CASA, COZINHA, HORTO
EM ALCÁCER DO SAL

A HOUSE, KITCHEN, GARDEN
IN ALCÁCER DO SAL

CASA, COZINHA, HORTO
EM ALCÁCER DO SAL

A HOUSE, KITCHEN, GARDEN
IN ALCÁCER DO SAL

Pedro Augusto Frade

Dissertação de Mestrado integrado em Arquitectura

Universidade Autónoma de Lisboa

Departamento de Arquitectura

Francisco Aires Mateus

Joaquim Moreno

Marco Arraiolos

Setembro de 2016

I

Aos meus pais Paulo e Ângela, aos meu irmãos David e João, e à Inês.

A presente dissertação é o resultado de um confronto pessoal e intuitivo com Alcácer do Sal, e com a sua gente.

A estratégia base de análise deste território consiste numa *alteração da escala da percepção*. Alterando as unidades de estudo, é possível entender o objecto de outro modo, não como uma cidade nem como uma aldeia, mas algures entre ambos, entre *escalas*.

As consequentes unidades de intervenção, consistem em três elementos: *Casa*, *Cozinha e Horto*.

A matéria de projecto, para além da *forma*, consiste sobretudo na *escala*: a mesma *forma*, transportada através das *escalas*, altera o seu significado e uso. A operação do critério dimensional da *escala*, provoca deste modo diversas reacções entre *conteúdo* e *forma*, assim como diferentes fricções entre público e doméstico.

O *projecto* e os seus temas, desenvolvem-se segundo um desejo contrário à tendência actual da desconstrução cultural dos espaços, o de tornar a uma arquitectura elementar, pragmática e precisa, que produza novas interacções.

A estrutura do trabalho teórico, consiste numa *constelação de fragmentos*, na qual se inclui exemplos de transformações induzidas pela *escala*. A estrutura por capítulos isolados, permite tanto uma leitura contínua como uma aleatória, dependendo da selecção pelo leitor dos temas no espaço do livro. Perseguindo reflexões já antes partilhadas por vários autores, o *projecto* possui a ambição de lhes dar continuidade teórica, testando-as, por fim, numa realidade e atmosfera de um lugar concreto.

This thesis is the result of a personal and intuitive confrontation with Alcácer do Sal, and its people.

The base strategy of analysis of the territory, consists in a change of the perception scale. Through changing the study units, it is possible to understand the object in another way, not as a city or a village, but somewhere in between both, between scales.

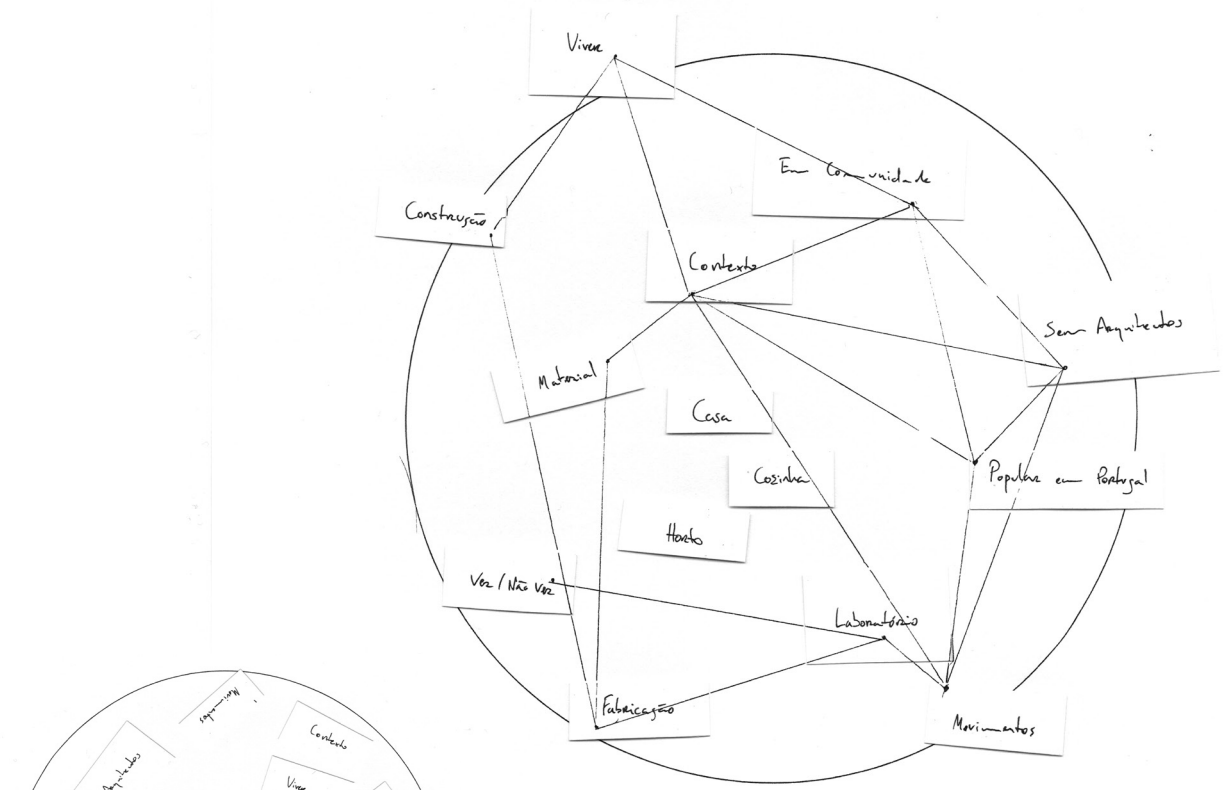
The resulting intervention units, consist in three elements: House, a Kitchen and Garden.

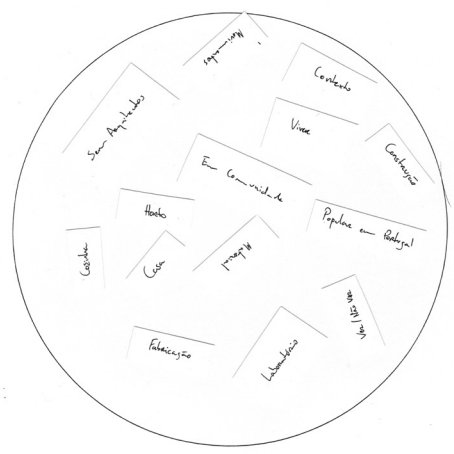
The project's substance, besides form, consists mainly on scale: the same form, transported through scales, changes its meaning and use. The operation of the dimensional critereon of the scale, causes therefore diverse reactions between content and form, as well as different frictions between public and domestic.

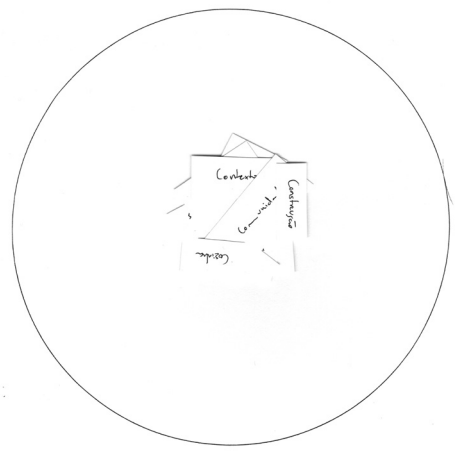
The project and its themes, develop according to a desire contrary to the current tendency of the cultural deconstruction of the spaces, that of returning to an elementar architecture, precise and pragmatic, which can produce new interactions.

The structure of the theoretical work, consists in a *constellation of fragments*, in which is included examples of *scale* induced transformations. The structure by chapters allows a continuous reading, as well as a random one, depending on the reader's selection of the themes in the space of the book. Pursuing reflections already shared by several authors, the project possesses the ambition of giving them theoretical continuity, testing them, at last, in a reality and athmosphere of a concrete place.

1. Título, autor e data, desconhecidos, Osterreichische Nationalbibliothek, Vienna.







2. uma Constelação.

7

003 Abstract

013 Introdução, os efeitos da escala

I

025 Viver

029 Em Comunidade

035 Sem Arquitectos

041 Rural Italiana

045 Génio Nativo

049 Popular em Portugal

055 Construção

061 Movimentos

067 Fabricação

077 Ver/não Ver

083 (In conclusão)

II

089 Contexto

099 Laboratório

103 Material

109 Casa
espaço de introversão

119 Cozinha
espaço de assembleia

129 Horto
espaço de produção

"(...) em arte como em tudo o resto, um apenas pode construir sobre uma fundação resistente(...). Quanto mais estreito eu limitar o meu campo de acção e me rodear com obstáculos, mais liberdade terei e mais significante ela será." [1]

Nunca se inicia realmente do zero. Em qualquer investigação teórica ou acto de criação, é inevitável a influência de caminhos ou métodos já iniciados. O começo como *tabula rasa*, utopia que é, significaria o caos; um criador, apesar de ter como suporte uma tela em branco, possui sempre, mentalmente, regras que lhe vão permitir produzir algo, criativo, não obstante.

Igor Stravinsky, em *Poética da Música na forma de seis lições*, escreve que quanto mais regras impuser na criação do seu trabalho, maior liberdade terá. Os constrangimentos mencionados por Stravinsky, obviamente familiarizado com a angústia comum a todo o criativo, encontra outro exemplo na corrente iniciada pelo grupo fundado pelos escritores Raymond Queneau e François Le Lionnais em 1960.

Oulipo, como se denominou, consiste na produção de trabalhos através de técnicas de escrita constrangida, com o objectivo de procurar *"novas estruturas e padrões que podem ser usados por escritores da forma que preferirem"* [2]. Comumente a Stranvinsky, os limites definidos e impostos pelos escritores são aqui meios de desencadeamento de ideias e inspirações, potenciadores de novas interpretações e descobertas.

O acto de estabelecer premissas abstractas como ponto de partida numa experiência laboratorial, científica ou artística, é desta forma justificado como algo essencial no processo criativo: *liberdade de construção através de restrição ou estabelecimento de regras*.

A principal premissa estabelecida neste trabalho, consiste na *alteração da escala*. Esta alteração da relação de proporção entre a dimensão objecto e o seu contexto, não é linear mas sim exponencial, radical, uma metamorfose. A consequência consiste na variação drástica das suas unidades, condições e regras do sistema em estudo, permitindo uma interpretação diversa sobre um contexto.

[1] *Igor Stravinsky, Poetics of Music in the form of six lessons, 1947, p.68; trad. própria.*

[2] *OULIPO - Ouvroir de littérature potentielle. Workshop de literatura potencial. trad. própria.*

"Em 1922 encomendei pelo telefone cinco pinturas em esmalte para porcelana a uma fábrica de sinalética. Tinha a tabela de cores da fábrica à minha frente e desenhei as minhas pinturas em papel quadriculado. Do outro lado da linha, o supervisor da fábrica tinha o mesmo tipo de papel, dividido aos quadrados. Anotou as formas que ditava na posição correcta. (Era como jogar xadrez por correspondência)." [3]

"Uma das pinturas foi executada em três tamanhos diferentes, de modo a poder estudar as subtis diferenças nas relações causadas pela redução e ampliação." [4]

É possível afirmar que Moholy-Nagy efectuou aqui duas alterações de *escala*: uma directa e objectiva – a encomenda de uma pintura em dimensões diferentes – e outra não evidente mas claramente mais transformadora – o distanciamento do criador enquanto personagem interveniente e presente no mesmo espaço físico confinante à sua obra. Ao se impedir de qualquer contacto físico ou visual com as pinturas, e apesar do método rigoroso utilizado, o artista permite que estas tenham sido produzidas sem o seu total controlo, possibilitando um maior acaso e tornando-o até um espectador da própria obra. [5]

Seguindo uma linha de pensamento semelhante, Wolfgang Tillmans utiliza a *escala* como instrumento de percepção; alternando o formato de impressão entre a dimensão da pintura clássica e os tamanhos standard da imagem, o artista expõe, propositadamente, apenas determinadas unidades da sua fotografia. Simultaneamente, ao tomar como essencial a relação do observador para com a imagem impressa – a distância e proporção entre os dois corpos – Tillmans gera uma simbíose entre o espaço de exposição e a imagem, levando o espectador a observar as diferentes unidades na sua fotografia conforme a posição e olhar do mesmo perante a obra. [6]

Rem Koolhaas, no seu manifesto *Bigness, (ou o problema do Grande)*, propõe que ultrapassando uma determinada escala, a propriedade fundamental da dimensão, não varia de maneira linear [7]. A partir de um determinado tamanho, o objecto construído adquire características próprias e independentes, enumeradas por Koolhaas em cinco teoremas. Um - o *Grande* impossibilita o controlo através de um ou mais gestos arquitectónicos, o que resulta numa autonomia das suas partes; dois – o elevador e outras invenções relacionadas, anulam instrumentos clássicos da arquitectura, como composição, proporção e detalhe; três – o interior e o exterior do *Grande* tornam-se independentes

[3] Laszlo Moholy-Nagy, The New Vision and Abstract of an Artist, 1947, p.79.

[4] Idem. p.80.

[5] Tal situação reflecte o método geral em arquitectura: a criação de um objecto através da elaboração de um projecto, consiste em organizar a transformação de modo a que a mesma aconteça de forma independente do criador.

[6] Wolfgang Tillmans, On the Verge of Visibility, Museu Serralves, Porto, Portugal, 30 Janeiro - 25 Abril 2016.

[7] Rem Koolhaas, Bigness (or the problem of Large). 1995, p.1. trad. própria.

devido à distância entre si, impossibilitando uma clareza e *transparência* da sua fachada; quatro – o impacto do *Grande* é, pela sua dimensão, independente da sua qualidade; cinco – o *Grande* não coexiste, não é parte do tecido urbano nem colabora com o seu contexto: ele existe.

Na dissertação de mestrado de Myron Goldsmith, *The Tall Building: The Effects of Scale*, orientada por Mies Van der Rohe, o autor explicita uma mudança de *escala* objectiva. A partir de um certo limiar, há uma alteração profunda do comportamento das cargas: enquanto que o maior obstáculo do arranha-céus, com uma altura inferior a trinta andares, consiste na força vertical (o *peso* que suporta), acima dos trinta andares a variável a controlar passa a ser a força horizontal, o vento. Esta alteração dos parâmetros torna determinadas *unidades* irrelevantes: uma vez definida uma estrutura que resista às forças do vento, a mesma poderá suportar muito mais peso.

A radiolária, organismo unicelular frequente do meio aquático profundo, é caracterizada pelo seu exosqueleto radial alveolar. Dependendo da dimensão do organismo, a estrutura permite-lhe flutuar ou descender até determinada profundidade, a partir do qual a força unidirecional da gravidade é anulada devido à força da pressão omnidirecional do fluído sobre o corpo, fazendo com que este se imobilize.

Robert Le Ricolais [8], *observando os prodígios criados pela natureza de forma a resolver os problemas imprevisíveis da forma* [9], foi um dos primeiros a constatar as possíveis aplicações de estruturas naturais no desenho de estruturas tridimensionais. A radiolária e outras microestruturas de cristais e ossos, finas camadas de sabão e as suas bolhas, aranhas e as suas teias, conchas, e cascas de ovo, foram alguns dos objectos naturais escrutinados por Le Ricolais. O comportamento estrutural destas microestruturas, como a transformação de esforços de corte em esforços de compressão, veio a permitir a aplicação das mesmas soluções a uma outra *escala*, revolucionando preconceitos estruturais e originando construções como véus, redes e estruturas palafíticas.

"(...)conseguiam ver uma grande paisagem numa ervilha." [10]

Gonçalo M. Tavares, no seu *Atlas do Corpo e da Imaginação*, compara o *olhar* do *cientista* ao *olhar* do *imaginador*. Segundo o escritor, enquanto o *cientista* olha *sempre do mesmo ponto de referência e à mesma escala para poder ter graus de comparação, o imaginador olha* através de *mudanças de escala imprescindíveis, de perto e de longe, olha para um canto e depois para o outro, olha como se o olhar*

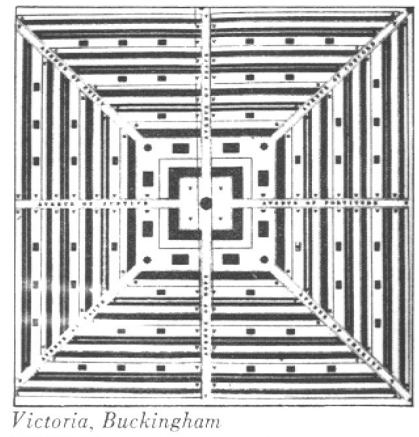
[8] *Robert Le Ricolais (1894-1977), comummente denominado Pai das estruturas espaciais, é essencialmente reconhecido pelo seu trabalho de pesquisa em arquitectura, engenharia, matemática e ciências. Apesar de não possuir nenhum título académico oficial, o conhecimento científico obtido por Le Ricolais permitiu-lhe explorar o seu interesse pela construção, colaborando com jovens arquitectos seus amigos. Durante o seu percurso inicial - grande parte, período de instabilidade mundial - elaborou sistemas, adquiriu patentes e publicou artigos reconhecidos e premiados. Em 1951 mudou-se para os Estados Unidos, tendo ensinado na Universidade do Illinois e posteriormente na Universidade da Pennsylvania, onde estabeleceu um laboratório experimental para pesquisa estrutural no departamento de arquitectura. O seu único projecto construído consiste no mercado em Yaoundé, Camarões.*

[9] *Le Carré Bleu, nº2.94, Donner des idées, Robert Le Ricolais, 1894-1977, "les amis du Carré Bleu", 1994.*

[10] *Roland Barthes, S/Z, 1999, p. 11, Edições 70, in Gonçalo M. Tavares, Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013, p. 383.*

fosse um ser errante que não se fixa em nada senão no novo, ou num *pormenor diferente*. O *imaginador* olha não porque quer *domesticar o novo, descobrir a fórmula da repetição,* ou eliminar o *imprevisto no mundo*, mas porque deseja *descobrir o novo, o sobressalto*, porque quer *partir para outro sítio, mesmo que esse outro sítio seja ainda o mesmo, mais para cima ou para baixo, ou até mesmo para trás*. O *imaginador nunca pára outra vez frente ao que já viu*, olha para *sair do sítio que conhece*. [11]

Seguindo Gaston Bachelard, M. Tavares escreve assim de uma *imaginação* enquanto *instrumento de alteração de escala*. A dimensão de um objecto, depende não só da sua configuração material e física, mas também do *potencial imaginativo* que esse objecto activa em cada observador. A *imaginação*, tal como uma substância alucinogénia, age sobre as outras coisas e altera-as. [12]

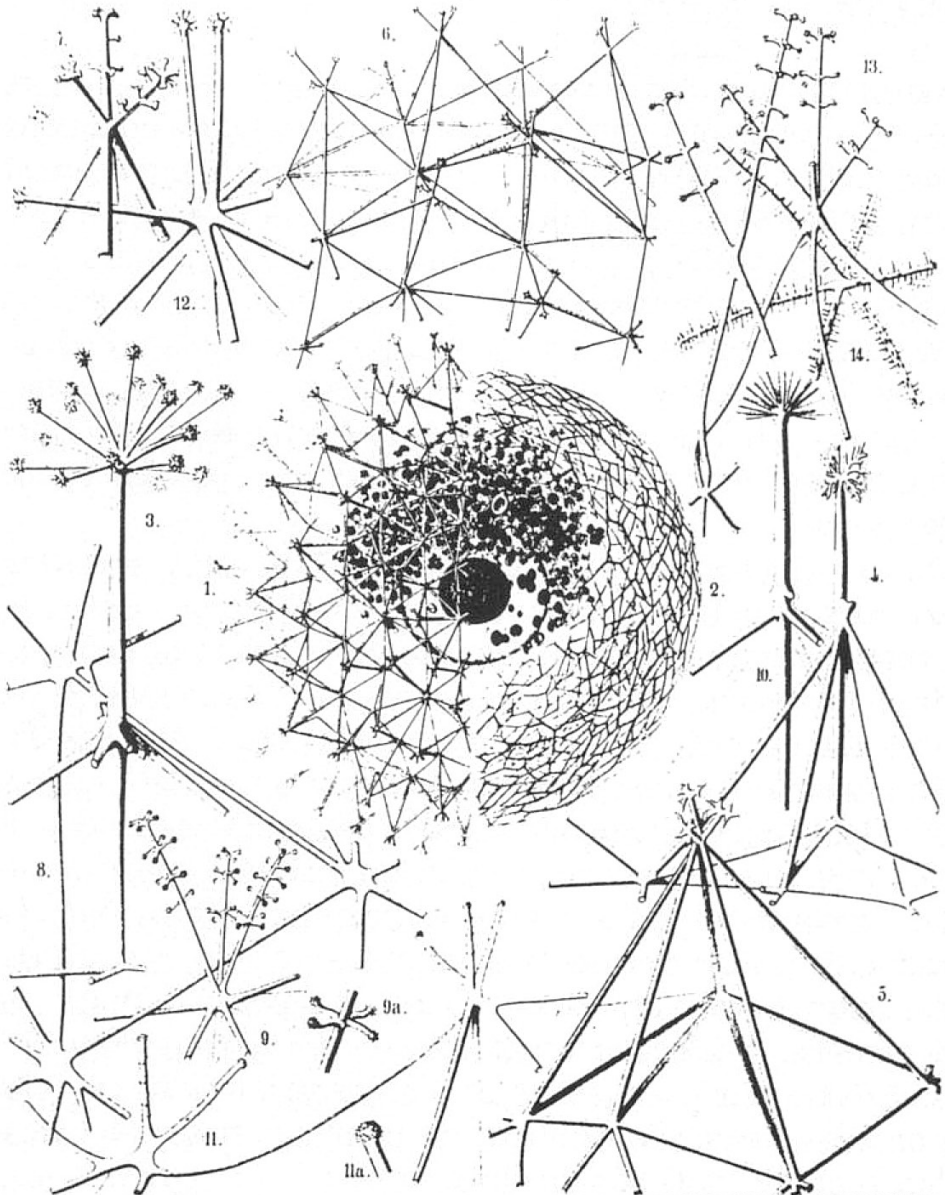


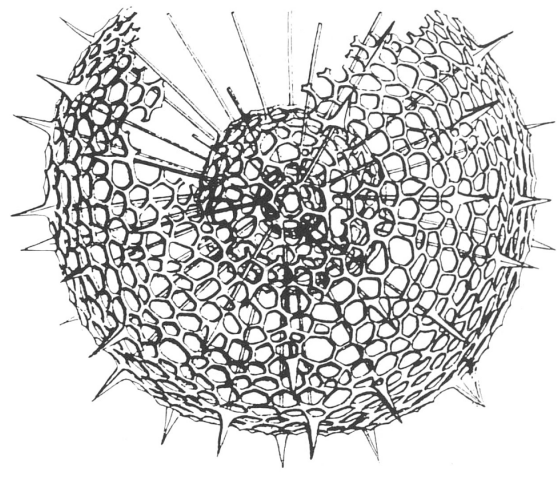
Victoria, Buckingham

3. "City Metaphors", Oswald Mathias Ungers.

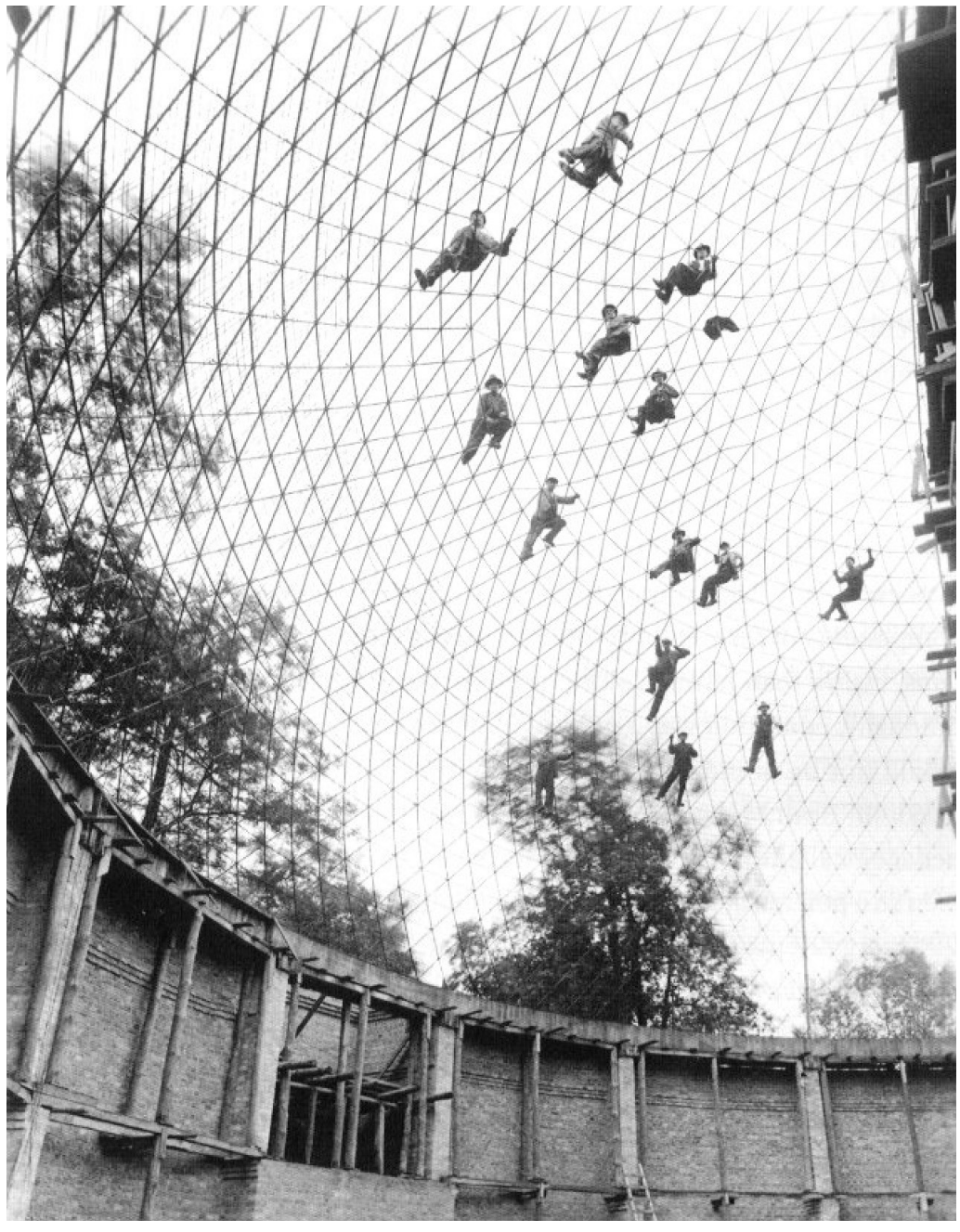
[11] Gonçalo M. Tavares, Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013, p. 372-373.

[12] Como exemplo de substância alucinogénia Bachelard utiliza "mescalina", da planta Lophophora williamsii. Gaston Bachelard, A Terra e os Devaneios do Repouso, 1990, p. 16, Martins Fontes, in Gonçalo M. Tavares, Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013, p. 383.

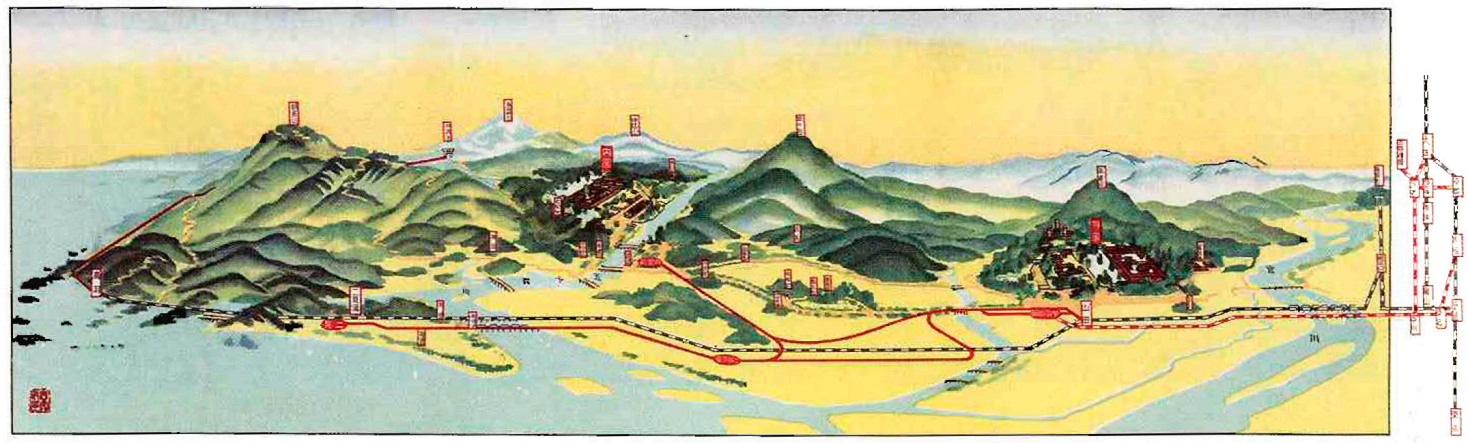




4. Radiolaires. in Le Carré Bleu, nº2.94, Donner des idées, Robert Le Ricolais, 1894-1977.



5. Rede Lattice, estrutura para um planetário Zeiss. in Eva Diaz, The Experimenters, chance and design at black mountain college.



6. Guia para Visitantes do Santuário de Ise, Japão. Ise Shrine, 1948-1954.

IERVSALEM, et suburbia eius sic
Christianis
Christianum Africa
om Dei
phum.
IERVSALEM
Mons Caluariæ
Templum Salomonis
Templum Templi
Templum Templi
Templum Templi

8, 9. "No limiar da visibilidade", Wolfgang Tillmans. Diferentes escalas de percepção, da mesma fotografia.

"Viver como se fosse um trabalho, como algo que precisa de regras próprias, como se fosse uma tarefa num escritório e a necessidade, por vezes mecânica e burocrática, de organizar tempo: acordar, comer, pensar, trabalhar, dormir, viver. Ontem, hoje, amanhã." [13]

[13] *Daniel Blaufuks, sobre o seu livro, This Business of Living. 2015.*

Hoje em dia, *viver*, é para a maioria das pessoas da sociedade ocidental europeia uma rotina mecânica de ritmo rápido, exigente, onde aparentemente cada um contribui com a sua parte para um bem maior, obtendo desta forma mais benefícios, para si e para os outros.

Com o desenvolvimento exponencial em todas as áreas através do impulso do capitalismo, tudo parece ser mais facilitado: as árduas e demorosas tarefas do passado são hoje cumpridas levianamente e de forma célere pelo sujeito; serviços como o transporte ou saúde são possibilidades ao alcance do indivíduo pertencente ao sistema; comunicar é um acto universal, possível de ser feito em qualquer marco do tempo e espaço; e bens são adquiridos, sem a existência de uma necessidade.

"Vender-lhe-íamos tudo quanto você necessitasse se não preferíssemos que você precisasse do que temos para vender-lhe." [14]

[14] *José Saramago, A Caverna. 2014. p. 282.*

O que nos define enquanto cultura específica, parece cada vez mais indissociável de um mundo dominado por uma mentalidade comum, genérica, influenciada por sistemas e governos. Em sociedades com uma forte tradição cultural que ainda demonstrem uma enorme inércia perante a cedência a um novo

panorama, verificam-se extremos; a porção da cultura que é intensamente contaminada e cede a um conteúdo universal, perdendo assim progressivamente o que lhe era específico, e aquela que demonstra relutância em absorver e assumir como seu o que de fora vem, conseguindo manter costumes e hábitos praticados pelas respectivas gerações ancestrais.

Com estas afirmações não se pretende defender uma romântica e cega prática pelas tradições antigas, mas sim fazer denotar o contágio inconsciente por uma cultura genérica, e o consequente desaparecimento das culturas específicas de que cada lugar é detentor.

"Hoje, quando algumas das nossas mais importantes crenças são questionadas, quando algumas das verdades fortemente estabelecidas são agitadas, quando temos segundos pensamentos sobre a atribuição da felicidade do homem a uma infinita provisão de coisas de que não precisa, a altura parece propícia para reavaliar os hábitos e costumes que regem o nosso quotidiano ao minuto." [15]

"Vivemos num tempo dominado pelas categorias de abstracção e indiferença; um tempo de eliminação definitiva da especificidade e permutabilidade final: a era do genérico." [16]

Ainda que seja a opinião da maioria que uma evolução positiva ocorreu, que tudo é aparentemente mais facilitado e uma melhor qualidade de vida está disponível, dúvidas acerca deste novo modo de viver começam a despontar. *"(...) tecnologia impõe uma imobilidade ao corpo para, a seguir, lhe dar uma mobilidade também artificial. (...) A tecnologia permite que eu abra a janela sem me levantar, mas, inicialmente eu, levantando-me, abria a janela à mesma. (...) tal é associado ao progresso."* [17]

Apesar do conforto mecânico oferecido pelos grandes centros, o indivíduo procura um restauro físico e mental refugiando-se num contexto primitivo e rural. Uma superficialidade da qualidade de vida num meio urbano apenas é realçada quando se dá conta da sua ausência, quando a exaustiva sucessão ordenada de eventos é interrompida, e o sujeito se encontra subitamente em equilíbrio, com ele próprio e com o seu contexto. O instante de equilíbrio com as forças que nos rodeiam, onde nenhuma das partes é deixada por resolver, é o momento em que nos sentimos mais felizes e realizados.

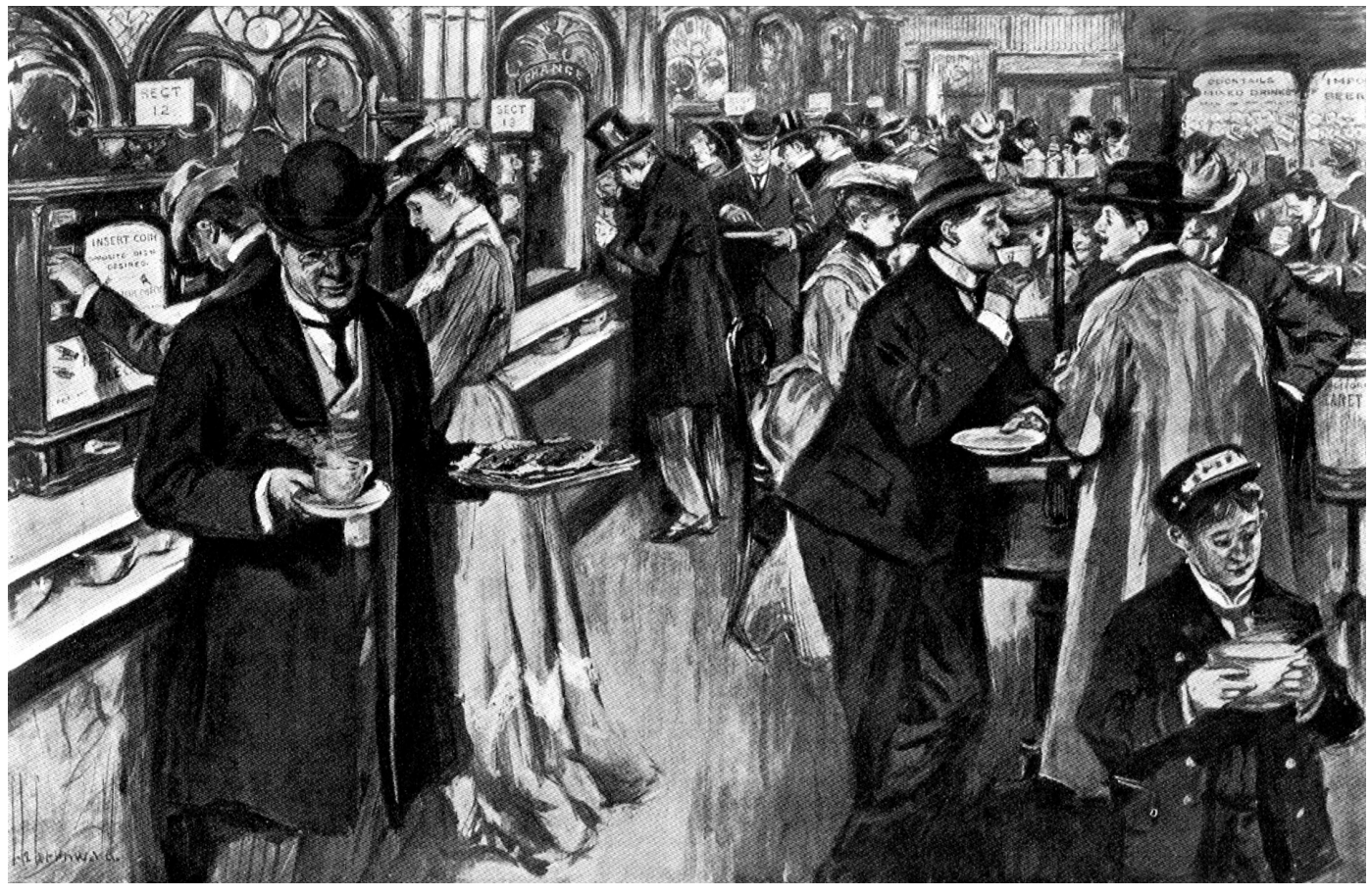
Esta é a *busca essencial* na vida de cada indivíduo.

