



Antologia de Ensaio

Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património, artes

V – Seminário de investigação, ensino e difusão

Antologia de Ensaios

Laboratório Colaborativo: Dinâmicas Urbanas, Património, Artes V Seminário de Investigação, Ensino e Difusão

Comissão Científica

Ana Barata (FCG- Biblioteca de Arte)
Cristina Pratas Cruzeiro (IHA/FCSH/NOVA)
Emília Ferreira (MNAC-MC; IHA/FCSH/NOVA)
Margarida Brito Alves (IHA/FCSH/NOVA)
Miguel Reimão Costa (CEAACP/UAlg)
Nieves Mestre (DPAA/ETSAM-UPM)
Paula André (DINÂMIA'CET-IUL/ISCTE-IUL)
Paulo Simões Rodrigues (CHAIA/UE)
Sergio Martín Blas (DPAA /ETSAM-UPM)
Ricardo Sanchez Lampreave (EINA/UNIZAR)
Rosa Ferré (Matadero Madrid: Centro de Creación Contemporánea)

Coordenação Editorial

Paula André
Paulo Simões Rodrigues
Margarida Brito Alves
Cristina Pratas Cruzeiro
Miguel Reimão Costa
Nieves Mestre
Sergio Martín Blas

Apoio técnico e difusão

Bruno Vasconcelos
Mariana Leite Braga

Edição

DINÂMIA'CET-IUL
Dezembro de 2019

ISBN

978-989-781-173-9

Imagem na capa

David García-Louzao, *Antigua cetárea de Sarridal*, Cedeira, A Coruña, Arquitecturas batientes (ETSAM 2019)

Índice

p. 1

Matadero Madrid

Rosa Ferré

p. 2

Design Polemical Theory

Nieves Mestre

Sergio Martín Blas

p. 3

Triangulações, Harmonias e Conectividades

Paula André

Paulo Simões Rodrigues

Margarida Brito Alves

Cristina Pratas Cruzeiro

Miguel Reimão Costa

p. 4

Construir e habitar: espaços domésticos em Évora na passagem do século XV para o século XVI

Silvana R. Vieira de Sousa

Paulo Simões Rodrigues

p. 17

Da historiografia à recriação: o caso da(s) Freiria(s) de Évora à entrada do século XVI

Gustavo Silva Val-Flores

Ricardo Sarmiento

Paulo Simões Rodrigues

p. 43

A arquitetura corrente no Alentejo: transformação da casa vitivinícola de Borba entre os séculos XVII e XIX

Ana Costa Rosado

Miguel Reimão Costa

p. 61

Teorizar a informalidade e as dinâmicas urbanas através da regeneração urbana. A zona ribeirinha oriental de Lisboa na contemporaneidade

Ana Nevado

Paula André

p. 87

Modelos urbanos continuos. Hacia una ecología urbana

José Manuel de Andrés Moncayo

Sergio Martín Blas

p. 105

Arquitecturas batientes. Lo utilitario como técnica de exploración proyectual en la antropización del litoral Gallego

David García-Louzao Araújo
Carlos Quintáns Eiras
José María Sánchez Gracia

p. 125

Muxarabis, rótulas e gelosias em Alfama e Mouraria: re-inventar a tradição

Inês Rocha de Sousa
Paula André

p. 158

La vivienda mínima, patrimonio vivo. Kiefhoek y el poblado dirigido de Entrevías

Isabel Rodríguez Martín
Gabriel Ruiz Cabrero

p. 173

Modernidade pela mão da tradição. Pragmatismo e modernidade(s): Álvaro Machado e Álvaro Siza

Nuno Magalhães
Paula André

p. 194

Ex-votos fotográficos: o retrato como expressão devocional

Milene Trindade
Paulo Simões Rodrigues

p. 205

Como descrever práticas artísticas que promovem, defendem e refletem sobre os direitos humanos?

Susana C. Gaspar
Cristina Pratas Cruzeiro

p. 216

Estratégias de resistência nas práticas artísticas contemporâneas

Catarina Pires
Cristina Pratas Cruzeiro

p. 232

Luz, vapor y niebla. El espacio atmosférico en la segunda mitad de siglo XX. De la privación sensorial a la estimulación sensorial

Luis Navarro Jover
Juan Carlos Sancho Osinaga

p. 244

Notas curriculares

Matadero Madrid

Existen muchas maneras de pensar y hacer ciudad y Matadero Madrid, a través de sus diferentes programas, no deja de ensayar la relación arte, experimentación arquitectónica y transformación urbana.

¿Qué sucede cuando invitamos a los creadores no solo a imaginar, sino también a transformar el territorio que habitan? El centro tiene en marcha proyectos de arte público y comunitario para proponer nuevas formas de intervención en el espacio urbano a través de procesos de creación colectiva entre la ciudadanía y el tejido artístico; propuestas que suponen nuevas maneras de percibir, narrar y habitar los paisajes de vida cotidiana, sin olvidar su historia e identidad.

Ante la emergencia climática, ¿qué discurso puede aportar el pensamiento crítico sobre el urbanismo, la arquitectura y el patrimonio en la construcción de las ciudades del Antropoceno? Matadero apuesta en su programación por dar voz a los nuevos urbanismos. Vemos cómo son muchas las iniciativas, que nacen al margen de las estructuras geopolíticas y de mercado convencionales; iniciativas que están construyendo un tejido social y de códigos culturales que generan plataformas, espacios de intercambio e incluso iniciativas políticas, para pensar todos juntos (arquitectos, artistas, ciudadanos, historiadores, científicos, antropólogos, niños, ancianos, etc.) el tipo de ciudades que queremos: ciudades diversas, saludables, interseccionales, abiertas. Hacen falta, más que nunca, laboratorios colaborativos en los que la investigación interdisciplinar se alíe con el debate ciudadano, el pensar con el hacer.

Rosa Ferré
Dirección artística
Matadero Madrid

Matadero Madrid, Centro internacional de creación contemporánea del Ayuntamiento de Madrid, desarrolla en sus diferentes naves un extenso programa que incluye exposiciones, festivales, música en vivo, teatro, cine y proyectos audiovisuales, debates y talleres, residencias para artistas, programas educativos y de investigación cultural y actividades para familias. Es un espacio vivo para el disfrute de la cultura y para la experimentación artística en los ámbitos de las artes visuales, escénicas y performativas, el diseño, la literatura, la cultura digital, la arquitectura y otras muchas prácticas creativas.

Design Polemical Theory

La reciente incorporación de la arquitectura a los sistemas de evaluación y difusión de resultados de investigación convencionales, no ha hecho sino confirmar su posición singular entre el paradigma de las artes y las ciencias. Congresos, seminarios, conferencias, cursos y debates se han dedicado en los últimos años a intentar esclarecer si la arquitectura se presta a una investigación “científica”, si a ella se deben aplicar métodos y herramientas específicas, o si incluso el propio proyecto de arquitectura puede ser reconocido como investigación. Esta última cuestión supone la posibilidad de reconocer las técnicas de “investigación a través del proyecto” (*research by design*) avanzadas entre los años 60 y 70 por figuras como Archer, Rittel o Alexander, como aportaciones objetivables y, por lo tanto, científicas. Asumiendo la distancia con aquellas aproximaciones, expresiones como *research by design* o *design-led research* se emplean hoy para proponer y analizar la posibilidad de que el proceso de proyecto arquitectónico se asimile a un “acto de investigación”, o de encuadrar el proyecto en el campo de la investigación científica.

La investigación en arquitectura se ha basado históricamente en la demostración deductiva de teorías aceptadas sobre casos concretos (teoría explicativa) o bien en la colección inductiva de buenas prácticas de diseño como base para la acción posterior (teoría normativa). A diferencia de estos modelos, la metodología de “diseño polémico” definida por autores como Groat y Wang, reivindica la autonomía del proceso creativo sin un sustrato teórico adyacente. Esta metodología opera mediante un protocolo tentativo en lugar de prescriptivo, y es profundamente especulativa en su procedimiento. Aunque aparentemente el término *especular* deriva de la voz latina *espéculum* “espejo, visión reflejada”, su verdadera etimología está enraizada en el verbo *especulari*, “mirar desde arriba”, incluso “espíar”, relacionada con tácticas militares y de inteligencia. El diseño polémico especulativo establece así una triangulación posible sobre la dialéctica existente entre la hipótesis y los datos, entre la teoría y los casos.

En ese sentido, esta vía asume mayores riesgos de fracaso con respecto a cierta base de conocimiento y también mayores expectativas de impacto o novedad que la investigación clásica. Su impacto suele acontecer de forma “lateral” (por “pares”) dentro de la disciplina antes de concretarse en una innovación científica, sistémica o técnica cuantificable. Y es que, como dijo Alexander en sus *Notes on the Synthesis of Form* (1964:91), el diseño del ala aerodinámica “hicieron contribuciones sustanciales al desarrollo de la teoría aerodinámica, en lugar de viceversa”: el diseño es en realidad el desencadenante de la teoría, y no viceversa.

PhD Arch Nieves Mestre
PhD Arch Sergio Martín Blas

Triangulações, Afinidades e Conectividades

O acto de especulação e contemplação, os sistemas de pensamento e a multiplicidade de relações históricas, o metabolismo da cidade híbrida e a reinvenção da arquitectura, os universos digitais e os activismos artísticos oferecem ferramentas de mediação e plataformas para novas inquietações investigativas nas triangulações, afinidades e conectividades das dinâmicas urbanas, do património e da arte. Numa articulação entre o ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa (DINÂMIA'CET-IUL), a Universidade de Évora (CHAIA), a FCSH-Universidade NOVA de Lisboa (IHA), a Universidade do Algarve (CEAACP), a Universidad Politecnica de Madrid (DPAA/ETSAM), a Antologia de Ensaio do Laboratório Colaborativo: Dinâmicas Urbanas, Património, Artes. V Seminário de Investigação, Ensino e Difusão, apresenta investigações desenvolvidas nas Universidades e Centros de Investigação envolvidos.

As visões organizadas e complexas dos ensaios, para além de um arquivo de pesquisas, são um atlas das culturas urbanísticas, arquitectónicas e artísticas que convidam à reflexão. Assumimos o desejo de construir uma rede de partilha cognitiva e prospectiva assim como a formação de um público geral e académico. Assumimos o desafio de descortinar a contemporaneidade nos enlaces com a tradição e de colocar o que sabemos do avesso, desenvolvendo o exercício de olhar de fora. Assumimos o desejo de celebrar bell hooks e a investigação como prática da liberdade.

Paula André
Paulo Simões Rodrigues
Margarida Brito Alves
Cristina Pratas Cruzeiro
Miguel Reimão Costa

Construir e habitar: espaços domésticos em Évora na passagem do século XV para o século XVI

Silvana R. Vieira de Sousa

Centro de História da Arte e Investigação
Artística /Universidade de Évora
silvana_s14@hotmail.com

Paulo Simões Rodrigues

Centro de História da Arte e Investigação
Artística /Universidade de Évora
psr@uevora.pt

Resumo

Mais do que uma estrutura onde se habita, a casa é também local onde se vive e reflexo de quem a ocupa. Por outro lado, a casa, enquanto estrutura arquitectónica construída, tem um importante lugar na composição da rua que, por sua vez, compõe e molda a cidade. É esta ligação entre espaços (privado e público) e a relação entre os conceitos de imaterial e material no que se refere à “casa” que interessa aqui aprofundar. Para isso, parte-se da informação recolhida sobre a propriedade do Cabido da Sé de Évora relativa aos seus imóveis na cidade, concentrando-se a pesquisa no final do século XV e atravessando a primeira metade da centúria de Quinhentos.

Palavras-chave

Arquitectura, casa tardomedieval, Évora quinhentista

Breve introdução ao entendimento do(s) espaço(s): ler a Casa

A palavra “casa” pode apresentar vários significados além do habitual espaço onde se habita. No entanto, definir o que é espaço doméstico, mais ainda se nos localizarmos cronologicamente entre as centúrias de Quatrocentos e Quinhentos, não é uma tarefa tão linear quanto possa parecer¹. Mudanças de tempo significam mudanças na materialidade da casa e na vivência doméstica, e a diferença social e complexidade da vida urbana implicam usos distintos da casa, quer na organização do espaço, quer na articulação com o exterior².

Por definição, um espaço privado é aquele ao qual só quem é autorizado pode aceder, enquanto que um espaço público é aberto a todos e para uso da comunidade³. Aqui importa pensar a casa como a forma mais lógica de atingir essa “privacidade”: a disposição das várias áreas que uma casa pode conter, como cozinhas, quartos ou pátios, e os seus elementos construtivos como portas, paredes e tectos, definem um espaço mais ou menos limitado, dentro do qual é possível alcançar uma dimensão mais recatada e contida, quiçá, um espaço que entendemos como nosso⁴. Nesta linha de pensamento, o espaço privado está intimamente ligado ao espaço doméstico, sendo este último definido pelo primeiro, aliado ao conforto e condições de vida que uma estrutura material poderá fornecer⁵.



Figura 1 – *Livre de Heures*, dito de D. Manuel, “Calendário (mês de Janeiro)”, fl.5, Portugal, 1517-c.1551. Repare-se na representação do interior de uma casa (em cima, ao centro). Fonte: *MatrizNet*, disponível em: <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=264186>

¹ O texto que se apresenta deriva da tese de doutoramento em História da Arte que está a ser desenvolvida na Universidade de Évora intitulada “Da Casa ao Lar: arquitecturas de habitação entre o final da Idade Média e o início da Modernidade”, orientada pelo Professor Doutor Paulo Simões Rodrigues (U. Évora) e co-orientada pela Professora Doutora Luísa Trindade (U. Coimbra).

² CONDE, Sílvio – A Casa. In MATTOSO, José – **História da Vida Privada em Portugal: a Idade Média**. Lisboa: Círculo de Leitores e Temas e Debates, 2010, p.55.

³ BIRCH, Eugenie L. – Public and Private Space in Urban Areas: House, Neighborhood, and City, Chapter 7. In CNAAN, A.; MILOFSKY, Carls – **Handbook of Community Movements and Local Organizations, Handbooks of Sociology and Social Research Ram**. Boston: Spinger, 2008, p.118.

⁴ Sobre a criação de privacidade num espaço construído e restantes questões sobre o espaço doméstico, ver: STEADMAN, Sharon – **Archaeology of Domestic Architecture and the Human Use of Space**, London/New York: Routledge, 2016, pp.57-60.

⁵ KOWALESKI, Maryanne; GOLDBERG, P.J.P (eds.) – **Medieval Domesticity. Home, Housing and Household in Medieval England**, Cambridge: Cambridge University Press, 2008, p.4.

Assumindo, ainda que como conceito operativo, o espaço privado como sinónimo de espaço doméstico, colocam-se algumas questões, desde logo na sua própria leitura arqueológica. De forma a sistematizar a sua compreensão, Sonia Gutiérrez Lloret refere três níveis de análise⁶, a saber:

- Morfológico: forma das unidades domésticas como produto arquitectónico e das suas transformações. Versão descritiva (planta, estrutura, técnicas, organização...), em que domina o âmbito da arquitectura;
- Sintáctico: relação entre as estruturas elementares como parte de uma estrutura espacial organizada. Versão que inclui a arquitectura, urbanismo, geografia, oferecendo uma análise perceptiva do espaço para um entendimento lógico da configuração; inter-relação dos espaços domésticos, ligação entre o público e o privado; reconhecimento da organização espacial e social dos grupos domésticos;
- Semiótico: análise das expressões sociais, materialização e instrumento de significados culturais. Versão onde se aproxima o uso social ao construído, relação entre espaços construídos e a estrutura social que os concebe, através de expressões arquitectónicas concretas; de cariz mais interpretativo.

Assim, podemos admitir que o espaço doméstico construído é ele próprio um “produto social que por sua vez cria a sociedade”⁷, uma vez que a casa resulta de uma cultura de habitar e que essa habitabilidade é o princípio base da sua definição⁸. Há também que ter em consideração que a casa é parte do espaço doméstico, mas as condicionantes que este apresenta estendem-se, não raras vezes, além dos muros físicos, com muitas das chamadas “tarefas do lar” a serem desempenhadas fora de portas, como por exemplo, o abastecimento de água - o ir ao poço⁹. Tendo estas linhas gerais em conta, e aliando agora as questões materiais e arquitectónicas ao raciocínio teórico feito anteriormente, debrucemo-nos sobre as arquitecturas de habitação eborenses, sensivelmente entre 1450 e 1550.

Dados documentais sobre a propriedade do Cabido Eborense: conhecer a Casa

Para conhecer as casas do Cabido da Sé de Évora (CSE), dentro dos muros da cidade, parte-se de um conjunto de documentos, compilados em livros de registos de propriedade do Cabido Eborense (Livros 3 e 6), datados de entre 1543 e 1551/2, embora oferecendo informação dessas mesmas propriedades anterior às datas da sua produção, recuando em alguns casos até a inícios do século XV, possivelmente porque incluíram informações trasladadas de documentos anteriores. Deste modo, os dados que de seguida de apresentam surgem como uma primeira abordagem e análise à fonte documental em questão, sendo por isso mesmo um primeiro esboço e amostra para o

⁶ GUTIÉRREZ LLORET, Sonia – Casa y Casas: reflexiones arqueológicas sobre la lectura social del espacio doméstico medieval. In DIÉZ JORGE, M^a Elena; NAVARRO POLAZÓN, Júlio – **La Casa Medieval en la Península Ibérica**, Madrid: Sílex ediciones S.L., 2015, p.19.

⁷ GUTIÉRREZ LLORET, Sonia – Casa y Casas... p.18.

⁸ Noção referida por Gaston Bachelard: “(...) todo espaço realmente habitado traz a essência da noção de casa”. BACHELARD, Gaston – **A Poética do Espaço** (2ª Edição), São Paulo: Martins Fontes, 2008, p.25.

⁹ DIÉZ JORGE, María Elena – Casas en la Alhambra después de la conquista cristiana (1492-1516): pervivencias medievales y cambios. In DIÉZ JORGE, M^a Elena; NAVARRO POLAZÓN, Júlio – **La Casa Medieval en la Península Ibérica**, Madrid: Sílex ediciones S.L., 2015, p.396.

entendimento da arquitectura habitacional eborense de finais de Quatrocentos a meados de Quinhentos.

Sensivelmente entre a década de 30 do século XV e meados do século XVI, a cidade de Évora passou de uma cidade de importância regional para uma centralidade política à escala do reino, na qual a Corte estanciava por longos períodos. Durante este período inicia-se o reinado de D. Duarte, rei responsável por importantes alterações urbanas na cidade - como o loteamento da Cerca Velha, desmilitarizando-a, o início da edificação do Paço dos Estaus, na actual Praça do Giraldo, e o prosseguimento das obras do Paço Real de S. Francisco -, e termina o reinado de D. João III, que coincide também com o terminar deste período áureo de Évora, que em poucos anos viria a conhecer um processo de perda de relevância, agravado pela União Ibérica e que não conseguiu ser contrariado pela fundação da Universidade nem pela elevação da diocese de Évora a arquidiocese. Este desenvolvimento urbano reflecte-se no volume documental preservado, muitíssimo superior ao dos séculos anteriores, permitindo uma análise detalhada dificilmente possível para períodos prévios. Há ainda que ter em conta que após a construção da Cerca Nova, em meados do século XIV, Évora tornou-se uma cidade sem arrabaldes, criando uma distinção clara entre o espaço urbano dentro de muralhas e o espaço rural que se inicia do outro lado da estrutura amuralhada.

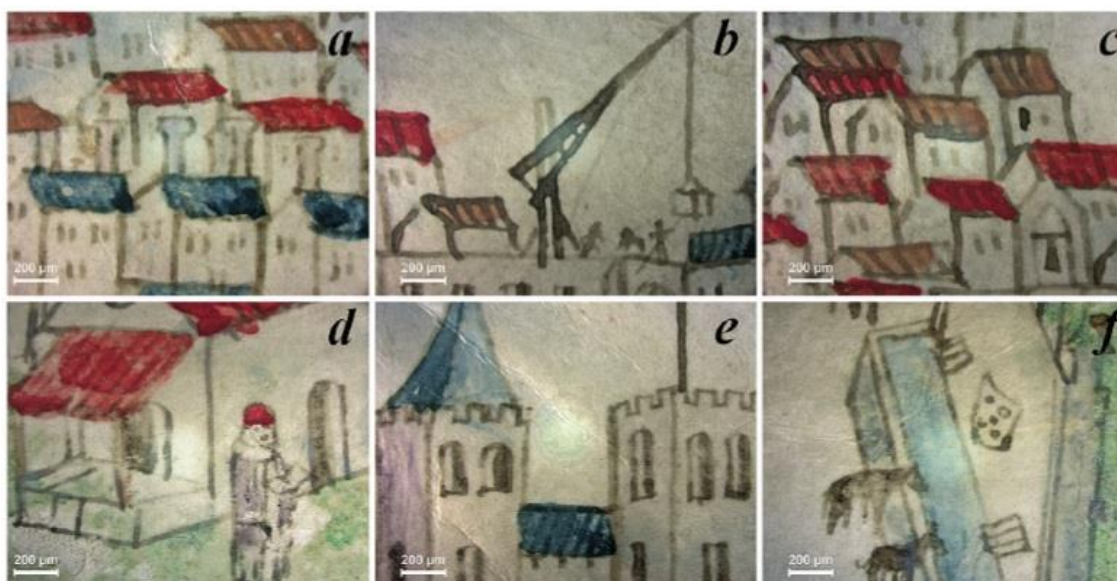


Figura 2 – Detalhes arquitectónicos do Foral de Évora (c.1503), a) e c) casario circundante à Igreja de São Francisco; b) construção da Igreja de São Francisco; d) Igreja de São Sebastião; e) Torres da Sé de Évora; f) Chafariz das Bravas; imagem Laboratório Hercules, retirada de: MIGUEL, Catarina; DIAS, Cristina; CANDEIAS, António – O Foral de Évora - revelações da culturalidade quinhentista eborense com base no estudo dos materiais e técnicas de produção das suas iluminuras. In **A Cidade de Évora, Boletim de Cultura da Câmara Municipal de Évora**. Évora: Câmara Municipal de Évora, III série. Nº1. 2016. pp.504-515.

No total, a leitura, transcrição e posterior análise paleográfica dos Livros 3 e 6 do Cabido eborense, permitiu, respetivamente, a identificação de 508 e 506 arquitecturas de habitação, incluindo, além das casas, alguns fornos, quintais e chãos, entre outros aspectos (Gráfico 1). No diálogo entre estes dois livros de registo de propriedade, importa referir que grande parte dos imóveis descritos no Livro 3 voltam a surgir no

Livro 6, já que o segundo será um registo de informações complementares ao primeiro. Passados menos de 10 anos entre a datação dos dois, muitas das casas mantêm-se como tal, como unidades de habitação, mas outros espaços terão mudado de função, tornando-se, por exemplo, quintais (possivelmente quando a casa desapareceu totalmente) ou pardieiros (quando a casa se torna uma ruína), mudando, em grande parte, os foreiros (quem ocupa ou usufrui do imóvel) mas mantendo, quase sempre, o valor do foro (valor pago pelo usufruto do imóvel).

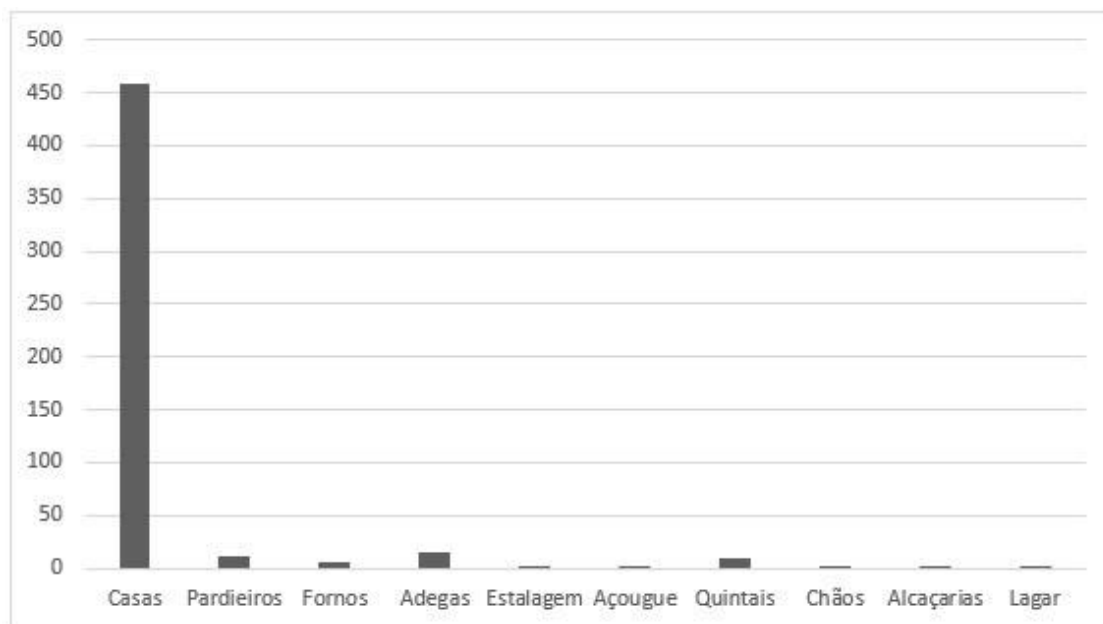


Gráfico 1 – Distribuição geral de tipologias dos imóveis descritos no Livro 3. Elaborado por Silvana Sousa.

Neste conjunto de descrições de imóveis, é possível verificar a existência de vários tipos de materiais, usados quer em partes estruturais das casas, quer em pequenos apontamentos arquitectónicos e/ou decorativos (Tabela 1).

No total dos dois livros, no que diz respeito apenas aos principais materiais e revestimentos utilizados nas construções, a pedra é referida 37 vezes (na sua maioria dedicada a partes da casa como as escadas), o ladrilho 9 vezes (no revestimento de paredes e chãos), a taipa 1 vez (“quintal cerrado de taipa¹⁰”), o borbo 3 vezes (referido na sua maioria no revestimento de paredes interiores), a cortiça 11 vezes (no revestimento de paredes interiores, exteriores e ainda em divisões completas - câmaras), o ferro 43 (utilizado na sua maioria no gradeamento de janelas), e a madeira ou pau 54 vezes (utilizado em quase todos os elementos da casa, desde os revestimentos às divisões completas). O tijolo é o elemento mais indicado nesta categoria, com 132 referências (sendo utilizado em grande parte em escadas e algumas chaminés).

¹⁰ Livro 6, PT/ASE/CSE/F/A/001/006 fl.108: “(...) joam diaz /capateiro traz hum quintall que /staa cerrado de taypa (...)”. Possivelmente utilizada para fechar o espaço face ao exterior, murando o quintal.

Ainda que, por vezes, a referência a alguns materiais possa parecer demasiado baixa - por exemplo apenas uma referência a taipa - não será errado pensar que apenas os elementos que se destacavam pela sua qualidade ou pelo uso que lhes era dado na casa eram referidos, deixando de lado e no “esquecimento” os elementos que seriam mais comuns à data. No entanto, fica notório através da análise destes livros de registos que o tópico dos materiais utilizados é aquele que contém menos informação, como se poderá demonstrar com os dados apresentados no próximo quadro, relacionados com elementos de destaque e com as divisões dos imóveis descritos.

MATERIAIS (referências a tipos de materiais e/ou revestimentos)	LIVRO 3 (total de 509 imóveis)	LIVRO 6 (total de 506 imóveis)	TOTAL (de referências nos dois livros)
Pedra	34	3	37
Tijolo	103	19	132
Ladrilho	5	4	9
Madeira/pau	50	4	54
Taipa	0	1	1
Borbo (madeira de plátano?)	3	0	3
Cortiça	8	3	11
Ferro	25	18	43

Tabela 1 – Tipologias de materiais referidos dos documentos. Elaborado por Silvana Sousa.

Debrucemo-nos agora sobre as principais divisões¹¹ descritas na documentação (Tabela 2). Há 15 referências a recebimentos (espaço de entrada através do qual as restantes divisões da casa se organizavam), 33 a lojas (espaço geralmente térreo, sendo alguns casos sinónimo ou substituto da casa dianteira), 1350 referências a casas dianteiras (elemento comum em todos os imóveis analisados e com várias referências dentro do mesmo imóvel, com excepção das chamadas “casa só” - casas com uma única divisão), 641 celeiros (espaço normalmente posterior à casa dianteira ou lateral quando exista mais do que um celeiro, funcionando como local de armazenamento de bens), 443 sobrados (geralmente não mais do que um, havendo no entanto referência a dois e três, indicando a existência de alguma construção em altura pontual¹²), 108 referências a

¹¹ Para uma noção geral de alguns termos construtivos e arquitectónicos referidos neste texto, consultar: SOUSA, Silvana Raquel Vieira de - **Um Guia de Arquitectura Civil Medieval na Cidade do Porto**. Porto: Edição de Autor, 2017. Relatório de Estágio realizado no âmbito do Mestrado em História da Arte Portuguesa, apresentado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp.132-133.

¹² Livro 6, PT/ASE/CSE/F/A/001/006 fl.105v: “(...) garcia /çapateiro traz huãs ca /sas foreiras imperpetum paga /xxx reais sam tres casas /huã terrea E em cima du /as camaras huã em cima /da outra (...)”.

estrebrias (mais comuns nos imóveis de média e maior dimensão¹³), 238 adegas (contando também com as que existiam autonomamente, ou seja um imóvel que era uma adega e não uma casa que tinha uma adega¹⁴), e 98 referências a casas com uma só divisão (“casa só”).

DIVISÕES DOS IMÓVEIS (divisões e termos)	LIVRO 3 (total de 509 imóveis)	LIVRO 6 (total de 506 imóveis)	TOTAL (de referências nos dois livros)
Recebimento	11	4	15
Loja	22	11	33
Casa dianteira	1011	339	1350
Celeiro	348	293	641
Sobrado	319	124	443
Estrebaria	97	11	108
Adega	157	81	238
“Casa só”	15	83	98

Tabela 2 – Principais divisões dos imóveis documentados. Elaborado por Silvana Sousa.

Igualmente importante é perceber como se distribuíam os objectos do quotidiano e alguns elementos arquitectónicos no espaço doméstico (Tabela 3).

Sobre este aspecto, os dois livros referem 125 talhas (sendo maioritariamente referidas como “talhas de ter pão e vinho”), 36 tulhas (não se referindo o que poderia conter), 401 poços (quase sempre localizados nos quintais ou nos pátios, e ocasionalmente na casa dianteira, quando o imóvel não apresenta espaços exteriores), 364 chaminés (um dos elementos mais referidos, normalmente localizadas na casa dianteira, no sobrado desta, quando existe, chegando a haver dois a três exemplares nas casas de maior dimensão), 379 cantareiras (a par das chaminés, outro elemento várias vezes referido, quase sempre junto da chaminé ou da porta de entrada), 35 pátios (surgem geralmente quando não existe quintal, mas também os há juntamente com o quintal nas casas de maior

¹³ Para efeitos práticos deste artigo, assumem-se imóveis de média dimensão aqueles que tenham quatro ou mais divisões – ex: casa dianteira, celeiro, adega e sobrado.

¹⁴ Imóvel que é adega: Livro 3, PT/ASE/CSE/F/A/001/003 fl.28v: “Item Andre lopez ourivez traz huã adega /na travessa que vai de sam pedro pera a rua da /selaria da qual paga de censo ao cabido iij(c) /reais per dia de sam (...); Casa que tem uma adega: Livro 6, PT/ASE/CSE/F/A/001/006 fl.20: “(...) matheos fernandez ferreiro traz huãs /casas foreiras imfitiota em Lta reais /E huã galinha sam b casas terreas /das quaes huã serve d`adega (...).

dimensão), 444 quintais (o elemento mais referido nesta categoria¹⁵), 205 arcos (referidos como elementos de suporte ou como portas de acesso¹⁶) 6 covas de pão (situadas na casa dianteira ou no celeiro), 240 janelas (referidas com frequência, e com cada imóvel a apresentar vários exemplares, estavam quase sempre voltadas para a rua ou, caso existisse, para o quintal, localizando-se em duas frentes do imóvel quando este se situava num lote onde se intersectavam duas ruas), 235 escadas (referidas nas casas sobradadas e/ou com eirados, não se sabendo com exactidão se eram interiores ou exteriores) e ainda 66 atafonas¹⁷ (sendo que parte destas referências ocupam toda uma divisão e não apenas parte dela - “casa de atafona”¹⁸, demonstrando a presença de actividades transformadoras no mundo doméstico urbano com origem no mundo rural).

ELEMENTOS DE DESTAQUE (arquitectura e objectos)	LIVRO 3 (total de 509 imóveis)	LIVRO 6 (total de 506 imóveis)	TOTAL (de referências nos dois livros)
Talhas (de pão e vinho)	103	22	125
Tulhas (de azeitona?)	26	10	36
Poço	231	170	401
Chaminé	211	153	364
Cantareira	335	44	379
Pátio	11	24	35
Quintal	283	161	444
Arco (porta ou suporte)	82	123	205
Covas (de pão)	5	1	6
Janela	137	103	240
Escada	197	38	235
Atafona	35	31	66

Tabela 3 – Principais elementos de destaque referidos nos documentos. Elaborado por Silvana Sousa.

¹⁵ Importa ainda aludir às referências a 45 árvores de fruto, localizadas nos quintais, onde se incluem, por exemplo, figueiras (10 referências), laranjeiras (12 referências), pereiras (10 referências), limoeiros (18 referências) e romãzeiras (1 referência).

¹⁶ Arco como porta de acesso que se traduz num portal em pedra, deixando de lado as portas, referidas também algumas vezes, mas que poderemos assumir como vãos de passagem mais simples, possivelmente apenas de madeira.

¹⁷ Moinho manual, ou movido a força animal.

¹⁸ Livro 3, PT/ASE/CSE/F/A/001/003 fls.184v-185: “(...) E tem huã janela pera a dita rua E tem huã /casa que serve d’atafona que he de comprido E de lar /go da casa dianteira (...)”.

Da palavra escrita à configuração: visualizar a Casa

De modo a conseguir identificar e registar o máximo de informação possível por cada imóvel registado nos dois Livros, procedeu-se à criação de um registo que contem o nº do imóvel, a cota documental, a data em que foi realizada a escritura, a transcrição/excerto documental, o foreiro, o foro, a localização e as confrontações, divisões e medidas, os elementos de destaque (arquitectura, objectos e termos) e os materiais. A título de exemplo, para evidenciar a potencialidade deste tipo de fontes, proceder-se-á agora à caracterização do primeiro imóvel do Livro 3 (ID 001), a partir da informação escrita aí registada. Neste primeiro exemplar da propriedade do CSE, descreve-se um imóvel aforado¹⁹ a Rui Lopes de Carvalho, cónego, pagando-se por ele 370 reais anuais, *in perpetuum*²⁰. A casa em questão, de grandes dimensões, surge localizada atrás da Sé, pegada com o adro desta, referindo-se ainda outros dados de confrontação, como o facto deste imóvel “partir com” os celeiros do bispo, com as casas do deão Diogo de Madureira, com as de João da Lua mestre-escola e ainda, com as do Bispo de Santiago²¹.

¹⁹ Aforamento: cedência do usufruto de uma propriedade, a longo prazo ou perpétua, mediante o pagamento de determinada renda ou direito.

²⁰ Aforamento *in perpetuum*: de forma perpétua, de longa duração, sendo o contracto automaticamente renovado através das gerações sucessivas.

²¹ Livro 3 do Registo de Propriedade e Direitos, CSE, fl.12-12v: “Item de trás da sé peguadas com ho adro traz ho /doutor Rui lopez de carvalho coniguo huãs casas /as quaes sam foreiras ao cabido E partem com os celeiros /do bispo E cabido de huã parte E com casas dos herdeiros /do dayam dioguo de madureira E de Juham da lua /mestre escola E com casas do bispo de santiago E com /outras das quaes paga de foro E pemsão em cada /hum anno por dia de sam martinho trezentos E setem /ta reais in perpetuum. A medida das quaes he a seguinte /a emtrada dellas hum **recebimento** que he de comprido /omze varas E de larguo seis varas E mais huã /**estrebria** E hum **palheiro** E hum **pardieiro** E /todas estas ditas casas sam de lomguo dez varas /E meia E d`amcho cimquo E huã **casa terrea** he de /lomguo cimquo varas E meia E de larguo duas E meia E /a **logia** que tem as covas que sam duas he de longo /seis varas E meia E de largo sete E meia E adiamte hum **so /tam** he de comprido quatro varas escasas E de larguo sete /E meia E he **sobradado** da mesma medida E tem hum **pa /tim** que he de lomgo quatro varas E quarta e d`amcho /seis varas E quarta E tem huã **cozinha de baixo** he /de comprido quatro varas E de largo duas E quarta /E tem huã **adegua** que he de lomguo cimquo varas menos /quinta E de largo sete E meia E tem hum **quimtall** que /tem sete laramjeiras he de comprido omze varas /E de largo nove varas E terça E tem hum **poço** E **azi /nhagua** que he de lomgo nove varas E terça E de largo /nove huã vara E **a dita adegua he sobradada** /da mesma medida E do recebimento da emtrada /sobem por huã **escada de pedra** que vai pera hum **eyrado** E /he de comprido sete varas E d`amcho outras sete E logo /estaa huã **salla** a quall he polla medida da logia de /baixo E a **camara** he polla medida do sotam E tem /huã **cozinha** que he de comprido duas varas E meia /E de largo vara e meia E as **duas casinhas da despensa** /sam polla medida da cozinha de baixo E a **camara /da mão ezquerda** he de lomgo quatro varas E meia /E de largo três varas E tem hum **corredor** que he de /omgo quatro varas E meia E de larguo vara E quarta /E tem **mais hum quimtall** que tem huã amoreira /E huã figueira E he de comprido quimze varas E /de largo dez varas E **mais [huã] adegua** sobre dita /tem **treze peças de louça** as quaes casas sam /in perpetuum E paguam em cada hum anno per dia de /sam martinho ao dito cabido trezentos e setemta /reais, das casas trezentos E cimquoemta E do /quimtall que parte com o adro da see paguam vinte /reais pera quall mediçam foi requerida ines calldeira /maym dos filhos do doutor Rui lopez que deus aja per /seu curador de seus filhos a quall confesou serem /foreiros na dita comtra acyma dita E amostrou /tittolo de compra que ho dito doutor comprou afim /estevão castelhano E a scriptura feita per dioguo /gonçalvez pubrico tabaliam aos vinte E hum dias do mes de janeiro de mill E quinhemtos E treze annos (...). (Transcrição documental da autora).

No que diz respeito a medidas e divisões, também as encontramos bem definidas, embora o desafio maior seja organizá-las no espaço e entender onde se localizavam dentro do próprio imóvel. As divisões referidas são as seguintes:

- Recebimento: 11 varas x 6 varas
- Estrebaria, Palheiro e Pardieiro (três divisões distintas, mas com as mesmas medidas): 10 varas e meia x 5 varas
- Casa térrea: 5 varas e meia x 2 varas e meia
- Loja: 7 varas e meia x 6 varas e meia
- Sotão: 4 varas escassas x 7 varas e meia
- Sobrado do sotão: mesma medida dele
- Patim (pátio pequeno): 4 varas e quarta x 6 varas e quarta
- Cozinha de baixo: 4 varas x 2 varas e quarta
- Adega: 5 varas menos quinta x 7 varas e meia
- Sobrado da adega: mesma medida dela
- Quintal I: 11 varas x 9 varas e terça
- Azinhaga: 9 varas e terça x 9 varas
- Eirado (piso superior que acede pela escada no recebimento): 7 varas x 7 varas
- Sala (sobrado da loja): mesma medida da loja
- Câmara direita: mesma medida do sótão
- Cozinha de cima: 2 varas e meia x 1 vara e meia
- Casinha da despensa (sobrado da cozinha de baixo): mesma medida da cozinha de baixo
- Câmara esquerda: 4 varas e meia x 3 varas
- Corredor: 4 varas e meia x 1 vara e quarta
- Quintal II: 15 varas x 10 varas

São referidos ainda outros elementos existentes nesta casa, como treze peças de loiça, localizadas na adega, duas covas de pão na divisão da loja, um poço no quintal (não sabendo aqui se se refere ao Quintal I ou Quintal II), o uso de pedra numa escada (única referência a materiais utilizados neste imóvel), e ainda a menção a árvores de fruto, sete laranjeiras num quintal e uma amoreira no outro. Depreende-se assim que esta casa seria algo mais do que uma “casa comum”, pela sua dimensão e localização dentro da cidade, indicando por sua vez algum poder económico e social de quem a habitava.

Neste espaço, tido como habitacional, convivem várias facetas da vida doméstica que se reflectem nas várias divisões com diferentes funções, mas que contribuem, como ainda hoje se verifica, para uma compreensão minimamente completa e coesa da configuração da casa: espaços de acesso e mobilidade - corredores e escadas -, espaços ao ar livre e onde a “fronteira” campo-cidade²² se torna algo ténue - quintais e pátios -, espaços de transformação, produção e armazenamento de alimentos - adegas, cozinhas e lojas -, até aos espaços mais recatados (mas não necessariamente privados ou íntimos) - câmaras.

²² Será pertinente salvaguardar que esta “fronteira campo-cidade” de que se fala não é mais do que um conceito utilizado para distinguir as cidades como aglomerados polarizadores e dinamizadores da vida quotidiana. Na verdade, é algo para o qual olhamos amiúde com olhos do tempo presente, sendo que para o período que se propõe analisar, essa diferenciação não fará totalmente sentido. O campo está dentro da cidade e ela serve-se dele.

É certo que se trata, como referido anteriormente, de uma casa com relativo “aparato”, ainda que essa característica se verifique mais na dimensão e número de divisões (cerca de 22, neste caso em particular), do que propriamente no trabalho artístico ou arquitectónico, considerando a informação contida no documento.

A documentação será sempre uma das ferramentas mais valiosas para o Historiador, ainda que nem sempre ela nos dê o que desejamos. Mas, no que toca à temática da habitação medieval, ela surge quase sempre como complemento da Arqueologia, capaz de fornecer pistas mais objectivas através dos elementos físicos que são encontrados, e é aqui, talvez, que o registo da propriedade do Cabido da Sé de Évora marca a diferença, pela quantidade e qualidade de informação que nos dá enquanto suporte escrito.

Estudar algo que não resiste ao tempo ou que resistiu com várias reconstruções e acrescentos posteriores não é fácil de conseguir, mas muito necessário para a preservação da memória e do conhecimento comum. Com estes dados recolhidos, apresenta-se de seguida uma hipótese de localização e representação 3D do imóvel em questão (Figura 3).



Figura 3 – Proposta de localização da habitação ID 001, na zona da actual Rua da Freiria de Cima (no canto inferior esquerdo encontra-se a capela-mor da Sé de Évora), e representação tridimensional hipotética. Autor: Gustavo Silva Val-Flores.

Ainda que o que aqui se apresenta seja apenas um pequeno exemplo do todo, creio que será, não só mas também, através do estudo da arquitectura doméstica, a que se edifica consoante a necessidade e possibilidade de cada um, que preenche a cidade e que a molda na sua forma²³, que poderemos encontrar uma noção mais aproximada de como seria o quotidiano dos homens de uma urbe medieval. Évora, à semelhança de outras

²³ Algo também já defendido por Luísa Trindade no seu trabalho sobre a casa corrente em Coimbra: TRINDADE, Luísa – **A casa corrente em Coimbra. Dos Finais da Idade Média aos Inícios da Época Moderna**. Colecção Coimbra - Património, nº1, Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra, 2002, p.13.

localidades portuguesas, é ainda testemunha desse quotidiano, conservando dentro de si, das suas casas e estabelecimentos comerciais actuais, apontamentos materiais do que a cidade, e em particular a casa, foi em tempos passados. Basta ao curioso interessado olhar com mais atenção para o interior dos lotes urbanos, ou para os próprios arruamentos da cidade de Évora, para encontrar vários elementos remanescentes e exemplos dessa memória material (Figura 4). A arte concretiza-se e assume um carácter prático e material, mostrando a casa como expressão de quem a construiu e habitou.



Figura 4 – Portal em arco apontado, Rua da Freiria de Baixo, Évora. Fotografia de Silvana Sousa. (2019)

Notas finais

A propriedade do cabido eborense, no contexto do estudo de arquitecturas de habitação em Évora, revela-se um forte contributo quer a nível tipológico, oferecendo descrições tanto de casas de maior dimensão como de casas mais modestas, quer a nível geográfico, indentificando imóveis espalhado por todo o perímetro intramuros da cidade e localizadas em vários pólos urbanos, dentro da própria cidade. O verdadeiro desafio, no que toca à questão do entendimento do espaço doméstico medieval e quinhentista eborense, é aliar as descrições materiais dos imóveis apresentados à percepção do uso do espaço, no âmbito social, laboral, e até, cultural.

Como se tentou demonstrar, são vários os aspectos que influenciam a maneira de viver a casa e de a percebemos, como um espaço genericamente privado, mas em constante diálogo com um mundo público (a cidade) onde a casa é o elemento repetitivo e constante do mesmo. A localização, a dimensão, os materiais utilizados, o uso das diferentes divisões, e a relação casa - rua, são apenas alguns dos pontos a ter em consideração. Em suma, a ideia que se pretende transmitir é a de que o espaço doméstico é composto *grosso modo* pela materialidade da casa, aliada à imaterialidade do uso do espaço. Muito mais haveria a dizer sobre estes conceitos, mas por agora fica apenas este pequeno contributo sobre uma amostra documental específica e a recriação hipotética de um exemplo conseguida através do tratamento e análise dos dados escritos pela mão dos nossos antecessores.

Fontes e Bibliografia

Fontes Manuscritas

Arquivo do Cabido da Sé de Évora, Fazenda, Capelas, próprios e foros, Registos de propriedades e direitos, Livro 3 e Livro 6.

Bibliografia

BACHELARD, Gaston – **A Poética do Espaço** (2ª Edição), São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BIRCH, Eugenie L. – Public and Private Space in Urban Areas: House, Neighborhood, and City, Chapter 7. In CNAAN, A.; MILOFSKY, Carl – **Handbook of Community Movements and Local Organizations, Handbooks of Sociology and Social Research Ram**. Boston: Spinger, 2008, pp.118-128.

CONDE, Sílvio – A Casa. In MATTOSO, José – **História da Vida Privada em Portugal: a Idade Média**. Lisboa: Círculo de Leitores e Temas e Debates, 2010, pp.54-77.

DIÉZ JORGE, Maria Elena – Casas en la Alhambra después de la conquista cristiana (1492-1516): pervivencias medievales y cambios. In DIÉZ JORGE, Mª Elena; NAVARRO POLAZON, Júlio – **La Casa Medieval en la Península Ibérica**. Madrid: Sílex ediciones S.L., 2015, pp.395-463.

GUTIÉRREZ LLORET, Sonia – Casa y Casas: reflexiones arqueológicas sobre la lectura social del espacio doméstico medieval. In DIÉZ JORGE, Mª Elena; NAVARRO POLAZON, Júlio – **La Casa Medieval en la Península Ibérica**. Madrid: Sílex ediciones S.L., 2015, pp.17-48.

KOWALESKI, Maryanne; GOLDBERG, P.J.P (eds.) – **Medieval Domesticity. Home, Housing and Household in Medieval England**, Cambridge: Cambridge University Press, 2008.

MIGUEL, Catarina; DIAS, Cristina; CANDEIAS, António – O Foral de Évora - revelações da culturalidade quincentista eborense com base no estudo dos materiais e técnicas de produção das suas iluminuras. **A Cidade de Évora. Boletim de Cultura da Câmara Municipal de Évora**. Évora: Câmara Municipal de Évora. III série. Nº1. 2016. pp.504-515.

SOUSA, Silvana Raquel Vieira de – **Um Guia de Arquitectura Civil Medieval na Cidade do Porto**. Porto: Edição de Autor, 2017. Relatório de Estágio realizado no âmbito do Mestrado em História da Arte Portuguesa, apresentado à Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

STEADMAN, Sharon – **Archaeology of Domestic Architecture and the Human Use of Space**, London/New York: Routledge, 2016.

TRINDADE, Luísa – **A casa corrente em Coimbra. Dos Finais da Idade Média aos Inícios da Época Moderna**, colecção Coimbra - Património, nº1, Coimbra: Câmara Municipal de Coimbra, 2002.

Da historiografia à recriação: o caso da(s) Freiria(s) de Évora à entrada do século XVI

Gustavo Silva Val-Flores

Centro de História da Arte e Investigação
Artística /Universidade de Évora
guvalflores@gmail.com
Câmara Municipal de Évora
Divisão de Cultura e Património
guvalflores@cm-evora.pt

Ricardo Sarmento

Câmara Municipal de Évora
Divisão de Cultura e Património
ricardo.sarmento@cm-evora.pt

Paulo Simões Rodrigues

Centro de História da Arte e Investigação
Artística /Universidade de Évora
psr@uevora.pt

Resumo

O papel das novas tecnologias no campo da consciencialização e valorização do património, na sua vertente intangível e tangível, tem sido, desde a viragem do milénio, um campo em célere e constante afirmação. Com efeito, são cada vez mais acessíveis os dispositivos que permitem ao comum utilizador aceder a um *corpus* documental de dimensão impensável há algumas (poucas) décadas, bem como transportá-lo para incontáveis experiências visuais e sensoriais. Face ao exposto, pretende-se aqui destacar uma abordagem metodológica que parte essencialmente da análise documental para produzir as informações passíveis de estruturarem um conjunto habitacional quinhentista, um dos mais relevantes, e em paralelo desconhecidos, de Évora, “segunda cidade do Reino”.

Palavras-chave

Arquitectura, casa quinhentista, Évora, 3D.

Introdução: Apontamentos espacio-cronológicos.

No contexto do trabalho sobre uma proposta de recriação/reconstituição virtual de um número considerável de habitações (18) localizadas na Freiria de Évora, assumiu-se como imperativa a recolha de documentação identificadora e, se possível, descritiva, dessas mesmas habitações.

A recolha documental conduzida por Silvana Sousa¹ serviu efectivamente e quase em exclusivo como sustentáculo da nossa abordagem ao espaço privado da Freiria atendendo ao laconismo (para não dizer inexistência) das fontes publicadas. Neste particular, aponta-se o carácter excepcional da documentação identificada, ainda mais quando considerado o quase vazio que a historiografia eborense detinha acerca desta zona, com excepção a algumas referências em estudos de feição mais generalista².

Todo o processo de criação de uma imagem inicial do conjunto habitacional da zona, por muito hipotética que fosse no seu estágio inicial, carecia obrigatoriamente da compreensão do seu percurso diacrónico, pelo que, salvo alterações estruturantes que não se revelam particularmente fracturantes no âmbito do nosso trabalho, a pesquisa efectuada revelou que “a Freiria” de Évora corresponde a um quarteirão que, na entrada do século XVI, era particularmente denso e que, releve-se, pouco se terá alterado desde aquele século até ao actual. Mas já lá vamos.

O topónimo, que hoje persiste nos arruamentos da “Freiria de Cima” e “Freiria de Baixo”, define uma zona que foi, até à entrada do século XV, genericamente definida de várias formas na documentação, e estando associada a inúmeros topónimos: “Eira dos Freires”, “Rua do Ferragial dos Freires”, “Alcáçova Velha dos Freires”³, entre outros. Ter-se-á fixado, segundo Afonso de Carvalho (2007, p. 111), entre 1341 e 1406, no termo “Freiria”. A distinção dos dois arruamentos virá com a reforma da cabeceira da Catedral, no século XVIII, a última grande intervenção urbana na zona em análise.

Apesar desta Freiria ter conhecido alguns antecedentes estruturantes ainda mal esclarecidos, nomeadamente para os contextos de domínio romano e de ocupação muçulmana da cidade, parece ter tido a sua origem, a acreditar no estudo de Miguel Lima (2004, p. 43), num antigo castelo, pertença original dos Cavaleiros Templários, posteriormente chamados de Freires de Évora e incorporados na ordem de Avis⁴.

Ainda que a destriça desta eventual construção seja hoje complexa, quando observamos o actual tecido edificado, parece ter deixado vestígios, nomeadamente ao nível dos taludes na zona, bem como no desenho de uma torre, cuja escala arquitectónica marcou decisivamente o espaço e é, ainda hoje, perfeitamente perceptível. A delimitação concreta do quarteirão é-nos, infelizmente, desconhecida. No entanto, após a profunda alteração urbana verificada com a desactivação do castelo medieval e subsequente divisão da zona fortificada em espaços apalaçados, após 1383,

¹ Ver texto da autora também publicado na presente antologia: SOUSA, Silvana R. Vieira de - Construir e habitar: espaços domésticos em Évora na passagem do século XV para o século XVI, 2019.

² LIMA, Miguel Pedroso de – **Muralhas e Fortificações de Évora**; ESPANCA, Túlio – **Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Évora**.

³ CARVALHO, Afonso de – **Da Toponímia de Évora. Século XV**, p. 111.

⁴ CARVALHO, Afonso de – **Da Toponímia de Évora. Século XIV**, pp. 43-48.

poderá assumir-se como o prólogo da refuncionalização da zona dos antigos cavaleiros de Évora.

O certo é que, entrados no século XV, a Freiria era maioritariamente habitada “...pelos homens da Igreja, por seus familiares e por quem para eles trabalhassem”⁵ e, como se comprova pela documentação que serve de base ao nosso trabalho, a maior parte da habitação era efectivamente foreira ao Cabido da Sé. Não é portanto sem surpresa que, quando nos debruçamos sobre a documentação que nos motivou o actual estudo, se relevasse a dimensão destas habitações à entrada do século XVI, quando comparadas com a maioria do parque habitacional eborense no início da mesma centúria.

Segundo Chueca Goitia, (GOITIA, 2003, p.31), a lei da permanência do plano é um dos factores indeléveis na definição das cidades de carácter histórico. Neste particular, e atendendo à densidade do tecido, assume-se, para o contexto deste estudo, que a configuração actual do espaço, e ainda hoje visível, não estará muito distante daquele que detinha em meados do século XV.

Face ao exposto, a nossa pretensão com o desenvolvimento de uma proposta visual da organização deste notável espaço urbano da cidade, assume-se como uma tentativa. Com efeito, aliar o potencial das novas tecnologias com o volume documental recolhido encerra uma importante camada de educação para o património, no sentido em que não nos ocupamos de uma construção identificadora do centro Património da Humanidade, mas sim de um quarteirão.

O foco na habitação é assim uma forma de recriação não só do espaço enquanto entidade arquitectónica, mas também enquanto suporte de outros modos de vida, de outros espaços de vivência e de uma outra forma de sociabilidade. Assumir o confronto com o espaço actual é, conseqüentemente, criar as condições para a percepção da diacronia ao nível da arquitectura e do urbanismo, mas também, em simultâneo, procurar identificar legados e persistências que nos coloquem, e ao nosso tempo, como parte de um contínuo evolutivo. Foi neste sentido que a abordagem à Freiria se iniciou com uma questão: Quanta desta Freiria quinhentista subsiste?

Em termos de identificação do local, é também essencial afirmar que nem sempre se definiu pelos arruamentos actuais, os quais retiram o nome da antiga presença dos Freires. Genericamente, a Freiria de Évora terá começado por ser toda a zona que abarca o actual Pátio de São Miguel, espaço de fruição pública até 1572, segundo Túlio Espanca (ESPANCA, 1966, p.95), contemplando o espaço da actual Sede da Fundação Eugénio de Almeida, tendo como artéria principal a actual Rua da Freiria de Cima. É crível que outros arruamentos fizessem parte desta zona até ao século XV, ainda que, dentro do tecido actual, seja complicado perceber onde se situariam. Azinhagas, becos e ruelas estariam certamente presentes mas, entrados no século XV, a zona parece ter ficado definida, quer em termos de tecido, quer em termos de densidade habitacional, de forma semelhante à que hoje se nos apresenta.

⁵ CARVALHO, Afonso de – **Da Toponímia de Évora. Século XV**, p. 111.

Na Figura 1, procura-se uma aproximação visual ao que terá sido a ocupação deste espaço, enquanto definida pelo topónimo, ou por topónimos relacionáveis, ao de “Freiria”. Mesmo assumindo algumas variações, nomeadamente ao nível da organização interna das habitações, parece-nos, pela análise do edificado actual, que se consolidou a sua estrutura urbana na centúria Quinhentista, com a efectiva “privatização” da zona de São Miguel.

A casa medieval eborense. Do lote às grandes habitações da Freiria.

A caracterização da habitação identificada na zona da Freiria, pela sua singularidade, obriga ao confronto com a(s) tipologia(s) recorrentes no espaço urbano de Évora no século XV e XVI. Neste pressuposto, a estruturação deste capítulo pretende, nas suas linhas gerais, caracterizar de forma sucinta a casa medieval eborense (Fig. 2; Fig. 3). Não os imóveis de excepção, mas o que efectivamente definiam o “parque” habitacional tardo medieval na zona intramuros. O objectivo é, portanto, conseguir criar o cenário de onde sobressai a unicidade da casa na Freiria, por razões que adiante se tentarão expor.

Em termos de área ocupada, a casa típica oscilava entre os 35 e os 40 m², sendo que no Sul do país se privilegiou um desenho térreo, assistindo-se a uma maior predominância de habitações sobradadas no Norte. No entanto, a partir dos finais do século XV, o sobrado começa a surgir na documentação da época relativa às habitações eborenses, sendo sintomático do próprio crescimento da cidade cercada pela muralha medieval, bem como pela necessidade de desafogo e estatuto da população. Situação semelhante sucedeu com as chaminés, praticamente inexistentes até ao século XVI, mas que a partir do 1º quartel da centúria começam a multiplicar-se, assumindo uma posição icónica do estatuto do proprietário da habitação, como, aliás, se confirma pela documentação relativa às casas identificadas na zona da Freiria. No entanto, eram as casas térreas que dominavam o panorama arquitectónico da Évora medieval, conseguindo inclusive deter uma área de implantação média superior à maioria dos espaços urbanos alentejanos⁶. Com cobertura em telhados de duas águas (veja-se o foral manuelino de 1501), fazia uso de vários materiais, desde a pedra à madeira, mas onde se contariam ainda o tijolo, a taipa e o adobe (BEIRANTE, 2008, p. 54).

Em 1534 tinha a cidade “...hũas cazas na freguesia de santo antonyo junto com sam domynguos e sam duas cazas terreas e hũa câmara sobradada e hũ quintal e a caza dianteira tem de comprido seis varas menos terça e de larguo tres varas e terça e o celeiro tem de comprido tres varas e terça e de larguo out.º tanto e tem a câmara de çima a mesma medida e o quintal tem de comprido seis varas e terça e de larguo tres varas e terça...”⁷.

Muito do que caracteriza a típica habitação da Évora medieval está plasmada neste simples trecho: uma habitação de pequena dimensão, com duas divisões térreas (a casa dianteira e o celeiro), com cerca de 3,5 metros de largura e 9 metros de comprimento. Regra geral, o comprimento excedia duas a três vezes a largura da habitação, constituindo um lote estreito e alongado. Ângela Beirante (BEIRANTE, 2008, p. 202-

⁶ CONDE, Sílvio – **Construir, Habitar: A Casa Medieval**, p. 106.

⁷ ADE - **Tombo das Demarcações de Évora**, Fundo CME, Lv. ° 134, (1534), fl. 85.

203) define este tipo de habitação como o tipo 1, o mais frequente no tecido medieval eborense até finais do século XV.

O quintal, apesar de não muito frequente, era um espaço que poderia surgir como complemento às casas de maior humildade, podendo chegar a dimensões aproximadas da própria área coberta, como é o caso citado. A construção de um sobrado seria, por outro lado, um reflexo de superior conforto financeiro do proprietário. A “casa dianteira” constitua o local de maior sociabilidade da casa, sendo a principal divisão de trabalho, que abria directamente para a rua e onde se localizaria a cozinha. O “celeiro” ou “casa de dentro” seria, tal como o primeiro nome indica, uma zona de armazenamento, que acumulava com funções de recolhimento: o quarto de dormir. Quando dotada de quintal, era comum a habitação possuir uma ou mais covas do pão nessa área. Seria uma habitação de índole claramente rural, podendo ainda possuir uma estrebaria ou um curral, dependendo do desafogo económico do proprietário. Quando construído um sobrado, já estaríamos na presença de uma casa de fisionomia mais urbana. A câmara assume o papel de espaço de intimidade, sendo quase sempre dotada de uma janela, e as divisões térreas surgem por vezes designadas como *loggeas* ou *sótãos*.

Um terceiro tipo centra-se nas características casas dos arcos, já bastante descaracterizadas da sua origem medieval. Actualmente detentoras de uma imagem que se aproxima de um barroco depurado, confronta-se com alguns exemplos já de construção moderna e contemporânea, preserva, contudo, uma base arquitectónica digna de destaque: os arcos que eram simultaneamente definidores da habitação e parte integrante do espaço público; bem como a lógica métrica da própria habitação.

Este terceiro grupo é definido pela eminente historiadora que temos vindo a citar como «burguês de importação» (BEIRANTE, 2008, p. 205). Segundo o que nos foi permitido consultar, estaríamos na presença de habitações que se isolavam da frugalidade típica do restante casario, para assumir uma posição de ostensiva demonstração de capacidade económica. Grande parte destas casas estaria aforada pelo rei e seria ocupada pela classe mercantil endinheirada ou mesmo por membros da aristocracia urbana, de pretensões comerciais.

Já não integrável numa perspectiva cronológica, convém ainda referir a existência de um tipo 4 de habitação: a definida como o conjunto de habitações anexadas mediante um conjunto de factores, em que se destacaria a herança, a compra ou mesmo a indevida apropriação de casas. Tal levaria à definição de um lote de consideráveis dimensões, mas justapostos e adequados a uma nova vivência. Com efeito, grande parte do casario actual é claramente um sintoma desta situação, sendo bastante frequente percebermos os indícios desta anexação de vários lotes na generalidade do Centro Histórico.

Do ponto de vista arquitectónico, Ângela Beirante define este tipo como “...algo inorgânico...”, e sê-lo-ia certamente, mas comporia um tipo de habitação de feição semi-nobiliárquica, somente superada pelos solares e paços, podendo atingir os quase 300 m², possuindo ainda um quintal de grandes dimensões e, regra geral, ajardinado. Estes assentamentos de casas terão certamente acompanhado a própria evolução da cidade enquanto pólo urbano, vulgarizando-se com a crescente capacidade de compra e

poder dos habitantes. Para todos os efeitos, terá sido o tipo habitacional que deteve maior curva temporal, facto legado pela documentação manuscrita. Numa outra óptica, parece-nos igualmente que é esta tipologia aquela que melhor se enquadra com o tipo de habitação identificada na Freiria à entrada do século XVI, como se deduz, por exemplo, a partir das casas de Rui Lopes de Carvalho, que foi o primeiro imóvel que analisámos⁸.

A habitação na Freiria de Évora na primeira metade do século XVI: da historiografia à representação tridimensional.

Para a análise da tipologia habitacional presente na documentação relativa à Freiria, centrámo-nos em dois documentos presentes no Livro 3 do Registo de Propriedades e Direitos, que se encontra no Arquivo do Cabido da Sé de Évora.

A partir do levantamento efetuado por Silvana Sousa, foi possível identificar 18 propriedades no espaço que definimos para a Freiria na primeira metade do século XVI (ver Figura 1), sendo essencial perceber a sua área de implantação, bem como área útil de utilização destas habitações. Após uma análise historiográfica preliminar, pudemos então avançar para o processo de integrar uma planimetria hipotética no tecido actual.

8 Arquivo do Cabido da Sé de Évora, Fazenda, Registo de Propriedades e Direitos, Livro 3, PT/ASE/CSE/F/A/001/003, fl.12-12v. “Item de trás da sé peguadas com ho adro traz ho doutor Rui lopez de carvalho coniguo huãs casas as quaes sam foreiras ao cabido E partem com os celeiros do bispo E cabido de huã parte E com casas dos herdeiros do dayam dioguo de madureira E de Juham da lua mestre escola E com casas do bispo de santiaguo E com outras das quaes pagua de foro E pemsão em cada hum anno por dia de sam martinho trezentos E setemta reais in perpetuum. A medida das quaes he a seguinte A emtrada dellas hum recebimento que he de comprido omze varas E de larguo seis varas E mais huã estrebaria E hum palheiro E hum pardieiro E todas estas ditas casas sam de lomguo dez varas E meia E d’amcho cimquo E huã casa terrea he de lomguo cimquo varas E meia E de larguo duas E meia E a logia que tem as covas que sam duas he de longo seis varas E meia E de largo sete E meia E adiante hum so tam he de comprido quatro varas escasas E de larguo sete E meia E he sobradado da mesma medida E tem hum patim que he de lomgo quatro varas E quarta e d’amcho seis varas E quarta E tem huã cozinha de baixo he de comprido quatro varas E de largo duas E quarta E tem huã adegua que he de lomguo cimquo varas menos quinta E de largo sete E meia E tem hum quimtall que tem sete laramjeiras he de comprido omze varas E de largo nove varas E terça E tem hum poço E azinhagua que he de lomgo nove varas E terça E de largo nove huã vara E a dita adegua he sobradada da mesma medida E do recebimento da emtrada sobem por huã escada de pedra que vai pera hum eyrado E he de comprido sete varas E d’amcho outras sete E logo estaa huã salla a quall he polla medida da logia de baixo E a camara he polla medida do sotam E tem huã cozinha que he de comprido duas varas E meia E de largo vara e meia E as duas casinhas da despensa sam polla medida da cozinha de baixo E a camara da mão ezquerda he de lomgo quatro varas E meia E de largo três varas E tem hum corredor que he de lomgo quatro varas E meia E de larguo vara E quarta E tem mais hum quimtall que tem huã amoreira E huã figueira E he de comprido quinze varas E de largo dez varas E ... mais adegua sobre dita tem treze peças de louça as quaes casas sam in perpetuum E paguam em cada hum anno per dia de sam martinho ao dito cabido trezentos e setemta reais, das casas trezentos E cimquoemta E do quimtall que parte com o adro da see paguam vinte reais pera quall mediçam foi requerida Ines calldeira maym dos filhos do doutor Rui lopez que deus aja per seu curador de seus filhos A quall comfesou serem foreiros na dita comtra acyma dita E amostrou tittolo de compra que ho dito doutor comprou afim estevão castelhano E a scriptura feita per dioguo gonçalvez público tabaliam aos vinte E hum dias do mes de janeiro de mill E quinhentos E treze annos. (...) E luis fernandez medidor que as medio E eu luis diaz notario apostolico ambos deputados pera este tomo por sua allteza sendo a todo presente o muy honrado senhor (...).”

Em termos metodológicos, atribuímos uma numeração à documentação, que, por sua vez, se associou ao proprietário do imóvel. Em termos processuais, estruturou-se assim uma tabela organizadora, abaixo transcrita:

ID. Doc.	Proprietário	Condição Prop.	Datação	Área Útil (não contabilizados quintas e pátios)
1	Rui Lopes de Carvalho	Cónego	1513	565,86m ²
2	João da Lua	Mestre Escola	s/d	396,9m ²
3	João Gonçalves	Cónego	1533	304,14m ²
4	Bispo de Santiago	Cónego e Arcediago	1533	352,6m ²
5	João de Canha	Cónego	1537	296,27m ²
6	António Coura	Fidalgo da Casa Real	1533	151,6m ²
7	Leonor Marques		s/d	149,69m ²
8	Percival de Sousa	Cónego	s/d	442,95m ²
9	Francisco Domingues		s/d	61,7m ²
10	Afonso Annes	Bacharel	1504	114,21m ²
11	Gomes Pires de Oliveira	Cónego	1512	52,8m ²
12	Herdeiros de João Godinho		1500	163,23m ²
13	André Jorge	Licenciado	1521	99,15m ²
14	Francisco Pereira		1535	67,7m ²
15	Catarina de Vila Lobos		1533	119m ²
16	Manuel Dias	Bacharel	1532	148,6m ² (faltam medidas)
17	Jordão, filho de Martim Garcia		1527	92,05m ²

Na abordagem à reconstituição visual das habitações da Freiria, optou-se pela aproximação aos imóveis descritos no doc. 1 e doc. 3. Tal decisão prendeu-se com a certeza de que tinham uma relação directa, estando ambos situados no início da actual Rua da Freiria de Cima, no cruzamento do Largo Mário Chicó e Rua do Cenáculo. Por outro lado, a sua escala arquitectónica foi também decisiva, quer ao nível da relação entre espaços internos e exteriores, mas acima de tudo pela certeza de que estávamos na presença de duas habitações que se desdobravam quer na sua perspectiva horizontal, quer na vertical. A singular topografia do local seria também abordada, em particular no exemplar descrito no doc. 3, passando pela primeira abordagem a um tipo de construção que daria certamente vários níveis, acompanhando o declive do terreno.

Quando confrontada a área de ocupação total da zona consignada à Freiria (cerca de 0,3 hectares), confirma-se que uma considerável parcela habitacional estava efectivamente consignada na documentação levantada.

Quando comparada a área de ocupação típica da habitação eborense, torna-se claro que era na Freiria que se localizavam as maiores habitações no espaço intra-muros. E tal confirmação apresenta dificuldades na abordagem ao espaço actual, nomeadamente na divisão dos lotes que hoje ali se visualiza.

Com efeito, foram estas questões que mediarão grande parte da nossa abordagem, com a constante procura da Freiria quinhentista (Fig. 4) no interior dos quarteirões actuais, já distantes em 4 centúrias e com inevitáveis alterações no seu conjunto urbano e arquitectónico. No entanto, a área útil de mais de 50% dos imóveis identificados, que supera largamente os 100m², relevou a unicidade do espaço e permitiu, à partida, assumir que os grandes imóveis ainda deveriam de estar relativamente conservados. E, sem surpresa, foi o que se verificou nos primeiros dois imóveis estudados.

A metodologia para uma reconstituição virtual da Freiria: decisões e processos na abordagem envolvente.

Enquanto conceito, “património virtual” é um termo que, apesar de já contar com algumas décadas no léxico corrente do estudo da história e arqueologia, ainda levanta algumas indefinições. Neste particular, achámos benéfico introduzir neste capítulo do nosso trabalho algumas linhas gerais para o entendimento deste tema e, acima de tudo, para justificar algumas decisões decorrentes da nossa abordagem à zona da Freiria na primeira metade do século XVI.

O termo em si definiu-se na viragem do milénio, por Stone e Ojika, então descrito como “...o uso de tecnologias interativas baseadas em computador para gravar, preservar ou recriar artefactos, locais e actores históricos, artísticos, religiosos, de significado cultural, e apresentar os resultados a um público global, abertamente, de forma a

proporcionar formação e experiências pedagógicas através de manipulações eletrónicas do tempo e espaço.”⁹.

Em 2009, a Carta de Londres apresenta a “visualização baseada em computador” como o “...processo de representação visual com o auxílio de tecnologias computarizadas...”¹⁰, que poderá conduzir a uma aproximação simplista do conceito de património virtual, quase como se fosse a mera representação do que em tempos esteve num dado local.

No entanto, ao recriarmos ou reconstituirmos um dado espaço, momento ou actor histórico, superamos em muito a mera visualização, pois a tentativa é de emular um significado cultural específico, percebido intrinsecamente pelos locais da zona abordada. Neste ponto, e fazendo eco das palavras de Erik Champion, “património virtual” é um conceito que, no seu sentido mais lato, “...é a tentativa de condensar não só a aparência, mas também o significado e o sentido de artefactos culturais e a associada massa social que os construiu e usou, através da utilização de meios digitais interactivos e imersivos”¹¹.

Por esta razão, foi essencial não só compreender o legado a reconstituir, mas acima de tudo, todo o seu contexto urbano, de forma a podermos integrar a Freiria no seu tempo e espaço. Em termos processuais, e atendendo à zona de implantação do antigo quarteirão dos Freires de Évora, era essencial a presença do seu entorno, de forma a sintetizar, do ponto de vista visual, a emulação do significado cultural do espaço reconstituído. Ao termos a confirmação da dimensão destas habitações, relevou-se uma singularidade urbana que só faria sentido se devidamente enquadrada. Tal decisão levantou as primeiras dúvidas na sua abordagem: como modelar a envolvente? Qual o grau de pormenor a atingir? Qual o limite espacial a modelar? E, dado o contexto do trabalho, falamos de uma “reconstituição” ou de uma “recriação” visual?

A escala de representação final auxiliou na decisão final de manter o modelo total em formato “maquete digital”, havendo um maior investimento ao nível do mapeamento UV e texturização dos imóveis documentados. Desta forma, permite-se um foco imediato no nosso objecto de estudo, sem retirar a leitura contextual do espaço.

Contudo, e dada a sensibilidade da zona, foi imperativa a pesquisa apurada sobre algumas das zonas modeladas. Com efeito, e atendendo a que nos referimos à zona alta da cidade intra muros de Évora, o epicentro da sua urbanidade, detivemo-nos, com maior foco, em diversos espaços. Ainda que fugindo um pouco ao âmbito do propósito

⁹ “... the use of computer-based interactive technologies to record, preserve, or recreate artifacts, sites and actors of historic, artistic, religious, and cultural significance and to deliver the results openly to a global audience in such a way as to provide formative educational experiences through electronic manipulations of time and space.” STONE, R.J.; OJKA, T. – Virtual heritage: what next? *Multimedia*, p. 73–74.

¹⁰ BOTELHO, Maria Leonor (trad.) - **Carta de Londres para a visualização computadorizada do património cultural**, 13.

¹¹ “Virtual heritage is the attempt to convey not just the appearance but also the meaning and significance of cultural artefacts and the associated social agency that designed and used them, through the use of interactive and immersive digital media.” CHAMPION, Erik – Entertaining the similarities and distinctions between serious games and virtual heritage projects. *Entertainment Computing*, p. 69.

deste artigo, há que elencar o processo de estudo e posterior criação de modelo virtual dos seguintes:

a. Catedral de Santa Maria

A referência visual de toda a zona é, indelévelmente, o edifício da Catedral. O seu volume arquitectónico define e centraliza, desde o século XIV, o perfil altimétrico da cidade. É o ponto modal e aglutinador de todo o espaço envolvente. Neste particular, o maior desafio foi aceder a um conjunto de informações, quer visuais quer documentais, que nos permitissem compreender o aspecto do edifício na primeira metade do século XVI. Felizmente, permanece o frontispício do foral manuelino (Fig. 6 e 7) como uma peça única para a compreensão e organização de Évora para este momento cronológico e, no nosso caso, foi uma das principais referências para a modelação final (Fig. 8).

Na sequência, e assumindo um conjunto volumoso de alterações que se sucederam na Catedral entre o século XVI e o século XX (com destaque para a reforma de toda a cabeceira), anexámos à imagem a pesquisa sobre o módulo arquitectónico de Virgolino Jorge (Fig. 5), que não só nos forneceu a métrica, como a planta original do templo cristão¹².

b. O Açougue / Templo Romano

Na Fig. 6, é possível identificar o antigo Templo Romano que no início do século XVI funcionava já como açougue e que se irá manter até ao século XIX. Felizmente, conservam-se registos fotográficos (Fig. 9 e 10) que nos possibilitaram, ainda que com algumas dúvidas ao nível da altimetria, a reconstrução virtual (Fig. 11) deste edifício desaparecido.

c. O Convento de São João Evangelista

O Convento de São João Evangelista, mais comumente denominado “dos Lóios”, é uma construção dos finais do século XV, tendo sido iniciada por D. Rodrigo Afonso de Melo no ano de 1485 (ESPANCA, 1966, p. 53), para funcionar como Panteão da família. Tendo como base a planta (Fig. 13) de todo o complexo disponível na obra de Túlio Espanca (1966, p. 54), foram tidas em conta na modelação final algumas alterações identificadas pela historiografia, como é o caso de modificações de vulto no corpo da igreja, modelada tendo como referência a obra tardo gótica de São Francisco, e alguns elementos ao nível da organização dos espaços e coberturas. Apesar dos esforços encetados, o modelo criado necessita de pesquisa posterior e de um aprofundar das soluções arquitectónicas encontradas. Dado o contexto do trabalho, centra-se ainda na estruturação de uma volumetria (Fig. 12), enquadrando-se na envolvente sem se poder assumir como uma reconstituição conclusiva para o momento cronológica assumido.

d. O Paço dos Castro / Palácio dos Condes de Basto

¹² JORGE, Virgolino - Arquitectura, medida e número na Catedral de Évora, p. 26-37.

A residência dos capitães da cidade, particularmente engradecida com obras de vulto na segunda metade do século XVI, durante a estadia do Rei D. Sebastião em Évora é, ainda hoje, um dos grandes referenciais da arquitectura civil palaciana presente no espaço intra-muros. Era essencial a construção de um modelo visual coerente, dada a proximidade com a zona da Freiria, à qual encostava e por ter sido também um dos poisos dos cavaleiros de Évora até finais do século XIV.

A sua abordagem processou-se essencialmente por via da recolha documental e análise do espaço actual, não descurando as vultuosas obras de restauro levadas a cabo em meados do século XX (Fig. 14, Fig 15), após aquisição do edifício (então ruinoso) por Vasco Eugénio Maria de Almeida¹³. Hoje alienado do espaço público, condição que detém desde a segunda metade do século XVI, foi, durante o momento cronológico sobre o qual nos ocupamos, zona de serventia comunitária, sendo o grande pátio fronteiro ao edifício principal zona de passagem e comunicação entre arruamentos que conduziam à rua da Freiria de Cima. Como tal, assumiu-se esta condição de serventia e, dentro do espírito de preservação da volumetria actual, o modelo virtual criado procurou cristalizar um complexo em modificação, sendo criadas zonas ainda arruinadas e outras em estaleiro de obras, nomeadamente os estaleiros das casas de fresco do horto do palácio (Fig. 16). À semelhança do que realizámos para o Convento de São João Evangelista, o modelo final carece de uma análise e pesquisa posterior, dado o relativo desconhecimento que persiste na historiografia ao nível da organização dos espaços, bem como a imagem geral da arquitectura do complexo anterior a 1572.

e. Edifícios desaparecidos e criação de ambiente socio-económico

No conjunto do modelo virtual contextual, foi necessário estruturar inúmeros edifícios dos quais temos informação particularmente lacónica, com excepção de algumas referências documentais. Atente-se que, para o contexto que nos regeu durante este projecto, centrado essencialmente na destriça da organização urbana do tecido habitacional da Freiria, também não investimos de forma demorada na recolha de informação acerca de zonas e edifícios ditos “marginais” aos nossos objectivos. O foco foi, acima de tudo, conseguir criar uma volumetria e ocupação do espaço urbano virtual credível, que permitisse estabelecer o *continuum* socio-urbano da parte alta de Évora na primeira metade do século XVI.

Neste particular, não hesitámos em marcar o espaço de diversos edifícios, cuja modelação se apoiou em documentação escrita e fontes históricas, devidamente remetidas para a bibliografia, e diversas plantas recolhidas em publicações periódicas relativas à cidade de Évora. Foram estes edifícios 1) Celeiro dos Bispos; 2) Palácio Episcopal; 3) Palácio do bispo D. Afonso de Portugal; 4) Casas da Câmara; 5) Casa da família Gama e do coudel-mor do Reino, Francisco da Silveira.

No mesmo sentido, não quisemos limitar a criação do modelo a uma posição estanque no espaço e no tempo, pelo que o intento foi de tentar marcar a sua diacronia, criando pequenos apontamentos de vivência, com recurso a bancas de mercado, zonas

¹³ VASCONCELOS, António – **Vasco Vill’Alva e o Património Eborense**, p.129-133.

arruinadas, construções efémeras de suporte à actividade mercantil e povoar o espaço com algumas personagens, de forma a dar a ilusão de movimento.

Desta forma, foi possível criar um conjunto de infografias (Fig. 17) que procuram identificar todas estas zonas, não descurando a referência ao grau de fidedignidade do modelo indicado, com base na quantidade de informação recolhida. Ao criar esta tipologia de imagens, de grande escala e com um conjunto volumoso e diverso de informação, quer textual, quer visual, existem portanto duas intenções: a) a marcação efectiva de que se tenta criar um “ambiente virtual” que foge de uma percepção estática, de uma reconstituição dinâmica e que se foca em diversos aspectos de um determinado espaço socio-cultural, relevando a necessidade de, tal como aponta E. Champion, “...comunicar o valor da preservação da memória” (CHAMPION, 2016, 72); b) a criação de uma plataforma visual única, visualmente compreensível e de fácil acesso a qualquer utilizador, que permita uma outra abordagem, essencialmente de entendimento espacial, de uma das zonas mais importantes de Évora num momento histórico de particular significado para a afirmação da cidade no quadro político e cultural do Reino Português.

A Freiria de Évora: dois estudos de caso.

A densidade da informação à qual tivemos acesso para abordar o antigo quarteirão dos freires de Évora impôs, à partida, um conjunto de necessidades ao nível da reconstrução virtual. Com base neste pressuposto, foi imperativa a leitura atenta dos documentos e a descodificação imperiosa de alguns dos termos utilizados, nomeadamente as medidas das habitações.

Exclusivamente medidas em varas¹⁴, as casas da Freiria aparecem-nos com algumas particularidades descritivas que nos interessa referenciar, dada a escala arquitetónica, bem como número total de divisões que grande parte delas detinham. Dada a sequência descritiva, bem como as referências a materiais e objectos no interior das divisões¹⁵, assumiu-se, na adequação da medida medieval à métrica contemporânea, que o medidor contabilizou essencialmente as medidas internas do imóvel, descontando-se o espaço ocupado pelo material de construção das paredes exteriores.

Tendo a descrição como sequencial, a tentativa foi de criar soluções interpretativas das lógicas de circulação nestes espaços, através da criação de modelos tridimensionais esquemáticos, que possibilitassem uma base de entendimento destas habitações (Fig. 18).

¹⁴ A «vara» correspondia, sensivelmente, a 1,1 metros, medida assumida na sua plenitude, tendo sido assumida a “quarta” e a “terça” da vara também presente na documentação como 0,275m e 0,38m. BARROCA, M.J - **Medidas-Padrão Medievais Portuguesas**, pp. 53–85.

¹⁵ Arquivo do Cabido da Sé de Évora, Fazenda, Registo de Propriedades e Direitos, Livro 3, PT/ASE/CSE/F/A/001/003, fls.13v-14v. “são as seguintes logo uma casa dianteira tem / de longo sete varas E de largo três e meia folgadas / E he sobradada em outro tanto por cima E mais / huã adegua que vai da dita casa que he de comprido / seis varas E de largo três E meia folgadas com sete talhas / de ter vinho E hum tino E em mesma huã casa asobra / dada do tamanho desta adegua E tem hum alam / bique E huã janelinha pera a rua E desta mesma / casa asobradada que tem hum arco pollo meio vai / huã escada de madeira...”

