Arquitectos Pioledo (1980-2006):

Apontamentos sobre um percurso pelas suas obras

Ana Carolina Oliveira Assunção
Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura
Ano Lectivo: 2013/2014
Orientadora: Arquitecta Maria Sofia Santos

Índice

Lista de imagens iv-ix

Agradecimentos xi

Resumo/*Abstract* xiv-xv

Texto da Arguência xviii-xxvii

Introdução 2-5

Objecto e tema 2

Objectivo e motivação 2-3

Método 3-4

Estrutura 4-5

1 O *atelier Pioledo* 8-43

1.1. Contextualização e génese 8-33

1.1.1. Debate arquitectónico vigente 8-24

1.1.2. Descentralização e inovação 25-29

1.1.3. Diversidade tipológica e sensibilidade ao quotidiano 30-33

1.2. Caracterização individual dos protagonistas 35-49

1.2.1. Albino Teixeira 35-37

1.2.2. António Belém Lima 37-41

1.2.3. Carlos Baptista 41-43

1.2.4. Carlos Santelmo 43-45

1.2.5. Graça Campolargo 45-47

1.2.6. Ricardo Santelmo 47-49

2 Apontamentos sobre as suas obras 52-159

2.1. Pluralidade de linhas de actuação 52-113

2.1.1. Narrativas da História 54-67

2.1.2. Ensaios de reacção ao Estilo Internacional 68-89

2.1.3. Objectos arquitectónicos como ícones 90-107

2.1.4. Edifícios recentes 108-113

2.2. Os *Arquitectos Pioledo* como estrategas urbanos 113-159

2.2.1. Concurso para a Expo'98 - Lisboa, 1992 (projecto não executado) 115-117

2.2.2. Construção de cenários urbanos em Vila Real 118-153

2.2.2.1. Portas da Cidade: marcação de uma entrada para o acesso à cidade via IP4 122-129

2.2.2.2. Desenho da rótula entre a Ponte do Corgo vs. Avenida Marginal 130-135

2.2.2.3. Expansão para Mateus, nascente 136-141

2.2.2.4. Centro novo: o núcleo interno ao Grande Circuito de Vila Real 142-153

2.2.2.5. Recta das Boxes: transição entre dois pedaços de cidade de diferentes escalas 154-159

3 Conclusão 163-169

Bibliografia 172-175

Créditos de Imagem 178-181

Anexos

Anexo I: Cronologia das obras dos *Arquitectos Pioledo* 185

Anexo II: Mapeamento de obras dos *Arquitectos Pioledo* em Vila Real 187

Lista de Imagens

I 001. Cartograma da produção das obras dos Arquitectos Pioledo no território, (2014), p.8
I 002. *Pavilhão de Portugal,* construído para a Exposição Internacional de Bruxelas, de Pedro Cid (Pedro Cid, 1958), [s.d.], p.12
I 003. *Casa de Ofir*, de Fernando Távora, (Fernando Távora, 1956), [s.d.], p.12
I 004. *Casa de chá da Boa Nova*, de Álvaro Siza Vieira, (Álvaro Siza Vieira, 1958), [s.d.], p.12
I 005. Capa de *A Nossa Casa*, de 1918, por Raul Lino, (Raul Lino, 1918), [s.d.], p.12
I 006. Capa de *Saber Ver a Arquitectura*, 1ª ed., de 1948, por Bruno Zevi, (Bruno Zevi, 1948), [s.d.], p.12
I 007. Capa de *Da Organização do Espaço*, de 2008 (1962), por Fernando Távora, (Fernando Távora, 1962), p.12
I 008. *Casa Sérgio Fernandez*, de Sérgio Fernandez, em Caminha, de 1973 (Sérgio Fernandez, 1973), [s.d.], p.12
I 009. *Casa Marques Guedes*, de Alves Costa e C. Cortesão, em Caminha, de 1975 (A. A. Costa e C. Cortesão, 1975), [s.d.], p.12
I 010. *Depois do Modernismo*, apresentada na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1983 ([s.a.], 1983), [2012], p.18
I 011. *Banco de Oliveira de Azeméis,* de Álvaro Siza, de 1971/74 (Álvaro Siza, 1974), [s.d.], p.18
I 012. *Casa Beires,* de Álvaro Siza, de 1973/76 (Álvaro Siza, 1976), [s.d.], p.18
I 013. *Cooperativa Domus,* de Álvaro Siza, de 1972/73 (Álvaro Siza, 1973), [s.d.], p.18
I 014. Capa de *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1ª ed., de 1966, por R. Venturi, (Robert Venturi, 1966), [s.d.], p.18
I 015. Diagrama de relação entre a fachada e o interior, de Robert Venturi, (Robert Venturi, 1966), [1984], p.18
I 016. Cartaz comemorativo da inauguração do *Bar Danças Favorita*, de António Belém Lima, em 1982 ([s.d.], 1982), [2012], p.18
I 017. Capa de *Autobiografía Científica*, de 1984, (1981), 1ª ed., por Aldo Rossi, (Aldo Rossi, 1984), [s.d.], p.18
I 018. Estudo para *Cemitério em Modena*, de Aldo Rossi, de 1972 (Aldo Rossi, 1972), [2008], p. 18
I 019. Estudo para *Teatro del Mondo*, em Veneza, de Aldo Rossi, de 1979 (Aldo Rossi, 1979), [s.d.], p. 18
I 020. *Teatro del Mondo*, em Veneza, de Aldo Rossi, de 1979 (Aldo Rossi, 1979), [s.d.], p. 18
I 021. Folha de rosto do artigo *Pioledo Arquitectos*, onde podemos observar na composição o logótipo dos *Arquitectos Pioledo,* (1985), p.26
I 022. Fotografia dos membros dos *Arquitectos Pioledo*, no artigo *Pioledo Arquitectos*, (1985), p.30
I 023. Esquiços do Instituto da Navegabilidade no Douro, de Albino Teixeira, (Albino Teixeira, 2001), [2003], p.36
I 024. Corte longitudinal pelo volume nascente do *IND*, (Albino Teixeira, 2001), [2003], p.36
I 025. Alçado sul dos dois volumes do *IND*, (Albino Teixeira, 2001), [2003], p.36
I 026. Alçado nascente do Instituto da Navegabilidade no Douro, (Albino Teixeira, 2001), [2003], p.36
I 027. Corte longitudinal pelo volume sul que mostra a intersecção dos dois corpos, (Albino Teixeira, 2001), [2003], p.36
I 028. Planta do piso térreo do *Instituto da Navegabilidade no Douro*, (Albino Teixeira, 2001), [2003], p.36
I 029. Planta do primeiro nível do *Instituto da Navegabilidade no Douro*, (Albino Teixeira, 2001), [2003], p.36
I 030. Esquiço do *Edifício Alexandre Cardoso*, de A. Belém Lima, (António Belém Lima, 1982), [s.d.], p.38
I 031. Axonometria da discoteca *A Favorita*, de A. Belém Lima, (António Belém Lima, 1982), [s.d.], p.38
I 032. Esquiço do *Centro de Dia*, em Mateus, de Carlos Baptista, (Carlos Baptista, 1986), [1991], p.40
I 033. Esquiço do *Centro de Dia*, em Mateus, de Carlos Baptista, (Carlos Baptista, 1986), [1991], p.40
I 034. Esquiço do *Centro de Dia*, em Mateus, de Carlos Baptista, (Carlos Baptista, 1986), [1991], p.40
I 035. Esquiço do *Edifício Romaria*, em Saudel/Sabrosa, de Carlos Baptista, (Carlos Baptista, 1984), [1987], p.40
I 036. Esquiços das *Piscinas Municipais*, em Santa Marta de Penaguião, de Carlos Baptista, (Carlos Baptista,1989), [1994], p.40
I 037. Esquiço para os interiores da discoteca *Ritmin*, de Carlos Santelmo, (Carlos Santelmo, 1989), [s.d.], p.42
I 038. Esquiço para os interiores da joalharia *Gift*, de Carlos Santelmo, (Carlos Santelmo, 1989), [s.d.], p.42
I 039. Esquiço para os interiores do Bar *Gomes*, de Carlos Santelmo, (Carlos Santelmo1987), [s.d.], p.44
I 040. Pormenor de uma coluna para o Restaurante *Cardoso*, de Carlos Santelmo, (Carlos Santelmo, 1984), [s.d.], p.44
I 041. Esquiços para expositores destinados a servir exposições de carácter temporário, (Carlos Santelmo, 1997), [s.d.], p.44
I 042. Esquiços para expositores destinados a servir exposições de carácter temporário, (Carlos Santelmo, 1997), [s.d.], p.44
I 043. Esquiços para expositores destinados a servir exposições de carácter temporário, (Carlos Santelmo, 1997), [s.d.], p.44
I 044. *Casa dos Bicos*, de Manuel Vicente, (Manuel Vicente,1983), [s.d.], p.46
I 045. Perspectiva da *Casa dos Bicos*, de Manuel Vicente, (Manuel Vicente, 1983), [s.d.], p.46
I 046. Relação do loteamento *Quinta das Canas* com o Douro (Graça Campolargo, 1989), [2014], p.46
I 047. Fachada principal das casas em banda, de Graça Campolargo, (Graça Campolargo, 1989), [2014], p.46
I 048. Relação do loteamento *Quinta das Canas* com a encosta de S. M. de Penaguião, (Graça Campolargo, 1989), [2014], p.46
I 049. *Mercado Municipal* de Santa Marta de Penaguião, de Ricardo Santelmo, (Ricardo Santelmo, 1981), [s.d.], p.48
I 050. *Fórum de Actividades* (antigo *Mercado Municipal*), (Ricardo Santelmo, 1981), [2014], p.48
I 051. Relação da escadaria com o volume do *Mercado Municipal*), (Ricardo Santelmo, 1981), [2014], p.48
I 052. Nova estrutura que cobre o *Mercado Municipal*), (Ricardo Santelmo, 1981), [2014], p.48
I 053. Relação da escadaria com o volume do *Mercado Municipal*, (Ricardo Santelmo, 1981), [2014], p.48
I 054. *Casa Gaspar Rego*, de Ricardo Santelmo, (Ricardo Santelmo, 1987), [s.d.], p.48
I 055. Relação da *Casa Gaspar Rego* com a paisagem, (Ricardo Santelmo, 1987), [s.d.], p.48
I 056. Esquiço dos *Correios* de Vouzela, de A. Belém Lima, (António Belém Lima, 1985), [1991], p.54
I 057. Perspectiva do conjunto de edifícios, (António Belém Lima, 1985), [2014], p.54

I 058. Espaço exterior público dos *Correios*, (António Belém Lima, 1985), [2014], p.54
I 059. Perspectiva do gaveto, (António Belém Lima, 1985), [2014], p.54
I 060. Diálogo entre os dois volumes, (António Belém Lima, 1985), [2014], p.54
I 061. Fusão dos diversos materiais e planos, (António Belém Lima, 1985), [2014], p.54
I 062. Desenho da entrada, (António Belém Lima, 1985), [2014], p.56
I 063. Arquivo dos *Correios* de Vouzela, (António Belém Lima, 1985), [2014], p.56
I 064. Relação do interior com a fachada sul, (António Belém Lima, 1985), [2014], p.56
I 065. Fotografias do interior dos Correios da década de oitenta, onde podemos observar o tratamento dos interiores e a geometrização de todos os elementos, (António Belém Lima, 1985), [1991], p.56
I 066. Esquiços da *Casa Mário Campolargo*, de Graça Campolargo, (Graça Campolargo, 1986), [1991], p.58
I 067. Galeria porticada de acesso à habitação, (Graça Campolargo,1986), [2014], p.58
I 068. Os três volumes que compõem a moradia, (Graça Campolargo, 1986), [2014], p.58
I 069. Galeria porticada de acesso à habitação, (Graça Campolargo, 1986) [2914], p.58
I 070. O novo corpo projectado após expansão, (Graça Carmpolargo, 1986), [2014], p.58
I 071. Vista do porticado para a rua, (Graça Campolargo, 1986), [2014], p.58
I 072. Terraço situado em cima do corpo da sala, (Graça Campolargo, 1986), [2014], p.60
I 073. Volume que marca a entrada, (Graça Campolargo, 1986), [2014], p.60
I 074. Plantas da habitação - 1º e 2º níveis, (Graça Campolargo, 1986), [2014], p.60
I 075. Escadaria interior, (Graça Campolargo, 1986], [2014], p.60
I 076. Alçado da casa para o logradouro, (Graça Campolargo, 1986), [2014], p.60
I 077. Relação entre os pisos, (Graça Campolargo, 1986), [2014], p.60
I 078. Alçado principal da habitação, (Graça Campolargo, 1986), [2014], p.62
I 079. Existência de elementos verticais na cozinha, (Graça Campolargo, 1986), [2014], p.62
I 080. Lareira projectada, (Graça Campolargo, 1986), [2014], p.62
I 081. Sala de jantar - relação com a *bow-window*, (2014), p.62
I 082. Átrio de entrada, aparentemente circular, (Graça Campolargo, 1986), [s.d.], p.62
I 083. Relação do edifício com o perfil da rua, (Graça Campolargo, 1986), [2014], p.64
I 084. Planta de implantação do *Edifício da Misericórdia*, (Albino Teixeira, 1986), [1994], p.64
I 085. Relação do desenho do topo com o edificado pré-existente, (Albino Teixeira, 1986), [2014], p.64
I 086. Escadaria exterior do *Edifício da Misericórdia*, (Albino Teixeira, 1986), [2014], p.64
I 087. Vista geral do *Edifício da Misericórdia*, (Albino Teixeira, 1986), [2014], p.64
I 088. Planta do piso-tipo do *Edifício da Misericórdia*, (Albino Teixeira, 1986), [2014], p.66
I 089. *Mistery and Melancholy of a Street*, de Giorgio de Chirico (Giorgio de Chirico, 1914), [s.d.], p.66
I 090. *Piazza d'Italia*, de Giorgio de Chirico, (Giorgio de Chirico, 1915), p.66
I 091. *Turin Spring*, de Giorgio de Chirico, (Giorgio de Chirico,1914), [s.d.], p.66
I 092. *Melancholy of a Beautiful Day*, de Giorgio de Chirico, (Giorgio de Chirico, 1913), [s.d.], p.66
I 093. *Piazza d'Italia with equestrian statue*, de Giorgio de Chirico, (Giorgio de Chirico, s.d.), [s.d.], p.66
I 094. *Piazza d'Italia*, de Giorgio de Chirico, (Giorgio de Chirico, 1913), [s.d.], p.66
I 095. Planta e alçado do *Centro Cultural* de Mateus, (Ricardo Santelmo, 1987), [1994], p.68
I 096. Alçado traseiro do corpo principal do *Centro Cultural*, (Ricardo Santelmo, 1987), [2014], p.68
I 097. Fachada principal do *Centro Cultural* de Mateus, (Ricardo Santelmo, 1987), [2014], p.68
I 098. Fachada principal do *Palácio de Mateus*, (Nicolau Nasoni, séc. XVIII), [2014], p.68
I 099. Pormenor de fachada, (Ricardo Santelmo, 1987), [2014], p.68
I 100. Corredor que interliga o volume principal ao pavilhão, (Ricardo Santelmo, 1987), [2014], p.68
I 101. Pormenores interiores, (Ricardo Santelmo, 1987), [2014], p.70
I 102. Riqueza de vocabulário interior, (Ricardo Santelmo, 1987), [2014], p.70
I 103. Diálogo de sala interior com a fachada principal, (Ricardo Santelmo, 1987), [2014], p.70
I 104. Planta do piso superior da *Casa Rego*, (Ricardo Santelmo, 1987), [1994], p.70
I 105. Alçado principal da *Casa Rego*, (Ricardo Santelmo, 1987), [1991], p.70
I 106. Planta do piso intermédio da *Casa Rego*, (Ricardo Santelmo, 1987), [1994], p.70
I 107. Planta do piso inferior da *Casa Rego*, (Ricardo Santelmo, 1987), [1994], p.70
I 108. Esquiços para o *Quartel GNR*, de Albino Teixeira, (Albino Teixeira, 1988), [1994], p.72
I 109. Axonometria do *Quartel GNR*, (Albino Teixeira,1988), [1994], p.72
I 110. Planta do *Quartel GNR*, (Albino Teixeira, 1988), [1994], p.72
I 111. Vista geral do *Quartel GNR*, (Albino Teixeira, 1988), [2014], p.72
I 112. Perspectiva do gaveto do *Quartel GNR*, (Albino Teixeira, 1988), [2014], p.72
I 113. Pátio interior do *Quartel GNR*, (Albino Teixeira, 1988), [2014], p.72
I 114. Acesso a uma das torres de vigia, (Albino Teixeira, 1988), [2014], p.72
I 115. Alçados longitudinais e transversais do *Pavilhão Nervir*, (Carlos Santelmo, 1992), [1994], p.76
I 116. Planta do piso superior do *Pavilhão Nervir*, (Carlos Santelmo, 1992), [1994], p.76
I 117. Planta do piso inferior do *Pavilhão Nervir*, (Carlos Santelmo, 1992), [1994], p.76

I 118. Esquiço para o *Pavilhão Nervir*, de Carlos Santelmo, (Carlos Santelmo, 1992), [1994], p.78
I 119. Vista geral do edifício, (Carlos Santelmo, 1992], [2014], p.78
I 120. Perspectiva geral da entrada, (Carlos Santelmo, 1992), [2014], p.78
I 121. Detalhe da entrada, (Carlos Santelmo, 1992), [2014], p.78
I 122. Fachada sul do *Pavilhão Nervir*, (Carlos Santelmo, 1992), [2014], p.78
I 123. Espaço de articulação entre os dois volumes, (Carlos Santelmo, 1992), [2014], p.78
I 124. Fachada nascente do volume do pavilhão, (Carlos Santelmo, 1992), [2014], p.78
I 125. Relação da escadaria com o átrio de entrada, (Carlos Santelmo, 1992), [2014], p.78
I 126. Vista geral do corredor dos serviços, (Carlos Santelmo, 1992), [2014], p.80
I 127. Vista geral do átrio dos serviços, (Carlos Santelmo, 1992), [2014], p.80
I 128. Detalhes de salas interiores, (Carlos Santelmo, 1992), [2014], p.80
I 129. Perspectiva geral do pavilhão multiusos, (Carlos Santelmo, 1992), [2014], p.80
I 130. Relação entre os diversos níveis do edifício, (Carlos Santelmo, 1992), [2014], p.80
I 131. Acesso ao espaço de articulação entre os dois volumes, (Carlos Santelmo, 1992), [2014], p.80
I 132. Planta do piso superior da *Casa Rua Pinto*, (Carlos Baptista, 1993), [1994], p.82
I 133. Planta do piso térreo da *Casa Rua Pinto*, (Carlos Baptista, 1993), [1994], p.82
I 134. Planta do piso subterrâneo da *Casa Rua Pinto*, (Carlos Baptista, 1993), [1994], p.82
I 135. Esquiço da *Casa Rua Pinto*, (Carlos Baptista, 1993), [1994], p.82
I 136. Perspectiva geral sobre a habitação, (Carlos Baptista, 1993), [2014], p.82
I 137. Relação da *Casa Rua Pinto* com a *Casa Rego*, de R. Santelmo (Carlos Baptista, 1993), [2014], p.82
I 138. Alçados da *Casa Rua Pinto*, (Carlos Baptista, 1993), [1994], p.82
I 139. Fachada sul da *Casa Rua Pinto*, (Carlos Baptista, 1993], [2014], p.82
I 140. Estudo de alçado para a *Farmácia* de Mateus, (Graça Campolargo, 1987), [1994], p.84
I 141. Estudo de planta para a *Farmácia* de Mateus, (Graça Campolargo, 1987), [1994], p.84
I 142. Fachada da *Casa da Cultura* vista da rua, (Graça Campolargo, 1994), [2014], p.84
I 143. Tensão entre os dois corpos, (Graça Campolargo, 1994), [2014], p.84
I 144. Volume da *Casa da Cultura* vista da *Biblioteca*, (Graça Campolargo, 1994), [2014], p.84
I 145. Vista geral sobre o volume da *Biblioteca*, (Graça Campolargo, 1994), [2014], p.84
I 146. Pátio de ligação entre os dois edifícios, (Graça Campolargo, 1994), [2014], p.84
I 147. Parte do alçado da *Biblioteca* de Sabrosa, (Graça Campolargo, 1994), [2014], p.86
I 148. Interiores de uma sala de leitura, (Graça Campolargo, 1994), [2014], p.86
I 149. *Biblioteca* de Sabrosa, (Graça Campolargo, 1994), [2014], p.86
I 150. Sala de reuniões da *Biblioteca*, (Graça Campolargo, 1994), [2014], p.86
I 151. Átrio do auditório da *Casa da Cultura* de Sabrosa, (Graça Campolargo, 1994), [2014], p.86
I 152. Alçados da *Biblioteca* e da *Casa da Cultura*, (Graça Campolargo, 1994), [1994], p.86
I 153. Átrio da *Casa da Cultura*, (Graça Campolargo, 1994), [2014], p.86
I 154. Modelo tridimensional da *Biblioteca* e da *Casa da Cultura*, (Graça Campolargo, 1994), [1994], p.86
I 155. Plantas da *Casa da Cultura*, (Graça Campolargo, 1994), [1994], p.88
I 156. Plantas da *Biblioteca*, (Graça Campolargo, 1994), [1994], p.88
I 157. Escadaria da *Universidade Pedagógica* de Jyvaskylla, de Alvar Aalto, (Alvar Aalto, 1959), [s.d.], p.88
I 158. Auditório da *Casa da Cultura*, (Graça Campolargo, 1994), [2014], p.88
I 159. Escadaria da *Casa da Cultura*, (Graça Campolargo, 1994), [2014], p.88
I 160. Comparação da tensão entre o corpo da *Biblioteca* e a *Sala do Concelho* do *Town Hall* de Saynatsalo, de A. Aalto, e entre os dois volumes de G. Campolargo, (Alvar Aalto, 1952), [s.d.), p.88
I 161. Comparação da tensão entre o corpo da *Biblioteca* e a *Sala do Concelho* do *Town Hall* de Saynatsalo, de A. Aalto, e entre os dois volumes de G. Campolargo, (Graça Campolargo, 1994), [2014], p.88
I 162. Irregularidade do alçado da *Biblioteca* de Saynatsalo, de A. Aalto, 1950-1952, (Alvar Aalto, 1952), [s.d.], p.88
I 163. Alçado voltado para o logradouro da *Casa Magalhães*, (Carlos Santelmo, 1986), [1994], p.90
I 164. Alçado da fachada principal da *Casa Magalhães*, (Carlos Santelmo, 1986), [2014], p.90
I 165. Planta do piso térreo da habitação, (Carlos Santelmo, 1986), [1994], p.90
I 166. Escadaria e relação entre os dois pisos da habitação, (Carlos Santelmo, 1986), [1991], p.90
I 167. Plantas do primeiro piso da habitação, (Carlos Santelmo, 1986), [1994], p.90
I 168. Esquiço da *Casa Magalhães*, de Carlos Santelmo, (Carlos Santelmo, 1986), [1994], p.90
I 169. *Casa Vermelha*, de Pancho Guedes, (Pancho Guedes, 1969), [s.d.], p.90
I 170. Vista geral da *Casa Magalhães*, (Carlos Santelmo, 1986), [2014], p.90
I 171. Planta da *Adega* de Santa Marta de Penaguião, (Albino Teixeira, 1986), [1994], p.94
I 172. Esquiço do interior do projecto para a *Adega*, (Albino Teixeira, 1986), [2014], p.94
I 173. Esquiço do exterior da *Adega* de Santa Marta de Penaguião, (Albino Teixeira, 1986), [1994], p.94
I 174. Fachada do edifício, onde podemos observar a repetição, (Albino Teixeira, 1986), [1994], p.94
I 175. Gaveto da *Adega* de Santa Marta de Penaguião, (Albino Teixeira, 1986), [2014], p.94
I 176. Perspectiva da *Adega*, (Albino Teixeira, 1986), [2014], p.94

I 177. Entrada no volume principal, (Albino Teixeira, 1986), [2014], p.94
I 178. Escadaria da zona de entrada, (Albino Teixeira, 1986), [2014], p.94
I 179. Vista do átrio do piso superior, (Albino Teixeira, 1986), [2014], p.96
I 180. Vista para o átrio do piso superior, (Albino Teixeira, 1986), [2014], p.96
I 181. Perspectiva da fachada principal, (Albino Teixeira, 1986), [2014], p.96
I 182. Átrio do piso inferior, (Albino Teixeira,1986), [2014], p.96
I 183. Volume de anexos, (Albino Teixeira, 1986), [2014], p.96
I 184. Volume pré-existente das *Caves de Santa Marta de Penaguião*, (s.a., s.d.), [2014], p.96
I 185. Cubas de armazenamento do vinho, (s.a.,s.d.), [2014], p.96
I 186. Fotografia da instalação urbana, (Albino Teixeira, 1989), [1994], p.98
I 187. Corte e esquemas da instalação urbana, (Albino Teixeira, 1989), [1994), p.98
I 188. Fotografia da instalação urbana, fixa ao fundo da Avenida Carvalho Araújo, (Albino Teixeira, 1989), [1994], p.98
I 189. Esquiços do *totem* expositor que circulava pela cidade, colocado à frente das lojas locais, auxiliando o artesanato regional, (Carlos Santelmo, 1989), [s.d.], p.98
I 190, I 191 e **192.** Plantas dos pisos superior, intermédio e do piso térreo, respectivamente, do edifício do *Acolhimento Temporário dos Grandes Dependentes*, (Ricardo Santelmo, 1992), [1994], p.102
I 193. Alçado sul do edifício, (Ricardo Santelmo, 1992), [1994], p.102
I 194. Alçado norte do edifício, (Ricardo Santelmo, 1992), [1994], p.102
I 195. Planta do piso subterrâneo do edifício, (Ricardo Santelmo, 1992), [1992], p.102
I 196. Alçado norte do edifício, (Ricardo Santelmo, 1992), [1994], p.102
I 197. Alçado poente do edifício, (Ricardo Santelmo, 1992), [1994], p.102
I 198. Perspectiva da entrada no edifício, (Ricardo Santelmo, 1992), [2014], p.102
I 199. Perspectiva do volume dos quartos, (Ricardo Santelmo, 1992), [2014], p.102
I 200. Relação dos quartos com o logradouro, (Ricardo Santelmo, 1992), [2014], p.104
I 201. Rampa de acesso a utentes com mobilidade reduzida, (Ricardo Santelmo, 1992), [2014], p.104
I 202. Remate do volume dos quartos, (Ricardo Santelmo, 1992), [2014], p.104
I 203. Remate do volume dos quartos, (Ricardo Santelmo, 1992), [2014], p.104
I 204. Vista privilegiada dos quartos do edifício, (Ricardo Santelmo, 1992), [2014], p.104
I 205. Varandas dos quartos, (Ricardo Santelmo, 1992), [2014], p.104
I 206. Varandas dos quartos, (Ricardo Santelmo, 1992), [2014], p.104
I 207. Terraço descoberto do piso superior, (Ricardo Santelmo, 1992), [2014], p.104
I 208. Temperaturas interiores distintas, (Ricardo Santelmo, 1992), [2014], p.104
I 209. Temperaturas interiores distintas, (Ricardo Santelmo, 1992), [2014], p.104
I 210. Pormenor da zona da piscina interior, (Ricardo Santelmo, 1992), [2014], p.104
I 211. Perfis transversal e longitudional do *Quiosque*, (Carlos Santelmo, 1993), [1994], p.106
I 212. Perspectiva geral do *Quiosque*, (Carlos Santelmo, 1993), [2014], p.106
I 213. Alçado longitudional do *Quiosque*, (Carlos Sanltemo, 1993), [2014], p.106
I 214. Vista do *Quiosque* a partir da ponte, (Carlos Santelmo, 1993), [2014], p.106
I 215. Fotografia do *Quiosque* que mostra a cor inicial do projecto, (Carlos Santelmo, 1993), [s.d.], p.106
I 216. O *Quiosque* como marco do *Cabo da Bila*, (Carlos Santelmo, 1993), [2014), p.106
I 217. Alçado das traseiras do escritório, (Carlos Santelmo, 2000), [s.d.], p.108
I 218. Perfil transversal do escritório, (Carlos Santelmo, 2000), [s.d.], p.108
I 219. Perfil transversal do escritório, (Carlos Santelmo, 2000), [s.d.], p.108
I 220. Alçado principal do escritório, (Carlos Santelmo, 2000), [s.d.], p.108
I 221. Planta do piso principal, (Carlos Santelmo, 2000), [s.d.], p.108
I 222. Modelo tridimensional do projecto, (Carlos Santelmo, 2000), [s.d.], p.108
I 223, 224, 225 e 226. Pormenores do interior da *Sede dos Arquitectos Pioledo* (Carlos Santelmo, 2000), [s.d.], p.108
I 227. Vista da entrada do edifício, (Carlos Santelmo, 2000), [s.d.], p.110
I 228. Perspectiva geral da entrada, (Carlos Santelmo, 2000), [2014], p.110
I 229. Perspectiva geral da fachada traseira, (Carlos Santelmo, 2000), [2014], p.110
I 230. Fachada lateral do edifício, (Carlos Santelmo, 2000), [2014], p.110
I 231. Relação entre duas escadarias interiores, (Carlos Santelmo, 2000), [s.d.], p.110
I 232. Vista geral dos pátios da traseira, (Carlos Santelmo, 2000), [2014], p.110
I 233. Pormenor de lanternim horizontal, (Carlos Santelmo, 2000), [2014], p.110
I 234. Vista do jardim de entrada, (Carlos Santelmo, 2000), [s.d.], p.110
I 235. Perspectiva do acesso ao edifício, (Albino Teixeira, 2001), [2014], p.112
I 236. Intersecção dos dois braços/volumes, (Albino Teixeira, 2001), [2014], p.112
I 237. Vista do interior para o exterior, para o Rio Douro, (Albino Teixeira, 2001), [s.d.], p.112
I 238. Perspectiva que mostra o topo norte de um dos corpos, (Albino Teixeira, 2001), [2014], p.112
I 239. *Hotel Cabrestante*, de António Marques Miguel, (António Marques Miguel, 1986), [s.d.], p.112
I 240. Átrio de ligação entre os dois corpos, (Albino Teixeira, 2001), [s.d.], p.112

I 241. Rampa de entrada no edifício, (Albino Teixeira, 2001), [2014], p.112
I 242. Vista frontal do *Hotel Cabrestante*, (António Marques Miguel 1986), [s.d.], p.112
I 243. Vista de perfil do *Hotel Cabrestante*, onde se evidencia a semelhança com o *IND*, (A. Marques Miguel, 1986), [s.d.], p.112
I 244. Modelos tridimensionais do projecto para o recinto da *Expo'98*, (Pioledo, 1992), [1994], p.114
I 245. Planta do projecto para o recinto da *Expo'98*, (Pioledo, 1992), [1994], p.114
I 246. Perspectiva tridimensional do projecto para o recinto da *Expo'98*, (Pioledo, 1992), [1994], p.114
I 247. Esquiços para um dos pavilhões da *Expo'98*, de Carlos Santelmo, (Carlos Santelmo, 1992), [s.d.], p.116
I 248. *Carta Militar* representativa da cidade de Vila Real de 1982, (s.a., 1982), [1982], p.118
I 249. Marcação dos cenários urbanos desenvolvidos pelos *Arquitectos Pioledo* e a sua relação com a topografia, [2014], p.120
I 250. Vista dos edifícios de M. Graça Dias do IP4, (Manuel da Graça Dias, s.d.), [2014], p.122
I 251. Vista do conjunto de edifícios do IP4, [2014], p.122
I 252. Análise Gráfica do Cenário 1: *Portas da Cidade*, (2014), p.122
I 253. Planta dos pisos 2, 3 e 4 das torres do *Edifício Djalme*, (Ricardo Santelmo, 1990), [2014], p.124
I 254. Alçado nascente do *Edifício Djalme*, (Ricardo Santelmo, 1990), [2014], p.124
I 255. Planta dos pisos 6, 7 e 8 das torres do *Edifício Djalme*, (Ricardo Santelmo, 1990), [2014], p.124
I 256. Alçado poente do *Edifício Djalme*, (Ricardo Santelmo, 1990), [2014], p.124
I 257. Vista geral sobre os elementos que compõem o edifício, (Ricardo Santelmo, 1990), [2014], p.124
I 258. Vista sobre o alçado nascente do *Edifício Djalme*, (Ricardo Santelmo, 1990), [2014], p.124
I 259. Vista sobre a torre sul do *Edifício Djalme*, (Ricardo Santelmo, 1990), [2014], p.124
I 260. Topo norte do *Edifício Norcep*, (António Belém Lima, 1989), [2014], p.126
I 261. Fachada nascente do *Edifício Norcep*, de A. Belém Lima, (António Belém Lima, 1989), [2014], p.126
I 262. Perspectiva da fachada poente, (António Belém Lima, 1989), [2014], p.126
I 263. Fachada de entrada no edifício de Vítor Neves, (Vítor Neves, s.d., [2014], p.126
I 264. Edifício na Rua *A Voz de Trás-os-Montes*, de Vítor Neves, pertencente à estreatégia de desenho das portas da cidade (Vítor Neves, s.d.), [2014], p.126
I 265. Vista das torres a partir da saída do IP4, (Ricardo Santelmo, 1990), [2014], p.128
I 266. Galeria de comércio e serviços que une os dois volumes verticais, (Ricardo Santelmo, 1990), [2014], p.128
I 267. Perspectiva das torres visto de nascente, (Ricardo Santelmo, 1990), [2014], p.128
I 268. Vista sobre as torres da Avenida Cidade de Ourense, (Ricardo Santelmo, 1990), [2014], p.128
I 269. Vista privilegiada do Marão; o *Edifício Djalme* como *porta da cidade*, (Ricardo Santelmo, 1990), [2014], p.128
I 270. Vista geral dos edifícios a partir do IP4, [2014], p.128
I 271. Série de edifícios de Manuel Graça Dias, (Manuel da Graça Dias, s.d.), [2014], p.128
I 272. Vista sul a eixo da Avenida Cidade de Ourense, [2014], p.128
I 273. Vista norte a eixo da Avenida Cidade de Ourense, [2014], p.128
I 274. Análise gráfica do Cenário 2: *Desenho da rótula entre a ponte do Corgo e a Avenida Marginal*, (2014), p.130
I 275. Alçado nascente do *Edifício Alexandre Cardoso*, (António Belém Lima, 1982), [1985], p.130
I 276. Alçado poente do *Edifício Alexandre Cardoso*, (António Belém Lima, 1982), [1985], p.130
I 277. *Edifício Alexandre Cardoso* visto do *Cabo da Bila,* (António Belém Lima, 1982), [2014], p.132
I 278. Relação entre o *Edifício Alexandre Cardoso* e a paisagem*,* (António Belém Lima, 1982), [2014], p.132
I 279. Terraço exterior do *Edifício Alexandre Cardoso,* (António Belém Lima, 1982), [2014], p.132
I 280. Transição entre o público e o privado - o piso de chegada do *Edifício Alexandre Cardoso,* (A. B. Lima, 1982), [2014], p.132
I 281. Gavetos de ângulos agudos do *Edifício Alexandre Cardoso,* (António Belém Lima, 1982), [2014], p.132
I 282. Pátio do *Edifício Alexandre Cardoso,* (António Belém Lima, 1982), [2014], p.132
I 283. Perspectiva do *Edifício Taveira da Mota* em diálogo com a cidade consolidada*,* (Ricardo Santelmo, 1987), [2014], p.134
I 284. Perfil que demonstra a relação do desenho da fachada entre o *Edifício Taveira da Mota* e a tipologia habitacional da cidade consolidada*,* (Ricardo Santelmo, 1985), [1985], p.134
I 285. Perspectiva do edifício vista da ponte sobre o Corgo*,* (Ricardo Santelmo, 1987), [2014], p.134
I 286. Desenho do piso térreo do *Edifício Taveira da Mota,* (Ricardo Santelmo, 1985), (1985], p.134
I 287. Intersecção entre os dois planos conceptuais e formais*,* (Ricardo Santelmo, 1987), [2014], p.134
I 288. Diálogo do edifício com a nova linha edificada da Avenida Marginal*,* (Ricardo Santelmo, 1987), [2014], p.134
I 289. Fachada voltada para a Avenida Marginal*,* (Ricardo Santelmo, 1987), [2014], p.134
I 290. Vista aéra actual da cidade de Vila Real, onde podemos observar os dois núcleos - o consolidado e a expansão para nascente apoiada no Circuito de Vila Real, assinalado a amarelo, [2014], p.136
I 291. *Plano de Pormenor Expansão Mateus: Projecto de Ideias 1990/2000*, que não chegou a ser concretizado, mas onde se consegue ver a Grande Avenida que se propunha*,* (António Belém Lima, 1989), [1994], p.136
I 292. Análise gráfica do Cenário 3: *Expansão para Mateus, nascente*, (2014), p.138
I 293. Relação entre as obras dos *Arquitectos Pioledo* e o núcleo consolidado de Mateus, (2014), p.138
I 294. Vista aérea actual de Mateus, da área correspondente ao Plano que não foi executado, [2014], p.140
I 295. Planta de implantação com as novas estruturas propostas no PPEM 2000, (António Belém Lima,1989), [2012] p.140
I 296. Planta de delimitação das diferentes zonas de intervenção propostas no PPEM 2000, (A. Belém Lima, 1989), [2012], p.140
I 297. Análise gráfica do Cenário 4: *Centro novo, o núcleo interno ao Grande Circuito de Vila Real*, (2014), p.142

I 298. Esquiço da *Cooperativa Torreslar*, (Graça Campolargo, 1991), [1994], p.144
I 299. Esquiço da *Cooperativa Torreslar*, (Graça Campolargo, 1991), [1994], p.144
I 300. Fachada principal de um dos volumes, (Graça Campolargo, 1991), [2014], p.144
I 301. Piso térreo porticado, (Graça Carmpolargo, 1991), [2014], p.144
I 302. Fachada da *Cooperativa* voltada para a VIC - Via interior de circulação de Vila Real, (G. Campolargo, 1991), [2014], p.144
I 303. Planta do piso-tipo da *Cooperativa Torreslar*, (Graça Campolargo, 1991), [1994], p.144
I 304. Desenho do piso térreo permeável, (Graça Carmpolargo, 1991), [2014], p.144
I 305. Relação entre os volumes das diferentes fases da *Cooperativa*, (G. Campolargo; A. Teixeira, 1992-98), [2014], p.144
I 306. Relação entre os novos volumes da *Cooperativa,* (Albino Teixeira, 1998), [2014], p.144
I 307. Planta do piso inferior das casas em banda, (António Belém Lima, 1997), [2011], p.146
I 308. Corte longitudinal pelas casas em banda (António Belém Lima, 1997), [2011], p.146
I 309. Planta do piso intermédio das casas em banda, (António Belém Lima, 1997), [2011], p.146
I 310. Fachada principal das casas em banda, (António Belém Lima, 1997), [2014], p.146
I 311. Planta do piso superior das casas em banda, (António Belém Lima, 1997), [2011], p.146
I 312. Perspectiva das casas em banda, (António Belém Lima, 1997), [2014], p.146
I 313. Fachada traseira das casas em banda, (António Belém Lima, 1997), [2014], p.146
I 314. Pequena viela de carácter de bairro, (António Belém Lima, [2014], p.146
I 315. Relação entre as casas geminadas e as casas em banda, (António Belém Lima, 1997), [2014], p.146
I 316. Perspectiva das casas geminadas, (António Belém Lima, 1997), [2014], p.146
I 317. Fachada principal dos apartamentos da *Cooperativa Habireal*, (António Belém Lima, 1997), [2011], p.148
I 318. Alçado de topo, (António Belém Lima, 1997), [2011], p.148
I 319. Fachada traseira dos apartamentos da *Cooperativa Habireal*, (António Belém Lima, 1997), [2011], p.148
I 320. Alçado de topo, (António Belém Lima, 1997), [2011], p.148
I 321. Logradouro dos apartamentos com vista para a cidade, (António Belém Lima, 1997), [2014], p.148
I 322. Zona de entrada do bloco de apartamentos, (António Belém Lima, 1997), [2014], p.148
I 323. Relação entre os apartamentos e as casas no bairro, (António Belém Lima, 1997), [2014], p.148
I 324. Fachada principal do bloco de apartamentos, (António Belém Lima, 1997), [2014], p.148
I 325. Entrada numa das habitações, (António Belém Lima, 1997), [2014], p.148
I 326. Vista do topo de um dos blocos de apartamentos, (António Belém Lima, 1997), [2014], p.148
I 327. Vista geral da *Cooperativa Habireal*, (António Belém Lima, 1997), [2014], p.148
I 328. Alçado das traseiras do *Edifício Topimob*, (António Belém Lima, 2003), [2014], p.150
I 329. Vista frontal do *Edifício Topimob*, (António Belém Lima, 2003), [2014], p.150
I 330. Pormenor do alçado principal do *Edifício Topimob*, (António Belém Lima, 2003), [2014], p.150
I 331. Perspectiva da volumetria do *Edifício Topimob*, (António Belém Lima, 2003), [2014], p.150
I 332. Pormenor de uma das torres do *Edifício Topimob*, (António Belém Lima, 2003) [2014], p.150
I 333. Vista geral do *Edifício Topimob*, de A. Belém Lima, a partir da *Cooperativa Torreslar*, de Graça Campolargo, (António Belém Lima, 2003), [2014], p.150
I 334. Vista geral dos *Edifícios Figema,* de Carlos Santelmo, (Carlos Santelmo, 1996), [2014], p.152
I 335. Desenho da fachada voltada para a rua Dr. Jaime Campos, (Carlos Santelmo, 1996), [2014], p.152
I 336. Relação dos edifícios com o nó entre o Circuito e o eixo que conduz à VIC, (Carlos Santelmo, 1996), [2014], p.152
I 337. Conjunto de edifícios na Avenida João Paulo II, (Ricardo Santelmo, s.d.); [2014], p.152
I 338. Perspectiva do Loteamento *Quinta da Araucária*, (Ricardo Santelmo, s.d.), [2014], p.152
I 339. Relação entre os edifícios na Avenida João Paulo II e o nó do circuito (Ricardo Santelmo, s.d.), [2014], p.152
I 340. Pormenores da fachada dos edifícios, (Ricardo Santelmo, s.d.), [2014], p.152
I 341. Cronologia da dissolução da *Quinta da Boavista*, em escala de cinzas, (2014), p.154
I 342. Análise gráfica do Cenário 5: *Recta das Boxes;* relação do edificado com o Alvão e o Corgo, (2014), p.154
I 343. Relação dos edifícios com o Grande Circuito de Vila Real, [2014], p.156
I 344. Espaços entre os diversos volumes, [2014], p.156
I 345. Perspectiva da fachada sul e topo poente do *Edifício Magnólia*, (Ricardo Santelmo, 2005) [2014], p.156
I 346. Perspectiva da fachada norte e topo nascente do *Edifício Magnólia*, (Ricardo Santelmo, 2005), [2014], p.156
I 347. Vista geral do *Edifício Entroncamento*, (António Belém Lima, 2005), [2014], p.156
I 348. Fachada norte do *Edifício Entroncamento*, (António Belém Lima, 2005), [2014], p.156
I 349. Perspectiva geral dos vários edifícios que compõem o núcleo de edifícios no *Entroncamento*, [2014], p.156
I 350. Alçado do topo sudoeste do *Edifício Entroncamento*, (António Belém Lima, 2005), [2011], p.158
I 351. Alçado lateral, que evidencia o desdobramento dos volumes para responder às diferentes cotas, (António Belém Lima, 2005), [2011], p.158
I 352. Perfil transversal pelo *Edifício Entroncamento*, (António Belém Lima, 2005), [2011], p.158
I 353. Perfil transversal pelo *Edifício Entroncamento*, (António Belém Lima, 2005), [2011], p.158
I 354. Plantas dos diversos níveis do *Edifício Entroncamento*, de A. Belém Lima, (António Belém Lima), [2011], p.158
I 355. Perspectiva geral dos vários edifícios que compõem o núcleo do *Entroncamento*, vista do lado nascente do Corgo, [2014], p.158

Agradecimentos

À minha orientadora, Arquitecta Maria Sofia Santos, pela disponibilidade e auxílio durante todo o percurso.

Aos Arquitectos Albino Teixeira, António Belém Lima, Carlos Baptista, Carlos Santelmo, Graça Campolargo e Ricardo Santelmo por toda a atenção e disponibilidade prestadas, bem como fornecimento de dados gráficos e confirmação de dúvidas.

Aos Departamento de Planeamento e Urbanismo da Câmara Municipal de Vila Real, que disponibilizou a cartografia que serviu de base para os cartogramas produzidos.

À família e amigos, por todo o apoio durante o curso.

Resumo

Os *Arquitectos Pioledo* – nome que deriva de uma caricatura devido ao facto de os seus elementos se reunirem nos edifícios do Largo do Pioledo – iniciaram o seu trabalho como uma associação livre entre jovens arquitectos que procuravam, ao sabor do seu tempo, intervir na sociedade, acreditar numa mudança antropológica e social fundamentada na Arquitectura.

O estudo pretende constituir-se como uma monografia, evidenciando o contributo dos *Arquitectos Pioledo* na região onde se insere a sua linha de actuação e servindo como referência para o desenvolvimento posterior da Arquitectura. Será objecto de breve reflexão a dicotomia, algumas vezes complementar, entre as escolas do Porto e de Lisboa, com trocas de informações e de experiências projectuais que moldaram o pensar a arquitectura deste *atelier*.

Merece, ainda, destaque o modo como estes arquitectos criaram uma interface apoiada na descentralização e na inovação com uma identidade própria que, absorvendo as raízes do lugar e do quotidiano, os projectam numa multiplicidade de experiências e na (re)criação de novos elementos e linguagens.

A caracterização sumária de cada um dos protagonistas permite uma leitura global das suas obras, marcadas por traços característicos de cada um, mas sem descurarem os principais modelos do pensamento arquitectónico coevo. Deste modo, o trabalho de cada uma destas personagens manifesta-se único, singular. A base do colectivo está no respeito pela individualidade, uma espécie de *unidade na diversidade*, apesar de não ser uma fórmula única, dado que em algumas obras, há a colaboração de outros membros da equipa.

Será, também, objecto de estudo a análise de algumas das suas obras procurando vários níveis de abordagens arquitectónicas, uma vez que o *atelier* em estudo participa em projectos de todas as escalas e para diferentes públicos. Neste sentido, procede-se a uma segmentação da leitura das obras por duas vias: a primeira passa por uma compreensão da pluralidade de linhas de actuação e a segunda incide na reflexão em torno da construção de cenários urbanos que reflictam todo o processo e pensamento inerente à obra deste grupo de arquitectos, em constante diálogo com o lugar onde actuam.

Não se pretende uma aproximação a um mero catálogo expositivo; ao invés, deste trabalho resulta uma síntese que permite, ainda que de forma sumária, pensar que que a sua actuação procurou encontrar uma sensibilidade para a essência do *lugar urbano* de Vila Real, e que as suas experiências, desde o contexto da nova democracia, sintetizam os principais modelos de pensamento que percorreram todo o séc. XX, dada a sistematização de referências que integram o seu léxico projectual.

Abstract

The *Arquitectos Pioledo* – a nickname adopted based on the fact that the architects gathered in the Pioledo buildings - started their work as a free association of young architects that looked for, as it was usual at that time, a positive role in the society, believing in an anthropological and social change based on architecture.

This study aims to be similar to a monograph, in the way it shows the relevance of A*rquitectos Pioledo*' work in the region where they act, becoming a reference for the future development of Architecure. The dichotomy between the architecture schools of Oporto and Lisbon, complementary in some ways, will also be object of discussion. These two schools changed information and project experiences, and both shaped the architectural thought of this architecture group.

It is also necessary to reveal how these architectures created an interface supported in the decentralization and in the innovation with a self-identity that, while absorbing the roots of the places where they set their work and the everyday experience, projected them in a multiplicity of experimences and in the (re) criation of new elements and styles.

The brief characterization of each one of these architects allows a global view of their individual work, marked by personal traits, without forgetting the main models of architecture thoughs of the time. In this way, the buildings and other experiences they produce reveal themselves to be unique. The ideia of collective is reflected in the respect for each other's way ot thinking - *a unity in the diversity*. On the other hand, it is not the only formula, as in same works contributions from other team members can be identified.

A crucial part of this work will be an analysis of some of their works, trying to comprise different levels of architectural approaches, different ways of thinking the object, since the group mentioned here participated in projects of different scales and for different viewers. Thus, a selection of their works will be carried out in two ways: the first one is takes in consideration the plurality of natures of their works, and the second one is focused on the ideia of thinking about the construction of urban scenarios that reflect the process and thoughts inherent to the work of this group of architects in permanent dialogue with the place where they work.

It is not an objective to present this work as a mere expositive catalogue. On the contrary, the goal of this work is to present a synthesis that allows, in a summarized way, to think that their action tried to achieve a sensibility, linked to the essence of the urban place of Vila Real, and that their experiments, since the new democracy, synthetize the main models of thinking that prevailed during the 20th century, as can be observed in the references that make are part of their project lexicon.

Texto da arguência

Texto da arguência

O objecto de estudo são os *Arquitectos Pioledo*, um grupo de arquitectos surgidos no contexto do pós-25 de Abril, no início dos anos 80, que desenvolveram o seu trabalho em conjunto até cerca de 2006, sediados na cidade de Vila Real, cujo palco de actuação, para além desta cidade e o seu distrito, envolve também outros locais, como Ílhavo, Bragança, Amarante e Vouzela.

Os elementos constituintes dos *Arquitectos Pioledo* são: António Belém Lima, Ricardo Santelmo, Carlos Baptista, Graça Campolargo, Albino Teixeira e Carlos Santelmo.

O tema seleccionado permitiu ler e compreender o panorama da Arquitectura Portuguesa dos anos 80 até ao início do novo milénio e, de um modo indirecto, as experiências realizadas na segunda metade do século XX, uma vez que este estudo possibilitou adquirir conhecimentos sobre as referências que os antecedem, desde a década de 50.

Para além disso, revela-se interessante pensá-los em função da escolha do lugar onde e para onde projectam, contrariando o êxodo e aproximando o litoral do interior do país, dado a área de intervenção por excelência ser o interior transmontano, um universo *para lá do Marão*.

Esta descentralização permite pensar a temática do projecto em função dos valores locais, sem cair em mimetismos rurais. A arquitectura dos *Pioledo* é, sim, uma arquitectura sensível perante Vila Real, uma cidade com uma escala específica situada no seio de uma paisagem característica, onde estes arquitectos procuram, para além de beneficiar a sua morfologia, constituir cenários de identidade própria, libertos de provincianismos e amarras regionalistas.

Para a realização desta Dissertação, procedeu-se a uma pesquisa bibliográfica de artigos, livros, catálogos e outras publicações directamente associados ao tema, bem como acerca das referências da época da produção arquitectónica dos *Arquitectos Pioledo*.

Para além disso, a nível gráfico, foram realizados cartogramas que ajudam à compreensão do teor das obras como peças de um tabuleiro urbano, bem como uma cronologia que evidencia o trajecto destes arquitectos.

A nível da estrutura, a Dissertação encontra-se organizada em dois momentos essenciais: o capítulo 1, *O atelier Pioledo*, onde se efectuou uma contextualização que permite uma focagem a nível do debate arquitectónico vigente, e o capítulo 2, intitulado de *Apontamentos sobre as suas obras*, onde se elaborou uma leitura de exemplos seleccionados de um modo lógico, atentando às características singulares de cada edifício e à sua relação com a paisagem.

A pertinência do capítulo *O atelier Pioledo* foi promover uma sensibilização no que toca à necessi-

dade de uma superação do funcionalismo em série, industrial, por um funcionalismo atento às especificidades do Homem, questão que viria a ser retomada de mãos dadas com a procura da continuidade com o contexto, da qual os arquitectos em estudo fizeram parte, à semelhança de outros arquitectos desta geração.

Na primeira parte deste capítulo, *Contextualização e génese*, efectuou-se uma exposição sumária das experiências desenvolvidas na arquitectura nacional desde a década de 50, bem como outras referências internacionais a nível da Teoria e Crítica da Arquitectura deste período, cuja síntese é espelhada na sua obra.

Para além disso, explorou-se também a polarização Lisboa/Porto, no que toca às premissas adjacentes a estes dois focos que, apesar se provocarem e argumentarem ao longo dos tempos, promoviam ambos uma crítica ao Estilo Internacional e à *Carta de Atenas*, ao problema do *standard* e ao esquecimento da vocação de alguns termos da cidade.

Resumindo, podemos afirmar que, durante as décadas de 30 e 40, vivia-se em Portugal o tempo da arquitectura do Estado Novo, sendo este sucedido, na década de 50, por um processo de adopção do Estilo Internacional por parte do regime.

Recorde-se, a título de exemplo, a apresentação do *Pavilhão de Portugal,* de Pedro Cid, em 1958, na *Exposição Internacional de Bruxelas*. Este edifício, ao cair na tentação do formalismo internacional, gerou alguma polémica, o que permitiu que, a partir do final dos anos 50, a discussão arquitectónica se começasse a opor a estes padrões internacionalistas e à ideia redutora da singularidade de uma cultura portuguesa.

Nesta nova linha de abordagem, surgem obras como a *Casa de Ofir*, de Fernando Távora, ou a *Casa de chá da Boa Nova*, de Álvaro Siza.

Esta via surge no seguimento de uma ponderação entre modernidade e tradição, estudando e reflectindo sobre as formas vernaculares e a sua possível relação com uma tradição racionalista, temática oriunda desde o âmbito do *Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa*, bem como patente no manifesto de Fernando Távora, publicado em 1947, *O Problema da Casa Portuguesa*.

Esta assimilação dos conceitos da alternativa ao Moderno em Portugal levou, posteriormente, a um novo tipo de formalismo, apoiado, por um lado, no recurso a elementos do passado, utilizado como figura de estilo, como a *Casa dos Bicos*, de Manuel Vicente; por outro, na necessidade de uma via associada aos valores do quotidiano, ao sabor das linhas venturianas, como a *Cooperativa Domus*, de Álvaro Siza.

Em meados dos anos 70, findo o período revolucionário, o debate, na Arquitectura, dava lugar a outras questões, reflectidas numa tendência de soluções complexas de formas e uma mecânica de apropriação de temas banais.

Na década de 80, vivia-se o período máximo da condição pós-moderna, difundida a partir da exposição *Depois do modernismo*, realizada na *Sociedade Nacional de Belas Artes* em 1983, que contou com a participação de vários arquitectos, artistas plásticos e estilistas, incluindo António Belém Lima.

Esta geração de arquitectos, inspirados pelas leituras de Rossi e Venturi, procuravam a anulação do conceito de estilo, de moda, de sistema de princípios, pela utilização de léxicos oriundos de vários momentos da cronologia da Arquitectura. Estes elementos, justapostos, reutilizados de um modo diferente, criando complexidades, promoviam a identidade singular da obra e a expressão individual do arquitecto.

Para além disso, promovia-se a ideia de que o pensamento arquitectónico derivava de uma síntese entre o conhecimento e a experiência, entre a História e a mundanidade do quotidiano, reflectida no desenho.

Ao mesmo tempo, defendia-se que a desordem resultante da evolução das coisas, que, na cultura moderna, era menosprezada, constituía um factor determinante para a obra, pois conferia-lhe um grau de imprevisibilidade, um traço de personalidade.

A estética do Pós-moderno, centrada numa noção de realismo, de uma tomada de consciência de que não são as formas autênticas e puras que devem integrar a agenda do arquitecto, considera a Arquitectura como um vibrante jogo de complexidades e contradições que se baseia na riqueza e ambiguidade de significados da experiência moderna, promovendo a inclusão.

Como refere Venturi, sistematizando todo este pensamento:

Prefiero los elementos híbridos a los "puros", los comprometidos a los "limpios"; los distorsionados a los "rectos", los ambiguous a los "articulados", (...) los convencionales a los "diseñados"; los integradores a los "excluyentes", (...) los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente.(...)Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados; la función implícita a la vez que la explícita. Prefiero "esto y lo otro" a "o esto o lo otro", el blanco y el negro, u algunas veces el gris, ao negro o al blanco. (...) Pero una arquitectura de la complejidad y la contradicción tiene que servir especialmente al conjunto (...). Debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusion. Más no es menos.[1]

É neste contexto, povoado por uma encruzilhada de caminhos e na tentativa de convívio entre estes, que surge a obra dos *Pioledo*, libertária e poética, retornando alguns dos valores que, na arquitectura moderna se perderam, dada a ambiência funcionalista, resultando o seu trabalho numa das experiências mais importantes da renovação da produção nacional, associada aos valores que descendem de Vitrúvio.

A selecção do território onde projectam, para além da beleza idílica e quase mágica do lugar, Trás-os-Montes, o *Reino Maravilhoso*, segundo Torga, permitiu-lhes encontrar um local mais neutro para montar um laboratório de experiências críticas de revisão, sem estar à margem do que acontecia nas grandes cidades, Lisboa e Porto.

1 - VENTURI, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, (1978), 1966, p.25.

Esta descentalização gerou inovação em algumas das soluções utilizadas, associadas aos valores do contexto. Contudo, a sua obra não se tornar uma contaminação de técnicas construtivas ou formas tradicionais desajustadas.

Ao mesmo tempo, contrariamente ao funcionalismo moderno, aos seus parâmetros rígidos e princípios imutáveis, as suas peças são dotadas de conteúdo, com geometrias de identidade própria que se observam na diversidade plástica e no carácter experimental que os *Pioledo* atribuem às suas obras.

O próprio logótipo aponta alguma ironia. Neste, aparece o *modulor* a fazer o quatro, o que simboliza a independência intelectual dos seus protagonistas e uma crítica ao Estilo Internacional, sem a total negação de uma das suas principais figuras, Le Corbusier.

Note-se que existem divergências entre os elementos constituintes deste colectivo, não só devido a formações académicas distintas, como também devido ao facto de se tratar de um período de ruptura, o Pós-modernismo.

Apesar da autoria e da pesquisa individual, funcionam como uma equipa, método de trabalho que assinala um certo grau de rebeldia perante a noção de *atelier-instituição*, similar à metodologia projectual advinda das operações SAAL, da qual também herdaram cultura arquitectónica.

Estabelecendo uma comparação com o domínio da literatura, o processo de escritório funciona como o conceito de heteronímia em Fernando Pessoa, ou seja, embora o *atelier* seja uma entidade, é possível verificar a presença de múltiplas personalidades que escrevem em registos dissonantes.

O *atelier Pioledo* participa em projectos de índole diversificada, desde o desenho de grandes equipamentos públicos, ao tratamento de espaços interiores, passando pelo planeamento de pequenos fragmentos urbanos, até ao desenho de estruturas de carácter temporário para exposições, multiplicando-se o seu repertório por todo o tipo de experiências e tipologias.

Desta forma, o realismo e a sensibilidade à experiência do quotidiano, para além do carácter narrativo, e intemporal, pautam o universo dos arquitectos em análise. O discurso do moralismo ascético e das exigências do rigor foram superados e substituídos pelos símbolos, os ícones, os elementos da História! A arquitectura aproxima-se da própria vida e há uma maior ligação com o campo das artes plásticas e gráficas. Recorde-se, neste contexto, o cartaz de abertura da Discoteca *A Favorita*, de 1982.

Contudo, na década de 90, após terem colocado em confronto a violência estrutural e simbólica do Pós-moderno e a serenidade do Moderno, é notável um retorno a uma certa discrição, uma certa impermeabilidade face a alusões da História, anulando-se o período onde as forças da comunicabilidade procuraram superar o discurso funcionalista.

Após uma fase lúdica, expressiva, após a valorização da citação, da *collage*, existe, então, o regresso a uma fase mais abstracta e pura em termos formais que recusa a parafernália da década de 80.

Apesar da *colectividade* inerente, revela-se interessante também a *singularidade*, pelo que apresentamos, em seguida, traços individuais destes arquitectos.

De forma sumária, podemos afirmar que Albino Teixeira adopta atitudes distintas: por um lado, edifícios sensivelmente integrados, como o *Edifício da Misericórdia*, ou a *Casa do Povo*, que se ficou pelo projecto; por outro, edifícios que se destacam relativamente à envolvente, como a *Adega de Santa Marta*, ou o I*nstituto da Navegabilidade no Douro*, onde a peça arquitectónica remete para um carácter de objecto falante, de ícone.

A arquitectura de António Belém Lima é sensorial, uma vez que cada espaço é dotado de uma sinestesia de sensações que advêm não só das narrativas historicistas, como também das pequenas atmosferas materiais, como podemos verificar nos *Correios de Vouzela*, ou no *Conservatório Regional de Vila Real*.

Para além disso, é um arquitecto atento ao urbano, como verificamos não só no desenho de vários planos urbanísticos, como também no *Edifício Alexandre Cardoso*, pertencente a uma estratégia de transição entre a realidade do centro consolidado e a cidade nova, ou ainda na *Cooperativa Habireal*, pertencente ao novo núcleo da cidade.

Relativamente a Carlos Baptista, a sua obra inicial é composta por edifícios monolíticos como o *Centro de Dia de Mateus*, que exala rigidez, austeridade.

Porém, posteriormente, em projectos como as *Piscinas de Santa Marta*, ou ainda a *Casa Rua Pinto*, o autor procura desobedecer à concepção pura e racionalista, através de golpes oblíquos, linhas quebradas, desenhos de alçado aparentemente aleatórios.

Carlos Santelmo mostra-se diferente de outros membros dos *Pioledo*, uma vez que as suas obras não exibem vocábulos de outros contextos históricos, afastam-se das leituras rossianas. O teor da sua arquitectura prende-se no grafismo apurado de cenografias, na criação de diferentes atmosferas, por vezes até em trabalhos de pequena escala, como o *Bar Gomes* ou a *Discoteca Ritmin*.

Os seus objectos surgem como uma re-leitura crítica dos princípios do racionalismo, subvertidos por uma incessante vontade gráfica e sentido de movimento, como observamos, também, na *Casa Magalhães*.

Graça Campolargo surge muito ligada a temas rossianos, como podemos observar no projecto para o *Centro Cívico de Alijó*, que não foi executado, ou na *Casa Mário Campolargo*.

Para além desta linha de projectos, onde a tónica era posta na criação de uma ficção que jogasse com diversos dispositivos da História, demonstra também uma linha de sensibilidade perante a ligação com as *raízes do lugar*, como por exemplo no *Loteamento Quinta das Canas*, em Santa Marta, onde as cores e motivos se fundem com a paisagem do Douro.

Com o projecto da *Farmácia de Mateus*, Graça inicia um novo ciclo na sua obra, uma re-leitura do racionalismo, visível também na *Casa da Cultura de Sabrosa*.

Ricardo Santelmo inicia o seu percurso na arquitectura com obras que transmitem os ensinamentos da escola do Porto – a relação com o lugar, a serenidade do traçado –, como observamos no *Mercado de Santa Marta de Penaguião*.

Contudo, em obras como a *Casa Rego*, a pretensão é a de ultrapassar o dogma do Movimento Moderno, por uma utilização irónica do funcionalismo.

Posteriormente, retorna à simplicidade de elementos que utilizou nas origens dos seus trabalhos, como vemos no *Acolhimento Temporário dos Grandes Dependentes*, um caminho que conduziu ao discurso limpo e claro do *Edifício Magnólia*, já no início do século XXI.

Seguidamente, apresentamos um trajecto sobre as suas obras, que se divide em duas partes, nomeadamente: *Pluralidade de linhas de actuação*, que nos remete para um uma compreensão *a priori* do edifício, onde foram seleccionados apenas alguns casos de estudo que permitiram desenvolver quatro vias de análise, ou melhor, quatro famílias onde podemos inscrever as suas arquitecturas, e *Os Arquitectos Pioledo como estrategas urbanos*, que nos revela uma análise dos edifícios do ponto de vista do papel que estes criam no universo do espaço urbano, tratando-se, portanto, de uma reflexão a *posteriori* da forma como o objecto arquitectónico se enquadra, desenhando cidade contínua e paisagem.

Relativamente a esta primeira parte, note-se que alguns dos edifícios poderiam pertencer simultaneamente a mais do que uma das séries de edifícios, pelo que a sua classificação não pretende ser exclusivista, mas promover uma estrutura coerente de organização.

Na arguência, não será feita a análise das obras pois o seu número implicaria uma adição extrema de tempo, pelo que apenas sistematizaremos em que consistem as temáticas nas quais as incluímos, apresentando imagens dos edifícios analisados.

As arquitecturas elencadas como *Narrativas da História* referem-se a experiências motivadas por temas da História, numa perspectiva realista ou surrealista, dado que não se pretende copiar o passado, mas sim uma apropriação dos seus elementos como peças compositivas. Inserimos, nesta parte, uma análise dos *Correios de Vouzela*, o *Edifício da Misericórdia* e a *Casa Mário Campolargo*.

As obras alinhadas sobre o tema *Ensaios de reacção ao Estilo Internacional* referem-se a ponderações em torno dos vários modos racionalistas de se fazer, como alternativa ao paradigma ensaiado nas primeiras décadas do século XX. Como casos pertinentes, seleccionámos o *Centro Cultural de Mateus*, o *Quartel GNR*, o *Pavilhão Nervir*, a *Casa Rua Pinto* e a *Casa da Cultura de Sabrosa*.

Os edifícios elencados sobre a caracterização *Objectos arquitectónicos como ícones* são experiências motivadas por temas do quotidiano, segundo estratégias com uma componente gráfica e que visam criar

uma arquitectura literalmente falante. Seleccionámos, para este tema, a *Casa Magalhães*, a *Adega de Santa Marta de Penaguião*, a exposição *700 Anos Foral*, o *Acolhimento Temporário dos Grandes Dependentes* e o *Quiosque*.

Por último, a compilação denominada *Projectos Recentes* reúne um conjunto que denuncia a fase mais tardia do *atelier*, onde existe um retorno a sentido mais claro, aspirando-se a uma depuração de todo o discurso pós-moderno. Inserimos, nesta última parte deste subcapítulo, a *Sede dos Arquitectos Pioledo* e o *Instituto da Navegabilidade do Douro*. Após um período de saturação, regressa-se a uma certa neutralidade de desenho, a uma discrição cromática, quase que sem impressões digitais, onde o objecto arquitectónico pode, finalmente, respirar fundo.

Apesar desta atmosfera arrefecida, o espírito pós-moderno prevalece. A procura da hipérbole da imagem, da sinestesia de sabores cessou, mas os valores do paradoxo, da contradição, da adaptação, de Venturi, resistem, apenas não se confundem com a superficialidade da década de 80, dado que também já não se vive um período de crítica e ruptura como anteriormente.

As leituras de Rossi perduram também, o que observamos na importância que estes arquitectos atribuem à cidade para ler a Arquitectura.

Neste sentido, estes arquitectos revelam-nos também uma faceta de atenção aos problemas do urbano e uma sensibilidade na construção da paisagem, o que podemos observar na segunda parte deste capítulo, *Os Arquitectos Pioledo como estrategas urbanos*.

Considera-se oportuno referir, primeiramente, o *Concurso para a Expo'98*, que lida com outro tipo de trabalho, o arranjo de uma malha, apesar de não ter sido executado.

O desenho do recinto da *Expo'98* tratou-se de uma gestão complexa entre várias escalas, apesar de a exposição ter a duração de um ano. Não obstante, havia como premissa a ideia de fazer perdurar uma estrutura urbana que revitalizasse toda a área, sendo importante esta dicotomia estrutura fixa *vs* estrutura amovível, um plano duradouro por um lado, flexível por outro.

Os *Pioledo* desenham cenários que procuram beneficiar o universo da *urbe* vila-realense, interferindo com a paisagem, pois as áreas onde se encontra uma maior concentração de obras são sempre pontos privilegiados do prisma das relações visuais e, maioritariamente, lugares-chave para o crescimento da cidade.

Desta forma, elencámos para esta segunda parte cinco cenários díspares, embora todos eles permitindo validar esta condição urbana que procuramos atribuir aos *Arquitectos Pioledo*.