[15] *Bernard Rudofsky, Now I lay me down to eat. 1980, p. 12. trad. própria.*

[16] *Atelier Ganko, Guido Tesio e Nicola Munaretto, Living Traces. in CARTHA, Ø, 2015. trad. própria.*

[17] *sobre O Segundo Diário Mínimo, de Umberto Eco, 1993, p. 191- 4. Gonçalo M. Tavares, O Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013, p. 100.*

10. "Estructuras que ceden / estructuras en contracción" (detalhe) - intervenção sobre The Generic City, de Rem Koolhaas, Nicolás Paris, 2010.



11. "Eating by Machinery, automation promised to further accelerate the pace of eating.", desenho de Charles Grunwald.

"Viver é deixar vestígios." [18]

Os vestígios do percurso de um indivíduo não se limitam aos resíduos físicos que são produzidos ao longo da sua vida. A marca que permanece no seu contexto após a ausência do sujeito, é também ela etérea, feita de relações e conexões com outros indivíduos dentro de uma comunidade, de partilhas. Segundo M. Tavares, o indivíduo pode dividir-se em duas partes: o corpo, *a carne - fisiologia viva*, e o incorpo, *a parte constituída por ligações (afectos negativos ou positivos) que estabelece com o Mundo (pessoas, objectos, animais, lugares, acções-hábitos)*[19]. Tendencialmente, tanto a natureza do ser humano como o sistema por ele criado, o Estado, forçam-no, juntamente com outros, a fazer parte de um colectivo, a ver, ouvir e sentir colectivamente, suprimindo as excepções que não se inserem no mesmo.

"O que partilhamos molda a nossa sociedade e altera as nossas vidas pessoais dentro destas relações." [20]

Uma cidade, no entanto, existe devido a uma marca individual das acções e palavras de cada um, que abdicando de uma posse particular das mesmas, as partilha. A comunidade, moldada através da a transmissão de conhecimento e experiências ao longo do tempo pelas pessoas que a constituem, altera consequentemente e por sua vez de forma recíproca a maneira como habitamos.

"(...) o corpo avança, ao acaso, e ao acaso cruza-se com coisas, pessoas, situações (...) existir é como passear ao acaso por um espaço que se vai transformando num tempo - os anos de vida - e neste passeio o indivíduo aproxima-se do que lhe agrada e afasta-se do que lhe desagrada. Eis, mais ou menos, o que é estar vivo. Quando se consegue." [21]

Esta imprevisibilidade natural na rotina de um indivíduo, é agora submetida ao excesso de controlo a que uma nova maneira de viver nos impõe, tornando-nos reféns do que planeamos. O horário fixo, meticulosamente calculado ao minuto, guia-nos ao longo de dias, sacrifício que ingénuamente se cumpre de bom grado com a ideia de que, após satisfeito o que nos é exigido, possuímos o direito à libertação do dito autocontrolo. Apesar de num ambiente cosmopolita se verificar um aparente maior número de variáveis e consequente aumento de hipóteses arbitrárias, o acaso é na maioria das vezes uma virtude perdida numa sociedade urbana.

[18] *Walter Benjamin, Paris, Capital of the Nineteenth Century," in Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings, New York, 1986. in Ganko, Living traces. in CARTHA, Ø, 2015. trad. própria.*

[19] *Gonçalo M. Tavares, o Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013, p. 131.*

[20] *Roland Reemaa, Curated hermit. in CARTHA, Ø, 2015. trad. própria.*

[21] *Marcus Greil, Marcas de Batom, Uma história secreta do século vinte, p. 200,202, Frenesi, 1999, in Gonçalo M. Tavares, o Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013, p. 124-5.*

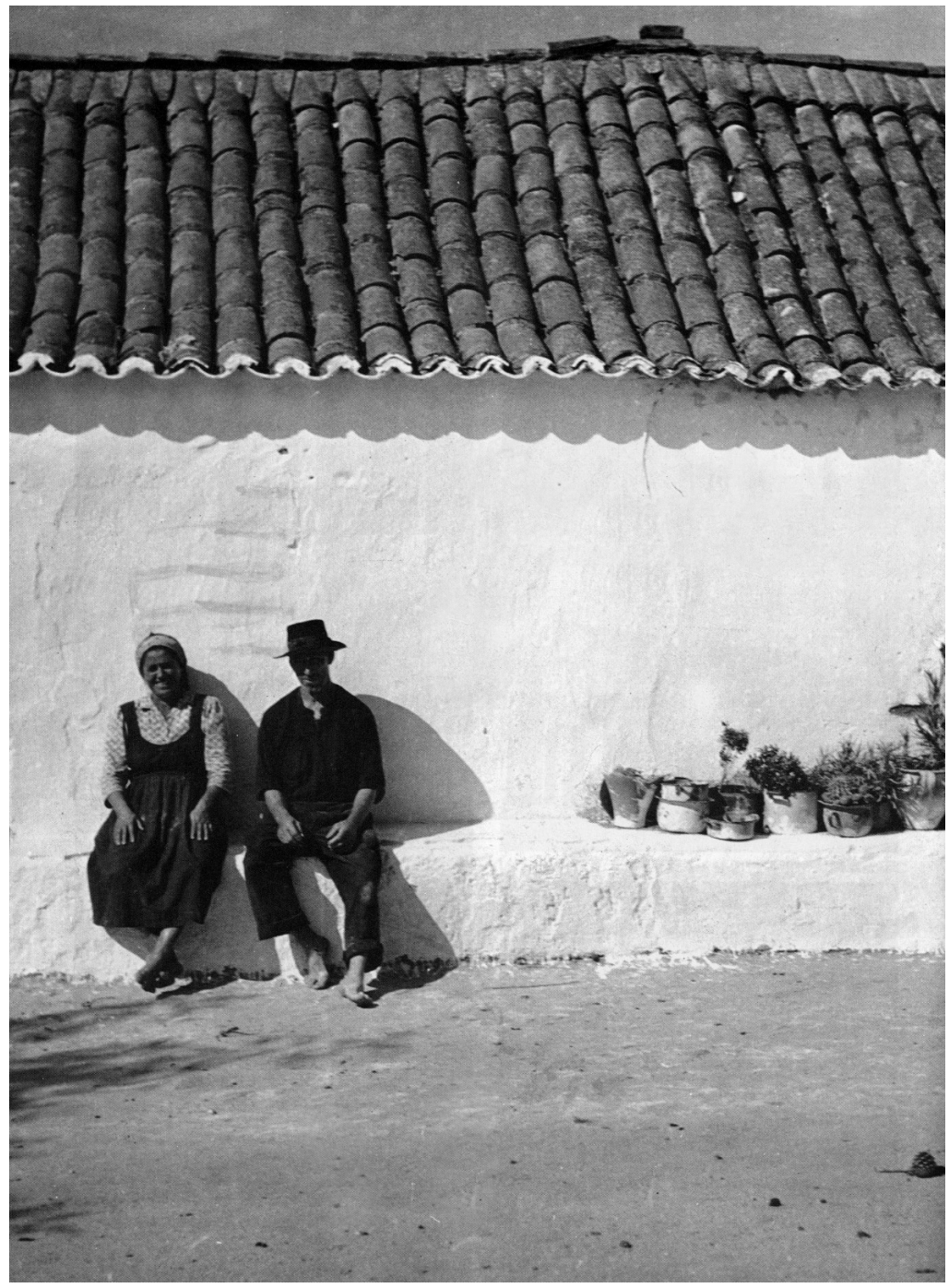
"Apesar da densa vivência lado a lado, não existe mais a necessidade urgente de partilhar casas de banho ou cozinhas." [22]

Enquanto que no passado determinadas necessidades sociais ou económicas faziam surgir modos de habitar mais eficientes, com o progresso é hoje comum encontrar-se um único habitante por residência, dificultando a hipótese de partilha, de convívio, da transmissão do conteúdo que define uma comunidade. Apesar de se verificar um contínuo crescimento pela preferência geral de um modo de vida urbano, aquele que habita tem tendência a tornar-se cada vez mais solitário.

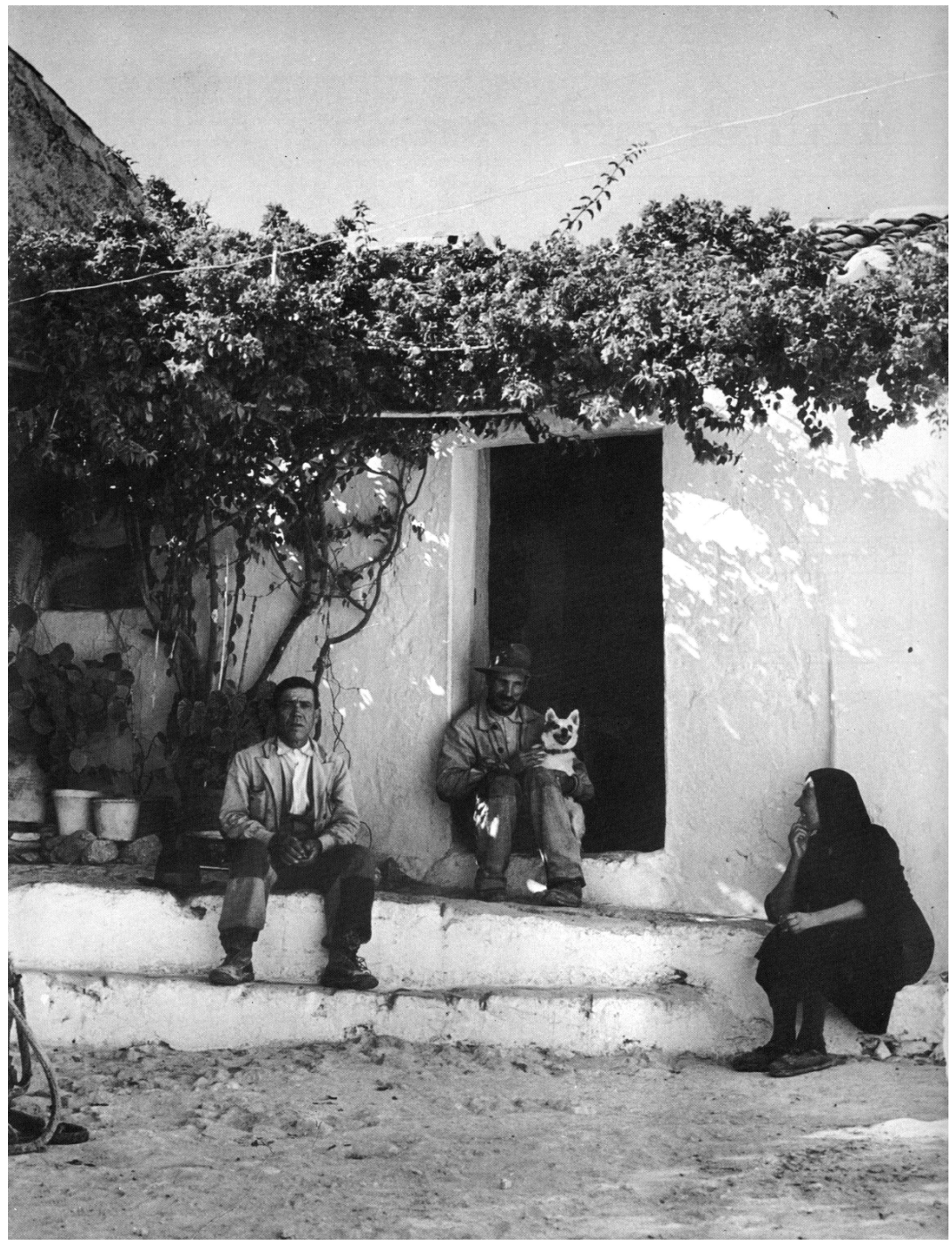
De que modo pode a arquitectura contrariar esta tendência e criar algo que retorne a uma verdade para com um lugar, a sua população, os seus materiais e modos de construir, para com os seus costumes? A esta pergunta fundamental serve-nos estudos sobre as origens da arquitectura, as construções primordiais, a quais não interessam desenho formal ou prestígio, mas uma simples necessidade ou lógica cultural resolvida pragmaticamente.

12. Leiria. Associação dos Arquitectos Portugueses, Arquitectura Popular em Portugal, 1988.

[22] *Roland Reemaa, Curated hermit. in CARTHA, Ø, 2015. trad. própria.*

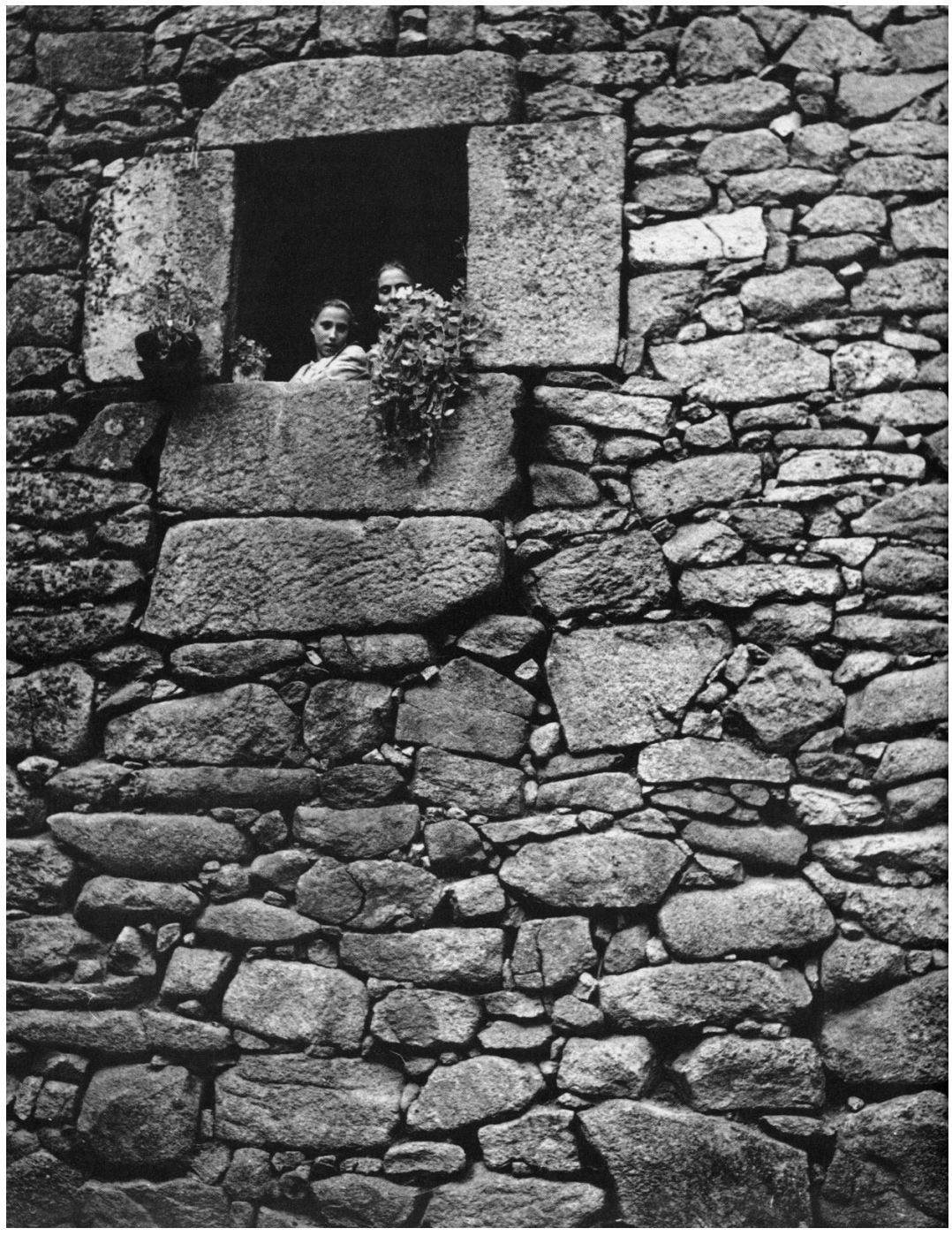


13. Fernão Ferro. Associação dos Arquitectos Portugueses, Arquitectura Popular em Portugal, 1988.



14. Pêra, Silves. Associação dos Arquitectos Portugueses, Arquitectura Popular em Portugal, 1988.

15. Muge. Associação dos Arquitectos Portugueses, Arquitectura Popular em Portugal, 1988.



16. Serra da Estrela. Associação dos Arquitectos Portugueses, Arquitectura Popular em Portugal, 1988.

"História da arquitectura, tal como foi escrita e ensinada no mundo Ocidental, nunca se preocupou com mais do que algumas culturas seleccionadas."[23]

Em 1941, a convite de Philip Lippincott Goodwin[24], director do Departamento de Arquitectura do Museum of Modern Art, Bernard Rudofsky[25] sugere a arquitectura anónima como novo tema para exposições, assunto até então pouco explorado e cujo interesse havia já ele próprio testado em 1931, numa mostra da sua colecção fotografias sobre o tema, na International Architecture Exhibition em Berlim.

Apesar de ter sido aceite o portfolio das fotografias de Rudofsky, o museu viu este tema como impróprio para uma instituição de arte moderna, deixando-o intocável até 1964. Vinte e três anos depois, as mesmas fotografias dão origem à exposição *Architecture without Architects* e à respectiva publicação, ambas comissionadas pelo MoMA, com o objectivo de divulgar através da fotografia, a arquitectura informal e *sem pedigree* de mais de 60 países.

Este espólio de imagens, consequência de uma chamada a contribuições por parte de Rudofsky que reuniu diversos autores e instituições de várias nacionalidades, ilustra, através de uma manipulação arquitectónica, várias origens de arquitectura vernacular. Contrariando a tendência até então, inverte-se o movimento do conhecimento. Cessa a necessidade de deslocação até às imagens por parte do arquitecto; a viagem é antes efectuada pelas fotografias, desde as suas origens até à exposição, e posteriormente com esta, para vários outros lugares.

Bernard Rudofsky inicia o seu livro através de uma reflexão sobre o ensino e a escrita da disciplina da arquitectura pela sociedade ocidental contemporânea, afirmando que o espectro visível do que chega até nós é apenas uma fracção do mundo construído. Interessava-lhe então quebrar as barreiras do plano social da arquitectura, geralmente concebida de previligiados para previligiados, fazendo denotar o vernacular, índigena, rural, espontâneo. Ao querer olhar a arquitectura como algo pragmático e essencial, que revela um lugar e uma maneira de viver, de um indivíduo e de uma comunidade, o autor aproxima-se das origens da arquitectura. Servindo-se constantemente de investigação científica, Rudofsky começa por ilustrar como, antes do homem, já o nosso planeta possuía vestígios do que hoje claramente é classificado como arquitectura.

[23] Bernard Rudofsky, Architecture Without Architects, 1964. p.2. trad. própria.

[24] Philip Lippincott Goodwin (14 de Março de 1885 - 1958), foi arquitecto, coleccionador, e presidente da Comissão de Relações Exteriores, e da Comissão de Arquitectura do Museu de Arte Moderna, de Nova Iorque.

[25] Bernard Rudofsky nasce a 13 de Abril de 1905 em Suchdol nad Odrou, República Checa, e morre em Nova Iorque a 12 de Março de 1988. Arquitecto, fotógrafo, designer e teórico, é conhecido por ter exposto uma visão não-convencional sobre a arquitectura e o modo de viver da sociedade contemporânea ocidental. "Architecture Without Architects" (1964), "The Prodigious Builders" (1977), "Now I lay me down to eat" (1980), são algumas das obras escritas mais influentes.

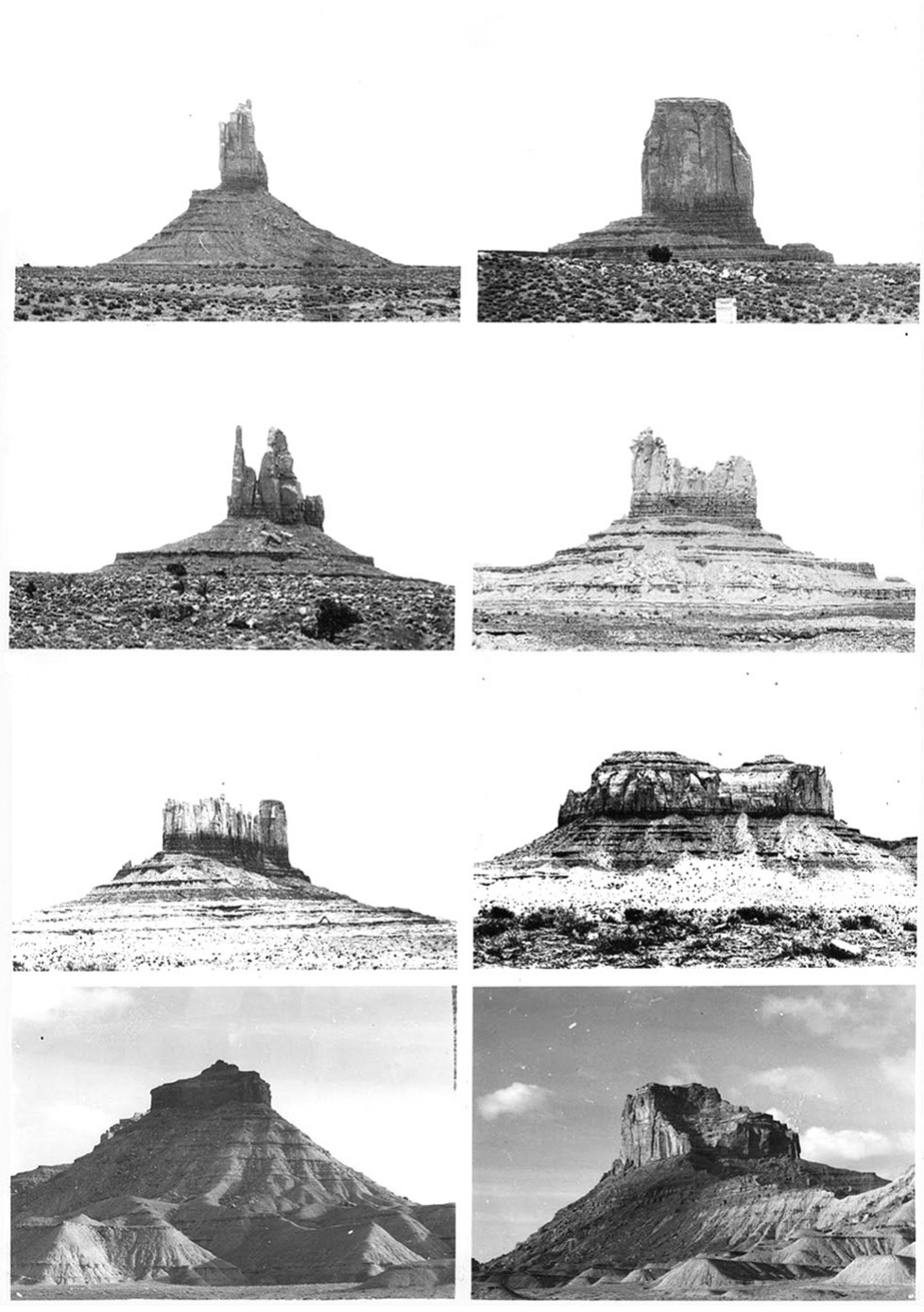
Forças da natureza alteram constantemente a matéria do nosso território, moldando-o lentamente e gerando estruturas possíveis de serem habitadas pelo animal e homem. O próprio animal, por vezes injustamente caracterizado como irracional, é relatado por Darwin como um ser capaz de construir segundo as suas necessidades e instintos.

> *"É improvável que os castores tenham tido a idea de construir barragens através da observação da construção das mesmas pelos humanos. Provavelmente foi o contrário. (...) Darwin observou que o orangotango nas ilhas do Extremo Oriente, e os chimpanzés em África, construíam plataformas nas quais dormiam"* [26]

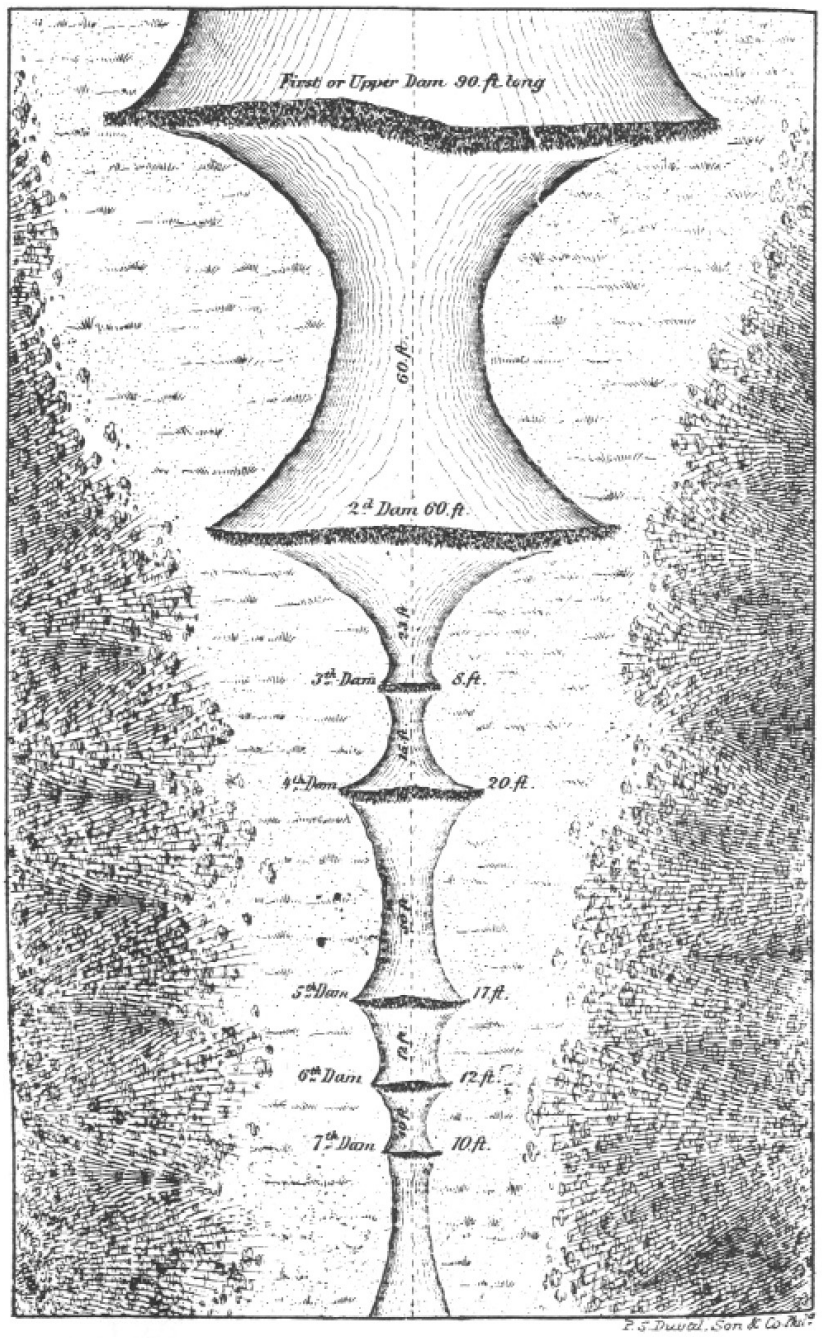
Como desenvolvimento, o autor expõe cerca de 40 tópicos de arquitectura vernacular e ancestral. Anfiteatros, Sepulcros, Cavernas, Acampamentos Nómadas, Silos, Terraços agrícolas, Cidades orgânicas, Fortalezas, Arcadas, Loggia, Espigueiros, e Palafitas, são algumas das categorias que fazem parte da visão não convencional de Rudofsky sobre a arquitectura anónima.

Este elenco de fotografias das mais variadas culturas, civilizações e regiões do planeta, é um forte exemplo de como a arquitectura, ainda que divergente em aspectos formais, pode representar uma determinada maneira de viver, e onde o desejo de pertencer à natureza é por vezes levado no sentido literal, fundindo-se com o lugar onde se insere.

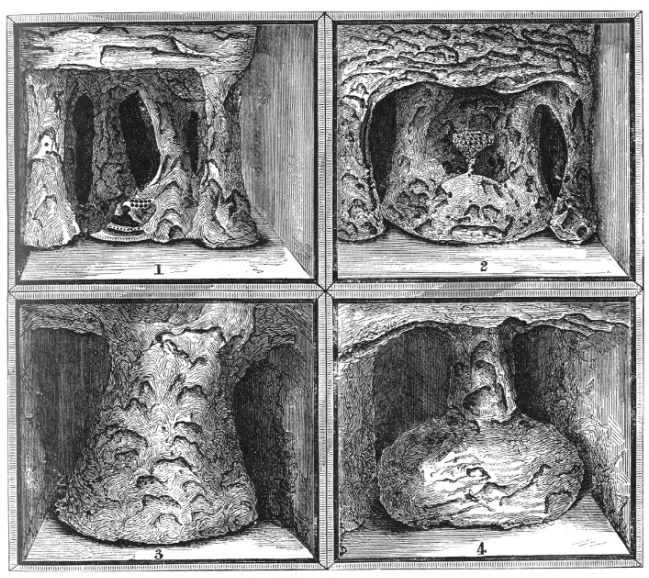
[26] *Bernard Rudofsky, Architecture Without Architects. 1964. p. 4. trad. própria.*

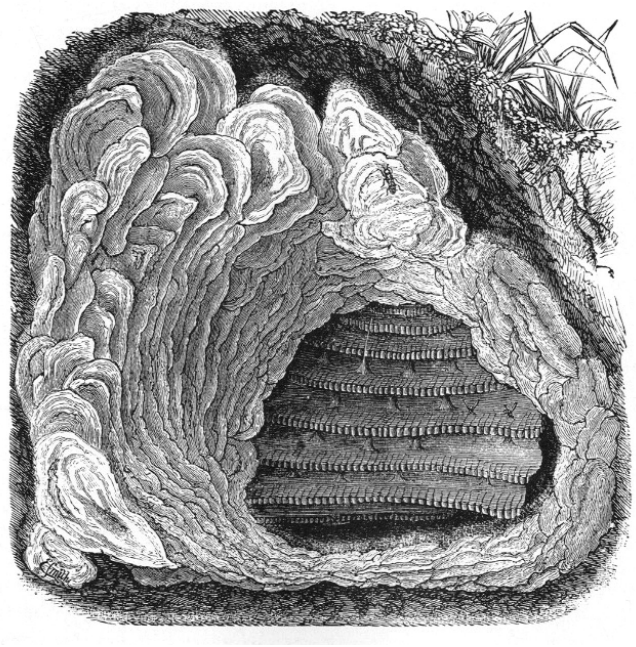


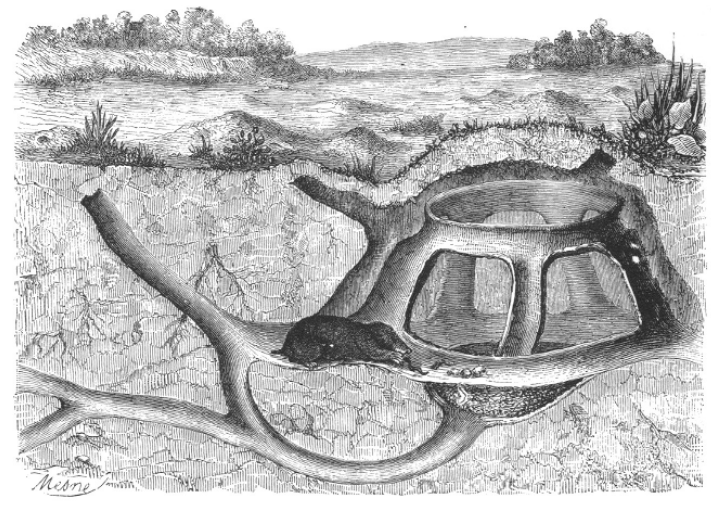
17, 18. Non-Conscious Architecture
Gianni Pettena, 1972.



19. "uma sequência de sete barragens de castores na entrada de um desfiladeiro, das quais a mais larga forma um lago que cobre 10 acres." The American Beaver and His Works, L. H. Morgan.







20. Estruturas construídas por vespas, abelhas, tecelões e toupeiras. in The Prodigious Builders, Bernard Rudofsky.

A arquitectura vernacular da Europa Mediterrânea foi também ela registada e divulgada, pela fotografia de Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel, através da exposição patente na VI Trienal de Arquitectura de Milão, *Exposição sobre a arquitectura rural*, e consequente publicação, *Arquitectura Rural Italiana* (1936) [27].

Com origem no contexto fascista italiano entre as duas guerras, o interesse pela investigação sobre a *casa rural* é partilhado tanto pelos arquitectos conservadores, que nela vêm um património de inspiração na busca de uma arquitectura tipicamente nacional, como pelos arquitectos modernistas, que consideram a ausência de decoração, sinceridade constructiva, e resposta às exigências funcionais, referências de uma nova tendência. Em ambos os casos, o estudo da arquitectura rural privilegia os aspectos linguísticos e os valores estéticos, concentrando-se nos elementos formais das habitações.

Assumindo a direcção da *Casabella* em 1933, Pagano encontra aqui um suporte do seu interesse pela arquitectura rural, compreendida como fenómeno constructivo e anónimo. Em três artigos de 1935, aprofunda o tema que irá curar na Trienal do ano seguinte.

No primeiro artigo, publicado em Fevereiro, Pagano actualiza as linhas gerais do debate contemporâneo sobre a *casa rural*. Servindo-se de posições de geógrafos e etnógrafos, o autor expõe os princípios funcionalistas e culturais inerentes ao tema, apresentando ainda vários exemplos contemporâneos de *casa rural*.

