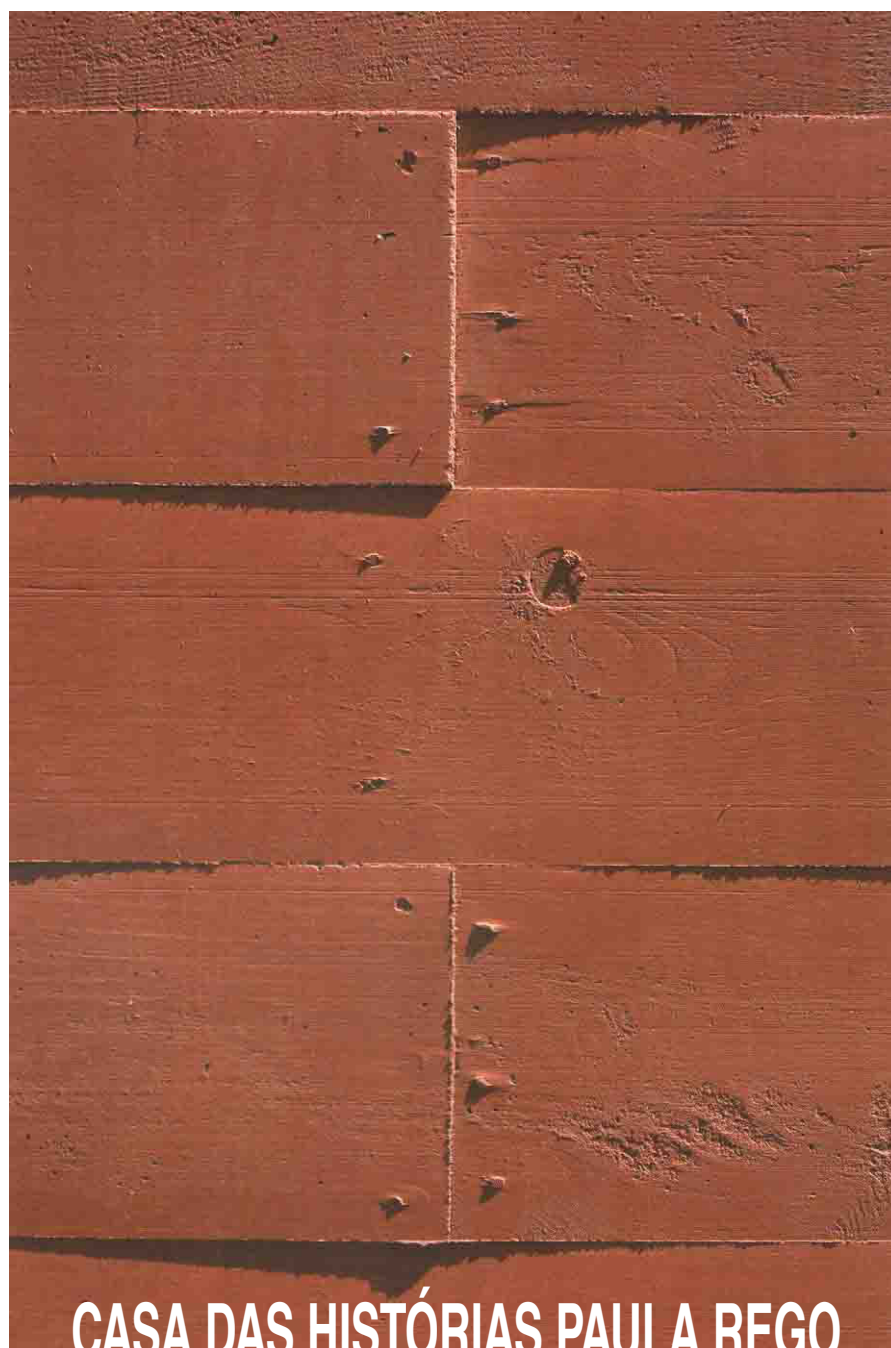




CASA DAS HISTÓRIAS PAULA REGO

ENTRE A MEMÓRIA E A AMNÉSIA

CASA DAS HISTÓRIAS PAULA REGO
ENTRE A MEMÓRIA E A AMNÉSIA

Carlos Daniel Fernandes Baptista
Dissertação de Mestrado. FAUP. 2009/2010
Curso de Mestrado Integrado em Arquitectura
Orientador: Professor Doutor Carlos Manuel Castro Cabral Machado

AGRADECIMENTOS

Pela disponibilidade e rigor na orientação, Professor Doutor Carlos Machado.

Pelo apoio, acompanhamento e paciência, Teresa Ferreira.

Pela cedência de imagens e bibliografia, Diana Vieira e Miguel Moreira.

Aos meus pais pelo apoio.

À família e amigos.

E a todos aqueles que contribuíram para a minha formação académica.

Aos meus pais,
Augusto Baptista e Maria Pais
e à Teresa

RESUMO

A presente dissertação elege como objecto de estudo uma das obras mais recentes de Eduardo Souto de Moura, a Casa das Histórias Paula Rego, construída na cidade de Cascais. Procurando descodificar uma “nova linguagem” na obra do autor, pretende-se identificar um momento particular de criação como resultado da interpretação de premissas pessoais, urbanas e históricas.

A oportunidade em poder escolher o terreno e discutir o projecto com a artista Paula Rego foram acontecimentos que influenciaram o desenvolvimento do projecto. De facto, Souto de Moura construiu o museu em função da vegetação do terreno, ocupando o espaço livre, no centro, dos antigos campos de ténis, e propondo uma série de volumes em resposta à diversidade do programa.

A narrativa encontra-se dividida em três partes. A primeira corresponde a uma leitura transversal do edifício, descrevendo-o segundo vários níveis de aproximação adoptando o seguinte desenvolvimento projectual: o contexto, o lugar e a implantação, a forma e a distribuição, os vãos e a iluminação e a materialidade. A segunda parte procura contextualizar a Casa nas Histórias na obra do autor. Apesar de se recorrer essencialmente a casos de estudo que marcaram uma fase inicial da carreira de Souto de Moura, referem-se obras mais recentes, em fase de projecto ou em construção. Esta reflexão propõe abordar o enquadramento programático da Casa das Histórias, a tensão entre a natureza e o artefacto, o sistema de composição e a relação entre interior e exterior. Num terceiro momento, destacam-se os arquitectos de referência para Souto de Moura e a sua influência na concepção da Casa das Histórias, são eles: Raul Lino, Siza Vieira, Aldo Rossi, Boullée e Ledoux.

Com a convicção que a Casa das Histórias Paula Rego introduz uma série de novidades, esta narrativa tem como principal objectivo contextualizar as influências/referências que contribuíram para aquela que talvez seja a obra mais icónica de Souto de Moura: *“Para mim, é um projecto totalmente novo de um ponto de vista gramatical.”*¹

1 Eduardo Souto de Moura, entrevistado por Nuno Grande, in *EL CROQUIS (146)*, Madrid: El croquis editorial, 2009 p.18.

ABSTRACT

This essay focuses in one of the most recent works by Eduardo Souto de Moura, the Casa das Histórias Paula Rego, built in Cascais. Looking for a “new language” in the author’s work, it seeks to identify a particular moment of creation as a result of the interpretation of personal, urban and historical assumptions.

The opportunity to choose the site and to discuss the project with the artist Paula Rego influenced the development of the project. In fact, Souto de Moura built the museum as a negative of the forest, occupying the space in the centre of the old tennis courts, and proposing a series of volumes in response to the diversity of the programme.

The narrative is divided into three parts. The first corresponds to a transversal reading of the building, describing the multi-level approach by adopting the following project development: the context, the site and the location, form and distribution, lighting and materiality. The second part seeks to contextualize the Casa das Histórias in Souto Moura career. In spite of using essentially case studies that marked an early stage of Souto de Moura work, recent works in the planning stage or under construction are also referred. This discussion proposes to address the programmatic framework of the Casa das Histórias, the tension between nature and artefact, the system composition and the relation between interior and exterior. Third, highlights the architects of reference for Souto de Moura and its influence on the design of the Casa das Histórias, they are: Raul Lino, Siza Vieira, Aldo Rossi, Boullée and Ledoux.

With confidence that the Casa das Histórias Paula Rego introduces a lot of new things, the main purpose of this narrative is to find the influences/references that contributed to one that is perhaps the most iconic work of Souto de Moura: *“To me, it is a totally new project from a grammatical point of view.”*¹

¹ Eduardo Souto de Moura, entrevistado por Nuno Grande, in *EL CROQUIS (146)*, Madrid: El croquis editorial, 2009 p.18.

ÍNDICE

13	Introdução
19	1. Uma leitura da Casa das Histórias:
19	1.1. O Contexto
21	1.2. O Lugar e a Implantação
29	1.3. A Forma e a Distribuição
35	1.4. Os Vãos e a Iluminação
41	1.5. A Materialidade
47	2. A Casa das Histórias na obra Eduardo Souto de Moura:
47	2.1. Museu como Casa
51	2.2. Natureza e Artefacto
65	2.3. Unidade e Diversidade
77	2.4. Relação Interior Exterior
91	3. As referências da Casa das Histórias:
91	3.1. Raul Lino
101	3.2. Álvaro Siza
109	3.3. Aldo Rossi
113	3.4. Arquitectura do Iluminismo (Boullée e Ledoux)
125	Considerações Finais
133	Bibliografia
135	Créditos de imagens

INTRODUÇÃO

Perante a necessidade da escolha de um tema de estudo para a Dissertação de Mestrado, apoiei-me essencialmente no meu percurso académico e nas dificuldades que fui encontrando. Recordo uma que ainda conservo: qual linguagem/referência escolher? Que gramática utilizar e conjugar com os restantes instrumentos que nos ajudam a dar uma resposta coerente a um determinado problema arquitectónico? Consultei vários arquitectos que povoam o meu imaginário, tais como Fernando Távora, Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura, Rafael Moneo, entre outros. Constatei que todos eles se defrontaram com a mesma questão, dando respostas semelhantes do ponto de vista da progressiva construção de uma linguagem própria. Num período inicial, foram muito idênticas às dos seus mestres e com o tempo uma natural evolução tornou únicas e irrepetíveis as suas respostas. *“Un nuevo lenguaje parte casi siempre de una analogia formal; esta es cada vez más abstracta y general, o deja de ser operativa.”*¹

Após uma visita à Casa das Histórias Paula Rego de Eduardo Souto de Moura esta questão tornou-se evidente e oportuna. Isto porque, no meu entender, situa o arquitecto num período de inquietação e evolução para algo “novo”.

Esta prova elege como principal objecto de estudo a Casa das Histórias Paula Rego, posicionando-o no conjunto da obra do autor e nunca perdendo a referência do amplo “espólio” que está no nosso entendimento a ditar os seus princípios.

Objectivo

*“O conhecimento, a informação, o estudo dos arquitectos e da história da arquitectura tendem ou devem tender a ser assimilados, até se perderem no inconsciente ou no subconsciente de cada um.”*²

O objectivo do presente trabalho centra-se na descrição e análise arquitectural da Casa das Histórias e na tentativa de identificar os temas que estiveram presentes no desenvolvimento do projecto. Pretende-se descodificar a resposta de Eduardo Souto de Moura como reflexo de alguns dos problemas abordados em projectos anteriores e de influências que a relacionam com outras arquitecturas.

No sentido de compreender a mecânica de criação, será oportuno estabelecer paralelismos e cruzamentos com outras obras, recorrendo a autores temporalmente distintos

1 António Monestiroli. *La Arquitectura de la realidad*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993. p.194.

2 Álvaro Siza. *Imaginar a Evidência*. Porto: 2000. p.37.

como Raul Lino, Álvaro Siza, Étienne-Louis Boullée, Claude Nicolas Ledoux, Karl Friedrich Schinkel, Mies van der Rohe, Aldo Rossi, entre outros. Neste sentido, Álvaro Siza e Aldo Rossi, situam-se como figuras incontornáveis na formação de Souto Moura e estão principalmente presentes nesta obra. Rossi é determinante não só pela sua teoria (que considera a cidade e a sua evolução como instrumento de projecto), mas também pela prática, visível desde os primeiros projectos do arquitecto português – veja-se a sucessão de pilares no Gallarate e no Mercado de Braga.

Além de identificar as permanências e as divergências das temáticas que se tornaram evidentes ao longo de 30 anos de produção arquitectónica, pretende-se averiguar, na Casa das Histórias, a resposta a esses mesmos temas. Na obra de Eduardo Souto de Moura, ao mesmo tempo que se testam pressupostos de continuidade com o passado, estão presentes momentos de ruptura. Para traduzir a permanência dos princípios, utilizamos o termo memória e para explicar os momentos de ruptura, a amnésia. Assim, este estado *Entre a memória e a amnésia* (enunciado no título) define-se pela busca de um equilíbrio entre a continuidade e a mudança.

Método

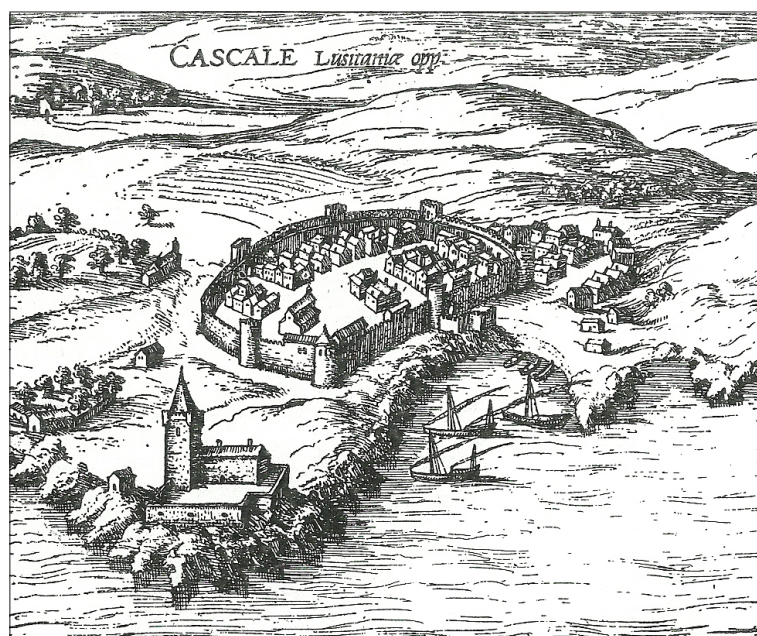
Como metodologia, procede-se ao levantamento, tão exaustivo quanto possível, da obra do autor, nos vários registos disciplinares: gráfico (projectos, desenhos, colagens), escrito (artigos, entrevistas) e edificado, tendo como base a resposta às questões surgidas da análise da obra da Casa das Histórias. Longe de se pretender uma completa abordagem monográfica, privilegia-se a intriga, a exploração e a crítica comparada como condições investigativas. Paralelamente, procuram-se coincidências (e dissidências tomadas também elas como coincidentes no campo de estudo) com autores que defrontem o mesmo problema – o de repensar, operativamente a construção de uma mecânica criativa baseada na apropriação crítica do passado em função do presente.

A dissertação divide-se em três momentos. Inicialmente abordam-se tópicos directamente relacionados com o edifício da Casa das Histórias propondo uma abordagem transversal da obra e, simultaneamente, uma leitura pessoal da mesma. Para isso, distinguiram-se cinco temáticas organizadas segundo uma aproximação progressiva ao edifício; são elas: o contexto, o lugar e a implantação, a forma e a distribuição, os vãos e a iluminação e, finalmente, a materialidade.

Num segundo momento, o campo de estudo é alargado à restante obra do autor averiguando de que forma a Casa das Histórias pode ser um reflexo de experiências anteriores.

À procura de um estado de equilíbrio, propõe-se analisar a relação entre a Natureza e o Artefacto, numa composição de figura-fundo. No texto Unidade e Diversidade abordam-se mecanismos de agregação e de composição e, por fim, propõe-se estudar o valor dos espaços de transição, ponderando a importância dos vãos e dos pátios, principais mecanismos de relação entre Interior e Exterior.

O terceiro capítulo evidencia a construção de uma identidade múltipla em Souto de Moura que mistura formas e referências de acordo com o contexto e o programa. Assim, destacam-se Siza Vieira e Aldo Rossi como figuras-chave da formação do arquitecto e Raul Lino como referência muito presente na cultura arquitectónica da região. Por fim, a influência, temporalmente mais longínqua, da Arquitectura do Iluminismo faz-se notar não só pela composição formal do conjunto mas também, pela proximidade aos pressupostos narrativos da arquitectura de Boullée e Ledoux.



[1] Gravura de Georgius Brau Agrippinensis, aspecto de Cascais no século XVI, 1572.



[2] Fotografia da Rainha D. Amélia nos courts de ténis da Parada, 1900.

1. UMA LEITURA DA CASA DAS HISTÓRIAS

1.1. O CONTEXTO

Cascais, a Vila da Corte

Situando-se a ocidente do estuário do Tejo, entre a Serra de Sintra e o Mar, Cascais é uma região que deve grande parte da sua identidade ao contacto com o Oceano Atlântico. A pesca, outrora principal actividade económica da região, foi responsável pela fundação dos primeiros aglomerados que ocupavam essencialmente a cota baixa em frente à baía, deixando a cota alta livre, apenas pontuada pela Torre dos Mouros que seria destruída no terramoto de 1755 (fig.1).

Em 1364, *“Se D. Pedro I, (...) Fez nascer administrativamente a vila de Cascais, separando-a de Sintra, foi no reinado de D. Luís [1861-1889] que saiu do anonimato. A vila renasce das cinzas em que a deixara o terramoto de 1755, cresce, desabrocha, embeleza-se, lança as bases para o progresso e prepara-se para o futuro.”*³

A partir de 1870, a Família Real elegeu as praias de Cascais como destino de Verão. Perante a ausência de edifícios dignos da sua condição, foi necessário adaptar os aposentos do Governador da Cidadela a Paço Real.

Daí por diante, Cascais deixa de ser a apagada e simples vila piscatória, com um pobre património arquitectónico e religioso, para ser o destino da aristocracia e da alta burguesia que acompanhava o rei, transportando consigo os ventos do progresso vindos de Lisboa e do resto da Europa.

Esta migração sazonal veio alterar completamente o estilo de vida da vila, criou-se uma série de eventos recreativos de forma a dar resposta às necessidades das novas classes. A *“esgrima, as partidas de whist e brídege do Turf Club, a ópera do São Carlos e as corridas de cavalos”*⁴ existentes na metrópole são substituídas por passeios matinais na praia, por festas, banquetes e festivais, promovidos por eventos desportivos (fig.2), como regatas e torneios de tiro, ténis e futebol. Grande parte destes torneios e festas realizavam-se no Clube da Parada (actual terreno da Casa das Histórias), que tinha sofrido algumas intervenções de maneira a receber prestigiados torneios internacionais de ténis que contavam com o alto patrocínio do Rei D. Carlos e do seu irmão D. Afonso.

Um surto construtivo de habitações, especificamente de uso sazonal, veio dar resposta às dificuldades hoteleiras; estas casas construídas para famílias abastadas, eram autênticos

3 Maria José Sousa. *Cascais 1900*. Lisboa: Quetzal Editores, 2003. p.8.

4 idem, ibidem, p.7.



[3] Thomas Henry Wyatt, Palácio do Duque de Palmela, 1873.



[4] Francisco Vilaça, Museu Castro Guimarães (antigo Palácio O'Neill), 1893.



[5] Fotografia aérea de Cascais com indicação de zonas de interesse, estado actual.



palacetes em tudo contrastantes com as casas simples do burgo inicial. O gosto romântico pela contemplação da natureza proporcionou a construção de habitações implantadas em terrenos de excepção, exteriores à malha urbana existente e onde a natureza assume características singulares, como no Palácio do Duque de Palmela (fig.3), de 1873, e no Palácio O'Neill (fig.4), de 1893. Actualmente, a vila de Cascais é maioritariamente composta por habitações de escala monumental, construídas na continuidade dos palácios nobres do final do século XIX.

1.2. O LUGAR E A IMPLANTAÇÃO

A Casa das Histórias localiza-se na fronteira entre o denso burgo seiscentista e uma zona com menor densidade construtiva, ocupada em grande parte por jardins e casas apalaçadas de gosto romântico. Para além das habitações privadas de grande escala, esta zona da cidade, entre a cidadela e o hipódromo, destaca-se pela elevada concentração de espaços culturais e desportivos. O carácter público deste território é reforçado pela presença de equipamentos como o museu Castro Guimarães, a Casa da Cultura, a Casa de Santa Maria⁵ e o Museu do Mar, todos eles implantados em grandes terrenos onde a vegetação assume grande destaque.

O parque Marechal Carmona (fig.5), uma zona verde com mais de dez hectares, situada a poente da cidadela, foi o resultado da junção dos jardins do museu Castro Guimarães (antigo Palácio O'Neill) e dos terrenos do Visconde da Gandarinha. As árvores de grande porte, os amplos relvados atravessados por tortuosos caminhos e a linha de água⁶ são ingredientes essenciais para a definição do carácter pitoresco do parque, algo que partilha com as edificações que envolve. A norte deste parque encontramos o terreno do Museu do Mar, mais conhecido pela "Parada".

O espaço da antiga Parada, que tinha sido construído para exercícios militares em 1818, foi no final do século XIX adaptado para recinto desportivo do Sporting Clube de Cascais. Para além dos courts de ténis, foi necessário construir alguns edifícios que dessem resposta aos grandiosos festejos com que normalmente terminavam os torneios de ténis. Situado na metade nascente do terreno, o Museu do Mar é o resultado da recuperação e ampliação de um destes edifícios.

Fundado pelo então príncipe D. Carlos, em 1879, o Museu do Mar foi construído para reunir a alta sociedade em festas e eventos culturais. Segundo Ferreira de Andrade: *"a sala*

5 "A Câmara Municipal de Cascais pretende adaptar a Casa de Santa Maria à evocação da memória de Raul Lino (...) e à temática da arquitectura de veraneio, englobando referências a outros arquitectos e artistas que tiveram influência na imagem arquitectónica do concelho" in www.cm-cascais.pt.

6 Ribeira dos Mochos, que desagua na enseada de Santa Marta.



[6] Casa das Histórias, vista a partir da Avenida da República.



[7] Casa das Histórias, fontanário do gaveto Noroeste.



[8] Casa das Histórias, fotografia aérea do terreno com indicação das ruas.



*de baile, em octógono, espaçosa e de largo tecto de madeira escura, iluminado durante o dia através das largas e altas vidraças que a circundam, ou por um lustre e grande número de candeeiros à noite, cheia de senhoras ostentando luxuosas toilettes, é de um bonito efeito.”*⁷

Destacando aspectos de ordem história e técnica de Cascais, como a Vela e as Festas Navais, actualmente o museu dedica-se à comunidade piscatória da região e à Arqueologia Subaquática.

Limites

É este amplo lote de 19.405 m², já parcialmente ocupado, que a Câmara de Cascais disponibiliza ao arquitecto Eduardo Souto de Moura para implantação do edifício da Casa das Histórias (área bruta de 2145m²). Murado em todas as suas frentes e com uma vegetação imponente, que dificulta a relação das edificações com o espaço público, este “quarteirão” é uma continuidade da sua envolvente, partilhando a mesma morfologia.

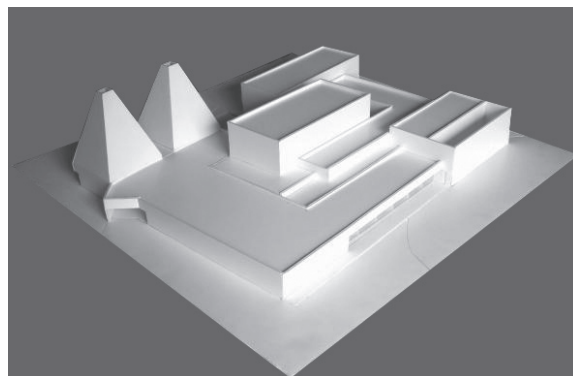
A avenida da República que liga este terreno à zona mais densa da cidade, define seu limite sul a partir do qual tem origem o acesso principal à Casa das Histórias. O perfil da rua Guilherme Gomes Fernandes, limite poente, foi revisto para incluir uma banda de estacionamento ‘em espinha’. No gaveto (fig.7) criado entre esta rua e a rua José Inácio Roquette existe um pequeno fontanário inserido no muro, elemento que será importante na composição formal do novo edifício. O restante limite da área de intervenção é algo indefinido, uma vez que não existe uma barreira física entre o museu do Mar e a nova intervenção (uma certa indiferença demonstrada pelo arquitecto na implantação da Casa das Histórias deixa antever a necessidade de repensar aquele edifício).

O edifício foi implantado a meio do terreno, ocupando o espaço livre condicionado por uma série de árvores de grande porte: *“Este terreno, com uma vegetação brilhante, apresentava um grande vazio formado por uns velhos courts de ténis do Sporting Clube de Cascais. (...) Fui desenhando o edifício quase como um arqueólogo, a partir do vazio dos courts de ténis. Entre a mata exuberante e as árvores a preservar ia fazendo a forma, inicialmente bastante descaracterizada. Pode dizer-se que o edifício resultou numa espécie de positivo do negativo das árvores.”*⁸

Os limites definidos pelas árvores foram mais importantes que os limites das ruas circundantes. Com efeito, a implantação da Casa das Histórias afasta-se do traçado viário, recusando o alinhamento das ruas. O edifício estrutura-se segundo um princípio de ortogonalidade organizando diversos volumes nos espaços vazios entre as massas de

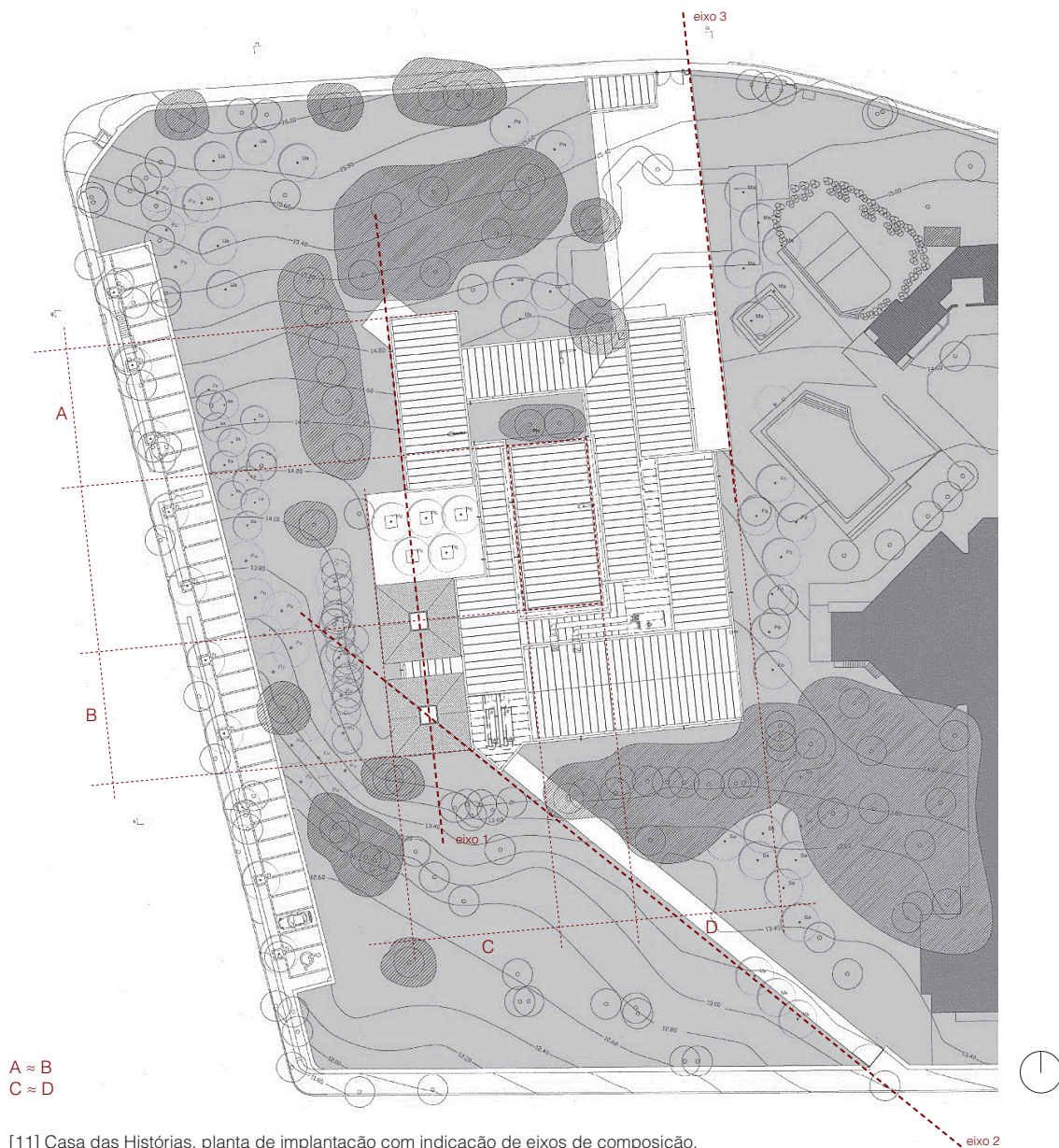
7 Ferreira de Andrade. *Cascais – Vila da corte: oito séculos de história*. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, 1964. p.152.

8 Eduardo Souto de Moura. *“O projecto”*, in *CA:05 Casa das Histórias Paula Rego*. Cascais: Mr Artes Gráficas, 2009. p.11.



16,7m na cumeeira 10,2m na cumeeira 7,8m na cumeeira 7,0m na cumeeira 5,8m na cumeeira 4,2m na cumeeira

[9] Casa das Histórias, esquema de cotas de cumeeira. [10] Casa das Histórias, maquete.



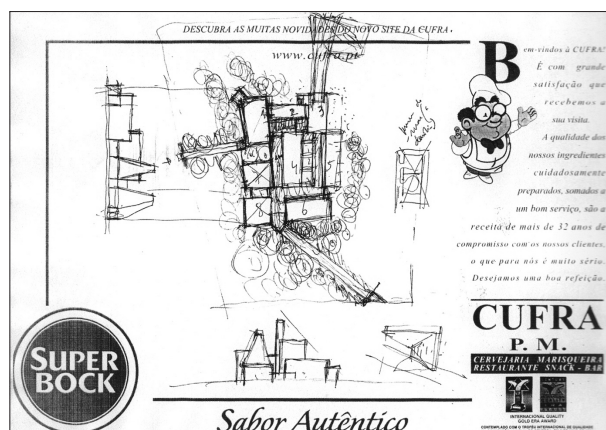
[11] Casa das Histórias, planta de implantação com indicação de eixos de composição.

árvores. Assim, planimetricamente o conjunto não se resume numa figura geométrica simples, mas antes num todo fragmentado composto por uma multiplicidade de rectângulos. Com plantas e escalas diferentes, os sólidos decorrentes (dos rectângulos) organizam-se em torno do volume central, a sala de exposição temporária, deixando vazios (como a esplanada da cafetaria que permite que o jardim entre no conjunto edificado e também o pátio a Norte da sala de exposições temporárias).

Além do volume central, os volumes que correspondem aos espaços de exposição são compostos pelo corpo no extremo Noroeste do museu e por um corpo em 'L' situado entre o anterior e o volume de serviços. Este 'L' não encosta completamente ao volume central definindo um pátio interno que possibilita uma descompressão volumétrica. Para além dos volumes paralelepípedicos, destacam-se duas formas excepcionais no extremo Sudoeste do conjunto, duas pirâmides truncadas que correspondem aos espaços de planta quadrada da livraria e da cafetaria. As pirâmides inscrevem-se no único corpo que reúne uma série de programas diferentes (circulação, administração e auditório) e associa todos os outros volumes.

Na sequência desta distribuição volumétrica, importa referir a configuração dos limites do edifício. Assim, enquanto que o limite poente tanto avança como recua no terreno, num desenho bastante recortado, o limite sul (da entrada) é muito mais estável, pois define um plano contínuo que serve de fundo às árvores. (Este limite recorda o alçado da entrada da Casa da Quinta do Lago, 1984, onde uma parede contínua com altura de um piso, interrompida apenas para a abertura de acesso, serve de 'mesa' aos volumes que surgem em segundo plano acima dele). Pelo contrário, no limite poente da Casa das Histórias, perde-se essa unidade uma vez que os volumes pousam directamente no terreno, afirmando-se como massas autónomas. O limite nascente continua o plano opaco do limite sul interrompido por um grande vão recuado que termina no volume de cargas e descargas. Por sua vez este volume abre-se para o acesso de serviço a norte, cujo limite também é uma consequência da fragmentação volumétrica.

Uma vez que no programa do museu não existe um módulo que se repita e que, dado o seu sistema construtivo assente em paredes portantes, não é visível uma grelha reguladora, o arquitecto recorre a alguns eixos que lhe permitem estruturar a implantação. Apesar da irregularidade do limite poente, é possível identificar um eixo que organiza os volumes que o compõem. Este eixo (1) é definido pela face poente do volume da primeira sala de exposição que alinha com o centro das pirâmides da cafetaria e da livraria. A partir da pirâmide da livraria nasce um segundo alinhamento (eixo 2, que estrutura o acesso ao edifício) com a direcção de



[12] Casa das Histórias, esboço inicial.



[13] Casa das Histórias, vista do acesso de serviço.



[14] Casa das Histórias, vista do acesso principal.



[15] Siza Vieira, Escola Superior de Educação, Santiago de Compostela.

uma das suas diagonais terminando numa árvore do passeio da Avenida da República.

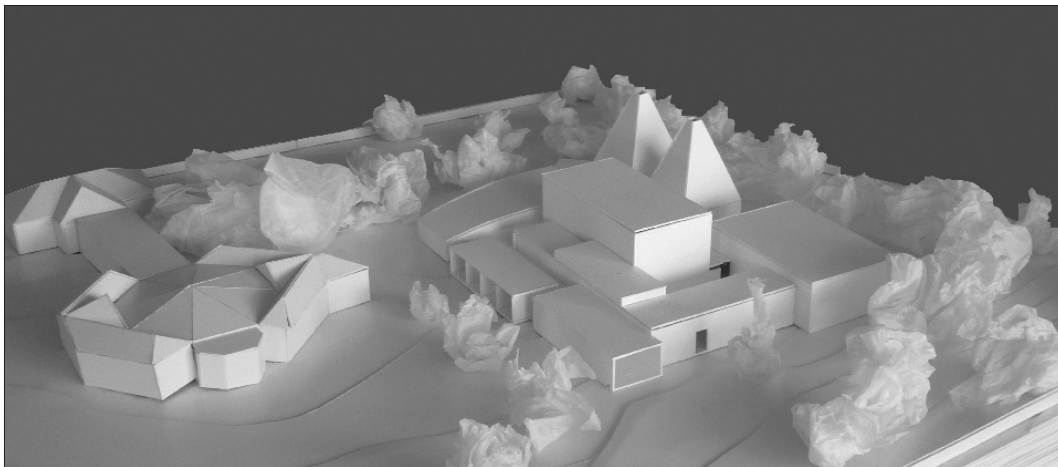
Da mesma forma que os volumes mais altos da cafeteria e da livraria estão na origem dos eixos descritos, também o volume central (de exposições temporárias) determina o centro da composição e estrutura o conjunto numa falsa simetria (fig. 11).

O eixo 3, definido pela face nascente do volume de cargas e descargas e pelo portão na Rua José Inácio Roquette, determina o limite nascente da edificação e a zona de entrada dos veículos de serviço.

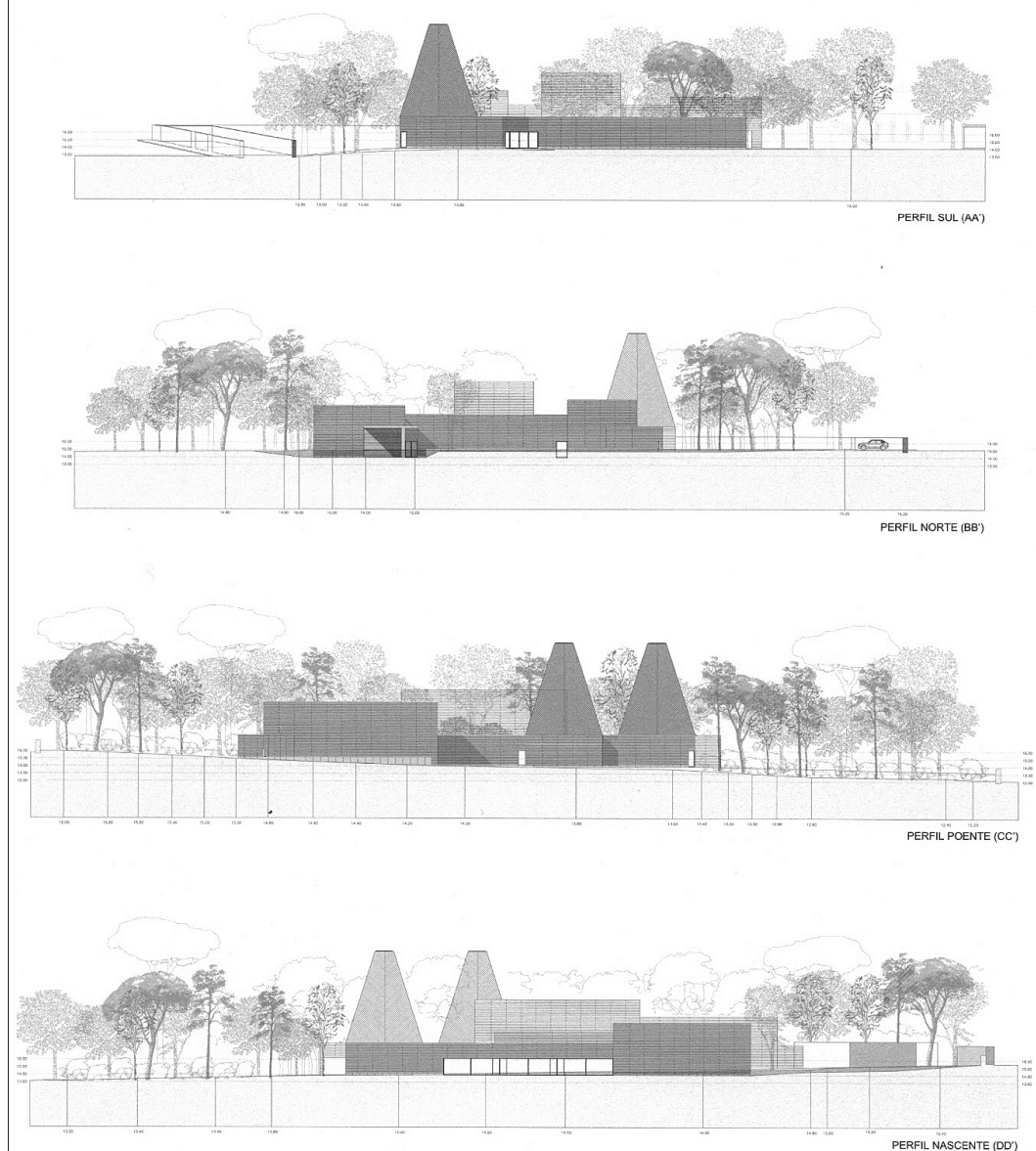
Acessos

O isolamento do edifício no meio do terreno aproxima-o da implantação das moradias envolventes e coloca especial ênfase na resolução dos acessos. Nos primeiros esboços (fig. 12) foram testadas três entradas, uma em cada rua. A solução final manteve duas e deixou cair uma terceira, que unia a rua Guilherme Gomes Fernandes ao pátio/esplanada da Casa das Histórias. Sensivelmente no mesmo sítio de um antigo acesso ao terreno, esta opção explorava uma interessante relação entre acesso, percurso e pátio, tema já explorado por Eduardo Souto de Moura como veremos mais à frente. Por outro lado, esta entrada poente colocava em causa não só o isolamento do edifício e a unidade do terreno envolvente, como tornava a hierarquia de acessos ambígua. Assim, o arquitecto optou por situar as entradas o mais a nascente possível, desenhado um espaço verde com o mínimo de interrupções. Com acesso pela rua José Inácio Roquette, a entrada de serviço (fig. 13) juntamente com o seu edifício de apoio são implantados no alinhamento (eixo 3) do volume de cargas e descargas.

