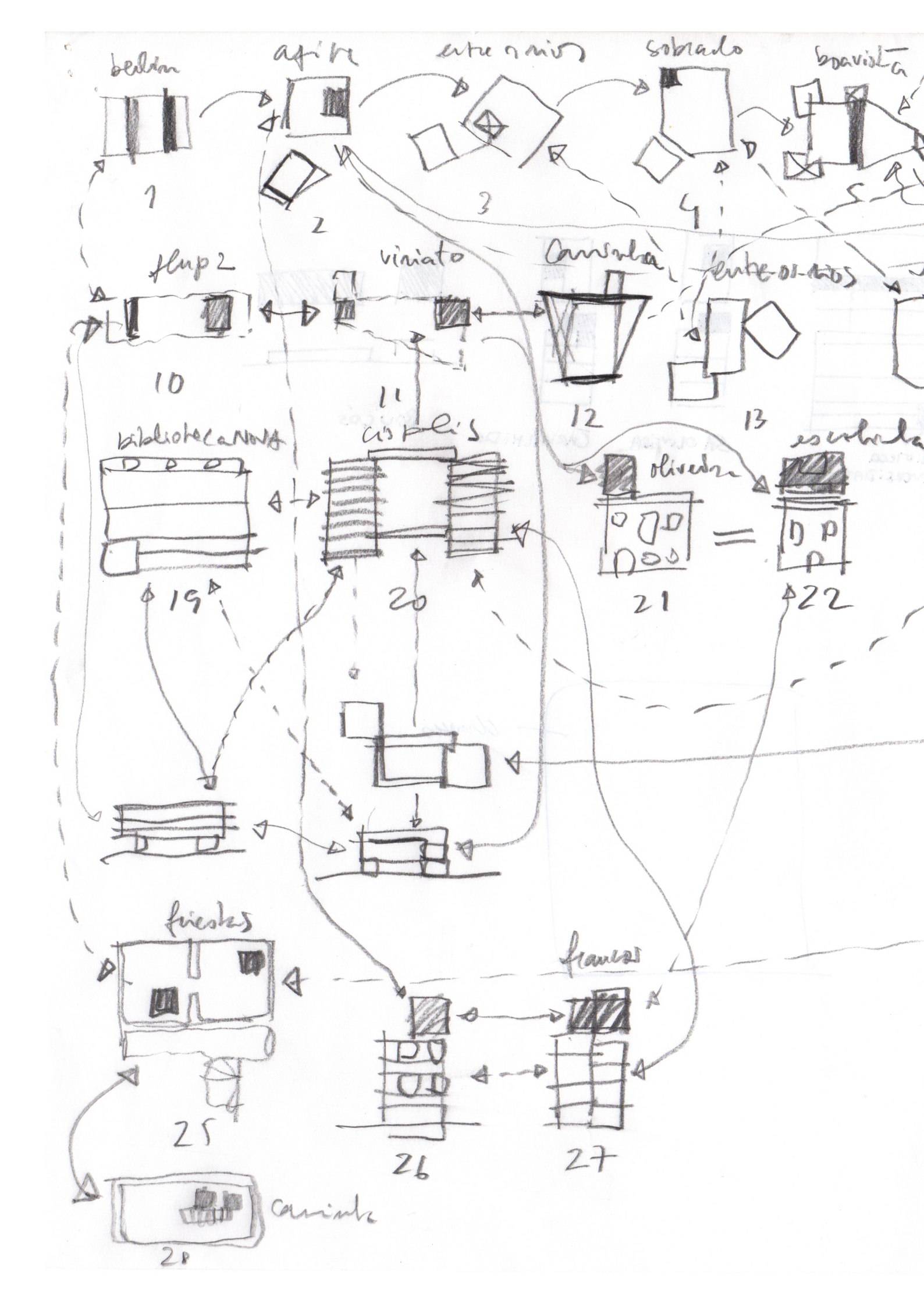
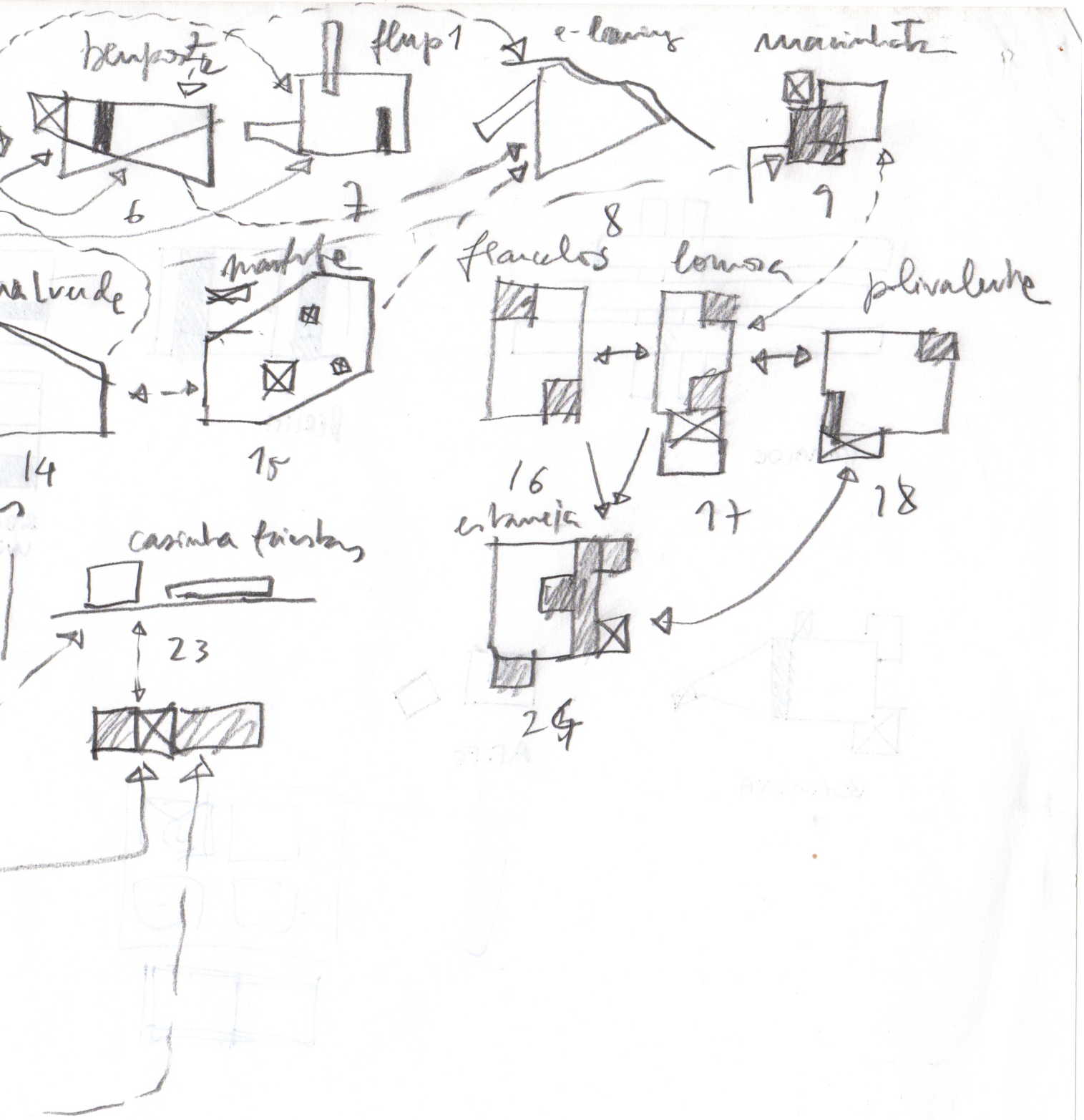
Fragmentos de uma Forma Contínua

nuno brandão costa

Conjunto de trabalhos de investigação na área do projeto de arquitetura e da realização de obras, elaborado com vista à obtenção do grau de Doutor em Arquitetura, apresentado à Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, ao abrigo do Decreto-Lei n.º 130/2009, de 14 de setembro.

porto, julho 2013


1
2
3
4
5
10
11
12
13
19
20
21
22
25
26
27
28
viriato
oliveira
fachadas
frames
caminha


flap 1
e-learning
6
7
8
9
14
15
16
17
18
23
24

Fragmentos de uma Forma Contínua

nuno brandão costa

Resumo

Retrospetiva reflexiva sobre um conjunto compilado de trabalhos de projeto e obras, cronologicamente sequenciados, enquadrados discursivamente nos temas principais da disciplina.

O primeiro volume deste documento constitui um texto contínuo, constituído de vários pequenos textos.

A sua sequência constitui um todo uno (forma contínua), mas a leitura de cada um pode ser autónoma e única, sem prejuízo do entendimento de qualquer outro (fragmentos).

(Pode-se abrir arbitrariamente qualquer página, ler o que está escrito sobre um determinado tema, sem que se tenha que ler o tema anterior ou o seguinte para compreender o que se leu).

O segundo volume constitui a apresentação sequenciada cronologicamente dos projetos e obras, seguindo a mesma lógica. O estudo de cada projeto constitui uma unidade independente e, assim, inteligível (croquis, plantas, cortes, alçados, maquetes, fotografias de obra), no entanto, a sua análise cronológica e sequenciada permite o estabelecimento de relações e continuidades (lastro) que atam cada projeto ao outro (fragmentos de uma forma contínua).

Os textos apresentados refletem sobre temáticas e detalhes da generalidade disciplinar e da sua própria natureza, vertidos em demonstrações e descrições dos projetos apresentados como exemplos e explicações práticas do que se analisa e especula.

O corpo de texto é uma narração cujo conteúdo é articulado incluindo citações enquadradas e justificativas, e remontando na orgânica temporal do trabalho revisitado, e na lógica da sua temática e/ou cronologia, textos relevantes do autor e sobre a obra do autor.

Constitui um estudo-reflexo sobre a arquitetura, temática central e única do documento. As várias considerações que se fazem nos textos, são todas consequência das experiências sensitivas e mentais que a intensidade da elaboração dos projetos e a experiência física das obras compiladas proporcionaram. Desse modo, não fará sentido a sua separação dado que a reflexão escrita é o resultado em síntese ortográfica daquilo que se intuiu e racionalizou em cada momento de cada projeto, de cada obra. É pois um corpo único, que é o corpo do autor. É a sua forma-fragmento-unidade. Não pretende esclarecer, antes colocar em vista um corpo de trabalho que tem uma (des)ordem, uma lógica de inquietação (não obrigatoriamente uma criação), a procura de uma poética, do interesse pela beleza. Embora de finalidade académica este documento, ou conjunto de documentos escritos e desenhados, não tem essa pretensão, pois não será a sua vocação natural. Essa é, antes, a de dar forma a uma vontade de estar e ser arquitetura. E de a conhecer, nas suas circunstâncias várias. Os projetos e mais as obras apelam a essa utopia, à *qualidade da construção do mundo*, de poder acrescentar mais à vida das pessoas. “ser arquiteto: primeiro de mim; depois, dos outros.”[1]

1 TÁVORA; Fernando, Texto diarístico em agenda n.º 3, A adenda à *Agenda Instituto Pasteur de Lisboa n. 3,* começada em 24 de Dezembro de 1944 e terminada em 23 de Janeiro de 1945, manuscrito tinta, Fernando Távora “*Minha Casa*”, Prólogo _ Minha casa _ Palavra, p. (C3) 19.

Abstract

Reflective retrospective about a compiled cluster of projects and works, chronologically sequenced and discursively framed throughout the subject's main themes.

The document's first volume corresponds to a small text assemblage, grouped as a continuous wording.

It's sequence builds a single element (continuous form), but each reading may be isolated and autonomous, without prejudice of breaking further understandings (fragments).

(One can randomly read the text on a specific theme without having to read what is before or after to fully understand its content.)

The second volume presents a chronological sequel of project and works. Each project becomes an intelligible and independent unit (sketches, plans, sections, facades, models, construction photographs), even though its chronologically arranged analysis enables the comprehension of interrelations and connections (remains) that link the projects to one another (fragments of a continuous form).

The presented script surrounds the subject themes and details, as well as the subject nature itself, poured into demonstrations and project descriptions as examples and pratic explanations of what is being analised and speculated.

The text body itself is a narration which content is articulated within framed and substantive quotes and relevant text on the author's work, endured by the time organic or the project's theme and chronological moment.

It composes a reflex-study about architecture, the document's focus and central theme. The variety of considerations along the text are fed by the consequence of sensitive and intellectual experiences, occurred during the intensive elaboration of projects and the physical probation of compiled work. Thereby, the written reflection appears as an orthographical result of the rationalization in each moment of each project, each work. It is the author's body as a single body. It is his form-fragment-unit. Does not intend to elucidate, but to evoke a full work with its own dis(order), its unrested logic (not always a creation), the search for poetic, the concern for beauty.

Although the academic purpose, this document or series of written and drawn documents does not have that pretension, as it will not be its natural vocation. It is ti materialize a will of being architecture. And knowing it, in its diversity of circumstances. Projects and works appeal to that utopia, the world's quality of construction, being able to increase people's life. "Being an architect: first, of myself; after, for the others."

Résumé

Ce travail, une étude-réflexion sur l'architecture, objet central et unique du document, présente une rétrospective réflexive sur un ensemble de compilation de travaux de projet et d'oeuvres, disposés en séquence chronologique et encadrés discursivement dans les thèmes (contenus, sujets) de la discipline.

Le premier volume du présent document se présente sous la forme d'un texte continu, composé par plusieurs textes courts. Leur séquence constitue un tout unique (forme continue), mais la lecture de chacun peut se présenter comme autonome et indépendante, sans nuire à la compréhension de n'importe quel autre fragment. C'est-à-dire, on peut ouvrir arbitrairement l'ouvrage dans une page, lire ce qui y est écrit sur un certain sujet, sans que l'on soit obligé de se pencher sur le sujet antérieur ou le suivant, pour comprendre ce qu'on a lu.

Le second volume constitue la présentation en séquence chronologique des projets et des ouvrages, obéissant à une logique identique . L'étude de chaque projet donne origine à une unité indépendante et intelligible (sous la forme de croquis, plans, coupures, élévations, maquettes, photos de l'œuvre). L'analyse chronologique et séquentielle permet l'établissement de rapports et de continuités – ballast- qui relient chaque projet à un autre (fragments d'une forme continue).

Les textes présentés permettent la réflexion sur des thématiques et des détails concernant la généralité disciplinaire et leur propre nature, a travers les démonstrations et les descriptions des projets, présentés sous la forme d'exemples et d'explications pratiques de ce qu'on analyse et sur lesquelles on réfléchit.

Le corps du texte est un récit dont le contenu est articulé et inclut des citations encadrées et justificatives, remontant dans le sens de l'organique temporelle du travail revisité et de la logique de sa thématique et/ou chronologie, au moyen de textes importants de l'auteur et sur l'œuvre de ce même auteur.

Toutes les diverses considérations qui émergent des textes constituent une conséquence des expériences sensitives et mentales que l'intensité de l'élaboration des projets et l'expérience physique des œuvres compilées ont pu proportionner.

Ainsi, il n'y aura pas de raison ni de sens de créer la séparation entre les deux, car la réflexion écrite est le résultat du travail qu'on a dégagé intuitivement et intellectuellement à chaque moment de chaque projet, de chaque œuvre.

Il s'agit donc d'un corps unique, qu'est le corps de l´auteur. C'est sa forme-fragment-unité, qui ne prétend pas éclaircir, mais plutôt mettre en relief un corps de travail, possédant un (des)ordre, une logique d'inquiétude (pas forcément une création), à la recherche d'une poétique, de l'intérêt pour la beauté.

Malgré sa finalité académique, ce document ou ensemble de documents écrits et dessinés, n' a pas cette prétention, car ce ne sera pas sa vocation naturelle. Cette vocation sera plutôt celle de donner forme à une volonté d'être et de rester architecture. Et de la connaître, dans ses diverses circonstances.

Les projets et les œuvres font appel à l´utopie, à la qualité du monde, au pouvoir donner un plus à la vie des personnes. « Etre architecte, tout d'abord de moi-même ; ensuite des autres. »

Távora, Fernando …

Índice

13 Explicação do Documento
13 1. Introdução
13 2. “Do Projeto”
13 3. Episódio 1 – Tempos, Fragmentos e Projetos Seminais – Das Belas Artes a Basileia, da Faup ao Escritório
14 4. Episódio 2 – A primeira década – Densidade e Continuidade. Entre o Doméstico e o Público, entre a Intuição e a Definição
14 5. Episódio 3 – A nova década – De volta ao Fragmento, à Suíça e a descoberta de outros (novos) Mundos e Linguagens
14 6. Últimas Notas – Savoir faire, savoir être...

Volume I

17 1. Introdução
19 1.1. Motivação
20 1.2. Tema
21 1.3. Forma e Conteúdo

23 2. “Do Projeto”
25 2.1. “Do Projeto” (algumas noções para uma matéria generalista)
25 Espaço
30 Sítio
32 Contexto
34 Geografia
37 Topografia
39 Luz
42 Belo
46 História
51 Intuição
54 Desenho
57 Autobiografia
60 Conceito
62 Estratégia
64 Processo
67 Experimentação
69 Função
72 Geometria
74 Forma
77 Composição
79 Construção
81 Linguagem
83 Viagem, Cultura e Referência
86 Arte (Social)

89 Humanismo
91 Poética
93 Banalidade
97 Obra
100 2.2. Do Projeto (em forma de manifesto)
100 A Impossibilidade Científica dum Saber Intuitivo
102 O Saber do Todo
105 O Desenho, Corpo no Espaço
108 A Autoria: Procura, Continuidade e Repetição
111 A Escola e o Autor
114 Da Influência
117 A Cidade do Projeto
120 Abstração, Composição e Método
124 2.3. Aula de Projeto 4
126 Desenho do Espaço: Unidade e Fragmento
128 Imagem da Aula

139 3. Episódio 1 – Tempos, Fragmentos e Projetos Seminais – Das Belas Artes a Basileia, da FAUP ao Escritório
141 Gólgota, Afife
147 Cerca
151 Basileia
154 Ramalde
160 Berlim, Nova
164 2 Blocos, Quinta de Bouçós, Boavista

171 4. Episódio 2 – A primeira década – Densidade e Continuidade. Entre o Doméstico e o Público, entre a Intuição e a Definição
173 Padrão
179 Guerra Junqueiro
182 Francelos, Lourosa, Estarreja
187 FLUP
194 Areias de Vilar
198 Escolinhas
200 Óbidos
205 Serra d'Arga
208 Macinhata
220 Sobrado, Foz do Sousa, Entre-os-Rios
223 Crestuma
225 Objetos triangulares
227 Viriato 1, Caminha
233 Viriato II

239 5. Episódio 3 – A nova década – De volta ao Fragmento, à Suíça e a descoberta de outros (novos) Mundos e Linguagens
241 Chaves, Santo Tirso
247 Coimbra Editora, Paredes, Belgrado
250 Mental
251 Melgaço, Venade
252 Montesinho, Marechal
253 Crematório de Hörnli

257 6. Últimas notas – Savoir faire, Savoir être…

261 7. Anexos
263 7.1. Entrevistas

313 8. Bibliografia

Volume II

7 Episódio 1 – Tempos, Fragmentos e Projetos Seminais – Das Belas Artes a Basileia, da FAUP ao Escritório
9 Casa da Rua do Gólgota
13 Casa da Rua da Cerca
17 Mercado de Ramalde
24 Embaixada de Portugal em Berlim
35 Biblioteca da FCSH-UNL
51 Bloco Sá Oliveira
62 Bloco do Carvalhido
67 Quinta de Bouçós
90 Casa da Boavista
108 Exposição Paisagem em Movimento
110 Casa de Afife

125 Episódio 2 – A primeira década – Densidade e Continuidade Entre o Doméstico e o Público, entre a Intuição e a Definição
127 Instituto Politécnico de Leiria
134 Biblioteca CSUC
139 Casa de Guerra Junqueiro
145 Casa de Francelos
155 Casa de Lourosa
166 Loja Signori Colombo
168 Loja Signori Norte
170 Loja Signori Júlio Dinis
172 Novas Instalações FLUP
194 Casa de Areias de Vilar
205 Salas Polivalentes FCM-UNL
220 Casa de Tugilde

229 Casa de Estarreja
241 Biblioteca de Caminha
252 Ginásio e e-learning UP
262 Casas de Óbidos
275 Casa da Foz
281 Casa de Entre-os-Rios
288 Casa de Valverde
291 Casa da Serra d'Arga
301 Edifícios Lispolis
307 Edifício Viriato I
320 Casa de Macinhata
334 Casa da Foz do Sousa
345 Casa de Sobrado
360 Casa Museu Sidónio Pais
381 Casa de Valongo
395 Casa de Crestuma
406 Trienal de Arquitetura de Lisboa 2007
413 Edifício Viriato II
423 Exposição Testemunhos
429 Conjunto Turístico em S. Pedro de Moel
434 Mirante de Areias de Vilar
444 Hotel do Pocinho
451 Escola do Padrão

473 Episódio 3 – A nova década – De volta ao Fragmento, à Suíça e a descoberta de outros (novos) Mundos e Linguagens

475 Escola de Chaves
512 Casa de Santo Tirso
525 Casa de Campo em Montesinho
535 Coimbra Editora
543 Casa de Melgaço
553 Casa de Venade
562 Incubadora de Design de Paredes
570 Casa da Marechal
584 Casa Inteligente ISEP
598 Casa-Fábrica Mental
609 Centro de Promoção da Ciência de Belgrado
620 Edifício Get, Omega e OHM-E
629 Exposição OIV
639 Creche de Lancy
646 Crematório de Hörnli

Explicação do Documento

O presente documento corresponde à compilação de um conjunto selecionado de trabalhos de investigação na área do projeto de arquitetura e da realização de obras, elaborado com vista à obtenção do grau de Doutor em Arquitetura, apresentado à Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto ao abrigo do Decreto-Lei n.º 130/2009, de 14 de setembro.

O documento está organizado por uma sequência cronológica de projetos que constitui a sua matéria nuclear, correspondentes a 3 momentos temporais, que se intitularam de Episódios (episódio 1, 2 e 3).

Para enquadramento, melhor entendimento, e facilidade da análise dos projetos e obras que constituem cada Episódio (documentados por textos explicativos, croquis de conceção, desenhos rigorosos, fotografias de maquetes, imagens tridimensionais e fotografias das obras), o documento apresenta um preâmbulo escrito que explica, analisa e sintetiza cada projeto ou conjunto de projetos apresentados. Este texto, enquadrando os projetos em diversas temáticas da disciplina, é constituído numa sequência reflexiva, integrando na sua narrativa textos e reflexões já publicadas e que se consideram também de relevância para o entendimento do percurso de investigação aqui apresentado.

O documento é constituído por 2 volumes:

– O Volume I corresponde ao texto de reflexão descrito que se organiza em vários capítulos;

– O Volume II corresponde à compilação seletiva de obras e projetos, cronologicamente organizados.

Para o entendimento global e lógico deste trabalho, que se estende por mais de 15 anos, é necessário um profundo estudo dos projetos, através da análise detalhada dos seus desenhos e imagens (idealmente acompanhado pela visita às obras), acompanhado da leitura das reflexões que lhes são consequentes, que deve ser feita em simultâneo com a consulta dos projetos que estão a ser considerados nos textos.

1. Introdução

2. “Do Projeto”

Neste capítulo faz-se um ensaio teórico, ou a demonstração de uma “inquietude teórica e estratégia projetual”[1] do tema proposto no âmbito exclusivo do projeto, recompilando e regressando à investigação em tempos iniciada sobre a generalidade da Arquitetura como processo criativo e as suas várias componentes processuais. Uma biografia genérica de arquitetura.

3. Episódio 1 – Tempos, Fragmentos e Projetos Seminais – Das Belas Artes a Basileia, da Faup ao Escritório

Este capítulo inicia a narrativa do processo, enquadrando um tempo curto e fragmentado, cheio de hiatos e recomeços, entre o início do curso (1988), a experiência conceptual

1 MONEO, Rafael; *Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual*, 2004.

Helvética (1992, 1993), os primeiros projetos (1991, 1994, 1997, 1998) e a iniciação profissional como autor, assim como académica (2000). Retrata um tempo muito apoiado em influências diretas da Escola (Távora, Siza e Souto Moura) e nas primeiras experiências profissionais (Herzog & de Meuron e José Fernando Gonçalves), mas determinante e seminal em todo o percurso subsequente.

É também um tempo de "fin de siècle", por isso um tempo de vigor e risco, e sobretudo da procura de uma linguagem e poética.

4. Episódio 2 – A primeira década – Densidade e Continuidade. Entre o Doméstico e o Público, entre a Intuição e a Definição

Este capítulo constitui-se como o tempo do meio, sendo o tempo mais compacto e longo (10 anos, correspondentes à primeira década do século XXI), em que se verifica uma certa linhagem conceptual, uma grande intensidade produtiva, estabilizando padrões linguísticos e construtivos, sendo de todos os momentos o aparentemente mais cristalizado.

5. Episódio 3 – A nova década – De volta ao Fragmento, à Suíça e a descoberta de outros (novos) Mundos e Linguagens

Este capítulo volta a ser temporalmente muito curto, referindo-se praticamente aos últimos 3 anos, verificando-se um estado mais experimentalista. Retrata também algumas experiências internacionais, que remetem para uma exteriorização cultural mais diversa e a procura de outros referenciais, apresentando-se como um capítulo em aberto, em situação de progresso e evolução, por isso mais processual, criativo e conceptual.

6. Últimas Notas – Savoir faire, savoir être...

Volume I

1. Introdução

1.1. Motivação

Ao longo dos últimos 12 anos desenvolvi continuamente a atividade docente, na qualidade de assistente da cadeira de Projeto da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto (FAUP), tendo sido assistente do Professor Arquiteto Bernardo Ferrão no ano letivo de 1999/2000, do Professor Arquiteto Pedro Ramalho entre 2000 e 2007 e do Professor Doutor Carlos Guimarães, desde 2007 até à presente data.

Recentemente, também tenho sido, com regularidade, Professor Convidado no primeiro semestre do "Taller de Proyectos de 5 ano" da Escuela Técnica de Arquitectura da Universidad de Navarra, nomeadamente nos anos letivos de 2009/2010, 2010/2011 e 2012/2013.

Esta atividade docente, como professor da cadeira de Projeto, foi exercida de modo permanente, em simultâneo com a prática quotidiana e intensa de arquiteto autor.

Chegado a este momento e tempo simbólico, parece pertinente a elaboração de um documento que estabeleça uma síntese científica, sistematizando a linguagem, léxico, inquietação formal e procura conceptual que desenvolvi e construi durante esta década, em constante simultaneidade com a prática do ensino do Projeto.

"A atribuição do grau de doutor a criadores de obras e realizações resultantes da prática do projeto em formas e domínios dificilmente compagináveis com o modelo dominante da tese de doutoramento tem sido objeto de crescente reconhecimento internacional, dispondo-se hoje de um património de experiência relevante nesta matéria em várias áreas de atividade."[1]

O Projeto é a disciplina nuclear de um curso de Arquitetura, com qualidade. Aliás, as características da disciplina de Projeto constituem, em parte considerável, a própria natureza do curso.
O reconhecimento da "Escola do Porto" sempre assentou num corpo de ensino, culturalmente elevado, histórica e tecnicamente informado, exercido numa relação umbilical com a prática dos seus Professores enquanto Autores.
O atual grupo de Projeto 4 tem sido, ao longo dos últimos 10 anos, no desenvolvimento da sua atividade pedagógica, crítico atuante e atento espectador da evolução da sua própria atividade, assim como da "Escola" em geral.
Atua, cada vez mais, numa convicção consequente do balanço efetivo avaliado no retorno dos seus resultados.
Sabendo das especificidades próprias de cada ano e do corpo docente de cada ciclo, que deverá sempre manter a sua identidade, a atenção e exigência deve-se redobrar com as radicais alterações vividas nos últimos tempos, no panorama do ensino da Arquitetura.
É inegável a inquietação com a evolução das características e consequente qualidade e mérito do corpo docente ligado às cadeiras de Projeto. E, por consequência, ao tipo de pedagogia exercida no âmbito da disciplina e dos seus resultados na qualidade dos alunos.

1 Decreto-lei n.º 230/2009 de 14 de setembro, 2009.

> ***Se todo o reconhecimento desta Escola sempre assentou num corpo de ensino culturalmente elevado exercido numa relação umbilical com a prática dos seus Autores/Professores, o crescente academismo e carreirismo do corpo docente (eventualmente forçado pela lei) é, sem dúvida, um enfraquecimento da natureza que construiu a "Escola".***
> ***Existe, felizmente, um lastro, uma cultura, uma história, que retém de momento a sua fama e, por consequência, a sua eventual qualidade. Este lastro, iniciado em Carlos Ramos e Fernando Távora, não pode na nossa opinião perder-se e deve ser continuado.***
> ***O grupo de Projeto 4 pretende, assim, em permanente "crise" e sem comodismos, continuar a pensar a disciplina como o núcleo fundamental do curso, criteriosamente informado por outras áreas de saber, que compõem a arquitetura.***
> ***[Desenho, Construção e História] constitui uma maneira de pensar cujo desenvolvimento e rigor metodológico permite no futuro de cada aluno enfrentar a vida profissional ou académica, de modo consistente e elevada, independentemente da área a desenvolver.***
> ***A arquitetura é "Arte do Espaço pela Construção" e, por isso, o "Projeto não se ensina, aprende-se".***
> ***Este processo de aprendizagem parece-nos difícil sem a sua própria experiência.***[2]

O processo criativo de composição de projeto e a intensidade da sua concretização em obra, corresponde a um modo-ação que se aproxima do processo de interação que caracteriza o ensino da disciplina. As duas práticas, em sistema e processo, não diferem do "Escritório" para a sala de aula e vice-versa, pelo que a paralelização do dois momentos é, na prática, uma realidade que conceptualmente se aproxima de modo constante e se contagia naturalmente, atribuindo e qualificando o ensino da disciplina.

1.2. Tema

O título do documento, "Fragmentos de uma Forma Contínua", tem por base a convicção de que a obra de um autor é vulgarmente autobiográfica e a sua coerência regula uma tendência formal transversal à diversidade dos contextos, programas ou variedade conceptual de cada objeto.

Cada parte faz parte de um todo que se vai construindo como um acrescento à forma original encontrada. Ou, citando António Lobo Antunes, "escrevo sempre o mesmo livro"[3].

Quando em 2001, perante uma assistência expectante no auditório da Casa das Artes, no Porto, Rem Koolhaas apresentou a Casa da Música, começou por mostrar a maquete de uma casa que desenhou para um cliente na Holanda. Essa casa tinha, de modo exato, a forma da Casa da Música agora construída. "Como tornar uma casa holandesa numa sala de concertos portuguesa em menos de duas semanas. A Casa da Música começou por ser

2 COSTA, Nuno Brandão; Texto do grupo de Projecto 4 apresentado em reunião de discussão do plano de estudos, setembro 2010.
3 ANTUNES, António Lobo; COELHO, Tereza; *António Lobo Antunes – Fotobiografia*, 2004.

uma casa para um holandês. A sua 'reciclagem' é uma alegoria para a relação instável entre forma e uso, uma mistura de psicologia, investigação científica e oportunismo descarado."[4]

Este processo desassombrado da continuidade de um processo ou forma corresponde à minha leitura do processo histórico da autoria.

O tema é pois a generalidade da disciplina, as suas hipóteses em fragmento para constituir um todo uno.

O tema é também a explanação, através da amostragem sequenciada e seletiva de projetos e obras, da óbvia acumulação de matéria de investigação centrada no núcleo da disciplina da arquitetura – o Projeto, concretizada e construída em diversas escalas de intervenção, níveis programáticos, contextos e lugares, dimensões e técnicas.

A demonstração narrativa em que os projetos apresentados constituem testemunho presencial de um processo criativo complexo que oscila entre o mais subjetivo domínio artístico, a técnica exata e definida, e o seu papel social e humanista (porque na natureza de um arquiteto não existe um especialista mais sim um generalista).

"(…) o conhecimento novo produzido encontra-se parcial ou totalmente incorporado em obras e realizações. Embora o significado e o contexto desse conhecimento possa ser descrito por palavras, a sua compreensão mais profunda apenas possa ser atingida com referência a essas obras e realizações"[5]

1.3. Forma e Conteúdo

O documento proposto explanará, de modo gráfico e imagético, com complementação escrita, o tema em epígrafe, através da compilação das mais significativas obras e projetos do meu tempo profissional e académico, que são aqui seriadas de modo analítico e sintético.

O documento não pretende ser apenas compilativo mas também promover uma leitura metodológica e processual, da investigação elaborada e posta em prática durante a última década.

Pretende-se a exposição das obras de modo cronológico, sequencial e temático, analisando características compositivas, tipológicas, formais e linguísticas, assim como os procedimentos processuais da sua conceção, através da sua exposição monográfica, de esquemas de síntese e textos contextualistas de avaliação crítica.

"…obra ou conjunto de obras ou realizações de caráter inovador, acompanhada de fundamentação que explicite o processo de conceção e elaboração, a capacidade de investigação e o seu enquadramento na evolução do conhecimento no domínio em que se insere."[6]

Esta apresentação dos projetos será desenhada em vários formatos, em função da análise, e completada por um enquadramento teórico para cada caso, que pretende, para além do óbvio critério crítico, estabelecer um enquadramento objetivo na disciplina e nos seus referenciais em função de cada obra que será individualizada tematicamente.

---

4 *"How to turn a Dutch house into a Portuguese concert hall in under two weeks. Casa da Música began its life as a house for a Dutchman. Its 'recycling' is an allegory for the unstable relationship between form and use, a mixture of psychology, scientific investigation, and naked opportunism."* KOOLHAAS, Rem; *The Very Best Works at the Turn of the Century*, 2011; p. 438.

5 Decreto-lei n.º 230/2009 de 14 de setembro, 2009.

6 Decreto-lei n.º 230/2009 de 14 de setembro, 2009.

Pretende também retratar os processos mais subjetivos de criação do projeto e a sua transformação objetiva no embate com a construção. Seguindo-o como um processo também ele de aferimento conceptual embora a sua aparente rigidez e necessário rigor.

Assim, propõe-se a divisão da tese em 6 capítulos, de modo a organizar temporal e tematicamente as características generalistas do tema, sendo que nuclearmente a sua forma consiste na apresentação dos projetos e obras selecionados.

2. “Do Projeto”

2.1. "Do Projeto"
(algumas noções para uma matéria generalista)

Espaço

"A única coisa que a arquitetura pode fazer é ser arquitetura"[7]

O que é a arquitetura?

– É uma Arte. A arte do Espaço.

"O espaço, protagonista da arquitetura. Que o espaço, o vazio, seja o protagonista da arquitetura, se pensarmos bem é natural, porque a arquitetura não é apenas arte nem só imagem de vida histórica ou de vida vivida por nós e pelos outros; é também, e sobretudo, o ambiente, a cena onde decorre a nossa vida."[8]

Como é que se realiza o Espaço?

– Pela Construção. A arquitetura é a Arte do Espaço pela Construção.

É a simplicidade desta resposta que de modo obstinado e obsessivo tem conduzido o processo de projeto e consequente concretização em obra do meu trabalho. "A arte corresponde a uma necessidade primitiva consistente de exteriorizar e concretizar as representações e ideias nascidas no espírito, da mesma forma que a linguagem não é senão um meio para os homens comunicarem entre si e tornar inteligível o que pensam, imaginam e sentem."[9]

No entanto, essa simplicidade contém na sua natureza uma teia complexa e contraditória de interrogações e dimensões que compõem a própria linguagem do projeto e da disciplina.

"O que é arquitetura? A infinita repetição da pergunta." (Mies Van der Rohe chegou a contar que ao colocar essa mesma pergunta lhe responderam, que não fizesse perguntas tontas.)

Se pergunta e resposta coincidem, portanto, nesse sentido contrassenso aparente, qual será o modo de ensinar-aprender arquitetura, isso que só parece definir-se perguntando?

Evidentemente: Ensinando-se-aprendendo a fazer-se essa pergunta (M. Hernández)[10]

No presente trabalho, a arquitetura enquanto processo (sempre inacabado e fragmentado, porque é feito para continuar), corresponde ao impulso de intuir a forma (entendida não como aparato formal, mas sim como resultado inteligível de um contexto) em sintonia com um outro processo complexo de racionalização, que vai aproximando à realidade o projeto.

Neste sentido o projeto é um processo teórico (de desenho) ou um projeto é uma teoria, que se torna prático quando realizado em obra, (re)formulando a escala e a transformação do real. Esta ambivalência é a natureza cognitiva do projeto. O projeto enquanto linguagem, que regista a ideia e racionaliza a sua formalização atribuindo-lhe um dimensionamento, uma posição, um ideal (o projeto contém ideologia) concretizando o espaço, e

---

7 *"The only thing that architecture can do is be architecture"* HERZOG, Jacques; *Arquitectura: Más por Menos, Luis Fernández Galiano*, 2010; p. 29.

8 ZEVI, Bruno; *Saber Ver a Arquitectura*, 1978; p. 38.

9 *"El arte corresponde a una necesidad primitiva consistente en exteriorizar y concretar las representaciones e ideas nascidas en el espíritu, del mismo modo que el lenguaje no es sino un medio que sirve a los hombres para comunicarse unos con otros y para hacer inteligible mutuamente lo que piensan, imaginan y sienten."* HEGEL, G. W. F.; *La Arquitectura*, 1981; p. 39.

10 MENDES, Manuel Augusto Soares; *Do Esquecimento "Para Além da Arte: do Nomadismo ao Erotismo*", 2010; p. 525.

na obra construindo esse espaço em escala humana. “O produto essencial da arquitetura é o espaço. O espaço como forma, organizado e preenchido de significado, portador de símbolos e ideologia ou seja, da interpretação que os seus criadores tiveram das condições de vida.”[11]

Esta polivalência é assim generalista, porque o espaço é uma concretização humana universal, e simultaneamente unitária, e concretizada em detalhes, particularidades (estas contrárias à generalidade) que atribuem o verdadeiro caráter do espaço, obra e a sua amplitude social. “A obra arquitetónica encontra-se a meio caminho entre o genérico e o singular. A tipologia estabeleceria as regras do genérico, enquanto que a singularidade daria lugar a uma categoria como a da artisticidade, que sempre parece ter acompanhado a arquitetura. Entender e admitir a classe de objeto a que uma obra pertence parece-me algo crucial e o conceito de tipologia ajuda, na minha opinião, a resolver a ambivalência que está constantemente presente na arquitetura.”[12]

A fragmentação, típica do ato impulsivo do desenho, contagia a narrativa do processo e em rigor o seu resultado, no entanto a ideia de continuidade, que afigura também uma ideia de grande simplicidade, parte exatamente de potenciar essas peças soltas ou fragmentos. Voltando à pergunta inicial, uma pergunta para muitos complexa, aqui uma pergunta simples como uma resposta simples. A aparência desta simplicidade verte, no entanto, de uma enorme teia de complexidades e relações nos limiares entre todos os universos do projeto. A ambivalência referida, entre a fixação da razão e o impulso dinâmico da intuição, quando depurada (o processo, corresponde no final a esta depuração, onde em vez de se acrescentar, vai-se retirando cada vez mais) atinge o projeto final e a seguir em contínuo a obra.

Podemos voltar a colocar a questão (para além da arte, sua essência) responder com uma mais complexa abordagem, mas que efetiva o seu lado genérico. “Na conferência de 1881, intitulada The Prospects of Architecture in Civilization, William Morris explica assim o que entende por arquitetura: é uma conceção ampla, pois abarca todo o ambiente da vida humana. Não podemos subtrair-nos a ela enquanto fizermos parte da sociedade civil, porque a arquitetura é o conjunto de modificações e alterações introduzidas na superfície terrestre com vista às necessidade humanas, com a única exceção do puro deserto.

Esta definição puramente material, serviu a partir de então para afastar as antigas definições culturais da arquitetura e abriu o campo à criação de uma nova arquitetura, a partir do início do século XX. É com este significado que aparece em quase todos os textos sobre arquitetura moderna.”[13]

A estas duas definições, uma definição da Arte e da sua matéria física: o espaço. Da intuição inicial ou, segundo Rafael Moneo[14], os projetos começam-se por decisões arbitrárias. A uma ideia funcionalista e da mais essencial necessidade humana, acrescentada de uma ideia repetida muitas vezes por Eduardo Souto de Moura[15], da arquitetura como uma

---

11 COSTA, Alexandre Alves; *Considerações sobre o Ensino da Arquitectura* in *Textos Datados*, 2007; p.233.

12 *“La obra de arquitectura se encuentra a caballo entre lo genérico y lo singular. El tipo medio daría pautas para establecer lo genérico en tanto que la singularidad daría paso a una categoría como la de la artisticidad que siempre parece haber acompañado a la arquitectura. Entender y admitir la clase de objeto de una obra de arquitectura es parece algo crucial y el concepto de tipo, ayuda, en mi opinión, a resolver la ambivalencia siempre presente en la arquitectura”* MONEO, Rafael; *Apuntes Sobre 21 Obras*, 2010; p. 19.

13 BENEVOLO, Leonardo; ALBRECHT, Benno; *As Origens da Arquitectura*, 2003; p. 7.

14 Rafael Moneo em conferência de abertura académica do ano letivo de 2009/2010, proferida em outubro de 2009 na ETSAUN, Pamplona, Navarra, em aula intitulada “Apuntes Sobre 21 Obras”, defendeu no seu discurso a ideia da arbitrariedade no início processual de um projeto.

15 Eduardo Souto Moura em conferência no dia 19 de maio de 2011, integrada no ciclo “Do Conceito à Obra”, na Estratégia Urbana em Matosinhos, definiu a disciplina como uma “Arte Social”.

"Arte Social". A síntese destes princípios poderá integrar uma definição mais correta da disciplina, sendo que a primeira (arte do espaço, pela construção), pela sua simplicidade e modo direto, sintetiza em maior o seu caráter e essência.

Porque as três palavras integram tudo e todas as noções. "Arte" tem subconsciente a noção da poesia, que é transversal aos projetos e obras que mais gostamos, pois "Nunca se definiu, nem definirá poesia. A poesia é, vive ou paira, existe ou não existe. E acompanha a vida. É talvez um acréscimo de vida como toda a Arte."[16] Portanto, Arte pressupõem vida e, como tal, humanidade e, por consequência civilizacional, sociabilidade.

"Espaço", ultrapassa o seu próprio conceito físico da "espacialidade" para se definir também em função e razão, dado que a sua existência pressupõem sempre uma lógica e origem funcional. Na sua origem o abrigo mais elementar e vernáculo ou mesmo pré-histórico, é um gesto de espaço, de essência funcionalista e na sua elementaridade reside a sua poética. Essa elementaridade (simplicidade=poética) é dada pelo sistema de "Construção". Entendendo também Construção não como algo cristalizado, embora seja seu objetivo a perenidade e solidez, a noção de construção pressupõem um processo, uma técnica, um método, uma evolução.

Assim, à pergunta inicial do capítulo, o que é a arquitetura, uma resposta sem sujeitos nem predicados diria: Arte, Espaço e Construção.

Se para alguns cada obra terá um tema, aqui os temas são contínuos e complexos, entrecruzados e poder-se-ão enquadrar em vertentes mais notórias, que resultam na síntese da continuidade, difícil tentativa exasperada da simplicidade.

A arquitetura é um processo altamente dinâmico que integra todas as variáveis humanas: históricas, sociais, técnicas, poéticas. Um fenómeno prático e concreto, mas pleno de significação. "A arquitetura é um fenómeno concreto. Compreende paisagens, implantações, edifícios e uma articulação caracterizadora entre eles. É portanto uma realidade viva. Desde tempos remotos a arquitetura tem contribuído para dar significado à existência humana. Com a ajuda da arquitetura o homem obteve um alicerce no espaço e no tempo. A arquitetura tem, pois, um objetivo que ultrapassa a satisfação das necessidades práticas e económicas. O seu objetivo é a definição das significações existenciais. As significações existenciais procedem de fenómenos naturais, humanos e espirituais. As formas espaciais da arquitetura não são nem euclidianas nem einsteinianas. Em arquitetura a forma espacial significa lugar, percurso e domínio, isto é a estrutura concreta do meio ambiente humano. Logo, a arquitetura não pode ser descrita de modo satisfatório por meio de conceitos geométricos ou semiológicos. A arquitetura deveria ser entendida em termos significantes (simbólicos). E desse modo participaria na história das significações existenciais. Hoje, o homem sente a urgência de uma arquitetura enquanto fenómeno concreto."[17]

16 TAVARES, Francisco de Sousa; *Posfácio* in *Mar* de Sophia de Mello Breyner Andresen, 2001; p. 167.

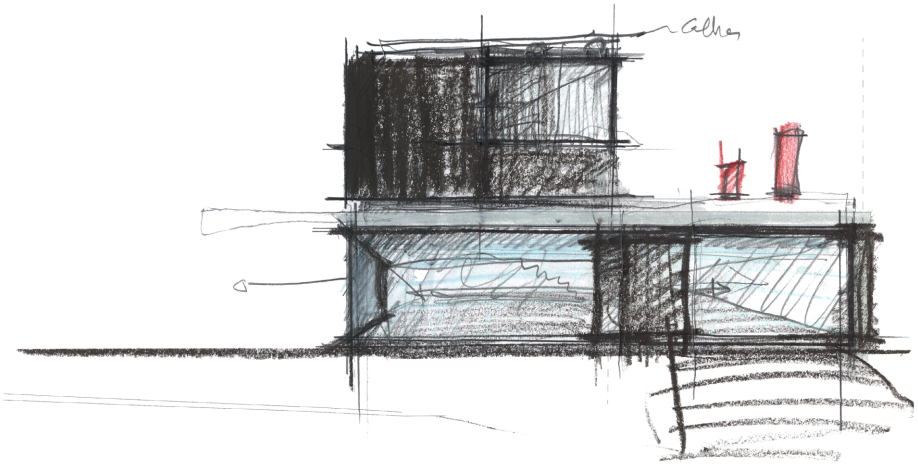
17 *"L'architecture est un phénomène concret. Elle comprend des paysages et des implantations, des bâtiments et une articulation caractérisant. Elle est doncomune réalités vivante. Depuis des temps reculés, l´architecture a aide l'homme à rendre son existence signifiante. A l'aide de l´architecture, il a obtenu une assise dans l'espace et dans le temps. L´architecture a donc un objectif qui dépasse la satisfaction des besoins pratiques et économiques. Son objecte est la définition des significations existentielles. Les significations existentielles précèdent de phénomènes naturels, humains et spirituels. Les formes spatiales de l´architecture ne sont ni euclidiennes ni einsteiniennes. Dans l´architecture, la forme spatiale signifie lieu, parcours et domaine, c´est-à-dire la structure concrète de l´environnement humain. L´architecture ne peut donc pas être décrite de maniéré satisfaisante au moyen de concepts géométriques ou sémiologiques. L´architecture devrait être comprise en termes de formes signifiantes (symboliques). Comme telle, elle participerait à l'histoire des significations existentielles. Aujourd'hui, l'homme éprouve l´urgence d´une architecture en tant que phénomène concret."* NORBERG-SCHULZ, Christian; *La Signification dans l'Architecture Occidentale*, 1977.

O arquiteto é um não especialista[18], "E afinal, só pode desenhar bem uma casinha quem viveu a experiência de desenhar um museu, e vice-versa"[19] que projeta e se projeta na sociedade, transformando os sítios e as coisas através de uma aparente concisão, mas que realmente altera o entorno para além da sua simples forma e imagem.

Por isso, as noções são várias e vagas mas convergem todas num tempo ou em vários tempos dispersos, que se encontram de forma unitária no projeto para a definição: Arte, Espaço, Construção.

Demonstração 1

Entre o jardim, a poente do terreno de Afife, e a construção da casa existe uma amplitude desenhada entre o peso da laje de betão de 10 metros de vão e o seu pavimento em madeira.
Esta amplitude retangular resolve-se devido ao enquadramento que o espaço faz ao exterior. Perímetro da janela/envidraçado que coincide com o seu próprio vão estrutural é a chave do espaço desta construção.
O espaço contém uma fisicalidade e uma transcendência. Aqui a fisicalidade e a sua própria transcendência existem na simplicidade geométrica da construção. O espaço é um enquadramento, dado que este se inscreve num conteúdo. A sala de estar da casa de Afife esmaga o resto da construção, porque é concebida como uma explosão controlada e retangular que se define em três tempos (porque o espaço contém o tempo):
– o centro do espaço, a sua amplitude, horizontalidade e consequente peso, dada a tensão entre teto e chão;
– o seu tardoz, cuja escada estabelece um limite mecânico e oblíquo, que inclui um dinamismo que contraria a sua natureza horizontal atribuindo-lhe outro caráter, outro momento, uma alternativa ao espaço que é revigorada pela luz zenital que se verte sobre o recorte metálico e negro da escadaria;



Casa de Afife, 2001-04, Nuno Brandão Costa

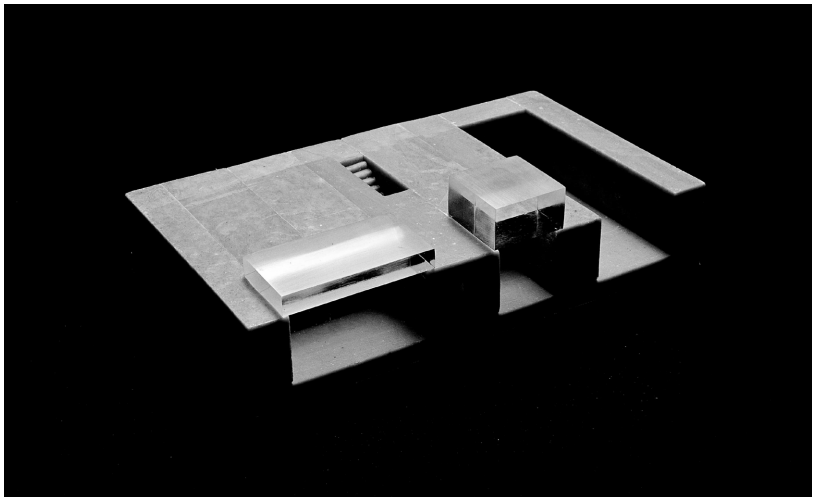
18 Inês Lobo intitulou a sua conferência, integrada no ciclo "Do Conceito à Obra", na Estratégia Urbana de Matosinhos, 20 de outubro de 2012, de "O Não Especialista", referindo-se ao arquiteto, definindo o caráter generalista do seu trabalho.
19 SIZA, Álvaro; *A Ideia Primária de Especialização, Textos*, 2009; p. 177.

– o seu limite, que é exatamente a ausência de limite, o vazio do plano horizontal e do plano vertical, a falta de volume dado que se concretiza num envidraçado total, que expande o espaço interior para o espaço exterior, tornando-o uno e infinito. Daí a sua espacialidade. É um espaço amplo.

No entanto, o espaço não se confunde com amplitude ou horizonte, pode estar próximo do corpo e quase não ter dimensão. Na casinha da Quinta de Bouçós, o espaço não tem expansão exterior, no entanto, existe num pleno compactado. Desenhado como um negativo territorial, um espaço em fóssil, como que feito antes da sua própria existência (anula a história, nesse sentido é um espaço niilista, porque se reduz a praticamente nada) encontrando-se aí a sua transcendência.
O espaço aqui não é vazio mas antes volume, muito próximo da nossa fisicalidade (as paredes estão sempre perto dos braços, das pernas, do tronco, da cabeça, os olhos estão sempre em cima da textura do saibro das paredes). É um corpo compacto, cujo exagero da (des)medida e o seu efeito em negativo (espaço é retirado à terra, matéria densa) alcançam uma outra espacialidade, feita de densidade, como se o espaço seja a coincidência entre as paredes (muito verticais), a ausência de chão (em mármore polido) e o destaque da laje do teto (retirando qualquer horizontalidade e amplitude ao lugar espacial) que desmaterializa o fecho desse local fechado na terra. É um espaço denso.



Casa de Afife, 2001-04, Nuno Brandão Costa



Quinta de Bouçós, 1999-2007, Nuno Brandão Costa

Sítio

Onde quase sempre começa o projeto e acaba a obra. O sítio em concreto, local preciso da implantação de uma obra, será a variável mais precisa no início de um projeto. Sítio ou lugar é uma circunstância física, um ponto invariável para começar. A sua definição física e precisa, será talvez a primeira informação cognitiva do arquiteto perante a premência de um projeto. Embora constitua o primeiro embate do projeto, nunca mais o abandona. O sítio é preciso e retém na sua fisicalidade o esboço do projeto, mesmo que por este passe a sua alteração. Da experiência, retém-se no primeiro impacto local, o embrião do projeto. "A ideia está no sítio", um cliché conhecido, que faz sentido para quem conhece a experiência do projeto. Mas também o seu contrário, que "A ideia altera o sítio" que, no entanto, não se opõem de todo à originalidade do sítio conter o próprio significado iniciático do processo do projeto, uma certa arbitrariedade, ou intuição, porque a possibilidade da sua transformação não é possível sem o seu estado inicial. "O sítio é um pressuposto. Não existe o sítio. O sítio é um instrumento. É impossível fazer casa sem ter um lápis, e ter casas sem ter um sítio. E o sítio é aquilo que se quer que ele seja."[20] Por isso transformável, ponto de partida, o sítio pode ser não-sítio se esse for o desejo do projeto, ou apenas a sua decisão prévia.

"A nossa análise preliminar levou-nos à conclusão de que a estrutura do local deveria ser descrita em termos de "paisagem" e de "implantação", e analisada em função das categorias de "espaço" e de "caráter"." [21]

O sítio contém espaço, contexto e geografia, embora a sua definição seja de menor dimensão física, e mais episódica, não se define em concreto sem estas variantes mais abrangentes e regionais. O sítio define-se também na topografia, que se estende para além do seu limite e da sua topografia se dilata na orientação: solar e paisagística, ou urbana. Se urbano, então o sítio adquire a história da cidade "(…) na cidade há um antes e um depois; isto significa reconhecer e demonstrar que, juntamente com a coordenada temporal, estamos a relacionar fenómenos que são estritamente comparáveis e homogéneos por natureza"[22] e contamina-se de nuances formais que passam para além do sítio físico e térreo e dependem do tempo, da intervenção, da evolução e certamente da continuidade "(…) a continuidade espacial da cidade; aceitar esta continuidade significa aceitar como sendo de natureza homogénea todos aqueles elementos que encontramos sobre um determinado território, ou melhor, num certo perímetro urbano, sem admitir que haja rotura entre um facto e o outro."[23]

---

20 MOURA, Eduardo Souto; Entrevista de Paulo Pais a Eduardo Souto Moura in *Eduardo Souto Moura*, 1994; p. 28.

21 *"La nostra disamina preliminare ci ha portati alla conclusioni che la struttura del luogo andrebbe descritta in termini di "paesaggio" e di "insediamento", e analizzata mediante le categorie di "spazio" e di "carattere""* NORBERG-SCHULZ, Christian; *Genius Loci, Paesaggio Ambiente Architettura*, 1979; p. 11.

22 *"(…) en la ciudad hay un antes y un después; esto significa reconocer y demonstrar que a lo largo de la coordenada temporal estamos conexionado fenómenos que son estrictamente comparables y homogéneos por su naturaleza."* ROSSI, Aldo; *La Arquitectura da la Ciudad*, 1982; p. 111.

23 *"(…) la continuidad espacial de la ciudad; aceptar esta continuidad significa aceptar como hechos de naturaleza homogénea todos aquellos elementos que encontramos sobre cierto territorio, o mejor, en cierto contorno urbanizado, sin suponer que haya rotura entre un hecho y otro."* ROSSI, Aldo; *La Arquitectura da la Ciudad*, 1982; p. 111.

Demonstração 2

O afloramento rochoso da Casa de Areias de Vilar constitui a impressão daquele sítio. A pedra que o consolida de modo orgânico, irregular, expressivo e de uma força natural enorme, de uma eterna energia é a matéria que constrói toda a edificação nova. Por isso ela não parece nova, mas sim dali. O tempo das novas construções é sem tempo. Não se identifica, porque é desenho decalcado de um vernáculo existente, apenas naquele sítio, mesmo ali, naquele exato local.
Foi uma escolha do projeto saída do impulso local, da sua presença.
A arquitetura no caso é um não projeto, mas sim um feito físico do sítio. Um efeito de osmose. Como se a construção não fosse possível sem aquele rochedo. Efetivamente, se retirarmos ao sítio aquela rocha, aquele material, o pinhal a nascente, a casa desparece em sentido. Fica só a construção e isso não chega para concretizar a arquitetura.
A Casa de Areias de Vilar, o alpendre, o anexo, o mirante, são solidificações de uma mancha que se espalha a partir do núcleo da própria essência tectónica daquele meio.
Daí o óbvio da construção e a sua banalidade linguística. Volumes quadrangulares, em pedra, janelas pequenas com caixilharias de madeira à vista, coberturas em telha:
– é a descrição de qualquer construção local e no entanto foi uma opção voluntária, inegável, conceptualmente consciente. Mas esta aparente motivação e naturalidade não existe sem a tomada de consciência do existente. Assim o projeto praticamente não existe, é apenas essa tomada de consciência. E a seguir a mão desenha espaços, volumes, reconstrói coisas que já tinha sido feitas e estavam impressas no local, transfiguradas pelo tempo e pelo homem. Mas o projeto feito do sítio tem esta capacidade narrativa de recontar a história e decalcar a construção. Como um restaurador, que raspando a tinta, descobre um santo em fresco, oculto em camadas de tempos posteriores. O projeto de Areias de Vilar apenas pretende (re)expor a impressão do sítio e por isso é todo feito em função da realidade. Ou melhor da descoberta da realidade e para isso inventa o sítio que lá está, mas também já lá estava antes da construção.



Casa de Areias de Vilar, 2002, Nuno Brandão Costa

Contexto

O sítio insere-se num contexto. No entanto esta definição ultrapassa o físico. O contexto considera-se o espaço físico e geográfico da sua localização e alberga a sua história, a sua sociologia e na sua essência o seu humanismo.

O contexto define-se pois na idiossincrasia histórica do sítio, mas contém também a sua geometria territorial. O contexto é um acontecimento lato no lugar, por isso marca-o, mas passa-o. Passa-o no sentido em que o lugar tem o registo do contexto, que se expande para além da sua localização pontual. O contexto é um ambiente difícil de definir em limite, mas que se sente em sinais físicos ou geométricos muito evidentes e óbvios. E são esses que lhe dão o caráter para se tornar reconhecível (para o projeto). No entanto os sinais combinam e apreendem algo de muito mais abrangente que a geometria e a orgânica do sítio, não explicitam totalmente. Uma dimensão extra, para além da forma, que se afigura real na sua total apreensão. É por isso coisa da perceção, mas que apenas se totaliza em análise mais racional. Contexto, entorno, pressupõem relação extra física, combinação das variáveis que informam o lugar em toda a sua dimensão: física, geométrica, ambiental, solar, construtiva, social e histórica. Um projeto contextualista não pressupõem um mimetismo de traçado e alinhamento (a pura geometria) ou a imitação de um sistema ou uso. Pressupõem a integração das nuances (não todas, pois isso retira-lhe a interpretação e hierarquia) do entorno do lugar a transformar, em forma e linguagem. Ou seja é uma reinscrição do tema encontrado. O contexto é tal como a natureza da própria disciplina coisa abrangente e aberta cuja leitura e perceção está dependente do arquiteto, da sua sensibilidade e aprofundamento cultural. O contexto na visão do autor torna-se uma experiência para informar o processo e verter no projeto. “A seleção de dados sensoriais consiste em admitir certos elementos ao mesmo tempo que são eliminados outros; assim, a experiência será percebida de modo muito diferente de acordo com a diferença de estrutura dos filtros percetivos de uma para outra cultura. Os meios ambientais arquiteturais e urbanos criados pelo homem são a expressão deste processo de filtragem cultural.”[24]

Demonstração 3

A Escola do Padrão afigura-se como um elemento sobretudo espacial. Contém dois espaços físicos: o espaço interior e o espaço exterior. Identificam-se claramente porque estão delimitados na própria construção e esta corresponde ao seu alçado. A sua continuidade configura a sua unidade. Ou melhor a sua homogeneidade.

Mas para além do espaço, matéria prima da sua composição este elemento urbano, pretende um contextualismo. Agrega através de uma única linha, que se fecha sobre si própria, a ligação entre as partes fragmentadas da cidade suburbana, sem caráter, fragmentada. No entanto a sua vocação de contexto ultrapassa a leitura física. A sua linguagem e forma, evoca a identificação do próprio programa, de modo histórico (disciplinar) e simbólico.

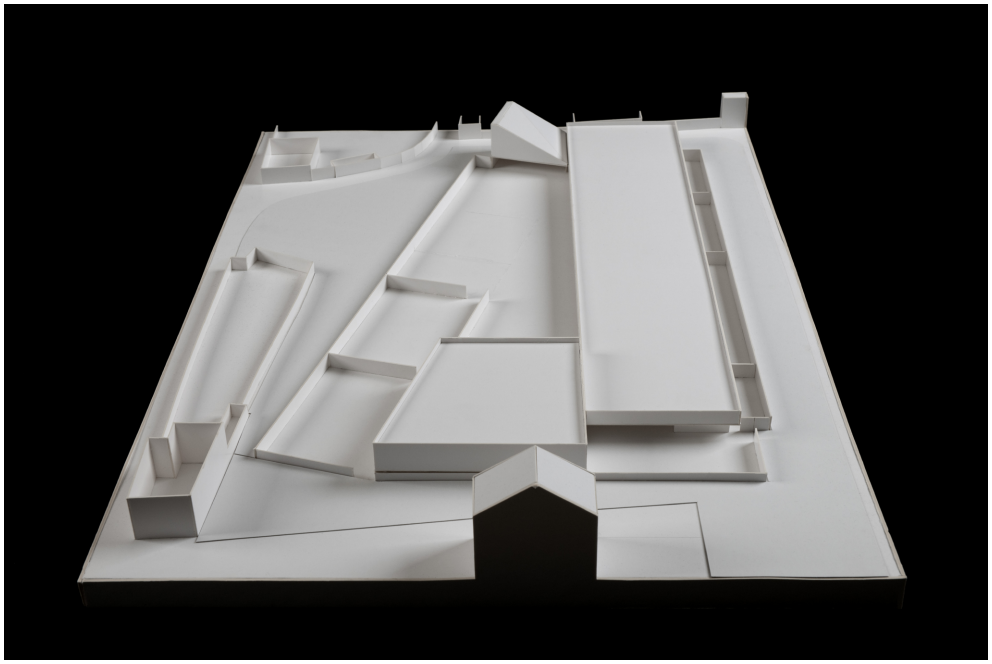
É a sua homogeneidade que abarca uma série de referências contextualistas, porque esta não é precisamente situacionista mas evocatória.

24 HALL, Eduard T.; *A Dimensão Oculta*, 1986; p. 13.

A geometria do projeto cose e alinha os elementos dispersos existentes na cidade, a sua neutralidade volumétrica concilia a dispersão formal e altimétrica das pré-existências, próximas e mais distantes. A sua anatomia é a chave contextual, do ponto de vista físico e urbano, percorre linearmente os limites do seu próprio território para compactar o resto do território antes disperso e desalinhado. Aliás quando se está nos pátios da escola, espaços vazios e de composição abstrata, a cidade reaparece, reenquadrada pelo muro contínuo, recontextualizada.
De outro lado, a Escola do Padrão evoca a própria escola. Ou a sua ideia na arquitetura e na cidade. Os muros de tijolo, os pátios das crianças, o recreio central, referenciados às escolas de Arne Jacobsen, ou os contínuos de alvenaria que lembram a urbanidade dos bairros de James Stirling. E a geometria de sólidos e prismas, que pousam sobre o muro contínuo, simula um jogo de crianças. É um contextualismo simbólico, imagético, porque se baseia numa evocação poética e cultural.
Mas não menos física e real porque está no desenho, na geometria, na obstinação da linearidade, a ligação ao existente, a sua pacificação e integração.



Escola do Padrão, 2008-11, Nuno Brandão Costa



Escola do Padrão, 2008-11, Nuno Brandão Costa

Geografia

A inscrição física do sítio e seu contexto reporta uma maior inscrição, também importante no processo criativo do projeto e mais do seu posterior racionamento. É a inscrição geográfica, ou seja a própria geografia do lugar. A geografia está a montante do sítio e do contexto, no entanto a sua mais vasta dimensão aporta características de modo genérico, que num voo mais largo, muitas vezes após a análise detalhada do sítio, se encontram referências volumétricas e naturais para desenvolver o processo. A natureza do sítio, tem raiz na sua geografia, por isso a perceção e entendimento à distância de um campo mais largo, geográfico e com maior tempo histórico, permite outras considerações que regressam ao sítio, por via contextual, e poderão contaminar o projeto. A natureza do sítio, é também a sua naturalidade e raiz, assim como a sua estrutura original que se poderá revelar de modo mais evidente na sua ampla geografia. A natureza tem aqui um papel de destaque, na compreensão do sítio e da suas estruturas originais. Antes de uma cidade, existe um sítio geográfico, e o seu desenvolvimento está muito ligado à sua estrutura natural, quer no sentido físico quer no sentido do significado. A uma menor escala, a do projeto, este processo mantém-se e poderá inclusive ser intensificado. A identificação de uma estrutura geográfica, ou a perceção de uma orientação tipológica ou sistemática natural a partir de um lugar pode orientar um processo e enriquecer a sua consistência, dado este poder traduzir algo mais abrangente para além do próprio significado da linguagem do projeto, mas definindo um sentido de pertença ao lugar que se consolida de modo maior se tiver a sua marca geográfica. "Identificação e orientação são aspetos primários de estar no mundo. Enquanto que a identificação é a base do sentimento de pertença do homem a um lugar, a orientação é a função que o faz tornar-se aquele homo viator que parte da sua natureza. (…) Para poder habitar entre a terra e o céu, o homem tem de "compreender" estes dois elementos, e a sua interação. A palavra "compreender" não é aqui usada para indicar um conhecimento científico, mas um conceito existencial que pressupõe a experiência de significados."[25]. O sentido de pertença ao lugar, expande-se para além do sítio, coisa concreta e geometricamente concisa, e do contexto, matéria aparentemente mais volátil embora definível, no próprio projeto. Expande-se precisamente num sentido mais universal, o da geografia, que alberga os dois conceitos anteriores e se translada para um espaço maior que o projeto, mas que este pode sintetizar. A perceção geográfica, para além da sua utilidade contextual, promove também uma enorme capacidade poética, dado que a sua tradução no processo de projeto, pela sua dimensão e importância na origem de um lugar, constitui uma forma de essência, enfâse de um processo criativo. A identificação de uma estrutura geográfica, constitui uma vista "a vol d'oiseaux" necessária para compreender o local e apreender o contexto.

Porque também há lugares anteriores à geografia.

---

25 *"Identificazione e orientamento sono appetti primari dello stare al mondo. Mentre l´identificazione é la base del senso di appartenenza ad un luogo del l´uomo, l´orientamento è la funzione che lo fa divenire quell'homo viator che parte della sua natura. (…) Per poter abitare tra la terra e il cielo, l´uomo deve "comprender" questi due elementi, e la loro interazione. La parola "comprendere" non viene qui usata ad indicare una conoscenza scientifica, ma un concetto esistenziale che presuppone l´esperienza di significati"* NORBERG-SCHULZ, Christian; *Genius Loci, Paesaggio Ambiente Architettura*, 1979; pp. 22, 23.

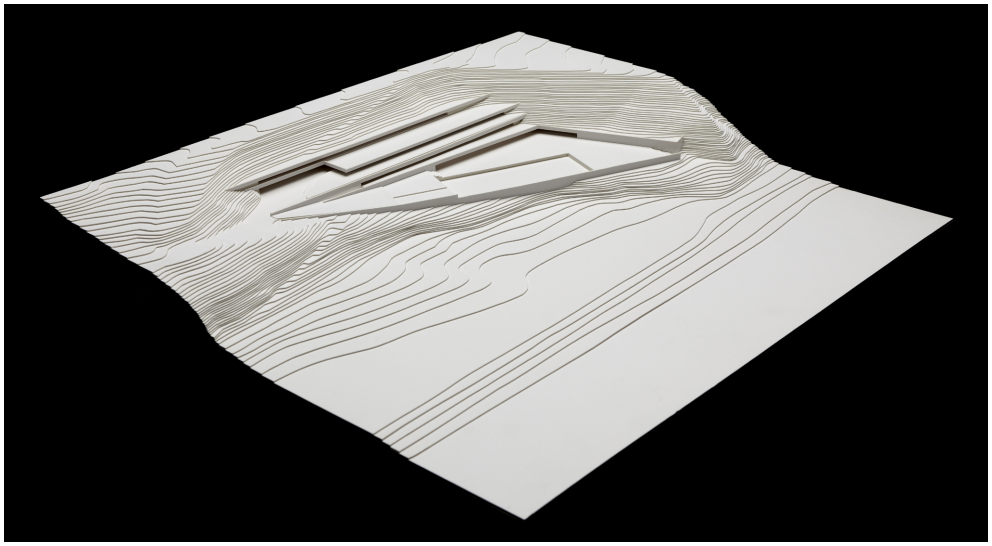
Demonstração 4

Em São Pedro de Moel, o projeto está para além do sítio (local) e do contexto. Desenha-se na geografia e na topografia. Pretende ser a extensão de uma coisa abrangente. De uma natureza ampla que se transforma em construção plástica e abstrata.
O desenho dos muros de betão que retêm a massa do território insinua-se com o próprio volume de terra, areia e mar. No entanto, a sua levitação transforma o território. Os muros, em vão livre e horizontal, suspendem a geografia, suspendendo também o seu tempo, como que cristalizando a sua existência. Os muros da praia torcem e sobem até ao plano topográfico e oscilam entre as variáveis do declive sendo uma consequência do movimento da natureza ou uma osmose dessa tensão.
É um não-edifício, que acentua a transição mineral entre a água e a terra. Empastado no terreno, desenhado como uma consequência geográfica e topográfica. Da natureza.