Primeiro, evidenciámos a estratégia de marcação territorial das *Portas da Cidade*, onde se visa a construção de um cenário visual de recepção a quem desce o IP4, vindo do Porto, onde os edifícios simulam personagens. Edifícios como as *Torres Djalme*, de Ricardo Santelmo, ou o *Edifício Norcep*, de António

Belém Lima, conjuntamente com outros de M. Graça Dias que emolduram a Avenida Cidade de Orense, anunciam a cidade desejada. Encenam uma plateia de espectadores que, para além de contemplarem o Marão, fixam os transeuntes do IP4 e aguardam, impacientes, a sua visita.

Seguidamente, temos o desenho da rótula que resulta da chegada da ponte que atravessa o Corgo e engata na Avenida Marginal, onde a sensibilidade dos edifícios vem colmatar uma violência urbanística, gerada pela artéria estruturante que atravessa uma zona consolidada.

O *Edifício Alexandre Cardoso* define e resolve o quarteirão que adveio de uma cicatriz no tecido urbano, ocupando uma posição particularmente notável, com uma linguagem ambiciosa, onde a razão se perde nos vértices.

Também o *Edifício Taveira da Mota* resolve a intersecção bruta entre a cidade consolidada e a cidade de carácter recente, pelo que o desenho do seu invólucro procura suavizar essa transição, procurando reproduzir o desenho de fachada da rua de desfecho do núcleo primitivo da cidade, revelando-se arrojado e imponente perante a Avenida 1º de Maio.

Posteriormente, analisámos a expansão para Mateus, pendurada também no Circuito. Para além do núcleo de edifícios públicos dos *Arquitectos Pioledo* que potenciaram o crescimento desta freguesia, como o *Centro de Dia*, a *Ampliação do Infantário*, o *Centro Cultural* e o *Acolhimento Temporário dos Grandes Dependentes*, exploramos também o *Projecto de Ideias para Mateus* que os *Arquitectos Pioledo* desenvolveram no início da década de 90, no âmbito de criar uma cidade de duas margens, uma utopia para Vila Real, nos anos 2000. A utopia era a criação uma nova margem para a cidade, no alinhamento nascente-poente e a nascente do Rio Corgo, construída ao longo de dez anos, com a mesma dimensão da cidade consolidada, o eixo norte-sul, que demorara setecentos anos a consolidar.

Numa primeira vista existe, no plano, um certo heroísmo moderno, na medida em que se ambiciona criar uma racionalidade, porque o plano se desenvolve segundo uma grelha. Todavia, esta tem um princípio e um fim, o que contraria a racionalidade da retícula moderna e escolhe pontos focais para serem momentos-chave da paisagem da cidade.

Este projecto não foi executado, mas permitiu uma ocupação da zona nascente segundo algumas das suas directrizes.

Assim, constituimos como elemento de estudo o novo centro, configurado e delimitado pelo Circuito de Vila Real. Este núcleo, dominado por um gesto fundamental, engloba uma grande alameda que suporta grandes estruturas que lá vieram pousar, como o *Shopping*, o *Teatro*, o *Pavilhão Nervir*, esta última pertencente aos *Arquitectos Pioledo*.

Para além disso, esta nova centralidade inclui a *Cooperativa Torreslar*, cujos edifícios, apesar de serem executados sem materiais e sistemas construtivos dispendiosos, caracterizam-se por serem ricos em

termos espaciais e exibem um espaço de estar a nível do rés-do-chão diversificado, composto por vários momentos que se adequam à escala do bairro. A estes se adicionaram outros dois, da autoria de Albino Teixeira, que dialogam com os primeiros.

Para além desta Cooperativa, incluimos também a *Cooperativa Habireal*, um exercício projectual de um núcleo habitacional na margem nova da cidade que procura uma identidade de bairro, sem se tornar um microcosmos autista, manifestando uma relação visual com a envolvente que a integra na cidade. Apesar da repetição em série das três tipologias – apartamentos, casas em banda e casas geminadas -, é procurado o tema da excepção, que retira ao conjunto a expressão de anonimato que a repetição faz correr.

Finalmente, temos o *Edifício Topimob*, que explora a sensualidade da relação de proximidade entre as duas torres que permitem uma observação entre os dois corpos, sendo o tema de projecto a ideia de uma *Janela indiscreta*, como o filme de Alfred Hitchcock.

Como último cenário, temos o *Entroncamento*, uma área pendurada na *Recta das Boxes do Grande Circuito de Vila Real* e que resolve uma forte transição de cotas, entre a zona da *Nossa Senhora da Conceição* e a descida para o caudal do Corgo, funcionando como uma bancada de boas vistas voltada a nascente.

Visualmente, controlam toda a zona nova da cidade, tendo como pano de fundo a Serra do Alvão. Tendo todos o mesmo esqueleto, cada um destes edifícios se veste à sua maneira e, apesar da repetição tipológica, cada um tem o seu rosto., como se se tratassem de várias experiências de um ensaio laboratorial.

Os *Arquitectos Pioledo*, mais do que um *atelier*, funcionaram como um centro cultural, uma plataforma de discussão de Arquitectura. O *atelier* era um espaço físico e afectivo onde, juntos, estimulavam uma maior energia e uma curiosidade global, que se transformava numa dinâmica de aprendizagem, visitas e exposições conjuntas, pelo que, apesar da autoria individual na maioria das obras, é mais forte o sinal de conjunto.

Oriundos de experiências diversas, formações distintas, e constituindo momentos diferentes na génese do *atelier*, cada um dos elementos tinha o seu manancial próprio.

Contudo, eram jovens que estavam unidos pelo espírito do tempo, uma necessidade de mudança de critérios, de afirmação de independência perante o funcionalismo do Movimento Moderno e o ambiente de tensão estado-novista.

Belém Lima resume bem toda esta ambiência através da frase que seguidamente apresentamos:

Depois das "restrições" de vocabulário do Estado Novo e do exclusivismo cultural da "cultura da máquina", vivemos um momento de "amplas liberdades" que é simultaneamente a incredulidade nas ideologias englobantes e o esvaziamento comunicativo do moderno. Àquelas ideias que vêm da cidade juntaremos a vontade decorativa contra a austeridade e a cerebralidade (as curvas irracionais, a policromia, os gostos

promíscuos das culturas marginais); a infuncionalidade; a visita às memórias mais pertinentes (para nós, o Barroco); o "re-usar" do Moderno. Os edifícios poderão gritar, planar, silenciar-se.[2]

A arquitectura dos *Pioledo* centra-se nesta mudança de critérios e de atitudes projectuais ditados pelo espírito libertário pós 25 de Abril, promovendo uma linguagem que se afasta não só da austeridade do estilo que era utilizado pelo Estado Novo, como também da cerebralidade associada ao Estilo Internacional e à cultura da máquina.

Desfa forma, defendem uma Arquitectura mais rica, desligada do funcionalismo maquinal, que promova a criação de atmosferas mais sensíveis à condição do Homem, utilizando para isso os ecos e citações da História, como por exemplo, o Barroco.

Porém, não negam as experiências do Moderno, revelando-nos uma postura de aceitação que as valida e coloca no papel de fonte de informação para a arte de projectar.

Paralelamente, havia, neste período o retomar da ideia romântica do *flaneur,* de Baudelaire, que corresponde a uma ideia de vida na cidade com olhos completamente disponíveis para gostar de tudo, do feio, do bonito, dos acontecimentos, esquecendo o trágico, valorizando o quotidiano e a condição do transeunte que gosta de se impressionar e quer ser emocionado pelo urbano.

É no âmago desta aura, desta sensibilidade, e neste universo pontuado por atitudes diversas, por um lado, o contextualismo, por outro, o pós-moderno histórico e *pop*, que surgem os *Arquitectos Pioledo*, cujo trabalho se revela um ensaio cultural de identidade própria.

É notável, também, o facto de, no trabalho dos *Arquitectos Pioledo*, existir um pragmatismo urbano que acredita num desenho que continua a cidade e a sua História e que tem uma ideologia de leitura do território como estrutura de forças a enaltecer, pela criação de momentos especiais.

Para além do lado quantitativo do urbanismo, os valores com que procuram munir os seus projectos extravasam os funcionalismos utilitários, acrescentam-nos, explorando ao invés os valores paisagísticos, das vistas, que podem construir carácter para a cidade, bebendo das *raízes do lugar* as condicionantes para tornar os objectos imponentes sobre a sublime paisagem.

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto,

Texto apresentado durante a defesa das provas de Mestrado Integrado, a 22 de Julho de 2014

Ana Carolina Oliveira Assunção

2 - BELÉM LIMA, *Arquitectos em Trás-os-Montes*, 12 de Fevereiro de 1986, p.5/6.

Introdução

Introdução

Objecto e tema

O objecto de estudo desta Dissertação é um grupo de arquitectos surgidos no contexto do pós 25 de Abril, no início dos anos 80, que desenvolveram o seu trabalho em conjunto até 2006, sediados na cidade de Vila Real – os *Arquitectos Pioledo*.

Desta forma constituirá objecto de estudo máximo a análise do pensamento inerente a algumas obras de cada um destes arquitectos, como também de carácter colectivo, associadas ao contexto temporal e local em que surgem.

O objecto de estudo seleccionado permitirá, deste modo, discutir o panorama da Arquitectura Portuguesa dos anos 80 e 90, uma vez que o estudo das suas obras e das referências que as antecedem permitem adquirir conhecimentos sobre esse período onde os autores em questão lutam contra algum anonimato ou falta de personalidade que se alastrava nesse período por todo o território nacional na Arquitectura, característica que extravasa o objecto de estudo e é comum à nova geração de arquitectos surgidos neste período. Para além disso, os *Arquitectos Pioledo*[1] projectam em função dos valores locais, atendendo à cultura, mas introduzindo novos elementos, novas linguagens que reproduzem o âmago do lugar, desprovido de mimetismos ou *pastiche*, que são agora objecto de interesse de debate por quem estuda Arquitectura.

Assim, considera-se o tema *Apontamentos sobre um percurso sobre as suas obras* uma espécie de itinerário pelo repertório projectual e experimental deste *atelier,* onde interessa sobretudo:

1) pensá-los como uma possível resposta à Arquitectura Portuguesa em contexto de nova democracia;

2) pensá-los em função da escolha do lugar onde e para onde projectam, contrariando o êxodo e aproximando o litoral do interior do país;

3) pensá-los como produto de uma formação académica e de um contexto específico de cultura;

4) pensá-los na relação indissociável com o lugar, com um cenário de identidade própria onde procuram constituir paisagem.

Objectivo e motivação

O objectivo da Dissertação que nos propomos realizar passa por abrir leituras e apontar ideias sobre um *atelier* de arquitectos com base numa selecção reduzida e intencional de obras, preparando um caminho para uma leitura mais alargada, posteriormente.

1 - Esta expressão *Arquitectos Pioledo* aparecerá no decurso deste trabalho com duas outras variantes: *os Pioledo* e *o atelier Pioledo*.

A pertinência do tema reside no facto de não existir qualquer reflexão de síntese sobre a sua obra, embora existam ideias pensadas e alguma bibliografia. Havendo já um certo distanciamento temporal que permite a redacção em retrospectiva sobre o *atelier* e uma leitura das suas obras, torna-se, assim, imperativo destacar o seu contributo, uma vez que se constituíram actores desejados e insubstituíveis da renovação da Arquitectura Portuguesa tendo em conta a sua originalidade e especificidade no contexto temporal e local onde surgiram, a cidade de Vila Real nos anos 80.

Um dos motivos que levou à selecção deste objecto de estudo foi a proximidade física à maioria das obras criadas por *os Pioledo*, que permite uma fácil observação *in situ*, e também um certo interesse pela percepção do que é construir no seio de um território onde nos anos 70/80 se rasgou a imagem tradicional.

Para além disso, existe uma proximidade aos personagens e a possibilidade de consulta directa dos factos a partir dos arquitectos, dado que ainda se encontram em Vila Real e alguns dos arquitectos pautaram o nosso percurso académico.

Por último, é também importante verificar como os edifícios projectados desenham os cenários que procuram beneficiar a morfologia urbana de Vila Real e como estes interferem na construção da paisagem.

Método

Para a realização desta Dissertação, procedeu-se a uma pesquisa bibliográfica de artigos, livros, catálogos e outras publicações directamente associados ao tema, bem como acerca das referências vigentes no panorama da Arquitectura na época da produção arquitectónica dos *Arquitectos Pioledo*, para serem devidamente sistematizadas, visando tecer juízos de relação com as obras do *atelier* em estudo.

Para além disso, a nível gráfico, foram realizados cartogramas que assinalam a produção de *os Pioledo* a escalas distintas, permitindo leituras a diversos níveis, seleccionadas fotografias, peças desenhadas, cartografias que auxiliam a compreensão das obras.

Dado que se justifica uma listagem das obras do escritório, para uma apreensão imediata da amplitude da obra, bem como da relação temporal desta com viagens e exposições do colectivo, consta em anexo uma cronologia, separada também por autores, o que permitirá, ao mesmo tempo, uma leitura da diversidade tipológica a que respondem.

Uma vez que o repertório do *atelier* é vasto, foram seleccionados alguns casos de estudo eficazes para uma leitura à luz dos temas que se procuram desenvolver. Na análise dessas obras procede-se a uma contextualização espacial, uma descrição arquitectónica e alguma teorização face ao contexto da produção.

Relativamente à necessidade de confirmação de algumas dúvidas, foram realizadas conversas informais com os arquitectos, por altura do remate da Dissertação. Estas entrevistas não constarão da tese, uma vez que foram realizadas com alguma informalidade e com ausência de gravação, mas constituíram-se fun-

damentais para a apreensão de alguns dados relativamente às obras, ao espírito do tempo e à compreensão da génese do *atelier*.

Todas as etapas permitiram a extracção de uma conclusão, que se baseia na leitura do contributo das obras para o lugar para onde os *Arquitectos Pioledo* projectam, nomeadamente o lugar urbano de Vila Real:

Vila Real é uma capital distrital nobre, austera, que vigia atenta estas aldeias e vilas que aquele velho país transmontano viu crescer, e onde gente de pouca fala e sabedorias ásperas se foi aconchegando, aceitando estoicamente a fatalidade dos invernos gelados e dos verões em brasa que queimam a terra e as colheitas e que só toleram vegetações rasteiras ou de resistente capa(...)[2].

Estrutura

Estando já a metodologia apontada, surge a necessidade de delinear o corpo de texto, com uma organização coerente no que concerne ao seguimento lógico.

Assim, no capítulo *O atelier Pioledo*, far-se-á uma contextualização que permita ao leitor uma consequente focagem ao tema a nível do debate arquitectónico vigente.

Deste modo, privilegiar-se-á um enquadramento genérico do ponto de situação da Arquitectura enquanto disciplina potenciadora de diferentes atitudes e ideias nos anos 60-80, percebendo quais eram as referências neste período, modelos e teorias, permitindo a clarificação da matéria cuja integração permitiu o gosto de cada um dos arquitectos fluir, admitindo ideologias díspares, por vezes até contraditórias, mas todas elas ingredientes, de forma mais ou menos directa, das suas arquitecturas.

Associada ainda a esta primeira fase, dever-se-á fazer uma referenciação à polarização Lisboa/Porto, entendendo as premissas adjacentes a estes dois pólos formativos que se provocam e argumentam, cuja síntese é espelhada na obra dos *Arquitectos Pioledo*, dado o léxico diversificado de formas e linguagens.

Neste primeiro capítulo explorar-se-á também a descentralização, devido ao facto de *os Pioledo* terem seleccionado como área de intervenção o interior transmontano, desmarcando-se do cenário mais expressivo da Arquitectura, e também o tópico da inovação no que concerne à metodologia projectual em equipa, que praticamente não se registava na transição dos anos 70 para os anos 80.

Imediatamente, efectuar-se-á uma caracterização sumária dos elementos constituintes deste *atelier*, dado que todos eles valorizam a autoria e pesquisa individual, conquanto não imune a uma contaminação das ideias e pressupostos da dimensão colectiva em jogo na realização dos diferentes trabalhos.

Segue-se o capítulo intitulado *Apontamentos sobre as suas obras* em que se elaborará uma leitura

2 - ALMEIDA, *Uma Arquitectura assim quase feminina*, (Outubro de 2010), Fevereiro de 2011. p.230.

de exemplos seleccionados de acordo com um correcto encadeamento lógico, atentando à evolução do discurso arquitectónico e às características singulares de cada edifício seleccionado, à sua relação com o *lugar*, à atitude que exalam perante o observador e como elementos geradores de paisagem.

Indissociável desta leitura, emerge também, nesta parte da memória descritiva das obras, uma associação directa à atitude pós-moderna de retorno a uma *verdadeira* Arquitectura - uma superação do funcionalismo em série, industrial, por um funcionalismo mais humano -, e a arquitectura de *os Pioledo*.

Posteriormente, a análise das obras é elevada ao nível do pensamento urbano, pretendendo-se uma leitura destas como peças que encaixam na construção de cenários para a cidade de Vila Real. Este tema apoia-se num breve enquadramento histórico, uma síntese da evolução urbanística do lugar desde os anos 70, anteriores ao período de actuação de *os Pioledo*, e é devidamente articulado com cartografias da época.

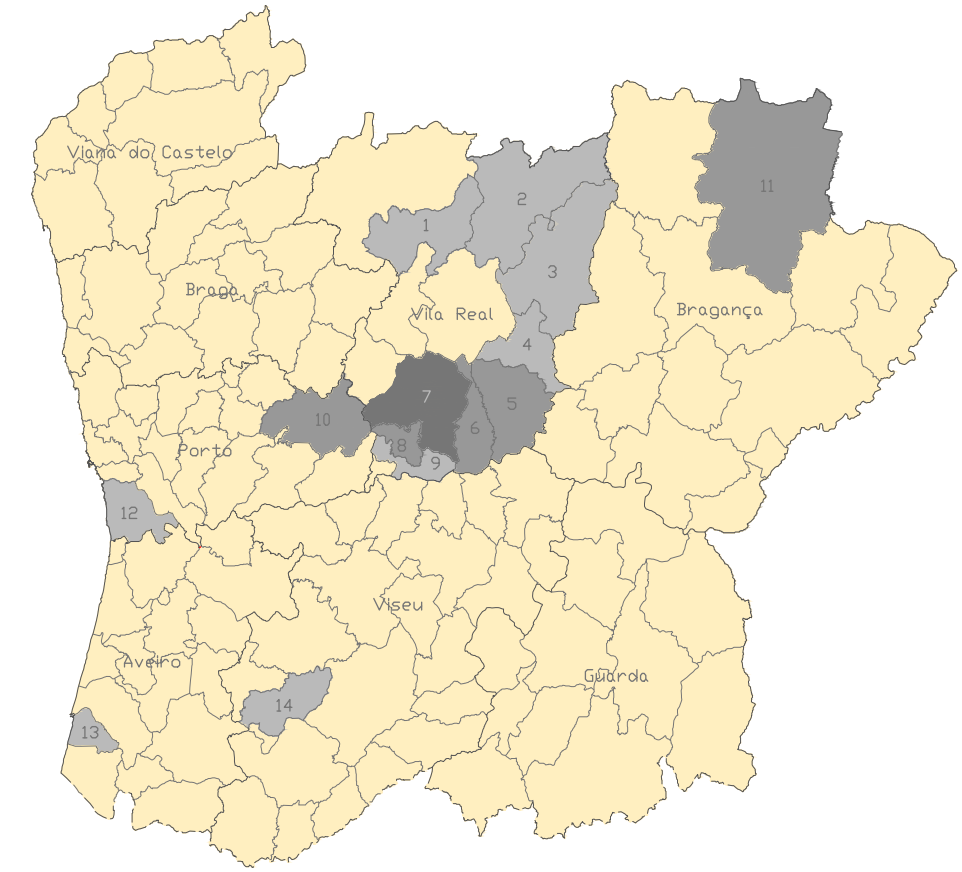
A pertinência deste capítulo é a de exaltar o contributo da obra de *os Pioledo* para a revisão de uma identidade local ao sabor do tempo, cruzando um novo vocabulário de arquitectura e novas técnicas adaptadas à realidade dos anos 80 até ao início do novo milénio, e a imagem de tradição característica da cidade, ou seja, a construção de uma arquitectura sensível que, ao mesmo tempo que é fruto de um debate complexo entre múltiplas e diversas variantes, preserva o carácter do lugar e os seus valores cénicos.

Terminado este capítulo, finalizar-se-á a Dissertação com uma breve sistematização no capítulo *Conclusão* que permitirá inferir acerca da ambiência do nascimento das obras de *os Pioledo* e da sua integração no contexto da nova democracia bem como da identidade própria que criaram no desenho do espaço arquitectónico de finais do século XX e princípios do século XXI.

Relativamente a aspectos relacionados com a forma da Dissertação, é conveniente referir o recurso ao itálico para destacar, além das citações, alguns estrangeirismos e palavras-chave, bem como assinalar nomes de obras de arquitectura de os *Pioledo* e de outros, títulos de livros e revistas. Para além disso, utiliza--se também o itálico na expressão *os Arquitectos Pioledo* e todas as outras variantes desta nomenclatura, dado que estas expressões funcionam como um título da entidade colectiva a que pertencem estes arquitectos.

Convém mencionar, ainda, que, na listagem das imagens que aparece após o índice da Dissertação, tendo em conta a necessidade de rigor em relação à autoria das obras de arquitectura em si, e à autoria das imagens, sejam fotografias, ou reproduções em catálogos, serão admitidas as duas datas, data do projecto, e data da publicação ou fonte. Para formalizar esta questão, utilizam-se os parêntesis curvos para englobar as informações relativas à obra, seja um esquiço do arquitecto ou uma fotografia da autora da Dissertação. Para elucidar as questões relativas à fonte, aparecem, entre parêntesis rectos, a data da publicação ou do registo fotográfico.

Para além disso, na totalidade da Dissertação, não há a adopção do acordo ortográfico de 2011. As citações em língua estrangeira serão mantidas sem tradução.



maioria das obras
3/4 obras
1/2 obras

1 - Boticas
2 - Chaves
3 - Valpaços
4 - Murça
5 - Alijó
6 - Sabrosa
7 - Vila Real
8 - Santa Marta de Penaguião
9 - Peso da Régua
10 - Amarante
11 - Bragança
12 - Vila Nova de Gaia
13 - Ílhavo
14 - Vouzela

ESCALA 1:2 000 000

I 001. Cartograma das obras dos *Arquitectos Pioledo* no território

1. O *atelier Pioledo*

1.1. Contextualização e Génese

1.1.1. Debate arquitectónico vigente

Assinalável tem sido a produção arquitectónica de dois autênticos "núcleos", cultural e profissionalmente falando: (...) e, em Vila Real, as obras do "escritório" do Pioledo, onde uma equipa de autores de formação diversa (Porto e Lisboa), encabeçados por António Lima, vêm realizando arrojadas intervenções urbanas e inovadores equipamentos nos arredores(...)[1]

Os *Arquitectos Pioledo* são um grupo de arquitectos surgidos no início dos anos 80, que desenvolveram o seu trabalho em conjunto até cerca de 2006, sediados em Vila Real. O palco da sua actuação foi maioritariamente a cidade e outras localidades pertencentes ao seu distrito, mas surgem também, pontualmente, intervenções noutros locais, como Ílhavo, Amarante, Bragança e Vouzela, verificáveis em **I 001**.

Desta forma, constituíram-se actores desejados da renovação da Arquitectura Portuguesa tendo em conta a originalidade e especificidade no contexto temporal e local onde surgiram, descomprometida da dicotomia e tensão dos dois núcleos de produção e crítica da arquitectura nacional por excelência - no Sul, a capital, no Norte, a cidade do Porto. Além disso, apesar do afastamento destes pólos, as suas obras participam e acompanham o debate e a crítica que em ambas as grandes cidades se instauravam. Assim, o afastamento do seu campo de actuação face à produção cosmopolita permitiu encontrar um local mais neutro para testar experiências críticas de revisão de um modo mais efectivo, como refere J. Manuel Fernandes:

Não é uma arquitectura "fácil" - os próprios autores declaram-na "in-possível", trocadilho sobre a igual dificuldade e vontade dos arquitectos em construir espaço qualificado "para lá do Marão".[2]

Os elementos constituintes dos *Arquitectos Pioledo* são António Belém Lima (ESBAL,1979), Ricardo Santelmo (ESBAP,1980), Carlos Baptista (ESBAP,1981), Graça Campolargo (ESBAP,1983), Albino Teixeira (ESBAP,1983) e Carlos Santelmo (FAUTL,1985). Aliás, J. Manuel Fernandes anota essa mesma constituição:

Reunindo afinal de modo aleatório arquitectos formados nessas duas escolas, os Arquitectos Pioledo souberam organizar-se apenas como um grupo profissional, culturalmente empenhado e geograficamente consciente(...) ligados por formação ao "natural" sentido da época pós-moderna(...)[3]

Os arquitectos que constituem este colectivo provêm de formações académicas distintas, *escolas* de Lisboa e Porto que encerram linhas de processo e de pensamento em certos pontos não coincidentes, dada a diversidade de valores universais e regionais que o Movimento Moderno pressupõe e a multiplicidade

1 - FERNANDES, *A arquitectura moderna: Período de 1974-90*, 1990, p.164.
2 - FERNANDES, *O "in-possível" Piol-edo*, Outubro de 1994, p.122.
3 - *idem*, p.122.

inesgotável de relações entre estes critérios perante o contexto onde se inserem.

Estes dois focos de cultura e produção arquitectónica sempre existiram como duas entidades separadas, apesar de não assumirem caminhos diametralmente opostos em várias questões. Uma das razões para a variedade provém da diferença do contexto geográfico e cultural do Norte e do Sul, que gera diferentes ambiências, através da variação de formas e materiais utilizados. A este propósito, Nuno Portas afirma que:

(...) a marked north/south dichotomy has evolved over the centuries in architecture language (stone/clay, big-small openings, mimetism/opposition in relation to architecture (landscape): this is recognized in the form of estates and settlements (small/large estates, dispersed/dense settlements).[4]

Outro factor condicionante deriva da selecção exclusivista do material arquitectónico pelos *media*, como anota Nuno Portas:

Recently, the only Portuguese architecture maganize, Arquitectura, has dedicated an issue to the younger generation, based on a exhibition held in Lisbon, in which only architects from Lisbon showed their work, even if the projects were located in northern Portugal. 9H is publishing the work of a group of younger architects whose main common denominator is, at least, the fact that they are from the North.[5]

Contudo, vários contactos foram feitos entre o Norte e o Sul, nomeadamente pelas trocas de informações e experiências projectuais entre protagonistas de ambas as *escolas*. N. Teotónio Pereira afirma que a Escola Superior de Belas Artes do Porto constituía a Meca dos estudantes de Arquitectura de Lisboa, pois contrastava com o ambiente repressivo da capital. A própria experiência pessoal do autor apoia esta ideia:

Ao longo dos anos 50 desloquei-me com frequência ao Porto, onde fui ganhando amizades com colegas, participando em colóquios, encontros e visitas de estudo. O Porto era onde os arquitectos de Lisboa iam ver a Arquitectura Moderna, esmagados ainda com o peso do estilo estado-novista que se construía em Lisboa. (...) Ao longo dos anos mantive contactos com o Norte (...[6]

Além disso, arquitectos do Norte e do Sul efectuaram algumas viagens semelhantes, permitindo a entrada das mesmas referências para os dois pólos. A título de exemplo, recorde-se a viagem de Nuno Teotónio Pereira ao Brasil, entre 1 de Abril a 30 de Maio de 1980:

Não deixaram também de constituir um forte estímulo as informações prestadas por amigos e colegas com frequentes contactos com o Brasil, entre os quais destaco os arquitectos Nuno Portas e Viana de Lima.[7]

Apesar de tudo, conseguiam-se aferir dois universos, com características denunciadoras de uma certa dualidade, que apenas se tornaram mais evidentes após os anos 50, quando se começa a ponderar um

4 - PORTAS, *Portugal: Contextual Interpretation and the Importation of Models*, (1983), 2005, p. 241/242.
5 - *idem*, p. 241.
6 - PEREIRA, *Um percurso na profissão*,(27 de junho de 1979), 1996, p.152.
7 - PEREIRA, *Visita às cidades históricas do Brasil*, (1980), 1996, p. 195.

moderno alternativo ao Estilo Internacional, seguindo as *escolas* caminhos próprios.

De facto, durante as décadas de 30 e 40, vivia-se em Portugal o tempo da arquitectura do Estado Novo[8]. Iniciado nas décadas anteriores, vigora, na década de 50, um processo de adopção do Estilo Internacional por parte do regime que, através da revista *L'Architecture d'Aujourdhui*, e da revista de Arte e Construção de nome *Arquitectura,* disseminava os modelos corbusianos e reproduzia alguns dos trabalhos dos seus discípulos sul-americanos, adaptando os modelos do Estilo Internacional a uma arquitectura repressiva, demonstrativa do poder do Estado.

Podemos comprovar esta questão através da apresentação do *Pavilhão de Portugal*, de Pedro Cid, em 1958, construído para a Exposiçao Internacional de Bruxelas, visível em **I 002**. Este edifício, ao invés de explorar a expressão de uma mensagem de um povo a outros povos, numa ideia-síntese de *universalidade*, como era suposto, encenou um *erro cultural*, na medida em que caiu na tentação do formalismo internacional. Contudo, esta exposição revelou-se fundamental, pois permitiu uma reflexão sobre o sentido da Arquitectura. Deste modo, N. Portas e F. Gomes da Silva, partilhando esta opinião de que a arquitectura do *Pavilhão* fora seduzida pelos perigos das atitudes abstractas do Estilo Internacional, declaram a sua posição:

Recordemos que se o formulário do Estilo Internacional serviu entre nós, como noutros países, para a arremetida contra os neo-classicismos e os pseudo-tradicionalismos, a aceitação incondicional e a longo prazo desse tipo de arquitectura começa a tornar-se perigosa por carecer de aderência às nossas realidades. (...) Entre nós a reacção surgiu também, embora seja de há poucos anos, pela mão de alguns arquitectos, interessados no problema (...) e certas obras atestam já hoje a posição favorável dos seus autores perante este aspecto da problemática da Arquitectura Portuguesa.[9]

Deste modo, e partindo da citação apresentada de N. Portas e F. Gomes da Silva, no final dos anos 50, a discussão arquitectónica começa a opor-se a estes padrões internacionalistas. A partir desta data, procura-se uma revisão do estilo nacionalista, um novo realismo que superasse a ideia redutora de singularidade de uma Cultura Portuguesa proveniente da ideologia fascista. Esta nova abordagem iniciou-se a partir de obras do final da década, como a *Casa de Ofir*, de Fernando Távora, registada em **I 003,** ou a *Casa de chá da Boa Nova*, de Álvaro Siza, que observamos em **I 004**.

Apesar de tudo, note-se que, segundo Alexandre Alves Costa, ser-se nacionalista não é forçosamente ser-se retrógrado, como ser progressista não significa a adopção de uma linguagem internacional:

Desta questão nasceram muitos equívocos e deles muita névoa na clarificação da problemática da "casa portuguesa", ainda bem patente aquando da realização em 70 da exposição retrospectiva da obra de

8 - *O facto, hoje incontroverso, é que a arquitectura portuguesa na década de 30 a 40 cedeu generalizada e quase indistintamente pela via de três atitudes que a solicitavam: o monumentalismo à romana - ou à ariana (...) o estilo folclórico de feição mais ou menos rústica (correspondendo a um retrato do país enquanto eterna aldeira) (...) e, finalmente, um "modernismo" apropriado às intenções monumentais dos grandes edifícios* (PORTAS, *Pioneiros de uma Renovação (II)*, (Janeiro de 1962), 2005, p.149/150).
9 - PORTAS; GOMES DA SILVA, F., *Expo 58*, (1958), p. 34.



I 002. *Pavilhão de Portugal*, construído para a Exposição Internacional de Bruxelas, de Pedro Cid



I 003. *Casa de Ofir*, de Fernando Távora



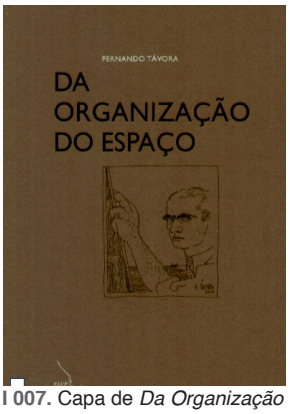
I 004. *Casa de chá da Boa Nova*, de Álvaro Siza Vieira



I 005. Capa *de A Nossa Casa*, de 1918, por Raul Lino



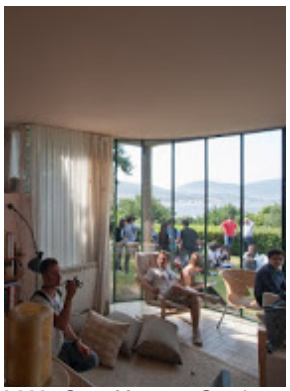
I 006. Capa de *Saber Ver a Arquitectura*, 1ª ed., de 1948, por Bruno Zevi



I 007. Capa de *Da Organização do Espaço*, de 2008 (1962), por Fernando Távora



I 008. *Casa Sérgio Fernandez*, de Sergio Fernandez, em Caminha, de 1973,



I 009. *Casa Marques Guedes*, de Alves Costa e C. Cortesão, em Caminha, de 1975

Raul Lino.[10]

Além disso, uma coisa é encontrar uma identidade nacional e cultural autêntica, outra é encenar uma falsa identidade nacional desenvolvida contra um internacionalismo na linha do progresso.

É precisamente nesta primeira linha de actuação que se encontra o trabalho de Raul Lino, dado que o sentido das pesquisas realizadas através das viagens que executa pelo território nacional prendem-se mais com questões de método, ou seja, como fonte de informação para o projecto e como meio de formação pessoal, do que catalogar as características de um falacioso estilo português. Contudo, as suas pesquisas originaram o debate da *casa portuguesa,* em torno do seu livro *A Nossa Casa,* de 1918, cuja capa podemos visualizar em **I 005**, continuado em *A Casa Portuguesa*, de 1929.

Raul Lino propunha um *fazer-se português* baseado na pesquisa metodológica e na relação do edifício com o contexto, no conhecimento da natureza dos materiais e das formas; mas rapidamente as suas pesquisas foram aproveitadas pelo salazarismo, convertendo-as num sistema de regras, distorcendo os seus propósitos. O regime, procurando na Arquitectura outra forma de vincular as suas ideologias políticas, lança, em meados dos anos 50, um Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa[11], como afirma Alves Costa:

O inquérito foi subsidiado oficialmente com o objectivo de fundamentar, em termos mais científicos, uma proposta formal que servisse o conceito de arquitectura nacional ou nacionalista que o regime queria continuar a impôr, unificando os portugueses também pela via da imagem arquitectónica com que deveriam identificar-se, recusando definitivamente uma abertura às correntes modernas cuja fundamentação era reconhecidamente antagónica da ideologia retrógrada e agrária do fascismo Português.[12]

Contudo, os arquitectos, cientes da falsidade das imposições oficiais e empenhados na crítica ao regime, procuram uma ponderação entre *modernidade* e *tradição*, estudando e reflectindo sobre as formas vernaculares dos aglomerados e das habitações e a sua possível relação com uma tradição racionalista: do conhecimento ao desenho, da reflexão da História ao presente, provava-se não só a diversidade da realidade nacional, mas sobretudo a racionalidade estrutural da arquitectura espontânea, como anota S. Fernandez:

Constatava-se, de modo diferente porque visto numa perspectiva de modernidade, o valor da arquitectura vernacular. A sua racionalidade, a adequação dos meios que utiliza e a variabilidade das soluções encontradas nas distintas zonas do país são argumentos de defesa das posições progressistas que se opunham à adopção de modelos estereotipados, estilizados e quantas vezes inventados pelo regime para fixação de um estilo nacional que servisse o estreito nacionalismo vigente.[13]

10 - ALVES COSTA, *A Problemática, a Polémica e as Propostas da Casa Portuguesa*, (1980), 1985, p.62/63.

11 - O Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa constituiu uma pesquisa fulcral e consequente documentação promovida entre 1955 e 1960 pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos. Os resultados foram publicados, reduzindo o material num volume chamado *Arquitectura Popular em Portugal*, editado em Lisboa, em 1961.

12 - ALVES COSTA, *A Problemática, a Polémica e as Propostas da Casa Portuguesa*, (1980), 1985, p.58.

13 - FERNANDEZ, *Arquitectura Portuguesa, 1961-1974.* Em BECKER; TOSTÕES; WANG, *Portugal: arquitectura do século XX*, 1997, p.56.

O Inquérito clarificou, precisamente, uma objectivação do conhecimento sistemático da arquitectura portuguesa nas suas variadas expressões regionais e, desse mesmo modo, permitiu desmascarar as manipulações do poder, procurando promover uma liberdade criativa que, na altura, estava altamente comprometida pelos preconceitos funcionalistas, como aduz N. Teotónio Pereira:

The survey had set out to prove in the first place namely a cause-effect relation with the physical environment, the rationality of construction models, the "authenticity" of materials, etc; in other words, proving that public architecture, like all "true architecture" was functionalist.[14]

Desta forma, não houve retorno à *casa portuguesa*, nem tão pouco a um *português suave*. A casa portuguesa *perdeu*, como nos diz Alexandre Alves Costa no I Congresso dos Arquitectos, em 1948.

Associado à temática do Inquérito, tinha já surgido um manifesto, publicado em 1947 por Fernando Távora, *O Problema da Casa Portuguesa*, no qual se propunha a dialéctica entre integração e ruptura, entre espaço interno e sítio, resistindo ao conservadorismo oficial, como refere Nuno Portas:

Desde o escrito de 1947 sobre O Problema da Casa Portuguesa que o problema do enraizamento (...) surge como preocupação básica do seu autor; reconhece-se aí, no entanto, que faltavam nessa altura os termos de saída para o problema: processo à falsidade demagógica do "estilo português", exaltação da condição de ser moderno para poder ser validamente português, deixando implícita a conclusão optimista de que a aplicação qualificada dos princípios do movimento moderno (...), permitiria a síntese desejada.[15]

Foi também o Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa o factor decisivo para a polarização dos dois núcleos de investigação - Porto e Lisboa - que, apesar de não manifestarem propriamente uma cisão, como veremos adiante, sistematizaram a produção arquitectónica de modo um pouco divergente, sobretudo a partir deste momento. Na verdade, N. Teotónio Pereira constata que:

The first concerned with the study of the northern part of the country, by the architects of Porto, devoted special attention to the structure of settlements, both urban and rural and to their inclusion in the territory; the other, and based on Lisbon, dealt primarily with rural housing typologies.[16]

Além disso, a partir dos anos 50, enquanto em Lisboa não se renovavam os critérios pedagógicos, na *escola* do Porto estabelece-se uma linha de pesquisa que procura estabelecer uma crítica à linguagem estereotipada, promovendo uma alternativa ao Estilo Internacional que consistisse na análise *morfológica* e *tipológica* da cidade, em profundidade pelo tempo. Nuno Portas traduz essa linha ao referir que:

La ville en tant qu'Architecture se découpe, pour être mieux saisie, et avec l'aide d'autres disciplines: a) en analyse morphologique - les rapports formels de ses tracés avec les sites, l'identité de l'organisation des espaces publics dans sa succession temporelle, etc. (le locus), et en b) analyse typologique (...) qui permet

14 - PEREIRA, *Architettura Popolare, Dall'Inchiesta Al Progetto*, 1984, p.29.

15 - PORTAS, *Fernando Távora: 12 Anos de Actividade Profissional*, (Julho de 1961), 2005, p.127.

16 - PEREIRA, *Architettura Popolare, Dall'Inchiesta Al Progetto*, 1984, p.28/29.

de surpasser la descriptions traditionelles des objets singuliers du seul sistème des mouvements, pour arriver à comprendre plutôt les lois de formation des systèmes d'immeubles qui, dans les différents époques, ont constitué les standards(...)(le tupe).[17]

Para além das questões de estilo, entre os finais dos anos 50 e os anos 70, três factores explicaram a importância da *escola* do Porto no contexto nacional, sendo criada uma elite que se manteve durante o período de reflexão em torno do Moderno: a vitalidade de uma escola que praticava o trabalho colectivo; o facto de estarem cientes dos valores do contexto e das suas diferenças como determinantes para a forma; a liderança de fortes personalidades, cujos trabalhos eram admirados pela camada mais jovem.

Apesar de tudo, encontravam-se em discussão os conceitos de tradição, cultura, lugar, com os seus materiais e as suas ideossincrasias pelo que, no debate entre o Norte e o Sul, era possível encontrar algumas semelhanças: ambos os focos promoviam uma crítica ao Estilo Internacional e à Carta de Atenas, procurando uma sensibilidade na leitura e construção da cidade, uma melhor integração do edifício com a morfologia do lugar, produzindo *layouts* que recriam o arranjo das ruas e quarteirões. Como anota N. Portas:

Ce qui nous permet de ne pas tomber dans un fonctionnalisme ou un économicisme qui réduisent souvent la ville à la quantité de logements, d'équipement ou de voirie (...) C'est la dichotomie absurde, mais réelle de l'artistique et de l'économique - en opposant les valeurs de la création individuelle (...) est la réduction au standard qui n'est que le résultat de contraintes économiques fonctionnelles.[18]

Mais grave ainda que o problema do *standard* ou da pré-fabricação era o espaço entre os edifícios. A postura funcionalista dos CIAM esqueceu a vocação de alguns termos da cidade, tais como praças, ruas, galerias, pátios, bem como a sua significação a nível antropológico, como o excurso de N. Portas anuncia:

(...)à partir de nouveaux concepts de l'espace extérieur on serait amené a révise d'autres éléments qui s'y rattachent - comme la hauter des édificies, la manque de prolongements extérieurs qui puissent être appropriés. On pêut responsabiliser la scholastique Charte d'Áthenes por cette réduction sémiotique de l'espace urbain: des ensembles de volumes bâtis, plus ou moins formalistes, ne font pas une ville.[19]

Durante este período de tensão na Arquitectura, nomeadamente entre as décadas de 50 e 80, entrava em debate a recusa do funcionalismo enquanto orientador do desenho, que lia o espaço como residual em vez de protagonista do jogo dos planos e volumes. Ao invés, promovia-se um funcionalismo mais humano, questão que viria a ser retomada de mãos dadas com a procura da continuidade com o contexto no que toca ao pensamento urbano e com o retorno da valorização do espaço interior.

Esta valorização do espaço (interior e em todas as suas dimensões), decorre das leituras de Zevi, nomeadamente de uma das suas obras mais importantes, *Saber ver a Arquitectura,* de 1948, e de *Da Organi-*

17 - PORTAS, *Environnement et Intervention populaire*, [s.d.], 2005, p.73.
18 - *idem.*
19 - *idem*, p.74.

zação do Espaço, de 1962, escrito por Fernando Távora, cujas capas apresentamos, respectivamente, em **I 006** e **I 007**, e, como afirma Nuno Portas:

"O espaço é algo em que o que se deixa é tão importante como o que se preenche (...)[o espaço] não é o negativo das formas - volumes e ele próprio matéria (...) o espaço assim entendido (espaço social significante ou, em V. de Almeida, espaço-cultural) é obra de participação de todos os homens em grau diferente de intensidade (...) daí a importância do processo da sua organização - plural e contínuo.[20]

Neste contexto, continua Portas, assiste-se à recuperação de algumas técnicas de construção tradicional, assimiladas na linguagem que permitem algum enraizamento:

É o caso da recuperação da caixilharia de madeira tradicional, das paredes resistentes, dos terraços discretos, dos estuques característicos (...) dentro de uma lógica de simplificação funcionalista que se sobrepõe igualmente a quaisquer enxertos de elementos decorativistas mais ou menos na moda.[21]

Recorde-se, neste contexto, experiências como a *Casa Sérgio Fernandez*, do autoria do próprio, de 1971/1973, e a *Casa Marques Guedes*, de A. Alves Costa e Camilo Cortesão, de 1973/1974, ambas em Caminha. Esta primeira obra, representada em **I 008**, que não se pode considerar pós-modernista, pois o seu interior remete para o Moderno, ensaia um certo contextualismo e aproxima-se da tradição vernacular, na medida em que existe uma sensibilidade que se lê pelo desenho do ornamento. A segunda, representada em **I 009**, apesar de uma linguagem exterior purista, resguarda no seu interior alguma ambiguidade. Podemos considerar estas peças como elementos de transição entre o Moderno e o Pós-Moderno.

Esta assimilação dos conceitos do moderno alternativo em Portugal levou, posteriormente, a um novo tipo de formalismo, em meados dos anos 70, apoiado, por um lado, no recurso a elementos do passado, utilizado como figura de estilo, e por outro na necessidade de tecer um hino à cultura *pop*, ao sabor das linhas venturianas, como refere Rogério Vieira de Almeida:

Os primeiros sinais de revivalismo historicista, (...), a subjectividade das propostas iniciais de Robert Venturi na década de 60 e às críticas e revisões à arquitectura moderna tinham sido pautadas até aí por critérios de correcção e de utilidade pública. Mas a partir da década de 70, é o "gosto", a ironia e o espectáculo das formas que começam a ser valores difundidos por uma parte da crítica europeia.[22]

Por esta altura, findo o período revolucionário, a Arquitectura já não tinha como prioridade superar a imagem de singularidade do Estado, ou a necessidade de enraizamento, pelo que o debate se afastava da dicotomia tradição *vs* modernidade para dar lugar a outras questões.

Obras na linha do *Banco de Oliveira de Azeméis*, em 1971/74, ou a *Casa Beires*, na Póvoa, de

20 - PORTAS, Prefácio a *Da Organização do Espaço*, (1962), 1992, p.88.

21 - PORTAS, *Meia dúzia de questões sobre uma certa arquitectura, a melhor, do Porto*, (1983), 2005, p.249.

22 - VIEIRA DE ALMEIDA, R., *De 1976 ao Final de Século*. Em BECKER; TOSTÕES; WANG, *Portugal: arquitectura do século XX*, 1997, p.73.

1973/76, ambas de Álvaro Siza e capturadas em **I 011** e **I 012** ou, noutra via mais arrojada, obras como a *Cooperativa Domus* , em 1972/1973, que registamos em **I 013,** reflectem a nova têndencia de soluções complexas de formas e uma mecânica de apropriação de temas banais. Como nos revela R. Vieira de Almeida:

Na segunda metade dos anos 70, a prática dos arquitectos começa a evidenciar um formalismo em que o projecto se volta para a resolução interna dos problemas que as formas colocam a si próprias. O revivalismo sob a forma de recuperação das raízes da arquitectura moderna, de historicismo figurativo ou de vernacularismo, torna-se um recurso cada vez mais frequente.[23]

Vivia-se, na década de 80, o período máximo da exaltação da condição pós-moderna que surgira duas décadas antes na Europa e inundava, nesse momento, o panorama nacional. A teoria da Arquitectura procurava novos métodos, centrados em critérios novos que não os das regras ditadas pelo funcionalismo. Para a difusão destes valores contribuiu a exposição *Depois do Modernismo*, realizada na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1983, cujo cartaz programático expomos em **I 010**, que contou com a participação de vários nomes ligados à Moda, Artes Visuais e Arquitectura, incluindo os *Arquitectos Pioledo*.

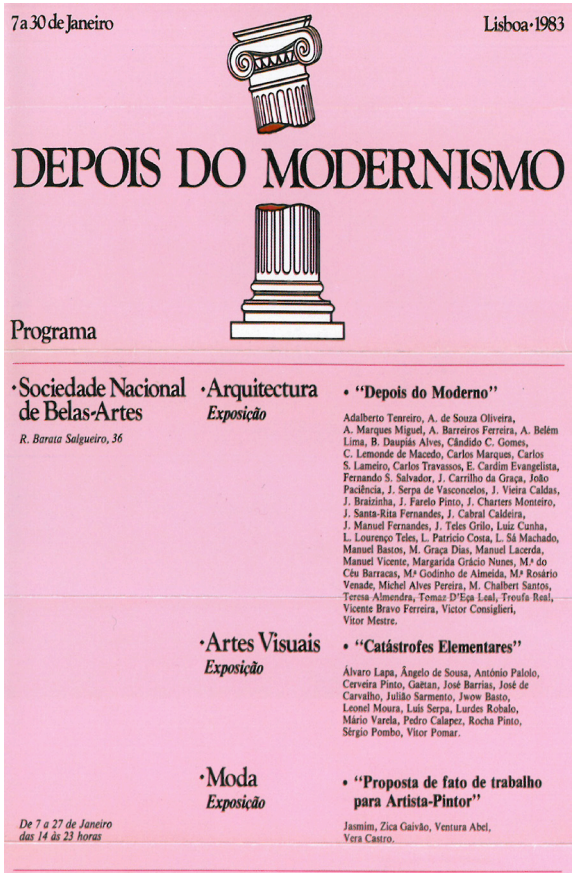
Procurava-se a anulação do conceito de estilo pela utilização de léxicos diversificados, oriundos de momentos vários da História, disciplina que informa o projecto e com a qual o arquitecto obtém conhecimento. Atente-se nas palavras de Vincent Scully, na nota à segunda edição de *Complexity and Contradiction in Architecture*, de Robert Venturi, cuja capa da primeira edição é ilustrada em **I 014**:

En este sentido, la labor y la experiencia de la arquitectura, como en toda arte, son siempre actos histórico-críticos que implican lo que el arquitecto y el contemplador han aprendido a distinguir y a convertir en imagen através de su propria relación con la vida y las cosas. De ello se sigue, por tanto, que la fuerza y el valor de nuestro contacto con el arte dependerá de la calidad de nuestro conocimiento histórico. Y resulta evidente que conocimiento, en vez de aprendizaje, es la palabra que aquí ha de ser empleada.[24]

Neste sentido, há uma questão que se prende com o tempo, na Arquitectura, fundada na tese de que o arquitecto deve traçar o seu caminho em plena consciência do passado, dado que re-examinar as obras de outros tempos implica percepção e análise, qualidades inerentes à sensibilidade criativa. Clarifique-se que isto não significa copiar um estilo, mas ampliar o manancial do arquitecto, como refere Venturi:

(…) mi vision histórica es la descrita por Hitchcock: "Hace un tiempo, naturalmente, casi toda la investigación sobre la arquitectura del pasado estaba destinada a su reconstrucción exacta; era un instrumento del "revivalismo". (...) Cuando hoy re-examinamos o descubrimos este y outro aspecto en los edificios antiguos, no es con la idea de copiar sus formas, sino más bien con la esperanza de enriquecer ampliamente

23 - VIEIRA DE ALMEIDA, R., *De 1976 ao Final de Século*. Em BECKER; TOSTÕES; WANG, *Portugal: arquitectura do século XX*, 1997, p.75.
24 - SCULLY, *Nota à 2ª edição*. Em *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, 1978, p.16.
25 - VENTURI, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, (1978), 1966, p.21.



I 010. *Depois do Moderno,* apresentada na Sociedade Nacional de Belas Artes, em 1983



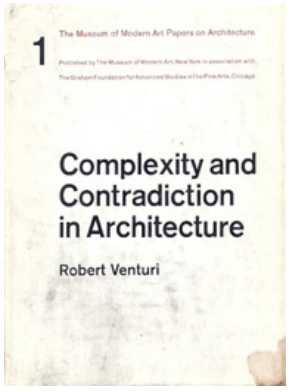
I 011. *Banco de Oliveira de Azeméis,* de Álvaro Siza, de 1971/74



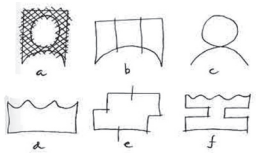
I 012. *Casa Beires,* de Álvaro Siza, de 1973/76



I 013. *Cooperativa Domus,* de Álvaro Siza, de 1972/73



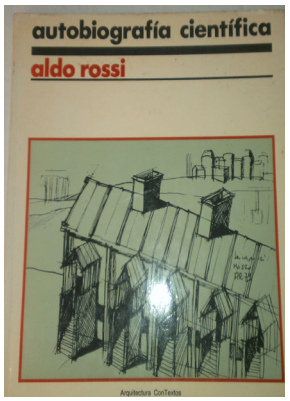
I 014. Capa de *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1ª ed., de 1966, por R. Venturi



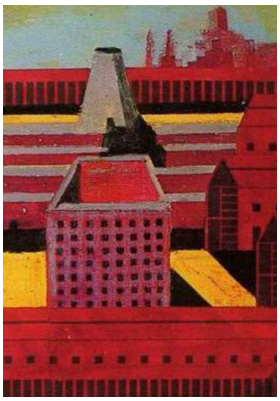
I 015. Diagrama de relação entre a fachada e o interior, de Robert Venturi



I 016. Cartaz comemorativo da inauguração do *Bar Danças Favorita*, de António Belém Lima, em 1982



I 017. Capa de *Autobiografía Científica*, de 1984, (1981), 1ª ed., por Aldo Rossi



I 018. Estudo para *Cemitério em Modena*, de Aldo Rossi, de 1972



I 019. Estudo para *Teatro del Mondo*, em Veneza, de Aldo Rossi, de 1972



I 020. *Teatro del Mondo*, em Veneza, de Aldo Rossi, de 1972

nuevas sensibilidades que son totalmente el producto de nuestros días.[25]

Estes elementos, provenientes do estudo da História, utilizados de um modo diferente, justapostos, criando complexidades, contradições, e uma teia de relações com algum grau de subjectividade, promoviam a identidade singular da obra e a expressão individual do arquitecto. Como Rossi aponta, em *Autobiografía Científica*, obra que orientou muitos arquitectos, cuja capa expomos em **I 017**:

(...)la representación de un sistema, de un edificio, de un cuerpo depositado, supone su aceptación, pero, al mismo tiempo, el deseo de romper su red de relaciones para transformar su significado, que eu su inverosimilitud se hace, ciertamente, má inquietante.[26]

Desta forma, a experiência e o conhecimento do arquitecto revelavam-se fundamentais para o desenho, dado que todo o processo criativo decorre de um glossário mental, um catálogo a ser manuseado de formas diferentes como forma a criar diferentes experiências. Estas ideias estão plasmadas em A. Rossi:

(...) el dibujo es, quizá, una sugertencia, y mientras se limita a sí mismo, se amplía en la memoria, en los objetos, en las ocasiones. El proyecto circula por esa trama de nexos, de recuerdos, de imagines, sabiendo que al final deberá quedar definido en esta o aquella solución.(...) Aquí podría (...) iniciarse una desmesurada búsqueda de las cosas. Búsqueda que es recuerdo, pero, sobre todo, la vertiente exterminadora de la experiencia, que actúa sin avisar, concediendo o quitando significados a cada proyecto.[27]

Deste modo, o pensamento arquitectónico não poderia estar preso a uma moda, ou a um sistema de princípios; ao invés, este derivava de uma síntese entre o conhecimento e a experiência, que se reflecte no desenho, instrumento por excelência para A. Rossi, como verificamos, por exemplo, entre **I 018** e **I 020**.

Este autor defendia, também, a questão da observação como decisiva no processo arquitectónico. A par da experiência, o baú de imagens que guardamos na memória está na génese da criatividade, pelo que a construção mental do projecto decorre da colagem e manipulação original do jogo relacional entre os elementos que compõem o museu imaginário de cada um. Rossi sistematiza esta questão da seguinte forma:

Probablemente la observación de las cosas ha constituido mi major educación formal; esa misma observación se ha convertido luego en memoria de las cosas. Ahora creo poderlas ver a todas (...) alineadas como en un herbario, en un catálogo, en un diccionario. Pero tal catálogo, situado en un punto intermedio entre la imaginación y la memoria, no puede ser neutral, sino que se refiere con preferencia a algunos objetos, de los que es una deformación, o, de alguma manera, la evolución.[28]

Desta forma, a criatividade é um processo que tece a mediação entre a observação e a memória. O arquitecto é apenas um veículo de transmissão, como confirmamos nas palavras do mestre Rossi:

Se tuviera que volver a redactar ese proyecto, seguramente lo haría igual. Seguramente repetiría

27 - ROSSI, *Autobiografía Científica*, 1984, p.47.
28 - *idem*, p.23.
29 - *ibidem*, p.24.

igual cada proyecto. Pero lo cierto es que todo lo pasado se convierte en historia, y se hace dificil pensar que las cosas pudieran haber ocurrido de otro modo.[29]

Como se torna evidente, o passado é algo muito importante no pensamento deste arquitecto. Daí que se exija a compreensão da História para se conseguir produzir Arquitectura. Contrariamente ao funcionalismo onde a ordem das coisas é fixa e dogmática, os elementos e traçados apreendidos pelos arquitectos podem, a qualquer momento, sofrer alterações com as condicionantes históricas, geológicas, psicológicas e é, precisamente, com base neste pressuposto, que se expressa a identidade do objecto arquitectónico. Deste modo, a originalidade passa pelo saber ler e relacionar os objectos, as texturas, os materiais, mas às quais as condicionantes extrínsecas podem conferir novos significados. Atentemos às palavras de Rossi:

Lo buscaba en historia, lo traducía en mi historia (...) Todo esto me ha conducido a la ideia de identidad. Y a la de la pérdida de la identidad. La identidad es algo singular, típico, pero es también una elección (...) Las invenciones gratuitas desaparecen, forma y función se identifican ahora en el objet, el cual, pertenezca al campo o la ciudad, no es sino una relación de cosas; no existe pureza en el diseño (...).[30]

Para além disso, este mestre italiano valorizava a desordem e os erros resultantes da evolução das coisas e das acções do quotidiano que, na cultura moderna, eram menosprezados ou procuravam-se camuflar, e esse factor, para além de aproximar o papel de um arquitecto do de um antropólogo, na medida em que permite aproximar a Arquitectura do conhecimento do Homem, constitui-se determinante para a obra, pois confere-lhe um grau de imprevisibilidade, um traço de personalidade, como destaca Aldo Rossi:

Mientras dirigía las pocas obras que he construido, gustaba de los errors que en ellas se producián, de las pequeñas deviaciones, de los cambios para eso que debe hallarse una solución inesperada. Me parecía como si el edificio ya estuviera vivo, y eso me causaba admiración: creo que un orden es auténtico solo si puede admitir cualquier cambio práctico y todos los erros de la debilidad humana.[31]

Esta ideologia é sustentada por uma mudança de critérios no pensamento estético, desligados agora dos cânones e proporções da tratadística do classicismo, e cujos valores haviam sido retomados no modernismo dos anos 20/30, convertidos num sistema de axiomas imutáveis. Ao invés, na estética do Pós-Moderno, os juízos de beleza advinham de um certo realismo, de uma tomada de consciência de que não são as formas autênticas que devem integrar a agenda de pesquisa do arquitecto, mas as formas impuras, híbridas, às quais se deve atribuir um significado, um carácter. A este propósito, Rossi afirma que:

Siempre he advertido (...) cómo la belleza es el lugar de encuentro entre sustancia y significados diversos. Nada puede ser bello (...) si está referido tan solo a sí mismo o a su propio uso. Con este pensamiento he podido dejar atrás los más banales y conocidos valores de la arquitectura: (...) la belleza buscada en una

30 - ROSSI, *Autobiografía Científica*, 1984, p.27/28.
31 - *idem*, p.50.
32 - *ibidem*, p.81.

función sin imagines de referencia vuelta sobre sí misma.[32]

Venturi partilha este modo de ler a Arquitectura, considerando-a como um vibrante jogo de complexidades e contradicções que se baseia na riqueza e ambiguidade de significados da experiência moderna, mas procurando denunciar uma unidade e um sentido de inclusão, pelo que, apesar dos valores do paradoxo e da dualidade de funções, não deve haver lugar para a arbitrariedade ou incoerência entre as partes:

Prefiero los elementos híbridos a los "puros", los comprometidos a los "limpios"; los distorsionados a los "rectos", los ambiguous a los "articulados", los tergiversados que a la vez son impersonales, a los aburridos que a la vez son "interesantes", los convencionales a los "diseñados"; los integradores a los "excluyentes", los redundantes a los sencillos, los reminiscientes que a la vez son inovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente.(...)Defiendo la riqueza de significados en vez de la claridad de significados; la función implícita a la vez que la explícita. Prefiero "esto y lo otro" a "o esto o lo otro", el blanco y el negro, y algunas veces el gris, ao negro o al blanco. Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de várias maneras a la vez. Pero una arquitectura de la complejidad y la contradicción tiene que servir especialmente al conjunto (...). Debe incorporar la unidad difícil de la inclusión en vez de la unidad fácil de la exclusion. Más no es menos.[33]

A questão da ortodoxia moderna de que o interior deveria ser um reflexo do exterior ou a sua continuidade é, também, neste contexto, ultrapassada, como podemos constatar nos esquemas ilustrados em **I 015** e nas afirmações de Venturi:

Aldo van Eyck ha dicho: "La arquitectura debería concebirse como una configuración de lugares intermedios claramente definidos. (…) Por el contrario, implica un rompimiento con el concepto contemporáneo (digamos enfermedad) de la continuidad especial y la tendencia a borrar todas las articulaciones entre espacios, es decir, entre el exterior y el interior, entre un espacio y otro (entre una realidad y otra). En su lugar la transición debe articularse por medio de lugares intermedios definidos que permiten el conocimiento simultáneo de lo que es significativo al otro lado"(...).[34]

Apesar das aprendizagens com Rossi e Venturi, que revolucionaram o pensamento arquitectónico, o resultado, no contexto português, nem sempre foi o desejado. Ora se importaram os modelos sem os questionar, ora se aplicou a aparência sem a compreender, muitas vezes desenhando formas populistas que visavam a aceitação do público, numa atmosfera de formas bizarras que ensaiavam, falaciosamente, um moderno bem diferente da proposta de Fernando Távora. Ao mesmo tempo, outras experimentações tomaram o rumo certo. Esta linha de pensamento é anotada por Alves Costa:

33 - VENTURI, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, (1978), 1966, p.25.
34 - *idem*, p. 111-131.
35 - ALVES COSTA, *A Problemática, a Polémica e as Propostas da Casa Portuguesa*, (1980), 1985, p.59/60.

Aparecem, assim, duas versões: uma utiliza a arquitectura regional para refutar a codificação de "casa portuguesa" do fascismo ou melhor, de um estilo pretensamente nacional a impôr como linguagem obrigatória e, simultaneamente, justificar os novos "códigos racionalistas" (...); outros estudam a arquitectura popular para, refutando também a codificação da "casa portuguesa", retirar as lições metodológicas, não codificáveis, que permitiam uma futura resposta às verdadeiras necessidades da situação portuguesa(...).[35]

Desta forma, a *escola* do Porto, defendendo a segunda hipótese como sendo a mais verdadeira, sentiu uma necessidade de retomar um certo rigor de concepção, pelo que a partir dos anos 70 existe um retorno a certos valores puristas, procurando afastar-se das tentações do Pós-Moderno, abstendo-se da sedução pelos modelos formais ou mesmo tipológicos importados, como, subtilmente, demonstra Nuno Portas:

In the constant conflict between contextual interpretation and the importation of the model, the major contribution of the Oporto group has been the recognition of the importance of the site and existing morphology in relation to pre-established academic models. It is not a question of ignorance or contempt of codes (the North has always welcomed foreign influences) but rather a proven ability to assimilate, to domesticate the great styles or trends, rather than to compartmentalize its landscapes and cityscapes.[36]

Contudo, podemos dizer que no Porto também houve uma necessidade de aludir à História, apoiada na sensibilidade inspirada nas leituras de Rossi e Venturi, que incide na aceitação da validade do passado como forma de resolução dos problemas do presente, embora, contrariamente ao que se passava em Lisboa, o recuo temporal se tenha limitado a um estrito revivalismo moderno, como evidencia R. Vieira de Almeida:

(...) quando o debate, promovido por alguns grupos culturalmente actuantes, em favor de uma arquitectura comprometida com os valores imagéticos do passado atinge o seu auge, os arquitectos do Porto assumem uma posição de recusa liminar de qualquer revivalismo historicista, e sustentam uma linha de continuidade de uma arquitectura ligada aos valores portugueses e ao projecto de modernidade do séc. XX.[37]

Consequentemente, desenvolveu-se uma *escola* (ou *tendência*) com algumas questões de método próprias visíveis entre os seus protagonistas, num movimento que nunca chegou a ser teorizado, mas que contém várias personagens importantes para a reflexão em torno do Moderno: Álvaro Siza, Alexandre Alves Costa, Sérgio Fernandez, Domingos Tavares, e tantos outros. A esta experiência, poderemos adicionar as experiências de alguns arquitectos de Lisboa, como por exemplo o *atelier* de Nuno Teotónio Pereira, que inclui Vítor Figueiredo, Gonçalo Byrne, Duarte Cabral de Melo, João Paciência e Nuno Portas.

Esta arquitectura recusava vocábulos excessivos e confinava-se à utilização de um repertório simples, como uma forma de protesto contra a aparente banalidade da maioria dos edifícios circundantes. Desinteressados de muletas formalistas como a dos novos revivalismos *post-modern*, acabaram por se tornar

36 - PORTAS, *Portugal: Contextual Interpretation and the Importation of Models*, (1983), 2005, p.245.

37 - VIEIRA DE ALMEIDA, R., *De 1976 ao Final de Século*. Em BECKER; TOSTÕES; WANG, *Portugal: arquitectura do século XX* 1997, p.76.

marginais, uma vez que a opção formal que tomaram não se coadunava com o gosto popular.

Durante este debate, e ao longo de várias décadas, abriram-se caminhos para opções mais humanizadas, utilizavam-se as interpretações libertadoras das principais referências Nórdicas. Por um lado, o racionalismo de Peter Celsing, Sigurd Lewerentz e Gunnar Asplund, ultrapassando o discurso de Le Corbusier e seus discípulos sul-americanos; por outro lado, Alvar Aalto, o polimorfismo de Frank Lloyd Wright, a arquitectura de Louis Kahn, o neo-racionalismo de Aldo Rossi, como refere Nuno Portas:

Conta então dez anos o movimento do "empirismo" nórdico no qual se tinha já procurado reduzir toda uma formulação abstracta de princípios confrontado-os (...) com a tradição local dos hábitos de vida, a revisão das possibilidades das diferentes técnicas de construção, etc. (...) a continuidade das experiências de modernidade nunca se perdera, o que explica que no imediato pós-guerra (...) se tenha preparado uma das contribuições mais importantes para a evolução da cultura arquitectónica contemporânea (...) a que eles próprios chamaram o populismo neo-realista da arquitectura.[38]

Em suma, a procura de uma saída do impasse semântico ou banalização do Estilo Internacional que veio a tomar a pesquisa e o debate ao longo das décadas de 50, 60 e 70, opta, nos anos 80, por duas vias, nomeadamente nas duas *escolas*. Ao mesmo tempo que iam surgindo exemplos práticos destas ideias que conferiam a sua validade, nos dois pólos, apareciam outros casos que derivavam destas vias, mas deturpavam os seus propósitos originais, surgindo, portanto, outros dois caminhos falaciosos:

– a pesquisa através da contextualização cultural, atribuindo valor ao lugar, efectuada na *escola* do Porto resultou, por vezes, na adopção de códigos modernistas dos anos 20 a 40, barricados das tentações pós-modernas, aos quais se adicionaram retóricas curvas com o falso pretexto da sensibilidade ao local;

– a recorrência a citações históricas, tradicionais, ou ainda tecnológicas, desviou o objectivo da Arquitectura para a formalização da matéria, esquecendo a qualidade espacial e a sua dimensão cultural, que culmina, por um lado, em estereótipos com padrões e acabamentos decorativos sem significado, a restrições ao uso da cor local e outros folcores, ou, por outro, na sistemática exaustão de elementos clássicos.