O acesso principal (fig. 14) ao terreno faz-se a partir da avenida da República, rompendo o muro existente. Aqui, tem origem um percurso pavimentado com extensão de 68 metros que conduz ao edifício. A marcação do eixo oblíquo (eixo 2), que une uma árvore do passeio à diagonal do volume da livraria, serve de apoio a esse percurso. Além de surgir de forma inesperada, a sua orientação atravessa bruscamente o jardim, impondo uma passagem tensionada sob as árvores e uma aproximação oblíqua ao edifício. O escorço, resultante da torção do percurso, contraria a estática da fachada pelo efeito da perspectiva, produzindo um sistema de fachadas relacionadas com o observador, em lugar de planos fixos. Isto traduz-se em dinâmicas espaciais diferenciadas, favorecendo a ideia de percurso e o tempo de percepção. Como refere Francesco Dal Co: *“Caminhando pelo percurso que cruza o jardim em direcção à entrada efectiva da Casa, figuras coloridas vão tomando consistência, e os planos filtrados irregularmente pela vegetação tornam-se partes de uma composição tridimensional*



[16] Casa das Histórias, maquete inicial.



[17] Casa das Histórias, alçados gerais.

*rica em episódios inesperados.*⁹

O 'pórtico' da entrada pode ser encarado como um desses episódios, uma vez que é sensível à direcção oblíqua do percurso funcionando como rótula que articula duas geometrias, a do acesso e a do conjunto edificado. (Com uma atitude semelhante, já Siza Vieira, na Faculdade de Ciências da Informação em Santiago de Compostela (fig.15), tinha sobreposto à geometria dos volumes uma orientação oblíqua definida pelo percurso em rampa e pelo pórtico da entrada. Kenneth Frampton diz a propósito do edifício de Santiago: *"o pórtico desvia a nossa linha de visão ao rodar para receber a força dinâmica da rampa."*¹⁰) Assim é explorada a tensão do atravessamento do espaço verde numa aproximação enviesada ao edifício.

1.3. A FORMA E A DISTRIBUIÇÃO

Na Casa das Histórias existe um afastamento do edifício relativamente ao espaço público, o que é compensado pela relação com a exuberante vegetação do lote. Numa fase inicial do projecto, Souto Moura tentou conciliar estas duas realidades compondo o edifício através do somatório de massas. Nas primeiras maquetas é visível a excessiva fragmentação do conjunto onde a cada função corresponde um volume (fig.16). À divisão do programa associava-se uma multiplicidade de formas. O projecto foi evoluindo no sentido de uniformizar os vários volumes. *"A organização deste conjunto de sólidos foi um exercício complexo. Corria o risco da individualização excessiva dos volumes produzir um efeito caricato"*¹¹

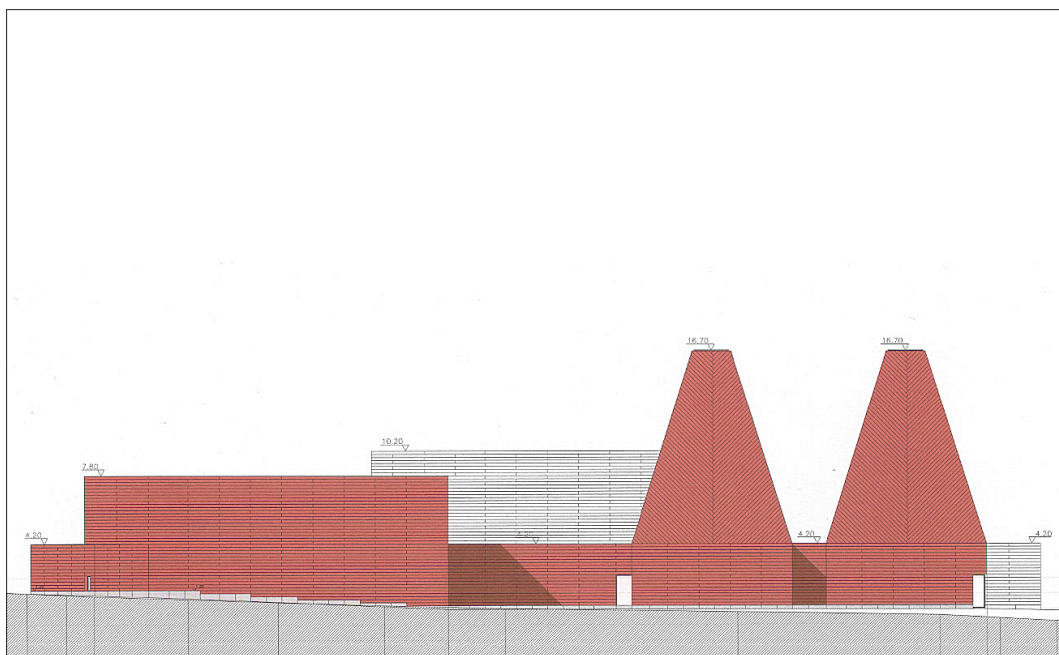
Neste sentido, entendemos que a distribuição dos vários corpos obedeceu a uma série de princípios reguladores. Por um lado, a hierarquia altimétrica do edifício determinou um conjunto de volumes dispostos em torno do corpo central mais alto, com 10,2 metros. Por outro, uniformizou as alturas referentes ao átrio, ao auditório, aos serviços administrativos e a alguns espaços de circulação, criando uma continuidade altimétrica com 4,2 metros, numa espécie de plinto ao longo das fachadas sul, nascente e poente. A percepção do edifício é caracterizada por um aumento progressivo da fragmentação dos volumes no sentido sudeste-noroeste (ver fig.9).

Na silhueta do museu, além do corpo central, sobressaem as duas pirâmides, com altura total de 16,7 metros, localizadas no gaveto sudoeste do conjunto. A implantação das

9 Francesco Dal Co, *"...light descends, smoke rises..."* in *Casabella (783)*, Dir.: Francesco Dal Co, Milano: Mondadori Editore, Novembro 2009, p.11.

10 Kenneth Frampton, *"El mago y los medios de comunicación"*, in Luís Muñoz, Carlos Seoane, *Facultad de Ciencias de la Información*, Santiago de Compostela: Laberinto de Paixóns. p.13.

11 Eduardo Souto Moura, *"O projecto"*, in *CA:05 Casa das Histórias Paula Rego*. op. cit., p.11.



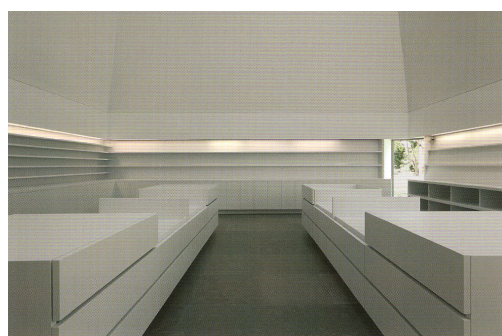
[18] Casa das Histórias, alçado Poente.



[19] Casa das Histórias, vista das duas pirâmides.



[20] Casa das Histórias, vista do café.



[21] Casa das Histórias, vista da livraria.

pirâmides na proximidade do eixo viário mais importante, a Avenida da República, demonstra uma preocupação urbana em anunciar a presença do edifício. *“Ao mesmo tempo achei que o museu não devia comportar-se como uma espécie de Chalet escondido no meio de um jardim. (...) Se não fossem as pirâmides o museu desaparecia atrás das árvores.”*¹²

Os volumes que denominamos de pirâmides (fig.19) não são efectivamente volumes puros, isto é, cada volume é o resultado da composição de uma pirâmide quadrangular truncada elevada sobre um prisma coincidente com o perímetro da sua base. Apesar destes volumes serem praticamente iguais, apenas o tronco de pirâmide é repetido, sendo a base interrompida para receber diferentes janelas de canto.

Com aproximadamente nove metros de lado, o primeiro volume piramidal junto à entrada corresponde à livraria e o segundo ao café. O afastamento entre os dois permite integrar o bar (zona de confecção), libertando a área interna para disposição de mesas, cadeiras e estantes. Esta separação volumétrica, juntamente com o vazio do pátio e o volume torcido da entrada conferem autonomia aos corpos piramidais.

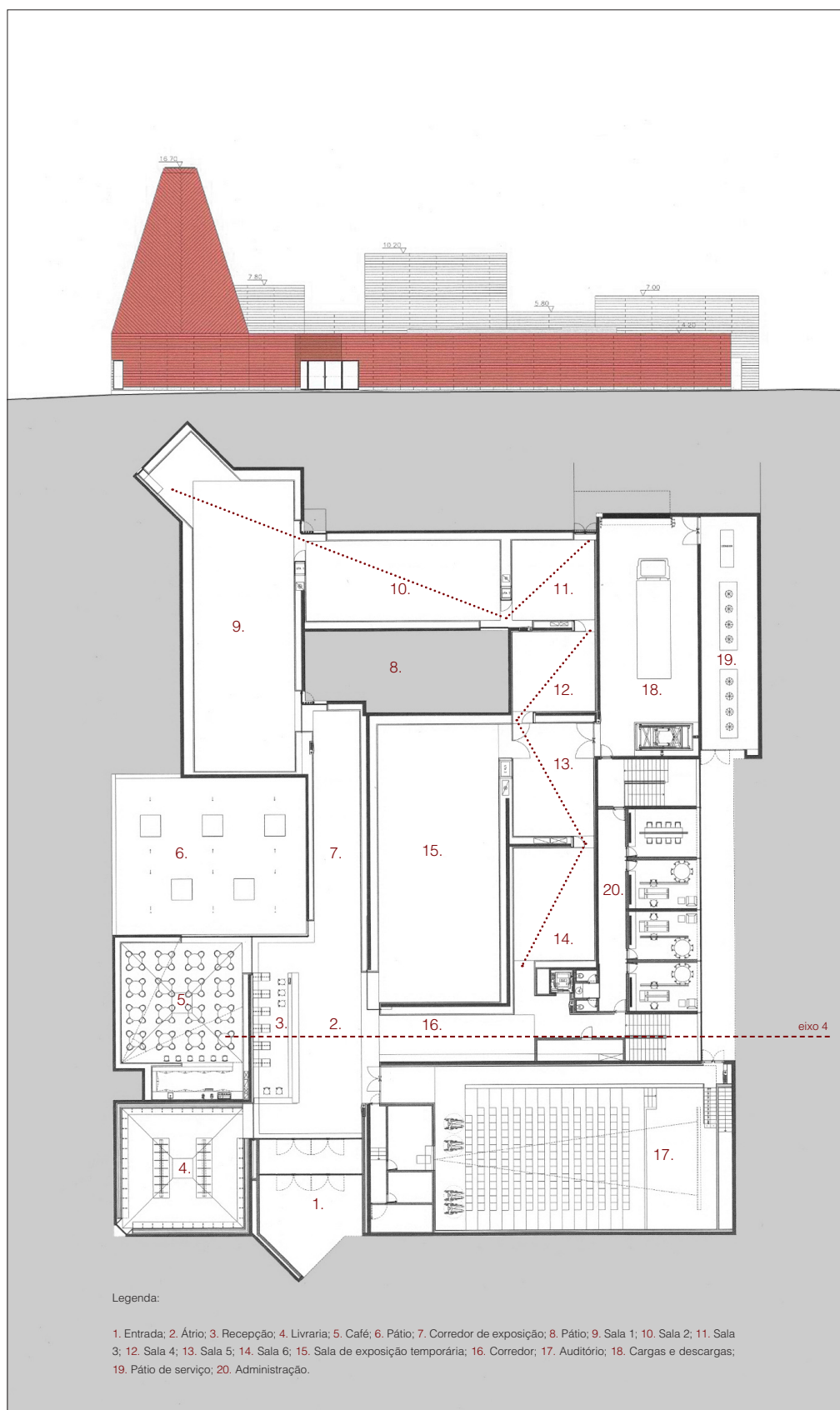
A disposição dos sete volumes da Casa das Histórias segue um princípio de ortogonalidade que é contrariado por pequenos volumes a 45 graus: na entrada e no cunhal da sala 1. Existindo como excepções à regra compositiva do edifício, estes volumes encontram justificação na procura de diálogo com o que está para além do muro do terreno. A rotação da entrada está relacionada com o alinhamento do percurso exterior que tem origem numa árvore específica do passeio; o volume que intersecta a sala 1, corresponde interiormente a um pequeno nicho para exposição de desenhos de menor dimensão, e estabelece relação com o canto chanfrado do muro exterior onde se encontra uma fonte preexistente (fig.7).

Com o objectivo de conter o volume de construção, o arquitecto optou por construir um piso de cave com área sensivelmente igual a metade da área de implantação, onde se encontram as instalações sanitárias, zonas técnicas e depósito de documentos. *“O edifício fixou-se finalmente num conjunto de sólidos com volumetrias muito distintas, que incluem cinco salas para a exposição permanente, duas para as exposições temporárias, um auditório com cerca de duzentos lugares, além das pirâmides correspondentes à livraria e ao café”*¹³

No interior, a entrada conduz a um átrio estreito e alongado, com 7,5 metros de largura e 14 de comprimento, onde confluem todos os espaços que podem funcionar independentemente do museu. As entradas do café e da livraria, assim como a abertura que permite aceder ao auditório, à sala de exposições temporárias e ao corredor são simétricas segundo um eixo (4 / fig.23) paralelo à parede do auditório e coincidente com a divisão dos

¹² idem, ibidem.

¹³ idem, ibidem.



[22, 23] Casa das Histórias, alçado Sul e planta do rés-do-chão.

lanços da escada. A partir do átrio tem início a visita à colecção permanente ou ainda a passagem directa para a esplanada.

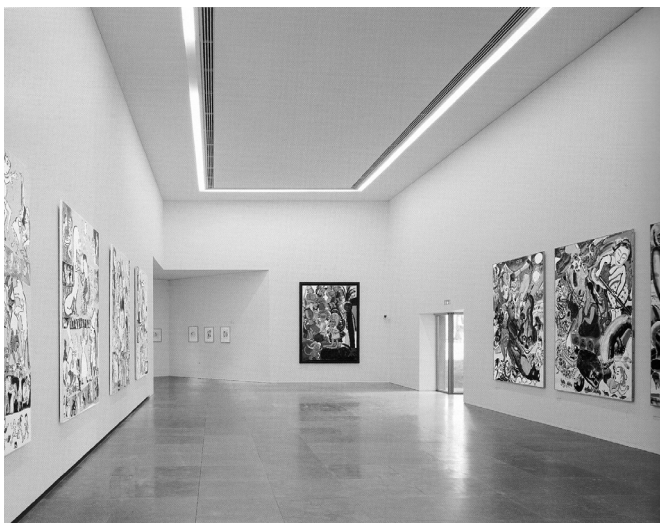
O percurso do visitante ao longo das salas de exposição é marcado por espaços que vão variando tanto em altura como em largura e em comprimento. O jogo de escalas que resulta destas transformações do espaço é reforçado pelo facto de não existirem corredores. Assim, podemos dizer que a narrativa interior da Casa das Histórias não existe apenas nas obras de arte exibidas mas também na própria arquitectura. Nas palavras de Souto Moura, a variação das dimensões das salas está directamente relacionada com o tamanho das peças expostas: *“Resolvi fazer espaços expositivos com várias escalas. Desse modo a exposição pode contemplar desde gravuras e desenhos mais pequenos da Paula Rego até às suas pinturas ou às do seu marido, Victor Willing, de dimensões francamente maiores.”*¹⁴

A visita ao museu tem início na intersecção do átrio com o pátio do café; daqui, surge um primeiro espaço de exposição com apenas 3,5 metros de largura por 17 de comprimento. A tensão sugerida por um espaço tão longo, com pé-direito de 3 metros, é, de certa forma, compensada pela janela para o pátio interior, situada na parede do fundo. Com efeito, este primeiro momento do museu é o único espaço que contacta simultaneamente com o pátio do café e com o pátio interior. Na passagem para a primeira sala (fig.24) o pé-direito duplica porque a dimensão do espaço (7,5 metros de largura por 22 de comprimento) e as grandes telas de Paula Rêgo assim o exigem. A sala é intersectada por um volume torcido, diagonalmente oposto à entrada, que interrompe a sua aresta e amplia a sua área. O interior deste volume corresponde a uma zona de pé-direito mais baixo (3,6 metros), onde a presença de uma pequena janela à cota do jardim e a integração de um banco em pedra, criam uma zona intimista e sugerem um momento de repouso. A escala deste espaço foi projectada para se adequar à exposição de gravuras e pequenos esboços.

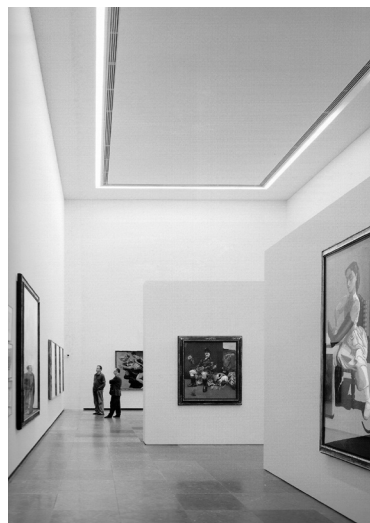
A sala 2 não só partilha com o pátio interior a parede sul, como as suas dimensões são idênticas, com sensivelmente 14 metros de comprimento por 6 de largura. É de salientar que apesar da justaposição, a abertura da sala para o pátio acontece, mais uma vez, diagonalmente oposta à entrada. As salas 3, 4, 5, e 6, mais pequenas, mas iguais duas a duas, mantêm o pé-direito de 4,5 metros da sala 2 formando uma sequência de espaços em L, cuja viragem acontece na sala 3. A transição entre estas salas faz-se num percurso serpenteado, uma vez que as aberturas estão em cantos opostos obrigando o visitante a atravessá-las diagonalmente (fig.23).

O corpo da sala de exposições temporárias (fig.25) funciona como centro da

¹⁴ idem, ibidem.



[24] Casa das Histórias, vista interior da sala 1.



[25] Sala de exposições temporárias.



[26] Casa das Histórias, vista interior do átrio.



[27] Casa das Histórias, pátio da cafeteria.



[28] Casa das Histórias, pátio interior.

composição sobressaindo no exterior por ser o volume paralelepipedico mais alto. Este é o volume maior do museu (com aproximadamente 21 metros de comprimento, 9 de largura e 10,2 de altura) e também mais versátil, dada a fácil relação com a zona de cargas e descargas. A posição das portas sugere, mais uma vez, o atravessamento diagonal da sala.

Assim como a descrição da forma do museu já sugeria, o percurso interior é essencialmente definido por uma sequência de salas de dimensões e alturas diferentes. Ao percurso exterior, de acesso diagonal, podemos associar o do museu, numa gradual transição entre a natureza e a interioridade do edifício. Enquanto que no percurso de acesso a relação com o jardim é directa, no interior, o contacto com o exterior é mediado pelos pátios (fig.26). Uma vez no átrio, é dado a perceber ao visitante esses dois momentos de diferente relação com o exterior. O pátio do café (fig.27), de uso colectivo, é limitado em três dos seus lados, libertando o quarto para se relacionar com o jardim; já o outro pátio (fig.28), mais pequeno e limitado em todo o seu perímetro, sugere um carácter mais intimista. A partir do átrio é criado um terceiro enquadramento do exterior que surge no sentido longitudinal do auditório (eixo 4), promovido pela abertura associada à escada de acesso aos sanitários. Assim, embora situado no miolo do edifício, o átrio caracteriza-se por ser o espaço interior com maior número e mais diversidade de relações com o exterior.

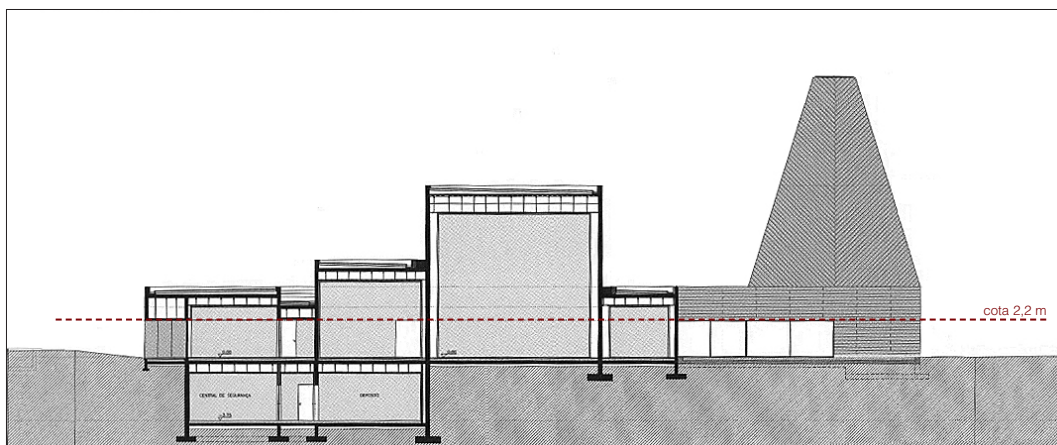
1.4. OS VÃOS E A ILUMINAÇÃO

*“Fazer uma janela não é abrir um buraco num muro, mas sim emoldurar uma paisagem. Eu realmente não posso ver uma janela sem ver o lado de lá. Eu tive sempre essa obsessão pela questão da janela, porque realmente a janela é um buraco, com que nós tocamos o exterior. Portanto, o toque entre o interior e o exterior, a porta ou a janela é uma coisa fundamental, não é? E realmente, aquilo que a gente vê, como se vê e o que vê é fundamental (...) não é?”*¹⁵

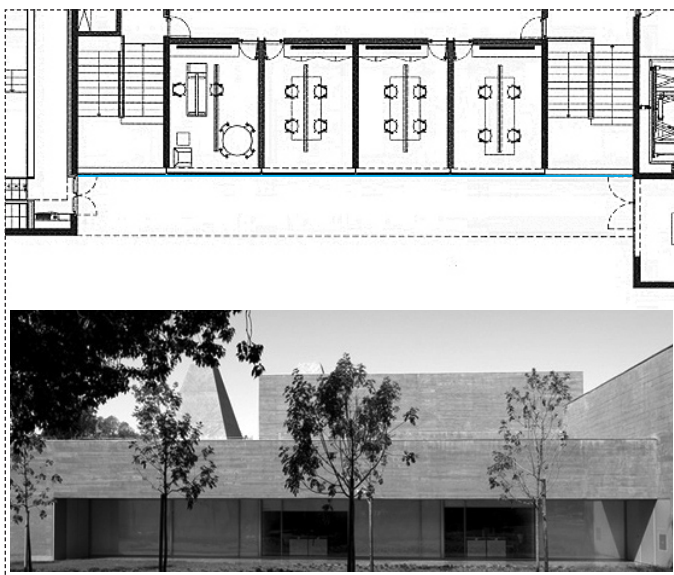
Para Souto de Moura, o tema das aberturas tem sido um campo de investigação importante. Abrir vãos numa parede exige muito do ponto de vista das proporções e da escala do edifício. Face a esta dificuldade, o arquitecto recorre a várias estratégias que o ajudam a hierarquizar vãos e paredes.

Aparentemente, a Casa das Histórias é um edifício bastante encerrado, um conjunto maciço de betão, cujo programa mostrava pouca necessidade em abrir vãos para o exterior. Além disso, a entrada de luz natural para iluminação interior dos espaços de exposição não

¹⁵ Fernando Távora, entrevistado por Fernando Agrasar, in *Távora - desenhos de viagens/projectos*, Catálogo para as exposições na Corunha e em Guimarães, 2002. p.22-23.



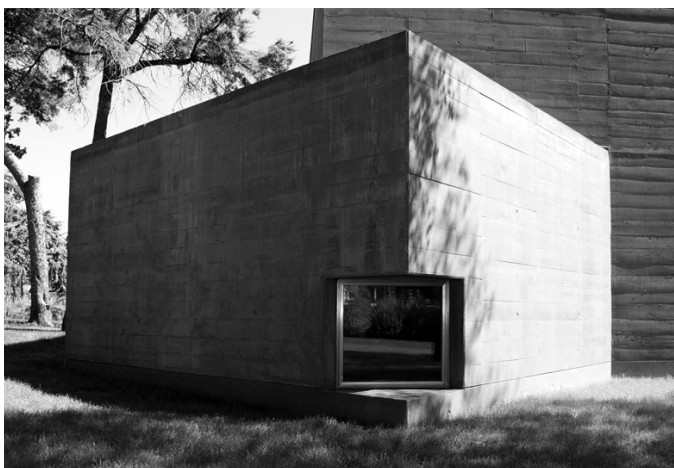
[29] Casa das Histórias, corte transversal pelo pátio do café.



[30, 31] Casa das Histórias, planta parcial e foto do vão dos gabinetes.



[32] Vão dos gabinetes.



[33] Casa das Histórias, janela quadrada do nicho da sala 1.



[34] Janela de canto da livreria.

era aconselhável por questões de conservação das próprias peças exibidas.

*“Nas salas expositivas dispensei a luz natural. É um debate que mantenho com o Siza à volta de experiências como Serralves e da dificuldade em controlar a luz quando se usam vãos na cobertura. Além disso está demonstrado que uma iluminação artificial adequada em museus, procurando reduzir a luz natural com uma intensidade controlada, não acentua os custos energéticos. Poupa-se mais no ar condicionado do que se gasta em iluminação. Apesar desta opção o museu não é nada claustrofóbico.”*¹⁶

Na Casa das Histórias, Souto de Moura optou preferencialmente por um tipo de fenestração muito controlada, onde as janelas são colocadas pontualmente para qualificar momentos especiais do interior. No sentido de facilitar a sua distribuição e de controlar a sua proporção, Souto de Moura recorre a critérios de uniformização. Assim, todas as aberturas começam à cota zero e terminam à cota de 2,2 metros (fig.29). Com a excepção da janela quadrada da sala 1, associada a um momento de paragem, podemos dizer que todas as aberturas, quer sejam compostas por caixilhos fixos ou não, têm a aparência de portas, simulando a passagem de um espaço para outro. Com a vantagem de seguir o mesmo princípio no interior, todas as portas e transições entre salas cumprem o mesmo alinhamento e, por isso, todas medem 2,2 metros de altura.

Dada a necessidade de abrir janelas para os gabinetes de administração, numa sequência de aberturas pontuais que poderiam prejudicar a expressão sólida dos volumes; optou-se por recuar um plano contínuo de vidro. Assim, num único vão exterior, estão concentradas diferentes aberturas: as janelas de correr dos gabinetes e as portas opacas das saídas laterais de emergência do auditório e do pátio técnico (fig.30, 31, 32).

Geralmente as janelas de canto ajudam a desmaterializar os limites do volume, contudo, neste edifício assumem um carácter especial. Veja-se, por exemplo, as janelas de canto da livraria e da sala 1 (fig.33, 34): por um lado, a proporção entre a janela e a parede não é suficiente para diminuir o peso do volume; por outro, a colocação do caixilho a 45 graus cria no interior um momento especial e no exterior, uma maior profundidade do vão.

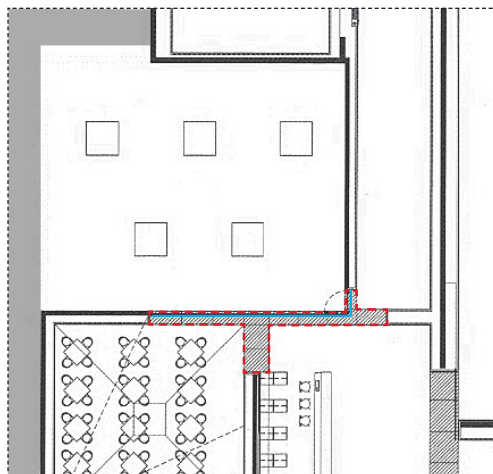
Face à fragmentação volumétrica, as janelas de canto funcionam como elementos de agregação dos volumes, ou seja, é o vazio dos vãos que, ao dobrar nos cunhais, os une. As janelas não existem para compor uma parede mas para juntar duas; nas palavras de Souto de Moura¹⁷, as janelas são como agrafos das formas. Além disso, uma vez que a iluminação interior não está dependente da luz das janelas de canto, elas permitem pontuar o percurso interior, proporcionando momentos de descompressão.

¹⁶ Eduardo Souto de Moura, “O projecto”, in *CA:05 Casa das Histórias Paula Rego*. op. cit., p.12.

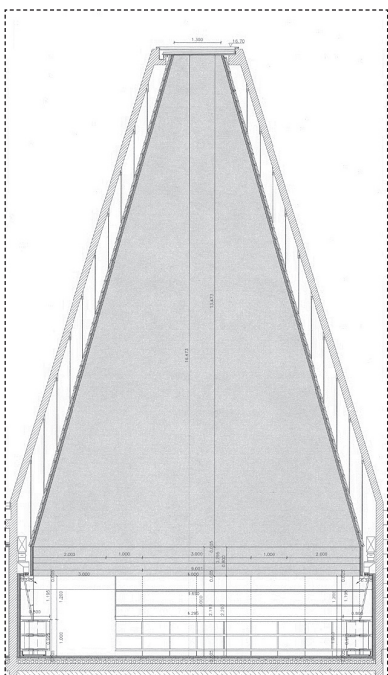
¹⁷ Eduardo Souto de Moura na conferência “Swissport” na Casa da Música, Porto, 24 de Setembro de 2009.



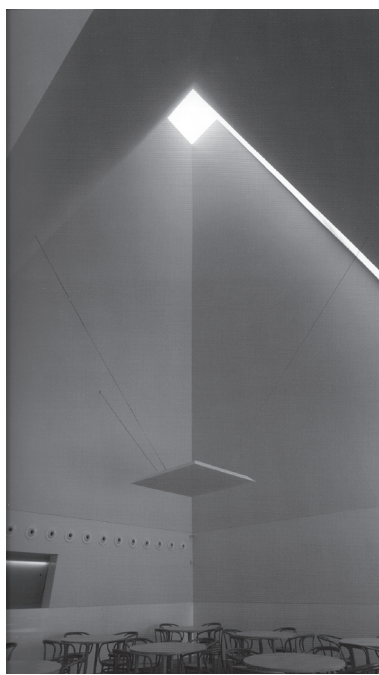
[35] Casa das Histórias, janela do café.



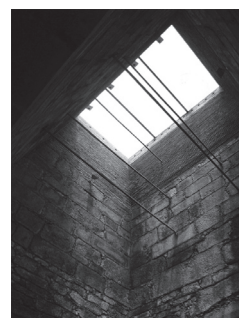
[36] Casa das Histórias, planta parcial com janela do café.



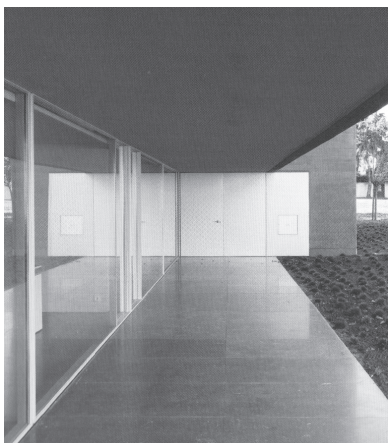
[37] Casa das Histórias, corte pela livraria.



[38] Casa das Histórias, interior do café.



[39, 40] Pousada de Santa Maria do Bouro, café.



[41] Casa das Histórias, vista Nascente.



[42] Casa das Histórias, vista da entrada.

O princípio geral das janelas de canto da Casa das Histórias é ainda visível no modo como se associam os vãos exteriores aos interiores. Esta solução implica o confronto entre dois ou três planos e reproduz-se por todo o edifício. Salientando a riqueza espacial que se cria com a associação de vários vãos, destacamos o exemplo mais paradigmático, no encontro entre o átrio, o café, o pátio e o corredor de exposição (fig.35, 36). No exterior trata-se da janela de canto mais extensa do edifício, com aproximadamente 10 metros de comprimento, iluminando maioritariamente o café e o átrio. No interior, esta janela une-se às passagens entre o átrio e o café, e, no sentido oposto, entre o átrio do corredor. Daqui resulta uma complexa união de padieiras, de portas e janelas, à cota de 2,2 metros.

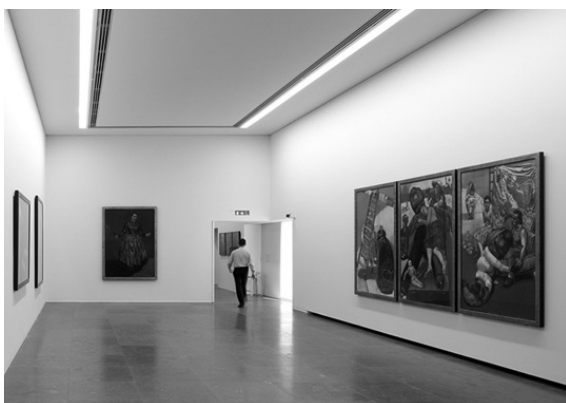
Este tema das aberturas de canto é levado ao extremo, visto que até no hall dos sanitários (piso -1) encontramos as portas nos cantos unidas pelas suas padieiras. No caso da passagem para a galeria técnica do auditório, apesar de existir apenas uma porta, simula-se o mesmo efeito, rasgando a padieira nas duas paredes do canto.

O modo de abrir vãos através da subtracção de massas é ainda visível nas clarabóias das pirâmides da livraria e do café: o vértice da pirâmide é truncado para dar lugar à iluminação zenital. Ao cortar a pirâmide pela intersecção de um plano horizontal imaginário, rompem-se quatro planos e o resultado é um quadrado de luz (fig.37, 38).

A iluminação natural assume protagonismo nas pirâmides uma vez que os efeitos de luz que se projectam nas paredes interiores transformam o espaço num momento excepcional. Este efeito contrasta com a neutralidade das salas de exposição, onde a luz natural não é programaticamente essencial. Já no café da Pousada de Santa Maria do Bouro recorreu-se a uma solução semelhante de iluminação zenital. O aproveitamento da antiga chaminé do mosteiro permitiu integrar a esplanada do café num espaço marcado pela expressividade das paredes de pedra iluminadas por uma abertura onde outrora saía fumo (fig.39,40).

A opção por fazer uma entrada alpendrada e muito profunda, recuando as portas, não só qualifica o momento de transição entre o exterior e o interior como também cria um forte contraste de luz e sombra (fig.42). Ao destacar-se da continuidade da fachada sul, o volume da entrada funciona como elemento surpresa porque ao longo do percurso exterior nunca é possível ver o interior do museu. No mesmo sentido, o recuo dos gabinetes em relação à fachada nascente cria um segundo espaço de transição coberto. A criação deste espaço, que está em sombra ao longo de quase todo o dia, permite encobrir a fachada de vidro e confere alguma privacidade aos gabinetes e sala de reuniões (fig.41).

No que diz respeito ao tratamento da luz artificial, Souto de Moura utilizou luz branca através de faixas no tecto, com 15 centímetros de largura, reproduzindo a planta das salas.



[43] Casa das Histórias, sala 2.



[44] Casa das Histórias, janela de canto das salas 1 e 2.



[45] Casa das Histórias, passagem entre salas 1 e 2.



[46] Casa das Histórias, murete do pátio do café.



[47] Casa das Histórias, janela de canto da sala 1.

Pela necessidade em iluminar os quadros pendurados, a luz foi orientada para as paredes, iluminando uniformemente os espaços mas prevendo a preservação das peças museológicas. Com o objectivo de limitar os rasgos no tecto para infra-estruturas, aos feixes de luz foram associadas as grelhas do sistema de ar condicionado (fig.43). Por fim, a propagação da luz interior beneficia da cor branca das paredes e, como elemento reflector, do mármore polido no chão.

1.5. A MATERIALIDADE

Como vimos anteriormente, a localização dos vãos exteriores, para além de funcionarem como rótulas dos volumes das salas, estabelecem uma fronteira entre duas realidades, a do exterior, marcada pelo vermelho rugoso do betão e a do interior, definida pelas paredes brancas e lisas do gesso cartonado (fig.44, 45).

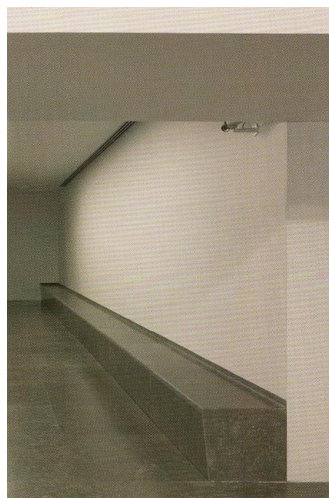
A parede estrutural do museu é constituída por betão pigmentado cofrado com tábuas de madeira de pinho, com espessura variável, entre 18 e 22 centímetros. Entre o isolamento térmico em lã de rocha, de 8 centímetros, e a parede de betão existe uma caixa de ar utilizada como espaço técnico para a passagem de condutas do sistema de ar condicionado. Esta opção demonstrou ser bastante flexível na resolução das infra-estruturas do museu e, por isso, as paredes interiores aumentam de espessura para acomodar todo o tipo de necessidades técnicas. Para fechar o topo destas paredes, na transição entre espaços, foram usadas chapas de mármore branco que funcionam, simultaneamente, como aberturas de visita ao interior das paredes e como locais de extracção de ar. O mesmo tipo de mármore foi usado nos rodapés, com 6 centímetros de altura, sendo interrompido, ocasionalmente, também para resolver a extracção do ar interior.

O único material que existe tanto no interior como no exterior é o mármore azulino de Cascais que encontramos nos pavimentos e no embasamento do edifício. A continuidade do mármore em todo o perímetro exterior, assim como na entrada e na janela quadrada do volume torcido (fig.47), sugere uma base maciça onde pousam as paredes de betão. Também o bloco de mármore maciço que limita a esplanada do café reforça essa ideia (fig.46). No entanto, o detalhe do mármore no encontro com os vãos exteriores parece ser contraditório com a expressão maciça do embasamento. Aqui, a espessura real do material é revelada (com 3 centímetros de espessura), mostrando a verdade construtiva do edifício (fig. 45).

No interior o mármore é trabalhado de maneira diferente, uma vez que a sua espessura nunca é visível. Por exemplo, no revestimento dos degraus da escada, as peças foram



[48] Casa das Histórias, escada interior.



[49] Casa das Histórias, banco.



[50] Casa das Histórias, vista Sudoeste.



[51] Casa dos Patudos, 1904.



[52] Casa dos Patudos, 1904.

cortadas a 45 graus de modo a ocultar os seus topos, dando a ilusão de peças maciças. O mesmo detalhe é usado nos bancos do museu, que se encontram junto ao auditório e na sala 1, e ainda no desenho do balcão da recepção (fig.48, 49). A simulação de pedras maciças e o revelar da verdade construtiva do edifício é semelhante ao procedimento de Álvaro Siza no Museu de Santiago de Compostela, onde desenha peças em L ou em U para resolver os cantos mas, nas padieiras das janelas mostra a espessura da peça de revestimento.

A influência do sítio foi determinante na escolha dos materiais. Para além do mármore azul de Cascais, o pigmento vermelho do betão tem como referência a cor dos antigos campos de ténis do campo da Parada e algumas casas de Raul Lino na região. Uma vez escolhido um betão invulgar, foi necessário prever o seu comportamento face às condições atmosféricas. *“Foram realizados vários ensaios com o betão vermelho. Não queria correr o risco da cor se alterar radicalmente, como aconteceu numa casa que projectei na Serra da Arrábida. A Secil assegurou que com este processo de fabricação o vermelho irá perdurar. De qualquer modo coloquei uma amostra de betão, virada a Sul, no meu escritório em frente ao rio Douro. (...) A escolha desta cor tem ainda a ver com o efeito dos antigos courts de ténis em terra batida.”*¹⁸

Na verdade, a utilização de uma cofragem em tábuas de madeira, com 20 centímetros de largura, vem reforçar a relação com a natureza do sítio e com a expressividade dos troncos das árvores que limitam a implantação do edifício. A marcação horizontal da madeira é determinante no desenho da estereotomia das fachadas. Nas pirâmides a orientação das marcas da cofragem não tem que ver apenas com a adequação da textura à sua forma, mas também com o efeito estriado dos painéis de azulejo que abundam nos palacetes daquela região (como por exemplo, na cobertura piramidal da Casa dos Patudos de Raul Lino, fig.51). O efeito da estereotomia, juntamente com a expressividade da textura do betão, provoca na Casa das Histórias diferentes sensações: ao longe, o mais visível é a cor avermelhada dos volumes que sobressaem acima do muro do terreno; na aproximação ao edifício começa-se a sentir a marcação do betão e ao tacto sentem-se as porosidades do betão, assim como os veios e os nós da madeira da cofragem. Por outro lado, estas paredes rugosas absorvem melhor a luz do que uma superfície lisa, criando contrastes de luz e sombra no mesmo plano de parede iluminado.

