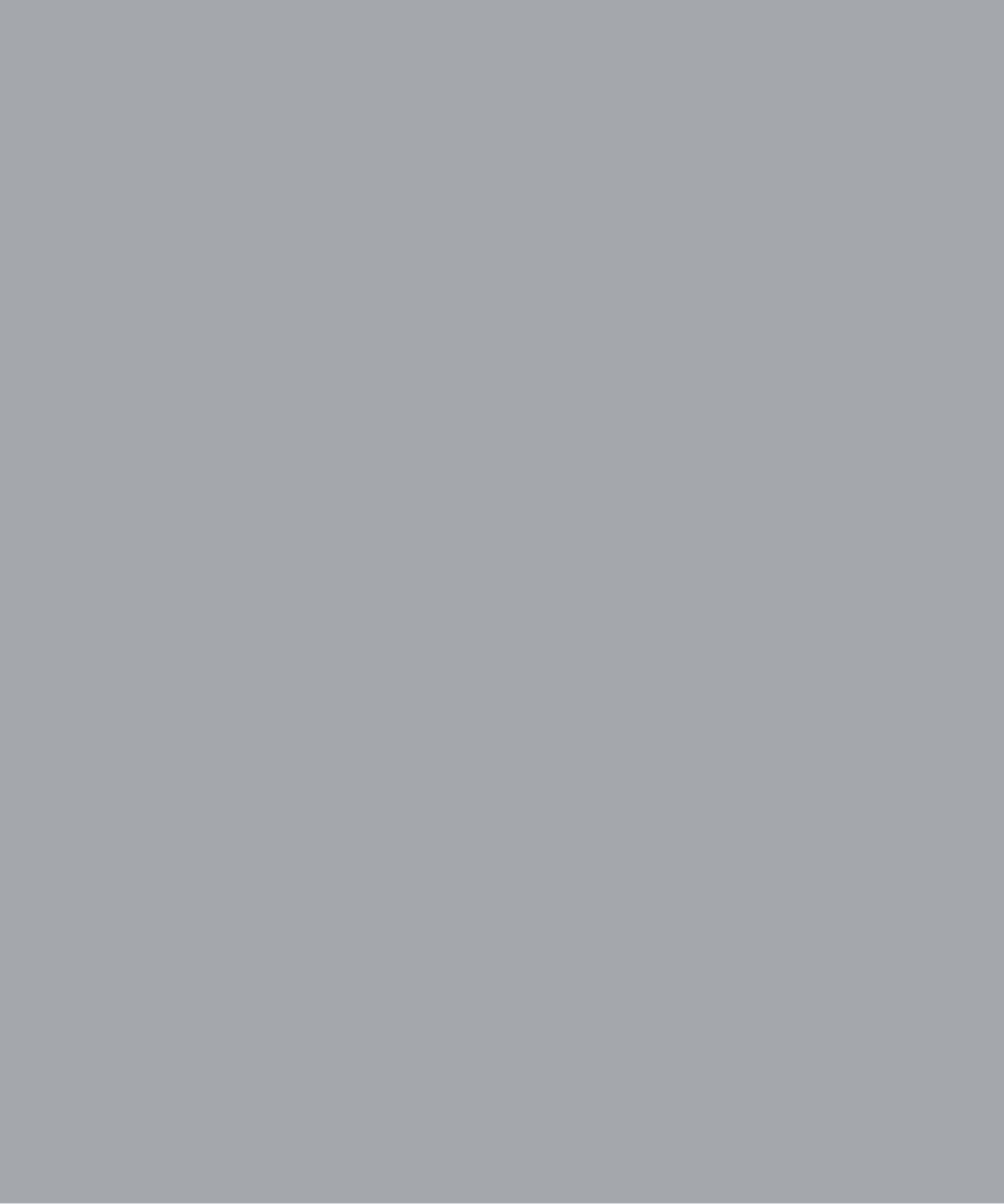


UNIDADE E VARIEDADE,
A CASA-MÃE DO MONTE DA DEFESA VELHA

Ricardo Jorge Pardal Silva Aleixo _ 2017

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
Docente Orientador _ Prof. Dr. Nuno Brandão Costa

A presente dissertação não segue o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, por decisão do autor. Todas citações em língua estrangeira foram mantidas na sua versão original, para que não se adulterasse o seu real sentido, dando origem a interpretações erróneas. A maioria das imagens utilizadas foi editada, apresentando alterações em relação à sua versão original.



ÍNDICE

resumo / abstract	7
<u>AS PARTES E O TODO</u>	<u>11</u>
TOPOLOGIA	14
memória colectiva	16
génese/palácio	22
circunstância	28
caminho	34
TIPOLOGIA	38
outra forma de habitar	40
uma casa, duas casas	50
entrada: espaço nuclear	56
os lugares do fogo	60
quarto/abrigo	64
TECTÓNICA	68
peso e espessura	70
azul sobre cal	76
velho e novo	82
<u>UNIDADE E SÍNTESE</u>	<u>87</u>
referências bibliográficas	108
créditos de imagens	112
agradecimentos	115

RESUMO

A presente dissertação procura explorar o conceito de unidade no confronto com a variedade em Arquitectura. Esta busca apoia-se num exercício de projecto sobre o Monte da Defesa Velha, a partir da sua casa-mãe.

A compreensão dessa circunstância assenta em dois momentos, o reconhecimento das partes na relação com o seu todo e a reflexão sobre a unidade e a síntese do projecto. Deste modo, é uma experimentação, uma narrativa que pretende satisfazer a sua inquietação inicial: como organizar um lugar a partir de uma ideia de arquitectura?

ABSTRACT

The current dissertation aims to explore the concept of unity in confrontation with variety in Architecture. This pursuit is sustained by a project exercise in Monte da Defesa Velha, starting from its motherhouse. The understanding of that circumstance is based on two moments, the acknowledgement of the parts in relation with its whole and the reflection on the unity and the synthesis of the project. Therefore, it is an experimentation, a narrative that intends to satisfy its primary concern: how to organize a place from an Architecture idea?



AS
PARTES
SE
O
TODO

A preocupação com os temas da unidade e da variedade integra as reflexões de arquitectos de todas as épocas, sendo quase inevitável abordá-la nos discursos sobre Arquitectura. O conceito de unidade encontra-se frequentemente dissimulado sob outros termos: harmonia, composição, uniformidade, coesão, ordem, continuidade, totalidade, articulação ou coerência, por exemplo; esta ideia pode ser expressa de formas tão variadas e ambivalentes que se torna desafiador explorá-la.

Reflectir sobre Arquitectura está intimamente ligado com o seu exercício: o projecto é motivo para levantar questões, explorar ideias e pensar sobre a disciplina. A eleição de um lugar que suportasse esta ideia revelou-se motivadora por constituir uma circunstância próxima, parte da infância. Pretendeu-se observar com distância, reavaliar aquilo que já era conhecido, encarar um contexto familiar de forma analítica e pragmática. Desta forma, a dissertação constitui um momento oportuno para (re) visitar lugares, reflectir sobre a formação e o seu percurso.

Os textos que se apresentam são constituídos por reflexões dispersas e variadas, concebidos de forma a que não se fechem em si mesmos, interligam-se, misturam-se e incorporam um processo projectual. Estes fruem de múltiplos momentos de investigação e de pensamento, onde se reconhecem as variedades e as complexidades de certas partes do projecto de Arquitectura: elementos de natureza formal e/ou conteudística, abstractos e/ou concretos. Formam um mosaico.

Contudo, tais análises e interpretações não têm a pretensão de revelar a totalidade do projecto, representam algumas estruturas de pensamentos sobre as principais problemáticas que o motivam, deixando as restantes abertas a outras leituras.

“Realmente hemos limitado nuestra observación, pero también estamos en condiciones de hacer frente a las muchas seducciones que se cruzan en el camino del proyecto. Conocemos lo que decía Kant: la paloma, cuando hiende el aire sosteniéndose con las alas, podría creer que se vuela mejor en el vacío.”¹

Procurou-se uma classificação para tais reflexões, de modo a balizar a *indisciplina* do pensamento, organizar as ideias e transmiti-las. Formalizar este documento originou uma estrutura que suporta a história desta experimentação e tenta traduzir a ideia de projecto que aqui se aborda.

1. Giorgio Grassi, *Cuestiones de proyecto (1983)*, in *Arquitectura lengua muerta y otros escritos*, p.11.

“(...) o construído existe invariavelmente como resultado da constante interação de três vetores convergentes: *topos*, *typos* e *tectónico*. E se a tectónica não favorece nenhum estilo em particular pode, em conjunção com lugar e tipo, servir para contrariar a presente tendência da arquitectura em derivar a sua legitimidade de discursos que lhe são exteriores.”²

Assim, tomaram-se como referência as palavras de Kenneth Frampton, por se considerarem uma leitura inteligível da Arquitectura. A construção de uma interpretação do projecto apoia-se nestes diferentes momentos e formas de olhar, assenta na *topologia*, na *tipologia* e na *tectónica*, onde se procura a unidade.

2. Kenneth Frampton, *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*, p.20.

TOPOLOGIA

“(...) a paisagem tem sido interpretada simultaneamente como espaço e como processo, como realidade física e ecológica, mas também como lugar de construção humana. (...) Neste sentido, a paisagem foi sempre considerada como transformação da natureza, e portanto como forma de arquitectura que transforma o *sítio* em *lugar*.”¹

O *lugar* é aquilo que confere o carácter concreto ao projecto de Arquitectura, pois é no confronto com a realidade, de circunstância única e irrepetível, que nasce a sua especificidade. Neste contacto, o lugar e a Arquitectura dialogam e influenciam-se mutuamente, criando outras atmosferas e novos lugares.²

“Antes de transformar um apoio em coluna, um telhado em tímpano, antes de colocar pedra sobre pedra o homem colocou a pedra no terreno para reconhecer um lugar num universo desconhecido: para o reconhecer e modificar. Como qualquer acto de reconhecimento este exigiu decisões radicais e uma aparente simplicidade.

Deste ponto de vista, há apenas duas atitudes importantes para o contexto, os instrumentos da primeira são *mimesis*, a imitação orgânica e a exposição da complexidade. Os instrumentos da segunda são o reconhecimento das relações físicas, definição formal da complexidade e interiorização dessa mesma complexidade.”³

Deste excerto, uma possível definição do termo *topologia*⁴, é de assinalar o reconhecimento e a transformação do lugar enquanto nascimento da Arquitectura. Sendo a topologia determinante no seu início, a disciplina deverá abordar a paisagem enquanto condição e potencialidade. Deste

1. João Gomes da Silva, *Paisagem e Arquitectura: Topologia e Tipologia*, in Teresa Andersen (et. al. ed.), *Actas das Conferências do Parque de Serralves, vol. I, 2002-2005*, p. 352.

2. “Tan es importante el lugar que, en palabras de Vittorio Gregotti, *lo que da carácter concreto al proyecto mismo es el choque con la localización y el caso específico*. La arquitectura, que constuye esos lugares y está sempre caracterizadas por ellos, tiene como especificidade, por tanto, su própria unicidade.” Vittorio Gregotti, *Desde el interior de la arquitectura*, p.78, *apud* Manuel J. Martín Hernández, *La Invención de la Arquitectura*, p. 151.

3. Vittorio Gregotti, *New York Architectural League*, Outubro de 1982, in *A1*, n.º 1 (Fevereiro/Março, 1983), p. 8, *apud* Kenneth Frampton, *op. cit.*, p.28.

4. “Topologia – [*topos* + *logia*] 1. estudo da disposição e das propriedades dos diferentes elementos de um conjunto 2. topografia - descrição pormenorizada do relevo de um lugar (...)” *topologia*, in *Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico*.

ponto de vista, topologia será também sinónima de implantação e de ordenamento do território, requerendo percepção, sensibilidade e análise. Se é do lugar que nasce o projecto de Arquitectura, é curioso notar que Kenneth Frampton o considere enquanto primeiro vector da disciplina⁵ e que, de acordo com isto, o presente capítulo se inicie pelo tema. Tomando esta ideia como estrutura, os registos seguintes são reflexões sobre os elementos do projecto de Arquitectura que cabem neste universo. Abordam o edifício na relação com o seu conjunto, o seu contexto e o seu lugar.

5. “(...) o construído existe invariavelmente como resultado da constante interação de três vetores convergentes: *topos*, *typos* e *tectónico*.” Kenneth Frampton, *op. cit.*, p.20.



UNIDADE E VARIEDADE, A CASA-MÃE DO MONTE DA DEFESA VELHA

1 A fusão entre o trabalho e a vida doméstica fazem parte do imaginário do monte alentejano do passado. Artur Pastor, fotografia integrante da série *Motivos do Sul* (1943/45).

MEMÓRIA COLECTIVA

Por todo o mundo e ao longo de várias épocas, o imaginário colectivo⁶ (das expressões artísticas mais eruditas até ao folclore) contribuiu para a construção de ideias convergentes sobre a vida no campo; tratando da recorrente aspiração do camponês ao cosmopolitismo e do desejo do cidadão de experienciar a quietude rural. É nesta troca de papéis, geradora de tensões várias, que lugares como o Monte da Defesa Velha servem de ponto de encontro.

Este monte alentejano é o caso de estudo aqui adoptado, sobre o qual pouco se sabe para além do que é visível e do que foi testemunhado. Não se conhece a data da sua construção e os registos oficiais são escassos, porém, remete-nos para uma atmosfera concreta, através dos elementos compositivos da sua Arquitectura e da sua circunstância⁷.

“Quem vai ao mar, prepara-se em terra – diz o ditado. Aplicando a fórmula ao Alentejo, teremos de nos preparar para entrar dentro dele. (...) Agora as distâncias são intermináveis, e as estrelas, no alto, brilham com fulgor tropical. Teremos, portanto, de mudar de ritmo e de visor.”⁸

Depreendeu-se que a propriedade tenha tido o seu auge de produção agrícola durante o período do Estado Novo, quando o interior de Portugal era pobre e subdesenvolvido. Nessa época (assim como hoje), o lugar era profundamente marcado pelo isolamento, onde os obstáculos de comunicação e de mobilidade se reflectiam no atraso da economia regional. Estas concentrações de edifícios constituíam pequenas comunidades agrárias, o monte representaria uma grande casa comum⁹. O

2 *Poppy fields at Giverny* (1885), Claude Monet.

6. “Não é só por motivos de orquestração ideológica dos regimes políticos que encontramos estas construções eruditas sobre a genuinidade, o carácter, e outras amplificações virtuosas da condição camponesa como representante da identidade de um povo ou nação. O registo da poética do rural, da natureza, dos campos e dos lavradores e pastores, encontra profundas raízes na Antiguidade Clássica (...), e continua-se até hoje passando pelas Cantigas de Amigo e pelos trovadores, pela arcádia campestre do Renascimento, pelo fisiocratismo do século XVIII, pelo Romantismo ou por uma visão mais crua e socialmente empenhada da literatura, da fotografia e do cinema neo-realistas.” Álvaro Domingues, *Vida no Campo*, p. 69.

7. Não só pela indisponibilidade de informação sobre a herdade nas fontes habituais, mas também pelas poucas pessoas vivas que testemunharam a sua história completa.

8. Miguel Torga, *Portugal*, p.90.

9. Por vezes expandiam-se, originando aldeias. “Se aldeia, lugar, povo e sítio não designam, que eu saiba, propriedades rústicas, outro tanto não sucede com casal, quinta, monte, foro, granja, fazenda e póvoa, que tanto significam casas ou grupos de casas como unidades agrárias a que andam associadas.” Orlando Ribeiro, *Opúsculos Geográficos – O mundo rural – IV Volume*, p.302.

“A diferença entre a vida de um camponês e a de um cidadão reflecte-se nas suas casas. Enquanto numa cidade uma casa tem apenas de abrigar as pessoas que lá moram, na aldeia as casas têm de ter arrecadações espaçosas e albergar o gado. Na cidade, a cozinha é um compartimento pequeno com um fogão, um lava-loiça e uma torneira. No campo, a área de serviço estende-se a toda a casa. Em vez de um pequeno armário pendurado na parede com duas ou três latas de conserva e um pedaço de pão, há objectos e provisões presos no tecto, roupas penduradas a um canto, cereais em montes pelo chão, e vários pertences metidos em buracos feitos na parede de terra, ou empilhados nas saliências de terra que servem de prateleiras. Em vez de electricidade ou de uma pequena lata de parafina, a casa está atravancada com combustíveis: feixes de lenha, pés de milho

e de algodão, excremento seco, tudo empilhado, encostado à parede ou em cima da cobertura.

Há galinhas a correr por todo o lado, no meio da poeira e entre as crianças, a até há vacas no interior das casas, de tal forma que mais parecem celeiros com pessoas lá dentro do que casas de família. O camponês vive tão próximo do despojamento que não pode descurar nem sequer a mais desconfortável forma de economizar. Juntará laboriosamente o combustível e cozerá o seu próprio pão, porque isso lhe permite poupar um soldo por semana. Viverá de queijo magro feito de leite desnatado porque vendeu a manteiga. Nunca comerá legumes frescos porque em todo o seu terreno só crescem culturas de rendimento.

Está à beira da fome.”

cenário seria pautado pela oposição entre os ricos e os pobres, resultando nas desigualdades duma sociedade estratificada, regida de acordo com profissões e posses.

“*Lavradores* são, no Alentejo, tanto os que possuem *herdades* como os que exploram a terra de outros, e não raro o *lavrador-rendeiro*, mais empreendedor, moderniza e faz render ao máximo as herdades que traz na sua mão. Esta classe, onde se misturam grandes proprietários e grandes exploradores, às vezes uma e outra coisa, e outrora até foreiros da Igreja e das Ordens, constituiu sempre o cimo da hierarquia social.”¹⁰

Ao interior alentejano, pertenceria somente o rústico, aquele que sobreviveria através do campo, no seu modo de vida simples e honesto. O cidadão pouco (ou nunca) visitaria o campo – e quando o fizesse seria num registo de lazer, abandonando-o nos outros tempos. Hoje, como no passado, aquele que reside no meio rural não concebe a vida no campo desta forma idílica. Para esses, o campo é uma constante e, portanto, um quotidiano.

“O *Monte Alentejano* é uma construção térrea de planta rectangular de grandes dimensões. Possui vários quartos, despensas e arrumações, amassaria e uma *sala de fora* ligada à cozinha. O forno do pão, geralmente exterior, é coberto por um alpendre ou é uma pequena construção cilíndrica. Completam este tipo de habitação várias dependências: celeiro, queijaria, cavalaria, cocheira, frascas, etc. O pavimento é de terra batida, de lajes ou de ladrilhos. (...) Os materiais de construção são a alvenaria de taipa e o tijolo (...). O telhado é de duas águas, coberto de telha, no qual aparecem várias chaminés.”¹¹

Relato acerca da vida rural em Luxor, na década de 1960. Hassan Fathy, *Arquitectura para os pobres: uma experiência no Egipto rural*, p.36.

O caso de estudo, tal como as tipologias de habitação rural de outras partes do mundo, revê-se facilmente nesta descrição. A comprovar a transversalidade deste modo de habitar e da dicotomia cidade/campo às épocas e aos lugares, convocaram-se as reflexões de Hassan Fathy¹² enquanto possível retrato da realidade camponesa, no Alentejo do passado século. Este testemunho recorda a Arquitectura enquanto solução para necessidades elementares, cuja elaboração é tão simples quanto o seu resultado, à semelhança do pragmatismo presente na Arquitectura popular

10. *Idem*, *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*, p. 100.

11. Alfredo da Mata Antunes (*et. al.*), *Arquitectura Popular em Portugal*, pág. 117.

12. A propósito da experiência da construção de uma nova cidade, Nova Gurna, no Egipto rural.



UNIDADE E VARIEDADE, A CASA-MÃE DO MONTE DA DEFESA VELHA

3 O universo do lar dos agricultores portugueses, segundo a narrativa do Estado Novo. *A Lição de Salazar* (1938), Mendes Barata.

portuguesa¹³. Compreender as narrativas deste lugar assenta, por isso, no testemunho, na imaginação e na relação entre o passado e o presente.

Hoje, a mecanização da actividade agrícola e o êxodo rural sentem-se na região, tendo consequências profundas na sociedade¹⁴. As barreiras entre a cidade e o campo parecem dissolver-se gradualmente, tal como as diferenças entre as culturas locais e regionais, em direcção à globalização: é inevitável reflectir sobre o confronto do projecto com a metamorfose das paisagens contemporâneas. Por isso, a construção de uma ideia arquitectónica parte também de aspectos históricos, geográficos e antropológicos.

“As paisagens e os territórios rurais encontram-se assim num jogo de expectativas e contradições onde se cruzam desígnios de protecção dos recursos biológicos e da biodiversidade, a preservação do solo e da água, o gozo dos prazeres do campo, a canibalização turística, a protecção das paisagens e das culturas, a patrimonialização, a mitologia do regresso à terra, as mudanças climáticas, a produção de energia, a alimentação da população mundial, e o que mais vier. Tão longe dos tempos em que o campo miserável era apenas o celeiro dos aristocratas e pouco mais; em que a lavoura era a riqueza do povo e da nação; o campo era o *back office* da cidade e o solo a condição *sine quan non* para haver produção.”¹⁵

4 *Colheita-Ceifeiras*, (1893), António da Silva Porto.

13. “A casa popular fornecer-nos-á grandes lições quando devidamente estudada, pois ela é a mais funcional e a menos fantasiosa, numa palavra, aquela que está mais de acordo com as novas intenções.” Fernando Távora, *O problema da casa portuguesa*, p.11.

14. “(...) a emigração é um facto novo na sociedade alentejana mas generalizou-se em menos de um decénio. Dela se pode ter uma imagem nos montes abandonados e nas fiadas de habitações fechadas nas aldeias, onde apenas os velhos se juntam nos largos, comentando casos do passado e a saudade e a fortuna dos filhos.” Orlando Ribeiro, *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*, p. 102.

15. Álvaro Domingues, *op. cit.*, p. 153.



GÉNESE / PALÁCIO

Os actuais proprietários e os trabalhadores recordam histórias acerca do monte, bem como da casa de veraneio que existiu naquele lugar décadas atrás, à qual se referem com o termo *palácio*¹⁶. A interpretação do discurso sugere que o termo seja sinónimo de uma construção erudita, singular pela sua escala e técnicas construtivas neste contexto, e por isso merecedora da designação. A inexistência de registos escritos e desenhados acerca do edifício obrigou a que as principais fontes de informação fossem as memórias destas pessoas.

Soube-se, do mesmo modo, que o monte foi construído aproveitando os restos do palácio – edifício entretanto demolido por falta de fundos para a sua sustentabilidade. Os indícios são visíveis pela propriedade: pedras talhadas, traves, bancos, pilares e outros elementos estruturais. Os testemunhos físicos sustentam a hipótese de que a matriz dos edifícios actuais tenha sido o palácio.

Segundo as mesmas fontes, perante um terreno sem cultivo e pela necessidade de o rentabilizar¹⁷, foi construída a actual casa-mãe, destinada à habitação, e foram acrescentadas dependências agrícolas, transformando o carácter do local. Mais tarde, expandiu-se a casa para que os filhos dos proprietários pudessem ali permanecer com as suas famílias¹⁸. Esta intervenção traduziu-se na ampliação do lado Sudeste, aglutinando o volume do forno ao edifício e prolongando uma das águas do telhado original.

5 O Monte da Defesa Velha, fotografado na década de 1990.

16. Informações recolhidas através de conversas durante as visitas ao local. Segundo os testemunhos este edifício teria também, entre outras dependências, uma piscina e um salão de festas.

17. “As casas, os caminhos, os espaços incultos, as matas, os pastos não podem ser indiferentes à repartição dos campos destinados a produzir parte essencial da colheita. Por outro lado, a forma das propriedades ou – o que é geograficamente mais importante – das unidades agrárias, que dizer, das porções de solo cultivadas como um todo, ajusta-se naturalmente às necessidades da cultura e varia quando algum elemento essencial dela se modificar.” Orlando Ribeiro, *Opúsculos Geográficos – O mundo rural – IV Volume*, p.30.

18. “(...) os assentamentos das herdades poderão ser sujeitos a mutações mais significativas e, nalguns casos, ao próprio desaparecimento dos montes antigos ou à fundação de novas estruturas. Ao contrário dos conjuntos edificados dos aglomerados maiores, cuja dimensão e a estrutura predial intrincada acabarão por ser garantia da sua preservação, os montes das herdades serão, em muitos casos, sujeitos a alterações mais profundas que reflectem os desígnios e a maior capacidade aquisitiva dos seus proprietários.” Miguel Reimão Costa, *Casas e montes da serra entre as extremas do Alentejo e do Algarve: forma, processo e escala no estudo da arquitectura vernacular*, p. 310.



UNIDADE E VARIEDADE, A CASA-MÃE DO MONTE DA DEFESA VELHA

6 A lareira da sala virada a Sul apresenta pedras talhadas na sua estrutura, situação incomum na arquitectura tradicional do Alentejo.