É neste contexto povoado por uma encruzilhada de caminhos, uns com mais validade do que outros, e após a arquitectura repressiva que teve lugar antes do 25 de Abril e os parâmetros rígidos do Estilo Internacional, que surgem as obras de os *Pioledo*, libertárias e poéticas, como afirma A. Belém Lima:

Depois das "restrições" de vocabulário do Estado Novo e do exclusivismo cultural da "cultura da máquina" vivemos um momento de "amplas liberdades" que é simultaneamente a incredulidade nas ideologias englobantes e o esvaziamento comunicativo do moderno.[39]

Os *Arquitectos Pioledo* procuram, tal como todos os arquitectos da sua geração, a chave do debate

38 - PORTAS, *Pioneiros de Uma Renovação (III)*, (18 de Abril de 1962), 2005, p.153/154.
39 - BELÉM LIMA, *Arquitectos em Trás-os-Montes*, 12 de Fevereiro de 1986, p.5/6.

arquitectónico e insistem na sistemática utilização de léxicos e formas de variadas fontes, tentando fazer conviver formas de estruturação de discurso díspares, numa aglutinação e manipulação, resultando a sua obra numa das experiências mais importantes na renovação da produção nacional, investindo em tipologias adequadas aos padrões de habitar a nova morfologia urbana, recusando gestualismos megalómanos.

A sua originalidade prende-se também com a metodologia de trabalho em equipa, o chamado *espírito de atelier, que* praticamente não se registava no contexto nacional dos anos 70, pelo que se pode atribuir um certo grau de rebeldia aos *Pioledo* perante a noção de *atelier-instituição*, marcado por uma estrutura hierárquica, que não acontece neste grupo, como refere A. Belém Lima:

O "Pioledo" não é uma sociedade comercial, é um escritório comum onde nos associamos pontualmente conforme as disponibilidades e os gostos, à volta de um projecto, mas é também uma maneira de manter uma reflexão colectiva e permanente sobre os trabalhos e sobre "tudo"(...) [40]

Deste modo, podemos considerá-los pioneiros no trabalho colectivo; noutra perspectiva, herdeiros das metodologias projectuais de equipa advindas do processo SAAL (Serviço de Apoio Ambulatório Local), criado no âmbito do Fundo de Fomento da Habitação para viabilizar as operações de reabilitação de bairros degradados, após o 25 de Abril, onde a participação dos moradores era fundamental, como refere A. Costa:

A participação dos moradores verificou-se essencial e desejável nesta primeira fase, não só na definição do lugar como em todas as questões de carácter programático, que puderam ir da discussão sobre tipologias, sistemas construtivos ou materiais apropriados (...).[41]

Para além do método, o *atelier* herdou dessa experiência, nas palavas de Alves Costa, cultura arquitectónica, dado que, tal como as intervenções do SAAL, não adoptam códigos internacionais cosmopolitas, mas, sim, intervenções que conferem uma tranquilidade meditada e se procuram inserir no *locus*:

A intervenção projectual deveria, assim, consolidar ou reinventar um "lugar praticado" que, como os lugares antigos, inventariados e classificados, fosse, como eles, promovido, a "lugar da memória".[42]

Voltando à questão do método, e estabelecendo uma comparação com o domínio da literatura, o processo de escritório funciona como o conceito de heteronímia em Fernando Pessoa, ou seja, embora o *atelier* seja uma entidade, é possível verificar a presença de múltiplas personalidades que escrevem em registos dissonantes, sem a presunção da afirmação exclusivista, com ampla expressividade, como indica Fernandes:

Num meio criativo tantas vezes desorientado, é apreciável e gratificante ver esta postura, sem obsessão pela "originalidade" ou sequer perseguindo a afirmação individualista.[43]

40 - BELÉM LIMA, *Arquitectos em Trás-os-Montes*, 12 de Fevereiro de 1986, p.1.

41 - ALVES COSTA, *1974-1975, O SAAL e os Anos de Revolução*. Em BECKER; TOSTÕES; WANG, *Portugal: arquitectura do século XX* 1997, p. 68.

42 - *idem*, p.69

43 - FERNANDES, *O "in-possível" Piol-edo*, Outubro de 1994, p.22.

1.1.2. Descentralização e inovação

O modo como se criou um inter-face evoluído e sofisticado que irradia, em primeira mão, nalguns centros urbanos de grande vitalidade, e/ou onde se desenvolveram polos académicos e profissionais que se projectaram com grande visibilidade na cena nacional e internacional, possibilita a assunção de um discurso des-centrado ou des-locado, que o atelier Pioledo protagoniza e cujo feed-back se organiza com surpreendente coerência.[44]

Partindo desta citação de José Monterroso Teixeira, é interessante pensar os *Arquitectos Pioledo* em função da escolha do lugar onde e para onde projectam. Rogério Vieira de Almeida descreve, resumidamente, os motivos pelos quais, genericamente, se originou uma dispersão de vários arquitectos pela província, procurando novos mercados de trabalho, novas utopias, fora dos centros tradicionais de produção:

(...) o ambiente dos anos de 1974-1976, com as operações SAAL, propicia o primeiro contacto de muitos jovens arquitectos e estudantes com o projecto e a construção, num ambiente febril de urgências, utopias e ilusões, a que o normal curso da democracia se encarregaria de pôr fim.[45]

Os *Arquitectos Pioledo* surgem, precisamente, neste contexto onde vigora um apetite pelo projecto e a execução. Para além disso, estimulados pela ideia de intervir num território em desenvolvimento e desmarcando-se do cenário mais expressivo da Arquitectura, adicionam inúmeras peças à estrutura de Vila Real e de outros concelhos do interior transmontano. A este propósito, Alves Costa afirma:

Difícil e fascinante viver num país quebrado em insolúvel dialéctica norte/sul, complementares e indissociáveis. Por isso, encontrar juntos arquitectos de ambas as partes, sorrindo-se com simpatia no interior da imensa paisagem transmontana, onde a honradez é ainda regra, é natural e admirável.[46]

Esta opção é justificada por uma necessidade de *retorno às origens*, que pode não ser o núcleo da evolução, o bulício e o frenesim da cultura, mas que encerra em si um grande interesse potencial, nem que seja, logo à partida, a beleza idílica e quase mágica do *lugar*. Além disso, permite-lhes criar uma distância ideal, um espaço de experimentação, sem estar à margem do que acontecia nas grandes cidades do país, à semelhança da tarefa da geração de arquitectos da década na qual eclodiu o Inquérito à Arquitectura Popular, que se centrava mais nos sectores rurais do que nas grandes cidades, como assevera N. Teotónio Pereira:

The survey was conducted on a static reality (...) since it was thought that this was where the purest vernacular features were to be found. This was why rural sectors were given more attention than urban and was why rural sectors were given more attention than urban and suburban ones, and also why isolated interior regions were more closely examined than the coastal ones.[47]

44 - TEIXEIRA, *Re(li)gião*, 1994, p.7.
45 - VIEIRA DE ALMEIDA, R., *De 1976 ao Final de Século*. Em BECKER; TOSTÕES; WANG, *Portugal: arquitectura do século XX*, 1997, p.73.
46 - ALVES COSTA, *Notas imprecisas sobre arquitecturas alheias*, 1987, p.4.
47 - PEREIRA, *Architettura Popolare, Dall'Inchista Al Progetto*, 1984, p.29.



| 021. Folha de rosto do artigo *Pioledo Arquitectos*, onde podemos observar na composição o logótipo dos *Arquitectos Pioledo*

Contudo, *os Pioledo* não ambicionam constituir um movimento cultural *além-Marão*, nem o ensaio de qualquer fanatismo de associação com valores rurais. Pelo contrário, a sua obra remete para uma sensibilidade perante os valores do quotidiano e a História do lugar. Os *Arquitectos Pioledo* são arquitectos do *urbano*, mas com uma percepção perante a escala e morfologia muito precisa de Vila Real, uma cidade com um diálogo muito específico com o campo. Como anota J. Monterroso Teixeira:

Não há procura de pastores e ninfas, em registo pagão, ou de micro-cosmos incorruptos para exercícios de assomo contemplativo. Verificamos antes uma postura de beligerância, sem o fanatismo de qualquer seita que proponha redenções mágicas.[48]

Deste modo, a sua geometria sobrevoa um cenário de identidade própria e as suas obras absorvem as *raízes do lugar*, mas nem por isso se tornam uma contaminação, uma colagem de técnicas construtivas desajustadas, uma vez que o exercício de *os Pioledo* não se prende com uma suposta *arquitectura local*, nem se aproxima de algum tradicionalismo formal. Ao invés, revela-se uma arquitectura adequada a quem a habita, integrada, ajustando-se às pertinências e razões do que lhe é próximo. Desta forma, as suas obras são dotadas de conteúdo, contrariamente ao moderno funcionalista, na linha do que diz Kenneth Frampton:

Muy rara vez encontramos una obra moderna en la que la inflexión de una arquitectura dada penetre en los recovecos más íntimos de la estructura (...) Contra sus logros inspiradores, la actual tendencia del edificio moderno a carecer de contenido, a reducirse, por así decirlo, através de su modalidad heideggeriana según la cual construir, habitar, cultivar y se fueron en otro tiempo indivisibles.[49]

N. T. Pereira, em 1984, referia que, apesar de as preocupações vernaculares já não fazerem sentido, a recuperação de valores da tradição continua a ser um aspecto indissociável da compreensão do urbano:

Understanding the meaning of cities (...) and to make a systematic analysis of them before dealing with separate building types in order to frame them better, constitutes a subject for essential discussion. And it may perhaps to be the best way of integrating the different types of analysis of popular architecture: by starting from the urban, the Plural, History and Architecture can be understood in a different way.[50]

Relativamente às referências vigentes no debate arquitectónico dos anos 80, existe, no contexto onde surge a actividade de *os Pioledo*, uma reacção crítica ao modo de arquitectura e concepção estética das décadas de 60-70, mas não uma negação destas, que deverão ser apreendidas como *background* inerente à produção, pelo que esta se revela como um *laboratório* de experiências do estado da Arquitectura Portuguesa desde o contexto da nova democracia até ao início do novo século.

O carácter experimental e as diversas plasticidades que atribuem às suas obras são tão específicos

48 - TEIXEIRA, *Re(li)gião*, 1994, p.7.
49 - FRAMPTON, *Modern Architecture: a critical history*, 1985, p.301.
50 - PEREIRA, *Architettura Popolare, Dall'Inchista Al Progetto*, 1984, p.30.

que não se consegue julgar olimpicamente as suas arquitecturas, nem tão pouco filiá-las em nenhuma corrente ou estilo preciso, aprendido com as leituras de Rossi e na esteira do pensamento de J. Figueira:

Aliás, é difícil fechar em gavetas estas arquitecturas, mesmo em termos de possíveis "filiações internacionais", tal a especificidade que se persegue ou que acontece. Para lá das leituras aplicadas (...) o desenho estabelece-se enquanto instrumento de procura de uma especificidade "em progresso", sem a priori, com as contingências das encomendas, dos programas da vida a marcarem mais uns que outros.[51]

Esta postura advém também da aprendizagem com Venturi, que apoia esta anulação do conceito de estilos e tendências, defendendo outros valores como a ambiguidade e a tensão na validação do laboratório de Arquitectura, mais do que o racionalismo. São estas as palavras de Venturi:

El racionalismo nació entre la simplicidade y el orden, pero el racionalismo resulta inadecuado en cualquier período de agitación. Entonces el equilibro debe crear-se en lo opuesto. (...) Una sensibilidade paradójica permite que aparezcan unidas cosas aparentemente diferentes y que su incongruencia sugiera una cierta verdad. [52]

O seu trabalho procura romper com o funcionalismo rígido, surgindo como uma catarse sobre os parâmetros frios e as limitações deste, numa linha venturiana que procurava superar a doutrina do *menos é mais* através do valores da ambiguidade da percepção visual e da complexidade, que não necessitam ser visíveis à superfície, podendo ser uma pequena subtileza que enaltece a obra. Como descreve Venturi:

Donde la simplicidad no funciona, el simplismo funciona. La simplificación flagrante indica arquitectura blanda. Menos, el es aburrimiento. El reconocimiento de la complejidad en la arquitectura no niega lo que Louis Kahn ha llamado "el deseo de simplicidad": pero la simplicidad estética, que es una satisfacción para la mente, deriva, cuando es válida y profunda, de la complejidad interior. La simplicidad para la vista del temple dórico se conseguió mediante las sutilezas y la precisionon de su distorsionada geometría y las contradicciones y tensiones inherentes en su orden. El temple dórico puede conseguir una aparente simplicidad a través de una auténtica complejidad.(...) La complejidad no niega la simplificación válida que es parte del proceso de análisis, e incluso un método de conseguir la misma arquitectura compleja.[53]

Esta linha recusava a simplificação da Arquitectura a esquemas funcionais e a ausência de decoração, como aduz J. Figueira:

É com entusiasmo (...) que um grupo informal de arquitectos de Lisboa toma em mão, nos princípios de 80, a tarefa de [ir] ao encontro de certas culturas arquitectónicas (...), avançar para lá daquele copo de água fria na cara, aquele murro nos dentes, aquele castigo conhecido como arquitectura Moderna.[54]

51 - FIGUEIRA, *Oposição à Avestruz*, 1994, p.19.
52 - VENTURI, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, (1978), 1966, p.27.
53 - *idem*, p.29.
54 - FIGUEIRA, *Pragmatismo Cor Púrpura*, 1994, p.16/17.

A própria concepção do logótipo do escritório, que observamos em **I 021**, aponta alguma ironia. Neste, aparece o *modulor* a fazer o quatro, o que simboliza a independência intelectual dos seus protagonistas e uma crítica à Arquitectura Moderna, sem a total negação de uma das suas principais figuras, *Le Corbusier*, que após o início dos anos 30, retorna a uma arquitectura mais humana, apoiada na noção de *tectónica*, referida por K. Frampton:

(...) nothing is more unacknowledged than the emergence of tectonic form in the work of Le Corbusier. (...) after his antectonic purist villas of the late twenties and his curtain-walled, machinist works of the next decade (...) constructional syntax will only begin to play a primary poetic role (...) in his Maison Week-end of 1935. (...) Maison Week-End announces a totally fresh departure, one that was to be as much at variance with the ideology or the Purism as with the funcionalism of the Neue Sachlichkeit. For while this house employed eminently modern techniques, such as reinforced concrete, steel-framed plate glass, glass lenses, plywood paneling, and industrial tiles, it also made abundant use of archaic building methods.[55]

Consequentemente, reescrevem a tradição moderna com alguma crítica, sobretudo nas décadas de 80/90, não procurando a desmontagem desta, mas excluindo alguma homogeneidade de princípios tidos por adquiridos, centrado num discurso mais complexo, atendendo a uma maior sensibilidade aos valores simbólicos e vernáculos da Arquitectura, fonte de tensão e ambiguidade, no seguimento das palavras de Venturi:

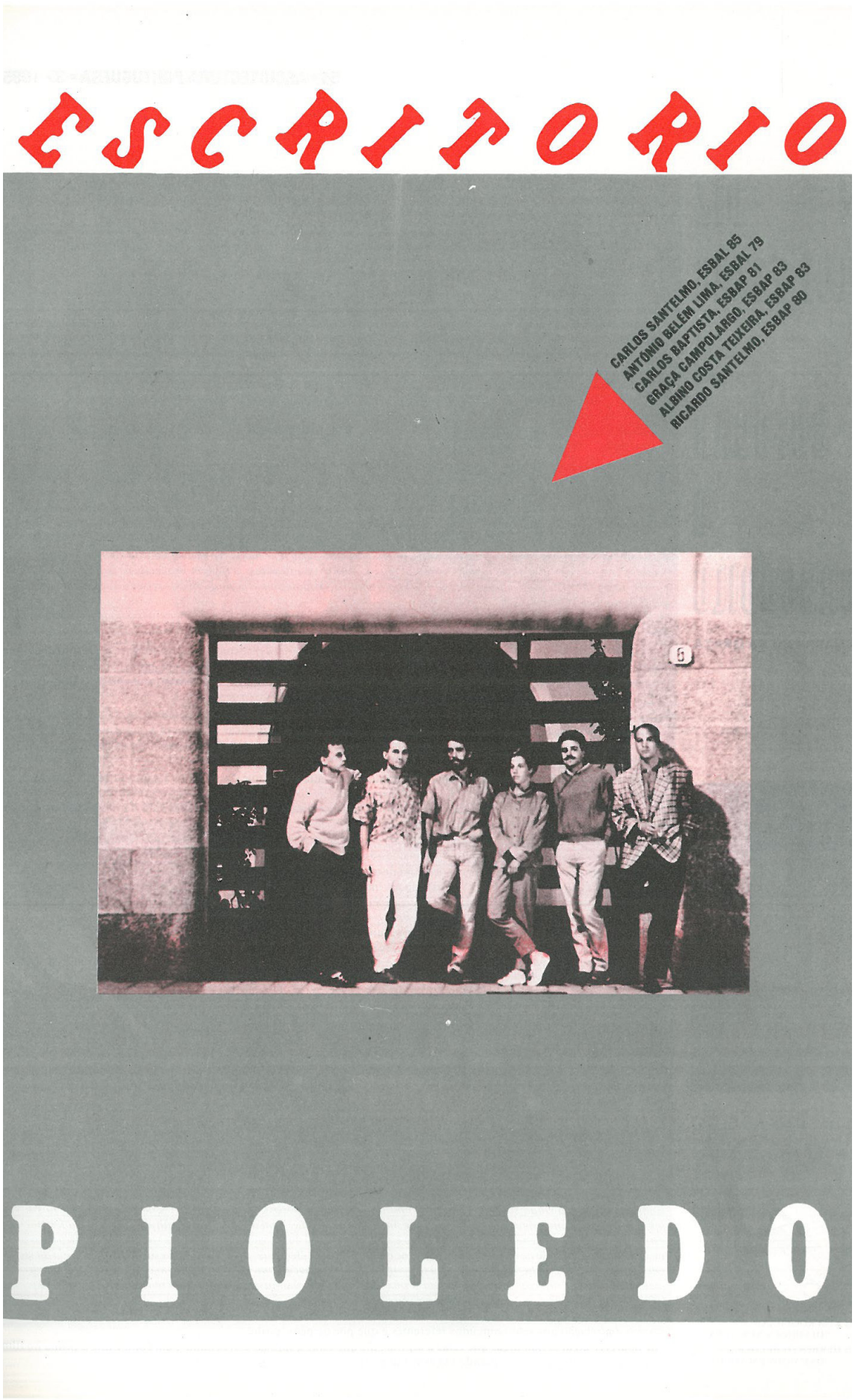
La ambiguedad y la tensión están en cualquier parte en una arquitectura de la complejidad y la contradicción. La arquitectura es forma y substancia - abstracta y concreta -, y su significado procede de sus características internas y de un determinado contexto. Un elemento arquitectónico se percibe como forma y estructura, textura y material. Esas relaciones oscilantes, complejas y contraditórias son la fuente de la ambiguedad y tensión caracteristicas de la arquitectura.[56]

Deste modo, por vezes a apreensão do objecto arquitectónico requer alguma cultura por parte do sujeito, pois, para se conseguir ter uma leitura correcta, é necessário conhecer a História da Arquitectura.

Nesta linha de pensamento, partilhamos o que diz António Cerveira Pinto:

Se tivermos que resumir, diremos que eles, nesta década e meia, fizeram sobretudo arquitectura culta, participando num diálogo cosmopolita, cuja geometria sobrevoa Trás-os-Montes, tal como os satélites que de lá se avistam nas noites limpas de Verão.[57]

55 - FRAMPTON, *Studies in tectonic culture: the poetics in the construction in nineteenth and twentieth century architecture*, 1985, p.343/344.
56 - VENTURI, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, (1978), 1966, p.34/35.
57 - PINTO, *Itinerários 3 & 4*, 1994, p.11.



I 022. Fotografia dos membros dos *Arquitectos Pioledo*, no artigo *Pioledo Arquitectos*

1.1.3. Diversidade tipológica e sensibilidade ao quotidiano

Mas com o rastreio correcto da conjectura cultural, económica e tecnológica iniciam terapêuticas inclusivistas e processos iniciáticos conducentes à introdução de componentes projectuais inovadoras (...) A sabedoria com que investigam as tipologias arquitectónicas na gestação da morfologia urbana; a experimentação itinerante que promovem com metodologias e referências mutantes outorgam-lhes um salutar grau de liberdade e poética na reapropriação da memória, do lugar e do contexto, para uma equação contemporânea da produção cultural (arquitectónica).[58]

Em observância com o que refere J. Monterroso Teixeira, o *atelier* participa em projectos de índole diversificada, desde o desenho de grandes equipamentos públicos, ao tratamento de espaços interiores, passando pelo planeamento de pequenos fragmentos urbanos até um pequeno quiosque de remate de uma rua comercial, recusando o papel de *arquitecto–herói*, tratando-se a sua arquitectura de uma estratégia de diálogo com o real, ao invés do *tão* em voga *gesto da avestruz*.

J. Figueira acentua esta ideia, ao afirmar que:

(..) o uso tenso e disciplinar da geometria, que reintroduz experiências de latitudes do Moderno pré e pós, é continuamente matizado por um distendido e sereno apelo ao carácter atemporal do habitar, tentando-se a convergência, ainda com o cliente, com o lugar, com este tempo. A integração da experiência do moderno com as culturas tradicionais urbanas (...) é o que guia este encontro (...) Não há heroicidade a não ser a do quotidiano, a nossa perdida.[59]

O seu vasto repertório multiplica-se por todo o tipo de experiências, permitindo-nos falar de uma *hibridez* temporal e tipológica, própria de um período de ruptura, o pós-modernismo, onde pairava uma racionalidade desobstruída e libertária de mãos dadas com uma atitude *naive* que visualiza o edifício como uma experiência objectual exposta a *animismos* e *hipérboles*. O resultado é surpreendente: uma fusão beligerante que põe em evidência as pequenas *imagens* que se pretendem criar, muitas vezes artificializadas com o objectivo de exalar um certo sentido de *drama*.

Assim, *os Pioledo*, para além de projectarem tendo em conta o âmago do lugar, questão vigente desde as décadas anteriores, e atendendo à cultura ou ao cliente, introduzem novos elementos e linguagens que reproduzem o tempo certo, e estas linguagens convivem, por vezes, com alguns mimetismos referentes à História, descendentes da revisão do pensamento arquitectónico de A. Rossi e R. Venturi que centravam o seu discurso na superação do moralismo ascético e das exigências de rigor, pelo recurso a elementos do passado e a elementos simbólicos do quotidiano, constituindo estes as peças da inovação, ao invés das formas puras.

58 - TEIXEIRA, *Re(li)gião*, 1987, p.7.
59 - FIGUEIRA, *Conciliação e Conflito*, Julho de 2000, p.50.

Esta sensibilidade, oriunda também das estratégias do absurdo e do *nonsense*, aliadas ao gosto, à ironia, ao espectáculo das formas híbridas e impuras, pautam o universo dos arquitectos em análise. Ou seja, para além deste carácter narrativo, intemporal, existe também uma notável sensibilidade à *experiência do quotidiano* e a um realismo que coloca o Homem na base do pensamento arquitectónico.

J. Figueira, magistralmente, sistematiza essas linguagens:

Nos Pioledo, a arquitectura é possuída por um sentido de representação e portanto de um certo distanciamento; é uma arquitectura sem programa específico para lá desta devoção a um uso exteriorizado da História, ali sempre à mão, e paradoxalmente motivada por um desejo de participação no quotidiano, que é o tempo desta arquitectura, não o devir ou o que virá.[60]

No Anexo I, *Cronologia das Obras dos Arquitectos Pioledo*, podemos verificar a listagem cronológica das suas obras, organizadas em linha por autor e em coloração por tipologia. Como podemos observar, conceberam mais de uma centena de projectos, mas, da parte deles, houve também um gesto de concepção de novos interiores ou de reformulação de antigos e, à escala da cidade, a ordenação estratégica de alguns fragmentos urbanos de Vila Real, Chaves e Santa Marta de Penaguião.

Para além das fugas experimentais, *os Pioledo* manifestam-se verdadeiros estrategas urbanos, pois desenham cenários que procuram beneficiar o universo da *urbe* vila-realense, interferindo com a paisagem, pois as áreas onde se encontra uma maior concentração de obras são sempre pontos privilegiados do ponto de vista das relações visuais e, maioritariamente, *lugares-chave* para o crescimento da cidade, como podemos aferir no Anexo II, *Mapeamento de obras dos Arquitectos Pioledo em Vila Real*.

Atentando agora à diversidade do discurso arquitectónico, *os Pioledo*, na década de 90, após terem colocado em confronto a violência estrutural e simbólica de todas as roupagens do Pós-moderno e a serenidade do moderno, denotam um retorno à natureza da peça arquitectónica e a uma certa discrição. Já em 1994, J. Figueira escrevia:

As últimas arquitecturas dos Pioledo parecem tender a distanciarem-se marcadamente dos axiomas do frentismo anti-moderno para uma tensão mais englobalizadora, uma visão menos nostálgica: afinal, a recorrente citação histórica quando não colocada ao serviço de um programa explícito trai-se enquanto busca retrospectiva, gráfica, de um lugar ideal.[61]

Neste sentido, podemos afirmar que existe um acompanhamento da teoria e crítica da Arquitectura, uma vez que, a partir dos anos 90, existe uma impermeabilidade face ao uso da História e a integração mediática das experiências artísticas ocupou o lugar da energia narrativa, anulando o período onde as forças de comunicabilidade procuraram superar o discurso funcionalista.

60 - FIGUEIRA, *Pragmatismo Cor Púrpura*, 1994, p.18.
61 - *idem*, p.18.

É o próprio arquitecto A. Belém Lima que o afirma:

As forças que combateram alguns aspectos do modernismo esforçaram-se por usar uma série de "estratagemas" que permitiriam a sua comunicabilidade (...). São sintomas disso, o retomar do ornamento, o uso de alguns signos históricos ou kitsch que fossem facilmente reconhecidos e facilitassem a adesão popular. Estes gestos podem ter trazido alguns resultados mas não são, mais uma vez, a solução definitiva para forjar uma arquitectura "para todos" (...). A cultura arquitectónica identifica problemas e tenta soluções. Este novo experimentalismo (...) substitui a moral utópica do moderno por um irrealismo nostálgico. Estas duas maneiras, o inclusivismo e a história da cidade refizeram horizontes, mas também não é inocente o regresso de alguns filões interrompidos das vanguardas, desde o construtivismo ao moderno-heróico, desde a nova atenção às lições das inevitáveis tecnologias de ponta (que já não é o high-tech optimista).[62]

A alusão historicista tornou-se demasiado *banal* e o seu principal objectivo de bálsamo de *sociabilidade* e aceitação global foi corrompido, perdendo o sentido crítico a que se propunha.

O Pós-moderno enfatizava a capacidade da Arquitectura alterar a sociedade e a cultura, numa perspectiva menos dogmática que a arquitectura moderna. No entanto, é uma crença um pouco irónica, uma vez que a arquitectura produzida nestas duas décadas é mais efémera, mais lúdica, com uma expressão que se prende mais directamente com a afectação dos sentidos, do que com o método. Também *os Pioledo* acompanharam esta valorização do empirismo, apesar da forte componente erudita da sua produção.

Contudo, e apesar do regresso a uma face mais abstracta e pura em termos formais, que recusa a parafernália da década de 80, a linguagem utilizada posteriormente, nas últimas obras dos *Pioledo*, não encerra em si alguma carga metafísica ou expressão de alguma ordem que o Movimento Moderno propunha, como refere A. Belém Lima:

O projecto moderno era metafísico, no sentido de que sobrevalorizava essa capacidade e chegou a levar isso até ao método. Mies van der Rohe, que é o mais filósofo dos arquitectos, acha que até na questão do detalhe está a exprimir um conceito de homem, um conceito de vida. (...) O discurso Moderno propunha que se cumpríssemos o pacote das regras correctas seríamos todos felizes. Agora valorizaria este novo empirismo, que não aspira à felicidade, nem à coerência, nem à originalidade.[63]

62 - BELÉM LIMA, *António Lima/Um amigo cientista*, 1988, p.12.
63 - BELÉM LIMA, *Uma Balística PM*, Novembro/Dezembro de 2002, p.93.

1.2. Caracterização individual dos protagonistas

Neste subcapítulo, é efectuada uma breve caracterização genérica do processo de trabalho de cada autor, para que se obtenha uma leitura individual da arte de projectar de cada elemento deste grupo.

Apesar da *colectividade*, cada arquitecto revela processos singulares, pelo que se torna imperativa a distinção entre o modo de *ver* e *desenhar* a matéria arquitectónica de cada um deles e a evolução da sua arquitectura, a par das linhas de pensamento em sintonia.

Desta forma, ao constituir-se como uma informação a *priori* que permite uma leitura transversal das obras, na medida em que proporciona a compreensão dos traços inerentes a cada um dos personagens que compõem os *Arquitectos Pioledo*, complementa e prepara o capítulo seguinte, da análise de obras, organizado por modos específicos de estruturação do pensamento e do discurso, e não por autor.

1.2.1. Albino Teixeira

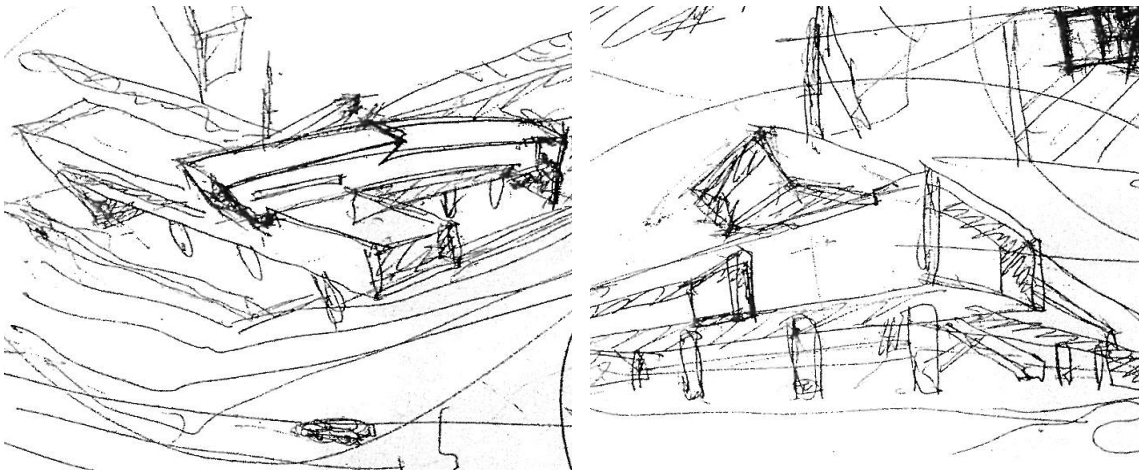
A obra de Albino Teixeira, mais insatisfeito e menos convicto, evidencia a projecção de uma actividade lúdica em proposta generalizável e que se compraz entre os limites da irregularidade não estruturada e as simetrias da representatividade monumental, criatividade contida por certo esquematismo que lhe advém da sua tendencial fixação a pressupostas maneiras.[64]

A arquitectura de Albino Teixeira é plural no sentido de manifestar uma abrangência de atitudes distintas e, por vezes, antagónicas. De facto, as suas vocações permitem desenhar edifícios sensivelmente integrados e, por outro lado, bélicos; permitem usar cores e efeitos cosméticos, ou a total ausência deles.

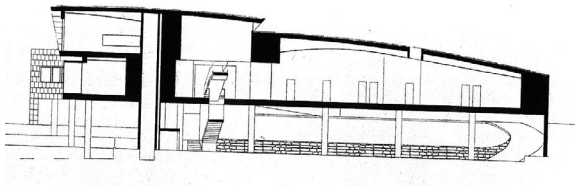
Assim, se no *Edifício da Misericórdia* em Vila Real (1986)[65] ou no *Quartel GNR* de Santa Marta (1988)[66], ou ainda na *Casa do Povo* (1985), em Sabrosa, que se ficou pelo projecto, o seu trabalho é centrado numa integração correcta e mimética com a envolvente, na *Adega* de Santa Marta (1987)[67] ou no *Instituto da Navegabilidade no Douro* na Régua (2001)[68], a peça arquitectónica remete para um carácter de objecto *falante*, de ícone, sendo esta última obra referida inscrita num registo mais contemporâneo.

Paralelamente, numa perspectiva de materialidade, o autor procura algumas referências a culturas eruditas que auxiliem à obtenção da imagem pretendida para as volumetrias - um quadro de Chirico, no *Edifício da Misericórdia*, ou uma cenografia típica de um *flyer* de turismo icónico do Douro novo, no *Instituto da Navegabilidade no Douro*. Segundo Albino Teixeira, esta última obra trata-se de um marco, um edifício comemorativo, uma vez que *esta arquitectura de ilustração, com todo o seu conteúdo simbólico, comemora*

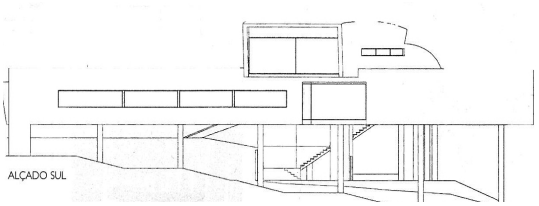
64 - ALVES COSTA, *Notas imprecisas sobre arquitecturas alheias*, (1986), 1987, p.6.
65 - ver p. 64-66 da Dissertação.
66 - *idem*, p.72-75.
67 - *ibidem*, p.94-97.
68 - *ibidem*, p.112-113.



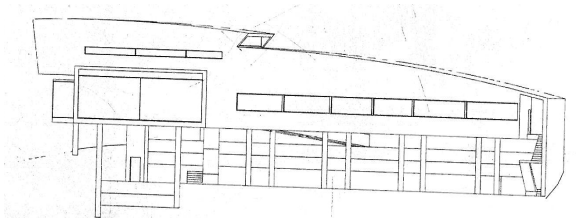
I 023. Esquiços do *Instituto da Navegabilidade no Douro*, da autoria de Albino Teixeira



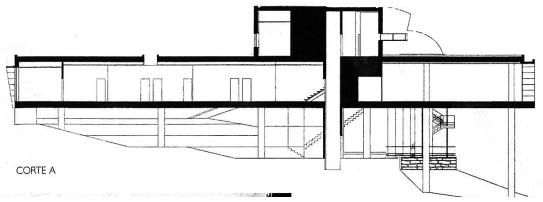
I 024. Corte longitudinal pelo volume nascente do *IND* ESCALA: ≈ 1:1 000



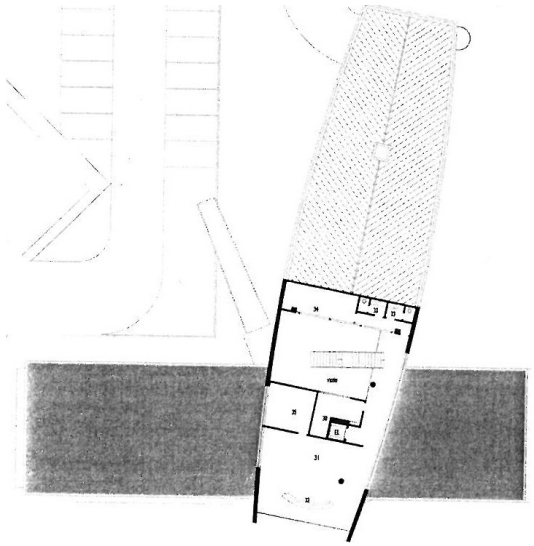
I 025. Alçado sul dos dois volumes do *IND* ESCALA: ≈ 1:1 000



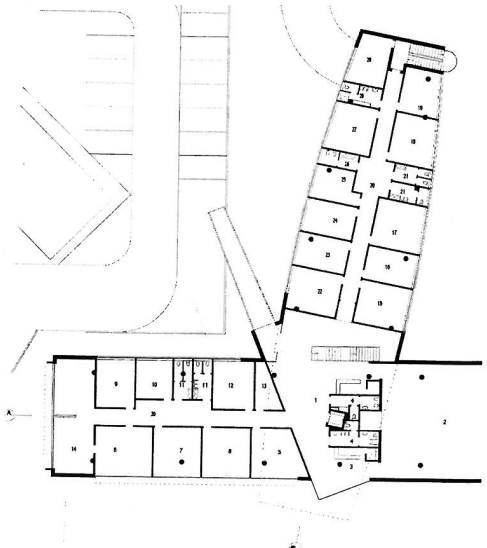
I 026. Alçado nascente do *Instituto da Navegabilidade no Douro* ESCALA: ≈ 1:1 000



I 027. Corte longitudional pelo volume sul que mostra a intersecção dos dois corpos ESCALA: ≈ 1:1 000



I 028. Planta do piso térreo do *Instituto da Navegabilidade no Douro* ESCALA: ≈ 1:1 000



I 029. Planta do primeiro nível do *Instituto da Navegabilidade no Douro* ESCALA: ≈ 1:1 000

a deslocalização para o interior, na Régua. Podemos observar desenhos desta obra, de **I 023** a **I 029**.

Mas a característica mais marcante na obra de Albino Teixeira é a inesgotável busca por um sentido de movimento. Com uma geometria que alterna entre tempos e contratempos, o edifício parece ganhar vida. Desta forma, o objecto arquitectónico é lido como um organismo que se mexe, que parece mudar de posição. Podemos observar este modo de concepção espacial, este *animismo*, no *Centro de Saúde de Murça* (1989), onde a introdução propositada de elementos aparentemente erráticos desestabiliza a serenidade do tipo arquitectónico, o cânone do claustro axial de métrica estrutural e perfil constante.

Esta sensação de movimento está também presente na experiência da obra *700 Anos Foral* [69], remetida neste contexto para o transeunte que, circundando esta peça urbana, observa os vários momentos da História da cidade, apelando ao seu valor fotográfico como *postcards* ilustrados.

Neste sentido, podemos afirmar o valor cosmopolita que emana das suas obras, não só na sua vertente nostálgica, presente nesta obra acima referida, mas também na vertente intemporal, transparecida pelos edifícios que narram vários momentos da História (visível tanto nos elementos utilizados como, por vezes, de um modo imaterial, por sugestões psicológicas), conjugados com elementos que parecem ter viajado do futuro.

1.2.2. António Belém Lima

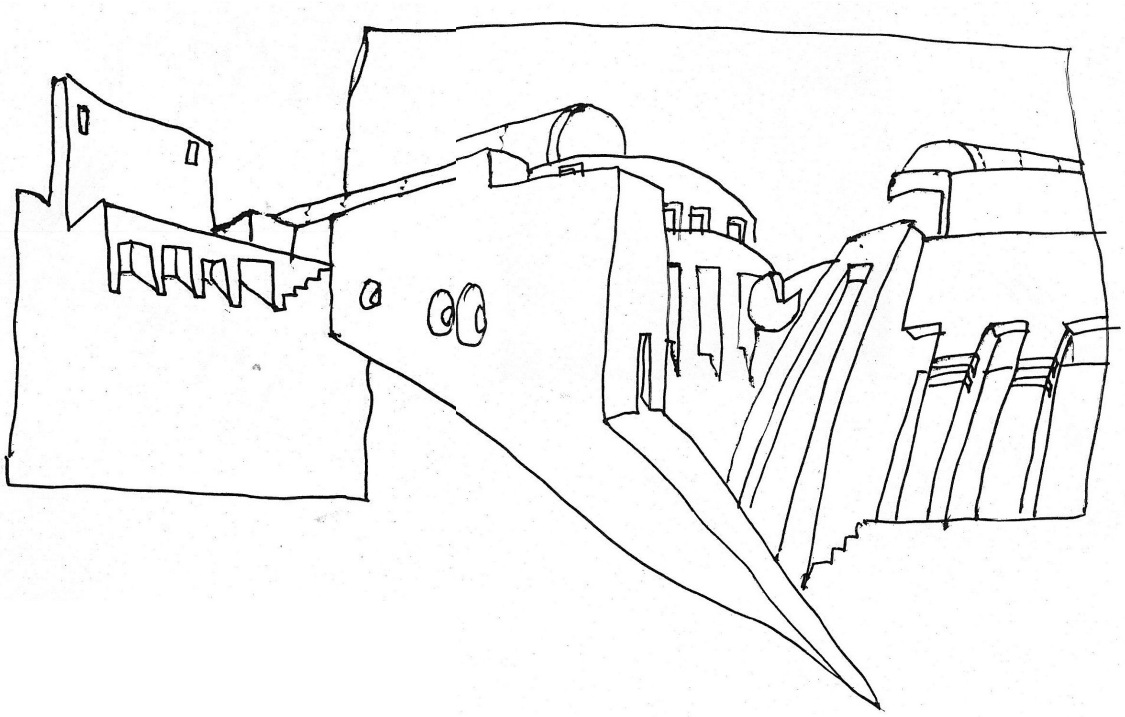
Uma arquitectura de memórias. (...) Goza de uma secreta afinidade com o passado, como se entrássemos numa velha casa, numa pequena igreja, num velho convento. Lembra-nos Goethe, Proust, mas também o construtivismo, Chirico e Yves Klein. O cinema de Hitchcock e Godard.[70]

A arquitectura de António Belém Lima é sensorial, uma vez que cada pequeno espaço projectado, cada peripécia é dotada de uma sinestesia de sensações que advêm não só das narrativas historicistas e axiomas da linha do *pós-moderno*, mas também de uma criação de pequenas atmosferas que nos intrigam, nos acolhem, como microcosmos onde se perde a noção do tempo e onde o espaço é metafísico, onírico, possuidor de um lirismo sem fim, uma fragilidade poética aliada a uma inteligente compreensão do *lugar*.

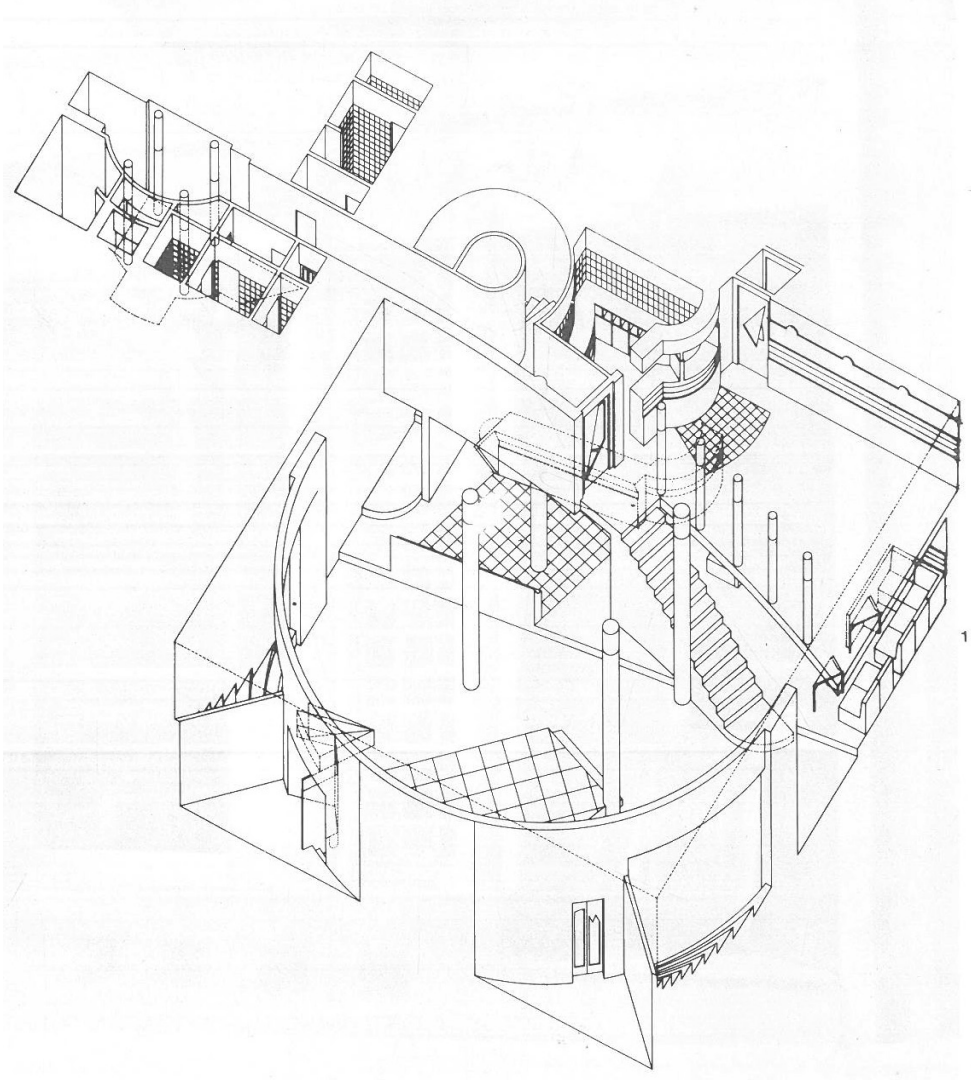
Inicia o seu trabalho com uma peça de referência para a arquitectura nacional dos anos 80, o *Edifício Alexandre Cardoso*, em Vila Real (1982)[71] onde afirma com convicção toda uma aprendizagem a partir da História, na medida em que cohabita o vernáculo com elementos manipulados descendentes do purismo de Bauhaus, como podemos observar em **I 030**.

Na mesma linha de resolução, encontramos o *Edifício Taveira da Mota* (1987)[72], em colaboração

69 - ver p.98-98 da Dissertação.
70 - AGRA; CAMANHA, *Belém Lima*, Julho/Agosto/Setembro de 2012, p.20.
71 - ver p.130-135 da Dissertação.
72 - *idem.*



I 030. Esquiço do *Edifício Alexandre Cardoso*, de A. Belém Lima



I 031. Axonometria da discoteca *A Favorita,* de A. Belém Lima

com Ricardo Santelmo, em que o piso de chegada que prolonga a matriz da rua oitocentista é encimado por uma estrutura inovadora que efectua a transição entre a realidade do centro consolidado e a cidade nova.

Nos *Correios de Vouzela* (1983)[73], o espaço é concebido como um *organismo mutante*. Planos e contra-planos, estimulados pelas diferenciações na materialidade e perfurações aparentemente sem nexo, convivem numa estrutura que parece ter vida própria, como um animal que não se sabe bem qual é. Dotada de movimento é também a discoteca *A Favorita* (1982), em Vila Real, visível em **I 031**, que já não existe.

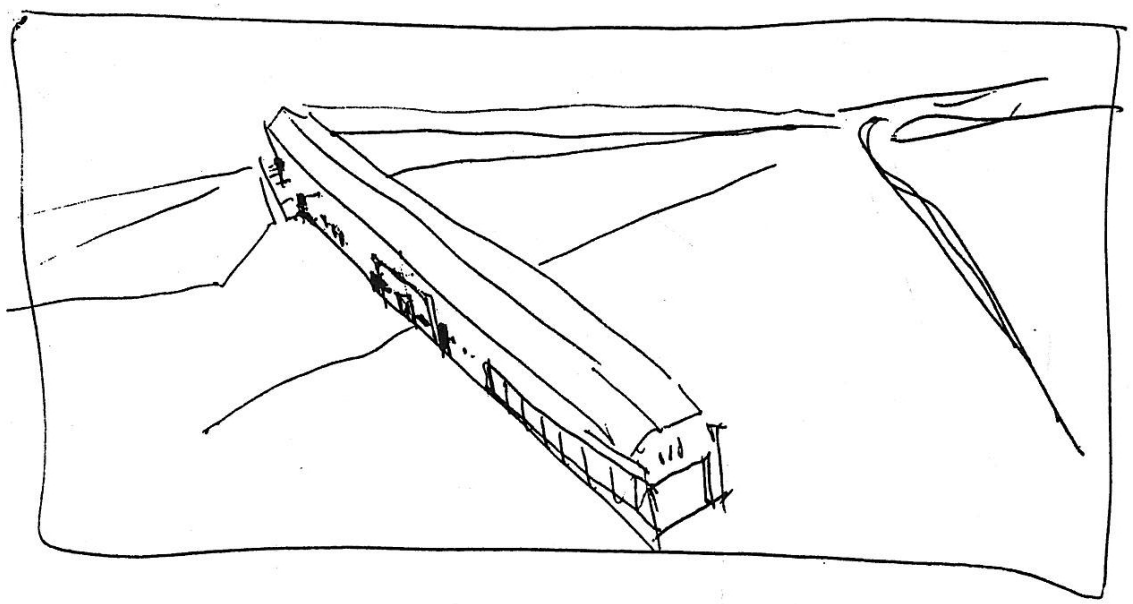
Para além do pormenor, Belém Lima é, também, um estratega urbano. Dentro da cidade, contribui para o desenho da futura expansão da cidade para Nascente, no *Plano de Pormenor de Mateus* (1990-94)[74] que, apesar de não ter sido executado, direccionou os planos que se sucederam. Além disso, desenhou o *P. P. do Monte da Forca* (1987) e o *P.P. da Vila Velha* (1988), em que um grande rigor planimétrico se coaduna com temas que dão um sentido narrativo à História – *Monte da Forca*, a *cidade dos desportos*; *Vila Velha*, o *lugar de todas as referências* -, sendo estes planos uma espécie de encenação de um quotidiano convivente com a História, ou seja, proporcionadores de uma vivência contemporânea de mãos dadas com o passado.

Mas esta qualidade de desenho urbano ultrapassa a questão dos planos. No *Edifício Topimob* (1998)[75], ou na *Cooperativa Habireal* (1997)[76], é procurado um sentido para cada projecto – no caso do primeiro, o edifício de programa triplo que acompanha a via de alta velocidade, cosmopolita, imponente; no segundo caso, a tipologia de um bairro aparentemente distanciado do caos urbano, mas em proximidade da nova polarização de funções da expansão para nascente.

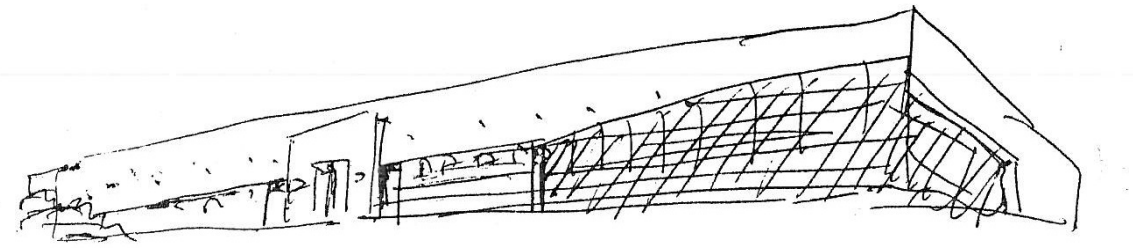
Por último, é de mencionar o *Conservatório Regional de Vila Real* (2001), erguido sobre a estrutura de um antigo convento dominicano, que revela uma sensibilidade apurada à História do lugar sem se desligar da essência urbana da cidade contemporânea, reunindo este projecto a união entre estes dois modos de projectar tão característicos do autor, ou seja, por um lado, dá resposta às exigências da cidade do presente e, por outro, dá resposta à identidade e génese passada do edifício a partir de uma História que informa o projecto.

Rigor e proporção, regularidade e harmonia desenham a estrutura parietal e os vazios, como se dessem forma a um trecho de J. S. Bach, com notas e pausas, tempos e contratempos, *andantes* e *allegros*.

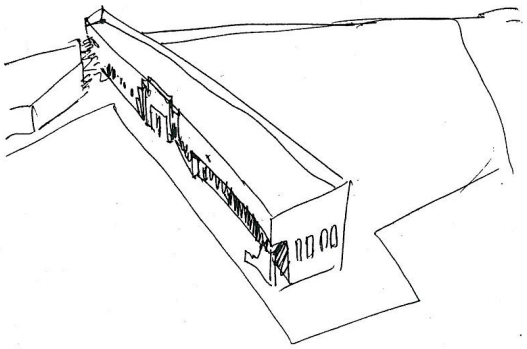
73 - ver p.67-71 da Dissertação.
74 - *idem*, p.150-155.
75 - *ibidem*, p.156-167.
76 - *ibidem*.



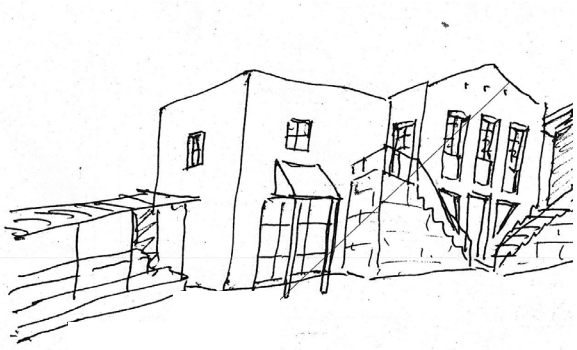
I 032. Esquiço do *Centro de Dia* em Mateus, de Carlos Baptista



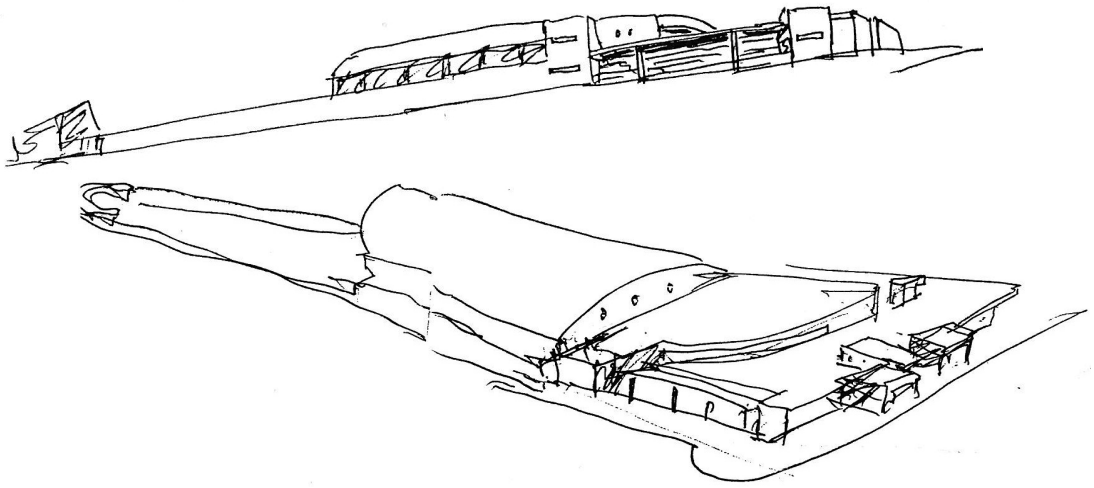
I 033. Esquiço do *Centro de Dia* em Mateus, de Carlos Baptista



I 034. Esquiço do *Centro de Dia* em Mateus, de Carlos Baptista



I 035. Esquiço do *Edifício Romaria,* em Saudel/Sabrosa, de Carlos Baptista



I 036. Esquiços das *Piscinas Municipais* em Santa Marta de Penaguião, de Carlos Baptista

1.2.3. Carlos Baptista

Carlos Baptista disciplina no desenho a irrequietude da sua natureza, por isso o seu empenho num certo gosto austero, de referência rossiana, sugere uma via-racionalista de subjacente ascetismo. A consequente recusa de decorativismo é, em muitos momentos, contaminada, em gesto fácil, dissonante, na colagem epidérmica de referências que não lhe têm aberto perspectivas inovadoras.[77]

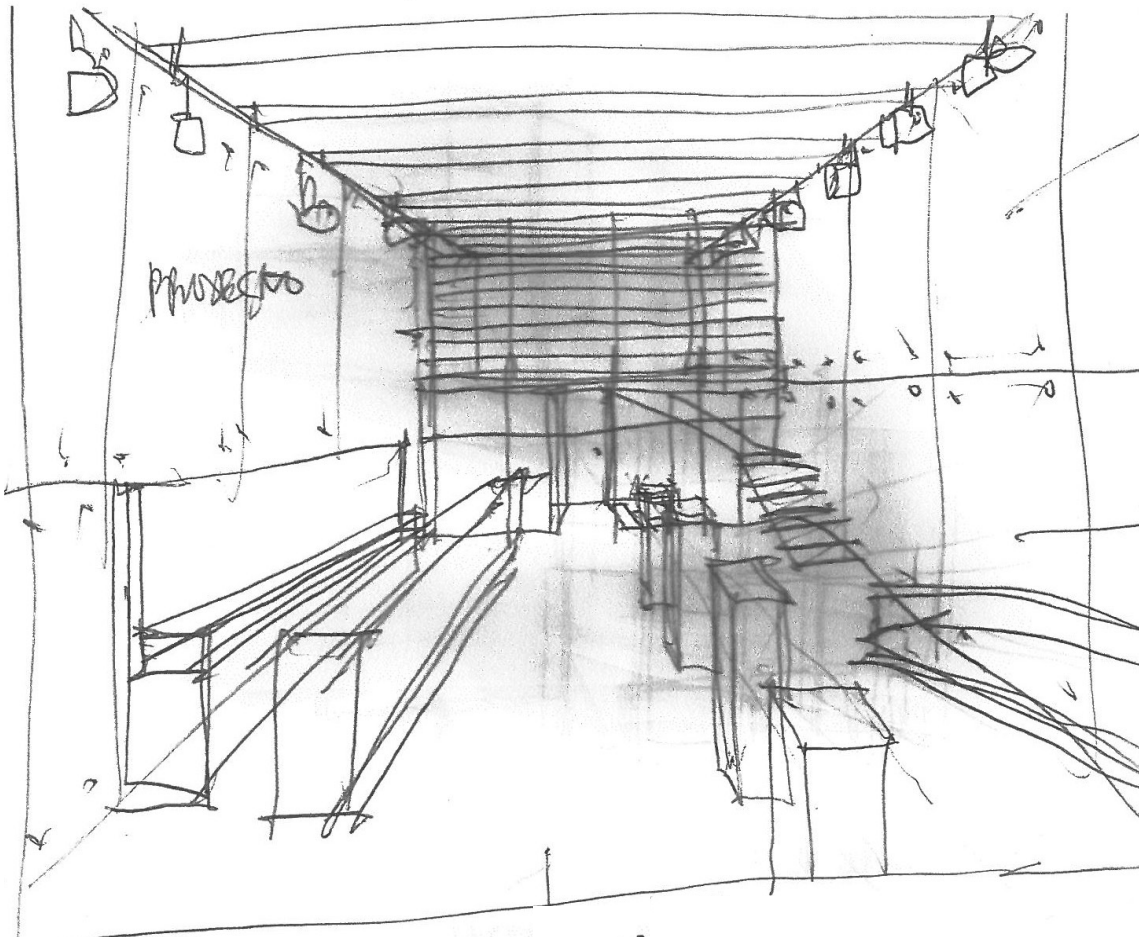
Carlos Baptista é o arquitecto do *Pioledo* cujas obras iniciais são densas, estáticas. Inscrevem-se no *firmitas* vitruviano e exalam rigidez, austeridade, como podemos observar nos esquiços desenhados.

A sua obra é iniciada por edifícios monolíticos como o *Edifício Romaria* em Saudel - Sabrosa (1984), em **I 035**, a *Casa Lameirão*, em Vila Real (1985) e o *Centro de Dia de Mateus* (1986)[78], representado de **I 032** a **I 034**, sendo que o primeiro corresponde a uma recuperação da imagem perdida do pequeno núcleo de associação de funções religiosas e comemorativas, em diálogo com a velha Igreja. Os outros dois edifícios também absorvem este sentido de peso, apesar de um modo não tão literal: são massas com poucas perfurações, poucos planos, desprovidas de quaisquer arritmias que promovam alguma ligeireza e voluptuosidade ao edifício.

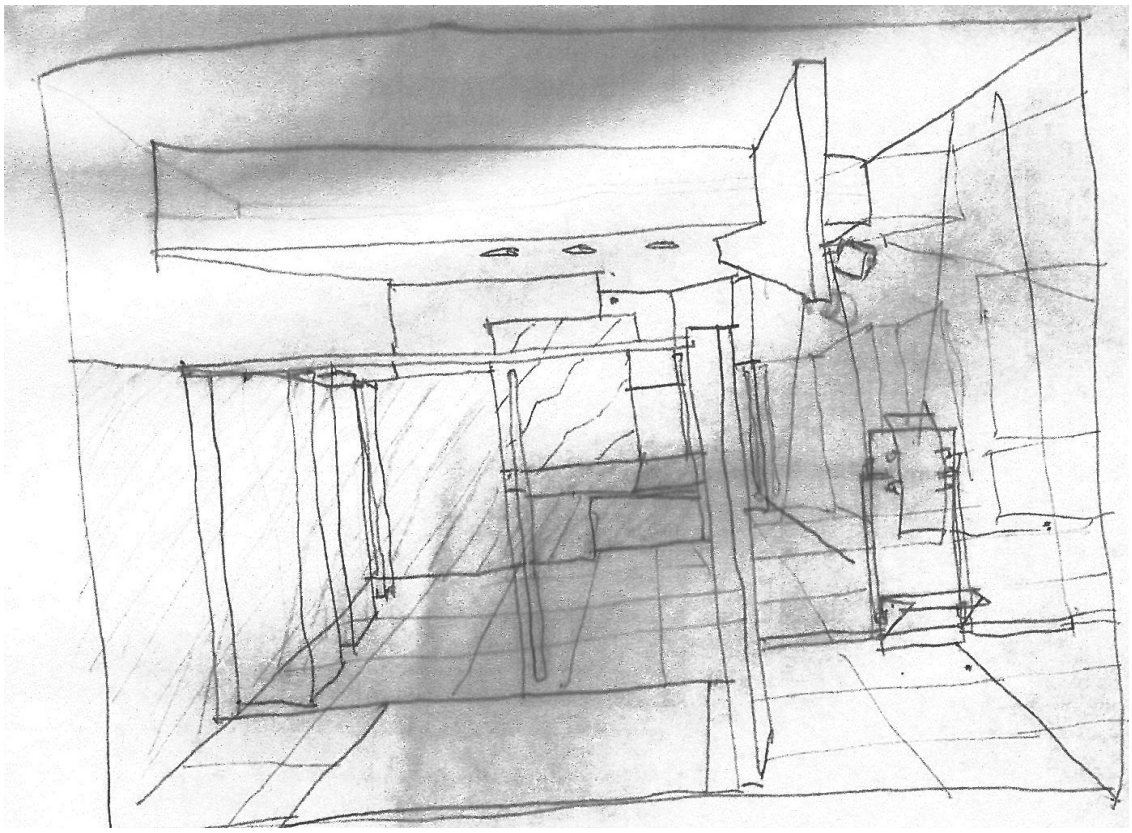
Mas, a par e passo, esta austeridade e ausência de decoração que caracteriza Carlos Baptista vai-se anulando pelo espírito da época. Perante a agitação do período pós-moderno, a sua arquitectura não resiste, e, consequentemente, em edifícios como a *Junta de Freguesia da Régua* (1987), as *Piscinas de Santa Marta* (1989), que podemos observar em **I 036** ou, posteriorente, a *Casa Rua Pinto* (1993)[79], em Mateus, a essência da obra é convertida num ensaio que procura desobedecer, em diferentes gravidades, à concepção pura e racionalista dos anos 20 e 30 de Le Corbusier e Gropius. O edifício das *Piscinas* manifesta alguma ironia em relação ao Estilo Internacional, dado que cada elemento, plano, janela ou cor lhe pertence; mas todos estes elementos são justapostos e adicionados criando uma profusão de imagens, cada uma com a sua própria regra, afastando-o do racionalismo, pois a referência ao moderno de Dessau é banalizada, o seu conteúdo é utilizado como um grafismo ao serviço de imagens que se pretendem criar e não como dispositivos estabelecedores de uma *ordem* do espaço.

Assim, emitem-se sinais de uma ruptura que se quer tornar bem evidente, através de golpes oblíquos nos edifícios, linhas tortas, geometrias híbridas e complexas, desenhos de alçados aleatórios. O expoente máximo desta fase é a *Casa Rua Pinto* (1993), o auge da criação de múltiplas realidades num mesmo corpo.

77 - ALVES COSTA, *Notas imprecisas sobre arquitecturas alheias*, (1986), 1987, p.6.
78 - ver p.136-141 da Dissertação.
79 - *idem*, p.82-83.



I 037. Esquiço para os interiores da discoteca *Ritmin*, de Carlos Santelmo



I 038. Esquiço para os interiores da joalharia *Gift,* de Carlos Santelmo

1.2.4. Carlos Santelmo

Carlos Santelmo, à saída de certa elementaridade compositiva, aproxima-se de maior expressividade em clara e emotiva vontade de afirmação.[80]

Carlos Santelmo revela em todos os seus trabalhos um grafismo apurado no desenho de cenografias para todo o tipo de figurinos - o frequentador do mundo nocturno, na discoteca *Ritmin* (1989), o cidadão cosmopolita e distraído de uma cidade, no *Quiosque* (1993)[81] ao fundo da Rua Direita, o cliente culto no *Pavilhão Nervir* (1992)[82] ou na *Casa Magalhães* (1986)[83]. Repare-se no esquiço do projecto para o interior da discoteca *Ritmin*, visível em **I 037**, ou no projecto da joalharia *Gift* (1989), visível em **I 038**.

Revela-se mestre na criação de diferentes atmosferas, por vezes até em trabalhos de pequena escala, como o Bar *Gomes* (1987), em Vila Real. Esta arena dos encontros eufóricos e vaidosos dos anos 80 demonstra a atenção particular que concede ao pormenor e ao detalhe, uma vez que Carlos Santelmo investe bastante na grafia dos espaços, para além da sua organização. Deste modo, a decoração não se distingue da arquitectura: os balcões, os candeeiros, o revestimento são todos uma mesma realidade cénica, como constatamos em **I 039**.

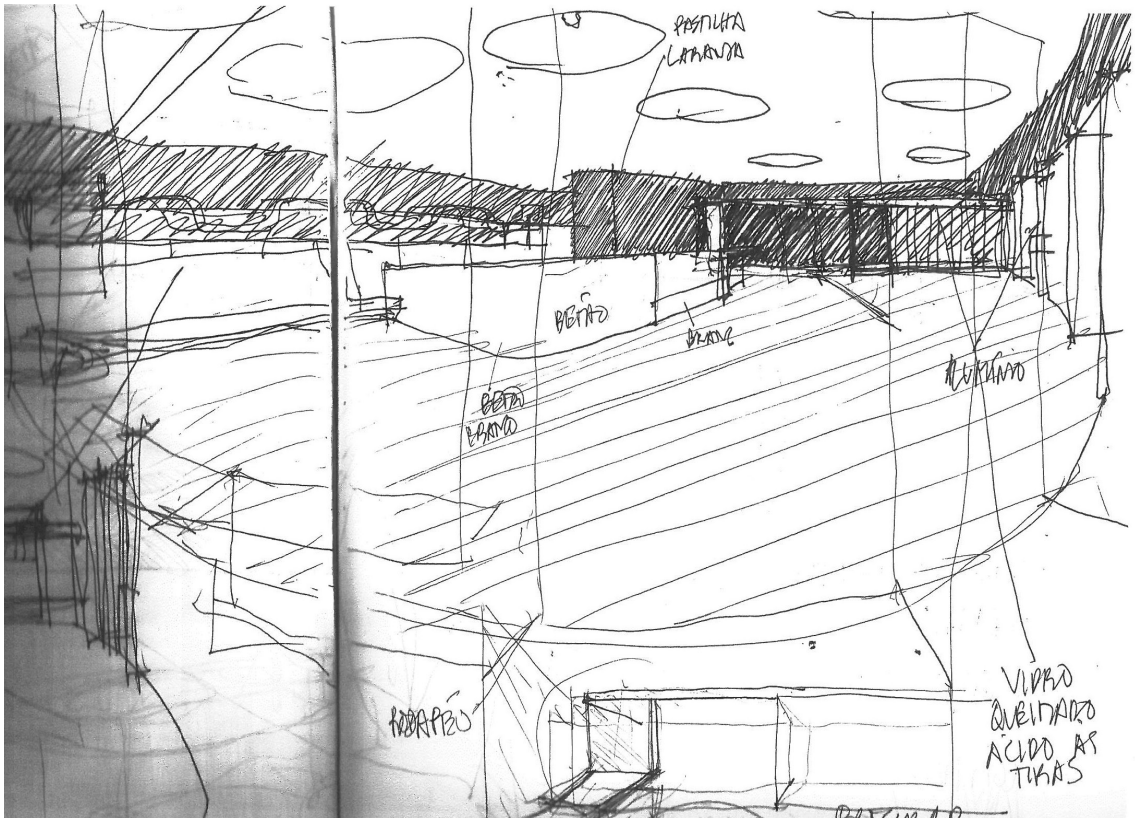
Dada esta sensibilidade, participa em várias exposições de carácter temporário, cujo objectivo é a gestão dos elementos pelo espaço, com uma atenção aos momentos de percurso e de pausa. Além disso, participa no desenho de expositores, o que revela a mestria de *os Pioledo* até nos pequenos gestos da arte de projectar, como observamos em **I 041**, **I 042** e **I 043**. O autor refere, em conversa particular, que esta foi uma experiência gratificante, dado que os materiais desenhados foram executados por empresas especializadas.