Com grande clareza, Souto de Moura concentra nas paredes de betão a estrutura, a escala do edifício (dada pela estereotomia, pelos vãos e pela dimensão das pirâmides) e a decoração presente na cor vermelha e na expressão do próprio betão. Apesar da diversidade

¹⁸ Eduardo Souto de Moura, *“O projecto”*, in *CA:05 Casa das Histórias Paula Rego*. op. cit., p.12.



[53] Casa das Histórias, vista Noroeste.



[54] Casa das Histórias, vista Sudoeste.

formal, o edifício é regido pela unidade do material.

O contraste entre o vermelho do betão e o verde das árvores e da relva revelam a procura por um equilíbrio entre o artefacto e a natureza. Apesar do museu funcionar como um fundo às árvores, as pirâmides servem para destacar o edifício entre a vegetação. Segundo Souto de Moura: *“Este jogo de ‘Ying Yang’, entre artefacto e natureza, contribuiu para definir o material exterior, betão vermelho, cor oposta ao verde da vegetação, assim as massas tornam-se menos espessas por profilaxia botânica”*¹⁹; ou seja, o equilíbrio entre artefacto e natureza é conseguido pelo contraste (fig.53, 54).

Neste sentido, a Casa das Histórias é como um elemento marcante na imagem da cidade segundo os princípios de Kevin Lynch: *“No caso de terem uma forma clara, os elementos marcantes tornam-se ainda mais fáceis de identificar; isto verifica-se, igualmente, quando contrastam com o cenário de fundo ou se localizam espacialmente num local predominante.”*²⁰

Nas suas formas geometricamente simples e uniformemente coloridas, a aparência do edifício procura a harmonia com o sítio, ao mesmo tempo que se distingue do contexto como forma de valorizar a sua condição de edifício público.

¹⁹ Eduardo Souto de Moura, *EL CROQUIS (146)*, Madrid: El croquis editorial, 2009. p.130.

²⁰ Kevin Lynch, *A imagem da cidade*, Lisboa: Edições 70, 1999. p.90-91.



[55] Casa das Histórias, lettering do pórtico de entrada.

2. A CASA DAS HISTÓRIAS NA OBRA DE EDUARDO SOUTO DE MOURA

2.1. MUSEU COMO CASA

A denominação de Casa faz-nos recuar às origens dos museus. No final do século XVIII na Europa o espaço de museu não era reconhecível como equipamento público uma vez que ainda surgia sob a forma de galeria integrada em palácios. Só no século XIX, com a institucionalização do programa de museu, os edifícios passaram a integrar um conjunto de salas comunicantes organizadas segundo as colecções e definindo um percurso de visita.²¹

A implantação do museu no meio de um jardim murado em todo o perímetro sugere uma continuidade com o tipo de construções da envolvente, na maioria casas apalaçadas encobertas pela densa vegetação e por muros altos. Na verdade, a construção de um edifício de um só piso em torno de um pátio indicia uma proximidade à tipologia de habitação. A relação com o contexto cascaense está também presente na associação da Casa das Histórias aos museus da região por serem maioritariamente aproveitamento de antigas casas nobres. Destacam-se, por exemplo, a Casa dos Condes Castro Guimarães transformado em museu-biblioteca e a Casa de Santa Maria, da autoria de Raul Lino, actualmente espaço disponível para exposições, conferências e outros eventos culturais.

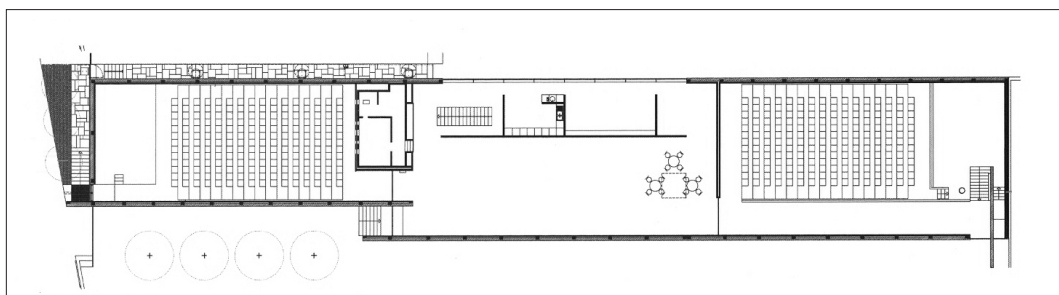
Além disso, o facto de se tratar de um museu monográfico, dedicado à artista plástica Paula Rego, justifica a designação de casa, a “sua” Casa das Histórias, em vez de Museu. Como o programa era relativamente pequeno, podemos comparar o desenvolvimento do projecto com uma grande moradia, um campo programático que o arquitecto tem trabalhado ao longo da sua carreira. Neste sentido, o enquadramento da Casa das Histórias na obra de Souto de Moura, que se propõe desenvolver neste capítulo, incidirá maioritariamente em projectos de habitação.

Sendo a obra da artista composta por pinturas em grandes formatos e por estudos mais pequenos, o arquitecto associou a diversidade volumétrica do exterior a espaços com diferentes dimensões, salas mais pequenas e mais baixas contrastam com salas mais amplas. Desta forma, as salas de exposição assumem diferentes escalas como resposta ao tipo de obras exibidas.

Os espaços expositivos

Em 1981, Souto de Moura projectou um primeiro espaço expositivo para a Casa das Artes no Porto (fig.56,57,58). Este pequeno edifício composto por dois auditórios e galerias

21 Carlos Guimarães, *Arquitectura e museus em Portugal : entre reinterpretação e obra nova*, Porto: Faup publicações, 2004.



[56] Casa das Artes, planta do rés-do-chão, 1981.



[57] Casa das Artes, vista interior do átrio/exposição, 1981.



[58] Casa das Artes, vista exterior, 1981.



[59] Museu dos transportes, 1993-2002.



[60] Centro Português de Fotografia, 1997-2001.



[61] Galeria de arte Rui Alberto 2, Praça de Lisboa, 1992.



[62] Galeria de arte Rui Alberto 3, C.C. Arrábida, 1996.

de exposição foi implantado num jardim para onde não se abrem janelas. Souto de Moura explica o encerramento do edifício dizendo que *“não se pode observar obras de arte e a beleza da natureza ao mesmo tempo”*²²; algo que podemos assumir na Casa das Histórias como justificação para a existência de aberturas pontuais nos cantos das salas.

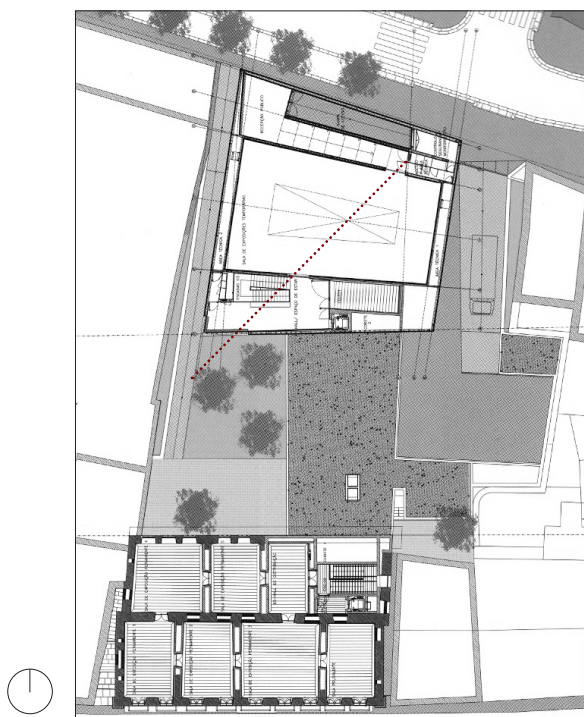
Ao contrário da Casa das Histórias, onde Souto de Moura optou por uniformizar tanto o interior como o exterior, na Casa das Artes utilizou vários materiais diferentes, uma fase da sua carreira que se pode considerar neoplástica. Ao prolongar as paredes do interior para o exterior e vice-versa, Souto de Moura utiliza a pedra, o tijolo de burro e o reboco, tanto numa situação como noutra introduzindo uma variedade de cores e texturas. Apesar da diversidade, não prejudicam a exposição das obras de arte. Por outro lado, o edifício da Casa das Artes é composto essencialmente por um conjunto de muros de pedra dissimulados no limite do terreno. *“A entrada está escondida entre as duas paredes e o edifício é anónimo, do jardim não se dá pela sua presença”*²³. Na Casa das Histórias pretende-se que o edifício se destaque no meio do jardim, algo que influenciou a implantação e o material de exterior, contrastante com as cores do jardim.

Para além da Casa das Artes, as experiências de Souto Moura em programas expositivos têm sido essencialmente projectos de renovação de edifícios históricos. Em 1993 deu início a dois desses projectos: a renovação do Museu Grão Vasco (1993-2009) e a reconversão do edifício da Alfândega do Porto em Museu dos transportes, 1993-2002 (fig.59). Mais tarde, transformou o antigo edifício da Cadeia da Relação do Porto em Museu e Centro Português de Fotografia, 1997-2001 (fig.60). Nestes projectos a intervenção foi essencialmente ao nível das infra-estruturas e da conservação dos elementos estruturais. Numa lógica de aproveitamento máximo dos espaços interiores, o programa de museu condicionou especialmente o sistema de iluminação e as superfícies de exposição.

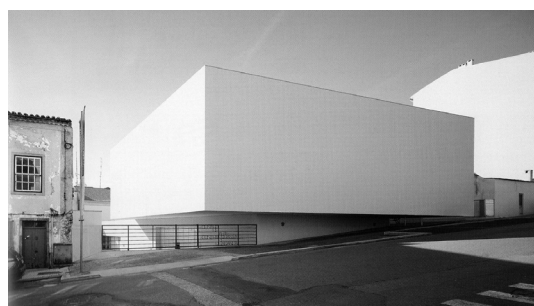
No âmbito de espaços expositivos, durante os anos 90, ainda construiu algumas galerias de arte no Porto que, por serem obras mais pequenas muitas vezes passam despercebidas. Entre 1991 e 1996 criou três lojas de molduras (e galerias de arte), Rui Alberto 1, 2 e 3 respectivamente, no bairro dos Clérigos, na Praça de Lisboa (fig.61) e no centro comercial Arrábida (fig.62). Enquanto que as duas primeiras reflectem um estratégia de planos soltos e uma desmaterialização do espaço em diferentes materiais, próximo da Casa das Artes, a Galeria no centro comercial resulta da conjugação de várias formas criando uma abóbada de canhão. O resultado é um espaço contínuo e neutro como acontece nas salas de exposição da Casa das Histórias.

²² Eduardo Souto de Moura, *“Casa das Artes”* in António Esposito. *Eduardo Souto de Moura*, Milano: Electa, 2003 p.77

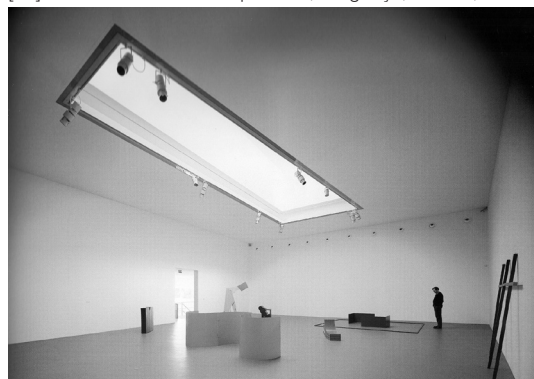
²³ Idem, *ibidem*.



[63] Museu de Arte Contemporânea, Bragança, planta, 2008.



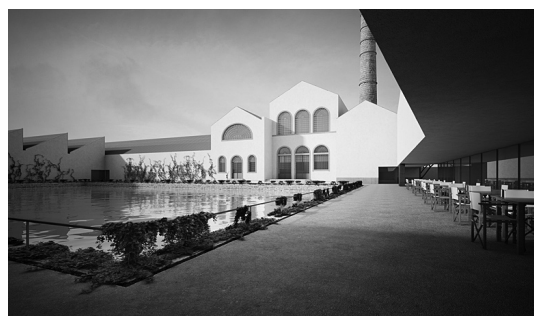
[64] Museu de Arte Contemporânea, Bragança, exterior, 2008.



[65] Museu de Arte Contemporânea, Bragança, interior, 2008.



[66] Projecto Fundação Serralves, Matosinhos, 2008.



[67] Projecto Fundação Serralves, Matosinhos, 2008.

Comparando a Casa das Histórias com uma obra mais recente, o Museu de Arte Contemporânea de Bragança (fig.63 a 65), concluímos que apesar de diferenças claras de terreno e contexto existem algumas semelhanças. Nos dois casos as aberturas são bastante controladas de modo a evidenciar certos enquadramentos visuais (como por exemplo, o atravessamento diagonal da sala de exposições temporárias sugerido pela localização das aberturas interiores e reforçado pela única janela do volume suspenso, fig.63). A abertura de canto permite reduzir o número de vãos, servindo simultaneamente mais que um espaço interior. Representando uma subtracção de massa no cunhal, a janela de canto é um elemento fundamental da volumetria do edifício. No museu de Bragança o volume trapezoidal pousado no piso de rés-do-chão semi-enterrado corresponde à sala de exposições temporárias que, tal como em Cascais, sobressai por ser o maior e o mais alto.

No projecto para o novo edifício da fundação de Serralves em Matosinhos (fig.66, 67) Souto de Moura propõe uma continuidade com o contexto industrial da cidade. Se na Casa das Histórias construiu em função das árvores do terreno, para este museu propõe o aproveitamento das preexistências, as ruínas da antiga fábrica, a chaminé e o grande lago central. O museu que Souto de Moura propõe para Matosinhos recupera a aparência de fábrica definindo espaços de exposição em “open-space” e com “sheds” na cobertura como solução para a iluminação uniforme das salas. Apesar de ser uma opção oposta à sequência de salas que define o percurso expositivo da Casa das Histórias, Souto de Moura diz que os melhores museus que tem visitado correspondem a reconversões de fábricas e que estas, por serem construídas sem pretensões “*como máquinas que apenas precisam de ser instaladas*”²⁴, são espaços neutros que favorecem a instalação de exposições de arte contemporânea. Assim, se no interior ambos os museus apostam em ambientes uniformes, no exterior, a aspiração a uma obra anónima “*o silêncio da arquitectura industrial*”²⁵ do Museu de Serralves contrasta com a individualidade do museu monográfico Paula Rego.

2.2. NATUREZA E ARTEFACTO

*“Específico por natureza, o ‘sítio’, é condição necessária mas pouco suficiente ao acto de projectar.”*²⁶

²⁴ Eduardo Souto de Moura, entrevistado a Nuno Grande, in *EL CROQUIS* (146), op. cit., p. 21.

²⁵ idem, ibidem.

²⁶ Eduardo Souto de Moura, “*não há duas sem três*” in *Jornal dos Arquitectos* (217), Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2004, p.28.



[68] Fernando Távora, Quinta da Conceição, 1957.



[69] Casa das Histórias, pórtico de entrada.

Assumindo o sítio como ponto de partida, no texto 'Não há duas sem três', Souto de Moura aponta a discussão entre o artefacto e a natureza como problemática essencial da arquitectura. De facto, esta é uma questão com a qual Souto de Moura sempre se debateu e que não está apenas no seu discurso teórico mas que também é visível através da leitura das suas obras.

A *"necessidade ou proposta de fundir o artificial e o natural, penso que deve estar na base da arquitectura."*²⁷ Souto de Moura reconhece que cabe à arquitectura transformar o sítio em lugar, e, por isso, o acto humano de construir implica a procura de um equilíbrio entre o artefacto e a natureza. Natureza que ele observa *"como um conjunto de coisas naturais, a nossa envolvente, que abarca desde o reino mineral, vegetal ou animal até aos próprios artefactos que passaram a ser elementos afectivos ao nosso dia à dia. (...) É neste sentido que falo da natureza: no caso dos Incas, a intervenção sobre a natureza fica diluída; no caso de Berlim, é a própria arquitectura da cidade."*²⁸

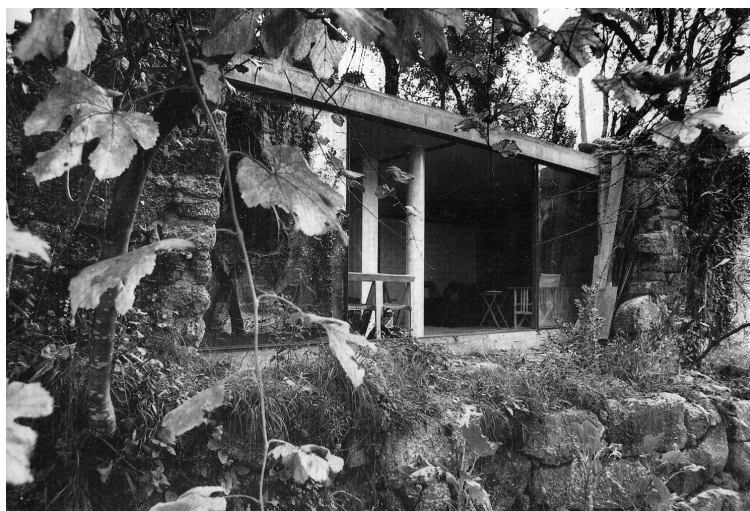
Em referência à Quinta da Conceição de Fernando Távora, focando o encontro de uma árvore com um muro (fig.68), Souto de Moura associa o conto "El Aleph" de Jorge Luís Borges, que recorre à esfera metonímica (a parte pelo todo) como metáfora de uma harmonia cósmica, ou arquitectónica, entre natureza e artefacto: *"Ao longo dos caminhos, na melhor referência que conheço à calçada portuguesa, atingimos o 'Aleph': uma árvore no meio de um muro. A questão é inquietante, por não sabermos se é o muro que se retrai porque a árvore já lá estava, ou se é o muro que suspendemos para que possa haver uma árvore ali, naquele sítio tão pouco natural."*²⁹

Souto de Moura destaca que a fronteira entre o artificial e o natural nem sempre é completamente perceptível, neste caso, permanece a dúvida se primeiro existia o muro ou existia a árvore. Também na Casa das Histórias esta dicotomia está presente. Um dos eixos estruturantes da Casa das Histórias (eixo 2) é definido pelo alinhamento do percurso de acesso e pelo pórtico de entrada, agarrando a pirâmide da livraria. Este eixo tem origem numa árvore do passeio (fig.69), exterior ao terreno do museu, que, apesar de sabermos já existir antes do projecto, recorda-nos a árvore da Quinta da Conceição. Na ausência de relação geométrica com os limites urbanos, e estruturando o edifício entre as massas de árvores, Souto de Moura elege um elemento natural para justificar a implantação e ancorá-la geometricamente.

27 Eduardo Souto de Moura, entrevistado por Xavier Güell in *2G (5)*, Eduardo Souto de Moura - Obra recente, Barcelona: Gustavo Gili, 1998, p.137.

28 idem, ibidem.

29 Eduardo Souto de Moura, *"não há duas sem três"* in *Jornal dos Arquitectos (217)*, op. cit., p.31.



[70] Casa do Gêres, 1980-1982.



[71] Casa em Nevogilde II, 1983-1988.

À procura de um estado de equilíbrio

Como referido anteriormente, é possível analisar esta questão ao longo da obra de Eduardo Souto de Moura. O que propõe para encontrar esse estado de equilíbrio? Qual tem sido o rumo da sua actividade na dicotomia entre o artificial e o natural? Basicamente encontramos dois caminhos: o da dissimulação do edifício na natureza e, por oposição, o da afirmação do mesmo.

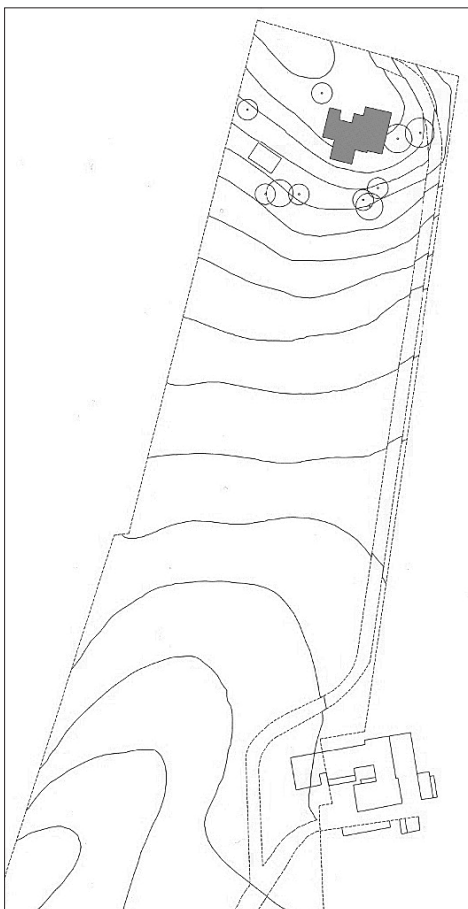
Na Casa do Gêres (1980-1982), a sua primeira obra, utiliza a preexistência como limite do projecto (fig.70). A ruína de um celeiro é adaptada a uma pequena habitação de 30 metros quadrados. Manteve as paredes intactas e apenas construiu uma laje de betão para a cobertura e uma fachada de vidro de modo a criar um interior habitável. *“Fascinado pela quase identificação da Arquitectura, material artificial com a natureza, porque a ruína deixa de ser Arquitectura e passa a ser natureza. E manteve a ruína para manter essa pretensão de ser quase obra natural, anónima.”*³⁰ Assim, completa o existente, escondendo o mais possível os novos elementos, o seu objectivo principal é o de não quebrar o estado de equilíbrio existente entre a ruína e a envolvente.

Nas primeiras casas, a ruína é um tema recorrente, quer seja preexistente ou inventada. Na verdade, quando não existem ruínas, Souto de Moura socorre-se do mesmo imaginário para legitimar a nova intervenção, como por exemplo, na Casa em Nevogilde II (1983-1988). Aqui, os muros têm particular importância no desenvolvimento longitudinal da casa, perpendicularmente à rua. A fachada sul, frente ao jardim, constitui-se como um muro em degradação, um plano cénico interrompido pelas aberturas dos espaços interiores. A imitação da ruína é visível na colocação irregular das pedras, aparentando a fragmentação de um muro existente (fig.71). Nesta aproximação ao estado da ruína, encontramos ainda outros elementos: distribuição de pedras tombadas no chão, na função de pequenas fontes ou tanques e os pilares de pedra com diferentes alturas no muro de contenção que separa o campo de ténis do jardim. Se na casa do Gêres podemos falar de uma ‘ruína contemplativa’, na casa em Nevogilde a ‘ruína é inventada’.

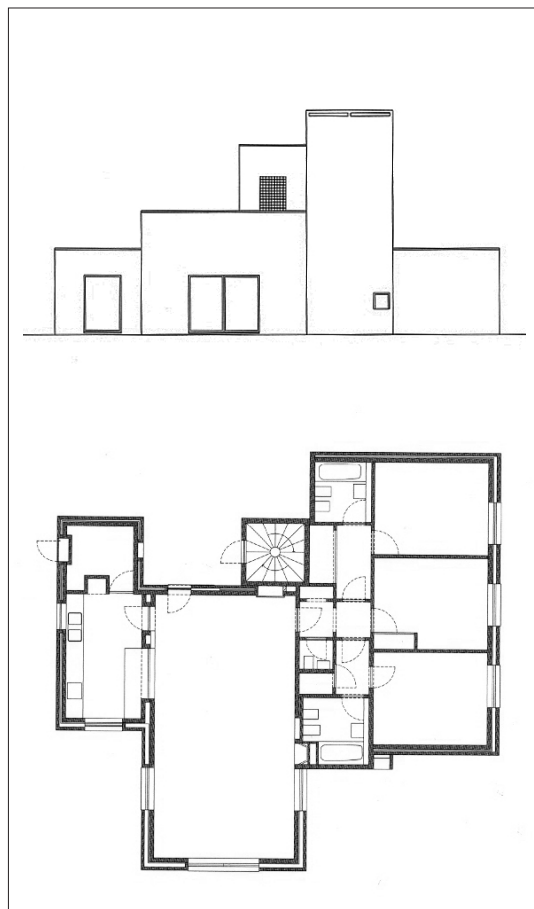
Como segunda resposta à procura do equilíbrio entre o artefacto e a natureza, encontramos obras que sobressaem pela afirmação do objecto no terreno.

“Se calhar no Norte há mais contexto e no Sul mais texto... Os limites são diferentes, e o conceito de território e de propriedade são diferentes. No Porto é impossível não ter uma

³⁰ Eduardo Souto de Moura, entrevistado por Paulo Pais, in Luiz Trigueiros. *Eduardo Souto de Moura*, Lisboa: Blau, 1994, p.31.



[72] Casa em Tavira, implantação, 1991-1996.



[73] Casa em Tavira, alçado e planta, 1991-1996.



[74] Casa em Tavira, vista exterior, 1991-1996.



[75] Casa em Tavira, vista exterior, 1991-1996.

referência (O deserto físico não existe), existe sempre um muro, uma árvore, um penedo... A propriedade está dividida pela topografia, está cheia de muros de suporte, e no entanto, Lisboa tem sete colinas e não tem tantos muros. Não sei se por coincidência; quando fiz a casa no Algarve (Casa na Quinta do Lago) tinha um campo de golfe; não tinha mais nada; em Tavira estou numa colina em frente à Ria Formosa, não tenho nada ao lado, tenho três pinheiros; e quando estive em Alcanena, só havia uma vinha... Mas penso que, apesar de tudo, não há uma mudança de estratégia.”³¹

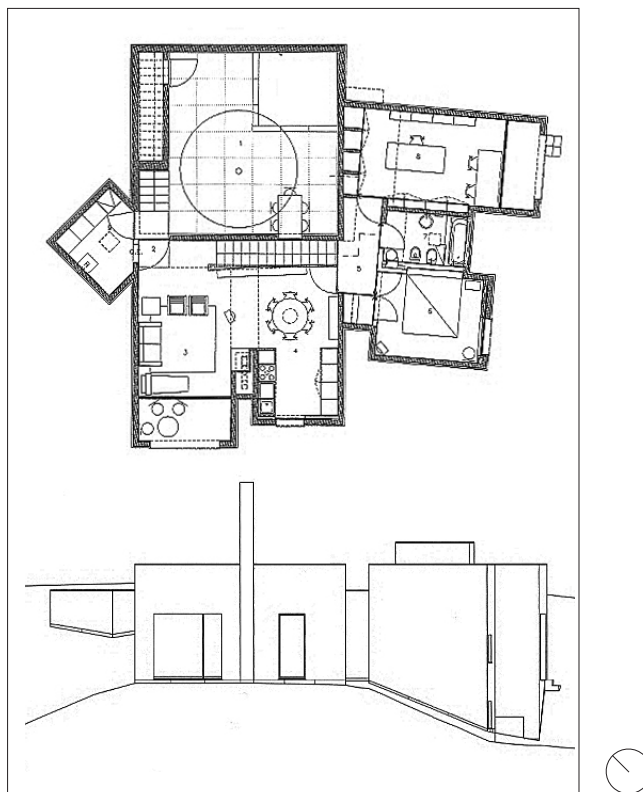
A Casa em Tavira (1991-1996) procura dialogar como o terreno através da fragmentação volumétrica, sem se dissimular no terreno (fig. 72 a 75). Face à falta de referências, como muros ou ruínas que encontra nos terrenos a Norte, Souto de Moura optou por uma estratégia de fragmentação na adaptação à topografia, onde a cada volume corresponde um espaço interior: *“Cheguei a um ponto em que comecei a pensar que estava a atingir um certo mecanicismo, tanto na implantação, como na tipologia ou nos materiais e surgiram uma série de situações em que esse tipo de linguagem não era possível ser aplicado. Como no caso da casa de Tavira. Uma casa no alto de uma colina que em princípio não podia, ou melhor podia mas não queria, cortar o monte para logo em cima colocar uma caixa; e assim pensei que resultaria muito mais adequado não gerar uma peça unitária mas sim uma peça fragmentada.”³²*

Apesar da cota do pavimento ser constante, nesta casa assiste-se a uma individualização dos volumes, visível na variação altimétrica do exterior e na organização da planta; que apesar do desfasamento dos vários espaços, prende o conjunto numa imposta ortogonalidade. Os corpos encontram-se justapostos uns aos outros, sem haver nenhum tipo de separação entre eles. Destaca-se o volume da sala que afirma uma posição privilegiada avançando sobre o terreno e dominando a paisagem em três frentes. Prevalecendo no topo do terreno, a casa em Tavira procura o equilíbrio com a natureza através da imposição do artefacto. *“Penso que a arquitectura serve para rectificar a «natureza» que está mal feita. E quando digo «natureza», digo o todo plural. Partimos, portanto, do princípio de que a realidade é uma coisa imperfeita, e temos de ter coragem de dizer que a Acrópole de Atenas não seria a mesma, notável como é, se não fosse o Parthenon.”³³*

³¹ Eduardo Souto de Moura, entrevistado por Paulo Pais, op. cit., p. 30.

³² Eduardo Souto de Moura, entrevistado por Ricardo Marí in *TC (64)*, Eduardo Souto de Moura obra reciente, Valência: Generales de la Construcción, 2004, p. 228.

³³ Eduardo Souto de Moura, entrevistado por José Adrião e Ricardo Carvalho, in *Jornal dos Arquitectos (225)*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos. 2006. p.54



[76] Casa na Serra da Arrábida, planta e alçado, 1994-2002.



[77] Casa na Serra da Arrábida, vista exterior, 1994-2002.

A Casa na Serra da Arrábida (1994-2002) implanta-se numa encosta e, tal como na Casa em Tavira, a fragmentação do volume surge como forma de se afirmar no terreno. Uma vez que a topografia apresentava mais dificuldades que no caso anterior, o processo de fragmentação volumétrica motivou a criação de espaços intersticiais entre os vários corpos da casa, assim como o desprendimento da regra ortogonal, criando torções de acordo com os pontos de vista da paisagem que se pretendia enquadrar (fig.76, 77). Apesar de ligados internamente, os volumes surgem separados uns dos outros, algo que é dado a conhecer logo na entrada da casa, à cota das coberturas descendo para um pátio de recepção à cota do pavimento do primeiro piso. A adaptação ao terreno condicionou o desenvolvimento da casa a dois níveis, algo visível no lambrim oblíquo. No sentido de minimizar a fragmentação e de potenciar o diálogo com o terreno, o autor refere: *“quanto às cores, escolhi uma parecida à cor do solo, que é o vermelho saibro, porque toda a casa é pensada como a continuação da colina, apesar do seu carácter fragmentado.”*³⁴

Como vimos nas casas de Tavira e na Serra da Arrábida, Souto de Moura recorre à fragmentação para relacionar o edifício com a natureza; como verificado no capítulo anterior, na Casa das Histórias recorre à mesma estratégia. No entanto, se nas habitações a topografia é o elemento natural com que a casa se relaciona, na Casa das Histórias as árvores são os elementos naturais que justificam essa diversidade volumétrica.

Quanto à morfologia dos volumes, a Casa das Histórias parece derivar de ambas as casas: enquanto que na Serra da Arrábida os volumes sofrem torções para se adaptarem ao terreno, a casa em Tavira fica presa à ortogonalidade. Na Casa das Histórias tanto existem volumes justapostos como volumes separados. Os espaços exteriores resultantes dessa separação são importantes momentos de contacto com a natureza pois permitem que ela entre no edifício, como acontece no pátio do café. Por outro lado, da separação das duas pirâmides não resulta nenhum espaço funcionalmente importante, mas justifica-se como um artifício que desmaterializa a massa construída relacionando-a melhor com a envolvente (tal como verificado na casa da Arrábida).

Por último, a implantação da Casa das Histórias aproxima-se mais das implantações das casas a sul do que da estratégia utilizada nas casas do norte. Isto é, apesar de se situar num terreno murado, Souto de Moura recusa o paralelismo com os limites que caracteriza a sua atitude nas casas nortenhas; ao implantar o museu no centro, enfatiza o diálogo com as árvores, o elemento natural mais marcante do terreno.

“Quando projecto para um lugar específico tenho que descobrir o vazio que tem

34 Eduardo Souto de Moura, *“Casa na Arrábida”* in António Esposito. *Eduardo Souto de Moura*, op. cit., p.145.



[78] Casa das Histórias, vista Noroeste.

esse terreno, para o completar. E a arquitectura quando é boa e se constrói (...) mostramos como esse sítio não podia existir sem a presença dessa obra. Temos que descobrir o que é inapropriado e como deve ser o edifício para que ambos, lugar e arquitectura, resultem enquadrados entre si”³⁵

Na Casa das Histórias, Souto de Moura não precisou de dissimular o artefacto como quando recorre à ruína, o que fez foi afirmar o edifício no terreno, procurando o equilíbrio através do confronto entre duas realidades opostas (fig.78), o objecto criado pelo homem e a própria natureza. O museu e as árvores assumem uma relação de figura-fundo, uma relação de dependência onde uma não existe sem a outra. Neste sentido, Souto de Moura introduz o anonimato como resultado desta situação de equilíbrio: *“Penso que a maior aspiração de um arquitecto é ser anónimo; ser anónimo não é ser falsamente modesto, mas sim conseguir construir, num determinado tempo, um espaço que possua a sabedoria acumulada durante milhares de anos; Quando a natureza e o artefacto coexistem em perfeito equilíbrio, então alcança-se o estado supremo da arte ou o silêncio das coisas. A mesma palavra natureza pode ter outras conotações; mas contudo, trata-se do silêncio das formas perenes. Como se consegue este anonimato? Não tem a ver com a imitação, ou seja, não se parte da atitude de querer criar de modo análogo à natureza. (...) Por isso é válido o discurso de que para fazer arquitectura é necessário muitas vezes superar a natureza; (...) Este modo de proceder pode ser correcto; é a adequação ou inadequação em contraste com essa convergência de duas energias diferentes, que se podem contrapor ou não. Um arquitecto pode ser conciliatório ou não; a natureza deve imitar a arquitectura, e a arquitectura deve imitar a arte de um ponto de vista mais global (...).”³⁶*

Na Casa das Histórias, Souto de Moura é conciliatório nas cedências que faz ao implantar os volumes, respeitando a localização das árvores mas, ao construir as pirâmides não prescinde de afirmar a presença do edifício: *“A minha maior ambição é a obra ser anónima, que é o contrário de passar despercebida.”³⁷*

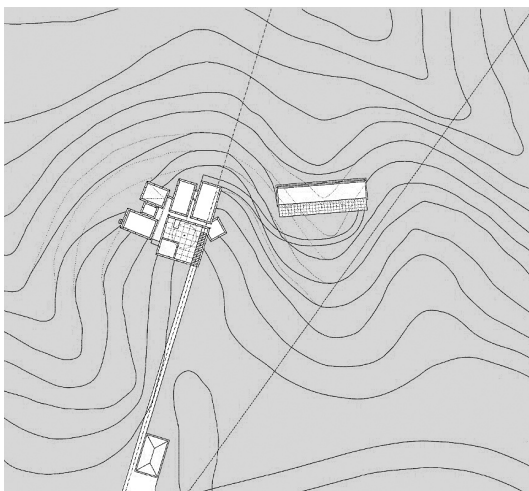
A importância do percurso de acesso

Na equação entre artefacto e natureza uma das condicionantes que importa analisar é o percurso de acesso, imprescindível quando estamos perante obras afastadas de estruturas urbanas. Assim, seleccionamos dois projectos que, tal como no edifício da Casa das Histórias,

³⁵ Eduardo Souto de Moura, entrevistado por Luis Rojo de Castro in *El Croquis* (124), Madrid: El croquis editorial, 2005 p.10.

³⁶ Eduardo Souto de Moura, entrevistado por Xavier Güell in *2G* (5), op. cit., p.135-136.

³⁷ Eduardo Souto de Moura, entrevistado por Paulo Pais, op. cit., p.34.



[79] Casa na Serra da Arrábida, implantação, 1994-2002.



[80] Casa de Alcanena, implantação, 1987-1992.



[81] Casa na Serra da Arrábida, vista do percurso de entrada.



[82] Casa de Alcanena, percurso de entrada, 1987-1992.

permitem uma reflexão entre acesso, percurso e entrada, são eles: a Casa em Alcanena (1987-1992) e a Casa na Serra da Arrábida.

Nos dois casos encontramos terrenos de grande dimensão onde a casa fica isolada de qualquer construção; logo não existe um compromisso urbano que obrigue o edifício a desenhar rua com as suas fachadas. Mediante esta liberdade, o arquitecto procura o melhor sítio para a implantação afastando-se da rua e promovendo a melhor relação com a natureza. O afastamento da rua introduz o percurso como elemento de composição arquitectónica. Em ambos os exemplos existe um longo percurso, que além de permitir o acesso, implica um tempo de preparação numa gradual transição entre a dimensão do território e a interioridade do edifício. Na Casa da Arrábida (fig.79, 81) o percurso implanta-se a uma cota superior à da habitação, permitindo contacto directo com a natureza. A articulação deste movimento com o conjunto edificado é feita com uma pausa sugerida pelo desenho estável do pátio quadrado. Tanto na Arrábida como em Alcanena este espaço de chegada é fechado/interior e o contacto com o território envolvente é nulo. Só mais tarde, já no interior, é que voltamos a ter contacto com a natureza, mas desta vez sob orientação do arquitecto.

Esta sucessão de espaços sugere uma sequência de momentos com diferentes durações, *“A Acrópole é feita em função do tempo. Isto é: a abordagem, as escadas, o ângulo, os percursos...”*³⁸; para ele, é com tempos diversos que se cria uma verdadeira *Promenade architecturale*, à qual não são alheias as questões da geometria.

A rotação da Casa de Alcanena (fig.80, 82) aproxima-se geometricamente do traçado do acesso à Casa das Histórias, o que levanta a questão: teria o arquitecto a mesma intenção?

*“Observando a maquete dei-me conta que a entrada axial não permitia o ponto de vista que mais me interessava, portanto rodei a implantação da casa 45 graus em relação aos alinhamentos do vinhedo e assim a entrada passou a ficar na esquina. Penso que a rotação deu maior força à ideia de fachada em pedra. Se a entrada tivesse ficado axial, todos teriam pensado numa casa em pedra, e teriam tido uma falsa impressão; efectuando a rotação, mostro o reboco, denuncio a fachada de pedra, mas deixo perceber que a casa não é toda construída nesse material.”*³⁹

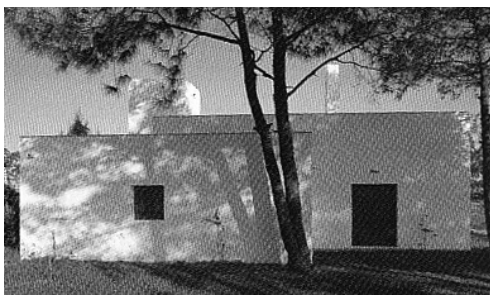
Aponta, assim, a percepção dos revestimentos como principal justificação para a rotação, evidenciando a verdade construtiva da casa. Por outro lado, podemos enquadrar esta atitude, própria da sua fase inicial de influência neo-plástica, com uma necessidade de mostrar o plano, a parede e o confronto entre diferentes materiais. Após 23 anos, o mesmo

38 Eduardo Souto Moura, Entrevista in Mais Arquitectura (19), Dir.: Sílvia Vieira, Lisboa: Editora Arcatuta, Dez. 2007, p.30.

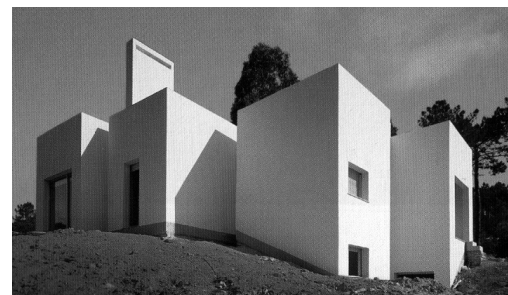
39 Eduardo Souto de Moura, *“Casa em Alcanena”* in António Esposito. *Eduardo Souto de Moura*, op. cit., p.143.



