

**PATRIMÓNIO ,
MEMÓRIA E
CRIATIVIDADE**

A TRAFARIA E A RUÍNA DA
FÁBRICA DE CONSERVAS
DE PEIXE NARCISO

PROJETO FINAL DE ARQUITETURA
2018/2019
ISCTE-IUL – INSTITUTO UNIVERSITÁRIO DE
LISBOA
ESCOLA DE TECNOLOGIAS E ARQUITETURA
DEPARTAMENTO DE ARQUITETURA E URBANISMO

TÍTULO:

Património, Memória e Criatividade: A Trafaria
e a Fábrica de Conservas de Peixe Narciso

**TRABALHO PARA A OBTENÇÃO DO GRAU DE
MESTRE**

ORIENTADOR E TUTOR:

Professor Pedro da Luz Pinto

AUTOR:

João Rodrigues Ribeiro

OUTUBRO, 2019

AGRADECIMENTOS

Há palavras que ainda não foram inventadas.

Algumas poderiam descrever a minha sorte em ter os meus pais. A sorte pelas minhas primeiras memórias serem deles. A sorte de ter o seu amor incondicional. Obrigado por me darem o que têm e o que não têm.

Ao meu irmão, um segundo pai.

À minha restante família, não menos importante.

Às minhas amizades. Às mais efémeras e às mais duradouras. À minha equipa da Natação, à AEISCTE-IUL, ao pessoal de Arquitetura.

À Ana Teresa.

Ao Professor Pedro Pinto, orientador e tutor, pelo conhecimento, pela sensibilidade, pela alegria e pelas histórias nas aulas.

A vida é feita de relações e, sem estas, o meu percurso seria diferente. Não o desejaria.

A todos, obrigado.

RESUMO

Neste ensaio teórico, procura-se contextualizar o património edificado no presente. Para tal, recorre-se à análise de obras literárias, e apoia-se na crítica observacional para fundamentar a intervenção numa ruína (caso prático), tentando clarificar uma precisão classificativa que, ainda hoje, teima em ser conflitual.

Privilegiando a perspetiva russiana, aborda-se o monumento, enquanto elemento fundador indiscutível da cidade, cujo valor patrimonial não deixa de ser histórico, temporalmente estético e suscetível à apreciação subjetiva e memorial do sujeito. Contribuindo para a evolução da cidade, o seu locus, entende-se que o monumento transporta uma memória coletiva que reforça a sua individualidade enquanto facto urbano. Associada à sua identidade, a componente técnica e arquitetónica do monumento fortalece o vínculo público, fixa uma época e torna-o afetuoso e intemporal.

A memória, elemento fundamental de ligação entre os tempos, olha a cidade de outrora, símbolo de referência, atualiza-a e subjuga-a à atualidade, à economia da indústria e ao âmago da especulação imobiliária. Não deixa, contudo, de fazer notar a sua individualidade, depositada na particularidade de cada um dos seus monumentos, todavia ensombrada pelo fetiche patrimonial e pela prática estética.

Ao arquiteto, cabe ligar consciente e inconscientemente soma e obra, despoletar sensações várias, cujo valor emocional se encontra nas gavetas da memória de cada observador.

A memória individual do monumento nasce, então, do seu carácter físico e, incondicionalmente, da alma, enquanto processo mental e singular do artista. Nesta participação criativa, o arquiteto procura a fuga à efemeridade e, acima de tudo, as fundações para a sua intemporalidade.

Palavras-Chave:

Arquitetura, Património, Memória, Ruína.

ABSTRACT

This work seeks to contextualize the heritage built in the present. Therefore, it uses the analysis of literary works, and relies on observational criticism to base the intervention on a ruin (practical case), trying to clarify a classification that, even today, is still in conflict.

Privileging the Russian perspective, the monument is approached as an indisputable founder of the city, whose patrimonial value is historical, temporarily aesthetic and susceptible to subjective and memorial appreciation of the subject. Contributing to the evolution of the city, it is understood that the monument carries a collective memory that reinforces its individuality as an urban fact. Associated with its identity, the technical and architectural component of the monument strengthens the public bond, fixes an epoch and makes it timeless.

Memory, a fundamental element of connection between times, observes the historical city, symbol of reference, updates it and subdues it to the present, to the economy of industry and to the core of real estate speculation. However, it shows its individuality, deposited in the particularity of each monument, however overshadowed by the patrimonial aesthetic fetish.

It is up to the architect to consciously and unconsciously link, body and work, to trigger sensations, whose emotional value is found in each observer's memory.

The individual memory of the monument is born, then, of his body and, unconditionally, of his soul, as a mental and singular process of the artist. In this creative participation, the architect seeks to escape from ephemerality and, specially, the foundations for his timelessness.

Key-Words:

Architecture, Heritage, Memory, Ruin.

ÍNDICE

- Pg. 03** – Capítulo I (Património);
Pg. 10 – Monumento;
Pg. 24 – A Individualidade do Facto Urbano;
- Pg. 33** – Capítulo II (Memória);
Pg. 38 – A Hegemonia da Visão;
Pg. 44 – Património Material e Património Mental;
- Pg. 53** – Memórias do Autor (primeira parte);
- Pg. 65** – Memórias do Autor (segunda parte);
- Pg. 99** – Considerações Finais;
Pg. 101 – Estratégia Geral;
Pg. 105 – Estratégia de Grupo;
Pg. 109 – Estratégia Individual (A Fábrica de Conservas de Peixe Narciso);
- Pg. 133** – Anexo A (Imagens Históricas);
- Pg. 147** – Anexo B (Imagens Aéreas);
- Pg. 159** – Anexo C (Imagens da Fábrica);
- Pg. 173** – Referências Bibliográficas;
- Pg. 175** – Índice de Imagens;

INTRODUÇÃO

“Património, Memória e Criatividade: A Trafaria e a Fábrica de Conservas de Peixe”, corresponde a um ensaio teórico-prático realizado no âmbito do trabalho final do Mestrado Integrado em Arquitetura, do ano letivo de 2018/2019.

Este ensaio é construído com base no interesse da compreensão do papel do tempo e do passado na disciplina da arquitetura. Reflexão teórica a partir da qual se desenvolve um processo de concretização de projeto, sob o qual são explorados e experimentados estes preceitos.

Procura-se portanto esclarecer de que forma se contextualiza o património nos dias de hoje, recorrendo a uma análise do passado não apenas no seu sentido arquitetónico, material e coletivo, mas também autoral, mental e individual.

As duas vertentes não são distinguidas, assumindo-se como uma conjunto indissociável que se insere num contexto de materialização, não apenas dos princípios mais fundamentais da análise, como também da vontade de exploração de novas metodologias de trabalho, por parte do autor.

É desta forma, e com prazer, que se colocam uma série de questões em fase final de um percurso universitário, concretizando-se um ensaio onde se explora, e talvez acima de tudo, uma identidade pessoal por intermédio de um trabalho académico, procurando clarificar uma posição no infinito mundo da arquitetura.

A metodologia consistiu na análise de um conjunto de obras, que serviram como principais fontes para o desenvolvimento e aprofundamento deste ensaio teórico-prático: “*Atmosferas*” (2006), de Peter Zumthor; “*Pensar a Arquitetura*” (2009), de Peter Zumthor; “*Os Olhos da Pele/ A Arquitetura e os Sentidos*” (2011), de Juhani Pallasmaa; “*Atlas de Parede, Imagens de Método*” (2011), de Eduardo Souto de Moura; “*Imaginar o Real, o enigma da concepção em arquitectura*” (2014), de Eduarda Lobato de Faria; “*Outrafaria*” (2014), de Carlos Leal; “*Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi*” (2015), de Diogo Seixas Lopes; “*A Arquitetura da Cidade*” (2016), de Aldo Rossi; “*Autobiografia Científica*” (2018), de Aldo Rossi; “*Alegoria do Património*” (2018), de Françoise Choay; “*Imaginar a Evidência*” (2018), de Álvaro Siza Vieira.

Além disso, foram também consultadas outras fontes de informação, nomeadamente o Centro de Documentação de Almada, o Sistema de Informação para o Património Arquitectónico (SIPA), o arquivo da Administração do Porto de Lisboa (APL) ou a biblioteca da Trafaria que, em conjunto, forneceram um conjunto de dados teóricos e ilustrativos, que serviram de bases ou de imagens para o suporte deste ensaio.

A acrescentar, foi também realizada uma análise *in situ* que, através de visitas e observações deu origem à produção de uma série de peças fotográficas e de desenhos e esboços que não só têm uma função de suporte teórico e prático, como também servem para documentar o local de intervenção, por intermédio da perspetiva do autor.

“Para mim é cada vez mais óbvio que a matéria prima da arquitectura, é obviamente o espaço, mas cada vez mais é o tempo, e não o espaço.”

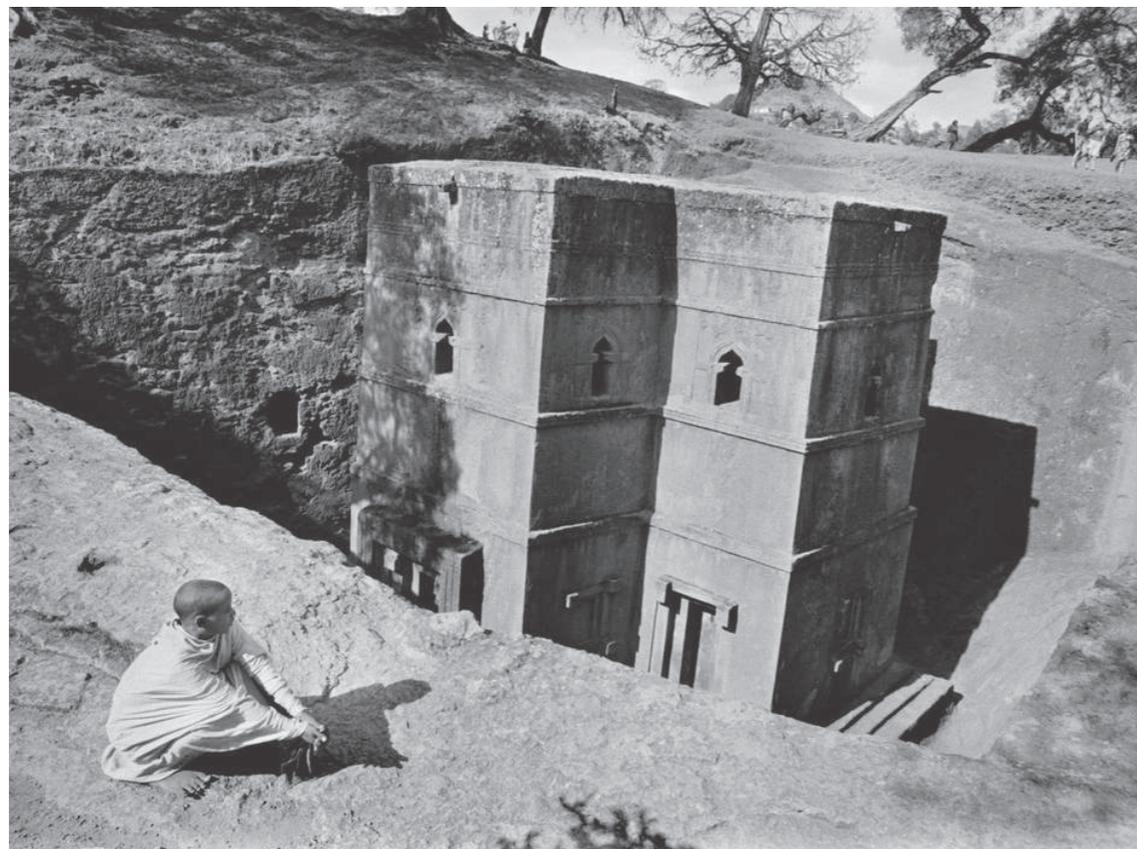
- Gonçalo Byrne, Dez. 1999



Sem título (OZMEN, Emin, Turquia, Halfeti, 2018) – “Crianças brincam dentro de água, na cobertura de uma mesquita parcialmente submersa, em Savasan. A vila (somente acessível por barco) atrai as atenções (...). A restante cidade desaparece após a construção da barragem de Birecik.”

Disponível em: <[https://www.magnumphotos.com/newsroom/when-water-rises-journey-through-](https://www.magnumphotos.com/newsroom/when-water-rises-journey-through-turkeys-drowning-landscape/)

Img. 01
turkeys-drowning-landscape/>. Consultado em: 23 agosto, 2019.



Img. 02

Sem título (ABBAS, Attar, Lalibela, Etiópia, 1974) – Uma das primeiras obras a ser classificada enquanto património (cultural) da humanidade pela UNESCO, em 1978.

PATRIMÓNIO

Segundo uma abordagem metafísica ou filosófica, é legítimo considerar que a esfera delimitadora do conceito de património é vasta. O que é este se não tudo aquilo que nos é legado, individual ou coletivamente, pelos nossos antepassados, que na convicção de que seríamos conscientes relativamente ao valor do passado, nos incumbiram de zelar e de retransmitir o mundo que construíram?

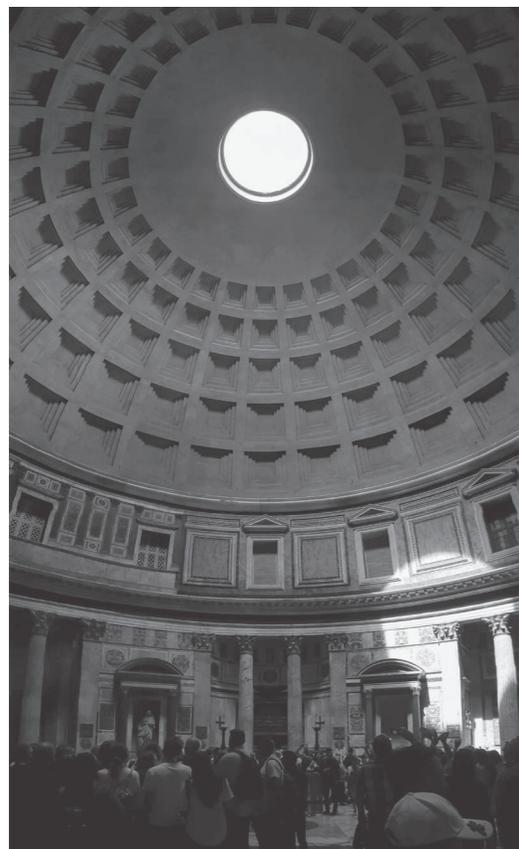
“(...) a consciência da necessidade de manter e utilizar o que chamamos Património não se refere apenas à necessidade de Beleza, mas também e sobretudo à sua indispensável presença como instrumento de invenção, como fio ramificado de apoio – mais do que nunca hoje, em tempo de profundas e incertas transformações.”

PRIMEIRO CAPÍTULO

Composta por um conjunto complexo de várias **camadas temporais**, a nossa herança dignifica-se a partir da singularidade de cada período, o que tem efeito numa linguagem particular e intransmissível de cada local e de cada tempo.

Que não se tome a palavra linguagem com leviandade, pois esta acarreta um peso considerável na definição de património, visto que representa não apenas a linguagem per si, como também a arte, a construção, a natureza ou outros conceitos, definidos pela UNESCO

1 VIEIRA, Álvaro Siza. 02 *Textos*, Lisboa, 2018, p.89.



Img. 03

Panteão de Roma (Fotografia do Autor, Roma, Itália, 2019) – Monumento integrante do Centro Histórico de Roma, classificado pela UNESCO enquanto património da humanidade, em 1980.



Img. 04

Coliseu de Roma (Fotografia do Autor, Roma, Itália, 2019) – Monumento integrante do Centro Histórico de Roma, classificado pela UNESCO enquanto património da humanidade, em 1980.

de uma forma mais concisa:

*Património: (i) património cultural, que inclui o património móvel (quadros, esculturas, moedas ou manuscritos), o património imóvel (monumentos, espaços arqueológicos, entre outros) e o património submarino (destroços de navios, ruínas e cidades submersas), e ainda o património cultural intangível (línguas, artes performativas e rituais); (ii) património natural (espaços naturais tais como paisagens culturais e formações físicas, biológicas ou geológicas); (iii) património na eventualidade de conflito armado.*²

A palavra património “estava, na origem, ligada às estruturas familiares, económicas e jurídicas de uma sociedade estável, enraizada no espaço e no tempo. Requalificada por vários adjectivos (genético, natural, histórico...), que fizeram dela um conceito «nómada», prossegue hoje em dia um percurso diferente e notório.”³

Tal como a sua raiz etimológica, nos refere:

² Disponível em: <<http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/illicit-traffic-of-cultural-property/unesco-database-of-national-cultural-heritage-laws/frequently-asked-questions/definition-of-the-cultural-heritage/#topPage>> Consultado em: 10 setembro 2019.

³ CHOAY, Françoise. *Alegoria do Património*, Lisboa, 2018, p.11.

o termo latino “*patrimonium*”, “designa uma legitimidade familiar que mantém a herança (...), uma relação particular entre o grupo juridicamente definido e certos bens materiais bastante concretos”⁴, definição que se tem vindo a alargar ultimamente, como já se entendeu.

Desta forma, por entre o fundo imenso e heterogêneo do património histórico, será abordada a vertente mais relevante para este caso, a do **património edificado**. A este poder-se-ia apelidar também de “*monumento histórico*”⁵. Contudo, esta deixou de ser uma expressão sinónima, dado que, atualmente, os monumentos históricos integram apenas uma parte do legado patrimonial verificado.

“Quando da criação em França da primeira Comissão dos Monumentos Históricos, em 1837, as três grandes categorias de monumentos históricos eram constituídas pelos vestígios da Antiguidade, por edifícios religiosos da Idade Média e por alguns castelos. No final da Segunda Guerra Mundial, o número de bens inventariados tinha sido

⁴ ABREU, José Guilherme. *A problemática do monumento moderno*. [Em Linha]. [Consult. 10 Set. 2019] Disponível em WWW:<[URL:http://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim1/Aproblematicadomonumento.pdf](http://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim1/Aproblematicadomonumento.pdf)>. In: NORA, Pierre. *Les Lieux de Mémoire*. La Nation (vol. II), Paris, Gallimard, 1986, p.405.

⁵ CHOAY, Françoise. *Alegoria do Património*, Lisboa, 2018, p.12.



Img. 05

“Support”, por Lorenzo Quinn (Autor Desconhecido, Veneza, Itália, 2017) – “O trabalho gera uma compreensão instintiva e imediata do impacto ambiental para lugares como Veneza. As mãos simbolizam o papel que as pessoas devem desempenhar no apoio ao património mundial único de Veneza - é nosso dever salvar as testemunhas do passado que

só podem sobreviver com a nossa ajuda. Por outras palavras, o passado vive no presente e também na memória futura das gerações vindouras.”

Disponível em: <<http://www.supportatvenice.com/about>>. Consultado em: 23 agosto, 2019.

multiplicado per dez, mas a sua natureza não tinha mudado quase nada. Eles derivavam essencialmente da arqueologia e da história erudita da arquitectura. Desde então, todas as formas da arte de edificar, eruditas e populares, urbanas e rurais e todas as categorias de edifícios, públicos e privados, sumptuários e utilitários, foram anexadas sob novas denominações: arquitetura menor (...); arquitetura vernacular (...); arquitetura industrial das fábricas (...). Enfim, o domínio patrimonial deixou de estar limitado aos edifícios individuais; ele compreende, daqui em diante, os conjuntos edificados e o tecido urbano.”⁶

Ainda assim, apesar da maior precisão na classificação da UNESCO, o conflito de ideias, relativamente àquilo que deve ou não ser considerado património persiste. Segundo Alexandre Alves Costa, existe sobretudo uma dicotomia entre as opiniões dos arquitetos e daqueles que “não fazem projetos” e que, ao mesmo tempo, definem o património como “um território com uma autonomia disciplinar”⁷.

Este acrescenta: “Pensam sobre o património de fora da ação da intervenção. A forma como os arquitetos intervêm no património (...) é de facto muito natural. Em primeiro lugar porque

a intervenção no património não é normalmente considerada um momento de rutura em relação à história do edifício ou do espaço público, é mais uma transformação. A arquitetura é uma transformação, sempre foi, as coisas que nós temos construídas já foram transformadas pelo tempo (...).”⁸

“A UNESCO vai atribuindo estatuto de património da humanidade a mais coisas, materiais e imateriais. A primeira reação é: mas então agora tudo é património da humanidade? E a segunda reação é: não, espera lá, é verdade! Tudo é património da humanidade. É por isso que quando arde o Museu Nacional Brasileiro no Rio de Janeiro [Setembro, 2018], nós sentimos aquela dor também, e não é só porque aquele edifício foi feito numa altura em que aquele território era português, e porque há muita história de Portugal naquele museu, mas em todo o mundo sentiu-se a perda daquele museu como se fosse uma perda de toda a humanidade.”⁹

Desta forma, não obstante a opiniões mais holísticas, propõe-se clarificar a origem do conceito de “património”, procurando pelas entrelinhas compreender qual o grau de objetividade inerente ao próprio.

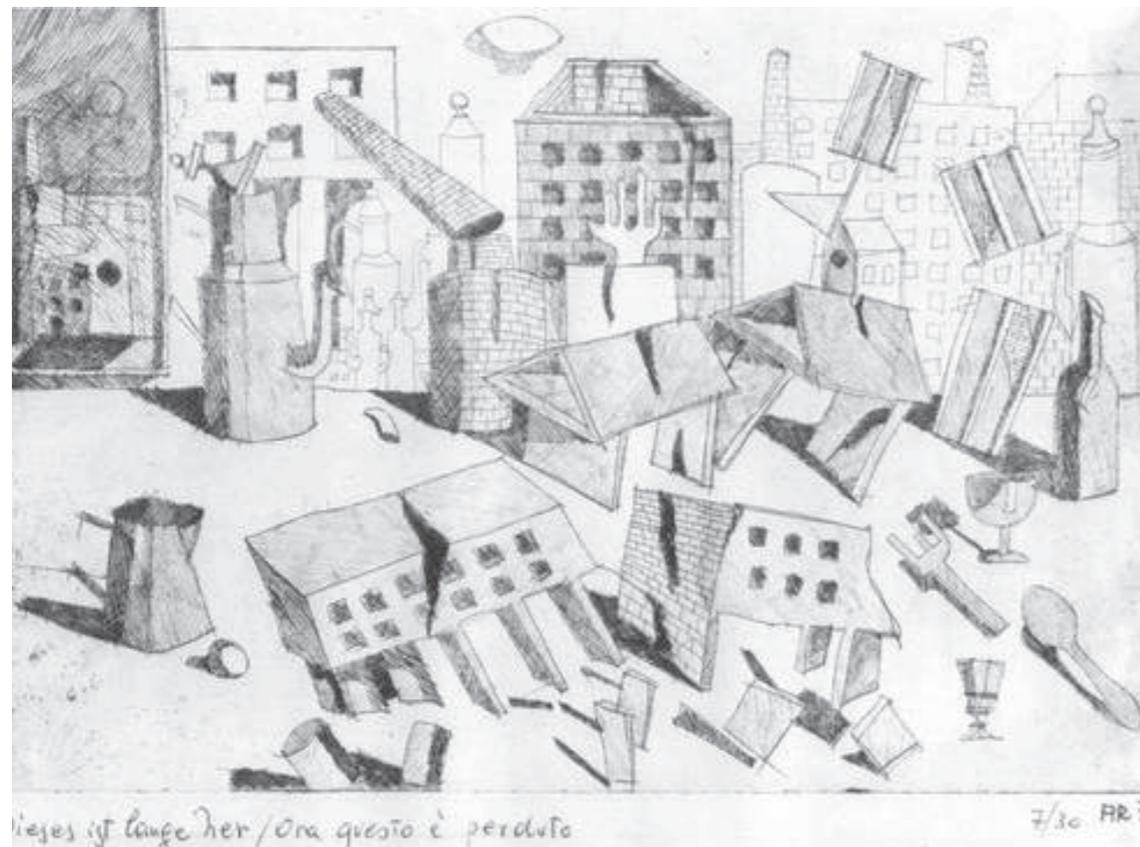
“(…) a questão do património é sempre

6 CHOAY, Françoise. *Alegoria do Património*, Lisboa, 2018, pp.12-13.

7 Entrevista a Alexandre Alves Costa, Porto, 2018. In: FIGUEIRA, Jorge, MOURA, Carlos. *Físicas do Património Português*, Lisboa, 2018, p.141.