7 Um friso do palácio à sombra do monte.

“(...) a edificação faseada de uma unidade habitacional é, portanto, extremamente condicionada por idêntico processo que ocorre contemporaneamente nas unidades edificadas vizinhas pertencentes a núcleos familiares distintos. Cada uma das células edificadas poderá corresponder, neste processo cumulativo, a um tempo próprio de construção compreendendo, no confronto com as restantes, uma configuração própria, de dimensões e ângulos inconstantes cujo desenho não comportaria, pelo menos numa fase inicial, o recurso a instrumentos de esquadria (ou prumo).”¹⁹

Entretanto, a propriedade foi abandonada e depois comprada em 2001 pelos actuais proprietários, que continuaram a sua expansão consoante as necessidades da actividade agropecuária. O trabalho permanece integrado no quotidiano da Herdade da Defesa Velha, mas a casa-mãe está desabitada, a caminho da ruína. Ao observar o conjunto apercebemo-nos destes vários tempos que a constituem e do significado dos espaços do presente.

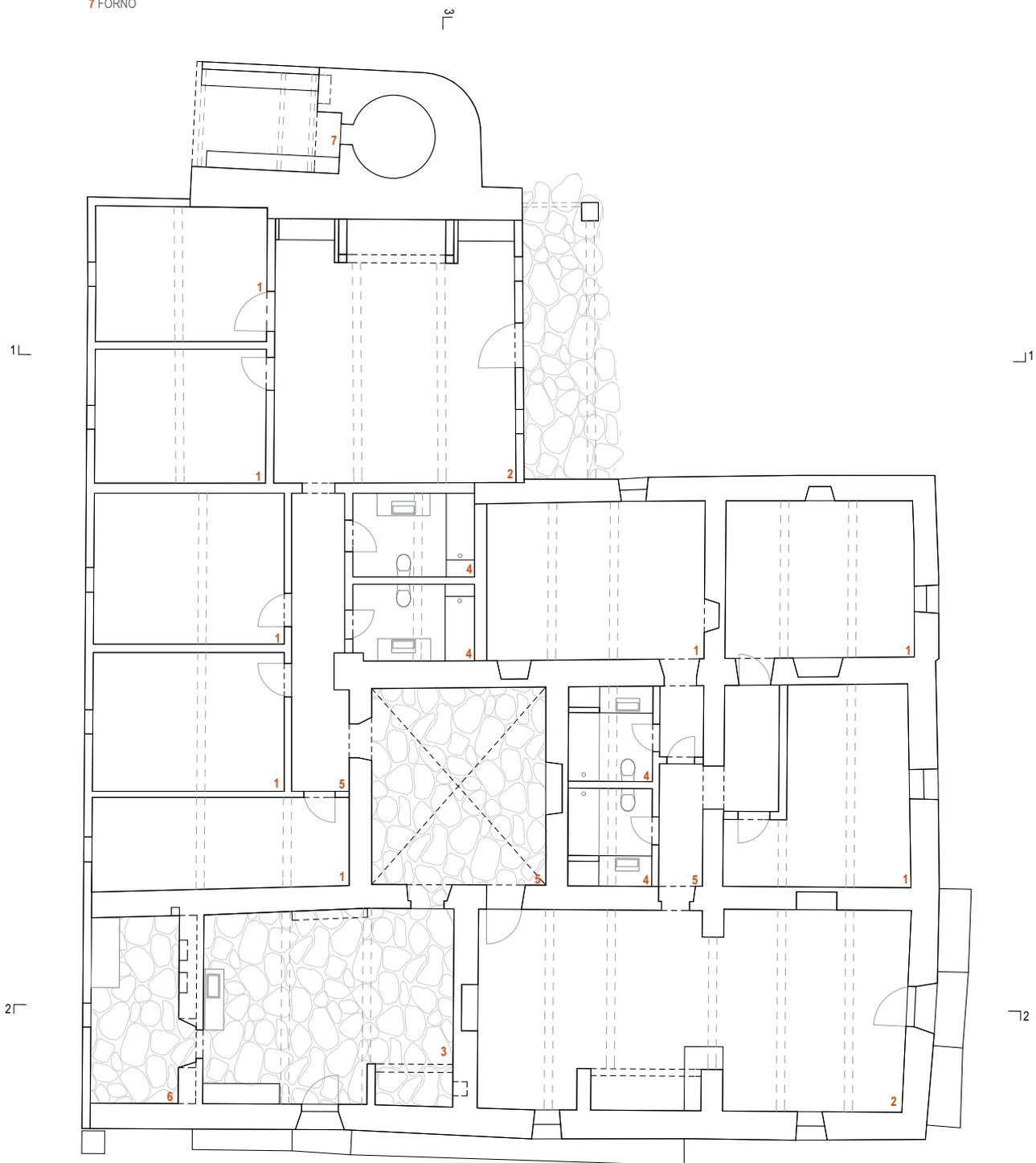
Assim, é pertinente que a reestruturação do lugar se inicie pela casa-mãe, peça essencial do conjunto, para que esta funcione de forma articulada com o complexo, de acordo com a génese e com o programa original do monte. A proposta tenta reorganizar este edifício, reconhecendo as suas diversas fases de edificação; não se tratando, portanto, da mera recuperação da sua forma original, nem de acrescentar novas dependências, cuja grande amplitude do edifício não justifica. Pretende-se regenerar o conjunto a partir deste edifício, através daquilo que fica por completar e que é sugerido pelo projecto. Entre o palácio e o monte, o passado e o que hoje se observa, cabe a esta ideia de projecto continuar a narrativa.

“O conhecimento do passado vale na medida do presente.”²⁰

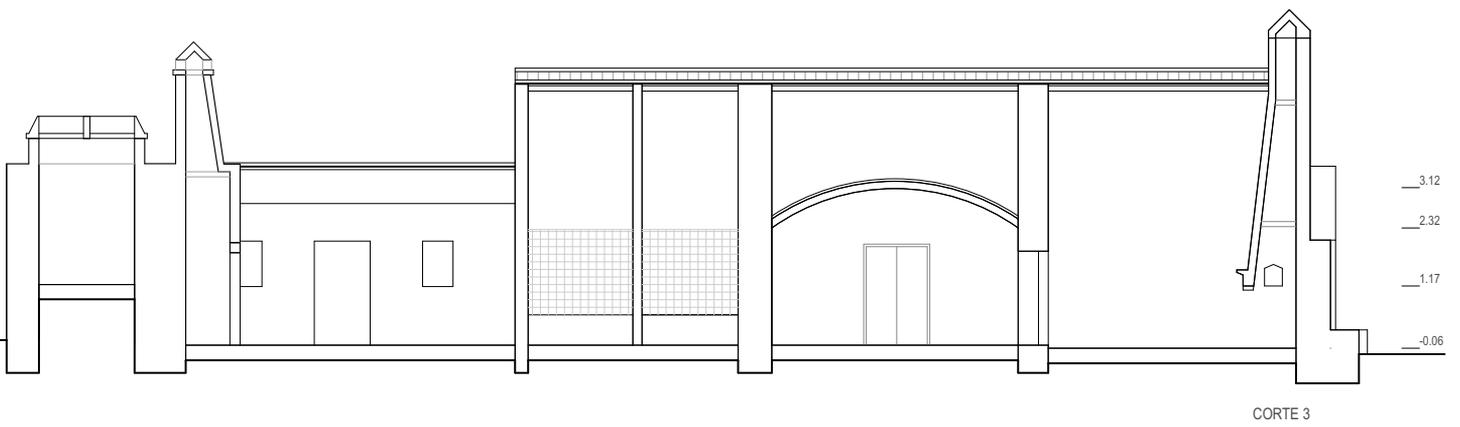
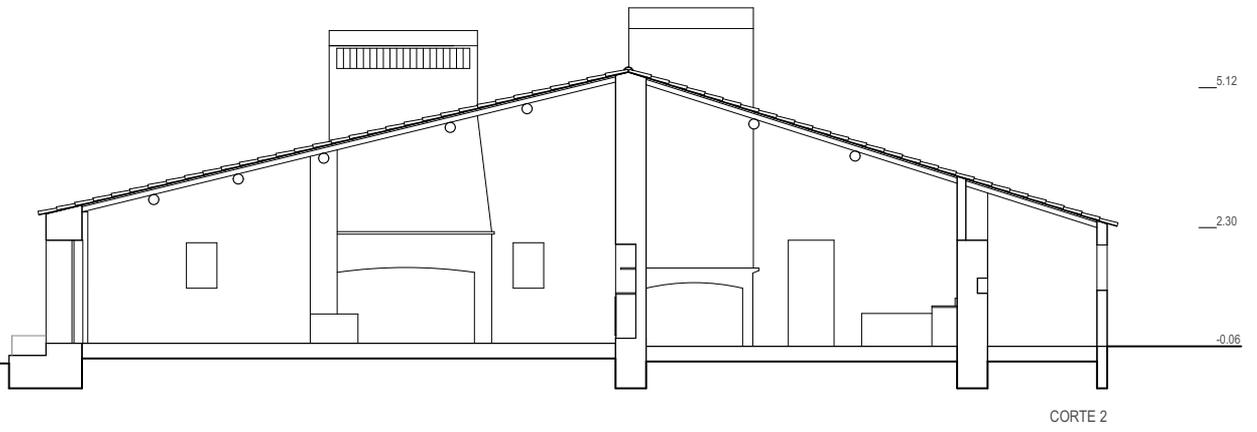
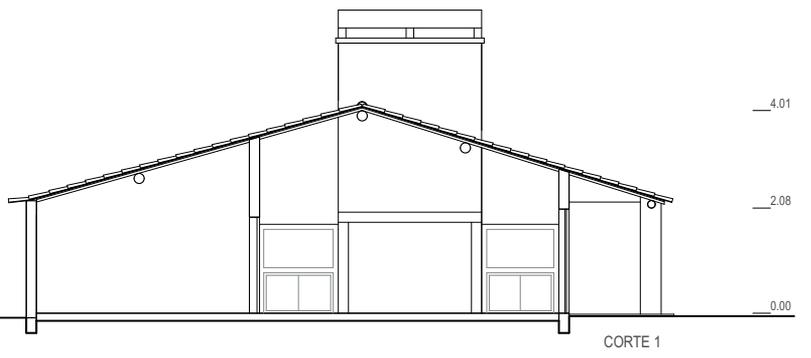
19. Miguel Reimão Costa, *op. cit.*, p. 135.

20. Fernando Távora, *Teoria Geral da Organização do Espaço. Arquitectura e Urbanismo. A lição das constantes*, p.20.

- 1 QUARTO
- 2 SALA DE ESTAR
- 3 COZINHA / SALA DE JANTAR
- 4 INSTALAÇÃO SANITÁRIA
- 5 HALL / CORREDOR
- 6 ARRUMOS
- 7 FORNO



PLANTA _ EXISTENTE





CIRCUNSTÂNCIA

“Na *herdade* temos o quadro bem representativo das actividades agrícolas do homem alentejano. Em cada uma dessas unidades agrícolas existe o *monte*, edifício ou conjunto de edifícios, sede ou assento da lavoura. É daí que o lavrador, rendeiro, ou proprietário dirige a actividade a desenvolver nos vários pontos da *herdade*, pelos seus servidores (...)”²¹

Esta organização territorial e social ainda hoje se verifica no monte, ainda que transformada pela modernização agrícola. Os edifícios mantêm a sua vocação original, mas a forma de trabalhar é diferente. O processo de desruralização²² e a baixa densidade populacional apontam para o desaparecimento da actividade agrícola na região.

“Há quem adormeça de tédio a olhar a uniformidade da sua paisagem, que no inverno se veste dum pelico castanho e no verão de uma croça madura. Que é parda mesmo quando o trigo desponta e loura mesmo quando o ceifaram.”²³

8 Uma das actividades principais do monte: *Extracção da cortiça*. Artur Pastor, fotografia da série *Profissões* (Alentejo, anos 40).

Hoje, o Monte da Defesa Velha é composto por três construções populares e outros pavilhões agrícolas, anexados de modo sucessivo e com diferentes escalas. Distinguem-se os espaços: as construções tradicionais das contemporâneas, o agrícola do habitacional, o útil do obsoleto, o activo do abandonado. Perante isto, pretendeu-se resolver tais dicotomias, para que se lhe restaure a harmonia, pois contrariam o propósito do monte alentejano enquanto conjunto unitário²⁴.

O edifício maior ocupa uma posição de destaque, coerente com o seu papel

21. Texto publicado em 1961. AA.VV., *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal - 2º volume*, p. 135.

22. “Desruralização é um conceito que se usa nas Ciências Sociais para denominar o processo de mutação socio-económica e territorial resultante da perda de importância da actividade agrícola (agro-florestal e criação de gado) e das culturas e *modos de vida* rurais tradicionais das *sociedades camponesas*. O recuo demográfico, o despovoamento e o abandono do solo agrícola são alguns dos factos mais insistentemente referidos sobre o assunto. Outras vezes, ouve-se apenas o lamento pela perda de velhas tradições, costumes, ofícios e outras manifestações da cultura imaterial. No entanto, nem só de abandono ou perda se trata (...)” Álvaro Domingues, *op. cit.*, p. 69.

23. Miguel Torga. *op. cit.*, p.86.

24. “La cuestión de la utilidad, tal como viene traducida por la múltiples actividades del hombre, constituye la condición previa para que la arquitectura se manifieste. Así, la práctica religiosa es anterior al templo, tal como el intercambio de productos es anterior al mercado. (...) La arquitectura, así entendida, es un procedimiento capaz de dar forma a la actividad, imponiéndole unas reglas que, aun siendo propias de la forma, encuentran en la actividad una correspondencia analógica.” Carlos Martí Arís, *La Variaciones de la Identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*, p. 86-87.



de casa-mãe, quase parecendo responsável pela eleição do lugar. Esta implantação originou divisões maioritariamente orientadas para Nascente e Poente, protegendo-se da luz de Sul através de um alpendre²⁵.

Quanto ao conjunto que este integra, pousa num momento de relevo da planície, perto de um ribeiro, do qual se extrai água através de um poço. O posicionamento permite a sustentabilidade da estrutura agropecuária e demonstra uma implantação racional destes edifícios térreos.

“(...) nas sombras raras dessas florestas antigas, saudosas do cervo e do porco-espinho, abranda o viajante o passo e medita. / É neste fundo que se recortam os aglomerados alvescentes, fechados, concentrados, virados sobre si mesmos, donde, ao nascer do sol, legiões de homens e mulheres, quando o tempo está de feição, se dirigem para os campos onde de longe a longe se recortam os *montes*, cabeças das herdades, como as velhas *villas* romanas, marcos dos grandes latifúndios.”²⁶

Assim se recorda o rural alentejano, onde o clima quente e a fraca pluviosidade determinam as actividades económicas, tendo reflexo na sua Arquitectura tradicional. Esta é também a circunstância do monte²⁷, embora se encontre protegido por algumas árvores de fruto, oliveiras²⁸ e uma cerca que contém o espaço exterior mais próximo, numa posição elevada, de onde se avista a linha do horizonte.

9 Criação de gado, no lado no Norte da herdade.

25. A propósito da implantação e da relação interior-exterior: “For the making of a room. It is there the room in its light, the light has much to do with what you are. You bring the room with glare, with too much light, with too little light, with light it does not have somehow definable. It seems to be contrary to the room’s dimension where it oriented it all, influencing what will happen in this room in the course of the day, the course of the month, the course of the year.” Louis I. Khan, *The room, the street and human agreement, 1971*, in Alessandra Latour (ed.), *Louis I. Kahn: writings, lectures, interviews*, p. 264.

26. AA.VV., *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal - 2º volume*, p. 123.

27. “O Mediterrâneo aparece, no mundo europeu moderno, como a região mais rica de variedade e localismo, mas, ao mesmo tempo, como a mais originalmente unida, no clima, na natureza, nas produções, no trabalho dos homens. (...) Mas os espíritos reflexivos compreendem que, por baixo do arcaísmo pitoresco dos modos de existência, estão as raízes da própria civilização, que aqui se criou banhada pelo sol quente e sob o céu luminoso.” Orlando Ribeiro, *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*, p. 53.

28. “A oliveira é a única cultura de importância mundial confinada à região mediterrânica. A árvore acomoda-se bem a todos os solos, mesmo aos mais pobres, secos e inclinados. Até em campos calcários pedregosos ou nas fendas das rochas consegue medrar. (...) Os agrumes (laranjeira, limoeiro, tangerineira, etc.) e a maior parte das árvores de pomar (...) exigem outros cuidados.” *Idem, Ibidem*, p. 30.



A implantação privilegiada torna-o simultaneamente isolado e solitário, no meio de:

“Um mundo livre, sem muros, que deixou passar todas as invasões e permaneceu inviolado, alheio às mudanças da história e fiel ao esforço que o granjeia. Nenhum limite no espaço e no tempo. Seja qual for o ponto cardeal que escolha a inquietação, terá sempre o infinito diante de si, em pousio para qualquer sementeira.”²⁹

Encontrar um lugar como este faz-nos inevitavelmente apreciar a inércia e a plenitude próprias do campo. Dessa análise, resultou a intenção de conhecer um modo de estar específico desta casa e dos seus futuros habitantes, questionando sobre como se poderiam valorizar tais características no projecto.

10 A composição da planície na Herdade da Defesa Velha.

29. Miguel Torga, *op. cit.*, p.91.



11 A casa-mãe, assinalada a vermelho entre o conjunto.

CAMINHO

A herdade insere-se no concelho do Alandroal, perto do limite do concelho vizinho, o Redondo. O desvio para o Monte da Defesa faz-se a meio da estrada que liga a N255 e as Aldeias de Montoito, que, em conjunto com Casas Novas de Mares, constituem as aldeias mais próximas.

Por este percurso, atravessam-se as vedações e um ribeiro, até que se avistam estes volumes brancos e horizontais, enquadrados pelas oliveiras. Seguindo em frente e vencendo um ligeiro declive, alcança-se o monte³⁰. O caminho é directo, permitindo que se chegue no centro do conjunto, entre a zona agropecuária e habitacional.

“Sobre el enigma del árbol, del camino, del estanque... o de un trozo de tierra cualquiera ante la casa, ofrece un sueño y, por tanto, también una misteriosa realidad con él confundido. El lugar legado por la obra, la casa, es un reducto donde el mundo se agiganta.”³¹

12 O território da Herdade da Defesa Velha.

Este acesso principal à casa, estrategicamente colocado no meio da propriedade, faz-se por uma estrada de terra batida. A passagem também é partilhada com outras propriedades de exploração agrícola³² de menores dimensões, sendo que o Monte da Defesa Velha constitui o seu primeiro ponto de paragem. Ainda que a circulação não seja intensa, o carácter desta estrada poderia resultar num problema de falta de privacidade ou de segurança. Porém,

“A terra tem de estar unida e o gado junto em grandes rebanhos; as propriedades extensas (...) o povoamento, naturalmente, concentrado: porque o labor em comum gera a vizinhança e porque os campos não podem embaraçar-se com casas dispersas e culturas variadas que, em geral, as rodeiam. A fruição e o trabalho do solo não hão-de estar sujeitos à iniciativa individual, mas a uma forte disciplina colectiva, aceite ou imposta. (...) aqui, grandes núcleos compactos e distantes, onde a população se conta por milhares, e *montes* que servem de centro à exploração das herdades e não raro agrupam tantos habitantes como pequenas aldeias transmontanas.”³³

30. Se continuarmos, acedemos a outros pontos da herdade (onde a terra está parcelada consoante os sectores da actividade agropecuária) ou a outras herdades. O cenário é o de um terreno cultivado e com alguns animais, contrariando a tendência para o desaparecimento destas actividades no Alentejo.

31. Luis Martínez Santa-Maria, *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*, p. 13.

32. Algumas propriedades são resultantes de um parcelamento da antiga Herdade da Defesa Velha.

33. Orlando Ribeiro, *Opúsculos Geográficos – O mundo rural – IV Volume*, p.73.



13 Registos de uma aproximação ao monte.

O perigo deste caminho é uma consideração enganosa. Na verdade, as relações de vizinhança são importantes nesta situação de isolamento, comprovando que o caminho partilhado poderá não só facilitar a comunicação entre os vários montes da zona, mas também reforçar o sentimento de segurança e entreaajuda. Apesar do carácter fechado da Arquitectura tradicional alentejana, a comunicação entre os locais está na base desse modo de vida. Compreendido o seu papel conector, excluiu-se a ideia de desviar o caminho ou de torná-lo privado. Isto, parece ser sinónimo de viver em comunidade num contexto rural, significa que devemos olhar uns pelos outros, especialmente quando estamos mais sós.

“El caminho no tiene objetivos concretos sino proyecciones subjetivas.”³⁴

34. Luis Martínez Santa-Maria, *op. cit.*, p. 85.

TIPOLOGIA

Num sentido lato, a palavra *tipologia*¹ constitui um princípio de classificação onde as características comuns de várias coisas são categorizadas, mas no âmbito da disciplina da Arquitectura este termo revela significados múltiplos e ambíguos. O autor Manuel Martín Hernández propõe uma definição do conceito, que é aplicável ao exercício de projecto:

“El tipo es sempre un *constructo* mental deducido de una serie de objectos a los que pretende describir desde su estructura común; es decir, se trata de una construcción que es propia de aquel que está analizando. Por consiguiente un tipo nunca es un objeto concreto, es, en cualquier caso, un concepto que describe objetos que tienen una estructura común y a través del cual se reconocen sus categorías esenciales.”²

Ao contrário da ideia de *modelo*³, o *tipo* implica variação e mutabilidade, embora contenha elementos de características comuns onde é possível identificar padrões. Esses elementos (ou partes) integrantes da Arquitectura, pela sua posição numa dada organização, permitem-nos reconhecê-los *a priori* pelo modo como se relacionam. Por isso, uma determinada forma, sistema construtivo ou implantação no território, constituem indicadores do(s) tipo(s) em que se insere um objecto arquitectónico – por exemplo: a inserção do caso de estudo na tipologia do monte alentejano ou da casa de campo.

“No one ignores the fact that a great number of pieces of furniture, utensils, seats, and clothes have their necessary type in the uses one makes of them, and the natural habits for which one intends them. Each of these things has truly not its model, but its type in needs and in nature (...) who does not prefer in a vase the circular form to the polygonal? Who does not believe that the form of man’s back ought to be the type of a chair back? That the

1. “*Type* comes from the Greek work *typos*, a word which expresses by general acceptance (and thus is applicable to many nuances or varieties of the same idea) what one means by model, matrix, imprint, mold, figure in relief or in basrelief...” Quatremère de Quincy, *Type*, in *Encyclopédie Méthodique, Architecture*, vol. 3, pt. II, Paris: 1825, apud K. Michael Hays (ed.), *Oppositions Reader*, p. 618.

2. Manuel J. Martín Hernández, *op. cit.*, p. 146.

3. “El modelo, entendido en la ejecución práctica del arte, es un objeto que debe repetirse tal cual es; el tipo es, por el contrario, un objeto a partir del cual cada uno puede concebir obras que no se parezcan entre sí.” Carlos Martí Arís, *op. cit.*, p. 142.

rounded form should not be the sole reasonable type of hair style?”⁴

A repetição destes sistemas de organização constitui a resposta a problemas frequentes e a contextos semelhantes no projecto de Arquitectura. Assim, soluções como a que se investiga neste documento foram repercutidas ao longo dos tempos, perfazendo conhecimento empírico, a partir do qual nasceram as tipologias⁵.

Embora a similaridade seja condição essencial do *tipo*⁶, são as circunstâncias dos elementos que conferem a autonomia da Arquitectura em relação ao padrão estabelecido pela tipologia, pois estas são sempre distintas e irrepetíveis.

A partir da semelhança enquanto regra, poderemos dar lugar à excepção ou, ainda, à invenção, no sentido de quebrar a monotonia e enriquecer a Arquitectura. A reprodução destas soluções de carácter inventivo, ainda que com as suas particularidades, está na origem da evolução da tipologia. Ou seja, o tipo é, em si mesmo, um instrumento para projectar e uma via para reinventar. Esta forma racional de classificar o universo imaterial ajuda certamente a compreender as reflexões acerca do projecto. Desta maneira, torna-se inegável a importância do tema enquanto referência na sociedade, na cultura e, por conseguinte, na Arquitectura.

4. Quatremère de Quincy, *op.cit.*, p. 620.

5. “La tipología, en el fondo, es una acumulación reflexiva de experiencias; por tanto, los tipos, que sabemos permanentemente en crisis y sometidos continuamente a procesos de transformación, pueden además ser verificados proyectualmente.” Manuel J. Martín Hernández, *op. cit.*, p. 160.

6. “La tipología, en cambio, debe ocuparse de buscar lo similar en lo aparentemente distinto.” *Idem*, *ibidem*, p. 160.