Para os devidos efeitos, e após uma análise historiográfica preliminar, focámo-nos, como já anteriormente exposto, em dois imóveis que confrontavam directamente, e localizados no início da actual Rua da Freiria de Cima. A escolha destes imóveis recaiu também pela sua escala arquitectónica. No conjunto documental identificado, eram dois dos que detinham maior área de ocupação, acreditando que com a criação de uma proposta tridimensional de ambos, conseguiríamos relevar a singularidade habitacional do antigo quarteirão dos Freires de Évora.

A primeira, propriedade de Rui Lopes de Carvalho, que remetemos para a nota 14, destaca-se pela dimensão do “recebimento” que nos surge como um elemento organizador de todo o espaço interno, quer conduzindo às divisões térreas, quer ostentando uma escadaria de acesso a um eirado superior que, por sua vez, abria para as câmaras de dormir, uma zona de função particularmente interessante, dada a ligação superior que parece deter com um dos quintais da casa.

A segunda habitação, defronte das casas de Rui Lopes e propriedade do cónego João Gonçalves, destacou-se pela dimensão do quintal traseiro, bem como pela existência de um alpendre e de uma varanda em sobrado, elemento arquitectónico de singular riqueza. Toda a descrição do imóvel, por outro lado, releva a questão topográfica do local e que, como tal, obriga à sua transcrição integral, que remetemos para rodapé¹⁶.

Ainda que fora do âmbito do nosso trabalho, este documento permite encarar com alguma segurança uma futura proposta visual da organização interna da habitação, dado

¹⁶ Arquivo do Cabido da Sé de Évora, Fazenda, Registo de Propriedades e Direitos, Livro 3, PT/ASE/CSE/F/A/001/003, fls.13v-14v “Item na mesma rua defronte das ditas casas traz Joham guonçallvez coniguo outras foreiras do cabido as quaes partem com casas que ora traz diogo muniz bacharell da dita se foreiras a ello E com casas que ora traz Joham de Canha outrossi foreiras a elle cabido na mesma rua E com outras das quaes paga de foro e pemsaaão em cada hum anno per dia de sam martinho mill reais e dez gualinhas em pessoas E elle he a primeira pessoa As medidas das quais são as seguintes logo uma casa dianteira tem de lomgo sete varas E de largo três e meia folguadas E he sobradada em outro tanto por cima E mais huã adegua que vai da dita casa que he de comprido seis varas E de largo três E meia folguadas com sete talhas de ter vinho E hum tino E em mesma huã casa asobradada do tamanho desta adegua E tem hum alambique E huã janelinha pera a rua E desta mesma casa asobradada que tem hum arco pollo meio vai huã escada de madeira pera outra camara que estaa em cima da mesma casa casi do tamanho E da dita casa dianteira vai huã emtrada na quall emtrada a mão direita vai huã casinha de tulhas que tem três tulhas E de comprido he seis varas E de larguo duas E terça aquall he asobradada E he outro tanto por cima E ha dianteira vai ter a hum allpendre que he de comprido nove varas E meia E d’ ancho duas E duas terças E tem no dicto allpendre da parte do norte huã casa que tem de comprido cimquo varas E meia E de largo duas varas E tem hunns allmarios de pão E huã escada de pao per huã varanda asobradada que he de comprido cimquo varas e terça E d’ ancho duas E oitava E tem outra casa que vai do mesmo allpendre comtra ... que he de comprido cimquo varas E terça E de largo quatro E tem huã janella de ferros per o quimtall a quall he sobradada E he outro tanto por cima e tem huã cheminé e huã janella pera o quimtall E desta camara vai huã porta pera huã casinha asobradada E he de comprido duas varas E de largo huã vara E deste sotaão desta camara ... vai huã porta pera huã casa que serve de cozinha E tem de comprido quatroE meia E de largo duas E meia E tem huã chiminé E além desta cozinha vai huã casa com hunns degraaos de tijollo pera baixo tem de comprido quatro varas E meia E damcho três E meia E mais tem huã porta do dito allpendre pera hum quimtall que he de comprido vinte e huã varas menos sesma E de largo dezaseis O quall tem hum poço E duas pias de pedra E huã larangueira E tem pollo meio huã parede nas quall Joham gomçallvez he a primeira pessoa E a escriptura he feita ao dito Joham gomçallvez per titollo de compra per ho ... aos dezasete dias do mês de dezembro de mill quinhentos trinta três per aquall mediçam (...).”

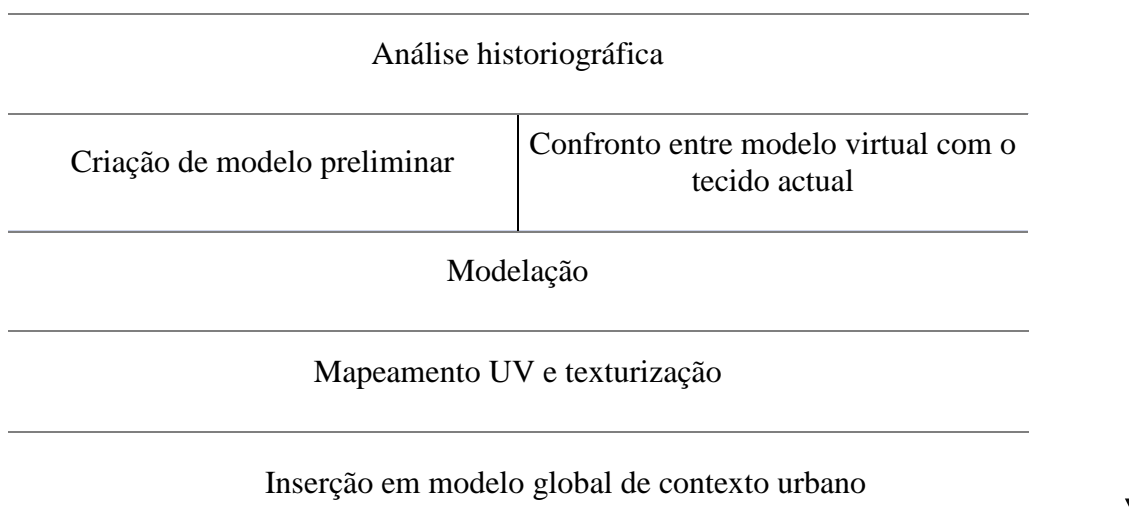
o pormenor descritivo que ostenta. A emulação visual destes espaços terá, obrigatoriamente, de constituir um ponto seguinte na nossa abordagem, de forma a atingir uma reconstituição fiável não só da arquitectura, mas, acima de tudo, dos modos de vida e do dever dos seus habitantes. Contudo, e para o que nos interessou nesta fase, o grau de descrição permitiu, não sem algumas contrariedades, estruturar diversos modelos preliminares.

Sintetizando a metodologia estruturada, a nossa abordagem passou por 6 pontos específicos:

- I. Análise historiográfica
- II. Criação de modelo preliminar
- III. Confronto entre modelo virtual e adequação ao tecido actual
- IV. Modelação
- V. Mapeamento UV e texturização
- VI. Inserção em modelo global de contexto urbano

Em termos esquemáticos, foi essencial trabalhar em simultâneo o ponto I. e II., de forma a atingir as correspondências espaciais com o tecido actual, almejando a uma análise paralela: a da persistência do plano.

O esquema final de sequência afigura-se no seguinte quadro:



No que concerne à estruturação de uma imagem hipotética, conseguimos perceber, pelos esquemas criados para as duas habitações, que o plasmar das medições em

modelos bidimensionais assume uma ortogonalidade arquitectónica que dificilmente se traduziria na casa quinhentista real.

Tome-se, por exemplo, a rigidez da planta proposta para a casa de João Gonçalves (Fig. 19) e que, apesar da marcação concreta dos vários pisos, bem como dos elementos que individualizam o conjunto do imóvel (alpendre e varanda), a sua análise em função do tecido actual (Fig. 20) depara-se com o que denominámos de “pontos de ruptura arquitectónica. Ou seja, apesar de persistir uma marcação efectiva de algumas das divisões da casa em 1533, a mudança de propriedade e a própria divisão posterior dos lotes terá certamente alterado a fisionomia da generalidade das habitações. Face a tal evidência, e ainda que advogemos, com algum grau de certeza, a localização das casas trabalhadas, não nos é possível defender a total manutenção da sua morfologia quinhentista. Não obstante as confirmações obtidas, é incontornável o maior número de dúvidas do que as inicialmente previstas.

Foquemo-nos no mesmo documento, em particular a secção respeitante ao quintal: “E mais tem huã porta do dito allpendre pera hum quintall que he de comprido vinte e huã varas menos sesma E de largo dezaseis O quall tem hum poço E duas pias de pedra E huã larangueira E tem pollo meio huã parede...”

A dimensão total do quintal, que ascende a 400m² sensivelmente, tendo uma parede a meio, levanta a questão de destruições e alterações ao espaço, podendo esta parede corresponder a um loteamento antigo ou mesmo a marcação de um arruamentos ou azinhagas (uma delas é inclusive indicada no primeiro documento consultado: “E tem hum quintall que tem sete laramjeiras he de comprido omze varas E de largo nove varas E terça E tem huum poço E azinhagua que he de lomgo nove varas E terça E de largo nove huã vara...”)

que modificariam de forma considerável o nosso entendimento de todo o quarteirão e do espaço público. A dimensão do grande quintal, contudo, levamos à percepção de um espaço aglutinador, que poderia ter funcionado inclusive como serventia de um conjunto de habitações circundantes.

Conclusão

O projecto a que nos propusemos, o de devolver uma imagem hipotética de tão singular espaço urbano de Évora, é aqui apresentado na sua forma ainda embrionária. Em termos de perspectiva de trabalho, é crível assumir que com estes dois exemplos que foram trabalhados, conseguiu-se almejar a um método de aproximação coerente mas que, e por força da singularidade não só da documentação, mas da própria geografia actual da zona, carece ainda de uma abordagem no local. Ou seja, mesmo assumindo a credibilidade dos modelos criados, que se assumem como reconstituições em função da informação documental, reconstituir a zona, enquanto uma virtualização de um legado não só “físico”, mas também socio-cultural, ainda se prefigura como distante no horizonte.

Com base neste pressuposto, reforçamos a ideia de que os dois estudos que foram efectuados nesta fase permitem um princípio de abordagem, e um afinar de critérios de aproximação à zona, bem como um processo metodológico que, não duvidamos, terá

obrigatoriamente de considerar alterações com o avançar das análises. A apresentação dos resultados iniciais, que remetemos para os anexos deste artigo (Fig. 21; Fig. 22), assumem-me, portanto, como pontos de partida, tendo como sustentáculo a perspectiva da didáctica para o entendimento deste património eborense.

Figuras

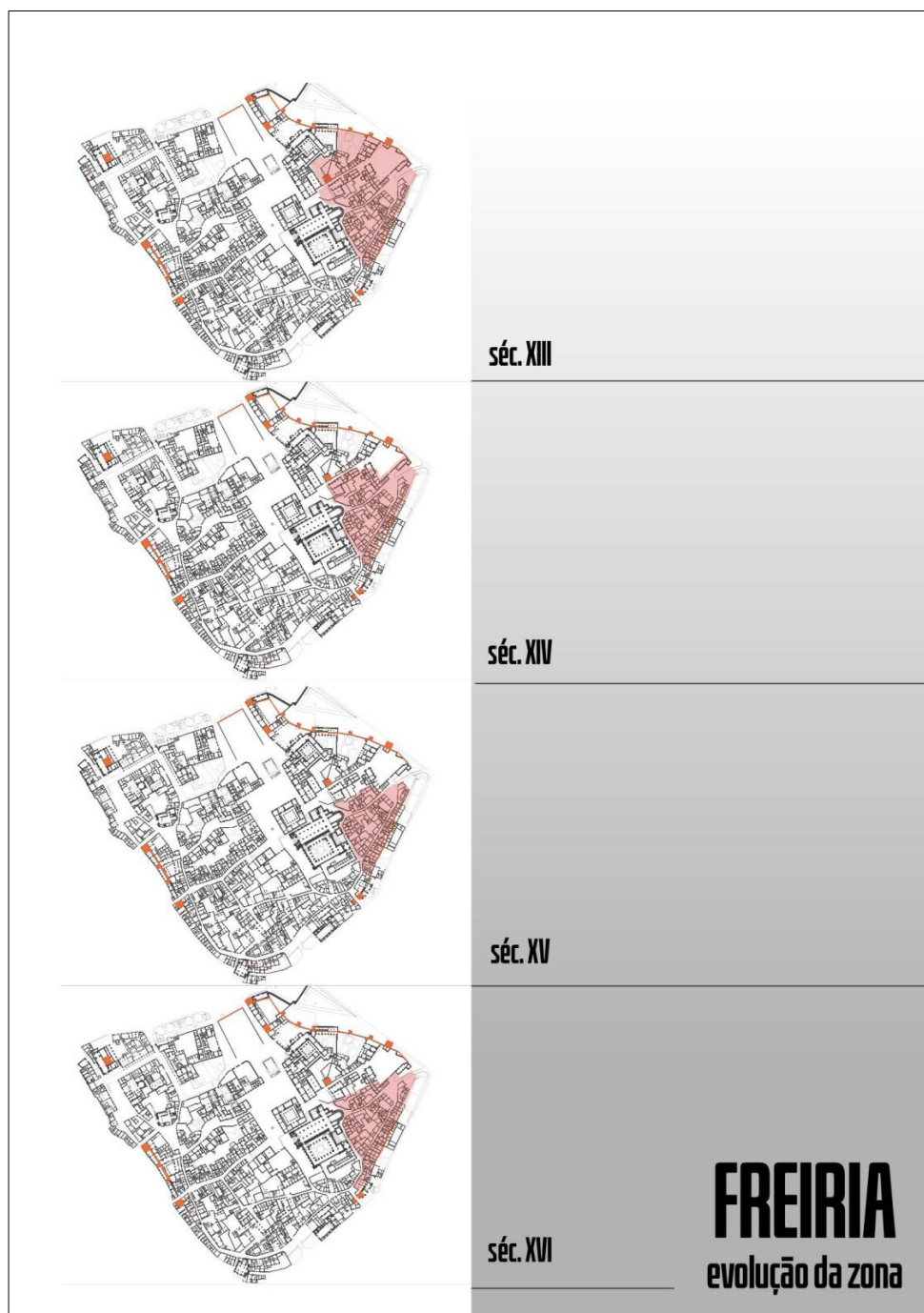


Figura 1 – Proposta de evolução urbana do espaço da Freiria. Séc. XIII-XVI. Elaborado por Gustavo Silva Val-Flores



Figura 2 – Proposta tridimensional de habitação térrea eborense. Séc. XV. Elaborado por Gustavo Silva Val-Flores



Figura 3 – Proposta tridimensional de habitação sobradada eborense. Séc. XV. Elaborado por Gustavo Silva Val-Flores



Figura 4 – Pátio de São Miguel, antes de 1940. A Freiria encontra-se à esquerda da imagem.
 Autor: Mário Gama. Propriedade: Arquivo Fotográfico CMÉ.

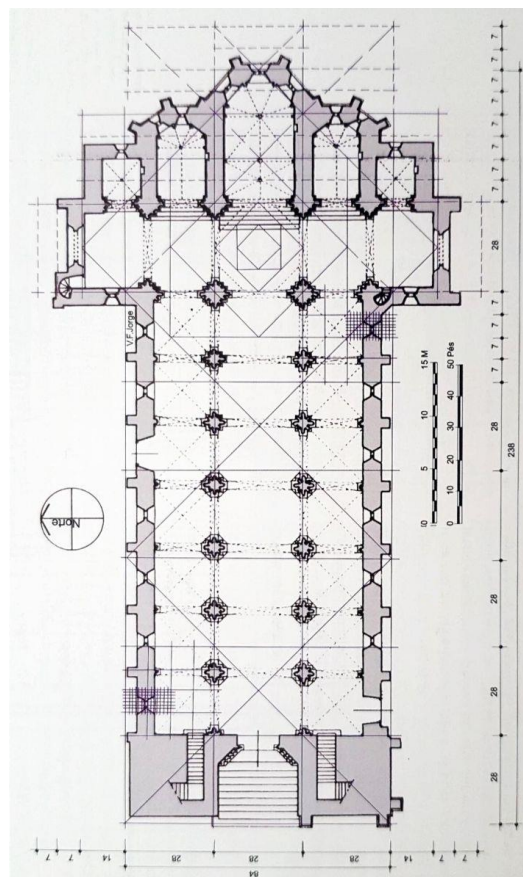


Figura 5 – Sé de Évora, planta primitiva, com o traçado modular das reconstituição métrica. Retirada de:
 JORGE, Virgolino - Arquitectura, medida e número na Catedral de Évora, **Monumentos**. ISSN 0872-8747. Nº 26 (2007), p. 31.



Figura 6 e 7 – Frontispício do Foral (c. 1503) manuelino de Évora e ampliação da zona da Catedral. Retirada de: MIGUEL, Catarina; DIAS, Cristina; CANDEIAS, António – O Foral de Évora. Revelações da culturalidade quinhentista eborense com base no estudo dos materiais e técnicas de produção das suas iluminuras, **A Cidade de Évora**. ISSN: 0871-1992. III série. Nº1 (2016), p.504-515.



Figura 8 – Vista S-N do modelo tridimensional proposto da Catedral em 1530. Elaborado por Gustavo Silva Val-Flores

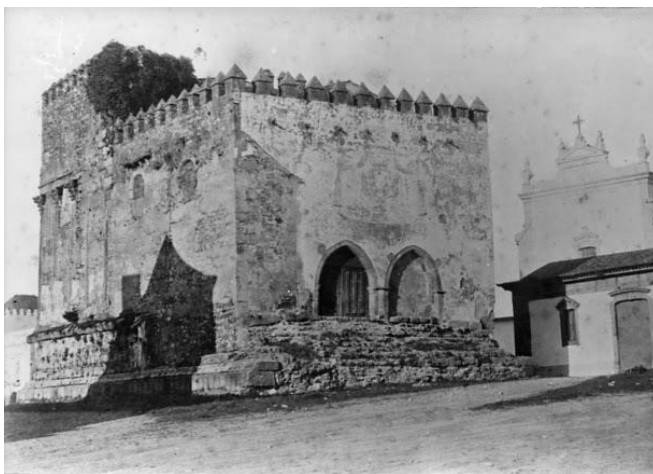


Figura 9 e 10 – Templo Romano de Évora. Anterior a 1870.
Autor: Desconhecido. Propriedade: Arquivo Fotográfico CMÉ.



Figura 11 – Vista isométrica do modelo tridimensional proposto para o Açougue em 1530. Elaborado pelo autor, com base no modelo fotogramétrico realizado por Global Digital Heritage

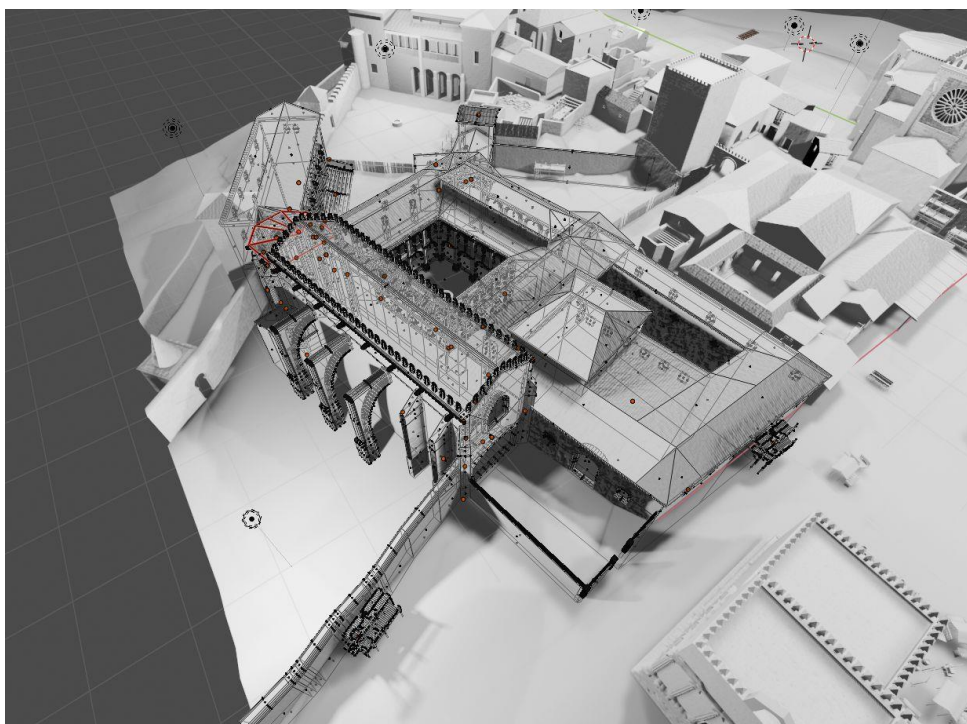


Figura 12– Vista isométrica do modelo virtual proposto para o Convento de São João Evangelista.
Elaborado por Gustavo Silva Val-Flores

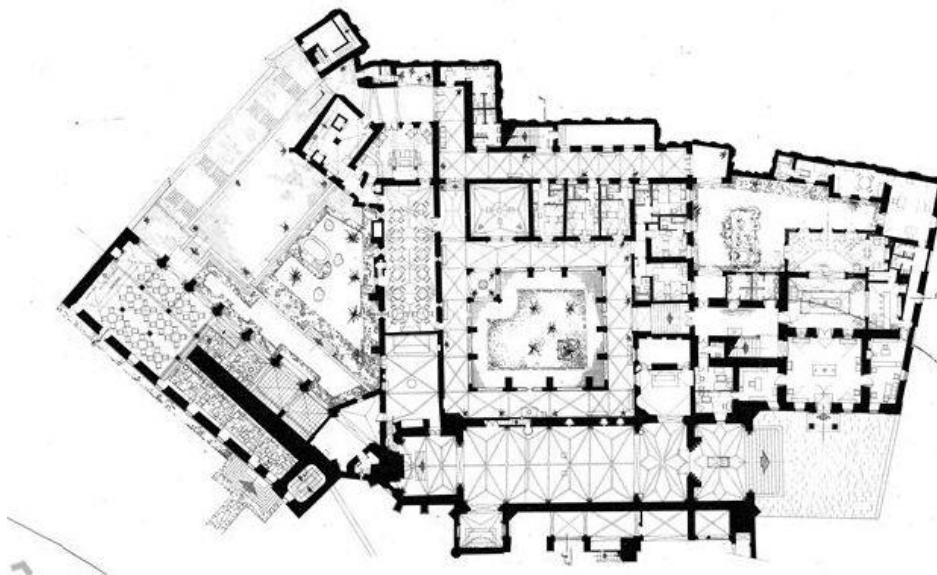


Figura 13 – Planta dos pisos térreos do Convento de São João Evangelista.



Figura 14 e 15 – Pátio de São Miguel e Palácio dos Condes de Basto, antes de 1955. Autor: David Freitas. Propriedade: Arquivo Fotográfico CMÉ.



Figura 16 – Ilustração digital com proposta de recriação visual da relação entre o Palácio dos Castros e o horto ajardinado, em 1540. Elaborado por Gustavo Silva Val-Flores



Figura 17 – Maquete digital virtual da proposta de organização espacial e volumétrica da parte da alta de Évora, entre 1500-1540. A zona a vazio corresponde ao quarteirão da Freiria. Elaborado por Gustavo Silva Val-Flores

LIVRO 3 do REGISTO DE PROPRIEDADES E DIREITOS DO CABIDO DA SÉ DE ÉvORA 1543

Documentação (doc.3)

Datação
17-12-1533

Localização e confrontações
Cerca Velha, rua atrás da capela-mor da sé, Freiria. Em frente às casas do doutor Rui Lopes e que partem com casas do Bispo de Santiago.

Transcrição
tem na mesma rua defronte das ditas casas tráz Joham gonçalves coqueiro outros foreiros do cabido as essas partes com casas que ora tráz diago munit bacharel da dita sé foreiros a elle e com casas que ora tráz Joham de Canha outros foreiros a elle cabido na mesma rua E com outras duas que pagou de foro e poremado em cada hum anno por dia de sant michael mil reais e dez quatlões em pensoas e elle he a primeira pessoa As medidas das quas são as seguintes logo uma casa dianteira tem de largo sete varas E de largo três e meia folgadas E he sobradada em outro tanto por cima E mais huã adega que vai da dita casa que he de comprido seis varas E de largo três E mais folgadas com sete talhas de ter varas E hum tpo E em mesma huã casa sobradada do tamanho desta adega E tem hum allambique E huã janelinha para a rua E desta mesma casa sobradada que tem hum arco pollo meio vai huã escada de madeira para outra camera que esta em cima da mesma casa do tamanho E da dita casa dianteira vai huã entrada na qual entrada a mallo direita vai huã camera de talhas que tem três talhas E de comprido he seis varas E de largo duas E terça equal he sobradada E he outro tanto por cima E he dianteira vai terra hum alpendre que he de comprido nove varas E mais E fachos duas E duas terças E tem no dicto alpendre da parte do norte huã casa que tem de comprido cinco varas E meia E de largo duas varas E tem hum allambique de pau e huã escada de pau per huã varanda sobradada que he de comprido cinco varas e terça E fachos duas E colado E tem outra casa que vai do mesmo alpendre contra ... que he de comprido cinco varas e terça E de largo quatro E tem huã janelha de ferro per o quintal a qual he sobradada E he outro tanto por cima e tem huã chaminé e huã janelha para o quintal E desta camera vai huã porta para huã camera sobradada E he de comprido duas varas E de largo huã vara E desta camera desta camera ... vai huã porta para huã casa que serve de cozinha E tem de comprido quatro e meia E de largo duas E mais E tem huã chaminé E aellen desta cozinha vai huã casa com humo degrau de folho para baixo tem de comprido quatro varas E mais E de largo três E mais E mais tem huã porta de dito alpendre para hum quintal que he de comprido vinte e huã varas menos seis E de largo dezassete O qual tem hum poço E duas plan de pedra E huã larangeira E tem pollo meio huã parede na qual Joham gonçalves he a primeira pessoa E a escriptura he feita no dia Joham gonçalves per tpo de compra per he ... no dezassete dias do mês de dezembro de mill quinhentos e tráz per aqual medçam (...)

Planimetria (proposta)

Piso térreo
casa do pito, alpendre, casa de talhas, cozinha, casa I, quintal, casa de talhas, cozinha

Sobrados I
sobrado I adega, varanda, sobrado casa dianteira

Sobrados II
sobrado II adega

3D esquemático
sobrado casa de talhas, sobrado casa de talhas, sobrado cozinha, cozinha, casa II

PROJECTO ED

Figura 18 – Exemplo de documento interpretativo dos imóveis identificados sobre a Freiria. Elaborado por Gustavo Silva Val-Flores

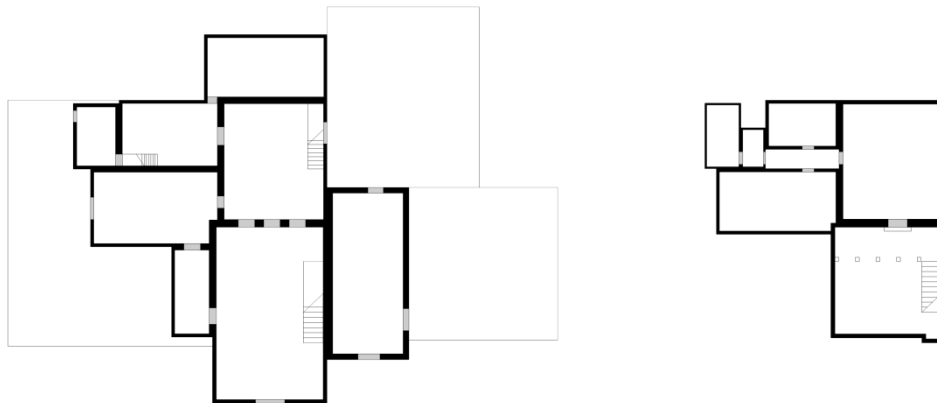
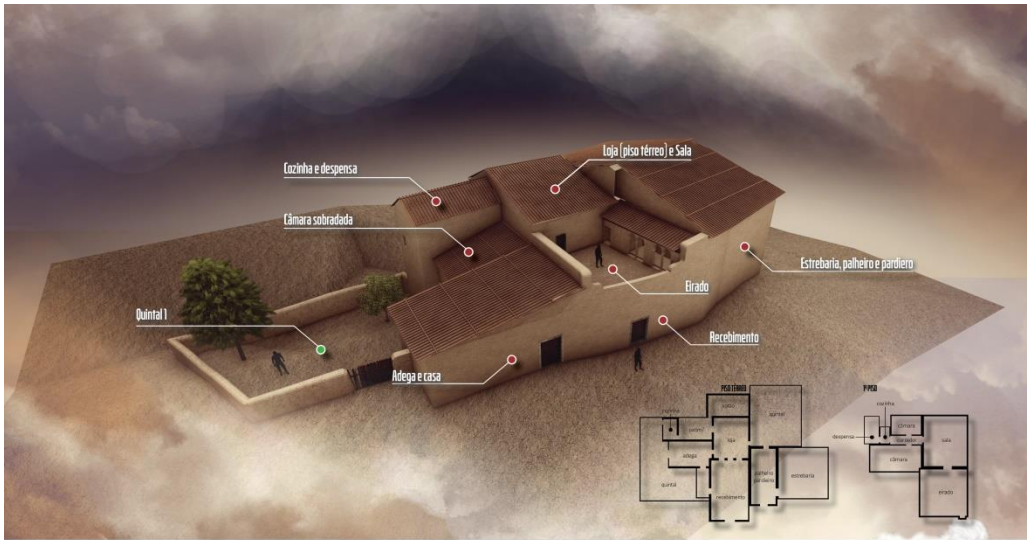


Figura 19 - Planta esquemática da casa Doc.1. Elaborado por Gustavo Silva Val-Flores



Figura 20 - Planta de confronto entre proposta planimétrica e inserção no tecido actual.
Elaborado por Ricardo Sarmiento



DATAÇÃO
21 de Setembro

LOCALIZAÇÃO E CONDIÇÕES
O terreno está no centro da cidade, entre o antigo Hospital de S. João de Deus e o antigo Hospital de S. Francisco de Assis, no centro da cidade de Évora.

TRANSCENSAÇÃO
Trata-se de um terreno de 214 metros quadrados, com uma fachada de 21 metros e uma largura de 10 metros. O terreno encontra-se no centro da cidade de Évora, entre o antigo Hospital de S. João de Deus e o antigo Hospital de S. Francisco de Assis.



Figura 21 – Infografia final da casa Doc. 1. Elaborado por Gustavo Silva Val-Flores



DATAÇÃO
17 de Setembro

LOCALIZAÇÃO E CONDIÇÕES
O terreno está no centro da cidade, entre o antigo Hospital de S. João de Deus e o antigo Hospital de S. Francisco de Assis, no centro da cidade de Évora.

TRANSCENSAÇÃO
Trata-se de um terreno de 214 metros quadrados, com uma fachada de 21 metros e uma largura de 10 metros. O terreno encontra-se no centro da cidade de Évora, entre o antigo Hospital de S. João de Deus e o antigo Hospital de S. Francisco de Assis.



Figura 22 – Infografia final da casa Doc. 3. Elaborado por Gustavo Silva Val-Flores

Fontes e Bibliografia

ADE - **Tombo das Demarcações de Évora**, Fundo CME, Lv. ° 134, (1534)
Arquivo do Cabido da Sé de Évora, Fazenda, Capelas, próprios e foros, Registos de propriedades e direitos, Livro 3.

BOTELHO, Maria Leonor (trad.) - **Carta de Londres para a visualização computadorizada do património cultural** [Em Linha]. [Consult. 28 Agosto]. Disponível em
http://www.londoncharter.org/fileadmin/templates/main/docs/london_charter_2_1_pt.pdf.

BARROCA, M.J - Medidas-Padrão Medievais Portuguesas. **Revista da Faculdade de Letras História**. ISSN 0871-164X. 2ª Série, vol. 9, Porto (1992), p. 53–85.

CARVALHO, Afonso de – **Da Toponímia de Évora. Século XIV**. Lisboa: Edições Colibri, 2004. ISBN 972-772-470-1.

CARVALHO, Afonso de – **Da Toponímia de Évora. Século XV**. Lisboa: Edições Colibri, 2007. ISBN 978-972-772-758-2.

CHAMPION, Erik – Entertaining the similarities and distinctions between serious games and virtual heritage projects. *Entertainment Computing* [Em linha]. nº 14 (2016) 69 [Consult. 28 Ago. 2019]. Disponível em <https://ees.elsevier.com/entcom/default.asp>.

CONDE, Sílvio – **Construir, Habitar: A Casa Medieval**: Braga: CIITCEM, 2011. ISBN 978-989-975-584-0. Disponível em
<https://www.computer.org/csdl/magazine/mu/2000/02/u2073/13rRUxYIN0u>

ESPANCA, Túlio – **Inventário Artístico de Portugal, Concelho de Évora**. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes, 1966, 1º volume.

JORGE, Virgolino - *Arquitectura, medida e número na Catedral de Évora. Monumentos*. ISSN 0872-8747. Nº 26 (2007), p. 26-37.

LIMA, Miguel Pedroso de – **Muralhas e Fortificações de Évora**. Lisboa: Argumentum, 2004. ISBN 972 9479-31-X.

MIGUEL, Catarina; DIAS, Cristina; CANDEIAS, António – O Foral de Évora. Revelações da culturalidade quinhentista eborense com base no estudo dos materiais e técnicas de produção das suas iluminuras. **A Cidade de Évora**. ISSN: 0871-1992. III série. Nº1 (2016), p. 504-515.

STONE, R.J.; OJIKI, T. – Virtual heritage: what next?. *Multimedia* [Em linha], IEEE 7 (2000) 73–74 [Consult. 12 Mai. 2018].

VASCONCELOS, António – Vasco Vill’Alva e o Património Eborense. In **Riscos de um Século**. Catálogo da Exposição, Évora: Câmara Municipal de Évora, (s.d.) p.129-133. ISBN 972-8509-17-0.

A arquitetura corrente no Alentejo: transformação da casa vitivinícola de Borba entre os séculos XVII e XIX

Ana Costa Rosado

CEAACP/Universidad de Sevilla

ana.costa.rosado@gmail.com

Miguel Reimão Costa

CEAACP/Universidade do Algarve

mrcosta@ualg.pt

Resumo

A vila de Borba, situada no Alentejo Central, na zona dos mármore, forma com o seu entorno um caso singular de paisagem cultural, num contexto que se distingue, a nível regional, pelo panorama industrial de exploração da pedra mármore e pela fertilidade dos solos agrícolas. No caso particular de Borba, a importância do cultivo da vinha e da produção de vinho está documentada a partir de finais do século XVII, quando as duas atividades marcavam a paisagem rural de forma indelével. A produção de vinho e a extração de mármore são, desde então, os principais recursos económicos da vila, e os seus ciclos de prosperidade e declínio influenciaram diretamente a paisagem urbana, desde a escala do urbanismo à da habitação corrente. Os períodos de maior prosperidade compreenderam o florescimento das elites locais, como ocorreu no século XVIII, quando Borba beneficiou de uma transformação do desenho da vila de expressão iluminista. A arquitetura da habitação e os modos de organizar e construir associados às economias agrícolas e extrativas contribuem para a especificidade da paisagem cultural da zona dos mármore, com relevância para o termo de Borba, onde se destaca a casa do vitivinicultor. Este é um tipo de casa urbana abastada, que pode incorporar detalhes estilísticos eruditos, em que o rés-do-chão era alocado para adega de produção de vinho e taberna de venda, e o primeiro andar albergava as áreas residenciais. Atualmente, Borba enfrenta, como todo o interior alentejano, uma situação de perda populacional. As especificidades agrícolas, industriais, urbanas e arquitetónicas formam um conjunto patrimonial de exceção que pode ser chave na inversão do declínio económico e demográfico a que hoje se assiste, constituindo um recurso para a reter e atrair residentes, fator mais importante para a afirmação de uma pequena cidade no interior do país.

Palavras-chave

Borba, urbanismo, arquitetura tradicional, produção agrícola, idade moderna



Figura 1 – Paisagem no termo de Borba. A.R.

Introdução

O presente artigo baseia-se na investigação da habitação tradicional da vila de Borba, através do cruzamento de informação obtida através de levantamentos arquitetónicos de edifícios e pelo estudo de fontes documentais de arquivo, concretamente as escrituras do Cartório Notarial de Borba (Arquivo Distrital de Évora). Foram levantados 11 casos de estudo que, na sua maioria, se puderam complementar com informação sobre as alterações sofridas ao longo do século XX, providenciada pelo relato dos moradores. O cruzamento de dados levou à definição de vários tipos de casa tradicional, focando-se este artigo no tipo mais particular desta zona, a casa abastada com produção vínica integrada, ou a *casa do vitivicultor*.

A vila de Borba situa-se no Alentejo Central, em posição equidistante entre a capital de distrito, Évora, e a cidade fronteiriça de Badajoz. Com os vizinhos concelhos de Estremoz e Vila Viçosa, faz parte da zona dos mármore, designação dada ao território situado sobre a formação geológica do Anticlinal de Estremoz, uma dobra côncava com o núcleo composto por rochas mais antigas, neste caso, rocha metamórfica. Para além da riqueza mineral proporcionada pela exploração dos jazigos de mármore, os solos da região são férteis e bem irrigados, beneficiando do sistema aquífero Estremoz-Cano¹, o que contribui para uma diversidade agrícola importante. Predominam as culturas do olival e da vinha, em parcelas pequenas – para a região do Alentejo – complementadas pontualmente com pomares. Ainda dentro da zona dos mármore, mas já fora do sistema aquífero, estende-se o montado e as áreas florestais de folhosas².

A cultura da vinha e a produção de vinho no concelho de Borba revelou-se particularmente próspera a partir do final do séc. XVII, quando se consolidou como activo económico essencial. No século XVIII o vinho já não servia apenas o consumo

¹ Câmara Municipal de Borba – **Diagnóstico para a Sustentabilidade de Borba - Agenda Local XXI**. Borba: CMB, 2011, p. 15.

² Direção Geral do Território, **Cartografia Corine Land Cover**, 2006.

local, mas era produto de exportação para os concelhos vizinhos³, e assim, fonte acrescida de rendimento para a vila. A produção vitivinícola era partilhada por um grande número de pequenos proprietários/produtores, o que permitia uma distribuição transversal dos rendimentos. Os ciclos de maior prosperidade da vinha incentivaram a conversão de outras culturas, fazendo a produção agrícola da vila apresentar uma maior dependência da vinha, a expensas da produção de cereais⁴. Se, em períodos de abundância, a riqueza da vila era superior à dos concelhos vizinhos, também é verdade que em períodos de escassez os restantes recursos não equilibravam o saldo comercial, e a crise era geral em toda a vila. Foi o que aconteceu no final do século XIX com a grande praga de filoxera que devastou as vinhas em diferentes regiões da Europa. A produção de vinho em Borba sofreu então uma importante quebra, mas a reputação dos vinhos borbenses manteve-se e permitiu o regresso à produção de larga escala durante o século XX, sobretudo com a criação da Adega Cooperativa, já em 1955. A importância da vinha aparece neste ciclo já num contexto de maior diversificação económica, com especial importância para a indústria de transformação dos mármore.

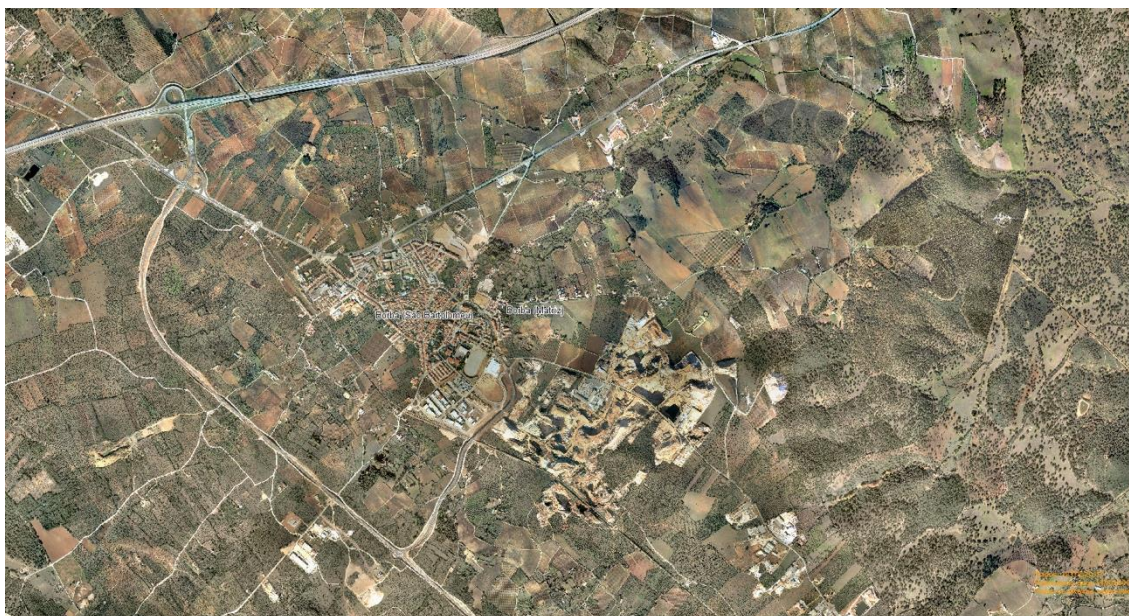


Figura 2 – Vista aérea da vila de Borba e envolvente. Direção Geral do Território, 2019.

O cultivo de courelas de vinha difere largamente da exploração agrícola latifundiária, onde se poderia justificar a construção da casa e dos apoios agrícolas dentro da propriedade. As vinhas não ocupavam, geralmente, grandes extensões contínuas, como se podia verificar em Borba, com a agricultura de proximidade. Os proprietários mantinham as suas residências no centro urbano e operavam também aí os processos de transformação da uva, o que, como se verá, tinha necessariamente repercussões na fisionomia do edificado. Um produtor vitivinícola dispunha assim de uma ou de um conjunto de pequenas parcelas de vinha associadas a uma casa urbana onde se fazia e comercializava o vinho. De facto, a proximidade das vinhas à urbe era então considerada uma vantagem e o maior valor atribuído a estas terras contribuía para uma divisão mais evidente das parcelas agrícolas. Assim, e como é característico das

³ SIMÕES, João Miguel - **Borba - Património da Vila Branca**, 2007, p. 21.

⁴ Cf. SIMÕES, João Miguel - **Borba - Património da Vila Branca**, 2007, p. 20.

povoações do interior alentejano, a área em redor de Borba é caracterizada por uma malha apertada de pequena propriedade, que se alarga com o aumento da distância à vila (fig. 2), concentrando-se na sua cintura imediata as áreas regadas de abastecimento da urbe.

A paisagem rural e a paisagem urbana

Este sistema profundamente interligado de casa/courelas será estruturante na construção tanto da paisagem rural como da paisagem urbana. A casa urbana com produção de vinho adquire importância no século XVII, quando se regista uma importante reconversão do conjunto edificado de matriz medieval da vila, que inclui a integração de novas funções para além da habitação. Sintomas de uma forte transformação do edificado são a disposição da Câmara Municipal que proíbe a demolição de casas em 1669⁵ e a colocação, por esta mesma instituição, de cunhais nas esquinas das ruas, com o propósito de manter o traçado viário ameaçado pelas ocupações privadas⁶. O traçado medieval é assim preservado, num momento de transformação intensa do conjunto edificado, que se estendeu ao século XVIII. As zonas de nova urbanização encontravam-se confinadas ao ladeamento dos caminhos de saída de vila já existentes.

Ainda que as casas mostrem a presença de atividades vitivinícolas no início seiscentos, é no final desse século que o vinho de Borba ganha reputação de vinho de qualidade e começa a ser produzido em maior escala. Registos históricos mostram bons anos de produção agrícola na transição entre séculos, mas é sobretudo a assinatura do tratado de Methuen⁷, em 1703, que permitirá o aumento rentável da quantidade de vinho.

O século XVIII iniciou-se em curva ascendente de prosperidade económica que, associada à fundação do colégio de Nossa Senhora da Soledade em 1703⁸, se traduziu no florescer de uma intelectualidade com acesso à literatura europeia da época. Apesar da riqueza ser bastante repartida, apareceu em Borba uma elite culta que adere aos valores do Iluminismo e que irá promover, no final do século, uma requalificação urbana da vila seguindo os princípios de ordem e racionalismo⁹, marcando no desenho urbano da vila a riqueza trazida pelo vinho. A área a nascente do primeiro núcleo medieval encontrava-se devoluta e a Igreja Matriz da vila separada fisicamente do contínuo construído, já que a expansão orgânica da vila se dividiu entre a consolidação urbana da estrada de Estremoz, em direção a oeste, e um ensanche planeado a sudoeste do núcleo original¹⁰. Para reordenar o espaço entre a cidadela e a Igreja, promove-se a requalificação do “Rossio de Baixo” e a abertura de quatro novas vias: a Rua do Príncipe Real, paralela à muralha e no seguimento da existente Rua de Évora (1), a Rua de S. Francisco (2), paralela à primeira, e as transversais Rua da Cruz (3) e de S. Sebastião (4). Os arruamentos retilíneos terminam, a norte, no edifício dos Paços do Concelho, construído de raiz em 1789-1803, alinhados com a Igreja Matriz (fig. 3).

⁵ SIMÕES, João Miguel - **Borba - Património da Vila Branca**, 2007, p. 36.

⁶ Ibid.

⁷ O vinho português exportado para Inglaterra – e a partir de 1707, para o Reino Unido – ficava isento de direitos de alfândega, e assim, a preço muito competitivo em relação ao vinho francês. ANDRADE MARTINS, Conceição - **O tratado de Methuen e o crescimento do comércio vinícola português na primeira metade de Setecentos**, 2003, pp. 111-130.

⁸ SIMÕES, João Miguel - **Borba - Património da Vila Branca**, 2007, p. 22.

⁹ Ibid., p. 24.

¹⁰ TRINDADE, Luísa - **Urbanismo na Composição de Portugal**, 2009, p. 210.



Figura 3 – Esquema de crescimento urbano de Borba. A.R.

A implantação do novo edifício dos Paços do Concelho em relação à Matriz não parece ser casual, sendo apontada, por alguns autores, a intenção de criar uma “praça dos três poderes” baseada na composição triangular¹¹ (geometria favorecedora de um sistema de conexões visuais e simbólicas caro tanto ao urbanismo absolutista como ao iluminismo) da Igreja Matriz, da Câmara Municipal e da futura Fonte das Bicas, símbolo do poder Real. O plano ordenador será então coroado com a construção da Fonte das Bicas (fig.4), em mármore local, constituindo um elemento não apenas funcional – serventia de água – mas também de representação e organização do espaço da nova praça e monumento comemorativo¹².

A fonte é concebida como complexo de abastecimento, com três tanques frontais e um tanque de reserva, anexo ao chafariz, que serve também de espelho de água, remetendo,

¹¹ Gabinete Técnico Local de Borba, **Plano de Pormenor de Salvaguarda da zona antiga de Borba**, 2002, p.82.

¹² Cf. ESPANCA, Túlio - **Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Évora, IX, Concelhos de Alandroal, Borba, Mourão, Portel, Redondo, Reguengos de Monsaraz, Viana do Alentejo e Vila Viçosa**, 1978, p. 105.

numa escala magnificada, para as tipologias de tanque de rega encontradas no entorno agrícola da vila. Um exemplo que pode ser apontado, a este propósito, é o da quinta da Água do Lobo (fig. 5), propriedade rural de meados de setecentos, situada no caminho entre a vila e a ermida de Santa Bárbara.

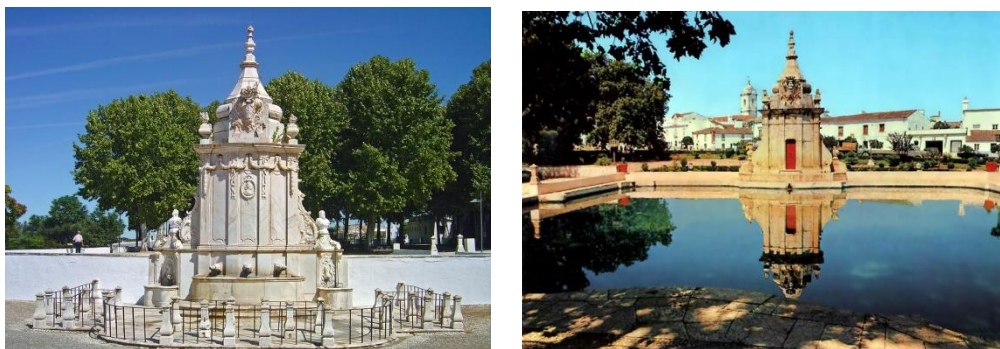


Figura 4 – Fonte das Bicas. Alçados frontal e traseiro, com tanque/espelho-d'água. Vítor Oliveira



Figura 5 - Horta da Água do Lobo – casa e tanque de água. A.R.

A casa com adega na documentação histórica

Ainda antes das grandes alterações urbanas que o período de maior prosperidade do século XVIII trouxe consigo, já a influência da produção vitivinícola se fazia sentir na habitação borbense. De facto, encontramos em diversas escrituras do primeiro terço do século XVII – as mais antigas disponíveis no Arquivo Distrital de Évora¹³ – diversas menções a *talhas de ter vinho, casas de ter vinho e adegas de ter vinho*. Em 1627 encontram-se “[...] *casas três por baxo e huma por cima e é camara e com uma talha de ter vinho*”¹⁴ e “[...] *huma morada de casas com altos e baixos e [toda] a casa de ter vinho em seu quintal [...]*”¹⁵. Em 1628 vende-se o vinho com a casa, e designa-se a casa do vinho como adega: “[...] *três casas térreas e um corredor e duas camaras levantadas e na casa da adega estão três [potes] vinho que vende com dita pose [...]*”¹⁶. As referências a adegas continuam em 1631 – “[...] *casas térreas com seu quintal e [lousa] que está na adega de ter vinho [...]*”¹⁷ – e 1635 – “[...] *casas são cinco por baixo e duas camaras levantadas e sua adega com sua lousa de ter vinho e azeite tudo lhe vende com seu quintal por detrás que são quatro talhas de vinho e [...] de azeite e três potes [...]*”¹⁸.

Infere-se das escrituras que a cultura e produção vitivinícola está amplamente difundida no primeiro terço do século XVII. A tipologia de casa com adega é encontrada nas ruas do ensanche medieval – Rua da Arenga, Noudel, da Colla – comprovando as alterações ao edificado no período de seiscentos, acima referidas. Mas as referências documentais são mais comuns em artérias ocupadas durante o século XVII, ou seja, nos caminhos de saída de Borba, como a Rua de S. Bartolomeu, a Corredoura, a Rua das Covas (Rua Silveira Menezes) e o entorno do Convento das Servas, registando a importância das casas de vitivinicultor construídas de raiz, num contexto urbano mais favorável

¹³ ADE, Cartório Notarial de Borba (CNB). Livro 1 datado de 1597-98 e livro 2 de 1626-27.

¹⁴ ADE, CNB, Sala 12, estante II, cx. 9, livro 2, fl. 158 – Carta de compra de casas que compra Manoel Frc. Lavrador e morador na erdade da Grideira termo desta villa e sua mulher M^a Franc. A o padre Frc. Dias Ramalho. “[...] vende o deste dia e para todo o sempre humas casas térreas [...] as quais casas estão nesta villa na rua dArenga [...] das quais casas três por baxo e huma por cima e é camara e com uma talha de ter vinho”.

¹⁵ ADE, CNB, Sala 12, estante II, cx. 9, livro 3, fl. 44 – Carta de pose das casas que compra João Baptista a Manoel Cabeça. “[...] 1627 ano aos 5 dias do mês de Julho do dito ano, nesta villla de Borba [...] eles tem [...] huma morada de casas com altos e baixos e [toda] a casa de ter vinho em seu quintal em esta villa de Borba na Rua de Nossa Senhora do Arrabalde junto a S. Bartolomeu que partem de uma parte com casas de Pero Roiz. E da outra com casas de Pero Roiz.[...]”.

¹⁶ ADE, CNB, Sala 12, estante II, cx. 9, livro 3, fl.68 – “[...] 1628 anos aos 9 dias do mês de Maio do dito ano nesta villa de Borba [...] casas na Rua de S. Bartolomeu [...] e são três casas térreas e um corredor e duas camaras levantadas e na casa da adega estão três [potes] vinho que vende com dita pose [...] casas e a fim o quintal [...]”.

¹⁷ ADE, CNB, Sala 12, estante II, cx. 9, livro 4, fl.109v. – Carta das casas que compra Gomes Eanes Canhão. “[...] 1631 aos 25 dias do mês de Fevereiro [...] huma morada de casas térreas com seu quintal e [lousa] que está na adega de ter vinho que são três casas por baixo e um corredor e duas casas por cima que são a fim [divisadas] e quintal partem com Francisco Rodrigues alfaiate e com outra com casas de Bento Rodrigues que estão nesta villa de Borba na Corredoura [...]”.

¹⁸ ADE, CNB, Sala 12, estante II, cx. 9, livro 6, fl.112v. – Carta das casas que compra Lourenço Ribeiro e sua mulher M^a Cola a Domingos Lopes lavrador e morador no termo d’Elvas. “[...] 1635 anos aos 2 dias do mês de Janeiro do dito ano nesta villla de Borba nas casas de morada de mim [...] possuidores de uma morada de casas que eles tem e possuem nesta villa de Borba na Rua do Noudel as quais casas são cinco por baixo e duas camaras levantadas e sua adega com sua lousa de ter vinho e azeite tudo lhe vende com seu quintal por detrás que são quatro talhas de vinho e (?) de azeite e três potes as quais casas partem com casas [...]”.

(estrutura predial e integração na paisagem). Este facto reforça a hipótese de ser durante todo o século XVII que esta tipologia se implanta e consolida, ainda antes dos picos de produtividade vínica dos finais de seiscentos.

Para lá das menções à nomenclatura das divisões e acessórios de produção – talhas, potes e louças –, a descrição das casas constantes nas escrituras permite uma leitura tipológica da casa “de produção vinícola” seiscentista: tem uma dimensão considerável, dado o número de compartimentos descritos (4, 5 ou 7, quando discriminados), e muito frequentemente possui “casas altas”, indiciando já aqui uma possível separação funcional entre produção e habitação, embora o vinho pareça confinado a uma divisão própria (*casa do vinho*, adega) que acumula fabrico e armazenagem em *louça*. A mesma divisão pode armazenar também outros víveres, como azeite. Mesmo no caso em que não há uma divisão especificamente alocada ao armazenamento do vinho, refere-se a posse de uma talha. A distribuição das divisões parece seguir a disposição linear frequente na casa medieval¹⁹, ainda que neste caso se encontre acoplado um corredor.

Também a menção a courelas aparece frequentemente combinada com a especificação *de vinhos* ou *de vinhas* como exemplifica o dote de Tomé Vasalo a seu filho Francisco que tomava votos em 1626²⁰: “[...] 1626, aos 24 de Dezembro [...] nesta villa de Borba na Rua da Corredora nas casas de Tomé Vasalo [...] logo derão e do forão deste dia e para todo o sempre o seu filho Francisquo Vas? para efeitos de tomar os seus votos e de se fazer clérigo na forma do sagrado [...] duas courelas de vinhos que tem no termo desta villa no sitio da fonte [...] e outra de vinhos que foram de Manoel Ribeiro morador em Vila Viçosa, bem valem 60.000 reis, [...] outra courela de vinha no mesmo termo sitio do Barro Branquo [...] e a fim mais outra courela de vinha [...] no mesmo termo no sitio da [?zuzenta] que parte com olival [...] bem valem ambos 65.000 reis [...] e mais lhe dota huma morada de casas que tem nesta villa na rua corredora que [par]tem com casas de Bento Rodrigues e com casas de João Rodrigues que bem valem 40.000 reis [...]”. A carta de dote revela assim, para o século XVII, a propriedade dividida em courelas de pequena dimensão, bem com as explorações compostas por várias parcelas dispersas pelo concelho.

As referências documentais a adegas e talhas de ter vinho perduram no tempo e continuam a ser encontradas mesmo no final do século XIX aquando do impacto negativo da filoxera na vitivinicultura e na economia do concelho. Em 1869 temos exemplo da venda de uma casa – “[...] uns altos, baixos, adega [privada] [...]”²¹ – e em 1882, de uma adega – “[...] d’uma propriedade que serve d’adega para vinho e tem umas casas a esta, livre de foro ou pensão tendo a mesma adega todas as suas pertenças que são as seguintes: 17 talhas, 2 potes, 1 anti[...]banco, dois tinos²², uma

¹⁹ OLIVEIRA MARQUES, A. H. de - “Depois da Reconquista – A Cidade na Baixa Idade Média”, **O Livro de Lisboa**, 1994, p. 106.

²⁰ ADE, CNB, Sala 12, estante II, cx. 9, livro 2, fl. 163.

²¹ ADE, CNB, Sala 12, estante III, cx. 1, livro 343, fl. 75. Escritura de compra e venda de uma morada de casas [...] na rua da Corredora desta villa que compra Francisco Maria Canhão a Dionizio F. da Silva e Francisco António da Silva e sua mulher. “[...] 1869 anos aos 6 dias do mês de Abril do ditto ano em esta villa de Borba [...] huma morada de casas, tem foro a (?) na Rua da Corredoura desta villa uns altos, baixos, adega [privada] (?) (?banho), quintal partem com casas de Jorge José (?) e Lima e casas de Joaquim da Trindade [...]”.

²² Recipiente metálico para transporte de uvas. Era colocado no carro de mulas para levar as uvas até à adega.

*bomba de lata, uma segunda bomba de [pan], a qual propriedade é situada na Rua da Colla desta villa [...]*²³. Ainda no século XIX se constata a transação de courelas de vinhas muito próximas do núcleo urbano, como é o caso da venda de uma vinha no Rossio de Cima em 1869²⁴, mostrando como o sistema agrícola está vinculado espacialmente à vila.

Uma leitura tipológica da casa do vitivinicultor

Interessante também a escritura da conservatória de Borba de 1916²⁵ com a descrição de um prédio que foi possível identificar e levantar (fig. 6 e 13): “[...] *pelo primeiro outorgante, vendedor, foi dito: É senhor e possuidor do prédio seguinte: uma morada de casas que se compõe d’altos, baixos, adega, quintais e poço, situados na rua da Corredoura com porta para o Monturo Alto [...]*”. Com os relatos dos moradores atuais e herdeiros do comprador foi possível fazer a reconstituição do edifício num estado próximo do existente em 1960. A planta do rés-do-chão mostra uma adega de vinho disposta em profundidade, coberta com abóbada de berço, com ligação a uma cozinha com lareira de fumeiro. Tanto a cozinha como a casa de entrada têm passagem para um quintal onde existe um poço. As divisões ao lado da adega constituíam uma venda associada a esta²⁶, que foi encerrada antes ainda dos anos 50. Com acesso pelo quintal a tardoz, há memória de uma adega de azeite ou de vinagre, denominada *casa dos potes*, em que se armazenariam estes víveres em potes cerâmicos de dimensões inferiores às talhas do vinho.

É bastante provável que esta “morada de casas” tivesse sido formada, ao longo do tempo, por aglutinação de várias parcelas estreitas, resultando na presença de dois lanços de escadas (um próximo à adega de vinho e outro na extrema da propriedade). A escadaria central, paralela ao sentido da rua, poderia ser antes acessível pela cozinha, já que é aí visível um vão, atualmente entaipado. Hoje, o acesso à escada faz-se pela casa de entrada, uma vez que o fogo do rés-do-chão é independente e foi convertido em habitação (fig.7).

²³ ADE, CNB, Sala 12, estante III, cx. 1, livro 409, fl. 47. Escritura pela qual consta comprar o Ilm. José Francisco das Costas Jorge a João Lopes de Brito e sua mulher uma propriedade que serve de adega para vinho com as suas respectivas pertenças sitas na Rua da Colla desta villa. “[...] 1882 aos 18 dias do mês de Dezembro [...] d’uma propriedade que serve d’adega para vinho e tem umas casas a esta, livre de foro ou pensão tendo a mesma adega todas as suas pertenças que são as seguintes: 17 talhas, 2 potes, 1 anti[...]banco, dois tinos, uma bomba de lata, uma segunda bomba de [pan], a qual propriedade é situada na Rua da Colla desta villa e confronta pelo norte e pelo poente com a rua, pelo Sul com casas de Manuel das Dores Proença e pelo nascente com casas de Ana Rita da Silva [...]”.

²⁴ ADE, CNB, Sala 12, estante III, cx. 1, livro 343, fl. 77.

²⁵ Conservatória de Borba, CNB, livro 10, 1916, notário Inácio Manuel de Salles, fl. 47 - Escritura de venda de prédio foreiro e vendido pela quantia de mil escudos. “[...]em primeiro lugar como vendedor Joaquim Maria da Silveira e Costa, solteiro, e um segundo lugar como comprador José Francisco de Deus, casado, ambos os outorgantes [...], maiores, [...], proprietários, residentes em Borba e mesmo reconhecido pelos próprios e dos mesmos testemunhos, dou fé: [...] pelo primeiro outorgante, vendedor, foi dito: É senhor e possuidor do prédio seguinte: uma morada de casas que se compõe d’altos, baixos, adega, quintais e poço, situados na rua da Corredoura com porta para o Monturo Alto, freguesia Matriz desta vila, que confina do nascente e norte com o Monturo Alto, poente com a Rua da Corredoura e sul prédio dos herdeiros de João José Ramos; uma porta deste prédio é foreira em dois escudos mensais à Misericórdia de Vila Viçosa [...]”. Conservatória de Vila Viçosa, livro B9, fl. 191v., nº3579.

²⁶ Muitas dos vãos de passagem são impossíveis de reconstituir.

A mesma disposição da escada é visível na casa situada na Rua de S. Bartolomeu nº 21 – da qual infelizmente não dispomos a planta dos baixos – na Rua de S. Francisco nº 7 e no Largo dos Combatentes da Grande Guerra nº 21-27.

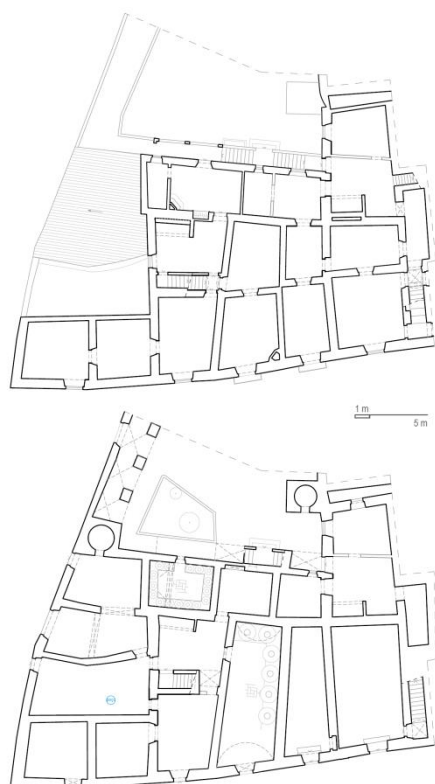


Figura 6 - Rua de Montes Claros (antiga Corredoura), 1-15. Reconstituição de estado próximo a 1960. A.
R.

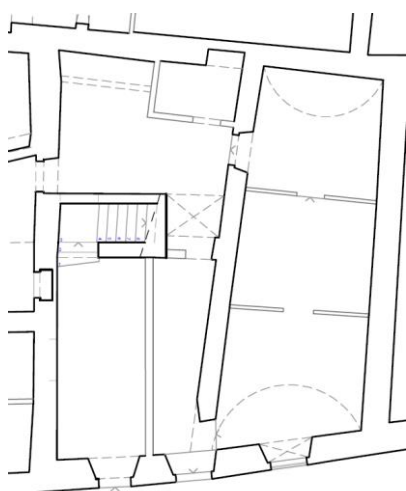


Figura 7 - Rua de Montes Claros 7-9. Detalhe do estado actual. A.R.



Figura 8 – Esquema de localização dos casos de estudo. A. R.

Os exemplos levantados da casa do vitivinicultor – a que se junta ainda o edifício no Terreiro das Servas nº 13 – partilham outra característica: encontram-se nas áreas de expansão urbana seiscentista (caminhos de saída de Borba) ou na urbanização de finais de setecentos, tal como a maioria dos exemplos identificados na documentação histórica (fig. 8). Ou seja, poderiam ser edifícios construídos de origem como casas de vitivinicultor (à exceção do exemplo da Rua Montes Claros 1-15, que resultou de junção de várias parcelas).

A atual casa do Largo dos Combatentes da Grande Guerra nº 21-27 (fig. 9) também resulta da união de duas parcelas, uma delas – a mais larga – com características que indiciam a conceção original enquanto casa com adega: no piso térreo, a entrada pode ser feita diretamente pela adega ou por uma casa de entrada (que comunicam entre si). A adega é composta por 5 compartimentos, três deles alinhados e ligados por arcos. Os dois primeiros têm cobertura em abóboda. A casa de entrada dá acesso ao primeiro andar, através de um lanço de escadas paralelo à fachada, e a um corredor perpendicular à rua e encostado à empena da parcela original, que permitiria o acesso ao quintal no tardo sem atravessar a adega.

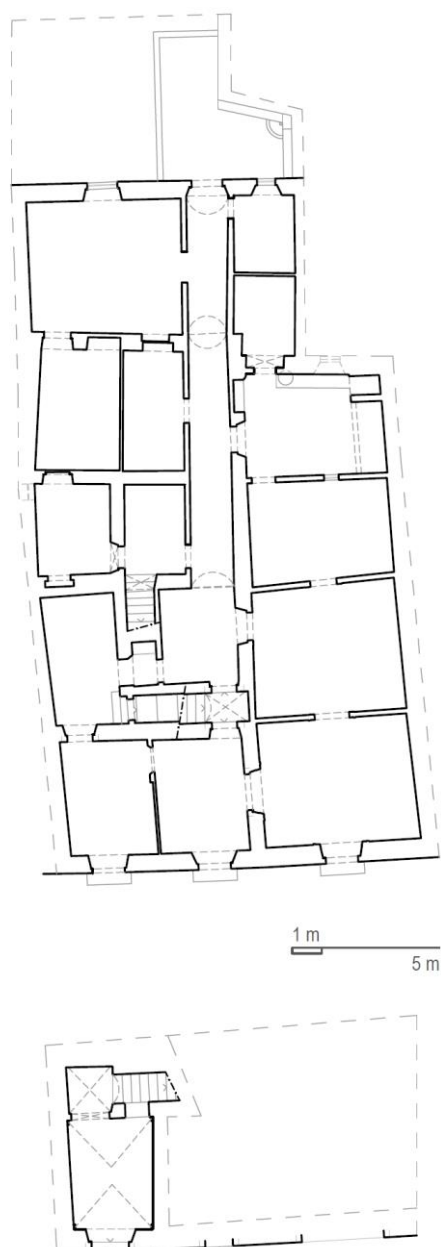


Figura 9 – Largo dos Combatentes da Grande Guerra, 21, RC e 1º andar. C. M. Borba, proc. 12/1984.

Muito parecido a este exemplo é a casa na Rua de S. Bartolomeu, nº21 (Fig. 10) em que a distribuição dos compartimentos no piso superior é idêntica. Também aqui parece ter sido acoplada uma edificação vizinha à direita da casa principal (ou seja, aquela onde está construída a escada). Nos dois casos, o patamar cimeiro da escada tem duas portas laterais, uma de acesso ao salão junto à fachada e a segunda para uma sala interior de distribuição de onde parte um corredor a toda a profundidade da parcela. As semelhanças estendem-se número e posição dos vãos que atravessam a parede meã entre as duas parcelas – três, uma entre os salões fronteiros, outra entre a casa de distribuição e um quarto, e a terceira entre o corredor e a cozinha – e a posição idêntica da cozinha e relação desta com o tardoz. Levantam-se duas hipóteses a aprofundar numa fase posterior da investigação: ou estamos na presença de um claro tipo modelar que foi repetido em diferentes circunstâncias; ou a primeira construída serviu de modelo para a segunda o que poderia ter ocorrido dada a sua proximidade.

A hipótese da repetição de um tipo ganha força com a existência da mesma lógica de distribuição dos espaços do primeiro andar a partir do patamar superior da escada, que se registou também na Rua de Montes Claros. O salão fronteiro está também à direita da escada e é ladeado pela sala de jantar. A principal diferença reside no facto de, sendo esta casa menos profunda, não apresenta espaço de distribuição ou corredor à esquerda do patamar, abrindo-se de imediato para a cozinha. O sótão, em dois dos casos referidos, tinha acesso através de um lance de escada sobreposto ao principal²⁷, servindo como alojamento de serviçais.

²⁷ Na Rua de S. Bartolomeu 21 o acesso original ao sótão era sobreposto ao principal, repetindo-se o óculo decorativo no 1º andar, hoje encerrado. O acesso à escada foi deslocado para uma divisão posterior e o lance original passou a ter função de prateleira.



Rua de S. Bartolomeu 21



Figura 10 – Rua de S. Bartolomeu, 21. Plantas r/c (parcial) e 1º andar.
Fotografia da casa de entrada e salão. A.R.

O corredor aparece também no Terreiro das Servas, nº13 (fig. 11) mas com uma configuração diferente. Esta casa ocupa uma parcela profunda, pouco larga (7 m), com a escada de acesso ao piso superior encostada à empena lateral e com acesso independente. No rés-do-chão, os compartimentos distribuem-se em profundidade, com a casa de entrada a ser sucedida por duas divisões, uma delas com função de corredor, com 2 m de largura. A adega, neste exemplo, encontra-se nas traseiras da casa, associada a um quintal, com poço e cavaliariça. É provável que esta casa não tivesse associada uma venda, e só produzisse vinho para consumo próprio.

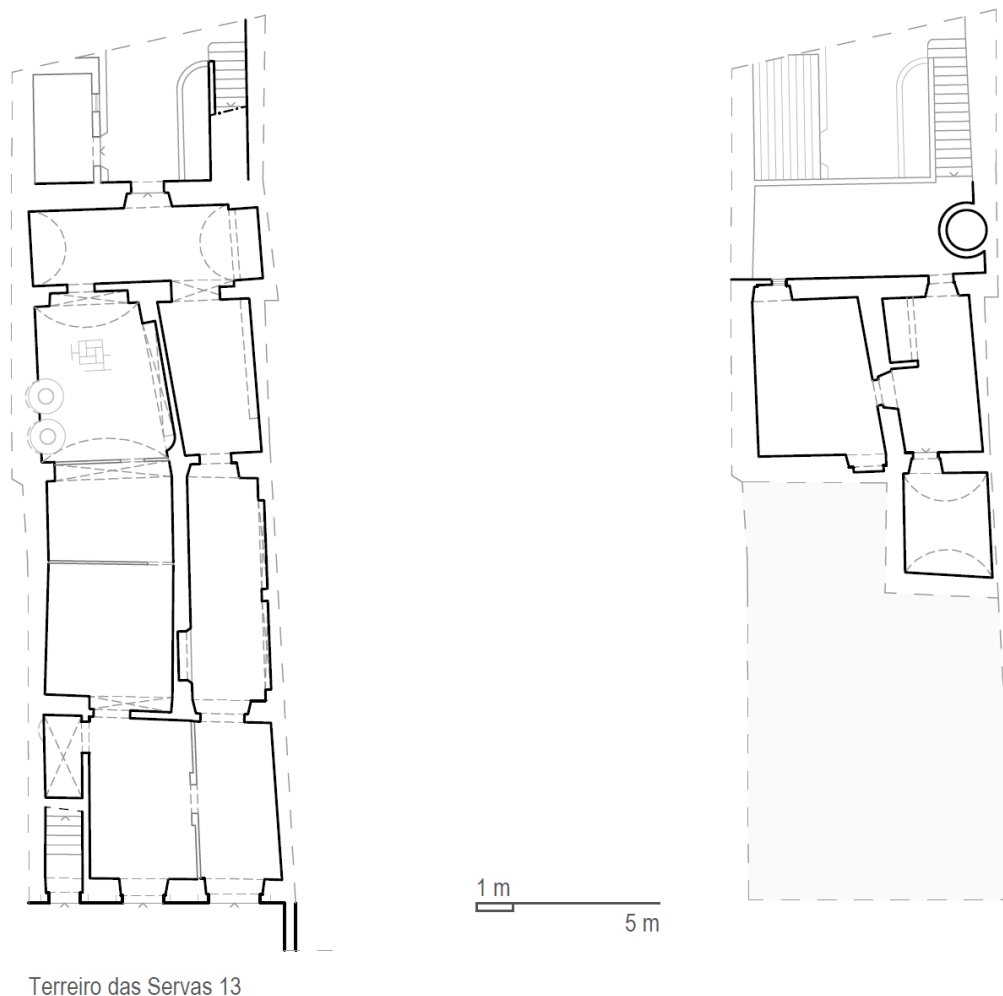


Figura 11 - Terreiro das Servas, 13. Plantas do r/c e 1º andar. A. R.

É importante referir a profusão de adegas na zona do Terreiro das Servas, zona limítrofe da vila imediatamente vizinha do Rossio de Cima, onde, como já referido, se plantava vinhedo. No Terreiro das Servas nº25 (fig. 12) existia outra adega, onde ainda é visível, na casa de entrada coberta com abóbadas de aresta, a adorna – a abertura no chão para onde escorria o vinho pisado, e posteriormente armazenado nas talhas – entre o pavimento de lajes marmóreas. A habitação na Rua de S. Francisco nº7 (fig. 13) é aquela que apresenta uma proporção menos profunda, uma diferença na fisionomia da parcela que não será alheia à sua implantação na zona urbana planeada no séc. XVIII. É também a proporção da parcela que está na base da sua condição original. A distribuição dos compartimentos em redor da escada – paralela à fachada à semelhança da maioria dos casos analisados – resulta numa distribuição circular e sem corredor. Da casa de entrada acede-se à adega (posteriormente loja), ao piso superior e aos espaços habitacionais do piso térreo, que anteriormente serviam de armazém.



Figura 12 - Terreiro das Servas, 25. A.R.



Figura 13- Rua de S. Francisco, 7. Planta do piso térreo. Câmara Municipal de Borba, proc. 51/1998. Fachada principal, ed. A.R.

A fachada mostra a regularidade de um edifício construído de origem, com três vãos de mármore local por piso e eixo central destacado com portal de entrada de lintel reto muito trabalhado e janela de sacada²⁸. À exceção da porta principal, os vãos apresentam lintel curvo de desenho barroco com diferentes trabalhos no rés-do-chão e primeiro andar. Os vãos do edifício da cocheira mantêm a regularidade dos espaçamentos e o desenho, mas estão hierarquicamente diferenciados pela falta de ornamento. Com o

²⁸ Cf. ESPANCA, Túlio, *Inventário Artístico de Portugal*, 1978, p. 115.

parcelamento da propriedade que ocorreu posteriormente, demarcaram-se as várias frações através de pinturas diferenciadas e da simulação de pilastras.

A composição regular e a escala das fachadas de setecentos vão ser retomadas também em conjuntos edificados de génese anterior, que receberam campanhas de ornamentação²⁹ com introdução de vãos trabalhados em mármore. A introdução da composição regular dos vãos na fachada ocorre sobretudo em edifícios resultantes da junção de várias parcelas, como ocorreu certamente com os casos da Rua Montes Claros, nº1-15 e do Largo dos Combatentes da Grande Guerra, nº21. O propósito de uniformização da fachada, com valorização do piso nobre, como nestes dois casos, é por vezes denunciado pelas diferentes inclinações e curvaturas no plano da fachada (fig. 14).



Figura 14 - Rua de Montes Claros, 1-15. Fachada principal, ligeiramente curvada. A.R.

Estas operações de *nobilitação* de edificações preexistentes que, ainda que se tratassem anteriormente de habitações abastadas, apresentavam uma matriz conceptual de cariz meramente funcional, refletem a transição na produção vitivinícola, cada vez mais associada a uma dimensão mercantil. Esta transição ficará permanentemente marcada na fisionomia da casa e da vila, registando a mudança económica e social associado ao setor, emprestando ao vitivinicultor um estatuto social de relevo na vila.

Considerações finais

A casa do vitivinicultor, estrutura fundamental na articulação da paisagem produtiva borbense, apresenta algumas linhas de conceção comuns na organização espacial, legíveis em diversas variantes tipológicas. As soluções mais repetidas espelham

²⁹ Gabinete Técnico Local de Borba, **Plano de Pormenor de Salvaguarda da zona antiga de Borba**, 2002, p.285.

características encontradas na casa abastada setecentista de outras regiões do país³⁰. A existência de uma casa de entrada que organiza os espaços térreos, articulando adega e zona habitacional, e uma lógica de distribuição constante dos compartimentos do primeiro andar (salão ladeado pela sala de jantar à direita da escada; e zonas de serviço à esquerda da escada) são outras características que definem o tipo de casa do vitivincultor mais *nobre*. Encontram-se duas variações do tipo, uma mais complexa em que, aliada a uma maior profundidade da habitação, se encontram uma casa de distribuição e um corredor de serviço, à esquerda do patamar, a partir dos quais se chega à cozinha; outra, em parcelas de menor profundidade, onde a cozinha se situa imediatamente à esquerda do patamar.

Um outro tipo aparece associado a parcelas de frente estreita, onde a organização dos espaços se faz de forma linear, em profundidade, e a escada se desenvolve junto à empena no sentido longitudinal. No caso levantado, a habitação não tinha venda ao público e a relação com o espaço exterior mostra-se mais marcada por aspetos de natureza funcional, do que de carácter representativo, registando os diferentes níveis de prosperidade existentes mesmo dentro da classe dos vitivincultores.

Os casos de estudo apresentados refletem uma série de transformações próprias da arquitetura doméstica, cujas características são consonantes com campanhas de obras, adaptações funcionais e introdução de novos formulários estilísticos sem que a sua matriz mais essencial seja comprometida. Aliás, é a própria versatilidade intrínseca à casa tradicional, neste caso da habitação do vitivincultor, que permite que alguns dos elementos da conceção seiscentista se mantenham, nos dias de hoje, enquanto elementos fundamentais do conjunto edificado borbense, pese embora as sucessivas campanhas de obra a que foram sujeitas em diferentes fases, e mesmo depois da produção vínica ter saído da casa para a adega industrial. Este conjunto edificado representa para Borba uma mais-valia patrimonial que pode ser chave na revalorização da vila face ao atual ciclo de declínio económico e demográfico, como um lugar cultural que é resultado da articulação entre o trabalho agrícola, a exploração mineira e os reflexos destas atividades no habitat humano.

Bibliografia

Fontes Manuscritas

Arquivo Distrital de Évora (ADE)
Arquivo Histórico Municipal de Borba
Cartório Notarial de Borba
Conservatória de Borba
Cartório Notarial de Borba
Conservatória de Vila Viçosa

³⁰ Como ocorre, por exemplo, com a posição paralela da escada em relação à fachada. Em alguns dos casos estudados, a posição e a importância deste elemento no espaço de entrada remetem para os solares barrocos de determinadas regiões do norte do país, em que a implantação no contexto urbano comportava o deslocamento da escada para o interior da habitação, mantendo a sua importância de representação. Cf. Keil do Amaral, **Arquitetura Popular em Portugal**, 1961, pp 88-89; Carlos de Azevedo, **Solares Portugueses: introdução ao estudo da casa nobre**, 1969.

Fontes Primárias

Câmara Municipal de Borba – **Diagnóstico para a Sustentabilidade de Borba - Agenda Local XXI**. Borba: Câmara Municipal de Borba, 2011.

Direção-Geral do Território – **Cartografia CORINE Land Cover de Portugal Continental 2006**, CLC2006 v3.0 Continente. Lisboa: DGT, 2006.

Gabinete Técnico Local de Borba – **Plano de Pormenor de Salvaguarda da zona antiga de Borba**. Borba: Câmara Municipal de Borba, 2002.

Estudos

ANDRADE MARTINS, Conceição – **O tratado de Methuen e o crescimento do comércio vinícola português na primeira metade de Setecentos**. In **O Tratado de Methuen (1703) Diplomacia, Guerra, Política e Economia**. Lisboa: Horizonte, 2003. pp. 111-130.

AZEVEDO, Carlos – **Solares Portugueses: introdução ao estudo da casa nobre**. Lisboa: Livros Horizonte, 1969.

CAETANO, M., e F. MARCELINO – **CORINE Land Cover de Portugal Continental 1990- 2000-2006-2012. Relatório Técnico**. Lisboa: Direção-Geral do Território (DGT), 2007.

ESPANCA, Túlio – **Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Évora, IX, Concelhos de Alandroal, Borba, Mourão, Portel, Redondo, Reguengos de Monsaraz, Viana do Alentejo e Vila Viçosa**. Lisboa: Academia das Belas-Artes, 1978.

KEIL DO AMARAL, Francisco [et al.] – **Arquitetura Popular em Portugal. Volume 1**. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.

OLIVEIRA MARQUES, A. H. – **Depois da Reconquista – A Cidade na Baixa Idade Média**. In **O Livro de Lisboa**. Lisboa: Horizonte, 1994. p. 89-113.

RIBEIRO, Orlando, Hermann Lautensach e Suzanne Daveau – **Geografia de Portugal**. Lisboa: João Sá da Costa, 1987.

SIMÕES, João Miguel – **Borba - Património da Vila Branca**. Lisboa: Colibri, 2007.

TRINDADE, Luísa – **Urbanismo na composição de Portugal**. Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2009. Tese de doutoramento em História (História da Arte), apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Teorizar a informalidade e as dinâmicas urbanas através da regeneração urbana. A zona ribeirinha oriental de Lisboa na contemporaneidade

Ana Nevado

DINÂMIA'CET-IUL
anevado.arq@gmail.com

Paula André

DINÂMIA'CET-IUL – ISCTE-IUL
paula.andre@iscte-iul.pt

Resumo

Valorizando a diversidade e considerando o redesenho da cidade como processo sócio-cultural, o presente ensaio questiona a teorização da informalidade e da regeneração urbana de espaços urbanos “não classificados”. Através da conservação integrada sentimental e da “cidade banal” (Santos 2006) - contrariando a “pasteurização” da cidade (Brand 2009) e com base na antítese da crítica conceptual de Venturi (1972) -, foi selecionado como caso de estudo a zona ribeirinha oriental de Lisboa, por via de uma transformação urbana evolutiva e flexível. Através de uma abordagem sensível, de conhecimento específico do lugar e do seu património histórico-cultural, propõe-se um modo alternativo de gerir e de operar na cidade contemporânea explorando a relação do lugar com as dinâmicas urbanas, sob a perspectiva da arquitetura e do urbanismo.

