4. DISPERSOS
DE ARQUITETURA

4. DISPERSED
OF ARCHITECTURE

4.DISPERSOS DE ARQUITETURA

4.DISPERSED OF ARCHITECTURE

PT

>>TÍTULO

4. Dispersos de Arquitetura

>>DATA

2021

>>EDITOR

Instituto Superior Manuel

Teixeira Gomes

>>COORDENADOR

Ana Bordalo

>>EDIÇÃO GRÁFICA

Vanessa Palma

>>ISBN/ISBN

978-989-97781-7-7

EN

TITLE<<

4. Dispersed of Architecture

DATE<<

2021

EDITOR<<

Instituto Superior Manuel

Teixeira Gomes

COORDENATOR<<

Ana Bordalo

GRAPHIC DESIGN<<

Vanessa Palma

ISBN/ISBN<<

978-989-97781-7-7

ÍNDICE

CONTENTS

1 > MIGUEL SANTIAGO >MARIA ELISA SILVESTRE.....p13

Património - um legado público, intelectual e universal
Heritage - a public, intellectual and universal legacy

2 > CLARA GERMANA GONÇALVES.....p27

O imaginário da máquina e a intervenção arquitectónica:
de apologia e contraste a desilusão e analogia
The imaginary of the machine and the architectural intervention:
from apology and contrast to disillusionment and analogy

3 > LUÍS FERRO.....p39

A Vida e a Matéria da Arquitectura Vistas Pela Lente do Cinema
Três filmes-ensaio de Harun Farocki
Life and architectural matter as seen by cinema
Three essay-films from harun farocki

4 > MARIA FERNANDES.....p55

Arquiteturas de terra. da história e das perspetivas futuras
Earth architecture. from history to future perspectives

5 > LUÍS DURÃO.....p69

Casas gordas em Portugal - um exercício de subjectividade
Fat houses in Portugal - an exercise on subjectivity

ÍNDICE

CONTENTS

6 > ANA BORDALO > ANA PAULA RAINHA.....p119

Era uma vez um abrigo
Once upon a time there was a shelter

7 > ISABEL ILDEFONSO VALVERDE.....p125

A educação patrimonial e a conservação do património como recursos estratégicos fundamentais no desenvolvimento sustentável das cidades e das comunidades
Heritage education and heritage conservation as fundamental strategic resources for the sustainable development of cities and communities

8 > JOSÉ CARVALHO.....p133

Pesquisar Deliberadamente, ou a busca do sentido de research by design

9 > RUI REIS ALVES.....p147

A ideia de espaço em arquitetura
The idea of space in architecture

10 > ANA BORDALO.....p153

Arquitetura Marginal [How will we live together?] – Do processo em construção
Marginal Architecture [How will we live together?] - A process under construction...

PREÂMBULO

PREAMBLE

PT

A edição do "4. Dispersos de Arquitetura" dá continuidade às anteriores: "Re-Dispersos de Arquitetura" (2018), "Novos Dispersos de Arquitetura" (2014) e "Dispersos de Arquitetura" (2012), editadas pelo ISMAT e que tiveram a coordenação do Professor Luiz Conceição.
Esta nova edição cumpre o conceito inicial de reunir artigos "dispersos" realizados pelos docentes do Mestrado Integrado em Arquitetura – MIA.ISMAT, de temática livre, no âmbito das suas atividades de docência, profissional e/ou de investigação.
O "4. Dispersos de Arquitetura" apresenta, ainda, artigos de dois arquitetos (Luís Ferro e Maria Fernandes) que estiveram presentes nas atividades do MIA.ISMAT, relativas ao ano letivo 2019-2020; também, Miguel Santiago, um antigo docente do MIA.ISMAT, apresenta um artigo juntamente com a arquiteta Maria Elisa Silvestre.
O último artigo apresenta o trabalho realizado pelos alunos durante os dois workshops com tema ARQUITETURA MARGINAL: [How will we live together?].

EN

The "4. Dispersed of Architecture" follows the previous ones: "Re-Dispersed of Architecture" (2018), "New Dispersed of Architecture" (2014) and "Dispersed of Architecture (2012), edited by ISMAT, which had the coordination of Professor Luiz Conceição.
This new edition continues the initial concept of joining articles "dispersed" written by teachers of the Architecture Program from MIA.ISMAT, in the context of teaching, practice and/or research activity.
The "4. Dispersed of Architecture" also presents articles from two architects (Luis Ferro and Maria Fernandes) who were involved in MIA.ISMAT activities, during 2019-2020; Miguel Santiago, former teacher at MIA.ISMAT, also presents an article together with architect Maria Elisa Silvestre.
The last article presents the work realized by the students during the two workshops under the theme ARQUITETURA MARGINAL: [How will we live together?].

>UM

>ONE

PATRIMÓNIO - UM LEGADO PÚBLICO, INTELECTUAL E UNIVERSAL

HERITAGE - A PUBLIC, INTELLECTUAL AND UNIVERSAL LEGACY

RESUMO

O debate e o estudo do património são essenciais para a conceção de preceitos de proteção e de salvaguarda dos edifícios, que constituem a identidade de um local e de diferentes gerações. Os edifícios podem ter uma construção mais ou menos recente, transmitindo diferentes testemunhos histórico-artísticos, que determinam o espaço e que remetem para memórias e sensações espaciais distintas.
A memória é a chave que fomenta o interesse pela preservação, uma vez que manipula a caracterização da urbe e a forma como esta é interpretada, influenciando a perceção dos que nela habitam e dos turistas.
Urge, portanto, olhar para as pré-existências como novas sendas de intervenção e de impulsionamento ao progresso, como oportunidades de aliar o passado e o futuro, como forma de recentrar aglomerados e de focar nas vertentes históricas, artísticas, culturais e simbólicas, assumindo papéis de relevo na paisagem.
Assim, far-se-á uma reflexão, com um exemplo prático na cidade de Hamburgo, onde se relaciona a ruína com o património, com a sociedade e a intervenção, referindo a importância que a manutenção arquitetónica teve no ícone da cidade, e o modo como intercedeu no crescimento do turismo.

PALAVRAS CHAVE: “Património”, “Reabilitação”, “Memória”, “Turismo”, “Hamburgo”

ABSTRACT

Heritage’s discussion and study are essential to the conception of protection precepts and safeguarding of buildings, which constitutes the place’s and different generations identity. Buildings may have a more or less recent construction, conveying different historical-artistic testimonies, establishing the space and referring to different memories and spatial sensations.
Memory is the key that fosters interest in preservation, because it manipulates the city’s characterization and the way it is understood, influencing the perception of those who live there and tourists.
It is urgent, therefore, to look at the pre-existences as new paths of intervention and impetus to progress, as opportunities to ally the past and the future, as a way to refocus agglomerates and to focus on historical, artistic, cultural and symbolic aspects, assuming roles of importance in the landscape.
Thus, a reflection will be made, with a practical example in Hamburg city, where ruin relates to heritage, society and intervention, mentioning the importance that architecture had on the city’s icon, and how it intervened in the growth of tourism.

KEYWORDS: Heritage, Rehabilitation, Memory, Tourism, Hamburg

INTRODUÇÃO

DO SÉCULO XVIII ATÉ AOS NOSSOS DIAS

Reflectir sobre o tema “património” não é uma tarefa simples, dado que as opiniões e doutrinas se multiplicam, divergem, contrariando-se por vezes de um modo radical. O nosso exercício vai ser o de reflectir e perceber que este conceito, esta palavra, se alterou ao longo dos tempos e das várias regiões, para hoje se cristalizar como algo adquirido que é um bem público, intelectual e universal.

Palavras como conservação, manutenção, reparação, consolidação, restauro, reabilitação, reconstrução, qualificação e revitalização estão interligadas àquilo que designamos como património.

É a partir do século XVIII, que na Europa Ocidental, a arqueologia - começada nas escavações de Pompeia - é considerada pela primeira vez como uma ciência. Com o aumento de interesse pelos monumentos e edifícios de qualidade histórica surgem, no século seguinte, os ensinamentos sobre o restauro, de Viollet-le-Duc, em França, e a teoria anti-intervencionista, defendida por Ruskin, em Inglaterra, que nos mostram as duas principais concepções que lideraram o pensamento arquitectónico durante décadas.

O primeiro centro de estudos relacionado com este tema foi criado em 1837, em França, e designado por Comissão dos Monumentos Históricos. O seu trabalho recaiu fundamentalmente nos monumentos pertencentes à Antiguidade Clássica e Idade Média. Foi também nesta época, que as construções arruinadas ou muito degradadas começaram a ser alvo de interesse para trabalhos teóricos - doutrinas, investigação científica - e trabalhos práticos - intervenções, alterações pretendidas.

As duas doutrinas de Viollet-le-Duc e de John Ruskin são fundamentais para estabelecer normas de atuação, já que para o primeiro a recuperação e intervenção em edifícios em ruína são primordiais na preservação do património e para John Ruskin, os edifícios em ruína devem permanecer intocáveis, dado que eles pertencem, também aos que os edificaram e, também, ao conjunto de gerações humanas do futuro. [1]

Apesar do lema “construir para sempre”, uma vez que para o arquitecto inglês, o homem contemporâneo deve criar as suas memórias; ele interioriza a importância da efemeridade de alguns materiais, sendo esta uma condição importante para a beleza da construção.

É a partir do século XIX, com a Revolução

INTRODUCTION

FROM THE 18TH CENTURY TO OUR DAYS

Reflecting on “heritage” theme is’nt a simple task because opinions and doctrines are multiplying, diverging, sometimes contradicting themselves radically. Our exercise will be to reflect and understand that this concept, this word has changed over time and in different regions, to crystallize today as something acquired that is a public, intellectual and universal property.

Words like conservation, maintenance, repair, consolidation, restoration, rehabilitation, reconstruction, qualification and revitalization are linked to what we call heritage.

It’s from the XVIII Century, in Western Europe, that the archeology - started in the excavations of Pompeii - is considered for the first time as a science. With the increase of interest in monuments and buildings of historical quality, arise architectureal renovation theorys in the XIX Century, with the acquirements on restoration by Viollet-le-Duc, in France, and the anti-interventionist theory defended by Ruskin, in England, who show us the two main conceptions that have led architectural thought for decades.

The first study center related to this theme was created in 1837, in France, and designated as the Commission for Historical Monuments. His work mainly focused on monuments belonging to the Classical Antiquity and Middle Ages. It was also at this time, that ruined or very degraded buildings began to be of interest for theoretical work - doctrines, scientific research - and practical work - interventions, intended changes.

The two doctrines of Viollet-le-Duc and John Ruskin are fundamental to establish action norms, since for the first, recovery and intervention in ruined buildings are essential in the preservation of the heritage and for John Ruskin the ruined buildings must remain untouchable, once they belong also to those who built them and also to the set of human generations of the future. [1]

Although the motto “build forever”, once for Ruskin contemporary man must create his memories; he internalizes the importance of the ephemerality of some materials, which is an important condition for the beauty of the construction.

It’s from the 19th century onwards, with the Industrial Revolution, that the heritage’s massification and the broadening of the concept took place, in which the collective good overlapped the individual good. At this time, there was an accelerated industrialization and without control processes, demolishing and mischaracterizing the meshes that formed the

Industrial que se deu a massificação sobre o património e o alargamento do conceito, em que o bem coletivo se sobrepõe ao bem individual. Nesta época, houve uma industrialização acelerada e sem processos de controlo, demolindo e descaracterizando as malhas que formavam a identidade das metrópoles. Assim, tornou-se injuntivo proteger os edifícios que ainda não teriam sofrido alterações e combater as transmutações e o crescimento desmedido que se proliferava sem regra. [2]

A Carta de Atenas, de 1931, é a primeira grande conferência sobre cidade e arquitectura, representando um conjunto de ideias de diversos especialistas que procuram responder à necessidade de preservar o património internacional, no entanto, as suas premissas não são de grande inovação no que diz respeito às teorias subjacentes às questões do património. Só anos mais tarde, em 1964, no documento que ficou intitulado de Carta de Veneza, pudemos assistir a um documento doutrinário e de ordem filosófica sobre a importância do património como bem comum, sendo criado o ICOMOS (Conselho Internacional de Monumentos e Sítios) que se dedica à "promoção da aplicação da teoria, metodologia e técnicas científicas para a conservação do património arquitectónico e arqueológico. [3]

A UNESCO, em 1972, faz uma recomendação relativa à conservação do património mundial, a evolução mais significativa que se deu no século passado foi a passagem do património móvel e construído não ser o único a preservar; assim, o imóvel e não construído começaram a tomar algum protagonismo a nível mundial. Também em 1972 a Convenção relativa à Protecção do Património Mundial Cultural e Natural, em Paris, introduz o conceito de "património cultural" que caracteriza como sendo "obras de arquitectura, de escultura ou de pintura monumentais, elementos ou estruturas de carácter arqueológico, inscrições, grutas, grupos de elementos que têm um valor universal excepcional do ponto de vista da história, da arte ou da ciência."

Na Carta de Nairobi, escrita em 1976, os conceitos de conjunto histórico ou tradicional, ambiência e salvaguarda tomaram dimensão e constituíram, todos entre si, o património universal único. Em 1979 vinte e quatro países, dos cinco continentes, reuniram-se em prol da defesa do património e definiram, entre si, em consonância com a diversidade de culturas, o conceito de património mundial. Um dos princípios fundamentais era o de fazer apenas o estritamente necessário para a utilização do edifício sem que fosse posto em

metropolis' identity. Thus, it became imperative to protect buildings that would'nt have undergone any changes and fight transmutations and the immense growth that proliferated without rule. [2]

The 1931 Athens Charter is the first major conference focused on city and architecture, representing a set of ideas by several experts who seek to respond to the need of preservation international heritage, however, its premises aren't a great innovation in what it concerns the theories underlying heritage issues. Only a few years later, in 1964, at the document that was called the Venice Charter, we were able to watch a doctrinal and philosophical document about the heritage's importance as a common property, with the creation of ICOMOS (International Council of Monuments and Sites) dedicated to the promotion of "the application of theory, methodology and scientific techniques for the conservation of architectural and archaeological heritage." [3]

In 1972, UNESCO made a recommendation regarding the conservation of the world heritage, the most significant evolution that occurred in the last century was the passage of the mobile and built heritage not being the only one to preserve; thus, the property and "not built" began to take a leading role worldwide. Also in 1972, the Convention on the Protection of the World Cultural and Natural Heritage, in Paris, introduces the concept of "cultural heritage", which characterizes as being "monumental works of architecture, sculpture or painting, elements or structures of an archaeological nature, inscriptions, caves, groups of elements twhat have exceptional universal value from the point of view of history, art or science."

In the Nairobi Charter, written in 1976, the concepts of historical or traditional ensemble, ambience and safeguard took dimension and constituted, all among themselves, the unique universal heritage. In 1979, twenty-four countries, from the five continents, met for the defense of heritage and defined, in line with the diversity of cultures, the concept of world heritage. One of the fundamental principles was to do only what is strictly necessary for the use of the building without jeopardizing its cultural significance. [4]

causa o seu significado cultural. [4]
Com a Carta de Cracóvia, em 2000, o património construído ficou salvaguardado com a definição dos princípios para a conservação e restauro. Uma vez que a Europa actual se caracteriza por possuir uma pluralidade de valores fundamentais incutidos no património, estão também associados a ele diferentes significados. Assim, com estes instrumentos, são definidos os métodos para que se consiga estabelecer metas concretas em prol

With the Krakow Charter in 2000, the built heritage was safeguarded with the definition of the principles for conservation and restoration. Since today's Europe is characterized by having a plurality of fundamental values instilled in the heritage, different meanings are also associated with it. With these instruments, some methods are defined in order to be able to establish concrete goals in favor of a more correct preservation of the heritage. [5]

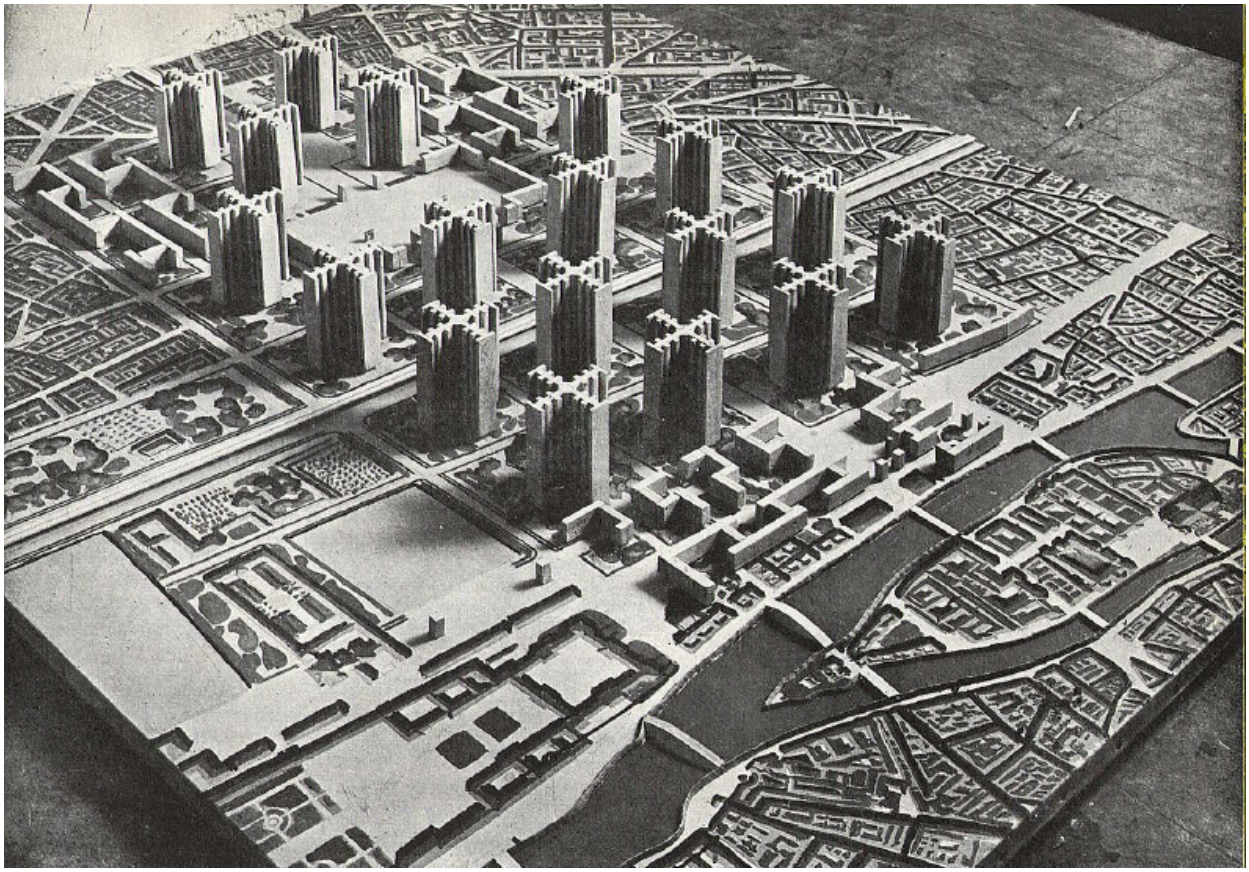


Figura 1.
Plan Voisin Paris,
a cidade ideal
do futuro por
Le Corbusier, 1925

Figure 1 .
Plan Voisin Paris,
the ideal city
of the future by
Le Corbusier, 1925

de uma mais correcta preservação do património. [5]
A conservação pode ser realizada mediante o controlo de fatores que influenciem a deterioração, no entanto, a manutenção e reparação constituem parte fundamental do processo de conservação do património. Assim, estas acções devem ser tomadas conscientemente e com adopção de medidas de prevenção.
Hoje é fácil compreender que natureza, costumes e culturas ajudam-nos a preservar e a identificar as memórias de povos e regiões.
Quatro tópicos no século passado fizeram evoluir a nossa relação com o património; primeiro, o entendimento do passado ajuda a compreender o presente e o futuro; segundo, a conservação não deve ser feita pelo passado, mas pelo presente e pelo futuro; terceiro, os conjuntos ou aglomerados também devem ser classificados; quarto, a partir dos anos sessenta a exploração do património garantiu proveitos económicos. [6]

Conservation can be carried out by controlling factors that influence deterioration, however, maintenance and repair are a fundamental part of the heritage conservation process. These actions must be taken consciously and with the adoption of preventive measures.
Today it's easy to understand that nature, customs and cultures help us to preserve and identify the memories of peoples and regions.
Four topics in the past century have evolved our relationship with heritage; first, understanding the past helps to understand the present and the future; second, conservation must not be done by the past but by the present and the future; third, clusters must also be classified; fourth, from the sixties years onwards, the exploitation of heritage guaranteed economic benefits. [6]

PORTUGAL - IMAGEM URBANA E TURISMO

Em Portugal, em cada aglomerado urbano, por maior ou menor que seja a sua dimensão, existem lugares que outrora marcaram a cultura e as vivências de determinada época, que fazem parte de uma memória e representam a metamorfose das mesmas. Com a evolução que se verificou nas últimas décadas, após a Revolução de Abril, a maior parte deles ficou esquecido e subaproveitado, devido à imposição de novos núcleos direccionados para actividades distintas.
Assim, o nosso país tem um território repleto de exemplos de abandono do património edificado, desde centros históricos com edifícios devolutos e desabitados, aldeias do interior despovoadas e deixadas ao abandono; exemplos muito díspares, mas que marcam a nossa paisagem; edifícios que constituem vestígios históricos, arquitectónicos e culturais.
Temos que olhar, analisar e reflectir para estas pré-existências arquitectónicas como grandes oportunidades de desenvolvimento, em que o passado e o futuro se unem para preservar uma memória e criar novos centros de actividades culturais, económicas, de lazer, de turismo e até mesmo de investigação.
Retirando o discurso pessimista, sobre a nossa situação, também sabemos e estamos conscientes que nos últimos anos tem surgido no meio da actividade arquitectónica um grande interesse na recuperação e reabilitação, em que a sustentabilidade, a ecologia e a construção especializada, conseguiram intervenções de grande rigor e de grande qualidade técnica e estética. O estudo do património é essencial para a criação de normas de proteção e de salvaguarda dos edifícios, protegendo a paisagem e a imagem urbana, de modo a ser uma maior valência para a sociedade. Mas não são apenas as questões históricas, artísticas e culturais que são preservadas; a questão simbólica, nalguns casos, assume um papel de relevo e preponderância perante as restantes.
Gostávamos, ainda, de deixar aqui umas curtas palavras referentes à importância do turismo no nosso país, dado que é um sector que está muito relacionado com a questão da recuperação em edifícios para alojamento local, turismo rural, agroturismo, hostels, pensões, hotéis... etc
Apesar da tendência para esta actividade ainda ser, na maior parte das vezes, sazonal, ela pode representar este ano cerca de 8,2% do PIB e absorver cerca de 6,7% do emprego, apesar destes números poderem ser contrariados dependendo da fonte de informação, o que é

PORTUGAL - URBAN IMAGE AND TOURISM

In Portugal, in each urban agglomeration, larger or smaller, there are places that go beyond the limits of a culture and the experiences of the time, which are part of a memory and represent their metamorphosis. With an evolution that was verified in the last decades, after the April Revolution, most of them were forgotten and underapproved, due to the imposition of new centers aimed at different activities
Thus, our country has a territory full of examples of built heritage abandonment, from historic centers with unoccupied and uninhabited buildings, uninhabited and abandoned countryside villages; very scattered examples, but which mark our landscape; buildings that make up historical, architectural and cultural remains.
We have to look, analyze and reflect on these architectural pre-existences as great opportunities for development, in which the past and the future come together to preserve a memory and create new centers of cultural, economic, leisure, tourism and even research. Removing the pessimistic discourse about our situation, we also know and are aware that, in recent years, a great interest in recovery and rehabilitation has arisen in the midst of architectural activity, in which sustainability, ecology and specialized ecology and construction have achieved interventions of great rigor and great technical and aesthetic quality. The study of heritage is essential for the creation of standards for the protection and safeguarding of buildings, landscape protection and the urban image, in order to be a greater asset for society. But it is not just historical, artistic and cultural issues that are preserved; the symbolic issue, in some cases, takes on a prominent role and residual preponderance as a remainder.
We would also like to leave a few words here regarding the importance of tourism in our country, because that's a sector very related to the issue of recovery in buildings for local accommodation, rural tourism, agritourism, hostels, pensions, hotels among others.
Despite the tendency for this activity to be even greater, most of the time seasonal, it can use about 8.2% of GDP and absorb about 6.7% in employment, although these numbers can be controlled by the information source, what is known is the world level is much lower. [7]

Figura 2.
Centro Histórico
de Guimarães

Figure 2.
Guimarães
Historic Center



sabido é que a média a nível mundial é muito mais baixa. [7]

O EFEITO GUGGENHEIM -E HAMBURGO

Bilbau é uma cidade espanhola, com cerca de 350.000 habitantes, o que representa quase metade do País Basco. Ficou conhecida pela sua forte exploração metalúrgica, tornando-a numa urbe profundamente industrializada desde o século XIX. Hoje a sua imagem foi profundamente alterada, num processo de revitalização, que se deve, fundamentalmente ao museu Guggenheim. Este museu, obviamente, fazia parte de um plano mais complexo de reestruturação e modernização da cidade. Desenhado pelo arquitecto Frank Gehry, foi inaugurado em 1997, cinco anos após o início da sua construção.
O Museu situa-se na extremidade norte do centro da cidade. Junto à Ponte de la Salve e na berma do rio Nervión, a sua implantação permitiu o uso de um passeio fluvial, para além de criar uma nova praça no lado sul do lote, provocando um vazio urbano que faz a ligação com a malha urbana existente.
As suas formas e curvas são orgânicas; a massa revestida na sua maior parte a titânio, com alguns elementos de vidro e calcário revela uma linguagem formal simbólica e expressiva evocando o passado industrial portuário da cidade. A luz, os reflexos, o sol e a sombra permitem uma imagem em constante metamorfose, que interage com o

THE GUGGENHEIM EFFECT - AND HAMBURG

Bilbao is a Spanish city, with about 350,000 inhabitants, which represents almost half of the Basque Country. It was known for its strong metallurgical exploration, becoming a deeply industrialized city since the 19th century. Today, its image has been profoundly altered, in a process of revitalization, owing fundamentally to the Guggenheim museum. This museum was obviously part of a more complex plan for restructuring and modernizing the city. Designed by architect Frank Gehry, it opened in 1997, five years after the beginning of construction.
The Museum is at the north border of the city center. Near to the Ponte de la Salve and the riverbank of the river Nervión, its implantation allowed the use of a river walkway, in addition to creating a new square on the south side of the lot, causing an urban void that connects with an existing urban network.
Their shapes and curves are organic; a mass coated mostly with titanium, with some elements of glass and limestone, reveals a formal symbolic and expressive language that evokes the old industrial port of the city. Light, reflections, sun and shadow allow an image in constant metamorphosis, which interacts with the sky and the water. The visitor can see a flower, a boat and fish scales, these are “views” from the outside, which are manifested in opposition to the interior of the white rooms and designed in a classic way.



Figura 3.
Vista Geral
do edifício

Figure 3.
General view
of the building

céu e com a água. O visitante pode ver uma flor, um barco e escamas de peixe, estas são "visões" do exterior, que se manifestam por oposição ao interior das salas brancas e desenhadas de uma maneira clássica.

Gehry só conseguiu desenhar este complexo edifício com ajuda de um software de design 3-D, chamado CATIA, permitindo-lhe cálculos complexos para as curvas sinuosas. Mas as particularidades deste edifício não terminam na sua concepção. O seu custo de construção foi elevadíssimo, o que provocou um conjunto de críticas; manifestando-se ainda hoje, em custos de manutenção e limpeza extremamente exagerados. Mas se por um lado, estes problemas foram escrutinados e debatidos, os números seguidamente apresentados são pragmáticos

Gehry was only able to design this complex building with the help of 3-D design software, called CATIA, allowing him to perform complex calculations for sinuous curves. But the particularities of this building do not end in its design. Its construction cost was extremely high, which provoked a series of criticisms; manifesting itself today in extremely exaggerated maintenance and cleaning costs. But if, on the one hand, these problems were scrutinized and debated, the numbers presented below are pragmatic and reveal a successful operation. In the first three years, almost 4 million tourists visited the city and the museum, which generated about 500 million dollars in profits, in addition to another 100 million in taxes, related to visitor spending; thus, it can be said that the museum's



Figura 4.
Pormenor
do revestimento
a titânio

Figure 4.
Detail of the
titanium coating

e revelam uma operação bem-sucedida. Nos primeiros três anos quase 4 milhões de turistas visitaram a cidade e o museu, o que gerou cerca de 500 milhões de dólares em lucros, para além de mais 100 milhões em impostos, referentes a gastos dos visitantes; assim, pode-se dizer que o impacto sócio-económico do museu tem sido uma aposta ganha. Hoje, com vinte anos de

socio-economic impact has been a winning bet. Today, with twenty years of existence, it remains an iconic piece of great relevance in the world of architecture and for the city.

This example does not relate with heritage issues, but rather than how an architectural work can transform and transfigure a city, a region; change their experiences, their customs, their history, their

existência, continua a ser uma peça icónica de grande relevância no mundo da arquitectura e para a cidade.
Este exemplo, em nada se relaciona com as questões do património, mas sim de como uma obra arquitectónica pode transformar e transfigurar uma cidade, uma região; alterar as suas vivências, os seus costumes, a sua história, a sua vida. A cidade industrial, cinzenta e piscatória, é hoje uma cidade de turistas e de visitantes de todo o mundo. [8]
Hamburgo, tal como Bilbao é uma importante cidade portuária e industrial. É a segunda maior cidade alemã, com cerca de 1,9 milhões de habitantes e com 5 milhões se contabilizarmos os subúrbios. A cidade está situada ao longo do rio Elba; 2500 pontes cruzam os inúmeros canais. Conhecida por ser um dos centros de transportes mais importantes da Europa, também a sua indústria e o centro financeiro são famosos. Numa cidade marcada por poucos arranha-céus, a sua heterogeneidade de estilos é a sua principal marca. Mas a nova marca, o novo ícone, o novo símbolo passa pela Elbphilharmonie. Situada na zona designada por Kaispeicher, a nova Filarmónica transformou a vida quotidiana dos habitantes de Hamburgo, dado que se converteu no novo polo da vida social e cultural da cidade.

life. The gray and fishing industrial city is now a city of tourists and visitors from all over the world. [8]
Hamburg, like Bilbao, is an important port and industrial city. It is the second largest German city, with about 1.9 million inhabitants and with 5 million if we count the suburbs. The city is located along the river Elbe; 2500 bridges cross the numerous canals. Known for being one of the most important transport centers in Europe, its industry and financial center are also famous. In a city marked by few skyscrapers, its heterogeneous style is its main hallmark. But the new brand, the new icon, the new symbol goes through Elbphilharmonie. Located in the area called Kaispeicher, the new Philharmonic has transformed the daily life of the inhabitants of Hamburg, as it has become the new center of the city's social and cultural life.
The existing building, Kaispeicher A, was designed by Werner Kallmorgen and built between 1963 and 1966. It is a robust, sober, massive, heavy building; a warehouse that is part of the port landscape, in which the small spans of 50cmx70cm stand out, a sober facade covered with brick, the city's architectural tradition. Its compact construction and solid structure allowed Swiss architects to develop a project in which the new mass lands and rests on this huge base. If this warehouse once served to store bags of cocoa and tobacco

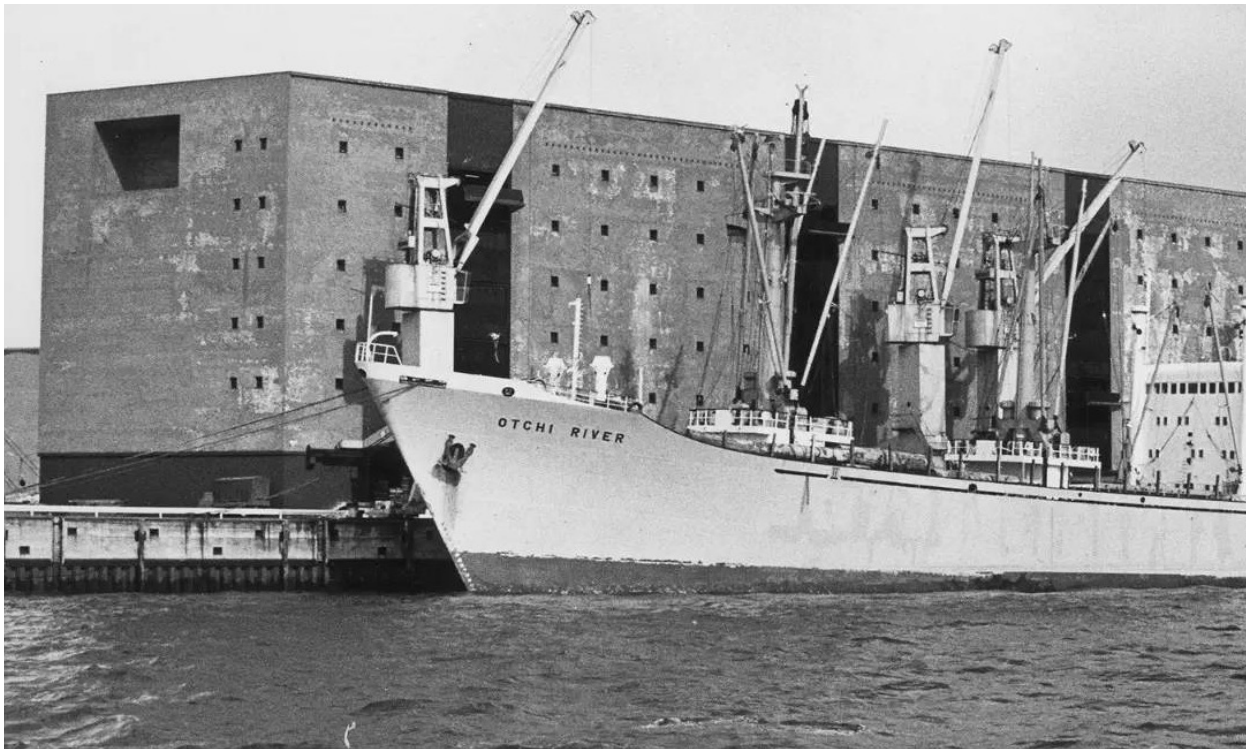


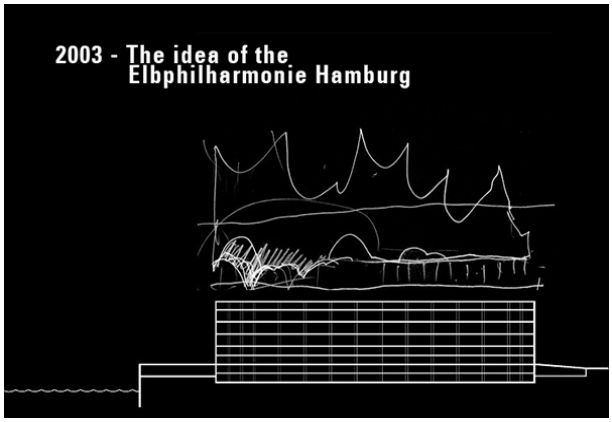
Figura 5.
Vista Geral do Kaispeicher A

Figure 5.
General view of Kaispeicher A

O edifício existente, o Kaispeicher A, foi projectado por Werner Kallmorgen e construído entre 1963 e 1966. É um edifício robusto, sóbrio, maciço, pesado; um armazém que faz parte da paisagem do porto, em que se destacam os pequenos vão de 50cmx70cm, uma fachada sóbria revestida a tijolo, tradição arquitectónica da cidade. A sua

seeds, it is now transformed, with its recovery and expansion into an extensive and complex program: parking areas, a monumental entrance staircase, a public square, a large terrace overlooking the port and river, a concert hall with 2,100 seats, another smaller room for 550 spectators, restaurants, bars, 45 apartments and

compacta construção e sólida estrutura permitiu aos arquitectos suíços desenvolver um projecto em que a nova massa pousa e descansa sobre esta enorme base. Se em tempos este armazém servia para armazenar sacos de sementes de cacau e tabaco, está hoje transformado, com a sua recuperação e ampliação num programa extenso e complexo: zonas de estacionamento, uma monumental escada de entrada, uma praça pública, um grande terraço com vista para o porto e rio, uma sala de concertos com 2.100 lugares, outra sala mais pequena para 550 espectadores, restaurantes, bares, 45 apartamentos e o hotel Westin Hamburg, com 250 quartos e distintos serviços de apoio, como salas de conferências, centro de saúde e fitness. Esta variedade de usos, públicos e privados, torna este equipamento numa pequena cidade. Se por um lado, o edifício existente mantém a sua dignidade, e nos remete para uma memória e uma imagem do passado na relação com o porto, a nova volumetria enaltece os novos materiais, a escala e a elegância das suas linhas, numa arquitectura expressiva e simbólica, que assume o dramatismo entre o passado e o presente, entre o novo e o velho. [9]



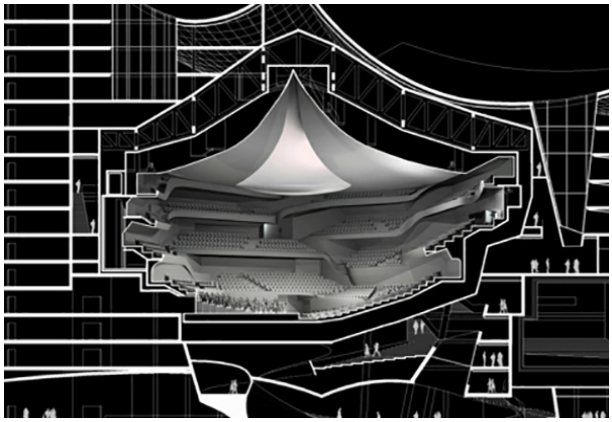


Figura 6 e 7. Esquisso, Elbphilharmonie Hamburg, Herzog & Meuron e Corte perspectivado

Figure 6 & 7. Sketch, Elbphilharmonie Hamburg, Herzog & Meuron and Perspective cut

Situado numa área de 10.540 m2, com uma implantação de 5.745 m2 e uma área de construção de 125.512 m2, o novo centro cultural com 108 m de altura e com a sua fachada de vidro constituída por painéis curvos, onde sobressaem alguns vãos; permite mudar a sua aparência ao longo do dia ou da perspetiva do visitante, devido aos reflexos do céu, do rio e da cidade. Desde a sua construção, a Elbphilharmonie tornou-se um ponto visível de toda a cidade.

A sala de concertos principal foi inaugurada a 11 de Janeiro de 2017, a sua disposição, com um palco central, não é uma novidade, dado que esta tipologia já havia sido experimentada noutras ocasiões, mas permite uma proximidade entre o espectador e o artista. Baseada na Filarmónica de Berlim, do arquitecto Hans Scharoun, a sua disposição deve-se às condicionantes da acústica. A sala de geometria complexa, com

the Westin Hamburg hotel, with 250 rooms and different support services, such as conference rooms, center health and fitness. This variety of uses, public and private, makes this equipment a small city. If, on the one hand, the existing building maintains its dignity, and reminds us of a memory and an image of the past in relation to the port, the new volumetry highlights the new materials, the scale and the elegance of its lines, in an expressive architecture and symbolic, which takes on the drama between the past and the present, between the new and the old. [9]

Located in an area of 10,540 m2, with an implantation of 5,745 m2 and a construction area of 125,512 m2, the new cultural center with 108 m high and with its glass facade made up of curved panels, where some spans stand out; it allows to change the appearance throughout the day or from the perspective of the visitor, due to the reflections of the sky, the river and the city. Since its construction, Elbphilharmonie has become a visible point in the entire city.

The main concert hall was inaugurated on January 11, 2017, and its disposal, with a central stage, it is not new, since this typology had already been tried on other occasions, but it allows a proximity between the spectator and the artist. Based on the Berlin Philharmonic, by the architect Hans Scharoun, its layout is due to the acoustic conditions. The complex geometry room, with a maximum height of 50m, is covered with 10,000 plaster fiber boards, all different, but which were calculated taking into account the sound waves; the responsible for the acoustics was the Japanese Yasuhisa Toyota, an expert in this area and with proven experience in other projects of great relevance. [10]

To reach the large foyer that gives access to the concert halls, hotel and public square, spaces that make the transition between the existing and the proposal, it is necessary to climb an imposing mechanical staircase that rips through the entire Kaispeicher A.

German's most expensive cultural project ever

uma altura máxima de 50m, está revestida com 10.000 placas de fibra de gesso, todas diferentes, mas que foram calculadas tendo em conta as ondas sonoras; o responsável pela acústica foi o japonês Yasuhisa Toyota, um especialista nesta área e com provas dadas noutros projectos de grande relevância. [10]

Para se chegar ao grande foyer que dá acesso às salas de concerto, hotel e praça pública, espaços que fazem a transição entre o existente e a proposta, é necessário subir uma imponente escada mecânica que rasga todo o Kaispeicher A. O projecto cultural da Alemanha mais caro desde sempre, teve problemas graves de custos e de atrasos. Se o início do processo se deu em 2003, a sua construção só foi finalizada a 31 de Outubro de 2016; com um custo previsto de 77 milhões, terminou com um acréscimo de 1000%, rondando o valor final de 785 milhões.

Apesar de todas as críticas realizadas pela imprensa e alguma classe política e profissional, a Elbphilharmonie para além de ter uma das melhores salas do mundo, marcou de forma arquitectónica a cidade, sendo um satélite de toda a zona e bairros vizinhos, e tornou-se um emblema do país. Turistas de todo o mundo "invadem" a cidade, com o intuito de visitar o edifício e os concertos estão esgotados com muita antecedência. [11]

O mais significativo edifício de 2016 mostra como se recupera e valoriza património de forma elegante, audaz e sublime. Tal como em Bilbau, haverá contrapartidas financeiras que vão fazer esquecer rapidamente os problemas dos últimos anos.

Figura 8 e 9. Vista geral e Fachada poente do Elbphilharmonie Hamburg, Herzog & Meuron



CONCLUSÕES

Como se pode verificar, estudar os temas relacionados com o património não é tarefa fácil, pois são inúmeros os documentos que contêm conteúdos relacionados com este assunto, sendo por vezes até contraditórios, dada a constante

had serious cost and delay problems. The process started in 2003 and its construction was only completed on October 31, 2016; with an estimated cost of 77 million, it ended with an increase of 1000%, around the final value of 785 million.

Despite all the criticisms made by the press and some political and professional class, the Elbphilharmonie, besides having one of the best rooms in the world, architecturally marked the city, being a satellite of the entire area and neighbour hoods, and became a country emblem. Tourists from all over the world "invade" the city, in order to visit the building and the concerts are sold out well in advance. [11]

The most significant building of 2016 shows how to recover and value heritage in an elegant, bold and sublime way. As in Bilbao, there will be financial rewards that will quickly forget the problems of recent years.



Figure 8 & 9. Overview & West Facade of Elbphilharmonie Hamburg, Herzog & Meuron

CONCLUSIONS

As can be seen, studying the themes related to heritage is not an easy task, as there are numerous documents that contain content related to this subject, and are sometimes even contradictory, given the constant transformation of the ideas and ideals advocated by the various specialists.

In Portuguese territory, although there has been a strong concern and intervention in the built heritage in recent decades, much work remains to be done, given that many buildings and some settlements, mainly in the interior of the country, are abandoned.

The Berlin Philharmonic is the case study, as it

transformação das ideias e ideais preconizados pelos vários especialistas.
No território português, apesar de nas últimas décadas ter havido uma forte preocupação e intervenção no património edificado, muito trabalho ainda resta fazer, dado que muitos imóveis e alguns aglomerados, fundamentalmente no interior do país, se encontram ao abandono.
A Filarmónica de Berlim é o caso de estudo, pois representa um projecto arrojado que se caracteriza por dotar um edifício antigo com qualidades técnicas e formais, que depressa o tornou num ícone da cidade, promovendo e provocando de forma espontânea um turismo em quantidade e diversidade.

BIBLIOGRAFIA

[1] Silvestre, Maria, (Re)Vitalização de um Espaço Anónimo – Projeto num Farol em Siracusa, p. 21 (Dissertação de Mestrado não publicada), Covilhã, Universidade da Beira Interior, 2017;
[2] Santiago, Nuno Luís Duarte (2015), A Ruína da Contemporaneidade: valorização, preservação e projeto. Uma estratégia de intervenção na Central Termoelétrica do Freixo, (Dissertação de Mestrado não publicada), Porto, FAUP;
[3] Da emergência do conceito de Património Mundial à criação do ICOMOS http://icomos.pt/index.php/o-que-e-o-icomos/introducao (Consultado 20-12-2017);
[4] Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional (1976) Recomendação de Nairobi, IPHAN;
[5] (2000) Carta de Cracóvia 2000 Princípios para a Conservação e o Restauro do Património Construído, http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/cartadecracovia2000.pdf (Consultado a 20-12-2017);
[6] Carta Internacional para a Salvaguarda das Cidades Históricas, http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/LVAGUARDDASCIDADESHISTORICAS.pdf (Consultado a 20-12-2017);
[7] Desempenho Turístico, http://business.turismodeportugal.pt/pt/Conhecer/Apresentacao/Desempenho_Turistico/Paginas/default.aspx (Consultado a 15-05-2019)
[8] Clássicos da Arquitetura: Museu Guggenheim de Bilbao / Gehry Partners, https://www.archdaily.com.br/br/786175/classicos-da-arquitetura-museu-guggenheim-de-bilbao-gehry-partners (Consultado a 02-01-2018);
[9] Herzog & de Meuron. Elbphilharmonie, A+U. Tokyo: [s.n.]. N.558 (03-2017);
[10] KEUNING, David “Too Big To Fail” In Cloud Nine. Stuff architects dream about, MARK. Amsterdam: N. 66 (February-March 2017), p 56-71;

represents a bold project that is characterized by providing an old building with technical and formal qualities, which quickly made it an icon of the city, spontaneously promoting and provoking tourism in quantity and diversity.

SOURCES

[1] Silvestre, Maria, (Re) Vitalization of an Anonymous Space - Project on a Lighthouse in Siracusa, p. 21 (Master’s thesis not published), Covilhã, University of Beira Interior, 2017;
[2] Santiago, Nuno Luís Duarte (2015), The Ruin of Contemporaneity: valorization, preservation and project. An intervention strategy at the Freixo Thermoelectric Power Station, (unpublished Master’s Dissertation), Porto, FAUP;
[3] From the emergence of the concept of World Heritage to the creation of ICOMOS http://icomos.pt/index.php/o-que-e-o-icomos/introducao (Consulted 20-12-2017);
[4] National Historical and Artistic Heritage Institute (1976) Recommendation from Nairobi, IPHAN;
[5] (2000) Krakow Charter 2000 Principles for the Conservation and Restoration of Built Heritage, http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/cartadecracovia2000.pdf (Consulted on 12/20/2017);
[6] International Charter for the Safeguarding of Historic Cities, http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/LVAGUARDDASCIDADESHISTORICAS.pdf (Consulted on 12/20/2017);
[7] Touristic Performance, http://business.turismodeportugal.pt/pt/Conhecer/Apresentacao/Desemecimento_Turistico/Paginas/default.aspx (Consulted on 15-05-2019);
[8] Classics of Architecture: Guggenheim Museum Bilbao / Gehry Partners, https://www.archdaily.com.br/br/786175/classicos-da-arquitectura-museu-guggenheim-de-bilbao-gehry-partners (Consulted 02-01-2018);
[9] Herzog & de Meuron. Elbphilharmonie, A + U. Tokyo: [y.n.]. N.558 (03-2017);
[10] KEUNING, David “Too Big To Fail” In Cloud Nine. Stuff architects dream a bout, MARK. Amsterdam: N. 66 (February-March 2017), p 56-71;
[11] Elbphilharmonie By Herzog & De Meuron http://www.designcurial.com/news/elbphilharmonie-by-herzog-de-meuron-5730915 (Consulted 13-06-2017.

[11] Elbphilharmonie By Herzog & De Meuron http://www.designcurial.com/news/elbphilharmonie-by-herzog-de-meuron-5730915 (Consultado 13-06-2017).

FONTE DE IMAGENS

[Fig. 1] In http://vintagefuture.tumblr.com/post/94191334/le-corbusiers-ideal-city-via-urbendisaster
[Fig. 2] In https://www.publico.pt/2017/11/17/local/noticia/predios-no-centro-historico-de-guimaraes-vao-estar-isentos-de-imi-1792941
[Fig. 3 e Fig. 4] In https://www.google.pt/h?q=guggenheim+bilbao&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwj9o5ySnLvUAhUDrRoKHdd0AHQQsAQISQ&biw=1920&bih=941 (consultado 13-06-2017);
[Fig. 5] In http://www.designcurial.com/news/elbphilharmonie-by-herzog-de-meuron-5730915 (consultado 15-06-2017);
[Fig. 6] In http://openbuildings.com/buildings/elbphilharmonie-hamburg-profile-42355#!buildings-media/1 (consultado 15-06-2017);
[Fig. 7] In http://www.oris.hr/en/oris-magazine/overview-of-articles/[86]elbphilharmonie-hamburg,1240.html (consultado 15-06-2017);
[Fig. 8 e Fig 9] Fotografia, Miguel Santiago (04-02-2017).

SOBRE

MIGUEL SANTIAGO
Membro Efectivo do Centro de Investigação em Arquitectura, Urbanismo e Design Professor Associado com Agregação da Universidade da Beira Interior; Ex-professor do ISMAT.
migueljsantiago@gmail.com; http://www.ubi.pt

MARIA ELISA SILVESTRE
Arquitecta
marelisas@hotmail.com

SOURCE OF IMAGES

[Fig. 1] In http://vintagefuture.tumblr.com/post/94191334/le-corbusiers-ideal-city-via-urbendisaster
[Fig. 2] In https://www.publico.pt/2017/11/17/local/noticia/predios-no-centro-historico-de-guimaraes-vao-estar-isentos-de-imi-1792941;
[Fig. 3 and Fig. 4] In https://www.google.pt/h?q=guggenheim+bilbao&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ved=0ahUKEwj9o5ySnLvUAhUDrRoKHdd0AHQQsAQISQ&biw=1920&bih=941 (consulted 13-06-2017);
[Fig. 5] In http://www.designcurial.com/news/elbphilharmonie-by-herzog-de-meuron-5730915 (consulted 15-06-2017);
[Fig. 6] In http://openbuildings.com/buildings/elbphilharmonie-hamburg-profile-42355#!buildings-media/1 (consulted 15-06-2017);
[Fig. 7] In http://www.oris.hr/en/oris-magazine/overview-of-articles/[86/201elelphphonmonie-hamburg,1240.html (consulted 15-06-2017);
[Fig. 8 and Fig 9] Photography, Miguel Santiago (04-02-2017).

ABOUT

MIGUEL SANTIAGO
Effective Member of the Research Centre for Architecture, Urban Planning and Design; Faculty of Engineering, University of Beira Interior;
migueljsantiago@gmail.com; http://www.ubi.pt

MARIA ELISA SILVESTRE
Architect
marelisas@hotmail.com

>DOIS

>TWO

O IMAGINÁRIO DA MÁQUINA E A INTERVENÇÃO ARQUITECTÓNICA: de apologia e contraste a desilusão e analogia

THE IMAGINARY OF THE MACHINE AND THE ARCHITECTURAL INTERVENTION: from apology and contrast to disillusionment and analogy

RESUMO

A intervenção no construído, através do *contraste*, é revelador do protagonismo exercido pela máquina no *zeitgeist* que caracteriza o Modernismo europeu em geral, e o Movimento Moderno na arquitectura, em particular. No entanto, nas últimas décadas do século XX, a *analogia* substitui o *contraste*, denunciando a adulação da máquina e reclamando, de novo, o protagonismo do passado e da natureza. O presente texto reflecte sobre o modo como o fascínio pela máquina e a intervenção arquitectónica por *contraste* se mostram como diferentes faces de um mesmo paradigma e como este paradigma se vai alterar a partir do pós-guerra, tornando essas faces em *analogia* e humano – história e natureza.

ABSTRACT

Architectural intervention in the urban fabric through *contrast* reveals the protagonism exercised by the machine in the *zeitgeist* that characterizes European Modernism in general, and Modern Movement in architecture, in particular. However, in the last decades of the 20th century, *analogy* replaces *contrast*, denouncing the adulation of the machine and claiming, once again, the protagonism of the past and the nature. This paper reflects on how the fascination for the machine and the architectural intervention through *contrast* show themselves as different faces of the same paradigm and how this paradigm will change from the Post-War, turning these faces into *analogy* and human – history and nature.

A MÁQUINA: OBJECTO SEM PASSADO

Apesar da grande heterogeneidade presente nas diversas formalizações da mentalidade dominante nos diversos núcleos da vanguarda europeia no início do século XX, em geral (veja-se o caso, por exemplo, da música), e da arquitectura, em particular, as diferentes correntes que, então, emergem, revelam uma atitude comum: uma reacção contra as qualidade e valores estabelecidos no século anterior. Esta reacção ao passado encontrou na máquina – objecto humano, objecto artificial, por excelência – um novo modelo. A natureza como modelo – interpretada nas suas leis, formas e imagens – era, agora, substituída pela máquina – interpretada, também, nas suas leis, formas e imagens. Podemos dizer: a Máquina substitui a Natureza – interpretada, a partir de Newton, como máquina divina (divina, mas máquina).

O imaginário ligado à máquina, nos seus diversos aspectos – conceptuais, formais, funcionais, simbólicos – teve um papel decisivo nos universos da actividade humana, em geral, e dos que se relacionam com a organização da sociedade (nas mais diferentes vertentes), em particular. O fascínio pela máquina, partilhado pelas diferentes disciplinas, mostra-se como um meio de alcançar a desejada emancipação do passado, no trabalho, na organização social, habitação, etc., e propiciar a proximidade entre os diferentes discursos, expressando, ainda, uma vontade de independência e superação da natureza, já vinda a ser expressa desde o Renascimento.

O PROTAGONISMO DA MÁQUINA

Na verdade, o interesse pela máquina pode ser visto como o culminar do interesse pela ciência – mais precisamente, pela ciência como ciência aplicada – que se iniciou com a Revolução Científica [1]. Como refere Roberto Masiero [2], a partir da Idade Moderna há um franco estreitamento do fosso entre teoria e prática: a teoria converte-se, neste período, em ciência, autodefinindo-se do ponto de vista formal, e tornando-se verificável.

É durante os séculos XV e XVI que surge, pela primeira vez, um verdadeiro interesse literário consciente pelos ofícios e pela tecnologia. Surge vasta literatura sobre o assunto, assente na ideia de que a inovação e o progresso da técnica são tão possíveis quanto necessários [3]. Pode considerar-se uma transição de um Renascimento clássico para um popular, de um

THE MACHINE: OBJECT WITHOUT PAST

Despite the great heterogeneity present in the various formalizations of the dominant mentality in the various nuclei of the European vanguard at the beginning of the 20th century, in general (see the case, for example, of music), and of architecture, in particular, the different currents that then emerge, reveal a common attitude: a reaction against the quality and values established in the previous century. This reaction to the past has found in the machine – human object, artificial object, par excellence – a new model. Nature as a model – interpreted in its laws, forms and images – was now replaced by the machine – interpreted, also, in its laws, forms and images. We can say, the Machine replaces Nature – interpreted from Newton as a divine machine.

The imaginary related to the machine, in its various aspects – conceptual, formal, functional, symbolic – had a decisive role in the universes of human activity, in general, and those related to the organization of society (in the most different aspects), in particular. The fascination for the machine, shared by the different disciplines, shows itself as a means to achieve the desired emancipation from the past, at work, in social organization, housing, etc., and to propitiate the proximity between the different discourses, also expressing a will of independence and overcoming nature already expressed since the Renaissance.

THE MACHINE'S PROTAGONISM

In fact, interest in the machine can be seen as the culmination of interest in science – more precisely, in science as applied science – which began with the Scientific Revolution [1]. As Roberto Masiero [2] says, since the Modern Era there has been a clear narrowing of the gap between theory and practice: theory becomes science in this period, self-defined from the formal point of view, and becomes verifiable.

It is during the 15th and 16th centuries that a real conscious literary interest in crafts and technology first emerged. A vast literature on the subject emerges, based on the idea that innovation and progress in technology are as possible as they are necessary [3]. It can be considered a transition from a classical to a popular Renaissance, from an idealistic to an empirical one. One moves from a veneration of ancient humanism to a strong faith in the human present [4]. And it is also since the Renaissance that the work of art has been trying to distance itself from, even overcome, nature. The

Renascimento idealista para um empírico. Passa-se de uma veneração do antigo humanismo para uma forte fé no presente humano [4]. E é, também, já desde o Renascimento que a obra de arte se tenta afastar – superá-la, até – da natureza. A obra de arte pode superar, em perfeição, aquilo que imita – a natureza. A arte é "mais sábia do que a natureza", afirma Marsilio Ficino (1433-99); Miguel Ângelo (1475-1564) pretende, através da arte, uma natureza "*piú bella*"; e Giorgio Vasari (1511-1574) declara a natureza vencida pela arte: "*natura vinta dall'arte*" [5]. Na arquitectura, os tratados vão-se aproximando da resolução de problemas concretos e afastando-se da anterior teoria. E, cedo, nos aproximamos do funcionalismo e, com ele, do universo da máquina e da ausência de raciocínios que lhe sejam alheios. Nas palavras de Pérez-Gómez [6], a teoria de Durand (1760-1834) recusava já qualquer referência à filosofia ou à cosmologia.

A ideia de Progresso, emergente durante as Luzes e florescente no século XIX, enaltece a técnica e todo o imaginário daí decorrente. E a Máquina, celebrada a partir, essencialmente, do século XIX, era o objecto, a invenção do Homem, por excelência, o fruto do Progresso, o produto sagrado da técnica.

Nas primeiras décadas do século XX, os arquitectos, herdeiros das Luzes e agindo como arautos de uma nova era, acreditam e promovem critérios universais que constituirão a base de uma nova sociedade em que a arquitectura irá desempenhar um papel primordial, quer como fundadora quer como agregadora. Nesta nova sociedade – novo mundo –, a máquina desempenhará um papel fundamental.

A CELEBRAÇÃO DA MÁQUINA

Nesse alvor do século XX, foram os Futuristas quem, de maneira mais veemente, apelou à máquina e a todo um novo mundo que com ela, então, emergia. Rejeitando o passado e celebrando a máquina, apelam ao novo ambiente e às novas ocorrências proporcionados pela grande cidade, o dinamismo, a velocidade, a máquina (per si).

Colocando, lado a lado, a obra de arte e a máquina – ambas criações humanas –, e, assim, retirando definitivamente qualquer cariz metafísico à obra de arte, Gino Severini (1883-1966), entende-as como resultado de um mesmo processo criativo: *"All elements of matter, for example, the components of a machine, are assembled by one mind, the mind of the inventor ... The process of developing a machine is analogous* work of art can surpass, in perfection, that which it imitates – nature. Art is "wiser than nature" says Marsilio Ficino (1433-99); Michelangelo (1475-1564) intends, through art, a "*piú bella*" [more beautiful] nature; and Giorgio Vasari (1511-1574) declares nature overcome by art: "*natura vinta dall'arte*" [nature had been vanquished by art] [5]. In architecture, the treatises are getting closer to solving concrete problems and moving away from the previous theory. And we soon approach functionalism and, with it, the universe of the machine and the absence of reasoning that is alien to it. In the words of Pérez-Gómez [6], Durand's theory (1760-1834) already "avoid all reference to philosophy or cosmology".

The idea of Progress, emerging during the Enlightenment and flourishing in the 19th century, exalts the technique and all the imaginary that comes from it. And the Machine, celebrated essentially from the 19th century, was the object, the invention of Man, par excellence, the fruit of Progress, the sacred product of technique.

In the first decades of the 20th century, heirs of the Enlightenment and acting as heralds of a new era, architects believe in and promote universal criteria, which will form the basis of a new society in which architecture will play a primordial role, both as founder and as aggregator. In this new society – new world –, the machine will play a fundamental role.

CELEBRATING THE MACHINE

At the dawn of the 20th century, it was the Futurists who, in the strongest terms, appealed to the machine and to a whole new world that emerged with it. Rejecting the past and celebrating the machine, they appeal to the new environment and the new occurrences provided by the big city, the dynamism, the speed, the machine (per se).

Placing, side by side, the work of art and the machine – both human creations –, and thus definitively removing any metaphysical character from the work of art, Gino Severini (1883-1966), understands them as the result of the very same creative process: "All elements of matter, for example, the components of a machine, are assembled by one mind, the mind of the inventor ... The process of developing a machine is analogous to the creation of a work of art." [7]

In his inaugural text – "Manifeste du Futurisme", published in *Le Figaro* in 1909 – Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) states his apology for a new world: "We declare that the splendor of the world has been enriched with a new form of beauty, the

to the creation of a work of art." [7]

No seu texto inaugural – "Manifeste du Futurisme", publicado no *Le Figaro*, em 1909 –, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) afirma a sua apologia de um novo mundo: *"Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle: la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux, tels des serpents à l'haleine explosive … une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la Victoire de Samothrace."* [8]

Em sintonia com este espírito, pode-se, também, citar as palavras de Claude Debussy (1862-1918), que, em 1913, reflectindo a mesma realidade, na música, e imbuído do mesmo espírito, reflecte: "Não será nosso dever encontrar meios sinfónicos capazes de expressar nosso tempo, meios que evoquem o progresso, o arrojo e as vitórias dos dias modernos? O século do avião mercê sua própria música." [9]

Todas as disciplinas criativas acusam este novo fascínio. Muitas outras obras cujos títulos são, per si, ilustrativos, são sintomáticas desse fascínio pela máquina e pela indústria. Em Paris, fervilha, na música e na dança, a "era mecânica": a peça *Ballet mécanique* (1926), de George Antheil (1900-1959), para pianos, xilofone, pianola, campainhas eléctricas e hélices de avião, foi aí apresentada. É, também, em Paris, que Arthur Honegger (1892-1955) apresenta, embora sob a forma convencional de poema sinfónico, a obra *Pacific 231* (1923) – uma imagem orquestral de uma locomotiva em movimento. Ecoando os Futuristas, os Construtivistas soviéticos deixaram-se seduzir por este imaginário. Podem citar-se, por exemplo: o bailado "fabril" *L'acier* (1927), de Aleksandr Mossolov (1900-1973) ou o *Pas d'acier* (1927) de Sergey Prokofiev (1891-1953) (com produção de Serge Diaghilev (1872-1929)).

Os arquitectos, em particular os ligados ao movimento Futurista, participam neste enaltecimento. No "Manifesto dell'Architettura Futurista" (1914) Antonio Sant'Elia (1888-1916) e Marinetti, proclamam uma Cidade Futurista e, antecipando-se a Le Corbusier (1887-1965), uma casa como máquina: *"Noi dobbiamo inventare e rifabbricare la città futurista, simile ad un imenso cantiere tumultuante, agile, dinâmico i ogni sua parte, e la casa futurista simile ad una macchina gigantesca.."* [10]

E proclamam uma nova era: *"Tutto deve essere rivoluzionato."* [11]

Fazendo eco do *zeitgeist,* o projecto para o gigantesco Monumento à Terceira Internacional (1920) de Vladimir Tatlin (1885-1953), construído

beauty, the beauty of speed. A race-automobile adorned with great pipes like serpents with explosive breath … a race-automobile which seems to rush over exploding powder is *more* beautiful than the Victory of Samothrace." [8]

In harmony with this spirit, one can also quote the words of Claude Debussy (1862-1918), who, in 1913, reflecting the same reality, in music, and imbued with the same spirit, reflects: "Is it not our duty to find a symphonic means to express our time, one that evokes the progress, the daring and the victories of modern days? The century of the aeroplane deserves its music." [9]

All creative disciplines accuse this new fascination. Many other works whose titles are illustrative in themselves are symptomatic of this fascination for machine and industry. In Paris, the "mechanical era" is boiling in music and dancing: George Antheil's *Ballet mécanique* (1926) for piano, xylophone, pianola, electric bells and airplane propeller was presented there. It is also in Paris that Arthur Honegger (1892-1955) presents, although in the conventional form of a symphonic poem, the work *Pacific 231* (1923), an orchestral image of a locomotive in motion. Echoing the Futurists, the Soviet Constructivists let themselves be seduced by this imaginary. Examples include: the "factory" ballet *L'acier* (1927) by Aleksandr Mossolov (1900-1973) or the *Pas d'acier* (1927) by Sergey Prokofiev (1891-1953) (produced by Serge Diaghilev (1872-1929)).