8 Entrevista a Alexandre Alves Costa, Porto, 2018. Id. *Ibid.*, p.141.

9 Entrevista a Rui Tavares, Porto, 2018. Id. *Ibid.*, p.165.



Img. 06

“Ora Questo è Perduto” (ROSSI, Aldo, 1975).

*uma questão de reconhecimento, de empatia. Não é património aquilo que não significa nada para ninguém, que não suscita nenhuma emoção positiva em ninguém.*¹⁰

Convém, portanto, esclarecer o conceito do termo que precisa o conjunto das práticas patrimoniais: o **monumento**.

MONUMENTO

No início deste subcapítulo poder-se-ia expor um conjunto de citações e de razões etimológicas para a definição instantânea de monumento, contudo é mais interessante fazer uma contextualização relativamente ao que despoletou, em parte, o interesse neste tema, sob o contexto da sua análise, claro está.

Para maior clarificação: Aldo Rossi (1931 – 1997) é o autor de uma profunda análise à arquitetura a partir do seu locus: a **cidade**¹¹; que mais do que possuidora de arquitetura é, acima de tudo, interpretada como arquitetura. Arquitetura segundo uma visão de **continuidade**, resultante de um conjunto de camadas sedimentares, sedimentares, que na cidade coabitam.

¹⁰ Entrevista a Walter Rossa, Porto, 2018. Id. Ibid., p.165.

¹¹ A arquitetura desenvolve(u)-se em vários meios que não apenas na cidade. Contudo, enquanto local de afirmação da disciplina, esta será utilizada como plataforma de análise.

*“Ao falar de arquitetura não entendo referir-me apenas à imagem visível da cidade e ao conjunto das suas arquiteturas, mas, preferencialmente, à arquitetura como construção. Refiro-me à construção da cidade no tempo.”*¹²

Os monumentos, “*sinais de vontade coletiva (...), elementos primários (...), pontos fixos da estrutura urbana*”¹³, representam um tema significativo numa das suas obras mais emblemáticas, que coze relações densas entre o presente e “*um passado que ainda experimentamos*”¹⁴. Um após outro, os monumentos são apresentados como datas, desvendando uma cronologia sem a qual não poderíamos entender a passagem do tempo.

*“(…) com o tempo a cidade cresce sobre si mesma; adquire consciência e memória de si própria. Na sua construção permanecem os motivos originários, mas ao mesmo tempo a cidade esclarece e modifica os motivos do seu próprio desenvolvimento.”*¹⁵

No fundo, concebe-se que também seria interessante introduzir esta obra num contexto cronológico, porém, são muitos os (importantíssimos) personagens que intercederam nesta temática do monumento,

¹² ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*, Lisboa, 2018, p.27.

¹³ Id. Ibid., p.29.

¹⁴ Id. Ibid., p.69.

¹⁵ Id. Ibid., p.27.



Img. 07

“After the War” (BISCHOF, Werner, Friburgo, Alemanha, 1945) - “Um homem atravessa por entre a cidade destruída em busca de alimento.”

Disponível em: < <https://www.magnumphotos.com/arts-culture/travel/werner-bischof-after-the-war/>>.
Consultado em: 18 Outubro, 2019.

existindo o risco de a sua análise se fundir por entre as demais. Como tal, perante um vasto conjunto de interpretações, esta figura-se como a mais propulsora às conclusões a que se pretende chegar, de acordo com o tema deste ensaio teórico. Desta forma, será utilizada como orientadora do assunto.

“A Arquitetura da Cidade” (1966), de Aldo Rossi, insere-se no período (década de 60) descrito por Françoise Choay (1925 - ...) como a “fase de consagração”¹⁶ do monumento histórico. Esta tornou-se uma das obras-chave para a análise dos valores fundacionais da arquitetura da cidade, sobretudo europeia, dominada por um clima pós-guerra, onde os ideais modernos se dissolviam por entre a **necessidade de esquecimento** deste passado melancólico.

A requalificação dos meios urbanos a partir de um cenário de tábua rasa, juntamente com os manifestos promovidos pelo **movimento moderno**, como a Carta de Atenas (1941), tornaram a arquitetura desprovida de **sentido** local e de **identidade** cultural, o que originou uma consciência de perda da realidade anterior à guerra, causada pelas profundas requalificações da paisagem, à semelhança do clima vivido após a Revolução Industrial.

“Assim, a evolução e as revoluções da arte e do gosto, cujos exclusivos

16 CHOAY, Françoise. *Alegoria do Património*, Lisboa, 2018, p.135.

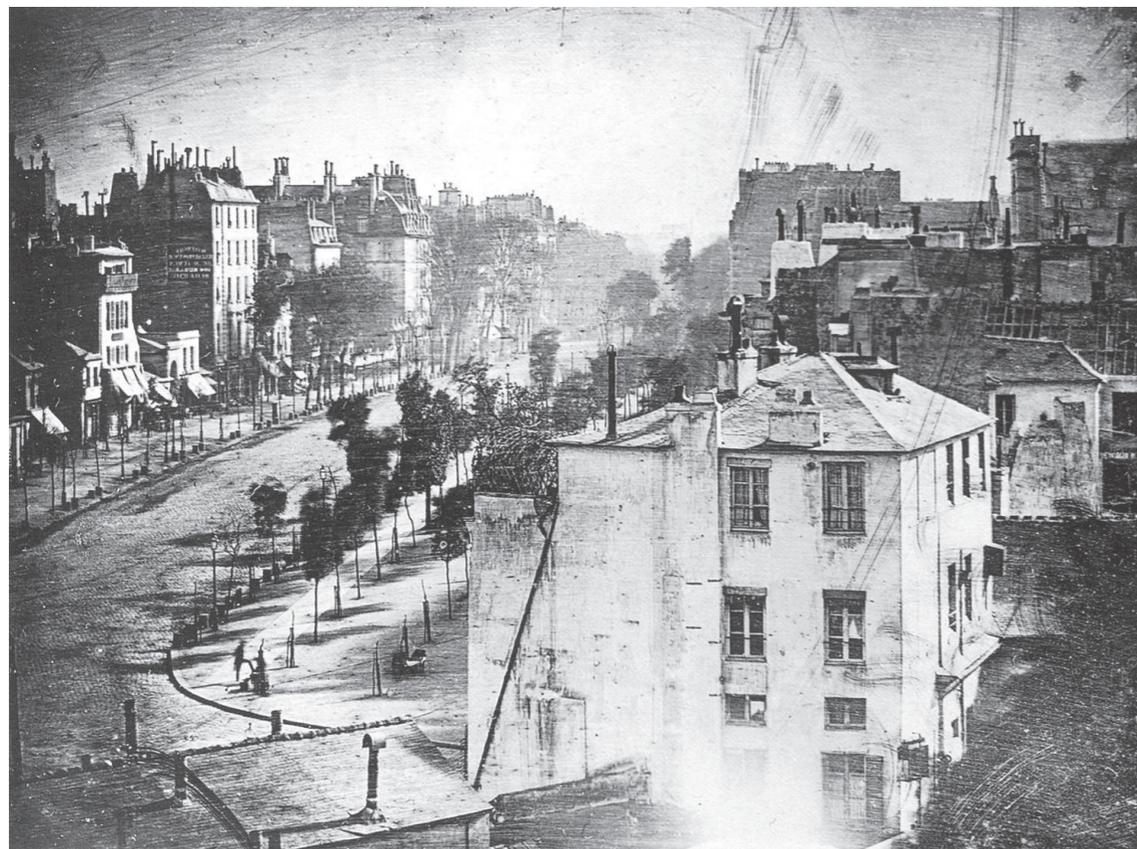
e entusiasmos determinaram fases distintas no tratamento e selecção dos monumentos históricos a proteger, iam mesmo, no caso das vanguardas arquitectónicas do século XX, até à militância contra a conservação dos monumentos antigos: o plano Voisin de Le Corbusier (1925) arrasava a velha Paris e não deixava subsistir senão uma meia dúzia de monumentos. Esse manifesto do movimento moderno fez escola após a Segunda Guerra Mundial e inspirou as renovações destruidoras levadas a cabo até aos anos sessenta do século XX e para além.”¹⁷

Juntamente com a obra de Rossi, é de salientar, entre outras, a redacção da Carta de Veneza (1964), cuja publicação em 1966 fixa uma “fase de consagração do monumento histórico”, após a Segunda Guerra Mundial, que juntamente com os trabalhos teóricos de protecção dos monumentos históricos num âmbito internacional e com um conjunto de contribuições para a teoria e para as práticas de conservação, como “as descobertas das ciências físicas e químicas, as invenções das técnicas ou ainda os progressos da história da arte e da arqueologia” levam, em conjunto, à definição do “restauro dos monumentos enquanto disciplina autónoma.”¹⁸

Rossi acredita num modelo franco e de

17 Id. Ibid., p.136.

18 Id. Ibid., p.136.



Img. 08

“Boulevard du Temple à 8 heures du matin” (DAGUERRE, Louis, Paris, 1838) – “As ruas surgem vazias, privadas de vida e de movimento, devido às longas exposições do mecanismo primitivo do daguerreótipo. Numa delas, (...) aparece pela primeira vez uma figura humana. É um homem solitário, que está a engraxar as botas. Ficou imóvel o tempo suficiente para a câmara o representar. O

alvorço em volta dele foi, porém, apagado, como se o homem estivesse sozinho num mundo fantasma de ruas desertas e edifícios. Graças a este acaso técnico, a imagem é uma impressão melancólica perfeita da cidade do século XX.”

In, LOPES, Diogo. *Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi*, Lisboa, 2016, pp.68-69.

racionalidade histórica na cidade, que dispõe da “capacidade de ser construída a partir de uma meditação sobre os artefactos ao longo do tempo”¹⁹, os monumentos. Estes representam as **construções primárias da cidade**, cuja “função dificilmente é a originária”²⁰, pelo que, associada a um certo espaço de tempo e a uma certa sociedade, figura-se irrelevante para a análise da cidade.

Cidade cujos modelos se alteram substancialmente aquando da Revolução Industrial, que traz à luz a palavra **contraste**. Esta torna-se então num limbo que separa duas realidades arquitetónicas, entre a cidade pré e pós industrial, acentuando as disparidades entre ambas.

Para Ruskin (1819 – 1900), este período definia uma **fronteira temporal** que separava a “arquitetura tradicional” da “construção moderna”. A primeira, vernacular e pessoal, pronunciava-se segundo um carácter doméstico e natural, acentuando as suas características antropológicas; ao passo que a segunda, padronizada e impessoal, ocultava a presença humana na construção, originando espaços “de ferro e de vidro, cuja superfície o tempo não está autorizado a marcar.”²¹ Assim, interrogava-se Ruskin: como poderia a arquitetura do presente ter um carácter histórico?

19 ROSSI, Aldo. *Preface to the Second Italian Edition*. In *Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi*, pp.228-229.

20 ROSSI, Aldo. *A Arquitectura da Cidade*, Lisboa, 2018, p.39.

21 CHOAY, Françoise. *Alegoria do Património*, Lisboa, 2018, p.145.

De facto, a qualidade histórica do monumento é indissociável do seu **valor rememorativo**, que lhe confere as qualidades atemporais que o distinguem de entre qualquer outra construção. Desta forma, segundo Ruskin, o monumento só poderia ser qualificado como tal, caso o seu historicismo fosse reapropriado por via “da qualidade do trabalho e do investimento moral de que teria sido objeto.”²²

Contudo, esta qualificação vê-se contestável e subjetiva quando o fator de distinção recai sobre a maior ou menor “qualidade do trabalho” e “investimento moral”²³ do monumento. Assim, reconhece-se que a sua ambivalência fundacional obriga a que a sua categorização se defina segundo outros parâmetros, associados à temporalidade, claro, mas sobretudo dependentes da sua importância enquanto factos urbanos, elementos estruturadores da cidade ao longo do tempo.

Desta forma, tal como Rossi esclarece, o valor do monumento está acima do seu estatuto historicista, justapondo-se ao valor da **linguagem**, pela “complexidade dos processos de modificação e pelas suas permanências”²⁴, adquirindo um status de elemento fundador da cidade e das memórias coletivas e individuais.

22 Id. *Ibid.*, p.148.

23 Id. *Ibid.*, p.148.

24 ROSSI, Aldo. *A Arquitectura da Cidade*, Lisboa, 2018, p.30.



Img. 09

Palácio da Razão (Autor Desconhecido, Pádua, Itália, 2013).

Memórias individuais que, tal como Peter Zumthor identifica em *“Pensar Arquitetura”*, se traduzem como as *“raízes do nosso entendimento arquitectónico”*, que se encontram nos locais mais comuns do dia a dia, como *“a nossa rua, a nossa aldeia, a nossa cidade [ou] a nossa paisagem”*²⁵.

Assim, Rossi identifica os monumentos como um conjunto de construções cuja tipologia pode ser distinta, como palácios, conventos ou até mesmo ruas, povoações e ruínas (img. 07).

*“Para mim, a presença de certos edifícios tem algo de místico. Eles parecem simplesmente pertencer ali. Não lhes prestamos atenção especial. No entanto, é praticamente impossível imaginar o lugar onde se encontram, sem eles.”*²⁶

Então, recorrendo a uma tautologia, assume-se: **Um monumento é um monumento.**

Pois bem, entenda-se, que de acordo a premissa rossiana, o valor do monumento enquanto elemento fundacional da cidade ultrapassa qualquer **valor funcionalista** e organicista, opondo-se sobejamente às *“duas principais correntes que atravessaram a arquitetura moderna”*²⁷. Contudo, é importante entender qual o seu papel funcional para com a cidade.

25 ZUMTHOR Peter. *Pensar a Arquitectura*, Lisboa, 2009, p.65.

26 Id. Ibid., p.17.

27 ROSSI, Aldo. *A Arquitectura da Cidade*, Lisboa, 2018, p.52.

Assim, distingue os monumentos em duas categorias: *“patológicos”* ou *“propulsores”*²⁸. Ambos são uma parte insuprível da cidade, mas o que os distingue é a presença que o seu passado representa atualmente ou, como citado anteriormente: o papel do *“passado que ainda experimentamos”*. Passa a definir-se:

Os monumentos *“patológicos”* correspondem aos elementos cuja vitalidade perdura e cuja forma física do passado *“assumiu funções diferentes e continuou a funcionar, condicionando a sua vizinhança urbana”*²⁹. São elementos cujo carácter e o uso se mantêm permanentes (img. 09).

Os monumentos *“propulsores”*³⁰, por sua vez, correspondem a elementos cuja forma se encontra isolada da cidade, sendo que o passado se encontra totalmente presente. A sua experiência é tão impetuosa, que não é modificável (img. 10).

“Mas é precisamente a atribuição de um valor diferente a cada uma das funções que nos leva a não reconhecer validade ao funcionalismo ingénuo (...). Por outro lado, se os factos urbanos se pudessem, continuamente fundamentar e renovar mediante o simples estabelecimento de novas funções, os próprios valores da

28 Id. Ibid., p.70.

29 Id. Ibid., p.70.

30 Id. Ibid., p.70.



Img. 10

Alhambra (Fotografia do Autor, Alhambra, Granada, 2010).

estrutura urbana, reconhecidos através da sua arquitetura, seriam contínuos e facilmente disponíveis; a própria permanência dos edifícios e das formas não teria qualquer significado, e o próprio valor de transmissão de uma determinada cultura de que a cidade é um elemento entraria em crise. Ora, nada disto corresponde à realidade.”³¹

A acrescentar, salienta-se parte da análise de Riegl (1858 – 1905), onde se destaca o valor de “antiguidade”³². Esta diz respeito à idade do monumento e às marcas temporais instantâneas que afloram sobre este, recordando à memória, a partir de um sentimento “vagamamente estético”³³, a efemeridade da vida. O seu carácter evita a sobrecarga mental associada aos monumentos, regendo-se por um plano contemplativo cujas primeiras aparições se terão dado a partir do culto da **ruína** (img. 11).

Esta abordagem torna-se, contudo, ainda mais interessante, na medida em que Riegl qualifica o panorama de valorização estética da obra, por parte do público. Assim, distingue ainda os monumentos segundo o seu “valor de arte relativo”, que engloba as obras antigas, e o seu “valor de novidade”³⁴, que diz respeito às obras de aspeto fresco e recente, explicando que esta

última “resulta de uma atitude milenar que atribui ao novo uma superioridade incontestável sobre o velho (...). Aos olhos da multidão, só o que está novo e intacto é belo”³⁵.

Compreende-se então que a reputação do monumento não está apenas dependente do seu carácter histórico e temporal mental, mas está também intimamente ligado ao seu **valor histórico e temporal estético**, indissociável e inerente à apreensão sensorial e subjetiva da obra por parte do público.

A este ponto é importante fazer um parêntesis e referir a obra de Françoise Choay, “Alegoria do Património” (1982). Esta relaciona de forma evolutiva a memória do património com o tempo, com a história e com a evolução das cidades, estabelecendo e procurando as conexões entre este e a sua influência na arquitetura da cidade.

À semelhança da análise de Ruskin, Françoise Choay procura classificar os monumentos segundo a sua base (a)histórica, distinguindo-os entre “monumentos comemorativos” ou “representativos” e “monumentos históricos”. Esta distinção associa-se a alguns preceitos identificados por Riegl e torna-se fundamental para este tema, abrindo uma luz face à

31 ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*, Lisboa, 2018, p.53.

32 CHOAY, Françoise. *Alegoria do Património*, Lisboa, 2018, p.171.

33 Id. Ibid., p.171.

34 Id. Ibid., p.172.

35 Id. Ibid., p.172.



Img. 11

Fábrica de Conservas de Peixe Narciso
(Autor desconhecido, Trafaria, Portugal, data desconhecida).

interpretação do valor latente no “*facto urbano*” de Rossi.

No entanto, refira-se que, segundo a análise de Françoise Choay, é acrescentada uma variável categoricamente mais objetiva: o **propósito**. Ou seja, os conceitos pretendem estabelecer uma relação entre a carga histórica e memorial do monumento e o seu propósito aquando da construção. Explicita-se:

Os primeiros, os “*monumentos comemorativos*”, “*prosseguem, conduzidos pelo hábito, uma carreira formal e irrisória.*”³⁶ Estes foram desejados (“*gewolte*”)³⁷ como tal desde o início, e distinguem-se por uma construção puramente representativa, “*ex nihilo*”, com o intuito de simbolizar e de rememorar determinados acontecimentos marcantes. Tais construções já quase não existem nas sociedades de hoje em dia. (img. 10)

Os segundos, os “*monumentos históricos*”, distinguem-se pela sua autenticidade. “*Recordam um passado cujo peso e, a maioria das vezes o horror, impedem de os confiar apenas à memória histórica (...).*”³⁸ Ao invés dos anteriores, não foram desejados (“*ungwolte*”)³⁹ enquanto monumentos,

alcançando posteriormente esse carácter. Por terem desempenhado um determinado papel, a sua representatividade atual torna-os símbolos físicos de certos acontecimentos. Símbolos que se dirigem igualmente a todos homens.

*“Após a Segunda Guerra Mundial, o centro de Varsóvia, reconstruído à semelhança do que era, recorda simultaneamente a identidade secular da nação polaca e a vontade destruidora que animava os seus inimigos (...) Melhor do que os símbolos abstractos ou imagens realistas, melhor do que fotografias, são os próprios campos de concentração, parte integrante do drama comemorado, com as suas barracas e câmaras de gás, que se tornaram monumentos (...). Os mortos e os seus carrascos advertirão até à eternidade aqueles que forem a Dachau ou a Auschwitz (...). O peso do real, de uma realidade intimamente associada à dos eventos comemorados, é aqui mais poderoso do que o de qualquer símbolo.”*⁴⁰

Ora, fora de categorias, as raízes etimológicas revelam-nos que a palavra vem do latim

36 CHOAY, Françoise. *Alegoria do Património*, Lisboa, 2018, p.23.

37 RIEGL, Alois. *Der moderne Denkmalkultus*, Viena, 1903. In: CHOAY, Françoise. *Alegoria do Património*, Lisboa, 2018, pp.24.

38 CHOAY, Françoise. *Alegoria do Património*, Lisboa, 2018, p.23.

39 RIEGL, Alois. *Der moderne Denkmalkultus*, Viena, 1903. In: CHOAY, Françoise. *Alegoria do Património*, Lisboa, 2018, pp.25.

40 CHOAY, Françoise. *Alegoria do Património*, Lisboa, 2018, p.23.



Img. 12

Sem título (CARTIER-BRESSON, Henri, Paris, 1985).

monumentum, que deriva o verbo *monere*, que por sua vez exprime “uma atenção solicitada, um pensamento virado para o passado, mas também uma advertência para o futuro, uma munição contra o esquecimento”, cuja “raiz indo-europeia *men*, designa todo o fenómeno de pensamento, e que se encontra em ‘mental’, ‘mentira’, ‘menção’, ‘demência’, ‘comentário’ (...)”⁴¹.

*“O sentido original do termo é o do latim monumentum, ele próprio derivado de monere (advertir, recordar), o que interpela a memória. A natureza afectiva do destino é essencial: não se trata de fazer verificar, de fornecer uma informação neutra, mas de excitar, pela emoção, uma memória viva (...). A especificidade do monumento prende-se então, precisamente, com o seu modo de acção sobre a memória. Não só ele a trabalha, como também a mobiliza pela mediação da afectividade, de forma a recordar o passado, fazendo-o vibrar à maneira do presente.”*⁴²

Portanto, as origens da palavra conferem-lhe duplo sentido. Enquanto solicitação da atenção, monumento denota um **carácter sensorial**, eminente sobretudo pela visão e, por outro lado, enquanto matéria de recordação, monumento,

denota um **carácter mental**, intencional.

Desta forma, percebe-se, através das análises anteriores – que vão ao encontro da gênese da palavra – que o seu duplo carácter qualifica a sua natureza memorial, o que os manifesta de diferentes formas nas pessoas e consequentemente no sistema urbano, apresentando-se como catalisador da perspectiva de que o ser humano faz parte de uma história abrangente e interminável, mas efémera.

O seu papel rememorativo torna-os muito mais do que meros adornos para as cidades. Contribuindo para o seu processo de evolução dinâmica e para a conservação da sua linguagem cultural, estes “pontos fixos da dinâmica urbana”⁴³, defendem-se a si próprios pela sua posição histórica e por definirem a própria situação histórica da cidade.

“Monumento e cidade histórica, património cultural e urbano: estas noções e as suas figuras sucessivas fornecem um esclarecimento privilegiado sobre o modo como as sociedades ocidentais assumiram a sua relação com a temporalidade e construíram a sua identidade (...) Face aos edifícios e aos objetos que a utilização quotidiana transformou em meio

41 ABREU, José. *A Problemática do Monumento Moderno*. Disponível em: <<http://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim/Aproblematicadomonumento.pdf>> Consultado em: 20 agosto 2019.