Numa praia prejudicada com construções duvidosas pretende-se um novo hotel com piscina.
Um exercício de inegável responsabilidade, com a necessidade de especial sensibilidade.
Restituir o território à sua natureza, reorganizar a sua construção, reproporcionar a sua escala. Um grande equilíbrio entre os elementos construídos, o seu posicionamento e o protagonismo que tinha que ser devolvido à paisagem.
Difícil e paradoxal.

A Piscina de Leça de Álvaro Siza, foi analogia imediata. A partir daí foi-se desenhando uma sucessão de muros, na sequência das cotas das dunas, a esconder as janelas rasgadas do hotel, do spa, do restaurante. Muros extensos, a enfaixar-se na areia, como se não houvesse edifício.
Apenas a praia, o mar e umas paredes sem tectónica, ligeiras, quase indizíveis.[26]

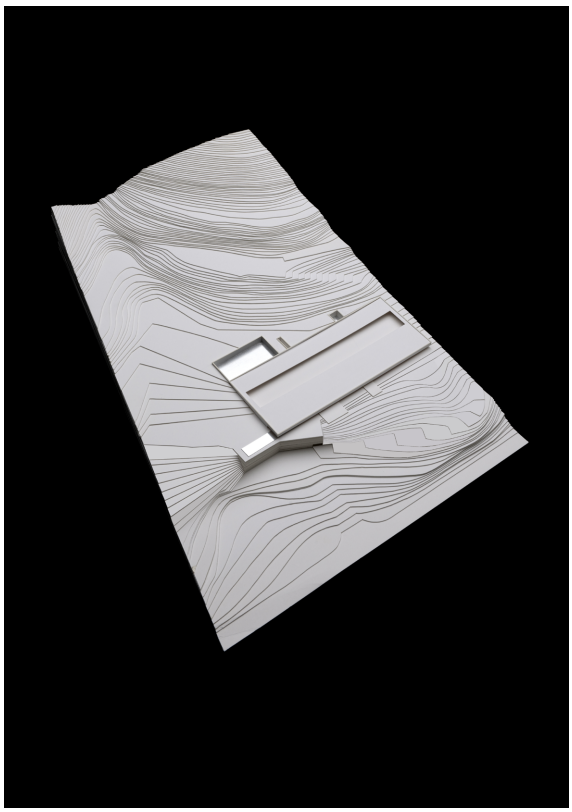
"Num terreno de vista e declive deslumbrante, com o rio e a barragem ao fundo, construir um Hotel significou responder de modo muito simplificado. Pretendeu-se, assim, relativizar a complexidade programática e o seu impacto no território existente.



Conjunto Turístico em S. Pedro de Moel, 2009, Nuno Brandão Costa

Aquelas implantações do Giorgio Grassi em terrenos empenados com corpos presos ao terreno, estritamente ortogonais e pátios de geometria austera (e clássica), pareciam um bom modelo para uma ideia.
O desenho do volume proposto, baixo num só piso, foi criado a partir do paralelismo aos elementos naturais existentes:
– a via principal, o caminho de ferro, a perpendicular à barragem, o rio e as curvas de nível.
Um construção concentrada num único rés do chão, que na zona de declive mais ligeira, se insere desaparecendo como construção, revelando-se apenas na leitura da frente rasgada a norte. Aí desenha-se a única fachada do edifício: assinala as partes públicas do equipamento e relaciona-as diretamente com a vista, de modo contínuo e uniforme.
Os quartos reservam-se para um pátio longitudinal que, no efeito perspético, acentua uma forte relação visual com o terreno em pendente a sul."[26]

No Hotel do Pocinho o processo de entendimento topo/geográfico é o mesmo, mas ao invés a arquitetura não é organicista. A oposição cartesiana funciona como a relevância do seu entorno. A inscrição precisa de um retângulo positivo e do seu negativo interior (pátio), constituindo uma arquitetura de caligrafia a régua e esquadro. O choque entre esta inscrição precisa e encaixada, a ondulação do território, e a sua ampla extensão, constituem aqui uma outra interpretação geográfica que se acentua pela existência de um objeto artificial e abstrato.



Hotel do Pocinho, 2009, Nuno Brandão Costa

26 COSTA, Nuno Brandão; *S. Pedro de Moel* (publicado em Monografia Archinews Nuno Brandão Costa, n.º 21, julho/agosto/setembro 2011).

Topografia

A organização territorial, o sistema geográfico do lugar, tem como rede geométrica a sua topografia. A forma do terreno em volume, a sua pendente, inclinação ou horizontalidade são a condicionante física mais invasiva do projeto, no sentido em que muitas vezes este se organiza para a resolver. "A organização topográfica dos edifícios envolve frequentemente adaptá-los de modo a encaixarem nas condicionantes topográficas existentes."[27]

No entanto, a sua resolução não passa apenas pela sua absoluta integração. Ou seja, do mesmo modo que o projeto transforma o sítio, também pode absorver a topografia ou manipulá-la no sentido da sua própria formalização. A adaptação de um projeto à topografia existente consiste na sua conceção, organização e estratégia em função de uma forma pré-existente, natural ou não, que por definição é condição física mais determinante do local. A geografia é uma situação, transporta perenidade, enquanto que a topografia é sua condição, por isso mutável. É um fenómeno de raiz natural, mas suscetível de maiores ou mais subtis alterações em função do próprio projeto. O diálogo entre o projeto e as condicionantes topográficas suscitam um envolvimento e adaptação da fisicalidade do projeto, que o obriga a sair da mera abstração. Será o primeiro impacto, concreto sobre ela. A topografia mexe e é moldável, ao contrário da geografia e do sítio, torna-se mais tangível, para a execução do processo. Assim, este elemento de caráter físico solicita uma aproximação também física das ideias para o real. Impele um registo mais concretizador e definidor, em que o projeto para se tornar é obrigado a esse contacto com o terreno, a lidar com o seu movimento ou ausência.

A reagir a uma declive, uma pendente ou uma horizontalidade. A uma horizontalidade pode-se reagir com uma pendente (Kursaal de Rafael Moneo) e a uma pendente pode-se reagir com uma forte horizontalidade (a Universidade de Vigo de Paulo Mendes da Rocha). A uma oblíqua pode-se responder com a mesma oblíqua ou com uma consola horizontal (Eduardo Souto Moura e as casa de Ponte de Lima), ou uma cunha tipologia em U ou L ou O (Giorgio Grassi). A uma oscilação topográfica pode-se contrapor a continuidade desse movimento e tornar o próprio edifício topográfico ou mesmo forçá-la (Tenerife de H&deM). Ou numa horizontalidade topográfica prolongar esse horizonte (Piscina de Leça de Álvaro Siza), entre duas cotas uma só horizontal (Gallaratese de Aldo Rossi) a uma pendente natural, o encastramento de um bloco maciço (Termas de Vals de Peter Zumthor), num plano horizontal extenso, as formas podem-se libertar dessa condição (Brasília de Niemeyer) o mesmo numa forte pendente ou acentuar a verticalidade (Casa Beires de Álvaro Siza, Casa dos 24 de Fernando Távora) ou a prolongar o natural com o artificial (Estádio de Braga de Eduardo Souto de Moura, Teatro de Epidauro, Grécia) ou seja prolongar a natureza na arquitetura. A topografia constitui um motivo natural, da qual a arquitetura se apropria e na sua tectónica, forma e uso, revela. Se pensarmos em arquitetura de um modo genérico, os edifícios que conhecemos, desde a mais vulgar casa de lote urbano, que tem que adaptar a sua soleira à rua, até ao mais complexo edifício, no mais irregular território, verifica-se esta invasiva particularidade topográfica na condição do projeto e da obra.

27 *"The topographical organization of buildings often also involves adapting them to fit in with existing topographical situations"* MACK, Gerhard; *Traits of a Topographical Architecture, H&deM, The Complete Works*, *1997-2001*, 2001; p. 15.

Demonstração 5

As 7 Casas de Óbidos são desenhadas em função de outra geografia e realidade topográfica: a geografia manipulada pelo homem. O vale, a descer em direção à Lagoa a nascente, e a ondulação topográfica do golfe, definiram, por oposição, a tensão horizontal das grandes lajes, da sua espessura e densidade, a planar sobre a pendente oblíqua e as curvas complanares do campo.
A geografia predefiniu a artificialidade da construção, um efeito de contraste, em que a topografia se enfatiza pela reação abstrata da obra.



Casas de Óbidos, 2005-10, Nuno Brandão Costa

Luz

"L'architecture, c´est le jeux, savant, correct, et magnifique, des formes sous la lumière." (Le Corbusier)

A luz em arquitetura é tudo.
É um meio e um fim para as formas, os volumes e os espaços.
A dimensão e a proporção definem-se com a luz. Natural ou artificial, a luz condiciona a perceção das texturas dos materiais, das cores dos muros e das paredes, da visibilidade das coisas.
A luz num edifício, move-se com o dia e imprime o espaço no tempo, pela sombra da construção.
O espaço é luz, luz é espaço, forma e luz são também a mesma coisa.
A luz em arquitetura é:
– a cor da pedra das colunas contra o céu do Parthenon;
– as janelas invertidas da Goetz Galerie;
– os círculos nos tetos das bibliotecas do Aalto;
– os vidros muito altos do átrio do Seagram;
– o contraluz das mesas viradas dos tetos de Serralves;
– os vermelhos, azuis e amarelos das janelinhas de Ronchamp;
– e Veneza toda refletida no Teatro do Mundo do Rossi.[28]

Este texto, escrito em 2009, por ocasião do seminário internacional "Designing Light", resume uma definição da Luz para a Arquitetura. A luz, iluminação natural, é a aspiração máxima da arquitetura, os espaços são conformados para a sua difusão, para a sua recolha, para o seu reencaminho. Os espaços da arquitetura, acolhem luz para tomar forma, protegem-se da luz para definirem a forma. A conceção espacial e formal de um edifício, varia no modo de se relacionar com a luz, com a intensidade da iluminação, com o controle da sua difusão, com o seu reflexo no espaço e nas superfícies, planos ou volumes. A luz é a componente natural mais mutável. A matéria mais desejada da arquitetura, por isso mais poética e indizível. "A natureza compreende também fenómenos menos tangíveis, como o da LUZ, que foi sempre considerada uma componente fundamental da realidade, ainda que nas origens o homem considerasse o sol como uma "coisa" em si, não tendo ainda um conceito mais genérico da LUZ. A civilização grega entendeu a luz como símbolo de conhecimento tanto artístico como intelectual, ligando-a a Apolo que veio a assumir as características próprias de Helios, o antigo deus do sol. Com o cristianismo, a luz tornou-se um "elemento" de primordial importância, símbolo de conjunção e unidade, ligado ao conceito de amor. Deus era considerado pater luminis e a "luz divina" uma emanação do espírito. Na pintura bizantina a luz divina é representada no fundo dourado que "circunda as figuras principais como um halo de santidade" sublinhando os fulcros iconográficos. O lugar sagrado era marcado por esta presença fulgurante, sobre a qual Dante escreveu: "porque essa luz divina é penetrante/ no universo segundo seja digno". O renascimento, por outro lado, concebeu o mundo como um microtheos onde a de Deus é imanente em todas as coisas. Os paisagistas da época pintaram assim o ambiente como uma totalidade de "factos" nos quais qualquer simples

28 COSTA, Nuno Brandão; *A Luz na Arquitetura é Tudo* in *Designing Light – Emerging Light in Architecture and Neurology* de Sofia Thenaisie e Alberto Lage, 2009.

elemento, até ao mais pequeno detalhe, surge plenamente compreendido e amado… A luz não é apenas o fenómeno natural mais comum, mas também o menos constante."[29]

A luz constitui no espaço uma experiência não projetável no processo, apenas imaginável. A luz é real mas participa mais do imaginário e da sublimação. A luz ao contrário de outras componentes do projeto, reproduzíveis no processo criativo, pode surpreender. Antecipar a sua real iluminação, a reflexão, a difusão, as nuances e oscilações, não ultrapassa o domínio cerebral do imaginável. Por isso, o seu protagonismo na obra, porque é realmente o elemento que torna a obra visível, e mutável. À cristalização de um projeto contrasta a mudança contínua de uma obra, que a variação da iluminação introduz na perceção dos espaços e das formas. A variação da luz assinala a dimensão do tempo, o ciclo lumínico regista e imprime a passagem do tempo na obra. A luz varia não só com os pontos cardeais, mas também com os tons da arquitetura, a volumetria, os planos as arestas, a tectónica, tudo matéria absorvente, difusora ou refletora de luz para o espaço. A luz atribui a vida ao edifício, dá-lhe volume e espacialidade. Mas é também a sua matéria mais transcendente. A iluminação dimensiona o espaço, marca-lhe o tempo e sublima para além da sua fisicalidade, por isso a luz é muitas vezes coincidente com aquilo que consideramos o belo.

Demonstração 6

O espaço da Casinha da Quinta de Bouçós, compacto e negativo seria um absurdo arquitetónico sem os artifícios de iluminação natural que o tornam habitável e lhe atribuem um conforto humano.
Os volumes de vidro, que sinalizam a construção no jardim, não existem por motivo e noção de uma forma exterior, embora sejam a seguir concebidos como abstrações cristalinas num plano orgânico e térreo. Existem para iluminar o espaço interior e profundo, que mergulha, perfurando o terreno. Dois lanternins-janela (porque se avista a nascente a ruína da capela), que alteram a dimensão real e física do espaço disponível. Essa alteração é mutável porque a luz é mutável também. Muda ao longo do dia e ao longo do tempo e do clima. A luz é o sentido daquela construção, a chave da sua possibilidade. Entra vertical, pelo quadrado nascente, mais alto, tornando o espaço ainda mais vertical, mais afundado e no entanto mais luminoso, cristalino.

29 *"La natura comprende anche fenomeni meno tangibili, come quello della LUCE, che é stata sempre considerate una componente fondamentale della realtà, per quanto alle origini l´uomo considerasse il sole come una "cosa" s sé, non avendo ancora un concetto più generici della LUCE. La civiltà greca intese la luce come simbolo di conoscenza sia artistiche intellettuale, collegando ad Apollo che venne ad assumere le caratteristiche proprie a Helios, l´antico dio del sole. Col cristianesimo, la luce divenne "elementi" di primaria importanza, simbolo di congiunzione ed unità, collegato al concetto di amore. Dio veniva considerate pater lumini e la "luce divina" una emanazione dello spirito. Nella pintura bizantina la luce divina è raffigurata nel fondo dorato che "circonda le figure principali come un alone di santità" sottolineando i fulcri iconografici. Il luogo sacro era contrassegnato da questa presenza sfolgorante, di cui Dante scrisse: "Ché la luce divina è penetrante/per l´universo secondo ch´e degno." Il rinascimento invece concepì il mondo come un microtheos ove la di Dio è immanente in ogni cosa. I paesaggisti dell´epoca dipinsero quindi l´ ambiente come una totalità di "fatti" in cui ogni singolo elemento fino al più piccolo dettaglio, appare pienamente compreso ad amato…La luce non è soltanto il fenomeno natural più comune, ma anche il meno constante."* NORBERG-SCHULZ, Christian; *Genius Loci, Paesaggio Ambiente Architettura*, 1979; pp. 22, 23.

A luz a entrar retira a densidade tectónica das paredes, para estas fugirem do corpo (que está sempre demasiado perto da construção). Do outro lado mais horizontal a luz já não entra. Varre o espaço e aponta-o para a ruína da capela. Atira o espaço físico para um outro tempo, constrói-lhe um cenário irreal, que transcende o corpo no espaço. Atira o corpo para a memória, tudo pelo efeito único, inequívoco e enérgico da luz natural, do sol, da passagem das nuvens, dos clarões e dos reflexos das gotas e linhas de água que, quando chove, texturam todo o espaço. Para além da luz, existe sempre o reflexo dessa luz. Sempre mais forte que a própria fonte, o reflexo expande a sua origem e extravasa o espaço. É o que acontece na casinha quando os volumes transparentes, trazem para o interior do espaço, toda a luz que rodeia esta construção tão inexistente por fora como existencial por dentro. Daí a sua beleza.
Uma beleza íntima, privada, que só alguns eventualmente percebem e apreendem. Porque no fundo é sítio nosso, feito para nós. Só para nós.



Quinta de Bouçós, 1999-2007, Nuno Brandão Costa

Belo

"A beleza é a única coisa realmente interessante, mais do que a ecologia, o dinheiro, a comida. A teoria do filósofo de esquerda radical Marcuse, no final dos anos 60, descreveu a beleza como a única arma verdadeiramente revolucionária para seduzir e radicalizar o povo."[30]

O belo, essência da arquitetura, entendido para além do arquétipo, mas na sua dimensão relacional e humanista. Matéria relativa mas desconcertante e sensível. O belo tem que ver com a sensibilidade de fazer mas também de se adaptar às coisas, aos sítios e às pessoas. O belo está nas formas, na geometria, na luz, na audácia da obra e na sua proposição e proporção, mas também (ou sobretudo) na felicidade das pessoas. Porque os espaços que fazemos são para as pessoas. Na sua naturalidade e na sua artificialidade. No seu balanço e equilíbrio, mas também no possível exagero, na escala apropriada ou no seu desafio. É uma condição inequívoca da arquitetura, transcendente, reconhecível tanto num modo visual como metafísico.

Coincide com relação entre a arquitetura e a vida. A beleza, não como processo anacrónico de repetição de cânones ou formas, mas uma beleza ética que se funde na justiça e na necessidade, na poética, no equilíbrio dos meios que se usam para atingir os fins, no compromisso, na busca de uma solução, na sua descoberta que consiste na descoberta da própria beleza do projeto e da obra.

Temos uma necessidade emocional da beleza, sem isso o mundo parece incompleto.

A beleza da empatia, a beleza pertença do mundo das ideias e do sublimar que no entanto parte da função e do racional.

A arquitetura preocupa-se com a beleza que, no entanto, não se poderá tentar atingir por definição prévia, pois corre-se o risco do vazio retórico e do formalismo sem conteúdo.

"Nós que somos os artesãos da arte não podemos aceitar nenhuma teoria sobre a beleza em lugar da própria beleza e, longe de procurar isolá-la numa fórmula tintada de intelectualidade, nós, ao contrário, queremos materializá-la de uma forma que procure a alegria na alma através dos sentidos. Queremos criá-la, não defini-la. A definição deveria seguir a obra; a obra não tem de se adaptar à definição"[31]

A beleza está presente nas obras, pelo que forma parte do ofício. Mas a sua naturalidade não parte do seu próprio objetivo, mas consegue-se quando consequência de um processo.

Será pois um atributo da arquitetura, que não se persegue, ou será apenas um equívoco. Mas está implícita no que fazemos, um entendimento transcendente que surge no próprio trabalho.

Algo que não tem uma condição genérica, mas que se releva de um contexto. É medida em função de um contexto, não há uma medida em função de um tempo ou de uma coisa genérica, tudo feito e medido de um determinado contexto, objetivo e função, que define a obra e por consequência define a sua própria beleza.

A beleza é algo que está implícito no que fazemos, um maior objetivo, para além do senso comum da beleza visual, mas de um entendimento transcendente.

---

30 *"Beauty is the only really interesting thing, more than ecology, money, food. The radical leftist philosopher Marcuse´s theory in the late 1960´s described beauty as the only true revolutionary tool to seduce and radicalize people."* HERZOG, Jacques; *Arquitectura: Más por Menos*, Luis Fernández Galiano, 2010; p. 29.

31 WILDE, Oscar; *Conférence aux étudiants des Beaux-Arts, La Critique Créatice* in *Do Esquecimento "Para Além da Arte: do Nomadismo ao Erotismo"* de Manuel Augusto Soares Mendes, 2010; p. 49.

Não será possível perseguir a beleza como objetivo, porque é uma coisa intangível, porque esta é bastante difícil de avaliar e quantificar. Pode-se propor e desenhar um compromisso, de algo que vai durar muito, e essa sensibilidade, de dar um sentido às coisas, como processo criativo, gera uma atmosfera, uma ordem, um grau do belo, proveniente de um sistema de relações, que são o próprio processo do projeto e da construção.

Os arquitetos num desenho tem a capacidade de sintetizar muitos dados reais, e essa síntese, corresponde a uma ideia de ambiciosa, quase heróica de uma promessa de construção, uma possibilidade que a obra tornará real.

"A beleza da arquitetura, durante séculos associada aos cânones clássicos, e nos últimos anos sequestrada pelo icónico e o espetacular, reclama para si um novo sentido, de acordo com as exigências do presente. Não se trata de defini-la ou delimitá-la, dado que é possível concebermos tantas expressões de beleza como arquiteturas. Mas há que, obrigatoriamente, falar e explorar os caminhos que nos podem conduzir a ela, ao objeto que proporciona uma estética ética.

Neste sentido, afirmamos que a arquitetura permanece e tem uma dimensão transcendente, diferente do grosso da produção industrial, sujeita a modas e desenhada para a obsolescência. Afirmamos também que a beleza da arquitetura tem a ver com as soluções essenciais e o desvelamento.

E nada disto é um atributo ou um objetivo prévio, mas antes uma consequência da prática profissional baseada no rigor, no diálogo com o espaço e o tempo, na criatividade, na naturalidade, no sentido crítico, na investigação – não especulativa – na vocação de serviço – que não a subserviência – na descrição e na flexibilidade do uso que abre os horizontes à reconstrução, à reabilitação e à reciclagem.

Em suma, afirmamos que a beleza, produtora de intensidade e emoção, é uma meta da qual os arquitetos se aproximam quando dão à sociedade mais do que aquilo que ela reclama, quando cultivam a empatia com os utilizadores, e quando perseguem a eficácia com o intuito de melhorar, em todos os campos possíveis, a experiência do vital."[32]

A beleza da arquitetura talvez não seja muitas vezes reconhecível no seu próprio tempo, embora provavelmente reconhecível no seu contexto mas, no entanto, a existir, na sua essência será aprofundada pela História.

---

32 *"La belleza de la arquitectura, durante siglos asociada a cánones clásicos, y en los últimos años secuestrada por lo icónico y lo espectacular, reclama un nuevo sentido acorde con las exigencias del presente. No se trata de definirla ni de acotarla, puesto que cabe concebir tantas expresiones de la belleza como arquitecturas. Pero es obligado hallar y explorar los caminos que pueden conducirnos a ella, al objeto de propiciar una estética ética.*
Afirmamos, en este sentido, que la arquitectura permanece y tiene una dimensión trascendente, a diferencia del grueso de la producción industrial, sujeta a modas y diseñada para la obsolescencia. Afirmamos que la belleza de la arquitectura tiene que ver con las soluciones esenciales y el desvelamiento.
Y que no es un atributo o un objetivo previo, sino una consecuencia de la práctica profesional basada en el rigor, el diálogo con el espacio y el tiempo, la creatividad, la naturalidad, el sentido crítico, la investigación – que no la especulación -, la vocación de servicio – que no el servilismo -, la discreción y la flexibilidad de uso que abre horizontes a la reconstrucción, la rehabilitación y el reciclaje.
En suma, afirmamos que la belleza, productora de intensidad y de emoción, es una meta a la que los arquitectos se acercan cuando dan a la sociedad más de lo que esta reclama, cuando cultivan la empatía con los usuarios y cuando persiguen la eficacia con el fin de mejorar la experiencia vital en todos los ámbitos posibles." Manifiesto Campus Ultzama 2012 "*La belleza: Reto y Servicio*", texto de síntese do Campus Ultzama, 2012, Fundación Arquitectura y Sociedad, Pamplona, setembro de 2012, redigido por Llatzer Moix a partir de depoimentos e intervenções de Nuno Brandão Costa, Gonçalo Byrne, Francisco Mangado, Juan Ignacio Baixas, José Manuel Pozo, entre outros.

Demonstração 7

A Casa em Arga de Cima não é realmente uma casa. É apenas a ideia da beleza de uma história de uma casa. As pedras que existiam ali, já não eram as de uma casa, antes os fragmentos, os registos, os restos pétreos de um sítio e da memória de quem os habitou. Isto tem em si tem uma beleza única, porque para além desta transcendência, o sítio (a Serra d´Arga) é daqueles momentos de cortar a respiração. Começando a subir a Serra, já se sente que se está a chegar a um sítio sem fim, parece cheio de anjos, parados no tempo, que ficaram ali à nossa espera (quem não sabe o que isto significa, também não vale a pena explicar).
Seria difícil mexer naquilo, por isso, o projeto não mexe naquelas pedra e a obra cristaliza-as para sempre. A verdadeira casa é construída, toda dentro dessas pedras, numa massa branca, neutra, mas ainda assim sensualmente empastada com os séculos e com a montanha. Porque seria irresistível não lhes tocar. O espaço foi esvaziado e virou-se para a Serra, abriram-se vãos onde não existiam, no entanto estes ainda mostram mais a história que já lá estava há tanto tempo e agora continua com outras pessoas, mas a mesma Serra, penetrante, vaga, um assombro. A Casa não é uma casa, mas curiosamente está-se ali bem. É um conforto inesperado, uma luz dourada e seca, às vezes negra outra vezes branca mas sempre geométrica e ampla, a tornar o espaço, antes miúdo, agora grande. Desconcertante, como uma coisa tão pequena, ficou assim enorme. Foi a luz, já lá estava mas tornou-se nova com o branco dos estuques, fazer outra casa dentro da casa que lá estava, tão bonita, por isso não se lhe tocou. Não se consegue mexer naquelas pedras, os anjos não deixam. Na Casa da Serra d´Arga a beleza é um reencontro, uma memória, que o projeto fez apenas permanecer. A beleza tem que permanecer, para sempre. Para sempre.



Casa da Serra d'Arga, 2005-09, Nuno Brandão Costa

"…Je te rencontre.
Je me souviens de toit.
Qui es-tu?
Tu me tues.
Tu me fais du bien.
Comment me serais-je douté que cette ville était faite à la taille de l´amour?
Comment me serais-je doutée que tu fait á la taille de mon corps même?
Tu me plait. Quel événement. Tu me plais.
Quelle lenteur tout á coup.
Quelle douceur.
Tu ne peux pas savoir.
Tu me tues.
Tu me fais du bien.
Tu me tues.
Tu me fais du bien.
J´ais le temps
Je t´en prie.
Dévore-moi.
Déforme-moi jusqu´a la laideur.
Pourquoi pas toit?
Pourquoi pas toit dans cette vili et dans cette nuit pareille aux autres au point de s´y méprendre?
Je t´en prie…"[33]



Casa da Serra d'Arga, 2005-09, Nuno Brandão Costa

33 DURAS, Marguerite; *Hiroshima mon amour*; 1960; p. 35.

História

A História, registo do tempo, da sua passagem e daquilo que fica, constitui matéria maior de trabalho de um arquiteto. No princípio duvidoso porque não é confirmável, de que não se inventa nada, apenas se reinventa, estará tudo na história. Não apenas da história das formas e das coisas arquitetónicas (embora sobretudo), mas também da história do Mundo e do Homem. Construir sobre o construído, recriar o concebido, rever o feito, referenciar-se ao existente. "Sobre a história, a que nós ensinamos, apetece começar por dizer que ela não é necessária para nada. Todos os arquitetos a usam sem dar por isso: não se pode projetar sem memória, tal como não se pode projetar sem a existência de uma relação com a vida. Depois, evidentemente, constrói-se sempre com o construído. Não há terrenos virgens, nem a cultura do homem está no seu ano zero. O construído é tanto o lugar em transformação, como a cultura arquitetónica universal. A posição que se assume sobre este complexo passado de sedimentos vários e todos significativos é tão importante como o desejo de construir o futuro. Assim, de forma obrigatoriamente cultivada, se constrói o conceito/desenho e se decide sobre a linguagem.

O que queremos com a história é tornar este processo de conceptualização consciente e responsável."[34]

A mudança é ambição do arquiteto, no entanto, a sua possibilidade só existe na leitura histórica das coisas e transformar é também condição da obra, mudar o sítio e por isso o seu rumo, mudar a matéria para avançar na própria história "Na longa história da arquitetura encontramos frequentemente episódios em que o câmbio subtil no uso que se faz dos materiais dá azo a que apareça uma nova e inesperada forma de arquitetura"[35].

A condição de novo ou original não existe sem a provação da história e esta encarrega-se de lhe atribuir ou retirar essa mesma natureza. É inequívoca a existência de ruturas ou vanguardas onde a "tábula rasa" é reconhecível. "Mies Van der Rohe conseguiu, com cinco projetos realizados entre 1921 e 1924, a sua indiscutível acreditação como arquiteto de vanguarda. A casa de campo em betão é um deles, os outros são os dois arranha-céus de cristal, o edifício em betão e a casa de campo em tijolo."[36] Mies Van der Rohe, a par com Le Corbusier, no centro da Europa e no leste Revolucionário Socialista, a Vanguarda Construtivista Soviética, concretizam, sem dúvida, um momento único em que a genialidade destes personagem não é coincidente com a continuidade histórica e existe de facto uma rotura tanto brutal como fabulosa, representando um irrepetível momento de viragem.

No entanto, ao aprofundar estes processos, verifica-se como Le Corbusier, na sua viagem ao Oriente, recolhe de modo "útil" utensílios formais e interpretativos para a descoberta e concretização de um absolutamente novo paradigma formal também contaminado pela história do contexto, nomeadamente a forma cubista. A formação do "L´esprit Nouveaux". "Uma grande época inicia-se. Em 1911, empreende, com o seu amigo Auguste Klipstein, uma viajem de sete meses, que mais tarde qualificará de "viagem utilitária", a qual constituirá

34 COSTA, Alexandre Alves; *O Lugar da História* in *Textos Datados*, 2007; p. 233.

35 *"En la larga historia de la arquitectura, a menudo nos encontramos con episodios en los que sutiles cambios en uso que se hace de los materiales dan pie que aparezca una nueva e inesperada forma de arquitectura"* MONEO, Rafael; *Apuntes Sobre 21 Obras*, 2010; p. 104.

36 *"Mies Van der Rohe consiguió, con cinco proyectos realizados entre 1921 y 1924, su acreditación indiscutible como arquitecto de vanguardia. La casa de campo en hormigón es uno de ellos, y los otros son los dos rascacielos de cristal, el edificio en hormigón y la casa de campo de ladrillo"* IGUALADA, Javier Pérez; *Arquitecturas Comparadas, Observaciones Dispersas sobre Parecidos Razonables*, 2008; p. 17.

a etapa mais importante do seu ensino autodidata. (…) Em maio de 1917, reencontra o pintor Amédée Ozenfant: em novembro do ano seguinte publicavam o livro "Depois do Cubismo" "(…) as forma geométricas elementares; os cubos, as esferas, os cilindros… São elementos fundamentais do plano, são belas, muito belas…" (…) depois dos anos vinte, Charles-Édouard Jeanneret será conhecido no mundo inteiro sob o nome de Le Corbusier. Ele não só tentava propagar e explicar as suas ideias de vanguarda como trabalhava no sentido de dar exemplos concretos. Durante o período de 1920-1930, tinha começado obras que correspondiam aos seus princípios fundamentais – o purismo e o racional-internacional."[37]

Complementar à inata genialidade de Le Corbusier, confirma-se a sua busca da História para recriar as formas e os princípios para uma nova arquitetura internacional de um novo tempo universal, assim como a permeabilidade ao contexto sociocultural vigente, nomeadamente pela contaminação das correntes artísticas cubistas que, em parte, explicam a nova abordagem geométrica à forma e ao volume, em paralelo com a descoberta da simplicidade geométrica da arquitetura do Antigo Oriente.

Em Mies Van der Rohe, o processo é em todo similar, olha em redor para as "Collage" Dada, de Raoul Hausmann e Hans Richter ou as composições neoplásticas de Theo Van Doesburg "Uma fotografia da inauguração da primeira feira internacional Dada (Dada Fair – Messe), em junho de 1920, mostra-nos Mies entre os dadaístas aí reunidos e seus apoiantes – isto é, entre os mais conhecidos antagonistas do Expressionismo e os mais politizados críticos da arte, da política e da sociedade burguesas."[38] Recrutando uma nova linguagem, radical e estilisticamente desprovida de forma reconhecível, neoplástica, plana e transparente. Mas à sua genial radicalidade, rotura conceptual e epistemológica, associa-se a capacidade intelectual de recriação histórica, que se deteta na sua devoção por Karl Friederich Schinkel ou às Ordens clássicas da Arquitetura Grega. "O Pavilhão da Alemanha é um templo dórico. Canonicamente, representa a relação entre três elementos – cella, estilóbato e peristilo – mas acentuando, helenísticamente, a independência entre eles: a colunata está deformada de maneira tão desproporcional que de tão agigantada não cabe já sobre a plataforma e mantém-se imune, fora do chão do pavilhão, inclinando-se na direção do visitante, colocando-se no primeiro plano em frente a ele. (Anos mais tarde, na Neue National Galerie berlinense, Mies volta a propor a forma do templo dórico, mas invertendo os papéis: agora será a plataforma que se agiganta, desproporcionada face à cela e ao peristilo que se mantêm semelhantes, com a colunata reduzida a uma presença sintética) última metáfora da descontinuidade do templo de Mies: a colunata, ainda por cima trazida pela mão de outro, como peça de "collage", obra prévia de um arquiteto local. (…) Já em Schinkel, Mies havia encontrado o uso de espelhos para dissolver a compacidade de um espaço interior de planta retangular. Schinkel colocou – no Palácio do Príncipe Albert, por exemplo – espelhos

37 *"Une grande époque qui vient de commencer" inicia-se "En 1911, il entame avec son ami Auguste Klipstein un voyage qui durera sept mois, et dont il qualifiera plus tard de 'voyage utile', et qui constitue las plus importante étape de son enseignement autodidacte. (…) En mai 1917 il rencontre le peintre Amadé Ozenfant: en novembre de l année suivante ils publiaient le livre 'Après le Cubisme' (…) 'les formes géométriques élémentaires; les cubes, les sphères, les cylindres…Ce sont des éléments fondamentaux du plan, elles sont belles, très belles…' (…) après les années 1920, Charles- Édouard Jeanneret sera connu dans le monde entier sous le nom de Le Corbusier. Non seulement il essayait de propager et d´expliquer ses idées d´avant-garde, mais il travaillait aussi pour donner des exemples concrets. Pendant la période 1920-1930, il avait entamé des ouvres qui correspondaient à ses principes fondamentaux qui étaient le purisme et le rationnel-international"* KORTAN, Enis; *L´Architecture et L´Urbanisme Turc par les Yeux de Le Corbusier*, 2010; pp. 27, 33, 35.

38 *"A photograph form the opening of the first international Dada Fair (Messe), on June 1920, shows Mies among the assembled Dadaists and their supporters – among, that is, the most outspoken antagonists of Expressionism and the most politicized critics of bourgeois art, politics, and society."* RILEY, Terence; BERGDOLL, Barry; *Mies in Berlin*, 2001; p. 111.

em fila, frente a frente, sobre as portas ou nas esquinas, para produzir perspetivas infinitas, correntes de espaço, em perpétua dissolução."[39]

Estes exemplos, escolhidos pela sua redundância não histórica, provam a impressão poderosa da História na continuidade arquitetónica. Nos momentos mais fragmentários e criativos, a história ainda assim emerge, subtil ou mais efusivamente como elemento de ligação e entendimento das coisas. A explicação do novo, surge não na sua originalidade mas na sua relação com o feito, o perene, aquilo que está consolidado. A raiz da evolução arquitetónica existe assim na sua fluidez histórica e a sua tradição. A procura constante dos arquitetos em referenciais ou analogias podem passar pela forma, embora se enriqueçam num olhar mais abrangente da própria história da disciplina. As novas formas, os novos espaços, o processo de criação do projeto não se define sem o olhar para erudição clássica da história ou o vernáculo da tradição. E quando a vanguarda se esgota, existe a possibilidade de uma refundação histórica, um olhar para o que está ao lado e parecia desconhecido. É-nos próximo e presente o caso do "Inquérito"[40]. "(…) a par da renovação e da expansão que essas feições eruditas conheceram, outras há – as da arquitetura popular – que se mantiveram através dos tempos, mais constantes e localizadas, como panos de fundo sobre os quais se vinham encastoar e destacar as peças ricas, evoluídas e desenraizadas do património comum dos povos que entre si mantinham afinidades materiais e espirituais. (…) Existem pois, em geral, no património arquitetónico dos povos, obras de raízes diferentes, mas que até certo ponto se completam e influenciam. Os grandes estilos eruditos ganharam, frequentemente, aqui e além, expressões locais, resultantes de uma adaptação às condições particulares das regiões diferenciadas. E as feições populares enobrecem-se por vezes, com a apropriação de elementos ou ensinamentos das arquiteturas eruditas, muito embora essa apropriação as tenha desvirtuado, com alguma frequência."[41]

No vernáculo cria-se a liberdade de uma geração, que do modernismo abstrato, estilisticamente internacional, se revigora numa linguagem contemporânea mas localmente contagiada. Uma arquitetura nova umbilical em escala e contexto. Não a anacrónica retórica pós-moderna, vazia de conteúdo e cheia de forma e arquétipo, mas a ideia de reinterpretação de releitura de redesenho. Uma ideia de adequação. Esta ideia é sem tempo e perdura hoje.

---

39 *"El Pabellón de Alemania es un templo dórico. Canónicamente, se representa como relación entre tres elementos – cella, estilóbato y peristilo – pero acentuando, helenísticamente, la independencia entre ellos: la independencia entre ellos: la columnata está tan desproporcionadamente deformada que agigantada, no cabe ya sobre la plataforma y se mantiene exenta, fuera del suelo del pabellón, rebosando hacia el visitante, situándose en primer plano frente a él. (Anos después, en la Neue Nationalgalerie berlinesa, Mies vuelve a proponer la figura del templo dórico, pero invierte los papeles: ahora será la plataforma quien se agigante, desproporcionada respecto a cella y peristilo, que se mantienen parejos, con la columnata reducida a una presencia escueta) última metáfora de le discontinuidad del templo en Mies: la columnata, además, llega de la mano de otro, como pieza de 'collage', obra previa de un arquitecto local.(…) Ya en Schinkel había podido encontrar Mies el uso de espejos para disolver la compacidad de un espacio interior de planta rectangular. Schinkel colocaba – en el Palais del Principe Albert, por ejemplo – espejos enfrentados, sobre las puertas en 'enfilade' o en las esquinas, para fabricar perspectivas infinitas, corrientes de espacio, en perpetua disolución."* QUETGLAS, Josep; *El Horror Cristalizado, Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies Van der Rohe*, 2001; p. 36, 69.

40 Inquérito, definição usual para referir o documento "*Arquitetura Popular em Portugal*" segundo uma ideia original de Francisco Keil do Amaral, tendo sido autores, entre outros, Fernando Távora, António Menéres e Nuno Teotónio Pereira, sendo a 1.ª edição do Sindicato Nacional dos Arquitetos em 1961.

41 *Arquitectura Popular em Portugal*, 1988; p. 17.

Demonstração 8

Na Casa de Guerra Junqueiro, a História não se demonstra em reprodução ou pastiche. Nem sequer no mero exercício de restauro. Poderia ter sido. Mas a opção foi a de afirmar a história apenas na forma e nas suas efetivas marcas físicas. A casa encontrada escondia a verdadeira história, desfigurada por marcas, anexos, acrescentos e delapidações. Optou-se por reconfigurar a sua forma original, através de um processo intuitivo, de apalpação, de interpretação da composição, como se estivéssemos a andar para trás no tempo, retirando as partes que não deveriam nunca ter existido. No interior, o processo está à vista. Como num exercício de arqueologia, ficaram agora aparentes, as partes originais. Os mármores, os espaços, a estruturas, tudo aquilo que não podia cair, senão caía a construção por inteiro. A história é isso, aquilo que é estruturante, da qual depende o futuro das coisas. Foi isso que ficou à vista. É, pois, uma casa construída a partir da essência da sua própria história.



Casa de Guerra Junqueiro, 2001-03, Nuno Brandão Costa

O Edifício Viriato I, concebido a partir de uma resposta funcionalista, acaba numa representação histórica. No sentido em que é um edifício clássico: construído como uma fachada com espessura, para compor funcionalidades, uma nova frente de um edifício existente (Palladio) o edifício resulta num pórtico clássico e simétrico:
– A base, constituída pelos dois suportes rígidos e sólidos em betão, um transparente o outro opaco;
– A laje em betão, horizontal e fina;
– O volume que absorve a viga que estrutura o vão livre de 27 metros;
– Em cima, o vão modernista, rasgado, e o entablamento efetuado por uma cornija metálica (estrutura).
O edifício do Viriato I não é concebido como uma vontade formal, mas a partir de um exercício de composição clássico e por isso maneirista. A sua base conceptual é meramente funcional (ver Demonstração 16) e a sua concretização corresponde à ordenação formal dessa tarefa funcional.
O que revigora o seu classicismo é a sua pretensa anulação: a introdução de uma consola triangular, para abrir um janelão e ganhar espaço interior, destrói a simetria existente na composição original (Adolf Loos), reatribui e enfatiza o seu classismo histórico (da história da arquitetura).



Edifício Viriato I, 2005-07, Nuno Brandão Costa

Intuição

É o momento iniciático e inicial do projeto como ato mental.

A intuição é um impulso constitutivo do fazer. O projeto tem que se fazer, por isso, constitui-se no início por uma série de decisões aparentemente arbitrárias, resultantes de uma intencionalidade mais emocional e sensitiva, que antecede a razão para organizar a consistência do processo e do projeto. A intuição é, no entanto, apesar da sua aparente irracionalidade, o cerne conceptual de um projeto e muitas vezes a ideia raiz, aquela que se deve manter, para não perder a essência, a origem, o primitivismo e por isso a poética e a força. Um desejo portanto. De forma, de espaço e tempo. Intuir esta circunstância pela mente ou pelo gesto-desenho, pelo gesto-construção, num momento muito curto estar num não-lugar (mesmo que este seja lugar) e transformá-lo de repente. Dar-lhe todo um sentido, que antes da mais cartesiana racionalidade, já está a surgir.

A intuição tem também uma evolução e desencadeia um processo dinâmico que, paradoxalmente, constrói a razão. Porque sem a experiência intuitiva, não é possível o balanço do racionalismo. "Aceite a individualidade do gesto criativo – o seu jeito autobiográfico – nem por isso o ato de projeto se prende ao exercício exclusivo da inspiração. Mas a sedução de uma arquitetura inteiramente racional, científica, fundando-se sobre os factos e livre de toda a especulação é um logro. Retomando termos de Colin Rowe, 'se as leis da estática podem ser admitidas com certeza, as 'leis' do uso e do prazer não foram certamente submetidas ainda a uma revolução newtoniana; e, se não é inconcebível que sejam um dia, todas as ideias quanto ao útil e ao belo permanecem de momento hipóteses inverificáveis'.

O projetar é um incêndio, clarão, cinza; em movimento ou em repouso torna-se conhecimento, memória, destino paixão. Na intimidade do desejo, distância do não-haver a razão-do-desenho exprime o movimento do desejo na caça de saber – domínio e risco contínuo do conflito, e assim se oferece à comunidade.

Na prática do projeto, o sujeito investiga-informa-conflitua a partir do real, a partir das condições materiais da produção dos fenómenos: no mundo empírico circunstante liberta poeticamente a imaginação e aí recolhe os materiais a interpretar para a construção da arquitetura, pelo que resulta antes de mais, como modificação da paisagem histórica. Processo gerado em circuito contínuo entre intuição e razão, entre sensação e perceção, o ato criativo interroga e estabiliza caso a caso, a expressão prospetiva e propositiva do ´desenho´, valorizando a individualidade do gesto e, simultaneamente, o conhecimento como inteligência prática da condição oficinal do projeto que, nas distância à realidade, orienta e provoca espaço de invenção."[42]

Pode-se também considerar a intuição esse 'espaço de invenção'. Um espaço de impulso mas fortemente dinâmico, fluído, livre (do Homem Livre!).

Condição prática do projeto, intuir, constitui por si, saber, intangível ou inenarrável, mas, curiosamente, reconhecível e em obra materializado. Porque a obra revela esse momento, é uma paisagem, contém uma atmosfera e esse ambiente é a morfologia do intuir.

A intuição é também evocativa e tem um fluxo sedutor que transforma em progresso o momento processual do projeto. É a sua própria vocação ou aquilo que transforma, para dar corpo às coisas do projeto. Poderá haver errância e até ausência neste momento, no entanto a sua força emerge para concretizar as coisas.

---

42 MENDES, Manuel Augusto Soares; *Do Esquecimento "Para Além da Arte: do Nomadismo ao Erotismo"*, 2010; pp. 46, 47.

Por isso a intuição é acima de tudo a grande síntese do processo. Da inquietação e ansiedade criativa inicial, mas também a reprodução da inteligência informada e cultivada, histórica, cultural, socialmente enriquecida, política e material. A intuição embora momento original, não parte do zero (como aliás tudo), traz um lastro, um mundo, um sentido, que se redefine a cada projeto, e em cada projeto a cada momento e em cada momento a cada situação, definindo assim a sua própria circunstância.

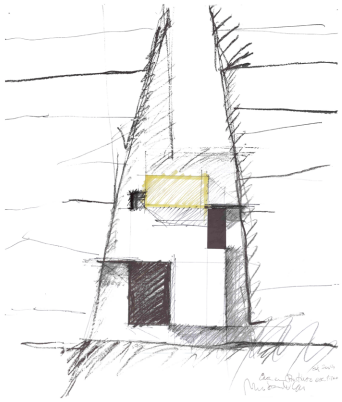
Demonstração 9

A forma final da Casa de Melgaço traduz diretamente um impulso intuitivo que solidificou a obra.
A partir de um desenho quase naïf, da extensão da casa existente e da orgânica do seu aparelho de granito, da sua fragmentação. Para construir de novo, existe um gesto intuitivo de desconstrução. Feito à mão, manufaturado a impulso gestual. E toda a forma se estabelece a partir daquele momento iniciático. É uma construção que ensaia a origem, não de modo predestinado mas de forma arcaica, irrefletido, enérgico. A prova do seu caráter existe na obra. Ao presenciar aquela fachada em colapso, sente-se o instinto e a perceção de um momento, agora definitivo, mas antes dinâmico e vertiginoso. O espaço interior, a ausência de construção visível, para além da marca da fachada, são o resultado da vontade de acentuar aquele gesto de mão. A mão desenhou num momento único aquela representação e o pedreiro, com o mesmo impulso, os mesmos gestos, mas agora em peso real, tiveram o mesmo momento, sentiram a mesma força, para concretizar aquela unidade em desagregação, da pedra ao chão.
Por isso o espaço apaga-se por fora e explode por dentro. Em pátios e vistas condicionadas, espaços consumidos mas contínuos. Atirando as pedras da fachada, o seu gesto para o terreno. O monte em declive acentuado, acentuando também a fuga dessa gestualidade intuída, sem freio. Fica assim apenas o primeiro momento, sem correções nem acertos, interpretado, mas não confirmado, o momento da intuição está todo na construção sem alterações ou racionamentos, expresso de modo orgânico e materializado no peso do seu frágil equilíbrio.



Casa de Melgaço, 2010-, Nuno Brandão Costa

A Casa de Santo Tirso, feita de bocados, sem união, cada parte é uma resposta diferente e momentânea a cada encontro que existe. Também desaparecida no declive do terreno, para deixar ver o muro existente em granito, cada vez que emerge, tem a matéria de um gesto isolado.
O espelho no jardim, por onde se entra e se desaparece para dentro da construção (Alice no País das Maravilhas); a pedra serrada na única parede da construção; o betão bojardado, num bocado de muro que emerge triangular, no declive; a pala branca a levitar sem razão aparente, o alpendre gigante, maior que o habitual (já não é um alpendre, é um espaço interior sem janelas); a madeira no chão de fora.
Outra vez por dentro, a casa inexistente por dentro, fica enorme, enorme, enorme e cheia, cheia de luz. De várias luzes, porque chegam de várias direções, de diferentes aberturas, com diferentes incidências, filtros e reflexões. Tudo isto era inexecutável (só se vê agora na obra, porque foi obra do acaso) uma casa compacta no desenho e fragmentada na matéria, porque foi feita de gestos vários, intuídos ao momento de cada viragem, de cada aproximação.



Casa de Santo Tirso, 2008-, Nuno Brandão Costa



Casa de Santo Tirso, 2008-, Nuno Brandão Costa

Desenho

O desenho é o passo da intuição e da razão. Ato de mão e inteligência, "exerce a frontalidade de um fazer-pensar que, antes de tudo é um fazer sensível que se inspira numa experiência radical do vazio, o ponto zero, o espaço a partir do qual é possível criar, improvisar e, aos poucos, fazer aparecer as coisas."[43]

Alegoria do princípio, o desenho é uma inscrição de ideia, uma rasura definida na sua indefinição que é a sua própria natureza. "No desenho onde reside a distância? E o seu sentido? E a sua unidade?"[44] Aparece como momento de vocação e evocação, contém já a geometria dos objetos, a intencionalidade formal, a organização do espaço humano, a relação com a natureza ou o urbano, a casa-cidade-edifício, ainda que num aparente lugar-primário-sítio-pensado, cheio de sombras ocultas, mas que projetam a clareza das coisas.

É também uma experiência sensorial do projeto. A primeira. Do vazio do lugar para a sua transformação primeira. Tem um sentido iniciático e original. Pelo desenho, vocação criativa, regista-se a forma principal e abrangente, a sua primeira unidade, para depois se detalhar o fragmento. É quase um processo inverso ao natural. Porque o desenho não é da natureza, mas um instrumento 'sobrenatural' sem dimensão nem medição. Tem a medida da mente, da sua capacidade de (re)invenção. Mas também é ato de síntese ou análise, porque pode registar e copiar. Esse registo é, no entanto, ativo, interpretativo, uma cópia que não copia, mas sugere já outra coisa, que é já o projeto, o espaço, a forma, a função, a construção. O esboço contém, já na linha fina, a espessura do corpo tectónico, para construir. Embora relativista (o desenho é sempre único) organiza os sítios e os lugares, porque tem essa capacidade artística e eficaz. "O desenho é a linguagem e a memória, a forma de consigo e com os outros, a construção. Não desenha por exigência da Arquitetura (basta pensar, imaginar). Desenha por prazer necessidade e vício. Outros por ele desenhem o que imagina, para que outros que o desejam vagamente possam realizar o que imagina. Desenhos técnicos. Desenhos de máquinas. Desenhos sem estética, a não ser a latente no que é necessário e suficiente para resistir e garantir a vida material, o afluir da água, do ar, da energia, das comunicações, da beleza. Copia agora os canteiros do Palais Royal. Anota a distância entre as árvores, e que árvores, e que arbustos, e que lancis de pedra, as suas dimensões e as dos bancos em madeira, as guardas em ferro fundido e a luz, e a luz.

São belos os vales da Córsega e as Oliveiras de Delfos, correndo em direção ao mar; aquela fenda na montanha."[45]

Constitui uma metáfora, a expressão máxima da linguagem. "A metáfora é esse ponto onde a textura da linguagem se espessa, onde ela toma relevo que reenvia o resto da frase para a sua lhaneza, para a sua inocência. Levedura, saliência na superfície contínua do discurso, a metáfora devolve tudo que se lhe avizinha a certo grau de pureza denotativa."[46] Único, irrepetível, o desenho é também um gesto, pulsar ou raciocínio, instrumento ou fim e por isso de utilidade máxima. Transporta conhecimento, é uma passagem, o registo de um momento irrepetível, mas que guarda a alma primária da conceção. É um retrato que reflete a sua própria essência, a circunstância que é o ponto de partida para o processo do próprio desenho, uma tensão anterior ao gesto físico, emite o seu significado e retira-lhe

43 MAH, Sérgio; *Construir o Espaço para que ele Desperta* in *Scenario* de Francisco Tropa, 2011.
44 JORGE, João Miguel Fernandes; *Entrou na Sombra* in *Tali* de Francisco Tropa, 2011; p. 23.
45 SIZA, Álvaro; *O Desenho como Memória*, 2009; p. 137.
46 SARDUY, Severo; *O Barroco*, 1990; p. 117.

arbitrariedade, informa o desenho de reflexão e segurança, para ser um agente de transformação, que é no fundo a essência do projeto, a transformação do lugar. Esta transformação em aberto, pretende-se intemporal, para não ser anacrónica, para ter escala, para não parecer arbitrária, aí o desenho define, porque também analisa e sintetiza. Congrega e compacta.

O desenho é um ato individual e íntimo, mas a sua concretização em traço, mancha, risco ou sombra, torna-se pública. O ser visual e gráfico atribui-lhe essa condição. Contém um significado para quem o faz e inúmeras perceções para os outros. Daí o seu mistério, a sua energia. Quem o faz sabe que desenhar tem uma energia única. A energia da antecipação do real. Da transformação, da capacidade.

"No desenho: a mão – o poder do individuo.

No projeto: a mente – o poder do grupo.

A condição operativa essencial do desenho realiza-se perante o próprio autor. Aí está à sua frente, tudo o que é capaz. Tudo o que a mão lhe permitiu. E todos nós sabemos, e já sentimos, como isto é verdade.(…) A mão não é só fator de diferenciação do sujeito – o jeito e a habilidade – mas possui atributos estruturantes da nossa personalidade. A mão é um dos elementos decisivos da hominização. Através dela passam sinais diversos e se constrói a relação sensorial mais rica e se reforça a confiança em si mesmo e no mundo, (as algemas prendem, também psicologicamente).

O trabalho manual é uma das atividades mentais e físicas que nos pode mais facilmente aceder à intuição, ao contrário da atividade cognitiva que fecha progressivamente essa possibilidade"[47]

Desenhar é um todo cheio de partes e situações de figurações e abstrações, hieróglifos e palavras reconhecíveis. Para o projeto ou no seu processo, o desenho é uma fatalidade positivista, que vai descobrindo o significado de um pensamento sobre os sítios, o vazio encontrado, a compreensão da escala, o organizar de um programa, ou a sua alteração. O próprio desenho pode ser o projeto, existir essa coincidência, afigura uma relação e confiança no processo, um sentido de identidade atribuído ao desenho, como método, uma grande intimidade com o pulsar de desenhar. "O 'método-artístico', que é irracional, logicamente, é pois um 'não-método'. O outro lado do acesso ao saber, ao conhecimento, à prática, a sua outra face, com idênticas valências, importâncias, espaços, dimensões, mas funcionando 'do outro lado do espelho' ou da parte 'debaixo do traço'.

Então como se estruturará? Quais são os vetores de um 'não-método artístico'?

Cumprir a irracionalidade pagando-lhe na mesma moeda; isto é dando ordem à irracionalidade, criando condições para que a intuição e a perceção como funções psicológicas irracionais estejam presentes e se exprimam. (…) estimular a manualidade, a gestualidade e o reconhecimento físico e cultural do espaço, da forma e da luz. (…)

Enfim VER; FAZER; CRIAR."[48]

A própria compreensão da obra faz-se desenhando. "Desenhar desenhando"[49], o redesenho do próprio desenho, a sua rasura. A sua coincidência com o processo de projeto explica-se na relação do sujeito, com o desenho e o projeto.

"O que é projetar?

47 VIEIRA, Joaquim, *O Desenho e o Projecto são o Mesmo?*, 1995; p. 43.
48 VIEIRA, Joaquim, *O Desenho e o Projecto são o Mesmo?*, 1995; p. 71.
49 "Desenhar Desenhando", designação do curso de desenho livre lecionado por Luísa Brandão e José Grade desde 1987, na FAUP.

Parece ser acima de tudo, assumir-se e logo defrontar-se.

Ser capaz de projetar é ser capaz de se colocar perante si próprio, de acreditar, de saber superar as dúvidas, as contrariedades, de saber o que se quer e porque meios se conseguir. Projetar é saber estar só, para poder entrar em ação com os outros.

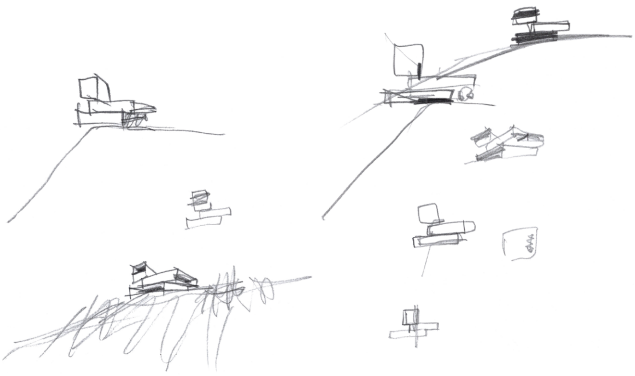
O desenho é um exercício solitário. Quando se desenha defrontamos as nossas limitações, os nossos vícios, as nossas virtudes, as nossas capacidades em revelação.

O desenho como conceção é um meio para a ação. Quer isto dizer que o desenho se coloca entre o autor, a conceção e a realização concreta que se corporiza noutros materiais e espaços que não são os do desenho. O desenho não é assim, um fim em si mesmo."[50]

Demonstração 10

A Casa de Macinhata é um desenho pequeno, uma figuração mínima feita numa circunstância especial. Os pequenos príncipes queriam ver o mar e o desenho trepou minúsculo até a janela se virar para o horizonte. O desenho a lápis, no A5, pequeno, a exprimir uma área enorme, de vista imensa. O gesto irrefletido do esforço estrutural (os volumes sobrepostos e sem continuidade vertical, a consola empoleirada e desalinhada de tudo) sai direto de um desenho que termina logo que é esboçado e define a obra para sempre. Todo o esforço construtivo tem origem num croqui que veio do nada, apenas a soletrar a vontade humana dos habitantes, que queriam voar sobre o monte, e avistar ao fundo, a poente, o mar.

A casa é isso, o desenho de uma vontade muito grande, por isso o desenho era muito pequeno, uma pequena marca de grafite feita na mesa de um café e ficou um palácio no monte, a subir até ao céu e se rasgar em vão sobre a paisagem desejada.



Casa de Macinhata, 2005-08, Nuno Brandão Costa



Casa de Macinhata, 2005-08, Nuno Brandão Costa

50 VIEIRA, Joaquim, *O Desenho e o Projecto são o Mesmo?*, 1995; p. 95.

Autobiografia

Toda a obra é autobiográfica. Porque "Antes de falar, antes mesmo de acreditar e, sem dúvida antes de pintar; deu-se ao trauma. Sem saber a que se dava – e sem que ainda hoje o saiba (…) Era um esboço: nunca será mais do que um esboço de si próprio. Passa pela terra e desenha duas linhas: inuma e exuma. Com a primeira linha interioriza a morte, com a segunda cria o segundo, o interminável nascimento. Mortal imortal. Passa entre linhas – e a linha de terra, à sua passagem treme."[51] A obra nossa reside em nós e embora feita para os outros, temos a nossa expectativa que é sempre a de ser maior. Ser autobiográfico não é egoísmo, mas altruísmo "As casas de hoje terão de nascer de nós, isto é, terão de representar as nossas necessidades, resultar das nossas condições e de toda a série de circunstâncias dentro das quais vivemos, no espaço e no tempo."[52]

O lugar do projeto é a nossa mente e o nosso corpo, o corpo do nosso desenho e o processo do nosso raciocínio, contém por isso o nosso ego e corpo.

Será difícil neste empenho, desligar o rito do processo da nossa vida. A distância ao projeto progride pelo conhecimento, pelo olhar, pelo lastro, a modelação expressiva da circunstância, porque o projeto é ele próprio uma circunstância irrepetível, um momento que transporta uma memória e essa é biográfica, do próprio autor, constrói uma narrativa que parte sempre de uma história anterior, mas própria. Por isso o projeto é sempre autodidata, a sua instrução provem da ordem imediatamente anterior, é sempre um reencontro, com algo já sucedido. Déjà-vu mental e (re)desenhado, repetido. Um desejo acima de tudo, a obra é sempre o desejo dos outros que se tem de conformar por nós.

Essa passagem constitui uma réplica, uma repetição de um episódio, reconfigurado.

"A beleza é o desejo da repetição. Deseja-se replicar aquilo que se considera belo. Leva a que copiemos vezes sem conta; quer a ligação ao original seja ou não reconhecível, copiamos sempre"[53] Contorno sucessivo de algo já feito ou pensado, reflexo do nosso próprio modo de fazer ou de ver as coisas. Autobiográfico porque simplesmente reflete o nosso gesto, em progressão para ser outra coisa: a obra.

Construir, constitui essa progressão que advém do facto de existir(mos). A existência e o desejo nosso e dos outros são a configuração da obra. Quem solicita, pretende, tem o desejo de, o desejo da casa, o desejo de habitar. O desejo da sua beleza. É isso que pede ao arquiteto, é essa a sua expectativa. A nossa biografia é que lhe atribui essa qualidade, o nosso referencial, que se repete como uma memória de infância, a réplica de um bom momento, de um bom lugar, de uma história, de um espaço e de um tempo. Rever a história para encontrar o ideal para um novo projeto é um exercício sempre íntimo, o tal esquisso de si próprio ou das suas próprias histórias. O desenho provém de outro já desenhado, redesenha uma condição, o já existente, feito a partir de outra experiência. O experimentalismo, também é condicionado pela própria existência prévia. A ideia de uma nova experiência advém de algo já passado, biografado na existência conceptual prévia ou na própria memória. Não existe aqui uma nostalgia estática e deslumbrada, mas um sentido de progresso, de avançar no tempo, nos lugares, de os transformar. A sua transformação é, no entanto, matéria refletiva da experiência, da memória, do já feito, do já experimentado, daquilo que foi

51 MAIA, Tomás; *Arqueologia do Não-Saber (um esboço)* in *Gigante* de Francisco Tropa, 2010.
52 TÁVORA, Fernando; *Para uma Arquitectura Portuguesa de Hoje, Fernando Távora*, 1993; p. 12.
53 SAFRAN, Yehuda E. (2006); *Visível, Invisível, 3:2:1, Serôdio Furtado Architects*, 2006; p. 15.

e pode ser melhor ainda. O projeto, ato criativo, não tem limite, mas funda-se na existência. O existencialismo do autor, corresponde à sua visão das coisas e portanto à sua forma de fazer, porque fazer vem do modo de ver e das memórias de outros atos, lugares, histórias e construções. Sensações e apreensões. Perceções.

A arquitetura procura a realidade, sintetizando a natureza, acolhendo a vida. O arquiteto é o veículo desta síntese, desta analogia, por isso a obra é sua própria autobiografia.

Demonstração 11

Estamos nas obras sempre. Estamos sempre nos projetos. Os projetos são as nossas memórias, moramos neles todos. E as obras transportam a nossa experiência, o nosso pulsar.

A Casa de Crestuma é um contentor de coisas existentes: os dois planos de betão tosco, entre si paralelos e paralelos ao chão, são a síntese das obras que mais seduzem: os planos horizontais do Mendes da Rocha. E as empenas inclinadas, vem dos livros do Ruben A., da Casa do Sargaço, do João Andresen, que também tem o plano da laje inclinado, no meio dos pinheiros, como esta casa que olha toda para o pinhal a poente e se fecha com um muro rebocado de rosa, para a rua para quem passa e não pode ver a casa, mas de dentro da casa vê-se tudo. Este muro é um muro igual a tantas outras casas (como nas casas do Souto Moura). Simples, sem janelas. No entanto deixa entrar luz. Mas mais biográfica é a planta: a mais simples e sintética de todas as outras: um retângulo, sem adereços, nem volumes. O espaço é desenhado quase só bidimensional e por isso fica muito contínuo. Primeiro um vazio para fazer um alpendre (como no Minho), depois a sala em open-space (o modernismo) e depois os 3 quartos, todos iguais e seriados. Do lado oposto, também em sequência paralela, a cozinha, os banhos e o vestir, com luz que escoa entre o muro (as fachadas falsas ou ambíguas do Herzog & de Meuron) e as janelas dos espaços, que não se vêm da fora.

Porque a obsessão biográfica é esta simplicidade desconcertante. Aquela que está na planta e no espaço da Casa de Crestuma. E depois a casa abre toda em vidro para a paisagem, porque existe sempre esta obsessão de ligar o espaço interior com o espaço de fora. Como se a razão de habitar estivesse apenas no conforto da proteção. E para sentir isso é preciso ter noção do seu oposto.

São castelos que construímos com as nossas histórias. São muros que se erguem com as paredes da nossa viagem. Os muros do Padrão ambicionam a memória da Villa Adriana…



Casa de Crestuma, 2007-11, Nuno Brandão Costa



Villa Adriana, Roma



Escola do Padrão, 2008-11, Nuno Brandão Costa

Conceito

O conceito é uma ideia limite. Está antes da intuição. Ideia eventualmente (ou não) estranha, à nossa condição de arquitetos daqui, arquitetos poetas, da espacialidade, do gesto, do desenho, da imaturidade racional.

A conceptualidade de raiz metropolitana, centro europeia ou americana, traduz a hipótese do avant-garde, anulando a própria premissa da arte: da contemplação, da sensação, do espaço, virtude maior da arquitetura, do objeto para admirar. Porém, atrai e interessa porque é radical e erudita.

A conceptualidade é, pois, uma ideia limite, em que o objeto arquitetónico se estabelece a partir da sua própria génese. A sua conceção não advém de um pulsar intuído ou de um lugar concreto, mas de um sentido analítico e sintético do próprio projeto, cuja definição vai estabelecer a ordem do objeto arquitetónico. Está para lá do desenho e assenta na ideia de uma comunicação. Do projeto estabelecer uma linguagem que se define na sua própria configuração (conceptualidade). Importante a relação do objeto arquitetónico com os outros, não do ponto de vista da sua integração, mas daquilo que despoleta, comunica, estabelece.

É pois acima de tudo uma ideia cultural da arquitetura. Extravasa a questão disciplinar, porque o edifício passa a ser um momento de grande tensão cultural, no sentido erudito e científico do termo. A conceção conceptualista contém uma riqueza cultural e uma inquietude de erudição e abrangência que se deve à sua própria forma de fazer e concretizar (ser pensada) mas também à qualidade dos seus objetos arquitetónicos, pelo modo como estes se estabelecem com o mundo e de onde advém as suas formas. Renegando a retórica formalista, o conceptualismo produz o objeto arquitetónico, antes pela definição da sua forma a partir do mundo.

"O paradigma caráter-material, objeto-físico da arte"[54] "Os critérios que cada um utiliza para selecionar o mundo terão um efeito determinante no tipo de mundo que cada um é capaz de selecionar. O mundo – neste caso particular – a arte – não está divido em espécies naturais (i.e. 'objeto-arte/'objeto-não-arte); é antes a nossa linguagem e por acréscimo, as estruturas conceptuais que utilizamos ajudam a formular o que vemos como algo."[55] O modo conceptual é pois um momento do projeto em que o limite entre a abstração e o real se integram, para comunicar. Não quer isto dizer que um projeto mais conceptual seja mais abstrato e um projeto mais poético seja menos abstrato. Quer apenas exprimir que o momento de índole conceptual atribui ao projeto, uma outra forma de procura porque pretende acima de tudo comunicar, de um modo universal. Por isso antes interroga-se para formular as questões, a sua forma estabelece-se no modo de como abordar as coisas e menos que obter a resposta. "Não basta afirmar que A é compatível com B, ou incompatível com X; há que formular questões a esse respeito, interrogar, e no fim transformar os próprios fundamentos em que se alicerçam as coisas como comparações ou atribuições de identidade. O artigo I pode ser uma obra de arte, o artigo II uma peça de crítica de arte, o artigo III uma proposta de filosofia; porém, se se transformarem as definições das disciplinas das quais dependem essas comparações, surgirá porventura um mapa de terreno diferente. Neste caso, talvez seja possível constituir-se uma prática de arte contínua a partir da conversão dos seus participantes, uma 'prática teórica' coletiva inspirada numa variedade

54 WOOD, Paul; *Arte Conceptual*, 2002; p. 52.
55 WOOD, Paul; *Arte Conceptual*, 2002; p. 52.

de recursos filosóficos, linguísticos ou mesmo de cultura popular. Como tal não precisava nem de derivar de objetos finitos para deleito estético nem de ser encarada como produto de um autor 'artístico' individual (…) é conceber a arte potencialmente como uma espécie de prática crítica, cognitiva e acima de tudo, social, passível de permitir a concretização no mundo de uma autoconsciência crítica e porventura influenciar até a produção de tal mundo."[56] O conceptualismo interessa-nos pela sua não-forma, o seu universalismo abstrato, da ideia de o objeto arquitetónico ficar em suspenso sobre aquilo que está a abordar. No fundo uma definição radical da própria disciplina que vai por isso, pela sua natureza idiossincrática, por um processo criativo consistente, produzir objetos radicais.