The architects, in particular those related to the Futurist movement, take part in this enhancement. In "Manifesto dell'Architettura Futurista" (1914) Antonio Sant'Elia (1888-1916) and Marinetti [10] proclaimed a Futuristic City and, in anticipation of Le Corbusier (1887-1965), a house as a machine: "We must invent and rebuild the Futurist city: it must be like an immense, tumultuous, likely, noble work site, dynamic in all its parts; and the Futurist house must be like an enormous machine." [11]

And they proclaim a new era: "Everything must be revolutionary." [12]

Echoing the *zeitgeist*, the design for the gigantic Monument to the Third International (1920) by Vladimir Tatlin (1885-1953), built with the new industrial materials and with its volumes in constant movement, presents itself as a true idealization of this new position. (Despite the obvious, and clearly paradoxical, allusion to the platonic geometry, in its formal aspects.)

The vision of the world ruled by divine laws, full of mystery and poetry, the vision of a world-stage-generating *musica mundana* – made mute and replaced by the festive noises of modernity – has been replaced by a vision of the world as a world-

com os novos materiais industriais e com os seus volumes em constante movimento, apresenta-se como uma verdadeira idealização desta nova posição. (Apesar da evidente, e claramente paradoxal, alusão à geometria platónica, nos seus aspectos formais.)
A visão do mundo regido por leis divinas, plena de mistério e poesia, a visão de um mundo-palco-gerador da *musica mundana* – tornada muda e substituída pelos ruídos festivos da modernidade – foi substituída por uma visão do mundo como mundo-máquina-mera-soma-de-engrenagens regido, agora, pelas mesmas leis físicas que regem a nova construção de pontes, estradas, arranha-céus, barcos, comboios, automóveis, aviões, e outras construções-homenagem-celebração às novas técnicas de construção e, já não, pelas leis da antiga *mathesis universalis* [12].

O *CONTRASTE* [13] COMO MODO DE INTERVENÇÃO

O modo de intervir no já construído é um dos aspectos que melhor caracteriza o Movimento Moderno e que mais o demarca do seu período anterior. O tipo de relação que se estabelece entre passado e presente, ao intervir no construído, é uma das suas características mais marcantes. E tal é evidente quer do ponto de vista conceptual quer do ponto de vista formal. Passado e presente reconhecem-se como elementos autónomos de um mesmo devir, justapondo-se e exibindo-se em tensão. Esta tensão é conseguida através do *contraste* como modo de intervenção. E este expressa-se através, precisamente, do *contraste* entre linguagens, geometrias e materiais. Ao intervir no já construído, os arquitectos do Movimento Moderno atribuem valor ao passado, através do contraste que criam entre a pré-existência e a obra nova, tornando-o distante.
Ao projectar, através de uma linguagem e métodos construtivos contemporâneos, os arquitectos constroem um presente que se propõe sem laços, formalmente aparentes, com o passado. As geometrias são agora abstractas, assimétricas e isentas de ornamentos; os materiais e sistemas construtivos, de preferência industriais, compreendem o uso de, por exemplo, estruturas metálicas, estruturas de betão, vidro [14].
Enfatizar o contraste entre a antiga e a nova arquitectura eram, então, princípios projectuais. Mas este contraste não surge do repúdio por uma arquitectura do passado, mas da convicção de que essa arquitectura, pelo facto de ser passada, no passado deve permanecer. Assim, destaca-se a nova arquitectura sem ofuscar, camuflar

machine-sum-of-gear ruled, now, by the same physical laws that govern the new construction of bridges, roads, skyscrapers, boats, trains, automobiles, airplanes, and other constructions--honoring the new construction techniques and, no longer, by the laws of the old *mathesis universalis* [13].

THE *CONTRAST* [14] AS A MODE OF INTERVENTION

The way of intervening in the already built environment is one of the aspects that best characterizes the Modern Movement, and that most demarcates it from its previous period. The type of relationship that is established between past and present, when intervening in the built, is one of its most striking characteristics. And this is evident from both a conceptual and formal point of view. Past and present are recognized as autonomous elements of the same becoming, juxtaposing themselves, and displaying themselves in tension. This tension is achieved through *contrast* as a mode of intervention. And this is expressed precisely through the contrast between languages, geometries and materials. In intervening in the built urban fabric, the architects of the Modern Movement attribute value to the past, through the contrast they create between pre-existence and the new work, making it distant. By designing, through contemporary construction language and methods, architects build a present that proposes itself without formally apparent ties to the past. The geometries are now abstract, asymmetrical and free of ornaments; the construction materials and systems, preferably industrial, comprise the use of, for example, steel structures, concrete structures, glass [15].
To emphasize the contrast between the old and the new architecture were, then, projectual principles. But this contrast does not arise from repudiation for an architecture of the past, but from the conviction that such architecture, because it is past, must remain in the past. Thus, the new architecture stands out without overshadowing, camouflaging, or merging, the previous one. The recognition of history is, now, not historicist: abstract forms were a way of intellectualizing the opposition to the 18th century revivalisms; one does not cite the past, one passes and shows it, one looks at it and does not discuss it.
The already classic text by Solà-Morales, “Dal contrasto all’analogia” [16], exposes, in a very clear and well founded way, the way in which contrast is also present in representation techniques, such as photomontage, used in the dissemination of

ou embeber, a anterior. O reconhecimento da história é, agora, não historicista: as formas abstractas foram um modo de intelectualizar a oposição aos revivalismos oitocentistas; não se cita o passado, passa-se e mostrá-lo, olha-se e não se discorre sobre ele.
O já clássico texto de Solà-Morales, "Dal contrasto all'analogia" [15], expõe, de modo claríssimo e fundado, o modo co mo o contraste está, também, presente nas técnicas de representação, como a fotomontagem, usadas na divulgação de projectos. Solà-Morales exemplifica esta ideia com os, sobejamente conhecidos, projectos de Mies van der Rohe (1886-1969) para a Friederichstrasse e a Alexanderplatz, (ambos para Berlim, 1918 e 1921, respectivamente), o projecto de Ludwig Hilberseimer (1885-1967) para o centro de Berlim (1927), e o projecto de Le Corbusier para o centro de Paris (1936).
À semelhança de muitos artistas de vanguarda, estes arquitectos não geraram uma ruptura com o passado em sentido efectivo. Herdeiros da Razão, fizeram-no sobretudo em termos formais, pois continuavam a acreditar na universalidade das soluções e do seu protagonismo num progresso social.

DEPOIS DA MÁQUINA, DEPOIS DA CELEBRAÇÃO, DEPOIS DO *CONTRASTE*: A *ANALOGIA* [16]

Apesar do espaço cedido a alguma continuidade do cariz mais ortodoxo do Movimento Moderno, o Pós-Guerra abre caminho à descrença na ideia de Progresso e das ideias mais universais propostas pela arquitectura. Desacreditado esse, outrora, novo mundo, as obras, já não podem reger-se por critérios universais. Ideias que não são alheias à emergência e ao desenvolvimento coevo das Ciências Sociais. A intervenção por *analogia*, conjugando elementos de diferentes sistemas através de relações de semelhança e diversidade, tornou-se uma solução, nas suas diferentes interpretações (umas mais formalistas do que outras).
A crença no homem universal criou o contraste e a humanização trouxe consigo esse novo método de intervenção no construído que reflecte o reconhecimento das diferentes idiossincrasias – quer dos indivíduos quer das comunidades – com as quais a arquitectura deve, agora, dialogar. A analogia – como método de intervenção no construído, visto como património (vivo), não abstracto –, possibilitou esse diálogo entre diferentes arquitecturas, entre o novo e o pré-existente, cedendo e oferecendo-se mutuamente.

projects. Solà-Morales exemplifies this idea with the well-known projects of Mies van der Rohe (1886-1969) for Friederichstrasse and Alexanderplatz, (both for Berlin, 1918 and 1921, respectively), the project of Ludwig Hilberseimer (1885-1967) for the centre of Berlin (1927), and the project of Le Corbusier for the centre of Paris (1936).
Like many avant-garde artists, these architects have not generated a break with the past in a real sense. Heirs of Reason, they did so mainly in formal terms, as they continued to believe in the universality of solutions and their protagonism in social progress.

AFTER THE MACHINE, AFTER THE CELEBRATION, AFTER THE *CONTRAST*: THE *ANALOGY* [17]

Despite the space given over to some continuity of the more orthodox wing of the Modern Movement, the Post-War, opens the way to disbelief in the idea of Progress and the more universal ideas proposed by architecture. Discredited this, once a new world, the works, can no longer be governed by universal criteria. These ideas are not foreign to the emergency and the cohesive development of the Social Sciences. Intervention by *analogy*, combining elements from different systems through similarity and diversity relations, became a solution, in its different interpretations (some more formalistic than others).
The belief in the universal man created the contrast and humanisation brought with it this new method of intervention in the built that reflects, the recognition of the different idiosyncrasies – both of individuals and of communities – with which architecture should now dialogue. The analogy – as a method of intervention in the built environment, seen as heritage (an alive one), not abstract – has made possible this dialogue between different architectures, between the new and the pre-existing, giving way and offering each other.
Although previously experimented (by Gunnard Asplund (1885-1940) [18], for example), it was from the 1960s onwards that the search for solutions by means of analogue instruments was intended to respond to the void that seems to have taken over the new collective consciousness. This awareness is also inseparable from the emergence of debates concerning heritage, which reveal a need for a return to history, to the past, even if not necessarily literally.
History becomes a way of generating creative capacity, as it had been, in the Modern Movement, the yearning for the "new". The analogy provides

Embora já experimentadas anteriormente (por Gunnard Asplund (1885-1940) [17], por exemplo), foi a partir da década de 1960 que a procura de soluções através de instrumentos analógicos pretendeu dar resposta ao vazio que parece ter tomado conta da nova consciência colectiva. Tomada de consciência esta, também, indissociável da emergência de debates relativos ao património, que revelam uma necessidade do retorno à história, ao passado, ainda que de modo não necessariamente literal.

A história passa a ser um modo de gerar capacidade criativa, como o tinha sido, no Movimento Moderno, a ânsia pelo "novo". A analogia proporciona a procura, no passado, de elementos e memórias comuns aos diferentes indivíduos e comunidades, usando, caso a caso, fracções da história. Perdidas as noções de mundo universal, o processo analógico que se socorre de preexistências específicas, ou de um passado mais alargado, parece ser uma solução encontrada para que o diálogo entre arquitecturas de diferentes tempos, entre indivíduo e comunidade e entre arquitectura e indivíduo, se faça a partir de uma base comum, centrada na cultura.

Invertendo o paradigma, como refere Tafuri [18], a propósito do início do percurso docente de Bruno Zevi (1918-2000): "Considera-se o anti-historicismo do movimento moderno como algo de contigente e de superável avançando-se a hipótese de uma história como guia de um novo tipo de experiência."

E por outro lado, como refere Robert A. Nisbet [19]: *"Western faith in the dogma of progress is waning rapidly in all levels and spheres in this final part of the twentieth century."*

Volta-se à história e, também, à natureza, não já sob uma visão de leis universais, mas a uma natureza mais humanizada e, também em si, plena de diversidade.

Voltamos à natureza e ao humano. Mas não ao que é produzido por si, mas ao que o é, intrinsecamente.



No Museu Nacional de Arte Romana, em Mérida, o presente evoca a história e o local dessa história. Rafael Moneo (n.1937) apresenta-nos

the search in the past for elements and memories common to different individuals and communities, using, case by case, fractions of history. Once lost the idea of the universal world, the analogical process which resorts to specific pre-existences, or to a broader past, seems to be a solution found so that the dialogue between architectures of different times, between the individual and the community and between architecture and the individual, can be made on a common basis, centred on culture.

Reversing the paradigm, as Tafuri [19] , regarding the beginning of Bruno Zevi's (1918-2000) teaching career, states: "The antihistoricism of the modern movement is considered to be something contigent and surmountable, with the hypothesis of a history as a guide to a new type of experience being advanced."

Besides, as Robert A. Nisbet [20] states: "Western faith in the dogma of progress is waning rapidly in all levels and spheres in this final part of the twentieth century."

We return to history and also to nature, not under a vision of universal laws, but to a more humanized nature and also in itself full of diversity.

We return to nature and to the human. But not to what is produced by itself, but to what it *is*, intrinsically.



Figura 1 e 2
Rafael Moneo, Museu Nacional de Arte Romana, Mérida, 1980-86. [Foto: CGG, 1992]

Figures 1 & 2
Rafael Moneo, National Museum of Roman Art, Mérida, 1980-86. [Foto: CGG, 1992]

At the National Museum of Roman Art in Mérida, the present evokes the history and the place of that history. Rafael Moneo (b.1937) presents us with nudity, modern and simultaneously Roman and medieval. Two bodies mark memories in their different evocations: the factory and

a nudez moderna, simultaneamente, romana e medieval. Dois corpos marcam memórias nas suas diferentes evocações: a fabril e a doméstica. Forma e sistema construtivo dialogam, reconstruindo-se e representando-se para lá das suas funções primeiras. Constrói-se a unidade: o novo sem perda de identidade, a tradição em reformulação e renovação. Podemos associar palavras claras – entrada, arco, tímpano, escultura, palavra, moderno, pós-moderno ... – imaginar um poema com elas: o tempo ininterrupto, a acção análoga.

NOTAS

1. Ver Pérez-Goméz. *Architecture and the Crisis of Modern Science*.
2. Masiero, *Estética de la arquitectura*, 95.
3. Hall, *A revolução na ciência*, 30.
4. Bronovski e Mazlisch, *A tradição intelectual do Ocidente*, 30.
5. Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas*, 308.
6. Pérez-Gómez, *Architecture and the Crisis of Modern Science*, 4.
7. Apud Kultermann, *Architecture in the 20th Century*, 3.
8. Marinetti, "Le manifeste du Futurism," 1.
9. Apud Griffiths, *A música moderna*, 99.
10. Antonio Sant'Elia. *Manifesto dell'architettura futurista: Considerazioni sul centenário*.
11. Antonio Sant'Elia. *Manifesto dell'architettura futurista: Considerazioni sul centenário.*
12. Gonçalves, "From divine to human ...," 39.
13. Este termo, bem como "analogia" (que a seguir se aborda), e respectivos conceitos referem-se à designação e ao raciocínio propostos por Ignasi da Solá-Morales em Solá-Morales, "Dal contrasto all'analogia: Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico/ From contrast to analogy: Developments in the concept of architectural intervention," em que o autor exemplifica como "contraste" e "analogia" se tornaram dois modos paradigmáticos de intervenção arquitectónica nas primeiras e últimas décadas do século XX, respectivamente.
14. Na realidade, este aspecto será mais formal do que conceptual: no Movimento Moderno "a nova tecnologia foi mais uma ideia do que um facto" e, apesar de grande parte dos materiais usados pelos arquitectos do Movimento Moderno terem sido pensados como "produtos da técnica da máquina", estes arquitectos nunca olharam para estes materiais como "'*ready-mades*' mas adaptaram-nos como forma plástica pré-concebida". Colquhoun, "Symbolic and Literal Aspects of Technology," 24.
15. Ver nota 13.
16. Ver nota 13.
17. Tal como é referido por Solà-Morales (op. cit.), na

the domestic. Form and constructive system dialogue, reconstructing themselves and representing themselves beyond their first functions. Unity is built: the new without loss of identity, the tradition in reformulation and renewal. One may associate clear words – entrance, arch, tympanum, sculpture, word, modern, post-modern ... – one may imagine a poem with them: the uninterrupted time, the analogous action.

NOTES

1. See Pérez-Goméz, *Architecture and the Crisis of Modern Science*.
2. Masiero, *Estética de la arquitectura*, 95.
3. Hall, *The Scientific Revolution*, 13
4. Bronovski and Mazlisch, *Western Intellectual Tradition*, 11.
5. Tatarkiewicz, *History of Six Ideas*, 272-273.
6. Pérez-Gómez, *Architecture and the Crisis of Modern Science*, 4.
7. Apud Kultermann, *Architecture in the 20th Century*, 3.
8. Marinetti, "The Foundation and Manifesto of Futurism," 286. Or.: "*Nous déclarons que la splendeur du monde s'est enrichie d'une beauté nouvelle: la beauté de la vitesse. Une automobile de course avec son coffre orné de gros tuyaux, tels des serpents à l'haleine explosive ... une automobile rugissante, qui a l'air de courir sur de la mitraille, est plus belle que la Victoire de Samothrace*." Marinetti, "Le manifeste du Futurism," 1.
9. Apud Griffiths, *Modern Music*, 98.
10. Although usually attributed only to Sant'Elia (as signed in the original document) Ulrich Conrads, showing the respective participation, attributes to Marinetti the co-authorship of this manifesto. See Sant'Elia and Marinetti, "Futurist architecture".
11. Sant'Elia e Marinetti, "Futurist architecture," 36.
12. Sant'Elia e Marinetti, "Futurist architecture," 36.
13. Gonçalves, "From divine to human...," 39.
14. This term, as well as "analogy" (which will be referred bellow) and their respective concepts refer to the designation and reasoning proposed by Ignasi da Solá-Morales in Solá-Morales, "Dal contrasto all'analogia: Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico/ From contrast to analogy: Developments in the concept of architectural intervention", in which the author exemplifies as "contrast" and "analogy" two paradigmatic modes of architectural intervention in the first and last decades of the 20th century respectively.
15. In fact, this aspect seems to have a more formal rather than a conceptual basis: following Alan Colquhoun, in Modern Movement, "new technology was na idea rather than a fact. ... [M]uch the materials

ampliação da Câmara Municipal de Göteborg (1913-37).
18. Tafuri, *Teorias e história da Arquitectura*, 35.
19. Nisbet, *History of the Idea of Progress*, 9.

BIBLIOGRAFIA

> Bronovski, J., e Bruce Mazlisch. *A tradição intelectual do Ocidente*. Traduzido por Joaquim Rosa. Lisboa: Edições 70, 1988.

Colquhoun, Alan. "Symbolic and Literal Aspects of Technology." In *Collected Essays in Architectural Criticism*, 23-26. London: Black Dog, 2009.

> Gonçalves, Clara Germana. "From divine to human: the machine celebrated by architecture and music and the everlasting search for Plato." In *Progress(es), Theories and Practices: Proceedings of the 3rd International Multidisciplinary Congress on Proportion Harmonies Identities (PHI 2017)*, editado por Mário S. Ming Kong, Maria do Rosário Monteiro, e Maria João Pereira Neto, 35-39. Leiden: CRC Press, 2018.

> Griffiths, Paul. *A música moderna: Uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez*. Traduzido por Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

> Hall, A. Rupert. *A revolução na ciência, 1500-1750*. Traduzido por Mª Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70, 1988.

> Kultermann, Udo. *Architecture in the 20th Century*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1993.

> Marinetti, F. T. "Le manifeste du Futurism." *Le Figaro*, Fevereiro 20, 1909.

> Masiero, Roberto. *La estética de la arquitectura*. Madrid: Machado Libros, 2003.

> Nisbet, Robert A. *History of the Idea of Progress*. London: Transaction, 2009.

> Pérez-Gómez, Alberto. *Architecture and the Crisis of Modern Science*. Cambridge: The MIT Press, 1996.

> Sant'Elia, Antonio. *Manifesto dell'architettura futurista: Considerazioni sul centenário*. Editado por Franco Purini, Lina Malfona, e Monica Manicone. Roma: Gangemi, 2015. Kindle edition.

> Tafuri, Manfredo. *Teorias e história da arquitectura*. Traduzido por Ana Brito e Luís Leitão. Lisboa: Presença, 1988.

> Solá-Morales, Ignasi. "Dal contrasto all'analogia: Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico/ From contrast to analogy: Developments in the concept of architectural intervention." *Lotus Internacional*, no.46 (1985): p.37-45.

> Tatarkiewicz, Wladyslaw. *Historia de seis ideas: Arte, belleza, forma, creatividad, mímesis, experiencia estética*. Traduzido por Francisco Rodríguez Martín. Madrid: Alianza, 2010.

they [the architecs] used were conceived to be the products of machine techniques, these architects never regarded them as 'ready-mades', but adapted them to a preconceived plastic form ...". Colquhoun, "Symbolic and Literal Aspects of Technology," 24.
16. See note 13.
17. See note 13.
18. As Solà-Morales (op. cit.) mentions, in the extension of the Göteborg's Town Hall (1913-37).
19. [Free translation.] Tafuri, T*eorias e história da arquitectura*, 35.
20. Nisbet, *History of the Idea of Progress*, 9.

BIBLIOGRAPHY

> Bronovski, J., and Bruce Mazlisch. *Western Intellectual Tradition: From Leonardo to Hegel.* New York: Harper & Row, 1975.

> Colquhoun, Alan. "Symbolic and Literal Aspects of Technology." In *Collected Essays in Architectural Criticism*, 23-26. London: Black Dog, 2009.

> Gonçalves, Clara Germana. "From divine to human: the machine celebrated by architecture and music and the everlasting search for Plato." In *Progress(es), Theories and Practices: Proceedings of the 3rd International Multidisciplinary Congress on Proportion Harmonies Identities (PHI 2017)*, edited by Mário S. Ming Kong, Maria do Rosário Monteiro, and Maria João Pereira Neto, 35-39. Leiden: CRC Press, 2018.

> Griffiths, Paul. *Modern Music: A Concise History*. London: Thames and Hudson, 1996.

> Hall, A. Rupert. *The Scientific Revolution*, 1500-1750. Abingdon: Routledge, 2014.

> Kultermann, Udo. *Architecture in the 20th Century.* New York: Van Nostrand Reinhold, 1993.

> Marinetti, F. T. "Le manifeste du Futurism." *Le Figaro*, February 20, 1909.

> Marinetti, F.T. "The Foundation and Manifesto of Futurism." In *Theories of Modern Art*: A Source Book by Artists and Critics, edied by Herschel. B. Chipp, 284-289. Berkeley: University of California Press, 1968.

> Masiero, Roberto. *La estética de la arquitectura* [The Aesthetics of Architecture]. Madrid: Machado Libros, 2003.

> Nisbet, Robert A. *History of the Idea of Progress*. London: Transaction, 2009.

> Pérez-Gómez, Alberto. *Architecture and the Crisis of Modern Science. Cambridge:* The MIT Press, 1996.

> Sant'Elia, Antonio, and Filippo Tommaso Marinetti. (1971) "Futurist architecture." In Programs and Manifestos on 20th Century Architecture, edited by Ulrich Conrads, 34-38. Cambridge: MIT Press, 1971.

> Solá-Morales, Ignasi. "Dal contrasto all'analogia: Trasformazioni nella concezione dell'intervento architettonico/ From contrast to analogy: Developments in the concept of architectural

SOBRE

Investigadora integrada do CITAD, Universidade Lusíada.
Professora auxiliar/associada do ISMAT, 2008/09-2019/20
claramoutinho@gmail.com

intervention." *Lotus Internacional*, no.46 (1985): p.37-45.
> Tafuri, Manfredo. *Teorias e história da arquitectura* [Theory and histories of architecture]. Lisboa: Presença, 1988.
> Tatarkiewicz, Wladyslaw. *A History of Six Ideas: An Essay in Aesthetics.* Translated by Christopher Kasparek et al. Dordrecht: Springer, 1980.

ABOUT

Research fellow at CITAD, Lusíada University
Assistant/Associated professor at ISMAT, 2008/09-2019/20
claramoutinho@gmail.com

> TRÊS

> THREE

A VIDA E A MATÉRIA DA ARQUITECTURA VISTAS PELA LENTE DO CINEMA.
Três filmes-ensaio de Harun Farocki

LIFE AND ARCHITECTURAL MATTER AS SEEN BY CINEMA
Three essay-films from Harun Farocki

ABSTRACT

This paper is based on three essay-films from Harun Farocki (1944-2014) that are the starting point for the discussion about (1) the architect's perverse power to organise and build the world we live in (*Sauerbruch Hutton Architects,* 2013), (2) the brick-making process in Burkina Faso, India, and the Franco-Suisse-Austrian triangle as a metaphor for the analysis and denunciation of social inequality, increasing industrialisation and the subsequent substitution of individual and collective freedoms with the present technological society (*In Comparison,* 2009), and (3) the responsibility Architecture and its actors (architects, planners, constructors, engineers, and promoters) have in following capitalist policies through the construction of shopping malls that are the primary centres in the contemporary compulsive consumerist society (*The Creators of Shopping Worlds*, 2001).

This paper suggests a return to the question of responsibility and architecture's social role (widely debated by the Modern Movement during the first half of the 20th century) through the cinematographic lenses of one of the most critical, current, and nonconformist authors of contemporary cinema. Farocki filmed architecture; we study the filmed-architecture with the purpose of putting forth a disciplinary reavaluation and try to reunite Architecture with fundamental and timeless issues: the connection to people (life) and places (matter). We will also be making references to three other Farocki works as complementary means to other concepts of space and time: *Images and Inscriptions of War* (1988), *Respite* (2007) and *Prison Images* (2000).

The study of the juxtaposition between Architecture and Cinema entails a confrontation with notion of existencial and phenomenological space (Juhani Pallasmaa, *The Architecture of Image: Existencial Space in Cinema*, 2000), construction of the cinematographic place (*Gregory Markopoulos, Film as Film*, 2014), and the collective memory (*Chris Marker, Sans Soleil*, 1983).

On the other hand, the three selected works from Harun Farocki's allow us to amplify the issue and transpose it to domain of Political Studies (specially Economics) and Sociology, as well as face Architecture as seen by Farocki with other reference works: *Technologies of Freedom* (Morrisett, 1998), The *Transparent Society* (Brin, 1998), *The New Spirit of Capitalism* (Boltanski and Chiapello, 2005), *Ética, Crise e Sociedade* (Renaud e Marcelo, 2011), *Capital in the Twenty-First Century* (Piketty, 2013), *Les Lieux de Mémoire* (Nora, 1993), and *Invention, Memory, and Place* (Said, 2000).

Can Cinema be the bridge that leads Architecture to contemporaneity and, at the same time, reintroduce old issues such as social responsibility?

KEY WORDS: Architecture and Cinema, Harun Farocki, Existencial Space, Cinematographic Place, Collective Memory.

1. INTRODUÇÃO

A análise da prática da arquitetura contemporânea é crucial à evolução e ajuste da profissão às mudanças do mundo atual. Os filmes-ensaio *The Creators of Shopping Worlds* (2001), I*n Comparison* (2009) e *Sauerbruch Hutton Architects* (2013), da autoria de Harun Farocki (1944-2014), observam de perto as práticas contemporâneas da arquitetura para questionar as expressões emergentes do capitalismo, a produção inconsequente que conduz à destruição e o avanço tecnológico desmedido que, gradualmente, substituirá o Homem pela Máquina. Neste artigo, pretendemos refletir sobre o significado e as implicações éticas de algumas das transformações recentes no mundo da arquitetura a partir do ponto de vista destes três filmes.

Neste artigo, a camera de filmar constitui o elemento mediador que permite a realização de uma autocrítica à arquitetura contemporânea with the purpose of putting forth a disciplinary reavaluation and try to reunite Architecture with fundamental and timeless issues: the connection to people (life) and places (matter). Pelo caminho, os filmes em estudo serão confrontados com as noções de espaço existencial e fenomenológico (Pallasmaa, 2008 e 2011), de lugar cinematográfico (Markopoulos, 2014) e de manipulação da memória coletiva (Marker, 1983).

Nos últimos anos a obra filmada e escrita de Harun Farocki gerou uma prolífera bibliografia de referência, tendo para isso contribuído (1) a capacidade do autor de colocar sempre os problemas contemporâneos nos lugares e tempos a que pertencem, (2) o desenvolvimento de uma linguagem de comunicação – designada por film-essay – assente no recurso a uma simples estrutura de campo e contra-campo e (3) no encadeamento auto informativo de imagens. A conjugação destes elementos atribui especial mordacidade e objetividade no tratamento das problemáticas exploradas à obra de Harun Farocki. A atenção das várias publicações tem sido o modo como o autor ausculta as várias expressões do capitalismo na cultura contemporânea. Todavia, uma revisão integral à obra filmada do autor possibilita o destaque de três vectores principais, que, no decurso das três décadas de trabalho, se intercalaram e metamorfosearam constantemente:

– Teoria da imagem. Reflexão/questionamento da natureza/estatuto das imagens contemporâneas através de uma montagem resultante da *recycling imagery and sound from a range of*

1. INTRODUCTION

The analysis of the practice of contemporary architecture is essential to the evolution and adjustment of the occupation to the changes in the current world. The film-essays T*he Creators of Shopping Worlds* (2001), *In Comparison* (2009) and *Sauerbruch Hutton Architects* (2013), by Harun Farocki (1944-2014), look closely at the contemporary architecture practices to question the expressions arising from capitalism, the inconsequent production leading to destruction, and the rampant technological advancements that will gradually replace man by Machine. The aim of this article is to reflect on the meaning and ethical implications of some of the recent changes in the world of architecture from the viewpoint of these three films.

In this article, the cinematic camera is the mediating element that enables a self-critique to be made on contemporary architecture with the purpose of putting forth a disciplinary re-evaluation and try to reunite architecture with fundamental and timeless issues: the connection to people (life) and places (matter). Along this process, the films under study will be compared with the notions of existential and phenomenological space (Pallasmaa, 2008 and 2011), of cinematographic space (Markopoulos, 2014) and of manipulation of collective memory (Marker, 1983).

In recent years, the films and writing of Harun Farocki generated a prolific bibliography of reference, helped by (1) the ability of the author to always place contemporary problems in the places and times to which they belong, (2) the development of a communication language – called film-essay – based on the use of a simple *champ* and *contre-champ* structure. The combination of these elements affords a particular scathing and objectivity in the processing of the explored problems to the work of Harun Farocki. The focus of the various publications has been on how the author examines the various expressions of capitalism in contemporary culture. Nevertheless, a thorough review of the author's films enables us to highlight three core strands, which, over the three decades of work, are interspersed and metamorphosed constantly:

– Theory of image. Reflection/questioning of the nature/statute of contemporary images through an assembly resulting from *the recycling imagery and sound from a range of sources such as military simulation devices, industrial optometrics, and commercial and penal surveillance technology* (Pavsek, 2008). In this line of reasoning, we highlight the films Still Life (1997), The Expression

sources such as military simulation devices, industrial optometrics, and commercial and penal surveillance technology (Pavsek, 2008). Nesta linha de pensamento salientamos os filmes Still Life (1997), The Expression of Hands (1997) e Prison Images (2000), este último centrado na representação da vida nas prisões de alta segurança com recurso a imagens de cinema [*Un Condamné à Mort s'est Échappé* (1956), de Robert Bresson] e a um vasto manancial de imagens de câmaras de vigilância, questionando os modos e instrumentos de controlo humano pelo olho-máquina artificial.

– Sistemas de produção capitalista. Olhar apreensivo para o desenvolvimento de uma indústria tão perfeita que só poderia conduzir à sua própria autodestruição. Este grupo reflecte sobre o crescente automatismo nos meios laborais, que, gradualmente, substituirá e suprimirá a mão-de-obra humana, conduzindo à desvalorização do homem e, finalmente, ao colapso. Destacamos neste grupo os filmes *Workers Leaving the Factory* (1995) e *Between Two Wars* (1978), este último estabelecendo a ligação da ascensão nazi ao crescimento da indústria metalúrgica [*whoever does not wish to speak of capitalism should be silent about fascism. With this movie I want to speak precisely about both* (Baumgärtel, 1998)].

– Formas de representação do capitalismo na cultura contemporânea. Consistem em filmagens de formações sociais e profissionais. Farocki parte de uma noção de Brecht para estudar as reconfigurações emergentes do capitalismo no mundo contemporâneo. Nesta secção destacamos os filmes *Retraining* (1994) e *How to Live in the FRG* (1990), este último apresentando o retrato de uma sociedade que é treinada/ensinada a cuidar de crianças, a morrer, a chorar, atravessar estradas e a matar no âmbito de formações de instituições privadas. As ações perpetradas são comparadas a ensaios para o teatro da vida.

Desde 2000 que Farocki começou a observar a prática da arquitetura para entender o modo como o Homem ergue, transforma e configura o mundo em que vive. Para Farocki, a arquitetura funciona como um domínio sensível à projeção das ambições políticas e económicas dos grupos que detêm poder. Por outras palavras: Farocki está interessado em observar o modo como o mundo contemporâneo é configurado/construído ao serviço dos grupos dominadores que apenas visam gerar mais poder.

Este entendimento da arquitetura não está contemplado nos inúmeros trabalhos que

of Hands (1997) and Prison Images (2000), the latter focused on the representation of life in maximum security jails reusing footage from *Un Condamné à Mort s'est Échappé* (1956), by Robert Bresson, and an extensive array of surveillance camera images, questioning the human control modes and instruments through the artificial eye-machine.

– Capitalist production systems. A concerned look at the development of an industry so perfect that it could only lead to its own self-destruction. This group reflects on the increasing automation in work activities, which will gradually replace and do away with human labour, leading to the devaluation of man and, ultimately, to collapse. In this group, we draw attention to the films *Workers Leaving the Factory* (1995) and *Between Two Wars* (1978), the latter making the connection between the rise of Nazism and the growth of the metal industry (Baumgärtel, 1998).

– Capitalist forms of representation in contemporary culture. They consist of footage on social and professional configurations. Farocki builds on Brecht to study the reconfigurations that stem from capitalism in the contemporary world. In this section, we highlight the films *Retraining* (1994) and *How to Live in the FRG* (1990), the latter portraying a society trained in/taught on how to take care of children, to die, to cry, to cross streets and to kill as part of training provided by private institutions. The actions taken are compared to rehearsals for the theatre of life.

Farocki has since 2000 began to observe the practice of architecture to understand how Man builds, transforms and shapes the world in which he lives. For Farocki, architecture acts as a domain sensitive to the projection of the political and economic ambitions of the groups in power. In other words, Farocki is interested in seeing how the contemporary world is shaped/built to the service of the dominating groups that are only interested in generating more power.

This understanding of architecture is not contemplated in the many works that address the interaction between architecture and the cinema. Most of the authors stress the futuristic urban cinematographic representation [e.g. *Metropolis* (1927), by Fritz Lang], on the presence of architects thinking about and collaborating in the construction of film sets and, finally, on the making of documentary or monographic films on the life and work of emblematic architects [e.g. *My Architect* (2003), *Nathaniel Kahn* and *Sketches of Frank Gehry* (2006), by Sydney Pollack]. We can, however, note three dominant lines of thinking:

– Architecture of Cinema. Most of the studies

estudam a interação entre a arquitetura e o cinema. Este campo de trabalho (arquitetura e cinema) tem gerado inúmeras investigações especialmente focadas nas representações cinematográficas urbanas [por exemplo *Metropolis* (1927), de Fritz Lang], na presença de arquitetos a pensar e colaborar na construção de cenários de cinema e, por fim, na realização de filmes documentais ou monográficos sobre a vida e obra de arquitetos paradigmáticos [por exemplo *My Architect* (2003), *Nathaniel Kahn* e *Sketches of Frank Gehry* (2006), da autoria de Sydney Pollack]. No entanto, é possível realçar três linhas de pensamento preponderantes:

– Arquitetura do Cinema. A maioria dos estudos centra-se in the inherent architecture of cinematic expression, que entende o cinema como a construção de sequências espaciais e temporais para legitimar a análise pormenorizada dos espaços cinematográficos. O livro que melhor representa esta linha de investigação é La *Arquitectura del Cine* (2008), da autoria de García Roig e Martí Arís, que desmonta a planificação (instrumentos e ferramentas) espacial dos filmes de Dreyer, Hitchcock, Ford e Ozu para evidenciar o modo como a expressão do espaço no cinema se converte em algo tão importante como o conteúdo narrativo das imagens.

– O cinema enquanto potência criadora e inventora de espaços mentais. Esta linha de investigação é encimada pelas obras seminais do arquiteto Juhani Pallasmaa, nomeadamente *The Architecture of Image: Existencial Space in Cinema* (2008) e *The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture* (2011), centradas no modo como o cinema cria espaço efémero através da construção de cenários (arquitetura falsa), com o objetivo de construir espaços mentais que são habitados pelo espectador. Esta linha reflete sobre a inerente arquitetura efémera da mente humana, do pensamento e da emoção.

– A arquitetura como cineasta. Este estudo parte do entendimento da arquitetura não somente como cenário, mas como catalisador de todo o drama cinematográfico. Esta linha de investigação encontra representação no livro *The Wrong House: the Architecture of Alfred Hitchcock* (Jacobs, 2007), que explora o modo como os cenários arquitetónicos condensam e alavancam toda a tensão dos filmes de Alfred Hitchcock.

Neste sentido, importa referir que o estudo da prática da arquitetura contemporânea a partir do olhar-pensamento de um dos autores contemporâneos mais inconformados da História do Cinema é original e inovador no campo bibliográfico sobre Harun Farocki e sobre Arquitetura e Cinema.

focus on the inherent architecture of cinematic expression, which sees cinema as a construction of space and time sequences to legitimize the detailed analysis of cinematographic spaces. The book that best represents this line of research is *La Arquitectura del Cine* (2008), by García Roig and Martí Arís, which fragments spacial planning (instruments and tools) of films by Dreyer, Hitchcock, Ford and Ozu to show how the expression of space in cinema is turned into something as relevant as the narrative contents of images.

– The cinema as creative and inventive power of mental spaces. This line of research is headed by the seminal works of architect Juhani Pallasmaa, in particular *The Architecture of Image: Existential Space in Cinema* (2008) and *The Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture* (2011), focused on who the cinema creates a ephemeral space through the construction of sets (false architecture), with the purpose of building mental spaces in which the spectator lives. This line of research reflects on the inherent ephemeral architecture of the human mind, thought and emotion.

– Architecture as a filmmaker. This study is based on the understanding of architecture not only as a set, but also as the catalyst of the entire film drama. This line of research is represented by the book *The Wrong House: the Architecture of Alfred Hitchcock* (Jacobs, 2007), which explores how the architectural sets concentrate and leverage all the tension in Alfred Hitchcock's films.

In this regard, it is important to note that the study of the contemporary architecture practice based on the view-thought of one of the most disconcerted contemporary authors in the History of Cinema is original and innovative in the bibliographical field about Harun Farocki and about Architecture and Cinema.

More than contextualising, comparing and cataloguing the three proposed films with the other films by the author, this paper aims to compare them with themes, authors and views on the architecture field of research in order to (1) draw these three films into the discourse of architecture, (2) confront the practice of architecture with contemporary culture, and (3) re-evaluate the social and professional responsibility of contemporary architecture, an exercise which we believe is innovative and original in the studies of cinema and architecture.

Mais do que enquadrar, comparar e catalogar os três filmes propostos com a restante filmografia do autor, este paper pretende confrontá-los com temas, autores e visões do campo de investigação da arquitetura com o objetivo de (1) trazer estes três filmes para o discurso da arquitetura, (2) confrontar a prática da arquitetura com a cultura contemporânea e (3) reavaliar a responsabilidade profissional e social da arquitetura contemporânea, exercício que acreditamos ser inovador e original nos estudos de cinema e arquitetura.

2. NO VENTRE DO EMBUSTE CONSUMISTA

Em 2001, Harun Farocki terminou o filme *The Creators of Shopping Worlds*, que se inscreve no interstício de duas linhas de pensamento farockianas: a produção autocanibalista e as formas emergentes do capitalismo na cultura contemporânea.

O plano inaugural (00:00:00-00:00:11) apresenta a pupila e a íris de um olho humano a serem acompanhadas por um sensor (a música ambiente sugere que esteja num centro comercial). O olho é estudado por uma máquina que procura estabelecer um padrão que otimize a venda de produtos em estabelecimentos comerciais.

A sequência seguinte (00:00:12-00:04:25), coloca-nos entre um grupo de investidores que discute a construção um centro comercial. É aberto um concurso de arquitetura a um número restrito de participantes. A partir daí, Farocki acompanha o desenvolvimento do projeto junto das várias equipas de arquitetos com a atenta desconfiança e sede de conhecimento de quem ingressa num percurso iniciático (Yourcenar, 1968).

Os primeiros dois planos do filme contêm a questão sobre a qual o filme orbita: que mecanismos contemporâneos são utilizados - desde a conceção do edifício à distribuição dos produtos comerciais no espaço e ao desenho das portas e janelas - para aumentar/optimizar exponencialmente a receita financeira de um estabelecimento destinado à compra e ao consumo?

O olhar de Farocki foca especialmente o enorme aparato de instrumentos e mecanismos tecnológicos contemporâneos cujo único objetivo é sondar as entradas do edifício que registam maior número de visitantes (00:07:05-00:09:16), criar um padrão que identifique os elementos (arquitetónicos e promocionais) que são visualizados em primeiro lugar após a entrada num centro comercial (00:11:26-00:11:40

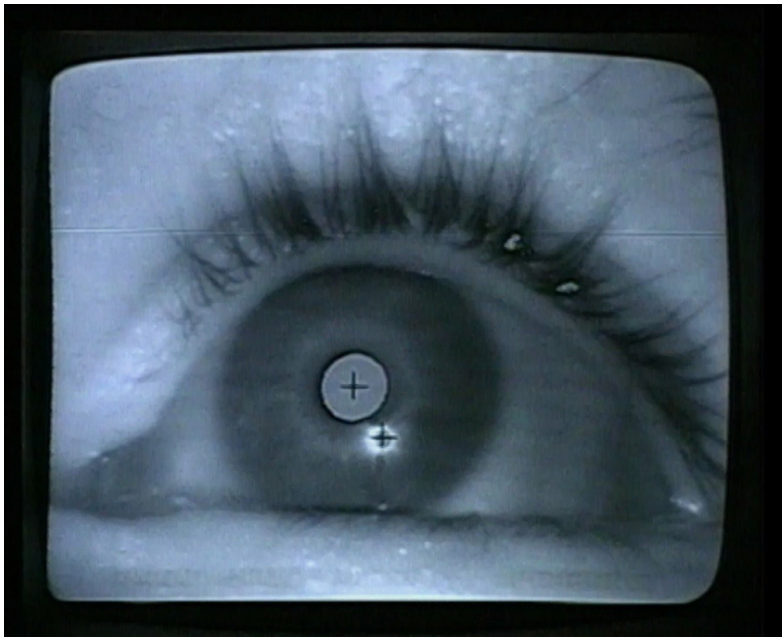


Figura 1. "Ithe Creators of Shopping Worlds" © Harun Farocki, 2001.

2. AT THE MATRIX OF THE CONSUMERISM

In 2001, Harun Farocki finished the film *The Creators of Shopping Worlds*, which falls within the interstice of two Farockian lines of thinking: self-cannibalistic production and the emerging forms of capitalism in contemporary culture.

The opening scene (00:00:00-00:00:11) shows the pupil and iris of a human eye being followed by a sensor. The eye is studied by a machine that seeks to establish a pattern to optimise the sale of products in shopping centres. The following sequence (00:00:12-00:04:25) places us among a group of researchers who discuss the construction of a shopping centre. An architecture competition is open to a limited number of participants. From here, Farocki follows the development of the project with various teams of architects, with the typical distrust and thirst for knowledge of someone who has begun an initiation rite.

Figure1. "Ithe Creators of Shopping Worlds" © Harun Farocki, 2001.

The first two film planes focus on the question around which the film revolves: which contemporary mechanisms are used – from the design of the building to the distribution of goods inside the space to the design of windows and doors – to exponentially increase/optimize the financial income of an establishment dedicated to purchases and consumption?

Farocki's eyes focus in particular on the huge arrangement of contemporary technological instruments and mechanisms whose sole purpose is to survey the entrances to the building that register the highest number of visitors (00:07:05-00:09:16), to create a pattern that identifies the elements (architectural and promotional) that will be seen first on entering a shopping centre (00:11:26-00:11:40 and 00:25:33-00:26:18),

e 00:25:33-00:26:18), registar as dinâmicas, movimentações e lista de compras dos utentes dos supermercados (00:51:44-00:52:09 e 00:55:53-00:56:33) e, por fim, que distribuição espacial de produtos alimentares assegura um maior número de vendas (00:57:45-01:06:55). Ao alternar estas sequências de mecanismos a controlar os utentes de centros comerciais com as conversas e os desenhos feitos pelos arquitetos nos seus estúdios, este filme sugere que o processo de conceção e desenho de um centro comercial não só é concomitante com a cultura consumista ao serviço dos sistemas de poder, como já equaciona e reflete a informação proveniente dessas sondagens. Será que Harun Farocki pretende mostrar-nos que o consumismo começa no primeiro desenho de arquitetura?

No filme podemos ver que as discussões entre os vários intervenientes (arquitetos, investidores e representantes das várias lojas/marcas) centram-se sobretudo na eleição de temas que representem o espírito corporativo das marcas e na criação de ambientes apelativos para os futuros consumidores. Neste filme, o âmago do esforço dos arquitetos centra-se em questões estritamente imagéticas e óticas, muito distantes das ideias e discursos dos principais autores e debates da arquitetura contemporânea.

Este desajuste entre os arquitetos do filme e o corpo teórico-prático de referência tem dois significados: (1) o total desligamento do projeto para o centro comercial com os principais temas e ideias disciplinares (paisagem, cidade, urbanismo, espaço, luz e materialidade), e (2), consequentemente, a concomitância e o servilismo da arquitetura com os investidores que estão unicamente preocupados com o retorno e lucro do investimento efetuado. Assim, aqui, no ventre do consumismo, são discutidas, a partir de simulações computadorizadas, os ambientes e as imagens que conduzem mais eficazmente os futuros utentes a comprar os bens comercializados.

3. A MATÉRIA QUE CONSTRÓI É A MESMA QUE DESTRÓI

O filme *In Comparison* (2009) começa em Gando, Burkina Faso (00:00:00-00:07:00). Vemos mulheres a carregar água e homens a amassar a terra com os pés e a enformar os tijolos à mão. Em seguida, os tijolos produzidos manualmente, são queimados ao sol para enrijarem e, quando terminados, são empregues na construção de uma clínica médica. Em Burkina Faso a construção é uma acção colectiva que reverte

record the dynamics, movements and shopping lists of supermarket users (00:51:44-00:52:09 and 00:55:53-00:56:33), and, finally, which spatial distribution ensures the largest number of sales (00:57:45-01:06:55). By alternating these sequences of mechanisms that control the shopping centre users with the conversations and designs made by architects in their workshops, this film suggests that the planning and design process of a shopping centre is not only concurrent with consumerist culture at the service of power systems, but also tackles and reflects on the information from those surveys. Does Harun Farocki intend to show us that consumerism begins in the very first architectural sketch?

In the film, we can see that the discussions between the various stakeholders (architects, Investors and representatives of the various shops/brands) are focused especially on choosing the themes that represent the corporate spirit of the brands, and on the creation of attractive settings for future consumers. In this film, the core of the architect's efforts strictly focuses on imagery and optical issues, far removed from the ideas and discourses of the main authors and discussions of contemporary architecture.

The meaning of this mismatch between the Architects of the film and the theoretical-practical body of reference is twofold: (1) the total disconnection of the shopping centre project with the main themes and disciplinary ideas (landscape, city, urban planning, space, light and materiality), and (2), consequently, the concomitance and servility of architecture with the investors who are only concerned with the returns and profits of the investment made. So, here, at the matrix of consumerism, based on computer simulations the environment and images are discussed as to how they will more effectively lead the future users to buy the goods sold.

3. THE BRICKS OF ICARUS: A SELF-CANNIBALISM WEST

The film *In Comparison* (2009) begins in Gando, Burkina Faso. We see women carrying water and men kneading the Earth with their feet and forming the bricks by hand. Then, these handmade bricks are left out in the sun to harden and when they are finished they are used to build a medical clinic. In Burkina Faso, construction is a group activity for the benefit of the community. The clay bricks are made to measure for the intended building, there being a strong sense of economy throughout the whole process right from the very first brick to the completion of works.



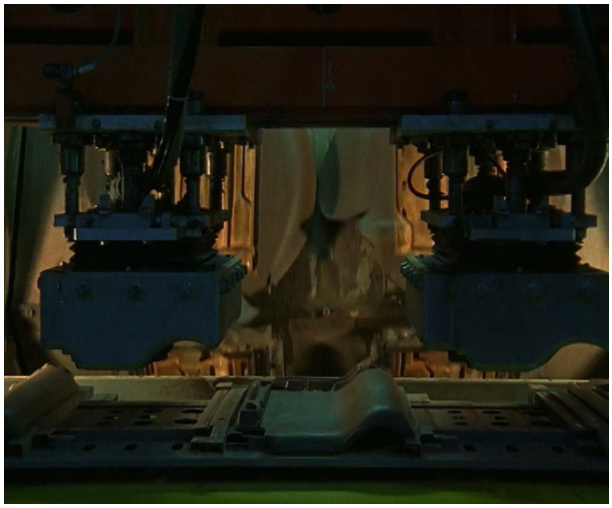


Figura 2 e 3.
"In Comparison"
© Harun Farocki,
2009.

Figure 2 & 3.
"In Comparison"
© Harun Farocki,
2009.

a favor da comunidade. Os tijolos de barro são feitos à conta e medida para a edificação a que se destinam, predominando um enorme sentido de economia em todo o processo, desde o primeiro tijolo até à conclusão da obra.

Volvidos sete minutos, o filme transporta-nos para Hinjawadi e Mumbai, na Índia, onde a produção de tijolos é um pouco mais desenvolvida. No telheiro, são as mulheres que enformam os tijolos e, posteriormente, os carregam em cima da cabeça, até ao forno que os há-de queimar durante dois dias. Farocki mostra-nos a existência de instrumentos muito básicos (como uma forma dupla metálica) que asseguram maior aproveitamento e eficácia do trabalho realizado. Uma nova e breve passagem leva-nos para Nimbut, ainda na Índia, onde o fabrico de tijolos é mais sofisticado (00:20:20-00:22:50). No telheiro de Nimbut, há mais máquinas a cortar e a transportar os tijolos mas também menos homens e mulheres envolvidos no processo de fabrico de tijolos de barro. Em seguida, somos sucessivamente transportados para o interior de fábricas em Leers, em França (00:22:51-00:24:42), e Dachau, Pellheimand Olfen, Vinnum e Großgottern, na Alemanha (00:24:43-00:34:56).

Os primeiros trinta e cinco minutos de filme são altamente progressistas. Realizam um arco entre o fabrico de tijolo de barro em Burkina Faso – que consiste numa acção colectiva, sem recurso a qualquer tecnologia – até às sofisticadas fábricas do centro da europa – onde o processo de fabrico cerâmico é totalmente automatizado.

A documentação do fabrico global de tijolo serve como metáfora para discutir o Homem e o Mundo. O tijolo é o principal material construtivo do mundo. Deu forma e medida às cidades, tornando-se o símbolo da civilização. Babel era de tijolo. A construção de um tijolo deve ser entendido como o primeiro gesto para a organização espacial, social e politica do Mundo.

Seven minutes later, the film takes us to Hinjawadi and Mumbai, in India, where brick-making is a little more developed. In the shed, the women shape the bricks and then carry them on their heads to the brick kilns where they will burn for two days. Farocki shows us the very basis instruments (such as the double metal mould), which ensure that better uses are put into practice and work is more effective. A new short passage takes us to Nimbut, still in India, where the manufacture of bricks is more sophisticated (00:20:20-00:22:50). In the Nimbut shed, more machines cut and carry the bricks, but there are also less men and women involved in clay brick-making. We are then successively transported to the inside of factories in Leers, in France (00:22:51-00:24:42), and Dachau, Pellheimand Olfen, Vinnum and Großgottern, in Germany (00:24:43-00:34:56).

The first thirty-five minutes of the film are highly progressive. They create an arch between the manufacture of clay bricks in Burkina Faso – which is a group activity without using any technology – and the sophisticated factories in Central Europe – where the ceramic manufacturing process is highly automated.

The documentation on the global manufacture of bricks serves as a metaphor to discuss Man and the World. Bricks are the main construction material in the world. They have shaped cities and have become the symbol of civilisation. Babel was made with bricks. Brickmaking should be regarded as the first step towards the spacial, social and political organisation of the world.

If we accept the challenge set by the title and compare the two opposing ends of the first part of the film, what are the main differences between the manufacture of bricks in Africa and in Europe? First of all, Farocki focus falls on the instruments and devices used in the various contexts. Throughout the film, we gradually move into increasingly sophisticated and effective work

Se aceitarmos o desafio do título e compararmos os dois extremos da primeira parte do filme, quais são as principais diferenças entre o fabrico de tijolo na África e na Europa?
Em primeiro lugar, o olhar de Farocki recaí sobre os instrumentos e os aparelhos utilizados nos vários contextos. No decurso do filme passamos, gradualmente, para regimes de trabalho cada vez mais sofisticados e eficazes, ou seja, que produzem mais, melhor e em menor espaço de tempo. Em Burkina Faso e na Índia os utensilios são mínimos e, portanto, o trabalho é maioritariamente humano e a produção mais reduzida e imperfeita. Pelo contrário, na Alemanha o fabrico é altamente automatizado, a produção é muito elevada e a presença humana é minima. Pelo caminho assistimos à desvalorização da mão de obra humana e à eliminação de pessoas até que, por fim, os funcionários alemães estejam limitados a monitorizar máquinas, ouvir os tijolos e dirigir o complexo aparato tecnológico. Exemplo extremo disso é o plano que nos mostra o braço de um homem a dirigir outro colega que conduz uma grua que ergue uma parede de tijolo pré-fabricada (00:50:33-00:51:26).
Em segundo lugar, o filme informa-nos de que os tijolos produzidos em Burkina Faso destinam-se à construção de uma clinica médica (00:00:56) e de uma escola (00:52:00), enquanto, pelo contrário, nos restantes contextos em que a produção é indústrial (Índia, França e Alemanha) ficamos sem saber a utilização dos tijolos que vemos serem produzidos. Com isto, o realizador sugere que a perda de relação directa entre a produção dos materiais e a sua aplicação na construção (cadeia indústrial) implica o desconhecimento do seu destino, conduzindo, consequentemente, a um sistema de produção inconsequente e anónimo. Um beco sem saída. Este detalhes denuncia a presença de dois sistemas de vida e, sobretudo, politico-económicos opostos.
A questão que brota destas duas diferenças é a seguinte: onde é que a construção de uma indústria ultra-eficiente conduziu a Europa?
Em 2016, a resposta tem necessariamente de ser a falência. Não será despiciendo lembrar que o filme data de 2009 e a Grande Recessão de 2008, tendo sido essencialmente provocada pela falência dos sectores imobiliários e tecnológicos/informáticos (dot-com bubble). Com este filme Farocki afirma que esta era uma crise anunciada, visto que o investimento em tecnologia tão eficiente só poderia ter conduzido ao autocanibalismo de uma produção industrial cega e do sistema politico e económico que a ergueu. O símbolo do nascimento da civilização representa a queda financeira do ocidente.

methods, that is, that produce more, better and in less time. In Burkina Faso and India, tools are kept to a minimum and, therefore, work is mostly man-made and production is lower and more imperfect. In Germany, on the other hand, the manufacture process is highly automated, production is higher and the human presence is minimal. Along the process, we see the devaluation of human labour and the elimination of people until, in the end, all the German labourers have to do is to monitor the machines, listen to the bricks, and run the complex technological apparatus. An extreme example of this is the plane that shows is the arm of a man guiding a fellow worker who is driving the crane used to build a prefabricated brick wall (00:50:33-00:51:26).
Secondly, the film tells us that the bricks produced in Burkina Faso are for building a medical clinic (00:00:56) and a school (00:52:00), while, on the other hand, in the other contexts of industrial production (India, France and Germany), we don't know where the bricks made will be used. The film director suggests that the loss of a direct relationship between the production of materials and their use in construction (industrial chain) implies not knowing their intended destination, ultimately leading to an inconsequential and anonymous production system. A dead end. These details reveal the presence of two opposing life and, especially, political-economic systems operating simultaneously in today's world. In this case, the question that emerges from these two differences is as follows: to where has the building of a highly efficient industry led Europe?
In 2016, the answer must necessarily be failure. We cannot disregard the fact that the film dates back to 2009 and to the Great Recession of 2008, mostly caused by the bankruptcy of real estate and technological/computer sectors (dot-com bubble).
Farocki uses this film to state that this was a crisis foretold, as the investments in this efficient technology could only have led to self-cannibalism of a blind industrial production and of the political and economic system that helped to build it. The symbol of the birth of civilisation represents the financial fall of the West.

4. IN THE LION'S DEN

The office *Sauerbruch Hutton Architects* is filmed between 10 June and 5 October 2012. For four months, Harun Farocki and his team filmed every detail of the work carried out by the architects and the informal meetings inside and outside the German office, in order to analyse a form of

4. NA TOCA DO LOBO

O estúdio *Sauerbruch Hutton Architects* (2013) é filmado entre o dia 10 de Junho e o dia 5 de Outubro de 2012. Durante quatro meses Harun Farocki e a sua equipa filmam todos os detalhes do trabalho dos vários arquitetos e das reuniões informais efetuadas dentro e fora das portas do estúdio alemão, de modo a analisar uma forma de expressão do capitalismo na cultura contemporânea.

O filme apresenta uma estrutura muito bem definida, marcada por separadores negros que nos indicam/contextualizam os programas, locais e fases de desenvolvimento dos projetos que vemos serem desenvolvidos:

– Introdução. O plano inaugural consiste na entrada da primeira funcionária do estúdio de arquitetura que liga o computador e o telefone (00:00:06-00:00:35).

– Desenvolvimento do filme. É interessante constatar que esta parte do filme está seccionada em três tipos de sequências que se intercalam constantemente:

- Os funcionários a trabalhar em silêncio enquanto desenvolvem um projeto no computador, estudam amostras materiais, constroem maquetas, limpam o estúdio e substituem as flores da entrada do estúdio.
- As reuniões dentro do estúdio, com quatro intervenientes no máximo.
- As reuniões fora do estúdio, com dez intervenientes no mínimo.

– O plano de encerramento, que corresponde ao final de uma reunião de obra (01:11:39-01:12:01).

O plano inaugural manifesta, de imediato, a intenção do filme: observar atentamente a prática quotidiana de um estúdio de arquitetura. Importa referir que, tal como nos dois filmes anteriores, neste filme a arquitetura simboliza a capacidade humana para dar forma, transformar e configurar o mundo em que vivemos. Assim, ao entrar num estúdio de arquitetura, Farocki busca compreender como é o lugar onde são pensadas as cidades, as habitações em que crescemos, os locais onde trabalhamos, as escolas onde





Figura 4 e 5. "Sauerbruch Hutton Architects" © Harun Farocki, 2013.

Figure 4 & 5. "Sauerbruch Hutton Architects" © Harun Farocki, 2013.

capitalist expression in contemporary culture.

The film shows an extremely well defined structure, marked by black tabs that indicate/contextualize the programmes, places and project development phases which we will see in the making: The film structure is as follows:

– Introduction. The opening scene shows the first office worker entering the architect's office and switching on the computer and the telephone (00:00:06-00:00:35).

– Development of the film. It is interesting to note that this part of the film is divided into three types of sequences that are constantly interspersed:

- Firstly, the workers working silently as they are busy with a project on the computer, studying samples of materials, building mockups, cleaning the office and replacing the flowers at the office entrance.
- Secondly, the meetings in the office, with no more than four players.
- Thirdly, the meetings outside the office, with at least ten players.

– The closing scene, corresponding to the end of a work-site meeting (01:11:39-01:12:01).

The opening scene immediately shows the film's intention: to carefully observe the everyday life of an architect's office. It is important to note that, as in the two preceding films, here the architecture symbolises the human ability to shape, transform and configure the world in which we live. So, by going into an architect's office, Farocki seeks to understand this place where the cities, houses in which we live, places where we work, schools where we learn, and hospitals where we are healed are designed.

Farocki's method is to observe how everything is done inside an architect's office. Using a simple champ and contre-champ structure, the author seeks to obtain a 'totalitarian view' over the practice and the practitioners of contemporary architecture. Throughout the film, all the staff at he architect's office are filmed, including those who clean the office at night (00:42:17-00:43:23) and the florist who replaces the flowers at the office entrance every week (00:43:24-00:44:40).

aprendemos e os hospitais onde nos curamos.
O método empregue por Farocki é observar como tudo é feito dentro de um estúdio de arquitetura. Com recurso a uma estrutura de campo e contracampo simples, procura obter um olhar rigoroso e total sobre a prática e os praticantes da arquitetura contemporânea. No decurso do filme todos os intervenientes do estúdio de arquitetura são filmados, incluindo os funcionários que limpam o estúdio à noite (00:42:17-00:43:23) e o florista que, semanalmente, substitui as flores da entrada do estúdio (00:43:24-00:44:40). O principal foco da atenção de Farocki é as pessoas que criam as maquetas, que se movimentam entre as mesmas, que as transportam e arrumam nas salas de reuniões, onde as discussões são feitas em torno das maquetas, como se tudo não passa-se de um cenário de teatro, em que os colaboradores e empregados do estúdio são atores de uma grande peça. É interessante notar que existe uma hierarquia entre todos os intervenientes, que parece oscilar consoante o poder de decisão de cada um deles dentro do estúdio. Há protagonistas e atores secundários e Farocki observa o modo como interagem uns com os outros.
A tentativa de observar e compreender tudo poderá, à primeira vista, baralhar o espectador, que, mais do que nos filmes anteriores, pode não compreender imediatamente o que o filme procura comunicar. Para tal, importa esclarecer que neste filme é tão importante o que é filmado como o que não é filmado. Mas o que fica por filmar?
O plano de encerramento esboça uma resposta a esta questão. Durante uma reunião de obra em que são discutidas as cores finais a adotar para a University Building, in Potsdam, Louisa Hutton (founder of the studio) says: we found your criticism very helpful. We then had to re-think and re-work the concept, and such projects are always collaborations. The architects or planners aren't alone, it's a conversation between users, contractors and ourselves. A process of dialogue (01:11:39-01:12:01). Apesar de todos os projectos serem públicos e/ou de uso/interesse coletivo (Centre for Virtual Reality, University Building, Folding and Stacked Chairs and Apartment and Commercial Buildings), é precisamente a participação pública o que não vemos no decurso dos 71 minutos de filme.
Ao terminar com esta frase, o filme revela-se com ironia, pois conforme podemos ver, a prática da arquitetura contemporânea assenta num trabalho individual, discutido a poucas vozes do interior dos estúdios de arquitetura, eliminando, deste modo a possibilidade de os cidadãos

Farocki's main focus of attention is the people who create the mockups, who move around them, carry them and store them in the meeting rooms, where discussions on the mockups take place, as if this were a theatre scenery, in which the office's collaborators and employees are the actors in a great play. It is interesting to note the hierarchy between all players, which seems to sway according to the decision power of each member in the office. There are leading actors and supporting actors, and Farocki see show they interact with each other.
Trying to observe and understand everything may, at a first reading, confuse the spectator, who, more than in the previous films, may not immediately understand what the film tries to convey. To this end, we need to explain that in this film what is being filmed is as important as what is not being filmed. But what is there left to film? The closing scene is an answer to this question. In a meeting to discuss the work and the final colours to be used in the University Building, in Potsdam, Louisa Hutton (founder of the studio) says: we found your criticism very helpful. We then had to re-think and re-work the concept, and such projects are always collaborations. The architects or planners aren't alone, it's a conversation between users, contractors and ourselves. A process of dialogue (01:11:39-01:12:01). Although all projects are public and/or of collective interest/use (Centre for Virtual Reality, University Building, Folding and Stacked Chairs and Apartment and Commercial Buildings), it is precisely the public participation that is missing from the 71-minute film.
By ending on this note, the film reveals itself ironically, because as we can see, the practice of contemporary architecture is based on individual work, discussed among only a few inside architecture offices, thus eliminating the possibility of citizens of taking part in the planning of their cities and urban structures, such as hospitals, schools, museums, squares and streets. Architects have the exclusivity of being someone who defines the shapes, materials and colours of cities, from landscape to door knobs and windows.
This film shows that the practice of contemporary architecture is disconnected from the values that have historically been the reason for its existence: urbanity, i.e., the possibility of building a better life in community. Today, the exercise of architecture does away with public participation in its work process. The most extreme example of this individuality nurtured in architects' offices is the scene that shows an employee calling another colleague inside the office (00:46:30-00:47:55).

participarem na conceção das suas cidades e estruturas urbanas tais como hospitais, escolas, museus, praças e ruas. Os arquitetos detêm a exclusividade de serem os principais definidores das formas, matérias e cores das cidades, desde a paisagem aos puxadores de portas e janelas.
Este filme revela a prática da arquitetura contemporânea desligada dos valores que historicamente motivaram a sua existência: a urbanidade, isto é, a possibilidade de construir uma vida melhor em comunidade. Hoje em dia o exercício da arquitetura elimina a participação pública do seu processo de trabalho. O exemplo mais extremo dessa individualidade cultivada nos estúdios de arquitetura é o plano que apresenta uma colaboradora do estúdio a telefonar a outro colega que se encontra dentro do estúdio (00:46:30-00:47:55). Ouvimos o telefone tocar e as respostas às dúvidas colocadas sem que seja necessário o recurso ao telefone, que apenas funciona como dispositivo separador da interação direta entre os colegas de trabalho.