OUTRA FORMA DE HABITAR

“As casas de hoje terão de nascer de nós, isto é, terão de representar as nossas necessidades, resultar das nossas condições e de toda a série de circunstâncias dentro das quais vivemos, no espaço e no tempo. Sendo assim, o problema exige soluções reais e presentes (...).”⁷

A tipologia do monte alentejano já não se integra nas referências do habitar contemporâneo, pois a tecnologia das estruturas onde vivemos actualmente – mais complexa por ir de encontro às crescentes necessidades e padrões de conforto – transformou a forma como vivemos. Importa então reflectir de que forma a recuperação das construções populares, de acordo com as exigências do Homem contemporâneo, pode mudar o carácter e a validade desses edifícios.

A sua natureza tosca e modesta não significa que se encerrem para sempre nessa condição. Intervir não é necessariamente sinónimo da subversão das formas e dos conteúdos e, portanto, de desrespeito pela autenticidade da pré-existência. De acordo com esta concepção, exploraram-se possibilidades de melhorar o edifício e a qualidade de vida que este sugere⁸. Trata-se da adaptação do espaço ao Homem contemporâneo, na busca de uma casa mais *ergonómica* que possibilite uma vida confortável no campo – uma das razões deste projecto⁹.

14 Entre a campo e a cidade, entre o popular e o erudito. *Appraisal* (1931), Grant Wood.

“Como conceber a rudeza de uma casa popular na obra de Palladio? Como esperar uma Acrópole de Atenas das mãos e do espírito duma sociedade primitiva?”¹⁰

Tais preocupações não são exclusivas do nosso tempo e certamente originaram vários edifícios que hoje consideramos arquitecturas

7. Fernando Távora, *O problema da casa portuguesa*, p.9.

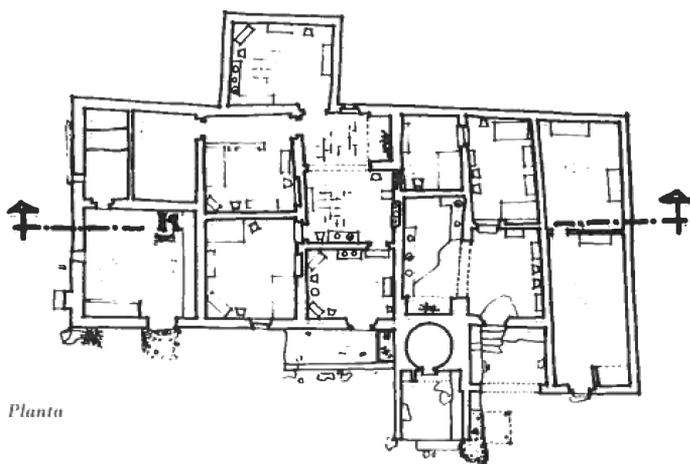
8. “Variam as condições, é diferente a circunstância portuguesa, os homens de hoje não são iguais aos de ontem nem os meios de que eles se servem para se deslocar ou viver, como diferentes são ainda as suas ideias sociais, políticas e económicas. Sendo tão forte o grau destas variações, (...) para quê teimar em permanecer, quando tudo nos convida para um caminho diferente?” *Idem, Ibidem*, p.10.

9. A ideia de *casa ergonómica* é melhor explorada no texto de Emilio Tuñon: “En la *Casa del futuro* se puede hablar de la ergonomia de la casa, pues es el cuerpo humano, y su movimiento, quienes les moldean el espacio. La casa, de modo similar a lo que ocurre en el renacer de Graham Metson, toma la forma del cuerpo que la habita y el cuerpo se acomoda a la forma de la casa que habita.” Emilio Tuñon, *Renacer*, in Luis Moreno Mansilla (et. al.), *Escritos circenses*, p.145.

10. Fernando Távora, *Teoria Geral da Organização do Espaço. Arquitectura e Urbanismo. A lição das constantes*, p. 7.



Corte



Planta

consolidadas¹¹.

As *villas* palladianas¹² são similares ao caso de estudo pelo meio rural onde se inserem e por serem também unidades autossustentáveis que fundem os universos da habitação e do trabalho¹³. Apesar disto, as *villas* são construções eruditas que ilustram um modo de vida idílico, enquanto os montes alentejanos, arquitecturas anónimas, são fruto do saber popular cuja representação cultural nada tem que ver com ócio ou lazer. Os montes são símbolos do trabalho no campo, ainda que possuam outras valências para o seu suporte¹⁴. Enquanto um caso pode ser considerado um complexo residencial com funções agrícolas, outro pode significar o inverso dessa definição. O autor James Ackerman define *villa* através da distinção dos vários edifícios rurais:

“A villa is a building in the country designed for its owner’s enjoyment and relaxation. Though it may also be the center of an agricultural enterprise, the pleasure factor is what essentially distinguishes the villa residence from the farmhouse and the villa estate from the farm. The farmhouse tends to be simple in structure and to conserve ancient forms that do not require the intervention of a designer. The villa is typically the product of an architect’s imagination and asserts its modernity.”¹⁵

Na época da sua construção, as *villas* palladianas não serviam apenas para administrar os edifícios agrícolas em sua volta, geradores de lucro; eram lugares de múltiplos usos: praticar exercício físico, caçar, fazer festas, albergar convidados, aproveitar a salubridade do campo ou lugar de estudo, oferecendo possibilidades alternativas às da casa da cidade¹⁶. Estas

15 “O Monte da Abaneja, nos arredores de Évora, é um exemplo puro deste tipo de construções, duma beleza calma, de amplo telhado de baixa inclinação. Claro sob o ponto de vista da sua distribuição e do seu aspecto construtivo. Duas grandes zonas, uma de habitação do feitor, outra destinada ao pessoal, estão bem definidas mas bem integradas.” *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal - 2º volume*, p. 163.

11. “Y así, recurriendo a la autoridad de los ejemplos, reconocemos que la buena arquitectura es siempre gesto de fidelidad y de admiración por cuanto la ha precedido y hecho posible; reconocemos que la buena arquitectura es sempre algo que va añadirse a un corpus enteramente compartido, el mundo ordenado y accesible de las formas de la arquitectura.” Giorgio Grassi, *op. cit.*, p. 36.

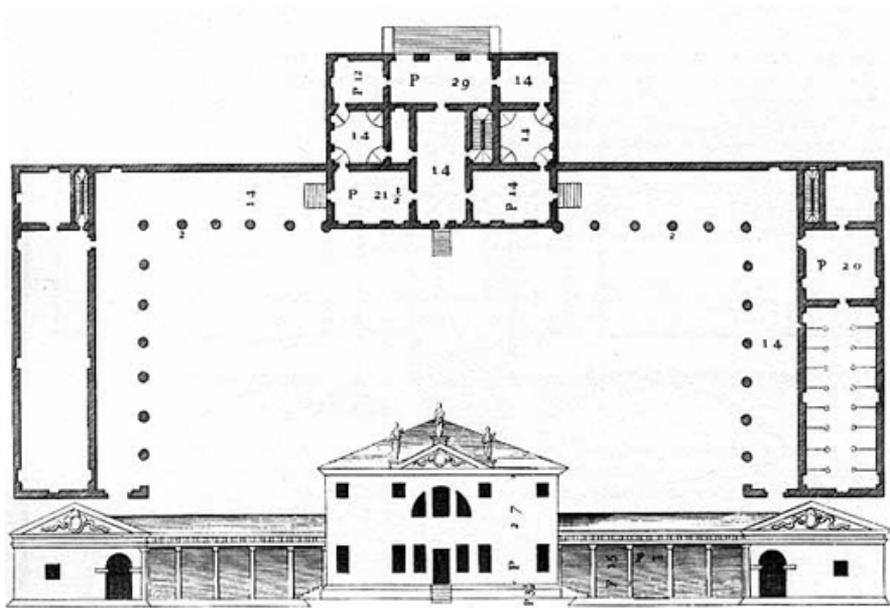
12. *Villas* construídas pelo arquitecto Andrea Palladio (1508-1580), a propósito do qual o autor Domingos Tavares escreve “Tratando-se de construções de uso comum não se lhes pedia, em princípio, o destino de novos monumentos urbanos buscando na imagem dos templos ou nos símbolos imperiais a desejada ligação à memória do império perdido. Mas foi exactamente o caminho escolhido por Palladio e, curiosamente, (...) não quis optar pela reprodução das figuras do catálogo de Sebastiano Serlio, (...) procurando na linearidade dos pórticos e frontões a expressão da dignidade senhorial que dizia ser apanágio da casa dos antigos.” Domingos Tavares, *Andrea Palladio, a grande Roma*, p. 46.

13. Alguns desses edifícios foram também construídos sobre pré-existências; como é o caso das *villas* Zenó (1554-1566?), Sacareno (1543-1548?) e Gazzotti (1542-1550), por exemplo.

14. “É ainda no Sul que se encontra a representação mais próxima do latifúndio romano: a herdade alentejana e o monte correspondem à *villa rustica*, com a multidão de clientes e a organização complexa da lavoura.” Orlando Ribeiro, *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*, p. 72.

15. James S. Ackerman, *The villa: form and ideology of country houses*, p. 9.

16. “Estas estruturas funcionais e utilitárias, organizadas sob o controlo dos proprietários para garantir



funções variadas coincidem com as actividades que uma reconversão da casa-mãe possibilitaria, por se encontrarem em contextos semelhantes. Nesse sentido, uma intervenção no monte alentejano, com os instrumentos e as possibilidades da contemporaneidade, poderá aproximar o edifício do significado que a *villa palladiana* teve outrora?

Sabe-se ainda que, à semelhança da natureza povoadora do monte alentejano¹⁷, a *villa* foi também fundadora de múltiplos lugares¹⁸, evidenciando a importância destes conjuntos no território português. É, por isso, curioso questionar: o destino do *palácio*¹⁹/monte poderia também ter sido este?

“Nas *villas* habitava o dono num modesto *paço* (*palatium*); as suas fracções chamaram-se *vilares* e *vilareiros* (relativos a *villa*); *vicus*, ou *vigo*, designava um lugar arruado onde habitavam cultivadores, servos e ingénuos, duma *villa*. Com o tempo, transformaram-se as *villas* em lugares e freguesias, que tomaram o nome dos donos, representadas na toponímia por *Vila* (...), *Vilela*, *Vilar*, *Vilarinho*, *Paço*, *Paçô* e por nomes próprios de pessoas (...)”²⁰

O monte alentejano é também produto do tempo, resultado de muitas experiências arquitectónicas de evolução gradual e espaçada. O seu surgimento é uma resposta às necessidades básicas do Homem, o que originou a simplicidade e a expressão formal que hoje se conhece. De acordo com esta visão funcionalista, é possível nomear a sobrevivência no campo e o autossustento da família ou da comunidade enquanto razões fundadoras da tipologia do monte, constituindo este suporte para a vida

16 *Villa Zeno* (projecto de 1554), Andrea Palladio. O edifício é organizado segundo um eixo, a partir do qual ocorre a simetria que o caracteriza. Constitui um exemplo de como intergrar os universos doméstico e agrícola.

a eficácia e rentabilizar a componente económica da sua exploração, não podiam descartar a herança clássica que as informava para lhes conferir um ar de grandeza culta. Recorriam então à competência de um arquitecto que soubesse construir bem e barato para clientes que continuavam a pensar como senhores da cidade.” Domingos Tavares, *op. cit.*, p. 46.

17. “Os nossos primeiros reis, para consolidarem a Reconquista numa região plana, árida e pouco povoada, adoptaram o sistema das doações de grandes domínios a magnatas e a ordens religiosas ou militares, imobilizando a terra antes do seu povoamento. Este facto está na origem do latifúndio alentejano, de que descendem as actuais herdades. (...) Em muitos casos, as aldeias surgiram mais tarde, estranguladas no latifúndio, habitadas por uma população de trabalhadores rurais assalariados (...) que servem as herdades próximas, mas que não possuem um palmo de terra (...) algumas dessas aldeias situam-se mesmo nas terras de qualquer grande proprietário, e os seus habitantes pagam-lhe uma renda ou foro.” Ernesto Veiga de Oliveira, *Arquitectura tradicional portuguesa*, p. 159.

18. “(...) la tipologia del convento podría haber seguido un esquema diferente de no haberse establecido la primera comunidad benedictina en los patios de una *villa rustica*.” Sherban Cantacuzino, *Nuevos usos para edificios antiguos*, p. 9.

19. Referência ao texto *Génesis / Palácio* da presente dissertação.

20. Orlando Ribeiro, *Opúsculos Geográficos – O mundo rural – IV Volume*, p.330.



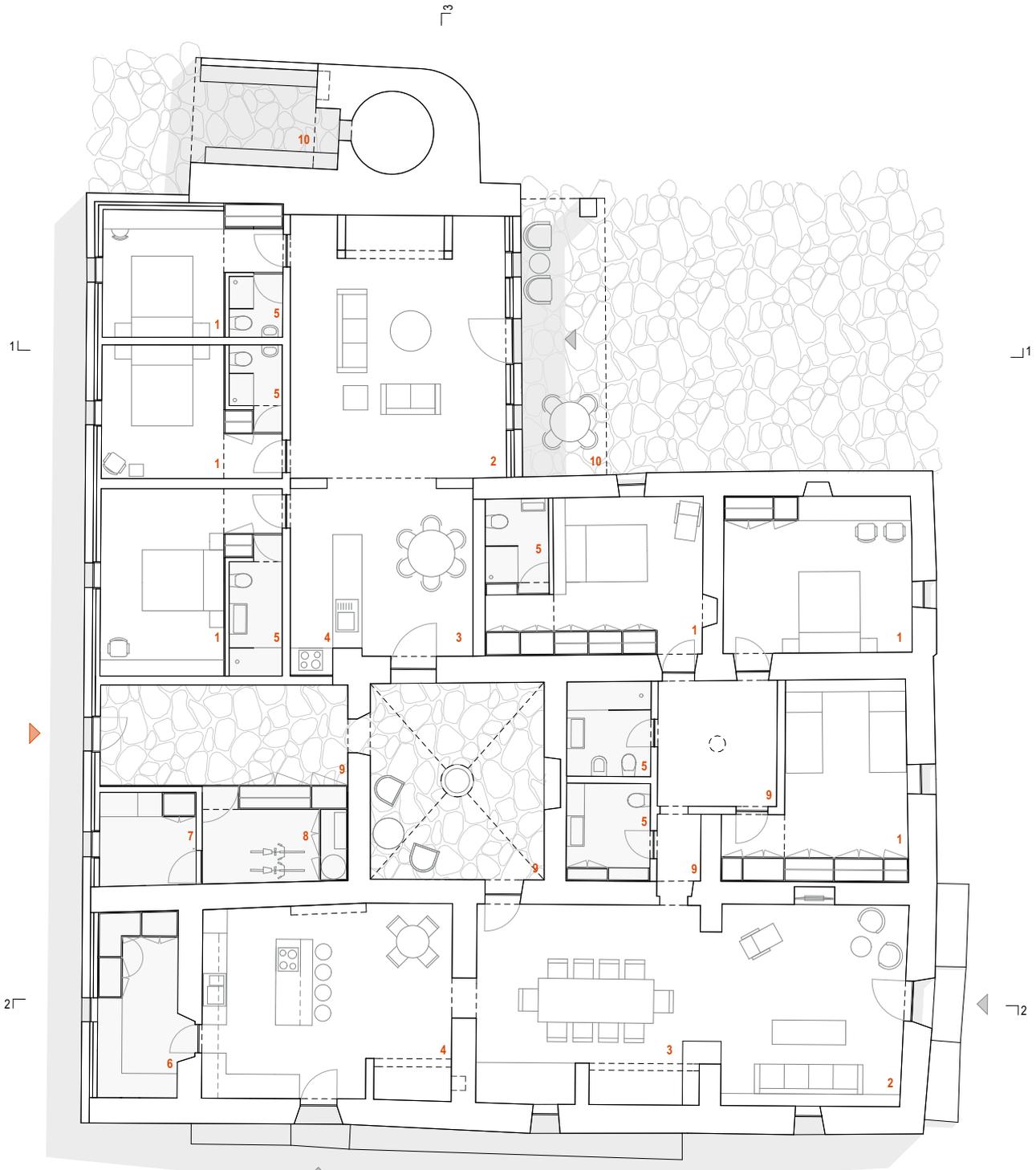
em lugares de tal isolamento.

Contudo, essas formas de habitar pertencem ao passado. Isto é sintomático da desactualização do edifício e da conseqüente necessidade de intervir nele, evitando que continue a degradar-se. Procuraram-se referências de tipologias e de problemáticas semelhantes, para compreender o significado da intervenção, segundo o passado e o presente. No seu conjunto, estas análises vão de encontro a uma das questões que o projecto coloca: de que forma poderemos viver no/do campo hoje em dia?

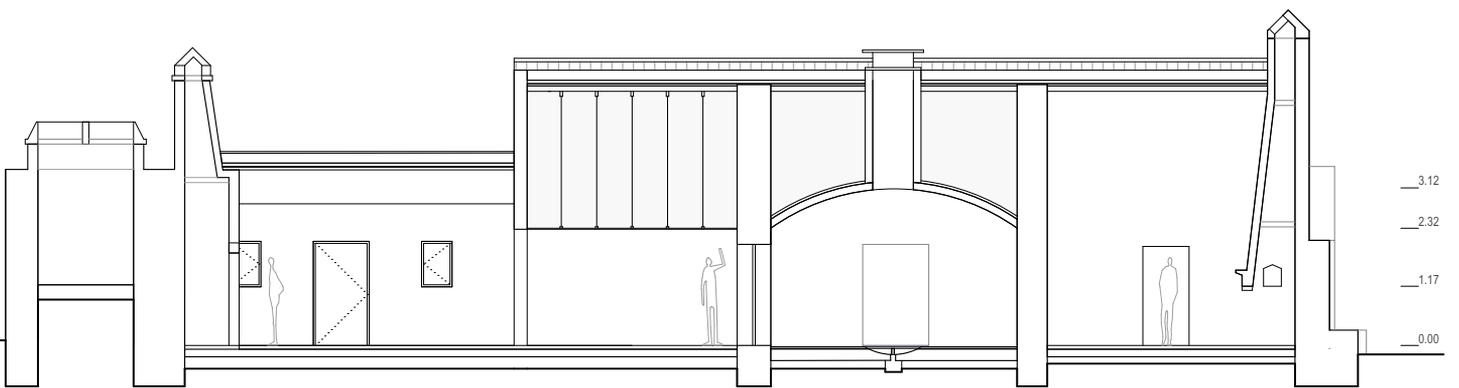
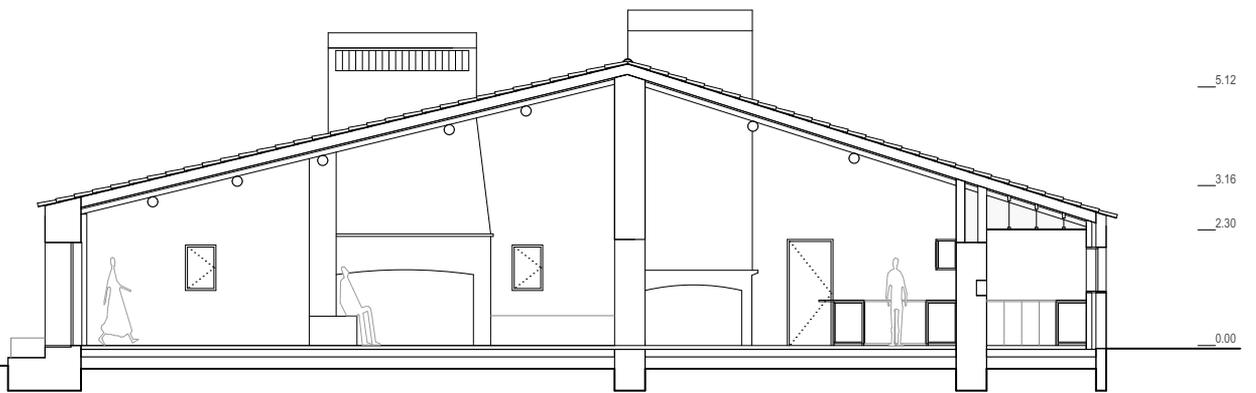
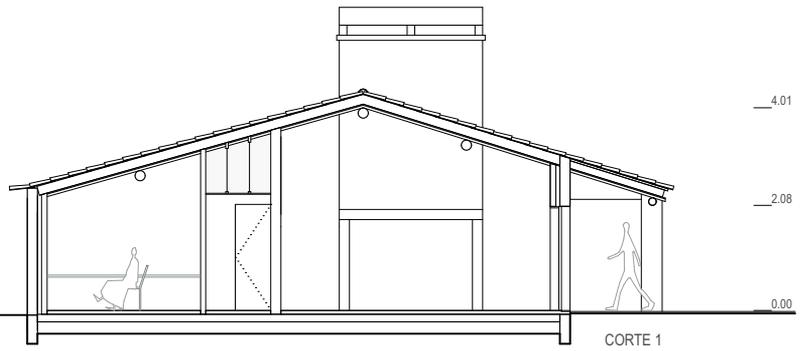
17 “*Villa pobre*”,
legenda do autor da
fotografia, Álvaro
Domingues.

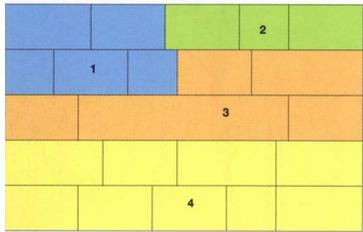
- 1 QUARTO
- 2 ZONA DE ESTAR
- 3 ZONA DE COMER
- 4 COPA / COZINHA
- 5 INSTALAÇÃO SANITÁRIA
- 6 DESPENSA
- 7 LAVANDARIA
- 8 ARRUMOS / ZONA TÉCNICA
- 9 HALL / ENTRADA
- 10 FORNO / ZONA DE ESTAR EXTERIOR

426 m² ÁREA BRUTA TOTAL
 233 m² ÁREA DE BRUTA DE HABITAÇÃO PERMANENTE
 129 m² ÁREA DE BRUTA DE HABITAÇÃO TEMPORÁRIA



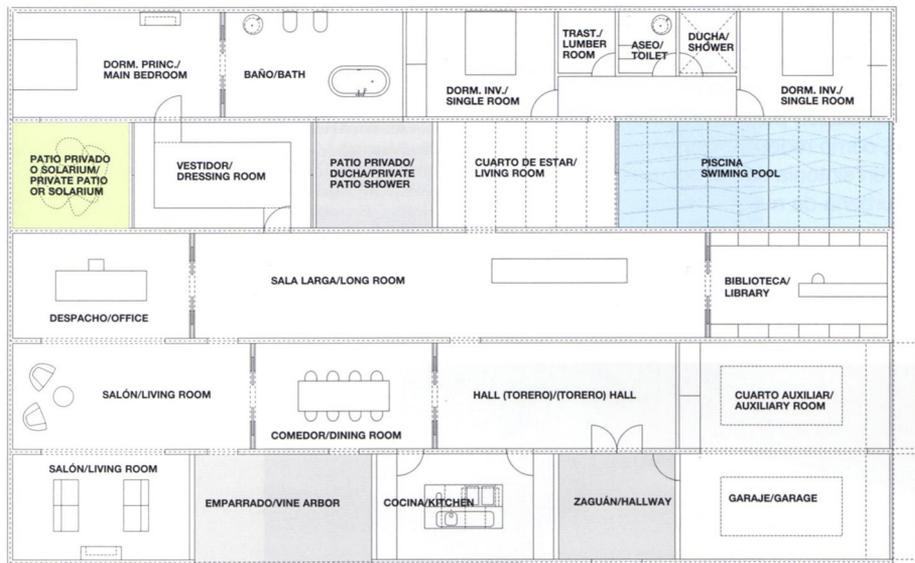
PLANTA_PROJECTO





Áreas de uso/Areas of use

1. Privado/Private
2. Invitados/Guests
3. Ocio Trabajo/Leisure & work
4. Día/Day



UMA CASA, DUAS CASAS

O encadeamento entre os espaços leva-nos à distinção de dois percursos e de dois núcleos no edifício – a separação da casa, explica-se pela própria história de construção do monte. Em cada núcleo, existe uma sala de estar em volta das quais se dispõem as outras dependências. Assim, a leitura da distribuição original do programa, que advém da génese da casa-mãe, tornou-se a base para o desenvolvimento do projecto²¹.

Por isso, foi intenção evidenciar essa lógica espacial, ainda que resolvendo problemas na transição entre os compartimentos, na escala dos espaços e na clarificação dos núcleos. A proposta transformou os dois conjuntos de espaços em duas casas no interior do edifício como resolução para estes problemas e enquanto resposta para outras preocupações²². A solução recupera o sentido do edifício original e introduz um momento de entrada, estabelecendo uma hierarquia de espaços, aliada à ideia de *promenade* entre estes. No fundo, é uma reinterpretação da sua provável história:

“Encontram-se com frequência *montes* com o interior dividido por uma parede formando do lado maior a habitação destinada ao proprietário e do lado menor a do caseiro.”²³

18 Uma possível organização para o espaço doméstico contemporâneo. Dicotomias, *promenade*, modos de habitar. *Casa Mora* (2008), Iñaki Ábalos e Juan Herreros.