Publicado em Novembro, o segundo artigo traduz as motivações que levam o autor a interessar-se por este estudo. A *casa rural*, objecto capaz de clarificar a relação entre forma e função e de contribuir para a investigação da génese das formas arquitectónicas, é caracterizado por Pagano como um *antídoto para a arquitectura retórica e monumental a ele contemporânea*[28], referindo ainda que confrontar-se com a sua genuinidade é *como fazer uma cura de alimentos simples para quem se encontra agoniado pelo pastiche das cariátides*. [29]

[27] *Giuseppe Pagano e Guarniero Daniel, Architettura Rurale Italiana, 1936.*

[28] *Giovanna D'Amia, Giuseppe Pagano e l'architettura rurale. in Territorio, 2013. p.112.*

[29] *Idem.*

O terceiro e último artigo, reforça através do argumento a posição da arquitectura rural. Reafirmando a sua *sólida adaptação à realidade do clima, à economia agrícola e à honestidade constructiva* [30], sublinha que esta *construção "pura"* é independente de modelos de arquitectura erudita, onde até os *motivos decorativos* possuem uma origem *primitiva e funcional*.

A fotografia como instrumento de estudo consiste na consequência da necessidade de *recolher rapidamente muito material documental sobre este argumento* [31]. Em detrimento de meios mais demorados, como o desenho, Pagano cria um vocabulário de imagens, ilustrando através da sua Rolleiflex, *de modo inequívoco, a beleza de uma Itália rural e as várias fases de evolução da habitação humana* [32].

O objectivo explícito da investigação, e da respectiva exposição e catálogo, consistiu principalmente em *estabelecer uma equivalência entre arquitectura rural e arquitectura moderna, sobre uma base comum das derivações de exigências funcionais,* demonstrando simultaneamente, *o valor estético da funcionalidade* [33].

Comumente ao *Inquérito* em Portugal [34], tanto o propósito como o objecto de investigação, extravasam os limites imaginários de uma nação; a arquitectura rural é ela própria um reflexo de um contexto concreto de um território, das suas condições climatéricas, geográficas e sociais.

> *"A mediterraneidade, parece dizer Pagano, não consiste tanto num paradigma formal (volumes puros, tectos planos, etc,) mas sim a uma conformidade com uma lei evolutiva das formas em contextos geográficos semelhantes."* [35]

[30] *Giovanna D'Amia, Giuseppe Pagano e l'architettura rurale. in Territorio, 2013. p.112.*

[31] *Idem.*

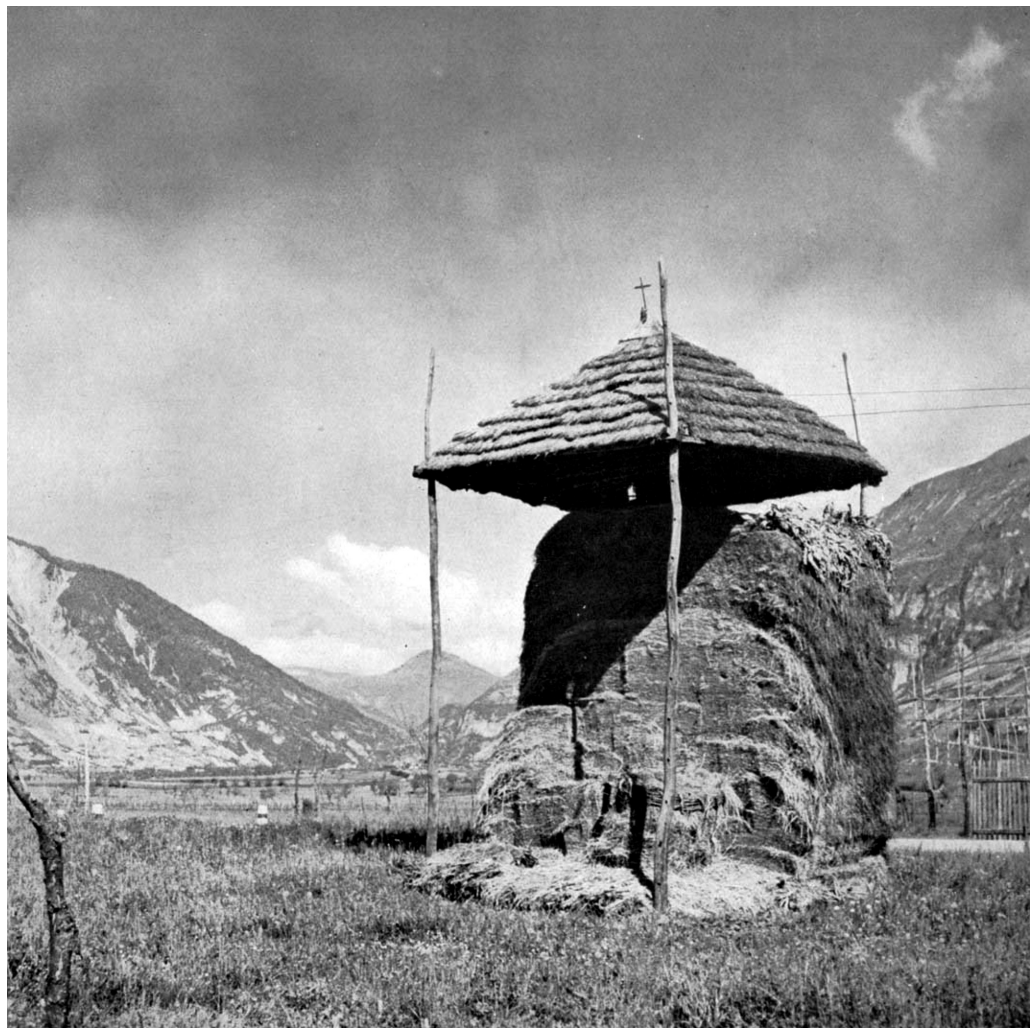
[32] *Idem. p.113*

[33] *Idem.*

[34] *Associação dos Arquitectos Portugueses, Arquitectura Popular em Portugal, 1988.*

[35] *Giovanna D'Amia, Giuseppe Pagano e l'architettura rurale. in Territorio, 2013. p.113. trad. própria.*

21. Casa Rurale em Gandino, Val Seriana, Giuseppe Pagano, 1936.



22. Palheiro de quatro águas no Vale Sugana, Giuseppe Pagano, 1936.

"(...) para além do pedigree da "história em pedra", existe uma arquitectura que transmite um aspecto diferente da vida. Ela testemunha às aspirações do grupo. Os seus edifícios contam não a história oficial, mas a história privada de uma cultura – a luta incessante pela sobrevivência física e espiritual dos homens anónimos. Os edifícios indígenas falam a língua vernácula do povo." [36]

Sibyl Moholy-Nagy publica em 1957, o resultado da sua busca pela arquitectura preservada por *nenhuma outra razão do que a sua adequação, muito para além da vida do seu construtor*.[37] Opostamente a Rudofsky e à semelhança de Pagano, aqui foi o sujeito – e não a imagem – a realizar a viagem, cujo objecto de estudo, tal como definido por Sybil, consiste no *standard ideal*.

Utilizando como instrumento de análise a fotografia, através da *perspectiva infantil e não-convencional*[38] de uma Rolleiflex, Moholy-Nagy elabora um elenco de imagens de arquitectura sem-linhagem, ilustrando a riqueza e fragilidade de construções em desaparecimento exponencial. Assumindo uma inevitável arbitrariedade e insuficiência, inerentes à investigação de arquitectura anónima, Sibyl organiza no entanto, *meramente pelo bem de uma apresentação concisa*, o livro em três partes, tentando informar *o onde, o porquê e o como*[39] da arquitectura anónima.

[36] *Sibyl Moholy-Nagy, Native genius in anonymous architecture. 1957, p.19. trad. própria.*

[37] *Idem. p.20.*

[38] *Joaquim Moreno, Tanto Chão, in Os Inquéritos (à Fotografia e ao Território), 2016, p.209.*

[39] *Sibyl Moholy-Nagy, Native genius in anonymous architecture, 1957, p.48.*

Como contexto de introdução, Moholy-Nagy escreve que a ameaça de *caos*, inerente desde as origens da arquitectura à entropia do ambiente natural e antítese do esforço humano, foi através da revolução substituída por um ambiente industrial, possuidor das mesmas capacidades de extinção que tinham *selva*, *mar*, *céu* e *vulcão*.

A consequente alteração dos padrões arquitectónicos, sessenta anos passados desde a publicação de *Génio Nativo da Arquitectura Anónima*, é hoje ainda mais evidente. Por oposição ao desenvolvimento tecnológico promovido por necessidades artificiais, alerta Sibyl, o *standard ideal*, como *realização da procura do homem por ancoragem no tempo actual*, é um movimento *não-progressivo*; não se desenvolve *numa curva gráfica, mas em ciclos, como acontece com todas as coisas da mente e do coração*.[40] A consciência do *grupo*, adquirida primitivamente, de três dimensões – *naturais, humanas e divinas* – consistiam, segundo a autora, na única garantia de ordem, um meio planeado. Este grupo, cita Henri Bergson, *deve ser definido não pela posse de certas características, mas pela tendência de as enfatizar*. [41]

"Da natureza o agricultor esperava os materiais brutos de abrigo e subsistência; da sua casa esperava enquadramento e identificação para consigo e para com o grupo; do seu templo esperava protecção divina para o seu interminável conflito com a natureza." [42]

Segundo critérios de diversidade, economia e permanência, Sibyl justifica uma primeira evolução da arquitectura e a sua disseminação, no continente americano. À mímica tradicional efectuada por parte dos primeiros migrantes, réplica de modelos e ideias ancestrais pertencentes ao seu lugar de origem, contrapõe-se a adaptação gradual do colono, das suas construções e modos de vida, através de uma *memória da melhor performance do passado e capacidade de a aplicar às novas exigências do meio*[43]. As consequentes centenas de variações de arquitectura colonial no continente americano, *contam a história da conquista do caos natural de um mundo novo*.[44]

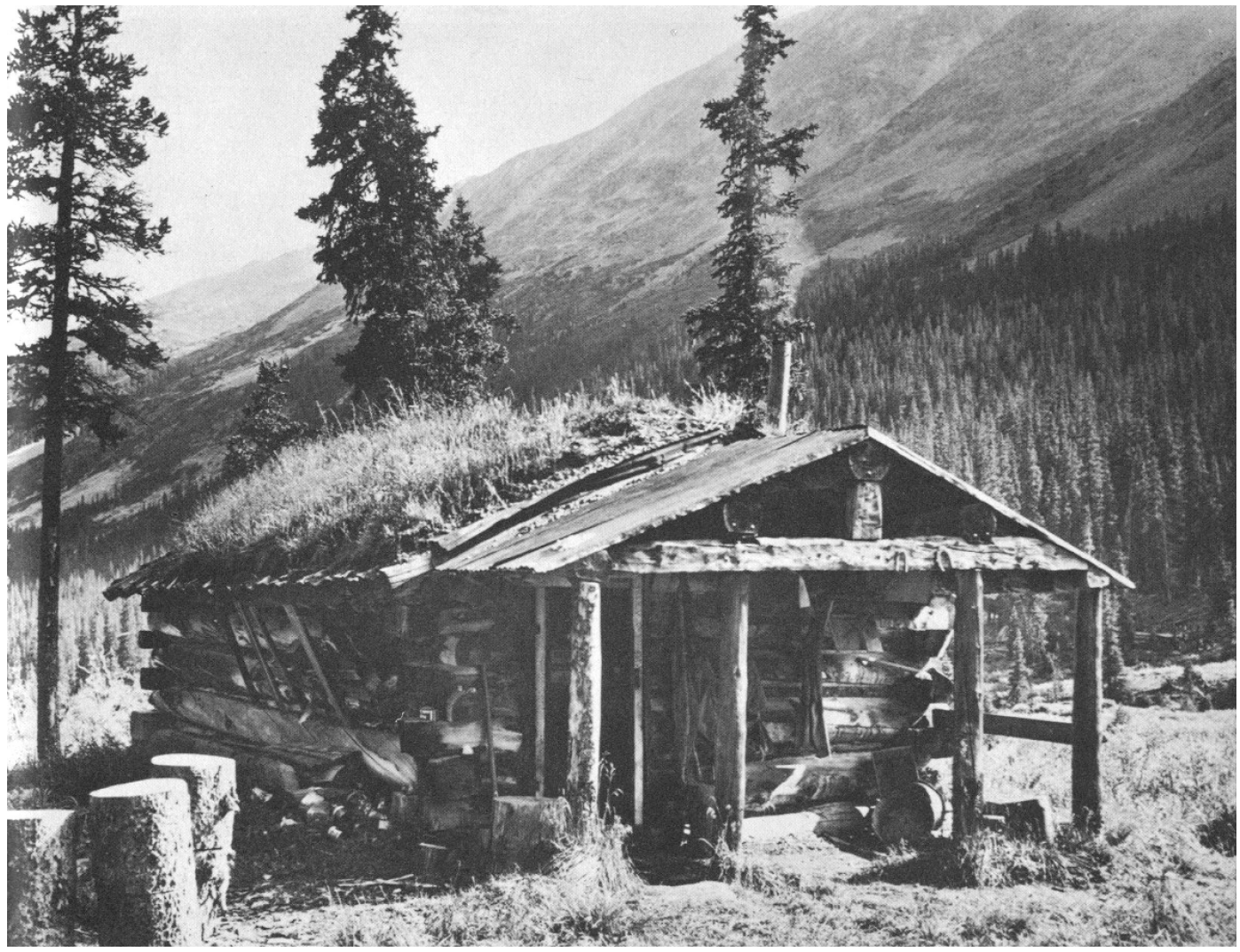
[40] *Sibyl Moholy-Nagy, Native genius in anonymous architecture, 1957, p.20.*

[41] *Idem. p.36.*

[42] *Idem. p.27-29.*

[43] *Definição de "brauch", segundo Síbyl Moholy-Nagy, consiste na mais valiosa importação dos colonos do Novo Mundo.*
in Sibyl Moholy-Nagy, Native genius in anonymous architecture. 1957, p.29-31.

[44] *Sibyl Moholy-Nagy, Native genius in anonymous architecture. 1957, p.36.*



23. Cabana de um Lenhador, Bald Mountain Range, fotografia de Herbert Bayer.

24. Dymaxion House, Buckminster Fuller, Carolina do Norte, 1940, fotografia de Sybil Moholy-Nagy.

"(...) o Inquérito à Arquitectura Regional foi realizado no último momento possível para registar em toda a sua plenitude um mundo prestes a desaparecer." [45]

Em 1949, o Sindicato Nacional dos Arquitectos[46], presidido então pelo arquitecto Francisco Keil do Amaral [47], iniciou a concretização de um *inquérito* à arquitectura regional portuguesa. Esta ideia, ao surgir no contexto de censura do Estado Novo e radicalismo do International Style, veio satisfazer a necessidade dos arquitectos portugueses de procurar as origens da sua arquitectura na mais vernacular da época.

Tendo apenas obtido apoio governamental em 1955, sob o pretexto de realizar uma expedição em busca de um "estilo nacional", este levantamento de todo o Continente português traduziu-se em dois volumes que viriam a ser publicados em 1961. A terceira edição, de 1988, divide-se em três volumes, conforme as três principais áreas do país, Norte, Centro e Sul.

O *Inquérito* não só provou errada a existência de um ou vários estilos nacionais, como veio dar razão aos verdadeiros impulsionadores deste projecto, cujo objectivo consistia em evidenciar a arquitectura enquanto resultado da relação do homem com o seu contexto, geográfico, social e económico.

Mais do que ilustrar a arquitectura vernacular e um "saber construir" depurado ao longo de séculos, estes volumes traduzem uma maneira de habitar o território, lenta e conscientemente.

Este mundo, como lhe chama Nuno Teotónio Pereira, tomado por muitos como um período de pobreza, miséria, censura e ignorância, ao ser reprimido e obrigado a aceitar uma conturbada cultura de valores patrimoniais promovidos pelo regime, não tardou em fazer desaparecer toda e qualquer memória desse período, e anteriores. Durante os dez anos que se seguiram ao levantamento - fotográfico, desenhado e escrito - do *Inquérito*, um complexo e rico espaço português sedimentado por várias gerações foi rapidamente descaracterizado e destruído por uma mentalidade de aparente progresso e mudança, deixando-nos de si poucos vestígios.

Para uma nova geração, que pouca ou nenhuma oportunidade de contacto tiveram com a realidade deste passado recente, esta exposição de parte do conteúdo investigado torna-se essencial como complemento de uma aprendizagem, tanto profissional como pessoal.

[45] *Nuno Teotónio Pereira. Arquitectura Popular em Portugal, Prefácio da 3ª edição, Dezembro, 1987.*

[46] *actual Ordem dos Arquitectos. A primeira referência da existência de uma sociedade portuguesa de arquitectos é de 1602, com a criação da Irmandade de São Lucas, associação religiosa de arquitectos e profissões artísticas. O Sindicato Nacional dos Arquitectos vem substituir em 1933 a Sociedade dos Arquitectos Portugueses, com o surgimento do Estado Novo.*

[47] *Francisco Keil do Amaral nasce a 28 de Fevereiro de 1910 em Lisboa, e morre a 19 de Fevereiro de 1975, idem. Arquitecto português, foi director do Sindicato Nacional dos Arquitectos em 1948 e 1949, da qual foi demitido pelo Estado Novo. A ideia de realizar um inquérito à arquitectura popular portuguesa surgiu em conjunto com José Huertas Lobo em 1947.*

"*Não basta ao indivíduo da cidade vestir umas calças de surrobeco, calçar tomancos e ajeitar uma enxada ao ombro para se integrar num meio rural; envergar pelico e safões para pertencer ao Alentejo; ou vestir camisa vistosa de lã aos quadrados e descalçar-se para não destoar entre os pescadores da Nazaré. Integrar-se, pertencer, são coisas mais sérias e profundas. De modo algum são apenas maneiras de vestir, tanto pessoas como edifícios."* [48]

A arquitectura popular, aparentemente oposta à chamada erudita, deixa-nos um legado de maturidade, coerência, humilde e honesta beleza de um espontâneo, e no entanto não caótico, resultado de uma restrição natural de saberes e materiais locais.

Esta pertença, tão procurada pela arquitectura portuguesa contemporânea como adequação a um lugar, é cada vez mais difícil de obter, à medida que caminhamos em direcção a um mundo cada vez mais genérico e menos diversificado de identidades. O respeito enquanto constrangimento de criação, consiste muitas das vezes na linha ténue de equívoco em que caminhamos, sendo que o lado certo, depende de cada situação.

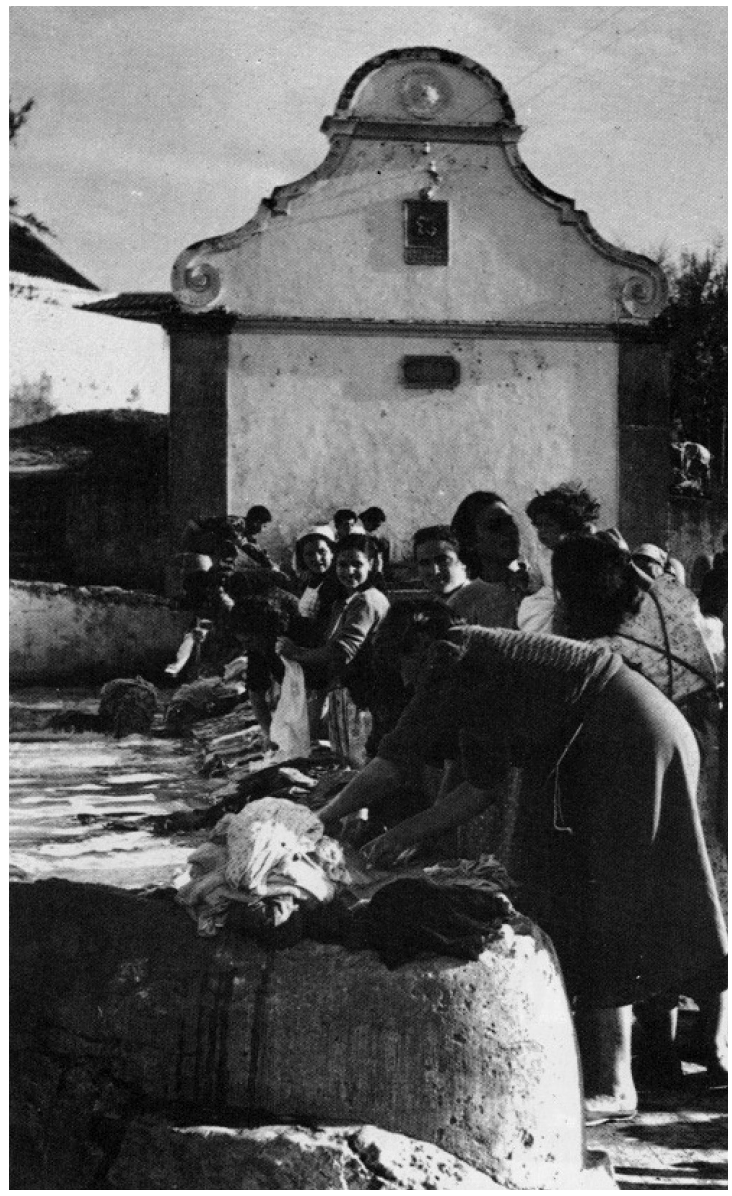
Passadas quase sete décadas desde as expedições do *Inquérito*, é possível afirmar que um dos seus objectivos continua a ser cumprido. Com o progressivo afastamento da arquitectura das suas questões fundamentais, uma percentagem atenta olha para o material do *Inquérito* como reflexos das origens rudimentares da disciplina. A exposição e respectivo catálogo, *Os Inquéritos (à fotografia e ao território)*[49], pelo CIAJG, são o mais recente exemplo de continuidade à iniciativa de Keil do Amaral: constantes investigações e trabalhos feitos sobre o território nacional, a sua paisagem, povoamento e arquitectura, por parte de arquitectos, teóricos, fotógrafos e artistas.

[48] *Associação dos Arquitectos Portugueses, Arquitectura Popular em Portugal, vol.1. 1988. p. 5.*

[49] *CIAJG, Os Inquéritos [à fotografia e ao território], Paisagem e Povoamento. 2016.*

25. Norte de Portugal. Os Inquéritos [à fotografia e ao território], Paisagem e Povoamento, Centro Internacional das Artes José de Guimarães.

26. Olhão. Associação dos Arquitectos Portugueses, Arquitectura Popular em Portugal, 1988.



27. Ericeira. Associação dos Arquitectos Portugueses, Arquitectura Popular em Portugal.

28. Marino, Itália. Bernard Rudofsky, The Prodigious Builders.

"*O homem anda; respira; recorda; mas em tudo isso não se distingue dos animais.*" [50]

"Há pois dois mundos no homem: o mundo (...) do funcionamento dos órgãos internos e das funções instintivas (...) e o mundo de construções que resultam da vontade e do pensamento." [51]

"Fazer era o grande verbo humano, aquele que claramente tinha separado o homem da formiga, do cão, ou das plantas: os seus fazeres eram gigantescos, poderosos; nunca imortais mas bem mais permanentes que qualquer outra construção de qualquer outra espécie." [52]

[50] *Paul Valery, in Gonçalo M. Tavares, Atlas do Corpo e da Imaginação. 2013, p.466*

[51] *Gonçalo M. Tavares, o Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013, p. 466.*

[52] *Gonçalo M. Tavares, Aprender a rezar na era da técnica, 2013. p. 53.*

Todas as criaturas possuem o desejo de fazer parte da natureza. Os actos instintivos de todos os seres vivos tendem para uma mímica do meio natural onde se inserem, quer sejam estes comportamentos sociais ou actos de interacção com o território.

O humano, sendo aparentemente o mais consciente de todos os seres, deu nome ao seu acto mais preponderante ao longo da história conhecida: *Fazer*. Capaz de destruir, modificar, e criar, este *fazer* responde a desejos intrínsecos ao homem, sendo um deles, o de *Construir*.

O acto de *construir*, em si, é já uma declaração inconsciente de cada ser para com o mundo; completar aquilo que já é concebido pela natureza com algo feito por nós, pertencente a esse meio. *Construir* de forma consciente, neste caso, de pensar o que se cria, representa a consciência de uma vontade humana, algo que se diferencia de ações instintivas animais. Esta predisposição, requer uma noção de espaço e imaginação para a criação de mundos e possibilidades.

Enquanto crianças, seres humanos no seu estado primário, experimentamos cedo uma variação desta necessidade fundamental e instintiva de construir um mundo, de lhe dar vida, e de no fim, o destruir.

Este desejo, comum a todas os indivíduos, é talvez mais intenso naqueles que se denominam arquitectos: o de conceber espaços verdadeiramente vividos e amados pelas pessoas que os habitam. *"(...) um lugar onde pessoas podem caminhar e sonhar durante séculos."* [53]

Esta ambição de alcançar algo que iguala a própria natureza é por vezes demasiado literária, resultando num formalismo excessivo. Simbolismo, simetria, padrões arbitrários, são alguns exemplos de pretensões arquitectónicas cujo propósito é unicamente o da imagem, ignorando a fundamental matéria plástica da arquitectura, o espaço. Mímica física, ou imitação literal do desenho de um objecto, não consiste no meio através do qual algo se torna pertencente ao mundo onde se deseja integrar.

> *"Os corpos não se definem pelo seu género ou pela sua espécie, pelos seus órgãos e pelas suas funções, mas por aquilo que podem, pelos afectos de que são capazes, tanto em paixão como em acção."* [54]

Tal como não é suficiente imitar a aparência de um ser para o igualarmos, também assim o é numa construção, possuidora de um mundo interior. Apenas a compreensão desse mundo intrínseco nos permite ter um vislumbre da verdadeira essência do que é esse edifício, território, lugar.

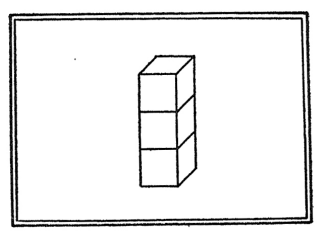
Uma intervenção num contexto específico não deve simplesmente copiar as características morfológicas de espaços construídos no mesmo local, mas sim compreender profundamente o meio onde se insere, as condições envolventes, económicas e territoriais, os comportamentos da sua população, a atmosfera do lugar. Uma arquitectura específica de um lugar não consiste num modelo formal, mas sim numa arquitectura cuja resposta é coerente a uma realidade concreta.

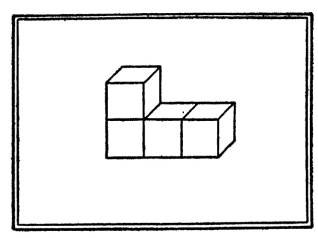
> *"(...) se for bem sucedido como edifício, e bem sucedido para mim seria um edifício amado pelas pessoas que o usam, podes então dizer que o edifício sabe alguma coisa sobre tempo, o tempo antes e o tempo que virá."* [55]

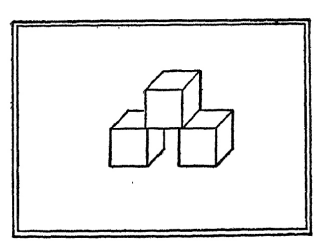
[53] *Christopher Alexander, The Timeless Way of Building, 1979, p.9. trad. própria.*

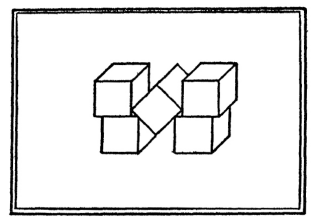
[54] *Gonçalo M. Tavares, Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013, p.158.*

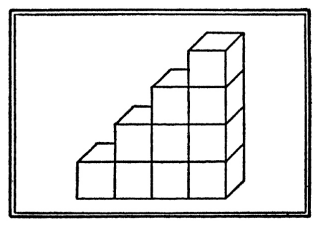
[55] *Peter Zumthor, Real and Imagined Buildings, Building the Picture. The National Gallery, 2014. trad. própria.*



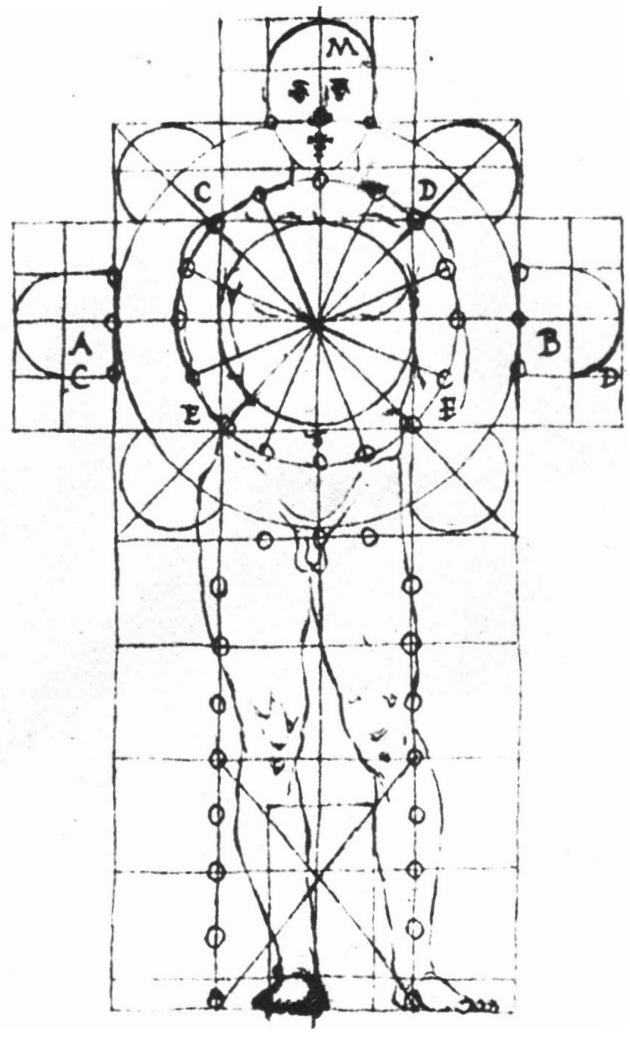




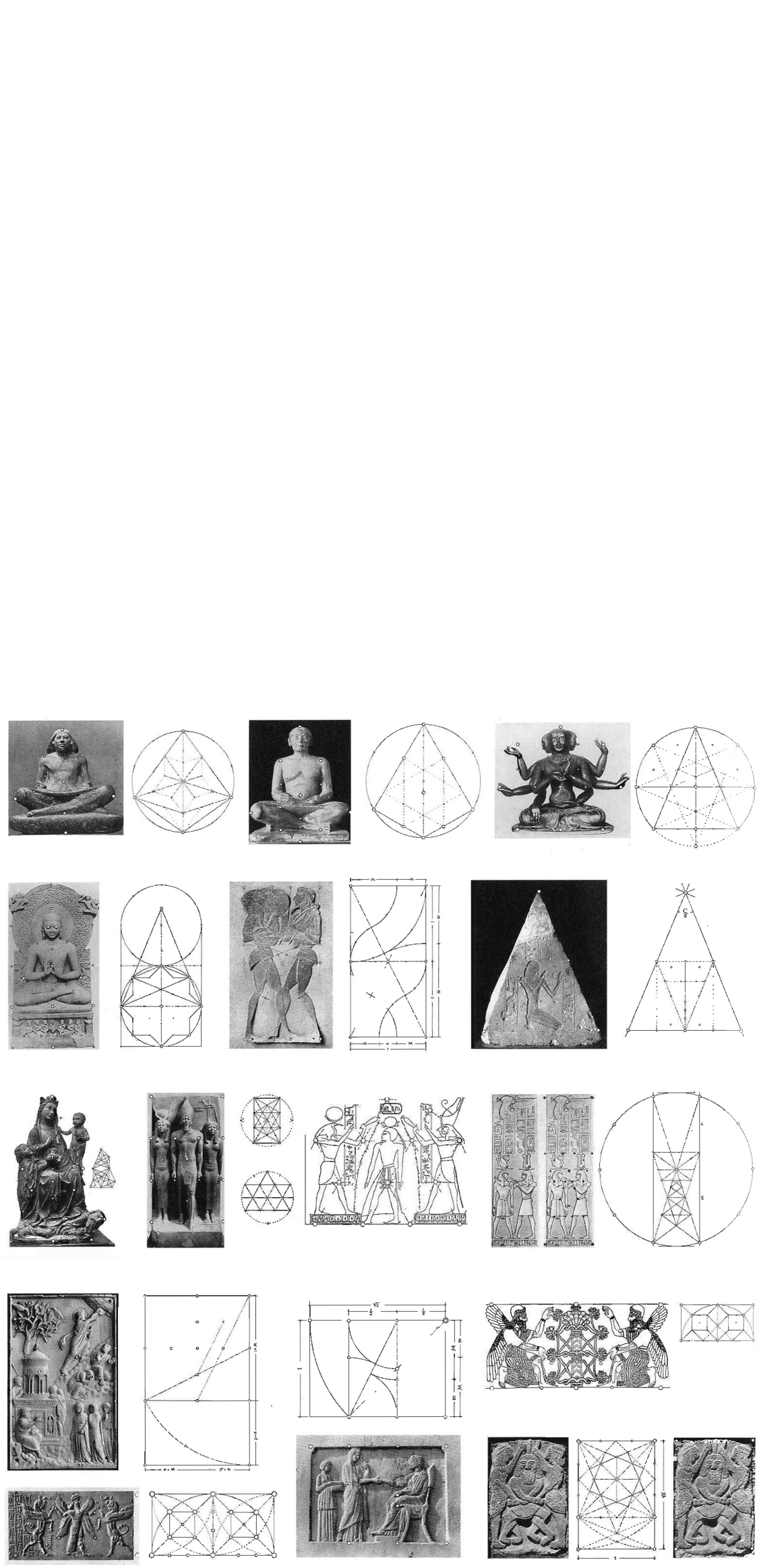




29. Torre, Comboio, Ponte, Portão, Degraus. The First Five Years of Life, Arnold Gesell, 1940.



30. Francesco Giorgio Martini, Codex Magliabechiano.



31. Ernst Mössel, Von Geheimnis fer Form und der Unform des Seins (Stuttgart, 1938).

32. "Existem cem mil biliões de estrelas na Via Láctea e nem uma possui a forma de estrela." Hans Hollein, Man Transforms, 1976, trad. própria.

"Aqueles de nós que se preocupam com edifícios tendem a esquecer facilmente que toda a vida e alma de um lugar, todas as nossas experiências aí, dependem não simplesmente da envolvente física, mas dos padrões de eventos que aí experienciamos." [56]

"(...)os movimentos do corpo humano pertencem ao esqueleto que os sustém, à vontade individual e às decisões tomadas por uma única cabeça a cada momento, mas (são condicionados por) pertencem ainda à História, à Geografia, à Economia, e às Leis de um país." [57]

A cidade enquanto colectivo de indivíduos, impõe constantemente uma série de movimentos do corpo. Cada um destes movimentos, apesar de partir de uma origem única e individual, é progressivamente adaptado e repetido, sob um aparente *"entendimento do que deve ser o homem e o seu corpo na relação com os outros corpos"* [58]. Desta forma podemos afirmar que cada cidade possui aquilo a que M. Tavares denomina de *anatomia* ou *fisiologia da cidade*, e que cada indivíduo corresponde consequentemente a um lugar específico, sendo esta característica identificável pelo modo como o mesmo se comporta.

De modo a compreender de que forma pode a arquitectura contribuir para a vida de um indivíduo e comunidade num determinado lugar, há que primeiro absorver e entender a sua atmosfera. O que Alexander denomina de *carácter* [59], pertencente a um edifício ou a uma cidade, é-nos dado não apenas por características puramente espaciais, mas também por eventos que aí se experienciam e repetem.