CONCLUSÕES

Como é que estes três filmes podem instruir a prática da arquitectura? A arquitetura vista pelos filmes *The Creators of Shopping Worlds* (2001), *In Comparison* (2009) e *Sauerbruch Hutton Architects* (2013), é confrontada com a imagem da sua própria prática contemporânea, com o objectivo de criar um sentido orientador dos processos de trabalho. Estes três filmes demonstram a necessidade de consciência e responsabilidade disciplinar, sendo possível delinear duas ideias/conclusões principais:
– Life, the connection to people.
Farocki filma a arquitectura partindo do reconhecimento de que é possível entender o Homem através das coisas que constrói, do modo como constrói e organiza o mundo em que vive. Para tal, o seu cinema assenta em símbolos metafóricos que lhe permitem criar novos ângulos sobre os quais pode questionar e discutir o Homem e a Vida.
Em *The Creators of Shopping Worlds* (2001) o desenvolvimento tecnológico é o objecto que permite discutir novas modalidades de controlo humano; em *In Comparison* (2009) os sistemas globais de fabrico de tijolo permitem discutir comparativamente o Homem pré e pós-indústrial; por fim, em *Sauerbruch Hutton Architects* (2013) as maquetas são representações do modo como o Homem constrói e configura o mundo em que vive.
Partindo da noção de que o trabalho é o veículo para a reprodução e dignidade humana, Farocki

We hear the phone ring and the answers to the questions posed without the phone actually being needed; it only works as a divide between the direct interactions among fellow workers.

CONCLUSIONS

How can these three films inform us about the practice of architecture? The architecture seen through the films *The Creators of Shopping Worlds* (2001), *In Comparison* (2009) and *Sauerbruch Hutton Architects* (2013) is confronted with the image of its own contemporary practice, with the aim of creating a guide of work processes. These three films show the need for consistency and disciplinary responsibility. We can draw two main ideas/conclusions:
– Life, the connection to people.
Farocki films architecture based on the recognition that it is possible to understand Man through the things he has built, how he builds them and organises the world in which he lives. To this end, his filming is anchored on metaphoric symbols that enable him to create new angles from which he can question and discuss Man and Life.
In *The Creators of Shopping Worlds* (2001), technological development is what enables the discussion of new modes of human control; in In Comparison (2009), the global brick-making systems enable the comparative discussion of the pre-industrial Man and the post-industrial Man; finally, in Sauerbruch Hutton Architects (2013), the mockups are representations of how Man builds and shapes the world in which he lives
Building on the notion that work leads to reproduction and human dignity, Farocki questions how a society reproduces, materially and ideologically, the means to its survival (Marker, 1983). These three films (and possibly all the works by Harun Farocki) observe the attempt made by emerging/new forms of capitalism in contemporary society to downgrade Man. Value shapes all fields of society, and works as a social contraction factor. Farocki explores the recomposition of value by rigorously observing the capitalist forms, sometimes suggesting alternative models. This can be seen in *In Comparison* (2009) where, after the first thirty-five minutes, shows a group of European students of architecture drawing/learning from an exemplary case of self-construction in India. This sequence suggests that the bankrupt West should reassess its practices in order to achieve productive and economic balance. Farocki opens the way to the dialectics between two worlds, showing that coexistence is possible.

questiona como é que uma sociedade reproduz material e ideologicamente os meios para a sua sobrevivência (Marker, 1983). Estes três filmes (e, possivelmente, toda a obra de harun Farocki) observam a tentativa das formas emergentes/novas do capitalismo na sociedade contemporânea para desvalorizar o Homem. O valor modela todos os campos da sociedade, funcionando como factor de contracção social. Farocki explora a recomposição do valor através da observação rigorosa das formas capitalistas, propondo, por vezes, modelos alternativos. Tal sucede em *In Comparison* (2009) que, após os primeiros trinta e cinco minutos de filme, é apresentado um grupo de estudantes de arquitectura europeus a desenhar/aprender com um caso exemplar de auto-construção na Índia. Esta sequência sugere que o ocidente falido deve reavaliar as suas práticas com vista à obtenção de um equilibrio produtivo e económico. Farocki abre caminho à dialética entre dois mundos, mostrando a uma possibilidade de coexistência.

Ao observar sistemas produtivos – geradores de poder e riqueza – Farocki está à procura de um entendimento sobre o Homem. Nestes três filmes, o capitalismo é entendido como um sistema produtor que, porém, intensifica proporcionalmente a destruição. No entanto, o olhar de Farocki é desviado para a subtracção/substituição do Homem pela Máquina. Não é a produção irreflectida ao serviço do poder que lhe interessam, são as consequências e as cicatrizes que estes provocam no Homem e na Vida.

– Matter, the connection to places.

Os três filmes seleccionados materializam um olhar muito pertinente sobre a arquitectura por colocarem os problemas contemporâneos onde eles existem: dentro dos estúdios, nos sistemas laborais e estruturas socioculturais onde a matéria constructiva é criada, no primeiro esquiço de arquitectura que ensaia a construção de um edifício destinado ao consumismo.

À semelhança do realizador Gregory Markopoulos, Farocki procura um lugar cinematográfico distante do sistema comercial, de distribuição e recepção teórica, ajustado à ideia que procura representar. Markopoulos encontrou-o na paisagem grega, em Temenos, simbolo de um solo sagrado que deu origem ao pensamento moderno (Markopoulos, 2014).

O lugar farockiano é onde o Homem é desvalorizado pelas formas emergentes do capitalismo, tendo, no decurso da sua obra, filmado em fábricas, lugares de produção capitalista. Exemplo disso é o filme *Between Two Wars* (1978), que associa o desenvolvimento da indústria metalúrgica entre a Primeira e a Segunda Guerra Mundial à ascensão

By observing productive systems – which generate power and wealth – Farocki seeks an *Understanding of Man*. In these three films, capitalism is regarded as a productive system that, however, proportionally heightens destruction. Yet, Farocki's gaze is turned to the subtraction/replacement of Man by Machine. He is not interested in the ill-considered production at the service of power, but rather the consequences and scars they leave on Man and on Life.

– Matter, the connection to places.

The three chosen films três materialise a very relevant look at architecture, because they place the contemporary problems right where they should be: inside the offices, in work systems and socio-cultural structure where the construction matter is created, in the first architectural sketch rehearsing the construction of a building intended for consumerism.

Like film director Gregory Markopoulos, Farocki seeks a cinematographic place away from the commercial, distribution and theroretical reception systems, adapted to the idea he hopes to represent. Markopoulos found it in the Greek landscape, in Temenos, the symbol of sacred ground that gave rise to modern thinking (Markopoulos, 2014). The Farockian place is where Man is devaluated by the emerging forms of capitalism. Hence why he filmed in factories, places of capitalist production. An example of this is the film *Between Two Wars* (1978), which relates the development of the metal industry between the First and the Second World War with the rise of a fascist regime, on which he commented: whoever does not wish to speak of capitalism should be silent about fascism. With this film I want to speak precisely about both (Baumgärtel, 1998: 115). In 1995, Farocki directed *Workers Leaving the Factory* (1995), which shows that the film by the Lumière brothers already had the seed of a predictable social development: the disappearance of an industrial form of work. Nevertheless, what is so crucial about the Lumière's *Workers Leaving the Factory* (1995) is not the emblematic convergence of a particular technology, the cinematograph, with a particular site, the factory, but also the fact that, ever since these two made contact, collided, and combined, more and more workers have been leaving the factory. With the advent of cinema, the very notion of place of human productivity, and the very function of human labour seems to have undergone momentous mutations, within and beyond the commodity form. What the new features of work, labour, creativity might be, we can only guess at, immobilized as our Western

do regime fascista, sobre o qual referiu: whoever does not wish to speak of capitalismo should be silent abut fascismo. With this film I want to speak precisely about both (Baumgärtel, 1998: 115). Em 1995, Farocki realiza *Workers Leaving the Factory* (1995), que demonstra que o filme dos irmãos Lumière já continha o germe de um desenvolvimento social previsivel: o desaparecimento de uma forma de trabalho indústrial. Nevertheless, what is so crucial about the Lumière's *Workers Leaving the Factory* (1995) is not the emblematic convergence of a particular technology, the cinematograph, with a particular site, the factory, but also the fact that, ever since these two made contact, collided, and combined, more and more workers have been leaving the factory. With the advent of cinema, the very notion of place of human productivity, and the very function of human labour seems to have indergone momentous mutations, within and beyond the commodity form. What the new features of work, labour, creativity might be, we can only guess at, immobilized as our Western societies are between the ever longer queues of the unemployed outside, and the ever more numerous computer terminals – techno-mutants of the cinematograph – inside the workplace and in our homes. (Elsaesser, 2004).

BIBLIOGRAFIA

> Baumgärtel, Tilmann. Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki Werkmonographie eines Autorenfilmers. Berlim: b-books, 1998.

> Brin, David. The Transparent Society. New York: Perseus Books, 1998.

> Boltanski, Luc & Chiapello, Eve. The New Spirit of Capitalism. London: Verso Books, 2005.

> Farocki, Harun. Workers Leaving the Factory. Harun Farocki Filmproduktion, 1995.

> Farocki, Harun. Between Two Wars. Basis, 1978.

> Farocki, Harun. The Creators of Shopping Worlds. Harun Farocki Filmproduktion, 2001.

> Farocki, Harun. In Comparison. Harun Farocki Filmproduktion, 2009.

> Farocki, Harun. Sauerbruch Hutton Architects. Harun Farocki Filmproduktion, 2013.

> García Roig, Martín & Martí Arís, Carlos. La Arquitectura del Cine. Estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu. Barcelona: Fundación Arquia, 2008.

> Jacobs, Steven. The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock. Rotterdam: 010, 2007.

Marker, Chris. Sans Soleil. New Yorker Films, 1983. Film.

> Markopoulos, Gregory. Film as Film: The Collected Writings of Gregory J. Markopoulos. London: The Visible Press, 2014.

> Nora, Pierre. Les Lieux de Mémoire. Paris: Gallimard, 1993.

societies are between the ever longer queues of the unemployed outside, and the ever more numerous computer terminals – techno-mutants of the cinematograph – inside the workplace and in our homes. (Elsaesser, 2004).

LIST OF FIGURES

Fig. 1. © Harun Farocki, 2001.
Fig. 2. © Harun Farocki, 2009.
Fig. 3. © Harun Farocki, 2009.
Fig. 4. © Harun Farocki, 2013.
Fig. 5. © Harun Farocki, 2013.

REFERENCES

> Baumgärtel, Tilmann. Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki Werkmonographie eines Autorenfilmers. Berlim: b-books, 1998.

> Between Two Wars. Harun Farocki. Basis, 1978. Film.

Brin, David. The Transparent Society. New York: Perseus Books, 1998.

> Boltanski, Luc & Chiapello, Eve. The New Spirit of Capitalism. London: Verso Books, 2005.

> García Roig, Martín & Martí Arís, Carlos. La Arquitectura del Cine. Estudios sobre Dreyer, Hitchcock, Ford y Ozu. Barcelona: Fundación Arquia, 2008.

> In Comparison. Harun Farocki. Harun Farocki Filmproduktion, 2009. Film.

> Jacobs, Steven. The Wrong House: The Architecture of Alfred Hitchcock. Rotterdam: 010, 2007.

> Markopoulos, Gregory. Film as Film: The Collected Writings of Gregory J. Markopoulos. London: The Visible Press, 2014.

> Nora, Pierre. Les Lieux de Mémoire. Paris: Gallimard, 1993.

> Pallasmaa, Juhani. The Architecture of Image: Existential Space in Cinema. Helsinki: Rakennustieto Publishing, 2008.

> Pallasmaa, Juhani. Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture. London: Wiley, 2011.

> Piketty, Thomas. Capital in the Twenty-First Century. Paris: Éditions du Seuil, 2013.

> Renaud, Michel & Marcelo, Gonçalo. Ética, Crise e Sociedade. Famalicão: Edições Humus, 2011.

> Said, Edward. 2000. "Invention, Memory, and Place". Critical Enquiry. 26, no. 2: 175-192.

> Sans Soleil. Chris Marker. New Yorker Films, 1983. Film.

> Sauerbruch Hutton Architects. Harun Farocki. Harun Farocki Filmproduktion, 2013. Film.

> The Creators of Shopping Worlds. Harun Farocki. Harun Farocki Filmproduktion, 2001. Film.

> Tilmann Baumgärtel. Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki Werkmonographie eines

> Pallasmaa, Juhani. The Architecture of Image: Existencial Space in Cinema. Helsinki: Rakennustieto Publishing, 2008.
> Pallasmaa, Juhani. Embodied Image: Imagination and Imagery in Architecture. London: Wiley, 2011.
> Piketty, Thomas. Capital in the Twenty-First Century. Paris: Éditions du Seuil, 2013.
> Renaud, Michel & Marcelo, Gonçalo. Ética, Crise e Sociedade. Famalicão: Edições Humus, 2011.
> Said, Edward. 2000. “Invention, Memory, and Place”. Critical Enquiry. 26, no. 2: 175-192.
> Tilmann Baumgärtel (1998). Vom Guerillakino zum Essayfilm: Harun Farocki Werkmonographie eines Autorenfilmers. Berlim: b-books.
> Yourcenar, Marguerite. L’Œuvre au noir. Paris: Éditions Gallimard, 1968.

SOBRE

Arquitecto
Investigador do CHAIA da Universidade de Évora
Investigador do CEAU da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto
Programador do Cinema-Fora-dos Leões
luisferro.arquitectura@gmail.com

Autorenfilmers. Berlim: b-books, 1998.
> Workers Leaving the Factory. Harun Farocki. Harun Farocki Filmproduktion, 1995. Film.

ABOUT

Architect
Researcher at CHAIA, University of Évora
Researcher at CEAU, Faculty of Architecture from the University of Oporto
Founded the Cinema-fora-dos Leões
luisferro.arquitectura@gmail.com

>QUATRO

>FOUR

ARQUITETURAS DE TERRA. DA HISTÓRIA E DAS PERSPETIVAS FUTURAS

EARTH ARCHITECTURE. FROM HISTORY TO FUTURE PERSPECTIVES

ARQUITETURAS DE TERRA. UNIVERSALIDADE E DIVERSIDADE.

Pode-se afirmar que a arquitetura de terra, renasceu ou foi redescoberta a partir de 1981, com a exposição – *Des architectures de terre ou l'avenir d'une tradition millénaire, Europe, Tiers-Monde, Etats-Unis*. A exposição patente em Paris no Centro George Pompidou esteve, posteriormente, em Lisboa no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian em 1993. Por "arquiteturas" entendia-se o património arquitetónico e a arquitetura contemporânea, por "terra" a matéria prima extraída do solo, a pouca profundidade, misturada com água e apenas seca ao sol.

Após o advento da "arquitetura internacional" e do "betão" que marcaram quase todo o século XX, a arquitetura de terra surge a partir dos anos oitenta do século XX, como uma solução alternativa, às arquiteturas e materiais "internacionais", extremamente, dependentes dos recursos fósseis, após as crises energéticas que se repetiam naqueles anos. Na exposição mencionada, a arquitetura de terra era afinal, diversificada, presente em sítios arqueológicos antigos, em cidades extensas, palácios, habitações vernáculas, edifícios históricos, contemporâneos e também, universal, com presença em todos os continentes (figuras 1, 2 e 3).

Atualmente, estima-se que cerca de 30% da população mundial vive em casas, total ou parcialmente, construídas em terra. Na lista dos Bens classificados - Património da Humanidade

EARTH ARCHITECTURE. UNIVERSALITY AND DIVERSITY.

Earth architecture was discovery in 1981, with the exhibition in Paris at Centre George Pompidou – *Des architectures de terre ou l'avenir d'une tradition millénaire, Europe, Tiers-Monde, Etats-Unis.* The exhibition was exhibit in Lisbon at Calouste Gulbenkian Foundation – Modern Centre, in 1993. By "Architecture" it meant "architectural heritage" and "contemporary architecture", by "earth" it meant the raw material extracted from the soil, shallow depth, mixed with water and only dried in the sun.

After the advent of the "international architecture" and "concrete" as an international material, definitely marked the twentieth century, earth architecture emerged from the eighties of the 20th century, as an alternative solution, for the "architecture" and "building materials", extremely dependent on fossil resources, after the energy crises that were repeated in those years.

In the aforementioned exhibition, earth architecture was, after all, diversified, present in ancient archaeological sites, in extensive cities, palaces, vernacular dwellings, historic, contemporary and also universal buildings, with presence on all continents (figures 1, 2 e 3).

Currently, it is estimated that about 30% of the world population lives in houses, totally or partially, built on earth. In the UNESCO, World Heritage List, in 1121 properties listed in 2020, about 16% are cultural and mixed properties built on earth and, the 53 properties in danger, about

da UNESCO - no total de 1121 em 2020, cerca de 16% são Bens, culturais e mistos construídos em terra e, dos 53 Bens inscritos na lista em perigo cerca de 57% são Bens construídos em terra. Estes valores refletem a importância da arquitetura de terra no mundo e ao mesmo tempo, a fragilidade do património construído em terra.

Figura 1, 2 e 3.

Figure 1, 2 & 3.







AS TERRAS E AS TÉCNICAS DE CONSTRUÇÃO

A terra para a construção é constituída por diferentes componentes ou grãos: gravas, areias, siltes e argilas em percentagens de volume distintas. Após a extração é adicionada à terra, água em diferentes quantidades, para que a mesma adquira um determinado estado hídrico: seco, húmido, plástico, viscoso e líquido. De um conjunto de 18 técnicas ou métodos de construção, agrupados em três grupos: monolítica, alvenaria e preenchimento/revestimento (consoante o modo de usar a terra), o estado hídrico é escolhido de acordo com a técnica de construção e com as características da terra disponíveis (quadro 1). As técnicas de construção em terra utilizam a matéria prima, com diferentes quantidades de água de forma a que seja possível: moldar (estado plástico), caso dos adobes; compactar (estado húmido/seco), caso da taipa; ou revestir (estado plástico/líquido), caso das coberturas. A água tem por isso, várias funções e influência de diversas maneiras o comportamento das partículas existentes na terra. A areia contém forças de contato e de fricção, a água de coesão. Em conjunto, formam um sólido coerente, por isso são complementares (FONTAINE, ANGER, 2009, 146).

57% are earth properties. These values reflect the importance of earth architecture in the world and, at the same time, the fragility of the earth cultural heritage.

EARTH AND CONSTRUCTION METHODS

The soil for earth building construction has different components or grains: gravel, sands, silts and clays in different volume percentages. After extraction the soild, water in different quantities is added to the earth, so that it acquires a certain water status: dry, humid, plastic, viscous and liquid. From a set of eighteen techniques or construction methods, grouped into three groups: monolithic, masonry and fill / cladding (depending on how the earth is used), the water status is chosen according to the construction technique and the characteristics of the available soil (Table 1).
The earth construction techniques use the raw material, with different amounts of water so that it is possible: to mould (plastic), as in the case of adobes; compact (wet / dry), case of rammed earth; or coating (plastic / liquid), in the case of covering roofs. Therefore, water has several functions and influences the behaviour of soil particles in different ways. The sand contains contact and frictional forces, the water cohesion characteristics. Together, they form a coherent solid, so they are complementary (FONTAINE, ANGER, 2009, 146).

TEOR DE ÁGUA	TÉCNICAS OU MÉTODOS DE CONTRUÇÃO EM TERRA		
	Monolítica	Alvenaria	Preenchimento/ revestimento
Terra seca, com ou sem retração 0-5%	1-terra escavada 9-torrões de terra 8-Blocos cortados	8-blocos cortados 9-torrões de terra	18-terra cobertura 17-terra enchimento
Terra húmida 5% - 20%	1-terra escavada 5-taipa	6-blocos apiloados 7-blocoscomprimidos (BTC) 8-Blocos cortados 9-torrões de terra	18-terra cobertura 17-terra enchimento
Terra plástica 15% - 30%	4-terra modelada 3-terra empilhada	10-terra extrudida 11-adobe mecânico 12-adobe manual 13-adobe moldado	14-terra revestimento (taipa de fasquio)) 15-terra sobre engradado (taipa de rodízio))
Terra viscosa 15% - 35%	4-terra modelada 3-terra empilhada	10-terra extrudida 11-adobe mecânico 12-adobe manual 13--adobe moldado	14-terra revestimento (taipa de fasquio) 15-terra sobre engradado (taipa de rodízio)
Terra líquida +35%	2-terra plástica		12-Terra palha

Quadro 1 - As 18 técnicas ou métodos de construção terra segundo o modo de utilização da terra (monolítica, alvenaria, preenchimento/revestimento) e a quantidade de água necessária.

WATER AMOUNT	EARTH BUILDING TECHNIQUES OR CONSTRUCTION METHODS		
	Monolithic	Masonry	Filling/ coating
Dry 0-5%	1- dugouts 9- cut earth 8- cut blocks	8-cut blocks 9- cut earth	18- earth roofs 17- filling earth
Wet 5% - 20%	1- dugouts 5-rammed earth	6- earth compacted in mould 7- earth compact blocks (ECB) 8- cut blocks 9- cut earth	18- earth roofs 17- filling earth
Plastic 15% - 30%	4- shaped earth 3- cob	10- extruded earth 11- mechanical adobe 12- handmade adobe 13- moulded adobe	14- timber frame earth 15- daubing earth
Viscous 15% - 35%	4- shaped earth 3- cob	10-extruded earth 11-mechanical adobe 12-handmade adobe 13- adobe	14- timber frame earth 15- daubing earth
Liquid +35%	2- poured liquid earth		12- straw earth

Table 1 – The 18th earth construction techniques or construction methods: Monolithic, masonry and filling/ coating, and the water amount.

Para além da água, a terra carece ainda de outros procedimentos para melhorar o seu desempenho em construção. Na generalidade designa-se essa ação de estabilização ou correção. Quando se corrige a terra pretende-se:
- reduzir os vazios entre as partículas que constituem a terra, porosidade;
- preencher os vazios existentes entre as partículas, permeabilidade;
- criar ligações e melhorar as conexões entre as partículas, resistência mecânica (DOAT, 1985,578).

Nesse âmbito, à terra demasiado arenosa adiciona-se cal ou outro ligante, porque melhora o seu comportamento ao nível da permeabilidade e da resistência mecânica, no caso de se

Beyond the addition of water, soil or earth still lacks other procedures to improve its construction performance. In general, the correction action is called stabilization. When the earth is stabilized or corrected it is intended:
- to reduce the voids between the particles, porosity;
- fill the voids between the particles, permeability;
- create connections and improve connections between particles, mechanical resistance (DOAT, 1985,578).

In this context, lime or other binder is added to the excessively sandy soil, because it improves its behavior in terms of permeability and mechanical resistance. In case of intending to build rammed earth, the soil is compacted in layers, improving

pretender construir em taipa, compacta-se a terra por camadas melhorando o seu desempenho mecânico e porosidade, mas se a terra é demasiado argilosa e se pretenda moldar adobes adicionam-se, areias ou fibras vegetais melhorando assim o seu comportamento durante a fase de secagem e a sua resistência mecânica.

ARQUITETURAS DE TERRA EM PORTUGAL

Em Portugal a arquitetura vernácula em terra, encontra-se de norte a sul do país, distribuída em três técnicas de construção principais:
- a taipa, predominante, a sul do rio Tejo;
- o adobe, em zonas onde prevalece água, nas margens dos rios Vouga, Mondego, Tejo e na região centro-litoral;
- o tabique, ou taipas de fasquio e rodizio, as designadas técnicas mistas em madeira e terra, na zona interior norte onde predominam a madeira e a alvenaria de pedra (figuras 4, 5 e 6).
Para além das técnicas mencionadas a terra foi também utilizada em fortificações militares

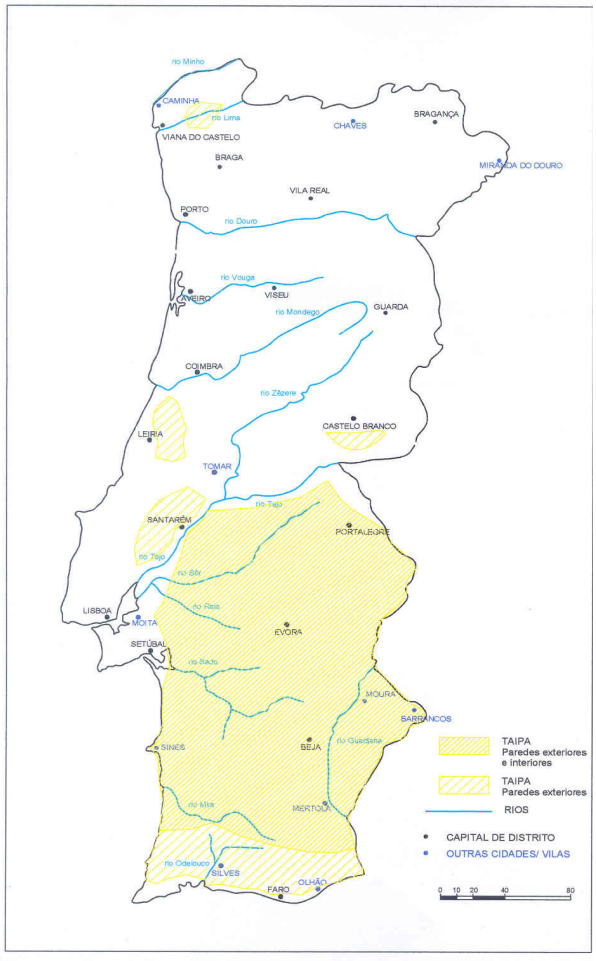
its mechanical performance. and porosity, but if the soil is too clayey and if you want to moulded adobes, sand or vegetable fibers are added, thus improving its behavior during the drying phase and its mechanical resistance

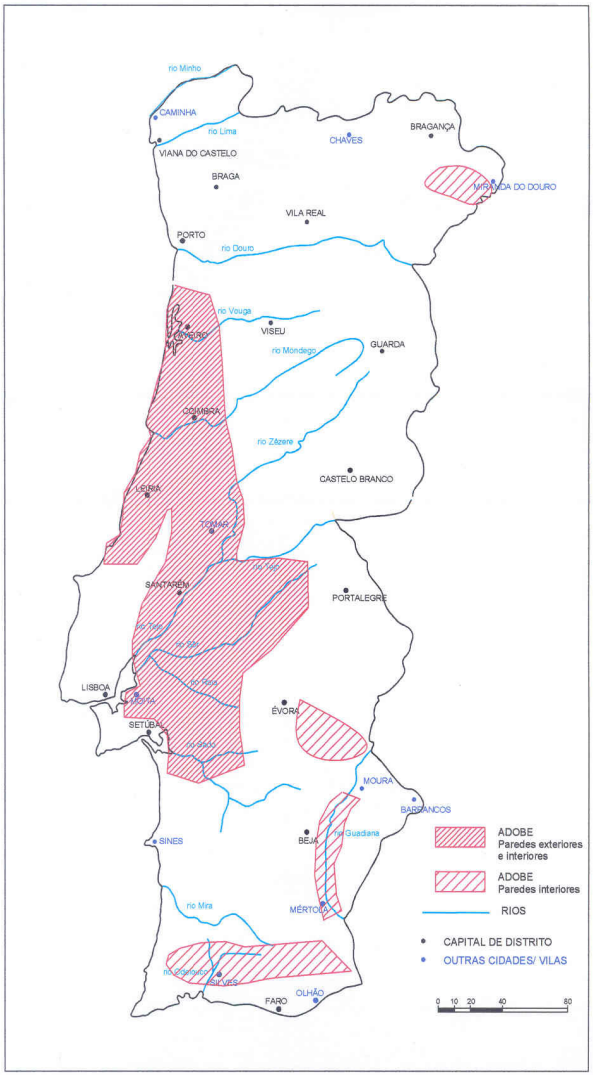
EARTH ARCHITECTURE IN PORTUGAL

In Portugal, earth vernacular architecture exists from north to the south continental country, and also on the Madeira island (earth roofs), distributed in three main construction techniques:
- the rammed earth, predominant in the south of the Tejo river;
- adobe, in areas where water prevails, on the banks of the Vouga, Mondego and Tejo rivers and in the central-coastal region;
- the wattle and daub, the so-called mixed techniques in wood and earth, in the northern interior area where wood and stone masonry predominate (figures 4, 5 and 6).
In addition to the aforementioned techniques, the earth was also used in military fortifications

Figura 4 e 5.

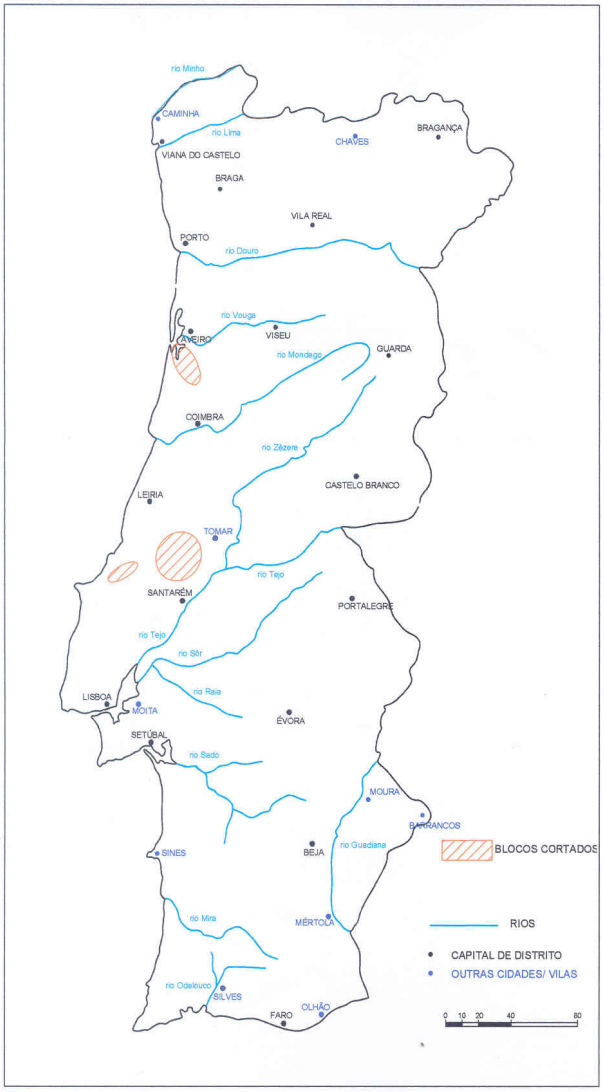
Figure 4 & 5.





ao longo de toda a sua história, desde o período Islâmico (séculos VIII-XIII) às modernas fortificações dos séculos XVI-XVIII (em taipa e terra de enchimento). Para além das técnicas mencionadas, existem ainda em Portugal exemplos de construções em blocos de terra, cortados e

throughout its history, from the Islamic period (8th-13th centuries) to the modern fortifications 16th-18th centuries (in rammed earth). In addition



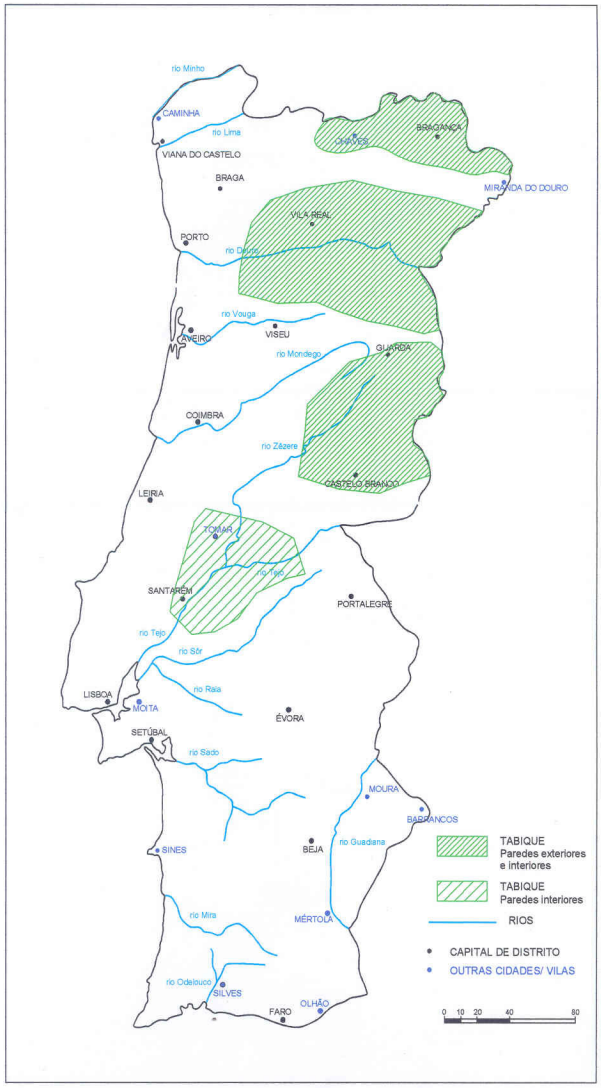


Figura 6 e 7

Figure 6 & 7

extraídos diretamente do solo (figura 7).

Exemplos dessa prática são as construções hidráulicas de diques e salinas na ria de Aveiro em torrões de terra e, pontualmente, as paredes exteriores de edifícios no interior da região da estremadura e Santarém (figuras 8, 9 e 10).

Em síntese a terra em Portugal foi utilizada na construção militar, monumental, erudita, vernácula, hidráulica e também, na arquitetura dos séculos XIX/XX planeada e desenhada. Hoje esta última opção tem ganho adeptos são cada vez mais os casos de arquitetura contemporânea, arquitetura de autor, onde a taipa enquanto técnica ou método de construção é a mais utilizada.

DA HISTÓRIA DA ARQUITETURA DE TERRA

Apesar de se conhecerem vestígios desde o período Neolítico, caso da cidade de Jericó na Cisjordânia, consideram-se em termos históricos, cinco momentos decisivos para a história da arquitetura em terra no mundo:
1 - o período Calcolítico (2500 – 1800 a.C.),

to the techniques mentioned, there are also examples in Portugal of constructions on earth blocks, cut and extracted directly from the ground (figure 7). Examples of this practice are the hydraulic constructions of dikes and salt flats in the Aveiro estuary in clods of earth and, occasionally, the exterior walls of buildings in the Estremadura and Santarem regions (figures 8, 9 and 10).
In summary, the earth architecture in Portugal was used in military, monumental, erudite, vernacular and hydraulic constructions and also in the planned and designed architecture from the 19th/20th century. Today, the latter option has gained adherents, more and more. The cases of earth contemporary architecture, author architecture, where earth techniques or construction method is the most used

THE HISTORY OF EARTH ARCHITECTURE

Although traces have been known since the Neolithic period, such as the city of Jericho in the West Bank, five historic moments are considered decisive for the history of earth architecture in the world:

Figura 8, 9 e 10.

Figure 8, 9 & 10.





com a construção das cidades em terra pelas civilizações que se desenvolveram na região da Anatólia (Turquia) e ao longo dos rios Nilo (Egito), Jordão (Palestina e Israel), Tigres (Síria e Iraque), Eufrates (Iraque e Irão), Indo (Índia e Paquistão) e Amarelo na China (figura 11);

2 – a antiguidade clássica (VII a.C. – V), com os impérios Greco-Romanos, na região do Mediterrâneo, África e Europa, a produção de literatura que continham descrições de cidades e edifícios construídos em terra e, sobretudo, com tratado de arquitetura de Vitrúvio "De Architectura, Decem Libri" (século I a. C.),

Figura 11.

Figure 11.



considerado o primeiro manual de construção que incluiu técnicas em terra (figura 12);
3 – os séculos XVI-XVII, com a expansão e a colonização europeias, responsáveis pela globalização de técnicas e arquiteturas que acabaram por ser exportadas e importadas entre os continentes europeu, asiático, africano e americano (figura 13);
4 – os séculos XVIII-XIX, com a publicação dos "Cahiers d' école d'architecture rurale" de François Cointeraux (1740-1830), traduzidos em diversas línguas e posteriormente usados em todo o mundo. Estes cadernos continham projetos – tipo de escolas, habitações, edifícios públicos e outros, como um catálogo de arquitetura, para além, de procedimentos para a construção em taipa e outras técnicas, que permitiram construir



1 - the Chalcolithic period (2500 - 1800 BC), with the construction of earth cities by the civilizations that developed in the region of Anatolia (Turkey) and along the Nile (Egypt), Jordan (Palestine and Israel), Tigers (Syria and Iraq), Euphrates (Iraq and Iran), Indo (India and Pakistan) and Yellow in China (figure 11);
2 – classical antiquity (VII BC - V), with the Greco-Roman empires, in the Mediterranean region, Africa and Europe, the production of literature that contained descriptions of cities and buildings built on earth techniques and, above all, with a Vitruvian architectural treatise "De Architectura, Decem Libri" (1st century BC), considered the first construction manual that included ground techniques (figure 12);
3 – the 16th-17th centuries, with European expansion and colonization, responsible for the globalization of earth techniques and architectures that ended up being exported and





Figura 12 e 13.

Figure 12 & 13.

de um modo sistemático e uniforme em qualquer lugar. A obra deste construtor originário de Lyon em França foi a responsável pela segunda globalização da arquitetura em terra (figura 14);
5 – meados do século XX com a obra arquitetónica e literária, do arquiteto egípcio Hassan Fathy (1900-1989). O trabalho deste arquiteto foi considerado, a primeira reflexão, teórica e prática de como a arquitetura contemporânea poderia ser construída com materiais e sistemas tradicionais em terra (figura 15);

A partir da exposição em 1981, a arquitetura de terra passou a ser encarada como uma alternativa para o futuro, facto que ocorreu com grande desenvolvimento a partir dos anos noventa do século XX (figuras 16 e 17).

imported between the European, Asian, African and American continents (figure 13);
4 – the 18th-19th centuries, with the publication of the "Cahiers d' école d'architecture rurale" by François Cointeraux (1740-1830), translated into several languages and later used worldwide. These notebooks contained projects - types of schools, houses, public buildings and others, such as a catalogue of earth architecture, in addition to procedures for construction in earth techniques, which allowed to build in a systematic and uniform way anywhere. The work of this builder from Lyon in France was responsible for the second globalization of architecture on land (figure 14);
5 – mid-20th century with the architectural and literary work of the Egyptian architect Hassan Fathy (1900-1989). This architect's work was considered, the first theoretical and practical reflection of how contemporary architecture could be built with traditional materials and earth methods (figure 15);
After the exhibition in 1981, earth architecture started to be seen as an alternative for the future, a fact that occurred with great development from the nineties of the twentieth century (figures 16 and 17).





Figura 14 e 15.

Figure 14 & 15.

DAS PERSPETIVAS FUTURAS

A Organização da Nações Unidas (ONU) incluiu em 2015 na Agenda 2030, os 17 Objetivos de Desenvolvimento Sustentável (ODS). Pretende-se com os 17 ODS, (...) uma lista das coisas a fazer em nome dos povos e do planeta (...) (https://unric.org/pt/objetivos-de-desenvolvimento-sustentavel/), do qual a habitação, a qualidade de vida e a construção amiga do ambiente são

FUTURE PROSPECTS

In 2015, the United Nations (UN) included in the 2030 Agenda, the 17 Sustainable Development

Figura 16 e 17.

Figure 16 & 17.





itens a desenvolver e a promover. Neste contexto, a arquitetura em terra acaba por surgir de novo como alternativa, porque entre outras vantagens:
- utiliza os recursos locais e naturais para sua materialização;
- é reciclável, com danos mínimos para o ambiente findo o ciclo de vida;
- contribui para a diminuição da poluição devido ao baixo consumo energético;
- proporciona ambientes saudáveis;
- económica;
- facilita a autoconstrução e a mão-de-obra local;
- incombustível;
- durável e de baixa manutenção.

Apesar das vantagens que se enquadram, perfeitamente, nos objetivos da ONU a arquitetura em terra apresenta algumas desvantagens, que o conhecimento científico tem ajudado a superar. De entre as desvantagens salientam-se as seguintes:
- fraca resistência estrutural e sísmica;
- carece de mão-de-obra experiente para execução satisfatória;
- projetos pormenorizados e adaptados às técnicas de construção e recursos disponíveis;
- dificuldades na certificação dos materiais e normalização dos sistemas.

Apesar de todas as vantagens e desvantagens é notável como no século XXI se assiste à opção por esta arquitetura verificando-se três tendências ou movimentos preferenciais:
- arquitetura contemporânea que opta pelo uso de sistemas e materiais normalizados, por vezes certificados e segundo padrões regulamentares de boas praticas construtivas, casos da América do Norte e Europa, onde sobressaem a Alemanha, a Áustria a França e a Espanha;
- continuidade construtiva e arquitetónica onde se observam melhorias nas práticas locais com auxilio de conhecimento e tecnologia, casos do continente Africano e Asiático, sobretudo em zonas sísmicas como sucede na América Latina em geral;

Goals (SDGs). With the 17 SDGs, (...) a list of things to be done on behalf of peoples and the planet (...) (https://unric.org/en/objetivo-de-desenvolvimento-sustentavel/), of which housing, quality of life and environmentally friendly construction are items to be developed and promoted. In this context, earth architecture emerges again as an alternative, because among other advantages:
- uses local and natural resources for its materialization;
- it is recyclable, with minimal damage to the environment after the life cycle;
- contributes to the reduction of pollution due to low energy consumption;
- provides healthy environments;
- economic;
- facilitates self-construction and local labour, know-how;
- non-combustible;
- durable and low maintenance.

Despite the advantages that perfectly fit the objectives of the UN, earth architecture has some disadvantages, which scientific knowledge has helped to overcome. Among the disadvantages, the following stand out:
- weak structural and seismic resistance;
- it lacks experienced labor for satisfactory execution;
- detailed projects adapted to the construction techniques and available resources;
- difficulties in the certification of materials and standardization of systems.

Despite all the advantages and disadvantages, it is notable how in the 21st century the option for this architecture is seen, with three tendencies or preferential movements:
- contemporary architecture that opts for the use of standardized systems and materials, sometimes certified and according to regulatory standards for good construction practices, such as North America and Europe, where Germany, Austria, France and Spain stand out;

- um esforço coletivo mundial para a conservação e reabilitação da arquitetura de terra ainda em uso melhorando os sistemas e, adaptando os espaços, com o mínimo de dano para as exigências atuais.

Em Portugal assistimos no final do século XX ao surgimento dos primeiros exemplos de arquitetura contemporânea em terra, com progressivo desenvolvimento posterior. Inicialmente surgiram na costa Alentejana e Algarve, predominantemente, em taipa e nalguns exemplos menos frequentes em BTC (figuras 18, 19 e 20). A partir de 2005, sensivelmente, assiste-se à construção noutras regiões e noutras técnicas. Uma obra recente em taipa, do arquiteto Bartolomeu Costa foi considerada referência internacional – a casa/ateliê na Herdade do Delgado em Beja (http://eartharchitecture.org/?p=663).

Noutros países, o renascer da arquitetura em terra é uma realidade constante. Na América Latina a continuidade construtiva e a importância socioeconómica em comunidades rurais, colheu adeptos nas universidades, nos arquitetos, engenheiros e construtores que ampliaram e transformaram esta tendência em construções contemporâneas por todo o continente. Também os arquitetos de renome internacional, assim como, os concursos de arquitetura internacionais têm sido sensíveis a esta arquitetura. Veja-se o caso das obras de Rick Joy, no Estados Unidos (https://studiorickjoy.com/) ou do arquiteto Wang Shu, prémio Pritzker em 2012 (https://www.archdaily.com.br/br/798784/em-foco-wang-shu). No que se refere a concursos o edifício do ano em 2017, pelo World Architecture Festival em Berlim foi o projeto-protótipo de uma casa em taipa desenvolvido pela Universidade de Hong Kong e construído em Guangming na região de Shenzhen no sudeste da China (https://www.globalconstructionreview.com/news/hong-kong-universitys-rammed-earth-house-named-wor/), No mesmo âmbito, a Fundação Aga Khan tem contemplado no seus prémios do award for architecture, diversas intervenções de conservação em património de terra, assim como, edifícios contemporâneos em terra (https://www.akdn.org/architecture).

A arquitetura contemporânea em terra tem ainda sido objeto especifico de outros concursos, como o NKA Foundation Mud house design (http://eartharchitecture.org/?cat=11). De todos os projetos recentes sobressaem, as obras construídas em terra no continente africano. Veja-se a título de exemplo os projetos do arquiteto Francis Kéré (http://www.kere-architecture.com/

- constructive and architectural continuity, where improvements are observed in local practices with the aid of knowledge and technology, cases from the African and Asian continents, especially in seismic zones, as in Latin America in general;
- a worldwide collective effort for the conservation and rehabilitation of earth architecture still in use, improving systems and adapting spaces, with minimal damage to current requirements.

In Portugal, at the end of the 20th century, we witnessed the emergence of the first examples of earth contemporary architecture, with progressive later development. Initially the fists examples appeared on the Alentejo and Algarve coast regions, predominantly in rammed earth and in some, less frequent examples in ECB (figures 18, 19 and 20). From 2005 onwards, construction in other regions and other techniques is being witnessed. A recent work in rammed earth, author architect Bartolomeu Costa was considered an international reference - the house / studio at Herdade do Delgado in Beja (http://eartharchitecture.org/?p=663).

In other countries, the rebirth of earth architecture is a constant reality. In Latin America, constructive continuity and socioeconomic importance in rural communities, have attracted supporters in universities, architects, engineers and builders who have expanded and transformed this trend into contemporary earth architecture across the continent. Internationally renowned architects as well as international architecture competitions have been sensitive to this architecture. See the case of the works of Rick Joy, in the United States (https://studiorickjoy.com/), or by architect Wang Shu, Pritzker Prize in 2012 (https://www.archdaily.com.br/br/798784/em-foco-wang-shu).

With regard to architectural competitions, the building of the year in 2017 – the World Architecture Festival in Berlin - it was the prototype project for a rammed earth house developed by the University of Hong Kong and built in Guangming in the Shenzhen region of southeastern China (https://www.globalconstructionreview.com/news/hong-kong-universitys-rammed-earth-house-named-wor/). In the same context, the Aga Khan Foundation has included in its awards for architecture, several conservation interventions in urban and earth architecture heritage, as well as earth contemporary buildings. (https://www.akdn.org/architecture). Contemporary earth architecture has also been the subject of other contests, such as the NKA Foundation Mud house design (http://eartharchitecture.org/?cat=11).

Of all the recent projects, the works built on the African continent stand out. See as an example

projects/project-overview/), ou outras iniciativas no Mali por diversas equipas mundiais (http://eartharchitecture.org/?cat=11).

DA REALIDADE E AMEAÇAS ATUAIS

Apesar das perspetivas aliciantes, a realidade demonstrou que as ameaças ao nível global e que assolam a humanidade tem reflexos, extremamente, nefastos na arquitetura em terra. Refira-se os conflitos armados e as alterações climáticas.

Infelizmente, as guerras e os conflitos têm lugar em países e regiões onde a arquitetura em terra é predominante, casos do Iémen, Sudão, Síria, Mali, Iraque, Afeganistão e mais recentemente o Azerbaijão e a Arménia. A lista do Património Mundial reflete essa situação e dos Bens inscritos na Lista em perigo, mais de metade são Bens construídos em terra. A perda patrimonial com a destruição massiva de cidades e o êxodo

Figura 18, 19 e 20.

Figure 18, 19 & 20.



de populações, como sucedeu no Mali e na Síria e que dificilmente regressam ao seu habitat de origem constituem tragédias, cuja recuperação futura é pouco provável. As recentes missões internacionais da UNESCO a Bens inscritos na Lista do Património Mundial em terra revelam ainda, outras duras realidades, designadamente, o aumento progressivo de práticas de recuperação desadequadas e a crescente destruição dos sítios por falta de mão-de-obra e pelo surgimento de novas construções e materiais alheios e incompatíveis com os existentes.

As alterações climáticas a que se associam, diretamente, os desastres naturais tem afetado de um modo desastroso, as regiões onde a arquitetura de terra persistiu durante séculos. Como referido anteriormente, uma das desvantagens da arquitetura em terra é a fraca resistência mecânica e sísmica. Apesar dessa fragilidade a investigação demonstrou que, localmente, sempre se desenvolveram culturas

the projects of the architect Francis Kéré (http://www.kere-architecture.com/projects/project-overview/), or other iniciatives in Mali by different international teams (http://eartharchitecture.org/?cat=11).

CURRENT REALITY AND THREATS

Despite the attractive prospects, reality has shown that threats at the global level and that plague humanity have extremely damaging effects on earth architecture. Refer to armed conflicts and climate change.

Unfortunately, wars and conflicts take place in countries and regions where earth architecture and cultural heritage is prevalent, such as Yemen, Sudan, Syria, Mali, Iraq, Afghanistan and more recently Azerbaijan and Armenia. The World Heritage list reflects this situation and of the Listed properties in danger, more than half are earth architecture. The loss of property due to





the massive destruction of cities and the exodus of populations, as happened in Mali and Syria and which hardly return to their original habitat, constitute tragedies, whose future recovery is unlikely. The recent UNESCO international missions to properties inscribed on the World Heritage List on the category of earth architecture and also reveal other harsh realities, namely, the progressive increase in inadequate recovery practices and the increasing destruction of sites due to lack of manpower and the appearance

construtivas sismo-resistentes e soluções arquitetónicas adaptadas às circunstâncias hostis dessas regiões. As mudanças em termos de pluviosidade com o agravamento de chuvas em locais anteriormente secos, o aumento gradual do grau dos furacões e ciclones, relacionado com o aumento da temperatura nos oceanos tem sido responsável pela destruição massiva de edifícios em terra. Refira-se os casos das chuvas torrenciais, seguidas de inundações que tem afetado países como o Iémen, Marrocos, Índia, Bangladesh, Cuba e toda a região da Caraíbas.

Outro fenómeno igualmente destruidor tem sido o agravamento da intensidade e da frequência sísmica em regiões onde ciclicamente ocorriam terramotos e tsunamis. Apesar da cultura sismo-resistente existente em várias regiões de probabilidade sísmica elevada, o gradual aumento tem sido responsável pela destruição de edifícios e, consequentemente, pelo aumento de vítimas em regiões onde a construção em terra predomina. Veja-se os casos do Paquistão e Índia em 2005, do Peru e Chile em 2007, da China em 2008 e 2010, do Haiti e de novo no Chile em 2010, da Guatemala em 2012, do Nepal em 2015 e do Equador em 2016.

Apesar das ameaças e do empenho internacional na conservação do património em terra assiste-se ao progressivo interesse e adesão por parte das populações pelas técnicas e materiais de construção em terra. As vantagens da arquitetura em terra, apesar de tudo, suplantam as ameaças e os perigos crescentes.

BIBLIOGRAFIA

> DOAT, Patrice [et al.] (1985). Construire en terre (3éme edition). Paris: Editions Alternatives. ISBN 2-86-227-009-1.

> FATHY, Hassan (2009) – Arquitectura para os pobres. Uma experiência no Egipto rural. Lisboa: Argumentum/ Dinalivro. ISBN 978-972-8479-50-0.

> FERNANDES, Maria da Conceição Lopes Aleixo (2013). A cultura construtiva do adobe em Portugal. Dissertação para obtenção do grau de doutor em arquitetura, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade de Coimbra.

> FERNANDES, Maria; TAVARES, Alice (2016). O adobe. Coleção cadernos de construção terra, volume 2. Lisboa: Argumentum. ISBN: 978-972-8479-95-4.

> FONTAINE, Laeticia; ANGER, Romain (2009). Bâtir en terre. Du grain de sable à l'architecture. Paris: Ed. Berlin/ Cité des Set de l'industrie. ISBN 978-2-7011-5204-2.

> HOUBEN, Hugo; GUILLAUD, Hubert (1989). Traité de construction en terre. Marseille: Parenthèses. ISBN 2-86364-041-0.

new constructions and materials that are alien to and incompatible with existing ones.

Climate change, which is directly associated with natural disasters, has disastrously affected regions where earth architecture has persisted for centuries. As mentioned earlier, one of the disadvantages of earth architecture is the weak mechanical and seismic resistance. Despite this weakness, research has shown that locally, earthquake-resistant building construction cultures and architectural solutions adapted to the hostile circumstances of these regions have always developed. The changes in terms of rainfall with the worsening of rain in previously dry places, the gradual increase in the degree of hurricanes and cyclones, related to the increase in oceans temperature have been responsible for the massive destruction of earth buildings. Reference should be made to the cases of torrential rains, followed by floods that have affected countries such as Yemen, Morocco, India, Bangladesh, Cuba and the entire Caribbean region.

Another equally destructive phenomenon has been the worsening of the seismic intensity and frequency in regions where earthquakes and tsunamis cyclically occurred. Despite the earthquake-resistant building culture existing in several regions with high seismic probability, the gradual increase has been responsible for the destruction of buildings and, consequently, for the increase of victims in regions where earth architecture predominates. Consider the cases of Pakistan and India in 2005, Peru and Chile in 2007, China in 2008 and 2010, Haiti and again in Chile in 2010, Guatemala in 2012, Nepal in 2015 and Ecuador in 2016.

Despite the threats and the international commitment to the conservation of the earthen architectural heritage, there is a progressive interest and adhesion from the population for the earth building techniques and materials. The advantages of earth architecture, in spite of everything, outweigh the growing threats and dangers.

BIBLIOGRAPHY

> DOAT, Patrice [et al.] (1985). Construire en terre (3éme edition). Paris: Editions Alternatives. ISBN 2-86-227-009-1.

> FATHY, Hassan (2009) – Arquitectura para os pobres. Uma experiência no Egipto rural. Lisboa: Argumentum/ Dinalivro. ISBN 978-972-8479-50-0.

> FERNANDES, Maria da Conceição Lopes Aleixo (2013). A cultura construtiva do adobe em Portugal. Dissertação para obtenção do grau de doutor em

LEGENDAS DE IMAGENS

> Figura 1 – Peru, sítio arqueológico de Caral. Créditos Ricardo Cabral 2012.
> Figura 2 - Mali, região de Dogon, Shanga. Créditos: Maria Fernandes 2008.
> Figura 3 - Índia (Tibete Indiano), Estado de Jammu e Kasmir, Leh, antigo palácio. Créditos: Ângelo Silveira, 2012.
> Figuras 4, 5, 6 e 7– Mapas da localização das principais técnicas de construção em terra em Portugal: taipa, adobe, tabiques e blocos cortados. Créditos Maria Fernandes, 2013.
> Figura 8, 9 e 10 – Fortificação Islâmica e baluartes modernos em taipa militar, Juromenha, Alandroal, distrito de Évora. Construção em taipa rebocada e caiada, Montalvo, Ponte de Sor, distrito de Portalegre. A construção em torrão de terra na ria de Aveiro, Créditos Maria Fernandes, respetivamente, 2007, 2008 e 2018.
> Figura 11 – Síria, Tell Beydar, sítio arqueológico da Alta Mesopotâmia (2600-1400, a.C.). Créditos Ricardo Cabral, 2009.
> Figuras 12 – Líbia, Villa Sillin, habitação Romana do século II, construída parcialmente em adobe conforme o tratado: "De Architectura, Decem Libri". Créditos Maria Fernandes, 2008.
> Figura 13 – Brasil, Estado de Minas Gerais, Mariana. Igreja e casas construída em taipa de rodízio. Créditos Maria Fernandes, 2006.
> Figuras 14 – França, região Rhône-Alpes-Isére quinta construída em taipa, séculos XIX/XX segundo os Cahiers de François Cointeraux. Créditos Maria Fernandes 2010.
> Figuras 15 - Egito, Região de Luxor, Nova Gourna, Mesquita, projeto de Hassan Fathy. Créditos Anthony Crosby, 2006.
> Figuras 16 e 17 – França, L'Isle D'Abeau, arquitetura contemporânea em terra, anos 80 do século XX. Edifícios e habitações contruídas em BTC e taipa. Créditos Maria Fernandes 2010.
> Figuras 18 e 19 – Portugal, Monte dos Troviscais. Projeto do arquiteto Alexandre Bastos. Créditos Filipe Jorge 2005.
> Figuras 20 e 21 – Portugal, quiosque em BTC. Projeto do arquiteto José Alegria. Créditos Maria Fernandes 2011.

SOBRE

MARIA FERNANDES
Arquiteta, investigadora do CEAACP, Centro de Estudos de Arqueologia, Artes e Ciências do Património, unidade I&D 281 FCT, Universidade de Coimbra.

> FERNANDES, Maria; TAVARES, Alice (2016). O adobe. Coleção cadernos de construção terra, volume 2. Lisboa: Argumentum. ISBN: 978-972-8479-95-4.
> FONTAINE, Laeticia; ANGER, Romain (2009). Bâtir en terre. Du grain de sable à l'architecture. Paris: Ed. Berlin/Cité des Set de l'industrie. ISBN 978-2-7011-5204-2.
> HOUBEN, Hugo; GUILLAUD, Hubert (1989). Traité de construction en terre. Marseille: Parenthèses. ISBN 2-86364-041-0.

FIGURES

> Figure 1 – Peru, Caral, archaeological site. Credits: Ricardo Cabral 2012.
> Figure 2 - Mali, Dogon Region, Shanga. Credits: Maria Fernandes 2008.
> Figure 3 – India Tibet, State of Jammu and Kashmir, Leh. Palace. Credits: Ângelo Silveira, 2012.
> Figures 4, 5, 6 and 7– Construction Earth Methods in Portugal: rammed earth, adobe, wattle and daub, cut blocks. Credits: Maria Fernandes, 2013.
> Figures 8, 9 and 10 – Islamic fortification and modern fortification, bastions built in rammed earth technique. Juromenha, Alandroal (Évora). Rammed earth vernacular architecture in Montalvo, Ponte de Sor (Portalegre). The construction of hydraulic system in Aveiro Laguna with cut blocks technique. Credits: Maria Fernandes, 2007, 2008 and 2018.
> Figure 11 – Syria, Tell Beydar, archaeological site (2600-1400, B.C.). Credits: Ricardo Cabral, 2009.
Figure 12 – Libya, Villa Sillin, Roman Villa from II century built according to the architectural treaty "De Architectura, Decem Libri". Credits: Maria Fernandes, 2008.
> Figure 13 – Brazil, state of Minas Gerais, city of Mariana. Church and houses built in wattle and daub technique. Credits:Maria Fernandes, 2006.
> Figure 14 – France, Rhône-Alpes-Isére Region, farm built in rammed earth technique from XIX-XX centuries, according to the François Cointeraux Cahiers. Credits: Maria Fernandes 2010.
> Figure 15 - Egypt, Luxor, New Gourna. Mosque, Hassan Fathy project. Credits: Anthony Crosby, 2006.
Figures 16 and 17 – France, L'Isle D'Abeau, contemporary architecture, XX century 1980ths. Offices and houses built in ECB and rammed earth techniques. Credits: Maria Fernandes 2010.
> Figures 18 and 19 – Portugal, Monte dos Troviscais. Arch. Alexandre Bastos project. Credits: Filipe Jorge 2005.
> Figures 20 and 21 – Portugal, kiosk built in ECB technique. Arch. José Alegria project. Credits: Maria Fernandes 2011.

ABOUT

MARIA FERNANDES
Architect. CEAACP, Centre for archaeological studies, arts and heritage sciences, Researcher, unit I&D 281 FCT, University of Coimbra.

>CINCO

>FIVE

CASAS GORDAS EM PORTUGAL
- um exercício de subjectividade

FAT HOUSES IN PORTUGAL
- an exercise on subjectivity

RESUMO

Trata este texto especialmente de casas com proporções mais baixas do que largas, com dois pisos, desenho compacto e denso na colagem, ou quase, dos seus elementos arquitectónicos, como soco, pilastras ou cunhais, cimalhas, emolduramentos de vãos e sacadas, entre si. São casas que respiram domesticidade, e insinuam-se atractivas pela imagem de aconchego e protecção de um lar que nos apela.

PALAVRAS CHAVE: proporções, colagem, denso, apertado, maternal, feminino.

ABSTRACT

This text deals especially with houses with proportions that show to be lower than wide, with two floors, compact and dense design in the collage, or almost, of its architectural elements, such as basement, pilasters or cornerstones, cornices, stone frames of windows and doors, and balconies, among themselves. They are houses that show domesticity, and are attractive by the image of warmth and protection of a home that appeals to us.

KEYWORDS: proportions, collage, dense, tight, maternal, feminine.

EM NOME PESSOAL, POR VEZES IMPESSOAL – PLURAL, SINGULAR.

Há muitos anos, quando vivia em Angra do Heroísmo, ouvi alguém referir-se ao «plural cardinalício» como uma singularidade de expressão dos cardeais. Vim a confirmar do facto na reunião do Comité do Património Mundial de 1983 em Florença, quando foi discutida a inclusão da proposta portuguesa, entre outras, que incluiu Angra do Heroísmo, o Mosteiro do Jerónimos, o Mosteiro da Batalha e o Convento de Cristo em Tomar na lista do Património Mundial da UNESCO. Estavam presentes representantes de vários estados com propostas, e necessariamente, um representante da Santa Sé, o arcebispo Ernesto Gallina, nessa altura secretário de estado, Secção das Organizações Internacionais, da Cidade do Vaticano[2], em virtude de muitas das propostas incluírem património da Igreja Católica. Verifiquei que em intervenções oportunas, sempre que usava da palavra dizia «nós», certamente «nós» os católicos, a Santa Sé ou a Santa Madre Igreja. É assim um «nós» que se refere a uma colectividade que «fala em uníssono»: «nós», entenda-se a Santa Madre Igreja, somos desta ou daquela opinião; é «nosso» parecer isto ou aquilo; é «nosso» entendimento que...