Palavras-chave

Conservação crítica, regeneração urbana, refuncionalização, património, dinâmicas urbanas

Introdução

Sob a perspetiva do (re)desenvolvimento urbano sustentável, a valorização corrente do património urbano é considerada de um modo prospetivo e como instrumento político estratégico, por via da conservação integrada¹. Todavia, perante a ausência de um enquadramento legal, teórico e conceptual que situe a regeneração urbana de territórios ocupados informalmente/não-eruditos, importa dirigir um olhar crítico para o conhecimento e para a gestão da “cidade banal”². Face à complexidade e à celeridade das transformações urbanas contemporâneas, existe a necessidade de criar ferramentas flexíveis para (re)pensar a cidade em cada momento, conservar e valorizar a própria diversidade³. Consequentemente, os processos de urbanização informal⁴ e a sua conservação crítica representam o futuro da cidade contemporânea⁵. Não obstante a existência de diversas teorias que têm guiado a intervenção arquitetónica e sobretudo urbanística, os agentes envolvidos adotam estratégias integradas de regeneração urbana com base nas dinâmicas urbanas, em alternativa às metodologias correntes (e.g.: empíricas).

Com base na ideia de que a manutenção e a gestão urbana adquirem tanto valor quanto a criação arquitetónica e urbanística, consideramos as teorias do restauro urbano científico de C. Boito e de G. Giovannoni⁶, dos finais do século XIX e inícios do século XX, respetivamente. Consequentemente, sugere-se uma intervenção de continuidade num processo que é, por si só, evolutivo e performativo, onde se adicionam “(...) novas etapas, formas e valores identitários (...)” ao processo de conservação urbana⁷. A salvaguarda e a conservação do edificado não se separa da sua envolvente, nem de uma dimensão sociocultural e o património urbano é ideológica e criativamente (re)criado⁸. O conceito, a utilidade contemporânea e os modos de intervir no património têm sido alvo de ampla investigação no âmbito das ciências sociais. No entanto, consideramos fundamental

¹ PIETROSTEFANI, Elisabetta - **Valuating Urban Heritage in a Development Perspective. The roles of designation and appropriation for heritage policy design in Lebanon**. Paris: [s.n.], 2014. Dissertação de Mestrado em Desenvolvimento Internacional da Sciences Po PSIA – Paris School of International Affairs, pp. 8-9.

² SANTOS, Milton - **A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção**. (Coleção Milton Santos, n.º 1). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

³ ICOMOS - **The Nara Document on Authenticity**. Nara: International Council on Monuments and Sites/Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention, 1994.

⁴ ROCCO, Roberto, VAN BALLEGOIJEN, Jan - **The Routledge Handbook on Informal Urbanization**. Nova Iorque: Routledge, 2019.

⁵ CASTRILLÓN, Natália Escobar - Conservación crítica: re-imaginando el “objeto” de conservación contemporáneo. **Revista PH91 perspectivas. _a debate Visiones patrimoniales para definir el objeto del siglo**, n.º91, abril 2017, pp. 136-137. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2017.

⁶ GIOVANNONI, Gustavo - **Vecchie Città ed Edilizia Nuova**. [s.l.]: [s.n.], 1931.

⁷ SILVA, José Miguel - **A invenção do Património Urbano. Processos de produção dos lugares patrimoniais em Portugal**. Lisboa: FA-UL, 2017. Tese de Doutoramento em Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa.

⁸ LOWENTHAL, David - **The Past is a Foreign Country**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

SILVA, José Miguel - **A invenção do Património Urbano. Processos de produção dos lugares patrimoniais em Portugal**. Lisboa: FA-UL, 2017. Tese de Doutoramento em Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa.

procurar modos mais flexíveis e adaptáveis de abordar e de entender esse complexo conceito, nas vertentes tangível e intangível⁹.

Objetivamos propor neste ensaio uma abordagem às dinâmicas urbanas por via do seu conhecimento histórico, arquitetónico e urbanístico, no âmbito das operações de regeneração urbana contemporânea, visando descobrir uma cidade “secreta”¹⁰, adaptável e evolutiva¹¹. Assim, a questão da refuncionalização¹² e da conservação crítica, sob perspetivas integradas e estratégicas de regeneração urbana incidindo sobre o património, representam o futuro da gestão das cidades¹³. As dinâmicas urbanas são aqui consideradas não só como ferramentas para reconstruir (e compreender) dinâmicas passadas, como também para explorar futuros cenários¹⁴. Buscamos compreender a história e a identidade dos lugares como base do processo de intervenção e de regeneração das cidades contemporâneas. Abolimos a tendência de “museificação” dos monumentos (Figura 1) face à sua envolvente, onde a passagem do tempo e assumida como um próprio instrumento de construção – e, porque não, de reconstrução - dos lugares¹⁵. Seleccionamos os conceitos de conservação (integrada/crítica/sentimental) e de refuncionalização, aplicados à cidade contemporânea e aptos a conferir-lhe a mutabilidade necessária e exigente na era contemporânea. Essa abordagem será realizada sob um olhar crítico, histórico e arquitetónico de um caso urbano contemporâneo, designadamente o da zona ribeirinha oriental de Lisboa (ZROL). A sua análise induziu ainda à elaboração de instigações críticas através da elaboração de fotomontagens sobre fotografias recolhidas no local, nos últimos anos (2014-2017), contrariando a teoria de classificação de monumentos de R. Venturi¹⁶ (Figura 1).

Finalmente, concluímos que é necessária uma teoria sistematizada de enquadramento da regeneração urbana - contrariando estudos, estratégias e intervenções avulsas -, mas com um carácter mutável, versátil e afetivo/de relação com o lugar.

⁹ ICOMOS - **The Nara Document on Authenticity**. Nara: International Council on Monuments and Sites/ Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention, 1994.

¹⁰ MEHTA, Suketu - **La vida secreta de las ciudades**. Barcelona: Mondadori, 2017.

¹¹ ROSE, J.F.P. - **Ciudad bien temperada, La “qué nos enseñan la ciencia, las antiguas civilizaciones y la naturaleza”**. [s.l.]: Antoni Bosch Editor, S.A., 2018.

¹² Neste contexto, refuncionalização refere-se – conceptual, histórica e fisicamente - à questão da *utilitas*, i.e., a funcionalidade e a utilidade que um dado espaço poderá adquirir, ainda que seja dissonante da sua utilidade inicial.

¹³ NEVADO, Ana - **Da expansão à recentralização / Do território ao património. A regeneração urbana da zona ribeirinha oriental de Lisboa (1994-1964)**. Lisboa: [s.n.], 2018. Tese de Doutoramento em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos do Departamento de Arquitectura e Urbanismo do ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa.

¹⁴ PUMAIN, D., REUILLON, R. - **Urban Dynamics and Simulation Models**. Cham: Springer, 2017. DOI: 10.1007/978-3-319-46497-8, p. 4.

¹⁵ PIKIONIS, D. - **Topografia sentimental**. [s.n.]: [s.l.], 1935.

¹⁶ VENTURI, Robert - **Learning from Las Vegas**. [s.l.]: MIT Press, 1972.

Desenvolvimento

A cidade contemporânea funciona como um sistema, resultado de inúmeras variáveis (i.e.: sociais, económicas, culturais, políticas, temporais, espaciais, etc.)¹⁷. Perante a sua diversidade, surgem abordagens criativas e originais sobre futuros possíveis, partindo do conhecimento das suas dinâmicas passadas e da estreita relação com os sistemas urbanos. Mas se existe a “cidade dos sociólogos” (i.e.: “a cidade do presente”), a “cidade dos historiadores” (i.e.: “a cidade do passado”) e “a cidade dos arquitectos” (i.e.: “a cidade do futuro”)¹⁸, porque não considerarmos apenas “a cidade” para obtermos uma ideia coesa e abrangente? Nesse sentido, o projecto urbano relaciona-se diretamente com a forma e, porquanto, com uma “extensão natural da edificação”¹⁹. No actual contexto europeu, os territórios (i.e.: cidades, regiões e comunidades locais) requerem coesão social e territorial²⁰. O “desenvolvimento sustentável” requer um trabalho eminentemente colaborativo, multi e interdisciplinar²¹ e de estratégias adaptáveis²². As dinâmicas urbanas servem não apenas para reconstruir (e compreender) dinâmicas passadas, como também para explorar futuros cenários²³, sobretudo no âmbito da regeneração urbana.

A Tese de Doutoramento em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos do ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa, “*Da expansão à recentralização / Do território ao património. A regeneração urbana da zona ribeirinha oriental de Lisboa (1994-1964)*.”²⁴, desenvolvida sob orientação científica da Professora Doutora Paula André, centra-se no tema da regeneração urbana de uma área pós-industrial, sob uma perspectiva de refuncionalização e de conservação crítica do património²⁵. Partindo de uma fase de expansão urbana (meados do século XX) para uma fase de recentralização, com a reabilitação e regeneração urbana (décadas de 1980-1990), demonstra-se que os modelos que consideram os territórios como meros palimpsestos, desligados dos demais sistemas

¹⁷ HARRISON, Rodney - **Understanding the politics of heritage**. Manchester: Manchester University Press, 2009.

GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos - **Teorías e Historia de la Ciudad Contemporánea**. Barcelona: Gustavo Gili, 2017, p. 7.

¹⁸ GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos - **Teorías e Historia de la Ciudad Contemporánea**. Barcelona: Gustavo Gili, 2017, p. 9.

¹⁹ GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos - **Teorías e Historia de la Ciudad Contemporánea**. Barcelona: Gustavo Gili, 2017, p. 43.

²⁰ CEU - **The Charter of European Planning. The Vision for Cities and Regions – Territoires of Europe in the 21st Century**. Barcelona: ECTP-CEU (The European Council of Spatial Planners, 2013.

²¹ VERNIÈRES, Michel - **Réhabilitation des centres urbains historiques : apport pour le développement local. Repenser les limites : l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines**, Paris, INHA («Actes de colloques»), 2005. Disponível na WEB: <<http://inha.revues.org/1668>> [Consult. 27 abril 2019]

²² GIL, Guilherme João Morais Campos - **Intervenção em Património (dois casos de estudo e duas contribuições teóricas)**. Coimbra: FCTUC, 2011. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

²³ PUMAIN, D., REUILLON, R. - **Urban Dynamics and Simulation Models**. Cham: Springer, 2017. DOI: 10.1007/978-3-319-46497-8, p. 4.

²⁴ NEVADO, Ana - **Da expansão à recentralização / Do território ao património. A regeneração urbana da zona ribeirinha oriental de Lisboa (1994-1964)**. Lisboa: [s.n.], 2018. Tese de Doutoramento em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos do Departamento de Arquitectura e Urbanismo do ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa.

²⁵ SMITH, Laurajane - **Uses of Heritage**. Londres: Routledge, 2006.

urbanos em que se inserem e que não abrangem a participação ativa das populações (particularmente, das comunidades locais), são insustentáveis a longo prazo, tendendo ciclicamente para o declínio urbano²⁶. Através de conceitos operativos e metodológicos, tais como *património*²⁷, *regeneração urbana* e *planeamento*, demonstra-se que a memória e o conhecimento do passado contribuem para promover ligações imateriais das comunidades aos territórios, os quais são *património urbano*²⁸. No caso específico da zona ribeirinha oriental de Lisboa, as transformações urbanas têm sido profundas e muito céleres nos últimos anos (2015-2019), acentuando assimetrias e desigualdades socioeconómicas no território.

Perante a distância temporal decorrida entre a conclusão da Tese e o presente (2017-2019), este ensaio considera a temática da regeneração urbana como base para o estudo, mas analisa-a sob um prisma diferente. Partindo da “teoria da cabana primitiva” de Laugier²⁹ como o “grau zero” e a plenitude dos lugares e considerando as suas características naturais/intrínsecas, afastamo-nos das definições usuais de *património*. Partindo também do pressuposto que a cidade contemporânea é global, complexa e diversa e requer modos de intervenção alternativos aos do planeamento urbano, destacando a gestão estratégica como princípio, pretendemos questionar uma teoria mutável de entendimento e abordagem das dinâmicas urbanas, onde:

- i. o património não é estanque mas antes um compromisso ético com o território;
- ii. usufruir da cidade e viver nela constitui um direito coletivo³⁰.

Não existe, todavia, uma política de paisagem urbana contemporânea. Apesar do planeamento permitir construir visões estratégicas³¹, o mesmo não é suficiente nem eficiente. A paisagem e a sua assimilação implicam algo de sensível e de afetivo, indissociável no entanto da própria cidade e da sua escala metropolitana³². Urge interligar

²⁶ NEVADO, Ana - **Da expansão à recentralização / Do território ao património. A regeneração urbana da zona ribeirinha oriental de Lisboa (1994-1964)**. Lisboa: [s.n.], 2018. Tese de Doutoramento em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos do Departamento de Arquitectura e Urbanismo do ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa.

²⁷ LOWENTHAL, David - **The Past is a Foreign Country**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985. SMITH, Laurajane - **Uses of Heritage**. Londres: Routledge, 2006.

HARRISON, Rodney - **Heritage: critical approaches**. London: Routledge, 2013.

²⁸ SILVA, José Miguel - **A invenção do Património Urbano. Processos de produção dos lugares patrimoniais em Portugal**. Lisboa: FA-UL, 2017. Tese de Doutoramento em Urbanismo da Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa.

NEVADO, Ana - **Da expansão à recentralização / Do território ao património. A regeneração urbana da zona ribeirinha oriental de Lisboa (1994-1964)**. Lisboa: [s.n.], 2018. Tese de Doutoramento em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos do Departamento de Arquitectura e Urbanismo do ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa.

²⁹ LAUGIER, Marc-Antoine - **An Essay on Architecture**. Los Angeles: Hennessey Ingalls, 1977 (1ª ed.: 1755).

³⁰ LEFEBVRE, Henri - **La production de l'espace**. Paris: Anthropos, 2000.

³¹ CEU - **The Charter of European Planning. The Vision for Cities and Regions – Territoires of Europe in the 21st Century**. Barcelona: ECTP-CEU (The European Council of Spatial Planners, 2013).

³² LYNCH, Kevin - **The image of the city**. Cambridge: The MIT Press, 1960.

os lugares às populações e adaptá-los às suas necessidades presentes e futuras, construindo “arquiteturas sensíveis e vivas”³³, mediante a regeneração urbana e a reutilização de pré-estruturas existentes³⁴. Imbuído numa “Topografia Sentimental”, em 1950 o Arquiteto D. Pikionis elaborou o projeto de repavimentação da envolvente da Acrópole de Atenas, tendo criado uma colagem com restos de edifícios do século XIX, em diálogo constante entre espaços e edifícios, tempo e paisagem, gerando significados e sensações, e relacionando história, lugar e tempo, conferindo uma identidade à própria paisagem³⁵.

Creemos que os lugares não são meros palimpsestos pois contêm temporalidades que os valorizam³⁶. Na contemporaneidade, os processos de regeneração e de reabilitação urbana são abrangentes, integrados e integradores, gerando importantes dinâmicas socioeconómicas³⁷. (Re)construir paisagem – i.e., *sistemas* – exige sensibilidade e conhecimento técnico, pois representa os lugares³⁸ como memórias coletivas e universais³⁹. Apesar de complexas, mutáveis e imprevisíveis, as dinâmicas urbanas são fenómenos imprescindíveis à transformação urbana. Considerando o “direito à cidade”⁴⁰, a “cidade banal”⁴¹ e a cidade enquanto compromisso (i.e.: social, geopolítico e, sobretudo, ético), importa olhar criticamente para essas dinâmicas, quer como motores de desenvolvimento, quer como “redes” de segurança em caso de crise (e.g.: económico-financeira).

CULLEN, Gordon - **El paisaje urbano: tratado de estética urbanística**. Barcelona: Editorial Blume, 1974.

García Vázquez 2017, p. 48

³³ ALVAREZ ALVAREZ, Darío - **El Paisaje como obra de arte total. Dimitris Pikionis y el entorno de la Acrópolis**. Pp. 37-50. [s.l.]: [s.n.], 2011.

³⁴ DE GRACIA, Francisco - **Construir en lo construido: la arquitectura como modificación**. Hondarribia: Nerea, 1992.

GONZALEZ, Carlos Montes - “**Construir en lo construido**”. Sevilha: Escola Técnica Superior de Arquitectura de Sevilha, 2015. Trabalho final de curso do Departamento de Projetos Arquitectónicos da Escola Técnica Superior de Arquitectura de Sevilha.

³⁵ ALVAREZ ALVAREZ, Darío - **El Paisaje como obra de arte total. Dimitris Pikionis y el entorno de la Acrópolis**. Pp. 37-50. [s.l.]: [s.n.], 2011.

COLAVITTI, Anna Maria - **Planning with History**. Cham: Springer, 2018.

³⁶ NEVADO, Ana - **Da expansão à recentralização / Do território ao património. A regeneração urbana da zona ribeirinha oriental de Lisboa (1994-1964)**. Lisboa: [s.n.], 2018. Tese de Doutoramento em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos do Departamento de Arquitectura e Urbanismo do ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa.

³⁷ NEVADO, Ana - **Da expansão à recentralização / Do território ao património. A regeneração urbana da zona ribeirinha oriental de Lisboa (1994-1964)**. Lisboa: [s.n.], 2018. Tese de Doutoramento em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos do Departamento de Arquitectura e Urbanismo do ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa.

³⁸ O conceito de *lugar* (*locus*) é aqui compreendido enquanto palco da ação do quotidiano, como também de património construído e imaterial, considerando o valor cultural, urbano, simbólico e funcional que detém. assim ultrapassamos a definição conceptual preconizada por C. Norberg-Schulz (1979).

³⁹ ALVAREZ ALVAREZ, Darío - **El Paisaje como obra de arte total. Dimitris Pikionis y el entorno de la Acrópolis**. Pp. 37-50. [s.l.]: [s.n.], 2011.

⁴⁰ LEFEBVRE, Henri - **La production de l'espace**. Paris: Anthropos, 2000.

HARVEY, David - **Social justice and the City**. Oxford: Basil Blackwell, 1996.

⁴¹ SANTOS, Milton - **A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção**. (Coleção Milton Santos, n.º 1). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

A cidade encontra-se num processo permanente de construção e o conceito de património não é estanque; a sua valorização patrimonial é uma questão sócio-cultural, política e desafiante que pressupõe a identificação coletiva dos indivíduos, a diferentes escalas⁴². Na contemporaneidade, perante a tendência da standardização e da “pasteurização da cidade”⁴³, a diversidade é valorizável. A arquitetura não erudita e localizada, sobretudo, em áreas urbanas não centrais⁴⁴ é também valorizável pelas suas especificidades (históricas, simbólicas, culturais, urbanas, etc.). Todavia, a demolição não é recusada, especialmente aquando da impossibilidade de recuperação física dos bens e/ou da atribuição de uso(s)⁴⁵. O património pode não ser necessariamente “centro histórico”, mas antes espaço com temporalidades e história(s), acumulando formas eruditas e não eruditas, passíveis de serem valorizáveis e que não dependem de “etiquetagem” ou de “carimbos” (e.g.: UNESCO) que atestem a sua classificação (Figura 1). Considera-se paisagem e território, abrangendo especificamente áreas urbanas não classificadas, focando conceptualmente a “cidade banal”⁴⁶ e a valorização da “informalidade urbana”⁴⁷.

Mas o que é, afinal, a informalidade neste contexto? *Informal* remete para a espontaneidade, algo que não é “classificado” (i.e.: *stated*) ou com um determinado estatuto⁴⁸. A atenção sensível que diversos autores (e.g.: Pikionis) imprimiram no território, na paisagem e na passagem do tempo, serve como referência nesta análise da informalidade e da “cidade banal”. A percepção sensorial - e até emocional - da cidade, é fundamental para criar memórias afetivas entre as comunidades e os territórios através da experiência da cidade. O conceito da informalidade no espaço urbano deriva, inicialmente, de teorias

⁴² SMITH, Laurajane - **Uses of Heritage**. Londres: Routledge, 2006.

CHOAY, Françoise - **As questões do património: antologia para um combate**. Lisboa: Edições 70, 2011.

NAWRATEK, Krzysztof - **City as a political idea**. 2012. Ensaio. Disponível em:

<http://www.bdonline.co.uk/city-as-a-political-idea/5032616.article> [Consult. 18 junho 2019]

⁴³ BRAND, Peter - **La Ciudad Latinoamericana en el Siglo XX: Globalización, Neoliberalismo, Planeación**. Colombia: Universidad Nacional de Colombia (Sede Medellín), 2009.

⁴⁴ H. Lefebvre foi pioneiro na distinção entre centro e periferia, evidenciando as diferenças não apenas físicas como também - e sobretudo - sociais.

⁴⁵ LOWENTHAL, David - **The Past is a Foreign Country**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

SMITH, Laurajane - **Uses of Heritage**. Londres: Routledge, 2006.

CHOAY, Françoise - **As questões do património: antologia para um combate**. Lisboa: Edições 70, 2011.

HARRISON, Rodney - **Heritage: critical approaches**. London: Routledge, 2013.

NEVADO, Ana - **Da expansão à recentralização / Do território ao património. A regeneração urbana da zona ribeirinha oriental de Lisboa (1994-1964)**. Lisboa: [s.n.], 2018. Tese de Doutoramento em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos do Departamento de Arquitectura e Urbanismo do ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa.

⁴⁶ SANTOS, Milton - **A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção**. (Coleção Milton Santos, n.º 1). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

⁴⁷ LAGUERRE, Michel S. - **The Informal City**. [s.l.]: Palgrave Macmillan, 1994. DOI: 10.1007/978-1-349-23540-7

HERNANDEZ, Felipe, KELLETT, Peter, ALLEN, Lea Knudsen - **Rethinking the Informal City. Critical Perspectives from Latin America**. [s.l.]: [s.n.], 2009.

ROCCO, Roberto, VAN BALLEGOIJEN, Jan - **The Routledge Handbook on Informal Urbanization**. Nova Iorque: Routledge, 2019.

⁴⁸ LAGUERRE, Michel S. - **The Informal City**. [s.l.]: Palgrave Macmillan, 1994. DOI: 10.1007/978-1-349-23540-7

sociais proxémicas e antropológicas, incidindo sobre categorias de experiências espaciais e o espaço é uma entidade flexível que pode ser formalizada ou informalizada, em função do teor dos usos para os quais as construções são apropriadas⁴⁹. Perante o crescimento das cidades para as áreas periféricas com assentamentos informais – decorrente da evolução do neoliberalismo à descentralização⁵⁰ - assistimos hoje a uma “informalidade integrada”, não planeada nem projetada, mas diversa e rica formal, social e economicamente. A transformação de “áreas urbanas informais” (AUI)⁵¹ é potenciada pela articulação das dinâmicas urbanas, beneficiando da versatilidade que permitem⁵².

A informalidade e a regeneração urbana no caso da Zona Ribeirinha Oriental de Lisboa (ZROL)

A ZROL localiza-se numa área semi-periférica a nascente da cidade. Tendo desempenhado um importante papel na era industrial (séculos XVIII-XX), a sua génese rural remonta ao século XV, com uma ocupação eminentemente de lazer, monasterial e de produção agrícola (Figuras 2-4). Embora seja considerada um “não-centro histórico”⁵³ e não obstante a presença imponente do rio Tejo, o território em análise foi sendo construído/pontuado maioritariamente por edifícios e construções com baixos recursos, sem aparente qualidade, à exceção de alguns Palácios, Igrejas e Conventos (Figuras 3-5), os quais também são parques. Por se tratar de uma área não-classificada, apesar das áreas sob jurisdição da Administração do Porto de Lisboa (APL) e demais legislação vigente respeitante aos usos dos solos urbanos, a transformação urbana/do edificado da ZROL – quer por via espontânea, quer projetada/planeada (Figura 16) -, revela um ímpeto de criatividade e de originalidade ímpares. Mas o seu passado estratificado, diversificado e fragmentado até à atualidade, com vestígios passíveis de serem reutilizados⁵⁴, contribui para a sua valorização

⁴⁹ LAGUERRE, Michel S. - **The Informal City**. [s.l.]: Palgrave Macmillan, 1994. DOI: 10.1007/978-1-349-23540-7, pp. 34-35.

⁵⁰ BRAND, Peter - **La Ciudad Latinoamericana en el Siglo XX: Globalización, Neoliberalismo, Planeación**. Colombia: Universidad Nacional de Colombia (Sede Medellín), 2009, pp. 27-28.

⁵¹ GAMA, José Miguel Ribeiro Ferreira - **Géneses e Transformações de Áreas Urbanas Informais. Os casos de São Paulo, Luanda e Istambul**. Dissertação de Mestrado em Arquitectura. Lisboa: Instituto Superior Técnico, 2016.

⁵² GRAÇA, Ana Catarina, PAIO, Alexandra - Formal city vs informal city: from the clandestine neighbourhoods to the concept of UAIG (urban areas of illegal genesis). **3rd International Conference of Young Urban Researchers**. TICYUrb 2018, 2018.

⁵³ I.e.: um território formalmente não-classificado, nem erudito.

⁵⁴ I.e.: eminentemente rurais (e.g.: azinhagas – **Figura 2**) e/ou religiosos (e.g.: antigas quintas de lazer e conventos – **Figuras 3-4**; etc.), industriais (e.g.: complexos fabris e chaminés – **Figura 5**; Pátios e Vilas Operárias – **Figuras 6-9**), infraestruturais (e.g.: gasómetros – **Figura 10**; linhas ferroviárias do Norte e de logística do Porto de Lisboa – **Figura 11**; viadutos - **Figura 12**; etc.) e patrimoniais (e.g.: miradouro do rei D. Pedro V – **Figura 13**; pólos museológicos, tais como o Museu da Água, em Santa Apolónia e o Museu do Azulejo, no Beato; etc.). O legado infraestrutural, industrial e de logística faz hoje parte da história e da paisagem urbana da ZROL (**Figuras 14-15**), sendo relevantes para o seu passado e presente *ativos e produtivos* (cf. TERÁN, Fernando de. - **El pasado activo: del uso interesado de la historia para el entendimiento y la construcción de la ciudad**. Madrid: Akal, 2009).

na cidade e na área metropolitana de Lisboa (AML)⁵⁵. As recentes dinâmicas urbanas têm proporcionado a construção de um lugar diversificado, atraente para instalação de Ateliers, restauração, mercados e lojas criativas (Figuras 17-18), que tornam a ZROL única na cidade e no mundo, e contribuem para o fomento do turismo. Na ZROL existem também diversas áreas verdes, ocupadas com hortas urbanas/comunitárias (Figura 25), que representam importantes formas alternativas de apropriação do espaço urbano⁵⁶ e revelam características de resiliência humana e de biofilia, tirando partido das infraestruturas e dos recursos naturais disponíveis⁵⁷. Consequentemente, cremos que é pela diversidade que a ZROL se destaca. Mas apesar da recente tendência de visitar e viver na ZROL, as populações residentes mais antigas ainda sobrevivem inúmeras vezes em cenários precários (e.g.: Pátios e Vilas Operárias; Figuras 19-20) que urge melhorar, sem descaracterizar, no entanto, o seu *habitat*. Deste modo, a legitimação – e não a *classificação*, no sentido clássico e estrito – dos assentamentos urbanos informais pelas entidades camarárias/governativas é determinante para a cultura e expressão dos residentes, reconhecendo as suas capacidades de resiliência⁵⁸. Embora as mesmas não possam ser toleradas e aceites noutras áreas da cidade⁵⁹, considerando a sua génese/teor demonstram uma grande flexibilidade, multifuncionalidades e o próprio processo histórico-cultural da sua existência que também contém valor. Tal é o caso de inúmeros espaços da ZROL (e.g.: arruamentos - Figura 21) e complexos antigos, que apresentam um estado de conservação aparentemente impossível de ser utilizado no seu sentido inicial, formal (Figura 22).

Afastando-nos da intenção da classificação de áreas urbanas, propomos algumas interpretações e intervenções críticas na ZROL (Figuras 23-27), invocando o direito à cidade e ao bairro “não-classificados”, com base e numa análise afetiva do território e na antítese da crítica conceptual de R. Venturi (1972) (Figura 1).

Desta forma, questionamos criticamente a aparente necessidade atual de classificar somente monumentos e edificado amplamente conhecido, ao invés dos lugares banais e reais (e.g.: vazios urbanos e edifícios em ruína na ZROL), que, apesar da sua imagem atual, contêm história e temporalidades. São esses lugares que carecem, prioritariamente, de valorização, de regeneração e de integração urbana, através de usos coletivos e da articulação de dinâmicas urbanas multiescalares.

⁵⁵ NEVADO, Ana - **Da expansão à recentralização / Do território ao património. A regeneração urbana da zona ribeirinha oriental de Lisboa (1994-1964)**. Lisboa: [s.n.], 2018. Tese de Doutoramento em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos do Departamento de Arquitectura e Urbanismo do ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa.

⁵⁶ ROSE, J.F.P. - **Ciudad bien temperada, La “qué nos enseñan la ciencia, las antiguas civilizaciones y la naturaleza”**. [s.l.]: Antoni Bosch Editor, S.A., 2018, p. 246.

⁵⁷ JONES, Paul - Housing Resilience and the Informal City. **Journal of Regional and City Planning**, vol. 28, N.º 2, pp. 129-139, Agosto 2017. DOI: 10.5614/jrcp.2017.28.2.4

ROSE, J.F.P. - **Ciudad bien temperada, La “qué nos enseñan la ciencia, las antiguas civilizaciones y la naturaleza”**. [s.l.]: Antoni Bosch Editor, S.A., 2018, p. 241.

⁵⁸ JONES, Paul - Housing Resilience and the Informal City. **Journal of Regional and City Planning**, vol. 28, N.º 2, pp. 129-139, Agosto 2017. DOI: 10.5614/jrcp.2017.28.2.4

⁵⁹ JONES, Paul - Housing Resilience and the Informal City. **Journal of Regional and City Planning**, vol. 28, N.º 2, pp. 129-139, Agosto 2017. DOI: 10.5614/jrcp.2017.28.2.4

Por uma “Teoria da Informalidade”

Partindo do legado crítico de M. Heidegger⁶⁰ e de W. Benjamin⁶¹, advogamos ser necessária uma teorização de práticas emergentes de conservação re-integrada, informal, aplicável a áreas urbanas não classificadas (i.e.: distintas de centros históricos) e capaz de abranger uma “sinceridade patrimonial”, ou seja, uma autenticidade (e.g.: à semelhança dos sistemas construtivos antigos nas edificações, a preservar). Para tal, requer-se, por um lado, uma atenção sensível - conjugando território, passagem do tempo e a transformação da paisagem⁶² – e, por outro lado, um fenómeno de “despatrimonialização”, a aplicar em áreas classificadas desvirtuadas⁶³. Consideramos também a necessidade imperiosa de reinvenção do conceito de *património urbano*, numa perspetiva de conservação re-integrada, com novas estratégias de gestão⁶⁴, passível de abraçar as transformações do mesmo ao longo do tempo⁶⁵. Assim, a Teoria pressupõe, desde logo, uma atitude crítica perante o legado conceptual herdado assim como a compreensão do lugar como um sistema de “topografias sentimentais”⁶⁶ e de resiliência⁶⁷, de modo a compreender as dinâmicas urbanas como fluxos de mudança, contemporaneidade e originalidade.

Finalmente, o conceito de conservação integrada deverá ser considerado e compreendido na contemporaneidade como “conservação re-integrada e emocional”, de modo a permitir a inclusão das valências sensoriais, memoriais e sensíveis, como alternativa às análises meramente racionais do território. Reconhecendo o passado como mais-valia, defende-se uma teoria social do património com vista à compreensão de fenómenos híbridos de

⁶⁰ HEIDEGGER, Martin - **Heidegger e o problema do espaço**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

SHARR, Adam - **Heidegger for Architects**. Thinkers for Architects Series. Nova Iorque: Routledge, 2007.

⁶¹ EAGLETON, Terry - **Walter Benjamin: o hacia una crítica revolucionária**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

⁶² PIKIONIS, D. - **Topografia sentimental**. [s.n.]: [s.l.], 1935.

⁶³ E.g.: centros históricos previamente classificados como áreas de salvaguarda, mas que, dada a intensa/profusa transformação deixaram de ter as características inicialmente consideradas como “autênticas”.

⁶⁴ LACERDA, N., ZANCHETI, Sílvio Mendes - **Plano de Gestão da Conservação Urbana: Conceitos e Métodos**. Olinda: Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada (CECI) da Universidade de Pernambuco, 2012.

ZANCHETI, Sílvio Mendes - Conservação integrada e novas estratégias de gestão. **4º Encontro do SIRCHAL**, Salvador, Bahia. Salvador: [s.n.]. Disponível na WEB:

<https://www.researchgate.net/publication/308991653_CONSERVACAO_INTEGRADA_E_NOVAS ESTRATEGIAS_DE_GESTAO> [Consult. 18 junho 2019]. 2000.

⁶⁵ SILVA, José Miguel - **A invenção do Património Urbano. Processos de produção dos lugares patrimoniais em Portugal**. Lisboa: FA-UL, 2017. Tese de Doutoramento em Urbanismo da Faculdade de Arquitetura da Universidade de Lisboa.

⁶⁶ PIKIONIS, D. - **Topografia sentimental**. [s.n.]: [s.l.], 1935.

ALVAREZ ALVAREZ, Darío - **El Paisaje como obra de arte total. Dimitris Pikionis y el entorno de la Acrópolis**. Pp. 37-50. [s.l.]: [s.n.], 2011.

YINGLE, Zhang – **Dimitri Pikionis: Roads of the times**. Madrid: Universidade Politécnica de Madrid, 2014. Dissertação de Mestrado em Estudos Oficiais de Mestrado e Doutoramento em Projectos Arquitectónicos Avançados da Universidade Politécnica de Madrid.

⁶⁷ JONES, Paul - Housing Resilience and the Informal City. **Journal of Regional and City Planning**, vol. 28, N.º 2, pp. 129-139, Agosto 2017. DOI: 10.5614/jrcp.2017.28.2.4

mutação urbana e de democratização⁶⁸. Assim, o conhecimento dos diversos passados/temporalidades (e.g.: ZROL) e das respetivas dinâmicas urbanas que imprimiram transformações profundas no território, são fulcrais para a futura construção de uma “Teoria da Informalidade”. Não existe, por isso, um único passado ou um passado mais relevante do que outro no mesmo território. A seleção de preservação pode passar pela conservação de um passado mais recente (e.g.: industrial, no caso específico da ZROL) do que mais antigo (e.g.: ruína palaciana seiscentista) unicamente pelo facto do estado de conservação da edificação ser passível de reabilitação e/ou de reconversão a novos usos (e.g.: espaços de *co-working*).

Considerações finais

(Re)desenhar a cidade é um processo social. A “cidade banal”⁶⁹ - dita *informal* - é espontânea e positiva, pois a sua espontaneidade e diversidade contribuem para enriquecer quer a construção do espaço urbano, quer a construção da(s) sua(s) identidade(s). Através de uma intervenção essencialmente prospetiva e inclusiva que incide sobre o património e a própria paisagem como *património*, levantam-se questões pertinentes sobre o futuro de áreas urbanas não classificadas – que não carecem de sê-lo para afirmar a sua relevância na cidade contemporânea -, e sobre como potenciar relações positivas, externalidades e benefícios entre núcleos urbanos aparentemente antagónicos. A adaptabilidade dos territórios parte da resiliência, da flexibilidade⁷⁰ e da “inteligência” do próprio território⁷¹.

O caso da ZROL é pertinente no panorama da cidade de Lisboa e da sua área metropolitana pelas mais-valias e pela diversidade que contém. Urge regenerá-la no sentido de melhorar as condições de vida das populações existentes (sobretudo com baixos recursos económicos) e atrair potenciais investidores, e não no sentido de cristalizá-la através de processos herméticos e confinados de salvaguarda de áreas urbanas. Nesse processo, a refuncionalização surge como hipótese versátil e contemporânea, não descartando assim a possibilidade de demolição e/ou de transformação urbana. Consequentemente, concluímos que a valorização do património, a sua conservação (crítica)⁷² e reutilização deverão ser enquadradas por teorias de regeneração urbana com um carácter dinâmico, flexível, versátil e polivalente.

Futuramente, pretende-se continuar a investigar e propor uma teoria sobre a informalidade urbana e a perspetiva social do património nos processos de regeneração urbana.

⁶⁸ CANCLINI, Néstor García - **Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad**. México: Editorial Grijalbo, S.A., 1989.

SMITH, Laurajane - **Uses of Heritage**. Londres: Routledge, 2006.

⁶⁹ SANTOS, Milton - **A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção**. (Coleção Milton Santos, n.º 1). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

⁷⁰ Bergevoet e Van Tuijl, 2016

⁷¹ VERGARA GOMEZ, Alfonso - **Supercities. La inteligencia del territorio**. [s.l.]: [s.n.], 2016. Disponível na WEB: <https://issuu.com/fundacionmetropoli/docs/supercities_ed_espa_a> [Consult. 02 maio 2019]

⁷² CASTRILLÓN, Natália Escobar - Conservación crítica: re-imaginando el “objeto” de conservación contemporáneo. **Revista PH91 perspectivas. _a debate Visiones patrimoniales para definir el objeto del siglo**, n.º91, abril 2017, pp. 136-137. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2017.

Figuras

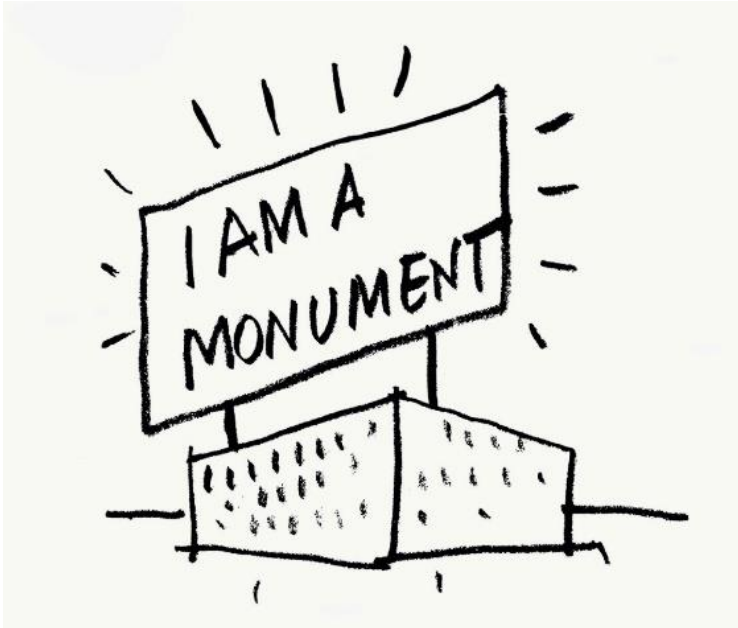


Figura 1 - Imagem crítica sobre a necessidade de etiquetagem de monumentos e da sua classificação formal perante novas formas urbanas no território dos Estados Unidos da América e da Europa, nas décadas de 1960-70. (Fonte: *Learning From Las Vegas*; Autor: R. Venturi; Data: 1972).



Figura 2 - Vista de uma antiga azinhaga rural em Xabregas (Lisboa). (Fotografia do Arquivo de Ana Nevado, 2014).



Figura 3 - Vista do Convento de Xabregas, em Xabregas (Lisboa). (Fotografia do Arquivo de Ana Nevado, 2014).



Figura 4 - Vista da Igreja dos Grilos, no Beato (Lisboa). (Fotografia do Arquivo de Ana Nevado, 2014).



Figura 5 - Vista do antigo complexo fabril (“Moreno”), em Xabregas (Lisboa). (Fotografia do Arquivo de Ana Nevado, 2014).



Figura 6 - Vista parcial da Vila Dias, em Xabregas (Lisboa). (Fotografia do Arquivo de Ana Nevado; 2017).



Figura 7 - Vista parcial da Vila Flamiano, em Xabregas (Lisboa). (Fotografia do Arquivo de Ana Nevado; 2017).



Figura 8 - Vista parcial de um Pátio Operário, no Beato (Lisboa). (Fotografia do Arquivo de Ana Nevado; 2017).



Figura 9 - Vista parcial da Vila de São João, em Xabregas/Beato (Lisboa). (Fotografia do Arquivo de Ana Nevado; 2017).



Figura 10 - Vista de 2 antigos gasómetros, em Cabo Ruivo (Lisboa). (Fotografia do Arquivo de Ana Nevado; 2015).



Figura 11 - Vista da linha ferroviária de transporte de mercadorias, em Xabregas (Lisboa). (Fotografia do Arquivo de Ana Nevado; 2014).



Figura 12 - Vista do viaduto de Xabregas, em Xabregas (Lisboa). (Fotografia do Arquivo de Ana Nevado; 2014).



Figura 13 - Vista do antigo miradouro de D. Pedro V, em Marvila (Lisboa). (Fotografia do Arquivo de Ana Nevado; 2017).



Figura 14 - Vista da Rua Fernando Palha, contendo antigas estruturas industriais/armazéns entretanto renovadas/reconvertidas, em Braço de Prata (Lisboa). (Fotografia do Arquivo de Ana Nevado, 2017)



Figura 15 - Vista da plataforma logística de contentorização, em Santa Apolónia (Lisboa). (Fotografia do Arquivo de Ana Nevado, 2015).



Figura 16 - Vista dos Jardins Braço de Prata, em construção, em Braço de Prata (Lisboa). (Fotografia do Arquivo de Ana Nevado; 2015).



Figuras 17-18 - Vista da loja *vintage*, existente no Poço do Bispo (Lisboa). (Fotografias do Arquivo de Ana Nevado; 2017).



Figura 19 - Vista alojamentos precários em Xabregas. (Fotografia do Arquivo de Ana Nevado; 2017).



Figura 20 - Vista de alojamentos/estruturas precárias de apoio ao funcionamento das hortas urbanas existentes na ZROL, na zona de Xabregas/Marvila. (Fotografia do Arquivo de Ana Nevado; 2017).



Figura 21 - Vista de um arruamento, com construções em “tosco”, em Xabregas (Lisboa). (Fotografia do Arquivo de Ana Nevado, 2014).



Figura 22 - Vista de ruínas de um antigo complexo industrial, utilizado como suporte de uma intervenção espontânea criativa, no Poço do Bispo (Lisboa). (Fotografia do Arquivo de Ana Nevado, 2014).



Figura 23 - Vista simulada da identificação de uma “área urbana não classificada”, em Xabregas (Lisboa). (Fotomontagem elaborada sobre uma fotografia original do Arquivo de Ana Nevado, 2017).



Figura 24 - Vista simulada da identificação de uma “área urbana não classificada”, em Poço do Bispo (Lisboa). (Fotomontagem elaborada sobre uma fotografia original do Arquivo de Ana Nevado, 2014).



Figura 25 - Vista simulada da identificação de uma “horta urbana (comunitária) não classificada”, em Xabregas (Lisboa). (Fotomontagem elaborada sobre uma fotografia original do Arquivo de Ana Nevado, 2014).



Figura 26 - Vista simulada da identificação de uma “área urbana não classificada”, em Marvila (Lisboa). (Fotomontagem elaborada sobre uma fotografia original do Arquivo de Ana Nevado, 2017).

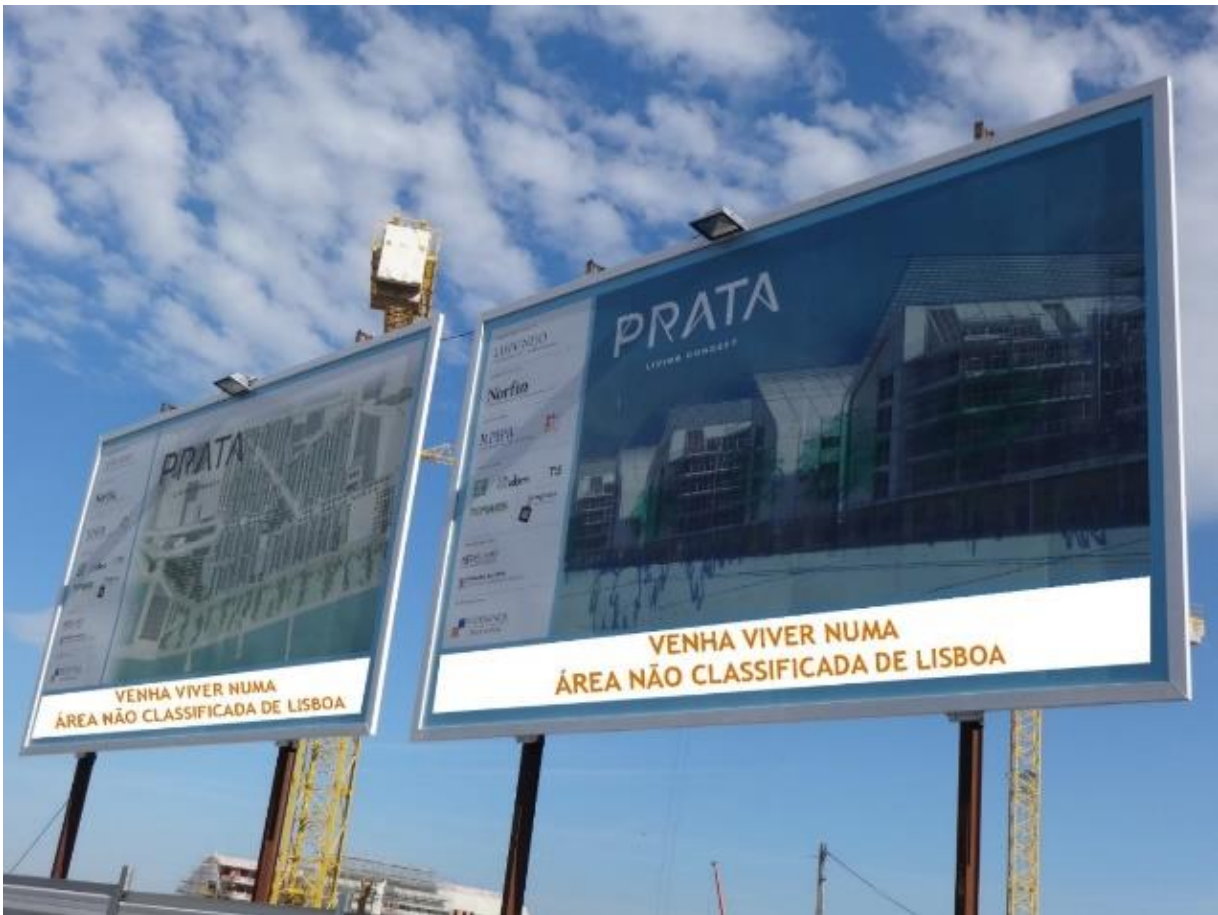


Figura 27 - Vista simulada da identificação de uma “área urbana não classificada”, no futuro complexo residencial *Jardins Braço de Prata*, em Braço de Prata (Lisboa). (Fotomontagem elaborada sobre uma fotografia original do Arquivo de Ana Nevado, 2016).

Bibliografia

ALVAREZ ALVAREZ, Darío - **El Paisaje como obra de arte total. Dimitris Pikionis y el entorno de la Acrópolis**. Pp. 37-50. [s.l.]: [s.n.], 2011.

BERGEVOET, Tom, VAN TUIJL, Maarten - **Flexible city. Sustainable solutions for a Europe in transition**. [s.l.]: nai010 publishers, 2016.

BRAND, Peter - **La Ciudad Latinoamericana en el Siglo XX: Globalización, Neoliberalismo, Planeación**. Colombia: Universidad Nacional de Colombia (Sede Medellín), 2009.

CANCLINI, Néstor García - **Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad**. México: Editorial Grijalbo, S.A., 1989.

CASTRILLÓN, Natália Escobar - Conservación crítica: re-imaginando el “objeto” de conservación contemporáneo. **Revista PH91 perspectivas. _a debate Visiones patrimoniales para definir el objeto del siglo**, n.º91, abril 2017, pp. 136-137. Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 2017.

CEU - **The Charter of European Planning. The Vision for Cities and Regions – Territoires of Europe in the 21st Century**. Barcelona: ECTP-CEU (The European Council of Spatial Planners, 2013.

CHOAY, Françoise - **As questões do património: antologia para um combate**. Lisboa: Edições 70, 2011.

COLAVITTI, Anna Maria - **Planning with History**. Cham: Springer, 2018.

CULLEN, Gordon - **El paisaje urbano: tratado de estética urbanística**. Barcelona: Editorial Blume, 1974.

DE GRACIA, Francisco - **Construir en lo construido: la arquitectura como modificación**. Hondarribia: Nerea, 1992.

EAGLETON, Terry - **Walter Benjamin: o hacia una crítica revolucionária**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.

GAMA, José Miguel Ribeiro Ferreira - **Géneses e Transformações de Áreas Urbanas Informais. Os casos de São Paulo, Luanda e Istambul**. Dissertação de Mestrado em Arquitectura. Lisboa: Instituto Superior Técnico, 2016.

GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos - **Teorías e Historia de la Ciudad Contemporánea**. Barcelona: Gustavo Gili, 2017.

GIL, Guilherme João Morais Campos - **Intervenção em Património (dois casos de estudo e duas contribuições teóricas)**. Coimbra: FCTUC, 2011. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

GIOVANNONI, Gustavo - **Vecchie Città ed Edilizia Nuova**. [s.l.]: [s.n.], 1931.

GONZALEZ, Carlos Montes - **“Construir en lo construido”**. Sevilha: Escola Técnica Superior de Arquitectura de Sevilha, 2015. Trabalho final de curso do Departamento de Projetos Arquitetónicos da Escola Técnica Superior de Arquitectura de Sevilha.

GRAÇA, Ana Catarina, PAIO, Alexandra - Formal city vs informal city: from the clandestine neighbourhoods to the concept of UAIG (urban areas of illegal genesis). **3rd International Conference of Young Urban Researchers**. TICYUrb 2018, 2018.

HARRISON, Rodney - **Understanding the politics of heritage**. Manchester: Manchester University Press, 2009.

HARRISON, Rodney - **Heritage: critical approaches**. London: Routledge, 2013.

HARVEY, David - **Social justice and the City**. Oxford: Basil Blackwell, 1996.

HEIDEGGER, Martin - **Heidegger e o problema do espaço**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

HERNANDEZ, Felipe, KELLETT, Peter, ALLEN, Lea Knudsen - **Rethinking the Informal City. Critical Perspectives from Latin America**. [s.l.]: [s.n.], 2009.

ICOMOS - **The Nara Document on Authenticity**. Nara: International Council on Monuments and Sites/ Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention, 1994.

JONES, Paul - Housing Resilience and the Informal City. **Journal of Regional and City Planning**, vol. 28, N.º 2, pp. 129-139, Agosto 2017. DOI: 10.5614/jrcp.2017.28.2.4

LACERDA, N., ZANCHETTI, Sílvia Mendes - **Plano de Gestão da Conservação Urbana: Conceitos e Métodos**. Olinda: Centro de Estudos Avançados da Conservação Integrada (CECI) da Universidade de Pernambuco, 2012.

LAGUERRE, Michel S. - **The Informal City**. [s.l.]: Palgrave Macmillan, 1994. DOI: 10.1007/978-1-349-23540-7

LAUGIER, Marc-Antoine - **An Essay on Architecture**. Los Angeles: Hennessey Ingalls, 1977 (1ª ed.: 1755).

LEFEBVRE, Henri - **La production de l'espace**. Paris: Anthropos, 2000.

LEITÃO, Letícia Pereira - **The Protection of World Heritage. Settlements and their Surroundings**. Factors affecting management policy and practice. Tese de Doutorado em Filosofia submetida à Edinburgh College of Art. University of Edinburgh. 2011.

LOWENTHAL, David - **The Past is a Foreign Country**. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

LYNCH, Kevin - **The image of the city**. Cambridge: The MIT Press, 1960.

MEHTA, Suketu - **La vida secreta de las ciudades**. Barcelona: Mondadori, 2017.

NAWRATEK, Krzysztof - **City as a political idea**. 2012. Ensaio. Disponível em: <http://www.bdonline.co.uk/city-as-a-political-idea/5032616.article> [Consult. 18 junho 2019]

NEVADO, Ana - **Da expansão à recentralização / Do território ao património. A regeneração urbana da zona ribeirinha oriental de Lisboa (1994-1964)**. Lisboa: [s.n.], 2018. Tese de Doutoramento em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos do Departamento de Arquitectura e Urbanismo do ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa.

NORBERG-SCHULZ, Christian - **Genius loci: paesaggio ambiente architettura**. Milão: Electa, 1979.

PIETROSTEFANI, Elisabetta - **Valuating Urban Heritage in a Development Perspective. The roles of designation and appropriation for heritage policy design in Lebanon**. Paris: [s.n.], 2014. Dissertação de Mestrado em Desenvolvimento Internacional da Sciences Po PSIA – Paris School of International Affairs.

PIKIONIS, D. - **Topografia sentimental**. [s.n.]: [s.l.], 1935.

PUMAIN, D., REUILLON, R. - **Urban Dynamics and Simulation Models**. Cham: Springer, 2017. DOI: 10.1007/978-3-319-46497-8

ROCCO, Roberto, VAN BALLEGOIJEN, Jan - **The Routledge Handbook on Informal Urbanization**. Nova Iorque: Routledge, 2019.

ROSE, J.F.P. - **Ciudad bien temperada, La “qué nos enseñan la ciencia, las antiguas civilizaciones y la naturaleza”**. [s.l.]: Antoni Bosch Editor, S.A., 2018.

SANTOS, Milton - **A Natureza do Espaço. Técnica e Tempo. Razão e Emoção**. (Coleção Milton Santos, n.º 1). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.
SHARR, Adam - **Heidegger for Architects**. Thinkers for Architects Series. Nova Iorque: Routledge, 2007.

SILVA, José Miguel - **A invenção do Património Urbano. Processos de produção dos lugares patrimoniais em Portugal**. Lisboa: FA-UL, 2017. Tese de Doutoramento em Urbanismo da Faculdade de Arquitectura da Universidade de Lisboa.

SMITH, Laurajane - **Uses of Heritage**. Londres: Routledge, 2006.

TERÁN, Fernando de. - **El pasado activo: del uso interesado de la historia para el entendimiento y la construcción de la ciudad**. Madrid: Akal, 2009.

VELDPAUS, Loes - **Historic urban landscapes: framing the integration of urban and heritage planning in multilevel governance**. PhD Thesis in Conservation Planning of the

Department of Built Environment of the Technische Universiteit Eindhoven. TU/e: Eindhoven, 2015.

VENTURI, Robert - **Learning from Las Vegas**. [s.l.]: MIT Press, 1972.

VERGARA GOMEZ, Alfonso - **Supercities. La inteligencia del territorio**. [s.l.]: [s.n.], 2016. Disponível na WEB: <https://issuu.com/fundacionmetropoli/docs/supercities_ed_espa_a> [Consult. 02 maio 2019]

VERNIÈRES, Michel - Réhabilitation des centres urbains historiques : apport pour le développement local. **Repenser les limites : l'architecture à travers l'espace, le temps et les disciplines**, Paris, INHA («Actes de colloques»), 2005. Disponível na WEB: <<http://inha.revues.org/1668>> [Consult. 27 abril 2019]

YINGLE, Zhang – **Dimitri Pikionis: Roads of the times**. Madrid: Universidade Politécnica de Madrid, 2014. Dissertação de Mestrado em Estudos Oficiais de Mestrado e Doutoramento em Projectos Arquitectónicos Avançados da Universidade Politécnica de Madrid.

ZANCHETI, Sílvio Mendes - Conservação integrada e novas estratégias de gestão. **4º Encontro do SIRCHAL**, Salvador, Bahia. Salvador: [s.n.]. Disponível na WEB: <https://www.researchgate.net/publication/308991653_CONSERVACAO_INTEGRADA_E_NOVAS ESTRATEGIAS_DE_GESTAO> [Consult. 18 junho 2019]. 2000.

Modelos urbanos continuos. Hacia una ecología urbana

José Manuel de Andrés Moncayo

Escuela Técnica Superior de Arquitectura
(ETSAM, Madrid)
j.deandres@me.com

Sergio Martín Blas

Escuela Técnica Superior de Arquitectura
(ETSAM, Madrid)
sergio.martin@upm.es

Resumen

El presente artículo parte del interés por los modelos urbanos continuos, concretamente los derivados del concepto de “ciudad lineal”, como posible respuesta a algunos de los retos de la ciudad actual. Desde su aparición en la teoría urbana moderna a través de las propuestas para Madrid de Arturo Soria (1882), con sus múltiples reelaboraciones a lo largo del siglo XX, hasta la realidad de las grandes conurbaciones actuales, la “ciudad lineal” ha asumido distintos objetivos y significados, producto de las relaciones variables entre infraestructura, parcelación, edificación e instrumentos de definición de la forma urbana (planes, proyectos, acciones). La pertinencia actual de los sistemas urbanos continuos debe evaluarse desde el análisis de esa diversidad de manifestaciones. Así, si desde mediados del siglo pasado los objetivos de descongestión y regreso a la vida en la naturaleza de los modelos pioneros fueron invalidados por la “angustia de la dispersión” urbana (Secchi, 2000), las ideas de ruralización de la ciudad y urbanización del campo podrían considerarse precursoras del reequilibrio territorial y control medioambiental presentes en las agendas urbanas del nuevo milenio (Mostafavi, Doherty, 2011). A partir de este interés y pertinencia, el texto del artículo se centra en la génesis y desarrollo de un caso de estudio concreto: el enorme complejo urbano constituido por Wilshire Boulevard (Los Ángeles, California, USA), considerado en relación al concepto de “corredor lineal” desarrollado por autores como Constantinos Doxiadis a partir de la década de 1960. Frente a los primeros modelos teóricos de control del territorio a través de la forma urbana lineal y la popularización de diversas propuestas de un hipotético control total a través de megaestructuras lineales, el caso de Wilshire Boulevard se presenta como una alternativa al urbanismo tradicional mediante la combinación sucesiva de persistencias históricas, especulación inmobiliaria, planeamiento ortodoxo y crecimiento espontáneo. A través de su análisis se pretende, además, realizar una contribución útil para hacer frente a la disociación entre planes y políticas sectoriales, entre infraestructura, paisaje y ciudad como ámbitos competenciales distintos que domina el crecimiento y transformación de la ciudad contemporánea.

Palabras clave

Ciudad, Infraestructura, Corredor, Ecología, Megalópolis

Introducción

-Presentación del tema

La presente investigación aborda la génesis y desarrollo de modelos urbanos continuos, desde los inicios del urbanismo moderno hasta mediados del siglo XX, con la finalidad tanto de establecer los fundamentos teóricos comunes de dichos proyectos como la de traer al debate contemporáneo, marcado por los paradigmas de conectividad e interrelación del mundo globalizado, los escenarios utópicos anticipados por una genealogía de proyectos urbanos continuos. De esta manera, el medio urbano contemporáneo puede ser concebido como una ecología de redes, a la manera teorizada por el biólogo y ecologista norteamericano Howard T. Odum, donde se propone un entendimiento de los sistemas complejos a través de diversas escalas de análisis diagramático que abarcan desde una célula a un territorio transnacional y donde se sintetizan las sinergias e intercambios entre sistemas aparentemente autónomos. Gracias a esta aproximación metabólica al proyecto urbano podemos vislumbrar la superación de una comprensión mecanicista de la relación entre naturaleza y medio urbano en favor de una nueva ecología urbana, donde se integren estudio de los flujos de energía y estratos temporales pertenecientes a todos los fenómenos implicados en la consolidación y transformación de la forma urbana. Una ecología urbana que, en definitiva, sea capaz de proporcionar un enfoque holístico y transversal que integre conocimientos procedentes de distintas tradiciones disciplinares dedicadas al estudio del hábitat humano.

En las últimas décadas se ha consolidado en el ámbito académico anglosajón una corriente cultural que busca unir la larga tradición paisajista inglesa y norteamericana con la teoría urbana moderna, denostada y abandonada tras la eclosión del pensamiento posmoderno a principios de los años setenta. En un contexto de decadencia y pérdida de credibilidad del Urbanismo -en el que incluso se le ha dado por muerto- el creciente interés por la arquitectura del paisaje ha devuelto en las últimas décadas a la arquitectura la capacidad de abordar la gran escala, apelando al peso político de la globalización o la protección del medio ambiente, comparable con la importancia de la industrialización o el alojamiento de masas para el urbanismo moderno. Esta tendencia respondería a lo que James Corner ha denominado *Landscape Urbanism*¹ (ampliación del término Landscape Architecture acuñado por Frederick Law Olmstead), o a lo que *Mohsen Mostafavi* bautizó como *Ecological Urbanism*², conceptos ambos que integran de disciplinas y tradiciones históricas bajo la óptica de nuevas aproximaciones derivadas de los avances tecnológicos, científicos o culturales. Un entendimiento amplio del concepto de “paisaje” trasciende su origen artístico en relación con disciplinas como la pintura o la jardinería para englobar el efecto de la superposición de diversos sistemas artificiales (infraestructurales, políticos o urbanos) sobre el medio, transformado en territorio productivo. De esta manera, el término “Paisaje” nos brinda la oportunidad de abordar de manera unitaria la condición continua e híbrida, natural y artificial, del hábitat humano.

¹ WALDHEIM, Charles. **The Landscape Urbanism Reader**. New York: Princeton Architectural Press, 2006.

² MOSTAFAVI, Mohsen, DOHERTY, Gareth, and Harvard University, eds. **Ecological Urbanism: Ecological Urbanism**. Zürich: Lars Müller Publishers, 2011.

Wilshire Boulevard es una avenida de más de 25 kilómetros de longitud que conecta el centro de Los Ángeles (California, USA) con el núcleo histórico de Santa Mónica en la costa del océano Pacífico. El grado de autonomía urbana de esta avenida en el conjunto de la trama de Los Ángeles es tal que puede ser considerada como una singular excepción al urbanismo de la expansión suburbana que caracteriza la Ciudad. Definida por Reyner Banham como “el primer Downtown Lineal”, Wilshire Boulevard aúna a su relevancia económica, comercial y cultural (puesto que en ella se ubican algunas de las más importantes empresas, tiendas, hoteles y museos de la ciudad) un papel imprescindible en el sistema de infraestructuras de transporte de la región de Los Ángeles, integrada por más de 88 municipios. Por ello, para la problematización de un conglomerado urbano e infraestructural cuya trascendencia histórica recorre todo el siglo XX se ha empleado el concepto de “Corredor Lineal”³. El término se aplica a un sistema asociado al trazado de infraestructuras lineales de transporte que conecta una serie de nodos o centralidades urbanas.

Pese a que la teoría urbana ha considerado desde sus orígenes que el desarrollo urbano se encuentra asociado a los medios de transportes de manera más o menos espontánea., arquitectos y urbanistas han elaborado durante toda la primera mitad del s. XX numerosas propuestas utópicas en torno al futuro de la ciudad moderna asociada a los nuevos medios de transporte de masas. Pese a la influencia y difusión de diferentes modelos ideales continuos (de la Ciudad Lineal de Arturo Soria de finales del s.XIX a las Megaestructuras de los años 60) su impacto real en la forma de nuestras ciudades ha sido prácticamente inexistente por lo que la planificación de corredores lineales, pese a contar con una aceptación académica y teórica consolidada, carece prácticamente de ejemplos prácticos reales que permitan establecer con solvencia y coherencia una corriente propia dentro del proyecto urbano.



Figura 1 – Fotografía aera de Wilshire Boulevard por Jason Arnold (2013). Modificada por el autor.

³ WHEBELL, C. F. “Corridors: A Theory of Urban Systems.” *Annals of the Association of American Geographers*, Vol.59, no. No.1. (March 1969): 1–26.

Objetivos

El objetivo de este trabajo es cuestionar la teoría que atribuye al mero azar el origen espontáneo del fenómeno urbano de Wilshire Boulevard, una visión extendida a causa de la inexistencia de una planificación ortodoxa o de una única mente responsable detrás de su concepción⁴. A través de la búsqueda de los factores diferenciales que permitieron el desarrollo de este fenómeno singular en diversas etapas históricas, trataremos de identificar las herramientas y actores que intervinieron para convertir lo que era un elemento más en el viario de la periferia de Los Ángeles en la estructura urbana continua de mayor longitud, densidad y relevancia de la metrópolis. La hipótesis que desarrollaremos es que el éxito de la asociación entre infraestructura y forma urbana de este caso de estudio se fundamenta, al contrario que en otras experiencias reconocidas basadas en la planificación total, en el rechazo a la zonificación, la flexibilidad formal y la relajación de las normas edilicias, lo que permitió basar su desarrollo en la acción de promotores privados con intereses muy diversos.

Este punto nos permite vislumbrar alternativas a los modelos urbanos basados en la primacía de la suburbanización concéntrica de baja densidad mediante la apuesta por ejes de crecimiento que estructuran la forma urbana en base a una relación sostenible entre territorio, paisaje y ciudad. Según el crítico de arquitectura y arquitecto jefe del planeamiento de Los Ángeles Christopher Hawthorne “Wilshire es el lugar donde Los Ángeles se enfrenta a su profunda ambivalencia de dejar atrás definitivamente su pasado de baja densidad dominado por el automóvil y esencialmente suburbano”⁵.

Metodología

La metodología de este trabajo combina la investigación de los hechos históricos con la síntesis de las ideas que han guiado el desarrollo de la ciudad, con especial atención a los contextos culturales y políticos desde el que dichas ideas han sido planteadas. Estos conceptos clave establecen un diálogo con el ámbito mayor de la teoría urbana moderna, en donde se rastrean los préstamos e intercambio teóricos que desembocaron en la elaboración de una cultura urbana propia basada en el predominio absoluto del automóvil. Para la elaboración de este trabajo se ha acudido a diversas fuentes primarias -como periódicos locales de la época- para la reconstrucción ordenada de los acontecimientos públicos, así como a numerosas fuentes secundarias para la valoración del impacto social y cultural que el desarrollo de Wilshire Boulevard tuvo tanto en la sociedad angelina como en la crítica y teoría de la arquitectura y el urbanismo.

Marco conceptual

A principios de la década de 1960, el arquitecto griego Constantinos Apostolou Doxiadis elaborará bajo el nombre de “Ekística” una síntesis de diferentes disciplinas relacionadas con el medio urbano enfocada a la contextualización y solución de los

⁴ “Wilshire Boulevard es el producto de un sueño que nadie soñó, ni siquiera el propio Gaylord Wilshire. Es una calle mundialmente famosa fruto de la unión de fragmentos.”

HAWTHORNE, Christopher – “Wilshire Boulevard, a Main Street That Stand Apart.” **Los Angeles Times**, March 23, 2013.

⁵ *Ibid.*

problemas de las ciudades modernas⁶ (marginalidad, tráfico, acceso a la vivienda, regeneración urbana). La visión de Doxiadis se basa en el estudio del crecimiento urbano en relación con la creación, desarrollo y tecnificación de redes de transporte y comunicación a una escala superior a la urbana. De esta manera, Doxiadis, apoyado en otras investigaciones como la teoría del Lugar Central de Walter Christaller, concibe el territorio como una red de nodos urbanos de diverso tamaño y características, cuya ubicación y posición relativa en el sistema empujaban a su especialización económica en el marco de un sistema urbano jerarquizado y organizado en torno a múltiples centralidades.

Otro concepto acuñado por Doxiadis para apoyar su teoría evolutiva será la noción de *Dynapolis*, que empleará para referirse a la aceleración del crecimiento de algunos asentamientos urbanos. Para Doxiadis, la aparición de los nuevos sistemas mecánicos de producción y transporte durante la Revolución Industrial supuso una nueva etapa en el desarrollo y crecimiento dinámico de los asentamientos humanos, marcada por una brusca aceleración del crecimiento de las ciudades que provocó la absorción de los núcleos más pequeños por parte de unas centralidades en crecimiento continuado o *Dynamópolis*. La llegada del automóvil, sin embargo, permitió extender los sistemas urbanos por áreas aún mayores, estableciendo cadenas de asentamientos interconectados.

El concepto de corredor lineal se basa en la teoría urbana de los años 1960 y principalmente en las investigaciones llevada a cabo por Constantinos Doxiadis en torno a los fenómenos históricos y presentes de urbanización. Para Doxiadis, la aparición de la locomoción mecánica supuso la transformación total del hábitat del hombre. Una transformación que atraviesa diferentes periodos según el uso predominante del ferrocarril, el automóvil y la aviación comercial pero que en definitiva ha transformado la relación de los seres humanos con el medio urbano no solo en términos de aumento de población y tamaño de los núcleos urbanos sino en términos de la escala del territorio involucrado en dicha transformación.

Para Doxiadis, es necesario reconocer el funcionamiento de una escala superior en el funcionamiento de las ciudades, el de los grandes sistemas urbanos que conectan diversos núcleos mediante enlaces. A comienzos de la década de 1960, Doxiadis comienza a estudiar la conformación de estos sistemas en la costa este norteamericana y en el archipiélago japonés. Al final de la década, los estudios llevados a cabo por el Centro de Estudios Ekísticos de Atenas en torno a 15 metrópolis de todo el mundo permiten a Doxiadis concluir que el salto territorial y policéntrico del crecimiento urbano es un fenómeno global. El análisis de los desplazamientos diarios entre los centros urbanos y las zonas residenciales le sirve a Doxiadis para arrojar unos valores medios: si el centro urbano medio de una ciudad es de 10x10 km, el área de actuación de los sistemas urbanos abarca una circunferencia de 75 kilómetros de radio. Por tanto, la tendencia de crecimiento de estos sistemas urbanos diarios sería concéntrica, pero su crecimiento se apoyaría en una serie de conexiones entre núcleos basadas en

⁶ DOXIADIS, Constantinos Apostolou – “Ecumenopolis: Towards a Universal City.” *Ekistics* 13, no. 75 (January 1962), pp. 3–18.

infraestructuras lineales de transporte y estaría moldeada por lo que denomina “fuerzas estéticas” y que podríamos denominar como la influencia de la geografía y el paisaje en la conformación final de estos sistemas.

Con frecuencia los conceptos de corredor y ciudad lineal se han empleado de manera intercambiable. Sin embargo, a raíz de un artículo publicado por Lord Llewelyn-Davies en *Town Planning Review*⁷, el propio Doxiadis se verá forzado a hacer alusión a la relación de sus propuestas con las ideas de Arturo Soria y Mata. Para Doxiadis la propuesta de Soria –que conocía a través de la difusión de diversos dibujos y esquemas de la experiencia madrileña recogidos en los trabajos del historiador británico George Collins- no constituye una ciudad lineal en sentido estricto al carecer de centralidades y focos funcionales. En todo caso, Doxiadis reconoce su carácter como parte de un sistema urbano más complejo, en el que adquiriría una función de enlace o conexión entre dos conurbaciones pre-existentes, por lo que la Ciudad Lineal proyectada y parcialmente ejecutada por Soria en la periferia madrileña podría asociarse más acertadamente, dentro de la terminología urbanística de Doxiadis, con la noción de corredor lineal.

El término “ciudad” es, por lo tanto, insuficiente para entender el funcionamiento de los sistemas urbanos contemporáneos a la par que engañoso incluso a la hora de proponer modelos ideales a imitar. Los sistemas urbanos modernos despliegan una influencia que supera por mucho los antiguos límites de los términos municipales y la noción de comunidad política de la ciudad clásica. Su importancia no puede medirse (solo) en términos de población y extensión, sino que debe entenderse en términos de consumo de energía, de comunicación y de interconexión territorial.

Desarrollo

1. Gaylord Wilshire y la persistencia histórica de las infraestructuras lineales (1895-1924)

A pesar de que Wilshire Boulevard tiene su origen en los albores de la era del automóvil, su trazado recoge numerosas persistencias de sistemas de transporte más arcaicos. El crítico británico Reyner Banham, en su libro “Los Ángeles. La arquitectura de cuatro ecologías”, asocia el desarrollo del primer tramo de Wilshire Boulevard, el situado entre el downtown hasta Hancock Park, con el trazado histórico del Camino Real, la carretera militar española que conectaba los asentamientos coloniales, campamentos militares y misiones. Aunque los historiadores plantean sus dudas acerca de la localización exacta de esta ruta histórica lo cierto es que hay constancia en 1792 de la conexión de dos importantes localizaciones, el núcleo fundacional de Los Angeles, conocido como El Pueblo, al norte del downtown, y los pozos de La Brea mediante el llamado Camino Viejo. A mediados de 1860, una bifurcación de este camino (que más allá de La Brea giraba al norte hacia el valle de San Fernando) dio lugar a una pista de tierra batida que daba servicio a los ranchos y granjas de la zona, discurrendo hasta Santa Monica. De este modo, en las últimas décadas del siglo XIX, ya estaba

⁷ DOXIADIS, Constantinos Apostolou – “On Linear Cities” *Ekistics*, vol. 23, no. 139 (June 1967), pp. 333–337.

establecido el esqueleto viario sobre el que crecerá la futura avenida conocida como Wilshire.

En la década inmediatamente anterior a la fundación de Wilshire tuvo lugar la primera revolución urbanizadora de la ciudad de Los Ángeles: la llegada del ferrocarril transcontinental. El tendido de vías original de 1869 conectaba Omaha (Nebraska) con Oakland, en la Bahía de San Francisco, trayecto que luego fue continuado hasta las ciudades de Sacramento y Los Angeles. La llegada del ferrocarril a California desplazó una enorme masa de población desde el interior del país hasta la Costa Oeste. Este éxodo desde el interior del país desencadenó una expansión sin precedentes del núcleo urbano de Los Ángeles en torno al trazado de las cinco primeras líneas de ferrocarril que conectaban el *downtown* con San Pedro, Riverside / San Bernardino, Santa Ana, San Fernando y Santa Monica.

Este último trayecto, inaugurado en 1875, conectaba las calles de San Pedro y la 5th St. en el *downtown* angelino con el muelle de carga de Santa Monica y era conocido como *Los Angeles and Independence Railroad*. Por aquel entonces, el territorio comprendido entre el límite occidental del *downtown* y la costa se componía de grandes propiedades agrícolas y ganaderas, algunas de los cuales se correspondían con los inmensos ranchos existentes en la zona durante la dominación española y mejicana servidas por una pista de tierra cuyo recorrido se puede identificar a grandes rasgos con el desarrollo futuro de Wilshire Boulevard.



Figura 2 - Los Angeles and Independence Railroad y el trazado original de Wilshire Boulevard (c.1900)

Merece la pena detenerse un momento en la elaboración de un breve retrato de la persona que dio su nombre a ese desarrollo: el político, editor, hombre de negocios y promotor inmobiliario, Henry Gaylord Wilshire (1861-1927), apodado por sus coetáneos simplemente como G. Wilshire. Llegado en 1884 a la ciudad de Los Angeles junto a su familia, Gaylord Wilshire predice en esas fechas que “con el creciente confort y velocidad de los medios de transporte, California se convertirá rápidamente en el patio de recreo de invierno para la clase ociosa de estadounidenses”⁸.

Las contradicciones intrínsecas en el pensamiento y en la biografía de Gaylord Wilshire dibujan el retrato poliédrico de un hombre de muchos rostros: rico heredero de una

⁸ RODERICK, Kevin; LYNXWILER, J. Eric – **Wilshire Boulevard: Grand Concourse of Los Angeles**. 1st ed. Santa Monica: Angel City Press, 2005.

fortuna en Cincinnati; creyente convencido del progresismo socialista tras entrar en contacto con el pensamiento de Henry George⁹ y la utopía literaria de Edward Bellamy “*Looking Backward: 2000-1887*”; dandy encantador de mujeres casadas; editor de diversas publicaciones radicales; buscador de oro y eterno candidato político (Candidato Socialista en las elecciones generales de 1891, al parlamento británico en 1894, al congreso estadounidense de nuevo por California en 1900, al parlamento canadiense en 1902 y de nuevo al congreso por el estado de Nueva York en 1904, todas ellas sin que fuera finalmente electo al cargo). Tras el fracaso consecutivo de sus intentos de acceder a la política de alto nivel, Wilshire regresará a Los Angeles para ser candidato a la alcaldía de Los Angeles en 1909 donde se ocupará de manera definitiva de la gestión de sus propiedades en Wilshire Boulevard: más de 14 hectáreas de terreno adquiridas en 1887 al oeste del *downtown*. En 1894 Gaylord Wilshire segrega de sus grandes propiedades una pista de tierra de 120 pies de ancho (aprox. 36 metros) que donan al ayuntamiento con la condición de que fuera convertida en bulevar. Además, se indicó al ayuntamiento la forma estricta en la que esta calle debía ser urbanizada: una carretera de 50 pies de anchura, con aceras de 35 pies a cada lado adornadas con árboles, arbustos y césped y que contenían una franja peatonal pavimentada con cemento de 6 pies de ancho cada una.

Finalmente, el 8 de febrero de 1896, el Ayuntamiento de Los Angeles aprueba la petición de la Compañía Wilshire y reconoce Wilshire Boulevard como una calle pública de su administración en la que tienen efecto las ordenanzas propuestas por Gaylord Wilshire. Algunas de las regulaciones más relevantes de estas ordenanzas eran que no se podría tender vías de ferrocarril, las viviendas siempre deberían accederse desde la calle Wilshire o que el reparto de mercancías y su transporte no podría recorrer Wilshire ni atravesarla a menos que su destino fuese esa misma calle. Todas estas restricciones se impusieron bajo amenaza de constituir un delito castigado con elevadas multas y su pervivencia tendrá a la postre una influencia determinante en la forma y funcionamiento de los futuros desarrollos del bulevar. Este estricto código tenía como objetivo incrementar el atractivo y, por ende, el valor inmobiliario de las propiedades de Wilshire, con la idea de generar un entorno residencial de alto nivel libre de actividad industrial pesada. Estas medidas presuponían además el establecimiento de un tranvía paralelo al bulevar en cuyo recorrido Gaylord Wilshire dispuso una serie de carteles publicitarios cuyo arrendamiento ayudó a financiar la urbanización del conjunto. Ya sea por el éxito de estas medidas o por el atractivo intrínseco de la zona, lo cierto es que a principios del siglo XX Wilshire Boulevard y las zonas limítrofes se habían convertido en uno de los barrios residenciales de clase alta más cotizados.

2. Prototipos residenciales alternativos y la conquista de la densidad.

A pesar del carácter eminentemente aristocrático del barrio, a comienzos de los años 20 algunas iniciativas intentan generar modelos residenciales alternativos a la supremacía absoluta de la vivienda unifamiliar de lujo. El caso más reseñable, por tratarse de una

⁹ El pensamiento de Henry George, en especial su teoría sobre la necesidad de la regulación y propiedad colectiva de los recursos naturales, especialmente del suelo. Su teoría sobre la especulación y el aumento de precios del terreno inspiró los modelos alternativos a la ciudad tradicional más influyentes de finales del siglo XIX: la Ciudad Jardín de Ebenezer Howard y la Ciudad Lineal de Arturo Soria.

tipología insólita en la costa oeste, son los apartamentos Gaylord, un complejo que reivindicaba los valores sociales del fundador de Wilshire, quien, en una de sus sentencias más difundidas había proclamado que una vez que hubiera Socialismo “el sur de California sería el rincón más densamente poblado del continente americano¹⁰”. El inmueble, un compacto volumen de 13 alturas y estilo clásico, alojaba 163 apartamentos bajo la forma de la primera cooperativa de vivienda de Los Ángeles, que fueron vendidos por precios muy económicos¹¹ a particulares. El gerente de la operación G. W. Cowan concebía los apartamentos como una comunidad democrática distinta a cualquier otra clase de alojamiento social conocido en Los Angeles: los cooperativistas elegirían a una junta de gobierno para la gestión del inmueble y sus servicios, entre los que se contaban un gran economato, barbería, lavandería, salón de baile y espacio comercial, por no mencionar un generador eléctrico de vapor y un incinerador de basura conectado a una trampilla de residuos en cada apartamento.

Sin embargo, los apartamentos Gaylord pronto dejaron de ser un experimento de vivienda colectiva y su modo de vida innovador se convirtió en un referente cosmopolita y aristocrático popularizado por las estrellas. El 29 de abril de 1924 tuvo lugar una gran fiesta de inauguración donde más de 2,000 asistentes inspeccionaron los apartamentos, con acabados de mármol y caoba, tapices y muebles a medida, vistas al mar a los jardines del Hotel Ambassador. El esplendor de la primera edad dorada de Hollywood tuvo en los apartamentos uno de sus escenarios, con una comunidad que contaba con constructores respetables, estrellas de cine en ciernes, clérigos y hombres de negocios de la costa este que pasaban largas temporadas en Los Angeles. El éxito social de los apartamentos no pudo evitar que en 1930 la Gran Depresión y los escándalos internos –que habrían demostrado que solo 20 de los 163 apartamentos fueron vendidos y el resto eran subarrendados por la propiedad- obligaron a la disolución de la cooperativa, por lo que el edificio pasó a ser definitivamente un edificio de apartamentos de alquiler convencional.

¹⁰ “I have no doubt that when we have socialism, and the place of man’s abode will be determined by his will rather than as it is now by his job, Southern California will be the most thickly settled part of the American continent.” RODERICK, Kevin; LYNXWILER, J. Eric – **Wilshire Boulevard: Grand Concourse of Los Angeles**. 1st ed. Santa Monica: Angel City Press, 2005.

¹¹ The purchase price of an apartment is less than half the cost of the same apartment over a period of years, including cost of upkeep. I find that people are becoming more educated every day to purchasing their own apartments, and a great many apartment buildings in Los Angeles are turning into the cooperative type.- “Plan is Growing in Favor” Los Angeles Times, April 9, 1924



Figura 3 – Un insólito prototipo, Apartamentos Gaylord (c.1910)

3. Infraestructura, Paisaje y la emergencia de una nueva arquitectura comercial

Durante la frenética década de los años 20, cuando el ya por aquel entonces anciano Gaylord Wilshire había perdido por completo el interés en la inversión inmobiliaria, entrará en escena otro aventurero y especulador, A. W. Ross, con la compra de algo más de 7 hectáreas de terreno de los lotes situados al sur del tramo central de Wilshire Bd., que por aquel entonces no era más que una polvorienta calle de dos carriles delimitada por hileras de eucaliptos y rodeada por campos de cultivo. La compra se efectuó por una suma de dinero tan elevada que sus coetáneos apodaron esta operación inmobiliaria como la “Locura de Ross”. Sin embargo, A. W. Ross tenía claro que el futuro de Los Angeles discurría de la mano del automóvil por lo que estableció que 4 millas era una distancia aceptable para los desplazamientos diarios en estos vehículos y descubrió que una circunferencia de 4 millas de radio con centro en la zona central de Wilshire Boulevard abarcaba cuatro barrios residenciales de clase alta: Beverly Hills, West Hollywood, Wilshire y West Adam Heights.