42 CHOAY, Françoise. *Alegoria do Património*, Lisboa, 2018, p.136.

43 Id. *Ibid.*, p.130.



Img. 13

“San Cataldo”, por Aldo Rossi e Gianni Braghieri (Cera, Nuno, Modena, Itália, 2009) - O antigo cemitério (1876) de Cesare Costa, em contraste com “l’Azzuro del Cielo” (1976 - 1997) , o cemitério de Aldo Rossi e Gianni Braghieri.

ambiente e familiar, sempre presente, as antiguidades representam o papel de um espelho reflector. Espelho que cria um efeito de distância, de afastamento, dispõe um intervalo onde se alojará o tempo referencial da história. Espelho que reenvia também para a sociedade humanista uma imagem desconhecida de si, por definir, enquanto alteridade.”⁴⁴

Ora, estes factos urbanos, sintetizadores da cidade, símbolos do tempo, fundadores do espaço, condensadores da memória coletiva dos povos, manifestam na sua essência uma forte **individualidade**, que os distingue de entre os demais, que lhes atribui características sensoriais e rememorativas sui generis e que os classifica quanto ao seu papel na história. Então, permite-se colocar a questão: Onde começa a individualidade do facto urbano?

A INDIVIDUALIDADE DO FACTO URBANO

Independentemente da sua função, os monumentos possuem um valor existencial singular. A sua apropriação original é agora distinta e pode-se encontrar em constante mutação, mas a sua qualidade enquanto facto urbano primário não se altera. Desta forma, não é possível discutir o tema do monumento sem

abordar de forma mais focada a cidade, o seu **locus**.

É então importante distinguir, *a priori*, dois grandes sistemas a partir dos quais esta pode ser analisada: um primeiro que “*considera a cidade como o produto de sistemas funcionais geradores da sua arquitetura*”⁴⁵ e que, como tal, tem por base os seus sistemas políticos, sociais e económicos; e um segundo que se centra na sua génese urbana e espacial, enquanto conjunto arquitetónico.

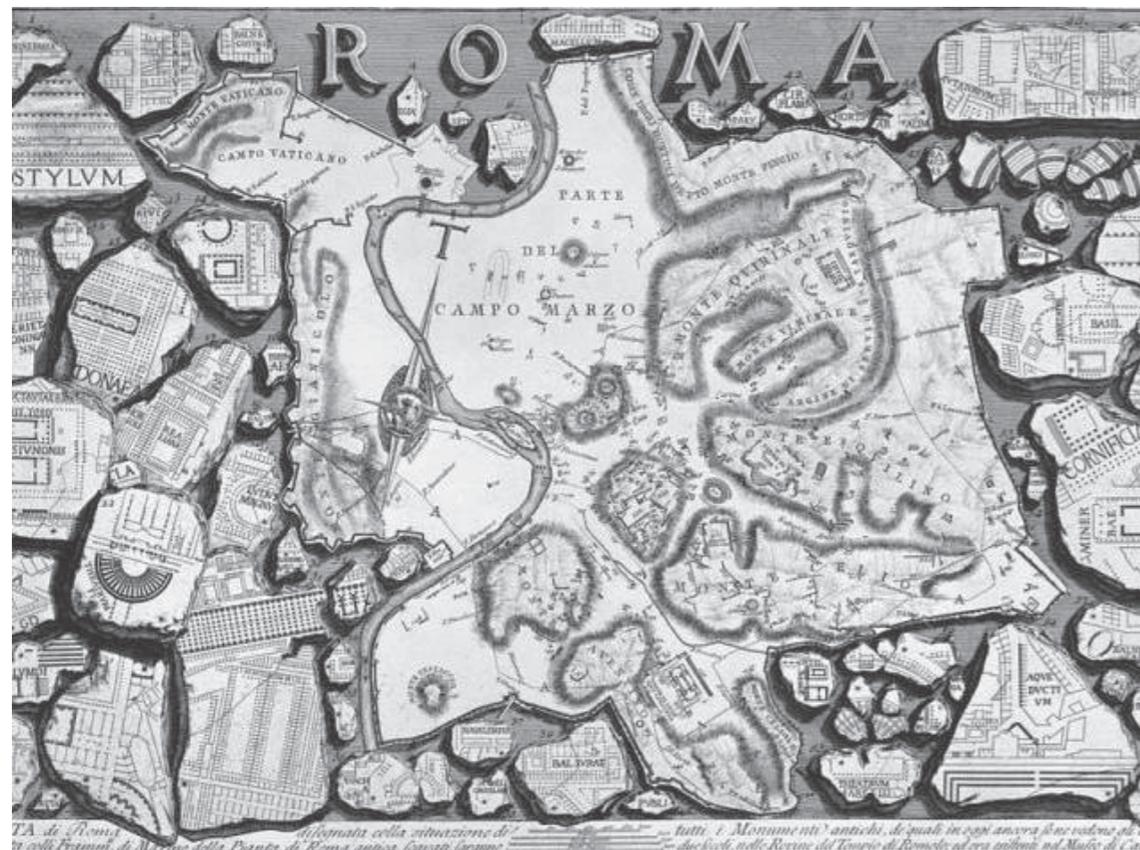
Posto isto, ter-se-á como geratriz de análise o segundo sistema, não descorando o primeiro; sempre com a consciência de que o seu papel é também fortemente manipulador da cidade enquanto organismo em constante mutação e de que ambos os sistemas são, no fundo, indissociáveis.

É necessário então entrar num contexto cronológico, analisando, a partir da antiguidade histórica, alguns dos factos que levarão a uma conclusão relativamente à questão colocada. Esta análise temporal deveria ser vasta e exaustiva, contudo esta dissertação não se propõe a tal escrutínio factual, pretendendo apenas conceder algumas bases para uma ideia seguramente mais clara daquilo que se entende pelo monumento.

Indo ao que interessa: A Europa foi testemunha e palco da construção e da destruição de uma série de edifícios públicos e de monumentos

⁴⁴ CHOAY, Françoise. *Alegoria do Património*, Lisboa, 2018, p.221.

⁴⁵ ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*, Lisboa, 2018, p.32.



Img. 14

“Pianta di Roma” (PIRANESI, Giovanni Battista, 1756) – “Na sua vida, Giovanni Battista Piranesi produziu centenas de gravuras de antiguidades romanas e das suas ruínas, (...) condenando a negligência e a estupidez dos nossos arquitectos por não prestarem atenção a esta evidência para restabelecer a devida gravidade aos

edifícios e a forma mais sólida deos fabricar.”

In, LOPES, Diogo. *Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi*, Lisboa, 2016, p.46.

do colonato romano. A propagação da doutrina cristã e o desinteresse pelo sentido e pela utilidade de certos monumentos – ou antiguidades num contexto mais preciso – foram as razões de tais acontecimentos.

Mas, independentemente do maior ou menor impacto das ações de propaganda, os romanos definiram os princípios gerais relativamente ao urbanismo e à construção da cidade segundo princípios lógicos.

O **Forum de Roma** é talvez o conjunto mais representativo da arquitetura romana. “Centro do Império, referência na construção e na transformação de muitíssimas cidades do mundo clássico e alicerce da arquitetura do classicismo”⁴⁶, apresentava-se como uma situação incomum relativamente às restantes construções romanas, pela sua posição geográfica e histórica.

Situado num vale, este Forum propiciava as ligações entre os povos da Campânia e da Etrúria, que desciam as colinas para aceder ao local. Necrópole, e mais tarde lugar de batalhas ou de ritos religiosos, é incerto, o Forum torna-se “cada vez mais a sede de uma nova forma de vida”, torna-se “o princípio da cidade que se vai formando com as tribos dispersas sobre as colinas; que aqui se encontram e fundem.”⁴⁷

A geografia do local encaminhou o traçado dos

caminhos que, seguindo o trajeto de menor declive do vale, eram dirigidos para a periferia da cidade (*via Sacra*, *Argiletus*, *vicus Patricus*). Traçado que se manteve durante toda história.

Todos os caminhos iam dar ao *Forum*.

É por volta do século IV A.C. que a sua função de mercado é cessada. Em consequência, o Forum converte-se em praça pública e torna-se palco para a deposição de estátuas, de templos, de monumentos e levando à valorização do vale que, rodeado de nascentes locais, mercados e tabernas, se revestia então de basílicas, templos e arcos, e se cruzava pelas grandes *via Sacra* e *via Nova*.

“A praça pública (...) nunca será conspurcada por mercadorias e o acesso será interdito aos artesãos (...) Longe e bem separada dela estará aquela que é destinada ao mercado.”⁴⁸

O *Forum* torna-se assim significado da gênese romana, conglomerando relações sociais, políticas e económicas e tornando-se acima de tudo o epicentro da cidade. Constituindo o verdadeiro **facto urbano**, a sua individualidade é mais forte devido a cada um dos seus monumentos que, nas suas particularidades, definem um cenário conservado nas suas funções.

46 ROSSI, Aldo. *A Arquitectura da Cidade*, Lisboa, 2018, p.155.

47 Id. *Ibid.*, p.155.

48 Aristóteles, in: ROSSI, Aldo. *A Arquitectura da Cidade*, Lisboa, 2018, p.156.



Img. 15

Fórum de Roma (Fotografia do Autor, Roma, Itália, 2019).

“(…) a própria cidade é a memória coletiva dos povos; e, tal como a memória está ligada a factos e a lugares, a cidade é o lugar da memória coletiva. Esta relação entre o locus e os cidadãos torna-se, assim, a imagem proeminente, a arquitetura, a paisagem; e como os factos estão contidos na memória, novos factos crescem juntamente com a cidade.”⁴⁹

A forma primitiva do monumento histórico surge então na Roma antiga, graças a uma vontade coletiva, e o *Forum* é a sua imagem. O seu valor enquanto facto urbano é manifesto e a sua ascensão está profundamente ligada não apenas a valores coletivos, mas também a valores individuais e diretamente responsáveis pela materialização da obra.

Entende-se pois que há uma forte **componente técnica** associada à identidade do monumento, e que esta se torna responsável, em grande parte, pela aceitação e estima da obra pelo público. Este vínculo afetivo é produto de uma atração construída no **consciente** e no **inconsciente** pelo resultado material do monumento, e o seu valor artístico é imune ao tempo, como afirma Riegl.⁵⁰

49 ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*, Lisboa, 2018, p.171.

50 “Existe también un valor puramente artístico que se mantiene, independientemente de la posición de la obra de arte.” en la cadena histórica de la evolución.” RIEGL, Alois, *Der moderne Denkmalkultus*, Wien-Leipzig, 1903. In: Espanhola, Visor, 1987, p.26.

“Perguntamo-nos: de que modo a história fala através da arte? Isto acontece, acima de tudo, através dos monumentos arquitetónicos que são a voluntária expressão do poder, seja em nome do Estado, seja no da Religião. Podemos contentar-nos com um “Stonehenge”, se naquele determinado povo não existe a necessidade de falar mediante formas (...) Assim, o carácter de inteiras nações, civilizações e épocas fala através do conjunto de arquiteturas que elas possuem como sendo através de um revestimento externo do seu modo de ser.”⁵¹

É o encontro entre o pensamento arquitetónico e a realidade que dá origem a esta materialização. Na sua singularidade, o monumento conforma-se no presente, simbolizando a sentença de um determinado acontecimento, num determinado tempo e num determinado espaço, fixando e constituindo uma nova época.

“*Ars longa, vita brevis*” (*Arte longa, vida breve*).⁵²

Intimamente ligada à mente, a **memória** é a

51 BURCKHARDT, Jacob. *Weltgeschichtliche Betrachtungen*, op. cit. (Capítulo III, Nota 52), p.98. In: ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*, Lisboa, 2018, p.171.

52 FARIA, Eduarda. *Imaginar o Real, o enigma da concepção em arquitetura* Lisboa, 2014. “A ética deste médico Grego da Antiguidade, que viveu entre 460 a.C. – 377 a. C., encontra-se na origem do juramento que prestam os médicos, o Juramento de Hipócrates.”, p.153



Img. 16

“Templo de Zeus Olímpico” (LIST, Herbert, Grécia, Atenas, 1937).



Img. 17

Sem título (CARTIER-BRESSON, Henri, Grécia, Atenas, 1953).

principal ponte entre o passado e o futuro. Esta percorre a vida do arquiteto, tal como percorre a vida da cidade, e existe uma simbiose entre ambos, cuja expressão se manifesta através dos fundamentos físicos e teóricos, factuais e mitológicos, individuais e coletivos do meio urbano.

Contudo a memória que é hoje transportada das vicissitudes da cidade assenta sobretudo nos seus primórdios, na criação da polis enquanto cidade mas, sobretudo, enquanto Estado. Como tal, retrocede-se ao berço e gênese da cidade, Atenas.

“(…) se Roma soube fornecer princípios gerais sobre o urbanismo e, portanto, construir cidade segundo esquemas lógicos em todo o mundo romano, é na Grécia que reconhecemos os fundamentos da constituição da cidade.”⁵³

Os atenienses viam a cidade como “um lugar puramente mental.”⁵⁴ A polis era o berço dos interesses não tanto residenciais, mas preponderantemente políticos e administrativos; sendo que as decisões da cidade eram tomadas de acordo com a mais-valia política em relação ao valor moral do cidadão.

Assim, os edifícios públicos eram conotados

⁵³ ROSSI, Aldo. *A Arquitetura da Cidade*, Lisboa, 2018, p.173.

⁵⁴ Id. *Ibid.*, p.176.

como **símbolos** de respeito e de poder. Verdadeiros factos urbanos associados às questões da mitologia, e portanto diretamente ligadas à natureza do seu lugar, o **genius loci**.

“(…) será necessário aprofundar a relação entre monumento, rito e elemento mitológico (...). Pois se o rito é o elemento permanente e conservador do mito, também o é o monumento, o qual, no próprio momento em que testemunha o mito, torna possíveis as formas rituais.”⁵⁵

É certo que as cidades da atualidade se espelham segundo os seus valores políticos. Subjugados à economia da indústria, estes regem-na em detrimento da sua estrutura histórica fundamental; no entanto, é precisamente nesta linha temporal que Atenas se distancia da cidade moderna melancólica, permanecendo como “a mais pura experiência da humanidade”⁵⁶.

FIM DO CAPÍTULO

⁵⁵ Id. *Ibid.*, p.33.

⁵⁶ Id. *Ibid.*, p.177.

“A preocupação fundamental (na cidade nova) é conceber um espaço urbano intimamente ligado ao tempo, isto é, animado pelo princípio do movimento.”

– António Sant’Elia, 1914



Img. 18

“La Partenza del Navigatore” (DE CHIRICO, Giorgio, 1910) – A consciência da perda é um tema recorrente nas obras de de Chirico, que revelam alguma perturbação pessoal, juntamente com um sentimento de melancolia que se manifesta pela paisagem moderna. Vivemos “num imenso museu de estranheza, cheio

de brinquedos curiosos e garridos que mudam a sua aparência, que por vezes partimos como crianças para ver como são feitos por dentro – e percebemos, desapontados, que estão vazios.”

In, LOPES, Diogo. Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi, Lisboa, 2016, p.92.



Img. 19

Ruína da Fábrica de Conservas (Fotografia do Autor, Trafaria, Portugal, 2019).

SEGUNDO CAPÍTULO

MEMÓRIA

No capítulo anterior, apontou-se que a cidade, enquanto conjunto complexo, pode ser analisada segundo dois sistemas.¹ Entendeu-se que ambos os sistemas são determinantes para a imagem da cidade que, por sua vez, se traduz no reflexo do diálogo entre os dois, e que origina tensões constantes entre vontades individuais e coletivas, encarregadas de tomar as decisões sobre o desenvolvimento desta. Porém, apesar da sua relação de simbiose, os resultados nem sempre se revelam frutíferos e incontestáveis.

É então verificável que – por entre os paradigmas do primeiro sistema, cada vez mais vinculados à imagem da cidade, e a incontornável obsolescência do segundo – a cumplicidade entre ambos os sistemas revela-se gradualmente mais frágil. Desta forma, a cidade é progressivamente subjugada ao incentivo económico e aos âmagos da especulação imobiliária e do turismo, transformando o seu valor histórico e patrimonial numa futilidade comercial.

A imagem da cidade recai então sobre fundamentos não tão controláveis pela disciplina da arquitetura, que se sentencia

¹ “É então importante distinguir, *a priori*, dois grandes sistemas a partir dos quais esta pode ser analisada: um primeiro que “considera a cidade como o produto de sistemas funcionais geradores da sua arquitetura” e que, como tal, tem por base os seus sistemas políticos, sociais e económicos; e um segundo que se centra na sua génese urbana e espacial, enquanto conjunto arquitetónico.”, p.24



Img. 20

“*Mon Oncle*”, frame aos 25min.04seg. (TATI, Jaques, 1958).

pelo culto fetichista da “*indústria patrimonial*”, originando desfechos nefastos na gênese urbana, como o culto do fachadismo, como serve de exemplo a baixa pombalina, candidata a Património da Humanidade. Estarão a ser negligenciados os pilares fundadores da cidade?

*“Com efeito, qual pode ser o valor histórico de um edifício ou dum conjunto de edifícios na falta da bela linearidade temporal, edificada tão pacientemente pela história, tão pacientemente apreendida e conservada pela memória orgânica e, pouco a pouco, reduzida a uma abstracção pelas memórias artificiais? Como se pode, sem este suporte, construir o quadro de referência que concede o significado histórico a um monumento, um conjunto urbano ou a uma vila antigos?”*³

Segundo Adolf Hitler, “*para destruir um povo, para nele apagar a consciência de si próprio, basta destruir os seus monumentos, o meio físico a partir do qual ele se identifica.*”⁴ Esta ideia tem por base pressupostos muito mais radicais do que neste contexto, compreende-se. Mas por vezes os exemplos extremos são os melhores, e este vai ao encontro da ideia de perda de que se fala; até porque, para além do património cultural destruído e do valor material desvalorizado,

existem questões sociais e culturais subjacentes às operações de renovação, que levam não só à perda de identidade cultural, mas sobretudo à exclusão das populações locais e das atividades tradicionais. Então, o que acontece à qualidade de vida das pessoas?

“Não é necessário destruir para transformar. Para transformar, é necessário e indispensável não destruir a cidade.

*Ou ficará apenas um crepúsculo sem olhos de poeta em cada um de nós – os olhos que trazemos ao nascer.”*⁵

A arquitetura é uma representação material da identidade cultural do homem que a constrói e que a habita. Procurando conferir as bases fundamentais para o conforto e para um sentido de pertença, a arquitetura revela-se apenas significativa quando responde a uma série de regras que, sendo respeitadas, traduzem uma ideia de plenitude. Plenitude que poderá então revelar-se como bela e capaz de seduzir visualmente.

“Acredito em remover a arquitetura da função após se garantir a observação das bases funcionais. Em outras palavras, gosto de ver até que ponto a

2 CHOAY, Françoise. *Alegoria do Património*, Lisboa, 2018, p.241.

3 Id. *Ibid.*, p.244.

4 VIEIRA, Álvaro Siza. *Ol Textos*, Lisboa, 2019, p.18.

5 VIEIRA, Álvaro Siza. *Ol Textos*, Lisboa, 2019, p.19.



Img. 21

“Un Chien Andalou” (BUÑUEL, Luis e DALI, Salvador, 1929).

arquitetura consegue perseguir a função, e então, após conquistá-la, ver até onde a arquitetura pode ser afastada da função. A importância da arquitetura é encontrada na distância entre ela e a função.⁶

A HEGEMONIA DA VISÃO

A beleza é uma qualidade que recai sobre o “*Esplendor da Verdade*”⁷, como revela Platão, e a visão é o mais nobre e fiável dos sentidos no que respeita à confirmação de tal qualidade. Ideia que já era confirmada na filosofia grega, onde a visão era considerada como “*o olho da mente*”, condicionando o conhecimento e o intelecto.

Esta questão viria a ser discutida ao longo dos tempos por parte de vários personagens, como Descartes, que identificava o tato como “*um sentido mais certo e menos vulnerável a erros do que a visão*”; Nietzsche que acusava os filósofos de uma “*hostilidade traiçoeira e cega contra os sentidos*”; ou Sartre, para quem “*o espaço [superava] o tempo na consciência humana, como consciência da priorização dos olhos*”⁸.

“O século XVI não via, no início: ele ouvia e cheirava, farejava o ar e captava

sons. Foi apenas posteriormente que ele se envolveu de maneira séria e ativa com a geometria, voltando a sua atenção para o mundo das formas (...).”

Para o mundo do século XX, a realidade transformava-se na materialização da beleza sob “*uma incessante chuva de imagens*”, como dizia Italo Calvino. “*O invento fundamental da era moderna é a conquista do mundo como fotografia*”¹⁰ produzida, tratada e modificada em massa, dizia Heidegger.

Então, para a arquitetura, a monopolização da imagem tornava-se também um paradigma; e, durante o movimento moderno, o privilégio do toque da visão era afirmado através da utilização de materiais como o betão, que permitiam uma arquitetura plástica e dotada de expressão. “*Eu existo na vida apenas se posso ver*”, dizia Le Corbusier, que afirmava que “*tudo está no visual*”, assumindo-se como sendo e permanecendo “*um visual convicto*”¹¹.

Que não se interprete erradamente o ponto aqui exposto. A boa arquitetura é, de facto, sinónima de um elevado sentido estético; a visão é, efetivamente, um dos sentidos mais importantes para a conceção de boa arquitetura. É o “*condutor indispensável que se mantém desperto*

6 Tadao Ando, in PALLASMAA, Juhani. *Os Olhos da Pele*, Lisboa, 2011, p.59.

7 Id. Ibid., p.59.

8 Id. Ibid., pp.19-20

9 Lucien Lefebvre, in PALLASMAA, Juhani. *Os Olhos da Pele*, Lisboa, 2011, p.24.

10 Id. Ibid., p.24.

11 Id. Ibid., p.26.



“Les Amants” (MAGRITTE, René, 1928).

Img. 22

e activo ao longo de todo o processo”¹².

Contudo, a prática estética é uma faca de dois gumes que se condiciona a espaços de tempo e culturas concretas, o que pode caracterizar a arquitetura da visão de uma certa futilidade ilógica. Segundo palavras de Rossi, “*imagem e realidade devem interligar-se gradualmente até serem inextricáveis. À realidade topográfica, material e histórica, contrapõe-se a imagem fantástica do projeto.*”¹³

A experiência da arquitetura pressupõe fortes interações de âmbito cerebral e da ordem dos sentidos (conceitos interdependentes mas distintos), e portanto a prática unissensorial negligencia o seu humanismo tão característico, tornando-se questionável.

A arquitetura pode ser entendida como uma arte que, tal como as demais, se liga intrinsecamente às questões metafísicas, ao tempo e ao espaço. No entanto, a sua **experimentação** distingue-a das demais, pois é a única que necessita de ser vivida, obrigando o corpo à sua entrega total, negando (pelo menos na experiência) a hegemonia da visão.

“A autenticidade da experiência da arquitetura se fundamenta na linguagem tectónica de se edificar e na abrangência do ato de construir para os sentidos.”

12 FARIA, Eduarda. *Imaginar o Real, o enigma da concepção em arquitectura* Lisboa, 2014, p.36.

13 LOPES, Diogo. *Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi*, Lisboa, 2016, pp.253-254.

(...) Nosso domicílio é o refúgio do nosso corpo, nossa memória e identidade.”¹⁴

Esta assimilação pressupõe uma forte relação psicossomática, que faz a ligação entre **corpo** e **obra**. Desta forma, através do tato, da audição ou de qualquer outro sentido, a experiência da arquitetura permite a memorização de determinadas características, conservadas sobretudo sob a forma de imagens mentais.