Em textos de carácter científico, parece não ficar bem o autor referir-se na primeira pessoa, talvez porque ele é um membro de um órgão colegial: uma universidade, um gabinete de investigação, um grupo de trabalho. Nesses termos são muitas vezes usadas expressões do tipo: «pensamos», «consideramos», etc. mesmo em trabalhos de autor individual. E quando não é possível usar a expressão da primeira pessoa do plural, conseguem-se tornear as dificuldades gramaticais usando expressões vagas, impessoais: «é de considerar que...» ou «é frequente constatar-se que...», etc, como se o autor estivesse de fora, sem se vincular, ou sem afirmar a sua responsabilidade sobre aquilo que escreveu.

Esta última não é, certamente, a razão, tanto mais que um trabalho de autor é necessariamente da sua responsabilidade, ao assiná-lo. Mas «fica bem» não se referir na primeira pessoa, quanto mais não seja para diluir o sentido pessoal da subjectividade num todo indefinido.

Todavia, e dado o subtítulo deste trabalho «um exercício de subjectividade» penso que fica justificado o facto de me exprimir várias vezes na primeira pessoa, já que, em muitos aspectos, esta análise sobre as «casas gordas» tem muito de subjectivo nas comparações formais entre casas

IN A PERSONAL NAME, AT TIMES IMPERSONAL - PLURAL, SINGULAR.

Many years ago, when I lived in Angra do Heroísmo, I heard someone refer to the “cardinal plural” as a singular expression of the cardinals. I came to confirm this at the 1983 World Heritage Committee meeting in Florence, when the inclusion of the Portuguese proposal was discussed, among others, which included Angra do Heroísmo, the Jerónimos Monastery, the Belém Tower, the Batalha Monastery and the Convento de Cristo in Tomar on the list of UNESCO World Heritage Sites. Representatives of several states were present with proposals, and necessarily, a representative of the Holy See, Archbishop Ernesto Gallina, at that time Secretary of State, Section for International Organizations, of Vatican City[2], because many of the proposals included heritage from the Roman Catholic Church. I found that in timely interventions, whenever he spoke he used the word «we», instead of «I», certainly with the meaning of «we» Roman Catholics, the Holy See or the Holy Mother Church. It is thus a «we» that refers to a community that «speaks in one voice»: «we» meaning the Holy Mother Church, we are of this or that opinion; it is «our» thinking, this or that; it is «our» understanding that ...

In scientific texts it does not seem right for the author to refer to himself in the first person, perhaps because he is a member of a collegiate body: a university, a research or a working group. In these terms, expressions such as «we think», «we consider», etc. are often used, even in works by individual authors. And when it is not possible to use the expression of the first person in the plural, grammatical difficulties can be overcome by using vague, impersonal expressions like these: «It is to be considered that...» or «it is common to be aware that...», etc., as if the author were outside, without being linked, or without asserting his responsibility for what he wrote. The latter is certainly not the reason, especially since an author’s work is necessarily of his responsibility, when signing it. But it is more “in conformity” with the common sense not to refer in the first person, in order to dilute the personal sense of subjectivity in an indefinite whole.

However, and given the subtitle of this work «an exercise on subjectivity», I think that the fact of expressing myself several times in the first person is justified, since, in many respects, this analysis about «fat houses» is very subjective specially in the formal comparisons between houses and typologies or human figures. In fact, what we name as objective, is nothing more than

e tipologias ou figuras humanas. Aliás, em boa verdade, aquilo a que chamamos de objectivo, mais não é do que a constatação de que o que é observado, o é de maneira idêntica por um número maioritário de pessoas, de preferência com idoneidade e reputação aceite pelas elites intelectuais.

CASAS GORDAS - CARACTERÍSTICAS E DISTRIBUIÇÃO GEOGRÁFICA

Existem em Portugal casas de uma tipologia das quais não encontrei paralelo em Espanha. Essas casas designei-as por «casas gordas».
São casas, normalmente de dois pisos, de proporções, ligeira ou manifestamente, mais largas do que altas, com um desenho apertado, cheio, denso, unindo as padieiras dos vãos do rés-do-chão, ou quase, com as sacadas do andar, quando existem, e por sua vez sobrepondo, outras vezes unindo, ou quase, as padieiras dos

the observation that what is observed by one is observed in the same way by a majority of people, preferably with suitability and reputation accepted by intellectual elites.

FAT HOUSES - CHARACTERISTICS AND GEOGRAPHICAL DISTRIBUTION

There are houses in Portugal of a typology of which I have not found a parallel in Spain. I called to these houses «fat houses»[3].
They are houses, normally of two floors, with proportions slightly or clearly wider than tall, with a tight, full, dense design, joining or almost joining the lintels of the ground floor openings with the balconies of the first floor, when they exist, which in turn the lintels of the windows of the first floor overlap, and other times join or almost join the frieze of the top crown, this one with voluptuous and even fat cornices; several of these houses also have wide pilasters or thick corners pilasters





Figura 1.

Figure 1.





vãos do andar ao friso da cimalha, esta com voluptuosas e mesmo gordas cornijas, várias delas com largas pilastras ou grossos cunhais que terminam, frequentemente, em capitéis onde assentam esses frisos, formando entablamento com os ressaltos dessas cornijas à maneira de segundos capitéis, e várias vezes com socos onde «pousam», ou quase, os peitoris das janelas do piso térreo. Também, normalmente, têm dois a três vãos por piso, havendo, contudo, outras com mais vãos por piso que podem inscrever-se nesta tipologia gorda, em desenho e proporções.

Figura 1- Casa na rua dos Prazeres nºs. 2 e 6 em Vila do Conde. Fotografias de LAD.

Muitas destas casas têm também, como as

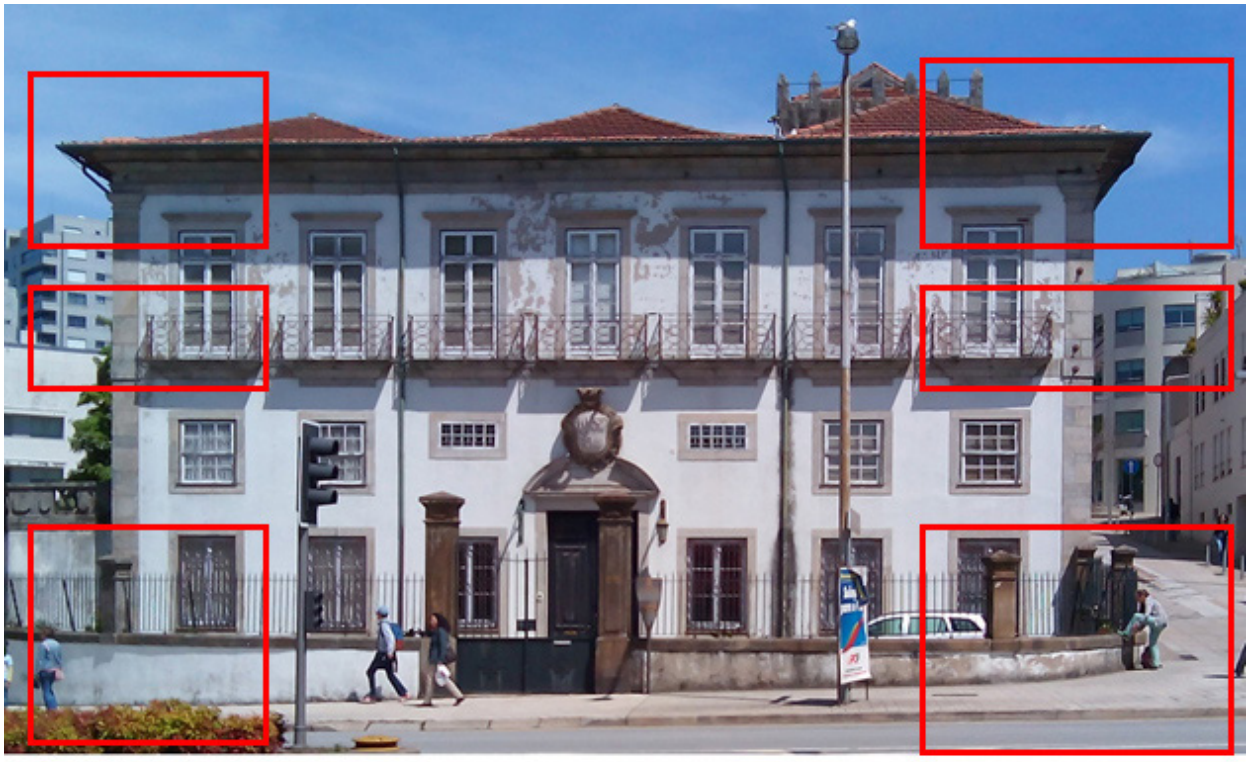
that often end in capitals where these friezes «rest», forming entablatures with the jut of these cornices in the manner of a second capital, and very often also with the renaissance stone water tables where the sills or apron sills of the ground floor windows «land», or almost «land». They usually have two to three openings per floor, but there are some other houses with more openings in each floor that can be included in this chubby or fatty typology, both in design and proportions.

Figure 1- House on Prazeres street nº. 2 and 6 in Vila do Conde. Photographs by LAD.

Many of these houses also have, like the others and of larger dimensions from which they drew inspiration, large eaves with tiles resting on these

Figura 2.

Figure 2.







demais e de maiores dimensões de onde retiraram inspiração, grandes beirados com telha assente sobre essas cimalhas, executados com telhões, ou com dupla fiada de telha. São assim beirados proeminentes, nem sempre à custa de gordas cornijas, mas, por vezes, com um avanço em lajeado de granito e que marcam bem a existência de um telhado. É disso exemplo, uma casa em Vila do Conde na rua dos Prazeres nºs. 2 e 6 (fig. 1), onde se pode ver claramente o avanço do beirado que se apoia em lajeado de granito, este, por sua vez, apoiando-se no duplo friso da respectiva cimalha, através de brevíssima cornija.

top crowns made with big tiles or double row of tiles. They are thus prominent eaves, not always at the expense of plump or fat cornices, but sometimes with an advance in granite flagstone which clearly mark the existence of a roof. An example of this is a house in Vila do Conde on Prazeres street nº. 2 and 6 (fig. 1), where we can clearly see the progress of the eaves that rest on a granite slab, which in turn rests on the double frieze of the respective crown entablature, through a very thin cornice. In fact, an identical solution – but this time with the flagstone resting on a more expressive cornice – can be seen in



Figura 3.

Figure 3.

Aliás, uma solução idêntica – mas desta feita com o lajeado assentando sobre mais expressiva cornija – pode ser vista em uma outra casa situada em Vila Nova de Cerveira na rua Queiróz Ribeiro nº. 137 (fig. 3).
Todavia, não são estas casas miniaturas das grandes casas, frequentemente nobres, onde se inspiraram. São antes casas onde as bitolas dos mestres canteiros que fizeram as grandes casas, são aplicadas nestas casas mais pequenas.
Num ensaio que fiz sobre a aplicação das bitolas das cantarias de casas nobres transportadas para estas casas mais pequenas, pode ver-se o resultado em desenho e proporções destas casas gordas.
Em fotografia perpendicular à fachada principal do antigo Paço Episcopal do Porto – Torre da Marca – (fig. 2) situado na esquina da rua Júlio Dinis com a rua D. Manuel II, mesmo em frente aos jardins do antigo Palácio de Cristal, pode ver-se um ensaio de compressão do desenho do antigo paço. Desta forma aproveitaram-se em recorte os extremos cantos da fachada, superiores e inferiores, e compuseram-se, com alguns retoques em Photoshop, as duas alternativas mais pequenas, mantendo-se as espessuras e dimensões dos desenhos das respectivas cantarias dos emolduramentos dos vãos, das pilastras, das sacadas, da cimalha e do beirado. Somente a altura das janelas de sacada – as originais com bandeiras – foram diminuídas, reduzindo as alturas dos vãos e produzindo duas alternativas, que diferem entre si no facto de a da esquerda manter o distanciamento original dos vãos de sacada do último andar à cimalha, e na alternativa da direita as respectivas padieiras colarem à cimalha, aumentando assim, um pouco, a densidade e gordura do seu desenho.

Figura 2- Antigo Paço Episcopal do Porto ou Torre da Marca. Fotografia de LAD.

É na região do Entre-Douro-e-Minho que se verifica a maior concentração de casas deste tipo.
Por exemplo, em Vila Nova de Cerveira (fig. 3), encontra-se um número significativo de exemplares deste tipo, com dois pisos, com dois ou três vãos por piso, a maioria com sacadas que se unem às padieiras dos vãos do piso térreo, pilastras expressivas com entablamento superior formado com capitel inferior onde se «apoia» o friso da cimalha, e capitel superior feito com o ressalto das gordas cornijas nessa zona, e todas com um desenho bem marcado destes elementos em cantaria de granito sobre panos de parede rebocados e pintados a outra cor, maioritariamente branca.

another house located in Vila Nova de Cerveira on Queiróz Ribeiro street nº. 137 (fig. 3).
However, these houses are not miniatures of the great houses, often noble houses of the gentry, from where they took inspiration of. They are rather houses where the gauges of the masters who made the big houses, are applied in these smaller ones.
In an essay I did on the application of the gauges of the stonework of a noble house transported to these smaller ones, we can see the result in the design and proportions of these fat houses.

Figure 2- Old Bishop Palace of Porto or Torre da Marca. Photograph by LAD.

It is in the Entre-Douro-e-Minho region that the highest concentration of houses of this type occurs.

Figure 3- Houses in Vila Nova de Cerveira. Above, a set of houses on César Maldonado street; the second is the house with the numbers 8 to 12 on the same street; and the third a house on Queiroz Ribeiro street nº. 44 and 46. In the row beneath three photographs of the house on Queiroz Ribeiro street nº. 137. In the row beneath that, two photographs of the house on Queiroz Ribeiro street nº. 145; and of a house on the same street with nº. 131. In the next row, the first two houses are in Terreiro da Liberdade square, the first with nº. 42; the second with no. 21; and the third is from Santander Totta Bank on the same square. In the bottom row a house on Queiroz Ribeiro street; a set of houses also on Queiroz Ribeiro street from nº. 125 on: and finally, again houses on César Maldonado street nº. 2 to 12. Photographs of LAD.

For example, in Vila Nova de Cerveira (fig. 3), there is a significant number of examples of this type, with two floors, with two or three openings per floor, the majority with balconies that join the lintels of the ground floor openings, expressive pilasters with an upper entablature formed with a lower capital where the frieze of the façade crown lies on and an upper capital made with the jut of the fat cornices in that area, and all with a well-marked design of these elements in granite stonework contrasting on the plastered walls painted in another colour, mostly white.

Figure 4- Valença do Minho. At the upper row a house on Conselheiro Lopes da Silva street nº. 40 and 42; and a house on 5 de Outubro street nº. 5 and 7. At the row below a house on Maestro Sousa Morais street nº. 6 and 8; and a house on Conselheiro Lopes da Silva street nº. 26 to 32. Photographs of LAD.

Figura 3- Casas em Vila Nova de Cerveira. Em cima, conjunto de casas na rua de César Maldonado; a segunda é a casa com os nºs. 8 a 12 na mesma rua; e a terceira uma casa na rua Queiroz Ribeiro nºs. 44 e 46. Na fila a seguir casas na rua Queiroz Ribeiro representando nas três fotografias a casa com o nº. 137. Na fila a seguir duas fotografias da casa na rua Queiroz Ribeiro nº. 145; e ainda de uma casa na mesma rua com o nº. 131. Na fila a seguir, as duas primeiras casas são no Terreiro da Liberdade, a primeira com o nº. 42; a segunda com o nº. 21; e a terceira é do banco Santander Totta no mesmo terreiro. Na última fila uma casa na rua Queiroz Ribeiro; um conjunto de casas também na rua Queiroz Ribeiro a partir do nº. 125: e por último, novamente casas na rua César Maldonado nºs. 2 a 12. Fotografias de LAD.

Situação idêntica verifica-se também, por exemplo, em Valença do Minho, aqui com menor quantidade de exemplares do que em Vila Nova de Cerveira, mas mesmo assim com mais exemplares do que os que se mostram na figura 4. As características são idênticas nas proporções, que conjuntamente com o desenho grosso e carregado desses mesmos elementos arquitectónicos, lhes confere um carácter denso e, por vezes, atarracado. Será uma densidade característica do barroco, e à excepção dos cachorros em volutas que suportam muitas

An identical situation can also be seen, for example, in Valença do Minho, here with a smaller number of these kind of typologies than in Vila Nova de Cerveira, but even so with more examples than the ones shown in figure 4. The characteristics are identical in proportions, which together with both the thickness and loaded design of those same architectural elements, gives to their facades a dense and, at times, stocky character. In fact it is a density characteristic of the Baroque, but with the exception of the corbels in volutes that support many of the balconies and the fat cornices of the crowns and, sometimes, of the capitals of their pilasters, the design still reveals a late Mannerism in the simplicity of the straight lines.

As mentioned above, the largest concentration of these fat houses is found in Entre-Douro-e-Minho. We see them in greater or lesser number, for example, in Viana do Castelo, Amarante, Barcelos, Penafiel, Braga, Guimarães, Porto and in other towns in this area of the country. But, although in a smaller number, there are also houses of this type with two floors, with two or more openings per floor, in the North Interior of the Country, namely in Bragança and Vila Real



Figura 4.

Figure 4.

das sacadas e a gordura das cornijas das cimalhas e, por vezes, dos capitéis das suas pilastras, o desenho revela ainda um tardo maneirismo, na simplicidade das linhas direitas.

Figura 4- Valença do Minho. Em cima casa na rua Conselheiro Lopes da Silva nºs. 40 e 42; e casa na rua 5 de Outubro nºs. 5 e 7. Em baixo casa na rua Maestro Sousa Morais nºs. 6 e 8; e casa na rua Conselheiro Lopes da Silva nºs. 26 a 32. Fotografias de LAD.

Como dito atrás a maior concentração destas casas gordas verifica-se no Entre-Douro-e-Minho. Vemo-las em maior ou menor número, por exemplo, em Viana do Castelo, Amarante, Barcelos, Penafiel, Braga, Guimarães, Porto e noutras povoações desta zona do país.
Mas, embora em menor número, encontram-se (fig. 5), Lamego or Mirandela (fig. 13), among other towns like Chaves, Vinhais or Vimioso.

Figure 5- In the top row, houses in Bragança at Sé square nº. 23 and Combatentes da Grande Guerra street nº. 87 to 91. In the remaining rows houses in Vila Real: in the middle row at Boavista street nº. 41, corner with Calvário street; and a house on 31 de Janeiro street nº. 46 and 48. In the last row, on Combatentes da Grande Guerra street nº. 41 to 49; and a house on Camilo Castelo Branco street nº. 14 and 16. Photographs by LAD.

After this adjective “fat” occurred to me to apply to houses with the characteristics I have been referring to, in a consultation I made to the Inventory of Popular Architecture in Portugal, I found that the authors of the part of the inventory that dealt with the Entre- Douro-e-Minho, wrote

Figura 5.

Figure 5.



também casas destas com dois pisos, com dois ou mais vãos por piso, no Interior Norte do País, nomeadamente em Bragança e Vila Real (fig. 5), Lamego ou Mirandela (fig. 13), entre outras povoações como Chaves, Vinhais ou Vimioso.

Figura 5- Na fila de cima, casas em Bragança na praça da Sé nº. 23 e rua dos Combatentes da Grande Guerra nºs. 87 a 91. Nas restantes filas casas em Vila Real: na fila do meio casa na rua da Boavista nº. 41, esquina com a rua do Calvário; e casa na rua 31 de Janeiro nºs. 46 e 48. Na última fila casa na rua dos Combatentes da Grande Guerra nºs. 41 a 49; e casa na rua Camilo Castelo Branco nºs. 14 e 16. Fotografias de LAD.

Depois de me ter ocorrido este adjectivo «gordas» para o aplicar a casas com as características que tenho vindo a referir, numa consulta que fiz ao Inventário da *Arquitectura Popular em Portugal*, constatei que os autores da parte do inventário que se ocupou do Entre-Douro-e-Minho, escreveram o seguinte: "Com o fugaz enriquecimento, mercê do ouro e diamantes do Brasil, todo o país é presa de uma febre construtiva de extensas proporções. (...) O granito, o reboco e a cal são os materiais elementares dessa arquitectura de ascendência italiana.
Mas dentro em pouco o carácter da região sobrepõe-se de maneira definitiva, e assiste-se, então, mesmo pela mão de arquitectos estrangeiros, ao florescimento de uma arte própria, com características locais.
A qualidade da pedra, o gosto pelas proporções pesadas, densas e gordas, conferem às obras, particularmente às populares que são muitas, o carácter de uma forma e expressão enraizada, tipicamente regional.
Porque este estilo se ajustasse tanto ao sentir do povo, talvez porque fosse a longa distância entroncar-se na linguagem romana dos seus antepassados, pelo seu ar festivo e alegre, embora pesadão, toda a obrazinha saída do mestre pedreiro se afeiçoa aos seus ditames. (...) O certo é que às construções quinhentistas, ainda bisonhas na sua catadura militar, vem a acrescentar-se a profusão de solares barrocos, espampanantes e sorridentes.[3]"
Assim, as observações subjectivas que havia feito sobre a gordura dos edifícios com as características que tenho vindo a descrever, passaram a objectivas, tanto mais que esse adjectivo «gordas» já havia sido usado por estudiosos de mérito e reputação comprovada.
No entanto, acontece que nestas casas gordas que tenho vindo a referir, as mesmas não poderão ser consideradas como exemplares de arquitectura popular, pelo menos nos termos em

the following: "With the fleeting enrichment, thanks to Brazil's gold and diamonds, the whole country is under a constructive fever of extensive proportions. (...) Granite, plaster and lime are the basic materials of this architecture of Italian descent.
But in short time the character of the region definitively overlaps, and then, even by the hand of foreign architects, there is a flourishing of its own art, with local characteristics.
The quality of the stone, the taste for heavy, dense and fat proportions, give to the works, particularly the popular ones that are many, the character of a form and rooted expression, typically regional.
Because this style was so adjusted to the feeling of the people, perhaps because it was in the long distance to embrace the Roman language of its ancestors, due to its festive and cheerful air, although heavy, all the little work left by the master mason is conform of its dictates. (...) What is certain is that to the 16th century constructions, still shy in their military austerity, the profusion of baroque flaunty and cheerful manors is added.[4]"
Thus, the subjective observations that I had made about the fatness of building with the characteristics I have been describing, became objective, especially since this adjective "fat" had already been used by scholars of merit and a proven reputation. However, it happens that in these fat houses that I have been referring to, they cannot be considered as examples of popular architecture, at least in terms of how they are treated in the inventory, since, in the majority, they are instead of common architecture, but with a design inspired directly by the post-Renaissance erudite language.
Regarding the statement concerning "flaunty and cheerful" manors, although they are not the houses that will be treated specifically in this text, some noble houses will be mentioned, since the fat drawing is applied to them very often.
However, in this text, I will return to the matter of subjectivity, which the future will prove whether it will remain subjective, or whether it will become objective as well if there is an adherence to it by other scholars or suitable critics on this matter.
In the photographic surveys that I carried out along the border between Portugal and Spain, and also far from the border in both countries from north to south, as we approach the South of Portugal these houses are becoming sparse, having also detected one with identical characteristics of the fat houses already described, still built in granite, in the Inner Centre of the Country, in Rosmaninhal, Idanha-a-Nova municipality, Castelo Branco district, in the Tejo Internacional region (fig. 6).

que são tratadas no inventário, já que, na sua maioria, elas são antes de arquitectura comum, mas com desenho inspirado directamente na linguagem erudita do pós-Renascimento.
No que respeita à afirmação respeitante aos «sorridentes» solares, embora não sejam as casas que serão mais tratadas neste texto, a algumas casas nobres serão feitas menções, já que o desenho gordo a elas se aplica inúmeras vezes.
Todavia, neste texto, voltarei a questões de ordem subjectiva, que o futuro comprovará se continuarão subjectivas, ou se passarão a objectivas se se verificar vir a haver uma adesão por parte de outros estudiosos ou críticos idóneos sobre a matéria tratada.
Nos levantamentos fotográficos que efectuei pelas raias e não só, de norte a sul, à medida que nos aproximamos do Sul, estas casas vão rareando, tendo detectado ainda uma com características idênticas e também ainda construída em granito, no Centro do País, em Rosmaninhal, concelho de Idanha-a-Nova, distrito de Castelo Branco, na região do Tejo Internacional (fig. 6),

Figura 6- Em cima casa em Rosmaninhal e casa na praça Dr. Miguel Bombarda em Montemor-o-Novo. Em baixo edifícios em Montemor-o-Novo: o primeiro é a antiga Almoçataria construído em 1742 e situado na praça Cândido dos Reis e os outros dois edifícios, contíguos entre si, são casas no Terreiro das Pinas nºs. 2 e 3, respectivamente. Fotografias de LAD.

Figure 6- Above, a house in Rosmaninhal and a house in Dr. Miguel Bombarda square in Montemor-o-Novo. Below buildings in Montemor-o-Novo: the first is the old Almoçataria built in 1742 and located in Cândido dos Reis square and the other two buildings, adjacent to each other, are houses in Terreiro das Pinas nº. 2 and nº. 3, respectively. Photographs by LAD.

It is a two-storeyed house, wider than tall, with thick corner pilasters, with entablature of capitals that simultaneously «support» and integrate an expressive crown with fat cornice where an eave with double row of tiles rests thus marking well the presence of a roof. The openings on the ground floor touch the renaissance plaster water table and also the balconies on the first floor, whose French windows, in turn, touch the frieze of the crown beneath de eave. However, south of Rosmaninhal similar houses can still be detected, but this time with the architectural elements, sometimes partially in granite and partially painted plaster, other times only in painted plaster. For example, in Montemor-o-Novo (fig. 6) there are houses or buildings of this type, with two floors and a more or less tight design, with pilasters not as wide as many in Entre-Douro-e-Minho, and with cornices, some of them more expressive than others – although nowadays, many of these cornices are painted in white, which makes them not stand out the same way as if they were painted in a different colour of the walls, following thus

Figura 6.

Figure 6.



É uma casa de dois pisos, mais larga do que alta, com grossos cunhais, com entablamento de capitéis que simultaneamente «suportam» e integram uma expressiva cimalha com gorda cornija onde assenta um beirado com dupla fiada de telhas de canal que marca bem a presença de um telhado. Os vãos do rés-do-chão tocam o soco e também as sacadas do andar, cujas janelas tocam, por sua vez, o friso da cimalha.
No entanto, podem ainda detectar-se casas afins, mas desta feita com os elementos arquitectónicos, ora parcialmente em granito e reboco pintado, ora somente em reboco pintado, a sul de Rosmaninhal. Por exemplo, em Montemor-o-Novo (fig. 6) existem casas ou edifícios deste tipo, com dois pisos e desenho mais ou menos apertado, com pilastras não tão largas como muitas do Entre-Douro-e-Minho, e com cornijas, umas mais expressivas do que outras – muito embora, actualmente, muitas destas cornijas estarem pintadas de branco, o que lhes retira realce, seguindo modas recentes que nada têm a ver com a tradição em pintar todos os elementos arquitectónicos em reboco, da cor que melhor agradasse ao proprietário: normalmente o cinza, o anil, o ocre e o almagre.
Mas estas casas gordas do Norte, normalmente rareiam no Alentejo e mesmo no Algarve. Nestas zonas do país outras soluções tiveram maior divulgação e serão tratadas mais adiante. Todavia, é de referir já, que em muitas destas casas do Alentejo e até mesmo do Algarve, verifica-se uma maior área de panos de parede rebocados, com um desenho menos apertado, em face da maior luminosidade do Sul, necessitando assim de menor número de vãos e ou de maior espaçamento entre os mesmos, o que alivia o desenho, tornando-o menos carregado, mas mesmo assim com indícios de aperto dos seus elementos que unem, ou quase, as padieiras dos vãos às cimalhas, as padieiras dos vãos do rés-do-chão às sacadas do primeiro andar, e muitas delas com expressivas pilastras e ou cunhais, com capitéis também expressivos ao nível de gordas cimalhas com beirados bem marcados.

D. QUIXOTE E SANCHO PANÇA – IMAGENS DE UMA DUALIDADE IBÉRICA?

Numa distância de cerca de 55 km medidos em linha recta, a sul de Rosmaninhal situa-se a povoação de Albuquerque na Estremadura espanhola. Quando entrei nesta povoação estremenha pela av. Aurelio Cabrera, saltaram-me à mente os adjectivos «hirtas» e «secas» como características de várias casas que ladeiam

recent fashions that have nothing to do with the tradition of painting all the architectural elements in plaster, the colour that best suited the owner: usually grey, indigo blue, ochre and red.
But these fat houses in the North, usually are sparse both in the Alentejo and Algarve. In these parts of the country, other solutions were more widely used and will be discussed further. However it should be noted that in many of these houses in the Alentejo and even in the Algarve, there is a greater area of plastered walls, with a less tight design, in view of the greater solar brightness of the South, thus requiring less number of openings and more spacing between them, which relieves the design making it less heavy, but even so with signs of tightening of its elements that unite, or almost, the lintels of the openings of the first floor to the crown of the facades, the lintels of the openings from the ground floor to the balconies on the first floor, and many of them with expressive pilasters or corner pilasters, with capitals also quite expressive at the level of the chubby crowns with well-marked eaves.

D. QUIXOTE AND SANCHO PANÇA - IMAGES OF AN IBERIAN DUALITY?

In a distance of about 55 km south of Rosmaninhal measured in a straight line is the city of Albuquerque in Spanish Extremadura. When I entered this city through Aurelio Cabrera avenue, the adjectives “stiff” and “dry” came to my mind as characteristics of several houses that flank this avenue on its south side, within the limits of the oldest historical centre.

Figure 7- Houses on Aurelio Cabrera avenue in Albuquerque; statue of Don Quixote and Sancho Pança at the Cervantes memorial in Madrid; house in Murça. Photographs of the houses from LAD and the sculpture from the internet.

I did not register the existence of houses of this type in Portugal and immediately the physical image of Don Quixote came to mind, and with it, that of his “squire” or “page” Sancho Pança, and associating this one with the fat houses of Portugal (fig. 7). I also wondered if this duality would not apply to the duality of these two countries in the context of the Peninsula: Don Quixote to Spain, or at least to Castilla La Mancha and Sancho Pança to Portugal. The knight of the «sad figure» is described by Cervantes as follows: “Our nobleman was in his fifties. He was hard of temper, dry of flesh, with a haggard face, a great early riser and a friend of riding” [5]. Dry of «flesh» are also the buildings mentioned in Albuquerque. It was not so

Figura 7.

Figure 7.



essa artéria do seu lado sul, nos limites do núcleo urbano mais antigo.

Figura 7- Casas na avenida Aurelio Cabrera em Albuquerque; estátua de D. Quixote e Sancho Pança no memorial de Cervantes em Madrid; casa em Murça. Fotografias das casas de LAD e a da escultura da internet.

Não registei a existência de casas deste tipo em Portugal e de imediato veio-me à mente a imagem física de D. Quixote, e com ela, a do seu «escudeiro» ou «pajem» Sancho Pança, e associando-a às casas gordas de Portugal (fig. 7). Também me questionei se esta dualidade não se aplicaria à dualidade destes dois países no contexto da Península: D. Quixote a Espanha, ou pelo menos à Mancha e Sancho Pança a Portugal. O cavaleiro da «triste figura» é descrito por Cervantes da seguinte forma: "O nosso fidalgo andava à beira dos cinquenta. Era rijo de têmpera, seco de carnes, rosto esfalcado, grande madrugador e amigo de montear.[4]" Secos de «carnes» são também os edifícios mencionados em Albuquerque.

Não foi tanto a característica fidalga de D. Quixote, ou a de labrego de Sancho Pança, mas antes as suas figuras físicas acentuadas pelas dimensões e estirpe das respectivas montadas. Todavia, veio-me também à memória uma afirmação do conde Hermann Keyserling ao ter-se referido aos portugueses como plebeus em comparação com os castelhanos: "le Castillan est sûr de lui et par suite aristocrate; le Portugais manque d´assurance: arrogant par désir de se faire valoir ou dénigrant les valeurs supérieures, il est partant plébéien" [5].

Independentemente do lado polémico duma afirmação deste tipo, tanto mais que o antónimo de aristocrata [6] é democrata e não plebeu, este sim antónimo de fidalgo ou nobre, acontece que Portugal deu ao mundo grandes fidalgos. Em texto intitulado *Dom Quixote e Sancho Pança: uma alegoria ibérica?* pe. Gonçalo Portocarrero de Almada refere o seguinte: "Com efeito, o «engenhoso fidalgo da Mancha» é uma caricatura dos antigos conquistadores castelhanos que,

much the noble characteristic of Don Quixote, or that of the boorish Sancho Pança, but rather his physical figures accentuated by the dimensions and lineage of the respective beasts. However, a statement by Count Hermann Keyserling also came to mind when he referred to the Portuguese as commoners in comparison to the Castilians: "le Castillan est sûr de lui et par suite aristocrate; le Portugais manque d´assurance: arrogant par désir de faire valoir or dénigrant les valeurs supérieures, il est partant plébéien" [6].

Regardless of the controversial side of a statement of this type, since the antonym of aristocrat [7] is a democrat and not a plebeian, this one being an antonym of noble, it happens that Portugal gave the world great noblemen. In a text entitled *Don Quixote and Sancho Pança: an Iberian allegory?* Fr. Gonçalo Portocarrero de Almada mentions the following: "In fact, the «ingenious nobleman of Mancha» is a caricature of the ancient Castilian conquerors who, by the force of arms, conquered an empire and undid others, such as the Inca and the Aztec. For his part, the sympathetic Sancho Pança seems to be the representative of a race of merchants who, like Oliveira da Figueira, whom Hergé immortalized, made themselves known to the world, leaving nostalgias – and factories! – wherever they went. All generalizations are unfair, not the least because there were also among our people discoverers and merciless warriors - remember the «terribil» Afonso de Albuquerque, D. João de Castro, etc. - and, in Castilian hosts, examples of profound humanity, as was the case with Frei Bartolomeu de las Casas, the great defender of the rights of the Indians. [8]"

This text, Fr. Gonçalo Portocarrero de Almada signs it as a "Roman Catholic priest". He thus made clear the tendency of his political-religious thought, which, eventually, will have imprinted on his text a certain subjective tone, however slight, and shared by the group to which he belongs.

In turn, the question of duality, this time between Spain and Europe, and also of two possibilities for interpreting sociological phenomena, is dealt with by Boaventura de Sousa Santos: "As

pela força das armas, conquistaram um império e desfizeram outros, como o inca e o azteca. Por seu lado, o simpático Sancho Pança parece ser o representante de uma raça de comerciantes que, como o Oliveira da Figueira, que Hergé imortalizou, fizeram-se ao mundo deixando saudades – e feitorias! – por onde passaram.

Todas as generalizações são injustas, até porque houve também entre os nossos descobridores impiedosos guerreiros – recorde-se o "terríbil" Afonso de Albuquerque, D. João de Castro, etc. – e, nas hostes castelhanas, exemplos de profunda humanidade, como foi o caso de Frei Bartolomeu de las Casas, o grande defensor dos direitos dos índios. [7]"

Esse texto, pe. Gonçalo Portocarrero de Almada assina-o como «sacerdote católico». Tornou assim claro o pendor do seu pensamento político-religioso, que, eventualmente, terá imprimido ao seu texo determinada tonalidade subjectiva, por leve que seja, e partilhada pelo grupo a que pertence.

Por sua vez, a questão da dualidade, desta feita entre a Espanha e a Europa, e também de duas possibilidades de interpretação dos fenómenos de carácter sociológico é tratado por Boaventura de Sousa Santos: "À laia de moral da história, a pergunta que ocorre é se a sociologia tem mesmo que optar entre Dom Quixote e Sancho Pança. A minha resposta é não. E se não há melhores razões para ela, que baste a fidelidade a Cervantes. Efectivamente, para Cervantes, Dom Quixote e Sancho Pança pertencem-se mutuamente, são as duas faces da mesma realidade, espanhola e europeia. A face das conquistas, da expansão e do império, das grandezas a esconder misérias, e a face dos camponeses e dos pobres, da simplicidade e da exploração, das misérias a sustentar grandezas. Cervantes recusa-se a ver uma só face. Por isso Dom Quixote não vive totalmente encerrado nas suas fantasias, como um herói de Kafka, já que Pança o vai trazendo (quase) à realidade. A sua loucura que é também (quase) a nossa, é o protesto fantástico contra os limites de uma existência organizada para a mediocridade. [8]"

Também aqui é clara a tonalidade política que o autor imprime no texto, na sua visão subjectiva, acompanhada ou não pela de um grupo que possa pensar, no essencial, da mesma maneira. Até porque a figura nutrida de Sancho Pança não é a de um miserável que passe fome.

A loucura de D. Quixote é relativa, senão mesmo ambígua, pois tem momentos de enorme lucidez. Veja-se o episódio da linda pastora Marcela, e onde D. Quixote revela lucidez, bom senso e nobreza quando se insurge contra uma população irada e

a moral synthesis of the story told, the question is if sociology really has to choose between Don Quixote and Sancho Pança. My answer is no. And if there are no better reasons for it, let that our loyalty to Cervantes prevail. Indeed, for Cervantes, Don Quixote and Sancho Pança belong to each other, they are the two sides of the same reality, Spanish and European. The face of conquests, expansion and empire, the greatness hiding miseries, and the face of the peasants and the poor, of simplicity and exploitation, the miseries sustaining greatness. Cervantes refuses to see one face. That is why Don Quixote does not live totally locked in his fantasies, like a hero of Kafka, since Pança is bringing him (almost) to reality. His madness, which is also (almost) ours, is the fantastic protest against the limits of an organized existence for mediocrity. [9]"

Here too, the political tonality that the author prints on the text, in his subjective view, whether or not accompanied by that of a group that can think, essentially, in the same way, is clear. Even because the nurtured figure of Sancho Panza is not that of a miserable person who underwent starvation.

Don Quixote's madness is relative, if not ambiguous, as he has moments of enormous lucidity. Do have in mind the episode of the beautiful shepherdess Marcela, and where Don Quixote reveals lucidity, common sense and nobility when he protests against an angry population that blamed Marcela for the death of Chrisóstomo. All this because Marcela was not willing to accept the countless offers of marriage, and decided to be a shepherdess, retiring herself into the fields. At the funeral of Chrisóstomo who died of love for her, his passionate poems were read, remaining in the people who attended it, the feeling of Marcela's guilt, even after she appeared and explained clearly that it was not her fault for the fact that men fell in love with her and she didn't respond. Don Quixote intervenes sensibly and with perfect discernment: "Let no one, whatever his state and condition, remember to pursue the beautiful Marcela. If someone does, my warning is that that one incurs in my anger. With lucid reasoning, she demonstrated that she was not to blame for the death of Chrisóstomo. It has also been proven how far she is to indulge at the appetites of lovers. Therefore, justice must be ordered, and instead of being followed and pursued, she must to be honoured and valued by all good people, in view of the rarity of her behaviour. [10]"

In its turn, the Iberian cultural duality is reductive, since the Peninsula, despite having two countries, has a greater amount of national feelings than

que culpava Marcela pela morte de Crisóstomo. Tudo isso porque Marcela não estava disposta a aceitar as inúmeras ofertas de casamento, e decidiu ir para pastora, embrenhando-se nos campos. No enterro de Crisóstomo que por ela morreu de amores, foram lidos os seus poemas apaixonados permanecendo nas pessoas que a ele assistiam, a sensação da culpa de Marcela, mesmo depois dela ter aparecido e explicado com clareza que a culpa não era sua pelo facto de os homens se apaixonarem e ela não corresponder. D. Quixote intervém sensatamente e com perfeito discernimento: "Que ninguém, seja qual for o seu estado e condição se lembre de perseguir a formosa Marcela. Se o fizer, já o aviso que incorre na minha ira. Assaz e com lúcidos raciocínios demonstrou que não teve culpa nenhuma na morte de Crisóstomo. Igualmente ficou provado quão longe está de condescender com os apetites dos apaixonados. Manda a justiça, portanto, que, em vez de seguida e de perseguida, seja honrada e prezada por toda a gente de bem, com vista da raridade do seu comportamento.[9]"

Por sua vez, a dualidade cultural ibérica é redutora, já que a Península, apesar de ter dois países, tem uma maior quantidade de sentimentos nacionais do que simplesmente Portugal e Espanha, pois este último divide-se em várias formas de cultura, de línguas e sentir: Catalunha, Galiza – que mais se identifica com Portugal do que com Castela-Leão – Andaluzia, País Basco e Castela.

Por isso, também seria redutor referir a dualidade D. Quixote e Sancho Pança, como indicadora da dualidade nacional da Ibéria. Todavia, fica aqui este apontamento entre D. Quixote e Sancho Pança, das suas figuras físicas, uma seca de carnes e outra rotunda e gorda, e também das visões de alguns autores, por certo mais ou menos tingidas de subjectividade.

Mas a questão das casas gordas ultrapassa em muito a problemática da suposta dualidade ibérica, traduzida nestas duas personagens da obra prima de Cervantes. Ela entra também em questões relacionadas com o masculino ou o feminino, em particular no que respeita ás características das casas gordas em si.

A QUESTÃO DE GÉNERO

Em conferência sobre «Ética e Valores», que teve lugar no Espaço do Tempo em Montemor-o-Novo a 25 de Fevereiro de 2012, tive a oportunidade de no fim da conferência questionar Eduardo Lourenço, se para ele fazia sentido considerar Portugal como um país feminino. Reflectiu um instante e disse-me, «todavia o nome de Portugal

simply Portugal and Spain, as the latter is divided into various forms of culture, languages and sentiments: Catalonia, Galicia - which is more identified with Portugal than with Castile-Leon - Andalusia, Basque Country and Castile.

For this reason, it would also be reductive to mention the duality of D. Quixote and Sancho Pança, as an indicator of the national duality of Iberia. However, here is this note between Don Quixote and Sancho Pança, of their physical appearances, one with a lean figure dry of flesh and another roundish and fat, and also the views of some authors, certainly more or less tinged with subjectivity. But the question of fat houses goes well beyond the problem of the supposed Iberian duality, reflected in these two characters in Cervantes' masterpiece. It also enters into matters related to the masculine or the feminine, in particular with what regards to the characteristics of the fat houses themselves.

THE GENDER ISSUE

In a conference on «Ethics and Values», which took place at Espaço do Tempo in Montemor-o-Novo on February 25th, 2012, I had the opportunity at the end of the conference to question Eduardo Lourenço, if it made sense for him to consider Portugal as a feminine country. He thought for a moment and said to me, "However, the name of Portugal is masculine". I was thinking about his answer. In reality, Eduardo Lourenço reasoned in French: «Le Portugal». In Italian, for example, the name of Portugal is also masculine. However, we, when referring to the name of Portugal, do not give it gender: we simply say «Portugal». We only mention the masculine article «o», when we utter phrases like "the («o» – masculine) Portugal of today", or "the («o» – masculine) Portugal of yesterday", or even "the («o» – masculine) Portugal I know is ...", etc. In this context, the name of Portugal is masculine, but referred to solely by its name has no gender [11].

I then reflected on the masculine and feminine names of several Portuguese cities or towns, and those that are clearly either masculine or feminine are rare. For example, Porto, Fundão, or Funchal are clearly masculine names, like Guarda, Horta, Nazaré or Lagoa are clearly feminine names. But most of them have no gender: Viana do Castelo, Bragança, Braga, Guimarães, Aveiro, Coimbra, Lamego, Vila Real, Castelo Branco, Portalegre, Évora, Beja, Leiria, Lisbon, Setúbal, Faro, Tavira, Portimão, etc. have no gender. It is true that about Lisbon we often say "the («a» – feminine) Lisbon of today" and never "the («o» –

é masculino».
Fiquei a pensar na sua resposta. Na realidade, Eduardo Lourenço raciocinou em Francês: «Le Portugal». Em italiano, por exemplo, o nome de Portugal também é masculino. Todavia, nós, quando nos referimos ao nome de Portugal, não lhe damos género: dizemos simplesmente «Portugal». Somente mencionamos o artigo masculino «o», quando proferimos frases do tipo «o Portugal de hoje», ou «o Portugal de ontem», ou ainda «o Portugal que conheço é ...», etc. Nesse contexto o nome de Portugal é masculino, mas referido somente pelo nome, não tem género.
Reflecti então sobre os nomes masculinos e femininos de várias cidades ou povoações portuguesas, e são raras as que são claramente ou masculinas ou femininas. Por exemplo, o Porto, o Fundão, ou o Funchal são claramente nomes masculinos, como a Guarda, a Horta, a Nazaré ou a Lagoa são claramente femininos. Mas a maioria não tem género: Viana do Castelo, Bragança, Braga, Guimarães, Aveiro, Coimbra, Lamego, Vila Real, Castelo Branco, Portalegre, Évora, Beja, Leiria, Lisboa, Setúbal, Faro, Tavira, Portimão, etc. não têm género.
É certo que sobre Lisboa dizemos muitas vezes «a Lisboa de hoje» e nunca «o Lisboa de hoje». Parece não haver razões que expliquem este facto, até porque mesmo que nos estejamos a referir à cidade de Lisboa, ela é sempre «de» e não como o Funchal ou o Porto, a que nos referimos como as cidades «do» Porto ou «do» Funchal.
Quanto aos nomes de diferentes países, para nós e para os franceses, o nome da França é sempre feminino, o mesmo se passando com a Alemanha, a Áustria, a Itália, a Roménia, a Rússia e a esmagadora maioria dos países europeus. Mas muitos dos pequenos estados têm nomes masculinos como o Luxemburgo, o Vaticano, o Liechtenstein, o Mónaco, mas não a República de São Marinho. Andorra, em português não tem género. A vários destes estados podemos justifica-los como sendo o Grão-Ducado do Luxemburgo, ou os principados do Mónaco e do Liechtenstein, ou até do estado do Vaticano. Mas não no caso de Andorra. Na Ásia há também os que são manifestamente masculinos como o Camboja, o Vietname, o Sri Lanka, entre vários. Será que a alguns nos referimos à nação e a outros aos países? Também não encontrei na maioria dos grandes países da Europa ou da Ásia, indícios de regra.
Na América temos países com nomes femininos como a Argentina, a Colômbia, a Venezuela, as Honduras, mas também uma certa quantidade de países com nomes masculinos como o Brasil, o Chile, o Equador, o México, o Canadá, entre outros.

masculine) Lisbon of today". There seems to be no reason to explain this fact, because even if we are referring to the city of Lisbon, it is always "the city of («de» – article with no gender) and not like Funchal or Porto, which we refer to as the cities "of" («do» – masculine article) Porto or «do» Funchal. As for the names of different countries, for us and for the French, the name of France is always feminine, as are Germany, Austria, Italy, Romania, Russia and the overwhelming majority of European countries. But many of the small states have masculine names like Luxembourg, the Vatican, Liechtenstein, Monaco, but not the Republic of San Marino. Andorra, in Portuguese, has no gender. We can justify several of these states as the Grand Duchy of Luxembourg, or the principalities of Monaco and Liechtenstein, or even the Vatican state. But not in the case of Andorra. In Asia there are also those who are manifestly masculine, such as Cambodia, Vietnam, Sri Lanka, among others. Do some refer to the nation and others to countries? I did not find any signs of rule about this subject in most large countries in Europe or Asia.
In America we have countries with feminine names like Argentina, Colombia, Venezuela, Honduras, but also a certain number of countries with masculine names like Brazil, Chile, Ecuador, Mexico, Canada, among others. This confirms that there is no rule in our language regarding the masculine or feminine gender of the names of the different countries. But unlike most countries in the world, the overwhelming majority of new countries or state cities that were part of the Portuguese empire are genderless: Angola, Mozambique, Cape Verde, S. Tomé e Príncipe, Goa, Damão, Diu, Ceylon (although it is now "the" «o» Sri Lanka), Timor, Macau. There are two exceptions to Guinea, which is feminine, and Brazil which is a masculine name. Guinea because there are three countries with the same name: Guinea Conakry, Equatorial Guinea and, therefore, Guinea Bissau, and this may be due to French interference in Conakry and Spanish interference in the Equatorial one, both with feminine names in their languages. As for Brazil, it may be related to brazilwood which is a masculine word in Portuguese.
For that reason, it can even be considered that the masculine and feminine names of different countries originate in the French language, and so the corresponding names in Portuguese may be, in this particular, gallicisms, despite the fact that the French use the L with an apostrophe for countries whose names are started with a vowel or a mute H. In turn, it is likely that in the French

Confirma-se assim não haver regra na nossa língua quanto ao género masculino ou feminino dos nomes dos diferentes países. Mas ao contrário da maioria dos países do mundo, a esmagadora maioria dos novos países ou cidades estado que fizeram parte do império português, não têm género: Angola, Moçambique, Cabo Verde, S. Tomé e Príncipe, Goa, Damão, Diu, Ceilão (apesar de agora ser «o» Sri Lanka), Timor, Macau. Há duas excepções a Guiné e o Brasil. A Guiné porque existem três países com o mesmo nome: a Guiné Conacri, a Guiné Equatorial e, por isso, a Guiné Bissau, e este facto pode dever-se a interferência francesa na Guiné Conacri e espanhola na Equatorial. Quanto ao Brasil, poderá estar relacionado com o pau brasil.

Por esse facto, pode até ser considerado que os nomes masculinos e femininos de diferentes países tenham origem na língua francesa, e que os correspondentes nomes em português sejam, nisso, galicismos, isto apesar dos franceses usarem o L com apóstrofo para países cujos nomes se iniciam por uma vogal ou por um H mudo. Por sua vez, é provável que na língua francesa o nome da maior parte das suas cidades e outras povoações não tenham também género.

Neste contexto, não me parece ser argumento sobre a questão dum hipotético maior pendor masculino ou feminino de Portugal a questão do género do seu nome, nem tão pouco a questão do género da maior parte das suas cidades e ou povoações, nem os nomes dos novos países que foram colónias portuguesas.

Não me estenderei muito mais sobre esta questão, mas ficou-me a impressão de que a pergunta que fiz a Eduardo Lourenço, no breve momento de encontro, não fez eco nele. Ou porque nunca se debruçou sobre essa questão, ou porque simplesmente não ressoou no seu saber ou sentir. Assim, e dada a sua craveira intelectual, tal facto leva-me a tecer as considerações que se seguem com a necessária prudência.

Neste contexto, importa-me pensar na questão que esteve na base da pergunta. Será que Portugal, na sua essência, na sua alma mais profunda é um país sem género? Ou seja, um país onde o masculino se equilibra com o feminino? Um país que em termos de género é indefinido?

É certo que o facto de o nome de Portugal, para nós, não ter género, por si só, não é indício disso. Mas o facto de, com as raras excepções enunciadas, a maioria dos nomes de países por nós baptizados e também povoações portuguesas não terem género, dá que pensar. Há assim, na nossa língua, uma indefinição de género a esses nomes. Porquê? Não encontrei

language the names of most of its cities and other settlements are not gendered as well. In this context, it does not seem to me to be an argument about the matter of a hypothetical greater masculine or feminine tendency of Portugal as a whole, the question of the gender of its name, nor the question of the gender of most of its cities and or towns, nor the names of the new ones that were former Portuguese colonies. I will not go much further on this issue, but I was left with the impression that the question I asked to Eduardo Lourenço, in the brief moment of the meeting, did not echoed in him. Either because he never addressed this issue, or because it simply did not resonate with his knowledge or feeling. Thus, and given its intellectual great reputation, this fact leads me to make the following considerations with the necessary prudence.

In this context, it is important for me to think about the matter that underlies the question. Is Portugal, in its essence, in its deepest soul a country without gender? In other words, a country where the masculine is balanced with the feminine? A country that is undefined in terms of gender? It is true that the fact that the name of Portugal does not have a gender to ourselves, in itself is not an indication of that. But the fact that, with the rare exceptions mentioned, most of the names of countries baptized by us and also Portuguese former settlements are genderless, make us ponder about it. So, there is in our language, a gender vagueness to these names. Why? I still haven't found an answer to this question.

Subjectively, I still feel that Portugal, in its soul, is a country with a strong feminine nature. Because I feel that we are very much given to emotional and poetic reasoning, though not separating emotion from reason, and especially not making controversial judgments about rationality as a masculine attribute and emotion as a feminine one. No! Pure reason does not exist, just as pure emotion does not exist as well. But there are tendencies, and I feel that Portugal has a strong tendency towards an emotionality that conditions its reasoning, in fact, many times, a poetical reasoning. Portugal is not given to the cold and abstract reasoning of the pure mathematics and philosophy. Portugal has a greater vocation for reasoning about the concrete, the real, be it about visible matter, or about invisible matter, in the form of feelings and the emotions they generate, as often expressed in poetry. In a previous text *Para uma definição da arquitectura portuguesa*[12], I had the opportunity to underline my feeling about the feminine side of Portugal, using the opinions of suitable and renowned authors such as Benjamim

ainda resposta para esta questão.
Subjectivamente, continuo a sentir que Portugal, na sua alma, é um país com forte pendor feminino. Porque sinto que é muito dado ao raciocínio emotivo e poético, isto para não separar a emoção da razão, e sobretudo para não fazer juízos controversos sobre a racionalidade como um atributo masculino e a emoção como um atributo feminino. Não! A razão pura não existe, da mesma forma que também não existe a emoção pura. Mas existem pendores, e sinto que Portugal tem um forte pendor para a emotividade que condiciona o seu raciocínio, aliás, muitas das vezes, um raciocínio poético. Portugal não é dado ao raciocínio frio e abstracto das matemáticas puras e da filosofia. Portugal tem mais vocação para um raciocínio sobre o concreto, seja sobre a matéria visível, seja sobre a matéria invisível, em forma de sentimentos e as emoções que eles geram, quantas vezes expressas em poesia.
Em texto anterior *Para uma definição da arquitectura portuguesa* [10] tive o ensejo de sublinhar este meu sentir sobre o lado feminino de Portugal, socorrendo-me de opiniões de autores idóneos e ou consagrados como Benjamim Videira Pires, S.J., Francisco da Cunha Leão e Miguel de Unamuno.
Unamuno, no contexto dos escritores e poetas portugueses em geral, mas especificando a obra poética As Sombras de Teixeira de Pascoaes, que admirava, afirma que: "dão-no-las numa língua que é uma carícia, sobretudo para os que temos os ouvidos habituados ao rijo martelar do áspero castelhano. (...) E esta língua engendra uma poesia campesina profundamente lírica, erótica ou elegíaca, naturalista ou sonhadora. (...) Todo o poeta, afirmava Coleridge, é músico e é filósofo; (...) E toda a filosofia portuguesa há que ir procura-la nos seus poetas; porque, quanto à outra, a que mais especificamente chamamos filosofia, o povo português é ainda mais in-filosófico do que o espanhol, e cuidado que este é-o muito [11]."
E somente porque vem a propósito, pelo facto de ter mencionado o nome de Teixeira de Pascoaes, que em adulto veio a habitar o belo solar de Pascoaes pertencente à sua família Teixeira de Vasconcelos, em Amarante – depois de recuperado, porque havia sido incendiado por altura das Invasões Francesas –, a título de curiosidade é de referir que nasceu na cidade de Amarante numa casa, originalmente gorda, situada na rua Miguel Bombarda nº. 131 (fig. 8)

Figura 8- Casa onde nasceu Teixeira de Pascoaes em Amarante. Fotografias de LAD.

Videira Pires, SJ, Francisco da Cunha Leão and Miguel de Unamuno.
Unamuno, in the context of Portuguese writers and poets in general, but specifying the poetic work As Sombras of Teixeira de Pascoaes, which he admired, states this: "they give it us in a language that is a caress, especially for those with ears accustomed to the hard hammering of the rough Castilian. (...) And this language engenders a deeply lyrical, erotic or elegiac, naturalistic or dreamy peasant poetry. (...) Every poet, Coleridge said, is a musician and a philosopher; (...) And all Portuguese philosophy must be found in its poets; because, as for the other, which we more specifically call philosophy, the Portuguese people are even more in-philosophical than the Spanish, and beware that this is very much so." [13]

Figure 8- The house where Teixeira de Pascoaes was born in Amarante. Photographs by LAD.

And only because it comes to that he mentioned the name of Teixeira de Pascoaes, who as an adult came to live in the beautiful Pascoaes manor belonging to his Teixeira de Vasconcelos family, in Amarante – after rehabilitation, because it had been set on fire at the time of the French Invasions – as a curiosity it should be noted that he was born in the city of Amarante in a house originally fat located at Rua Miguel Bombarda nº. 131 (fig. 8)
Fat house, originally of two floors, which was later raised with another floor with the front wall probably in recessed thinner partition wall and which takes advantage of the fat cornice of the original crown to make a veranda running across the width of its front to the street.
In turn, and about the city of Braga, and Minho in general, which he visited, Miguel de Unamuno, who did not have appreciated the baroque interior of the church of Santa Cruz, says: "The Church of Santa Cruz, full of gold baroque, all in curves. These Portuguese people really like the curved line.[14]" Now there is a special taste among the Portuguese for Manueline and Baroque ornamentation, the latter particularly feminine and sensual in the use of curved lines. In my PhD thesis, in chapter 2 and with the subtitle "About the predilection for Manueline, Mannerism and Baroque" I said the following: "... if the Gothic is a natural evolution of the Romanesque, but Goth and barbarian (in the sense of separation from the Greek-Roman culture), but that, in turn, in Portugal assumes special relevance in the hybrid Manueline metamorphoses of its terminal phase,

Figura 8.

Figure 8.



Casa gorda, originalmente de dois pisos, que posteriormente foi alteada com mais um andar, com parede da frente provavelmente em tabique recuado e que aproveita a gorda cornija da cimalha original para aí fazer uma varanda corrida a toda a largura da sua frente para a rua.

Por sua vez, e a respeito da cidade de Braga, e do Minho em geral, que visitou, Miguel de Unamuno, que não terá apreciado o interior barroco da igreja de Santa Cruz, desabafa: "A Igreja de Santa Cruz, cheia de dourados barrocos, tudo em curvas. Esta gente portuguesa gosta muito da linha curva[12]." Ora existe um gosto especial do português pela ornamentação manuelina e barroca, esta última particularmente feminina e sensual no uso das linhas curvas. Na minha tese de doutoramento, no capítulo 2 e com subtítulo "Da predilecção pelo manuelino, maneirismo e barroco" disse o seguinte: "... se o gótico é uma evolução natural do românico, mas goda e bárbara (no sentido do distanciamento ao esquema greco-romano), mas que, por sua vez, em Portugal assume especial relevância nas híbridas metamorfoses manuelinas da sua fase terminal, se o maneirismo é um estilo que apela à indisciplina e ambiguidade portuguesas e se reveste de um carácter simples e austero, se o barroco e o rococó, por sua vez apelam à sensualidade e emotividade nacional, se o romantismo, no seu eclectismo medievo, retoma o barbarismo da excentricidade portuguesa, por outro lado, o renascimento, o seu sucessor neoclássico e o modernismo, encaixam mal na fluidez, na multiplicidade e ambiguidade da natureza mestiça, contraditória e emotiva do povo português [13]."

Por sua vez, Unamuno, continuando a referir-se ao Minho, escreveu ainda: "Uma das coisas que temos de ver numa cidade são as *raparigas*, sem dúvida alguma. E as raparigas do Minho têm que ver, (...). A portuguesa tem algo que só se expressa com uma palavra, portuguesa também, *meiguice*, suavidade, um desleixo especial, por vezes algo turbulento. Há nela alguma coisa de oriental, e não raras vezes deixa entrever sangue não-europeu. Não é a rígida garridice da espanhola. (...) A mulher

if Mannerism is a style that appeals to Portuguese indiscipline and ambiguity and is of a simple and austere character, if baroque and rococo, in turn, appeal to national sensuality and emotionality, if romanticism, in its medieval eclecticism, resumes the barbarism of Portuguese eccentricity, on the other hand, the renaissance, its neoclassical successor and modernism, fits badly in the fluidity, in the multiplicity and ambiguity of the mixed, contradictory and emotional nature of the Portuguese people.[15]"

In turn, Unamuno, continuing to refer to Minho, also wrote: "One of the things we have to see in a city is girls, without a doubt. And the girls from Minho have much to see, (...). The Portuguese women has something that can only be expressed with one word, Portuguese too, sweetness, softness, a special carelessness, sometimes something turbulent. There is something oriental about it, and it often shows non-European blood. It is not the rigid colourfulness of the Spanish. (...) The Portuguese woman, on the contrary, seems born for caresses and surrender. This explains the erotic-pathetic lyric of this people.[16]"

And regarding the concept of "mother land", Paquito Rebelo wrote poetically about Portugal "«... this land by the sea has in itself a double character: Tamed Land and Wild Land, that is, countryside and moor. Fields clean and cleared, dried of rotten waters and often watered with waterfalls, provided with domestic plants and trees, surrounded by walls, with their bards raised in a building, that is, all the charm and all the usefulness of the land already made, property already complete; as a very experienced mother of motherhood, with her lap full of children, (...). But on the other side, virgin heath, hairy mountain range or scrubland plateau, like wild maiden boasting in her solitude her savage graces promising treasures of fruitfulness» [17]."

FAT HOUSES AGAIN - COMPARISONS WITH FEMALE FIGURES

portuguesa, pelo contrário, parece nascida para as carícias e para a entrega. Assim se explica a lírica erótico-patética deste povo [14]."

E a propósito do conceito «terra mãe», Paquito Rebelo escreveu poeticamente sobre Portugal "«... esta terra junto ao mar tem em si mesma um duplo carácter: Terra Mansa e Terra Brava, isto é, campo e charneca. Campo arroteado e limpo, enxuto de águas podres e muitas vezes regado de levadas, provido de plantas e árvores domésticas, cercado de muros, com suas espaldeiras sobreerguidas em edifício, isto é, todo o encanto e toda a utilidade da terra já feita, da propriedade já completa; como mãe muito experiente de maternidade, com seu regaço cheio de filhos, (...). Mas do outro lado charneca virgem, serrania peluda ou planalto matagoso, como bravia donzela ostentando na solidão as suas graças selvagens prometendo tesouros de fecundidade;» [15]."

NOVAMENTE AS CASAS GORDAS – COMPARAÇÕES COM FIGURAS FEMININAS

Em Penafiel existe uma casa nobre na rua Direita, casa de Soares Barbosa ou da Madrinha (figs. 9 e 10), barroca, com três pisos e janelas no segundo andar com padieiras onduladas e as duas centrais com curvas em chaveta, ornamentada com enconchados nos seus intervalos e nos intervalos com as pilastras, com os aventais dos peitoris feitos com cordões entrelaçados com borlas, motivos vegetais ao centro entre o primeiro e o segundo andar, com cimalha gorda em curvas e contracurvas.

Figura 9- Casa de Soares Barbosa ou da Madrinha em

In Penafiel there is a noble house on Rua Direita, the house of Soares Barbosa or of the Madrinha (figs. 9 and 10), baroque in style, with three floors and windows on the second floor with wavy lintels and the two central ones in counter-curved arches, ornamented with shell carvings between them as well as between the windows and the pilasters, with the aprons of the windowsills made with strands intertwined with tassels, vegetal motifs in the centre between the first and the second floor, with top plump cornices with curves and counter-curves.

Figure 9- House of Soares Barbosa or Madrinha's house in Penafiel and the painting of Rubens "The Three Graces". Photograph of the house from LAD and the painting from the internet.