Sin embargo, los proyectos inmobiliarios de W. A. Ross no se habrían desarrollado de esta manera sin la existencia de un plan urbano elaborado en 1924 por Frederick Law Olmsted Jr., hijo del célebre creador de Central Park y fundador de la nueva disciplina de la Arquitectura del Paisaje. Este plan repensó el sistema viario de Los Ángeles por completo, introduciendo una red de infraestructuras masivas en cuyo funcionamiento destaca Wilshire Boulevard como una de sus arterias principales. La trascendencia de este plan se ha menospreciado durante largo tiempo como uno de los orígenes de la

importancia urbana del bulevar frente al reconocimiento de la acción de los promotores privados, pero su influencia resultaría trascendental para establecer de manera definitiva el carácter estructurante de Wilshire Boulevard como el eje de crecimiento oeste de Los Angeles, una secuencia de centralidades conectadas desde el downtown hasta el océano. El ayuntamiento de Los Angeles encargó este plan al célebre arquitecto del paisaje alarmado por el incremento exponencial de automóviles en el centro de Los Angeles (en 1923 estaban registrados más de un automóvil por cada dos habitantes) que desde hacía algunos años estaban llevando al colapso el downtown angelino. El conocido como *Major Traffic Street Plan* de Olmsted¹² aúna criterios estéticos y logísticos en el diseño de la red principal de infraestructuras que debía descongestionar el centro urbano y estructurar el crecimiento de Los Angeles al tiempo que apostaba por la oportunidad de fomentar un desarrollo de un escenario urbano en movimiento, “notablemente bello y artísticamente impresionante” que llegaban a comparar incluso con la Avenida de los Campos Elíseos de París. Entre las medidas propuestas por el plan estaba ensanchar parte de su trazado y terminar de urbanizar el tramo oeste de la avenida, que se conectaría con la calle Nevada del downtown de Santa Monica, lo que consolidaría el trazado definitivo del bulevar tal y como lo conocemos hoy en día. La propuesta contó con un respaldo masivo entre los votantes y los promotores locales –entre ellos el propio W. A. Ross– por lo que la aprobación del plan supuso la derogación de la antigua ley de zonificación que impedía los usos comerciales fuera del downtown, por lo que en poco tiempo el plan Olmsted consumó la transformación de la Wilshire residencial en la primera avenida comercial pensada para el coche.

Wilshire se transformó en una calle de seis carriles para facilitar el tráfico a varias velocidades y permitir el funcionamiento del bulevar como la vía rápida planificada por Olmsted. Ross convenció igualmente a los compradores de terreno de la necesidad de establecer grandes aparcamientos en superficie en la trasera de sus edificios de manera que se llevó hasta un límite insospechado las restricciones originales establecidas por Gaylord Wilshire. Si este último buscaban la creación de una modélica calle residencial, la visión y habilidades de A. W. Ross permitieron emplear estos mismos condicionantes para la creación de tipologías comerciales insólitas a la medida del automóvil. Entre 1920 y 1930, Wilshire fue la cuna de los sistemas de semáforos sincronizados, de las primeras restricciones de aparcamiento, de la arquitectura drive-in y de la decoración navideña de las calles. El tránsito urbano a través de la calle, a una velocidad de 25 mph (40 km/h), dio origen a un paisaje comercial sintético donde cada detalle era diseñado al milímetro con el fin de estimular al conductor mediante una insólita alianza entre diseño urbano, arquitectura y diseño publicitario décadas antes de la eclosión de la arquitectura del Strip en Las Vegas.

¹² OLMSTED, Frederick Law; BARTHOLOMEW, Harland; CHENEY, Charles Henry – **A Major Traffic Street Plan for Los Angeles** (*Prepared for the Committee on Los Angeles Plan of Major Highways of The Traffic Commission of The City and County of Los Angeles*). Los Angeles, 1924.

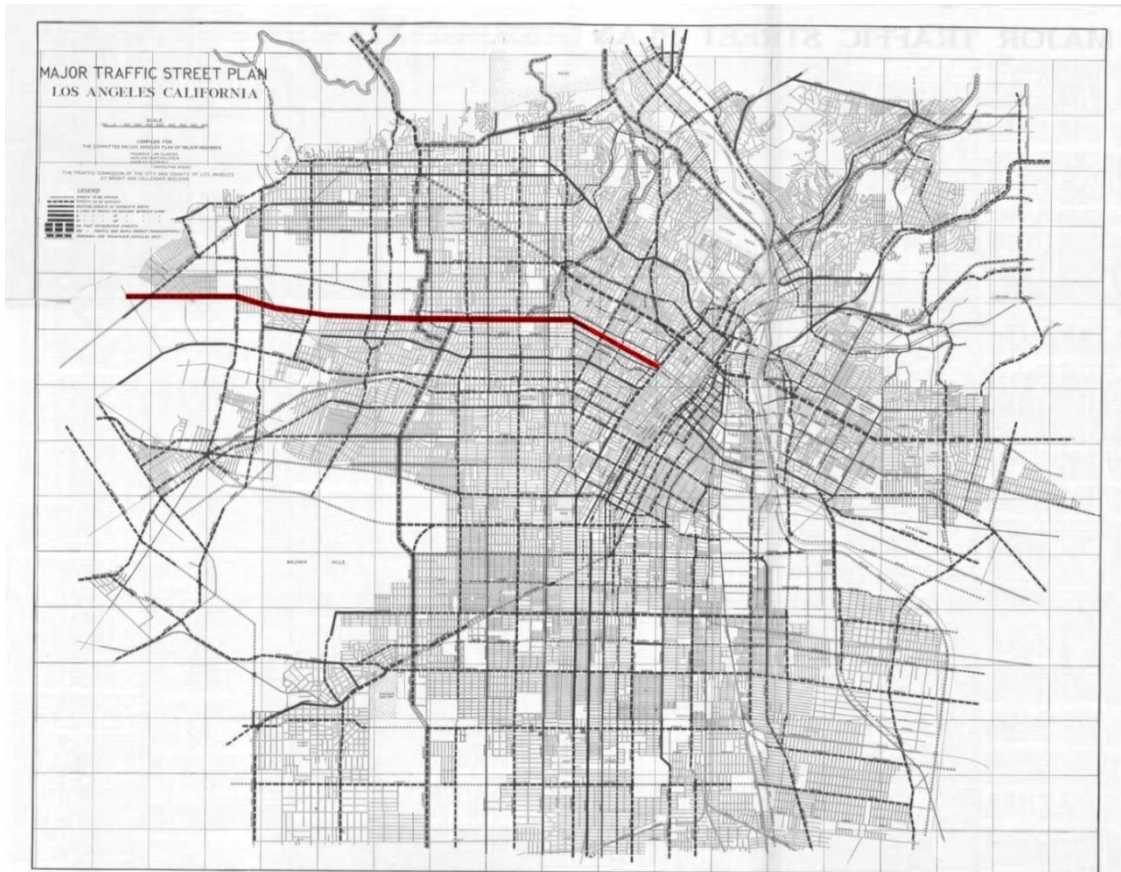


Figura 4 – Desarrollo y ampliación de Wilshire Boulevard en el Major Traffic Street Plan de Frederick Law Olmsted Jr. (1924)

En 1928, la proliferación de comercios y negocios era tan floreciente que el tramo comprendido entre las avenidas Sycamore y Masselin fue rebautizado popularmente como Miracle Mile. En este tramo, se levantaron los primeros grandes complejos comerciales como el notable Bullock Wilshire, un volumen de 45 metros de altura aterrizado decrecientemente en cada una de sus esquinas y que estaba presidido por una esbelta torre central que contaba en su coronación con nada menos que una antena para atracar Zeppelines (de la que no se tiene constancia que fuera nunca utilizada para tal fin). Cabe destacar no solo sus inusitadamente grandes escaparates, cuyas lunas desafiaban los límites de la industria del vidrio de la época para poder ser vistas por los conductores desde sus vehículos en movimiento; sino el hecho de disponer de dos entradas principales, la mayor de ellas en la parte trasera del edificio, lo que predisponía a la entrada desde el aparcamiento. La entrada al edificio en automóvil fue diseñada cuidadosamente como un acontecimiento ceremonioso que comenzaba con la apertura ante el automóvil entrante en el recinto de unas fabulosas puertas art déco, continuaba bajo la protección de una enorme pérgola decorada por un mural del artista Herman Sachs, y culminaba con las puertas giratorias que introducían a los compradores al interior del edificio mientras el valet se ocupaba de estacionar su vehículo.

Toda esta arquitectura *drive-in*, empleando el calificativo de Reyner Banham, no podría haber sido posible sin la conjunción de factores geográficos, sociales, económicos y

tecnológicos coincidentes en el tiempo y el espacio. Una alineación de las fuerzas implicadas en la transformación de la ciudad que permitieron que Wilshire Boulevard se convirtiera “en el bulevar de los prototipos, en una serie de hipótesis de 25 kilómetros de largo”¹³, en palabras de Christopher Hawthorne. Pero si hemos de puntualizar algunas de las razones que hicieron posible la rápida transformación del bulevar podemos enumerar la enorme saturación del downtown, cuyo crecimiento hacia el este estaba constreñido por el tejido industrial en torno a las líneas de ferrocarril y el río de Los Ángeles y que con la derogación de la ley de zonificación en 1924 se expandió, como una olla a presión, a lo largo del bulevar.



Figura 5 – Bullocks Wilshire, obra de los arquitectos John & Donald Parkinson (c.1929)

¹³ HAWTHORNE, Christopher – “Wilshire Boulevard, a Main Street That Stand Apart.” **Los Angeles Times**, March 23, 2013.

4. Modelos alternativos al automóvil.

Tras la Gran Depresión, que supuso el punto final al segundo boom inmobiliario de Wilshire, el bulevar atravesó una etapa sombría donde muchos de los grandes hoteles y edificios comerciales se vieron abocados al cierre. Sin embargo, tras la Segunda Guerra Mundial, las autoridades municipales repitieron la fórmula del éxito de los años veinte y levantaron las limitaciones de altura, fijado desde entonces en 13 alturas. Esta desregulación conllevó la urbanización intensiva de un nuevo tramo de Wilshire, donde entre 1966 y 1976 se levantaron más de veintidós modernas torres de oficinas donde antes se ubicaban restaurantes drive-in. Conectada finalmente tanto con el downtown como con Santa Monica, Wilshire se convirtió en una sucesión de arquitecturas de alta densidad que conectaban a su vez con grandes áreas funcionales de importancia urbana a nivel residencial (Westwood y West Hollywood), comercial (Rodeo drive), cultural (Campus UCLA) y financiero.

La historia de la búsqueda de modelos alternativos al automóvil en la ciudad de Los Angeles está plagada de fracasos y continuos escollos que posponen el avance de las políticas públicas de movilidad constantemente. Tras la inmensa popularización del automóvil a principios de los años veinte, la caída del uso del tranvía abocó a las principales compañías privadas que explotaban su uso a la quiebra, por lo que para finales de esa misma década la práctica totalidad de las líneas de ferrocarril eran deficitarias y muchos tramos de vías comenzaron a ser retirados o cubiertos de asfalto.

El automóvil se convirtió en ese momento en el único protagonista del sistema de transporte angelino y en gran medida el *Major Traffic Street Plan* de 1924 fue el responsable de la consolidación de este triunfo y del abandono de cualquier política de transporte alternativa¹⁴. Sin embargo, el incremento de los precios de la gasolina provocados por la crisis del petróleo de 1973 llevó a las autoridades municipales a la apuesta decidida por la planificación de un sistema de transporte de masas alternativo. Tras los fracasos en 1968 y 1974 por sacar adelante un plan integral de transporte el estado de California constituye la Comisión de Transporte del condado de Los Angeles que apostará por dos sistemas paralelos: un sistema de metro subterráneo y otro de tranvía en superficie. Finalmente en 1980 se aprueba una iniciativa que prevé la construcción de diez corredores de tráfico donde la línea de metro de Wilshire Boulevard sería la pieza clave que estructuraría el conjunto, integrando seis de las dieciséis estaciones del sistema¹⁵.

¹⁴ Durante la Segunda Guerra Mundial, la escasez de gasolina debida al racionamiento y la demanda de la industria militar obligó a las autoridades municipales a apostar por un sistema de líneas de autobuses segregadas durante este breve periodo.

¹⁵ Future Stations of the Past: 1980s Plans for a Wilshire / LaBrea Subway Stop & Overhead Metro Rail. **Metro Primary Resources**. (6 de Abril de 2011)



Figura 6 - Wilshire Boulevard como arteria central de Los Angeles en el Plan Integral de Transporte de 1974. El esquema distingue entre Centros de Alta Densidad (Puntos), Vías rápidas de transporte (Líneas Blancas), Desarrollos de Media Densidad en torno a arterias (Líneas Gris Oscuro) y Áreas de baja densidad (Sombreado Gris).

En 1981, los vecinos y comerciantes de Wilshire Boulevard se organizaron para reclamar a sus representantes parlamentarios electos en Washington la provisión de fondos y construcción del ya denominado Corredor de Wilshire, cuya construcción comenzaría finalmente en 1985. Sin embargo, la explosión de una bolsa de metano en el subsuelo de Wilshire ese mismo año, provocó la detención de las obras a pesar de que el accidente no estaba relacionado con las obras del metro. Tras la consideración del tramo

medio de Wilshire como zona de metano, el trazado del corredor rápido subterráneo de Wilshire tuvo que reconsiderarse más allá del tramo entre Vermont y Western, de poco más de un kilómetro y medio de longitud, obligando desde ese punto a desviarse al norte hacia Hollywood. La alternativa resultante era mucho más costosa y menos eficiente al estar obligada a alternar tramos subterráneos y elevados, y dejaba como resultado un impacto urbano en superficie mucho mayor, con la segregación de barrios y tramos de calles completos, por lo que la oposición de los vecinos hizo imposible su aplicación.

Pese a estas dificultades, la ampliación de la línea de metro de Wilshire, conocida desde 2006 como “línea púrpura”, es uno de los grandes puntos de la política municipal actual de Los Angeles¹⁶. Pese a llevar en la mente de los planificadores urbanos al menos cincuenta años, no se espera que esté totalmente operativa hasta 2026. El primer tramo de esta ampliación contará con más de seis kilómetros y tres nuevas estaciones (La Brea, Fairfax y La Ciénaga) y su anuncio ha desencadenado una inversión pública y privada sin precedentes en el último medio siglo. El profesor Christopher Hawthorne, crítico de arquitectura de Los Angeles Times de 2004 a 2018 y director de la oficina municipal de diseño urbano desde finales de 2018 es un gran conocedor no solo de la historia de paradojas y contradicciones de Wilshire Boulevard sino de su enorme potencial como corredor infraestructural y eje cívico. Un siglo más tarde desde que el plan de Frederick Law Olmsted estrechara la mano a los inversores privados para desencadenar el inicio de la era del automóvil, la política municipal vuelve a marcar el camino para remendar este enorme conglomerado urbano planificado a posteriori. Si las previsiones y los plazos se cumplen, en la próxima década Los Angeles podrá enseñar al mundo su manifiesto lineal retroactivo, el símbolo urbano de su despertar del sueño (o pesadilla) del automóvil.

Consideraciones finales

Wilshire Boulevard tiene el potencial de convertirse en un ejemplo de éxito de las alternativas contemporáneas a la planificación urbana tradicional: allí donde esta no ha sido capaz de anticipar el crecimiento de la ciudad es posible reformular a posteriori el esqueleto infraestructural de la ciudad para corregir sus desviaciones y redirigir su crecimiento futuro. La crisis de la planificación urbana debe hacernos reflexionar en torno a los instrumentos con los que los arquitectos del s. XX han intentado controlar y representar la ciudad futura. Frente a la concepción unitaria de las utopías modernas y a la consecuente elaboración de manifiestos maximalistas Wilshire Boulevard representa una apuesta por modelos de crecimiento abierto capaces de integrar lo fragmentario, diverso e imprevisible que caracteriza el medio urbano histórico. Sin duda, el valor simbólico de Wilshire es más el resultado de un estado de ánimo colectivo, de una euforia por el progreso alimentada por muchos matices y e intereses particulares complementarios que del fruto de una política urbana coherente.

¹⁶ HAWTHORNE, Christopher – “Finally, on the Right Track.” **Los Angeles Times**, September 27, 2006.

Sin embargo, no podemos prescindir de los instrumentos conceptuales que nos permiten entender las transformaciones en marcha de los organismos urbanos: la conceptualización de las redes infraestructurales urbanas, compuestas de nodos y enlaces, la jerarquía y capilaridad de las estructuras viarias, el carácter estructurante de la topografía y la geografía, la persistencia histórica de las redes de transporte y la actuación en el espacio de fuerzas de atracción y cohesión urbana.

Entender de manera simultánea dos lecturas de Wilshire Boulevard, su funcionamiento conceptual como corredor lineal a escala territorial y su papel como alineamiento de singularidades conectadas (desde la arquitectura experimental de sus prototipos a la caracterización simbólica de diferentes centros de actividad a lo largo de su desarrollo) nos permite establecer una lectura narrativa coherente con los diferentes estadios del desarrollo de este complejo a diversidad de escalas que abarcan el campo de acción y reflexión de la arquitectura, el urbanismo y el paisaje.

La historia de la planificación urbana de Los Ángeles es la historia de los intentos por encauzar el crecimiento de una ciudad desbocada. Cada vez más, el desarrollo de las megalópolis de todo el mundo puede verse representada en las contradicciones, fracasos y retos por resolver de la historia urbana de Los Ángeles.

Bibliografía

BANHAM, Reyner – **Los Angeles: la arquitectura de cuatro ecologías**. Barcelona: Puente Editores, 2016.

CASTELLS, Manuel; BUSTILLO, Francisco Muñoz – **La sociedad red: una visión global**. Madrid: Alianza, 2017.

COWAN, G. W. – “The Gaylord Apartments Are Te Most Perfectly Appointed ‘Own-Your-Own’ Apartments in America.” **Los Angeles Times**, de Abril de 1924, p. 11.

DOXIADIS, Constantinos Apostolou – “Ecumenopolis: Towards a Universal City.” **Ekistics** 13, no. 75 (January 1962), pp. 3–18.

DOXIADIS, Constantinos Apostolou; PAPAIOANNOU, J. G. – **Ecumenopolis: The Inevitable City of the Future**. New York: Norton, 1974.

HAWTHORNE, Christopher – “Finally, on the Right Track.” **Los Angeles Times**, September 27, 2006.

HAWTHORNE, Christopher – “Wilshire Boulevard, a Main Street That Stand Apart.” **Los Angeles Times**, March 23, 2013.

MOORE, Charles Willard; BECKER, Peter Becker; CAMPBELL, Regula – **The City Observed, Los Angeles: A Guide to Its Architecture and Landscapes**. 1st Vintage Books ed. New York: Vintage Books, 1984.

MOSTAFAVI, Mohsen, DOHERTY, Gareth, and Harvard University, eds. **Ecological Urbanism: Ecological Urbanism**. Zürich: Lars Müller Publishers, 2011.

OLMSTED, Frederick Law; BARTHOLOMEW, Harland; CHENEY, Charles Henry – **A Major Traffic Street Plan for Los Angeles** (*Prepared for the Committee on Los Angeles Plan of Major Highways of The Traffic Commission of The City and County of Los Angeles*). Los Angeles, 1924.

PRIETO, Eduardo. **La Arquitectura de La Ciudad Global: Redes, No-Lugares, Naturaleza**. Colección Metrópoli, Los Espacios de La Arquitectura 20. Madrid: Biblioteca Nueva, 2011.

RODERICK, Kevin; LYNXWILER, J. Eric – **Wilshire Boulevard: Grand Concourse of Los Angeles**. Santa Monica: Angel City Press, 2005.

RUSSELL, Gary. “Whilshire Corridor Urban Strategy.” **Whilshire Center Business Improvement Corp. Magazine**, November 14, 1999.

SASSEN, Saskia. **La ciudad global: Nueva York, Londres, Tokio**. Buenos Aires: Eudeba, 1999.

SECCHI, Bernardo. **Prima lezione di urbanística**. Bari: Laterza & Figli, 2000. Edición consultada. **Primera Lección de Urbanismo**. Lima: Facultad de Arquitectura y Urbanismo. Pontificia Universidad Católica del Perú, 2016.

WALDHEIM, Charles. **The Landscape Urbanism Reader**. New York: Princeton Architectural Press, 2006.

WHEBELL, C. F. “Corridors: A Theory of Urban Systems.” **Annals of the Association of American Geographers**, Vol.59, no. No.1. (March 1969): 1–26.

Arquitecturas batientes. Lo utilitario como técnica de exploración proyectual en la antropización del litoral Gallego

David García-Louzao Araújo

Universidad Politecnica de Madrid. ETSAM
davidgarcialouzao@gmail.com

Carlos Quintáns Eiras

Universidad de la Coruña. ETSAC
carlos.quintans@gmail.com

José María Sánchez Gracia

Universidad Politecnica de Madrid. ETSAM
josemaria.sanchez@jmsg.es

Universidad Politécnica de Madrid. (Los contenidos de este artículo son parte de una Tesis Doctoral en curso desarrollada por el autor y dirigida por los coautores).

Resumen

La presente investigación se centra en el estudio y comprensión de los intercambios y transferencias entre la acuicultura y la arquitectura, por medio de la exploración de unas construcciones planteadas a partir de procedimientos anónimos constituidas como infraestructuras productivas del sector marino, casi ocultas y apenas estudiadas que yacen dispersas articulando el espacio batiente del borde litoral de la costa gallega. La revisión crítica de los paradigmas tradicionales, responde a esa acumulación de experiencias que van componiendo el conocimiento colectivo en el que se acaba generando una rama cultural hacia lo utilitario o productivo. Así, a través de las condiciones geográficas, sociales y económicas que al final por evolución de los sucesivos aprendizajes establecen respuestas a un tiempo determinado, una actividad, un lugar o un paisaje que amplían la mirada de esas prácticas, procesos y técnicas, ofreciendo una forma de acercamiento o aproximación a los entornos y contextos conceptuales del pensamiento y acción arquitectónica. Se pone en cuestión las problemáticas contemporáneas de los desarrollos urbanos reflejando que en muchos casos se trasladan actualmente, modelos ajenos que obvian las capacidades propias del lugar y transgreden e imprimen nuevos códigos territoriales y culturales que ponen bajo sospecha el impacto del ser humano en su adaptación y domesticación de los diferentes hábitats. Ésta situación ha provocado que, Galicia en la actualidad, respire entre la dicotomía del desarrollo económico-urbano y la protección del carácter y la identidad de los asentamientos del frente litoral atlántico. De hecho, en la historia reciente, los

mecanismos de producción se han convertido en una parte de la identidad paisajística del lugar y su sociedad asume “lo artificial” como entorno, siendo esta vía, una alternativa para la supervivencia o transformación de sus protocolos de puesta en práctica, creando un territorio orientado al trabajo. Este escrito traza una trayectoria como herramienta de aprendizaje del patrimonio cultural y arquitectónico, estableciendo como marco una agrupación de cetáceas acuícolas, entendidas como nodos transversales de encuentros intensos con el territorio, para así, recorrer las huellas y vestigios respecto a la interacción de las personas mediante su antropización y domesticación del hábitat en relación a los medios físicos, geografías, climas y materiales con los que la sociedad establece enlaces a través de las ecologías artificiales en su explotación productiva.

Palabras clave

Patrimonio, Acuicultura, Arquitectura, Territorio, Antropización litoral

Introducción / Introdução:

Las sinergias entre naturaleza y territorio construido siempre han sido indicadores del estado de las civilizaciones. En ellas se muestran la multiplicidad de decisiones tomadas por las personas que interactúan, transforman y habitan sus entornos más próximos, revelando sus diálogos, huellas y rastros del impacto producido. Esa serie de sucesivos cambios introducidos por el ser humano en la corteza terrestre o *“Ese mundo continuamente haciéndose”*¹, ha sido de tal calado que ha puesto en cuestión el impacto de las personas sobre la tierra y esto ha generado inquietudes en todos los campos científicos donde una gran parte ya sitúa el momento actual en una nueva etapa llamada *Antropoceno*².

La evidencia empírica provocada por la humanidad industrializada, ha señalado variaciones de la composición de la capa terrestre, de la atmosfera y la acidificación de los mares como defiende el premio Nobel Paul Crutzen³. Efectos han dejado una huella fosilizada imborrable y han provocando que estemos en el comienzo de un momento estructurado por fuerzas diferentes que tienen su origen en el ser humano, situación que se estima clave para abrir campos de oportunidad e indagar en cuál será el papel contemporáneo de la arquitectura en las nuevas configuraciones del territorio.

El historiador Sigfried Giedión⁴ expuso en su tratado sobre tecnología y sociedad, que mediante la industrialización se produce un cambio de modelo en el que se deja de reservar la inventiva hacia *“Lo milagroso”* o religioso y se empieza a enfocar hacia *“Lo utilitario”* o productivo.

Así, ese desarrollo desemboca que, hoy en día, en el espacio de una sola vida humana, las poblaciones de fauna hayan disminuido en un promedio del sesenta por ciento y que mediante la actividad industrial se hayan colonizado, tres cuartas partes de la superficie terrestre en tan solo medio siglo, en la cual se han introducido elementos que se empiezan a instaurar como parte de nuestro patrimonio cultural, trasladando nuevos valores hacia lo cotidiano, los instrumentos para el trabajo y el paisaje que tienden hacia las nuevas ecologías artificiales.

En el pasado, el cambio de una sociedad nómada al sedentarismo generó diferentes formas de asentamientos en sus patrones de organización, que empezaron a estructurar los territorios hacia una escala humana y los llevaban sin darse cuenta a una concepción sobre la adaptación y domesticación del territorio, en la que se establecían una serie de lazos de mediación en relación con los procesos del habitar y subsistir.

Son esos momentos, en los que *“La memoria va adquiriendo nuevos significados. Se va organizando y modificando con el presente. El pasado adquiere entonces nuevos significados. Se va destruyendo, reconstruyendo, organizando (...) Con el cambio constante del presente, con su movilidad y su fragilidad, la memoria se resquebraja, se*

¹ GALLEGO, Manuel – **ARQUIA/Maestros 5: Manuel Gallego**. Barcelona: Fundación Arquia, 2014. Monografía audiovisual min. 18:52.

² FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis – **Anthropocene**. Madrid: Arquitectura Viva 189.11, 2016. p. 3.

³ CRUTZEN, Paul y STOERMER, Eugene – **The ‘Anthropocene’**. Sweden: International Geosphere-Biosphere Programme, 2000. p. 17.

⁴ GIEDIÓN, Sigfried – **La mecanización toma el mando**. Barcelona: Gustavo Gili, 1978; 1º edición: **Mechanization Takes Command**. Oxford University Press, 1948.

*diluye, se pierde. Construir esa memoria hoy es como buscar referencias y libertad, porque es saber dónde estoy, o lo que es lo mismo, fijar una posición de cómo llegar a ser en la búsqueda de un futuro por construir”*⁵

La cita del arquitecto Manuel Gallego nos acerca a conceptos iniciados por medio de teóricos como Patrick Geddes⁶ con la biología del urbanismo donde se empiezan a establecer conexiones entre ciencias como la sociología, la ecología, el urbanismo y la cultura o también como el sociólogo Amos Hawley⁷ que nos lleva a *‘la metáfora de la adaptación’* sobre cómo se organiza el ser humano para constituirse en una comunidad y en un lugar determinado. Es en ese punto donde se conecta la noción de la adaptación a una visión cultural al centrarse en el ser humano en relación con el medio, y es en esa tesitura en la que se encuentran conceptos comunes comprendiendo que en las relaciones con el medio, *‘...es la vida la provoca arquitectura, siendo un tema relacionado con la expresión de vida (...) éste modifica el territorio por necesidad y también por necesidad construye espacios y objetos’*⁸.

La sociedad, a través de la interacción con el lugar, establecía experiencias que iban componiendo el conocimiento colectivo, y era ese conocimiento el que permitía avanzar y que por evolución de los sucesivos sistemas, acaba creando una rama compleja cultural hacia lo productivo. En algún momento de los desarrollos urbanos, se ha dejado atrás todo un legado donde, históricamente, las ciudades crecían y evolucionaban mediante los sucesivos aprendizajes y, sobre todo, de las relaciones con el medio. Los asentamientos se iban generando en continuidad con los sistemas productivos, *‘...reutilizando o reciclando estructuras e infraestructuras agrícolas y aplicando los conocimientos desarrollados en la transformación del territorio para hacerlo más fértil’*⁹.

Por ello, el nuevo cambio de paradigma, junto con la problemática actual hacia la creación de alimentos, el cambio climático, el crecimiento del nivel del mar... Estima una situación de reflexión hacia los territorios productivos y las ciudades litorales, desvelando nuevos entendimientos para desentrañar los procesos vitales y lleve la mirada hacia una arquitectura que intenta trabajar con la realidad contemporánea desde la perspectiva de un necesario replanteamiento de la práctica y acción arquitectónica, y de los conocimientos que se han desarrollado hasta este momento.

‘Parece necesario proceder a un doble desplazamiento: del arquitecto hacía, [...] los sistemas constructivos artificiales, a fin de conformar sistemas híbridos, naturales y artificiales, cuyos modelos organizativos y potencias proyectuales puedan ser

⁵ GALLEGO, Manuel – **Anotaciones al margen escritos 1993-2005**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007. p. 10.

⁶ GEDDES, Patrick – **Ciudades en evolución**. Oviedo: KRK Ediciones, 2009; 1º edición: **Cities in Evolution**. London, Williams & Norgate, 1916.

⁷ HAWLEY, Amos – **Teoría de la ecología humana**. Madrid: Tecnos, 1982; 1º edición: **Human Ecology: A Theory of Community Structure**. The Ronald Press Company, 1950.

⁸ GALLEGO, Manuel – **Conferencia Práctica/Crítica Manuel Gallego**. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, Máster de Proyectos Arquitectónicos Avanzados, 2018. Material audiovisual grabado por el autor.

⁹ CASTELLANO, Javier. – **El patrimonio fértil: Transferencias entre el paisaje agrario y la arquitectura en los crecimientos urbanos**. Granada, 2015. Director: DOMINGO, Juan. p. 17. T. Universidad de Granada.

aproximados desde la ecología, alumbrándose otra forma de pensar y proyectar [...] y, menos interesada en defender antiguos dominios que en abrirse a los nuevos problemas planteados actualmente por la sociedad, la ciudad y el medio físico’’¹⁰.

En este artículo se utiliza un planteamiento metodológico que compagina la teoría y la práctica partiendo del viaje y posicionamiento frente al mundo utilizado por teóricos como Reyner Banham¹¹ en sus recorridos por los viales infraestructurales de los Ángeles, Robert Smithson¹² con sus experiencias y lecturas fotográficas por las ruinas industriales de Passaic, Paul Virilio¹³ en su libro ‘‘Bunker Archeology’’ o el registro de re-dibujado infraestructural utilizado por Juan Navarro Baldeweg¹⁴ en las infraestructuras del Canal de Castilla, entre otros.

Son miradas y lecturas de conjuntos reales, para hablar de los encuentros con los estratos infraestructurales y la continuidad del paisaje como reflexión arquitectónica mediante acciones que transforman ligeramente las condiciones de partida, para ‘‘Desvelar posibles futuros, realidades complementarias y en muchos casos transformar completamente el entendimiento colectivo que de estos lugares se había tenido’’¹⁵.

En las que se establecen una serie de apropiaciones, redescrpciones o ‘‘redymades’’, en los que indagar sobre los aprendizajes del territorio como un ejercicio de postproducción mediante la fotografía y el dibujo y, así explorar ‘‘...protocolos de uso para los modos de representación y estructuras formales existentes (...), apropiándose de los códigos de la cultura y las obras del patrimonio mundial’’¹⁶.

Durante mucho tiempo se ha ligado el patrimonio a ciertas edificaciones de carácter monumental y señorial como edificios religiosos, defensivos, vivideros, icónicos, entre otros por su contenido aparentemente cultural. Con el paso del tiempo y la evolución de los sistemas productivos, las construcciones más mundanas, comunes y ordinarias evidencian su carácter patrimonial de las experiencias aplicadas y conocimientos establecidos por el lugar en el tiempo, que por su fragilidad implícita tienden a desaparecer.

La documentación fotográfica pormenorizada que se desarrolla en esta investigación, no solo enmarca el valor cultural, sino que también se vuelve un ‘‘testimonio como conservación’’¹⁷. El abordaje utilizado en este texto se apropia de paradigma comprendido como ‘‘Constelación’’, entendiéndolo como un conjunto de agrupación de elementos para pensar en un sistema que genera unidad como también ocurría con las

¹⁰ ÁBALOS, Iñaki – **Atlas pintoresco**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005. p. 47.

¹¹ BANHAM, Reyner – **Los Ángeles. La arquitectura de las cuatro ecologías**. Barcelona: Puente Ed., 2016.

¹² SMITHSON, Robert – **Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey**. Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

¹³ VIRILIO, Paul – **Bunker Archeology**. New York: Princeton Architectural Press, 1994.

¹⁴ NAVARRO, Juan – **El canal de Castilla**. Madrid: Escuela técnica superior de Madrid, 1982.

¹⁵ GARCÍA-GERMÁN, Jacobo – **Infraestructura, memoria, ciudad... Una conversación con Juan Navarro Baldeweg**. **Circo 2014.201 M.R.T.** Madrid, 2014.

¹⁶ BOURRIAUD, Nicolás, MATTONI, Silvio – **Postproducción**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014.

¹⁷ BECHER, Bernd, BECHER, Hilla – **Tipologías**. Madrid: La Fábrica, 2015.

wunderkammers o cámaras de maravillas, donde una mezcla de curiosidades, hallazgos e instrumentos diversos aparentemente inconexos y procedentes de exploraciones, tenían cabida en un espacio que los aunaba a través de la reflexión de la “naturaleza” y el “artificio” (Objetos creados por el hombre).



Figura 1 – Grabado Wunderkammer de Ferrante. Dell'Historia Naturale, 1599.

El enfoque del estudio propuesto trata de hacer un acercamiento a esas infraestructuras productivas que ahí se establecen y caracterizan las costas de Galicia, proponiendo un marco de tensión creativa para la arquitectura a modo de atlas de encuentros con esos aprendizajes pasados, entendiendo que su definición está asociada al hallazgo y esto necesita adoptar una posición de foráneo dentro de lo conocido, *“El proceso de aprendizaje es algo paradójico: miramos atrás, a la historia y la tradición, para avanzar (...) la suspensión del juicio puede usarse como instrumento para formular luego un juicio más sensato. He aquí un modo de aprender de todas las cosas”*¹⁸. De esta forma, se puede aplicar esta aproximación a los territorios cercanos aludiendo a la conocida cita de Tolstoi *“Todos quieren cambiar el mundo. Pero nadie piensa en cambiarse a sí mismo”*¹⁹ para establecer en este recorrido una lectura de esas pre-existencias patrimoniales cercanas que yacen en el territorio y poder mirar y observar su realidad de cómo éstas influyen en las nuevas configuraciones de la arquitectura y del paisaje.

¹⁸ VENTURI, R., SCOTT, D., IZENOUR, S. – **Aprendiendo de las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica**. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. p. 19; 1º edition: **Learning from Las Vegas**. Cambridge: The MIT Press, 1972.

¹⁹ TOLSTÓI, León – **Guerra y paz**. Rusia: El mensajero ruso, 1869.

1. Emersión / Emersão:

A lo largo de los 1.720 kilómetros²⁰ del litoral gallego se halla un borde oscilante con una influencia directa entre el mar y la tierra, un espacio redibujado constantemente por el movimiento del agua en sus continuas idas y venidas, constituyendo una serie de mareas determinadas por las fuerzas gravitacionales donde se producen unos desplazamientos de la materia líquida al no estar ésta atada a la tierra, en la que cuando sube, oculta y cuando baja, desvela topografías y capas subyacentes que configuran un límite difuso y heterogéneo del territorio bañado y golpeado por el agua, también definido como *“espacio batiente”*²¹.

El presente viaje toma forma a través del encuentro inicial con una estructura o construcción anónima ligada al sector productivo que dota al territorio acuático de cierta presencia arquitectónica. Así pues, en el descenso de la marea rumbo a la bajamar de la costa atlántica Guárdense, emergió entre las rocas una infraestructura utilitaria integrada en el lugar que desaparece y aparece en rangos aproximados de seis horas mostrando un reflejo o vestigio de la interacción del ser humano en el territorio.



Figura 2 – Cetárea de Altiña en La Guardia, Pontevedra. 2018. Fotografía elaboración propia.

*“El agua disuelve las certidumbres de la arquitectura. Su condición líquida erosiona los cimientos físicos y disgrega la base conceptual de la disciplina”*²²

Ese primer contacto, conecta este lugar con una acuarela del pintor estadounidense Winslow Homer a través de una explicación realizada por Juan Navarro Baldeweg²³, en la que cuenta que el pescador genera una situación en la que intenta dominar el lugar mediante una colonización del espacio marino, punto donde éste establecía contacto con el mundo que tiene alrededor por medio de una serie de enlaces con su caña de los que recibe una respuesta de algo vivo, los peces.

²⁰ TRAPERO, J. Jesús – **Los paseos marítimos españoles. Su diseño como espacio público**. Madrid: Ediciones Akal, 1998. p. 244

²¹ CREUS, Juan, CARRASCO, Covadonga – **Espazo Batente**. Calobre, A Estrada: Jornadas de Arquitectura y Territorio Rural, 2011. Conferencia material audiovisual <https://vimeo.com/34322391> min. 4:15.

²² FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis – **Frente al mar**. Madrid: Arquitectura Viva 197.9, 2017. p. 3.

²³ NAVARRO B., Juan, – **Autobiografía intelectual**. Madrid: Fundación Juan March, 2012. Conferencia material audiovisual <https://www.march.es/actos/22857/> min. 14:25.



Figura 3 – Pintura ‘‘Casting, A Rise’’. Winslow Homer, 1889. Imagen expuesta en la conferencia de Juan Navarro Baldeweg en la Fundación Juan March, el 30 de octubre de 2012 en Madrid.

Ese posicionamiento, provocó una distorsión en el entendimiento del espacio, que más que fijar la mirada al hecho paisajístico contemplativo de ver el mar contra la tierra, nos aproxima a un posicionamiento frente al mundo más profundo vinculado hacia el habitar, las lógicas de ocupación y las relaciones espaciales que se generan entre el medio natural y lo artificial o construido por el hombre para poder subsistir.

Una determinación que permite recorrer y descubrir, lecturas donde percibir, vivir y descifrar las enjundias que abren camino hacia el aprendizaje de los territorios, conceptualizando que estos lugares son trazas latentes de la interacción y adaptación humana en la domesticación del medio natural. Hoy en día, puede que el uso de estas construcciones del sector primario ya no funcione, pero siguen siendo una referencia del movimiento social en nuestro espacio y una huella de los diálogos que mantenían nuestros antepasados tras adquirir unas bases y conocimiento del medio físico.

En base a esto, el contexto del borde litoral gallego presenta un escenario basado en una influencia directa entre el mar y la tierra en continuo dialogo con las subidas y bajadas de las mareas, que caracterizan, estructuran e influyen en la cotidianidad de la vida en las poblaciones costeras de Galicia y, en consecuencia, termina siendo un territorio marcado por singularidades ligadas al mar, en las que se adentran profundas rías, marismas, estuarios, ensenadas, cabos, penínsulas, acantilados y donde confluyen cientos de ríos que vierten su agua al mar.

A pesar de ser un paisaje con una biodiversidad única de características geográficas, ambientales y ecológicas, este territorio establece unas condiciones que no son ni pueden ser entendidas como un factor estable, sino como un conjunto de riesgos que evolucionan en función de los usos y aprovechamientos de los recursos naturales demandados en cada momento por su sociedad, influidos por las actividades económicas que establecen el equilibrio actual de cómo se está desarrollando este territorio, un lugar en el que existen dilataciones entre urbanidad y paisaje.

La mirada hacia la sociedad contemporánea gallega, podría decirse que tiende a hacerse urbana y litoral, donde la propensión en los últimos años muestra un abandono del territorio rural interior hacia la costa, en concreto hacia un crecimiento del “*Eje Guardia-Ferrol*”²⁴ incrementando el volumen poblacional en mayor medida hacia la costa de las rías bajas.

Todo esto viene provocado, por las nuevas tendencias económicas como la industrialización de las rías o el crecimiento turístico. En consecuencia, estas poblaciones se han ido transformando, generando que las poblaciones se sumerjan en un debate entre el valor de la protección del carácter e identidad de las poblaciones pesqueras y la contraposición de los nuevos desarrollos modernos de grandes factorías instaladas en los frentes del mar iniciadas alrededor de mediados del siglo XX.

Planteando un cambio de los asentamientos tradicionales de casas de mariscadores y pescadores que generaban intervenciones más empáticas con el territorio, y se han visto amenazados al ser sustituidos en muchos casos por grandes bloques de viviendas, incluso llegan a sufrir el veto impuesto a modo de barreras contemporáneas hacia sus frentes marítimos, donde el borde litoral urbano se ha reservado a grandes áreas portuarias como ocurre en la Coruña, Villagarcía, Vigo, Marín, Ribeira entre otras grandes factorías, que en su mayoría rompen la relación urbanidad/litoral tradicional.

Al acercarse a la morfología de territorio gallego a través de la experiencia y el estudio, surge un primer condicionante a modo de “*Infraestructura natural*” que es de gran importancia, ya que este lugar no puede ser entendido sin entender su relación con el agua, puesto que esta funciona como medio de cohesión entre lo cultural (Tradición), el desarrollo económico (Economía) y el medio ambiente (Naturaleza).

*“En los más abigarrados y accesibles emplazamientos litorales de los singulares espacios geográficos de las rías gallegas se asentaron poblaciones, que continuaron por las aguas, los caminos de tierra, usándolas también para la búsqueda de su sustento”*²⁵.

2. Mediación / Mediação:

El agua ejerce como motor de vida y forja la esencia de las localidades a las que baña, donde su gente ha aprendido con el tiempo a establecer un control del agua y de sus sinergias para poder conservar y criar animales marinos en condiciones óptimas para el alimento humano. Sacándole provecho a un territorio cambiante en constante movimiento con la ayuda de una serie de construcciones que implantaron una domesticidad entre medio terrenal y acuático.

²⁴ DALDA, Juan Luis, HARGUINDEY, Javier, DOCTAPO, Manuel – **Cidade Difusa en Galicia**. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Urbanismo, 2006. p. 35.

²⁵ SEOANE, Henrique – **A ría como soporte da construción da periferia urbana**. Coruña, 2013. Director: GANZÁLEZ-CEBRIÁN, José. p. 3. Tese doctoral Universidade da Coruña.



Figura 4 – Antigua cetárea de Altiña en La Guardia, Pontevedra. 2019. Fotografía elaboración propia.

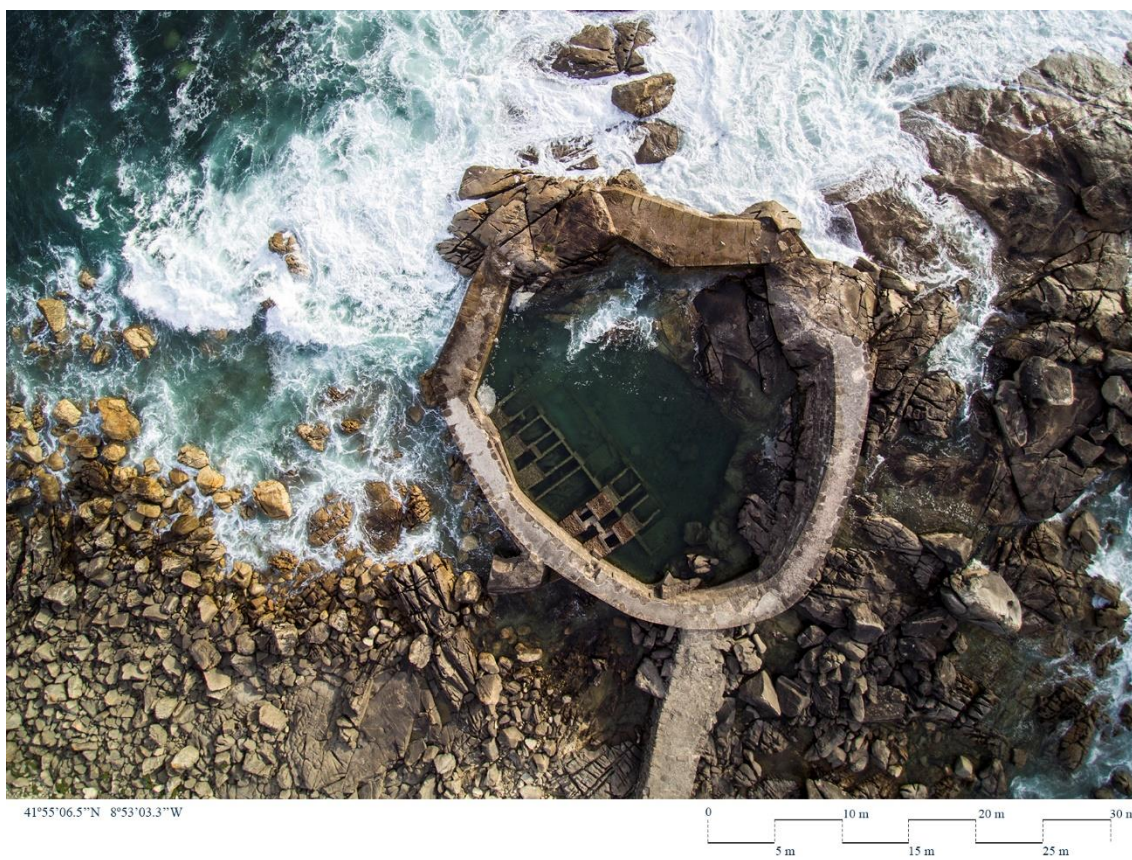


Figura 5 – Antigua cetárea da Redonda en La Guardia, Pontevedra. 2019. Fotografía elaboración propia.

Las cetáreas registradas [5] [6] logran constituir un conjunto de modelos o arquetipos capaces de establecer una mediación y dominio del espacio batiente, siendo una agrupación de infraestructuras productivas híbridas marino-terrestres surgidas para cubrir una necesidad.

Su existencia está basada, en el abastecimiento de alimento controlado en la que se disponen unos condicionantes técnicos y fenomenológicos respondiendo a su uso y función. Se puede entender que aunque no son unas construcciones que corresponden al ámbito residencial humano, si que tiene un habitar utilitario, por medio de una aproximación a la producción, algo que influye directamente en la vida de las personas y en la que podemos asociar la razón de cómo se subsistía o del modo de cómo se obtenía el rendimiento económico del lugar, a través de las formas de explotación en el territorio, su relación con el lugar de trabajo y el desarrollo de éste, que en este caso responde a unas prácticas concretas para almacenar y criar moluscos como langostas, bogavantes, centollas, bueyes de mar, nécoras, entre otros.

*“Son traducciones, representaciones consecuentes del territorio, y de la misma manera que sirven para explicar el territorio, constituyen parte de su patrimonio. Abarcan tanto la materia como el esfuerzo humano en un territorio determinado, (...) como una capa más del paisaje, las condiciones geográficas, las aptitudes productivas y la cultura constructiva se imbrican en el lugar.”*²⁶

En la figura 6 de éste artículo, se organizan algunas imágenes obtenidas por el autor en sus itinerarios realizados por la costa gallega, mostrando un registro fotográfico aéreo de unos sistemas formales de la familia de las cetáreas. Donde para este registro, se procedió a una búsqueda exhaustiva y análisis de las construcciones singulares en relación a esta actividad que por su tipología o disposición, englobaran los diferentes tipos de intervención.

Todas las construcciones recogidas [5] [6] tienen como nexo común una base natural costera a modo de pre-existencia inicial que sirve de soporte para el desarrollo e interacción de los mecanismos de funcionamiento conectados con las expresiones de vida, disponiendo la naturaleza como *“el escenario de nuestras vidas”*²⁷, donde se ordenan una serie de procesos e interacciones que obedecen a unas leyes propias.

El atlas de antiguas cetáreas, muestra cuatro agrupaciones de intervención litoral al explorar las formas, sus geometrías y los mecanismos aplicados. En el primer grupo se establecen aquellas cetáreas que incrustan en la geografía natural, formas geométricas como la circular en la cetárea la Redonda, trazas ortogonales en la cetárea de A Grelo, triangular como en la cetárea de Malpica o pentagonal o poligonal en la cetárea de Portiño. Geometrías que responden a su entorno natural cercano. El segundo grupo que cose o ata la infraestructura natural por medio de contenciones y protecciones apropiándose de los intersticios geográficos dispersos como ocurre en las cetáreas

²⁶ ALARCÓN, Juan – Construcción rural como representación. Infraestructura agrícola menor en el valle central de Chile. **Rita_08 : Redfundamentos S.L.** Madrid, 2017. p. 151.

²⁷ MCHARG, Ian – **Proyectar con la naturaleza. Arquitectura y Diseño + Ecología.** Barcelona: Gustavo Gili, 2000. p. 7.

coruñasas de la punta del Sarridal, la de Tapia de Casariego o la cetárea de Altña en la Guardia. Un tercer grupo que reconstruye el linde entre tierra y agua aplicando formas invasivas en el medio acuático como ocurre en la cetrárea de Serápio y la de Corme Porto. Por último, en el otro grupo el espacio natural está en sí mismo constriñendo el batiente marino y se coloniza la grieta litoral cerrando su cara abierta como en las cetáreas de Rinlo.

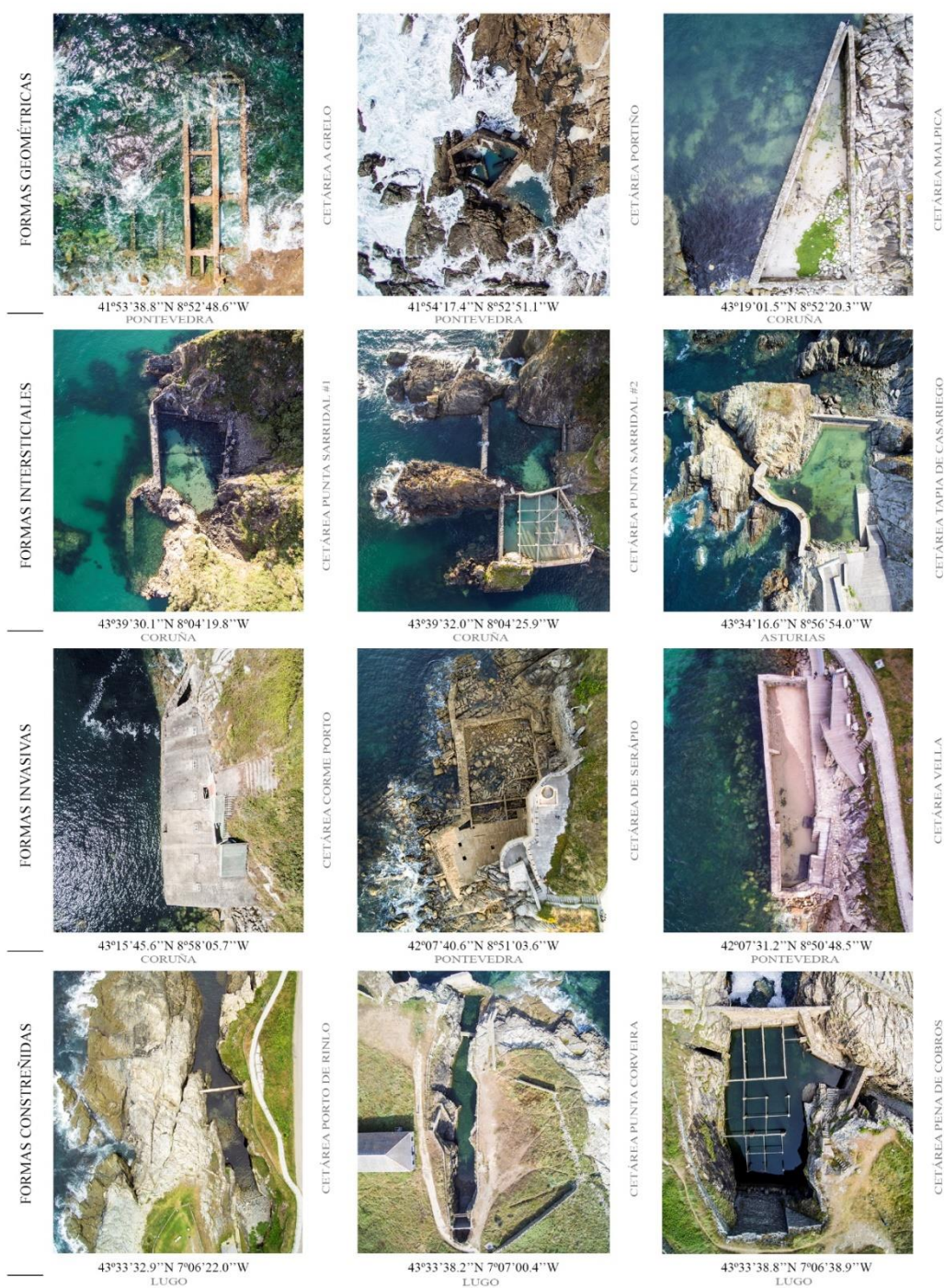


Figura 6 – Atlas antiguas cetáreas estudiadas, Galicia. 2019. Fotografías elaboración propia.

Si uno se acerca más en detalle a estas construcciones y las analiza, descubre que como decía Giuseppe Pagano *“El análisis de este gran depósito de energías edificatorias nos puede reservar el placer de descubrir modelos de honestidad, de lógica, de salud edificatoria ahí donde una vez se veía solo arcadía y folclore”*²⁸

Así, entendemos estas intervenciones como representaciones de modelos de sensatez e idoneidad al lugar concreto, siendo *“una muestra o ejemplo de la inteligencia en el manejo de los problemas prácticos y la relación de estas construcciones con el medio natural en el que se construyen.”*²⁹

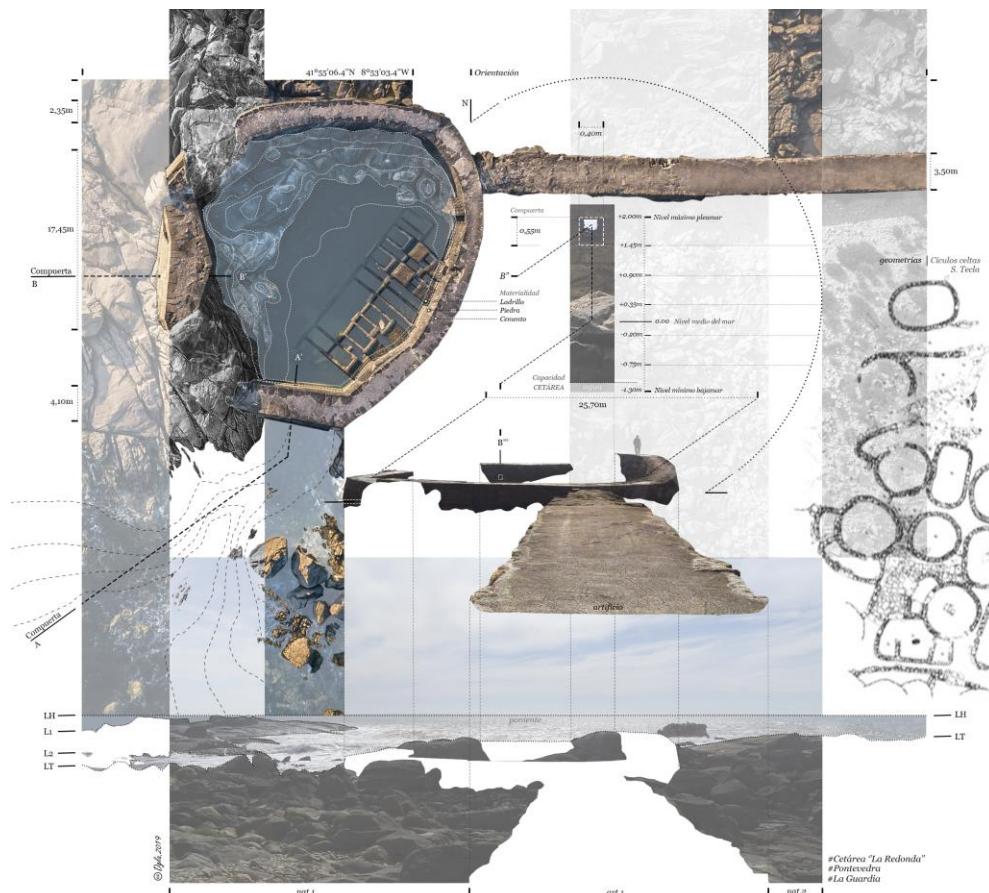


Figura 7 – Análisis de las lógicas de funcionamiento y geométricas de la cetárea de A redonda, Galicia. 2019. Cartografía fotográfica de elaboración propia.

Como caso concreto se analiza la antigua cetárea de “La Redonda” o también llamada “Laxe do Can”, en el municipio de la Guardia en la provincia de Pontevedra, como un caso concreto de ese patrimonio acuícola de antropización productiva del litoral gallego.

²⁸ PAGANO, Giuseppe – **Mostra dell’architettura rurale nel bacino del Mediterraneo**. Milán: Ulrico Hoepli Editore, 1936. p. 10.

²⁹ RUDOFISKY, Bernard – **Architecture without architects**, Nueva York: Doubleday & Company, Inc., 1964. Versión castellana: **Arquitectura sin arquitectos: breve introducción a la arquitectura sin genealogía**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1973.

Donde se explora mediante el redibujado de esas imágenes fotográficas recogidas en los itinerarios de investigación desde perspectivas aéreas y de a pie, para proceder a una doble lectura a través de la mirada transversal del objeto en relación con los instantes capturados de pleamar y bajamar. Para desvelar capas que subyacen que no están manifestadas en esas realidades parciales del instante y así, desdoblar un enfoque más profunda indagando en los modelos de representación para desvelar las estructuras formales de esas existencias. En las que por medio de la reflexión gráfica se establecen unos lazos con los mecanismos de funcionamiento, los modelos de intervención o las propias tensiones espaciales, a modo de radiografía que acoge lecturas hacía nuevos niveles de significado o entendimiento.

Ésta construcción [7] ésta data a finales del siglo XIX, exactamente en el año 1895 y estuvo en funcionamiento casi cien años hasta 1980, tiene un área de 536 m² de espacio inundable, controlado por dos compuertas con las que se podía regular la renovación del agua a través de las mareas para criar los diferentes crustáceos.

Una infraestructura productiva delineada por costuras de cantería granítica del mismo material que el yaciente en sus alrededores, éstos construyen y se adaptan a la geografía preexistente de rocas varadas en el batiente atlántico. Tiene un fuerte carácter topográfico, estableciendo una mediación con el territorio donde se trataba de domesticar el lugar.

Su forma geométrica arraiga el recuerdo a esos círculos celtas de la cultura castrexa de la costa de Galicia. *''Nada más natural que el arteficio. Por más que parezcan oponerse, naturaleza y artefacto se necesitan y refuerzan en su presencia mutua: el paisaje natural se exalta por contraste con la geometría artificiosa de la construcción''*.³⁰



Figura 8 – Detalle compartimento de la cetárea la Redonda, Galicia. 2019. Fotografía elaboración propia.

La construcción resiste hoy en día mirando a poniente como una ruina, huella o vestigio de los sucesivos aprendizajes en la antropización productiva del litoral gallego. La

³⁰ FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis – **Monografía 127: La casa natural**. Madrid: Arquitectura Viva, 2007. p. 3.

materialidad de la cetárea Redonda se puede decir que está compuesta por agua, piedra y cerámica, como se aprecia en la fotografía de detalle.

Las piezas cerámicas ejercían como material permeable en los compartimentos de almacenamiento de mariscos favoreciendo la renovación del agua con las nuevas mareas. Los dinteles, losas y sillares de piedra rigidizaban los tránsitos, las áreas de compuertas y protegían el conjunto acuícola de las continuas batientes del mar.

Antiguamente este tipo de construcciones estaban techadas por cubiertas ligeras de estructura de madera y filamentos textiles, que fueron modificándose a lo largo de tiempo hasta llegar a cubiertas más rígidas construidas con estructuras de hormigón, que apoyaban en los muros de mampostería de piedra granítica. En la actualidad con la falta de mantenimiento es difícil encontrar una cetárea techada, pero a través de fotos históricas se puede reconocer las tipologías que se utilizaban y en alguna como la cetárea de Come Porto se puede ver la cubierta de hormigón.

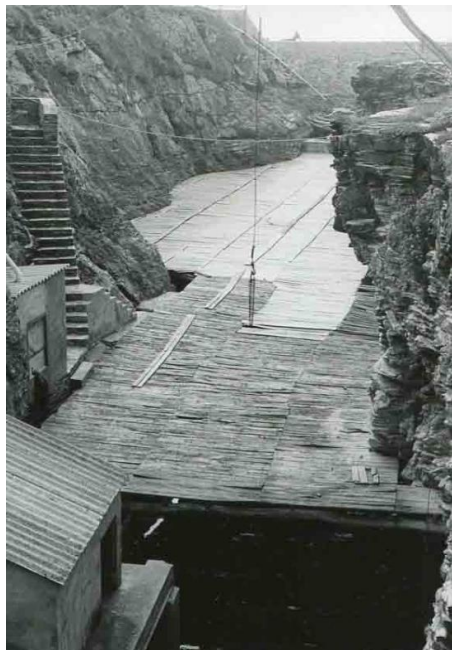


Figura 9 – Detalle cubrición de madera en la cetárea Punta Corveira, Rinlo, Lugo. 1965. Fotografía de archivo sin derechos de autor.



Figura 10 – Cetárea Punta Corveira, Rinlo, Lugo. 2019. Fotografía elaboración propia.

3. Inmersión / Imersão:

El tiempo llega, la marea sube en dirección a pleamar, el ciclo temporal de seis horas en el que estas construcciones emergen, salen a la superficie a respirar, se desvelan y vuelven a mostrar esas huellas de su vida pasada, todo ese esfuerzo humano invertido por aprender a dominar el medio batiente entre tierra y mar, se acaba, para volver a desaparecer tras las aguas. Todo final llega, a veces, antes de lo que debería.



Figura 11 – Cetárea de Serápio, Baiona, Pontevedra. 2019. Fotografía elaboración propia.



Figura 12 – Cetárea de Altiña, Guadia, Pontevedra. 2019. Fotografía elaboración propia.

Ésta situación bien podría ser una metáfora del recuerdo vivido por estas construcciones con la llegada de la industrialización, en donde, los condicionantes como la pérdida del mar y los modelos introducidos por la producción industrial de un mundo que va cada vez a mayor velocidad, que prima la rapidez ante todo y el valor pragmático de los esfuerzos en base a la recompensa económica que reportan. Hizo, que éstas infraestructuras productivas fueran quedando cada vez más olvidadas, por ser un trabajo

más laborioso y artesanal, que depende de un control continuo de las mareas para contener y renovar el agua de mar, pero que aportaba un conocimiento del medio, de las energías naturales en el que se producía de una forma más empática en el entorno.

En Rinlo, en la antigua cetárea de punta Corveira quedan aún hoy en día, los indicios de cómo fue la evolución de la productividad litoral gallega. En donde, se acaba llevando el mar a tierra por medio de las corrientes de gasto energético e impacto de la huella de CO₂, en los que a través de canalizaciones se desplaza un flujo continuo de agua a una nave, reflejo de los grandes viveros actuales, en los que se va construyendo una serie de dársenas o piscinas artificiales que requieren de un motor en continuo funcionamiento sin que deje de enviar agua.

Así se pasó, un cambio de modelo en el que se aprendía a trabajar con la naturaleza, como en punta Corveira, pasando de trabajar en la grieta a trasladar y reproducir la grieta a tierra por medio de un gran contenedor de bloques de hormigón, reproduciendo la dimensión de trabajo por medio de piscinas artificiales [12].



Figura 13 – Cetárea Punta Corveira, Rinlo, Lugo. 2019. Fotografía elaboración propia.

En este caso, las construcciones olvidadas, cobran importancia ya que además de representar su proyecto, el territorio, un imaginario de batiente, un patrimonio y lo acerca a la disciplina mediante el campo expandido y se transforman en protocolos y modelos de sensatez e idoneidad constructiva, en los que un artefacto, maquina o traza productiva puede recordarnos esos aprendizajes recorridos por nuestros antepasados en relación con el territorio y la construcción del paisaje.

Pudiendo ir más allá y detectar o adquirir nuevas herramientas proyectuales para futuros inciertos, en relación a las problemáticas actuales de creación de alimentos, el cambio climático y la continua subida del nivel del mar, que se estima que para 2050 podría haber hasta 140 millones de migraciones humanas. Por lo que adquiere relevancia este recorrido pudiendo aportar soluciones que ya exploraron nuestros antepasados.

Entonces, estas construcciones se muestran como reflejos inconscientes que por sí solas no se explican, pero en su conjunto constituyen un proyecto de territorio desechado por las corrientes capitalistas e industriales, ellas yacen como representación de un hacer y de unos ideales de trabajar con el lugar, manifestaciones donde liga al territorio y vuelven a aparecer, la mayoría de las veces sin ser percibido.

Bibliografía

ÁBALOS, Iñaki – **Atlas pintoresco**. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

ALARCÓN, Juan – Construcción rural como representación. Infraestructura agrícola menor en el valle central de Chile. **Rita_08 : Redfundamentos S.L.** Madrid, 2017.

BANHAM, Reyner – **Los Ángeles. La arquitectura de las cuatro ecologías**. Barcelona: Puente Ed., 2016.

BECHER, Bernd, BECHER, Hilla – **Tipologías**. Madrid: La Fábrica, 2015.

BOURRIAUD, Nicolás, MATTONI, Silvio – **Postproducción**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2014.

CASTELLANO, Javier. – **El patrimonio fértil: Transferencias entre el paisaje agrario y la arquitectura en los crecimientos urbanos**. Granada, 2015. Director: DOMINGO, Juan. T. Universidad de Granada.

CREUS, Juan, CARRASCO, Covadonga – **Espazo Batente**. Callobre, A Estrada: Jornadas de Arquitectura y Territorio Rural, 2011. Conferencia material audiovisual <https://vimeo.com/34322391>

CRUTZEN, Paul y STOERMER, Eugene – **The ‘Anthropocene’**. Sweden: International Geosphere-Biosphere Programme, 2000.

DALDA, Juan Luis, HARGUINDEY, Javier, DOCMAPO, Manuel – **Cidade Difusa en Galicia**. Santiago de Compostela: Dirección Xeral de Urbanismo, 2006.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis – **Anthropocene**. Madrid: Arquitectura Viva 189.11, 2016.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis – **Frente al mar**. Madrid: Arquitectura Viva 197.9, 2017.

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis – **Monografía 127: La casa natural**. Madrid: Arquitectura Viva, 2007.

GALLEGO, Manuel – **Anotaciones al margen escritos 1993-2005**. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

GALLEGO, Manuel – **ARQUIA/Maestros 5: Manuel Gallego**. Barcelona: Fundación Arquia, 2014. Monografía audiovisual.

GALLEGO, Manuel – **Conferencia Práctica/Crítica Manuel Gallego**. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, Máster de Proyectos Arquitectónicos Avanzados, 2018.

GARCÍA-GERMÁN, Jacobo – **Infraestructura, memoria, ciudad... Una conversación con Juan Navarro Baldeweg. Circo 2014.201 M.R.T.** Madrid, 2014.

GEDDES, Patrick – **Ciudades en evolución**. Oviedo: KRK Ediciones, 2009; 1º edition: **Cities in Evolution**. London, Williams & Norgate, 1916.

GIEDIÓN, Sigfried – **La mecanización toma el mando**. Barcelona: Gustavo Gili, 1978; 1º edition: **Mechanization Takes Command**. Oxford University Press, 1948.

HAWLEY, Amos – **Teoría de la ecología humana**. Madrid: Tecnos, 1982; 1º edition: **Human Ecology: A Theory of Community Structure**. The Ronald Press Company, 1950.

MCHARG, Ian – **Proyectar con la naturaleza. Arquitectura y Diseño + Ecología**. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

NAVARRO B., Juan, – **Autobiografía intelectual**. Madrid: Fundación Juan March, 2012. Conferencia material audiovisual <https://www.march.es/actos/22857/>

NAVARRO, Juan – **El canal de Castilla**. Madrid: Escuela técnica superior de Madrid, 1982.

PAGANO, Giuseppe – **Mostra dell'architettura rurale nel bacino del Mediterraneo**. Milán: Ulrico Hoepli Editore, 1936.

RUDOLFSKY, Bernard – **Architecture without architects**, Nueva York: Doubleday & Company, Inc., 1964. Versión castellana: **Arquitectura sin arquitectos: breve introducción a la arquitectura sin genealogía**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1973.

SEOANE, Henrique – **A ría como soporte da construción da periferia urbana**. Coruña, 2013. Director: GANZÁLEZ-CEBRIÁN, José. Tese doctoral Universidade da Coruña.

SMITHSON, Robert – **Un recorrido por los monumentos de Passaic, Nueva Jersey**. Barcelona, Gustavo Gili, 2006.

TRAPERO, J. Jesús – **Los paseos marítimos españoles. Su diseño como espacio público**. Madrid: Ediciones Akal, 1998.

TOLSTÓI, León – **Guerra y paz**. Rusia: El mensajero ruso, 1869.

VENTURI, R., SCOTT, D., IZENOUR, S. – **Aprendiendo de las Vegas: El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica**. Barcelona: Gustavo Gili, 1978; 1º edition: **Learning from Las Vegas**. Cambridge: The MIT Press, 1972.

VIRILIO, Paul – **Bunker Archeology**. New York: Princeton Architectural Press, 1994.

Muxarabis, rótulas e gelosias em Alfama e Mouraria: re-inventar a tradição

Inês Rocha de Sousa

ISCTE-IUL

inesr.sousa@hotmail.com

Paula André

DINÂMIA 'CET-IUL – ISCTE-IUL

paula.andre@iscte-iul.pt

Resumo

Os muxarabis, rótulas e gelosias são estruturas de madeira presentes em vãos de fachadas que aliam a sua estética à funcionalidade, e garantem o controlo de iluminação e ventilação de um compartimento interior. A expressão da arquitetura proporcionada por estas estruturas está presente em Portugal, com destaque nos bairros históricos de Lisboa, nomeadamente em Alfama e Mouraria. Estes bairros são caracterizados por uma malha urbana densa, semelhante às cidades do norte de África, formada por ruas, ruelas e becos, com fachadas opostas muito próximas e sem privacidade. Numa primeira instância, nestes dois bairros históricos de Lisboa, os muxarabis, rótulas e gelosias, aparentam ter características de uma estrutura histórica de longa permanência. Contudo, através da sua análise, constatou-se um declínio da sua existência e no Estado Novo (1933-1974) uma re-invenção da tradição, desvendando-se também um vício visual. Esta análise e constatação foi suportada por um vasto reportório iconográfico destas estruturas de madeira em Alfama e Mouraria presentes em: fotografias do Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa; na arquitetura efémera de exposições nacionais e internacionais (“Lisboa Antiga” de 1935; Exposição Internacional de Paris de 1937 e “Exposição do Mundo Português” de 1940); em documentários (“Alfama a Velha Lisboa” de 1930, e “Festas da Cidade de Lisboa” de 1935); em gravuras e notícias que colocavam em destaque esta particular expressão arquitectónica.

Palavras-chave

Muxarabis, Rótulas, Gelosias, Alfama, Mouraria

Introdução

Os muxarabis, rótulas e gelosias são estruturas de madeira adjacentes às fachadas, que se adaptam ao clima e ao modo de vida das populações. Realizam o controlo de iluminação, facilitando a ventilação e simultaneamente atribuem, para além de um valor estético, um carácter funcional e sustentável, proporcionando iluminação e ventilação naturais. São elementos treliçados dispostos numa tela com intervalos regulares com um formato geométrico intrincado, que protege o interior dos espaços, uma vez que é possível observar do interior para o exterior.

Embora as origens dos termos, muxarabis, rótulas e gelosias remontem à cultura árabe, não existe uma designação fixa para estes termos, e as expressões podem apresentar divergências. Mariano Filho, em “Influências muçulmanas na arquitetura tradicional brasileira” (1943)¹ recorre a uma distinção entre muxarabis, rótulas e gelosias. O autor apresenta ilustrações de pormenores arquitetónicos do final do século XVIII, com destaque para as estruturas em estudo. Relaciona a arquitetura brasileira com uma identidade ibérica de origem muçulmana.

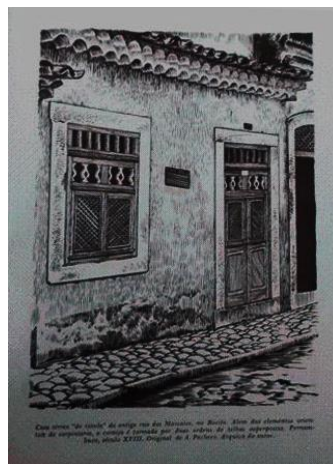
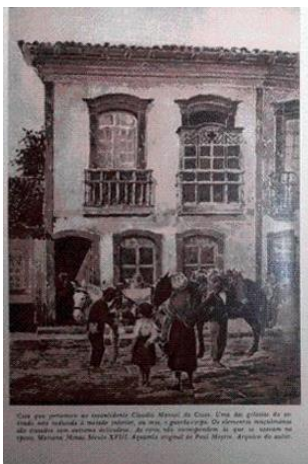


Figura 1 - Gravura Casa das Gelosias em Minas - gerais, século XVIII, presente em “Influências muçulmanas na arquitetura tradicional brasileira” de Mariano Filho 1943

Figura 2 – Gravura Casa térrea em Pernambuco, século XVIII, presente em “Influências muçulmanas na arquitetura tradicional brasileira” de Mariano Filho 1943

Figura 3 – Gravura de Guarda – corpos de adufas, remanescentes de gelosias em Minas - gerais, século XVIII, presente em “Influências muçulmanas na arquitetura tradicional brasileira” de Mariano Filho 1943

¹ FILHO, Mariano - **Influências Muçulmanas na arquitetura tradicional brasileira**. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1943. p.12

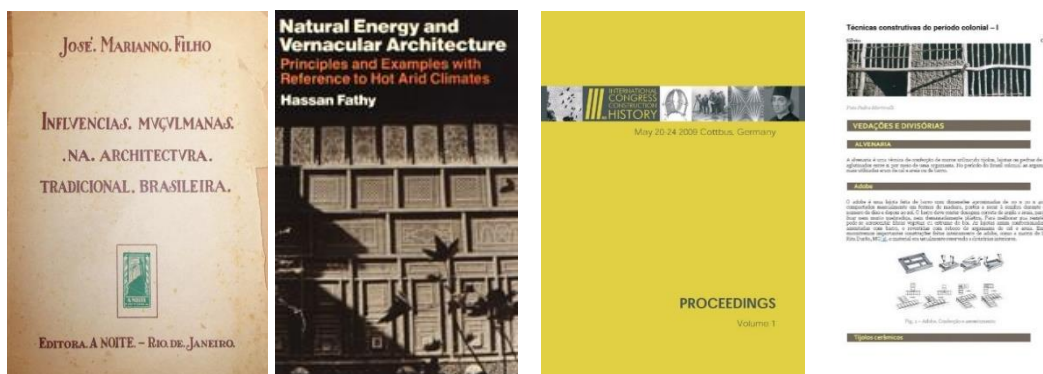


Figura 4 - Capa de livro de Mariano Filho, *Influências Muçulmanas na arquitetura tradicional brasileira* de 1943

Figura 5 - Capa livro de Hassan Fathy, *Natural energy and vernacular architecture* de 1986

Figura 6 - Capa do livro do Congresso *Proceedings of the Third International Congress on Construction History*, em Maio de 2009

Figura 7 - Blog “Coisas da Arquitetura” de Silvío Colin, *Técnicas construtivas do período colonial*, 2010

Para a presente investigação considera-se a distinção de Mariano Filho, que admite uma diferenciação consoante a complexidade da estrutura. Segundo este autor, a rótula e a gelosia compunham os muxarabi. A rótula era utilizada na parte superior, uma vez que, possuía uma articulação das secções segundo um eixo horizontal superior, ou seja, no “sentido antero-posterior” ou eixo vertical. No entanto, a gelosia era aplicada na parte inferior, constituída por uma estrutura fixa. A reixa, o componente elementar da estrutura, é referido como o conjunto de treliças dispostas de forma geométrica, localizada no interior dos elementos².



Figura 8 - Muxarabi em “Festas da cidade de Lisboa” 1935

² FILHO, Mariano - **Influências Muçulmanas na arquitetura tradicional brasileira**. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1943. p.24

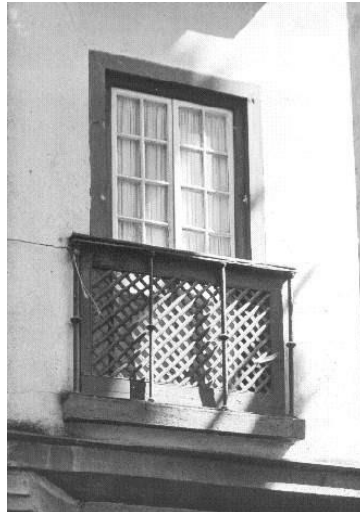


Figura 9 - Rótula no Beco de São Miguel fotografia da autora

Figura 10- Gelosia em Alfama fotografado por Armando Maia Seródio 1959

O recente interesse histórico e turístico presente em Alfama e Mouraria aponta para a gentrificação e turistificação³. Estes bairros apresentam características morfológicas particulares, uma malha urbana intrincada e estruturas de madeira peculiares, como os andares de ressalto e os muxarabis, rótulas e gelosias. Se numa primeira instância as estruturas são apresentadas como históricas, remetendo para a cultura árabe, o presente estudo pretende questionar esta suposta veracidade, através da realização de um levantamento de fotografias históricas de Alfama e Mouraria, procurando compreender as transformações dos muxarabis, rótulas e gelosias num período temporal desde 1899 até 1971 e o modo como influenciam a expressão da arquitetura, conferindo-lhe uma imagem histórica e tradicionalista. Igualmente importante para o desenvolvimento deste estudo, foi a comparação dos registos históricos com fotografias atuais realizadas *in loco* de modo a descortinar as alterações ocorridas relativamente às estruturas de madeira nas fachadas de Alfama e Mouraria. Esta abordagem foi apoiada em fotografias, publicações, documentários e gravuras, entre 1898 e 1971, e encontra-se fundamentada: no levantamento fotográfico (1898-1908) realizado por José Cândido de Assunção e Sousa e Artur Júlio Machado existente no Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa; no artigo “Bairros da cidade” publicado na revista “Ilustração Portuguesa”

³ Os conceitos de gentrificação e turistificação evidenciam relações intrínsecas. Gentrificação, termo enunciado em 1964 pela socióloga Ruth Glass, com uma definição que sofreu alterações e adaptações. Assim, entende-se por gentrificação o processo social e económico de reconversão dos bairros históricos da classe trabalhadora localizados no centro da cidade em áreas de classe média. Promove uma renovação física ou reabilitação de modo a cumprir com as exigências de seus novos proprietários, o que origina o desalojamento e deslocação para a periferia da classe pobre, colocando em causa as dinâmicas sociais e espaciais. In HAMNETT, C. **The Blind Men and the Elephant: The Explanation of Gentrification.** Transactions of the Institute of British Geographers, 1991, vol 16, Nº2, p.175. Turistificação ou gentrificação turística atribui-se ao processo de expansão do turismo num território, através de estratégias de promoção e revitalização dos núcleos históricos, recorrendo a novos serviços e equipamentos. Os centros contaminados por alojamentos turístico das suas diversas modalidades e por investimentos em património imobiliário, acrescido uma saturação do sector comercial direcionado ao turismo, originam o despejo e descaracterização das áreas da cidade. In MENDES, L. **Gentrificação turística em Lisboa: neoliberalismo, financeirização e urbanismo austeritário em tempos de pós-crise capitalista 2008-2009.** Cadernos MetrÓpole, 2017, Vol.13, nº26, p. 491-503

(1904); no livro “Lisboa Velha” (1925) de Roque Gameiro; no documentário de João de Almeida e Sá “Alfama a velha Lisboa” (1930); no registo vídeo-documental e fotográfico da exposição “Festas da cidade” (1935); nas gravuras de Alfama expostas na “Exposição Internacional de Paris” (1937); no registo vídeo-documental e fotográfico do “Bairro Comercial” na “Exposição do Mundo Português” (1940); no discurso de Norberto de Araújo proferido em 1944 na conferência “Alfama como eu a não vejo” publicado na revista “Olissipo” (1945); nas fotografias registadas no decorrer do Concurso de Janelas Floridas, incluído nas Festas da Cidade durante os anos de 1950/60; no artigo “Ronda dos Bairros” (1960) publicado na revista “Flama”; no livro de Ferreira de Andrade “Lisboa”(1960) e ainda no livro “Lisboa, no passado e no presente” (1971) coordenado pelo arquitecto Jorge Segurado.

Caso de Estudo

Alfama, bairro popular do núcleo histórico de Lisboa está inserido na vertente sul da encosta do Castelo, próxima do rio Tejo e corresponde a uma das ocupações mais antigas da cidade de Lisboa. Com vestígios desde os tempos dos romanos e visigodos, somente no período de ocupação árabe se desenvolve como arrabalde exterior da muralha. O seu topónimo advém do árabe, *Al-hama*, que significa banhos quentes ou termas. Este lugar foi eleito pelos muçulmanos pois conseguia reunir as condições pretendidas por estes, uma vez que, possuía uma abundância em água com qualidades termas e o seu assentamento em colina oferecia uma capacidade defensiva eficaz. A malha urbana é caracterizada pela organização orgânica e labiríntica com becos, vielas, escadinhas e travessas, conferindo ao território um aspeto pitoresco e belo, como um bairro vivo⁴.

Mouraria, situa-se nas vertentes poente e norte da Colina do Castelo, e assim designada após a conquista de Lisboa pelas tropas cristãs e consequente expulsão dos mouros para o pequeno “arrabalde” fora da cidade cristã⁵. Território idêntico a Alfama com uma topografia acidentada, de ruas sinuosas e estreitas, ficou marcado por “pobreza e precariedade habitacional” desde muito cedo, agravando-se com o fluxo migratório e a fixação de pessoas do interior do país, que estabeleceu um elevado índice de concentração populacional. Estes acontecimentos geraram uma estigmatização do local, associado à prostituição e ao tráfico e consumo de drogas⁶. As demolições ocorridas a partir de 1940 na Mouraria, com maior expressão no lado nordeste o Martim Moniz, originaram uma perda de autenticidade.