Esta configuração requer outra interpretação do que significa viver em conjunto, fora do contexto urbano. As duas casas são diferentes no modo de habitar que sugerem, embora partilhem uma mesma estrutura (um edifício, um monte e uma herdade), onde o quotidiano é necessariamente plural e comunitário.

Numa dessas casas, propõe-se uma residência permanente – que poderá ser utilizada pelos proprietários, caseiros, feitores ou *rendeiros*²⁴ do monte, entre outros –, enquanto na outra sugere-se uma habitação temporária ou

21. “(...) las limitaciones mismas de toda conversión contienen, en forma latente, sugerencias muy positivas para la interpretación espacial del programa de necesidades.” Sherban Cantacuzino, *op. cit.*, p. 8.

22. Referência às reflexões que integram a dissertação e suportam esta ideia de projecto.

23. Alfredo da Mata Antunes (*et. al.*), *op. cit.*, pág. 117.

24. O *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal* descreve, à data da sua publicação (1961), uma organização social que ainda hoje perdura: “Distinguem-se vários tipos de proprietários no Alentejo: o proprietário-lavrador, que explora directamente as suas terras; o proprietário semiabsentista, que só de quando em quando visita as suas propriedades e, por intermédio de um encarregador (feitor), as explora; o proprietário típico absentista, cujo contacto com as suas terras é indirecto e consiste unicamente em receber as rendas do *rendeiro* que as explora intensamente, procurando delas tirar o maior proveito imediato. É o *rendeiro* o mais activo dos lavradores da terra alentejana.” AA.VV., *op. cit.*, p. 135.



sazonal – pode servir enquanto casa de veraneio, pousada, albergue para trabalhadores ou alojamento para convidados, por exemplo. As diferentes naturezas das casas conferem flexibilidade e dinâmica ao edifício e, com isto, ao conjunto a que pertencem, evocando uma situação semelhante à da convivência entre vários tipos de habitação no meio urbano. A propósito disto, Josef Stübben escreve sobre a permanência e o habitar, no contexto da cidade pós-industrial:

“La casa de alquiler cambia sus habitantes y sus propietarios como cualquier otra mercancía de dueño; entre ella y sus habitantes no hay vínculos estrechos, personales, diría casi espirituales. (...) La casa individual, en cambio se contruye de acuerdo con las necesidades de una familia determinada (...) Podemos incluso afirmar que, en las condiciones de nuestras ciudades, que se han creado con la especulación edificatoria e inmobiliaria y con el desarrollo industrial, la casa de alquiler se ha vuelto más indispensable que la casa individual. Tendemos, por tanto, a la realización del sistema habitativo mixto.”²⁵

A casa permanente foi dotada de dispositivos para a estadia de longo prazo, materializando-se isto na generosidade das suas áreas e nos recursos disponíveis. Esta casa será possivelmente apropriada ou transformada de modo diferente e de acordo com o seu tipo de habitante – traduzindo-se numa expressão positiva da sua ocupação.

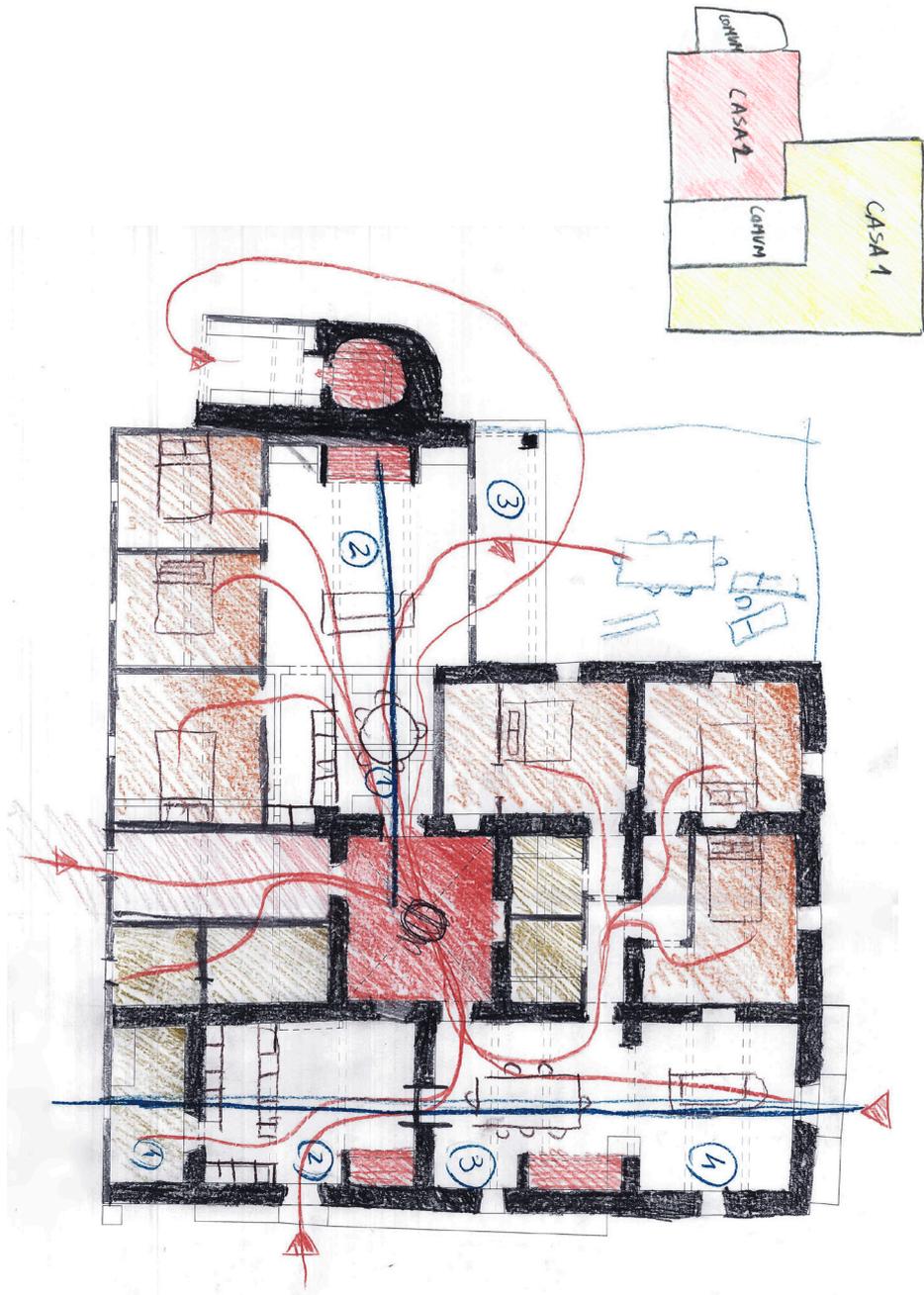
Por sua vez, a casa de permanência temporária, menor e menos compartimentada, foi pensada para que se adaptasse a múltiplos utilizadores, renunciando às características individuais e evocando uma forma mais descontraída de habitar, segundo o imaginário da *casa de férias*²⁶. O desconhecimento do perfil dos usuários trouxe algumas incertezas ao conceber estas casas, pelo que se recorreu às fantasias acerca dos seus habitantes.

“Os homens fazem as casas, as casas fazem os homens, o que justifica a manutenção, no novo edifício, de uma escala e de um ritual de espaços que, traduzindo a presença de um passado que seguramente não volta,

19 Tradição / decoração / apropriação no Monte da Defesa Velha.

25. Josef Stübben, *Der Stadtebau*, Darmstadt, 1890, in Antonio Monestiroli, *La arquitectura de la realidad*, p. 97-98.

26. De acordo com isto, desenhou-se o espaço de estar relacionado com a zona de refeições, onde também se faz o acesso aos quartos e a entrada na casa; ao género de uma casa de “Ordem espacial aberta, a sua indeterminação permite-lhe ser reconhecida e apropriada por protagonistas distintos, sob diversos momentos e circunstâncias.” Maria Manuel Oliveira, *Linha de sombra*, in Alexandre Alves Costa (et. al.), *Só nós e Santa Tecla: a casa de caminha de Sergio Fernandez*, p. 32.

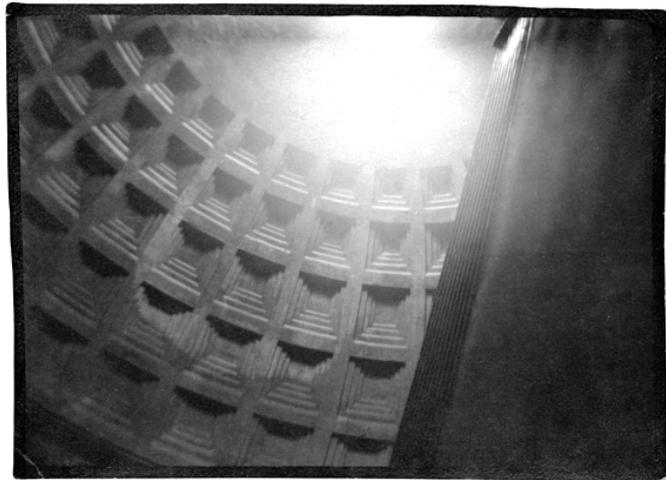


aqui se recordam e utilizam pela actualidade do seu significado.”²⁷

Estamos perante um edifício destinado ao habitar, com parâmetros distintos dessa mesma ocupação, por isso, a abordagem individual das casas é tão fundamental quanto as relações entre si. Ainda que se dê a possibilidade de separá-las, espera-se que os espaços possam ser partilhados e que a vida seja comum, estendendo-se este desejo ao campo que as rodeia.

20 Esquema de percursos e separação funcional das casas.

27. Fernando Távora *apud* Luiz Trigueiros, *Convento de Santa Marinha, Guimarães, 1975-1984*, in *Fernando Távora - Monografia*, p. 116.



21 A abobadilha rebocada da pré-existência.

ENTRADA: ESPAÇO NUCLEAR

No centro do edifício, existe uma sala cujas espessas paredes suportam uma abobadilha²⁸ de arestas, feita artesanalmente, conforme a tradição construtiva da região. Este elemento que nos remete para as formas da Arquitectura árabe²⁹ constitui uma excepção entre os espaços da casa³⁰.

A posição relativa no edifício, as marcas das sucessivas intervenções, a lógica construtiva e as ombreiras inclinadas em relação ao exterior³¹ levam a crer que este poderá ter sido uma construção independente. Posto isto, talvez tenha sido o primeiro espaço do edifício a ser construído, estando possivelmente na sua origem.

Esta hipótese levou à recuperação dessa ideia, transformando-o no *momento de entrada* e fazendo deste o início da *promenade* pelas casas. Assim, para que ganhasse o protagonismo devido, perfurou-se o topo da abobadilha, para ventilar o centro do edifício e permitir a entrada de luz zenital, modificando a sala original. Desta maneira, criou-se um espaço exterior e coberto no centro do edifício, entre as duas casas, evocando o ambiente dos pátios do Mediterrâneo.

“(…) existe um interior e um exterior. Estar dentro e estar fora. Fantástico. E isto implica outras coisas igualmente fantásticas: soleiras, passagens, pequenos refúgios, passagens imperceptíveis entre o interior e o exterior, uma sensibilidade incrível para a concentração repentina (…) Desenrola-se então o jogo entre o indivíduo e o público, entre a privacidade e o público. É com isto que a arquitectura trabalha.”³²

22 Luz e (des)construção do topo de uma abobadilha alentejana.

23 *Panteão, Roma*. Le Corbusier, fotografado durante as suas viagens, entre 1911 e 1916.

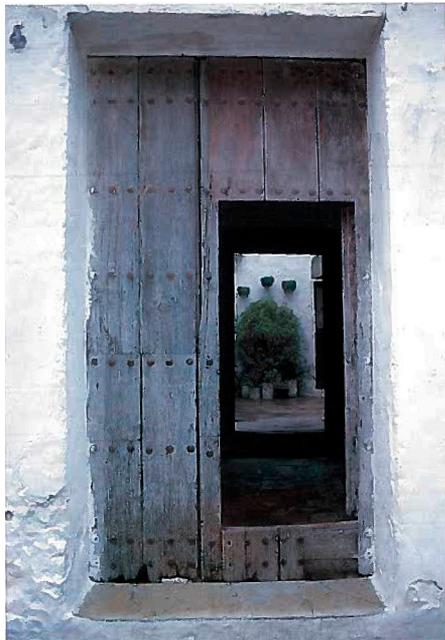
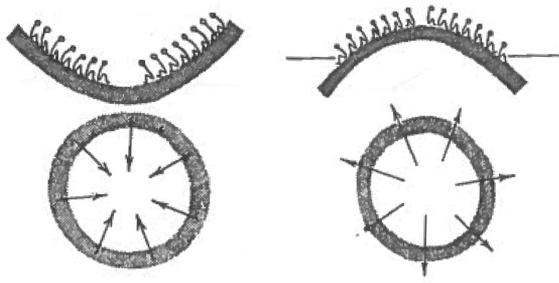
28. “Abobadilha – Técnica engenhosa, com tendência a desaparecer, substituída pelo emprego de betão armado, é porventura a técnica donde se pode aferir a qualificação do alveneo alentejano. (...) Podemos dizer que se distinguem as abobadilhas da abóbada por a sua espessura ser conseguida conforme se coloca o tijolo ao baixo, ou segundo a sua dimensão média. (...) Encontram-se, por vezes, autênticos artesãos nas intersecções das abóbadas cruzadas que, segundo o inquérito local, não foram construídas só com intuítos decorativos, mas também por razões técnicas, chamam-lhe aranhas. O espírito criativo do ingénio construtor de abóbadas é fértil.” AA.VV., *op. cit.*, p. 163.

29. Tais formas chegaram até Portugal pelas tecnologias construtivas de influência árabe. Isto é razão para que o geógrafo Orlando Ribeiro chame ao Sul de Portugal *Civilização do Barro*: “A influência muçulmana é inegável nos recortes do tijolo (...) Toda esta arte do tijolo tem, à medida que se caminha para o interior da Península Ibérica, expressão cada vez mais forte; só uma pesquisa comparativa permitiria separar o que se deve a uma influência comum ou a um *substratum* peninsular anterior.” Orlando Ribeiro, *Geografia e Civilização, temas portugueses*, p. 36.

30. Cujos tectos são sempre inclinados, reflectindo a cobertura de duas águas no interior, enquanto revelam a estrutura de madeira que a suporta.

31. Esta solução-tipo dos vãos funcionaria enquanto dispositivo de captação de luz, aumentando o seu reflexo para o interior.

32. Peter Zumthor, *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*, p.46.



UNIDADE E VARIEDADE, A CASA-MÃE DO MONTE DA DEFESA VELHA

De acordo com esta dialéctica dentro-fora, definiu-se a entrada no edifício, iniciando o caminho até este átrio³³. Visto que a circulação no monte se faz pela estrada de terra batida e que os seus usuários estacionam os automóveis na frente Nordeste do edifício, devido à sombra e à amplitude espacial, tornou-se evidente localizar a porta de entrada nessa zona; respeitando assim os fluxos do quotidiano do monte, mas interrompendo o ritmo da composição dos vãos do alçado. Este gesto permitiu definir a entrada e estabelecer uma hierarquia em relação às outras formas de entrar na casa³⁴.

“A door must be greeting. It must be more than just a closed plane dividing two different realms; it must expand to become a place, a place whose very form evokes welcoming and seeing-off, a place that invites one to pause, indeed to tarry.”³⁵

25 “Thinking about such twin phenomena as inside-outside, open-closed, far-near, alone-together, individual-collective, the following twin image came to my mind. (...) Two kinds of centrality. Two ways of being together - or alone.” Comentário e desenho de Aldo van Eyck.

Nesse sentido, idealizou-se uma gradação dos espaços, recebendo o habitante de fora até à casa: partindo da porta e passando pela antecâmara de pé-direito reduzido, até ao hall de abobadilha perfurada. Este percurso é simultaneamente acompanhado pela mudança de materiais, oscilando entre sensações de interior e de exterior, de frio e de calor, gerando o encontro de espaços e de pessoas. Depois de se chegar ao centro do edifício, pode-se finalmente entrar em casa.

24 Pátios interiores revelados a partir da entrada, no povoado andaluz de Arcos de la Frontera. Fotografia de Myron Goldfinger (data desconhecida).

33. “We do not exclusively breathe in, nor do we exclusively breathe out. That is why it would be so gratifying if the relationship between outside space and inside space, between individual and common space inside and outside, between open and closed (inwards and outwards) were to become the built mirror of human nature, so that man may recognize himself in its reflection. These are realities of form because they are mental realities. They are, moreover not polar but ambivalent realities.” Aldo van Eyck Artigo, *On inside and outsider space*, Abril de 1956, in Francis Strauven, Vincent Ligtelijn (ed.), *Aldo Van Eyck: writings, the child, the city and the artist, an essay on architecture, the in-between realm – Vol. I Collected articles and other writings 1947-1998*, p. 126.

34. Esquema não tão longínquo dos moldes de outros montes alentejanos: “(...) a entrada e comunicação com as restantes divisões faz-se pela *sala de fora* – cozinha – ou por um corredor, ficando a cozinha neste caso geralmente atrás. (...) Ao longo do litoral, nos pequenos *montes* de faixas e cunhais pintados (...) a entrada, situa-se, pelo contrário, numa das empenas laterais. E um pouco por toda a parte, um banco ou um *alegrete* de flores, alonga-se encostado à casa.” Ernesto Veiga de Oliveira, *op. cit.*, p. 159.

35. Francis Strauven, *Aldo van Eyck: the shape of relativity*, p. 358.

“1. Os homens, segundo o primitivo modo de vida, nasciam como as feras nas florestas, cavernas e bosques, passando a vida a alimentar-se de produtos campestres. Durante esse tempo, em determinado lugar, árvores agitadas e oprimidas pelas tempestades e pelos ventos, friccionando repetidamente entre si os ramos, provocaram o fogo; amedrontados com o ímpeto de tal chama, aqueles que se encontravam perto desse lugar puseram-se em fuga. Mais tarde, apaziguado este fenómeno, aproximando-se e dando conta da grande vantagem para os corpos em estar junto do calor do fogo, ajuntado lenha e mantendo-o aceso, chamaram outros e dando-o a entender por sinais, descobriram o proveito que daí poderiam retirar. Como naquele encontro de homens se produziam sons que eram alimentados pelo sopro, foram-se estabelecendo vocábulos à medida que iam surgindo no uso do quotidiano, de onde depois começaram a falar fortuitamente como resultado de expressarem muitas mais vezes as coisas do dia-a-dia. (...)

2. Tendo pois assim nascido, devido à descoberta do fogo, o encontro, a reunião e a sociedade entre os homens, juntando-se muitos no mesmo lugar e tendo naturalmente a vantagem de andarem erectos e não curvados como os restantes seres vivos, para olharem a magnificência do firmamento e dos astros, assim como poderem, com as mãos e os dedos, trabalhar facilmente tudo aquilo que quisessem, começaram uns nesse ajuntamento a construir habitações cobertas por folhagens, outros a escavar cavernas sob os montes, e alguns, imitando os ninhos de andorinha e o seu modo de construir, a fazer moradas com lama e pequenos ramos para onde pudessem ir. Observando então as habitações alheias e juntando coisas novas aos seus projectos, cada dia melhoravam as formas das choupanas.”

OS LUGARES DO FOGO

Do ponto de vista construtivo, a expressão exterior da(s) casa(s) denuncia a sua dependência dos materiais locais. É possível notar o pragmatismo que advém das técnicas construtivas da tradição, onde se constrói a partir dos recursos do lugar. Na Arquitectura popular, a criação de dispositivos que melhorem a vida humana surge a partir desta relação entre os elementos naturais e a necessidade humana.

As lareiras e as resultantes chaminés são um desses dispositivos e, ao mesmo tempo, constituem manifestações da vida dos seus usuários no interior do edifício³⁶. O uso do fogo surge em quatro ocasiões distintas: no forno do corpo adossado ao edifício³⁷, na lareira da cozinha³⁸ (a *casa de fogo*³⁹) e nas duas lareiras das salas de estar.

Desta forma, o fogo tem importância na casa, não só pelas estruturas que o albergam, mas também pelas funções e significados que contém. À volta do fogo, cozinhamos, aquecemo-nos, reunimo-nos e comunicamos – este elemento dá razão a esses espaços e à casa.

“What is a house but a hearth?

(...) hut and fire, construction and combustion, are inextricably linked in the history of habitation, a unique combination of constructed order and combustible disorder. Energy brings architecture into the world of processes and life. But it also bestows architecture with consumption, fugacity, and irreversible time. Architecture brings together fire and hut,

Marcos Vitruvius
Polião, *Vitrúvio: tratado de arquitectura*, p. 71
(livro II, cap. I – *Da descoberta do fogo à socialização e O anúncio da arquitectura*).

36. “As lareiras são sempre abrigadas pela chaminé, que interiormente mostra um pano, o qual se apoia nas paredes da casa ou em muros laterais de suporte; um friso, a que no Alto Alentejo se dá o nome de gerlanda, estribado em cachorros (...) Em todas as chaminés em que o fogo arde à vista, para que o calor não deteriore as paredes, de materiais pouco resistentes, existe uma laje de espessura média, de tijolo e ardósia, granito ou calcário, que faz o papel de isolador.” Ernesto Veiga de Oliveira, *op. cit.*, p. 153.

37. “O forno do pão aparece, na maioria dos casos, dissociado de outras edificações, polarizando um espaço externo tantas vezes pouco definido (...) Para além da memória mais difícil do forno do povo, ou do forno de poia, prevalece o forno individual reflectindo a estrutura dos núcleos familiares. Resulta muitas vezes de transformações progressivas, a partir do forno não caiado de planta circular, de cúpula de xisto e barro. Às vezes, associado a um alpendre numa tipologia já de transposição para aquela da casa do fogo.” Miguel Reimão Costa (coord.), *Património rural construído do baixo Guadiana = Patrimoine rural construit du baixo Guadiana*, pág. 43.

38. “Até meados do séc. XX, chegando mesmo aos anos 70, numa casa alentejana, a cozinha reunia todas as funções sociais, que pressupõem a convivialidade – era à volta do fogo que tudo se passava, existindo apenas uma separação dos quartos de dormir ou alcovas. Esta chaminé, hoje, quando existe serve já somente para aquecimento. Muitas vezes, até, tem só o propósito de conforto espiritual que o fogo de uma lareira proporciona.” José Baganha, *A arquitectura popular dos povoados do Alentejo*, p. 220.

39. “Casa de fogo – Compartimento onde se fazia o fogo e o fumeiro que, nalguns casos, se conservará como espaço complementar às novas cozinhas (...)” *Idem, Casas e montes da serra entre as extremas do Alentejo e do Algarve: forma, processo e escala no estudo da arquitectura vernacular*, p.404.



chaos and organization.”⁴⁰

A comprovar a intemporalidade deste tema nas disciplinas da Arquitectura e da Antropologia, surge a hipótese de Vitruvius para o início da sociedade e dos seus primeiros espaços de reunião. Este encara o fogo enquanto gerador de espaço, onde o Homem realiza as suas actividades e em torno do qual pode estruturar a sua habitação. Ou seja, transpondo esta reflexão para a(s) casa(s): em volta da sala de estar posicionam-se os quartos e as instalações sanitárias; em torno da lareira da cozinha localizam-se a zona de comer, a copa, os arrumos e as restantes zonas de serviço; no exterior, extensão do doméstico, o espaço pertencente ao forno deixa-se flexível e em aberto. A fogueira e, mais tarde, a lareira e os fornos são, deste modo, presença vital nos espaços porque constituem motivos para a reunião e a comunicação⁴¹.

“Quem ignora a influência do espaço que o homem habita ou onde manifesta a sua própria saúde física e espiritual?”⁴²

Os *lugares do fogo* são, por isso, elementos importantes nas dinâmicas internas e externas do edifício, sendo inevitável reflectir sobre as suas possibilidades no projecto. Por consequência, podemos ainda fantasiar sobre os ambientes sugeridos pelo desenho: os churrascos no forno do exterior, a expressão do fumo das chaminés, a luz nocturna da lareira na sala de estar ou uma casa quente para passar o rigoroso Inverno alentejano.