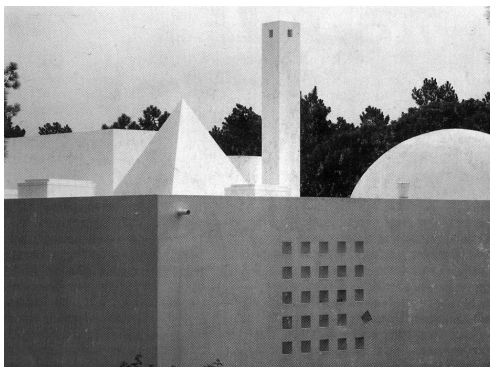
[83, 84] Casa das Histórias, implantação e percurso de entrada.



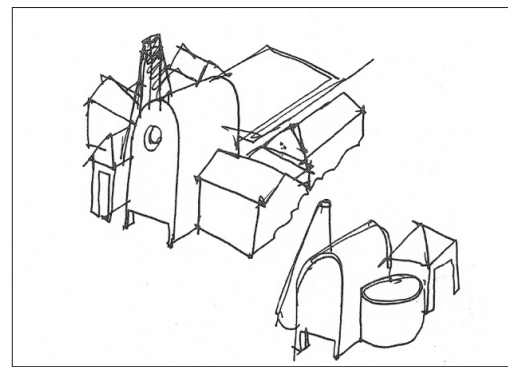
[85] Casa em Tavira, vista exterior, 1991-1996.



[86] Casa na Serra da Arrábida, vista exterior, 1994-2002.



[87] Casa da Quinta do Lago, vista exterior, 1984-1989.



[88] Casa na Serra da Arrábida, esquisso, 1994-2002.

não é válido para a Casa das Histórias dado que o material de revestimento exterior não varia.

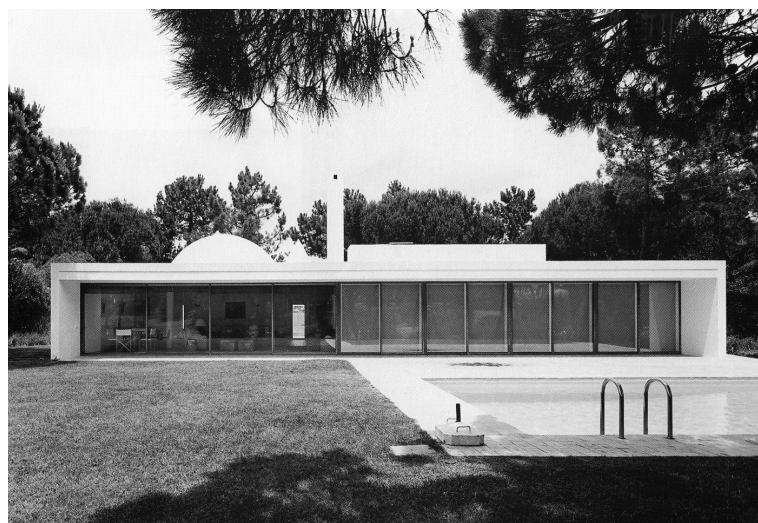
Se na Casa de Alcanena o objectivo era revelar o plano, em Cascais, o mesmo artifício tem a finalidade de evidenciar os volumes. A tensão no acesso à Casa das Histórias (fig.83, 84) é provocada pela convergência de duas direcções de proporções semelhantes, o mesmo não se verifica em Alcanena uma vez que, a grande extensão do percurso (300 metros) altera a relação proporcional entre percurso e fachada. O que resulta em Alcanena é que o enquadramento da casa é sempre o mesmo e, por isso, a aproximação, muito longa e demorada, anula o efeito surpresa.

Por último, importa salientar que tanto na Casa das Histórias como nas Casas da Arrábida e Alcanena, a tensão entre horizontalidade e verticalidade caracteriza a estratégia de implantação. Isto é, ao gesto horizontal de marcação do território é associado um elemento vertical que anuncia a construção na paisagem e o conseqüente fim do percurso. Veja-se a chaminé da Casa da Arrábida, único elemento com presença acima da cobertura ou então a fortíssima relação geométrica entre o percurso e a pirâmide da Casa das Histórias. Apesar de não ter sido construído, também na Casa de Alcanena havia um volume cilíndrico que enfatizava essa relação.

2.3. UNIDADE E DIVERSIDADE

O volume fragmentado da Casa das Histórias tem como precedentes as casas em Tavira e na Serra da Arrábida, mas outro tipo de fragmentação volumétrica já Souto de Moura tinha experimentado no início dos anos 80, na Casa da Quinta do Lago (1984-1989).

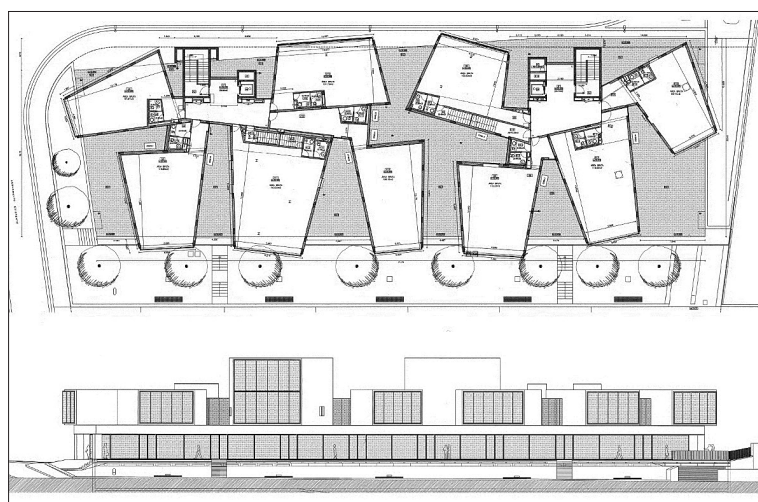
As Casas de Tavira e da Arrábida (fig.85 86) encontram justificação para a diversidade volumétrica na tentativa de integração na topografia. O mesmo não acontece na Casa da Quinta do Lago (fig.87) que se implanta num terreno plano com frente para o campo de golfe, onde o objectivo dos volumes salientes é de destacarem a casa na paisagem. Apesar destas diferenças, nas três habitações, assim como na Casa das Histórias, o acabamento uniforme das superfícies exteriores é um dos responsáveis pela unidade do conjunto. Sendo que nas três habitações a cor exterior é a mesma do interior (bege ou branco), na Casa das Histórias o vermelho do betão contrasta com o branco do interior.



[89] Casa da Quinta do Lago, vista exterior, 1984-1989.



[90] Edifício comercial na Avenida da Boavista, 2004-2007.



[91] Edifício comercial na Avenida da Boavista, planta e alçado, 2004-2007.

As partes e o todo na Casa da Quinta do Lago

A Casa da Quinta do Lago, situada em Almansil, no Algarve, tem a forma de um paralelepípedo e desenvolve-se num único piso com altura de 2,80 metros, ocupando 350m² do lote onde se insere. Na verdade, a casa não poderia ocupar mais de 20% da área total do lote e deveria manter uma distância de 16 metros em relação às habitações vizinhas, não sendo permitida a construção de qualquer anexo. Outras imposições do loteamento limitavam as aberturas dos alçados e obrigavam que a casa fosse pintada de branco.

Perante a massa de implantação inicial, o sólido claramente definido, a estratégia de Souto de Moura foi essencialmente a de escavar, para criar vazios (pátios) ou de adicionar volumes (na cobertura). Apesar destas operações, a laje de cobertura é o elemento unitário da casa, que juntamente com as paredes perimetrais, limitam o rectângulo da planta, com 21 metros de comprimento por 17 de largura.

Sendo fechada em três dos seus lados, a casa é aparentemente uma 'mesa' onde pousam alguns volumes. Apenas visível no alçado Sudeste, composto por um plano de vidro, onde a sala comum e os quatro quartos se abrem para a paisagem, a definição da 'mesa' é reforçada pelo recuo de 1,5 metros do vidro em relação ao limite da fachada (fig.89).

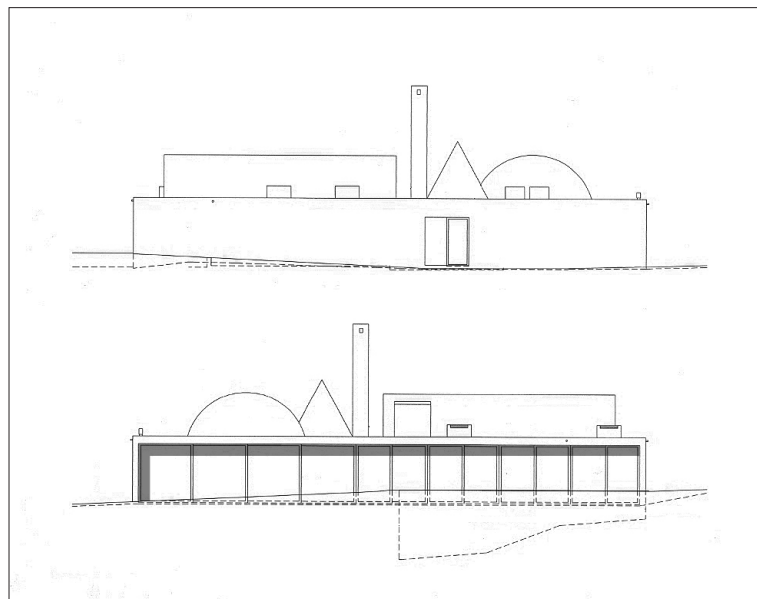
A mesa como modelo

Antonio Esposito refere: *"Na casa de Almansil, (...) o contraste entre a espacialidade aberta de carácter clássico ou tradicional manifesta-se plenamente pela primeira vez, gerando uma estrutura que se repetirá com diversas variantes. Uma estrutura 'de mesa', como Souto de Moura a define (...)." ⁴⁰*

Uma das variantes desta estrutura pode ser encontrada no Edifício comercial na Avenida da Boavista (2004-2007)⁴¹. Aqui, o modelo da mesa é mais depurado, no rés-do-chão o pórtico não existe e é substituído por uma laje muito espessa que apoia, aparentemente, apenas nos quatro cantos (fig.90, 91). Por analogia, esses pilares correspondem às pernas da mesa. A abertura total dos quatro alçados por planos de vidro vem ainda reforçar essa ideia. Apesar da distribuição de caixas sobre o rés-do-chão ser uma atitude que parece também derivar da Quinta do Lago, a sua formalização e função são diferentes. Neste edifício comercial os volumes trapezoidais não são uma continuidade dos espaços inferiores, pois não existe qualquer relação funcional com o piso térreo. Por outro lado, na decomposição do piso superior, os volumes projectam-se para fora da geometria da mesa e assumem várias

⁴⁰ Antonio Esposito, "Casas 1982-2002", in *Eduardo Souto de Moura*, op. cit. p.89.

⁴¹ Tendo sido construído entre 2004 e 2007, o edifício comercial na Avenida da Boavista é posterior a estas palavras de Antonio Esposito (2003).



[92] Casa da Quinta do Lago, alçados, 1984-1989.



[93] Casa da Quinta do Lago, vista da cúpula da sala.



[94] Casa Sidarus, Évora, 1976.

direcções e alturas reforçando o desprendimento com a base que os suporta.

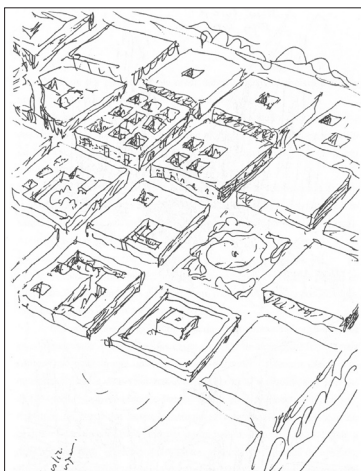
Outro ponto importante é a utilização do espaço sobrance entre os volumes. Se na Casa da Quinta do Lago esse aspecto nos parece muito embrionário, sendo usado como terraço, na Boavista *“os volumes deixam, entre si, interstícios úteis – galerias, varandas, espaços ajardinados – para acesso ou extensão do interior. Estes blocos e fissuras ‘pousam’ sobre um pódio, cuja uniformidade realça o carácter, aparentemente aleatório, do piso superior.”*⁴²

No alçado Sudoeste da Casa da Quinta do Lago a abertura é total (fig.92), nos outros três, as paredes são recortadas somente para funcionamento dos pátios. Isto é, no pátio da cozinha e da lavandaria, para garantir ventilação natural, são recortados pequenos quadrados dispostos em grelha; o pátio maior é o pátio da entrada na casa onde se rasga o vão da porta, com soleira elevada 15 centímetros e padieira de 80, reforçando a ideia de buraco e, no terceiro pátio, voltado a Nordeste, é aberto um vão maior para permitir a entrada de um automóvel na garagem. Como resultado, a Casa da Quinta do Lago não expõe nenhuma janela para o exterior.

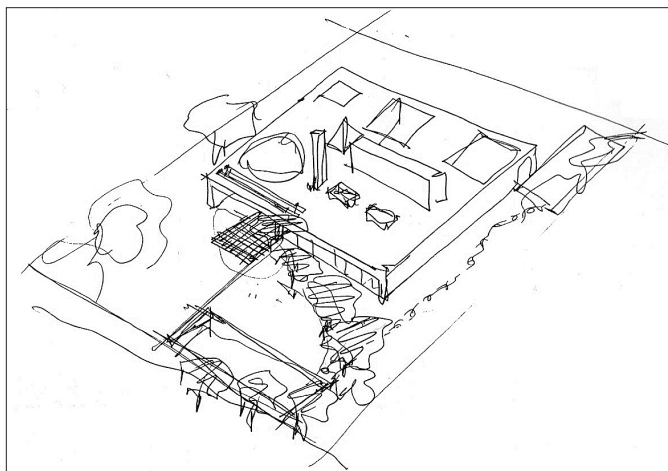
Desta forma, a estratégia de subtrair massa ao volume, também presente na Casa das Histórias, permitiu criar estes três pátios interiores, que se por um lado, permitem introduzir luz no interior da casa, por outro, relacionam-se com o tipo de construção do Sul, como forma de minimizar as altas temperaturas e definir, simultaneamente, um certo grau de privacidade. Também a arquitectura árabe pode ser vista aqui como influência formal, por exemplo na associação da cúpula ao espaço colectivo da habitação, tradicionalmente usada nos banhos como espaços de reunião (fig.93). (Um exemplo da influência árabe e, simultaneamente, da arquitectura do Sul, é a casa Sidarus (fig.94), construída em Évora em 1976 pelo arquitecto João Nasi Pereira. Os proprietários, um casal de uma portuguesa e um Egípcio, regressados de viagens no estrangeiro, após o 25 de Abril, decidiram construir habitação própria. A casa devia corresponder às suas expectativas e integrar elementos da cultura árabe presentes na tradição construtiva do Alentejo. Assumindo que esta casa poderá ter sido uma influência de Souto de Moura, destacamos a presença da cúpula, a grelha de quadrados que perfura a parede e as janelas altas no rés-do-chão.)

A concepção deste projecto coincidiu com a estadia de Souto de Moura em Macau, aquando do desenvolvimento do Plano de Urbanização (fig.95), colaborando com Álvaro Siza e Fernando Távora. Como Souto de Moura refere: *“Tipologicamente, a construção surgiu do cruzamento de uma certa arquitectura do sul e por estranho que pareça, com algumas casas*

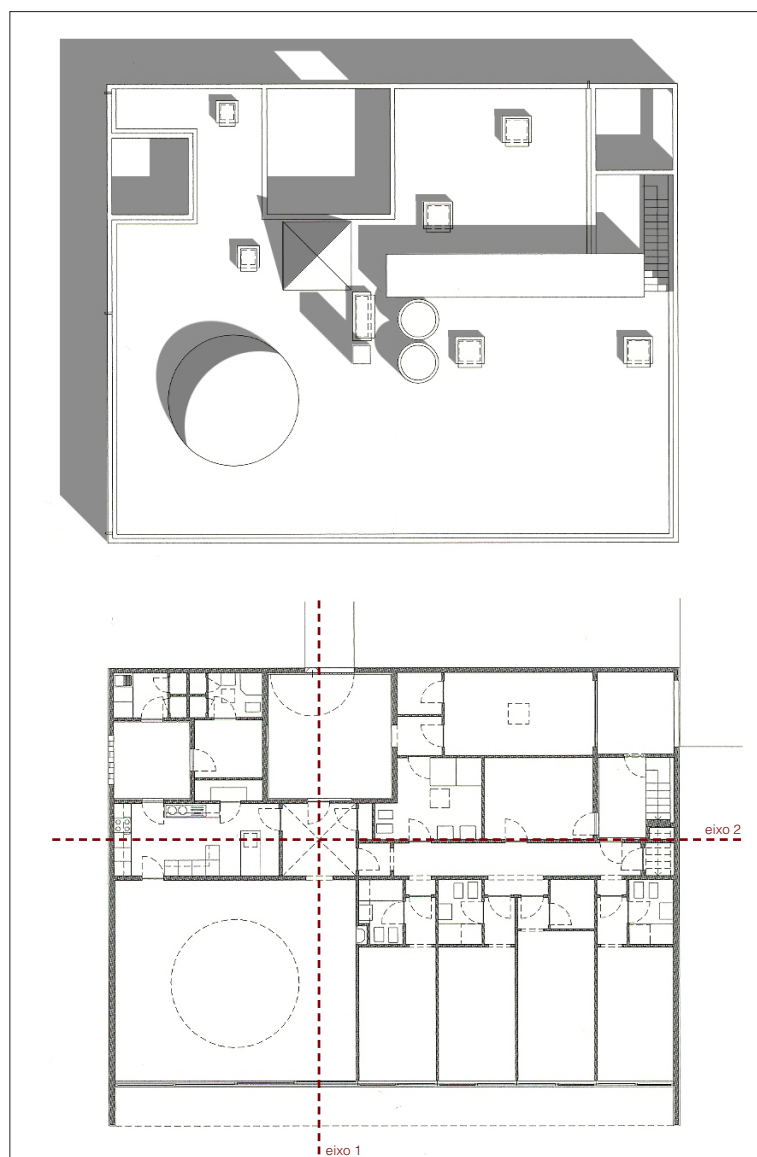
42 Nuno Grande, *Eduardo Souto de Moura 2008*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2008, p.9.



[95] Siza Vieira, esquisso no âmbito do Plano pormenor para Macau, 1984.



[96] Casa da Quinta do Lago, esquisso, 1984-1989.



[97] Casa da Quinta do Lago, planta de coberturas e planta de piso, 1984-1989.

chinesas. *Parte do projecto foi ainda feito em Macau.*⁴³ Embora com uma escala distinta, Souto de Moura projectou a Casa da Quinta do Lago como se de um quarteirão de cidade se tratasse, decompondo a massa do volume num jogo de cheios e vazios.

A casa está organizada segundo dois eixos perpendiculares entre si que se encontram no vértice da pirâmide sobre o hall de distribuição interior (fig.97). O primeiro eixo, na direcção Noroeste/Sudoeste, parte da entrada, a meio do primeiro pátio e apenas é perceptível na primeira metade da casa, até encontrar o outro. Apesar de pouco profundo, este eixo marca um alinhamento visual importante porque a partir da entrada é possível ver através do volume, oferecendo um momento de transparência total. É interessante destacar que na Casa das Histórias, a mesma ideia de transparência, e de mostrar o jardim exterior, acontece a partir do átrio e em três direcções (fig.23). No sentido Sul/Norte, atravessando longitudinalmente o átrio, reconhece-se ao fundo o pátio interior; na perpendicular, no sentido Poente/Nascente, vê-se o jardim através do plano envidraçado da escada; por último, o enquadramento mais natural, acontece na passagem para a esplanada do café, onde o jardim surge obliquamente ao átrio, na direcção Noroeste.

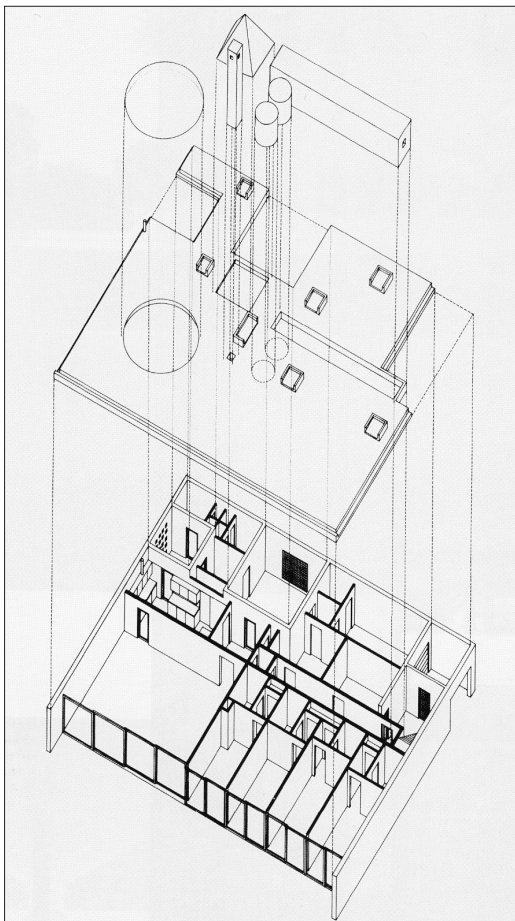
O segundo eixo da Casa na Quinta do Lago é paralelo ao lado maior e é coincidente com uma parede interior do corredor de distribuição dos quartos, cortando, no lado oposto, a cozinha a meio. Além disso, este eixo é também coincidente com um dos lados do volume paralelepipedico que se evidencia na cobertura. Assim, à excepção da cúpula, os volumes elementares na cobertura têm correspondência, no interior, a espaços de circulação. O oposto acontece na Casa das Histórias onde os espaços de circulação são nivelados, com pé-direito de 3 metros, e é nas salas e nos espaços comuns que os volumes se destacam aumentando o pé-direito.

A influência de Le Corbusier

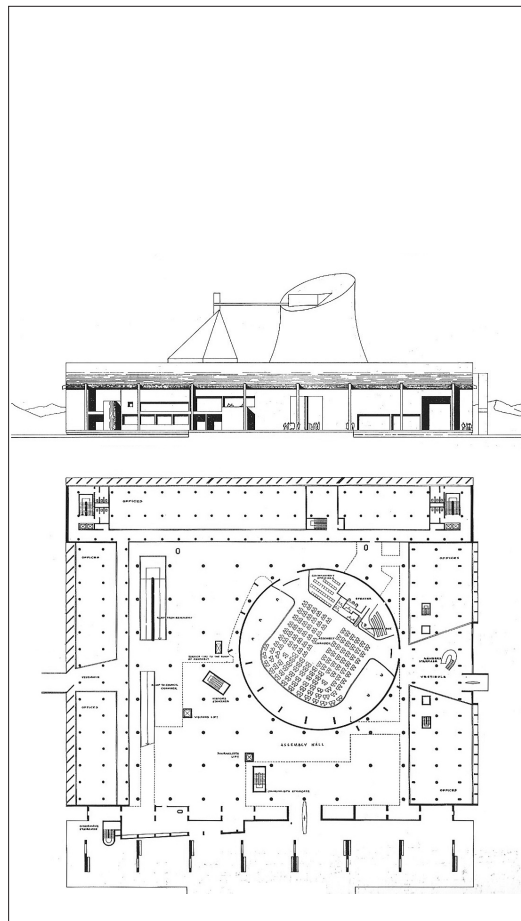
Nos dois casos, o recurso a volumes elementares na cobertura como estratégia de valorização dos espaços interiores faz lembrar muitas das obras do arquitecto suíço Le Corbusier. *“Quando desenhei a casa no campo de golfe percebi que a casa ‘desaparecia’ na paisagem e quis evitar isso, porque me pareceu um pouco demagógico. Continuei a investigação e cheguei a Le Corbusier e ao projecto para Chandigarh na Índia. Os corpos da cobertura vêm daí. Depois, para não se tornarem meros objectos escultóricos pousados na cobertura, transformaram-se também em negativos de espaços diferentes do interior da casa.*⁴⁴

43 Eduardo Souto de Moura, *Vinte e duas casas*, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006, p.31.

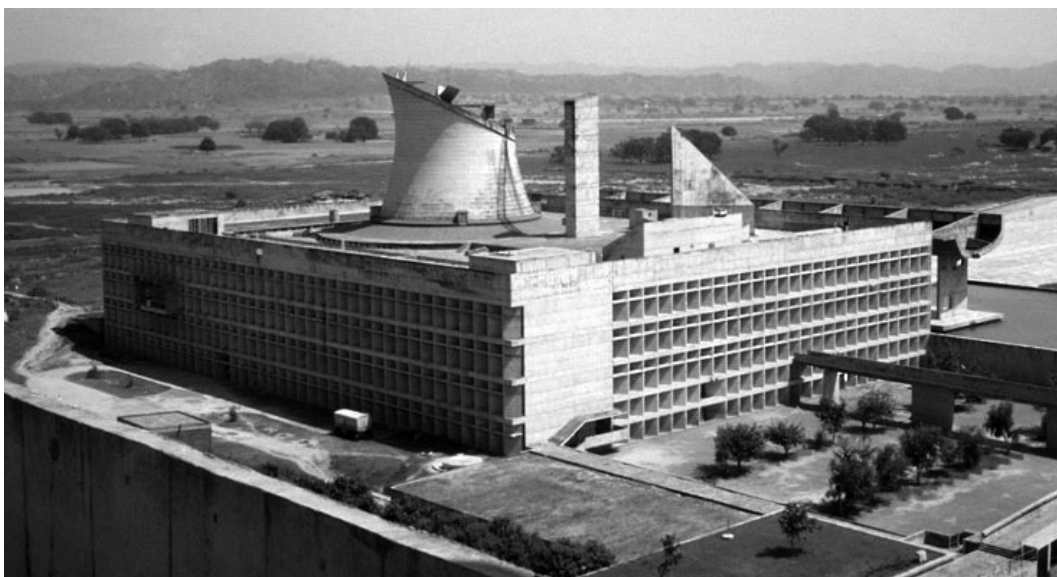
44 Eduardo Souto de Moura, Entrevista por José Adrião e Ricardo Carvalho, in *Jornal dos Arquitectos* (225), op. cit., p.60



[98] Casa da Quinta do Lago, axonometria, 1984-1989.



[99] Le Corbusier, Palácio de Chandigarh, 1951-1964.



[100] Le Corbusier, Palácio de Chandigarh, 1951-1964.

A influência mais directa de Le Corbusier na Casa da Quinta do Lago é visível pelo recurso às formas elementares. Quando viajou por Roma, Le Corbusier estudou os edifícios da antiguidade e concluiu que todas as arquitecturas do passado tinham por base formas simples: cubos, cilindros, pirâmides, cones e esferas. Mais tarde, publicou na revista *L'Esprit Nouveau* (1920 -1925) esta ideia sobre a permanência das formas da arquitectura, algo que veio a utilizar em obras como o Palácio da Assembleia de Chandigarh (1951-1964) e Convento de La Tourette (1957-1960).

No Palácio da Assembleia de Chandigarh (fig.99,100), as formas que sobressaem acima da cobertura não são formas elementares nem estão pousadas nessa laje, como verificamos na Casa da Quinta do Lago (fig.98); sendo estruturado em planta por um corpo de escritórios em U e o pórtico da entrada, os volumes emergem do espaço interior livre definido por essas estruturas. Funcionando como espaço cénico onde as formas actuam, Le Corbusier repetiu o mesmo modelo, mais tarde, no convento de La Tourette, desta vez num espaço exterior.

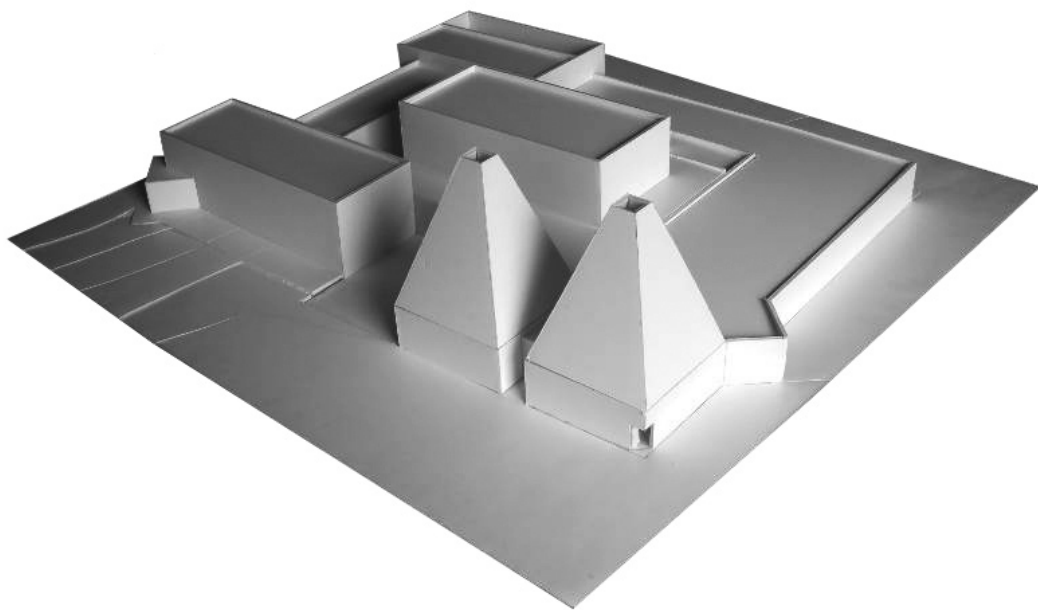
Relativamente à transição entre os volumes soltos e a base do edifício, a atitude de Souto de Moura na Quinta do Lago é idêntica à de Le Corbusier, em Chandigarh. Nos dois casos havia o problema de conjugar os volumes fechados e mais pesados da cobertura com a intencional leveza da base. Em Chandigarh, a transição entre estas realidades é conseguida com a construção de uma “calha gigante” em betão (que funciona como cobertura do pórtico de entrada). Curiosamente, na Quinta do Lago um erro de obra condicionou o aumento de espessura do entablamento da fachada Sudeste em relação às paredes laterais (fig.89,92), algo que resultou numa solução semelhante à testada em Chandigarh. Nos dois casos o recuo dos planos das fachadas cria uma zona de sombra a todo o comprimento que contrasta com os volumes em cima iluminados pelo Sol.

*“A arquitectura é o jogo sábio, correcto e magnifico dos volumes reunidos sob a luz. Nossos olhos são feitos para ver formas sob a luz; as sombras e os claros revelam as formas, os cubos, as esferas, os cilindros ou as pirâmides são as grandes formas primárias que a luz revela bem.”*⁴⁵

A composição

A diversidade de volumes que compõem as casas de Tavira, da Serra da Arrábida e da Quinta do Lago levou-nos à procura um sistema compositivo que tenha permitido a estruturação do conjunto e a distribuição dos vários espaços. Emil Kaufmann no seu livro

45 Le Corbusier (1923), *Por uma arquitectura*, 5. edição, São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1998, p.13.



[101] Casa das Histórias, maquete.



[102] Casa da Quinta do Lago, vista da cobertura, 1984-1989.

“A *Arquitectura da Ilustração*”⁴⁶ estuda a transição entre o Barroco e a nova Arquitectura do Iluminismo identificando uma mudança de sistema compositivo que relaciona o todo e as partes de modo diferente.

Segundo Kaufmann, o Barroco procurava a composição arquitectónica na unidade do conjunto seguindo um esquema hierárquico de relação entre as partes. Em meados do século XVIII a arquitectura evoluiu progressivamente no sentido da autonomização das partes já não se colocando o desejo da unificação perfeita.

*“Ao fim de certo tempo, as formas dependentes do antigo ideal de unificação, as curvas flexíveis e as imitações do crescimento orgânico foram substituídas por formas mais adequadas ao novo ideal de configuração. Os severos perfis da geometria elementar mostraram ser mais apropriados para satisfazer tanto o sentimento individualista como o desejo de esquemas modernos.”*⁴⁷

Analisando as obras de alguns dos mais importantes arquitectos Italianos, Franceses e Ingleses do século XVIII, Kaufmann retrata ao longo do livro uma época de transição entre os princípios do Barroco e uma revolução artística que traz consigo uma nova composição arquitectónica. Segundo Kaufmann o novo sistema de composição tem por base três operações formais: a repetição, a antítese e a resposta múltipla. “O princípio básico que rege agora a composição é o conceito de independência”⁴⁸; ou seja, de autonomia das várias partes do edifício que sendo duplicadas, justapostas, contrastantes ou intersectadas oferecem um grande número de soluções diversificadas.

A oposição entre formas opacas sobre um piso mais aberto e mais leve foi uma tendência que marcou algumas construções dessa época. A casa da Quinta do Lago é, segundo este ponto de vista, uma composição de fortes contrastes, uma vez que um conjunto de formas puras e diferentes entre si pousam num volume distinto e maior que é aberto numa das suas faces. Sendo facilmente identificadas as várias partes da casa, este projecto está mais próximo de uma arquitectura do Iluminismo que da afirmação de um conjunto hierarquizado. Apesar de obedecerem a princípios compositivos diferentes, também a Casa das Histórias vive da afirmação das partes e da individualização das massas. Os princípios que Kaufmann identifica estão presentes na Casa das Histórias na repetição das pirâmides, na justaposição dos vários volumes e, ainda na interpenetração de formas, por exemplo na intersecção do volume torcido com a sala 1 de exposição no extremo Noroeste. Também a

46 Emil Kaufmann, *La arquitectura de la ilustración : barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, Barcelona: Gustavo Gili, 1974.

47 Emil Kaufmann. *La arquitectura de la ilustración : barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, op. cit. p.174-175.

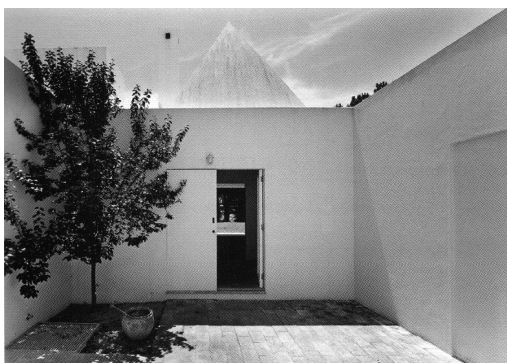
48 idem, p.222.



[103] Casa da Quinta do Lago, vista exterior, 1984-1989.



[104] Casa das Histórias, vista Sul.



[105] Casa da Quinta do Lago, pátio entrada, 1984-1989.



[106] Casa das Histórias, pórtico de entrada.



[107] Museu de Arte Contemporânea, Bragança, interior, 2008.

antítese entre a forma das pirâmides e as restantes formas paralelepipedicas cria uma tensão propositada entre volumes que parecem competir pelo protagonismo.

Enquanto na Quinta do Lago os volumes funcionam como coberturas dos espaços interiores, na Casa das Histórias, o interior é definido inteiramente pelos próprios volumes. Em Cascais, as pirâmides não expressam a mesma elementaridade e pureza da pirâmide da Casa no Algarve uma vez que são submetidas a vários processos de composição: são truncadas e elevadas sobre um plinto coincidente com a sua base.

Uma similitude bastante interessante é o facto da entrada dos edifícios ser anunciada por esses volumes piramidais. No Algarve a pirâmide sinaliza o ponto de encontro dos eixos de composição e pontua o hall (fig.105); na Casa das Histórias a pirâmide da livraria tem uma aresta alinhada com o percurso exterior, concentrando a tensão da composição geral do edifício (fig.106).

*“As formas pseudo-clássicas de 1800 eram sem excepção secas e sem vida. Contudo, as formas geométricas em si mesmas só tinham um interesse secundário. Qualquer arquitecto, ao desenhar ou construir, tem sempre presente o conjunto”*⁴⁹

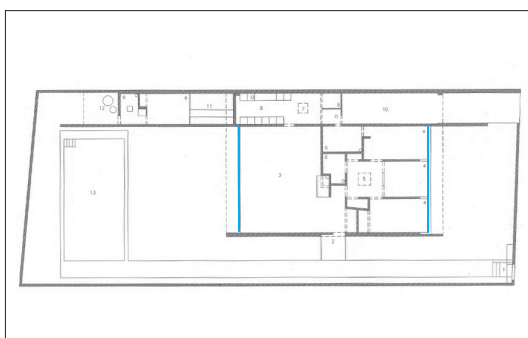
Tal como Kaufmann refere, as composições que permitem a existência das partes e a sua identificação não deixam de ter unidade. Também na Casa da Quinta do Lago e na Casa das Histórias podemos dizer que apesar da diversidade dos vários corpos, é conseguida a unidade na diversidade do conjunto.

2.4. RELAÇÃO INTERIOR EXTERIOR

Sendo um tema central em qualquer projecto de arquitectura, a passagem entre interior e exterior está profundamente relacionada com a maior ou menor permeabilidade do edifício. Na obra de Eduardo Souto de Moura interessa analisar o modo como os seus edifícios se relacionam com o exterior, a abertura de vãos e o recurso a pátios. A questão centra-se essencialmente no tema do vazio como dispositivo para trabalhar as aberturas e a entrada de luz, que, como veremos, assume diversas possibilidades.

“A maioria dos arquitectos que trabalha abrindo portas e janelas não consegue bons resultados. Há, neste momento, muito poucos arquitectos capazes de o fazer tornando isso uma coisa natural, como acontece com o Siza, que é capaz de o fazer magnificamente. Também é um facto que Siza pertence a outra geração; uma geração com uma formação

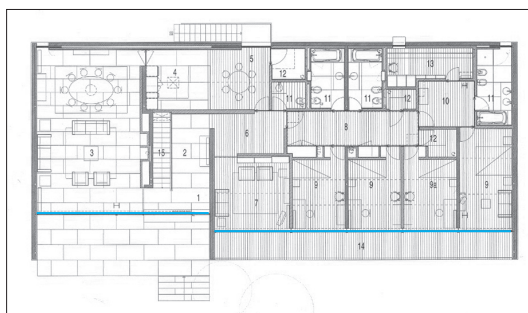
49 Emil Kaufmann. *La arquitectura de la ilustración : barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, op. cit., p.222.



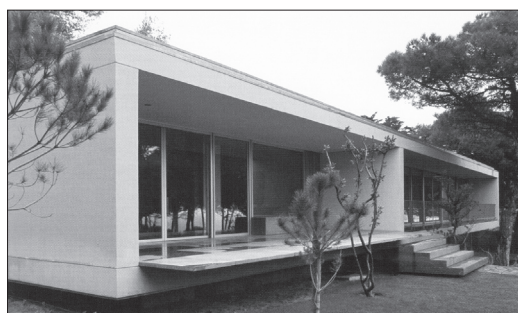
[108] Casa em Nevogilde 1, planta de piso, 1982-1985.



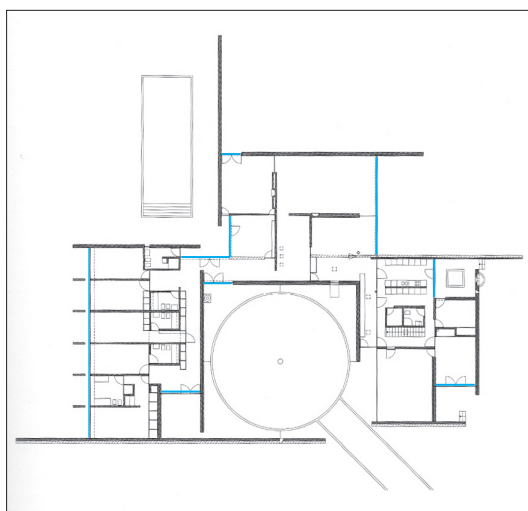
[109] Casa em Nevogilde 1, vista exterior, 1982-1985.



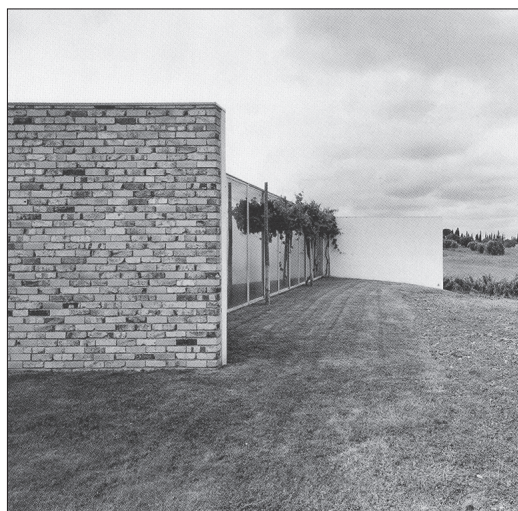
[110] Casa em Cascais, planta de piso, 1994-2000.