[56] *Christopher Alexander, The Timeless Way of Building. 1979, p.62. trad. própria.*

[57] *Gonçalo M. Tavares sobre a observação de Honoré de Balzac, do movimento de "duzentas e cinquenta e quatro pessoas e meia - "porque eu conto um senhor sem pernas como uma fracção" - a partir de um banco na avenida de Gand, Paris.*

Balzac, H - Patologia da Vida Social, 1981, Civilização. in Tavares, Gonçalo M. Tavares - Atlas do Corpo e da Imaginação, p.209-214

[58] *Idem.*

[59] *Christopher Alexander, The Timeless Way of Building, 1979, p.62*

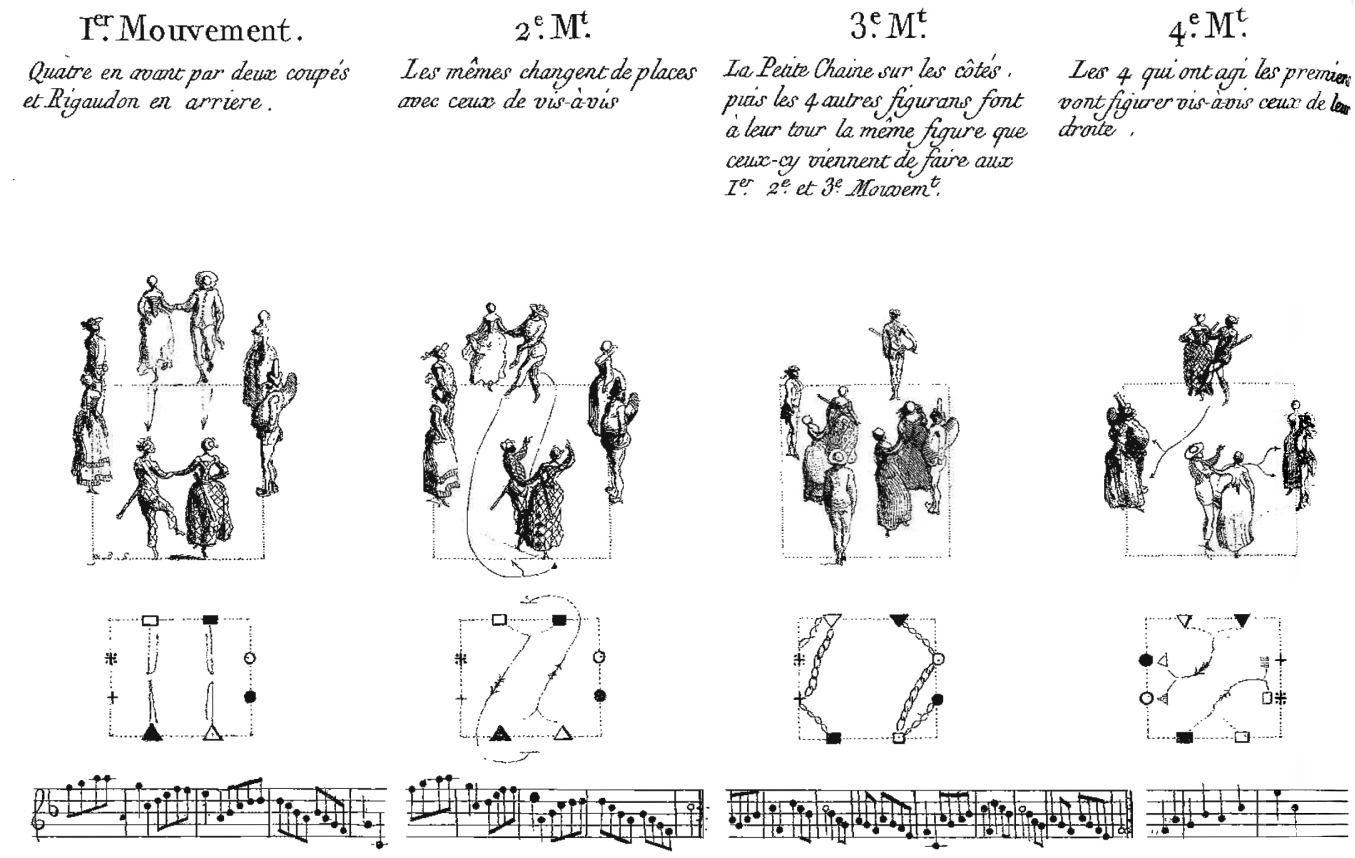
É possível dividir estes acontecimentos (os que são provocados pelo homem) em três escalas distintas, conforme a dimensão espacial em que ocorrem. Eventos de larga escala consistem em todos aqueles que ocorrem numa dimensão territorial e menos frequentemente, atraindo grandes grupos de indivíduos; *(espectáculos desportivos, festas e feiras anuais, procissões, manifestações políticas)*. Eventos de escala média por sua vez são os que se verificam localmente, ocorrendo frequentemente e fazendo parte de uma rotina diária de um ou mais indivíduos numa determinada parte de um meio urbano; *(missas, mercados, barbearias, cafés, restauração)*. Eventos de escala íntima, pertencem exclusivamente à dimensão do individual; *(alimentação, descanso, sexo, higiene, banho)*.

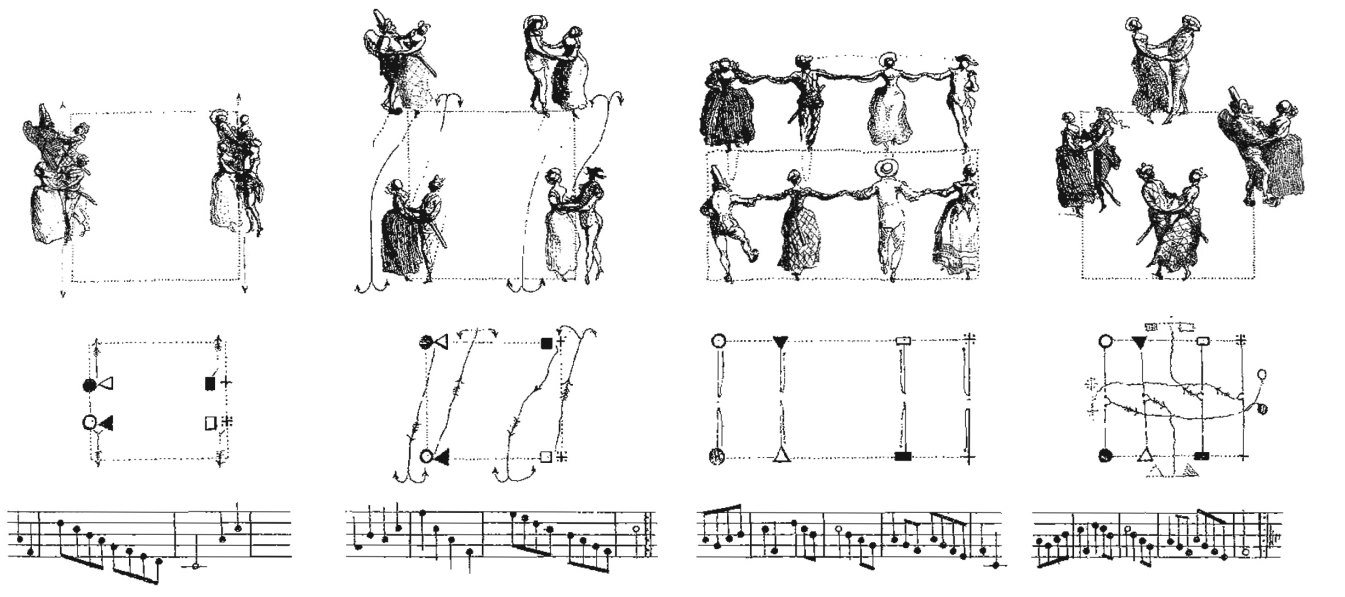
Esta *atmosfera* consequente da inter-relação de todos os padrões de acontecimentos humanos do lugar, de larga, média e pequena escala, é denominado de tradição quando transmitido ao longo de gerações, contribuindo gradualmente para a cultura de uma determinada sociedade. O testemunho transmitido sucessivamente, não só informa o cumprimento destes eventos, como as características espaciais em que ocorre: de acordo com a cultura e experiência de vida de cada um, um determinado evento, função ou acontecimento, remete-nos para um dispositivo espacial específico. Um exemplo será, quando é mencionada a vários indivíduos de diversas religiões a palavra *oração*, o espaço automaticamente imaginado por cada um consiste na imagem predefinida que os mesmos possuem das características espaciais onde esse evento ocorre: igreja, mesquita, sinagoga, pagode, mandir, entre outros.

> *"Se a constituição geológica do solo orienta e define o destino do homem no lugar, comummente o clima desse lugar determinará a sua vida, amoldando a sua existência física e psíquica e definindo a sua actividade, o seu comportamento, o seu agregado familiar, a sua habitação, o povoado e a região."*[60]

Em gerações anteriores, a forma como estes eventos decorriam era normalmente condicionada por uma necessidade objectiva e pelas características físicas do território. Com o surgimento da civilização moderna, este comportamento cultural e espacial, é cada vez mais ditado pela sociedade e determinado por uma mentalidade conjunta.

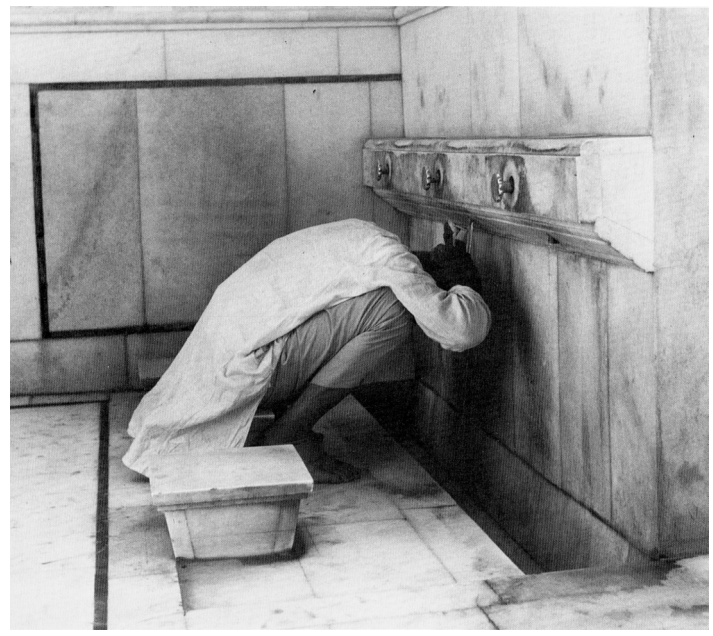
[60] *Associação dos Arquitectos Portugueses, Arquitectura Popular em Portugal, vol.1. 1988. p. 159.*





33. Répertoire des bals, Paris, Cailleau & Mlle Castagnery, 1762-1764 (redesenhado). "(...) 4 pares movendo-se em 3 dimensões como descrito por palavras, desenhos, 2 plantas, e música - tudo multiplicado através de 8 padrões de dança diferentes."

34. Anthropology of Posture, Gordon W. Hewes, 1957. "Um exemplo das posições de descanso mais comuns mostra posturas de pernas-cruzadas, ajoelhadas e agachadas. Sentar com as pernas dobradas para um lado parece ser uma característica feminina." Bernard Rudofsky, Now I lay me down to eat, 1980. trad. própria.



35, 36. (em cima) "Paquistanês fazendo as habituais abluções antes de oferecer a sua oração na Real Mesquita em Lahore. O insignificante vestígio do ritual do banho conectado com serviço divino pode ser reconhecido no gesto cristão de humedecer as pontas dos dedos na fonte de água-benta." Nações Unidas, Bernard Rudofsky, Now I lay me down to eat, 1980.
(em baixo), uma mulher efectuando a habitual higiene corporal. Heinz Hajek-Halke, Waschung, 1928/ 1932.

37, 38. Centro ou Sul de Portugal. Os Inquéritos [à fotografia e ao território], Paisagem e Povoamento, Centro Internacional das Artes José de Guimarães. (em cima) fabrico artesanal de tijolo, secagem natural ao sol. (em baixo) apanha manual de arroz.

"Os cavalheiros tinham disposto diante deles um esplêndido entretenimento numa grande sala do hotel, ao passo que as pobres senhoras tinham cada uma um prato nas suas mãos, enquanto pensativamente se passeavam no salão de baile durante a sua ausência (...) Este arranjo devia-se não a uma economia ou necessidade de uma sala suficientemente grande para acomodar todos os convidados, mas apenas porque os cavalheiros assim gostavam mais." [61]

Poiesis, consiste numa das três categorias que, segundo Aristóteles, constituem a actividade humana[62]. O seu significado etimológico traduz-se do latim para o português, *fazer*, ou especificamente, converter pensamentos e ideias em matéria. Tal descrição aplica-se a grande parte das disciplinas humanas, entre elas o artesanato, a arquitectura, e curiosamente, a legislação.

A legislação como meio de organização e ordem no espaço, foi desde sempre e até hoje, um instrumento essencial na construção das *urbes* das grandes civilizações. Para o povo Grego, esta profissão era em tempos equiparada à do artesão ou arquitecto:

"o legislador era como o construtor dos muros da cidade(...)[63]*. Para os gregos, as leis, como os muros em redor da cidade, não eram produto da acção, mas da fabricação.*[64] *(...) o espaço era a esfera pública da polis e a estrutura era a sua lei."* [65]

Este tipo de fabricação, exposto por Gonçalo M. Tavares como o *objecto para o qual os justos olham de modo a agir correctamente e em benefício do bem comum e da cidade* [66], exemplifica o que é por vezes um modo de habitar reverso, o de ditar um comportamento quando não existe motivo para tal.

[61] *Frances Trollope, Domestic Manners of the Americans, Londres, 1832, p.130, in Bernard Rudofksy, Now I lay me down to eat, 1980, p.28. trad. própria.*

[62] *As três categorias da actividade humana, segundo Aristóteles: Theoria- Busca do conhecimento, da verdade; Praxis- Acção, resolver problemas de forma prática; Poiesis- Fazer, converter pensamentos em matéria.*

[63] *Hannah Arendt, A Condição Humana, 2001, p. 244. in Gonçalo M. Tavares, Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013, p.71.*

[64] *Idem, p. 244-5. in Idem, p.71.*

[65] *Idem, p. 245. in Idem, p.72.*

[66] *Gonçalo M. Tavares, Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013, p.72.*

O mecanismo de ordenamento do território imposto pela Carta de Atenas[67], estabelecido por uma selecção de especialistas em comportamentos da esfera do habitar, é exemplo da imposição de controlo supostamente benéfico para com a sociedade e indivíduo, em todos os contextos, independentemente da sua diversidade.

A transmissão de conhecimento, quando equivocada, gera mentalidades preconceituosas, desprovidas da consciência de quais as verdadeiras origens e razões de determinados costumes. Ainda que por vezes a lacuna entre o antigo e o recente dê origem a algo novo, tal como se *une* ao ler dois livros cuja escrita é separada por trinta séculos[68], a tendência é a perda do conhecimento do percurso efectuado até à actualidade.

Outros factores determinantes na deturpação de uma verdadeira consciência do habitar são duas das capacidades do homem: a de gerar ele próprio comportamentos a partir da sua própria imaginação - *imaginação individual* - e a capacidade de os conseguir impôr, não só a um indivíduo, mas a vários, a uma sociedade.

"Função: actividade específica de uma determinada forma." [69]

O ser racional, *que quer resolver problemas do mundo*, exigente por rigor e clareza no cumprimento das suas tarefas, impõe determinadas ordens a determinados instrumentos, possuidores de uma forma e compostos de *materiais organizados de modo inteligente*. A este instrumento, é-lhe então atribuído um comportamento, uma maneira de fazer inequívoca, anulando assim qualquer outra variante de actividade. O leque de acções possíveis desse instrumento passa a ser o definido por um imaginário comum, industrial.

Contrariando esta ditadura de movimentos, um corpo mentalmente saudável é aquele capaz de imaginar individualmente ao invés de aceitar inconscientemente movimentos comuns. O mesmo deve *des-especializar*, ou seja, esquecer todos os comportamentos previamente associados ao objecto e *reaprender* a partir do zero: tendo consciência das características físicas do objecto, limites, volume, massa, matéria, *descobrir* novas possibilidades do *fazer* do mesmo.

[67] *Manifesto consequente do IV Congresso Internacional de Arquitectura Moderna (Atenas, 1933), a Carta de Atenas contém as diretrizes urbanísticas sobre as quais o planeamento das cidades "modernas" deve ser feito. O objectivo consiste na criação de uma cidade "funcional", onde áreas residenciais, trabalho e lazer são separadas, e as necessidades do homem são resolvidas eficazmente por este organismo.*

[68] *"(...) ter no mesmo espaço físico, lado a lado, um livro do século X a.C. e um livro escrito em* 2005, *(...) no intervalo de algumas horas, ler passagens de um e outro livro, isto é, em duas horas, pode saltar trinta séculos (e este saltar é um unir)(...)"*

Gonçalo M. Tavares, Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013. p.36.

[69] *Gonçalo M. Tavares, Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013, p. 416.*

Em *Now I lay me down to eat*, Bernard Rudofsky especifica o que o próprio intitula de, *Notes and Footnotes on the Lost Art of Living*. Aproximando-se da escala intrínseca ao indivíduo, das dimensões físicas e comportamentais do mesmo, questiona a forma como se desenvolveram e transformaram até então, o cumprimento das funções primordiais do homem, com o objectivo não de informar o leitor do que é benéfico ou prejudicial para si próprio, mas sim *estimular a sua capacidade crítica* [70].

[70] Bernard Rudofsky, Now I lay me down to eat, 1980, p.12.

Esta visão não-convencional é partilhada também por Nicolás Paris[71] através da sua obra artística. Ao testar os limites preconceituosos da percepção do corpo no espaço e os seus movimentos neste, provoca processos de *(des)aprendizagem* e de possibilidade de erro, gerando assim novos modos de interacção com o espaço e objecto quotidiano. No seu trabalho, Paris insiste em expôr e comunicar as suas ideias sob a forma diagramática, elementar, para que o espectador possa desta forma interpretar e entender claramente a essência de cada tema. Este propósito artístico e arquitectónico pretende, tal como uma revolução contra instituições de poder, influenciar a vida e desenvolver a consciência de cada um.

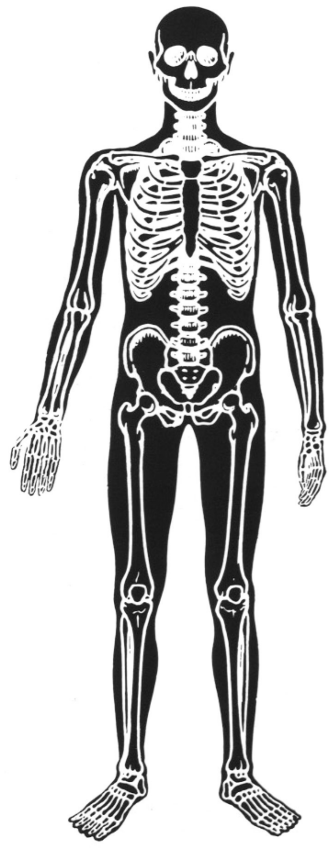
[71] Nicolás Paris, (1977, Bogotá, Colômbia) é arquitecto e artista, tenso sido também padeiro e professor, formações que o próprio considera serem elementares no seu percurso.

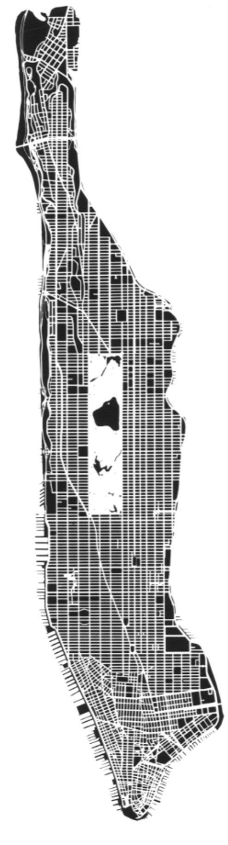
39. The use of the language, René Margritte, 1928/ 1929.

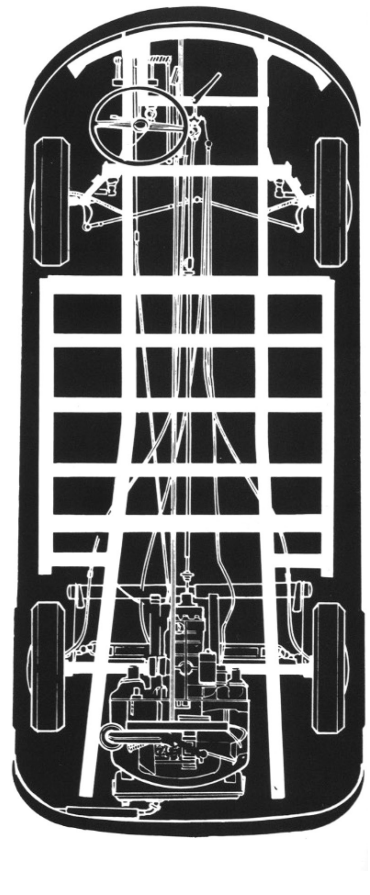
An Organism
Bone Structure

A City
Street Structure

A Mechanism
Frame Structure



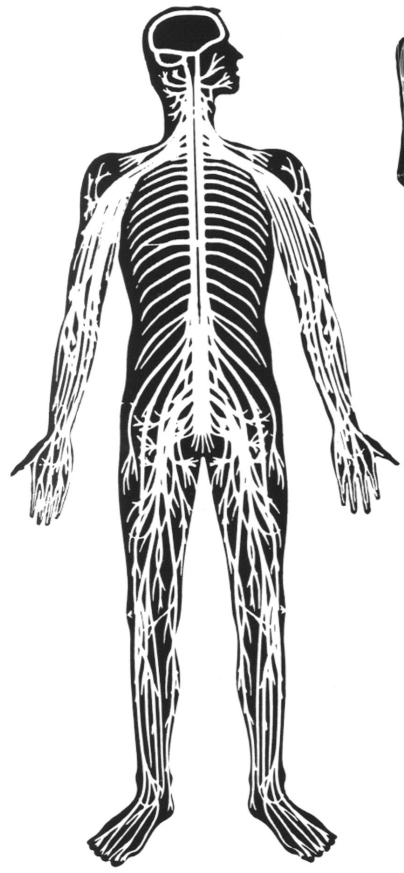


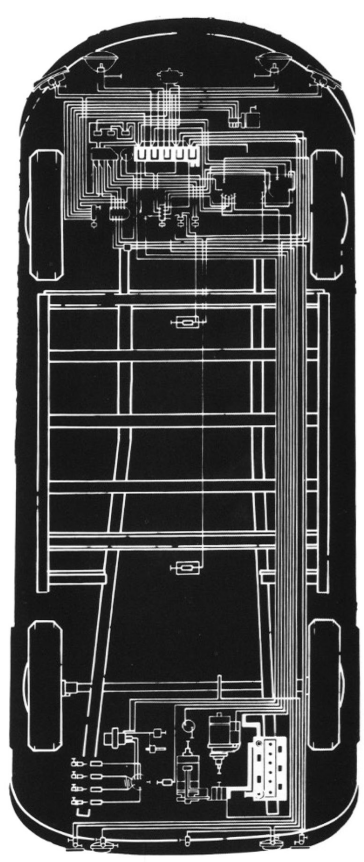


An Organism
Nervous System

A City
Power System

A Mechanism
Electro System



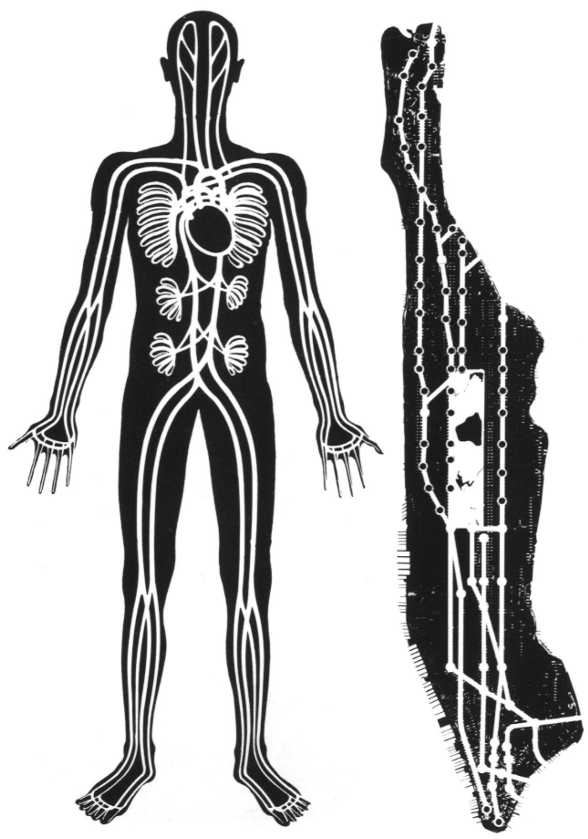


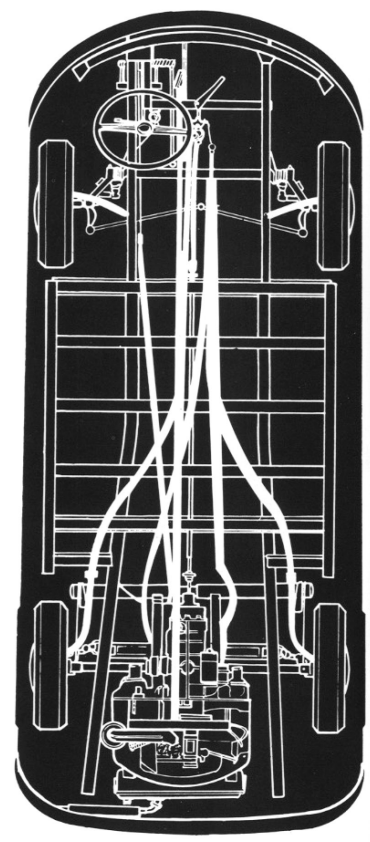
40, 41. Os sistemas ósseo, nervoso, circulatório e digestivo, de um organismo, de uma cidade e de um mecanismo. "City Metaphors", Oswald Mathias Ungers.

An Organism
Circulatory System

A City
Subway System

A Mechanism
Fluid System

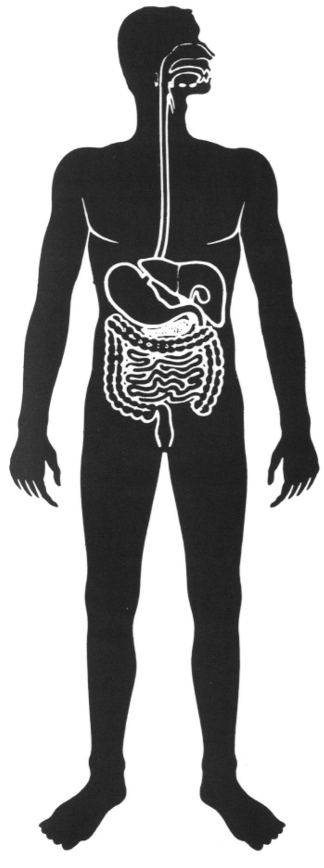


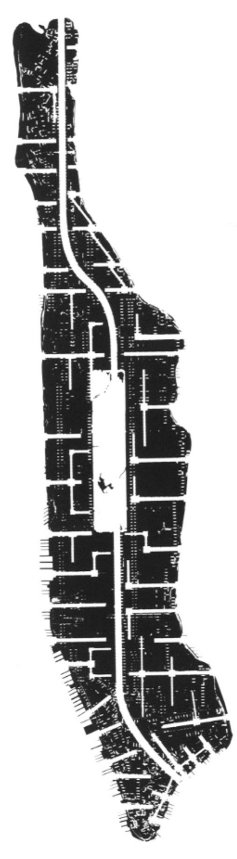


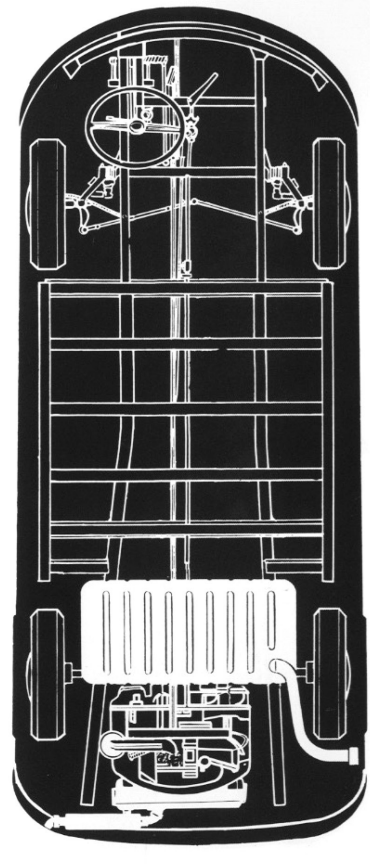
An Organism
Digestive System

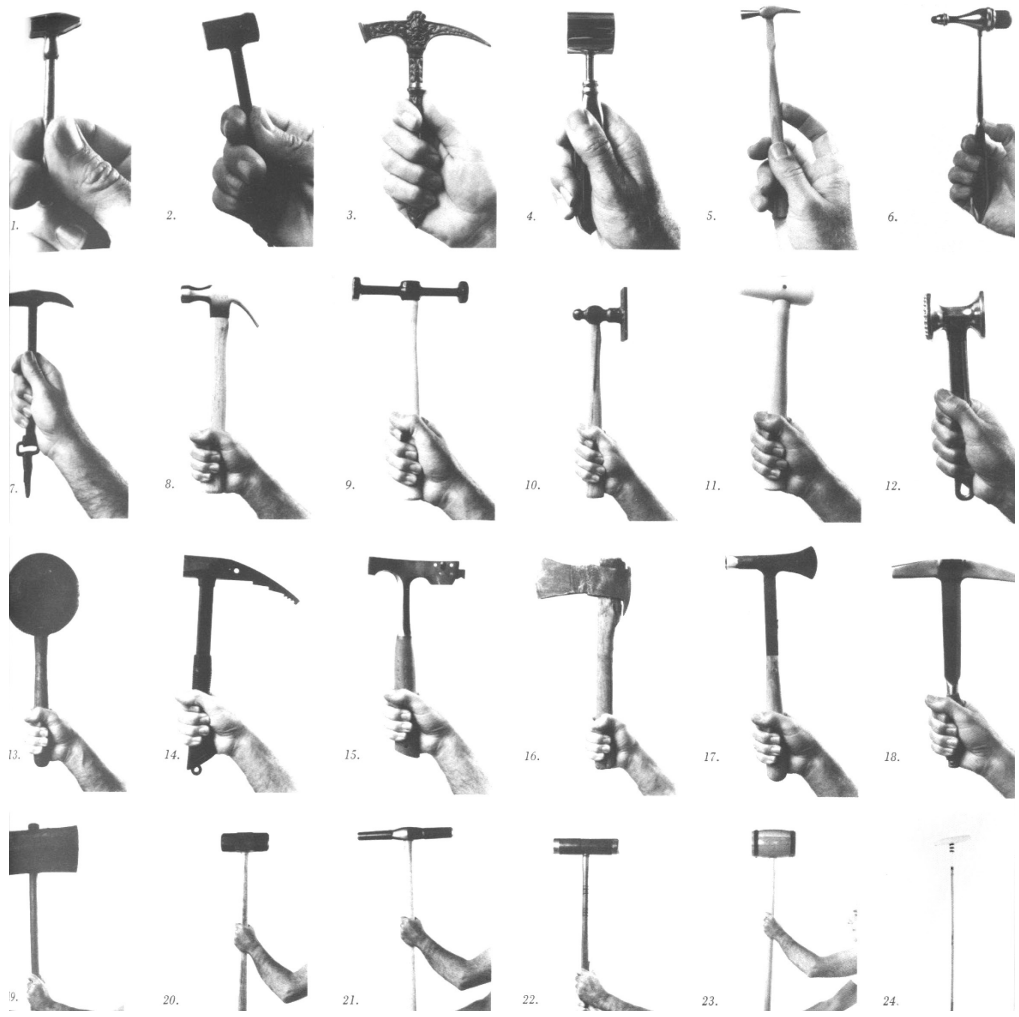
A City
Sewer System

A Mechanism
Exhaust System

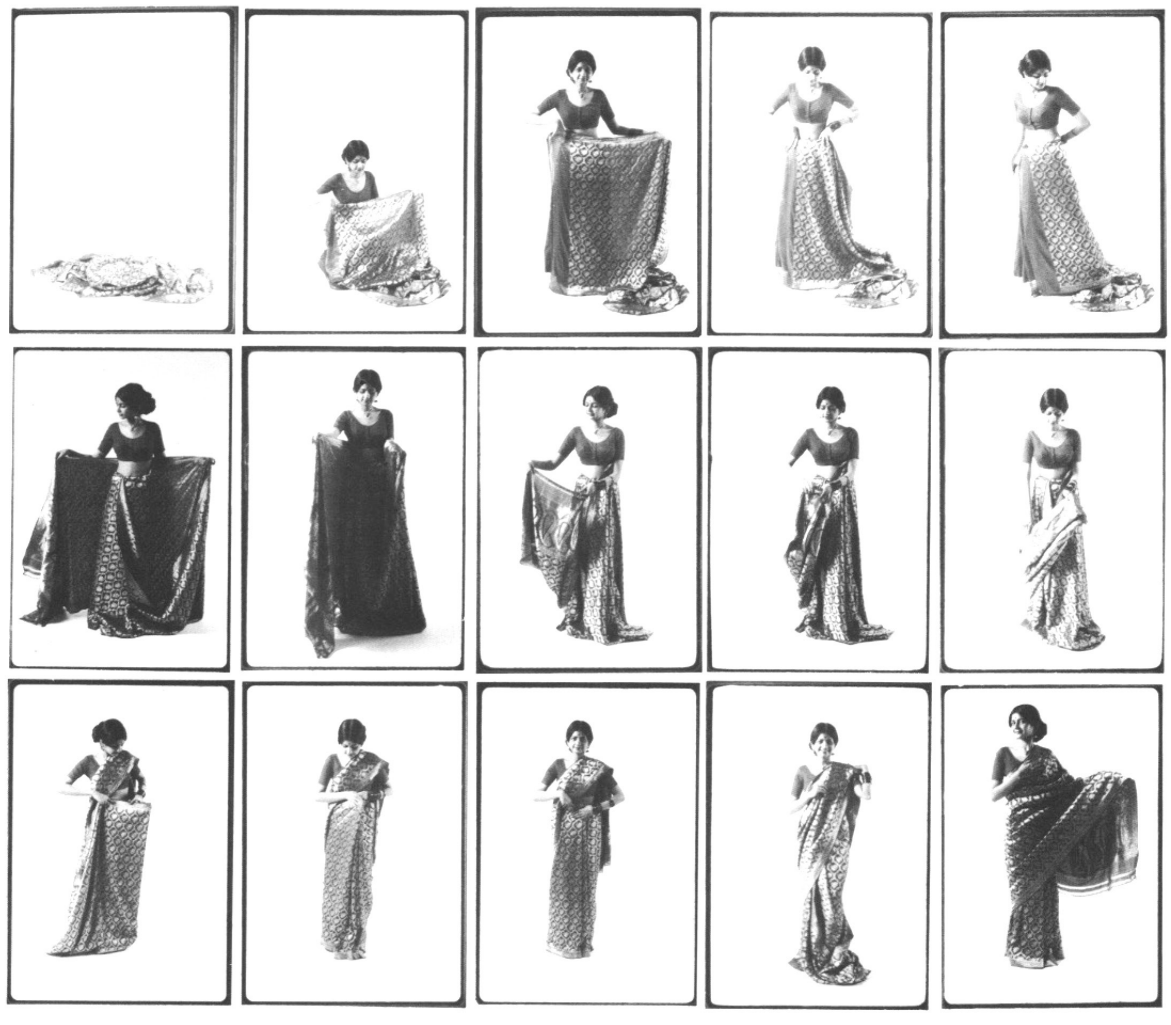




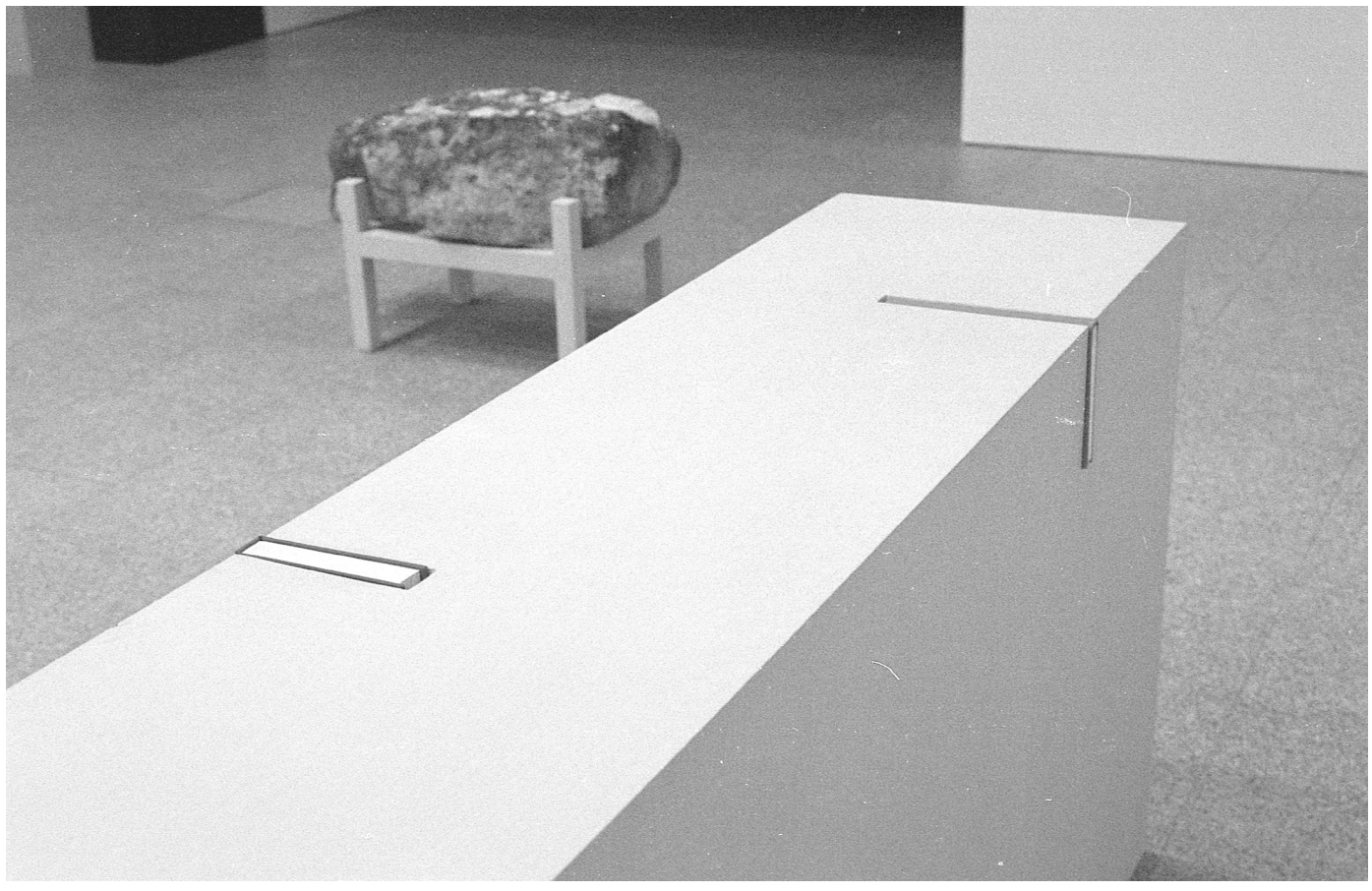




42. 25 Martelos diferentes. "O martelo é um dos instrumentos mais simples do homem. O seu desenho básico não mudou durante séculos. Contudo, é continuamente transformado para se adaptar a funções específicas, que ditam por sua vez a sua forma específica." Hans Hollein, Man Transforms, 1976, trad. própria.