“(…) *the house of smoke*, as Yogo Bonet has called such typology; the house around a fireplace or a central, dominating space, the lounge, (...) which fulfils the function of family meeting place and center for social gatherings, making its vertical and hierarchical imprint clear.”⁴³

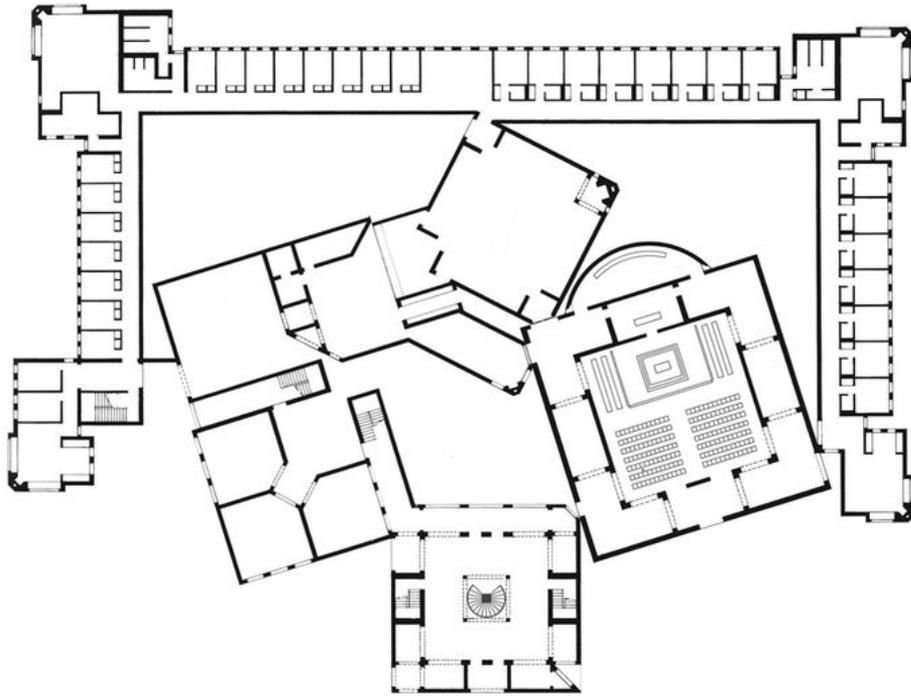
26 Armazenar lenha, sentar, pousar objectos e reunir são funções que a forma da lareira nos sugere. Sala da casa-mãe.

40. Luis Fernández-Galiano, *Fire and memory: on architecture and energy*, p. 8.

41. “Fire is thus associated with the house and the city in foundation rites – the establishment of the city, the creation of the home – and in subsequent civic and domestic ceremonies requiring the continuity of the flame, but it is so by virtue of its role as an image of fertility and a metaphor of life.” *Idem, Ibidem*, p. 13.

42. Fernando Távora, *Teoria Geral da Organização do Espaço. Arquitectura e Urbanismo. A lição das constantes.*, p.16-17.

43. Iñaki Ábalos, *The good life: a guided visit to the house of modernity*, p. 51.



QUARTO / ABRIGO

“El lugar de respecto y admiración, lo que más tarde llegaría a ser templo, no pudo ser en sus principios más que un cuarto humilde, el simple cuarto de un hombre con sus cuatro paredes. (...) La cabaña, el refugio, una vulgar techumbre son arquetipos de todas las construcciones.”⁴⁴

A morfologia dos espaços e a presença de alguns objectos denunciam a sua utilização passada. É seguro afirmar que oito dos vinte e um compartimentos da casa-mãe foram, em tempos, quartos. A Sudeste e a Sudoeste virava-se um grupo de três quartos de grandes dimensões e, para Nordeste, outros cinco com áreas e pés-direitos mais reduzidos.

O primeiro grupo contém espaços diferentes entre si, formas mais ou menos largas, tectos de altura variável, nichos nas paredes e diversas relações com o exterior e o interior da casa; consideraram-se estas diferenças para individualizá-los e organizá-los de forma distinta⁴⁵. Para os restantes quartos, propôs-se que funcionassem como células independentes, de carácter mais privado, adaptáveis aos vários utilizadores (e à sua permanência temporária)⁴⁶. Para que a organização das casas seja articulada, os espaços de dois dos quartos deste último grupo deram lugar à antecâmara da entrada, à zona técnica e à lavandaria. Desta forma, privilegiou-se um melhor funcionamento do edifício e a qualidade dos quartos, em detrimento da sua quantidade.

27 “The room is the beginning of architecture.” *The Dominican Motherhouse* (1965-1968), Louis I. Kahn.

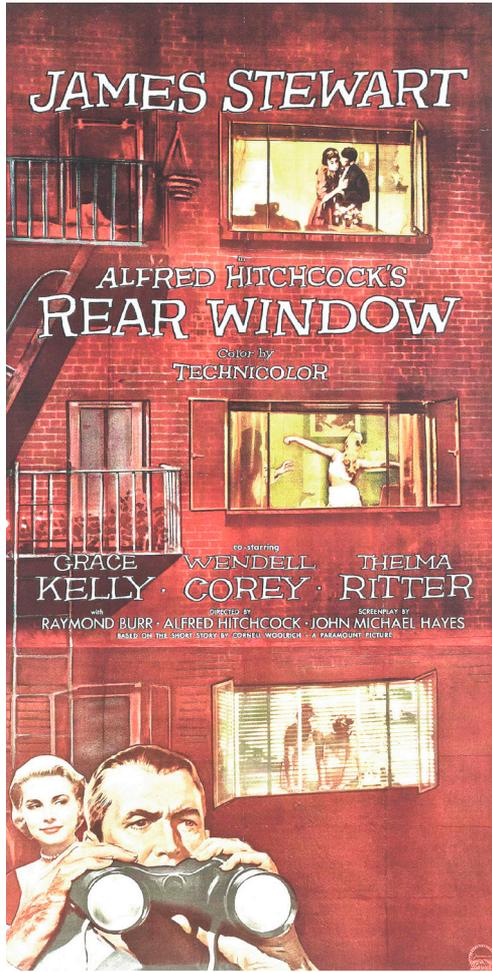
“The winter’s night and the gusting storm presuppose the moment in which a relationship between existential inhabitant and nature is attained, when the house appears in all its splendor as a refuge, as a protective shelter. (...) The house is the place of the authentic; it is the refuge that protects one from the outsider, from inclement weather and from natural forces, but also from the mundane and the superficial. From an outward appearance that is conceived as being forever harmful.”⁴⁷

44. Luis Martínez Santa-Maria, *op. cit.*, p. 14.

45. O quarto maior, e último momento do percurso dessa casa, foi equipado com uma instalação sanitária própria para que tenha maior autonomia em relação aos restantes e organizado de forma a controlar a sua escala. Estudaram-se soluções semelhantes para os outros dois quartos deste núcleo, mas necessariamente diferentes, onde a instalação sanitária do hall dos quartos serve de apoio. Assim, o desenho de mobiliário fixo e a apropriação do espaço acentuar-lhes-á essa diferença.

46. Estes são quartos mais autónomos, com uma instalação sanitária própria, permitindo o isolamento das áreas sociais da casa.

47. Iñaki Ábalos, *op. cit.*, p. 50-51.



UNIDADE E VARIEDADE, A CASA-MÃE DO MONTE DA DEFESA VELHA



28 Cartaz do filme de Alfred Hitchcock, *Janela Indiscreta* (1954).

A materialidade da casa remete para uma ideia de resistência, pois o edifício é compacto e fechado, porém, o sentido de proteção não se cinge às ameaças corpóreas, integra também o mundano e o superficial⁴⁸ da vida urbana, como sugere Iñaki Ábalos. Ao mesmo tempo que se encaixa nesta imagem de protector contra a *tempestade*, o Monte aparenta viver em harmonia com o exterior, transmite serenidade.

“(…) Lembrem-se de Janela Indiscreta de Alfred Hitchcock. (...) Aparece à janela iluminada aquela mulher no seu vestido vermelho, e não se sabe o que faz. No entanto: algo se vê! (...) Imagino esta situação em cada edifício: o que é que nós, que o utilizamos, queremos ver, quando estamos lá dentro? O que é que eu quero revelar? E qual a referência que com o meu edifício levo até ao público?”⁴⁹

Em última instância, é possível fazer uma analogia usando a relação do quarto e os espaços sociais da casa e a ligação entre a própria casa e o seu exterior. Logo, esta ideia da casa enquanto refúgio, pode estender-se até ao quarto, abrigo último do seu habitante.

“Enter your room and know how personal it is, how much you feel its life. In a small room with just another person, what you say may never have been said before. It is different when there is more than just another person.”⁵⁰

No quarto privilegia-se a intimidade e a individualidade; na sala de estar ou na cozinha, estabelecem-se as relações humanas; no exterior, relacionamo-nos com as atmosferas do trabalho, da vizinhança e do campo⁵¹. Do público ao privado, o núcleo do edifício ramifica-se em vários espaços que gradualmente se vão tornando menos expostos e mais pessoais, como *degraus da intimidade*⁵².

29 Pré-existência. Do interior para o exterior do quarto.

48. “The authentic is thus counterposed to two manifestations of outward appearance: industrialized technologies and communications media. Nature is not the only thing eroded by technological depredation: the introduction of the world of opinion into the house – radio, television, newspaper – supposes a violence against inhabiting, a regression from inhabiting to lodging, a rupture of that caring for the quaternity.” *Idem, Ibidem*, p. 51-52.

49. Peter Zumthor, *op. cit.*, p.49.

50. Louis I. Kahn, *op. cit.*, p.264.

51. “Rooms must suggest their use without name” Louis I. Kahn, *op. cit.* p. 265.

52. Parafraseando Peter Zumthor, *op. cit.*, p.51.

TECTÓNICA

“O potencial tectónico integral de qualquer edifício deriva da sua capacidade de articular os aspectos, tanto poéticos como cognitivos, da sua substância. (...) Assim, a tectónica sugere-se como oposição à presente tendência de depreciar a pormenorização a favor da imagem geral. Como um valor define-se por oposição ao figurativo gratuito, pois na medida em que as nossas obras são concebidas para a longa duração *devemos produzir coisas que pareçam que sempre ali estiveram.*”¹

De acordo com estas palavras, a tectónica² é suporte do espaço e detentora da sua expressividade, geradora de forma e também de conteúdo. Com isto, não se entende que o termo seja apenas sinónimo de construção ou de estrutura na Arquitectura. A tectónica é fonte de múltiplas potencialidades e significados³. Nestas outras dimensões do termo, a Arquitectura torna-se um fenómeno de sentidos e constitui uma experiência espacial total, ou seja, como Kenneth Frampton refere, é como uma metáfora corpórea⁴, uma fusão entre técnica e artisticidade.

“The design goes on and on... because you recognize that structure has an order; that the material has an order, the space has an order in the way of the servant spaces and the spaces served; that the light has an order because it has an order in the sense that it is given by structure, and that the consciousness of the orders be felt.”⁵

Desta maneira, a tectónica expressa-se de acordo com a ordem natural das coisas e deverá ser reveladora disso mesmo. Trata-se de um olhar específico que diseca a forma, à procura de compreender soluções e imaginar a construção. Por isso, é fundamental estar consciente dos materiais, das

1. Vittorio Gregotti, *The Obsession with History*, p.41, *apud* Kenneth Frampton, *op. cit.*, p.51.

2. “Tectónica - Do grego *tektoniké*, carpintaria - (...) 3. arte de construir edifícios.” Ou ainda “Tectónico - do grego *tektonikós*, relativo a carpinteiro, pelo latim *teconīcu*, *arquitectónico* - (...) 2. Relativo à construção de edifícios.” *tectónica e tectónico*, in *Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa sem Acordo Ortográfico*.

3. “Desnecessário será dizer que não me estou a referir à mera revelação da técnica construtiva mas ao seu potencial expressivo. Entendida como manifestação de uma poética da construção a tectónica é arte, mas no que diz respeito à sua dimensão artística, ela não é figurativa nem abstracta.” Kenneth Frampton, *op. cit.*, p.20.

4. “Mais do que um tropo retórico ou linguístico, a metáfora constitui um processo humano pelo qual entendemos e estruturamos os diversos domínios da experiência.” *Idem, ibidem*, p.20.

5. Heinz Ronner (*et. al.*), *Louis I. Kahn: Complete works 1935-74*, p.9, *apud* Anne Beim, *Tectonic Visions in Architecture*, p. 145.

suas propriedades específicas e interligações.

“La construcción nos apasiona, no la forma. Aquí nuestra capacidad de percibir está a salvo y puede abandonar toda precaución: miramos con los ojos del aprendiz, miramos con ojos atentos al *cómo*.”⁶

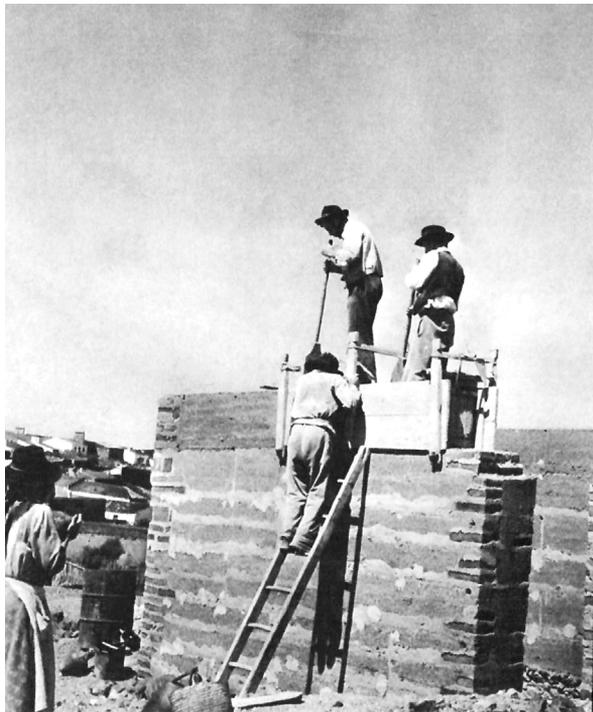
Tais considerações elevam a observação e o entendimento, são um requisito da intervenção na pré-existência; este modo de olhar deve imaginar o construído segundo as demandas impostas pelo *habitat* humano. Torna-se indispensável reflectir profundamente sobre o edifício: as fundações, a estrutura, a cobertura, as lareiras, os fornos, as chaminés, os bancos, os revestimentos... pensar sobre os elementos e os seus discursos, na individualidade e em conjunto⁷. Qual o significado e a importância material da casa?

“En el proceso completo de la casa siempre hay una relación funcional entre cuatro términos: naturaleza, material, casa y hombre. Los materiales son extraídos de la naturaleza, la casa es ensamblada a partir de los materiales y el hombre habita la casa.”⁸

6. Giorgio Grassi, *op. cit.*, p. 34.

7. “Resulta una interesante paradoja erigir, levantar, construir con el objetivo de atrapar aquello que previamente se ha separado del lugar: la luz, el espacio y la materia. Gracias a esta tarea del proyecto puede hablarse de construcción, de integración, aunque, sin embargo, se tratará de una adición fragmentada, estratificada y yuxtapuesta.” José Morales, *Asociar, superponer, conectar*, in Manuel Gausa, Ricardo Devesa (eds.), *Otra mirada – posiciones contra crónicas, la acción crítica como reativo en la arquitectura española reciente*, p. 47.

8. Dom Hans van der Laan, *Naturaleza y arquitectura*, in Alejandro Aravena, *El lugar de la Arquitectura*, p. 101.



PESO E ESPESSURA

“The wall enclosed us for a long time until the man behind it, feeling a new freedom, wanted to look out. He hammered away to make an opening. The wall cried, *I have protected you*. And the man said, *I appreciate your faithfulness but I feel time has brought change.*”⁹

As paredes do monte possuem este carácter ancestral, pois derivam de materiais da própria terra, ao abrigo de técnicas construtivas simples, tal como no início da história da parede. Estas intervenções no monte denunciam-se através das diferentes espessuras das suas paredes, do seu aspecto e do seu comportamento face aos elementos estruturais.

As paredes exteriores e menos espessas, de passado recente, são apenas compostas por alvenaria de tijolo e revestidas por reboco de cal, resultando numa ineficácia térmica. Desde cedo, propôs-se resolver o problema reforçando-as com isolamento térmico e com uma segunda parede que protege este último. As novas paredes interiores – que não serão estruturais – prolongam essa lógica de alvenaria de tijolo corrente, adaptando-se aos elementos da pré-existência.

“Designing from the outside in, as well as the inside out, creates necessary tensions, which help make architecture. Since the inside is different from the outside, the wall - the point of change - becomes an architectural event. (...) The interior and environmental forces are both general and particular, generic and circumstantial. Architecture as the wall between the inside and outside becomes the spatial record of this resolution and its drama.”¹⁰

As restantes paredes são as detentoras desta tensão. Sendo mais fortes e antigas, possuem características formais próprias da construção em terra, constituindo o suporte da cobertura. Tais características são evidentes na sensação de peso e de robustez que transmitem. Presume-se que tenham diferentes constituições ao longo da sua elevação: alvenaria de pedra (possivelmente xisto e/ou outras pedras do local) nas suas fundações e no seu soco, taipa ao longo das paredes, combinada com madeira no travamento dos vãos, partes de tijolo corrente ou de adobe (na zona da abobadilha, por exemplo) e outros materiais argilosos. Embora necessitem de alguma manutenção e cuidados e não permitam a abertura de grandes

30 Elevação da
parede de taipa.

9. Louis I. Kahn, *op.cit.*, p. 267.

10. Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, p. 86.



vãos, contêm propriedades isotérmicas e incombustíveis, sendo eficazes enquanto paredes de contacto entre o interior e o exterior.

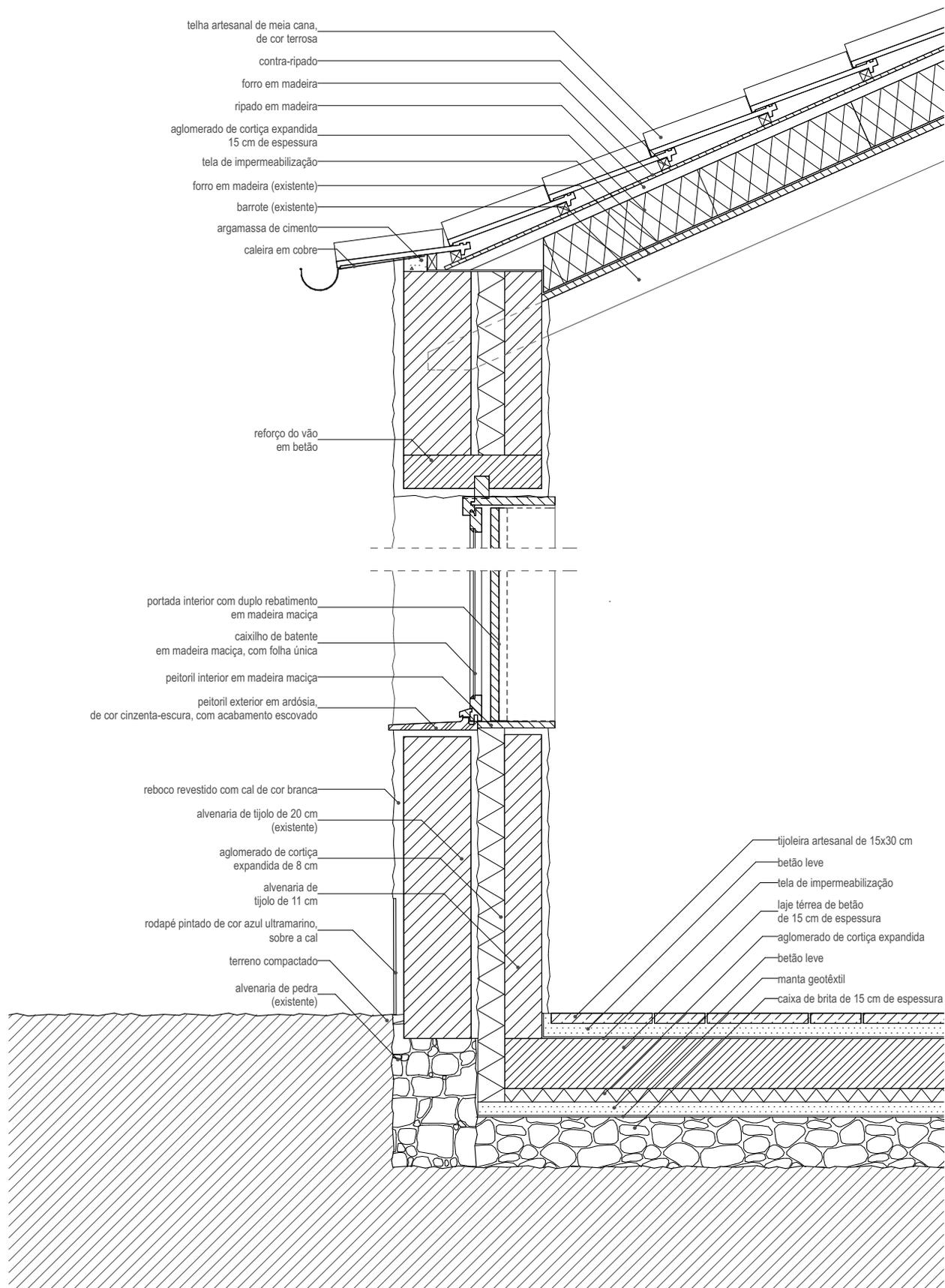
“Antes que el hombre pueda habitar su casa, dos eventos deben sucederse el uno al otro: primero los materiales necessários para la casa deben ser extraídos de su contexto natural, y luego ellos deben ser ensamblados en algún otro lugar en un nuevo contexto técnico para formar el todo artificial que es la casa.”¹¹

A ideia de que uma parede nasce na sua própria circunstância, acrescenta-lhe um valor distinto das paredes correntes da contemporaneidade. A sua ligação com o lugar originou a intenção de corrigir as anomalias estruturais e preservá-las tanto quanto possível, para que se conserve a memória e o ambiente da casa de outrora¹².

31 Forma e espessura das paredes de taipa. Alçado Oeste da casa-mãe.

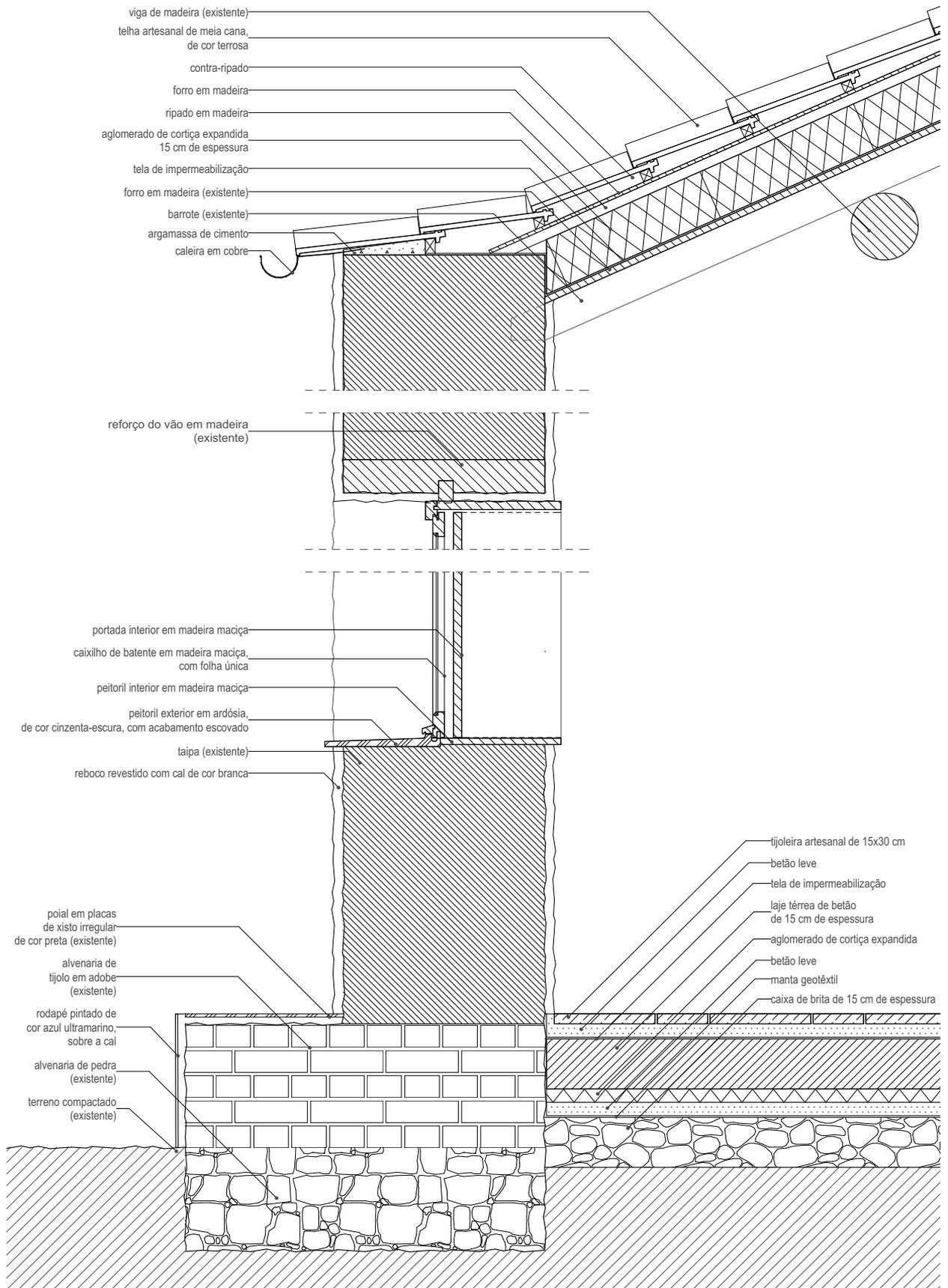
11. Dom Hans van der Laan, *op. cit.*, p. 101.