Outro exemplo do grau de pormenorização que atinge pela dedicação à interioridade da peça arquitectónica são as colunas desenhadas para o interior do *Restaurante Cardoso* (1984), em Vila Real, visível em **I 040**. A sua arquitectura é um organismo onde todas as estruturas são pensadas, cada vértebra, cada artéria.

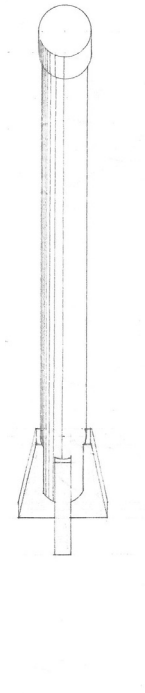
A nível de utilização de linguagens, mostra-se diferente de outros membros de *os Pioledo*, uma vez que as suas obras não exibem vocábulos de outros contextos históricos. Os seus objectos surgem mais como uma re-leitura crítica dos princípios do racionalismo, subvertidos por uma incessante vontade gráfica e sentido de movimento, do que como uma afirmação vinculada aos seus preconceitos estilísticos e à sua incapacidade de criar sítios, ausência de conforto e de possibilidades de enraizamento.

A linguagem que utiliza descende do Construtivismo Russo dos anos 20, que influenciou as vanguardas artísticas de *De Stijl, Bauhaus* e o Suprematismo de Malévich. Estas composições geométricas e

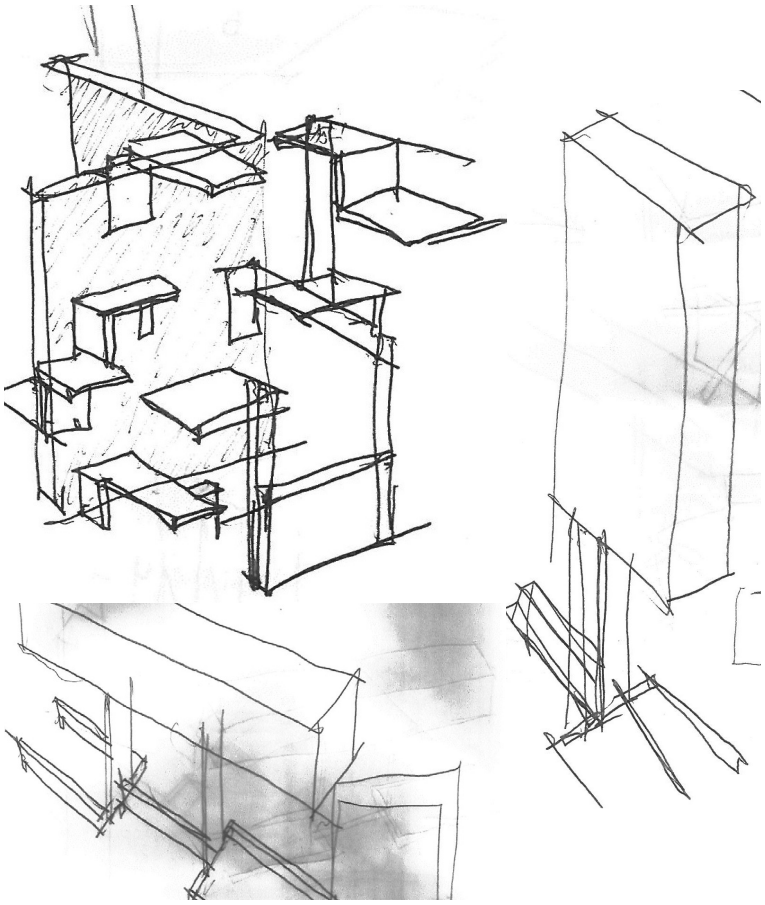
80 - ALVES COSTA, *Notas imprecisas sobre arquitecturas alheias*, (1986), 1987, p.6.
81 - ver p.106-107 da Dissertação.
82 - *idem*, p.76-77.
83 - *ibidem*, p.90-91.



I 039. Esquiços para os interiores do Bar *Gomes*, de Carlos Santelmo



I 040. Pormenor de uma coluna para o Restaurante *Cardoso*, de Carlos Santelmo



I 041, **I 042** e **I 043.** Esquiços para expositores destinados a servir exposições de carácter temporário, de Carlos Cantelmo

abstractas negavam a existência do dogma de que a arte era um elemento especial da criação humana, dissociado do mundo quotidiano. Assim, a Arquitectura deveria ser lida com algum *realismo* que se fundamenta mais na técnica e construção do que propriamente na composição, ou seja, a Arquitectura lida como *Design*.

Na obra de Carlos Santelmo, os edifícios parecem nascer uns dos outros; parece existir uma espécie de consanguinidade, sendo o conceito readaptado consoante o contexto temporal em que se inserem as suas obras.

Se na *Casa Magalhães* (1986)[84], em Miramar, é denunciado um certo *styling* no tratamento da matéria, na *Sede dos Arquitectos Pioledo* (2000)[85], em Vila Real, o objecto impõe uma presença *pura* e absolutamente *real*. As obras que ficaram pelo meio revelam a transição entre estes períodos, uma intersecção de um dispositivo ou modelo racional, com elementos de um grafismo *pop* irrequietos.

1.2.5. Graça Campolargo

A Graça Campolargo, de quem conheço capacidade de tão inteligente e sensível procura em recurso ao conforto da monumentalidade clássica, insinuada por alguns temas (...), suspende o resvalar para o academismo em novas geometrias reguladas pelo gosto, sempre presente, da ordem.[86]

Graça Campolargo surge muito ligada a temas rossianos, como podemos observar no projecto para o *Centro Cívico de Alijó* (1984). Mas se esta primeira experiência é motivada por um grande tema da História numa perspectiva realista, então a *Casa Mário Campolargo* (1986)[87] advém de uma perpectiva surrealista ao sabor de uma linha venturiana, que tem como referência máxima em Portugal, a *Casa dos Bicos* (1981-83), de Manuel Vicente, em Lisboa, visível em **I 044** e **I 045**. Outras obras de *os Pioledo* constam da sua filiação, como o *Centro Cultural de Mateus* (1985)[88] e a *Casa Rego* (1987)[89], de R. Santelmo, ou o *Quiosque* (1993), na Rua Direita[90], de Carlos Santelmo. Nesta linha de projectos, a tónica não era posta na verdade histórica, mas na criação de uma ficção que jogasse com os diversos dispositivos, no limite do verosímil.

Além disso, a sua obra demonstra também uma sensibilidade apurada que procura penetrar nas raízes do lugar, como por exemplo no loteamento *Quinta das Canas* (1989), em Santa Marta de Penaguião, visível em **I 046**, **I 047 e I 048**, um conjunto de casas em banda numa íngreme rua visível de vários pontos da cidade e arredores.

Este projecto que surge imponente e em escada, manifesta uma relação com a envolvente pela pele

84 - ver p.90-93 da Dissertação.
85 - *idem*, p.108-111.
86 - ALVES COSTA, *Notas imprecisas sobre arquitecturas alheias*, (1986), 1987, p.6.
87 - ver p.58-63 da Dissertação.
88 - *idem*, p.68-71.
89 - *ibidem*.
90 - *ibidem*, p.106-109.



I 044. *Casa dos Bicos*, de Manuel Vicente (1981-1983)



I 045. Perspectiva da *Casa dos Bicos*, de Manuel Vicente



I 046. Relação do loteamento *Quinta das Canas* com o Douro



I 047. Fachada principal das casas em banda, de Graça Campolargo



I 048. Relação do loteamento *Quinta das Canas* com a encosta de Santa Marta de Penaguião

que veste. Ocres, amarelos torrados, rosas pálidos, cremes fundem-se e criam uma tela que se coaduna com o pano de fundo, os montes do Douro, criando um cenário que procura não ferir o âmago do Natural, que é o *ex-libris* deste lugar. Além disso, o embasamento que liga todas estas habitações é feito em xisto, material da região, e unifica todas estas habitações que procuravam soltar-se como pequenas unidades com um certo grau de independência, dada a simulação de repetição (pois a célula modular varia) e a diversidade da paleta de cores. É pertinente pensar, metaforicamente, nas habitações de fachada de remate superior triangular, como os montes, com os seus sulcos vociferantes, que afluem no rio Douro, representado pelo embasamento.

Com o projecto da *Farmácia de Mateus* (1987)[91] (que se ficou pelo desenho), Graça Campolargo inaugura um novo ciclo na sua obra. Nesta fase, a autora inicia uma re-leitura do racionalismo como modelo de substituição do paradigma ensaiado e dissecado na década anterior.

Nas obras que desenha a partir de então, há um retorno à racionalidade e um afastamento das linguagens pós-modernas, visível através da reutilização dos alçados horizontais, à formalização mais seca dos volumes e à verdade dos materiais, mas não ao moderno heróico. Neste sentido, pode afirmar-se que o espaço é aparentemente sublimado por uma sinalética purista oriunda dos anos 20, do primeiro período da *Bauhaus*. Mas estes traços são utilizados apenas com uma dimensão gráfica, como estilo, não sendo concordantes com as ideias lançadas por W. Gropius. Ao invés, são inscritíveis dentro de uma formalização que nos aproxima de uma das tendências do Moderno alternativo - o organicismo de Aalto. Podemos incluir nesta fase a *Casa Miranda* (1990), na Maia e a *Casa da Cultura* de Sabrosa (1994)[92].

1.2.6. Ricardo Santelmo

Ricardo Santelmo, que aproximo de Lima, com maior experiência projectual e construtiva, aparenta menos insatisfações e, paradoxalmente, menos convicções até no uso, algo forçado, da citação "erudita".[93]

Ricardo Santelmo inicia o seu percurso na arquitectura com obras que transmitem os ensinamentos da *escola* do Porto - a relação com o lugar, a serenidade do desenho enquanto elemento potenciador da qualidade espacial, sem roupagens excessivas, mostrando segurança na tradição académica e um à-vontade na disciplina, seja no registo do traçado como no domínio construtivo. O *Mercado Municipal* de Santa Marta (1981), apresentado de **I 049** a **I 053**, é um exemplo dessa fase, que não será analisado devido ao facto de a obra ter já sofrido alterações pelo que é impossível conseguir obter uma perspectiva real da obra no momento da sua execução.

91 - ver p.84-89 da Dissertação.
92 - *idem.*
93 - ALVES COSTA, *Notas imprecisas sobre arquitecturas alheias*, (1986), 1987, p.6.



I 049. *Mercado Municipal* de Santa Marta de Penaguião, de Ricardo Santelmo



I 050. *Fórum de Actividades* (antigo *Mercado Municipal*)



I 051. Relação da escadaria com o volume do *Mercado Municipal*



I 052. Nova estrutura que cobre o *Mercado Municipal*



I 053. Relação da escadaria com o volume do *Mercado Municipal*



I 054. *Casa Gaspar Rego*, de Ricardo Santelmo, em Mateus



I 055. Relação da *Casa Gaspar Rego* com a paisagem

Esta fase não seria de longa duração, dado que a exaltação do período pós-moderno, visível em muitas outras obras do *atelier*, acabaria por ditar as pegadas deste arquitecto no resto da década de oitenta.

No projecto para o *Centro Cultural* de Mateus (1985)[94] ou na *Casa Rego* (1987)[95], a pretensão será a de ultrapassar esse dogma do Movimento Moderno por truques de assimetria e posicionamento *incorrecto* de elementos no Centro, ou por um irónico sentido de funcionalismo na *Casa Rego*, visível em **I 054** e **I 055**, onde uma crença nostálgica da *domus* como *lar* coexiste com uma artificialização dos arquétipos do campo semântico da cultura *doméstica*, sobretudo pelo exagero das chaminés, como refere J. Figueira:

(...) a Casa Rego, Mateus/Vila Real (1987) é, ainda assim, um exemplo eloquente da casa que se pronuncia como lar; a evidenciação das chaminés - ao invés do escamoteamento higiénico da resposta funcionalista - denuncia a recriação de uma "cultura doméstica", propõe o tema da centralidade da família (ou a crença nostálgica da possibilidade de família.[96]

Contudo, R. Santelmo retorna à simplicidade de elementos que utilizou nas origens dos seus trabalhos, embora numa perspectiva crítica como era desejável, e então, no *Edifício Djalme* em Vila Real (1990)[97] ou no *Acolhimento Temporário dos Grandes Dependentes* (1992)[98], em Mateus, retoma o laboratório de arquitectura como uma tensa e regrada modelação do espaço e das formas, com a discrição e economia dos vocábulos utilizados, num discurso mais limpo e claro.

Esta nova fase do autor terá a sua vitória no *Edifício Magnólia* (2005)[99], na Recta das Boxes em Vila Real, sendo que nas duas obras referidas anteriormente ainda podemos encontrar alguns elementos contraditórios, devido à procura de um carácter comunicativo, de sedução através da *imagem*.

94 - ver p.66-69 da Dissertação.
95 - *idem*.
96 - FIGUEIRA, *A oposição à avestruz*, 1999, p.22.
97 - ver p.122-129 da Dissertação.
98 - *idem*, p.102-105.
99 - *ibidem*, p.154-159.

2. Apontamentos sobre as suas obras

Os *Arquitectos Pioledo* têm um infindável número de todo o tipo de obras. Deste modo, foi seleccionada a amostra mais representativa do imenso leque de obras do *atelier,* no sentido de permitir a exploração de distintos temas, sem cair na exaustão repetitiva e monótona deste discurso analítico.

Assim, dividimos a organização deste *itinerário* em duas partes, nomeadamente: *Pluralidade de linhas de actuação* e *Os Arquitectos Pioledo como estrategas urbanos*.

A primeira remete-nos para um escrutínio apurado do objecto numa perspectiva da compreensão *a priori* do edifício, uma vez que o vasto repertório de os *Arquitectos Pioledo* assume diversas posturas mais ou menos concordantes com a evolução da teoria e crítica de Arquitectura coetânea da sua produção, que se materializam em múltiplas experiências com características e linguagens próprias, sendo possível agrupá-las por *famílias* ou *temas* de projectos. É procurada uma relação entre os produtos e as suas possíveis referências (caso existam), num discurso que permite a validação de todo este laboratório de estratégias de *os Pioledo*.

Pelo contrário, a segunda parte revela-nos uma análise dos edifícios do ponto de vista do papel que estes criam no universo da *urbe*, não sendo uma exposição tão centrada na linguagem do edifício, mas sim no modo como ele influencia o espaço urbano. Trata-se, portanto, de uma reflexão *a posteriori* da forma como o objecto arquitectónico se enquadra, desenhando cidade contínua e paisagem.

O material gráfico que apresentamos foi recolhido em artigos, catálogos e outras publicações. Os créditos das imagens revelam a proveniência das respectivas fontes. A quase totalidade das obras foi visitada e fotografada pela autora da Dissertação, tendo sido efectuado um registo de uma amplitude inédita das obras do *atelier Pioledo*.

Relativamente ao contacto com os arquitectos, foram realizadas entrevistas com todos os elementos, individualmente, que ajudaram à compreensão de todo o objecto de estudo, que não constarão na Dissertação, mas que foram fundamentais para a elaboração da análise das obras.

2.1. Pluralidade de linhas de actuação

De acordo com a estrutura mencionada para este subcapítulo e recorrendo a um conceito proveniente de *A periferia Perfeita, Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa, Anos 60 - Anos 80*, da autoria de Jorge Figueira, que apela à natureza de cada peça arquitectónica, organizamos a leitura deste conjunto de obras em quatro *famílias* de projecto:

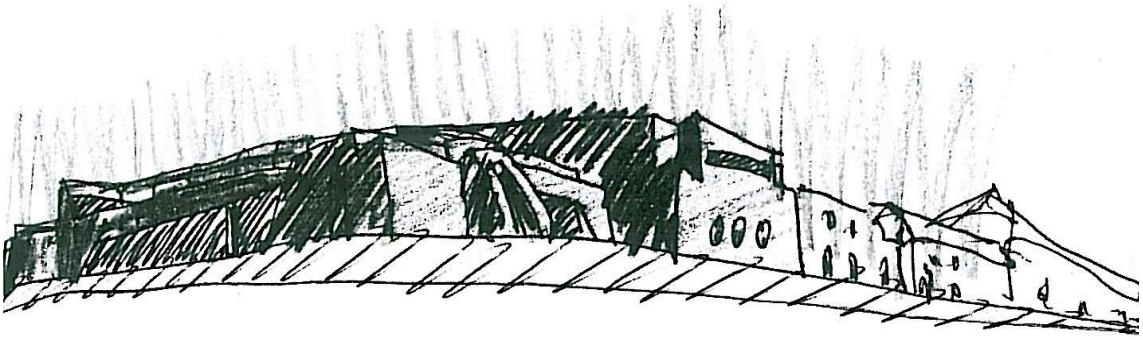
1 - As arquitecturas elencadas como *"Narrativas da História"* referem-se a experiências motivadas por grandes temas da História, numa perspectiva realista ou surrealista.

2 - As obras alinhadas sobre o tema *"Ensaios de reacção Estilo Internacional"* referem-se a ponderações em torno dos vários modos racionalistas de se fazer, como alternativa ao paradigma ensaiado nas primeiras décadas do século XX.

3 - Os edifícios elencados sobre a caracterização *"Objectos arquitectónicos como ícones"* são experiências motivadas por temas do quotidiano, segundo estratégias *pop*, com uma componente gráfica e que visam criar uma arquitectura literalmente *falante*.

4 - Por último, a compilação denominada "*Projectos Recentes*" reúne um conjunto expressivo que denuncia a fase mais tardia do atelier, onde existe um retorno ao sentido mais claro e verdadeiro da arquitectura. Após os anos 80, período durante o qual *os Pioledo* trabalharam com elementos da História da Arquitectura, manipulados na generalidade nos projectos, e após a década de 90, onde a integração da experiência artística contaminava os volumes numa tentativa de criação de uma *imagem* gráfica, estamos agora perante uma materialidade mais sincera. Aspira-se agora a uma depuração de todo o discurso *pós-moderno* de tendências e contra-tendências no início do novo milénio.

Note-se que alguns dos edifícios poderiam pertencer simultaneamente a mais do que uma das séries de edifícios, tendo sido decidida a sua filiação pela característica predominante, pelo que a sua classificação é apenas decorrente de uma estrutura livre de organização (embora coerente), que não pretende ser taxativa nem exclusivista.



I 056. Esquiço dos *Correios* de Vouzela, desenhado pelo autor, Belém Lima



I 057. Perspectiva do conjunto de edifícios



I 058. Espaço exterior público dos *Correios*



I 059. Perspectiva do gaveto



I 060. Diálogo entre os dois volumes



I 061. Fusão dos diversos materiais e planos

2.1.1. Narrativas da História

2.1.1.1. *Correios* - Vouzela, 1985/87

Já o edifício dos Correios de Vouzela 1985/1987 é uma aplicação total, perfeccionista, inusitada, extraterrestre, deste tema; um sentido de grande afectividade com as coisas do mundo, para a formulação de uma arquitectura como organismo – animal – com vida própria. (É bem possível que os Correios de Vouzela mudem de posição durante a noite).[100]

O edifício desenhado para os *Correios* de Vouzela, esquiçado em **I 045**, goza de uma delicada ironia, que advém do somatório de matrizes linguísticas muito diversas que apelam à memória e demonstram uma das particularidades da obra de Belém Lima nos anos 80: o recorrente uso da História da Arquitectura como instrumento para projectar, fiel a múltiplas referências e a uma retórica que se perdem no tempo.

Esta composição é realizada, aparentemente, pelo somatório de dois edifícios, o de matriz pública, dos *Correios*, e o pequeno volume sul, o da residência do chefe, que continua a tipologia da fachada pré-existente, como podemos observar em **I 057**, cuja relação de diálogo com o primeiro volume é destacada em **I 060**. Mas, na verdade, o edifício aglutina três realidades, pois o corpo principal resulta da intersecção violenta de dois corpos que se fundem, culminando num jogo sofisticado de contrariedades plásticas.

Esta fusão, evidente em **I 050**, funciona como uma soma de múltiplas intersecções de linguagens e formas, entre o modelo clássico dos correios que se exibe para poente, posto em destaque em **I 051**, (com as cabinas telefónicas, os marcos de correio e o romântico relógio gigante) e o volume branco, que surge no momento em que o volume se estica para nascente e inclui a zona de tratamento postal, visível em **I 058**. Este momento oferece um espaço privado ao equipamento, para onde se voltam também as traseiras da residência, o que demonstra que, para além da ironia com que impregna todo o edifício, o seu esquema compositivo é racional, atento à especificidade do programa e ao desenho da rua, da frente urbana e do logradouro. Como refere Belém Lima:

Era um projecto que vinha não do fundamentalismo tipológico mas de uma manipulação eclética das heranças clássica e moderna.(...)Era uma maneira de fazer método com as contradições, de fazer arquitectura fosse com o que fosse. E juntar a isto, a cultura do lugar, especular com o informe, as topografias.[101]

Procura a recusa de um estilo, pois assume-se como o cruzamento de duas culturas arquitectónicas antagónicas: o pós-modernismo, como manancial profundo e epidérmico, com toda a necessidade de comunicar, e o funcionalismo que sirva os propósitos de um edifício público de tipologia própria.

Recuado do plano da rua, destacando-se da linha edificada que agarra o volume do chefe residente, oferece um momento de chegada aos transeuntes que percorrem a pequena vila. Assim, como Venturi, de

100 - FIGUEIRA, *A década do prefixo turbulento*, 1994, p.21.
101 - BELÉM LIMA, *Uma Balística PM*, Novembro/Dezembro de 2002, p.94.



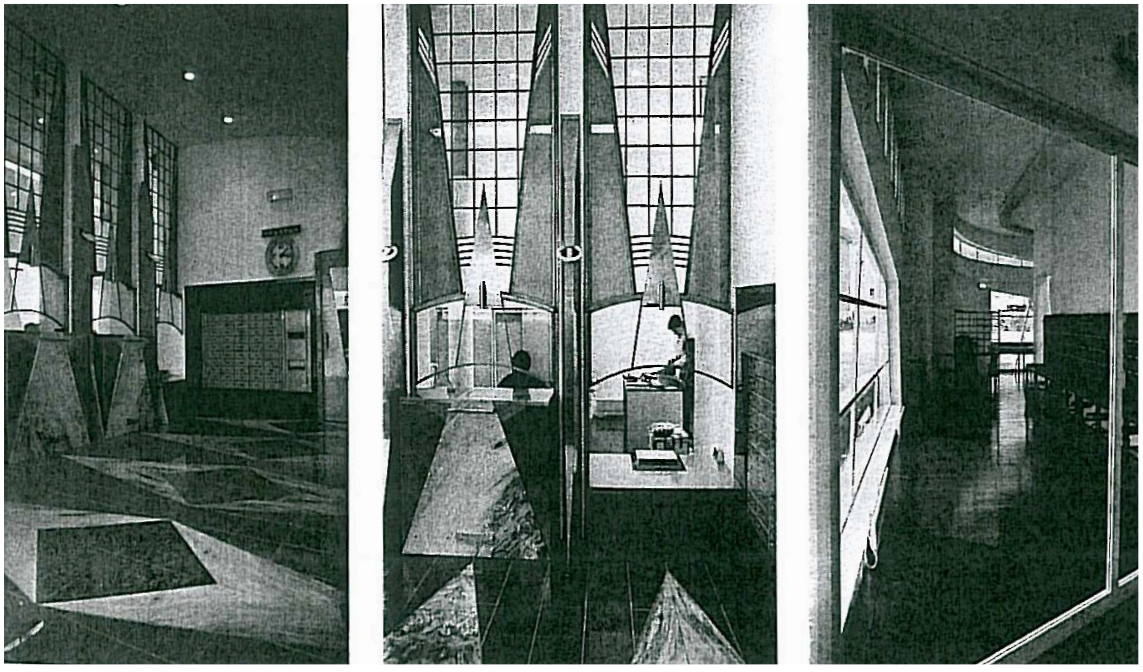
I 062. Desenho da entrada



I 063. Arquivo dos *Correios de Vouzela*



I 064. Relação do interior com a fachada sul



I 065. Fotografias do interior dos *Correios* da década de oitenta, onde podemos observar o tratamento dos interiores e a geometrização de todos os elementos

quem descende (entre outras influências), regista-se nessa fachada de entrada um à-vontade americano, um olhar pragmático sobre a envolvente que resulta num uso do léxico erudito, como também do banal.

Nesta obra convivem várias ideias: a conjugação do tijolo laranja, que recorda os *Balneários de Trenton* do Arquitecto Louis Kahn, o posicionamento de elementos de carácter objectual um pouco *kitsch* como os marcos de correio e o desenho figurativo das portas que contamina todo o edifício.

O volume opaco é sujeito a um tratamento cosmético de aplicação de universos distintos de composição, espelho da paixão de Belém Lima pelas artes gráficas, mas também por uma sensibilidade rossiana à leitura da História.

Opõe-se ao interior de reminiscência *arts and crafts*, introduzindo novamente a dicotomia, verificável em **I 065**. O interior carrega esta bipolaridade, dado que coexiste o romantismo da sala de público e a transparência luminosa da sala de carteiros, habitada por móveis em vermelho, que contrariam a frieza construtivista que a fachada branca demonstra, como constatamos em **I 063** e **I 064**. Pelo contrário, na fachada norte, encontramos serenidade, pois avistamos um jardim com uma árvore correctamente posicionada.

Mas é na fachada sul que reside o âmago do projecto. Neste plano, somos expostos a duas temperaturas, num só instante; aqui, assiste-se ao confronto entre a quente parede de tijolo e o frio do branco, que albergam, no seu interior, o *público* e o *privado*, respectivamente, entre a opacidade e a transparência, entre o regular e o irregular, o métrico e o irrepetível. Não existe uma linha de quebra entre as duas realidades; elas contaminam-se; as janelas verticais regulares e métricas associam-se aos vãos irregulares de carácter pontual; o plano hermético recua e desenha um frontão; um pequeno óculo desestabiliza a composição. Como anota Belém Lima:

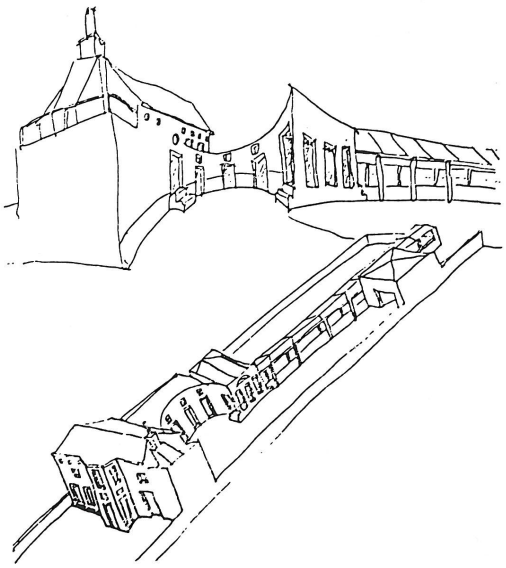
Esta arquitectura move-se toda nessa tensão entre uma vontade de modernidade e uma vontade clássica. É por isso que esse imaginário e omnipresente e esta obra tem essa ascendência.[102]

Entramos no domínio da sinestesia literária que torna esta obra uma singular peça que, além de desenhada, é também escrita. De facto, os *Correios* são uma obra carregada de elementos gráficos. O *lettering* que exibe não é uma adição publicitária, mas parte integrante do edifício, um ícone, como vemos em **I 062**.

O desenho geométrico do mobiliário relembra a *Art Déco*[103], dado que se sente a tensão entre, por um lado, as formas direitas da *Bauhaus*, do *De Stijl* e do Estilo Internacional; por outro, os elementos decorativos quase escultóricos do expressionismo holandês, do organicismo nórdico, do *Arts and Crafts* britânico.

102 - BELÉM LIMA, *Máquinas Burguesas*, *Belém Lima em conversa*, Fevereiro de 2011, p.18.

103 - *Art Deco architecture (...) refers to a decorative style at once traditional and innovative, which absorbed influences from a variety of sources and movements and introduced a whole range of new or improved materials into the vocabulary of architecture (...) an architecture or ornament, geometry, retrospection, optimism, colour, texture, light and at times even symbolism"* (BAYER, *Art deco architecture: design, decoration and detail from the twnties and thirties*, 1992, p.7).



I 066. Esquiços da *Casa Mário Campolargo,* de Graça Campolargo



I 067. Galeria porticada de acesso à habitação



I 068. Os três volumes que compõem a moradia



I 069. Galeria porticada de acesso à habitação



I 070. O novo corpo projectado após expansão



I 071. Vista do porticado para a rua

2.1.1.2. *Casa Mário Campolargo* - Ílhavo, 1986

Escolhi dois: Venturi e Loos. Se em um a luz, n'outro a penumbra. Escolhi porque sou meliante e tenho muitos macacos na cabeça. Também podia falar do modelo Chanel de 54, opa de seda dupla com gola alta, rosa de fora, cinza por dentro, quando ainda não se podia vestir do avesso.[104]

A *Casa Mário Campolargo*, desenhada em **I 066**, é uma peça cuja construção mental deriva da análise dos vários espaços passo a passo, ao invés de uma percepção imediata e globalizante. Desenhada para se parecer com uma casa, num tom cor-de-rosa suave e inicialmente com caixilharia em madeira, sintetiza conceitos que não temem a conjugação de diferentes linguagens, traduzindo a irreverência do movimento pós-moderno.

A *Casa Mário Campolargo* funciona por analogia, mas não é apenas um exercício *kitsch*. A autora recupera o vocabulário do campo lexical de casa e utiliza-o numa narração lúdica, não interessando a lógica coerente do *object-type*[105] (pois estaríamos no campo do funcionalismo), mas a sua efabulação. Por isso, estamos no campo da cultura pós-moderna, encenando uma fantasia sobre o real, o conceito pueril de *casa*.

A procura da reprodução da imagem de *domesticidade* é tema dominante do projecto. Esta casa é uma invenção que investe nos temas tradicionais. Apesar de tudo, o desenho formal dos volumes é invadido por uma liberdade formal e gráfica, que nos coloca na cultura pós-moderna, como verificamos em **I 068**.

Ocupando um lote muito comprido e estreito, o esquema geral de implantação é de dois corpos ligados por uma galeria porticada com uma métrica regrada, visível em **I 067**, **I 069** e **I 071**, sendo que o primeiro é a garagem que anuncia a casa e oferece um banco de jardim para o exterior, e o segundo a casa, propriamente, que ao afastar-se da rua cria um percurso e um espaço de estar agradáveis ao utente que se aproxima da casa.

De facto, a *Casa Mário Campolargo* interage com o lugar, não através de um impacto na construção da paisagem, mas pelo facto do esquema tipológico relacionar-se com as restantes casas de Ílhavo.

A presença de um pátio é obrigatória, pois o habitante de Ílhavo não vive na casa, vive fora desta. Assim, no momento de expansão posterior, em que o terreno foi alargado, cria-se outro volume, visível em **I 070**, que se relaciona com o pátio e que serve como uma segunda casa, tão própria da região em que é inserido.

O núcleo principal da casa está dividido volumetricamente em três partes com cérceas distintas, que correspondem a três funções diferentes, havendo uma correspondência entre a forma e a função – neste ponto, estamos perante uma construção mental típica do modernismo funcionalista – *a forma segue a fun-*

104 - *Casa Mário Campolargo*, em Revista de Arquitectura *Via Latina*, 1991, p.270.

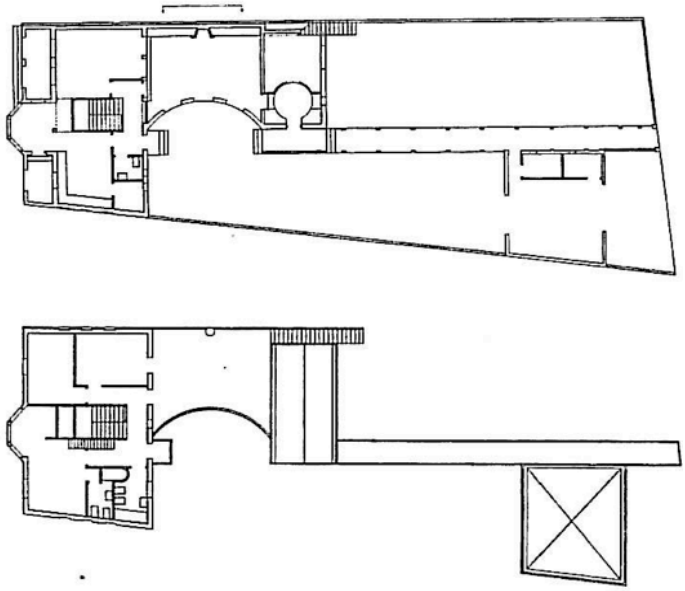
105 - *Object-type* é um conceito retirado do universo da pintura, desenvolvido pelos artistas puristas. Nestes objectos predominam as qualidades de um funcionalismo humanista: precisão, simplicidade e harmonia proporcional, livre de todas as associações literárias.



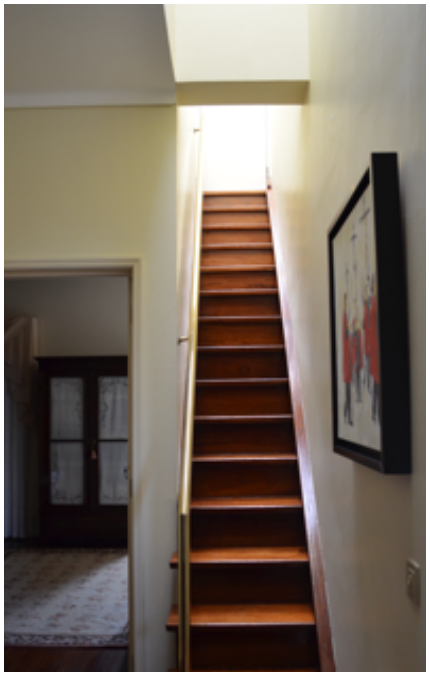
I 072. Terraço situado em cima do corpo da sala



I 073. Volume que marca a entrada



I 074. Plantas da habitação - 1º e 2º níveis ESCALA: ≈ 1:500



I 075. Escadaria interior



I 076. Alçado da casa para o logradouro



I 077. Relação entre os pisos

ção -, apesar de a casa encerrar em si outras linhas de pensamento, como veremos posteriormente.

O primeiro volume, o mais baixo, registado em **I 073**, representa a entrada e surge no prolongamento da galeria exterior coberta, sendo evidente para o visitante o lugar de entrada. No entanto, existe outra entrada, mais própria do morador que habita o espaço, mais directa, no terceiro volume, o mais alto. Este volume representa a casa por excelência, onde coexistem, a diversos níveis, funções como a cozinha, os quartos e o sótão.

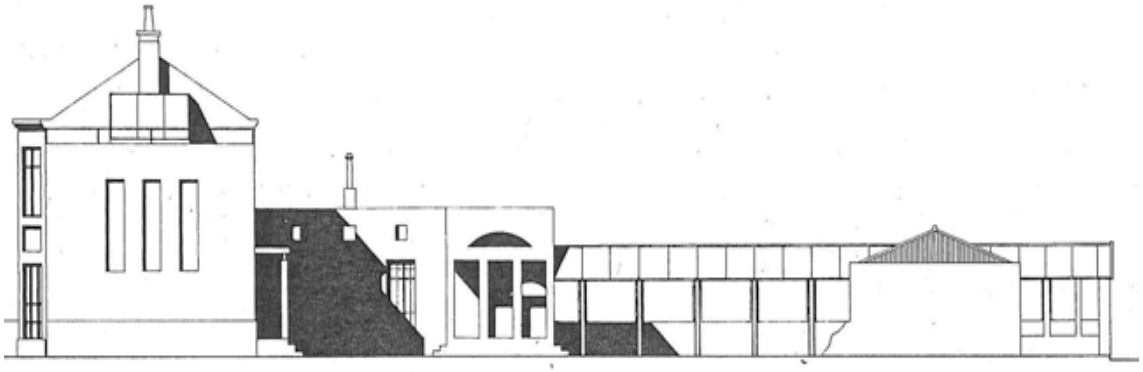
O volume intermédio surge como um elemento de ligação, uma vez que corresponde à sala de estar, o ponto comum entre o privado e o público e, ao nível do piso superior, a um terraço a que se acede por uma escada exterior lateral ao primeiro volume e também pelo piso dos quartos do terceiro volume, conforme visualizamos em **I 072**. Em termos formais, volta-se para o pátio desenhando um arco para o interior, desenhando no pátio da casa neste momento central um espaço exterior mais propício a estar, aconchegado pela casa, como podemos constatar no desenho da planta, em **I 074**. Esta reentrância parece derivar da temática de sociabilidade do *Team X*[106], onde os desvios em curva, voltados para fora, colocam a hipótese do edifício se pôr do avesso e existir no exterior de si. *Os edifícios virão a ser totalmente habitáveis - por fora.*[107]

Estes espaços resultantes do *edifício em avesso* podem-se inscrever nos ideais de utopia dos *Team X*. Segundo M. Risselada, estes arquitectos acreditavam num espaço capaz de ser apropriado pelos residentes e utilizadores, podendo este ser exterior ou interior. Esta temática vinha na sequência das discussões que procuravam aferir as qualidades locais e uma potencial integração destas no desenho, implicando um interesse nas dimensões histórica e social da Arquitectura, bem como da valorização do espaço colectivo.

O terceiro volume encerra o pátio da entrada, assumindo-se como o volume principal. Volta-se também para a parte posterior do terreno, o jardim privado, destacado em **I 076**, criando ao nível do piso térreo duas pequenas galerias que seguem a lógica da galeria inicial e correspondem a um prolongamento no exterior da sala de jantar e da cozinha. Ao centro, é desenhada uma *bow-window* ao nível dos dois pisos, que gera um momento que avança sobre a paisagem e permite uma maior interacção com o exterior. O piso térreo comunica com o piso dos quartos através de uma escada, relativamente central, visível em **I 066**, que interliga um pequeno átrio ao nível inferior que se liga às salas e à segunda entrada na habitação e, ao nível superior, o átrio dos quartos, o acesso ao terraço superior e a uma pequena escada lateral que acede ao sótão (**I 075**). O desenho das fachadas e a disposição dos elementos interiores promoveram uma certa transparên-

106 - O *Team X* foi um conjunto de arquitectos que não se liam como movimento, que surgiram associados ao contexto dos CIAM, uma plataforma de discussão da arquitectura moderna fundada em 1928. Apercebendo-se da ausência de vida e alma do funcionalismo e da cidade racionalista, rapidamente tomaram o controlo dos debates, levando à dissolução dos CIAM, em 1959, em Otterlo. Desfa forma, iniciaram encontros independentes, declarando uma nova organização formal que privilegiava a individualidade. Não se sabe definir o seu período de actuação ao certo, mas o período entre 1953-81 representa os anos de maior interacção entre os participantes, coincidente com a ruptura dos CIAM e o aparecimento do Pós-Modernismo.

107 - GUEDES, *Buildings Grow Out of Each Other or How my Sagrada Familia Came to Be in World Architecture Four*, 1967.



I 078. Alçado principal da habitação ESCALA: ≈1:250



I 079. Existência de elementos verticais na cozinha



I 080. Lareira projectada



I 081. Sala de jantar - relação com a *bow-window*



I 082. Átrio de entrada, aparentemente circular

cia de um lado ao outro, que permite que as escadas centrais sejam banhadas de luz e visíveis através dos diversos pontos deste volume.

Relativamente à linguagem do edifício, ele veste um sem número de elementos de fachada diversos, correspondendo a vários momentos, sendo constante a presença de janelas verticais, uma reacção ao Estilo Internacional, visível no alçado representado em **I 078**; verticalidade que se sente também no desenho da mobília interior, por exemplo nas peças que compõem a cozinha, em **I 079**, em que há uma obsessão por uma geometria onde todos os elementos devem remeter à origem. Esta lógica vertical contamina até a empena, pois, apesar de não haver aberturas, existem marcações verticais na parede que continuam esta ideia, uma espécie de nichos. Pontualmente, surgem pequenos óculos quadrados que desestabilizam a composição, desprovendo-a da axialidade clássica, que é sentida sobretudo em composições de três janelas, em algumas partes da casa, e acentuada pelo posicionamento de uma pequena fenestração acima da central num nível superior, como um triângulo ou um arco abatido, que nos lembra os arcos de volta inteira ou os quebrados do esquema clássico, por exemplo, ou a marcação desses pequenos óculos em cima das janelas, que lembram as composições clássicas de Palladio.

Assim, o desenho vai-se apropriando de temas tradicionais, clássicos, eruditos, atentando a um usufruto livre da História mas, ao mesmo tempo, em resposta ao período crítico do Pós-modernismo, é manipulado com certos elementos assimétricos e com um novo registo.

Como a obra foi desenhada de encomenda e responde às premissas procuradas pelos clientes, colocou-se um friso em torno do edifício com revestimento de mosaicos pintados à mão, numa linguagem correspondente à das louças da *Vista Alegre*, que lhe é próxima, sendo uma característica regional.

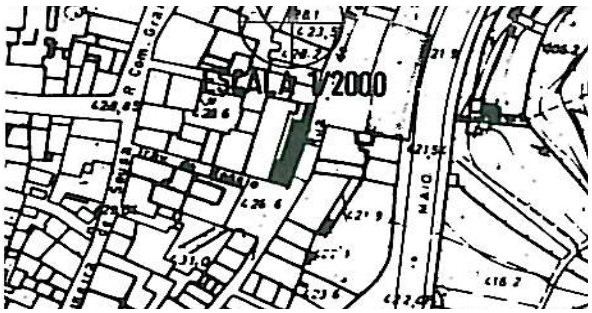
A nível dos interiores, é de uma riqueza em termos de desenho do mobiliário, da conjugação dos materiais, texturas e padrões, remetendo a uma plasticidade que transpõe o campo da arquitectura e atinge o domínio das artes plásticas, desde a lareira, que vemos em **I 080**, o mobiliário fixo, os diferenes pavimentos que coexistem nos espaços. Como se, para além do desenho estrutural, exterior e esquelético, se desenhasse seguidamente outro microcosmos pensado para o interior, como por exemplo o pequeno átrio de entrada, de configuração quadrada que nos parece circular através do posicionamento de estantes côncavas, em **I 082**.

Desta forma, a estrutura arquitectónica e o tratamento das superfícies interiores estão altamente comprometidos, como podemos observar em **I 081**. O equipamento interior tem um papel profundamente arquitectónico, procura organizar o espaço. Ou seja, se, numa primeira impressão o edifício surge como uma construção arquétipa, o requinte e a complexidade do desenho coloca-nos no final do século XX.

Concluindo, a *Casa Mário Campolargo* não é totalmente *pastiche*, porque moderniza; no entanto, não é um edifício moderno porque integra várias colagens historicistas.



I 083. Relação do edifício com o perfil da rua



I 084. Planta de implantação do *Edifício da Misericórdia* ESCALA: ≈1:5 000



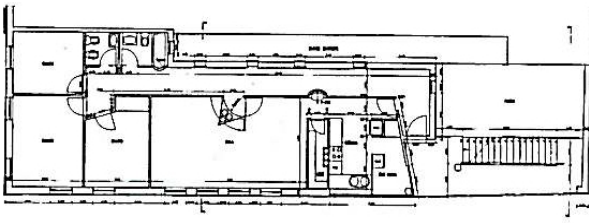
I 085. Relação do desenho do topo com o edificado pré-existente



I 086. Escadaria exterior do *Edifício da Misericórdia*



I 087. Vista geral do *Edifício da Misericórdia*



I 088. Planta do piso-tipo do *Edifício da Misericórdia* ESCALA: ≈1:500

2.1.1.3. *Edifício da Misericórdia* - Vila Real, 1986

Ao refazer este lugar no centro histórico, o projecto gerou uma tipologia habitacional explorando a casa chiriquiana de corredor comprido e a teatral escada exterior coberta que desaparece no embasamento em granito junto à rua.[108]

O *Edifício da Misericórdia* de Vila Real ergue-se em pleno centro consolidado, numa estreita rua da chamada Vila Velha, de origens que remontam à Alta Idade Média, como observamos em **I 083** e **I 084**.

Mas este pendor historicista, esta necessidade de adaptação ao meio, acaba por não se tornar tão literal, uma vez que a volumetria integradora e integrada, ou seja, *correcta*, é exposta a um trabalho de sobreposições e outras turbulências que revelam uma certa dramatização do estritamente necessário, pelo que, ao longo da fachada, o contínuo dá lugar ao episódico e novas formas, novos elementos pictóricos rompem a austeridade e linearidade rígida que a viela exibe.

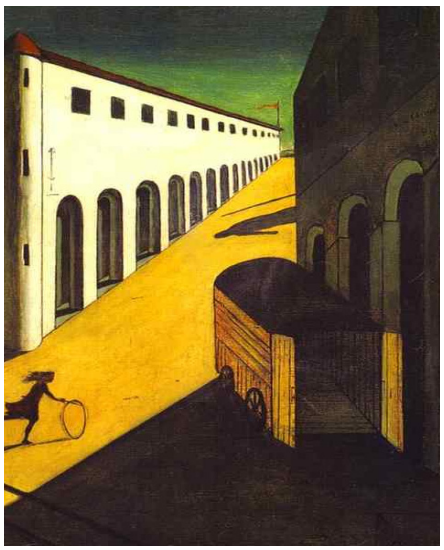
Existe, a princípio, um diálogo mimético com o casario, notável em **I 085**, através da utilização de um embasamento granítico que vai buscar a cércea das habitações do outro lado da rua e as enquadra. Estas características de procura de interacção com o meio estão também presentes no *Edifício Taveira da Mota*, da autoria de António Belém Lima, o que demonstra a mestria dos *Arquitectos Pioledo* no que toca à sensibilidade da dialéctica com o local e a existência de posturas que se repetem ao longo do repertório do *atelier*, independentemente da figura dominante da obra, seja ele da dita *escola* do Porto ou de Lisboa.

Na face que remata o pequeno largo, esta relação observa-se no seguimento do desenho de registo vernacular dos lotes estreitos que o antecedem; é prolongado o friso de granito que separa o piso térreo do restante corpo e existe uma atenção especial à modulação e dimensionamento das longas janelas e portas a nível do piso térreo, continuando, deste modo, a lógica de fenestrações verticais que perduram em todas estas ruas.

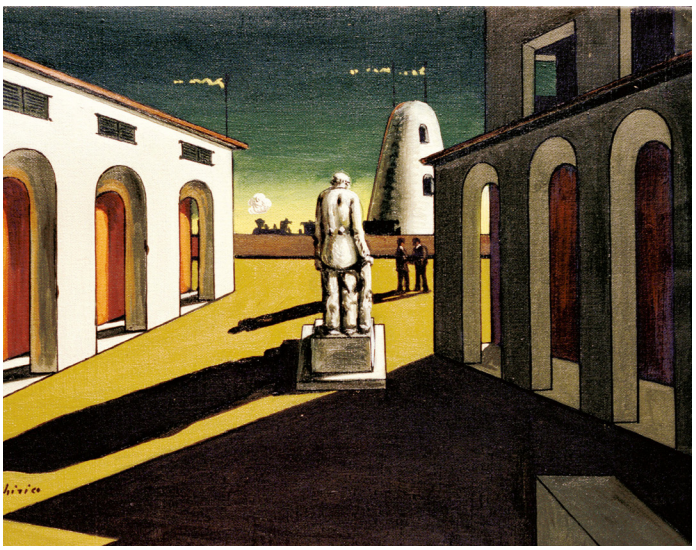
Para o desenho do gaveto, rompe-se esta norma e surgem pequenos óculos horizontais que pontuam o momento que antecede a viragem e preparam o observador para uma nova realidade, para a essência do edifício.

Após essa viragem, a composição solta-se de vínculos ao pré-existente e é elaborada com maior autonomia, com a colocação de uma teatral escada exterior coberta, capturado em **I 086** e **I 087**, e visível na análise da planta, em **I 088**, com panos de vidro que mordem os gavetos dos sucessivos níveis das habitações e com a introdução de uma linha diagonal que desestabiliza a composição que, num pequeno gesto, lhe confere dinamismo. O embasamento descontínuo, quebrado, que sobe e desce, em gesto de irreverência, aliado à exacerbada diagonal, parece desdobrar o edifício em duas peças que se intersectam

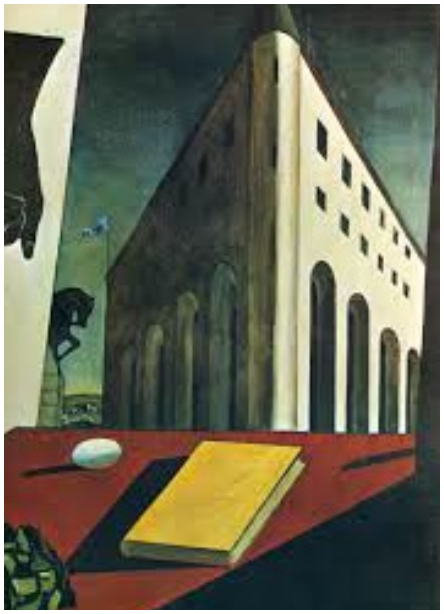
108 - *Edifício da Misericórdia*, em Catálogo *Arquitectura In-Possível*, 1994, p.59.



I 089. *Mistery and Melancholy of a Street* , de Giorgio de Chirico, (1914)



I 090. *Piazza d'Italia*, de Giorgio de Chirico, (1915)



I 091. *Turin Spring* , de Giorgio de Chirico, (1914)



I 092. *Melancholy of a Beautiful Day*, de Giorgio de Chirico, (1913)



I 093. *Piazza d'Italia with equestrian statue, de* Giorgio de Chirico



I 094. *Piazza d'Italia*, de Giorgio de Chirico, (1913)

neste eixo onírico que cose e articula estas duas peças que se confrontam, acrescentando o *novo* à aspirada *ancestralidade*.

Assim, considera-se, primeiro, a hipótese de uma reconstituição mimética do plano da fachada existente, mas a lógica de *autenticidade* (que afinal é *artificialidade*) é sabotada através da introdução de figuras díspares que perturbam o equilíbrio estático, firme e denso do casario da pequena viela e apontam temas como a articulação sem nexo do Pós-modernismo, exaltado nas obras dos *Pioledo,* sobretudo na década de 80.

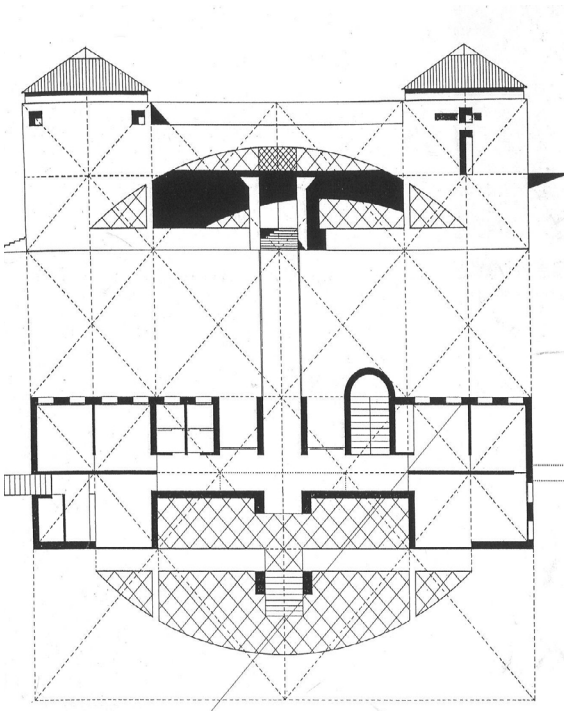
Um pequeno mistério envolve este modelo excêntrico, contraditório, que apenas é descoberto pela contemplação total da obra. Esta peça, integrada no conjunto de edifícios pré-existentes, não encena uma tipologia monumental, de afirmação exclusivista, como o projecto da *Adega* de Santa Marta - e, nesse sentido, é uma obra que decorre de um certo *contextualismo*, na medida em que explora um tema ligado à memória do *lugar* - mas, por outro lado, apresenta uma colagem de acontecimentos contraditórios, onde surgem momentos arquitectónicos de linguagem moderna, sendo a peça transformada em objecto de vibrante materialidade.

O desenho tipológico da casa desenvolve-se em torno de um corredor oblongo que se debruça sobre um logradouro e permite o acesso a todos os compartimentos e que se desdobra do alinhamento das escadarias, se resguarda; no entanto, este é visível através das janelas que articulam o gaveto dos diversos pisos.

Descendente do neo-racionalismo de Aldo Rossi e do racionalismo de Giuseppe Terragni, referência inegável de A. Rossi, procura-se integrar e, simultanemente, romper, ecoando nesta obra a sensação enigmática das telas do pintor Giorgio di Chirico, dado que o arquitecto, irreverente e inconformista, procura neste objecto arquitectónico algo que nos interrogue. Retrata-se esta ambiência no leque de imagens entre **I 089** e **I 094**.

Deste modo, o *Edifício da Misericórdia* procura enquadrar o pequeno largo que surge após a pequena viela, à semelhança dos edifícios que procuram enquadrar a *Plaza d'Italia*, pela arte de Chirico.

O facto das escadarias serem mais compridas do que o necessário para serem estritamente funcionais prepara, metaforicamente, o *caminho*, e é isso que espelha a angústia metafísica de Chirico, a criação de um afastamento surreal, ou seja, existe uma condensação de sensações materializadas pela metáfora e associação, o que culmina numa sensação enigmática de percurso: o pequeno largo, apesar de perto, parece mais afastado.



I 095. Planta e alçado do *Centro Cultural* de Mateus ESCALA: ≈1:500



I 096. Alçado traseiro do corpo principal do *Centro Cultural*



I 097. Fachada principal do *Centro Cultural* de Mateus



I 098. Fachada principal do *Palácio de Mateus*



I 099. Pormenor de fachada



I 100. Corredor que interliga o volume principal ao pavilhão

2.1.2. Ensaios de reacção ao Estilo Internacional

2.1.2.1. *Centro Cultural* - Mateus/Vila Real, 1985

Assim o Centro Cultural de Mateus/Vila Real tem já matriz referencial bem diversa, na simetria que protagoniza um desejo de conforto visual, na axialidade enfatizada que estabelece um sentido de ordem e perenidade, na monumentalidade que pretende inferir prestígio ao edifício; este capital simbólico está, como é evidente, muito longe dos pressupostos do trabalho referido anteriormente, em que, por exemplo, a própria marcação de acesso ao edifício é oblíqua, "torcida", em relação ao corpo dominante.[109]

O *Centro Cultural* de Mateus é projectado para levantar uma arquitectura emblemática e cívica que pudesse escapar ao edifício que a vulgata moderna tinha produzido, até por ser um equipamento público associado à cultura. Apesar de um programa específico, quando nos deparamos com o edifício, correspondendo esta visão a **I 097**, não sabemos o que é, uma vez que a sua fisionomia não está presa a um arquétipo, pelo que não é uma obra funcionalista, pois a forma não segue a função.

Desse modo, invocando, à romana, o *Cardus* e o *Decumanus*, numa atitude classicizante, o autor transforma esta peça num projecto racional, na medida em que o traçado da volumetria advém de uma geometria métrica e axial rígida, e encena a tipologia da casa grega, como podemos observar no desenho da planta e do alçado, em **I 095**, seguido por momentos de atravessamento à Le Corbusier, e onde o Pavilhão Gimnodesportivo recria o *ágora*. Este pavilhão é acessível por um corredor suspenso, assinalado em **I 100**.

No entanto, esta peça, que descende do Classicismo por configurar uma simetria volumétrica perfeita à qual se acede por uma escadaria central exacta, à memória do desenho do Palácio de Mateus, que lhe é próximo, visível em **I 098,** é também exuberante na experimentação gráfica. Várias espécies de janelas e pinturas que desenham planos simbólicos convivem na fachada desta estrutura, como observamos em **I 096** e **I 099**.

Embora esteja presente toda uma inclinação purista oriunda da arquitectura moderna através das paredes lisas, das caixilharias pintadas, das formas geométricas, esta linguagem revivida é contaminada por um desenho de fachada assimétrico na perfuração.

Além disso, outros elementos afastam a obra do modernismo da Bauhaus, pois apelam à memória de elementos advindos da História: pequenos óculos no embasamento cor-de-rosa relembram o *attico* palladiano, que precede o *piano nobile* na estrutura de pisos renascentistas; a marcação atípica da entrada, pois a escadaria é encimada por um arco que serve como um pórtico; a pseudo-arquitrave, que nos coloca na Antiguidade Clássica, é simulada pela faixa rosa que separa o encontro de uma estrutura de *caixa branca* com a cobertura vernacular de duas águas, que se afasta do modelo corbusiano de cobertura plana e praticável.

109 - FIGUEIRA, *A década do prefixo turbulento*, 1994, p.22.



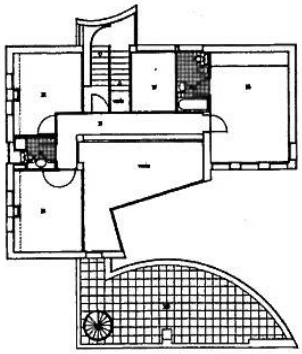
I 101. Pormenores interiores



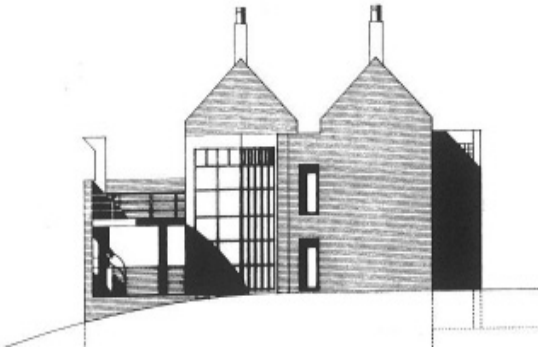
I 102. Riqueza de vocabulário interior



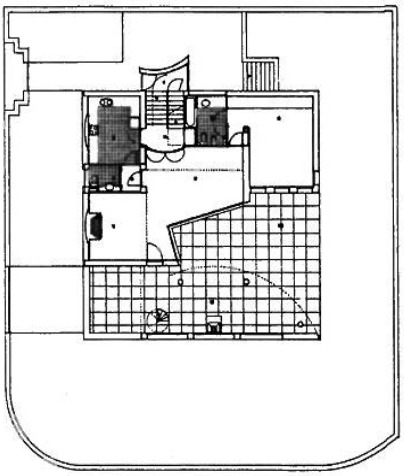
I 103. Diálogo de sala interior com a fachada principal



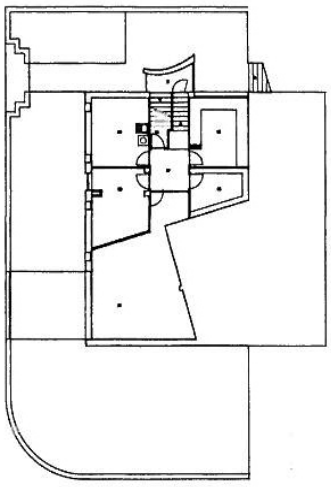
I 104. Planta do piso superior da *Casa Rego* ESCALA: ≈1:500



I 105. Alçado principal da *Casa Rego* ESCALA: ≈1:200



I 106. Planta do piso intermédio da *Casa Rego* ESCALA: ≈1:500



I 107. Planta do piso inferior da *Casa Rego* ESCALA: ≈1:500

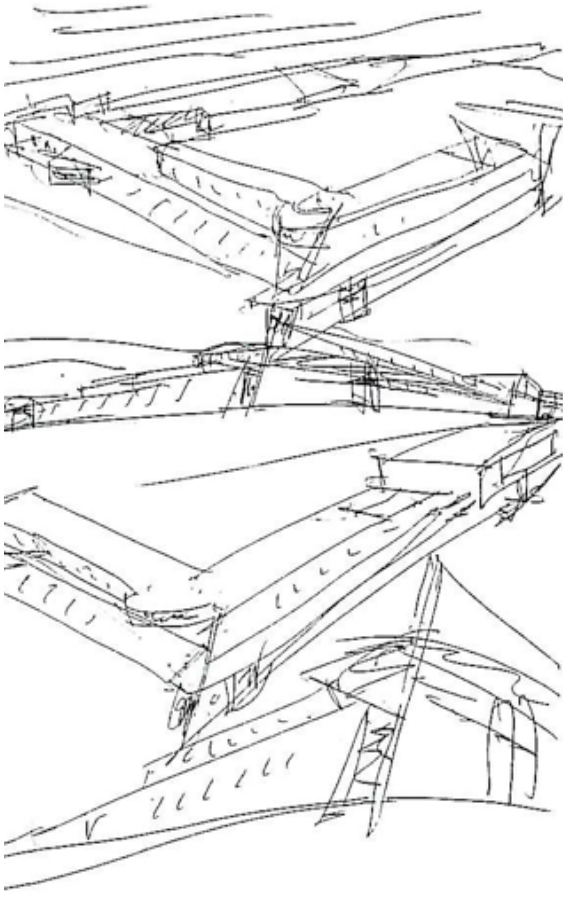
Contudo, quando entramos no edifício, deparamo-nos com amplas e regulares salas com um pé-direito gigantesco, expostas a uma luz sublime que emana serenidade, como vemos em **I 103**, por exemplo.

O *Centro Cultural* de Mateus ensaia, então, uma dupla artificialidade. Enquanto no exterior procura uma distanciação do cânone, pois simula uma axialidade volumétrica que se trai nas fenestrações, no interior é a encenação perfeita do *open space* modernista.

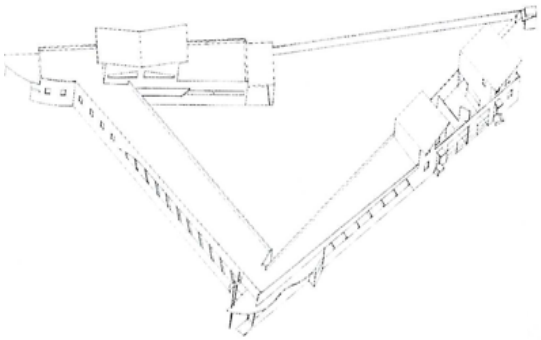
A temática do telhado de duas águas relembra outro projecto de Santelmo, a *Casa Rego*, também em Mateus (1987). Neste projecto não é explorada a repetição de espaços indiferenciados, mas antes espaços diferentes e com identidade própria que apelam a uma narrativa, visível nas plantas **I 104**, **I 106** e **I 107**, camuflados por uma encenação cinematográfica ao estilo de um documentário que procura *desvendar* ou *esmiuçar* o conceito de casa, de um modo ligeiramente surreal, ficcional, mas com base em factos verídicos.

A configuração do exterior remete para uma sensibilidade à arquitectura vernacular pela materialidade. Um sentido de exagero formal percorre todo o edifício, nomeadamente os elementos do campo lexical de *casa* - a pendente dramática dos telhados, a chaminé imponente, tida mais como um ícone de *domesticidade* do que pelo seu funcionalismo higiénico, e outros elementos desconexos desta terminologia, como os torreões, como observamos no desenho do alçado, em **I 105**.

Assim, em o *Centro Cultural*, o invólucro procura recusar a estrutura axial que o interior reserva - estamos perante um paradigma de ruptura do cânone, do *standard*, por revisão dos seus princípios; já a *Casa Rego* coloca-nos em pleno Pós-modernismo, pois o invólucro nega totalmente o Estilo Internacional e artificializa as peças que a compõem, procurando dotá-las de um sentido de imagem do domínio gráfico, mais do que ressuscitar a arquitectura tradicional.



I 108. Esquiços para o *Quartel GNR*, de Albino Teixeira



I 109. Axonometria do *Quartel GNR*



I 110. Planta do *Quartel GNR* ESCALA: ≈1:1 000



I 111. Vista geral do *Quartel GNR*



I 112. Perspectiva do gaveto do *Quartel GNR*



I 113. Pátio interior do *Quartel GNR*



I 114. Acesso a uma das torres de vigia

2.1.2.2. *Quartel GNR* - Santa Marta de Penaguião, 1988

O *Quartel GNR* de Santa Marta de Penaguião é um elemento de remate no extremo da pequena avenida central, onde também se situa o *Fórum de Actividades* (antigo *Mercado Municipal*), do arquitecto R. Santelmo, a *Junta de Freguesia* e a *Biblioteca Municipal*. Define o limite entre a cidade e as montanhas.

É um edifício de geometria triangular, ilustrado nos desenhos **I 108**, **I 109** e **I 110**, que procura observar todas as terras em volta e que encerra em si um espaço interior contido, capturado em **I 113**, pois não se pretende que seja acessível ao público.

É notável a procura do desenho dos três gavetos de modos bastante divergentes, sendo a transição entre planos um tema vigente neste edifício, como observamos em **I 111** e **I 112**. Todos os alçados parecem estender-se, abraçar, alcançar, munidos de uma grande tensão horizontal, e em todos eles a geometria aponta uma regularidade linear que parece derivar de uma grelha métrica subjacente; mas no ponto de ligação entre eles, no momento de viragem, existe uma novidade, as torres de vigia que se elevam pontualmente, como podemos verificar em **I 112**, a que corresponde, no interior, **I 114**. Nestes três pontos-charneira, encontramos uma negociação entre elementos repetidos e a marcação singular de elementos particulares, desenhados segundo a ideia de dicotomia repetição/excepção.

Os três braços procuram uma heterogeneidade, havendo diversos planos em cada um deles, jogos de embasamentos e materiais conjugados de diferentes maneiras, vários tipos de janelas, altimetrias variáveis. Assim, apesar de ser um só edifício, cada fachada é um momento, cada face tem o seu ego.

As aberturas dos alçados são contidas, maioritariamente horizontais ou, quando verticais, com uma repetição e extensão para que se leia a horizontalidade. Não se abrem grandes vãos, o que deriva do facto de se tratar de um edifício de carácter defensivo, com alguma robustez, o *firmitas* de que nos fala Vitrúvio.

A vista a partir da Avenida sobre o edifício revela-nos um corpo que pousa sobre uma base de granito, perfurada por uns atrevidos golpes oblíquos que rematam inferiormente numa espécie de nichos escultóricos, como se fossem um prolongamento do seu impacto. Esta estrutura é encimada por uma espécie de *bow-window* e a entrada situa-se por baixo de uma pála que advém da outra fachada e avança sobre esta.

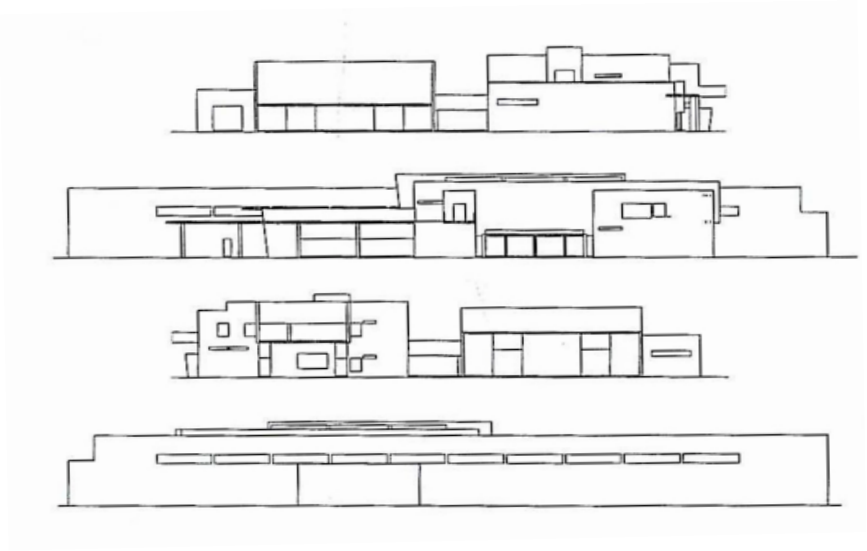
Esta peça arquitectónica, com os seus tons neutros, a suavidade da sua geometria, movimentos mais contidos, revela uma nova fase de Albino Teixeira, bem diferente do imponente edifício da *Adega* que se impunha sobre a paisagem com uma tensão, uma atitude de domínio, de justaposição.