43. "uma forma geométrica, moldada pelo utilizador numa infinita variedade de vestes confortáveis e graciosas." Hans Hollein, Man Transforms, 1976, trad. própria.



44. "Sala de aula para ler nas entrelinhas", Nicolás Paris, "Quatro variações à volta de nada ou falar do que não tem nome", Museu Colecção Berardo, 2015.

45. "Sala de aula para saber esperar" (esq.), "Sala de aula para pensar com o corpo" (dir.), Nicolás Paris, "Quatro variações à volta de nada ou falar do que não tem nome", Museu Colecção Berardo, 2015.

"Quando olho as coisas, vejo sempre o espaço que ocupam. Desejo sempre que o espaço reapareça, porque é um espaço perdido quando existe algo nele. Se vejo uma cadeira num espaço bonito, por mais bonita que seja a cadeira, jamais pode ser tão bonita como o espaço vazio." [72]

Ver e *imaginar*; ainda que acções semelhantes e interligadas, possuem constrangimentos diferentes. *Ver*, é condicionado pela eficiência de três elementos: a *luz*, o meio através do qual as características visíveis do objecto - formas, cores - são emitidas; o *observador*, que possui a capacidade anatómica de captar luz através dos seus olhos e processar a mesma de modo a criar uma imagem; e o *observado*, um objecto físico e visível, que de facto existe num determinado espaço e tempo. *Imaginar*, por sua vez, subentende apenas a condição de existência de um ser pensante, não se limitando apenas à produção de imagens, mas também cheiros, sons, sentimentos. No limite, podemos dizer que *ver* obedece a uma realidade espacial e temporal concreta enquanto que *imaginar* possui total liberdade, possível de acontecer em qualquer marco espacial ou temporal, capaz até de contrariar o que é visto.

"Em toda a percepção visual, a reacção inicial é óptica (...) apenas ali, [na mente] ocorrem mudanças tão importantes" [73]

A *percepção*, implica uma mediação do facto físico de *ver*, assim como dos efeitos psicológicos da visão. A prática artística de Josef Albers, situada nesta zona de *percepção* – por oposição à *óptica* – questiona a fragilidade de uma visão objectiva, dando preferência a uma *ambiguidade perceptual* sobre uma *decepção óptica*[74]. Com a intenção de convidar o espectador a experienciar o objecto do ponto de vista do criador, não apenas visualizando-o como acabado, completo e único, mas instigando-o à *percepção de um processo: a experiência do pintor, de um objecto em gestação, distinguindo-se de outros, ganhando forma.*[75]

Segundo Gonçalo M. Tavares, existem duas realidades inerentes ao indivíduo: a *realidade pública*, comum entre todos, e a *realidade individual*, imaginário não-partilhável, privado e íntimo. As consequências dos que perderam a conexão com a realidade pública, explica, são tanto sociais – *pelo conjunto dos homens e das suas relações* – como materiais – *pela provável queda de uma pedra*[76]. A relação do indivíduo, com os homens

[72] *Andy Warhol, Mi Filosofia di A a B y de B a A, Tusquets, 1998, p.154. in Gonçalo M. Tavares, Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013, p. 368*

[73] *Josef Albers, Search Versus Re-Search, p. 20-21. in Eva Diaz, The Experimenters, chance and design at black mountain college, 2015, p. 31-32.*

[74] *Idem. p.32.*

[75] *Svetlana Alpers, "The Studio, the Laboratory, and the Vexations of Art, in Picturing Science, Producing Art", Caroline A. Jones and Peter Galison, New York: Routledge, 1998, p.409, in Eva Diaz, The Experimenters, chance and design at black mountain college, 2015, p. 39. trad. própria.*

[76] *Gonçalo M. Tavares, Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013, p. 379.*

e com o mundo, com a cidade, natureza e todas as suas regras é assim dependente de uma *percepção da função do real, da realidade pública*. Perder a ligação com uma *realidade privada*, não impede um bom funcionamento da rotina do indivíduo cujo corpo é bem comportado, mas priva-o no entanto da marca indispensável à distinção entre os homens, aquilo que os difere.

> *"Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de deformar as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de nos libertarmos das imagens primeiras, de mudar as imagens."* [77]

Se brauch[78] significa a re-acção de um comportamento pré-concebido, adaptando-o a uma nova realidade, a *imaginação* permite e subentende o reformular de preconceitos, um refazer de imagens, um re-aprender. A *imaginação* trata-se portanto de eliminar o primeiro pensamento, produto da relação entre pensamento e percepção, de afastar o primeiro conjunto das imagens mais parecidas, associadas instintivamente pelo intelecto.

Seguindo o fio condutor de Bachelard, Gonçalo M. Tavares, opõe o uso da *memória clássica*, que *fixa acontecimentos a determinadas datas*, ao uso da *memória imprevisível*, como algo que mistura, que baralha, que une e deforma. Enquanto que à primeira importa a veracidade dos eventos, à segunda o fundamental consiste na intensidade: à história da *imaginação* interessa o fascínio, excitação e influência sobre os ouvintes, *os efeitos dessa história no mundo que aí vem, não a proximidade aos factos do mundo que já foi e já não existe*.[79]

M. Tavares, é também explícito na dimensão temporal da *imaginação*. À velocidade lenta do *pensar*, de um *construir*, cujo percurso possui um início e não necessariamente um fim, opõe-se ao instante do *imaginar*, um *chegar*. A uma *hesitação* de um *pensador*, compara-se a *decisão* imediata de um *imaginador*: *"enquanto os pensadores que reconstroem um mundo percorrem um longo caminho de reflexão, a imagem [...] é imediata. Ela nos dá o todo antes das partes"* [80]

[77] *Gaston Bachelard, O Ar e os Sonhos, 1990, Martins Fontes, p.1, in Gonçalo M. Tavares, Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013, p. 377.*

[78] *Ver nota 43.*

[79] *Gonçalo M. Tavares, Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013, p. 374 -375.*

[80] *Gaston Bachelard, A Poética do Devaneio, 1960, p. 167, 1996, Martins Fontes, in Gonçalo M. Tavares, Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013, p. 376.*

"Fast food é a maneira mais rápida e fácil de satisfazer um apetite, ainda que dificilmente contenha algo de substancial. É por isso que logo depois do teu primeiro snack irás desejar mais, o que, novamente, não beneficiará a tua saúde." [81]

Consequência do progresso tecnológico, o *tempo* de materialização da imagem imaginada – intervalo temporal entre o instante de imaginação numa *realidade privada* e a sua concepção material na *realidade comum* – é cada vez menor. Empiricamente, este "desenvolvimento" demonstrou que facilidade e rigor de representação, possuem ambos uma relação de proporção entre número e qualidade retórica das imagens visíveis: tendencionalmente, quanto mais disponível estiver o *instrumento* de representação, mais são as imagens reproduzidas e menor é a capacidade crítica perante o que se produz com o mesmo.

Mark Minkjan, na sua contribuição para a publicação Cartha, *How to move from architectural cheerleading to architecture criticism*[82], critica as constantes publicações de imagens apelativas mas desprovidas de conteúdo crítico, assim como o consequente desejo insaciável pelo consumo das mesmas. Este interminável ciclo vicioso de cultura visual, onde a imagem é concebida *incestuosamente* pelos mesmos que a consomem, e onde as publicações procuram a fácil digestão, e satisfação superficial, arrisca a reflexão inteligente em troca de uma atitude de agrado geral.

Sobre o *excesso de imagens e ecrã*, Gonçalo M. Tavares afirma que uma nova cadência industrial de produção e reprodução imagética, possibilitada por novos instrumentos e métodos, conduz inevitavelmente à *saturação e cansaço do olhar, uma fome que não quer ser preenchida, um não querer ver mais*[83]. Este excesso de imagens visíveis na *realidade pública*, e consequentemente através de absorção óptica do indivíduo, na *realidade privada*, resulta numa falta de espaço para a imaginação, para o que não se vê. O espaço interior, não-visível, onde se desenvolvem *o devaneio e a nostalgia*, meios através do qual é possível ao indivíduo *ver imagens não-presentes*[84], é metaforicamente comparado a um espaço saturado de objectos, sem os quais seria, segundo Warhol, um espaço bonito. Como suporte para a *ininterrupção que nenhum espaço em branco deixa*, o escritor refere Maria Filomena Molder, crítica da *imagem pelo ecrã, devido à consequente impossibilidade de imaginação enquanto distância nunca preenchida* em relação ao não-visto. [85]

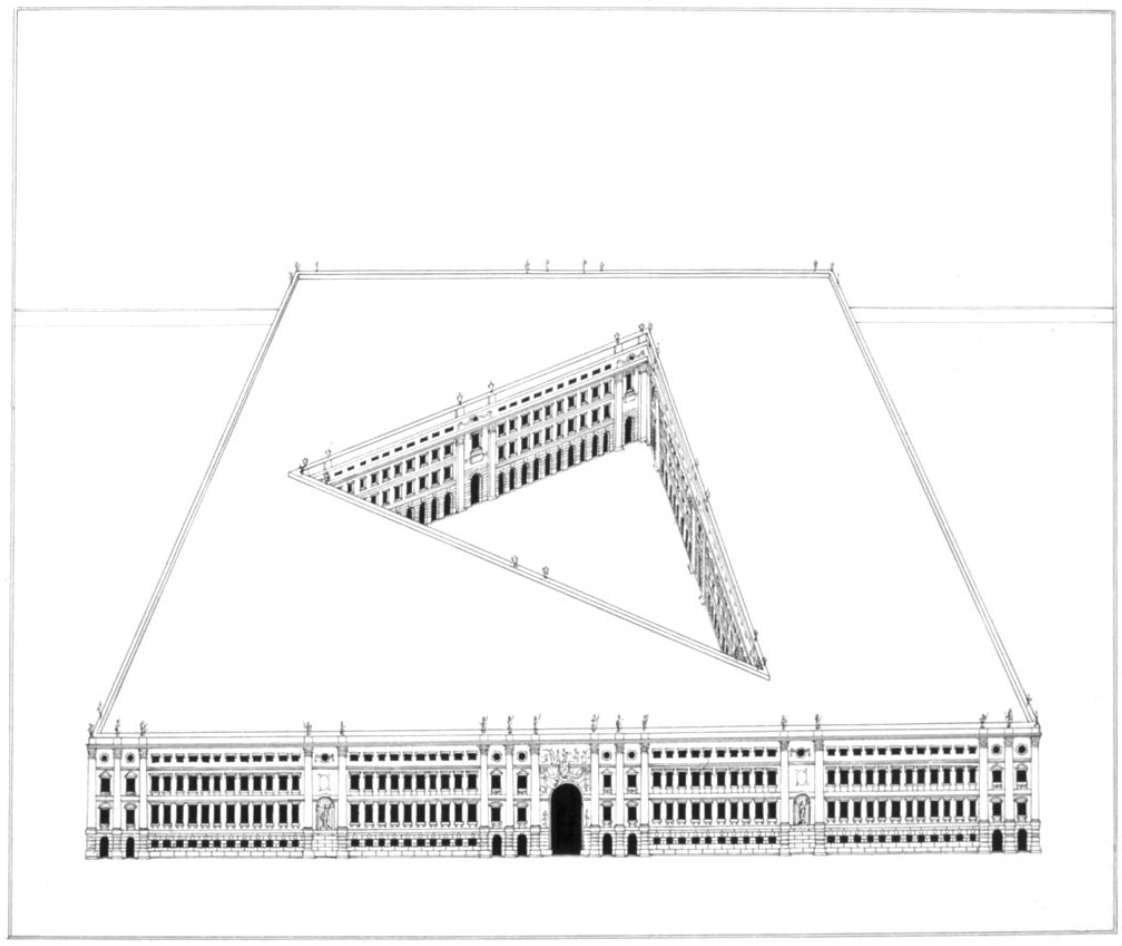
[81] *Mark Minkjan, How to move from architectural cheerleading to architecture criticism, in CARTHA, Ø, 2015, p. 1. trad. própria.*

[82] *Mark Minkjan, How to move from architectural cheerleading to architecture criticism, in CARTHA, Ø, 2015*

[83] *Molder, Maria Filomena, Matérias Sensíveis, 1999, p. 215, Relógio d'Água. in Gonçalo M. Tavares, Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013, p. 368*

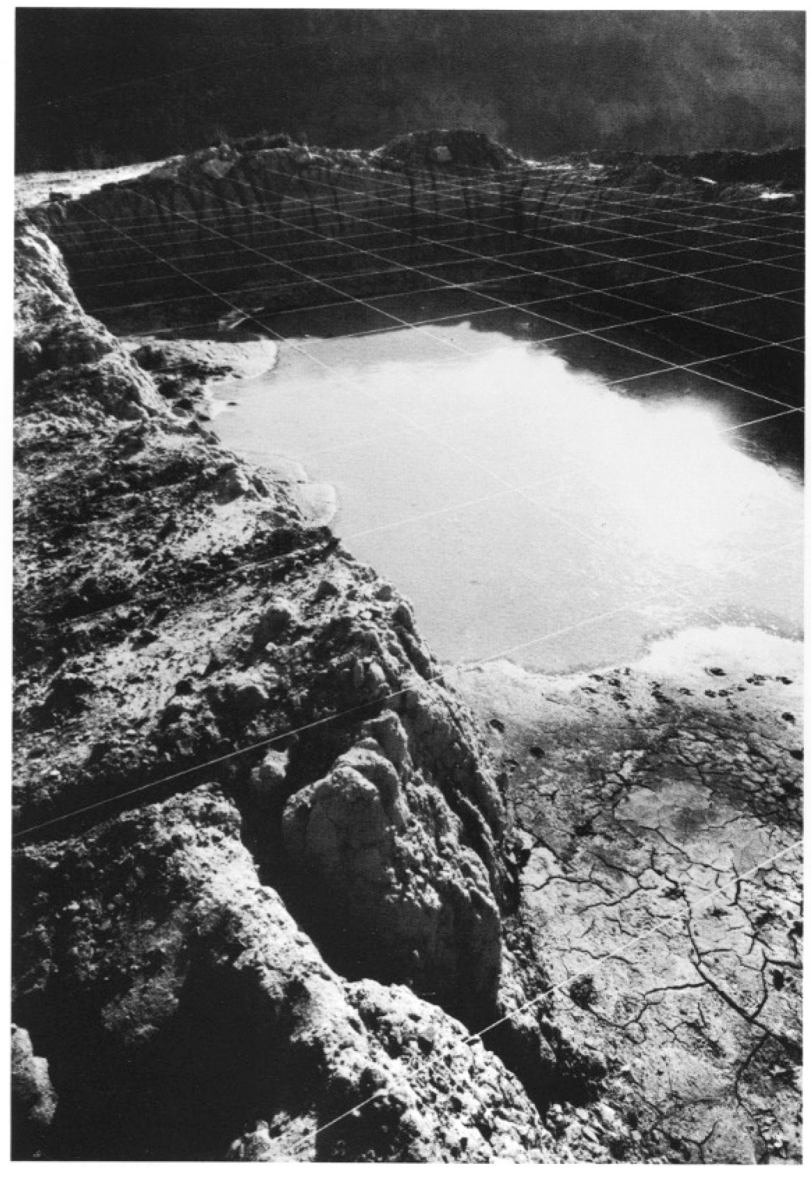
[84] *Gonçalo M. Tavares, Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013, p. 368.*

[85] *Idem.*



46. Large Building with Courtyard, Pablo Bronstein, 2005. Ash L'ange Collection. Courtesy Herald St. London

DESIGN FOR THE (DESTINY OF) MAN



DESIGN OF A FLOOR ON WHICH
YOUR STEPS WILL BE DIFFICULT

47. Desenhos para os direitos do homem. "desenho de um pavimento no qual os teus passos serão difíceis", Ettore Sottsass, 1972/ 1979.

48. Desenhos para os direitos do homem. "queres olhar o muro... ou olhar o vale?", Ettore Sottsass, 1972/ 1979.

"A imaginação não quer chegar a um diagrama que resuma conhecimentos." [86]

Esta *constelação de fragmentos* que gravita em torno do *projecto*, não pretende concluir ou chegar a um fim, mas continuar, através de um diálogo entre o que se diz e o que já se conhece, duas margens cuja distância aumenta e diminui, sem no entanto se perderem de vista[87]. Recortando e unindo, no espaço e tempo, palavras e imagens, é objectivo desta *constelação* informar o projecto, *descobrindo novos pretextos para continuar a olhar*.[88]

Com o intuito de possibilitar ao leitor, a liberdade de relacionar a informação de cada *fragmento* com o *projecto*, todas as ilações foram descritas nos respectivos capítulos, não sendo feito aqui um resumo das aparentes relações entre a teoria e prática desta dissertação.

[86] *Gonçalo M. Tavares, Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013, p. 382.*

[87] *Adorno, Th. W. , Minima Moralia, 2001, p. 68, Edições 70, in Gonçalo M. Tavares, Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013, p. 42.*

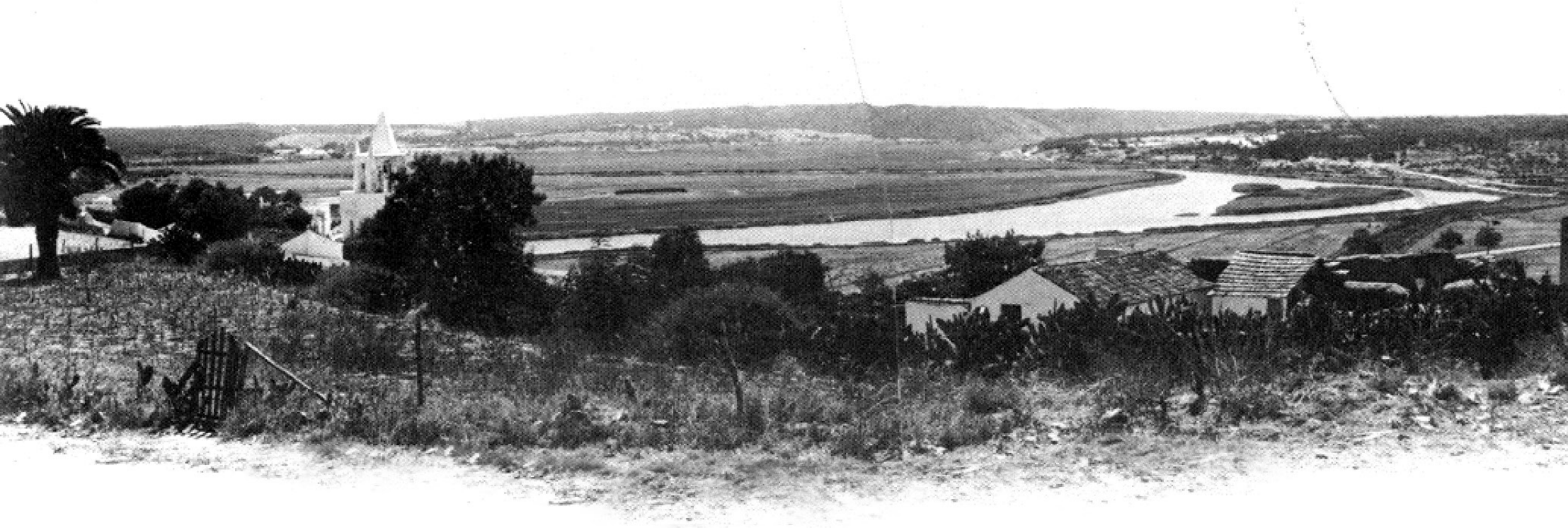
[88] *Gonçalo M. Tavares, Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013, p. 382.*

85

“Alcácer do Sal está implantado onde o rio começa a ganhar forças para abrir os largos braços com que irá cingir as terras de aluvião a sul da linha férrea de Praias do Sado, Mourisca, Algeruz e Águas de Moura. É ainda um rio de província, mas proclama já a sua ambição atlântica. Visto aqui, não se lhe adivinhará o fôlego três léguas adiante. É como o Tejo à saída de Alhandra. Os rios, como os homens, só perto do fim vêm a saber para que nasceram.”

[89] José Saramago, Viagem a Portugal, p.312.

49. Vale do Sado, Associação dos Arquitectos Portugueses, Arquitectura Popular em Portugal, 1988.



Alcácer do Sal, fragmento de uma paisagem alentejana, enquadrado entre a Serra da Arrábida, a Península de Tróia e o Estuário do Sado, a cidade datada da II Idade do Ferro foi já ponto fulcral nas rotas comerciais de povos Fenícios, Romanos e Muçulmanos.

A colina de Alcácer, ponto de colonização escolhido por motivos de defesa e vigilância, sofre marcantes transformações com o estabelecimento da civilização islâmica após a sua vitória sobre os romanos em 711. O aglomerado urbano de origem romana aqui existente foi então transformado numa *medina*, (cidade muralhada) na qual é construída a mesquita e a *Qasar* (fortaleza). A população, cuja subsistência provinha sobretudo da agricultura, criação de gado, pesca e construção naval, estabelecia-se sobretudo no espaço extramuros, recorrendo ao interior em momentos defensivos.

Após a reconquista cristã de Alcácer em 1217 por D.Afonso II, o período de insegurança desvanece-se, completando assim uma já iniciada expansão da cidade para o exterior das muralhas e em direcção ao rio.

A área intramuralhas foi deste modo perdendo protagonismo em detrimento de um maior crescimento por parte da zona baixa da cidade. Em 1466, o Infante D. Fernando decreta que os moradores da zona adjacente ao castelo sejam isentos de encargos do concelho, com o objectivo de repovoar este espaço adormecido no tempo.

Actualmente a cidade de Alcácer estabelece-se principalmente junto ao rio, expandindo-se em toda a sua extensão, sendo a colina ocupada apenas pela antiga fortaleza, agora apropriada por uma pousada, pequenas fracções de terreno agrícola e uma dezena de habitações resilientes às mutações do tempo.

Implantado neste lugar de ruptura, o objecto de projecto multiplica-se de modo a responder a diversos aspectos da experiência quotidiana específica aqui existente - *Casa*, *Horto* e *Cozinha*. Através da sua implantação em intervenções pontuais, o projecto pretende acrescentar um estímulo à vida em comunidade na área intramuralhas.

Os três objectos construídos, detentores de uma linguagem idêntica, adaptam-se ao respectivo programa através de uma alteração de escala, albergando diferentes funções e consequentemente, diferentes atmosferas.

A *Casa*, consiste na fracção privada e introspectiva do projecto, o lugar do dormir, da higiene pessoal e do banho.

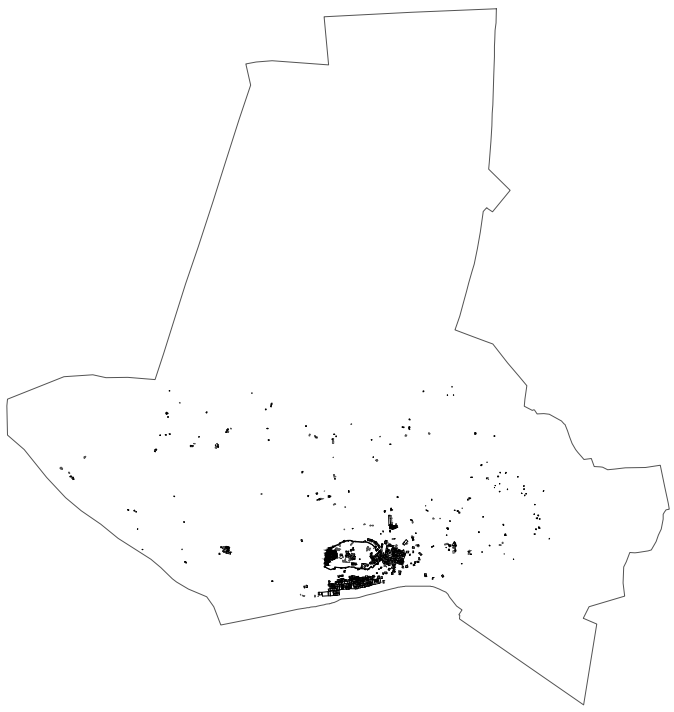
A *Cozinha*, nome dado ao conjunto dos espaços em que estão contidos o forno e o lavadouro comum, é o espaço de comunhão e de assembleia.

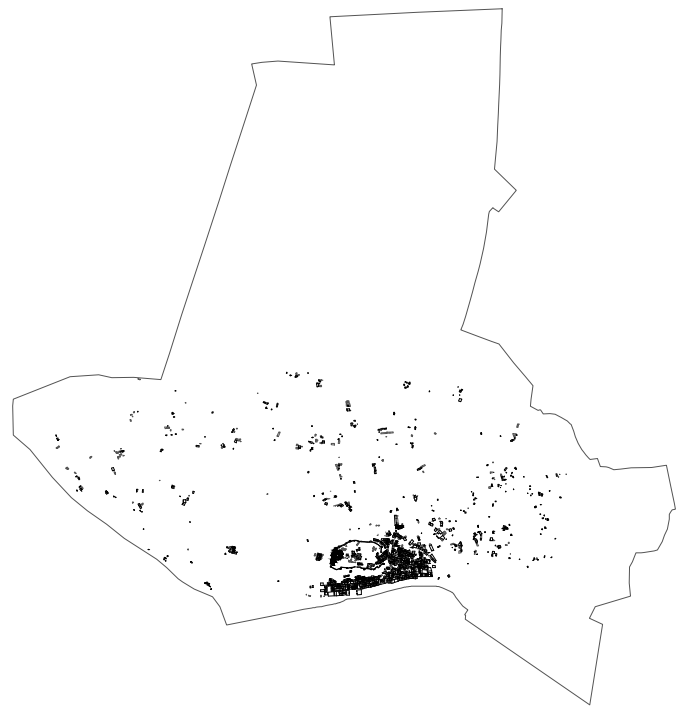
O *Horto* por sua vez responde à função de produção, e tal como os jardins de génese árabe, trata conceitos fundamentais como a fertilidade, a estética e o prazer.

Recuperar o espaço não enquanto imagem, mas como *vazio*, um receptáculo de movimentos, funções, suporte de vida, é o princípio base de materialização do projecto. Esta escolha procura ser uma resposta coerente a um contexto singular e concreto, e a um desejo comum a Rudofsky, *"Não se quer um novo modo de construir, quer-se um novo modo de viver"* [90].

50. Zona ribeirinha de Alcácer do Sal.

[90] Bernard Rudofsky, Domus n. 123, Março, 1938, p.6-15, in Ugo Rossi, Questo albergo è una casa. Gio Ponti, Bernard Rudofsky: albergo di San Michele a Capri, 1938, in Abitare Con, Ricercario per un'idea collettiva dell'abitare, Eleonora Mantese, Canova Edizioni, 2010, p.68.