Demonstração 12

A um paralelepípedo quadrangular, retiram-se em cantos opostos, na diagonal e na oblíqua, 4 bocados. Este gesto premeditado, não intuído, mas cerebral, rigoroso e assertivo, criou a forma da Casa de Francelos. A aparente génese geométrica da construção está numa predestinação conceptual. Não existe aqui imagem, nem forma, nem gesto. Apenas uma dissecação do objeto existente antes do projeto. Um volume, que existia antes de ser casa, transforma-se em casa, quando se desfaz a sua banalidade, destruindo os seus ângulos, para conceber a possibilidade do espaço: é nessa desconstrução que se introduz a luz, para o espaço ser humano. No entanto, a abstração mantem-se dado que o exercício conceptual mantem-se marcado na construção. Existe assim uma comunicação de um processo criativo, conceptualmente radicalizado num ato retórico de linguagem ou transmissão, evidente na forma final: um volume paralelepipédico ao qual foram retirados 4 bocados em ângulos opostos e cruzados.



Casa de Francelos, 2001-06, Nuno Brandão Costa

56 WOOD, Paul; *Arte Conceptual*, 2002; p. 53.

Estratégia

Esta ideia retirada de um léxico e lógica militar é, no entanto, sinónimo da consistência de um processo criativo que, de um caráter fortemente abstrato, relativista, subjetivo, muitas vezes errático e arbitrário, constituído nos primórdios do impulso necessário para o vigor do projeto, se vai alinhando através de um processo geométrico, mental, estratégico.

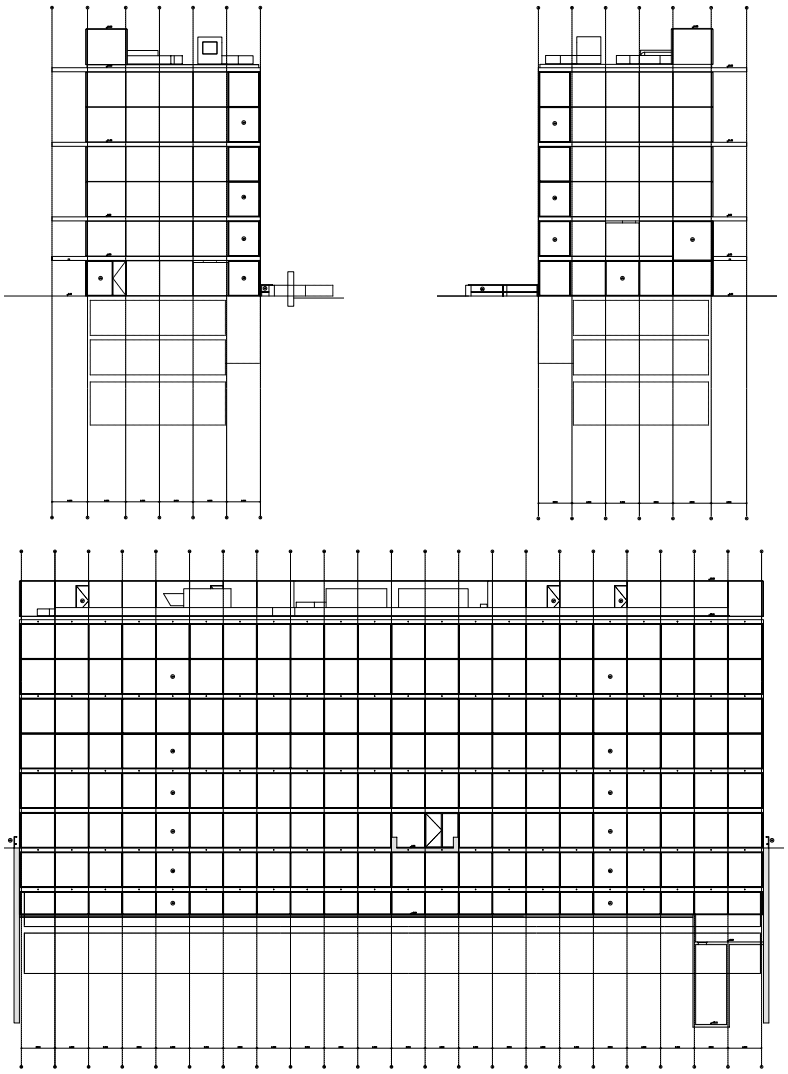
A estratégia serve para assentar o impulso da intuição, ou mesmo acentuá-lo. Realmente a estratégia define ou vai definindo um caminho, uma evolução, um percurso que imprime a correta definição da vaga indefinição inicial. A seguir ao gesto, ao reflexo do abeiramento físico da ideia, da transposição de um pensamento para uma tradução gráfica (um desenho, mais ou menos definido, mais ou menos legível, mais ou menos consciente, curto ou largo, mais livre ou mais preso) necessita-se de um elemento de progressão, de deslizamento da nebulosa para um outro rigor, ou melhor efetivar a ideia, que tende para se perder, na complexidade das solicitações do projeto – técnicas, funcionais, racionais, na própria insegurança da ideia, da sua (im)possibilidade de materialização, da perda da sua origem, que conceptualmente em geral é mais forte, mais potente, porque mais irrefletida (a tal arbitrariedade). A estratégia consiste num rumo que facilita a uma atitude que confirma o gesto. Que evita o desastre da imagem para concretizar a exata escala de ideia do ponto, do momento original, o mais importante. Como compreender as razões do desenho e a partir daí definir em redefinição permanente um rumo que não se desvie. Mais difícil que progredir será manter um rumo indesviável de uma ideia primeira. Concretizar em obra a nebulosa original, passar dos sentidos abstratos para o sentidos percecionais, sem perder essa inicial abstração, porque esta tem na sua tradução uma poética imperdível, e conseguir atingir, construir aquela escala que humaniza a obra, e traz o efeito de aceitação da obra. A sua surpresa, o seu conforto no seu conjunto e não numa qualquer parte, resíduo ou simulação imagética. “Um fenómeno curioso de algumas obras de hoje é a sua capacidade de se traduzirem em imagens interessantes. Algumas vezes, após conhecer as imagens, vamos conhecer a obra e somos desagradavelmente surpreendidos; a obra parece menor que a sua tradução bidimensional fotográfica. Penso que este fenómeno cada vez mais comum, resulta de um esforço de traduzir o melhor a obra, de a enquadrar do modo mais favorável, de escolher o momento do dia mais interessante, de reproduzir as melhores partes, tudo isto louvável e não criticável em si. Esta tradução em imagem, naturalmente porque seleciona o que representa, escolhe de um todo uma parte para traduzir, e portanto não representa aquilo que a obra é.”[57]

O rumo dessa resiliência consiste numa persistência executada em grande coerência e controlo. Controlar o avanço da ideia em função da sua materialização e também o avanço da materialização na mudança da ideia, na sua mutação positiva. Porque a estratégia não define apenas a evolução do projeto, abre a sua mudança, parte essencial do seu processo.

57 SERÔDIO, João Pedro; *Sintomas* in *3:2:1 Serôdio Furtado Architects* de Yehuda E. Safran, 2003; p. 188.

Demonstração 13

A Biblioteca Central FCSH-UNL é construída do seguinte modo:
– 3 partes longitudinais, paralelas à própria construção e implantação sucedem-se sequencialmente numa modulação homogénea e tridimensional de 2,5 x 2,5 metros.
1. A sul, um corpo de acessos e áreas infraestruturais, numa parede opaca;
2. A norte, um espaço vazio, e totalmente envidraçado, por isso transparente;
3. No meio, os espaços habitáveis da biblioteca (átrio, salas de leitura, gabinetes) vão-se organizando em função da métrica disponível e da variação matemática e múltipla dos pé-direitos.
Toda a espacialidade e forma deste edifício está baseado numa estratégia única e rígida.
É um projeto cuja génese está fundada num processo compositivo de hierarquia, cujo controlo do seu automatismo e a confiança na eficácia da sua homogeneidade produz um efeito espaço-forma de grande potência.
É um projeto mecanicista, de articulação modular e sequencial, limitado na sua definição dimensional, ilimitado na sua espacialidade. Porque a multiplicação de múltiplos modulares, lhe atribui uma infinidade espacial.
Obra de uma estratégia de sentido único, a obra fecha-se num conteúdo muito definido e sem ambiguidades, que lhe garante um caráter abstrato mas simultaneamente de grande vigor formal.



Biblioteca Central FSCH-UNL, 1998, Nuno Brandão Costa

Processo

É o corpo do projeto e da obra. No processo cabe tudo que compreende a cronologia criativa e a sua racionalização. O pensamento, a ideia, o desenho e escrita, a conceção, a adversidade, a função, o programa, o sítio, a hesitação, a perceção, a resistência, a hipótese, a certeza, o enquadramento, a busca da forma, a compreensão da linguagem, o encontro com o projeto, a concretização da obra. E volta tudo depois ao princípio. Em loop.

A síntese e a análise, o gesto e a atitude, a intensão e a distensão, o rigor e o arbítrio.

O processo contém o tempo mental e físico do projeto. Ocorre durante a sua manufatura, na sua visualização, no seu distendimento. O processo é a liberdade do projeto, a sua própria essência, a da evolução. O processo é um rolo de papel, que se vai desenrolando, sem se perceber exatamente o princípio nem avistar o fim. Uma ideia não parte de um grau zero, inexistência ou nulidade, mas sempre de uma premência anterior. Também a concretização da obra, não constitui o seu fecho, mas apenas o seu arranque e a constatação construída dos equívocos a evitar. A obsessão da correção. De rasurar, de safar, intensificar para depois aligeirar. Fazer muito, para conseguir omitir. Fazer o excesso para selecionar o essencial. Chegar para voltar a partir, e chegar ao mesmo sítio de outra forma, mais simples.

Por isso, o processo passa de projeto em projeto, é pois infinito. O processo é um rolo compressor em adição livre, feito de momentos ténues e coisas precisas. De desenhos intensos, cuspidos em gesto puro de mão, ou desenhos racionados, precisos e medidos, ou mesmo desenhos que não chegam a ser desenhados e passam logo à ação, são de imediato construídos.

O processo constitui o próprio entendimento da realidade e de como mudança da obra no real estabelece um novo território, uma outra fluidez entre as coisas, as pessoas, e os lugares. O processo constitui-se indizível mas é, porém, palpável porque tem uma visível tradução física, e registável. O processo é o arquivo gráfico das síncopes do projeto, feito em tempo real, matéria ela própria criativa e referenciável. Um diálogo intenso entre as ideias, a sua reprodução em registo(s), a sua concretização e construção.

“As periferias inabitadas encontram-se entre duas polaridades demasiado simplificadas, a do monótono e a do assertivo. A fluidez desta existência leva-nos a tomar uma posição sobre a relação e fronteira entre a abrangência da vida e o papel da arquitetura. Aquilo que os arquitetos são de fato capazes de dizer, deve ser dito claramente, ‘aquilo sobre o qual não conseguimos falar, devemos manter no silêncio.’ (Ludwig Wittgenstein numa carta para Bertrand Russel, citada em Georg Henrik von Wright, Wittgenstein, University of Minnesota Press, Mineapolis 1982, p. 206). Este entendimento é o início de um diálogo. Para alguns, tenta anestesiar a sensação da queda. Para outros, o monótono é o resultado da negligência estética consciente, que não está separada do ato mais estético da autonegação artística; enquanto que o ambiente assertivo pode contaminar toda a dimensão da vida, definindo-o de fato, no sentido ´Gesamtkunstwerk´, uma obra de arte absoluta.

Quer os arquitetos sejam capazes de aceitar os impedimentos da vida na sua evolução estética pós fato, quer projetem conscientemente um ambiente onde há uma clara separação entre a vida e a ideia estética, a vida reclama o seu próprio domínio de definição formal, com ou sem a ajuda da arquitetura. Consequentemente, a precisão com que essa estrutura pode ser projetada é motivada pelo entendimento dessa mesma separação e compromisso por parte do arquiteto.

Daqui poderá nascer uma ordem, uma linguagem espacial e formal que acompanha tal Conceção do papel da arquitetura."[58]

Compreende-se a procura, o entendimento, o próprio encontro da disciplina, do seu sentido, da atribuição duma lógica, ética e estética, para a sua realização, como uma tomada de posição, uma ideologia, fazendo parte desse sistema que de modo simplista de chama o processo, dada a complexidade dos seus atributos, a espessura e quantidade da sua linguagem e informação, as variáveis relativas e objetivas, a subjetividade da sua envolvência e a perenidade da sua ordem. O processo constitui-se por um roteiro sem definição prévia, que desenha (no sentido literal) um mapa de locais díspares, ligados por múltiplos trajetos, alguns lineares, outros de enorme sinuosidade. Entre essa linha reta e as diversas oblíquas, tangentes e torções, vai-se moldando um raciocínio que, vertido em gestos vários e progressivas concretizações, vai a pouco e pouco, com momentos vertiginosos e outros de enorme lentidão, ou mesmo intensas pausas, tornando o projeto em realidade palpável, até à sua final realização, à escala que se ambiciona: a da construção humana, da obra.

A partir daí, lança-se um outro processo, mais subjetivo, sensual e real. O da perceção, do uso do espaço e da sua apropriação. Aí renasce a teoria. O projeto é uma teoria que a concretização da obra comprova e (in)valida. A partir do usufruto físico do espaço e da forma da construção, nasce uma nova teoria, a partir da sua sensação e perceção espaço-funcional-imagética.

"Encontro problemático, entre virtude e razão, entre *arte* e *ciência*, o ato arquitetónico viabiliza uma *ideia* e *método*, em que valores de uso, construção e forma se interatuam num desígnio ou numa expectativa de comunicação, de *significação*. A possibilidade de método ocorre não como dogma de uma teoria de Projeto e de Arquitetura; representa, tão-só, um meio pelo qual a intuição, a razão e a imaginação dispõem a componente artística do *desenho* numa plataforma de observação, de educação, de investigação, *de conhecimento* – ação."[59]

O estímulo do projeto, a sua sugestão e decisão, encontra-se neste momento uno e simultaneamente fragmentado, de tempo contínuo, por isso sem tempo preciso, que corresponde à construção de um corpo feito com o físico e o mental, subtil e bruto que é o processo de projetar e construir.

---

58 *"Inhabited surroundings exist between the rather over-simplified polarities of the um-drum and the assertive. The fluidity of this existence calls for a stand on the relation and boundary between life´s expansiveness and architecture´s role. That which architects are able to say at all should be said clearly, ´what one cannot talk about tone must pass in silence.´ (Ludwig Wittgenstein in a letter to Bertrand Russell quoted in Georg Henrik von wright, Willgenstein, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1982, p. 206) Such realization is the beginning of a dialogue. For some, it attempts to dull the sensation of the fall. For others, the humdrum is the result f conscious aesthetic neglect, not unrelated to the more ascetic act of artistic self-denial; whereas the assertive environment can spam the entire realm of life, indeed determining it in the sense of a ´Gesamtkunstwerk´, a total work of art.*
Whether architects are able to accept life´s curb on their aesthetic evolution post facto, or whether they consciously set out to design an environment with a clear separation of life and vessel in mind, life claims its own domain of formal determination with or without architecture´s help. There before, the precision with which the frame can be designed is motivated by an architects understanding of such a separation and engagement. Out of this may grow an order, a formal and spatial language that accompanies such a Conception of an architecture´s role" WANG, Wilfried; *The Precise Frame, Eduardo Souto de Moura*, 1990; p. 6.

59 MENDES, Manuel Augusto Soares; *Do Esquecimento – Esteios, Objeto 1* in *Do Esquecimento "Para Além da Arte: do Nomadismo ao Erotismo"*, 2010; p. 45.

Demonstração 14

A Casa de Lourosa existe como capítulo em processo. É uma construção em processo, a meio termo de várias outras. Formalmente, reconhece-se a obstinação conceptual de origem da Casa de Francelos (os recortes nos cantos do volume), no entanto, não tem a compactação conceptual e incisiva da anterior, estendendo-se para outros universos linguísticos e ambiguidades narrativas.
Os muros que estendem a construção sobre o território, o corpo da garagem que assinala a casa na rua, o pátio que articula os diferentes volumes da composição, a insinuação plástica dos caixilhos e dos "brise-soleils" (preto, laranja). A casa reporta-se a múltiplas referências: a sua implantação e imagem urbana decalca-se da Casa Manuel Magalhães (Álvaro Siza Vieira, Avenida dos Combatentes, Porto, 1967/1970) e os seus recortes volumétricos citam a anterior Casa de Francelos e outros conceptualismos de origem Helvética; o pátio vermelho provoca um Mediterrânismo impossível no local que lhe atribui um surrealismo suburbano, a composição de alçado, um certo situacionismo neoplástico e a articulação de muros e volumes, o universo Miesiano de Eduardo Souto de Moura.
É uma construção destacada em evolução. Não terminada, e que conseguindo obter, por via desta dinâmica processual, uma escala muito particular e curiosa. A escala do processo, da obra em aberto, de texturas e espaços inadvertidos.





Casa de Lourosa, 2002-06, Nuno Brandão Costa

Experimentação

Noção e ato que pode coincidir com a história do processo criativo ou com a definição do próprio projeto-construção-obra. A experimentação compreende a ideia de um novo, ou de uma realização não experimentada, de um progresso para algo desconhecido. No projeto, e mais acentuadamente na realização dos espaços, na sua organização, na proposta construtiva (técnica) das formas arquitetónicas (do objetos), a experimentação é uma vigorosa natureza do fazer arquitetura.

A experimentação programática, introduzindo cambiantes e valores num programa, ou mesmo propor uma outra abordagem para além da reconhecível e óbvia.

A experimentação tipológica, experimentado a partir (ou não) de tipologias clássicas, classificadas ou referenciadas noutras arquiteturas, novas tipologias ou alterações ténues, subtis, substâncias ou radicais.

A experimentação construtiva, em que a partir da investigação das técnicas (das mais elementares, às mais sofisticadas), a forma se redefine e o funcionamento se reconfigura.

A experimentação formal, em que a forma reconfigura ou radicaliza os objetos arquitetónicos e se encontram linguagens e ideias.

A experimentação espacial, em que o espaço, protagonista maior da arquitetura, se procura, alternativa aos espaços já experimentados, para propor outras perceções e usos e por consequência, formas.

A experimentação em arquitetura corresponde ao seu sistema conceptual, contrapondo à organização sistemática das suas universalidades e intemporalidades, transversais às diversas circunstâncias, uma nova circunstância que origina um novo objeto. Por isso, a experimentação, nesse sentido da atribuição de uma originalidade ou da tentativa de um reflexo ideal, não será voluntária, porque vazia, mas na sequência processual e criativa e na noção das ideias. A experimentação situa-se entre a correta e equilibrada articulação das ideias e o reconhecimento e exposição das suas próprias fragilidades, assim como na integração das variantes únicas que constituem a generalidade da disciplina e a sua formalização em concreto.

A experimentação é mais a formalização de questões, traduzíveis em forma-imagem-construção, do que propriamente a correta e académica resposta, definitiva e conclusiva. Experimentar é deixar a forma em aberto e a obra traduzir a visualização desse mundo em perspetiva, apontar a possibilidade percecional da descoberta, e a assunção dessa possibilidade em real.

"Se me perguntarem como definiria o meu trabalho, responderia que o meu interesse por diferentes âmbitos terminou após comprovar que tudo o que propunha era possível, fazível, materializável. Após esta verificação, esta demonstração, pensei, e continuo a pensar, que cabe a outros pôr em prática, à sua maneira, as minhas propostas e em última instância, continuar a desenvolvê-las.

Acredito que ser objeto de plágio demonstra a validez das próprias ideias. Quando se monopoliza uma ideia, automaticamente ela empobrece.

Guiado por este ponto de vista, sempre tratei de generalizar as minhas ideias que podem ser interpretadas de quantas mais maneiras melhor."[60]

60 *"Si me preguntaran como definiría mi trabajo, respondería que mi interés por diferentes ámbitos terminó tras comprobar que todo lo que proponía era posible, factible, que era posible materializarlo. Tras verificación, esta demonstración, pensé, y sigo pensando, que a otros les correspondía llevar a la práctica mis propuestas a su manera y en ultima instancia, desarrollarlas. Creo que ser objeto de plagio demuestra la validez de las propias ideas. Cuando una idea se monopoliza, automáticamente se empobrece*
Guiado por este punto de vista, siempre he tratado de generalizar mis ideas, que pueden ser interpretadas de cuantas más maneras, mejor." FRIEDMAN, Yona; *Pro Domo*, 2006; p. 56.

A experimentação não ocorre pois apenas do novo, mas pode ser a mutação de uma ideia de outro, uma referência ou uma imagem. Mas nessa mutação existe uma energia original de interpretação, de renovação das coisas e a essa inovação corresponde à forma arquitetónica que se caracteriza pela recriação ou particularidade de repor de outra forma uma construção, um espaço ou um volume, ou uma nova lógica de construção das ideias, que tem uma tradução narrativa de efeito experimental.

O experimentalismo corresponde a um modelo de ação ou de processo, em que o fazer se indicia numa ideia de questionamento da norma, daquilo que vigora, tipológica, programática e formalmente, para refundar essa permanência. Colocar em causa modos e pressupostos pode, de facto, constituir matéria criativa, que reavalia as relações entre as coisas e cria o ambiente para a proposta nova.

Demonstração 15

A forma esquelética e sinuosa que as infraestruturas mecânicas da Escola de Chaves assumem e protagonizam na construção, constitui a formalização de um experimentalismo provocatório.
A pressão legal e programática do projeto, de introduzir numa estrutura antiga e referenciada (o projeto original da escola é da autoria de Januário Godinho), e a obstinação de a manter intocada (ou aparentemente conservada, ou manter a imagem de uma arquitetura desse tempo), conduziram a um ato de desespero:
– Dado o exagero do seu arcaboiço e o seu impacto na construção existente, assumiu-se a sua existência como um partido estético. As tubagens das infraestruturas, tornaram-se pórticos arquitetónicos, que enquadram as construções existentes e seguram fisicamente as novas construções.
Retiradas do universo "tech" de Richard Rogers e dos desenhos futuristas da "Archigram" e de uma arqueologia industrial, símbolo da própria escola (uma escola industrial, com a presença forte de oficinas e equipamentos mecânicos, na própria pedagogia), os elementos tubulares e metálicos e equipamentos mecânicos assumem um protagonismo, consumindo um contraste violento com as pré-existências, revelando uma inusitada narrativa e simbolismo, consumando um experimentalismo inusual na corrente obra. Uma estética estridente, que provoca um enorme embate com as construções originais, estando precisamente nessa oposição de valores e escalas a génese da história da obra que um experimentalismo formalizado construtivamente, acentua e revela.



Escola de Chaves, 2009-12, Nuno Brandão Costa

Função

A questão funcional é, de facto, matéria criativa. Embora a resposta funcional corresponda a uma necessidade precisa e básica, organizar um projeto apenas através da junção funcional das suas necessidades corresponde à não-arquitetura, porque na prática não funciona do ponto de vista da arquitetura e, por consequência, da sua própria funcionalidade.

A compilação anacrónica de funções de um programa produz, para além do desinteresse da solução, o seu não-funcionamento pela ausência arquitetónica da sua organização funcional.

Para exemplificar, isto verifica-se em 'projetos' de arquitetura realizados por desenhadores ou engenheiros, em que o edifício é organizado em função de uma lógica estritamente funcionalista e direta, em que a ausência de critério espacial e formal gera um objeto bizarro e bruto, que no limite não funciona, motivo do seu anacronismo e ausência de escala e linguagem, que só é possível de obter numa interpretação espacial do funcionalismo.

A funcionalidade atribui qualidades à dualidade da disciplina, entre o analismo e a síntese técnica e o devir criativo que permite paradoxalmente concretizar a primeira.

A possibilidade da arquitetura está no seu funcionalismo primário, e mesmo na neutralidade desse mesmo funcionalismo, no sentido em que essa funcionalidade corresponde à naturalidade do uso e da eficácia do objeto arquitetónico e de todos os seus componentes devidamente articulados. Mas, a concretização dessa articulação primária e o seu sucesso residem na sua formulação geométrica e espacial. Ou seja, construir a funcionalidade do edifício/casa é construir uma articulação entre as funções, o espaço e a forma. Exclusivamente de modo funcional, o edifício não funciona. Nos anos 30, os postulados da Bauhaus sintetizaram esta ideia no conceito em que existe no Design e na Arquitetura uma relação estreita e dependente, a que se poderá chamar de binómio utilidade-beleza. A beleza corresponde ao processo que configura a materialização formal da funcionalidade. "É comum considerar-se que o conceito de beleza funcional é anti kantiano e está mais próximo do naturalismo eclético, concretamente, da filosofia de finais do séc. XIX, visto que esta filosofia recusava todas as distinções Kantianas entre o belo e a arte, a beleza e o racional. Porém vendo bem, Kant critica já, como é sabido, a teoria do belo entendido como perfeição, e adapta à sua teoria a ideia de uma finalidade, a qual considera igualmente possível sem a representação de um fim. Para além da beleza pura (pulchritudo vaga), existe para o filósofo alemão a beleza aderente (adhaerens), ou seja, a beleza que implica também o fim que a coisa deve servir (e é sabido que para Kant a finalidade é o princípio à priori da faculdade estética). Não obstante, o que deve chamar-nos atenção não é apenas a possibilidade de assimilar essa finalidade da coisa artística à sua funcionalidade, mas o facto de que o próprio conceito de adequação (a fitness dos empiristas) se identifica, para ele, com a perfeição do objeto artístico (pois, como é do conhecimento geral, para Kant, no vasto setor da pintura entram igualmente de pleno direito as artes decorativas, os móveis e a ornamentação: elementos, pois, em que prevalece o conceito do fim para que servem, ou seja, aquilo a que hoje chamamos funcionalidade.

Precisamente nos empiristas, e principalmente em Addison e em Burke, encontra-se já uma visão do objeto artístico que não é despropositado definir como funcionalista. Por exemplo, Burke diz (investigação sobre a origem do sublime e do belo): 'Quando examinamos a estrutura de um relógio e chegamos a conhecer o uso de todas e cada uma das partes, embora fiquemos satisfeitos por ver a conveniência e proporção de todo o objeto, todavia ainda estamos longe de encontrar nesse relógio algo de belo…na beleza…o efeito precede qualquer conhecimento de uso; mas para ajuizar da proporção temos de conhecer

o fim que o objeto se destina'. Nesta citação é evidente que Burke distingue entre beleza e conveniência, por um lado, e entre proporção (entendida como elemento constitutivo de beleza) e conhecimento de uso, por outro, manifestando nestas linhas um primeiro indício dessa infindável discussão acerca da possibilidade de identificar, contrapor ou subordinar o útil ao belo, integrando-se ambos os conceitos no de função."[61]

Esta discussão de conceção filosófica ilustra e comprova claramente a noção criativa da funcionalidade, que evidentemente se esclarece de todo um outro modo com o modernismo e as vanguardas do início do século XX (Bauhaus, construtivismo soviético, neoplasticismo).

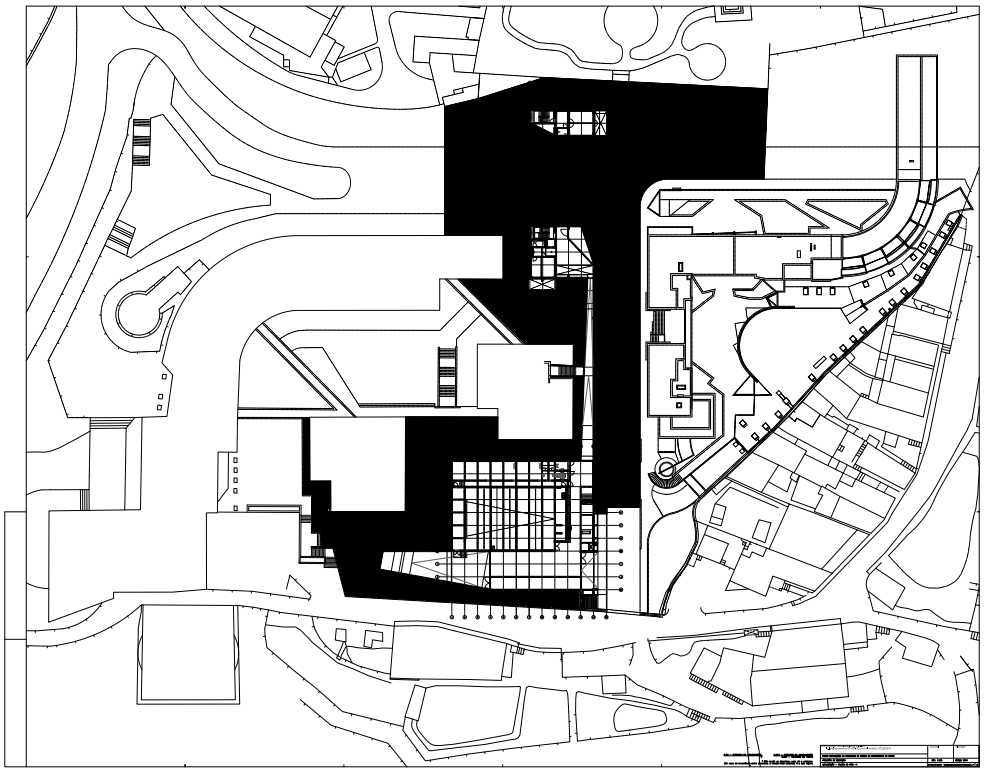
Mas o que importa aqui agora, mantendo no entanto esta interessante discussão, será reter esta ideia de que a funcionalidade, se concretiza quando ultrapassada, ou melhor efetivada através de um processo de conceção que integra a manutenção utilitária em função de uma conceção espaço/forma e vice-versa. Verifica-se muitas vezes que a própria forma, organização espacial e processo de construção do edifício, se apoiam ou argumentam em questões de protagonismo funcional que indicam opções de linguagem na conceção e concretização da arquitetura. A arquitetura, como saber complexo e de gestão de variáveis dispares, de estruturação de um pensamento sobre um espaço e um volume, não se apoia apenas na forma, mas sem a forma, não se estrutura a função.

Demonstração 16

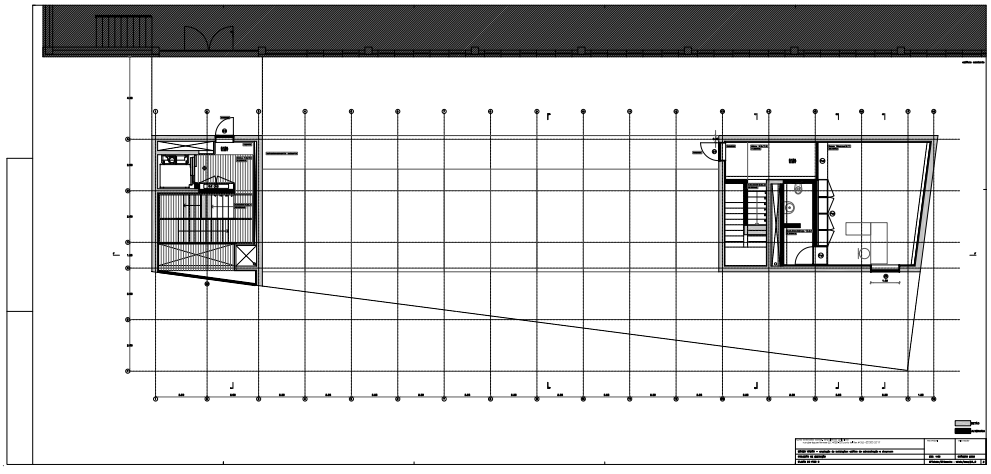
A separação de funções em volumes distintos, no projeto da FLUP, gera um projeto em 3 volumes, e por isso o caráter e forma da sua arquitetura.
O condicionamento urbano do projeto em causa, enclausurado entre os edifícios existentes, em grande tensão com todos os elementos pré-existentes, provocou a conceção da separação do edifício em partes, aliada a uma clarificação funcional.
Um volume térreo, baixo e amplo, pendurado sobre o muro dos caminhos do Romântico, avistando o rio Douro a sul, resolve o programa social que necessita de espaços largos e amplos e com vista: cantina, auditório.
Um volume estreito, compacto e aéreo, suspenso sobre dois apoios (para os carros passarem, pois não se podia cortar a circulação da rua), voando em ponte, e de janelas rasgadas na horizontal, constrói os espaços administrativos e funcionais, que necessitam de iluminação contínua, um corredor contínuo (corredor a meio, gabinetes para cada lado, janela corrida, caixas de escada nas pontas) e proximidade entre os espaços.
Um terceiro corpo, que se confunde na topografia, liga os dois corpos principais. Uma galeria/percurso, apenas de aparição interior, sem revelar a sua construção arquitetónica, no entanto essencial para o funcionamento de todo o equipamento.
A forma sai direta da função e a implantação territorial dos objetos é consequência do pragmatismo funcional e da objetividade programática que conceptualmente o projeto assume.
Depois tudo é construção dessa consequência: o sistema construtivo, as janelas, as opções de forma. As formas são retangulares, as janelas também e a construção é direta: betão à vista, tijolo à vista, vidro (opacidade, transparência) consoante é para abrir ou fechar, em função do programa interior e das relações com o exterior. A forma é função e a linguagem é da sua própria objetividade.

61 DORFLES, Gillo; *O Design Industrial e a sua Estética*, 1984; pp. 7, 8.

O Edifício Viriato I também se levanta apoiado em dois volumes (duas caixas de escada), um grande e transparente (a escada pública) outro opaco e pequeno (a escada de serviço).
O volume é aéreo, porque tinha que ser: não havia espaço para a implantação e por isso teve que se libertar o rés do chão, para não se perder o estacionamento.
O edifício é uma construção feita em cima de um parque para carros que, em vez de ser fechado, fica um vazio que forma a imagem final do edifício. Depois a aberturas são iguais à sua funcionalidade: o janelão grande para os ateliers, opaco no show-room (não precisa de luz natural direta e é preciso uma viga para fazer vão de 27 metros) e uma janela corrida para os gabinetes.
É um edifício forma/função/linguagem. Não é um edifício narrativo ou simbólico, embora a sua estrutura apele à história e à história da composição.



FLUP, Planta Piso 0, 2002, Nuno Brandão Costa



Edifício Viriato I, Planta Piso 0, 2005-07, Nuno Brandão Costa

Geometria

Narrativa do rigor, do traçado, do apontamento, instrumento de concretização do desenho e da conceção, gesto matemático que racionaliza o desenho (um gesto de rigor e precisão que concretiza em legibilidade o gesto intuitivo do impulso, ambíguo e arbitrário).

A geometria é, por isso mesmo também, falácia. Conceber o projeto na base da geometria, do mero alinhamento académico, da geometrização das formas, da forma obtida pela geometria, retira o interesse ao conteúdo do projeto, substituindo a força da ideia pelo vazio do risco abstrato.

A geometria é, no entanto, instrumento primordial (não único ou protagonista) da arquitetura e do projeto. Corresponde também ao instrumento da abstração e da simplificação ou mesma da redução à essencialidade. A geometria pode também corresponder a um esvaziamento ou radicalidade de suprimento formal. Uma abstração niilista. Promove pois também a geometria a um 'construtivismo' ausente de narrativa para formalizar uma abstração, que se pode sintetizar na radicalidade seminal de Malevitch "Em 1918; Malevich expõe o quadro 'Quadrado branco sobre fundo branco'. Só a ligeira inflexão do toque faz ressaltar a forma quadrada do fundo que se insere. Tentamos fixá-la, apreender os limites, e eis que ela se esbate, para voltar a surgir quando o olhar abarca todo o quadro, para de novo desparecer e reaparecer, múltiplas vezes apagada e presente no branco que é o limite das cores aberto ao ilimitado."[62] A geometria permite esta variação dos limites, da introdução da ambiguidade, de uma nova perceção espacial e plástica. Da nuance do "mundo sem objetos"[63], porque desprovido da natureza mas composto de um procedimento abstrato-geométrico "os instrumentos da nossa inteligência ficam estilhaçados sempre que os utilizamos para apreender os objetos do mundo material, o que na inteligência há de mais elevado, mais profundo, mais vasto, mais aberto, é precisamente esse estilhaçamento"[64]. Pela geometria obtém-se a desmaterialização natural do concreto e a construção de relações intrínsecas à própria conceção do projeto. A geometria permite a perspetiva e por isso uma outra profundidade…

A geometria estabelece uma lógica abstrata, não natural, para a arquitetura que se cria nas relações entre formas de composição.

Quadrado, retângulo, triângulo, círculo, etc.

Simetria, assimetria, continuidade, descontinuidade, reta, diagonal, tangência, etc.

Translação, rotação, etc.

Eixo, alinhamento, etc.

Geometria clássica ou negação da geometria clássica (abstração), etc.

A geometria cria também a regra de composição, o sistema estrutural, a combinação dos elementos de construção, uma gramática legível e conceptual por isso uma linguagem física, um sistema.

"Podemos, provisoriamente, definir sistema físico como uma coleção de objetos físicos interconectados. Assim, um motor de automóvel, por exemplo, é um sistema físico constituído por peças mecânicas, o corpo humano é um sistema físico de órgãos, uma estrutura construtiva é um sistema de colunas e vigas, uma viga é um sistema físico de redes e discos e uma casa é um sistema físico de compartimentos e espaços de circulação."[65]

---

62 VALLIER, Dora; *A Arte Abstracta*, 1980; p. 107.
63 Noção introduzida por Kazimir Malevich para explicação das suas representações suprematistas.
64 MALEVICH, Kazimir in *A arte Abstracta de Dora Vallier*, 1980; p. 107.
65 *"A physical system may now be defined, provisionally, as a collection of functionally interconnected physical objects.*

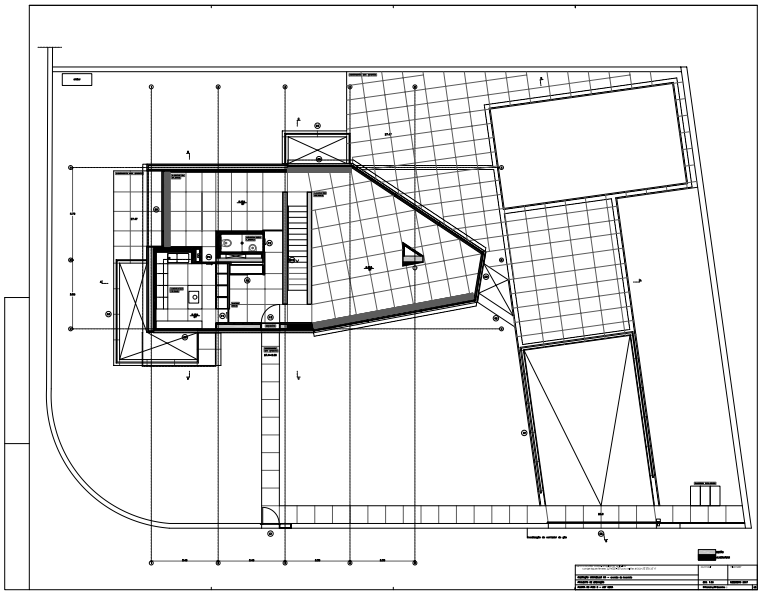
A geometria é assim também um mecanismo físico (sistema) de construção da ideia e, por consequência, de construção do espaço e forma. Um sistema de relações e articulações entre as partes em que a definição de alinhamentos e formas (sólidos/planos) geométricos constrói através de um equilíbrio de caráter abstrato a natureza do projeto.

Mas a geometria contém também emoção: é através do movimento geométrico que se pode criar sensações e ritmos da esfera da perceção espacial. A própria ideia de abstração pura, de anulamento substantivo da forma, que é conseguido pelo instrumento geométrico, corresponde a uma sensibilidade plástica do espaço/forma/construção, que se pode traduzir em atmosferas arquitetónicas de enorme vigor e unidade espacial, perspéticas e infinitas.

Demonstração 17

A Casa da Boavista concebe o espaço em função de uma geometria interna, que no entanto nasce da configuração original do lote. A torção existente a sul é paralela à oblíqua original da propriedade. A partir desta oblíqua é despoletada a geometria limítrofe da construção. Até formalizar um retângulo, a casa aproveita esta linha oblíqua para fugir do paralelismo da Avenida, onde a casa se posiciona.
A casa é urbana e está situada num gaveto. Nesse gaveto, é reta. Retangular. Para acentuar a curva existente na rua. A geometria escolhe-se em função do efeito. Quando vira para a Avenida a norte começa a fugir, desviando-se ligeiramente para sul. O espaço começa a transfigurar-se e apertar até a uma ponta. Do lado sul a oblíqua transforma definitivamente o espaço, tencionando-o em triângulo. A consola triangular, suspensa num apoio prismático, facetado, que altera a dinâmica do espaço, porque interpõe um outro peso geométrico na geometria do espaço.

No Edifício Viriato I, a consola existe porque ao retângulo original, se amplia uma forma triangular, que acelera a perspetiva, deforma o traçado de origem e dilata o espaço. Geometria.



Casa da Boavista, Planta Piso 0, 1998-2008, Nuno Brandão Costa

Thus, for example, an automobile engine is a physical system of mechanical parts, the human body is a physical system of organs, a structural frame is a physical system of columns and beams, a beam is a physical system on web and flanges and a house is a physical system of rooms and circulation spaces." MITCHELL, William J.; The Logic of Architecture – Design, Computation, and Cognition, 1990; p. 187.

Forma

O primeiro reconhecimento, ou a primeira perceção do objeto arquitetónico corresponde à sua forma. Se a forma, até ao modernismo, se estabelecia em estilos e cânones, a partir da rotura epistemológica que constituem a avant-garde do início do século passado, a forma perde a definição sistemática que fundamentalmente vinha da sua estruturação e do seu ornamento, para se estilhaçar em infinitas variáveis que a abstração abriu para diversas possibilidades. À forma pode-se atribuir a clássica definição de Louis Sullivan "Form follows function". A própria frase, dada a sua sonoridade e complexidade de conceitos form, follow e function, constata-se de imediato na sua própria definição, aparentemente simples, outras variáveis que atribuem à forma uma dinâmica que já não depende apenas da função. A forma é física e táctil mas corresponde também à construção do projeto, às relações entre as suas partes. É devir da estrutura e da função, mas pode apenas ser devir da ideia, coisa mental ou abstrata. Elementar, intensa, radiante, neutra, antiga e ou moderna, íntima, expansiva, profunda ou exuberante. É tudo o contrário ou tudo ao mesmo tempo. E está umbilicalmente ligada ao espaço. Ou melhor o espaço expande-se em forma(s). A forma corresponde também a uma experiência da parte do perceptor. Ou seja, não é estável enquanto objeto, é interpretável. O fundamento da forma, quando não é arbitrária ou meramente decorativista (o que lhe retira interesse) está no seu conteúdo. A ideia da sua sequência em relação à função, corresponde então à ideia de uma formalização arquitetónica com conteúdo, a sua fisicalidade, a sua dependência estrutural e construtiva. "Visto que a forma de um edifício é a sua estrutura física interna, como descrito segundo certas conceptualizações apropriadas. Muitos outros aspetos da estrutura física interna podem ser considerados e descritos, mas a conceptualização serve sempre para definir o espectro do nosso interesse."[66] ou seja, a forma ultrapassa a sua fisicalidade estrutural e estruturante para se redefinir na sua perceção e esta advém do critério conceptual. É a forma que atribui ritmo, proporção, harmonia, equilíbrio ou dissonância. Ou seja, a forma constrói-se numa teia de relações percecionais, por isso físicas, geométricas, que podem, em simultâneo ou não, ser abstratas, narrativas, ou figurativas e outras noções que a riqueza da forma, pela sua relação humana adquire, esta noção contemporânea tem, no entanto, a sua raiz no modernismo e por consequência no classismo, que é donde este se refunda e por isso é universal. "Um outro crítico dos princípios do modernismo, R.H. Wilensky (1927), insistiu que a 'função do arquiteto enquanto artista' era 'a definição, organização e compelação da sua experiência formal de criação objetos concretos'. Foi mais longe, propondo que 'o arquiteto experiencia, sintetiza e cria; experiencia proporção, equilíbrio, linha, recessão, etc., ele coordena e organiza a sua experiência e dá a forma definitiva ao edifício…Ele preocupa-se, do início ao fim, com problemas de relações formais'. Um texto mais recente, Aesthetics (1958) de Monroe Beardsley, sugere que 'a forma de um objeto estético é a inter-relação entre as suas partes.'

A associação entre estas definições é explicada por uma das habituais definições de 'forma' no dicionário.

Webster, por exemplo, define a forma de uma obra de arte como sendo o seu 'elemento estrutural', particularmente 'as combinações e relações entre si dos vários componentes

66 *"That the form of a building is its internal physical structure, as described under some appropriate conceptualization. Indefinitely many aspects of internal physical structure might be considered and described, but the conceptualization always defines the scope of our interest"* MITCHELL, William J.; *The Logic of Architecture – Design, Computation, and Cognition*, 1990; p. 25.

(como linhas, cores e volumes numa obra de arte visual, ou temas e elaborações numa obra de arte aural)"[67]

A forma é pois uma unidade reconhecível em concreto, no real, que contém a possibilidade da construção, mas que nasce ou parte, de uma circunstância fragmentada e errante (que é a construção do próprio projeto) e se estabelece definitiva através da fixação de todas as relações do projeto como valores em equilíbrio: função, espaço, volume, plano, vazio, materialidade, construção.

O protagonismo da forma verifica-se quando atribuímos à própria forma o adjetivo do projeto: simples, complicado, complexo, linear, tectónico, plástico, abstrato, pesado, leve.

Demonstração 18

Forma não precisa de se confundir com exuberância. A Casa de Afife é feita de formas quadrangulares, sobrepostas umas nas outras. A Casa de Macinhata também é feita de uma sobreposição de formas quadrangulares. O que as distingue é a geometria que ordena esses paralelepípedos. A disposição de volumes semelhantes, cria formas díspares.
Em Afife a forma é horizontal e articulada. Em Macinhata a forma é preponderante e vertical.
A forma da Casa de Afife proporciona um espaço amplo e contínuo, perspético, alongado e infinito.
A forma da Casa de Macinhata provoca um espaço fragmentado, escalonado e enquadrado, de limite definido e seccionado.



Casa de Afife, 2001-04, Nuno Brandão Costa

67 *"Another early modernistic critic, R.H. Wilensky (1927), insisted that an architect´s 'business as artist' was with 'the definition, organization and completion of his formal experience by creating a concrete object'. He went on to propose that 'the architect experiences, synthesizes, and creates; he experiences proportion, balance, line, recession and so on, he coordinates and organizes his experience, and gives its definite for min a building…He is concerned form first to last with problems of formal relations.' A more recent text, Monroe Beardsley´s Aesthetics (1958), suggests that 'the form of an aesthetics object is the total web of relations among its parts.' The commonality of these definitions is captured by one of the usual dictionary sense of 'form'.*
Webster´s, for instance, for instance defines the form of a work of art as its 'structural element', specially 'the combinations and relations to each other of various components (as line, colours, and volumes in a visual work of art or themes and elaborations in an aural work of art)" MITCHELL, William J.; *The Logic of Architecture – Design, Computation, and Cognition*, 1990; p. 25.

A forma não é independente de uma intensão geométrica e é causa de um efeito espacial.
Em Afife e Macinhata a forma é sobretudo precisa, mas paradoxalmente abstrata, não narrativa.
Está apenas ao serviço do espaço e da sua contenção. A forma serve para controlar a obstinação por criar uma coisa concreta e construída, mas também para lhe atribuir um certo nomadismo. Como se os quadrados estivessem pousados naqueles sítios, mas sempre prontos para partir. Simultaneamente enraizados e também volúveis. Exatamente como nós somos quando fazemos os projetos e reproduzimos as formas. Estas formas são também em simultâneo bi e tridimensionais. Quando as vemos de chapa (estas casas foram desenhadas para se verem de frente, como um quadro cubista) o que atribui arquitetura é o tempo visual entre os retângulos.
Quando estamos entre os corpos da construção, a forma fica volumétrica e adensa-se entre o espaço, menos abstrata, mais renascentista, perto do corpo.
Em Afife e Macinhata a forma é o tempo e o corpo entre os volumes.



Casa de Macinhata, 2005-08, Nuno Brandão Costa

Composição

A composição é um método simples de fazer as coisas. Académico. Transporta uma certa ideia clássica de conceber, qualquer coisa "beaux-arts" de regra e disciplina arquetipal ou canónica.

Compor, ideia musical, como numa pauta, as notas, os tempos, as pausas, os tons e meios tons, o ritmo, num alçado, o cheio e o vazio, as janelas, a opacidade, o volume ou o plano, a horizontalidade ou verticalidade, nas plantas os alinhamentos, os eixos, a geometria, o traçado, longitudinal, transversal, a relação entre partes, a medida certa, resultante da correta integração das variantes do projeto e da sua circunstância: "Na arquitetura grega todas as formas e proporções surgiam de ideias sumamente refinadas e em harmonia com a utilidade e beleza dos seus edifícios. Em consequência, o frontão era baixo e estendia-se por toda a fachada da construção. (…) nenhuma forma pode ser realmente bonita se é inapropriada à sua situação. (…) O frontão do Panteão representa um nobre remate dessa obra gloriosa. Estava adornado com esculturas no tímpano e com um carro triunfal no centro. Este pórtico foi um mero acrescento ao edifício principal; por conseguinte, ao falar-se dele deve-se considerá-lo isoladamente e não como um exemplo de uma prática, dado que as circunstâncias não o justificam: refiro-me às aplicações de frontões como as que adotou Palladio para rematar os pórticos de Vila Capra."[68].

Não faz sentido falar de composição num sentido unicamente visual ou imagético.

A composição embora tenha uma raiz gráfica e de equilíbrio bidimensional, não faz sentido como exercício despegado da circunstância. É o guia ou a regra do desenho, no sentido de atingir o equilíbrio, o balanço certo, a harmonia, mas estas noções precisam para se valorar do seu próprio contexto. Ou seja é necessário introduzir na composição as diversas partes, no seu próprio exercício de proporção (um exercício de índole abstrato) incluir as condições físicas do projeto: o sítio, a topografia, o contexto, a função, a área, as medidas.

A composição transporta também a condição do rigor. Porque esta ultrapassa a clássica ideia do desenho geral, para se inserir no detalhe. Composição será eventualmente indissociável do desenho e por isso persegue todas as escalas, que vão aproximando o projeto à realidade 1:1.

A escalada do projeto em direção à obra permite à composição ser um processo dinâmico que vai-se alterando e adaptando ao aumento de dimensão do projeto no sentido da sua concretização. A progressão do projeto permite a progressão, o afinamento, a depuração da composição, que é o elemento agregador das partes fragmentadas que constituem o projeto.

A sensação de unidade reside assim muitas vezes na unidade da composição em que tal como numa partitura contemporânea, a dissonância é um elemento conciliador ou o improviso corresponde a um acrescento de fascínio.

---

68 *"En la arquitectura griega todas las formas y las proporciones surgían de ideas sumamente refinadas y correctas en relación con la utilidad y la belesa de sus edificios. En consecuencia, el frontón era bajo y se extendía por toda la fachada de construcción. (…) ninguna forma puede ser realmente hermosa si resulta inapropiada a su situación.(…) El frontón del Panteón aporta un noble acabado a esa obra gloriosa. Estaba adornado con esculturas en el tímpano y con un carro triunfal en el centro. Este pórtico fue meramente un andino al edificio principal; por consiguiente, al hablar de él debe considerar-se por sí solo y no como demostración de una práctica, que, dadas las circunstancias, no justifica: me refiero a las aplicaciones de frontones con las que ha adoptado Palladio al acabar los pórtico de Villa Capra."* SOANE, John; *Sobre el Frontón: Extracto del Discurso IV de Sir John Soane: The Royal Academy Lectures*, editado por David Watkin, Caruso St John, Philip Ursprung, 2008; pp. 170, 171.

Demonstração 19

O Edifício Viriato I é um exercício puro de composição clássica:

BASE

Olhando o alçado de frente (este edifício é um alçado) vemos à esquerda (norte) em baixo, um volume cúbico, aberto (transparente).
Do lado oposto, a cerca de 27 metros, na mesma cota, um outro volume cúbico mais pequeno e opaco (em betão).
Sobre estes dois apoios opostos, assenta uma laje (em betão à vista).
Um junta separa a peça apoiada dos seus dois apoios.

FUSTE

Sobre esta laje de betão assenta uma viga com cerca de 4 metros de altura, rebocada a cor cinza escuro, e na ponta direita (norte) um janelão quadrangular interrompe o grande elemento estrutural, para introduzir luz dentro do espaço já em consola, sobre o apoio oposto.

CAPITEL

Sobre esta viga-parede, pousa uma janela rasgada (modernista) entabulada por um perfil metálico e contornada nos seus topos e coroamento por um pano de parede, cinza claro.

Base, Fuste e Capitel.

A lógica de composição clássica e a sua consequente simetria é depois alterada pela introdução de elementos arquitetónicos estranhos a esse classicismo: a consola, a diferença de dimensão e figuração dos apoios, o janelão quadrado num extremo, o movimento angular do edifício (torção). No entanto, estes elementos, embora alterem a ortodoxia clássica compositiva, também enfatizam a origem clássica da composição do edifício e assinalam o facto da sua conceção estar numa lógica de composição tradicional.



Edifício Viriato I, 2005-07, Nuno Brandão Costa

Construção

Definir a matéria com que se concretizam os projetos, a forma de a executar, o seu 'clima', o seu 'ar'. A sua definição final. A construção é uma decisão fulcral.

A construção é pois uma decisão: mas pode ser tomada em vários momentos do projeto. Logo no inicial, para lhe guiar a sua conceção, a meio, para ajudar a sua definição, antes do fim, quando é preciso definir o construir e o projeto é de forma imprecisa, ou ser anterior à conceção, pois existe antes do projeto a vontade tectónica. E pode variar ao longo do projeto.

A dependência da arquitetura, da construção é absoluta. A construção é o processo de síntese que vai realizar o projeto. Defini-lo é possibilitar a sua concretização.

Escolher o processo construtivo, as técnicas, as relações com a estrutura e as infraestruturas.

Definir as texturas, a aparência tectónica, o peso da obra, as tonalidades, os detalhes, o rigor, a atmosfera do espaço, o impacto das fachadas.

"A estrutura incerta era aquela que se compunha de pedras desiguais em ângulos e lados. Para as cortar usava-se um esquadro e fio de prumo, os quais dobrados de acordo com o espaço onde se punha a pedra, serviam para fazer os cortes à medida. Este procedimento servia para unir bem as pedras entre si, e não ser necessário experimentar uma, ou muitas vezes, para saber se a pedra cabia exatamente no espaço a ela destinado. Ainda se vêm na Palestina muros construídos com esta técnica, assim como os empedrados das antigas vias ou caminhos Romanos."[69]

A construção poderá ser autónoma da conceção (pelo eventual desfasamento das escolhas) mas é sem dúvida definidora da linguagem.

Demonstração 20

O Edifício Viriato II expõem a construção como elemento de enfoque da sua linguagem.
Numa perspetiva narrativa de assinalar a sua função industrial, o edifício constrói-se tendo como protagonista o sistema construtivo que é exposto, assinalado na suas diversas componentes e se torna, ele próprio, imagem da construção.
O novo volume, uma grande extensão da fábrica existente, constitui-se de uma massa compacta de cerca de 2 pisos na cota inferior e apenas um piso, na cota superior, plataforma, de acesso principal de todo o complexo fabril.
Um volume paralelepipédico regular, cujos topos sofrem torções devido às pré-existências: a poente, a torção lê-se como a continuação do efeito triangular do Edifício Viriato I e a nascente, a torção tem origem no desvio necessário ao poste de alta tensão existente, que se interpõem à implantação retangular do novo volume.

69 *"La estructura incierta era la que se componía de piedras desiguales en ángulos y lados. Para cortarlas usaban una escuadra de plomo, le cual doblada según el hueco que había de llenar la piedra, serbia para los cortes à medida del sitio. Esto lo hacían para que uniesen bien entre sí, y no verse precisados à probar una ó muchas veces si las piedras cerraban exactamente el hueco. De esta construcción se ven aun muros en palestina, y de la misma es el empedrado de las vías ó caminos de los antiguos Romanos."* PALLADIO, Andrea; *Los Cuatro Libros de Arquitectura (libros primero y segundo) Facsímil de la Edición de 1797*, 1993; p. 21.

O edifício carateriza-se pelo tratamento das fachadas que funcionam como uma exposição material do modo de construir a sua funcionalidade. Os topos empenados e torcidos, descarnam todo o sistema e através de um sistema de fachada cortina, e pela sua transparência, mostram o interior do espaço, o seu sistema estrutural, as suas camadas construtivas. A estética destas fachadas, corresponde à leitura frontal da sua forma de construir, porque a expõem, enfatizam e servem-se semanticamente.
A fachada sul, lateral, com cerca de 100 metros de comprimento, expressa o seu conteúdo: um enorme linha de produção protegida e mecanizada, cuja textura das chapas metálicas do seu revestimento e a sua clivagem, reforçadas na sua materialidade pelo contraste com as laje dupla horizontal que ventila todo o espaço (aqui a expressão do betão armado, não é tanto estrutural, mas funcional e formal – a duplicação da horizontal, permite a introdução de ventilação contínua no piso de armazém, aligeira a massa construída, separando-a em dois corpos suspensos e introduz-lhe uma forte horizontalidade e respetiva dinâmica ao alçado).
Assim a matéria construtiva e o seu sistema são nesta arquitetura a sua única linguagem.





Edifício Viriato II, 2007-, Nuno Brandão Costa

Linguagem

"O que me interessa neste projeto para uma biblioteca é que parece uma biblioteca"[70]

Palavra cara aos arquitetos, porque no fundo existe a vontade estridente (embora muitas vezes muda) de comunicar. Tal como no resto da arte, a arquitetura só se realiza se for comunicante.

Passar a mensagem e apelar ao usufruto. Dependente da técnica e da razão, a arquitetura nos seus diversos estádios (entre o projeto e a obra) não existe sem o desejo da revolução, da utopia. O pulsar da imaginação e a sua transmissão. Tornar visível a natureza do processo, a sua narrativa e identificar a construção, a função, o programa, a forma, o espaço, as relações entre o objeto arquitetónico e a sua envolvente.

A linguagem (que se expressa sobretudo, na opção tectónica, na eleição compositiva, nos alçados e nas plantas), permite *ver a arquitetura*, distingui-la, considerá-la e por isso dialogar.

A linguagem é a opção que executa a síntese das componentes e variáveis do projeto. Não só as partes técnicas e programáticas, mas sobretudo o modo como se comunica todo o resultado e se concretiza e conglomera todo o processo e a vontade do projeto.

É pois uma opção ideológica, não isenta, uma postura perante a realidade. Fazer uma biblioteca que parece uma biblioteca será diferente de fazer uma biblioteca que não parece uma biblioteca.

E não será correto estabelecer qual a correta. A linguagem não tem moral pré-estabelecida. A ambiguidade desta ilusão, faz parte do jogo experimental e da potencialidade da linguagem. O seu impacto (é talvez o primeiro impacto do edifício com as pessoas, a sua linguagem) constitui o primeiro *input* de conteúdo.

O conteúdo será no entanto o verdadeiro *apport* da linguagem. Se a arquitetura organiza a vida no espaço, a linguagem sintetiza esse sistema de compilação da espacialidade. Transmite-a, é sua vocação primeira. "Cada projeto deve ser claro, lógico, belo e livre para alcançar uma verdade única. Vindo colmatar a falha entre análise e intuição, evidencia as condições particulares estabelecidas por cada processo. Assim, a verdade em arquitetura é validada apenas pelo resultado final, e não pode ser separada de um contexto específico."[71] A linguagem corresponde assim à *validação* do projeto e contém um risco associado, porque tem que garantir a sua comunicação. Por isso, será difícil dissociar a conceção linguística do projeto, afastar a sua gramática do seu conteúdo, do seu entorno, de modo a estabelecer e garantir uma *comunicação*. A linguagem na arquitetura, em geral elaborada a partir do arquétipo e da analogia do existente (numa perspetiva Rossiana) tem, no entanto, múltiplas mutações, experimentações ou distorções. Não existindo a possibilidade de um juízo de valor pré-definido, porque exatamente a linguagem, ganha sentido para um determinado momento arquitetónico, em função desse próprio momento e das suas circunstâncias. O projeto e a obra, são sempre uma circunstância determinada, dependente de múltiplos fatores e que por isso condicionam do seu vaso comunicante, da sua relação com as coisas que se estabelece na linguagem da arquitetura projetada e construída. A linguagem é uma opção cultural, dado que informa e abre à interpretação a perceção dos outros sobre o objeto arquitetónico. A linguagem também constitui o instrumento que unifica a fragmentação natural do pensamento arquitetónico, aparelhando as partes num corpo

---

70 RAMALHO, Pedro; *Aula de Crítica Comparada de Projecto 4*, 2006.

71 *"Every project must be clear, logical, beautiful and free to account for a single truth. Called to restore the split between analysis and intuition, it draws on evidence established by the particular conditions of each process. Thus truth in architecture is validated only by the final result, and cannot be separated from a specific context."* MATEUS, Manuel Aires; *First Works, Emerging Architectural Experimentation of the 1960s & 1970s*, edited by Brett Steele and Francisco González de Canales, 2009; p. 77.

único. As partes consolidam-se através da sua representação imagética e construtiva, compondo um imagem gramatical legível e inteligível como um todo. “Uma das melhores maneiras de fazer isto é introduzir combinações gramaticais entre as partes. Podemos, se quisermos, especificar a definição tipológica do vocábulo arquitetónico que apenas é instanciado em certos tipo de combinações com outros elementos. Isto é, especificamos certas relações externas na própria definição tipológica.”[72] Considera-se, assim, a *linguagem da forma arquitetónica* como uma correlação de formas-processos-espaços, que no limite poderá originar uma *forma tipológica*, dado que será muitas reconhecível o seu uso díspar.

Mas interessa realmente reter o lado cultural do processo linguístico do projeto-obra, dado que essa marca será a representação do objeto arquitetónico que cristaliza a sua imagem perante as pessoas.

Demonstração 21

A linguagem pode ser coisa muda, praticamente sem som, nem gesto.
A fachada norte da Casa de Estarreja é um muro. No entanto, tem umas nuances intencionais. Não é como num muro de pedra em que a beleza da gramática está na irregularidade e imprevisibilidade do aparelho e das texturas. É um léxico abstrato. Sobre um plano volumétrico (no caso isto não é uma contradição) estabelecem-se subtis níveis pictóricos, um gradiente de mancha e plano que se sequenciam na vertical e horizontal, para criar uma fachada de uma casa. Aliás, de certa maneira a fachada principal. Essa fachada tem a linguagem da ausência, da contenção. Exprime um mistério dado que mostra o volume, ou seja, assinala a presença de uma construção, no entanto, anula-a porque não se reconhecem janelas, nem tão pouco vãos, nem outros elementos arquitetónicos que revelem a existência de uma casa. Transforma a construção numa abstração universal. Porque esta fachada poderia ser de uma casa (como efetivamente é) ou de outro edifício com outra escala. Porque foi também intencional que daquele lado (o lado da rua, o lado público) a casa não tivesse uma escala reconhecível.
É pois a linguagem da abstração e da ambiguidade, uma imagem expressionista, ligeiramente pintada (embora a cor se possa misturar com a cor do céu) sem referencial. É, sem dúvida, a melhor fachada desta casa, inclusive porque permite que as outras se rasguem, em vãos contínuos e esses exprimam a linguagem do reconhecimento do objeto (uma casa com janelas).



Casa de Estarreja, 2004-10, Nuno Brandão Costa

72 *“One powerful way to do this is to introduce grammatical combinations of parts. We can, if we choose, specify in the type definition of an architectural vocabulary element that is only instantiated in certain kinds of combinations with other elements. That is, we specify certain external relations in the type definition.”* MITCHELL, William J.; *The Logic of Architecture – Design, Computation, and Cognition*, 1990; p. 131.

Viagem, Cultura e Referência

Este desenho é da Praça de São Marcos em Veneza.
Toda a gente conhece esta Praça. Ou porque já lá esteve, ou porque viu em postais, fotografias, vídeos ou na internet.
Mas esta é a Praça de São Marcos que eu vi naquele dia, com estes traços.
Outra pessoa faria de certo outros traços e a Praça ficaria de outra maneira.
As cidades são como as histórias dos livros ou os quadros: cada um é livre de as entender a seu modo. Cada um tem o seu fascínio e a sua memória dos sítios, das ruas, das praças, dos museus, das bibliotecas, das lojas, dos mercados…
Há cidades que gostamos porque são perfeitas (Paris, Florença, Bath) outras porque não são perfeitas, mas são absolutas (Londres, Berlim, Nova Iorque), outras são as que mais gostamos porque são onde vivemos e têm mar e rio (Porto, Basileia), outras por causa da luz e das pedras (Lisboa, Veneza).
As cidades além de espaços e formas, têm sobretudo tempo, que se sobrepõe em espaços e formas. São épocas que vão construindo e reconstruindo a história da cidade. Os edifícios, vão representando as épocas e os tempos, e o nosso uso e memória desses sítios dá sentido à sua existência.[73]



Croqui Praça de São Marcos

A viagem é o documento mais precioso do arquiteto. Corresponde à construção da sua memória e corresponde à construção da sua aprendizagem cultural. Corresponde também muitas vezes a uma reiniciação didática, uma purga formal que é necessária. Corresponde à *descoberta.* Ganhar mundo, o ritual da visita dos sítios, das obras, o impacto físico e corporal com os modelos e as referências, o nosso tempo sobre o tempo das coisas num novo momento (nós e o sítio/nós e a obra), a descoberta.

Le Corbusier na sua viagem ao Oriente, inicia de certo modo a mística da viagem do arquiteto moderno e da seminalidade da descoberta na obra. Um processo de arqueologia conceptual, da coleção da memória, matéria única de projeto.

Em Fernando Távora, a viagem passa para conceção da própria pedagogia e do saber. A viagem é matéria viva para a construção de um ideário, para a construção da imaginação e da própria originalidade da obra. O fascínio da viagem ultrapassa o acidentalismo e o prazer do turista e perspetiva-se sempre na possibilidade de uma nova construção.

"Um aspeto muito sugestivo entre os que se podem considerar quando se fala das viagens dos arquitetos é o modo como o seu conteúdo foi depois lembrado, conservado e transmitido e, definitivamente, como foi assimilado pelos demais."[74]

73 COSTA, Nuno Brandão; *Este Desenho é da Praça de São Marcos*, 2009.
74 *"Un aspecto muy sugerente de entre los que se pueden considerar al hablar de los viajes de los arquitectos es el modo en que su contenido ha sido recordado, conservado y transmitido después y, en definitiva, como ha sido asimilado por los demás."* POZO, José Manuel; MEDINA, José Angél; *El Papel en el Viaje y el Viaje de Papel, Los Viajes de los*

A revisitação física do passado (como que um exílio existencial) aponta a possível construção futura. A obra nova não se esclarece sem a contaminação histórica para além da abstração do registo, mas na vivência das coisas existentes no mundo. Porque a viagem corresponde também ao acontecimento novo, embora feita sobre o já feito. "A viagem pura não existe. Nenhuma viagem decorre de A a B, já que a essência da viagem é que viajar a B modifica A. A viagem nunca pode ser de A a B, dado que, quando se alcança B, A deixou de ser A. Porém, é ainda mais estranho que o simples pensamento da viagem modifique A. Quando finalmente se faz a viagem, esta já teve lugar. A viagem de A a B é sempre uma repetição, uma lembrança de algo que já sucedeu. Cada viagem é um eco ou reverberação, mais próximo de uma oscilação ou vibração do que de um movimento ao longo de uma linha."[75]

Intelectualmente, o impacto físico (do nosso corpo) com o conhecido em registo (livro, fotografia, imagem, desenho) é sempre um acrescento cultural-referencial que surpreende. Mais uma vez a Escala, sempre a Escala) é como uma translação interior. Este acrescento de cultura (acrescento de memória, sem memória não existe cultura, e sem cultura não existe criação), corresponde a uma libertação de espírito que apenas a experiência da viagem permite de um modo tão particular. A viagem é como um sonho ("As viagens nem sempre são um mecanismo unidirecional, no qual o arquiteto se desloca a uma realidade longínqua ou sonhada. Também é possível que sejam aqueles lugares e momentos, estáticos, que se deslocam "fisicamente" até ao espectador. Frequentemente, nesse trânsito, a arquitetura filtra-se e idealiza-se, assumindo a categoria de ideal ou de ícone. Essas realidades convertem-se em alguma coisa quiçá mais real e certa que o tangível, tornando inclusivamente desnecessária a viagem, no sentido comum do termo."[76]), em que se vão reconstruindo as nossas referências, os nossos modelos, as nossas analogias, a nossa cultura universal.