O *Quartel GNR* é um objecto claramente mais interligado com o sítio como elemento construtor de uma paisagem harmoniosa para remate do espaço público, de aglutinação, transparecendo uma mesma escala de pequena cidade do interior e da avenida principal, um mesmo registo de tons, uma mesma graciosidade e funcionando como a barreira entre o construído e o natural, que procura, em gesto sereno, não se intrometer.

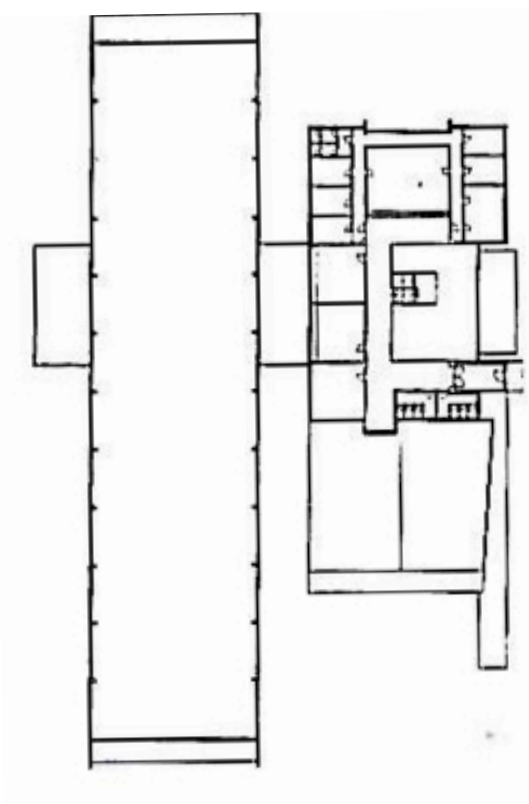
Recorre à verdade dos materiais, à sua expressão crua. No entanto, uma certa vocação gráfica no desenho dos vãos, tratamento dos pormenores, dos remates, dos gavetos, na marcação de pequenas subtilezas como diferenças construtivas distancia esta arquitectura do *brutalismo* e indica um certo decorativismo comum na década de 80, em que é incutido um espírito de *horror ao vazio*.

Mais do que a experimentação de novos materiais, motivos, formas e linguagens do final dos anos 80 de um objecto autista perante o lugar que prima pela marcação impositiva na paisagem, estamos perante um desenho de descoberta de sensações, que procura ler o sítio e beber dele as potencialidades criativas, num gesto mais abstractizante do que propriamente figurativo.

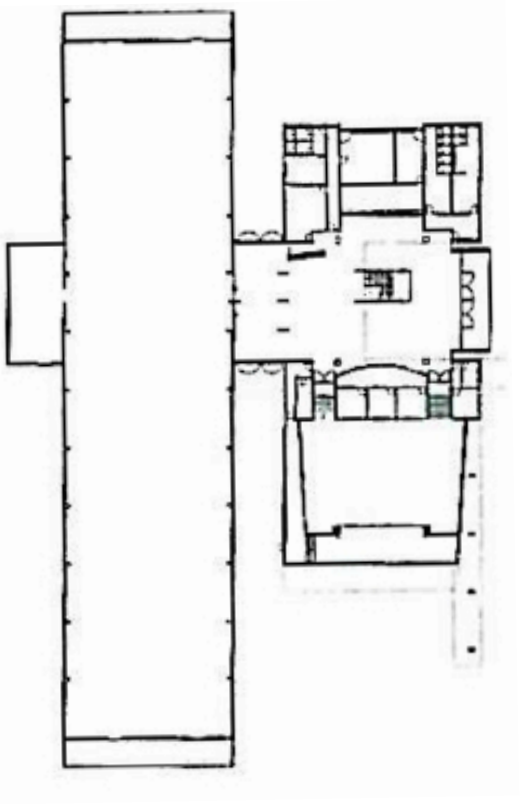
Santa Marta de Penaguião foi um campo de ensaio por excelência para a obra de *os Pioledo*. As diferentes peças desenhadas respondem a problemas distintos, remate ou iconografia, mas todas procuram uma coesão, uma pequena urbanidade à escala da pequena povoação, encastrada num vale do Douro.



I 115. Alçados longitudinais e transversais do *Pavilhão Nervir* ESCALA: ≈1:1 000



I 116. Planta do piso superior do *Pavilhão Nervir* ESCALA: ≈1:1 000



I 117. Planta do piso inferior do *Pavilhão Nervir* ESCALA: ≈1:1 000

2.1.2.3. *Pavilhão Nervir* - Vila Real, 1992

Exibindo-lhe as novas ambições, o pavilhão-expo é avistável em todas as travessias entre a cidade e a expansão para Mateus.

A dualidade assumida hangar de exposições/sede social contrapôs à grande nave homogénea, um edifício público abstracto e incompleto, como em tensão com o(s) futuro(s). O interior assume sempre a paisagem envolvente, figurando espaços colectivos luminosos de sóbria monumentalidade.[110]

O princípio de desenho do edifício para a NERVIR, criado por Carlos Santelmo, incide na lógica funcionalista da criação de dois corpos correspondentes com a especificidade do programa - o primeiro como sede da Associação Empresarial; o segundo como pavilhão multiusos que albergasse todo um leque de iniciativas culturais e sociais da instituição, verificável nas plantas **I 116** e **I 117**. Parte do segundo piso foi só executada após o projecto de ampliação de 2005.

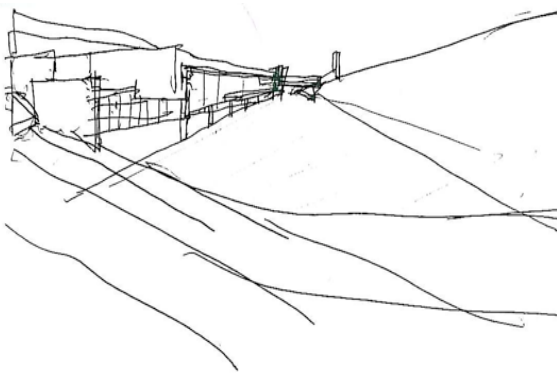
Carlos Santelmo refere, a propósito deste projecto, que foi de rápido prazo e execução, pelo que o auditório não foi executado como o previsto. A ampliação entre os dois edifícios não é da sua autoria.

Este exercício projectual avança para lá da máxima funcionalista de que *a forma segue a função*. O âmago do projecto reside na essência de cada um destes corpos e na relação que se procura entre eles, dado que o primeiro volume pertence claramente ao pós-modernismo, pois é uma construção densa, vibrante graficamente, fragmentária; por oposição, o segundo volume remete-nos para o *less is more* ensaiado por Mies, dado o culto do estrutural no mega-hângar, da verdade dos materiais sem contaminações, sem decorações, sem adição de nada acessório e com a modulação e repetição exacta da *fenêtre longueur* corbusiana. Esta diferenciação de fenestração aplicada nos dois corpos é visível em **I 115**, onde aparecem os alçados do projecto, e em **I 122** e **I 124**, onde se capturou, respectivamente, a fachada sul e a fachada nascente do Pavilhão Nervir.

Apesar da conjugação díspar destes dois conceitos, o ponto fulcral do exercício é a tentativa de conciliação entre as duas correntes. Parece ser neste momento que se adivinha a transição entre uma primeira fase de *os Pioledo*, apegada à exploração de todo um vasto repertório de experiências historicistas, miméticas e *pop*, e a segunda fase, mais limpa, que na obra de Carlos Santelmo será demonstrada em projectos como a *Casa Peixoto*, em Folhadela (1992), ou a *Casa Chaves,* em Alijó (1993), que não foram executados, e terá o seu expoente máximo no edifício construído para a *Sede dos Arquitectos Pioledo* em Vila Real, no ano 2000.

Este diálogo entre os dois corpos é levado ao extremo, pois volumetricamente é simulada uma intersecção dos dois corpos, levada ao exagero, pelo prolongamento do primeiro corpo para lá do estritamente

110 - *Pavilhão Nervir*, em Catálogo *Arquitectura In-Possível*, 1994, p.51.



I 118. Esquiço para o *Pavilhão Nervir*, de Carlos Santelmo



I 119. Vista geral do edifício



I 120. Perspectiva geral da entrada



I 121. Detalhe da entrada



I 122. Fachada sul do *Pavilhão Nervir*



I 123. Espaço de articulação entre os dois volumes



I 124. Fachada nascente do volume do pavilhão



I 125. Relação da escadaria com o átrio de entrada

necessário, num pretensiosismo impositivo, numa espécie de fusão beligerante, amenizada pelo branco que os envolve na totalidade (ou quase) que homogeneiza e unifica toda esta estrutura.

Desta forma, a fachada principal do volume, do primeiro corpo, mostra-se diante de nós com um desenho expressivo e comunicativo, que C. Santelmo desenvolve com relativa facilidade, e os elementos criam uma imagem gráfica que aponta uma sensibilidade compositiva aproximada ao *Design*.

Aparentemente, inscreve-se numa atmosfera construtivista, dado o carácter imediato de percepção da obra, notável em **I 118**. Porém, como alguns elementos denunciam uma estética que transgride o campo do *Funcionalismo*, entrando na representação ou configuração abstracta de algumas ideias, o edifício coloca-nos de novo fora do teor do Construtivismo, dado que este propõe que a peça de arte seja estritamente útil.

Ao invés de um alçado regular, ou axial, somos confrontados com uma pala irracional que foge para lá, do mesmo tom do guarda-vento assimétrico de cor negra que anuncia a entrada, evidenciada em **I 119**. Existe ainda uma insistência na marcação da entrada através de um desenho subtil que solta o plano em que é inscrita, do plano geral dessa fachada.

Podemos não estar perante o léxico que contagiou grande parte das obras de os *Pioledo* na década anterior, mas existe ainda um vibrante sentido de *imagem*, de arquitectura gráfica decorrente das leituras de Venturi.

Quando se acede ao edifício, surgem outros temas que o tornam singular, no sentido da dualidade contínuo/episódico, norma/excepção, como observamos em **I 120** e **I 121**.

O átrio de entrada procura simular uma falsa axialidade, ou melhor dizendo, a sua simetria inicial é perturbada, num gesto crítico. Aposta-se num desenho simétrico, atingido pela duplicação dos acessos verticais em dois cantos (na verdade só seria preciso um), e na marcação de quatro pilares que se demarcam da estrutura profundamente parietal do edifício, como se houvesse um culto subjacente, superando a função estrutural e participando no efeito cenográfico do conjunto. Além disso, são marcados três elementos estruturais verticais no corredor que conduz ao Pavilhão, sendo que o central define o eixo de toda a composição. Este corredor, volta-se para um espaço exterior, de articulação entre os dois volumes, verificável em **I 123** e **I 131**.

Mas esta estrutura axial não resiste. Após o desenho de uma espécie de cânone, aquilo que poderia ser o tema clássico da escadaria central como elemento organizador para o qual a circulação do piso superior é voltada, é adulterado, como podemos ver em **I 125**. Deste modo, o elemento vertical é posicionado quase que aleatoriamente, descentrado de qualquer linha de força, revelando-se esta excessiva escada mais cenográfica do que funcional, como um *barroquismo algo teatral*, como refere o autor em conversa informal.

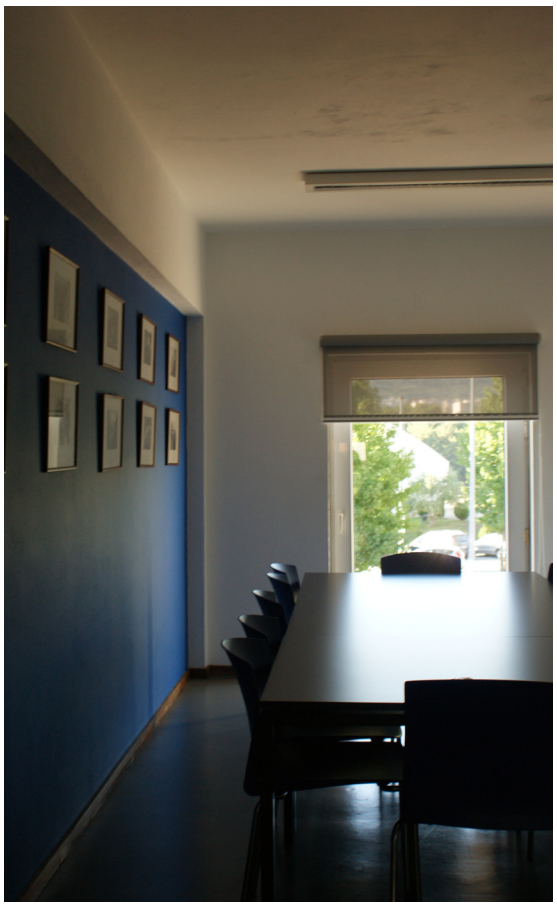
Funcionando como um elemento plástico dissonante, os seus degraus apoiam-se lateralmente em



I 126. Vista geral do corredor dos serviços



I 127. Vista geral do átrio dos serviços



I 128. Detalhes de salas interiores



I 130. Relação entre os diversos níveis do edifício



I 129. Perspectiva geral do pavilhão multiusos

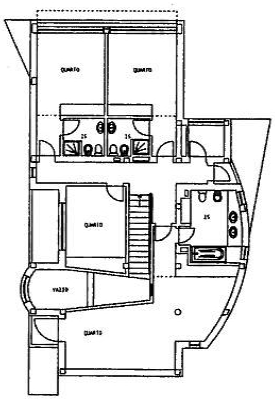


I 131. Acesso ao espaço de articulação entre os dois volumes

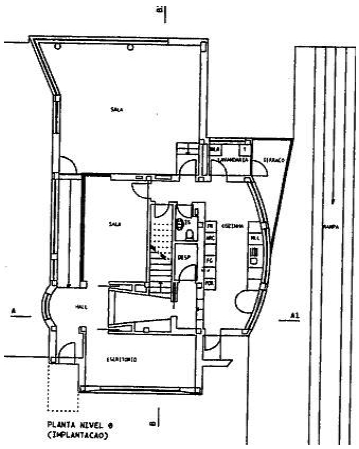
dois soltos planos negros, também eles objectos estranhos naquela atmosfera de cores suaves e em profunda sintonia com os elementos exteriores, que também procuram perturbar o equilíbrio de toda a composição, acentuando o jogo de contrastes.

Note-se que a intervenção a nível das cores foi posterior, mas, apesar de pertencer à estratégia de alteração do edifício em 2005, envia-nos para uma anacronia temporal, dado que estes tons evidenciam uma simbologia que nos remete ao âmago inicial da obra: o branco, a razão, a ordem; o negro, a ironia, o caos. Este domínio da cor é também observado pela introdução de alguns planos nas salas da sede social, que remetem para uma exaltação do Neoplasticismo das telas de Mondrian e do movimento *de Stijl* - magentas e azuis rompem a monotonia do branco eterno, conforme os ensinamentos de Rietveld, e provam, mais uma vez, a simbiose entre o campo da arte tridimensional e a arte bidimensional, como verificamos em **I 128**.

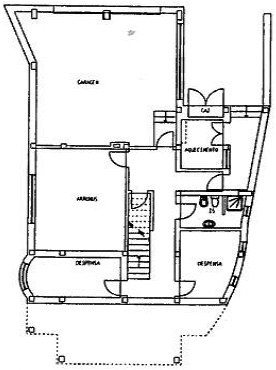
Desta forma, este corpo não imprime uma narrativa histórica como as peças desenvolvidas na década passada, mas ele próprio assume-se como uma narrativa de espaços, ambiências fotográficas que se pretendem criar e que despertam em nós sentimentos distintos: a luminosidade do suave corredor de serviço proporcionada por contínuos rasgões horizontais de luz superiores que iluminam as vigas estruturais caiadas de branco, que podemos observar em **I 126** e **I 127**, em relação visual com o piso inferior, visível em **I 130**, mais escuro, mais sóbrio, com a monumental escadaria assimétrica que surge rebelde, mas culta, no seio de uma cenografia erudita, e que se desvia do eixo entre a entrada e o corredor que conduz ao pavilhão, rude, construtivista, cúbico, com um sentido de peso bem marcado, como vemos em **I 129**.



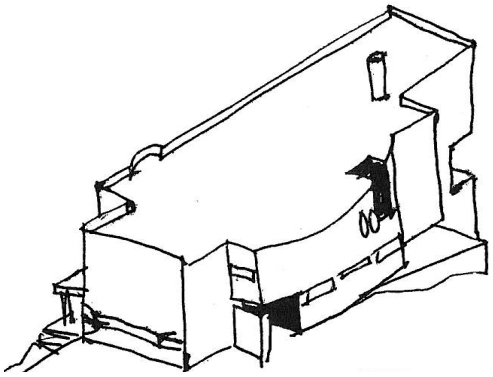
I 132. Planta do piso superior da *Casa Rua Pinto* ESCALA: ≈1:250



I 133. Planta do piso térreo da *Casa Rua Pinto* ESCALA: ≈1:250



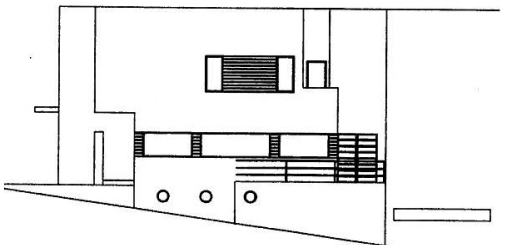
I 134. Planta do piso sub-terrâneo da *Casa Rua Pinto* ESCALA: ≈1:250

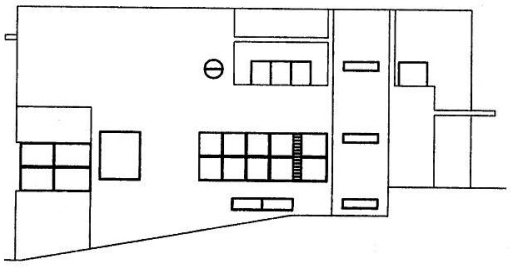


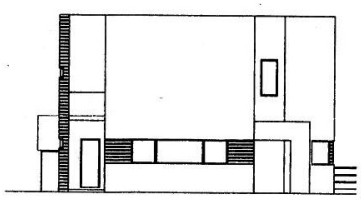
I 135. Esquiço da *Casa Rua Pinto*



I 136. Perspectiva geral sobre a habitação







I 138. Alçados da *Casa Rua Pinto* ESCALA: ≈1:200



I 137. Relação da *Casa Rua Pinto* com a *Casa Rego*, de R. Santelmo



I 139. Fachada sul da *Casa Rua Pinto*

2.1.2.4. *Casa Rua Pinto* - Mateus/ Vila Real, 1993

Nesta casa de bairro de moradias, a tranquilidade dominante sugere boa vizinhança.

O programa comum de piso de estar + piso de quartos é aqui manipulado sabiamente, ao fabricar desníveis, inflexões e surpresas tipológicas na própria figura das casas.[111]

A *Casa Rua Pinto* é uma articulação de espaços diversificados, cujo traçado não se funde em nenhum centro regulador, contrariamente à imobilidade estilística e estaticidade que C. Baptista define para outros projectos anteriores. Trata-se de uma espécie de amálgama sob a disciplina da régua e do esquadro: todos os lados do edifício são diferentes, todos os compartimentos, distintos, como se vê nas plantas **I 132**, **I 133** e **I 134**. Utilizando uma comparação do domínio da química, cada plano, cada espaço constitui um átomo, sendo que a sua sucessão não constitui, necessariamente, uma molécula, mas um fervilhar de partículas e de intenções.

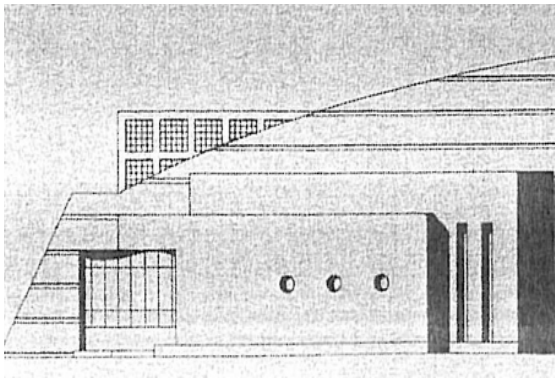
Deste modo, a *caixa branca* e pura é sujeita a golpes, cortes, compressões por uma força tortuosa e anti-clássica que torna o seu corpo muito fragmentado e irrequieto, pontuado aqui e ali, no embasamento do varandim, ou no elemento curvo que se destaca da fachada sul por um tijolo cerâmico que se relaciona com a *Casa Rego*, do arquitecto R. Santelmo, que desenha a outra margem da rua, como vemos em **I 136** e **I 139**.

Um rasgão de uma face lateral dobra-se para a cobertura, como observamos em **I 135**; a entrada tem uma *boca*; surgem múltiplas linhas de janelas de diferentes tensões e formatos, notável em **I 138**; palas que avançam competem com a grande curva que envolve a cozinha e se desfecha numa varanda triangular aleatória; planos e contraplanos são invadidos por pequenas texturas de materiais diferentes; enfim, elementos díspares com a mesma valência regem esta composição que não tem regras, a não ser a repetição dos três óculos redondos e dos três pequenos nichos de entrada de luz horizontais que se desenham no arco que marca a entrada.

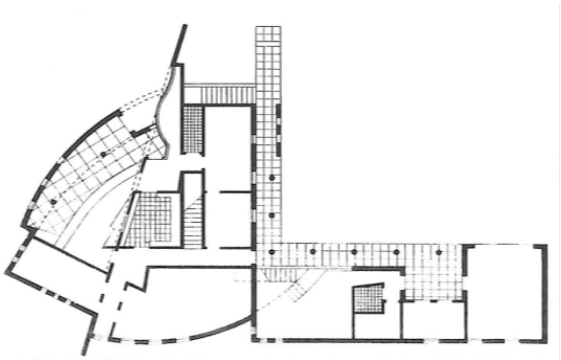
No interior, após o pequeno espaço de entrada, encontramos diversas salas de matriz diferente que, conjuntamente com a cozinha, envolvem a escadaria central que conduz ao piso dos quartos, a qual não é desenhada como um elemento de culto, estruturador do espaço, pois aparece ironicamente escondida pelo mobiliário. Não estamos perante o *open space* uno e coeso do moderno de Mies, pois, apesar da dimensão excessiva da casa, existem desníveis que alteram os pés-direitos, armários que anulam planos e exigem um desvio. Espaços que afunilam, planos que se torcem, cantos que se anulam pela utilização da curva, olham o exterior por diferentes janelas que fabricam narrativas de luz específicas para cada lugar da casa.

Deste modo, a experiência do habitar na *Casa Rua Pinto* é um ritual moroso que não se obtém pela contemplação num momento só; é necessário percorrer várias etapas para a apreensão total do objecto.

111 - *Casa Rua Pinto*, em Catálogo *Arquitectura In-Possível*, 1994, p.35.



I 140. Estudo de alçado para a *Farmácia* de Mateus ESCALA: ≈1:250



I 141. Estudo de planta para a *Farmácia* de Mateus ESCALA: ≈1:500



I 142. Fachada da *Casa da Cultura* vista da rua



I 144. Volume da *Casa da Cultura* vista da *Biblioteca*



I 143. Tensão entre os dois corpos



I 145. Vista geral sobre o volume da *Biblioteca*



I 146. Pátio de ligação entre os dois edifícios

2.1.2.5. *Casa da Cultura* e *Biblioteca* - Sabrosa, 1994

Gémeos enigmáticos e desconhecidos, o centro cultural e a biblioteca são mais dois pequenos palácios a conviver com os já existentes no centro histórico de Sabrosa. Os brasões serão agora os volumes irreverentes que tornam apetecível a riqueza interior. O interior excede o programa para ser sonhador (...) como convirá às coisas da cultura.[112]

Para a compreensão da nova fase de projectos na qual se incluem a estrutura composta pela *Casa da Cultura* e o edifício da *Biblioteca* de Sabrosa, convém mencionar o projecto da *Farmácia* de Mateus, cujos desenhos são apresentados em **I 140** e **I 141**, que não foi executado, e não será analisado, mas que é um marco que determina um corte abrupto com o processo de Graça Campolargo, de antecedentes que remetiam a referências como Aldo Rossi e uma vertente mais historicista. A partir do momento do exercício da *Farmácia*, a arquitecta procura uma imagem diferente para os seus edifícios, através de uma formulação mais abstracta dos mesmos propósitos de comunicação e persuasão, que atinge, no edifício da *Casa da Cultura,* o seu expoente máximo.

No entanto, continuamos no eco de citações do Pós-modernismo, dado que existe o culto de um espaço fragmentado, oblíquo, errático, cuja complexidade não permite apreender rapidamente a sua conformação, mas sim introduzir dificuldade, desconcerto, surpresa, por oposição ao *open space* miesiano, como refere Figueira:

A Farmácia é assim um projecto marcante, de viragem; inicia um processo de pesquisa formal que se funda na utilização recorrente de elementos e linhas curvas, obliquidades e intersecções, que, satisfazendo a necessidade de ruptura com a tradição racionalista, traduzem o abandono do vocabulário mais agressivamente "tradicionalista". Deseja-se significar sem o recurso ao simbolismo, sem recurso ao arquétipo.[113]

Assim, a *Casa da Cultura* procura, num gesto expressionista, uma tensão entre dois corpos e geometrias orgânicas e puras, ambos com um certo peso, como observamos em **I 143**.

O posicionamento dos dois volumes assinala um espaço de estar intermédio aos dois, à semelhança da ideia de espaço interno exterior expresso na *Universidade Pedagógica de Jyvaskylla*, de Alvar Aalto (1953-1959), que unifica os corpos. Este espaço, por sua vez, tece uma relação visual com a plataforma exterior da Câmara Municipal, visível em **I 144**, **I 145** e **I 146**.

O desenho dos dois volumes é de uma geometria complexa, que procura distanciar-se do conceito de fachada principal/fachada secundária; bem pelo contrário, geram-se múltiplos planos que se debruçam sobre as variadíssimas direcções, e uns sobre os outros, criando interessantes jogos visuais entre os dois volumes e com a envolvente, seja a paisagem do Douro, seja o casario antigo, seja ainda a Câmara Municipal.

112 - *Casa da Cultura de Sabrosa*, em Catálogo *Arquitectura In-Possível*, 1994, p.53.
113 - FIGUEIRA, *A década do prefixo turbulento*, 1994, p.20.



I 147. Parte do alçado da *Biblioteca* de Sabrosa



I 148. Interiores de uma sala de leitura



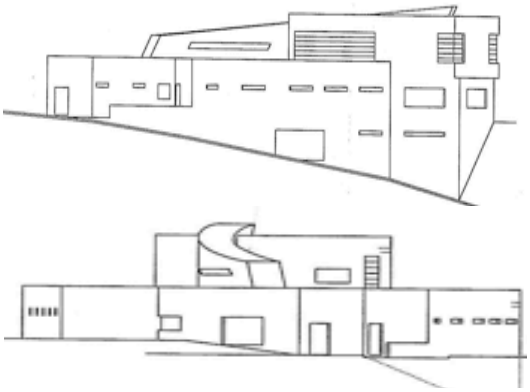
I 149. *Biblioteca* de Sabrosa



I 150. Sala de reuniões da *Biblioteca*



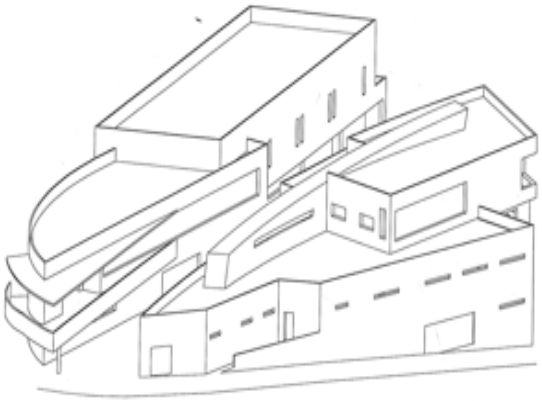
I 151. Átrio do auditório da *Casa da Cultura* de Sabrosa



I 152. Alçados da *Biblioteca* e da *Casa da Cultura* ESCALA: ≈1:500



I 153. Átrio da *Casa da Cultura*



I 154. Modelo tridimensional da *Biblioteca* e *Casa da Cultura*

O desenho do edifício não é apenas formalista por capricho. Por exemplo, o acesso mais directo ao volume que contém o auditório, no piso superior, é feito por uma rampa adjacente a um plano em curva, o que ajuda à configuração espacial da rua; este gesto é enfatizado pela pala que acompanha este percurso e remata na fachada do edifício, marcando a entrada, como vemos em **I 142**. Outro exemplar é o do volume da biblioteca, capturado em **I 149**, que se desdobra em dois, gerando uma parte com uma cércea mais baixa que se relaciona com o casario que lhe sucede. Para além dessa relação formal, existe ainda uma relação plástica através da materialidade. O muro que acompanha o declive utiliza o material dessas casas,como visualizamos em **I 147**, e existe um embasamento de placagem de pedra apenas nesse lado do conjunto dos dois edifícios que acentua esse diálogo, pelo que não se pode falar apenas de planos distintos, mas de ambiências que se revelam momentos diferentes para quem percorre esta estrutura.

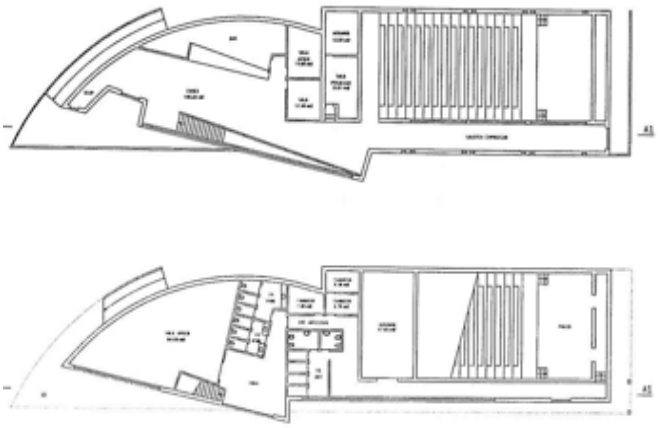
O desenho exterior dos edifícios é acompanhado por percursos que servem praticamente todas as entradas, facilitando o acesso por pontos situados a diversas cotas, dado que existe um grande declive no terreno onde esta estrutura está implantada. Estes percursos, para além da funcionalidade, completam o desenho volumétrico, acrescentando-lhe traços de movimento e um certo ênfase, que contribuem para a riqueza das duas peças, quase que pertencentes a um domínio escultórico.

O próprio desenho das janelas contribui para este fervilhar de intenções. Atente-se em **I 153** e **I 154**. Pequenas, grandes, ao baixo, ao alto, pontuais ou repetidas, centrais ou de gaveto, elas configuram todos estes planos e níveis e provocam, para além de um desenho de alçado com muitas variantes, diferentes relações interior/exterior para os diversos compartimentos interiores. Apesar do retorno às janelas horizontais, a obra não aspira ao vão rasgado do Estilo Internacional. A construção geométrica das fachadas remete para a ideia de uma coreografia, onde se misturam elementos da racionalidade purista e do organicismo nórdico, visível nos desenhos dos alçados e à semelhança da *Biblioteca de Saynatsalo* (1950-1952), de Aalto, como observamos em **I 160**, **I 161** e **I 162**.

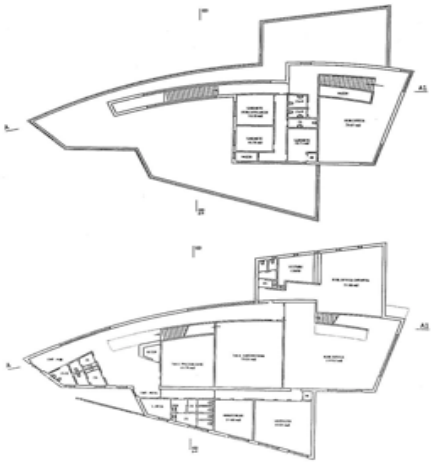
Estamos perante uma arquitectura que se quer ver livre de regras em planta - simetria ou equilíbrio dinâmico; contudo, a montagem das partes, aparentemente desconexas, está um uníssono, pois são denunciadoras de um espaço qualificado.

A nível dos interiores, em ambos os edifícios a narrativa da luz contamina todos os espaços comuns, átrios e corredores; zenital, lateral, intensa e desconcertante, incide sobre os pés-direitos diferenciados e a materialidade que exala a organicidade de Aalto, dado que convivem materiais frios e quentes, formas rectas e curvas, num jogo plástico, como verificamos em **I 151** e **I 152**.

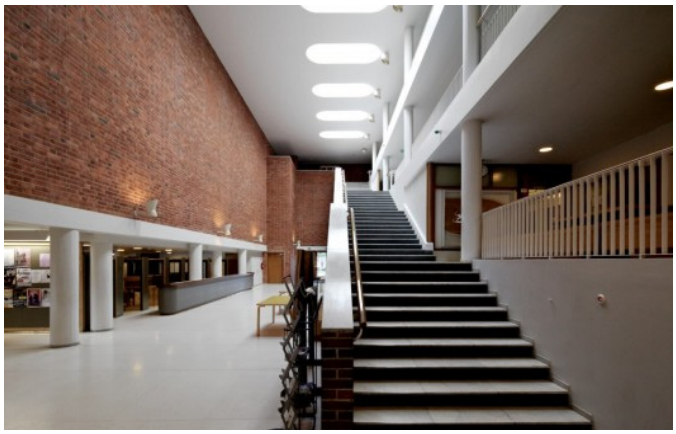
Revestidos a reboco e com rodapés de madeira que pontualmente sobem e criam autênticos embasamentos interiores em momentos especiais, os espaços dialogam com os pilares que, para além de assegurarem a estrutura, integram a composição que tem outros elementos soltos, à semelhança dos interiores



I 155. Plantas da *Casa da Cultura* ESCALA: ≈1:1 000



I 156. Plantas da *Biblioteca* ESCALA: ≈1:1 000



I 157. Escadaria da *Universidade Pedagógica* de Jyvaskylla, de Alvar Aalto



I 159. Escadaria da *Casa da Cultura*

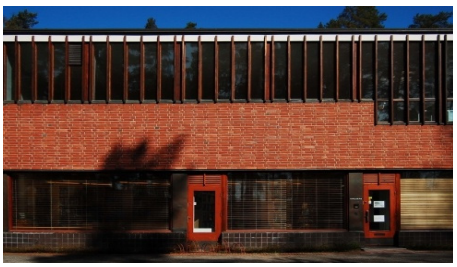


I 158. Auditório da *Casa da Cultura*





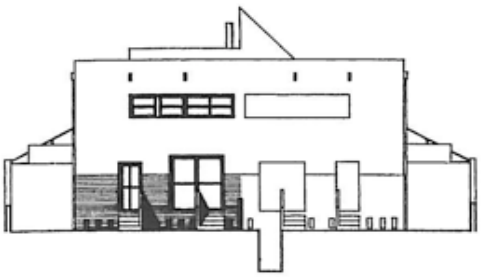
I 160 e **I 161.** Comparação da tensão entre o corpo da *Biblioteca* e a *Sala do Concelho* do *Town Hall* de Saynatsalo, de A. Alto, e entre os dois volumes de G. Campolargo



I 162. Irregularidade do alçado da *Biblioteca de Saynatsalo*, de Alvar Aalto, 1950-1952

da *Universidade de Jyvaskylla*, destacado em **I 157**. A madeira emoldura também as janelas, com caixilharias em alumínio, evidente em **I 159**. Esta atmosfera dos átrios contamina o pequeno auditório em escada com cadeiras azuis, projectado para enquadrar múltipas funções, visível em **I 158**; contamina também a sala de leitura e os diversos escritórios.

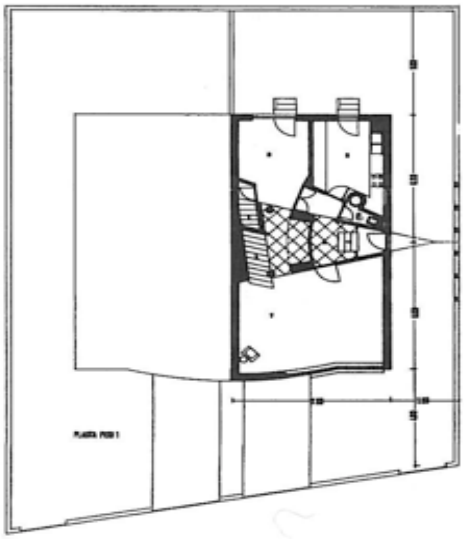
Em suma, o conjunto composto pela *Casa da Cultura* e a *Biblioteca* de Sabrosa é um projecto que, pela sua complexidade de intenções, de pormenores e de espacialidades, revela uma paixão intensa da arquitecta pelo tratamento espacial tornando-o uma autêntica obra-prima. Transpira energia, ao mesmo tempo que exala uma nova sinceridade material e discrição cromática, ao invés das suas obras da década passada, onde as texturas e cores da pele e o decorativismo interior e exterior dos edifícios procuravam narrar e comunicar uma vertente historicista, procuravam consagrar-se esferas de teor plástico, tipicamente ao gosto do entusiasmo do Pós-modernismo vigente em Portugal na década de 80.



I 163. Alçado voltado para o logradouro da *Casa Magalhães* ESCALA: ≈1:250



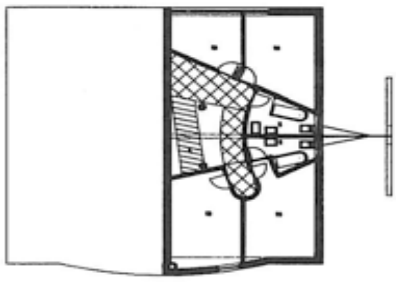
I 164. Alçado da fachada principal da *Casa Magalhães* ESCALA: ≈1:250



I 165. Planta do piso térreo da habitação ESCALA: ≈1:250



I 166. Escadaria e relação entre os dois pisos da habitação



I 167. Plantas do 1º piso da habitação ESCALA: ≈1:250



I 168. Esquiço da *Casa Magalhães,* de Carlos Santelmo



I 169. *Casa Vermelha*, de Pancho Guedes



I 170. Vista geral da *Casa Magalhães*

2.1.3. Objectos arquitectónicos como ícones

2.1.3.1. *Casa Magalhães* - Miramar, 1986

Carlos Santelmo Jr. revela, desde os primeiros trabalhos, uma sensibilidade apurada no sentido cromático, texturas e temperaturas dos materiais, utilizando-os com uma grande liberdade formal e sentido de imagem, muitas das vezes perto de um trabalho gráfico ou de design(...).

De qualquer forma, é a Casa Magalhães, Miramar 1986, que primeiramente sintetiza, com fôlego, estes recursos.[114]

Este projecto, do Arquitecto Carlos Santelmo, constou da selecção de moradias para a *Trienal de Sintra*, em 1990, uma exposição com alguma expressão, que reunia obras de arquitectos de todo o país.

A *Casa Magalhães* corresponde a duas casas geminadas num lote próximo da praia de Miramar, como constatamos pela análise das plantas **I 165** e **I 167**. Intitula-se no singular, devido a intenções projectuais, ou seja, o desenho da fachada principal procura, através de truques de composição assimétrica, parecer uma só e, desta forma, uma não sobrevive sem a outra, são elementos indissociáveis de um mesmo esquema compositivo, visível em **I 164**. Assemelha-se, como ideia de projecto, à *Casa Vermelha* de Pancho Guedes, em Lourenço Marques (1968/1969), registada em **I 161**, que também corresponde a duas casas geminadas, que simulam uma peça única.

Como imagem, e segundo o autor, a fachada voltada para a rua procura assemelhar-se a um barco, pois direcciona-se para a praia, o que é notável em **I 168** e **I 170**. Como referência, aponta uma similitude perante a atitude projectual de um arquitecto austríaco, Gustav Peichl, numa *Estação de Tratamento de Fosfatos*. Esta estratégia, claramente *pop*, advém também do conhecimento de obras de Hans Hollein, que procuravam também gerar um impacto, descendentes da cultura iniciada na década de 70.

Há, neste ponto, uma ligação directa ao campo das artes plásticas. A percepção do objecto é imediata, funciona quase como um ícone. Pela primeira leitura consegue-se assimilar o âmago do objecto: o impacto gerado é como se se tratasse de uma peça de design que comunica de um modo directo e permite tecer uma opinião, mesmo sem lá entrar.

Apesar de tudo e como aduz Carlos Santelmo, *depois do acesso contido, a intimidade é inesperadamente desventrada na disputa intensa entre lugares igualmente ambiciosos*[115], pois o interior submete-se à escada esculpida na luz zenital, que surge como o epicentro de todo o espaço projectado e para o qual todos os espaços se debruçam, como observamos em **I 166**. Esta imagem deriva da temática siziana da escada como elemento escultural, e esta interioridade da sala em pé-direito duplo remete para o modernismo, pois perdura um *jogo puro dos volumes sob a luz*.

114 - FIGUEIRA, *A década do prefixo turbulento*, 1994, p.21.
115 - *Casa Magalhães*, em Catálogo *Habitar Poético - I Trienal de Arquitectura*, 1990, p.97.

As cores suaves e texturas marinhas que Carlos Santelmo utiliza na fachada principal adequam-se à funcionalidade de casa de praia, emanando serenidade, calma, dado que os tons selecionados apelam à memória do que é a praia: o azul, o mar; o amarelo, a areia.

Por oposição à serenidade dos tons que avançam desde o areal e contaminam a estrutura de betão, constituindo a envolvente um manancial de referências, o desenho da fachada principal é dotado de um dinamismo desconcertante, pois é composto de diversos elementos que procuram uma anti-axialidade, como a utilização de janelas verticais e horizontais aparentemente sem uma regra, a fuga das janelas do enquadramento dos materiais, as chaminés e um sentido de movimento próprio de uma composição das artes plásticas, exalando um intenso aroma venturiano, como se fosse um pano de fundo de uma serigrafia de Warhol dos anos 70 ou de uma tira de banda desenhada da *Marvel*. O resultado desta imagem é referido por J. Vieira Caldas e P. Varela Gomes:

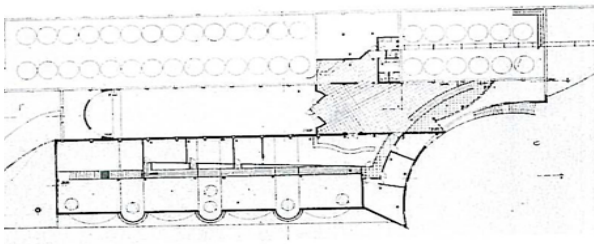
Carlos Santelmo, do atelier Pioledo em Vila Real de Trás-os-Montes, expõe um dos melhores projectos da exposição (nº47, Casa em Miramar), cuja inspiração venturiana no desenho do alçado exterior mostrado em fotografia passou por notável equilíbrio e ajustamento ao sítio(…).[116]

As outras fachadas são mais contidas e iguais nas duas casas, remetendo, neste caso, para um sentido de equilíbrio, de revelar que afinal são duas, e não uma. Apesar de tudo, a complexidade e contradição aparece aqui de um modo bem explícito: as casas são quase iguais, mas são diferentes.

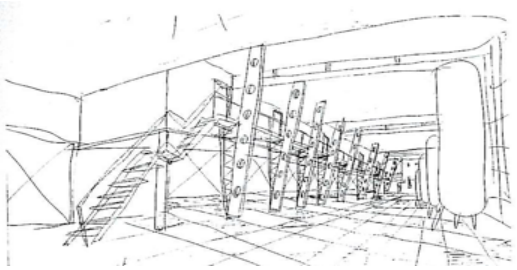
Na *Casa Magalhães*, a variedade e intensidade cromática, a adição dos conteúdos de um modo desarticulado manifestam um desejo profundo de comunicação, onde as formas e as cores se situam entre o consciente e o inconsciente, entre o onírico e a realidade.

Segundo Carlos Santelmo, em conversa informal, no desenho de moradias o cliente é mais permeável, o que permite a afirmação da invidualidade, pelo que é o exercício projectual que proporciona a maior expressão pessoal de um arquitecto.

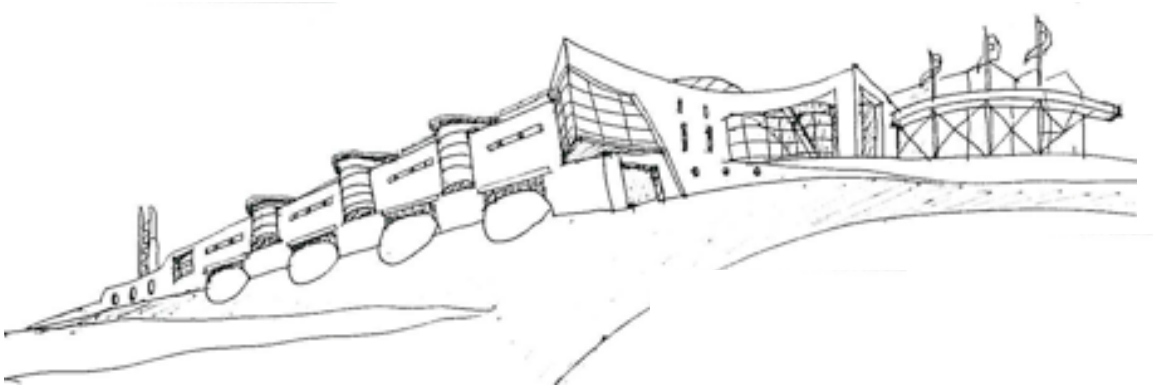
116 - CALDAS; GOMES, *Sintra: casas modernas*, 10 de Fevereiro de 1990, p.38.



I 171. Planta da *Adega* de S. M. Penaguião ESCALA: ≈1:1 000



I 172. Esquiço do interior do projecto para a *Adega*



I 173. Esquiço do exterior da *Adega* de Santa Marta de Penaguião



I 174. Fachada do edifício, onde podemos observar a repetição



I 175. Gaveto da *Adega* de Santa Marta de Penaguião



I 176. Perspectiva da *Adega*



I 177. Entrada no volume principal



I 178. Escadaria da zona de entrada

2.1.3.2. *Adega* - Santa Marta de Penaguião, 1986

Não era a minha adega, como não seria o meu tribunal. Em ambos se destila, se decompõem massas, se obtém um veredicto, breve ou penoso. Por isso são tão celulares esse armazéns do povo, ímpares do lugar, ardentes e sós. [117]

O projecto da *Adega* das *Caves de Santa Marta de Penaguião* trata de uma remodelação do espaço das Caves existente, procurando reestruturar-se uma mega-estrutura que continue um diálogo com o edifício primordial desta Companhia, referente inequívoco da Região, e com toda a área exterior que esta contém, criando também outros volumes para apoio à produção e armazenamento da cultura vinícola.

A *Adega* prima por uma vista fantástica sobre o Douro e os seus verdes vales, estabelecendo também, ao mesmo tempo, uma relação visual muito forte com toda a cidade de Santa Marta e com outras obras dos *Arquitectos Pioledo*, situadas noutra colina, como as *Casas em Banda* (1989), de Graça Campolargo, e o *Quartel dos Bombeiros* (1993) e as *Piscinas Municipais* (1989), de Carlos Baptista.

O edifício de destaque exibe um carácter monumental, quase bélico, não apenas pelo seu porte mas pela imposição que tem perante a paisagem, por ser violento, como observamos em **I 173**. Manifesta uma relação com o lugar não de uma forma de integração formal, mas por um sentido de imagem, de comunicação gráfica, como se se tratasse de um ícone. Não se camufla, mas também procura não agredir. Estamos perante uma arquitectura literalmente *falante*; o edifício é, em si, um símbolo, uma imagem de marca da Companhia.

Existe uma grande utilização da repetição, o que se pode associar ao carácter da obra, o frenesim das máquinas, as séries de produção, a modulação de contentores e, de um modo mais sensível, representativo da agitação do trabalho das vindimas e dos movimentos que acontecem sucessiva e incessantemente durante todo o processo do vinho. Essa repetição é observada na alternância entre os arcos abatidos e os cilindros de vidro que exibem os utensílios tecnológicos, as cubas de produção, visível em **I 172**, **I 174** e **I 176**, e parece encaixar nos pressupostos do racionalismo, bem como o pano de vidro que ostenta a entrada, com a sua monumentalidade. Contudo, Albino Teixeira, mesmo sem querer, casa Álvaro de Campos e Miguel Torga, ou seja, para além do futurismo e construtivismo russos, esta obra insere-se no moderno de raízes.

Na verdade, os cilindros repetidos funcionam como símbolos que procuram aludir às garrafas de vidro e à produção do seu vinho e, consequentemente, ao tema das vindimas, o que nos permite afirmar que no edifício da *Adega* estamos perante uma releitura de Venturi, referência recorrente em os *Pioledo*. E estes arcos abatidos inserem-se no nexo sem nexo do Pós-modernismo, a reutilização de elementos do leque da

117 - *Adega de Santa Marta de Penaguião*, em Revista de Arquitectura *Via Latina*, 1991, p.44.



I 179. Vista do átrio do piso superior



I 180. Vista para o átrio do piso superior



I 181. Perspectiva da fachada principal



I 182. Átrio do piso inferior



I 183. Volume de anexos



I 184. Volume pré-existente das *Caves de S. M. de Penaguião*



I 185. Cubas de armazenamento do vinho

História da Arquitectura de um modo diferente, subvertendo os princípios, criticando o Modernismo, manifestando um carácter ficcional que contesta qualquer selo positivista da História; o próprio pano de vidro é recortado pelos caixilhos, contaminado por uma métrica que também se observa nos interiores, como evidenciamos, por exemplo, em **I 182**.

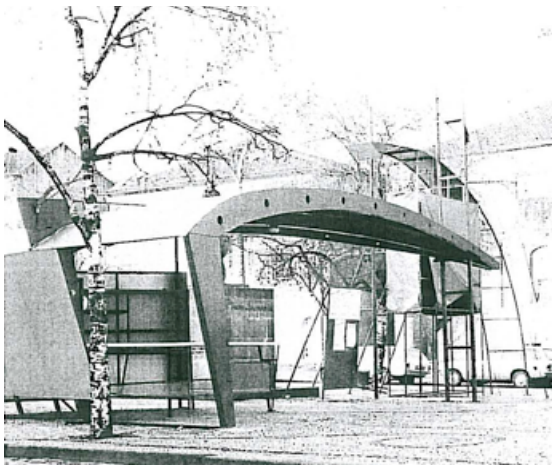
É notável, também, a procura por uma entrada soberba que transcenda a escala humana, que resulta numa fachada que se interliga ao alçado lateral modulado com uma outra realidade, tão diferente, mas cuja transição denota um grande à vontade do autor no *design* do espaço; dizemos *design*, e não desenho, pois a força subjacente a esse gaveto, visível em **I 185**, para além de uma grande sensibilidade, entra no campo das novas artes de comunicação, pois revela-se uma imagem enérgica que parece querer assumir-se como um símbolo.

O volume da entrada , registado em **I 181**, cose os outros dois volumes, de carácter mais funcional; é este que convida, que acolhe, localizado na perspectiva mais imediata ao visitante.

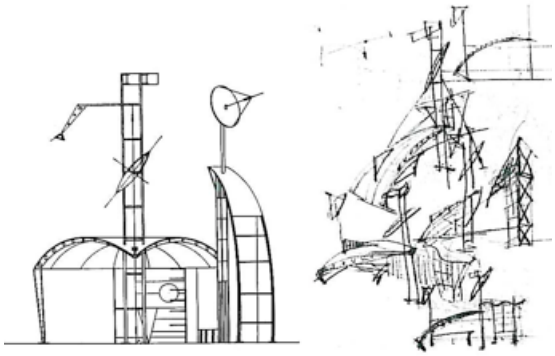
A tonalidade do edifício continua e prolonga o rosa do edifício antigo das Caves, alastrando-o até a outros pequenos edifícios anexos e discute com a tonalidade cor-de-vinho da caixilharia que rasga esta grande massa em fenestrações assumidamente verticais, modeladas pelas subdivisões da caixilharia, desde os cilindros de vidro, até ao grande envidraçado da entrada. Mas, apesar da extensão do pano de vidro, o que se impõe é o volume, o betão cor-de-rosa, em confronto com a linguagem tardo-moderna.

Em todo o edifício há um domínio da curva, desde os cilindros ao gaveto, que anuncia a entrada, ao grande *écran* desinibido, capturado em **I 177**, que revela sem pudor a toda a localidade o que nele acontece. Penso ser precisamente este movimento ondeante, ora côncavo, ora convexo, que unifica esta transição apesar de, formalmente, existir uma quebra da modulação, aspecto inerente à filosofia do Pós-moderno.

A experiência sensorial na entrada no edifício é avassaladora: um pé direito tremendo marca o ponto de chegada, uma luminosidade divina anuncia uma escada quase escultórica para o piso superior que mantém um jogo visual com o momento inicial, como observamos em **I 178**, **I 179** e **I 180**. Esta escada desenha, ao nível inferior, o balcão. Uma selecção e conjugação diversificada de materiais, formas, colunas, pequenos remates sobre entradas, portadas azuis cujo desenho relembra a caixilharia utilizada no exterior inunda, a par e passo, quase que aleatoriamente, por não haver eixos nem regras, a tonalidade alva das paredes interiores. Para além disso, a visão que se tem sobre o Douro é absolutamente deslumbrante. O espaço interior, afinal, não pretende apenas ver visto, como pretende ver; o edifício não pretende apenas *falar*, mas também *ouvir*.



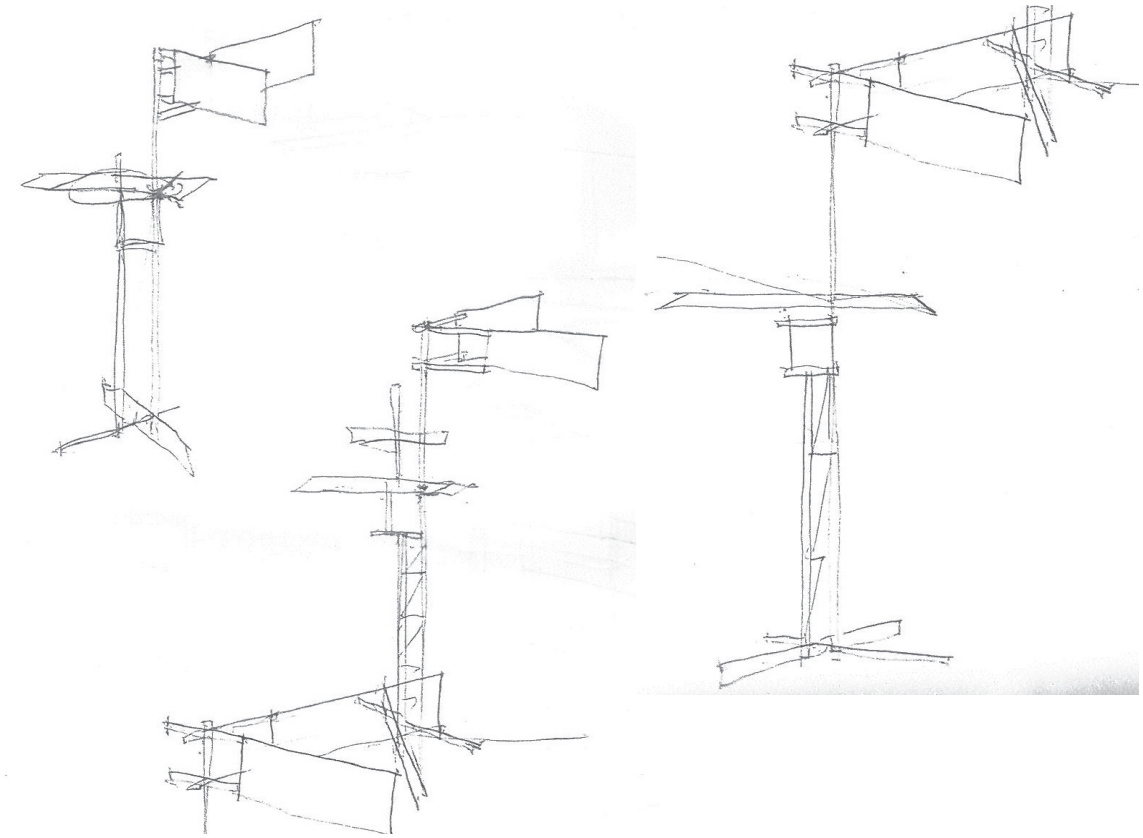
I 186. Fotografia da instalação urbana



I 187. Corte e esquemas da instalação urbana ESCALA: ≈1:200



I 188. Fotografia da instalação urbana, fixa ao fundo da Avenida Carvalho Araújo



I 189. Esquiços do *totem* expositor que circulava pela cidade, colocado à frente das lojas locais, auxiliando o artesanato regional

2.1.3.3. *700 Anos Foral* - Vila Real, 1989

Esta era a mais visível de uma série de arquitecturas efémeras que voluntariamente relembravam a história, interrogavam o futuro. A um tempo guerreiro e veloz, amarrava-se por cabos de aço ao chão antigo, anunciava a cidade desejada.[118]

A instalação efectuada pelos Arquitectos Albino Teixeira e Carlos Santelmo para a comemoração dos setecentos anos de foral da cidade de Vila Real é uma prova mais que evidente da multidisciplinaridade dos *Arquitectos Pioledo*, enquanto mestres do tratamento do espaço e abordagens de diferentes escalas.

Apesar de não representar uma novidade, uma vez que é notável um apelo à tradição, dado que as peças urbanas sempre povoaram as procissões, romarias e feiras ao longo dos tempos, trespassa o campo da Arquitectura enquanto disciplina do habitar, para entrar num campo onde a arte não pertence a tempo ou lugar algum, nomeadamente as experiências dos *Archigram*[119].

Deste modo, à semelhança do conceito da experiência de, por exemplo, *The Instant City Programme*, desenvolvida pelos Archigram, também o *700 anos Foral* pretende dar um gosto da dinâmica da cidade, exposta temporariamente no centro dela própria.

Esta experiência englobou, entre outros, dois objectos, um fixo e um itinerante. O itinerante consistia num *totem* expositor que circulava pela cidade, exibindo peças antigas que, numa atitude de *marketing*, promoviam o artesanato e os postos de venda locais. Esta pirâmide móvel, cujos desenhos se registam em **I 178**, anunciou, em dias diferentes, a delicada e muita vezes desconhecida história local. Ou seja, a cidade tornada objecto desloca-se para ser apreciada durante um período de tempo, num determinado lugar que não é eterno.

Por outro lado, constou do programa uma peça fixa que se encontrava ao fundo da Avenida Carvalho Araújo, como observamos em **I 186** e **I 188**, peça que foi posteriormente retirada. Não se trata de uma escultura, nem tão pouco de um monumento, mas sim de uma obra efémera, desenhada para criar sensações de experienciação e, naturalmente, todos os juízos consequentes, só enquanto existe. Além disso, mais do que uma instalação, é um *happening*, pelo carácter comemorativo e valor de ícone que exibe perante o acontecimento.

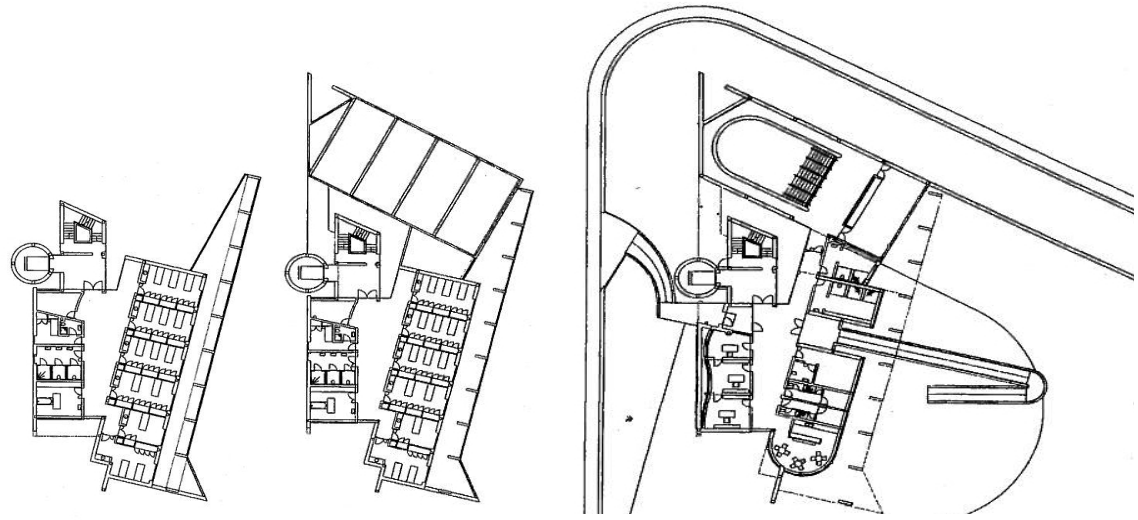
Apelando à memória das sessões públicas de rádio que ocorreram no Jardim da Carreira à volta do coreto, na década de 30, na altura em que era uma novidade, esta instalação urbana exibia também uma antena parabólica, verificável em **I 187**, que marcava o momento que se vivia. Naquele tempo nunca ninguém tinha visto TV por satélite, era a novidade tecnológica.

118 - *700 Anos Foral*, em Catálogo *Arquitectura In-Possível*, 1994, p.44.

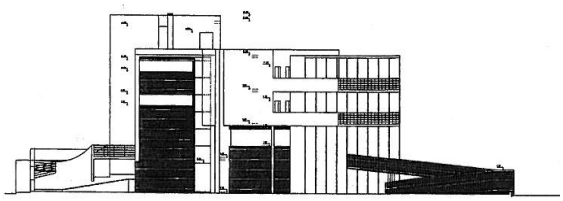
119 - De acordo com David Greene, os Archigram foram uma geração de arquitectos cujas formas e espaços que pareciam rejeitar os preceitos do Moderno, retinham, de facto, esses preceitos, considerando-os como verdadeiros. Contudo, escolheram ultrapassar a imagem "decadente" da Bauhaus que, seungo eles, era um insulto ao funcionalismo. (GREENE, *Archigram*, 1999, p. 8).

Como observadores passivos, pois apenas conhecemos a obra através das memórias fotográficas daquele evento e alguns registos de desenho, pensamos tratar-se de uma espécie de portal gráfico da cidade através do tempo que se observa de todas as perspectivas. Localizado ao fundo da avenida principal de Vila Real, a Avenida Carvalho Araújo, e sendo este objecto uma espécie de moldura que permite uma transparência perante tudo o que surge em redor, enquadrando edifícios com alguma História, que ainda hoje se preservam e envolvem toda esta estrutura.

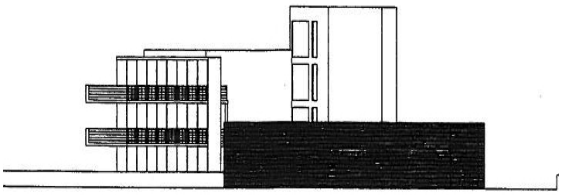
Assim, criando o observador uma espécie de circuito à volta da instalação, observa outros vários objectos que contam a História da cidade, funcionando esta obra como uma espécie de moldura, um *écran* tridimensional que espelha várias imagens, consoante os movimentos no espaço. É uma sinestesia de Arquitectura, Fotografia, História e Arte.



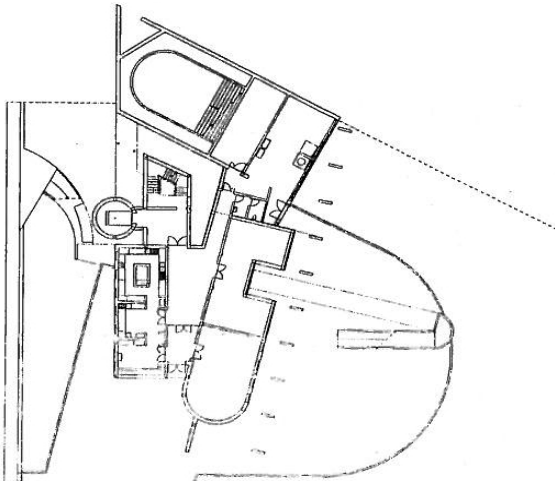
I 190, **I 191** e **I 192.** Plantas dos pisos superior, intermédio e do piso térreo, respectivamente, do edifício do *AcolhimentoTemporário dos Grandes Dependentes* ESCALA: ≈1:1 000



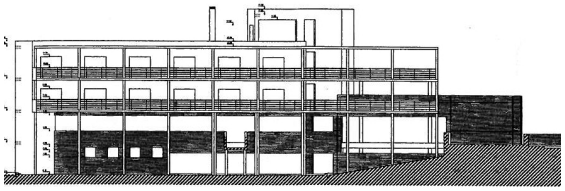
I 193. Alçado sul do edifício ESCALA: ≈1:1 000



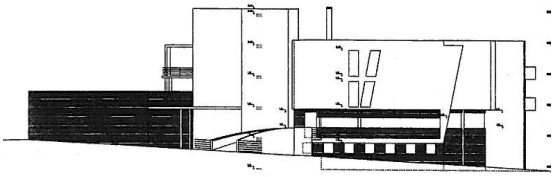
I 194. Alçado norte do edifício ESCALA: ≈1:1 000



I 195. Planta do piso subterrâneo do edifício ESCALA: ≈1:1 000



I 196. Alçado nascente do edifício ESCALA: ≈1:1 000



I 197. Alçado poente do edifício ESCALA: ≈1:1 000



I 198. Perspectiva da entrada do edifício



I 199. Perspectiva do volume dos quartos

2.1.3.4. *Acolhimento Temporário dos Grandes Dependentes* - Vila Real, 1992

Num edifício onde a motricidade é um handicap, as rampas, os elevadores e os corredores são voluntariamente estruturantes.

Os ritmos, contrastes e autonomia das formas, fazem paradoxalmente optimista este hospital difícil.[120]

O *Acolhimento Temporário dos Grandes Dependentes* (1992), da autoria de Ricardo Santelmo, é um edifício projectado para a acomodação de idosos e outras pessoas cujo estado de lesão as incapacite de uma vida independente.

Relativamente à volumetria, é uma obra fragmentada segundo um princípio funcionalista. De facto, os dois volumes mais altos, despegados do edifício, correspondem à circulação vertical, sendo o cilíndrico correspondente ao elevador; o corpo rectangular, mais comprido e regular, ao volume dos quartos; o volume norte à parte de ginásio e fisioterapia.

Para além disso, a ideia e finalidade de toda a composição advêm dessa aglutinação de funções em torno de um espaço de estar, como constatamos no desenho das plantas **I 190**, **I 191**, **I 192** e **I 195**, que promova a convivência, como uma espécie de fórum; à semelhança de uma praça medieval, espaço sobrante de vários edifícios, como a Igreja, o Palácio, procura-se uma mesma ideia de espaço de convívio para o *Acolhimento Temporário*.

A cor, aparentemente, também apoia esta estratégia funcionalista, funcionando por *zoning* – o tijolo envolve as àreas colectivas e de cariz mais público do edifício, enquanto que o betão envolve os compartimentos mais privados.

Mas esta primeira leitura é demasiado redutora perante o âmago do projecto. A ideia conceptual consiste na arrojada justaposição de duas linhas imiscíveis. A sensível base do edifício em tijolo alaranjado, que lhe serve como um embasamento, verificável em **I 198** e **I 199**, é esmagada por uma estrutura brutalista de betão e é esta, precisamente, a imagem que se pretende criar, o confronto entre duas lógicas diametralmente opostas.