[111] Casa em Cascais, vista exterior, 1994-2000.



[112] Casa de Alcanena, planta de piso, 1987-1992.



[113] Casa de Alcanena, vista exterior, 1987-1992.

*mais académica, ligada à linguagem clássica. (...) Foi uma geração habituada a outras regras de ordem, a outras proporções; para quem a abertura de janelas e portas era um lugar comum.*⁵⁰

Com estas palavras, Souto de Moura reconhece que o problema em trabalhar o tema da janela está relacionado com a dificuldade de a proporcionar, algo que hoje deixa de ser 'natural'. No entanto, *"não é a proporção altura/largura que me preocupa. Na hora de fazer janelas, o primeiro problema com que nos enfrentamos hoje é a carência de 'tamanho' na arquitectura – falta dimensão para poder respirar – e o segundo é a profundidade"*⁵¹. Segundo Souto de Moura, as condições para se poder abrir uma janela impõem que exista na parede espaço livre suficiente para não conflitar com o vão e que a sua espessura seja consistente com o buraco recortado.

Para superar esta dificuldade (*"a coisa mais difícil de fazer em arquitectura"*⁵²), Souto de Moura opta por criar um conjunto de regras ou princípios que lhe permitem resolver o problema em diversas situações. Assim, distinguimos quatro estratégias que, de um modo geral, abrangem toda a sua obra e que servirão de fio condutor ao estudo desta problemática; são elas: plano de vidro, janela no plano, janela como caixa e janela de canto.

Plano de vidro

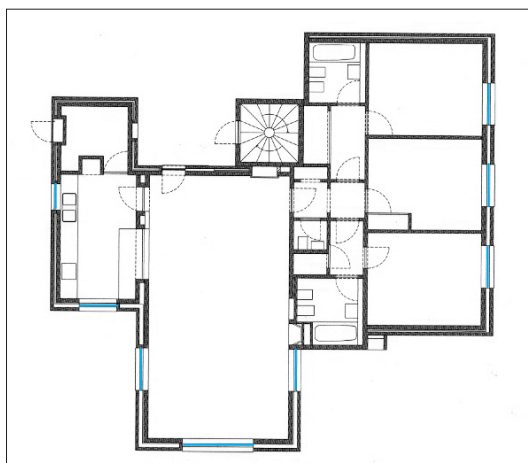
Sendo facilmente encontrada nas primeiras casas, a janela como plano era a que Souto de Moura, nessa altura, usava com maior frequência. Definindo um envidraçado contínuo, estas aberturas geralmente ficam limitadas pela laje de cobertura e por duas paredes paralelas entre si (formando um modelo estrutural de mesa, conforme referido no ponto 2.3), como se verifica na casa de Nevogilde I (fig.108,109). Aqui, tal como na casa da Quinta do Lago (1984), o vidro existe num plano recuado, permitindo a criação de varandas ou zonas de sombreamento interior. A casa de Cascais (1994-2000) inclui-se numa variante onde a associação da laje de pavimento ao anterior modelo, cria uma estrutura contínua que emoldura completamente o plano de vidro (fig.110,111).

Neste jogo de planos horizontais e verticais, a casa de Alcanena omite tanto as lajes de cobertura como as de pavimento (fig.112,113). De facto, os planos de vidro não têm remate superior e inferior, o vidro é colocado à frente da laje de cobertura reforçando o contraste entre os muros rebocados, os de pedra e as superfícies envidraçadas. Partindo

50 Eduardo Souto de Moura, (Eduardo Souto de Moura entrevistado por Ricardo Merí de la Maza), p. 230

51 Eduardo Souto de Moura, entrevistado por Luis Rojo de Castro in *El Croquis* (124), op. cit., p.8.

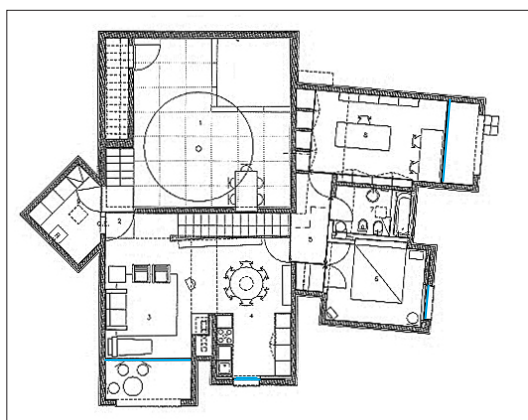
52 idem, ibidem.



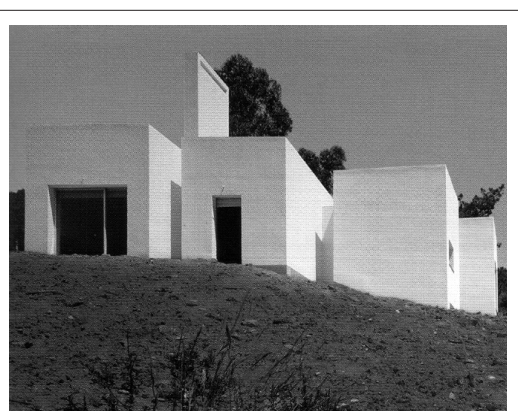
[114] Casa em Tavira, planta de piso, 1991-1996.



[115] Casa em Tavira, vista exterior, 1991-1996.



[116, 117] Casa na Serra da Arrábida, planta e vista exterior, 1994-2002.



[118] Casa no Bom Jesus 2, janelas, 2006-2007.



[119] Casa no Bom Jesus 2, vista exterior, 2006-2007.

de uma composição entre cheios – os muros – e vazios – os planos de vidro – esta solução resulta como um jogo de ‘negativos neoplásticos’ permitindo contornar a dificuldade em abrir janelas. Nestas situações, Souto de Moura utiliza um vidro espelhado que ao reflectir a envolvente, esconde completamente a laje garantindo no exterior uma melhor integração com a natureza e no interior privacidade e protecção.

Da Casa das Histórias recordamos a fachada Nascente onde, num plano recuado, encontramos o plano de vidro que ilumina a bateria de escritórios e as escadas.

Janela no plano

Apesar de numa fase inicial, Souto de Moura mostrar uma preferência pelo recurso ao plano de vidro⁵³ a Casa em Tavira de 1991 pode ser vista como um momento de ruptura. Pela primeira vez recortou janelas nas paredes lisas rebocadas. Para isso, Souto de Moura sentiu a necessidade de aumentar a espessura das paredes de modo a ocultar completamente as janelas e as portadas quando abertas. Como foi dito anteriormente, o problema da profundidade do vão é algo que o preocupa e, por isso, as paredes engrossam também para reforçar a ideia de buraco tanto no exterior como no interior (fig.114,115). Nesta obra há essencialmente um jogo de escala e de proporção que define as regras da janela e do espaço livre da parede. Para isso, é garantido que *“as janelas invisíveis de correr, são rasgadas no máximo, em 40% da fachada”*⁵⁴.

Satisfeito com o resultado obtido na casa em Tavira, Souto de Moura repetiu o mesmo tipo de aberturas na casa da Serra da Arrábida (1994), enquadrando e orientando determinados pontos de vista da paisagem (fig.116,117). Dois anos depois, pela necessidade de desenvolver o projecto em altura e dentro de um estreito quarteirão, na casa da rua do Crasto no Porto, desenhou uma fachada com janelas dispostas antropomorficamente.⁵⁵

Uma particularidade deste tipo de janelas que encontramos nas últimas obras do arquitecto é o facto de associar aos buracos dos vãos a esterotomia das fachadas. Na casa no Bom Jesus 2 o desenho da janela está agarrado ao desenho da estereotomia da cofragem do betão, fazendo-a rodar 90 graus (fig.118,119). Nesta casa Souto de Moura abre pequenos óculos que, pela forma e pelo tamanho, servem para pontuar pequenos espaços; como acontece no átrio da escada.

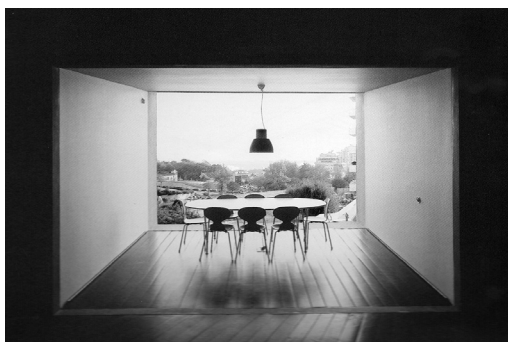
53 Usou-o recorrentemente em habitações privadas mas também em edifícios públicos, como no café do mercado de Braga (1982-1984) e na Casa das Artes, no Porto (1981-1988).

54 Eduardo Souto de Moura, *Vinte e duas casas*, op. cit., p.65.

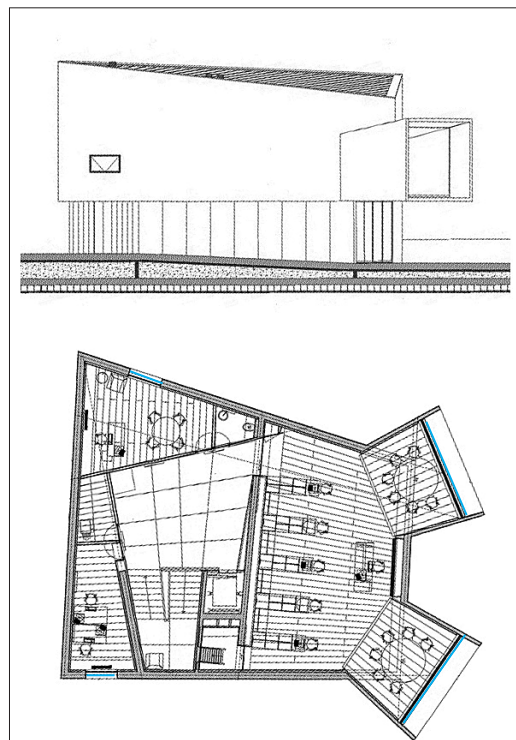
55 De aparência cúbica com as janelas recuadas, esta casa aproxima-se de algumas obras de Adolf Loos, como por exemplo, da Villa Müller (1928-1930).



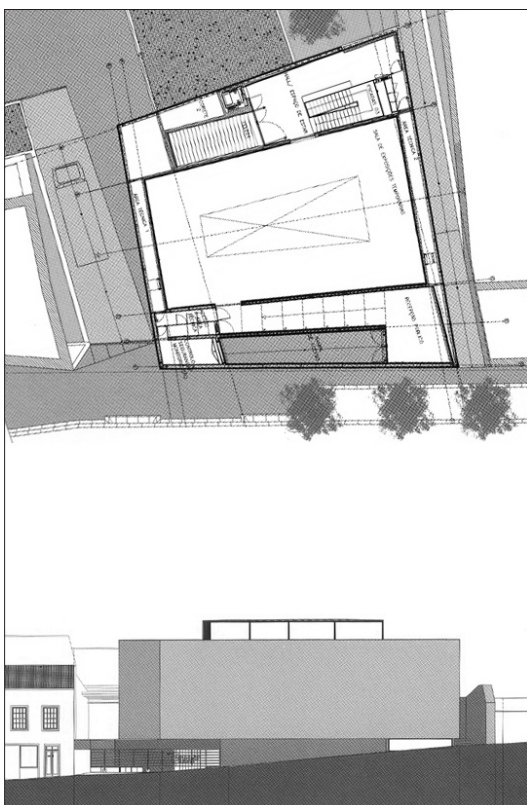
[120] Casa Manuel de Oliveira, vista exterior, 1998-2003.



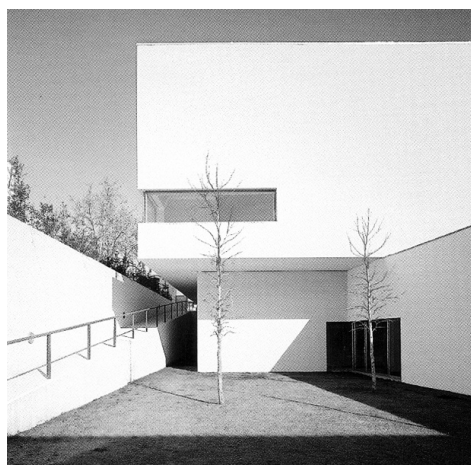
[121] Casa Manuel de Oliveira, vista interior, 1998-2003.



[122] Casa Manuel de Oliveira, alçado e planta, 1998-2003.



[123] Museu de Bragança, planta e alçado, 2008.



[124] Museu de Bragança, vista do pátio, 2008.



[125] Museu de Bragança, recepção, 2008.

Janela como caixa

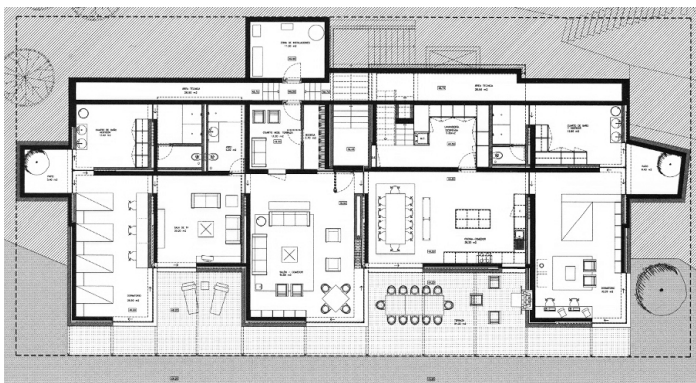
Como já tinha sido feito na Serra da Arrábida, torcendo os volumes em função da envolvente, na casa do Cinema Manuel de Oliveira (1998-2003) a orientação das aberturas gera dois volumes projectados que procuram o mar através das vistas desobstruídas deixadas pelas construções vizinhas (fig.120-122). Pensamos poder considerar estes volumes como 'janelas em forma de caixa' uma vez que funcionam como 'bow-windows' que, na intersecção com o volume do edifício, criam espaço interior estritamente relacionado com o exterior. No limite, estes vãos são janelas comuns onde um aumento desmedido da espessura das ombreiras, padeiras e soleiras permite a criação de espaço útil. A relação entre interior e exterior é ainda reforçada pela dissolução da soleira, o que, visto do interior, reforça a intencionalidade da orientação dos vãos.

Janela de canto

As janelas de canto aparecem com frequência nas obras mais recentes. Este tipo de janelas, geralmente associado ao cunhal, desmaterializa os limites do volume transformando a janela num elemento tridimensional. Isto é, ultrapassando a bidimensionalidade do plano, as janelas de canto estabelecem uma relação de continuidade entre duas fachadas contíguas.

No Museu de Arte Contemporânea de Bragança (2002-2008) Souto de Moura recuperou um antigo solar e construiu um edifício novo. Este é constituído por um piso térreo onde funcionam os serviços do museu (e se estabelece a ligação da rua ao edifício preexistente) e um volume trapezoidal projectado que corresponde à nave de exposições temporárias (fig.123). O vão da entrada no novo edifício é composto por um plano de vidro de duas portas que se associa a uma janela de canto baixa e comprida ao nível do pavimento da recepção. Resolvendo na totalidade o cunhal Noroeste ao nível do rés-do-chão, esta abertura permite libertar o edifício, fazendo-o flutuar (fig.125). Se neste caso o recurso à janela de canto existe para resolver um encontro volumétrico, definindo um vazio que dá a sensação de leveza, no piso superior encontramos uma janela de canto assumidamente rasgada no volume (fig.124). De facto, esta é a única janela do volume solto da sala de exposições e, por isso, pode ser vista como uma janela isolada, neste caso, não apenas num plano, mas em dois. No interior, a janela existe para iluminar um hall/espço de estar oferecendo uma vista sobre o jardim interior do museu.

Na casa em Girona (2003-2009) as janelas de canto definem a estratégia das aberturas. Praticamente todos os vãos são janelas de canto, simultaneamente, concavas e convexas, que dobram dois cantos e unem três planos de fachada. Este exemplo ilustra claramente o



[126] Casa em Girona, planta, 2003-2009.



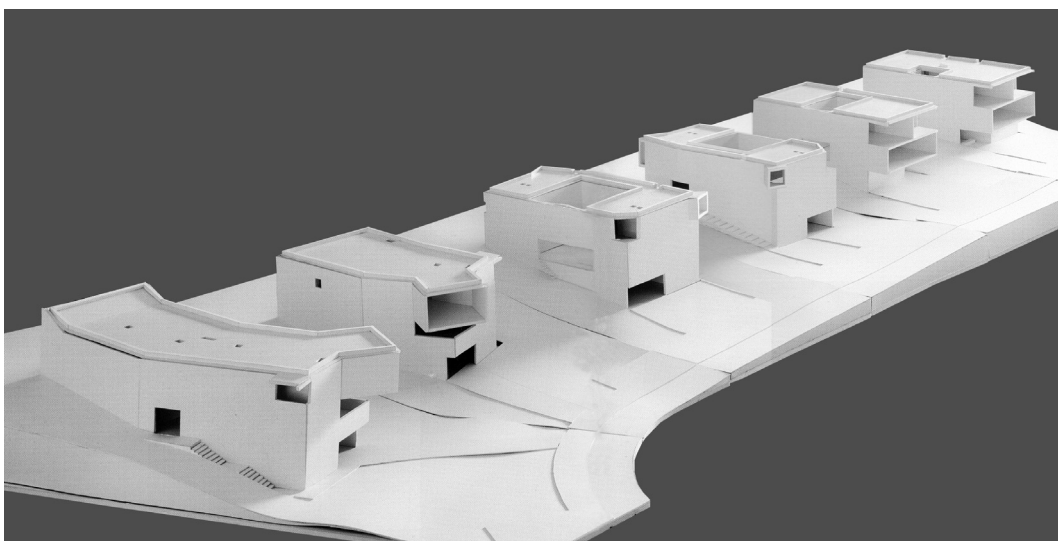
[127] Casa em Girona, 2003-2009.



[128] Torres La Palleresa, Barcelona, 2004-2010.



[129] Casa das Histórias, pátio do café.



[130] Vila Utopia, Oeiras, maquete, 2006-.

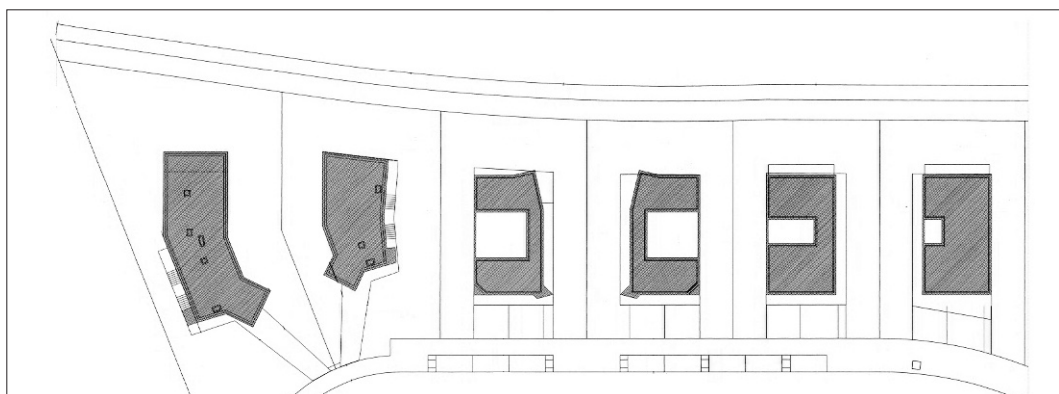
carácter unitário deste tipo de aberturas que, associadas ao revestimento de pedra, impõem um corte horizontal contínuo em todo o perímetro da casa (fig.126,127). Ao explorar a mesma estratégia das janelas da casa de Tavira, fazendo-as correr para o interior das paredes, em Girona, quando as janelas estão abertas, o volume transforma-se completamente uma vez que quase todos os cantos desaparecem. Também em Barcelona, Souto de Moura dá-nos um exemplo de como a eliminação dos cunhais no piso térreo pode funcionar como elemento unificador. Nas Torres La Palleresa, actualmente em construção, a interrupção das bases das torres para as entradas permite unir os volumes de planta e alturas diferentes fazendo da subtracção de massa um mecanismo de agregação (fig.128).

No interior da casa em Girona, Souto de Moura segue o mesmo princípio dos vãos exteriores usando portas de correr ocultáveis. As aberturas dos pátios dividem-se em três planos eliminando por completo qualquer barreira física com a casa. A desmaterialização dos cunhais confere ao interior uma forte dinâmica diagonal que, como referido antes, também acontece na sugestão do percurso interior das salas de exposição da Casa das Histórias.

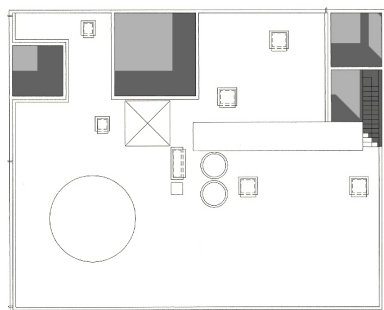
Entendemos que a Casa das Histórias vem reforçar a tendência que identificamos nestas obras ao pensar as janelas como vazios do volume e não apenas como fontes de iluminação ou ventilação. No entanto, convém destacar que as janelas de canto da Casa das Histórias são sempre concavas (com excepção da janela a 45 graus da livraria) e por isso, são dissimuladas pelos avanços e recuos dos volumes.

No projecto em construção para a Vila Utopia em Oeiras, desenvolveu um conjunto de seis casas que progressivamente se vão transformando (fig.130). *"Fiz uma transição a partir de uma casa que começa por ser abstracta e que gradualmente se vai transformando noutra forma adquirindo um ar quase realista."*⁵⁶ Para o presente texto o que nos interessa destacar deste projecto é a possibilidade de ler a evolução da janela na obra de Souto de Moura. Nas duas primeiras casas, de volumetria mais embrionária, encontramos essencialmente grandes planos de vidro; nas duas seguintes começam a aparecer janelas de canto e pequenas janelas projectadas ('janela-caixa' ou bow-window'); nas duas últimas casas, as janelas de canto crescem e os volumes projectados ganham mais autonomia, recebendo uma face em vidro. Recorrendo ainda a algumas aberturas pontuais, Souto de Moura parece ter perdido os receios que manifestava no início de carreira quando tinha que recortar paredes. Assumindo que as janelas na Vila Utopia são um reflexo da volumetria, sendo colocadas em pontos estratégicos de mudança de plano ou agarradas a uma aresta, isso não invalida a preocupação pelo espaço livre da parede e pela profundidade dos vãos.

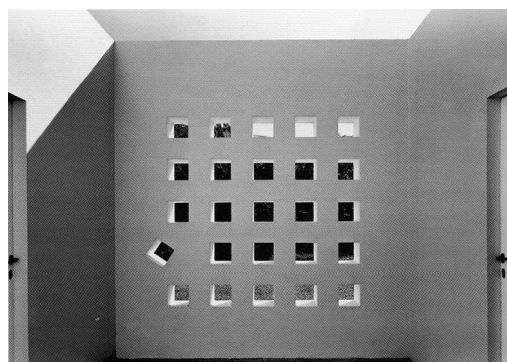
56 Eduardo Souto Moura, Entrevista a Nuno Grande, in *EL CROQUIS* (146), op. cit., p.14.



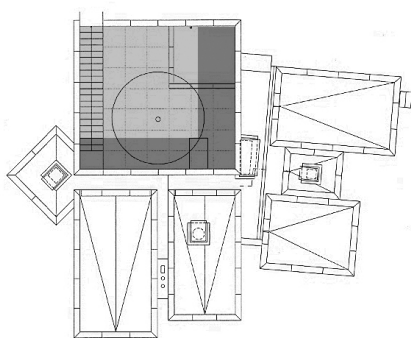
[131] Vila Utopia, Oeiras, implantação, 2006-.



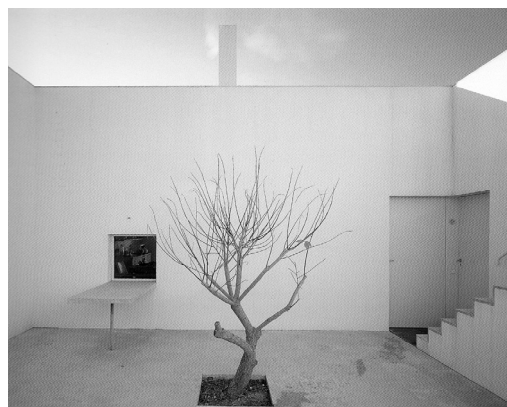
[132] Casa da Quinta do Lago, 1984-1989.



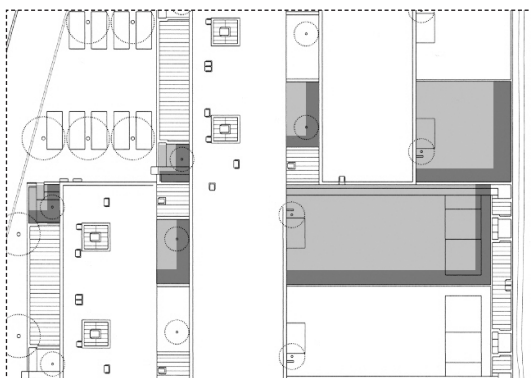
[133] Casa da Quinta do Lago, pátio da cozinha, 1984-1989.



[134] Casa na Serra da Arrábida, 1994-2002.



[135] Casa na Serra da Arrábida, pátio, 1994-2002.



[136] Casas-pátio de Matosinhos, planta parcial, 1991.



[137] Casas-pátio de Matosinhos, vista exterior, 1991.

Pátios

“Não existe só luz e obscuridade, existe a penumbra; não há só dentro e fora, existem peles e interstícios, lugares intermédios como pátios e varandas. (...) um conjunto de experiências que me entusiasmaram.”⁵⁷

Nas casas da Vila Utopia, para além das aberturas, o tema do pátio também é explorado como elemento arquitectónico rico em relações interior-exterior. Partindo das mais abstractas, o pátio começa por ser um pequeno saguão e vai aumentando até ocupar um terço da área de implantação. Nas duas últimas casas o pátio deixa de existir sendo substituído por espaços mais sombrios, como terraços ou varandas. Estes espaços, quer sejam completamente abertos ou mais fechados são espaços de transição entre o exterior e o interior da habitação (fig.131).

Desde cedo Souto de Moura construiu habitações com pátios interiores. No caso da Quinta do Lago e da casa na Serra da Arrábida trata-se de pátios escavados. Isto é, no primeiro caso os três pátios correspondem à subtracção de massa ao volume paralelepípedo da casa; no segundo, o pátio é efectivamente escavado no terreno funcionando como um volume em negativo. Com efeito, na Serra da Arrábida, para além do pátio ser o compartimento maior da casa é também o espaço da entrada encerrado e intimista, sem relação com a paisagem.

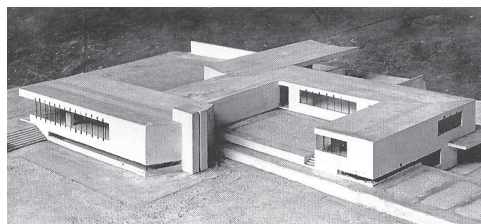
Os pátios das casas de Matosinhos (1991) correspondem a uma outra morfologia sendo limitados perimetralmente por planos. Estes são geralmente espaços exteriores ajardinados adjacentes ao edifício e fechados em três dos seus lados por muros de limite da propriedade. O quarto lado do pátio corresponde ao plano de vidro da casa, permitindo o prolongamento dos espaços interiores da sala e da cozinha (fig.136,137).

A Casa das Histórias permite-nos distinguir uma terceira morfologia, isto é, pátios definidos pelo vazio entre diversos volumes. Neste edifício existem três pátios com dimensão e função diferentes: o pátio da cafetaria, o pátio interno (junto à sala central de exposições temporárias) e o pátio de serviço no extremo Nordeste do edifício. Sendo definidos por corpos fechados com algumas aberturas pontuais, os pátios são vazios onde é possível perceber a justaposição dos volumes. O pátio da cafetaria assume uma posição periférica em relação ao edifício e, por isso, é um elemento importante na composição do alçado Poente. Com efeito, este pátio-esplanada assume uma posição central introduzindo uma separação entre os volumes de exposição e as duas pirâmides. Além disso, marca um momento único no edifício criando uma oportunidade de passagem para o jardim. Medindo aproximadamente 12 metros de largura por 15 de comprimento, é o pátio maior do edifício e o único pavimentado

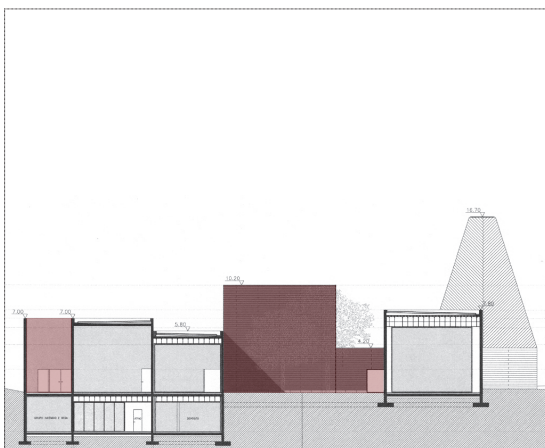
57 Eduardo Souto Moura, entrevistado por Ricardo Marí in *TC (64)*, op. cit., p.229.



[138] K. F. Schinkel, Altes Museum, Berlim, 1822-1830.



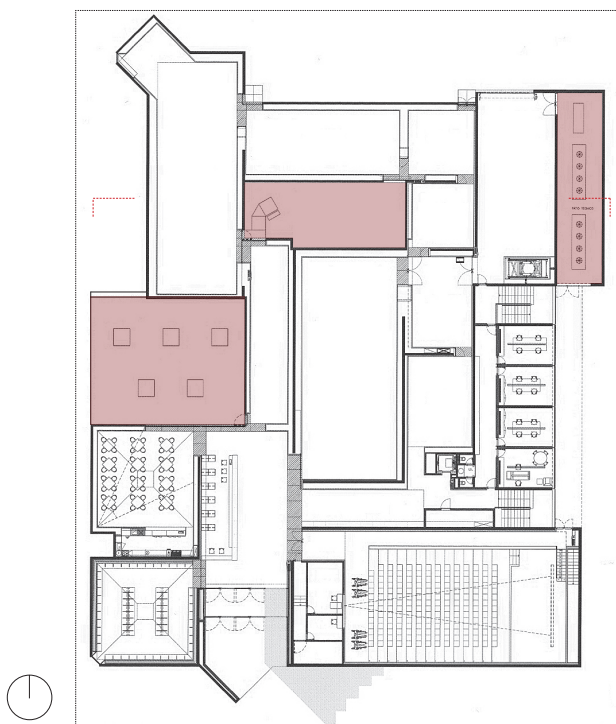
[139] Mies van der Rohe, Concrete Country House, 1923.



[140] Casa das Histórias, corte pelo pátio interior e de serviço.



[141] Casa das Histórias, pátio do café, vista exterior.



[142] Casa das Histórias, planta com marcação de pátios.



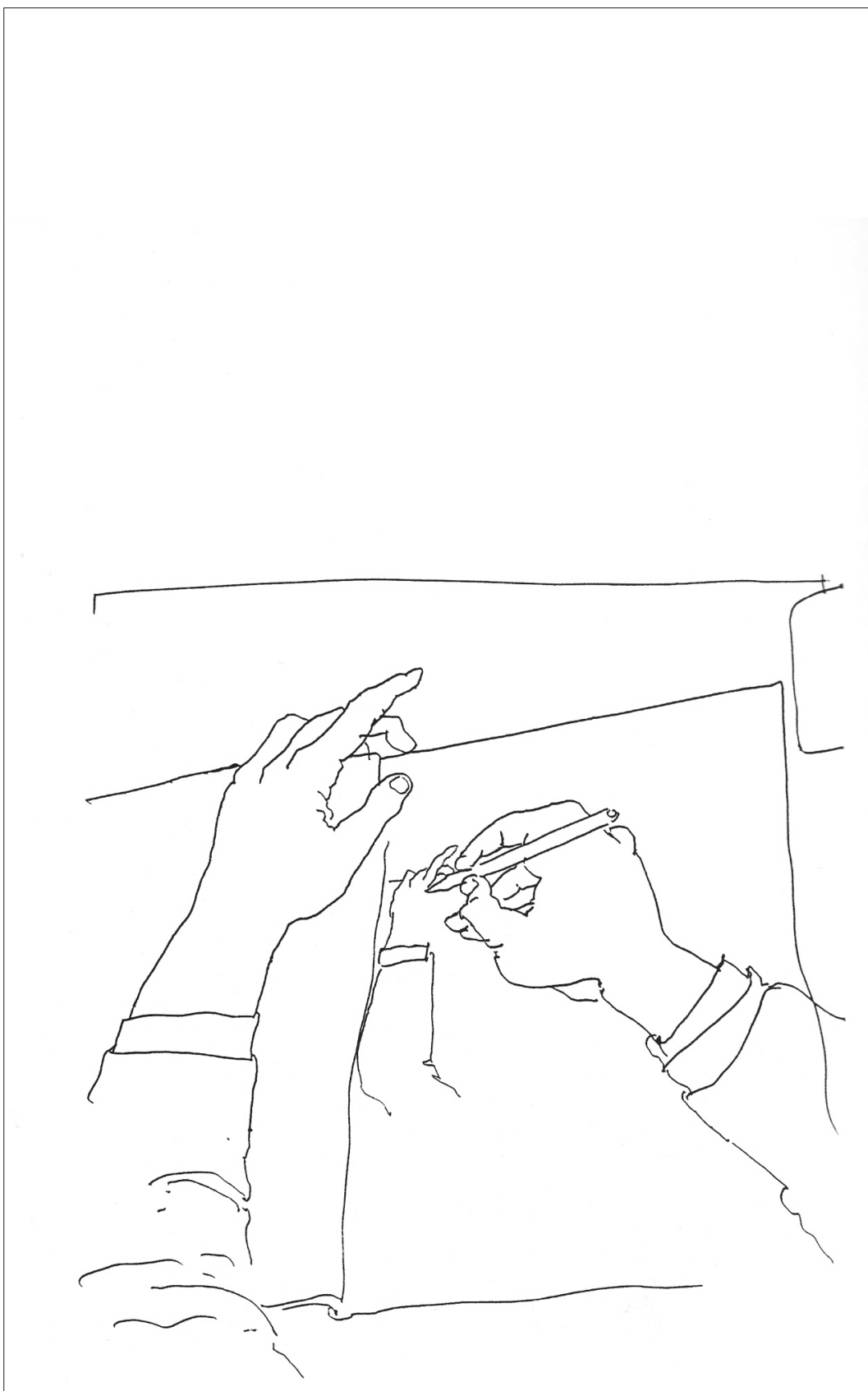
[143] Casa das Histórias, pátio interior.

a mármore. A opção por incluir cinco árvores e respectivas caleiras tem como objectivo a criação de sombra no espaço de esplanada, proporcionando uma transição gradual com o jardim (fig.141). Morfologicamente este pátio tem a forma de U aberto (para o jardim) de alguma maneira próximo ao pátio do projecto de Mies van der Rohe para uma casa de campo em betão (fig.139). Enquanto que o pátio que Mies propõe é fechado pelo mesmo volume e por isso, as paredes têm todas a mesma altura, na Casa das Histórias é a variação altimétrica que o define. O acesso ao pátio faz-se por uma abertura de canto junto ao átrio e ao café provocando uma tensão diagonal reforçada pela ausência de volume no ângulo oposto.

No pátio interior também encontramos uma tensão diagonal introduzida pela localização das aberturas. Este segundo pátio é completamente fechado por volumes paralelepípedicos que interiormente correspondem a cinco salas de exposição (fig.140,142). Como consequência desta localização central no museu, resulta uma diversidade altimétrica entre o volume mais baixo do corredor a 4,2 metros de altura e o volume mais alto com 10,2 metros. Entre estes dois volumes existe um desfasamento planimétrico que, apesar de revelar a justaposição das massas, faz com que o desenho do pátio não seja exactamente um rectângulo. Além disso, o único sítio onde a parede do volume central é visível no exterior é neste pequeno pátio (com 15 metros por 6 - fig.140,143). No Altes Museum acontece algo muito semelhante uma vez que a altura total do volume central da rotunda apenas é visível completamente a partir dos pátios interiores (fig.138). Em oposição à abertura e ao carácter mais plural do primeiro pátio, aqui o encerramento proporciona um lugar mais fechado e mais neutro em conformidade com os espaços que o limitam.

O pátio técnico no extremo Nordeste está integrado no volume de cargas e descargas e, por isso, é completamente fechado por quatro paredes com altura de sete metros. Associando um problema técnico à volumetria do edifício, este pátio tem um papel importante na limitação do envidraçado na fachada Nascente.

Na Casa das Histórias, Souto de Moura não só recorre a um pátio interior que nega qualquer relação com a envolvente, como também introduz uma novidade ao propor um pátio em contacto com a cidade. Neste edifício os pátios constituem um sintoma de uma mudança na obra recente de Souto de Moura marcada por composições formais que valorizam a tensão espacial e diagonal, potenciadas pela variedade volumétrica e pela disposição das aberturas.



[144] Siza Vieira, esquisso.

3. AS REFERÊNCIAS DA CASA DAS HISTÓRIAS

*“Acho que é possível identificar as referências de uma obra, mas a dificuldade será grande se a obra já é madura, porque então não existirá uma relação só, mas muitas. A articulação destas influências é um acto de criação irrepetível. O arquitecto trabalha manipulando a memória, disso não há dúvida, consciente mas a maioria das vezes subconscientemente.”*⁵⁸

Na sequência das palavras de Siza, pensamos ser possível enquadrar a Casa das Histórias numa multiplicidade de influências às quais Souto Moura recorre, cruzando-as com as suas experiências anteriores num contínuo processo de redesenho, próprio do acto criativo. A referência não é exclusiva da arquitectura, também nos textos Souto Moura recupera com frequência outros autores. As referências autorais podem ser divididas em dois grupos: aquelas sugeridas pelo contexto arquitectónico da envolvente, como no caso de Raul Lino e outras que, de certa forma, acompanharam a formação e a maturação da carreira do arquitecto; tais como: Álvaro Siza, Aldo Rossi e Mies van der Rohe.

3.1. RAUL LINO

*“Sempre gostei do Raul Lino. A questão é, quanto mais gosto de Mies van der Rohe, mais leio Raul Lino, embora não saiba dizer porquê. (...) Quando visitei uma das suas casas à entrada de Estoril, com umas chaminés bastante proeminentes, comecei logo a produzir o organigrama.”*⁵⁹

Se num momento inicial a figura de Mies é definitivamente importante para Souto de Moura, na Casa das Histórias a presença de Raul Lino é assumida logo nos primeiros esboços para o projecto. Tendo sido em Cascais que Raul Lino desenvolveu parte importante da sua obra, a sua influência surge naturalmente por interferência da cultura local. No início do século XX foram muito sentidos os objectivos nacionalizantes e moralizadores do gosto arquitectónico que assentavam num duplo e claro pressuposto: o respeito histórico pela tradição e a preocupação de integração orgânica dos edifícios, numa total sintonia com a cultura e a natureza do lugar. Estes pressupostos valeram a Raul Lino a polémica classificação de ‘arquitecto moderno’ feita por Pedro Vieira de Almeida, a quando da exposição retrospectiva da sua obra em 1970. Este moderno é uma espécie de segunda via àquela que normalmente associamos com a intervenção da máquina e dos novos materiais do século XX.

⁵⁸ Álvaro Siza, *Imaginar a Evidência*. Porto: edições 70, 2000, p.36,37.

⁵⁹ Eduardo Souto Moura, Entrevistado por Nuno Grande, in *EL CROQUIS (146)*, op. cit., p.17.

Raul Lino formou-se no estrangeiro, na Inglaterra e na Alemanha, algo raro na sua época, onde destinos como França ou até mesmo Itália eram mais adequados às influências dominantes. Lino recebeu uma instrução de tendência marcadamente romântica, visível no seu gosto pela natureza e na organicidade com que implanta as suas obras. Além desta formação, sempre nutriu bastante interesse pela cultura arquitectónica portuguesa, talvez por influência do seu mestre alemão, Albrecht Haupt⁶⁰.