Na construção do projeto, o arquiteto envolve-se numa teia de processos de analogias e referências, que vão fazendo sentido em função da arquitetura a determinar (e da sua linguagem). A cópia, a referência, o modelo corresponde a um instrumento natural do sistema metodológico do projeto. A par com uma visão crítica das coisas, a conceção não parte nunca imune à analogia (não existe o zero absoluto, nem faz sentido que exista, existe sim um mundo infinito de coisas já feitas, matéria recolhível e utilizável, experimentada estética e eticamente, técnica e humanamente), muitas vezes a seleção do modelo é direcionada, outras é fracionada (unidade e fragmento). A criação arquitetónica é uma circunstância situada entre a tentação do original (ou inovação) e a contaminação do existente (tradição). Esta dialética é dinâmica e ultrapassa-se numa pluralidade cultural que mantém a possibilidade da utopia do projeto. Neste processo, a viagem é um cenário de encantamento que estabelece uma continuidade cultural, um itinerário mental paralelo, introduzindo a inquietação necessária para desenhar

Arquitectos – Construir, Viajar, Pensar, editado por Graig Buckley y Pollyana Rhee, 2011; p. 189.

75 *"El viaje puro no existe. Ningún viaje transcurre de A a B ya que la esencia del viaje es que viajar a B modifica a A. El viaje nunca puede ser de A a B, ya que cuando se alcanza B, A ha dejado de ser A. Pero resultan aún más extraño que el simple pensamiento del viaje modifica A. Cuando finalmente se realiza el viaje, este ya ha tenido lugar. El viaje de A a B es siempre una repetición, un recuerdo de algo que ya ha sucedido. Cada viaje es un eco o reverberación, mas parecido a una oscilación o vibración que a un movimiento a lo largo de una línea"* WIGLEY, Mark; *Los Viajes de los Arquitetos – Construir, Viajar, Pensar*, editado por Graig Buckley y Pollyana Rhee, 2011; p. 209.

76 *"Los viajes no son siempre un mecanismo unidireccional en los que el arquitecto se desplaza hacia una realidad lejana o soñada. También es posible que aquellos lugares y momentos, estáticos, se desplacen 'físicamente' hacia el espectador. A menudo, en ese transito, la arquitectura se filtra e idealiza, asumiendo la categoría de ideal o icono. Esas realidades se convierten en algo quizá más real y cierto que lo tangible, haciendo incluso innecesario el viaje en el sentido común del término"* ALCOLEA; Rubén A; TÁRRAGO, Jorge; Espectros: *Arquiteturas en Transito, Los Viajes de los Arquitetos – Construir, Viajar, Pensar*, editado por Graig Buckley y Pollyana Rhee, 2011; p. 7.

um mapa de conhecimento. Sem conhecimento, não se pode rever e fazer de novo, que é o pressuposto da criação arquitetónica – Construir, viajar, pensar.[77]

Demonstração 22

Voltando à Casa de Crestuma, que olha os pinheiros a poente. No vão rasgado e contínuo, entalado entre duas lajes de betão paralelas ao chão, estão a histórias do Ruben A. E sobretudo a vontade de (re)fazer a sua Casa do Sargaço, desenhada por João Andresen (irmão de Sophia). Uma casa que conheci pelo fascínio do seu habitante.

"Amanhã, sábado dia 26 de agosto de 1950, inicia-se um novo capítulo na vida Ruben A.: Sargaço – a casa abstrata isolada em Montedor no Alto Minho – vai receber adolescente os passos virginais da minha esteticidade – mais um momento de arte no poder anónimo da consciência, mas mais um poder definitivo da realidade imaginada pela verdade. Carocha!

A viagem passou-se e todo eu estou aberto para o novo mundo.

Sargaço é um sonho hipocondríaco de carumas satisfeitas. Fica situado a oito quilómetros de Viana do Castelo e a umas mil e trezentas milhas de Palace Gate revestindo-se da imaterialidade do espaço.

Só quem usufruiu pode ver a inconsciência do tempo em redor das rochas em contrapartida de pinheiros luxuriantes um pouco. Criou-se do nada. Ali perto do farol de Montedor, zero havia senão pinheiros, urze e mato – no contudo ele ergue-se a comandar legiões de ametista no entrar descarado pelas pratas do mar. Em minha casa não há pratas, forma abolidas por um sentimento anónimo de mim mesmo.

Sargaço é para hipóteses e de abstrações vive-se pelas linhas e planos quando ao correr do dia o estiolamento arranca braços mesuráveis no pendurar de livro."[78]

Aquela casa é uma chegada de viagem, porque aquelas 2 lajes em betão tosco são de Le Corbusier, do Paulo Mendes da Rocha e do Eduardo Souto de Moura. Aquela casa é realmente uma síntese de memórias e da história. É um regresso a passados entrecruzados em livros, memórias de paisagens e espaços que estão noutras obras. Por isso a sua planta é tão sintética e simples. É próxima de uma planta ideal. Os muros são cor de rosa porque a história diz que realmente se pode usar a cor (como se vê na América) ou o negro do chão (como na Suíça) mas atalochado como nos palácios de Veneza. O alpendre é sobretudo de alma Minhota, mas de vão demasiado grande para maceiras de madeira, ficou International Style, como nas palas das casas do deserto Americano, que vi no Arizona e na Mesa Verde do novo México.





Casa de Crestuma, 2007-11, Nuno Brandão Costa

77 Subtítulo da publicação *Los Viajes de los Arquitetos – Construir, Viajar, Pensar*, editado por Graig Buckley y Pollyana Rhee, 2011.

78 A., Ruben; 1998; *Páginas (III)*; pp. 172, 173.

Arte (Social)

A arquitetura situa-se no domínio da arte porque é exatamente a primeira. Uma possibilidade de construção da beleza, ausente de naturalidade (inteiramente abstrata), meramente criativa (de execução mental) em que a subjetividade da sua essência, existe na objetividade da sua função primária. O elementarismo do seu objetivo, no entanto não lhe fornece instrumentos precisos ou científicos para a sua construção (nessa possibilidade teremos uma não-arquitetura, um funcionalismo primário não-arquitetónico, desprovido de espaço-emoção) estando a sua conceção dependente de um processo criativo, de procura, do fazer-fazendo, sem regra una, estabelecido num processo de expressão-ação de quem faz.

"Deste modo, podemos designar o sistema das artes particulares segundo a divisão seguinte: o primeiro posto corresponde, pela natureza própria das coisas, à ARQUITETURA.

Representa os inícios da arte, pois no seu princípio a arte não tinha ainda encontrado, para a representação do seu conteúdo espiritual, os materiais apropriados nem as formas correspondentes, o que a obriga a limitar-se à simples PROCURA da verdadeira adequação e a contentar-se com um conteúdo e um modo de representação puramente exteriores. Os materiais com que trabalha esta primeira arte estão desprovidos de espiritualidade; trata-se de passar da matéria à forma, consiste em reunir de modo regular e simétrico as formações da natureza exterior, em realizar a totalidade de uma obra de arte fazendo dela simples reflexo do espírito"[79].

Para além do seu basilar primitivismo, que lhe confere uma elementaridade necessária (a arquitetura será a única arte necessária do ponto de vista estritamente funcional) esta representa sempre um tempo e um modo. Porque é provida de linguagem. É a expressão de um tempo, de momentos da história, ascendentes e desejos humanos, configurados em formas de habitar, formas de espaço. Os espaços correspondem a tempos reflexivos dos estados do homem.

"Será a arte ou a arquitetura o veículo mais adequado para a expressar os desejos e as intenções dos indivíduos? Ou, pelo contrário, talvez devamos confessar, abertamente, que o artista, ou o arquiteto, é um oráculo através do qual fala e se expressa um determinado momento da história, cujo o sentido se nos escapa, uma vez que nos hão dito que desapareceu toda a esperança de se encontrar um responsável pelo mesmo?"[80]

A arte das formas e dos espaços arquitetónicos é, no entanto, apenas confirmada se for social. A arquitetura é uma *Arte Social* pois, dada a sua inata necessidade para o ser humano, é feita para uso, para ser abrigo do homem. Abrigo para habitar, ler, estudar, pensar, ouvir, tocar, trabalhar…Ou seja, a sua apreensão social e o seu uso correspondem à sua perenidade e esta corrobora a sua autenticidade e legitimidade. É pois uma arte que tem que resistir ao tempo. Ao tempo dos homens e da sua orgânica social. Feita para as pessoas a

79 *"Así pues, podemos asignar al sistema de las artes particulares la siguiente división:*
El primer puesto corresponde, por la naturaleza misma de las cosas, a la ARQUITECTURA.
Representa los inicios del arte, pues en sus inicios el arte todavía no ha hallado, para la representación de su contenido espiritual, los materiales apropiados ni as formas correspondientes, lo cual le obliga a limitarse a la simple BÚSQUEDA de la verdadera adecuación y a contentarse con un contenido y un modo de representación puramente exteriores. Los materiales con que trabaja este primer arte están desprovistos de espiritualidad; se trata de la pesada materia a la forma, consiste en reunir de modo regular y simétrico las formaciones de la naturaleza exterior, en realizar la totalidad de una obra de arte haciendo de ella simple reflejo del esprit." HEGEL, G. W. F.; *La Arquitectura*, 1981; pp. 21, 22.

80 *"Es el arte o la arquitectura, el vehículo más adecuado para la expresión de los deseos o la declaración de intensiones de los individuos? O, por lo contrario, tal vez hubiera que confesar, abiertamente, que el artista, o el arquitecto, es un oráculo a través del cual habla o se expresa un determinado momento de la historia, cuyo sentido se nos escapa, una vez que se nos ha dicho que ha desaparecido toda esperanza de encontrar un responsable el mismo?"* MONEO, Rafael; *Prólogo* in *El horror Cristalizado, Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies Van der Rohe* de Josep Quetglas, 1990; p. 9.

arquitetura não tem solução fora do envolvimento social. Por isso não é apenas técnica ou compilação de técnicas e regras, ou meramente industrial e industrializável (específica) mas tem que comportar uma expressão. Esse processo é criativo, artístico, generalista, mas ao contrário das outras Belas-Artes (autónomas de um reconhecimento ou uso genérico) tem de ser usável, interpretável, percepcionável pela conjuntura social a que se destina.

"As obras geniais não produzem um efeito de beleza sobre os contemporâneos, mas antes de terror. Não estão destinadas à nossa geração. Contudo, o homem normal tem o direito de se rodear de objetos que lhe pareçam belos. Porque necessita desses objetos. Sem quadros e sem música vive-se bem, mas não se pode viver sem sapatos, sem bancos, sem uma camisa e sem um teto sobre a cabeça.

A arte existe – o futuro.

A indústria existe – o presente.

Contudo, não existe arte industrial, arte aplicada. Cabe à indústria produzir os objetos que se empregam e que se deterioram. Comidas e bebidas, automóveis e casas devem parecer belos aos olhos dos que os disfrutam. Mas a obra de arte, pelo contrário, não se deve deteriorar com o uso. É eterna. Não deve servir nenhum uso prático, para não perder o seu valor. Deve viver o tempo necessário para cumprir a sua missão. Deve durar até ao ponto em que, por ter sido vista tantas vezes, se impõe aos homens. Nunca se tornará feia, nunca foi bela."[81]

81 *"Las obras geniales no producen un efecto de belesa sobre los contemporáneos, sino de terror. No están destinadas a nuestra generación. Pero el hombre normal tiene derecho a rodearse de objetos que le parezcan bellos. Porque necesita esos objetos. Sin cuadros y sin música puede vivir bien, pero no puede vivir sin zapatos, sin asientos, sin una cama y sin un techo sobre su cabeza.*
El arte existe – el futuro.
La industria existe – el presente.
Pero no existe arte industrial, arte aplicado. Es la industria quien produce los objetos que se emplean y que se deterioran. Comidas y bebidas, automóviles y casas deben parecerles bellos a los hombres que los disfrutan.
Pero la obra de arte, en cambio, no debe quedar deteriorada por el uso. Es eterna. No debe servir para ningún uso práctico, a fin de no perder su valor. Debe tener el tiempo necesario para cumplir su misión. Debe durar hasta que, por su visión continuada, se haya impuesto a los hombres. Nunca se volverá fea, nunca ha sido hermosa." LOOS, Adolf; *Escritos II 1910/1932*, 1993; p. 159.

Demonstração 23

No Crematório de Hörnli, em Basileia, a chaminé, único objeto visível da construção, não tem forma de chaminé. É uma escultura abstrata, um menir dramático que pretende exatamente anular a imagem de uma chaminé. Ausentar a sua função. Um processo metodológico, iniciado exclusivamente na função (um crematório é uma máquina, um edifício industrial de enorme sofisticação fabril) passou para um processo criativo radical, cuja perseguição foi a de anular a arquitetura, o seu reconhecimento funcional e a sua narrativa linguística. O edifício reduz-se apenas a um elemento, onde não cabe o edifício. O edifício verifica-se na existência de um elemento, como se este já não lhe pertencesse, ganha uma autonomia e passa a pertencer à paisagem, elemento físico à parte de tudo, apenas escultura para se ver e tocar. Uma linha vertical, um traço grosso a rasgar o céu, como feito a gesto, espetado sobre a terra, cravado no chão.

É assim um objeto de arte, e pretendo-o ser, porque é sugestivo, subliminar, radical e perturbador. Exprime inquietação e a arte é inquietação, sem inquietação não existe arte, apenas decorativismo e estética.

A inquietação é o seu fator humano, exprime a sua vocação humanista e espacial e o seu espaço interior contraria a sua abstração exterior. Porque é habitável, tem luz, e é poético, porque se relaciona com a envolvente (o jardim) mas torna-o numa ilustração musical, um cenário para a intensidade do momento.



Crematório de Hörnli, 2012, Nuno Brandão Costa

Humanismo

Não haverá muito a acrescentar à força da própria palavra. É indissociável da arquitetura.

Humanismo é ter a noção clara de que a arquitetura será feita em função do ser humano, núcleo da sua essência (aliás, a ideia de beleza não subsiste sem a ideia do próprio humanismo ou é consequência desse humanismo). O conteúdo do espaço e da forma arquitetónica é o homem e a sua escala (a escala humana, tantas vezes obstinadamente procurada em projeto. Conseguir a escala humana, conseguir traduzir em dimensão física essa escala tão difícil em desenho e tão fácil de reconhecer, embora inexplicável, quando percecionada em obra). O homem situa-se assim dentro da arquitetura, e não de fora ou por fora. O arquiteto produz o projeto de dentro com a noção clara que aí dentro situa-se também quem vai dar sentido aos seus objetos. O homem entra no espaço, contempla as formas, percebe as texturas e usa. Existe na arquitetura e esta torna-se existência com a apropriação humana.

"A falta de uma boa história da arquitetura provém da desabituação da maior parte dos homens de entenderem o espaço e do insucesso dos historiadores e dos críticos da arquitetura na aplicação e difusão de um método coerente para o estudo espacial dos edifícios.

Todos os que, ainda que fugazmente, refletiram sobre este tema, sabem que o caráter essencial da arquitetura – o que faz distingui-la das outras atividades artísticas – está no facto de agir como um vocabulário tridimensional que inclui o homem.

A pintura funciona em duas dimensões, a despeito de poder sugerir três ou quatro. A escultura funciona em três dimensões, mas o homem fica de fora, desligado, olhando do exterior as três dimensões. Por sua vez a arquitetura é como uma grande escultura

escavada, em cujo interior o homem penetra e caminha."[82]

Ou seja, a arquitetura tem uma vocação integradora, de acolhimento, uma virtude primitiva e elementar, que a reveste de grande simplicidade existencial, no entanto a sua formalização múltipla e diversa ao longo da história e do mundo contém impressa e registada a complexidade humana, dado que as suas variáveis correspondem às alterações da própria natureza humana. Engenho e arte, são a necessidade para a realização arquitetónica em pleno, e o seu culturalismo depende da integração dos valores humanos, e esses valores transcendendo o espaço, no entanto definem-no. Expressam a mudança, as vontades, os desejos "Os poetas são os primeiros, a par dos filósofos, a agitar a poeira do pensamento coletivo, anunciando um novo tempo. Na sua esteira vêm os pintores e outros artistas de expressão individual, antes que as artes de organização coletiva ou dependentes de encomenda possam testemunhar o seu tempo identificando o aparecimento de novos valores. A construção dos monumentos fecha o ciclo da criação num quadro de referências comuns a uma sociedade modificada em todas as suas valências, económicas, políticas e sociais. Por isso dizemos que, em geral, a arquitetura é a última a exprimir a mudança."[83]

A arquitetura é um sistema aberto, que compreende o homem, porque este é a sua razão básica e primordial. Mas para além de o servir e contemplar, é o próprio homem que a expressa e concretiza. Por isso, constitui-se como um ofício de síntese de diversos saberes em que a cultura analisa a razão e emoção humana e a transporta para o interior da forma e do espaço.

82 ZEVI, Bruno; *Saber Ver a Arquitectura*, 1978; p. 17.
83 TAVARES, Domingos; *Fillipo Brunelleschi o Arquitecto*, 2003; p. 21.

"A conciliação entre culturalismo e abstração pode ainda ser identificada com pressupostos gerais de natureza humanista. Qualquer um destes dois termos dialéticos tem como base a crença na capacidade universal e benigna que a espécie humana tem de construir e integrar uma cultura."[84]

Demonstração 24

O Mirante de Areias de Vilar é a concretização arquitetónica de uma aspiração humana. O desejo de ver o nascente, de alcançar. O desejo do horizonte, um desejo poético, o desejo do belo, da mais profunda crença humana, da apreensão do espaço. Através de uma janela só, desenhada maior que o espaço, para enquadrar por cima de todas as casas e das árvores, o céu. De acordar e tomar o céu todo, a invadir o espaço, enquadrado, como num quadro em que o tempo pára, uma visão perspética e renascentista, que só a paisagem retém, toda absorvida dentro daquele quarto. A dimensão tem aqui um papel que ultrapassa a escala e insinua a fisicalidade humana. É também humanista porque construído como metáfora histórica e vernacular: alegoria da torre medieval de Lapela (Monção) e dos mirantes dos solares minhotos. Parte de uma forma vertical, para construir um espaço complexo, familiar, confortável e quase naïf, infantil. Nasce como um torreão de lenda longínqua, mas é apenas um quarto para dormir e acordar a olhar o nascente. Em baixo tem uma entrada que é sala e cozinha e tem uma lareira de lavrador. O quarto é a alcova que sobra entre a entrada a escada que se torce para chegar lá acima e o janelão aberto a enquadrar o céu. Tem o tamanho para uma cama e os corpos que a habitam. Tem o tamanho do corpo humano. Tem o tamanho da respiração.
A escala é só a escala humana aqui não há lugar para a abstração. Aliás, o edifício é construído em pedra pequena, aparelhada sem desenho nem geometria prévia, aparelhada como sai da mão do pedreiro. Esta construção tem isso: a escala de uma mão. Por isso está tão próxima do Homem.



Mirante de Areias de Vilar, 2009-11, Nuno Brandão Costa

84 Capela, José; *Ética – Dialéctica, Só Nós e Santa Tecla*, 2008; p. 162.

Poética

A poética tem a sublimação da obra. Está ligada à sua beleza, mas não ao arquétipo da beleza, ou à sua pureza, antes à sua relação com o real, a relação entre a arte e a realidade. É na relação entre o espaço-forma e o concreto que se estabelece a dimensão poética da arquitetura. Uma dimensão que caracteriza fortemente a sua natureza. Reconhece-se esta dimensão porque transcende a forma e estabelece-se no emocional.

A forma passa a metáfora, ou memória, e corresponde à própria identidade da obra.

A forma estabelece assim uma linguagem e por isso comunica ou evoca, sendo essa evocação um momento ou permanência poética. Esta poética é o território formal e espacial da nossa arquitetura. Um território distendido, transversal à própria conceção, identidade da sua conceção. A poesia de uma obra está na sua articulação emocional com o(s) lugar(es) da memória coletiva ou da emoção de cada um. A obra estabelece um sistema de relações - emoção e espaço, emoção e forma - que insinua a poesia, imprime a consciência cultural do objeto arquitetónico e também a sua resistência perante o real, pois não será suficiente o funcionalismo ou a construção. A obra não sobrevive para além da sua solidez tectónica, mas antes solidifica-se na sua transcendência poética.

"A poesia não me pede propriamente uma especialidade pois a sua arte é uma arte do ser. Também não é tempo ou trabalho o que a poesia me pede. Nem me pede uma ciência num uma estética nem uma teoria. Pede-me antes a inteireza do meu ser, uma consciência mais funda do que a minha inteligência, uma fidelidade mais pura do que aquela que eu posso controlar. Pede-me uma intransigência sem lacuna. Pede-me que arranque da minha vida que se quebra, gasta, corrompe e dilui uma túnica sem costura. Pede-me que viva atenta como uma antena, pede-me que viva sempre, que nunca me esqueça. Pede-me uma obstinação sem tréguas, densa e compacta.

Pois a poesia é a minha explicação com o universo, a minha convivência com as coisas, a minha participação no real, o meu encontro com as vozes e as imagens. Por isso o poema não fala de uma vida ideal mas sim de uma vida concreta: ângulo de janela, ressonância das ruas, das cidades, dos quartos, sombra dos muros, aparição dos rostos, silêncio, distância e brilho das estrelas, respiração da noite, perfume da tília e orégão.

É esta relação com o universo que define o poema como poema, como obra de criação poética. Quando há apenas relação com uma matéria há apenas artesanato.

É o artesanato que pede especialização, ciência, trabalho, tempo e uma estética. Todo o poeta, todo o artista é artesão de uma linguagem. Mas o artesanato das artes poéticas não nasce de si mesmo, isto é, da relação com uma matéria, como nas artes artesanais. O artesanato das artes poéticas nasce da própria poesia à qual está consubstancialmente unido."[85]

A génese do fazer, está ligada à própria poesia da obra. Ou melhor à ideia de poesia. Porque existe a noção clara, embora no início difusa e aparentemente fragmentada, que a sua sobrevivência como obra de empatia humana, corresponde à sua capacidade emocional. A poética do espaço não está apenas na sua luz ou proporção, mas naquilo que essa luz e proporção evoca para quem o perceciona. Existe um equilíbrio entre o real e a metáfora, um balanço entre o concreto e a sua expressão. A poética da forma, existe na sua substância física, na sua matéria, mas se extravasa da sua aparência e fisicalidade, para concretizar

85 ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner; *Arte Poética II, Obra Poética*, 2011; p. 839.

uma outro modo formal, que existe no seu conteúdo, na sua mensagem e esta torna-se reconhecível para o homem.

Demonstração 25

As Escolinhas são uma composição em verso invertido. Os edifícios, para existirem, fazem o pino, colocam a cornija na base e a porta a bater na linha da cobertura (para fazer afinal uma janela, que de tanto subir, por dentro tem recortar o teto, para se ver ao fundo o convento, de fachada sangue de boi.
O edifício existente, a antiga escola de medicina de Lisboa, tem como todos os edifícios neoclássicos uma cornija em pedra. Colocar em cima duma cornija (uma cornija é um fim, a terminação da construção) um acrescento não era arquitetónico, ou seria mas não seria certamente poético. Por isso deixou-se um vazio, um rasgo negro, que separa o edifício existente (e o seu tempo) do novo edifício (o novo tempo). No entanto, o novo edifício que é uma caixa a levitar (portanto abstrato) tem uma composição clássica e simétrica (de base fuste e capitel), no entanto, invertida em que o capitel é o fuste e a base é cortada à faca e sem soleira porque está no ar. É como contar uma história ao contrário e muitas vezes contar uma história ao contrário é fazer um poema, ou no caso contar duas histórias que se encontram num rasgo vazio, que as impede de se misturar e por isso se confundirem. A construção é feita ao contrário, um desafio gravítico uma vontade de se soltar e o espaço dentro, revela esta narrativa poética, de uma certa libertação. Porque o espaço é feito de branco e as janelas, não parecem janelas, antes quadros pregados ao teto, com cores intensas, de casas e janelas antigas. O espaço interior é contido, mas recortado em falsos tetos e rebordos geométricos, que quando enquadram e avistam o exterior, esta parece que não está lá fora, mas faz parte do quadro, que se pintou lá dentro. Pictórico, este espaço ganha uma poética, porque se torna intenso o contraste entre a mancha branca e o retrato do seu exterior enquadrado entre a parede e o teto.
Voltando ao Mirante de Areias de Vilar, a poesia está por todo lado, porque provavelmente a única coisa em mente para fazer aquela construção. Quando a luz do espaço vem de cima, do janelão, e desce pela parede que acompanha a escada em vigas de pinho, para inundar o espaço do fogão à lavrador, com o banquinho de pedra, para nos sentarmos ao fogo.



Salas Polivalentes FCM-UNL, 2003-05, Nuno Brandão Costa



Mirante de Areias de Vilar, 2009-11, Nuno Brandão Costa

Banalidade

Das coisas e do próprio ato de projetar, o arquiteto, embora um autor, está perto das pessoas, da banalidade do quotidiano, pelo funcionalismo, pela ligação ao concreto.

Interessa realmente a banalidade pela sua presença inequívoca. A arquitetura tem na banalidade um enorme ensinamento dado que a aparente ausência de forma do banal, que se identifica em obras vernaculares ou de tradição popular, ou em clássicos construtivos, transporta uma transcendência perene, que dá ao sujeito banal uma dignidade permanente que os transforma em "especiais". Quando Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura (re)desenham a Rotunda da Boavista no Porto ou a Avenida dos Aliados, por ocasião da requalificação urbana das obras do Metro do Porto, verifica-se o uso da "normalidade", do quase não-desenho, a ausência de forma transformadora, reconfigurando um espaço, atribuindo-lhe uma outra e nova dimensão, que se proporciona na identificação de objetos reconhecíveis, de sempre. Daí a força desses espaços. O projeto constitui o seu reconhecimento, o seu esvaziamento, para encontrar o seu verdadeiro conteúdo. O pormenor e a forma comum dos detalhes que reconfiguram o espaço, servem apenas para enfatizar o que já existia na sua génese.

Essa simplicidade que advém de algo já realizado, em continuidade com o comum, atribui à obra o seu reconhecimento e familiaridade pública.

No entanto, a simplicidade do banal é complexa porque a sua condição de desenho ou figuração de forte empatia atribui-lhe um significado que transcende a sua simplicidade e torna sempre nova.

"É exatamente nisso que estamos interessados: usar materiais e formas comuns de uma maneira nova para que vivam novamente. Adoraríamos fazer um edifício que levasse as pessoas a dizer, 'bem, isto parece-se com uma velha casa tradicional, mas ao mesmo tempo, tem qualquer coisa de absolutamente novo'. Ainda ninguém conseguiu verdadeiramente fazer isso na arquitetura contemporânea. Uma arquitetura que parece familiar, que não te obriga a olhar para ela, que é bastante normal – mas ao mesmo tempo tem também uma outra dimensão, uma dimensão de novo, de algo inesperado, questionador, até mesmo perturbador."[86]

A banalidade é quase uma figuração das coisas e na arquitetura ou na arte constitui algo a que não se pode pretender mas antes obter. É pois uma vontade mas não um plano. Um ato de resistência, de apelo à essência das coisas e à representação da sua génese. O objeto banal figura a sua própria conceção. Daí também a sua energia, transcendência e a sua beleza.

"Figuração, hoje.

– É o registo, a fixação e, na melhor das hipóteses, a definição (visual pura) do objeto interior (=ritmo, aspiração, visão, intencionalidade) em forma de um objeto interior. Mito e ícone.

N.B.: O que é representado, numa obra figurativa, é possivelmente menos interessante do que a totalidade da sua exclusão, sua recusa. Tal obra vale pelo que representa tanto

86 *"That is exactly what we are interested in: to use well known forms and materials in a new way so they become alive again. We would love to do a building that would cause people say, 'well, this looks like an old traditional house, but at the same time there is something totally new in it. No one as yet truly accomplished that in contemporary architecture. Architecture which looks familiar, which does not urge you to look at it, which is quite normal – but at the same time it has also another dimension, a dimension of the new, of something unexpected, something questioning, even disturbing."* HERZOG, Jacques; *A conversation with Jacques Herzog (Jefrey Kipnis)* in *El Croquis 84 Herzog & de Meuron 1993 1997*, 1997; p. 13.

quanto (pelo menos) pelo que não aceita representar. Esta função da recusa é o verdadeiro conteúdo implícito da obra, e a sua explicita mensagem de resistência. Sem os aprofundamentos sucessivos e inextirpáveis de tal função objetiva, todas as figurações são patuscadas. Entendendo que a invenção do artista é o sistema das suas objeções. A figuração é o veículo e jamais o fim, a não ser na medida em que o fim institui 'a realidade' como a ideal provocadora dos ascetismos técnicos que o é, evidentemente, para os menos conformados.

Simplificando (?), há:

1) um fator óbvio, na figuração – o estado simples e nítido do objeto proposto, 'simples' e 'nítido' do ponto de vista do sentido comum primitivo, e não do ponto de vista culturalista dominante.

2) um fator ínvio, que é o estado puro da liberdade acessível do espectador na captação da ´mensagem de resistência' supracitada. Claro que para um espectador-realizado, paralelamente ao autor, a captação da mensagem é prévia, e a qualificação da sua imagem é redundantemente estética e desinteressante."[87]

Esta ambivalência do objeto normal, figurativo, introduz uma complexidade que advém da sua quase vazia simplicidade. Atingir este valor corresponde à aparente anulação ou ausência da autoria, à rasura da forma, o empastamento do objeto no existente.

A arquitetura é matéria analítica, corresponde à construção de um lugar e utiliza elementos pré-existentes "a arquitetura, como profissão, é analítica: trata da construção de um lugar, utilizando elementos pré-existentes. Para o espectador (o 'usuário') é holística: uma obra de arte. Uma obra de arte é, em grande medida, criação do espetador: o artista somente desencadeia emoções que o espetador decifra. Um arquiteto não 'cria' uma cidade, apenas uma acumulação de objetos. É o habitante quem inventa a cidade: uma cidade inabitada, mesmo que seja nova, não é mais que uma 'ruína'"[88], ou seja, reproduz a partir do objeto reconhecível o novo, acumula objetos (banais) para interpretação e perceção dos outros. É por isso a evocação paradoxal do anonimato. A forma arquitetónica resiste então nesse anonimato, que atribui novas qualidades ao objeto e por isso ao seu autor. A neutralidade do objeto arquitetónico é reflexiva da sua força.

Essa neutralidade voluntária corresponde à criação do objeto ´Super-Normal', tal como definido por Morrison e Fukasawa, o que constitui no limite a criação do objeto extremo, cheio de qualidade, de acerto e correspondência ao concreto. Eficaz e belo pela sua essencialidade.

"De um ponto de vista conceptual, há dois elementos que são particularmente fascinantes na categoria Super Normal proposta e explorada por Fukasawa e Morisson: a primeira é que a categoria é baseada na ausência; a segunda é que se alicerça numa extraordinária e intencional ambivalência.

Ausência: o objeto Super Normal pode ser definido por alguma coisa que não está presente. Ou algo que não tem. Estilo, identidade, originalidade, excecionalidade. Qualquer coisa que possa ser visto como excelência, ou como uma indubitável marca conotativa, é incompatível com o condição do objeto Super Normal. De fato, a sua qualidade preeminente consiste na sua capacidade de esconder as suas características até que estas se tornem

87 LAPA, Álvaro; *Textos, O que é hoje a figuração para si?*, 2004; p. 24.

88 *"la arquitectura, como profesión es analítica: trata de la construcción de un lugar, utilizando elementos preexistentes, Para el espectador (o usuario) es holística: una obra de arte. Una obra de arte es en gran mediada la creación del espectador: el artista sólo desencadena emociones que ele espectador descifra. Un arquitecto no ´crea' una ciudad, sólo una acumulación de objetos. Es el habitante quien inventa la ciudad: una ciudad inhabitada, aunque sea nueva, sólo es un ´ruina´."* FRIEDMAN, Yona; *Pro Domo*, 2006; p. 3.

virtualmente invisíveis. Ambivalência: por muito que exploremos a categoria proposta por Fukusawa e Morrisson, é, fundamentalmente, muito difícil de entender se Super Normal é um oxímoro (super versus normal) ou um superlativo absoluto (o maior grau de normalidade possível, 'normalidade' no seu sentido ontológico, a perfeição quintessencial). Os objetos selecionados por Fukusawa e Morisson são de fato, todos eles oxímoros e superlativos: forçam os limites do possível e, ao mesmo tempo, interiorizam uma espécie de paradoxal coincidência de opostos.

Ao fazê-los tão 'normais', eles deixam de ser normais e tornam-se tanto 'normais' como 'excecionais' ao mesmo tempo. De tão excecionais, parecem normais. Em outras palavras, eles não são percebidos ou percetíveis como excecionais. Pelo menos até serem notados e coadotados pela 'auctoritas' de Morisson e Fukusawa. Só a partir desse momento o objeto Super Normal revela o paradoxo embebido no seu código genético: no mesmo instante que é entendido, catalogado e exposto como tal, o Super Normal transcende-se."[89]

Demonstração 26

Na Escola de Chaves, os edifícios do Januário Godinho tinham já adquirido a sua banalidade, porque eram iguais a tantos outros que se fizeram naquele tempo. Bons, bem feitos, bem desenhados, magnificamente implantados no território, as escolas industriais dos anos 50 desenhadas entre um tímido modernismo, um Déco sem decoração e a solidez da construção em pedra, madeira e telha. Os lambrins em marmorite, os pavimentos em mosaico hidráulico, taco nas salas, as portas e janelas em madeira à vista, com almofadas e bandeiras. Os tetos com rodas tetos de gesso e pequenas sancas, para definir melhor alguns espaços.
A intervenção pedia eventualmente, e por coerência com o programa e a infraestrutura, ser mais invasiva, mais afirmativa, marcar a contemporaneidade, o novo tempo, a tecnologia…
Não. Marca a rotina, a vida da escola, a sua memória, um tempo sem tempo, sem moda, um estilo desprovido, austero. Uma reconstrução serve sobretudo para manter a memória e quase nunca a forma original, pois essa não é possível de ser reconquistada. Devolver-lhe a sua preciosa banalidade.

89 *"From a conceptual point of view there are two elements that are particularly fascinating in the Super Normal category proposed and explored by Fukasawa and Morrison: the first is that the category is based on absence; the second is that it rests on a an intentional and extraordinary ambivalence.*
Absence: the Super Normal object can be defined by something that is not present. Or something it doesn´t have. Style, identity, originality, remarkableness. Anything that can be seen as excellence, or as an unmistakably connotative brand, is incompatible with the status of the Super Normal object. Indeed, its preeminent quality consists in the capacity to conceal its features until they become virtually invisible. Ambivalence: however much we dwell on the category proposed by Fukasawa and Morrisson, it is very hard to understand, fundamentally, whether Super Normal is an oxymoron (super versus normal) or an absolute superlative (the greatest degree of normality possible, 'normality in its ontological form, its quintessential perfection). The objects selected by Fukasawa and Morrison are indeed, all oxymoronic and superlative: they push the norm to the boundaries of the possible and at the same time interject a sort of paradoxical coincidental oppositorum. By making them so 'normal' they aren´t normal any more, they become both 'normal' and exceptional' at the same time. So exceptional they seem normal. In other words, they are not perceived or perceivable as exceptional. At least, that is, until they are noticed and coopted by the 'auctoritas' of Morrison and Fukasawa. I tis only at this point that the Super Normal object reveals the paradox embedded in its genetic code: at the very instant it is perceived, catalogued, and exhibited as such, super Normal transcends itself." ANNICCHIARICO, Silvana; *Absence, Ambivalence, and Paradox, Super Normal, Sensations of the Ordinary, Naoto Fukasawa & Jasper Morrison*, 2008.

“Reconstruí muito: é colaborar com o tempo sob o seu aspeto de passado, apreender-lhe ou modificar-lhe o espírito, servir-lhe de muda para mais um longo futuro, é reencontrar sob as pedras o segredo das origens. A nossa vida é breve: falamos sem cessar dos séculos que precedem ou se seguem ao nosso como se nos fossem totalmente estranhos; contudo eu tocava-lhes nos meus manejos com a pedra. Aquelas paredes que eu escorava estão ainda quentes do contato com corpos desaparecidos; mãos que ainda existem acariciarão estes fustes de colunas.”[90]

Os corredores da escola, com o lambrim em marmorite beije, o pavimento em quadrados de mosaico hidráulico e a porta de almofada em pinho e marco grosso. A sala, em taco de pinho com as janelas em bandeiras de madeira e as sancas de gesso, são a cristalização de uma imagem memorável, de uma fixação dos tempos e das suas emoções e vivências. Para esta existência subliminar dos corpos e almas no espaço, não poderia haver interferência estilística, ou arcaboiço formal. A arquitetura constrói-se retratando a banalidade do quotidiano, a banalidade da memória do espaço e da sua vivência que só é possível pela sua manutenção.

Construir a banalidade é como desenhar um retrato com uma caneta de ouro: o traço sai exato, mas o erro é mais notório. Desenhar a banalidade ou reproduzir a normalidade não permite vacilar em caprichos ou variações retóricas. Apenas ser assertivo, por isso o desenho faz-se na exatidão das formas conhecidas.

Por isso, a Escola de Chaves tem uma parte antiga e uma parte nova. A parte antiga já existia, mas já não era a mesma de sempre. Estava, às vezes, mal mudada e por vezes subjugada a acrescentos, alterações ou desproporções. Refazer foi o trabalho. Reproduzir a sua serenidade, devolver-lhe a hipótese do seu renascimento. Dar-lhe de novo o quotidiano do seu espaço original. Desenhar-lhe a sua própria banalidade. E isto vê-se claramente nos materiais, nas proporções, nos detalhes e nos espaços e formas escolhidas.

São feitas a partir da sua existência prévia. Mas não quer dizer que sejam exatamente iguais ao que eram.



Escola de Chaves, 2009-12, Nuno Brandão Costa

90 YOURCENAR, Marguerite; 1988; *Memórias de Adriano*; p. 110.

Obra

"A arquitetura não existe. Existe uma obra de arquitetura. E uma obra de arquitetura é uma oferta à arquitetura na esperança de que esta obra possa tornar-se parte do tesouro da arquitetura. Nem todos os edifícios são arquitetura."[91]

O projeto é a tese da arquitetura, a obra a sua prática e a sua fiel concretização reside apenas em algumas partes que se reconhecem como tal. Quanto à escrita, é pura especulação e sempre feita à posteriori. O desenho está a meio caminho, é um ensaio, a tentativa exasperada de um antecipação de algo que não é antecipável. O riscar de uma obsessão, porque um projeto torna-se sempre numa obsessão.

O tempo e o espaço passa e parece realmente difícil concretizar uma ideia em realidade. Mas também aí reside o seu enigma e por isso a sua beleza. Tornar físico o que se pensou e desenhou, é um esforço sobre humano que quando realizado, revela toda a sua imperfeição.

A obra deixa sempre a noção de que o trabalho ficou incompleto, imperfeito, por liquidar e, por isso, tem que se recomeçar outra vez.

A obra constitui o aparente culminar de um processo, embora não o seja de todo, porque faltam sempre partes. Partes que não sabíamos que existiam e outras que já estão a mais.

É preciso rasurar, retirar, limpar, simplificar. Ou colocar, preencher. Conseguir a unidade, a limpidez, a coerência é sem dúvida o grande feito. A glória. "Saberiam os aspirantes a escritores que não alcançar o que queremos é, no melhor dos casos, o nosso amargo triunfo?"[92]

A obra é assim um encontro. Um encontro muito forte entre a nossa ideia, a nossa mente e a sua resolução, ampliada em espaço(s). E por isso deixa de ser um encontro mental para ser um encontro corporal/temporal. A obra contém a fisicalidade que não se alcança no projeto, embora se tente e ensaie. A escala é isso. A impressão (relação) que fica entre a paisagem (o sítio) a construção e o corpo. E é, sem dúvida, maravilhoso quando essa impressão é confortável, adequada, nos canta ao corpo e sentimos. Emoção. Dizemos: é bonito.

Numa tarde de outono de 2012, por ocasião de uma visita dos alunos e assistentes do Professor Dietmar Eberle, do ETH Zurique, Sérgio Fernandez, debaixo do alpendre inclinado de vigotas e abobadilhas à mostra, sobre a sua Casa em Caminha disse, para a definir:

"É um mau projeto, mas uma boa casa".

"(…) mas eu hoje já não faria agora esta casa, esta não faria de certeza, porque já não sei fazer esta casa, as casas que faço atualmente não têm nada a ver com esta, não têm esta expressão, eu hoje não o faria, mas acho bestial que ela exista como é."[93]

Este modo temporal da construção feita e apreendida, que já não depende do projeto porque a obra de certo modo 'esquece' o projeto, porque definitivamente o ultrapassa, torna-o obsoleto.

Quando os detalhes passam de geometria abstrata, numa qualquer escala normalizada da folha de papel ou ecrã, para a obra. A norma desaparece e acontece o imprevisto do real. Tem mais a ver com sentir do que propriamente só ver e tocar. A espessura dos muros, o tijolo (a cor e aspereza do barro), o betão impresso de cofragens (aquele cinza que seduz,

---

91 KAHN, Louis; *Conferência no Politécnico de Milão* in *Do Esquecimento "Para Além da Arte: do Nomadismo ao Erotismo"* de Manuel Augusto Soares Mendes, 2010; p. 677.

92 ANTUNES, António Lobo; *António 56 1/2* in *Livro de Crónicas*; p. 223.

93 MENDES; Manuel Augusto Soares; *Terra quanto a Vejas, Casa quanto Baste* in *Só nós e Santa Tecla, A Casa de Caminha de Sérgio Fernandez* de Sérgio Fernandez, 2008; p. 101.

lembra sempre o Corbu), as argamassas, a tinta, o reboco, o estanhado, o brilho opaco do estuque, o peso e a elegância do ferro (ip-és, cantoneiras, tês, éles, tubos e barras chatas, soldas e parafusos, patéres e anilhas), a secura do aço, mas a sua reflexão dourada do poente, o cheiro e a cor da madeira, a terra revolvida e depois plantada, a mão no puxador a rodá-lo, sentir a mola, a pedra fria molhada pela chuva, a vista da janela ou melhor do vão (hoje já não se fazem realmente janelas), amplo, pequeno, grande, as alturas, os comprimentos, as larguras, os cantos que não estavam desenhados (não por esquecimento, mas porque não representáveis), os lambris em material (passar as mãos), os rodapés (encostar lá o pé), as alvenarias com as juntas (parecem buracos infinitos, que não acabam), os vidros enormes a pesar toneladas, e depois tão transparentes (vê-se tudo como se não existissem) a frieza agradável do alumínio, a correr para abrir ou fechar a construção, a porta a correr, a porta a abrir, o batente a encostar, a controlar o espaço, o alpendre, estar por baixo (o peso), ver por cima, a pala, a sombra na fachada, um corredor, com luz ao fundo, ou por cima (a luz!) o tamanho das coisas, os planos os volumes, os tetos, as paredes, nas portas, as platibandas, ombreiras e padieiras, soleiras e a espessura das coisas, agora palpável e visível, descer uma escada (a mão a apoiar no corrimão), subir uma escada (a mão a puxar o corrimão), as escadas mudam completamente, se se sobe ou se se desce, sentarmo-nos num degrau "não acho graça nenhuma uma pessoa estar no chão podendo estar numa cadeira…"[94], mobilar a obra, mobilar o espaço, equipá-lo, habitá-lo, tornar a obra real, humana, existir na obra. A obra é uma nova existência de nós no projeto, que entretanto já não existe. Tudo se altera porque existe agora, espaço, tempo, escala, corpo e alma. A escala, a escala, repito a escala sempre a escala. O tempo. O espaço.

É por isso que nenhuma (sem exceção) obra é reproduzível de modo algum. É preciso ir lá, estar lá. Hoje, amiúde, verificamos, a fotografia que manipula e encena a obra, retirando-lhe a arquitetura ilustrando (um ornamento) a sua estética. Falta de ética, porque é a maior traição à obra. Vem depois a desilusão, quando esta não aguenta o corpo presente e o olhar astuto, vamos lá e dizemos: é feio.

A obra é uma chegada, um momento que poderá concretizar a arquitetura, aquela que se ponderou no projeto. Se desenhou, se pensou, se incluiu, feita de várias partes e outros momentos anteriores, é constitutiva porque integra em unidade todos os fragmentos da construção do projeto.

Mas quantas vezes no final da obra se reconhece o primeiro croqui, aquele desenho arbitrário e compulsivo, sem razão aparente, mas que já recortava um encontro futuro.

Demonstração 27

O novo corpo da Escola de Chaves é, quando visto de cima, um plano horizontal diretamente retirado e desenhado de uma ideia elementar de um espaço, praça ou largo, definido por limites quadrangulares (é quase um quadrado), com uma malha geométrica regular e homogénea que desenha uma quadrícula que lhe atribui uma abstração (neo)plástica.
A sua presença entre os corpos antigos da escola, sem nunca lhes tocar, apenas se aproximando em tensão cartesiana, torna-o ainda mais abstraído do real (o real são os edifícios antigos).

94 MENDES; Manuel Augusto Soares; *Terra quanto a Vejas, Casa quanto Baste* in *Só nós e Santa Tecla, A Casa de Caminha de Sérgio Fernandez* de Sérgio Fernandez, 2008; p. 102.

Este corpo novo é uma imagem iconográfica, retirada de uma biografia imagética, que percorre muitos outros projetos e ali se coloca a decidir o projeto. Atribui-lhe um valor, uma tomada de posição. A construir o espaço e a cidade. Estabelece um novo plano, um novo tempo, liga o espaço existente à cidade, à montanha, e recria o vale. Tudo feito numa única peça em betão, lisa, superficial e quase intangível. Por isso a sua construção é tão eficaz. Porque conseguiu não perder a infantilidade do desenho inicial. A sua elementaridade reteve-se na construção, na obra. No entanto tem função polifónica: serve para estar, para ser habitado, para brincar, para correr, para avistar, para entender a arquitetura: torna-se a chave do problema. A sua existência (nova) dá um significado ao que lá estava (antigo). Tem corpo, peso, quando visto de baixo, quando à cota da soleira, chega mesmo a parecer um edifício. Tem leveza e inespessura quando por cima, ou sobre ele caminhando. Desparece o edifício e torna-se apenas espaço planar, uma folha entre o sítio e o seu entorno: a cidade.
A sua simplicidade existe na obra, como existia no primeiro croqui, feito de linha pretas: um quadrado, com muitos retângulos, riscados por cima. Embora plano e de forma simplificada, é como uma rochedo, existente entre o existente, que foi polido para se tornar obra. "No dia em que uma estátua é acabada, começa de certo modo, a sua vida. Fechou-se a primeira fase em que, pela mão do escultor, ela passou de bloco a forma humana; numa outra fase, ao correr dos séculos, irão alternar-se a adoração, a admiração, o amor, o desprezo ou a indiferença, em graus sucessivos de erosão e desgaste, até chegar, pouco a pouco, ao estado mineral informe a que o seu escultor a tinha arrancado."[95]





Escola de Chaves, 2009-12, Nuno Brandão Costa

95 YOURCENAR, Marguerite; 1984; *O Tempo esse Grande Escultor*; p. 49.

2.2. Do Projeto (em forma de manifesto)

"É preciso dizer sempre aquilo que se vê; sobretudo, e isso é o mais difícil, é preciso ver sempre aquilo que se vê."[96]

A Impossibilidade Científica dum Saber Intuitivo

O projeto é a criação de uma linguagem pela ação do fazer. "Pela linguagem o homem entra no mundo e organiza-o"[97]

O ato de projetar, trabalho de intuição informada, racionalizado na sua complexidade conceptual, adquire significado na sua natureza quotidiana. O volume da sua consistência aumenta na experiência da sua prática. É um ato pessoal, simbólico e subjetivo, em parte racional.

"O primeiro caráter do conhecimento científico, (…) é a objetividade, no sentido de que a ciência intenta afastar do seu domínio todo o elemento afetivo e subjetivo, deseja ser plenamente independente dos gostos e das tendências pessoais do sujeito que elabora"[98]

Se não aceitarmos que o conhecimento do projeto incorpora um elevado nível de intuição e personalização dos seus valores realiza-se a sua impossibilidade científica. Na sua ambivalência da sensibilidade e da objetividade racional, poderá estar a sua possibilidade teórica.

"É próprio do conhecimento científico chegar a uma objetividade cada vez mais avançada por um duplo movimento de adequação ao objeto e de descentração do sujeito individual em direção ao sujeito epistémico.

Um sistema filosófico, pelo contrário, procura dar-nos a totalidade da experiência vivida, o que é perfeitamente legítimo, mas que levanta um problema diferente; este é talvez menos um problema do conhecimento do que uma atitude geral e de vida. Assim, mais tarde ou mais cedo refletirá a personalidade do seu autor, assim como a ideologia do seu grupo social, com a qual essa personalidade é solidária. Para além dos elementos do conhecimento objetivo, no sentido esboçado há pouco, implicará necessariamente juízos de valor traduzindo o compromisso do eu na sua sociedade e no universo"[99].

O Projeto situa-se nesta lógica de que para se concretizar tem que se realizar e a sua realização implica um método real que se torna objetivo numa tradução pessoal do seu autor. O realismo da sua prática, parece assim tarefa de materialização adversa a uma especificidade científica definida, recortando uma matéria generalista e subtil que se define pela evolução da sua maturidade.

O projeto autonomiza a Arquitetura como disciplina, apoiado em múltipla informação distinta: objetiva, racional e intuitiva e subjetiva, de descoberta e fundamento poético.

O projeto é matéria ou saber preciso e ambíguo. Nesta duplicidade, intangível pela cientificidade, define-se a sua permanente dependência da intuição. A intuição é parte da sua definição como saber. A intuição é subjetiva, porque corresponde à perceção única de quem está a fazer.

---

96 Le Corbusier, *Conversa com Estudantes de Arquitectura*, 2003.
97 GARRÃO, Manuel A.; FERREIRA, Luísa Ribeiro; MARNOTO, Isabel; MORÃO, Artur; *Filosofia e Epistemologia*, 1984; p. 24.
98 SELVAGGI, F; *Enciclopédia Filosófica* in *Filosofia e Epistemologia* de Manuel Garrão, Luísa Ferreira, Isabel Marnoto e Artur Morão, 1984; p. 20.
99 PIAGET, Jean; *Logique et Connaissance* in *Filosofia e Epistemologia* de Manuel Garrão, Luísa Ferreira, Isabel Marnoto e Artur Morão, 1984; p. 15.

"Outrora, filosofia geral da experiência em física foi muito bem expressa por esta fórmula de Paul Valéry: 'é preciso, diz o poeta, que, para glória da visão, se reduza o que se vê ao que se vê. (…) A nossa intuição intelectual tem vantagem sobre a intuição visível."[100]

Se esta "verdade" racional terá importância para o trabalho do arquiteto, do artista e do cientista, não menos importante para as sucessivas procuras do processo de projeto será esta outra "verdade" que descreve Picasso sobre o seu trabalho no período Cubista:

"Quando 'descobrimos' o Cubismo, não tínhamos qualquer intenção de descobrir o Cubismo. Queríamos apenas exprimir o que havia dentro de nós. Nenhum de nós tinha concebido um plano de batalha especial e os nossos amigos poetas, seguiram atentamente os nossos esforços, mas nunca nos deram instruções. Dizem que sou um investigador. Eu não procuro; Descubro."[101]

Esta metáfora serve para a poética do projeto, que a prática é simultaneamente racional e intuitiva, parte e é sustentada numa formação assente na ideia de descoberta: da descoberta do desenho, da descoberta da proporção, da definição da escala, e até na redundância de que o projeto está, à partida, num sítio ou num contexto, sendo necessário percecioná-lo. No entanto, o empirismo não deixa de poder ser realista, abstrato, orgânico ou racional. Depende do sujeito que o executa e do objetivo da sua execução ou das diferentes fases que atravessam o sujeito fazedor e o que se faz com e no projeto. Estes são os dados da sua informação. A informação que constrói o modo de fazer o projeto como saber.

A sua informação, esta forma de intuição informada, tem como rede a história da arquitetura, toda a história da arquitetura, também aplicada em função dos contextos e das escalas: procuram-se referências na história que sirvam, de modo direto, aquilo que se está a projetar ou imagens próximas da mesma escala, ou, num âmbito mais conceptual, imagens ou formas que sustentem uma nova forma com a reformulação de escala e programa.

Esta prática "à Lavoisier" remete para a "lei" da continuidade do projeto. "Nada se perde e quase tudo se transforma".

Este racionalismo empírico, baseado na continuidade crítica do conhecimento e na acumulação do conhecimento como herança e como reprodução, provoca o avanço de um saber progressivo em intuição, de pequenas e subtis alterações.

Esta mudança na continuidade, apenas quebrada duas vezes com duas revoluções em momentos muito particulares da história Universal: o Renascimento e o Modernismo.

"Em consonância com a ideia de modernidade que significa expressão do 'espírito dos tempos', setores da burguesia mais metropolitana e renovadora promoveram as técnicas das vanguardas, confiando num progresso imediato e rápido, incentivando a rutura das convenções em prol da originalidade. Este culto à novidade sustentava uma revolta contra a tradição e uma defesa da tábula rasa e do grau zero.

A consciência da modernidade desenvolveu-se a partir de renascimento opondo o moderno ao conjunto de valores tradicionais…"[102].

Esta mudança na continuidade é um modo operativo dos arquitetos e é, com maior ou menor incidência, a definição do autor.

---

100 Bachelard, Gaston; Études in *Filosofia e Epistemologia* de Manuel Garrão, Luísa Ferreira, Isabel Marnoto e Artur Morão, 1984; p. 365.

101 PICASSO, Pablo; *Documentos para a Compreensão da Pintura Moderna, de Walter Hesse* in *Filosofia e Epistemologia* de Manuel Garrão, Luísa Ferreira, Isabel Marnoto e Artur Morão, 1984; p. 441.

102 MONTANER, Josep Maria; *A Modernidade Superada, Arquitectura, Arte e Pensamento do século XX*, 2001; p. 133.

A impossibilidade científica do projeto está relacionada com a prática, isto é, com a sensibilidade revelada face aos factos do momento. O ato de projeto revela-se em momentos puros de grande intuição e descoberta, sendo esta evolutiva. A intuição do arquiteto não é pura e simplesmente obra do talento, do lápis sobre a folha, ou da inspiração (esta talvez nem sequer exista). A intuição do arquiteto resulta do seu conhecimento acerca dos dados com que realiza o projeto e sobre a sua informação, leia-se cultura, sobre todos os projetos, sobre todas as viagens, sobre todas as técnicas, sobre o quotidiano da perceção do mundo arquitetónico, sobre as reflexões pessoais ou comuns acerca da disciplina, sobre a sua aprendizagem académica, sobre uma infinidade de aspetos que fazem evoluir a sua perceção perante o mundo da construção, o mundo do espaço, o mundo da organização funcional, o mundo público, e o mundo arquitetónico – o seu mundo que se traduz na realidade dos projetos e se contém na expressão do seu espaço.

"Considerada no seu conjunto a cultura humana pode ser descrita como processo de progressiva autolibertação do homem. A linguagem, a arte, a religião, a ciência, constituem as várias fases deste processo. Em todas elas, o homem descobre e prova um novo poder, o de edificar um mundo que lhe é próprio, um mundo ideal."[103]

A matéria intuitiva com que o arquiteto trabalha é o homem no espaço. Daí advém também outro facto de difícil definição objetiva. O corpo no espaço significa uma enorme teia de relações sensíveis, com uma enorme complexidade e que variam em função da perceção pessoal de cada autor.

"O espaço como matéria central do projeto é uma proposta Moderna, estabelecendo-se como referência fundamental na estabilização do campo disciplinar da arquitetura."[104]

O espaço entendido como matéria física existente ou construída pelo projeto é uma unidade em transformação contínua, pelo arquiteto projetista, ele próprio também em permanente descoberta da sua capacidade de reconstruir esse mesmo espaço, gerado de uma multiplicidade de combinações intuitivas, racionais, empíricas, gestuais, técnicas, abstratas ou concretas.

A sensibilidade do arquiteto consiste na ampliação da sua perplexidade perante as coisas que compõem o espaço e o seu domínio. O domínio do todo, do espaço e da forma, ultrapassa a geometria. O todo é o próprio projeto como matéria de redefinição do universo.

O arquiteto tende a dominar esse saber do Todo que é realizar um projeto de arquitetura.

O Saber do Todo

O projeto é um saber do todo. O projeto não é uma especificidade isolada de conhecimento. Nem tão pouco é possível classificar projetos como tem sido recorrente atributo de alguns especialistas. Arrumar projetos-tipo em áreas específicas é um equívoco, de quem não entende o universo generalista do ato de projetar.

Num texto tão antigo como lúcido lê-se: "A ciência do arquiteto é ornada de muitas disciplinas e de vários saberes, estando a sua dinâmica presente em todas as obras oriundas das restantes artes. Nasce da prática e da teoria. A prática consiste na preparação contínua

103 CASSIRER, Ernst; *Antropologia Filosófica* in *Filosofia e Epistemologia* de Manuel Garrão, Luísa Ferreira, Isabel Marnoto e Artur Morão, 1984; p. 444.
104 FIGUEIRA, Jorge; *A Escola do Porto: Um Mapa Crítico*, 2002; p. 95.

e exercitada da experiência, a qual se consegue manualmente a partir da matéria, qualquer que seja a obra de estilo cuja execução se pretende."[105].

Fazer um projeto de um grande edifício público não é, na sua essência, diferente de fazer um projeto de uma casa, de um restauro, de uma remodelação, de uma recuperação, ou de um espaço público.

A escala, os meios a adequar, o envolvimento ou o cruzamento de informação são diferentes. Mas na definição conceptual é indiferente o tamanho ou o tipo.

A definição de projeto passa pela assunção do seu todo e da sua ordem, mesmo perante diferentes programas, escalas, terrenos ou materiais. O arquiteto começa o projeto e integra-o com as diferentes especialidades. Só o completo domínio da interação de todos os intervenientes no projeto geral pode manter o projeto de arquitetura.

Esta ideia de que o projeto é um saber do todo não se esgota na questão da coordenação integrada das especialidades, no domínio do programa, ou no domínio das técnicas construtivas – embora estes elementos sejam essenciais, definidores e culminantes para a definição absoluta do projeto. Esta ideia está relacionada com o entendimento do projeto como atividade contaminada e de permanente reflexão crítica. A causa e o efeito do projeto não são imunes à permanente informação externa com que o processo vai evoluindo, tais como: a contínua evolução mental; o raciocínio conceptual; a interferência do contexto; a apreensão das especialidades; a evolução da análise de casos de estudo; o aprofundamento do conhecimento sobre o programa e o sítio; a interferência de novos projetos ou de outros projetos simultâneos que trazem outros dados conceptuais; e a evolução da perceção da arquitetura e física (desenho) do autor sobre o projeto.

O lado cultural do arquiteto implica o domínio e a apreensão do todo e o estabelecimento de uma ordem inequívoca mas múltipla.

"(…) um sistema válido adapta-se às contradições circunstanciais de uma realidade complexa. Tanto se adapta como se impõe. Deste modo, admite 'controlo e espontaneidade', 'correção e comodidade' – a improvisação dentro do todo. Tolera modificações e arranjos. Não há leis fixas em arquitetura, mas nem tudo estará bem num edifício ou numa cidade. O arquiteto deve decidir, pois estas avaliações sutis estão entre as suas funções principais. Ele deve determinar no que se pode tocar e aquilo que é suscetível de ser mudado; aquilo que é assentido, onde e como. Não ignora ou exclui as irregularidades do programa e estrutura dentro desse sistema."[106]

O todo racionaliza a ideia de controlo de uma determinada ordem. A ordem que se estabelece pelo projeto que o projeto define. É um todo orgânico em ordem reconhecível, num determinado tempo e lugar e numa determinada parte da história.

"(…) a descoberta de um padrão parece-me ser uma característica inerente à experiência humana do fazer. Independentemente de se pensar sobre isso ou não, ou mesmo ter consciência disso, ao criar uma coisa um pessoa assume implicitamente a existência de uma ordem ou padrão de correção que transcende todas as receitas e regras da composição:

---

105 VITRUVIO, *Tratado de Arquitectura*, 2006; p. 30.

106 *"un orden válido se adapta a las contradicciones circunstanciales de una realidad compleja. Tanto se adapta como se impone. De este modo admite ´control y espontaneidad', 'corrección y comodidad' – a la improvisación dentro del todo. Tolera modificaciones y arreglos. No hay leyes fijas en la arquitectura, pero no todo irá bien en un edificio o en una ciudad. El arquitecto debe decidir, pues estas valoraciones sutiles están entre sus funciones principales. Debe determinar lo que no se puede tocar y lo que es susceptible de arreglos; lo que concederá, y donde y como. No ignora o excluye las irregularidades del programa y estructura dentro del orden"* VENTURI, Robert; *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, 1978; p. 63.

uma regra, um padrão, ou – para usar a palavra grega – um paradigma que simultaneamente avalia o trabalho e é avaliado por ele. Pode pensar-se este padrão como um único molde imutável que se segue e copia, tal como aparentemente Platão o entendeu, ou pode ser antes pensado como um ritmo mutável, que governa um padrão de movimento, como a coreografia de uma dança: um ritmo ou uma ordem (cosmos) que é redescoberta a cada novo traçado da figura."[107]

Esta assunção do todo como matéria de uma ordem singular que compõe cada projeto, constrói uma cultura própria do processo do projeto e do projeto no seu tempo e na sua história, criando história na Arquitetura, do projeto como disciplina autónoma, que vai construindo o seu próprio tempo. Um tempo sobre a unidade da ordem e de um único conhecimento, sujeito e permeável ao seu exterior mas reorganizado para se tornar consistente e reconhecível.

"A arquitetura é a vontade de uma época traduzida para o espaço. Até que esta simples verdade seja reconhecida, a nova arquitetura será insegura e vacilante. Até então será um caos de forças sem direção. Uma questão como a da natureza da arquitetura está alicerçada ao seu próprio tempo, e só se pode manifestar em tarefas vivas e no meio do seu próprio tempo. Em nenhuma época foi de outro modo."[108]

A natureza da disciplina do projeto está na cultura arquitetónica, matéria de trabalho permanente e em permanente atualização, informa o projeto e dá-lhe esse sentido de um todo. Um determinado projeto, ou vários projetos apelam a essa informação.

O TODO implica MEMÓRIA. Memória arquitetónica, memória de cultura arquitetónica, memória da imagem, memória do detalhe. A memória do projeto, forma de construção mental do seu conceptualismo, toma o todo pela junção de partes da cultura arquitetónica.

"A memória é o processo no qual o passado é relembrado no presente. Este processo envolve, normalmente, dois componentes – um estímulo fenomenológico e a resposta emocional ou psicológica associada a esse estímulo. Embora o termo memória se deva referir à recordação pessoal de um evento que uma pessoa experienciou, em arquitetura o termo tem um significado mais difuso e abrangente. Em arquitetura, o termo memória é frequentemente usado, de forma mais abstrata, para descrever qualquer conexão entre passado e presente. Assim, memoriais e monumentos, que frequentemente se referem a eventos que poucas pessoas experienciaram diretamente, são vistos como participantes nos processos de memória, criação e estímulo. Da mesma forma assume-se que, formas e tectónicos arquitetónicos, têm a capacidade de controlar ou definir maneiras de estimular a memória. Neste sentido, a arquitetura é encarada como tendo a capacidade de evocar uma memória coletiva cultural, social ou transcendente. Por conseguinte, a memória tornou-se um tema perenal no discurso arquitetónico, não apenas para descrever a capacidade dos indivíduos de relembrar as experiências que moldaram as suas vidas, mas também para descrever, de

---

107 *"…the discovery of a pattern seems to me to be an inherent feature of the human experience of making. Whether he or she thinks about it or not, or is even aware of it, a person who makes something implicitly assumes the existence of an order or standard of rightness that transcends all recipes and rules of composition: a standard, a pattern, or – to use the Greek Word – a paradigm which both measures the work and is measured by it. This pattern can be thought of as a single, immutable template to be traced or copied, which appears to be how Plato understood it, or it can be thought of as a mutable rhythm governing a pattern of movement, like the figure of a dance: a rhythm or order (kosmos) that is rediscovered with each new tracing of the figure."* MCEWAN, Indra Kagis; *Socrates' Ancestor, An Essay on Architectural Beginnings*, 1993; pp. 41, 42.

108 *"La arquitectura es la voluntad de una época traducida al espacio. Hasta que esta simple verdad nos sea reconocida, la nueva arquitectura será insegura e vacilante. Hasta entonces será un caos de fuerzas sin dirección. Una cuestión como la de la natura de la arquitectura está basada sobre su propio tempo, que solo puede manifestarse en tareas vivas y en medio de su propio tiempo. En ninguna edad ha sido de otro modo."* ROHE, Ludwig Mies Van der; *Escritos, Diálogos y Discursos*, 1993; p. 31.

forma mais abrangente, uma variedade de conexões entre o passado e o presente. Este ensaio estabelece três formas de considerar o papel da memória na arquitetura como instrumento para elucidar o discurso contemporâneo sobre história e teoria da arquitetura."[109]

Esta forma de cultura da memória está no estudo da arquitetura, dos seus autores, na visita das obras, nas viagens, no estudo dos projetos que nos interessam para definir o nosso próprio projeto. Para definir o nosso próprio contexto. A memória do contexto aparece para dar razão ao projeto. É mais uma parte do todo. A cultura arquitetónica é um lastro que vai crescendo à medida que a curiosidade e que a maturidade vão aumentando. A memória contém um significado e é intemporal desde o início pois retém toda a história.

"É bastante comum nos dias que correm, entre alguns historiadores de arquitetura esclarecidos, afirmar que a arquitetura, até ao século XVIII, foi construída a partir de uma referência de natureza metafísica. A minha opinião é que não apenas a metafísica, mas todo o pensamento ocidental, foi inicialmente alicerçado na arquitetura, e que, até ao século XVIII, a legitimidade da arquitetura dependeu da preservação dessa memória."[110]

Para uma intuição informada, o saber do todo necessita de várias partes para se completar. O arquiteto é um colecionador de ideias às quais, pela memória da construção, vai dando continuidade de modo a refazer os seus próprios projetos através de outros projetos já feitos.

A memória do todo é a memória do espaço, é a memória fixa no desenho.

O Desenho, Corpo no Espaço

Desenhar o espaço é a forma mais banal do arquiteto produzir o projeto. Banal, mas de visível eficácia.

"O desenho é o desejo da inteligência"[111] "Ninguém desenha por desenhar. Desenhar não é um hobby, desenhar em arquitetura, é ter de resolver um problema."[112]

O imperativo do desenho para o arquiteto é um indicador unânime desde o moderno, em que o instrumento de consolidação da ideia e para a solidez do avanço do projeto e da integração da sua complexidade, está no seu permanente registo, cada vez mais sólido e complexo tal como a própria mudança de escala do processo. A forma de pensar do arquiteto tem uma necessidade prática de se tornar visível e essa visibilidade é muito facilmente traduzível num risco, numa mancha ou em vários traços. É um processo de raciocínio.

"Os arquitetos sempre quiseram e necessitaram, de desenhar em todo o processo do modernismo até aos nossos dias. Sempre produziram diversas teorias sobre o desenho,

---

109 *"Memory is the process wherein the past is recalled in the present. This process typically involves two components—a phenomenological trigger and the associated emotional or psychological response to this trigger. While the term memory should refer to a person's recollection of an event, which they have actually experienced, in architecture the term has a more diffuse and inclusive range of meanings. In architecture, memory is often used more abstractly to describe any connection between the past and the present. Thus, memorials and monuments, which often relate to events, which few people have directly experienced, are seen as participating in the processes of memory creation and stimulation. Similarly, architectural forms and tectonics are assumed to have the ability to control or shape the way in which memory is triggered. In this sense architecture is seen to be addressing a collective cultural, societal or transcendent memory. For this reason memory has become a perennial theme in architectural discourse not only to describe the capacity of an individual to recall the experiences which have shaped their lives, but also to describe more broadly a variety of possible connections between the past and the present. This paper introduces three ways of considering the role played by memory in architecture as a means of elucidating contemporary discourse in architectural history and theory"* OSTWALD, Michael K.; *Memory and Architecture: Investing, Constructing and Housing Recollection*, 1993.

110 *"It is fairly common today among certain enlightened architectural historians to claim that architecture, until the eighteen century, was built metaphysics. My claim is that not only metaphysics but all of western thinking was first grounded in architecture, and that, until eighteenth century, the legitimacy of architecture rested on the preservation of that memory."* MCEWAN, Indra Kagis; *Socrates' Ancestor, An Essay on Architectural Beginnings*, 1993; p. 130.

111 SIZA, Álvaro in *Nexus* de Eduardo Souto Moura in *Eduardo Souto Moura* de Antonio Esposito, 2003; p. 366.

112 MOURA, Eduardo Souto, *Bic/bic/bic – Bic Cristal* in *Eduardo Souto Moura* de Antonio Esposito, 2003; p. 366.

muitas vezes autobiográficas, com uma veemência e empenho disciplinar que sempre me fascinou. (…) Será que os arquitetos consideram disciplinarmente intrínseca a necessidade de representação face à condição projetual da disciplina?"[113]

A condição da própria disciplina dir-se-ia que tem uma matriz na representação da sua própria essência, ou então a sua essência, o espaço, é representável pelo desenho. O desenho será a expressão visível do espaço por construir, do tempo desse espaço recortado através dos desenhos dos arquitetos. A experiência espacial antes da sua construção, a simulação da sua realidade em largura, altura, dimensão, proporção, profundidade, campo, cor e textura estão no desenho e todos constituem o projeto e por sua vez estabelecem a espacialidade possível antes da sua concretização.