Assim, no corpo alaranjado que desenha maioritariamente o piso de chegada, notável em **I 193**, **I 194**, **I 196** e **I 199**, existe uma maior sensibilidade no tratamento dos planos, na perfuração de pequenos óculos, na utilização da curva como elemento de transição entre os planos que se voltam para a rua e o plano onde surge, imponente, a rampa que suporta e mobiliza a lógica máxima de comunicação do projecto.

A rampa é o coração de todo o projecto. Implantada perante a fachada de métrica regular do

120 - *Acolhimento Temporário dos Grandes Dependentes*, em Catálogo *Arquitectura In-Possível*, 1994, p.46.



I 200. Relação dos quartos com o logradouro



I 201. Rampa de acesso a utentes com mobilidade reduzida





I 202 e **I 203.** Remate do volume dos quartos



I 204. Vista privilegiada dos quartos do edifício



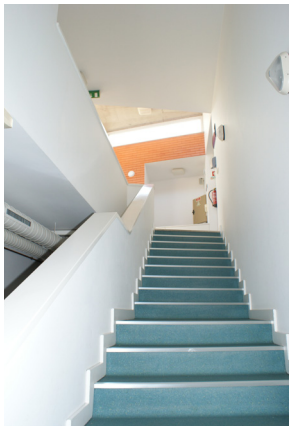


I 205 e **I 206.** Varandas dos quartos



I 207. Terraço descoberto do piso superior





I 208 e **I 209.** Temperaturas interiores distintas



I 210. Pormenor da zona da piscina interior

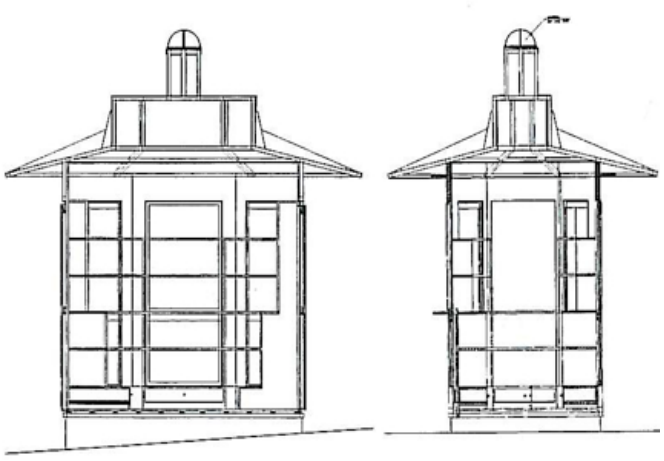
volume dos quartos, adquire uma força indescritível, como um gesto abrupto que corta toda a serenidade desse cenário repetitivo e se funde no embasamento. Mais do que pelo funcionalismo, surge como um tema de projecto, pelo empirismo simbólico a que aspira, por se destinar a um edifício onde alguns utentes têm mobilidade reduzida. Apresenta uma energia ainda superior às exageradas pilastras de betão que cobrem o embasamento de tijolo, que gozam de uma delicada ironia, pois apresentam dimensões superiores ao necessário, não podendo assumir-se inteiramente como estruturalistas, como constatamos em **I 200** e **I 201**.

Apesar da tensão assumidamente horizontal nessa fachada, de formas puras e alçado modular, não é um edifício neutral e anódino, em pano de vidro. De facto, a peça telúrica de betão que desenha as varandas tem um desfecho, um remate triangular nos varandins, que procura também uma relação com o que a envolve, como registamos em **I 202**, **I 203** e **I 204**. Esse remate triangular é perfurado por uma peça maciça de betão que suporta essa ideia estruturalista. É introduzida outra variação do tema no varandim superior, onde essa estrutura rígida é esventrada e permite a entrada de uma luz que torna a visão da paisagem ainda mais encantadora, como podemos visualizar em **I 206** e **I 207**.

Na fachada que se volta para a rua, apesar da ode ao estruturalismo pela utilização crua e rude do betão à vista e do cilindro imponente totalmente *cego*, não estamos perante uma lógica de desenho modernista da fachada. Existe um rigor no desenho da fachada, não num sentido de ordem, mas numa atenção na proporção dos vãos (ou inexistência deles), sejam eles horizontais, verticais, inclinados, repetidos ou singulares, e na proporção das abas que se projectam, oferecendo uma varanda no piso superior, que recua.

Existem algumas correspondências entre o interior e o exterior, nomeadamente na criação de ambiências. Assim, a cada volume corresponde uma atmosfera própria – o volume de circulação exibe cores mais quentes, o volume dos quartos exibe cores mais neutras, o volume de manutenção física e fisioterapia ostenta cores mais frias, como evidenciamos em **I 208**, **I 209** e **I 210**.

É um dos trabalhos de maior impacto de Ricardo Santelmo, esta massa cerâmica envolta por uma capa de betão à vista que denuncia a transição de uma fase de experimentação pós-moderna para a década de 90, em que ressurge a face abstracta do moderno.



I 211. Perfis transversal e longitudinal do *Quiosque* ESCALA: ≈1:500



I 212. Perspectiva geral do *Quiosque*



I 213. Alçado longitudinal do *Quiosque*



I 214. Vista do *Quiosque* a partir da ponte



I 215. Fotografia do *Quiosque* que mostra a cor inicial do projecto



I 216. O *Quiosque* como marco do *Cabo da Bila*

2.1.3.5. *Quiosque* - Vila Real, 1993

O quiosque para o centro histórico promete-se à tradição. Um pequeno farol urbano, cor de vermelho queimado.[121]

O desenho de um quiosque foi sempre comum na História da Arquitectura. A sua origem remonta ao séc. XIII, no Oriente, onde o *Kiosk* era considerado um pequeno pavilhão de jardim. Posteriormente, na *Bauhaus* em Dessau, em pleno período moderno, era mesmo um dos exercícios académicos do programa do curso de Arquitectura.

E, como refere o arquitecto Carlos Santelmo em conversa informal, todos os românticos e expressionistas adoram importar a cultura do Oriente, com todo o seu exostismo e mistério.

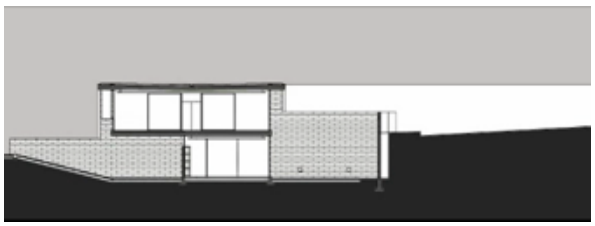
Neste dispositivo, Carlos Santelmo insiste na contextualização, sendo este objecto o expoente máximo deste conceito na obra dos Pioledo, dado que veste uma pele que o integra na envolvente. Apesar da lógica clássica, as linhas são direitas e estilizadas, como observamos nos perfis assinalados em **I 211**; a mimetização é superada pela contemporaneidade, como algo provocante, que gera controvérsia.

Deste modo, o arquitecto dá forma ao conceito pré-concebido de quiosque, havendo numa primeira abordagem algum empirismo *kitsch*. Mas, se pensarmos no objectivo do produto final como dispositivo urbano, ele surge como um símbolo que pontua a mais importante rua comercial da década, a Rua Direita, responsável pelo crescimento e consolidação da cidade de Vila Real, a partir da Vila Velha, num espaço que encenava o desfecho da parte consolidada da cidade, o chamado *Cabo da Bila*, como aferimos de **I 212** a **I 216**. A Rua Direita era o centro dos finais de tarde semanais e das manhãs de sábado do cidadão comum vilarealense, que se movimentava desde a pastelaria Gomes até ao largo Almeida Garrett (onde se encontra o Quiosque), percorrendo todo um espaço povoado de comércio para todos os gostos.

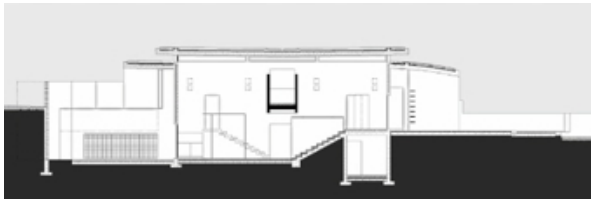
Segundo esta premissa, a sua imagem é exaltada e ampliada num gesto *pop* - a cor vermelho rosada, apresentada em **I 215**, que se sobrepõe aos edifícios graníticos que desenham o pano de fundo, funciona como uma metamorfose que transfigura o pequeno quiosque num marco.

Findo o período do pós-modernismo, ele foi pintado de verde, perdendo algum do seu valor dissonante na paisagem; mas a cidade cresceu, e ele deixou de ser um marco, tendo-se tornado apenas um pequeno elemento no remate de uma rua esvaziada pelo tempo e pelos novos centros comerciais.

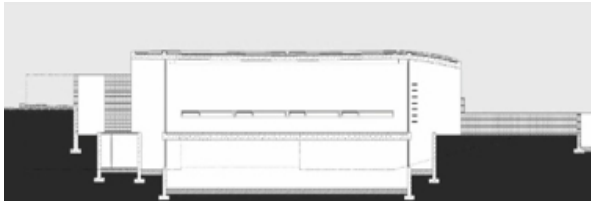
121 - *Quiosque*, em Catálogo *Arquitectura In-Possível*, 1994, p.52.



I 217. Alçado das traseiras do escritório ESCALA: ≈1:500



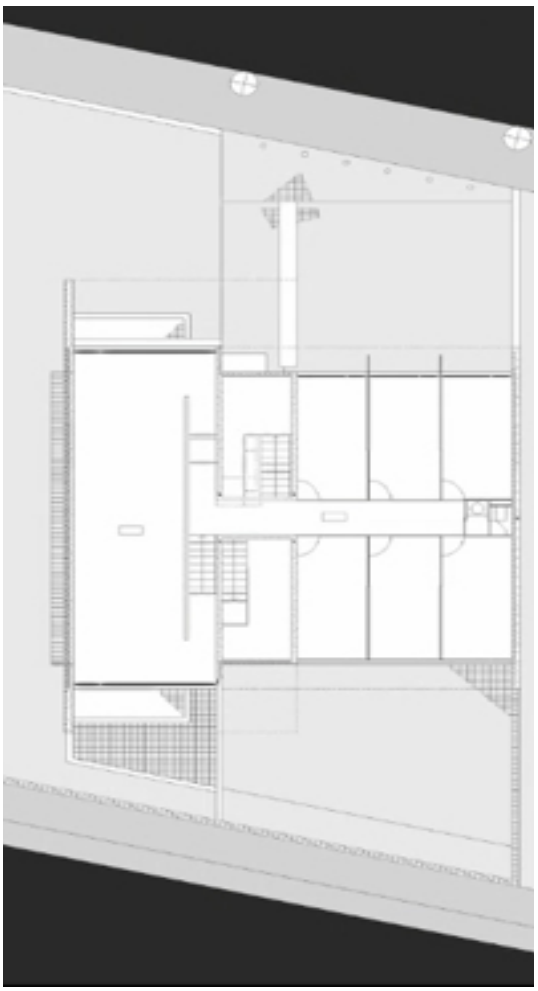
I 218. Perfil transversal do escritório ESCALA: ≈1:500



I 219. Perfil transversal do escritório ESCALA: ≈1:500



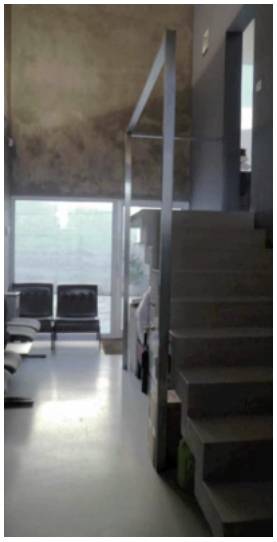
I 220. Alçado principal do escritório ESCALA: ≈1:500



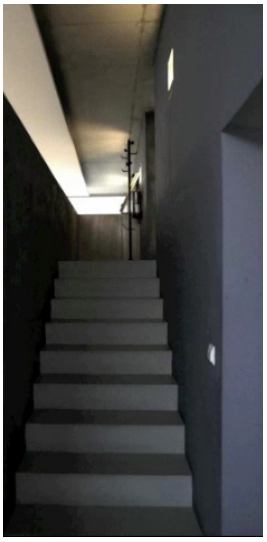
I 221. Planta do piso principal ESCALA: ≈1:250

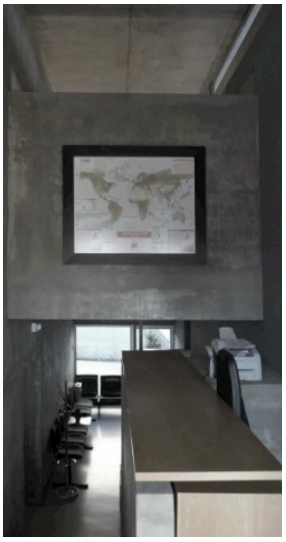


I 222. Modelo tridimensional do projecto









I 223, **I 224**, **I 225** e **I 226.** Pormenores do interior da *Sede dos Arquitectos Pioledo*

2.1.4. Edifícios recentes

2.1.4.1. *Sede dos Arquitectos Pioledo* - Vila Real, 2000

O edifício projectado por Carlos Santelmo para a *Sede dos Arquitectos Pioledo* introduz uma ruptura com o período experimental áureo do atelier; o novo milénio gerou uma nova linha de pensamento. Assim, é revelada uma maior preocupação com o espaço, a luz, a economia do desenho, a verdade dos materiais, havendo um retorno à ética funcionalista e à tipologia da caixa perfurada por amplos panos de vidro que exibe um invólucro homogéneo, uma sensação de serenidade, em detrimento da energia táctil dos edifícios criados desde o início da década de 80 até meados da década de 90.

O desenho da planta é de matriz axial, como vemos em **I 221**, apresentando algumas variações no posicionamento das escadas que encontram, neste projecto, o principal tema, pois todas elas procuram o seu desenho, a sua identidade pela forma como se configura o espaço em torno delas, e introduzem pequenas dissonâncias na estrutura estática do edifício.

O desenho do interior, capturado em **I 223**, **I 224**, **I 225** e **I 226**, é de matriz purista em termos de linguagem: planos opacos e planos transparentes de caixilharias ligeiras, bancos e estantes de madeira e corrimões de *inox* conformam o espaço, oferecem-se à luminosidade captada em diversos pontos e emitem um equilíbrio e uma sensação de bem-estar. A discrição cromática, a sobriedade dos materiais e a intensa luminosidade permitem o *jogo dos volumes sob a luz*.

O edifício desdobra-se, aparentemente, em duas caixas, como verificamos no modelo tridimensional **I 222**, apesar da planta elementar, o que é conseguido através da manipulação do pé-direito num momento onde o edifício se salienta do corpo principal, tanto no alçado da entrada, representado em **I 220**, como na fachada oposta, representada em **I 206**; estes dois volumes encerram em si a correcta correspondência funcional.

O objecto não é autista; a relação que ele tece com o meio é também cuidadosa, e para além da rampa de acesso ao edifício que manifesta alguma força expressiva, o exterior divide-se em diversos espaços de teor mais ou menos privado que, para lá da funcionalidade, ajudam à definição da própria obra, como observamos em **I 232** e **I 234**.

O corpo principal que avança, que se aproxima do espaço público, e nos acolhe, corresponde ao volume colectivo, destinado ao atendimento de clientes e momentos de pausa no trabalho; o volume principal, que se situa no plano seguinte mas que se destaca pela altura e métrica da fachada, mostra os escritórios nos grandes planos de vidro e resguarda arquivos e outros núcleos de carácter privado, no piso inferior.

A ausência de temas e linguagens tem o ensejo de espelhar uma independência intelectual. Aqui, as ideias são livres; em cada sala, o arquitecto seleccionará a matriz que lhe convier, dado o grau de pureza que o espaço demonstra que, ao não transparecer um gosto pessoal, permite uma subjectividade de critérios.



I 227. Vista da entrada do edifício



I 228. Perspectiva geral da entrada



I 229. Perspectiva geral da fachada traseira



I 230. Fachada lateral do edifício



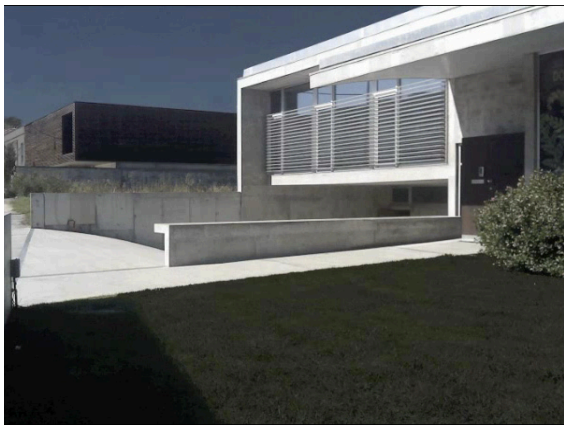
I 231. Relação entre duas escadarias interiores



I 232. Vista geral dos pátios da traseira



I 233. Pormenor de lanternim horizonal



I 234. Vista do jardim de entrada

O arquitecto desenha uma pausa, um descanso, traz-nos uma arquitectura neutra, sem impressões digitais, uma espécie de *estúdio universal*, cuja única preocupação conceptual é a natureza do objecto arquitectónico. Apesar de tudo, o objecto manifesta-se sensível à topografia do lugar, mas, ao contrário das outras fases de *os Pioledo*, abstém-se do vibrante léxico de referências, das fábulas narrativas, das exaltações *pop* e do uso de ornamentos; coloca-nos perante uma perspectiva mais abstractizante da Arquitectura, que nos permite respirar fundo.

Carlos Santelmo refere, em momento de conversa, que a utilização da escada neocorbusiana garante permeabilidade e que o teor de percursos labirínticos que demonstram alguma teatralidade continuam a conter signos, mas justapostos por uma atitude de maior maturidade.

Após ter estado sujeito a um laboratório incessante de experiências e apropriações, o objecto arquitectónico pode, finalmente, repousar.



I 235. Perspectiva do acesso ao edifício



I 236. Intersecção dos dois braços/volumes



I 237. Vista do interior para o exterior, para o Rio Douro



I 238. Pespectiva que mostra o topo norte de um dos corpos



I 239. *Hotel Cabrestante*, de António Marques Miguel, 1986



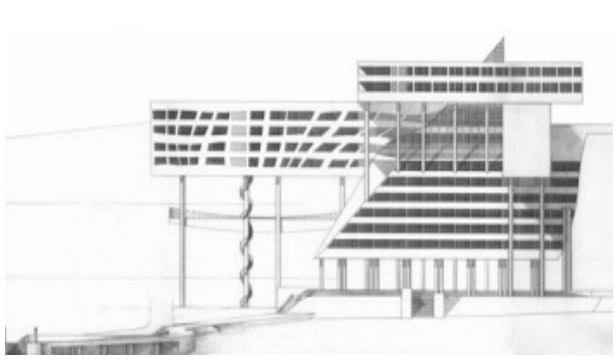
I 240. Átrio de ligação entre os dois corpos



I 241. Rampa de entrada no edifício



I 242. Vista frontal do *Hotel Cabrestante*



I 243. Vista de perfil do *Hotel Cabrestante*, onde se evidencia a semelhança com o *IND*

ESCALA: ≈1:1 500

2.1.4.2. *Instituto da Navegabilidade do Douro* - Régua, 2001

O IND, nesta fragilidade intempestiva, é mais um instante que uma continuidade doce para a borda de água. Um instante que se monumentaliza, por ser memorável, por ressoar. Único, na travessia do Douro novo.[122]

Num terreno com exposição predominante norte-sul, numa íngreme vertente que culmina na marginal do Douro, localiza-se este edifício-objecto, desenhado por Albino Teixeira, que permite uma deslumbrante vista panorâmica desde a curva no Moledo, a poente, até à nova ponte da A24, a nascente.

A volumetria é de matriz formal bastante clara. Dois braços telúricos e transparentes interceptam-se, pousando um sobre o outro, assentes numa base de *pilotis* que o elevam imponentemente da encosta, contribuindo para a relação visual com a paisagem natural do vale do Douro. Note-se esta imagem em **I 236**.

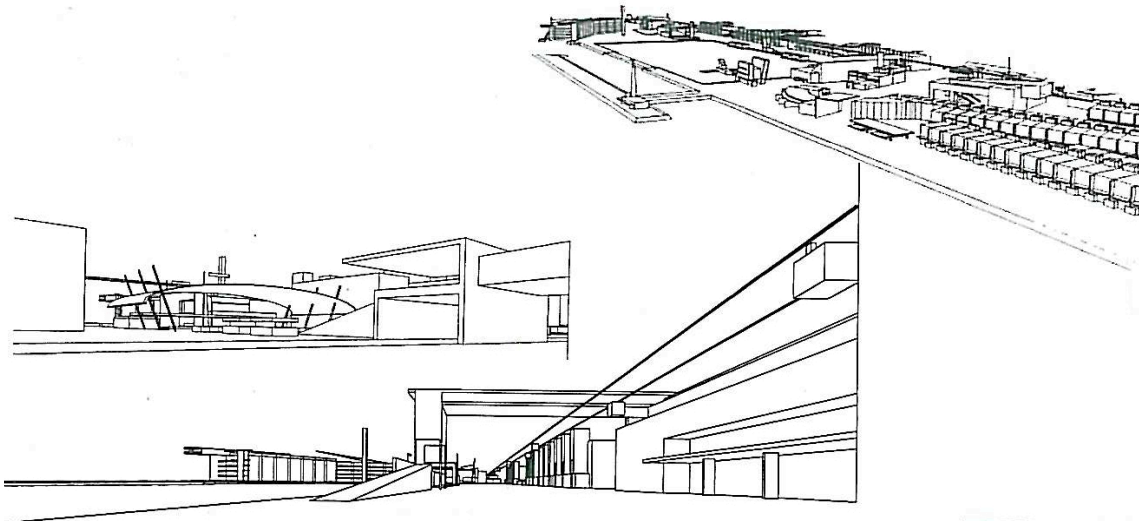
Assumem-se com violência sobre a paisagem numa atitude de *marketing* que procura uma nova paisagem para a travessia do Douro novo, com um teor heróico subjacente, contrariando o recorte de traseiras que constitui o tecido urbano pela longa e sinuosa marginal. Não o heroísmo mitológico de Homero ou Virgílio, mas a expressão de um tema do quotidiano, o turismo, exaltado segundo uma estratégia *pop*.

Assim, à semelhança do *Hotel Cabrestante*, de António Marques Miguel (1986), exposto em **I 239**, **I 242** e **I 243**, os pilares que apoiam os braços têm dimensões gigantescas e pontuam mais do que sustentam, citando o exagero, contrariamente aos *pilotis* corbusianos que assumem delicadamente a função estrutural. Apesar da linguagem limpa, clara, notável em **I 235** e **I 238**, não estamos perante uma *Villa Savoye* erguida sob *pilotis*, mas sim perante uma peça expressionista que procura montar uma experiência objectual desligada da severidade compositiva do Modernismo, onde um gesto extravagante perturba a aparente ataraxia corbusiana.

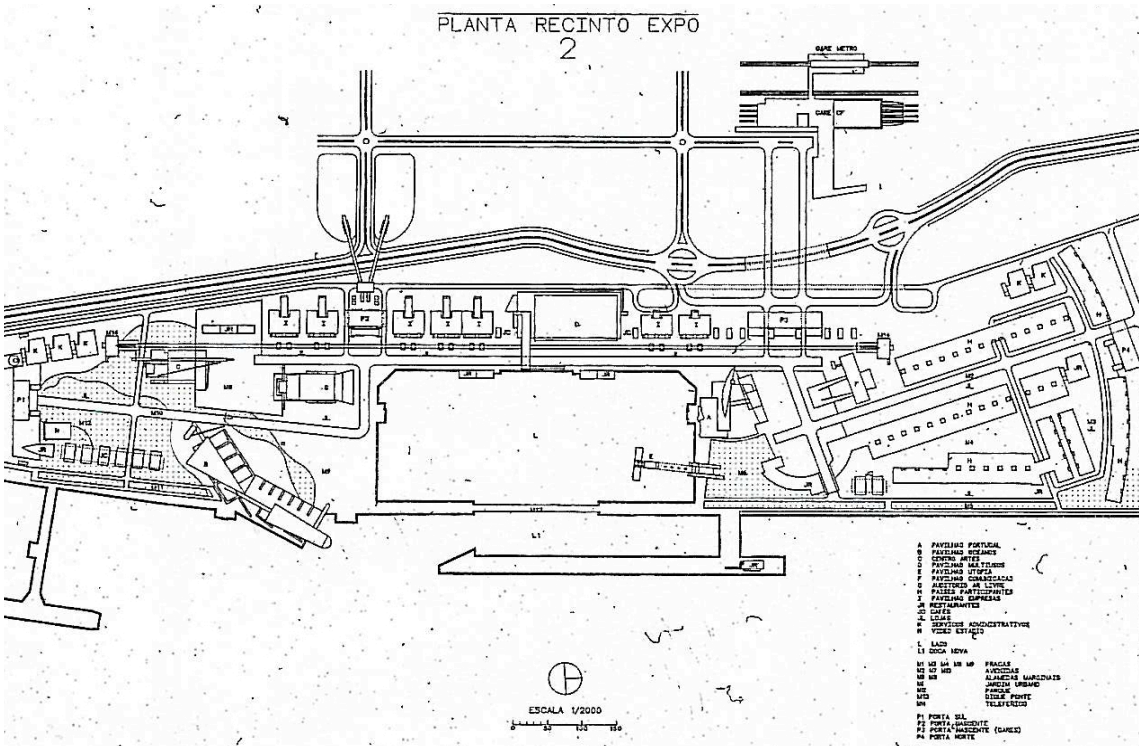
O desdobramento em dois volumes não é intencional, pois que o conjunto edificado encerra em si dois agrupamentos funcionais distintos. O corpo situado a Sul, a uma cota inferior, integra as áreas administrativas e, no momento mais a nascente do volume, a sala polivalente que se debruça sobre a cidade da Régua e o Douro, com um óculo que emoldura uma sublime paisagem idílica, avistável em **I 236**. O corpo que se estende para norte, comporta a gestão financeira, as áreas de comércio e fecha-se sobre a cidade banal, a norte.

Estes dois corpos são unidos por uma monumental e nostálgica escadaria, capturada em **I 240**, que emerge desde o exterior, perfura e interliga os três pisos do edifício e se encontra numa zona com um pé-direito enormíssimo que transforma a experiência do acesso através dela num momento de fruição imediata, que se pretende tornar dinâmica; neste ponto, introduz-se uma duplicidade na noção de tempo.

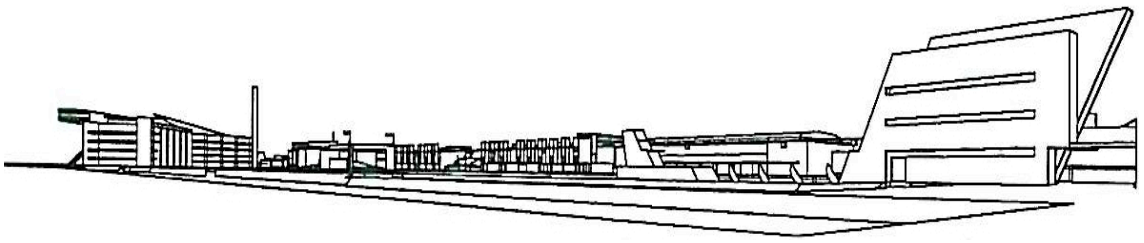
122 - BELÉM LIMA, *Frágil e Intempestivo*, Fevereiro de 2003, p.44.



I 244. Modelos tridimensionais do projecto para o recinto da *Expo'98*



I 245. Planta do projecto para o recinto da *Expo'98* ESCALA: ≈1:2 500



I 246. Perspectiva tridimensional do projecto para o recinto da *Expo'98*

2.2. Os Arquitectos Pioledo como estrategas urbanos

Atentámos já na diversidade tipológica do repertório do *atelier Pioledo*. Mas, para além da pluralidade de *tipos* de edifícios que executam, estes arquitectos revelam-nos também uma faceta de atenção aos problemas do *urbano* e uma sensibilidade na construção da *paisagem*. Assim, se os restantes projectos passam por edificado, espaço público e sua qualificação, outros têm fundamentos na estruturação urbana, considerando-se oportuno referir, primeiramente, o *Concurso para a Expo'98*, que lida com outro tipo de trabalho, o arranjo de uma malha e, apesar de não ter sido executado, permite igualmente validar esta condição.

2.2.1. *Concurso para a Expo'98* - Lisboa, 1992 (projecto não executado)

A ideologia da Expo (os Oceanos, um património para o futuro) e as políticas que sugere (...) fazem a sensibilidade que se filtra no desenho urbano, à procura de ambientes e artifícios memoráveis. Do Norte, uma textura urbana tradicional (...) afunda-se/atreve-se/seduz pela água no Pavilhão da Utopia. Do Sul, um envolvente parque de vegetação e sombras deixa-se disputar pelo perfil do Pavilhão dos Oceanos.

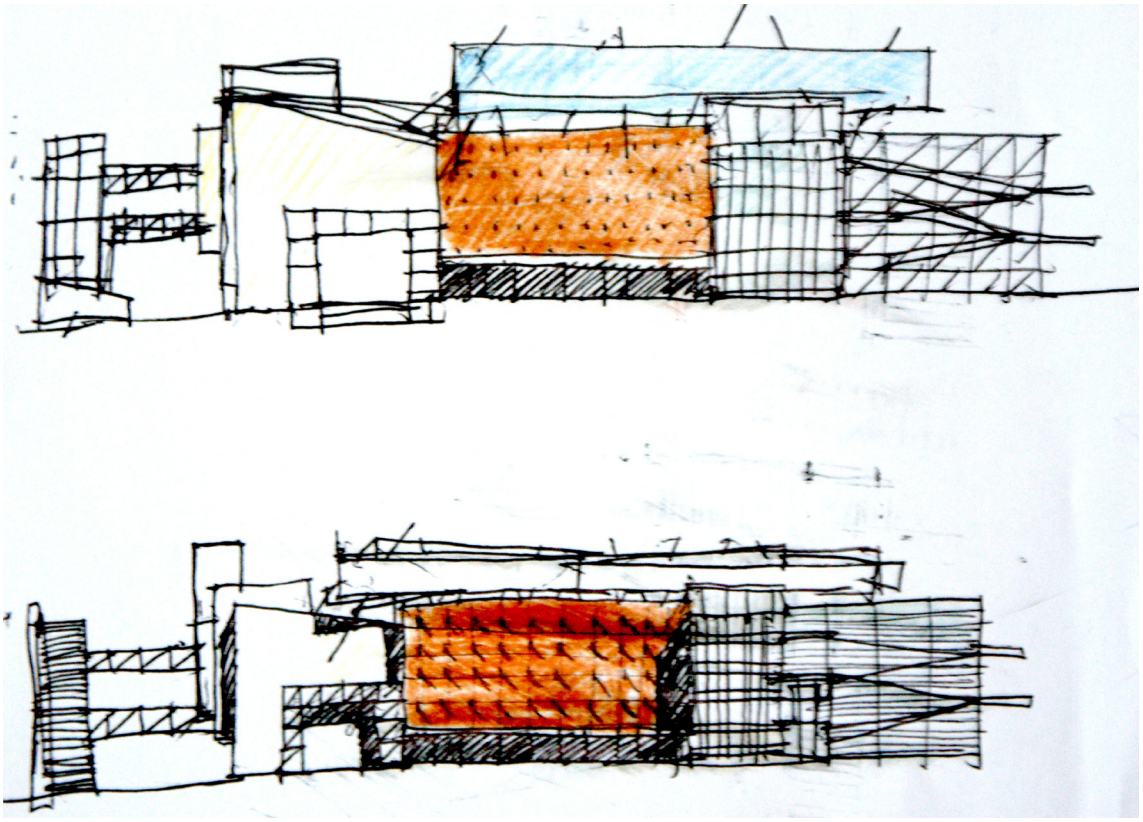
Empresas olham a Doca, perfilam-se na avenida que une aqueles dois pólos, ligando a várias velocidades o Pavilhão das Comunicações ao Centro das Artes. A procura da Expo a pé, faz-se sobre a alameda que penetra a porta principal e se detém cerimonialmente no Fórum do Pavilhão de Portugal.[123]

O desenho de um pedaço largo de cidade a revitalizar, como o do recinto para a Expo'98, situa-se entre o desenho de edifício e de estrutura urbana. Trata-se de uma gestão complexa de várias escalas, apesar de a Expo'98 ter um carácter semi-efémero, na medida em que teria a duração de um ano. Não obstante, havia como premissa a ideia de fazer perdurar uma estrutura urbana que revitalizasse toda a área, sendo importante esta dicotomia estrutura fixa *vs*. estrutura amovível, um plano duradouro por um lado, flexível por outro.

Deste modo, os *Pioledo* procuraram estabelecer uma matriz que ficasse para lá da Expo'98, como podemos observar na planta **I 245**, de modo a que não se repetissem os erros da Expo'92, mas ao mesmo tempo pensaram estruturas temporárias, de feiras, que pousam sem comprometer a definição da matriz.

Apesar de o programa ser de matriz bem definida, o gesto de avanço para além dos parâmetros rígidos do Movimento Moderno pressupõe que as formas e volumetrias não resultem apenas do diagrama funcional, mas se apoderem dele como premissa e deturpem o seu valor puritano na criação de uma imagem ficcional. Deste modo, para além de uma geometria de funções, atende-se a um discurso de maior sensibilidade, que funcione como um animismo que contagie todas as peças que articulam esta estrutura.

123 - *Concurso para a Expo'98*, em Catálogo *Arquitectura In-Possível*, 1994, p.58.



I 247. Esquiços para um dos pavilhões da *Expo'98*, de Carlos Santelmo

Assim, numa espécie de culto ao oceano, centro e principal tema da composição, os edifícios principais, os pavilhões de carácter excepcional avançam e aproximam-se desse pedaço do mar que contamina o espaço e todos os elementos construídos procuram uma espécie de colonização em torno desse centro gravítico, sendo cada peça desenhada no pressuposto de manifestar uma relação pessoal e personalizada com ele; o *Pavilhão da Utopia* debruça-se sobre ele, o *Pavilhão dos Oceanos* afasta-se, criando um amplo espaço de estar entre a peça arquitectónica e o elemento semi-natural.

Para além da relação com o mar, estes volumes procuram uma relação entre si. O *Auditório* ao ar livre, no lado sul, parece ampliar o seu campo de visão sobre o *Pavilhão de Portugal* e o *Pavilhão dos Oceanos* parece esconder-se, tímido, ao avanço exaltado do *Pavilhão da Utopia* em relação aos outros edifícios do lado Norte.

Consequentemente, procura-se um desenho de percurso desde as entradas no recinto até ao mar que valorize o carácter lúdico de toda esta estrutura e permita, através de avenidas, alamedas, pequenos jardins, introduzir momentos de pausa e constituir áreas de estar. Até uma linha de teleférico é pensada para o usufruto de toda a experiência arquitectónica, bem como da sublime paisagem que a envolve.

Entre o lado norte e o lado sul desenha-se a avenida por excelência, num eixo entre o *Pavilhão de Comunicações* e o *Centro das Artes*, definida por uma linha modulada de edifícios empresariais, dos quais se destaca, a eixo, o pavilhão multi-usos, ladeado do lado oposto pelo mar.

A relação que toda a estrutura procura com o oceano é também visível na construção de um pontão artificial como uma pequena península sobre a imensidão do azul, onde se localizaria a área da restauração. O valor heróico em toda esta estrutura não é atribuído ao edifício-objecto, mas à estrutura epicêntrica que decorre de um princípio legitimizador de todo o discurso arquitectónico e que transparece a ideia central da *Expo*, os oceanos, atribuindo-lhes uma simbologia quase divina.

Apesar de toda esta concepção do espaço a uma larga escala, a ideia não se fica apenas pela estruturação global do recinto. Alguns esquiços de apontamentos, de ideias, são elaborados para uma definição dos Pavilhões, como podemos observar em **I 247**.

Para além das peças desenhadas (plantas e perfis), preocupam-se com a inclusão das perspectivas ou de leituras em voo de pássaro a partir de axonometrias, como vemos em **I 244** e **I 245**. E, tal como descrevem na Memória Descritiva, é um espaço urbano para ser vivenciado e experienciado a várias velocidades e a pé. Esta característica valida a condição de que o espaço urbano, em *os Pioledo*, é pensado em função do Homem, mas também da ideia de um Homem casado com a máquina.

Descendentes do pensamento sobre o urbano exposto nas reuniões do *Team X*, apontam uma sensibilidade perante as questões à escala da cidade, não deixando que seja uma estrutura fria, vazia, sem alma.



I 248. *Carta Militar* representativa da cidade de Vila Real, de 1982 ESCALA 1:25 000

2.2.2. Construção de cenários urbanos em Vila Real

A meio do vale do Corgo, na sua vertente direita, encontra-se a alma ansiosa do belo, um dos mais impressionantes canteiros da Terra Portuguesa – Vila Real.

Ergue-se em arrogâncias de promontório, na junção daquele rio com o Cabril, uma extensa colina, sempre cingida pelas duas sinuosas linhas de água, até se confundir, elevada, nos supedâneos da Serra do Alvão.

É "sôbre" esta colina graciosa, bordada de mil recortes vindos do alvéolo dos rios por entre afloramentos de granito, que assenta a donairosa Princesa de Trás-os-Montes.(...) Na categoria de Vila foi das melhores de Portugal, e é por isso que o povo ainda hoje diz nos seus cantares:

"Das cidades é o Porto/Das vilas, Vila Real…" [124]

Esta transcrição é uma descrição elaborada num antigo jornal vila-realense, *A Hora*, em 1930, daquilo que um dia foi a cidade de Vila Real, enaltecendo a sua identidade, que hoje se perdeu.

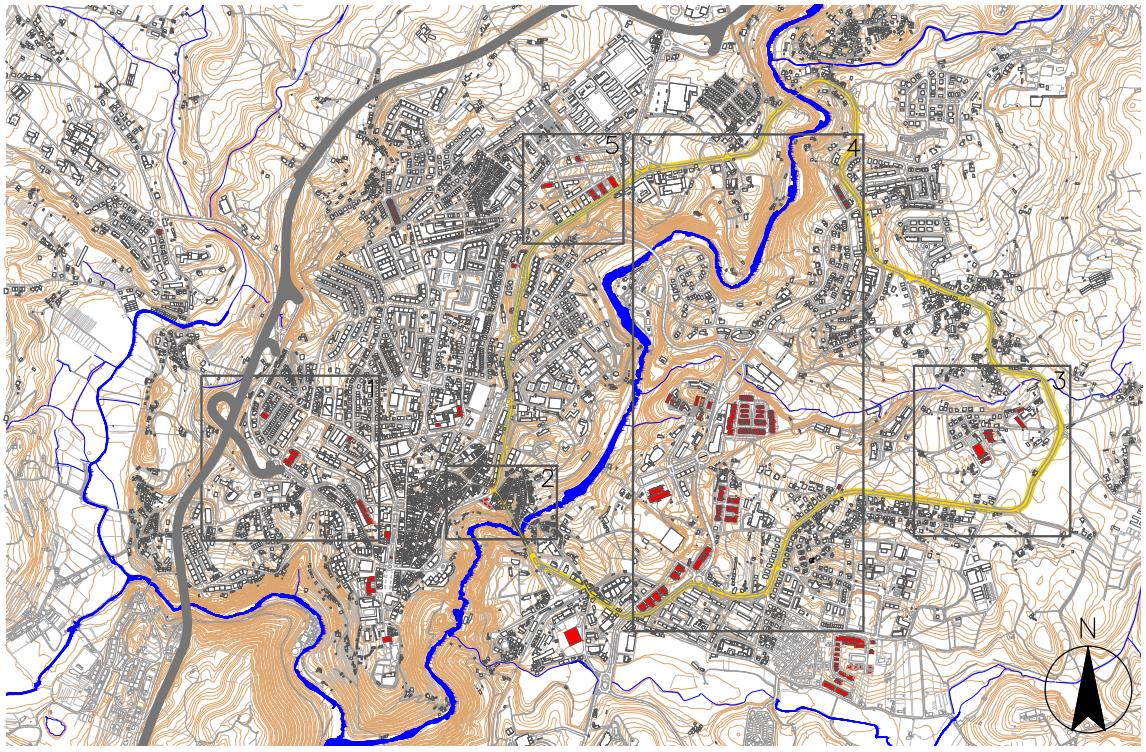
Os grandes problemas urbanos surgiram a partir dos anos 70, quando se verificou uma grande transformação urbana, inaugurando-se uma euforia construtiva de grandes blocos de apartamentos, edifícios de ruptura, de cores puristas e um crescimento desenfreado e caótico da cidade. Exceptuando o património natural que a acolhe e enriquece do ponto de vista paisagístico, não eram mais os edifícios notáveis que sobressaíam em Vila Real, mas sim um conjunto de edifícios de grande altura que se foram implantando no território sem qualquer tipo de regra, controlo ou mesmo lógica urbana, tomando proporções ainda mais dramáticas na década de 80, em que se assiste a uma verdadeira explosão territorial que multiplica por três a cidade que demorou seiscentos anos a consolidar. Esta desordem é notável em **I 248**, que demonstra, em cheios e vazios, o edificado da cidade.

Consequentemente, a cidade deixa de ser uma forma urbana estável e dá lugar a um confronto entre tipologias e escalas, sem preocupação pelo seu enquadramento ou diálogo com o espaço público, que também perde totalmente a sua caracterização, pois surgem as meras estradas asfaltadas de circulação automóvel, ao invés de novas ruas pensadas para o usufruto do peão.

Embora prevaleça uma preocupação pelo sistema de espaços colectivos (sobretudo rodoviários) e pela implantação de novos equipamentos, continua a não existir, por esta data, uma política geral de ordenamento e planeamento. Assim, o resultado é feito do somatório de pequenas intervenções casuísticas, sem uma lógica globalizante, um processo de urbanização fragmentado, como podemos observar em **I 248**. Em 1989, escrevia Ricardo Magalhães:

A sua actual paisagem é o resultado cumulativo de acções e reacções. De uma sucessão de iniciati-

124 - ANÓNIMO, *A Cidade de Vila Real* , 1930.



I 249. Marcação dos cenários urbanos desenvolvidos pelos *Arquitectos Pioledo* e a sua relação com a topografia

vas. (...) De incompreensões entre decisores, técnicos e cidadãos. Em síntese, a justaposição de um conjunto vasto de experiências. (…) a imagem actual da cidade é a de um mosaico sem uma ordem perceptível. Um álbum onde faltam fotografias e algumas estão "fora do sítio".[125]

Deste modo, elencámos para este tema cinco cenários díspares, embora todos permitam validar esta condição urbana que procuramos atribuir aos *Arquitectos Pioledo*. Todos os objectos de análise encontram-se assinalados em **I 249** e constituem, ordenadamente:

1 - A estratégia de marcação territorial das *Portas da Cidade*, onde se visa a construção de um cenário visual de recepção a quem desce o IP4, vindo do Porto;

2 - O desenho da rótula que resulta da chegada da ponte que atravessa o Corgo e engata na Avenida Marginal, e a relação deste nó com a cidade antiga;

3 - A expansão para Mateus, pendurada também no circuito, através do núcleo de edifícios que potenciaram o crescimento desta freguesia;

4 - Um novo centro, configurado e delimitado pelo Circuito de Vila Real;

5 - O Entroncamento, uma área pendurada na Recta das Boxes do Grande Circuito de Vila Real e que resolve uma forte transição de cotas, entre a zona da Nossa Senhora da Conceição e a descida para o caudal do Corgo, funcionando como uma bancada de boas vistas voltada a nascente e que visualmente controla toda a zona nova da cidade, tendo como pano de fundo a Serra do Alvão.

Note-se que todos eles dependem do Circuito de Vila Real (ou por pertencerem ao centro deste, ou por pertencerem ao seu perímetro), à excepção do Cenário 1, *Portas da Cidade*, que dá resposta à antiga estrada Nacional e ao actual IP4.

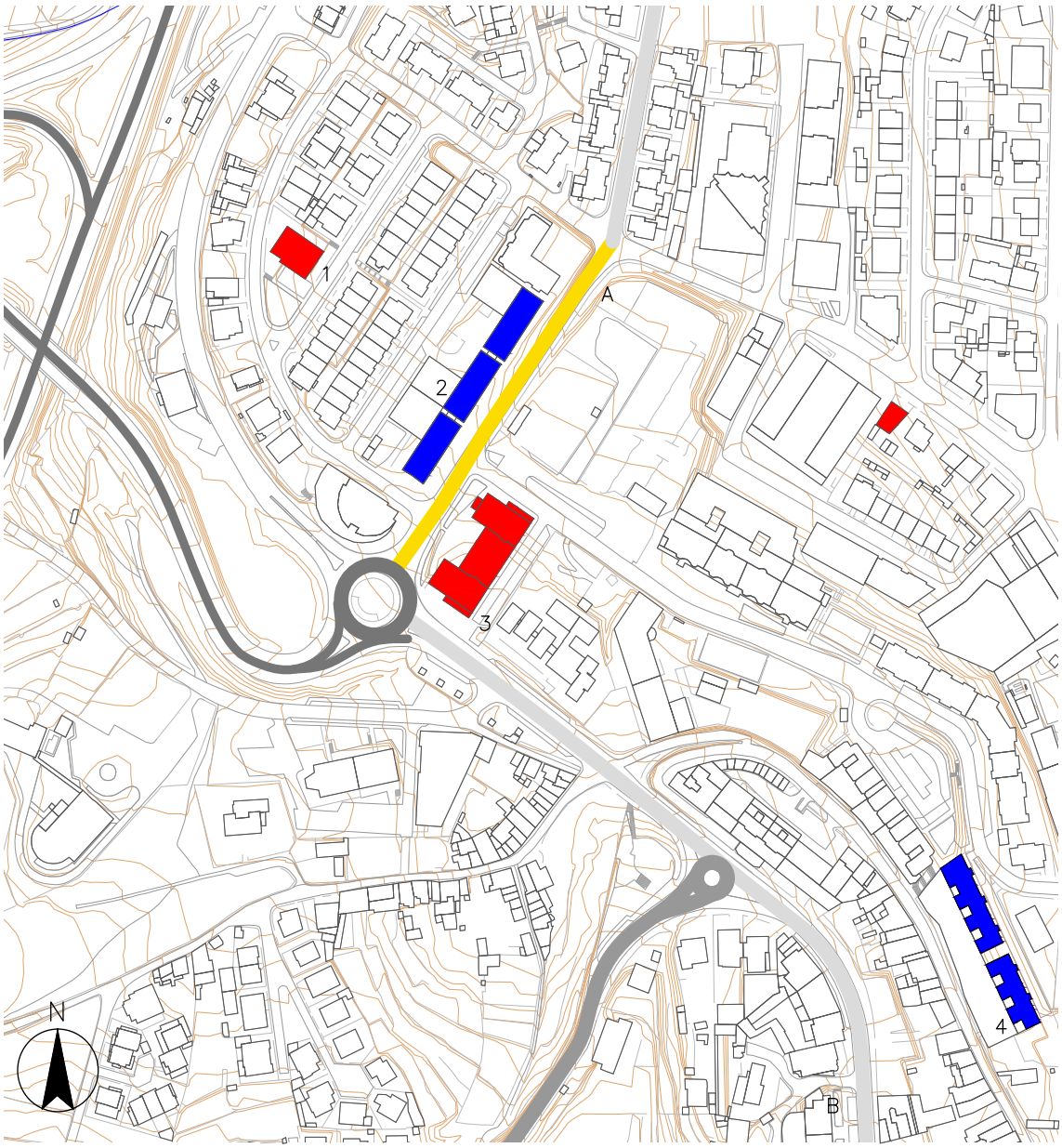
125 - MAGALHÃES, *Capítulo 1 Ordenamento, Vila Real 700 Anos Depois*, 1989, p.17.



I 250. Vista dos edifícios de M.Graça Dias do IP4



I 251. Vista do conjunto de edifícios do IP4



IP4

Ligação com Parada de Cunhos

Eixos viários principais da estrutura urbana

Obras dos *Arquitectos Pioledo*

Obras não pertencentes aos *Arquitectos Pioledo*

Avenida Cidade de Orense

1 - *Edifício Norcep*
2 - Edifícios de M. Graça Dias
3 - *Edifício Djalme*
4 - Edifícios de Vítor Neves

Eixos viários principais:
A - Avenida Cidade de Orense
B - Rua Miguel Torga

ESCALA 1:2 500

I 252. Análise gráfica do Cenário 1: *Portas da Cidade*

2.2.2.1. *Portas da Cidade*: marcação de uma entrada para o acesso à cidade via IP4

Na revisão da década de 70 do *Anteplano Geral de Urbanização de Vila Real*, surge uma grande área a urbanizar, a poente da cidade, na zona da Quinta do Seixo/Quinchosos, e também em Almodena. Os grandes objectivos eram promover uma imagem de entrada na cidade pela rotunda de ligação com a Estrada Nacional para o Porto (actual IP4) e uma ligação mais directa a outras partes da cidade, logo o terreno onde vão ser implantados estes edifícios é de matriz muito importante para a estrutura de Vila Real.

O Itinerário Principal 4 (IP4) desenvolve-se numa direcção sudoeste-nordeste e passa dos lados poente e norte da cidade. Apresenta três nós de ligação à cidade, a sudoeste, a oeste e a norte. A entrada a sudoeste é a entrada por excelência para quem deseja visitar o centro da cidade, sendo as outras duas para acesso às zonas mais recentes da expansão daquela.

É precisamente esta, a entrada sudoeste, que está em análise, em **I 252**. Este acesso à cidade liga-se com dois eixos muito importantes – a Avenida Cidade de Orense, que permite o rápido acesso à cota alta da cidade, a zona de Nossa Senhora da Conceição, e a Rua Miguel Torga, que desemboca ao fundo da Avenida Carvalho Araújo, numa rotunda que também efectua a transição para a Avenida Marginal.

Assim, surge, neste ponto fulcral da estrutura urbana, imponente e bélico, dado que a sua própria volumetria lhe adiciona um valor de referência, o *Edifício Djalme*, da autoria de Ricardo Santelmo. Conjuntamente com o *Edifício Norcep*, de António Lima, o edifício de tonalidade branca situado na Rua A Voz de Trás-os-Montes, de Vítor Neves, e outros que emolduram a ala poente da Avenida Cidade de Orense, da autoria de M. Graça Dias, são actores de uma estratégia de desenho de uma espécie de *portas da cidade*, que surgem nas imediações deste nó de acesso à cidade, pelo IP4 e visam construir este cenário de chegada à cidade, visível em **I 250** e **I 251**.

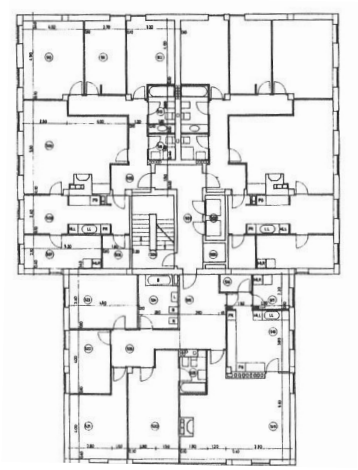
O *Edifício Djalme* é um edifício híbrido pois corresponde a uma peça que reúne as funções de habitação e comercial; além disso, coloca a geometria nua e crua ao serviço do projecto, pelo que a linguagem remete para o campo do racionalismo e, ao mesmo tempo, exibe atributos pertencentes ao Pós-moderno.

No Catálogo *Arquitectura In-possível*, faz-se uma breve observação do edifício:

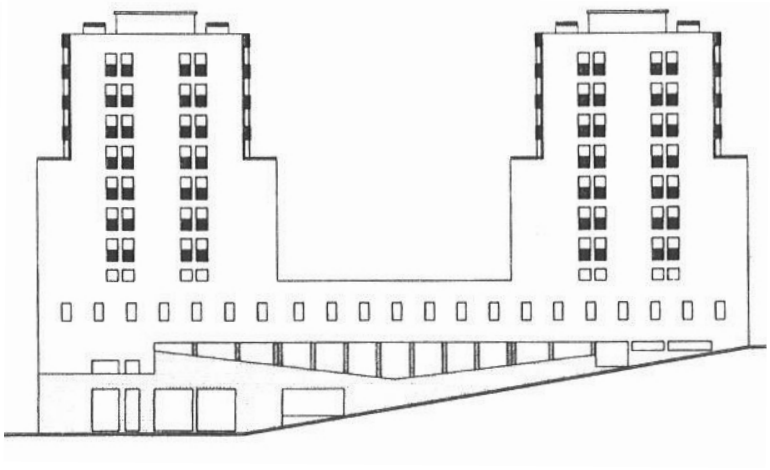
Edifício misto de mercado à ilharga da nova entrada/saída de Vila Real para o IP4. A base comercial une as duas torres, figurando uma plataforma e galeria elevadas, diferenciadas pelo revestimento cerâmico.[126]

A implantação do edifício é articulada e sensível, mas severa. Num olhar desatento, emerge uma linguagem de volumes puros de referência bauhausiana, unidos por uma galeria comercial e de distribuição de referência modernista. No entanto, está carregado de elementos formais da *civilidade urbana* que permitem sair deste panorama neutro: o desenho da praceta a nível do rés-do-chão, a entrada atípica para a

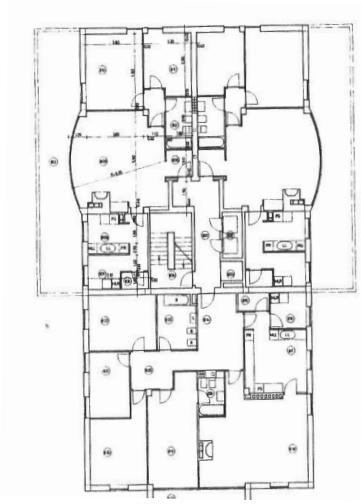
126 - *Edifício Djalme*, em Catálogo *Arquitectura In-Possível*, 1994, p.62



I 253. Planta dos pisos 2, 3 e 4 das torres do *Edifício Djalme* ESCALA ≈1:500



I 254. Alçado nascente do *Edifício Djalme* ESCALA: ≈1:500



I 255. Planta dos pisos 6, 7 e 8 das torres do *Edifício Djalme* ESCALA ≈1:500



I 256. Alçado poente do *Edfício Djalme* ESCALA: ≈1:500



I 257. Vista geral sobre os elementos que compõem o edifício



I 258. Vista sobre o alçado nascente do *Edifício Djalme*



I 259. Vista sobre a torre sul do *Edifício Djalme*

galeria comercial no segundo nível; a própria cor dos pilares, do embasamento e a grafia do volume.

Para além disso, em vez do bloco neutral, modulado e serial, a estrutura é marcada por dois torreões de remate, notáveis em **I 254** e **I 256**, onde os gavetos regressam como elementos urbanos marcantes. Para além disso, é visível uma variação dos elementos que compõem a fachada, com jogos cromáticos e aberturas de vãos diferentes, algumas saliências que emergem do corpo principal, planos curvilíneos e inclinados; enfim, é introduzida uma série de complexidades cujo ligante é a linguagem moderna. Estamos, neste ponto, perante um *funcionalismo mais rico*, para retomar a expressão com que A. Van Eyck sintetizou a demanda do *Team X*.

Tome-se, como exemplo, a galeria que aponta um desdobramento vertical da rua, apoiada nas temáticas de *streets in the air*, uma das estratégias urbanas ensaiadas em *Urban Structuring*[127], por Alice e Peter Smithson, dois dos elementos dos *Team X*.

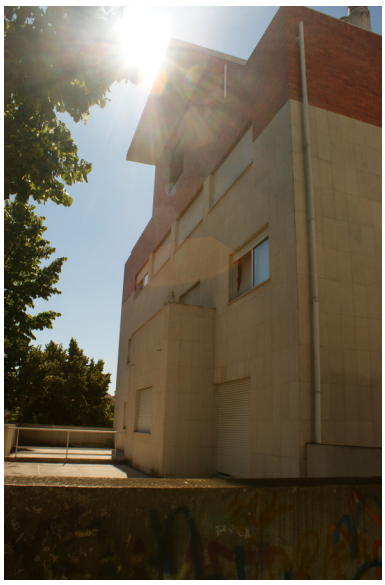
Este modelo delineava a cidade como um objecto compacto que continha *malhas de ruas no ar*, de múltiplos níveis, representando a complexidade da sociedade, ou seja, ruas aéreas ligando escritórios, apartamentos, lojas, garagens de modo livre, e um emaranhado de ruas horizontais espalhando-se pela cidade onde a circulação vertical – dos edifícios – possibilita a troca para outros níveis de ruas ou o seu destino final. As ruas aéreas não são tratadas apenas como espaços de percurso, mas sim como um prolongamento da casa à qual as pessoas criam vínculos e identidade com estes espaços, como nas ruas tradicionais.

Estas malhas mantêm o contacto directo do homem com o exterior, para além de promoverem as conexões necessárias para uma sociedade móvel. Assim, os edifícios não perdem os padrões de associação e de identidade devido à sua verticalidade e isolamento. Muito pelo contrário, estes edifícios estarão a interagir com outras ruas, com bairros, formando estes novos padrões desta nova sociedade mais complexa.

No *Edifício Djalme*, quando se observa todos os ângulos, perde-se a noção clássica de alçado principal e alçado traseiro, pois todas as perspectivas procuram manifestar-se como um episódio formal com a mesma valência e complexidade, como observamos nos alçados **I 254** e **I 256**, e nas fotografias **I 257**, **I 258** e **I 259**.

Os elementos salientes nos dois torreões verticais, na face mais estreita do *Edifício Djalme*, surgem-nos como dois rostos do edifício, como dois espectadores atentos que convidam o automobilista a entrar. Esta estratégia manifesta uma analogia com as portas da cidade medieval, e outros elementos verticais que desde a antiguidade se utilizaram para a marcação do território, embora, ao invés de uma colagem historicista sem nexo, pois perante um contexto contemporâneo, o simbolismo destes elementos é transmutado

127 - Através do artigo *Urban Structuring* (1967), os Smithsons apresentam novas possibilidades de revisão formal urbana tendo em conta as ideias que surgiram nas reuniões do *Team X*, que valorizavam a vitalidade das ruas tradicionais e populares, através da aproximação das ciências sociais, psicologia, antropologia, sociologia e, mais importante, a realidade da vida urbana. Esta obra constitui um dos *hits* mais importantes dos anos 60 para definir as coordenadas da busca de uma nova estrutura urbana.



I 260. Topo norte do *Edifício Norcep*



I 261. Fachada nascente do *Edifício Norcep*, de A. Belém Lima



I 262. Perspectiva da fachada poente



I 263. Fachada de entrada no edifício de Vítor Neves



I 264. Edifício na Rua *A Voz de Trás-os-Montes*, de Vítor Neves, pertencente à estratégia de desenho das *portas da cidade*

para o valor icónico de elementos pós-modernos, com um *styling* próprio da década de 90.

Os outros elementos que participam nesta estratégia dos *Arquitectos Pioledo* e de outros, manifestam uma semelhança de conceito com o *Edifício Djalme*.

Da mesma forma, no *Edifício Norcep*, da autoria de Belém Lima, visível de **I 260** a **I 262**, um corpo vertical emerge da estrutura regular do edifício de doze apartamentos como uma espécie de *écran* que se debruça sobre a via rápida, como um marco do território. Esse gaveto sul, que assume a frontalidade e participa como um topo do ritmo de moradias que se seguem nas ruas envolventes e desniveladas da expansão poente da cidade que ocorreu aquando do desenho do IP4, quer-se familiar na fenestração e revestimentos em tijolo e pedra, mas também excessivo na volumetria da silhueta e chaminés exageradas.

De um modo um pouco divergente, o edifício branco da entrada nos Quinchosos, concebido por Vítor Neves, cuja fachada norte, a da entrada, voltada para a Rua A Voz de Trás-os-Montes se assume com uma maior continuidade (apesar do desenho temático do volume das escadas que servem cada entrada no edifício e se descolam do corpo principal), é fragmentado na face voltada para sul, para a zona de saída do IP4. Pequenos torreões surgem tímidos, espreitando da estrutura monocromática do edifício, evidenciado em **I 264**.

O edifício é desenhado para fazer um *background* neutro e constante que aguente o polvilhado diferenciado de edificações, transitando escalas e pendentes da cidade; mas a repetição destas pequenas elevações ao longo do corpo horizontal impõe uma tensão vertical em série que não se furta ao olhar.

Este edifício, apesar desta presença que enseja um destaque, procura também um desenho de espaço público atento à envolvente, pois afasta-se da rua, ensaiando um espaço colectivo semi-privado que o enaltece, como observamos em **I 263**, distanciando-se da pequena escola primária da Rua dos Quinchosos, sufocada já pela presença do monolítico edifício dos CTT.

Privilegiando agora uma atenção ao desenho cosmopolita de espaço público, é de extrema relevância falar da importância da estratégia dos *Pioledo* para a definição da Avenida Cidade de Orense, dado que esta constitui uma peça de arquitectura a céu aberto.

Os *Arquitectos Pioledo* estiveram na base do traçado do *Plano do Seixo*, que permitiu esta expansão poente constituída pelos edifícios acima mencionados, e outros tantos. Como tal, a ideia era a definição de um eixo importante, pensado globalmente em função do veículo automóvel, dado que a avenida faz a transição entre a escala do IP4 e a zona residencial, como evidenciamos em **I 272** e **I 273**. Deste modo, a estratégia de colocação de galerias nos edifícios não foi meramente uma questão estética, mas de gestão de diferentes níveis urbanos.

Nos edifícios de M. Graça Dias, registados em **I 271**, embora a linguagem dos três blocos de apartamentos invista numa diferença de imagem entre eles, a galeria que os unifica acompanha toda a margem



I 265. Vista das torres a partir da saída do IP4



I 266. Galeria de comércio e serviços que une os dois volumes verticais



I 267. Perspectiva das torres visto de nascente



I 268. Vista sobre as torres da Avenida Cidade de Orense



I 269. Vista priveligiada do Marão; o *Edifício Djalme* como *porta da cidade*



I 270. Vista geral dos edifícios a partir do IP4



I 271. Série de edifícios do arquitecto Manuel Graça Dias



I 272. Vista sul a eixo da Avenida Cidade de Ourense



I 273. Vista norte a eixo da Avenida Cidade de Ourense

poente da rua, acompanhando o desnível, criando um distanciamento que afasta o trânsito dos peões do trânsito automóvel. Para além disso, e apesar de se assumir como uma massa horizontal que desenha esse lado da avenida, é perfurado por atravessamentos pedonais perpendiculares que fazem a ligação directa às moradias que existem nas ruas de trás, promovendo uma imagem de escala residencial, apesar da proximidade ao eixo viário. Como tema de projecto, as galerias repetem-se no *Edifício Djalme*, como vemos em **I 266**.

Não se pretendeu que a rua principal ortogonal à Avenida do lado poente fosse o prolongamento da Rua dos Quinchosos; nasceu um pouco mais a sul, sendo que o seu remate, aquando a aproximação à Avenida, é o grande espaço ladeado pelas Torres, constituindo esta pequena praça um grande momento teatral.

A norte do *Edifício Djalme*, havia uma legislação que obrigava a cedência de uma grande parcela do espaço para um equipamento público. Esteve para se efectuar um hotel, pelo traço de Tomás Taveira. Actualmente está construído um *Pavilhão Gimnodesportivo*, de Pedro Pinto, que segue uma linha próxima de um estudo prévio de António Belém Lima para o mesmo lugar, segundo um programa da mesma matriz.

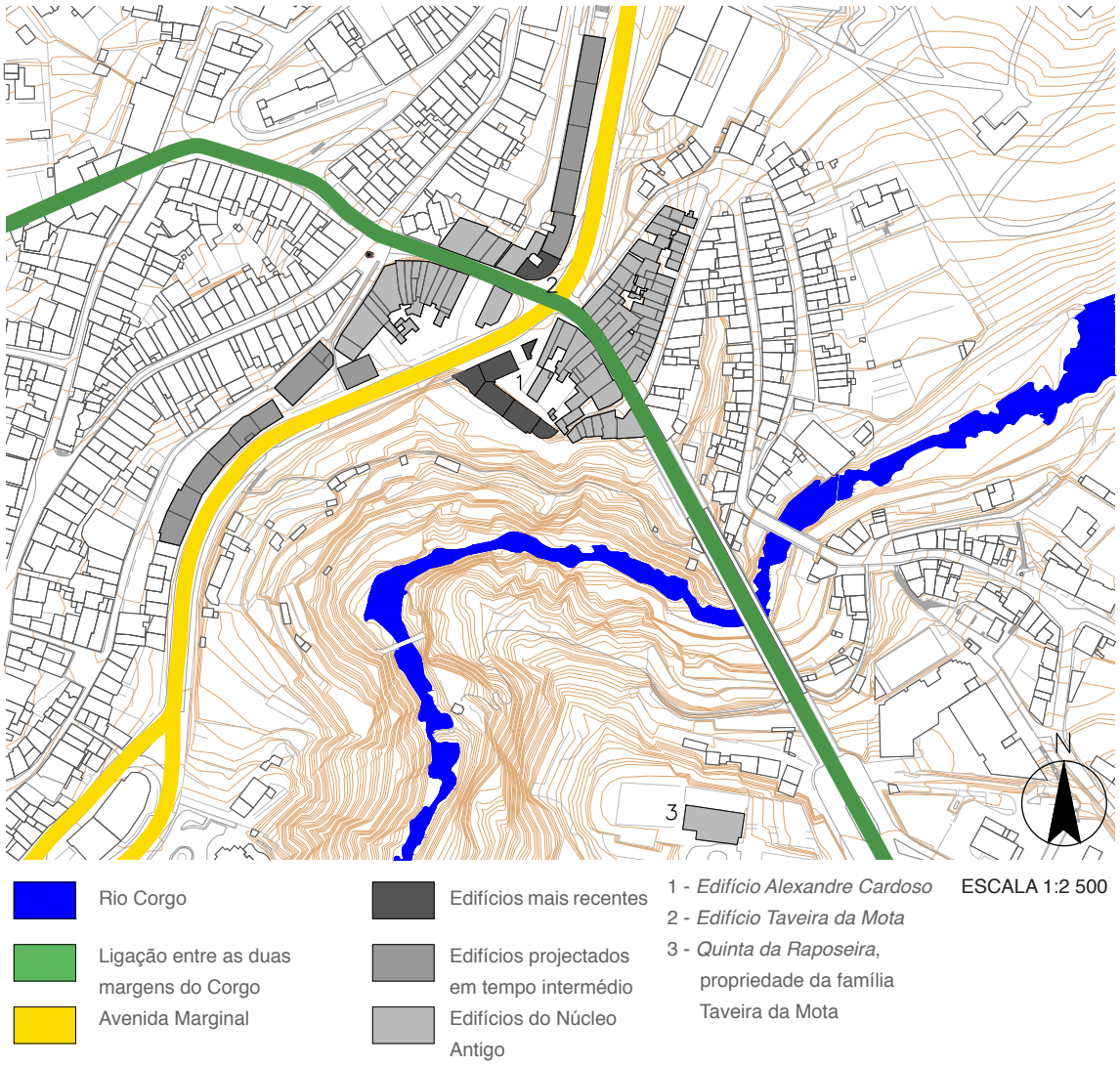
O conjunto que engloba estes edifícios anuncia a cidade desejada, a *Princesa* deste *Reino Maravilhoso* que é Trás-os-Montes, segundo Torga. Encenam uma plateia de espectadores, que, para além de contemplarem o Marão, verificável em **I 265**, fixam os transeuntes da IP4 e aguardam, impacientes, a sua visita, participando numa escala abrangente na construção da paisagem urbana, como **I 270** evidencia.