*“Talvez a observação das coisas tenha sido a minha mais importante educação formal; depois, a observação transformou-se numa memória destas coisas. Agora, parece-me vê-las a todas como se fossem instrumentos numa fila perfeita; alinhadas como num herbário, numa listagem, num dicionário. Mas esta listagem entre imaginação e memória não é neutra, ela regressa sempre a alguns objectos e, nestes participa também na sua deformação ou, de algum modo, na sua evolução.”*¹⁵

As artes e principalmente a arquitetura caracterizam-se por profundas interações com o espectador. Ao observar, o sujeito submete-se a uma tensão entre o desejo do artista e as suas sensações, por intermédio da sua mente, tomam participação e intervêm na forma como a obra é percebida.

14 PALLASMAA, Juhani. *Os Olhos da Pele*, Lisboa, 2011, p.61.

15 ROSSI, Aldo. *Autobiografia Científica*, Lisboa, 2018, p.49.



Img. 23

Sem Título (Fotografia do Autor, Lisboa, Portugal, 2015).

“Encontro no comboio um velho arquitecto que admiro. Conversamos sobre viagens. – Não é preciso ver muito – diz-me – para aprender a inventar. É preciso ver bem.

Ou talvez muito e bem.”¹⁶

Para Peter Zumthor, pensar arquitetura pressupõe uma íntima relação entre a prática formal e o poder da imagem mental que, tal como o desenho, a fotografia ou as maquetes, se estabelece como uma ferramenta de trabalho.

“Quando penso em arquitectura, certas imagens vêm-me à mente. Muitas destas imagens estão relacionadas com a minha formação e trabalho como arquiteto. Elas contêm o conhecimento profissional sobre arquitetura que adquiri ao longo dos anos. Algumas das outras imagens têm a ver com a minha infância. Houve um tempo em que experimentei a arquitetura sem sequer pensar nisso. Por vezes, quase posso sentir uma maçaneta de porta em particular na minha mão, um pedaço de metal com a forma da parte de trás de uma colher. (...) Essa maçaneta de porta ainda me parece um

sinal especial de entrada num mundo de diferentes humores e cheiros.”¹⁷

Tal como Zumthor expõe, o valor da arquitetura revela uma dependência das sensações que, quanto mais intensas e valiosas, maior a permanência e o valor que adquirem nas gavetas da memória. Da mesma forma, para Siza Vieira a memorização de imagens revela-se surpreendentemente incontrolável, pois abarca o subconsciente e as coisas *“de que não temos memória”¹⁸*.

Para Siza, a relação da imagem do Cabo Espichel com a Escola Superior de Educação, revela uma analogia *“evidente”*. Uma vez que conhecia de facto o local, mas que tal imagem nunca lhe tinha *“[passado] pela cabeça enquanto estava a projetar, quando se processou a evolução do projeto [ou até mesmo no] seu desenvolvimento”*, admite que tal ideia terá vindo *“por uma via inconsciente”¹⁹*.

“(…) Descobri em determinado momento que copiei uma coisa e fiquei convencido mesmo que se trata de uma cópia, uma cópia, um uso de uma ideia ou de uma forma de que não tinha consciência.”²⁰

¹⁶ VIEIRA, Álvaro Siza. *02 Textos*, Lisboa, 2018, p.159.

¹⁷ ZUMTHOR Peter. *Pensar a Arquitectura*, Lisboa, 2009, p.09.

¹⁸ FARIA, Eduarda. *Imaginar o Real, o enigma da concepção em arquitectura* Lisboa, 2014, p.139.

¹⁹ Id. *Ibid.*, pp.139-140.

²⁰ Álvaro Siza, in Entrevista com a Autora, Dezembro, 1999. In: FARIA, Eduarda. *Imaginar o Real, o enigma da concepção em arquitectura* Lisboa, 2014, pp.139.



Img. 24

Escola Superior de Educação, por Álvaro Siza (Fotografia do Autor, Setúbal, Portugal, 2018) – “Imaginar significa recordar aquilo que a memória escreveu dentro e nós e pô-la em confronto com as exigências e as condições.”

SIZA, Álvaro. *Imaginar a Evidência*, Roma, 2018, p.10



Img. 25

Santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel (Autor desconhecido, Setúbal, Portugal, Data desconhecida).

Portanto, é na mente que, através das luzes e das sombras, das texturas e das temperaturas, dos odores e dos aromas, das formas e dos feitios, dos contrastes e das sensações várias da arquitetura, são despertadas por meio dos sentidos, “tentáculos de captação da realidade exterior”²¹, as **emoções**.

Emoções sui generis que demonstram ter um papel primordial na seleção e na memorização de certos acontecimentos. Processo complexo denominado de “*aprendizagem*”, segundo Eduarda Lobato de Faria, em “*Imaginar o Real*”. Aprendizagem que se encontra “*dependente da presença de certos níveis de emoção*”, associados aos acontecimentos “*que impressionam positivamente ou negativamente*”, pois o “*difícil [é] reter na memória informação que deixa indiferente a sensibilidade humana*.”²²

“(...) é importante, também, o modo como aprendemos. É certo que algumas coisas são impensáveis se não forem relacionadas com a emoção de como as vivemos.”²³

PATRIMÓNIO MATERIAL E PATRIMÓNIO MENTAL

Designado enquanto elemento singular na

21 FARIA, Eduarda. *Imaginar o Real, o enigma da concepção em arquitectura* Lisboa, 2014, p.36.

22 Id. *Ibid.*, p.37.

23 ROSSI, Aldo. *Autobiografia Científica*, Lisboa, 2018, pp.32-33.

estrutura urbana, o património arquitetónico, ou monumentum, distingue-se pelo público pelo seu valor sensorial e mental. A sua identidade material e sobretudo imaterial define-o enquanto artefacto e as suas memórias coletiva e individual conotam-no de uma forte presença urbana.

A memória individual do monumento é então representada não só pela forma e carácter físico da obra *per se*, como também cerebralmente, conotando-se de um forte processo mental, suportado pelo “desejo do(s) artista(s)”, envolvido(s) na sua origem. A este processo mental pode denominar-se de **pensamento**.

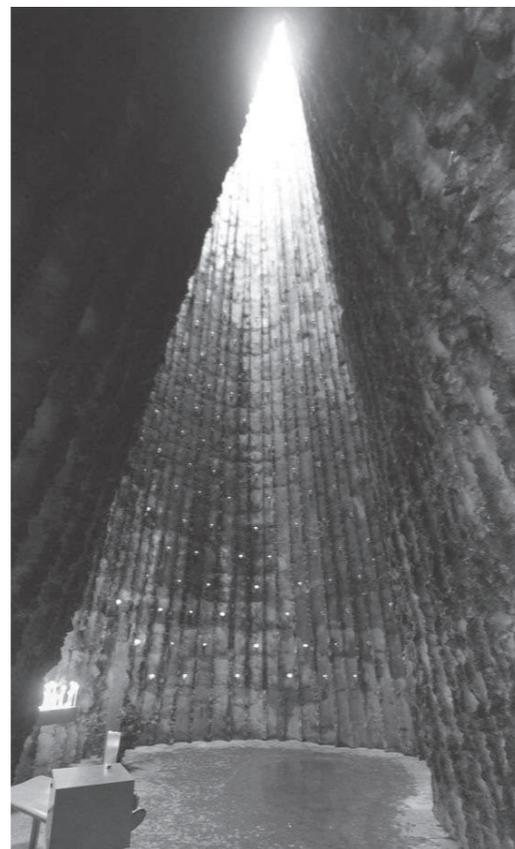
O pensamento nasce da tensão constante entre o tempo biológico e o tempo mental que, como visto neste segundo capítulo, se encontra ao cargo da memória e da emoção inerente aos acontecimentos mais significativos da vida humana. Desta forma, é estabelecida uma ponte temporal entre o passado, o presente, tendo em vista o futuro.

Como tal, pode-se compreender a existência de dois tipos de património, que condicionam o pensamento e influenciam a criação de arquitetura, relacionando-se ambos de forma interdependente. A existência de um depende da ação do outro e vice-versa, conotando-se por



Img. 26

Bruder Klaus Kapelle, por Peter Zumthor (Autor Desconhecido, Mechernich-Wachendorf, Alemanha, 2007) – Desprovida de qualquer infra-estrutura, a capela estabelece-se na paisagem como um monolito que representa a arquitetura na sua essência construtiva mais pura.



Img. 27

Bruder Klaus Kapelle, por Peter Zumthor (Autor Desconhecido, Mechernich-Wachendorf, Alemanha, 2007) – O seu interior anuncia uma íntima relação com o tempo, (não só) pela abertura no topo, por onde a luz desvendará (também) as paredes com o ritmo da madeira queimada.

fortes valores emocionais, o que os evidencia no campo da **memória**.

Entenda-se: um primeiro **património material**, representado sob a sua forma física e sujeito aos olhos do coletivo e/ou do individual; um segundo **património mental**, antropológico, que define a personalidade humana através da aprendizagem e do crescimento. Este é, arriscar-se-á dizer, o maior património que (individualmente) se possui.

“O mundo é refletido no corpo, e o corpo é projetado no mundo.”²⁴

Poder-se-ia analisar a memória segundo vários pontos de vista, de acordo com diferentes ramos da ciência. Contudo, para a situação de estudo, apenas são relevantes algumas questões que se dirigem diretamente à ferramenta com a qual todos os arquitetos (e não apenas) trabalham: a **criatividade**.

A criatividade encontra-se profundamente enraizada na condição do ser humano e do seu

processo evolutivo. Remetendo a história para um passado distante, aquando do surgimento dos primeiros vestígios que demonstram o aparecimento de um ser inteligente, a criatividade pode ser entendida como a característica que levou a humanidade a escapar à “*seleção natural para entrar numa nova ordem, a da cultura*”²⁵ e dar origem à imagem do mundo como hoje se conhece.

“O registo fóssil da humanidade primitiva contém evidência de que o fabrico de instrumentos cada vez mais sofisticados nas referidas sociedades começou, há aproximadamente dois milhões e meio de anos, quando o cérebro se aproximava do tamanho definitivo. Podemos dizer que a prodigiosa evolução levou ao aparecimento do fenómeno da Arte.”²⁶

O processo criativo distingue-se por uma atividade mental de tensão entre o património material – coletivo ou individual²⁷ – e os “*muitos e diferentes estádios da sua história individual*”²⁸

²⁴ PALLASMAA, Juhani. *Os Olhos da Pele*, Lisboa, 2011, p.43.

²⁵ FARIA, Eduarda. *Imaginar o Real, o enigma da concepção em arquitetura* Lisboa, 2014, p.25.

²⁶ Id. *Ibid.*, p.29.

²⁷ Segundo a ideologia de Walter Dill Scott, onde “(...) a questão do património é sempre uma questão de reconhecimento, de empatia. Não é património aquilo que não significa nada para ninguém, que não suscita nenhuma emoção positiva em ninguém”, poder-se-á considerar património (material) qualquer objeto ou construção de valor significativo para uma singularidade ou conjunto reduzido de pessoas?

²⁸ Id. *Ibid.*, p.43.



Img. 28

Ruína do Mercado do Carandá e Escola de Música de Braga, por Eduardo Souto de Moura (Autor Desconhecido, Eduardo, Braga, Portugal).

e íntima (património mental), sendo que o resultado final se revela na obra de arquitetura, que reflete toda a singularidade do(s) sujeito(s) que lhe deu/deram forma.

Assim, a imaginação criativa resulta de uma forma de expressão do espírito e da mente, na qual a memória desenvolve uma forte participação **consciente** e **inconsciente**, contribuindo para um processo de trabalho racional e ao mesmo tempo espiritual.

A “consciência é a parte da mente que respeita ao si e ao conhecimento”²⁹, segundo descreve António Damásio. Contudo, não é seguro afirmar que o conhecimento se determine somente por processos conscientes pois, como visto anteriormente, este deriva também da aprendizagem latente ao crescimento humano.

Aprendizagem que se reflete segundo matérias que se encontram ao alcance da “*intervenção perceptível da memória*” e que podem ser voluntariamente utilizadas para o processo criativo (“*memória consciente ativa*”); ou matérias que se encontram salvaguardadas num campo inalcançável da memória, que as alcança a partir de um processo involuntário (“*memória inconsciente ativa*”³⁰).

Percebe-se então que a criatividade nem sempre é complacente com as necessidades

do autor, devido a uma vontade própria por parte da memória que nem sempre se mostra subserviente quando dela se tem necessidade.

É por isso que, juntamente com a memória, a relação consciente com o **tempo** se revela preponderante para a emancipação da criatividade e para o amadurecimento do processo de pesquisa e de trabalho. Mas não só.

“Pesquisa que é também recordação, mas é sobretudo o aspeto exterminador da experiência que procede imprevisível conferindo e tirando significado a cada projecto, acontecimento, coisa ou pessoa.”³¹

O tempo é uma força absoluta que apenas se restringe perante as barreiras da infinitude, e cuja atuação incide de múltiplas formas sobre o sujeito, não só enquanto força de pensamento e de ponderação, mas também como arquitetura e forma de previsão.

“Se tivesse de falar hoje de arquitectura, diria que é mais um rito do que uma criação; porque conheço profundamente as amarguras e o conforto do rito.

O rito dá-nos o conforto da continuidade, da repetição, obriga-nos a esquecimentos enviesados porque, não podendo evoluir,

29 António Damásio, in António Damásio, op. cit., p.47. In: FARIA, Eduarda. *Imaginar o Real, o enigma da concepção em arquitectura* Lisboa, 2014, p.33.

30 Id. Ibid., pp.368-369.

31 ROSSI, Aldo. *Autobiografia Científica*, Lisboa, 2018, p.63.



Img. 29

Escola de Fagnano Olona, por Aldo Rossi (Autor Desconhecido, Varese, Itália) – “Não há fotografia de que tanto goste como a de Fagnano Olona, na qual as crianças estão imóveis na escada sob o grande relógio; aqui, o tempo apresenta-se de um modo particular e é, todavia, o tempo da infância,

da fotografia de grupo, com tudo o que de divertido a fotografia de grupo comporta. O edifício tornou-se puro teatro, mas teatro da vida, ainda que já previsto.”

In, ROSSI, Aldo. *Autobiografia Científica*, Lisboa, 2018, p.93.

cada mudança seria a destruição.”³²

Assim, em conformidade com a sua dimensão cronológica ou simplesmente atmosférica, o tempo exhibe a sombra da arquitetura que, para Rossi, se emprega “como um fantasma da construção”³³.

Revelador da efemeridade e da fragilidade da arquitetura, o tempo situa-a num determinado contexto cultural e “constrói [os seus] acabamentos”³⁴, condicionando-a através dos seus limites sociopolíticos, técnicos ou materiais e consequentemente latentes no seu desenho.

A arquitetura torna-se fatal. Arquitetura através da qual a maioria dos arquitetos se empenha para ultrapassar a singularidade da sua vida, procurando a intemporalidade.

“(…) escapava-me e ainda hoje me escapa grande parte do significado da evolução do tempo; como se o tempo fosse uma matéria que observo do exterior.”³⁵

Desta forma, o Património, a Memória, a Criatividade, a Beleza, “a Desilusão, o Prazer”³⁶

surgem como matérias que permitem pensar a arquitetura além da sua dimensão espacial, surgindo como funções do tempo. A arquitetura surge então como concretização, estruturação e símbolo da existência humana numa realidade que, conformada a formas materiais, reflete a imagem que o arquiteto carrega da vida.

Qual será, então, a matéria-prima da arquitetura?

Tempo ou espaço?

FIM DO CAPÍTULO

³² ROSSI, Aldo. *Autobiografia Científica*, Lisboa, 2018, p.65.

³³ LOPES, Diogo. *Melancolia e Arquitectura em Aldo Rossi*, Lisboa, 2016, p.258.

³⁴ Id. *Ibid.*, p.258.

³⁵ ROSSI, Aldo. *Autobiografia Científica*, Lisboa, 2018, p.69.

³⁶ Id. *Ibid.*, p.76.

*“É o tempo de muros forrados de conchas e fósseis
E de outros odores de escombros, bolores e líquens
Sem tempo nem apetite ao azul do céu e do rio*

*É o tempo de penumbra e poeira da vida. Intrigante
O frenesim dos números e letras codificados em disfarce
Desconexas presenças descabeladas de cortinas enegrecidas.*

*O guindaste suspenso à escala de altitude promete
E as janelas, essas, aqui permanecem. Em devaneio.
De sentinela. Não por extravagância, mas por necessidade.
Nos vidros quebrados há resquícios de gestos e afagos
Que não podem ignorar os laços entre as coisas.”*

- Arsénio Conceição, 2003



Ruína da Fábrica de Conservas (Fotografia do Autor, Trafaria, Portugal, 2019)

PARÊNTESES

As primeiras memórias e impressões do local proposto para a vertente prática estão descritas neste capítulo sob a forma de um discurso mais coloquial, e não tão académico.

Contudo, entende-se que a exploração e a descoberta de cada idiosincrasia não pode, de outra forma, ser exposta se não de forma narrativa. É sobre este discurso e sobre esta ordem de ideias, que se manifestam as primeiras sensações, as primeiras emoções e as primeiras imagens mentais, que constroem as fundações para a imaginação e para a criatividade.

Não será o projeto de arquitetura um discurso narrativo?

MEMÓRIAS DO AUTOR
(primeira parte)



Img. 31

Enseada da Trafaria antes dos Silos (Estúdio Mário Novais, Lisboa, Trafaria, 1940).

Viajava-se de carro, numa estrada de descida acentuada, sinuosa e escondida por entre vegetação alta e seca, que obrigava a reduzir a velocidade e a apreciar as instâncias do percurso, sem dúvida, caricato.

Depois de uma dúzia de minutos, após atravessar a ponte 25 de Abril, por entre a paisagem da cidade, os odores da cidade, a confusão da cidade, rotundas e muitos vazios urbanos, circulava-se num cenário pictórico, que diluía a presença do meio urbano e que lembrava por breves momentos algumas das viagens ao interior alentejano, feitas nesse mesmo Verão.

Estava Sol, bastante calor e não se via uma nuvem no céu, pelo que a janela aberta trazia uma corrente de ar quente com aroma à vegetação ressequida que, à medida que se dissipava, ia desvendando algumas moradias de construção modesta, adjacentes ao percurso.

Subitamente, a temperatura do ar alterou-se e estrada orientou-se em direção ao azul. Pela primeira vez, estava-se cara-a-cara com a foz do rio Tejo e com a margem Norte de Lisboa. Assim, pouco tempo depois, entrava-se na Trafaria.

“O nome Trafaria não designava uma localidade, utilizava-se para a região que abarcava todo o vale do Ribeiro, a elevação de Alpena, até ao Convento dos Frades Arrábidos Capuchos e a costa atlântica. O sítio a que hoje chamamos de Trafaria era um lugar longínquo, apenas areal, rio, e eventualmente alguma

*vegetação.”*¹

Saindo do carro, deparou-se imediatamente com o arranque de uma grande via de nome sugestivo: Avenida da Liberdade. Aparentemente, a via com maior dimensão da vila, que se ramificava em pequenas distribuições, umas em calçada e outras em alcatrão, numa disposição sem ordem aparente.

A tal Avenida arrastava tanto o olhar como os pés em direção à frente ribeirinha. Algo que era enfatizado pela grande encosta que se erguia do lado direito, apenas a uns quarteirões de distância.

Tomou-se o percurso mais óbvio, observando a arquitetura envolvente e as pessoas que, naquela nova realidade, pareciam olhar com curiosidade o forasteiro. Como quem conhecia perfeitamente todo e qualquer vizinho Trafariense.

A construção parecia ter crescido de forma desgovernada, não tendo havido qualquer controlo sob a altura dos edifícios públicos ou de habitação coletiva, que ofuscavam as moradias, destacando-se um prédio singular de sete andares que deturpava particularmente o perfil das construções.

A arquitetura dos edifícios mais altos parecia ter sido pouco ou nada desenhada, o que não a tornava propriamente cativante. À exceção

¹ LEAL, Carlos. *Outrafaria*, Trafaria, 2014, p.08.



Img. 32

“Crianças Protegida pelas Juntas de Freguesia de Lisboa na Praia da Trafaria” (BENOLIEL, Joshua, Lisboa, Trafaria, 1909).

destes, descobriam-se dois ou três edifícios que se vislumbravam por entre as ruas transversais e que se destacavam sobretudo pela sua cor exuberante.

Mas a urbanidade da Trafaria podia ser melhor explicada pela pesca de veraneio, produto do seu nascimento. Uma “atividade fundamental na [sua] economia”² que, pelo início do século XVIII, se sedimentava através da fixação sazonal destas populações em palheiros construídos sobre a duna primária. Estes, por sua vez, poderiam ajudar a “explicar a evolução formal para o urbano, no quadro da nova economia balnear.”³

Após a sedimentação das populações na Trafaria devido à viabilidade económica da pesca e das qualidades do local enquanto estância balnear, teriam havido conjuntos distintos de tipologias de habitação, que se diversificavam tanto pela duração da permanência como pela atividade exercida na vila.

Os *chalets*, caracterizados por uma arquitetura mais erudita, serviam de habitação temporária e pertenciam aos de classe económica mais elevada, que se instalavam na “estação de banhos”⁴ ou que geriam os negócios.

Após maior permanência, os *chalets* acabariam por se tornar nas suas habitações definitivas, chegando, na sua maioria, a crescer um piso ou

a ganhar um pátio, com o passar do tempo.

As casas pequenas, geralmente de piso único e de poucas divisões, haveriam pertencido a pescadores, a trabalhadores militares ou trabalhadores fabris, dependendo da sua localização.

“Tratava-se da gente da Pescaria da Costa, principalmente pescadores de Ílhavo que se estabeleciam sazonalmente chegando na Primavera e abalando no princípio do Inverno. Havia também Algarvios que vinham para a pescaria, mas que com mais frequência se radicavam no Funchal e na Trafaria.”⁵

As pessoas pareciam conhecer-se bem e partilhar de uma história conjunta. A Trafaria era um lugar calmo e havia a sensação acolhedora de um tempo que não corria à velocidade dos outros. Mas, mesmo assim, havia uma certa ansiedade em chegar ao mar e às gaivotas, cujos ritmos ecoavam pela Avenida acima há algum tempo. Os seus passeios não eram estreitos, mas havia uma rara liberdade para caminhar sobre a estrada.

Sensação magnífica!

Chegando ao litoral, os olhos atraíam-se instintivamente por um par de realidades

2 LEAL, Carlos. *Outrafaria*, Trafaria, 2014, p.60.

3 TAVARES, Domingos. *Casa na Duna*, Porto, 2018, p.08.

4 LEAL, Carlos. *Outrafaria*, Trafaria, 2014, p.114.

5 Id. *Ibid.*, p.11.



Img. 33

Enseada da Trafaria após os Silos (VENÂNCIO, Guilherme, Lisboa, Trafaria, 1987).

distintas que, segundo as circunstâncias, pareciam viver numa consonância fatal, por imposição do hábito.

Havia uma sensação de estranheza que ali se manifestava através do contraste entre a escala de um romantismo vernacular e uma sombra que, mesmo na sua hora mais curta, nunca deveria ter tamanha dimensão.

Ali, surgiam as primeiras construções de arquitetura tradicional. Haveriam sido habitações, armazéns, ou até mesmo ambos que, conservados e pintados, albergavam na sua maioria cafés e restaurantes que satisfaziam o gosto de quem podia pagar por peixe (presumivelmente) fresco.