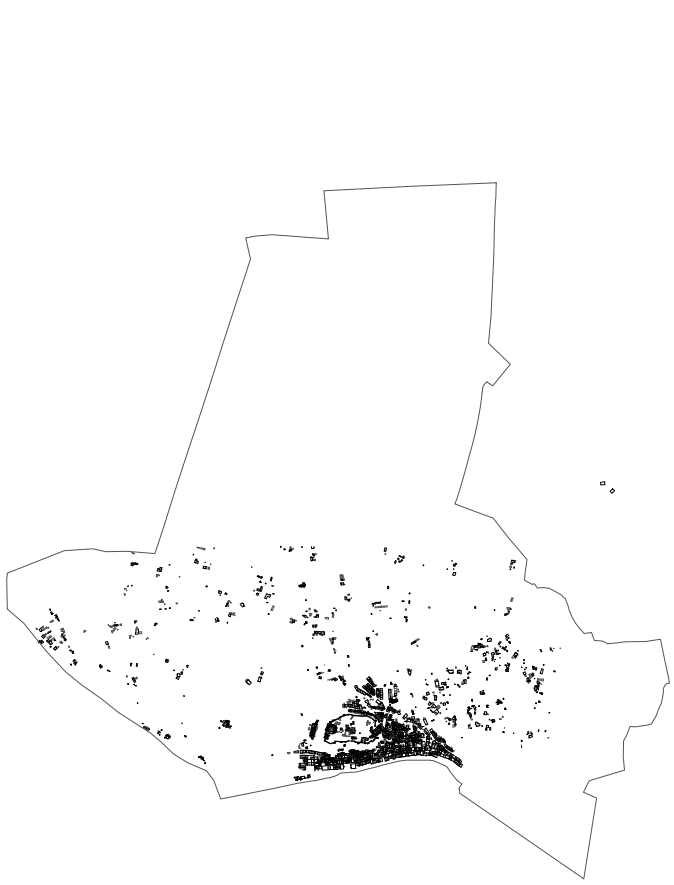


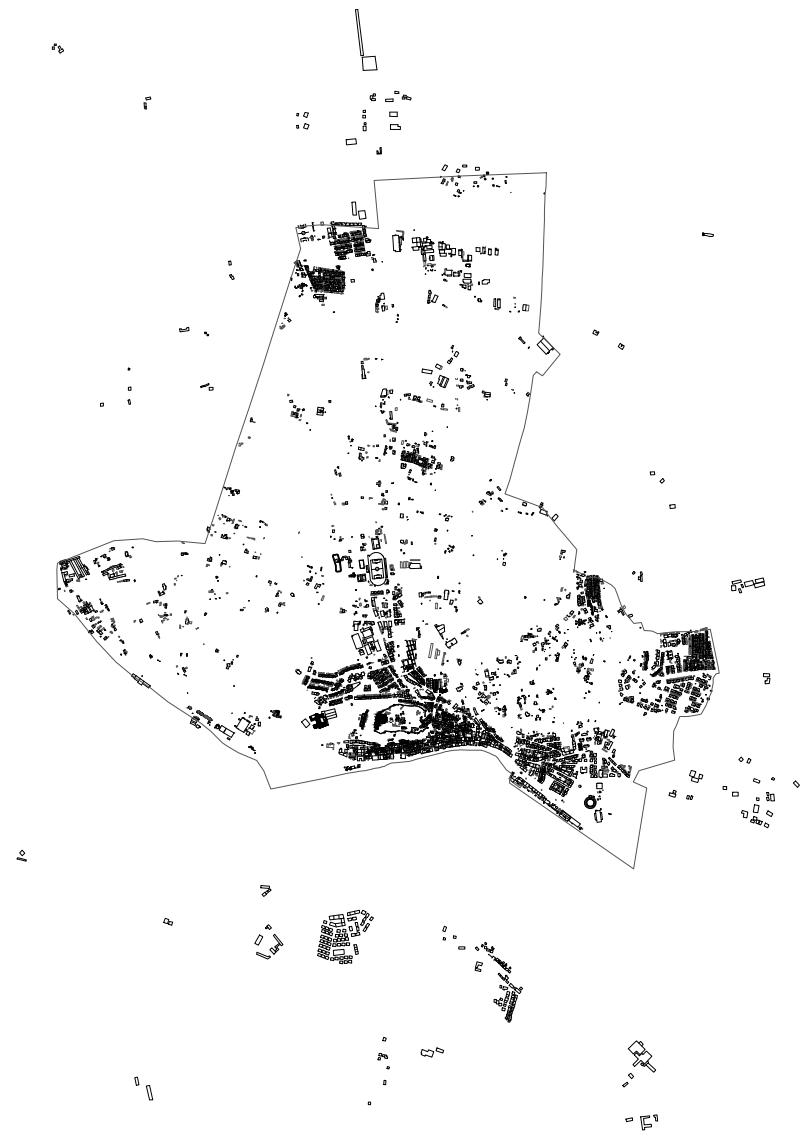


I. *Referência. Evolução de Alcácer do Sal. planta, 1:40000*

800 - *período muçulmano*

1300 - *período cristão*

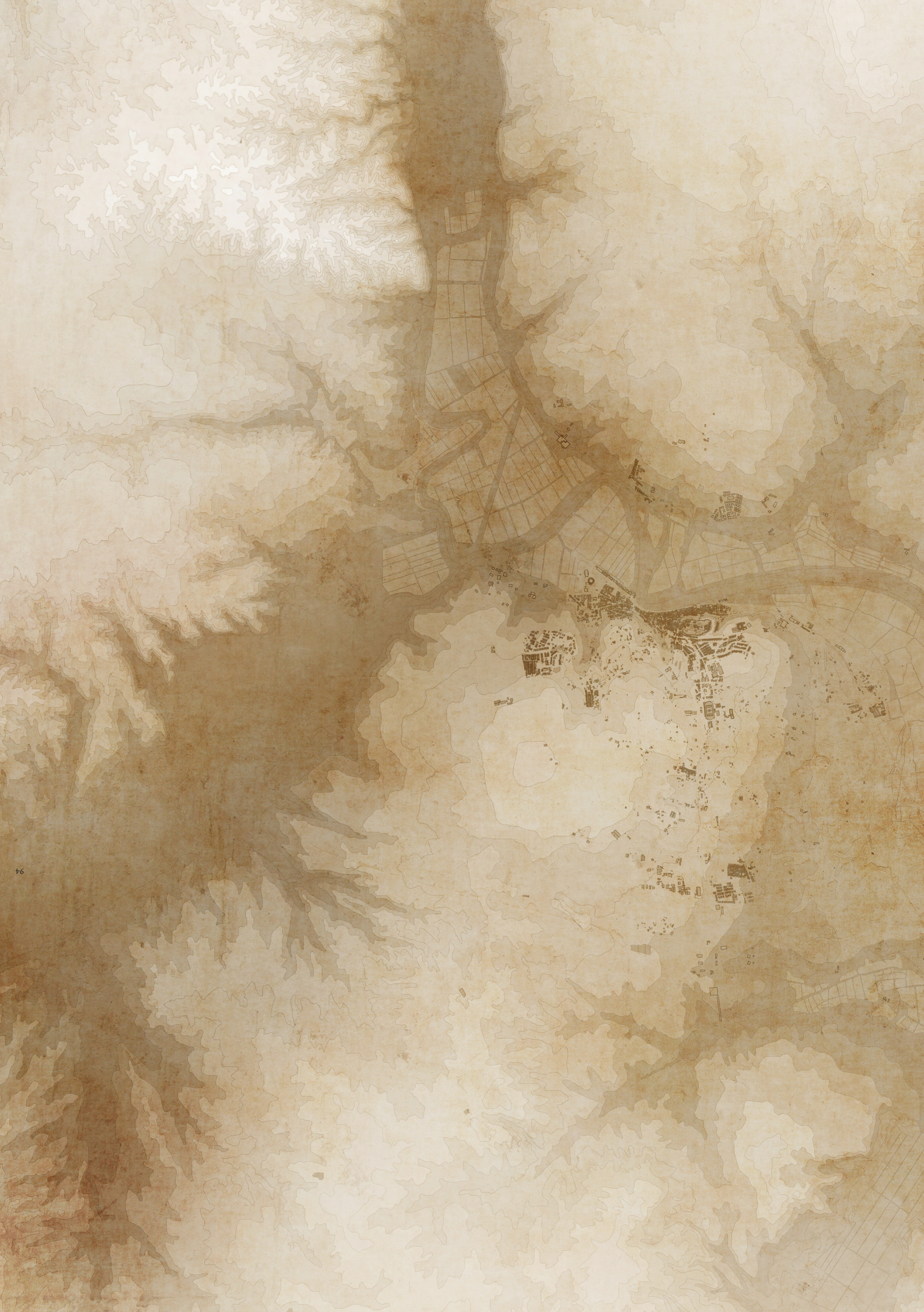




1500 - *período tardo-medieval*

2016

II. *Proposta de projecto. Alcácer do Sal e Estuário do Sado, planta, 1:30000*

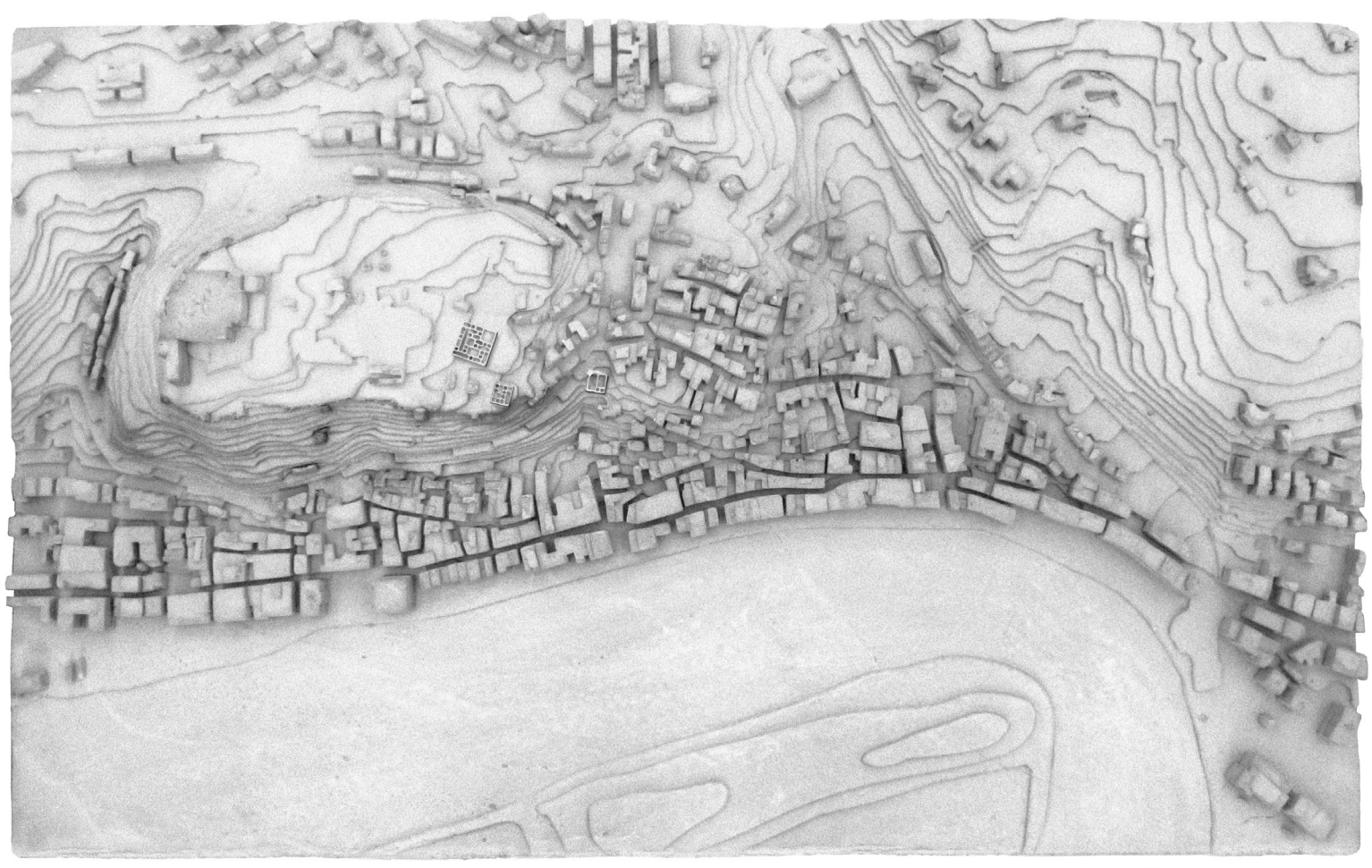


III. *Proposta de projecto. Estratégia, localização das intervenções. planta, 1:2000*

1 - Casa 2 - Cozinha 3 - Horto 4 - Passo do Alto de São Miguel 5 - Porta de ferro (memória) 6 - Passo na rua Marquês de Pombal 7 - Castelo de Alcácer (Pousada D. Afonso II) 12 - Igreja do Espírito Santo 13 - Mãe d'água 14 - fonte do Largo dos Açougues 15 - Fonte da amoreira 16 - Fonte nova 17 - Fonte do chafariz 18 - Fonte da Teresinha

8 - Igreja do Convento de Santo António, Capela das Onze Mártires Virgens 9 - Igreja de Santa Maria do Castelo 10 - Igreja de Santiago 11 - Igreja Lusitana
19 - Poço da Igreja de Santiago 20 - Poço do Castelo

IV. *Proposta de projecto. Estratégia, localização das intervenções. maquete, 1:1000*



"o edifício não é o protagonista da cena, mas sim um campo abstracto contra o qual os verdadeiros sujeitos podem ser enquadrados com maior precisão e força." [91]

O espaço de projecto consiste num laboratório pragmático. Uma célula ortogonal de três por três metros é multiplicada conforme as necessidades programáticas, desenhando três objectos. A comunicação entre as várias células é feita através do desenho de aberturas regulares nos seus limites: *um* circula pelo objecto, de espaço em espaço, de substância em substância[92]. A forma exterior, resultado desta operação, não possui qualquer pretensão estética para além de uma abstracção perante o território físico. Todas as aberturas no limite exterior, são possíveis de ser encerradas por portas de madeira.

Tal como as pinturas de Hockney, o enquadramento definido por este limite elege, em vez da própria arquitectura, uma substância interior enquanto protagonista. A presença humana, reflectida na arquitectura enquanto actos ou desejos humanos, físico ou psicológicos, consiste na substância do projecto. Informado das construções culturais que afectam a elementaridade do cumprimento das respectivas funções e substâncias, as mesmas são separadas, sendo representado no seu espaço "apenas" o essencial.

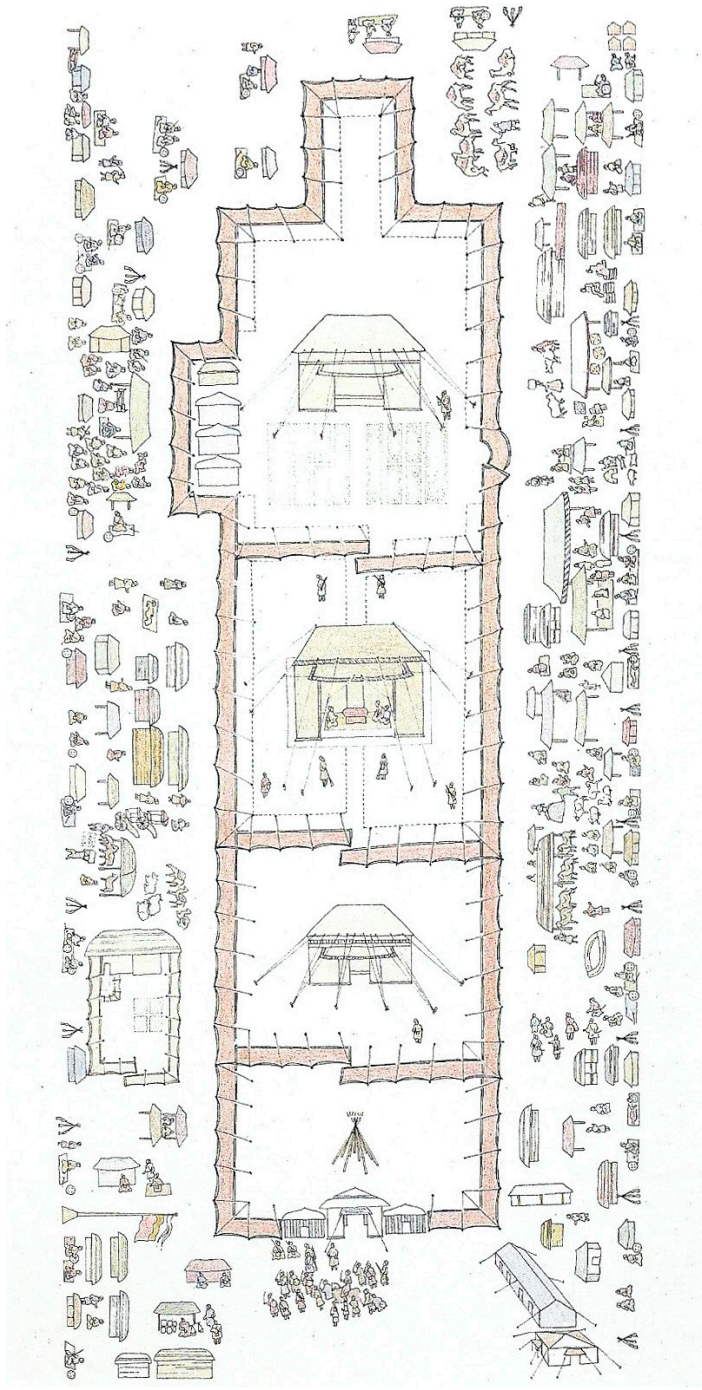
A linguagem espacial, não só procura entender as reacções entre diferentes substâncias, intrínsecas a cada dos objectos, em espaços idênticos, como o contrário, uma mesma substância aplicada a dimensões espaciais diversas. Outro tipo de reacção pode ainda ser mencionado: o confronto entre dois grupos de população, um permanente -maioritariamente envelhecido– e um temporário – turistas.

Apesar de uma clara intenção na disposição das substâncias nos espaços, o projecto admite, assim como da sua estrutura formal, a natural alteração ao longo do tempo.

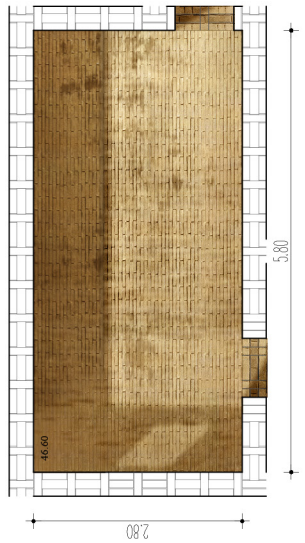
[91] *Ellis Woodman, Picturing the Present, in 2G N.63 OFFICE Kersten Geers David Van Severen, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2012.*

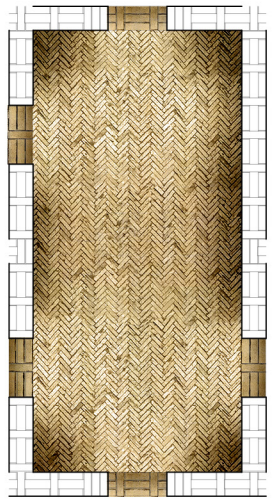
[92] *"Limiar: atravessar os limites de uma floresta é a acção de entrar noutra coisa, num espaço que possui diferentes conotações quando comparado com o mundo exterior, onde o homem se comporta e entende as coisas de outra forma." trad. própria.*

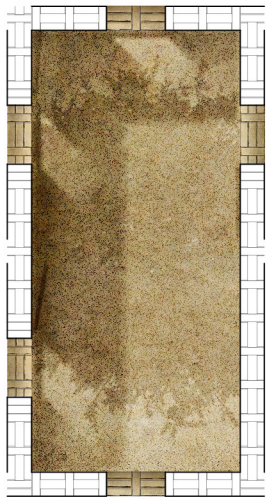
Valerio Olgiati, 13 topics of architecture, Forest, 2015, p.30.

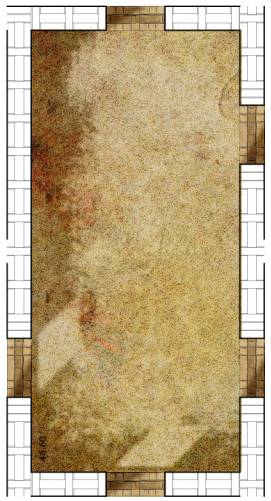


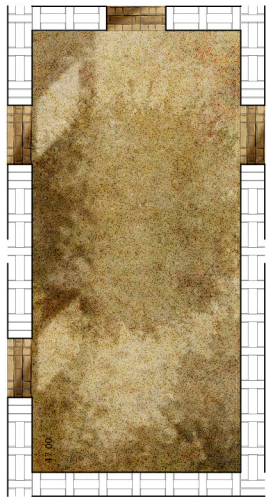
51. Reconstrução de uma sarāparde, ou acampamento real. Compartimentos, de baixo para cima: naqāre khāne ou vestíbulo, dīvā-i khās ou local de audiências de corte, e por fim, o harém. Attilio Petruccioli.

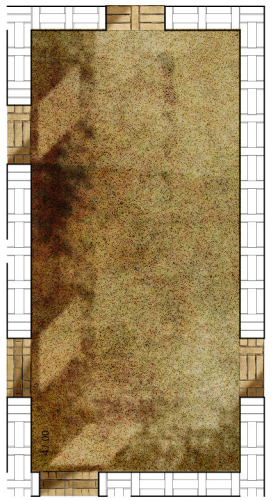

5.80
2.80

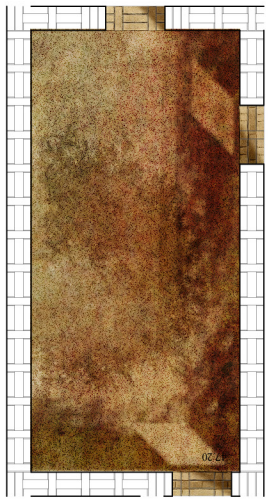


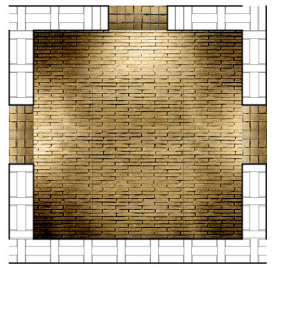


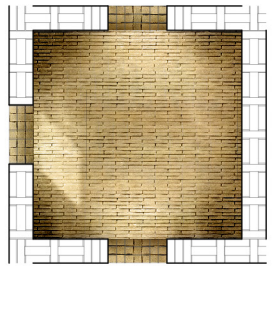


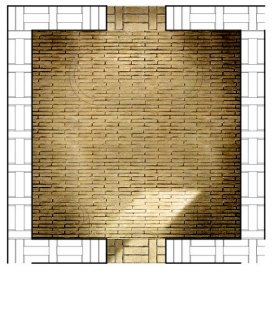


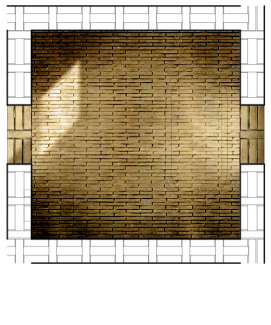


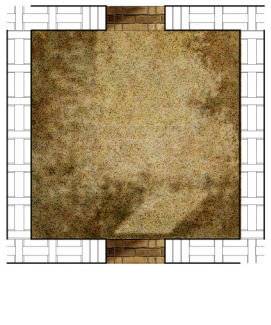


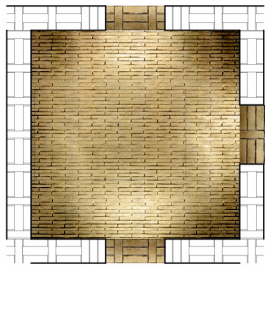


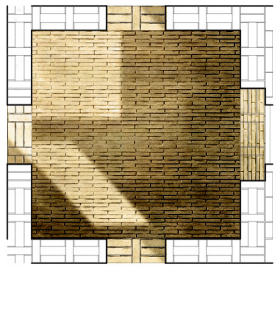


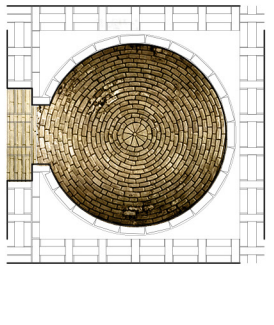


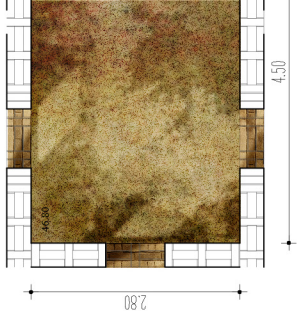




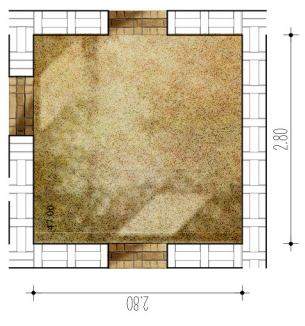


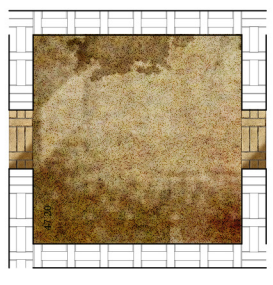


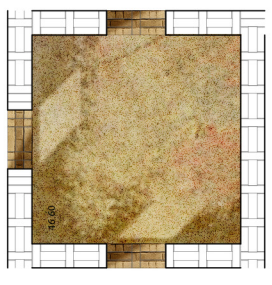


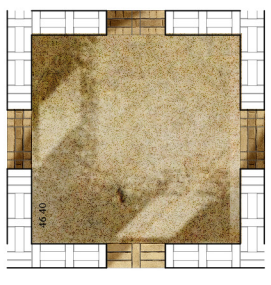


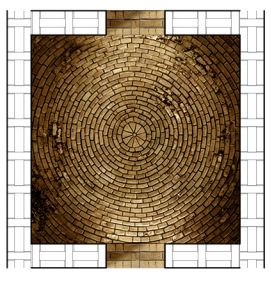
4.30
2.80

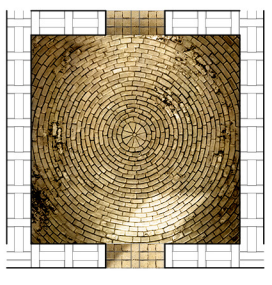

2.80
2.80

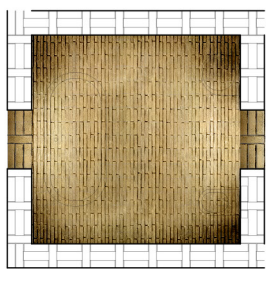


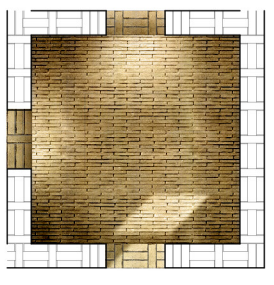


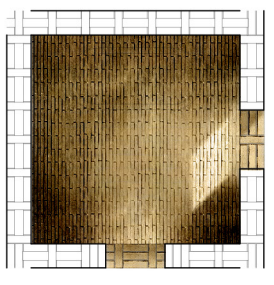


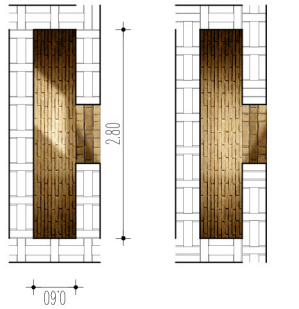


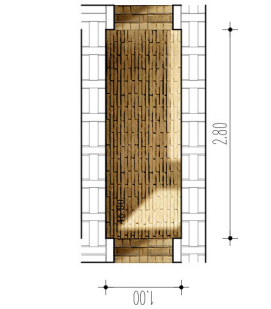


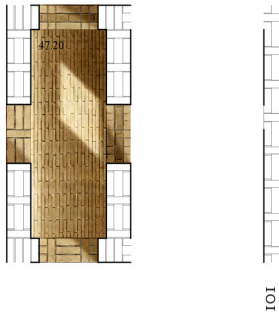


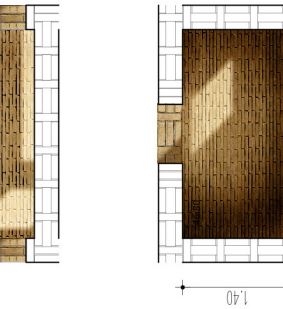


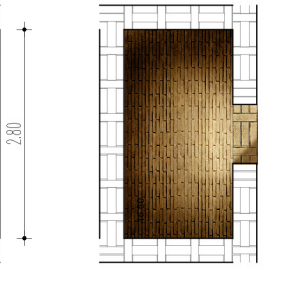


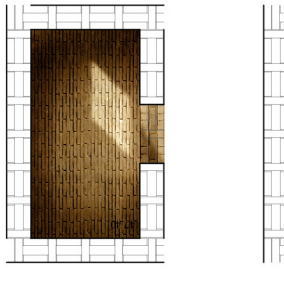

2.80
0.60

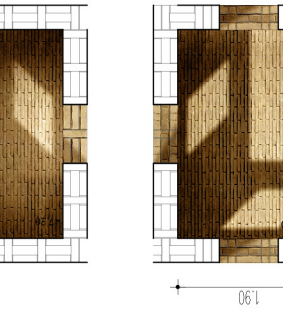

2.80
1.00

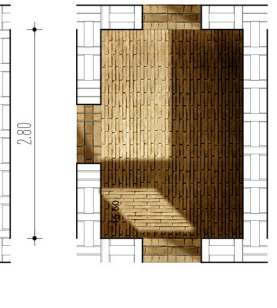


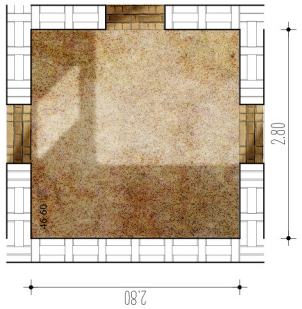



2.80
1.40

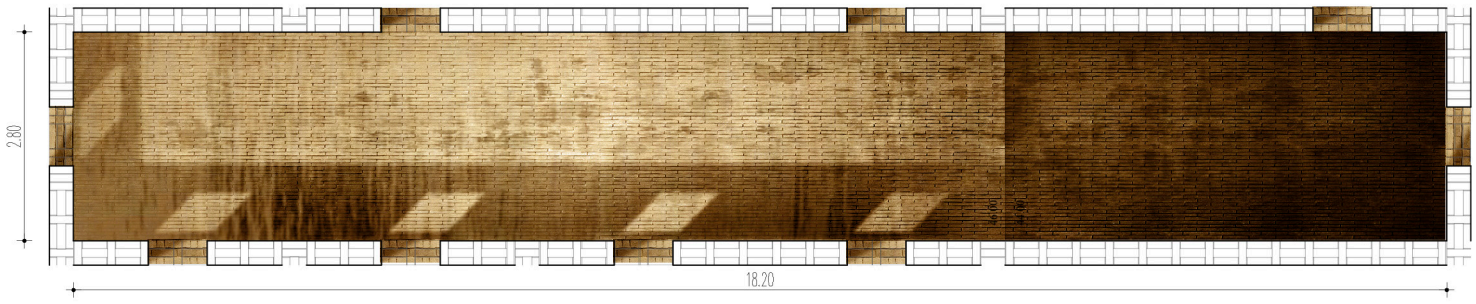


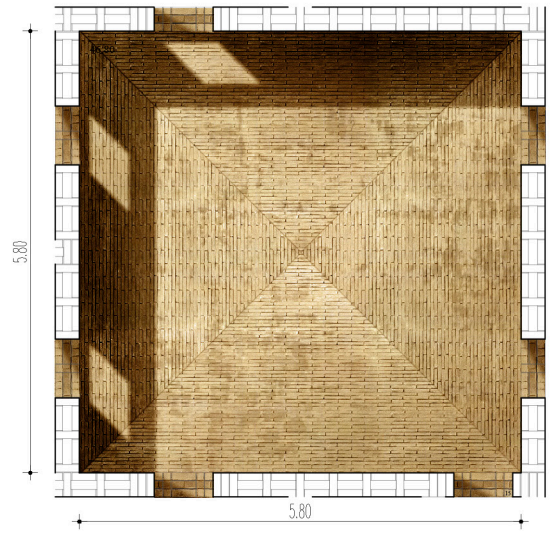


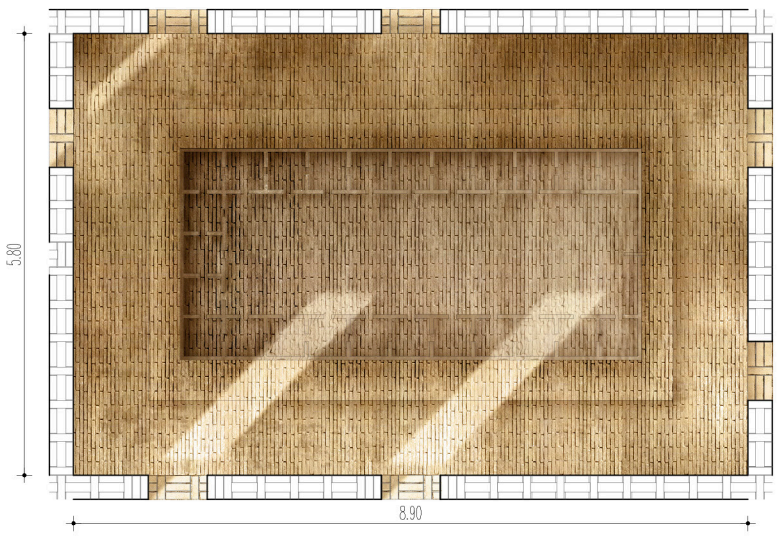

2.80
1.90

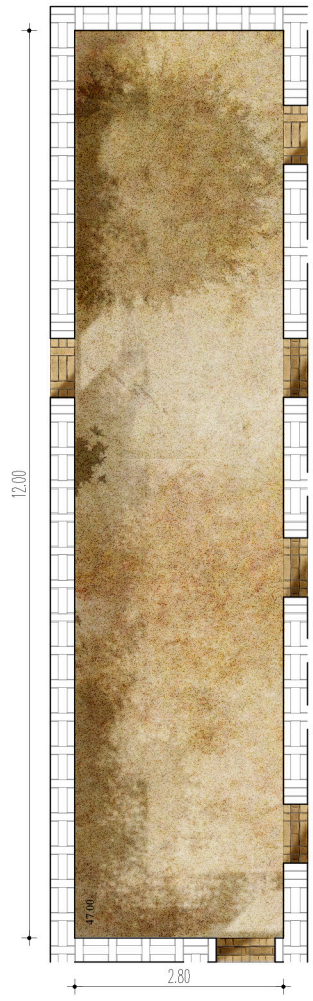

2.80
2.80

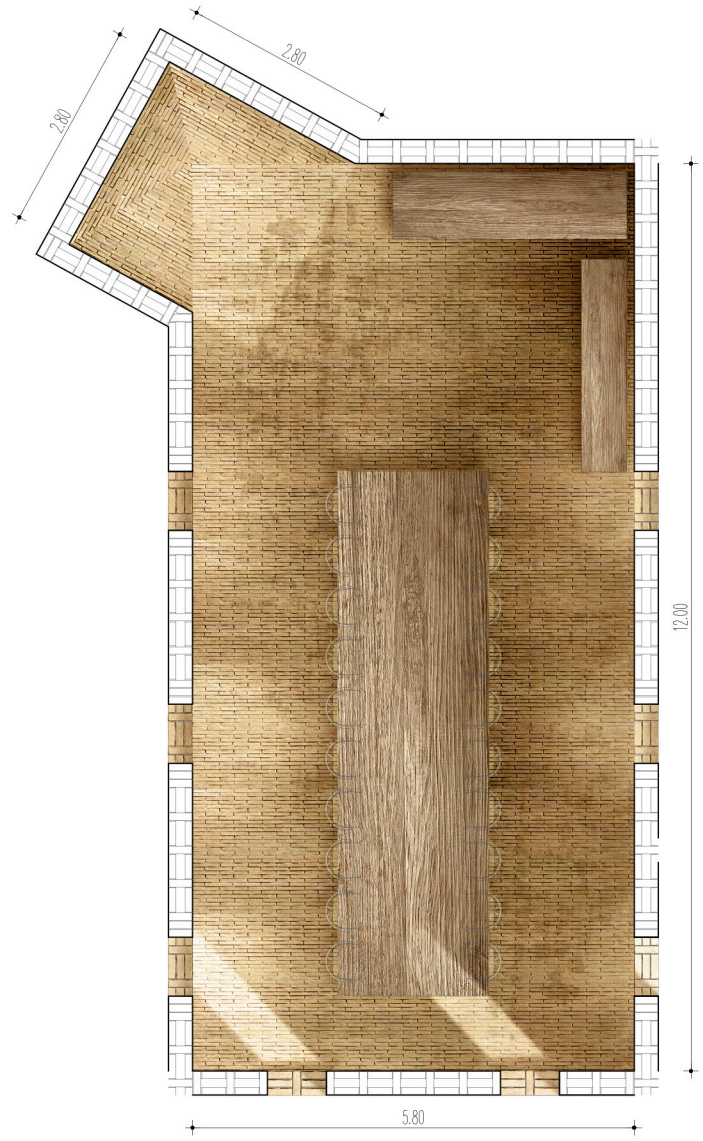
V. *Proposta de projecto, 50 espaços. planta, 1:100*

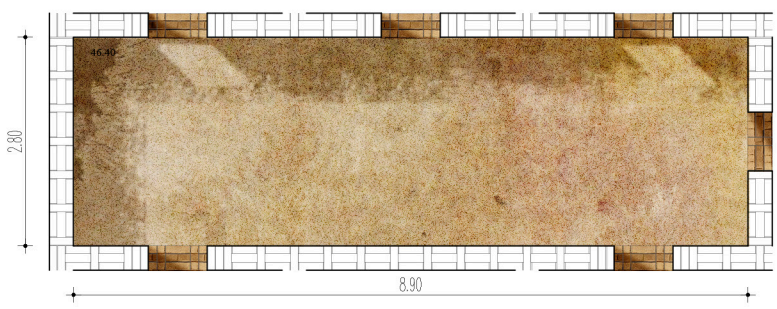


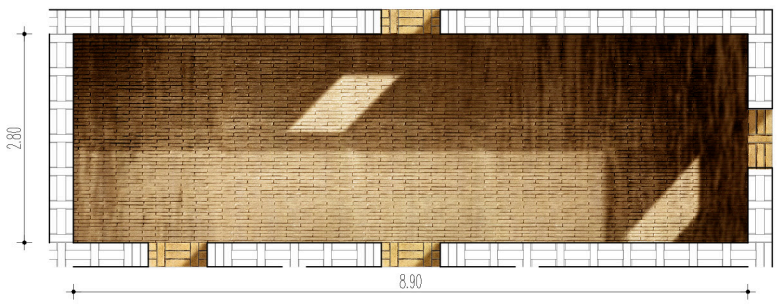


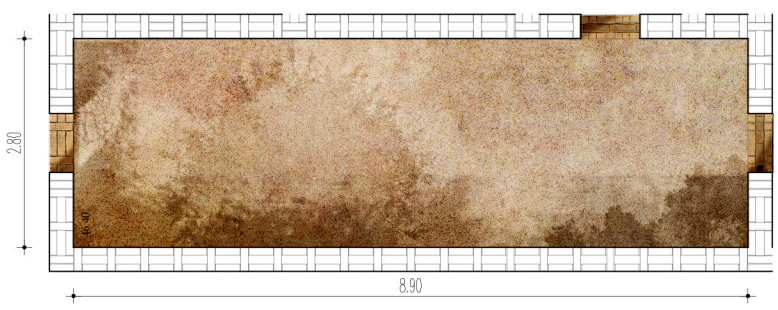


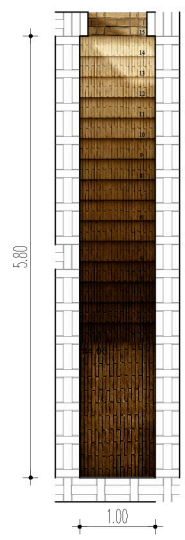


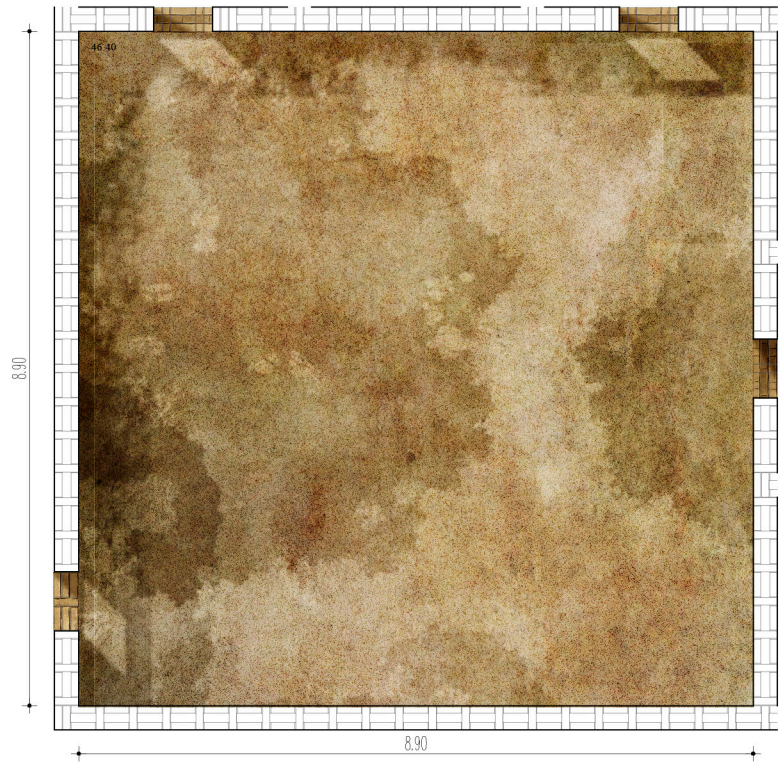












"Viver é deixar vestígios." [93]

A construção corrente da sociedade moderna, impulsionada pela exponencial globalização de indústrias e produtos, transformou a arquitectura indissociável de um lugar numa arquitectura genericamente alheia a um. A escolha do método constructivo e dos respectivos materiais, actualmente influenciada pelos grandes centros com aparentes vantagens económicas e falsos padrões de qualidade, é frequentemente feita tendo em conta um frágil ideal de conforto, uma progressiva ignorância constructiva e desrespeito pela história e memória de um lugar.