A experiência do projeto passa por essa evidência de que, para pormos o corpo no espaço do projeto, o desenho é o gesto que aproxima.

"Este desenho permite a conjugação de alternativas para a forma a buscar, o acerto sucessivo do corpo com o lugar, da sensibilidade com a inteligência, da funcionalidade com a liberdade plástica da criação pessoal. É, pelo seu desempenho instrumental, ambíguo, muitas vezes intuitivo, polissémico na sua formulação gráfica, por isso os seus sinais geram variáveis para a forma que a mente do arquiteto, analogia e escolhe em sucessivas verificações. É assim cadinho das descobertas da arquitetura. Sintetiza-se no momento em que parece definir a forma"[114]

O desenho, em vários sentidos e formas, é uma condição de trabalho, é a precisão sensorial do projeto que lhe dá forma, matéria e construção. O desenho representa o corpo no espaço. O corpo faz o desenho e coloca-se no seu espaço. Assim, esta ideia corresponde ao facto de a génese do projeto e do seu desenho serem um todo indissociável.

O desenho é praticamente tudo no projeto: é a antecipação da sua imagem e do seu espaço; serve o seu início, o seu meio e o seu fim. O desenho da génese de uma ideia, a memória inicial de um contexto, o desenho rigoroso, o desenho de execução, o desenho de um pormenor para discutir com um carpinteiro o funcionamento desse detalhe. O desenho do arquiteto integra todos os outros desenhos. O suporte, os gestos, o grafismo, as cores, a ausência ou a exatidão da escala não são indiferentes para o resultado do projeto.

Um desenho de arquitetura é uma estratégia de projeto que define, de modo preciso, o desenvolvimento do projeto, mas é também, através do ato de desenho, que o corpo se move no espaço e pode alterar a forma arquitetónica.

O desenho em "unidade ou fragmento" abraça o todo e isola o pormenor.

"Este desenho é simultaneamente unidade e fragmento, dado que se totaliza em cada figura como imagem e se desvanece na ausência de referências sequenciais da busca da forma. Cada desenho basta-se a si mesmo como imagem gráfica mas perde o seu sentido operativo se deslocado do processo projetual a que pertence."[115]

O desenho, gesto da inteligência, percorre o projeto para o descobrir, mas transforma-se para lá da própria arquitetura. É um elemento subjetivo que coloca problemas constantes ao edifício. A descoberta do que estamos a fazer está na sua constante representação. Esta representação é de imediato interpretada em matéria construtiva e aproxima o autor à sua obra. O desenho descobre o projeto. Esta condição permanente da memória do projeto

113 VIEIRA, Joaquim Pinto; *Como está a vontade de desenhar? – PSIAX n.º 1*, Março de 2002; p. 10.
114 CARNEIRO, Alberto; *Desenho Projecto de Desenho*, 2002; p. 16.
115 CARNEIRO, Alberto; *Desenho Projecto de Desenho*, 2002; p. 19.

representa a intuição informada e o saber do todo. A sua prova é aferida pelo ato constante do desenho. Os saberes do projeto estão na expressividade do desenho, como ato cultural e de memória coletiva e histórica. O desenho transporta essa matéria reconhecível, autobiográfica e psicológica que retém a informação do projeto à data da sua conceção.

O desenho de arquitetura é um ato físico, que ultrapassa o virtuosismo, e se constrói de modo mental.

É muitas vezes esquemático ou sinalético. É construtivo, em corte ou planta, ou apenas de detalhe decifrável. Subjetivo no traço, objetivo na eficácia. Mas o desenho, pela sua natureza ambígua, abre o projeto e o risco que nunca termina permite a evolução. O corpo não se fixa no espaço pelo desenho, flui.

"O processo físico do gesto é de uma simplicidade e naturalidade tais que resulta num ato variavelmente rápido e imediato. À mesma medida que o gesto se desenvolve também o traço, mancha, linha ou ponto surge na superfície o que permite um grande controlo do registo, tanto em termos formais como expressivos. O desenho faz-se à velocidade da mente e o único travão é o próprio corpo. Não admira pois que no seu âmbito externo ele desempenhe um importante papel no processo que leva à conceção da escultura, design, arquitetura e até pintura."[116]

Esta fluidez física, que se esgota nos limites do corpo, mas não tem limites mentais, permite a leitura expansiva dos projetos, a integração da sua complexidade, da expressão da sua matéria, e permite o aparecimento de alternativas para uma mesma forma construída ou a para um mesmo espaço e escala. O desenho dá o acesso à mecânica do projeto, a partir do nada imaginário. A posição inicial do arquiteto perante um problema de projeto, inicia-se numa atmosfera mental, que para se materializar, desenha-se.

O "ponto" na folha de papel branca da primeira página de "Da organização do espaço", de Fernando Távora, insinua esta idiossincrasia do arquiteto. Insinua a sua capacidade de simulação no espaço e tempo através do desenho, da sua própria obra e das memórias de outras obras.

"Quando sobre uma folha de papel branco marcamos um ponto, poderemos dizer, embora convencionalmente, que este ponto organiza tal folha, tal superfície, tal espaço, a duas dimensões, sabido como é que a sua posição pode ser definida por dois valores (x, y) em relação a um determinado sistema de coordenadas. Se porém concebemos tal ponto levantado, afastado da mesma folha de papel, poderemos dizer, embora também convencionalmente, que ele organiza o espaço a três dimensões, dado que a sua posição pode igualmente ser definida agora por três valores (x, y, z) (…) Mas existe uma terceira hipótese – a de o mesmo ponto se encontrar não parado, não estático, mas em movimento e, nesse caso, aos três valores ou dimensões (x, y, z) que o definem haverá que acrescentar uma quarta dimensão t (tempo), dispondo-se assim de um conjunto de dimensões que permite localizar o mesmo ponto em cada posição da sua trajetória e em relação a uma determinado sistema de coordenadas."[117]

Esta belíssima metáfora entre o espaço, o tempo e o homem, reporta para a questão da utilização da memória como instrumento primordial do arquiteto. A questão do tempo e do espaço. Essa memória pode-se dramatizar em desenho e daí configurar ou objetivar o projeto de arquitetura ou qualquer outro ato cultural.

116 PELAYO, Raquel; *Campo de Ação e Imediaticidade do Desenho – PSIAX n.º 1*, Março de 2002; p. 37.
117 TÁVORA, Fernando; *Da Organização do Espaço*, 1962/1982; p. 23.

"O que impressiona mais é o facto de não existir disciplina cultural que não faça uso (…) deste instrumento; e que, num contínuo e prolongado convívio com este não seja dela o impulso de definir a modalidade de realização mais conforme às suas exigências."[118]

A memória visual, transcrita em desenho, e a memória conceptual, rasurada e transformada em ícones geométricos, sinais ou hiper-realismos expressivos, têm todas um valor determinado para a definição e aferição do espaço.

Interpretar a memória pelo risco. No início, o projeto é só um risco, mas a sua coerência e qualidade podem ser a resistência desse risco único. Risco único de um gesto só.

"A imediaticidade do desenho concorre para a sua definição (…)"[119]

O gesto torna-se um momento fundamental no projeto. O projeto é muitas vezes lido como "gesto", não sendo indiferente a esta interpretação da obra, o próprio ato do desenho que executou esse gesto. O gesto é físico e a sua força consiste nessa fisicalidade do ato.

"O desenho faz-se à velocidade da mente e o único travão é o próprio corpo"[120]

Mas o desenho, ato de inteligência, manobra o raciocínio transpondo-o para a sua representação. O raciocínio do espaço e do corpo na construção é transformado pelo gesto ao qual não é indiferente a própria forma do traço e sob o traço a expressão do próprio projeto. O desenho do desenho – redesenho – é a repetição ou alteração ou o aperfeiçoamento do gesto. Redesenhar o projeto, redesenhando o traço do desenho (o gesto passa a um novo gesto e, por isso, a um novo espaço) confirma o todo. Põe o corpo no espaço.

A aferição do todo só é possível nos contrastes dos desenhos, a intuição informada do arquiteto é o próprio traço do seu gesto – o autor define-se.

A Autoria: Procura, Continuidade e Repetição

A definição do arquiteto como autor retrata-se na sua obra e, sobretudo, na sua coerência. A procura do seu próprio conteúdo remete o arquiteto para a interiorização de um universo pessoal que, depois da determinação do básico (forma/função), regula um léxico de entendimento da sua linguagem. Esses elementos que podem ser, à vez ou em simultâneo, funcionais, construtivos, formais, ou de organização espacial, constituem uma enfatização e ligação da sua coerência e traduzem uma imagem que identifica o autor. Uma imagem que identifica uma forma de fazer ou um modo de pensar.

A procura da autoria, não premeditada na sua própria natureza, poderá partir, ou parte na grande maioria dos casos, da influência e da eleição.

Influencia ao contaminar os projetos de outras autorias eleitas pelo autor. O trabalho é informado de modo seletivo e é definido a partir de outros modelos e referências que, de um modo ou de outro, se identificam na corrente de um novo projeto. O autor nunca está isolado e parte de um conjunto de referências que pode ser abrangente ou particular, evidente ou diluído, formal ou imagético, gráfico ou mental, mas que tem sempre continuidade no existente. O existente é uma herança cultural que recolhe toda a história da arquitetura, sem a qual não é possível a definição do autor.

Nesse sentido, a procura e definição do autor arquiteto não varia da de outros autores noutros campos disciplinares (a literatura, a pintura, a escultora e a música), em que a

118 MASSIRONI, *Manfredo* in *Ver pelo Desenho* de Raquel Pelayo in *Campo de Ação e Imediaticidade do Desenho – PSIAX n.º1*, Março de 2002; p. 35.
119 PELAYO, Raquel; *Campo de Ação e Imediaticidade do Desenho – PSIAX n.º 1*, Março de 2002; p. 37.
120 PELAYO, Raquel; *Campo de Ação e Imediaticidade do Desenho – PSIAX n.º 1*, Março de 2002; p. 37.

personalização da obra é a sua própria definição. A autoria compõem também de forma autobiográfica uma releitura do mundo.

"Com todas as outras formas simbólicas, a arte não é a mera reprodução de uma realidade pronta e acabada, dada. É um dos caminhos conducentes a uma visão objetiva das coisas e da vida humana. Não é uma imitação, mas uma descoberta da realidade. (…) temos de classificar as nossas perceções sensórias e colocá-las sob noções gerais e regras gerais para lhes dar um significado objetivo. (…) De maneira semelhante, a obra de arte implica um tal ato de condensação e concentração."[121]

A procura na intuição informada, cultivada, é um meio que se vai remontando ou desmontando a partir da história, num novo projeto ou numa definição para o projeto. É um modo de fazer que se vai tornando reconhecível pelo próprio e pelos outros. Esta ideia de descoberta só se pode sustentar na coerência do seu desempenho.

A definição de autor está na sua capacidade de observação: a atenção à cultura exterior; à habilidade e evolução da sua própria cultura; aos meios; aos sintomas; e aos registos e acontecimentos dentro e fora da disciplina. O sentido crítico, papel crucial da causa – efeito desse propósito, permanece a coerência da obra e dá-lhe um significado linguístico de identificação. Isto é, um léxico personalizado que informa o projeto de identidade.

A definição do autor inicia-se assim por aquilo a que se poderá denominar de procura. Numa fase inicial o autor de arquitetura, o arquiteto, é um técnico que, para resolver um problema de projeto, vai-se desvendando a si próprio num sistema complexo de busca assente em referências escolhidas de modo premeditado: os modelos arquitetónicos, formais, artísticos e culturais estarão à partida definidos de modo psicológico, pois já se fez essa eleição (a sua complexidade varia de acordo com a formação académica, com a formação profissional, a cultura e a História e, fundamentalmente, com a sua capacidade de evoluir) e inicia-se a partir desses modelos um sistema de busca que nasce do próprio ato do projeto.

A busca da clarificação da sua definição é muitas vezes obsessiva e vai dando lugar a uma ideia de continuidade. As obras em procura constroem uma linha de continuidade conceptual. Esta unidade conceptual de investigação, distribuída ao longo de projetos sequenciais, gera continuidade para organizar a coerência e arrumar a sua definição. A continuidade torna-se o meio para assumir o léxico ou para descobrir a própria linguagem. A continuidade vai formando a própria obra, indissociável dessa linha de sucessão e sem a qual não está completa, nem faz sentido. A série da obra vai formando o corpo de trabalho que se vai completando sequencialmente, sendo esta formada pela sua própria continuidade. A ideia de que um autor transfigura a obra existente de outros para a transformar na sua própria matéria de trabalho e depois de a artilhar na sua linguagem, através de um método empírico de continuidade, vai tornando coerente e significada a sua própria obra. A continuidade é o elemento mais importante de um autor, continuidade na persistência da procura e na lógica de relações que os projetos transferem uns para outros, sendo esta transferência reiniciada a cada momento do projeto. A procura referida nasce da continuidade da História e prolonga-se numa história pessoal do autor que, ao longo dos projetos, se vai reescrevendo. Esse redesenho permanente do projeto e dos outros projetos assenta muitas vezes na ideia da repetição. Na continuidade dos aspetos que os projetos transportam, muitos autores (a maior parte) utilizam sistemas repetitivos que se vão testando ao longo de diferentes

121 CASSIRER, Ernst; *Ensaio Sobre o Homem* in *Filosofia e Epistemologia* de Manuel Garrão, Luísa Ferreira, Isabel Marnoto e Artur Morão, 1984; p. 440.

projetos, recriando o seu próprio vocabulário através das diferentes escalas, diferentes sítios e programas.

"Evidentemente, os temas são sempre os mesmos, é claro. Cada um tem apenas o seu próprio tema e é dentro dele que se move (Thomas Bernhardt).

Há escritores que passam a vida a escrever o mesmo livro. Há escritores que consideram que todos seus livros são autobiográficos.

Há arquitetos que passam a vida a desenhar sempre a mesma casa. Há arquitetos que passam toda a vida à espera do mesmo cliente: ele próprio.

Há 14 anos, desde o 'meu' primeiro projeto que continuo sempre a desenhar a mesma casa, com se de obsessão se tratasse.

Embora sempre iguais, são diferentes, porque os sítios e as pessoas assim o merecem.

Começo sempre por projetar a mesma casa, para a mesma pessoa, embora com vários pseudónimos, e se possível, como diz Aldo Rossi:

'Sem jamais me distrair com pessoas ou coisas que considero inúteis, considerando que o progresso na arte e na ciência dependem desta continuidade e firmeza, as únicas que permitem a mudança."[122]

O uso da repetição da forma do mesmo objeto, recriado em diferentes ambientes, é uma expressão do autor, na afirmação da sua própria coerência. A descoberta da sua própria linguagem abre o desejo da repetição como método de afirmação da sua própria presença na continuidade. A repetição é muitas vezes o início da não repetição. Esgotar o próprio modelo motiva a redescoberta de uma nova procura. A repetição de um modelo próprio compõe as diferentes fases do corpo de trabalho, que se vai encadeando em diferentes fases de repetição. Este modelo torna-se ou é de partida autobiográfico, no sentido em que se situa estruturalmente na personalidade do autor e da sua experiência e representa a sua reconstrução do mundo. Como diz o escritor para justificar a sua obra:

"Imagino que sou o António Lobo Antunes julgando que devo imaginar, a fim que o romance melhore."[123]

Ou o arquiteto para entender a sua obra:

"Cada verão parecia-me o último, e este sentimento de imobilidade sem evolução pode explicar muitos dos projetos. Todavia, para compreender ou explicar a minha arquitetura, preciso de percorrer mais uma vez os acontecimentos e as impressões; descrevê-los ou encontrar um meio de os descrever."[124]

Mas, existe o autor que não esgota o modelo e o seu trabalho consiste em longos períodos de pequena metamorfose da sua própria forma, em afinações subtis, na prática do aperfeiçoamento da sua própria coerência, e na repetição inesgotável dada a leitura da obra não ser possível em cada projeto, mas em cada projeto como complemento do anterior. A repetição abre muito a obra. Utilizar sempre o mesmo sistema permite ao autor entender-se nos sítios, refletir a sua abstração como ato contínuo que vai dando sentido ao seu trabalho.

A repetição do projeto noutros projetos, referenciando-se de modo contínuo, aparece de variadas formas reconhecíveis: desde a simples repetição do pormenor à cópia inteira

---

122 MOURA, Eduardo Souto; *Casas* in *Eduardo Souto Moura* de Antonio Esposito, 2003; p. 92.
123 ANTUNES, António Lobo; COELHO, Tereza; *António Lobo Antunes – Fotobiografia*, 2004; p. 182.
124 *"Chaque été me semblait le dernier, et ce sentiment d' immobilité sans évolution peut expliquer nombre de mes projets. Toutefois, pour comprendre ou expliquer mon architecture, il me faut parcourir à nouveau les événements et les impressions; les décrire, ou trouver un moyen de les décrire."* ROSSI, Aldo; *Autobiographie Scientifique*, 1988; p. 10.

do seu próprio modelo formal. Uma casa que passa a edifício e que se desloca de um sítio rural para um ambiente urbano, não é apenas uma ampliação de escala. É um sistema mais complexo de abstração e resistência da forma sob o olhar do seu próprio autor. Repetir é um processo criativo da alteração da obra e da confirmação do seu resultado como invariável no tempo. Repete-se a repetição da forma montado uma doutrina interna de coerência que se desenvolve na variável da circunstância do projeto. Por vezes, é na oposição entre essa circunstância e o modelo dobrado que se reinicia a Procura, abandonando o tempo da repetição.

A Escola e o Autor

O autor forma-se numa escola onde aprendeu a arte do projeto e por vezes volta para ensinar. Regressa à escola onde aprendeu, ou a outra diferente. No tempo em que aprendeu não era de modo algum um autor, nem sequer teria ainda iniciado a fase de procura. O tempo de formação, da aprendizagem académica, é um tempo de iniciação à arquitetura como ordem integral, composta de saberes distintos que informam o exercício do Projeto. O Projeto como disciplina nuclear da Arquitetura afirma-se na distinção da sua complexidade. O Projeto de Escola, baseado no sentido crítico, numa lógica de investigação informada e reinterpretação do programa e uma forte incidência sobre a escala local e a possibilidade da sua transformação, ou a transformação da sua memória, como é prática na nossa Escola, é uma ação recíproca entre aluno e o docente-autor sobre a qual interessa refletir e enquadrar na atual situação académica.

"Aquilo que hoje define a proposta mais qualificada no arco tenso da relação da Escola do Porto com a contemporaneidade é a hegemonia da memória no comando do ato criativo e a utilização da História num fluxo interpretativo de onde decorre o projeto de arquitetura."[125]

A disciplina do Projeto parte sempre da junção de dois temas primordiais para a Escola: programa e sítio. A forma e linguagem virão depois, ou seja, a imagem é, para a Escola, aparentemente secundária mas, para o Mundo, é aparentemente primordial. Neste ponto vale a pena abrir aspas para contar uma pequena história pessoal:

"Findo o meu 4.º ano de Arquitetura, parti para a Suíça, Basileia, para realizar um estágio no Gabinete de Herzog & de Meuron. Na altura, em 1992, eram uma dupla muito pouco conhecida que me seduziu pelas suas construções domésticas em materiais expostos e técnicas mescladas entre a sofisticação e a tradição. O primeiro trabalho em que participei foi a elaboração de um concurso para biblioteca do Campus du Jussieu em Paris. Jaques Herzog começou exatamente por me pedir para desenvolver uma forma de implantação do volume em desenho e maqueta, ao mesmo tempo que outro arquiteto ia organizando o complexo programa nessa mesma forma. Essa forma correspondia já a uma estrutura linguística do projeto que viria depois a ser desenvolvido a um limite mais radical na sua superfície como uma pele narrativa do próprio programa. A minha estranheza perante o método desconhecido foi um dia esclarecido quando Jaques Herzog, sentado ao meu lado no estirador, me disse de um modo inequívoco e convicto a propósito do desenrolar do processo "…Il faut faire L´architecture, L´urbanisme, et la Séduction…".

125 FIGUEIRA, Jorge; A *Escola do Porto: Um Mapa Crítico*, 2002; p. 127.

Esta ideia da importância da imagem no conjunto organizado do projeto, que resolve o programa e a cidade, representou para mim um corte epistemológico com o qual ainda hoje não sei lidar. Mas ficou definido e é inequívoco que o exercício académico e profissional do projeto revela aquilo a que se poderá chamar de prazer estético: a imagem das construções é uma conquista do arquiteto contemporâneo para além da solução programática e técnica do projeto. A questão põe-se no enquadramento deste tema perante a abordagem ao exercício do projeto, dada a sua instabilidade ou mesmo impossibilidade científica, no nosso domínio Escolar:

"…a Escola do Porto (…) é academicamente instável, não cumpre preceitos puramente científicos ou artísticos, corre áreas de ambiguidade entre a necessidade do conhecimento e a atracão do arbítrio. Mas simultaneamente, a disposição contra o esquematismo e a tecnocracia produziu, em última análise, um legado de conceitos que conformam uma singular cultura de ensino e de projeto."[126]

Dir-se-ia do ensino do projeto. Esta cultura singular, assenta a sua particularidade numa intensa relação entre o autor ou uma interpretação dos autores e os alunos, comprovada pelos diferentes dados que informam o projeto. Estes dados assentam numa interpretação permanente e sensível da descoberta dos problemas do projeto no seu contexto. Um contexto físico, mas sobretudo a memória desse contexto, sobre o qual o autor confirma uma determinada aparência.

De modo prático:

– Em simultâneo, o sítio e o programa. Estudam-se as relações funcionais e a lógica organizativa para depois se fazer o entendimento da escala do programa (diferente da escala do projeto). A escala do projeto, a escala das partes do projeto, a proporção, o desenho, a linguagem, a forma, a estrutura. O voltar ao programa, à organização, a construção (já em função da linguagem), outra vez a proporção. Todo um sistema muito sensível, metódico, de permanente sentido crítico sobre o que se está a (re)construir, organiza temporalmente os dados da elaboração do projeto, contaminados pela conquista da imagem da arquitetura. A conceção do projeto e o modo de o ensinar, ou melhor, a sua aprendizagem progride sobre da evolução dos próprios projetos ou em rigor exercícios de projeto.

Se o projeto é, para a Escola, um exercício entre a ambiguidade e a ciência, insere-se pois num quadro em que a questão cultural tem um papel absoluto. A cultura progressiva, tanto do projeto como do seu autor "O homem não é apenas um ser situado é um ser em projeto"[127], mantém-se desde as conquistas do moderno em que a contemporaneidade ainda deve quase tudo na nossa disciplina, e principalmente na nossa Escola. O moderno e Le Corbusier a falar como autor para os seus estudantes: "Gostaria de tentar pôr diante dos vossos olhos, a vós, a quem se impõem o estudo de Vignola e das 'três ordens da arquitetura', o verdadeiro rosto da arquitetura. Este rosto é desenhado por valores espirituais vindos de um estado particular da consciência e por fatores técnicos que asseguram a materialização da ideia, a resistência da obra, a sua eficácia, a sua duração. Consciência = razão de viver = homem. Técnica = entrada em contacto do homem com o seu meio. Produto do estudo: a técnica. A outra, nascida da paixão, produto de uma luta connosco próprios – Jacob e o Anjo. Uma virtude pessoal dada, grande, média ou medíocre, consoante os jogos do destino, que uma ação pessoal, atenta, assídua e determinante pode, a cada minuto da

126 FIGUEIRA, Jorge; *A Escola do Porto: Um Mapa Crítico*, 2002; p. 133.
127 GREGOTTI, Vitorio; *Faculdade de Arquitectura rA, Revista da Faculdade de Arquitectura do Porto*, n.0, 1987; p. 79.

vida e desde a infância, tornar sublime, elevar ou melhorar, do mesmo modo que uma inatenção desenvolta, preguiçosa ou negligente poderá deixar declinar ao longo dos dias e dos acontecimentos da vida. A técnica é coisa da razão, de talento também. Mas a consciência depende do caráter. Aqui, trabalho interior; ali exercício científico. Ciência e apreciação não são outra coisa senão cultura. E, como os domínios aqui abarcados são numerosos, a arquitetura pode perfeitamente ser definida: cultura geral."[128]

Esta forma de abordagem e o entendimento do projeto na Escola levantam algumas questões: qual é a relação conceptual do arquiteto-autor com os seus alunos? Qual a relação estética entre os diferentes entendimentos imagéticos que se estabelecem entre os distintos protagonistas dado que todas as opções do projeto formam, mesmo que aparentemente inconscientes ou subconscientes, uma opção linguística intangível que começa desde início a formar o entendimento global do projeto? Ou seja, ao primeiro traço de pura organização já existe uma forma na mão e na mente. A perceção dos projetos implica, desde logo, a sensibilidade de quem os propõem. Existe, à partida, uma representação estética do projeto que conduz à sua própria elaboração técnica. A crítica, motor da aprendizagem dos projetos da nossa Escola, é feita num exercício de desprendimento por parte do autor, da sua postura estética que se tornaria demasiado estruturante para o seu envolvimento com o projeto (à semelhança do que se verifica em algumas escolas da cultura Centro-Europeia em que os alunos da classe de X fazem à maneira de X). Porém, este despojamento nunca é total, mas é sempre subtil e subjetivo. Se fosse total, seria contra a natureza do ensino do projeto. A objetivação dos critérios, ultrapassando o gosto, é valido para o autor e para o aluno. O arquiteto tem de objetivar a sua subjetividade, nas decisões conceptuais do projeto. Se existe, ao início, uma ambiguidade latente, a sua racionalização e decisão conceptual, desprendida da decisão frágil do gosto, é um meio a transmitir. Como quando se escolhe uma cor, Jaques Herzog exemplifica essa racionalização da decisão: "Nós acreditamos no profissionalismo. Idealmente, um 'profissional' das palavras é um poeta. Os outras fazem apenas um uso técnico ou tecnocrata das palavras, embora alguns sejam mais talentosos do que outros. O mesmo é verdade para a cor. Quando um arquiteto seleciona uma cor, fá-lo de acordo com o seu gosto pessoal. Não há nada pior do que esse recurso ao gosto pessoal. Se a escolha de uma cor (todas as cores são maravilhosas) não é conceptualmente alicerçada, não existe impacto, força, precisão: Todas as coisas que tornam a arquitetura interessante."[129]

Dada a impossibilidade científica do projeto, a definição da sua objetividade recria-se num enorme investimento físico e mental, no método e no processo do ato do projeto que encerra em si próprio a disciplina da arquitetura. Neste processo de fazer pensando recorta-se um equilíbrio que racionaliza a ambiguidade inicial do gesto e a transforma em questão conceptual num sistema purista que se identifica na linguagem final.

Na Escola existe, de modo inequívoco, não uma doutrina mas uma cultura que trespassa professores e alunos, e que terá mais a ver com o entendimento do mundo do que propriamente com uma forma arquitetónica, isto é, são identificados pequenos sinais do

128 Le Corbusier, *Conversa com Estudantes de Arquitectura*, 2003; p. 43.

129 *"We are believers in professionalism. Ideally, the 'professional' for words is a poet. Others simply make technical or technocratic use of language, although some are more gifted than others. The same is true of colour. When an architect selects a colour, he does so according to his own taste. There is nothing worse than such recourse to individual taste. If the choice of a given colour (all colours are marvellous) is not conceptually grounded, what will be missing is forcefulness, precision: All the things that make architecture interesting."* CHEVRIER, Jean; *Ornamento, Estrutura, Espacio (una conversa com Jacques Herzog)* in *El Croquis 129/130, Herzog & de Meuron 2002 2006*, 2006; p. 24.

entendimento das coisas e cada professor-autor sensibiliza os seus aluno uma vez que o contacto é extremamente personalizado. Esse entendimento não é formal, nem linguístico, isso seria extremamente desinteressante e demasiado académico. Os sinais percetíveis, para quem conhece os diferentes autores e alunos, estão na subtil abordagem crítica de cada um sobre a matéria produzida. Essa matéria crítica, exercício formativo e cultivado, vai transparecendo nas diferentes propostas de modo a estruturar a sua consolidação. A importância da consolidação da proposição inicial (quando se trata da estética da proposta) é o percurso mais importante para aluno. Aí a maturidade, a convicção e a sensibilidade e a estética do autor estabelecem-se, não de forma dogmática ou determinista (pois isso seria o contrário do racionalismo crítico de herança cultural) mas de modo a ajudar o aluno a firmar a sua própria subjetividade e coerência, a pensar a sua própria conceção das coisas. O progresso dos alunos é um tema ilimitado no exercício do projeto, que depende da constante subversão do parâmetros e da constante revisão do desenho, da solução, do despertar da consciência crítica sobre o seu próprio objeto. Se a arquitetura não se ensina, aprende-se, umas das coisas mais importantes desta aprendizagem é o saber influenciar-se.

Da Influência

A influência tem um papel primordial na afirmação do arquiteto e na confirmação do projeto. O projeto como matéria informada e de legado crítico assenta no reconhecimento de referências da sua própria construção. Modelos, referências, cópias, citações, correntes ou mesmo doutrinas são dados importantes para a concretização do projeto e que o tornam elemento de continuidade cultural. Mesmo nas ruturas, as referências acabam por ser detetadas no seu conceptualismo. O projeto, exercício de profundidade conceptual e orgânica estética, não se define sem a influência da sua génese. A natureza do Projeto é artística e visual num primeiro momento e a interferência de outros ou de outras arquiteturas é uma evidência no próprio ato de projetar e figura no final, na sua imagem.

Mas não será só a própria disciplina e os seus protagonistas, ou melhor, não será só a história da arquitetura a produzir um determinado sentido num determinado autor.

"Quando me ponho a pensar em arquitetura emergem em mim determinadas imagens. Muitas delas estão relacionadas com a minha formação e com o meu trabalho como arquiteto; encerram em si mesmas o saber que, com o passar do tempo, pude adquirir sobre a arquitetura. Outras imagens têm a ver com a minha infância; vem-me à memória aquela época da minha vida em que vivia a arquitetura sem refletir sobre ela."[130]

O corpo de trabalho de um autor de arquitetura vai sendo construído pelo impulso de uma determinada direção, de uma dada poética e razão, de uma intuição ao fazer, que ultrapassam a influência de outros arquitetos e outras arquiteturas. Não serão indiferentes à construção do autor, à construção da sua evolução, à mudança da sua maturidade, outros elementos de influência: a sua visão do mundo, desde o ponto de vista imagético (o desenho do seu mundo) ao ponto de vista doméstico (a banalidade do seu mundo), ou seja, a visibilidade da beleza do seu mundo.

130 *"Cuando me pongo a pensar en arquitectura emergen en mi determinadas imágenes. Muchas están relacionadas con mi formación y con mi trabajo como arquitecto; contienen el saber que, con el paso del tiempo, he podido adquirir sobre la arquitectura. Otras imágenes tienen que ver con mi infancia; me viene a la memoria aquella época de mi vida en que vivía la arquitectura sin reflexionar sobre ella."* ZUMTHOR, Peter; *Pensar la Arquitectura*, 2004; p. 9.

A importância da questão da beleza é talvez a matéria mais influente na génese e identidade do autor de arquitetura. Embora a questão do seja relativizada pela abstração modernista, o sujeito como autor gere a influência das suas imagens.

"A importância da questão da beleza, seja ela natural ou artificial, declinou gradualmente no decurso do modernismo até agora, onde parece que perdeu toda a relevância para as artes. Diferentes civilizações, em diferentes épocas, naturalmente, cultivaram ideias extremamente heterogéneas de beleza. A evolução da consciência histórica moderna levou a um relativismo estético radical que inevitavelmente faz de qualquer procura por um cânone de beleza generalizado e unificador ou por um catálogo de critérios claros para o julgamento estético um empreendimento vão e sem qualquer sentido. Partindo desta perspetiva historicista, as pessoas são localizadas no tempo e no espaço sem quaisquer ideias trans-históricas ou universais de moralidade e de arte."[131]

Estas têm uma consideração que poderá ser racional num sentido mais disciplinar do ato em que se insere mas tem um enorme fundo subjetivo da suas opções. A questão estética é como em tudo, um tomar partido ao observar o que nos rodeia para fazer uma eleição da qual nos apropriamos, para (re)construirmos o nosso percurso.

A questão estética implica uma abordagem pessoal, mas é informada pela influência, pela postura do próprio autor e, por consequência, pela postura do projeto. A dimensão psicológica do projeto será a mais intangível mas será, também, a mais definidora do seu autor e é nessa dimensão que se localiza a matéria que mais influiu para a determinação do projeto e para a significação da própria arquitetura.

"A crítica de arquitetura nunca prestou grande atenção à dimensão da arquitetura relacionada com a psicologia e o inconsciente. Tal falta de interesse pode ser explicada pelo pragmatismo mandatário dos arquitetos, pela natureza técnica da profissão e pela prevalência do critério funcional, se não mesmo funcionalista, na avaliação dos projetos e das formas construídas. O 'star system' também não ajudou: incentiva determinadas características, diferenças facilmente identificáveis e o impacto da marca pessoal do arquiteto, tanto na crítica como na produção, em vez de encorajar o conteúdo subjetivo dos processos de investigação e de experimentação projetual."[132]

Num processo de investigação que é, ao mesmo tempo, artístico (poético) e técnico-funcional (racional), a dimensão psicológica surge como aglutinadora da influência, dado ser no pensamento (que sustenta a investigação), que se cruza a informação que é repensada em projeto, ou por outras palavras, em Forma.

A dimensão psicológica e a beleza, como conceito particular estético, são princípios próprios que informam o autor na elaboração do projeto e que acumulam todos os impulsos exteriores, representando a matéria da influência para a sua construção.

---

131 *"The importance of the question of the beauty, weather natural or artificial, has steadily declined in the course of modernism until it now seems to have lost all relevance to the arts. Different civilizations in the different ages have, of course, cultivated extremely heterogeneous ideas of beauty. The evolution of modern historical awareness has led to a radical aesthetic relativism that inevitably makes any search for a generally binding canon of beauty or catalogue of clear-cut criteria for aesthetic judgement a meaningless and vain undertaking. From this historicist perspective, people are localized in time and space with no trans-historical, universal ideas of morality and art."* GROYS, Boris; *Beauty as Visibility* in *Herzog & de Meuron, Natural History* de Philip Ursprung, 2002/2005; p. 407.

132 *"Critical writing on architecture has never paid a great deal of attention to the dimension of architecture that relates to psychology and the unconscious mind. Such lack of interest can be explained by the pragmatism mandatory for architects, by the technical nature of profession, and by the prevalence of functional, if not functionalist, criteria in the evaluation of projects and constructed forms. The star system has not helped matters: It encourages distinctive features, easily identifiable differences and personal brand impact, both in the commentary and in the production as such, rather than the subjective content of processes of research and experimentation design."* CHEVRIER, Jean; *The Monumental and the Intimate* in *El Croquis 129/130, Herzog & de Meuron 2002 2006*, 2006; p. 9.

A influência é, sem dúvida, maioritariamente arquitetónica (os modelos, as referências, as preferências, os outros autores e as outras obras) mas, num processo criativo, a vocação do arquiteto (do risco crítico) assenta numa dimensão estética e refletiva (de pensador) que acumula outras experiências: a perceção do exterior; a vivência humana; a sensibilidade das coisas no espaço; e o seu tato perante o mundo que influencia a conceção do seu próprio mundo arquitetónico. A perceção constitui assim um dado fundamental para o projeto e para o seu autor. Este conhecimento e prática da observação, um processo "Platónico" de abordagem da entidade relativamente ao seu redor em que, no entanto, por imposição disciplinar, a realidade é sobretudo imagética e formal.

"A realidade existe na medida em que participa das Ideias. Só estas lhe dão o verdadeiro ser."[133]

"(…) eis, Parménides, aquilo que me parece a melhor solução: as Ideias de que falámos são como modelos, "paradigmas", na eternidade da Natureza. Os objetos assemelham-se a estas Ideias, reproduzindo-as; e a participação que os objetos têm nas Ideias resulta de eles terem sido feitos à sua imagem"[134]

A perceção, que ultrapassa o visual (embora este prevaleça), integra o entendimento das coisas. A perceção como um todo transporta uma carga emotiva e racional sobre o projeto constituindo uma forma de influência definidora. A definição de desenho, ato corporal de inteligência, não advém apenas da vocação física ou da influência do traço de outro autor (arquiteto ou não), mas também de uma forma de perceção do mundo que leva a uma forma de desenho, de interpretação informada da realidade. Esta dimensão crítica sobre as coisas do arquiteto define a sua própria conceção do projeto.

O seu próprio mundo integrará a sua definição como autor, mas não é nunca determinista para a sua real significação. O arquiteto observa o mundo para o absorver para o projeto.

Este registo autobiográfico conforma a realidade que o afeta, por analogias de memórias sucessivas em que o concreto passa a ideia e volta a concreto pelo projeto.

Este processo de apropriação fundamenta um acréscimo sucessivo à maturidade, definição e autonomia da sua própria linguagem.

Mas não é uma questão matemática de ampliação dos dados que estabelece uma determinada direção conceptual. É mais uma questão de maturação dessa abordagem ao existente, de uma seleção que muitas vezes não é objetiva, pois vai sendo descoberta à semelhança do próprio método de composição de projeto, a influência vai-se definindo com o desenvolvimento conceptual que obriga à busca das coisas. A perceção é voluntária para o estabelecimento de uma linguagem, mas desvia-se involuntariamente no próprio processo de invenção do projeto. Se o projeto é retorno ou devir permanente constante assenta numa dialética que tem como resposta os conhecimentos alcançados na sua prática, ou seja, na sua perceção. Esta dinâmica permanente concretiza a ação e reação entre o ato criativo do projeto e o ato criativo da sua influência a outros projetos, outros temas, outras circunstâncias, à memória de outros projetos e realidades. Esta impassividade do autor em relação ao mundo e à sua absorção conceptual e figurativa, constroem uma unidade que vai definindo a sua identidade. "Só conseguimos compreender a realidade criando-a, o conhecimento implica uma atividade. O conhecimento não é contemplação. A contemplação do mundo

133 GARRÃO, Manuel A.; FERREIRA, Luísa Ribeiro; MARNOTO, Isabel; MORÃO, Artur; *Filosofia e Epistemologia*, 1984; p. 65.
134 PARAMÉNIDES, 132 d. in *Filosofia e Epistemologia* de Manuel Garrão, Luísa Ferreira, Isabel Marnoto e Artur Morão, 1984; p. 65.

baseia-se nos resultados da praxis humana. O homem só conhece a realidade na medida em que ele cria a realidade humana e se comporta antes de tudo como ser prático."[135]

Sendo que as imagens jogam aqui um papel fundamental – para os arquitetos o mundo do raciocínio é muito figurativo ou formal, pela óbvia natureza e finalidade da sua prática – as relações de outros lugares conceptuais preenchem o vazio não figurativo que a cultura generalista do arquiteto cultiva de modo familiar e com um natural à vontade, sintomático da sua "complexidade e contradição"[136] humanista.

"Sempre pretendi conceber a escrita de uma narrativa, de um filme, assim como de um Projeto, de um quadro, de modo cada vez mais independente das técnicas respetivas, porque assim o processo criativo identificava-se mais com o objeto descrito, constituindo ao mesmo tempo uma projeção da realidade."[137]

Os contextos variam, os dados variam, o seu conhecimento alarga-se, e é nesse alargamento que se constrói uma mais ampla influência para lá do próprio conhecimento da arquitetura, sendo esta a forma construída de ler o mundo.

A Cidade do Projeto

A cidade é o meio natural do arquiteto. Embora o campo e o mar possam pertencer ao seu imaginário, a cidade é o ambiente de eleição do arquiteto. É com as cidades que se aprende a ser arquiteto. A cidade representa e representa-se como a imagem da evolução do projeto. Na cidade projeta-se o sentido das construções, as relações entre as partes, a escala das coisas construídas, definem-se os sentidos tipológicos, comparam-se as proporções, os meios, a tecnologia, a arte, as dimensões, as imagens, define-se e redefine-se a forma e os conceitos tomam volume e luz. A perceção do mundo arquitetónico tem um sentido universal de complexas relações que o edifício isolado no parque ou na praia em frente ao mar, embora de enorme dimensão poética e formal, não articula.

A cidade representa o lugar da ordem, uma ordem não natural mas projetada. A descoberta e articulação da ordem dá-se na cidade, no seu projeto e no seu desenho. A sua imagem traduz de imediato a qualidade da ordem e a qualidade das suas articulações. A sua forma, ou seja, a sua arquitetura e os projetos que a compõem e articulam, definem a sua imagem e o caráter da sua cultura.

A cidade do projeto é constituída, totalmente, em extratos ou mesmo fragmentos, pela singularidade da sua arquitetura – embora exista uma cidade cada vez maior, ou que sempre foi maior, feita por construções e por movimentos sociais e políticos, mas não projetada, não é dessa que se fala. A cidade que se constrói no projeto adquire uma qualidade que vem da disciplina e da interpretação que os projetos trazem com a sua imagem e espaço para o espaço urbano que define a Cidade do Projeto.

"Ora bem, por arquitetura da cidade pode-se entender dois aspetos diferentes; no primeiro caso é possível assemelhar a cidade a uma grande fábrica, uma obra de engenharia e de arquitetura, mais ou menos grande, mais ou menos complexa, que cresce no tempo; no segundo caso podemos referir-nos a contornos mais limitados da própria cidade, traços

---

135 KOSIK, Karel; *Dialética do Concreto, Rio de Janeiro* in *Filosofia e Epistemologia* de Manuel Garrão, Luísa Ferreira, Isabel Marnoto e Artur Morão, 1984; p. 13.

136 VENTURI, Robert; *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, 1978.

137 *"J´ai toujours voulu concevoir l´écriture, d´un récit, d´un film, aussi bien que d´un Project, d´un tableau, de façon toujours plus indépendantes de leur techniques respectives, car les processus créatif s´identifiait ainsi davantage à l´objet décrit, constituant simultanément une projection de la réalité."* ROSSI, Aldo; *Autobiographie Scientifique*, 1988; p. 70.

urbanos que se caracterizam por terem uma arquitetura própria e portanto uma forma própria. Em ambos os casos damo-nos conta que a arquitetura representa apenas um aspeto de uma realidade mais complexa, com uma estrutura particular, mas ao mesmo tempo, na medida em que é o dado último verificável desta realidade, constitui-se como o ponto de vista mais concreto através o qual se pode encarar o problema."[138]

O edifício é assim a definição máxima e mais reconhecível da cidade. A sua morfologia tem o poder de redefinir as relações urbanas, de redesenhar a imagem da cidade ou representar a arquitetura da cidade.

"A arquitetura moderna deve definir um novo tipo de cidade, a contrapor à cidade tradicional"[139] Este sentido modernista da cidade enfatiza a ideia de que uma nova arquitetura, tem uma nova função disciplinante da desordem urbana. O edifício contemporâneo, pelo seu novo potencial estrutural e formal, consegue de forma integrada ou contrastada demonstrar um novo lugar urbano, morfologicamente identificado e por isso potenciando os níveis de relações da teia citadina. O objeto arquitetónico como elemento fundamental do tecido urbano revela uma cidade de desenho, uma cidade do projeto, em que a sua autonomia disciplinar define o ambiente geral. Um desenho de utilidade pública, que conforma a cidade ao imaginário das construções, elementos fundamentais da determinação humana. A memória da cidade apela sempre aos seus ícones construídos. A "Polis" social e política encontra a sua harmonia, o seu equilíbrio e a sua racionalidade e poética nas melhores imagens dos seus edifícios. O perfil e tecido de uma cidade estabelece-se na relação complexa e heterogénea que se estabelece entre os diversos fragmentos construídos. As suas ligações são relações linguísticas, de escala, da forma e dos programas que os desenham.

As questões tipológicas da casa, do pormenor urbano ou do equipamento são elementos equilibradamente definidores da cidade e que constituem para o arquiteto, projeto.

A leitura da cidade ou pelo menos da sua imagem, é assim a visibilidade dos seus projetos na paisagem urbana.

Em 4 casos separados no tempo e em 2 cidades, (meros exemplos entre muitos outros, o critério de escolha é pela familiaridade) pode ilustrar-se melhor esta ideia de que a cidade adquire uma maior harmonia e riqueza pela obra de arquitetura que articula o espaço urbano, configurando-lhe em unidade ou fragmento, uma identificação cultural distinta:

1. A Barcelona de Cerdá;

2. O "Fórum" de Barcelona de Herzog & de Meuron;

3. O empreendimento "William Graham – Foco" de Agostinho Ricca, João Serôdio e Magalhães Carneiro na Avenida da Boavista, no Porto;

4. O empreendimento "Burgo" de Eduardo Souto de Moura na Avenida da Boavista, no Porto.

O que une estes exemplos, apesar de conceitos arquitetónicos e de interpretações da imagem da cidade díspares, é a ideia de conceber pela forma dos edifícios uma forma para a cidade, ou seja, uma forma urbana executada pelo projeto, de enorme significado cultural.

---

138 *"Ahora bien, por arquitectura de la ciudad se puede entender dos aspectos diferentes; en el primero caso es posible asemejar la ciudad a una gran manufactura, una obra de ingeniería y de arquitectura, más o menos grande, más o menos compleja, que crece en el tiempo; en el segundo caso podemos referirnos a contornos más limitados de la propia ciudad, a hechos urbanos caracterizados por un arquitectura propia y, por ende, por una forma propia. En uno y otro caso nos damos cuenta de que la arquitectura no representa sino un aspecto de una realidad más compleja, de una estructura particular, pero al mismo tiempo, puesto que es el dato ultimo verificable de esta realidad, constituye el punto de vista más concreto con el que enfrentarse al problema"* ROSSI, Aldo; *La Arquitectura da la Ciudad*, 1982; p. 70.

139 BENÉVOLO, Leonardo; *Projectar a Cidade Moderna*, 1987; p. 11.

A imagem dos edifícios definida pela sua colocação e origem no espaço urbano configura uma descoberta da ordem urbana pelo projeto.

1.

Na Barcelona de Cerdá, a forma dos "Quarteirões – Edifício" disciplina uma ordem que harmoniza por inteiro uma cidade ao longo do seu desenho de mais de um século. Cada "Quarteirão – Edifício" é meio projeto, sendo de pensar apenas o seu miolo e a sua pele, a sua imagem está à partida estabelecida (entendo a imagem como a junção da proporção com a escala, o desenho, a fachada e a textura). O somatório sequencial destes volumes homogéneos gerou talvez a cidade mais fascinante da contemporaneidade e o seu projeto homogéneo e repetitivo não impediu a heterogeneidade cultural, a pulsão e o vigor de uma cidade vibrante.

2.

No Fórum de H&deM, inserido no plano citado, assiste-se à irreverência da pesquisa psicológica da arquitetura. A forma supera-se para criar um espaço urbano de um novo mundo global mas ligado à humanidade (a arte é humana) e à natureza. A cor e a forma, o vazio do vão, a levitação contínua inventam uma cidade sem gravidade que no seu interior reproduz uma "Polis" à maneira grega: uma cidade urbana e cultural de uso social. Um templo urbano ou a marca da reinvenção do Monumento que define o fragmento da cidade na sua hierarquia e imagem.

3.

Hoje, no "Foco", descobre-se uma cidade em harmonia na relação complexa e ordenada "à la Carta de Atenas" dos volumes construídos a diferentes alturas, da continuidade das fachadas no desenho dos equipamentos (Igreja, Hotel, Lojas, Galeria) e natureza dos jardins, que entretanto ganharam forma e volume num ambiente simultaneamente doméstico e altamente urbano.

4.

No "Burgo", Eduardo Souto Moura leva aos limites a disciplina "Miesiana" de Nova Iorque, para criar dois objetos intemporais que estabelecem uma nova ordem num fragmento de Avenida, reconfigurando-a porém em toda a sua extensão pela energia da abstração mecânica da imagem dos edifícios em praça aberta e plana.

São projetos que reconfiguram no tempo as cidades, ou seja, são exemplos da cidade em que o projeto a produz.

A linguagem, forma e escala, além dos seus programas que poderão no tempo variar, são os componentes essenciais da sua visibilidade urbana. Mas é também a própria interpretação que estes projetos fazem da memória e imagem da cidade. A sua afirmação como projeto na cidade e da cidade, reconfiguram o contexto e reorganizam o pano citadino, na reinvenção dos seus fragmentos e da sua unidade.

A construção tem um sentido único na cidade, dado que a sua expressividade e escolha jogam um papel de enorme consequência na figuração urbana. A definição construtiva de um projeto em tecido urbano revela uma ideia de cidade, no recorte da sua imagem e forma.

Será talvez a construção, que define a imagem da cidade, que dá textura ao seu ambiente, e concretiza a sua atmosfera:

"Recusamo-nos a reconhecer problemas de forma, apenas problemas de construção.

A forma não é o objetivo do nosso trabalho, mas apenas o resultado.

A forma, por si mesma, não existe.

A forma como objetivo é formalismo; e nós rejeitamo-lo.

A nossa tarefa, na sua essência, é a de libertar a prática construtiva do controlo dos especuladores estéticos e restituí-la àquilo a que deveria pertencer exclusivamente: a construção."[140]

O tempo das cidades é o tempo e a ordem desses projetos e o tempo infinito das suas Construções. A sua imagem define a cidade de modo contínuo. A perenidade urbana depende da composição e do método abstrato do modo do Projeto.

Abstração, Composição e Método

O que fascina o olhar humano e a sua sensibilidade ao chegar ao cimo da Acrópole e se deparar com o Parthenon em ruína lúcida e ainda hoje abstrata? A proporção. A proporção, efeito subtil de equilíbrio das figuras, é o potencial da forma, isto é, a perceção do projeto no espaço e do seu equilíbrio. A síntese que a constitui é o labor do arquiteto no projeto. No projeto tudo é proporção, desde a conceção à definição imagem. O efeito de proporcionar o objeto ou os diversos objetos que constituem a construção do projeto (a evolução do projeto nas diversas escalas reproporciona o todo em função da proporção do pormenor) é a base de trabalho da composição.

A composição é o efeito de síntese de aproximação do projeto à sua definição. A composição clássica, com raiz no desenho ou no modelo à escala (maqueta, perspetiva) é uma operação elaborada por ensaios de aproximação à proporção, que o projeto retém na sua essência conceptual. Assim, existe uma convergência entre a matriz conceptual do projeto (a sua definição mental) e a sua determinação como objeto proporcionado à sua escala.

A composição conceptual elabora-se a partir do teste ou ensaio do objeto inserido numa regra de coerência racional, em função dos seus princípios e dos princípios do seu contexto. Estes métodos não são fechados e entrecruzam-se em diversas variáveis que vão informando a composição, a construção da forma e da imagem, e a articulação do programa e da função.

Este jogo constante na elaboração do objeto arquitetónico sintetiza a cadência da elaboração do projeto como método. Embora não exclusivo, o método constitui o processo de elaboração. A construção de um método (que pode ser caos ou inversão, crítica ou racionalização, desenho ou só pensamento, ou mesmo tudo em simultâneo) corresponde à construção conceptual do autor em função do projeto. A forma e conteúdo do método informam diferenciadamente a progressão do projeto influindo na sua génese e termo.

O Método implica o Processo, ou podem mesmo constituir uma única realidade. O Processo é o modo de fazer, o modo de organizar, o modo de informar, analisar e sintetizar. O Método é a sua forma.

A influência da sua construção (método e processo) na definição do projeto é visível na própria imagem do objeto arquitetónico. Analisam-se muitos autores pelo seu processo

---

140 *"Rechazamos reconocer problemas de forma; solo problemas de construcción.*
La forma no es el objetivo de nuestro trabajo, sino solo el resultado.
La forma, por sí misma, no existe.
La forma como objetivo es formalismo; y lo rechazamos.
Nuestra tarea, en esencia, es libertar a la práctica constructiva del control de los especuladores estéticos y restituirla a aquello que debería ser exclusivamente: construcción." ROHE, Ludwig Mies Van der; *Escritos, Diálogos y Discursos*, 1993; p. 27.

e método de trabalho e as suas construções são identificadas em sua função. O método e processo são uma variável do trabalho cuja intervenção na imagem final é definidora:

– No Renascimento, a perspetiva descobriu uma noção de espaço;

– Em Siza, o gesto físico do desenho revela as formas que definem espaços;

– As grafites e as collages de raiz dadaísta de Mies Van der Rohe descrevem o espaço transparente e infinito;

– As maquetas de processamento informático de Frank Gehry são essenciais para a profusão e para o "exagero" da forma;

– O experimentalismo físico e o método de raiz conceptual de H&deM são a base processual para a progressão de um projeto.

A tensão dos momentos na organização do mundo das ideias é um processo intuitivo, empírico e racional que constitui uma matriz organizada de composição das coisas. O fabrico do projeto é feito de uma sucessão de momentos de emoção e de informação, que constituem o tecido de dados a organizar em plano abstrato para construir o real. Uma ideia Real. A ideia é criação ou então recriação por isso resultado de um método e repensada na sua proporção. Na continuidade das ideias da arquitetura, os processos são essenciais para lhe dar sequência.

"O ato de criação é, portanto, original, mas não acaba com o seu criador. O trabalho da arte ou da ciência é universal, porquanto cada um de nós torna a criá-lo. Somos tocados pelo poema, seguimos o teorema, porque nele descobrimos de novo e captamos a semelhança que o seu criador primeiramente captou. O ato de apreciação reativa o ato de criação; cada um de nós é ator, é intérprete."[141]

O mundo da ideia "raison d'être" da arquitetura como construção que ultrapassa a função e a técnica assenta num mecanismo de abstração. Em paralelo com a arte, a contemporaneidade da arquitetura tem a abstração como conceito principal da sua génese. A abstração encerra uma ideia de imaterialidade e por isso de beleza.

"É a materialidade da arquitetura que, paradoxalmente, transmite pensamentos e ideias. Em outras palavras, a sua imaterialidade.

Esta é uma velha história, mas é mais relevante hoje do que já foi algum dia: a arquitetura vive e sobrevive por causa da sua beleza, porque seduz, porque anima e inspira as pessoas, porque é matéria e porque pode – mesmo que só às vezes – transcender a matéria."[142]

A abstração no método e no processo, abstração na composição e, por consequência, na sua imagem. A ideia de uma escala abstrata ou de uma imagem próxima de uma geometria de abstração tem dominado a produção arquitetónica do último e atual século. Com o entendimento moderno da máquina de habitar e da liberdade estrutural, nasce a base de toda produção até hoje. Variando em forma, entendimento local ou regional, ou mesmo doutrina linguística, os grandes momentos da disciplina assentam num forte pendor da abstração das imagens, formas e espaços. Esta empatia entre a disciplina e a composição abstrata, para a proporção de um espaço de definição expressiva e emoção imaterial, tem que ver com uma constante aproximação entre o projeto e a arte.

---

141 BRONOWSKI, J.; *Ciência e Valores Humanos* in *Filosofia e Epistemologia* de Manuel Garrão, Luísa Ferreira, Isabel Marnoto e Artur Morão, 1984; p. 443.

142 *"It is the materiality of architecture that paradoxically conveys thoughts and ideas. In other words, it's immateriality. That' s an old story, but is more relevant today than ever before: Architecture lives and survives because of its beauty, because it seduces, animates and even inspires people, because it is matter and because it can – if only sometimes – transcend matter."* HERZOG, Jacques; DE MEURON, Pierre; *Premio Pritzker Price de Arquitectura 2001 (discurso de acetación)* in *El Croquis 109/110, Herzog & de Meuron 1998 2002*, 2002; pp. 8-10.

"A linguagem artística permite-nos abrir outros níveis de realidade. A mensagem específica que a poesia ou a pintura nos comunicam é intransmissível por meio de uma linguagem filosófica ou científica."[143]

Este acesso à arte pela arquitetura configura-se, não só por algum mimetismo imediato (as formas da arte são apreendidas pelas formas edificadas) mas também pelos processos conceptuais de criação.

"Não é possível entender a evolução da arquitetura e do urbanismo sem levar em conta as suas contínuas relações com a arte. (…) Neste sentido, proposta urbanísticas modernas, como a Ville Radieuse de Le Corbusier, refletem o tipo de desmembramento das partes dos objetos que foi elaborado pelo purismo e pelo cubismo."[144]

Se bem que o exemplo constitua o início da modernidade podemos atualizá-lo para configurar para agora esta tese: "As formas contidas e minimalistas de grande parte da obra de Tadao Ando, Eduardo Souto Moura, Francesco Venezia, Antonio Monestiroli ou Paulo Mendes da Rocha apresentam como valor máximo, a sua materialidade de extrema unidade, renúncia ao secundário para outorgar maior intensidade às ideias básicas, à presença e textura das geometrias simples, numa arquitetura de grande qualidade, produzida apenas em circunstâncias muito específicas. As propostas urbanas de Rem Koolhaas ou Toyo Ito também recorrem às transparências, sobreposições de imagens e densidade de referências que os meios de expressão mediáticos mais vanguardistas geraram.

É possível estabelecer, definitivamente, que a influência das artes figurativas sobre a arquitetura se manifesta em diversos níveis."[145]

Mesmo em retornos mais próximos do regional – onde podemos incluir o ressurgimento da nossa Escola num tal "regionalismo crítico", ou na crítica moderna de Fernando Távora e mais tarde de Álvaro Siza, os métodos de composição espacial e da origem da proporção na construção da imagem constituem uma linguagem cuja génese abstrata é inequívoca pela sua proximidade à forma geométrica reconhecível. Dado que, mesmo aqui, o regionalismo não significa retorno, mas sim interpretação, por isso processo de recriação das coisas de um contexto.

"O termo regionalismo crítico não tem a intenção de indicar o vernacular, já que este foi espontaneamente produzido pela interação do clima, da cultura, do mito e da técnica, mas antes a de identificar as recentes 'escolas' regionais cujo objetivo foi o de representar e servir, no sentido crítico, as pequenas comunidades no qual estão alicerçadas."[146]

Porque o pensamento é abstrato e o desenho, apesar de forma física, constitui linguagem, o fenómeno abstrato, lógica de pensamento que reorganiza o real no projeto, dada a complexidade e contradição do mundo, serve como forma de obtenção de uma nova ordem para o objeto arquitetónico: a conceção cristaliza uma forma que se gera na abstração para reorganizar o espaço que resta, transferindo-o para o interior do projeto como novo universo construído com outra clareza. A clareza do projeto. A humanidade desta ordem está no

143 GARRÃO, Manuel A.; FERREIRA, Luísa Ribeiro; MARNOTO, Isabel; MORÃO, Artur; *Filosofia e Epistemologia*, 1984; p. 439.
144 MONTANER, Josep Maria; *A Modernidade Superada, Arquitectura, Arte e Pensamento do Século XX*, 2001; p. 149.
145 MONTANER, Josep Maria; *A Modernidade Superada, Arquitectura, Arte e Pensamento do Século XX*, 2001; pp. 151, 152.
146 *"The term critical regionalism is not intended to denote the vernacular, as this was once spontaneously produced by the combined interaction of climate, culture, myth, and craft but rather to identify those recent regional 'schools' whose aim has been to represent and serve in a critical sense the limited constituencies in which they are grounded."* FRAMPTON, Kenneth; *Prospects for a Critical Regionalism* in *Theorizing a New Agenda for Achitecture, an Anthology of Architectural Theory, 1965-1995* de Kate Nesbitt, 1996; p. 471.

diálogo permanente entre a natureza (que representa um contexto ordenado e, por isso, quase abstrato) e a pureza e artificialidade da construção (ordem abstrata).

A presença da arquitetura afirma-se, nesta dialética, entre os ambientes e a sua confirmação, está no reconhecimento da sua abstração como forma e construção. A busca de uma materialidade porque construída de imagem simples e imaterial. A ideia constrói-se nesta simplicidade da abstração em diálogo com a naturalidade das coisas, em que a arquitetura torna a realidade num desejo de beleza:

"Desejo de beleza – Na verdade, à semelhança do que acontece na arquitetura, também na química, os belos edifícios, ou seja os mais simétricos e simples, são também os mais fortes: sintetizando, acontece com as moléculas com as cúpulas das catedrais e os arcos das pontes. E é também possível que a explicação não seja remota nem metafísica: dizer "belo" é dizer desejável e desde que o homem constrói, sempre o quis fazer ao menor custo possível e na mais perdurável das modas; e o prazer estético que experimenta quando contempla a sua obra vem depois. É certo que nem sempre foi assim. Séculos houve em que a "beleza" se identificava com o ornamento, as sobreposições, os elementos decorativos; mas é provável que tenham sido épocas que fugiram à regra que a verdadeira beleza, em que todos os séculos se reconhecem, se encontre em pedras de pé, nos cascos dos navios, na lâmina de um machado, na asa de uma avião"[147]

De volta ao Parthenon, a força pura e geométrica da sucessão de colunas em perspetiva de alçado sobre a plataforma natural da Acrópole é uma metáfora da criação arquitetónica:

– Proporção, Composição, Abstração e Método têm ali umas das suas mais puras e fiéis representações, porque se destacam num diálogo perfeito com a Ordem Natural. Ali, a beleza abstrata sobre um pano natural é uma conquista absoluta da arquitetura, constitui a lógica da arquitetura, de facto concretizada.

147 TARANTINO, Michael; *Entre a Poesia e a Prosa: Algumas Reflexões acerca de Pedro Cabrita Reis de Primo Levi (Il sistema periodico)*, 2003; p. 29.

2.3. Aula de Projeto 4[148]

Para enquadrar a proposta desta aula de Projeto 4 e contextualizar os seus objetivos pedagógicos, sugiro que se comece por percorrer os "Objetivos" e "Programa" da disciplina de Projeto 4, de acordo com o redigido no "Guia de Estudante da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto".

Aí se descreve de modo sucinto, mas claro, em que consiste o percurso do aluno na matéria abordada pelo projeto que lhe é proposto conceber.

Sendo premissa que o conhecimento do aluno é evolutivo ao longo do ano e a sua consistência se torna sólida na realização do projeto. Este integra uma série organizada de instrução, cultura e virtuosismo, que deverá ser esclarecida até ao limite.

Assim na descrição dos Objetivos diz-se:

"É objetivo da disciplina de Projeto IV a formalização de um programa temático singular e complexo, dentro de um contexto físico e cultural bem marcado (por isso muito condicionante), procurando integrar no seu processo os conhecimentos sectoriais adquiridos, tanto em termos culturais como tecnológicos. Daí a particular atenção a dar à pesquisa funcional do programa, à organização da forma e ao conceito da sua construção."[149]

Seguido de um esclarecimento do Programa, em que se refere que:

"Sendo um dos objetivos da disciplina o tratamento de um programa complexo, tanto na sua organização funcional como espacial, integrando instalações técnicas diversas, os temas a selecionar devem ter características adequadas ao seu exercício.

O tema deverá por outro lado integrar-se corretamente numa zona urbana bem caracterizada, mas em transformação.

O programa do tema do projeto deverá ter por base uma encomenda direta, proposta por exemplo de uma instituição, aproximando-se tanto quanto possível da realidade objetiva da sua edificação."[150]

Esta "aproximação ao edifício", objetivo final do ano, será a conquista do aluno sobre o projeto que foi concebendo ao longo do tempo letivo, desmultiplicado nas diversas subescalas do objeto arquitetónico de uma escala única e pública. Uma "nova escala", desconhecida na sua complexidade e que vai sendo apreendida pelos instrumentos que se vão "colhendo" ao longo do desenvolvimento mental e documental do próprio projeto que vai construindo uma construção quase real.

Esta "aproximação ao edifício" é, não só, mas muito conseguida pelo Desenho. O desenvolvimento sequencial do desenho, a abordagem e maturidade das diversas escalas ao longo do percurso do ano vão permitindo ao aluno de Projeto 4 adquirir essa aproximação. Por isso a proposta desta Aula constitui a abordagem e relação entre o momento inicial: o primeiro croqui, e a obra construída. Estes dois instantes do trabalho do arquiteto, ocasiões de princípio e fim, que nunca são princípio nem fim (os projetos não começam no primeiro esboço, pois esse esboço contém outros projetos, nem a obra encerra uma derradeira definição pois levanta ao terminar uma série de dúvidas para corrigir na próxima construção) constituem momentos de síntese que poderão para um aluno do 4.º ano (que já sabe o que é o desenho e já o pratica ou deverá praticar de modo operativo e começa

148 Aula de Projecto 4 apresentada para Prova de Aptidão Pedagógica, FAUP, fevereiro de 2007.
149 RAMALHO, Pedro; *Guia do Estudante da FAUP, Programa de Projecto 4, 2006*; p. 101.
150 RAMALHO, Pedro; *Guia do Estudante da FAUP, Programa de Projecto 4, 2006*; p. 101.

a perceber vagamente o que é a obra na sua relação com o projeto) ser esclarecedores de todos os períodos do projeto. Se o aluno percebe que o projeto é constituído por diversas fases que vão tornando viável a sua concretização em obra, a vista dos dois momentos opostos poderá tornar mais claro o entendimento da enorme complexidade de todas as fases do projeto abordadas no Projeto 4.

Serve também para demonstrar que a capacidade de síntese conceptual e técnica do arquiteto constitui um instrumento de inteligência do seu trabalho, que se recorta de imediato num primeiro desenho de conceção, onde para além de uma ideia de forma, está uma projeção do real, que integra tudo em muito pouco (um só desenho chega, para representar todo o tamanho de um projeto).

Deste modo, esta aula mostrando o início e o fim, fala sobre a conceção, portanto também sobre o método, sendo o desenho um dos seus instrumentos primordiais. Voltando ao Programa da disciplina, a aula reporta-se às questões metodológicas como modos definidores do de uma estratégia global:

"Os exercícios a elaborar pelos alunos do Projeto IV deverão ser conduzidos no sentido de obter uma resposta global, coerente e rigorosa ao programa específico do tema previamente estabelecido. Neste sentido os exercícios serão dirigidos de forma a testar em cada momento, a situação das intenções arquitetónicas propostas em relação ao sítio, ao programa, à forma e à construção.

Os tempos de informação e orientação, teórica ou prática, que acompanham os exercícios ao longo do ano, deverão ser inseridos progressivamente de acordo com o faseamento do processo mas também, de forma não programada, sempre que se detetem junto aos alunos, dificuldades para o seu avanço."[151]

Este registo sensível da disciplina perante a postura do aluno, enquadra o tema da aula: existe uma dimensão poética na metodologia do arquiteto que define a sua realidade, mas não evita o rigor das decisões técnicas, imprescindíveis para a concretização coerente da sua conceção.

Uma aula de projeto, decidida por dever académico, poderá perder o interesse em relação às nossas usuais intervenções "teóricas" no PROJETO 4, mais carregadas de intensidade realista. Aí, as peças apresentadas são ensaios decorrentes do contexto e do exercício do ano letivo, cuja temática varia anualmente. Convidam-se arquitetos e engenheiros para apresentarem um determinado problema de um projeto, mostram-se projetos de autor que desenvolvam prismas programáticos ou de escala semelhantes ao exercício, discutem-se através de exemplos concretos do construído a complexidade abordada nos exercícios, elaboram-se sessões especulativas sobre um tema específico do projeto em exercício (um espaço, a construção, a função, o programa, o espaço público, a proporção, a escala…).

No programa da disciplina dir-se-ia que os dois grandes momentos reflexivos do PROJETO 4 são:

– as aulas práticas, nas quais os alunos com traços inconstantes definem a abordagem pormenorizada dos temas, e a perceção instantânea dos projetos geram um ambiente de intensidade teórica que, paradoxalmente, é mais eficaz pela sua raiz prática;

– e as já tradicionais aulas de crítica comparada (no Auditório Fernando Távora), em que através da crítica ao projeto apresentado pelos alunos, se desenvolvem análises e sínteses, muitas vezes contraditórias. Pela diversidade dos projetos e através do sentido crítico

151 RAMALHO, Pedro; *Guia do Estudante da FAUP, Programa de Projecto 4, 2006*; p. 102.

vai-se avolumando o corpo cultural dos trabalhos e o conhecimento das coisas próprias da arquitetura, em concreto, a arte do Projeto.

Afigura-se por esta herança a enorme dificuldade em "imaginar" uma "Aula de Projeto" sem o contexto do ano. A temática abrangente do texto apresentado em todo o texto de "Do Projeto", também não seria funcionalmente possível se tornada aula. Supostamente uma aula sintetiza um tema específico e, na nossa disciplina generalista, a especificidade não encontra grande lugar fora de um determinado contexto que o justifique.

Assim, isolar um tema que para um aluno seja facilmente identificável para o exercício global do Projeto, e que seja comum à prática, transversal à História (à história recente, que é aquela que mais utilizamos) e conceptualmente coerente, pareceu-me ser uma estratégia conveniente e eficaz: a relação entre o instrumento de síntese da génese do projeto – DESENHO – e a construção final do projeto – OBRA.