Em 1987 chega a Portugal e adere aos ideais nacionalistas do movimento de intelectuais que tinha como intenção a reposição harmónica dos valores nacionais perdidos em detrimento dos ecletismos estrangeiros. Convicto do valor anónimo da nossa arquitectura tradicional, Raul Lino desenvolveu um conjunto de obras de escala modesta com uma série de elementos que recuperavam esse imaginário, tais como: beirais, varandas, alpendres e revestimentos em azulejo. Não sendo estes elementos suficientes, é necessário conjugá-los proporcionalmente de forma a *“recuperar a harmonia perdida das paisagens e das cidades de Portugal”*⁶¹. Algumas casas de Raul Lino surgem na Casa das Histórias como uma das influências do contexto arquitectónico da região. Souto de Moura destaca especialmente a Casa dos Penedos em Sintra e a Casa de Santa Maria na enseada de Cascais.⁶²

A Casa de Santa Maria

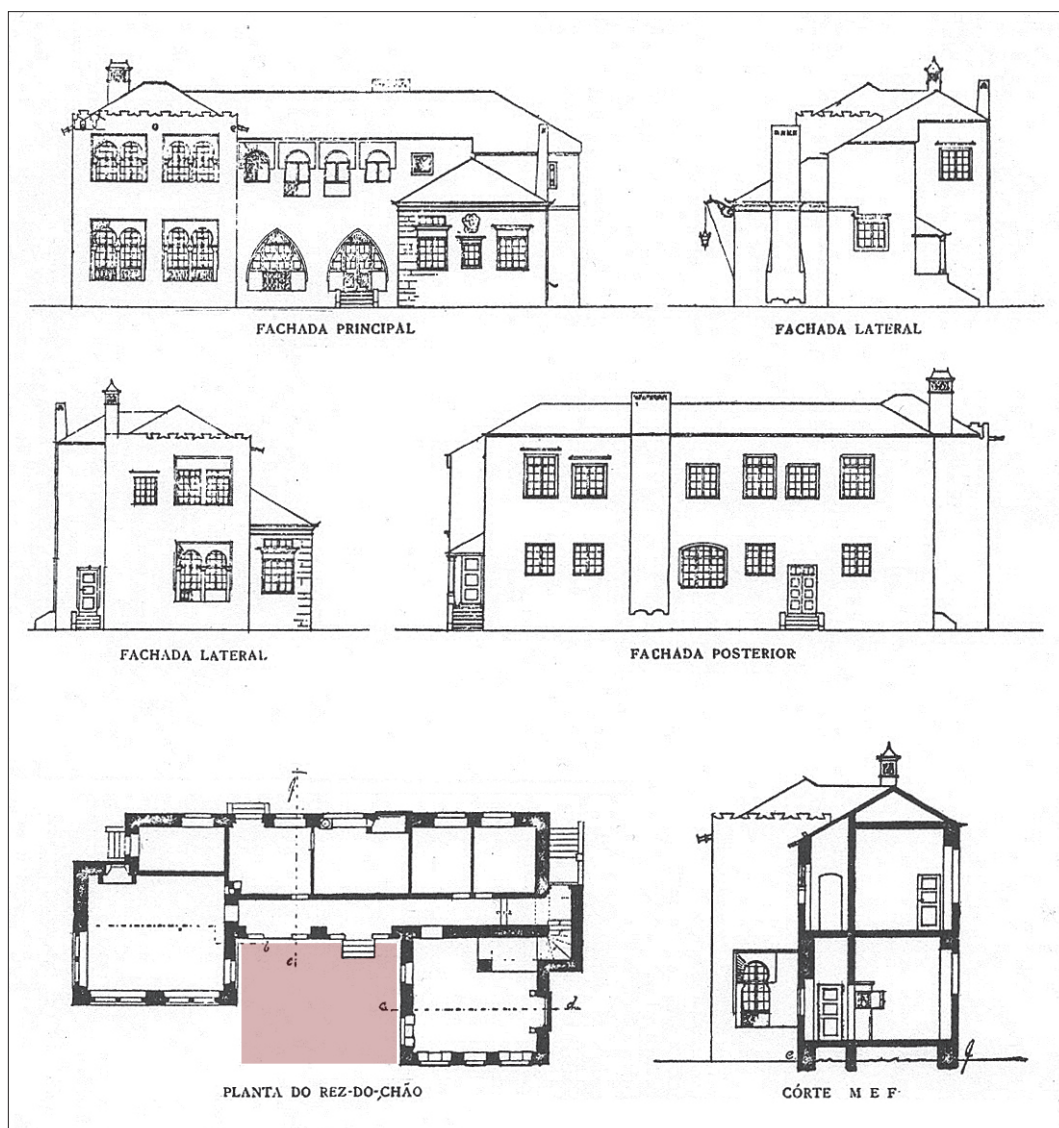
A Casa de Santa Maria foi construída por Raul Lino em 1902 tendo sido largamente ampliada em 1923. Dada a dificuldade em identificar a construção original a partir das fotografias actuais, será apropriada a observação dos desenhos do projecto inicial. A casa é composta basicamente por três corpos agregados entre si: um corpo longo com dois pisos que une outros dois de planta quadrada. O primeiro é constituído por um conjunto de pequenos compartimentos voltados a Poente e um corredor de circulação, a Nascente, que une as duas salas quadrangulares. Em resultado, *“as salas surgem como sólidos de arestas vivas e superfícies lisas e contínuas em reboco, sem interrupções ornamentais, ligadas por um corpo recuado com dois pisos.”*⁶³ Na Casa das Histórias, Souto de Moura parece ter sido influenciado por esta organização dos volumes sugerindo a criação de um espaço central exterior aberto à paisagem. A criação de um pátio em forma de U remete-nos para o pátio da cafetaria e a configuração da fachada Poente da Casa das Histórias. Como foi dito antes,

60 Arquitecto alemão que foi amigo e professor, de Raul Lino, amante da nossa arquitectura, tendo aliás realizado doutoramento em arquitectura portuguesa do Renascimento.

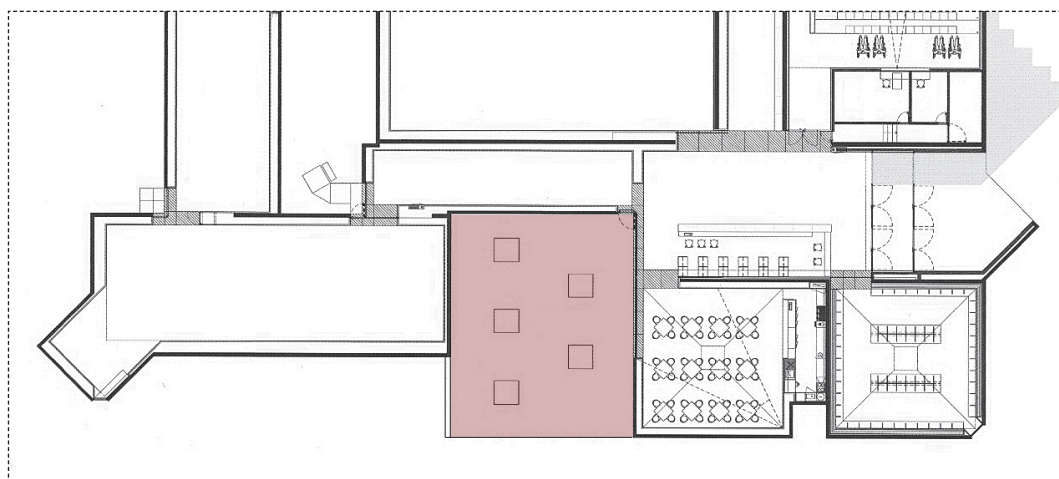
61 Raul Lino, *Vicissitudes da casa portuguesa nos últimos cinquenta anos*, Ver e Crer, 1945.

62 *“Neste projecto, como iremos ver também existem referências a casas do Raul Lino; à Casa dos Penedos, em Sintra, e à Casa de Santa Maria, em Cascais”*. Eduardo Souto de Moura, CA05 Casa das Histórias Paula Rego, Cascais, 2009. p. 11.

63 Rui Ramos, *A casa : arquitectura e projecto doméstico na primeira metade do século XX português*. Porto: Faup publicações, 2010 .p.92.



[145] Raul Lino, Casa de Santa Maria, projecto de 1902.



[146] Casa das Histórias, planta parcial.

a variação altimétrica dos volumes define este espaço exterior e, tal como na casa de Raul Lino o volume do corredor recuado articula dois espaços, neste caso o espaço do café (sob uma das pirâmides quadrangulares) e o volume da sala 1. O recuo de um dos volumes acentua a abertura do espaço central à paisagem, na casa de Santa Maria abrindo-se para o mar e na Casa das Histórias para uma zona do jardim mais afastada do acesso público. Consequentemente o avanço do outro volume permite interiorizar o pátio, por exemplo na casa de Raul Lino, protegendo-o da devassa da rua. O pátio aberto ao exterior como representação de uma pretendida relação do interior com a paisagem, apesar de não ser frequente na obra de Raul Lino, aparece novamente na Casa do Cipreste de 1912.

Na Casa de Santa Maria a relação do pátio com o interior da casa permite tirar proveito de várias possibilidades de utilização; as salas podem abrir para a paisagem ou para o pátio; o corredor, além de ser um espaço de circulação também comunica directamente com o exterior (fig.145). Apesar dessa possibilidade não ter sido explorada na Casa das Histórias, o corredor limita o pátio sendo aproveitado para espaço de exposição (fig.146). O mesmo acontece no Museu de Bragança onde o corredor funciona como circulação e como espaço de exposição situando-se entre dois volumes (o novo e o velho) e definindo um dos limites do pátio. Nos museus de Souto de Moura assim como na casa de Raul Lino, o pátio é encerrado por volumes distintos, na casa de Santa Maria os volumes têm alturas diferentes, um tem apenas um piso e cobertura com beiral e o outro, de dois pisos, apresenta uma platibanda recortada.

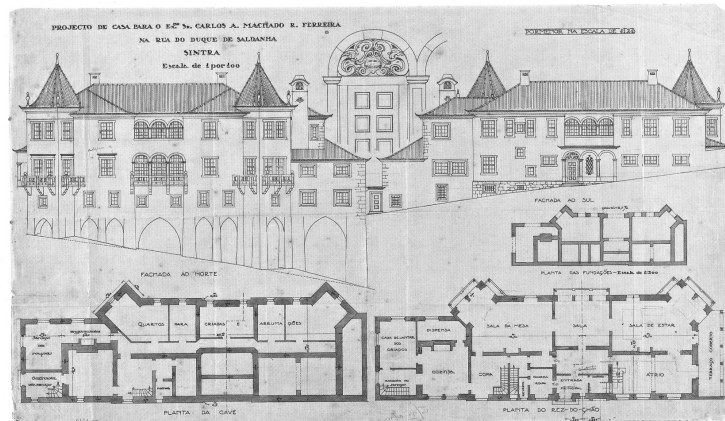
A Casa de Santa Maria faz parte de um conjunto de casas que Raul Lino construiu durante os primeiros anos do século XX, nas zonas de Estoril e de Cascais, que ficaram conhecidas como as “casas marroquinas”⁶⁴. Estas casas revelam uma influência marroquina visível pela utilização de azulejos e pela criação de jogos de luz e sombra, recorrendo a varandas e alpendres. O gosto por esta arquitectura surgiu ainda em consequência de uma viagem pelo Alentejo “*que lhe fizera entender os valores formais de uma arquitectura de sol, as subtilidades dos jogos de claro escuro, de transparências e reflexos de muros caiados*”⁶⁵ (posteriormente, em 1902 Raul Lino fez uma segunda viagem, desta vez, por Marrocos).

Numa entrevista⁶⁶ recente, Souto de Moura reconhece o interesse por espaços de transição entre interior e exterior considerando a sombra como elemento potenciador de outras

64 Além da construída para Jorge O'Neill, destaca-se a casa Montsalvat (1901), a casa Silva Gomes (1902) e a Vila Tanger (1903).

65 Pedro Vieira de Almeida, *Raul Lino: exposição retrospectiva da sua obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970. p.138.

66 Entrevistado por Nuno Grande, Primavera de 2009, in *EL CROQUIS (146)*, op. cit..



[147] Raul Lino, Casa dos Penedos, desenhos de projecto, 1922.



[148] Raul Lino, Casa dos Penedos, 1922.



[149] Sintra, Casa dos Penedos e Paço Real.

relações espaciais. Ao sugerir a mesma preocupação de Raul Lino, nas obras mais recentes Souto de Moura procura a penumbra, algo que, no nosso entender, é possível através do controlo das aberturas e dos espaços mais directamente relacionados com o exterior, pátios, varandas ou terraços.

A Casa dos Penedos

Na Casa das Histórias Souto de Moura construiu um edifício que se por um lado, se integra na paisagem, por outro, pretende afirmar-se plasticamente. Atitude semelhante podemos encontrar na obra de Raul Lino quando, em 1922, construiu em Sintra a Casa dos Penedos (fig.147-149). Como abordado no texto “Natureza e Artefacto” do presente trabalho a propósito da afirmação do edifício da Casa das Histórias, também a Casa dos Penedos segue o mesmo princípio de implantação. De facto, Raul Lino construiu um grande embasamento de pedra definindo a cota de apoio da casa ao nível da rua superior com o objectivo de evidenciar o edifício entre a vegetação na encosta do monte (fig.148,149). Para ele as condições topográficas *“bem aproveitadas, podem dar grande realce às linhas gerais de uma casa”*⁶⁷; Isto é, a consideração dos desníveis do terreno e as vistas da paisagem são temas que geralmente implicam a fragmentação do volume e a orientação das janelas; algo que é notório na diversidade de volumes da Casa dos Penedos ou na Casa da Serra da Arrábida de Souto de Moura (também implantada na encosta de um monte).

*“Além do vermelho, utilizei outras referências da Casa dos Penedos (...). A sala principal da exposição permanente é rematada por um pequeno volume, rodado a 45°, que marca um intervalo de árvores, um eixo visual. Desenhei nesse canto sudoeste do museu uma janela com profundidade, que remete para aquela casa do Raul Lino.”*⁶⁸

Ao referir-se às torres a 45 graus da Casa dos Penedos, Souto de Moura apropria os nichos que ampliam as suas salas criando, no museu, um recanto na sala 1. Além disso, as pirâmides encontram em Sintra duas referências. Por um lado, recuperam as proeminentes coberturas piramidais da Casa dos Penedos, por outro, aludem às chaminés do Paço Real de Sintra ali tão perto⁶⁹.

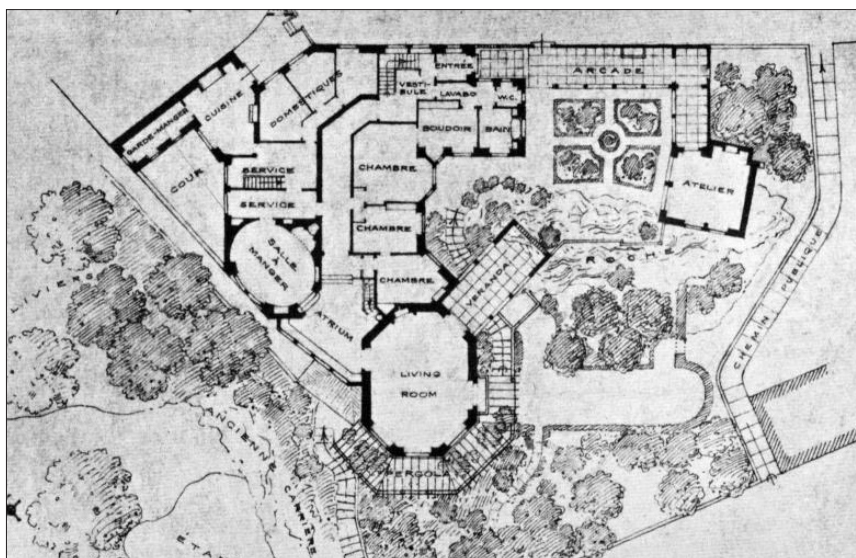
Casa do Cipreste

“Raul Lino parece ser um arquitecto oposto à minha forma de trabalhar, mas depois,

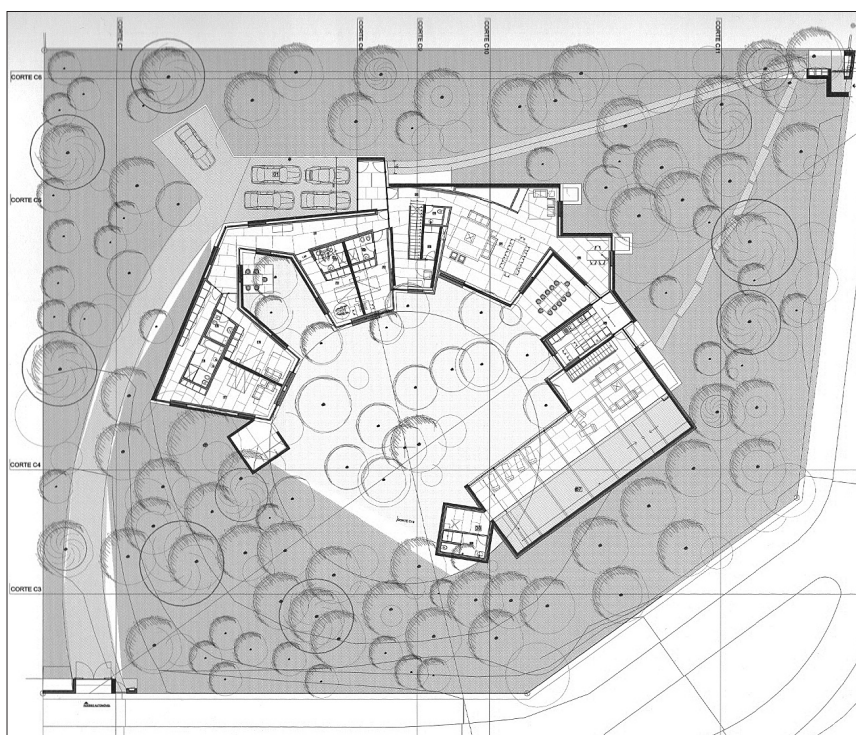
67 Raul Lino, *Casas Portuguesas*, Lisboa: Edições Cotovia, 1992. p.88.

68 Eduardo Souto Moura, “O projecto”, in *CA:05 Casa das Histórias Paula Rego*. op. cit., p.12.

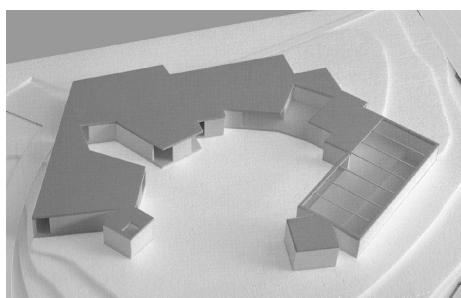
69 Outra referência das pirâmides pode ser a chaminé do Mosteiro de Alcobaça que, apesar de não ser tão proeminente no exterior, a pirâmide é mais visível no interior, atingindo uma altura de 18 metros.



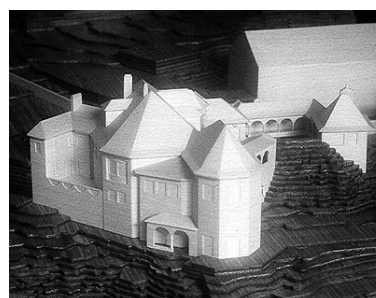
[150] Raul Lino, Casa do Cipreste, planta, 1912.



[151] Casa em Vila Moura, planta, 2008-.



[152] Casa em Vila Moura, maquete, 2008-.



[153] Casa do Cipreste, maquete, 1912.

quando o leio e visito as suas obras, consigo apreciar o seu belo lado moderno. Já fiz a experiência de colocar um vegetal em cima de um dos seus edifícios, retirando os beirais e as cornucópias e o resultado aproximou-se a uma casa do Adolf Loos."⁷⁰

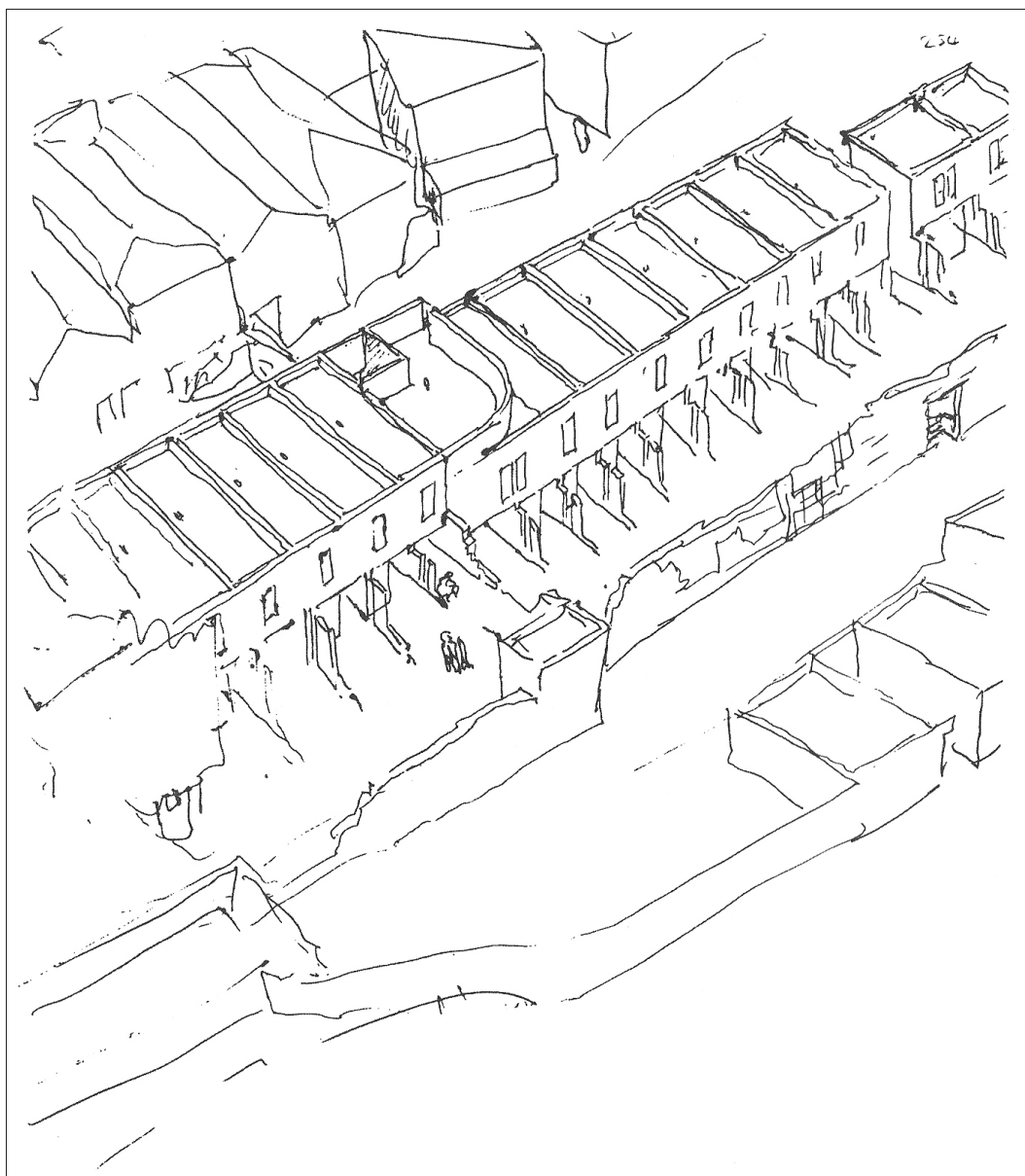
Se no início Raul Lino foi uma referência sugerida pelo sítio, na obra recente de Souto de Moura parece assumir-se como uma referência de projecto cada vez mais presente. O projecto para a Casa em Vila Moura sugere uma continuidade das temáticas ensaiadas na Casa do Cipreste (fig. 150-153).

Implantada num sítio irregular, sobre uma antiga pedreira e com vista para o Paço Real de Sintra, a Casa do Cipreste decompõe-se num conjunto de volumes dispostos organicamente de forma a relacionarem-se com a topografia e as árvores. *"Enroscada como um gato ao sol como Raul Lino gosta de a descrever, a Casa do Cipreste é organizada em torno de um pátio."*⁷¹ Dadas as características únicas do terreno e a possibilidade de desfrutar de uma agradável paisagem, o pátio não é completamente fechado e a ele estão associados espaços com diferentes graus de interioridade. Sendo limitado pela casa e comunicando directamente com a natureza, o pátio define-se como um primeiro estágio de interioridade. A arcada pode ser vista como um segundo grau e, no sentido da crescente privacidade dos espaços, a varanda assume um terceiro nível, uma vez que é praticamente um espaço interior por cima do pátio central. Em Vila Moura encontramos uma estrutura muito semelhante. A proposta desenvolve-se integralmente em torno de um pátio ao qual estão agregados os vários corpos que a compõem. Neste conjunto destacam-se duas reentrâncias que correspondem a pátios menores, o pátio dos quartos e o pátio da cozinha. Uma vez que o primeiro sugere a continuidade do pátio central para o interior da casa, o pátio da cozinha torna-se mais privado uma vez que é pavimentado e sugere uma utilização mais frequente. A proposta de Souto de Moura apresenta uma organização interior próxima da Casa do Cipreste visível numa circulação posterior que acompanha a torção dos espaços. Importa destacar na casa de Raul Lino a forma como o alpendre associado ao volume torcido do atelier amarram o pátio, limitando o espaço exterior, algo que Souto de Moura reproduz, associando a cobertura alpendrada da piscina ao volume torto dos balneários. Souto de Moura apropria-se de soluções do passado testando uma proposta de continuidade sem vestígios de historicismo, tal como Raul Lino refere: *"É muito conveniente e louvável que se copiem modelos antigos; mas se pudermos, sem nos afastarmos da tradição, criar alguma combinação nova, maior prazer nos deve isso dar do que reproduzir obras antigas sem a menor colaboração do nosso esforço artístico."*⁷²

⁷⁰ Eduardo Souto de Moura. Entrevistado por Nuno Grande, in *EL CROQUIS* (146), op. cit., p. 19.

⁷¹ Pedro Vieira de Almeida, *Raul Lino: exposição retrospectiva da sua obra*. op. cit., p. 158.

⁷² Raul Lino, *Casas Portuguesas*, op. cit., p. 99.



[154] Siza Vieira, Habitações São Victor SAAL, 1974-1977.

3.2 ÁLVARO SIZA

No capítulo anterior referenciamos a Casa das Histórias na obra de Souto de Moura como reflexo de uma experimentação constante. Ao longo do seu percurso profissional a figura de Siza Vieira sempre foi uma referência importante.

*“A arquitectura do Eduardo é sempre uma surpresa, com uma frescura na utilização dos materiais e na forma de enfrentar o programa ou as condições materiais da realização (...). Compreender as obras do Távora é um exercício difícil, que requer atenção crítica. Para as obras de Souto de Moura tenho uma reacção imediata e espontânea, enquanto que a arquitectura do Távora faz-me reflectir. Não digo que uma seja imediata e a outra reflexiva, mas o método e a definição do espaço são diferentes e requerem uma interpretação distinta e complementar.”*⁷³

Hoje identificamos na arquitectura de Souto de Moura uma espontaneidade que já não é tão imediata como Siza refere em 2002. Com a Casa das Histórias desenvolveu uma arquitectura que não se descobre automaticamente, a subtilidade de algumas opções formais e a contenção material fazem com que o edifício esteja mais próximo da arquitectura de Siza, ao contrário do que foi o período inicial da sua carreira. De facto, a gramática de Siza nunca foi o seu ponto de partida. *“Preferi uma linguagem mais essencial, dos grandes equipamentos e contentores urbanos que também eram necessários na cidade Portuguesa. Frente ao debate e à adesão ao pós-modernismo, continuei a usar esse tipo de linguagem quase por gosto, sem nenhum sentido ideológico ou vontade de reconstrução social do projecto moderno, preferindo uma opção mais visual e portanto pós-moderna.”*⁷⁴

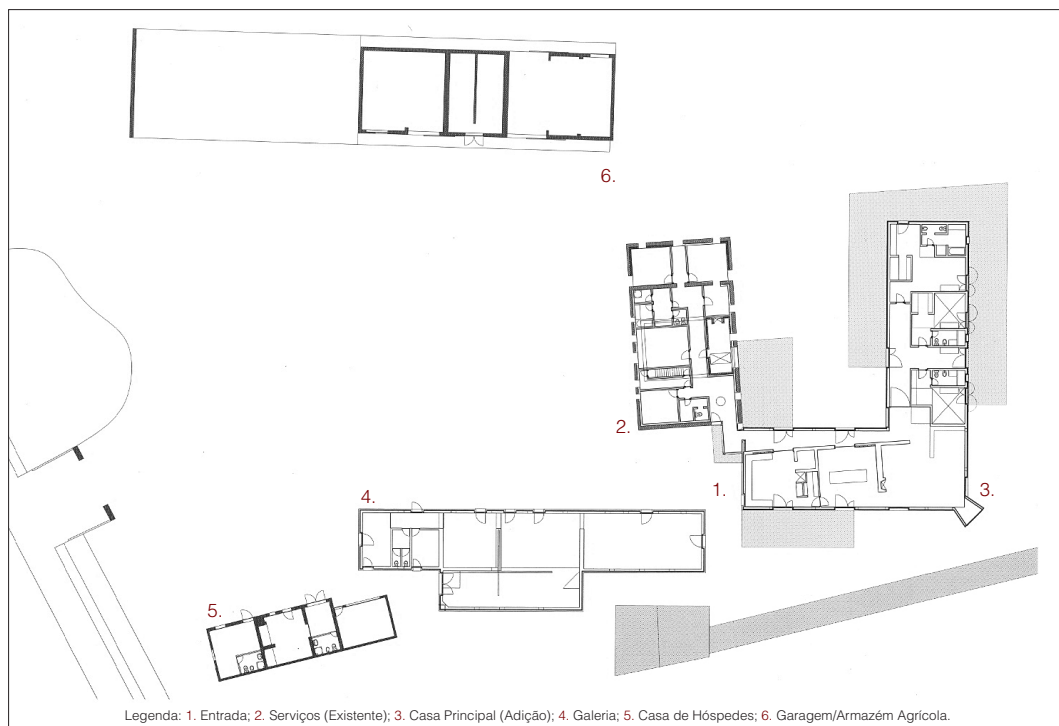
Souto de Moura iniciou a sua actividade profissional, ainda estudante em 1974 no escritório de Siza. Os primeiros anos, após a revolução de 25 de Abril, foram marcados por um forte debate sobre o papel do desenho no projecto e sobre a condição do arquitecto. Durante esse período, Souto de Moura trabalhou no complexo residencial SAAL em São Vitor (Porto, 1974-1979, fig.154), experiência que foi fundamental no seu percurso no que diz respeito à temática da ruína e à relação com a preexistência.

*“Em S. Vitor consolidam-se as ruínas, mantêm-se caminhos e atravessamentos antigos que se contrapõem enfaticamente à afirmação convicta de uma nova lógica tipológica e construtiva. No entanto, a nova regra nasce, (...) ajudando a conformar o sítio e acumulando significados.”*⁷⁵

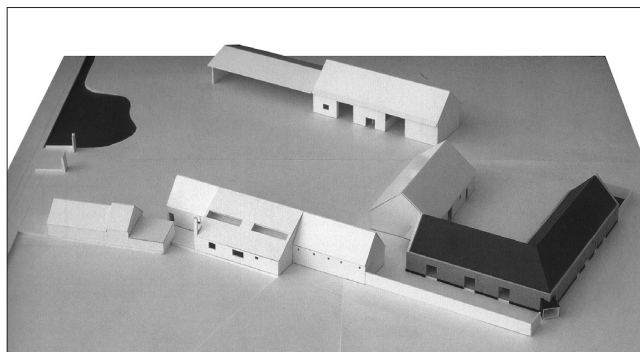
⁷³ Álvaro Siza Vieira, Antonio Esposito, *Eduardo Souto de Moura*, op. cit., p.15.

⁷⁴ Eduardo Souto de Moura. Entrevistado por Nuno Grande, in *EL CROQUIS* (146), op. cit., p.9.

⁷⁵ Alexandre Alves Costa. *“Reconhecer é dizer”*, 1990, in *Textos Datados*. op. cit., p.92.



[155] Siza Vieira, Casa Oudenburg na Bélgica, planta, 1994-2001.



[156,157] Siza Vieira, Casa Oudenburg na Bélgica, vista da entrada e maquete, 1994-2001.



[158] Siza Vieira, Casa Oudenburg na Bélgica, vista exterior, 1994-2001.

A participação de Souto de Moura neste projecto influenciou a sua obra futura que, para Alves Costa *“manterá uma espécie de necessidade nostálgica de um suporte físico que a anteceda, memória do lugar, de antigos usos, de percursos ou construções demolidas ou a transformar.”*⁷⁶ Em Cascais Souto de Moura construiu um museu à imagem de uma casa no meio do jardim, em semelhança às construções vizinhas, recuperou a cor de outras obras de Raul Lino e com as duas pirâmides invocou a memória das coberturas piramidais da Casa dos Penedos e das chaminés do Paço Real de Sintra.

Casa Oudenburg (Bélgica)

Perante a vasta obra de Siza Vieira seleccionamos um projecto realizado em 1994 e construído entre 1997 e 2001 na Bélgica que pela escala e pela atitude perante o sítio pode ser um bom ponto de comparação com a Casa das Histórias. O projecto para a Casa Oudenburg visava a ampliação de uma habitação e a requalificação dos velhos estábulos em galeria de arte. Interessa-nos destacar especialmente a posição do arquitecto perante uma cultura, à partida, desconhecida e como isso condicionou as opções de projecto tendo em conta que o aproveitamento das preexistências era um dado adquirido. A construção de um novo edifício em L com o mesmo perfil dos existentes motivou toda a proposta (fig. 155, 157). Sendo implantado perpendicularmente à antiga casa, desenhou um pátio em U de uso exclusivo da habitação (fig. 158) e um outro espaço, mais público, que se relaciona directamente com as construções do sítio. De facto, este espaço, que corresponde à entrada na casa, fica limitado por dois volumes existentes e pela única fachada do novo edifício revestida a tijolo (fig. 156). Apesar dos antigos edifícios terem sido recuperados nos mesmos materiais, em alvenaria e telha, as ampliações sobressaem pelos materiais escolhidos e pelos detalhes construtivos. Siza optou por um revestimento em tabuado de cedro para as fachadas, coberturas em chumbo e para o embasamento utilizou a pedra disponível naquele país (material este de cor azul e muito parecido com o mármore azulino de Cascais da Casa das Histórias). Na Casa Oudenburg os materiais fundem-se num conjunto de cinzentos e azuis que com o tempo se prevêem cada vez mais integrados na paisagem e nos outros edifícios. *“De algumas das minhas obras dizem que se baseiam na arquitectura tradicional da região (...) A tradição é um desafio à inovação. Está cheia de contribuições sucessivas. (...) Movo-me entre conflitos, compromissos, mestiçagens e transformações.”*⁷⁷

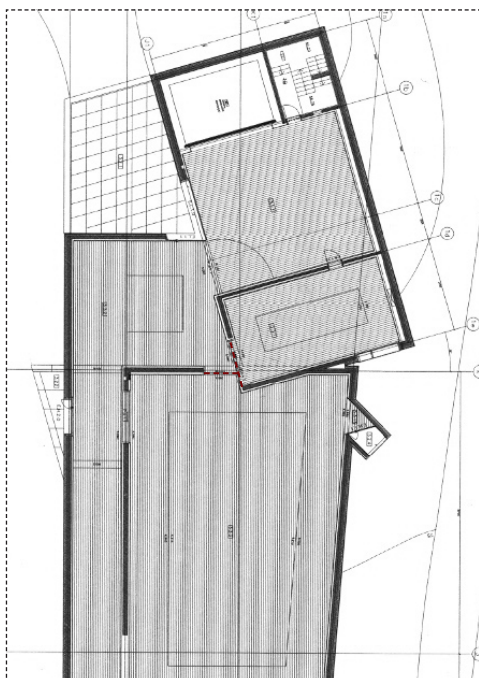
É pela relação com o lugar que a Casa das Histórias se aproxima da proposta de Siza, onde a afirmação do novo respeita a cultura local e o contexto em que se insere. Em

⁷⁶ idem, ibidem.

⁷⁷ Álvaro Siza Vieira, *“Oito pontos”*, 01 Textos, Porto: Civilização Editora, 2009, p.28.



[159, 160] Siza Vieira, Casa Oudenburg na Bélgica, vista exterior e interior, 1994-2001.



[161, 162] Siza Vieira, Museu de Serralves, planta e vista interior, 1991-1999.



[163] Siza Vieira, casas em Haia, 1984-1988.

ambos os casos o recurso a materiais que não se encontram directamente na envolvente combinam-se com as cores e as texturas do sítio completando-o e fazendo da integração algo espontâneo e natural. *“Gosto da ‘naturalidade’ dos edifícios do Siza: parecem gatos a dormir ao sol.”*⁷⁸

A janela oblíqua da Casa Oudenburg insere-se num conjunto de artifícios formais que encontramos frequentemente na arquitectura de Siza (fig.159,160). Assim como acontece na Casa das Histórias o volume torcido intersecta a esquina do volume da sala criando no interior uma zona mais intimista e um enquadramento da paisagem exterior. No interior resulta uma tensão diagonal reforçada pelo protagonismo que se atribui às esquinas como pontos de penetração no espaço ou como fonte de luz natural.

Como foi referido anteriormente a propósito do percurso exterior da Casa das Histórias e o percurso de acesso à escola Superior de Comunicação de Santiago de Compostela, a presença da gramática formal de Siza é visível pontualmente na obra de Souto de Moura. A marcação da entrada nos edifícios através de um volume torcido (ou “guelra”) como espaço de transição é um tema recorrente que certamente terá influenciado Souto de Moura na entrada alpendrada da Casa das Histórias. Também as aberturas de canto que na Casa das Histórias existem principalmente na união de vãos interiores com exteriores recordam no Museu de Serralves a intersecção dos volumes no extremo Sudoeste e as respectivas aberturas entre salas (fig.161,162). Na verdade, sentimos que a obra recente de Souto de Moura tem-se aproximado de uma tendência divergente do seu ponto de partida: *“Reconheço-me cada vez mais na obra do Siza, muitas vezes inconscientemente quase a incorporo (...).”*⁷⁹

Duplicidade de linguagens

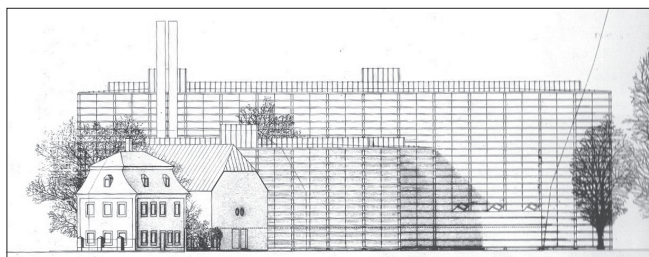
Entre 1984 e 1988 Siza Vieira elaborou um projecto para um parque em Haia que na relação com a cultura arquitectónica holandesa confronta duas realidades: a “escola” expressionista de Amesterdão e a “escola” funcionalista de Roterdão (fig.163). A complexidade do projecto exigia a construção de duas vivendas no meio de um parque, um espaço comercial e um piso de estacionamento subterrâneo. Ao contrário da típica construção residencial da Holanda de edifícios em banda à face da rua, este projecto implicava à partida uma implantação particular. Nesse sentido, o projecto exhibe um jogo de contrastes que Siza explorou especialmente nesta obra. Por um lado há um princípio de linguagem e de forma que trata as duas casas individualmente. Por exemplo os materiais são diferentes, a volumetria é completamente distinta e as grandes aberturas e varandas da casa em reboco contrastam

⁷⁸ Eduardo Souto de Moura, Entrevistado por Paulo Pais, op. cit., p. 33.

⁷⁹ Eduardo Souto de Moura. Entrevistado por Nuno Grande, in *EL CROQUIS (146)*, op. cit., p. 13.



[164] Casa das Histórias, vista da entrada de serviço.