Contrariamente à via de planeamento urbano que descendera da Carta de Atenas, estritamente funcionalista e mecânica, regrada e insensível à especificidade de cada lugar, os *Arquitectos Pioledo* seguem por uma linha mais aproximada das temáticas do *Team X*, a seguir enunciadas por Heuvel e Risselada:

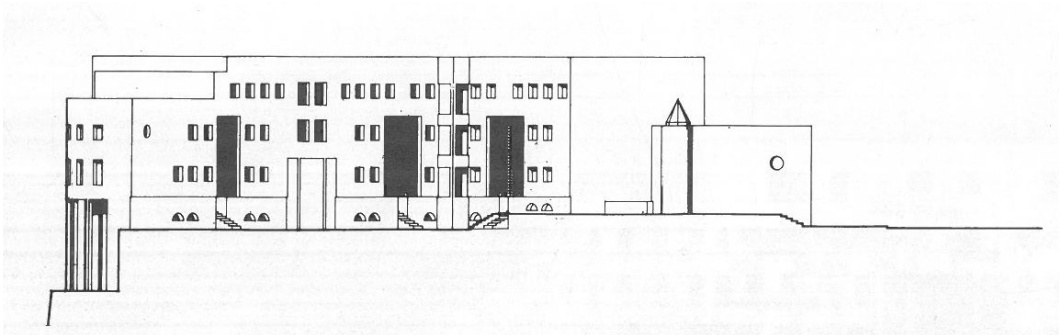
It meant taking a different view of the relationship between the individual an the larger whole; it meant a shift from universal solutions to specific solutions for local situations, and a shift from an outlook on urban planning driven by technological rationalism to one inspired by society and culture! [128]

Procurando ler a cidade como um modelo coerente e interactivo, não como soma das suas partes mas como uma síntese possuídora de uma *complexidade organizada*, adicionam elementos que procuram devolver vitalidade à estrutura urbana da cidade, aliando o aspecto criativo à identidade pré-existente.

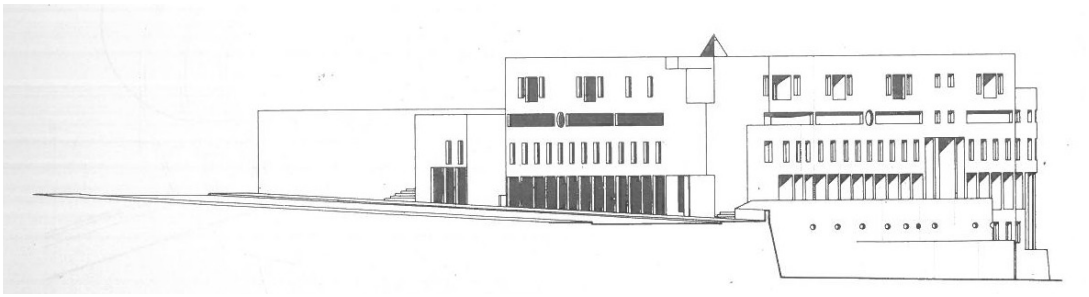
128 - HEUVEL; RISSELADA, *Team X: In search of an Utopia of the Present: 1953-1981*, 2005, p.7.



I 274. Análise gráfica do Cenário 2: *Desenho da rótula entre a ponte do Corgo e a Avenida Marginal*



I 275. Alçado nascente do *Edifício Alexandre Cardoso* ESCALA: ≈1:500



I 276. Alçado poente do *Edifício Alexandre Cardoso* ESCALA: ≈1:500

2.2.2.2. Desenho da rótula entre a ponte do Corgo e a Avenida Marginal

A abertura da Avenida 1º de Maio decorre da *Planta de Urbanização* do Arquitecto João António de Aguiar, de 1948, que propõe, pela primeira vez, uma expansão planeada na cidade de Vila Real. O objectivo, ao traçar esta Avenida, era o de abrir uma marginal que albergasse construções apenas do lado contrário ao rio, à excepção de um hotel panorâmico e uma rotunda na viragem para a avenida principal, mas anterior a esta.

Nos anos 60, surge um novo *Anteplano Geral de Urbanização de Vila Real de Trás-os-Montes,* em que a proposta para a marginal é revista e alterada, fazendo desaparecer a rotunda e o hotel, transformando este num equipamento público. O troço da Avenida é alterado em ordem a moldar um caminho que posteriormente integraria a maior via de trânsito pela cidade - o Circuito.

Na década seguinte, a planta propõe a ligação da Avenida Marginal à Estrada Nacional que vem do Porto (actual IP4), pela parte sul da Câmara Municipal, o que não viria a ser concretizado, sendo esta avenida ligada à Estrada Nacional pela rotunda, localizada na parte sul da Avenida Carvalho Araújo.

Sendo um eixo fundamental e estruturante da cidade, com uma carga que oscilava entre via de ligação à recente expansão norte e nascente que começava a eclodir e o remate da cidade consolidada, a abertura da Avenida 1º de Maio proporcionou o aparecimento de algumas falhas, umas cicatrizes no tecido urbano. Atentemos em **I 274**, onde analisamos graficamente a intervenção dos *Arquitectos Pioledo* na resolução deste problema.

Em 1982, o arquitecto António Belém Lima realiza o *Edifício Alexandre Cardoso*, que configura um "V" e um pátio e procura definir o quarteirão que efectua a transição entre a Marginal e a Rua Miguel Bombarda a Nascente, associada ao núcleo residencial antigo que conduz à ponte metálica.

Desenhado para se assumir como uma massa única, telúrica, para a construção da paisagem, pois ocupa um lugar com uma posição particularmente notável, como verificamos em **I 275** e **I 276** e, como refere J. Manuel Fernandes, o *Edifício Cardoso, com as suas linhas abstractas e futuristas, bem no coração modesto e histórico da velha vila real*[129] revela um grande sentido urbano. Pensado à escala da cidade, para além do rigor planimétrico, a sua caracterização regista uma linguagem ambiciosa, sendo um volume excessivamente culto, como observamos em **I 275**, **I 276** e **I 282**. O edifício perde a razão nos seus vértices, como se regista em **I 281**, e uma profusão de planos estabelece uma mimese com as escarpas rochosas que avançam sobre o Corgo.

Precisamente cinco anos mais tarde, em 1987, tenta-se resolver a transição entre a Marginal e o lado poente, projectando Ricardo Santelmo, em colaboração com António Belém Lima, o *Edifício Taveira*

129 - FERNANDES, *O "In-possível" Pio-ledo*, Outubro de 1994, p.122.



I 277. *Edifício Alexandre Cardoso* visto do *Cabo da Bila*



I 278. Relação entre o *Edifício Alexandre Cardoso* e a paisagem



I 279. Terraço exterior do *Edifício Alexandre Cardoso*



I 280. Transição entre o público e o privado - o piso de chegada do *Edifício Alexandre Cardoso*



I 281. Gavetos de ângulos agudos do *Edifício Alexandre Cardoso*



I 282. Pátio do *Edifício Alexandre Cardoso*

da Mota. Este edifício está localizado no ponto de intersecção bruto entre a cidade consolidada e a cidade de carácter recente, pelo que o desenho do seu invólucro procura suavizar essa transição, manifestando-se sensível ao passado, procurando reproduzir a narrativa do local, numa vertente historicista (característica inerente à obra de *os Pioledo* em geral), mas, simultaneamente, revelando-se arrojado e imponente perante a Avenida 1º de Maio, a Marginal de Vila Real. Figueira apresenta uma sistematização desse edifício:

O Edifício Taveira da Mota (...) quer pertencer à cidade e a tudo o resto: manifesta-se ajustado, na atenção cuidadosa às pertinências e razões da sua envolvente, presume-se oportuno, numa linguagem de um claro pendor cenográfico, ostensiva e arrebatadora, é categórico, no jogo de reapropriação de elementos construtivos e simbólicos que o modernismo desfez (ou quis desfazer) em pó. Sobra um trabalho de hostilização e dramatização de uma volumetria integradora e integrada – isto é, "correcta" – que num gesto mundano e delator, é sujeita a cortes, sobreposições e outras turbulências.[130]

Sendo um edifício de remate, localizado precisamente ao fundo da rua de desfecho do núcleo primitivo da cidade, conhecida como o *Cabo da Bil*a, pois para além dela existiam só quintas, volta-se maioritariamente para a grande Avenida, desenhando o seu encontro, como constatamos em **I 289**. É também um edifício pertencente a uma série de blocos que o sucedem ao longo da Avenida que rasgou o tecido histórico, como apresentamos em **I 288**, mas que tem uma grande importância na estrutura urbana, sobretudo a partir dos anos 70, quando foi ligada com o IP4, a poente.

Numa outra perspectiva, localiza-se na margem poente da ponte que atravessa o Corgo, visível em **I 285**, tendo ocupado o lugar de um armazém comercial da família Taveira da Mota que encerrou, pertencente a Eduardo Taveira da Mota, filho e sobrinho dos dois irmãos sócios que possuíam o armazém. Na margem nascente, no ponto de engate dessa ponte, localiza-se a *Casa Taveira da Mota*, na *Quinta da Raposeira*, dominante sobre a paisagem. O edifício e a casa, adquirida pela família nos anos 70, dialogam de margem para margem, reforçando a leitura dos elementos notáveis que pautam, como pórtico, a passagem do Corgo.

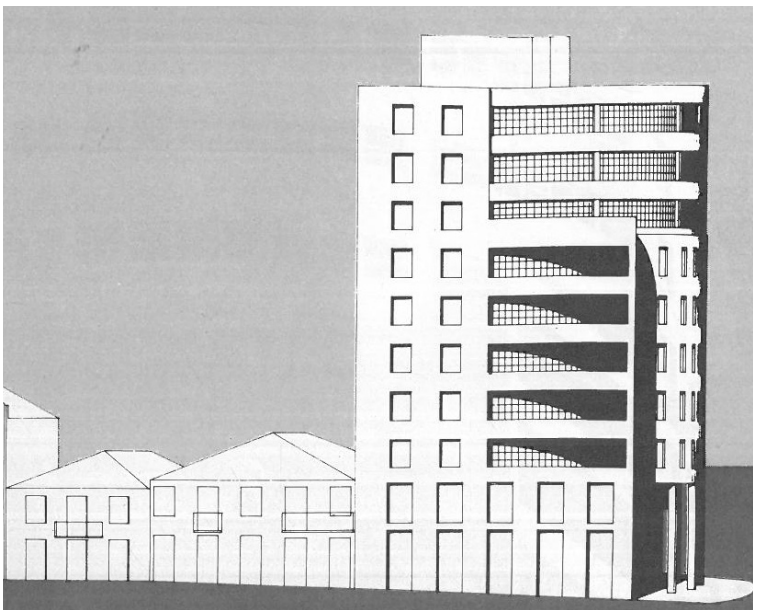
É um edifício notável, pois é também o remate visual de quem atravessa a ponte metálica em direcção à cidade, sendo uma espécie de marco, de ícone de valor cenográfico que anuncia a chegada ao coração da cidade. De facto, a rua que liga a ponte à Avenida, a Rua Miguel Bombarda, está repleta de edifícios da cidade antiga, que enquadram este novo edifício e aos quais ele, apesar da força e impacto subjacente, procura não ferir, pois é projectado para gerir e efectuar a passagem entre duas escalas de edificado distintas.

Assim, na composição da sua fachada, três pisos mais leves sobrepõem-se a uma base mais opaca e

130 - FIGUEIRA, *A década do prefixo turbulento*, 1994, p.23.



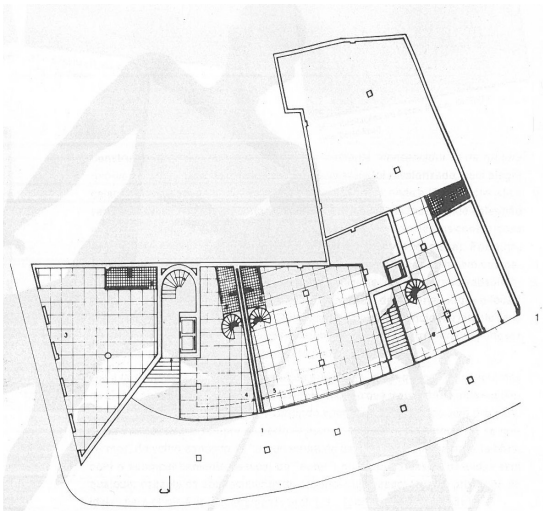
I 283. Perspectiva do *Edifício Taveira da Mota* em diálogo com a cidade consolidada



I 284. Perfil que demonstra a relação do desenho da fachada entre o *Edifício Taveira da Mota* e a tipologia habitacional da cidade consolidada ESCALA: ≈1:500



I 285. Perspectiva do edifício vista da ponte sobre o Corgo



I 286. Desenho do piso térreo do *Edifício Taveira da Mota* ESCALA: ≈1:500



I 287. Intersecção entre os dois planos conceptuais e formais



I 288. Diálogo do edifício com a nova linha edificada da Avenida Marginal



I 289. Fachada voltada para a Avenida Marginal

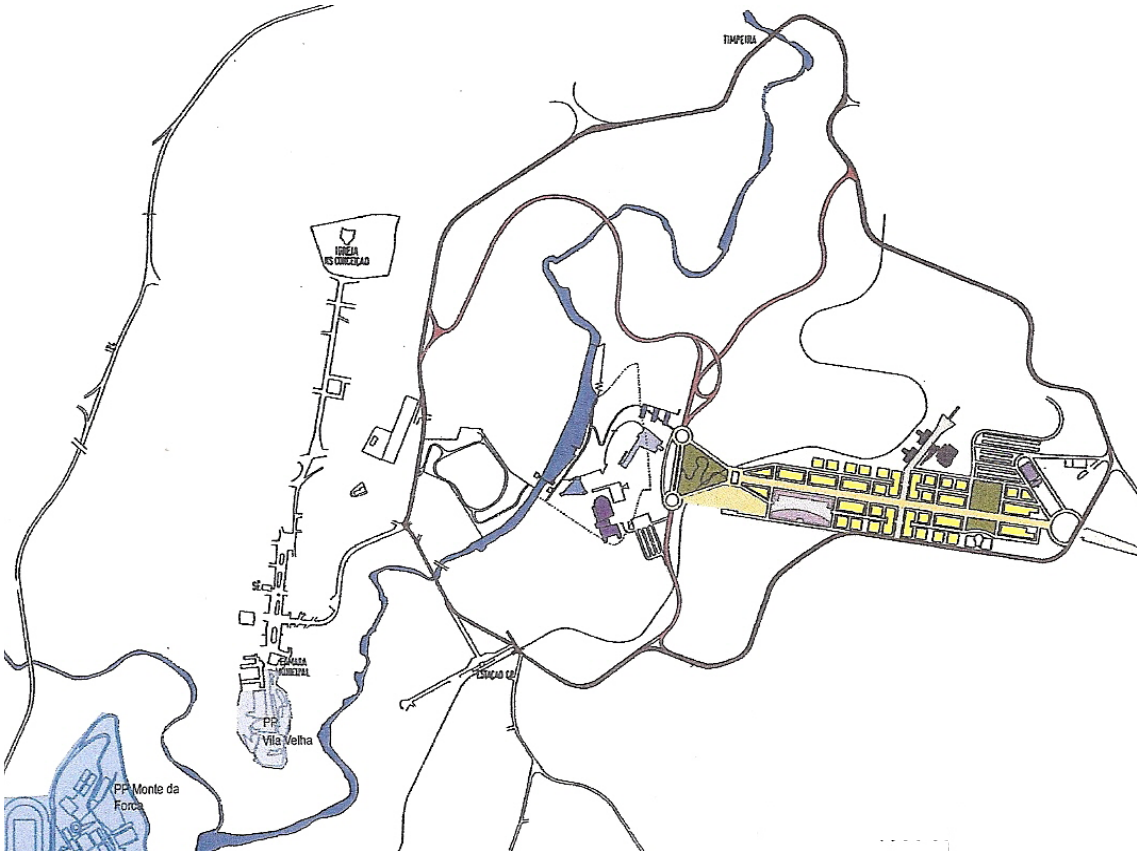
dura, como a vizinha zona antiga e existe uma lógica de configuração volumétrica assente numa relação de contaminação de elementos formais entre as duas fachadas. Ou seja, existe uma espécie de intersecção entre o plano que se procura criar para definir o fim da rua da cidade consolidada e o plano curvo que desenha o gaveto e se prolonga para a Avenida, como visualizamos em **I 287**, que lhe confere uma certa dinâmica e destaque. Esta intersecção é negada no desenho da base, o que traduz uma certa complexidade e contradição, cujo resultado é absolutamente extraordinário.

Desta forma, voltado para a cidade consolidada, existe um desenho de piso térreo que continua o registo da rua, visível na base comercial pontuada por aberturas verticais ritmadas, as janelas ao alto, alinhadas com os edifícios adjacentes, evidente no desenho **I 283** e na imagem **I 287**. Voltado para a Avenida Marginal, ergue-se sobre uma galeria porticada, verificável no desenho do piso térreo apresentado em **I 286**, encontrando-se as entradas comerciais e habitacionais recuadas face ao plano da rua; predominam neste piso de contacto com a Avenida alguns envidraçados com outra escala e proporção.

Contudo, o exercício projectual transcende a questão das fachadas. Para além da integração que evoca uma referenciação mais erudita e que confere lógica e legitimação ao projecto, o *Edifício Taveira da Mota* surge como uma narrativa de grande vontade expressiva que encerra em si um desejo de comunicação imediato, o querer aparecer e não ser apenas mais um corpo na cidade, procurando dar resposta a um problema urbano.



I 290. Vista aérea actual da cidade de Vila Real, onde podemos observar os dois núcleos - o consolidado a expansão para nascente apoiada no Circuito de Vila Real, assinalado a amarelo ESCALA: ≈1:20 000



I 291. *Plano de Pormenor Expansão Mateus*: *Projecto de Ideias 1990/2000*, que não chegou a ser concretizado, mas onde se consegue ver a Grande Avenida que se propunha ESCALA: ≈1:20 000

2.2.2.3. Expansão para Mateus, nascente

Vila Real é uma cidade cujo crescimento exponencial se gera a partir dos anos 70. Este acontecimento derivou de um aumento demográfico e de um processo de massificação que gerou uma quebra de referências na forma da cidade, perda de identidade, ilegibilidade de hierarquias e relações funcionais e inexistência de espaços públicos de qualidade.

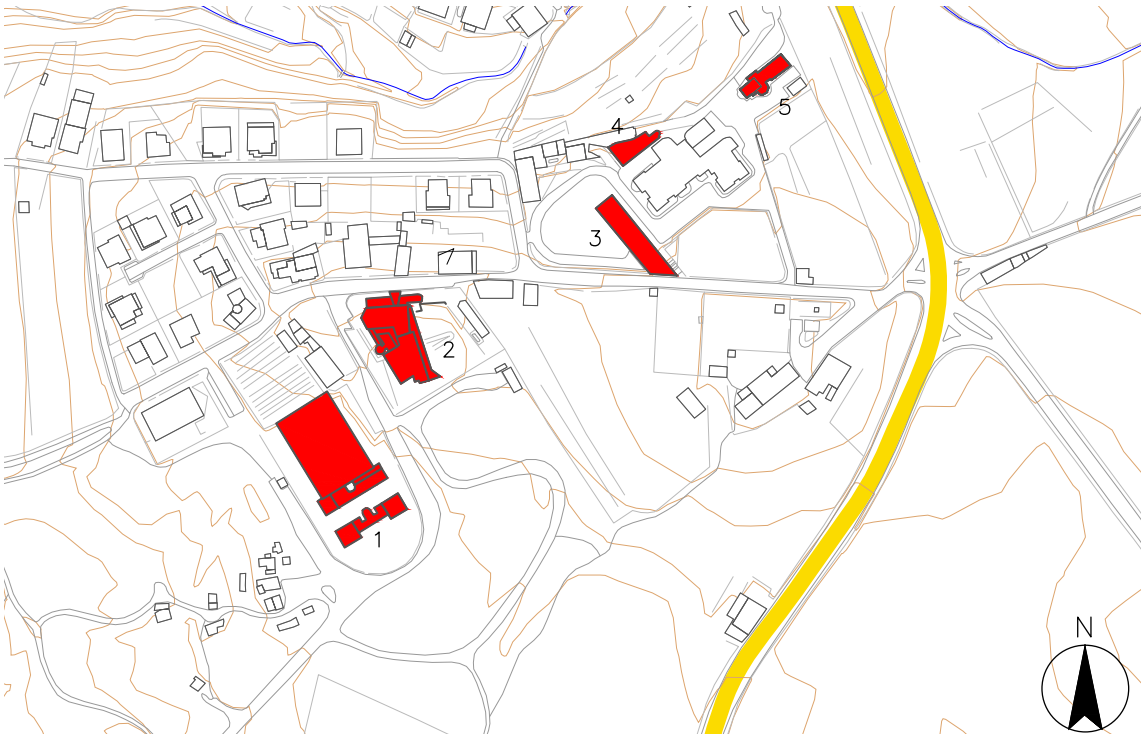
Os factores que contribuíram para o rápido crescimento da cidade foram a migração da população do campo para a cidade, o retorno de um elevado número de pessoas vindas das antigas colónias, entre 1973-75, e, fundamentalmente, a instalação de um estabelecimento do Ensino Superior na cidade – Instituto Politécnico de Vila Real, em 1979 (actual Universidade de Trás-os-Montes e Alto Douro, desde 1986). A instalação de uma polaridade que magnetiza milhares de estudantes conduziu a um processo de grande especulação financeira em torno do sector imobiliário.

Para além disso, a organização das corridas de Vila Real, desde 1931, a partir do Grande Circuito Internacional, assinalado a amarelo em **I 279**, abriu Vila Real e a zona do Douro ao mundo, autonomizando-a face ao litoral. A chegada de turistas nos meses quentes do ano permitiu uma nova assimilação de valores e de referên-cias. Vila Real conheceu outros modos de vestir, outros hábitos e usos, numa altura em que Portugal estava em Ditadura, fechado ao estrangeiro, constituindo-se esta cidade como a porta da novidade. As corridas duraram até 1991, tendo sido retomadas, posteriormente, em 2007.

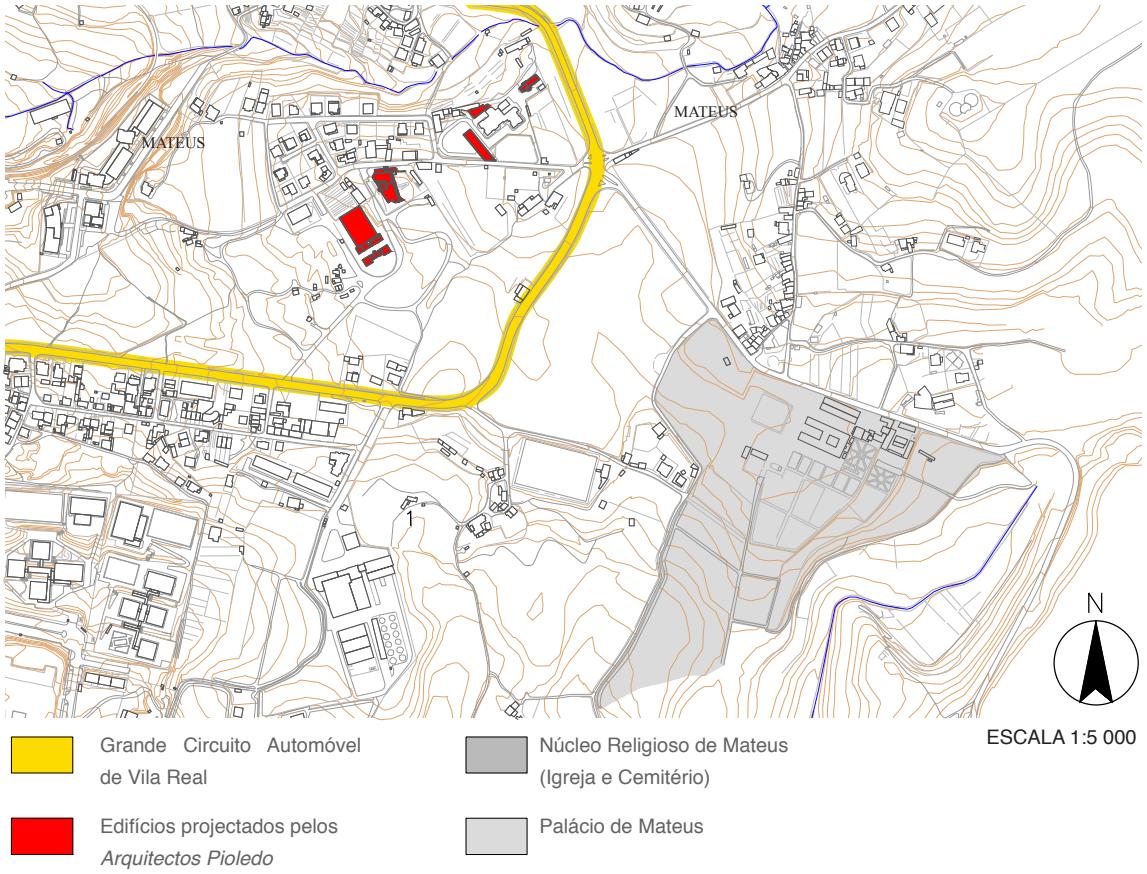
Posteriormente, a nível dos equipamentos públicos, foi decisiva a edificação do Hospital em Lordelo, a poente de Vila Real. Esta unidade hospitalar de S. Pedro terá surgido nos finais dos anos 80. A sua área de influência é bastante alargada e a sua existência permitiu cortar um elo de dependência face às unidades hospitalares do Porto. Ou seja, há cerca de duas décadas que Vila Real ganhou autonomia na área da saúde, sendo, hoje, o epicentro de toda a região de Trás-os-Montes e Alto Douro.

Relativamente à rede viária, são criadas novas acessibilidades como a Via Interior do Circuito, que tem um carácter de via rápida, mas que é apenas pensada como via arterial de distribuição, não se resolvendo problemas de estacionamento e atravessamento. Também os grandes nós do IP4 (prótese fundamental para a conexão entre a cidade e o *mundo exterior*) impõem uma presença na estrutura da cidade, condicionando o crescimento desta para poente e norte, o que facultaria posteriormente, nos anos 90, a expansão para nascente, para o núcleo de Mateus.

A intenção de expandir a cidade de Vila Real para a margem esquerda do Corgo era a de desenvolver uma nova parte da cidade, de certo modo independente da primeira, onde se estabeleceriam funções públicas e colectivas da cidade (que se pretendiam todas aglutinadas) bem como uma elevada carga habitacional, por oposição à margem direita onde situar-se-ia a parte histórica da cidade, transformando a cidade num sistema com dois centros polarizadores.



I 292. Análise gráfica do Cenário 3: *Expansão para Mateus*, nascente



I 293. Relação entre as obras dos *Arquitectos Pioledo* e o núcleo consolidado de Mateus

Inicialmente, esta expansão, anterior ao Plano, foi sendo apoiada no Grande Circuito de Vila Real. Deste modo, um pequeno núcleo de edifícios públicos foi construído em Mateus nas imediações ao Circuito, nomeadamente o *Centro de Dia* (1986) de Mateus, a ampliação do *Infantário* (1993), o *Centro Cultural* (1985)[131] , o *Acolhimento Temporário dos Grandes Dependentes* (1992)[132] e a *Sede dos Escuteiros* de Mateus (1995), pertencentes aos *Arquitectos Pioledo*, como constatamos em **I 292** e **I 293**.

Seria necessário muito mais que este pequeno núcleo para potenciar uma expansão que visasse construir uma polarização nesta margem do Corgo. Assim, tornavam-se necessárias outras funções e programas que pudessem ser utilizados pelo público como biblioteca, centro desportivo, centro comercial ou teatro e uma necessidade de regressar à forma urbana, atentar à geografia, aos lugares da memória.

Em 1989, surge a perspectiva da realização de um *Plano de Pormenor Expansão Mateus* (PPEM), apoiada na ideia de contrariar a tendência normal de expansão da cidade, que verificamos em **I 280**. A cidade foi-se desenvolvendo de sul para norte, desde a Vila Velha até à Nossa Sra. da Conceição, mas era agora fisicamente interrompida pelo traçado do IP4, pelo que se procurava uma expansão ortogonal a esta que permitisse um desenvolvimento menos condicionado. Esta perspectiva foi explorada na década de noventa, pelos *Arquitectos Pioledo*, como se refere no Catálogo *Arquitectura In-Possível*:

Nos anos 60, Vila Real queixava-se de estar esquecida. Preocupa-se hoje com os males do progresso. O futuro recente mexeu no estilo de vida, rasgou a imagem tradicional. (...)A expansão para Mateus dará escala a estas ambições, usando a reserva privilegiada do lado de lá do rio até Mateus. À grelha regular gerada pela grande avenida sobrepõem-se as excepções dos programas colectivos e das irreverências topográficas. O regulamento gráfico enquadrará a iniciativa privada, atento já à dimensão arquitectónica.[133]

De forma a responder a esta ambição de criar uma cidade de duas margens, o plano tinha uma dimensão vastíssima: 94 hectares, aos quais se acresce o *Plano de Pormenor da Quinta de Além-Rio* (Parque do Corgo), que se pretende articulado com o PPEM, resultando num total de 110 hectares. Na proposta do Plano há uma escala de maior detalhe no tratamento da parte localizada a oeste, por se encontrar mais próximo da cidade *antiga* e, consequentemente, estar mais estruturado; o projecto do lado poente, ao invés, não atinge tanta definição a nível de desenvolvimento construtivo.

Relativamente ao Plano, um primeiro Estudo Prévio foi apresentado pelo arquitecto Belém Lima em 1991, mas deste desconhece-se qualquer planta ou relatório. Dois anos depois, surge a primeira proposta, mas que apenas tratava pormenorizadamente uma parcela da área prevista (a zona poente, que iria ser realizada numa primeira fase). Esta ideia materializa-se em 1996, na Proposta do *Plano de Pormenor*

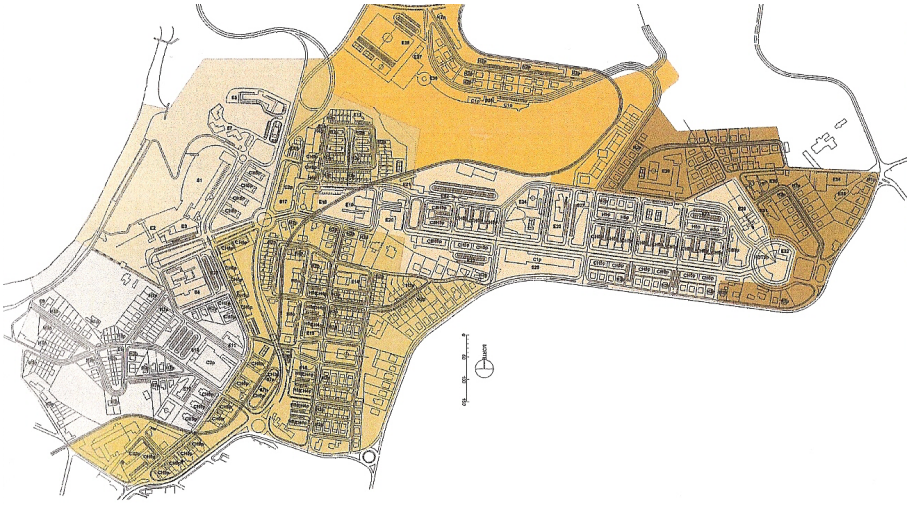
131 - ver p.67-71 da Dissertação.
132 - *idem*, p.116-119.
133 - *Plano de Expansão de Mateus*, em Catálogo *Arquitectura In-Possível*, 1994, p.54



I 294. Vista aérea actual de Mateus, da área correspondente ao Plano que não foi executado ESCALA: ≈1:10 000



I 295. Planta de implantação com as novas estruturas propostas no PPEM 2000 ESCALA: ≈1:10 000



I 296. Planta de delimitação das diferentes zonas de intervenção propostas no PPEM 2000 ESCALA: ≈1:10 000

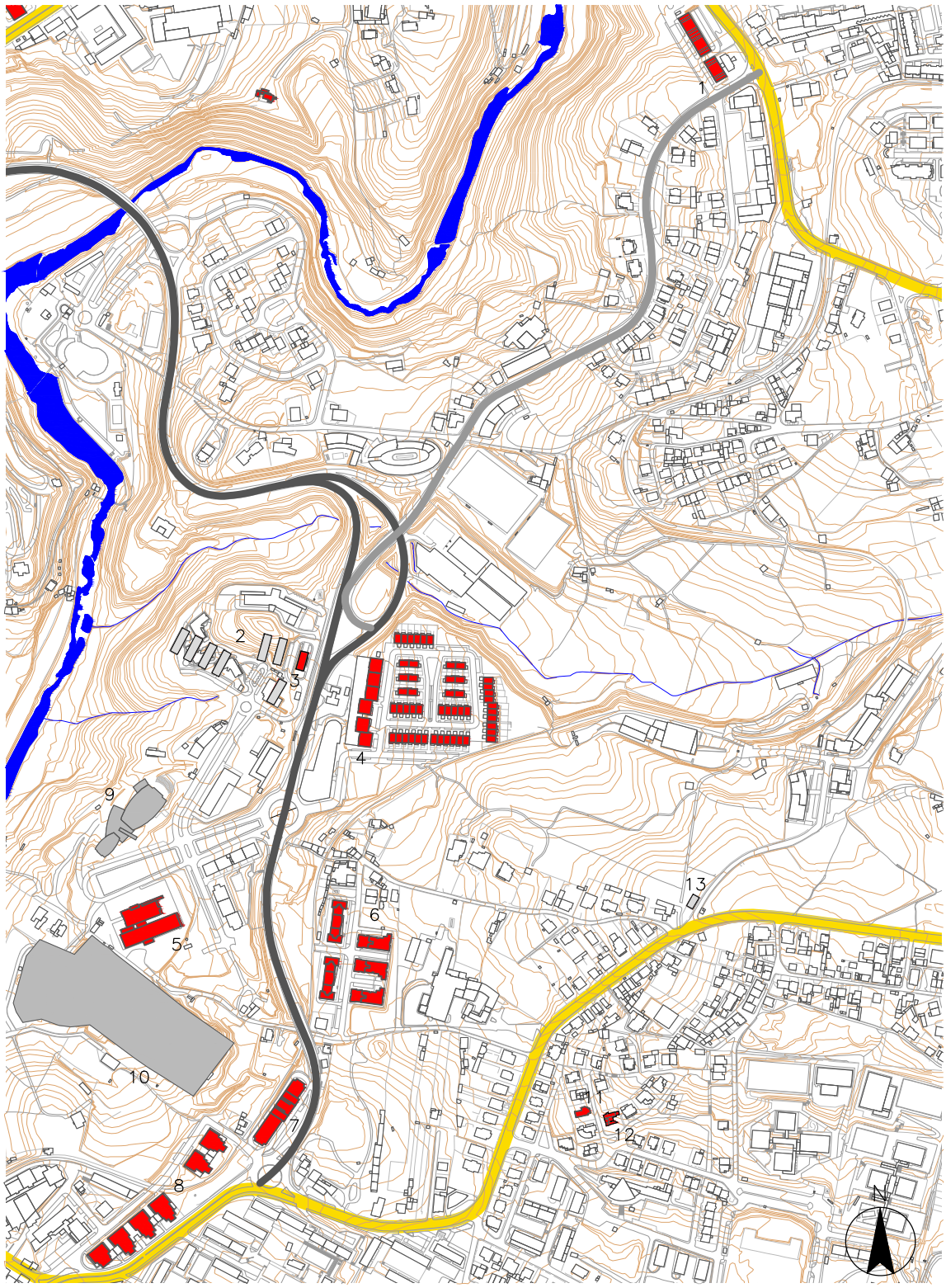
Expansão de Mateus. Assim, devido à extensão de área a abordar, é possível verificar, posteriormente, a divisão em seis unidades urbanas, assinaladas em **I 296**, relativamente autónomas entre si: *Parque Além-Rio* (parque verde+equipamentos+lazer), *Guia* (residencial em encosta), *Compra* (residencial+comércio), *Grande Avenida* (equipamentos+serviços+comércio+residencial), *Mateus* (residencial), *Levandeira* (parque verde+desporto+residencial).

A nível viário, a proposta previa a abertura de dois grandes arruamentos estruturantes perpendiculares à VIC, nomeadamente a Alameda de Grasse, para poente desta via, e uma grande Avenida, para nascente, que conduziria a Mateus. Estes dois eixos procuravam constituir uma pequena utopia, de expansão da cidade, abrindo novas frentes e criando novos momentos urbanos.

Em relação ao programa, o desenho urbano da proposta integrava os edifícios correspondentes a equipamentos e serviços de carácter público, tais como a *Associação Empresarial Nervir*, a *Associação de Paralisia Cerebral*, as *Residências Universitárias*, o *Centro de Saúde*, o *Centro Paroquial de Mateus*, o *Centro de Deficientes Profundos*, a *Igreja de Mateus* e o *Cemitério*. Para além destes, foram propostas novas funções de carácter público, tais como *Biblioteca, Teatro, Mercado*, ou outros de carácter mais local.

Contrariamente a um planeamento rígido, e apesar da matriz de desenho consistir numa grelha que ostenta uma certa racionalidade, como observamos em **I 295**, o objectivo era o de criar uma imagem, uma sensibilidade baseada na estratégia dos pontos focais, decalcada da Roma barroca. Desta forma, a Alameda de Grasse desenhava-se num eixo que permitia enquadrar e relacionar a ponte metálica sobre o Corgo e o lugar onde se iria construir uma nova Câmara Municipal. A Grande Avenida, no seu extremo nascente, terminava com uma grande rotunda ocupada por um hotel que se relacionava com o Palácio de Mateus.

O Plano não chegou a ter uma versão final e não foi executado na sua totalidade, mas permitiu a ocupação da zona oeste da área abrangida, como verificamos em **I 294**, segundo as directrizes estabelecidas nas propostas e a abertura da VIC, novo eixo estruturante da nova centralidade de Vila Real, a nascente do Corgo, onde seria apoiado um núcleo de obras dos *Arquitectos Pioledo* mais recentes.



I 297. Análise gráfica do Cenário 4: *Centro novo, o núcleo interno ao Grande Circuito de Vila Real*

2.2.2.4. Centro Novo: o núcleo interno ao Grande Circuito de Vila Real

Como referido, foram executadas algumas obras que procuram caracterizar o novo centro da cidade, definidas por um diâmetro abstracto que liga dois pontos do Grande Circuito de Vila Real tais como a *Cooperativa Torreslar* (1991), ou a *Cooperativa Habireal* (1997-2001), ou ainda o *Edifício Topimob* (1998-2002), no interior, e o conjunto de três edifícios da Rua Dr. Jaime Campos, os *Edifícios Figema* (1996), ou a série de edifícios na Av. João Paulo II, o *Loteamento Quinta da Araucária*, já apoiados no Circuito.

A *Cooperativa Torreslar*, assinalada com o número 6, em **I 297**, é um conjunto de edifícios de habitação social que prima pela atenção e detalhe atribuído ao desenho da relação dos volumes com a rua e com o espaço público e revela-se um edifício arquitectónico de interesse. Relativamente à configuração do volume, não se cinge à típica caixa, utilizando-se a curva, avanços e recuos que introduzem variações morfológicas, dissonâncias na sua estrutura modular, verificáveis na planta do piso-tipo, em **I 303**, e pequenos jogos na fachada que brincam com pequenas texturas que perturbam a axialidade formal do volume e diferentes janelas que provocam arritmias na composição. Observamos estas características nos esquiços de Graça Campolargo, em **I 298** e **I 299**.

Para além disso, apesar de ser uma obra executada sem materiais e sistemas construtivos dispendiosos, caracteriza-se por ser rica em termos espaciais, e é essa exactamente a tarefa do arquitecto, conseguir criar uma atmosfera que satisfaça a experiência densa do habitar. A este propósito, Graça Campolargo afirma que:

Dois edifícios para uma cooperativa sobre as regras do INH. A disposição tipológica origina uma volumetria acidentada que contraria a imagem saturada da habitação social. Atende-se também ao lugar paisagístico interessante que ocupará na expansão para Mateus.[134]

No que concerne à relação com o espaço público, à escala do morador, à escala do bairro, existe a criação de um espaço de estar a nível do rés-do-chão diversificado, composto por vários momentos, e um tratamento dos acessos a todo esse espaço, essa base do edifício, que o afasta da rua, garantindo privacidade para os moradores.

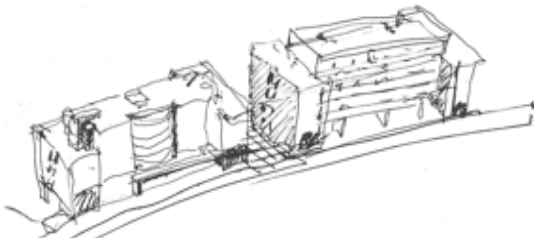
Assim, numa das faces, existe um pátio exterior acessível por uma rampa que participa do desenho do edifício com bastante presença, como verificamos em **I 302**. Na face oposta, de acesso principal, que contacta com a rua principal, acede-se por escadarias para o terraço que permite o acesso aos pequenos serviços que se encontram no edifício e às três entradas para moradores, que não se repetem, mas criam um desenho de axialidade, voltando-se as dos topos para o interior e a central para a rua.

Existe, nesta mesma face do edifício, o desenho de uma espécie de galeria exterior que enfatiza

134 - *Cooperativa Torreslar*, em Catálogo *Arquitectura In-Possível*, 1994, p.54.



I 298. Esquiço da *Cooperativa Torreslar*



I 299. Esquiço da *Cooperativa Torreslar*



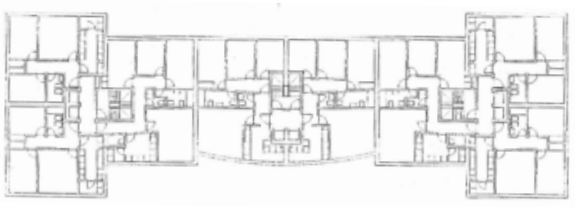
I 300. Fachada principal de um dos volumes



I 301. Piso térreo porticado



I 302. Fachada da *Cooperativa* voltada para a VIC - Via interior de circulação de Vila Real



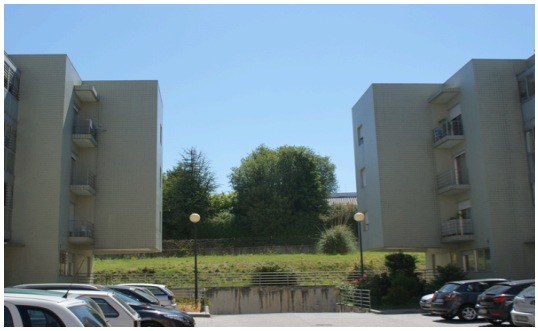
I 303. Planta do piso-tipo da *Cooperativa Torreslar* ESCALA: ≈1:500



I 304. Desenho do piso térreo permeável



I 305. Relação entre os diversos volumes das diferentes fases da *Cooperativa*



I 306. Relação entre os novos volumes da *Cooperativa*

toda esta estrutura e lhe confere ritmo e dinamismo; funciona como uma peça solta que não lhe pertence, pois quebra a axialidade sentida no resto do edifício e surge criando alguma tensão, algum *suspense*.

Todo o edifício pousa sobre uma estrutura porticada que liberta o piso térreo e permite criar esse espaço de estar que perfura o edifício de um lado ao outro, que evidenciamos em **I 301** e **I 304**, e relaciona os dois espaços exteriores adjacentes, um de âmbito mais privado, outro público mas ambos para servirem quem habita nesta estrutura e fazendo uma alusão à ideia de comunidade, de bairro.

Ainda na *Cooperativa*, surgem, em 1998, mais dois blocos de habitação verdes que estabelecem uma relação com os dois primeiros, de autoria do arquitecto Albino Teixeira, como podemos observar em **I 305**. Estes volumes vão buscar a mesma cércea nos topos que dialogam com os primeiros edifícios, subindo os volumes em altura neste ponto de confronto e estabelecendo um diálogo com os topos que avançam e se projectam dos primeiros edifícios.

Formalmente, estes volumes distanciam-se dos primeiros, ostentando também variações morfológicas, recuos, avanços, utilização de diferentes materias e, na relação entre eles, duas consolas que se assemelham a dois rostos em confronto, entre as quais se acede ao estacionamento subterrâneo, verificável em **I 306**.

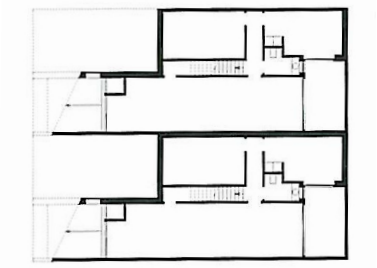
A relação destes volumes com a rua é feita de um modo bem mais directo do que os outros volumes; nestes não é dada essa atenção ao espaço de percurso, de preparação para a entrada que caracteriza os primeiros blocos e lhes confere um certa espacialidade.

A *Cooperativa Habireal*, assinalada com o número 4 em **I 297**, é um exercício projectual de um núcleo habitacional na margem nova da cidade que procura uma identidade de bairro, de colectividade, sem se tornar um microcosmos autista perante o que a envolve, mas tornar-se parte integrante da cidade, conjuntamente com outras peças que foram sendo construídas na década de 90 desse lado do rio Corgo.

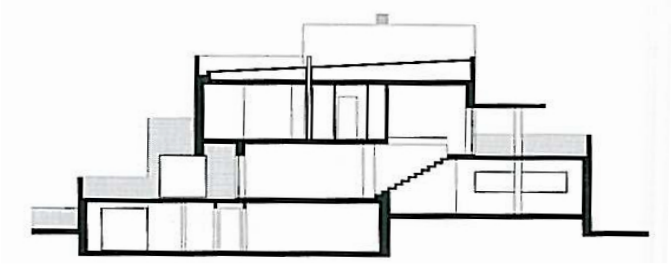
Para isso contribuiu a sua localização estratégica, na nova linha de expansão de Vila Real, para a região de Mateus, próxima da Avenida onde posteriormente se construiu o *Shopping Dolce Vita*, dos Promontório, e o Teatro Municipal de Vila Real, do Arquitecto Filipe Oliveira Dias. Apesar disso, é possível uma vivência *rural*, através da proximidade do Parque do Corgo e Além-Rio e o usufruto da paisagem agreste do Marão pelo que, apesar da sensação de proximidade do urbano garantida pela convivência com os novos pólos que integram equipamentos e comércio de grande dimensão, sentimos também a tranquilidade, garantida pela funcionalidade singular presente no objecto, rigoroso na sua concepção, onde o tempo se organiza segundo as leis da vida do bairro.

Os cinquenta apartamentos e as cinquenta moradias conformam-se ao regulamento previsto pelo *Plano de Expansão para Mateus*, desenvolvido pelo *escritório Pioledo*.

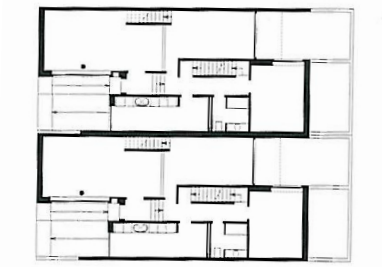
Ao invés de um desenho repetitivo e monótono, ao invés de apenas um esqueleto, A. Belém Lima



I 307. Planta do piso inferior das casas em banda ESCALA: ≈1:500



I 308. Corte longitudional pelas casas em banda ESCALA: ≈1:500



I 309. Planta do piso intermédio das casas em banda ESCALA: ≈1:500



I 310. Fachada principal das casas em banda



I 311. Planta do piso superior das casas em banda ESCALA: ≈1:500



I 312. Perspectiva das casas em banda



I 313. Fachada traseira das casas em banda



I 314. Pequena viela de carácter de bairro



I 315. Relação entre as casas geminadas e as casas em banda



I 316. Perspectiva das casas geminadas

procurou o desenho de um fragmento anatómico e juntou-lhe ligamentos distintos que conferiram vida a todo o empreendimento, conforme observam Emídio Agra e Susana Camanho:

As casas são como peças de um mosaico que mudam de posição. Cada casa é única, subverte a ideia de reprodução mecânica, transgride a noção de propriedade. A cor dos tijolos cria ambiguidades, forma um desajuste que une as casas para sempre.(…) Desde o exterior, são herméticas, um muro, um castelo. (...)Combinam diferentes tempos, diferentes memórias, diferentes perspectivas.[135]

O projecto subdivide-se em três tipologias: os apartamentos, que surgem como as muralhas, defensivas e aconchegantes em todo o núcleo residencial, apresentados de **I 317** a **I 324**, as casas em banda, registadas de **I 307** a **I 313**, que introduzem variedade e dinamismo a toda a composição, e as casas geminadas, visíveis em **I 315**.

Esta dicotomia excepção/repetição é, nesta obra, um dos temas centrais. A modulação racional permite construir em série, mas são também criados elementos excepcionais que retiram ao conjunto a expressão de anonimato que a repetição faz correr.

Assim, prosseguindo a análise numa escala intermédia, atente-se na relação que os diferentes tecidos manifestam entre si. São desenhadas pequenas vielas pedestres entre as diversas ruas, que enquadram como molduras, pormenores singulares dos edifícios e contribuem para a definição de uma entidade privada, como lemos em **I 314**.

Desenha-se um espaço colectivo que contribui para o carácter ritmado da composição, contrabalançando com as diferenças de tijolo, que garantem um desenho modelador e figurativo, como aferimos em **I 327**.

Este espaço público, que permite o acesso à entrada das habitações, procura retratar um meio comunitário e é pontuado por uma linha de árvores que separam a estrada, o espaço do automóvel, do espaço pedonal que se pretende criar.

Todos estes tecidos deste fragmento, foram desenhados para que o habitante obtivesse uma elevada fruição do espaço e da luz, bem mais importante que o tradicional discurso do metro quadrado, sendo a configuração espacial proporcionadora de qualidade de vida, pois contraria espaços miopizantes, garantindo um amplo campo de visão, pois os corredores exíguos abrem-se num espaço maior e conduzem a zonas banhadas pela luz. Como refere Ana Tostões:

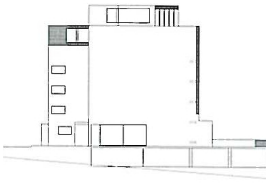
Os apartamentos valorizam a sala e cozinha viradas à cidade e ao ícon-Marão. As casas aglutinam espaços e percurso, e fabricam exteriores de intimidade relevante.[136]

Nos apartamentos, desenhou-se um terraço que se debruça sobre a paisagem do Parque Natural;

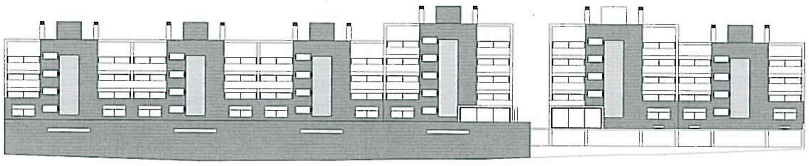
135 - AGRA; CAMANHO, *O regresso a casa*, (Outubro de 2010), Fevereiro de 2011, p.42.
136 - TOSTÕES, *Fazer cidade em Vila Real*, 29 de Dezembro de 2001, p.20



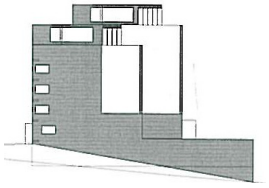
I 317. Fachada principal dos apartamentos da *Cooperativa Habireal* ESCALA: ≈1:1 000



I 318. Alçado de topo
ESCALA: ≈1:1 000



I 319. Fachada traseira dos apartamentos da *Cooperativa Habireal* ESCALA: ≈1:1 000



I 320. Alçado de topo
ESCALA: ≈1:1 000



I 321. Logradouro dos apartamentos com vista para a cidade



I 322. Zona de entrada do bloco de apartamentos



I 323. Relação entre os apartamentos e as casas no bairro



I 324. Fachada principal do bloco de apartamentos



I 325. Entrada numa das habitações



I 326. Vista do topo de um dos blocos de apartamentos



I 327. Vista geral da *Cooperativa Habireal*

para as casas em banda e geminadas, desenhou-se um jardim, com diversos momentos de comunicação interior/exterior.

Tudo é pensado à escala do Homem, que nela habita. A sala é o centro do pequeno universo, para onde tudo se volta, inclusive uma varanda interior que se debruça sobre ela. É efectuada uma transição entre a parte pública e privada através de uma porta de vaivém que, como uma cortina, se fecha à noite e se abre no alvor do novo dia.

O empreendimento *Topimob*, assinalado com o número 7, em **I 297**, é incisivo e eficaz no plano urbano e no plano construtivo, uma espécie de manifesto por uma nova urbanidade. A *performance* do urbanismo sempre demonstrou, desde cedo, debilidades na cidade de Vila Real, dado que a forma urbana se fazia por soma de loteamentos, de edifícios, sem uma matriz de planificação que gerisse o meio urbano.

Deste modo, o seu programa tripartido entre habitação, escritórios e comércio, é uma tipologia cosmopolita que procura transportar uma carga de imagética urbana para esta zona nova da Expansão de Mateus, arrastando para os subúrbios a funcionalidade plural da cidade consolidada, homogeneizada pela pedra branca, e caracterizada por Ana Vaz Milheiro:

O edifício que António Belém Lima está a construir em Vila Real, encomenda de um promotor privado, incita outra vez a crítica a falar sobre o papel do arquitecto na construção da cidade. Prova como é possível reatar ligações convincentes entre privados e arquitectos. Mostra como se faz hoje a cidade.[137]

Ao longo da galeria do piso térreo, abrem-se os diversos comércios que convivem com as entradas de acesso aos residentes – neste desenho de intersecção com o espaço público o híbrido coexiste, retomam-se noções do senso comum como sentido de percurso e diversidade. Os escritórios habitam as estreitas torres e reflectem a luz através dos seus alçados espelhados, como verificamos em **I 332**.

O edifício parece ser pensado para ser lido em movimento, uma vez que se encontra próximo à via que estrutura a nova parte da cidade, parecendo intuitivamente um exercício clássico axial de textura repetitiva nas longas fachadas horizontais que varia nos topos, como visualizamos no alçado capturado em **I 328** e **I 330**. Mas, se pararmos uns instantes, e deixarmos o edifício repousar sob o nosso olhar atento, constatamos a assimetria que existe entre as torres e o edifício, visível em **I 331**, que contraria o rigor modernista e aspira ao anticlássico.

Estamos perante uma nova fase do autor, mais neutra (o branco é a sua simbologia materializada), mais liberta dos traçados pós-modernistas. O material e a cor neste caso servem a imagem que pauta o projecto: o de duas torres-farol que pretendem ver toda a cidade e ser vistas por toda a cidade, como observamos, por exemplo, em **I 333**. Ou seja, a pedra branca, com a incidência da luz, abre o seu tom. O

137 - MILHEIRO, *Aprendendo com Vila Real* - (12 de Julho de 2003), Fevereiro de 2011, p.74.



I 328. Alçado das traseiras do *Edifício Topimob*



I 329. Vista frontal do *Edifício Topimob*



I 330. Pormenor do alçado principal do *Edifício Topimob*



I 331. Perspectiva da volumetria do *Edifício Topimob*



I 332. Pormenor de uma das torres do *Edifício Topimob*



I 333. Vista geral do *Edifício Topimob*, de A. Belém Lima, a partir da *Cooperativa Torreslar*, de Graça Campolargo

edifício não absorve nem é absorvido; projecta-se. Desta forma, Belém Lima sintetiza as opções linguísticas, executa um exercício de aclimatação (e não redução) da estratégia de uma arquitectura narrativa, restringindo alguma deambulação formal, ajustando a peça ao conceito, sem isso significar perda de expressividade e sensualidade, apenas uma maior abstracção que permite tocar em alguns nervos, sem aquela intensidade própria do período anterior, onde havia um desejo de comunicação popular, feito com todo o manancial de elementos historicistas e críticos. É o próprio arquitecto que o diz:

Gosto muito de lembrar o exemplo de uma pintura de Hopper (Rooms by the Sea, 1951) em que ele inventa um ambiente sobre uma fotografia do próprio studio. Na foto vemos aquele lixo todo, as portas com muitras ferragens e pormenores, a margem de terra entre o atelier e a água. Depois na pintura, faz um trabalho de limpeza e muda a posição da porta que agora se abisma sobre a água, ajusta a realidade, mas nem por isso deixou de ser uma pintura figurativa.[138]

Com esta nova fase, o autor permite aos utentes uma maior relação com a obra, dado que a fase anterior pressupunha que o público tivesse a mesma cultura arquitectónica e dominasse um mesmo código.

Apesar de tudo, este edifício, pela sua escala, dimensão e configuração, reserva dentro de si um significado iconográfico que procura responder às principais premissas da Arquitectura Contemporânea.

O edifício explora a sensualidade da relação de proximidade entre as duas torres que permitem uma observação sem pudor entre os dois corpos, evidente em **I 329**, sendo o tema de projecto a ideia de uma *Janela Indiscreta*, como o filme de A. Hitchcock e uma sensibilidade cosmopolita, de evolução. De facto, este edifício surge após a viagem dos *Arquitectos Pioledo* a Nova Iorque.

Não se assumindo, então, como descendente da morfologia do moderno dos anos 20/30 ou do pós-moderno dos anos 70/80, assume um formalismo que procura um sentido de realidade, asserção de uma construção que permita a vivência do quotidiano, no limbo entre a objectividade e o domínio da abstracção.

À escala da cidade, do *urbano*, estes três conjuntos de edifícios integram o desenho da paisagem adjacente à VIC, Via interior ao Circuito de Vila Real, predominantemente de habitação nesta parte, desenhando alguns dos momentos expressivos deste eixo que liga o centro determinado pelo Grande Circuito aos limites deste, abrindo caminho para a anterior e recente expansão para a zona de Mateus, onde constavam, desde a década de 80, outros edifícios de *os Pioledo* como o *Centro de Dia* (1986), o *Infantário* (1993), o *Centro Cultural de Mateus* (1985) e o *Acolhimento Temporário dos Grandes Dependentes* (1992).

Para além destas obras, os edifícios que efectuam a transição entre este diâmetro imaginário - traçado pela Av. Osnabruck e a VIC - e o Grande Circuito, revelam-se muito importantes para a construção

138 - BELÉM LIMA, *Máquinas Burguesas*, *Belém Lima em conversa*, Fevereiro de 2011, p.10.



I 334. Vista geral dos *Edifícios Figema*, de Carlos Santelmo



I 335. Desenho da fachada voltada para a rua Dr. Jaime Campos



I 336. Relação dos edifícios com o nó entre o Circuito e o eixo que conduz à VIC



I 337. Conjunto de edifícios que emolduram a Avenida João Paulo II



I 338. Perspectiva do Loteamento *Quinta da Araucária*



I 339. Relação entre os edifícios na Avenida João Paulo II e o nó do Circuito



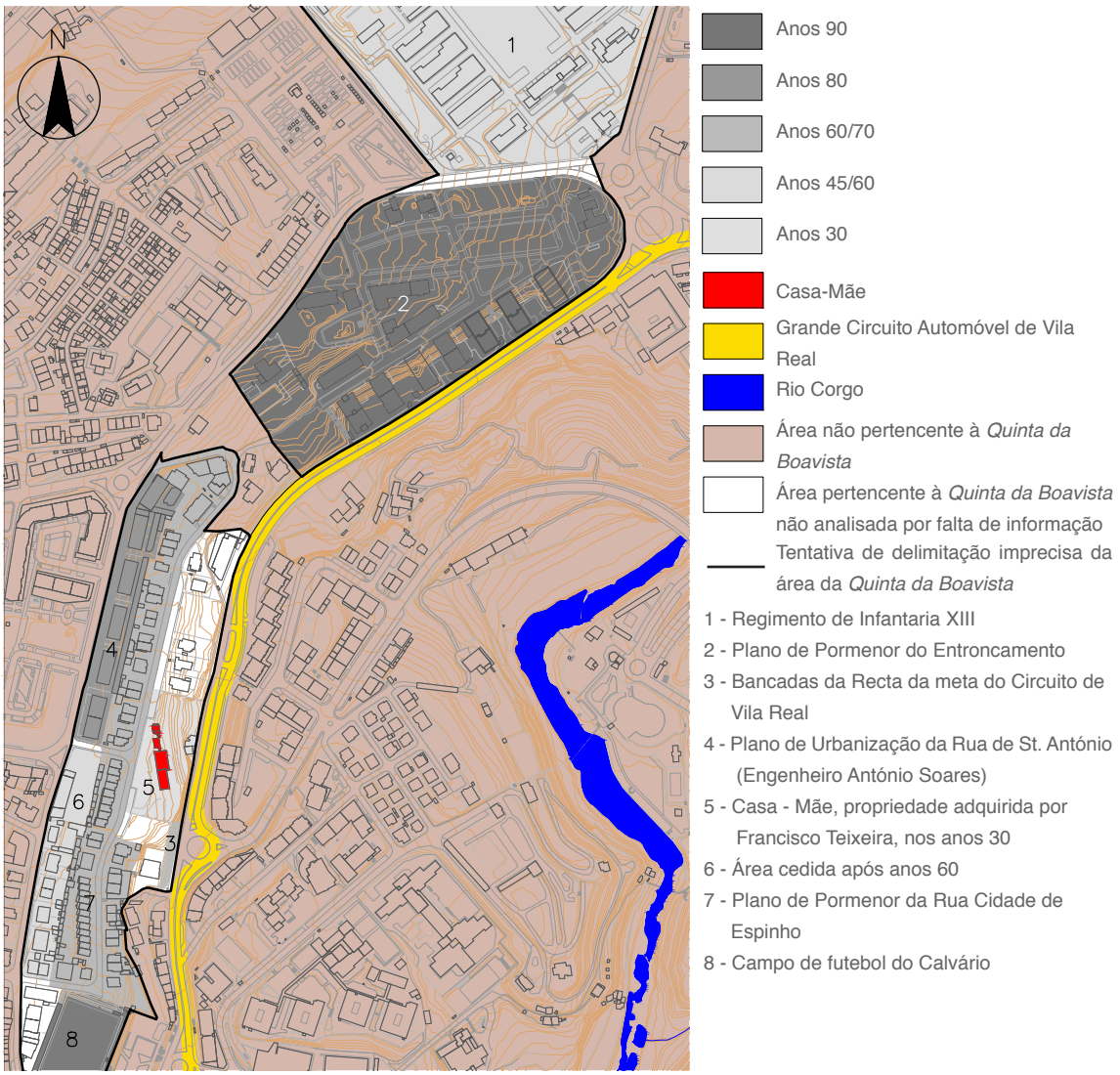
I 340. Pormenores da fachada dos edifícios

da transição entre o Circuito e este novo núcleo interior. Assim, o conjunto dos *Edifícios Figema,* assinalado em **I 297**, com o nº1 e capturados em **I 334**, de Carlos Santelmo são elementos notáveis. Com o seu remate superior de duas águas e a sua fisionomia característica, para além de desenharem a paisagem adjacente ao Grande Circuito, efectuam a transição entre este e o eixo do novo núcleo da cidade, como aferimos em **I 336**.

Estes edifícios parecem umas casas gigantes que deturpam o cânone exacto de um bloco de habitação modernista, dado o exagero da pendente das águas e as chaminés, como observamos em **I 335**, funcionando como umas caricaturas do conceito de lar. Para além de desenharem cidade, são pensados e desenhados à escala do Homem, desde o passeio até à entrada, com um desenho de espaço público adjacente que permite a passagem entre o domínio do público e o do privado, acompanhado da galeria porticada que enaltece os três volumes.

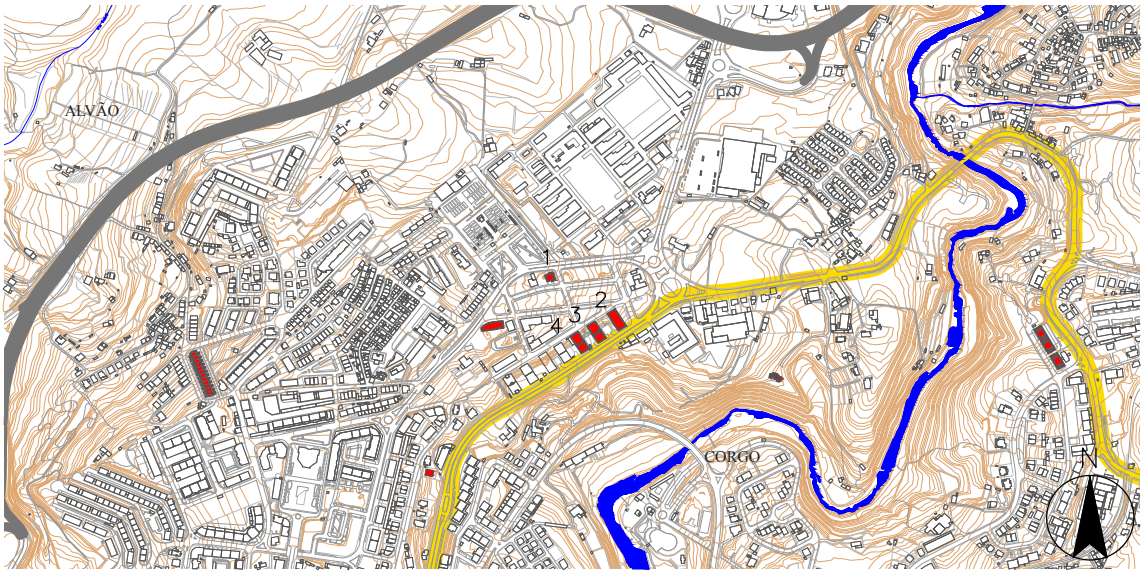
Por outro lado, o conjunto de edifícios em série na Av. João Paulo II, assinalados em **I 297** com o nº 8, de Ricardo Santelmo, emolduram a ligação entre a Alameda de Grasse à parte sul do Grande Circuito, visível entre **I 337** e **I 339**. Constituem o *Loteamento da Quinta da Araucária*, ao qual se sucedeu, posteriormente, o *Loteamento da Quinta de S. Pedro (*2006), que prolonga esta união directa entre o Circuito e a Alameda de Grasse, mais concretamente com os dois edifícios que desenham o gaveto, também da autoria dos *Arquitectos Pioledo*.

A fachada traseira deste conjunto desenha um pano de fundo para o Grande Circuito, que sucede o *Edifício Topimob* (1998) e, ao constituírem uma modulação, conferem-lhe destaque por ser único e imponente, neste conjunto, o que ainda é mais evidenciado pela sua cor branca, que se destaca nos subúrbios de Vila Real.



I 341. Cronologia da dissolução da *Quinta da Boavista*, em escala de cinzas

ESCALA 1:5000



ESCALA 1:10 000

I 342. Análise gráfica do Cenário 5: *Recta das Boxes*; relação do edificado com o Alvão e o Corgo

2.2.2.5. Recta das Boxes: transição entre dois pedaços de cidade de diferentes escalas

O complexo habitacional do Entroncamento engloba sete edifícios que se debruçam sobre a Recta das Boxes (uma das avenidas mais longas da cidade de Vila Real) e o seu planeamento conta com a participação dos *Arquitectos Pioledo*. A sua implantação desenha uma transição suave entre o morro da freguesia da Nossa Senhora da Conceição, à cota alta e a Recta das Boxes, integrada no Circuito, que estrutura a cidade, pois é um anel que passa pela cidade consolidada e as expansões norte e nascente. Situa-se também no lugar de encontro entre o acesso à cidade pela IP4 (entrada Norte) e o Circuito.

A nível da evolução da História da cidade, ocupa o lugar da antiga Quinta da Boavista, cuja morfologia foi sofrendo ajustes, cortes e entalhes por diversos motivos. Por um lado, por expropriações no tempo do Estado Novo, dando origem ao Regimento de Infantaria XIII, por outro, pelos sucessivos planos de urbanização de partes da Quinta, como o Plano de Urbanização da Rua Cidade de Espinho, ou o da Rua de Santo António, pelo engenheiro António Soares, como podemos verificar em **I 341**. Finalmente, por um processo de partilhas efectuado pela descendência do proprietário da Quinta.