Nesta frente ribeirinha havia uma promenade que era ritmada por palmeiras descuidadas e por desenhos de calçada preta e branca, estendendo-se para a direita em direção à estação fluvial e rodoviária da Trafaria, e para a esquerda em direção à lota e aos abrigos e oficinas dos pescadores.

Observava-se uma dicotomia de realidades que assentava numa irónica tentativa de embelezamento desta frente ribeirinha, onde mesmo que estivesse construída a mais bela arquitetura Rossiana, a atenção não deixaria de ser perturbada pela escala de uma fábrica que se erguia a Poente.

Um mureto de metro e meio, onde alguns barcos prendiam as amarras, separava a promenade

de uma faixa de areia que ali empenhava por subsistir. Esta desempenhava um papel fundamental de mediação entre o construído e o mar. O resquício de um cenário sublime, que noutros tempos se estendia até o Sol mergulhar na foz do Tejo. Cenário glorioso que todo e qualquer postal da Trafaria exibia agora com nostalgia.

As praias de Lisboa a Sul do Tejo eram de facto deliciosas pela sua dimensão e sobretudo pela luz que desaparecia mais tarde. Condição a que a margem Norte não se permitia devido à sua disposição acidentada e ao seu envolvente urbano, por entre o qual se escondem os raios de luz ao fim do dia.

Mas a frente marítima de Almada haveria sido penetrada, desde um passado relativamente recente, por um conjunto de intervenções não só de âmbito conservativo, como os esporões das praias da Costa de Caparica, mas também de âmbito industrial e especulativo, cuja escala interrompia o cenário natural e idílico da linha de costa.

“Da horrível Trafaria à Caparica gastam-se dezoito minutos num carrinho pela estrada através do pinheiral plantado há pouco. [...] De repente uma curva, algumas casotas cobertas de colmo – Caparica. [...] Uma grande extensão de areal, só areia e mar, barcos como crescentes encalhados e alguns pescadores remendando as redes. Nem



Img. 34

Postais da Trafaria, “70 anos” (Autor desconhecido, Lisboa, Trafaria, Data desconhecida).

*um penedo. Areia e céu, mar e céu.*⁶

Como seria este perfil costeiro, da Trafaria ao cabo Espichel, sem a ação humana?

Uma destas intervenções perfilava-se pela fábrica de armazenamento de granéis da SILOPOR, cuja construção sobre um aterro, por volta de 1977, interrompia abruptamente a linha de praia que se estendera desde a Trafaria ao Bugio.

*“Esta praia [a da Trafaria] continua por meio quarto de légua, até um lugarzito de 4 ou 5 barracas cobertas, chamado Torrão. A partir desta praia continua um baixo até à Torre do Bugio, que na maré baixa fica em grande parte a descoberto.”*⁷

Assim, era agora banhada por silos de betão e cargueiros, aquela que, noutros tempos, haveria sido “*uma conceituada estância de veraneio*”⁸ banhada pela Rainha D. Amélia (1865 – 1951) e Ramalho Ortigão (1836 – 1915).

Tornavam-se desvirtuadas as atividades sociais e económicas que ocorriam de pés e barcos de pesca semienterrados na areia. A vista panorâmica da margem Norte era agora interrompida e o Sol punha-se cerca de oitenta metros mais cedo.

6 LEAL, Carlos. *Outrafaria*, Trafaria, 2014, p.117.

7 LEAL, Carlos. *Outrafaria*, Trafaria, 2014, p.28.

8 Id. *Ibid.*, p.17.

Os silos da fábrica assumiam-se como a nova condição urbana da pequena vila, sob a qual se subjugavam as gerações mais antigas, e a partir da qual nasceriam as novas gerações, nunca presenciando outra realidade. Qual delas a pior verdade?

Era por entre esta realidade que agora se caminhava em direção a Poente de pés na areia. O dia estava quente mas a praia estava fresca. A distância à água era tão curta que esta facilmente invadia a areia em maré cheia.

Com a implantação da fábrica, formava-se agora um género de baía que se orientava a nascente, delimitada pela areia, pela área de aprestos dos pescadores, adjacente à vedação da fábrica, e por um pontão de betão, onde os cargueiros atracavam e descarregavam os granéis através de grandes braços treliçados que sugavam o produto para os silos.

Nesta baía, observavam-se dezenas de barcos coloridos, a remo ou a motor, amarrados a boias cor-de-laranja ou vermelhas, aguardando a faina. Ironicamente, era o contraste entre as várias escalas que atribuía a esta baía um certo romantismo, que se complementava com as atividades dos pescadores, que transitavam por entre os barcos dentro de água a ritmo de trabalho, com grande perícia.

Mas os barcos de pesca não invadiam apenas o rio mas também a areia, o mureto, a calçada e o alcatrão. Uns de aspeto mais abandonado do que outros, colorindo e afirmavando a paisagem na essência mais humana que lhe restava.



Img. 35

Pescadores (Autor desconhecido, Lisboa, Costa da Caparica, 1962).

Foi em conversa com alguns pescadores e moradores que, por entre o desdém à fábrica e às condições de vida precárias, se percebeu que muitos dos barcos haveriam sido abandonados graças a muitas cujos donos não tinham capacidade para cobrir, ou devido ao desaparecimento dos bivalves pela deposição de produtos químicos nas canalizações que se conduziam ao rio.

“Ana e Luís”, “Estrela do Mar”, “Faz-te à Vida”, “Rainha dos Mártires”, “Flôr da Baía”, eram alguns dos nomes sugestivos que se podiam ler por entre o laranja, o azul ou as outras cores que pintavam a madeira dos barcos.

Mas os seus tons coloridos não os salvaguardavam de uma certa palidez melancólica, pois assumiam-se agora como símbolos da decadência de uma atividade que em tempos sedimentava as primeiras populações sobre o chão macio das dunas, dando origem a novas oportunidades de vida.

Nesta Trafaria, tudo tinha uma proporção mais comedida, em relação à grande cidade. Desde as ruas à modesta promenade, desde os barcos à curta faixa de areia, desde as esplanadas dos cafés e restaurantes aos espaços de encontro que, numa vila figurada por contrastes, eram raros.

À exceção das esplanadas de rua, o largo da República parecia ser o único espaço de encontro da vila. Situava-se no interior, a cerca de cento e cinquenta metros do mar, e delimitava-se pela Igreja, pelo Mercado e pela

Biblioteca da Trafaria, bem como um café e uma ou duas lojas de conveniência.

Assim, era ao sair pelo lado Poente da praia, nas redondezas dos aprestos dos pescadores e a poucos metros da costa, que parecia surgir um espaço residual manifestado pela tensão entre os limites da vedação da fábrica da SILOPOR e a frente das habitações cuja vista haveria, em tempos, sido mais panorâmica. Este limbo, era pontuado por um “cemitério de barcos” que se situava em frente ao cenário caricato dos fragmentos de uma antiga fábrica de conservas de peixe.

A ruína, construída pelo tempo e pelo acaso, *sui generis* em todo o seu contexto, misteriosa em toda a sua revelação, apelava rapidamente à imaginação e aos primeiros esboços por entre os quais, nas casualidades de um passeio, estava encontrado o primeiro motivo de projeto.

“Agora volto à pergunta: Onde encontro a realidade à qual devo dirigir a minha imaginação, quando tento projectar um edifício para um determinado lugar e para um determinado objectivo?”

Uma chave para a resposta a esta pergunta encontra-se nas palavras lugar e objeto, penso eu.”

(Consultar anexos A, p.133 e B, p.147).

⁹ ZUMTHOR, Peter. *Pensar a Arquitectura*, Lisboa, 2009, p.36.

PARÊNTESES

Não serão precisas muitas mais palavras...

O separador que se segue constitui-se como parte da metodologia de trabalho deste ensaio teórico. Aqui, abre-se espaço para que a mente possa ser seduzida de uma forma mais livre, sem que a palavra condicione a apreensão.

Apresentam-se assim, sem ordem particular, sob a humildade da objetiva amadora do autor, imagens com a intenção de penetrar no espírito do leitor e de participar como linguagem narrativa que descreve o espírito deste lugar.

A arquitetura é cada vez mais feita com imagens, a fim de ser imagem, e o arquiteto apresenta-se como o mediador delas. Contudo, é importante que a sua ação visual não transcenda o pensamento e a emoção que, na sua mais bela intimidade, deverão acompanhar conscientemente as páginas que se seguem.

“for me the camera is a sketch book, an instrument of intuition and spontaneity, the master of the instant which, in visual terms, questions and decides simultaneously... it is by economy of means that one arrives at simplicity of expression.”

- Cartier-Bresson, Henri, in *Magnum*, 2007

MEMÓRIAS DO AUTOR
(segunda parte)



Img. 36



Img. 37



Img. 38



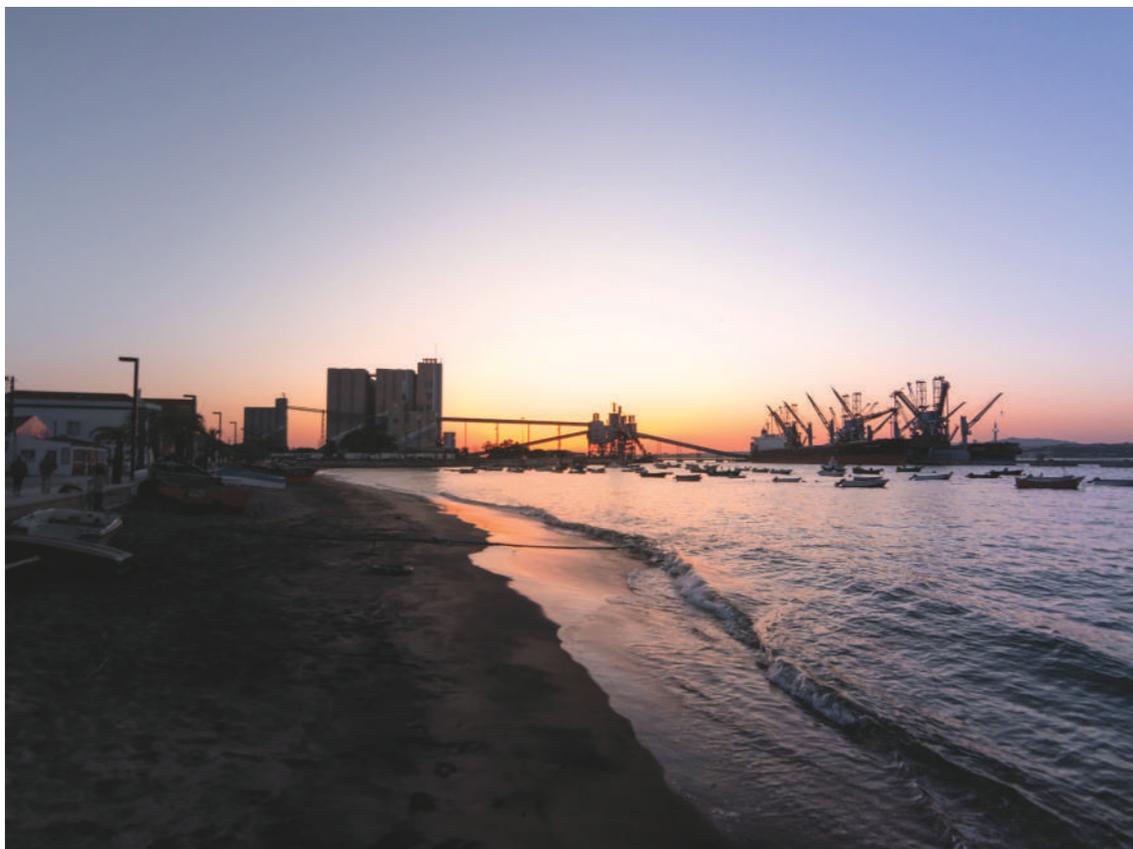
Img. 39

L

L

L

L



Img. 40



Img. 41

L

└

L

└



Img. 42



Img. 43

L

└

L

└



Img. 44



Img. 45

L

└

L

└



Img. 46

┌

┐



Img. 47

└

┘



Img. 48



Img. 49





Img. 50



Img. 51

L

└

L

└



Img. 52



Img. 53



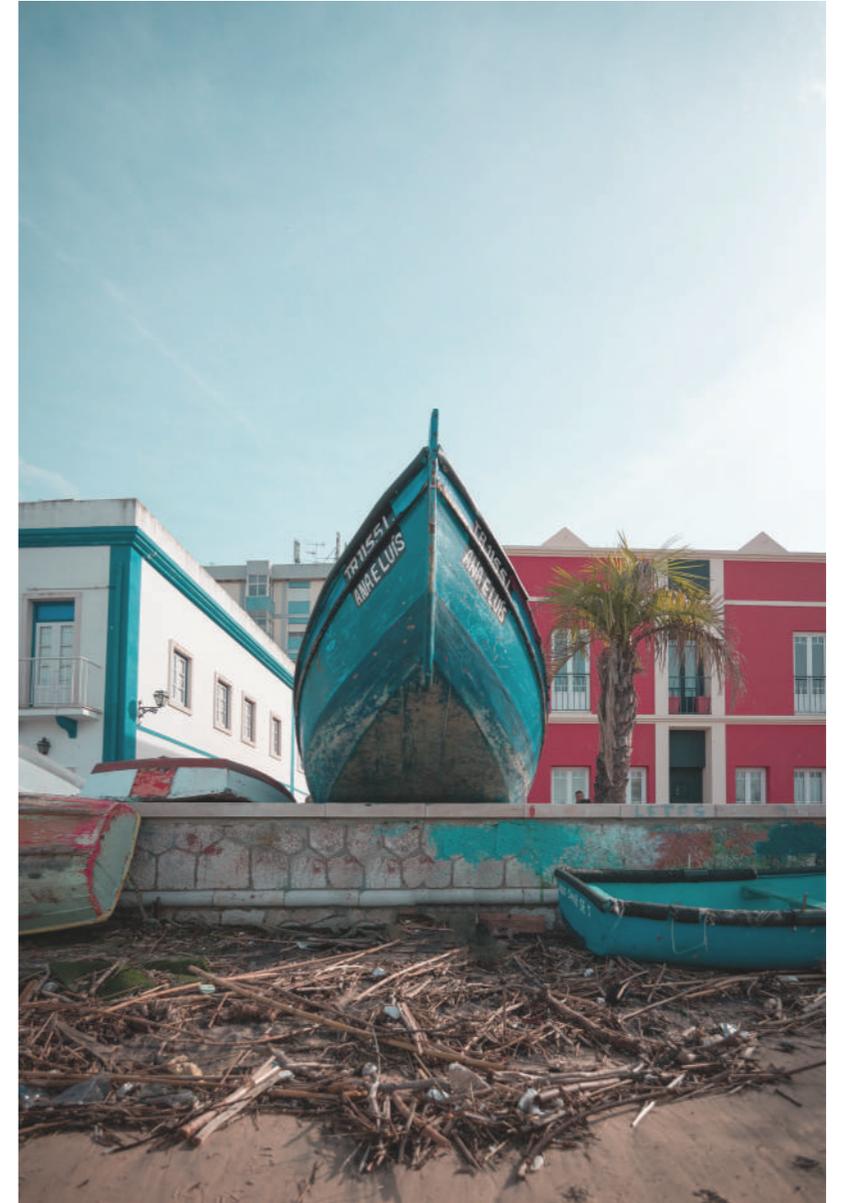
Img. 54



Img. 55



Img. 56



Img. 57



Img. 58



Img. 59



Img. 60

┌



Img. 61

└

└

└



Img. 62



Img. 63



Img. 64



Img. 65

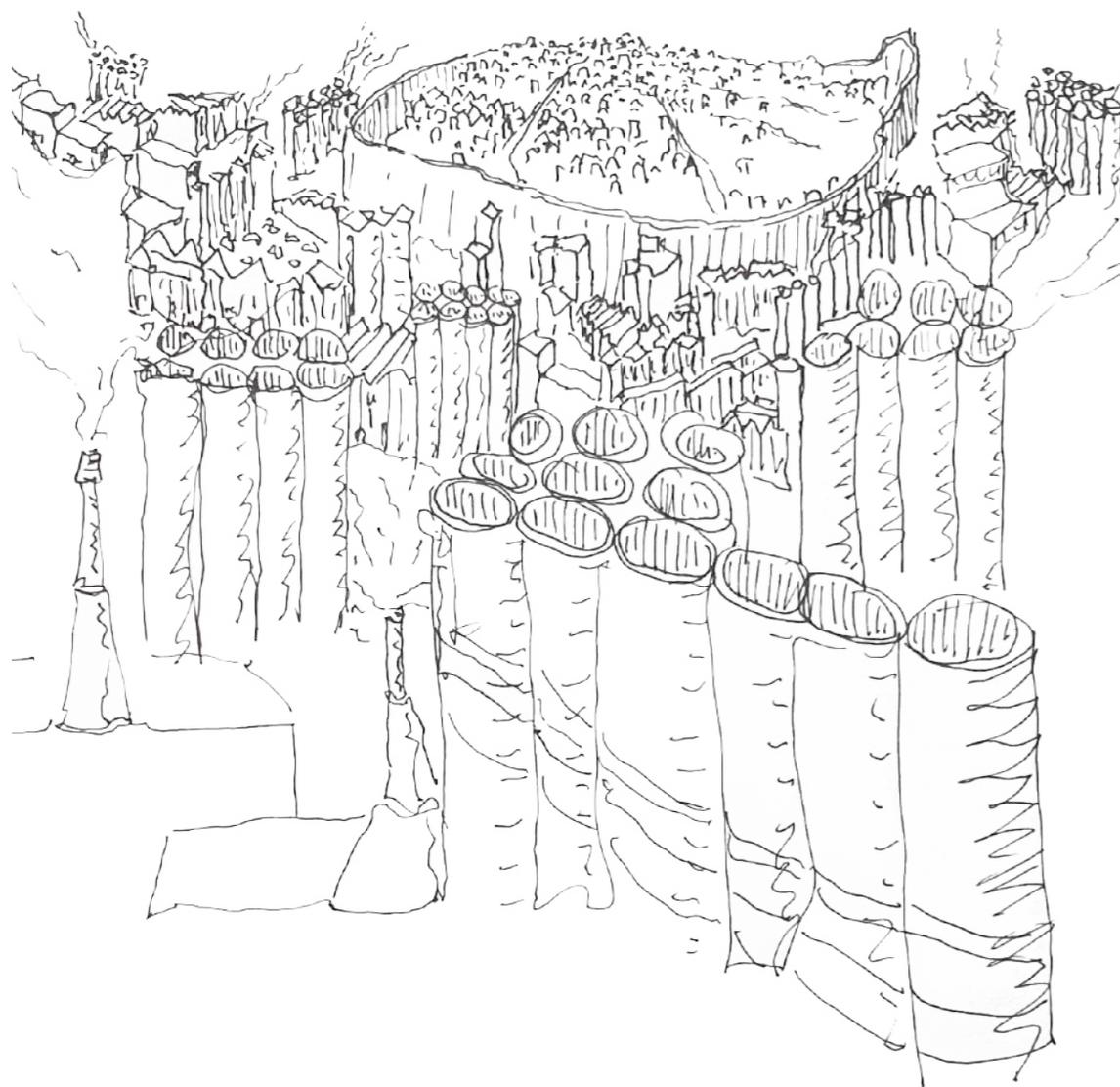
*“L’imagination est la plus scientifique des facultés,
parce que seule elle comprend l’analogie universelle.”*

- Baudelaire, (1821 - 1867)



Img. 66

*“Mon Oncle”, frame aos 14min.59seg. (TATI,
Jaques, 1958) – O personagem Mr. Hulot, o
“Tio”, repõe um tijolo que haveria caído à sua
passagem, por entre a ruína.*



Img. 67

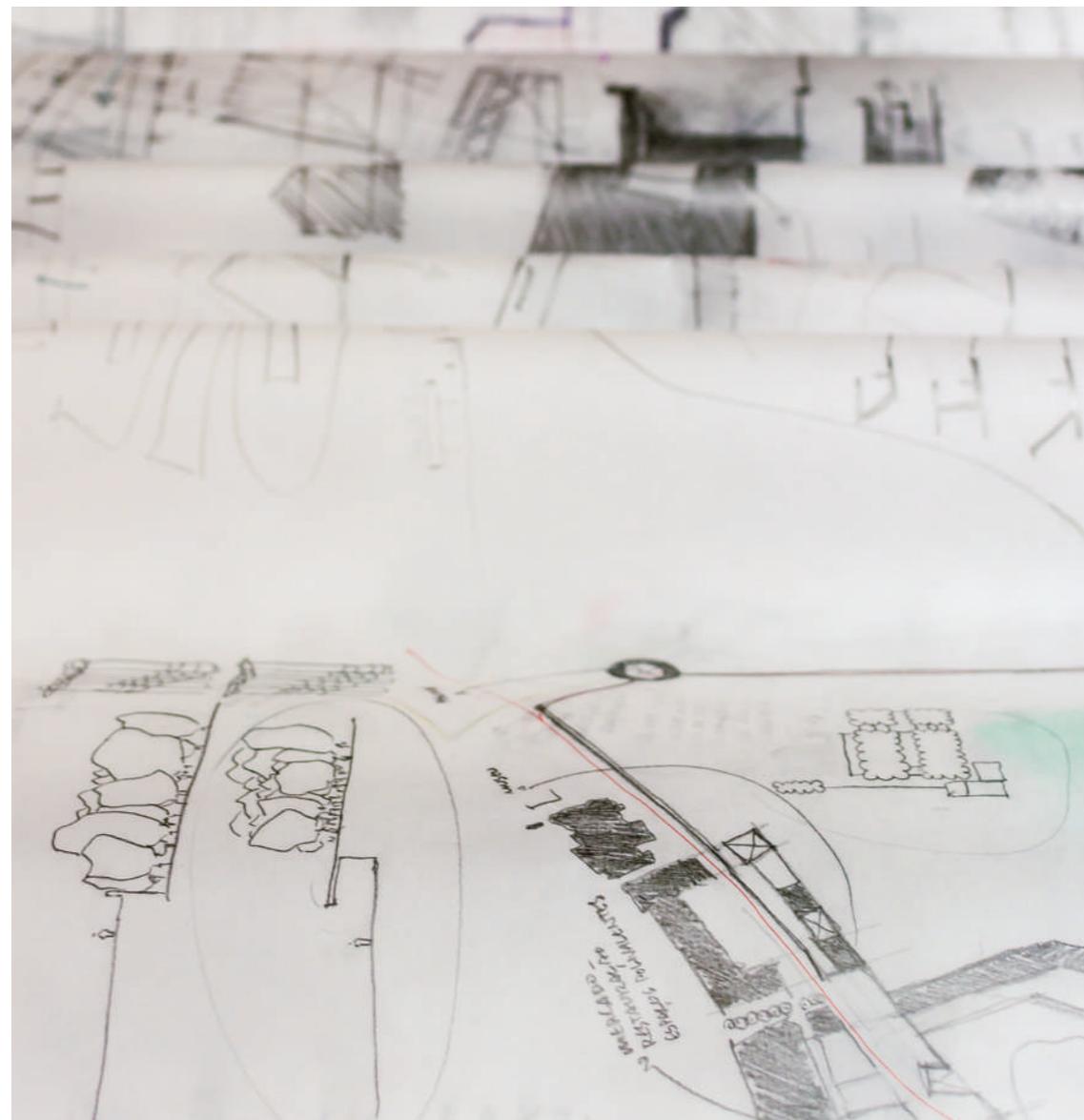
CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desfecho da vertente teórica é sintetizada neste capítulo sob a forma prática. Entende-se que é crucial uma relação pragmática e objetiva entre ambas, sendo que, por intermédio das idiosincrasias do autor e da disciplina da arquitetura, o objeto arquitetônico não deixa por isso de estar intimamente ligado a uma condição poética que o constrói.