⁴ MAGALHÃES, Andreia - **Reabilitação urbana: experiências precursoras no núcleo antigo de Lisboa**. 1ª ed. Lisboa: Parque Expo, 2008. p 121

⁵ MAGALHÃES, Andreia - **Reabilitação urbana: experiências precursoras no núcleo antigo de Lisboa**. 1ª ed. Lisboa: Parque Expo, 2008. p 121

⁶ MENEZES, Marluce - Património Urbano: por onde passa a sua salvaguarda e reabilitação? In **Cidades-Comunidades e Territórios**, nº 11 (2005), p.71



Figura 11 - Mapa assinalado a amarelo, as fotografias em estudo de Alfama e Mouraria presentes no Arquivo Municipal de Lisboa. Elaborado por Inês Sousa

Ensinamentos da cultura árabe, como os muxarabis, rótulas, gelosias e andares de ressalto, em que os pisos superiores em consola para a rua proporcionam uma extensão do espaço habitacional, foram prevalecendo ao longo dos tempos. Contudo, a partir do século XV estes elementos entram em declínio e após o terramoto de 1755, com o primeiro Alvará em 1759, surgiram uma série de proibições e limitações que incidiam na construção de muxarabis ou a limitavam o seu avanço sobre a rua: “Proibido da mesma sorte, que nas janelas das casas, situadas em ruas, que tenham quarenta palmos de largo, e dahi para cima, haja rótulas, ou gelosias, que além de deturbarem o prospecto das ruas, tem o perigo de se communicarem por ellas os incêndios de huns a outros edifícios: eceptuando-se somente as lojas e casas térreas, que se acharem no andar das ruas, expostas à devassidão dos que por ellas passam”⁷.

⁷ Collecção da Legislação Portuguesa - Legislação de 1750 a 1762 [em linha] [3 setembro 2019]
Disponível em WWW:<
http://www.governodosoutros.ics.ul.pt/?menu=consulta&id_partes=105&acao=ver&pagina=687 >

Este Alvará, surge quatro anos após o terramoto da cidade de Lisboa e no momento da reconstrução da cidade, a imposição da eliminação dos elementos de madeira nas fachadas, tinha como intuito a prevenção de possíveis incêndios, em consequência da inflamação do material, a madeira. Porém, a extinção destes elementos não foi possível, e a importância estética e funcional foi prevalecendo por parte de alguns moradores⁸.

1759 663 664 1759

que nelles perdirão, conformando-se com disposições da Lei de doze de Maio de mil e setecentos e cinquenta e oito, Instruções, e Decreto de doze de Junho do mesmo anno, e com as mais ordens emanadas da Paternidade, e Inconfundível Provisão do mesmo Senhor em beneficio commum dos seus Vassallos: Adjudicando-se a cada huma das pessoas, que tinham casas nas referidas tres Ruas, as mesmas porções de Terreno, que antes tinham em fidejussão, e em fidejussão, e pela mesma ordem dos lugares, em que as mesmas Propriedades estavam situadas no dia primeiro de Novembro de mil e setecentos e cinquenta e cinco: O que se enuncia pelo presente Edital, ao fim de que todos, e cada hum dos Interesses possam comparecer por si, ou por seus Procuradores, nas casas de morada do Desembargador João Custodio Theoret, pelo que pertence ao Bairro da Rua Nova; e do Desembargador Manoel José da Gama e Oliveira, pelo que pertence ao Bairro do Rocio; para lhes determinar os dias, e horas, em que hão de hir fazer as referidas Adjudicações, e dar-lhes no acto dellas, posse, e fidejussão para edificarem, com assistência das Offiças encarregadas desta diligencia, e das avaliações, e demarcações a ella pertencentes: Aos que se acharem na Cidade de Lisboa, e seu Termo, se assigna o espaço de dez dias; e o de trinta dias aos que se acharem fora do referido Termo; debaixo da pena de se proceder á revella, findos os sobreditos dias, contados, continua, e successivamente, do da publicação deste, na forma da sobredita Lei, em utilidade pública da reedificação da Capital do Reino. Lisboa, a 12 de Junho de 1759. — Com a Assinatura de Chanceller servido do Regedor.

Inpr. avulso

EU ELREI Faço saber aos que este Alvará de Ampliação, e Declaração com força de Lei virem, que por quanto pelo outro Alvará de Lei dado em doze de Maio do anno proximo passado de mil e setecentos e cinquenta e oito, estabeleci os direitos publicos da edificação da Cidade do Lisboa por hum plano decoroso, digno da Capital dos Meus Reinos, e commodo, e útil aos Meus Vassallos, que nella habitarem: E por quanto tenho mandado, que os Terrenos, em que se devem fabricar os edificios da mesma Cidade, se principiem logo a entregar, e se continem successivamente a adjudicar aos Donos, a quem pertencem: Para que as ruas da mesma Cidade, e os edificios, que nellas se erigirem, sejam regulados, e conservados com a policia, que se faz tao recommendavel em commum beneficio: Sou Servido ampliar, e declarar a dita Lei, e as Instruções, e Ordens, que depois della determinai para a boa execução do seu conteúdo, na maneira seguinte.

1. Nas Ruas principaes, que pelo novo alinhamento tiverem na sua largura cincoenta palmos, e dahi para cima, se não derem attender para a conservação do Dominio dos seus antigos Donos aquellas propriedades, que constar pelos Tombos, que não tem pelo menos vinte e seis palmos completos na sua frente: Antes pelo contrario, aquellas Terrenos, que tiverem menos da referida frente, serão adjudicados pelo seu justo valor a qualquer dos dois vizinhos confrontantes, na conformidade dos Paragrafos segundo, e terceiro da sobredita Lei de doze de Maio de mil

setecentos e cinquenta e oito: O que porém cessará no caso de emparelham os Donos dos referidos Terrenos alguma porção de outro immovel, para assim se alargarem, e conformarem com a planta da Rua, do que se tratar, sem officina do prospecto da mesma Rua, que para o decore da referida Cidade se faz indispensavel.

2. Para que nas sobreditas Ruas nobres, e de novo abertas, havendo qualquer incendio na casa de hum vizinho, se não communique o fogo as habitações dos outros vizinhos confrontantes: E para que pelos toldados não devessem hums as Familias dos outros: Estabeleço, que entre duas propriedades de diferentes Donos não possa haver divisão de frentes; mas sim, e tão somente de paredes mestras, ou separadas, e particularmente naquelles lugares, em que acharem conveniente os Donos das mesmas propriedades apartadas humas das outras, para receberem luz, e para outros fins da sua utilidade; ou pelo menos por paredes communs aos dois vizinhos confrontantes; as quizes paredes em todo o caso serão elevadas até subirem oito palmos, pelo menos, assima dos frechaes, descendo daquella maior elevação por modo de empena até á face da Rua, á porção do decoreto dos toldados.

3. Em beneficio da mesma formosura da Cidade, e da commodidade pública dos seus habitantes, prohibo, que em cada huma das Ruas novas della, se edifiquem casas com alama maior, ou menor, ou com symetria diversa daquella, que for estabelecida nos prospectos, que Mandado publicar para a regularidade dos mesmos edificios, e que não poderão nunca ser alterados, sem especial dispensa Minha.

4. Semelhantemente prohibo, que nas sobreditas Ruas haja angulos entrantes, ou salientes, que dem lugar a serem nelles superchuidos insidiosamente os que de noite passarem pelas ditas Ruas.

5. Prohibo igualmente, que nas mesmas Ruas, ou nas paredes, e no ar livre dellas, se fabriquem poiaes por fora, degraus, ou escadas, côrtes, ou entradas para lojas, ou officinas subterraneas, reixicos, cachorradas, e gelarias, em prejuizo do prospecto, e da passagem pública.

6. Prohibo da mesma sorte, que nas janelas, ou em qualquer outro lugar sobre as Ruas publicas, se fação aligrejos, porteleiras, ou qualquer outra estancia, ordenada a se porem nella craveiros, ou cousas semelhantes.

7. Prohibo da mesma sorte, que nas janelas das casas, situadas em Ruas, que tenham quarenta palmos de largo, e dahi para cima, haja rótulas, ou gelosias, que alem de perturbar o prospecto das Ruas, tem o perigo de se communicarem por ellas os incendios de huma a outros edificios: Exceptuando somente as lojas, e casas torresas, que se acharem no andar das Ruas expostas á devassidão das que por ellas passão.

8. Prohibo tambem, que á face das Ruas nobres, e principaes, que tiverem cincoenta palmos de largo, e dahi para cima, se edifiquem cavalharcas, cocheiras, e palliões; ou se fizessem argalhas nas paredes, para nellas se prendorem bestas, ou outros animais, que incommodem as pessoas, que por ellas passarem: Edificando-se, e pondo-se as referidas cavalharcas, cocheiras, e palliões, e argalhas, nas Travessas, onde menos deformidade, e discommodo causem; e sendo em todo o caso os sobreditos palliões cobertos de abobeda, para que no caso, em que nellas haja algum incendio, diguem sempre preservados os edificios principaes, em beneficio de seus Donos, e dos Inquilinos, que nellas habitarem.

9. Determino aos Ministros actuaes Inspectores dos Bairros da mesma Cidade, e aos que ao diante o forem, que não consintão, que por

Figura 12 – Alvará de 15.6.1759

Considera-se que através da imagem, da representação e da divulgação dos Bairros de Alfama e Mouraria, é possível depreender a sua importância no presente e no passado. As diversas fontes de trabalho são consequentes de um impulso e interesse pelas áreas históricas da cidade, resultantes do revivalismo do século XIX, que tinha como premissa o gosto pelo pitoresco e pelas formas medievais⁹. Dessa forma, suscitou um interesse por parte de fotógrafos nacionais e internacionais, que registavam esse espaço. A imagem que era transmitida sob a forma de fotografia, fixa o momento da cidade num determinado tempo. Deste modo, foram recolhidas, analisadas e mapeadas 75 fotografias do Arquivo Fotográfico Municipal de Lisboa entre 1898 e 1971, que correspondem a registos de muxarabis, rótulas e gelosias nas áreas em estudo. Através de registos diferenciados, procurou-se compreender estas estruturas desde a escala geral até ao pormenor que isola o objeto. Depreenderam-se três momentos distintos, em que se categoriza quarenta e quatro fotografias realizadas no período compreendido entre 1933-1974, vinte fotografias realizadas antes deste período e somente quatro efetuadas posteriormente, porém sete foram consideradas indefinidas.

⁸ CARVÃO, Rafael Bezerra - **A eliminação dos muxarabis, rótulas e gelosias do Brasil – Um caso de dominação económica**. Évora: Departamento de História - Universidade de Évora, 2009. Dissertação de Mestrado. p. 57

⁹ LUCAS, Pedro Galvão – **Representação de Arquitetura – Introdução às várias formas de comunicação da arquitectura**. Lisboa: Faculdade de Arquitectura, 2011. Dissertação de Mestrado.p.66

Este mapeamento revela que a localização destes elementos na fachada está intrinsecamente relacionada com a malha urbana do bairro, uma vez que estão localizados em becos, ou ruas estreitas, nos quais a dimensão das fachadas dianteiras é reduzida, descorando a privacidade, com vãos de fachada relativamente próximos. As visitas ao local, com o intuito de perceber o espaço e realizar registos *in loco*, foram imprescindíveis, a fim de compreender o espaço e de modo a relacionar os registos do arquivo com a actualidade.

Considera-se o interesse no registo fotográfico da cidade de Lisboa como documento de memória. A intenção de constituir um Arquivo Fotográfico Municipal regista-se na deliberação camarária de 13 de fevereiro de 1871, assinada por Anselmo Ferreira Pinto Basto - Conde de Rio Maior, António – Dr. Joaquim José Alves – Dr Manuel Thomaz que consigna que a "Câmara mande photographar todos os edifícios antigos que seus proprietários pretendem demolir e possam inspirar qualquer interesse archeológico e bem assim todos os locais que tenham de sofrer transformações importantes"¹⁰.

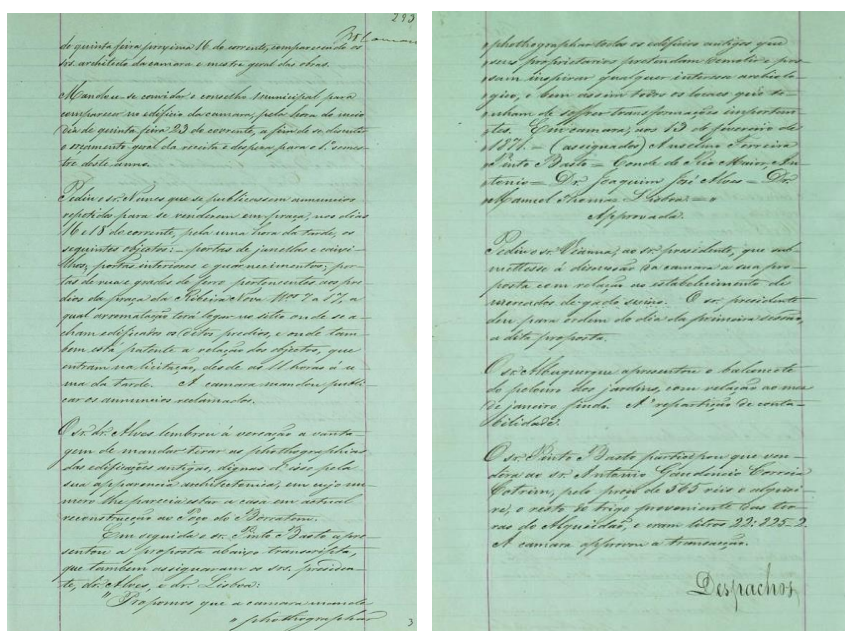


Figura 13 – Documento da Deliberação da Reunião da Câmara de 13 de fevereiro de 1871

Em 1898, a parceria de desenhadores da Repartição de Obras da Câmara Municipal de Lisboa, José Cândido de Assunção e Sousa e Artur Júlio Machado, com 42 e 31 anos respetivamente, elaborara uma proposta para o primeiro levantamento fotográfico da cidade de Lisboa. Aprovado em requerimento a 21 de novembro do mesmo ano, pelo arquiteto José Luís Monteiro, chefe da 1ª Repartição do Serviço de Obras, o levantamento seria realizado a todos os prédios, expropriados ou particulares, cuja demolição fosse eminente de modo a constituir um documento de memória. Registado por Eduardo Freire de Oliveira, chefe do Serviço Central da 3ª Secção (arquivo) a

¹⁰ **Deliberação da Reunião da Câmara de 13 de fevereiro de 1871** [em linha]. Março 2019 [7 setembro 2019] Disponível em WWW: <<http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/investigacao/varia/documento-domes/marco-2019/>>

intenção da Câmara Municipal em adquirir o álbum de modo a integrar no Arquivo Municipal de Lisboa¹¹. O inventário (1898-1912) com cerca de 3.800 negativos em vidro (13x18cm) realizado pela firma Machado & Souza, tinha um carácter estatístico e uma intenção de fotografar, catalogar e mapear cada fachada, incluindo o bairro de Alfama e Mouraria¹². Representam o espaço público, a vivência e a malha urbana da capital, do início do século XX e em parte já desaparecida. As fotografias desta dupla sobre o território em estudo demonstram o carácter pitoresco e tradicionalista conferido pelas estruturas de madeira nas fachadas. Estes registos fotográficos deram origem ao designado “Fundo Antigo”, tendo sido catalogadas e descobertos seus autores em 2015, originando a exposição “Lisboa, uma grande surpresa”¹³.



Figura 14 e 14a - Rua da Mouraria de Machado & Souza entre 1898 e 1908 | Pormenor da fotografia original

¹¹ **Deliberação da Reunião da Câmara de 13 de fevereiro de 1871** [em linha]. Março 2019 [7 setembro 2019] Disponível em WWW: <<http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/investigacao/varia/documento-domes/marco-2019/>>

¹² **Lisboa uma grande surpresa** [em linha]. Setembro 2016 [7 setembro 2019] Disponível em WWW: <<http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/eventos/lisboa-uma-grande-surpresa/>>

¹³ **Fundo Antigo do Arquivo Municipal de Lisboa** [em linha]. Setembro 2016 [7 setembro 2019] Disponível em WWW: <<http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/investigacao/varia/documento-domes/setembro-2016/>>



Figura 15 e 15a - Rua da Mouraria de Machado & Souza entre 1898 e 1908 | Pormenores da fotografia original



Figura 15b e 15c - Rua da Mouraria de Machado & Souza entre 1898 e 1908 | Pormenores da fotografia original

A divulgação destes bairros intensificou-se em artigos de jornais e revistas, acompanhados de gravuras e ilustrações. Santos Tavares no artigo “Bairros da cidade” publicado em 1904, na Revista “Ilustração Portuguesa”, relata Alfama cheia de miséria e pobreza com um grande nível de criminalidade e diversas intervenções de polícia¹⁴. Refere os aspetos característicos deste bairro, nomeadamente os pátios, as fachadas com gelosias, os azulejos na Rua do Castelo, e os andares de resalto no Largo de Santo Estevão, que proporcionavam um ambiente sombrio, uma vez que, a iluminação direta penetrava por um período curto de tempo¹⁵. Descrevia um território com dejetos que apodreciam nas valetas, as habitações acumuladas e sem simetria. As descrições são complementadas por ilustrações, onde a realidade arquitetónica coexiste com o quotidiano bairrista. São apresentadas 9 ilustrações sobre o bairro de Alfama, 4 dos quais apresentam estruturas de madeira nas fachadas. Segundo jornais da época, o município pretendia arrasar o bairro, contudo, o autor da notícia defendia a abertura de avenidas amplas de modo a integrar esta área da cidade, uma vez que “(...) ao menos que a fome tenha ainda onde abrigar a deshonra da sua angústia, já que a época actual reclama que a miséria se oculte para que a felicidade, passando, não sinta a sua própria provocação”¹⁶.

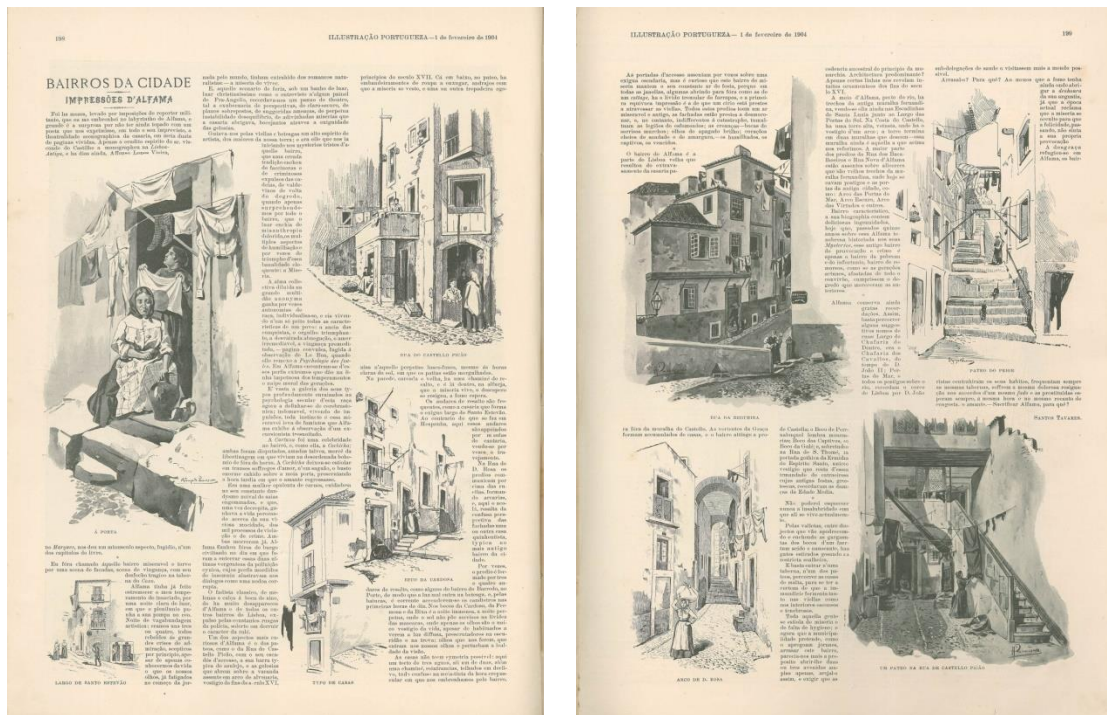


Figura 16 - Artigo da Revista “Ilustração portuguesa. nº13 (1904)” p.198 | 199

¹⁴ TAVARES, Santos– Bairros da cidade In CHAVES, José Joubert. (1904) p.198

¹⁵ TAVARES, Santos– Bairros da cidade In CHAVES, José Joubert. **Ilustração portuguesa**. nº13 (1904) p.198

¹⁶ TAVARES, Santos– Bairros da cidade In CHAVES, José Joubert. **Ilustração portuguesa**. nº13 (1904) p.199



Figura 17 e figura 17a- Ilustração do Pátio na Rua dos Castelo, Picões, presente no artigo “Bairros da cidade” – “Ilustração portuguesa” | Pormenor da gravura original



Figura 18 e 18a - Ilustração do Arco da Rosa, presente no artigo “Bairros da cidade” – “Ilustração portuguesa” | Pormenor da gravura original

A obra “Lisboa Velha”¹⁷ (1925) do pintor e desenhador Roque Gameiro reúne cem aguarelas e desenhos de espaços velhos da cidade. Com prefácio de Afonso Lopes Vieira, poeta português que acompanhou o desenhador ao longo dos percursos pelas zonas históricas considera: “Tudo isto Roque Gameiro nos oferta no seu Álbum, este Auto da Lisboa Velha, composto em décadas de carinhoso trabalho, e onde a mestria do ilustre desenhista nos surge, como sempre, sincera na comoção com que se enterneceu vendo o que amou ou lhe deixou saudades”¹⁸. Gameiro retratou Lisboa do século XIX de modo a expressar o carácter dos bairros, sob o ponto de vista do aspeto pitoresco invocando uma realidade com tendência a desaparecer e a degradar-se. Constitui um documento histórico precioso que recorre à representação não só da arquitetura, como também da vivência e das interações com o espaço. Representa os muxarabis, rótulas e gelosias, desde o olhar geral da rua, com uma representação do seu lado vernacular, até à representação da interação das pessoas com as estruturas de madeira. Assim, com uma presença maiorial nos registos de Roque Gameiro, considera-se que estas estruturas representam e fazem parte de Alfama do ilustrador e dos seus habitantes. Em consequência, diversos autores recorrem às suas gravuras e aguarelas de modo a ilustrarem os seus livros ou notícias, enaltecendo a essência única captada por Roque Gameiro.



Figura 19 e 19a - Pátio de uma casa na Rua de Castelo Picão de Roque Gameiro Estampa número 23 do livro “Lisboa Velha” e divulgada na Revista “Ocidente” no artigo Exposição de Aguarela da sociedade de Belas-Artes a 20-01-1914 e consequentemente exposta em 1914 na Escola de Belas-Artes | Pormenor da gravura original

¹⁷ GAMEIRO, Roque – **Lisboa Velha** ed 1º. Lisboa: Vega, 1925.

¹⁸ VIEIRA, Afonso Lopes in GAMEIRO, Roque – **Lisboa Velha** ed 1º. Lisboa: Vega, 1925.



Figura 20 e 20a – Rua do Bemformoso, Mouraria de Roque Gameiro | Pormenor da gravura original

O documentário “Alfama a velha Lisboa” (1930) realizado por João de Almeida e Sá, com apoio do diretor fotográfico Artur Costa de Macedo, constitui um documento histórico, que reflecte a arquitetura, a vivência e imagem da cidade. Este documentário representa uma viagem pelas áreas de Alfama “a Nascente, a Porta do Sol com o Miradouro de Santa Luzia e o busto de Júlio de Castilho; a Cruz de Santo Estevão, o Mosteiro de São Vicente, a Rua de São Pedro, o Largo do Chafariz de Fora”. São ainda apresentadas a Casa dos Bicos e uma “vista geral do Castelo de São Jorge”¹⁹. Foi anunciado pelo crítico Avelino de Almeida no Jornal “Cinéfilo” como uma obra magnífica realizada por um jovem cineasta com uma visão inteligente sobre Alfama: “Perspetivas falseadas, movimentos panorâmicos, pormenores sintéticos e simbólicos, trechos da vida real cotidiana, o formigueiro e a labuta da gente, os aglomerados da casaria pitoresca e calejas e vielas, e becos e travessas, vestígios das construções remotas, sombras de palácios e vultos de templos (...)”²⁰. Nos anos seguintes, foi selecionado para o V Congresso Internacional de Crítica em 1931 e premiado com a medalha de prata na grande exposição industrial portuguesa em 1932: “Um documentário de um bairro não se deve limitar à frieza do casario, mas revelar o humano realismo da sua vida, com todos os defeitos e virtudes”²¹. A intenção era revelar a vivência de Alfama, destruída pelo terramoto de 1775 e construída pelos populares, com as suas lacunas e maravilhas, tanto no seu conjunto como no detalhe. Com a câmara conduzida à mão por Alfama são representados ruas, ruelas e becos. Nos andares de ressalto, ou vãos no piso térreo era comum serem aplicadas estruturas de

¹⁹ CINEMATECA. Digital – vídeo. **Alfama a Velha Lisboa**. [Em linha] Lisboa: Cinemateca [Consult. 27 Jun 2018] Disponível em <<http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=1930&type=Video>>

²⁰ ALMEIDA, Avelino – “Alfama”, um belo documentário. In, **Cinéfilo**. nº 72 (1930) p.3

²¹ SÁ, João de Almeida – Alfama a Velha Lisboa [Registo vídeo]. Lisboa, 1930. 35 mm, PB, sem som (27 min). Disponível em <<http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=1930&type=Video>>

madeira. Com uma fachada voltada para o Tejo, o muxarabi protege o interior do espaço de iluminação excessiva, através de sombreamento como se observa na figura 21. Neste documentário é de realçar as vivências e interações quotidianas apresentadas em contexto exterior, nas quais é perceptível a relação da população com os elementos de madeira nas fachadas.



Figura 21 – Frame do documentário "Alfama a Velha Lisboa" de 1930

Figura 22 – Frame do documentário "Alfama a Velha Lisboa" de 1930

A Exposição “Lisboa Antiga” (1935), inserida nas “Festas da cidade de Lisboa” e idealizada pelo Olisipógrafo Gustavo de Matos Sequeira, foi um instrumento e um palco de propaganda no Estado Novo. Realizada em São Bento, junto à atual Assembleia da República, foi documentada em vídeo sem som (“Festas da Cidade de Lisboa” de 1935), proporcionando ao espectador imergir na vivência vernacular da cidade de Lisboa do século XVII através da sua arquitectura efémera. Um documentário histórico com a representação de ruas e ruelas, figurinos e visitantes, duelos e amores. Podemos imaginar, através da documentação disponível, o carácter tradicionalista e o quotidiano de uma Lisboa quinhentista, não muito diferente de Alfama de 1935, contudo, a reconstrução recriava um bairro sem miséria e sem maus cheiros. Toda a construção foi realizada com armação em madeira forrada de estafe procedendo-se no final à demolição de forma a devolver o terreno à Câmara Municipal²². Após a análise do documentário, realça-se um ambiente marcado pelo carácter das estruturas de madeira aplicadas nas fachadas, maioritariamente em janelas. Identifica-se uma diversidade de elementos, desde os mais elementares como as reixas e as gelosias, até aos mais complexos como as rótulas e os muxarabis. Em registo vídeo, estas estruturas estão inseridas num contexto social, com diversas valências numa perspetiva social, funcional e estética. A estética recorre à sua excessiva representação pelas ruas e ruelas. No sentido social, a proteção da mulher, enquanto pessoa resguardada com a recriação de uma tentativa de transposição da rótula por parte do homem, condenado pela sociedade pelo ato. E na perspetiva funcional, na questão da ventilação e proteção do compartimento interior. As atrações do espaço contavam com o “Pátio das Comédias”, a

²² **Restos de coleção** [Em linha] [Consult. 26 Jun 2018]. Disponível em WWW: <
<http://restosdecolecao.blogspot.com/2012/06/festas-da-cidade-de-lisboa-1935.html> >

típica “Estalagem do Vicente” e as tendas do comércio com figurinos que realizavam representações do quotidiano do século XVII.



Figura 23 - Exposição "Lisboa Antiga" de 1935 fotografada por Eduardo Portugal



Figura 24 - Frame do documentário "Festas da cidade de Lisboa" de 1935



Figura 25 - Frame do documentário "Festas da cidade de Lisboa" de 1935

No sentido de divulgar internacionalmente o aspeto autêntico e pitoresco dos bairros históricos de Lisboa, o Pavilhão de Portugal da Exposição Internacional de Paris de 1937 (“Exposition Internationale des arts et des techniques appliques a la vie moderne”), exibiu pela primeira vez, Alfama como ponto de interesse turístico, contrapondo com Cascais e Estoril, que apresentavam desde há muito uma forte presença turística. O pavilhão de Portugal, projetado pelo jovem arquiteto Keil do Amaral, dispunha de oito salas, destinadas à representação de Portugal no passado e no presente. Com diversos artistas de artes-gráficas, artes decorativas, escultura e pintura como Abel Manta, Álvaro Canelas, Bernardo Marques, Canto da Maia, Carlos Botelho, Dordio Gomes, Eduardo Malta, Emmérico Nunes, Francisco Franco, Maria Keil, Paulo Ferreira e Rui Gameiro²³, o pavilhão de Portugal evidenciava características modernistas e de promoção turística, com o objetivo de realçar os avanços e a modernidade do país no Estado Novo. Destaca-se a sala destinada ao turismo e promoção de Portugal, na qual foram expostas ilustrações de Alfama do pintor e ilustrador Álvaro Canelas, que tinham sido publicadas em 1936, no livro, “Doze desenhos de Lisboa: Alfama por Álvaro Canelas”.

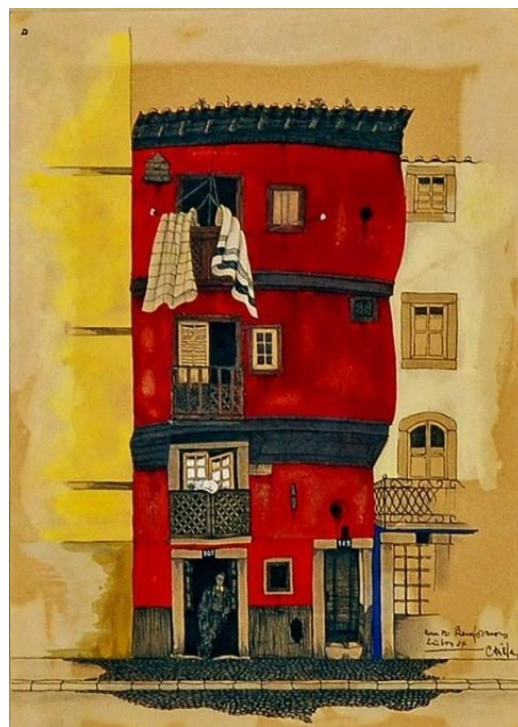
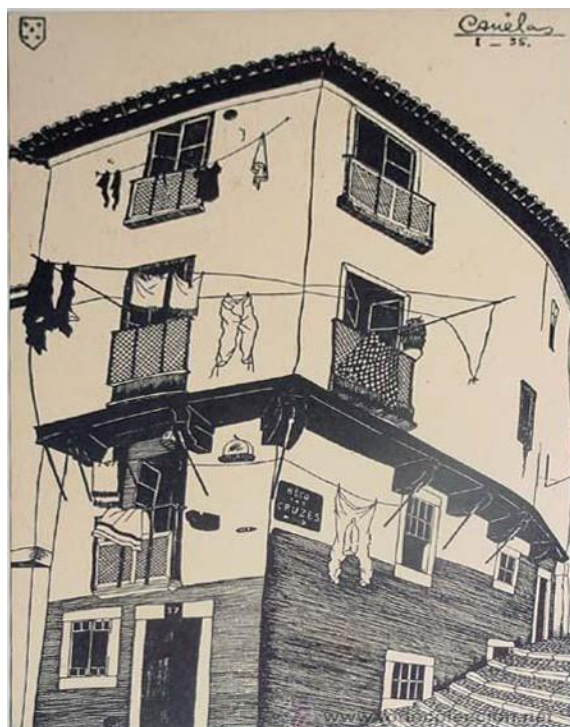


Figura 26 - Postal apresentado na Exposição Internacional de Paris de 1937

Figura 27 - Rua do Bemformoso em aguarela por Álvaro Canelas

Este ilustrador e caricaturista com papel preponderante na década 30 no domínio das artes, da cultura e intervenção social na cidade de Lisboa, representava Alfama com caráter pitoresco e autêntico das fachadas, exagerando em certos detalhes, prescindindo da representação de pessoas uma vez que dispersava o foco da mensagem a transmitir.

²³ **Portugal na Exposição Internacional de Paris** [Em linha] [Consult. 04 Julho 2018] Disponível em WWW:< <https://parceriadasconservas.wordpress.com/tag/instituto-portugues-de-conservas-de-peixe/>>.

Os elementos de madeira são retratados nos postais enquanto “imagem de marca” da zona velha da cidade, no sentido de criar expectativas de uma tradição. Esta obra foi notória tanto para Álvaro Canelas como para a cidade de Lisboa, em virtude de uma alteração de perspetiva das áreas históricas muitas vezes associada à estigmatização e pobreza.

Em consequência da Exposição de 1937 a imprensa nacional destaca a impressionante obra de Álvaro Canelas, com o artigo “A poesia das ruas de Lisboa” onde se afirmava: “Eis uma obra, que além do seu valor de arte documental flagrante de pitoresco, constitui para os que nos visitam a melhor de todas as recordações”²⁴. Ou ainda o destaque da Revista “Ilustração”, exibindo duas páginas ilustradas por Álvaro Canelas que acompanhava a notícia “O bairro de Alfama”. Aqui é apresentada uma promoção turística através das gravuras do ilustrador, por meio de um contraste entre a vida moderna com ruas de traçado regular e a vida na cidade velha, que cada esquina tem a sua essência e imprevisível, com ruas, ruelas e becos e um traçado irregular²⁵. A partir deste momento, Alfama conquista o interesse de visitantes, nacionais e internacionais, que visitam este território e o registam de diversas formas.

Em contexto nacional, a “Exposição do Mundo Português” de 1940, estendeu-se pelo vasto território de Belém, próximo do rio Tejo, com o objetivo comemorar a Fundação do Estado Português, sendo realizada pelo comissário geral Dr. Augusto de Castro, o Engenheiro Sá e Melo e o Arquiteto-chefe Cortinelli Telmo²⁶. Esta exposição contemplava uma “fusão de motivos modernos e de hierática presença na tradição histórica e arquitetónica do passado constituindo uma lição para os vivos”²⁷. Organizada por secções, a secção histórica; secção de etnografia e secção comercial e industrial, na qual se insere o “Bairro Comercial”²⁸. Este espaço tinha como objetivo recriar um bairro da região de Lisboa, através das atividades económicas do período quinhentista. Representa velhas praças, ruas, ruelas, com aspeto pitoresco e com vários tipos de habitação. O documentário sobre a exposição realizado por António Lopes Ribeiro em 1940 surge como o culminar da política de propaganda do regime através de uma visita guiada à exposição, para recordar os tempos de glória ou para aqueles que não a visitaram, proporcionando uma visão geral da exposição.

²⁴ Álvaro Canelas [Em linha] [Consult. 10 Agosto 2018] Disponível em WWW:< <http://olhai-lisboa.blogspot.com/search/label/%C3%81lvaro%20Canelas> >.

²⁵ M.L.V. – O bairro de Alfama. **Ilustração**. nº 11 (1933) p. 6

²⁶ Pereira, Joana - A Exposição Histórica do Mundo Português e os seus arquitetos. Subsídios para a melhor compreensão da Arquitetura Nacional no dealbar da década de 40 In **Revista Arquitetura Lusíada**. nº 7 (2015), p. 97

²⁷ BRAZÃO, Eduardo- Prefácio In **Mundo Português: Imagens de uma exposição histórica**. Lisboa: Edições SNI, 1957

²⁸ Pereira, Joana - A Exposição Histórica do Mundo Português e os seus arquitetos. Subsídios para a melhor compreensão da Arquitetura Nacional no dealbar da década de 40 In **Revista Arquitetura Lusíada**. nº 7 (2015), p. 97



Figura 28 - Frame do documentário " A Exposição do Mundo Português" de 1940



Figura 29 - Frame do documentário " A Exposição do Mundo Português" de 1940

Para o presente estudo, é importante realçar a imagem historicista e pitoresca presente no “Bairro Comercial” na tentativa de implementar um imaginário aos visitantes relativamente aos muxarabis, rótulas e gelosias, aludindo a elementos com forte presença desde a origem da cidade de Lisboa. No documentário, é referido a sua construção ao estilo do século XVI pela ação comercial de Lisboa, proporcionando aos visitantes um ambiente quinhentista com recantos agradáveis.

Na sequência desta exposição o livro “Mundo Português: Imagens de uma exposição histórica” (1957) realizado por vários especialistas reúne uma série de ilustrações da exposição e sua organização, dirigida “aos filhos dos que viram a exposição do Mundo Português – para que também vejam”. A construção do Bairro Comercial que contou com a colaboração das associações comerciais de Lisboa e Porto e as associações industriais portuguesa e portuense revela a expressão destas estruturas de madeira.

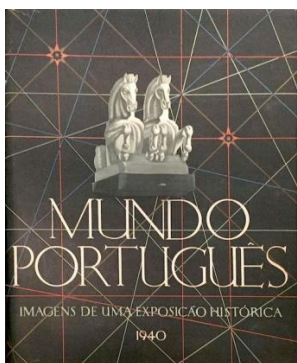


Figura 30 – Capa do livro “Mundo Português: Imagens de uma exposição histórica” de 1957



Figura 31, 31a e 31b - Bairro Comercial em A Exposição do Mundo Português de 1940 | Pormenor da gravura original

Norberto de Araújo num discurso proferido em 1944, afirmou existir uma divergência na divulgação de Alfama. Por um lado era afirmada como um espaço limpo e pitoresco por outro lado, era caracterizada por uma área miserável e pobre. De forma a combater a degradação dos bairros históricos, na década de 60, surgiu uma iniciativa de conservação destes espaços, integrado numa “campanha turística e cultural do Estado Novo”. Este projeto tinha como objetivo a regeneração do espaço público, remodelação da rede de esgotos, e restauro de monumentos e alguns edifícios. Este projeto seguiu as políticas do regime, que valoriza o património enquanto potencial turístico ignorando as

questões de salubridade do bairro, procedendo assim, a um renascimento e “valorização de muxarabis, rótulas e gelosias”²⁹. Em consequência, e como forma de dinamizar o bairro, durante o período de 1950 e 1960, organizou-se o “Concurso das janelas floridas”, inserido nas festas da cidade, na qual eram exibidas, pelas ruas de Alfama e Mouraria, as janelas mais típicas e pitorescas com estruturas treliçadas, os melhores arranjos florais.



Figura 32 - Rua do Castelo Picão - Alfama teve durante os anos de 1950/60 o Concurso de Janelas Floridas, incluído nas Festas da Cidade.

Em 1959 foi identificada no Arquivo Municipal de Lisboa uma vasta coleção de fotografias de Armando Maia Serôdio. O fotógrafo começou a trabalhar como repórter fotográfico para a Câmara Municipal de Lisboa em 1955 e coloca em posição de destaque dos elementos de madeira nas fachadas, evidenciando os vãos protegidos por gelosias, posicionados atrás de uma estrutura de ferro. Este propósito revela uma preocupação com a suposta autenticidade do bairro, pois, o procedimento de colocação de madeira nas varadas não se verifica noutra área em Lisboa, ponderando-se a justificação para questões sociais e económicas.

²⁹ ARAÚJO, Norberto – Uma Alfama Nova. **Olisipo**. nº29 (1945) p.14



Figura 33 e 33a - Largo de São Miguel em Alfama de Armando Maia Serôdio 1959 | Pormenor da gravura original



Figura 34 - Janela com varanda de sacada, em Alfama de Armando Maia Serôdio 1959

Figura 35 - Janela de um prédio com varanda de sacada, em Alfama de Armando Maia Serôdio 1959

A Revista Flama em 1960 apresenta “Ronda dos Bairros”, uma série de reportagens fotografadas e escritas por Vitorino Martins diretamente vividas nos bairros mais populares de Lisboa e Porto, exibindo desde os bairros típicos de ruas e ruelas a bairros modernistas de aristocratas com grandes avenidas arborizadas. Apresenta fotografias sobre a vivência das ruas da cidade, sempre acompanhadas por descrições detalhistas sobre estas, proporcionando aos leitores não só uma visão estática, mas também um imaginativo das ações que estão a decorrer no momento do registo³⁰.

³⁰ MARTINS, Vitorino C. – Ronda dos Bairros: Alfama. **Flama** n° 641 (1960) p.17-18

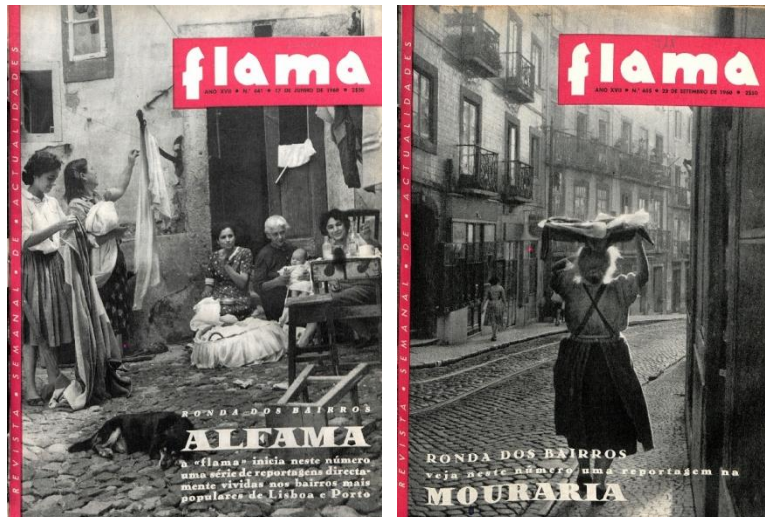


Figura 36 - Capa da Revista Flama nº 641 de 1960
 Figura 37 - Capa da Revista Flama nº 655 de 1960

O primeiro bairro da série foi Alfama, com posição de destaque na capa da Revista. Das oito fotografias no artigo, somente uma apresenta elementos de madeira nas fachadas, uma rótula, no Beco de São Miguel. A fotografia é acompanhada com a descrição: “Foi no largo de São Miguel, onde existe um velho Chafariz de uma torneira, vasos com flores, suspensos nas paredes do casario e a sombra de duas ou três árvores projetada na calçada de paralelepípedos irregulares, que estas crianças formaram o seu baile de roda. A roda girou, mas dois deles, que não vão em danças preferiram refrescar a boca no fio de água que continua a cair da velha bica da torneira”³¹.

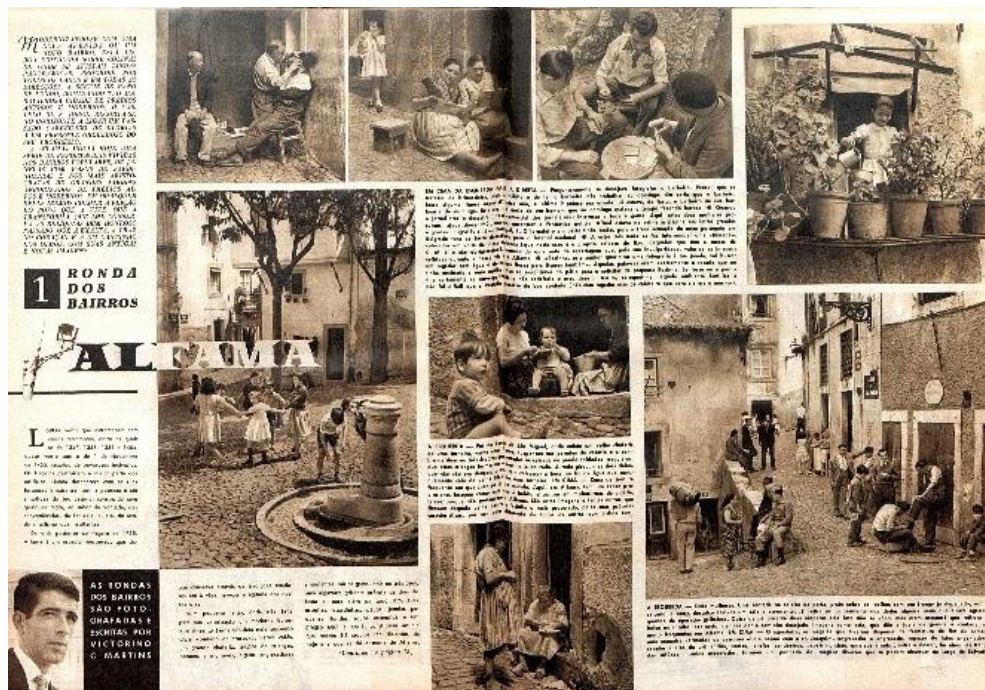


Figura 38 – Artigo “Ronda dos bairros: Alfama” Revista Flama nº 641 de 1960

³¹ MARTINS, Vitorino C. – Ronda dos Bairros: Alfama. **Flama** nº 641 (1960) p.17-18

Figura 40 - Artigo "Ronda dos bairros: Mouraria" Revista Flama nº 655 de 1960

Também o olisipógrafo Ferreira de Andrade, no livro "Lisboa" (1960), destacou as rótulas e gelosias de Alfama e Mouraria. O autor debruça-se sobre o estudo de Lisboa e enaltece os bairros típicos, com toda a sua essência e beleza: "dédalos de becos e de escadinhas que se atropelam e se confundem; casas com empenas desencontradas e fachadas salientes; telhados que se beijam; balcões floridos que são manchas polícromas de um cenário verdadeiro; minúsculos e graciosos largos e recantos, onde há mistério e poesia, graciosidade e pitoresco, tradição e história"³³.

É importante salientar a relação existente entre as estruturas de madeira e o desenho da malha urbana, enaltecida pelo autor através de uma escolha criteriosa das fotografias, uma vez que apresenta elementos de madeira nas fachadas em espaços estreitos, em que a dimensão da fachada dianteira era reduzida. O Beco de São Miguel, uma das maiores referências fotográficas de Alfama, devido ao conjunto de elementos de madeira nas fachadas, é destacado pelo autor através de uma conjugação entre rótulas e gelosias numa harmoniosa composição. Na pesquisa realizada no Arquivo Municipal de Lisboa, foi possível constatar que a fotografia apresentada pelo autor corresponde a um registo de Mário Novais de 1930.



Figura 41, 41a e 41b - Beco de São Miguel presente no livro "Lisboa" de Ferreira de Andrade | Pormenores da fotografia original

³³ ANDRADE, Ferreira de - **Lisboa**, Lisboa: Editorial de Publicações Turísticas, 1960 p.10

Na Mouraria, o autor apontou o Largo do Convento da Encarnação. Evidencia um exemplo de uma gelosia simétrica com elementos treliçados dispostos em padrão ornamental, diferenciado das treliças frequentemente aplicadas.



Figura 42 - Largo do Convento da Encarnação presente no livro “Lisboa” de Ferreira de Andrade | Pormenores da fotografia original

O fascínio de Ferreira de Andrade pelos bairros históricos de Lisboa é reforçado em 1968, com o livro de crónicas “Que diferente és, Lisboa: crónicas alfacinhas” a enaltecer os bairros típicos da cidade, destacando o bairro de Alfama e as suas fachadas com rótulas: “Dos mais característicos do bairro, todo o tracejado do Beco da Bicha, do Beco do Carneiros, da Alfurja, do Mexia, das Ruas da Regueira, o de São Miguel é um embrenhado dos mais curiosos e típicos prédios dos séculos XV e XVI. Em todo ele há uma subjetividade da beleza de Alfama, no seu conjunto de janelas de rótula e

parapeitos floridos, de empenas de bicos e andares de ressalto, do desordenado alinhamento de postigos e balcões e dos telhados que se sobrepõem”³⁴.

Na obra “Lisboa no Passado e no Presente” (1971) coordenada pelo arquitecto Jorge Segurado são exibidas fotografias cedidas maioritariamente pela Câmara Municipal de Lisboa de diversas áreas da cidade, acompanhadas por textos explicativos do seu contexto histórico. Após uma análise da obra é possível afirmar que estes elementos de madeira estão profundamente associados ao lugar, isto é, só existem nos bairros históricos, devido à formação da malha urbana e contexto histórico, constituindo um “museu ao ar livre” de uma cultura arquitectónica e urbanística. No fascículo 11, direccionado à conquista de Ceuta, são evocadas as reminiscências em reconstituições das janelas do Beco de São Miguel em Alfama e na Graça, consideradas janelas com história: “Destas janelas vê-se o Tejo e, noite fora, ouve-se a saudade do fado”³⁵.



Figura 43- Beco de São Miguel presente em "Lisboa no Passado e no Presente" de 1971

³⁴ ANDRADE, Ferreira de - **Que diferente és, Lisboa: crónicas alfacinhas**, Lisboa: Editorial de Publicações Turísticas, 1968 p. 83

³⁵ **Lisboa no Passado e no Presente**. Lisboa: Excelsior, 1971 fascículo 11

Na representação da Rua de São Miguel em Alfama, o autor recorre às pinturas a cores do pintor Roque Gameiro, encontrando interações pessoais e o propósito dos elementos de madeira nas fachadas.



Figura 44 - Pormenor da gelosia na Graça presente em "Lisboa no Passado e no Presente" de 1971



Figura 45 – Casa Típica da zona velha da cidade presente em "Lisboa no Passado e no Presente" de 1971



Figura 46 - Rua de São Miguel de Roque Gameiro presente em "Lisboa no Passado e no Presente"



Figura 46a e 46b – Pormenor da gravura original Rua de São Miguel de Roque Gameiro presente em "Lisboa no Passado e no Presente"

Nesta compilação, Mouraria fora a menos invocada, com presença através de Roque Gameiro no fascículo 8. A reminiscência da Rua do Arco do Marquês do Alegrete manifesta todo o pitoresco na principal artéria da Mouraria.



Figura 47 - Rua da Mouraria, e arco do Marquês do Alegrete de Roque Gameiro presente em "Lisboa no Passado e no Presente"

Num confronto entre os registos levantados no Arquivo Municipal de Lisboa e as fotografias da actualidade da autoria de Inês Sousa (com o mesmo ponto de vista ou próximo dele), foi possível constatar: as estruturas que permaneceram; as estruturas que permaneceram mas que perderam qualquer valor funcional, prevalecendo o valor estético; as estruturas que desapareceram, e ainda, as estruturas que não existiam, mas que por via da recente promoção turística apareceram, mas com mecanismos sofisticados.

Neste panorama, o edifício inserido na Rua do Convento da Encarnação na Mouraria sofreu alterações de fachada ao longo dos anos. No primeiro registo em 1903 de Machado & Sousa, a fachada apresenta-se sem qualquer elemento treliçado. Nos anos seguintes, no período do Estado Novo, Eduardo Portugal imortaliza a fachada com um ar pitoresco e tradicionalista, evidenciando o andar de ressalto e os elementos treliçados. Considera-se uma alteração político-social, em concordância com as ideologias do regime, no sentido de uma re-invenção da tradição de forma a criar um museu ao ar livre através da expressão da arquitetura.

Atualmente, devido à recente promoção turística e crescente valorização imobiliária, a reabilitação das habitações em zonas históricas é constante, contudo o critério de requalificação difere de projetista para projetista e a falta de conhecimento destas

estruturas promovem a sua retirada. Neste contexto, a fachada regressa a um aspeto idêntico a 1903, sem vestígios dos elementos de madeira.



Figura 48 - Largo e rua do Convento da Encarnação de Machado e Sousa 1903

Figura 49 - Largo do Convento da Encarnação de Eduardo Portugal



Figura 50 - Fotografia presente no Google Maps de 2014

Figura 51 - Largo do Convento da Encarnação | Fotografia da Autora, 2018

Considerações finais

Para compreender estas estruturas de madeira nas fachadas foi necessário analisar elementos históricos, fotografias, exposições e publicações, de forma a construir uma narrativa interpretativa, sobre a existência e permanência dos muxarabis, rótulas e gelosias em Alfama e Mouraria. O estudo destas estruturas de madeira veio clarificar a sua origem na cidade de Lisboa - domínio árabe desde o século VIII até XII³⁶. No processo de reconstrução da cidade após o terramoto de 1775, a legitimação da retirada dos muxarabis, rótulas gelosias e andares de ressalto originou um pensamento crítico das questões de funcionalidade e localização na malha urbana da cidade, nomeadamente as questões de controlo de ventilação e privacidade de um compartimento interior. Neste sentido, a total eliminação não foi possível e as reapropriações dos conceitos historicamente consolidados ou os conhecimentos decorrentes da exposição e vivência quotidianas elevaram estas estruturas ao longo dos anos. Considera-se que estas estruturas renasceram no Estado Novo louvando a tradição histórica e os valores conservados do passado.

Com uma vasta coleção fotográfica no Arquivo Municipal de Lisboa, e uma grande divulgação através de arquitetura efémera, torna-se num vício visual, uma imagem que é formada e montada por uma questão de interesse, com o intuito de construir uma falsa memória coletiva, de forma a promover estes bairros a locais turísticos. Estabelecem um meio de divulgação de uma área velha e genuína da cidade, através de uma mediatização de uma realidade muitas vezes degradada, mas com o seu encanto, através de uma persistência das imagens nas publicações e um re-inventar a tradição. Com a atual promoção turística, a banalidade e recriação de um “museu ao ar livre”, origina um novo olhar para a fisionomia da cidade antiga.

Bibliografia

ANDRADE, Ferreira de - **Lisboa**, Lisboa: Editorial de Publicações Turísticas, 1960

BRAZÃO, Eduardo- Prefácio In **Mundo Português: Imagens de uma exposição histórica**. Lisboa: Edições SNI, 1957

CARVÃO, Rafael Bezerra - **A eliminação dos muxarabis, rótulas e gelosias do Brasil – Um caso de dominação económica**. Évora: Departamento de História - Universidade de Évora, 2009. Dissertação de Mestrado

CINEMATECA. Digital – vídeo. **Alfama a Velha Lisboa**. [Em linha] Lisboa: Cinemateca [Consult. 27 Jun 2018] Disponível em WWW <<http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=1930&type=Video>>

FILHO, Mariano - **Influências Muçulmanas na arquitetura tradicional brasileira**. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1943.

GAMEIRO, Roque – **Lisboa Velha** ed 2º. Lisboa: Vega, 1993.

³⁶ MARREIROS, Alexandre dos Santos - **Labirintos de Luxbûna: Alfama e a influência da arquitetura islâmica**. Lisboa: Universidade Lusíada, 2012. Dissertação de Mestrado. p. 56

HAMNETT, C. – **The Blind Men and the Elephant: The Explanation of Gentrification**. Transactions of the Institute of British Geographers, Vol 16, Nº2, 1991. p.173–189.

Lisboa no Passado e no Presente. Lisboa: Excelsior, 1971 fasciculo 11

LUCAS, Pedro Galvão – **Representação de Arquitetura – Introdução às várias formas de comunicação da arquitectura**. Lisboa: Faculdade de Arquitetura, 2011. Dissertação de Mestrado.

M.L.V. – O bairro de Alfama. **Ilustração**. nº 11 (1933)

MARREIROS, Alexandre dos Santos - **Labirintos de Luxbûna: Alfama e a influência da arquitetura islâmica**. Lisboa: Universidade Lusíada, 2012. Dissertação de Mestrado.

MAGALHÃES, Andreia - **Reabilitação urbana: experiências precursoras no núcleo antigo de Lisboa**. 1ª ed. Lisboa: Parque Expo, 2008

MARTINS, Vitorino C. – Ronda dos Bairros: Alfama. **Flama** nº 641 (1960)

MENDES, L. **Gentrificação turística em Lisboa: neoliberalismo, financeirização e urbanismo austeritário em tempos de pós-crise capitalista 2008-2009**. Cadernos Metrôpole, 2017, Vol.13, nº26, p. 491-503

Pereira, Joana - A Exposição Histórica do Mundo Português e os seus arquitetos. Subsídios para a melhor compreensão da Arquitetura Nacional no dealbar da década de 40 In **Revista Arquitetura Lusíada**. nº 7 (2015)

Portugal na Exposição Internacional de Paris [Em linha] [Consult. 04 Julho 2018] Disponível em WWW:< <https://parceriadasconservas.wordpress.com/tag/instituto-portugues-de-conservas-de-peixe/>>.

Restos de coleção [Em linha] [Consult. 26 Jun 2018]. Disponível em WWW: <<http://restosdecolecao.blogspot.com/2012/06/festas-da-cidade-de-lisboa-1935.html> >

SÁ, João de Almeida – **Alfama a Velha Lisboa** [Registo vídeo]. Lisboa, 1930. 35 mm, PB, sem som (27 min). Disponível em WWW <<http://www.cinemateca.pt/Cinemateca-Digital/Ficha.aspx?obraid=1930&type=Video>>

TAVARES, Santos – Bairros da cidade In CHAVES, José Joubert. **Ilustração portuguesa**. nº13 (1904) p.198

La vivienda mínima, patrimonio vivo. Kiefhoek y el poblado dirigido de Entrevías

Isabel Rodríguez Martín

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
Universidad Politécnica de Madrid
isabel.rodruiguez@upm.es

Gabriel Ruiz Cabrero

Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid
Universidad Politécnica de Madrid
gabriel.ruiz@upm.es

Resumen

La vivienda social fue el tema principal que vertebró las investigaciones y postulados de los arquitectos del Movimiento Moderno. Este interés quedó patente en 1929 con la organización del II Congreso CIAM en Frankfurt dedicado al estudio de la vivienda mínima (*Existenzminimum*). DOCOMOMO e ICOMOS han insistido en la importancia de conservar los conjuntos de vivienda moderna más emblemáticos como piezas fundamentales de la memoria arquitectónica y urbana de las grandes ciudades europeas. Pero, ¿cuáles son hoy los resultados tangibles de ese reconocimiento? Sólo una pequeñísima parte de la vivienda social del siglo XX goza de una protección legal que garantice su conservación.

En este artículo se analizan dos conjuntos emblemáticos de la vivienda social moderna que comparten una investigación radical sobre la economía de la célula mínima adosada y representan dos casos opuestos de transformación y conservación. Por un lado, el poblado dirigido de Entrevías de F. J. Saénz de Oíza, M. Sierra y J. Alvear (1956-60) y por otro, su modelo declarado, el icónico barrio de Kiefhoek construido en el sur de Róterdam por J. J. P. Oud (1925-1930). A pesar de la multitud de similitudes que conectan a los dos proyectos originales, las transformaciones que han sufrido en el tiempo no pueden ser más dispares. Mientras que el conjunto holandés fue declarado monumento nacional en 1985 y reconstruido en los años noventa para restaurar su famosa imagen exterior y adaptar los interiores de la viviendas a los estándares actuales, Entrevías ha experimentado un proceso de cambio espontáneo, definido por las intervenciones libres y no coordinadas por parte de sus habitantes, que han afectado profundamente a su concepción e imagen original. El objetivo del análisis comparado es apuntar un conjunto de criterios y estrategias para la rehabilitación de este patrimonio que necesita una transformación urgente como única solución para su conservación.

Palabras clave

vivienda social moderna, patrimonio, Oíza, Oud, Róterdam, Madrid

La vivienda mínima ¿patrimonio cultural?

“Cada época ha tenido sus grandes temas arquitectónicos: en la Antigüedad fueron sobre todo los templos y los edificios públicos, en la Edad Media fueron las iglesias y los castillos, durante el Renacimiento las villas y los palacios, a los que seguirán más tarde la casa burguesa y, actualmente, la vivienda popular junto a los edificios industriales. Del mismo modo que en otro tiempo las ideas dominantes encontraron su expresión adecuada en la arquitectura, el tema de la vivienda popular, con sus implicaciones sociales y económicas, no podía dejar de influir en la actual expresión arquitectónica”¹

Alexander Klein, 1934

En 1934 Alexander Klein comenzaba su volumen de estudios y proyectos sobre la casa unifamiliar bajo el título *Objetivos de mis investigaciones en la vivienda y la urbanística*, afirmando que la vivienda social era el tema fundamental de la arquitectura del siglo XX. Reelaboraba así la famosa cita de Le Corbusier *“La arquitectura se ocupa de la casa ordinaria y corriente para hombres normales y corrientes. Deja de lado los palacios. He aquí el signo de los tiempos”²*. Klein añadía e incidía en la importancia de que a diferencia de otros programas dominantes del pasado –como el templo, las iglesias, los castillos o las villas y los palacios–, la expresión arquitectónica de la vivienda debía buscarse a través de sus necesidades sociales y económicas. La búsqueda de la belleza en la economía de las formas, en la repetición y en la serie, en la poética de la racionalidad y la funcionalidad, caracterizaron de forma general la arquitectura moderna y encontraron su máxima expresión en la vivienda económica.

Esta atención por la arquitectura residencial quedó patente en 1929 con la organización del II Congreso CIAM en Frankfurt dedicado a la vivienda mínima, *Existenzminimum*. A partir de este congreso y de otros acontecimientos cercanos en el tiempo como la exposición de la Weissenhof en Stuttgart en 1927, hasta los complejos construidos tras la Segunda Guerra Mundial, la vivienda económica fue objeto de estudio minucioso y campo de experimentación continuo en el que el arquitecto del Movimiento Moderno adoptó una metodología científica. El espíritu racionalista alentó la búsqueda de lo esencial y lo necesario que conducía a explorar los límites y convirtió la cuestión del mínimo en una razón principal de proyecto, en la expresión de la racionalidad. La investigación del límite a través del estudio de los mínimos llevó a abordar la arquitectura hacia nuevas direcciones que confluyeron en el interés primordial por el espacio. Así, el análisis que realiza Klein sobre el movimiento de las personas en el interior de la vivienda –con el fin de optimizar las dimensiones de las estancias, sus proporciones y circulaciones– integra la idea del movimiento en la arquitectura³. Del mismo modo, la atención incipiente por el espacio interior de las viviendas promovió la experimentación en el amueblamiento de los nuevos espacios mínimos. Se diseñó un mobiliario ligero, flexible, plegable, corredero y estricto en sus dimensiones que

¹ KLEIN, Alexander – **La vivienda mínima: 1906-1957**. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p.172.

² LE CORBUSIER – **Hacia una Arquitectura**. Barcelona: Ed. Apóstrofe S.L., 1998.

³ Un interés por lo cinético que estaba muy presente en el arte, plasmado en obras pictóricas de Marcel Duchamp como *Desnudo bajo una escalera*, y que ha sido clave en el desarrollo del arte contemporáneo, basta citar a Alexander Calder.

permitía un mejor aprovechamiento del espacio y lo dotaba de un aire de modernidad al mismo tiempo que establecía nuevas relaciones entre el ambiente y sus habitantes. El diseño de muebles, que hasta ese momento había sido tratado como una ocupación menor, fue fundamental en la investigación del mínimo en vivienda, como se vio reflejado en la representación gráfica de las plantas de habitación que se mostraron en el II Congreso CIAM donde la trama del mobiliario adquiría un gran protagonismo⁴.

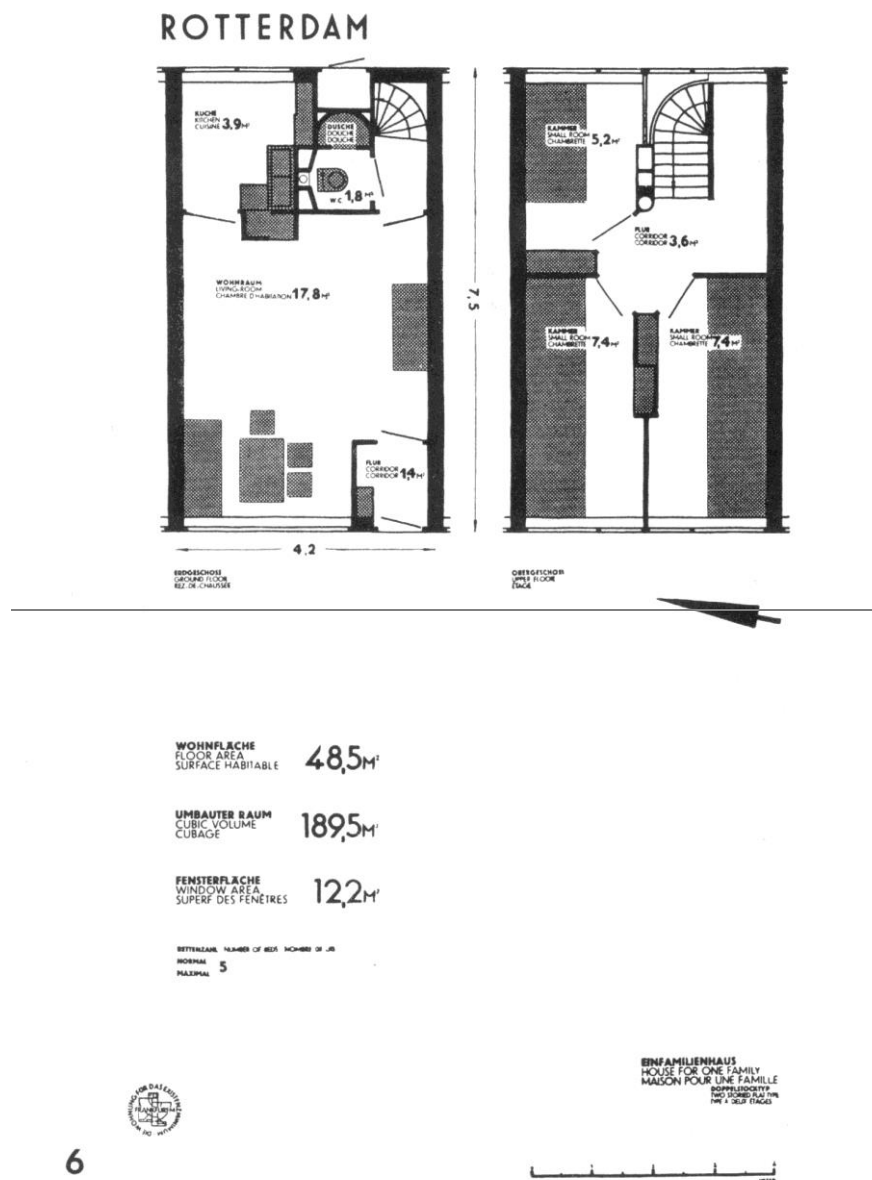


Figura 1- Ficha de la planta de Kiefhoek presentada en el II Congreso CIAM, *Die Wohnung für das Existenzminimum* Fuente: VVAA – *L' Habitation Minimum*. Zaragoza: COAA, 1997.

⁴ VVAA – *L' Habitation Minimum*. Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1997

La investigación en materia de vivienda económica significó moverse dentro de estrictos márgenes que exigían precisión, rigor y habilidad en el manejo de la distribución de las partes así como contribuir a un saber acumulativo que hasta ese momento se había producido y transmitido a lo largo de la historia local. En este sentido, los congresos CIAM fueron un espacio fundamental de reflexión, intercambio y difusión de ideas y experiencias construidas, a nivel internacional.

Como resultado, en la mayor parte de las grandes ciudades europeas, los arquitectos modernos construyeron numerosos conjuntos de vivienda económica de extraordinaria calidad intelectual en los que se pusieron a prueba una gran variedad de hipótesis de organización, tanto a escala arquitectónica como urbana. Por todo ello, es posible afirmar que los mayores avances de la arquitectura moderna se produjeron en el territorio del proyecto de vivienda social. El estudio de la vivienda mínima fue el origen de muchos descubrimientos y conocimientos que se extrapolaron más tarde a la arquitectura en general.

Sin embargo, la necesidad de proteger este patrimonio está aún lejos de ser asumida de forma unánime, no sólo por la sociedad, las administraciones y otros agentes implicados, sino también por una parte de los propios arquitectos. Notables ejemplos de vivienda colectiva han ocupado páginas destacadas en la historiografía de la arquitectura moderna, pero se ha dicho muy poco sobre su transformación en el tiempo y las intervenciones sucesivas –espontáneas o planeadas– que han sufrido, así como sobre el estado que presentan en la actualidad para poder conocer realmente cuál ha sido su legado.⁵

En los últimos años, la obsolescencia funcional y material –unida a una imagen pública estigmatizada–, ha provocado bien transformaciones profundas e incontroladas por parte de sus habitantes que afectan a su concepción e imagen originales o directamente su derribo y posterior remplazo por un tejido urbano residencial convencional. Sólo una pequeñísima parte de la vivienda social europea del siglo XX goza de una protección legal que garantice su conservación. Las 6 *siedlungen* berlinesas, nombradas Patrimonio de la Humanidad, o algunos de los conjuntos holandeses más icónicos, como el Justus van Effenblok, Kiefhoek, o Bergpolderflat en Róterdam –catalogados como monumento nacional–, son una excepción en este contexto⁶.

Como ya señaló Aldo Rossi, la residencia, frente a los monumentos, es el tejido urbano más susceptible de ser transformado. Una renovación del tejido residencial condicionada y obligada por la necesidad inherente a la vivienda de adaptarse a los cambios y nuevas demandas de la sociedad. En este sentido, la conservación de los conjuntos de vivienda social moderna en su estado original –testigos congelados de la investigación moderna en el espacio doméstico– va en contra del proceso dinámico real de la ciudad⁷. Por ello, los criterios tradicionales de la restauración monumental, en los que los procesos de renovación se entienden como amenazas a la protección de los

⁵ MONTANER, Josep María – El legado de la vivienda colectiva moderna. **ZARCH** (2015) nº 5, p. 25

⁶ En 2008 6 *siedlungen* berlinesas fueron declaradas Patrimonio de la Humanidad: Gartenstadt Falkenberg, Siedlung Schillerpark, Grosssiedlung Britz (Hufeisensiedlung), Wohnstadt Carl Legien, Weiße Stadt, Grosssiedlung Siemensstadt (Ringsiedlung).

⁷ ROSSI, Aldo – **La arquitectura de la ciudad**. Barcelona: Gustavo Gili, 1979, pp. 87-92

valores del patrimonio, no sirven a la hora de intervenir en estos conjuntos. Es necesario y urgente buscar otros criterios que se ajusten a la especificidad de este singular patrimonio que requiere conciencia y entendimiento del proceso de cambio continuo al que está sometido. El futuro de este joven patrimonio radica en su capacidad de transformación para reconocer y dar respuesta a los cambios de la sociedad sin perder su identidad y los valores arquitectónicos y urbanos que hicieron de ellos una parte fundamental de la memoria colectiva de la ciudad. Un reto complejo pero ineludible para el arquitecto contemporáneo.

El conflicto que ha generado históricamente la catalogación patrimonial de la vivienda y su restauración es menor en el caso de viviendas aisladas destacadas por su singularidad, como la casa Rietveld Schröder o la Villa Saboye, y por el contrario se intensifica en el caso de los grandes complejos de vivienda social moderna. Estos conjuntos fueron construidos bajo fuertes demandas de economía y pretensiones de innovación que han condicionado su duración material. Incluso en algunos casos fueron directamente concebidos como respuestas provisionales destinadas a desaparecer a corto plazo. La condición temporal y el alto grado de experimentación entran en contradicción con el carácter de permanencia que asociamos al patrimonio. Además, su imagen monótona, su carácter repetitivo, no singular, representa la imagen opuesta al hito o monumento que la sociedad reconoce como elemento que es necesario conservar y proteger.

Por otro lado, la vida cotidiana desarrollada en el interior de las viviendas pertenece al ámbito más íntimo de las personas. Este carácter privado plantea un dilema con el principio de interés público en el que se centra el concepto de patrimonio. Asimismo, los supuestos conceptos de verdad y sinceridad constructiva y material, asumidos como núcleo fundamental de una posición ética en la arquitectura moderna, resultan igualmente conflictivos ante las rehabilitaciones o transformaciones posteriores⁸. Si bien es cierto que el reconocimiento de un valor histórico-cultural justifica la permanencia de una arquitectura más allá de criterios de economía y uso, ¿qué ocurre cuando la correspondencia entre forma, economía y uso constituye uno de los valores fundamentales de la vivienda mínima? ¿debe entonces conservarse la forma obsoleta desde el punto de vista funcional, o alterarla para cumplir el principio de correspondencia forma-función presente en el proyecto original? A todo ello se une la escala urbana de estos complejos de vivienda, la mayoría de las veces barrios enteros, que complica todavía más su conservación integral.

¿Cómo identificar y preservar, entonces, el conocimiento producido por la investigación de los arquitectos modernos en el campo específico de la vivienda mínima? Y ¿cómo conciliar la protección y conservación de esos valores con los estándares y comodidades exigibles hoy a la vivienda?

⁸ MARTÍN BLAS, Sergio; RODRÍGUEZ MARTÍN, Isabel – Róterdam-Madrid: experiencias de rehabilitación y transformación de colonias de vivienda social moderna. In *VVAA – Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Siglo XX*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2011, pp. 381-393.

Oíza-Oud, una conversación en torno a la vivienda mínima

A continuación se analizan dos conjuntos emblemáticos de la vivienda adosada moderna en los que se llevó al límite la búsqueda del mínimo. Por una lado, el icónico barrio de Kiefhoek construido al sur de Róterdam en los años 20 por J. J. P. Oud y por otro, el poblado dirigido de Entrevías de F. J. Sáenz de Oíza, M. Sierra y J. Alvear levantado en la década de los 50 al sureste de Madrid⁹. En ambos casos, la ajustada y certera precisión en la definición de la célula de vivienda muestra una destreza que ni se improvisa ni surge instintivamente, sino que como es frecuente en arquitectura, se levanta sobre experiencias anteriores propias y ajenas.

Tanto Oud como Oíza habían proyectado y construido anteriormente otros conjuntos de vivienda económica que les sirvieron de bagaje y experimentación y les permitieron evolucionar hacia un modelo de vivienda racional que culmina en Kiefhoek y Entrevías¹⁰. Es posible, además, que Oíza, como se ha escrito en distintas ocasiones, se inspirara en Oud y trabajara sobre el modelo de Kiefhoek para el proyecto de Entrevías con el fin de profundizar en algunas direcciones¹¹. En este proceso, sin duda Oíza fue más extremo que Oud y ganó la partida de la economía en la estrechez de la ventana corrida que unifica las viviendas de una hilera en planta primera, en la reducción del ancho de crujía de 4,10 metros a 3,60 y en la agrupación de las cocinas y baños para construir una única arqueta compartida cada 4 viviendas.

Kiefhoek y Entrevías sintetizan la investigación en torno a la economía del espacio de ambos arquitectos. Una investigación que se inicia con los primeros bloques residenciales del barrio obrero de Spangen y el conjunto Witte Dorp en el caso de Oud; y con el poblado de absorción de Fuencarral A y el concurso de viviendas experimentales del INV de 1955 en el caso de Oíza. A través de estos proyectos, realizados consecutivamente en un periodo de tiempo muy breve, se observa una clara evolución hacia un racionalismo idealista que asume un lenguaje moderno incorporando el conocimiento acumulado y consolidado por la arquitectura tradicional. Un recorrido en el proceso de proyecto que les llevó a ir despojando a la vivienda de lo innecesario, compactando el espacio, limitando al mínimo las circulaciones interiores y depurando las formas hacia una abstracción geométrica de volúmenes puros con un único hueco horizontal. Una reducción conceptual en la que se sustituye el carácter y la escala doméstica de la ventana tradicional y de las cubiertas inclinadas de las primeras obras por una imagen moderna acorde con las corrientes artísticas de cada momento, con tintes más figurativos y neoplasticistas en Kiefhoek, como indican sus formas redondeadas y el uso del color, y más abstracta en el caso de Entrevías, como expresan los grandes paños ciegos de ladrillo en los testeros de manzana. En definitiva, una investigación en la búsqueda radical del mínimo y de su expresión arquitectónica que – como muestran sus dibujos– compartieron Oud y Oíza sin tener que hablarse.¹²

⁹ Aunque el proyecto del poblado dirigido de Entrevías lo firmaron Saénz de Oíza, Sierra y Alvear, se atribuye a la figura de Oíza la racionalidad de la propuesta y la radical célula de vivienda mínima.

¹⁰ Oud: los bloques de viviendas I & V (1918-1920) y VIII y IX (1919-1920) en Spangen, el barrio de Witte Dorp (1922-1924) y Hoek van Holland (1924-1927). Oíza: poblado de absorción de Fuencarral A (1955) y las viviendas experimentales presentadas al concurso del INV (1955).

¹¹ MONEO, Rafael – El Poblado Dirigido de Entrevías. **Hogar y Arquitectura** (mayo-junio 1961) nº 34, pp. 3-28.

¹² RUIZ CABRERO, Gabriel – Oíza-Oud, una conversación. In CÁNOVAS, Andrés; ESPEGEL, Carmen – **CVI004: Poblado Dirigido de Entrevías**. Madrid: GIVCO, 2010.

En este trabajo se parte de una investigación común trazada entre los dos proyectos y del interés de su comparación para poder identificar las diferencias y así descubrir la hipotética pero verosímil conversación entre ambos arquitectos en torno a la vivienda mínima moderna¹³. Oíza, 31 años más tarde, retoma lo hecho por Oud y sus contemporáneos, tanto sus hallazgos como sus dudas, contradicciones e inquietudes, para hacerlas suyas y continuar así la innovación en el proyecto de vivienda.

El objetivo es poner de manifiesto la importancia de proteger y transformar las colonias de vivienda social moderna en ciudades como Madrid donde la falta de protección y cuidado las está haciendo desaparecer. El arquitecto contemporáneo tiene todavía la oportunidad de continuar la conversación iniciada por Oud y Oíza reelaborando sus ideas para guiar, sin temor, la renovación de nuestro legado de vivienda moderno. La premisa es que la intervención se relacione con un compromiso social, económico y cultural del presente.

Kiefhoek–Entrevías, 1925-2019

Kiefhoek proporcionó a Oud la fama internacional, junto a las viviendas en Hoek Van Holland, la Weissenhofsiedlung y el Café De Unie. Desde su construcción, el barrio de vivienda obrera moderno fue elogiado por arquitectos contemporáneos como H. P. Berlage aunque también obtuvo críticas que llegaron a calificarlo de “caos agrietado”¹⁴. Estos comentarios confirmaban una mala ejecución en la construcción y una deficiente cimentación superficial, que provocó en 1931 –tan sólo dos años después de su finalización– asentamientos inadmisibles en los bloques.

En 1973 Kiefhoek fue declarado monumento local y en 1985 adquirió la categoría de monumento nacional. Coincidiendo con esta catalogación se intentaron restaurar las estructuras existentes pero pronto se vio que construir nuevas cimentaciones bajo las viviendas era demasiado costoso. Se decidió entonces realizar un proyecto piloto de demolición y reconstrucción de uno de los bloques de 8 viviendas que estaba en peores condiciones técnicas en la calle Hendrik Idoplein con el fin de poner a prueba soluciones técnicas, arquitectónicas y económicas a pequeña escala. Esta operación permitió explorar los límites de lo necesario y lo aceptable, en el equilibrio de restituir la imagen de los años 30 y adaptar las viviendas a los estándares de los años 90. La operación fue un éxito y acabó extendiéndose al resto del conjunto¹⁵.

El desafío era cómo transformar la famosa célula mínima de vivienda de 3 dormitorios, que representó a Róterdam en el II CIAM en 1929, en viviendas de 1, 2 y 4 dormitorios con estándares actuales. ¿Qué elementos debían preservarse y cuáles podían modificarse o incluso eliminarse?

¹³ Como escribió G. Ruiz Cabrero: “*En las diferencias se descubre la conversación entre los artistas. La creación original sobre lo hecho por otro*”. *Ibidem*.

¹⁴ VAN DER STEUR, A. J. – Over den architect en het experiment, een overdenking naar aanleiding van de Kiefhoek. **Bouwkundig Weekblad** 51(46), p. 381.

¹⁵ Sobre el proyecto de reconstrucción, realizado por el arquitecto Wytze Patijn y ejecutado entre 1989 y 1995, véase: CUSVELLER, Sjoerd (red.) – **De Kiefhoek: een woonwijk in Rotterdam**. Rotterdam: Stichting Museumwoning De Kiefhoek, 1990, pp. 93-111.

Debido a la gran sofisticación y compacidad de la planta original de Oud, la respuesta era compleja, cualquier pequeña modificación o cambio implicaba un ataque y una pérdida. El proyecto partió de un análisis detallado del valor de los distintos elementos del espacio interior de las viviendas y de los sistemas constructivos y materiales, estudiados cuidadosamente en el proceso de demolición. En todas las viviendas se reconstruyeron algunos de los elementos más característicos del interior: el vestíbulo cortavientos con el pequeño armario y remate curvo, la ingeniosa solución espacial de la escalera con el inodoro que incorpora la columna de instalaciones y salida de humos y la ventana corredera entre el dormitorio y la escalera. En cambio, se renunció a otros, como el distribuidor en rombo de la planta alta, una pieza que al girarla Oud 45° –como ocurre en los cuadros *losange* de Mondrian– adquiere una enorme importancia e intensidad¹⁶. Una decisión muy controvertida y llamativa al ser uno de los elementos del espacio interior que expresa con mayor claridad y elegancia la economía del espacio y de la forma.

El proyecto incluyó además una casa-museo, en la que se reprodujeron con rigor arqueológico los interiores primitivos como testimonio de la investigación en los mínimos. A diferencia de las otras viviendas en este caso si se siguieron los criterios tradicionales de restauración. La casa-museo se trató como si fuera un documento histórico que se debe preservar y transmitir a las generaciones futuras.

El número total de viviendas del barrio fue reducido de 298 a 190, con 21 viviendas de 1 dormitorio, 66 de 2, 65 de 3, 28 de 4 y 10 tipos especiales. Esta diversidad de viviendas no tiene ninguna manifestación clara en su imagen exterior, que recrea de forma escenográfica las condiciones de repetición y seriación que estaban en el centro de las intenciones del proyecto de Oud.

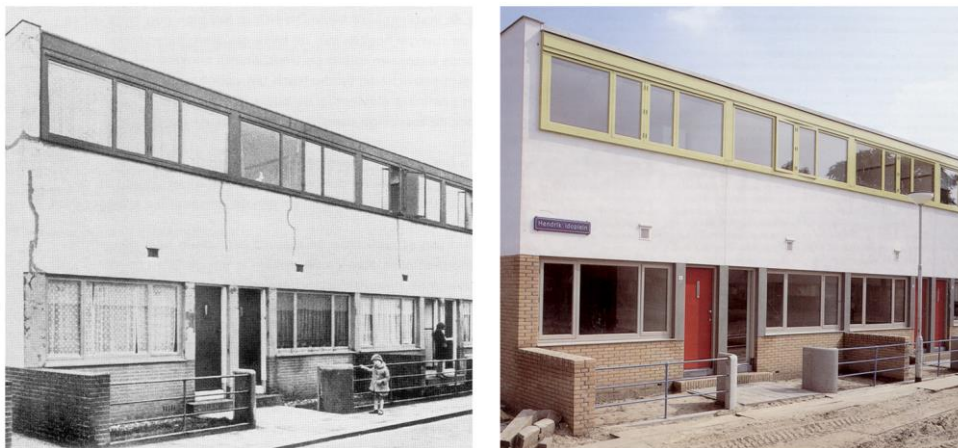


Figura 2 - Fotografías del estado original (izquierda) y posterior a la reconstrucción (derecha) de las viviendas de uno de los bloques de Kiefhoek. Montaje de la autora.