Desenho do Espaço: Unidade e Fragmento

O desenho do arquiteto, como instrumento predominante para a conceção, tem uma valorização recente. O desenho inicial, que retrata num esgar a obra final, começa a aparecer de modo consistente com o início do Modernismo, mais em concreto com os esquissos teóricos de Le Corbusier, que torna o croqui de conceção, ou a representação gráfica de uma ideia, num momento primordial de análise de uma obra.

A aula propõe aos alunos, sob a forma de matéria de reflexão, a exploração e análise da diversidade e complexidade que se observa entre os primeiros desenhos de um autor e a imagem final da sua obra.

"Na arquitetura, no design e nas artes plásticas, sabemos que o desfecho dos processos criativos resultarão em realizações que tem em comum, pelo menos, um caráter plástico, implicando uma apreensão sensorial que, por princípio, não deverá prescindir da perceção visual. Sabemos também que nestas três atividades, os autores tenderão a usar o registo gráfico e o desenho para conceber essas realizações ou realidades.

Sabemos ainda que a utilização que fazem do registo gráfico e do desenho resulta numa produção gráfica heterogénea e diferenciável."[152]

Esta relação entre a conceção explícita no desenho, como ato gráfico da inteligência e a síntese da realidade ou construção é o tema central da Aula proposta. A este tema junta-se a ideia da diversidade de registo que contém a diversidade do detalhe do projeto para constituir uma unidade coerente que materialize o corpo fundamental do projeto e da Arquitetura: o espaço.

"Este desenho permite a conjugação de alternativas para a forma a buscar, o acerto sucessivo do corpo com o lugar, da sensibilidade com a inteligência, da funcionalidade com a liberdade plástica da criação pessoal. É, pelo seu desempenho instrumental, ambíguo, muitas vezes intuitivo, polissémico na sua formulação gráfica, por isso os seus sinais geram variáveis para a forma que a mente do arquiteto analogia e escolhe em sucessivas verificações. É assim cadinho as descobertas da arquitetura. Sintetiza-se no momento em que parece definir a forma."[153]

A forma desenhada de conceção será a imagem mais percetível da antevisão do arquiteto da sua própria obra em construção "Em rigor, o termo conceção pode aplicar-se a

152 VAZ, Susana; *O Desenho no Projecto*, LAURA Revista de Cultura Arquitectónica, 2003; p. 89.
153 CARNEIRO, Alberto; *Desenho Projecto de Desenho*, 2002; p. 16.

todos os desenhos realizados no decurso de um projeto, do mesmo modo que o processo criativo de desenvolvimento de um projeto, no conjunto dos seus momentos e elementos, pode designar-se como processo de conceção. Conceber, por exemplo, um edifício ou uma pintura, será, em suma, criá-los, num percurso que começa no momento em que as primeiras referências a seu respeito ficam presentes na mente do criador e que se estende até ao momento em que o criador consegue torná-los concretos, eventualmente como realidades simuladas, ou mesmo construídas."[154]

A partir de uma sequência de duas imagens em paralelo (desenho e obra) organiza-se um discurso sobre a matéria complexa da conceção do projeto pela sua primeira imagem, retratando os autores pela sua forma de abordar o projeto no desenho inicial, a sua relação com o desenho e o tipo de desenho (muito diverso de arquiteto para a arquiteto), cuja variedade e características tem enorme influência sobre a forma de encarar a disciplina e, em consequência, sobre a construção e a sua imagem.

A imagem aqui não é entendida apenas como coisa epidérmica, mas também como cerne do projeto: o espaço, a espacialidade dos projetos, a procura de situar o projeto no espaço e o espaço do projeto, conseguindo através do desenho a simulação do "corpo no espaço"[155], constitui também a sua imagem e constitui também um objetivo do seu desenho inicial.

A abordagem ao todo e a necessidades de isolar o pormenor, em simultâneo, constituem, como já foi defendida neste ensaio, uma constante do exercício do projeto. Esta variação coincidente é muitas vezes evidente nos desenhos iniciais dos arquitetos. O constante (re)posicionamento do projeto no espaço e a sua diferente abordagem da "unidade" ao "fragmento" são conseguidos no entendimento do croqui inicial.

A perceção global do espaço que transforma o projeto e do espaço que o projeto transforma, cabem nos desenhos que representam, de modo linguístico, a metodologia da sua conceção e sintetizam a complexidade dos seus componentes técnicos funcionais e formais.

Através dos diversos autores, da sua forma de desenhar e de construir, analisa-se a enorme complexidade teórica que a prática do desenho de arquitetura transporta: a teoria do Projeto está no seu desenho e na sua prática.

"Este desenho é simultaneamente unidade e fragmento, dado que se totaliza em cada figura como imagem e se desvanece na ausência de referências sequenciais da busca da forma. Cada desenho basta-se a si mesmo como imagem gráfica mas perde o seu sentido operativo se deslocado do processo projetual a que pertence".[156]

O croqui inicial, o esquisso empírico e intuitivo, o esboço, o esboceto, a colagem (imagem do desenho), a ilustração do projeto (muitas vezes à posteriori), o desenho como projeto de utopia, o desenho teórico, a (recente) banalização do croqui, o desenho de referência, o desenho descrito, a ilustração abstrata, o croqui abstrato, o desenho esquemático (conceptual), o desenho metafórico…

Todos estes temas são ilustrados com exemplos concretos de imagens/desenhos de arquitetos e das respetivas obras construídas, que serão comentadas conceptualmente pela análise das relações entre o traço e construção. O título da aula proposta é por isso "Desenho do espaço: Unidade e Fragmento".

---

154 VAZ, Susana; *O Desenho no Projecto*, LAURA Revista de Cultura Arquitectónica, 2003; p. 91.
155 CARNEIRO, Alberto; *Desenho Projecto de Desenho*, 2002; p. 19.
156 CARNEIRO, Alberto; *Desenho Projecto de Desenho*, 2002; p. 19.

Imagem da Aula

A organização da aula não é nem histórica, nem compilativa, nem comparativa, pelo que os exemplos escolhidos servem para isolar os temas e não para percorrer todas as formas possíveis e, até agora, existentes. Não é, por isso, um levantamento do estado da Arte.

A aula inicia-se com aqueles que são os dois mais influentes arquitetos da Modernidade: Le Corbusier e Mies Van der Rohe. Dois revolucionários que, num corte epistemológico e conceptual, constroem uma nova linguagem, radicalmente diferente, utilizando o desenho como método, sistema e fim da construção das suas obras.

Le Corbusier, pioneiro na valorização do croqui, revela o seu papel numa especificação teórica e de representação de uma enorme sensibilidade perspética das formas construídas. Em Mies explora-se a tendência para uma arquitetura radical, sem formas, de planos infinitos e relações abertas entre o interior e exterior. Os seus estudos gráficos e colagens, de enorme impacto plástico, muitas vezes bidimensionais, correspondem em rigor absoluto à sua conceção de um mundo arquitetónico com espaços em continuidade total.

Segue-se com alguns clássicos modernos para a contemporaneidade, percorrendo pelos diversos autores, um complexo trajeto de conteúdos e significados, representação de uma possível abordagem da conceção arquitetónica. O recuo aos utopistas do séc. XIX (Boullée e Ledoux), que constroem no desenho o que é à data, física e estruturalmente inviável, prova a capacidade inequívoca do desenho como antecipação do espaço construído. Esse espaço é agora reportado nos desenhos e construções dos novos autores globalistas como Rem Koolhaas e Daniel Liebeskind e Zaha Hadid, onde o desenho, muitas vezes de caráter virtual, recorta essa mesma natureza de um universo mais tecnológico e antecipado. Nos autores brasileiros (Niemeyer, Lina Bo Bardi e Mendes da Rocha) o minimalismo e a linearidade do traço corresponde à facilidade das suas estruturas, num desafio permanente à gravidade, levitando os edifícios, expresso em desenhos diáfanos e intemporais. A poética narrativa de Aldo Rossi representa o seu universo imagético que, de Pinturas em natureza morta, se transformam em edifícios de peso histórico, referenciados a um classicismo romântico e na assunção da condição pós-moderna, que se espelha em construções artificiais e tipologias poéticas. Grassi introduz o desenho de composição geométrica da sua "Língua Morta" [157], traduz regras para uma arquitetura dura, de referencial clássico mas sem adorno. Uma nova interpretação da composição clássica. Essa nova interpretação da história regional tem nas plantas desenhadas de Távora uma expressão máxima: toda a história do projeto, as histórias à volta do projeto, a História propriamente dita, tudo se interpreta nos traços que vão adensando uma inicial composição.

Siza Vieira vem na sequência da tradição do desenho modernista, o esquiço de Le Corbusier e Alvar Aalto, Asplund e Mendelsohn: um desenho muito pessoal, de traço invulgar, permite "esculpir" os seus edifícios, em formas livres, orgânicas e de espaços fortemente inseridos ao contexto.

Kahn e Scarpa surgem como autores onde o detalhe e o ornamento introduzidos numa certa expressão modernista de caráter fortemente geométrico, adquire um novo papel, e o desenho de conceção exprime essa natureza e vontade. Eduardo Souto Moura introduz a "colagem" numa lógica de "assemblage", muito própria das suas composições de expressão

157 GRASSI, Giorgio; *Architecture: Dead Language*, Lotus Documents 9, 1988.

mecânico-construtivas. Utilizando primordialmente o esquiço de esferográfica como instrumento principal de trabalho, este método mais próximo da expressão artística aparece nalguns dos seus trabalhos, curiosamente nos de maior escala. O minimalismo compositivo de Carrilho da Graça são expostos e traduzidos cabalmente nos seus desenhos de uma só linha à régua, que limita o traço principal da planta: um pátio, uma parede, um corredor.

Os desenhos a lápis de Jaques Herzog, muitas vezes acompanhados de texto, são quase só referências gráficas da forma ou da sua representação, explicitando um universo verdadeiramente conceptual e contemporâneo, muito mais mental que orgânico.

Já a expressão de uma construção pesada e de excesso tectónico de Peter Zumthor tem tradução nas suas ceras abstratas que ganham volume de modo a verter essa materialidade.

Markli traduz em desenhos quase naïf, o seu universo de uma simplicidade redundante e de uma arquitetura do básico e essencial.

A aula termina com um desenho do Renascimento, da Biblioteca Laurenziana de Miguel Ângelo, marcando um momento mais próximo da descoberta da perspetiva como forma de representação do Espaço e sua conceção.

Os diapositivos a apresentar serão assim uma sequência dupla de imagens de desenho de conceção e obra de, e por ordem cronológica:

Miguel Ângelo, Ledoux, Boullée, Erik Gunnar Asplund, Adolf Loos, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier, Mies Van der Rohe, Erich Mendelsohn, Alvar Aalto, Carlo Scarpa, Louis Kahn, Lina Bo Bardi, Óscar Niemeyer, Fernando Távora, Paulo Mendes da Rocha, Aldo Rossi, Álvaro, Siza Vieira, Giorgio Grassi, Daniel Libeskind, Peter Zumthor, Rem Koolhaas, Herzog & de Meuron, João Luís Carrilho da Graça, Eduardo Souto de Moura, Pedro Cabrita Reis, Zaha Hadid, Peter Markli.

Este agrupamento é, pois, qualificado em função de uma série de posturas perante a forma arquitetónica e o seu enquadramento conceptual e histórico através do desenho. O desenho como o entendimento da realidade do projeto e o significado dos diversos espaços do projeto: a unidade e o fragmento que compõem em permanência a evolução do projeto, já equacionado no desenho inicial.

"Se indagarmos os desenhos sobre a obra construída de cada autor (…), verificamos como, desde o primeiro gesto gráfico, as identificações de linguagem pessoal se manifestam. Muitas vezes, por pequenos sinais e, quase sempre, de uma maneira intuitiva e como reflexo de uma cultura particular das formas arquitetónicas."[158]

A construção, a forma, a organização, temas objetivos do Projeto, surgem difundidos na subjetividade dos esboços dos autores e reaparecem ao olhar a obra executada.

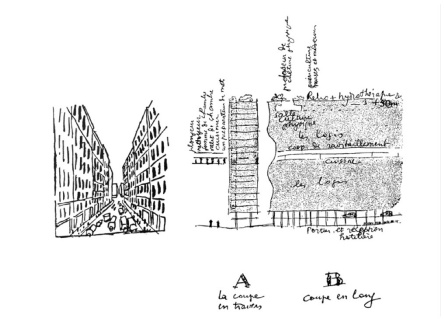
Esta relação entre o momento fragmentado da criação e unidade final da obra é um retrato gráfico proposto nesta aula.

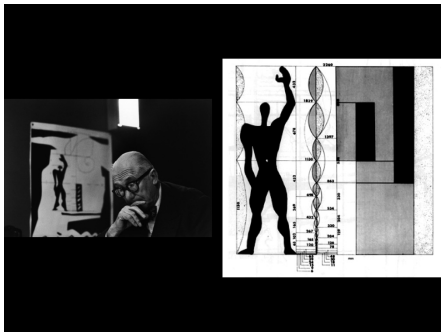
158 CARNEIRO, Alberto; *Desenho Projecto de Desenho*, 2002; p. 21.

PROJECTO 4

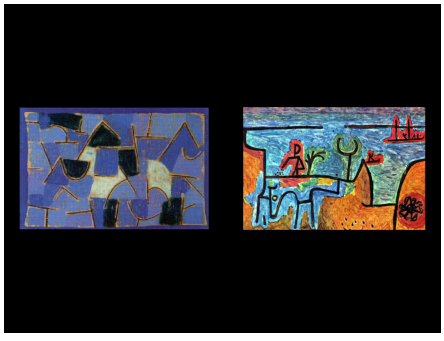
DESENHO DO ESPAÇO:UNIDADE E FRAGMENTO







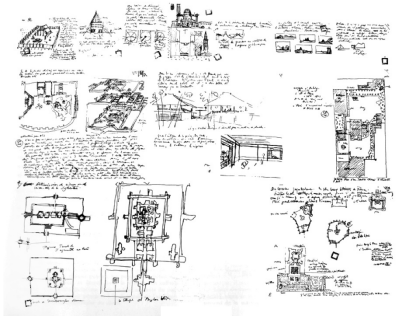


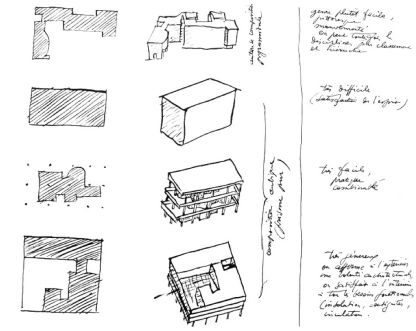


"Se indagarmos os desenhos sobre a obra construída de cada autor (…) verificamos como, desde o primeiro gesto gráfico, as identificações de linguagem pessoal se manifestam.

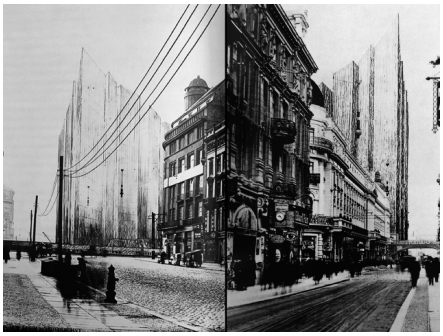
Muitas vezes , por pequenos sinais e quase sempre, de uma maneira intuitiva e como reflexo de uma cultura particular das formas arquitectónicas." *

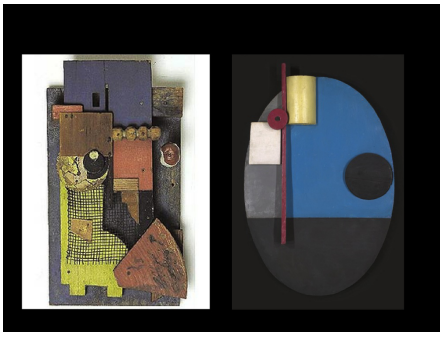
* Carneiro, Alberto, " Desenho, Projecto de Desenho, Ed. IA, 2002, pag. 21



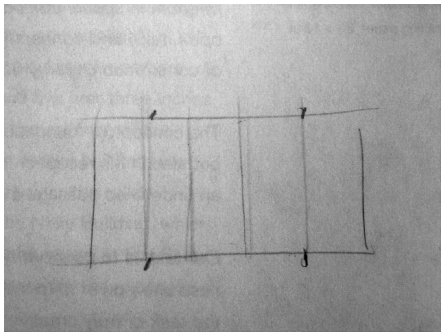


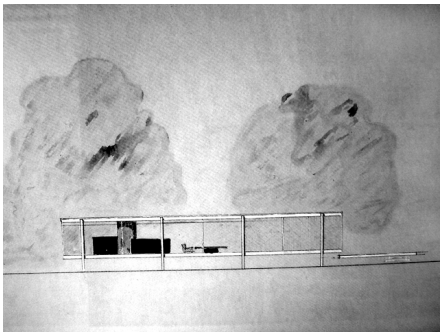














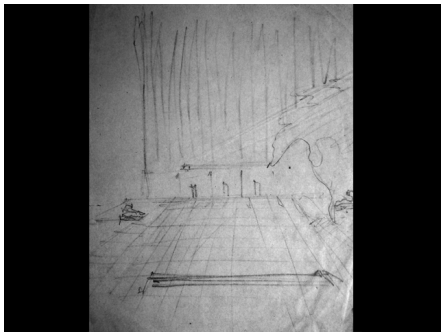






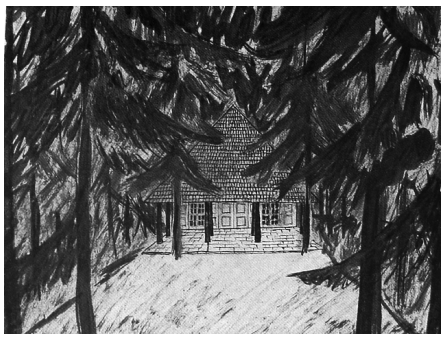


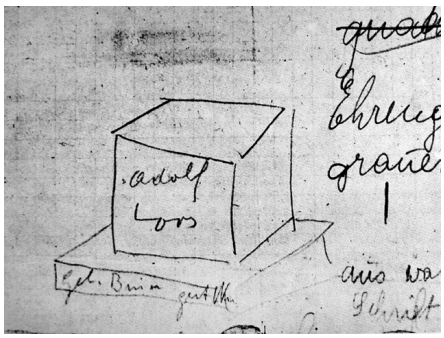
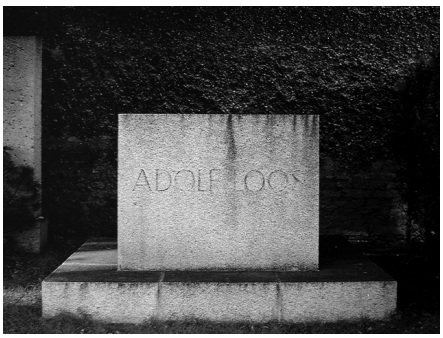
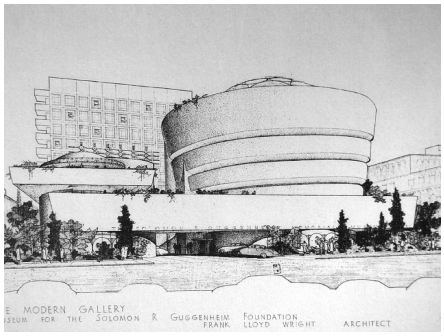


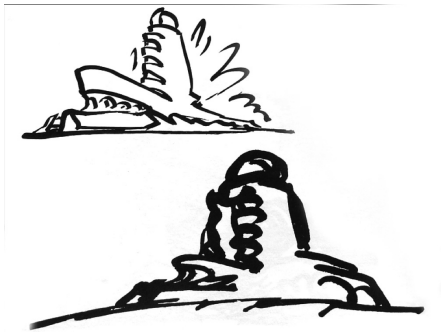
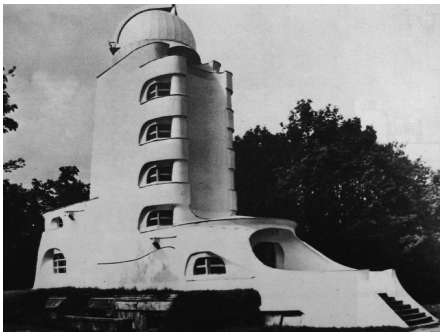
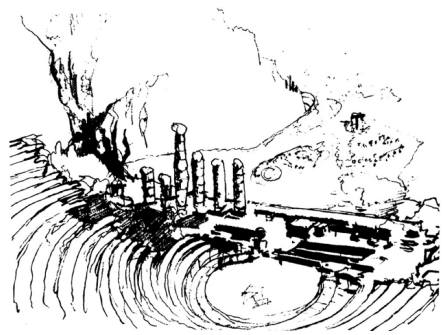
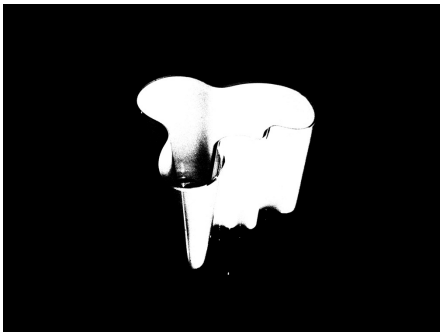
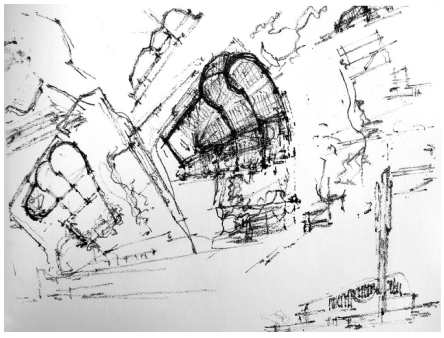


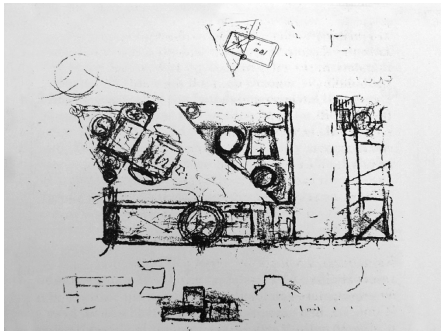


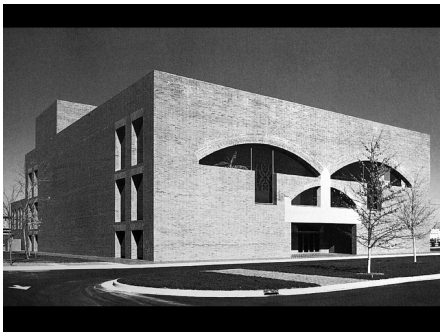


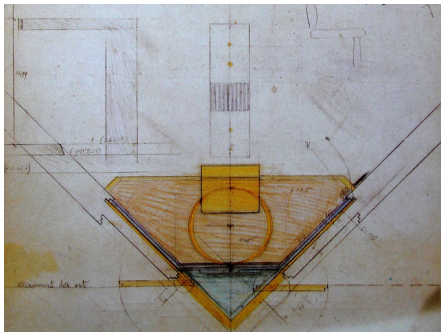



adolf
Loos

ADOLF LOOS

MODERN GALLERY
SOLOMON R GUGGENHEIM FOUNDATION
FRANK LLOYD WRIGHT ARCHITECT

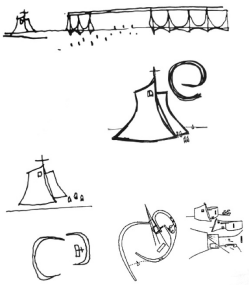






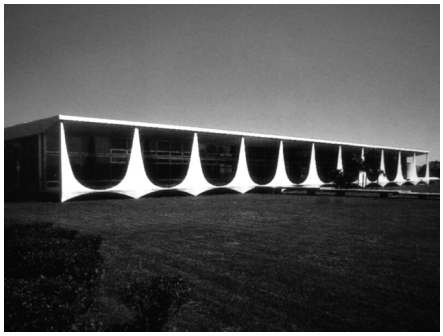



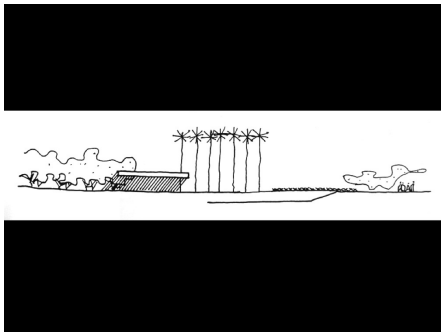




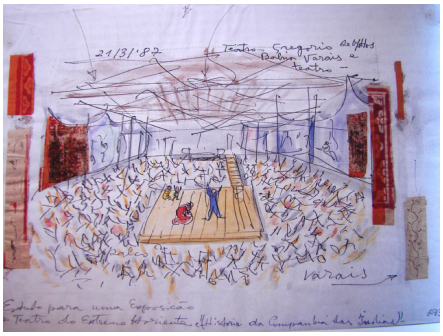


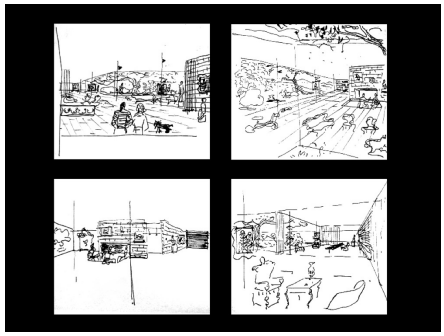




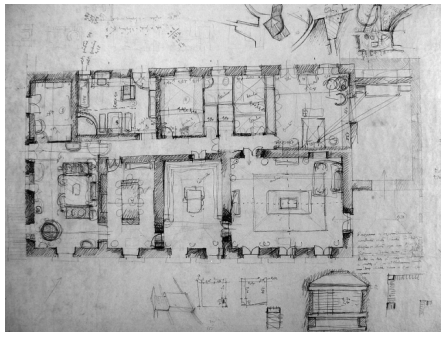






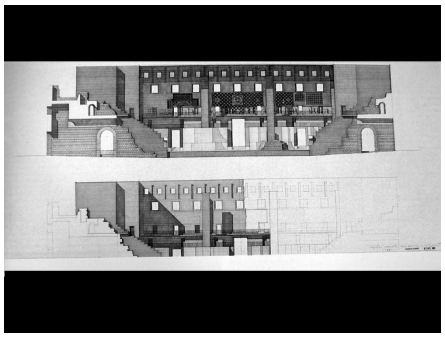




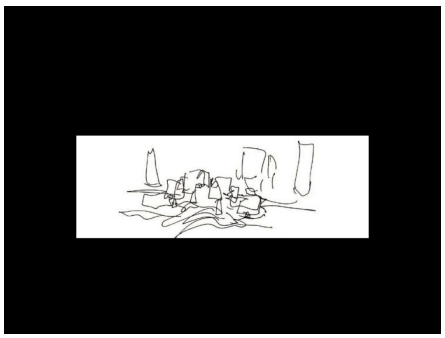


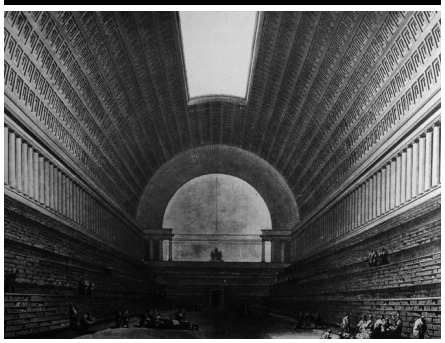
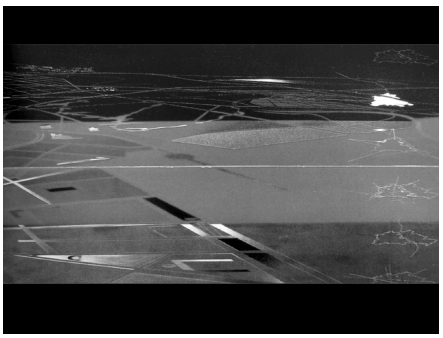


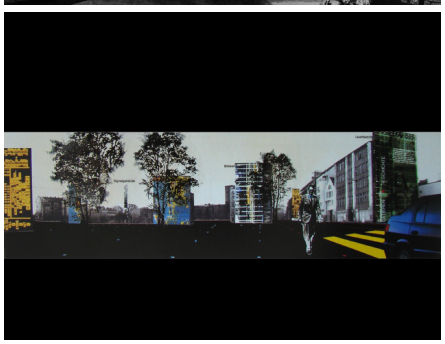
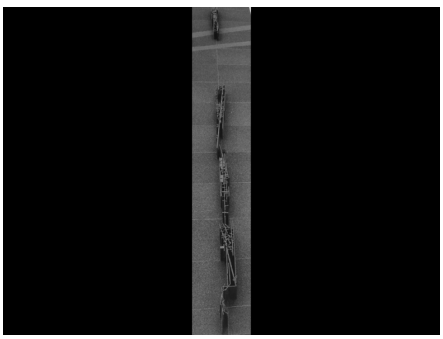


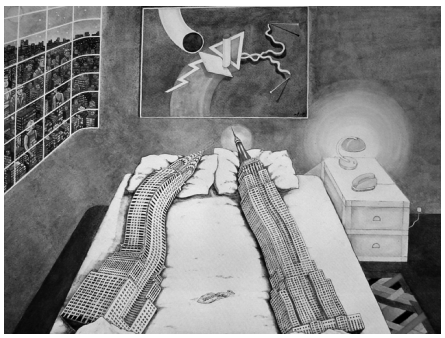


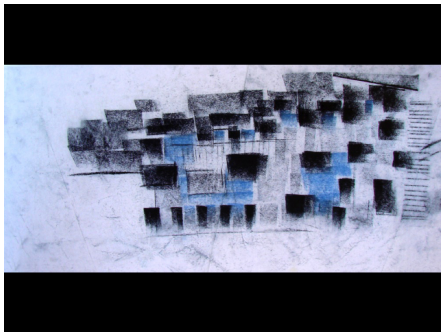
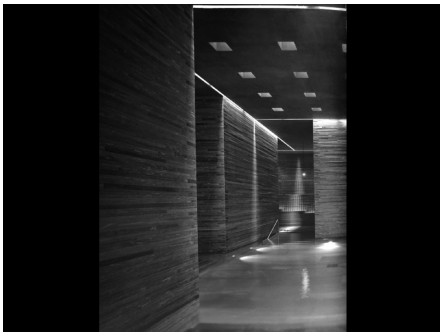
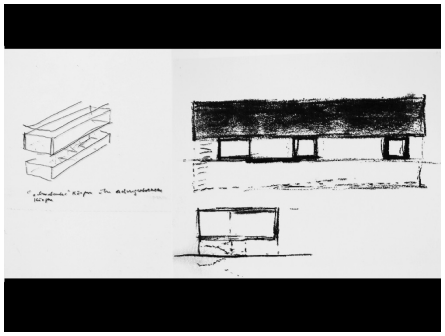
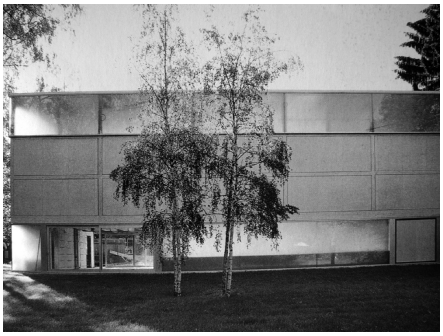
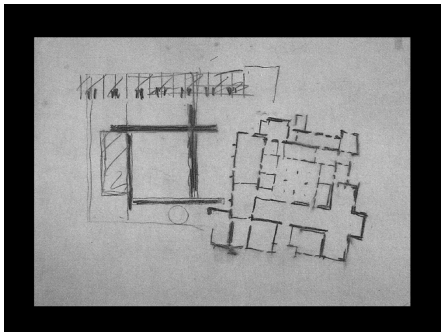


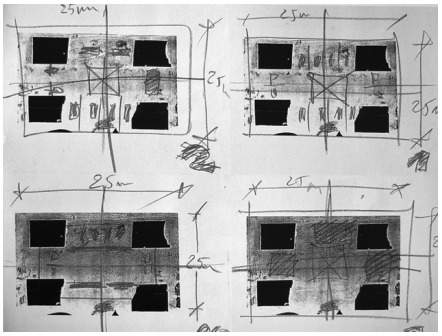
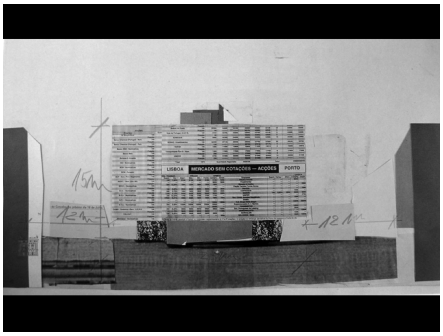
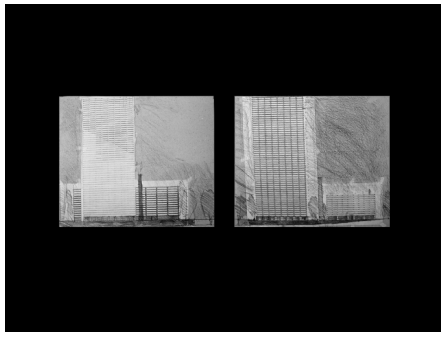


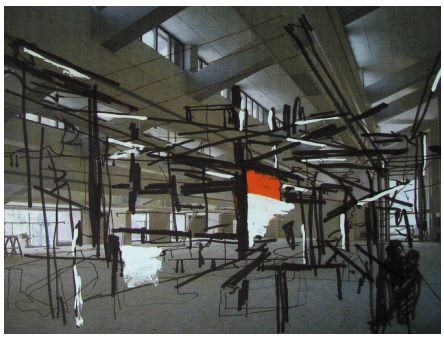



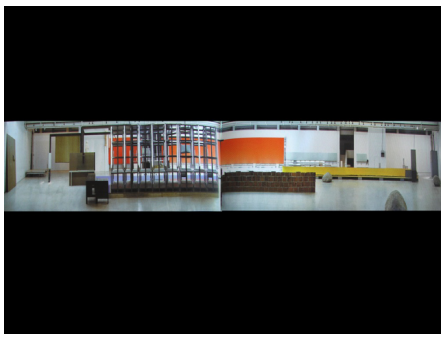



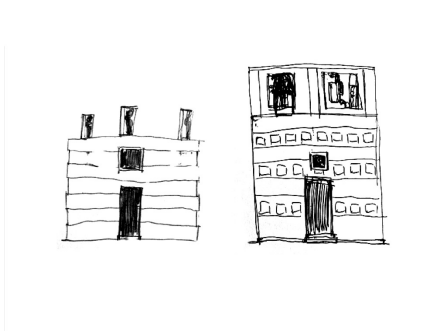



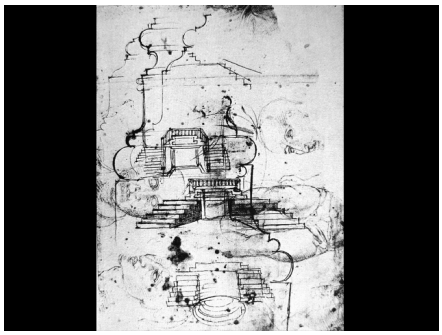


















Série de Diapositivos*

1. Retrato de Le Corbusier e Mies Van der Rohe, juntos em passeio na obra do "Weissenhof de Estugarda"
2. Le Corbusier: O desenho para reconhecer o mundo – esquiços de viagem
3. Le Corbusier: O desenho como novo pensamento – desenhos teóricos de urbanismo
4. Le Corbusier: O desenho como novo pensamento – desenhos teóricos de urbanismo
5. Mies Van der Rohe: Colagem para Friedrichstrasse
6. Mies Van der Rohe: Colagem para Resor House
7. Mies Van der Rohe: Seagram, croquis e fotografia – o desenho do espaço
8. Le Corbusier: A composição dos volumes puros – Ville Savoie, Croquis e fotografia
9. Le Corbusier: Promenade architectural – Ville Savoie, Croquis e fotografia
10. Mies Van der Rohe: Espaço e estrutura – Seagram, croquis e fotografia
11. Erik Gunnard Asplund: Figuração ambiental – Capela no bosque de Estocolmo, guaches e fotografia
12. Adolf Loos: Ornamento e delito – desenho para a própria lápide, croquis e fotografia
13. Frank Lloyd Wright: Detalhe e perspetiva – Solomon Guggenheim Museum, Desenho e fotografia
14. Erich Mendelsohn: Expressionismo futurista e projetos imaginários – Einstein Turm, croquis e fotografia
15. Alvar Aalto: Organicismo moderno – Igreja das 3 cruzes em Imatra, croquis e fotografia
16. Louis Kahn: Combinação geométrica – Fort Wayne Fine Arts Centre School and Performing Arts Theatre, croquis e fotografia
17. Carlo Scarpa: Excesso e detalhe – Cemitério da família Brion, desenho e fotografia
18. Lina Bo Bardi: Ambiente e figuração – Casa de Vidro, croquis e fotografia
19. Óscar Niemeyer: Gesto de estrutura – Casa das Canoas, croquis e fotografia
20. Fernando Távora: Projeto, história e planta – Casa da Covilhã, desenho e fotografia
21. Paulo Mendes da Rocha: Poética estrutural – Museu de escultura de São Paulo, croquis e fotografia
22. Aldo Rossi: Poética narrativa – Teatro do Mundo, desenho e fotografia
23. Álvaro Siza: Luz e forma – Faculdade de Arquitetura do Porto, croquis e fotografia
24. Boullée: Utopias – Biblioteca do Palais National, desenho
25. H&deM, Daniel Liebeskind, Jean Nouvel, Zaha Hadid, Rem Koolhaas: Novas Utopias e abstração – Berlin Morgen (técnicas várias)
26. Peter Zumthor: Peso e composição – Termas de Vals, desenho e fotografia
27. Herzog & de Meuron: Descrição e conceito – Galeria de Arte em Munique
28. João Luís Carrilho da Graça: Traço e construção – Pousada de Flor da Rosa, desenho e fotografia
29. Eduardo Souto de Moura: Proporção, construção e "assemblage" – Torre Burgo, colagem e fotografia
30. Pedro Cabrita Reis: Desenho, arte e arquitetura – "Fundação", desenho e fotografia
31. Peter Markli: O básico e essencial – Museu "La Congiunta", croquis e fotografia
32. Miguel Ângelo: Renascença – Biblioteca Laurenziana, desenho e fotografia

*As séries duplas de imagens (croqui + obra) que constituem cada "slide" são digitalizadas a preto e branco de modo a simultaneamente constituírem uma unidade mental e gráfica uniforme e criarem uma ambiência intelectual que retire às obras alguma realidade

e incuta nos desenhos alguma concretização. Esta ambiguidade reforça a ideia de que o aparente início e fim não se concretizam e estão para lá da sua aparência. No meio, ou seja no método está a parte que os alunos têm que desenvolver, que vêm de outros desenhos e prossegue noutras obras…

3. Episódio 1 – Tempos, Fragmentos e Projetos Seminais – Das Belas Artes a Basileia, da FAUP ao Escritório

Este capítulo inicia a narrativa do processo, enquadrando um tempo curto e fragmentado, cheio de hiatos e recomeços, entre o início do curso (1988), a experiência conceptual Helvética (1992, 1993) os primeiros projetos (1991, 1994, 1997, 1998) e a iniciação profissional como autor, assim como académica (2000). Retrata um tempo muito apoiado em influências diretas da Escola (Távora, Siza e Souto Moura) e nas primeiras experiências profissionais (Herzog & de Meuron e José Fernando Gonçalves), mas determinante e seminal em todo o percurso subsequente.

É também um tempo de "fin de siècle", por isso um tempo de vigor e risco e sobretudo da procura de uma linguagem e poética.

Gólgota, Afife

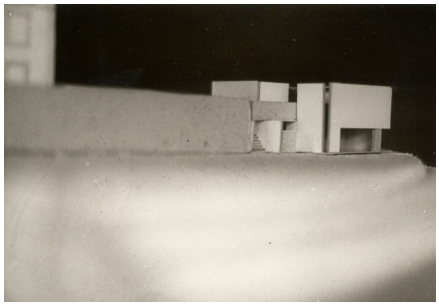
1989. Último ano dos anos oitenta, ano letivo de 1988/89, Escola de Belas Artes, Pavilhão Carlos Ramos. Porto.

No 1.º ano da FAUP (Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto), na disciplina de Projeto, o ano terminava com um exercício final da elaboração de uma casa, no caso para um único habitante. Situada na rua do Gólgota, num talude intermédio (ainda hoje existente) entre a via e o terreno da "Casa Cor-de-Rosa" da Faculdade, acabada na altura de ser recuperada por Álvaro Siza Vieira.

O programa solicitava uma casa para um guarda da Faculdade. É aqui que as coisas realmente começam. Entre este exercício académico e, ainda dentro da Faculdade, o concurso para o Mercado de Ramalde, elaborado 5 anos mais tarde (no último ano da Faculdade):

O meu trabalho, em consciência, acho que começou em 1994, com 24 anos, ainda estudante, tinha chegado da Suíça, de trabalhar com Herzog & de Meuron e participei num concurso com um amigo, o "Mercado de Ramalde do Porto", em que ganhámos o 1.º prémio.
O projeto morreu à nascença, era apenas um golpe de propaganda da Câmara, mas esse projeto ficou-me nos dedos e ainda hoje em quase todos os meus desenhos revejo coisas desse.
Sobra, no escritório, uma maqueta em balsa que se alastra sobre todas as outras.
Outro projeto que não me sai das mãos é uma casa que fiz no 1.º ano da FAUP, ainda no Pavilhão Carlos Ramos na Escola de Belas-Artes. Fiz um croqui para a casa e depois repeti-o indefinidamente para perceber o que tinha pensado.
Na altura o professor não gostou daquela fixação, mas para mim aquilo fazia todo o sentido.
O espaço ia-me crescendo sempre com o mesmo desenho.
Hoje continuo a desenhar casas e edifícios muito parecidos com essa, de 1988.[159]

159 COSTA, Nuno Brandão; *METAFLUX – Duas Gerações na Arquitectura Portuguesa Recente*, 2004; p. 134.



Casa da Rua do Gólgota, 1989, Nuno Brandão Costa



Café do Mercado Municipal de Braga, 1980-84, Eduardo Souto Moura

A intensa e obsessiva valorização do *processo,* que hoje apoio incondicionalmente, dado que, para um estudante, será realmente mais importante perceber como é que se chega, do que realmente onde se chega. Na escola não se fazem projetos mas sim exercícios de projeto e portanto a maneira de chegar é mais importante que a chegada, porque esta acaba sempre por não ser uma chegada, mas sim um ponto para outra partida. Por isso, esta casa (ou imagem de casa) é para mim sempre um ponto de partida. A casa, para além dos evidentes erros de composição que apresenta, condensa no entanto algumas ideias seminais, do trabalho agora apresentado. Muito referenciada a uma lógica de composição neoplástica, e incluindo o plágio do alçado principal do Café de Braga[160] de Eduardo Souto de Moura e a referência linguística da Casa de Évora[161] de José Manuel Soares (que aliás se constitui como um projeto seminal, sendo referencial para múltiplos projetos de vários arquitetos portugueses, na década seguinte), o projeto é revelador de uma lógica tipológica e volumétrica que se irá reconhecer mais tarde, em outras casas e também em outros edifícios: uma planta condensada e modulada, de raiz cartesiana. A escada como elemento mais escultórico, definidor e organizador do espaço (transversal à composição, entalada entre espaços). A valorização da sala de estar como espaço nuclear da casa, um espaço de maior vão com protagonismo paisagístico (em *open-space*), tirando partida da melhor vista, totalmente virada a sul, forte visual sobre o rio, protegida por pala que assinala em viga a visibilidade da estrutura. A continuidade da composição com os muros existentes e a tentativa de integração topográfica (o pátio enterrado dos quartos), construindo uma arquitetura entre o enterrado (para retirar escala) e o volumétrico. De modo eventualmente arbitrário e pouco consciente, e com a natural infantilidade do momento, introduz-se aqui a temática da unidade e do fragmento (uma planta simultaneamente compacta e desagregada, conciliando a leitura do plano e do volume), que percorre toda a obra em causa:

– TIPOLOGIA ESPACIAL
– MODULAÇÃO ESTRUTURAL
– COMPOSIÇÃO VOLUMÉTRICA
– CONTINUIDADE E FRAGMENTO

160 Café de Braga, Braga, Portugal, de Eduardo Souto de Moura, 1980.
161 Casa de Évora, Évora, Portugal de José Manuel Soares, 1983.

Exatamente 10 anos depois, inicia-se o projeto da Casa de Afife. Se pegarmos na descrição da Casa da Rua do Gólgota e a transportarmos para a Casa de Afife, será praticamente a mesma narrativa, diretamente aplicável.

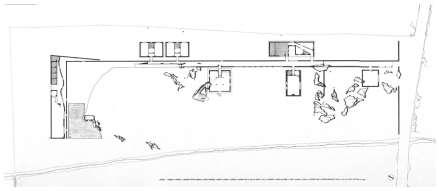
A casa, desenhada para um amigo engenheiro civil, tinha que se resumir na escala rural do sítio.
Para isso, resolveu-se tudo num só piso, separando dois volumes de betão a "rasar" o muro de granito existente. O muro deu-me a geometria da implantação.
Em baixo condensou-se tudo: quartos, cozinha, escritório e garagem. Tudo a abrir com portas e móveis de correr e vidros muito grandes para o exterior.
A sala aparece a mostrar o vão inteiro da construção (10 metros livres) e, aí dentro, a casa torna-se enorme.
Em cima, arriscou-se a suite (suspensa sobre a laje) com uma janela a Ver-o-Mar da Praia de Afife, e a cobertura ficou naturalmente habitável: montou-se um terraço em madeira para ampliar a casa.
Em projeto e obra foi tudo manufaturado à escala do terreno:
betão, reboco com óxido de ferro, madeiras maciças nos caixilhos, soalho de riga velha, rufos, portões e escada em chapa de aço inox, pedra antiga e irregular nos pavimentos e muros de fora.
O chão exterior parece uma parede deitada a preservar a construção.[162]

A implantação da casa parte da existência do muro em pedra, que limita a propriedade a sul, para se fragmentar em 3 volumes de leitura unitária e compacta. Sem mexer nas cotas do terreno, o que provoca a invisibilidade urbana da construção, as construções implantam-se no ponto mais baixo da topografia. Fecha-se para nascente, através do volume da garagem, criando um pátio para os quartos. Compactando toda a planta (quartos, cozinha, garagem, lavandaria) liberta-se espaço e vão, para fazer explodir a sala de estar, que assinala a estrutura da casa (um vão aberto de 10 metros) e estabelece uma relação frontal e direta com a paisagem poente – o jardim, a árvore existente, o riacho.

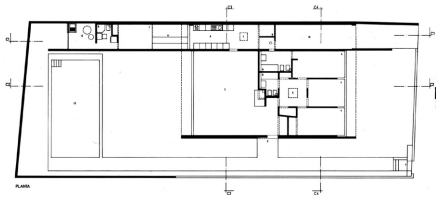
A casa desfaz-se na fachada poente (tal como na Casa da Rua do Gólgota) e no seu tardoz, entre os quartos e o espaço aberto da sala, transversalmente à composição, estabelece-se uma escada que atira o espaço, para um quarto/alcofa, que remata e equilibra a composição volumétrica (tal como na Casa da Rua do Gólgota). Apesar desse pretenso equilíbrio formal, a forma final da casa é a do fragmento. Os três volumes dispostos no terreno longitudinal, vão dançando em função da irregularidade real do muro em perpianho, para criar uma imagem abstrata e plástica, fortemente fragmentada. Aliás, a escala da casa e a sua relação com o sítio parte de uma leitura mais ou menos académica, que proporciona uma resposta *abstraída*. A obsessão de não rebentar com a escala do sítio, típico espaço urbano Minhoto, em que existe uma lógica de fragmento e de autonomia das construções nos terrenos (o solar, o espigueiro, a casa dos caseiros, a eira), levou exatamente à opção de autonomizar as construções que compõem a casa.

A sua composição em planta, parte decalcada da análise da Casa 1 de Nevogilde[163], de Eduardo Souto de Moura:

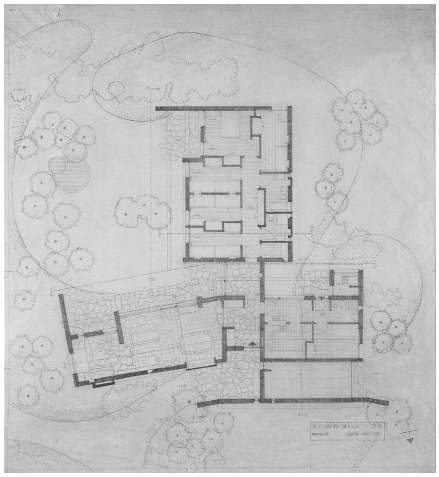
162 COSTA, Nuno Brandão; *Casa de Afife* (publicado em Monografia AA53 Nuno Brandão, Arquitecturas de Autor, 2010 e TC Monografía Nuno Brandão Costa – Arquitectura 1998-2009, n.º 90, 2009).
163 Casa 1 de Nevogilde, Porto, Portugal de Eduardo Souto Moura, 1982.



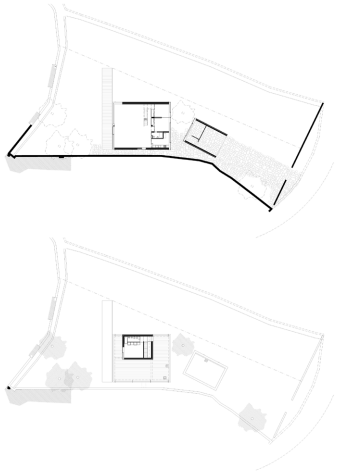
Casa em Évora, José Manuel Soares



Casa em Nevogilde 1, 1982-85, Eduardo Souto Moura



Casa de Férias no Pinhal de Ofir, 1957-58, Fernando Távora



Casa de Afife, Plantas Piso 0 e Piso 1, 2001-04, Nuno Brandão Costa

É difícil isolar ou destacar uma obra do Eduardo Souto Moura. É como noutros autores maiores, não faz sentido um trabalho mas o corpo inteiro de trabalho: o Lobo Antunes escreve sempre o mesmo livro, o Ângelo de Sousa pinta sempre o mesmo traço, o Robert Ryman pintou sempre tudo de branco. O Eduardo Souto Moura desenha sempre a mesma casa.
A sequência aperfeiçoada dessa coerência vai construindo um conjunto irrepetível.
Posso falar na primeira Casa de Nevogilde. Tem uma planta e uma escala perfeitas, sintetiza e antecipa o resto.
O Secil, este ano premiou uma obra-prima da história da arquitetura.[164]

Com efeito a planta da Casa 1 de Nevogilde, constitui uma referência primordial para a Casa de Afife, mas também para outras casa que se virão a realizar. Não tanto do ponto de vista formal mas, sobretudo, na qualidade e invulgaridade do espaço que surpreendentemente se proporciona, face à simplicidade da sua composição: entrada a meio, sala para um lado, quartos para o outro lado, áreas de serviço longitudinalmente alinhadas, forte relação formal com os limites existentes do terreno e anulação formal da construção, o que provoca uma escala urbana invulgar.

"Fechada dos lados e aberta nos topos, ficaram os quartos para nascente e a sala para poente abrindo sobre o jardim.

Um pátio central quadrado, garante as circulações.

Desenhada no limite, o seu equilíbrio é precário. Não fossem os muros de pedra e a casa do vizinho e tudo podia parecer ainda por desenhar."[165]

Esta ideia de um equilíbrio precário é a imagem que se reconhece na Casa da Rua do Gólgota, e o mesmo na Casa de Afife: ambas construídas na obsessão de não serem exatamente aquilo que são, da retirada de escala à sua dimensão, quer nos seus erros de composição quer nas suas virtudes espaciais, estas casas são praticamente gémeas e mentalmente são exatamente a mesma. Correspondem a um universo doméstico autobiográfico, em que o conforto existe nesta sensação da precariedade das formas, e (des)

164 COSTA, Nuno Brandão; Depoimento por ocasião da atribuição do Prémio Secil Arquitectura 2004 à obra do Estadio de Braga de Eduardo Souto Moura in Jornal Público, 27 de Janeiro de 2005.
165 MOURA, Eduardo Souto; *Casa 1 em Nevogilde* in *Eduardo Souto Moura*, 1994; p. 66.

controlo de uma certa escala. Da explosão do espaço, da sua continuidade para o exterior e da simultânea inclusão e privacidade noutros espaços da casa. Claro que este equilíbrio titubeante é intensionalmente formalizado, na (in)consciência que ele reporta um enorme potencial poético porque a ingenuidade da Casa do Gólgota ainda existe em Afife:

"Há sempre um deus fantástico nas casas
Em que eu vivo, e em volta dos meus passos
Eu sinto os grandes anjos cujas asas
Contêm todo o vento dos espaços."[166]

Que será o que está no imaginário da conceção destas construções, ou citando Jorge Figueira, referenciando-se a esta obra: *uma casa não é um castelo*, mas sim *uma construção nómada*:

O terreno é um "lote" rural longo e estreito. A Casa em Afife, que Nuno Brandão Costa projetou, apropria-se do muro de granito que divide a propriedade, linha preexistente que se transforma no futuro da Casa. Dois volumes, como "cubos" adicionados, coexistem ao longo deste muro. A arquitetura da Casa é também o espaço entre os volumes e as inflexões da linha de pedra.

Apesar das suas características "abstratas", a Casa em Afife é delicada, quase tracejante. A fragmentação, a opacidade "cúbica" e a cércea dominante de um só piso, retiram-lhe qualquer caráter demonstrativo. Não se trata de exibição de modernidade, mas, inversamente, de forjar um "apagamento" através do uso de temas da modernidade. Nesse sentido, o óxido de ferro no reboco dá ao edifício uma qualidade quase telúrica, em contraste expressivo com o reflexo transparente dos planos de vidro.

Encontramos a Casa em Afife percorrendo curvas muradas e espaços recortados por vegetação e construções disseminadas, numa ruralidade com clima estival. Uma paisagem feita de adições parcimoniosas, sem regra aparente.

No projeto da Casa, Nuno Brandão Costa opta por um esquema simples mas capaz de integrar essa suave racionalidade: dois volumes que entre si criam um espaço angular, em contiguidade, imersos no declive do terreno. Apenas o volume que emerge da cobertura anuncia o edifício no horizonte.

Por se concentrar numa relação matricial com o terreno, os pavimentos desempenham na Casa em Afife um papel fundamental. A pedra irregular que entra pelo chão da garagem e a madeira da sala prolongada para o exterior "deck", e para a cobertura, são sinais físicos que contrastam com a lógica fria e planar das superfícies horizontais.

A contemporaneidade explícita desta obra está muito neste confronto entre uma materialidade "rugosa" e "texturada", e a sua espacialidade aberta, cúbica e fluída.

O primeiro volume é a garagem, anunciada nas duas enormes portas de correr. A garagem é também um "objeto" que dissimula a presença da Casa, uma espécie de átrio volumétrico exterior.

O segundo volume, alinhado paralelamente ao muro preexistente, é a sala: um "open space" que se transforma, por introdução de planos de correr, também em quartos, cozinha, e instalações sanitárias. A sala é o vão de 10 metros da Casa, com uma esquina em vidro, e uma relação "espacial" e transparente com a "natureza", evocando o legado da arquitetura

166 ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner; *As Casas* in *Obra poética*, 2011; p. 139.

moderna. Abrindo as portas dos compartimentos, o espaço da Casa pode ser desenhado integralmente até às árvores e telhados na envolvente.

Esta lógica de transparência e de redução é complexificada pelo volume da cobertura, onde se localiza a "suite". O acesso a este piso é possibilitado por um corpo de escadas que "toca" na sala como se tratasse de um aparato mecânico encantatório. A camuflagem da estrutura da escada dá-lhe um caráter quase imaterial, efeito sublinhado pela luz zenital que ocorre de um oportuno lanternim. Mas a sua presença oblíqua permite uma marcação subtil, um véu entre a sala aberta e a zona compartimentada.

À imagem desta escada, a Casa em Afife é uma construção perene e sólida que parece mover-se transitoriamente na direção do chão. Ou, no sentido contrário, levitar. A estrutura está dissimulada; não há «padieiras», ou «embasamentos»; os planos de vidro e de madeira, que entre si se deslocam subtilmente, estabelecem uma relação idêntica com o chão e com a cobertura.

Ao parecer tocar na terra mais do que ter fundações, no subtil acerto construtivo entre planos, e na "desmaterialização" da estrutura, a Casa em Afife envia-nos para o imaginário da pré-fabricação. No limite, para uma arquitetura nómada, serial. Paradoxalmente, no entanto, trata-se também de uma Casa que pertence aquele sítio, sem sobranceria. Propondo uma aventura já antiga, ainda moderna: relativizar os aspetos da "firmeza", do abrigo acolhedor e da domesticidade aparatosa. Porque uma casa não é um castelo.[167]

167 FIGUEIRA, Jorge; *Uma Arquitectura Nómada, 6 de Novembro 2004* in *Uma Casa não é um Castelo* in *Casabella n.º 755*, 2006.

Cerca

Entre a Casa do Gólgota e a Casa de Afife existem, no entanto, outros momentos que se definem também, a partir e para estas mesmas construções.

É também muito importante a passagem das Belas Artes para Faculdade. Álvaro Siza Vieira passa a habitar fisicamente os nossos projetos. É o tempo da "*Profissão Poética*"[168].

O Pavilhão Carlos Ramos de Álvaro Siza Vieira
Conheci o Pavilhão Carlos Ramos aos 17 anos. Ia lá, à noite, fazer um curso de desenho de modelo orientado pelo Zé Grade e pelo Joaquim Vieira. Na altura não sabia que ia ser arquiteto.
Sempre desenhei. Andava no Liceu e hesitava entre um curso de Belas-Artes, sem grande jeito para ser artista, e o desejo da medicina (que ainda persiste), sem nota de acesso. Na altura não tinha noção de que a arquitetura era desenho.
O Pavilhão estava novo e eu pensava que nunca tinha visto algo tão branco num jardim tão verde. Não sabia bem quem era o Siza.

Um
O Pavilhão Carlos Ramos é uma revolução. O U é todo retorcido, fechado para fora e todo aberto para dentro. Os caixilhos do pátio comem o jardim todo de uma só vez. A consola da esquina tem aquela janela por baixo e pode agarrar-se com a mão. A caixa de entrada obriga-nos a dar a volta a todo o edifício para lá chegar. (Esta caixa foi mais de mil vezes copiada.)
As caras da fachada olham para o jardim com olhos, boca e nariz.
As palas são inclinadas (também mil vezes copiadas). O grande janelão quadrado, que agora dá para a Faculdade, antes só dava para o Rio Douro.
A pequena varanda sai da sala do 1.º piso e sobretudo a escada à Miguel Ângelo: "Laurenziana" e triangular não cabe no espaço; fora de escala cai para o exterior e sobe para assaltar as salas.
A cabeça do mestre Carlos Ramos, em pé de bronze, fica espetada antes da curva das salas porque faltava uma curva no meio de todos os ângulos.

Quando chegámos ao 3.º ano da Faculdade, vínhamos das Belas-Artes, e aterrámos no Campo Alegre, órfãos de Cidade e de Escola. Era o Pavilhão Carlos Ramos que nos abrigava. Cabíamos lá todos. Lembro-me das salas cheias – três turmas de projeto em "open-space". O Adalberto Dias, o Chico Barata e o Pipi Amaral a ensinarem o quarteirão. O Bernardo Ferrão era o tutor e o Gigas aparecia para ensinar a construir. Toda a gente fumava.
Vagueámos entre os caixilhos, finos e amarelos, e a escada, a cair para visitar as salas do 4.º ano, enterradas em baixo. Lá estavam o António Menéres, o Pedro Ramalho e o Souto Moura com os alunos a desenharem uns hotéis enormes, com maquetas que não cabiam nos estiradores de pernas em tubo preto e tampo de madeira amarela.
Os nossos projetos, claro, ficavam iguais ao Pavilhão.
O Pavilhão já não estava tão branco. O verde do jardim estava todo colado à fachada. Dizia-se que o Siza gostava disso.

168 Título da primeira publicação monográfica do trabalho de Álvaro Siza Vieira, no ano de 1988/1989: Profissão Poética, Álvaro Siza, 1989.

Dois
Impressionante no Pavilhão é o desenho. O Pavilhão é realmente um desenho. Puro desenho. Não é bem um projeto mas um desenho feito espaço. A Faculdade é um projeto, o pavilhão não.
O pavilhão é um gesto cheio de gestos com pormenores para funcionar (as coisas do Siza funcionam sempre bem).
É um desenho que se pode percorrer e habitar, mas anguloso e sempre nos limites. Com tantas inclinações, às vezes parece mesmo que está a cair: os caixilhos para abrir, também inclinam para a frente. Mas depois, é sempre suave e sereno, apenas pousado em rodapé sobre o jardim.

Quando voltei à Faculdade, como assistente do Domingos Tavares e depois do Bernardo Ferrão, foi para o Pavilhão que fui dar aulas. Dava aulas ao 3.º ano. História e Projeto. Já ninguém fumava e o 4.º ano já não cabia lá. Mas continuava-se a vaguear entre o metal dos caixilhos e dos estiradores. O Pavilhão por fora já estava mesmo preto de musgo mas, ao abrir a porta de vidro da caixa de entrada, apareceu outra vez aquela escada que nunca se sabe se sobe ou desce e parece que não cabe naquele triângulo em pé-direito duplo.

Três
O Pavilhão Carlos Ramos é uma escultura onde começam muitos dos projetos seguintes do Siza.
Provavelmente já lá estão todos, dentro e fora: a Escola de Setúbal, a FAUP, Serralves, a FCI e as curvas do Iberê Camargo.
Estão lá também, dentro e fora, muitos dos nossos projetos. É só olhar com atenção.

Antes de acabar este texto voltei ao pavilhão. Como agora dou aulas ao 4.º ano, nunca mais lá tinha ido. Subi as rampas em granito e, ao dobrar a esquina, apareceu a caixa de vidro com a escada a cortar a entrada. O primeiro degrau está mesmo na soleira e o Miguel Ângelo ainda mora ali.[169]

Em 1991, na altura estudante do 2.º ano da Faculdade, a família solicita a recuperação da casa onde habitava, na Foz do Douro, reconfigurando os espaços sociais (sala, cozinha, entrada, relação com o jardim, etc.). A Casa da Rua da Cerca constitui um primeiro momento de contacto com a Obra. Para além desse importante impacto com a verdadeira escala da construção, o projeto parece hoje configurar-se como um primeiro ensaio, para testar alguns preceitos espaciais domésticos. Fortemente influenciado pelas formalizações espaciais mais próximas e familiares e há época recentes (Álvaro Siza na Casa de Ovar e Souto Moura na Renovação 2 da Foz Velha[170]), a Casa da Cerca condensa, no novo espaço público proposto, a ideia de continuidade que transfigura a sua existência anterior (típica casa burguesa dos anos 40, fortemente compartimentada) para produzir uma espacialidade de maior dimensão e continuidade, estendendo a sua relação ao exterior, através da varanda metálica que tenta atirar o espaço interior para o jardim.

A sequência Escada-Hall-Sala(s)-Varanda é esvaziada de obstáculos e enfatizada pela presença de dois planos arquitetónicos que caracterizam e simultaneamente definem/

169 COSTA, Nuno Brandão; *O Pavilhão Carlos Ramos de Álvaro Siza Vieira, O Pavilhão Carlos Ramos*, Colectânea de Textos de Professores e Estudantes, coordenado por José Quintão, abril 2006, pp. 164, 165.
170 Renovação 2, Casa na Foz Velha, Rua de Miguel Sousa Guedes, Porto, Portugal de Eduardo Souto Moura, 1986.

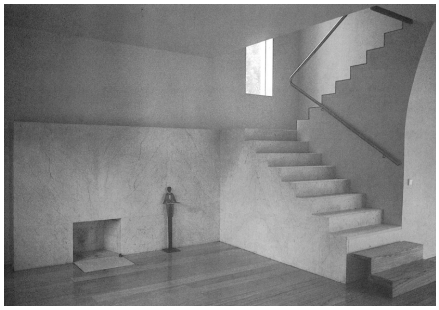
dividem/situam, espaços diferentes de um espaço contínuo: dois planos opostos, um no teto e horizontal e outro no chão e vertical. Um branco, construído em estafe, com espessura para criar um quase-volume e outro em pedra sem espessura, para criar um plano. Ambos destacados das superfícies a que se justapõem, de modo a criarem um (talvez excessivo) protagonismo, mas que no fundo propõem a metáfora doméstica do elemento de fragmento que dispõem o espaço uno.

Estes elementos-objetos constituem a lareira e o teto falso, que de modo virtual, sem obstáculos, apenas pressionando a dimensão de um hall inexistente, estabelece uma complexidade espacial que (com uma nítida imaturidade expressionista), propõem criar *muitos espaços num só espaço*.

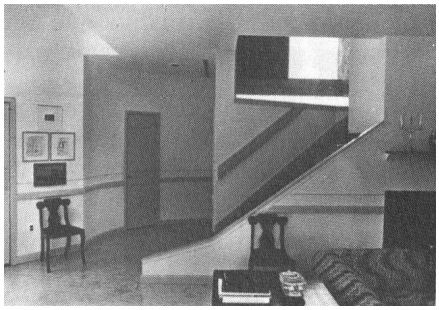
Objetos arquitetónicos muitos precisos e fortemente destacados da linguagem arquitetónica original da casa (lareira, teto, varanda). A intervenção adquire assim este caráter *objetual*, demasiado académico na leitura do existente, revelando a vontade adolescente de assistir à concretização de um gesto próprio, por isso ingenuamente invasivo. Contém também uma leitura Venturiana, que interessa considerar. Descarnando a casa, deixando à vista elementos antes compartimentados. A caixa de escadas, antes fechada por portas, passa a ser um elemento que integra esta complexidade espacial, tal como proposto na Casa de Ovar[171] e na Casa Chestnut Hill[172], "Este edifício admite complexidades e contradições: é complexo e simples, aberto e fechado, grande e pequeno, alguns dos seus elementos são



Casa Avelino Duarte, 1980-84, Siza Vieira.



Renovação 2 Casa na Foz Velha, Eduardo Souto Moura



Residência em Chestnut Hill, 1962, Robert Venturi



Casa da Rua da Cerca, 1990, Nuno Brandão Costa

171 Casa de Ovar, Ovar, Portugal de Álvaro Siza Vieira, 1981-1985.
172 Casa Chestnut Hill, USA de Venturi & Rauch, 1962.

bons a um nível e maus a outro; a sua ordem integra os elementos genéricos da casa em geral e os elementos circunstanciais duma casa em particular. Consegue a difícil unidade com um número medio de partes diversas em vez da unidade fácil com poucas ou muitas partes forçadas."[173]

A assumida e académica justaposição de linguagens atribui uma ingénua ambiguidade ao espaço que apela ao universo *complexo e contraditório*[174] do autor Norte-Americano, que aliás era na altura lido com grande entusiasmo, biografia obrigatória, de leitura motivada pelo diversos docentes da Escola.

173 *"Este edificio admite complejidades y contradicciones: es complejo y simple, abierto e cerrado, grande y pequeño; algunos de sus elementos son buenos a nivel y malos a otro; su orden integra los elementos genéricos de la casa en general y los elementos circunstanciales de una casa en particular.*
Consigue la difícil unidad con un número medio de partes diversas en vez de la unidad fácil con unas pocas o muchas partes forzadas." VENTURI, Robert; *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, 1978; p. 194.

174 Complexity and Contradiction in Architecture, The Museum of Modern Art New York, 1966-1977.

Basileia

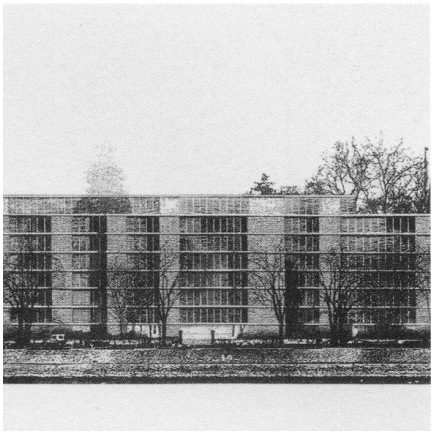
Precisamente no ano seguinte, 1992, por ocasião de estágio curricular, dá-se a ida para Basileia, para o gabinete de Herzog & de Meuron, experiência que se vai estender até 1993.

Assim, o primeiro impacto profissional inicia-se precisamente fora da cultura familiar, não como era usual, com um arquiteto da Escola, mas *sem rede*, fora do País, descobrindo um novo modo de pensar as coisas.