A informação foi por isso reunida em conformidade com os estímulos que despoletou, gerando avanços e recuos que, por entre um espírito crítico desejavelmente equilibrado teoricamente, e por isso histórico e analógico; cientificamente, e por isso pragmático e técnico; e artisticamente, e por isso poético e não menos técnico, revelou, metodologicamente, as ações criativas.

“Das poetische ist das echht Reelle. Je poetischer je wahrer.” (A poética é a verdadeira realidade. Quanto mais poético, mais verdadeiro.)

- Georg Philip Friedrich von Herdenburg (Novalis), (1772 – 1801)



Img. 68

INTRODUÇÃO À ESTRATÉGIA GERAL

A margem Norte de Almada, compreendida entre a Trafaria e a Cova do Vapor, foi a região em estudo para o Projeto Final de Arquitetura (PFA) deste ano letivo.

O território define-se pela sua forte proximidade à cidade de Lisboa, rapidamente acessível via ferry, autocarro ou transporte pessoal, e por uma frente ribeirinha pontuada por três conjuntos urbanos: a **Trafaria**, o bairro do **Segundo Torrão** e a **Cova do Vapor**, de Nascente a Poente, respetivamente.

Após uma abordagem teórica preliminar ao território, dominaram-se as principais características que definiam a génese histórica morfológica e social da região, e encontraram-se as principais problemáticas inerentes.

Entendeu-se que a frente ribeirinha se encontrava desqualificada devido a acontecimentos de origem sobretudo demográfica, como era o caso da implantação ilegal dos bairros do Torrão e da Cova do Vapor, e devido à construção do aterro da fábrica da SILOPOR. Estes acontecimentos traduziram-se na consequente dificuldade de **atravesamento pedonal** entre os vários conjuntos urbanos.

Esta matéria traduziu-se numa estratégia inicial, em contexto geral, de **requalificação da frente ribeirinha**, garantindo assim as condições para o atravessamento transversal sob uma topografia de nível, através de uma

proposta de acupuntura urbana.

Este conjunto de propostas individuais e/ou de grupo, localizadas ao longo do percurso, focou-se em questões e problemáticas específicas dos diversos locais de intervenção, dando origem a uma diversidade de respostas com programas, escalas e formas distintas.

(Consultar anexo B, p.147).



1mg. 69

Ortofotomapa (Retirada de: Google Earth, 2019) - Relação entre a área de estudo (topo esquerdo da imagem) e a cidade de Lisboa (fundo da imagem).

No topo direito, observa-se o farol do bugio.

L

LEGENDA

PLANTA DAS INTERVENÇÕES GERAIS DA TRAFARIA À COVA DO VAPOR

A traço interrompido e com data assinalada -
Diagrama cronológico da movimentação das
areias da Foz do Tejo;

A - (1) Intervenção no Antigo Presídio; (2) Estação
Fluvial e Rodoviária da Trafaria;

B - (1) Valorização da ruína da Fábrica de
Conservas de Peixe Narciso; (2) Abrigo Portuário
e Clube Náutico;

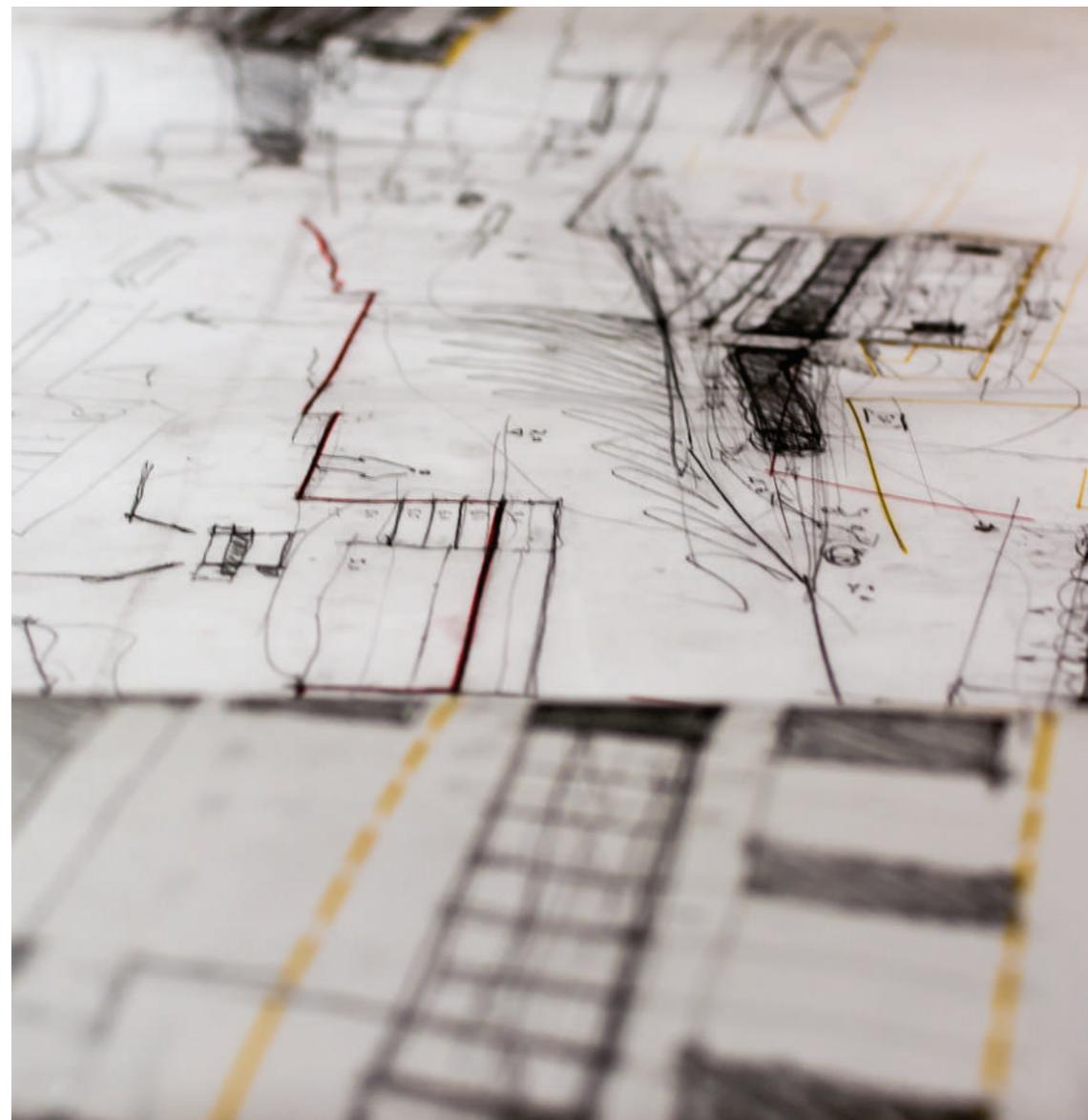
C - (1) Escola Básica; (2) Centro Comunitário; (3)
Habitação Unifamiliar; (4) Habitação Coletiva;
(5) Habitação Unifamiliar e Colónia Balnear;

D - (1) Porto, Aprestos e Espaço Multifuncional
para os pescadores.

ESCALA: 1:8000

NORTE





Img. 69

INTRODUÇÃO À ESTRATÉGIA DE GRUPO

A **implantação da SILOPOR** foi identificada como a questão mais sensível da região, por razões expostas no capítulo da Memória Descritiva, levando à necessidade de uma estratégia para a **minimização dos impactos** da fábrica.

Desta forma, a proposta de grupo focou-se na **reordenação do perímetro de tensão** entre a fábrica e a construção envolvente, propondo um desenho para **maior controlo do contraste entre as diferentes escalas** e de **definição e requalificação do percurso ribeirinho** de ligação entre as restantes propostas.

Como tal, a abordagem partiu de uma premissa: **trazer de novo o rio à Trafaria**.

Tomou-se então a decisão de aumentar a dimensão do areal da pequena praia, retirando área ao terreno pertencente à SILOPOR, cuja gestão a cargo da APL (Administração do Porto de Lisboa), entidade pública a compromisso do ministério do mar, viabilizava a proposta.

Grande parte do terreno a Nascente da fábrica haveria sido utilizado como estaleiro para a sua construção, encontrando-se atualmente inutilizável pelas atividades logísticas da fábrica, pelo que se procurou intervir nesta área, não pondo em causa qualquer funcionamento a seu cargo.

A área verde perimétrica à SILOPOR foi

também alvo de intervenção. Representando um filtro não só visual mas também retentor das poeiras resultantes da descarga dos granéis, tomou-se a decisão de a redensificar e de recuar a vedação da fábrica para o seu limite interior, conferindo agora um carácter público à área verde.

Posto isto, foram propostos dois projetos individuais: (i) um projeto definido por um **abrigo portuário** e por um **clube náutico** que, em conjunto, redesenham e estendem a praia; (ii) e um **projeto de valorização de fragmentos arqueológicos industriais** da antiga fábrica de conservas de peixe que, em conjunto com a implantação do primeiro, redesenha espaço o espaço público e resolve uma torção no percurso ribeirinho.

(Consultar anexo B, p.147).



Img. 71

Ortofotomapa (Retirada de: Google Earth, 2019) - Relação do aterro da SILOPOR com a Trafaria (à esquerda) e com o bairro do Segundo Torrão (à direita).

Observa-se ainda a baixa densidade da cintura verde do terreno da fábrica (consultar anexo B).

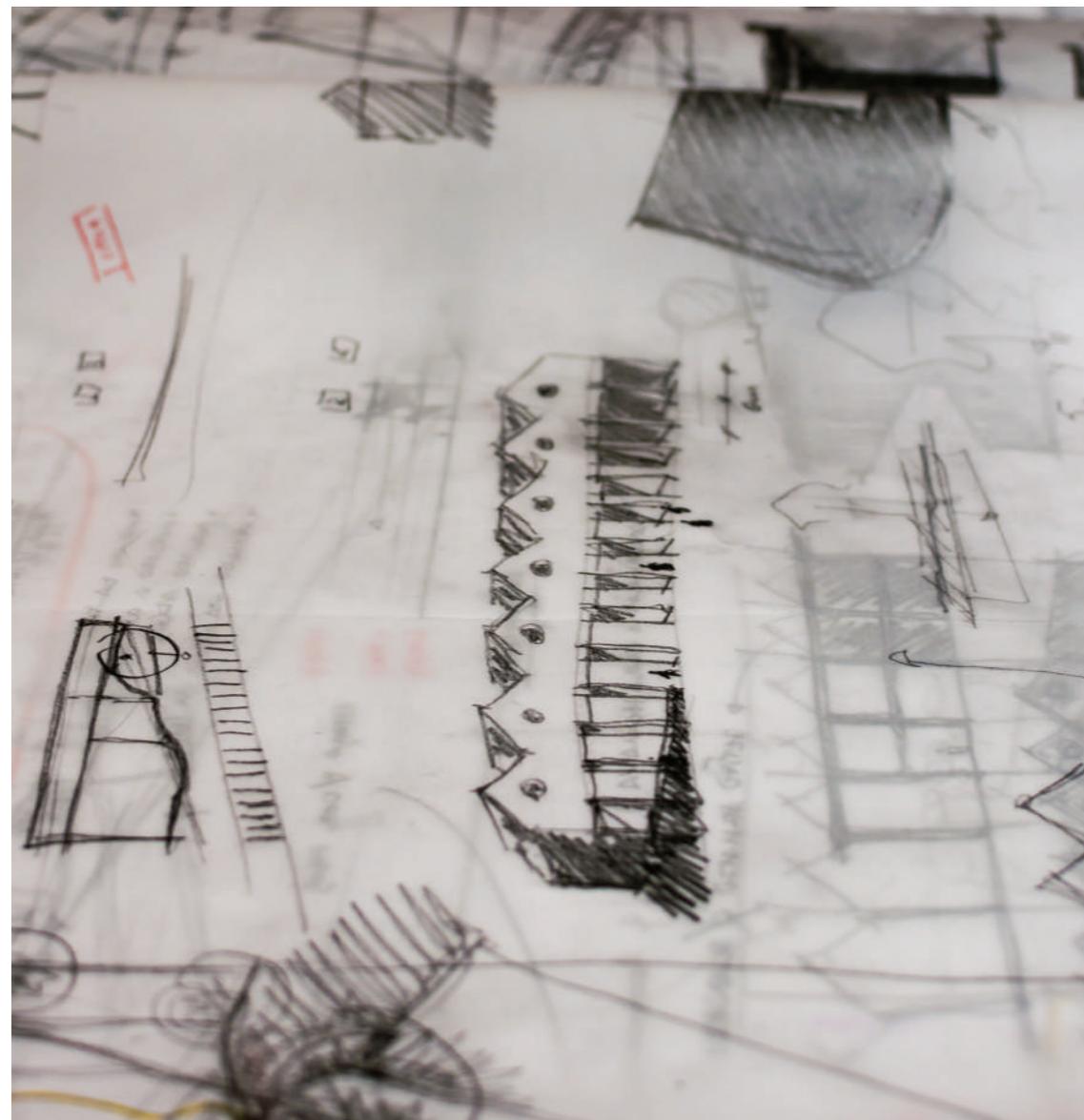
LEGENDA

PLANTA DA INTERVENÇÃO
DE GRUPO
FRENTE RIBEIRINHA DA TRAFARIA

ESCALA: 1.2000

📍 NORTE





Img. 72

INTRODUÇÃO À ESTRATÉGIA INDIVIDUAL

A FÁBRICA DE CONSERVAS DE PEIXE NARCISO

A ruína emerge como quadro de referência para a recordação e para a imaginação. A sua identidade fragmentada pelo **tempo** cronológico e meteorológico revela o saber dos antigos e preenche a mente, que reconstrói os seus vazios por intermédio dos preceitos da criatividade.

A sua poderosa **imagem** evoca, por entre a justaposição de resquícios e omissões, uma **metamorfose** entre os espíritos de um lugar **passado** e de um lugar **presente** que, através da paulatina degradação da ruína, se desassocia deste pedaço história, tentando reescrevê-lo.

A decadência da pré-existência, cujas fachadas se encontravam escoradas e relativamente bem preservadas até um passado recente, bem como a carência de registo arquivado de desenhos técnicos ou imagens, assume-se como o símbolo do esquecimento de uma época passada que pouco se preserva, a não ser pelas memórias de uma geração envelhecida.

Perante o seu esquecimento e desprezo, desenvolve-se uma certa melancolia incentivada pela falta de reconhecimento e de empatia pelo valor representativo deste conjunto de fragmentos, que parece lutar contra uma maré adversa.

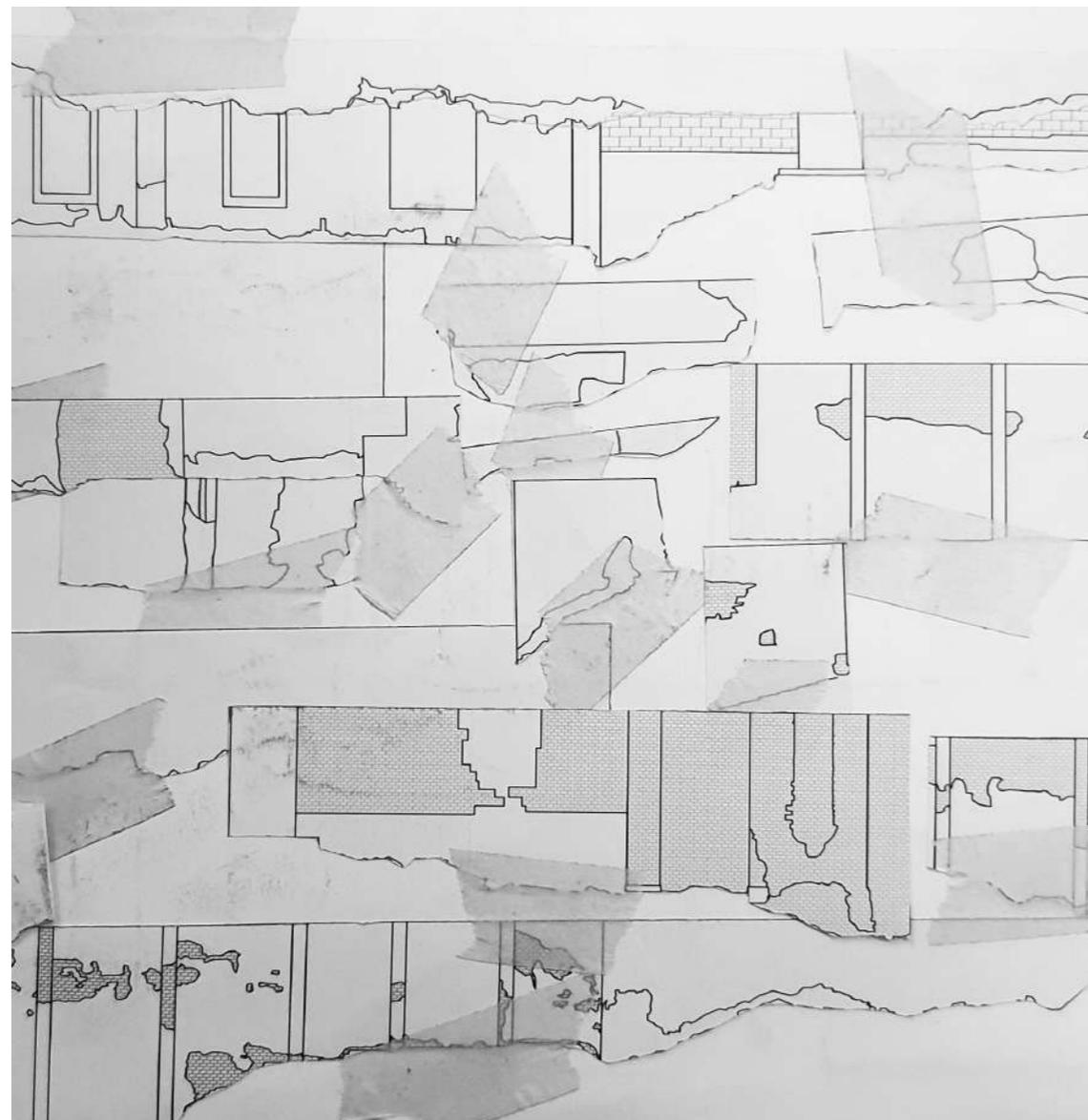
Nasce um sentimento de afinidade para com uma permanência (a)histórica que, sujeita à incompreensibilidade de quem não carrega vínculos afetivos com a fábrica ou que não compreende os âmagos da disciplina da arquitetura, desenvolve o desejo da sua conservação assente sobre uma base sentimental e que interpreta a ruína como **património**.

Assim, esta simboliza uma data que é ultrapassada não apenas nos seus limites cronológicos mas também historicistas, revelando-se como uma **linguagem** fundamental para a compreensão de um passado que ainda é experimentado e que se assume como parte integrante da narrativa da Trafaria.

A efemeridade da vida é revelada pelo sentido estético da ruína, cujo valor rememorativo se emancipa por ação do tempo e a dota, ao sabor da premissa de Riegl, de um carácter de “**antiguidade**”, o que a distingue de qualquer outra construção de qualidades históricas imaculadas.

É desta forma que a ruína se prefigura como um artefacto fundacional desta gênese urbana, e que o seu valor funcionalista que, irrelevante em função da própria ruína, se revela fundamental em função da vila, para a qual representa uma parte insuprível, qualificando-se, acompanhando Rossi, de **monumento**.

Com efeito, é segundo este pensamento que a preservação da ruína, edificada tão pacientemente pelo tempo, serve como **palco** para a construção de nova arquitetura, que surge



Img. 73

assim como uma **homenagem** aos fragmentos sobreviventes, acolhendo-os.

Este novo cenário de **ordem**, atribui um novo **sentido** à ruína que, em conjunto com a **métrica** da fábrica, se revê essencial para a delimitação formal dos espaços público e privado do novo lugar, através de uma ideia precisa e de um desenho rigoroso.

Fernando Távora (1923 – 2005) escreve, em “*Organização do Espaço*” (1999/2008), que a consciência de que não há formas isoladas, mas sim uma constante relação entre os objetos, nasce da noção de que o espaço que separa (e une) formas é também uma forma.

O objeto novo é instalado segundo uma perspectiva de valorização das qualidades espaciais do conjunto pré-existente, a partir do qual o objeto novo é assumido como uma **instalação de volumes** pragmáticos e do desenho de **espaço negativo**, promovendo a criação de espaços públicos, e de tensão que valorizam e respeitam a ruína.

A **linguagem material** segue por isso o compromisso de, contemporaneamente, resgatar um conjunto de materiais utilizados na fábrica, como a alvenaria mista de pedra e tijolo e a telha, e alguns materiais de identidade vernacular, como o azulejo ou a cerâmica, e a madeira.

Mas não somente se pretende a valorização da ruína como também a clarificação do **território** envolvente, através da reintegração do objeto

na paisagem urbana. A construção pretende por isso privilegiar a frente ribeirinha, desenhando-se em conformidade com a praça e com o panorama da extensão da praia.

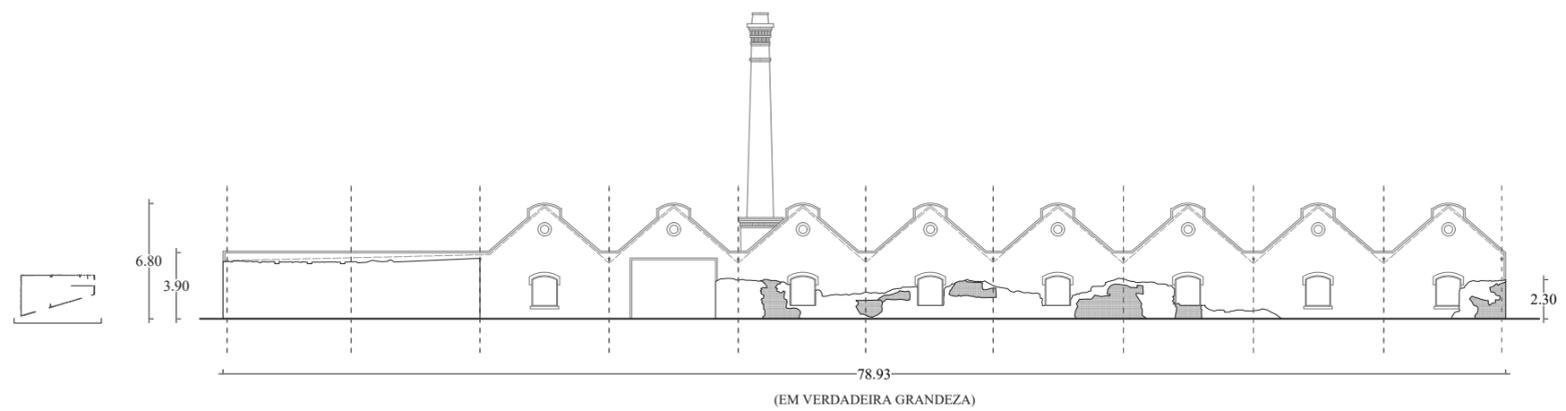
O discurso remete para uma importância preponderante da forma nas tomadas de decisão do projeto, o que não deixa de ser verdade tendo em conta as premissas iniciais.