Despite the three floors, this house is as wide as it is tall, fat in its design and proportions, especially in the cornice crown, and in the union of the lintels on the three doors on the ground floor with the balcony running along the four French windows on the first floor. It is a feminine house, in the adornments, in the curves and counter-curves of the lintels of the central windows of the second floor and above all in the curves and sensuality of its crown. But the adjectives «cheerful», «joyful» and «festive» mentioned by the authors of the text about Entre-Douro-e-Minho in the inventory of Popular Architecture in Portugal also applies to this house.

Figure 10- Penafiel. On top a distorted panoramic view of the houses on Rua Direita which, from Soares Barbosa's house, continues downhill with the name Carmo street. In the middle row the house at Município square nº. 37 to 43 and where





Figura 9.

Figure 9.

Penafiel e «As Três Graças» de Rubens. Fotografia da casa de LAD e da pintura da internet.

Apesar dos três pisos esta casa é tão larga quanto alta, gorda no seu desenho e proporções, especialmente na cimalha, e na união das padieiras das três portas do rés-do-chão à sacada corrida ao longo dos quatro vãos do primeiro andar. É uma casa feminina, nos adornos, nas chavetas das padieiras das janelas centrais do segundo andar e sobretudo nas curvas e sensualidade da sua cimalha. Mas também se aplicam a esta casa os adjectivos de «sorridente», «alegre» e «festiva» mencionados pelos autores do texto sobre o Entre-Douro-e-Minho do inventário da *Arquitectura Popular em Portugal*.
À excepção da casa que confina imediatamente a nascente desta casa de Soares Barbosa, ela enquadra-se num conjunto de casas gordas (fig. 10) duas a nascente e outras a poente – estas últimas já na rua do Carmo –, e que se configuram como as que têm vindo a ser descritas até aqui: com dois pisos, atarracadas, com dois vãos por piso, desenho simples mas denso e carregado no conjunto das pilastras, socos, quando os há, encosto das padieiras dos vãos dos pisos térreos às sacadas do andar, e ainda das padieiras dos vãos de sacadas com as cimalhas onde assentam beirados generosos.

Figura 10- Penafiel. Em cima panorâmica distorcida de casas na rua Direita que a partir da casa de Soares Barbosa, continua descendo já com o nome de rua do Carmo. Na fila do meio casa na praça Municipal nºs. 37 a 43 e onde nasceu o poeta e diplomata Joaquim Araújo; casas na praça Municipal nºs.1 a 23; e casa na rua Alfredo Pereira nº. 37. Em baixo casas na rua Alfredo Pereira nºs. 88 a 100; e casa com os nºs. 39 a 49. Fotografias de LAD.

Também um certo carácter feminino pode ser verificado na casa situada na rua Alfredo Pereira nº. 37, e representada na figura 10, também esta barroca no recorte dos emolduramentos dos vãos e na forma redonda e bojuda das suas sacadas que rematam em baixo com pingente em flor de lis. O mesmo pode também ser afirmado sobre a casa situada na praça Municipal nºs 37 a 43 (fig. 10), e onde nasceu o poeta e diplomata Joaquim Araújo, com o protuberante desenho das suas sacadas, suportadas por grandes mísulas, pingando com florão e pérola, elaborados emolduramentos dos vãos, expressivas pilastras com capitéis, tudo coroado com gorda e protuberante cimalha e saliente beirado.
Há uma sensualidade nas curvas do desenho barroco destas casas, que de certo modo se

the poet and diplomat Joaquim Araújo was born; houses in Município square nº 1 to 23; and a house on Alfredo Pereira street nº. 37. On the bottom row houses on Alfredo Pereira street nº. 88 to 100; and the house with the numbers 39 to 49. Photographs of LAD.

With the exception of the house that immediately confines to the East of this Soares Barbosa house, this one fits into a row of fat houses (fig. 10) two of them to the east and the other to the west - the latter already on Carmo street -, which are configured like those that have been described until now: with two floors, stocky in its proportions, with two openings per floor, simple but dense in design and loaded with the set of pilasters, the renaissance stone water tables when they exist, with the lintels of the openings of the ground floors touching the balconies of the first floor, and also of the lintels of the balconies French windows touching the crown cornices where generous eaves rest.
A certain feminine character can also be seen in the house located at Alfredo Pereira street nº. 37, and represented in figure 10, also baroque in the outline of the framings of the openings and in the round and bulky shape of its balconies that end off with a fleur-de-lis pendant. The same can also be said about the house located at Municipal Square nº 37 to 43 (fig. 10), and where the poet and diplomat Joaquim Araújo was born, with the protruding design of its balconies, supported by fat corbels, dripping with florets and pearl, elaborate framings of the openings, expressive pilasters with capitals, all crowned with a fat and protruding cornice as well as protruding eaves.
There is a sensuality in the curves of the baroque design of these houses, which in a way is also expressed in the straight, dense, loaded and compact design of the other fat houses of the same period, but still remaining faithful to a mannerist atavism, which both preceded the baroque and mingles with it.
In the straight and dense design, in the low and horizontal proportions of some of these longer houses, I also came up with the idea of “fat” to designate its compact design and its stocky configuration. Take, for example, the house represented in the last photograph in the bottom row of the same figure 10.
The parish of Azurara in the municipality of Vila do Conde, is neighbouring this city, on the south bank of the Ave river. The houses shown in figure 11 and located in this parish, correspond to what has been said about the fat houses in Entre-Douro-e-Minho. Fat houses, especially in their proportions and dense and fat design in some of



Figura 10.

Figure 10.

expressa também no desenho rectilíneo, denso, carregado e compacto das outras casas gordas do mesmo período, mas ainda se mantendo fiéis a um atavismo maneirista, que precedeu o barroco e com ele convive.

No desenho rectilíneo e denso, nas proporções baixas e horizontais de algumas destas casas mais compridas, também me surge a ideia de «gordo» para designar o seu desenho compacto e a sua configuração atarracada. Veja-se, por exemplo, a casa representada na última fotografia da fila de baixo da mesma figura 10.

A freguesia de Azurara no concelho de Vila do Conde, é vizinha desta cidade, na margem sul do rio Ave.

As casas que se mostram na figura 11 e que se localizam nesta freguesia, correspondem ao que vem sido dito sobre as casas gordas do Entre-Douro-e-Minho. Casas gordas, especialmente

their architectural elements.

The house in Azurara located at Padre Serafim street nº. 188 and shown in the same figure 11, it is a house that is wider than it is tall, with a dense design in the composition of its openings, joining those from the ground floor with the ones of the first floor which balconies are supported by voluted corbels, and the French windows of these balconies joining, in turn, to the frieze of the expressive and elaborate top crown. This one, unlike the majority of crowns made up of fat cornices, has a design enriched by cushioned granite slabs that land on thin cornices on the frieze and, alternatively, with cushion and interval between them, are supported by a row of voluted corbels that are inserted in the respective frieze, and that align on the vertical with the stonework jambs of the windows. Through the imagination of the master mason, he transports to the crown

nas suas proporções e desenho denso e gordo em alguns dos seus elementos arquitectónicos.
A casa em Azurara situada na rua Padre Serafim nº. 188 e que se mostra nessa mesma figura 11, é uma casa mais larga do que alta, com desenho denso na composição dos seus vãos, unindo-se os do rés-do-chão ao soco e às sacadas do andar suportadas por cachorros em voluta, e as janelas altas dessas sacadas unindo-se, por sua vez, ao friso da expressiva e elaborada cimalha. Esta, ao contrário da maioria das cimalhas compostas por gordas cornijas, tem um desenho enriquecido por lajetas de granito almofadadas que pousam em magras cornijas sobre o friso e, almofada sim, almofada não, são suportadas por uma fiada de cachorros em volutas que se inserem no respectivo friso, e que aprumam pelas ombreiras em cantaria dos vãos da casa. Pela imaginação do mestre canteiro, este transporta para a cimalha uma solução construtiva que lhe era familiar no tratamento de uma sacada suportada, ou por mísulas ou cachorros.
Aqui, e não fazendo ressaltos nestas lajetas, pois não surtiriam o efeito de capitéis, optou o mestre canteiro por executar capitéis nos topos superiores das pilastras cunhais e que «suportam» o friso da cimalha, acrescidos de mais largos cachorros acima destes, para acentuar o remate superior das mesmas.

a constructive solution that was familiar to him in the treatment of a balcony supported with corbels. Here, and without making any protrusions on these slabs, as they would not have the effect of capitals, the master mason decided to execute capitals on the upper tops of the corner pilasters which «support» the frieze of the crown, including larger corbels above, to accentuate the upper end of them.

Figure 11- Houses in Azurara, Vila do Conde. At the upper row a house on Padre Serafim das Neves street nº. 188. The row below a house at Dr. Américo Silva street nº. 164. Photographs of LAD.

Also, the house with the nº. 164 of Dr. Américo Silva street (fig. 11) – and which is the continuation of the previous street to the north of the parish church – makes a corner with the lane with the same name. The design of this fat house is similar in proportions, once it is also wider than it is tall and it is also dense in the union of the granite stonework among themselves as already described in relation to the other house.
Although the Dr. Américo Silva lane is of lesser importance than the street itself, it can be seen that the house is very deep, with a long side facade without special care in its architectural design, thus highlighting the main facade with the treatment already mentioned and which also reveals a special

Figura 11.

Figure 11.



Figura 11- Casas em Azurara, Vila do Conde. Em cima casa na rua Padre Serafim das Neves nº. 188. Em baixo casa na rua Dr. Américo Silva nº. 164. Fotografias de LAD.

Por seu lado, a casa com o nº. 164 da rua Dr. Américo Silva – e que é a continuação da rua anterior para norte da igreja paroquial – faz esquina com a travessa com o mesmo nome. O desenho desta casa gorda é semelhante nas proporções, pois também esta é mais larga do que alta e também é denso na união das cantarias de granito já descritas a respeito da outra casa.
Se bem que a travessa Dr. Américo Silva seja de menor importância que a rua, pode ver-se que a casa é muito funda, com uma longa fachada lateral sem cuidados especiais no seu desenho arquitectónico, deixando assim em evidência a fachada principal com o tratamento já mencionado e que revela também um gosto especial por estas proporções e denso desenho.
Também a casa em Vila do Conde que se mostra na figura 12, é outro bom exemplo do que aqui tem sido dito.

Figura 12- Casa na rua do Lidador nº. 32 em Vila do Conde. Fotografias de LAD.

Trata-se de uma casa de dois pisos, muito provavelmente do século XVIII, com quatro vãos em cada piso. As janelas do piso térreo «pousam» em expressivo soco e, por sua vez, tocam as sacadas do andar, para onde se abrem as janelas altas que interseptam a gorda e expressiva cimalha, sobre a qual se recortam em ressalto, tanto os capitéis das pilastras como as padieiras dessas mesmas janelas altas.
Nesta casa barroca, o desenho é, ao mesmo tempo, denso e equilibrado.
A propósito destas casas gordas de dois pisos e de algumas de três pisos, vieram-me também à

taste for these proportions and dense design.
Also the house in Vila do Conde shown in figure 12, is another good example of what has been said so far.

Figure 12- House on Lidador street nº. 32 in Vila do Conde. Photographs by LAD.

It is a two-storeyed house, most likely from the 18th century, with four openings on each floor. The ground floor windows «land» in an expressive renaissance stone water table and, in turn, touch the balconies of the first floor, where its French windows intersect the fat and expressive crown, over which are jutted in relief, both an entablature upon the capitals of the pilasters as well as the lintels of those same French windows.
In this Baroque house, the design is both dense and balanced.
The prehistoric images of the so-called «Venus» of Willendorf and Lespugne (figs. 13 and 15) also came to my mind regarding these two-storeyed houses and others with three-storey. The rarity and antiquity of these images added to their probable meaning, which will be related to the cult of womanhood, of fertility and gestation of life, remove any sense of grotesqueness, in view of the sacred side of their idea. It is also likely that they represent a sense of abundance, in the energy needed to be spent on fertility, but above all in the gestation and nutrition of offspring.
The two-storeyed houses, with greater or lesser spacing between openings, but also to a set of houses located in Luís de Camões square in the city of Guarda, (fig. 13), these with three floors, I associated them with the small image of the Willendorf's Venus, fat and dense, barely taller than broad.
The fatness of these houses is measured, as in the others, by the proportions of the ensemble, generally lower than wide, and increased by



Figura 12.

Figure 12.

mente as imagens pré-históricas das chamadas «vénus» de Willendorf e de Lespugne (figs. 13 e 15). A raridade e a antiguidade destas imagens adicionado ao provável significado das mesmas, que estará relacionado ao culto do feminino, da fecundidade e gestação de vida, retiram-lhes o sentido de grotesco, em face do lado sagrado da ideia das mesmas. É também provável que elas representem um sentido de abundância, na energia necessária a despender na fecundidade, mas sobretudo na gestação e nutrição de filhos.
As casas de dois pisos, com maior ou menor espaçamento entre vãos, mas também a um conjunto de casas situadas na praça Luís de Camões da cidade da Guarda, (fig. 13), estas de três pisos, associei-as à pequena imagem da vénus de Willendorf, gorda e densa, pouco mais alta do que larga.
A gordura destas casas mede-se, como nas demais, pelas proporções do conjunto, na generalidade mais baixas do que largas, e acrescido do denso desenho do conjunto dos seus vãos e, por vezes, na proximidade entre exagerados emolduramentos, outras vezes também pela proximidade das respectivas padieiras à cimalha, também pela larga e grossa expressão das pilastras e dos cunhais, respectivamente, e pela gordura das cornijas das suas cimalhas, e ou pelas gordas mísulas e cachorros de suporte das sacadas.

Figura 13- Na fila de cima casa em Barcelos; casas na Guarda; e casa em Mirandela. Na fila do Meio casa em Arcos de Valdevez; vénus de Willendorf; e antigo edifício dos Paços do Concelho em Vila Meã. Em baixo casa em Mesão Frio; casa em Amarante; e casa em Murça. Fotografias das casas, de LAD e da vénus de Willenforf, da internet.

É certo que algumas destas casas no norte do país, apresentam, ora mais área de panos de parede entre estes elementos arquitectónicos, ora menos área em face da proximidade entre os mesmos, o que lhes compacta mais o desenho, tornando-o mais denso e gordo.
Mas mesmo nas casas em que o desenho é menos compacto e que as áreas de panos de parede rebocadas e pintadas ou de branco ou de outra cor que não a do cinzento granítico, ou mesmo no revestimento a azulejos que, muitas vezes, foram colocados posteriormente, verifica-se haver, frequentemente, uma proporção atarracada, uma espessura nas pilastras ou grossura nos cunhais, na cimalha, ou nas sacadas, que sugerem densidade e gordura.
Existem edifícios de esquina, onde as fachadas laterais que também dão para o espaço público,

the dense design of the set of their openings and, sometimes, with the proximity between exaggerated frames, other times also by the proximity of the respective lintels to the upper crown of the facade, also due to the large and thick expression of their pilasters and corner pilasters, respectively, and the fatness of the cornices of their crowns, and or the fat corbels which support several balconies.

Figure 13- In the top row, a house in Barcelos; houses in Guarda; and a house in Mirandela. In the middle row a house in Arcos de Valdevez; the Willendorf's Venus; and the old City Hall in Vila Meã. At the bottom row a house in Mesão Frio; a house in Amarante; and a house in Murça. Photographs of the houses by LAD and Willenforf's Venus, from the internet.

It is true that some of these houses in the north of the country present, either more area of wall between these architectural elements, or less area due to the proximity between them, which makes their design more compact accentuating their density and fatness.
But even in houses where the design is less compact and where areas of plastered and painted walls either in white or in a colour other than grey granite, or even in tile coverings, which were often placed later, there is often a squat proportion, a thickness in the pilasters or thickness in the corner ones, on the top cornices, or on the balconies, which suggest density and fatness.
There are corner buildings, where the side façades that also face the public space, can decrease the sense of fatness of the building volume when viewed in perspective.
But in many of these cases, if not in the majority of them, it appears that the main façade is the smallest and therefore the most compact in design. It is true that in a row of urban terracing houses, the fronts are of smaller dimensions than their deepness, for several reasons: some already mentioned in a previous text, in the part that deals with the perpendicularity of the implantation of the houses in relation to the public space[18], but always for reasons of economy of public space available for a front construction, becoming, however, an atavistic procedure in urban corner lots. Due to that fact, that is in choosing this facade to be the main one, it is revealed at the same time a careful choice in the cost of the work on a smaller facade, which coincides with the preference for these fat proportions accentuated by the density of its design.
This fact has already been verified at the house in Azurara, which is at the corner made by Dr.



Figura 13.

Figure 13.

podem diminuir o sentido de gordura do conjunto quando visto em perspectiva.

Mas em muitos destes casos, senão mesmo em todos, constata-se que a fachada principal é a de menores dimensões e por isso, de maior compacidade de desenho. É certo que numa correnteza de casas urbanas, as frentes são de menores dimensões, por diversos motivos: uns já referidos em texto anterior, na parte que trata da perpendicularidade da implantação das casas em relação ao espaço público [16], mas sempre por razões de economia de frente construtiva, tornando-se, contudo, procedimento atávico em lotes urbanos de gaveto. Pelo facto, ou seja, na escolha dessa fachada para ser a principal, revela-se simultaneamente uma escolha criteriosa no dispêndio dos custos da obra em fachada mais pequena e que coincide com a preferência por estas proporções gordas acentuadas pela densidade do seu desenho.

Já se verificou esse facto na casa em Azurara, e que faz esquina entre a rua Dr. Américo Silva nº. 164 e a travessa com o mesmo nome (fig. 11), e de que se tratou atrás, mas pode também ver-se

Américo Silva street nº. 164 and the lane with the same name (fig. 11), and that was mentioned above, but this can also be seen, for example, in the old building of the City Hall of Vila Meã (fig. 13) – currently making part to the municipality of Amarante – where the stone of the coat of arms is precisely placed on the smaller and more compact façade, which faces the main street, gluing it to the jambs of the frames of the respective French windows of the first floor balconies. The same characteristics can still be seen in the house in Amarante where Teixeira de Pascoaes was born (fig. 8), although the side façade, seen from the street, does not connect directly with it.

Figure 14- Houses in S. João da Foz do Douro. At the row above a house on Laranjeiras street corner with Laranjeiras lane; and a house at the corner of Adro da Foz street with the Adro da Foz (Foz Yard). At the bottom row two views of a house on Bela street nº. 34. Photographs of LAD.

In side façades connected directly on to the streets, as also happens for example in Foz Velha, Porto, it can be seen once again that the most treated façade and, therefore, considered the

isso, por exemplo, no antigo edifício dos Paços do Concelho de Vila Meã (fig. 13) – actualmente pertencente ao concelho de Amarante – onde a pedra de armas está precisamente colocada na fachada de menores dimensões e mais compacta, e que dá para a rua principal, colando-a às ombreiras dos emolduramentos das respectivas janelas de sacada do andar. As mesmas características podem ainda ser constatadas na casa em Amarante onde nasceu Teixeira de Pascoaes (fig. 8) muito embora a fachada lateral, sendo vista da via pública, não dá sobre a mesma.

Figura 14- Casas em S. João da Foz do Douro. Em cima casa na rua das Laranjeiras esquina com a travessa das Laranjeiras; e casa na esquina da rua Adro da Foz com a travessa do Adro da Foz. Em baixo casa na rua Bela nº. 34. Fotografias de LAD.

Em fachadas laterais que dão sobre o espaço público, como acontece também, por exemplo, na Foz Velha, Porto, pode constatar-se mais

main façade, is one whose proportions are fatter and the design is more loaded (fig. 14), regardless the fact that in some examples the entrance door to those houses is opened on the side facade.
It is true that in the most populated cities, for reasons related to the economy of occupation of urban space, many houses have three floors or even more (fig. 15).

Figure 15- In the top row, a house in Valença do Minho; a house in Penafiel; and a house in Viana do Castelo. In the middle row a house in Guimarães; Lespugne Venus; and a house in Barcelos. In the lower row a house in Braga; a house in Porto; and a house in Vila do Conde. Photographs of the houses from LAD and the Lespugne Venus, from the internet.

The ivory image of the Lespugne Venus is about 14 centimetres high, and is particularly prominent and round in the fertile area of its hips. Here, too, there is a sense of fertility and, consequently, that of abundance in women prepared for pregnancy

Figura 14.

Figure 14.



uma vez que a fachada mais tratada e, por isso, considerada a fachada principal, é aquela cujas proporções são mais gordas e o desenho é mais carregado (fig. 14), independentemente de em alguns exemplos a entrada da casa se fazer pela fachada lateral.

É certo que nas cidades mais populosas, por razões que se prendem com a economia de ocupação do espaço urbano, muitas casas são de três pisos.

and gestation of life.

As described above, the houses shown in the same figure 15, all reveal the same sense of abundance in the forms, and also in the fat crown cornices and respective eaves, in the pilasters well shaped with their capitals at the height of the crowns, and not only – see, for example, the house located in Barcelos, and represented in the same figure.

The design of these houses is certainly more baroque than mannerist. But those of Valença do Minho, Penafiel, Guimarães, Porto and Vila

Figura 15- Na fila de cima casa em Valença do Minho; casa

Figura 15.

Figure 15.



em Penafiel; e casa em Viana do Castelo. Na fila do meio casa em Guimarães; vénus de Lespugne; e casa em Barcelos. Na fila de baixo casa em Braga; casa no Porto; e casa em Vila do Conde. Fotografias das casas, de LAD e da vénus de Lespugne, da internet.

A imagem de marfim da vénus de Lespugne tem cerca de 14 centímetros de altura, e configura-se com particular protuberância na zona fecunda das ancas. Também aqui se verifica o sentido de fertilidade e, consequentemente, o da abundância em mulheres preparadas para a gestação de vida.
Conforme acima descrito, as casas que se mostram nessa mesma figura 15, revelam, todas elas, o mesmo sentido de abundância nas formas, e também nas gordas cimalhas e respectivos beirados, nas pilastras bem demarcadas com seus capitéis à altura das cimalhas, e não só – veja-se, por exemplo, a casa situada em Barcelos, e representada na mesma figura.
O desenho destas casas é certamente mais barroco do que maneirista. Mas as de Valença do Minho, Penafiel, Guimarães, Porto e Vila do Conde representadas nessa figura, revelam ainda uma herança que vem do maneirismo – que se sabe ter persistido para além do seu tempo na arquitectura portuguesa – mas mesmo assim, na densidade e protuberância das suas cornijas e sacadas, denota-se a mesma sensualidade que se verifica no barroco. Não me parece, por isso, despiciente, associá-las à sensualidade que emana da vénus de Lespugne, onde a gordura se concentra somente numa parte do seu corpo e não no todo.

NO ALENTEJO

Conforme já referido atrás, no Alentejo a questão da sensualidade de desenho não desaparece, embora as casas, de uma forma geral, mas nem sempre, se revestirem de particularidades diferentes das do Norte do país, nomeadamente das do Entre-Douro-e-Minho.
Como já referido, e de uma maneira geral, essas particularidades são: uma maior tendência para o espaçamento entre vãos dada a maior luminosidade do Sul e o uso mais frequente do reboco, ou argamassa, na execução dos elementos arquitectónicos que não são em cantaria de pedra. Estes são, normalmente, caiados ou pintados de outra cor que não o branco, muito embora mais recentemente de tem verificando uma moda de pintar as cornijas das cimalhas de branco – no caso em que as paredes são pintadas dessa cor, que é o caso da maioria delas –, mas não as pilastras ou cunhais e respectivos ressaltos

do Conde represented in this figure, still reveal a heritage that comes from the mannerism – which is known to have persisted beyond its time in Portuguese architecture – but even so, in the density and protuberance of its cornices and balconies, the same Baroque sensuality is evident. Therefore, I do not think it is erroneous to associate them with the sensuality that emanates from the Lespugne Venus, regardless the fact that the round fatness is concentrated only in one part of its body and not in the whole of the sculpture.

IN THE ALENTEJO

As already mentioned above, in Alentejo the matter of sensuality in design does not disappear, although the houses, in general, but not always, have different characteristics from those in the North of the country, namely those of Entre-Douro-e-Minho.
As already mentioned, and in general, these particularities are: a greater tendency for spacing between openings given the greater brightness of the South Sun and the more frequent use of plaster, or mortar, in the execution of architectural elements that are not in stonework. These elements are normally painted in a colour other than white, although more recently there has been a trend to paint the cornices of the crowns in white – in the case that the walls are painted in that colour, which is the case of most of them – but not the pilasters or corner pilasters and the respective juts of the upper crowns at the top of them in the manner of capitals.
The three-storeyed houses that exist in the north of the country are replicated in the south, but here sometimes with a lower design density, especially measured in the width of the walls, with the aforementioned greater distance between windows as well as doors that leave a greater plastered wall area painted mostly in white.
However, this is not always the case and to illustrate two of the exceptions, is shown in figure 16 a house located in Miragaia, Porto, which is currently the headquarters of the Associação Recreativa Desportiva São Pedro - ARDSP Miragaia - with three floors, a three-centered arch at the ground floor public gallery, and two more floors with long balconies occupying the width of the façade, where on each balcony two French windows opens. The lintels of the ones of the first floor approaches the second floor balcony, and the other two of this second floor by its turn almost touch the big crown and top cornice on which an expressive and wide eave of the roof rests, surrounding the capitals of the corner

das cimalhas na parte superior dos mesmos, à maneira de capitéis.
As casas de três pisos que existem no norte do país, são replicadas no Sul, mas desta feita, por vezes, com menor densidade de desenho, sobretudo medido na largura das paredes, com o já referido maior afastamento entre vãos que deixam uma maior área de panos de parede rebocados e pintados maioritariamente de branco. No entanto, nem sempre é este o caso e para ilustrar uma das excepções, mostra-se na figura 16, uma casa situada na Miragaia, Porto, que é actualmente a sede da Associação Recreativa Desportiva São Pedro – A. R. D. S. P. Miragaia – com três pisos, arco abatido de passagem inferior no rés-do-chão, e mais dois andares com varandas de sacadas corridas na sua frente e para onde se abrem, em cada andar, duas janelas altas que se aproximam, as do primeiro andar à sacada do segundo, e as deste quase tocam a grande cimalha onde assenta expressivo e largo beirado de grandes telhões, que de um e de outro lado da fachada contornam os capitéis das pilastras cunhais, e parecem fazer aba de chapéu. Nesta casa, pode verificar-se existir algum distanciamento entre as padieiras das janelas de sacada do primeiro andar e a sacada do segundo, e sobretudo um certo distanciamento, medido na largura da fachada, entre as janelas dos andares, deixando assim uma certa área de pano de parede rebocada e pintada de branco entre elas, embora aí se abram um pequeno óculo e no segundo andar esteja inserido um pequeno painel de azulejo e uma placa de granito acima dele.
Por sua vez, a casa que se situa na rua João de Deus em Évora (fig. 16), é uma casa também com arco de acesso à passagem pelo rés-do-chão, mas de volta inteira, e tem três vãos por andar – com a particularidade de poder ter sido originalmente de dois pisos e sobre a gorda cornija do segundo piso, que aparenta ter sido a cimalha original, se terá eventualmente acrescentado um segundo andar com três janelas altas que abrem sobre a eventual cimalha da casa original, aproveitando-a como varanda de sacada. Este segundo andar, remata superiormente com uma outra expressiva cimalha e também com expressivo beirado de telhões que se marca como aba de chapéu. Tem três vãos no primeiro andar, sendo o central de sacada, e as respectivas padieiras de desenho barroco em frontões com vértices acentuados com cornija, quase tocam o friso desta eventual anterior cimalha, onde, em ressalto, se definem os capitéis dos cunhais da casa. Este desenho repete-se, mas com uma dimensão um pouco menor, na cimalha do segundo andar. Por sua vez,

pilasters of either side of the façade seeming to make a brim of a large hat.
In this house, there is some distance between the French windows measured in the width of the facade, thus leaving a certain area of plastered and painted white wall between them, although in the middle of them a small round window opens at the first floor and on the second floor a small tile panel and a granite slab above it are inserted.

Figure 16- A house in Miragaia, Porto; and a house on João de Deus street in Évora. Photographs by LAD.

In turn, the house located on João de Deus street in Évora (fig. 16), is also a house with an access arch to the passage through the ground floor, but a round one, and has three openings per floor – with the particularity that it may have been originally two floored and on the fat cornice on the first floor, which appears to have been the original crown cornice, a slightly receded second floor will eventually have been added with three French windows opening on that possible crown cornice of the original house, using it as a balcony. This second floor is crowned with another somehow expressive cornice and also with expressive eaves that also seems a hat brim. This house has three openings on the first floor, the central one a French window opening to a balcony, and whose baroque lintels on pediments with vertices accentuated with cornices, almost touch the frieze of this eventual previous crown, where, in jut, the capitals of the corner pilasters of the house are defined. This design is repeated, but with a slightly smaller dimension, on the second floor. In turn, the three openings on this second floor have straight, rimmed lintels that coincide with the lower edge of the frieze of the respective crown.
Due to the fact that it has three openings per floor, the distances between them measured in the width of the façade is less than that of the building in Miragaia in Porto, which densifies its design, despite the soft ochre colour, almost beige, of the plastered architectural elements with the exception of the two «crowns» which are white painted between its juts in the form of capitals. But the windows of this house in Évora, despite the baroque design of those on the first floor, touch the friezes of the crowns, and also the corbels that support the balcony of this floor «land» in the arch of the ground floor. Such aspects, together with the, so to speak, double crown, help to load the design, to which is added the expressive eave with the hat brim configuration, since it turns on the sides of the capitals of the upper corners. Such lateral finishing of the eaves

Figura 16.

Figure 16.





os três vãos deste segundo andar têm padieiras rectas com rebordo que coincidem, em ressalto, com o rebordo inferior do friso da respectiva cimalha.

Figura 16- Casa na Miragaia, Porto; e casa na rua João de Deus em Évora. Fotografias de LAD.

Pelo facto de ter três vãos por piso as distâncias entre eles medidas na largura da fachada é menor que a do edifício na Miragaia no Porto, o que lhe carrega o desenho, apesar da coloração ocre suave, quase beije, dos elementos arquitectónios em reboco, à excepção das duas «cimalhas» que são brancas entre os ressaltos em forma de capitéis. Mas os vãos desta casa em Évora, apesar do desenho barroco dos do primeiro andar, tocam os frisos das cimalhas, e também os cachorros que suportam a sacada deste andar «pousam» no arco do rés-do-chão.
Tais aspectos, conjuntamente com a, por assim dizer, dupla cimalha, ajudam a carregar o desenho, a que se acrescenta o expressivo beirado com a configuração de aba de chapéu, já que vira sobre os lados dos capitéis dos cunhais superiores. Tais remates laterais do beirado acontecem quase sempre que as casas são de cércea superior à das casas confinantes, ou quando são salientes em relação ao alinhamento das casas confinantes, como é o caso desta. O mesmo remate lateral e amplo do beirado do edifício do Porto, dá-lhe um ar de um chapéu de abas largas que pousa e protege o edifício do sol e da chuva,

almost always happens when the houses are of a higher height than the adjoining ones, or when they are prominent in relation to the alignment of the adjoining houses, as it is the case of this one. The same lateral wide finishing on the eaves of the Porto building, gives it an air of a wide-brimmed hat that protects it from the sun and rain, accentuating the aspect of shelter and warmth.
Despite the clean design of these two buildings, there is still something fat, or at least a protective and comforting abundance.
As a parenthesis, it should be noted that in Pontevedra, Galicia, there are two houses, one of them a noble house, where we can see expressive crowns and eaves that mark the presence of a roof (fig. 17). But we must not forget that Galicia is a very special case in the context of Spain and, as already said, in its deeper and most remote soul and essence it has much more to do with Portugal than with the rest of Spain.

Figure 17- Building of the Museum and Pazo García Florez in Pontevedra. Photographs by LAD.

On the other hand, in Spanish Extremadura, for example, in Fregenal de la Sierra, there are houses, some of them noble ones, others not, normally taller than the Portuguese counterparts, and which have expressive upper crowns but almost all, if not all, painted same colour as the walls of the houses, mostly white, in the same way as the pilasters and their capitals that are not in stone, painted in the same colour

acentuando-lhe o aspecto de abrigo e aconchego. Apesar do desenho limpo destes dois edifícios, há ainda qualquer coisa de gordo, ou de pelo menos de uma abundância protectora e reconfortante.
A título de parêntese, há que referir que em Pontevedra, na Galiza, existem duas casas, uma delas nobre, onde podemos ver beirados expressivos e que marcam bem a presença de um telhado (fig. 17). Mas é preciso não esquecer que a Galiza é um caso muito especial no contexto da Espanha e, como já dito, na sua alma e essência mais profunda e remota, tem mais a ver com Portugal do que com o resto da Espanha.

Figura 17- Edifício do Museu e Pazo García Florez em Pontevedra. Fotografias de LAD.

Por outro lado, na Estremadura espanhola, por exemplo, em Fregenal de la Sierra, existem casas, umas nobres, outras não, normalmente mais altas que as congéneres portuguesas, e que apresentam expressivas cimalhas, mas quase todas, senão mesmo todas, pintadas da mesma cor que as paredes das casas, maioritariamente brancas, da mesma forma que as pilastras e seus capitéis que não sejam em pedra, pintados da mesma cor que a casa, atenuando-lhes assim a presença ao dilui-los, cromaticamente, no todo. Também os exemplares em Pontevedra que se mostram na figura, ao serem monocromáticos não evidenciam tanto o desenho dos seus elementos arquitectónicos, que se diluem no todo granítico.
Mas não me alongarei em considerações deste tipo neste texto, que trata sobretudo das casas gordas que se concentram no Entre-Douro-e-Minho e um pouco pelo Norte de Portugal, sem deixar contudo de analisar a arquitectura do Sul do país que, pontualmente, apresenta apontamentos de gordura no desenho e em alguns elementos arquitectónicos.

as the house, thus attenuating their presence by diluting them, chromatically, in the whole. But, with few exceptions, many of them do not present expressive eaves, thus attenuating that way the presence of a roof. Also, the examples in Pontevedra shown in the figure, once they are monochromatic do not show so much the design of its architectural elements, that with the exception of the effects of light and shadows are diluted in the granite whole.
But I will not dwell on considerations of this type in this text, which deals mainly with the fat houses that are concentrated in Entre-Douro-e-Minho and also here and there in other regions of the North of Portugal, without however failing to analyse the architecture of the South of the country, which, occasionally presents fat details in the drawing and in some architectural elements. But fat houses with the proportions of those in the North, that is, with two floors, with two to three openings per floor, normally with a square façade or a little wider than tall, are less frequent in the Alentejo, thus being rarer here than in the North.
Not dealing here with noble houses or with the character of a noble house, what we see in Alentejo are often two-storeyed houses with one opening on each floor, or two openings on the ground floor and one on the first floor, this one often touching or almost touching the frieze of the crown, this with an expressive and fat cornice, although this fact is noticed less since more recently, as already said, they are painted in white, with the exception of the capitals jutting from the cornice, which top the pilasters or corner pilasters are painted the same colour of the remaining architectural elements, that is, the framing of the openings when they are not in stonework, sometimes the friezes of the crowns, the renaissance water tables and the pilasters or





Figura 17.

Figure 17.

Mas as casas gordas com as proporções das do Norte, ou seja, de dois pisos, com dois a três vãos por pisos, ou de fachada quadrada ou um pouco mais largas do que altas, são pouco frequentes no Alentejo, sendo assim mais raras do que no Norte.
Não tratando aqui das casas nobres ou com carácter de casa nobre, o que vemos no Alentejo são, muitas vezes, casas de dois pisos somente com um vão em cada piso, ou então dois vãos no rés-do-chão e um vão no andar, este, muitas vezes tocando, ou quase, o friso da cimalha, esta com cornija expressiva e gorda, pese embora este facto se notar menos por mais recentemente, como já dito, serem pintadas de branco, à excepção dos capitéis em ressalto da cornija, que encimam as pilastras ou cunhais, serem pintados da cor dos restantes elementos arquitectónicos, ou seja, os emolduramentos dos vãos quando não são em cantaria, por vezes os frisos das cimalhas, os socos e as pilastras ou cunhais como já, por diversas vezes, referido.
Tal facto pode ser constatado nas fotografias da figura 18, que representam uma casa em Évora e outra congénere em Montemor-o-Novo.

corner ones as already, several times, referred to. This can be seen in the photographs in figure 18, which represent a house in Évora and another in Montemor-o-Novo.

Figure 18- A house in Évora on Cândido dos Reis street; and a house in Montemor-o-Novo on Lisboa street nº. 28. Photographs of LAD.

In the house that is located in Évora on Cândido dos Reis street and that making a corner with the Mascarenhas street finishes an alignment of houses, it can be seen that its eaves stand out only on the main façade, ending in a flap that turns to the lateral part of the house, upon the capital on the upper part of the corner. This finishing that turns over the Mascarenhas lane, only at the top of the corner, does not have continuation in the rest of the side facade that faces the lane, this one with no crown or cornice.
Like in many eaves in the corner it is added a turned-up tile in clay in the oriental way.
As for the house in Montemor-o-Novo as it is higher than the contiguous one alignment on the left side, for those who look at it from the front,

Figura 18.

Figure 18.



Figura 18- Casa em Évora na rua Cândido dos Reis; e casa em Montemor-o-Novo na rua de Lisboa nº. 28. Fotografias de LAD.

Na casa que se situa em Évora na rua Cândido dos Reis e que, fazendo esquina com a travessa das Mascarenhas, remata um alinhamento de casas, pode ver-se que o seu beirado se salienta somente na fachada principal, rematando em

the expressive eaves outlines the facade like a hat brim, since the house on the right side makes a small corner in the street, due to the slight retreat in the alignment of the houses that follow it on that side, already on Passo street.
In the general proportions of these two-storeyed houses, higher than wide, and in the size and location of the openings in relation to the pilasters or corner pilasters, they are not exactly

aba que vira para a parte lateral da casa, sobre o capitel em ressalto da cimalha na parte superior do cunhal. Esse remate que vira sobre a travessa das Mascarenhas, somente na parte superior do cunhal, não tem continuação no resto da fachada lateral que dá para a travessa.
Como muitos beirais, na telha de canto é acrescentado um arrebique em barro que revira para cima, à maneira oriental.
Já a casa em Montemor-o-Novo, como tem uma cércea mais alta que a contígua do alinhamento de casas do lado esquerdo, para quem a olha de frente, o expressivo beirado contorna a fachada como uma aba de chapéu, já que a casa, do outro lado, faz um pequeno recanto na rua, em face do ligeiro recuo do alinhamento das casas que se lhe seguem desse lado, já na rua do Passo.
Nas proporções gerais destas casas de dois pisos, mais altas do que largas, e na própria dimensão e localização dos vãos em relação às pilastras ou cunhais, não são propriamente gordas como as do Norte, estas com proporções mais atarracadas e desenho mais denso dos seus elementos arquitectónicos.
A densidade de desenho nestas casas do Alentejo, é normalmente reduzida à expressão das cimalhas e colagem, ou proximidade na vertical, entre vãos e entre os do andar e a cimalha.

fat like those in the North, these with squatter proportions and a denser design of their own architectural elements.
The design density in these houses in the Alentejo is usually due to the expression of the crowns cornices as well as the collage or vertical proximity between openings and between those on the first floor and the crown.

Figure 19- A house in Évora on Cândido dos Reis street nº. 24; and a house in Montemor-o-Novo on 5 de Outubro street nº. 51. Photographs of LAD.

Even the houses with two openings on the ground floor do not sufficiently densify the design of the main façades – see for example the house in Évora on Cândido dos Reis street nº. 24 (fig. 19) –, given the space measured in the width of the façade between them, or the lesser expression of the corner pilasters, or as in the house in Montemor-o-Novo with the suspended pilasters, like many in Spain, and which fit the genealogy Hispanic Muslim of the traditional architecture of that country, as stated by Chueca Goitia[19].
In any case, and measured vertically, they are tighter in the design and spacing between openings and between those on the first floor and the crown, even though these are less marked



Figura 19.

Figure 19.

Figura 19- Casa em Évora na rua Cândido dos Reis nº. 24; e casa em Montemor-o-Novo na rua 5 de Outubro nº. 51. Fotografias de LAD.

Mesmo as casas com dois vãos no rés-do-chão, não carregam suficientemente o desenho das fachadas principais – veja-se, por exemplo, a casa em Évora na rua Cãndido dos Reis nº. 24 (fig. 19) –, dado o espaçamento na largura da fachada entre estes, ou da menor expressão dos cunhais, ou na casa em Montemor-o-Novo com as pilastras suspendidas, como muitas em Espanha, e que se enquadram na genealogia hispano muçulmana da arquitectura tradicional desse país, como refere Chueca Goitia [17].

because they are currently painted in the white colour of the plastered walls.
But as for the recent fashion of painting the crowns and other architectural elements of the same colour as the plastered walls, it does not apply nowadays to the whole Alentejo. Take for example houses in Nisa, Castelo de Vide, and several in Portalegre. (Figs. 20 and 21) who still are painted in conformity with the old tradition.
The house in Moura represented in figure 20 is not, in the density of its design or even in its proportions, a fat house in the sense of those mentioned in the North of the country. However, this house, like the ones shown in Nisa and

De qualquer modo, e medidas na vertical, configuram-se mais apertadas no desenho e espaçamento entre vãos e entre os do andar e a cimalha, mesmo que estas sejam menos marcadas por se encontrarem actualmente pintadas de branco.

Mas quanto à moda recente de pintura das cimalhas e outros elementos arquitectónicos da mesma cor que os panos de parece rebocados, não se aplica a todo o Alentejo. Vejamos, por exemplo, casas em Nisa, Castelo de Vide, e várias em Portalegre. (figs. 20 e 21)

A casa em Moura representada na figura 20 não é, na densidade do seu desenho ou mesmo nas suas proporções, uma casa gorda no sentido das que foram referidas no Norte do país. Todavia, essa casa como as que são mostradas em Nisa e Castelo de Vide, tem, de uma forma geral, uma certa densidade na união, ou quase, entre os vãos na sua vertical, ou seja, os do rés-do-chão tocam, ou quase, os socos quando os há, e tocam os do primeiro andar; estes, por sua vez tocam, ou quase, os do segundo andar e estes, da mesma maneira, as cimalhas, neste caso também da cor branca das paredes. Mas a cimalha da casa de Nisa é pintada num beije claro, da mesma cor que

Castelo de Vide, has in general a certain density in the union or almost union measured in the vertical between the openings, that is, those on the ground floor touch or almost touch the renaissance plastered water tables when they exist, and touch the openings on the first floor; these, in turn, touch or almost touch those on the second floor and these in the same way the crowns of the facade, in this case also with the same white colour of the walls not making thus the traditional colour contrast with them. But the top crown of Nisa's house is painted in a light beige, the same colour as the pilasters as it is a tradition unfortunately nowadays several times forgotten.

Figure 20- In the top row a house in Moura on da República street corner with Parreira street; a house in Nisa at da República square nº. 160; and the Casa Amarela in D. Pedro V square in Castelo de Vide. At the bottom row three photographs of a house on 19 de Junho street nº. 38 in Portalegre. Photographs by LAD.

A special reference of the so-called Casa Amarela – Yellow House – in Castelo de Vide (fig. 20). It is a house currently transformed into a small hotel

Figura 20.

Figure 20.



as pilastras, como é tradição.
Uma referência especial á denominada Casa Amarela em Castelo de Vide. É uma casa, actualmente transformada em residencial e que tem um desenho especialmente ornamentado, não só nos emolduramentos barrocos dos vãos e seus aventais, mas sobretudo nas pilastras cunhais dos dois extremos da fachada.
A rematar superiormente esta casa uma saliente e elaborada cimalha pintada de branco, a contrastar com a pintura das paredes, sem cornijas arredondadas, mas antes em dobras sucessivas e corridas ao longo da fachada, com beirado simples e com ressaltos em forma de capitéis sobre as pilastras cunhais. O desenho e expressão saliente desta cimalha configura-se como se ela pairasse sobre o edifício, quase como grandes asas de águia reviradas nas pontas para cima, quando em voo planado.

Figura 20- Na fila de cima casa em Moura na rua da República esquina com a rua da Parreira; casa em Nisa na praça da República nº. 160; e a Casa Amarela na praça D. Pedro V em Castelo de Vide. Em baixo casa na rua 19 de Junho nº. 38 em Portalegre. Fotografias de LAD.

À excepção da Casa Amarela de Castelo de Vide, a casa em Portalegre situada na rua 19 de Junho nº. 38, é então bem mais carregada no seu desenho que as outras já mencionadas de Moura e de Nisa e representadas na mesma figura 20. Não tanto no distanciamento entre os três vãos por piso, medidos na largura da fachada, mas sobretudo na cor em destaque dos mesmos e união, ou proximidade, entre eles medidos na vertical, e sobretudo na união dos vãos do terceiro piso com a cimalha, esta bem expressiva e toda pintada a ocre, como é tradição, como os demais elementos arquitectónicos executados em reboco, nomeadamente o alto embasamento também ele todo pintado de ocre.
Aliás, Portalegre, como por exemplo Arronches, é um bom exemplo sobre a tradição em pintar todos os elementos arquitectónicos executados em reboco, de outra cor que se destaque da cor dos panos de parede entre eles, para assim realçar o seu desenho.
Na figura 21, mostramos exemplos disso em vários edifícios nesta cidade de Portalegre. Tratam-se de edifícios barrocos no desenho dos emolduramentos dos vãos e mesmo em pormenores decorativos entre vãos, como é o exemplo da casa situada na rua dos Besteiros nº. 6. Esta é uma casa de desenho feminino, nos aventais almofadados dos vãos, nas suas elaboradas padieiras barrocas, no remate

which has a particularly ornate design, not only in the baroque granite frames of the openings and their aprons, but also at the top of the corner pilasters on the two sides of the facade. To culminate this house there is a prominent and elaborate white painted crown, contrasting with the colour of the walls, without rounded cornices but rather in successive folds which runs along the façade, with simple eaves but with juts who shape it as wide capitals above the corner pilasters. The design and protruding expression of this crown is configured as if it hovers over the building, almost like large eagle wings turned over at the ends, when in a glided flight.
With the exception of Casa Amarela at Castelo de Vide, the house in Portalegre located at 19 de Junho street nº. 38, it is then much denser in its design than the others already mentioned at Moura and Nisa and represented in the same figure 20. Not so much in the distance between the three openings per floor, measured in the width of the facade, but above all in the highlighted colour of them and union, or proximity, between them measured vertically, and above all in the union of the openings of the top floor with the crown, this one very expressive and all painted in ochre, as it is tradition, as well as the other architectural elements executed in plaster, namely the rather tall renaissance water table foundation also painted in ochre. In fact, Portalegre, such as Arronches, is a good example of the tradition of painting all the architectural elements executed in plaster in another colour than that of their plastered walls, making them stand out from the colour of the wall between them in order to highlight its design.
In figure 21 are shown examples of this in several buildings in this city of Portalegre. These are baroque buildings in the design of the framing of the openings, whether windows or doors, and even in decorative details between openings, as it is the example of the house located on Besteiros street nº. 6. This is a house with a feminine design, in the panelled aprons of the windows, in its elaborate baroque lintels, in the upper border of the thick pilasters and above all in the ornaments of the section of walls between the openings resembling embroidery designs on a woman's dress.

Figure 21- In the upper row, a house on Besteiros street nº. 6; and a house on Comércio street nº. 38. At the bottom row, a house on 5 de Outubro street nº. 85; and a house in the Município square nº. 2. Photographs of LAD.

This fact gives it a certain amount of chubbiness, especially in the overall density of its design and

Figura 21.

Figure 21.



superior das grossas pilastras e sobretudo nos enfeites dos panos de parede entre vãos e que se assemelham a desenhos de bordados em vestido de mulher.

Figura 21- Na fila de cima casa na rua dos Besteiros nº. 6; e casa na rua do Comércio nº. 38. Em baixo, casa na rua 5 de Outubro nº. 85; e casa na praça do Município nº. 2. Fotografias de LAD.

Tal facto confere-lhe uma certa gordura, especialmente na densidade global do seu desenho e também, de certo modo, nas proporções da casa, mais larga do que alta, embora, a meu ver, não atarracada.

Na outra casa, situada na rua do Comércio nº. 38, e que se mostra na mesma figura, embora a pintura dos seus elementos decorativos seja

also, in a certain way, in the proportions of the house, wider than tall, although, in my view, not squat.

In the other house, located at Comércio street nº. 38, and shown in the same figure, although the painting of its decorative elements is in a much lighter colour, it is also dense in its baroque design: trimmed ornamentation of the openings framing, especially in its lintels, decoration in stucco with garlands on the top of the pilasters and a large crown that protrudes or juts over the pilasters like capitals. Also in this house the set of crown and eaves is very expressive in its dimension and projection always showing off the presence of a protective roof.

In a way, these characteristics are repeated in houses with three floors that are shown below in the same figure.

com uma cor muito menos carregada, é também esta, em si, cheia no seu desenho barroco: ornamentação recortada dos vãos, em especial nas suas padieiras, decoração em estuque com grinaldas na parte superior das pilastras e grande cimalha que faz ressalto sobre as pilastras à maneira de capitéis. Também nesta casa o conjunto da cimalha e beirado é muito expressivo na sua dimensão e saliência, marcando sempre bem a presença de um telhado protector.
De certo modo, tais características repetem-se nas casas com três pisos que se mostram, em baixo, na mesma figura.
Voltando à comparação entre o Norte e o Sul a respeito destas casas de três pisos, mostram-se na figura 22, duas casas na cidade do Porto e uma em Montemor-o-Novo.
Com efeito, na cidade do Porto, tanto a casa situada na rua das Flores como a casa brasonada situada no largo do Loios, apresentam-se com um desenho mais denso e ou apertado do que a casa em Montemor-o-Novo. Isto pelo menor espaçamento entre vãos e entre estes e as pilastras medidos na largura da fachada, já que no espaçamento entre vãos medidos na vertical não diferem especialmente.

Returning to the comparison between North and South and also regarding three-storey houses, which are shown in figure 22, two of them are in the city of Porto and another is in Montemor-o-Novo.
In fact, in the city of Porto, both houses, one located in Flores street and the emblazoned one located in Loios square, have a denser or a tighter design than the house in Montemor-o-Novo. This is due to the smaller spacing between openings and between them and the pilasters measured in the width of the facade, since in the spacing between openings measured in the vertical they do not differ especially.

Figure 22- A house in Porto on Flores street nº. 16; a house in Montemor-o-Novo in Paços do Concelho square nº. 12, making the corner with José Gregório lane; and an emblazoned house in Loios square nº. 46 and 47, Porto. Photographs by LAD.

However, the Montemor-o-Novo house, on the whole, is more regular between its height and width, which do not differ so much from each other, than the two examples shown in the city of Porto, these ones of more vertical proportions. So, and although the crown of the Montemor-o-Novo house is painted white and does not stand out for its colour of the house's walls, we can



Figura 22.

Figure 22.

Figura 22- Casa no Porto na rua das Flores nº. 16; casa em Montemor-o-Novo no largo dos Paços do Concelho nº. 12, na esquina para travessa José Gregório; e casa no largo dos Loios nºs. 46 e 47, Porto. Fotografias de LAD.

Todavia a casa de Montemor-o-Novo, apresenta-se, no seu todo, mais regular entre a altura e a largura, que não diferem tanto entre si, como nos dois exemplos mostrados da cidade do Porto, estes de proporções mais verticais. Deste modo, e muito embora a cimalha da casa de Montemor-o-Novo, se encontrar pintada de branco, e não se destacar pela cor dos panos de parede da casa,

consider that these three houses are similar in chubbiness, either due to the design density or for its proportions, adding the fact that the house of this city in Alentejo presents the set of crown and eaves that makes it, in a way, as a hat brim.
In Viana do Alentejo and Vidigueira (fig. 23), examples of houses with fat design are shown, both in the thickness of the corner pilasters and in the capitals of these that are made with de jut on the friezes and cornices of the crowns, or even in the vertical collage between the openings on the ground floor to the balconies of the French windows of the first floor and also de collage of

poderemos considerar que se equilibram em gordura, ora pela densidade de desenho, ora pelas proporções, acrescentando-se ainda o facto da casa desta cidade no Alentejo, apresentar o tal conjunto de cimalha e beirado que faz, de certo modo, aba de chapéu.

Em Viana do Alentejo e na Vidigueira (fig. 23), mostram-se exemplos de casas com desenho gordo, tanto nas grossas pilastras cunhais, como nos capitéis destas que se formam em ressalto dos frisos e cornijas das cimalhas, ou mesmo na colagem, na vertical, dos vãos do piso térreo às sacadas das janelas altas do andar e das padieiras destas ao friso da cimalha – friso pintado de cinza e cornija pintada de branco – na casa situada na rua Cândido dos Reis nº. 2 na Vidigueira. Isto, apesar das pilastras cunhais desta casa serem suspensas, como é bastante frequente em Espanha, como já dito.

its lintels to the frieze of the crown – the frieze painted in grey colour and the cornice painted in white – in the house located at Cândido dos Reis street nº. 2 in Vidigueira. This in spite of the corner pilasters of this house being suspended as it is quite common in Spain, as already said.

Figure 23- In the top row, a house in Viana do Alentejo in República square nº. 8. In the lower row houses in Vidigueira: in the first two photos a house on Cândido dos Reis street nº. 2; and the last one on Outeiro street nº. 42. Photographs of LAD.

What is not so frequent in Spain is the exuberance of the set of crown cornices and eaves that clearly mark the presence of a roof, this in relation to the scale of the building in houses of these dimensions. In turn, it is worth noticing the fact that the frames of the openings of the Viana do

Figura 23.

Figure 23.



Figura 23- Na fila de cima casa em Viana do Alentejo na praça da República nº. 8. Na fila de baixo casas na Vidigueira: nas duas primeiras fotografias uma casa na rua Cândido dos Reis nº. 2; e a última na rua do Outeiro nº. 42. Fotografias de LAD.

O que não é tão frequente em Espanha, é a exuberância do conjunto das cimalhas e beirados a marcar bem a presença de um telhado, isto em relação à escala do edifício, em casas com estas dimensões. Por sua vez, é de notar o facto dos emolduramentos dos vãos da casa de Viana do Alentejo estarem actualmente pintados da mesma cor branca que os panos de parede, o que é moda de influência espanhola.

Já a casa situada na Vidigueira na rua do Outeiro

Alentejo house are currently painted in the same white colour as the wall surfaces, which is a fashion of Spanish influence.

The house located in Vidigueira on Outeiro street nº. 42, has the limestone frames of windows and door, which do not stand out as much from the white colour of the walls, and in addition the plaster ornaments that surround the stonework of the openings and the other architectural elements, such as corner pilasters and the crown are painted in white, as is often the case in Spain, but in this particular case understandable due to the fact that the marble frames of the openings are almost white. But the proportions and the full design is very Portuguese.

nº. 42, tem os emolduramentos em cantaria de calcário, o que não se destaca tanto da cor branca das paredes, e ainda por cima os ornamentos em reboco que contornam as cantarias dos vãos e os restantes elementos arquitectónicos, como pilastras cunhais e cimalha estarem pintados de branco, como é frequente em Espanha. Mas as proporções e o desenho cheio é característica bem portuguesa.
Um breve apontamento ainda sobre a grossura dos cunhais de muitas das casas em Portugal, associados a maior parte das vezes à expressão gorda das respectivas cimalhas.

A brief note also about the thickness of the corner pilasters of many of the houses in Portugal, most of them often associated with the fat expression of the respective crown cornices.

Figure 24- Above a house in Viseu; a house in Zebreira; and a house in Monforte. Below a house in Vidigueira; a house in Mértola; and a house in Faro. Photographs by LAD.

In fact, and regardless of the greater or lesser design density, or the greater or lesser fatness of the houses in their proportions, in Portugal there is a very marked taste from north to south in the



Figura 24.

Figure 24.

Figura 24- Em cima casa em Viseu; Casa em Zebreira; e casa em Monforte. Em baixo casa na Vidigueira; casa em Mértola; e casa em Faro. Fotografias de LAD.

Com efeito, e independentemente da maior ou menor densidade de desenho, ou da maior ou menor gordura das casas nas suas proporções, manifesta-se em Portugal, um gosto bem acentuado de norte a sul, na grossura dos cunhais das casas, grossura essa que corresponde, muitas vezes, à espessura das respectivas paredes.
São disso exemplo as casas que se mostram na figura 24, em Viseu, em Zebreira no centro do país, um pouco a norte de Rosmaninhal, em Monforte, na Vidigueira, em Mértola e, já no Algarve, em Faro na rua de Stº. António. A casa de Mértola é de características mais populares, as restantes são de carácter mais erudito, muitas das vezes casas de dimensões apreciáveis, mas a maior parte delas, nas suas proporções, desenvolvendo-se na horizontal e bem agarradas ao chão.

thickness of the corner pilasters of the houses, a thickness that often corresponds to the thickness of their walls.
An example of this are the houses shown in figure 24, in Viseu, in Zebreira in the centre of the country a little north of Rosmaninhal, in Monforte, in Vidigueira, in Mértola and, already in the Algarve, in Faro on Stº. António street. Mértola's house is of a more popular characteristic, but the rest of the houses are more erudite in design, often houses of appreciable size, but most of them, in their proportions, developing horizontally and well attached to the ground.

IN THE ALGARVE

In the Algarve, the construction procedures are similar of those of the Alentejo, but with some particularities.
Here we can also see two-storeyed houses with a well-delineated and even tight design, with expressive pilasters and or corner pilasters, but above all with chubby crowns cornices whose jutted capitals with their eaves are seen as flaps which

NO ALGARVE

No Algarve os procedimentos construtivos são a continuação dos do Alentejo, mas com algumas particularidades.
Aí podemos ver também casas de dois pisos com desenho bem demarcado e até apertado, com expressivas pilastras e ou cunhais, mas sobretudo com gordas cimalhas onde se marcam bem, em ressalto, os capitéis com os seus beirados que viram como abas e marcam bem a presença de um telhado (fig. 25).

Figura 25.

Figure 25.



Figura 25- Casas em Tavira na rua do Almirante Cândido dos Reis nºs. 81 e 83; e rua do Almirante Cândido dos Reis nºs. 127 a 131; casa em Castro Marim na rua 25 de Abril nº. 65. Fotografias de LAD.

Mas também nas proporções baixas e até acolhedoras, existem exemplares de casas com as morfologias já por muitas vezes referidas, mas desta feita com os característicos telhados em tesoura.
Faro e Tavira são cidades onde encontramos considerável concentração deste tipo de telhados, bem visíveis, e que pousam sobre as casas em gordas cimalhas com beirados bem demarcados (fig. 26). Em algumas destas casas podemos também observar grossas pilastras ou cunhais, noutras não, mas sempre, ou quase sempre com estas gordas cimalhas, algumas pintadas da forma tradicional, demarcando-se da cor das restantes paredes, outras só parcialmente, no capitel em ressalto que encima a pilastra completa ou, por vezes, suspendida à maneira espanhola, como já referido.
Mas, nestas casas baixas, as proporções e a presença dos beirados com gordas cornijas de cimalha que lhes confere uma característica mais agarrada ao chão, à terra mãe como Paquito Rebelo a designou, são uma característica muito portuguesa.

also mark well the presence of a roof (fig. 25).w

Figure 25- Two houses in Tavira on Almirante Cândido dos Reis street nº. 81 and 83 and also another house on the same street nº. 127 to 131; a house in Castro Marim on 25 de Abril street nº. 65. Photographs of LAD.

But also with low and even cosy proportions, there are examples of houses with the morphologies already mentioned many times, but this time with the characteristic scissor roofs.
Faro and Tavira are cities where we can find a considerable concentration of this type of roofs, which are very visible and which rests on the houses in fat crowns with well defined eaves (fig. 26). In some of these houses we can also see thick pilasters or corner pilasters, in others not so, but always or almost always with these fat crown cornices some painted in the traditional way demarcating themselves from the colour of the walls, others only partially, in the jutted capital that stands on top of an entire pilaster or sometimes suspended one in the Spanish way, as already mentioned.
But, in some of the low houses, the proportions and the presence of the eaves with plump cornices that give them a characteristic more attached to the ground, to the mother earth as Paquito Rebelo called it, are a very Portuguese characteristic.

Figure 26- Above Faro. A house on the corner of Alportel street with Cruz das Mestras street, next to S. Pedro square; a house in Dom Marcelino Franco square nº. 3, corner with Veríssimo de Almeida street. Below Tavira, A house on Alto do Cano street; a house on Freixinho de Vides street nº. 2, corner with 1º de Dezembro street; and a house at Dr. António Padinha square nº. 28 and 29. Photographs by LAD.

In Lagos, we can still notice the old building of the Slave Market, or old Vedoria, (fig. 27) which, although not being a house is, however, a very illustrative example of the taste for these low



Figura 26.

Figure 26.

Figura 26- Em cima Faro. Casa na esquina da rua do Alportel com a rua Cruz das Mestras, junto ao largo de S. Pedro; casa na praça Dom Marcelino Franco nº. 3, esquina com a rua Veríssimo de Almeida. Em baixo Tavira, casa na rua do Alto do Cano; casa na rua Freixinho de Vides nº. 2, esquina com a rua 1º. de Dezembro; e casa na praça Dr. António Padinha nºs. 28 e 29. Fotografias de LAD.

Em Lagos podemos ainda notar o antigo edifício do Mercado de Escravos, ou antiga Vedoria, (fig. 27) que não sendo uma casa, é, contudo, um exemplar bem ilustrativo do gosto por estas proporções baixas, sobretudo quando é visto de frente, na fachada mais pequena e virada para a praça Infante D. Henrique.
Aí, a altura da casa é quase igual à sua largura, e só não lhe chamo fachada principal, pois não é nela que se ostentam as armas de Portugal, estas colocadas na fachada nascente, orientada para a rua da Senhora da Graça, mas descentrada em relação a essa assimétrica fachada.

proportions, especially when seen from the front, on the smallest facade facing the Infante D. Henrique square.
There, the height of the house is almost the same of its width, and I just don't call it the main façade, because it is not there that the coat of arms of Portugal is displayed, because it is placed on the east façade instead, facing the Senhora da Graça street, but not located at the centre of this asymmetric facade.

Figure 27- Old Slave Market, or old Vedoria of Lagos, or old Alfândega de Lisboa, now a museum, in the Infante D. Henrique square, between the streets of Vedoria (on the left) and Senhora da Graça – Our Lady of Grace – (on the right). Photographs by LAD.

Also, in Lagos, (fig. 28) we can see a revival example of a house made in the form of "old Portuguese" style architecture that Raúl Lino refers to with sarcasm, with his "small eaves turned up as contorted nails"[20].



Figura 27.

Figure 27.

Figura 27- Antigo Mercado de Escravos, ou antiga Vedoria de Lagos, ou antiga Alfândega de Lisboa, agora museu, na praça Infante D. Henrique, entre as ruas da Vedoria (à esquerda) e de Srª. da Graça (à direita). Fotografias de LAD.

Figure 28- A house on João Franco avenue (N. 108) at Peso da Régua (next to the Delícia D´ouro restaurant) and a house in Lagos on General Alberto da Silveira street nº. 1 and 3. Photographs of LAD.

Também em Lagos, (fig. 28) podemos ver um exemplar revivalista de uma arquitectura do estilo «à antiga portuguesa» a que Raúl Lino se refere com sarcasmo, com os seus "beiralinhos com unhas reviradas"[18].

Much more evident than the example shown in the same figure 28 and which is located in Peso da Régua, in the north of the country, this house in Lagoa, reveals well what has been said about

Figura 28.

Figure 28.



Figura 28- Casa na av. João Franco (N. 108) no Peso da Régua (ao lado do restaurante Delícia D´ouro) e casa em Lagos na rua General Alberto da Silveira nºs. 1 e 3. Fotografias de LAD.