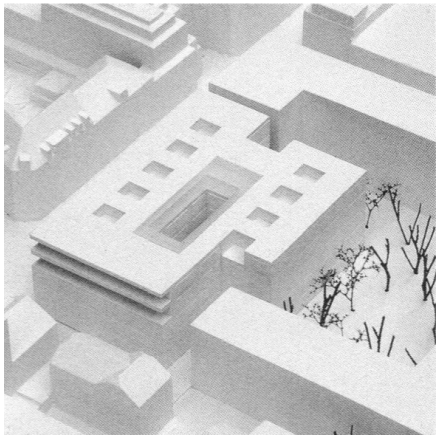
O interesse por estes autores, na altura relativamente desconhecidos, é desencadeado, após assistir a uma conferência de Jacques Herzog no Auditório das Belas Artes, no ciclo "Discursos de Arquitetura", organizado por Carlos Machado, Eduardo Souto de Moura, João Pedro Serôdio e José Paulo dos Santos, em 1990. A possibilidade de estágio é depois motivada e entusiasmada pelos próprios Carlos Machado, de quem tinha sido aluno de Projeto, e Eduardo Souto de Moura, na época colega de docência de Jacques Herzog em Harvard.

Esta experiência corresponde a uma queda desamparada de efeitos efetivos e perenes.

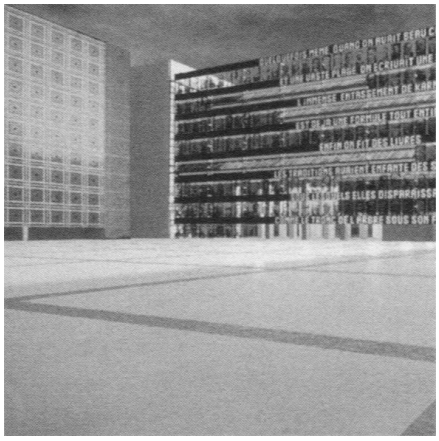
À lógica de construção contextual, à narrativa histórico-processual da Escola, à metodologia sensível e desenhada, à memória da tradição, contrapõem-se o conceptualismo mental e abstrato de raiz centro-europeu, a rotura formal e conceptual e o centralismo na disciplina. No entanto, houve também a descoberta de que estes mundos não eram inconciliáveis, pelo contrário.



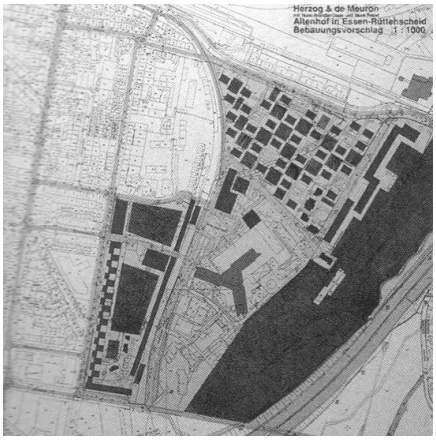
Apartment building on the Rhine, 1992, Herzog & de Meuron



SBS-Perey Commercial building, 1992, Herzog & de Meuron



Two Libraries Université de Jussieu, 1992, Herzog & de Meuron



Masterplan for the Krupp Grounds, 1992, Herzog & de Meuron

Se para um estudante da FAUP, no início da década de 90, um alçado era um plano branco com janelas rasgadas na horizontal ou um ritmo de aberturas verticais (Álvaro Siza, Aldo Rossi, Giorgio Grassi), um neorrealismo racional e poético, descobrir a possibilidade da abstração radicalizada na matéria da construção e das suas texturas era, sem dúvida, a abertura de um novo mundo.

No início dos anos 90, Herzog & de Meuron estão precisamente num pequeno escritório e com pequenos projetos, a iniciar a consolidação de um dos mais impressionantes e qualificados percursos da história da arquitetura contemporânea. "Com base em muitos dos seus primeiros pequenos edifícios e projetos, Jacques Herzog e Pierre de Meuron foram reconhecidos como dois arquitetos na busca dos alicerces essenciais da sua disciplina. Este primeiros trabalhos demonstraram que as ideias podiam ainda encerrar-se em formas reduzidas e concentradas, mesmo após o trabalho de procura do mínimo por um predecessor como Ludwig Mies Van der Rohe, ou após a tentativa de alcançar a pureza corporizada nos primeiros edifícios e pinturas de Le Corbusier. Herzog & de Meuron estão novamente a procurar combinar a dimensão física primária da arquitetura com a sua capacidade de encerrar em si mesma qualidades conceptuais. Com um trabalho de mais de uma década e meia, até à data, Herzog & de Meuron focaram-se desde cedo no uso concentrado de matérias do quotidiano para expressarem preocupações amplamente compreensíveis."[175]

As palavras de Wilfried Wang, na introdução do pequeno paperback editado precisamente em 1992, expressam de modo preciso o momento descrito.

Jacques Herzog e Pierre de Meuron ensaiavam então uma arquitetura de reação positiva ao movimento Pós-Moderno, introduzindo a abstração como tema base da sua conceção, que rapidamente se reinventava através da matéria. Os edifícios, maioritariamente compostos a partir de geometria muito simples (the box), eram depois envolvidos de uma enorme fisicalidade, sendo introduzida uma intensa materialidade na sua superfície, texturas e mesmo ornamentos construtivos. Isto poderia acontecer na mais sofisticada tecnologia Helvética ou retendo a tradição construtiva suíça. Ora estrutura, ora apenas *pele*, a textura, o desenho e a forte sensualidade dos edifícios constituía, assim, uma prova de tempo e modo para o seu trabalho, que configurava o seu caráter. Era também o retorno à ligação entre a arquitetura e a Arte plástica, em que de um modo desassombrado, mas altamente cultural, os modelos de conceção artística eram refundados na Arquitetura. Não como modelos decorativos, mas como modelos conceptuais ou referenciais imagéticos e formais.

O lado ensaístico e experimental das suas propostas, correndo o risco da incoerência, atribuíam pelo contrário já um percurso notável na arquitetura, emergindo como autores irrepetíveis e muito particulares. Esta exploração limite do primeiro impacto do edifício, da sua linguagem como corpo, tinha raízes no trabalho conceptual de Joseph Beuys (com quem trabalharam em 1978, na Parada do Carnaval de Basileia) e Aldo Rossi, de quem foram alunos e beberam a sua recentralidade disciplinar, o seu domínio da linguagem a partir

175 *"On the basis of the many early small, but dense buildings and projects, Jacques Herzog and Pierre de Meuron, have been recognized as architects in search of the essential grounds of their discipline. These early works showed that ideas could still be embodied in concentrated and reduced forms, even after the pursuit of the minimum by such predecessor as Ludwig Mies Van der Rohe or after the attempt at reaching purity seen in the early buildings and paintings of Le Corbusier. Herzog & de Meuron are once again seeking to combine architecture´s primary physical dimension with its capacity to embody conceptual qualities. With just over one and a half decade´s work to date, Herzog & de Meuron focussed relatively early on the concentrated use of everyday materials to express broadly understandable concerns."* WANG, Wilfried; *The Presence of Ideas in Built Matter, Herzog & de Meuron*, 1992; p. 7.

dos elementos primários da arquitetura e as questões da arquitetura como representação e tipologia.

De facto, à época e mais marcante para este estudo, terá sido o seu uso sistemático de tipologias de construção das composições (modulações, sistemas), da introdução de elementos construtivos que constituem a própria imagem do edifício e constroem a sua Atmosfera e Espaço. É paradigma desta noção a pequena galeria de Arte "Sammlung Goetz"[176], em Munique, que contou com a colaboração do artista plástico Helmut Federle, abstracionista Suíço.

O edifício tem uma composição estrutura-espaço perfeita, que se revela na relação entre a planta e a sua secção. Um volume-caixa em madeira, modulado, posicionado num jardim, levantado através de dois corpos de betão transversais, em ponte sobre um volume enterrado de betão.

Este movimento de composição-estrutura, constitui a génese de toda a espacialidade--luz-imagem do edifício. É um edifício de uma síntese arquitetónica impressionante, entre a vigorosa robustez e a extrema delicadeza. Provocando espaços de uma qualidade física e com variáveis de iluminação natural notáveis. Aqui, a ideia do impacto humano do edifício é levado a uma radicalidade sintética, dado que a emoção do edifício está em todas as suas componentes que se articulam de um modo soberbo: esbelteza, espaço, amplitude, conforto, transparência, difusão, textura, estrutura.

Marcante, o método de conceção quotidiano, contagiante, inteligente, culto e o privilégio de nele ter participado, trabalhando com arquitetos magníficos como Harry Gugger, Christine Binswanger, Muck Petzet e, claro, os próprios Jacques Herzog e Pierre de Meuron, arquitetos superiormente inteligentes e talentosos, como o tempo veio a confirmar e a História vai registar para sempre. Uma vertigem que não se esquece.

176 Sammlung Goetz, Munique, Alemanha de Herzog & de Meuron e Helmut Federle mitarbeiten Meyer-Scupin, 1991/1992.

Ramalde

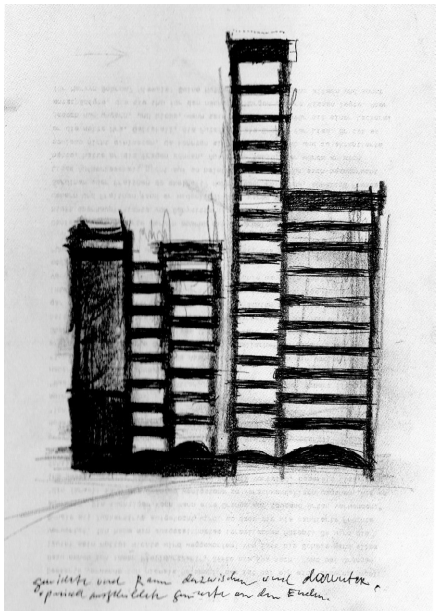
No último ano de aluno da FAUP, regressado da Suíça (em 1993), é lançado pela Câmara Municipal do Porto um concurso público para a construção do Mercado de Ramalde.

Com um amigo, colega de curso, João Paulo Loureiro, faz-se o concurso e, surpreendentemente, é atribuída à solução o 1.º prémio.

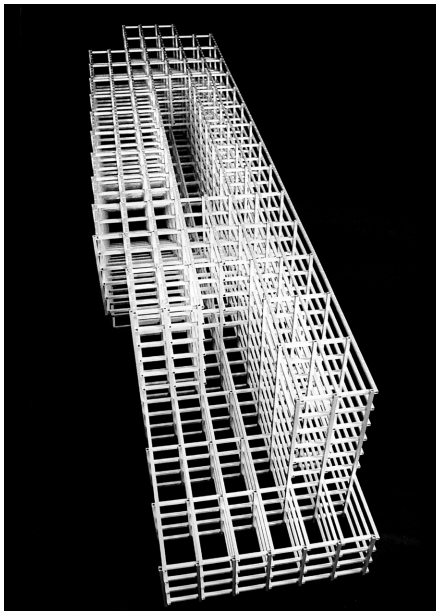
O projeto do mercado de Ramalde retém as influencias óbvias da estadia na Suíça e da génese conceptual apreendida "chez Herzog & de Meuron".

A modulação estrutural que constrói todo o equipamento e, por consequência, a sua própria imagem, geometria e espaço são decalcados de projetos como o Depósito de Locomotivas "Auf dem Wolf"[177] ou do primeiro projeto para o "Elsassertor"[178] de 1990. O entusiasmo conceptual e, sobretudo, a excitação de uma nova aprendizagem complementar à escola estão, sem dúvida, vertidos neste projeto.

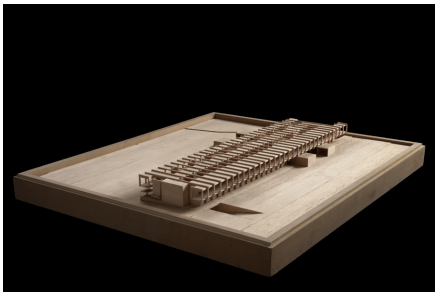
O projeto, localizado junto aos blocos do bairro de Ramalde num terreno baldio atravessado por uma linha de água e paralelo à antiga linha de comboio (atual linha e paragem de Metro de Ramalde), estabelece uma relação mecânica com esta infraestrutura. Uma sucessão de pórticos metálicos, longitudinalmente dispostos no terreno, numa implantação clara, paralela às vias e aos comboios, cria uma narrativa de raiz conceptual: o edifício assume a imagem de uma tipologia racional, funcionalista e estruturalista, para organizar o território expectante e esquecido pelo subúrbio, criando uma imagem radical e abstrata. Minimalista e repetitiva, uma composição infinita (sem começo nem fim), sem remates nem figurações, nem formas urbanamente reconhecíveis. É uma criação adolescente, radical e imprevisível. No entanto, a sua génese alastrou-se no tempo dos projetos subsequentes e ainda se revela hoje, como se poderá verificar mais à frente.



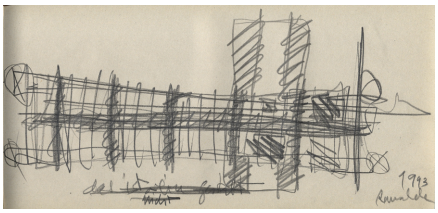
Projekt Lokomotivdepot Auf dem Wolf, 1989-95, Herzog & de Meuron



Elsassertor, 2000-05, Herzog & de Meuron



Mercado de Ramalde, 1994, Nuno Brandão Costa



Mercado de Ramalde, 1994, Nuno Brandão Costa

177 Lokomotive depot auf dem Wolf, Basileia, Suíça de Herzog & de Meuron, 1992/1996.
178 Edifício Elsassertor, Basileia, Suíça de Herzog & de Meuron, 1990.

1. O programa pedia a conceção de um único edifício, Mercado, formado por lojas individualizadas de 18 e 36 m2 e um Centro Cívico – local de comércio e outros acontecimentos.

2. O edifício compõe-se de uma estrutura modelada, tendo por base uma malha apertada de 3.60 x 5.00 (18 m2), submúltiplo direto da área pretendida para as lojas (36 m2) e de imediata subdivisão.

3. Este módulo, materializado por uma estrutura metálica, é inteiramente assumido como quadrícula visível nas 3 dimensões. O edifício apresenta uma estrutura reticulada e contínua, compondo uma imagem de uniformidade métrica e construtiva.

4. A rua alargada e longa, o caminho de ferro, as construções industriais existentes e a serialidade do programa, dirigiram a conceção do edifício como uma extensa banda de dois pisos, cujo eixo principal norte-sul se desenvolve paralelamente aos elementos referidos – dominando a horizontalidade da presença do volume.

5. Exteriormente, o 1.º piso apresenta-se como um plano neutro, fechado por painéis opacos, enfatizando a elevação do 2.º piso suspenso em consola, de fachada totalmente transparente, permitindo a perceção dos movimentos do público no seu interior.

6. Ao eixo principal cruza-se um eixo ortogonal nascente – poente correspondente ao Centro Cívico – Praça ou grande átrio parcialmente coberto, rasgando de lado a lado a continuidade do edifício ao nível do 1.º piso, ligando o percurso exterior norte – sul com a malha urbana, a nascente, conduzindo ao acesso principal do Mercado.

7. Internamente, o mercado é organizado, agrupando as lojas ao longo das galerias paralelas ao eixo principal, no topo dos quais se localizam as ligações verticais. Contrastando com a uniformidade métrica das lojas, as galerias adquirem características espaciais variáveis, pela utilização da mesma estrutura serial: iluminação zenital ou lateral (conforme se situam no interior ou junto da fachada), variação do pé-direito.
Obtém-se uma diversidade de espaços contínuos que permite definir e caracterizar setores diferenciados no mesmo volume.[179]

Nesta altura, inicia-se um tempo de iniciação profissional no gabinete de José Fernando Gonçalves. Atraído pelo seu trabalho conjuntamente com Paulo Providência para o Convento Dominicano de Benfica em Lisboa, procuro o seu gabinete. Logo no início, começo a trabalhar no projeto das Capelas Mortuárias de Oliveira do Douro[180]. Projeto que retoma a temática compositiva da Casa de Évora de José Manuel Soares, reconfigurando a sua linguagem, para definir uma abstração simbólica e tectónica. O betão armado, o mármore travertino e o cobre constituem a diminuta palete de materiais que conseguem, no entanto, atribuir uma enorme expressividade e força ao conjunto, cuja geometria de implantação,

179 COSTA, Nuno Brandão; *Jornal dos Arquitectos, Especial Concursos 2*, março/abril, 1995; p. 38.
180 Capelas Mortuárias de Oliveira do Douro, Oliveira do Douro, Portugal de José Fernando Gonçalves, 1992 /1997.

restabelece a vontade de reorganizar a urbanidade do sítio e atribuir-lhe uma nova poética, conseguida pela serenidade da construção proposta. “As capelas mortuárias situam-se na Alameda Sta. Eulália, em frente a uma das entradas do cemitério.

A forma trapezoidal do terreno e a proximidade de construção sem regras urbanas identificáveis sugeriram uma organização longitudinal do edifício em função do alinhamento da via e da relação com o cemitério. Por outro lado, a pequena escala das construções envolventes condicionou a dimensão do volume a construir, com o propósito de tentar consolidar uma estrutura urbana que se encontra próxima da desagregação (…) O conjunto funciona como uma sequência de edifícios que geram um espaço exterior programaticamente opostos ao cemitério: por um lado, à aridez dos pavimentos e campas em mármore, opõe-se um espaço aberto verde aberto, onde se salienta a continuidade entre o alinhamento da vegetação da Alameda, a relva e as árvores do terreno; por outro lado ao espaço feérico de ‘fixação’ que é o cemitério, opõe-se um espaço onde a luz e as relações simbólicas são determinantes: a iluminação vertical das claraboias, reforça a ideia da chegada de Deus; as aberturas rasantes sobre o pavimento (a poente) e o ciclo das estações representadas pela transformação orgânica das magnólias, a relação com a terra.”[181]

Muros, volumes, disposição, escala e materialidade, luz e simbolismo. Apoiado num referencial de inspiração nórdica, de Asplund a Aalto, a arquitetura de José Fernando Gonçalves, atribuiu à minha formação a reaproximação aos valores humanistas da Escola, assim como a consciência construtiva e a ética do rigor, na obra e nos princípios do projeto. Foram tempos muito importantes de aprendizagem, em que, sem atividade própria, apenas dedicado ao trabalho de gabinete, percebi de modo definitivo a lógica do ofício e a importância da maturidade disciplinar. Ganhei maturidade.

Voltemos a Basileia e aos Discursos de Arquitetura. 1992. Nessa altura conheci o João Pedro Serôdio, recém formado e regressado precisamente do Gabinete de Herzog & de Meuron. João Pedro Serôdio e Isabel Furtado (contemporâneos geracionais de José Fernando Gonçalves), tinham acabado de construir um curioso e sedutor objeto, que me ficou na retina dada a sua imprevisibilidade da altura.

“A caixa sem um lado”[182]. Um edifício que também propunha uma radicalidade abstrata, baseado numa essencialidade conceptual, que produzia no entanto uma imagem e espacialidade plena de energia. “A ordem estrutural e a ordem compositiva seguiram a ideia definida de fazer uma caixa sem um lado, mediante uma modulação que veio a ser aquela dada pelas dimensões dos painéis de contraplacado de madeira existentes no mercado, segundo a orientação que permitia otimizar a máxima área de implantação possível face à largura e comprimento do espaço disponível para a sua construção.”[183]

O mais interessante deste pragmatismo radical é ter por base um profundo exercício de contextualismo, o que radicaliza ainda mais a obra e o seu caráter específico. A inserção deste objeto arquitetónico no terreno (muito exíguo) torna a sua forma desmaiada, reaparecendo apenas no seu interior. “A caixa sem um lado” é um objeto invisível, cuja perceção se faz apenas por dentro, ou de cima ou de apenas um lado. Opaco por todos os outros lados, o lado transparente, da inexistência, é aquele que revela exatamente a existência da arquitetura. À época, este minimalismo experimentalista não era de todo comum nem referente.

181 GONÇALVES, José Fernando; *Capelas Mortuárias, José Fernando Gonçalves* in *Habitar*, 2007; p. 11.
182 Sala multiusos, “Caixa sem um Lado”, Porto, Portugal de Serôdio e Furtado Associados, 1991/1992.
183 SERÔDIO, João Pedro; *Sala Multiusos, 3:2:1 Serôdio Furtado Architects*, 2006; p. 150.



Capela Mortuária de Oliveira do Douro, 1994-97,
José Fernando Gonçalves



Caixa Sem um Lado, 1991, João Pedro Serôdio

O assertivo, premeditado e aparente primarismo do desenho, não era feito para atingir a simplicidade, mas sim para condicionar o lugar a uma intervenção muito concreta e real.

Uma transformação da realidade contendo-a dentro.

A simplicidade, era sim uma consequência da construção e uma conquista do espaço.

Antes de tudo, uma declaração de interesses:
O João Pedro é um grande amigo meu.

Facto que não me retira, a necessária lucidez para apresentar o trabalho e a carreira de Isabel Furtado e João Pedro Serôdio, que começou faz correntemente 20 anos.
Foi precisamente em 1991 (há 20 anos), eu ainda estudante do curso de arquitetura, que conheci a sua primeira obra: um belíssimo volume de madeira, entalado num jardim de um lote do centro do Porto, à qual chamaram "A CAIXA SEM UM LADO".

Nessa altura, esta era uma obra invulgar.
Tinham então produzido um edifício de expressão abstrata, sem fachadas, apenas aberto em vidro de um só lado, para, por dentro do espaço que se revelava afinal de forte escala e proporção humana, criar uma inspiradora sala de dança.
Confesso que na altura o meu fascínio foi enorme: era possível uma arquitetura silenciosa, quase desaparecida e sem geometria mas, no entanto, cheia de espaço e forma.

O trabalho de Isabel Furtado e João Pedro Serôdio, entretanto prossegue, mas a sua evolução mantém, no entanto, a obstinação adolescente dessa "CAIXA SEM UM LADO" de há 20 anos atrás.
A coerência e o rumo é no seu trabalho uma saudável obsessão.
Todos os seus projetos e obras mantém, sem hesitar, este rumo linear mas, para não nos estendermos, centremo-nos em 3 obras que quanto a mim sintetizam o seu método e pensamento.
Se pensarmos nos 2 Blocos de Habitação de Nevogilde, esta "CAIXA SEM UM LADO" é agora remontada em betão aparente (que passou a ser o seu material de trabalho) para, com uma implantação exemplar no território, criar espaços de habitar, próprios e confortáveis, só revelados depois de ultrapassar o seu invólucro, que se pretende nulo para a surpresa do espaço e da luz acontecer dentro do seu uso.
Tudo à custa de uma exata composição dos espaços, cujo rigor se pretende infalível.

O propósito de Adolf Loos, do delito do adorno, é aqui levado muito a sério, reinterpretado numa depuração máxima que personifica e define o caráter específico desta obra urbana.
No edifício do CTNAS, em Coimbra, a lógica mantém-se, mas agora a caixa levanta-se em voo estrutural (mais uma vez o betão), recriando uma escultura de Oteiza (artista Basco, por quem cultivam uma grande admiração), resolvendo um programa de exasperante complexidade, mais uma vez simplificando-o ao limite da sua geometria em favor do espaço, da sua função e da anulação da sua imagem primária.

Na casa Xavier, numa lógica de desenho de OBRA TOTAL, a caixa refunde-se agora em vários lados, manipulando o betão para o suavizar ao ambiente doméstico.
Cria-se um espaço tão definido como surpreendentemente confortável.
A casa Xavier, uma "CAIXA DE BETÃO", mantém os mesmos pressupostos da "CAIXA SEM UM LADO" de há 20 anos atrás, mas a sua maturidade lembra já não tanto a abstração reativa dos anos 90, mas antes a imponência silenciosa e perfeita da casa de Witgenstein, construída tal como esta, a olhar de modo inequívoco, para cada detalhe, cada proporção, cada janela, cada enquadramento, cada luz, cada situação.
Não se pode falar na obra de Isabel Furtado e João Pedro Serôdio, sem falar em sofisticação e rigor.
Mas não é aquela sofisticação ou rigor que se exibe em saltos mortais e encarpados cansativos. O contrário, é um rigor que se contém. Oculta o acessório, para demonstrar o essencial, que assim aparece de modo natural.
Porque tal como dizia ainda há pouco, publicamente, Alexandre Alves Costa, o que realmente interessa é "controlar a escala" e eu acrescentaria a "proporção".

Curioso é, que neste processo de um cuidado extremo em se resumir, sem vacilar em adorno ou expressões duvidosas, quem curiosamente ganha é a poesia.
Pois como diz Gaston Bachelard 'Antes de os Deuses chegarem, já os bosques eram sagrados'.[184]

184 COSTA, Nuno Brandão; Apresentação de João Pedro Serôdio no Seminário Mesa Talks, 30 anos de carreira de Eduardo Souto Moura, Casa da Música, 19 de setembro 2011.

Berlim, Nova

1997/1998. Na sequência de 2 concursos internacionais públicos, premiados respetivamente com o 2.º e 3.º prémio, dá-se a abertura do escritório.

O concurso para embaixada de Portugal em Berlim, situado num lote quadrangular na nova área destinada às embaixadas, constituí um programa invulgar e aliciante, propondo a construção de um complexo, integrando residência do embaixador, incluindo área de convidados, área administrativa e grandes áreas sociais (receção e exposição).

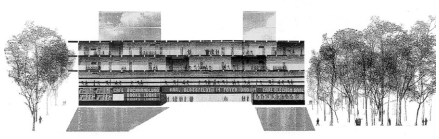
Por coincidência, este concurso surge na sequência de 3 visitas à cidade Berlim feitas nos verãos de 1992, 1994 e 1997 (ano do concurso).

Na primeira metade da década de 90, Berlim era uma cidade, com uma energia única, dada a ainda recente demolição do Muro e a consequente profusão cultural e juventude da cidade.

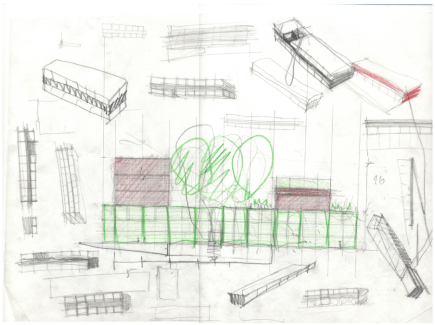
Do ponto arquitetónico, para lá da forte impressão cosmopolita que se registava no uso da cidade e apropriação do ambiente urbano e dos próprios edifícios, Berlim era já um registo da melhor arquitetura de vários tempos, aliada à força de uma enorme fragmentação, devida à demolição do Muro e a ainda visível marca dos diversos momentos e violências que atingiram a cidade. Magnífica na integração de toda esta panóplia física e temporal, a cidade constituía-se como uma sucessão de episódios díspares, aparentemente desligados, no entanto ligados pelo vazio, os não-lugares, os check-points, no-man's-land e outros bairros que se isolavam num enorme poética decadente, feita de empenas, feridas de balas e ocupações underground.

Por entre isto, de leste a oeste existiam ainda as obras de Schinkel, os Museus da Ilha, Alexanderplatz e a torre da Televisão, Karl Marx Allee, as Portas de Brandenburg ainda isoladas num enorme vazio, as Tílias de Unter den Linden, Kreuzberg, Bonjour Tristesse, as empenas e os anjos do Siza, a Galeria de Mies Van der Rohe, a Biblioteca (o espaço, enorme, cheio de anjos como no filme do Wenders) e a Filarmónica do Scharoun, a Catedral cheia de guerra, As velhas Prenzlauer Berg, Friedrichshain cheias de novos povos, o Rossi e o Grassi da velha RIBA dos 80 "Berlin Morgen, Ideen für das herz einer groszstadt", e o Tiergarten e os outros jardins e lagos. Como uma memória viva da República de Weimar e das suas liberdade, os jardins entre empenas e betão, muros de tijolo e janelas com tinta nova, a ver a marca do pincel.

Tudo isto emanava uma luz irrepetível, que entretanto as obras de renovação da cidade terão apagado e compactado. No entanto, era esta a minha memória da cidade.



Bibliotecta da Universidade Técnica de Cottbus, 1998-04 Herzog & de Meuron



Embaixada de Berlim, 1998, Nuno Brandão Costa

A memória de Berlim é sempre a multiplicidade de linguagens e épocas, organizadas numa espécie de exotismo urbano referenciado no exotismo dos seus habitantes.
Dentro do fascínio dessa pluralidade, o fascínio pelas intervenções dos anos 60, a leste e oeste, emergiu de um modo natural.
Isso, e a imensidão dos parques verdes e arborizados e dos lagos, no meio da metrópole.
Transpor esta realidade para um edifício com este programa pareceu funcionar, e constituiu a estratégia do projeto.
Desenhou-se um objeto solitário, abstrato mas referenciado nas linguagens existentes: as transparências e o pátio da Neue National Galerie de Mies Van der Rohe e as casas ajardinadas e modeladas de K. F. Schinkel em Potsdam.
Totalmente contaminado pela natureza que desde a guerra vai "comendo" os quarteirões das Embaixadas.[185]

O projeto reflete literalmente esta memória. Um volume completamente transparente pousa sobre um jardim que se estende de fora para dentro e vice-versa, numa vontade enorme de trazer a fragmentação e liberdade da cidade para dentro de um edifício institucional, desvirtuando-o e esvaziando de solenidade, o seu propósito. No entanto, esta tentativa de transpor a liberdade do sítio e a sua irreverência, contraria-se na simetria formal do projeto. Todo o edifício se forma numa simetria total, em que o volume transparente em pé-direito duplo, marcado pelo ritmo apertado da caixilharia (fortemente modulada), desenha um muro transparente, que perfaz 3 espaços: o jardim no meio, e em cada uma das alas, marcadas pela triangulação da fachada para o centro (em simetria) a sala de receção e o lobby da administração.

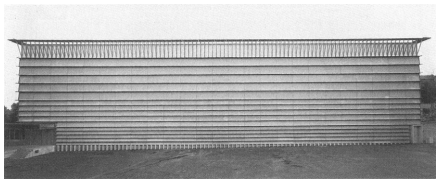
Em cima deste embasamento transparente pousam dois volumes paralelepipédicos (two boxes), que cumprem de modo seriado (outra vez a modulação) o programa da embaixada e da residência. Sobre jardins suspensos cuja vegetação se ligaria verticalmente pela fachada transparente ao pátio dos jardim do piso de rés do chão (esta era a ideia). O CHÃO, matéria deste projeto, uma ideia em que o terreno, a terra de Berlim, toma conta do edifício para o desenhar, para criar uma estética de continuidade, de que a cidade, cheia de vazios, provocava um novo vazio artificial e abstrato, para criar um edifício que representava uma nação.

Este projeto explora uma relação de opostos, entre um forte simbolismo-estético, assumido na sua vocação abstrata o que lhe confere curiosamente um expressionismo material, ainda fortemente referenciado aos trabalhos de Herzog & de Meuron dos anos 90 e a gramática estrutural da modulação e da sua transposição direta para as composições dos alçados.

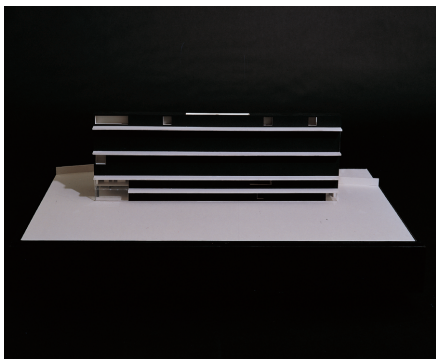
Esta elaboração estrutural e o desenho bidimensional da sua modulação como elemento único gerador da imagem e do espaço do edifício são levados a um extremo conceptual na Biblioteca Central da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH UNL).

Localizado no espaço da FCSH UNL, na Avenida de Berna, o projeto assume um referencial urbano fora do recinto, assumindo a presença de proximidade do edifício da

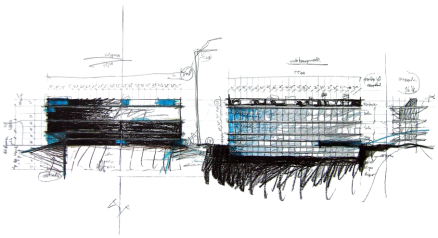
185 COSTA, Nuno Brandão; *Concurso Público Internacional Âmbito U.E., Elaboração Projecto da Chancelaria e Residência da Futura Embaixada de Portugal em Berlim*, setembro/outubro.



Ricola Laufen, 1991, Herzog & de Meuron



Biblioteca Central FSCH-UNL, 1998, Nuno Brandão Costa



Biblioteca Central FSCH-UNL, 1998, Nuno Brandão Costa

Gulbenkian, que recua em relação à avenida, assumindo a abstração e horizontalidade do seu alçado, relacionando-se com os jardins envolventes da Fundação.

O novo edifício da Biblioteca Central mimetiza esta relação, forçando um forte recuo em relação à Avenida de Berna, implantando-se entalado entre os edifícios existentes, auto-limitando-se e criando uma relação física com os jardins vizinhos do Hospital Curry Cabral, localizados a norte.

A sul, do lado da Avenida, o edifício estabelece um alçado assumidamente principal, horizontal e gradiente, construindo palas fortemente projetadas (2,5 metros, o módulo do projeto), para provocarem uma sombra muito marcada, num alçado totalmente opaco e negro…

Neste alçado principal, de uma abstração radical, os únicos elementos que se pretendem reconhecíveis são as 2 portas de acesso ao edifício que, devido ao seu diferente protagonismo, assumem diferentes dimensões que destroem a original simetria da composição que decorre da assunção da modulação que é marcada na fachada através dos painéis de betão pré-fabricado que revestem a parede sul entre as horizontais da lajes em consola.

Também no sentido inverso do desejo popular de formas reconhecíveis (…) posicionam-se a Biblioteca da Universidade Nova de Lisboa de Nuno Brandão Costa (…) O projeto da Biblioteca da Universidade Nova é aquele que leva mais longe esta noção de ausência de limite, com a sobreposição serial de pisos de revestimento negro marcados pelas lajes de betão. Esta caixa negra, implicitamente uma biblioteca, oferece na face norte, uma abertura ilimitada, orientada à massa arbórea, onde a luz, tal com a pele de vidro, conhece uma variação mínima, materializando o volume com um muro/contentor de proteção relativamente à Avenida de Berna.[186]

O edifício acaba nos topos cortado 'à faca', deixando à vista a composição interior e a organização dos espaços que repetem o radicalismo da fachada principal: no meio, um espaço vazio de estrutura em planta livre deixa organizar nos diversos pisos o programa; para sul, um volume longitudinal integra acessos e infraestruturas; a norte, a fachada explode totalmente em vidro para iluminar integralmente o edifício: perfurando o terreno e pelo vazio que destaca o corpo de betão, a fachada falsa em vidro consegue introduzir luz natural no subsolo e ventilar toda a construção.

186 CARVALHO, Ricardo; *A Arte da Oscilação* in *Influx, Arquitectura Portuguesa Recente*, 2003; p. 170.

Esta compactação da construção e da sua relação com o terreno explorando a iluminação para o interior da terra (CHÃO), vai-se repetir contínua e variadamente, como se pode verificar da análise dos projetos referenciados neste documento.

Uma simbiose entre o resumo abstrato para concretizar uma clarificação formal que, de certo modo, se estabelece em relação ao contexto. Resultado inequívoco da formação académica (FAUP) e da formação profissional (H&deM, José Fernando Gonçalves) e das outras influências e modelos referenciados.

Nuno Brandão Costa e Serôdio & Furtado & associados, ambos com experiência suíça, embora em momentos diferentes, articulam a conceptualização com a sensibilidade ao contexto.

Nuno Brandão Costa obriga-se a grande síntese e rigor na clarificação imediata dos programas, reduzindo a tradução do espaço, a elementaridade estrutural, também em função de condicionantes financeiras. A clareza atingida procede também da identificação de opostos ressonantes, que balizam a nossa relação com as suas peças, elementarmente objetuais e de afinadas proporções, criteriosamente relacionadas com a escala dos lugares em que se inserem.[187]

187 PEREIRA, Luís Tavares; *Relatório Minoritário* in *Influx, Arquitectura Portuguesa Recente*, 2003; p. 161.

2 Blocos, Quinta de Bouçós, Boavista

A Quinta de Bouçós (1999/2008) e a Casa da Boavista (1998/2009) são os projetos mais complexos deste episódio, e os mais longos no tempo. Correspondem praticamente a 10 anos de trabalho e, por isso, ao contrário dos outros projetos referenciados, não são um momento conceptual preciso, mas a uma sucessão de tempos de projeto que foram alterando não a forma, mas de certo modo o conteúdo conceptual destas construções.

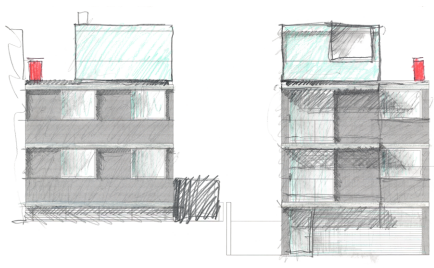
Pelo meio, a referência a dois pequenos blocos de habitação (Bloco Sá Oliveira, 1998 e Bloco do Carvalhido, 2002) que concretizam dois ensaios tipológicos de habitação coletiva, ambos caracterizados por constituírem um exercício formal, altamente condicionado pelas geometrias dos respetivos lotes e morfologias envolventes. Nos dois exemplos, recorre-se a modelos conhecidos como o Bloco da Avenida Brasil ou os Blocos de Ramalde de Fernando Távora, como modelos diretos para a construção da abordagem morfo-tipo, dos edifícios e da sua eficácia na resolução da relação de uma nova estrutura inserida em contexto pré-existente díspar e na composição de espaços habitacionais generosos em dimensões muito limitadas e condicionadas à geometria do existente. Aqui, tal como no Gólgota, na Cerca e em Afife, a organização tipológica, atribui um protagonismo às áreas de estar (sala) lançando-as, para o exterior, abrindo o pano de vidro ou criando planos de varanda em consola e resumindo as áreas privadas das casas (cada unidade é desenhada, não como um apartamento, mas como uma pequena casa) a um desenho muito racionalizado, que permite o seu funcionamento em menor dimensão.



Bloco Residencial na Foz, 1952-54, Fernando Távora



Unidade Residencial de Ramalde, 1952-60, Fernando Távora



Bloco Sá Oliveira, 1998, Nuno Brandão Costa



Bloco no Carvalhido, 2002, Nuno Brandão Costa

O projeto da Quinta de Bouçós constitui uma intervenção complexa numa antiga quinta originária do séc. XVII, contendo um Solar e o antigo Pavilhão de Caça do Mosteiro de Sanfins, localizado em Verdoejo, Friestas, em Valença do Minho.

Para além do Solar (agora apenas o resto de um Solar, vítima das habituais partilhas familiares Minhotas), o local continha também uma Capela e Portão de Entrada (conjunto identificado como posterior ao Solar, tendo provavelmente sido edificado já no séc. XVIII).

A narrativa deste projeto-processo constitui-se como a organização de um remoinho de memórias, que entrelaça memórias de infância, familiares, descrições de parentes antigos, a erudição do estudo das obras de recuperação e restauro de Fernando Távora e o aprofundamento e pesquisa de obras locais (também o Inquérito) onde se tentavam analogias, referenciais e modos de fazer.

Se o projeto começou de modo mais ao menos claro e académico (o que é novo fica com ar de novo, o velho fica com ar de velho), a sua duração e aplicação ao real constituiu uma lição de que esses preceitos não são aplicáveis de modo literal, e a sua eventual aplicação pode levar ao ridículo. De facto o projeto da Quinta de Bouçós, muito mais do que a importância do objeto final (que, sem dúvida, tem uma enorme importância pois é esse que verdadeiramente fica, para os outros), teve a importância do processo da sua própria construção como ideia de projeto. Reflexo disso, o facto de formalmente o projeto não ser facilmente referenciável como noutros casos aqui descritos, nem ter a linearidade formal expectável.



Casa na Covilhã, 1973-76, Fernando Távora



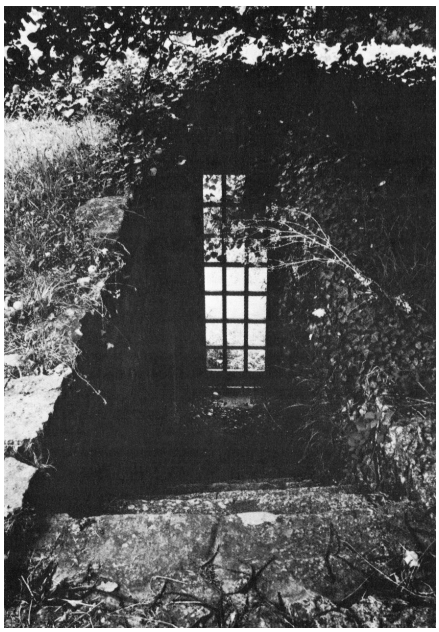
Quinta de Bouçós, 1999-07, Nuno Brandão Costa



Casa na Quinta da Cavada, 1989-90, Fernando Távora



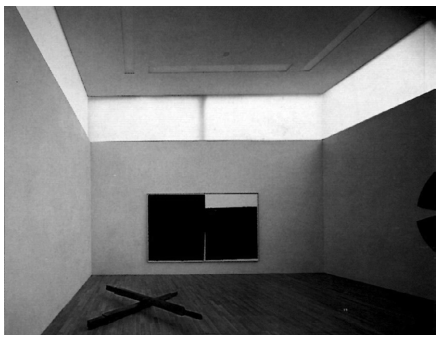
Quinta de Bouçós, 1999-07, Nuno Brandão Costa



Casa Alcino Cardoso, 1971-73, Siza Vieira



Quinta de Bouçós, 1999-07, Nuno Brandão Costa



Sammlung Goetz, 1989-90, Herzog & de Meuron



Quinta de Bouçós, 1999-07, Nuno Brandão Costa

O sitio é conhecido desde sempre, e tornou-se necessário fazer coisas:
– a Capela estava a cair (mesmo)
– o Solar (mal) transformado e sem condições construtivas
– o terreno da Quinta, além da vinha, era um mato.
Faltavam elementos para um sítio que sempre foi de férias – uma piscina? + quartos para as visitas?

Desenhou-se a Capela. No levantamento e na limpeza das pedras, decidiu-se deixar tudo e remontar o que tinha caído.
Até à verdadeira cota de soleira da Igreja, encontrou-se muita coisa no entulho. Tudo o necessário para não inventar a composição original.
Na terra encontrou-se a cor vermelha para a argamassa que vai preencher as juntas da cantaria e fazer o saibro dos pavimentos.

As certezas cartesianas dos desenhos foram substituídas pela incerteza da própria obra.
O desmonte das pedras, os buracos na fachada, as falhas de cantaria, os estuques ainda conservados, tantas coisas que apareceram e desapareceram e que não estavam nos desenhos. Nem podiam estar.

A obra tomou conta do projeto, novas pedras a fazer de velhas, outras a mudar de sítio, para voltarem ao sítio original, os frescos conservaram-se como tentos na pedra que teimam em ficar para sempre, tudo empastado para ficar numa ruína consolidada. As cotas impercetíveis e confusas, voltaram à soleira. A estrutura enterrada (sapatas de betão) e aérea (vigas metálicas) vai manter tudo assim sem mexer.
A nova luz da Capela, vem do saibro do chão a refazer o altar.

O Solar teve vários projetos, todos cheios de paredes e escadas, muito funcionais, a tentar dar o ar século XVIII.
Ficou o século XVIII na estrutura, toda à vista, em estuques de gesso no piso nobre e pedra no piso das adegas.
Três casas de banho no limite do habitável vão pôr a casa a funcionar.

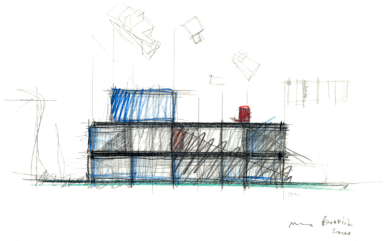
Mais 2 quartos e uma piscina foi a proposta moderna. O acrescento era impensável.
No desnível existente a poente escavam-se três corpos modulados em betão – um é a piscina e os outros dois são quartos com claraboias – os dois diferentes em altura, largura e profundidade. Uma "casinha".
No fim, gostava de me sentir próximo daquilo que o arquiteto Távora disse na sua memória da Casa da Covilhã:
"…De há muito que nos conhecíamos
Porém agora conhecemo-nos melhor e ambos estamos diferentes."[188]

Pelo contrário, mantendo e assumindo mais uma vez a vertigem do fragmento (este projeto é realmente constituído de diferentes partes), o projeto vai dando respostas, muitos pontuais a cada situação e momento, sem aparentemente se preocupar com a sua unidade. Sendo esta, curiosamente, obtida pela disparidade das soluções quer ao nível da forma, quer ao nível da linguagem, quer ao nível dos processos construtivos, que variam também em função do resultado que se pretende obter.

Curioso também verificar que o novo elemento (antes ausente), a "Casinha", é aquele que agrega e liga todos os outros, antes já existentes (Solar, Capela, Terreno). A "Casinha" é uma reprodução em negativo e propositadamente fora da escala do Solar (com a escada a meio, um compartimento para cada lado), localizado no território de modo a ligar visualmente as duas construções originalmente existentes. A sua construção, totalmente enterrada (apenas com a aparência das caixas das claraboias, dois paralelepípedos envidraçados sobre o jardim, dois não-edifícios), ensaia uma tipologia vivencial extrema, tentando compatibilizar a ideia oposta de conforto humano máximo, com radicalidade dimensional e espacial máxima.

O Solar é trabalhado como uma construção esvaziada de conteúdo histórico, para remontar uma história de tipologias construtivas tradicionais: no piso de baixo, antigas lojas e adegas, os quartos, com a pedra à vista e as vigas e portões de madeira em pinho à vista, rude e cru. Em cima, figurando um piso nobre, as maceiras pintadas, os rebocos de saibro e estuque afagados a quente, a varanda em madeira exótica, como uma tradução construtiva de um outro universo, como se a casa só existisse em cima, quando o propósito do projeto foi ela passar a existir nos dois pisos.

188 COSTA, Nuno Brandão; *Quinta de Bouçós* (publicado em TC Monografia Nuno Brandão Costa – Arquitectura 1998-2009, n.º 90, 2009).



Casa da Boavista, 1998-08, Nuno Brandão Costa



Casa da Boavista, 1998-08, Nuno Brandão Costa

A Capela é trabalhada como uma ruína, que já o era. Ou seja, o projeto não pretende alterar essa realidade, já sedimentada no tempo e nas memórias mais longínquas. A imagem desta Capela já era a imagem de uma ruína, o projeto consolida-a estruturalmente e cristaliza-a para sempre. Desconstruindo a solidez granítica da construção e transformando-a numa coisa etérea, numa imagem fixa e permanente, de memória coletiva e familiar.

A Casa da Boavista é a primeira casa a ser elaborada. Anterior a Afife, a Casa da Boavista é uma construção urbana. Localizada num lote de grande exposição citadina, num gaveto entre a Avenida principal da Invicta e a Rua Cupertino Miranda, a casa estabelece-se como um objeto urbano. Pensada a partir de um paralelepípedo regular, o volume final resulta de movimentos-torções que preconizam a passagem da casa da rua para dentro do jardim e para o interior do piso em cave (outra vez rasgado em pátios para introduzir luz natural).

A casa é pensada em três partes verticais:

– o piso subterrâneo, iluminado por aberturas que se localizam nas arestas da forma, todo em granito cinza;

– o piso social (hall, sala, sala de jantar, cozinha), de fachada contínua, completamente transparente, assinalando a levitação estrutural a que a casa é sujeita, todo em mármore de Carrara;

– o piso privado (quartos e suites), opaco, fechado e de fachada heterogénea, com janelas diferenciadas, todo em madeira de castanho.

A composição espacial, que se pendura na sofisticação estrutural da casa, tem como elemento primordial a escada central. Entalada entre duas paredes mestras, a escada é formada por lâminas em mármore que, pela sua transparência, ligam espacialmente todos os pisos, conceptualmente desligados.

A imprevisibilidade dos espaços interiores e a sua não-perceção exterior acabam por ser a maior qualidade desta construção. Embora a sua aparente radicalidade formal e a sua irreconhecível formalidade (a casa não parece uma casa, de facto), constrói-se uma habitação praticamente conservadora na sua organização que mantém, no entanto, a vontade de estabelecer relações fortes e impactantes entre o interior e o exterior, não tanto de forma contínua como em Afife, mas de modo episódico, espaço a espaço, material a material.

O lote na Avenida da Boavista, já na zona poente em frente ao Parque da Cidade e quase a chegar ao mar, está situado na excecional situação de um gaveto.
Nesta área, a Avenida caracteriza-se pela presença de moradias com grandes jardins ou edifícios de poucos pisos, com serviços ou comércios muito específicos, fundações, lojas boas, embaixadas, colégios.
Imaginei uma casa de esquina, de forma irregular, a flutuar em vidro sobre o jardim, sólida no primeiro piso para afirmar a sua leveza, e sem parecer exatamente uma casa…
Para o programa e para o sítio foi preciso mais área para além dos pisos visíveis.
Construiu-se uma cave e, para manter a nobreza do espaço, em cada ângulo do volume (em cada gaveto da casa) um pátio inglês a atirar a luz lá para dentro.
Esta ideia da nobreza do espaço perseguiu o projeto até à sua materialização.
Não queria fazer um piso nobre, mas que todos os pisos tivessem a sua própria nobreza. Então, fiz a cave em granito Pedras Salgadas, as salas do jardim em mármore de Carrara e os quartos em madeira de Castanho. E a cada escada de piso, o material do mesmo.
A rematar o volume cheio de gavetos, desenhado num gaveto, trouxe a escada até à cobertura para se mirar a Avenida, o Parque e o mar.
Enquanto o jardim de pedra, água e terra, cá em baixo, a entrar pelos vidros das salas, alguém passa por fora na Avenida e pergunta:
aquilo é uma casa? Não parece exatamente uma casa!
Afinal foi a primeira casa que eu desenhei…[189]

Dez anos depois da sua inicial conceção, a introdução de um sistema de encerramento e a complexidade estrutural e construtiva da construção acabam por produzir um objeto que se afasta da pureza de outras obras, muito experimentalista do ponto de vista da construção, introduzindo contradições e vibrações tectónicas no edifício, materializando um volume anacrónico e refratário.

189 COSTA, Nuno Brandão; *Casa da Boavista* (publicado em Monografia Archinews Nuno Brandão Costa, n.º 21, julho/agosto/setembro 2011).

4. Episódio 2 – A primeira década – Densidade e Continuidade. Entre o Doméstico e o Público, entre a Intuição e a Definição

Este capitulo constitui-se como o tempo do meio, sendo o tempo mais compacto e longo (10 anos, correspondentes à primeira década do século XXI) em que se verifica uma certa linhagem conceptual, uma grande intensidade produtiva estabilizando padrões linguísticos e construtivos, sendo, de todos os momentos, o aparentemente mais cristalizado.

Padrão

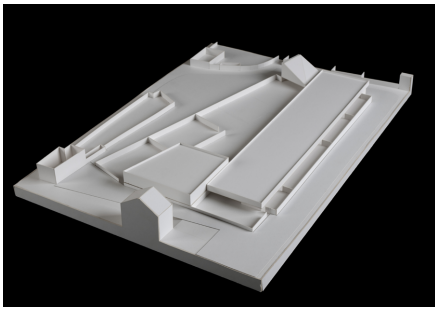
Começando pelo fim, a obra síntese deste momento do meio (o 2º Episódio) será talvez a última. A Escola do Padrão evoca todas as outras. E evoca as referências principais.

Construída como um muro urbano, contínuo, de platibanda única. Explorando a irregularidade do território, de modo a variar o alçado.

A Escola do Padrão parte do desenho não do edifício, mas da cidade e do seu interior.

Desenhar uma escola para crianças começou por ser: resolver um problema urbano. O quarteirão, um vazio encravado entre escalas e linguagens díspares, precisava antes de tudo de um plano.
Desenhei um muro contínuo a ligar tudo. Como se diz na Escola, "uma linha para cozer o tecido urbano".

Uma linha pode ser um muro. Os muros são geralmente de pedra mas isso não era possível e se calhar pouco urbano (?). O tijolo foi a opção: era viável e talvez mais arquitetónico…Um muro contínuo de alvenaria de tijolo à vista estabelece bem o limite da escola, estabiliza uma cota de nível para o recinto e pode levantar em volume para, por exemplo, conformar o gaveto poente, de ângulo mais apertado. Ou mesmo sugerir uma forma triangular para o espaço recortado em prisma da Biblioteca.
Depois, o muro entra para dentro da escola, desenha os lambrins dos corredores, do refeitório, do ginásio, sobre os quais podem pousar volumes (paralelepípedos) para ir organizando o espaço: peças num tabuleiro de um qualquer jogo infantil.[190]



Escola do Padrão, 2008-11, Nuno Brandão Costa

190 COSTA, Nuno Brandão; *Escola do Padrão* (publicado em Monografia Archinews Nuno Brandão Costa, n.º 21, julho/agosto/setembro 2011 e em Monografia AA53 Nuno Brandão, Arquitecturas de Autor, 2010).



Nyager Elementary School, 1959-64, Arne Jacobsen



Casa em Alcanena, 1987-92, Eduardo Souto Moura



Escola do Padrão, 2008-11, Nuno Brandão Costa

Ou seja, é uma construção sem forma, que começa de fora (urbanidade), começa também de dentro (espaço), num simultâneo que se estabelece em forma (sem forma por isso).

O desenho é linear e assume a ideia de "coser" o tecido urbano. Rodeado de naturezas urbanas diversas e fragmentadas, o lote encontrou-se num sítio ideal para estabelecer as inexistentes relações entre as construções da cidade e os seus diversos tempos e modos sociais.

A norte, uma cidade "nova" rasgada a escantilhão, com avenida de faixas e separador, e edifícios de especulação imobiliária fora de escala e contexto. A sul, a Vila rústica, o rural original de muros de pedra, ruas curtas, acidentais e irregulares. A poente, um bairro social de "Blocos" baixos, de implantação modernista e linguagem escolástica (tijolo face à vista, janelas retangulares, caixilharias brancas). A nascente, um edifício de habitação de exercício híbrido, hesitando entre a escala original e a nova cidade.

O terreno triangular fecha-se pelo muro da escola que percorre linearmente todas as suas frentes com a textura do tijolo, entre a abstração (o plano contínuo) e a figuração da construção (a alvenaria). A escola surge como uma vontade de impedir a continuação da cidade fora de escala que se faz a norte. Por isso se afirma tão horizontal, como que a afirmar a cidade de sul e nascente, que é mais perene, mais CHÃO. No grande muro, existe só um portão que é como a entrada de uma quinta. Antes as cidades eram feitas de muros e sabia-se que havia uma casa quando havia um portão. "As coisas que podem existir para lá do portão de um campo são praticamente infinitas. Este é um campo (campo é uma maneira de dizer), um ex-campo, mais exatamente, que teve a sorte de lhe pegar no terreno uma das plantações mais importantes da contemporaneidade: pilares em betão por onde voará uma autoestrada."[191]

Ou seja, o muro é exatamente uma muralha que se distancia de uma cidade e aceita a outra, do estabelecimento de um limite preciso para começar a construir o espaço interior e confinar o seu recinto exterior. E toda a sua estrutura se estabelece, sobretudo, em função da orientação solar, para organizar a escola e o seu espaço. "O encerramento *do* espaço urbano está ligado, na cultura ocidental, à necessidade do *reconhecimento do limite*, da fronteira. A romanização tornou o traçado dos limites da propriedade num elemento sagrado e inquestionável. O sistema de *centurização* romana, referenciada aos pontos cardeais, garantiu a colonização, e sobretudo, a *artificialização* do suporte natural sobre o qual se conformam os campos militares, as cidades e os campos de cultivo em seu redor. As muralhas

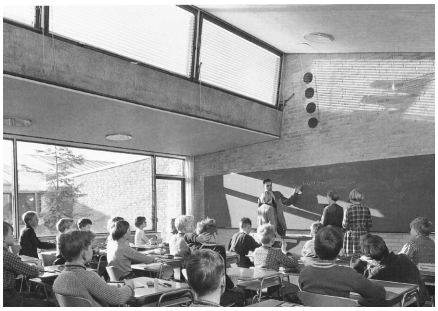
191 DOMINGUES, Álvaro; *Vida no Campo, Equações de Arquitectura*; p. 36.



Munkengard Elementary School, 1948-57, Arne Jacobsen



Escola do Padrão, 2008-11, Nuno Brandão Costa



Munkengard Elementary School, 1948-57, Arne Jacobsen



Escola do Padrão, 2008-11, Nuno Brandão Costa

das *civitates* foram a expressão tridimensional desse sistema regrado de antropização e a génese, no Ocidente, do reconhecimento da *cidade* por oposição ao *campo*, do centro por oposição à periferia ou do *estar dentro* por oposição ao *estar fora-de-portas."*[192]

A construção do muro é uma opção linguística que ensaia um ajustamento dos tempos e das escalas, fazendo uma clara opção na escala a vigorar. Parte da escala original do sítio (que é rural) e também da escala, ou melhor, da dimensão infantil (é uma escola para crianças pequenas, dos 3 aos 10 anos). É mais o desenho de parte da cidade do que propriamente a definição volumétrica ou linguística de um edifício, aliás, os sinais do volume são subtis e pontuais. "Para o arquiteto, projetar na cidade contemporânea pressupõe uma leitura do lento e paradoxal processo de antropização do espaço físico que o envolve, já que as cidades são sempre temporariamente contemporâneas e a cada tempo (leia-se a cada estrato histórico) corresponde uma dada contemporaneidade com os seus próprios conceitos e métodos de estruturação. Nessa leitura, a História é um instrumento, como outros à nossa disposição, que nos ajuda a determinar o grau de transformação a imprimir sobre os diversos contextos. Projetar é sempre, neste sentido, transformar. A uma maior capacidade de definir e entender esses estratos, essas outras contemporaneidades que nos antecedem, corresponderá assim uma maior segurança no ato da sua transformação; ou seja, uma melhor capacidade de interpretar, projetando, o desenho do magnifico tapete da Euxódia, para que se compreenda que a cada lugar do tapete corresponde um lugar da cidade e que todas as coisas contidas na cidade estão compreendidas no desenho, dispostas de acordo com as suas verdadeiras relações."[193]

192 GRANDE, Nuno; *O Verdadeiro Mapa do Universo – Uma Leitura Diacrónica da Cidade Portuguesa*; p. 41.
193 GRANDE, Nuno; *O Verdadeiro Mapa do Universo – Uma Leitura Diacrónica da Cidade Portuguesa*; p. 19.

É também a recentralização de um sítio periférico. O desenho do seu limite estabelece uma centralidade espacial que atira a escola para dentro, para o centro do recinto. E lá dentro, a cidade passa a ser visível mas recortada de acordo com a nova intensão (os prédios altos e feios, só se vêm a partir do 4.º piso e ficam como só tivessem dois ou quatro pisos, numa cidade mais pequena e confortável, sem altura nem desproporção).

A construção resolve um problema urbano de fragmentação, de entropia, por isso o muro é contínuo para lhe atribuir (à cidade) continuidade.

O espaço divide-se em três unidades: as salas de aula, a cantina, a biblioteca. A cada função, um volume, cuja leitura é atribuída pela diferença de altura e geometria.

A cada espaço interior, um espaço exterior, limitado em função da escala do espaço interior.

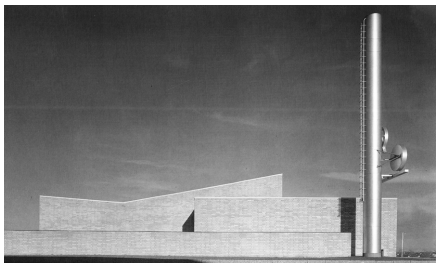
O volume das aulas, com um corredor central, vira as salas dos mais pequenos, para norte, com pátios pequenos cuja reflexão de sul, no muro em tijolo a norte, atira a iluminação para dentro dos compartimentos. A sul, protegido por balanço da pala (um volume fortemente horizontal que levita sobre o plano do recinto exterior), as salas da escola primária viram-se para o recreio central espaço maior para os maiores. Numa clara referência à "Munkegards" de Arne Jacobsen, tanto na tectónica como na organização e relação do espaço interior-exterior, a escola organiza a sua espacialidade na constante sintonia e fluidez entre o os limites do recinto, a sua compartimentação funcional e a sua relação com os fragmentos visuais da cidade, agora reenquadrados.

A cantina enquadra a horta e a biblioteca remata o recinto interior triangular, elevando-se, por isso mesmo, num prisma triangular que configura o gaveto mais apertado e tenso do quarteirão.

A escola do «Padrão da Légua» inscreve-se neste mesmo quadro. A sua realização decorre de um concurso de arquitetura lançado pela Câmara Municipal de Matosinhos. Trata-se de uma escola integralmente nova, destinada a servir uma população em crescimento, numa zona periférica indefinida entre campo e cidade. Implantada num terreno vago justaposto a prédios de habitação recente, teve «desde logo um problema urbano para resolver», nas palavras de Nuno Brandão Costa.

O perímetro do complexo escolar materializa-se num muro inspirado nos muros em granito de delimitação dos campos de cultivo agrícola. O tijolo, material versátil, resistente e económico, substitui-se ao granito. O tijolo utilizado quer no muro de perímetro, quer na fachada é maciço de um castanho acinzentado muito elegante, formando a base quase hermética. O complexo desenvolve-se num único nível, apoderando-se do espaço. Os volumes dos diferentes corpos, em reboco claro, demarcam-se do nível de referência, formando uma silhueta urbana. Como única exceção, o muro de tijolo eleva-se no ângulo oposto à entrada para dar lugar ao volume enviesado da biblioteca que funciona como âncora da linha horizontal e contínua que sublinha o jogo de volumes sob o efeito da luz.

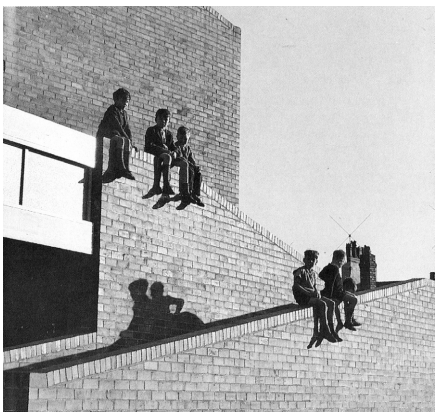
A organização interior é simples e rigorosa. A zona de entrada, que funciona como pátio, é o ponto estratégico de distribuição do qual se apreende num golpe de vista todo o complexo escolar. A cantina, o ginásio e o recreio são acessíveis diretamente, assim como o corredor que segue ao longo do edifício servindo o conjunto das salas de aula. Todas as aberturas dão para pátios interiores. Domina uma lógica simples que permite às crianças orientar-se facilmente no espaço. As paredes de tijolo prolongam-se para o interior organizando o espaço e assinalando sempre a altura. Servem de lambris e reforçam a continuidade espacial assim como a continuidade material entre o dentro e o fora, o continente e



C.A.C. Motorrenovering, 1956, Arne Jacobsen



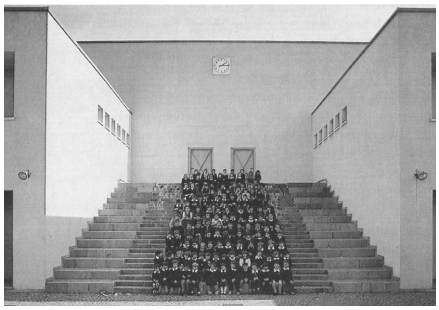
Escola do Padrão, 2008/11, Nuno Brandão Costa



Vivendas em Preston, 1957/59, James Stirling



Escola do Padrão, 2008/11, Nuno Brandão Costa



Ecole à Fagnano Olona, 1972/75, Aldo Rossi

conteúdo. Assim, os volumes tornam-se também claramente visíveis do interior e caracterizam os espaços.

Descobre-se aqui numerosas referências a outras arquiteturas, nomeadamente à arquitetura nórdica do pós-guerra. Assim a arquitetura nos toca quando atinge o nível da linguagem universal e ao mesmo tempo é única.[194]

A equação linguística do novo edifício refere-se também a alguma arquitetura Britânica, nomeadamente às obras de James Stirling, às obras urbanas de Preston, dos anos 50. A gramática poética do muro de tijolo que desenha a fachada exterior, a urbanidade

194 *"L'école de «Padrão da Légua» s'inscrit dans ce cadre. Elle a été réalisée suite à un concours d'architecture lancé par la mairie de Matosinhos. C'est une école intégralement nouvelle, qui doit servir une population en croissance dans cette zone périphérique encore indéfinie, entre ville et la campagne. Implantée sur un terrain vague qui juxtapose des immeubles d'habitation récents, elle doit «tout d'abord résoudre le problème urbain», selon les paroles de l'architecte, Nuno Brandão Costa.*
S'inspirant des murs en granit des anciens domaines agricoles, le périmètre du complexe scolaire se matérialise par un mur. La brique, matériau versatile, résistant et économique, se substitue au granit. Tour à tour mur d'enceinte ou façade, la brique mise en œuvre ici est massive, d'un brun-gris très élégant, formant l'assise quasi hermétique. Le complexe se développe sur un seul niveau, prenant possession de l'espace. Les volumes des différents corps, en crépi clairs, se démarquent du niveau de référence, formant une silhouette urbaine. Seule exception, le mur de brique s'élève à l'angle opposé à l'entrée pour donner naissance au volume biaisé de la bibliothèque, ancrage de la ligne horizontale et continue qui souligne le jeu des volumes sous la lumière.
L'organisation intérieure est simple et rigoureuse. La zone d'entrée, qui devient préau, est le point de distribution stratégique. De là, il est possible d'appréhender d'un coup d'œil le complexe scolaire. La cantine, le gymnase et la cour de récréation sont directement accessibles, ainsi que le couloir qui parcourt la longueur du bâtiment et dessert l'ensemble des salles de classes. Toutes les ouvertures donnent sur des patios intérieurs. Une logique simple, rythmée, qui permet aux enfants de se repérer facilement dans l'espace. Les murs de brique se prolongent à l'intérieur, organisant l'espace et marquant toujours le niveau. Ils servent de lambris et renforcent la continuité spatiale, de même que la continuité matérielle entre le dedans et le dehors, entre contenant et contenue. Les volumes deviennent ainsi clairement lisibles de l'intérieur également et caractérisent les espaces.
On y découvre de nombreuses références à d'autres architectures, notamment à l'architecture nordique de l'après-guerre. C'est ainsi, quand l'architecture atteint à la fois le niveau du langage universel et qu'elle est pourtant unique qu'elle nous touche." VERMEILLE, Anne; *Trois Écoles à Porto* in *Werk, Bauen + Wohnen*, Porto, n.º 7-8.

da construção, assim como a sua ambiência interior que contamina o espaço coletivo da escola, reportam-se ao universo da cidade brutalista de Stirling e Alison and Peter Smithson.

Mas também a alegoria subliminar da imagem da escola de Fagnano Olona, de Aldo Rossi, do grupo de crianças sentadas na escada central. Aqui, a arquitetura é um teatro (a obsessão de Rossi) para a vida, em que as formas não têm protagonismo, mas a configuração do espaço permite a realização de uma imagem de uma poética tão forte e desconcertante.

"De todas as fotografias de Fagnano Olona a que de mais gosto é a das crianças sentadas por baixo do grande relógio, símbolo de um tempo que se ordena de modo particular: o tempo da infância, da fotografia de grupo com tudo o que a fotografia contém de engraçado. O edifício torna-se puro teatro da vida, mesmo se cada acontecimento já estivesse previsto.

Porque no edifício já tudo está antecipado e é precisamente essa antecipação que permite a liberdade.

É como um encontro amoroso ou uma viagem de amor, ou como as férias, enfim, como tudo o que está previsto no modo como ocorrerá. Embora goste do imprevisto, sempre achei que só gente mesquinha e com pouca imaginação se opõe a uma discreta organização. É que só essa organização permite os contratempos, as variações, as alegrias e as desilusões. Isso não impede que eu previsse a vida de teatro/escola nas suas realidades quotidianas."[195]

195 *"Il n´y a pas de photographie de Fagnano Olona que j´aime autant que celle des enfants assis sur l´escalier sous la grande horloge, symbole d´un temps qui s´ordonne de façon particulière: le temps de l´enfance, de la photo de groupe avec tout ce que la photo de comporte de drôle. L´édifice devient pur théâtre de la vie, même si chaque événement y est déjà prévu. Car dans l´édifice tout est déjà anticipé et c´est précisément cette anticipation qui permet la liberté.*
C´est comme un rendez-vous ou un voyage amoureux, des vacances, comme tout ce qui est prévu afin de pouvoir survenir. Bien qu´aimant l´imprévu, j´ai toujours pensé que seuls les gens mesquins et de peu d´imagination sont contraire á une discrète organisation. Car seule cette organisation permet les contretemps, les variations, les joies et les désillusions. Il n´en reste pas moins que je prévoyais la vie du théâtre/école dans ses réalités quotidiennes." ROSSI, Aldo; *Autobiographie Scientifique*, 1988; p. 106.

Guerra Junqueiro

A Casa de Guerra Junqueiro estabelece um paradigma na abordagem do existente que irá, depois, embora de forma fragmentada ou detalhada, ser aplicado noutros momentos do projeto e da obra.