Os materiais industriais, tendem actualmente para uma perfeição e durabilidade aparente e artificial, não comportando uma elementaridade material ou dimensão temporal. De acordo com Pallasmaa, a necessidade humana de habitar e domesticar a continuidade do tempo, criou o seu reflexo na arquitectura contemporânea, com o uso de materiais genéricos e intemporais, despojados de marcas de uso ou de erosão entrópica.[94]

Aos materiais pertencentes à natureza, contrariamente, é-lhes intrínseca a admissão de *patina*: marcas na superfície do mesmo devido à passagem do tempo e exposição a elementos naturais, que não só revestem e protegem o próprio material, como são indícios da história do objecto, arquitectura e lugar.

O projecto é construído a partir de um único elemento, o tijolo maciço. Criado pela necessidade de construir em locais onde o único material disponível é o próprio solo, o tijolo é o resultado pragmático e elementar de uma ambição, constructiva e humana, num determinado território.

Sendo o primeiro objecto construtivo fabricado de forma artesanal[95], através do processo repetitivo de extração e molde a partir de argila, teve a sua origem nos povos da Mesopotâmia[96], tendo sido posteriormente adoptado pela civilização Grega, Romana e Islâmica. A arquitectura popular portuguesa, repleta de resquícios deste *saber* mantido ao longo de séculos, é um reflexo da semelhança geográfica e cultural entre os territórios a Norte e a Sul do Mediterrâneo[97].

Concebido a partir de matéria natural, o tijolo é um objecto efémero, limitado na sua dimensão física e temporal, condição também partilhada pelo *homem*. Também as suas características morfológicas, como a forma, dimensões e peso, são um reflexo dos limites e possibilidades físicas do seu uso pelo ser humano. Contrariando a inertidão dos materiais industriais, este elemento absorve e transmite memória, vestígios de tempo.

[93] *Ver nota 18.*

[94] *"Este receio de desgaste e envelhecimento relaciona-se com o nosso medo de morte". trad. própria. "This fear of traces of wear and age is related to our fear of death." in Juhani Pallasmaa, The Eyes of The Skin, Architecture and the Senses, 2007, p.31-32.*

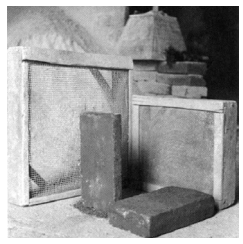
[95] *A argila é extraída e amassada, posteriormente moldada à mão ou com simples formas de madeira, dando origem assim a tijolos. Estes são empilhados ou colocados sobre o solo para que sequem, sendo então possível, através de "fornos" ou "telheiras" construídos para esse propósito, cozidos para que ganhem maior resistência.*

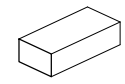
[96] *Os primeiros vestígios de produção de tijolos datam de, aproximadamente, 7500 aC, tendo sido descobertos no território adjacente ao rio Tigre, Mesopotâmia. Estes tijolos possuíam uma forma orgânica e consistiam numa mistura argilosa de água e terra, não necessitando de argamassa para assentamento.*

in Valerio Olgiati, 13 topics of architecture, Brick, 2015, p.3.

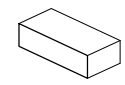
[97] *Alentejo, Algarve, Andaluzia, Sicília, e o Norte de África e Médio Oriente, respectivamente.*

Os espaços do projecto são concebidos a partir da composição deste elemento. Cada objecto construído responde a condições diferentes do habitar, resolvidas pelo mesmo material, disposto por vezes de maneira diversa.

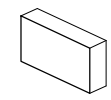




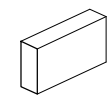
face horizontal (header)



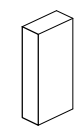
lado horizontal (stretcher)



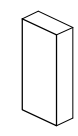
base horizontal (shiner)



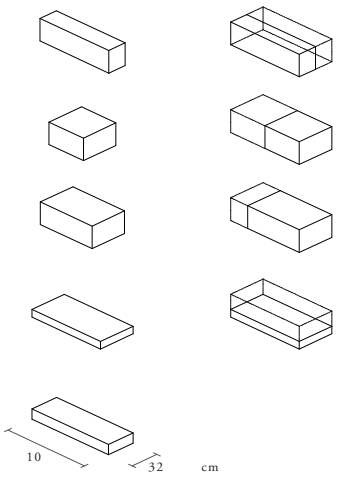
face vertical (rowlock)



lado vertical (soldier)



base horizontal (sailor)



1/2 corte longitudinal

1/2 corte transversal

1/4 corte transversal

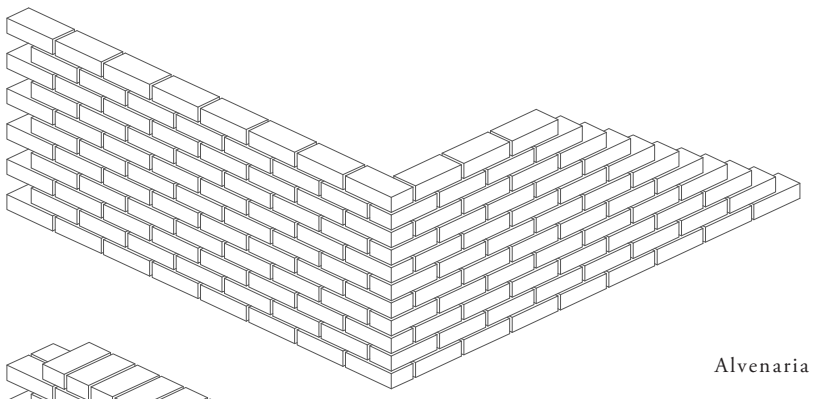
1/3 corte longitudinal

tijolo proposto

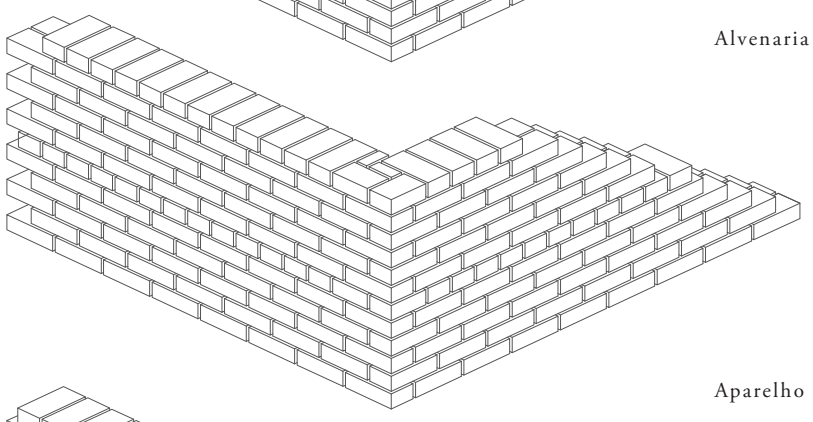
52. Tijolo Maciço, modelação e secagem. Pintura do túmulo de Rekhmire, Tebas.

53. Tijolo Maciço, produção artesanal.

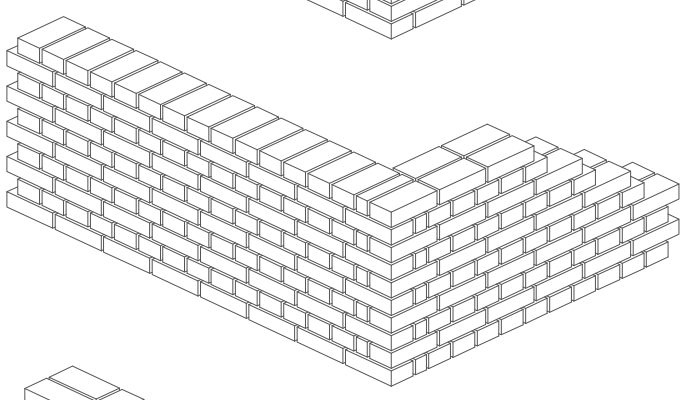
VI. *Tijolo Maciço, faces, secções e dimensões.*



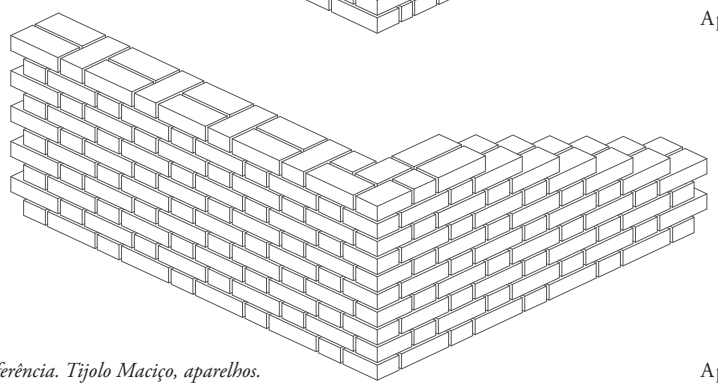
Alvenaria de meia vez



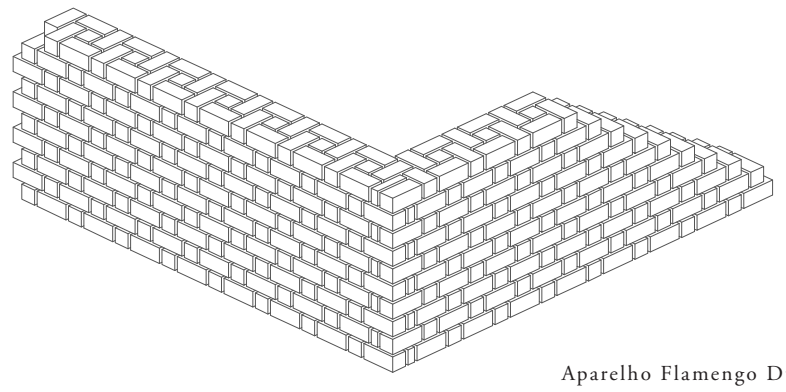
Aparelho Comum



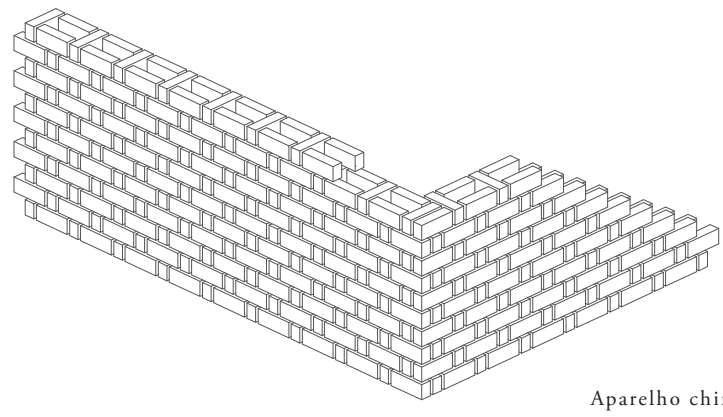
Aparelho Inglês



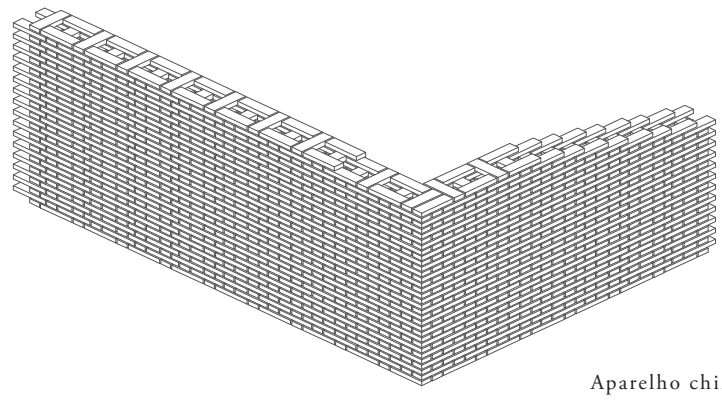
Aparelho Flamengo



Aparelho Flamengo Duplo



Aparelho chinês ou
Aparelho Armadilha de Rato



Aparelho chinês, h=3cm.

VII. *Referência. Tijolo Maciço, aparelhos.*

VIII. *Proposta de projecto, Tijolo maciço, aparelho. imagem.*

IX. *Proposta de projecto, Tijolo maciço, aparelho. maquete, 1:10*

"A quase totalidade de uma casa é para ti. Há mesmo divisões que são só para ti, para as tuas exigências rudimentares." [98]

"Se observarmos a rua através da janela, os seus ruídos são atenuados, os seus movimentos são fantasmagóricos e a própria rua, por causa do vidro transparente mas duro e rígido, parece um ser isolado palpitando num "para lá de"." [99]

O primeiro dos três objectos construídos, a Casa, dá resposta às necessidades mais íntimas e rudimentares do corpo. Constitui a parte privada e assim introspectiva do projecto; um lugar onde o diálogo não é apenas entre o corpo de *um* e o espaço, mas também entre *um* e o espaço do seu corpo.

"o corpo passa realmente a ser a quinta-essência de toda a propriedade uma vez que é o único bem que o indivíduo jamais poderia compartilhar com outro, mesmo que desejasse fazê-lo." [100]

Neste sentido, este refúgio do que é comum, responde não só às necessidades mais íntimas e rudimentares do indivíduo - higiene, banho, sono, sexo - mas também a necessidades imateriais, do foro do pensamento, da reflexão. Poderíamos afirmar que este espaço pretende potenciar um outro, que por sua vez não é material, o espaço do refúgio da mente do indivíduo, um espaço de meditação, para pensar, reflectir, sonhar, imaginar. *"certas arquitecturas serão boas para se fazer algo no real, outras serão boas para se fazer algo no irreal."* [101]

De Bachelard serve-nos o exemplo do que o próprio intitula de *onirismo casa-corpo*[102]: embora independente de um espaço físico, o espaço privado da imaginação de cada um é possível de ser alterado modificando-se o espaço físico em que ocorre.

"Haverá assim uma imaginação no corredor de uma casa, uma Imaginação-Quarto(...) Imaginação-Sol, Imaginação-Chuva(...). As condições atmosféricas do mundo, por exemplo, tornam-se condições atmosféricas da imaginação." [103]

Da mesma maneira, a escala do espaço físico está intrinsecamente conectada com a intensidade da imaginação. "*os sonhos, ao que parece, são tanto maiores quanto menor o espaço em que o sonhador está."* [104]

[98] *Vergílio Ferreira, Invocação ao Meu Corpo, 1978, p.261, Bertrand. in Gonçalo M. Tavares, Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013, p. 330.*

[99] *sobre Exterior-Interior, Wassily Kandinsky, Ponto, Linha, Plano.*

[100] *Arendt, Hannah, A Condição Humana, 2001, p. 134, Relógio d' Água. in Gonçalo M. Tavares, Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013, p. 330.*

[101] *Gonçalo M. Tavares, Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013, p. 403,*

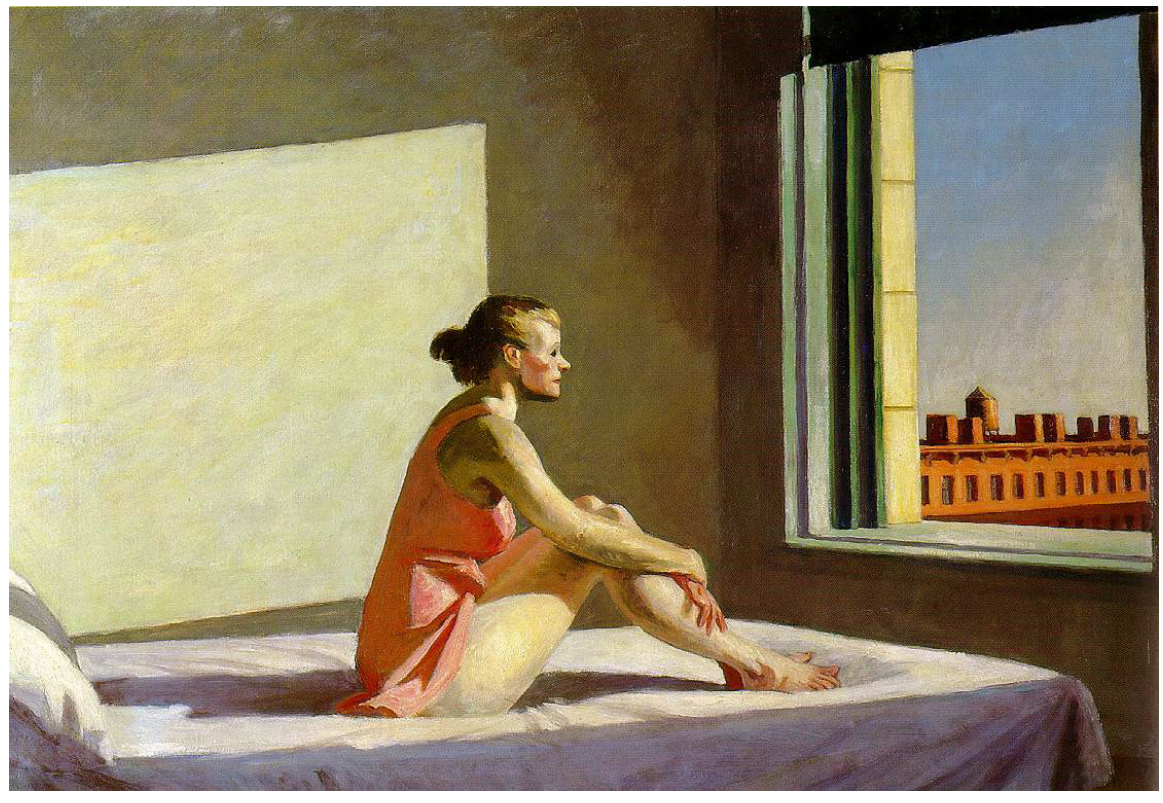
[102] *Idem. p. 404,*

[103] *Gonçalo M. Tavares, Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013, p. 404,*

[104] *Gaston Bachelard, A Terra e os Devaneios do Repouso, 1990, p.86, Martins Fontes. in Gonçalo M. Tavares, Atlas do Corpo e da Imaginação, 2013, p. 403.*

Implantado num vazio entre habitações, este objecto pretende recolher-se, potenciando o privado.

A *Casa* divide-se: quatro espaços de dormir, quatro espaços de *higiene*, um espaço de *banho*, um espaço comum, um pátio, e um espaço de transição, ambíguo. Cada um dos espaços interiores possui uma abertura para o exterior.



54. Referência. Morning Sun, Edward Hopper, 1952

X. *Proposta de Projecto, Casa. imagem.*
XI. *Proposta de Projecto, Casa. maquete, 1:50*

26.00
28.00
30.00
32.00
34.00
36.00
38.00
40.00
44.00
113

XII. *Proposta de Projecto, Casa: planta, 1:100*

revestimento exterior em tijolo de barro,100x320x30mm
betonilha armada de regularização 60mm esp.
contraplacado marítimo 20mm esp.
estrutura em vigas de pinho 20x60mm
revestimento interior em soalho de pinho 20mm esp.
estrutura em vigas de pinho 40x120mm
caleira de drenagem 120mm
junta, argamassa 10mm
parede, tijolo de barro 100x320x30mm
lintel, tijolo de barro à cutelo 100x320x30mm
revestimento tijolo de barro, 100x320x30mm
pintura de impermeabilização
parede de betão armado, 20mm esp. 15mm Ø
tela impermeabilizante
geodreno, 160mm Ø
pavimento térreo, laje de betão armado 200mm esp. 15mm Ø
filme de polietileno, 400 microns
toutvenant, 200mm, compactado a 90%
43.80
42.00

XIII. *Proposta de Projecto. Casa. corte. 1:50*

XIV. *Proposta de Projecto, Casa. imagem.*

"O facto de que temos de comer, é um facto de vida situado tão primitiva e elementarmente no desenvolvimento dos nossos valores de vida, que é inquestionavelmente partilhado por cada indivíduo com todo outro." [105]

A *Cozinha*, nome dado ao conjunto dos espaços em que estão contidos o *forno* e o *lavadouro comum*, é por oposição ao primeiro objecto, o lugar de comunhão e assembleia.

Segundo Georg Simmel, indivíduos de diferentes classes sociais e interesses diversos, possuem, não obstante, elementos essenciais que lhes são uniformemente inerentes. Estes elementos, continua Simmel, manifestam-se frequentemente, não como as suas necessidades mais complexas, mas como as mais básicas e elementares do ser humano.[106]

O carácter social intrínseco a determinadas funções humanas, é portanto a consequência de uma necessidade elementar comum a vários indivíduos. Deste modo, o cumprimento anárquico da função, acto associado ao homem primitivo e em que regras formais ou constrangimentos são inexistentes, é naturalmente substituído por um comportamento em comunidade, semelhante entre os indivíduos participantes.

O *forno* e o *lavadouro*, são duas estruturas elementares e fundamentais na arquitectura popular do território português. Instrumentos no cumprimento de funções essenciais comuns, *cozer* e *lavar*, localizam-se geralmente em pontos centrais, possibilitando uma permanência e utilização constante. Como consequência, estes objectos não só respondem a uma necessidade pragmática, como se tornam, inevitavelmente, espaços de convívio e abrigo.[107]

O projecto reúne estas estruturas sob um único objecto, a *Cozinha*. Aqui, para além do *lavar,* higiene de roupa, e *cozinhar,* preparação da refeição, este espaço alberga o acto mais elementar e comum entre todos os humanos: *comer*. Uma necessidade comum, juntamente com a regularidade do cumprimento desta função, *eleva o evento de primitivismo fisiológico à esfera da interacção social.*[108]

Situado às antigas portas a Este da cidade muralhada, em tempos lugar do açougue islâmico, é hoje uma rótula viária e ponto nuclear na circulação interior da cidade de Alcácer.

[105] *Georg Simmel, Simmel on Culture, The Sociology of the Meal, 1997, p.135.*

[106] *"É característica do destino da existência social, que os elementos essenciais que são uniformemente inerentes a todos os indivíduos de um certo grupo, quase nunca se manifestam como os mais altos, mas muitas vezes como os mais baixos motivos e interesses destes indivíduos.", trad. própria. in Georg Simmel, Simmel on Culture, The Sociology of the Meal, 1997, p.130.*

[107] *Associação dos Arquitectos Portugueses, Arquitectura Popular em Portugal, vol.1. 1988. p. 174.*

[108] *"(...) a refeição partilhada eleva um evento de primitivismo fisiológico e inevitáveis aspectos gerais à esfera da interacção social, e desta forma a um significado supra-pessoal." trad. própria. Georg Simmel, Simmel on Culture, The Sociology of the Meal, 1997, p.131*

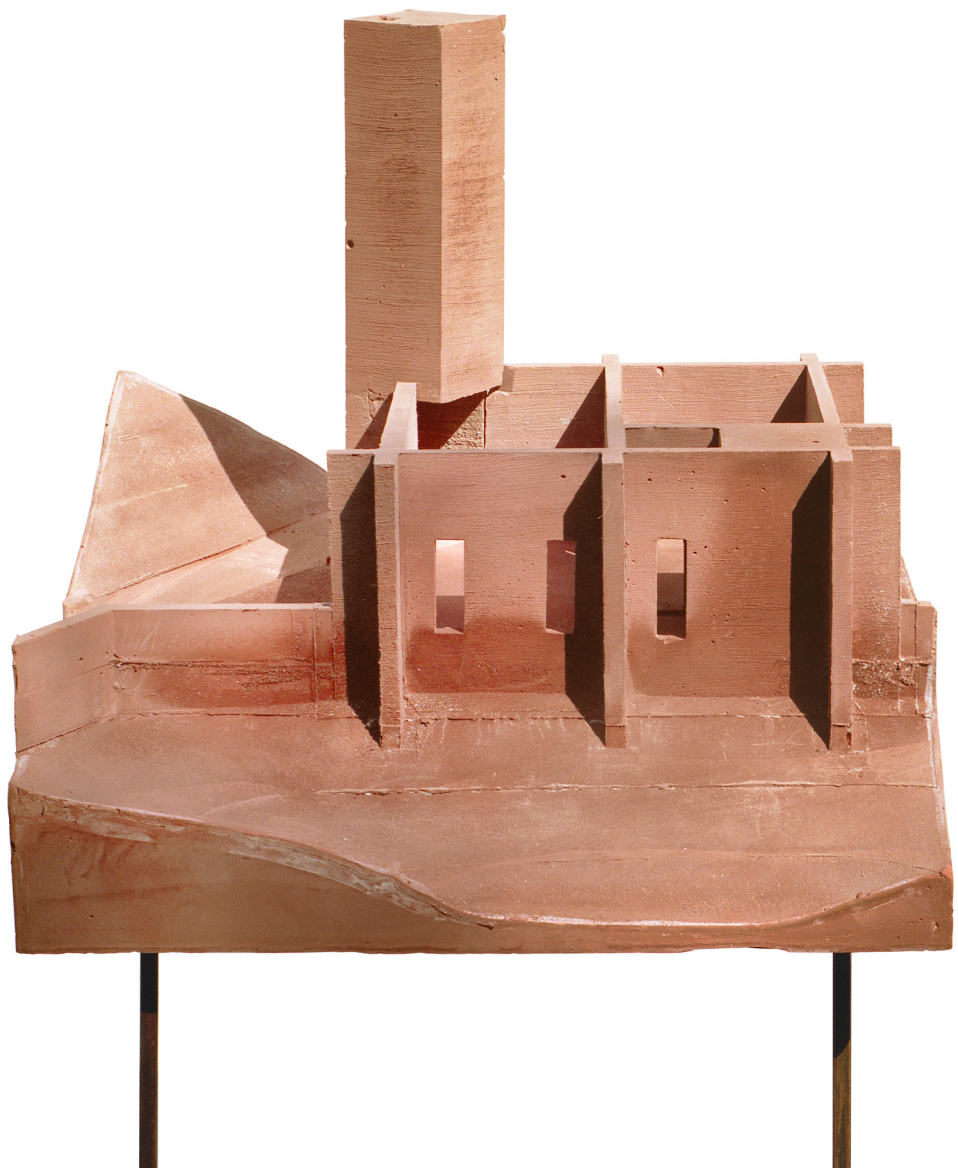
Mantendo uma linguagem idêntica, o desenho do espaço estende-se do interior para a dimensão pública, convocando a reunião. A chaminé, espaço de fogo, desenha um marco visível na paisagem, enquanto extensões dos limites exteriores aí geram espaços de permanência. No interior, o objecto divide-se em dois espaços, respondendo a duas funções essenciais: o primeiro, permanentemente aberto e disponível à ocupação constante, alberga o *lavadouro comum* e um pequeno pátio que contém o *forno*; o segundo, possível de ser encerrado, é o espaço do *cozinhar* e *comer*. No interior destes espaços, existe apenas o essencial ao cumprimento das suas funções.

55. Referência, The fat kitchen, Jan Steen, 1668.

"A nossa cozinha em Kudgiwa parecia feita de propósito para que a toda a hora nela se encontrassem muitas pessoas cada uma ocupada a cozinhar por sua conta, uns a debulhar grão, outros a pôr as tincas de escabeche, todos temperavam ou cozinhavam ou comiam qualquer coisa, iam-se embora e chegavam outros, de manhã até altas horas da noite, e eu naquela manhã tinha descido bem cedo e já a cozinha estava a funcionar em pleno (...)" [109]

[109] *Italo Calvino, Se Numa Noite de Inverno um Viajante. 2009, p. 57*

121



XV. *Proposta de Projecto, Cozinha. imagem.*
XVI. *Proposta de Projecto, Cozinha. maquete, 1:50*

1.40
0.30
4.10
0.80
2.30
0.80
1.00
0.30
2.80
0.30
1.40
15.50
3.60
0.32
1.00
0.88
2.30
0.80
1.06
0.30
1.40
32.00
32.20
12.00
30.00
28.00
26.00
24.00
22.00
20.00
36.00

XVII. *Proposta de Projecto, Cozinha. planta, 1:100*

caleira de drenagem 120mm

revestimento exterior em tijolo de barro,100x320x30mm
betonilha armada de regularização 50mm esp.
isolamento térmico, XPS 80mm esp.
tela impermeabilizante
contraplacado marítimo 20mm esp.
estrutura em vigas de pinho 20x60mm
estrutura em vigas de pinho 60x120mm
revestimento interior em soalho de pinho 20mm esp.
estrutura em vigas 300x600mm

parede em tijolo de barro, 100x320x30mm

junta, argamassa 10mm

revestimento em tijolo de barro, 100x320x30mm
pavimento térreo, laje de betão armado 200mm esp. 15mm Ø
camada de regularização, 90mm esp.
betão de limpeza, 60mm esp.
toutvenant, compactado a 90%

tela impermeabilizante

geodreno, 160mm Ø

fundações em betão armado 1000mm esp. 20mm Ø

toutvenant, compactado a 90%

filme de polietileno, 400 microns

XVIII. *Proposta de Projecto, Cozinha. corte, 1:50*

XIX. *Proposta de Projecto, Cozinha. imagem.*

O *Horto*, terceiro e último objecto da proposta, consiste no espaço de *produção*, tratando de conceitos como a *fertilidade*, *estética* e *prazer*. Tal como os restantes objectos do projecto, responde a uma necessidade pragmática e intelectual.

O intenso uso da floresta pelo homem, desde civilizações primitivas, como principal fonte de recursos - extracção de madeira, combustível, e cultivo do terreno – modificou drasticamente o estado entrópico das mesmas. No século XIX, a reconstrução romântica de jardins, inventados, na paisagem inglesa, francesa e alemã, leva a uma reconstrução de parte da identidade dessas mesmas nações. A floresta é deste modo desenhada incorporando um valor intelectual: a possibilidade do retorno a um estado primário de liberdade, através da criação de natureza ordenada, apenas por formas dominantes de poder e sociedade.[110]

As condições de *entropia* e *ordem*, apesar de opostas, podem ser relativamente próximas. O limite ideal entre as duas, é aquele que subtilmente as converte uma na outra, mantendo no entanto as suas substâncias[111]. O *recinto*, enquadramento de parte dessa *entropia*, implica uma escolha, uma aplicação de *ordem*.

Opostamente à terra selvagem e perigos inerentes ao mundo externo, o *recinto* proporciona um ambiente controlado e seguro, não obstante das qualidades e maravilhas do exterior. Na Europa Católica da Idade Média, a ideia de vida enquanto condição de sofrimento e sacrifícios na esperança da salvação após a morte, levou à construção do imaginário último do homem, o lugar onde o próprio pudesse atingir o estado de felicidade e juventude eterna: o paraíso perdido na Terra, o *Jardim dos Deleites Terrenos*[112]. Na arquitectura islâmica, ao *pátio* são-lhe intrínsecos os conceitos de *jardim* e *oásis*; a exuberância de vegetação e água, inexistentes no deserto, são aqui harmoniosamente equilibrados com a pretensão de recriar o sonho do homem árabe. Em ambos os casos, o recinto consiste numa resolução de uma necessidade pragmática elevada a um valor intelectual, a construção de um ideal.

> *"Florestas são lugares onde os homens estão mais pertos da unidade, deixando para trás os assuntos insignificantes do quotidiano. Aqui caem numa disposição mística para procurar e alcançar a iluminação. (...) oferecem uma condição oposta à sociedade civilizada. Viver aí significa estar numa posição remota em relação ao mundo exterior."*[113]

[110] *Valerio Olgiati, 13 topics of architecture, 2015, Forest, p.17.*

[111] *Idem. p.33.*

[112] *Idem. Courtyard, p. 21.*

[113] *Idem. Forest. p. 26, 29. trad. própria.*

Vinte e quatro espécies, nativas do território de Alcácer do Sal, distribuem-se por *dezoito* dos *trinta e quatro* espaços. A sua localização no Horto, é escolhida conforme as suas necessidades e características naturais. O tanque de água, construído na cota mais alta, alimenta o sistema de rega intramuros, que através de força gravítica leva água a todos os *dezoito* espaços. Os restantes *dezasseis* espaços, são pavimentados e por vezes cobertos, possibilitando a permanência.