[165,166] Hotel de Salzburgo, alçado e planta, 1987.

com as janelas pontuais e os planos em tijolo de vidro da 'casa-torre', em tijolo maciço. Por outro lado, os volumes desdobram-se em planos que se intersectam garantindo a fusão das duas linguagens principalmente ao nível do piso térreo. Nas palavras de Souto de Moura, *"Em Haia, as casas dançam uma com a outra, uma expressionista e a outra neoplástica."*⁸⁰

Tal como Siza, Souto de Moura na Casa das Histórias recorreu a duas linguagens diferentes. Na entrada de serviço existe um volume integrado no muro de reboco, com beiral e telhado de quatro águas (fig.164). O contraste com a expressão formal do museu não é só uma forma de mostrar sensibilidade pelo contexto da envolvente mas também, uma oportunidade para reforçar o carácter do edifício dentro do jardim sem contacto directo com a rua. Do nosso ponto de vista, esta atitude de Souto de Moura insere-se numa discussão teórica que o próprio tem vindo a explorar dentro da temática da regra e da contra-regra. O quadrado torto da composição da Casa da Quinta do Lago e a perna barroca na mesa moderna são exemplos disso, a excepção confirma a regra e, tal como na Casa das Histórias, interessa explorar a ambiguidade do projecto:

*"Aquele minha obsessão sobre a procura da regra, a procura da ordem, a procura do racional, é um pressuposto teórico para poder trabalhar, mas não tem um objectivo final. Quando consigo uma certa ordem, uma regra de construção, ou um módulo base, parece que tudo vai bem mas é quando surgem os acidentes, e se eles não aparecem, então invento-os eu. No Hotel de Salzburgo o excesso da procura da regra implicou um salto no sentido contrário, que vem reforçar a própria leitura da regra, pelo facto de pôr a anti-regra ali ao lado. Um edifício é tanto mais racional quando comparado com o seu contrário."*⁸¹ (fig.165,166)

Além da relação com o lugar, do recurso a certos artifícios formais e da capacidade em adoptar mais que uma linguagem, a presença de Siza na obra de Souto de Moura é, na nossa opinião, também determinante do ponto de vista do seu processo evolutivo. A arquitectura de Siza é uma procura constante, a contextualização com o lugar é primordial, a variedade de soluções resulta da invenção e da reinterpretação permanente do projecto. Para Siza, o que se destaca da arquitectura de Souto de Moura é a sua clareza como reflexo da inteligência das opções tomadas, *"é identificável pela qualidade das suas proporções, o seu equilíbrio, o sentido de medida..."*⁸² Por sua vez, Souto de Moura reconhece a gradual aproximação a Siza: *"A verdade é que vou envelhecendo e que Siza é cada vez mais uma referência para mim. Embora me interesse como pessoa, é também uma referência como arquitecto, porque*

⁸⁰ idem, p.16.

⁸¹ Eduardo Souto de Moura, entrevistado por Paulo Pais, op. cit., p. 33.

⁸² Álvaro Siza Vieira, *Uma questão de medida*, Lisboa: Edições 70, 2009. p.125.



[167] Aldo Rossi, Constructing the City (La fabbrica della città), project, 1978.

*aprendeu a mudar experimentando. Passou de Alvar Aalto a Adolf Loos, com um salto mortal, algo que ninguém esperava.*⁸³

3.3 ALDO ROSSI

Terá sido Siza Vieira também influenciado por Aldo Rossi? Reconhecendo grande admiração pelos dois arquitectos, nos anos setenta, Souto de Moura encontra-se dividido entre Siza e Rossi. A esse propósito Souto de Moura conta que numa competição para a ilha de Giudecca em Veneza ambos concorreram mas, quem venceu foi Siza, com um projecto mais rossiano que o do próprio Rossi.⁸⁴ *“Na minha história pessoal, se Siza me forneceu os instrumentos mecânicos (práticos), Rossi deu-me a ‘epistemologia’, um auxiliar conceptual para a leitura da realidade e para o projecto.*⁸⁵

*“A Architettura da Cidade chegou e eu percebi rapidamente que se tratava de algo que era diferente, que expressava as regras da transformação urbana, evocando fontes literárias e primárias; algo que me permitiu olhar as cidades com uma lente diferente e que me motivou a trabalhar no projecto com instrumentos que eu nunca tinha tido antes.*⁸⁶

Para Souto de Moura a descoberta de Aldo Rossi, enquanto estudante, foi determinante na sua formação. A influência de Rossi manifesta-se inicialmente pela sua teoria e, mais tarde, pela prática. Souto de Moura distingue o conjunto habitacional de Gallarate e o Teatro do Mundo como sendo os projectos mais notáveis de Rossi.

*“Rossi sempre foi criticado por uma certa descontinuidade ao nível qualitativo da sua obra, especialmente na fase final; mas o Teatro do Mundo, ou o Gallarate são dois flashes de lucidez, e ninguém é capaz de estar constantemente pela vida fora a produzir flashes de lucidez. Para atingir esses pontos altos é necessária uma tal densidade nesses picos que naturalmente se torna inevitável uma descida, um relaxamento; na arquitectura, como na pintura ou na literatura, sempre foi assim; ainda agora o é; é um coisa normal.*⁸⁷

Souto de Moura reconhece a necessidade de recuperar os ensinamentos de Rossi uma vez que oferecem *“as ferramentas que podem ser usadas para intervir na cidade sedimentada, reconhecer as ruas, as grandes praças, as pequenas praças, os monumentos, os tipos de edifícios e as morfologias que diferem de cidade para cidade (...)*⁸⁸

83 Eduardo Souto de Moura. Entrevistado por Nuno Grande, in *EL CROQUIS* (146), op. cit., p.24.

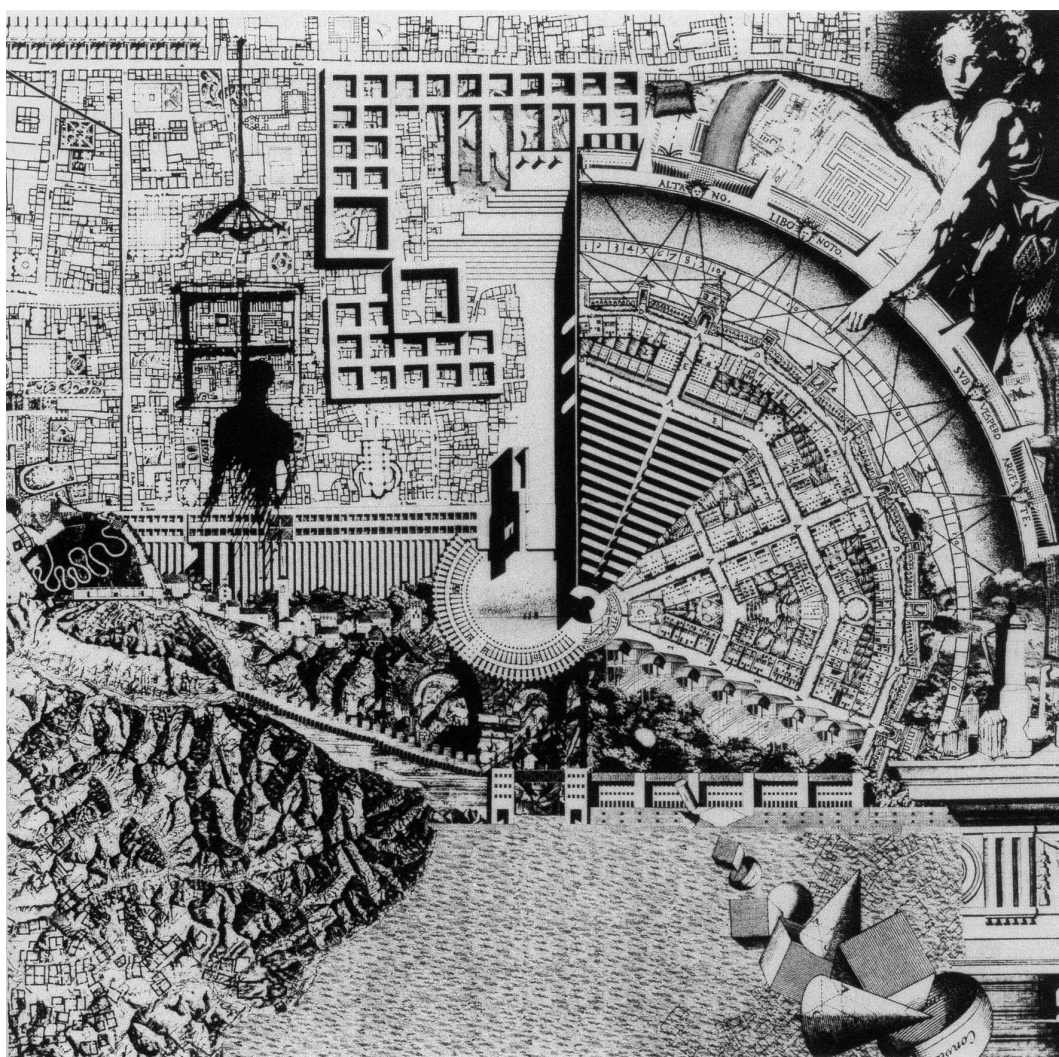
84 Eduardo Souto de Moura, *“Dopo Aldo Rossi”*, in *d’Architettura* (23) Abril de 2004, p.188.

85 Eduardo Souto de Moura, *“Dopo Aldo Rossi”*, op. cit., p.188.

86 Eduardo Souto de Moura, *“Dopo Aldo Rossi”*, op. cit., p.186.

87 Eduardo Souto de Moura, *“Dopo Aldo Rossi”*, op. cit., p.190.

88 Eduardo Souto de Moura, *“Dopo Aldo Rossi”*, op. cit., p.190.



[168] Aldo Rossi, Cidade Análoga, 1977.

Cidade Análoga

Em 1977 Aldo Rossi elaborou um desenho de uma cidade imaginária composta por fragmentos de cidades e de edifícios, ambos reais e utópicos conjugados de maneira “a formar uma alternativa para a realidade”⁸⁹. A essa criação Rossi chamou “Cidade Análoga” (fig.168).⁹⁰

*“A Cidade Análoga pode-se entender como um processo compositivo com charneira em alguns factos fundamentais da realidade urbana e em torno dos quais constitui outros factos no quadro de um sistema analógico.”*⁹¹ Foi através do estudo de várias cidades e na introdução à “*A Architectura da Cidade*” que Rossi apresentou a teoria da Cidade Análoga, uma teoria que deriva da complexidade urbana e da ordenação dos vários elementos. Trata-se essencialmente de um conjunto complexo de várias peças independentes do sítio de onde partem mas, capazes de contribuir para uma cidade com identidade. Partindo de várias formas elementares, a cidade transforma-se por operações sucessivas de adição, repetição e justaposição, criando um todo unitário que permite a autonomia das partes.

Na Casa das Histórias Souto de Moura utiliza formas recorrentes da história da arquitectura, recupera, por exemplo, o volume torcido do vocabulário de Siza e as pirâmides das antigas chaminés de Sintra. De facto, tal como Rossi, reconhece que a função não é determinante para a forma e, por isso, certas estruturas formais que perduram no tempo (as chaminés ou as pirâmides) são úteis como instrumento de projecto.

*“Assim é o conceito de sacralidade em arquitectura: uma torre não é só um símbolo religioso ou de poder. Penso no farol ou nas grandes construções cónicas do palácio de Sintra, em Portugal, nos silos e nas chaminés. Estas últimas constituem as mais belas arquitecturas do nosso tempo, ainda que, repitam modelos antigos: não reconhecê-lo é outro dos absurdos da crítica moderna ou modernista.”*⁹²

Seguindo a mesma linha de pensamento de Rossi, na Casa das Histórias as pirâmides são exemplo da condição atemporal da arquitectura permitindo recuperar formas conhecidas desligando-as das suas obrigações funcionais. “Rossi (...) concebe à forma arquitectónica valor em si mesma e que elimina qualquer relação determinista entre forma e uso.”⁹³

As pirâmides da Casa das Histórias podem ser uma recuperação das coberturas das torres da casa dos Penedos de Raul Lino (fig.170), das chaminés cónicas do Paço de

89 Aldo Rossi, in Helmut Geisert, *Aldo Rossi: architect*. London: Academy, 1994. p.98.

90 Modelo apresentado numa exposição de 1977, ao qual se refere na Introdução à edição portuguesa de *A Architectura da Cidade*.

91 Aldo Rossi, *A Architectura da Cidade*, Lisboa: Edições Cosmos, 2001. p.20.

92 Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography*. Cambridge: The MIT Press, 1992. p.75.

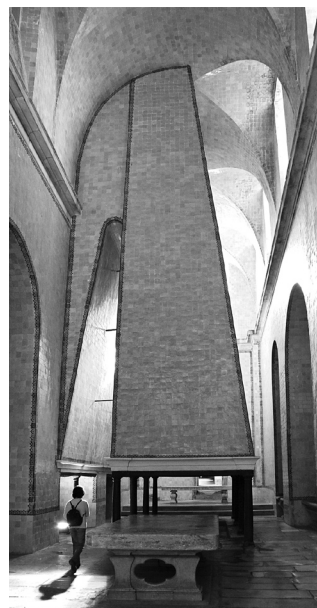
93 Rafael Moneo, *Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual*, op. cit., p.104.



[169] Chaminés do Paço de Sintra, séc.XVI.



[170] Raul Lino, Casa dos Penedos, 1922.



[171] Chaminé Mosteiro Alcobaça, séc.XVII.



[172, 173] Aldo Rossi, Teatro do Mundo, 1980.

Sintra (fig.169), da Chaminé do Mosteiro de Alcobaça (fig.171) ou das pirâmides de Ledoux e Boullée (fig.178, 181). Estas referências podem ser vistas como figuras análogas uma vez que representam formas permanentes e intemporais que estão presentes na memória colectiva das pessoas. No mesmo sentido, Rossi reconhece que o Teatro del Mondo assume outros significados, evocando tudo aquilo que Veneza lhe sugere: *“A torre do meu teatro Veneziano pode ser um farol ou um relógio; o campanário pode ser um minarete ou uma das torres do Kremlin: as analogias são ilimitadas, vistas como são, contra o fundo desta eminentemente cidade análoga.”*⁹⁴ (fig.172,173)

Para Rossi a cidade é, à semelhança de um projecto de arquitectura, um conjunto de elementos que se compatibilizam entre si por processos de adição, fragmentação ou repetição. Como é visível pelos seus desenhos e colagens, a unidade do conjunto resulta do recurso a formas geométricas simples, cilindros, prismas, pirâmides e esferas. Segundo Rafael Moneo, os seus primeiros projectos *“mostram uma obsessão pelo objectivo e pela análise, que se traduz no emprego de formas primárias, simples e elementares”*⁹⁵. Em analogia aos desenhos/projectos de Rossi, também na Casa das Histórias a conjugação de formas reconhecíveis define a sua composição geral. Além disso, a localização das pirâmides sobre primas que partilham a mesma base é um exemplo de combinação de sólidos geométricos que Rossi concretiza tanto em esquemas como em projectos. Rossi e Souto de Moura partilham a preferência por um vocabulário formal reconhecido e, por isso, espontâneo e acessível.

Na Casa das Histórias a repetição dos volumes compõe uma identidade criada pela escala e proporção dos vários elementos que, tal como nos edifícios de Rossi, contribui para a individualização de cada solução formal aplicada a um determinado lugar. Nesse sentido, Souto de Moura reconhece que *“Ser Rossiano significa (...) compreender a cultura, compreender a história da própria cidade, dos seus próprios sítios, da sua própria memória e entrelaçá-los, seguindo uma lógica pessoal e emocional.”*⁹⁶

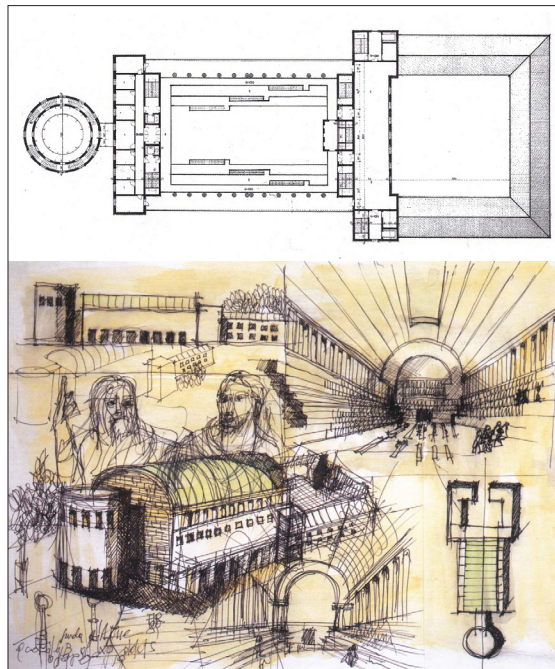
3.4. A ARQUITECTURA DO ILUMINISMO (BOULLÉE E LEDOUX)

Anteriormente, a propósito da composição formal da Casa das Histórias, recorremos à arquitectura do Iluminismo, como forma de justificar um sistema de composição onde se privilegia, segundo Kaufmann, a individualização das várias partes. Neste momento, propomos

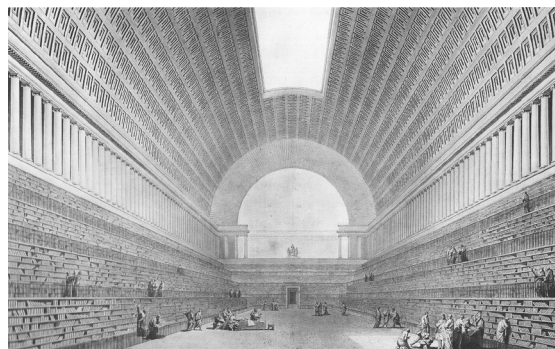
94 Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography*. op. cit., p.67.

95 Rafael Moneo, *Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual*, op. cit., p.106.

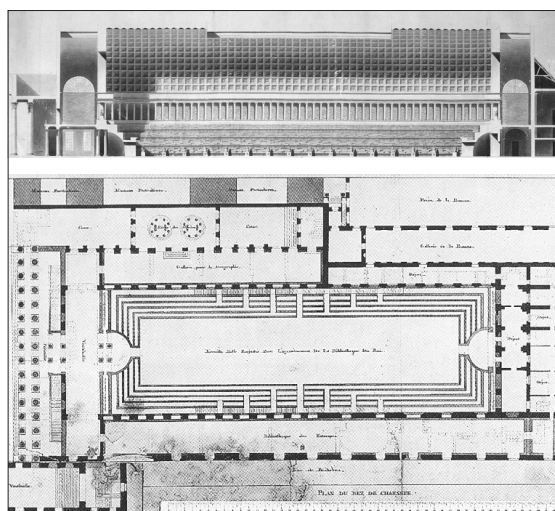
96 Eduardo Souto de Moura, *“Dopo Aldo Rossi”*, op. cit., p.189



[174, 175] Aldo Rossi, planta e esquisso para uma Biblioteca em Seregno, 1990.



[176] Boullée, Biblioteca Pública, séc. XVIII.



[177] Boullée, Biblioteca Pública, corte e planta, séc. XVIII.

recuar ao século XVIII e aos arquitectos franceses Ledoux e Boullée que, entre outros, se manifestaram contra o ideal Barroco da hierarquização das formas, propondo esquemas modernos de geometria elementar e assumindo a livre coexistência das partes.

Rossi interessou-se pela obra destes arquitectos, especialmente pelos projectos e pelos escritos de Boullée.⁹⁷ Na verdade, foi em Boullée que Rossi encontrou incentivo para a sua convicção de que a forma precede a função e que persiste mesmo que a função se altere. Em 1990 Rossi desenvolveu um projecto para uma biblioteca em Seregno que repetia analogamente o modelo de Boullée para uma biblioteca pública (fig.174-177). Esta era pensada como um grande pátio coberto por uma abóbada de canhão na qual se abre um enorme lanternim. O interior seria dividido em três partes, a abóbada pousava numa zona intermédia composta por colunas e as estantes dos livros, divididas em três níveis, reproduziam o semicírculo da cobertura. Segundo Rossi *“o anfiteatro de livros é uma solução tipológica, (...) mas Boullée não se limita a oferecer este esquema de basílica-biblioteca; como sempre, oferece-nos um projecto acabado, no qual para a decoração, se tem também o mesmo tema: o livro.”*⁹⁸

*“Kaufmann interpreta toda a exacerbada geometria que encontramos nos arquitectos de finais do século XVIII como expressão da vontade de ruptura, do desejo de converter a arquitectura em ciência precisa, contudo, é difícil não ver a carga simbólica contida nas figuras geométricas elementares, nos volumes primários de que se valem os arquitectos revolucionários.”*⁹⁹

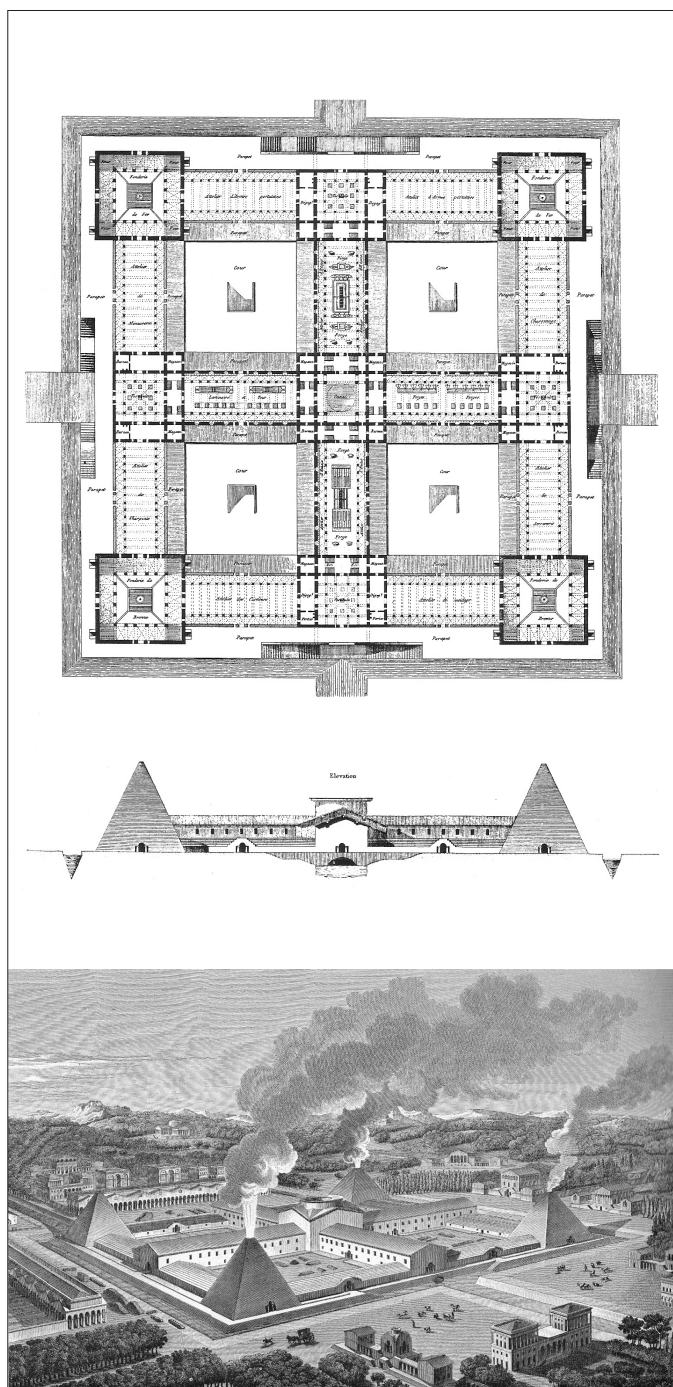
Étienne-Louis Boullée (1728-1799) e Claude Nicolas Ledoux (1736-1806) são efectivamente as duas figuras centrais da arquitectura revolucionária francesa. Apesar de terem tido o mesmo professor¹⁰⁰ e de partilharem a convicção por uma arquitectura renovada, as suas inúmeras experiências justificam uma breve análise das proximidades e das diferenças que encontramos nas suas obras. Em primeiro lugar, há uma diferença de escala de intervenção. Enquanto Boullée projectou grandes equipamentos urbanos, algo que vai de encontro à ideia de grandiosidade das massas e das dimensões colossais dos seus edifícios, Ledoux desenvolveu projectos de escala mais doméstica, como por exemplo

97 Aldo Rossi escreveu a *“Introdução a Boullée”* e traduziu o seu livro, *“L’architecture”*.

98 Aldo Rossi, *“Introducción a Boullée”* in Aldo Rossi. *Para una arquitectura de tendencia - escritos: 1956-1972*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977. p. 221.

99 Rafael Moneo, Prólogo da edição espanhola de Emil Kaufmann. *La arquitectura de la ilustración: barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*. op.cit., p.XXIII.

100 Jacques-François Blondel, 1705-1774.



[178] Ledoux, Fundição de canhões, planta, corte e gravura, séc. XVIII.

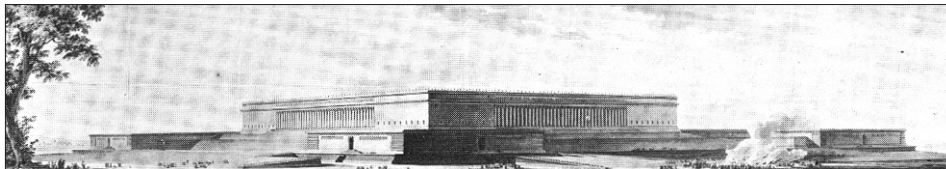
pequenas casas personalizadas de acordo com a actividade do proprietário. Boullée trabalhou essencialmente com formas geométricas elementares, explorando as potencialidades dos sólidos de proporções exageradas e assumindo fortes contrastes na justaposição de formas. Além disso, *“os meios que Boullée considera especialmente apropriados são a distribuição das massas, a iluminação, as dimensões monumentais e o ênfase no carácter do edifício.”*¹⁰¹ (Nesse sentido, manifesta um gosto especial pela esfera - forma de “beleza magnífica” - que lhe permite ensaiar gradações de luz ou, como no cenotáfio de Newton, reproduzir as constelações de estrelas.) Para Ledoux, as formas elementares são um ponto de partida mas as suas composições são formalmente mais complexas seguindo esquemas de compensação e compenetração.

Segundo Francesco Dal Co uma das analogias sugeridas pela Casa das Histórias encontra-se na gravura de uma fundição de canhões da autoria de Ledoux, publicada em 1847 em Paris (fig.178). O projecto para as instalações industriais assume uma estrutura quadrangular rigorosamente simétrica com quatro grandes chaminés de forma piramidal localizadas nos cantos. Ao nível da intervenção urbana, a Casa das Histórias aproxima-se da fundição de canhões de Ledoux. Implantada num contexto de cidade (ao contrário de uma grande parte de projectos inseridos isoladamente na floresta), estabelece relações com as construções da envolvente, onde as pirâmides têm o papel de evidenciar o edifício. *“As formas sinteticamente expressivas que fazem a arquitectura de Ledoux para Chaux capaz de “falar” paradoxalmente aparecem no trabalho que estamos a examinar no meio de um parque, (...) em Cascais, frente ao Atlântico.”*¹⁰² A analogia com as pirâmides da Casa das Histórias existe essencialmente na inversão da sua função. Enquanto no projecto de Ledoux expeliam fumo para o céu, no Museu, Souto de Moura tirou proveito da abertura superior para introduzir luz nos espaços interiores que, neste caso, correspondem ao bar e à livraria. (Dal Co ainda destaca a aproximação da textura da cofragem da Casa das Histórias com a das chaminés de Ledoux assim como a implantação das pirâmides lado a lado sobre a cota do piso da entrada.)

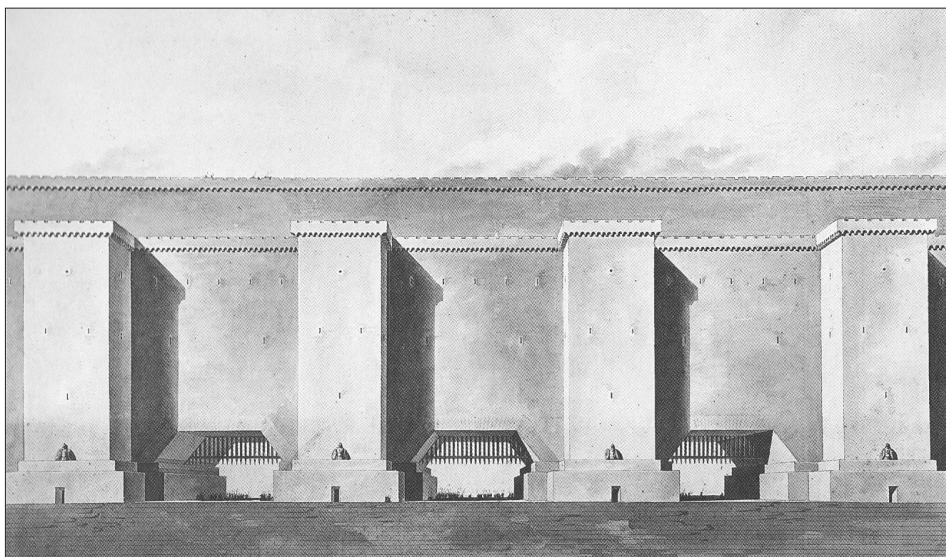
A opinião de Dal Co levanta, no nosso entender, várias questões. Em primeiro lugar, a aproximação formal entre as pirâmides de Ledoux e as da Casa das Histórias parece evidente mas, relativamente à inversão da sua função pensamos que a atitude de Souto de Moura pode

101 Emil Kaufmann, *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequen*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 113.

102 Francesco Dal Co, *“...light descends, smoke rises...”* in Casabella (783), Dir.: Francesco Dal Co, Milano: Mondadori Editore, Novembro 2009, p.10.



[179] Boullée, projecto para Palácio da Justiça, séc. XVIII.



[180] Boullée, projecto para porta da cidade, alçado, séc. XVIII.

assumir outras interpretações. Na verdade, não recorre à forma piramidal para expressar a estrita função destes elementos, a de introduzir luz natural no interior, mas para realçar o edifício entre as árvores, transmitindo a força e a notoriedade de um novo equipamento da cidade.

Quando Dal Co se refere à capacidade do edifício “falar” através das formas omite a origem do termo associado à arquitectura do Iluminismo. Uma vez que a época em questão ficou marcada por uma pluralidade de arquitectos e arquitecturas que antecederem a revolução francesa, propomos de seguida clarificar esse momento da história que segundo Kaufmann pode ser dividido em quatro caminhos/orientações:

*“Ao descrever a evolução da arquitectura entre 1750 e 1800 poderia agrupar os arquitectos em função das suas inclinações particulares e distinguir entre ecléticos, ou revivalistas, que se inspiram no Egipto, na Antiguidade clássica e na Idade Média; românticos, que desejam criar uma “atmosfera” permitindo dimensões exageradas e audazes efeitos de iluminação; racionalistas, que procuram as regras básicas, aspiram à sensatez e à coerência, propagando as formas elementares e respeitando a natureza e os materiais; e reformistas que anseiam estabelecer uma nova ordem das partes integrantes.”*¹⁰³

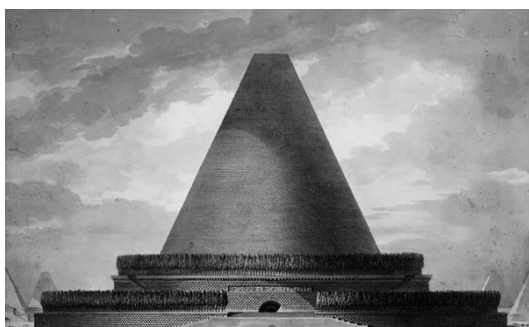
Embora com atitudes diferentes, Boullée e Ledoux são ambos arquitectos românticos e racionalistas (sendo Ledoux o mais completo porque *“fala todas as linguagens revolucionárias”*¹⁰⁴). O romantismo de Boullée é mais visível nos seus escritos enquanto que *“nos seus desenhos tem a preocupação de manter as formas limpas de sentimentalismos supérfluos.”*¹⁰⁵ A Porta da cidade com quatro torres (fig.180) e o Palácio da Justiça (fig.179) são exemplos onde a eleição de formas simples justapostas geram um conjunto de fortes antíteses, algo que é mais importante que o significado da forma em si. Na Porta da cidade *“os elementos são independentes e sem nenhuma parte dominante... O tema da repetição, expresso tão vigorosamente nas verticais, reaparece suavemente nas horizontais da dupla linha do telhado e das grades da base.”*¹⁰⁶ O Palácio da Justiça era basicamente um grande sólido quadrangular pousado sobre um pódio com grandes escadarias. Boullée imaginava que multidões acederiam ao palácio subindo a imensa escada num acto honroso e respeitador perante a lei. Para alcançar as salas do tribunal, as pessoas teriam de ascender sobre os primeiros pisos que correspondiam às instalações prisionais, algo que tornava notória

¹⁰³ Emil Kaufmann. *La arquitectura de la ilustración : barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*, op. cit. p.175.

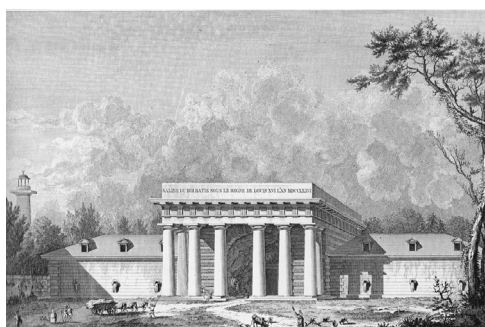
¹⁰⁴ idem, ibidem.

¹⁰⁵ Emil Kaufmann, *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeu*. op.cit., p. 110.

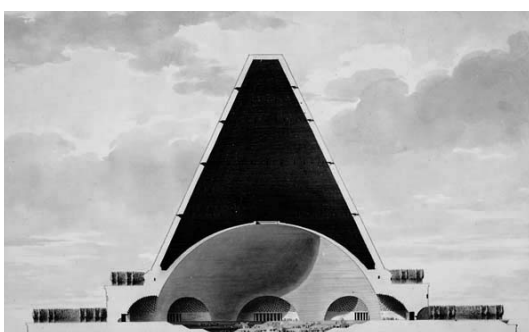
¹⁰⁶ idem, p.105 e 106.



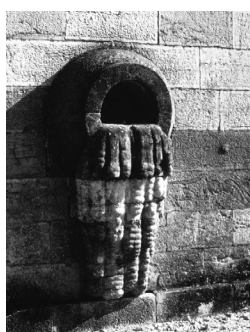
[181] Boullée, Cenotáfio cónico, alçado, 1784 .



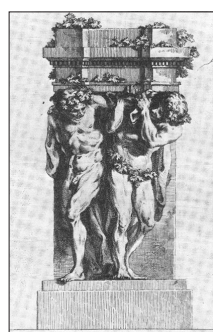
[184] Ledoux, Pórtico das Salinas, Chaux, gravura.



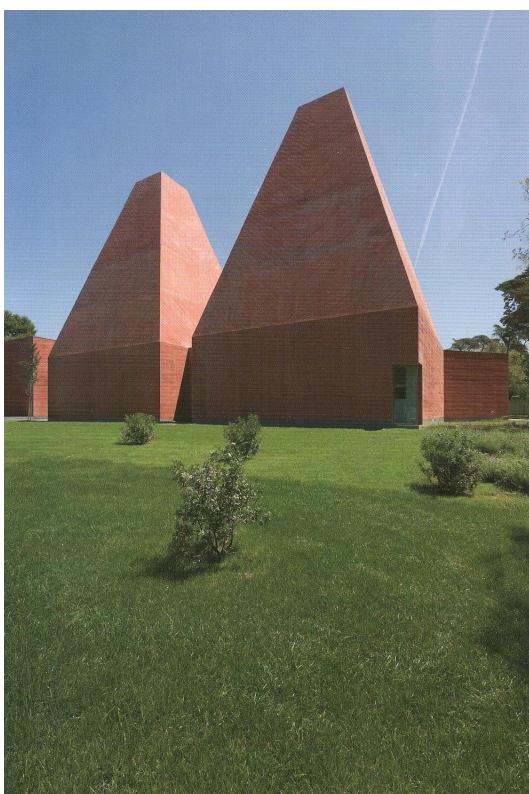
[182] Boullée, Cenotáfio cónico, corte, 1784 .



[185] Ledoux, pormenor da fachada, Pórtico das Salinas.



[186] Blondel, suportes do Entablamento.



[183] Casa das Histórias, volumes piramidais.



[187] Ledoux, Interior do Pórtico das Salinas, Chaux.

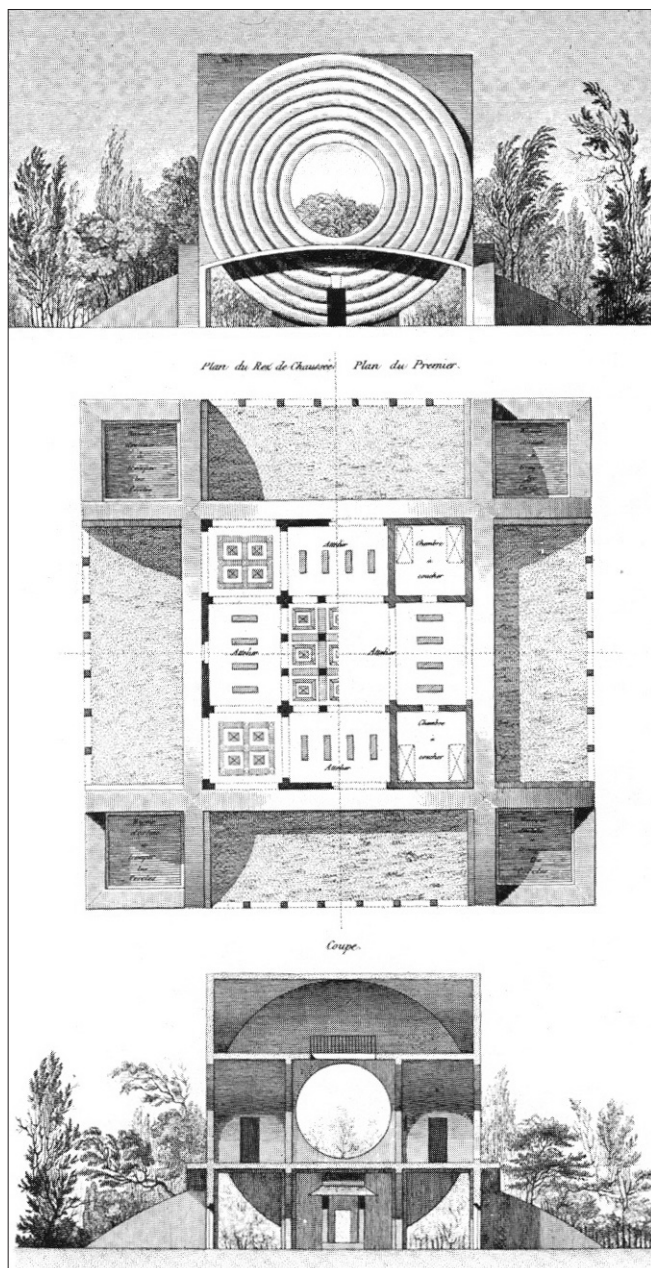
a sobreposição da justiça ao crime. De facto, o objectivo da arquitectura de Boullée nem sempre era o evocar emoções mas também o de promover valores, neste caso, o edifício teria um carácter vigilante e dissuasor do crime. (No mesmo sentido, o museu que projectou devia promover o valor moral da arte e um coliseu/estádio estimular o patriotismo.)

As experiências de Boullée para uma arquitectura capaz de provocar sensações inclui projectos para grandes monumentos fúnebres. Sendo a sua arquitectura essencialmente caracterizada por associar a monumentalidade e a simplicidade das formas geométricas, em 1784 apresentou um dos mais impressionantes projectos, o cenotáfio de Newton que consiste numa esfera que se eleva sobre uma estrutura circular. Assim como no cenotáfio em forma de cone truncado (fig. 181, 182), os edifícios são circundados por diversos níveis de filas de árvores que provavelmente serviriam para aliviar a severidade do conjunto. Tanto no cenotáfio cónico como no esférico, o espaço interior é um grande vazio pontuado por pequenas aberturas que, no conjunto, assinalam as mais importantes temáticas de Boullée: a tensão espacial resultante de fortes contrastes de escala, entre a entrada e a nave interior, reforçada pelo efeito lumínico da luz zenital (no cenotáfio de Newton essas aberturas reproduziam o céu).