12. A apreciação de tais qualidades pode rever-se na reflexão de Hassan Fathy acerca do artesanato: “Os objectos feitos à mão agradam-nos porque exprimem o estado de espírito do artesão. Cada irregularidade, cada particularidade, cada diferença é resultado de uma decisão tomada no momento da produção. A alteração do padrão quando o artesão se cansa de ser repetitivo; ou a mudança de cor, quando lhe falta uma cor ou uma linha, são testemunhos da interacção constante entre o Homem e os seus materiais.” Hassan Fathy, *op. cit.*, p.36.



0cm 10cm 40cm

CORTE CONSTRUTIVO_PAREDE DUPLA DE ALVENARIA DE TIJOLO



CORTE CONSTRUTIVO_PAREDE EM TAIPA



As edificações originais do monte são inteiramente revestidas por cal branca, reflectora da luz do Sol, o que resulta na homogeneização do conjunto, em contraste com as coberturas de cor terrosa¹³. Deste remate, elevam-se as quatro chaminés da casa¹⁴, implantadas nas extremidades e também pintadas deste branco.

“Não há arte onde o homem não é livre e a natureza não quer. Dando às mãos ágeis e fantasiosas materiais nobre e moldáveis – o mármore, o cobre, a lã, o coiro e o barro -, a terra alentejana quis que a vida no seu corpo tivesse beleza.”¹⁵

Dada a abundância de calcário na região e a habilidade manual, este composto tornou-se uma solução frequente no Alentejo, pois é eficaz na consolidação das paredes de taipa, contribui para a frescura do interior das casas nos verões abrasadores e serve para manter os insectos afastados. Ainda que económico e eficiente, requer uma manutenção frequente das paredes – a *caiação* das casas –, tendo-se isto transformado numa tradição alentejana¹⁶. A repetição intensa deste ritual, leva ao alisamento das superfícies e ao arredondamento das arestas da casa, como é verificável no monte.

A cal é utilizada na composição de argamassas e/ou como revestimento (pintura), logo é texturada consoante as areias finas, pigmentos colorantes ou pedras com que é misturada. A explicação vitruviana do seu processo de cozedura, algo fabulada, reflecte a sua ligação com os recursos naturais:

“(...) consumidos e lançados fora o ar e a humidade que estão dentro do corpo da pedra, permanecendo nela latente um resíduo de calor, se ela

33 Texturas da cal em Alegrete, Portalegre.

13. As coberturas são compostas por telha cerâmica de canudo, apresentando-se mau estado.

14. As chaminés da casa são idênticas entre si: têm um tratamento rendilhado, graças ao recurso a telhas e ladrilhos, possuem secção rectangular e são rematadas de forma piramidal. “A existência normal da chaminé na casa do Sul, escoando todo o fumo para o exterior e impedindo que ele invada a casa (...) está na base da limpeza impecável que caracteriza as suas cozinhas, e que a caiação regular e constante acentua ainda mais.” Ernesto Veiga de Oliveira, *op. cit.*, p. 153.

15. Miguel Torga, *op. cit.*, p.88.

16. “Esta caiação, que constitui também um meio de defesa contra a luz e o calor, renova-se a cada passo, e é geralmente feita pelas mulheres, constituindo uma das suas fainas domésticas regulares normais; ela acentua o pitoresco da construção, aveludando superfícies (...) com a espessura das suas camadas sucessivas, e dá-lhes um aspecto asseado e fresco que contrasta flagrantemente com o que apresenta geralmente a casa do Norte.” Ernesto Veiga de Oliveira, *op. cit.*, p. 151.



UNIDADE E VARIEDADE, A CASA-MÃE DO MONTE DA DEFESA VELHA

34 Emolduramento azul dos vãos.

for molhada na água antes de receber a força do fogo, aquece quando o elemento líquido penetra nos vazios intersticiais, e, assim refrigerada, expulsa o calor do corpo da cal. (...) Ao abrirem-se os seus interstícios e poros, congregam em volta de si a mistura de areia, e deste modo, secando, se unem e juntam com os calhaus e produzem a solidez das estruturas.”¹⁷

Pode-se também presumir que o branco do casario alentejano tem razões ideológicas, constitui uma metáfora para o asseio e para a pureza das superfícies e das pessoas¹⁸. A cor branca da cal é, portanto, uma referência na cultura do Alentejo, ainda que a paleta da região seja mais alargada.

A cor revela-se frequentemente nos socos das casas e no emolduramento dos vãos dos edifícios. Quer seja uma questão de protecção ou de personalização das casas, a cor destaca-se e constitui uma forma de comunicação¹⁹. No caso do Monte da Defesa Velha, a cor utilizada, a par do branco, é o azul ultramarino.

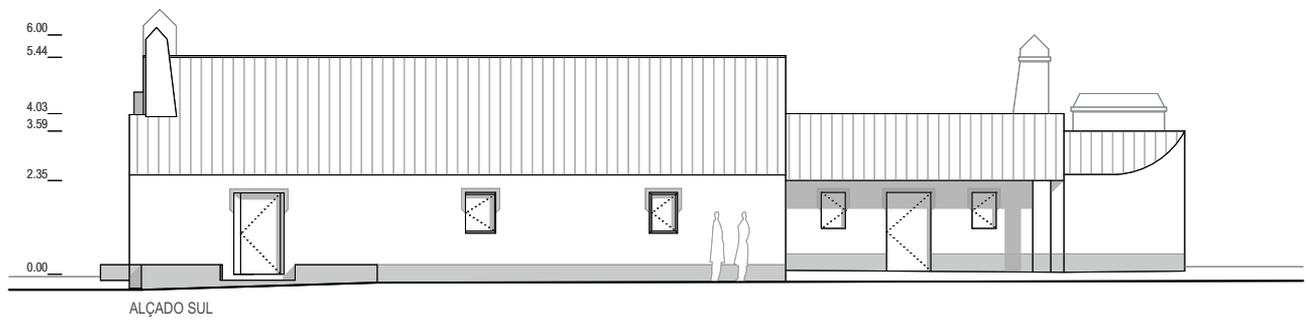
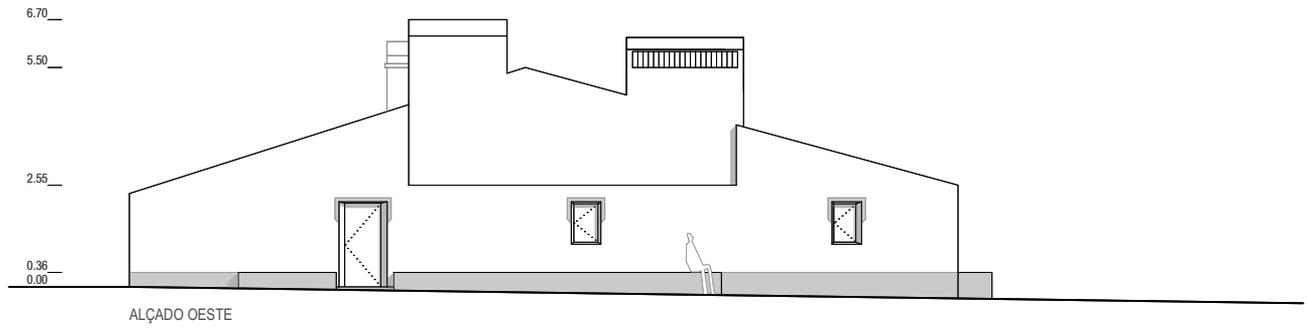
As utilidades e a importância cultural que a cor detém, dão-lhe presença suficiente para que seja considerada parte integrante do local. Deste modo, o azul e o branco mantêm-se com o propósito conservar a atmosfera desta casa caiada, evitando a descaracterização e a desintegração do edifício, tem razões de ordem prática e simbólica.

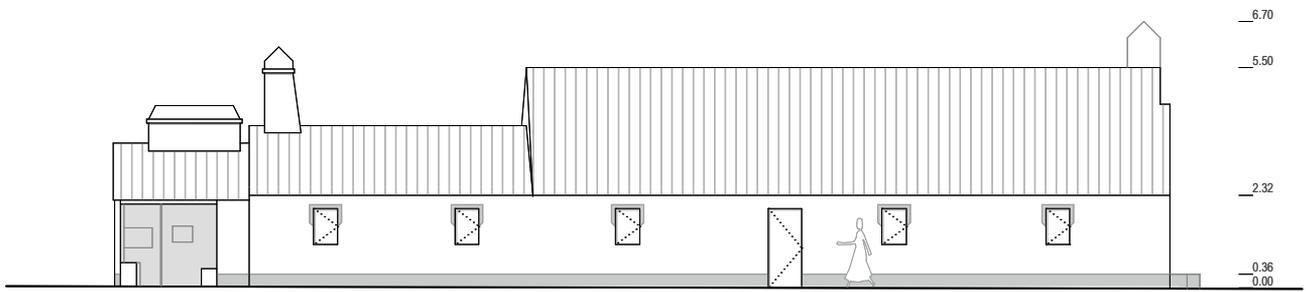
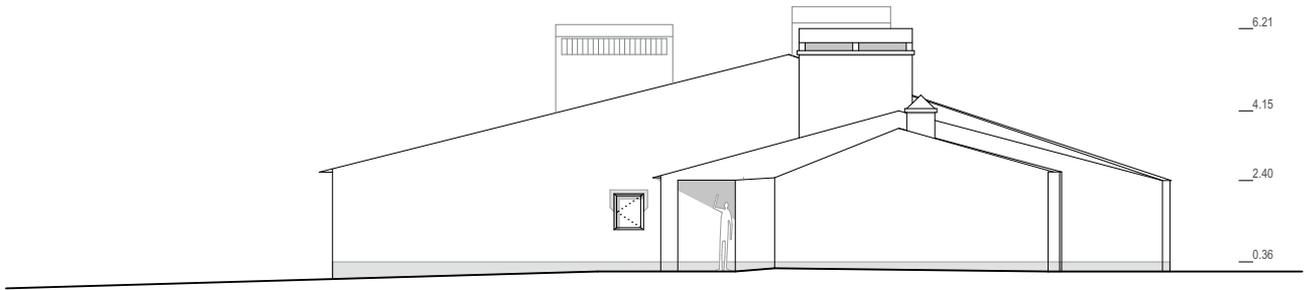
35 Rodapé azul ultramarino no edifício Sul do monte.

17. Marco Vitruvius. *op. cit.*, p. 78.

18. “É neste ambiente desta sensibilidade, embora distinto dela, que o registo moralista encontrou na cal e na brancura o caminho por onde conduzir uma lição. Amorim Girão reflecte-o, mas é António Sardinha quem melhor o explicita no seu *Louvor da Cal: Uma casinha caiada/Por muito humilde que seja/Tem sempre a cara lavada/Tem sempre uns modos de igreja.*” José Baganha, *op. cit.*, p. 101.

19. “Por muito deliciosas que nos pareçam certas lendas e rumores sobre a aplicação de cor nas fachadas – os ocres amarelos e vermelhos *sangue de boi*, os azuis *ferretes*, os verdes secos (mais raros) e até o cinza quase negro -, lendas sobre *espanta-espíritos* ou *amuletos de boa fortuna* não são mais do que fantasias, parte de um rico folclore cheio de cor, de primaveras e flores que se manifesta igualmente no artesanato, na música e demais expressões da arte popular.” *Idem, Ibidem.*, p. 169.





ALÇADO NORTE



VELHO E NOVO

“Cuando miramos la arquitectura del pasado, nosotros, como arquitectos, creo que sin excepción, intentamos penetrar en su secreto (...) que presupone siempre una revelación, a veces árdua; no hablo de lo *indescifrable*, cuya interpretación dejamos a otros.”²⁰

Durante a experiência do projecto, *deixou-se falar o edifício*²¹ e, quanto àquilo que este não revelava no seu silêncio, investigou-se²². Reflectiu-se constantemente acerca do que deveria mudar e do que deveria manter-se, procurou-se um sentido de oportunidade para a intervenção numa arquitectura tão consolidada e tão relacionada com a terra.

“Aproveitando os incentivos do meio e os recursos do seu génio, o alentejano faz milagres. A própria paisagem sem relevo o estimula. Pois bem: concebeu ele o desenho e a arquitectura.”²³

A pertinência de certos elementos arquitectónicos trouxe questões acerca das relações de contraste, de continuidade e de equilíbrio, entre o construído e a construir, com a consciência de que intervir significa modificar. Tais reflexões dispersas sobre as partes e o todo indicaram alguns caminhos possíveis, levando à convergência de diversos olhares: um posicionamento²⁴. Desta maneira, a eleição de um método foi progressivamente dissipando tais dúvidas.

“Se ser contemporâneo do próprio tempo é condição primeira e irrenunciável do nosso ofício, o passado representa, pelo contrário, a identidade cultural. (...) Viver o nosso tempo com tudo aquilo que é do passado, nos pertence e nos convence, mas sem renunciar a nada daquilo

36 O velho em ruína. *Rovine di una Galleria di Statue nella Villa Adriana a Tivoli* (1800). Giovanni Battista Piranesi.

20. Giorgio Grassi, *op. cit.*, p. 33.

21. Parafrazeando Francisco de Gracia, *Construir en lo construido: la arquitectura como modificación*, p.135.

22. “Compreender não é procurar no que nos é estranho a nossa projecção ou a projecção dos nossos desejos. É explicar o que se nos opõe, valorizar o que até aí não tinha valor dentro de nós. O diverso, o inesperado, o antagónico é que são a pedra de toque dum acto de entendimento.” Miguel Torga, *op. cit.*, p.89.

23. *Idem, Ibidem*, p.88.

24. “Todo acto creativo supone la existencia de proyección, ausencia y mirada. La proyección está relacionada con el posicionamiento ante el mundo, la ausencia con la huella, y la mirada con el pensamiento.” Emilio Tuñon, *op. cit.*, p.137.

que a actualidade é capaz de nos oferecer.”²⁵

“Pero ¿dónde acaba realmente la conservación y empieza la modificación?”²⁶

Estes foram limites imprecisos. A intenção de conservar ao máximo uma estrutura e um ambiente reduziu o *carácter manipulável* dos seus elementos e incentivou a relações de semelhança e de integração, em detrimento da ruptura com a pré-existência. Pretendeu-se que o novo desse continuidade ao construído, ainda que sob outra forma²⁷, num compromisso constante com o seu contexto. Assim, muitas das problemáticas de projecto já teriam a sua resposta nas soluções existentes no edifício ou, pelo menos, na sua lógica inerente²⁸. Quanto aos novos elementos, a assertividade de Eduardo Souto de Moura, serviu na sua resolução de algumas hesitações:

“Antigo é antigo, novo é novo. Se for novo, faço as coisas de uma certa maneira... se for antigo, faço-as de outra.”²⁹

Nesta frase, cabem ainda outras reflexões e intenções. Uma ficam por perceber, outras sugerem-se através dos desenhos, problemas e indecisões: a recuperação das caixilharias, a substituição do telhado, a revelação da estrutura de madeira e/ou do tecto falso, a conservação dos bancos exteriores e a reutilização das pedras do edifício, por exemplo.

A proposta de intervenção é quase invisível pelo exterior, pois a estrutura e a forma exterior são inteiramente conservadas, constituindo os limites físicos do projecto. Para lá destas condicionantes, as maiores alterações deram-se na estrutura programática e na adequação geométrica aos espaços³⁰.

25. Nicola di Battista, *A Lição Do Passado*, in Michelle Cannatà, Fátima Fernandes (ed.), *Construir no tempo = Building upon time: Souto de Moura, Rafael Moneo, Giorgio Grassi*, p.11.

26. Francisco de Gracia, *op. cit.*, p.135.

27. “Hablamos de una arquitectura ambientalmente integrada, pero reconocible como perteneciente a su momento histórico; esforzada en establecer continuidades entre lo nuevo y lo viejo mediante una investigación particularizada del lugar. No es antitipológica, pero responde a impulsos culturales superadores de la pequeña cultura local; no es antihistoricista, pero evita reproducir la historia; no representa una simple mimesis, aunque pueda favorecer los nexos figurativos con el entorno. Se apoya siempre en una reflexión intelectual y en la observación de las leyes de formación de la ciudad.” *Idem*, *Ibidem*, p.310.

28. “Más allá del metafórico *hablar del edificio*, el conocimiento de su lógica formal necessita de una interpretación que solamente es posible mediante el análisis y el conocimiento” *Idem*, *Ibidem*, p.141.

29. Roberto Collovà (et. al.), *Santa Maria do Bouro: Eduardo Souto de Moura: construir uma pousada com as pedras de um mosteiro = building a pousada using stones from the monastery*, p.50.

30. “No será la ley geométrica, tan fascinante para quien hace y tan conveniente, es también una ley de la naturaleza?” Giorgio Grassi, *op. cit.*, p.38.

“Portanto, quando tentamos encontrar novos caminhos, não podemos deixar de sentir ainda mais fortemente a presença dos extraordinários feitos do passado, imaginando talvez que a esses outros nos possamos e devamos juntar.”³¹

Por isso, o diálogo entre o velho e o novo assentou na articulação temporal e espacial³², numa síntese de várias problemáticas e elementos³³. Procurou-se uma relação justa com o passado, investigando acerca de uma base sólida sobre o qual apoiar as experimentações, as tentativas e as ideias de projecto, acrescentar uma outra história ao edifício³⁴.

Esse ambiente é o resultado de reflexões que têm por base conservar a identidade do monte alentejano, apontam para a valorização do *genius loci*³⁵. Longe de se tornar uma arquitectura estagnada na sua época, espera-se que o monte altere adequadamente a sua realidade e que volte a ser um organismo vivo.

31. Nicola di Battista, *A Lição Do Passado*, in Michelle Cannatà, Fátima Fernandes (ed.), *Construir no tempo = Building upon time: Souto de Moura, Rafael Moneo, Giorgio Grassi*, p. 12.

32. Acerca do papel do arquitecto: “él no solo debe tener en consideración los usos prácticos de tal o cual material, sino penetrar en la capacidad de dividir espacio y de ordenar espacio de la matéria sólida en general; y finalmente él no sólo debe estar atento al processo técnico empleado en el trabajo de los materiales para formar muros y techos, sino más bien encargarse de la necesidad de poner juntos un determinado número de elementos sólidos para encerrar espacio.” Dom Hans van der Laan, *op. cit.*, p. 101.

33. “Así, a través de los elementos específicos del trabajo, hemos sido conducidos ante el problema: la razón de ser de la arquitectura. Toda arquitectura, ya se sabe, es ante todo una respuesta a un problema, a un problema práctico definido.” Giorgio Grassi, *op. cit.*, p.34.

34. “De este modo cada arquitectura es una historia en sí misma; cada proyecto es siempre un partir de cero. Y esto es más sorprendente – pero también mucho más significativo – porque en el fondo la arquitectura recorre sempre los mismos temas y sus médios en el tiempo varían muy poco.” *Idem, ibidem*, p. 39.

35. “Natural elements are evidently the primary components of the given, and places are in fact usually defined in geographical terms. We must repeat however, that *place* means something more than location. (...) Character is determined by *how* things are, and gives our investigation a basis in the concrete phenomena of our everyday life-world. Only in this way we are fully grasp the *genius loci*; the *spirit of place* which the ancients recognized as that *opposite* man has to come to terms with, to be able to dwell.” Norber Schulz, *Genius Loci: Towards a phenomenology of Architecture*, p. 10-11.



UNIDADE
SÍNTESE

“É universal o fenómeno da Architectura e Urbanismo. Onde se encontra o homem, em qualquer momento e em qualquer lugar, existem a Architectura e o Urbanismo. Fenómeno necessário, inerente à própria natureza do homem, prolongamento indispensável da sua vida, manifestação da sua existência; desta universalidade – a variedade, a infinidade dos aspectos, a pluralidade das realizações.”¹

Em Architectura, os elementos são fragmentos complexos e variantes nas suas características, quantidade e/ou posição, valem por si mesmos, mas também são integrantes de um conjunto, tal como demonstrado anteriormente. Os elementos são de muitas naturezas e, no caso deste monte, abarcam tanto os seus acessos, lareiras ou paredes em taipa, como a implantação no território, o simbolismo do fogo ou a casa enquanto abrigo. Como consequência disto, as relações entre si são igualmente cambiantes. Acredita-se que é esta dialéctica que desencadeia o *acontecimento* da Architectura.

“(…) del mismo modo que resultaria inaceptable definir el discurso como una mera combinación de palabras o la música como una simple yuxtaposición de notas, también, al privilegiar unívocamente el camino que va de los elementos al todo como modo de constituirse la arquitectura, se corre el riesgo de empobrecerla y desnaturalizarla.

Para que exista música, discurso o arquitectura no basta con los elementos; se requiere también una estructura, una idea general que gobierne las relaciones que se dan entre ellos, en función de determinados objetivos. La estructura se manifiesta a través de la reunión de los elementos pero, en cierto modo, les es previa.”²

A estrutura é um princípio ordenador, responsável pela disposição, pelo encadeamento e pela concretização dos elementos arquitectónicos. Esta interdependência pode ocorrer entre elementos distantes ou próximos, bem como mudar de acordo com a sua dimensão espaço-temporal. Por isso, em Architectura, as partes não são estáticas, podem ser mutáveis nos seus vários momentos e lugares. Como dependem da sua circunstância, estão sujeitas à subjectividade e ao relativismo³. Citando o caso do monte:

1. Fernando Távora, *Teoria Geral da Organização do Espaço. Architectura e Urbanismo. A lição das constantes*, p. 3.

2. Carlos Martí Arís, *op. cit.*, p. 140.

3. “Sendo diferentes as condições serão diversas as soluções – mas deve ser comum a natureza das relações.” Fernando Távora, *Teoria Geral da Organização do Espaço. Architectura e Urbanismo. A lição das constantes*, p. 16.

na *promenade*, que se deve à sequência de espaços na casa-mãe, o quarto adquire diferentes significados conforme os lugares onde o usuário se coloca, dentro ou fora da casa, em termos concretos e abstractos.

“Como cuartos, son una subdivisión de la casa, y como cuartear es sempre dividir en porciones iguales una unidad ensimesmada (una esfera, un círculo, un año), el cuarto de la casa alaba precisamente, como fragmento, su conciencia de pertenecer a algo que no es fragmentario sino único. Recogido sobre su cuarto correspondiente, el cuerpo se anuda a un cierto mundo, desde allí lo conoce, lo cala, desde allí salta.”⁴

Quando entramos numa sala de estar do monte, apercebemo-nos da importante presença da lareira no espaço, à semelhança do que acontece na outra sala de estar ou na cozinha. Estabelece-se um diálogo entre elementos idênticos em compartimentos distantes, percebidos ao longo de uma trajetória. À medida que percorremos a(s) casa(s), (re) lembramo-nos da importância do fogo e dos seus significados.

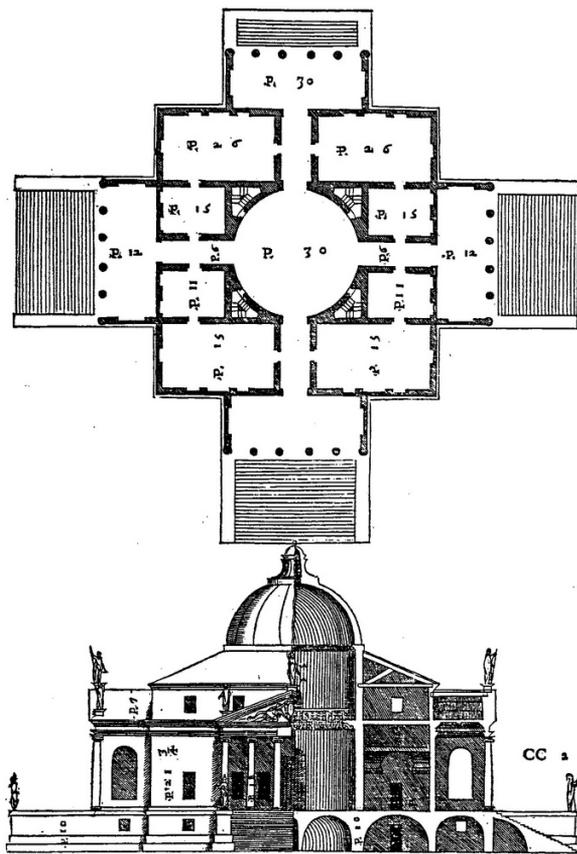
“Parts can be more or less whole in themselves, or, to put it in another way, in greater or lesser degree they can be fragments of a greater whole. Properties of the part can be more or less articulated; properties of the whole can be more or less accented. In the complex compositions, a special obligation toward the whole encourages the fragmentary part or, as Tryst Edwards calls it, the term, *inflection*.”⁵

Quando estes elementos são orientados para um determinado sentido simbólico ou formal passam a ter essa mesma especificidade (a sua *orientação/inflexão*) em comum, mesmo que sejam distintos. Favorece-se uma ideia de conjunto, onde as características individuais das várias partes que integram um edifício se unem entre si. Nesta estratégia projectual, o diálogo entre elementos evita a desordem e a ambiguidade, cujas características podem adulterar os significados da Arquitectura, contribuindo para uma ideia de unidade e uma sensação de harmonia⁶.