De uma maneira bem mais evidente do que o exemplo que se mostra na mesma figura 28 e que se situa no Peso da Régua, no norte do país, este exemplar na Lagoa, revela bem o que aqui tem sido dito a respeito da cimalha – desta feita toda ela pintada de cor diferente do resto das paredes e pilastras cunhais do resto da casa –, das pilastras cunhais, dos capitéis em ressalto da cornija gorda dessa cimalha e onde assentam as telhas de beirado que aí viram para formar a tal aba que marca bem a presença de um telhado protector.

Neste revivalismo à «antiga portuguesa» podemos bem identificar os tiques expressos numa fachada emoldurada com carregada cimalha, expressivas pilastras cunhais e um soco, estabelecendo marcado contraste com as fachadas ou empenas laterais que ainda se vêm da rua, destacando-a como um plano, ou melhor, como uma placa emoldurada que pouco tem a ver com a volumetria do edifício no seu conjunto.

the crown – this all painted in a different colour from the rest of the walls and corner pilasters of the house – also what has been said about the corner pilasters as well as the capitals made with the jutting of the expessive cornice of that crown on the top of the corner pilasters, and where the eaves tiles contour them in the way of a flap that marks the presence of a protective roof.

In this revival house made as an «ancient Portuguese» one, we can well identify the tics expressed in a facade framed with a heavy crown, expressive corner pilasters and a renaissance water table, establishing a marked contrast with the side walls that still can be seen from the street, highlighting it as a plan, or rather, as a framed wall that it is divorced from the volume of the building as a whole.

COMMON SENSE AND GOOD SENSE

In *Um Discurso sobre as Ciências*, Boaventura de Sousa Santos dealing with subjectivity says the following: "The fundamental argument is that human action is radically subjective. (...) Social science will always be a subjective and non-objective science like the natural sciences;" [21].

SENSO COMUM E BOM SENSO

Em Um *Discurso Sobre as Ciências*, Boaventura de Sousa Santos a respeito da subjectividade, refere o seguinte: "O argumento fundamental é que a acção humana é radicalmente subjectiva. (...) A ciência social será sempre uma ciência subjectiva e não objectiva como as ciências naturais;" [19].

Mais adiante, e já quase no final do seu texto, estabelece uma forte relação entre senso comum e conhecimento científico, numa espécie de círculo vicioso, acrescentando: "Deixado a si mesmo, o senso comum é conservador e pode legitimar prepotências, mas interpenetrado do conhecimento científico pode estar na origem de uma nova racionalidade. (...) O conhecimento científico pós-moderno só se realiza enquanto tal na medida em que se converte em senso comum. (...) A ciência pós-moderna, ao sensocomunizar-se, não despreza o conhecimento que produz tecnologia, mas entende que, tal como o conhecimento se deve traduzir em autoconhecimento, o desenvolvimento tecnológico deve traduzir-se em sabedoria de vida. É esta que assinala os marcos da prudência à nossa aventura científica. A prudência é a insegurança assumida e controlada. [20]"

Acontece que bom senso e senso comum são coisas distintas. Nem sempre o senso comum é bom senso, da mesma maneira que o inverso também é verdade.

Veja-se a adesão popular às «revoluções culturais» dirigidas por quem sabe claramente como proceder para atingir os objectivos que se propõe. Veja-se também, por exemplo, o fanatismo clubista em grandes concentrações de carácter desportivo, ou mesmo em grandes concentrações de carácter político e ou religioso. Nelas, quase sempre, o que impera é a paixão, as emoções e mesmo a ignorância, e não tanto o conservadorismo do senso comum que conduz a prepotências.

É certo que num julgamento popular, como o da população irada contra a bela Marcela no romance *D. Quixote de La Mancha*, uma das motivações poderá ser a de conservadorismo ou preconceito, mas quase sempre também motivadas pela inveja que a beleza de Marcela suscitou ou pelo rancor que a rejeição nas propostas de casamento de tantos que a desejavam, provocou.

Sabemos que o conceito de «bom» senso é claramente subjectivo, como é subjectiva a classificação de «bom» ou de «mau».

Normalmente, este tipo de classificação deve-se às elites intelectuais e, em última instância, é o

Almost at the end of this same text, he establishes a strong relationship between common sense and scientific knowledge, in a kind of vicious circle, adding: "Left to itself, common sense is conservative and can legitimate oppressions, but interpenetrated by scientific knowledge may be the source of a new rationality. (...) Postmodern scientific knowledge is only achieved as such the moment it realises that it becomes common sense. (...) Postmodern science, when «sensocommunizing» itself, does not despise the knowledge that produces technology, but understands that, just as knowledge must be translated into self-knowledge, technological development must be translated into life wisdom. This is what marks the post signs of prudence in our scientific adventure. Prudence is an assumed and controlled insecurity [22]."

It turns out that common sense and good sense are different things. Common sense is not always good sense, just as the reverse is also true.

Have in mind the popular adherence to "cultural revolutions" led by those who clearly know how to proceed in order to achieve the proposed objectives. Also have in mind, for example, club fanaticism in large concentrations of a sporting match, or even in large concentrations of a political and or of a religious order. In them, almost always, what prevails is passion, emotions and even ignorance, and not so much the conservative common sense that can legitimate oppressions.

It is true that in a popular judgment such as that of the angry population against the beautiful Marcela in the novel D. Quixote de La Mancha one of the motivations may be that of conservatism or prejudice, but almost always also motivated by the envy that Marcela's beauty aroused or for the grudge that the rejection in the marriage proposals of so many who wanted her, provoked.

We know that the concept of "good" sense is clearly subjective, as the classification of "good" or "bad" is subjective as well.

Usually, this type of classification relies on the intellectual elites and, ultimately, it is power that defines what is beautiful, what is good or what is bad for the artistic, intellectual and other work as such. We also know that the counter power can always question what is beautiful, good or bad in the artistic and / or intellectual work, established by the exercising power. And when the counter power becomes power, it can always, totally or in part, replace these concepts by others that it believes that should dictate.

However, all over the times there will always prevail values that remain unchanged because of

poder quem define o que é belo, o que é bom ou o que é mau para a obra realizada de carácter artístico, intelectual e não só. Sabemos também que o contra poder pode questionar o que é belo, bom ou mau na obra artística e ou intelectual, estabelecidas pelo poder em exercício. E quando o contra poder se torna poder, pode, em parte, substituir esses conceitos por outros que entenda dever ditar.

Todavia, ao longo dos tempos haverá sempre valores que se mantêm inalterados em face da qualidade dos mesmos e que se sobrepõem às alterações dos diferentes poderes que se vão afirmando.

Por exemplo, em relação a Portugal, nunca ninguém de bom senso se atreveu a contestar o génio de Camões, da mesma forma que em relação a Espanha o génio de Cervantes não é questionado por quem quer que esteja em seu perfeito juízo também. Aliás, Boaventura de Sousa Santos refere-o da forma atrás descrita para justificar a sua opinião em relação ao que defende sobre as opções da sociologia e que aqui se repete: "À laia de moral da história, a pergunta que ocorre é se a sociologia tem mesmo que optar entre Dom Quixote e Sancho Pança. A minha resposta é não. E se não há melhores razões para ela, que baste a fidelidade a Cervantes.[21]"

Ora a arquitectura inscreve-se, não só na área da estética, como também na das ciências sociais e humanidades em geral.

Desta forma a análise do objecto de arquitectura que é observado, à maneira hegeliana pressupõe uma identificação entre sujeito e objecto[22]. Todavia essa identificação não é total, uma vez que tanto observador como objecto observado, ocupam espaços diferentes.

Para haver uma maior identificação entre os dois, é necessário haver um processo de observação muito atento por parte do sujeito, de forma a observar o objecto de diferentes ângulos e diferentes distâncias até que a aproximação entre sujeito e objecto chegue a uma grande familiaridade entre os dois, permitindo um conhecimento do objecto por parte do sujeito muito próxima da identificação entre os dois.

Para tal, é indispensável que o sujeito tenha a necessária «prudência» que é a «insegurança assumida e controlada» que Boaventura de Sousa Santos refere.

No uso de diferentes prismas que empreguei na minha observação subjectiva, procurei familiarizar-me o mais possível com os objectos que fui observando, por forma a identificar-me, tanto quanto possível, com os mesmos.

Tenho consciência da insegurança que tal tipo de

their quality which overcomes the changes of the different powers that are being affirmed.

For example, in relation to Portugal, no one of good sense dares to doubt of the genius of Camões, just as in relation to Spain, the genius of Cervantes is not questioned by anyone who is in his good health of mind either. In fact, Boaventura de Sousa Santos refers to him in the manner described above to justify his opinion in relation to what he defends about the options of sociology and which is emphasised here: "As a moral synthesis of the story told, the question is if sociology really has to choose between Don Quixote and Sancho Pança. My answer is no. And if there are no better reasons for it, let that our loyalty to Cervantes prevail [23]."

Now architecture is not only in the field of aesthetics but also in the one of social sciences and humanities in general.

In this way, the analysis of the architectural object that is observed, in the Hegelian way presupposes an identification between subject and object [24]. However, this identification is not total, since both observer and observed object, occupy different spaces.

In order to have a greater identification between the two, it is necessary to have a very attentive observation process on the part of the subject, in order to observe the object from different angles and different distances until the approach between subject and object reaches a great familiarity between both, thus allowing the subject to know the object very closely to the point of an almost identification between the two.

For this, it is essential that the subject has the necessary "prudence", which is the "assumed and controlled insecurity" that Boaventura de Sousa Santos refers to.

In the use of different angles that I used in my subjective observation, I tried to familiarize myself as much as possible with the objects that I have been observing, in order to identify myself as much as possible with them as well.

I am aware of the insecurity that this type of observation implies, especially in the comparisons between architectural work and human prototypes or even in the poetical sensations that the architectural objects causes in me.

The future will tell if the readers of this text identify themselves with what I have observed. Only then will I be able to ascertain whether the inevitable subjectivity in the process of my observation is objective as well or not, that is, whether the subject, which is I, and the objects observed attained the desired identity.

observação implica, sobretudo nas comparações entre obra de arquitectura e tipologias humanas ou nas sensações poéticas que o objecto arquitectónico provoca em mim.
O futuro dirá se os leitores deste texto se identificam com aquilo que observei. Só então poderei constatar se a inevitável subjectividade no processo da minha observação é ou não objectiva, ou seja, se sujeito e objecto quase se identificaram.

E NOVAMENTE NO ENTRE-DOURO-E-MINHO – S. JOÃO DA FOZ DO DOURO

Há um não sei quê nas casas gordas do Entre-Douro-e-Minho que é convidativo, que atrai, talvez por inspirarem confiança.
Sempre senti um apelo e atracção por estas casas localizadas na Foz do Douro, ou Foz Velha como é muitas vezes chamada. Com efeito, em S. João da Foz do Douro, agora pertencente á cidade do Porto, mas antigamente uma vila separada, encontramos uma grande concentração de casas gordas de dois pisos e desenho denso, conforme as que se têm descrito neste texto.
Em tempos entrei numa delas e aí respirava-se uma forte atmosfera de domesticidade. Na penumbra da escada de acesso ao andar, com tecto baixo, já se antecipava o ambiente acolhedor da sala da frente com tecto em maceira, construído com tábuas de madeira pintada de branco e com sanca que tocava as janelas baixas. Tudo na casa convidava à intimidade, ao recolhimento, ao conforto e protecção do lar.
Aliás, são estes telhados de beirados bem definidos, assentes sobre cornijas das cimalhas expressivas, onde encostam, ou quase, as padieiras dos vãos do andar, que deixam já, no exterior da casa, adivinhar um ambiente de recolhimento no seu interior.
São casas normalmente fundas que, no andar, têm uma sala à frente e um quarto principal atrás, este muitas vezes dando para um pequeno logradouro. Nas que se encostam de ambos os lados a outras, um corredor sombrio que liga a sala da frente com o quarto de trás, e que dá acesso a um ou mais compartimentos intermédios, sem janelas e com tectos baixos.
São casas convidativas e onde sentimos estar em segurança, ao abrigo dos rigores do Inverno e dos calores intensos de Verão. São casas que cuidam de nós e onde apetece estar.
Em *Lágrimas e Suspiros* Ingmar Bergman retrata-nos essencialmente a mulher. Em diferentes tipologias podemos ver a mulher sedutora e talvez fútil, Maria (Liv Ulllmann), a mulher amarga,

AND AGAIN THE ENTRE-DOURO-E-MINHO - S. JOÃO DA FOZ DO DOURO

There is an undefinable somehow in those fat houses of Entre-Douro-e-Minho that is inviting, that attracts, perhaps because it inspires confidence.
I have always felt an appeal and attraction for these houses located in Foz do Douro, or Foz Velha as it is often called. Indeed, in S. João da Foz do Douro, now belonging to the city of Porto, but formerly a separate village, we find a large concentration of two-storeyed fat houses with dense design, as described in this text.
I once entered one of them and there was a strong atmosphere of domesticity. The gloom of the stairway with a low ceiling leading to the first floor was already anticipating the cosy atmosphere of the front sitting room with a wooden truncated pyramidal ceiling built with white painted wooden boards and with moulding that touched the low windows.
Everything in the house invited intimacy, seclusion, comfort and protection of a home.
As a matter of fact, these well-defined eaves of the roofs resting on fat cornices of expressive crowns that touch or almost touch the lintels of the first-floor openings already allow us, from the outside the house, to guess a gathering and intimate atmosphere of the inside.
They are normally deep houses that on the first floor have a living room at the front and a master bedroom at the back, often opening onto a small back yard. In those terracing houses that touches on both sides to others, a side dark corridor connects the front living room with the master room, and gives access to one or more intermediate inner compartments without windows and with low ceilings.
They are inviting houses and where we feel safe, protected from the rigors of winter and the intense heat of summer. They are houses that take care of us and where we desire to remain.
In Whispers and Cries Ingmar Bergman essentially portrays us the woman. In different typologies we can see the seductive and perhaps futile woman, Maria (Liv Ulllmann), the bitter, and maybe the frigid woman, Karin (Ingrid Thulin), the woman who loves and congregates around her, Agnès (Harriet Andersson) and the caring woman, Anna (Kari Sylwan).
The maid Anna is a maternal woman, who lost a daughter still in her childhood and who serves in the family home, inhabited by Agnès, whom she cared for and still cares for in her terminal phase

Figura 29.

Figure 29.



fria, Karin (Ingrid Thulin), a mulher que ama e congrega à sua volta, Agnès, (Harriet Andersson) e a mulher cuidadora, Anna (Kari Sylwan).
A criada Anna é uma mulher maternal, que perdeu uma filha ainda criança e que serve na casa da família, habitada por Agnès, de quem cuidou e cuida na fase terminal da sua doença. Uma mulher silenciosa e atenta, uma mulher corajosa que respira compaixão, a única que não teme o sofrimento e a morte que lhe era já familiar, e não foge da agonia que a precede em Agnès.
Na imagem conhecida como a «Pietá de Bergman», Anna senta-se na cama de Agnès e descendo a sua roupa põe a nu o seu farto peito onde acolhe e reconforta Agnès em agonia, um peito que em tempos amamentou, um peito que nutre compaixão e conforto. Nele sossegou Agnès.

Figura 29- Em cima, casa na rua da Cerca; casa na rua de S. João da Foz nº. 103, e casa na rua Bela nº. 34. Em baixo, casa na rua Bela nº. 19; casa na rua de S- João da Foz nº. 86, e por último, casa na rua Padre Luís Cabral nº. 1142. Ao centro a designada «Pietá de Bergman» do filme Lágrimas e Suspiros. Imagem da «Pietá» da internet e fotografias das casas, de LAD.

of her illness. A silent and attentive woman, a courageous woman who breathes compassion, the only one who does not fear the suffering or death that was already familiar to her, and does not escape from the agony that precedes the dead of Agnes. In the image known as the «Pietá of Bergman», Anna sits on Agnès' bed and, lowering her clothes, exposes her ample bosom where she welcomes and comforts Agnes in agony, a breast that once fed her child, a breast that nourishes compassion and comfort. There Agnes rested.

Figure 29- Above, a house on Cerca street; a house on S. João da Foz street nº. 103; and a house on Bela street nº. 34. Below, a house on Bela street nº. 19; a house on S. João da Foz street nº. 86; and finally, a house on Padre Luís Cabral street nº. 1142. In the centre, the so-called "Pietá of Bergman" from the film Whispers and Cries. Image of the «Pietá» from the internet and photographs of the houses, by LAD.

These houses remind me of that image of Bergman, as they are houses that welcome, protect, soothes. There is something uterine in them, and when we are in them it is as if we have retreated to the warm shadow of a womb that

Estas casas lembram-me essa imagem de Bergman, pois são casas que reconfortam, acolhem, protegem. Há nelas qualquer coisa de uterino, e quando nelas estamos é como se tivéssemos recolhido à sombra amena de um ventre que nos gerou, para, em segurança e tranquilidade, aí nos retemperarmos das asperezas do mundo exterior. Também por isso são casas meigas e generosas na abundância protectora do amor materno.

2 de Setembro de 2020

NOTAS

1. Neste texto não foi seguido o chamado novo acordo ortográfico.
2. In WH Committee: Report of 7th Session, Florence 1983 whc.unesco.org › repcom83
3. TÁVORA, Fernando, PIMENTEL, Rui, MENERES, António, arquitectos, in Arquitectura Popular em Portugal, Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 1980, pp. 17 e 19. O sublinhado é meu.
4. CERVANTES, Miguel de, (versão de RIBEIRO, Aquilino), D. Quixote de La Mancha, Bertrand Editora, Lisboa, 2015, p. 27.
5. KEYSERLING, Comte Hermann, Analyse Spectrale de L´Europe – (Das Spectrum Europas) – Nouvelle Édition Augmentée d´un chapitre inédit sur Le Portugal, Editions Stock, Paris, 1947, p. 371.
6. Segundo José Pedro Machado, no seu Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa, «aristocracia» vem do grego “aristokratia, «governo dos mais poderosos; aristocracia; governo ideal dos melhores, isto é, dos cidadãos mais capazes»”.
7. ALMADA, Gonçalo Portocarrero de, Dom Quixote e Sancho Pança: uma alegoria ibérica? in Dom Quixote e Sancho Pança: uma alegoria ... – Observador observador.pt › opiniao › dom-quixote-e-sancho-panca...
8. SANTOS, Boaventura de Sousa, “Entre Dom Quixote e Sancho Pança”, Revista Crítica de Ciências Sociais nº. 37, Junho 1993, pp. 5 a 9, in Entre Dom Quixote e Sancho Pança.pdf - Estudo Geral estudogeral.uc.pt › bitstream › Entre Dom Quixote e Sa...
9. CERVANTES, Miguel de, op. cit, pp. 85 a 103.
10. DURÃO, Luís António, In CONCEIÇÃO, Luís (coord.), Dispersos de Arquitectura, ISMAT, Portimão, Julho de 2012, pp. 27 a 46.
11. UNAMUNO, Miguel de, Por Terras de Portugal e de Espanha, Lisboa Nova Vega, 2009, pp. 20 e 21.
12. Idem.
13. DURÃO, Luís António, A arquitectura sino-portuguesa de Macau e as suas ramificações na província de Kuang-tung e no Sudeste Asiático, tese

generated us, so that, in safety and quietness we can recover from the harshness of the outside world. That is also why they are gentle and generous houses in the protective abundance of maternal love.

September the 2nd, 2020

NOTES

1. The translation into English is mine
2. In WH Committee: Report of 7th Session, Florence 1983 whc.unesco.org › repcom83
3. The word in the Portuguese text is «gordas». I pondered in this English translation eventually to translate it to «plump» or «chubby» houses. However, I decided to translate it to the correspondent word «fat» in English, risking that the meaning of fat could be interpreted as a derogative word, while in my view these hoses have nothing of derogative in themselves.
4. TÁVORA, Fernando, PIMENTEL, Rui, MENERES, António, architects, in Arquitectura Popular em Portugal, Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 1980, pp. 17 e 19. The translation into English and the underline is mine. I also considered the words «glamourous» or «flamboyant» to translate de original one in Portuguese «espampanantes», hesitating as well between both and «flaunty» which I finally choose.
5. CERVANTES, Miguel de, (translation of RIBEIRO, Aquilino), D. Quixote de La Mancha, Bertrand Editora, Lisboa, 2015, p. 27.
6. KEYSERLING, Comte Hermann, Analyse Spectrale de L´Europe – (Das Spectrum Europas) – Nouvelle Édition Augmentée d´un chapitre inédit sur Le Portugal, Editions Stock, Paris, 1947, p. 371.
7. According to José Pedro Machado, in his Etymological Dictionary of the Portuguese Language, “aristocracia” comes from the Greek “aristokratia,” government of the most powerful; aristocracy; ideal government of the best, that is, of the most capable citizens»”.
8. ALMADA, Gonçalo Portocarrero de, Dom Quixote e Sancho Pança: uma alegoria ibérica? in Dom Quixote e Sancho Pança: uma alegoria ... – Observador observador.pt › opiniao › dom-quixote-e-sancho-panca...
9. SANTOS, Boaventura de Sousa, “Entre Dom Quixote e Sancho Pança”, Revista Crítica de Ciências Sociais nº. 37, Junho 1993, pp. 5 a 9, in Entre Dom Quixote e Sancho Pança.pdf - Estudo Geral estudogeral.uc.pt › bitstream › Entre Dom Quixote e Sa...
10. CERVANTES, Miguel de, op. cit, pp. 85 a 103.
11. Note of the author only in this English translation of the text: this particular note is inserted, because in English the article «the» is used both ways, in gender, weather feminine or masculine. In Portuguese, French,

de doutoramento, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, documento policopiado, 2007, pp. 92 e 93.
14. UNAMUNO, Miguel de, op. cit, pp. 52 e 53.
15. REBELO, Pequito, in PERES, Damião, Como Nasceu Portugal, 7ª edição revista, Portucalense Editora, Porto,1970, pp. 26 e 27.
16. DURÃO, Luís António, "Habitação burguesa em cidades do continente português – Litoral-Interior, Norte-Sul – unidade na diversidade", in CONCEIÇÃO, Luís (coord.), Novos Dispersos de Arquitectura, ISMAT, Portimão, 2014.
17. GOITIA, Fernando Chueca, Invariantes Castizos de la Arquitectura Española – Invariantes en la Arquitectura Hispanoamericana – Manifiesto de la Alhambra, Editorial Dossat, S. A., Madrid, sem data, pp. 77 e 138 a 140.
18. LINO, Raul, Casas Portuguesas, Edições Cotovia, Lda., Lisboa, 1992, p. 69.
19. SANTOS, Boaventura de Sousa, Um Discurso Sobre as Ciências, 16ª edição, Edições Afrontamento, Porto, 2010, p. 22.
20. Idem, pp. 60 a 62.
21. O sublinhado é meu.
22. In Lições de Hegel - Jus.com.br | Jus Navigandi jus.com.br › artigos › alguns-apontamentos-sobre-as-lic..

BIBLIOGRAFIA

> AA. VV., Arquitectura Popular em Portugal, Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 1980.
> CERVANTES, Miguel de, (versão de RIBEIRO, Aquilino), D. Quixote de La Mancha, Bertrand Editora, Lisboa, 2015.
> CONCEIÇÃO, Luís (coord.), Dispersos de Arquitectura, ISMAT, Portimão, Julho de 2012.
> CONCEIÇÃO, Luís (coord.) Novos Dispersos de Arquitectura, ISMAT, Portimão, 2014.
> DURÃO, Luís António, A arquitectura sino-portuguesa de Macau e as suas ramificações na província de Kuang-tung e no Sudeste Asiático, tese de doutoramento, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, documento policopiado, 2007.
> GOITIA, Fernando Chueca, Invariantes Castizos de la Arquitectura Española – Invariantes en la Arquitectura Hispanoamericana – Manifiesto de la Alhambra, Editorial Dossat, S. A., Madrid, sem data.
> KEYSERLING, Comte Hermann, Analyse Spectrale de L´Europe – (Das Spectrum Europas) – Nouvelle Édition Augmentée d´un chapitre inédit sur Le Portugal, Editions Stock, Paris, 1947.
> LINO, Raul, Casas Portuguesas, Edições Cotovia, Lda., Lisboa,1992.
> MACHADO, José Pedro, Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa.

Italian, Castilian language there is always the care of definition of gender in substantives and adjectives to which corresponds the use of the masculine or feminine articles.
12. DURÃO, Luís António, In CONCEIÇÃO, Luís (coord.), Dispersos de Arquitectura, ISMAT, Portimão, July 2012, pp. 27 to 46.
13. UNAMUNO, Miguel de, Por Terras de Portugal e de Espanha, Lisboa, Nova Vega, 2009, pp. 20 e 21.
12. Idem.
14. DURÃO, Luís António, A arquitectura sino-portuguesa de Macau e as suas ramificações na província de Kuang-tung e no Sudeste Asiático, PhD thesis, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, copied document, 2007, pp. 92 e 93.
15. UNAMUNO, Miguel de, op. cit, pp. 52 e 53.
16. REBELO, Pequito, in PERES, Damião, Como Nasceu Portugal, 7th revised edition, Portucalense Editora, Porto, 1970, pp. 26 and 27. I translated «Terra Mansa e Terra Brava» to «Tamed Land and Wild Land».
17. DURÃO, Luís António, "Habitação burguesa em cidades do continente português – Litoral-Interior, Norte-Sul – unidade na diversidade", in CONCEIÇÃO, Luís (coord.), Novos Dispersos de Arquitectura, ISMAT, Portimão, 2014.
19. GOITIA, Fernando Chueca, Invariantes Castizos de la Arquitectura Española – Invariantes en la Arquitectura Hispanoamericana – Manifiesto de la Alhambra, Editorial Dossat, S. A., Madrid, without date, pp. 77 e 138 a 140.
20. LINO, Raul, Casas Portuguesas, Edições Cotovia, Lda., Lisboa, 1992, p. 69.
21. SANTOS, Boaventura de Sousa, Um Discurso Sobre as Ciências, 16th edition, Edições Afrontamento, Porto, 2010, p. 22.
22. Idem, pp. 60 a 62.
23. The underline is mine.
24. In Lições de Hegel - Jus.com.br | Jus Navigandi jus.com.br › artigos › alguns-apontamentos-sobre-as-lic..

BIBLIOGRAPHY

> AA. VV., Arquitectura Popular em Portugal, Associação dos Arquitectos Portugueses, Lisboa, 1980.
> CERVANTES, Miguel de, (translation of RIBEIRO, Aquilino), D. Quixote de La Mancha, Bertrand Editora, Lisboa, 2015.
> CONCEIÇÃO, Luís (coord.), Dispersos de Arquitectura, ISMAT, Portimão, July de 2012.
> CONCEIÇÃO, Luís (coord.) Novos Dispersos de Arquitectura, ISMAT, Portimão, 2014.
> DURÃO, Luís António, A arquitectura sino-portuguesa de Macau e as suas ramificações na província de Kuang-tung e no Sudeste Asiático, PhD thesis, Faculdade de Arquitectura da Universidade do

> PERES, Damião, Como Nasceu Portugal, 7ª edição revista, Portucalense Editora, Porto, 1970.
> SANTOS, Boaventura de Sousa, Um Discurso Sobre as Ciências, 16ª edição, Edições Afrontamento, Porto, 2010.
> UNAMUNO, Miguel de, Por Terras de Portugal e de Espanha, Nova Vega, Lisboa, 2009.

INTERNET

> ALMADA, Gonçalo Portocarrero, Dom Quixote e Sancho Pança: uma alegoria ibérica? in Dom Quixote e Sancho Pança: uma alegoria ... – Observador observador.pt › opiniao › dom-quixote-e-sancho-panca...
> Lições de Hegel - Jus.com.br | Jus Navigandi jus.com.br › artigos › alguns-apontamentos-sobre-as-lic..
> SANTOS, Boaventura de Sousa, "Entre Dom Quixote e Sancho Pança", Revista Crítica de Ciências Sociais nº. 37, Junho 1993, pp. 5 a 9, in Entre Dom Quixote e Sancho Pança.pdf - Estudo Geral estudogeral.uc.pt › bitstream › Entre Dom Quixote e Sa...
> WH Committee: Report of 7th Session, Florence 1983 whc.unesco.org › repcom83

SOBRE

LUÍS ANTÓNIO DURÃO, PHD
Investigador integrado no CHAIA-UÉ
[Refª. UIDB / 00112 / 2020] e @uevora.pt
ID ORCID 0000-0002-1905-5998

Porto, copied document, 2007.
> GOITIA, Fernando Chueca, Invariantes Castizos de la Arquitectura Española – Invariantes en la Arquitectura Hispanoamericana – Manifiesto de la Alhambra, Editorial Dossat, S. A., Madrid, without date.
> KEYSERLING, Comte Hermann, Analyse Spectrale de L´Europe – (Das Spectrum Europas) – Nouvelle Édition Augmentée d´un chapitre inédit sur Le Portugal, Editions Stock, Paris, 1947.
> LINO, Raul, Casas Portuguesas, Edições Cotovia, Lda., Lisboa,1992.
> MACHADO, José Pedro, Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa.
> PERES, Damião, Como Nasceu Portugal, 7th edition reviewed, Portucalense Editora, Porto, 1970.
> SANTOS, Boaventura de Sousa, Um Discurso Sobre as Ciências, 16th edition, Edições Afrontamento, Porto, 2010.
> UNAMUNO, Miguel de, Por Terras de Portugal e de Espanha, Nova Vega, Lisboa, 2009.

INTERNET

> ALMADA, Gonçalo Portocarrero, Dom Quixote e Sancho Pança: uma alegoria ibérica? in Dom Quixote e Sancho Pança: uma alegoria ... – Observador observador.pt › opiniao › dom-quixote-e-sancho-panca...
> Lições de Hegel - Jus.com.br | Jus Navigandi jus.com.br › artigos › alguns-apontamentos-sobre-as-lic..
> SANTOS, Boaventura de Sousa, "Entre Dom Quixote e Sancho Pança", Revista Crítica de Ciências Sociais nº. 37, Junho 1993, pp. 5 a 9, in Entre Dom Quixote e Sancho Pança.pdf - Estudo Geral estudogeral.uc.pt › bitstream › Entre Dom Quixote e Sa...
> WH Committee: Report of 7th Session, Florence 1983 whc.unesco.org › repcom83

ABOUT

LUÍS ANTÓNIO DURÃO, PHD
Integrated researcher at CHAIA-UÉ
[Refª. UIDB / 00112/2020] and @ uevora.pt
ORCID ID 0000-0002-1905-5998

>SEIS

>SIX

ERA UMA VEZ UM ABRIGO

ONCE UPON A TIME THERE WAS A SHELTER

PT

"Enfim, enquanto desenho não penso nem assim, nem nestas coisas. Nem na figuratividade, nem nas lógicas do realismo. Desenho, simplesmente: sinto. Ignoro Boccaccio, Aristípe, tudo quanto for predicado ou adjetivo antes de mim. Sinto. De certa forma, suspendo este mundo de cá. Só por isso, só por sentir e por me sentir-sentindo, é que eu desenho: quer dizer, consinto-me ao luxo de ver; permito-me que o mundo me entre pelos meus olhos adentro; para depois sair pela ponta dos meus dedos numa folha, numa parede, num ecran de luz de um lap top. Enquanto desenho habito um mundo melhor e penso "e se...".

E se... eu o fosse habitar? E se... eu para-lá entrasse de uma só vez? E, lá, fosse eu."

Pedro António Janeiro, Arquitecturas-Ficcionadas: O Desenho

EN

"Anyway, when I'm drawing, I don't think like that, nor about that. Neither in figurativeness, or in the logic of realism. I simply draw: I feel. I ignore Boccaccio, Aristípe, whatever is predicate or adjective before me. I fell. In a way, I suspend this world from here. Just for that reason, just for feeling and for feeling myself, I draw: I mean, I allow myself the luxury of seeing; I allow myself to enter the world through my eyes; to then come out by my fingertips on a leaf, on a wall, on a lap top light screen. Will I draw, I live in a better world and I think "what if...".

And if... I will habitat it? And if... I go there in one-step? And, there, it was me. "

Pedro António Janeiro, Arquitecturas-Ficcionadas: O Desenho

INTRODUÇÃO

Considerando que o Desenho é uma ferramenta fundamental para a Arquitetura, é essencial que, desde os primeiros anos de formação, esteja ligado à Disciplina de Projeto, como parte integrante do processo de Pensar e Fazer Arquitetura.
Neste sentido, no processo de Ensino, os Professores deverão estimular e incentivar a uma constante conceção do Espaço, como

INTRODUCTION

Considering Drawing as a fundamental tool for Architecture, it is essential that, since the first years of formation, it will be connected to the Architectural Studio Unity, as an integral part of the process of Thinking and Doing Architecture.
In this sense, through the Teaching process, Teachers should stimulate and encourage a constant conception of Space, as an instrument for the development of an "Architectural

instrumento de desenvolvimento de uma "Mentalidade Arquitetónica" no projeto como um todo, e não como uma matéria específica.
É com este objetivo que os estudantes concluem o primeiro ano de Desenho com um exercício que pretende ser puro espaço, através do qual se promove uma aproximação e uma ligação ao exercício de projeto, onde desenvolvem um Abrigo.
O objetivo é fazer com que os estudantes apreendam a ligação entre as duas disciplinas, Desenho e Projeto, compreendendo esta última como síntese entre as duas.
Este processo dá continuidade à linha de investigação iniciada com o trabalho intitulado "The border between architectural thinking and architectural teatching" , apresentado na Universidade Politécnica de Barcelona, em maio de 2019.

ERA UMA VEZ...

Tendo a observação (o saber ver) como componente essencial do processo analítico do Desenho, é através da exploração das potencialidades das marcas gráficas (linha, mancha e trama) e dos diferentes materiais, que se visa compreender a Forma, o Espaço e a sua representação.
Desde modo pretende-se, através do desenvolvimento do exercício proposto, que os estudantes adquiram capacidade para: (i) saber observar e compreender o que vê; (ii) compreender as características expressivas do espaço; (iii) entender a escala, a proporção, a desproporção, a distorção, a relação e a inter-relação, e a composição.
A ideia subjacente a este método – que promove a criação de uma "Mentalidade Arquitetónica", baseado e fundamentado numa metodologia de investigação pelo projeto e pelo processo de pensamento que lhe é inerente – passa por fazer com que os alunos entendam que a unidade curricular de Desenho não é uma Disciplina independente, mas uma aprendizagem fundamental para a prática da Arquitetura. Como tal, os estudantes são conduzidos a pensarem o(s) Espaço(s), nas suas diferentes vertentes, desde o "Abstrato" (mais ligado ao estudo das emoções e das sensações), sem programa pré-definido, ao "Real", com um programa e objetivos conceptuais/funcionais pré-estabelecidos
Desde o início do segundo semestre, cuja temática de fundo foi o "espaço interior", que a pesquisa assentou em dois conceitos fundamentais: o de espaço tectónico e estereotómico.

Mentality" in the Project as a whole, rather then a specific subject.
It is with this objective that students conclude the first year of Drawing with an exercise that aims to be the representation of pure space, through which they promote a connection to the Studio Project, where they must develop a Shelter.
The goal is to make students understand the connection between the two disciplines, Drawing and Project Design, understanding the latter as a synthesis between them.
This process continues the research initiated with the work entitled "The border between architectural thinking and architectural teaching" , presented at the Polytechnic University of Barcelona, in May 2019.

ONCE UPON A TIME...

Considering observation (knowing how to observe) as an essential component of the analytical process of Drawing, it is through the exploration of the potential of graphic marks (line, stain and textures) and of the different materials, that we achieve the understanding of the Shape, the Space and its representation.
In this way, through the development of the proposed exercise, the students acquire the ability to: (i) know, how to observe and understand what they see; (ii) understand the expressive characteristics of space; (iii) understand scale, proportion, disproportion, distortion, its relationship and interrelation, and composition.
The idea behind this method - which promotes the creation of an "Architectural Mentality", based on a methodology of research through the project and the inherent thought process - is to make students understand that the Drawing is not an independent Discipline, but a fundamental tool for the practice of Architecture. In this way, students must think Space(s), in its different aspects, from the "Abstract" (more connected to the study of emotions and sensations), without a pre-defined program, to the "Real", with a pre-established program and conceptual / functional objectives.
Since the beginning of the second semester, when the main theme was "interior space", the research was based on two fundamental concepts: tectonic and stereotomic (space) .
The importance of understanding the true essence of these concepts is crucial for understanding the genesis of space and, at the same time, lead to the creation and foundation of a true "Architectural Mentality". Thus, the process involves students to: (i) know how to observe and understand what they see; (ii) understand

A importância de se entender a verdadeira essência destes conceitos apresenta-se como crucial para o entendimento da génese do espaço e, simultaneamente, levar à criação e fundamentação de uma verdadeira "Mentalidade Arquitetónica". Assim, o processo passa por conduzir os estudantes a: (i) saber observar e compreender o que vê; (ii) compreender as características expressivas do espaço; (iii) entender os conceitos básicos da representação espacial e os seus princípios ordenadores (a escala, a proporção, o ritmo, a hierarquia, o equilíbrio, a gravidade, a leveza, a luz, a sombra, o tectónico, o estereotómico, a somática percetiva, os materiais, o movimento e a composição espacial); (iv) entender e identificar a conectividade entre espaços (contíguo, conexo, interior, exterior, intermédio, de estar, de percorrer, etc.); (v) estabelecer uma organização de espaços (centralidade, radialidade, linearidade, agrupamento, polaridade, entre outros.).

Saber compreender estes fatores e o modo como agem e interagem entre si, deverá ser o foco estrutural nos primeiros anos de formação em arquitetura. Neste contexto, o Desenho termina, neste segundo semestre, com o exercício "Era uma vez" que terá a sua conclusão com o projeto de "Um Abrigo".

Em "Era uma vez", cada aluno coutou duas histórias, entendam-se dois percursos interiores, um tectónico e outro estereotómico, que deveriam conduzir ao espaço principal: o "Abrigo". Os percursos – desenhados através de apontamentos perspéticos - sublinham, em cada um deles, as características tectónicas e estereotómicas (evidenciadas nas histórias), que deveriam ser o princípio para a caracterização do seu entendimento individual sobre o de "espaço de abrigo".

... UM ABRIGO

O programa convida os estudantes a pensarem sobre o seu espaço privado de recolhimento e acolhimento. Após um percurso de aprendizagem sobre as sensações na Arquitetura e como materializá-las em Espaço – num lugar abstrato e sem uma função definida - este é o primeiro exercício, em que se deparam com a conciliação dos diferentes elementos estruturais que deverão contribuir para a construção do seu processo projetual: um sítio (real), com um programa (abrigo); um utilizador (o próprio); um modelo; e uma materialidade (estrutura tectónica em madeira) , adequadas à escala quer do homem quer da paisagem onde este se insere,

the expressive characteristics of the space; (iii) understand the basic concepts of spatial representation and its organizing principles (scale, proportion, rhythm, hierarchy, balance, gravity, lightness, light, shadow, tectonic, stereotomic, perceptual somatic, materials, movement and spatial composition); (iv) understand and identify the connectivity between spaces (contiguous, connected, interior, exterior, intermediate, living, circulations, etc.); (v) establishing an organization of spaces (centrality, radiality, linearity, polarity, among others.).

Knowing how to understand these factors and the way they act and interact with each other should be the structural focus in the first years of training in architecture. In this context, the Drawing ends, in this second semester, with the "Once upon a time" exercise, which concept will be concluded with the "A shelter" exercise, at Studio Project.

In "Once upon a time", each student described two stories: one tectonic and the other stereotomic - that should lead to the main space: the "Shelter". Drawing through perspective sketches must underline the tectonic and stereotomic characteristics (evidenced in the stories), which should be the principle for the characterization of their individual understanding of the "shelter space".

... THERE WAS A SHELTER

The program invites students to think about their private space for retired and hosting. After a "journey" of learning about sensations in Architecture, and how to materialize them in Space - in an abstract place and without a defined function - this is the first exercise, in which they are confronted with the reconciliation of the different structural elements that should contribute to the construction of their design process: a (real) site, with a program (shelter); a user (himself); a model; materiality (a wooden tectonic structure) , appropriate to the scale of both man and landscape, in which he is inserted, without neglecting the fundamentals of "composition, proportion and inherent harmony".

The exercise consists in the elaboration of a shelter, with no more than 15 square meters of covered area, which should be understood as a place of retirement, as a minimum space for living, with pre-established functions, i.e., to rest, to work, to eat, to meditate, to contemplate, to relax, hygiene and recreation.

The concept to be explored, should reconcile the notion of "own shelter" - materialized in a living space, where the functions and sensations

sem descorar os fundamentos de “composição, proporção e harmonia” inerentes.
O exercício consiste na elaboração de um abrigo, com não mais do que 15m2 de área coberta, que deverá ser entendido como um local de recolhimento, enquanto espaço mínimo do habitar, com funções pré-estabelecidas: repouso, trabalho, higiene, alimentação, meditação, contemplação, refúgio, recreio.
O conceito a explorar, deverá conciliar a noção de “abrigo próprio” - materializado em espaço de habitar, onde sejam reconhecidas as funções e as sensações que se pretendem obter/transmitir. Deverão ser consideradas e justificadas as premissas edificatórias, tectónicas e formais, em função das características topológicas, climáticas e estéticas do lugar e das expectativas programáticas objetivas e subjetivas de quem nele se abriga, explorando o habitar dentro e fora.
O local escolhido para a implantação do abrigo foi a Ponta de João de Arens, em Portimão, um miradouro para o Oceano Atlântico. Aqui, os alunos estabelecem o seu primeiro contacto com a necessidade de realização da análise e da interpretação do lugar e a sua relação com o programa a desenvolver, onde o Tempo e o Espaço se fundem. Percecionam a paisagem e as suas relações (percursos, luminosidade, ventos, orientação solar, ...) e estabelecem os princípios ordenadores a desenvolver no seu processo projetual. O Desenho, apresenta-se como uma ferramenta essencial nesta análise, onde é necessário sentir para desenhar, imaginar e projetar.
O processo, inerente à construção de um abrigo leva, inevitavelmente, os alunos a um momento refletivo que deverá estar sempre presente no ato de Projetar. Este é um processo que engloba um tempo próprio, de análise e reflexão – em constante crítica – que visa uma execução/realização, que raramente se encerra em si. Um diálogo constante entre a reflexão e a prática, onde inevitavelmente, se descobre que se apreende a desenhar, desenhando e que se aprende a projetar, projetando!
Sendo este um exercício de final de primeiro ano de curso, é expectável que os alunos tenham adquirido, ao longo do seu processo de aproximação/introdução ao ato de projetar, os “conceitos básicos da conformação do espaço: forma, espaço, dimensão, escala e composição”, e que aqui estabeleçam a ponte de ligação entre: “o sítio, o programa, o utente, o modelo e a materialidade”. (Luiz Conceição, 2018)
Este exercício procura as relações entre o homem e o edifício (abrigo) e, por outro lado, entre este e

that are intended to be transmitted must be recognized. According to the topological, climatic and aesthetic characteristics of the place and the objective and subjective programmatic expectations, it must be explored inside and outside, with a concept that must conciliate the building, and the tectonic and formal premises.
The chosen local, for the implementation of the shelter, was Ponta de João de Arens, in Portimão, a viewpoint for the Atlantic Ocean. Here, students establish their first contact with the need of analysis and interpretation and its relation with the program to be developed, where Time and Space emerge. They perceive the landscape and its characteristics (paths, light, winds and solar orientation,...) and establish the guiding principles to be developed in its design process. Drawing, presents itself here as an essential tool in this analysis, where it is necessary to feel in order to draw, imagine and design.
The process, inherent to the construction of the shelter, inevitably takes students to a reflective moment that should always be present in the act of designing. This is a process that has its own time of analysis and reflection - in a constant criticism - that aims an execution/realization, which never ends. A constant dialogue between reflection and practice, where students inevitably discover that they learn how to draw, drawing and how to design, designing!
With this exercise, which finishes the first level of training, it is expected that students have acquired, through their own approach/ introduction to the designing, the “basic concepts of the conformation of space: shape, space, dimension, scale and composition”, and that here establish the bridge between: “the site, the program, the user, the model and the materiality.” (Luiz Conceição, 2018)
This exercise searches the relations between man and the building (shelter) and, on the other hand, between this which one and the landscape / environment in which it is inserted - according to the program and the inherent needs of the human scale, the use and the relation of space. Thus, it is intended to open a way for the foundation of aesthetic and technical components, in the design process of each student (a process that is intended to be continuous and in a constantly matureness).
It is that the foundation of an “.
The foundation of an Architectural Mentality” begins in the harmony between thought and materialization in Drawing/Design. It is with this mentality that students learn to think to built, the empty, the plane, the light, the proportion, the

a paisagem/ambiente onde se insere – em função do seu programa e das necessidades inerentes da escala humana e da utilização e relação do espaço. Assim, pretende-se abrir o caminho para a fundamentação das componentes estética e técnicas no processo projetual de cada estudante (um processo que se pretende contínuo e em contante maturação).
É na harmonia entre o pensamento e materialização em Desenho/Projeto, que se inicia a fundamentação da sua "Mentalidade Arquitetónica". Aprende a pensar o cheio, o vazio, o plano, a luz, a proporção, a harmonia, a dimensão, a escala,...e, assim, aprende a sentir, pensar, desenvolver e a dimensionar Espaços.

CONCLUSÃO

O entendimento do Desenho, não como Disciplina autónoma, mas como pensamento essencial para a Arquitetura, muito especialmente no que respeita à prática do Projeto, é fundamental para se obter os requisitos pretendidos quando se pensa em "Mentalidade Arquitetónica". Observar e expressar, pensando já Espaço, apresenta-se como uma mais valia no Ensino da Arquitetura.
O facto de, tanto no Desenho como no Projeto, o Espaço ser analisado à luz de conceitos concretos e objetivos, introduz naturalmente uma visão e "Mentalidade Arquitetónica", onde o que verdadeiramente importa são os objetivos e as competências que cada estudante adquire durante o processo. Competências estas, que vão crescendo de acordo com as ferramentas e os instrumentos que lhes vão sendo transmitidos pelas diferentes unidades curriculares – que apoiam e orientam o processo de aprendizagem.

SOBRE

ANA BORDALO
Diretora do Mestrado Integrado em Arquitetura do ISMAT
Professora Assistente no Mestrado Integrado em Arquitetura do ISMAT
Investigadora do CIAUD - Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa
ana.bordalo@ismat.pt
ANA PAULA RAINHA
Professora Associada no Mestrado Integrado em Arquitetura do ISMAT
Professora Assistente no Mestrado Integrado em Arquitetura da UBI
Investigadora do CIAUD - Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa, Pólo da UBI
arq.paularainha@gmail.com

harmony, the dimension, the scale, (...) and, thus, learn to feel, to think, to develop and to learn the dimensions of space.

CONCLUSION

Understanding Drawing, not as an autonomous discipline, but as an essential tool for Architecture, especially related with the practice of Project Studio, is fundamental to obtain the necessary requirements of thinking "Architectural Mentality". Observing, expressing and thinking "Space" from the beginning, it is already a benefit for the Teaching of Architecture.
The fact that, in Drawing and in Studio Project, Space is analysed in the light of precise and objective concepts, naturally introduces a vision that starts to stablish an "Architectural Mentality", where what really matters are the goals and skills that each student acquires during this process. These competences, which support and guide the learning process, grow according to the tools and instruments that are transmitted to the students, by all curricular units through the learning process.

ABOUT

ANA BORDALO
Head of Architectural Master Degree from ISMAT
Assistent in Architectural Master Degree from ISMAT
Researcher at CIAUD, Lisbon School of Architecture, Universidade de Lisboa, Lisbon, Portugal
ana.bordalo@ismat.pt
ANA PAULA RAINHA
Associated Professor of Architectural Master Degree from ISMAT
Assistent Professor of Architectural Master Degree from UBI
Researcher at CIAUD, Lisbon School of Architecture, Universidade de Lisboa, Lisbon, Portugal
arq.paularainha@gmail.com

>SETE

>SEVEN

A EDUCAÇÃO PATRIMONIAL E A CONSERVAÇÃO DO PATRIMÓNIO COMO RECURSOS ESTRATÉGICOS FUNDAMENTAIS NO DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL DAS CIDADES E DAS COMUNIDADES

HERITAGE EDUCATION AND HERITAGE CONSERVATION AS FUNDAMENTAL STRATEGIC RESOURCES FOR THE SUSTAINABLE DEVELOPMENT OF CITIES AND COMMUNITIES

O conceito de património cultural tem vindo a tornar-se cada vez mais abrangente, na medida em que tenho ganho novos significados, valores e atributos e a sua abordagem vista numa perspetiva inovadora de devolução do património à sua natureza evolutiva, sintetizando constantemente e integrando novas culturas, saberes e experiências e o património de proximidade como determinante no reforço da identidade das comunidades e dos locais. Por outro lado, a sua conservação passou a constituir um recurso estratégico fundamental para o desenvolvimento sustentável das cidades e das comunidades.

No entanto, a sociedade ainda não se encontra preparada para aceitar estes novos desafios e em contexto escolar o fosso vai aumentando entre estes novos paradigmas e os conceitos institucionalizados e a forma como são transmitidos. É sobejamente reconhecido o papel das crianças como um veículo privilegiado de transmissão de conhecimento e de valores à família e à comunidade, cumprindo também elas o papel de educadoras das comunidades em que se encontram inseridas. Desta forma, importa refletir sobre que conteúdos programáticos devem ser revistos, que recursos pedagógicos devem ser criados, que formação específica necessitam os

The concept of cultural heritage has become more and more comprehensive, since it has acquired new meanings, values and attributes and its approach has been seen in an innovative way where heritage is returned to its evolving nature, constantly synthesising and integrating new cultures, knowledge and experiences. Local heritage has equally been considered crucial to reinforce the identity of communities and places. On the other hand, its conservation has become a fundamental strategic resource for the sustainable development of cities and communities.

However, society is not ready yet to accept these new challenges and in the school context the gap between these new paradigms and the institutionalised concepts and the way they are conveyed is increasing. The role of children as a prime vehicle for the transmission of knowledge and values to the family and the community is widely recognised and they also play the role of educators of the communities they are part of. Therefore, it is important to think about which syllabus contents should be reviewed, which teaching resources should be created, which specific training our teachers/educators need, which knowledge is necessary for heritage education in the future and which ways of teaching are adequate to the challenges of the

nossos professores/educadores, que saberes são necessários à educação patrimonial no futuro e que formas de ensinar se adequam aos desafios do novo paradigma educacional para o século XXI? Para surja uma cultura de valorização e conservação do património cultural determinante na implementação de metodologias adequadas de intervenção no património edificado.

A dificuldade permanente em implementar no terreno os princípios constantes nos documentos doutrinários internacionais e nacionais e, até a própria legislação nacional vigente, ao nível da intervenção no património arquitetónico, sobretudo no de feição popular, prende-se com alguns aspetos que condicionam à priori a adopção «natural» de metodologias adequadas de intervenção. Designadamente:

- a não informação e a confusão generalizada sobre a definição e o entendimento do conceito de património cultural nas suas diferentes dimensões;
- a valorização excessiva do património monumental, de feição erudita, resquício ainda do ideário nacionalista, no qual a arquitectura e o património arquitectónico (re)inventado, constituíram um dos principais instrumentos de propaganda política que presidia ao regime do Estado Novo e um dos pilares fundamentais na construção dessa nova identidade nacional;
- a insistência no reconhecimento da existência de arquitecturas regionais, fruto da evolução da noção da «casa portuguesa», oriunda de um outro contexto, mas oportunamente aproveitada como instrumento forte de unificação e de promoção de uma imagem idílica de um país rural, assente nos valores de «Deus, Pátria e Família»;
- a desvalorização do património vernacular de feição popular, em virtude de um certo estigma social que ainda persiste, associado a condições de vida e de habitabilidade muito precárias de um passado para muitos ainda recente;
- o surgimento nas décadas de 40 e 50 de inovações técnicas e de novos materiais, que revolucionaram de tal forma a construção civil que bastou cerca de uma década para votar ao esquecimento práticas, saberes e ofícios ancestrais.

Algumas das situações aqui identificadas, conduzem à consciência e convicção da necessidade urgente de (re)afirmar conceitos e desconstruir preconceitos existentes e persistentes no tempo.

Considera-se, que uma das vias mais adequadas para o fazer, consiste em intervir de forma didáctica junto da comunidade, quer seja mediante a realização de acções de formação

new educational paradigm for the 21st century, so that a culture of appreciation and conservation of the cultural heritage may appear, one that is essential to implement the adequate intervention methodologies regarding the building heritage.

The ongoing difficulty to implement on field the principles laid down in international and national doctrinal documents, and even the national legislation in force, in what concerns the intervention on architectural heritage, particularly the one with a popular character, is explained by some aspects that condition from the start the “natural” adoption of adequate intervention methodologies, namely:

- absence of information and a general confusion about the definition and understanding of the cultural heritage concept in its different dimensions;
- overvaluation of the monumental heritage, of an erudite kind, which is still a trace of the nationalist ideology, in which the architecture and the reinvented architectural heritage were one of the main instruments of the political propaganda that dominated the dictatorship regime (Estado Novo) and one of the essential cornerstones in the building of that new national identity;
- an emphasis on the recognition of the existence of regional architectures as a result of the evolution of the notion of “Portuguese house”, coming from another context but conveniently used as a strong instrument to unify and promote the idyllic image of a rural country based on the values of “God, Homeland and Family”;
- a devaluation of the vernacular heritage of popular nature, due to a certain social stigma that still exists, connected to the very precarious living and housing conditions of a still recent past for many people;
- the appearance of technological innovations and new materials in the 40s and 50s, which caused such a revolution in the construction industry that a decade was enough to send ancestral practices, knowledge and crafts into oblivion.

Some of the situations identified here lead to the awareness and conviction of the urgent need to reaffirm concepts and deconstruct prejudice that exists and persists in time.

It is considered that one of the most adequate ways to do it, is to intervene in the community in a didactic manner by carrying out theoretical and/or practical training initiatives, actions to promote heritage education, to spread knowledge and raise awareness, directed at the community and transversal to its various age groups and professional interests.

teórica e/ou prática, acções de educação patrimonial, de divulgação, de sensibilização, que sejam transversais e dirigidas à população, nos seus diversos escalões etários e interesses profissionais.
Considera-se ainda, num contexto de actuação junto da comunidade, a necessidade fundamental de trabalhar a noção, de que qualquer que seja o sistema, o material, a componente ou o elemento construtivo, todos eles cumprem uma função, seja ela estética ou técnica ou ambas e que no contexto dessa construção, as partes justificam e dão sentido ao todo.
Assim, considera-se ser necessário, desenvolver quatro eixos fundamentais para a futura adopção natural de boas práticas de intervenção e para a criação de uma cultura de conservação do património cultural:
Eixo 1 - Conhecer: mediante o reconhecimento da importância da aquisição prévia do saber empírico e do saber científico e da sua necessária complementaridade;
Eixo 2 - Intervir: mediante a aplicação de metodologias adequadas à especificidade de cada situação;
Eixo 3 - Formar: técnicos habilitados a intervir no património edificado, quer ele seja de feição erudita, quer de feição popular, em contexto escolar, através da via profissional do sistema de ensino;
Eixo 4 - Educar: as crianças, mediante a criação de uma estratégia integrada ao nível 1.º ciclo de estudos do ensino básico, incentivando dinâmicas transdisciplinares no âmbito da educação patrimonial.
Foquemo-nos apenas no eixo 4, assumindo-o como o menos «trabalhado» e o mais relevante na mudança de paradigmas e na criação de uma cultura de conservação sustentada e sustentável e ainda na necessidade de criar projetos pedagógicos transdisciplinares a desenvolver em contexto escolar de forma a promover a componente patrimonial em estreita ligação com a sustentabilidade e o equilíbrio ambiental.
Projetos esses, que devem ser elaborados no espírito do Relatório Brundtland, intitulado de Nosso Futuro Comum (Our Common Future), publicado em 1987 pela Comissão Mundial sobre Meio Ambiente e Desenvolvimento, no qual o desenvolvimento sustentável é concebido como: «o desenvolvimento que satisfaz as necessidades presentes, sem comprometer a capacidade das gerações futuras de suprir as suas próprias necessidades». E ainda, no espírito da recomendação da UNESCO de 2011 sobre a Paisagem Urbana Histórica, dos Objectivos

It is also considered that, in a context of acting in the community, the fundamental need to work out the notion that whatever the system, the material, the component or the building element, they all play a role, either an aesthetic or technical one or both, and in the context of that building, the parts justify and give meaning to the whole.

It is therefore necessary to develop four main axes for the future natural adoption of good practices of intervention and for the creation of a culture of conservation of the cultural heritage:
Axis 1 – Know: by recognising the importance of a previous acquisition of empiric and scientific knowledge and their necessary complementarity;
Axis 2 – Intervene: by applying adequate methodologies to each specific situation;
Axis 3 – Train: qualified technicians to intervene in the building heritage, whether of an erudite or a popular nature, in a school context, through the vocational path of the education system;
Axis 4 – Educate: children, through the creation of an integrated strategy at primary school level, promoting transdisciplinary dynamics within the scope of heritage education.
Let us focus only on axis 4, viewing it as the least "worked on" and the most relevant in the change of paradigms and in the creation of a culture of sustained and sustainable conservation, and also in the need to create transdisciplinary educational projects to be developed in a school context in order to promote the heritage element in a close liaison with sustainability and the environmental balance.
These projects must be devised in the spirit of the Brundtland Report, entitled Our Common Future (Nosso Futuro Comum), published in 1987 by the World Commission on Environment and Development, where sustainable development is understood as "the development that meets current needs without compromising the capacity of future generations to meet their own needs". They should also be designed in the spirit of UNESCO's recommendation of 2011 on Historical Urban Landscape, of UN's Sustainable Development Goals and of the New Urban Agenda of UN-Habitat, where heritage starts to be understood as a fundamental resource to make our urban areas more inclusive, safe, resilient and sustainable.
There is a clear gap between what is today understood by heritage and heritage to be preserved and the way these concepts are taught in the syllabus contents developed and presented in the basic education school textbooks, where they are often limited to a single subject area. We

de Desenvolvimento Sustentável da ONU e da Nova Agenda Urbana da ONU-Habitat, em que o património passa a ser entendido como um recurso fundamental para tornar os nossos aglomerados urbanos mais inclusivos, seguros, resilientes e sustentáveis.

É evidente o enorme desfasamento existente entre o que hoje se entende por património e por património a conservar e a forma como estes conceitos são transmitidos nos conteúdos programáticos, desenvolvidos e apresentados nos manuais escolares do ensino básico, circunvendo-se muitas vezes apenas um campo disciplinar. De referir ainda, as metodologias de ensino utilizadas, os recursos pedagógicos existentes e os objetivos destas aprendizagens, designadamente os conhecimentos a adquirir, as aptidões e competências a desenvolver pelos alunos, que se encontram completamente ultrapassadas.

Nos conteúdos dos manuais escolares persiste a visão do «Estado Novo» sobre património, reconhecendo apenas ao nível do património arquitetónico, o património monumental, modelos importados que não refletem em nada a riqueza da nossa arquitetura, as variantes e especificidades locais do nosso saber fazer. Tal como insistem numa visão redutora sobre os valores associados ao património: histórico e estético, quando hoje se considera com igual peso outros valores como: social, económico, político, científico, antiguidade e, mais recentemente, o ecológico.

Da reflexão partilhada, sobretudo com a comunidade educativa, constata-se que é urgente reformular através de propostas concretas os conteúdos programáticos, os contextos disciplinares em que o património cultural é abordado, criar recursos pedagógicos de apoio a

should also refer the teaching methods used, the available educational resources and the teaching goals, namely the knowledge to be attained, the skills and competences to be developed by students, which are totally outdated.

In the contents of school textbooks there is still the dictatorship regime's (Estado Novo) view of heritage, which recognises as architectural heritage only the monumental heritage, imported models that do not represent, in any way, our rich architecture, the local variants and peculiarities of our know-how. Likewise, they persist in a reductive view of the values associated with heritage: historical and aesthetic, when today an equal weight is given to other values, such as social, economic, political, scientific, age, and more recently, ecological ones.

From the shared reflection, above all with the education community, it appears that it is urgent to redraft, with concrete proposals, the syllabus contents, the subject areas in which heritage is dealt with, to create educational resources to support extracurricular activities to be carried out in a school context and the creation of syllabus contents within the scope of a specific training directed at teachers / educators / entertainers. Moreover, it has become essential to change the rooted concepts and definitions of cultural heritage, the approach to the notion of heritage should be seen in an innovative perspective that returns heritage to its evolving nature (Martini, 2013), and its conservation should be understood as a fundamental strategic resource for sustainable development, in accordance with the provisions of Goal 4 – Quality Education and Goal 11 – Sustainable Cities and Communities, in the 2030 Agenda for Sustainable Development, approved by the United Nations in 2015.

Figura 1.

Figure 1.



atividades extracurriculares a realizar em contexto de escola e criação de conteúdos programáticos no âmbito de formação específica dirigida a professores / educadores / animadores, além disso torna-se fundamental alterar os conceitos e definições de património cultural instalados, a abordagem ao conceito de património deverá será vista numa perspetiva inovadora de devolução do património à sua natureza evolutiva (Martini, 2013), e a sua conservação entendida como um recurso estratégico fundamental para o desenvolvimento sustentável, de acordo com o disposto no Objetivo 4 – Educação de Qualidade e no Objetivo 11 – Cidades e Comunidades Sustentáveis, na Agenda 2030 para o Desenvolvimento Sustentável, aprovada pelas Nações Unidas em 2015.

Figura 1: Objetivos para o desenvolvimento sustentável, Nações Unidas a 25 de setembro de 2015, resolução A/RES/70/1 Transformar o nosso mundo: Agenda 2030 de Desenvolvimento Sustentável [https://www.adcoesao.pt/content/objetivos-de-desenvolvimento-sustentavel]

Assim, as propostas e as recomendações pedagógicas relativas aos conteúdos programáticos e os recursos pedagógicos de apoio a atividades extracurriculares a realizar em contexto de escola devem promover dinâmicas transdisciplinares e ser desenvolvidos no espírito dos novos paradigmas educacionais para o século XXI.

É urgente educar os jovens, mediante a criação de uma estratégia integrada e transdisciplinar no âmbito da educação patrimonial, uma vez que a abordagem ao património não pode ocorrer apenas num único contexto disciplinar, fechado em si, não permitindo a compreensão da sua complexidade, da sua obrigatória relação com os desafios que se colocam ao desenvolvimento sustentável da sociedade, em que a conservação é entendida como um recurso estratégico e fundamental neste contexto.

BIBLIOGRAFIA

> MORIN Edgar. Os sete saberes necessários à educação do futuro. Lisboa. Instituto Piaget. 2002.

> UNESCO - Culture Urban Future: Global Report on Culture for sustainable urban development. Paris : UNESCO, 2016.

> UNESCO - Recommendation on Historic Urban Landscapes (Recommendation text) [Em linha]. Paris : UNESCO, 2011a. [Consult. 20 Jun. 2017] Disponível em http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=48857&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

Figure 1: Goals for sustainable development, United Nations on 25 September 2015, resolution A/RES/70/1 Transforming our world: The 2030 Agenda for Sustainable Development

Thus, educational proposals and recommendations concerning syllabus contents and educational resources to support extracurricular activities to be carried out in a school environment should promote transdisciplinary dynamics1 and be developed in the spirit of the new educational paradigms for the 21st century.

It is urgent to educate young people by creating an integrated and transdisciplinary strategy in the context of heritage education, since the approach to heritage cannot happen only in a single subject area, closed in itself and not allowing the understanding of its complexity, of its inevitable connection with the challenges presented by the sustainable development of society, where conservation is understood as a fundamental and strategic resource in this context.