¹⁶ En 1920 Mondrian y Oud se conocen personalmente e inician una correspondencia entre agosto de 1921 y 1922 que tratará casi exclusivamente sobre la posibilidad de aplicar los principios del neoplasticismo a la arquitectura.

En las nuevas viviendas de 2 dormitorios se amplió la cocina hacia el jardín trasero con un nuevo volumen edificado que continuaba el lenguaje y los materiales del edificio original. Se decidió no buscar el contraste y situar estas alteraciones volumétricas donde tuvieran menos repercusión en la imagen desde el espacio público. Sólo las viviendas de 4 dormitorios obligaron a unir 2 unidades originales para alcanzar los 98 m² útiles. En ese caso, la contradicción entre imagen exterior y espacio interior apareció abiertamente. Frente a la posibilidad de adaptar los huecos a la nueva distribución, eliminando una de las puertas y prolongando el hueco horizontal del salón, se decidió conservar el orden de huecos original, sustituyendo la segunda puerta por un paño de vidrio. La consecuencia inmediata fue la pérdida de uno de los principios fundamentales del proyecto original, y más en general de la arquitectura moderna: la imagen exterior como expresión sincera y directa del orden y de las necesidades del interior.

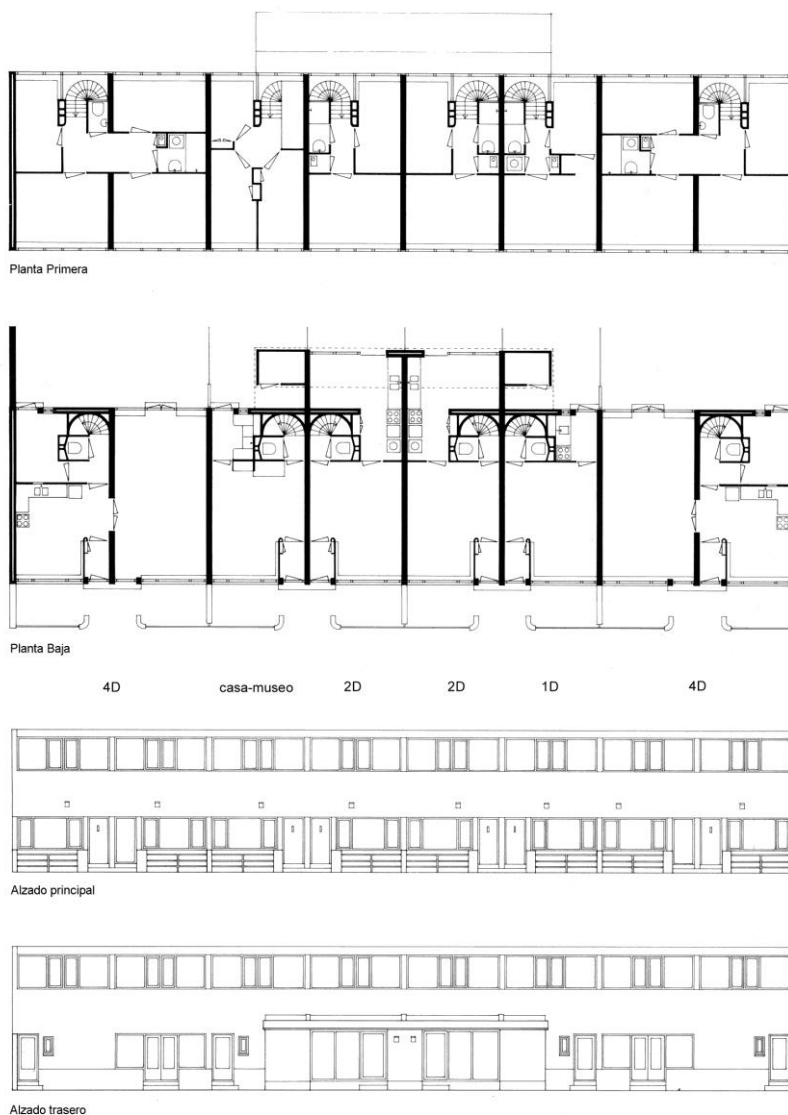


Figura 3- Plantas y alzados del proyecto de reconstrucción sobre el bloque en la calle Hendrik Idoplein en Kiefhoek (Wytze Patijn, 1989). Montaje de la autora. Fuente: CUSVELLER, Sjoerd (red.) – **De Kiefhoek: een woonwijk in Rotterdam**. Rotterdam: Stichting Museumwoning De Kiefhoek, 1990, p. 103.

La reconstrucción como estrategia de preservación es radical y opuesta a uno de los principios dominantes en la ética de la restauración histórica, la autenticidad material. En 1989, cuando comenzó la intervención en Kiefhoek, no había experiencia previa suficiente en la conservación y rehabilitación de la arquitectura del Movimiento Moderno, DoCoMoMo se había fundado tan sólo un año antes¹⁷. Quizá precisamente la ausencia de teoría y práctica promovió la libertad y falta de prejuicios de los arquitectos hacia la conservación y reconstrucción de este joven e inusual patrimonio. Esto explica el fuerte carácter de experimentación llevado a cabo en Kiefhoek y cómo el valor del proyecto prevaleció por encima de otros aspectos como los constructivos, arqueológicos o la autenticidad material, desatendiendo los principios generales de restauración monumental.

Una estrategia –la reconstrucción– que aunque todavía hoy resulta polémica, parece coherente con uno de los fundamentos de la investigación moderna en vivienda económica: la repetibilidad o reproducibilidad de las unidades que tenía la pretensión de despojar al objeto arquitectónico de su aura de pieza única¹⁸.

En 1925, a propósito de la estandarización, Oud escribía: “*Espero una cristalización de la forma que conduzca al estilo mediante la estandarización de los componentes individuales de construcción, pero, en mi opinión, será difícil adaptar la casa estándar producida en masa a la composición general de la gran ciudad*”¹⁹. Expresaba así sus dudas y escepticismo hacia la traslación de los principios modernos de normalización, seriación y racionalidad –que se estaban forjando en torno a la vivienda– a la configuración de la ciudad. Aunque, Hoek van Holland y Kiefhoek suponen un punto de inflexión hacia la renovación moderna de la vivienda mínima y racional en la trayectoria del arquitecto, sus esquemas urbanos siguen estando ligados a planteamientos tradicionales de frentes continuos y soluciones singulares en las esquinas.

El esquema urbano de Entrevías, en cambio, supone un cambio radical en la concepción de la ciudad. Contradiendo a Oud, Oíza muestra como el trazado de la ciudad puede surgir de la modulación de la vivienda. Así, el estudio del mínimo en Entrevías trasciende a todas las escalas del proyecto, desde la escala de la estancia hasta la escala de las calles, plazas o jardines. Todos los espacios, desde lo más privado hasta lo público y urbano, quedan ligados a un mismo módulo que nace del espacio interior doméstico. A partir de la dimensión del ancho de una cama –90 cm–, entendido como el objeto mínimo y esencial de la vivienda, se establece el ancho más pequeño posible de un dormitorio –1,80 m–, que equivale a la cama más el paso necesario que permite la funcionalidad de la estancia. Se fija así el módulo de 1,80 m y con una simple acción de simetría para conseguir 2 dormitorios mínimos en fachada se determina la crujía de la vivienda –3,60 m–. En esta mínima crujía se consigue encajar la escalera paralela a la

¹⁷ La organización internacional DoCoMoMo fue fundada en 1988 en la Escuela de Arquitectura de la Technical University de Eindhoven, por los arquitectos Hubert-Jan Henket y Wessel de Jonge.

¹⁸ MARTÍN BLAS, Sergio; RODRÍGUEZ MARTÍN, Isabel – Róterdam-Madrid: experiencias de rehabilitación y transformación de colonias de vivienda social moderna. In VVAA – **Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Siglo XX**. Madrid: M. Cultura, 2011, pp. 381-393.

¹⁹ Traducción de la autora. Cita original en: TAVERNE, Ed; WAGENAAR, Cor; DE VLETTER, Martien – **J. J. P. Oud: A Poetic Functionalist 1860-1963. Complete Works**. Rotterdam: NAI Publishers, 2001, p. 202.

fachada dividiendo el espacio eficazmente en 2 ambientes. La unidad responde a un tipo muy depurado en el que se observa una evolución hacia la planta libre en la que los límites entre exterior e interior cobran gran protagonismo. El tipo final queda definido por un fondo de 9 módulos, donde el espacio construido de la vivienda consume 5, el patio delantero 3 y el patio trasero junto al baño, 1. Todo este proceso confirma la obsesión de Oíza por las medidas como fundamento del proyecto y el exhaustivo rigor de sus plantas.

El tipo de vivienda se repite sobre un esquema base –que mantiene el mismo módulo de 1,80 m– con 5 manzanas construidas y 1 libre destinada a espacios públicos. Un esquema abstracto y flexible que se repite y adapta a la topografía, generando un nuevo tipo de ciudad. La ordenación libre de este esquema evita la monotonía mediante la disposición y encaje de las piezas en el paisaje de forma tangente, lineal o contrapeada.

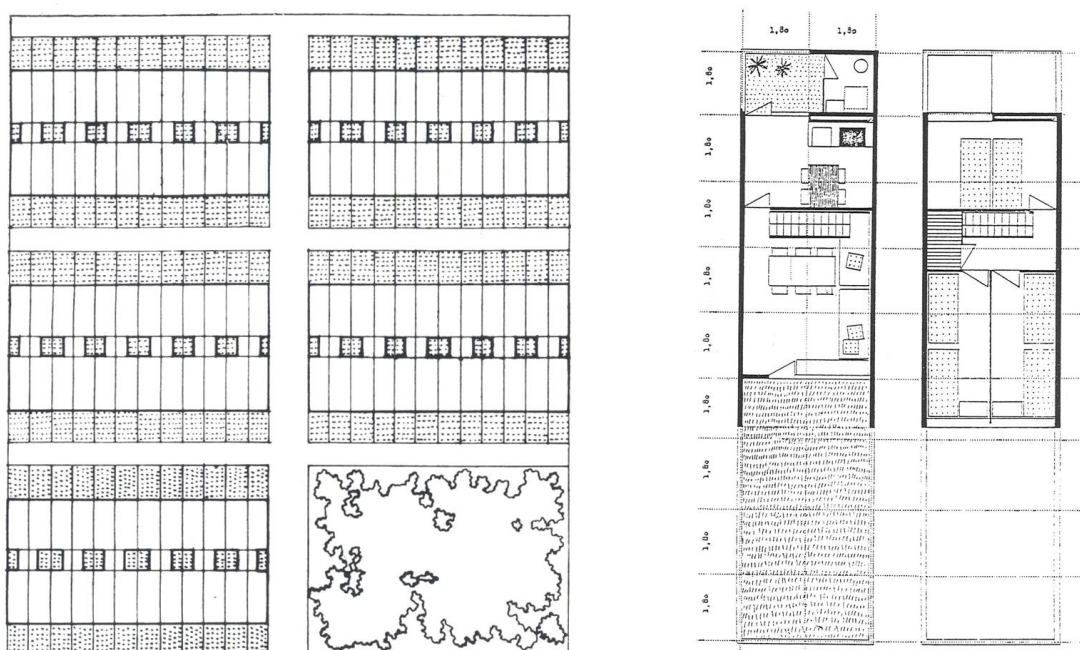


Figura 4 - Unidad base de planeamiento (izquierda) y planta tipo de vivienda (derecha) del poblado dirigido de Entrevías. Montaje de la autora. Fuente: Hogar y Arquitectura nº 34, p. 14 y 25.

Precisamente el esquema urbano y el soporte neutro y repetido que delimitan los muros medianeros de las viviendas, es lo único que en la actualidad persiste y es medianamente reconocible tras las profundas intervenciones realizadas por los habitantes a lo largo de los últimos años. Unas transformaciones no coordinadas que siendo benevolente se podrían interpretar como continuidad del proceso inicial de autoconstrucción²⁰.

La imagen actual de las casas en hilera de Entrevías no responde, como ocurre tras la reconstrucción de Kiefhoek, a la conservación de la envolvente homogénea original que oculta la diversidad real de las nuevas viviendas, sino a la manifestación espontánea de

²⁰ En los poblados dirigidos a las familias sin recursos económicos se les ofreció la capacidad autoconstructiva, como prestación personal, siempre bajo la supervisión de los arquitectos y técnicos.

esa diversidad. En este sentido, se podría decir que es más sincera, y por tanto acorde con los principios de la arquitectura que se pretende preservar. Sin embargo, en el caso madrileño, la falta de control en las alteraciones ha provocado la pérdida casi total de los valores del proyecto original. La sustitución de las celosías de ladrillo –que cerraban los patios delanteros y generaban un filtro fundamental entre el espacio público y privado– por soluciones y acabados variados con un marcado carácter opaco y defensivo, la adición de aleros, cubiertas, balcones, e incluso volúmenes edificadas en planta alta, han borrado y desfigurado la imagen original que otorgaba claridad y abstracción al conjunto.

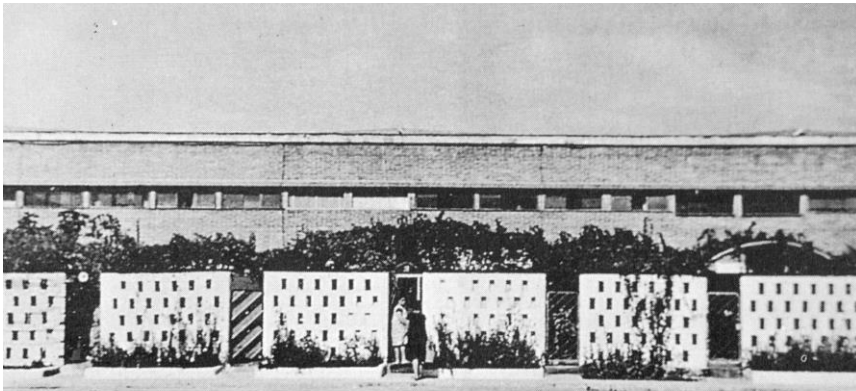


Figura 5 - Fotografías del estado original (arriba) y actual (abajo) de las viviendas del poblado dirigido de Entrevías (1956-60 / 2014). Montaje de la autora.

Conclusiones

Han pasado 89 años desde la construcción de Kiefhoek y 59 desde la finalización del poblado dirigido de Entrevías. Y a pesar de constituir piezas clave de la vivienda mínima moderna de Róterdam y Madrid, su estado de protección y catalogación y, como consecuencia, las transformaciones que han sufrido a lo largo del tiempo, no pueden ser más desiguales. Kiefhoek y Entrevías representan dos casos opuestos de transformación y conservación, fiel reflejo de las distintas políticas en materia de protección y catalogación del patrimonio residencial moderno en Róterdam y Madrid.

Mientras que en Róterdam, desde los años 80, se ha promovido una política de recuperación de los edificios modernos más emblemáticos de la ciudad –entre los que se incluyen conjuntos de vivienda mínima– en Madrid, la falta de apreciación, mantenimiento y protección de los poblados y unidades vecinales de los años 50 y 60 ha provocado con frecuencia su derribo, o como en el caso de Entrevías, la transformación sin control por parte de sus habitantes. La inclusión del poblado dirigido de Entrevías en el libro *Madrid: Arquitecturas Perdidas*, publicado en 1995, reconoce ya la pérdida de este patrimonio debido a su irreconocible imagen actual.

Tampoco Róterdam ha escapado a la demolición de patrimonio residencial moderno y a la polémica por la significativa selección de los conjuntos a proteger y rehabilitar. El singular barrio triangular Het Witte Dorp de Oud, cuyas casas de cubierta inclinada agrupadas en hileras concéntricas, encajaban peor en el estereotipo del estilo internacional, se derribó en 1985 y entre 1986 y 1992 se reconstruyó su carácter ambiental con casas neo-modernas inspiradas vagamente en las antiguas, generando un pastiche en el que cualquier valor del conjunto original ha desaparecido²¹. También las manzanas de ladrillo en el barrio obrero de Spangen, del mismo arquitecto en colaboración con Van Doesburg, fueron destruidas o desfiguradas²². Sólo las colonias de arquitectura blanca y de pequeña escala de Oud, Hoek van Holland y Kiefhoek, han adquirido la categoría de monumento nacional y se han restaurado cuidadosamente.

En Madrid, se hace evidente que el legado de vivienda social moderna en general, y del poblado dirigido de Entrevías en particular, está en peligro. La pregunta, ante el estado actual de Entrevías, es si el proceso de transformación puede guiarse a partir de ahora para restituir gradualmente los valores arquitectónicos y urbanos perdidos sin entrar en contradicción con las demandas fundamentales de los habitantes, o si ya es irrecuperable.

La transformación de Entrevías podría hoy entenderse como la respuesta directa a la mayor diversidad de necesidades y deseos de sus habitantes frente a la búsqueda de soluciones universales para su repetición del Movimiento Moderno. En los últimos años, la sociedad se ha desarrollado en dirección opuesta a la prevista a principios del siglo XX cuando los arquitectos modernos imaginaban y soñaban con una sociedad igualitaria y homogénea. Este pensamiento utópico condujo a la estandarización de un modelo de vivienda para un único tipo de familia. La *Vivienda Ford*, como llamó Oud a la sofisticada y compacta planta de vivienda de Kiefhoek, representaba ese horizonte ideal moderno: la vivienda económica, de gran calidad espacial y repetible para el obrero, como un Ford²³. Sin embargo, en la actualidad la sociedad se caracteriza por su heterogeneidad marcada por diferentes culturas y estilos de vida que conviven en una misma ciudad. La estructura de la familia ha cambiado, y frente a la familia tipo de los años 20 –padres con 3-6 hijos– existen muchos tipos de unidades familiares que

²¹ El arquitecto que proyectó las nuevas viviendas fue P. de Ley.

²² Sobre la relación entre las piezas rehabilitadas y destruidas en Róterdam véase: VANSTIPHOUT, Wouter – **Stories from venid the Scenes of Dutch Moral Modernism**. Rotterdam: Crimson, Mart Stam's Trousers, 010 publishers, 1999, pp. 36-39.

²³ Traducción de la autora. Cita original en: TAVERNE, Ed; WAGENAAR, Cor; DE VLETTER, Martien – **J. J. P. Oud: A Poetic Functionalist 1860-1963. Complete Works**. Rotterdam: NAI Publishers, 2001, p. 285.

demandan mayor variedad de programas y tipos de vivienda, mayor diversidad de usos y más espacio por persona. En el interior de la vivienda se reclama mayor flexibilidad frente a la funcionalidad estricta moderna. La tendencia creciente de la sociedad contemporánea hacia lo individual cuestiona la jerarquía entre las estancias colectivas e individuales de la vivienda. Esto se traduce en una uniformidad de las dimensiones de las estancias a favor de una mayor flexibilidad en el programa de vivienda. Las habitaciones ya no se asocian a un uso concreto y pueden intercambiarse dependiendo de las necesidades de la familia que habite la vivienda o de que esas necesidades cambien en un futuro. El funcionalismo ingenuo no tuvo en cuenta el proceso continuo de cambio al que está sometida la vivienda. Además, las piezas de servicio como la cocina y los baños han evolucionado enormemente en los últimos años, con unas demandas de espacio, salubridad e higiene muy superiores.

Esta realidad confirma que el problema crucial del patrimonio residencial moderno es cómo adaptar las unidades mínimas originales –de los años 20 en Róterdam y de los años 50 en Madrid– a los estándares dimensionales actuales. ¿Debe el habitante adaptarse a la vivienda o la vivienda al habitante? O dicho de otro modo ¿debe conservarse el continente, la forma física, o el contenido social? Esta pregunta encierra los dos posibles caminos a seguir en la restauración de este patrimonio: conservar intacta la célula mínima de vivienda y transformar el programa, es decir buscar un habitante que se adapte a esas dimensiones y tipo de vivienda, o transformar el interior de la unidad para que responda a las nuevas demandas y permita a los habitantes quedarse en sus casas. En el primer caso, estudiantes, parejas sin hijos o personas mayores que viven solas, podrían ser los destinatarios de estas viviendas. Esta estrategia puede ser factible en conjuntos de menor escala que no implique alterar la composición social de todo un barrio, pero en el caso de Kiefhoek con 298 viviendas o Entrevías con 2.086, parece impensable. En la segunda opción, el reto reside en cómo ampliar y modificar las viviendas sin distorsionar la autenticidad del conjunto, identificando los elementos que se deben preservar y los que se pueden alterar. En Kiefhoek se opta por una solución intermedia donde la homogeneidad basada en la repetición de un tipo mínimo se sustituye por una variedad de soluciones y programas, con viviendas amplias de 1, 2 y 4 dormitorios en las que se mantienen en mayor o menor medida los interiores.

En definitiva, la conservación de este patrimonio vivo y habitado requiere entender, reinterpretar y finalmente transformar sus rasgos más emblemáticos y auténticos, apoyándose en lo existente y en sus principios generadores, pero sin renunciar a introducir las correcciones necesarias para dotar al conjunto de un nuevo sentido. Para ello, es imprescindible investigar la vivienda económica con la misma intensidad que lo hicieron los arquitectos modernos, tomando como punto de partida sus resultados y aprendiendo de su legado. El reto es buscar nuevas formas de experimentación en vivienda que permitan continuar la “conversación” iniciada por Oud y Oíza.

Bibliografía

- AREAN, Antonio; VAQUERO, José Ángel; CASARIEGO, Juan – **Madrid: arquitecturas perdidas**. Madrid: Pronaos, 1995.
- CUSVELLER, Sjoerd (red.) – **De Kiefhoek: enn woonwijk in Rotterdam**. Rotterdam: Stichting Museumwoning De Kiefhoek, 1990.
- KLEIN, Alexander – **La vivienda mínima: 1906-1957**. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- LE CORBUSIER – **Hacia una Arquitectura**. Barcelona: Ed. Apóstrofe S.L., 1998.
- MARTÍN BLAS, Sergio; RODRÍGUEZ MARTÍN, Isabel – Róterdam-Madrid: experiencias de rehabilitación y transformación de colonias de vivienda social moderna. In **Criterios de Intervención en el Patrimonio Arquitectónico del Siglo XX**. Madrid: Ministerio de Cultura, 2011, pp. 381-393.
- MONEO, Rafael – El poblado dirigido de Entrevías. **Hogar y Arquitectura** (mayo-junio 1961) nº 34, pp. 3-28.
- MONTANER, Josep María – El legado de la vivienda colectiva moderna. **ZARCH** (2015) nº 5, pp. 24-39.
- RIEGL, Alois – **El culto moderno a los monumentos**. Madrid: Visor, 1903.
- ROSSI, Aldo – **La arquitectura de la ciudad**. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.
- RUIZ CABRERO, Gabriel – Oíza-Oud, una conversación. In CÁNOVAS, Andrés; ESPEGEL, Carmen – **CVI004: Poblado Dirigido de Entrevías**. Madrid: GIVCO, 2010.
- TAVERNE, Ed; WAGENAAR, Cor; DE VLETTER, Martien – **J. J. P. Oud: A Poetic Functionalist 1860-1963. Complete Works**. Rotterdam: NAI Publishers, 2001.
- VANSTIPHOUT, Wouter – **Stories from venid the Scenes of Dutch Moral Modernism**. Rotterdam: Crimson, Mart Stam's Trousers, 010 publishers, 1999.
- VAN DER STEUR, A. J. – Over den architect en het experiment, een overdenking naar aanleiding van de Kiefhoek. **Bouwkundig Weekblad** 51(46), pp. 379-381.
- VVAA – **L' Habitation Minimum**. Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1997. [Edición facsímil de la de Julius Hoffmann, 1933]

Modernidade pela mão da tradição. Pragmatismo e modernidade(s): Álvaro Machado e Álvaro Siza

Nuno Magalhães

DINÂMIA 'CET-IUL – ISCTE-IUL
nmagalhaes75@gmail.com

Paula André

DINÂMIA 'CET-IUL – ISCTE-IUL
paula.andre@iscte-iul.pt

Resumo

A partir da suspeita lançada por Pedro Vieira de Almeida (1933-2011) de que a arquitetura românica persiste em obras de arquitetos portugueses atuais (1986) valoriza-se a(s) modernidade(s) da arquitetura portuguesa como base em uma tradição vinculada à ética das suas raízes construtivas.

As ressonâncias da construção românica foram o ponto de partida para a estruturação de uma tese que correlaciona os parâmetros arquitetónicos da tríade vitruviana, as conceções da corrente do pragmatismo americano do início do século XX, o sistema construtivo, os valores de ritmo, o diálogo entre vãos e nembos e o enraizamento local.

A análise arquitetónica da arquitetura em tempo longo revela a modernidade pela mão da tradição e as heranças e as ressonâncias em duas “versões” de modernidade na arquitetura portuguesa: a protomodernidade que Álvaro Machado (1874-1944) ensaiou no início do século XX, e a neomodernidade das obras que Álvaro Siza (1933-) vinculou à herança construtiva.

Palavras-chave

Modernidade e Tradição, Pragmatismo, Sistema Construtivo, Álvaro Machado, Álvaro Siza

Introdução

O estudo da obra do arquiteto Álvaro Machado, iniciado com a dissertação de mestrado¹, foi um trabalho que deixou múltiplas questões em aberto. A principal nasceu de uma suspeita lançada pelo arquiteto Pedro Vieira de Almeida (1933-2011) que pôs em evidência um problema relacionado com a existência de uma herança, encerrada na arquitetura românica portuguesa, cujas ressonâncias poderiam persistir em “obras de arquitetos portugueses atuais”². A solução que este autor propõe com a sua reflexão encontra-se na hipótese dessa herança, *enquanto estrutura*, poder verificar-se no “ritmo, na contenção de volumes, no diálogo entre vãos e nembos e no enraizamento local”³ presente em duas “versões” de modernidade da arquitetura portuguesa: proto-modernidade e neo-modernidade.

Os conceitos de enraizamento local e de cultura tectónica, desenvolvidos por Kenneth Frampton, permitiram estabelecer, através da “*sensibilidade empírica*”⁴, a ligação com o “sentido comum tectónico”⁵ e com as conceções da corrente pragmática americana do início do século XX.

Numa reflexão de sentido pragmático, focada na construção ou na *forma de fazer a arquitetura*, Kenneth Frampton declara que o edifício é “antes de tudo, construção e só posteriormente um discurso abstrato”⁶. Kenneth Frampton, na mesma linha de pensamento de Pedro Vieira de Almeida, identifica, na “manifestação poética do sistema construtivo, a unidade estrutural como essência irreduzível da forma arquitetónica”⁷. Neste contexto de valorização do *sistema construtivo*, a herança românica portuguesa, baseada na coluna, no muro e no arco, é um sistema pragmático. (Fig. 1, 2 e 3).

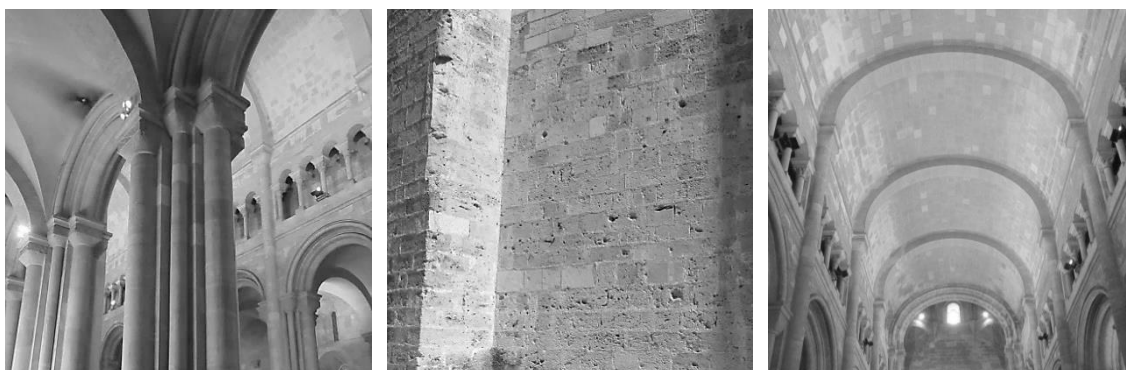


Figura 1 – Colunas – Sé de Lisboa – Foto de Nuno Magalhães.

Figura 2 – Muros/Paramentos – Sé de Lisboa – Foto de Nuno Magalhães.

Figura 3 – Arcos de volta perfeita/Abobada de berço – Sé de Lisboa – Foto de Nuno Magalhães.

¹ MAGALHÃES, Nuno José Almeida - **A obra do arquitecto Álvaro Machado**. Dissertação de Mestrado em Cultura Arquitetónica Contemporânea. Lisboa: ISCTE-IUL, 2007.

² ALMEIDA, Pedro Vieira de; FERNANDES, José Manuel - **História de Arte em Portugal**, Volume 14, Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

³ *Ibidem*

⁴ MONTANER, Josep Maria - **Depois do movimento moderno – Arquitetura da segunda metade do século XX**, Barcelona: Gustavo Gilli, 2001, p. 194.

⁵ *Ibidem*, p. 260.

⁶ FRAMPTON, Kenneth - **Introdução ao estudo da cultura tectónica**, (André Martins Barata, tradução), Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1998, p. 20.

⁷ NESBBIT, Kate - **Uma nova agenda para a arquitectura: antologia teórica (1965-1995)**. 2ª ed. rev. São Paulo: Editora Cosac & Naify. 2006, p. 556.

Esses elementos base, preservados pela solidez pétrea, poderão ter transmitido conhecimento construtivo e *enraizar-se, por miscigenação*, na cultura arquitetónica portuguesa.

O novo olhar que o pragmatismo de William James e de John Dewey permitiu efetuar sobre esta herança revelou que a(s) *modernidade(s)* lhe pertencem, pois agimos “à luz desse passado, quer tal entendimento seja explícito ou não”⁸.

As “versões” de modernidade que história da arquitetura nos apresenta podem, segundo Carlos Martí Arís, “ser vistas como o resultado da miscigenação de estruturas que se interlaçam e provocam resultados imprevistos a partir de elementos conhecidos”⁹. Dessa tradição arquitetónica emerge (paradoxalmente?) a matriz de análise da(s) modernidades: a tríade vitruviana (*Firmitas, Utilitas e Venustas* – Fig. 4).



Figura 4 – Medalha do Pritzker Architecture Prize. Inscrições da face posterior *Firmness; Commodity; Delight*. The Pritzker Architecture Prize [Em Linha]. Chicago: The Hyatt Foundation. [Consult. 10 Jun. 2019]. Disponível em <https://www.pritzkerprize.com/about>

Os casos de estudo do ensaio

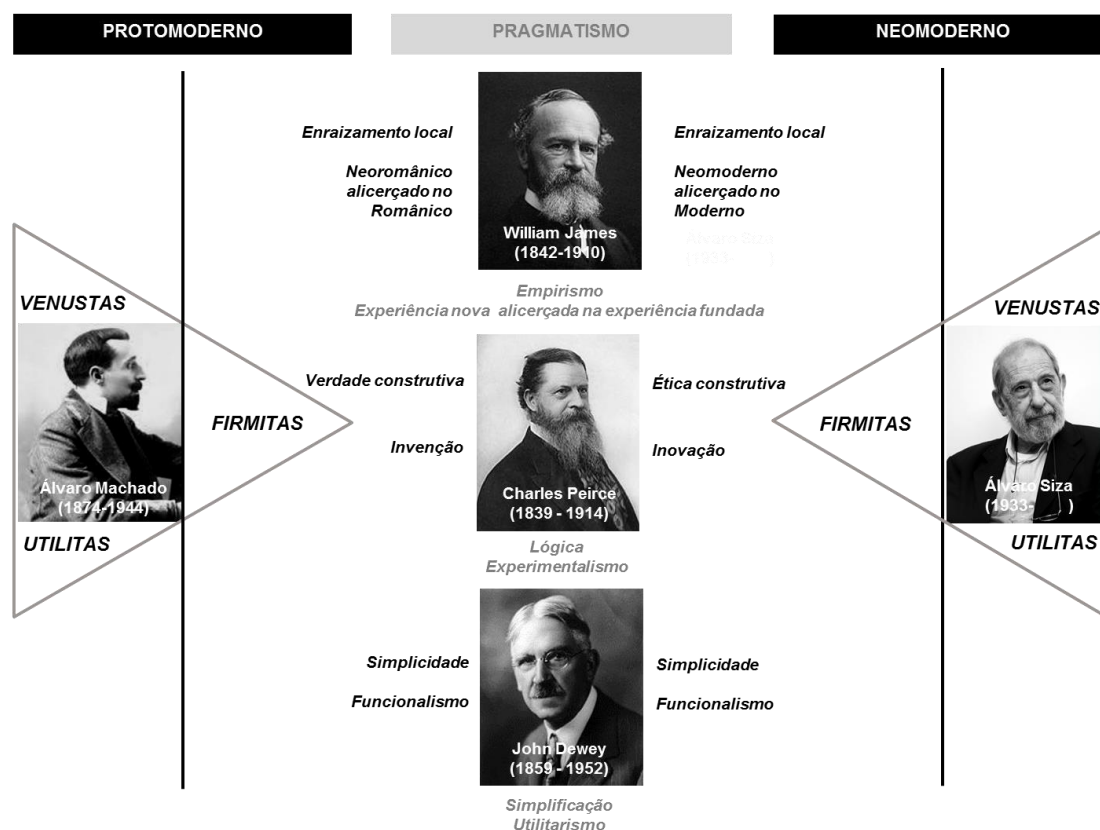
A confirmação da suspeita lançada por Pedro Vieira de Almeida irá alicerçar-se na análise das ressonâncias da herança construtiva românica em dois edifícios: a Sociedade Nacional de Belas Artes e o *Pavilhão de Portugal*.

A análise descrita efetuar-se-á à luz dos três parâmetros arquitetónicos da tríade vitruviana: *Firmitas, Utilitas e Venustas*. Os critérios referidos funcionarão em paralelo com os valores que Pedro Vieira de Almeida assinalou em *obras de arquitetos portugueses atuais*: ritmo, contenção de volumes, diálogo entre vãos e nembos e enraizamento local.

Os *pavilhões de exposições que foram* selecionados, da autoria de Álvaro Machado e Álvaro Siza, apesar de diferirem da tipologia efémera, são representativos do experimentalismo da modernidade.

⁸ FRAMPTON Kenneth - **Introdução ao estudo da cultura tectónica**, (André Martins Barata, tradução), Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1998, p. 49.

⁹ MARTÍ ARÍS, Carlos - **La cimbra y el arco**, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005, p. 43.



Esquema 1 – Pragmatismo e modernidade(s) – Esquema de Nuno Magalhães

1. Álvaro Machado e a proto-modernidade

A primeira das modernidades a tratar neste ensaio é a (proto)modernidade. Esta “versão”, ensaiada por Álvaro Machado no início do século XX, advém de uma matriz românica. O prefixo *proto*, dissociado da “*preocupação socializante*”¹⁰ pré-moderna, aproxima-se do pragmatismo do *protótipo construtivo* (Fig. 5). Nesse sentido, a curiosidade científica deste arquiteto encontra correspondência com o hábito mental experimentalista do pragmatismo de Charles Pierce¹¹. Esta via pragmática que adotou serviu para testar a veracidade do *sentido utilitário* da matriz românica.

¹⁰ RAMOS, Rui - *A Casa Unifamiliar Burguesa na Arquitetura Portuguesa. Mudança e continuidade no espaço doméstico na primeira metade do século XX*. Volume I. Dissertação de Doutoramento em Arquitetura – Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2004, p. 283.

¹¹ MURPHY, John - Pragmatismo Pierciano, In MURPHY, John, *O pragmatismo de Pierce a Davison*, Porto: Edições Asa, 1993, p. 44.

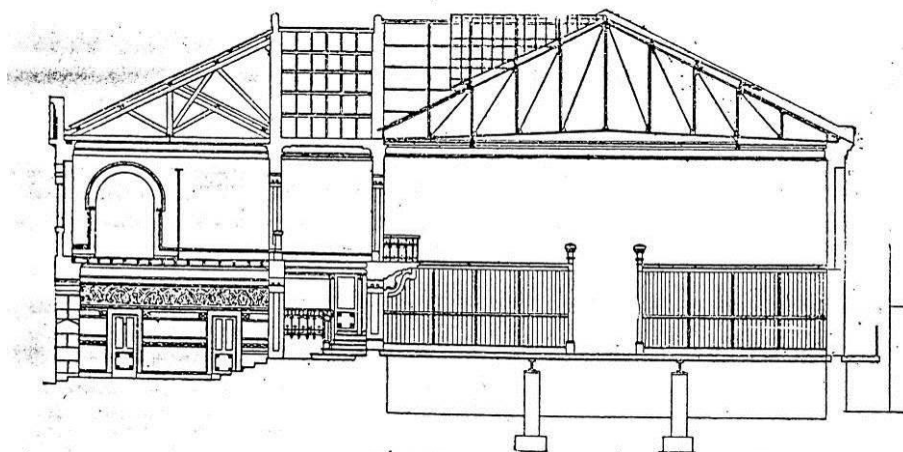


Figura 5 – Corte transversal - Sociedade Nacional de Belas Artes - Desenho retirado de: COLLARES, E. Nunes (1906), Edifício e salas de exposições da Sociedade Nacional de Bellas Artes, na Rua Barata Salgueiro com frentes para as Ruas Mouzinho da Silveira e Castilho – Projecto do Architecto, Sr. Álvaro Machado. *A Construcção Moderna*. Lisboa. N.º 199, Anno VII, p. 50.

A experiência nova que o neo-românico constituiu alicerçou-se na experiência da tradição (românica). Essa concepção de que as ideias se verificam “a si próprias pela sua habilidade para acomodarem experiências novas na experiência fundada”, é defendida por William James¹². Os ensinamentos que Álvaro Machado retirou da matriz resultaram da experimentação em obra, uma prática ativa¹³ próxima do conceito de *aprender fazendo*¹⁴ de John Dewey. O experimentalismo das *lógicas construtivas* que adotou, o utilitarismo¹⁵ funcional, a simplicidade, a relação empírica com o local e a atemporalidade¹⁶ de algumas das suas propostas arquitetónicas, conectam-se com os princípios pragmáticos de John Dewey. A *protomodernidade* que o edifício da Sociedade Nacional de Belas Artes encerra decorre de uma experimentação em obra e constitui um exemplo de sincronização com valores do pragmatismo americano, num contexto pouco provável – o romantismo europeu.

¹² MURPHY, John - Pragmatismo Jamesiano, In MURPHY, John, **O pragmatismo de Pierce a Davison**, Porto: Edições Asa, 1993, p. 77.

¹³ “...a sabedoria do homem prático, como também o conhecimento científico, são baseados na experiência”

MURPHY, John - Pragmatismo Deweyano, In MURPHY, John, **O pragmatismo de Pierce a Davison**, Porto: Edições Asa, 1993, p. 90.

¹⁴ “...ideia que nos transporte prosperamente de uma (...) experiência para outra, ligando (...) as coisas, (...) simplificando, poupando trabalho, é verdadeira precisamente por isso...”

MURPHY, John - Pragmatismo Jamesiano, In MURPHY, John, **O pragmatismo de Pierce a Davison**, Porto: Edições Asa, 1993, p. 73.

¹⁵ “...a verdade nas nossas ideias significa a sua capacidade de funcionar”

Ibidem

¹⁶ “...a vida de todo o pensamento é efetuar a junção, em algum ponto, do novo e do velho – (...) trazidos à (...) atenção por algum conflito com direções de atividade recentemente emergentes. As filosofias que emergem em períodos distintos definem (...) amplos padrões de continuidade (...) duráveis junções do passado resistente e do futuro insistente”,

MURPHY, John - Pragmatismo Deweyano, In MURPHY, John, **O pragmatismo de Pierce a Davison**, Porto: Edições Asa, 1993, p. 106.

1.1. Sede da Sociedade Nacional de Belas Artes (1913)

Nos primeiros anos do século XX, o anseio dos artistas começava a dar sinais de concretização. Aos esforços e às influências dos que obtiveram da Câmara Municipal de Lisboa a concessão do terreno na Rua Barata Salgueiro¹⁷, juntou-se o labor de Álvaro Machado que elaborou o projeto¹⁸ e acompanhou a obra. A empreitada ficou igualmente marcada pela contribuição dos sócios¹⁹ e pelas alterações ao projeto inicial (Fig. 6 e 7).

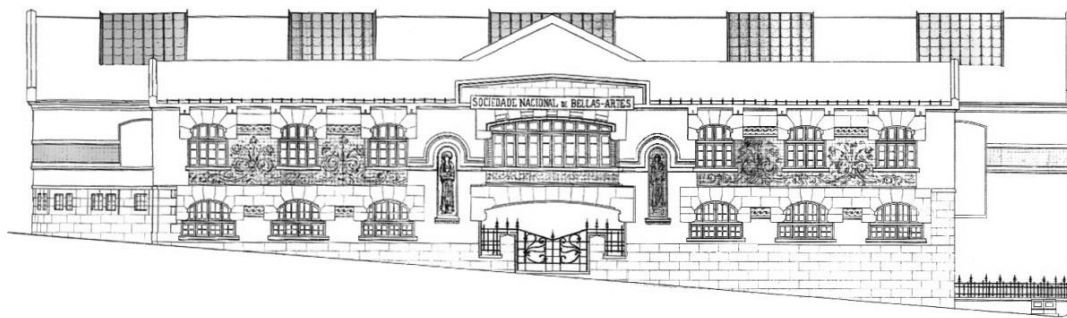


Figura 6 – Sociedade Nacional de Belas Artes, 1906 – Alçado Principal - Versão de Licenciamento. Figura extraída de: COLLARES, E. Nunes (1906), Edifício e salas de exposições da Sociedade Nacional de Bellas Artes, na Rua Barata Salgueiro com frentes para as Ruas Mouzinho da Silveira e Castilho – Projecto do Architecto, Sr. Álvaro Machado. *A Construcção Moderna*. Lisboa. N.º 199, Anno VII, p. 49.

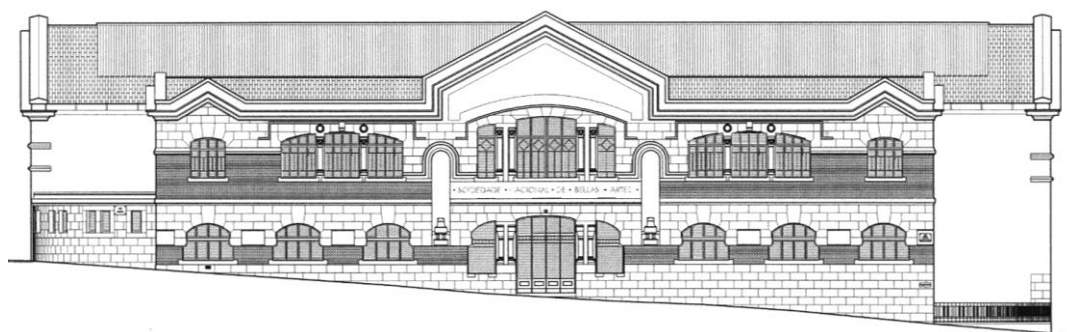


Figura 7 – Sociedade Nacional de Belas Artes, 1913 – Alçado Principal – versão construída – Desenho elaborado por Nuno Magalhães.

¹⁷ «...apesar do edifício vir a ser construído num dos locais mais centrais de Lisboa, o terreno nada custará ao estado, pois foi cedido pela câmara».

GARCIA, Penha - Sociedade Nacional de Bellas Artes – Sede social – Salão de exposições. *Anuario da Sociedade dos Architectos Portuguezes*: MCMV; MCMX. Lisboa: Sociedade dos Architectos Portuguezes, 1906, p. 25.

¹⁸ «...O projecto deste edificio, elaborado pelo nosso consórcio Sr. Álvaro Machado, foi escolhido como o 1.º de entre os que se apresentaram no concurso que para esse fim foi aberto pela Sociedade Nacional de Bellas Artes».

GARCIA, Penha - Sociedade Nacional de Bellas Artes – Sede social – Salão de exposições. *Anuario da Sociedade dos Architectos Portuguezes*: MCMV; MCMX. Lisboa: Sociedade dos Architectos Portuguezes, 1906, p. 27.

¹⁹ “Nenhuma despesa (...) haverá que fazer com os planos architectónicos, fiscalização e trabalhos decorativos; generosamente houve artistas que disso se encarregaram”

GARCIA, Penha - Sociedade Nacional de Bellas Artes – Sede social – Salão de exposições. *Anuario da Sociedade dos Architectos Portuguezes*: MCMV; MCMX. Lisboa: Sociedade dos Architectos Portuguezes, 1906, p. 25.

Herança românica

Ressonâncias construtivas – *FIRMITAS*

A adaptação que Álvaro Machado fez das técnicas construtivas de origem românica revela-se pela utilização, quase sistemática, de densas estruturas de alvenaria resistente, semelhantes aos *muros românicos*.

Essas alvenarias que constituem a envolvente construtiva da volumetria base do edifício, foram reforçadas por pesados aparelhos de pedra na zona do embasamento. Esses robustos socos, cuja simplicidade lembra as empenas românicas, eram pontuados por janelas estreitas muito semelhantes às frestas das igrejas desse estilo. No âmbito dos muros que constituem as empenas deste edifício, é de referir ainda a presença pontual de contrafortes nas zonas dos cunhais.

As lajes deste edifício são *estruturas mistas* que combinam um material *protomoderno* (ferro) com outro, oriundo da *tradição* (madeira).

A estrutura da cobertura do salão, não recorre ao arco de volta perfeita, mas é um sistema de longas e permeáveis asnas que gera uma *atmosfera espiritual* (fig. 8).

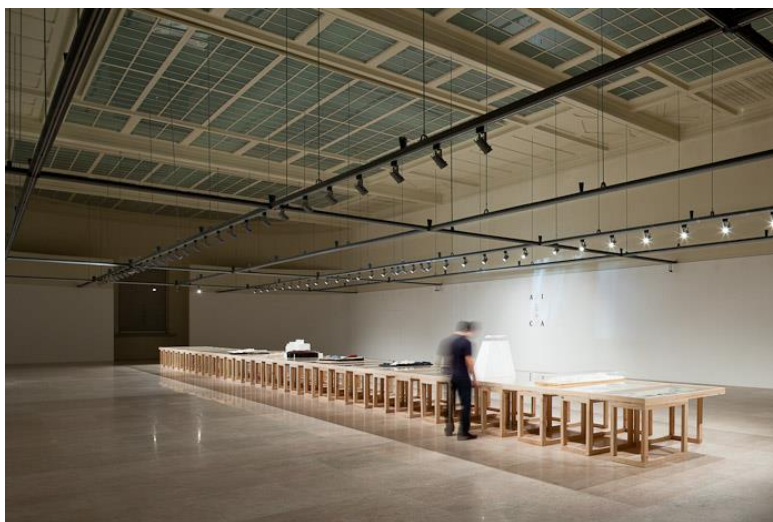


Figura 8 – Salão da Sociedade Nacional de Belas Artes – *Fotografia de João Morgado*. Exposição 30 Anos AICA Arquitetura [Em Linha]. Porto: João Morgado – Fotografia de Arquitetura. [Consult. 10 Jun. 2019]. Disponível em <https://www.joamorgado.com/pt/reportagens/exposicao-30-anos-aica-arquitetura>

No entanto, todas as travessas que configuram os vãos das fachadas são arcos.

O engenho construtivo deste arquiteto foi posto à prova durante a empreitada uma vez que, para conter custos, recorreu à pré-fabricação em betão e à substituição da pedra por *tijolo*, material utilizado em algumas igrejas românicas.

Ressonâncias funcionais – *UTILITAS*

O projeto inicial possuía três núcleos funcionais: “Pavilhão” de exposições, Sede da Sociedade Nacional de Belas Artes e Sede da Sociedade dos Architectos Portuguezes.

O “Pavilhão” de exposições era seccionado por um sistema desmontável. As divisórias amovíveis garantiam a polivalência do salão²⁰.

A sede da Sociedade Nacional de Belas Artes ocuparia a ala direita do edifício e a sede da Sociedade dos Architectos Portuguezes a esquerda.

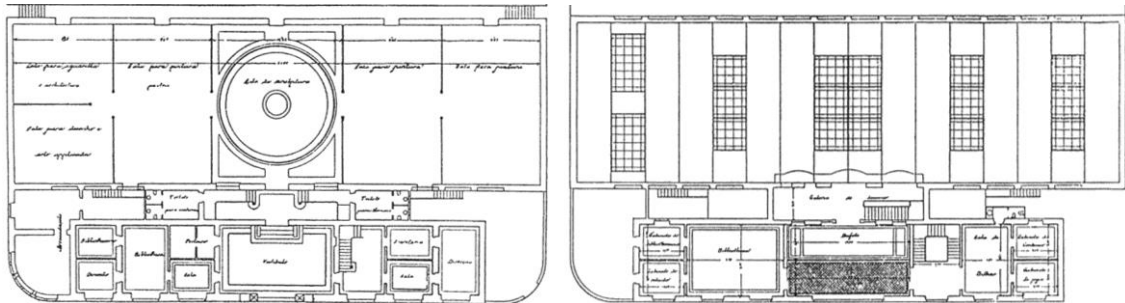


Figura 9 – Sociedade Nacional de Belas Artes, 1906 – Planta do piso 0 - Projeto de Licenciamento.

Figura 10 – Sociedade Nacional de Belas Artes, 1906 – Planta do piso 1 - Projeto de Licenciamento.

Figuras extraídas de: COLLARES, E. Nunes (1906), Edifício e salas de exposições da Sociedade Nacional de Bellas Artes, na Rua Barata Salgueiro com frentes para as Ruas Mouzinho da Silveira e Castilho – Projecto do Architecto, Sr. Álvaro Machado. A Construcção Moderna. Lisboa. N. ° 199, Anno VII. p. 49.

A versão construída diferencia-se pela *otimização* dos corpos funcionais. Os dois principais (secção administrativa e salão nobre) articulam-se com o núcleo que alberga os átrios, as circulações e as instalações sanitárias.

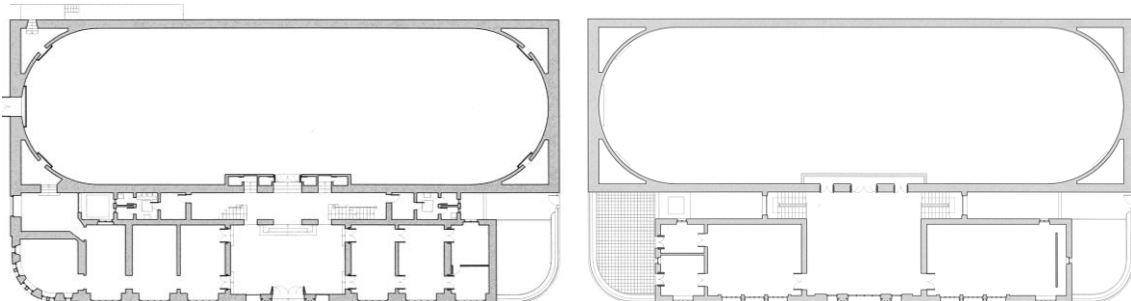


Figura 11 – Sociedade Nacional de Belas Artes, 1913 – Planta do piso 0 - versão construída - Desenho elaborado por Nuno Magalhães.

Figura 12 – Sociedade Nacional de Belas Artes, 1913 – Planta do piso 1 - versão construída- Desenho elaborado por Nuno Magalhães.

O salão perdeu a ortogonalidade do projeto inicial e passou a dispor de topos semicirculares à semelhança de algumas *capelas românicas*.

²⁰ «As salas de exposições ficarão à disposição do governo e da câmara municipal de Lisboa para exposições de arte ou industriais e para festas ou serviços de interesse público, que de qualquer forma se relacionem com o fim para que o edifício é construído».

GARCIA, Penha - Sociedade Nacional de Bellas Artes – Sede social – Salão de exposições. Anuario da Sociedade dos Architectos Portuguezes: MCMV; MCMX. Lisboa: Sociedade dos Arquitectos Portuguezes, 1906, p. 27.

O utilitarismo funcional da versão construída atribuiu um volume a cada núcleo. O corpo que comporta os átrios e as circulações está no centro da construção e os dois volumes de maior dimensão (Fig. 13) afirmam-se individualmente pela sua diferença funcional²¹. A livre articulação de volumes que se observa poderá considerar-se uma ressonância funcional da matriz românica.



Figura 13 – Sociedade Nacional de Belas Artes, 2019 – Volumetria do corpo administrativo e do “Pavilhão” de exposições – Foto de Nuno Magalhães.

Ressonâncias na expressão – VENUSTAS

A escassez orçamental que caracterizou a obra, impôs um pragmatismo que o arquiteto (e diretor da obra) refletiu na redução dos ornatos e no desenho do conjunto²². A contenção decorativa e a conjugação de blocos autónomos aproximaram este “pavilhão” de um certo purismo funcionalista. A matriz românica que o autor adotou, adquiriu, no decurso da construção deste edifício, novas cambiantes²³. No contexto de contenção financeira em que ocorreu a obra, a exploração das potencialidades dos volumes puros e a utilização das tecnologias *High-Tech* da época (ferro, vidro e betão) conferiram um

²¹ «Do exterior, a função enuncia-se em dois corpos de alongados pavilhões».

SILVA, Raquel Henriques da - Sociedade Nacional de Belas-Artes – Álvaro Machado. In BECKER, Annette; TOSTÕES, Ana; WANG, Wilfried - **Portugal: Arquitectura do século XX**. München/New York/Frankfurt/Lisboa, 1997, p. 150.

²² «De qualquer modo, a obra ganhou com esta redução de recursos, tornando-se mais abstracta e fluida, concentrada na exploração de todas as potencialidades do desenho arquitectónico».

SILVA, Raquel Henriques da - Sociedade Nacional de Belas-Artes – Álvaro Machado. In BECKER, Annette; TOSTÕES, Ana; WANG, Wilfried - **Portugal: Arquitectura do século XX**. München/New York/Frankfurt/Lisboa, 1997, p. 150.

²³ «De composição muito simples, segue o estilo neo-românico de uma forma livre e depurada».

FERNANDES, José Manuel - Sociedade Nacional de Belas Artes. In BERGER, Francisco Gentil; BISSAU, Luis; TOUSAINTE Michel (coordenação geral) - **Guia de Arquitectura Lisboa 94**. 1.ª Edição. Lisboa: co-edición da Sociedade Lisboa 94 e da Associação dos Arquitectos Portugueses, 1994, p. 236.

carácter protomoderno a esta obra. Os painéis de azulejo que o projeto inicial propunha no alçado principal, são substituídos por tijolo. No corpo do salão, os azulejos foram substituídos por frisos. Esse grafismo estende-se às linhas de frontão quebrado que compõe as cimalkhas. No contexto geral do exterior, destaca-se a exemplar sobriedade e contenção do pavilhão de exposições. Os elementos pétreos que ornamentam a fachada principal (colunas, arcos, travessas, ombreiras, peitoris, soleiras e consolas) têm, à semelhança da construção românica, uma função estrutural (Fig. 14).



Figura 14 – Sociedade Nacional de Belas Artes, 2019 – Detalhe do vão da fachada principal – Foto de Nuno Magalhães

Ressonâncias na integração – ENRAIZAMENTO LOCAL

No âmbito da composição das fachadas observa-se uma hierarquia que privilegia a ornamentação dos pisos superiores em detrimento do embasamento. Nessa matriz de conceção de fachada, os vãos menores concentram-se na zona inferior e os restantes aumentam progressivamente de dimensão à medida que o edifício se desenvolve em altura.

A referida ordem de composição reflete-se na simplicidade decorativa do piso de entrada e na exuberância do piso superior, cujos vãos, mais amplos, estão enquadrados por arcos assentes em colunas.

A capacidade de integração que as fachadas demonstram está relacionada com o modo progressivo como se estabelece a transição entre o terreno e o edifício. Para se garantir esse resultado, a zona em contacto possui um embasamento constituído por materiais pesados e robustos (Fig. 15). Este mecanismo de integração revela as mesmas preocupações que a arquitetura românica portuguesa tinha com uma correta inserção no terreno.



Figura 15 – Sociedade Nacional de Belas Artes, 2019 – Fachada principal – Foto de Nuno Magalhães

2. Álvaro Siza e a neo-modernidade

A modernidade que ocorre no final do século XX, com prefixo *neo*, vinculada ao “enraizamento em lugares determinados e a uma linguagem neomodernista”²⁴, provém de uma matriz da tradição moderna na qual Álvaro Siza acredita que a “arquitetura pode viver, sobreviver e prosperar”²⁵.

A experiência nova que a neomodernidade de Álvaro Siza constitui alicerça-se na experiência fundada. O conhecimento que Álvaro Siza extrai da tradição moderna é testado constantemente em obra. É com a prática e com a incorporação do conhecimento (atemporal) da herança construtiva que estuda e concebe *soluções inovadoras* e simples. A *neomodernidade do Pavilhão de Portugal* advém da conciliação da tradição construtiva com a inovação.

2.1. O pavilhão de Portugal

No final dos anos 90, a Exposição Internacional de Lisboa de 1998, símbolo do progresso económico que se vivia em Portugal, concretizou o regresso à cidade desenhada. O seu plano de urbanização desconsiderou grande parte das preexistências e criou uma cidade nova num território urbano que se encontrava ao abandono após a decadência industrial do local. No contexto do edificado, foram produzidas novas referências, mais ou menos monumentais, das quais se destaca o Pavilhão de Portugal. A arquitetura de continuidade que Álvaro Siza produziu teve a capacidade para conciliar conceitos opostos porque se alimenta da herança moderna e dos “*enormes recursos da tradição*”²⁶. O pavilhão de Portugal, com a sua arquitetura desornamentada e agarrada ao chão (ou chã), rejeitou a “festividade” exigida pelo programa.

²⁴ GOMES, Paulo Varela - Arquitetura, os últimos vinte cinco anos – Arquitetura Portuguesa do Século XX, In: PEREIRA, Paulo, **História da Arte Portuguesa**, Vol. 3, Lisboa: Editora Temas e Debates, 1995, p. 578.

²⁵ GOMES, Paulo Varela - Arquitetura, os últimos vinte cinco anos – Arquitetura Portuguesa do Século XX, In: PEREIRA, Paulo, **História da Arte Portuguesa**, Vol. 3, Lisboa: Editora Temas e Debates, 1995, p. 577.

²⁶ MARTINS, Raquel Monteiro - **A ideia de lugar: um olhar atento às obras de Siza**, Tese de Mestrado em Arquitectura, Departamento de Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Coimbra, 2009, p. 165.

Herança românica

Ressonâncias construtivas – *FIRMITAS*

No contexto da cultura arquitetónica portuguesa do início do século XX, quando Pedro Vieira de Almeida lança a suspeita que de que o “sentido de sobriedade e contensão bem como o estrutural sentido de massa”²⁷, identificados no revivalismo românico, podem persistir, enquanto estrutura primordial, em “obras de arquitetos portugueses atuais”, nasce a necessidade de investigar o sistema construtivo na herança românica²⁸. Esse legado constitui, num sistema pragmático de três elementos, uma espécie de grau zero da construção: colunas (Fig. 16, 17 e 18), muros (Fig. 19, 20 e 21) e arcos de volta perfeita (Fig. 22). Nesse contexto, o edifício do Pavilhão de Portugal revela, em vários momentos, o *rasto* dos elementos construtivos base da arquitetura românica portuguesa.



Figura 16, 17 e 18 – Pilares - ressonância das colunas – Pavilhão de Portugal - 2019 - Foto de Nuno Magalhães



Figura 19 – Estereotomia – Ressonância do *Opus quadratum isodumum* – Pavilhão de Portugal - 2019 - Foto de Nuno Magalhães

²⁷ ALMEIDA, Pedro Vieira de; FERNANDES, José Manuel - **História de Arte em Portugal**, Volume 14, Lisboa: Publicações Alfa, 1986, 192 p.

²⁸ “*Ai daquele que estuda no antigo, outra coisa que não a arte pura, a lógica e método geral*”
BAUDELAIRE, Charles - A Modernidade, In BAUDELAIRE, Charles, **Sobre a modernidade – O pintor da vida moderna**. São Paulo: Editora Paz e Terra S.A. 1996, p. 28.



Figura 20 e 21 – Pilares de sustentação da catenária - ressonância dos contrafortes – Pavilhão de Portugal 2019 - Foto de Nuno Magalhães



Figura 22 – Cobertura em catenária – ressonância do arco – Pavilhão de Portugal – 2019- Foto de Nuno Magalhães

Ressonâncias funcionais – *UTILITAS*

A herança românica que se detetou nos elementos construtivos, também se repercutiu no modo como a volumetria responde à função. O percurso de aproximação até ao interior do pavilhão poderá ser entendido como a transição para a entrada num templo. A solenidade do interior é antecipada por um espaço de preparação, sob uma abóbada de berço, contemporanizada pelo betão, que sacraliza o espaço de entrada num templo dedicado a um país. A presença de um espaço de transição, ou galilé, é relativamente comum na tradição românica portuguesa e pode observar-se em vários exemplos que ainda apresentam vestígios de uma ante-igreja (Figura 23, 24 e 25), coberta, onde, à semelhança do pavilhão de Portugal, se iniciava a cerimónia preparatória.

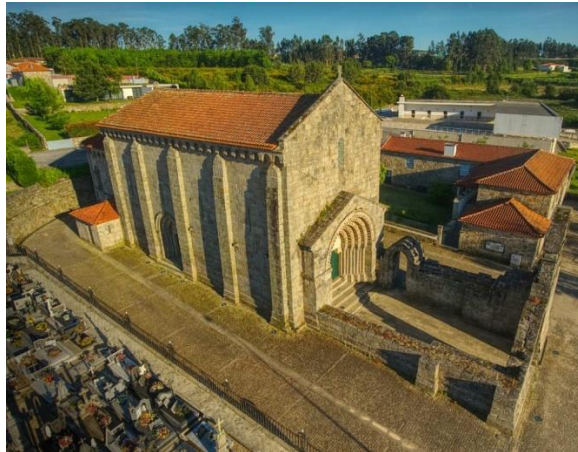


Figura 23 – Igreja de São Pedro de Ferreira e Galilé – Paços de Ferreira
 Imagem extraída do site: <http://porto.360portugal.com/Concelho/PacosFerreira/SPedro/>



Figura 24 – Mosteiro de Freixo de Baixo e Galilé - Amarante
 Imagem extraída do site: <https://www.culturante.pt/pt/patrimonio/igreja-de-freixo-de-baixo/>



Figura 25 – Igreja de Tabuado e Galilé – Marco de Canaveses - Imagem extraída do site:
<https://romanicocomtelemovel.wordpress.com/2018/06/18/salvador-de-tabuado/>

Ressonâncias na expressão – VENUSTAS

A imagem arquitetónica que o edifício detém, apesar das inegáveis influências da tradição moderna²⁹ e da aceitação de uma certa monumentalidade que se observa na cidade de Lisboa, também poderá resultar de uma *cultura tectónica*³⁰.

O conhecimento tectónico, que Kenneth Frampton encontra na obra de Siza nasce de um “ponto de partida racional modelado por incidentes orgânicos de natureza estritamente estrutural ou construtiva”³¹. Nesse contexto, a expressão da sua arquitetura poderá revelar o rasto da poética da construção românica. A intuição que incitou o contacto com o objeto arquitetónico, apoiada na ideia de que Siza, com qualidade extrema, “recupera e reinventa o nosso passado”³², possibilitou uma observação que visava o encontro com o rasto que Pedro Vieira de Almeida assinalou em *obras de arquitetos portugueses atuais*³³: *Ritmo* (Figura 26 e 27), *Contenção de volumes* (Figura 28 e 29), *Diálogo entre vãos e nembos* (Figura 30 e 31) e *Enraizamento local* (Figura 32).



Figura 26 e 27 – Ritmo – Pavilhão de Portugal - 2019 - Fotos de Nuno Magalhães

²⁹ “...segundo Siza, é na tradição moderna que a arquitetura pode viver, sobreviver e prosperar...”

GOMES, Paulo Varela - *Arquitetura, os últimos vinte cinco anos – Arquitetura Portuguesa do Século XX*, In: PEREIRA, Paulo- **História da Arte Portuguesa**, Volume 3, Lisboa: Editora Temas e Debates, 1995, p. 577.

³⁰ “Tectónica (...) o debate estende-se ao longo de todo o século XIX em esforços inconclusivos de unificação da objetividade e subjetividade (...) poderá antes ser entendido como uma polémica aberta entre simbolismo e o utilitarismo mecânico, o confronto entre a teoria estética do Idealismo e o Funcionalismo proto-moderno”

FRAMPTON, Kenneth - **Introdução ao estudo da cultura tectónica**, (André Martins Barata, tradução), Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1998, p. 11.

³¹ RAVETLLAT, Pere Joan - Europa y la continuidad del proyecto moderno. Pere Joan Ravetllat entrevista a Kenneth Frampton / Europe and the continuity of the modern Project. “Pere Joan Ravetllat interviews Kenneth Frampton”, **Quaderns**, n.º 163, 1985/1986. p. 144.

³² VIEIRA DE ALMEIDA, Pedro - Viana de Lima. In A.A.V.V., **Viana de Lima. Arquitecto 1913-1991**. Lisboa e Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, Árvore-Centro de Atividades Artísticas, 1996, p. 60.

³³ ALMEIDA, Pedro Vieira de; FERNANDES, José Manuel - **História de Arte em Portugal**, Volume 14, Lisboa: Publicações Alfa, 1986, 192 p.

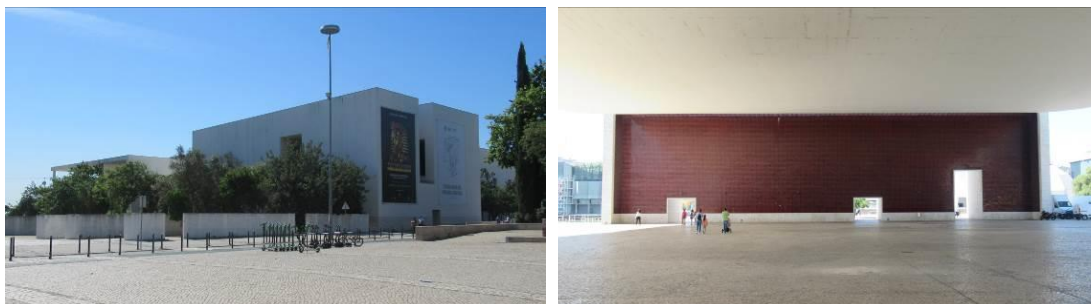


Figura 28 e 29 – Contenção dos volumes – Pavilhão de Portugal - 2019 - Foto de Nuno Magalhães



Figura 30 e 31 – Diálogo entre vãos e nembos – Pavilhão de Portugal - 2019 - Foto de Nuno Magalhães



Figura 32 – Enraizamento local – Pavilhão de Portugal - 2019 - Foto de Nuno Magalhães

Ressonâncias na integração – ENRAIZAMENTO LOCAL

O Pavilhão de Portugal foi edificado numa época em que a parte oriental da cidade de Lisboa não se encontrava urbanizada ou consolidada. A inexistência de referências³⁴

³⁴ “A falta de referências claras a partir das quais implantar e definir os volumes daquele que deveria ser um dos edifícios mais representativos da Expo’98 acabou por conduzi-lo, por cabotagem, até à margem do rio. Quando Siza Vieira começou a trabalhar no projeto, o plano da exposição era ainda

que permitissem estabelecer um *enraizamento local*³⁵ fez com que o arquiteto se focasse na relação do objeto arquitetónico com o rio. Das várias circunstâncias arquitetónicas que se observam no edifício, destaca-se a grande praça coberta. Os dois grandes *muros com contrafortes* que demarcam esse largo enquadram o rio com o auxílio da extensa *cobertura em arco*, materializada por uma *catenária* em betão armado (Figura 33).

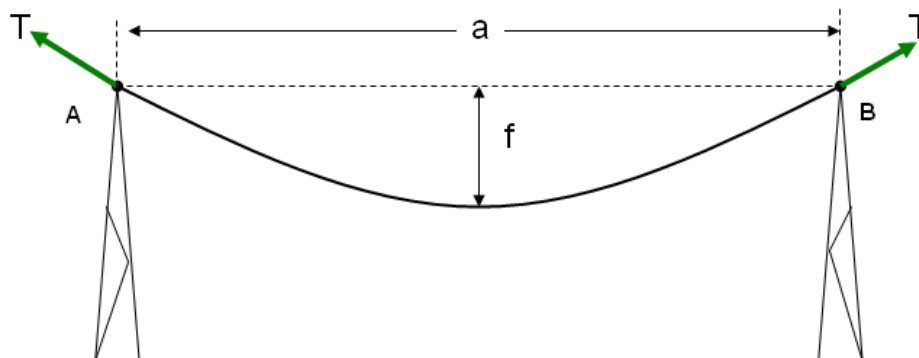


Figura 33 – Catenária - Esquema de Nuno Magalhães

Esses *dois elementos*, apesar da permeabilidade parcial que os vãos lhe asseguram, cortam, deliberadamente, a ligação norte-sul da praça, para reforçar a relação com o rio. O grande muro do lado norte não toca no corpo dos espaços interiores e gera, desse modo, uma alheta (Fig. 34) cuja tensão separa os dois corpos do conjunto (Fig. 35).

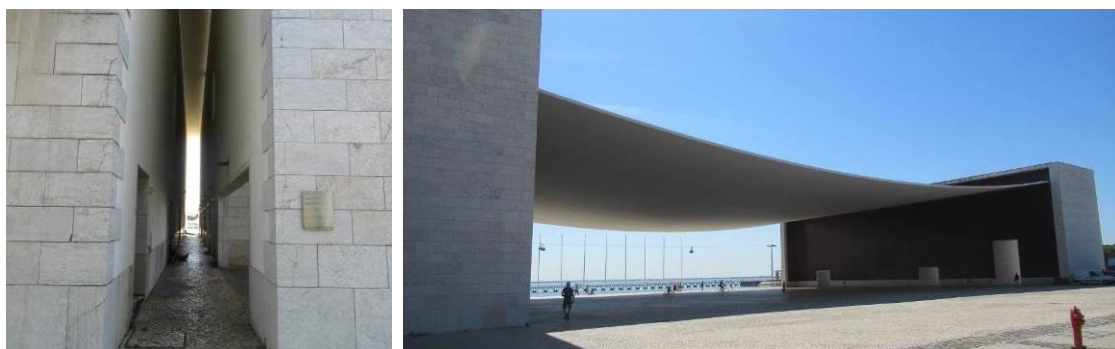


Figura 34 – “Alheta” de separação dos dois corpos – Pavilhão de Portugal - 2019 - Foto de Nuno Magalhães

Figura 35 – Vista dos dois corpos simétricos – Pavilhão de Portugal - 2019 - Foto de Nuno Magalhães

esquemático e não havia informações consistentes sobre os edifícios com os quais o pavilhão se iria relacionar. Encontrou junto do rio a amarração ao contexto...”

SILVA, Helena Sofia; SANTOS, André - **Álvaro Siza Vieira**. *Arquitectos Portugueses*, 1.ª Edição - Vila do Conde: Quidnovi, 2011, p. 51

³⁵ “...o enraizamento em lugares determinados, a linguagem neomodernista...”

GOMES, Paulo Varela - *Arquitetura, os últimos vinte cinco anos – Arquitetura Portuguesa do Século XX*, In: PEREIRA, Paulo, **História da Arte Portuguesa**, Volume 3, Lisboa: Editora Temas e Debates, 1995, p. 578.

O edifício é, em certa medida, constituído por dois momentos³⁶. Um momento de transição, semiexterior, e um momento de introspeção, interior, concebido para acolher os conteúdos da exposição. O espaço exterior é uma espécie de terreiro indefinido, *um rossio*, um espaço multifuncional, que antecede o Terreiro do Paço. Nesse contexto, a leitura do vazio poderá ter sido profícua para Álvaro Siza, pois poderá ter sido essa reflexão que deu origem a este rossio. O corpo que corresponde ao *cheio*, apesar de não constituir o momento mais sublime do edifício, é dotado de elementos que o integram no local. Na fachada que confronta o rio, a pala e os diversos ritmos (colunas, vãos, nembos e bancos), intensificam as dinâmicas de circulação da rua coberta sem comprometer a estadia dos que pretendem usufruir da vista para o rio (Fig. 36 e 37).



Figura 36 – Arcada da fachada Este – Pavilhão de Portugal - 2019 - Foto de Nuno Magalhães

Figura 37 – Cobertura da arcada – Pavilhão de Portugal - 2019 - Foto de Nuno Magalhães

A referida arcada prolonga-se até o alçado norte para estabelecer a ligação com o espaço público desse quadrante. Essa fachada é dinamizada por um conjunto de muros e de pequenas praças ajardinadas que se diluem no volume mais contido (Fig. 37 e 38).

A autorreferenciação que o *Pavilhão de Portugal* protagoniza, deriva, provavelmente, da inexistência de referências³⁷ na envolvente. Álvaro Siza ultrapassou esta lacuna com uma proposta arquitetónica baseada na herança construtiva portuguesa³⁸ e, com isso, escreveu um poema arquitetónico dedicado a essa tradição.

Este edifício demonstra que o enraizamento local pode ser construído por uma arquitetura de continuidade, alicerçada na tradição construtiva, e que não depende, necessariamente, das referências do sítio.

³⁶ “O edifício divide-se assim em dois corpos. A sala de visitas, destinada a recepções e cerimónias, é uma ampla praça aberta que deu à Expo'98 uma das suas referências iconográficas mais distintas: a fabulosa pala de betão que paira a 10 metros de altura sobre uma área de 3900 m². Ainda que Siza se tenha referido ao pavilhão como um barco ancorado na doca, ele parece constituir-se de facto como um novo terreiro, a montante do Paço, disponível para acolher e fazer entrar na cidade”

SILVA, Helena Sofia; SANTOS, André - **Álvaro Siza Vieira**. *Arquitectos Portugueses*, 1.ª Edição - Vila do Conde: Quidnovi, 2011, p. 51

³⁷ “...há uma certa dificuldade de relação entre os edifícios, no sentido de dar forma e clarificar os espaços, como acontece sempre nestas exposições”

CRUZ, Valdemar - **Retratos de Siza**, Porto: Campo de Letras, 2005, p.122.

³⁸ “...o Pavilhão de Portugal tem elementos próprios para receber esse ambiente de festa, dando-lhe lugar e não propriamente exprimindo-a. Não é uma função da arquitetura exprimir sentimentos”

CRUZ, Valdemar - **Retratos de Siza**, Porto: Campo de Letras, 2005, p. 122.



Figura 38 e 39 – Vistas da fachada Norte – Pavilhão de Portugal - 2019 - Fotos de Nuno Magalhães

Considerações Finais

A suspeita lançada por Pedro Vieira de Almeida há mais de trinta anos confirma-se. A herança românica persiste, por via do sistema construtivo, em obras de arquitetos portugueses do início e do final do século XX: Álvaro Machado e Álvaro Siza.

A modernidade intrínseca e atemporal do sistema construtivo românico, baseado em três elementos, coluna, muro e arco, foi posta em evidência pelas conceções da corrente pragmática americana do início do século XX (Esquema 1).

As ressonâncias que foram verificadas na *Firmitas, Utilitas e Venustas* dos edifícios analisados, provaram, com o precioso auxílio das reflexões de Pedro Vieira de Almeida, que a tradição construtiva não se deixa apagar pela imagem arquitetónica ou por valores abstratos.

Os exemplos de protomodernidade (Sociedade Nacional de Belas Artes) e de neomodernidade (Pavilhão de Portugal) que constam neste ensaio demonstraram, pela diferença de expressão que apresentam, que o valor arquitetónico dos mesmos advém da riqueza dos recursos da tradição construtiva portuguesa.

A modernidade que se identificou nas obras de Álvaro Machado e de Álvaro Siza merece ser reconhecida a partir de uma tradição vinculada à ética das suas raízes construtivas. Essa valorização, além de enriquecer a cultura arquitetónica portuguesa, é um importante contributo no contexto do ensino e da prática arquitetónica.

Bibliografia

ALMEIDA, Pedro Vieira de – Viana de Lima. In A.A.V.V., **Viana de Lima. Arquitecto 1913-1991**. Lisboa e Porto: Fundação Calouste Gulbenkian, Árvore-Centro de Atividades Artísticas, 1996.

ALMEIDA, Pedro Vieira de; FERNANDES, José Manuel – **História de Arte em Portugal**, Volume 14, Lisboa: Publicações Alfa, 1986.

Anuario da Sociedade dos Architectos Portuguezes: MCMV; MCMX
Lisboa: Sociedade dos Architectos Portuguezes, 1906.

BAUDELAIRE, Charles – A Modernidade, In BAUDELAIRE, Charles, **Sobre a modernidade – O pintor da vida moderna.** São Paulo: Editora Paz e Terra S.A., 1996.

COLLARES, E. Nunes– Edifício e salas de exposições da Sociedade Nacional de Bellas Artes, na Rua Barata Salgueiro com frentes para as Ruas Mouzinho da Silveira e Castilho – Projecto do Architecto, Sr. Álvaro Machado. **A Construção Moderna.** Lisboa. N.º 199, Anno VII, (1906) p. 49-50.

CRUZ, Valdemar – **Retratos de Siza.** Porto: Campo de Letras, 2005.

DEWEY, John – **Educação e política: igualdade, pragmatismo e democracia.** Mangualde: Pedago, 2009.

FERNANDES, José Manuel – Sociedade Nacional de Belas Artes. In BERGER, Francisco Gentil; BISSAU, Luis; TOUSAINTE Michel (coordenação geral) - **Guia de Arquitectura Lisboa 94.** 1.ª Edição. Lisboa: co-edição da Sociedade Lisboa 94 e da Associação dos Architectos Portuguezes, 1994.

FRAMPTON Kenneth – **Introdução ao estudo da cultura tectónica,** (André Martins Barata, tradução), Lisboa: Associação dos Architectos Portuguezes. 1998.

GOMES, Paulo Varela – Arquitectura, os últimos vinte cinco anos – Arquitectura Portuguesa do Século XX, In: PEREIRA, Paulo, **História da Arte Portuguesa,** Vol. 3, Lisboa: Editora Temas e Debates, 1995.

MARTÍ ARÍS, Carlos – **La Cimbra y el Arco.** Barcelona: Fundación Caja de Architectos, 2005.

MARTINS, Raquel Monteiro – **A ideia de lugar: um olhar atento às obras de Siza,** Tese de Mestrado em Arquitectura, Departamento de Arquitectura, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Coimbra, 2009.

MALHEIRO, Davide Miguel Guimarães – **A presença da arquitectura: a arquitectura românica do Vale do Rio Sousa.** Tesis Doctorale. Departamento de Urbanismo y Representación de la Arquitectura - Escuela Tecnica Superior de Arquitectura - Universidad de Valladolid. Valladolid, 2012.

MAGALHÃES, Nuno José Almeida – **A obra do arquitecto Álvaro Machado.** Dissertação de Mestrado em Cultura Arquitectónica Contemporânea. Lisboa: ISCTE-IUL, 2007.

MONTANER, Josep Maria – **Depois do movimento moderno – Arquitectura da segunda metade do século XX,** Barcelona: Gustavo Gilli, 2001.

MURPHY, John – **O pragmatismo de Pierce a Davison,** Porto: Edições Asa, 1993.

NESBBIT, Kate – **Uma nova agenda para a arquitectura: antologia teórica (1965-1995)**. 2.^a ed. rev. São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2006.

RAMOS, Rui – **A Casa Unifamiliar Burguesa na Arquitectura Portuguesa. Mudança e continuidade no espaço doméstico na primeira metade do século XX**. Volume I. Dissertação de Doutoramento em Arquitectura – Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 2004.

SILVA, Helena Sofia; SANTOS, André – **Álvaro Siza Vieira**. Arquitectos Portugueses, 1.^a Edição - Vila do Conde: Quidnovi, 2011.

SILVA, Raquel Henriques da – Sociedade Nacional de Belas-Artes – Álvaro Machado. In BECKER, Annette; TOSTÕES, Ana; WANG, Wilfried - **Portugal: Arquitectura do século XX**. München/New York/Frankfurt/Lisboa, 1997.

Ex-votos fotográficos: o retrato como expressão devocional

Milene Trindade

Doutoramento em História da Arte - Universidade de Évora
CHAIA - Centro de história da arte e investigação artística
Laboratório HERCULES - Herança cultural, estudos e salvaguarda
milene.trindade@gmail.com

Paulo Simões Rodrigues

Universidade de Évora
CHAIA – Centro de história da arte e investigação artística
psr@uevora.pt

Resumo

O texto seguinte pretende aproximar-se ao retrato como temática na oferta de objetos votivos. Em santuários e ermidas no sul de Portugal é frequente encontrar ex-votos fotográficos expostos nas paredes destes lugares de devoção. Apesar da fotografia votiva surgir após a pintura votiva, e herdar parte dos seus códigos formais, ela afasta-se da sua antecessora reivindicando o espaço do retrato. Desde a segunda metade do século XIX que este tipo de oferta se tem vindo a realizar, levando à predominância do retrato nos espaços religiosos. Deste modo, pretende-se analisar a evolução do retrato como parte do universo votivo, mas sobretudo o que nos leva a optar pela imagem de alguém frente à representação de acontecimentos, no caso da pintura, ou à representação do corpo, no caso da escultura.

Palavras-chave

ex-voto, fotografia, retrato, guerra colonial portuguesa, património religioso.

Introdução

Será quase certo que já se escreveu tudo sobre o retrato e, inevitavelmente, sobre o retrato fotográfico. Se ainda há algo inovador por analisar, será porque as sociedades continuam em constante evolução assim como a nossa relação com a imagem. Este é um texto que não tem a intenção de explorar a história ou as definições do retrato. O que sim pretende é estabelecer os primeiros contactos entre a teoria da imagem e o principal tema deste artigo, o retrato fotográfico enquanto oferta votiva.