Pensando à escala do território e dada a posição privilegiada que ocupa em termos de topografia, num terreno onde existiram outrora vinhas, oliveiras e árvores de fruto, este empreendimento, decorrente do Plano de Urbanização do Entroncamento, desenvolvido pelos *Pioledo*, volta-se para a imensidão do Alvão e para a descida abrupta para o Corgo, o que lhe proporciona, para além da contemplação do mundo natural, um papel de construção da paisagem num tabuleiro cuja extensão não tem como limite a envolvente próxima, mas se estende até à serra, como observamos em **I 342** e **I 355**. Para além disso, ocupa um lugar imponente sobre o Grande Circuito, criado nos Anos 30, para cuja organização foi cedida, nos anos 60, parcela do terreno da Quinta, para posicionamento das bancadas de observação das corridas.

Cada um desses blocos apresenta-se como uma caixa paralelipipédica modular que se desdobra em dois corpos, como aferimos em **I 354**, que se diferenciam nos topos, já que um destes contacta com uma rua residencial de uma escala um pouco mais contida (o localizado à cota alta) e o outro desenha uma galeria comercial no piso térreo, pois volta-se para uma entidade mais cosmopolita, visível em **I 343**.

O corte que se produz em cada edifício é amenizado pela marcação do volume de circulação vertical que supera a altura dos dois corpos, destacando-se tanto de um, como do outro, pertencendo simultaneamente às duas cérceas distintas, como é notável, por exemplo, no perfil **I 353** e no alçado **I 351**.

Desta forma, tendo todos eles o mesmo esqueleto, cada um dos edifícios se veste *à sua maneira* e, apesar da repetição tipológica, cada um aspira à sua individualidade, como se se tratassem de várias experiências de um ensaio laboratorial, como aferimos na perspectiva geral **I 349**.

Este tratamento minucioso e diversificado permite-nos concluir que existe uma sensibilidade mimética apurada no desenho das fachadas, uma atenção ao urbano, ao que envolve as suas obras e as contagia



I 343. Relação dos edifícios com o Grande Circuito de Vila Real



I 344. Espaços entre os diversos volumes



I 345. Perspectiva da fachada sul e topo poente do *Edifício Magnólia*



I 346. Perspectiva da fachada norte e topo nascente do *Edifício Magnólia*



I 347. Vista geral do *Edifício Entroncamento*



I 348. Fachada norte do *Edifício Entroncamento*



I 349. Perspectiva geral dos vários edifícios que compõem o núcleo de edifícios no *Entroncamento*

sem o dogmático pano de vidro modernista. Procura-se, primeiramente, desenhar o edifício como um corpo. A estratégia dita uma repetição desses mesmos corpos. Mas, seguidamente, procura-se o desenho das fenestrações, como um rosto, e aí o edifício exala a sua própria personalidade. É o que afirma Belém Lima:

Todos estes edifícios valorizam a parede precisamente para dar ainda mais valor ao "buraco" na parede. Antes de mais, olhamos para o edifício como um rosto, uma cara, sem ter as pretensões de ter olhos, boca, nariz, etc. Mas o edifício, na sua relação com o exterior, tem um rosto e nós, no rosto, temos planos e temos buracos. (…) Não me parece que um edifício seja mais contemporâneo ou não, só por ter ou não mais vidro. (…) O edifício em vidro acaba por ser uma abstracção, no sentido da impessoalidade.[139]

Como exemplo, o *Edifício Magnólia*, assinalado com o número 3 em **I 342** e capturado em **I 345** e **I 346**, de Ricardo Santelmo, assume uma tensão horizontal. Seja nas fachadas laterais nascente e poente, para as quais se voltam os quartos, onde a sucessão das janelas é emoldurada por um rasgão contínuo na pedra, havendo apenas um pequeno remate no rasgão vertical que assinala a cozinha; seja pela métrica da pedra que disfarça a altura do edifício e procura evidenciar o sentido do comprimento. Esta horizontalidade é também conseguida pelas varandas que avançam, nos topos norte e sul, pelas lajes vermelhas, que percorrem ambas as faces ladeadas pelo prolongamento das abas laterais, desenhando uma espécie de *écran* onde uma grelha horizontal se destaca e onde a guarda transparente permite o acesso da luz às salas em pano de vidro que se abrem para estes espaços.

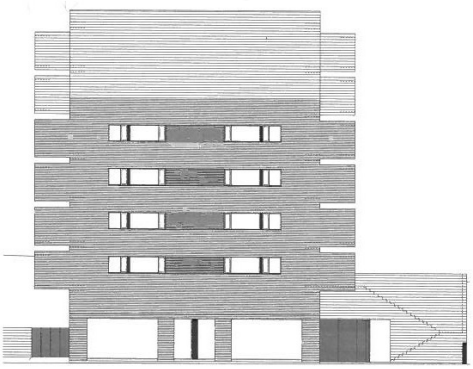
À cota baixa, o embasamento que reveste a galeria comercial recuada e enfatizada pelos *pilotis*, afirma com convicção que os pressupostos do Pós-modernismo estão ultrapassados. Esta ideia é suportada também pela axialidade do edifício, a métrica regular e a tonalidade suave que envolve toda a peça arquitectónica.

O *Edifício JBS*, assinalado com o nº4, em **I 342**, também de R. Santelmo, segue a mesma linha do *Edifício Magnólia*, distinguindo-se pela cor do material exterior.

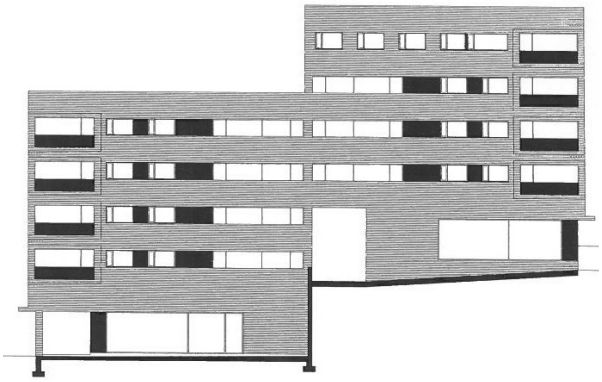
Já o *Edifício Entroncamento*, assinalado com o nº 2, em **I 342** e registado em **I 347** e **I 348**, de Belém Lima é o elemento de remate/excepção de todo este empreendimento. Como tal, por ser o desfecho materializado de uma estratégia cénica, adquire uma certa notabilidade e, apesar de ter a mesma configuração volumétrica de todo o conjunto, exibe uma coloração negra que o singulariza no seio do conjunto, e projecta umas consolas que parecem querer prolongar toda esta estrutura, evidentes no perfil transversal **I 352** e no alçado **I 350**, como uns braços que, para além de permitirem a leitura da paisagem, se esticam procurando alcançar o Alvão, como refere Rui Chafes:

Enormes janelas sobre a paisagem, uma distância que nos defende do mundo através do mais pre-

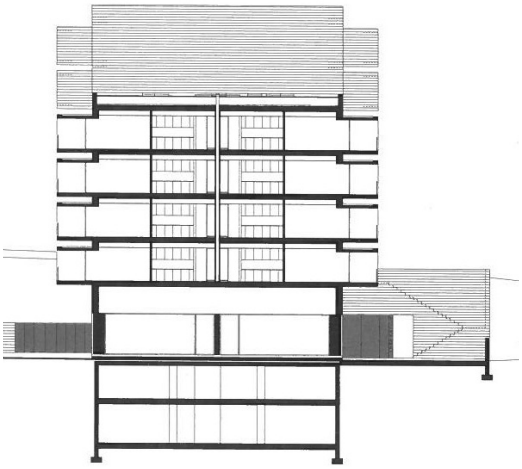
139 - BELÉM LIMA, *Máquinas Burguesas*, *Belém Lima em conversa*, Fevereiro de 2011, p.14.



I 350. Alçado do topo sudoeste do *Edifício Entroncamento* ESCALA: ≈1:500



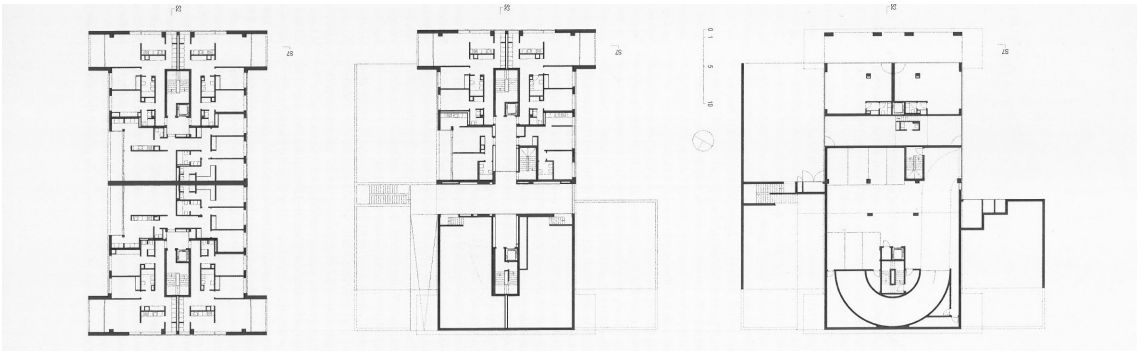
I 351. Alçado lateral, que evidencia o desdobramento dos volumes ESCALA: ≈1:500



I 352. Perfil transversal pelo *Edifício Entroncamento* ESCALA: ≈1:500



I 353. Perfil longitudinal pelo *Edifício Entroncamento* ESCALA: ≈1:500



I 354. Plantas dos diversos níveis do *Edifício Entroncamento*, de A. Belém Lima ESCALA: ≈1:1 000



I 355. Perspectiva geral dos vários edifícios que compõem o núcleo do *Entroncamento,* vista do lado nascente do Corgo

ciso enquadramento da sua beleza. Uma casa negra, uma sombra. Uma casa que não quer aparecer, que está e não está, que existe e não existe neste lugar, erguendo a sua sombra entre a brancura de todas as que a rodeiam.[140]

Contudo, e apesar de representar a sombra, este edifício não se deixa absorver pela luz da cidade, não desaparece, pois o seu desenho confere destaque ao próprio lugar onde se implanta, repleto de História, como anotam Emídio Agra e Susana Camanho:

Uma figura bem recortada. (...). Imperturbável no meio do frenesim. Não se deixa absorver pela cidade. Mostra-se e passa incógnito. Desperta harmonias esquecidas. Sombra que não perdeu o corpo. Corpo que não perdeu a sombra(...)[141]

Todo este empreendimento cruza várias referências da arquitectura portuguesa, sobretudo do Norte, como o acato e a atenção à topografia e à escala do sítio, mas ao mesmo tempo, cada peça procura afirmar-se como independente, num amplo gesto de heroísmo.

O fragmento urbano procura recriar uma ideia de convergência, à semelhança da estratégia que Berlag utiliza nos planos de pormenor para Amesterdão, onde a utilização de pontos focais confere o carácter especial e único que evidencia momentos teatrais que contrastam com uma geometria vincada e racional; ao mesmo tempo, procura não competir com a paisagem, abre-se para ela.

140 - CHAFES, *Habitar uma sombra*, (Julho de 2010), Fevereiro de 2011, p.14.
141 - AGRA; CAMANHO, *Belém Lima*, Julho / Agosto / Setembro de 2012, p.76.

Conclusão 3

Conclusão

PIOLEDO é um lugar de Vila Real de onde nasciam os projectos que tinham viajado antes (...) As suas obras sulcavam escarpas do quaternário, falavam com o Corgo; cálcio, centeio e muito lápis. Tenacidade e distância.[142]

O colectivo *Arquitectos Pioledo* formalizou-se em 1986, tornando-se uma sociedade comercial apesar de, como vimos, não ser este o vínculo principal, dado que a consolidação como entidade era já anterior, dada a convivência, as discussões do dia-a-dia dos arquitectos, as viagens realizadas, as exposições e os concursos.

Iniciámos esta viagem pelos *Arquitectos Pioledo* com o objectivo de abrir leituras e apontar ideias sobre um grupo de arquitectos que se fixaram em Vila Real. Fizemos a descrição da metodologia a ser seguida e delineámos a estrutura deste trabalho.

Estes arquitectos, mais do que um *atelier*, funcionavam como um centro cultural, uma plataforma de discussão de livros e revistas de Arquitectura e também de outros campos do conhecimento, como cinema, literatura, fundada na ideia de ter um espaço físico e afectivo onde, juntos, estimulavam uma maior energia e uma curiosidade global, que se transformava numa dinâmica de aprendizagem pelo que, apesar da autoria individual na maioria das obras, é mais forte o sinal de conjunto.

As viagens elaboradas pelos *Arquitectos Pioledo*, que podemos observar na cronologia em Anexo (Anexo I, *Cronologia das Obras dos Pioledo*), ajudaram a consolidar a sua identidade. Viajaram pelo país, como também pelo País Basco para ver os neo-racionalistas; por Paris, pela altura da exposição dos *100 Anos de Le Corbusier*; pela Finlândia, por forma a percorrer as obras de A. Aalto; por Nova Iorque, Bélgica, Holanda, Budapeste, Praga; entre lugares onde podiam observar e absorver outros arquitectos que serviriam como referências.

Oriundos de experiências diversas, formações distintas, e constituindo momentos diferentes na génese do atelier, cada um dos elementos tinha o seu manancial próprio, o que pudemos verificar no subcapítulo dedicado à *Caracterização individual dos Protagonistas*.

Apesar de terem as suas diferenças, todos eram descendentes do debate arquitectónico que vigorava na década de 80, pelo que em todos eles havia a necessidade de experimentação gráfica e formal, sem filiação a um estilo ou movimento, mas encarando a Arquitectura como um laboratório onde o imprevisível e as sugestões de significados têm um papel fundamental, na linha do pensamento de A. Rossi:

Siempre he pensado que, en la vida como en la arquitectura, si buscamos algo no es eso lo único

142 - GRILO, *Pioledo Arquitectos*, 1991, p.261.

que encontramos; por ello, en toda investigación existe un grado de imprevisibilidad que se convierte, al acabarla, en sensación de fastidio. El arquitecto, por tanto, debe preparar sus instrumentos con la modestia de un técnico; instrumentos de una acción que tan solo alcanzará a entrever o imaginar, aún sabiendo que también puede evocarla o sugerirla.[143]

António Belém Lima, *engenheiro naval de Glasgow*, nas palavras de J. L. Carrilho da Graça, trouxe a *mundanidade* de Lisboa, a cultura anglo-saxónica, o espírito pós-moderno, que foi adicionada à metodologia da *escola* do Porto, de Albino Teixeira, Carlos Santelmo, Carlos Baptista, Graça Campolargo e Ricardo Santelmo, advinda de referências marcantes no percurso de todos os outros elementos de *os Pioledo*, nomeadamente mestres como Alberto Carneiro, Álvaro Siza, Alexandre Alves Costa, com o rigor e a disciplina subjacentes, e herdeiros do ascetismo do atelier de Carlos Ramos.

Para além das viagens e da cultura inerente aos seus membros, dois factores fundamentais contribuíram para o sucesso da sua produção: a época em que viviam, o pós 25 de Abril, onde pairava uma racionalidade desobstruída, libertária, um neo-realismo de exaltação da vida, do quotidiano, expressa em todas as formas de arte. Por outro, o local onde sediaram a sua actividade, Vila Real, que inaugurara um *boom* construtivo desde os anos 70, pelo que havia um volume de trabalho imenso e um optimismo reinante, pois choviam todo o tipo de desafios, de múltiplas escalas e para diversos níveis de clientes.

Em relação à época de início do seu trabalho, no início dos anos 80 a vida tinha um novo gosto de euforia, de descarga de adrenalina; era um período onde, após a tensão e o degelo de revolução, se podia finalmente respirar. As palavras de António Belém Lima, que utilizámos já anteriormente no capítulo 1, *O atelier Pioledo*, nomeadamente na parte referente à *Contextualização e Génese*, sistematizam magistralmente este pensamento, sendo retomadas na *Conclusão* precisamente por serem uma espécie de síntese que resume todas as suas experiências:

Depois das "restrições" de vocabulário do Estado Novo e do exclusivismo cultural da "cultura da máquina" vivemos um momento de "amplas liberdades" que é simultaneamente a incredulidade nas ideologias englobantes e o esvaziamento comunicativo do moderno. Àquelas ideias que vêm da cidade juntaremos a vontade decorativa contra austeridade e a cerebralidade (as curvas irracionais, a policromia, os gostos promíscuos das culturas marginais); a infuncionalidade; a visita às memórias mais pertinentes (para nós, o Barroco); o "re-usar" do Moderno. Os edifícios poderão gritar, planar, silenciar-se.[144]

O arquitecto Belém Lima, com esta afirmação, apela à mudança de critérios e de atitudes projectuais, ditados pelo espírito libertário pós 25 de Abril, promovendo uma arquitectura que se afasta não só da *austeridade* do estilo que era utilizado pelo *Estado Novo,* como também da *cerebralidade* associada ao

143 - ROSSI, *Autobiografía Científica*, 1984, p.30.

144 - BELÉM LIMA, *Arquitectos em Trás-os-Montes*, 12 de Fevereiro de 1986, p.5/6.

Estilo Internacional e à *cultura da máquina*. Desta forma, defende uma Arquitectura mais rica, desligada do funcionalismo maquinal, que promova a criação de atmosferas mais sensíveis à condição humana e aos valores do quotidiano, através de um desenho mais atento não só à organização do espaço, como também à sua caracterização, utilizando para isso os ecos e citações da História, como exemplo, o Barroco. Porém, não nega as experiências do Moderno, revelando-nos uma postura de aceitação que as valida e coloca no papel de fonte de informação para a arte de projectar.

Para além disso, assistiu-se, nesta década a uma afirmação da Arquitectura enquanto instituição na sociedade. A Arquitectura tornara-se um tema frequente na comunicação social, são realizadas mais exposições, conferências, colóquios, de escala não só local, como também de escala nacional e internacional. Esta valorização da Arquitectura como discplina é visível nas palavras de R. Vieira de Almeida:

A partir de meados da década de 80, o significado e o papel da arquitectura na sociedade altera-se, deixando de ser uma mera actividade profissional para se tornar uma actividade específica inserida nos processos de transformação e produção da realidade construída e um corpo de ideias e pensamento disciplinar.[145]

Paralelamente, havia um retomar da ideia romântica do *flâneur*, ensaiada no *Spleen de Paris*, de Charles Baudelaire, (1869) que corresponde a uma ideia de vida na cidade com olhos completamente disponíveis para gostar de *tudo*, do *feio*, do *bonito*, dos acontecimentos, esquecendo o trágico, valorizando o quotidiano e a condição do transeunte que gosta de se impressionar e quer ser emocionado pelo urbano.

Esta aura, esta sensibilidade, após a recém-saída da dormência de décadas na ditadura, fomentou uma certa *movida* de artistas e pensadores em Lisboa que se centravam no *Frágil*, em Lisboa, e também, um pouco, em Serralves, no Porto, o que ditou o aparecimento do *post-modern*, que consistia sobretudo no elogio daquela nova situação, na simplicidade do que é uma pessoa sentar-se numa esplanada e ver o movimento na cidade, e maravilhar-se com isso, apenas. Como refere Butler:

The city's modernity is most particularly defined for him (Baudelaire) by the activities of the flâneur observer, whose aim is to derive "l'éternal du transitoire" and to see the "poétique dans l'historique.[146].

Além disso, a atitude desprendida, o à-vontade na Arquitectura após o 25 de Abril, servia como um bálsamo. Através da estética pós-moderna, aliada à intervenção social, procurava-se transformar as mentalidades e transparecer uma imagem de que o cumprimento das regras do primeiro moderno se tornara obsoleto, pelo que era necessário estar à margem, manipular léxicos de outros vários momentos da História, criar complexidades, por forma a criar uma explosão de arquitectura, uma massificação da imagem *pop*, baseada

145 - VIEIRA DE ALMEIDA, R., *De 1976 ao Final de Século*. Em BECKER; TOSTÕES; WANG, *Portugal: arquitectura do século XX*, 1997, p.78.

146 - BUTLER, *Early Modernism: Literature, Music and Painting in Europe*, 1900-1916.

em vários sinais e tendências, como demonstra R. Vieira de Almeida:

A recuperação da história e a monumentalidade kahniana primeiro, a banalidade das construções clandestinas e de emigrantes, o kitsch urbano e os grafismos da cultura popular são, depois, introduzidos na senda das primeiras divulgações das teses de Venturi, e finalmente o classicismo, que oscila entre o carácter cenográfico de algumas realizações americanas e o fundamentalismo dos círculos da Escola de Bruxelas.[147]

Era também um período de ruptura com os preconceitos do funcionalismo. A máxima de que *a forma segue a função* cessara, em detrimento da doutrina de Venturi que consiste na criação de espaços ambíguos com capacidade de albergar diversas funções e de justapor, ou pôr em continuidade elementos aparentemente contraditórios.

Paralelamente, havia um gosto exacerbado pelo desenho de todas as micro-estruturas, aliado a uma euforia pela execução, pela construção. A propósito da relação da arquitectura dos Pioledo com o desenho, note-se que há uma similitude com a sensibilidade rossiana do prazer pela criação através do desenho:

Los dibujos de las plantas, que parecían variaciones gráficas del manuscrito, me impresionaban sobre todo por dos cosas: en primer lugar, por el modo en que su grafía se revelaba ante mí como una compleja técnica entre la escritura y el dibujo (...) y, en segundo, por la forma en que ignoraban o prescindían de los aspectos dimensionales o formales.[148]

Valorizava-se o desenho da planta, cortes e alçados, com todos os pormenores, desde o puxador às caixilharias, da lareira aos *letterings*. A Arquitectura era vista como um modo de vida, onde se experimentava e fazia um *feedback* do que resultou ou não. Esta necessidade de experimentação oriunda da teoria de A. Rossi, para além de ser a base do conhecimento, prende-se também com o desejo de criar espectáculo. Rossi sustenta que é impossível criar atmosferas e que a Arquitectura é um fenómeno, um palco, um modo de fazer algo acontecer:

Desde entonces he visto en la arquitectura el instrumento que ha servido para aumentar, con los años, mi interés por el oficio, hasta el punto de que, en mis últimos proyectos, tan sólo intento diseñar construcciones que, por decirlo así, preparen un acontecimiento.[149]

É neste universo pontuado por atitudes diversas associadas, por um lado, ao contextualismo, por outro, ao pós-moderno histórico e *pop*, que surgem os *Arquitectos Pioledo*, cujo trabalho se revela um ensaio cultural que procura uma identidade própria e procura se distanciar das luzes da ribalta, sem pretensiosismos ou procura pela encomenda ideal, característico na generalidade dos arquitectos portugueses.

Observámos todo este laboratório de experiências no capítulo 2, *Apontamentos sobre as suas*

147 - VIEIRA DE ALMEIDA, R., *De 1976 ao Final de Século*. Em BECKER; TOSTÕES; WANG, *Portugal: arquitectura do século XX*, 1997 1997, p.76.
148 - ROSSI, *Autobiografía Científica*, 1984, p.16.
149 - *idem*, p.14.

obras, nomeadamente nas obras seleccionadas e debatidas em *Narrativas da História, Ensaios de reacção ao Estilo Internacional* e *Objectos arquitectónicos como ícones*.

Toda a sua obra tem uma elevada carga de assimetrias, bipolaridades, justaposições. Somos expostos a diferentes sabores, díspares imagens que provocam uma sinestesia quase literária. Mas a característica essencial do seu trabalho é mostrar-se ao serviço de uma cidade *para lá do Marão*, para a qual procuram constituir a *capital das suas vidas*, liberto de provincianismos e amarras regionalistas, sem necessidade do aperto minimalista, o que não deixa de ser prova de coragem profissional, persistência e imaginação criadora.

Posteriormente, no final dos anos 90, há, no contexto do trabalho de *os Pioledo*, um arrefecimento que corresponde a uma saturação do *post-modern*. Elencámos uma amostra deste conjunto de obras em *Edifícios Recentes*, onde pudemos aferir uma nova fase, de maior compromisso e responsabilidade, mais calma e serena, que se tornou relevante, pois este *standard* ditado pela nova atitude projectual permitiu o amadurecimento do trabalho destes arquitectos.

A insistência de passar de uma abstracção moderna para uma vertente icónica e *pop*, ampliada pela divulgação, nos anos 80, tocou na cultura de massas. As virtudes da Arquitectura como fenómeno de comunicação foram postas a cru pelo poder de publicidade dos meios audiovisuais que só nos anos 80 sai da anterior letargia. Esta nova linguagem, esta nova expressão da arquitectura foi mais divulgada, o que também trouxe os seus contras, e, consequentemente, vulgarizou-se, porque era facilmente repetível, no seu formulário mais débil.

Desta forma, após este período de saturação de uma mesma matriz, regressa-se a uma certa racionalidade neutral de desenho, a uma discrição cromática, quase que sem impressões digitais.

Apesar desta atmosfera, esta ambiência, esta procura do exagero na forma e na imagem ter cessado, o espírito pós-moderno continua presente nas suas obras. Os valores do paradoxo, da contradição, da adaptação, na arquitectura, de Luttyens, de Venturi, simplesmente não se confundem com a parte mais superficial do *post-modern* e, se por um lado, se apoiaram em *Complexity and contradiction in architecture*, distanciam-se já do *Learning from Las Vegas*. As leituras de Rossi perduram, não tanto apoiadas na imagem da tipologia, mas na importância da cidade para ler a Arquitectura, no qual eles revelam a sua mestria.

Consequentemente, é relevante apontar a sua contribuição para o urbano, como referimos no subcapítulo 2.2, *Os Arquitectos Pioledo como estrategas urbanos*. Mais do que uma questão meramente estilística, é precisamente esta uma das vertentes do *post-modern*, a atitude do arquitecto em relação à cidade, a necessidade de constituir memória na cidade, através dos objectos arquitectónicos e do desenho urbano.

A cidade de Vila Real pertence ao núcleo de novas áreas urbanas que, no período anterior ao surgimento dos *Arquitectos Pioledo*, cresceram descontroladamente, carecendo de preocupações urbanísticas,

como observamos nas palavras de Sérgio Fernandez:

(...) a adopção anárquica, casuística e sem escala do bloco solto e desligado das estruturas urbanas existentes ou dos seus previsíveis prolongamentos conferirá, às periferias das nossas cidades, alvos preferidos de especulação de mais baixo nível, e de mais rápida rentabilidade, a imagem de total desconexão, quer sob o ponto de vista paisagístico quer sob o da própria vivência, privada de naturais ligações, de espaços de encontro ou de qualquer racionalidade na distribuição de funções. Um sucedâneo de modernidade, objecto de luta nos anos 50, despida agora da sua essência, abastardada na sua caracterização plástica e construtiva e implantada em manifesto desrespeito pela estrutura organizativa do território.[150]

Era necessário, portanto, intervir no lugar urbano de Vila Real, construir cenários que dotassem a cidade de identidade, aproveitando as condicionantes, os desajustes, para que se possam produzir acontecimentos. A. Rossi sistematiza este pensamento:

Siempre he afirmado que los lugares son más fuertes que las personas, el escenario más que el acontecimiento. Esta es la base teórica no solo de mi arquitectura en general; en esencia, una posibilidad de vida. He comparado todo esto con el teatro; las gentes son como los actores en el momento en que se encienden las luces del escenario: quedan sumidos en acontecimentos a los que podrían haber sido siempre extraños, como en definitivo lo son.[151]

Note-se que, nesta parte da Dissertação, foi dada uma atenção aos edifícios como personagens de um cenário que os *Pioledo* procuravam criar, após terem sido examinados no que toca à linguagem no subcapítulo anterior. Desta forma, o estudo não foi feito na perspectiva da compreensão dos Planos de Urbanização que estes arquitectos executaram. Esta opção metodológica justifica-se sobretudo pelo facto de o pensamento urbano nos anos 80 seguir por um caminho diferente, apoiado na noção de realismo e na compreensão de que a transformação global da cidade é uma utopia, e de que a manutenção do urbano se vai fazendo aos poucos, preservando o passado e os seus elementos, que podem tomar outros significados, como clarifica Venturi:

Los arquitectos y urbanistas que denuncian con displicencia el paisaje convencional por su vulgaridad o banalidad promueven métodos para abolir o encubrir los elementos de mala reputación del paisaje existente, o para excluirlos del vocabulario de los nuevos paisajes urbanos. Pero fracasan totalmente en su realce o en la provision de un sustituto a panorama existente porque intentan lo imposible.(...) No pueden el arquitecto y el urbanista, mediante ligeros ajustes a los elementos convencionales del paisaje urbano, existente o propuesto, promover efectos significativos? Al modificar o añadir elementos convencionales a

150 - FERNANDEZ, *Arquitectura Portuguesa*. Em BECKER; TOSTÕES; WANG, *Portugal: arquitectura do século XX*, 1997 *1961-1974*, 1997, p.96.

151 - ROSSI, *Autobiografía Científica*, 1984, p.63.

outros elementos convencionales fijos pueden, mediante um cambio del contexto, conseguir un máximo de efecto a través de un mínimo de medios.[152]

Consequentemente, a solução está em resolver pequenos fragmentos, intervenções pontuais, quase que cirúrgicas, não esquecendo a análise do existente, uma vez que todos os edifícios são peças de um tabuleiro complexo e mantêm relações entre elas devendo ser, devidamente articuladas.

Este ponto de vista é, de um modo genérico, partilhado por R. Vieira de Almeida:

(...) a tarefa parece ser a do entendimento e recomposição dos pedaços, onde a unidade de intervenção lógica não deverá ser a da forma global da cidade, mas antes a do fragmento urbano, por ser mais imediatamente exequível, e pela proximidade com o projecto de arquitectura pode potenciar a desejada qualificação do espaço urbano português (...).[153]

Deste modo, atendendo à importância do lugar, vimos cinco situações de exercício urbano nas quais os *Arquitectos Pioledo* beneficiam a estrutura da cidade de Vila Real:

- a situação da Avenida Marginal e da Ponte, onde a sensibilidade dos edifícios vem colmatar uma violência urbanística, gerada pela artéria estruturante que atravessa uma zona consolidada;
- a questão das portas da cidade, onde os edifícios simulam personagens, como uma interpretação da ideia *post-modern* de carácter;
- a expansão para Mateus, onde, inicialmente, existe um certo heroísmo moderno na medida em que se ambiciona criar uma racionalidade, porque o plano se desenvolve segundo uma grelha. Todavia, esta tem princípio e fim, o que contraria a racionalidade da retícula moderna, e escolhe pontos focais para serem momentos-chave da paisagem da cidade, numa sensibilidade oriunda da Roma barroca;
- o núcleo interior ao Circuito, dominado por um gesto fundamental a nível de desenho urbano que tinha por função contribuir na caracterização e definição desta zona, apoiada na grande alameda e que aguentaria as grandes estruturas que aqui vieram pousar como o *Shopping*, como o *Teatro*, o *Pavilhão Nervir*;
- o desenho urbano do Entroncamento, fundamentado no desenho de Berlag para Amesterdão, por haver pontos focais - o desenho revela uma área habitacional com uma geometria vincada que depois se diversifica e termina num momento especial, que se impõe ao território.

Ou seja, como pudemos aferir, é notável, na sua obra, um certo pragmatismo urbano que acredita num desenho que continua a cidade e que tem uma ideologia de leitura do território como estrutura de forças a enaltecer, pela criação de momentos especiais. De facto, as suas obras implantam-se quase sempre em locais de domínio perante a paisagem. Para além do lado quantitativo do urbanismo, cérceas, dimensões,

152 - VENTURI, *Complejidad y contradicción en la arquitectura*, (1978), 1966, p.71.
153 - VIEIRA DE ALMEIDA, R., *De 1976 ao Final de Século*. Em BECKER; TOSTÕES; WANG, *Portugal: arquitectura do século XX*, 1997 1997, p.80.

densidades, os valores com que procuram munir os seus projectos extravasam os valores utilitários, acrescentam-nos, explorando os valores paisagísticos, das vistas, que podem construir carácter para a cidade.

Esta faceta de atenção perante a construção do urbano deriva das tendências que surgem nos anos 80, como afirma R. Vieira de Almeida:

De um ponto de vista urbano, as teorizações sobre a cidade tradicional e as obras de origem italiana tornam-se motivo de interesse, enquanto ao nível do exercício do projecto cresce o interesse pelos traçados barrocos e iluministas; num caso como noutro, oscila-se entre o radicalismo anti-moderno e o confronto dialéctico entre os valores de rua, de praça e do quarteirão tradicionais com o urbanismo aberto.[154]

Paralelamente, procuram não ferir os valores históricos da cidade. Não é procurada uma ideia de correcção, mas uma sensibilidade de manutenção do existente, valorizando não só o que se vai construir, mas também todas as condicionantes prévias, criando alinhamentos e pontos que convergem para determinados locais.

Esta integração do edifício no *lugar* é, precisamente, a via pela qual segue o trabalho dos *Arquitectos Pioledo*. A. Rossi sustenta esta ideologia de pensamento urbano:

Pero es siempre al lugar - y, por tanto, a la luz, al tiempo, a la imaginación - entendido como lo que modifica y en último término conforma la arquitectura, a lo que recurren los tratadistas. También Guarini (...) observa que "coincidirá, por tanto, con las ideas de Vitruvio variar las simetrías para acomodarse a las exigencias del lugar, añadiendo o sustrayendo algunas partes en proporciones justas, hasta que quede claro qué debe ser transformado para acomodarse al sitio sin desconcierto".[155]

Esta atmosfera contextualista dos *Arquitectos Pioledo* advém dos valores da contradição apreendidos por Venturi, aliados a uma consciência da perda do heroísmo moderno, onde a valorização do objecto era superior à relação entre ele e os outros, como peças de um cenário, uma cidade característica, cingindo-se o desenho urbano a uma anónima quadrícula regida por princípios funcionalistas e mecanicistas.

Para além disso, há também uma sensibilidade para com o *lugar* numa valorização *a priori* da beleza inerente da paisagem do interior, em detrimento dos grandes centros urbanos, onde também é possível fazer boa arquitectura, bebendo das raízes do lugar as condicionantes para tornar os objectos imponentes sobre a sublime paisagem.

Por isso Júlio Teles Grilo nos diz, metaforicamente, que *as suas obras sulcavam escarpas do quaternário, falavam com o Corgo*[156].

153 - VIEIRA DE ALMEIDA, R., *De 1976 ao Final de Século*. Em BECKER; TOSTÕES; WANG, *Portugal: arquitectura do século XX*, 1997 1997, p.76.

155 - ROSSI, *Autobiografía Científica*, 1984, p.93.

156 - GRILO, *Pioledo Arquitectos*, 1991, p.261.

Bibliografia

Bibliografia

Seminários:

LIMA, António Belém. *Arquitectos em Trás-os-Montes*. Em Seminário *Portugal, que futuro para a arquitectura?*, 12 de Fevereiro de 2006. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2006

Entrevistas:

FIGUEIRA, Jorge; LOURENÇO, Nuno. *António Lima/Um amigo cientista*. Em Revista *Unidade* nº5. Porto: Departamento Desilusão com apoio da AEFAUP, 1988.

FIGUEIRA, Jorge. *Máquinas Burguesas, Belém Lima em conversa*. Em Catálogo *Belém Lima 12 Régards*. Lisboa: Uzina Books, 2001.

FIGUEIRA, Jorge. *Uma Balística PM*. Entrevista a António Belém Lima em *Jornal dos Arquitectos*, Publicação Bimestral da Ordem dos Arquitectos, nº208. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Novembro/Dezembro de 2002.

FONSECA, João Carlos. *Entrevista a António Belém Lima*. Em Revista *Archinews*, vol. 25, p.20. Lisboa: Insidecity, Julho/Agosto/Setembro de 2012.

JORGE, João; FEIJÓ, António; MAGALHÃES, Joaquim. *Questionário a alguns arquitectos*. Em A*s escadas não têm degraus,* nº 4. Lisboa: Livros Cotovia, 1991.

Artigos e Referências Críticas em Revistas, Jornais, Catálogos ou Livros:

AGRA, Emídio; CAMANHA, Susana. *O Regresso a Casa*. Em *Belém Lima 12 Régards.* Lisboa: Uzina Books, 2011.

AGRA, Emídio; CAMANHA, Susana. *Edifício Entroncamento*. Em Revista *Archinews*, vol. 25, p.76. Lisboa: Insidecity, Julho/Agosto/Setembro de 2012.

AGRA, Emídio; CAMANHA, Susana. *Belém Lima*. Em Revista *Archinews*, vol. 25, p.20. Lisboa: Insidecity, Julho/Agosto/Setembro de 2012.

ALMEIDA, Bernardo Pinto de. *Uma Arquitectura assim quase feminina*. Em *Belém Lima 12 Régards*. Lisboa: Uzina Books, 2011.

ALMEIDA, Pedro Vieira de. *Raul Lino*. Em *Jornal dos Arquitectos,* Publicação Bimestral da Ordem dos Arquitectos, nº 195. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2000.

ALMEIDA, Rogério Vieira de. *De 1976 ao Final de Século*. Em BECKER, Annette; TOSTÕES, Ana; WANG, Wilfried; *Arquitectura do Século XX: Portugal*. Munique, Frankfurt, Lisboa: Prestel, Deutsche Architecture Museum, Portugal Frankfurt 97 S.A., Centro Cultural de Belém, 1997.

CALDAS, João Vieira; GOMES, Paulo Varela. *Sintra, Casas Modernas*. Em *Jornal Expresso*. Lisboa, 10 de Fevereiro, 1990.

CHAFES, Rui. *Habitar uma sombra*. Em *Belém Lima 12 Régards*. Lisboa: Uzina Books, 2011.

COSTA, Alexandre Alves. *1974-1975, O SAAL e os Anos de Revolução,* Em BECKER, Annette; TOSTÕES, Ana; WANG, Wilfried; *Arquitectura do Século XX: Portugal*. Munique, Frankfurt, Lisboa: Prestel, Deutsche Architecture Museum, Portugal Frankfurt 97 S.A., Centro Cultural de Belém, 1997.

COSTA, Alexandre Alves. *Notas imprecisas sobre arquitecturas alheias*. Em Catálogo *Arquitectura Nova em Trás-os-Montes*. Porto: Galeria Árvore, 1987.

COSTA, Alexandre Alves. *A Problemática, a polémica e as propostas da Casa Portuguesa*. Em *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa*, nº2 da colecção *Seis Lições*, ed. Por Manuel Mendes. Porto: FAUP Publicações, 1985.

DIAS, Dóris Graça. *Europália 91: Uma Arquitectura de Tese*. Entrevista a Paulo Varela Gomes em *Jornal de Artes e Letras*, nº 12. Lisboa: 12 de Novembro de 1991.

DUARTE, Carlos. *A arquitectura Portuguesa, dos anos 30 à actualidade.* Em Catálogo *Tendências da Arquitectura Portuguesa*. Macau: Ministério dos Negócios Estrangeiros, 1987.

FERNANDES, José MANUEL. *Os Novíssimos*. Em Revista *Arquitectura*, nº 149. Lisboa, 1983.

FERNANDES, José Manuel. *Viagens na minha terra.* Em Revista *Arquitectura Portuguesa* nº3, Revista Bimestral. Lisboa: Tecnigrafe, Setembro/Outubro de 1985.

FERNANDES, José Manuel. *O "in-possível" Piol-edo*. Em Jornal *Expresso*, p. 122. Lisboa: Outubro de 1994.

FERNANDEZ, Sérgio. *Arquitectura Portuguesa, 1961-1974,* Em BECKER, Annette; TOSTÕES, Ana; WANG, Wilfried; *Arquitectura do Século XX: Portugal*. Munique, Frankfurt, Lisboa: Prestel, Deutsche Architecture Museum, Portugal Frankfurt 97 S.A., Centro Cultural de Belém, 1997.

FERREIRA, Cristina. *Seis Arquitectos à procura do (im)possível*. Em Jornal *O Público*. Lisboa, 27 de Setembro de 1994.

FIGUEIRA, Jorge. *António Variações.* Em *Jornal dos Arquitectos,* Publicação Bimestral da Ordem dos Arquitectos, nº 208. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Novembro/Dezembro de 2002.

FIGUEIRA, Jorge. *Conciliação e Conflito*. Em Revista *Arquitectura e Vida*, nº6. Lisboa: Loja da Imagem, Julho de 2000.

FIGUEIRA, Jorge. *A década do prefixo turbulento*. Em Catálogo *Arquitectura In-possível*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994.

FIGUEIRA, Jorge. *Só temos plano b*. Em *António Belém Lima, Conservatório de música de Vila Real.* Lisboa: FG+SG Livros Imagens, 2005.

GOMES DA SILVA, F.; PORTAS, Nuno. *Expo 58*. Em *Arquitectura*, Revista de Arte e Construção, n.º 63. Dez. 1958.

GOMES, Paulo Varela. *Paradoxos, Trinta Anos de Arquitectura*. Em Jornal *Expresso*. Lisboa, 8 de Junho de 1991.

GOMES, Paulo Varela - *77-87: Viva a Pós-Década* - Em Revista *Contraste* nª 1-2. Lisboa, Outubro de 1987.

GRAÇA, J. L. Carrilho da. *Diz que estás a sufocar o crocodilo*. Em Revista *Arquitectura Portuguesa* nº3, Revista Bimestral. Lisboa: Tecnigrafe, Setembro/Outubro de 1985.

GRAÇA, J. L. Carrilho da. *Desassossego*. Em Catálogo *Arquitectura Nova em Trás-os-Montes*. Lisboa: SNBA, 1986.

JORGE, João. *Na Casa de S. Domingos*. Em *Belém Lima 12 Régards*. Lisboa: Uzina Books, 2011.

LIMA, António Belém. *Frágil e Intempestivo*. Em Revista *Arquitectura e Vida*, nª35. Lisboa: Loja da Imagem, Fevereiro de 2003.

LIMA, António Belém. *Compôr a cidade*. Em Revista ECDJ, nº3. Coimbra: Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra, 2000.

MILHEIRO, Ana. *Aprendendo com Vila Real.* Em *Mil Folhas*, Jornal *O Público*. Lisboa, Julho de 2003.

PEREIRA, Nuno Teotónio. *Visita às cidades históricas do Brasil*. Em *Escritos: 1947-1996 selecção*. Porto: FAUP Publicações, 1996.

PEREIRA, Nuno Teotónio. *Architettura Popolare, Dall'Inchiesta Al Progetto.* Em Revista *Domus*, nº655. Milão, 1984.

PINTO, António Cerveira – *Itinerários 3 & 4*. Em Catálogo *Arquitectura In-possível.* Lisboa: CCB, 1994.

PORTAS, Nuno. *Arquitectura integrada*. Em J*ornal de Letras e Artes*, Ano II, nº84, p.8-15. Lisboa, 8 de Maio de 1963.

PORTAS, Nuno. *A Responsabilidade de uma Novíssima Geração no Movimento Moderno em Portugal.* Em Revista *Arquitectura* nº66, p.13/14. Lisboa, Novembro/Dezembro de 1959.

PORTAS, Nuno. *Prefácio à Edição Portuguesa de História da Arquitectura Moderna*. Em ZEVI, Bruno. *História da Arquitectura Moderna*, p. 7-23. Lisboa: Arcádia, 1970).

PORTAS, Nuno. *Sobre la Jóven Generación de Arquitectos Portugueses.* Em Revista *Hogar y Arquitectura,* nº68, p. 77-84. [s.l.], Janeiro/Fevereiro de 1967.

PORTAS, Nuno. *Arquitecturas Marginadas en Portugal*. Em Revista *Cuadernos Summa-Nueva Visión*. n º49,

p.6-24. Buenos Aires: Tendencias de la arquitectura actual, Abril de 1970.

PORTAS, Nuno. *Environnement et Intervention Populair*. Em *AICA: Arte et Environnement = Kunst und Umwelt,* colloque *La physyonomie urbaine – l'aménagement Urbain et la fonction des art plastiques*, p.506-511. [s.l.]: Association Internationale des Critiques d'Art, [s.d.].

PORTAS, Nuno. *Prefácio a Da Organização do Espaço*. Em TÁVORA, Fernando. *Da Organização do Espaço*, 2ªed. Porto: Edições do Curso de Arquitectura da ESBAP, 1992.

PORTAS, Nuno. *Fernando Távora: 12 Anos de Actividade Profissional*. Em Revista *Arquitectura*, nº71, p. 11-34. Lisboa, Julho de 1961.

PORTAS, Nuno. *Portugal: Contextual Interpretation and the Importation of models*. Em Revista *9H*, Nº5, p.41-42. Londres: University College of London, 1983.

PORTAS, Nuno. *Meia Dúzia de Questões sobre uma Certa Arquitectura, a Melhor, do Porto*. Em exposição de Arquitectura *Onze Arquitectos do Porto: imagens recentes*. Lisboa: SNBA, 1983.

PORTAS, Nuno. *Sobre a Escola e a escola do Porto*. Em Catálogo *Páginas Brancas*, p. 8/9. Porto: FAUP / ESBAP, 1986.

PORTAS, Nuno. *An Inquiry into the Architecture of Porto*. Em *Architecture du Porto.* Bruxelas: P. Mardaga, 1990.

PORTAS, Nuno. *Pioneiros de uma Revolução (I).* Em *Jornal de Letras e Artes*, Ano I, nº11, p. 2-11. Lisboa, 13 de Dezembro de 1961.

PORTAS, Nuno. *Pioneiros de uma Revolução (II)*. Em *Jornal de Letras e Artes*, Ano I, nº17, p. 11-12. Lisboa, 24 de Janeiro de 1962.

PORTAS, Nuno. *Pioneiros de uma Revolução (III)*. Em *Jornal de Letras e Artes*, Ano I, nº29, p. 13-14. Lisboa, 18 de Abril de 1962.

TEIXEIRA, José Monterroso. *Re(li)gião.* Em Catálogo *Arquitectura In-possível*. Lisboa: CCB, 1994.

TOSTÕES, Ana. *Fazer cidade em Vila Real.* Em *Mil Folhas*, Jornal *O Público*. Lisboa, 29 de Dezembro de 2001.

TOUSSAINT, Michel. *I Trienal de Arquitectura, Sintra 1990.* Em *Jornal dos Arquitectos,* Publicação Bimestral da Ordem dos Arquitectos, nº83-84. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, Janeiro/Fevereiro de 1990.

Catálogos de Exposições:

Depois do Modernismo. Lisboa: SNBA, 1983.

Arquitectura Ibérica Actual. Almagro, Ciudad Real: Galeria Fucares 1986.

Arquitectura Nueva en Trás-os-Montes. La Coruña: Kiosko Alfonso, 1986.

Habitar Poético - I Trienal de Arquitectura. Sintra: Cine Teatro S. Carlos, 1990.

Arquitectura Portuguesa Contemporânea / anos 60-anos 80. Porto: Fundação Serralves, 1991.

Points de Rèpere Architecure au Portugal. Em *Europália 91*. Bruxelas: Fondation pour l'architecture, 1991.

Arquitectura In-Possível. Lisboa: Fundação das Descobertas, Centro Cultural de Belém, 1994.

Arquitectura Portuguesa Contemporânea 2001. Matosinhos, Concreta 2001, Exponor, 2001.

Exposição de obras em Revistas:

Pioledo Arquitectos. Em Revita *Arquitectura Portuguesa*, nº3. Lisboa: Tecnigrafe, 1985.

Pioledo Arquitectos. Em Revista *Via Latina* nº3. Coimbra: DGAAC, 1991.

Belém Lima, Projectos Recentes. Em Revista *Archinews*, nº25. Lisboa: Insidecity: Julho/Agosto/ Setembro de 2012.

Livros:

BAYER, Patricia. *Art deco architecture: design, decoration and detail from the twnties and thirties*. London: Thames and Hudson, 1992.

BECKER, Annette; TOSTÕES, Ana; WANG, Wilfried; *Arquitectura do Século XX: Portugal*. Munique, Frankfurt, Lisboa: Prestel, Deutsche Architecture Museum, Portugal Frankfurt 97 S.A., Centro Cultural de Belém, 1997.

CANNATÀ, Michele; FERNANDES, Fátima. *Arquitectura Portuguesa Contemporânea 1991-2001*. Porto: ASA Editores, 2001.

COOK, Peter. *Archigram*. Nova Iorque: Princeton Architectural Press, 1999.

CORREIA, Graça. *Ruy d'Athougia: a modernidade em aberto*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2008.

COSTA, Alexandre Alves. *Textos datados*. Coimbra: Edarq, 2007.

DROSTE, Magdalena. *Bauhaus*. Kôln: Taschen, 2004.

FERNANDES, José Manuel. *Arquitectura Portuguesa*. Lisboa: Livros Cotovia, 1993.

FERNANDES, José Manuel. *A Arquitectura Moderna: Período de 1974-90.* Em *História da Arte em Portugal*, vol. 14. Lisboa: Edições Alfa, 1990.

FRAMPTON, Kenneth. *Studies in tectonic culture: the poetics in the construction in nineteenth and twentieth century architecture*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995.

FRAMPTON, Kenneth. *Modern architecture, a critical history.* Londres : Thames and Hudson, 1985.

GUEDES, Amâncio d'Alpoim. B*uildings Grow Out of Each Other or How my Sagrada Familia Came to Be*. Em *World Architecture Four*, p.97. Londres: Studio Books, 1967.

GOMES, Paulo Varela. *História da Arte Portuguesa*, volume III. Lisboa: Círculo de Leitores, 1995.

MAGALHÃES, Ricardo. *Capítulo 1 Ordenamento, Vila Real 700 Anos depois*. Vila Real: Perspectivas, 1989.

NEVES, José Manuel das. *Belém Lima 12 Régards*. Lisboa: Uzina Books, 2011.

PEREIRA, Nuno Teotónio. *Escritos: 1947-1996 selecção*. Porto: Faup Publicações, 1996.

PORTAS, Nuno; MENDES, Manuel. *Arquitectura Portuguesa Contemporânea: Anos Sessenta Anos Oitenta* . Porto: Fundação de Serralves, 1991.

PORTAS, Nuno; MENDES, Manuel. *Abitazione e uffici postale a S.M Penaguião*. Em *Portogallo/ Architettura, gli ultimi vent'anni*. Porto: Ed. Electa, 1991.

QUINTINO, José Luís. *Raul Lino 1879-1974* – ed. Luiz Trigueiros, Claudio Sat. Lisboa: Blau, 2003.

RISSELADA, Max; HEUVEL, Dirk van den. *Team 10: in search for a utopia of the present*. Roterdão: NAi Publishers, 2005.

ROSSI, Aldo. *Autobiografía Científica*. Barcelona: Gustavo Gili, 1984.

VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquit+ectura.* Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

Trabalhos Académicos:

BARROS, Carla Filipa Pereira. *Programa Polis em Vila Real*. Prova Final de Licenciatura em Arquitectura. Porto: FAUP, 2000/ 2001.

BOTELHO, Rui Miguel Eira. *Evolução urbana da cidade de Vila Real: planeamento municipal e a sua influência na expansão recente*. Tese de Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura. Porto: FAUP, 2011/2012.

FIGUEIRA, Jorge. *A periferia Perfeita, Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa Anos 60 – Anos 80.* Tese de Doutoramento em Arquitectura. Coimbra: Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra: Março de 2009.

MARQUES, Daniela de Sá Pinto. *Racionalidade Exaltada e Teoria de Projecto: a contribuição de Aldo Rossi na teoria de arquitectura da segunda metade do século XX.* Tese de Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura. Porto: FAUP, 2009.

Créditos de Imagem

Créditos de Imagem

I 001. Cartograma produzido pela autora da Dissertação, com base na Cartografia de Portugal, de 2014

I 002. Imagem disponível em http://lh4.ggpht.com/-3YgLzdZdNw4/TrpIEfDEMWI/AAAAAAAANJY/5H_eIbAo1ZY/s1600-h/Expo-Buxelas-1958.101.jpg, no dia 23/-05/2014

I 003. Imagem disponível em http://maisarquitecturasite.blogspot.pt/2011/02/apesar-do-mais-arquitectura-querer.html, no dia 23/05/2014

I 004. Imagem disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Casa_de_Ch%C3%A1_da_Boa_Nova, no dia 23/05/2014

I 005. Imagem disponível em http://frenesilivros.blogspot.pt/2013/08/a-nossa-casa.html, no dia 23/05/2014

I 006. Imagem disponível em http://www.amazon.com/Saper-Vedere-LArchitettura-B-Zevi/dp/B007ZJQ472, no dia 23/05/2014

I 007. Imagem disponível em http://www.fnac.pt/Da-Organizacao-do-Espaco-Fernando-Tavora/a172668, no dia 23/05/2014

I 008. Imagem disponível em http://simpleyarchitecture.blogspot.pt/2013/02/sergio-fernandez-casa-em-caminha.html, no dia 23/05/2014

I 009. Imagem disponível em http://casadrmarquesguedes.blogspot.pt/2012/06/casa-dr-marques-guedes-alexandre-alves.html, no dia 23/05/2014

I 010. Imagem extraída do livro *Anos 1980*, p.29 - Porto: Circo de Ideias, 2012

I 011. Imagem disponível em http://www.archdaily.com.br/br/01-67362/moma-exibira-trabalhos-de-siza-vieira-em-nova-exposicao, no dia 23/05/2014

I 012. Imagem disponível em http://filt3rs.net/case/sizas-manufacturated-window-beires-house-099, no dia 23/05/2014

I 013. Fotografia extraída da Tese de Doutoramento de Jorge Figueira: *A periferia Perfeita, Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa Anos 60 – Anos 80* , p.405 - Coimbra: Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Março de 2009

I 014. Imagem disponível em http://www.stoutbooks.com/cgi-bin/stoutbooks.cgi/89390.html, no dia 23/05/2014

I 015. Imagem disponível em http://emthesis.wordpress.com/thesis/, no dia 23/05/2014

I 016. Imagem extraída do livro *Anos 1980*, p.37 - Porto: Circo de Ideias, 2012

I 017. Imagem disponível em http://www.amazon.com/Autobiografia-Cientifica-Aldo-Rossi/dp/842521176X, no dia 23/05/2014

I 018. Desenho extraído do livro *Aldo Rossi: drawings*, p.28 - Milão: Skira, 2008

I 019 - I 020. Imagens disponíveis em ttp://www.the-booklist.com/2012/12/un-saggio-su-rossi.html, no dia 23/05/2014

I 021 - I 022. Imagens extraídas do artigo *Pioledo Arquitectos*, presente na Revista bimestral *Arquitectura Portuguesa* nº3, p. 13 e p. 17, respectivamente - Lisboa: Tecnigrafe, Outubro de 1985

I 023 - I 028. Esquiços e desenhos de Albino Teixeira, extraídos do artigo *Frágil e Intempestivo* – in Revista *Arquitectura e Vida*, nª35, p. 46-49 – Lisboa: Loja da Imagem, Fevereiro de 2003

I 029. Esquiço da autoria de Belém Lima, extraídos do Catálogo *Arquitectura Nova en Trás-os-Montes*, p.28/29 - Porto: Galeria Árvore, 1987

I 030. Desenho extraído do artigo *Pioledo Arquitectos*, presente na Revista bimestral *Arquitectura Portuguesa* nº3, p. 38 - Lisboa: Tecnigrafe, Outubro de 1985

I 031 - I 032. Esquiços da autoria de Carlos Baptista, extraídos do artigo *Pioledo Arquitectos*, presente na Revista *Via Latina*, nº3, p. 268 e 269 - Coimbra: DGAAC, 1991

I 033. Esquiço da autoria de Carlos Baptista, extraído do Catálogo *Arquitectura in-possível Arquitectos Pioledo*, p.38 - Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994

I 034. Esquiço da autoria de Carlos Baptista, extraídos do Catálogo *Arquitectura Nova en Trás-os-Montes*, p.14 - Porto: Galeria Árvore, 1987

I 035 - I 036. Esquiços da autoria de Carlos Baptista, extraído do Catálogo *Arquitectura in-possível Arquitectos Pioledo,* p.50 - Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994

I 037 - I 043. Desenhos e esquiços fornecidos pelo Arquitecto Carlos Santelmo

I 044. Imagem disponível em http://pt.wikipedia.org/wiki/Casa_dos_Bicos, no dia 14/04/2014

I 045. Imagem disponível em http://www.iberimage.com/es/tematico.jsp?tematico=Area%20Metropolitana%20de%20Lisboa&vista=100, no dia 14/04/2014

I 046 - I 048. Fotografias da autora da Dissertação

I 049. Fotografia disponível em http://www.rsat-arquitectos.com/, no dia 14/04/2014

I 050 - I 053. Fotografias da autora da Dissertação

I 054 - I 055. Fotografias disponíveis em http://www.rsat-arquitectos.com/, no dia 14/04/2014

I 056. Esquiço da autoria de Belém Lima, extraído do artigo *Pioledo Arquitectos*, presente na Revista V*ia Latina*, nº3, p. 263 - Coimbra: DGAAC, 1991

I 057 - I 064. Fotografias da autora da Dissertação

I 065 - I 066. Fotografias e esquiço da autoria de Graça Campolargo, extraídos do artigo *Pioledo Arquitectos*, presente na Revista *Via Latina*, nº3, p. 263, e 271, respectivamente - Coimbra: DGAAC, 1991

I 067 - I 073. Fotografias da autora da Dissertação

I 074. Desenho extraído do catálogo *Arquitectura in-possível Arquitectos Pioledo*, p.25 - Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994

I 075 - I 077. Fotografias da autora da Dissertação

I 078. Desenho extraído do Catálogo *Arquitectura Nova en Trás-os-Montes*, p.19 - Porto: Galeria Árvore, 1987

I 079 - I 081. Fotografias da autora da Dissertação

I 082. Fotografia disponível em http://www.rsat-arquitectos.com/, no dia 14/04/2014

I 083. Fotografia da autora da Dissertação

I 084. Desenho extraído do Catálogo *Arquitectura in-possível Arquitectos Pioledo*, p.59 - Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994

I 085 - I 087. Fotografia da autora da Dissertação

I 088. Desenho extraído do catálogo *Arquitectura in-possível Arquitectos Pioledo*, p.59 - Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994

I 089. Imagem disponível em http://www.wikipaintings.org/en/giorgio-de-chirico/mystery-and-melancholy-of-a-street-1914, no dia 14/04/2014

I 090. Imagem disponível em http://www.musiculturaonline.it/musicult/altrearti/440.htm, no dia 14/04/2014

I 091. Imagem disponível em http://www.wikipaintings.org/en/giorgio-de-chirico/turin-spring-1914, no dia 14/04/2014

I 092. Imagem disponível em http://www.wikipaintings.org/en/giorgio-de-chirico/melancholy-of-a-beautiful-day-1913, no dia 14/04/2014

I 093. Imagem disponível em http://www.wikipaintings.org/en/giorgio-de-chirico/italian-plaza-with-equestrian-statue, no dia 14/04/2014

I 094. Imagem disponível em http://www.wikipaintings.org/en/giorgio-de-chirico/piazza-d-italia-1913, no dia 14/04/2014

I 095. Desenho extraído do Catálogo *Arquitectura Nova en Trás-os-Montes*, p.39 - Porto: Galeria Árvore, 1987

I 096 - 103. Fotografias da autora da Dissertação

I 104. Desenho extraído do Catálogo *Arquitectura in-possível Arquitectos Pioledo*, p.29 - Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994

I 105. Desenho extraído do artigo *Pioledo Arquitectos*, presente na Revista *Via Latina*, nº3, p. 264 - Coimbra: DGAAC, 1991

I 106 - I 110. Desenhos extraídos do Catálogo *Arquitectura in-possível Arquitectos Pioledo*, p.29, p. 29 e p.49, respectivamente - Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994

I 111. Fotografia disponível em http://www.rsat-arquitectos.com/, no dia 14/04/2014

I 112 - I 113. Fotografias da autora da Dissertação

I 114. Fotografia disponível em http://www.rsat-arquitectos.com/, no dia 14/04/2014

I 115 - I 118. Desenhos extraídos do Catálogo *Arquitectura in-possível Arquitectos Pioledo*, p.51 - Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994

I 119 - I 131. Fotografias da autora da Dissertação

I 132 - I 135. Desenhos extraídos do Catálogo *Arquitectura in-possível Arquitectos Pioledo*, p.35 - Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994

I 136 - I 137. Fotografias da autora da Dissertação

I 138. Desenho extraído do Catálogo *Arquitectura in-possível Arquitectos Pioledo*, p.35 - Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994

I 139. Fotografia da autora da Dissertação

I 140 - I 141. Desenhos extraídos do Catálogo *Arquitectura in-possível Arquitectos Pioledo*, p.35 - Lisboa: Centro Cultural

de Belém, 1994

I 142 - I 149. Fotografias da autora da Dissertação

I 150. Fotografia disponível em http://www.rsat-arquitectos.com/, no dia 14/04/2014

I 151 - I 152. Fotografias da autora da Dissertação

I 153 - I 156. Desenhos extraídos do Catálogo *Arquitectura in-possível Arquitectos Pioledo*, p.53 - Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994

I 157. Imagem disponível em http://www.archdaily.mx/49525/clasicos-de-arquitectura-universidad-jyvaskyla-alvar-aalto/1328619518-1327883117-fin-pry-238-1000x666-jpg/, no dia 14/04/2014

I 158 - I 159. Fotografias da autora da Dissertação

I 160. Imagem disponível em http://www.flickr.com/photos/doctorcasino/8058247562/, no dia 14/04/2014

I 161. Fotografia da autora da Dissertação

I 162. Imagem disponível em http://arquiscopio.com/archivo/wp-content/uploads/2012/09/32.jpg, no dia 14/04/2014

I 163 - I 165. Desenhos extraídos do Catálogo *Arquitectura in-possível Arquitectos Pioledo*, p.27 - Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994

I 166. Fotografia disponível em http://sparquitectos.com.pt, no dia 14/04/2014

I 167. Desenho extraído do Catálogo *Arquitectura in-possível Arquitectos Pioledo*, p.27 - Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994

I 168. Desenho disponível em http://sparquitectos.com.pt, no dia 14/04/2014

I 169. Imagem disponível em http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=559627, no dia 14/04/2014

I 170. Fotografia da autora da Dissertação

I 171 - I 173. Desenhos extraídos do Catálogo *Arquitectura in-possível Arquitectos Pioledo*, p.39 - Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994

I 174 - I 185. Fotografia da autora da Dissertação

I 186 - I 187. Fotografia e desenho extraídos do Catálogo *Arquitectura in-possível Arquitectos Pioledo*, p.54 - Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994

I 188. Fotografia disponível em http://www.rsat-arquitectos.com/, no dia 14/04/2014

I 189. Esquiços fornecidos pelo Arquitecto Carlos Santelmo

I 190 - I 197. Desenhos extraídos do Catálogo *Arquitectura in-possível Arquitectos Pioledo*, p.52 - Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994

I 198 - I 210. Fotografias da autora da Dissertação

I 211. Desenho extraído do Catálogo *Arquitectura in-possível Arquitectos Pioledo*, p.46 - Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994

I 212 - I 214. Fotografias da autora da Dissertação

I 215. Fotografia disponível em http://www.panoramio.com/photo/8843357, no dia 14/04/2014

I 216 - I 227. Desenhos disponíveis em http://sparquitectos.com.pt, no dia 14/04/2014

I 228 - I 229. Fotografias da autora da Dissertação

I 231. Fotografia disponível em http://sparquitectos.com.pt, no dia 14/04/2014

I 232 - I 236. Fotografias da autora da Dissertação

I 237. Fotografia disponível em http://www.rsat-arquitectos.com/, no dia 14/04/2014

I 238. Fotografia da autora da Dissertação

I 239. Fotografia extraída da Tese de Doutoramento de Jorge Figueira: *A periferia Perfeita, Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa Anos 60 – Anos 80* , p.348 - Coimbra: Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra: Março de 2009

I 240. Fotografia disponível em http://sparquitectos.com.pt, no dia 14/04/2014

I 2241. Fotografia da autora da Dissertação

I 242 - I 243. Fotografia e desenho extraídos da Tese de Doutoramento de Jorge Figueira: *A periferia Perfeita, Pós-Modernidade na Arquitectura Portuguesa Anos 60 – Anos 80* , p.348 - Coimbra: Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra: Março de 2009

I 244 - I 246. Desenhos extraídos do Catálogo *Arquitectura in-possível Arquitectos Pioledo,* p.58 - Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994

I 247. Esquiço da autoria do Arquitecto Carlos Santelmo, fornecido pelo próprio

I 248. Carta Militar de Vila Real, de 1982, cedida e digitalizada pela Faculdade de Letras da Universidade do Porto

I 249. Cartograma produzido pela autora da Dissertação, com base em cartografia digital de 2002, cedida pela Câmara Municipal de Vila Real

I 250 - I 251. Fotografias da autora da Dissertação

I 252. Cartograma produzido pela autora da Dissertação, com base em cartografia digital de 2002, cedida pela Câmara Municipal de Vila Real

I 253-256. Desenhos extraídos do Catálogo *Arquitectura in-possível Arquitectos Pioledo,* p.62 - Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994

I 257 - I 273. Fotografias da autora da Dissertação

I 274. Cartograma produzido pela autora da Dissertação, com base em cartografia digital de 2002, cedida pela Câmara Municipal de Vila Real

I 275 - I 276. Desenhos extraídos do artigo *Pioledo Arquitectos*, presente na Revista bimestral *Arquitectura Portuguesa* nº3, de Outubro 1985, p. 24

I 277 - I 283. Fotografias da autora da Dissertação

I 284. Desenho extraído do artigo *Pioledo Arquitectos*, presente na Revista bimestral *Arquitectura Portuguesa* nº3, de Outubro 1985, p. 19

I 285. Fotografia da autora da Dissertação

I 286. Desenho extraído do artigo *Pioledo Arquitectos*, presente na Revista bimestral *Arquitectura Portuguesa* nº3, de Outubro 1985, p. 18

I 287 - I 289. Fotografias da autora da Dissertação

I 290. Imagem produzida pela autora da Dissertação, com base em vista aérea de Vila Real extraída do Google Maps

I 291. Desenho extraído da Prova Final de Carla Filipa Pereira Barros: *Programa Polis em Vila Real* – Porto: Faup, 2000/2001

I 292 - I 293. Cartogramas produzido pela autora da Dissertação, com base em cartografia digital de 2002, fornecida pela Câmara Municipal de Vila Real

I 294. Imagem produzida pela autora da Dissertação, com base em vista aérea extraída do Google Maps da cidade de Vila Real

I 295 - I 296. Desenhos extraídos da Prova Final de Rui Miguel Eira Botelho: *Evolução urbana da cidade de Vila Real: planeamento municipal e a sua influência na expansão recente* – Porto: Faup, 2011/2012

I 297. Cartograma produzido pela autora da Dissertação, com base em cartografia digital de 2002, fornecida pela Câmara Municipal de Vila Real

I 298 - I 299. Desenhos extraído do Catálogo *Arquitectura in-possível Arquitectos Pioledo,* p.64 - Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994

I 300 - I 302. Fotografia da autora da Dissertação

I 303. Desenho extraído do Catálogo *Arquitectura in-possível Arquitectos Pioledo,* p.64 - Lisboa: Centro Cultural de Belém, 1994

I 304 - I 306. Fotografias da autora da Dissertação

I 307 - I 309. Desenhos extraídos do Livro *Belém Lima 12 Régards*, p.46 - Lisboa: Uzina Books, 2011

I 310. Fotografia da autoria da Dissertação

I 311. Desenho extraído do Livro *Belém Lima 12 Régards*, p.46 - Lisboa: Uzina Books, 2011

I 312 - I 316. Fotografias da autora da Dissertação

I 317 - I 320. Desenhos extraídos do Livro *Belém Lima 12 Régards*, p.45 - Lisboa: Uzina Books, 2011

I 321 - I 340. Fotografias da autora da Dissertação

I 341 - I 342. Cartogramas produzidos pela autora da Dissertação, com base em planta digital de 2002, fornecida pela Câmara Municipal de Vila Real

I 343 - I 349. Fotografias da autora da Dissertação

I 350 - I 354. Desenhos extraídos do Livro *Belém Lima 12 Régards*, p.204/205 - Lisboa: Uzina Books, 2011

I 355. Fotografia da autora da Dissertação

Anexos