Contudo, o objetivo final encontra-se igualmente subjugado à resposta do programa, através do qual se revelará o **ambiente** e a **vida** e do lugar. Somente assim, se poderá manifestar a boa arquitetura como acontecimento vital.

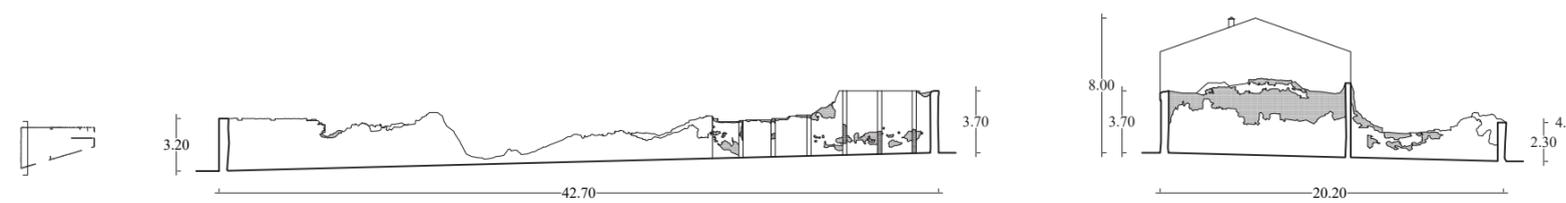
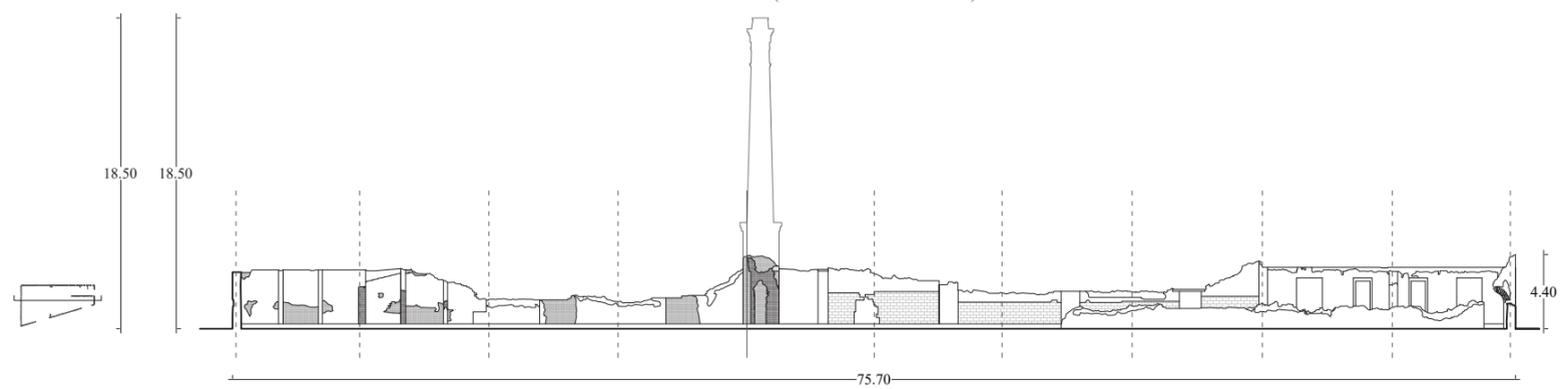
(Consultar anexo C, p. 159).

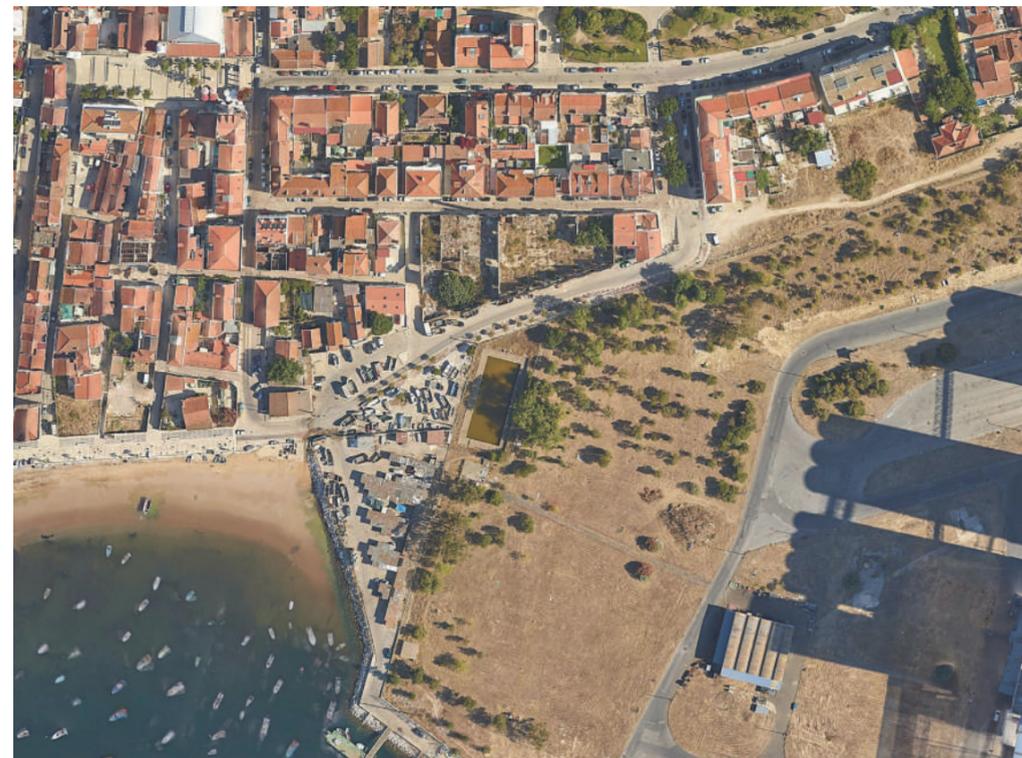
LEVANTAMENTO DA RUÍNA

ESCALA: 1:400



(EM VERDADEIRA GRANDEZA)





Img. 74

Ortofotomapa (Retirada de: Google Earth, 2019) - A Fábrica de Conservas de Peixe Narciso, aquando da preservação da sua fachada por escorações.

Observa-se ainda o terreno da fábrica com os seus limites originais (consultar anexo C).

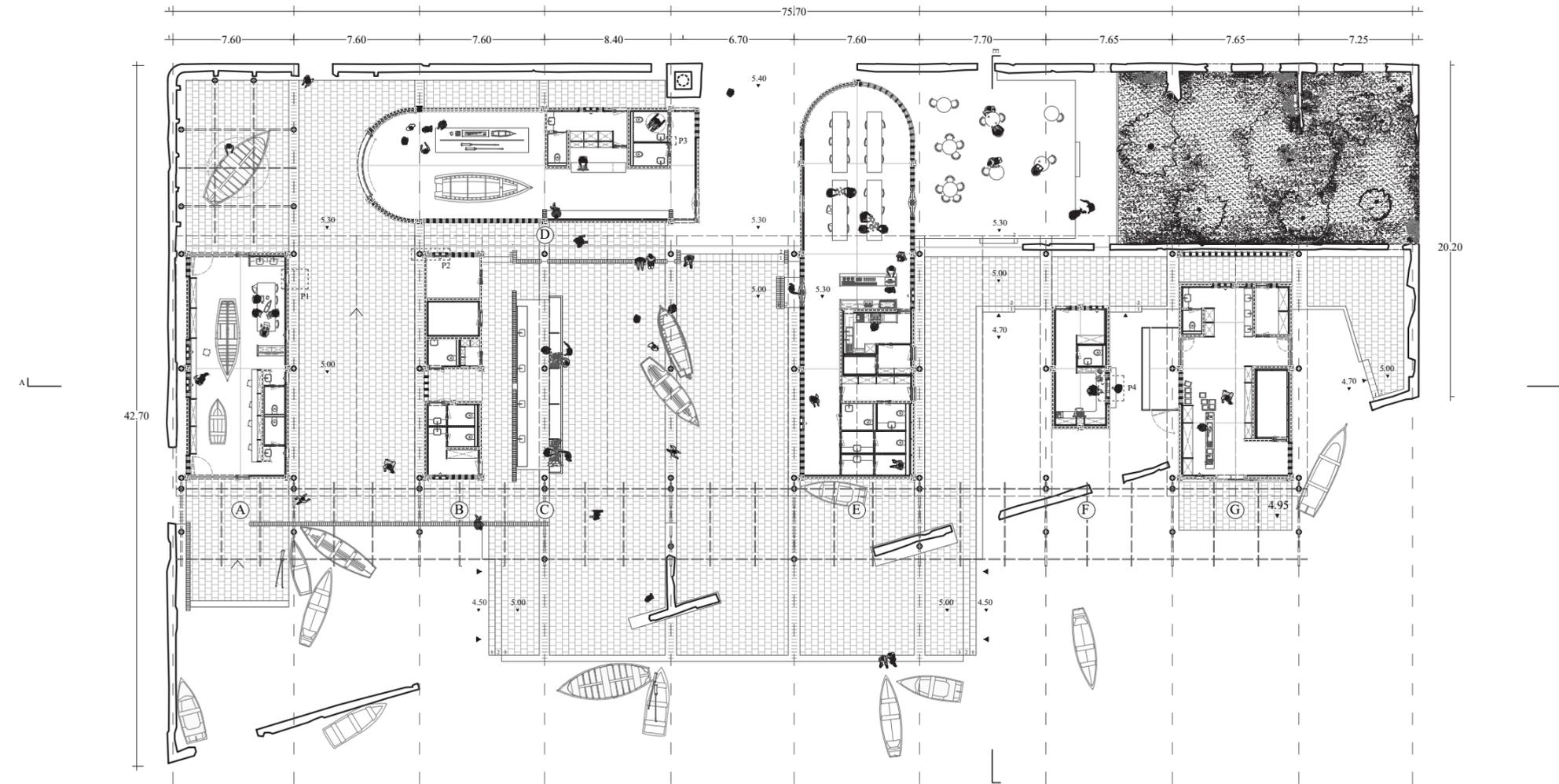
LEGENDA

PLANTA DA INTERVENÇÃO INDIVIDUAL A FÁBRICA DE CONSERVAS DE PEIXE NARCISO

- A - Atelier/Pequena oficina de barcos;
- B - Espaço de Apoio;
- C - Mercado de Peixe;
- D - Espaço Expositivo;
- E - Restaurante/Bar;
- F - Espaço Administrativo;
- G - Lota;

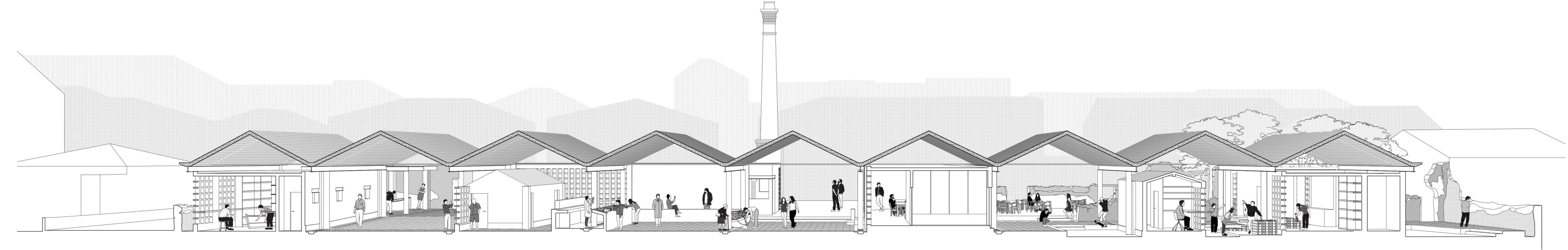
ESCALA: 1.300

⊙ NORTE



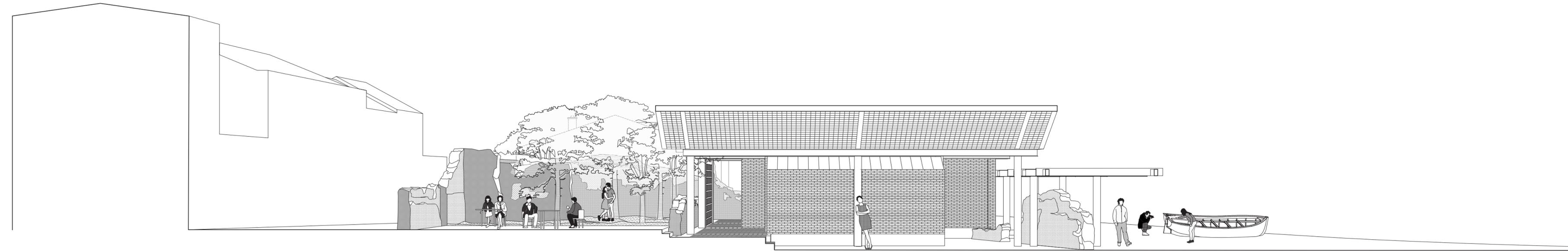
SECÇÃO AA'

ESCALA: 1:100



SECÇÃO EE'

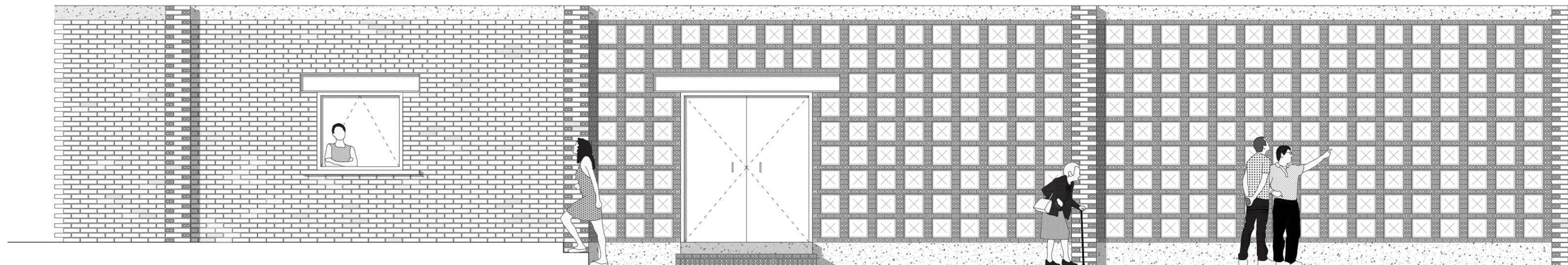
ESCALA: 1:100



MATERIALIDADE

ALÇADO - TIPO
(RESTAURANTE/BAR, VISTA NASCENTE)

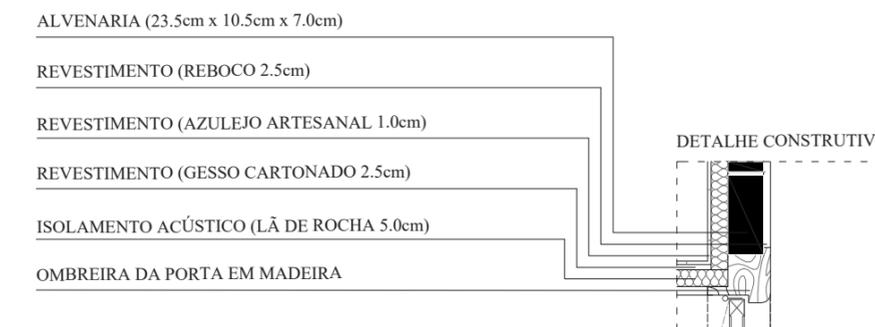
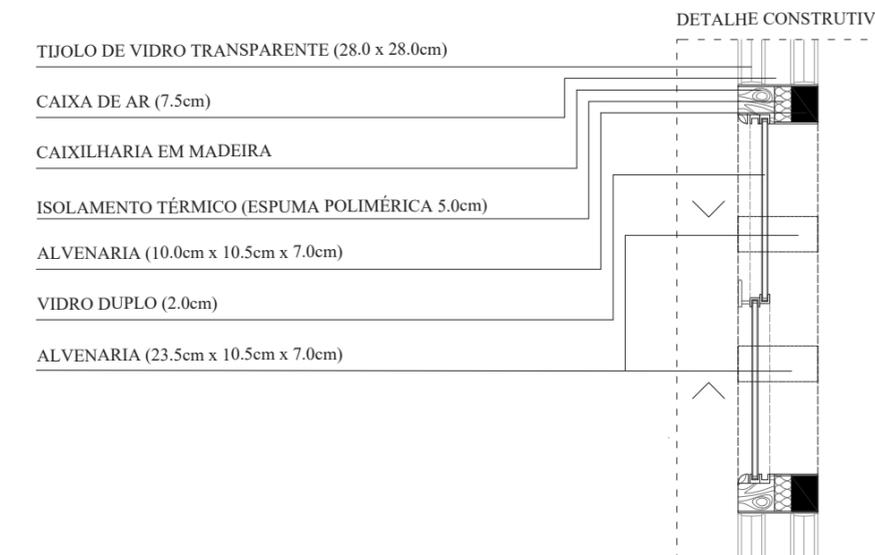
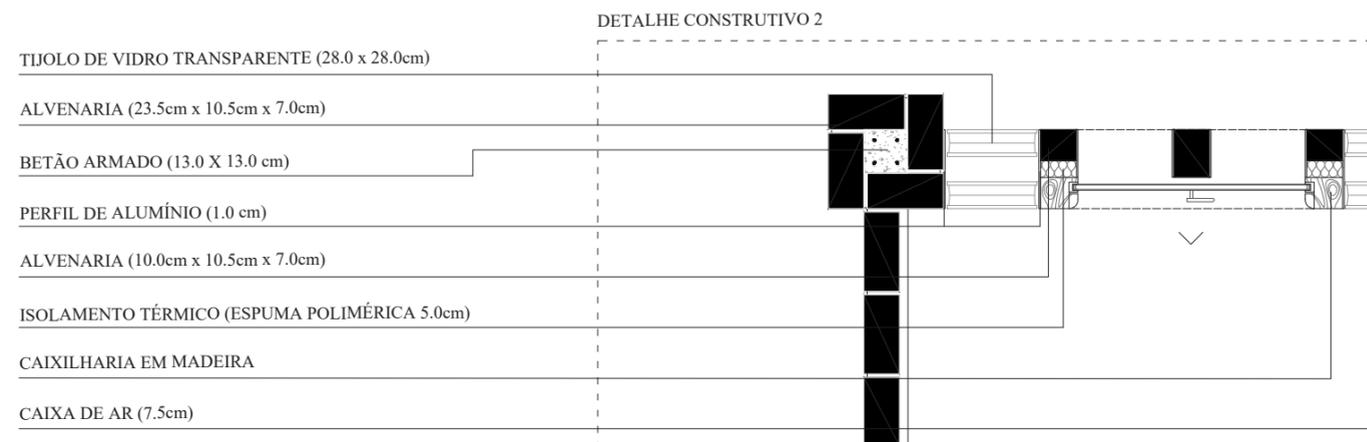
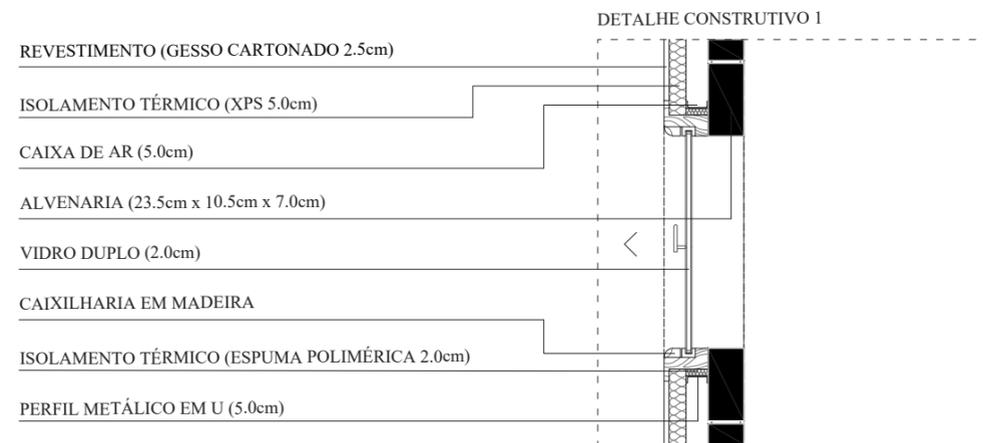
ESCALA: 1.50