4. Luis Martínez Santa-Maria. *op. cit.*, p. 13-14.

5. Robert Venturi, *op. cit.*, p.88.

6. “If the results of mathematical calculation appear satisfying and harmonious to us, it is because they proceed from the axis. If, through calculation, the airplane takes on the aspect of a fish or some object of nature, it is because it has recovered the axis. If the canoe, the musical instrument, the turbine, all results of experiment and calculation, appear to us to be *organized* phenomena, that is to say as having themselves a certain life, it is because they are based upon that axis. From this we get a possible definition of harmony, that is to say a moment of accord with the axis which lies in man, and so with the laws of the universe,- a return to universal law.” Le Corbusier, *Towards a new architecture*, p. 210-212.



“One serves the body and one is the body itself.”⁷

Esta sequência lógica e complexa, que ultrapassa o valor individual dos elementos, promove uma outra leitura. Tal efeito pressupõe a existência de um elemento subordinador, estabelecendo assim a relação com algo superior ou externo a essas partes. Logo, a convergência para certo propósito gera uma nova complexidade de relações e acrescenta-lhes outro significado⁸.

É desta forma que o percurso da entrada e as duas casas afluem no mesmo espaço nuclear, que desempenha a figura de elemento subordinador, ou que o conjunto dos espaços de pé-direito mais baixo destaca os restantes, assumindo o papel de *espaços de transição*, por exemplo. É, também, deste modo que a dissertação se dirige para uma síntese da investigação – esse é o seu fim, tal como acontece no projecto.

“The objects in nature and the results of calculation are clearly and cleanly formed; they are organized without ambiguity. It is because we see clearly that we can read, learn and feel their harmony. I repeat: *clear statment* is essential in a work of art.”⁹

Logo, os recursos à orientação para algo, à centralização, ao ritmo ou à hierarquização dos elementos são métodos de inflexão, clarificam ideias e propósitos, constituindo instrumentos de projecto que adicionam complexidade à Arquitectura¹⁰. O interesse destes dispositivos reside na tensão que podem adicionar aos espaços, tornando-os mais ricos e variados, mais estimulantes¹¹.

37 Ideia de centralização. *Villa Capra (1565)*, Andrea Palladio.

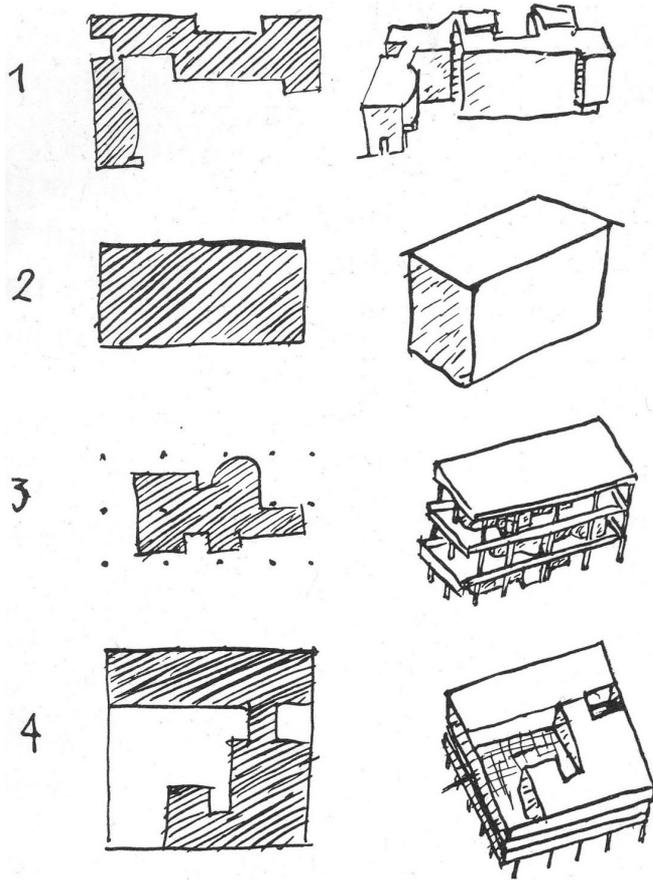
7. Louis I. Kahn, em conversa com Peter Blake, em 1971, in Richard S. Wurman (ed.), *What will be has always been: The words of Louis I. Kahn*, Rizzoli, New York, 1986, p. 13, *apud* Anne Beim, *op. cit.*, p. 143.

8. “Conventional elements in architecture represent one stage in an evolutionary development, and they contain in their changed use and expression some of their past meaning as well as their new meaning. (...) This is a result of a more or less ambiguous combination of the old meaning, called up by associations, with a new meaning created by the modified or new function, structural or programmatic, and the new context. The vestigial element discourages clarity of meaning; it promotes richness of meaning instead.” Robert Venturi, *op. cit.*, p. 38.

9. Le Corbusier, *op. cit.*, p. 212.

10. “The whole, which is dominated by hierarchical relationships of parts rather than by the inherent inflective nature of the parts, can also be a characteristic of complex architecture. Hierarchy is implicit in an architecture. It involves configurations of configurations - the interrelationships of several orders of varying strengths to achieve a complex whole.” Robert Venturi, *op. cit.*, p. 100.

11. “(...) I have emphasised the goal of unity rather than the easy unity through exclusion. (...) The whole is dependent on the positions, number, and inherent characteristics of parts. A complex system in Herbert A. Simon’s definition includes *a large number of parts that interact in a non-simple way*. The difficult whole in an architecture of complexity and contradiction includes multiplicity and diversity of elements



UNIDADE E VARIEDADE, A CASA-MÃE DO MONTE DA DEFESA VELHA

Por exemplo, o edifício aproxima-se desta forma de organização ao hierarquizar os espaços domésticos: os diferentes quartos e os restantes compartimentos de serviços desenvolvem-se em torno dos espaços de reunião, de maior amplitude¹². Tal configuração não permite que todas as divisões tenham a mesma importância, pois estabelece a diferença e cria contraste, acrescenta-lhes outros valores. Estabelece-se uma estrutura¹³ na dialéctica entre os espaços da(s) casa(s).

“Spaces of a variety of dimension and character supported by their own space need to lend themselves to the development of meaningful form by space distinctions in a more complex hierarchy of spaces.”¹⁴

Assim, intervir num lugar é uma operação delicada pois significa alterar uma ordem já instituída na circunstância¹⁵. *Construir no construído*¹⁶ é acrescentar um novo sentido à pré-existência, articular elementos arquitectónicos é sinónimo de (re)estabelecer um sistema de relações, intervir é necessariamente organizar e dar outra interpretação ao lugar. Atribuir uma nova leitura à realidade pode passar pela valorização de determinados aspectos da circunstância, como idealizado no desenho da sala da abobadilha ao transformá-la num átrio. Por outras palavras, trata-se de colocar noutra ordem elementos existentes ou convencionais para que gerem outros significados – o arquitecto torna-se um *reorganizador da realidade*.

Acerca da organização dos elementos, Robert Venturi defende que a ordem pode/deve ser quebrada pelo inesperado, factor que gera tensão e

in relationships that are inconsistent or among the weaker kinds perceptually.” *Idem, Ibidem*, p.88.

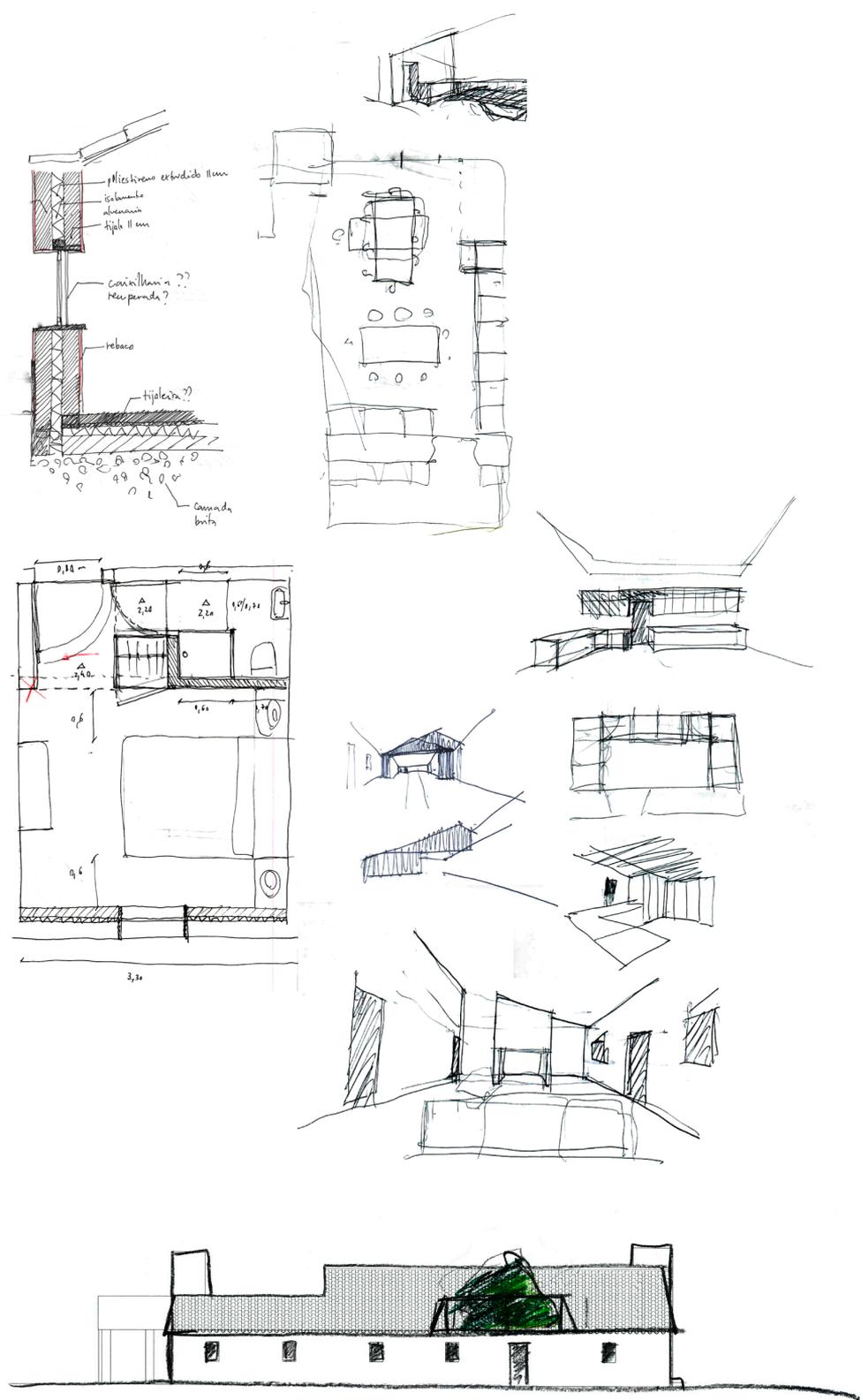
12. “The large space, the small spaces, the unnamed spaces, and the spaces that serve. The way they are formed with respect to light is the problem of all buildings.” Louis I. Kahn, *Spaces Order and Architecture*, in *The Royal Architecture Institute of Canada Journal*, vol. 34, 1957, apud Alessandra Latour, *op. cit.*, p.375-377.

13. “Pero lo que caracteriza a la estructura es su dimensión relacional, en la que lo más importante no son los elementos ni el todo sino las relaciones que determinan su estructuración y las operaciones que, actuadas sobre los elementos, permiten la formalización del todo.” Carlos Martí Arís, *op. cit.*, p. 143.

14. Louis I. Kahn, *Order in Architecture*, in *Perspecta 4: The Yale Architectural Journal*, 1957, p. 58-65, apud Alessandra Latour, *op. cit.*, p. 74.

15. “Se o homem, ao organizar o espaço, realiza trabalho condicionado, na medida em que satisfaz as realidades que o envolvem, realiza também trabalho condicionante da sua própria actividade; uma cidade ou uma casa realizam-se segundo condições pré-existentes mas criam, uma vez realizadas, condições de existência para os homens que as vivem.” Fernando Távora, *Teoria Geral da Organização do Espaço. Arquitectura e Urbanismo. A lição das constantes*, p. 16.

16. Parafrazeando o título do livro de Francisco de Gracia: *Construir en lo construído*.



complexidade na Arquitectura¹⁷. A excepção aparece enquanto momento singular e quebra a monotonia, onde todos os elementos teriam igual valor. Esta poderá ser criada deliberadamente ou constituir a evidência de uma parte da circunstância.

“(...)I think there are the two justifications for breaking order: the recognition of variety and confusion inside and outside, in program and environment, indeed, at all levels of experience; and the ultimate limitation of all orders composed by man. When circumstances defy order, order should bend or break: anomalies and uncertainties give validity to architecture.”¹⁸

Esta solução constitui uma das formas de lidar com um contexto de difícil resolução ou de grande desordem. A excepção poderá advir de uma característica difícil de controlar na pré-existência e tornar-se uma possível causadora de surpresa. Entre o racional e o aleatório, permitir-se-á não só a ordem, mas também a excepção e o caos¹⁹. Desta forma, estabelecem-se alguns limites no controlo que o arquitecto pode exercer na sua própria actividade.

“An architecture that can simultaneously recognise contradictory levels should be able to admit the paradox of the whole fragment: the building which is a whole at one level and a fragment of a greater whole at another level.”²⁰

No entanto, quando é que o projecto está realmente terminado?

O alcance duma noção de todo talvez seduza o arquitecto a determinar ao máximo o projecto, sob a autoilusão de que detém o controlo total da realidade. Contudo, uma ideia unitária de Arquitectura pode permitir também a abertura, deixando o acto de criação interrompido ou assumindo as suas imperfeições, na forma ou no programa, por exemplo²¹. Isto é, conceder a outros a liberdade para finalizar o projecto, permitir que se reconfigure futuramente, condicionando-o moderadamente. Retirar

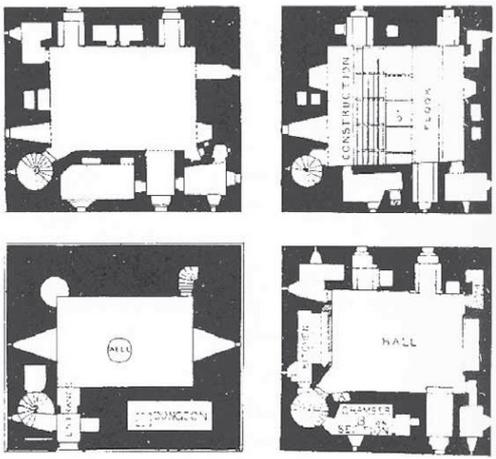
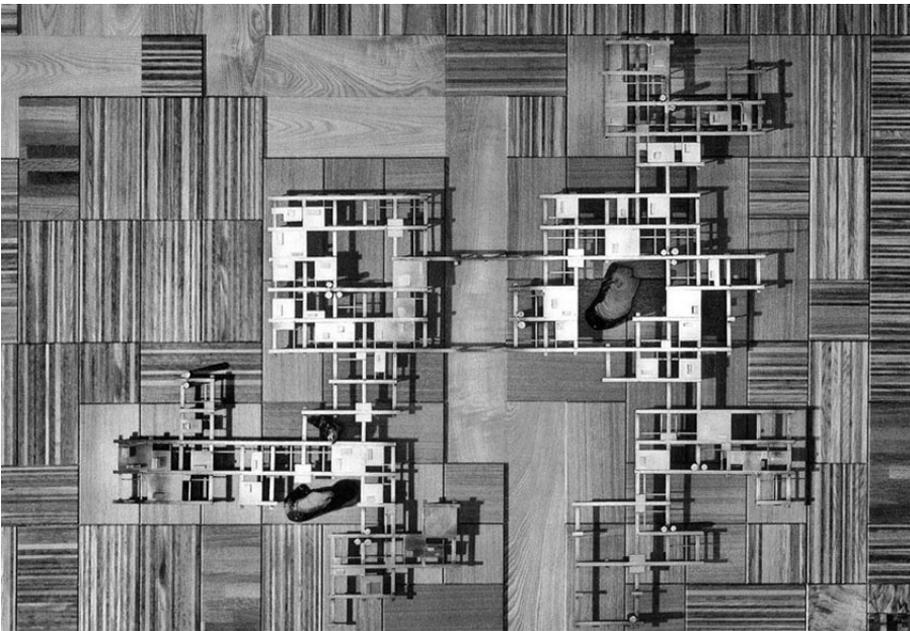
17. “But if exuberance is not characteristic of our art, it is tension, rather than *serenity* that would appear to be so.” Robert Venturi, *op. cit.*, p.18.

18. *Idem, ibidem*, p.41.

19. “It is the unity which *maintains*, but only just maintains, a control over the clashing elements which compose it. *Chaos is very near; its nearness, but its avoidances, gives... force.*” *Idem, ibidem*, p. 104.

20. *Idem, ibidem*, p. 103.

21. “A building with no *imperfect* part can have no perfect part, because contrast supports meaning.” *Idem, ibidem*, p.41.



rigidez ao projecto poderá advir dessa certa *descontracção* de não desenhar tudo ou de não planear completamente. Dar lugar à espontaneidade, pôr de parte o domínio ilusório e permitir o desafio à ordem, de forma a conseguir um conjunto rico em significados e complexidades²². Trata-se de encarar a sugestão enquanto intento do projecto, sem sacrificar a ideia de unidade.

O espaço do forno exterior pode ilustrar esta questão: constitui um elemento exterior à casa, mas parte integrante do seu volume, que está fora da ordem formal estabelecida pelo resto do edifício. Visto que não teria a utilidade ou a pertinência de antigamente, considerou-se eliminá-lo. Depois de uma segunda reflexão sobre esse espaço, sobressaíram o seu carácter excepcional e a abertura que o seu programa e a sua forma permitiriam a usos futuros; por isso, revalorizou-se e manteve-se.

Nesta mesma perspectiva, o projecto propôs-se a reverter apenas a casa-mãe do monte – e não o seu conjunto –, onde, na verdade, quem continuará o projecto serão aqueles que se apropriarão do edifício, no confronto entre o projecto e a realidade.

41 *Plantas do Castelo Heddingham* (data desconhecida). Louis I. Khan.

“If the works of nature *live*, and if the creations of calculations *move* and produce activity in us, it is because they are both animated by a unity of the intention which is responsible for them. I repeat: there must be a unity of aim in the work of art.”²³

Deste modo, articular um conjunto sem suprimir ou ignorar os elementos que se consideram mais desfavoráveis ou desinteressantes, tendo em conta as suas especificidades, é uma actividade minuciosa²⁴. Evitar ou eliminar esses problemas significa desprezar o contexto enquanto todo, o que pode resultar numa desadequação à realidade²⁵.

O arquitecto deve trabalhar com as condicionantes, manipulando adequadamente os elementos arquitectónicos, renunciando a via da simplificação enquanto fim da sua Arquitectura²⁶. O reconhecimento por

42 *Agricultural city* (1960), Kisho Kurokawa.

22. “A valid order accommodates the circumstantial contradictions of a complex reality. It accommodates as well as imposes.” *Idem, ibidem*, p.41.

23. Le Corbusier, *op. cit.*, p. 213.

24. “But an architecture of complexity and contradiction has a special obligation toward the whole: its truth must be in its totality or its implications of totality. It must embody the difficult unity of inclusion rather than the easy unity of exclusion. More is not less” Robert Venturi, *op. cit.*, p.16.

25. A supressão dessas partes origina, por vezes, outros problemas, como a dificuldade da sua substituição.

26. “Not does complexity deny the valid simplification which is part of the process of analysis, and even a method of achieving complex architecture itself. *We over simplify a given event when we characterise it from the standpoint of a given interest.* But this kind of simplification is a methodist the analytical

Order is
Design is form-making in order
Form emerges out of a system of construction
Growth is a construction
In order is a creative force
In design is the means – where with what on when with how much
The nature of space reflects what it wants to be
 Is the auditorium a Stradivarius
 or is it an ear
 Is the auditorium a creative instrument
 keyed to Bach or Bartok
 played by the conductor
 or is it a convention hall
In the nature of space is the spirit and the will to exist a certain way
 Design must closely follow that will
 Therefore a stripe painted horse is not a zebra.
 Before a railroad station is a building
 it wants to be a street
 it grows out of the needs of street
 out of the order of movement
 A meeting of contours engulzed.
Thru the nature – why
Thru the order – what
Thru design – how
A Form emerges from the structural elements inherent in the form.
 A dome is not conceived when questions arise how to build it.
 Nervi grows an arch
 Fuller grows a dome
Mozart's compositions are designs
 They are exercises of order – intuitive
 Design encourages more designs
 Designs derive their imagery from order
 Imagery is the memory – the Form
 Style is an adopted order
The same order created the elephant and created man
 They are different designs
 Begun from different aspirations
 Shaped from different circumstances
Order does not imply Beauty
 The same order created the dwarf and Adonis
Design is not making Beauty
 Beauty emerges from selection
 affinities
 integration
 love
Art is a form making life in order – psychic
Order is intangible
 It is a level of creative consciousness
 forever becoming higher in level
 The higher the order the more diversity in design
Order supports integration
From what the space wants to be the unfamiliar may be revealed to the architect.
From order he will derive
Creative force and power of self criticism to give form to this unfamiliar
Beauty will evolve

Louis I. Khan,
Order Is, in
Perspecta 3: The
Yale Architectural
Journal, 1955, p.
59, apud Alessandra
Latour, *op. cit.*, p.
58-59.

inteiro da forma, do programa e da circunstância de um edifício é uma celebração da variedade e da complexidade das suas partes²⁷. Esta é uma das razões porque se admitiu o edifício enquanto condição, no esforço de preservar ao máximo a sua identidade e os seus significados.

“O arquitecto ou o urbanista não são suficientes para a realização da Arquitectura e do Urbanismo; eles são apenas os organizadores da síntese magnífica que as obras traduzem e na qual colabora toda uma infindável série de elementos.”²⁸

Organizar as partes de forma harmoniosa é, por isso, a grande responsabilidade do arquitecto. A dificuldade em atingir uma ideia de todo reside, não na simplificação das suas partes e dos seus problemas, mas no seu reconhecimento e integração. Trata-se de projectar através de um método inclusivo.

“Uma das mais elementares noções de Química ensina-nos qual a diferença entre um composto e uma mistura e tal noção parece-nos perfeitamente aplicável, na sua essência, ao caso particular de um edifício. Em verdade, há edifícios que são compostos e edifícios que são misturas (para não falar já nos edifícios que são mixórdias...) (...) Isto é, contra o caso infelizmente normal entre nós de realizar misturas de apenas alguns factores, tentou-se aqui um composto de muitos factores. (...) Foi deixando falar tudo e todos, num magnífico e inesquecível diálogo, tentando um verdadeiro composto, que chegamos a esta realização.”²⁹

As relações entre os elementos da Arquitectura permitem a formalização do seu todo. Unidade simboliza um objecto único. Unidade não significa apenas um somatório de partes ou o reconhecimento de um todo, oscila entre o individual e o colectivo e está relacionada com as interpenetrações dos seus elementos³⁰. Unidade, em última instância, é a forma suprema de

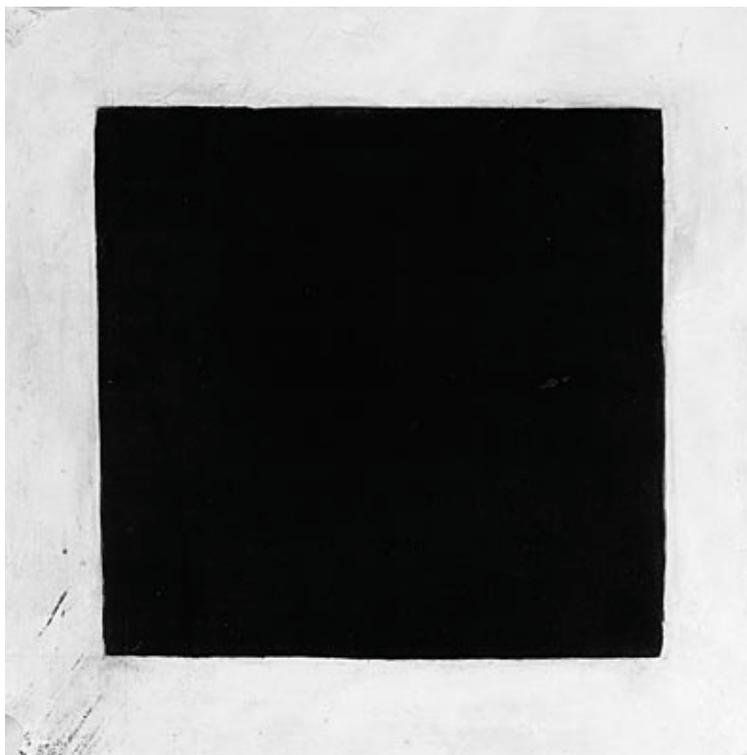
processo de achievement a complex art. It should not be mistaken for a goal.” *Idem, ibidem.*, p.18.