A sombra e o rosto

A representação da figura humana acompanhou a evolução do Homem, começando, talvez, pela consciência da presença da sombra. Esta, entendida como duplo, revela as ações ou simplesmente a presença da sua matriz. Numa recente exposição sobre o retrato, patente no Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa¹, a pintura intitulada *Invenção da Arte do Desenho* (1776-1791), de Joseph Benoît Suvée², inicia a exposição. Nela se representa a origem dos retratos modelados em barro, descrita por Plínio, o Velho (23-79) na sua *História Natural* (XXXV, 43), por volta dos anos 77-79. Na pintura, a filha do oleiro Butades de Sicione desenha o perfil do seu amado sobre a parede, delineando a sua sombra. Desta forma, a figura ficaria retida na parede. Seu pai, iniciaria a partir desse desenho a modelação de um busto, um retrato escultórico³. Esta lenda grega trata do começo do retrato pictórico partindo da sombra e do seu limite, sendo afinal o que nos interessa. Na história e teoria da fotografia, sempre se começa pela mancha, possivelmente inspirada pela sombra, e a vontade de reter o contorno por ela dado. Thomas Wedgwood e Humphry Davy inventaram, antes de 1802, um método de copiar pinturas sobre vidro e realizar perfis por ação da luz sobre nitrato de prata⁴, Henry Fox Talbot realizou desenhos fotogénicos (*sun pictures* ou *words of light*), Joseph Nicéphore Niépce fotografou os telhados que se viam desde a sua janela, manchas difusas devido à mudança da luz ao longo da exposição, Louis Daguerre fazia espetáculos ilusórios jogando com a luz. Todos estes pioneiros da história da fotografia partiram das possibilidades dadas pela luz e pela sombra. E quando estudada a fotografia, voltamos a ela. Uma das mentes mais lúcidas que pensou a imagem fotográfica foi Susan Sontag. No texto *Na caverna de Platão*, de leitura fundamental para quem estuda a imagem, Sontag recupera a ideia da sombra explorada por Platão para referir-se ao encantamento e ao engano da imagem. Talvez com uma das frases mais marcantes escritas até hoje sobre a nossa relação com a imagem, começa o seu texto: *A humanidade permanece irremediavelmente presa na Caverna de Platão, continuando a deliciar-se, como é seu velho hábito, com meras imagens da verdade*⁵. Recupera assim as experiências iniciais dos pioneiros, o desejo por reter a mancha e, muito mais além, procura em Platão o fascínio do Homem pela sombra, deixando levar-

¹ **Do tirar polo natural. Inquérito ao retrato português**, Museu Nacional de Arte Antiga. Catálogo de exposição, de 29 de junho a 14 de outubro de 2018. Comissariado: Anísio Franco, Filipa Oliveira, Paulo Pires do Vale.

² Joseph Benoît Suvée (Bruges, 1743 - Roma, 1807), pintor flamengo, influenciado pelo neoclassicismo francês.

³ BELTING, H. - **Antropologia da Imagem. Para uma ciência da imagem**, p. 225.

⁴ ALMEIDA, C. S., FERNANDES, C. M. - **O lápis mágico. Uma história da construção da fotografia**, p.46.

⁵ SONTAG, S. - **Ensaio sobre Fotografia**, p. 11.

se por uma projeção da realidade. O retrato fotográfico, que devém das sombras até aqui referidas, do contorno da forma sobre uma superfície, passa por um longo caminho até ser hoje uma tipologia mais materializada em diferentes suportes e dimensões. É portanto necessário iniciar esse caminho para entender o retrato fotográfico como entrega votiva.

O rosto define ou identifica o outro, mas também o próprio, numa teia infinita de relações cúmplices de reconhecimentos. Não se sabe ao certo quando se começaram a desenhar ou pintar retratos, algumas referências levam-nos à Grécia antiga, como vimos anteriormente, mas não existem exemplos que tenham chegado aos nossos dias⁶. Já referimos a história do retrato perfilado, desenhado a partir da sombra, mas talvez possamos começar pelos retratos de *Fayum*, de tradição greco-romana no Egito. Estes retratos são a consequência de uma longa relação de culturas situadas no mediterrâneo, tendo sido pintados durante a ocupação romana, que se iniciou no ano 30 a.C., nomeadamente em Alexandria e em Faium, antigas colónias gregas situadas perto do rio Nilo. Os retratos, de estética grega, realizados num Egito romanizado, são o testemunho da evolução de um elaborado ritual funerário, que começaria então a valorizar a imagem da pessoa em vida. O retrato realista, pintado em madeira de carvalho ou cedro, era colocado sobre a múmia, na zona do seu rosto. Esta imagem seria portanto entendida como um duplo, que permitiria recordar a figura de quem desapareceu, numa espécie de eternização da pessoa. Hoje continuamos a colocar o retrato dos nossos defuntos sobre a sua campa, mas agora recorreremos à fotografia. Apenas muda a técnica em que se produz a imagem, pois a comunhão que se dá com o observador continuará a gerar os mesmos sentimentos. Quando se observam os retratos de *Fayum* pela primeira vez, talvez causem simultaneamente estranheza e familiaridade (Fig. 1). A primeira porque não se espera ver pinturas da Antiguidade de tal realismo. A segunda porque nos reporta diretamente para a estética fotográfica, para o retrato de estúdio, onde o rosto é isolado de qualquer outro elemento, confrontado com a câmara e cuidadosamente iluminado. Os retratos de *Fayum* obedecem ao mesmo enquadramento e têm uma volumetria e naturalidade conseguida pelo tratamento da luz. Nestas pinturas, não se deve pensar no conceito de máscara, já que elas não tentam esconder o defunto ou dar-lhe um novo significado. Elas têm uma função de permanência da memória ou de recordação. Belting afirma que *A tristeza e a recordação reconhecem a morte como um facto irreversível, e assim transformam também as respectivas imagens nos túmulos: representam o defunto apenas como foi em vida e, portanto, como persistiu na recordação*⁷. Neste sentido, chegamos à fotografia como duplo, que permite a lembrança e confirma a ausência. Ela é um objecto que sempre representará aquilo que foi, o momento passado que já não existe, será pois um objeto que representa a morte. Tudo o que nela cabe pertence a um tempo irrecuperável. Ainda em Belting encontramos a frase: *O paradoxo das imagens reside no facto de elas serem ou significarem a presença de uma ausência (...)*⁸.

⁶ BAILLY, J.C. - **La llamada muda. Los retratos de Fayum**, p. 13.

⁷ BELTING - **Antropologia da Imagem...**, p. 198.

⁸ BELTING- **Antropologia da Imagem...**, p. 15.

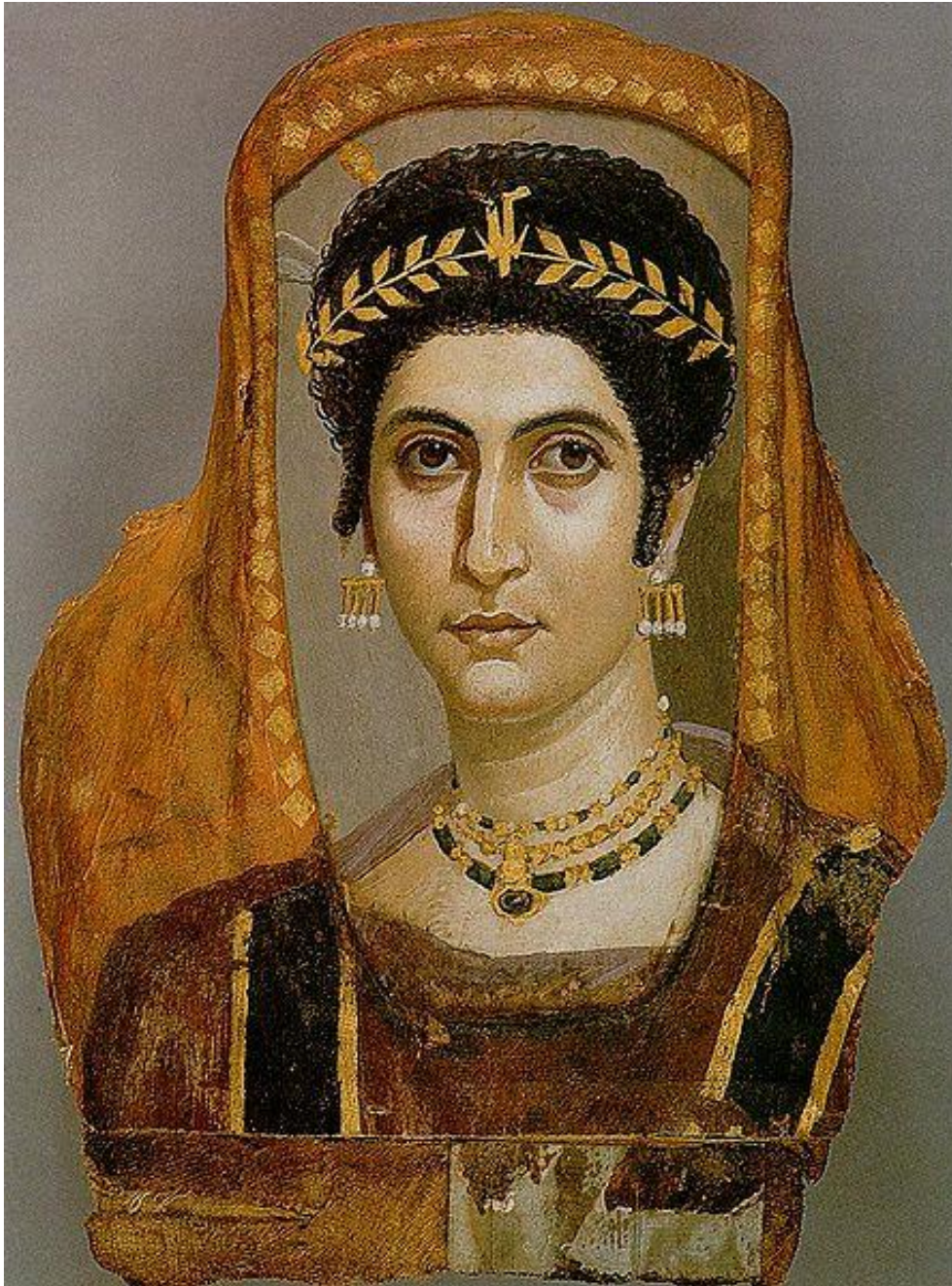


Figura 1 - Retrato de uma mulher chamada Isidora.
Pintura de *Fayum*. Adaptado de *Wikimedia Commons*.

A mimese nestas pinturas, assim como a mimese na fotografia que surge a partir do século XIX, dialogam com uma separação temporal de milhares de anos. Durante parte deste tempo, esquecemo-nos de como representar com tal naturalidade. Foi em 1615 que o explorador italiano Pietro Della Valle encontrou um retrato em Sakara-Mênfis, mas é no século XIX que se fazem as grandes descobertas destas pinturas. Curiosamente no século da apresentação ao mundo da invenção da fotografia.

Se num período ainda pioneiro da fotografia foi a retenção da sombra, ou da mancha, que inquietava ou inventores, num período de estabilização do conceito de imagem na

sociedade, o retrato determinou o êxito da fotografia. Passou a ser comum fazer um retrato para oferecer à família, aos amigos ou para guardar no álbum. A imagem passou a pertencer ao meio familiar, já que nela ficariam guardadas as suas memórias, a possibilidade de rememorar o outro, que na realidade seria olhar para nós próprios, para o nosso contexto na sociedade. A fotografia passa a ser usada em diversos cenários da vida social, política ou científica, e é entendida, no caso do retrato, como a representação fiel do retratado. Deste modo, não surpreende que os retratos fotográficos se tenham usado como oferendas a figuras divinas. O rosto em retrato, que é o duplo em imagem, será o testemunho mais sincero que alguém pode usar como oferta. A fotografia certifica quem foi, passando a sua imagem a fazer parte de um espaço religioso ao qual se olha com devoção e respeito.

Fotografia como ex-voto⁹

Um ex-voto é um objecto representativo do agradecimento por uma dádiva concedida. Como ofertas votivas utilizaram-se variados meios, como a escultura, para reproduzir as partes do corpo agraciadas pela benesse divina, ou a pintura, para representar uma situação ou um acontecimento. Apesar destas ofertas serem as mais frequentes e conhecidas, foram também utilizados meios de cariz simbólico, como, por exemplo, vestidos de noiva, botas ou muletas. No caso particular dos retábulos pictóricos, normalmente oferecidos para agradecer uma cura, o doente era representado numa cama rodeada por pessoas em posição de oração, com a figuração de um santo na parte superior da imagem. Na parte inferior do retábulo, a inscrição de um texto descreve o acontecimento agraciado, com a data, o local e o nome do ofertante.

A origem dos ex-votos remonta ao início das civilizações, não se sabendo ao certo quando começou a relação de oferendas a entidades divinas. Eurico Gama, no seu livro *Os ex-votos do Senhor Jesus da Piedade de Elvas*, afirma que o ex-voto é tão velho como o Homem e que a Fé, a primeira das três virtudes teológicas, esteve sempre associada ao Homem de todas as civilizações, que nos momentos cruciantes da sua vida se voltava para o Além, fosse primeiro apenas pelo pensamento, depois pela oração¹⁰. Partindo da informação que nos é fornecida por achados arqueológicos, como o depósito votivo encontrado em 2009 na Moita da Ladra em Vila Franca de Xira¹¹, podemos referir que os objetos do quotidiano, como machados ou facas de cobre e bronze, estarão na origem dos objetos votivos. De grande importância para este estudo, torna-se ainda necessário lembrar que no baixo Alentejo foi descoberto o depósito votivo de Garvão, onde se encontraram representações de olhos em chapa de ouro e prata repuxada, descritas pelo arqueólogo Caetano M. Beirão como placas oculares (séc. IV a III a.C.)¹². E não só na Península Ibérica foram encontrados lugares de culto como o de Garvão. Em França, apesar de uma herança mais recente, é possível visitar o museu Senlis que detém a coleção de ex-votos escultóricos, representando partes do

⁹ O texto desta secção é, em parte, adaptado do artigo escrito pela autora para a publicação do Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património e artes. Investigação, ensino e difusão, e intitulado **Ex-votos fotográficos: objetos de culto na região do Alentejo**, pp. 75-86.

¹⁰ GAMA, E. - *Os ex-votos do senhor Jesus da Piedade de Elvas*, p. 7.

¹¹ MONTEIRO, M., PEREIRA, A. - *Moita da Ladra, o depósito votivo do bronze final. Resultados preliminares*. pp.341-365.

¹² BEIRÃO, C. M., SILVA, C. T., SOARES, J., GOMES, M. V., GOMES R. V. - *Depósito votivo da II Idade do Ferro de Garvão. Notícia da primeira campanha de escavações*, p. 84.

corpo humano em pedra calcária, encontrados no templo galo-romano do bosque de Halatte¹³. Por outro lado, no oriente antigo, realizaram-se oferendas a estátuas de reis. Estas encontravam-se nos templos dedicados aos deuses. Os reis garantiam em vida o culto à sua figura, pondo a sua própria imagem votiva no templo da divindade¹⁴. Talvez comece aqui a introdução de oferendas de imagem, que neste caso seria uma escultura, mas que mais tarde se tornaria numa fotografia.

Atualmente podemos verificar que existe uma predominância de igrejas com ofertas votivas na região do Alentejo, em especial nos distritos de Évora e Portalegre, como se pode verificar pelo inventário realizado por Carlos Lopes Cardoso¹⁵ entre 1977 e 1979. Não se pretende contudo menosprezar a existência de ex-votos no resto do país, em especial no distrito de Braga. A tradição de oferecer objetos como símbolo de agradecimento pode ser verificada por todo o país ou, em Espanha e Itália, e também, em países da América latina como México, Brasil ou Argentina.

A utilização da fotografia como ex-voto acompanhou a sua própria evolução tecnológica e bebeu das tendências estéticas do meio artístico. Na última parte do século XIX, houve fotógrafos que se inspiravam na pintura para compor a fotografia. Para tal, procedia-se a uma montagem fotográfica realizada no laboratório, em que era acrescentada a fotografia de um santo à composição final (Fig. 2 e 3). Esta tipologia de fotografia, que implicava a representação do agraciado quando estava doente, foi facilmente substituída pelo retrato de estúdio. São comuns os retratos de grupo ou individuais, de corpo inteiro ou de primeiro plano. Observando as coleções, podemos afirmar que o retrato foi a forma de representação que determinou o uso da fotografia como ex-voto. Não existindo outro meio capaz de reproduzir a identidade de forma tão exata, a fotografia impôs-se, designadamente em relação à pintura. Mas não podemos esquecer que o estúdio funciona como um palco e que o retrato aí feito, apesar de despojado de contexto, é meticulosamente trabalhado e controlado. A fotografia veio eternizar esse momento teatral em frente à câmara fotográfica, retratando a pessoa que todos reconhecerão mas deixando um registo irreal, próximo à morte. Recordemos as palavras de Roland Barthes: *É conhecida a relação original entre o teatro e o culto dos mortos; os primeiros actores distinguiram-se da comunidade ao desempenhar o papel de mortos; caracterizar-se era apresentar-se como um corpo simultaneamente vivo e morto; busto embranquecido do teatro totémico, homem de rosto pintado do teatro chinês, maquilhagem com base na pasta de arroz do Katha Kali indiano, máscara do Nô japonês. Ora é esta mesma relação que eu encontro na Foto; tão viva que se esforçam por a conceber (e esta fúria de “tornar vivo” só pode ser a denegação mítica de um receio da morte), a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro vivo, a figuração do rosto imóvel e pintado sob o qual vemos os mortos.*¹⁶

¹³ As esculturas votivas, encontradas no templo galo-romano do bosque de Halatte em França, foram concebidas em pedra calcária e realizadas entre o séc. I d.C. até ao séc. V d.C..

¹⁴ BELTING - **Antropologia da Imagem...**, p. 206.

¹⁵ Carlos Lopes Cardoso incluiu na sua investigação a elaboração de um inventário de igrejas em Portugal onde se podem encontrar ex-votos. Este inventário pode ser consultado na Biblioteca de Arte - Fundação Calouste Gulbenkian.

¹⁶ BARTHES, R. - **A câmara clara**, p. 33.



Figura 2 - Ex-voto pictórico. Elaborado pela autora.



Figura 3 - Ex-voto fotográfico. Elaborado pela autora.

É portanto inevitável que nos perguntemos sobre esta evolução. Podemos afirmar que era mais fácil e imediato, assim como menos dispendioso, e certamente temos razão. Mas devemos levar a questão mais além destas verificações. Podemos afirmar que a fotografia é entendida, por quem faz a oferta, como a representação exata daquilo que foi fotografado, significando, neste caso, o reconhecimento de uma pessoa através dos seus traços faciais. Quem oferece um ex-voto fotográfico entende que a fotografia não é apenas um símbolo, como poderia acontecer com uma escultura em cera, uma vez que a imagem revela a identidade da pessoa por quem se rezou. Deste modo, existe uma empatia por parte daquele que oferece e por parte da restante sociedade, havendo uma clara ideia de reconhecimento do outro e de reconhecer-se no outro, remetendo para o conceito de duplo. No livro *Fotografia e Narcisismo*, Margarida Medeiros aproxima-se desta problemática dentro da análise da imagem fotográfica: *Este aspecto de duplicação, ou duplicidade, vai ser radicalmente acentuado com o surgimento da fotografia: o desenvolvimento do dispositivo especular vai aí encontrar a sua técnica de eleição, já que a fotografia permite gerar representações de si mesma com características de realidade. Assim, a estratégia de duplicidade do sujeito exprime um descentramento de si, um movimento para fora, que agonisticamente procura denegar/resolver uma divisão interna*¹⁷.

Existe um momento de extremo interesse na história dos ex-votos fotográficos em Portugal que vem justificar os conceitos que acabo de enunciar. Trata-se da Guerra Colonial Portuguesa, que ocorreu entre 1961 e 1974. Não houve outro momento em que a oferta fosse tão intensa como durante os anos de guerra colonial. O receio de perder um ente querido atingiu as famílias ao longo de treze anos. Com o avançar da guerra, intensificaram-se os casos de militares mortos ou feridos graves levando a que o medo e a sensação de insegurança se instalassem num ambiente já por si repleto de desconfiança. Os anos sessenta e setenta do século XX são portanto anos em que as fotografias de militares invadem as paredes das capelas, agradecendo o retorno seguro de um familiar. Pela quantidade e sistematização destas imagens, compreende-se que existia um sentimento geral de empatia, tornando a ideia de ação coletiva bastante presente nestes anos. As fotografias de militares, montadas em molduras de metal, ocupam uma grande parte do espaço expositivo nas capelas e normalmente organizam-se na mesma parede ou painel (Fig. 4). Apesar de existirem muitas imagens a preto e branco, é sensivelmente nesta época que começam a aparecer as fotografias cromogéneas. A distribuição destas imagens dentro dos espaços religiosos não obedece a parâmetros anteriormente previstos. Sendo que quando os responsáveis pelas igrejas se deparam com um número elevado de fotografias, vêem-se levados a estabelecer sistemas de organização, de forma a dar sentido às coleções e a otimizar o espaço disponível. Criam assim manchas visuais no espaço expositivo, como se se tratasse de um atlas, onde, através da materialidade das molduras e dos processos fotográficos, se descobrem os testemunhos dos familiares destes militares. Na sua maioria, foram oferecidas fotografias de estúdio, retratos de primeiro plano, mas são também comuns as fotografias feitas por amadores, normalmente num espaço exterior. As fotografias eram entregues depois do regresso do militar a Portugal, porém, com o avançar da guerra, começaram a oferecer-se imagens mesmo antes da sua partida, pedindo proteção, algo que podemos afirmar graças aos textos que acompanham as fotografias.

¹⁷ MEDEIROS, M. - *Fotografia e narcisismo. O auto-retrato contemporâneo*, pp. 104-105.

Denota-se aqui a tomada de consciência da evolução da guerra e da sua dureza. A fotografia, e a palavra que a contextualiza, são aqui testemunho de uma mudança de mentalidades, essencial para compreender este capítulo na história contemporânea de Portugal.

Contudo, o ex-voto fotográfico chega até aos nossos dias cada vez com menos expressão. Podemos referir que a guerra colonial foi a fase de maior intensidade de ofertas, mas é certo que esta prática foi diminuindo depois dos anos oitenta do século XX. Atualmente, a integração da imagem digital na sociedade dificulta ainda mais a oferta de fotografias e, apesar do seu uso continuado, existe menos contacto com imagens impressas, questionando a futura utilização da imagem como ex-voto no século XXI.



Figura 4 - Fotografias de militares da Guerra Colonial Portuguesa.
Elaborado pela autora.

Considerações finais

A fotografia votiva alimenta-se do retrato enquanto tipologia primordial. Concentra-se na identidade do indivíduo e isola-o da realidade, funcionando como duplo cristalizado num determinado tempo. Se por um lado o retrato personaliza o fotografado, por outro, resta-lhe contexto, ficando sujeito à interpretação. Como consequência desta preocupação, os familiares entregam as fotografias acompanhadas de um texto em que é explicado o porquê da oferenda, e onde se escreve o nome e a data dos acontecimentos. A imagem fica, portanto, dependente da palavra. John Berger escreveu *Ao mesmo tempo que regista o que se viu, a fotografia, pela sua própria natureza, refere-se sempre ao que não se vê. Isola, preserva e apresenta um momento retirado de uma continuação*¹⁸. O retrato fotográfico concede uma relação de privilégio aos devotos que o oferecem, a qual não se poderia repetir com outro meio. Como foi dito ao longo do texto, o mimetismo da fotografia proporciona a possibilidade de reviver a imagem de um indivíduo num tempo futuro. Fica a memória do que aconteceu através dos traços familiares, com os quais há uma afinidade. Nenhuma outra técnica permitiria tal relação de identificação.

Na sua multiplicação em igrejas, os conjuntos de retratos que formam verdadeiros acervos, podem entender-se como álbuns de família expostos em espaços religiosos. Assim como os reis da Mesopotâmia, as imagens agora oferecidas, serão veneradas, num sentido de proteção familiar, pelos descendentes dos retratados, que possivelmente unirão mais retratos aos dos seus antepassados. Graças à acessibilidade técnica da fotografia, todos podem levar as imagens dos seus familiares a um lugar de culto, e visita-las no espaço de agradecimento divino. Apesar dos milhares de anos passados, as civilizações continuam a encontrar na representação do rosto um modo de praticar a devoção.

Bibliografia

ALMEIDA, Carlos Sousa, FERNANDES, Carlos M. - **O lápis mágico. Uma história da construção da fotografia**. Lisboa: IST Press, 2015.

BAILLY, Jean-Christophe - **La llamada muda. Los retratos de Fayum**. Madrid: Akal, 2001.

BARTHES, Roland - **A câmara clara. Arte e Comunicação**, Lisboa: Edições 70, 2003.

BEIRÃO, Caetano de Mello, SILVA, Carlos Tavares, SOARES, Joaquina, GOMES, Mário Varela, GOMES Rosa Varela - Depósito votivo da II Idade do Ferro de Garvão. Notícia da primeira campanha de escavações, O Arqueólogo Português, Série IV, 3, 1985.

¹⁸ BERGER, J. - **Sobre las propiedades del retrato fotográfico**, p. 13.

BELTING, Hans - **Antropologia da Imagem. Para uma ciência da imagem.** Lisboa: KKYM+EAUM, 2014.

BERGER, John - **Sobre las propiedades del retrato fotográfico.** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006.

GAMA, Eurico - **Os ex-votos do senhor Jesus da Piedade de Elvas.** Volume I Braga, 1972.

MEDEIROS, Margarida - **Fotografia e narcisismo. O auto-retrato contemporâneo.** Lisboa: Editora Assírio & Alvim, 2000.

MONTEIRO, Mário, PEREIRA, André - Moita da Ladra, o depósito votivo do bronze final. Resultados preliminares 33. **Arqueologia de Transição: O mundo funerário,** Évora: CHAIA, 2015.

SONTAG, Susan - **Ensaio sobre Fotografia.** Lisboa: Quetzal Editores, 2012.

TRINDADE, Milene, RODRIGUES, Paulo Simões, FERREIRA, Teresa, ALVES, Alice Nogueira - Ex-votos fotográficos: objetos de culto na região do Alentejo. **Laboratório Colaborativo: dinâmicas urbanas, património e artes. Investigação, ensino e difusão,** Évora: CHAIA, 2017.

Agradecimentos

Milene Trindade agradece à FCT - Fundação para a Ciência e Tecnologia, POCH – Programa Operacional Capital Humano and European Union pela bolsa SFRH/BD/122626/2016. O laboratório HERCULES e o CHAIA – Centro de História da Arte e Investigação Artística também agradecem à FCT pelo financiamento para os projetos estratégicos UID/Multi/04449/2013 e UID/EAT/00112/2013, respetivamente.

Como descrever práticas artísticas que promovem, defendem e refletem sobre os direitos humanos?

Susana C. Gaspar

Universidade Nova de Lisboa – Faculdade
de Ciências Sociais e Humanas
susanacgaspar@gmail.com

Cristina Pratas Cruzeiro

Universidade Nova de Lisboa – Faculdade
de Ciências Sociais e Humanas
cristinacruzairo@gmail.com

Resumo

Este artigo enquadra-se no projeto de investigação “Arte e Direitos Humanos: a influência de práticas artísticas na agenda dos direitos humanos (de 2011 à atualidade)”, para Doutoramento em Estudos Artísticos – Arte e Mediações. Apesar de não ser difícil encontrar festivais internacionais de Arte e Direitos Humanos, nem objetos artísticos que assumem como temática ou foco os direitos humanos, existe uma grande dispersão de conceitos na hora de apresentar e debater estas práticas artísticas. Com o objetivo de mapear algumas pistas para descrever estas práticas, apresenta-se um primeiro mapeamento de festivais, redes e alguns encontros internacionais e uma breve análise de conteúdo das suas descrições.

Palavras-chave

artes, direitos humanos, arte política, ativismo, intervenção social

Introdução

Este artigo centra-se no estado da arte e mapeamento prévio realizado no âmbito de uma investigação para tese de doutoramento sobre arte e direitos humanos. O primeiro objetivo dessa pesquisa é o de refletir sobre os diferentes conceitos associados às artes e ativismo e questionar a sua eficácia na aplicação a determinadas criações artísticas voltadas para os direitos humanos. Pelo crescimento da atenção que temas de direitos humanos têm recebido e por uma crescente vontade de parcerias coletivas, nomeadamente ao nível de redes e festivais, é importante ir além da análise a objetos artísticos isolados, contextualizando-os. Por outro lado, importa refletir sobre o próprio discurso do artista e compreender as particularidades de cada contexto, sendo que, para este artigo, o foco no conteúdo encontra-se, ainda, numa primeira camada a partir de uma perceção de discurso coletivo, através de recortes de imprensa, artigos, plataformas e redes internacionais. Partilha-se uma primeira análise do que já foi identificado, neste âmbito, sobre o tema, sem preocupação, neste artigo, de partilhar o posicionamento próprio sobre o que se entende por direitos humanos na sua abrangência ou especificidade.

Em suma, parte-se de uma análise do enquadramento de alguns eventos, sobretudo de festivais de arte e direitos humanos, das redes formadas por artistas e/ou académicos e do que já tem sido redigido sobre o assunto, em cruzamento com um estado da arte relativo à arte política, arte socialmente comprometida e arte ativista enquanto esboço de resposta à pergunta que dá corpo ao título do presente artigo.

Arte “para”, “sobre”, “de” direitos humanos?

Nas duas últimas décadas, surgiram vários novos elementos sobre a arte participativa e a arte comunitária (Matarasso, 2019), com fortes ligações à intervenção social e à democratização da arte, bem como à maturação do que se entende como arte política ou ativismo. Em paralelo, surgiu uma preocupação das novas criações para dar resposta à urgência do “aqui e agora”. Pela dimensão da globalização, sobretudo de informação, e maior sensibilização para determinadas causas e assuntos, assistimos ao renascer de uma figura de artista-ativista (Sholette, 2011) ou “artista-cidadão” (Burnham & Durland (Eds)) que assume diretamente a sua prática na defesa de causas sociais e, nomeadamente, relacionadas com direitos humanos. Os séculos passados ensinam-nos que a ligação entre arte e direitos humanos sempre existiu, sobretudo quando se representavam guerras, genocídios, ocupação de territórios, exploração sexual ou outros temas, da mesma forma que a ideia de “direitos humanos” não surge unicamente da Declaração Universal assinada em 1948. Existem várias gerações de “direitos” e um desenvolvimento da sua ideia moral e ética. Contudo, há uma ideia que é transversal e verdadeiramente universal: a da dignidade da pessoa humana (Steiner et al., 2007). Apesar de historiadores, sociólogos e outros académicos reconhecerem melhorias nas condições de vida à escala global desde a segunda metade do século XX, nomeadamente com a redução do número de guerras, é comumente aceite que muito ainda está por fazer na defesa dos direitos humanos em todo o mundo. Para Hopgood (2014), o cenário positivo dos direitos humanos contribuir para a melhoria das condições de vida está longe de ser verdadeiro, defendendo que esta é uma área que se encontra em declínio. No seu artigo *The Endtimes of Human Rights*, o autor descreve esse perigo de extinção através da “relativa erosão do poder americano, o declínio do poder europeu e a cada vez maior influência não só da China e da Rússia como de uma

série de poderes emergentes que querem, no mínimo, renegociar algumas regras globais e instituições” (2014, p.11).

Porém, apesar de assistirmos hoje no mundo a um contínuo atropelar de direitos humanos, que tomam a forma de conflitos armados, escravatura moderna, censura, desigualdade, discriminação, discursos de ódio; é também inegável o aumento das ações por parte da sociedade civil, coletivos e indivíduos, para sensibilizar sobre esses temas e, em casos mais extremos, pressionarem para que se alterem as leis por forma a proteger os direitos de todas as pessoas.

Curiosamente, as organizações não governamentais de direitos humanos cedo compreenderam o potencial da arte para, de forma mais criativa ou imediata, conseguir dar visibilidade aos assuntos e estabelecer maior empatia para conduzir cidadãos à ação. É o caso do projeto *Art for Amnesty* da organização Amnesty International que cedo nomeou artistas enquanto “embaixadores de consciência” ou da Human Rights Watch que descobriu nos festivais de cinema um valioso encontro de filmes dedicados a direitos humanos. Mais recentemente, órgãos governamentais como a UNESCO ou a Agência para os Direitos Fundamentais da União Europeia têm investido em encontros para novas reflexões e sinergias entre artes e direitos humanos, que indiciam um discurso de “Human Rights Art”. É precisamente por se assumir esse discurso que se torna pertinente iniciar uma reflexão sobre a narrativa encontrada em catálogos de arte, entrevistas a artistas, artigos académicos, entre outros, sobre esta ligação.

Para além das diferentes categorias que poderemos encontrar a nível teórico, existe uma outra necessidade: o do posicionamento a nível linguístico. Em inglês conseguimos encontrar ligações distintas como “art and human rights” ou “art for human rights”, porém, é comumente aceite “Human Rights Art” enquanto categoria capaz de albergar os diferentes tipos de relações. Já em português, e outras línguas românicas, exige-se um maior esforço de análise, pois podemos identificar uma arte que fala “sobre”, “através”, “para” ou que se poderia propor pertencer a um género ou campo de ação. Pela identificação de alguns artistas que defendem que a sua arte pertence a uma narrativa de direitos humanos, poderíamos procurar uma definição nesse sentido de pertença, como, por exemplo, “arte de direitos humanos”, independentemente de estes poderem ser enquadrados em outros eixos como o da arte política, socialmente comprometida, participativa, etc. Já no caso dos festivais de cinema, por exemplo, é mais recorrente o recurso a “of human rights”, traduzível para “de direitos humanos”, mas existe também a proposta de “on human rights”, traduzível para “sobre direitos humanos”, outros, tornam-se mais abrangentes com o recurso a “Human Rights Film”. Assim, compreendemos que há entidades que se afastam de um potencial género ao demarcarem-se de um artigo de pertença - ao assumirem um “sobre”, ao invés “de” - independentemente destes filmes poderem defender uma igual missão, a de eventualmente criar um impacto e sensibilização através dos temas retratados.

O aumento de projetos e dispersão de conceitos leva-nos a procurar um eixo condutor que possa ajudar a estabelecer ligações para estas práticas artísticas, embora o objetivo deste artigo – assim como da tese de doutoramento em curso – não seja o de categorizar ou defender conceitos únicos, mas antes aprimorar a relação bilateral de causa-efeito entre ambas as linguagens. É relevante sublinhar que tanto as práticas artísticas podem ter um efeito político, social e moral nos “direitos humanos”, como os “direitos humanos” podem ter igual efeito nas práticas artísticas e, por esse motivo, numa fase

mais avançada do estudo, iremos dedicar-nos à análise de conteúdo de várias entrevistas e à análise de estudos de caso, para compreender sobretudo o primeiro efeito; quando não são os artistas atrás de uma agenda (o efeito do “aqui-agora”, por pressão dos acontecimentos e de sucessivas notícias), mas sim quando são os artistas a conseguirem impor uma agenda que, até então, poderia estar adormecida ou num universo de invisibilidade na comunicação social ou discurso político.

Ainda é pouco comum encontrarmos livros ou artigos académicos sobre a relação global e transversal entre arte e direitos humanos, contudo, cada área artística tem encontrado as suas próprias ligações e procurado um novo entendimento sobre o assunto. Como, a título de exemplo, em *Theatre & Human Rights* (Rae, 2014), “Popular Music and Human Rights” (Peddie, 2011), “Human Rights Films” (Táscon, 2012, 2015).

Os discursos sobre direitos humanos no contexto artístico e o contributo dos artistas

Muito recentemente foi lançada a obra *Can Art Aid in Resolving Conflicts*, com testemunhos de centro e três artistas que se dispuseram a falar das suas práticas em contextos de conflitos e desafios sociais, numa partilha de uma visão catalisadora da arte. No entanto, são discretas as referências a um discurso de direitos humanos, privilegiando-se os aspetos de empatia ou do potencial curativo da arte. Têm sido muitas as produções académicas no campo dos estudos artísticos relativamente a assuntos que, de forma mais ou menos direta, estão relacionados com desafios globais, como a discriminação racial, feminismo, resistência, propaganda ou populismo. Porém, apesar das extensas discussões, não existem termos consensuais, estando presente no meio académico e artístico uma vasta dispersão de conceitos. Claire Bishop (2012), fundamenta teoricamente a “arte participativa”, a partir da sua obra *Artificial Hells* que apresenta, igualmente, um ângulo importante sobre a participação do espetador. Rancièr (2010), filósofo que inspira outros autores no campo da História da Arte, Filosofia e Estudos Artísticos, e que, nesta pesquisa, servirá a uma reflexão sobre a repolitização da arte a partir da obra *O Espectador Emancipado*, defende não só a emancipação do espetador como reflete sobre práticas artísticas recentes que se inscrevem num quadro de reflexão global sobre o estado do mundo. Para um enquadramento da arte política, apresentam-se as teorias de Expósito (2002, 2012) que, em simultâneo, se aproxima dos conceitos de “ativismo artístico”, por vezes substituído ou complementado pela ideia de “artivismo”, categoria explorada, por exemplo, por Felshin (1995), a partir do seu livro *But is it art? The Spirit of art as activism* e de Lippard (1992, 2007), a partir das suas teorias de relação entre “arte ativista”, “poder” e “mudança social”. Chantal Mouffe, por outro lado, reflete sobre o “regresso do político” à arte (1999) e, igualmente, sobre “ativismo artístico” (2007). De referir, ainda, as teorias de Sholette (2011), nomeadamente a partir da sua obra *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*, de Rodney Diverlus (2016) a partir do seu ensaio *Re/imagining Artivism* e, ainda, de Paul Ardenne (2002) com a obra “Uma Arte Contextual”, em particular pelo capítulo focado na “arte como participação”.

O conceito de “arte política” apresenta-se, por vezes, mais próxima de uma noção de “ativismo” que almeja a transformação da sociedade e, em outros casos, revê-se como um espaço para questionar o domínio das normas. Tanto numa visão como em outra, altera-se a forma como comunicamos com e por dentro da arte. As mudanças culturais, sociais e económicas nas últimas décadas tiveram reflexo no reposicionamento da arte

face à política e da arte enquanto política. Assistimos ao surgimento de iniciativas artísticas que questionaram o domínio exclusivo de ‘um autor’, e nos apresentaram estratégias de criação artística participativa e/ou colaborativa. Estas novas formas de experimentação do social e político na arte têm sido exploradas através da compreensão de ‘um novo regime das artes’, nomeadamente explanadas por Jacques Rancière, que, por sua vez, partiu do pensamento de Deleuze & Guattari, de Kant ou Schiller. Pérez Rubio, na exploração destas novas relações entre o político e a arte a partir do mesmo autor, destaca como todos estes conceitos são produzidos num contexto social caracterizado por um discurso que enfatiza a participação da sociedade civil. Essa pressão para a participação funciona enquanto estratégia para progredir face a processos de radicalização da democracia, aprofundamento da cidadania e construção de sujeitos emancipados (2013, p. 193). Em referência a Walter Benjamin (1989) e Ladagga (2006), a autora considera que a articulação que existe entre arte e política supõe estarmos elucidados sobre as relações que se estabelecem entre os objetos artísticos e os fenómenos sociais que determinam a sua produção e receção, bem como as possibilidades de estes promoverem a consciência crítica da população (Rubio, 2013, p. 197). Ou seja, embora a arte política pretenda uma intervenção social, esta exige dos espetadores sentido crítico e conhecimento do(s) contexto(s) para que tal surta efeito.

Claire Bishop decide referir-se a estas tendências como “arte participativa” (participatory art), justificando a escolha com a importância do envolvimento de várias pessoas, “as opposed to the one-to-one relationship of ‘interactivity’” e procura evitar, assim, a ambiguidade do conceito “social engagement”, pois, segundo a própria, toda a arte é já socialmente comprometida (2012, pp. 1-2). Porém, segundo Helguera (2011), a arte socialmente comprometida funciona ao anexar-se a assuntos e problemas que, por norma, pertencem a outras disciplinas, movendo-as temporariamente para um espaço de ambiguidade (p. 5).

Em maio de 2017, decorreu o primeiro encontro da Agência para os Direitos Fundamentais da União Europeia dedicada a explorar a ligação entre artes e direitos humanos. Resultante desta reunião, foi editado um breve relatório¹ com os contributos dos participantes que, segundo o mesmo, contou com académicos, curadores, trabalhadores em museus, representantes da sociedade civil e vários artistas de diferentes domínios, das artes visuais à música, de vários estados da União Europeia. Este relatório fixa-se na relação bilateral entre arte e direitos humanos e no que os direitos humanos podem fazer pelas artes e vice-versa. Para além disso, toca igualmente em temas sensíveis e divergentes, como a possibilidade de as artes poderem contribuir para atropelos aos direitos humanos, sobretudo por via da propaganda. No âmbito de festivais internacionais de arte e direitos humanos, parece existir uma curadoria cuidada e uma linguagem comum sobre “empatia”, “comunidade” e “dignidade”. Uma análise de conteúdo aprofundada aos objetivos e missão destes eventos pode contribuir para uma perceção mais concreta do que se denomina por arte de direitos humanos. Nos Estados Unidos da América tem decorrido o *International Human Rights Art Festival*, um evento fundado por Tom Block em 2010 que, originalmente, foi criado como *Amnesty International Human Rights Art Festival*. Atualmente, este é um evento anual que decorre em vários estados do país e conta com o apoio não só de artistas, mas

1 “Exploring the connections between art and human rights”

também de membros do congresso. Por ocasião do aniversário da Declaração Universal dos Direitos Humanos que, em 2018, comemorou 70 anos, outros eventos e fóruns foram decorrendo a nível internacional. Destaca-se o evento da UNESCO no Théâtre National de Chaillot, em Paris, em dezembro de 2018 que convidou oito artistas para um evento a que chamaram único: “Art Lab: Dialogue with World Artists for Human Rights”.

Em 2017, organizou-se um encontro de dois dias para debater uma pergunta semelhante à que nomeia este artigo: “what is an artistic practice of human rights?”. Este encontro decorreu na Universidade de Chicago², com seis artistas internacionais como convidados³ para explorar a intersecção entre as suas práticas criativas e os direitos humanos, nomeadamente ao nível dos contributos para um entendimento coletivo mais amplo do que estes direitos significam. Os artistas tiveram oportunidade de apresentar as suas performances e foi conduzido um fórum no dia um de maio, para debater como se utilizam práticas artísticas para enquadrar assuntos desde a justiça criminal, aos direitos LGBTI+, direitos de imigrantes ou crise de refugiados. Apesar de não terem sido publicadas atas do encontro, existiu alguma cobertura jornalística e da crítica. A título de exemplo, o artigo de Brooke Nagler, do Chicago Maroon, escreve sobre esta arte enquanto “desejo de mudança” e que vai “para além da estética”. Apesar de esta ser uma ambição de outras práticas (i.e. arte comunitária, arte participativa, arte socialmente comprometida), mais uma vez, distinguem-se o trabalho destes artistas por exporem atropelos aos direitos humanos a nível nacional e internacional. Foram várias obras exibidas neste encontro, contudo, destaco o trabalho em tom de “call to action” de Laurie Jo Reynolds que se identifica com o conceito “arte legislativa”, centrada na prática social e política. No artigo são também mencionados os sentimentos de insegurança de alguns dos artistas, como no caso de Jelili Akitu, artista multimédia nigeriano que se viu detido pela polícia a meio da noite, de forma a que ninguém pudesse ajudá-lo. Também a artista Tania Bruguera viu a sua performance, sobre “As Origens do Totalitarismo” de Hannah Arendt, interrompida para ser detida por oito meses. Segundo este artigo, tornou-se aparente que uma comunidade artística local ou nacional dedicada aos direitos humanos não se torna suficiente. Segundo conclusões do encontro, nas palavras de Nagler, é necessário transpor fronteiras e procurar uma “unidade internacional”, sendo o remate do artigo uma esperança no futuro para o desenvolvimento destas redes: “these artists found a unique global network through this summit. The future will show what this network will generate”.

Maria Rovisco e Ambrose Musiyiwa (2019) escreveram sobre “the role of the arts in promoting a culture of human rights”, em que colocam a questão de uma outra perspetiva: a da influência da arte no desenvolvimento e promoção de uma cultura de direitos humanos. Para os autores, a relação entre arte e direitos humanos “não é óbvia” e preferem destacar a força moral por trás do conceito de direitos humanos: “human rights are more than a legal instrument – they are a powerful moral notion associated with the idea human dignity and, as such, are capable of galvanising artists and the common citizen alike” (RSA). Desta forma, assume-se a força da Declaração Universal

2 Organizado por Gray Center for Arts and Inquiry, Logan Center for the Arts e Pozen Family Center for Human Rights.

3 Lola Arias, Jelili Akitu, Tania Bruguera, Sandi Hilal e Alessandro Petti da “Decolonizing Architecture Art Residency”, Carlos Javier Ortiz e Laurie Jo Reynolds

dos Direitos Humanos e das convenções internacionais enquanto documentos que pretendem defender a vida e dignidade humana e, por isso, são instrumentos que, reconhecidos globalmente, impõem aos governos uma conduta específica relativamente aos seus cidadãos. No texto refere-se o festival “Leicester Human Rights Arts and Film Festival”, com o qual têm estado envolvidos e que caracterizam enquanto “dimensão viva”, numa apropriação das palavras de Sassateli (2011) e enquanto veículo para um diálogo público, experiência estética e formas de participação mais democráticas. Nesse âmbito, o festival pretende encorajar a “participação ativa, inclusão e sentido de comunidade” sobretudo num tempo em que “much public debate on human rights issues has shifted to online spaces such as social media platforms like Facebook and Twitter”. Para Rovisco & Musiyiwa, este festival consegue encorajar o público e os participantes a partilharem ideias críticas, soluções possíveis e exemplos de ‘boas práticas’ a partir das suas experiências de vida ou áreas de atividade profissional, para a imaginação de um futuro coletivo mais justo.

A par do festival de Leicester, têm surgido outros exemplos de festivais e/ou outros eventos diretamente relacionados com direitos humanos. Apesar do mapeamento para este estudo abarcar, numa primeira etapa, academias de arte e ativismo ou conferências com conceitos mais abrangentes, é já possível partilhar exemplos de como estes eventos têm surgido nos últimos anos e com um real empenho em conseguirem alguma continuidade a nível cronológico. “Art for Amnesty”, já mencionado, é um projeto global da Amnesty International em que assumidamente a arte é utilizada como um veículo de sensibilização e instrumento eficaz de *advocacy* para os direitos humanos. “Art Works” acontece em Chicago, e a missão dos seus projetos é a de usar o “design and the arts to raise awareness of and educate the public about significant human rights issues”, para além das ferramentas de advocacia para produzir “ação” ao nível de media, *grassroots* e políticas. “ARTifariti - Art and Human Rights” decorre em campos de refugiados saarauis, no Saara Ocidental, numa tentativa de reivindicar os direitos humanos, nomeadamente o “acesso à terra, cultura, raízes e liberdade”. “Human Rights Arts & Film Festival (HRAFF)”, “Human Rights Nights”, “International Human Rights Art Festival”, “Smashing times International Centre for the Arts and Equality” são ainda outros casos que importa nomear e analisar a fundo, mas que, no seu discurso, têm como pontos comuns “informar” sobre assuntos de direitos humanos e, de alguma forma, impelir o público a agir na defesa dos direitos humanos. Para além dos casos de festivais existem ainda outros projetos como “Highlight Arts” ou “Creating Rights”. Importa referir que neste mapeamento não estão a ser tidos em conta projetos educativos, que se poderiam enquadrar mais facilmente num modelo de “educação para os direitos humanos” ou “arte-educação”, apesar de a arte surgir enquanto ferramenta.

Existem, ainda, projetos como os da organização FREEMUSE, o Artists at Risk connection, IARA - International Arts Rights Advisors, que evidenciam outra ligação entre arte e direitos humanos: a da arte enquanto direito e, nomeadamente, o direito à liberdade de expressão. Por fim, existem os casos mais raros da presença da arte e direitos humanos em museus, como o caso canadiano, pelo Canadian Museum for Human Rights – embora de forma menos direta – e o Montgomery Museum of Fine Arts, que dedica uma coleção de arte aos direitos humanos. Para além desta dimensão institucional, existem redes que são importantes elos condutores e congregadores, como nos casos da rede “Artists for Human Rights”, mais informal, ou da “Arts Rights

Justice” que se dedica também ao desenvolvimento de uma academia. Há também o caso da “Artsfex” mais prestada à defesa da liberdade de expressão e, no caso do cinema, a incontornável “Human Rights Film Network” que conta com mais de 40 festivais enquanto membros e que serve ainda como plataforma para divulgação de outros festivais por todo o mundo que diretamente se dedicam à projeção de filmes sobre direitos humanos.

Se olharmos para a programação destas conferências, encontros ou festivais, encontramos importantes pistas sobre a relação entre arte e direitos humanos, muito embora academicamente pareça recente a procura pela criação de um modelo teórico que a suporte. Apesar de inúmeras propostas artísticas evidenciarem a sua relação com a atualidade e, nomeadamente, com assuntos relacionados diretamente com direitos humanos, não parece haver, ainda, uma procura ativa por sublinhar essa relação, muito embora se possa adivinhar uma lenta inserção a esse referencial teórico em alguns artigos e obras mais recentes. François Matarasso (2019) escreve sobre “Uma Arte Irrequieta”, para se debruçar sobre “a arte participativa e a sua antecessora mais radical, a arte comunitária”, com enfoque na prática contemporânea. No seu livro, referenciam-se artistas e propostas de arte participativa realizadas entre 2015 e 2018 em Portugal e outros países, de Espanha a Marrocos ou Bósnia-Herzegovina. Num índice muito completo de referenciais teóricos sobre o tema em apreço, surge uma breve referência à relação entre “a arte e os direitos humanos”, contudo, somente por via do direito à arte, conforme artigo 27 da Declaração Universal dos Direitos Humanos, pois, para o autor é preferível “ver o direito de participar na vida cultural da comunidade como uma salvaguarda dos direitos que o precedem. Negar às pessoas o direito de participar na vida cultural da comunidade, é negar-lhes a voz” (p. 47).

Considerações finais

Apesar de alguns festivais e eventos internacionais já evidenciarem uma relação direta entre arte e direitos humanos desde há algumas décadas, sem dúvida que, com as sucessivas crises económicas e sociais globais, a partir de 2008, e com movimentos civis e políticos criados a partir de 2011, foram surgindo novas formas de inovação social através da arte. Os festivais de arte e direitos humanos têm, na sua maioria, menos de uma década de existência e os encontros internacionais, a nível académico ou institucional, têm acontecido com maior fervor muito recentemente, sobretudo a partir de 2017. O facto de estarmos a assistir a um fenómeno e pensamento recente, levanta algumas dificuldades a este estudo, contudo, é possível encontrar elos correspondentes e construir constelações claras para um pensamento comum. Para além de alguma dispersão e ausência de consenso no domínio científico, acrescenta-se a dificuldade de enquadramento global/internacional, nomeadamente na apreensão de outras relações, como a dos contextos individuais ou coletivos dos artistas, que acrescentam uma outra camada na sua relação com o modo de fazer arte, nomeadamente em países onde a liberdade de expressão é mais restrita. Para além do foco no conhecimento científico existente em torno dos Estudos Artísticos, importa, ainda, referir a importância do aprofundamento de conceitos em torno dos Direitos Humanos, com enquadramento teórico e posicionamento face a este conceito que impõe, também, diferentes perspetivas consoante o âmbito regional e/ou político. Também nas narrativas dos estudos sobre direitos humanos e/ou ciência política, encontram-se pistas para um

cruzamento entre a arte, que é política, enquanto crítica do poder e/ou instituição dominante, e o seu potencial transformador quando opta por olhar e refletir para e sobre a sociedade. Para esse efeito, torna-se essencial a compreensão da visão dos artistas, bem como uma compreensão do impacto que almejam com o seu trabalho. Em termos de trabalho futuro e de forma mais direta para este projeto de investigação, será inevitável a dedicação a um capítulo sobre “artistas em risco”, onde será aprofundado o artigo 19 da Declaração Universal dos Direitos Humanos, que corresponde à liberdade de opinião e de expressão, “sem consideração de fronteiras” e sem limites para o meio de expressão. E, por outro lado, o conceito de dignidade da pessoa humana, como forma máxima de concretização da totalidade dos direitos fundamentais previstos nas diferentes convenções e tratados internacionais.

Em resposta à pergunta com que se iniciou a ideia de partilha para este artigo, já seria possível fazer corresponder alguns pressupostos, pela análise de conteúdo (ainda numa fase muito inicial) do que são as descrições dos eventos e artigos identificados. Em suma, e assumindo o posicionamento linguístico no sentido de pertença a um campo de ação específico, uma arte de direitos humanos pauta-se pelo desenvolvimento de empatia, o esforço de condução do público a agir por alguma causa concreta, a sensibilização para os assuntos de direitos humanos, “a promoção de uma cultura de direitos humanos”, a defesa dos direitos humanos e da dignidade da pessoa humana. Ou seja, partindo dos contributos teóricos convocados para este artigo, podemos identificar pressupostos semelhantes aos da arte socialmente comprometida, participativa, comunitária e, em termos mais globais, à arte política, mas com a especificidade de focar o seu discurso na narrativa e agenda dos direitos humanos e, em muitos casos, basear o seu trabalho em relatórios ou acontecimentos muito concretos a nível local ou internacional e, não tão raras vezes, em parceria com organizações não governamentais.

Para o futuro desta pesquisa e para melhor questionar ou afirmar estas primeiras leituras, serão seguidos os objetivos do projeto, que passam pelas seguintes linhas de ação: (1) refletir sobre os diferentes conceitos associados às artes e ativismo e questionar a sua eficácia na aplicação a determinadas criações artísticas voltadas para os direitos humanos; (2) compilar estudos de caso de diferentes práticas artísticas que sejam exemplo de arte interventiva pelos direitos humanos nos anos de 2011 até à atualidade; (3) identificar artistas em risco pelas suas práticas artísticas e compreender os seus contextos de criação, com identificação de limitações à liberdade de expressão e estratégias para contornar essa limitação; (4) contribuir com conhecimento científico para a compreensão da influência de processos artísticos na mudança social, seja esta numa escala local ou global e em termos de sensibilização ou ação na proteção dos direitos humanos.

Para cumprimento dos objetivos, seguir-se-á uma abordagem a partir do paradigma interpretativo, com maior relevância para os estudos de caso, enquanto aprofundamento de situações concretas, e entrevistas que possam fazer evidenciar ou refutar as relações entre os conceitos analisados.

Bibliografia

ARDENNE, Paul – **Un arte contextual: Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación**. Murcia: Cendeac, 2006.

Amnesty International – **Art for Amnesty**. Disponível em: <https://www.amnesty.org/en/art-for-amnesty/>

BISHOP, Claire – **Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship**. 1.ª ed. Londres: Verso, 2012

BURNHAM, Linda Frye; Durland, Steven – **The Citizen Artist: 20 Years of Art in the Public Arena: An Anthology from High Performance Magazine 1978-1998**. Nova Iorque: Critical Press, 1998.

CRUZEIRO, Cristina Pratas – **Arte e realidade: aproximação, diluição e simbiose no século XX**. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes. Tese de doutoramento, 2014.

DIVERLUS, Rodney – Re/imagining activism. In Elliott, David. **Artistic Citizenship: Artistry, Social Responsibility, and Ethical Praxis**. Nova Iorque: Oxford University Press, 2016, pp. 189-209.

European Union Agency for Fundamental Rights – **Exploring the Connections Between Arts and Human Rights - Report of high-level expert meeting Vienna, 29 – 30 May 2017**. Luxemburgo: Publications Office of the European Union, 2017.

FELSHIN, Nina – **But is it art?: The spirit of art as activism**. Seattle: Bay Press, 1995.

FREEMUSE – **Art under Threat - Freemuse annual statistics on censorship and attacks on artistic freedom 2016**. Dinamarca: Freemuse, 2017.

HELGUERA, Pablo – **Education for Social Engaged Art - A Material Handbook**. Nova Iorque: Jorge Pinto Books, 2011.

HOPGOOD, Stephen – Changing Perspectives on human rights. In **Debating the Endtimes of Human Rights – Activism and Institutions in a Neo-Westphalian World**. Holanda: Amnesty International Netherlands, 2014, pp. 11-18.

International Human Rights Art Festival – History. Disponível em

<https://ihraf.org/history>

LEMELSHIRICH-LATAR, Noam, Wind, Jerry, Lev-er, Ornat – **Can Art Aid in Resolving Conflicts?**. Reino Unido: Frame, 2018.

LIPPARD, Lucy – 'Trojan Horses: Activist Art and Power'. In Wallis, B. (Ed.) **Art after Modernism: rethinking representation**. New York: The New Museum of Contemporary Art, 1992, p.341-358.

MATARASSO, François – **Uma Arte Irrequieta: reflexões sobre o triunfo e importância da prática participativa**. Trad. Isabel Lucena. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2019.

MOUFFE, Chantal – 'Artistic Activism and Agonistic Spaces'. **ART&RESEARCH: A Journal of Ideas, Contexts and Methods**. Vol. 1. No. 2, 2007, pp.1-5.

NAGLER, Brooke – *Beyond Aesthetic: Art that Wills Change*. Chicago Maroon. Disponível em <https://www.chicagomaroon.com/article/2017/5/4/beyond-aesthetic-art-wills-change/>

PEDDIE, Ian – **Popular Music and Human Rights**. 2 vols. Aldershot: Ashgate, 2011.

RANCIÈRE, Jacques – **O Espectador Emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RAE, Paul – **Theatre and Human Rights**. Reino Unido: Palgrave MacMillan, 2009.

REICHERT, Elliot J – “**The Avant-guarde of Human Rights**”. Disponível em <https://art.newcity.com/2017/04/03/the-avant-garde-of-human-rights/>

ROVISCO, Maria & Musiyiwa, Ambrose – “**The Role of the arts in promoting a culture of human rights**”. RSA. Disponível em <https://www.thersa.org/discover/publications-and-articles/rsa-blogs/2019/03/the-role-of-the-arts-in-promoting-a-culture-of-human-rights>

RUBIO, Ana Maria Pérez – **Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades**. U. d. Guadalajara, Ed. Comunicación y Sociedad, 2013, pp. 191-210.

SHOLETTE, Gregory – **Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture**. Londres: Pluto Press, 2011.

STEINER, Henry; Alston, Philip; Goodman, Ryan – **International Human Rights in context: Law, Politics, Morals**. 3.^a Ed. Oxford: Oxford University Press, 2007.

TÁSCON, Sonia – Considering Human Rights Films, Representation and Ethics: Whose Face?”. In **Human Rights Quaterly**, n. 34, 2012, pp. 864-883.

TÁSCON, Sonia – **Human Rights Film Festivals: Activism in Context**. Londres: Palgrave Macmillan, 2015.

UNESCO – **Art Lab: Dialogue with World Artists for Human Rights**. Disponível em <https://en.unesco.org/news/art-lab-dialogue-world-artists-human-rights>

Estratégias de resistência nas práticas artísticas contemporâneas

Catarina Pires

IHA/FCSH-NOVA

catarina.pires@gmx.com

Cristina Pratas Cruzeiro

IHA/FCSH-NOVA

cristinacruzheiro@gmail.com

Resumo

As alterações ao conceito de trabalho e de trabalhador, ocorridas a partir do final dos anos 70, aproximam-no daquilo que era já o paradigma contemporâneo relativamente ao trabalho artístico. Precariedade, *freelancing* e baixos salários caracterizam o período pós-fordista e a realidade laboral da generalidade dos trabalhadores é crescentemente similar à dos artistas. Neste artigo, estabelecemos uma relação entre direitos laborais, resistência e activismo artístico, onde analisamos qual pode ser o papel dos artistas enquanto agentes de mudança nesta matéria. Apresentamos três estratégias de resistência utilizadas pelos artistas, acompanhadas do respectivo estudo de caso: subversão (Joshua Schwebel), organização (W.A.G.E.) e separação (OT301). Os projectos destes artistas e colectivos têm como denominador comum a intenção de provocar transformações concretas, tendo em conta os objectivos e metas traçados. O activismo artístico desenrola-se na coincidência entre as posições de artista e activista e desta relação surgem formas de abordar as questões diferenciadas. Através da análise e comparação das estratégias é possível ter uma visão alargada do que está a ser conseguido, e do que pode vir a ser alcançado, em termos de transformação social. Esta investigação estabelece o contexto como elemento fundamental para o activismo artístico e a necessidade de adaptação das estratégias e táticas com vista ao alcance dos objectivos a que os artistas se propõem.

Palavras-chave

Activismo artístico, resistência, trabalho, hegemonia, arte contemporânea.

Introdução

Este estudo analisa a subversão, a organização e a separação, no contexto do activismo artístico, enquanto estratégias de resistência à realidade laboral no capitalismo contemporâneo. Procuramos entender a resistência ao pensamento hegemónico *na e através da* prática artística e de que forma pode esta ser geradora de transformação social.

A investigação parte do questionamento, enquanto parte integrante do sector artístico, sobre como agir e que via prosseguir, face ao presente contexto social e político, utilizando para tal estudos de caso assentes na utilização de diferentes estratégias de resistência.

Durante o século XX, houve lugar a conquistas sem precedentes em matéria de direitos laborais, referindo-se Dunlop a este século como o “*the worker’s century*”¹. Imaginava-se a progressiva evolução das condições laborais, possibilitando aos trabalhadores jornadas de trabalho menos intensivas e mais curtas, aumento de salários e da estabilidade no emprego. Presenciamos, no entanto, não só a recusa do prosseguimento dessa via, como o retrocesso nos direitos anteriormente conquistados, assim como a generalização da precariedade².

Existe uma correlação entre o alargamento de direitos laborais e o decréscimo da desigualdade no mundo ocidental³, assim como entre a diminuição da percentagem das taxas de sindicalização e o aumento da desigualdade salarial⁴. No entanto, os números da participação e sindicalização dos trabalhadores estão em declínio, em Portugal e um pouco por toda a Europa e E.U.A.⁵. Deste modo, encontramos uma aparente inconsistência, já que por um lado se verifica a contínua degradação de direitos laborais e, por outro, a fraca adesão a mecanismos que comprovadamente podem travar essa situação.

A definição de trabalhador e o conceito de trabalho sofreram decisivas alterações nas últimas décadas, o que pode contribuir para explicar estes factos. O capitalismo encontra na sua grande capacidade de adaptação e de transmutação uma das suas grandes vantagens e, necessariamente, a resistência ao mesmo terá de acompanhar estes processos e equacionar diferentes contextos que impulsionem a transformação social.

Sugerimos que as práticas artísticas podem contribuir para essa transformação, já que têm a capacidade de influenciar de forma relevante o pensamento dominante, sendo por isso importantes elementos de contra-hegemonia. Inspirada pelo pensamento de Gramsci e nomeadamente pelos conceitos de hegemonia e contra-hegemonia, Mouffe afirma que a arte com potencial crítico fomenta dissenso, tornando visível o que o consenso dominante tenta obscurecer, obliterar e contestar⁶. Assim, as práticas artísticas

¹ DUNLOP, J. T. - **Labor in the twentieth century**, p. 1.

² KALLEBERG, Arne L. - Globalization and Precarious Work. **Contemporary Sociology: A Journal of Reviews** e NEILSON, Brett; ROSSITER, Ned - Precarity as a Political Concept, or, Fordism as Exception. **Theory, Culture & Society**.

³ KERRISSEY, Jasmine - Collective Labor Rights and Income Inequality. **American Sociological Review**.

⁴ LIN, Ken Hou; TOMASKOVIC-DEVEY, Donald - Financialization and U.S. income inequality. **American Journal of Sociology** e WESTERN, Bruce; ROSENFELD, Jake - Unions, norms, and the rise in u.s. wage inequality. **American Sociological Review**.

⁵ BUCKNOR, Cherrie - **Union Membership Byte 2017** e FULTON, L. - **National Industrial Relations - Trade Unions** e WESTERN, Bruce; ROSENFELD, Jake - Unions, norms, and the rise in u.s. wage inequality. **American Sociological Review**.

⁶ MOUFFE, Chantal - Art as an Agnostic Intervention in Public Space. **Open**, p. 12.

podem destabilizar a narrativa do capitalismo corporativo e encontram-se numa posição estratégica para a disseminação do pensamento contra-hegemónico⁷.

Para Expósito a arte, nos termos do activismo artístico, é um reservatório histórico não apenas constituído por representações estéticas em sentido estrito, mas também por “ferramentas, técnicas ou estratégias materiais, conceptuais, simbólicas, etc” (2012, p. 45). Utiliza-se o conteúdo desse reservatório tanto para produzir antagonismo e confronto (especialmente sob condições de repressão graves) ou para ampliar as margens do possível (questionando a definição de arte, expandindo o uso de ferramentas criativas, construindo sociabilidade política, etc.).⁸

O activismo artístico pode ser entendido como “*activism that doesn't look like activism and art that doesn't look like art*”.⁹ O activismo desafia as relações de poder e procura a mudança social, enquanto que a arte estimula pensamentos, sentimentos e mudanças de perspectiva. Esta associação entre arte e activismo permite que no mesmo projecto a intenção de provocar transformação social coexista com a formulação de circuitos comunicativos que facilitam a sua disseminação e aceitação.

Neste artigo, começaremos por contextualizar as evoluções do conceito de trabalho e de trabalhador na transição para o período pós-fordista¹⁰ e a sua manifesta correspondência com a situação laboral artística. Seguidamente desenvolvemos o conceito de resistência, um termo com múltiplos desdobramentos devido à sua ligação com os elementos contra os quais se confronta, no contexto das relações de poder. Finalmente, apresentamos os três estudos de caso a analisar nesta investigação, onde as estratégias são postas em prática pelos artistas e colectivos.

Pós-fordismo e o artista enquanto trabalhador

A crise económica global da década de 1970 marcou um ponto de viragem decisivo, intensificando a competição económica a nível mundial. No mundo capitalista ocidental, as tecnologias digitais e o *outsourcing* da produção industrial para os países do sul global contribuíram para o colapso do modelo fordista, assim como da segurança e estabilidade laboral e do poder de compra associado a elas.¹¹ A época industrial do pós-guerra foi pautada por um grande poder de negociação dos sindicatos e por relações laborais estáveis, no entanto estas repentinamente foram substituídas por novas divisões do trabalho que envolviam a sua flexibilização. A implantação de políticas com efeitos negativos para a classe trabalhadora, que se havia tornado classe média muito

⁷ Ibid.

⁸ EXPÓSITO, Marcelo; VINDEL, Jaime; VIDAL, A. - Activismo Artístico. Em **Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina**, p. 45.

⁹ THE CENTER FOR ARTISTIC ACTIVISM - **Creative Resistance 3: Tactics and Strategies**.

¹⁰ O uso do termo pós-fordismo não é consensual, preferindo alguns autores o termo neo-fordismo (Palloix, 1976; Aglietta, 2015), uma vez que consideram tratar-se apenas de uma adaptação do fordismo feita pelo capitalismo, de forma a poder manter e aumentar a acumulação de capital, num cenário onde a automação ganha terreno e é necessário continuar a reproduzir as relações salariais e assim perpetuar a sua existência e a do próprio capitalismo (Aglietta, 2015). Outros termos apontados são fordismo tardio e alto fordismo (Jessop, 1992). Sobre este tema ver também Gorz (1999). Utilizaremos, no entanto, o termo pós-fordismo pois apesar das ressalvas apontadas é utilizado pela quase totalidade dos autores mencionados neste estudo.

¹¹ KOMLOSY, Andrea - **Work - The Last 1000 Years**, p. 200.

recentemente, foi recebida com forte resistência e a sua adopção foi efectuada gradualmente. No entanto, depois da queda do muro de Berlim e, dois anos depois, com o fim da URSS, a conjuntura encontrava-se favorável para os interesses do capitalismo. As competências regulatórias sobre assuntos económicos e sociais foram transferidas para entidades internacionais, supranacionais e transnacionais como o Banco Mundial, o Fundo Monetário Internacional e Organização Mundial do Comércio, com vista a prevenir quaisquer possíveis barreiras políticas futuras à valorização do capital.¹²

Esta nova conjuntura do mundo, do ponto de vista económico, provocou cruciais fracturas na organização do trabalho. O abandono do processo de produção fordista, no mundo ocidental, deu-se também com a passagem do trabalho “material” para o trabalho “imaterial” e a transição para a produção de mercadorias cujo principal factor de valorização não é o valor uso e sim o simbólico. Lazzarato define o trabalho imaterial como o trabalho que produz o conteúdo cultural e de informação da mercadoria.¹³ O capitalismo, perante o imenso potencial humano existente, optou por canalizar a própria subjectividade e personalidade do trabalhador para o processo produtivo e, como nota Lazzarato, o trabalho imaterial produz acima de tudo uma relação social, sendo a sua matéria-prima a subjectividade e o ambiente “ideológico” em que essa subjectividade existe e se reproduz.

A flexibilidade de horários, o *freelancing* e a mobilidade são também características que distinguem o período pós-fordista. A acessibilidade via internet ou telemóvel leva os trabalhadores a operarem numa lógica de disponibilidade imediata, tornando o horário de trabalho fluido e esbatendo as esferas da vida privada e do tempo de trabalho. Virno aponta para a distinção ser colocada nos termos “vida remunerada e não remunerada”.¹⁴

A deslocação do cerne do modo de produção capitalista, do interior das fábricas para fora delas é apontada também por Hardt e Negri como uma característica essencial. Para os autores, a própria sociedade ter-se-á tornado uma fábrica, ou melhor, a produção capitalista alastrou de forma a que a força de trabalho de toda a sociedade esteja subordinada ao controlo capitalista¹⁵. Em vez da linha de montagem alienante, estamos perante o uso das aptidões sociais, criatividade e inteligência emocional no trabalho, para além de uma pressão constante para produzir. Tempo não dedicado ao trabalho ou não investido a aperfeiçoar competências profissionais é sentido como “desperdiçado”. Esta pressão não vem apenas de cima, do supervisor ou de prazos, mas também se origina no próprio indivíduo.

Todas as características acima mencionadas encontram um paralelo com a realidade que já desde há muito experienciam os trabalhadores do sector artístico e cultural. Menger acrescenta que o artista é muitas vezes comparado ao trabalhador do futuro: “um profissional qualificado, inventivo, móvel, rebelde perante as hierarquias e que vive numa economia de incerteza”.¹⁶ Também quanto às formas predominantes de relação contratual existentes no sector artístico (*freelancing*, trabalho intermitente, trabalho a

¹² Ibid, p. 201.

¹³ LAZZARATO, Maurizio - Immaterial Labour. Em **Radical Thought in Italy: A Potential Politics**, p. 137.

¹⁴ VIRNO, Paolo - **A Grammar of the Multitude**. [S.l.] : Semiotext(e), 2004, p. 103.

¹⁵ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio - **Declaração - Isto não é um manifesto**, p. 24.

¹⁶ MENGER, Pierre Michel - **Retrato do artista enquanto trabalhador - Metamorfoses do capitalismo**, p. 45.

tempo parcial, conjugação de vários trabalhos diferentes) se verifica a sua expansão a outros sectores da economia.

Rosalind Gill e Andy Pratt também se dedicaram ao estudo do tecido social que compõe o terreno cultural e criativo. A par de Menger, estes autores vêem uma crescente influência do trabalho criativo em todos os sectores económicos, realçando o domínio na contemporaneidade do valor da “criatividade” no campo empresarial. Apontam para a apropriação, pelo discurso hegemónico, de características da situação laboral no sector cultural, como por exemplo a apologia do trabalho informal e precário como libertador e a auto responsabilização do indivíduo tornando estes trabalhadores nos ““*poster boys and girls*” do precariado”.¹⁷ Estudos sobre os trabalhadores do sector artístico apontam para uma ligação profunda, conexão afectiva e a idealização da expressão e da actualização do indivíduo através do trabalho.¹⁸

Para além disso, a grande maioria dos intervenientes na arte contemporânea, apesar de trabalharem constantemente, não correspondem a uma imagem típica do trabalho e resistem ao enquadramento como alguma entidade capaz de ser reconhecida como uma classe.¹⁹ A falta de união de uma camada mais jovem da população, qualificada e precária, é também teorizada por Diaz e Gielen, como sendo decorrente de dois factores principais, a diferença nos graus de formação e ambientes de origem e a proliferação do trabalho *freelancer*.²⁰ Estes factores podem, em parte, explicar o aparente desinteresse por parte de muitos trabalhadores em relação às formas de contestação e organização habituais. Os trabalhadores mais jovens são os mais atingidos pela precariedade²¹ e embora a sua percepção dos sindicatos seja até ligeiramente mais favorável do que a dos trabalhadores com mais de 35 anos²² as taxas de sindicalização deste grupo são baixas, seguindo o padrão verificado em trabalhadores precários.²³ A precariedade destaca-se como o factor fundamental na organização sindical dos trabalhadores, mas os trabalhadores com vínculo precário estão percentualmente menos sindicalizados e conseqüentemente ainda mais vulneráveis.

No entanto, ao invés de factor de despolitização, a precariedade pode ser vista como agregadora²⁴, capaz de unir várias pessoas independentemente da classe ou grupo social²⁵, ou como consideram Diaz e Gielen, não uma “classe em si” (o “precariado”) mas um ponto de partida para testar novas identidades colectivas e formas de

¹⁷ GILL, Rosalind; PRATT, Andy - Precarity and cultural work in the social factory? *Immaterial Labour, precariousness and cultural work*. **ONCurating.org**, p. 26.

¹⁸ *Ibid*, p. 33.

¹⁹ STEYERL, Hito - Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy. Em **Are you Working too Much? Post-Fordism, Precarity and the Labor of Art**, p. 34.

²⁰ GIELEN, Pascal; DIAZ, Lara Garcia - Precariat - A Revolutionary Class?.

²¹ FIORITO, Jack *et al.* - Precarious Work, Young Workers, and Union-Related Attitudes: Distrust of Employers, Workplace Collective Efficacy, and Union Efficacy. **Labor Studies Journal** e QUINLAN, Michael; MAYHEW, Claire; BOHLE, Philip - The Global Expansion of Precarious Employment, Work Disorganization, and Consequences for Occupational Health: A Review of Recent Research. **International Journal of Health Services**.

²² FIORITO *et al.*, *op.cit.*

²³ QUINLAN; MAYHEW; BOHLE, *op. cit.*

²⁴ LOREY, Isabell - **State of Insecurity**.

²⁵ BUTLER, Judith - **Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence**.

organização, plataformas criativas de resistência e modelos sociais mais colaborativos.²⁶ Os artistas partem assim de uma posição que pode ser entendida como privilegiada, tendo em vista uma reconfiguração e expansão das formas de resistência.

Resistência(s)

Virno aponta a questão “o que significa agir” como a mais difícil de responder no presente.²⁷ Para este autor, a extrema complexidade da resposta espelha vários factores: o desequilíbrio de poder no mundo contemporâneo, o eco de várias derrotas sofridas em tentativas de mudança de sistema no passado, a resignação fomentada pelo pensamento pós-moderno e a convicção de já não existir mais um inimigo. O *ius resistentiae* torna-se um conceito essencial para pensar a resistência na época pós-fordista. Consagrado no ordenamento jurídico medieval, este direito tem um significado bastante específico e subtil, não podendo ser confundido com legítima defesa nem com revoltas populares (*seditione* e *rebellio*). O direito de resistência permitia a recusa de cumprimento de ordens, e legitimava até o uso de violência, quando as ordens ou leis emitidas pela administração central ferissem direitos ou usos já em vigor (adquiridos *de facto* ou desenvolvidos pela tradição) em determinada comunidade.²⁸ No cerne deste conceito encontra-se a preservação de direitos já adquiridos, ou seja, a impossibilidade de retrocesso nos direitos conquistados.

No âmbito deste estudo, consideramos que a resistência existe no contexto de relações de poder (por definição assimétricas), e se refere a uma acção, intencional e de oposição, efectuada por um indivíduo ou grupo de indivíduos, contra um ou mais aspectos dessa relação de poder. Como refere Foucault “onde há poder, há resistência”²⁹, no entanto, a resistência nunca se encontra numa posição de exterioridade em relação ao poder. As relações de poder implicam a existência de uma multiplicidade de pontos de resistência, com participações diferentes. Para Foucault, as resistências estão inscritas nas relações de poder como um “oposto irreductível”.³⁰

A resistência é entendida, em primeira linha, como sendo direccionada para conseguir uma transformação, mas em alguns casos, pode ter como objectivo o refreamento de um processo de mudança que esteja em curso. A resistência não é uma qualidade, nem um estado do sujeito. Para existir, tem que envolver algum comportamento activo, seja ele verbal cognitivo ou físico, assim como é sempre efectuada em *oposição* a algo.³¹

O conceito de *direito de resistência* remete-nos imediatamente para o de acção, ou seja, para a legitimidade da resistência, que se tem desvanecido no tempo. Várias práticas ilegítimas são consideradas legais, e vários actos de protecção de direitos são

²⁶ GIELEN; DIAZ, op. cit, p. 174.

²⁷ VIRNO, Paolo - *Virtuosity and Revolution: The Political Theory of Exodus*. Em **Radical Thought in Italy - A Potential Politics**, p.189.

²⁸ Ibid.

²⁹ FOUCAULT, Michel - **The History of Sexuality - Volume 1: An Introduction**, p.95.

³⁰ Ibid, p. 96.

³¹ HOLLANDER, Jocelyn A.; EINWOHNER, Rachel L. - *Conceptualizing Resistance*. **Sociological Forum**, p.538.

considerados ilegais. A aferição da legalidade ou da legitimidade é dada pelo pensamento dominante, e este pode, com o contributo das artes, ser transformado³².

Estratégias de Resistência

Com base no que foi referido até ao momento, passaremos a analisar alguns exemplos de práticas artísticas ou acções activistas no contexto artístico que utilizam diferentes estratégias de resistência, procurando identificar as motivações e intenções dos artistas para a realização dos projectos em questão e quais os impactos que estes provocaram. As estratégias de resistência identificadas são: a subversão, a organização e a separação. Segundo a nossa classificação, nas estratégias de subversão os artistas trabalham conscientemente dentro do sistema institucional, procurando subvertê-lo e utilizá-lo para despoletar a consciencialização individual e a discussão colectiva. É o caso de trabalhos de Santiago Sierra, Ahmet Ögut, Jesper Alvaer, Pilvi Takala ou Carla Filipe, para além do estudo de caso analisado. Nas estratégias de organização utilizam-se meios não só artísticos como também legais e políticos. São vários os exemplos de artistas que utilizam a estratégia de organização, sendo que para além do exemplo escolhido se poderia nomear os colectivos Precarious Workers Brigade, Gulf Labor Coalition, Raggpickers Gang ou Reko. Por fim, nas estratégias de separação estabelece-se o afastamento das instituições hegemónicas através da criação de realidades à margem do sistema da arte *mainstream*, como são exemplo, entre outros, da Tacheles (Berlim), The Glue Factory (Glasgow), Kunsthaus KuLe (Berlim) ou HAL Atelierhaus (Leipzig).

Subversão

Joshua Schwebel – *Subsidy* (2015)

A exposição *Subsidy* decorreu de 09.10.2015 a 01.11.2015, no espaço da galeria da Künstlerhaus Bethanien e expôs as práticas laborais vulgarizadas entre instituições artísticas, particularmente a não remuneração do trabalho.

O conceito do projecto partiu das preocupações do artista Joshua Schwebel, ao tomar conhecimento do funcionamento interno da instituição - onde se encontrava em residência artística por 12 meses - e concretamente a não remuneração dos estagiários. O artista, auferindo uma bolsa por parte da instituição parceira no seu país de origem³³, declarou sentir-se incomodado por estar a beneficiar de trabalho não remunerado. Os estagiários são o principal ponto de contacto entre os artistas e a instituição, e deste modo, não só a instituição faz uso de trabalho não remunerado, como também os artistas são beneficiários do mesmo, ficando por isso indirectamente implicados.

Joshua Schwebel decidiu redireccionar a totalidade do valor do orçamento de exposição (3000€) que lhe foi atribuído, para remunerar as sete estagiárias que trabalharam na instituição durante o seu período de residência.³⁴ O artista enviou uma carta ao director artístico, Christoph Tannert, e à directora do programa de residências, Valeria Schulte-Fischedick, explicitando o conceito do seu projecto. A reacção do director foi

³² A este respeito ver Gielen, 2017, pp.123 a 136.

³³ Conseil des arts et des lettres du Québec e o Ministère des Relations internationales du Québec.

³⁴ 01.01.2015 a 31.12.2015.

inicialmente muito negativa, afirmando que este projecto “não era arte”, que era demasiado político para a instituição e que o orçamento se destinava a materiais e objectos para a exposição.³⁵

Uma semana mais tarde, foi marcada uma reunião onde o director demonstrou desapontamento pela escolha efectuada pelo artista, considerando que o projecto iria denegrir a imagem da Künstlerhaus Bethanien, como se estivessem a fazer algo *ilegal*. Existe, como referimos anteriormente, uma diferença entre legalidade e legitimidade. Nas instituições artísticas, o aproveitamento do trabalho não remunerado dos estagiários encontra-se enraizado, e embora em vários casos tal seja legal, deve questionar-se se se trata de uma prática ética.

Durante o período de exposição, estagiavam na Künstlerhaus eu, Catarina Pires, e Livia Curia. Fomos questionadas pelo artista se estaríamos disponíveis para executar as nossas funções habituais, não no escritório, mas sim no espaço expositivo, durante o período coincidente com o horário de trabalho e o período em que a galeria estava aberta ao público. Ambas acedemos e mostrámos total disponibilidade para colaborar com o projecto.

O projecto resultou numa instalação constituída por uma secretária, um computador, uma impressora, uma trituradora de papel, a estante para o correio dos artistas, assim como vários outros objectos de uso quotidiano no escritório. Incluiu também uma impressão da carta enviada pelo artista à direcção da instituição explicitando o projecto e motivos, assim como os comprovativos das transferências bancárias feitas para as estagiárias.

Não só foi importante a mudança para o espaço da galeria, como foi importante o processo inverso, o de deslocalização do escritório original, apontando neste para a ausência do estagiário. Interrompeu os circuitos habituais, tanto para os outros trabalhadores da Künstlerhaus Bethanien, como para os artistas, dado que algumas funções não puderam ser realizadas no espaço expositivo. Relembrou ainda a necessidade do trabalho e da presença do estagiário, tomada por garantida e subvalorizada.

Embora a meta do projecto não tenha sido alcançada, uma vez que a instituição continuou a fazer uso do trabalho não remunerado dos estagiários³⁶, este foi bem-sucedido em vários objectivos: consciencialização das condições laborais existentes na instituição por parte de outros artistas residentes e visitantes, debate sobre os temas, ligeira valorização do trabalho das estagiárias por parte das chefias e compensação financeira possibilitada pelo orçamento de exposição.

³⁵ BALZER, David - **How Joshua Schwebel Paid Interns with His Berlin Residency.**

³⁶ Ainda na actualidade a Künstlerhaus Bethanien utiliza trabalho de estagiários não remunerados.