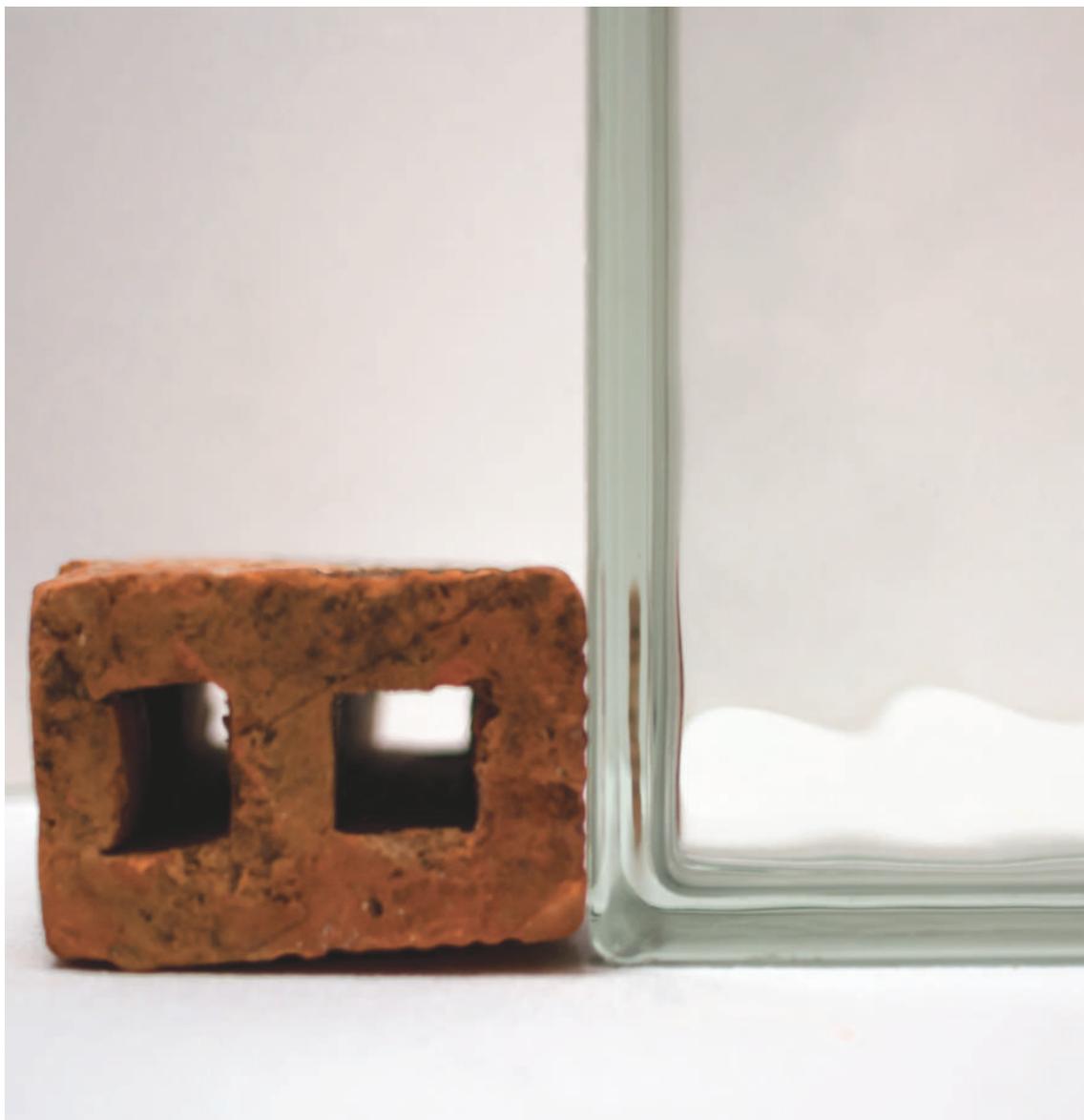


MATERIALIDADE

DETALHES CONSTRUTIVOS

ESCALA: 1.20





Img. 75



Img. 76



Img. 77



Img. 78



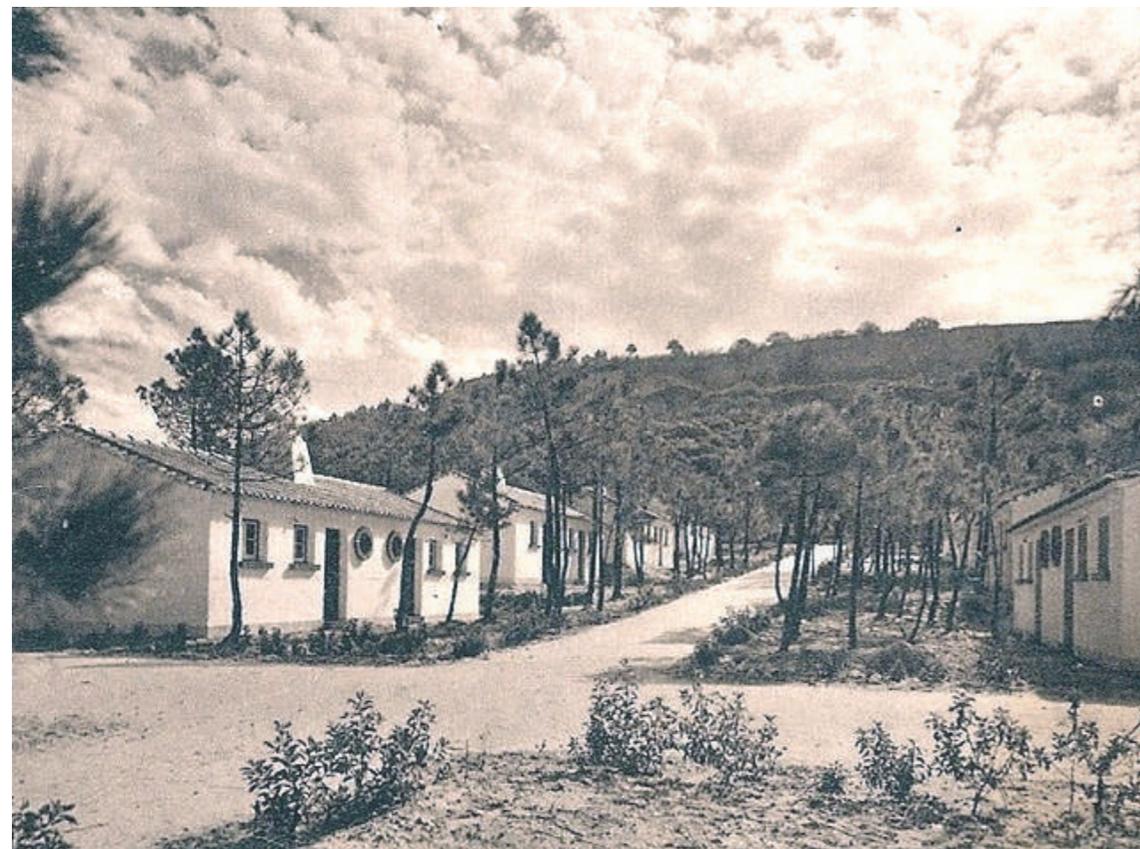
Img. 79



Img. 80

ANEXO DE IMAGENS

ANEXO A **IMAGENS HISTÓRICAS**



Img. 81

Trafaria (Autor desconhecido, Trafaria, Lisboa, Data desconhecida,).



Img. 82

Trafaria - Vista Parcial e Estrada da Costa (Autor desconhecido, Trafaria, Lisboa, Data desconhecida).



Img. 83

“Transporte da Sardinha na Trafaria” (BENOLIEL, Joshua, Trafaria, Lisboa, 1910 - 1919).



Img. 84

Sem título (Autor desconhecido, Trafaria, Lisboa, Data desconhecida).



Img. 85

Sem título (Autor desconhecido, Trafaria, Lisboa, 1921).



Img. 86

“Chegada da Cana do Mestre Jean-Jean” (LOPES, João, Trafaria, Lisboa, 1921).



Img. 87

“1ª Travessia do Tejo a Nado. Momentos antes da largada.” (LOPES, João, Trafaria, Lisboa, 1921).



Img. 88

“Travessia do Tejo do Sport Alges e Dafundo, na Praia da Trafaria” (Autor desconhecido, Trafaria, Lisboa, 1929).



Img. 89

Sem Título (Autor desconhecido, Trafaria, Lisboa, 1932).



Img. 90

Sem Título (Autor desconhecido, Trafaria, Lisboa, 1935).



Img. 91

Sem Título (Autor desconhecido, Trafaria, Lisboa, 1958).

┌



“Lançamento do Cabo Submarino para a Trafaria” (Casa Fotográfica Garcia Nunes, Trafaria, Lisboa, 1966).

Img. 92

└

└

└

ANEXO DE IMAGENS

ANEXO B **IMAGENS AÉREAS**



Img. 93

Sem Título (Autor desconhecido, Lisboa, 1929-1953).



Img. 94

Sem Título (Autor desconhecido, Lisboa, 1929-1953).

L

└

L

└



Sem Título (Autor desconhecido, Lisboa, 1953).

Img. 95



Sem Título (Autor desconhecido, Lisboa, data desconhecida).

Img. 96



Img. 97

Esporões da Costa da Caparica (Autor desconhecido, Lisboa, data desconhecida).



Img. 98

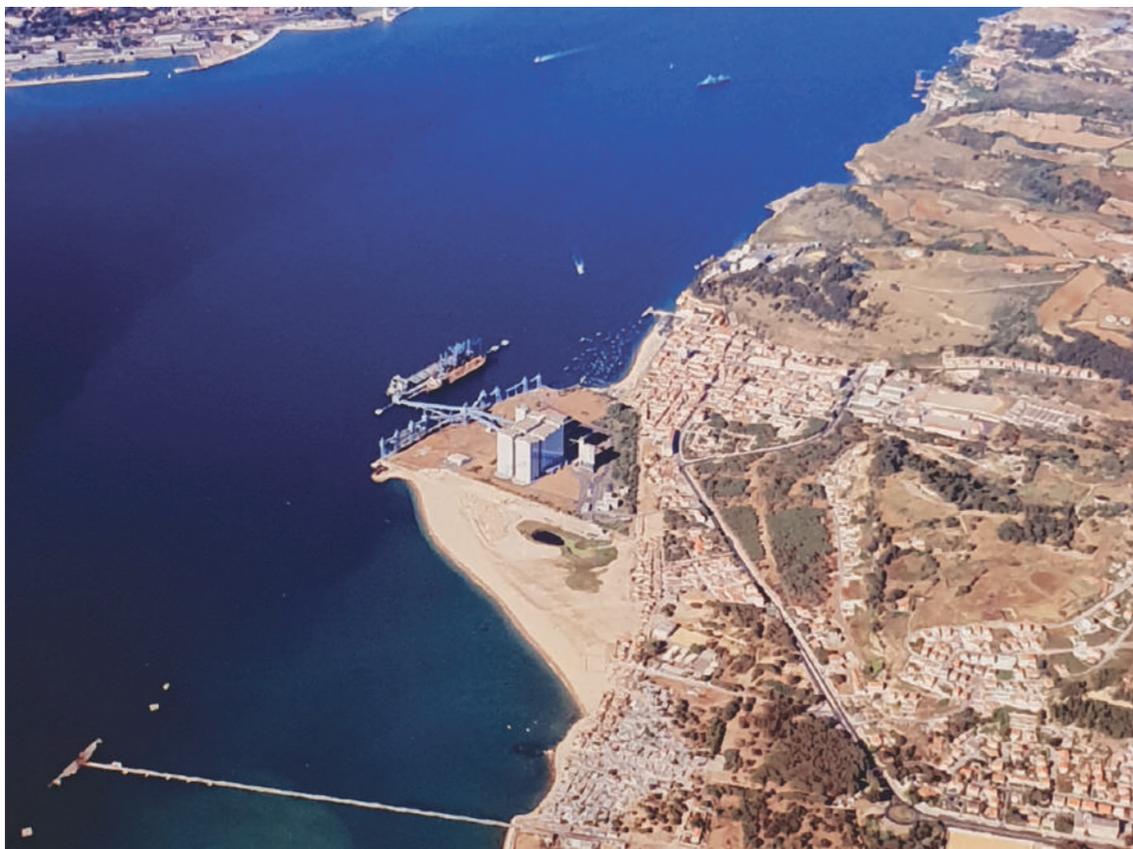
Sem Título (Autor desconhecido, Lisboa, data desconhecida).

L

└

L

└



Img. 99

Sem Título (Autor desconhecido, Lisboa, data desconhecida).



Img. 100

Sem Título (Autor desconhecido, Lisboa, data desconhecida).



Img. 101

Sem Título (Autor desconhecido, Lisboa, data desconhecida).



Img. 102

Sem Título (Autor desconhecido, Lisboa, data desconhecida).

ANEXO DE IMAGENS

ANEXO C **IMAGENS DA FÁBRICA**



Img. 103

Sem Título (Autor desconhecido, Lisboa, Década de 1960-1969).



Img. 104

Sem Título (Autor desconhecido, Lisboa, Data desconhecida).



Sem Título (Autor desconhecido, Lisboa, Data desconhecida).

Img. 105



Sem Título (Autor desconhecido, Lisboa, Data desconhecida).

Img. 106



Img. 107

Fachada Escorada (Autor desconhecido, Lisboa, Data desconhecida).



Img. 108

Fachada Escorada (Autor desconhecido, Lisboa, Data desconhecida).



Img. 109

Fachada Escorada (Autor desconhecido, Lisboa, Data desconhecida).



Img. 110

Fachada Escorada (Autor desconhecido, Lisboa, Data desconhecida).



Chaminé da Fábrica (Autor desconhecido, Lisboa, Data desconhecida).

Img. 111



Chaminé da Fábrica (Autor desconhecido, Lisboa, Data desconhecida).

Img. 112



Demolição da Chaminé
(Autor Desconhecido,
Trafaria, Lisboa, 2017).

Img. 113



Ruína (Autor desconhecido, Lisboa, Data desconhecida).

Img. 114

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, José Guilherme - **A problemática do monumento moderno**. [Em Linha]. [Consult. 10 Set. 2019] Disponível em WWW:<URL:http://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim1/Aproblematicadomonumento.pdf>.

CHOAY, Françoise - **Alegoria do Património**. Lisboa: Edições 70, 2018. ISBN 978-972-4412-74-0.

ALMADA, ImaginArte - **fotoGrafias: Antologia de Fotografia e Poesia sobre o Concelho de Almada**. Lisboa, 2003.

FIGUEIRA, Jorge, MOURA, Carlos - **Físicas do Património Português**. Lisboa: DGPC, 2018. ISBN 978-972-776-536-2.

SEIXAS LOPES, Diogo - **Melancolia e Arquitetura em Aldo Rossi**. 1ª Ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2015. ISBN 978-989-8327-83-3.

SOUTO DE MOURA, Eduardo - **Atlas de Parede: Imagens de Método**. 1ª Ed. Porto: Dafne Editora, 2011. ISBN 978-989-8217-18-9.

SIZA VIEIRA, Álvaro - **Imaginar a Evidência**. Roma: Edições 70, 2018. 978-972-4413-90-7.

SIZA VIEIRA, Álvaro - **02 Textos**. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 70, 2018. ISBN 978-972-8645-92-2, p.89.

FARIA, Eduarda Lobato de - **Imaginar o Real: o enigma da concepção em arquitectura**. Lisboa: Caleidoscópico, 2014. ISBN 978-989-6582-52-4.

LEAL, Carlos - **Outrafaria**. Centro de Arqueologia

de Almada.

PALLASMAA, Juhani - **Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os sentidos**. Porto Alegre: ARTMED Editora S.A., 2011. ISBN 978-857-7807-77-2.

ROSSI, Aldo - **A Arquitectura da Cidade**. Lisboa: Edições 70, 2016. ISBN 978-972-44-1916-9.

ROSSI, Aldo - **Autobiografia Científica**. Lisboa: Edições 70, 2013. ISBN 978-972-44-1747-9.

TÁVORA, Fernando - **Da Organização do Espaço**. 8ª Ed. Porto: FAUP, 2008. ISBN 978-972-9483-22-6. p.47

UNESCO - **What is meant by “cultural heritage”?**. [Em Linha]. [Consult. 10 Set. 2019] Disponível em WWW:<URL:http://www.unesco.org/new/en/culture/themes/illicit-trafficking-of-cultural-property/unesco-database-of-national-cultural-heritage-laws/frequently-asked-questions/definition-of-the-cultural-heritage/#topPage>.

ABREU, José Guilherme - **A problemática do monumento moderno**. [Em Linha]. [Consult. 10 Set. 2019] Disponível em WWW:<URL:http://www.apha.pt/wp-content/uploads/boletim1/Aproblematicadomonumento.pdf>.

ZUMTHOR, Peter - **Pensar a Arquitetura**. Lisboa: Gustavo Gil, 2006. ISBN 978-842-5221-69-9.

TAVARES, Domingos - **Casa na Duna**. Porto: Dafne Editora, 2018. ISBN 978-989-8217-44-8. p.08

ÍNDICE DE IMAGENS

CAPÍTULO I

Img. 01 - Sem título (OZMEN, Emin, Turquia, Halfeti, 2018). Fonte: <<https://www.magnumphotos.com/>>;

Img. 02 - Sem título (ABBAS, Attar, Lalibela, Etiópia, 1974). Fonte: <<https://www.magnumphotos.com/>>;

Img. 03 - Panteão de Roma (Fotografia do Autor, Roma, Itália, 2019);

Img. 04 - Coliseu de Roma (Fotografia do Autor, Roma, Itália, 2019);

Img. 05 - “Support”, QUINN, Lorenzo (Autor desconhecido, Veneza, Itália, 2017). Fonte: <<https://www.halcyongallery.com/exhibitions/lorenzo-quinn-at-the-venice-biennale>>;

Img. 06 - “Ora Questo è Perduto” (ROSSI, Aldo, 1975). Fonte: SEIXAS LOPES, Diogo - Melancolia e Arquitetctura em Aldo Rossi. 1ª Ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2015. ISBN 978-989-8327-83-3..;

Img. 07 - “After the War” (BISCHOF, Werner, Friburgo, Alemanha, 1945). Fonte: <<https://www.magnumphotos.com/>>;

Img. 08 - “Boulevard du Temple à 8 heures du matin” (DAGUERRE, Louis, Paris, 1838). Fonte: SEIXAS LOPES, Diogo - Melancolia e Arquitetctura em Aldo Rossi. 1ª Ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2015. ISBN 978-989-8327-83-3..;

Img. 09 - Palácio da Razão (Autor Desconhecido, Pádua, Itália, 2013). Fonte: <https://www.viaggiareunostiledivita.it/visitare-padova-itinerario-piedi-cosa-vedere-un-giorno/dsc_0887/>;

Img. 10 - Alhambra (Fotografia do Autor, Alhambra, Granada, 2010);

Img. 11 - Fábrica de Conservas de Peixe Narciso (Autor desconhecido, Trafaria, Portugal, data desconhecida);

Img. 12 - Sem título (CARTIER-BRESSON, Henri, Paris, 1985) Fonte: <<https://www.magnumphotos.com/>>;

Img. 13 - “San Cataldo”, por Aldo Rossi e Gianni Braghieri (Cera, Nuno, Modena, Itália, 2009). Fonte: SEIXAS LOPES, Diogo - Melancolia e Arquitetctura em Aldo Rossi. 1ª Ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2015. ISBN 978-989-8327-83-3..;

Img. 14 - “Pianta di Roma” (PIRANESI, Giovanni Battista, 1756). Fonte: SEIXAS LOPES, Diogo - Melancolia e Arquitetctura em Aldo Rossi. 1ª Ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2015. ISBN 978-989-8327-83-3..;

Img. 15 - Fórum de Roma (Fotografia do Autor, Roma, Itália, 2019);

Img. 16 - “Templo de Zeus Olímpico” (LIST, Herbert, Grécia, Atenas, 1937). Fonte: <<https://www.magnumphotos.com/>>;

Img. 17 - Sem título (CARTIER-BRESSON, Henri, Grécia, Atenas, 1953). Fonte: <<https://www.magnumphotos.com/>>;

SEPARADOR

Img. 18 - “La Partenza del Navigatore” (DE CHIRICO, Giorgio, 1910). Fonte: <<http://arte.fung.it/f/dipinti-di-giorgio-de-chirico>>;

CAPÍTULO II

Img. 19 - Ruína da Fábrica de Conservas

(Fotografia do Autor, Trafaria, Portugal, 2019);

Img. 20 - “Mon Oncle”, frame aos 25min.04seg. (TATI, Jaques, 1958);

Img. 21 - “Un Chien Andalou” (BUÑUEL, Luis e DALI, Salvador, 1929). Fonte: PALLASMAA, Juhani - Os Olhos da Pele: A Arquitetura e os sentidos. Porto Alegre: ARTMED Editora S.A., 2011. ISBN 978-857-7807-77-2.;

Img. 22 - “Les Amants” (MAGRITTE, René, 1928). Fonte: <<https://www.moma.org/collection/works/79933>>;

Img. 23 - Sem Título (Fotografia do Autor, Lisboa, Portugal, 2015);

Img. 24 - Escola Superior de Educação, por Álvaro Siza (Fotografia do Autor, Setúbal, Portugal, 2018);

Img. 25 - Santuário de Nossa Senhora do Cabo Espichel (Autor desconhecido, Setúbal, Portugal, Data desconhecida). Fonte: < <https://sesimbra3.webnode.pt/elementos-patronais/santuario-da-nossa-senhora-do-cabo-espichel/>>;

Img. 26 - Bruder Klaus Kapelle, por Peter Zumthor (Autor Desconhecido, Mechernich-Wachendorf, Alemanha, 2007). Fonte: <<https://www.dezeen.com/2009/08/27/photographs-of-the-work-of-peter-zumthor-by-helene-binet/>>;

Img. 27 - Bruder Klaus Kapelle, por Peter Zumthor (Autor Desconhecido, Mechernich-Wachendorf, Alemanha, 2007). Fonte: <<https://ourhouseisourworld.wordpress.com/2013/10/16/peter-zumthor/>>;

Img. 28 - Ruína do Mercado do Carandá e Escola de Música de Braga, por Eduardo Souto de Moura

(Autor Desconhecido, Eduardo, Braga, Portugal). Fonte: <https://ducciomalagamba.com/imagenes.php?IdProyecto=285&Nom_Imagen=006-285.jpg&Idioma=Cs&IdImagen=7573>;

Img. 29 - Escola de Fagnano Olona, por Aldo Rossi (Autor Desconhecido, Varese, Itália). Fonte: ROSSI, Aldo - Autobiografia Científica. Lisboa: Edições 70, 2013. ISBN 978-972-44-1747-9.;

SEPARADOR

Img. 30 - Ruína da Fábrica de Conservas (Fotografia do Autor, Trafaria, Portugal, 2019);

MEMÓRIAS DO AUTOR (parte I)

Img. 31 - Enseada da Trafaria antes dos Silos (Estúdio Mário Novais, Lisboa, Trafaria, 1940). Fonte: < <http://baimages.gulbenkian.pt/images/winlibimg.aspx?skey=&doc=182323&img=67193>>;

Img. 32 - “Crianças Protegida pelas Juntas de Freguesia de Lisboa na Praia da Trafaria” (BENOLIEL, Joshua, Lisboa, Trafaria, 1909). Fonte: Arquivo fotográfico da Biblioteca da Trafaria.

Img. 33 - Enseada da Trafaria após os Silos (VENÂNCIO, Guilherme, Lisboa, Trafaria, 1987). Fonte: < <https://www.facebook.com/PasteisdeAlMadan/photos/a.569438516418959/809062919123183/?type=3&theater>>;

Img. 34 - Postais da Trafaria, “70 anos” (Autor desconhecido, Lisboa, Trafaria, Data desconhecida). Fonte: Arquivo fotográfico da Biblioteca da Trafaria.

Img. 35 - Pescadores (Autor desconhecido, Lisboa, Costa da Caparica, 1962). Fonte: < [\[delcampe.net/fr/collections/cartes-postales/portugal/lisboa/portugal-costa-da-caparica-pescadores-1962-667559695.html\]\(https://delcampe.net/fr/collections/cartes-postales/portugal/lisboa/portugal-costa-da-caparica-pescadores-1962-667559695.html\)>;](https://www.</p></div><div data-bbox=)

MEMÓRIAS DO AUTOR (parte II)

Img. 36 - Img. 65 - Fotografias do Autor, Trafaria, Lisboa, 2018/2019;

SEPARADOR

Img. 66 - “Mon Oncle”, frame aos 14min.59seg. (TATI, Jaques, 1958);

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Img. 67/ Img. 68 - Esquissos do Autor (2018/2019);

Img. 69 - Ortofotomapa, 2019. Fonte: Google Earth Pro;

Img. 70 - Esquisso do Autor (Fotografias do Autor, 2018/2019);

Img. 71 - Ortofotomapa, 2019. Fonte: Google Earth Pro;

Img. 72 - Esquissos do Autor (2018/2019);

Img. 73 - Colagem do Autor. A ruína. (2018/2019);

Img. 74 - Ortofotomapa, 2019. Fonte: Google Earth Pro;

Img. 75 - Img. 80 - Experiências de materialidade (Fotografias do Autor, 2019);

ANEXO A

Img. 81 - Img. 92 - Fonte: Arquivo Fotográfico da Biblioteca da Trafaria;

ANEXO B

Img. 93 - Img. 102 - Fonte: Arquivo da Administração do Porto de Lisboa (APL);

ANEXO C

Img. 103 - Sem Título (Autor desconhecido, Lisboa, Década de 1960-1969). Fonte: Arquivo Fotográfico da Biblioteca da Trafaria;

Img. 104 - Sem Título (Autor desconhecido, Lisboa, Data desconhecida). Fonte: SOARES, Manuel - Trafaria e Sua Toponímia: Câmara Municipal de Almada. ISBN - ;

Img. 105 - Sem Título (Autor desconhecido, Lisboa, Data desconhecida). Fonte: Arquivo Fotográfico da Biblioteca da Trafaria;

Img. 106 - Sem Título (Autor desconhecido, Lisboa, Data desconhecida). Fonte: <<https://www.facebook.com/groups/219483155156324/>>;

Img. 107 - Fachada Escorada (Autor desconhecido, Lisboa, Data desconhecida). Fonte: <<https://www.facebook.com/groups/219483155156324/>>;

Img. 108 - Img.112 - Fachada Escorada (Autor desconhecido, Lisboa, Data desconhecida). Fonte: Sistema de Informação para o Património Arquitetónico (SIPA);

Img. 113 - Demolição da Chaminé (Autor Desconhecido, Trafaria, Lisboa, 2017. Fonte: <<https://www.facebook.com/groups/219483155156324/>>;

Img. 114 - Ruína (Autor desconhecido, Lisboa, Data desconhecida). Fonte: <<https://www.facebook.com/groups/219483155156324/>>;