"Um jardim é o cenário de paisagem mais íntimo que conheço. É-nos próximo. Nele cultivamos as plantas que necessitamos. Um jardim requer cuidado e protecção. Assim cercamo-lo, defendemo-lo e protegemo-lo. Damos-lhe abrigo. O jardim torna-se num lugar." [114]

56. Referência, Garden of Paradise, Upper Rhenish Master, 1410.

[114] *Peter Zumthor, Hortus Conclusus: Serpentine Gallery Pavillion 2011, Walther König, Köln/Koenig Books, 29 de Fevereiro, 2012, p. 15. trad. própria.*

XX. *Referência. 24 espécies.*

Nome latim: Armeria Pungens
Nome comum: Cravo-das-areias
Floração: Maio-Junho
Cor: rosa
Família: Plumbaginaceae
Origem de espécie: Europa (Sul)
Altura: até 0.80 metros (arbusto)

Nome latim: Artemisia Maritima
Nome comum: Madorneira
Floração: Agosto-Setembro
Cor: amarelo, castanho
Família: Asteraceae
Origem de espécie: Europa
Altura: até 0.30 - 0.80 metros (arbusto)

Nome latim: Calluna Vulgaris
Nome comum: Torga / Urze
Floração: Outubro
Cor: violeta
Família: Ericaceae
Origem de espécie: Europa
Altura: até 0.20 - 1.00 metros (arbusto)

Nome latim: Camellia Sinensis
Nome comum: Chá-da-Índia
Floração: Março
Cor: branco
Família: Theaceae
Origem de espécie: Ásia
Altura: até 1.50 metros (arbusto)

Nome latim: Laurus Nobilis
Nome comum: Loureiro
Floração: Março
Cor: amarelo
Família: Lauraceae
Origem de espécie: Mediterrâneo
Altura: 10-18 metros (árvore / arbusto)

Nome latim: Lavandula Dentata
Nome comum: Lavanda
Floração: permanente
Cor: violeta
Família: Lamiaceae
Origem de espécie: Europa, África, Ásia
Altura: até 0.60 metros (planta)

Nome latim: Limonium Vulgare
Nome comum: Lavanda-do-mar
Floração: Julho
Cor: violeta
Família: Plumbaginaceae
Origem de espécie: Europa, Ásia, África, Austrália, América do Norte
Altura: até 0.10 - 0.70 metros (planta)

Nome latim: Linaria Bipunctata
Nome comum: -
Floração: Fevereiro - Março
Cor: amarelo
Família: Scrophulariaceae
Origem de espécie: Península Ibérica
Altura: até 0.50 - 1.00 metros (arbusto)

Nome latim: Drosera Intermedia
Nome comum: Drosera Intermedia
Floração: Junho-Agosto
Cor: magenta
Família: Droseraceae
Origem de espécie: Europa, América Central
Altura: até 0.15 metros (planta)

Nome latim: Halimione Portulacoides
Nome comum: Beldroega-do-mar
Floração: Maio-Junho, Agosto
Cor: amarelo, castanho
Família: Chenopodiaceae
Origem de espécie: Europa, Mediterrâneo, Ásia ocidental
Altura: até 0.75 metros (arbusto)

Nome latim: Jasminum L.
Nome comum: Jasmim
Floração: Junho - Setembro
Cor: branca
Família: Oleaceae
Origem de espécie: Europa, Ásia, Austrália, Oceânia
Altura: 3 - 5 metros (planta)

Nome latim: Jonopsidium Acaule
Nome comum: Cocleária-menor
Floração: Dezembro-Abril
Cor: branco
Família: Brassicaceae
Origem de espécie: Europa
Altura: 0.015 - 0.06 metros (planta)

Nome latim: Pimpinella Anisum
Nome comum: Anis ou Erva-doce
Floração: permanente
Cor: branco
Família: Apiaceae
Origem de espécie: Médio Oriente
Altura: 0.90 metros (planta)

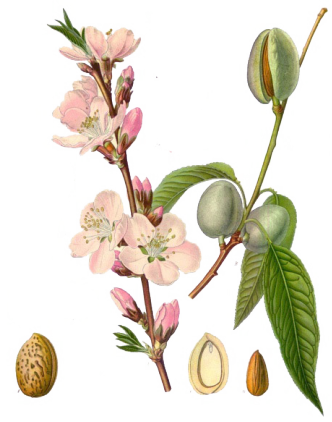
Nome latim: Santolina Impressa
Nome comum: -
Floração: Maio
Cor: amarelo
Família: Asteraceae
Origem de espécie: Portugal
Altura: 0.40 - 1.00 metros (arbusto)

Nome latim: Thymus Capitellatus
Nome comum: Tomilho-do-mato
Floração: Maio-Julho
Cor: branco
Família: Lamiaceae
Origem de espécie: Península Ibérica
Altura: até 0.50 metros (arbusto)

Nome latim: Tuberaria Guttata
Nome comum: Tuberária-mosqueada
Floração: Abril - Julho
Cor: amarelo
Família: Cistaceae
Origem de espécie: Mediterrâneo, Gales, Irlanda
Altura: 0.05-0.30 metros (planta)

Nome latim: Juglans
Nome comum: Nogueira
Floração: Março
Cor: branco
Família: Juglandaceae
Origem de espécie: Europa oriental
Altura: até 25 metros (árvore)

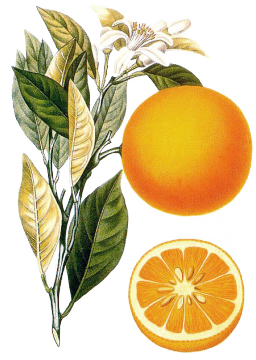
Nome latim: Olea europaea
Nome comum: Oliveira
Floração: Abril
Cor: branco / amarelo
Família: Oleaceae
Origem de espécie: Cáucaso
Altura: até 20 metros (árvore)



Nome latim: Prunus Dulcis
Nome comum: Amendoeira
Floração: Fevereiro
Cor: branco / rosa
Família: Rosaceae
Origem de espécie: Médio Oriente
Altura: 4-10 metros (árvore)

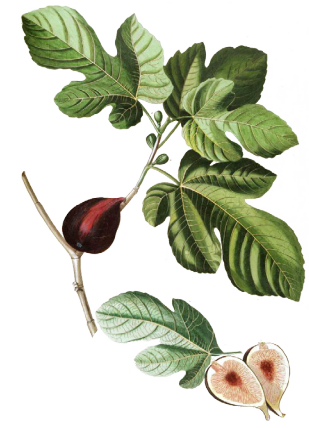
Nome latim: Pyrus L.
Nome comum: Pereira
Floração: Abril
Cor: branco
Família: Rosaceae
Origem de espécie: Europa
Altura: 10 - 17 metros (árvore)

Nome latim: Citrus x Limonum
Nome comum: Limoeiro
Floração: Abril
Cor: branco / rosa
Família: Rutaceae
Origem de espécie: Ásia
Altura: 3 - 6 metros (árvore)

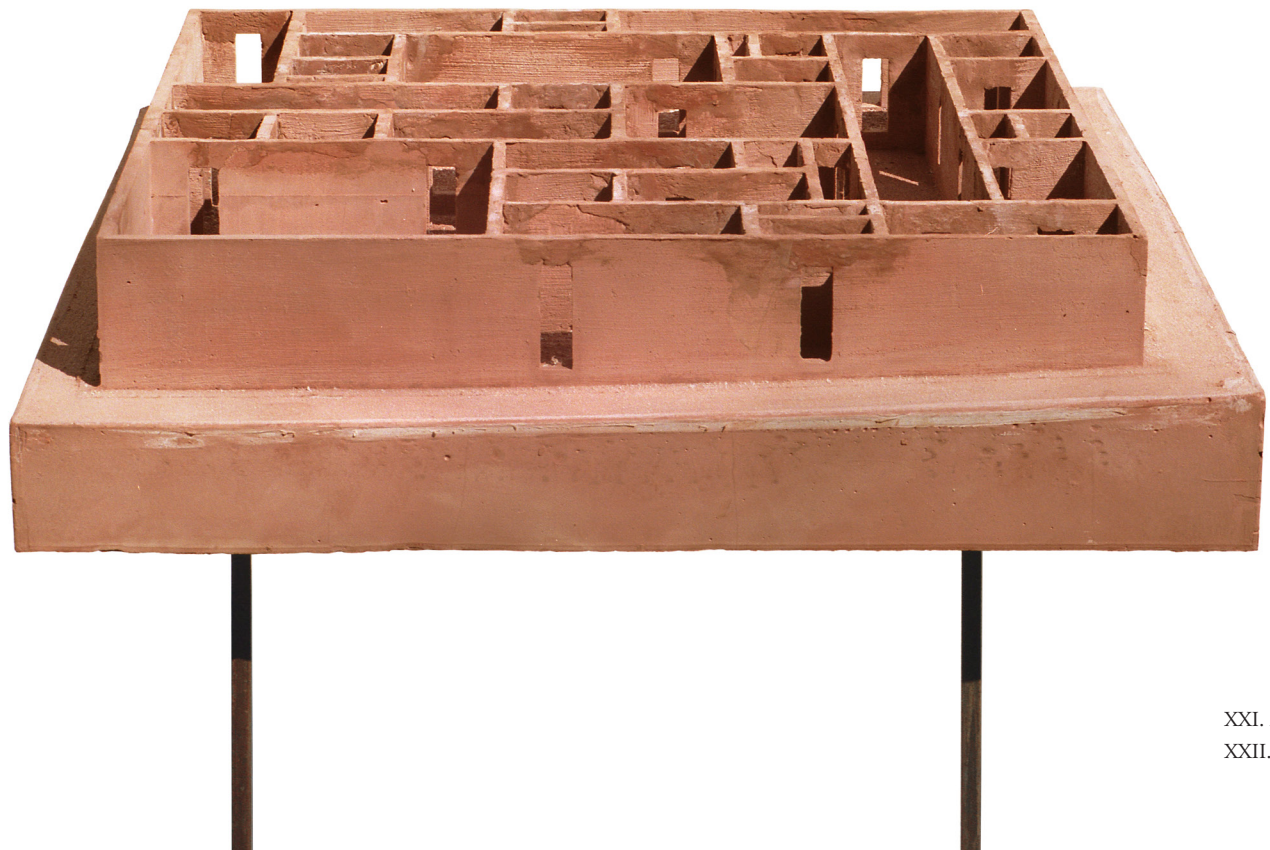


Nome latim: Citrus × Sinensis
Nome comum: Laranjeira
Floração: Abril
Cor: branco
Família: Rutaceae
Origem de espécie: Ásia
Altura: 5 - 8 metros (árvore)

Nome latim: Cydonia oblonga
Nome comum: Marmeleiro
Floração: Março
Cor: branco / rosa
Família: Rosaceae
Origem de espécie: Médio Oriente
Altura: 5-8 metros (árvore)



Nome latim: Ficus Carica
Nome comum: Figueira
Floração: Junho
Cor: branco / rosa
Família: Moraceae
Origem de espécie: Médio Oriente
Altura: 6-10 metros (árvore)



XXI. *Proposta de Projecto, Horto. imagem.*
XXII. *Proposta de Projecto, Horto. maquete, 1:50*

44.00
42.00
25.00

46.00
48.00
25.00
1.30
0.80
8.50
0.80
8.50
0.80
4.40
46.40
46.60
46.80
47.00
47.20
2.80
8.90
5.80
12.50
13.60
0.80
0.30
0.50
1.50
0.60

Jasminum L.

Eucalyptus globulus

Prunus Dulcis

Camellia Sinensis

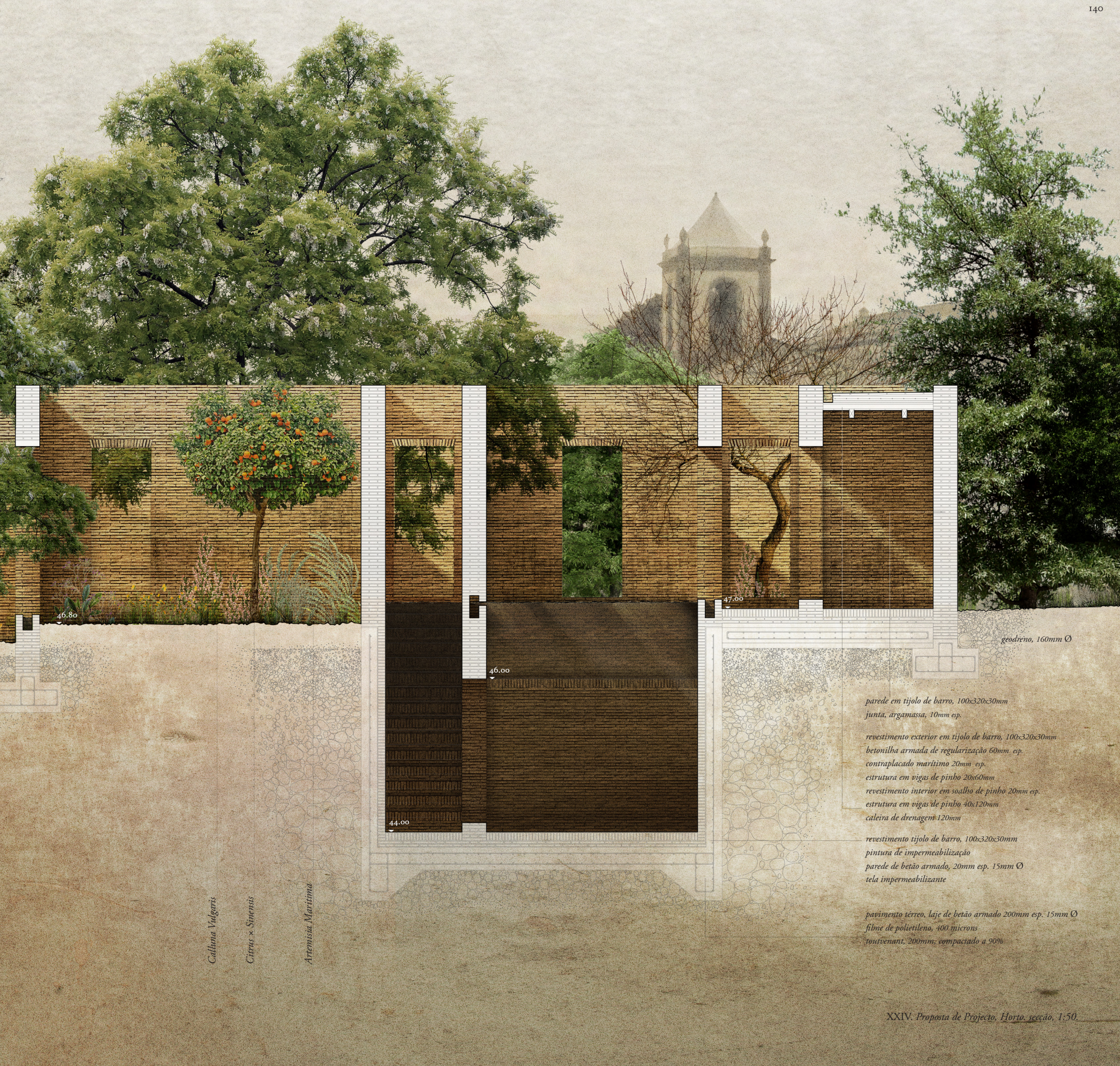
Laurus Nobilis

Halimione Portulacoides

Thymus Capitellatus

Juglans

Santolina Impressa



geodreno, 160mm Ø

parede em tijolo de barro, 100x320x30mm
junta, argamassa, 10mm esp.

revestimento exterior em tijolo de barro, 100x320x30mm
betonilha armada de regularização 60mm esp.
contraplacado marítimo 20mm esp.
estrutura em vigas de pinho 20x60mm
revestimento interior em soalho de pinho 20mm esp.
estrutura em vigas de pinho 40x120mm
caleira de drenagem 120mm

revestimento tijolo de barro, 100x320x30mm
pintura de impermeabilização
parede de betão armado, 20mm esp. 15mm Ø
tela impermeabilizante

pavimento térreo, laje de betão armado 200mm esp. 15mm Ø
filme de polietileno, 400 microns
toutvenant, 200mm, compactado a 90%

XXIV. *Proposta de Projecto, Horto, secção, 1:50.*

XXV, XXVI. *Proposta de Projecto, Horto. imagens.*

XXVII. *Proposta de Projecto, Horto. imagem.*

1, 3, 32, 39, 40, 41, 42, 43 HOLLEIN, Hans, *Man Transforms*, Copper-Hewitt Museum/ Smithsonian Institution, Outubro de 1976, p.160, 106, 163, 99, 110, 111, 54-55, 20-21.

2 Colagem. Autoria própria.

4 BLEU, Les amis du Carré. *Le Carré Bleu, nº2.94, Donner des idées, Robert Le Ricolais, 1894-1977*, "les amis du Carré Bleu", Paris, 1994, p.30, 31.

5 Arquivo Zeiss, reimpresso *in* MOHOLY-NAGY, László, *The New Vision: Fundamentals of Bauhaus Design, Painting, Sculpture and Architecture* (Mineola, NY: Dover, 1938/2005), p.203. *in* DIAZ, Eva. *The Experimenters, chance and design at black mountain college*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2015, p.129.

6, 31, 33 TUFTE, Edward Rolf. *Beautiful Evidence*, Graphics Press LLC, Connecticut, Maio, 2006, p.40, 30, 32-33.

7 BRAUN, Georg, HOGENBERG, Franz, *Civitates Orbis Terrarum, Cities of the World, 1572 - 1617*, reimpressão baseada na cópia na posse de Historisches Museum Frankfurt, Taschen, 2008, p. 524-527.

8, 9 TILLMANS, Wolfgang, *"No limiar da visibilidade"*, Museu Serralves, Porto, 2016. fotografias de autoria própria.

10 PARIS, Nicolás, intervenção sobre *The Generic City*, de Rem Koolhaas. 2010, *in* http://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/nicolas-paris/

11 GRUNWALD, Charles, *in Harper's Weekly*, 1903, in RUDOFSKY, Rudolf, *Now I lay me down to eat*, 1980, p.39.

12, 13, 14, 15, 16, 26, 27, 49, 53 PORTUGUESES, Associação dos Arquitectos, *Arquitectura Popular em Portugal*, 3ª ed., vol. 2, 3, Banco de Fomento Nacional, 1988, (vol.2, p.217), (vol.2, p.210), (vol.3, p.158), (vol.2, p.122), (vol.2, p.2), (vol.3, p.148), (vol.2, p.150), (vol.3, p.133), (vol.1, p.87, vol.3, p.40, p.175)

17, 18 PETTENA, Gianni, 1972. *in* http://www.frac-centre.fr/gestion/public/upload/oeuvre/maxi/PETT_D_015_002_003.jpg, http://3.bp.blogspot.com/-uFl9cJW_IfA/TYYTwnKUHDI/AAAAAAAAAKE/o7Xg0Ndgba0/s1600/About%2Bnon%2BConscious%2BArchitecture%2B-%2Bcomposizione%2B8%2Bfoto%2B29x40%2Bcm%2B-1972.jpg

19 MORGAN, Lewis Henry, *The American Beaver and His Works, in* RUDOFSKY, Bernard, *The Prodigious Builders*, Harcourt Brace Jovanovich, Nova Iorque e Londres, 1ª ed, 1977, p. 58.

20, 28 RUDOFSKY, Bernard. *The Prodigious Builders*, Harcourt Brace Jovanovich, Nova Iorque e Londres, 1ª ed, 1977, p. 67, 69, 61, 59, 263.

21, 22 PAGANO, Giuseppe, Guarniero, Daniel. *Architettura Rurale Italiana. Quaderni della Triennale, Ulrico Hoepli Editore, Milão,* 1936, p.124, 111.

23, 24 MOHOLY-NAGY, Sybil, *Native Genius in Anonymous Architecture*. Horizon Press, Nova Iorque, 1957, p.41, 85.

25, 37, 38 GUIMARÃES, Centro Internacional das Artes José de. *Os Inquéritos [à fotografia e ao território], Paisagem e Povoamento*, http://www.ciajg.pt/

29 GESELL, Arnold. *The First Five Years of Life.* Harper & Brothers, 3ª ed., 1940, p.113, 115, 117, 118, 119.

30 Planta de uma basílica à imagem de um homem, Francesco Giorgio Martini, 1475, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. *in* http://benjamin.birkenhake.org/ma/Data/Images/von_Naredi-Rainer1999S88.jpg.

34, 35 RUDOFSKY, Bernard. *Now I lay me down to eat.* Anchor Press/ Doubleday, Garden City, Nova Iorque, 1980, p.58-59, p.104.

36 HAJEK-HALKE, Heinz, *Waschung*, 1928/1932, Sotheby's, *in* http://www.artvalue.fr/auctionresult--hajek-halke-heinz-1898-1983-ge-waschung-toilette-washing-2900737.htm

44, 45 PARIS, Nicolás, *"Quatro variações à volta de nada ou falar do que não tem nome"*, Museu Colecção Berardo, 2015.

46 BRONSTEIN, Pablo, *Treasures of Chatsworth*, Nottingham Contemporary *in* https://atmospheresofuncertainty.files.wordpress.com/2015/07/domus-03-bronstein-chatsworth.jpg

47, 48 SOTTSASS, Ettore, *Metafore, disegni per i diritti dell'uomo*, 1972/ 1979. *in* http://www.artwort.com/2015/04/30/architettura/ettore-sottsass-metafore-nel-paesaggio/

50 Foto Arquivo da C.M. Alcácer do Sal, in http://www.atlas.cimal.pt/drupal/?q=en/node/151

51 PETRUCCIOLI, Attilio, *Il Giardino Islamico: architettura, natura, paesaggio*, Electa, Milão, 1994, p. 257.

52 ADAM, Jean-Pierre. *Roman Building, Materials and Techniques.* Taylor & Francis Group, 2005, p. 109.

54 HOPPER, Edward, *Morning Sun*, Columbus Museum, 1952. *in* http://c300221.r21.cf1.rackcdn.com/edward-hopper-morning-sun-1347199336_org.jpg

55 STEEN, Jan, *The fat kitchen*, 1665/ 1670, The Princely Collections. *in* http://www.liechtensteincollections.at/en/pages/artbase_main.asp?module=browse&action=m_work&lang=en&sid=489525&oid=W-1472004121953420241

56 MASTER, Upper Rhenish, *The Little Garden of Paradise*, 1410/ 1420, in OLGIATI, Valerio, 13 *topics of architecture*, Accademia di Architettura di Mendrísio, 2015, Courtyard 21.

I. *Referência. Evolução de Alcácer do Sal.* planta, 1:40000

II. *Proposta de projecto. Alcácer do Sal e Estuário do Sado*, planta, 1:30000

III. *Proposta de projecto. Estratégia, localização das intervenções.* planta, 1:2000

IV. *Proposta de projecto. Estratégia, localização das intervenções*. maquete, 1:1000

V. *Proposta de projecto. 50 espaços*. planta, 1:100

VI. *Referência. Tijolo maciço, faces, secções e dimensões.*

VII. *Referência. Tijolo maciço, aparelhos.*

VIII. *Proposta de projecto. Tijolo maciço, aparelho.* imagem.

IX. *Proposta de projecto. Tijolo maciço, aparelho.* maquete, 1:10.

X. *Proposta de projecto. Casa.* imagem.

XI. *Proposta de projecto. Casa.* maquete, 1:50.

XII. *Proposta de projecto. Casa.* planta, 1:100.

XIII. *Proposta de projecto. Casa.* secção, 1:50.

XIV. *Proposta de projecto. Casa.* imagem.

XV. *Proposta de projecto. Cozinha.* imagem.

XVI. *Proposta de projecto. Cozinha.* maquete, 1:50.

XVII. *Proposta de projecto. Cozinha.* planta, 1:100.

XVIII. *Proposta de projecto. Cozinha.* secção, 1:50.

XIX. *Proposta de projecto. Cozinha.* imagem.

XX. *Referência. 24 espécies.*

XXI. *Proposta de projecto. Horto.* imagem.

XXII. *Proposta de projecto. Horto.* maquete, 1:50.

XXIII. *Proposta de projecto. Horto.* planta, 1:100.

XXIV. *Proposta de projecto. Horto.* secção, 1:50.

XXV. *Proposta de projecto. Horto.* imagem.

XXVI. *Proposta de projecto. Horto.* imagem.

XXVII. *Proposta de projecto. Horto.* imagem.

1 *"(...) in art as in everything else, one can build only upon a resisting foundation(...) My freedom will be so much the greater and more meaningful the more narrowly I limit my field of action and the more I surround myself with obstacles."* Igor Stravinsky, *Poetics of Music in the form of six lessons*, 1947, p. 68; trad. própria.

2 *"the seeking of new structures and patterns which may be used by writers in any way they enjoy"*, trad. própria.

3 *"(...) In 1922 I ordered by telephone from a sign factory five paintings in porcelain enamel. I had the factory's color chart before me and I sketched my paintings on graph paper. At the other end of the telephone the factory supervisor had the same kind of paper, divided into squares. He took down the dictated shapes in the correct position. (It was like playing chess by correspondence.)"* Laszlo Moholy-Nagy, *The New Vision and Abstract of an Artist*, 1947, p. 79. trad. própria.

4 *"One of the paintings was delivered in three different sizes, so that I could study the subtle differences in the color relations caused by the enlargment and reduction."* Laszlo Moholy-Nagy, *The New Vision and Abstract of an Artist*, 1947, p. 80. trad. própria.

7 *"Beyond a certain scale, architecture acquires the properties of Bigness."* Rem Koolhaas, *Bigness (or the problem of Large)*. 1995, p.1. trad. própria.

13 *"Living as kind of job, as something that needs its own rules, as if it were a task in some office and the need, at times mechanic and bureaucratic, of organizing time: to wake up, to eat, to think, to work, to sleep, to live. Yesterday, today, tomorrow."* Daniel Blaufuks, sobre o seu livro, *This Business of Living*. 2015. in http://www.pierrevonkleist.com/product/this-business-of-living-by-daniel-blaufuks. trad. própria.

15 *"Today, when some of our dearest beliefs are questioned, when well-established truths are being shaken, when we have second thoughts about attributing man's happiness to an unending supply of things he does not need, the time seems propitious to reassess those of our habits and usages that regulate daily life down to minute details."* Bernard Rudofsky, *Now I lay me down to eat*. 1980, p. 12. trad. própria.

16 *"We live in a time dominated by the categories of abstraction and indifference; a time of definitive erasure of specificity and ultimate interchangeability: the era of the generic."* Atelier Ganko, Guido Tesio e Nicola Munaretto, Living Traces. in CARTHA, Ø, 2015. trad. própria.

18 *"To live is to leave traces."* Walter Benjamin, Paris, Capital of the Nineteenth Century," in Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings, New York, 1986. in Ganko, Living traces. in CARTHA, Ø, 2015. trad. própria.

20 *"What we share shapes our society and changes our personal lives within these relationships."* Roland Reemaa, Curated hermit. in CARTHA, Ø, 2015. trad. própria.

22 *"Although living densely side by side, there is no urgent need of sharing heated bathrooms or kitchens anymore."* Idem.

23 *"Architectural history, as written and taught in the Western world, has never been concerned with more than a few select cultures."* Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects*, 1964. p.2. trad. própria.

26 *"It is unlikely that beavers got the idea of building dams by watching human dam - builders at work. It probably was the other way. (...) Darwin observed that the orang in the islands of the Far East, and the chimpanzees in Africa, build platforms on which they sleep"* Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects.* 1964. p. 4. trad. própria.

35 *"La mediterraneità, sembra dire Pagano, non consiste tanto in un paradigma formale (volumi puri, tetti piani, ecc,) quanto nella rispondenza ad una legge evolutiva delle forme in constesti geografici affini."* Giovanna D'Amia, *Giuseppe Pagano e l'architettura rurale.* in Territorio. 2013. p.113. trad. própria.

36 *"But beyond this pedigreed "history in stone" exists an architecture that transmits a different aspect of life. It testifies to the aspirations of the group. Its buildings tell not the official but the private story of a culture – the unending*

struggle for physical and spiritual survival of anonymous men. Indigenous buildings speak the vernacular of the people." Sibyl Moholy-Nagy, *Native genius in anonymous architecture.* 1957, p.19. trad. própria.

42 *"From nature the land cultivator expected the raw materials of shelter and sustenance; from his house he expected fitness and identification with the self and the group; from his temple he expected divine protection for his unending contest with nature."* Idem, p.27-29 trad. própria.

53 *"(...) a place where people can walk and dream for centuries."* Christopher Alexander, *The Timeless Way of Building*, 1979, p.9. trad. própria.

55 *"(...)if it is successful as a building, and successful for me would be a building loved by people who use it, you can then say the building knows something about time, the time before and the time that might come."* Peter Zumthor, *Real and Imagined Buildings, Building the Picture*. The National Gallery, 2014. trad. própria.

56 *"Those of us who are concerned with buildings tend to forget too easily that all the life and soul of a place, all of our experiences there, depend not simply on the physical environment, but on the patterns of events which we experience there."* Christopher Alexander, *The Timeless Way of Building*. 1979, p.62. trad. própria.

61 *"The gentleman had a splendid entertainment spread before them in a large room of the hotel, while the poor ladies had each a plate put in their hands, as they pensively promenaded the ballroom during their absence (...) This arrangement was owning neither to economy nor want of a room large enough to accommodate the whole party, but purely because the gentleman liked it better."* Frances Trollope, *Domestic Manners of the Americans*, Londres, 1832, p.130, in Bernard Rudofksy, *Now I lay me down to eat*, 1980, p.28. trad. própria.

73 *"In all visual perception, the initial reaction is optical (…) Only there [in the mind] occur such important changes"* Josef Albers, *Search Versus Re-Search*, p. 20-21. in Eva Diaz, *The Experimenters, chance and design at black mountain college*, 2015, p. 31-32. trad. própria.

75 *"the painter's experience of an object as coming into his own, distinguishing itself from others, taking shape."* Svetlana Alpers, *The Studio, the Laboratory, and the Vexations of Art, in Picturing Science, Producing Art*, Caroline A. Jones and Peter Galison, New York: Routledge, 1998, p.409, in Eva Diaz, *The Experimenters – chance and design at black mountain college*, 2015, p. 39. trad. própria.

81 *"Fast food is the quickest and easiest way to satisfy an appetite, while it hardly contains anything substantial. That's why you'll crave for more soon after your first snack, which again won't benefit your health."* Mark Minkjan, *How to move from architectural cheerleading to architecture criticism*, in CARTHA, Ø, 2015, p. 1. trad. própria.

90 *"Non ci vuole un nuovo modo di costruire, ci vuole un nuovo modo di vivere"*, Bernard Rudofsky, Domus n. 123, Março, 1938, p.6-15, in Ugo Rossi, *Questo albergo è una casa. Gio Ponti, Bernard Rudofsky: albergo di San Michele a Capri*, 1938, in *Abitare Con, Ricercario per un'idea collettiva dell'abitare*, Eleonora Mantese, Canova Edizioni, 2010, p.68.

91 *"the building is not the scene's protagonist but rather an abstract field against which the actual subjects might be framed with greater precision and charge."* Ellis Woodman, *Picturing the Present*, in 2G N.63 OFFICE Kersten Geers David Van Severen, 2012, p.6. trad. própria.

92 *"Threshold: crossing the boundaries of a forest is the action of entering something else, a space that has differente connotations compared to the world outside, where man behaves and understands things otherwise."*, Valerio Olgiati, *13 topics of architecture*, Forest, 2015, p.30. trad. própria.

94 *"This fear of traces of wear and age is related to our fear of death."* in Juhani Pallasmaa, *The Eyes of The Skin, Architecture and the Senses*, 2007, p.31-32. trad. própria.

105 *"The fact that we must eat is a fact of life situated so primitively and elementarily in the development of our life-values that is unquestionably shared by each indiviual with every other one."* Georg Simmel, *Simmel on Culture, The Sociology of the Meal*, 1997, p.135. trad. própria

106 *"It is a feature of the destiny of social existence that the essential elements that are uniformly inherent to all individuals of a certain group almost never manifest themselves as the highest, but often rather as the lowest motives and interests of these individuals."* Georg Simmel, *Simmel on Culture, The Sociology of the Meal*, 1997, p.130. trad. própria.

108 *"(...) the shared meal elevates an event of physiological primitiveness and inevitable generality into the sphere of the social interaction, and hence of supra-personal significance."* Georg Simmel, *Simmel on Culture, The Sociology of the Meal*, 1997, p.131. trad. própria.

113 *"They also offer a condition opposed to the civilized society. Living there means being in a remote position towards the outside world."* Valerio Olgiati, *13 topics of architecture*, Accademia di Architettura di MendrIsio, 2015. *Forest*. p. 26, 29. trad. própria.

114 *"A garden is the most intimate landscape ensemble I know of. It is close to us. In it we cultivate the plants we need. A garden requires care and protection. And so we encircle it, defend it and fend for it. We give it shelter. The garden turns into a place."* in Peter Zumthor, *Hortus Conclusus: Serpentine Gallery Pavillion 2011*, Walther König, Köln/Koenig Books, 29 de Fevereiro, 2012, p. 15. trad. própria.

ADAM, Jean-Pierre. *Roman Building, Materials and Techniques.* Taylor & Francis Group, 2005.

ALEXANDER, Christopher. *The Timeless Way of Building.* Nova Iorque: Oxford University Press. 1979.

BLAUFUKS, Daniel. *This Business of Living.* Pierre Von Kleist editions. 2015.

BLEU, Les amis du Carré. *Le Carré Bleu, nº2.94, Donner des idées, Robert Le Ricolais, 1894-1977*, "les amis du Carré Bleu", Paris, 1994.

CALVINO, Italo. *Se Numa Noite de Inverno um Viajante.* Editorial Teorema, SA, Lisboa, 2009.

CHIAVI, Elena, ARNAIZ, Pablo Garrido i, GIRÃO, Matilde, VEIGA, Francisco Moura, ORDÓÑEZ, Francisco Ramos, VALDEZ, Rubén, CARTHA Ø, 2015.

D'AMIA, Giovanna. *Giuseppe Pagano e l'architettura rurale. in Territorio.* Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani. 2013.

DIAZ, Eva. *The Experimenters, chance and design at black mountain college*, The University of Chicago Press, Chicago and London, 2015.

GESELL, Arnold. *The First Five Years of Life.* Harper & Brothers, 3ª ed., 1940.

GUIMARÃES, Centro Internacional das Artes José de. *Os Inquéritos [à fotografia e ao território], Paisagem e Povoamento.* A Oficina, CIPRL/ Documenta, 2016.

HOLLEIN, Hans, *Man Transforms*, Copper-Hewitt Museum/ Smithsonian Institution, Outubro de 1976.

KANDINSKY, Wassily, *Ponto, Linha, Plano.* Edições 70, Lisboa, 2006.

KOOLHAAS, Rem. *Bigness (or the problem of Large).* Monacelli Press, Nova Iorque, 1995.

MANTESE, Eleonora, *Abitare Con, Ricercario per un'idea collettiva dell'abitare,* Canova Edizioni, 2010.

MOHOLY-NAGY, László, *The New Vision and Abstract of an Artist*. Wittenborn, Nova Iorque, 1947.

MOHOLY-NAGY, Sybil, *Experiment in Totality*. MIT Press, Massachusetts, 1969.

MOHOLY-NAGY, Sybil, *Native Genius in Anonymous Architecture*. Horizon Press, Nova Iorque, 1957.

OLGIATI, Valerio, 13 *topics of architecture*, Accademia di Architettura di Mendrísio, 2015.

PAGANO, Giuseppe, GUARNIERO, Daniel. *Architettura Rurale Italiana. Quaderni della Triennale, Ulrico Hoepli Editore, Milão,* 1936.

PALLASMAA, Juhani, *The Eyes of The Skin, Architecture and the Senses*, John Wiley & Sons Ltd, Chichester, 2007.

PETRUCCIOLI, Attilio, *Il Giardino Islamico: architettura, natura, paesaggio*, Electa, Milão, 1994.

PORTUGUESES, Associação dos Arquitectos. *Arquitectura Popular em Portugal*, vol. 1, 2, 3. 3ª ed., Banco de Fomento Nacional, 1988.

RUDOFSKY, Bernard. *The Prodigious Builders*, Harcourt Brace Jovanovich, Nova Iorque e Londres, 1ª ed., 1977.

RUDOFSKY, Bernard. *Now I lay me down to eat.* Anchor Press/ Doubleday, Garden City, Nova Iorque, 1980.

RUDOFSKY, Bernard. *Architecture Without Architects. University of New Mexico Press,* 1964.

SARAMAGO, José. *A Caverna.* Porto Editora. Lisboa, 2014.

SARAMAGO, José. *Viagem a Portugal.* Editorial Caminho/ Círculo de Leitores, 1999.

SIMMEL, Georg. *Simmel on Culture.* ed. por David Frisby e Mike Featherstone, SAGE Publications, 1997.

STRAVINSKY, Igor. *Poetics of Music in the form of six lessons*. Vintage Books, New York, 1947.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do Corpo e da Imaginação - Teorias, Fragmentos e Imagens.* Editorial Caminho, Alfragide, 2013.

TAVARES, Gonçalo M. *Aprender a rezar na era da técnica,* 7ªed, Editorial Caminho, Alfragide, 2013.

TUFTE, Edward Rolf. *Beautiful Evidence*, Graphics Press LLC, Connecticut, Maio, 2006.

ZUMTHOR, Peter, *Hortus Conclusus: Serpentine Gallery Pavillion 2011*, Walther König, Köln/Koenig Books, 2012.

2G, *N.63 OFFICE Kersten Geers David Van Severen*, Editorial Gustavo Gili, SL, Barcelona, 2012.