27. “En definitiva, la arquitectura se formaliza en la dialéctica entre lugar y los tipos, lo particular y lo general, lo único y las semejanzas, semejanzas entendidas siempre como *generalidad de lo particular*.” Manuel J. Martín Hernández, *op. cit.*, p.152.

28. Fernando Távora, *Teoria Geral da Organização do Espaço. Arquitectura e Urbanismo. A lição das constantes*, p. 12-13.

29. Fernando Távora, *Casa em Ofir*, in *Arquitectura*, nº59, Lisboa, Julho, 1957.

30. “Es, precisamente, a través del concepto de estructura como puede resolverse la dicotomía entre las posiciones atomista y totalista (...) El totalismo concibe los fenómenos como una totalidad indescomponible de manera que aislar, separar o abstraer alguna de sus partes o componentes equivale a desnaturalizar el conjunto en el que está integrada. El atomismo, en cambio, centra su interés en los



43 Uma forma de unidade. *Suprematismo dinâmico* (1916), Kazimir Malevich.

controlo, o desejo que move o arquitecto. Unidade representa um princípio ordenador que atribui aos elementos o seu devido papel e importância. Unidade é uma estrutura harmónica, fruto da construção mental do arquitecto, mas possível de ser experimentada por todos.

“Clear statement, the giving of a living unity to the work, the giving it a fundamental attitude and a character: all this is a pure creation of the mind.”³¹

Unidade é aquilo que o monte alentejano representa enquanto tipologia arquitectónica e que o Monte da Defesa Velha deveria ser, simultaneamente as *partes e o todo* de uma realidade própria, uma síntese de lugares e de tempos. Foi para esse propósito que aqui se investigou, dissertou e projectou.

“O *monte* é um todo, uma unidade, pelos edifícios que se apinham à roda de um pátio interior, voltando para o campo paredes de poucas aberturas; pelas acomodações de gados, alfaias campestres, palhas e grãos; pelos animais de criação e de trabalho que asseguram a lavoura e dão o estrume; pelo pessoal permanente que exerce os mais variados mesteres (...)”³²

Nesse sentido, este texto constitui a ligação entre as problemáticas do capítulo anterior e uma ideia de projecto, aproxima-se da síntese dessas reflexões sobre a Arquitectura. Por um lado, isolaram-se e analisaram-se os constituintes do projecto, considerando o seu valor individual; por outro, estudaram-se as relações entre si, para que o seu entendimento seja o de um todo unitário. A estratégia de partir da fragmentação de ideias até à sua interconexão na estrutura deste documento, encontrou na sua abstracção um paralelismo com a ideia de Arquitectura que se pretende defender. A estrutura tentou reconhecer múltiplos factores do projecto de modo pragmático³³, por isso, utilizou-se a tripartição dos assuntos em

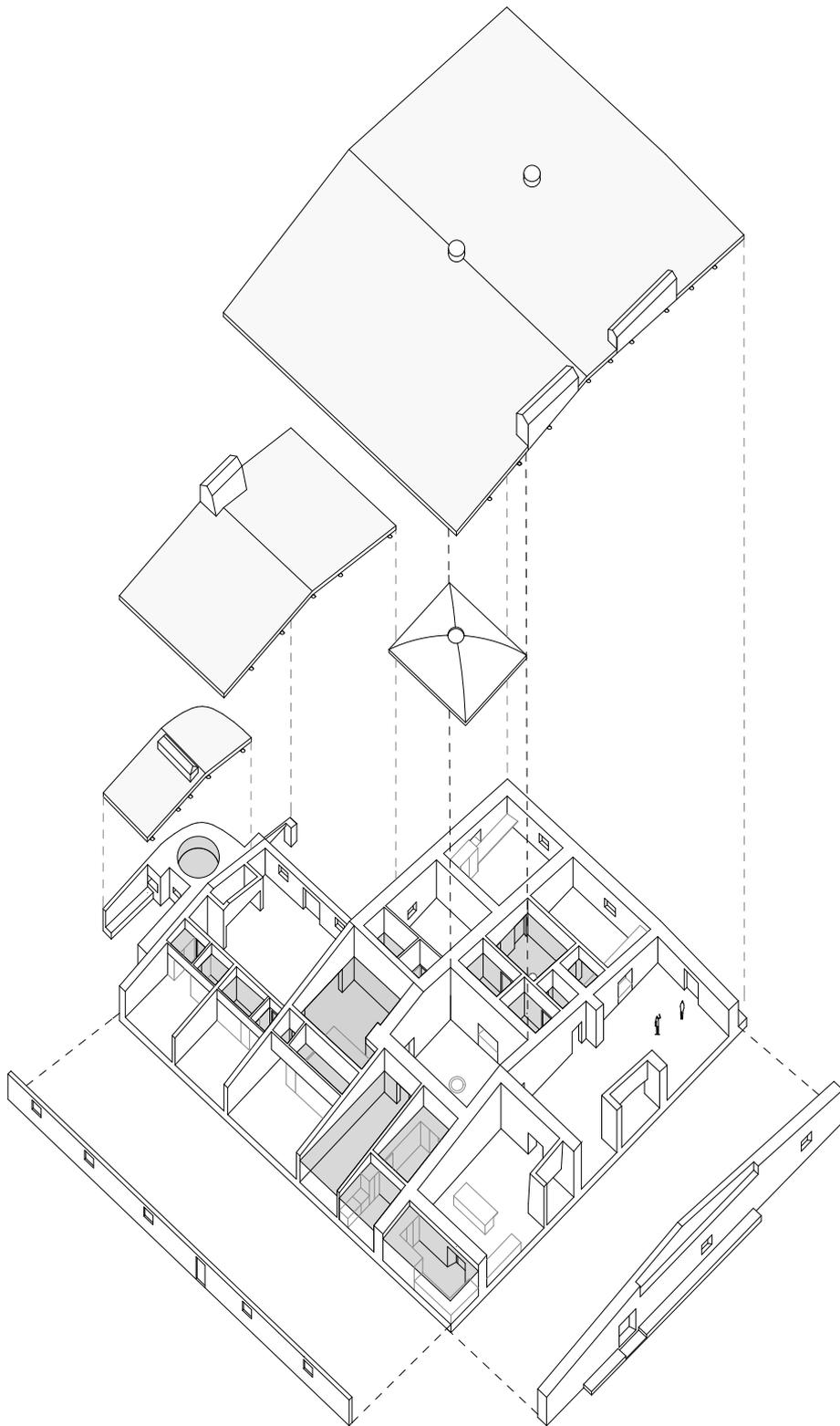
44 Outra forma de unidade. *Quadrado negro sobre fundo branco* (1915), Kazimir Malevich.

elementos, vistos como algo independiente del todo, y trata de construir el sistema a partir de la suma y combinación de dichos elementos. En arquitectura, la posición totalista se corresponde con aquellas formas del saber tradicional basadas en la aceptación del modelo, entendido como realidade monolítica, no susceptible de ser analizada y desglosada, mientras que la posición atomista (...) pretende obtener la clave de la configuración del todo a través del estudio exclusivo de los elementos.” Carlos Martí Arís, *op. cit.*, p. 143.

31. Le Corbusier, *op. cit.*, p. 214.

32. Orlando Ribeiro, *Opúsculos Geográficos – O mundo rural – IV Volume*, p.312.

33. “Pragmatism, however, is more a method than a philosophy, a method without dogma or doctrine, for which *theories happen to be tools, not responses to enigmas we might trust in*. A method for actualizing truths, for redescription and constant adaptation of our beliefs and languages in relation to



topologia, tipologia e tectónica como forma de aproximação às questões colocadas pelo tema, para gerar uma compreensão global do processo.

“Una estrutura – dice Piaget – es un sistema de transformaciones que entraña unas leyes en tanto que sistema (por oposición a las propiedades de los elementos) y que se conserva o enriquece por el mismo juego de sus transformaciones, sin que éstas lleguen a un resultado fuera de sus fronteras o reclame unos elementos exteriores. En una palabra, una estructura comprende así los três caracteres de la totalidad, de transformación y de autorregulación.”³⁴

Pensar sobre unidade e utilizar o projecto para discutir este conceito permitiram um melhor entendimento da sua complexidade, à semelhança do que fizeram os arquitectos que aqui se referenciam, considerando-a condição fundamental da disciplina. Assim, investigou-se no sentido de documentar um processo de projecto: observando, analisando, colocando questões, investigando, procurando uma metodologia, em direcção a uma ideia. Durante o rumo tomado, não foi preocupação determinar princípios invariáveis ou estabelecer bases que esta visão da Arquitectura, à partida, implicaria. Pelo contrário, escolheu-se uma possível abordagem, admitindo espaço para outras.

“Unity is, of course, the ideal in your mind when you unite interior and exterior and having made that unity a reality then you proceed to preserve it by making everything in the house and everthing around about it all tributary to the one central idea or effect and out of that unity comes a great repose always. Repose, in any sense anywhere, is due to unity of sometime, somewhere and somehow. So out of unity comes repose and out of repose comes the enjoyment of your environment, of your home as you live in it.”³⁵

Verificou-se que a unidade é preocupação comum a todos aqueles que necessitam de criar e que desejam alcançar harmonia, confirmando a

our experience; one that draws all its energy from the contingency of the world and its representations. A form of thinking that is not itself instituted as a negation of other ideas, but, in intersecting with them in a singular manner, adopts them and constructs a particular *conversation*, to the point of encountering new lexicons whose sole validity no longer lies in their truth but in their *verisimilitude*, in their capacity for creating in others the effect of truth by means of experience.” Iñaki Ábalos, *op. cit.*, p.174.

34. Manuel J. Martín Hernández, *op. cit.*, p. 148.

35. Frank Lloyd Wright, entrevistado no episódio *The Philosophy of an Architect* do programa *Heritage*, no canal WTTW-Chicago, transmitido a 31 de Outubro de 1958, *apud* Patrick J. Meehan (ed.), *The master architect: conversations with Frank Lloyd Wright*, p.97.

sua relevância. Ainda que se tenham convocado referências de outras disciplinas - pois a concretização de ideias interessa aos vários campos do saber -, aquilo que aqui se aborda é uma ideia de Arquitectura, sob a qual se estruturou o projecto.

“There is no work of art without a system.”³⁶

De acordo com isto, a presente dissertação teve como objecto de estudo um exercício de projecto, procurando a unidade através da variedade. Ou seja, validar esta ideia enquanto condição do projecto de Arquitectura.

O edifício foi utilizado como mote para incidir sobre o tema, daí ser uma constante durante a dissertação, de aprofundamento gradual e sistemático. Embora seja usado para reflectir sobre a unidade, o projecto não pretende ser a sua ilustração ou forma exemplar. Isenta-se dessa pretensão, pois a sua condição é a de instrumento para levantar questões e gerar pensamento, é uma proposta de aproximação ao tema.

Neste caso, abordou-se um edifício integrado na realidade alentejana, mas a mensagem poderá adequar-se a outros patrimónios arquitectónicos em vias de serem arruinados, pelo tempo ou por intervenções irreflectidas, irresponsáveis e/ou de sensibilidades desadequadas. Em adição, espera-se também que este exercício académico contribua para lembrar o interior de Portugal, abandonado no passado e agora, em referência a outros tantos lugares que estão a gradualmente a perder a identidade³⁷. Contraria-se o desequilíbrio da gestão do território português, que resulta na sua falta de unidade, onde se desvaloriza a Arquitectura corrente e anónima.

“Sendo obras de colaboração, as obras de Arquitectura e de Urbanismo serão sínteses, traduções plásticas no espaço organizado daqueles por quem e para quem se realizam; traduções próprias, características, diversas, variadas e mutáveis.”³⁸

36. Le Corbusier *apud* Robert Venturi, *op. cit.*, p. 41.

37. “Para além da oposição urbano/rural, existe uma outra: cidade/campo. (...) Quem podia, às vezes saía da cidade e ia para o campo administrar os seus domínios, caçar pardais ou apanhar ar. Hoje, há muito quem só tenha sossego e paz de espírito quando está ou no *centro histórico* (a cidade) ou na *aldeia típica* (o campo); tudo o resto provoca indiferença, azia e amnésia. Além do campo há também a praia e a montanha. Estranha forma de vida.” Álvaro Domingues, *op. cit.*, p.71.

38. Fernando Távora, *Teoria Geral da Organização do Espaço. Arquitectura e Urbanismo. A lição das constantes*, p. 15.

A proposta prossegue com a pergunta de onde partiu; desta vez, em modo de sugestão: como organizar um lugar a partir de uma ideia de Arquitectura?

Por fim, apela-se a uma constante perseguição da unidade: observar, analisar, pensar e repensar. A sua grande variabilidade obriga a que o seu alcance seja difícil, com parâmetros muito subjectivos e de complexidade interminável. Talvez a constante reflexão e o resultante esforço possam ser a forma mais eficaz de nos aproximarmos desse ideal.

Já que o projecto tem um fim, cabe à obra continuar essa procura. Neste projecto de dissertação, imaginou-se um novo Monte da Defesa Velha, um lugar que reflecta um todo coeso e articulado, em direcção à unidade na sua Arquitectura e no seu território.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

LIVROS:

AA.VV. *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal - 2º volume* (pref. Helena Roseta). Lisboa: Centro Editor Livreiro da Ordem dos Arquitectos, 2004 (4ª ed.).

ÁBALOS, Iñaki. *The good life: a guided visit to the house of modernity*. Barcelona: Gustavo Gili, S. A., 2001.

ACKERMAN, James S. *The villa: form and ideology of country houses*. Londres: Thames & Hudson, 1995.

ANDERSEN, Teresa (et. al.). *Actas das Conferências do Parque de Serralves, vol. I, 2002-2005*. Porto: Fundação de Serralves, 2009.

ANTUNES, Alfredo da Mata (et. al.). *Arquitectura Popular em Portugal*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 1998 (3ª ed.).

ARAVENA, Alejandro (ed.). *El lugar de la Arquitectura*. Santiago de Chile: ARQ, 2002.

ARÍS, Carlos Martí. *La Variaciones de la Identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura* (pref. Giorgio Grassi). Barcelona: Serbal, 1993.

BAGANHA, José. *A arquitectura popular dos povoados do Alentejo*. Lisboa: Edições 70, 2016.

BEIM, Anne. *Tectonic Visions in Architecture*. Copenhaga: Kunstakademiets Arkitektskoles Forlag, 2004.

CANNATÀ, Michelle; Fernandes, Fátima (ed.). *Construir no tempo = Building upon time: Souto de Moura, Rafael Moneo, Giorgio Grassi*. Lisboa: Estar, 1999.

COLLOVÀ, Roberto; Fontes, Luís; León, Hernández. *Santa Maria do Bouro: Eduardo Souto de Moura: construir uma pousada com as pedras de um mosteiro = building a pousada using stones from the monastery*. Lisboa: White & Blue, 2001 (2ª ed.).

COSTA, Alexandre Alves (et. al.). *Só nós e Santa Tecla: a casa de caminha de Sergio Fernandez*. Porto: Dafne Editora, 2008.

COSTA, Miguel Reimão. *Casas e montes da serra entre as extremas do Alentejo e do Algarve: forma, processo e escala no estudo da arquitectura vernacular*. Porto: Edições Afrontamento, 2014.

COSTA, Miguel Reimão (ed.). *Património rural construído do baixo Guadiana = Patrimoine rural construit du baixo Guadiana*. Castro Marim: Odiana, 2004.

DOMINGUES, Álvaro. *Vida no Campo*. Porto: Dafne Editora, 2011.

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

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. *Fire and memory: on architecture and energy*. Cambridge: The Mit Press, 2000.

FRAMPTON, Kenneth. *Introdução ao Estudo da Cultura Tectónica*. Lisboa: A.A.P., 1998.

- GAUSA, Manuel; Devesa, Ricardo (eds.). *Otra mirada – posiciones contra crónicas, la acción crítica como reativo en la arquitectura española reciente*. Barcelona: Gustavo Gili, S. A., 2010.
- GRACIA, Francisco de. *Construir en lo construido: la arquitectura como modificación*. Madrid: Nerea, 1996 (2ª ed.).
- GRASSI, Giorgio. *Arquitectura lengua muerta y otros escritos* (prol. Carlos Martí Arís). Barcelona: Serbal, 2003.
- HAYS, K. Michael (ed.). *Oppositions Reader*, (introd. K. Michael Hays). Nova Iorque: P.A.P., 1998.
- HERNANDÉZ, Manuel J. Martín. *La Invención de la Arquitectura*. Madrid: Celeste Ediciones, 1997.
- LATOURE, Alessandra (ed.). *Louis I. Kahn: writings, lectures, interviews* (introd. Alessandra Latour). Nova Iorque: Rizzoli, 1991.
- LE CORBUSIER. *Towards a new architecture*. Londres: The Architectural Press, 1952.
- MANSILLA, Luis Moreno; Tuñon, Emilio; Rojo, Luis. *Escritos circenses: Mansilla, Rojo, Tuñon*. Barcelona: Gustavo Gili, S. A., 2005.
- MEEHAN, Patrick J. (ed.). *The master architect: conversations with Frank Lloyd Wright*. Nova Iorque: John Wiley & Sons, 1984.
- MONESTIROLI, Antonio. *La arquitectura de la realidad*, (pref. Carlos Martí Arís). Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993.
- NORBER-SCHULZ, Christian. *Genius Loci: Towards a phenomenology of Architecture*. Nova Iorque: Rizzoli International Publications, 1980 (4ª ed.).
- OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Arquitectura tradicional portuguesa*. Lisboa: Dom Quixote, 2003 (5ª ed.).
- RIBEIRO, Orlando. *Geografia e Civilização, temas portugueses*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992 (3ª ed.).
- RIBEIRO, Orlando. *Opúsculos Geográficos – O mundo rural – IV Volume*. Lisboa: Serviço de Educação Fundação Calouste Gulbenkian, 1991.
- RIBEIRO, Orlando. *Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*. Lisboa: Edições João Sá da Costa, 1991.
- SANTA-MARIA, Luis Martínez. *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*. Barcelona: Caja de Arquitectos, 2004.
- SHERBAN, Cantacuzino. *Nuevos usos para edificios antiguos*. Barcelona: Gustavo Gili, S. A., 1979.
- STRAUVEN, Francis. *Aldo Van Eyck: the shape of relativity*. Amesterdão: Architecture & Nature, 1998.
- STRAUVEN, Francis; Ligtelijn, Vincent (eds.). *Aldo Van Eyck: writings, the child, the city and the artist, an essay on architecture, the in-between realm – Vol. I Collected articles and other writings 1947-1998*. Amesterdão: Sun, 2008.
- TAVARES, Domingos. *Andrea Palladio, a grande Roma*. Porto: Dafne Editora, 2008.
- TÁVORA, Fernando. *O problema da casa portuguesa*. Lisboa: Cadernos de Arquitectura, 1947.

_TÁVORA, Fernando. *Teoria Geral da Organização do Espaço. Arquitectura e Urbanismo. A lição das constantes*. Porto: FAUP Publicações, 1993.

_TORGA, Miguel. *Portugal*. Alfragide: D. Quixote, 2001 (3ª ed.).

_TRIGUEIROS, Luiz. *Casa de férias em Ofir*. Lisboa, Blau, 1992.

_TRIGUEIROS, Luiz (ed.). *Fernando Távora – Monografia*. Lisboa: Blau, 1993.

_VENTURI, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture* (pref. Vincent Scully). Nova Iorque: The Museum of Modern Art, 1977.

_VITRÚVIO, Marco. *Vitrúvio: tratado de arquitectura*. Lisboa: IST Press, 2009 (3ª ed.).

_ZUMTHOR, Peter. *Atmosferas: entornos arquitectónicos: as coisas que me rodeiam*. Barcelona: Gustavo Gili, S. A., 2006.

WEBSITES:

_Dicionário infopédia da Língua Portuguesa sem Acordo Ortográfico. Porto: Porto Editora, 2003-2017.

<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa>

CRÉDITOS DE IMAGENS

- 1 <http://arturpastor.tumblr.com/image/157788174619>
- 2 <https://uploads5.wikiart.org/images/claude-monet/poppy-field-at-giverny.jpg>
- 3 Cartaz editado pelo Secretariado de Propaganda Nacional. <https://noseahistoria.files.wordpress.com/2011/12/deus-pc3a1tria-famc3adlia.jpg>
- 4 <https://uploads5.wikiart.org/images/ant-nio-de-carvalho-da-silva-porto/colheita-ceifeiras.jpg>
- 5 Fotografia do autor.
- 6 Fotografia do autor.
- 7 Fotografia de autor desconhecido, cedida pelos proprietários actuais da Herdade da Defesa Velha.
- 8 <http://arturpastor.tumblr.com/image/143747856253.jpg>
- 9 Fotografia do autor.
- 10 Fotografia do autor.
- 11 Google Earth. Fotografia de satélite datada de 01/09/2013.
- 12 Google Earth. Fotografia de satélite datada de 01/09/2013.
- 13 Fotografias do autor.
- 14 <https://uploads8.wikiart.org/images/grant-wood/the-appraisal-1931.jpg>
- 15 (autor desconhecido) AA.VV., *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal - 2º volume*, p. 163.
- 16 https://www.arthistoricum.net/fileadmin/_processed_/csm_Palladio__Villa_Zeno235_f2301d947b.jpg
- 17 Álvaro Domingues, *Vida no Campo*, p. 175.
- 18 <http://socks-studio.com/img/blog/abalos-herrerros-casa-mora-01.jpg>
- 19 Fotografia do autor.
- 20 Desenho do autor.
- 21 Fotografia do autor.
- 22 (autor desconhecido) AA.VV., *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal - 2º volume*, p. 165.
- 23 Fondation Le Corbusier, Zurique. http://www.dailytonic.com/le-corbusier-and-the-power-of-photography-from-thames-hudson/le_corbusier_and_the_power_of_photography_thames_hudson_3/332.jpg
- 24 Francis Strauven, *Aldo Van Eyck: writings, the child, the city and the artist, an essay on architecture, the in-between realm – Vol. I Collected articles and other writings 1947-1998*, p. 224.
- 25 Myron Goldfinger, *Arquitectura Popular Mediterránea* (pról. Louis I. Kahn). Barcelona: Gustavo Gili, S. A., 1993, p.109.
- 26 Fotografia do autor.

- 27 http://68.media.tumblr.com/07216a19faf2ec03f27099ad0113671e/tumblr_nk38jiCjPj1sn5m9vo1_1280.jpg
- 28 <http://retromovieposter.com/wp-content/uploads/2015/04/1954-Rear-Window.jpg>
- 29 Fotografia do autor.
- 30 (autor desconhecido) AA.VV., *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal - 2º volume*, p. 154.
- 31 Fotografia do autor.
- 32 (autor desconhecido) AA.VV., *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal - 2º volume*, p. 175.
- 33 (autor desconhecido) AA.VV., *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal - 2º volume*, p. 177.
- 34 Fotografia do autor.
- 35 Fotografia do autor.
- 36 <https://uploads1.wikiart.org/images/giovanni-battista-piranesi/ruins-of-a-gallery-of-statues-in-hadrian-s-villa-at-tivoli.jpg>
- 37 <https://i.pinimg.com/originals/26/93/c3/2693c3fe13e05efe88f6994488200e5f.jpg>
- 38 Le Corbusier. *Précisions : sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: Ed. Vincent Fréal, 1960, p. 86.
- 39 <https://d32dmorphc51dk.cloudfront.net/24PBeScnplAhHlkbvZ4KjQ/larger.jpg>
- 40 Desenhos do autor.
- 41 David B. Brownlee, David G. de Long. *Louis I. Kahn: in the Realm of Architecture*. Los Angeles: Museum of Contemporary Art, Rizzoli, 1991, p. 68.
- 42 <http://archeyes.com/wp-content/uploads/2016/05/Agricultural-City-1961.jpg>
- 43 http://www.tate.org.uk/art/images/work/T/To2/To2319_10.jpg
- 44 <http://www.tate.org.uk/sites/default/files/styles/grid-normal-12-cols/public/images/malevich5.jpg?itok=UNiDJF4D>
- 45 Desenhos do autor.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por me terem proporcionado todas as oportunidades.
Ao Miguel e à família Madeira, pela ajuda e inteira disponibilidade da Herdade da Defesa Velha.
À Sara, pelo carinho e pelo constante apoio.
Ao João e à Joana, pelo auxílio e pela partilha deste processo.
Ao Prof. Dr. Nuno Brandão Costa, pela orientação.