Figura 1 – Vista da instalação *Subsidy* © Sandy Volz
 Fonte: <https://joshuaschwebel.com>

Organização

W.A.G.E. – Working Artists and the Greater Economy (2008-)

W.A.G.E. Certification e WAGENCY

O colectivo W.A.G.E. ou Working Artists and the Greater Economy, foi fundado em Nova Iorque em 2008 e procura estabelecer relações económicas sustentáveis entre artistas e instituições que contratam trabalho artístico, introduzindo nesta área mecanismos de regulação, que colectivamente produzam uma maior igualdade na distribuição dos recursos.³⁷

O colectivo é formado por artistas, das artes visuais e artes performativas e também curadores independentes, que reivindicam o pagamento justo do trabalho que realizam junto das instituições e rejeitam activamente a premissa segundo a qual a “visibilidade” possibilitada pela instituição possa ser uma forma de compensação.

Principalmente tendo em conta o valor que é gerado pelo trabalho artístico e os montantes que circulam no mercado da arte, o W.A.G.E. considera especialmente censurável a situação de exploração em que se encontram os artistas e que os impedem de ter um nível de vida digno no contexto económico actual.³⁸

A “Certificação W.A.G.E.” é um programa de âmbito nacional iniciado pelo colectivo, que reconhece publicamente as organizações sem fins lucrativos que voluntariamente e

³⁷ W.A.G.E. - W.A.G.E. - Working Artists and the Greater Economy.

³⁸ W.A.G.E. – WOMANIFESTO.

continuadamente pagam *fees* aos artistas dentro dos valores considerados justos pelo programa.³⁹ O *fee calculator* estabelece um patamar mínimo para a remuneração dos artistas, em 15 categorias diferentes⁴⁰ e aumenta proporcionalmente esses valores tendo em conta o total anual das despesas operacionais da instituição. O colectivo destaca que nas organizações sem fins lucrativos muitas actividades são efectivamente remuneradas, como o *catering*, as seguradoras ou as gráficas, mas estranhamente existe a expectativa de que o mesmo não suceda com o trabalho artístico, sem o qual sequer existiria evento. Uma vez que não existia nenhuma regulamentação municipal, estatal ou nacional que definisse a obrigatoriedade de pagamento aos artistas, o W.A.G.E. iniciou o programa de certificações, fruto do diálogo entre artistas e organizações locais e internacionais. Em Janeiro de 2014 foi reconhecido como directriz.

O *Wagency* é outro aspecto a destacar do trabalho activista deste colectivo. Esta plataforma facilita a negociação do pagamento entre artista e instituição. Os artistas participantes, *Wagents*, guiam-se pela tabela de *fees* anteriormente mencionada, e enviam um formulário W.A.G.E. à instituição com o valor requerido.⁴¹ Em vez de um acto individual e isolado, os artistas podem assim legitimar colectivamente as suas remunerações de acordo com a tabela, contribuindo assim para que mais artistas reivindiquem pagamentos justos.

A actividade do W.A.G.E. consiste também na recolha de dados, elaboração de vídeos e gráficos, publicação de textos e cartas abertas, conferências e investigação. Está disponível no *website* uma colecção extensa de bibliografia e outros recursos relacionados com os temas do trabalho artístico e da organização dos artistas. O W.A.G.E. surgiu num contexto de desregulação e incerteza, no decorrer da crise financeira de 2008, de conversas informais entre profissionais das artes sobre o comportamento das instituições. Desde a sua fundação foi já possível certificar 73 instituições e pressionar muitas outras ao pagamento de *fees* justas.

Separação

Colectivo EHBK – OT301 (1999-)

O colectivo EHBK (*Eerste Hulp Bij Kunst/First Aid for Art Society*) foi fundado em 1999, por um grupo de artistas e activistas que frequentavam a *Anna en Maria Paviljoen*, um espaço ocupado em Amesterdão. Existiam, nos anos 90, diversos espaços ocupados na cidade e embora não fosse considerado crime, as ordens de despejo eram comuns. Muitos destes espaços situavam-se em áreas centrais da cidade, e com a crescente valorização do património imobiliário o município decidiu que os edifícios onde os espaços culturais funcionavam teriam que ser desocupados⁴². Esta crescente gentrificação e a pouca disponibilidade de espaço em Amesterdão reflectiu-se de forma muito negativa na vida dos artistas, que enfrentavam muitas dificuldades para conseguir

³⁹ À data já existem 73 instituições certificadas.

⁴⁰ Exposição individual, exposição colectiva, palestra, etc. Ver <https://wageforwork.com/fee-calculator#top>.

⁴¹ Que pode sempre ser superior aos valores mínimos, mas nunca inferior.

⁴² CNOSSEN, Boukje - Creative work, self-organizing and autonomist potentiality: Snapshots taken from Amsterdam's art factories. *European Journal of Cultural Studies* e PECK, Jamie - Recreative City: Amsterdam, Vehicular Ideas and the Adaptive Spaces of Creativity Policy. *International Journal of Urban and Regional Research*.

espaços de trabalho e habitação a valores suportáveis. Apesar das muitas expulsões que ocorreram, os grupos de artistas e activistas continuavam a resistir, com vista à manutenção de espaços culturais acessíveis e menos regulados.⁴³ A 14 de Novembro de 1999 o OT301, uma antiga escola de cinema, foi ocupado pelo colectivo EHBK. Este facto foi comunicado à imprensa e aos organismos políticos, de forma a criar diálogo sobre a questão da escassez de espaços para actividades artísticas a preços comportáveis. O esforço foi bem sucedido e a iniciativa foi reconhecida por ambos, despoletando um debate sobre a questão.⁴⁴ Em 1999, as ocupações eram legais na Holanda, desde que o edifício estivesse vazio há mais de um ano e não existissem planos a curto prazo para o edifício.⁴⁵ O OT301 estava vazio há apenas três meses e com base nesse facto, apesar do apoio político, um mês depois, a 14 de Dezembro, o OT301 recebeu uma notificação de despejo. O colectivo decidiu avançar com a ocupação uma vez que os planos da cidade para o espaço envolviam o seu uso temporário através de *anti-kraak* (anti-ocupação).⁴⁶ Entendendo que este regime não seria a solução para o espaço, o colectivo EHBK, decidiu ocupá-lo mesmo sem o pressuposto legal do prazo de um ano estar satisfeito. O OT301 foi ocupado com a intenção de criar espaço de habitação, de trabalho e espaço público. Esta tripartição de valências alicerçou-se na análise das necessidades reais dos artistas, que necessitam não só de um espaço de atelier, como também de habitação acessível, para que possam dedicar o seu tempo à efectiva produção artística ao invés de o empregarem em vários trabalhos não relacionados à actividade artística apenas para poderem subsistir materialmente.

Existiu alguma sensibilidade política em relação às reivindicações do colectivo e a ordem de despejo foi cancelada, sendo proposto um contrato de uso temporário do edifício.⁴⁷ As negociações não foram fáceis e dentro do colectivo as opiniões dividiram-se entre não negociar com o município, que apoiava a mercantilização da cidade, e a inevitável necessidade de o fazer devido à iminente possibilidade de expulsão. Um acordo foi conseguido em Novembro de 2001 e ficou determinado que o edifício não seria demolido. No entanto, em 2004, ao discutir a renovação do contracto, o colectivo EHBK duvidou das promessas do município, não sendo certo que este salvaguardasse a existência do OT301. A proposta era renovar por 15 anos, no entanto o colectivo considerou este prazo insuficiente para efectivamente assegurar o projecto idealizado e propôs a compra do edifício. Depois de mais um período de trabalhosas negociações, a 31 de Julho de 2006, o colectivo assinou o contracto de compra e venda.⁴⁸

⁴³ JANSE, Nienke *et al.* - **Autonomy by Dissent.**

⁴⁴ *Ibid.*, p. 252.

⁴⁵ A partir de 1 de Outubro de 2010 a ocupação foi ilegalizada, tratando-se desde essa data de um crime.

⁴⁶ O *anti-kraak* é um regime pensado para evitar as ocupações através da utilização de agências que fazem a mediação entre o proprietário e o futuro inquilino em edifícios vazios e muitas vezes em más condições de habitabilidade. Desta forma, o proprietário consegue uma compensação financeira, ainda que baixa, por um edifício que de outra forma estaria fechado. Os inquilinos têm muito poucos direitos neste regime (podem ser expulsos apenas com 28 dias de antecedência, não podem ter animais de estimação, dar festas ou sair para férias, a agência pode entrar a qualquer momento para mostrar o edifício a potenciais compradores e ficam proibidos de falar com a imprensa) mas muitos procuram-no devido às rendas mais acessíveis.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 254.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 271.

Depois da compra, a dinâmica interna do OT301 tornou-se mais formal e a gestão necessariamente teve de ser mais criteriosa, perdendo alguma da liberdade e fluidez que o caracterizaram num período inicial. Para além disso, para poder iniciar o processo de compra, foi necessário pedir crédito a uma instituição bancária⁴⁹ e o colectivo recebeu também vários subsídios públicos e patrocínios privados. A separação, ou autonomia, desejada pelo colectivo, consubstancia-se em duas fases da existência do OT301. Na primeira, a da ocupação, uma vez que o edifício já não se encontrava subjugado ao mercado e ao Estado e havia-se tornado numa zona autónoma onde as regras eram criadas colectivamente.⁵⁰ No entanto, nesta situação, os planos a longo prazo dificilmente poderiam existir, pois a expulsão apresentava-se sempre como uma possibilidade iminente. A segunda fase, depois da compra, possibilitou que o colectivo efectivamente pudesse controlar o futuro do espaço, mas como contrapartida, tornou-se devedor do sistema bancário e recebeu financiamento por parte de várias entidades públicas e privadas, pondo em causa a ambicionada separação do estado e das instituições.

Podemos fazer uso do conceito de “institucionalização anómala” de Martínez, uma vez que o projecto seguiu o caminho da legalização, fazendo alguns compromissos e cedências, mas mantendo na sua essência uma identidade radical.⁵¹ Antes da legitimação social, os movimentos sociais podem criar “instituições anómalas” que permanecem nas margens da sociedade e que experimentam um modelo social afastado do modelo *mainstream*. As instituições anómalas representam uma oposição contracultural às instituições dominantes e esta situação pode ser conseguida mesmo apesar de alguma legitimação ou legalização das suas práticas.⁵²

A autonomia pretendida pelo OT301 é política mas também artística. No entanto, como refere Olma, os membros do colectivo entendem que quem aspira à autonomia artística necessita primeiro que tudo de condições de trabalho adequadas (nomeadamente de um espaço, estável e sem ameaças constantes de despejo) e não pode simplesmente reivindicar a separação da sociedade.⁵³ Isto implica um processo, uma negociação e a reconfiguração do projecto consoante surgem novos obstáculos. As relações colectivas estão sempre ligadas ao ambiente social e para o OT301 poder concretizar os seus próprios objectivos criativos, de transgressão e experimentação, necessita de poder adaptar-se ao contexto onde se situa.

Considerações finais

Neste artigo estabelecemos relações entre o contexto laboral e a resistência exercida pelos artistas, que culmina na sua materialização em projectos activistas. Estes fenómenos encontram-se no cruzamento entre as posições de artista e de activista, o que

⁴⁹ Ao banco Triodos.

⁵⁰ *Ibid*, p. 93.

⁵¹ MARTÍNEZ, Miguel A. - How do squatters deal with the state? Legalization and anomalous institutionalization in Madrid. **International Journal of Urban and Regional Research**.

⁵² *Ibid*, p. 653.

⁵³ OLMA, Sebastian - Autonomy by Dissent: A new practice for an old notion? Em **Autonomy by Dissent**, p. 97.

determina a sua heterogeneidade. O activismo possui uma natureza fluida e enquanto as causas que instigam os projectos podem ser circunscritas, os meios de acção pautam-se pela diversidade.⁵⁴

Os artistas e colectivos mencionados escolheram resistir dentro das instituições artísticas, considerando que estas são um “campo de batalha”⁵⁵ privilegiado, onde a hegemonia é defendida e contestada (subversão), intervindo legal e politicamente para a mudança nas instituições, mas com uma posição de exterioridade relativamente a estas (organização) ou defendendo a autonomia em relação à esfera das instituições públicas e privadas, criando espaços próprios de criação e fruição artística (separação). Todas estas abordagens foram motivadas pela vontade de transformar a realidade onde os artistas se encontram e trabalham, ao constatar a existência de problemas concretos sobre os quais as estratégias activistas podem intervir.

Ao analisar estes projectos, é importante efectuar uma distinção entre estratégia e tática e entre objectivos e metas. A tática situa-se dentro da estratégia, é um momento nesta e podemos classificá-la como o meio utilizado para chegar a um objectivo. Já a estratégia é o plano geral desenhado tendo em conta as metas que se pretendem atingir. A estratégia é criada tendo em conta o contexto, pois mesmo partilhando as mesmas metas, em dois contextos diferentes poderão ser necessárias duas estratégias diferentes. A estratégia é criada de forma a direccionar as táticas e alcançar objectivos. As metas são os fins últimos do projecto, enquanto que os objectivos são desdobramentos da meta, pequenas conquistas alcançáveis e mensuráveis.⁵⁶ Um projecto de activismo artístico necessita ser estruturado tendo em perspectiva as metas que se querem alcançar, mas permitindo o estabelecimento de objectivos de menor amplitude, passíveis de realização no curto prazo.

Através da criação da tipologia de categorização das estratégias, procuramos sistematizar a informação sobre projectos no universo do activismo artístico para posterior comparação. Neste artigo apresentamos um mapeamento preliminar destas estratégias e do contexto em que surgiram, cuja análise será desenvolvida em mais pormenor na nossa tese de doutoramento. Este artigo tem um carácter introdutório ao objecto de estudo e ao terreno onde têm lugar as práticas activistas e será necessária investigação mais aprofundada para compreender e interpretar a sua complexidade. Todavia, da informação recolhida até ao momento, podemos avançar a crucial importância do contexto para o activismo artístico e a necessidade de adaptação de estratégias e táticas ao caso concreto, de forma a potenciar as possibilidades de transformação social.

Bibliografia

BALZER, David - **How Joshua Schwebel Paid Interns with His Berlin Residency** [Em linha], atual. 2015. [Consult. 11 jun. 2016]. Disponível em WWW:<URL:<http://canadianart.ca/features/how-joshua-schwebel-paid-interns-with-his-berlin-residency/>>.

⁵⁴ MARCH, Ivan - **Why Activism?**.

⁵⁵ Ver Chantal Mouffe, *Agonistics: Thinking the World Politically* (London: Verso, 2013).

⁵⁶ THE CENTER FOR ARTISTIC ACTIVISM, op. cit.

BECHETOILLE, M. - **Interview with Joshua Schwebel** [Em linha] [Consult. 18 abr. 2019]. Disponível em WWW:<URL:http://www.labellerevue.org/en/thematic-dossiers/passion-travail/entretien-avec-joshua-schwebel>.

BUCKNOR, Cherrie - **Union Membership Byte 2017** [Em linha]. Washington DC : [s.n.] Disponível em WWW:<URL:http://cepr.net>.

BUTLER, Judith - **Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence**. London : Verso, 2004

CNOSSEN, Boukje - Creative work, self-organizing and autonomist potentiality: Snapshots taken from Amsterdam's art factories. **European Journal of Cultural Studies**. [Em linha]. ISSN 14603551 (6 ago. 2018). 1–17. [Consult. 13 set. 2019]. Disponível em WWW:<URL:http://journals.sagepub.com/doi/10.1177/1367549418786411>.

DUNLOP, J. T. - Introduction. Em DUNLOP, J. T.; GALENSON, W. (Eds.) - **Labor in the twentieth century**. New York : Academic Press Inc, 1978. p. 1–10.

EXPÓSITO, Marcelo; VINDEL, Jaime; VIDAL, A. - Activismo Artístico. Em **Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina**. Madrid : Museo Reina Sofia, 2012. p. 43–50.

FIORITO, Jack *et al.* - Precarious Work, Young Workers, and Union-Related Attitudes: Distrust of Employers, Workplace Collective Efficacy, and Union Efficacy. **Labor Studies Journal**. . ISSN 0160-449X. (2019) 1–28.

FOUCAULT, Michel - **The History of Sexuality - Volume 1: An Introduction**. 1st. ed. New York : Pantheon Books, 1978

FULTON, L. - **National Industrial Relations - Trade Unions** [Em linha], atual. 2015. [Consult. 4 dez. 2018]. Disponível em WWW:<URL:https://www.worker-participation.eu/National-Industrial-Relations/Across-Europe/Trade-Unions2>.

GIELEN, Pascal – Between Creativity and Criminality: On the liminal zones of art and political action. Em CRUZEIRO, C.P. e DIAS, F. R. (Ed.) **Convocarte – Arte e Activismo Político: Teorias, Problemáticas e Conceitos**. Lisboa: CIEBA/ FBAUL, 2017, pp. 123-136.

GIELEN, Pascal; DIAZ, Lara Garcia - Precariat - A Revolutionary Class? Em GIELEN, PASCAL; DOCKX, N. (Eds.) - **Commonism - A New Aesthetics of the Real**. Amsterdam : Valiz, 2018. p. 169–181.

GILL, Rosalind; PRATT, Andy - Precarity and cultural work in the social factory? Immaterial Labour, precariousness and cultural work. **ONCurating.org**. 16 (2013) 26–40.

HARDT, Michael; NEGRI, Antonio - **Declaração - Isto não é um manifesto**. São Paulo : n-1 edições, 2014

HOLLANDER, Jocelyn A.; EINWOHNER, Rachel L. - Conceptualizing Resistance. **Sociological Forum**. 19:4 (2004) 533–554.

JANSE, Nienke *et al.* - **Autonomy by Dissent**. Amsterdam : Abnormal Data Processing, 2014

KALLEBERG, Arne L. - Globalization and Precarious Work. **Contemporary Sociology: A Journal of Reviews**. ISSN 0094-3061. 42:5 (2013) 700–706.

KERRISSEY, Jasmine - Collective Labor Rights and Income Inequality. **American Sociological Review**. ISSN 19398271. 80:3 (2015) 626–653.

KOMLOSY, Andrea - **Work - The Last 1000 Years**. 1st. ed. London : Verso, 2018
LAZZARATO, Maurizio - Immaterial Labour. Em **Radical Thought in Italy: A Potential Politics**. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1996. p. 133–148.

LIN, Ken Hou; TOMASKOVIC-DEVEY, Donald - Financialization and U.S. income inequality. **American Journal of Sociology**. ISSN 00029602. 118:5 (2013) 1284–1329.
LOREY, Isabell - **State of Insecurity**. 1st. ed. London : Verso, 2015

MARCH, Ivan - **Why Activism?** [Em linha], atual. 2018. [Consult. 24 set. 2019]. Disponível em WWW:<URL:https://www.tbd.community/en/a/why-activism>.

MARTÍNEZ, Miguel A. - How do squatters deal with the state? Legalization and anomalous institutionalization in Madrid. **International Journal of Urban and Regional Research**. . ISSN 03091317. 38:2 (2014) 646–674.

MENGER, Pierre Michel - **Retrato do artista enquanto trabalhador - Metamorfoses do capitalismo**. Lisboa : Roma Editora, 2005

MOUFFE, Chantal - Art as an Agnostic Intervention in Public Space. **Open**. 14:2008) 6–15.

NEILSON, Brett; ROSSITER, Ned - Precarity as a Political Concept, or, Fordism as Exception. **Theory, Culture & Society**. . ISSN 02632764. 25:8 (2008) 51–72.

OLMA, Sebastian - Autonomy by Dissent: A new practice for an old notion? Em KEIZER, FRANK (Ed.) - **Autonomy by Dissent**. Amsterdam : Abnormal Data Processing, 2014. p. 91–109.

QUINLAN, Michael; MAYHEW, Claire; BOHLE, Philip - The Global Expansion of Precarious Employment, Work Disorganization, and Consequences for Occupational Health: A Review of Recent Research. **International Journal of Health Services**. . ISSN 0020-7314. 31:2 (2001) 335–414.

STEYERL, Hito - Politics of Art: Contemporary Art and the Transition to Post-Democracy. Em **Are you Working too Much? Post-Fordism, Precarity and the Labor of Art**. Berlin : Sternberg Press, 2011. p. 30–39.

THE CENTER FOR ARTISTIC ACTIVISM - **Creative Resistance 3: Tactics and Strategies** [Em linha], atual. 2018. [Consult. 20 mai. 2019]. Disponível em WWW:<URL:https://c4aa.org/2018/11/creative-resistance-3-tactics-strategies/>.

THE CENTER FOR ARTISTIC ACTIVISM - **Why Artistic Activism? – Center for Artistic Activism** [Em linha], atual. 2018. [Consult. 19 set. 2019]. Disponível em WWW:<URL:https://c4aa.org/2018/04/why-artistic-activism/>.

VIRNO, Paolo - *Virtuosity and Revolution: The Political Theory of Exodus*. Em VIRNO, PAOLO; HARDT, MICHAEL (Eds.) - **Radical Thought in Italy - A Potential Politics**. Minneapolis : University of Minnesota Press, 1996. p. 189–209.

VIRNO, Paolo - **A Grammar of the Multitude**. [S.l.] : Semiotext(e), 2004

W.A.G.E. - **Working Artists for the Greater Economy** [Em linha] [Consult. 26 set. 2019]. Disponível em WWW:<URL:https://wageforwork.com/home#top>.

W.A.G.E. - **WOMANIFESTO** [Em linha] [Consult. 26 set. 2019]. Disponível em WWW:<URL:https://wageforwork.com/about/womanifesto#top>.

W.A.G.E. - **WAGE FEE-CALCULATOR** [Em linha] [Consult. 26 set. 2019]. Disponível em WWW:<URL:https://wageforwork.com/fee-calculator#top>.

WESTERN, Bruce; ROSENFELD, Jake - Unions, norms, and the rise in u.s. wage inequality. **American Sociological Review**. ISSN 00031224. 76:4 (2011) 513–537.

Luz, vapor y niebla. El espacio atmosférico en la segunda mitad de siglo XX. De la privación sensorial a la estimulación sensorial

Luis Navarro Jover

Departamento de Proyectos Arquitectónicos; Escuela
Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

luis@erreria.com

Juan Carlos Sancho Osinaga

Departamento de Proyectos Arquitectónicos; Escuela
Técnica Superior de Arquitectura de Madrid

soljc@sancho-madrideos.com

Resumen

A finales de los 60, una serie de artistas situados al sur de California, y pertenecientes al movimiento Light&Space, se encontraban inmersos en la investigación y desarrollo de proyectos multisensoriales con el objetivo de obtener y perturbar nuestras impresiones de color, luz, sonido y material. Herederos de esta generación surgen en Europa una serie de artistas que podemos llamar ‘transarquitectos’ – con sus trabajos transversales entre la producción artística y la arquitectónica - interesados en la plasticidad de la respuesta sensorial humana y en la manipulación de la experiencia y la percepción al deformar las condiciones ambientales del espacio con el sonido, la luz, la temperatura, etc. Los arquitectos, por su parte, no han sido entrenados para abordar el tema de la luz o la atmósfera con tal intensidad, pero cabe destacar el trabajo de arquitectos como Philippe Rahm que, con proyectos como el Hormonorium, han concebido una nueva noción del espacio, considerando todas sus posibles variables (luz, temperatura, presión, humedad) - dentro de una nueva arquitectura ‘fisiológica’ - llevando nuestras percepciones y nuestro estado mental al extremo.

Palabras clave

percepción, experimentación, atmósfera, estimulación sensorial, manipulación

Los orígenes: light & space

En la década de 1960, el movimiento surgido al sur de California y conocido como Light & Space se hallaba sumergido en una exploración profundamente conectada con la percepción humana a través de una nueva forma de acercarse al espectador. Artistas tan diversos como James Turrell, Maria Nordman, Eric Orr, Robert Irwin y Michael Asher producían obras a partir de materiales que bien podían describirse como *ambientales*: luz y sombra, niebla y agua, o ruido. Las herramientas empleadas para realizar sus trabajos fueron en gran medida mínimas, ya sea a través de manipulaciones constantes del campo óptico o las intervenciones más sutiles en superficies arquitectónicas. Estos artistas empezaron a trazar una nueva manera de entender el arte desde lo sensorial, y lo hicieron a través de la calibración del color, del ruido o de la atmósfera con el objetivo de atraer a sus espectadores al terreno de lo perceptivo.

A finales de 1968, los artistas Robert Irwin y James Turrell iniciaron una curiosa colaboración con Edward Wortz en la Garrett Aerospace Corporation, un centro de investigación que en ese momento estaba investigando los cambios visuales y auditivos en la percepción que los astronautas de la NASA podrían experimentar en condiciones de ingravidez. Fundada por Cliff Garrett en la década de 1940, la compañía se convirtió en un actor principal dentro de la industria aeroespacial (y militar) de Los Ángeles en la década de 1960. Sus investigaciones sobre la posibilidad de uso de naves espaciales tripuladas llevaron a nuevas formas de investigación científica. Su *Life Sciences Department*¹ desarrolló sistemas de control ambiental (temperatura, presión, pureza del aire) para todos los vehículos espaciales de la NASA. Así, su simulación de ingravidez ayudaría a investigar las misiones espaciales de larga duración.

La colaboración surgió bajo la tutela de Maurice Tuchman, un joven curador del LACMA, y el objetivo era reunir a artistas estadounidenses con científicos destacados en algunos de los principales centros de investigación tecnológica. En este caso, los dos artistas propusieron un extenso programa de estudios perceptivos dentro del programa propuesto por Tuchman que incluía experimentos de Ganzfeld² (figura 1) (campos visuales sin objeto en los que la luz parece tener sustancia), acondicionamiento alfa (provocando ondas alfa para inducir la meditación y cómo tales condiciones afectan la visualización) y experimentos de privación sensorial³.

Irwin, Turrell y Wortz realizaron una serie de experimentos intensivos dentro del Programa de Arte y Tecnología del citado LACMA, incluida la investigación sobre la privación sensorial que involucraba la meditación y la retroalimentación biológica, las cámaras anecoicas (entornos aislados del ruido y los estímulos externos) y los citados Ganzfelds (figuras 2 y 3). El Ganzfeld gozaría de cierto reconocimiento en el movimiento Light & Space. Como explicó Wortz, “se trata de un campo visual en el que no hay objetos que puedas capturar con el ojo. Es un campo completo de 360 grados, o al menos tiene que incluir una visión periférica total, y es completamente homogéneo en color, blanco en nuestro caso... Su característica especial es que parece estar llena de luz. Es decir, la luz parece poseer sustancia en el Ganzfeld”⁴.

¹ Dirigido por Edward C. Wortz en 1970 como parte de la Garrett Corporation.

² Técnica empleada para probar la percepción extrasensorial de las personas. Se puede reproducir la experiencia de un Ganzfeld colocando la mitad de una pelota de ping-pong sobre cada ojo.

³ Para más información véase: VV.AA. **A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967–1971**. Tuchman, Maurice (ed.). Los Ángeles: LACMA, 1971

⁴ Edward C. Wortz, citado en ADCOCK, Craig. ‘Perceptual Edges: The psychology of James’ Turrell Light and Space’. **Arts Magazine**, 59. No. 6. (Febrero 1985).

Esta idea fue particularmente influyente para Turrell, un antiguo estudiante de psicología. Turrell se involucró en el proyecto Garrett como un artista más joven pero con experiencia. Su enfoque desde mediados de la década de 1960 había sido la luz y su explotación perceptiva a través de efectos minimalistas. La manipulación de estos campos se convirtió en la base de su práctica artística como se demostró en sus *Perceptual Cells*⁵, espacios cerrados y autónomos contruidos específicamente para una persona a la vez, en los que la percepción del espacio se ve desafiada por la luz. Cada cabina es una estructura independiente y cerrada que proporciona una experiencia inmersiva (figuras 4 y 5).

Siguiendo las investigaciones desarrolladas durante la colaboración con Irwin y Wortz, las *Perceptual Cells* aluden a los efectos psicológicos de la luz y al potencial transformador de las experiencias perceptivas intensas. Una esfera completa de luz impregna el espacio, activando áreas de la piel sensibles en todo el cuerpo y estimulando una mayor percepción del color y de la intensidad de la luz. Inmerso y aislado, el visitante llegaba a describir experiencias que iban desde los sueños a las alucinaciones y las fantasías. Una vez fuera, el usuario, lejos de recobrar simplemente sus sentidos los intensificaba: el mundo se presentaba más vivo, los sonidos eran más perceptibles y los colores más brillantes.

‘Transarquitectos’

Herederos de sus ideas y cercanos a estos planteamientos podemos situar, igualmente, el trabajo de otros artistas – que han desarrollado su trabajo mayoritariamente en Europa – como Olafur Eliasson y Carsten Höller, dentro de una nueva generación de ‘*transarquitectos*’⁶ interesados en la plasticidad de la respuesta sensorial humana y en la manipulación de la experiencia y la percepción al deformar las condiciones ambientales con el sonido, la luz, la temperatura, etc.

Eliasson o Höller, como antes Irwin o Turrell, forman parte de un conjunto emergente de artistas *transversales* – a caballo entre la manipulación ambiental y la producción arquitectónica – cuyas exploraciones e inquietudes van “desde la neurología y la endocrinología hasta la estética ‘social’ y la ecología perceptiva”⁷. Con su trabajo han reivindicado la obra de arte total, construyendo entornos inmersivos y multisensoriales para obtener y perturbar nuestras impresiones de color, luz, sonido y material.

Entre 2009 y 2014, Eliasson fundó y trabajó activamente en el Institut für Raumexperimente⁸ en Berlín como escuela para fomentar el estudio de tales problemas sensoriales y perceptivos, asociándose con otras instituciones como la Berlin School of Mind and Brain y la Association for Neuroaesthetics. En efecto, Eliasson ha recurrido habitualmente a las ideas de la neurocientífica Tania Singer⁹, que estudia cómo nuestros cerebros están, de hecho, sintiendo como sienten los otros, forjando así una

⁵ Para más información véase: VV.AA. **James Turrell: Perceptual Cells**. Svetska, Jiri (ed.). Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1992.

⁶ SANFORD, Kwinter. ‘Light’. En: HOLL, Steven. **Color Light Time**. Zürich: Lars Müller Publishers, 2012.

⁷ Íbid.

⁸ <http://raumexperimente.net/en/>

⁹ (1969 -) Psicóloga y neurocientífica social alemana. Su investigación se centra en los mecanismos de desarrollo neuronales y hormonales subyacentes en el comportamiento social humano y la empatía.

“neurociencia de la empatía”¹⁰ que revela las bases cognitivas, neuronales y hormonales del comportamiento social. Alianzas cruzadas similares entre artistas y científicos se están replicando en varios campos artísticos en los últimos años (figura 6).

Sin duda, podríamos decir que este regreso al enfoque sobre el individuo está en deuda con la fenomenología de posguerra. La comprensión de Maurice Merleau-Ponty de la experiencia corporal en la década de 1950, por ejemplo, surge como una respuesta a la alienación y aniquilación del sujeto, un intento de recuperar al ser humano frente a su pérdida como objeto de la acción sufrida en los albores de la modernidad. Décadas más tarde, el trabajo de Eliasson situando al individuo en el centro de la experiencia, envolviendo su cuerpo con efectos cromáticos y movimientos táctiles, nace como una reacción a lo virtual y lo superficial, leyendo de las reacciones y reflexiones de sus ocupantes y de cómo perciben, sienten, responden y (en ocasiones) disfrutan de la experiencia.

Tal y como estos artistas han planteado, existe un factor que desafía las visiones tradicionales de la cultura abriendo nuevos campos como es nuestra mayor comprensión de la plasticidad neuronal o la capacidad del cerebro para alterar su conexión neuronal en respuesta a las condiciones ambientales. Hasta hace poco, asumíamos que el crecimiento del cerebro se detenía en la madurez física. Ahora se empieza a asumir que los artefactos tecnológicos presentes en nuestro entorno perceptivo, a través de su impacto en nuestras estructuras cognitivas, pueden cambiar radicalmente la forma en que percibimos o incluso pensamos sobre las cosas a lo largo de nuestra vida.

El espacio invisible. Hacia una nueva arquitectura hormonal

En una exhibición entre los años 2003 y 2004, un total de dos millones de personas acudieron a la Tate Modern de Londres para contemplar *The Weather Project*, el conocido proyecto de Olafur Eliasson dentro de la imponente Turbine Hall del museo (figura 7). Al entrar en este espacio el visitante podía ver cómo su perímetro permanecía en la oscuridad, sus límites aparentemente se habían desvanecido por una atmósfera brumosa que se asemejaba a la habitual niebla de Londres. En realidad, una neblina artificial bombeada desde unas toberas se presentaba ante el visitante. Delante, en el extremo más alejado de la sala, y a una altura de unos 27 metros, pendía una gigante circunferencia amarilla como un oscuro sol de invierno. Disfrutando de la luz del sol artificial - y sin calor - propuesto por Eliasson, decenas de visitantes cautivados yacían en el frío suelo, buscando sus pequeños reflejos en el techo, en lo alto. Así, muchos interactuaban con la propia exhibición, reuniéndose en patrones humanos de formas abstractas, símbolos o palabras deletreadas (figura 8). Sólo unos años antes (en 1997), Eliasson había trabajado alterando nuestra percepción con *Room for one colour* (figuras 9 y 10), un espacio libre de objetos pero lleno de una luz amarilla que parecía casi sólida en su densidad cromática. Emanando de un banco de bombillas de monofrecuencia, el tono denso empapaba el espacio vacío y a sus habitantes en una niebla teñida de amarillo. El efecto era tal, que al mismo tiempo que experimentamos el color amarillo, también estamos compensando neurológicamente la falta de otros colores en la habitación. Como resultado, cuando se miraba a través del espacio hacia la siguiente galería ésta parecía que, en el resplandor de la excitación de la retina, estaba bañada en un morado oscuro (color complementario al amarillo) aunque las paredes eran en

¹⁰ KUO, Michelle. ‘More than a feeling’. En: ELIASSON, Olafur. **Experiencie**. Londres: Phaidon, 2018. p. 16

realidad blancas. Como en las *Cells* de Irwin y Turrell, los visitantes disfrutaban de experiencias extremas, expandiendo su estado cognitivo y emocional, intensificando sus sentidos.

No en vano, Eliasson – al igual que muchos de los mejores artistas de cada generación – han tomado nota en numerosas ocasiones de los nuevos descubrimientos y los nuevos modelos de nuestros campos ambientales.

Por su parte, los arquitectos no han sido entrenados para abordar el tema de la luz o la atmósfera con una intensidad tan *epifánica*. No obstante, las cualidades evanescentes, diáfanas y luminiscentes de este medio, en combinación con su poder transformador sobre los materiales, han estado siempre presentes a lo largo la historia de la arquitectura. Una serie de arquitectos han sabido apreciar la noción de luz por sus potenciales valores tanto táctiles como materiales, y sus implicaciones en nuestra forma de entender las cosas.

Así, podemos situar al suizo Philippe Rahm como uno de los arquitectos que, a raíz de experiencias anteriores en el arte como hemos visto, han llevado estas ideas más allá. Rahm ha concebido sus proyectos arquitectónicos como una forma de alterar ciertos aspectos del espacio, considerando todas sus posibles variables (luz, temperatura, presión, humedad) integradas en la atmósfera, así como los efectos fisiológicos que estos producen en el organismo dentro de una nueva manera de entender la arquitectura que podríamos llamar como *fisiológica*¹¹ (u hormonal). Él mismo sitúa su interés en los elementos invisibles del espacio y las reacciones fisiológicas del cuerpo humano a ciertos efectos ambientales¹².

“El conocimiento emergente de los mecanismos neurológicos y endocrinos que actúan dentro de nuestro cuerpo nos ofrece un campo de acción esencial en el marco actual de la evolución humana.

Un campo de acción que se extiende de lo visible a lo invisible, de lo extracorporal a lo corporal. Entrando en el cuerpo, estimulando el sistema endocrino.”¹³

Al igual que los artistas citados, son conocidos los trabajos de Rahm con el neurobiólogo Jean Didier-Vincent en los que tratan de evaluar las posibilidades químicas, biológicas y electromagnéticas de los elementos arquitectónicos, comprender estos vínculos físicos entre el espacio del organismo y extender el campo de la arquitectura desde la definición de un clima fuera de la estimulación del cuerpo. En sus proyectos más recientes, a modo de investigaciones científicas, la concepción del espacio no se limita a sus dimensiones métricas y semánticas sino a la posibilidad de cruzar la arquitectura con la ecología, la química o los fenómenos climáticos para definir una estructura espacial compleja. Así, los modelos científicos enriquecen su

¹¹ “Deberíamos reevaluar el campo de la arquitectura en un sentido más amplio, extendiéndolo a otras dimensiones, otras percepciones, de lo fisiológico a lo atmosférico, de lo sensorial a lo meteorológico, de lo gastronómico a lo climático”. RAHM, Philippe. ‘Edible architecture’. En: VV.AA. **Cognitive architecture. From biopolitics to noopolitics. Architecture & mind in the age of communication and information**. Rotterdam: 010 Publishers, 2010. p. 3919

¹² “Mi interés por el clima comenzó a fines de la década de 1990 con la exploración de los elementos invisibles del espacio, vinculados a nuevas tecnologías como teléfonos móviles, pantallas de computadora o el *electrosmog*, y las reacciones fisiológicas del cuerpo humano. Primero me interesé en temas como el efecto de la luz en el cuerpo y sus reacciones fisiológicas, que más tarde llevaron a otros intereses como la percepción del calor y la humedad relativa”. VV.AA. ‘Physiological Atmospheres’. García-Germán, Javier; Rahm, Philippe (eds.). En: GARCÍA-GERMÁN, Javier. **Thermodynamic Interactions**. Barcelona: GG, 2017. p. 60

¹³ VV.AA. Décosterd & Rahm: physiological architecture = architecture physiologique. Basilea: Birkäuser, 2002.

arquitectura, que en el proceso transforma los esquemas ambientales convencionales y perfila nuevos tipos de espacio.

Prueba de ello es el *Hormonorium* (figuras 11 y 12). Junto con Jean-Gilles Décosterd, Rahm presentó el *Hormonorium* como el Pabellón Suizo dentro de la octava edición de la Bienal de Arquitectura de Venecia en 2002. El proyecto perseguía la desaparición de los límites físicos entre el espacio y el organismo, tal y como lo plantean la biología y la neurociencia.

El *Hormonorium* es un conjunto de dispositivos fisiológicos que actúan sobre los sistemas endocrino y neurovegetativo. En este sentido, puede verse como una representación fisiológica de un entorno alpino, que se ingiere, mediante la respiración, a través de la retina y la dermis.

El deslumbrante y falso suelo luminoso se realiza con plexiglás para permitir el paso de la luz UV. Está compuesto por 528 tubos fluorescentes, que emiten una luz blanca que reproduce el espectro solar, con UV-A y UV-B. Esta luz brillante de entre 5.000 y 10.000 lux estimula la retina, que transmite información a la glándula pineal que causa una disminución en la secreción de melatonina. Al reducir el nivel de esta hormona en el cuerpo, este entorno nos permite experimentar una disminución en la fatiga, un aumento probable en el deseo sexual y la regulación de nuestros estados de ánimo. Debido a la presencia de UV-A, el *Hormonorium* era un ambiente de bronceado, mientras que los rayos UV-B permiten la síntesis de vitamina D.

El aumento del nivel de nitrógeno en el *Hormonorium* reduce el nivel de oxígeno del 21% al 14,5%, lo cual podemos encontrar en altitudes de hasta 3.000 metros. Este espacio ligeramente enrarecido causa una ligera hipoxia, que puede manifestarse inicialmente en estados clínicos como la confusión, la desorientación o un comportamiento extraño, pero también una ligera euforia debida a la producción de endorfinas. Después de unos diez minutos, hay un aumento ‘natural’ medible en eritropoyetina (EPO) y niveles de hematocrito, así como un fortalecimiento de los sistemas cardiovascular y respiratorio. La eritropoyetina es producida por los riñones. Esta hormona proteica llega a la médula ósea, donde estimula la producción de glóbulos rojos, lo que aumenta el suministro de oxígeno a los músculos. Por lo tanto, la disminución del nivel de oxígeno tiene un efecto estimulante que puede mejorar las capacidades físicas del cuerpo hasta en un 10%.

El *Hormonorium* es, por lo tanto, un microclima que estimula el cuerpo fisiológicamente, al mismo tiempo que ofrece un nuevo modelo para un espacio público descontextualizado y no geográfico. Además, es un lugar de potencial transformación de nuestro rendimiento físico, que mediante la estimulación, modifica la condición fisiológica de nuestra naturaleza humana.

Convencidos de llegar hasta el final, Décosterd y Rahm propusieron meses más tarde en el Migros Museum de Zúrich un desplazamiento hasta los límites de lo posible. En esta ocasión el porcentaje de oxígeno se redujo al 6%. Un lugar cercano al momento de la muerte, cuando el corazón, que ha parado de latir, deja de suministrar al cerebro el oxígeno necesario para su funcionamiento: del 21% de oxígeno hasta el 0%. “Es un espacio donde se desencadenan una serie de reacciones hormonales y neurológicas que ocasionan delirios, alucinaciones visuales y auditivas, y tal vez lo que podemos entender como una iluminación mística, *near death experience*”¹⁴. Espacios en la frontera de lo perceptible.

¹⁴ RAHM, Philippe. “Arquitectura como desplazamiento climático y temporal”. En: VV.AA. **Breathable**. Díaz Moreno, Cristina; García Grinda, Efrén (eds.). Madrid: UEM, 2009.

Conclusión

Si las estrategias que trabajan con la luz y la atmósfera experimentaron un notable declive durante la modernidad y sus sucesivos movimientos, la preocupación por las cualidades sensoriales parecen intensificarse hoy no sólo en el trabajo de arquitectos de largo recorrido como Steven HoII, Herzog & De Meuron o Peter Zumthor, sino también en los esfuerzos de firmas más jóvenes y contemporáneas como SANAA (Sejima y Nishizawa y Asociados), Diller Scofidio o R&Sie. Tal interés demuestra la existencia de una nueva manera de operar en sus proyectos.

Estas estrategias no sólo han tratado con las nuevas cualidades materiales del entorno, también estructuran nuestro sentido atmosférico o la forma en que experimentamos periféricamente el espacio. Si apenas nos encontramos en el umbral de tal comprensión neurológica y sus implicaciones en nuestras estructuras cognitivas, una vez más el arte y sus colaboraciones interdisciplinarias ofrecen un ejemplo instructivo de cómo se podría considerar más seriamente la ‘atmósfera’. Siguiendo con estas ideas, Eliasson siguió trabajando a partir de 2009 en una serie de salas en el renovado Museo del Siglo XXI de SANAA de Arte Contemporáneo en Kanazawa¹⁵, donde volvió a los temas atmosféricos conocidos de la luz, la sombra, el color y la niebla.

Fenómenos como el cambio climático han obligado a los arquitectos a repensar de nuevo la arquitectura, a desviar su enfoque desde un enfoque puramente visual y funcional hacia otro que atiende a aspectos más sensibles y a los relacionados con el clima. Deslizándose de lo sólido a lo vacío, de lo visible a lo invisible, de la composición métrica a la composición térmica, la arquitectura ha comenzado a abrir dimensiones adicionales, más sensuales, más variables en las que los límites se desvanecen y los sólidos comienzan a evaporar (figuras 13 y 14). Su tarea ya no consiste en construir imágenes y funciones, sino abrir climas e interpretaciones. A gran escala, esta arquitectura meteorológica explora el potencial atmosférico y poético de las nuevas técnicas de construcción: “Ejemplos más dirigidos hacia la obtención de una congruencia y economía sensoria – en lo táctico, en lo háptico – que técnica o constructiva. Las texturas, la temperatura del color reflejado, la sonoridad de la estancias regirán los criterios selectivos”¹⁶. A nivel microscópico, explota nuevos dominios de la percepción a través del contacto con la piel, el olfato y las hormonas. Entre lo infinitamente pequeño de lo fisiológico y lo infinitamente vasto de lo meteorológico, esta arquitectura se ha atrevido a construir intercambios sensuales entre el cuerpo y el espacio. “Una materialidad desinhibida y sensual, más táctil que tectónica”¹⁷.

Para Harry F. Mallgrave, “podría resultar de relevancia para los arquitectos nuestra mayor comprensión de la emoción. No tanto como el hecho específico de que un edificio pueda evocar en nosotros una respuesta, sino en un sentido estrictamente biológico que define la emoción como un sistema de valores (valencia) en evolución a través del cual los humanos, como todos los animales, lo toman y, con ello, evalúan las condiciones del entorno”¹⁸. Ello unido a nuestra respuesta neuro-fisiológica al entorno a través de múltiples sentidos corporales, interconectados, hace que las emociones estén profundamente arraigadas en cada experiencia arquitectónica desde el principio. Así, las emociones – añade - codifican si un ambiente es agradable o no en un primer contacto

¹⁵ https://www.kanazawa21.jp/data_list.php?g=97&d=48&lng=e

¹⁶ ÁBALOS, Iñaki. La casa fenomenológica. En: **La Buena Vida**. Barcelona: GG, 2000.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ MALLGRAVE, Harry Francis. **Architecture and embodiment**. Nueva York: Routledge, 2013.

con el mismo, independientemente de si se presenta dentro de un aderezo tradicional o de vanguardia.

Con todo esto: ¿Es posible imaginar fenómenos corporales y extra-corporales, por ejemplo, como nuevas herramientas para la composición arquitectónica? ¿Podrían el vapor, la temperatura o la luz convertirse en los nuevos ladrillos de la construcción contemporánea?

Si, como hemos podido ver, estos artistas han sabido explotar sus recursos y han conseguido estimular la percepción de sus espectadores - recibiendo de ellos una respuesta, una interacción - las preguntas que a partir de aquí se plantean en cuanto a la arquitectura son: ¿En qué niveles se desarrolla esta experiencia arquitectónica? ¿Cuáles pueden ser las implicaciones de las nuevas tecnologías en nuestra forma de percibir hoy nuestro entorno construido? ¿Podemos entender una nueva arquitectura a través de los artefactos tecnológicos? ¿Cómo podemos vincular la materialidad, la luz, la temperatura o la humedad en nuestros estudios perceptivos sobre la arquitectura?

Como se ha planteado, existe una fértil relación entre los descubrimientos con los que estos artistas han trabajado desde la segunda mitad del siglo XX y un reciente interés de los arquitectos por rescatar estas ideas. Así, podemos decir que los arquitectos están empezando a comprender no sólo la complejidad biológica de nuestra naturaleza corporal, sino también nuestra profunda implicación con el entorno físico en general.

Aun así, hemos visto cómo algunas de estas propuestas arquitectónicas se concentran en investigaciones, o son expuestas en bienales - si bien el propio Rahm está explorando e implementando los primeros resultados sobre algunos proyectos cotidianos (como el apartamento para un joven en Lyon - figuras 15 y 16) - cabe cuestionarnos si esta arquitectura 'atmosférica' puede tener cabida en nuestro día a día. Quizá podría generar un cambio de paradigma, una nueva manera entender la arquitectura que nos rodea.

Bibliografía

ELIASSON, Olafur. **Experience**. Londres: Phaidon, 2018.

MALLGRAVE, Harry Francis. **Architecture and embodiment**. Nueva York: Routledge, 2013.

MALLGRAVE, Harry Francis. **From Object to Experience**. Londres: Bloomsbury, 2018.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Lo visible y lo invisible**. Consigli, Estela; Capdevielle, Bernard (trads.). Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

VV.AA. **A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967–1971**. Tuchman, Maurice (ed.). Los Ángeles: LACMA, 1971.

VV.AA. **Décosterd & Rahm: physiological architecture = architecture physiologique**. Basilea: Birkäuser, 2002.

VV.AA. **James Turrell: Perceptual Cells**. Svetska, Jiri (ed.). Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 1992.

VV.AA. **Mind in architecture**. Pallasmaa, Juhani; Robinson, Sarah (eds.). Cambridge: MIT Press, 2017.

VV.AA. **Olafur Eliasson: Take your time**. Grynsztejn, Madeleine (ed.). San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 2007.

VV.AA. **Phillippe Rahm architectes: Constructed Atmospheres**. Scuderi, Massimiliano (ed.). Milano: Postmedia books, 2014.

VV.AA. **Sensory deprivation: fifteen years of research**. Zubek, John P. (ed.). Nueva York: Meredith Corporation, 1969.

Figuras

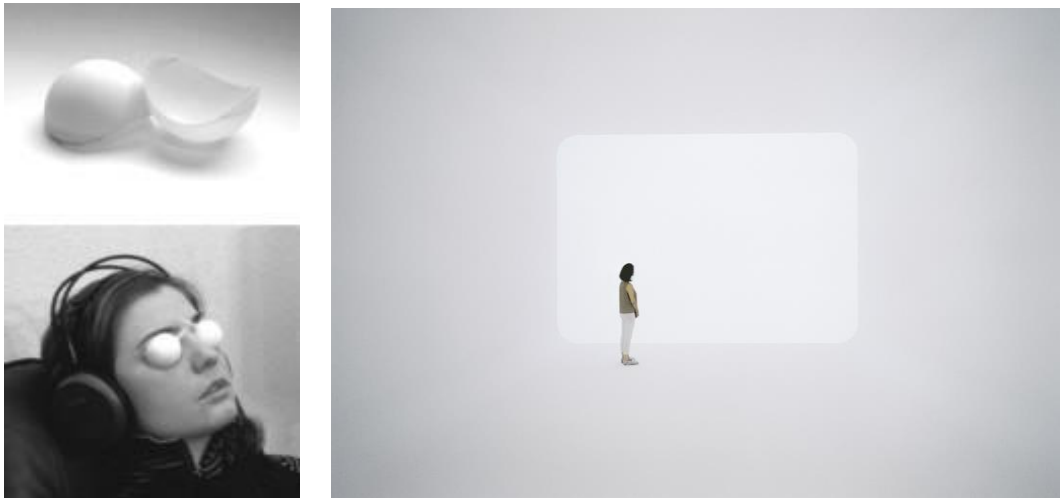


Figura 1- Ganzfeld experiment. Fuente: www.jamesturrell.com



Figuras 2 y 3 - James Turrell y Robert Irwin en la cámara anecoica durante su colaboración con la Garrett Corporation. Fuente: VV.AA. *A Report on the Art and Technology Program of the Los Angeles County Museum of Art, 1967-1971*. Tuchman, Maurice (ed.). Los Ángeles: LACMA, 1971.



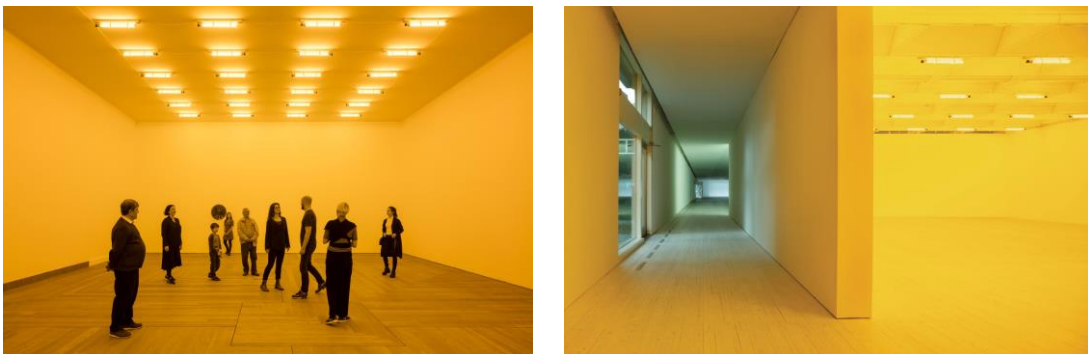
Figuras 4 y 5. Perceptual cells. Fuente: [Fuente: www.jamesturrell.com](http://www.jamesturrell.com)



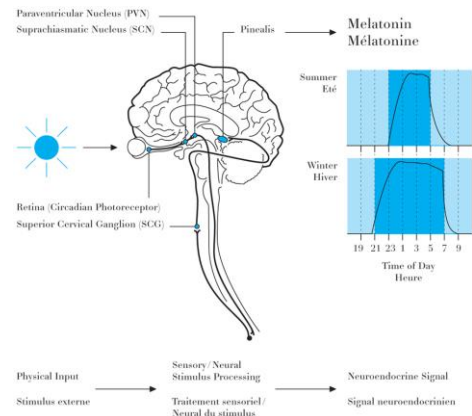
Figura 6. Your blind movement, 2010. Fuente: www.olafureliasson.net / Jens Ziehe (fot.)



Figuras 7 y 8. The Weather Project, 2003. Fuente: www.olafureliasson.net / Andrew Dunkley & Marcus Leith (fot.)



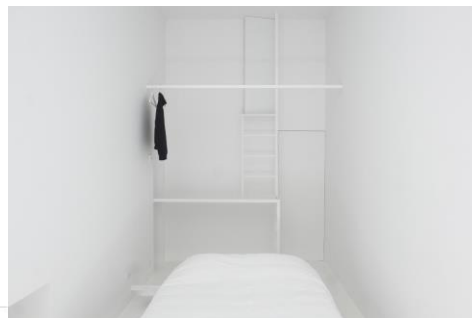
Figuras 9 y 10. Room for one colour, 1997. Fuente: www.olafureliasson.net / Anders Sune Berg (fot.)



Figuras 11 y 12. Hormonarium, 8ª Bienal de Arquitectura de Venecia, 2002. Décosterd & Rahm, asociados. Fuente: www.philipperahm.com



Figuras 13 y 14. Swiss Expo 2002, Yverdon-les-Bains, Suiza. Diller & Scofidio + Renfro. Fuente: www.dsny.com



Figuras 15 y 16. Apartamento para un joven doctor, 2011, Lyon. Philippe Rahm architectes. Fuente: www.philipperahm.com

Notas curriculares

Ana Costa Rosado Investigadora e bolsista de doutoramento em Arquitetura na Universidade de Sevilha e Campo Arqueológico de Mértola (CAM/CEAACP), financiada pela FCT (Portugal), com o tema “A casa urbana tradicional no Alentejo: tipos, evolução e materialidade”. Afiada no grupo de investigação HUM-700 “Patrimonio e Desarrollo Urbano Territorial en Andalucía” da Universidade de Sevilha. Mestre em Arquitetura pelo Instituto Superior Técnico (2013) com a dissertação “A habitação característica do Antigo Regime na encosta de Santana: Tipologias e Modos de habitar”. Temas de investigação da arquitetura doméstica, a habitação tradicional e técnicas de construção pré-industriais. Intercâmbio ao abrigo do programa Erasmus em 2011/2012 na Technische Universität Graz, Graz, Áustria. Bolsista no projecto “Arquitectura Tradicional da vila e do termo de Mértola” (CAM/InAlentejo) (2015).

Ana Nevado é Mestre em Arquitetura (2009), Doutora em Arquitetura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos (2018) pelo ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa e Investigadora Integrada no DINÂMIA’CET-IUL. Paralelamente, desempenha atividade profissional como Arquitecta na Administração Pública.

Carlos Quintáns Eiras (Muxía, 1962) – Arquitecto. Doctor en Arquitectura bajo la investigación doctoral “*Arquitectura del Secado*” (2015) y Profesor del Departamento de Construcción de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de la Coruña (1990 – Actualidad), Profesor de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela Internacional de Arquitectura de Cataluña en Barcelona (2002 – 2005) y en la Escuela de Arquitectura de Navarra, Profesor invitado en universidades de ámbito nacional e internacional, a través de ponencias y colaboraciones. Fue miembro del estudio Quintáns Raya Crespo hasta 2002, para posteriormente establecer su propio estudio con sede en La Coruña. Codirector de la revista monográfica Archives desde 2018, Tectónica desde 1996 y de la web Tectonicablog desde su creación en 2009. Codirector de la revista Obradoriro en los números 33 y 34. Coordinador de los Premios ENOR y de A CIDADE INTUÍDA (2011). Comisario junto con Iñaqui Carnicero, del Pabellón Español en la BIENAL DE VENEZIA (2016), galardonado con el León de Oro. La docencia, la investigación, difusión y la construcción son un todo continuo en su trayectoria, que ha sido reconocida por su labor editorial con diversos galardones, como el Premio de la Feria Internacional de Editoriales y Revistas de la Arquitectura (FIERA 2013), Premio SANTIAGO AMÓN de publicaciones del COAM, Premio de Comunidad de Madrid (2002). Su obra construida ha sido ampliamente publicada, asimismo ha sido objeto de reconocimiento, obteniendo premios como el FAD (2011), Mención especial de la BIENAL DE ARQUITECTURA ESPAÑOLA, MIES VAN DER ROHE (2011), Premio COAG de Arquitectura Interior (2006) y Obra nueva (2001), Premio internacional de Arquitectura de Madera, Premio JULIO GALÁN CARVAJAL de Arquitectura (2002), entre otros. Entre su obra construida destacan la Vivienda Unifamiliar en Mera (La Coruña, 1995); Cafetería de la playa Balarés (Ponteceso, 1996-1999); Piscina en la Laracha (La Coruña, 1998-2000); Vivienda Alejandro Vázquez (Sada, 2000), San Cosme de Barreiros (Lugo, 2002-2005); Vivienda en Gandarío (Bergondo, 2006) Casa en Paderne do Courel (Lugo, 2009-2010).

Catarina Pires vive e trabalha em Lisboa. É doutoranda em Estudos Artísticos – Arte e Mediações na FCSH-UNL e investigadora no IHA (FCSH-UNL). É Mestre em Estudos Curatoriais pelo Colégio das Artes em Coimbra (2016) e licenciada em Ciências da Cultura pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. É investigadora, curadora e ensaísta. Colaborou com instituições como a Haus der Kulturen der Welt e a Künstlerhaus Bethanien e os seus interesses de investigação são artes visuais contemporâneas e activismo artístico. Actualmente desenvolve investigação sobre resistência e o contexto laboral nas práticas artísticas contemporâneas.

Cristina Pratas Cruzeiro é investigadora integrada do IHA-FCSH e bolsreira de Pós-Doutoramento da FCT com o projecto “Colaboração e Colisão: Intervenção pública e política da arte”. Entre 2008 e 2018 foi Professora Convidada na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. Desenvolveu o doutoramento em Belas Artes, na Especialidade de Ciências da Arte com a tese "Arte e Realidade: Aproximação, diluição e simbiose no século XX" e o Mestrado em Teorias da Arte com a dissertação "A caminho da dissolução: A problemática da autoria na arte contemporânea". Foi bolsreira de Doutoramento da FCT entre 2008 e 2012 e ao abrigo do Programa Sócrates-Erasmus, na Facultat de Geografia i Història, Universitat de Barcelona, Espanha. Como investigadora, tem participado em congressos, conferências e workshops, com comunicações referentes à sua área de especialização e tem publicado diferentes artigos em revistas de natureza científica e académica em Portugal e no estrangeiro.

David García-Louzao Araújo (Pontevedra, 1989) – Arquitecto ESAYT, UCJC. Máster y Candidato a Doctor en Proyectos Arquitectónicos Avanzados de la Universidad Politécnica de Madrid. Combina su trayectoria académica con la profesional desde 2013, en diferentes estudios de ámbito nacional e internacional, en 2017 funda el estudio IZID Arquitectos junto a Estíbaliz Sierra Alegre (Vitoria-Gasteiz) con sede en Madrid. Ha sido galardonado con becas por su alto rendimiento académico como la Beca ARQUIA (2016), Beca Santander CRUE-CEPYME, entre otras. Su trayectoria ha sido premiada a través de su trabajo en diferentes concursos internacionales IS ARCH (2014, 2015), OPENGAP (2015), RETHINKING (2016), en concursos nacionales como SCHINDLER (2013), DTF (2016) entre otros y su Proyecto Final de Carrera titulado “*Vertical Quitus Museum*” ha sido publicado en la revista Designing The Future nº13. Ha colaborado en el ámbito docente en el departamento de proyectos arquitectónicos de la ETSAM (UPM), como profesor adjunto de apoyo a la docencia en las asignaturas de Proyectos 1 y 2 (2016,2017), y en el seminario Territorio Habitado de postgrado del MPAA (2019), ha participado como ponente en el Máster de Proyectos Arquitectónicos Avanzados con la conferencia “*Geometrías Costeras. Estratificación arquitectónica de las infraestructuras de un territorio productivo*” y paralelamente desarrolla una investigación sobre las infraestructuras productivas del litoral de Galicia, estudiando los intercambios y transferencias entre la acuicultura y la arquitectura.

Gabriel Ruiz Cabrero es doctor arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid (ETSAM), Catedrático Emérito de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad Politécnica de Madrid (UPM). Fue Director del Departamento de

Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM entre 1998 y 2007. Ha sido profesor invitado en las Universidades de Columbia, Harvard, en el Politécnico de Milán, en la Escuela de Arte de Glasgow (GSA) y en la Escuela de Diseño de Rhode Island (RISD). En 2009 obtuvo el Premio Nacional “Ciudades Patrimonio de la Humanidad” junto a Gabriel Rebollo por su proyecto de restauración en la Mezquita-Catedral de Córdoba. Desde 2008 hasta 2016 ha sido el director del grupo de investigación Nuevas Técnicas Arquitectura Ciudad (NuTAC) de la UPM. Ha publicado varios libros entre los que destacan *Spagna, Architettura 1965-1988* editado por ELECTA (1989), *Una tesis dibujada* de Ediciones Pronaos (1993), *L'arquitectura i l'art dels anys 50 a Madrid* editado por Fundación La Caixa (1996), *The Modern in Spain* editado por The MIT press (2001) y *Dibujos de la Catedral de Córdoba, Visiones de la Mezquita* editado por el Cabildo Catedral de Córdoba (2009). Entre 1980 y 1986 fue director de la revista *Arquitectura* editada por el COAM y ha publicado más de 100 artículos en diversas publicaciones nacionales e internacionales. Entre sus obras como arquitecto cabe mencionar la Sede del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Occidental en Sevilla junto a Enrique Perea, la Restauración de la Mezquita-Catedral de Córdoba, (desde 1978 hasta hoy) junto a Gabriel Rebollo y Sebastián Herrero, el Proyecto de Accesibilidad a las Cubiertas de la Catedral de Málaga (2015), la Restauración de la Colegiata de Santillana del Mar en Cantabria (2002), del Convento de las Bernardas de Alcalá de Henares (2009) y de la Torre de los Luxanes en Madrid (2015).

Gustavo Silva Val-Flores Licenciado (2002) em História de Arte pela Universidade Nova de Lisboa, licenciatura que complementou com um mestrado em Recuperação do Património Arquitectónico e Paisagístico, na Universidade de Évora (2009). Desenvolveu na sua dissertação o tema “O Paço Real de Évora: Apogeu e Declínio de um Espaço Régio”, sob a orientação da Prof.^a Dr.^a Aurora Carapinha, que terminou com a classificação de Muito Bom. Encontra-se actualmente a desenvolver a sua tese de Doutoramento pela Universidade de Évora, com o tema “Das casas das elites locais de Évora entre o século XV e o início do século XX: Módulo e escala arquitectónica na diacronía do espaço e tempo”, tendo como instituição de acolhimento e com a qual colabora activamente, o Centro de História de Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora (CHAIA). Tem como principais áreas de estudo a evolução urbana e arqueología virtual, sobre os quais tem desenvolvido um extenso trabalho ao nível da virtualização do património e recriações virtuais de vários locais do Centro Histórico de Évora. Desde 2012, tem-se especializado no campo da utilização das novas tecnologias ao serviço da Museologia e Virtualização do Património, sendo o representante do Município de Évora numa equipa multidisciplinar que tem como objectivo a reconstituição tridimensional do espaço classificado como Património da Humanidade em 5 períodos históricos distintos.

Inês Rocha de Sousa é mestre em Arquitetura pelo ISCTE-IUL em 2018, com dissertação de mestrado “Uma paisagem perdida: Piscinas do Cais da Santinha” e “Muxarabis, rótulas e gelosias: o caso de Alfama e Mouraria”. Colaborou com o atelier LAMDA em diversos períodos e atualmente colabora com o atelier BUGIO.

Isabel Rodríguez Martín es arquitecta por la ETSAM e investigadora del grupo de investigación Nuevas Técnicas Arquitectura Ciudad (NuTAC) de la Universidad

Politécnica de Madrid. Ha sido personal Investigador en Formación dentro del programa FPU del Ministerio de Educación. Su tesis doctoral se centra en el estudio de la evolución y transformación de barrios modernos de vivienda social en Europa desde una perspectiva morfológica. El objetivo de la tesis es definir criterios de intervención e instrumentos de proyecto que permitan identificar y conservar los valores de este patrimonio construido, asumiendo su necesaria transformación en el tiempo. Participa desde 2009 en varios proyectos de investigación, entre los que destaca el más reciente del Plan Nacional de I+D Excelencia “Vivienda social y regeneración urbana en América Latina”. Ha sido comisaria de las exposiciones “I+D+VS: futuros de la vivienda social en 7 ciudades” y “A pie de calle: Vivienda social y regeneración urbana”, promovidas por el Ministerio de Fomento, montadas en Madrid, Lima y Guayaquil, y “Arquitectura de Vivienda Social en la Ciudad Iberoamericana” inaugurada en Buenos Aires y editora de sus catálogos homónimos. Ha sido ponente en distintos congresos internacionales como Docomomo 14th International Congress, Primer Congreso Iberoamericano de Historia Urbana, CAH20thC International Conference on Intervention Approaches for 20th Century Architectural Heritage o el XXVIII Congress IAHS World Congress on Housing. Su trabajo ha sido publicado en varias revistas internacionales como revistas como *ARKINKA*, *ZARCH*, *REIA* o *ESTOA*. Además, ha sido profesora visitante e investigadora en TU-Delft, en la Universidad Nacional de Rosario en Argentina y en la Universidad La Sapienza de Roma.

José Manuel de Andrés es arquitecto y Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados por la ETSAM, donde actualmente desarrolla su investigación doctoral bajo el título “Paisajes en Red. Infraestructura y ecología urbana en la era de la ciudad global”. Ha participado como conferenciante en diversos talleres como “Infrastructure Architecture” (College of Architecture at Texas Tech University / ETSAM), dirigido por Juan Herreros, Jacobo García-Germán y Rafael Beneytez o “Peepshow London” (AA International Summerschool), dirigido por Rafael Beneytez y ha dirigido junto a Arquitectura Subalterna el taller “Tecno Rebel Bodies” (Kosovo Architecture Festival). Sus trabajos han sido publicados en revistas como *Displacements*, *Arquitectura* (Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid), *Archifutures* (Vol.4: Thresholds) o *COCA17* y ha formado parte de diversas exposiciones internacionales como la Trienal de Arquitectura de Oslo (2016), La Bienal de Arquitectura de Venecia (2016, 2018), el evento europeo *Future Architecture* (2017), la XX Bienal de Arquitectura de Chile (2017) y la Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo (2018). Ha obtenido diversos reconocimientos europeos en certámenes como *EUROPAN13*, *EUROPAN14* o el concurso de ideas para repensar el futuro de la Puerta del Sol de Madrid “*PIENSASOL*”.

José María Sánchez García (Badajoz, 1975) – Arquitecto. Doctor en Arquitectura bajo la investigación doctoral “*El Caso Bath*” (2016) y Profesor Titular del Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid y ha sido profesor invitado en la Academia de Arquitectura de Mendrisio, en la Universidad ETH de Zúrich, en la IUAV de Venecia, en la Universidad de Cornell en Nueva York y realizó conferencias en varias universidades nacionales e internacionales como en el RIBA-Royal Institute of British Architects donde ha sido nombrado miembro honorífico. Funda su estudio de

arquitectura en 2006 con sede en Madrid, desarrollando concursos internacionales de arquitectura. Ha sido galardonado con premios de reconocimiento como el Primer Premio BSI Swiss Architectural Award (2014), Premio AR+D Architecture Review Awards (2011), Premio Architectural Record's Design Vanguard (2009), Premio Europeo de Arquitectura PHILIPPE ROTTHIER (2011), Primer Premio BEAU Bienal Española de Arquitectura y Urbanismo, Primer Premio BIAU Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo, Primer Premio ENOR (2017, 2014), Primer Premio COAM Luis Mansilla (2016), Premio A+ (2012), Premio Veteco-Asafave (2010), Premio FAD (2010), entre otros. Su trabajo ha sido ampliamente publicado por numerosas revistas y publicaciones indexadas nacionales e internacionales, como en CROQUIS, ARQUITECTURA VIVA, CASABELLA, ARCHITECTURAL REVIEW, A+U, DETAIL, ORIS, AZURE, ON DISEÑO, ARCHITEKTURE, RITA, 2G o SUMA. Entre su obra construida destacan el Entorno del Templo Romano de Diana (Mérida 2005-2008), Centro de Innovación Deportiva "El Anillo" (Cáceres 2008-2009), Centro de Remo (Alange 2008-2010), Fabrica de Montaje Eléctrico (Don Benito 2014-2016), Espacio de creación joven (Villanueva de la Serena 2006), Oficinas PRONAT Industria Agrícola (Don Benito 2006).

Juan Carlos Sancho Osinaga San Sebastián 1.957, es Doctor Arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Se graduó en 1.982 y obtuvo el título de Doctor en 1.992. Desde 1982 forman el estudio de arquitectura SANCHO-MADRIDEJOS. A lo largo de todos estos años su actividad profesional se complementa con su actividad docente. Ha sido profesor invitado y ha impartido Cursos, Masters, Conferencias y Clases Magistrales en varias universidades. Su obra ha sido difundida tanto a nivel nacional como internacional y ha sido expuesta, entre otras, en Petit Palais de Paris, Bienales de Arquitectura de Venecia, Qingpu y Buenos Aires, Museum of Modern Art de Nueva York (MoMA), National Building Museum de Washington, Museo Nacional de Shanghái, Palais de Tokio en Paris, RIBA en Londres y en diferentes exposiciones de arquitectura en Paris, Shanghái, Bogotá, Tokio, Verona, Madrid, Roma, Buenos Aires, Atenas.

Luis Navarro Jover Arquitecto por la Universidad de Alicante, Máster en Proyectos Arquitectónicos Avanzados (MPAA) y Doctorando en el Departamento de Proyectos de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. He sido asistente en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM así como profesor responsable de diferentes cursos y talleres sobre expresión gráfica en arquitectura. Desde 2004 he colaborado en diferentes oficinas de Alicante, Murcia y Madrid formando en 2012 mi propia oficina, LA ERRERÍA * ARCHITECTURE OFFICE (www.erreria.com). Mi trabajo ha sido reconocido, entre otros, con el 1er Premio en la Bienal Internacional de Cracovia 2017, el 2º Premio de Interiorismo del COACV 2015/2016, el 2º Premio Internacional de Arquitectura MATIMEX 2018, el 1er Premio de Arquitectura y Rehabilitación del COACV 2013/2014, así como diferentes participaciones en las Muestras de Arquitectura Reciente en Alicante organizadas por el CTAA; siendo este trabajo publicado en diferentes medios nacionales e internacionales.

Miguel Reimão Costa Professor Auxiliar na Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade do Algarve. Arquitecto (Faup, 1995) com doutoramento em arquitetura

(FAUP, 2009). Investigador do CEAACP-CAM (2009/...). Membro da Direção do Campo Arqueológico de Mértola (2013/...). Membro do CEPAC/UAlg (2013/...). Investigador Responsável pelos Projetos: “Evolução da arquitetura doméstica nas áreas de montanha do Mediterrâneo Ocidental: estudo comparativo (Tunísia/Portugal)” em colaboração, (Manouba/UAlg/ENAU/CAM, 2019/20); “Arquitetura e paisagem no Mediterrâneo Ocidental: Estudo integrado das áreas de montanha do Alto Atlas e do Rif” em colaboração, (UAlg/Cadi Ayyad/CEAACP, 2016/18); “Arquitetura Tradicional da Vila e do Termo de Mértola”, (CAM/UAlg, 2014/15); “Património Rural Construído do Baixo Guadiana”, (Odiana/Gtaa_Sotavento, 2003/04). Coeditor das Atas do “Congresso internacional da arquitetura tradicional no Mediterrâneo Ocidental” (CAM/Argumentum, 2015). Autor e coordenador entre outras das publicações “Casas e montes da Serra entre as extremas do Alentejo e do Algarve” (Afrontamento, 2014), “Mértola. Arquitetura tradicional da vila e do termo” (CAM, 2015), “O Algarve visto do céu” (Argumentum, 2005), “Património rural construído do Baixo Guadiana” (Odiana, 2004). Membro da Comissão Científica da candidatura de Mértola a Património da Humanidade (2015/...). Coordenador do Gabinete Técnico de Apoio às Aldeias do Algarve – Sotavento / Ccdr Algarve (2001/2004), com trabalho publicado em “GTAA Sotavento Síntese dos Trabalhos 2001-2007” (CCDR Algarve, 2008). Experiência profissional na área do projeto em arquitetura nos estúdios dos arquitetos Alexandre Alves Costa e Sérgio Fernandez no Porto (1992), Manuel Vicente em Macau (1994), Resolution: 4 Architecture em Nova Iorque (1996), GAT de Faro (1998/2001) e Cooptar em Faro (1995/2003). Prémio Municipal de Arquitetura de Faro 2017.

Milene Trindade (1983) licenciou-se em Artes Plásticas pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa em 2005. Estudou na Universidade Politécnica de Valência, onde fez o Master em Fotografia, Arte e Técnica e, posteriormente, no Instituto Politécnico de Tomar, onde fez o Mestrado em Fotografia, perfil de Conservação de Fotografia (2014). Neste contexto estagiou no Atelier de Restauration et de Conservation des Photographies de Paris. Trabalhou na empresa LUPA - Luís Pavão, Lda entre 2014 e 2015, dedicando-se à conservação de fotografia. De 2016 a 2018 foi docente na licenciatura de Fotografia no Instituto Politécnico de Tomar onde lecionou disciplinas sobre processos fotográficos históricos. Atualmente é doutoranda em História da Arte na Universidade de Évora pertencendo aos centros de investigação CHAIA e laboratório HERCULES. Integra a rede HERITAS – Estudos do Património. O seu projeto propõe o estudo histórico e material de ex-votos fotográficos na região do Alentejo com vista à sua conservação e valorização patrimonial, sendo apoiado por uma bolsa de doutoramento concedida pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

Nuno Magalhães nasceu a 13 de março de 1975 em Lisboa. Licenciou-se em Arquitetura na Faculdade de Arquitetura da Universidade Técnica de Lisboa (1999) e obteve o grau de Mestre em Cultura Arquitetónica Contemporânea no Instituto Superior de Ciências do Trabalho e da Empresa (2008). Em 1999 ingressa, em contexto do estágio académico, na Direção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais onde elabora vários projetos para diversas entidades estatais. Inicia a atividade liberal em 2000 e desenvolve, em coautoria com o arquiteto David Dionísio, diversos projetos de arquitetura, com especial relevo para o projeto de Remodelação e Ampliação da Sede da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Em 2001 integra os quadros da Câmara Municipal do Barreiro onde desenvolve diversos projetos para equipamentos municipais, dos quais

se destacam o projeto do Arquivo Municipal do Barreiro, em 2004, o projeto para a Piscina Municipal do Barreiro, em 2010, o projeto de ampliação e reabilitação dos Paços do Concelho do Barreiro, em 2011, e o projeto de reabilitação do Moinho Pequeno, em 2016. De 2007 a 2012, é membro do Conselho Técnico da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Em 2012 é eleito membro da Direção da Sociedade Nacional de Belas-Artes, presidida pelo Pintor José de Guimarães. Em 2013 publica o livro “Sociedade Nacional de Belas Artes – Centenário da Sede” e é curador da exposição com o mesmo nome. Em 2015 é reeleito membro da Direção da Sociedade Nacional de Belas-Artes, presidida pela professora Cristina Azevedo Tavares. Em 2017 passa a integrar os quadros do Ministério da Administração Interna, na Divisão de Património e Planeamento de Instalações, onde gere e acompanha o desenvolvimento de diversos projetos de instalações da PSP. Em 2018, iniciou o doutoramento em arquitetura dos territórios metropolitanos contemporâneos no ISCTE – IUL.

Paula André é doutorada em Arquitectura pelo ISCTE-IUL e mestre em História da Arte pela FCSH-UNL. Professora do Departamento de Arquitectura e Urbanismo do ISCTE-IUL; coordenadora da Área Científica de Teoria e História da Arquitectura e Urbanismo; docente no Mestrado Integrado em Arquitectura, no Doutoramento em Arquitectura dos Territórios Metropolitanos Contemporâneos, e no Mestrado em Empreendedorismo e Estudos da Cultura. Investigadora integrada e membro da Comissão Científica do Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território - DINÂMIA’CET-IUL, onde coordena a Linha Temática “Imagens das Realizações Materiais” do Projecto FCT “Fotografia Impressa. Imagem e Propaganda em Portugal (1934-1974)” – PTDC/CPC-HAT/4533/2014. Membro do Comité Editorial da Revista "Cidades, Comunidades e Territórios" editada pelo DINÂMIA’CET-IUL. Coordena o “Laboratório Colaborativo Dinâmicas Urbanas, Património, Artes. Seminário de Investigação, Ensino e Difusão” em parceria com Paulo Simões Rodrigues (Universidade de Évora), Margarida Brito Alves (Universidade Nova de Lisboa), Miguel Reimão Costa (Universidade do Algarve), Sergio Martin Blás e Nieves Mestre (Universidad Politecnica de Madrid). Investigadora colaboradora do Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora - CHAIA-EU. Membro da Asociación de Historiadores de la Arquitectura y el Urbanismo (AhAU).

Paulo Simões Rodrigues Doutorado em História da Arte, é Professor Auxiliar do Departamento de História da Universidade de Évora e Investigador Integrado do CHAIA - Centro de História da Arte e Investigação Artística da mesma universidade, do qual é Director desde 2012. Atualmente é também coordenador do Programa de Doutoramento FCT HERITAS - Estudos de Património (Universidade de Évora e Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa) e adjunto da comissão de curso do doutoramento em História da Arte da Universidade de Évora. As suas principais áreas de investigação científica: História e Teoria da Arte dos séculos XIX e XX, Historiografia da Arte, História da Arquitectura e do Urbanismo (séculos XIX e XX), História e Teoria do Património.

Ricardo Morais Sarmiento Licenciado (2016) em Arquitectura pela Universidade de Évora, encontra-se actualmente a desenvolver a tese de Mestrado intitulada "O azulejo na transformação do espaço arquitectónico em Portugal, séculos XVI-XVII: Contributo

para uma biografia", sob a orientação da Prof.^a Maria do Céu Tereno e pelo Prof. João Rocha. Têm como principais temas de estudo a evolução da arquitectura e a sua relação com arqueologia, sobre o qual têm dedicado vários trabalhos e investigações tanto a nível pessoal como profissional. Em 2017 foi contratado pela Câmara Municipal de Évora, onde têm desenvolvido um vasto conjunto de trabalhos de arqueologia, quase sempre associado a estruturas arquitectónicas, mas também trabalhos de levantamento e vectorização de estruturas arqueológicas.

Sergio Martín Blas es arquitecto y profesor ayudante doctor en el Departamento de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM. Obtuvo títulos de doctor en la IUAV (2007) y en la UPM (2011). Es coordinador del grupo de investigación NuTAC, y secretario académico del Programa de Doctorado en Proyectos Arquitectónicos Avanzados de la UPM (DPAA). Ha sido conferenciante, profesor invitado e investigador visitante en varias universidades: IUAV, TU-Delft, TU-Berlín, Cooper Union de Nueva York, KTH Estocolmo y La Sapienza de Roma. Comisario de las exposiciones “I+D+VS: futuros de la vivienda social en 7 ciudades”, “A pie de calle: vivienda social y regeneración urbana” (Arquería de los Nuevos Ministerios, Madrid), “Arquitectura de Vivienda Social en la Ciudad Iberoamericana” (itinerante desde 2016) y “Arte en la Calle: Madrid 2000-2018”. Investigador Principal de los proyectos “Holanda en Madrid” y “Arte en la calle”. Entre sus publicaciones científicas en revistas internacionales destacan artículos como “Housing and Urban Form in Spain: Recent Experiences” (*Lotus International*, 148, 2011), “If... you can dream and not make dreams your master: la Residencia de Estudiantes in Madrid” (*DASH*, 10, 2014) o “Robin Hood Gardens: casa e monumento” (*Rassegna di architettura e urbanistica*, 155, 2018).

Silvana R. Vieira de Sousa (1992). Licenciada em História da Arte pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto (2015) e Mestre em História da Arte Portuguesa pela mesma instituição de ensino (2017), tendo desenvolvido neste âmbito um estágio na Divisão Municipal de Museus e Património Cultural da Câmara Municipal do Porto. Actualmente é doutoranda em História da Arte e investigadora do Centro de História da Arte e Investigação Artística na Universidade de Évora. No ano de 2018 foi bolsreira de investigação do programa HERITAS - Estudos de Património (PD/BI/142934/2018), sendo presentemente bolsreira de doutoramento da Fundação para a Ciência e Tecnologia (SFRH/BD/147018/2019).

Susana C. Gaspar é investigadora, artista de teatro, professora e ativista. Licenciou-se em Ciências da Cultura – com especialização em Comunicação e Cultura na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Mestre em Educação Artística – especialização em Teatro na Educação, pela Escola Superior de Educação de Lisboa. Actualmente, é doutoranda em Estudos Artísticos – Arte e Mediações e Bolsreira de Investigação da FCT. Realizou várias formações em teatro e dança e iniciou a sua carreira profissional como atriz em 2008. Tem, ainda, formação em Educação para o Desenvolvimento, Educação Global e Direitos Humanos. Em 2011, encenou o seu primeiro espetáculo, “Lampedusa”, sobre os refugiados no mar mediterrâneo, após a sua visita à ilha. Desde então, dedica a sua investigação e criação artística a diversos temas de direitos humanos, como “Corpo-Mercadoria”, sobre tráfico de seres humanos, em 2014. Participou em residências artísticas no Líbano, Palestina, Alemanha, Áustria e em

conferências internacionais em Bruxelas, Joanesburgo e Tunis. Entre 2015 e 2017 foi Presidente da Direção da Amnistia Internacional Portugal. Desde 2016, leciona no Instituto Politécnico de Lisboa - Escola Superior de Educação, no domínio de Teatro. Já dirigiu vários projetos de intervenção comunitária e é também formadora em educação não-formal e educação para os direitos humanos.

Organização

Paula André DINÂMIA'CET-IUL/ISCTE-IUL

Nieves Mestre DPAA/ETSAM-UPM

Sergio Martín Blas DPAA /ETSAM-UPM

Rosa Ferré Matadero Madrid: Centro de Creación Contemporánea

Paulo Simões Rodrigues CHAIA/EU

Cristina Pratas Cruzeiro IHA/FCSH/NOVA

Margarida Brito Alves IHA/FCSH/NOVA

Miguel Reimão Costa CEAACP/UAlg