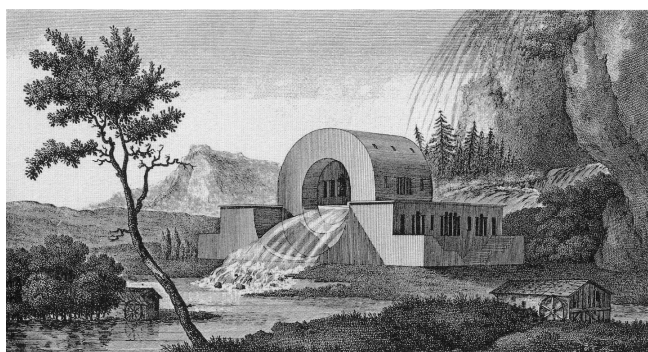
Se para Boullée a forma arquitectónica pretende evocar estados de alma, elegendo a escala monumental, a iluminação e a tensão espacial como elementos catalisadores de uma determinada atmosfera (ambiente ou sensação), para Ledoux as formas falam por si, expressando objectivamente o seu propósito (função). Em oposição ao Barroco, onde a escultura estava fundida com a arquitectura (fig. 186), Ledoux rejeita o uso da figura humana como meio de comunicação, tirando proveito da forma como expressão literal da actividade do edifício. No entanto, Ledoux acabou por recorrer a símbolos extra-arquitectónicos, algo que encontramos por exemplo, nas fachadas dos edifícios da Salina Real de Arc-et-Senans¹⁰⁷ (fig. 184, 185) e na simulação de uma gruta no pórtico de entrada do mesmo complexo, transmitindo a sensação de que se está a entrar numa mina de sal (fig. 187).

Na maioria dos seus projectos Ledoux procurou romper com a tradição (Barroca) para encontrar novas soluções formais, a fábrica de barris e a casa dos guardas do rio são dois desses exemplos. A fábrica de barris (fig. 188) é formalmente composta por dois cilindros intersectados *“indo mais além do simbolismo literário do signo, transformando o edifício*

¹⁰⁷ Construída entre 1774 e 1779, a Salina Real é composta por dez edifícios dispostos ao longo de um semicírculo e do seu diâmetro, evocando o círculo como figura perfeita da Cidade Ideal para a qual Ledoux projectou vários edifícios: casas de comércio, mercado, igreja, banhos públicos, entre outros.



[188] Ledoux, Fábrica de barris, Chaux,



[189] Ledoux, Casa dos guardas do rio, Chaux,

*inteiro num fantástico modelo representativo do seu propósito*¹⁰⁸. A casa dos guardas do rio insere-se na mesma ideologia em que a forma “fala” da função do edifício, ou seja, estando a função do edifício directamente dependente da natureza, a casa é atravessada pelo rio (fig.189). Sendo composta por uma base prismática onde pousa um cilindro oco deitado, o resultado é cheio de contrastes quer ao nível das aberturas ou das massas rígidas sujeitas à movimentação da força da água. Segundo Kaufmann, *“a composição pode, supostamente, ser interpretada como arquitectura falante, como símbolo da autoridade do homem sobre a natureza.”*¹⁰⁹ Assim, ambos os projectos dão conta de um extremo formalismo geométrico que pode ser interpretado como uma arquitectura narrativa, a partir da qual surge a expressão da “arquitectura falante”, então mais ligada à obra de Ledoux.

Segundo Giorgio Grassi: *“A diferença entre Boullée e Ledoux está no facto de que ambos imaginam um mundo radicalmente renovado, a implementação de uma utopia; mas, se para um deles, a referência às ideias gerais é feita através do uso de símbolos elementares, os mais claros e imediatos, mesmo que extra-arquitectónicos porque necessariamente explícitos (Ledoux, tal como as vanguardas), para o outro, é feita exclusivamente através da arquitectura, através da sua experiência e da sua força evocativa, a autoridade e a persuasão das formas imortais da arquitectura (segundo Boullée).”*¹¹⁰

Embora Souto de Moura aponte como influência para a pirâmide do café a chaminé da cozinha de Alcobaça, *“uma forma ligada à gastronomia”*¹¹¹, uma vez que utiliza a mesma forma na livraria, a sua justificação deixa de ser válida. Ao utilizar a forma independentemente da função, Souto de Moura afasta-se da arquitectura falante de Ledoux, onde as formas expressavam literalmente a actividade a que o edifício se destinava. A aproximação a Boullée torna-se mais evidente uma vez que este propunha provocar sensações através da grandiosidade das formas geométricas elementares combinadas de maneira a criar efeitos de luz-sombra sentidos na experimentação da arquitectura. Neste sentido, as pirâmides da Casa das Histórias não são uma referência directa à função dos seus espaços mas, uma maneira de evidenciar o edifício na cidade, recorrendo a formas simples com uma identidade enraizada numa cultura arquitectónica sem tempo.

108 Emil Kaufmann, *Tres arquitectos revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequeren*. op.cit., p. 201.

109 idem, p.234.

110 Giorgio Grassi, *Scritti Scelti 1965-1999*, Milano: Franco Angeli, 2000, p. 51.

111 Eduardo Souto Moura, *“O projecto”*, in *CA:05 Casa das Histórias Paula Rego*. op. cit., p.11.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Terminamos esta dissertação com a convicção que a complexa realidade da Casa das Histórias só pode ser entendida através da memória, de um conjunto de pressupostos que têm origem no sítio, nas experiências anteriores do arquitecto e nas suas referências arquitectónicas. Além disso, entendemos que este edifício marca um momento de charneira na obra de Eduardo Souto de Moura associada a uma mudança de linguagem arquitectónica. *“Não se trata apenas de uma questão de ter rejeitado algo num momento e de o querer experimentar agora; acontece que já não acredito em soluções estereotipadas.”*¹¹²

Tendo em conta que uma mutação nunca acontece instantaneamente, implicando um processo moroso, assumimos como ponto de partida a análise de algumas das primeiras obras do autor onde a *“forma”* ainda não se tinha transformado em *“fórmula”*. Em 2005 Souto de Moura explica algumas das razões que justificam essa mudança: *“primeiro, o perigo de atingir um certo academismo de mim mesmo - por exemplo, a união do muro de pedra com o vidro, sendo repetido como uma anedota, e o construir esse tipo de casa muito facilmente, algo que já não me interessa; e segundo, o facto de ter havido num determinado momento uma mudança da escala das encomendas.”*¹¹³

Ao longo desta dissertação optamos por uma abordagem à Casa das Histórias que pensamos ser aquela que melhor define os eixos de pesquisa actuais de Souto de Moura. Assim, distinguimos duas linhas de reflexão que, no nosso entender, determinam este e o projecto que há-de vir. Por um lado, uma visão autobiográfica definida pela recuperação de experiências passadas, onde se definem como ‘obras-chave’ as casas da Quinta do Lago, de Tavira e da Arrábida; e por outro, o recurso àqueles que são os seus arquitectos de referência. Sendo difícil eleger os mais determinantes, parece-nos que Álvaro Siza, Aldo Rossi e Mies van der Rohe são os mais influentes.

A propósito do primeiro ponto, destacamos na Casa da Quinta do Lago um sistema compositivo onde as partes constituintes são volumes puros que se afirmam como elementos responsáveis pela tensão espacial do interior. Como herança das Casas de Tavira e da Serra da Arrábida, a Casa das Histórias vive do equilíbrio entre o artefacto e a natureza, através da afirmação das duas realidades que, no conjunto, criam um todo indissociável. O estudo destas casas permitiu-nos identificar alguns indícios da evolução da obra de Souto de

¹¹² Eduardo Souto de Moura. Entrevistado por Nuno Grande, in *EL CROQUIS* (146), op. cit., p.12.

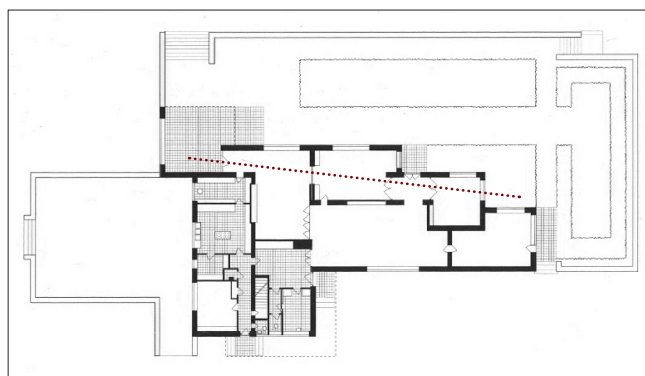
¹¹³ Eduardo Souto de Moura. Entrevistado por Luis Rojo de Castro, in *EL CROQUIS* (124), op. cit., p.7.



[190] Mies van der Rohe, casa Esters, vista exterior.



[191] Mies van der Rohe, casa Esters, vista da entrada.



[192] Mies van der Rohe, casa Esters, planta do rés-do-chão.



[193] Casa das Histórias, vista interior do átrio.

Moura. Por exemplo, relativamente à relação entre interior e exterior, a sua atitude passa a ser menos egocêntrica e intimista, assumindo uma evolução do pátio completamente encerrado para o pátio aberto para a paisagem. Também a janela deixa de ser indiferente em relação à envolvente (janela como plano de vidro), adquirindo uma intencionalidade mais concreta, focando e orientando o olhar. Estes elementos acompanham uma tomada de consciência do valor da sombra e da gradual transição de luminosidade como forma de valorizar o interior.

“Sabendo que não é fácil comparar tudo com tudo; é até sempre de grande efeito a criação de um panorama histórico em que os autores aparecem como se tivessem passado a vida a ler-se uns aos outros, com a preocupação de desenvolver e aprofundar a expressão que os antepassados lhes legaram.”¹¹⁴

Esporadicamente Souto de Moura cita outros autores, sempre objecto de reinterpretação e reinvenção. Para além da “citação”, as suas próprias referências são submetidas a um processo de filtragem de conhecimentos e de experiências memorizadas, operando em função dos problemas projectuais a dar resposta.

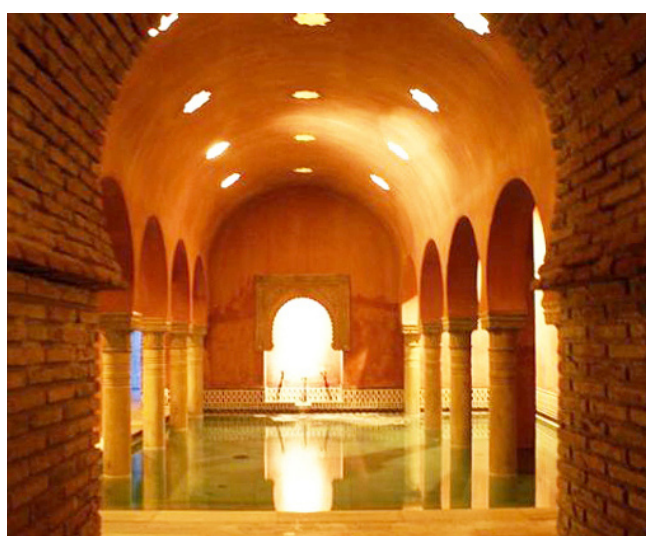
Enquanto a influência de Siza e de Rossi parece estar interiorizada na sua mecânica criativa, a presença de Raul Lino na Casa das Histórias pode ser vista como uma influência do contexto cultural e arquitectónico do sítio. A referência a Raul Lino é essencialmente visível na recuperação da cor e da textura de algumas casas apalaçadas mas também, numa atitude, que podemos considerar Rossiana, uma vez que Souto de Moura recorre às formas de Lino como “objectos análogos”, adaptados a outra escala e a outro programa.

Apesar de não termos abordado antes a influência de Mies, este é geralmente associado à fase mais neoplástica de Souto Moura. Na Casa das Histórias a sua presença é visível no contraste entre o espaço avant-garde, pleno de dinamismo interior proporcionado pelas vistas diagonais e o “envelope” uniforme que reveste completamente o edifício. Exemplo disso são as casas Lange e Esters, construídas entre 1927 e 1930 (fig.190). Uma vez que a tensão espacial está presente essencialmente na relação entre o espaço exterior e o interior, esta é mais evidente no piso do rés-do-chão do que no primeiro piso (fig.191,192). Analogamente, na Casa das Histórias o percurso diagonal sugerido nas salas do museu contrasta com a organização do núcleo administrativo. Além disso, Mies reforça a tensão espacial exterior pela localização das escadas do jardim que facultam um enquadramento diagonal das casas. A aproximação de Souto de Moura ao espaço exterior desenhado por

¹¹⁴ Jorge de Sena, *Inglaterra revisitada*, Lisboa: Edições 70, 1986, citado por Alexandre Alves Costa, “Reconhecer e Dizer” 1990, in *Textos Dados*, op. cit., p.93



[194] Mies van der Rohe, edifício IBM, Chicago, 1966-1969.



[195] Banhos Árabes Hammam de Al Andalus, Granada.



[196] Souto de Moura, 3D da piscina do projecto para Abu Dhabi, 2009-.

Mies manifesta-se na definição de diferentes espaços em torno do edifício. Tanto na Casa das Histórias como nas casas Lange e Esters a fachada principal onde se situa a entrada é aquela com menos movimento e diversidade enquanto que as outras são mais recortadas potenciando a relação com o espaço exterior. Nestas casas, Mies desenvolve o tema da progressiva desmaterialização da fachada do jardim em sucessivos patamares no sentido de fornecer o máximo de exposição da casa ao sol e à paisagem. Na Casa das Histórias a diversidade das quatro fachadas ajuda a caracterizar quatro zonas distintas do jardim: zona de entrada, de esplanada, de serviço e de fronteira com o museu do Mar.

Enquanto que as primeiras casas de Mies correspondem a um período marcado pela influência das casas de campo de Schinkel, as casas Lange e Esters assinalam um momento de transição entre o classicismo e o neoplasticismo dos projectos posteriores. Sendo que o percurso do arquitecto evoluiu num processo tumultuoso, por vezes contraditório, estas casas marcam um momento de mudança na obra de Mies. Além disso, ao longo da sua carreira atravessou outros momentos de inquietude. Tal como Souto Moura referiu na conferência Concreta 2006, o edifício IBM (1966-1969), em Chicago, é demonstrativo desse desassossego, uma vez que Mies desenha uma torre de fachada cortina mas no acesso ao vestibulo insere uma porta de proporções clássicas a eixo do volume opaco (fig.194).

Assumindo que Souto de Moura está interessado nos momentos de mudança ou de ruptura que identifica noutros arquitectos, servindo-se destes como instrumentos de trabalho para a sua própria mutação, podemos considerar que sendo a arquitectura do Iluminismo um desses momentos, a influência de Boullée e de Ledoux interessa-lhe pela novidade que introduziram nos sistemas compositivos e na produção de uma arquitectura narrativa.

Neste sentido, Souto de Moura incorpora os percursos dos outros arquitectos num incessante reactivar de memórias que lhe permite uma multiplicidade de possibilidades arquitectónicas e influencia a sua capacidade inventiva. Além disso, encontra no sítio e nos mais variados contextos temas que lhe permitem trabalhar o projecto, como podemos deduzir do recente projecto para Abu Dhabi (fig.196), interpretando a cultura árabe e recorrendo a formas intemporais (fig.195). Segundo Alves Costa, apropria modelos, formas locais e ancestrais de cultura, evoluindo como *“resultado de uma profunda reflexão que, procurando alargar a inteligibilidade do real e o entendimento da temporalidade em que decorre a sua acção de arquitecto, busca o procedimento mais eficaz, num processo de consciente enraizamento.”*¹¹⁵

115 Alexandre Alves Costa, *“Reconhecer e Dizer”*, 1990, in *Textos Datados*, op. cit., p.90.

O projecto para a Casa das Histórias surpreende pela novidade gramatical e pela escolha de uma linguagem que recupera modelos antigos. De um modo geral, Souto de Moura sugere um discurso de continuidade com o passado: *“Acho que vai haver um regresso a formas estáveis. Eu próprio gostava de fazer uma casa com telhado, janelas e portas, coisa que nunca fiz. Não sei se consigo. Isto é como fazer uma maratona! E hoje sinto que ainda estou no princípio de quarenta quilómetros...”*¹¹⁶

A sua obra é lição de que a arquitectura se constrói de uma multiplicidade de factores que podem formar o projecto num acto de contínua aprendizagem. Esta dissertação teve como ambição mostrar que a arquitectura não se produz a partir de uma influência mas que o processo de projecto é algo complexo que vai assumindo várias referências e diversas contribuições. O arquitecto deve ser capaz de se mover entre diferentes épocas históricas, procurando também no passado a resposta para os problemas de hoje.

Por fim, não posso deixar de referir a importância que teve a descoberta dos livros de Emil Kaufmann, não só como apoio teórico para esta narrativa, mas também pelo interesse que a sua leitura suscitou. Sendo uma obra que fala essencialmente da composição arquitectónica, acredito que os temas abordados se mantêm válidos no contexto da arquitectura contemporânea.

¹¹⁶ Eduardo Souto de Moura, Entrevistado por João Fonseca, in *archi News* (16), Lisboa: Insidecity, 2010 p.39.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Pedro Vieira de. *Raul Lino: exposição retrospectiva da sua obra*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
- ANDRADE, Ferreira de. *Cascais – vila da corte: oito séculos de história*. Cascais: Camara Municipal de Cascais, 1964.
- BERGDOLL, Barry; RILEY, Terrence. *Mies in Berlin*. New York: The Museum of Modern Art, 2002.
- BERGDOLL, Barry. *European Architecture 1750-1890*. Oxford: Oxford University Press, 2000.
- CAPUCHO, Diogo. *CA:05 Casa das Histórias Paula Rego*. Cascais: Mr Artes Gráficas, 2009.
- COSTA, Alexandre Alves. *Alexandre Alves Costa – Textos Dados*. Coimbra: Editorial darq, 2007.
- CORBUSIER, Le. *Por uma Arquitectura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.
- ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni. *Eduardo Souto de Moura*. Milano: Electa, 2003.
- FORTY, Adrian. *Words and Buildings - A Vocabulary of Modern Architecture*. United Kingdom: Thames & Hudson, 2004.
- FRAMPTON, Kenneth. *Studies in Tectonic Culture - The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architects*. Cambridge: MIT Press, 1995.
- GEISERT, Helmut. *Aldo Rossi: architect*. London: Academy, 1994.
- GRASSI, Giorgio. *Scritti Scelti, 1965-1999*. Milano: Franco Angeli, 2000.
- KAUFMANN, Emil. *La arquitectura de la ilustración : barroco y posbarroco en Inglaterra, Italia y Francia*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974.
- KAUFMANN, Emil. *Tres arquitectos revolucionarios : Boullée, Ledoux y Lequeu*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.
- LINO, Raul. *Casas Portuguesas*. Lisboa: Edições Cotovia, 1992.
- LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- MACHABERT, Dominique; BEAUDOUIN, Laurent. *Álvaro Siza – Uma questão de medida*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2008.
- MÉZIÈRES, Nicolas Le Camus de. *The genius of architecture: or, the analogy of that art with our sensations*. Santa Mónica: The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1992.
- MONEO, Rafael. *Inquietud teórica e Estratégia projectual*. Barcelona: Actar, 2004.
- MONESTIROLI, António. *La arquitectura de la realidad*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993.
- MOURA, Eduardo Souto de. *Vinte e duas casas*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006.
- MOLA, Francesc Zamora (ed.). *Eduardo Souto de Moura: architect*. Barcelona: Loft, 2009.
- NEVES, José Manuel (ed.). *Eduardo Souto de Moura 2008*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2008.
- NUFRIO, Anna (ed.). *Eduardo Souto de Moura : conversas com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- RIBEIRO, Irene. *Raul Lino, Pensador Nacionalista da Arquitectura*. Porto: Faup publicações, 1994.
- RODRIGUES, Dalila (ed.). *Casa das Histórias Paula Rego*. Cascais: Câmara Municipal Cascais, 2009.
- ROSSI, Aldo. *Arquitectura da cidade*. Lisboa: Edições Cosmos, 2001.

ROSSI, Aldo. *A Scientific Autobiography*. Cambridge: The MIT Press, 1992.

SIZA, Álvaro. *Imaginar a Evidência*. Lisboa: Edições 70, 2009.

SIZA, Álvaro. *01 Textos*. Porto: Civilização Editora, 2009.

SOUSA, Maria José. *Cascais 1900*. Cascais: Quetzal Editores, 2003.

TRIGUEIROS, Luiz (ed.). *Álvaro Siza*. Lisboa: Blau, 1995.

TRIGUEIROS, Luiz (ed.). *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa: Blau, 1994.

TRIGUEIROS, Luiz (ed.). *Fernando Távora*. Lisboa: Blau, 1993.

TRIGUEIROS, Luiz (ed.). *Raul Lino 1879-1974*. Lisboa: Blau, 2003.

Periódicos:

2G (5), Eduardo Souto de Moura - Obra recente, Dir.: Mónica Gili, Barcelona: Gustavo Gili, 1998.

2G (48, 49), Mies van der Rohe – Casas, Dir.: Mónica Gili, Barcelona: Gustavo Gili, 2009.

ARCHINEWS (16), Eduardo Souto de Moura, Dir.: Carlos Alho, Lisboa: Insidecity, 2010.

ARQUITECTURA E VIDA (19), Dir.: Rui Barreiro Duarte, Lisboa, Setembro 2001.

CASABELLA (781), Dir.: Francesco Dal Co, Milano: Mondadori Editore, Setembro 2009.

CASABELLA (783), Dir.: Francesco Dal Co, Milano: Mondadori Editore, Novembro 2009.

EL CROQUIS (68/69+95), Álvaro Siza 1958-2000, Dir.: Fernando Cecília, Madrid: El croquis editorial, 2000.

EL CROQUIS (124), Eduardo Souto de Moura 1995-2005, Dir.: Fernando Cecília, Madrid: El croquis editorial, 2005.

EL CROQUIS (140), Álvaro Siza 2001-2008, Dir.: Fernando Cecília, Madrid: El croquis editorial, 2008.

EL CROQUIS (146), Eduardo Souto de Moura 2005-2009, Dir.: Fernando Cecília, Madrid: El croquis editorial, 2009.

MAIS ARQUITECTURA (19), Dir.: Sílvia Vieira, Lisboa: Editora Arcatura, Dezembro 2007.

TC CUADERNOS (64), Eduardo Souto de Moura obra recente, Dir.: Fernando Aranda Navarro, Valência: Generales de la Construcción, 2004.

PROTOTIPO: 009, Dialekto, Dir.: Diogo Lopes, Lisboa: Cromotipo, 2004.

Artigos:

TAVORA, Fernando, *"Arquitectura ou chuva"* in Revista Unidade (3), Junho de 1992 AEFAUP, Entrevista por Jorge Figueira *"Coisa Mental"*, Dir.: Jorge Figueira, Porto, p. 100–106.

MOURA, Eduardo Souto de, *"não há duas sem três"* in Jornal dos Arquitectos (217), Dir.: Manuel Graça Dias, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2004. p. 27-32.

MOURA, Eduardo Souto de, in Jornal dos Arquitectos (225), Entrevista por José Adrião e Ricardo Carvalho, Dir.: Ricardo Carvalho, Lisboa: Ordem dos Arquitectos. 2006. p. 54-65.

MOURA, Eduardo Souto de, *"Dopo Aldo Rossi"* in d'Architettura (23), rivista italiana d'architettura, Abril de 2004.

ROSSI, Aldo, *"Arquitectura para Museus"* e *"Introdução a Boullée"* in Aldo Rossi. *Para una arquitectura de tendencia - escritos: 1956-1972*. Barcelona: Gustavo Gili, 1977.

CRÉDITOS DE IMAGEM

Imagem da capa. CAPUCHO, Diogo. CA:05 Casa das Histórias Paula Rego. Cascais: Mr Artes Gráficas, 2009. p.66.

1. ANDRADE, Ferreira de. Cascais – vila da corte: oito séculos de história. Cascais: Câmara Municipal de Cascais, 1964.

2. SOUSA, Maria José. Cascais 1900. Cascais: Quetzal Editores, 2003. p.153.

3. e 4. <http://www.flickr.com/>

5. <http://www.bing.com/maps/>

6. RODRIGUES, Dalila. Casa das Histórias Paula Rego. Cascais: Câmara Municipal Cascais, 2009. p.74.

7. Arquivo Pessoal.

8. <http://sig.cm-cascais.pt/sig/html/index1280.asp>.

9. Arquivo Pessoal.

10. RODRIGUES, Dalila. Casa das Histórias Paula Rego. Cascais: Câmara Municipal Cascais, 2009. p.145.

11. CAPUCHO, Diogo. CA:05 Casa das Histórias Paula Rego. Cascais: Mr Artes Gráficas, 2009. p.16.

12. RODRIGUES, Dalila. Casa das Histórias Paula Rego. Cascais: Câmara Municipal Cascais, 2009. p.38.

13. <http://www.ultimasreportagens.com/>

14. RODRIGUES, Dalila. Casa das Histórias Paula Rego. Cascais: Câmara Municipal Cascais, 2009. p.56.

15. EL CROQUIS (68/69+95), Álvaro Siza 1958-2000, Dir.: Fernando Cecília, Madrid: El croquis editorial, 2000. p.417.

16. <http://www.flickr.com/>

17. CAPUCHO, Diogo. CA:05 Casa das Histórias Paula Rego. Cascais: Mr Artes Gráficas, 2009. p.17.

18. CAPUCHO, Diogo. CA:05 Casa das Histórias Paula Rego. Cascais: Mr Artes Gráficas, 2009. p.21.

19. CAPUCHO, Diogo. CA:05 Casa das Histórias Paula Rego. Cascais: Mr Artes Gráficas, 2009. p.36.

20. RODRIGUES, Dalila. Casa das Histórias Paula Rego. Cascais: Câmara Municipal Cascais, 2009. p.84.

21. RODRIGUES, Dalila. Casa das Histórias Paula Rego. Cascais: Câmara Municipal Cascais, 2009. p.82.

22. 23. CAPUCHO, Diogo. CA:05 Casa das Histórias Paula Rego. Cascais: Mr Artes Gráficas, 2009. p.20 e 19.

24. EL CROQUIS (146), Eduardo Souto de Moura 2005-2009, Dir.: Fernando Cecília, Madrid: El croquis editorial, 2009. p.142.

25. EL CROQUIS (146), Eduardo Souto de Moura 2005-2009, Dir.: Fernando Cecilia, Madrid: El croquis editorial, 2009. p.145.
26. EL CROQUIS (146), Eduardo Souto de Moura 2005-2009, Dir.: Fernando Cecilia, Madrid: El croquis editorial, 2009. p.138.
27. EL CROQUIS (146), Eduardo Souto de Moura 2005-2009, Dir.: Fernando Cecilia, Madrid: El croquis editorial, 2009. p.141.
28. <http://www.ultimasreportagens.com/>
29. EL CROQUIS (146), Eduardo Souto de Moura 2005-2009, Dir.: Fernando Cecilia, Madrid: El croquis editorial, 2009. p.141.
30. CAPUCHO, Diogo. CA:05 Casa das Histórias Paula Rego. Cascais: Mr Artes Gráficas, 2009. p.19.
31. 32. <http://www.ultimasreportagens.com/>
33. 34. Arquivo Pessoal.
35. EL CROQUIS (146), Eduardo Souto de Moura 2005-2009, Dir.: Fernando Cecilia, Madrid: El croquis editorial, 2009. p.139.
36. CAPUCHO, Diogo. CA:05 Casa das Histórias Paula Rego. Cascais: Mr Artes Gráficas, 2009. p.19.
37. CAPUCHO, Diogo. CA:05 Casa das Histórias Paula Rego. Cascais: Mr Artes Gráficas, 2009. p.25.
38. RODRIGUES, Dalila. Casa das Histórias Paula Rego. Cascais: Câmara Municipal Cascais, 2009. p.85.
39. 40. Arquivo de Diana Vieira da Silva.
41. CASABELLA (783), Dir.: Francesco Dal Co, Milano: Mondadori Editore, Novembro 2009. p.16.
42. Arquivo Pessoal.
43. 44. <http://www.ultimasreportagens.com/>
45. 46. RODRIGUES, Dalila. Casa das Histórias Paula Rego. Cascais: Câmara Municipal Cascais, 2009. p.101, 90.
47. <http://www.ultimasreportagens.com/>
48. Arquivo Pessoal.
49. 50. RODRIGUES, Dalila. Casa das Histórias Paula Rego. Cascais: Câmara Municipal Cascais, 2009. p.76, 65.
51. 52. <http://www.flickr.com/>
53. 54. EL CROQUIS (146), Eduardo Souto de Moura 2005-2009, Dir.: Fernando Cecilia, Madrid: El croquis editorial, 2009. p.135.
55. Arquivo Pessoal.
56. 57. MOLA, Francesc Zamora (ed.), Eduardo Souto de Moura: architect. Barcelona: Loft, 2009. p.170, 174.
58. ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovani. Eduardo Souto de Moura, Milano: Electa, 2003. p.81.
59. 60. MOLA, Francesc Zamora (ed.), Eduardo Souto de Moura: architect. Barcelona: Loft, 2009. p.139, 153.

61. 62. 2G (5), Eduardo Souto de Moura - Obra reciente, Dir.: Mónica Gili, Barcelona: Gustavo Gili, 1998. p.109, 111.
63. 64. 65. EL CROQUIS (146), Eduardo Souto de Moura 2005-2009, Dir.: Fernando Cecília, Madrid: El croquis editorial, 2009. p.112, 111 e 121.
66. 67. <http://www.lt-studios.com/2/46/Polo-Serralves-II>
68. TRIGUEIROS, Luiz (ed.). Fernando Távora, Lisboa: Blau, 1993. p.70.
69. RODRIGUES, Dalila. Casa das Histórias Paula Rego. Cascais: Câmara Municipal Cascais, 2009. p.74.
70. 71. TRIGUEIROS, Luiz (ed.). Eduardo Souto de Moura, Lisboa: Blau, 1994. p.40, 78.
72. 73. MOURA, Eduardo Souto de. Vinte e duas casas, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006. p.66.
74. 75. 2G (5), Eduardo Souto de Moura - Obra reciente, Dir.: Mónica Gili, Barcelona: Gustavo Gili, 1998. p.22, 23.
76. MOURA, Eduardo Souto de. Vinte e duas casas, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006. p.84.
77. EL CROQUIS (124), Eduardo Souto de Moura 1995-2005, Dir.: Fernando Cecília, Madrid: El croquis editorial, 2005. p.121.
78. Arquivo Pessoal.
79. EL CROQUIS (124), Eduardo Souto de Moura 1995-2005, Dir.: Fernando Cecília, Madrid: El croquis editorial, 2005. p.118.
80. TRIGUEIROS, Luiz (ed.). Eduardo Souto de Moura, Lisboa: Blau, 1994. p.105.
81. EL CROQUIS (124), Eduardo Souto de Moura 1995-2005, Dir.: Fernando Cecília, Madrid: El croquis editorial, 2005. p.123.
82. MOURA, Eduardo Souto de. Vinte e duas casas, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006. p.36.
83. CAPUCHO, Diogo. CA:05 Casa das Histórias Paula Rego. Cascais: Mr Artes Gráficas, 2009. p.16.
84. RODRIGUES, Dalila. Casa das Histórias Paula Rego. Cascais: Câmara Municipal Cascais, 2009. p.56.
85. 2G (5), Eduardo Souto de Moura - Obra reciente, Dir.: Mónica Gili, Barcelona: Gustavo Gili, 1998. p.26.
86. ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni. Eduardo Souto de Moura, Milano: Electa, 2003. p.161.
87. TRIGUEIROS, Luiz (ed.). Eduardo Souto de Moura, Lisboa: Blau, 1994. p.84.
88. MOLA, Francesc Zamora (ed.), Eduardo Souto de Moura: architect. Barcelona: Loft, 2009. p.41.
89. ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni. Eduardo Souto de Moura, Milano: Electa, 2003. p.104.
90. NEVES, José Manuel (ed.). Eduardo Souto de Moura 2008. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2008. p.107.
91. EL CROQUIS (146), Eduardo Souto de Moura 2005-2009, Dir.: Fernando Cecília, Madrid: El croquis editorial, 2009. p.102.
92. MOURA, Eduardo Souto de. Vinte e duas casas, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006. p.34.
93. MOLA, Francesc Zamora (ed.), Eduardo Souto de Moura: architect. Barcelona: Loft, 2009.

- p.21.
94. <http://www.flickr.com/>
95. SIZA, Álvaro. Imaginar a Evidência. Lisboa: Edições 70, 2009. p.93.
96. MOLA, Francesc Zamora (ed.), Eduardo Souto de Moura: architect. Barcelona: Loft, 2009. p.16.
97. e 98. MOURA, Eduardo Souto de. Vinte e duas casas, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006. p.33, 35.
99. CIRLOT, Juan-Eduardo. Le Corbusier. Barcelona: Gustavo Gili, 1971. p.218.
100. <http://www.flickr.com/>
101. RODRIGUES, Dalila. Casa das Histórias Paula Rego. Cascais: Câmara Municipal Cascais, 2009. p.145.
102. MOLA, Francesc Zamora (ed.), Eduardo Souto de Moura: architect. Barcelona: Loft, 2009. p.18.
103. ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovani. Eduardo Souto de Moura, Milano: Electa, 2003. p.102.
104. <http://www.ultimasreportagens.com/>
105. ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovani. Eduardo Souto de Moura, Milano: Electa, 2003. p.103.
106. Arquivo Pessoal.
107. NEVES, José Manuel (ed.). Eduardo Souto de Moura 2008. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2008. p.134.
108. MOURA, Eduardo Souto de. Vinte e duas casas, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006. p.24.
109. ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovani. Eduardo Souto de Moura, Milano: Electa, 2003. p.95.
110. e 111. EL CROQUIS (124), Eduardo Souto de Moura 1995-2005, Dir.: Fernando Cecília, Madrid: El croquis editorial, 2005. p.112, 109.
112. 113. ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovani. Eduardo Souto de Moura, Milano: Electa, 2003. p.112, 110.
114. MOURA, Eduardo Souto de. Vinte e duas casas, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006. p.66.
115. 2G (5), Eduardo Souto de Moura - Obra reciente, Dir.: Mónica Gili, Barcelona: Gustavo Gili, 1998. p.26.
116. MOURA, Eduardo Souto de. Vinte e duas casas, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006. p.84.
117. ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovani. Eduardo Souto de Moura, Milano: Electa, 2003. p.161.
118. 119. NEVES, José Manuel (ed.). Eduardo Souto de Moura 2008. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2008. p.48, 52.
120. 121. e 122. EL CROQUIS (124), Eduardo Souto de Moura 1995-2005, Dir.: Fernando Cecília, Madrid: El croquis editorial, 2005. p.135, 132.
123. 124. e 125. EL CROQUIS (146), Eduardo Souto de Moura 2005-2009, Dir.: Fernando Cecília, Madrid: El croquis editorial, 2009. p.112, 118.
126. 127. EL CROQUIS (146), Eduardo Souto de Moura 2005-2009, Dir.: Fernando Cecília, Madrid: El croquis editorial, 2009. p.148, 153.
128. ARCHINEWS (16), Eduardo Souto de Moura, Dir.: Carlos Alho, Lisboa: Insidecity, 2010. p.102.
129. <http://www.ultimasreportagens.com/>

130. 131. EL CROQUIS (146), Eduardo Souto de Moura 2005-2009, Dir.: Fernando Cecília, Madrid: El croquis editorial, 2009. p.174, 175.
132. MOURA, Eduardo Souto de. Vinte e duas casas, Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006. p.33.
133. ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovani. Eduardo Souto de Moura, Milano: Electa, 2003. p.103.
134. 135. EL CROQUIS (124), Eduardo Souto de Moura 1995-2005, Dir.: Fernando Cecília, Madrid: El croquis editorial, 2005. p.122, 125.
136. 137. EL CROQUIS (124), Eduardo Souto de Moura 1995-2005, Dir.: Fernando Cecília, Madrid: El croquis editorial, 2005. p.62, 72.
138. <http://www.bing.com/maps/>
139. 2G (48, 49), Mies van der Rohe – Casas, Dir.: Mónica Gili, Barcelona: Gustavo Gili. 2009. p.229.
140. CAPUCHO, Diogo. CA:05 Casa das Histórias Paula Rego. Cascais: Mr Artes Gráficas, 2009. p.23.
141. RODRIGUES, Dalila. Casa das Histórias Paula Rego. Cascais: Câmara Municipal Cascais, 2009. p.61.
142. CAPUCHO, Diogo. CA:05 Casa das Histórias Paula Rego. Cascais: Mr Artes Gráficas, 2009. p.19.
143. <http://www.ultimasreportagens.com/>
144. CASABELLA (763), Dir.: Francesco Dal Co, Milano: Mondadori Editore, Fevereiro 2008. p.5.
145. ALMEIDA, Pedro Vieira de. Raul Lino: exposição retrospectiva da sua obra. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1970.
146. CAPUCHO, Diogo. CA:05 Casa das Histórias Paula Rego. Cascais: Mr Artes Gráficas, 2009. p.16.
147. TRIGUEIROS, Luiz (ed.). Raul Lino 1879-1974, Lisboa: Blau, 2003. p.87.
148. <http://www.flickr.com/>
149. 150. TRIGUEIROS, Luiz (ed.). Raul Lino 1879-1974, Lisboa: Blau, 2003. p.79, 72.
151. 152. EL CROQUIS (146), Eduardo Souto de Moura 2005-2009, Dir.: Fernando Cecília, Madrid: El croquis editorial, 2009. p.185, 187.
153. <http://www.flickr.com/>
154. SIZA, Álvaro. Imaginar a Evidência. Lisboa: Edições 70, 2009. p.84.
155. à 160. PROTOTIPO: 009, Dialekto, Dir.: Diogo Lopes, Lisboa: Cromotipo, 2004. p.
161. 162. 163. EL CROQUIS (68/69+95), Álvaro Siza 1958-2000, Dir.: Fernando Cecília, Madrid: El croquis editorial, 2000. p.385, 408, 105.
164. Arquivo Pessoal.
165. 166. ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovani. Eduardo Souto de Moura, Milano: Electa, 2003. p.217.
167. 168. FERLENGA, Alberto. Aldo Rossi. Milan: Electa, 1999. p.51, 119.
169. <http://www.flickr.com/>
170. TRIGUEIROS, Luiz (ed.). Raul Lino 1879-1974, Lisboa: Blau, 2003. p.81.
171. <http://www.flickr.com/>

172. 173. PETER, Arnell. Aldo Rossi, Obras e Proyectos. Barcelona: Gustavo Gili, 1986. p.229.
174. 175. FERLENGA, Alberto. Aldo Rossi. Milan: Electa, 1999. p.228, 227.
176. 177. PÉROUSE de Montclos, Jean-Marie. Etienne-Louis Boullée. Paris: Flammarion, 1994. p.90, 91.
178. VIDLER, Anthony. Ledoux. Paris: Fernand Hazan, 1992. p.287.
179. 180. KAUFMANN, Emil. Tres arquitectos revolucionarios : Boullée, Ledoux y Lequen. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. p.104.
181. 182. KAUFMANN, Emil. Tres arquitectos revolucionarios : Boullée, Ledoux y Lequen. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. p.94.
183. RODRIGUES, Dalila. Casa das Histórias Paula Rego. Cascais: Câmara Municipal Cascais, 2009. p.70.
184. 185. VIDLER, Anthony. Ledoux. Paris: Fernand Hazan, 1992. p.101, 125.
186. KAUFMANN, Emil. Tres arquitectos revolucionarios : Boullée, Ledoux y Lequen. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. p.66.
187. VIDLER, Anthony. Ledoux. Paris: Fernand Hazan, 1992. p.115.
188. 189. VIDLER, Anthony. Ledoux. Paris: Fernand Hazan, 1992. p.313, 320.
190. 191. 2G (48, 49), Mies van der Rohe – Casas, Dir.: Mónica Gili, Barcelona: Gustavo Gili. 2009. p.111, 115.
192. BERGDOLL, Barry; RILEY, Terrence. Mies in Berlin, New York: The Museum of Modern Art, 2002. p.220.
193. EL CROQUIS (146), Eduardo Souto de Moura 2005-2009, Dir.: Fernando Cecília, Madrid: El croquis editorial, 2009. p.138.
194. 195. <http://www.flickr.com/>
196. <http://www.lt-studios.com/2/46/Polo-Serralves-II>