ABOUT

Assistent in Architectural Master Degree from ISMAT
PhD Student at ULHT
isabel.ildefonso.valverde@gmail.com

> UNESCO - Recommendation on the historic urban landscape (Background). [Em linha]. Paris: UNESCO, 2011b. [Consult. 20 Jun. 2017] Disponível em http://whc.unesco.org/en/activities/706
> UNESCO - Vienna Memorandum: World Heritage and Contemporary Architecture - Managing the Historic Urban Landscape. [Em linha]. Paris : UNESCO, 2005. [Consult. 20 Jun. 2017] Disponível em http://whc.unesco.org/en/documents/5965

SOBRE

Assistente no Mestrado Integrado em Arquitetura do ISMAT
Doutoranda em Arquitetura na ULHT
isabel.ildefonso.valverde@gmail.com

>OITO

>EIGHT

PESQUISAR DELIBERADAMENTE, OU A BUSCA DO SENTIDO DE RESEARCH BY DESIGN.

RESUMO

O presente texto questiona sobre uma metodologia de investigação que parece ser particularmente bem adaptada ao universo da pesquisa na área de projecto de arquitectura: research by design, um modo de pesquisa que tem vindo a merecer um interesse muitíssimo alargado entre as escolas e eruditos da disciplina, um pouco por todo o globo. No entanto, a investigação através do projecto carece ainda de ver estabelecido um guião definitivo sobre a sua aplicação em ambiente académico; de facto, a própria expressão research by design parece marcada por irresoluções, diferentes interpretações do conceito e dissemelhantes decisões sobre a sua forma operativa. Foram revisitadas fontes que, em meados do século XX, propuseram diferentes avanços sobre Arquitectura enquanto disciplina investigatória académica de pleno direito, enquanto terceira via alternativa às consagradas Ciências e Humanidades. Os argumentos destes autores são expostos e cruzados com algumas das noções que contemporaneamente têm vindo a lume sobre a matéria.
Pesquisar deliberadamente, tenta deste modo contribuir para a discussão corrente sobre o sentido de research by design, entendido com pensar enquanto se desenha.

ABSTRACT

This paper inquire about a methodology that seems to be particularly well adapted to the research universe in the area of architectural design: research by design, a way of research that has been receiving a very wide interest among schools and scholars of the discipline, all over the globe. However, research through the project still needs to establish a definitive guide on its application in an academic environment; in fact, the expression research by design itself seems to be marked by irresolution, different interpretation of the concept and dissimilar decisions about its operational form. Sources were revisited which, in the mid-twentieth century, proposed different advances in Architecture as a fully-fledged academic investigative discipline, as a third alternative to the renowned Sciences and Humanities. The arguments of these authors are exposed and crossed with some of the notions on the subject that lately have come to light.
Pesquisar deliberadamente tries to contribute to the current discussion on the meaning of research by design, understood as thinking while drawing.

Research by design - uma expressão hoje comumente utilizada em pesquisa arquitectural para designar uma metodologia de investigação que parece ser particularmente bem adaptada ao universo da pesquisa na área de projecto de arquitectura.
A enunciação na sua versão original, anglo-saxónica, revela um jogo de palavras intraduzível: uma acção executada *by design*, na língua de Shakespeare, refere indiscutivelmente o oposto de *acidental,* ou seja, *propositadamente* - deliberadamente.
Para lá de uma primeira visão hermenêutica da questão, pergunta-se: afinal, para a Academia, o que é, e sobretudo como opera, a *investigação através do projecto*?

PERPLEXIDADES E INTERROGAÇÕES

A partir do momento em que se decide a aprofundar as condições e consequências operacionais da opção por uma metodologia *research by design*, o investigador contemporâneo, frequentemente, vai despertar uma série de perplexidades e, consequentemente, um conjunto de interrogações sobre o que consiste esta vertente específica da investigação avançada em projecto de arquitectura. A permanente emergência de irresoluções, de interpretações mais ou menos criativas do conceito em causa, e mesmo de diferentes decisões sobre a sua forma operativa, levou ao reconhecimento da necessidade de evocar quem - e de que modo - tem vindo a aprofundar e escalpelizar o assunto research by design.
Através do presente texto procura-se contribuir para a busca de um sentido definitivo, bem como de uma forma operacional, para *investigação através do projecto* em arquitectura. A investigação sobre a investigação proporcionou uma visão mais abrangente do historial de ideias que vão construir a epistemologia própria das disciplinas que utilizam a projectação como universo de conhecimento, reconhecendo que o acto projectual constitui objecto comum de disciplinas como o design, o paisagismo e, sobretudo, a arquitectura.
Reconhece-se que o investigador de research by design lida com uma questão aberta; uma forma de pesquisa académica onde obrigatoriamente enfrenta a indeterminação dos termos próprios do método eleito, o alargado leque de entendimentos acerca da formatação metodológica do processo de investigação, ou ainda a diversidade de opiniões sobre como validar o papel do acto projectual em investigação arquitectural.
Respondendo a uma necessidade nascida dentro da própria academia, a entrada das disciplinas de projecto originadas das belas artes para o palco de um academismo ortodoxo - que responde a uma ética baseada no reconhecimento de regras próprias para a investigação e ensino de um conhecimento homologado - exigiu o estabelecimento de um corpo de conhecimento específico de uma terceira via, autónoma e erudita, cuja natureza se auto define simultaneamente diferente e semelhante à da ciência e à da arte.

DESIGNERLY WAYS OF KNOWING

A inquirição sobre a natureza da metodologia research by design, revela um importante número de autores e de entidades activamente envolvidas na persecução do entendimento e divulgação do conhecimento sobre investigação arquitectónica e, concretamente, *investigação através do projecto*. Universidades de países como a Holanda, Bélgica, Espanha, Reino Unido, Estados Unidos, Dinamarca, Suíça, França, mas também Austrália ou Nova Zelândia, além de Portugal, mantêm uma prática regular de produção científica, tanto através da publicação dos trabalhos dos seus investigadores e centros de investigação, como associando-se em grupos internacionais - institucionais ou independentes - como o ARENA - Architectural Research European Network Association, o ELIA - European League of Institutes of the Arts, a EAAE/AEEA - European Association for Architectural Education / Association Européenne pour l'Enseignement de l'Architecture, ou a mais antiga Design Research Society - DRS. Estas entidades, autonomamente ou num esforço conjunto, são responsáveis pela organização de um sem número de eventos - congressos, encontros, workshops, summer schools - cujas actas são frequentemente publicadas, não só em formato impresso, mas também através da internet, onde surgem habitualmente em *código aberto*, ou seja, de livre acesso a investigadores e interessados de todo o mundo. A partir destas entidades, embora não exclusivamente, origina-se um assinalável número de edições regulares, revistas temáticas, impressas e online, fontes fundamentais para a comunicação homologada de artigos de carácter académico e/ou técnico na área de investigação

arquitectural.
Servindo o propósito de ilustrar diferentes sínteses alcançadas, referenciando autores e argumentos considerados essenciais para a lide da hipótese de trabalho, é apresentado um conjunto de actores seleccionados através da leitura dos seus textos fundamentais.

A ACADEMIA FALA

A 3 de Setembro de 2012, a Associação Europeia de Ensino de Arquitectura, na sua Assembleia Geral, realizada em Chania, Creta, aprovou a EAAE Charter on Architectural Research. Neste documento, aquela comunidade de académicos define *research by design* por estas palavras:

In architecture, design is the essential feature. Any kind of inquiry in which design is the substantial constituent of the research process is referred to as research by design. In research by design, the architectural design process forms the pathway through which new insights, knowledge, practices or products come into being. It generates critical inquiry through design work. Therefore research results are obtained by, and consistent with experience in practice. (EAAE_AEEA, 2012)

Se a afirmação de que "o processo arquitectural de projecto forma o caminho através do qual novas descobertas, conhecimento, prática ou produtos se originam" aponta claramente para o papel activo e fértil, para lá de mera ferramenta produtiva, do acto projectual em arquitectura, o facto de ser precedida por um considerando que avalia a importância do projecto na investigação em termos quantitativos, sugere a seguinte interpretação: a Carta não só declara o primado do acto projectual sobre a investigação teórica em research by design, como se constitui como precedente para a reivindicação do valor académico do projecto - por si só e entendido como o produto do acto projectual - enquanto fonte de conhecimento científico, donde que *automaticamente* reconhecível pela academia. Criticamente, o documento oferece uma larga latitude de leitura. Tal como é publicado, o texto não especifica se refere exclusivamente o projecto arquitectónico executado em sede académica ou se eventualmente o que é oriundo da *praxis*. Um facto que relativiza a reivindicação da AEEA e, sobretudo, impossibilita a adopção deste texto como norma de base da metodologia investigatória a seguir numa pesquisa originada e completada em ambiente académico.

TRÊS MITOS E UM MODELO

Em *What is architectural research? Architectural Research: Three Myths And One Model* - memorando apresentado pelo Comité de Investigação do Royal Institute of British Architects (RIBA) em 2007 - Jeremy Till, contraria ponto por ponto três ideias - três mitos - alegadamente prevalecentes no entendimento genérico do que é investigação em arquitectura. Por ordem:

Mito 1: arquitectura é apenas arquitectura - a arquitectura, enquanto disciplina, apresenta uma especificidade e uma forma de conhecimento tão próprios que "as normais definições, ou processos, de investigação não podem ser-lhe aplicados."

Mito 2: arquitectura não é arquitectura - o segundo mito opõe-se directamente ao primeiro e argumenta que, "por forma a estabelecer-se como uma 'forte' e credível epistemologia, a arquitectura deverá recorrer a outras disciplinas para [ver ser-lhe reconhecida] autoridade.".

Mito 3: Construir um edifício é investigação - neste ponto a espécie de "senso-comum disciplinar" evocado por Till afirmaria que "projectar um edifício é uma forma de investigação por direito próprio.". (Till, 2005, pp.1-2).

Till reforça a sua rejeição dos três mitos, apelando para a emergência do discurso intrínseco da disciplina - efectivamente contrariando a sua própria tese ao adoptar uma linha de raciocínio semelhante à do que apelida o primeiro mito, a especificidade da arquitectura como validação de uma epistemologia própria. A partir desta leitura, entende-se que o modelo proposto por Till, finalmente, se baseia na constatação do carácter dicotómico da investigação em arquitectura, que se divide, e até certo ponto se opõe, entre o universo académico - onde o evocado senso-comum disciplinar coloca

incontestavelmente a investigação *verdadeiramente cientifica* - e o universo da praxis, entendendo o lugar da prática como o atelier privado, externo à universidade: a miríade de estruturas, desde o pequeno vão-de-escada do arquitecto singular, local, aos grandes escritórios - firmas com dezenas, por vezes centenas, de colaboradores, frequentemente estruturas de alcance global.
Com o seu "novo modelo para a investigação arquitectural" (2005, p.5), Jeremy Till - reconhecendo mérito e complementaridade à pesquisa em arquitectura praticada pelos dois hemisférios disciplinares - propõe uma espécie de pacto entre academia e prática, dedicado a atingir um resultado completo e capaz de satisfazer todos os critérios de aprovação de um processo de produção científica, neste caso um processo próprio da disciplina [1].
Não tendo tido a preocupação de formular o modo como de facto o processo de ligação produtiva entre academia e prática se poderia realizar, Till, como forma de solução operativa, não vai além de um apelo ao aumento da comunicação entre partes (2005, p.4), sem nunca se aventurar no reconhecimento das verdadeiras divergências - de métodos, mas também, sobretudo, de propósitos - presentes entre as duas dimensões, de facto complementares, da arquitectura.
Independentemente das asserções, tantas vezes contraditórias, procedentes da permanente discussão - mantida pela comunidade académica envolvida na investigação arquitectural - em torno da *validade científica* dos resultados da pesquisa inerente ao acto projectual, tal como será trabalhado nos ateliers e escritórios profissionais, a questão que se coloca não se centra nesse ponto, mas antes na validação do modo de inquirição e na definição de um processo operacional: um processo/método efectivamente aplicável numa pesquisa desenvolvida segundo uma investigação do tipo *research by design.*

LOST IN TRANSLATION OU O PERIGO DAS PALAVRAS SOLTAS

Desde logo, a expressão *através do projecto* denota uma tomada de partido sobre o tema mais lato do papel do projecto na investigação. A enunciação *através* do relaciona-se com a estrutura tripartida que podemos encontrar em Christopher Frayling (1993): as três ordens que o historiador e teórico da investigação em Belas Artes e Design anuncia em *Research in Art and Design*, o ensaio onde - ecoando as ideias de Herbert Read - o autor tipifica a investigação em três modelos:

- Research into Art and Design.
- Research through Art and Design.
- Research for Art and Design (Frayling, 1993, p.5) .

Uma leitura mais profunda - reconhecendo a novidade e utilidade da enunciação de Frayling - leva à constatação que o desenvolvimento que o académico inglês propõe define, para cada caso, processos e finalidades diferentes do significado que a expressão research by design parece encontrar contemporaneamente no espaço estricto da investigação em arquitectura. De facto, Christopher Frayling (1993) refere-se a Research through Art and Design como a metodologia que, por exemplo, descreve e orienta uma "investigação sobre materiais", um "trabalho de desenvolvimento" de uma tecnologia existente, elevando-a um grau de sofisticação mais avançado, ou ainda a *"action research"*, termo dificilmente traduzível que ilustra uma investigação prática, acompanhada passo-a-passo por um diário de progresso e que emite sucessivos relatórios sobre as conclusões alcançadas em cada fase. Na realidade é no terceiro ponto - *Research for Art and Design* - que o autor, após realçar a raridade desta forma de pesquisa, descreve algo que, numa primeira leitura, se aproxima do sentido de research by design aceite contemporaneamente: "investigação em que o produto final é um artefacto - onde o pensamento está, por assim dizer, encapsulado no artefacto" (p.5). Mas a continuação da citação afasta definitivamente a terceira ordem de Frayling do entendimento de acto projectual aliado à formulação de uma hipótese teórica, ao afirmar: "o objectivo não é [criar] conhecimento primeiramente comunicável, no sentido de comunicação verbal, mas sim no sentido de comunicação visual, icónica ou imagística." (Frayling, 1993, p.5). Na realidade, ao descrever a terceira opção, o autor cautelosamente afirma que este tipo de investigação "com i minúsculo" relaciona-se antes com uma "junção de materiais" do que com uma "Investigação" propriamente dita. Frayling - que reforçara o seu argumento através de uma citação de Picasso - remete o leitor para o início do artigo, onde inquiria sobre o significado de investigação no dicionário - propondo uma classificação de *Investigação com I maiúsculo e investigação com i minúsculo.* O que levanta a possibilidade, real, de,

ao evocarmos o *Research through Art and Design* do inglês, nos encontrarmos perante uma citação que, tomada literalmente, significa exactamente aquilo que tão industriosamente se procura, mas que uma vez colocada no seu contexto, mostra uma clara derivação de sentido, afastando-se subtilmente da interpretação que o seu autor originalmente lhe terá conferido.

DONALD A. SCHÖN_O PRATICANTE REFLEXIVO

"Inicio com a suposição de que praticantes competentes habitualmente sabem mais do que conseguem dizer. Eles demonstram um tipo de conhecimento na prática, que na sua maior parte é tácito..." Estas palavras ditadas por Donald A. Schön (1983, p.viii) no prefácio do seu livro *The reflective practitioner: how professionals think in action*, sintetizam eloquentemente a sua tese: existe um conhecimento, tácito, na acção de todo aquele que pratica um mister, mais ou menos avançado e complexo. Trata-se então de perceber em que consiste esse conhecimento derivado da capacidade que cada um tem de reflectir sobre a sua própria prática em acção, e de entender de que modo essa forma tácita de saber pode permear a investigação, nomeadamente a construção e verificação de conclusões que imanam de um processo que assume uma base, também, subjectiva . Desde logo, Schön argumenta estar-se perante um conhecimento que pode ser estruturado de modo a tornar-se consciente, a ser registado e comunicado, de tal forma que resulte num processo contínuo de aprendizagem para o próprio e para os outros: uma *acção reflexiva*, positiva para o indivíduo em causa e também para a estrutura produtiva onde se enquadra. Segundo o autor, a *reflexive action* é uma forma poderosa de *organizational learning*, ou seja: um processo de criar, assentar e transmitir conhecimento dentro de uma organização.

The *Reflective Practitioner* não se refere directamente à questão metodológica da investigação académica, mas antes à optimização da gestão funcional de instituições do sector secundário e terciário. A descoberta de como um individuo seria capaz de actuar como pilar de progresso de toda uma organização complexa, maior do que ele, despertou no entanto a atenção da comunidade de projectistas, então interessados na nova forma, erudita, de teorizar sobre processos e métodos na sua disciplina. Donald Schön mostrava como as aptidões de um praticante versado e competente, dotado do que chama *"conhecimento em acção"* [2] (Schön, 1983, p.54), podiam evoluir a partir de um processo de auto análise reflexiva dos próprios procedimentos; acções baseadas num conhecimento eminentemente tácito, ou seja: um processo oriundo de um cruzamento de preparação prévia, bom-senso, experiência empírica e criatividade. Segundo o autor "existem acções, reconhecimentos, e julgamentos que sabemos como realizar espontaneamente; não temos de pensar neles antes ou durante a sua execução." (Schön, 1983, p.54). A partir de dois momentos separados no tempo - a reflexão-em-acção e a reflexão-sobre-a-acção - o praticante conseguirá concluir e propor métodos e decisões sofisticadas. Se a "reflexão-sobre-a-acção" lhe oferece uma capacidade de análise e conclusão propositiva num momento *post factum,* a descoberta do mérito de uma reflexão mantida durante a *praxis* indiciava a Schön a existência de um conhecimento despoletado pelo dinamismo da prática em curso - e da experiência, acrescenta-se. Um conhecimento que, por via de um processo cognitivo reflexivo, se transferia para a consciência actuante e proposicional do personagem. No entanto, nem tudo está predeterminado durante a "reflexão-em-acção"[3]; mantém-se espaço para uma almejada "improvisação", baseada na "variação, combinação e recombinação de um conjunto de figuras dentro do esquema que liga e dá coerência à performance." (Schön, 1983, p.55). "Quando um praticante reflecte, durante e sobre a sua prática" afirma Donald Schön, "ele poderá reflectir nas normas tácitas e apreciações que sublinham um julgamento", ou então nas "estratégias e teorias implícitas a um padrão de actuação"; do mesmo modo, o praticante poderá "reflectir sobre a sua *impressão* acerca de uma situação que o terá levado a adoptar por um particular curso de acção." (Schön, 1983, p.62) Mais tarde o praticante pode "criticar o seu entendimento inicial do fenómeno, construir uma nova narrativa acerca dele, e testar a nova descrição através de uma experiência *in situ."* (Schön, 1983, p.63). Finalmente vai declarar: "quando alguém reflecte-em-acção, torna-se num investigador do contexto da prática." (Schön, 1983, p.68).

As conclusões de Schön tornaram-se fundamentais para os teorizadores do método de projecto em design e arquitectura. Sobretudo, a versão *em-acção* da sua proposta reflexiva irá ressoar até hoje no trabalho de estudiosos da investigação através do projecto. A noção, de Donald A. Schön, da bondade de um procedimento complexo - operado por um sujeito singular - caracterizado por um modo duplo de acção e reflexão realizadas em absoluta simultaneidade, apresenta-se como uma das principais bases

teóricas do modelo metodológico da investigação *avançada* em projecto de arquitectura. Investigação avançada donde que necessariamente conduzida por indivíduos preparados. Ao estabelecimento do primado da figura subjectiva do praticante reflexivo, Schön acresce o aviso subliminar para a indispensável preparação prévia e experiência daquele que recorre à prática reflexiva - que Schön apelida "arte da prática" (1983, p.17).

NIGEL CROSS_O PROJECTAR COMO FORMA DE CONHECIMENTO

Em 1982, Nigel Cross publica no número de Outubro de *Design Studies* o artigo *Designerly Ways of Knowing* - um título que podemos interpretar como o *modo como os projectistas sabem*, desde logo uma declaração de princípios - onde Cross anuncia a possibilidade de uma *"terceira área"* epistemológica, retomando o argumento que Bruce Archer defende no primeiro número de *Design Studies* de Janeiro de 1980.
Designerly Ways of Knowing define-se como um texto que argumenta a validade da investigação em projecto/design, enquanto disciplina fundadora de uma área própria de conhecimento. Dois anos depois de Bruce Archer, Nigel Cross retoma a defesa da necessidade de fundar uma "terceira área cultural". Essa área encontraria lugar entre os dois campos epistemológicos estabelecidos - Ciência e Arte, ou *Humanidades* - constituindo-se como um novo espaço de conhecimento ao qual Archer e os seus colegas do Royal College of Arts propõem chamar "Design with a Capital D" (Archer, 1979, como referido em Cross, 1982, p.221). Com base no relatório *Design in General Education*, emanado do Royal College of Arts - onde se encontra referida uma hipotética "terceira área de educação" - Cross vai enumerar em quatro pontos uma síntese da "natureza do Design com um D maiúsculo", dos quais se destaca o primeiro: "o interesse central do Design é a concepção e realização de novas coisas" (Cross, 1982, p.221). Embora Nigel Cross não proponha nenhuma distinção desta alínea, notar-se-á que outros autores vão eleger o *enfoque no acto de fazer*, de criar algo tangível, como a principal característica, simultaneamente identificadora e diferenciadora, das disciplinas baseadas no acto projectual, como as artes plásticas, o design e a arquitectura.
Cross coloca em oposição as ciências, as humanidades e o design como forma de estabelecer o significado do termo e aquilo que lhe é próprio. De facto, Cross refere a hipótese de encarar genericamente a *"terceira cultura"* como *tecnologia* e não tanto como design; a tecnologia consegue alcançar a síntese do conhecimento e proficiência próprios das ciências e das humanidades na sua execução de tarefas eminentemente práticas: segundo o autor, tecnologia não é simplesmente uma "ciência aplicada", mas sim "a aplicação de conhecimentos científicos, ou, de outro modo, organizados, a tarefas práticas." (Cross, 1982, p.222).
Nigel Cross conclui a sua argumentação, primeiro por relembrar que "é largamente reconhecido que os problemas de design são caracteristicamente mal-definidos, mal-estruturados, ou perversos"[4]- um género de questões diferente dos *puzzles* que os cientistas "colocam a si próprios." (Cross, 1982, p.224). Seguidamente, o inglês reconhece que os "projectistas *aprendem a pensar* através de uma forma desenhada, na qual os padrões abstractos das necessidades do utilizador são transformados nos padrões concretos de um objecto real", o que, afirma, se trata de um código, de uma espécie de "linguagem artificial", que os arquitectos aprendem; um código que transforma "pensamentos em *coisas*" (Cross, 1982, p.224), concluindo que "um significativo ramo dos Designerly Ways of Knowing, (...) consiste no conhecimento que reside nos objectos. Os projectistas encontram-se imersos nesta cultura material, e confiam nela como fonte primária do seu pensar." (Cross, 1982, p.225). Ao conseguirem "ler e escrever" nesta *linguagem das coisas*, os arquitectos entendem que mensagem emana dos objectos e, subsequentemente, vão criar "novos objectos que incorporam novas mensagens".

BRUCE ARCHER_ A SISTEMATIZAÇÃO DO MÉTODO

De Bruce Archer seleccionam-se dois textos escritos com quase vinte anos de diferença: *The Three Rs*, extracto de uma conferência apresentada em Maio de 1976 no Manchester Regional Centre for Science and Technology, publicada em 1979 pela revista *Design Studies*, e *The Nature of Research* (1995), publicada online em 2009.
Na apresentação de Manchester, Archer (1979), empenhado na sua análise sobre as formas de investigação académica e a oportunidade e utilidade da definição de uma "terceira área de

conhecimento", o "Design com D Maiúsculo" (p.20) argumenta que Design - que se interpreta nesta instância como *projectação* - "se encontra (ou deveria encontrar) a par e distinto da ciência e das humanidades". (p.1). Em *Design as Discipline* Bruce Archer (1979) concluíra que "em Design [projectação], o repositório de conhecimento não se encontra apenas na cultura material e no conteúdo dos museus, mas também na proficiência do autor e do executante." (p.20) e em *The Nature of Research*, o autor afirma que "poderá ser útil distinguir entre investigação acerca da prática; e investigação através da prática" (Archer, 2009, p.4) - uma preocupação absolutamente coincidente com a desta dissertação.

Aprofundando a análise de *The Nature of Design*, verifica-se que Bruce Archer (2009), inicialmente escreve sobre a investigação na "tradição científica": "Existe mais de um modo de definir investigação, e existem diversas tradições sobre como a investigação deve ser levada a cabo." (p.1). Tipificando a investigação em cinco categorias - "Fundamental Research, Strategic Research, Applied Research, Action Research e Option Research" - Archer acrescenta que o "maior volume de investigação na tradição científica é categorizável como Applied Research" para adiante concluir que "Action Research é frequentemente desenvolvida por praticantes de uma ou outra das "artes úteis" [5](...) ou, de facto, por qualquer das disciplinas abraçadas pelo ensino projectual, e não por investigadores profissionais." (p.1). "A ciência está preocupada com a explicação. (...) O ideal científico, nem sempre alcançado, (...) é o de produzir explicações que se mantenham válidas quando testadas em campos de aplicação cada vez mais vastos, que lhes conferem algum poder de profecia." (p.1). Archer (2009) opina que os cientistas, através da quantidade de assuntos que retiraram do campo do "mito, da fábula e da metafísica", alcançaram "o direito de dirigir as suas mentes para qualquer coisa, desde que o façam *cientificamente*.", mantendo o entendimento de cientificamente segundo o paradigma estabelecido em 1620 por Francis Bacon - um processo empírico, objectivo e indutivo. (p.2). Para Archer, as três décadas anteriores tinham visto o padrão *Baconiano* ser totalmente derrubado pela argumentação lógica de Karl Popper sobre a assimetria entre verificação e falsificação.

Bruce Archer (2009) continua com a análise da "investigação na tradição das humanidades", começando pela desambiguação dos termos *Humanidades e Arte*: "qualquer dos termos pode ser utilizado para referir esse grande grupo de disciplinas académicas nas quais a humanidade é o assunto central, em contraste com as Ciências, nas quais o mundo físico é a preocupação central.". A solução para uma questão que o autor não considera meramente semântica será apresentar Humanidades como uma área que engloba dois subgrupos - "As *Metafisicas*, que compreendem a teologia, a filosofia. a epistemologia, a ética, a estética, etc; e *As Artes*, que compreendem, a linguagem. a literatura, o drama, a história. a arquitectura, as [belas] artes, música, etc." (p.2). No que diz respeito à obtenção de graus académicos em Artes, o autor nota que a maior parte das "actividades em Artes" se baseia em "provas empíricas do mundo real", concluindo: "virtualmente todas as actividades Artísticas são, essencialmente, de carácter subjectivo.", donde que "é o dever de um erudito em Artes tornar claro o ponto de partida do qual poderá emitir a sua opinião ou discursar sobre o conteúdo, valor e sentido autoral de materiais oriundos de fontes primária e secundárias". Segundo Archer, a investigação nas disciplinas de Humanidades vai mais longe: para o autor, erudição essencialmente consiste em possuir um alargado conhecimento sobre um campo concreto de uma disciplina concreta. "Investigação nessa disciplina consiste em encontrar novas coisas para se saber, ou em identificar novos modos de as conhecer, ou refutar comentários prévios" sobre a matéria dessa disciplina - "todas as disciplinas em Humanidades mantém rúbricas bem estabelecidas para uma boa argumentação erudita e boas práticas de investigação." (Archer, 2009, pp.2-3).

Archer vai abordar um tema próximo da questão contemporânea do research by design, um tipo de pesquisa a que chama *research through practitioner action*. Sinalizando o facto de que alguns artistas, projectistas e outros, "afirmam que o que habitualmente fazem é investigação" - reivindicando deste modo que a sua produção, artística, projectual ou de outro modo criativa "constitui novo conhecimento" - Archer vai aproximar o seu argumento ao de Donald Schön afirmando que, "indubitavelmente", existe algo a que se pode chamar "conhecimento tácito", uma "forma de saber" que não é "separada ou separável da percepção, julgamento ou habilidade." Algo que será comum à actividade de todo o praticante criativo, não sendo possível pôr em causa que "algum conhecimento pode ser transmitido por alguns trabalhos" a outros praticantes ou mesmo à "população em geral", no caso de ser publicado. Em dadas circunstâncias, "uma impactante obra de arte ou um radical novo produto, ou outra inovação," poderá constituir por si só um "novo conhecimento, tácito ou de outra natureza", que poderá tornar-se "altamente significativo", levando a "importantes mudanças na percepção, circunstâncias e valores,

das pessoas", no entanto, acrescenta, não fica determinado que a "actividade própria do praticante seja exactamente o mesmo que actividade investigatória", por muita pesquisa que tenha sido utilizada para a desenvolver. Criticamente Archer conclui que, perante o estado da questão, "poderá ser útil distinguir entre investigação acerca da prática, investigação para os fins da prática e a investigação através da prática", fundamentando assim a sua opinião: "[é quando a] actividade investigatória é levada a cabo através do *veículo da actividade do praticante* que o caso se torna interessante"(Archer, 2009, p.5). Existem circunstâncias em que o melhor, ou mesmo único modo, de chegar a conclusões sobre "uma proposição, um princípio, um material ou uma função, será ao tentar construir qualquer coisa" ou ainda, "testá-la". Archer apelida este tipo de explorações *Action Research*, que define como "inquirição sistemática conduzida através do veículo da actividade da prática" chamando a atenção para que, em Action Research, "o investigador está explicitamente a actuar no mundo real"; no seu esforço de clarificar algo, num ambiente não controlado, ser-lhe-á "impossível conduzir a investigação a partir de uma base livre de interferências, de valores ou juízos externos", donde que a Action Research se encontra quase sempre ligada à "especificidade da situação". O investigador em Action Research "*tem de manter claro na sua mente*" que, por estar ligada à especificidade da situação, a sua pesquisa normalmente não será objectiva; mesmo assim, "as conclusões da Action Research são extremamente valiosas. Proporcionam *insights* que de outro modo poderiam nunca ser obtidos".
A importância do pensamento de Bruce Archer é inegável: tanto pela sua análise e caracterização das possibilidades de uma investigação através da actividade do praticante criativo, como sobretudo ao colocar essa figura como elemento central e actuante de uma investigação que, de facto, só ficará completa ao aceitar e integrar as adições que emanam dele e do mundo real. Bruce Archer oferece um contributo maior para a construção do método e, também, para o estabelecimento de uma espécie de confiança subliminar na validade da metodologia research by design.

DAVID LEATHERBARROW_A CIENTÍFICA INDETERMINAÇÃO DO PROJECTAR

A busca veio colocar em evidência dois textos de David Leatherbarrow, publicados no ano de 2012: *beginning again: the task of design research*, e *the project of design research*.
Em *Beginning again: The task of design research*, Leatherbarrow (2012a) defende a legitimidade e a indelebilidade da prática de investigação em arquitectura, relembrando a longa tradição de produção científica e a estabelecida autonomia académica da disciplina: "a proposta de investigação em projectação é genericamente entendida do seguinte modo: o projecto de edifícios não é apenas uma prática profissional, mas também uma forma de inquérito, um membro da crescente família de disciplinas de investigação no mundo de hoje"; actividade investigatória que se tornou fundamental para a academia: "a estatura de uma universidade é medida pelo volume e qualidade da sua produção investigatória." (p.195). Uma produção realizada não apenas nos centros de estudo, mas também na aula. Para o autor, conhecimento e proficiência "não são apenas transmitidos e adquiridos na aula de projecto, mas também lá descobertos," como acontece no "trabalho criativo [realizado] no atelier de um artista." [6] (Leatherbarrow, 2012a, p.196).
Em *The Project of Design Research*, David Leatherbarrow retoma a argumentação do contemporâneo *Beginning again*, levando mais longe o detalhe da sua análise da legitimidade e forma da investigação arquitectónica académica através de uma abordagem desmitificadora do que é e não é investigação em arquitectura, um estilo de análise e argumentação que parece transportar a sombra de Jeremy Till. O subtítulo proposto: "Investigação projectual: uma contradição em termos?" (p.6) anuncia uma série de sucessivos argumentos sobre a aparente incompatibilidade entre projectação e investigação académica: no projecto a "produção segue-se à preconcepção. O oposto parece ser verdade na investigação." ou seja: "Os objectos que são alvo de inquirição presumivelmente já existem no início da investigação, mesmo que a sua existência seja apenas uma hipótese", ou ainda, os métodos de investigação são supostos de "iniciar a inquirição dos próprios fenómenos. Mas contrariamente à resultante da produção projectual, estes fenómenos não se originam do processo de investigação." para concluir que "observação não é geração."(p.6). David Leatherbarrow realça ainda mais uma aparente discordância: "imaginar o imprevisto faz avançar a projectação. Ela processa-se através de actos de vontade, como por fé, reforçada por firme convicção e animada pela inspiração"; o exacto contrário ocorre no campo oposto - "a investigação, por contraste, não é senão metódica, requerendo prolongado e cuidadoso estudo." (p.6). Um último fundamento determina o impossível acordo entre projectação e investigação. A "razão porque projectação e investigação parecem resistir um ao outro,

prende-se com operarem com prazos diferentes", esclarecendo o ponto com a citação: "os avanços da projectação movem-se em direcção ao futuro, enquanto que a investigação reside no presente." e, efectivamente, "não é possível construir uma ponte entre o ainda não e o agora." (p.7). Leatherbarrow vai desatar o *nó górdio* onde parecia encerrar a investigação projectual com a sua demonstração, ao notar que o movimento que permite à projectação, enquanto disciplina académica, estabelecer a sua presença e regulamento no campo da pesquisa universitária - o progresso da cultura erudita em geral - também atinge a contraparte, as ciências duras, que ainda durante o século XX deixam de ser entendidas como uma "desapaixonada observação de um fenómeno empírico" para serem vistas como "uma controlada forma de participação num processo de descoberta e revelação." o que significa que o "cientista praticante não descreve fenómenos, mas antes contribui para a sua construção." (Leatherbarrow, 2012b, p.8). Recorrendo à figura e obra de Werner Heisenberg - Leatherbarrow dá nota do reconhecimento, pelo físico alemão, do progressivo movimento de mudança que transportara o mundo científico desde o facto à possibilidade, "a passagem de sistemas fechados para sistemas abertos, ou da certeza à probabilidade". A constatação da variabilidade dos fenómenos que a ciência observa fez com que "asserções de facto fossem, necessariamente, substituídas por interpretações de possibilidade". (Heisenberg, 1974, como referido em Leatherbarrow, 2012b, p.10).
No final do artigo, Leatherbarrow (2012b) vai-se referir directamente à investigação como projectação - *Research as project making*: "a prática projectual pode ser entendida como uma forma de investigação científica quando ambas são vistas como atividades projectivas", do mesmo modo, acrescenta: "a criação de projectos em arquitectura é, naturalmente, da mesma natureza interpretativa e condicional, [da ciência moderna] pelo menos quando o design é visto como projecção, não produção." (p.11.

QUATRO CONTRIBUTOS CONTEMPORÂNEOS

Finalmente são referidos quatro textos, seleccionados pela forma que sintetizam e dão sentido a uma extensa série de outras ideias e teorias que encontramos dispersas por artigos separados por diferentes visões, ideologias e tempos da questão metodológica da investigação em projecto:; *Prototypes and Paradigms*; *Architectural Research Vis-À-Vis Research y Design*; *Research by Design: Proposition for a Methodological Approach* de*; Criteria for 'Doctorateness' in the Creative Fields: A Focus on Swiss Architecture* de Oya Atalay Franck (2016). De cada um destes artigos, apresenta-se o resumo que os autores utilizam para descrever sucintamente temas e argumentos.

ARCHITECTURE & RESEARCH: A POSSIBLE STRUCTURE
João Menezes de Sequeira (2005)

O texto de João Menezes de Sequeira, propõe uma abrangente síntese dos princípios e conceitos - próprios e investigados - que informam a base do trabalho levado a cabo pela estrutura do LabART, enquanto centro de investigação dedicado ao research by design e no âmbito da participação desta entidade no grupo de investigação ARENA. O LabArt foi também responsável pela organização em 2014 da Fourth International Conference on Architectural Research by Design - ARbD'14 - evento que pode ser considerado como continuação lógica do congresso DRS 'WonderGround' Conference, organizada em Lisboa pelo IADE, em Novembro de 2006 - consistiu num dos mais importantes eventos dedicados à investigação avançada em projecto arquitectónico e aquele onde research by design teve o maior relevo.

PROTOTYPES AND PARADIGMS;
ARCHITECTURAL RESEARCH VIS-À-VIS RESEARCH BY DESIGN
Johan De Walsche e Susanne Komossa (2013)

O texto que serve de introdução ao livro homónimo - publicado a propósito do 1st Architectural Research Network Meeting - revela-se uma útil fonte sobre o estado da arte no que refere à investigação sobre research by design. Neste opúsculo, Susanne Komossa e Johan De Walsche transportam o leitor através da proposta de um historial da pesquisa no campo concreto da investigação avançada em projecto arquitectónico, relatando, passo a passo, os diferentes patamares que foram sendo estabelecidos durante o ainda curto tempo de estudo e desenvolvimento do assunto. A partir de uma primeira conclusão - a de que a investigação sobre projecto arquitectural atingiu a sua maturidade - os

autores vão estabelecer um cenário dos novos conceitos, abordagens e prática, que emergiram ao longo dos dez anos que este texto abrange, reflectindo a propósito sobre a mudança de paradigma que a investigação arquitectural tem vindo a sentir, para finalmente se focarem no resumo crítico das três diferentes abordagens - consideradas fulcrais - apresentadas ao primeiro encontro do ARENA, em Delft.

RESEARCH BY DESIGN:
PROPOSITION FOR A METHODOLOGICAL APPROACH
Rob Roggema (2016)

Rob Roggema, propõe uma abordagem à epistemologia própria do research by design através da construção de uma proposta metodológica. São sucessivamente tratados os diferentes aspectos que o autor considera fundadores, desde as designações *by design* e *through design* até à apresentação diagramática da estrutura ideada para a investigação através do projecto, em arquitectura, a que chama um *modelo integrado para o research by design*. Este modelo apresenta uma partição da investigação em três partes - análise, projectação e síntese - cuja particular relevância para a dissertação advém da afirmação de simultaneidade a que estes três processos se obrigam, permitindo ao leitor concluir que a sincronia estabelecida entre os diferentes módulos que constituem a investigação distingue o research by design no universo das metodologias próprias da área de conhecimento das disciplinas de projecto.

CRITERIA FOR 'DOCTORATENESS' IN THE CREATIVE FIELDS:
A FOCUS ON SWISS ARCHITECTURE
Oya Atalay Franck (2016)

Oya Atalay Frank, membro activo do grupo ARENA, procura focar-se nos aspectos relativos às competências que caracterizam o indivíduo doutorado na área de investigação do projecto arquitectural; alguém que a autora define como um "*super-mestre* projectista". Essencialmente esta tipificação vai servir para estabelecer os critérios fundamentais na formação do doutorado, ou seja, a definição da natureza da dissertação a defender publicamente pelo candidato, por forma a ver ser-lhe atribuído o almejado grau académico. Deste modo Atalay Frank vai balizar um conjunto de conteúdos e metodologias aplicáveis aos investigadores em arquitectura, distinguindo dois grupos: os que vão aplicar a sua erudição na prática profissional do projecto e aqueles cujo propósito não é "projectar um edifício" mas antes desenvolver uma investigação teórica através do instrumento *acto projectual.* Os primeiros actuarão - desde o atelier - através de uma metodologia a que a autora chama Design-*Triggered Research Process* - um processo projectual "apoiado por uma investigação auxiliar" - que vai colocar na área de research *on* design: uma investigação sobre um projecto ou para ser aplicada a um projecto. Os segundos - sedeados na academia - vão desenvolver então uma pesquisa sobre um assunto, actuando segundo uma metodologia de research by design: um trabalho desenvolvido através dos meios do projecto.
Dois pontos complementares, levantados por Atalay Frank, vão se mostrar particularmente importantes:
1 - Segundo a autora, em caso algum a proposta arquitectónica pode ser considerada o resultado central de uma investigação através do projecto. A investigação, académica, deve resultar, sempre, em conhecimento. O projecto será assim o "veículo", ou - recorrendo a Nigel Cross - a "nascente" do conhecimento.
2 - Atalay Frank ilustra o método de research by design através de um diagrama onde claramente se veem dois processos desenvolvidos em paralelo - o "processo de projecto" e o "processo de pesquisa", sendo fortemente enfatizada a "permanente transferência de conhecimentos" estabelecida entre os dois modos. Desta forma fica definitivamente estabelecida uma permeabilidade dialética entre os componentes teóricos e práticos, própria de uma investigação através do projecto desenvolvida em âmbito académico, algo a que Atalay Frank chamou *synchronous design* - projectação sincrónica.

INVESTIGAÇÃO ATRAVÉS DO PROJECTO: UMA QUESTÃO ABERTA...

A inquirição levada a cabo sobre a proposta metodológica encapsulada no *research by design* - entendido como *investigação através do projecto* - levanta uma sucessão de pontos importantes para

a viabilização da sua operacionalidade em ambiente académico:
A existência de um estado da arte, activo e contemporâneo, onde se encontram uma série de entidades e figuras académicas que, paralelamente, estudam e divulgam conclusões, ora sobre a forma de proto modelos metodológicos, ora sobre a forma de propostas projectuais concretas, permitindo estabelecer um diálogo entre pares, legitimador do âmbito académico do processo.
A promessa de constituir um processo em harmonia com a óptica e ética da disciplina arquitectura, de onde colhe a sua *práxis* e teoria, vocabulário e forma de divulgação.
A constatação de que a *investigação através do projecto*, se bem que contemporânea com a proposta de persecução de investigação académica no campo das disciplinas de Arte, posiciona-se como uma evolução natural da aprendizagem através do projecto, método consagrado quase universalmente no ensino da arquitectura.
A possibilidade de estabelecer uma proposta de trabalho - experimental, admite-se - segundo um método onde são identificáveis as sucessivas etapas e objectivos, o que torna verificável, em qualquer momento ao longo do processo, o mérito do projecto de investigação.
A possibilidade de estabelecer e aplicar critérios reconhecíveis de verificação de hipóteses, métodos de investigação e conclusões.
A repetibilidade das conclusões alcançadas, por outros que não o autor.
A capacidade, após validação, de divulgação dos conteúdos e conclusões alcançadas.

RESEARCH BY DESIGN

Research by Design: uma expressão que evoca o processo, próprio do arquitecto, de *pensar enquanto desenha*. A investigação segundo o modo *research by design* tira metodicamente partido do facto de que durante o acto de projectar o arquitecto - enquanto praticante reflexivo - se encontra imerso num *quadro mental* síncrono que lhe permite formar sínteses directamente, ou não, ligadas ao projecto que desenvolve.
O registo dessas conclusões, sob forma comunicável, é conhecimento disciplinar.
Conhecimento próprio da Arquitectura.

NOTAS

1. o que coloca a arquitectura no campo da ciência, asserção discutível e talvez por isso, profundamente discutida.
2. no original: knowing in action.
3. no original: reflecting in action.
4. no original: ill-defined, ill-structured, or “wicked”.
5. no original: useful arts.
6. David Leatherbarrow deixa a última palavra ao professor visitado - “only when the university is “cleaned of the market place,” he warned, can it become a site of real research (...) Only the purest kind of thinking [that] leads the individual mind to its specific way of thinking should be in the university.” (Kahn, 1986, como referido em Leatherbarrow, 2012a, p.196).

REFERÊNCIAS

>Archer, B. (1979). The Three Rs. Design Studies. 1, 18-20.
> Archer, B. (2009). The Nature of Research. Co-design, interdisciplinary journal of design. January 1995, 6-13.
Disponível em: https://archive.org/details/TheNatureOfResearch/page/n5/mode/2up
> Atalay Franck, O. (2016, Abril 1). Criteria for ‘Doctorateness’ in the Creative Fields: A Focus on Swiss Architecture. ARENA Journal of Architectural Research. pp.1-12.
Disponível em: http://dx.doi.org/10.5334/ajar.11
> Cross, N. (1982). Designerly ways of knowing. Design Studies, 3(4), 221–227.
> De Walsche, J. & Kommosa, S. (Eds.). (2016). Prototypes and Paradigms: Architectural Research vis-à-vis Research-by-Design. Delft: TU Delft Open.“EAAE Charter on Architectural Research” (2012).
Disponível em: http://www.eaae.be/about/statutes-and-policypapers/eaae-charter-architectural-research/
> Frayling, C. (1993). Research in Art and Design.
Disponível em: https://researchonline.rca.ac.uk/384/3/frayling_research_in_art_and_design_1993.pdf

> Leatherbarrow, D. (2012a). Beginning again: The Task of design research. In Colóquio Internacional sobre o ensino de Projecto de Arquitectura. 27-29 Setembro. Coimbra: Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.
> Leatherbarrow, D. (2012b). The project of design research. In Hensel, M. U. (Ed.) Design innovation for the built environment: research by design and the renovation of practice. (pp.5-13). Oxon e New York: Routledge.
> Roggema, R. (2016). Research by Design: Propositions for a Methodological Approach.
Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/308037775_Research_by_Design_Proposition_for_a_Methodological_Approach
> Schön, D., A. (1983). The Reflective Practitioner: How Professionals Think in Action.(6ª ed.). New York: Basic Books, Inc.
> Sequeira, J. (2011). Architecture & Research: a possible structure. AE... Revista Lusófona de Arquitectura e Educação. 5.
Disponível em: https://revistas.ulusofona.pt/index.php/revlae/article/view/2684
> Till, J. (2005). What is Architectural Research? Three Myths and One Model.
Disponível em: http://www.architecture.com/Files/RIBAProfessionalServices/ResearchAndDevelopment/WhatisArchitecturalResearch.pdf

SOBRE

Assistente no Mestrado Integrado em Arquitetura do ISMAT
Investigador do CHAIA da Universidade de Évora
Jose.carvalho@ismat.pt

ABOUT

Assistent Professor of Architectural Master Degree from ISMAT
Researcher at CHAIA, University of Évora
Jose.carvalho@ismat.pt

>NOVE

>NINE

A IDEIA DE ESPAÇO EM ARQUITETURA

THE IDEA OF SPACE IN ARCHITECTURE

A ideia de espaço arquitetónico é muito recente [1]– antes da 1ª Grande Guerra, era pouco utilizada a propósito da arquitetura –, mas passou a ser corrente entre os arquitetos e os críticos do chamado Movimento Moderno, constituindo, aliás, um dos elementos mais marcantes da formação da arquitetura moderna, representando um processo paralelo ao percorrido, por exemplo, no campo das artes plásticas, em direção àquilo a que se convencionou chamar abstração, por oposição à representação do visível. Corresponde ao mesmo processo de abertura de um novo horizonte, ou de exploração de um novo território, mas constitui também uma espécie de inversão do processo conceptual: em vez de olharmos apenas as árvores da floresta, passámos a considerar o intervalo que existe entre elas.

Esta nova consciência alterou profundamente a arquitetura porque libertou, de facto, a maneira de a pensar, por causa de um fator primordial que também é comum à abstração pictórica: o espaço é conceptual e não visual.

Não podemos desligar o conceito de espaço arquitetónico, tal como se vai definindo a partir da 1ª Grande Guerra, da divulgação da teoria da relatividade de Einstein[2] ou do aparecimento do cinema [3] , entre outros factos que ocorreram no princípio do séc. XX, pois o que a nova conceção do espaço arquitetónico tem de mais relevante é precisamente o facto de que 'espaço' deixa de ser referido apenas no sentido quantitativo para passar a constituir-se como um conceito muito mais complexo, dependente da posição do utilizador e, desde logo, da sua possibilidade de se movimentar, alterando assim a sua visão. A perspectiva estática renascentista é substituída por uma síntese do movimento do observador, ou dos objectos em movimento, através do espaço.

The idea of architectural space is very recent [1]. The term was scarcely used in relation to architecture before World War I and only became common among architects and critics of the so-called Modern Movement. From that period on the idea became of the main underpinnings of modern architecture, representing a parallel process traversing, for example, the field of plastic arts towards what has been conventionally called 'abstraction' as opposed to the representation of the visible. It corresponds to the same process of opening up a new horizon, or of exploring a new territory, but it also constitutes a sort of inversion of the conceptual process: instead of looking only at the trees in the forest, we started to consider the gap that exists between them.

This new consciousness altered architecture in a profound way. It liberated the way of thinking then more common in pictorial abstraction: in short, the idea of space was now conceptual and not visual.

We cannot disconnect the concept of architectural space, as defined since the World War I period, from the dissemination of Einstein's[2] theory of relativity or from the appearance of cinema [3], among other key factors that emerged in the early 20th century - this because what this new conception of architectural space brought in was the notion that 'space' was no longer referred to in a quantitative sense; the shift took on a more complex conceptualisation hinging on human perception, in particular, the actual physical position of the user and, therefore, of the user's ability to move around, thus changing his/her vision. The static perspective of the Renaissance was thus replaced by a synthesis of the movement of the observer, or of moving objects, through space. This idea is very important for Cubism,

Esta ideia é muito importante para o Cubismo, por exemplo. Esta síntese implica que o espaço esteja sempre relacionado com o tempo. Tal é precisamente uma das ideias mais importantes introduzidas pela Teoria da Relatividade. Em consequência, aliás, na Física, passou a aceitar-se, a partir daí, que o tempo e o espaço não estão completamente separados nem são independentes. Pelo contrário, combinam-se para formar um único conceito designado como espaço-tempo[4].

Também o cinema é, em primeiro lugar, uma síntese da imagem em movimento, que revelou um poder comunicativo extraordinário e se tornou rapidamente numa forma de expressão poderosa, nas primeiras décadas do séc XX.

Em arquitetura, a ideia que melhor traduziu, nessa época, a relação espaço-tempo foi a de *promenade architecturale* (passeio arquitetónico), de Le Corbusier, em que o espaço arquitetónico pressupõe a síntese que o observador produz no seu movimento através do espaço[5]. Esta ideia interliga-se depois com outras – a da importância do homem como utilizador da arquitetura, e não como mero observador, por exemplo –, e está também relacionada com a introdução de novas técnicas construtivas ligadas ao aço e ao betão que, basicamente, conferiram uma elasticidade às paredes e aos pavimentos que permitiu 'abrir' os edifícios e libertar o seu espaço interior.

Todas estas ideias são, ao mesmo tempo, causa e consequência umas das outras. Avanços em diversos campos do conhecimento vão-se impulsionando mutuamente, ocorrendo, em determinados momentos históricos, sínteses particularmente ricas, como foi o caso do início do século XX. No entanto, esta transformação radical tem raízes muito profundas, em termos temporais e, sobretudo, culturais, lançadas no século, ou nos séculos anteriores, mas sofreu uma aceleração extraordinária a partir da 1ª Grande Guerra. É também a partir dessa data que ganha forma o Movimento Moderno, resultando da confluência de várias origens distintas, partilhando, contudo, ideias comuns, entre as quais a da espacialidade da arquitetura.

II

A motivação para pensar o espaço opõe-se à mais instintiva abordagem da arquitetura enquanto forma. Tendo constituído um dos principais temas teóricos do Movimento Moderno, essa motivação implica uma viragem em relação ao processo tradicional, herdado da tradição *Beaux-Arts*, em que a maior energia criativa se concentrava no desenho dos elementos arquitetónicos derivados

for example. The synthesis implies that space is always related to time.

This is precisely one of the key ideas introduced by the Theory of Relativity. In Physics, the idea that time and space are not completely separated and independent is largely undisputed - they conjunct in the single concept of 'time-space' [4].

Cinema in particular - which is also and to start with a synthesis of the moving image – was unfolding as an extraordinary medium to communicate and quickly became a powerful form of artistic expression in the first decades of the 20th century.

In architecture, the idea that best translated, at that time , the time-space relationship was that of "promenade architecturale" (Le Corbusier)- here the architectural space presupposes the synthesis that the observer produces in his movement through space[5]. This idea is further interwoven with other notions: that of the importance of man as a user of architecture and not as a mere observer, for example, and also relates with the introduction of new construction techniques, notably steel and concrete which lent 'elasticity' to walls and floors allowing the buildings to 'open up' and free up their interior space.

All these ideas are at the same time cause and consequence of each other. Advances in various fields of knowledge are mutually reinforcing, with particularly rich syntheses occurring at certain historical moments, as was the case at the beginning of the 20th century. This radical transformation, undoubtedly with deep roots in the western cultural realm of early 20th-century and even prior centuries, went through an extraordinary acceleration since First World War coinciding with the early developments of the Modern Movement - the latter, a confluence of varied origins albeit sharing common ideas, among which the idea of spatiality in architecture.

II

The motivation to think about space comes in contradistinction to a more instinctive approach of thinking architecture as *form per se*. One of the core theoretical themes of the Modern Movement, this motivation was indeed a fork in the road in relation to the traditional process inherited from the Beaux-Arts tradition - for long, enormous creative energy was spent in reproducing the language and architectural elements of classicism - columns, arches and vaults, elevations, plans and cuts or perspectives. The architect's work was focused on the visible and the formal layout. Today, interestingly and



Figura 1.
Biblioteca Estatal de Berlim, 1964/1978 –Hans Scharoun (1893-1972)

Figure 1.
Berlin State Library, 1964/1978 –Hans Scharoun (1893-1972)

do classicismo – colunas, arcos e abóbadas, em alçados, plantas e cortes ou perspectivas --, mas em que o trabalho do arquitecto se concentrava no visível e na elaboração formal. De uma maneira que não deixa de ser interessante, pela persistência do modelo cultural que revela, as primeiras tentativas dos alunos, hoje em dia, para elaborarem propostas de estruturas espaciais apoiam-se quase sempre quer na elaboração formal do visível, quer em sistemas de organização apoiados na simetria e na frontalidade. Para conseguir passar destes sistemas básicos de composição para estruturas mais complexas, continua a ser fundamental a introdução da ideia de 'espaço arquitetónico' dentro do qual se desloca o corpo em movimento.

Hoje em dia, porém, a ideia de espaço deixou de ter o poder motivador que teve para a arquitectura do séc. XX. As possibilidades quase infinitas que a introdução permanente de novos produtos na construção, provenientes de um mercado globalizado, permite, a par da utilização de ferramentas poderosas para dominar o desenho de geometrias extremamente complexas -- os programas de desenho computorizado --, introduzem uma nova motivação para trabalhar a forma e o 'ambiente' das estruturas arquitectónicas, que desvia a atenção da questão aparentemente ultrapassada da espacialidade arquitetónica em favor de uma cada vez maior sofisticação formal e material.

No entanto, a arquitectura, enquanto suporte da vivência humana, tem de ser mais do que

perhaps revealing the cultural imprint left by the classical model, most students' first attempts to elaborate proposals of spatial structures are almost always based on either the formalistic composition of the visible or on systems of organisation tied to symmetry and front views. In order to move from these basic systems of composition to more complex structures, the introduction of the idea of 'architectural space' [again, the human body is a moving body] remains a fundamental understanding in architecture's teaching and learning.

Today, however, the idea of space no longer has the creative power it had in 20th century architecture. The almost infinite possibilities that the permanent introduction of new products in construction methods allowed by a globalised market, alongside the use of powerful tools to master the design of extremely complex geometries - computerised design programmes – have introduced new motivations to work on the shape and 'environment' of architectural structures. In a way, diverting attention from the apparently outdated question of architectural spatiality in favour of ever greater formalism and material sophistication.

Notwithstanding, architecture - a support for human life and experience - has to be more than a frivolous scenario in a world dominated by simulation. Architecture will continue to be relevant in building a perennial and essential foundation to life and, in its permanence, to support continuous transformation - the constant

um cenário frívolo num mundo dominado pela simulação. A arquitetura continuará a ser relevante ao construir uma base perene e essencial que, na sua permanência, possa suportar a transformação contínua – o Devir constante a que está sujeita. Neste sentido, as possibilidades (cada vez maiores) de confrontar o espaço com a matéria que o contém e caracteriza têm de potenciar a percepção das suas qualidades. A arquitetura mais motivadora que se produz actualmente consegue evocar, na sua abstracção, toda a capacidade comunicativa que o espaço arquitetónico, ao longo da história, foi construindo. A diversidade da nossa época não exclui a necessidade dessa síntese. A espacialidade da Biblioteca de Berlim, de Hans Scharoun, por exemplo, (magistralmente filmada por Wim Wenders em *As asas do desejo*[6]) continua, ainda hoje, a ser uma lição.

NOTAS

1. Surge inicialmente nos textos do historiador de arte alemão August Schmarzow (1853-1936) A essência da criação arquitectónica (1894) e do austríaco, também historiador de arte, Alois Riegl (1858-1905) A arte industrial tardo-romana (1901). Esta primeira ideia de espaço (interior) arquitetónico, que tão significativa viria a ser para a arquitetura do século XX é, todavia, essencialmente a três dimensões – não considera ainda o corpo em movimento no espaço.
2. A teoria da relatividade foi publicada por Albert Einstein (1879-1955) entre 1905 (Teoria da Relatividade Especial) e 1915 (Teoria da Relatividade Geral). A primeira parte trata do movimento uniforme e a segunda do movimento acelerado e da gravitação.
3. A primeira sessão pública (e paga!) de cinema realizou-se a 28 de Dezembro de 1895, no salão do Grand Café em Paris e foi organizada pelo pai dos irmãos Lumière a partir dos primeiros filmes produzidos pelos seus filhos, inventores do animatógrafo.
4. Cf. Hawking, Stephen, Uma Breve História do Tempo, ed. Círculo de Leitores, 1988, pp. 41/42
5. Os elementos que, de modo mais evidente expressam esta ideia nos seus edifícios e que estão presentes em quase todos eles são as rampas. Significativamente estas colocam-se quase sempre de maneira a "atravessar" o seu espaço interior, não apenas no plano horizontal, mas potenciando a sua perceção global.
6. WENDERS, Wim; As Asas do Desejo (Les Ailes du Désir, Der Himmel Über Berlin), 1987

SOBRE

Professor Assistente do Mestrado Integrado em

Devir to which it is subject. In this sense, the (ever-increasing) possibilities of confronting space with the materiality that contains and characterises it must foster, not hinder or only simulate, the lived perception of its qualities. The most inspiring architecture that is produced today is able to evoke, in its abstraction, all the communicative power that architectural space has been building throughout history. The multitude and diversity characteristic our time does not exclude the need for this synthesis. The spatiality of the Berlin Library by Hans Scharoun - masterfully captured by Wim Wenders in *The Wings of Desire*[6]- illustrates the importance of that lesson today.

NOTES

1. first appeared in 'The essence of architectural creation' (1894) by German art historian August Schmarzow (1853-1936), and also in 'The late Roman industrial art' (1901) by Austrian art historian Alois Riegl (1858-1905). This seminal idea of architectural (interior) space, which would become so significant for 20th century architecture, is, however, essentially in three dimensions - it does not yet consider the moving body in space.
2. The theory of relativity was published by Albert Einstein (1879-1955) between 1905 (Special Theory of Relativity) and 1915 (General Theory of Relativity). The first part deals with uniform movement and the second with accelerated movement and gravity.
3. The first public (and paid for!) cinema session took place on 28 December 1895 at the Grand Café in Paris and was organised by the father of the Lumière brothers from the first films produced by his sons, inventors of the animatographer.
4. Cf. Wawking, Stephen, Uma Breve História do Tempo, ed. Círculo de Leitores, 1988, pp. 41/42
5. The elements which most clearly express this idea in buildings, thoroughly explored and present in the most iconic buildings of the Modern period, are ramps; almost always placed all across a given interior space, not only literally traversing the horizontal plan but also shaping the overall perception of that space.
6. WENDERS, Wim; As Asas do Desejo (Les Ailes du Désir, Der Himmel Über Berlin), 1987

ABOUT

Assistent Professor of Architectural Master Degree from ISMAT
Assistent Professor of Architectural Master Degree from University Lusíada of Lisbon
Researcher at CITAD, University Lusíada of Lisbon
ruireisalves.arq@gmail.com

Arquitetura do ISMAT
Professor Assistente do Mestrado Integrado em
Arquitetura da Universidade Lusíada de Lisboa
Investigador do CITAD
ruireisalves.arq@gmail.com

>DEZ

>TEN

ARQUITETURA MARGINAL [HOW WILL WE LIVE TOGETHER?] – do processo em construção

MARGINAL ARCHITECTURE [HOW WILL WE LIVE TOGETHER?] - a process under construction…

1. INTRODUÇÃO

Hashim Sarkis, reitor do MIT, intitulou a Bienal de Arquitetura de Veneza de 2020: Wow will we live together? - Como vamos viver juntos? Na mesma ocasião disse:

"Precisamos de um novo contrato espacial. No contexto de amplas divisões políticas e crescentes desigualdades económicas, pedimos aos arquitetos que imaginem espaços nos quais possamos viver, generosamente, juntos."

O EUROPEAN CULTURAL CENTRE - ECC, uma organização sem fins lucrativos holandesa, convidou o MIA.ISMAT a participar na sua Exposição Internacional de Arquitectura de 2020, intitulada *Time-Space-Existence*. Previa-se que a mostra tivesse a duração de seis meses, com início a 23 de maio e encerramento a 29 de novembro de 2020, coincidindo com a data da Bienal. No entanto, a situação de pandemia mundial, devido ao COVID 19, veio adiar a abertura para 29 de agosto, mantendo-se a data de encerramento.
Nesta exposição internacional, participam habitualmente um número significativo de universidades de todo o mundo: escolas de arquitetura que têm recorrido a este palco (que se desenvolve em paralelo com um dos mais importantes eventos no universo da arquitetura contemporânea) para divulgar o trabalho dos seus estudantes e dar visibilidade à investigação desenvolvida nas diferentes áreas da disciplina.
Apesar da importância do evento, todas as circunstâncias atípicas do ano letivo 2019|2020, levaram a que o MIA.ISMAT optasse pela não participação nesta exposição. No entanto, acolheu o repto lançado pela Bienal de Veneza e realizou

1. INTRODUCTION

MIT Dean, Hashim Sarkis, titled the 2020 Venice Architecture Biennale: Wow will we live together? In addition, at the same occasion, he said:

"We need a new space contract. In the context of the large political divisions and growing economic inequalities, we ask architects to imagine spaces in which we can live, generously, together."

The EUROPEAN CULTURAL CENTER - ECC, a Dutch non-profitable organization, invited MIA.ISMAT to participate in the International Architecture Exhibition in 2020, entitled *Time-Space-Existence.* The exhibition was expected to last (It was expected that the exhibition lasted) for six months, starting on May 23rd and ending on November 29th (2020), coinciding with the date of the Biennale. However, due to COVID 19 and the global pandemic situation, its opening was postponed to August 29th, whilst keeping the closing date.
This international exhibition, usually counts with the participation of a significant number of universities from all over the world. Schools of architecture are using this platform (stage) (which develops itself in parallel with one of the most important events in the universe of contemporary architecture) to publicize their work and give visibility to the research developed in the different areas of the architectural discipline.
Despite the importance of this event, the unusual circumstances of this academic year, led MIA. ISMAT not to participate in the exhibition. However, it welcomed the challenge launched by the Venice Biennale and held two workshops, with the theme: MARGINAL ARCHITECTURE: [HOW WILL WE LIVE TOGETHER?].

dois workshops, com o tema: ARQUITETURA MARGINAL: [HOW WILL WE LIVE TOGETHER?].
O primeiro workshop realizou-se entre os dias 6 a 10 de janeiro de 2020, nas instalações do ISMAT e acolheu todos os estudantes e professores do Curso, das diferentes unidades curriculares. O segundo, de carácter internacional, ficou marcado pelo momento da pandemia mundial, obrigando à sua realização em plataforma de ensino à distância, entre os dias 13 e 20 de maio de 2020. Para além de estudantes e Professores do ISMAT, recebeu: estudantes da Universidade de Pescara (UNICH), acompanhados do Professor Doutor Massimo Angrilli e da Arquiteta Vanlentina Ciuffreda; o Professor Doutor Giorgio Peghin, da Faculdade de Arquitetura e Engenharia da Università degli Studi di Cagliari (UDSC); e os Arquitetos Sérgio Braz Antão e Paulo Lousinha.
Estes Workshops permitiram dar inicio à construção e promoção de uma plataforma para o desenvolvimento de soluções capazes de responder ao desafio proposto - Arquitectura Marginal [Wow will we live together?] – visando diferentes respostas, sob a forma do estudo protótipos arquitetónicos, para um novo assentamento urbano no qual "possamos viver, generosamente, juntos."

2. WORKSHOP 1

Assumindo Portimão como laboratório urbano, enquanto cidade portuária e ribeirinha, os trabalhos desenvolvidos procuraram soluções, simultaneamente, modelares e modeláveis, necessariamente flexíveis. Propostas à altura de uma contemporaneidade que impõe à arquitetura, finalmente, uma ética fundada em opções de sustentabilidade, impermanência, reuso e reciclagem das novas estruturas edificadas.
Na primeira edição 2020 do workshop MIA-ISMAT, procurou-se dar resposta a uma problemática, dramaticamente atual: a necessidade de habitação destinada a colmatar parte da gigantesca crise internacional gerada pelo afluxo de migrantes à costa europeia, entendendo como missão auxiliar os grupos de pessoas que optam por atravessar o Mediterrâneo, apenas para chegar a um lugar onde possam viver. Paradoxalmente, este é o lugar onde se está, ainda, a tentar compreender quais possam ser os mecanismos, processos e obras concretos, passíveis de efetivamente acolher e integrar os recém-chegados num território que se orgulha da sua tradição humanista. A investigação através do projeto desenvolvida no MIA.ISMAT não limita, no entanto, o seu alcance a uma escala regional; a partir da margem

The first workshop took place between the 6th and the 10th of January (2020), at ISMAT and welcomed all students and teachers of the Architectural Program, from all different curricular unities. The second one – with an international dimension - was affected by the world pandemic and took place by a e-learning platform, between the 13th and the 20th of May (2020). Besides ISMAT students and teachers, students from University of Pescara (UNICH) with PhD Massimo Angrilli and Architect Vanlentina Ciuffreda; PhD Giorgio Peghin, from the Faculty of Architecture and Engineering at Università degli Studi di Cagliari (UDSC); and Architects Sérgio Braz Antão and Paulo Lousinha were also involved.
These Workshops facilitated the building and promoting of a platform for the development of solutions capable to answering the initial challenge - Marginal Architecture [Wow will we live together?] - aiming at different solutions, in the form of architectural prototypes studies for a new urban settlement in which "we can live generously together."

2. 1ST WORKSHOP

Assuming Portimão as an urban laboratory and as a waterfront city, the studies look for solutions, at the same time, modeled and flexible. The proposals look for a contemporaneity, which imposes to Architecture, a principle founded on options of sustainability, impermanence, reuse and recycling of the new built structures.
In the first 2020 edition of MIA-ISMAT workshop, we tried to answer to a current issue: the need for housing as a consequence of the international crisis generated by the influx of migrants to the Europe. The mission is to help people who have crossed the Mediterranean, just to get a place where they can live. Paradoxically, this is also the place where we are still trying to understand which are the specific mechanisms, processes and jobs? Able to welcome and integrate these people in a territory that is proud of its humanity tradition.
The research through the Project Design, developed at MIA.ISMAT, however, that does not limit its goal on a regional scale; from the landscape of Arade River, the new architectural prototype intended to test new solutions behind the waterfront of Portimão.
There were two lectures in the opening session. The first, by Architect Luis Ferro, from the University of Évora, with the theme "Build, Dwell, Design" and the second one by PhD Mostafa Zekri with the theme "Migrants".

do rio Arade, o novo protótipo arquitetónico destina-se, em última análise, a testar novas soluções para um horizonte mais lato do que a frente ribeirinha-urbana de Portimão. Na sessão de abertura do Workshop realizaram-se duas conferências. A primeira, pelo Arquiteto Luis Ferro, da Universidade de Évora, com o tema "Construir, Habitar, Projetar" e a segunda pelo Professor Doutor Mostafa Zekri sobre o tema "Migrantes".

2.1 PROGRAMA

O programa proposto partiu da conceção de um protótipo arquitetónico para uma área habitacional, flutuante, na zona ribeirinha. O protótipo deveria obedecer a um modelo de object-city, uma peça arquitetónica complexa, multifuncional, capaz de conseguir evoluir - crescendo ou decrescendo, alternando competências - sem revelar qualquer imagem ou vocação de coisa temporária. A proposta deveria consolidar-se sob a forma de uma área de expansão urbana, consciente do seu papel na frente ribeirinha da cidade, mostrando-se simultaneamente contemporânea e familiar. O protótipo destinava-se, futuramente, a investigar a definição de um modelo aplicável noutros lugares, que não Portimão, ou mesmo Portugal. Por forma a testar a universalidade do desenho e critérios propostos, pretende-se ensaiar, posteriormente, a sua implantação em diferentes pontos da costa mediterrânica, ação fundadora de uma nova linha de investigação do ISMAT.

2.2. LOCALIZAÇÃO DA INTERVENÇÃO

Margem urbana da cidade e plano de água, imediatamente a Norte da ponte ferroviária.



2.1 PROGRAM

The program proposed a conception of an architectural prototype for a floating residential area, close to the waterfront. The prototype should obey to an object-city model, a complex architectural piece, multifunctional and as an evolutive model - growing or decreasing, changing functions - without revealing any image or vocation of a temporary settlement? The proposal should be consolidated in the form, through an urban expansion area, aware of its role at the riverside being, at the same time, contemporary and familiar. The prototype pretends, in the future, to investigate the definition of a model applicable in other cities or countries with the same characteristics. In order to access the universality of the design concept and of the proposed criteria, we intended to test, subsequently, its implementation in different parts of the Mediterranean coast and, consequently, create a new line of investigation by MIA.ISMAT.

2.2. INTERVENTION SITE

Waterfront of Portimão, at the north railway bridge.



Imagens 1 e 2

Local de intervenção – workshop 1

Fotografias:

Luis Durão

2.3 GRUPOS DE TRABALHO

Foram criados quatro grupos de trabalho, formados pelos estudantes do MIA.ISMAT, distribuídos de forma vertical por todos os grupos, cada um deles monitorizado por dois ou três Professores.

GRUPO 1 |
JOSÉ CARVALHO + ANA PAULA RAÍNHA
+ ISABEL VALVERDE

Helen Silva
André Cabrita
Ivone penteado
Ana Rita Albino
Diogo Gregório
Hugo Reis

GRUPO 2 |
MÁRIO DA LUZ + SANDRA NETO

Daniel Pucarú
Icaru Moraes
Pedro Xavier
Dércio Gonçalves
Cláudio Barragão
Vasco Vieira

GRUPO 3 |
LUIS DURÃO + CLARA GONÇALVES

Beatriz Fonseca
Susana ferreira
Monica Miguel
Luca Hontau
Anatolie Ceban
João Silva
Ednei Pereira

GRUPO 4|
ANA BORDALO
+ HUGO NAZARETH FERNANDES

André Lopes
Inês Carvalho
Marcela Boaventura de Almeida
Pedro Martins
David Da Silva Matos
Manuel Meisen

2.3 WORKING GROUPS

There were four working groups formed by the students of MIA.ISMAT, distributed vertically, each one monitored by two or three teachers.

GROUP 1 |
JOSÉ CARVALHO + ANA PAULA RAÍNHA
+ ISABEL VALVERDE

Helen Silva
André Cabrita
Ivone penteado
Ana Rita Albino
Diogo Gregório
Hugo Reis

GROUP 2 |
MÁRIO DA LUZ + SANDRA NETO

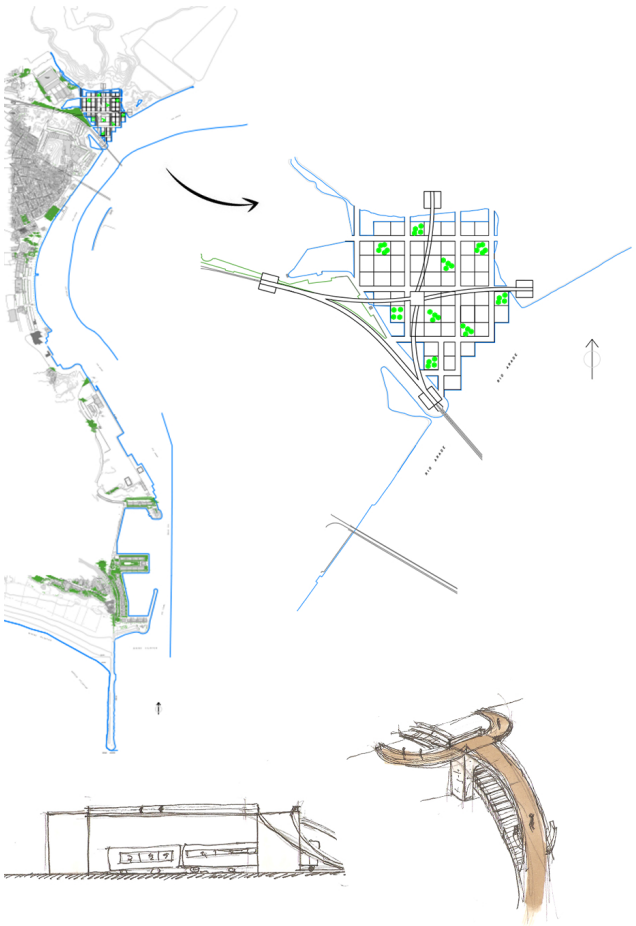
Daniel Pucarú
Icaru Moraes
Pedro Xavier
Dércio Gonçalves
Cláudio Barragão
Vasco Vieira

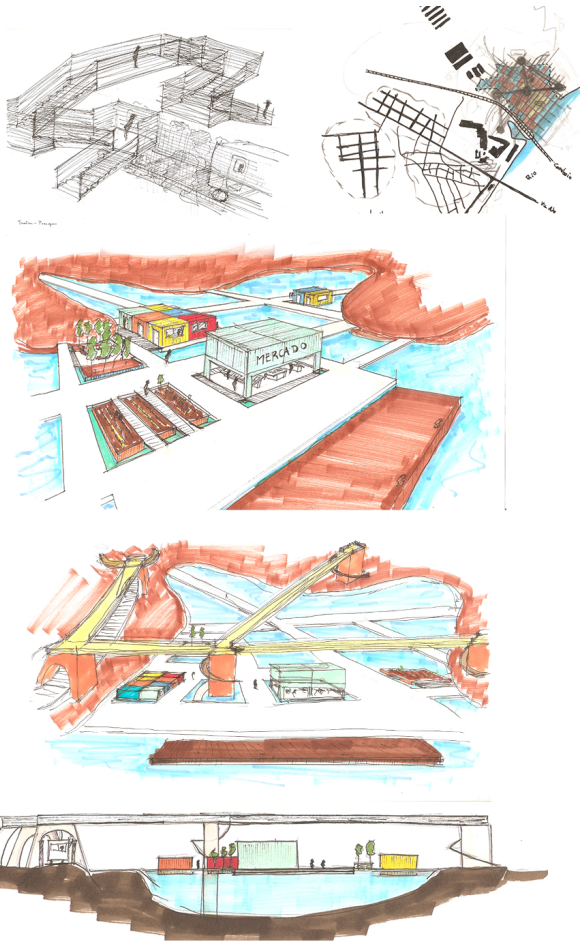
GROUP 3 |
LUIS DURÃO + CLARA GONÇALVES

Beatriz Fonseca
Susana ferreira
Monica Miguel
Luca Hontau
Anatolie Ceban
João Silva
Ednei Pereira

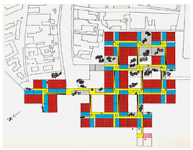
GROUP 4 |
ANA BORDALO
+ HUGO NAZARETH FERNANDES

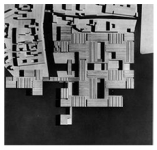
André Lopes
Inês Carvalho
Marcela Boaventura de Almeida
Pedro Martins
David Da Silva Matos
Manuel Meisen

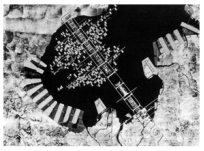




REFERENCIAS:





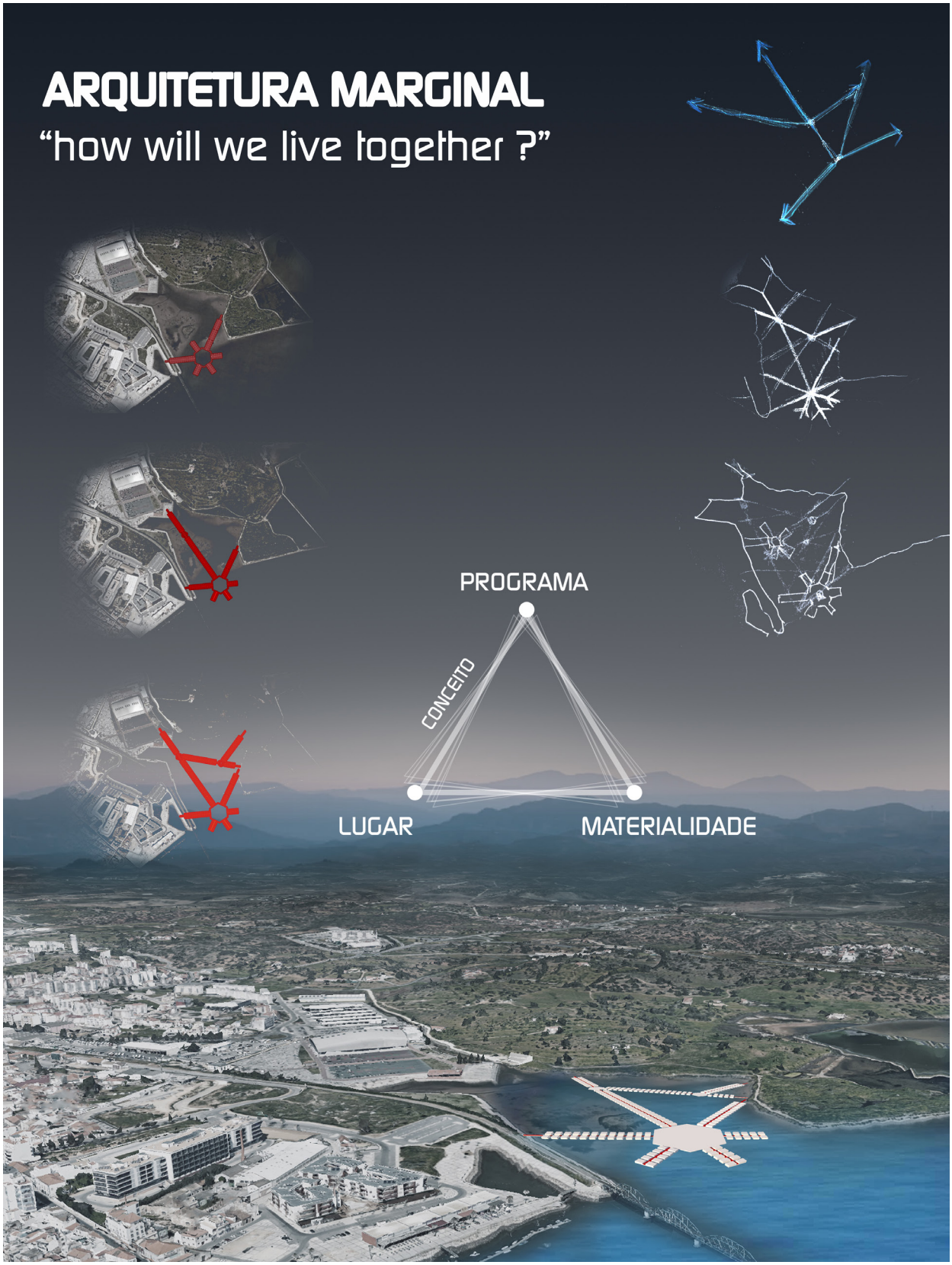


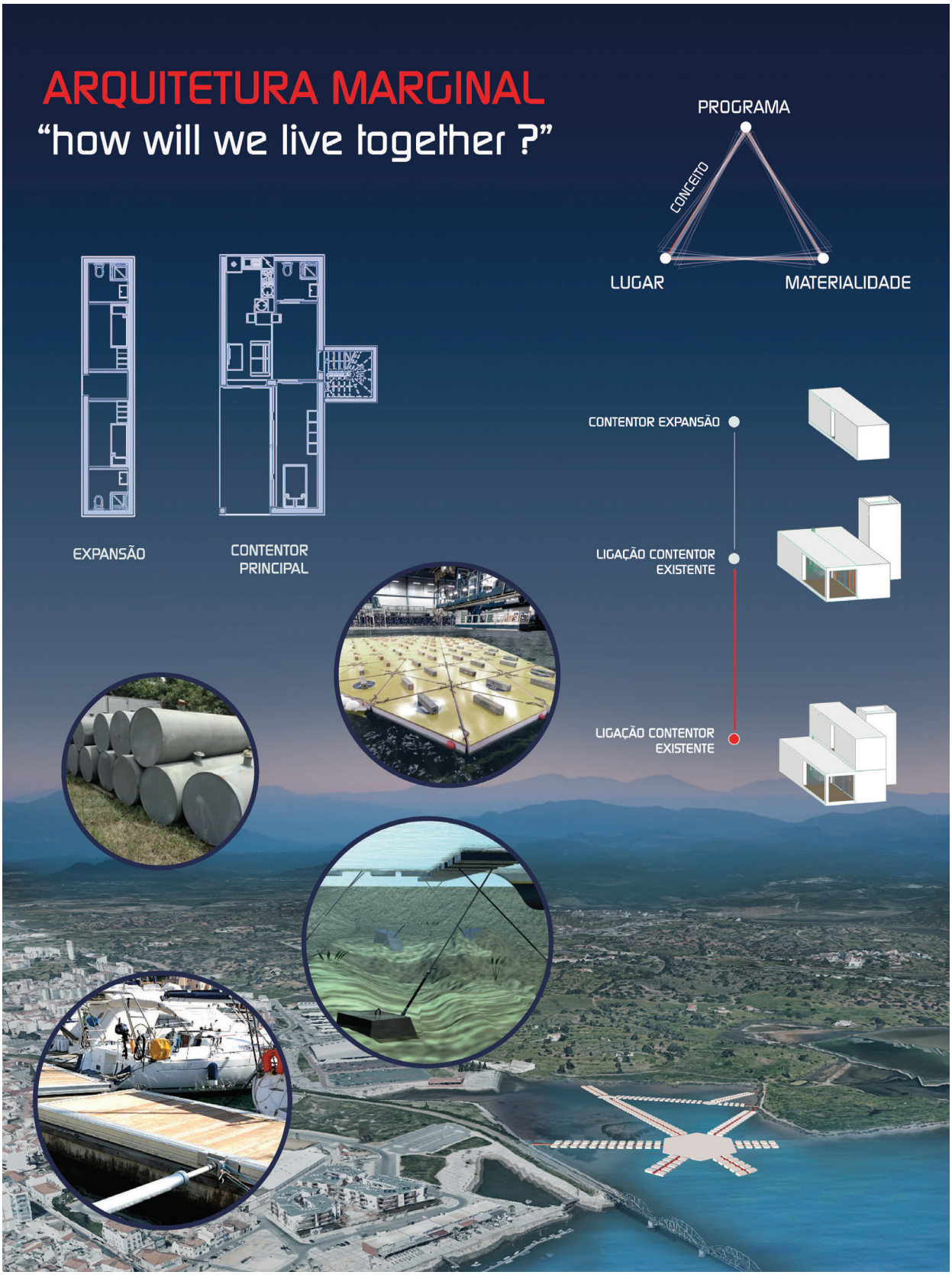
MEGAESTRUTURA (DEFINIÇÃO)

RAPH WILCOXEN 1968
MEGAESTRUTURA É UM SISTEMA NÃO SÓ DE GRANDE DIMENSÃO, MAS TAMBÉM, FREQUENTEMENTE: CONSTRUÍDO POR UNIDADES MODULARES.

CAPAZ DE UM GRANDE, OU MESMO, ILIMITADO CRESCIMENTO.
É UMA SUPERESTRUTURA À QUAL OUTRAS ESTRUTURAS SE VÃO LIGAR, OU MESMO "ACOPLAR" OU " AGRAFAR".

UMA SUPERESTRUTURA DOTADA PREVISIVELMENTE DE UMA VIDA ÚTIL MAIS LONGA DO QUE A ESTRUTURA MENOR A ELA LIGADA.


ARQUITETURA MARGINAL
“how will we live together ?”
PROGRAMA
CONCEITO
LUGAR
MATERIALIDADE


ARQUITETURA MARGINAL
"how will we live together ?"
PROGRAMA
CONCEITO
LUGAR
MATERIALIDADE
EXPANSÃO
CONTENTOR PRINCIPAL
CONTENTOR EXPANSÃO
LIGAÇÃO CONTENTOR EXISTENTE
LIGAÇÃO CONTENTOR EXISTENTE

PORTO DE ABRIGO - "ILHAS" FLUTUANTES

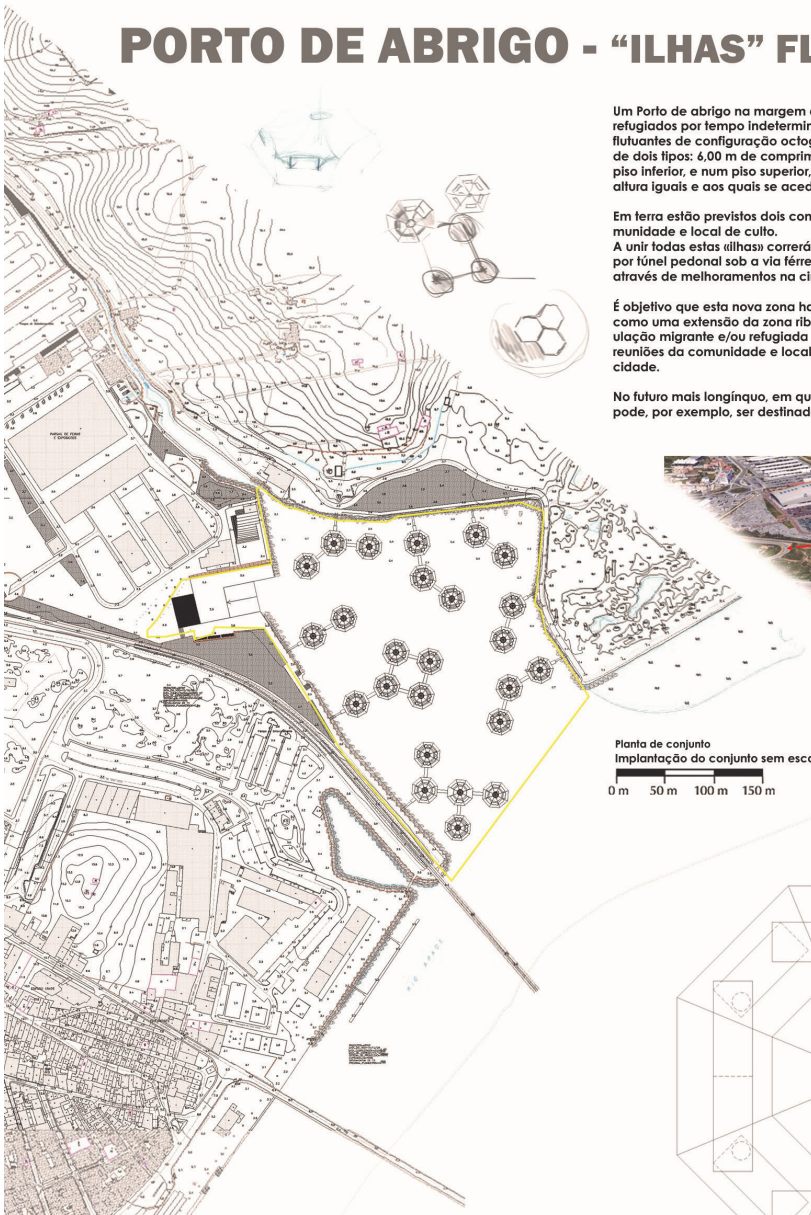
Um Porto de abrigo na margem do rio Arade para acolhimento de uma população de migrantes ou refugiados por tempo indeterminado, considerando, para o efeito, pequenas «ilhas» flutuantes de configuração octogonal. Nelas serão implantados os módulos habitacionais, que serão de dois tipos: 6,00 m de comprimento, por 2,5m de largura e 2,5m de altura no piso inferior, e num piso superior, em algumas das «ilhas», de 12,00m de comprimento com largura e altura iguais e aos quais se acede desde os módulos inferiores por escada interior.

Em terra estão previstos dois contentores (12x2,5x2,5m) para serviços informativos, reuniões da comunidade e local de culto.
A unir todas estas «ilhas» correrá um passadiço, também flutuante e do mesmo material, que fará por túnel pedonal sob a via férrea a ligação com o núcleo mais antigo da cidade, e à sua marginal, através de melhoramentos na circulação automóvel sob a ponte, bem como do lado do Bom Retiro.

É objetivo que esta nova zona habitacional – entendida como um porto de abrigo – se constitua como uma extensão da zona ribeirinha, onde a população de Portimão se sinta convidada e a população migrante e/ou refugiada não se sinta confinada. O espaço destinado a serviços informativos, reuniões da comunidade e local de culto servirá de ponte para a integração dos residentes na cidade.

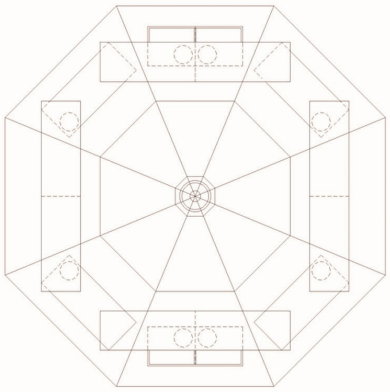
No futuro mais longínquo, em que a questão de migrantes e/ou refugiados não se coloque, esta zona pode, por exemplo, ser destinada a campismo flutuante.

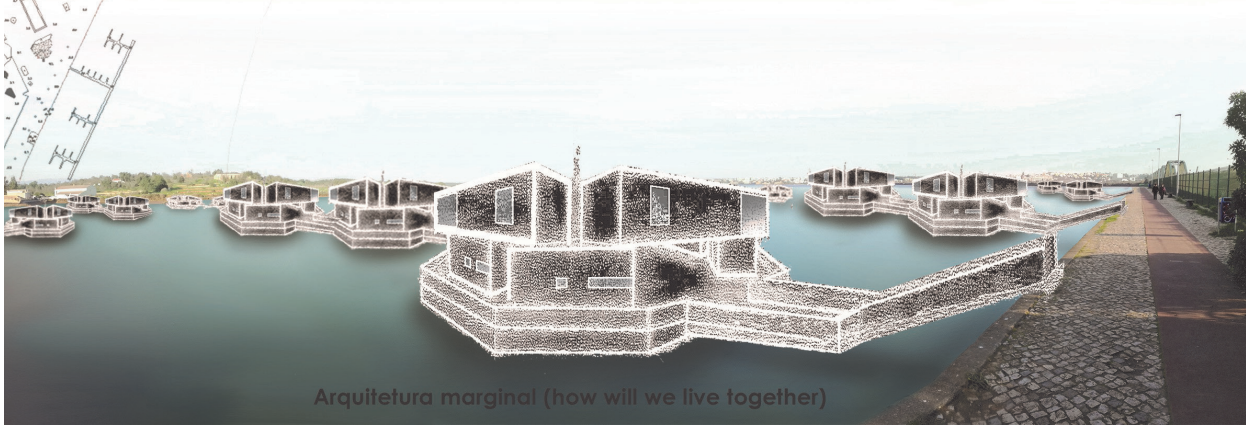




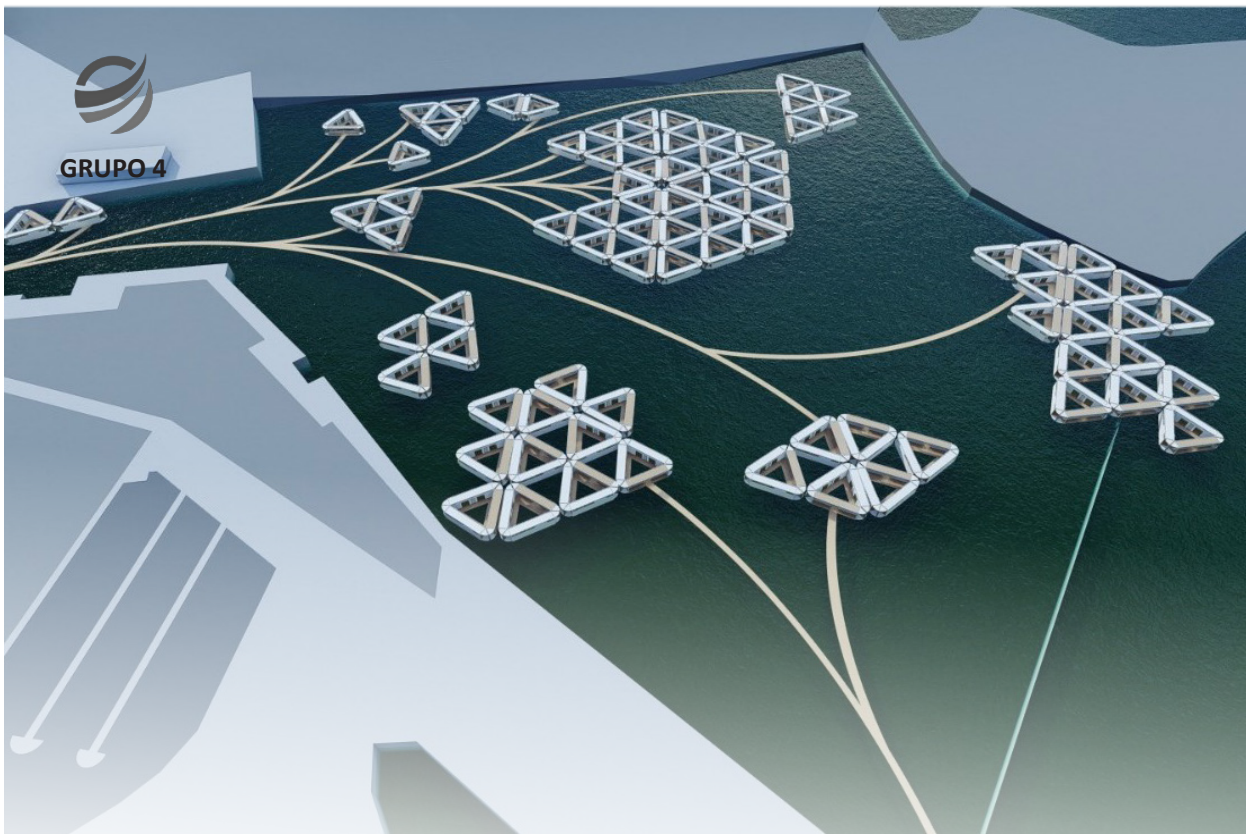
Planta de conjunto
Implantação do conjunto sem escala definida

0 m 50 m 100 m 150 m

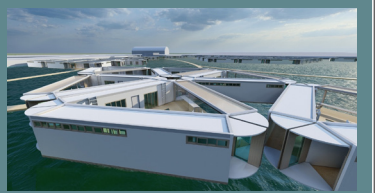




Arquitetura marginal (how will we live together)

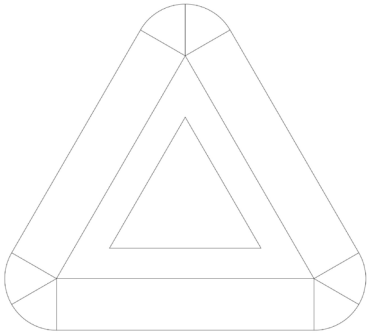


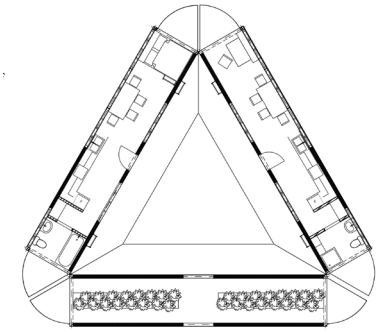
Na elaboração deste projeto tivemos em conta que tipo de pessoas queríamos atingir e quais as suas necessidades básicas, primeiro decidimos aproveitar a horizontalidade constante do espaço e criar um algo que possibilitasse uma maior facilidade a mobilidade reduzida. Com isto ficou decidido a criação de módulos de piso único. Tendo em conta a localização, visto se situar relativamente perto de duas universidades, este projeto teria também como destino, habitação para estudantes, atendendo três principios basicos, habitação, saúde e auto sustento.

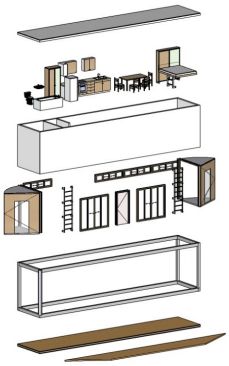


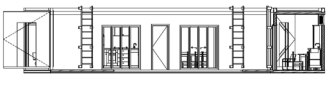


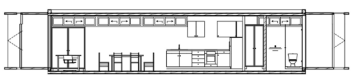


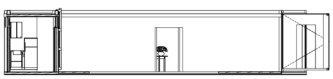












3. WORKSHOP 2

Como referido, o segundo Workshop decorreu durante um período absolutamente singular e inédito, onde subitamente a sociedade tenta aprender a lidar com a realidade de uma pandemia global. Assim, obteve-se uma nova premissa:

[E SE O MUNDO PARASSE?].

Um estado de circunstâncias levou a que, formalmente, fosse necessário promover a alteração do modelo que, habitualmente, se aplica a um workshop. Subitamente existiu a necessidade que este se realizasse na distância do confinamento imposto e que, em termos de conteúdo científico, anunciou a emergência do quesito sobre a influência (episódica ou perene?) que a nova *socialização afastada* teve e terá sobre o ato de projetar arquitetura em todas as suas escalas, do detalhe ao território. Tornou-se, assim, evidente a necessidade de (enquanto criadores do território construído onde as pessoas vivem) nos interrogarmos sobre o papel imediato que possamos ter neste e, genericamente, em qualquer cenário de crise - papel imediato de auxílio, mas também, num universo temporalmente mais lato, de reinvenção dos lugares habitados. Como é que os arquitetos poderão ajudar a sociedade em situações como as que vivemos hoje? A organização do território e das cidades é um elemento estruturante para a gestão de crises epidémicas. A existência de estruturas básicas de saneamento são, hoje, um dado adquirido como fator determinante para a salubridade dos territórios e um contributo estruturante para a saúde e bem-estar das populações. No período moderno, com a Carta de Atenas, no início do século XX, estabeleceram-se parâmetros de salubridade para o Urbanismo e para a Habitação, que hoje ainda são referência. Quase um século depois, com as questões de salubridade consolidadas, tornadas invisíveis pela sua normalidade, constatamos que, subitamente, sem aviso, novos alarmes soam: constatamos que o mundo não estava preparado para se fechar nas suas "unidades de habitação"[1].

3.1 PROGRAMA

A cidade do acolhimento: colmatar, densificar, completar.
Foi proposto que - partindo dos conhecimentos explorados no primeiro workshop – se

3. 2ND WORKSHOP

As mentioned before, the second Workshop took place during an absolutely unique and unprecedented period, when suddenly society was learning to deal with the reality of a global pandemic. Thus, a new premise was taken:

[IF THE WORLD STOPS?].

A state of circumstances has led to the need of promoting the change of the model that usually is applied to a workshop. There was the need for this meeting to take place from a distance by the imposed lockdown conditions. In terms of scientific content, it announced the emergence of the question about the influence of what the new socialization distance had, and will have acting on the design architecture in all its scales, from the territory to the detail. It became evident the need (as creators of the built territory, where people live) to ask ourselves about the immediate role we can play in general, but also in any crisis scenario - immediate aid role in a temporally wider universe, of reinvention of inhabited places. How can architects help society in situations like the ones we live today? The organization of the territory and cities is a structuring element for the management of epidemic crises. The existence of basic sanitation structures is, nowadays, an acquired and determined factor for the healthiness of the territories, as well as for the structural contribution to the well-being of the populations. Since the Modern Period, with the Athens Letter, architecture and Urbanism established health parameters for housing and planning, which are still a reference today. Almost after one hundred years, where the questions of salubrity were supposed to be consolidated, we find that, suddenly, without advice, new alarms bells rings: we found that the world was not prepared to be closed in its "*housing units*"[1].

3.1 PROGRAM

The host city: (to) solve, (to) densify, (to) complete.
The proposal was based on the knowledge explored in the first workshop. The concept of prototypes for a housing area should be rethought, this time to be implemented in an empty urban space, in the city of Portimão, where it would be





Imagens 3 e 4
Local de intervenção – workshop 2
Fotografias: José Carvalho

repensasse a conceção de protótipos para uma área habitacional, desta vez, a implementar num vazio urbano da cidade de Portimão, onde fosse possível acolher entre 200 a 300 migrantes. O protótipo deveria continuar a obedecer a um modelo de *object-city*, uma peça arquitetónica complexa, multifuncional, capaz de conseguir evoluir - crescendo ou decrescendo, alternando competências - sem revelar qualquer imagem ou vocação de *coisa temporária*. Deveria, ainda, ter em consideração a universalidade do protótipo proposto, de modo a que permita a sua utilização em qualquer vazio urbano, como resposta imediata a situações de necessidade emergente de acolhimento e/ou isolamento social. Paralelamente aos trabalhos do workshop, realizaram-se cinco conferências de abordagem ao tema de trabalho: Arquiteto José Carvalho, "Acolhimento e segurança: um paradoxo viável?"; Arquiteto Sergio Brás Antão, "Adição (+) subtração princípio I método I composição"; Arquiteto Paulo Lousinha, "Aprestos de pesca da Afurada"; Professor Doutor Giorgio Peghin (UDSC), "Azioni sul costruito. Progetti per Carbonia"; e Professor Doutor Massimo Angrilli (UNICH), "Green and Blue infrastructures for sustainable urbanism".

possible to host between 200 to 300 migrants. The prototype should continue to obey to an *object-city* model, a complex, multifunctional architectural piece, capable of evolving - growing or decreasing, alternating skills - without revealing any image or vocation as a temporary settlement. It should also take into account the universality of the proposed prototype. It should also allow it's use in any empty urban space, as an immediate answer to situations of emerging need for greeting and / or social isolation. At the same time were realised five lectures related to the theme: architect José Carvalho, "Reception and security: a viable paradox?"; architect Sergio Brás Antão, "Addition (+) subtraction principle I method I composition"; architect Paulo Lousinha, *"Arrestos de pesca da Afurada"*; PhD Giorgio Peghin (UDSC), *"Azioni sul costruito. Progetti per Carbonia"*; and PhD Massimo Angrilli (UNICH), "Green and Blue infrastructures for sustainable urbanism".

Imagem 5
Local de intervenção
– workshop 2
Google Earth Pro
(sem escala)



3.2 LOCALIZAÇÃO DA INTERVENÇÃO

Vazio urbano na cidade de Portimão, delimitado pela Rua dos Jesuítas e a Rua da Cerca do Colégio.

3.3 GRUPOS DE TRABALHO

Tal como na primeira edição, foram criados quatro grupos de trabalho, formados pelos alunos do MIA.ISMAT e pela UNICH (Universidade de Pescara) distribuídos de forma vertical por todos os grupos, cada um deles monitorizado por dois ou três Professores.

GRUPO 1 |
JOSÉ CARVALHO + MASSIMO ANGRILLI
+ VALENTINA CIUFFREDA

Pedro Xavier
Pedro Martins
Anatolie Ceban
Lisa Sciabica (UNICH)
Domenico Ardito (UNICH)

GRUPO 2 |
LUIS DURÃO + PAULO LOUSINHA

Ana Rita
Diogo Gregório
David Silva
Manuel Meisen
Marcela Almeida
André Pontes
Beatriz Fonseca

GROUP 3 |
HUGO NAZARETH FERNANDES
+ MÁRIO DA LUZ

3.2 INTERVENTION SITE

An empty urban space in the city of Portimão, between Jesuítas Street and Cerca do Colégio Street.

3.3 WORKING GROUPS

As in the first edition, four working groups were created, formed by students from MIA.ISMAT and UNICH (University of Pescara) distributed vertically by all groups, each monitored by two or three Professors.

GROUP 1 |
JOSÉ CARVALHO + MASSIMO ANGRILLI
+ VALENTINA CIUFFREDA

Pedro Xavier
Pedro Martins
Anatolie Ceban
Lisa Sciabica (UNICH)
Domenico Ardito (UNICH)

GROUP 2 |
LUIS DURÃO + PAULO LOUSINHA

Ana Rita
Diogo Gregório
David Silva Manuel Meisen
Marcela Almeida
André Pontes
Beatriz Fonseca

GROUP 3 |
HUGO NAZARETH FERNANDES
+ MÁRIO DA LUZ

João Silva
André Cabrita
Cláudio Barragão
Inês Carvalho
Vasco Vieira
Daniel Púcaro

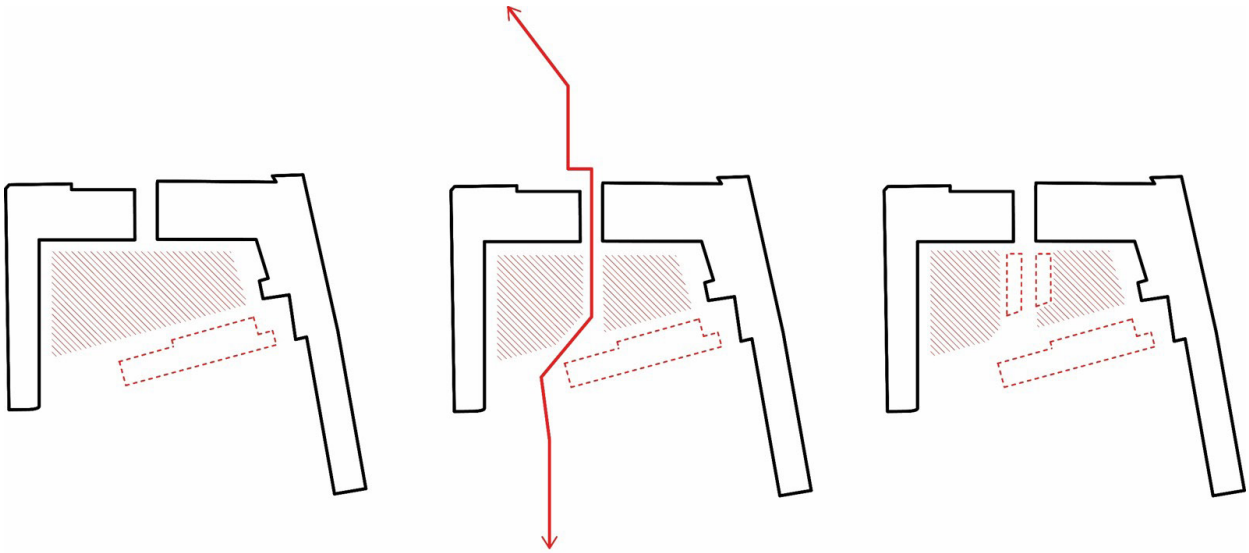
GROUP 4 |
ANA BORDALO
+ SÉRGIO BRÁS ANTÃO

Jade Phillips
Mónica Miguel
Luca Hontau
Dércio Gonçalves
Ivone Penteado
Susana Ferreira

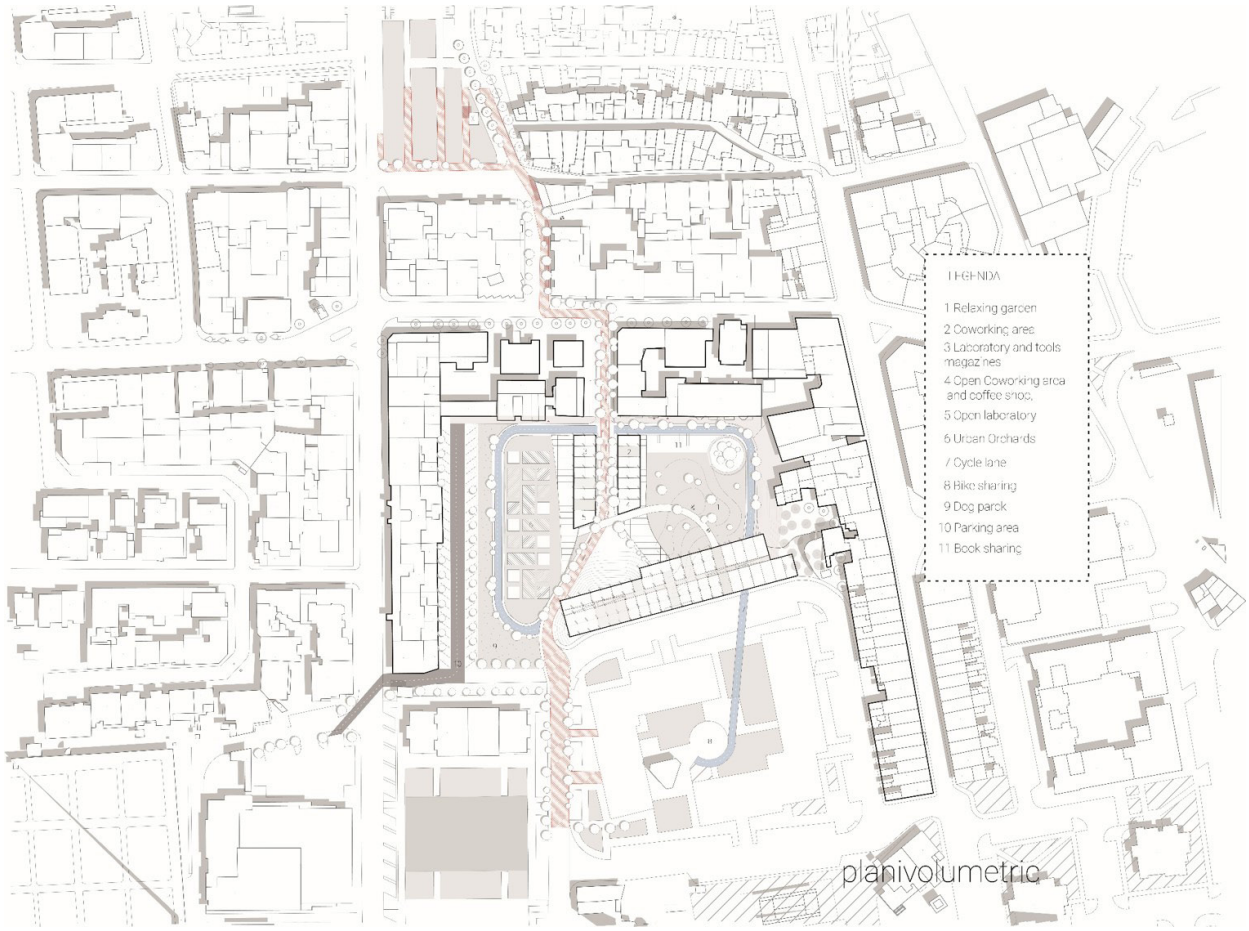
João Silva
André Cabrita
Cláudio Barragão
Inês Carvalho
Vasco Vieira
Daniel Púcaro

GROUP 3 |
ANA BORDALO
+ SÉRGIO BRÁS ANTÃO

Jade Phillips
Mónica Miguel
Luca Hontau
Dércio Gonçalves
Ivone Penteado
Susana Ferreira



concept



planivolumetric

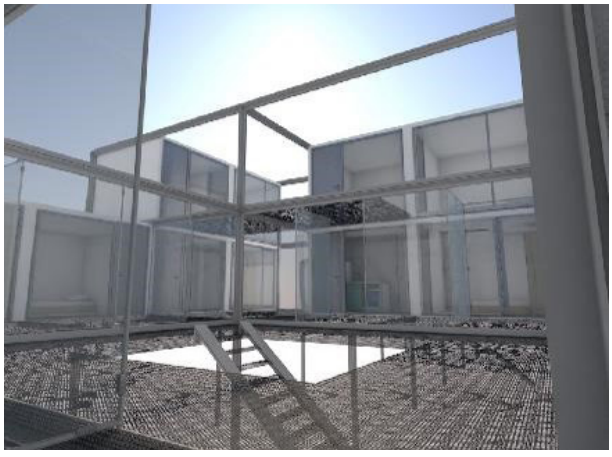




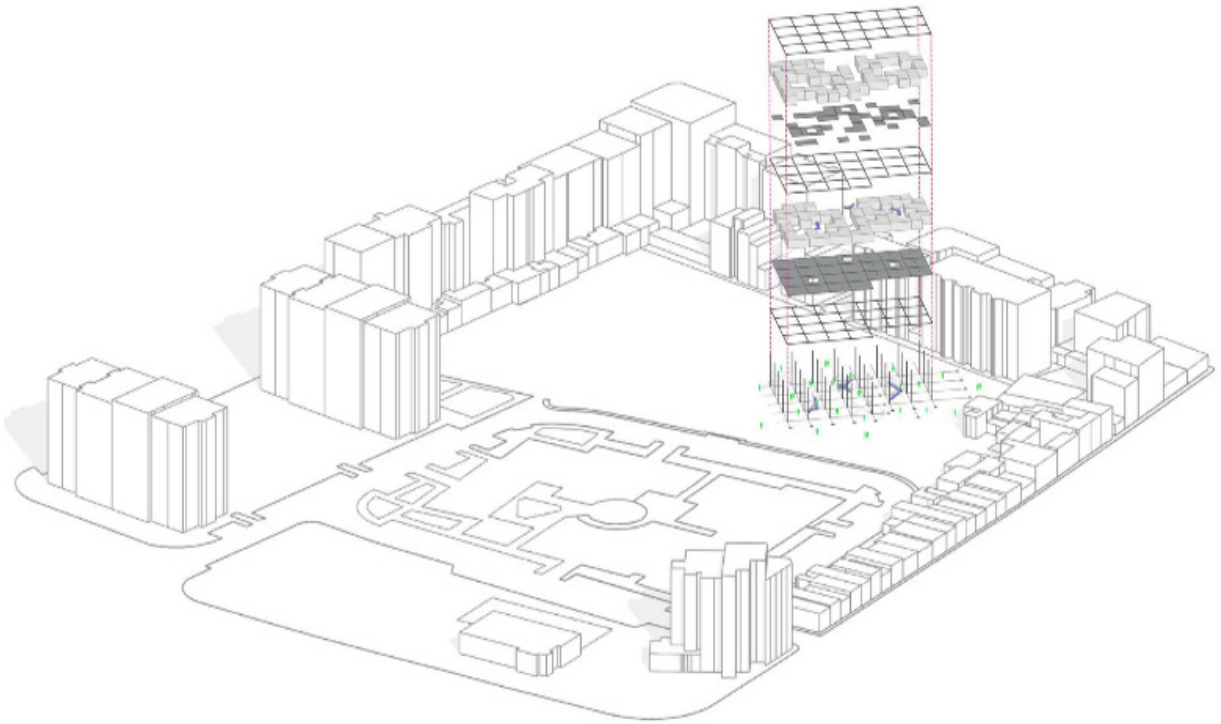
TRABALHO | GRUPO 2
Acima do Chão

THE WORK | GROUP 3
Above the floor

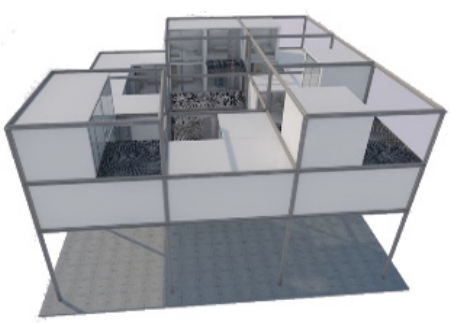


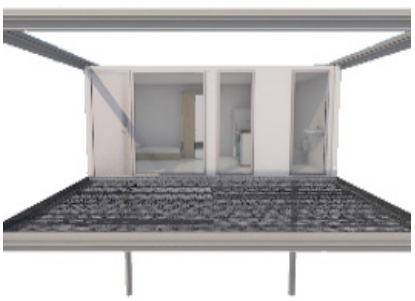








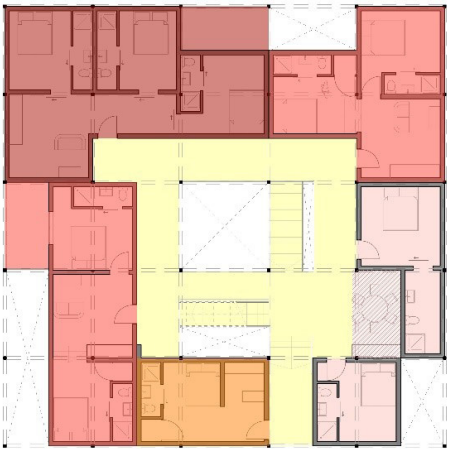




TRABALHO | GRUPO 3

THE WORK | GROUP 3





PLANTA COM TIPOLOGIAS

APARTAMENTO T0

APARTAMENTO T1

ÁREA DE COZINHA EXTERIOR

APARTAMENTO T2

APARTAMENTO T3

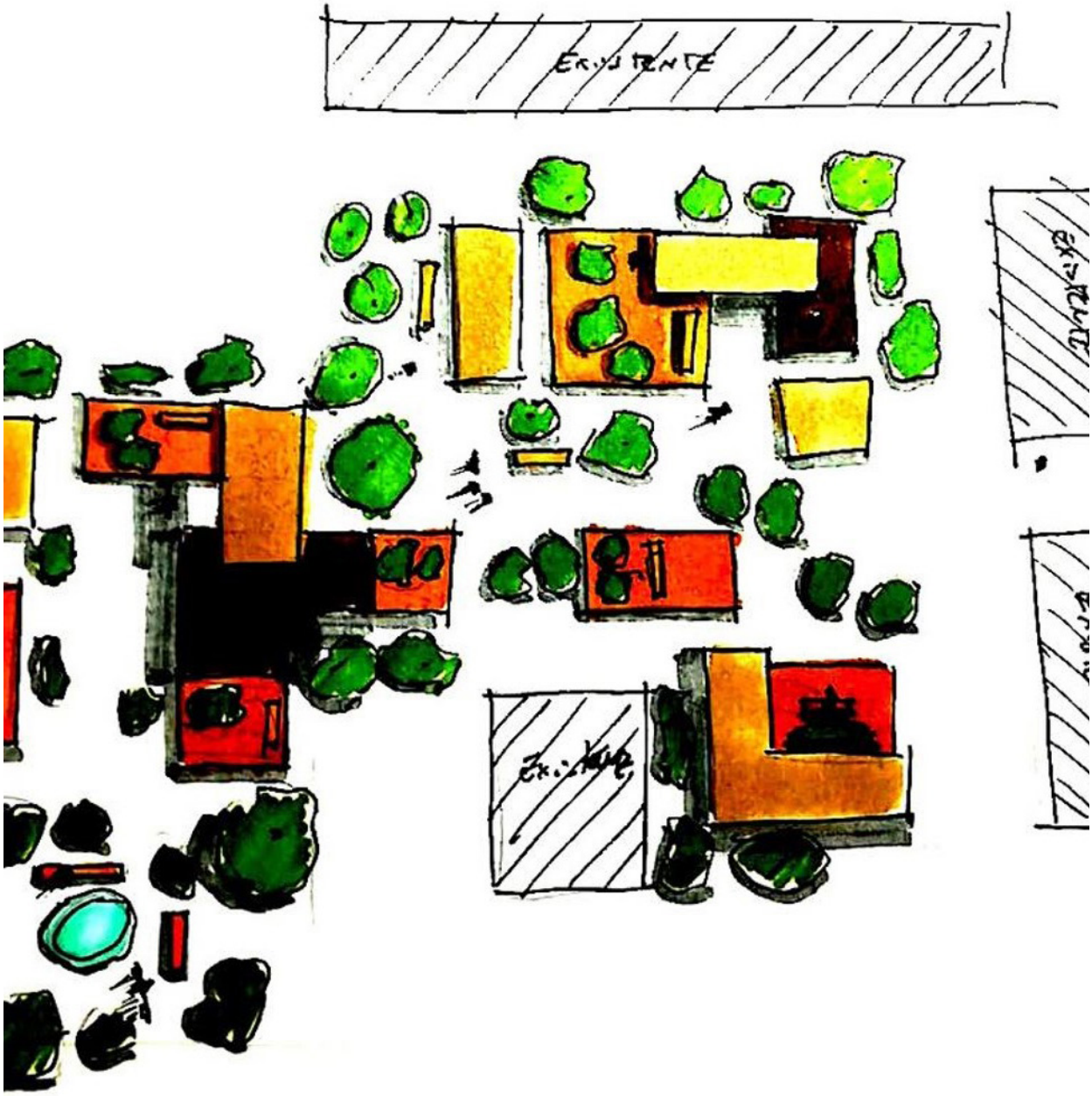
COZINHA

ÁREAS DE CIRCULAÇÃO



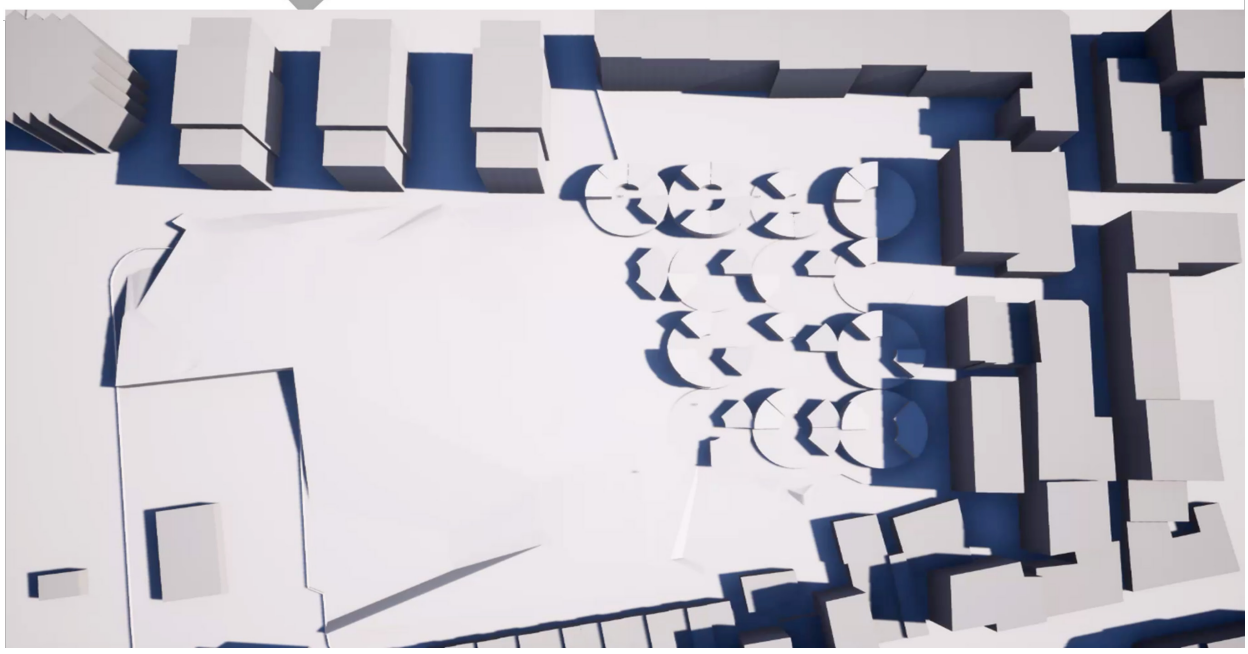

N
C-01
C-02
RÉS-DO-CHÃO
1º ANDAR
2º ANDAR
1:100
COBERTURA
Corte Edifício
C-01
C-02




EXISTENTE







4. CONCLUSÃO

Os resultados obtidos nestas duas edições do Workshop ARQUITECTURA MARGINAL, contribuíram para a linha de investigação que o MIA/ISMAT tem vindo a desenvolver, tendo como cenário/laboratório a cidade de Portimão, nomeadamente a sua natureza de território ribeirinho:
Arquitectura Marginal: como viveremos juntos?

No centro deste estudo alargado encontramos a análise e proposição de formas de intervenção que raiam a utopia, mas plausíveis, sobre um complexo território urbano, de terra, rio e de mar. O subtema que se desenvolveu na primeira edição – a *cidade do acolhimento*, *urbanidade flutuante* – transportou-nos, através de uma série de experiências e desenvolvimento de protótipos, para elementos edificados e espaços urbanos capazes de receber e integrar um outro universo de pessoas. Os diversos grupos de trabalho desenvolveram propostas para novas entidades arquitetónicas que, sendo exclusivamente flutuantes vieram revelar uma série de soluções perspéticas para uma hipotética extensão do espaço urbano atual. Estes conceitos responderam a premissas complexas, tais como a capacidade de manter e reforçar o *ethos* do lugar, simultaneamente respondendo ao pressuposto de contemporaneidade do desenho do sistema arquitetónico e à imposição ética ecológica.
A segunda edição, veio ocupar um vazio da cidade de Portimão, situação comum e transversal em diferentes ambientes urbanos. A capacidade de entender o lugar, o seu contexto e a sua individualidade, permitiu criar uma ponte para a universalidade das soluções a implementar em diferentes situações com necessidades distintas. Este tema, pela sua atualidade e consciência social, apresenta-se com a relevância necessária para a continuidade da sua investigação.

NOTAS

1. Le Corbuiser – Unidade de Habitação de Marselha

SOBRE

Diretora do Mestrado Integrado em Arquitetura do ISMAT
Professora Assistente no Mestrado Integrado em Arquitetura do ISMAT
Investigadora do CIAUD - Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa
ana.bordalo@ismat.pt

4. CONCLUSION

The results obtained in these two editions of the MARGINAL ARCHITECTURE Workshop, contributed for the research that MIA.ISMAT has been developing, with the city of Portimão as a laboratory, mainly by its waterfront characteristic:
Marginal Architecture: how we will live together?

At the center of this study, we find the analysis and proposal of the concepts that touch the utopia, yet plausible, over a complex urban territory, land, river and sea.
The theme of the first edition - the welcoming city, fluctuating urbanity – took us, through a series of experiences and development of prototypes, to built elements and urban spaces, capable of receiving and integrating another universe of people. The different working groups developed proposals for new architectural entities that, being exclusively flexible, have revealed a series of perspective solutions for a hypothetical extension of the current urban space. These concepts corresponded to complex premises, such as the ability to maintain and reinforce the characteristics of the place, accounting simultaneously for the assumption of contemporary design of the architectural system and the imposition of an ecological ethic.
The second edition came to occupy an empty urban space in the city of Portimão, a common and transversal situation in different urban environments. The ability to understand the place, its context and its individuality, allowed to create a bridge for the universality of the solutions to be implemented in different situations, with different needs.

This theme, by its social awareness and contemporaneity, warrants and justifies the need for the continuity of this research project.

NOTES

1. Le Corbuiser – Marseille´ housing unit

ABOUT

Head of Architectural Master Degree from ISMAT
Assistent in Architectural Master Degree from ISMAT
Researcher at CIAUD, Lisbon School of Architecture, Universidade de Lisboa, Lisbon, Portugal
ana.bordalo@ismat.pt