A existência de uma estrutura forte e com interesse estilístico (uma casa originalmente da autoria do Eng.º Silva Porto, inserida no chamado Bairro de Hollywood, no Porto), entre o pragmatismo funcional e compositivo e a abordagem estética encostada a um certo "Deco", austero e vertical que tem influência direta na espacialidade interior: a escada interior, na fachada, iluminada por um vitral ao alto, a assunção dos pórticos estruturais para organizar o espaço, a fluidez entre os compartimentos e simultaneamente a sua definição precisa.

O momento da intervenção encontra esta casa significativamente alterada, cheia de cicatrizes, deformações, acrescentos e cortes. O projeto abordou-se como um exercício cirúrgico de entre as plantas originais de licenciamento e a realidade construída presente, descobrir a essência da construção, e, por consequência, do seu espaço e linguagem. No entanto, este exercício não é meramente arqueológico ou histórico e tem uma tomada de posição: pretende revigorar o passado e sobretudo a sua origem arquitetónica que foi entretanto violentada, mas para o efetivar assume um gesto depurador. Assume portanto uma nova linguagem, para mostrar a história desta construção. Como retirar a carne e deixando apenas o osso, revestindo-o com um novo acabamento que enfatiza a sua origem mas não abdica de lhe atribuir um novo tempo e, por isso, um novo espaço. Os espaços da casa serão os mesmos da sua origem, mas serão eventualmente irreconhecíveis dessa época, pois a obra assume a condição da alteração, incluindo a demolição das próprias deformações encontradas. É, assim, uma obra polivalente e difusa na sua linguagem, mas precisa no espaço, pois retoma o espaço original (essencial).



Casa de Guerra Junqueiro, 2001-03, Nuno Brandão Costa



Casa de Guerra Junqueiro, 2001-03, Nuno Brandão Costa



Casa de Guerra Junqueiro, 2001-03, Nuno Brandão Costa

A casa estava toda alterada. Janelas tapadas, varandas construídas, recortes preenchidos, caixilharias de alumínio anodizado. No seu lugar, espaços, casas de banho e outros, tudo dos anos sessenta ou setenta. Irreconhecível.
Repôs-se a volumetria, a forma e os espaços, pelos desenhos do licenciamento de 1937 e pelo som oco do tijolo e pladur, a demolir.
A obra ficou aberta e apareceram partes originais, excertos de rodapés guardas em mármore, uma escada em calcário, estuques recortados e uma única caixilharia em 20 janelas.
Isso deixou-se ficar, o resto pensou-se em repor, mas o orçamento não chegava.
O projeto passou a ser:
– por dentro, preencher o vazio, com argamassas e epoxis, para segurar as pedras originais.
Por fora, assinalar as proporções dos buracos encontrados:
caixilharias em ferro nos vãos fixos e madeira nos vãos móveis, com desenho igual à janela encontrada.[196]

A homogeneidade e minimalismo material (reboco branco, epoxi, azulejo branco) reforçam e materializam esta abordagem, de modo também a fazer sobressair os restos conservados dos acabamentos originais (fragmentos de rodapés em mármore, escadas em liós). As argamassas e epoxis estendem-se como uma mancha de óleo que apenas se desvia quando encontra matéria de origem. No entanto, para lá do exercício, algures próximo de uma certa estilização geométrica do ambiente, o projeto persegue a ideia de atribuir ao espaço uma ideia de casa. Uma escala doméstica.

196 COSTA, Nuno Brandão; *Casa em Guerra Junqueiro* (publicado em TC Monografía Nuno Brandão Costa – Arquitectura 1998-2009, n.º 90, 2009).

Doméstica Anatomia

No Porto, uma apurada cirurgia permitiu dar à luz uma antiga casa do final dos anos 30, degrada pelo tempo e desfigurada pela incúria de usos sucessivos, entregando-lhe novo sentido e ampliando o seu antigo esplendor.

Houve assim que restituí-la ao tempo em que havia sido construída, inseparável da possível e suave modernidade que alimentava o gosto de alguns arquitetos (e engenheiros) portugueses da época, algures entre os ecos da vanguarda europeia e as consequências da exposição parisiense de artes decorativas de 1925, vulgo Art-Déco, bem como reinterpretá-la nos dias de hoje, ajustando-a a outros modos de construir e equipar, e, sobretudo, aos quotidianos previsíveis dos novos inquilinos, um casal ainda jovem.

Para isso, desde logo, tratou-se de uma paciente procura pela integridade original, parede a parede, vão a vão, degrau a degrau, entre o trabalho 'in loco' e a análise da documentação disponível, desvelando tudo quanto se escondia por detrás de múltiplas sobreposições e mutilações dos anos 60 e 70: janelas tapadas, varandas sobrepostas, recortes preenchidos, caixilharias de alumínio anodizado. Descobriram-se antigos vãos, alguns mesmo surpreendentes, pois não figuravam em qualquer parte, outros materiais, uma lógica de partes e todo deveras escondida e outra de uso há muito desaparecida. Entre materialidade e detalhes, identificou-se o que havia de original disponível, incluindo uma caixilharia preciosa e delicada.

Na sensível compreensão espacial do todo, no qual as relações entre rua e o jardim posterior ocupam papel destacado, ajustaram-se então as novas relações de uso com as do local, recortando novos vãos e recompondo outros, destacando as negras perfurações na nova pele da casa, branca e vibrante. Esta procura de luz está associada à nova distribuição de usos que, respeitando a estrutura original, permitiu melhores áreas mediante a eliminação de algumas divisórias e outra relação com o jardim, em particular na sala comum. No mesmo sentido, a reabilitação da escada calcária revelou uma bela 'promenade architectural', grávida de luz, protagonizando interior e exterior. Para isso, conta também a qualidade imaculada da transparência vítrea. Aliás, à primeira vista, o que mais seduz no interior é a extraordinária essencialidade de materialidade e detalhes, conformada em arestas precisas e rigorosa que a neutralidade dos pavimentos ampliam.

No final, dir-se-ia que nunca como agora a casa resultou tão audaciosamente moderna. E também generosa, pois esta sua neutralidade abre-se sobremaneira a diferentes tipos de quotidianos. Ficam os exemplos de competência no ofício e de uma alternativa viável a quem procura casa.[197]

197 RODEIA, João Belo; *Doméstica Anatomia*, Dependente n.º 16, 2001; p. 40.

Francelos, Lourosa, Estarreja

Estas 3 casas, muito próximas no tempo de projeto e obra, até coincidentes por momentos, constituem a primeira herança de Afife (episódio 1).

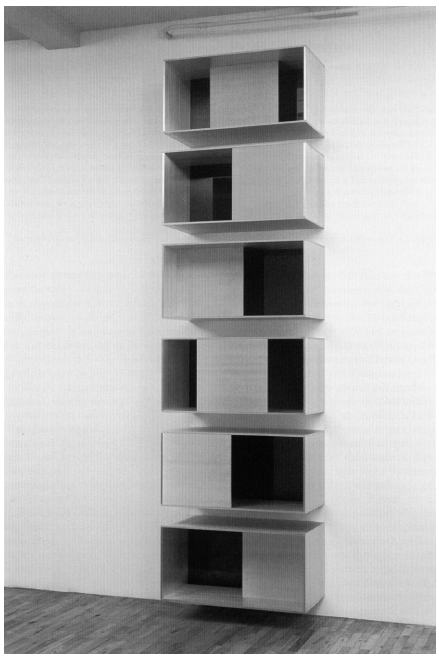
No entanto, desviam-se da ideia fragmentada da construção presente na primeira, para com os mesmos princípios compositivos e sobretudo espaciais, construir um objeto mais compacto e, por isso, mais isolado em forma. Assumindo uma tradução neoplástica e de escamoteamento volumétrico: as 3 casas partem de um volume puro e retangular de onde são retiradas partes, outros volumes retangulares, para abrir vãos. As plantas são desenhadas em função dessas mesmas aberturas e isso constitui a própria organização espacial. Por isso, estas mesmas casas oscilam entre o controle obsessivo da escala doméstica (a ideia de tornar tudo mais pequeno) e uma certa aparência conceptual e abstrata (uma janela não é exatamente uma janela, como era em afife, mas um recorte que permite a entrada de luz natural numa caixa neoplástica).

Convém, no entanto, assinalar as diferenças entre as 3 casas, que derivam do contexto prévio.

Em Francelos e Estarreja, inseridas num loteamento com volumetrias pré-definidas, a construção assume essa condição geométrica de modo oportunista para precisamente argumentar a sua abstração: não existem referências de interesse, por isso o objeto constrói-se sobre si próprio e é realmente um objeto desvinculado da realidade circundante, desenhado em função apenas da escala pretendida para o espaço e da representação da própria arquitetura e da sua estrutura de suporte. É assim uma arquitetura redutiva, reduzida ao recorte da peça em que o vazio é o espaço configurado em função da forma exterior que é pré-definida como uma abstração esculpida de modo cartesiano.

A planta de Francelos retém melhor esta precisão ao constituir um piso em 'open-space', cuja escada, colocada em paralelo às paredes principais de suporte, desviando-se de uma posição medianeira para destruir a simetria prevista, organiza uma virtual compartimentação doméstica que é enfatizada pelos recortes da fachada. Uma arquitetura de inspiração conceptual da vanguarda helvética dos 90 para construir um objeto abstrato, por isso, um não-objeto que contém a sua perenidade em não conter referencial temporal ou material (as casas são totalmente em reboco e as caixilharias funcionam como planos de parede) e por "representarem de alguma maneira uma 'nova objetividade' em cuja procura coincidem como vocação última a resolução de uma forma, mas o estabelecimento de uma 'estratégia' que contemple a resistência do objeto proposto perante as condições de produção industriais ou a erosão que podem ter origem nas mudanças frequentes de uso que sofrem os edifícios"[198].

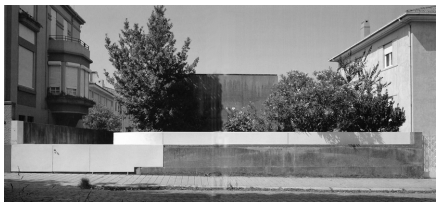
198 VALOR, Jaume; *Arquitetura de Vanguarda na Europa: Formas Instáveis e a Escola de Basileia*, D.A. 1, 1996; p. 10.



Aluminium and Black Plexiglas, 1986, Donald Judd



Casa de Lourosa, 2002-06, Nuno Brandão Costa



Casa Manuel Magalhaes, 1967-70, Siza Vieira



Casa de Francelos, 2001-06, Nuno Brandão Costa



Casa de Lourosa, 2002-06, Nuno Brandão Costa

O lote 42, em frente à praia de Francelos, trazia as medidas e afastamentos definidos:
– um volume de dois pisos com 15 x 9 m e afastamentos ao muro correntes (5 + 5 + 5 + 10m).
No volume do loteamento recortaram-se quatro cantos opostos para fazer:
– em baixo, a entrada e o alpendre da sala a prolongar-se em pedra até à piscina
– em cima, duas varandas para os quartos, uma delas a Ver-o-mar em madeira.
No piso térreo esforçou-se o vão todo para ampliar o espaço. Os 15 x 9 m são sala(s), hall e cozinha, tudo em open-space com escada a meio para servir os quartos, que sobem à cota das dunas.
A cor da casa não fui eu que a escolhi. Foi a areia da praia que contaminou a construção: muros, paredes, pavimentos, caixilhos, tudo à mesma cor com as diferentes texturas a fazer as "nuances" necessárias.
A Helliantia do mestre Marques da Silva fica atrás a olhar o loteamento moderno (?).[199]

Em Lourosa a história é outra. Dado que a vontade da abstração conceptual resiste, mas deixa-se contaminar por uma certa ambiguidade contextual, consequente do ambiente urbano (ou a falta dele) e da topografia existente.

Assim, a primeira fachada (a da rua) inspirada na Casa Manuel Magalhães (Porto, 1967-1970) de Álvaro Siza. "A casa apresenta-se da rua como um bloco de cimento armado privado de janelas diante de um muro de cintura com portões de ferro. O conjunto não deixa transparecer nada do interior. O edifício segue o desenvolvimento do lote fundo e estreito sobre o qual se ergue e ocupa com o volume habitável e com o da garagem atrás. A obra marca um retorno ao vocabulário da arquitetura racionalista enquanto que alguns pormenores ou ´desníveis´ no interior antecipam a veia escultórica."[200]

199 COSTA, Nuno Brandão; *Casa em Francelos* (publicado em Monografía Nuno Brandão Costa – Arquitectura 1998-2009, n.º 90, 2009 e TC Monografía Nuno Brandão Costa – Arquitectura 1998-2009, n.º 90, 2009).
200 FRAMPTON, Kenneth; *Casa Manuel Magalhães* in *Profissão Poética, Álvaro Siza*; p. 52. (Judd, Donald; Acrescentando, D.A. 1, 1996)

A casa reage ao sítio encontrado, o fundo de uma rua ascendente, de construções diversas mas incaracterísticas, num terreno profundo e desnivelado.

A ´frente´ da casa constrói-se numa sucessão de planos e recortes, tal como na construção de Siza, lançando depois o objeto que efetua a construção doméstica. Esta aparece presa a muros (a cozinha existe no intervalo entre o muro de contenção e o volume principal e de fora a sua existência é de uma grande ambiguidade, parecendo mais um alpendre, do que propriamente um espaço funcional) e pátios, ensaiando uma heterogeneidade de textura que Francelos e Estarreja decididamente recusaram.

As janelas recortadas a ferro negro, os estores laranja, o betão aparente da laje, o pátio a óxido de ferro, a ligação física e vernacular aos muros que manipulam as cotas do terreno, serão eventualmente contrários à objetividade vanguardista e radical do tema, no entanto, atribuem uma domesticidade particular à construção que se resume numa escala ainda mais compacta que as outras duas casas irmãs.

No espaço interior, o pressuposto conceptual mantém-se. A casa é, mais uma vez, organizada em 'open-space', numa planta de simplicidade cartesiana propositada em que a escada de recorte metálico tem o protagonismo absoluto do espaço, rasgando o compartimento, organizando um vestíbulo virtual que lança toda a organização espacial.

O terreno, um lote muito comprido e estreito, era uma enorme rampa plantada de pinheiros e eucaliptos que desmaterializava o topo da pequena rua da localidade, densa de pequenas casas desordenadamente atípicas (?).
Para construir a casa, dividiu-se o terreno em duas partes:
– uma parte manteve a cota original, cortaram-se os eucaliptos e deixaram-se os pinheiros.
Outra parte, para construir a casa, nivelou-se à cota da rua e fez-se um jardim abstrato e plano com relva, gravilha, cubo de granito e madeira de IPÊ.
Entre os dois terrenos, um muro de 2,50 metros de altura em betão rebocado apoia toda a casa e separa-a do contexto.
A casa compõe uma série de volumes, ligados à parede do muro e intercalados pela laje em betão aparente, que define os dois pisos.
A garagem define a primeira fachada e confunde-se com os muros e a entrada, protegendo o pátio laranja que recua ainda mais a casa da rua.
A consola, a sul, define a entrada que se atira para a escada metálica, desenha um hall e uma sala única e grande, com janela de correr para o jardim, ao lado de uma pequena lareira.
A cozinha esconde-se, a norte, e encosta a laje de betão ao muro da propriedade.
Em cima, os quartos pousados sobre a cota original do terreno recortam os volumes em varandas que escondem a verdadeira escala das janelas.
A casa, de escala condensada, amplia-se nos contrastes, cores e texturas: betão aparente na laje, paredes de betão rebocado de castanho, caixilharias metálicas pretas com vidros cinzentos, cubo de granito cinzento nos pavimentos exteriores, decks em IPÊ nos pátios e varandas, pátio cor de laranja como a cor dos telões das salas, cozinha em azulino cascais, casas de banho em azulejo amarelo, paredes interiores, portas e armários lacados a amarelo seco e soalho de sucupira a correr por todo o lado, com escada em chapas de aço preto a brilhar ao recortar o espaço e a luz.

Por fora, as fachadas ficaram neoplásticas, quase "Mondrian" ou "Der Sthill". Com linhas e planos a correrem em contraste, uns sobre os outros, e a desmaterializarem o volume e o espaço. Uma figuração abstrata, num jardim artificial e horizontal.
Por dentro é o contrário: os planos desaparecem e sobra espaço, volume e profundidade e com os pinheiros sempre ao fundo das janelas (que por dentro parecem mesmo janelas), a figuração passa a natural. Uma paisagem natural e instável que recorda a origem real do Sítio.[201]

O volume perfeitamente definido pelo loteamento insinuou uma casa de tipologia clássica: áreas sociais no piso térreo e quartos no primeiro piso.
Em baixo, um pátio a sul recorta o volume para organizar os espaços da sala, biblioteca, cozinha e sala de refeições.
Em cima, os quartos surgem em linha, com a janela também a sul, mas recuados da geometria original, criando um paralelepípedo que afinal pousa sobre o corpo principal.
As palas da entrada e do alpendre da sala criam um nível intermédio entre os pisos que confundem a verdadeira escala e dimensão da casa, tornando-a mais abstrata e de dimensão quase irreconhecível.
No fundo, a vontade do projeto foi sempre a de cumprir o regulamento imposto, mas reconfigurar a sua forma e escala.[202]



Administration Building Hochstrasse Basel, 1985-88, Diener & Diener



Student Housing, 1990-92, Herzog & de Meuron



Casa de Estarreja, 2004-10, Nuno Brandão Costa

201 COSTA, Nuno Brandão; *Casa em Lourosa* (publicado em TC Monografía Nuno Brandão Costa – Arquitectura 1998-2009, n.º 90, 2009).
202 COSTA, Nuno Brandão; *Archinews Nuno Brandão Costa, Revista de Arquitectura, Urbanismo, Interiores e Design*; n.º 21, julho/agosto/setembro, 2011; p. 48.

Nas 3 casas, para além do conceptualismo abstrato que as formas tentam consolidar, existe sobretudo o tema espacial da simplicidade. Analisando as plantas dos seus rés do chão, à vontade artística da sua aparência, opõem-se a vontade da construção de um espaço a partir do seu próprio propósito funcional e dimensional. Um invólucro conceptualmente sofisticado na sua composição adverte a sua depuração que é efetivada no espaço interior. O espaço no fundo constrói um ambiente conhecido de casa, uma certa escala vinda de outras casas minhas e de outros, e acrescenta um pouco ao existente através da tentativa radical da simplicidade. No entanto, como prova o projeto do edifício polivalente da FCM UNL, este tema não se esgota na sua domesticidade, pode ter uma ampliação de escala. Talvez dada a sua elementaridade, é extensível para outras circunstâncias.

"Existe uma disparidade interessante entre a arte e a arquitetura que eu realizei, e aquilo que escrevi sobre ambas. O meu trabalho enquanto arte é novo no mundo. Ao contrário, o trabalho de arquitetura que tenho vindo a realizar é também novo, mas não tão novo. Isto deve-se à falta de dinheiro e consequentemente à falta de tecnologia, mas também se à menor necessidade de ser novo, visto que a arquitetura está mais preocupada com os seus propósitos."[203]

203 JUDD, Donald; *Acrescentando, D.A. 1*, 1996; p. 58.

FLUP

A opção de implantação (o mais importante) divide duas partes distintas do programa e duas partes distintas da escala do sítio:
– a norte, um edifício em ponte – ideia de porta – suspende as áreas administrativas, desenhando e libertando a rua que entra na Faculdade e lhe dá continuidade;
– a sul, um edifício plataforma – ideia de praça – absorve as grandes áreas públicas, retirando-lhe escala volumétrica, assumindo um privilégio de ligação visual à paisagem – uma mesa sobre a encosta a sul remata em esplanada todos os percursos que se estabelecem entre os volumes da Faculdade.
Tudo ligado por galerias interiores e exteriores, rampas e pontes, na ideia de completar a continuidade existente.[204]

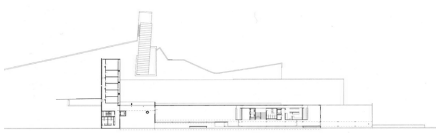
A proposta para as novas instalações da Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP) insere-se numa temática mais abrangente, desde logo dada a sua dimensão e dado o contexto agressivo em que se insere, assim como a questão dimensional do local a implantar, a paisagem avistada.

O edifício proposto começou por ser uma construção compacta com os dois programas sobrepostos: em baixo o programa social (cantina e auditório) e, sobreposto, uma pequena torre de gabinetes.

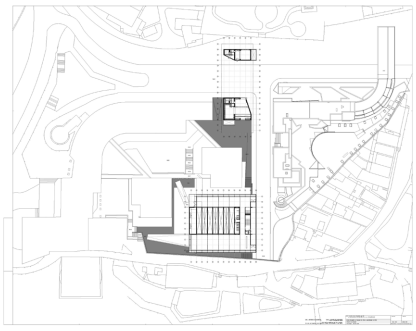
Do entendimento do local, e na intuição própria do processo, existe um momento em que os dois programas se separam e se distanciam em dois volumes completamente separados e de naturezas antagónicas:

– o volume social passa a ser uma praça e constrói-se entalhado no pavimento e no desnível do terreno, para olhar a sul o rio Douro e as margens de Gaia;

– o edifício administrativo liga-se à rua do Campo Alegre, nomeadamente à presença do edifício da DGCRN de José Carlos Loureiro, sugerindo uma nova frente urbana que se refaz com os três edifícios (o novo, a existente FLUP e o edifício da DGCRN). Este, no entanto, levanta-se suspenso sobre dois apoios e retira-se do pavimento, sobrevoando o recinto, marcando a sua oposição ao resto do projeto: a galeria de ligação enterrada e o corpo social ligeiramente levitante sobre o terreno, e parcialmente dissimulado no declive forçado do lugar.



Escola Superior de Comunicaçao Social de Lisboa, 1987-93, Carrilho da Graça



FLUP, Planta de Implantação, 2002, Nuno Brandão Costa

204 COSTA, Nuno Brandão; *FLUP* (publicado em TC Monografia Nuno Brandão Costa – Arquitectura 1998-2009, n.º 90, 2009).

Este projeto é seminal para outras obras que se seguem. Contém ideias que se estão continuamente a repetir e foram mais tarde concretizadas:

– o corpo social da FLUP antecipa as o corpo social de Chaves;

– o corpo administrativo da FLUP antecipa o Viriato 1.

A planta surge de uma radicalidade da interpretação do programa em que se sugere a sua separação em corpos que se insinuam entre as construções existentes, num exercício geométrico que se apoia na inexistência de contexto. Decalcado na interpretação de algumas abordagens territoriais e implantações de Carrilho da Graça, do princípio da sua carreira, nomeadamente a piscina Municipal de Campo Maior (1982-1990) ou a Escola Superior de Comunicação Social (Lisboa, 1989-1993), em que o traçado de implantação expandida constitui a construção da espacialidade e organização. Uma forte horizontalidade explorando esta variedade e oposição entre objetos apegados ao terreno, e outros que se descolam.

1.
A obra de João Luís Carrilho da Graça é silenciosa, branca e horizontal.
Não tem acessório e cultiva a essência original do espaço.
É um pouco como nos textos da Duras: chegam duas curtas frases entre um ponto final para dizer tudo.
Tem uma noção plástica e quase subliminar das formas, que são essencialmente planos voantes sobre o território.
Elegância, subtileza e proporção são noções que caracterizam de modo justo as suas composições: porque procuram de modo desassombrado o Belo, na clara noção que esta arte é estética mesmo na sua função.

2.
Para construir a contemporaneidade é preciso olhar para o passado e como qualquer mestre vanguardista, João Luís Carrilho da Graça descobre-se nos mestres do clássico.
Adivinha-se nos seus desenhos de traço fino e incisivo a utopia dos construtivistas soviéticos, nos seus espaços o grande vão livre de Vilanova Artigas e nas formas, a leveza volumétrica de Le Corbusier.
E claro, os claustros dos nossos conventos, pois a sua obra é sobretudo desenhada a partir do espaço vazio.

3.
Tenho tido o privilégio de acompanhar regularmente a mais recente evolução do seu trabalho. Em encontros dentro e fora do país, temos coincidido em seminários de arquitetura.
Do seu coerente trabalho de contínua qualidade, permitam-me destacar dois projetos que conheci recentemente:
– um, a fabulosa ponte da Covilhã, que é preciso visitar pois as fotografias não conseguem retratar a sua imprevisibilidade e escala;
– outro, o novo terminal de cruzeiros, belíssimo gesto de construção da cidade, que irá de modo magnífico contrapor-se ao museu dos coches que se constrói entretanto na mesma linha do Tejo, desenhando uma nova frente de Lisboa.

No último ano fomos juntos para a Escola de Arquitetura de Navarra e à custa dos atrasos da ibéria, nas longas esperas no Terminal 4 em Madrid, percebi e aprendi nas conversas o seu denso e raro imaginário e (essência da nobreza de um arquiteto) o seu sofisticado mundo e cultura, celebrada aliás com a recente atribuição do Prémio Pessoa.

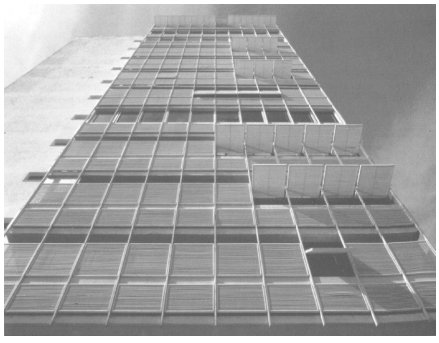
Para finalizar, aproveito para lembrar aos presentes (certamente na maioria arquitetos) que nas décadas de 80 e 90, juntamente com Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura, João Luís Carrilho da Graça projetou a arquitetura portuguesa no mundo.
Não tenho dúvidas que isso tornou mais fácil a aceitação, o entendimento e atual protagonismo da nossa disciplina na sociedade.
Devemos-lhe essa gratidão e é por isso uma honra apresentá-lo.[205]

O projeto da FLUP inicia assim uma perceção nova sobre o objeto arquitetónico no presente percurso. Desviando-se de outros projetos (Nova, Berlim, Ramalde – Episódio 1), em que a compactação da forma e a repetição modular constroem um assentamento térreo e pontual, este pretende criar uma outra relação com a topografia e a organização territorial do programa.

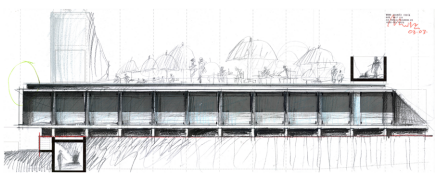
Por outro lado, a linguagem abre outro léxico que se irá estender aos projetos seguintes, de um modo intenso. Quer a implantação, quer a lógica de aberturas e proporção entre os cheios e vazios, e as vibrações propostas nas fachadas (entre planos envidraçados, contínuos, proteções solares, janelas rasgadas contínuas e elementos em betão, de suporte e ventilação), sobretudo através da assunção dos elementos estruturais, verticais e horizontais como peças essenciais da composição e aparência arquitetónica.

A repetição dos elementos estruturais fragmenta os paramentos contínuos das diversas fachadas introduzindo uma ligeireza e jogo entre opacidade e vazio que torna a escala do edifício menos assimilável. Este processo compositivo tem uma primeiro lançamento na Biblioteca CSUC, sendo depois repegado no Edifício Viriato II.

Em simultâneo com a lógica alongada e fragmentada da implantação dos novos volumes no terreno sinuoso (ou nos restos de terreno livres), a linguagem afasta-se da lógica conceptual à 'escola de Basileia' em que o objeto tem uma aparência compacta, frontal e una, para se desmultiplicar em elementos diversos e relações topográficas antagónicas,



Torre do Infante, 1960-65, Rui d'Athouguia



FLUP, 2002, Nuno Brandão Costa

205 COSTA, Nuno Brandão: Texto lido na Apresentação da Conferencia de João Luis Carrilho da Graça no início do ciclo "Do Conceito à Obra" na Estratégia Urbana em Matosinhos, 7 de sbril 2011.

de modo a provocar uma manipulação de escala e de relação com o entorno específicas e diversas. Um edifício com uma dimensão considerável, limitado no seu espaço de implantação, recorre a artifícios de manipulação territorial e topográficas que têm enorme influência na escala final do conjunto e condicionam positivamente a sua linguagem.

A duplicação das lages de betão e a sua aparência nas fachadas decorre deste processo de desenho em que a estrutura assume a linguagem e acentua a horizontalidade da construção.

Introduz-se aqui a lógica da mecânica brutalista referida aos mestres brasileiros (Mendes da Rocha, Artigas, Lélé), que irá ser disseminada nos projetos futuros, nomeadamente nos equipamentos públicos de grande escala, como as torres Lispolis,

> ***O concurso pedia, para além do programa (2 Edifícios de escritórios em planta livre e 1 Restaurante), que se desenhasse uma nova porta de entrada na cidade de Lisboa.***
> ***Cada bloco gémeo de dimensão dobrada constitui uma ombreira e o restaurante em panorama, desenha a padieira. O pórtico de Vitrúvio, ou arco revisitado, é a memória das portas de outras cidades.***
> ***A linguagem escolhida foi a Modernista: Para as fachadas uma grelha horizontal ou vertical, em função do movimento do Sol, protege os edifícios e multiplica a sua proporção tornando-os aparentemente mais elevados sobre o território viário.***
> ***A grelha cria planos em vibração de luz e sombra desmaterializando a imagem de cada volume.***
> ***Em baixo, um tubo liso e opaco em betão, liga os dois volumes. Um atravessamento pedonal fechado, que momentaneamente apaga o movimento da estrada.***[206]

e nas propostas para a faculdade de psicologia UC. No entanto, este retorno à modernidade não se fica pela sua natureza essencialista.

A modernidade aqui terá mais a ver com algumas referências da cidade do que propriamente apenas dos mestres do Clássico Moderno ou do Brutalismo Brasileiro. De facto, esta duplicação dos elementos estruturais, embora funcional e técnica, tem uma vocação para além da tectónica assumindo um contorno decorativista e orgânico ou mesmo expressionista que referencia aos heróis modernos da cidade, cultivando a sua devoção, personagens como José Carlos Loureiro e Agostinho Ricca.

> ***É um grande arquiteto***
>
> ***Sempre gostei das obras do Ricca.***
> ***Em criança, sem qualquer ideia que seria um dia arquiteto, quando com os meus pais ia ao cinema Foco, achava tudo aquilo muito especial. Havia muito espaço, o foyer ampliava a sala que nos vinha buscar à rua, através da galeria em consola da fachada do hotel Tivoli.***
> ***E aqueles prédios todos, que eram diferentes, porque tinham muitas árvores e os apartamentos eram também muito grandes e chegava-se ao prédio e tinha um espaço muito amplo em vidro antes de entrar nas casas. Era lá que se faziam as festas de anos de alguns amigos, enquanto os pais passeavam nas galerias de lojas recortadas sob a fachada horizontal do hotel…***

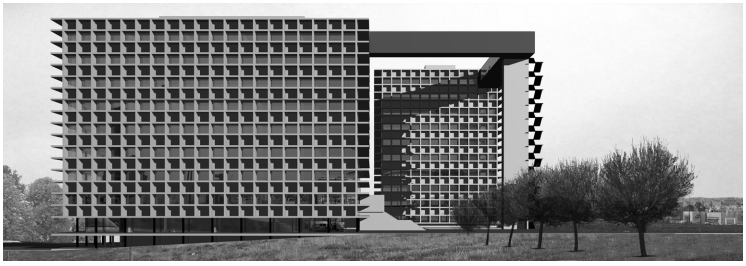
206 COSTA, Nuno Brandão; *Lispolis* (publicado em Monografia Archinews Nuno Brandão Costa, n.º 21, julho/agosto/setembro 2011).

Agora arquiteto, continuo a olhar para ali do mesmo modo, e à medida que o tempo passa, com maior fascínio, pois em cada detalhe se reaprende qualquer coisa. Tudo aquilo é cheio de espaço moderno, janelas rasgadas em caixilhos bronzeados, meios pisos e marcações horizontais, voos em betão, numa genial mistura de Carta de Atenas com um certo "cosy" Vitoriano, que o Porto sempre respirou (e aspirou). Esta obra conhecida pelos Portuenses como "o Foco", encomenda da William Graham, foi desenhada pela assertiva e sensível pena de Agostinho Ricca, João Serôdio e Magalhães Carneiro, que num gesto ímpar conceberam o melhor espaço habitacional e público da cidade. A sua permanência e impecável conservação são o testemunho da atualidade e qualidade desse espaço urbano, que continua hoje a ser muito procurado para viver.

Há pouco disseram-me que era, no seu tempo, conhecido pelo "Suíço". Alcunha elogiosa que, de certo modo, explica o equilíbrio absoluto de composição da pequena torre da Rua Júlio Dinis, minuciosamente colocada na transição de cota da rua, com o seu ritmo dourado ao pôr do sol. Este edifício, conhecido pelo Montepio Geral, dada a origem da encomenda, é notável como objeto arquitetónico: um magnífico solitário, um volume vertical de proporção perfeita, objeto uno mas entalhado de múltiplos pormenores que a constituem singular: o vão livre da entrada com as vigas apertadas em consola a lançar a pala de entrada, as varandas em favo, a fugirem à geometria estrutural do edifício, ou a grande laje solta que remata a cobertura onde se adivinha um espaço enorme, aberto mas coberto a enquadrar uma vista única sobre a cidade. E claro, a cerâmica em pastilha que dá um tom quente ao edifício e assinala a sua invulgar presença de todos os ângulos para os quais voluptuosamente se vira.

O Ricca faz parte do grupo de heróis modernos que constroem a cidade, e são tantos para uma cidade tão pequena: o Marques da Silva (de quem Ricca foi aluno), o Rogério de Azevedo, o Januário Godinho, o Bonito, o Losa, o Viana de Lima, o Távora, o Loureiro, o Siza, o Souto de Moura…são os arquitetos que ao construírem, personificam esta cidade, como já tinham em tempos feito os Almadas, Nasoni ou o Eiffel.
Não são só as obras, é também a sua presença, o seu lastro humano, indivisível dos seus desenhos.
É por isso que os meus projetos estão cada vez são mais cheios destas obras, seria um desperdício não aproveitar todo este fascínio.

Este texto começou com uma conversa no bar da Faculdade dois dias depois do seu desaparecimento, em que eu disse na conversa "era um grande arquiteto…". Foi um lapso, tudo permanece afinal quando é tão sólido: é um grande arquiteto.[207]



Edifícios Lispolis, 2005, Nuno Brandão Costa

207 COSTA, Nuno Brandão; *É um Grande Arquitecto*, 30 de Janeiro 2010 in *O Tripeiro*, 7.ª série, Ano XXIX, n.º 2, Fevereiro 2010.

FRAGMENTOS SOBRE A OBRA DE JOSÉ CARLOS LOUREIRO

Comecemos pelo Parnaso.
Aquele edifício implantado num cunhal de Nossa Senhora de Fátima (a Fátima vamos regressar), vai abaixo, fundo, buscar luz aos pátios cheios de árvores, que iluminam as salas de dança, sobe à rua em ponte para passar, rasga em vidro a caixa de escadas e remata nos terraços da Penthouse. Aí morava o compositor de música Fernando Correia de Oliveira, que fez a genial encomenda (para quem não sabe o salão maior, onde estava o piano, tem um aquário que é janela sobre os terraços, metido nos caixotões de madeira dos lambris).
Mas melhor é a solução de Oliveira Monteiro, com o denteado de dois pisos, a desfazer a escala do bloco modernista. "La machine à habiter" a passar a pequena casa com a métrica do lote da Invicta cidade: magistral.
Passei muitas tardes com os meus avós José Paulo da Costa e Maria Antonina Brandão no "Porto Rico". Mítica confeitaria que se instalou numa destas pequenas "boxes" a fazer a rua. Morávamos por ali, a olhar o leão sobre a águia do Marques da Silva e a espreitar os jardins do Parnaso, por onde passeavam as meninas do Ballet, de cor de rosa e tutu, como nas telas do Degas.

No Lima 5 as 3 torres fazem a rua, à la Carta de Atenas (porque é que dizem que a Carta de Atenas falhou? nunca percebi…), perpendiculares, a dar profundidade aos jardins (outra vez as árvores). A fechar ao fundo em cenário, um edifício de ambiente nórdico, serpenteia em granito, betão e madeiras grossas, os jardins onde pousam os blocos de azulejos marítimos.
Ia a casa de amigos que moravam nesses apartamentos. Entrava-se por um corredor a rematar naquelas salas que vão de fachada a fachada. Invulgar e sobretudo muito bonito, estar num espaço que mostra o vão inteiro (farto-me de copiar esta ideia), a construção inteira, do jardim à rua, de janela a janela, por dentro do espaço.

Gosto especialmente daqueles edifícios espalhados pelo centro da cidade do Porto, em granito cinza e janelas recortadas em caixilhos de alumínio preto. Construídos entre os anos 70 e 80. Cada um aparece numa esquina, um cunhal, um topo uma transição de escala, como que a explicar aquilo que nos ensinavam na Escola sobre construir a cidade. Construir a aparente banalidade da complexa e contraditória história da cidade (Venturi e Rossi).



Museu Brasileiro de Escultura, 1986-95, Paulo Mendes da Rocha



Bloco Residencial e Comercial e Escola de Música Parnaso, 1955, José Carlos Loureiro



Edifício de Habitação Montepio Geral, 1960-61, Agostinho Ricca

Mas também há os ícones (como diz Jacques Herzog, "um espaço público é bem sucedido apenas se as pessoas o aceitam, e isso constitui a base de um ícone"). O Hotel D. Henrique, uma torre cheia de pormenores (reparem nas janelas de guilhotina dos quartos que descem sobre os painéis exteriores da fachada), ergue-se em leque, fina em tons bronze e latão, sobre a pedra da baixa da cidade. E o Palácio de Cristal, o mais futurista do edifícios portugueses. Fascínio de qualquer criança e adulto pelo seu lado lunar…um disco voador que desceu e pousou num jardim barroco. Sim, o Porto sempre foi hospitaleiro de coisas vindas do espaço, meteoritos, naves e outros corpos celestes, que até parece que ficam mais bonitos quando aqui pousam do que vistos no ar.

Voltando a Nossa Senhora de Fátima, todos já vimos como é que a capelinha das aparições resiste na sua elegância Miesiana (ou será Lloydiana?), à devoção massiva dos fiéis, e a sua imagem permanece cristalina entre aquela gente toda que se abeira em multidão a procurar o abrigo da Santa.

Fui aluno de José Carlos Loureiro no meu 4.º ano, na cadeira de construção. Um homem elegante, que fala cheio de saber e culto bom gosto sobre a disciplina. Levou-nos a visitar as suas obras em edificação, na clara convicção de que um aluno de arquitetura tem que perceber o que é construir, perceber a escala de raciocínio da arquitetura para lá do desenho no papel e da maqueta em cartão branco. Finalmente, entender que a arquitetura é a Arte do espaço pela Construção.
Há um par de anos, fui eu professor do seu neto Luís, a quem confessei o meu incondicional fascínio pela obra do seu avô. Ele retribuiu-me com a responsabilidade deste texto.[208]

A modernidade do projeto da FLUP é brutalista e orgânica, e não esconde o fascínio pelas linguagens modernas, no entanto, inaugura também uma estratégia que irá conhecer um primeiro capítulo em Óbidos (Episódio 2) e o seu auge no projeto de Chaves (Episódio 3): a exploração da cobertura do edifício como plano principal da construção. Não como o terraço modernista de Le Corbusier, mas como o elemento (praça ou jardim) mais visível da construção, dado que está situado numa cota que é facilmente visível para o observador e de acesso nivelado. Aqui, o óbvio fascínio pelas lógicas espaciais de Mendes da Rocha, nomeadamente a grande cobertura habitável do Museu de Escultura de São Paulo, pontuada pelo pórtico de betão, sinal único da arquitetura como construção, é concretizado.

As coberturas ajardinadas das Casas de Óbidos, sobre o golfe, a praça de Chaves, sobre o corpo principal, avistando a cidade e a sua relação com o vale e praceta do corpo social da FLUP, que avista o Douro, ampliando o espaço urbano do recinto (ou descobrindo um espaço inexistente) são sempre o mesmo espaço e a mesma ideia de retirar o protagonismo às fachadas dos edifícios, para lhes retirar forma e escala, para lhes atribuir um papel fundamentalmente paisagístico e de relação do corpo com a natureza.

Este será o maior legado do projeto da FLUP para as construções futuras.

208 COSTA, Nuno Brandão; *Fragmentos Sobre a Obra de José Carlos Loureiro* in *J. Carlos Loureiro, Arquiteto*, janeiro de 2012, p. 14.

Areias de Vilar

A Casa de Areias e o seu posterior Mirante será talvez a obra mais emocional deste percurso.

Corresponde à procura de uma poética enorme, mas despojada, para realizar o desejo do dono de obra (uma professora reformada, de enorme sensibilidade e com cultura poética e humanista), mas também à procura de efetivar a banalidade, o não-estilo, a não-linguagem, fora da forma.

> *O programa era ampliar a casa existente (uma pequena e degradada construção rural tipicamente minhota de pedra rebocada, cercada por muros de granito, com um alpendre à entrada e um anexo para os animais, tratá-la, torná-la habitável e nova (moderna).*
> *O projeto desenvolveu-se da seguinte forma:*
> *1. A casa existente, agora recuperada, com a sala e a cozinha, ficaria em pedra rebocada com o telhado cerâmico;*
> *2. A ampliação, no topo da casa existente, desviava-se do terreno vizinho, mantinha a geometria do original mas seria em betão aparente, com o telhado em camarinha de cobre;*
> *3. O alpendre seria refeito em estrutura metálica;*
> *4. As caixilharias, como eram todas novas, seriam em aço inox, para se tornarem invisíveis…*
>
> *Quando começou a obra descobriu-se o terreno, agora limpo de entulho e desaterrado: apareceu um belíssimo penedo, irregular, com um morfologia invulgar, onde no topo a casa ganhava uma surpreendente dignidade. Essa enorme pedra inexistente em todo o raciocínio do projeto fez mudar tudo e tornou-se a essência da construção:*
> *1. A casa existente, agora recuperada, com a sala e a cozinha, ficou em pedra à vista, com o telhado cerâmico.*
> *2. A ampliação, no topo da casa existente, desviava-se do terreno vizinho, mantinha a geometria do original também em pedra à vista e com o telhado cerâmico.*
> *3. O alpendre seria refeito em estrutura de madeira e pedra.*
> *4. As caixilharias, como eram todas novas, passaram a madeira, para se tornarem visíveis…*
> *Os muros todos novos foram construídos com o desenho e o aparelho tradicional, fecham o terreno, os jardins e a horta, e protegem o penedo de granito, protagonista de toda a história.*[209]



Casa de Areias de Vilar, 2002-09, Nuno Brandão Costa

209 COSTA, Nuno Brandão; *Casa em Areias de Vilar* (publicado em TC Monografía Nuno Brandão Costa – Arquitectura 1998-2009, n.º 90, 2009).

Este projeto estabelece uma catarse, uma purga. Feito em simultâneo aos exercícios radicais domésticos das casas de Afife, Francelos e Lourosa, em que o estabelecimento plástico dos objetos era ponto de ordem das suas variáveis, em Areias exercita-se o seu contrário, não deixando por isso de conter a sua radicalidade conceptual.

Hans Schmidt, arquiteto de Basileia dos anos 30, sobretudo conhecido pelas suas casas neoplásticas de Riehen, depois de uma período de devoção revolucionária da União Soviética, regressa no fim da vida a Basileia, construindo casas urbanas inseridas numa linguagem típica da cidade, sem estilo, próxima dos cânones do séc. XIX. Naquilo que muitos vêm como um desinteresse pela arquitetura, ou mesmo uma desistência do Moderno, outros reconhecem nessa atitude um ainda maior radicalismo. Da sua própria anulação como autor, perante a cidade anónima. Um desprezo pelo formalismo moderno (depois de sido um dos seus expoentes máximos do centro da Europa) que se efetua em catarse, numa construção cheia de banalidade e funcionalismo primário:

– um ready-made, como o urinol de Marcel Duchamp, a exposição do existente e socialmente reconhecível para o tornar único. A arquitetura já não consiste na assunção de uma proposta 'nova' de espaço, tipologia ou linguagem, mas dada a profusão dessas mesmas proposta e a sua banalização, radicaliza-se ao utilizar o cânone para se afirmar e construir o desejo.

Aqui, o cânone é vernacular e parte do existente. Uma típica casa do Minho, de rés do chão com alpendre na entrada e anexo junto ao muro. A sua preservação estrutural integral (não no sentido da estrutura, mas no sentido da sua fisicalidade) é aqui uma atitude de projeto contrária à vigência do momento. No entanto, torna-se com o desenrolar do processo uma obsessão maneirista. Todo o projeto é construído na tentativa de seguir de modo estreito a lógica vernacular da construção, não só na escolha do materiais (que é aliás facciosa e sintética pois elege apenas 3 materiais, a telha, o granito amarelo e a madeira de câmbala, por isso anacrónica e nada popular), mas sobretudo no processo de composição dos volumes, dos espaços, do controle dos espaços interiores. Uma intuição de tentar intuir a intuição de quem fazia daquela maneira. Tal como o exercício desassombrado de Hans Schmidt nas casas de Basileia, aqui existe o despegamento da retórica formal erudita para intuir a construção de um desejo. O desejo do existente, da memória de fazer as coisas e as formas antigas e populares. Uma síntese de habitar e do modo de construir uma casa, seja contemporânea ou antiga, seja mais ou menos formalista, mais retórica ou conceptual. É o espaço como desejo:

O espaço como desejo

A casa não é um desejo, antes uma necessidade
– "quem casa quer casa"
depois poderá ser um desejo.

Desenhar bem uma casa é função do arquiteto, resolver essa necessidade.

Poder-se-á tornar desejável em função do seu desenho, do seu espaço no seu lugar, dos materiais, da forma, do seu conforto
– um desejo de a habitar.

É importante o modo como se entra em casa e se pousa o casaco no bengaleiro
– logo ali.

O tamanho da sala
– virada para o jardim.

Se chega à cozinha e se prepara um café, como nos escondemos nos quartos que devem olhar também lá para fora
– talvez de cima para baixo.

As escadas
– quando existem
fáceis de subir, com luz
– por cima ou de lado
sem obstáculos.

Depois uma casa tem madeiras
– no chão e nas paredes (móveis)
e pedra ou cerâmica nas zonas de águas
– materiais de construção que lhe dão um ar bom, doméstico.

Dantes os tetos em Maceira, inclinados e pintados a óleo.
Hoje o estuque e o betão
– mais frio e definido
ou ripados de madeira ou contraplacados
– mais quentes
lisos e horizontais.

Agora as casas são mais baixas, os tetos estão mais perto da cabeça, por isso abrem-se vãos maiores
– e a casa prolonga-se para o exterior.

O exterior é o desejo da casa de hoje
– estar na sala e ver o jardim todo ou em partes (como nas coisas do Siza).

No outro dia, numa obra de recuperação de um Solar, o empreiteiro perguntava-me
– Qual a marca da telha?
Fiquei mudo
– nunca tinha feito uma casa com telhado em telha.



Torre de Lapela, Monção



Mirante de Areias de Vilar, 2009, Nuno Brandão Costa

Dantes as casa eram isso:
– 4 paredes de pedra, 1 varanda e 1 telhado enorme
o resultado:
– solares e palácios lindíssimos, cheios de planos e textura e muito pé-direito.

Agora é tudo mais liso e sofisticado
– um canapé com tecido damasco numa sala horizontal.
É o desejo dessa casa antiga, alta, cheia de estuques e pau preto, pigmentos, gessos e marmoreados.[210]

A Casa de Areias de Vilar não tem desenho, nem sequer é planeada. Foi-se construindo pedra a pedra, na obsessão de deixar o rochedo do recinto à vista, como se este fosse a origem das pedras da casa e se este desparecesse por um qualquer motivo, as casas morriam também.

Também não tem pormenores de relevo, nem ao contrário de outras depende do detalhe.

É um esqueleto pétreo que retém um tempo e um modo de fazer as coisas, livre da vontade formal ou da erudição conceptual. É o ready-made de Schmidt, pois é feito igual à memória, ou melhor, à imagem de uma memória de como seriam as casas, quando de facto estas nunca foram exatamente assim: nunca tiveram a pedra à vista, pois rebocavam-se e caiavam-se sempre as paredes, nunca tiveram caixilharias e portas em madeira de câmbala à vista, pois pintavam-se as carpintarias com cores de óxidos de ferro (sangue de boi, azul cobalto, castanho terra) e a telha era frágil e em canudo. É pois um ready-made descarnado, mostrando aquilo que está por detrás da banalidade. No entanto, o desejo pretende que essa imagem (da pedra e da madeira) seja o real e antigo. Não é. É muito modernista, orgânico, expressionista. Ou então mais atrás, medieval, como era a Torre de Lapela, no rio Minho, que o Mirante reproduz. É pois uma fábula, que a Casa de Areias reproduz. Tem mais a ver com príncipes e princesas, guerreiros e cavaleiros ou Igrejas de Pedra. O projeto entra neste jogo ambíguo de construir a banalidade vernacular com os vocábulos da erudição expressionista e de um historicismo higiénico, depurado. No entanto, a poética não se perde, pois no fim o que se obtém é uma amálgama tectónica de granito sem tempo, em que já nada é reconhecível para além das estruturas e dos espaços entre a massa construída e a patine dos tempos todos que se confundem nos diversos fragmentos construídos.

210 COSTA, Nuno Brandão; *A Casa não é um Desejo, o Espaço como Desejo*, maio de 2003.

Escolinhas

Construir sobre o construído é uma frase retórica que amiúde se lê ou ouve nos meandros teóricos e académicos da disciplina. No caso, é físico e concreto.

Os pavilhões da Faculdade de Medicina da Universidade Nova de Lisboa constituem um exercício de construção, no sentido do desafio estrutural e da sobreposição de elementos e objetos arquitetónicos.

A opção foi a de justapor sem tocar, de modo a assinalar o novo momento de construção. No entanto, a forma corresponde a uma inversão-levitação do novo objeto que nasce do espelho da composição existente. A nova cornija é a base do edifício e a soleira é uma fina linha que remata a janela invertida que corta ao meio a composição simétrica.

O objeto é em simultâneo abstrato (uma caixa) e reconhecivelmente classicista. A composição é Rossiana, com entablamentos em pedra de liós que estilizam as cornijas do velho edifício para lançar uma nova forma (pós) moderna.

Entre o novo objeto que levita e o corpo antigo que é térreo existe um vazio cortado, onde se localiza o apoio que suporta a nova estrutura. O edifício é contraditório. Pretende a massa tectónica do original (construído em pedra) e não lhe tocar, inverter a sua leitura, mantendo o seu peso. A construção em pórtico metálico, pontualmente apoiado, não tem leitura pela sua anulação em paramento contínuo, sobre os quais se abrem portas e janelas que pretendem a lógica clássica do original século XIX.

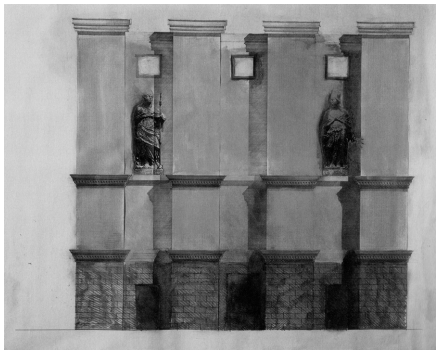
> ***A ideia de acrescento, anexo ou ampliação é difícil.***
> ***O projeto sempre levitou (evitou) sobre o existente.***
> ***Havia uma cornija romântica, a falta de um telhado, e uma cobertura cheia de máquinas.***
> ***Com uma ponte em mármore espalhou-se o espaço para dois volumes secos mas com uma cornija (invertida) a rematar.***
> ***Cumpriu-se o programa mas já não era uma ampliação. Eram duas escolinhas a voar com o mármore a ligar as coisas todas. No fim as máquinas tornaram-se essenciais para tudo fazer sentido.***[211]

Construir uma linguagem anterior em esqueleto industrial não é história nova. No entanto, aqui a subversão não é historicista ou estilística. Apenas voluntariamente dialogante, dado que é evidente que as duas 'Escolinhas' são um objeto novo, de proporções abstratas e raciocínio contemporâneo: em vez de um só edifício, construíram-se dois, em pontos opostos. A cobertura, que antes foi um telhado e agora está cheia de máquinas de condicionamento mecânico e, no fundo, os 2 novos volumes, partem da reprodução dessa maquinaria para construir um volume-máquina que tem uma pele pseudoclássica porque se delineia o seu reconhecimento a partir do cânone existente. O vazio entre o elemento atual e o existente marca a reação antagónica dos dois objetos com a gravidade e por isso revela, sem equívocos, os seus tempos. "A gravidade da qual felizmente não nos podemos escapar, e força G que em pequenos estudávamos nas fórmulas da física. Sem a gravidade, a arquitetura, cuja história é uma luta para a dirigir, para a dominar, para a vencer,

211 COSTA, Nuno Brandão; *Escolinhas* (publicado em TC Monografia Nuno Brandão Costa – Arquitectura 1998-2009, n.º 90, 2009).



Carlo Felice Theater, 1983, Aldo Rossi



San Carlo Alla Barona Church, 1990, Aldo Rossi



Salas Polivalentes FCM-UNL, 2003-05, Nuno Brandão Costa

desparecia. Atomizar-se-ia. Sem a gravidade não há arquitetura possível, pois desapareceria a sua necessária materialidade.

A gravidade constrói o espaço. Os elementos materiais que pesam, que tornam reais as formas que configuram os espaço, têm que acabar por transmitir a gravidade, o peso da sua materialidade, à terra. O sistema gravítico que sustém, a estrutura, é o que ordena o espaço. O que o constrói.

E chamo, então, espaço essencial ao que está configurado apenas pelo número indispensável de elementos capaz de traduzir com precisão uma ideia.

Esta arquitetura, cuja materialidade é uma ideia construída, cujo tempo é construído pela luz, e cujo espaço é construído pela gravidade, é a arquitetura a que chamo essencial. E para continuar a clarificar esta proposta, para continuar a desvendá-la, anotarei três reflexões:

De como a luz é capaz de vencer a gravidade. De como a passagem do tempo despoja a arquitetura do superficial, para que apenas fique o essencial. De como a arquitetura admite um certo grau de imperfeição na sua materialidade: um elogio de imperfeição."[212]

Existe aqui um percurso conceptual complexo, para a construção de uma coisa demasiado simples: a estrutura é contraria à aparência, o sistema construtivo é de detalhe recortado para uma forma lisa, a forma é abstrata para um léxico reconhecível e o apoio é volátil para um objeto pesado, ou melhor, de aparência pesada. As escolinhas são assim um jogo de aparências contraditórias e de imperfeições voluntárias, mas sem essa contradição não faria sentido o que se pretendia: a construção de uma analogia temporal, em que os dois tempos em diálogo se distinguissem sem conflito.

212 BAEZA, Alberto Campo; *Ideia, Luz e Gravidade, Bem Temperadas*, D.A. 2, 1999.

Óbidos

> ***Sete casas em Óbidos,***
> ***São sete taças quadradas para ajardinar, com a espessura a proteger o interior da casa.***
> ***A planta é simples com as salas muito grandes, viradas para o Golfe e para a lagoa, em ângulo.***
> ***À entrada tem uma escada para subir à cobertura e ver o vale da Lagoa, inteiro.***
> ***Quando se está dentro de casa, há sempre uma janela contínua de 1 metro e 60 de altura, para se poder sempre olhar para fora.***
> ***De fora só vê a taça a planar, horizontal, com o jardim suspenso sobre o terreno.***[213]

As 7 Casas de Óbidos continuam o trabalho da 'construção de uma construção' com o protagonismo no seu plano último: a cobertura. Esta inversão de valor conseguida através de uma pressão e reproporção da casa, para obter uma tensão limite entre a cobertura (que não é um plano, mas sim um volume) e o chão, de modo a que seja essa apenas a leitura da construção (esta tensão) e a sua consequência espacial.

Um aparato artificial que se enfatiza com a oscilação orgânica da natureza, ou de um território de relevo expressionista. As Casas de Óbidos são 7 planadores volumétricos, tencionados horizontalmente sobre um território ondulante de textura vegetal. O intervalo entre o prisma quadrangular e o terreno é a casa. Um vazio de espacialidade contínua, que povoa um território interior que se expande vindo de fora, das ondas do golfe até ao teto da construção. O outro teto (o plano da cobertura) é também um jardim horizontal (a horizontalidade uma obsessão corrente) que estabelece a ligação entre o artefacto construído e a natureza ondulante.

Este jogo de herança modernista entre o paralelepípedo, com a sua geometria depurada e essencialista, e a orgânica existente (seja esta o território natural ou a construção vernacular já existente), que se inicia em Afife, tem em Óbidos um capítulo mais exato na perceção da oposição de relações, ou melhor, de tensões. A forma quadrangular e achatada da construção que voa sobre matéria orgânica, irregular e imprevisível é, no fundo, uma devoção pelo existente ou pela natureza, dado que é no contraste das formas abstratas, que a natureza deixa de ser indiferenciável.



Casas de Óbidos, 2005-10, Nuno Brandão Costa

213 COSTA, Nuno Brandão; *7 Casas em Óbidos* (publicado em Monografia Archinews Nuno Brandão Costa, n.º 21, julho/agosto/setembro 2011 e em Monografia AA53 Nuno Brandão, Arquitecturas de Autor, 2010).

As 7 Casas de Óbidos são pensadas como 7 objetos não domésticos na sua aparência exterior, antes como elementos paisagísticos de forte e assertiva artificialidade geométrica. O seu movimento quase mecanicista na paisagem, uma cadência repetitiva e minimalista, é praticamente contraditório ao conforto mediterrânico que se pretende no seu interior.

Uma planta muito simples, protegida pelas palas projetadas da grande laje, propõem espaços fluídos mas de escala diversa e relações de domesticidade reconhecível. As grandes salas, rasgadas sobre a paisagem, contrastam com os espaços dos quartos e das cozinhas, mais pequenos e definidos, e confinados a relações exteriores controladas, para pátios que reproduzem no exterior a sua própria escala, evitando a fuga destes compartimentos para a paisagem.

O projeto é assim um obsessivo controlo entre relações abstratas e relações orgânicas, entre fenómenos naturais ou naturalizados (o golfe, a lagoa) e fenómenos artificiais e de abstração acentuada.

A horizontalidade, o paralelepípedo, a inexistência de aberturas reconhecíveis (janelas) a afirmação da construção como (apenas) uma cobertura, um grande abrigo quadrangular inserido na cota do território, semiescavado, altera a relação visual corrente da construção, de modo a ensaiar uma grande abstração sem tempo, mas com lugar preciso.

Passaram-se já seis anos desde que tomei contato com a arquitetura de Nuno Brandão; tinha-a tão perto e sendo tão serena e tão pouco dada ao ruído, o meu olhar, talvez por isso mesmo, passava pelas suas obras atraído pelo ruído de outras mais estrondosas e por espetáculos longínquos oferecidos pelo volátil e inovador mercado gráfico e pelas modas arquitetónicas.

Do meu primeiro contato com a sua obra, numa conferência que proferiu na Escola de Arquitetura da Universidade de Navarra, graças ao João A. Rocha, que nos convidou a ouvi-lo, conservo ainda imagens claras das obras que mostrou e recordo a impressão da sua magnífica intemporalidade e da sua tranquilidade, ambas qualidades muito Berlagianas e infelizmente esquecidas em boa parte da arquitetura de hoje, tal como a figura e o magistério do próprio Berlage.

Unamuno falava da intrahistória como o arquétipo de uma cultura; um conceito difícil de explicar mas fácil de perceber e de saborear nas obras de arte e sobretudo nas de arquitetura, que é possivelmente onde melhor se poderá apreciar; porque vem a ser como um esqueleto espiritual invisível e duradouro da vida das pessoas e da sociedade e o resumo oculto da sua herança cultural; cresce com eles e continua lá quando a pele envelhece e murcha e a memória do imediato se perde; transcende e sobrevive a cada geração, procede a vida e enriquece-se com ela; e torna-se tradição, entendida como a transmissão do saber e da herança: no fim de contas, é o oculto que sustenta no seu ser aquilo que foi e o que continua a ser o que é, apenas com uma aparência distinta. Daí que na arquitetura se manifeste com mais facilidade.

Sempre que o arquiteto não remove as raízes por a planta parecer murcha ou seca. E pensava nisto ao escrever estas linhas para acompanhar as obras de Brandão aqui reunidas porque penso que, mais além do que possamos em concreto admirar ou disfrutar nelas, e mais do que prendermo-nos neste ou naquele modo de usar um material, ou de terminar, rematar ou definir um espaço, parece-me que o que realmente devemos valorizar e aprender no seu trabalho é o modo como consegue tecer uma teia de aranha invisível que lhe permite agarrar o tempo nos seus muros e torná-las intemporais.

Mais, atrevo-me a pensar que o tempo se percebe em muitas delas como o quinto elemento Semperiano.

Kahn entendia a intemporalidade como uma das qualidades mais valiosas e difíceis de atingir em arquitetura. É, segundo ele, a que mais contribui para transformar em monumentos as obras que a conseguem atingir, não pelo seu tamanho ou ostentação, mas por se juntar à história da sociedade – a intrahistória – como parte do seu património "eterno": integrando-se na sua evolução vital.

É isso o que mais me interessa do trabalho que Brandão selecionou para esta pequena monografia. E penso que das quatro obras reunidas aqui talvez a que melhor representa esse modo de fazer seja a casa de Afife.

Intuo que esta cristalização tectónica do tempo, esse saber bordar o novo sobre a camada do velho, é uma consequência quase necessária do tempo que ele dedicou previamente a observar, a apaixonar-se por tudo o que deve capturar de cada paisagem e de cada lugar, da quietude do contexto, da intemporalidade da pedra e da serenidade do permanente.

E justifica-se assim a vontade insistente que mostra em dotar as suas obras de altas janelas das quais se pode olhar longe, procurando o horizonte.

Daquela primeira conferência à qual me referi recordo vivamente a impressão que me produziu a casa no lugar do Torno, uma atuação de extraordinária sensibilidade, que não se destacava pela sua invenção, mas antes pelo respeito pelo lugar e pelos decénios – no mínimo – que tinham aquelas pedras nas quais se apoiava, que eram vida, nas quais embutiu o novo como jóias herdadas que se devem conservar para preservar o património familiar, dado que se devem à ação das pessoas, do clima e do tempo; os três muito respeitáveis na sua atuação, e como tais, dignos silhares de apoio.

Esse mesmo respeito é percetível na casa de Afife, com a sua cuidadosa homenagem a um muro de pedra, ou nas de Óbidos, elevando-se sobre um terreno que quase não tocam, que não querem tocar, sobre o qual se apoia, "em pontas", a fileira de vivendas para permitir, desde o alto, olhar para longe sobre o vale, que estava ali antes da chegada dos moradores das sete casas e que agora formam parte da natureza que as acolheu.

Neste tempo de contenção económica e de mais ou menos sinceros golpes de peito e propósitos de emenda dos desmandes anteriores, quando muitos arquitetos que não sabem fazer as coisas sem novidade e ruídos vagam erráticos procurando uma linguagem simples (económica) que não seja banal e lhes permita continuar a fazer ruído, penso ser um bom momento para reivindicar um tipo de arquitetura como a que nos oferece Brandão nas suas obras.

Uma arquitetura do material, da paisagem, da sensibilidade e da calma. Do silêncio, mas não do mimetismo. Antes do forte contraste. E essa é a sua riqueza: a delicada combinação geométrica de formas puras através das quais Brandão completa a ação do Criador com as suas criações: acertadamente Berne disse que "a casa é uma expressão matemática, e enquanto tal, isto é, enquanto é lei, ordem, pureza, integridade e coerência de premissas e tendências, funde-se com a vitalidade da natureza; o que não seria possível através da dispersão e da relatividade, é possível pela concentração e uma lógica arquitetónica rigorosa" (Arquitetura funcional, 1923).

Se o muro de pedra que acolhe os volumes da casa de Afife é já, até para os mais obstinados defensores da natureza "virgem", uma parte dela, porque o tempo fez o seu trabalho, os novos volumes também o são, precisamente pela simplicidade da sua geometria

de arestas claras que os defende do mimetismo e os torna humanamente naturais: com a naturalidade específica do homem.

É uma arquitetura que não pode ser disfrutada sem calma e sem sossego. Que recusa a precipitação e o gesto estranho, a novidade estridente e chamativa.

As árvores, as colinas, a erva com as suas transformações e evolução através dos milénios, sobre as quais nos poderiam falar os estudiosos da botânica e os paleontólogos, oferecem sempre o mesmo aspeto e são sempre belas, com a sua beleza própria.

Situar-se aí pressupõe aceitar esse reto: nem camuflar-se, nem destacar-se em excesso, senão ser uma árvore mais, uma pedra mais, uma colina mais, mas de vidro, de pedra, de metal, e prismático ou cúbico… sempre igual e sempre diferente. São assim as casas de Óbidos.

A arquitetura de Brandão nasce da natureza e constrói-a. Por isso as suas obras procuram-na sempre, e se possível, levantam-se sobre o solo criando observatórios para a contemplação, com uma vontade firme, para que os usuários se apoderem da paisagem com o olhar, que é um modo de se construir e também de construir a natureza desde dentro.

E assim o tempo da natureza e da arquitetura fundem-se com o ritmo sereno da vida. Mas para isso têm de ser duas coisas bem diferenciadas; de geometrias bem distintas e claras, limpas e rotundas. Nem confusão, nem mimetismo, nem estridências.

Só assim o tempo do mundo e da natureza, com os seus insondáveis séculos de existência, enriquecem a obra feita ontem e a acolhem como parte dela mesma.

Esta é a riqueza da boa arquitetura ibérica, a de Coderch, Távora, Moneo, Siza e de tantos outros, distinta na sua aparência mas comum nas suas raízes. Alegra-me ver que ainda temos um tempo para confiar.[214]

---

214 *"Han pasado ya seis años desde que entré en contacto con la arquitectura de Nuno Brandão; la tenía tan cerca y es tan serena y tan poco dada al ruido que, tal vez por eso mismo, mi mirada pasaba por encima de sus obras atraída por el ruido de otras más estruendosas y por espectáculos lejanos que ofrecía el circo cambiante y novedoso del mercado gráfico y de la moda arquitectónica.*
De mi primer contacto con su obra, en una conferencia que pronunció en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Navarra gracias a João A. Rocha, que nos invitó a fijarnos en él, conservo aun perfectamente claras imágenes de las obras que mostró, y recuerdo la impresión de su magnifica intemporalidad y su reposo, cualidades ambas muy berlagianas, y olvidadas por desgracia en buena parte de la arquitectura de hoy, al igual que la figura y el magisterio del proprio Berlage.
Unamuno hablaba de la intrahistoria, como trasunto del ser de una cultura; un concepto no fácil de explicar pero sí de percibir, y de saborear en las obras de arte y sobre todo en las de arquitectura, que es posiblemente donde mejor se aprecie; porque viene a ser como el esqueleto espiritual invisible, y duradero, de la vida de las personas y de la sociedad, y el resumen oculto de su herencia cultural; crece con ellos y sigue ahí cuando la piel envejece y se marchita, y se pierde la memoria de lo inmediato; transciende y sobrevive a cada generación, procede de la vida y se enriquece con ella; y hace la tradición, entendida como transmisión del saber y herencia: a fin de cuentas, es lo oculto que sostiene en su ser a lo que fue y sigue siendo, con distinta apariencia, lo mismo. Y de ahí que en la arquitectura se manifieste con mayor facilidad. Siempre que el arquitecto no remueva las raíces porque la planta parezca marchita o seca. Y pensaba en esto al redactar estas líneas para acompañar las obras de Brandão que aquí se recogen porque pienso que más allá de lo que podamos admirar o disfrutar en ellas, en concreto, y mas que fijarnos en esto o aquel otro modo de usar un material, o de terminar, rematar o definir un espacio, me parece que lo que realmente debemos valorar de su trabajo y aprender es el modo en que logra tejer una invisible tela de araña que le permite atrapar el tiempo en sus muros y hacerlas intemporales.
Más aun me atrevo a pensar que el tiempo se percibe en muchas de ellas como el quinto elemento semperiano.
Kahn cifraba en la intemporalidad una de las cualidades más valiosas y difíciles de lograr en la arquitectura. Es según él la que más contribuye a hacer monumentos de las obras que la alcanzan, no ya por su tamaño u ostentación, sino por sumarse a la historia de la sociedad – la intrahistoria – como parte de su patrimonio "eterno": integrándose en su evolución vital.
Lo que más me interesa del trabajo que Brandão ha seleccionado para esta pequeña monografía es eso. Y pienso que de las cuatro obras recogidas aquí, la que mejor representa tal vez ese modo de hacer sea la casa de Afife.
Intuyo que esta cristalización tectónica del tiempo, ese saber bordar lo nuevo sobre el cañamazo de lo viejo, es una consecuencia casi necesaria del tiempo que él ha dedicado a mirar previamente, a enamorarse de todo lo que debe capturar de cada paisaje y de cada lugar, de la quietud del entorno, de la intemporalidad de la piedra y de la serenidad de lo permanente. Y justifica la voluntad insistente que muestra por dotar a sus obras de ventanas elevadas desde las que se pueda mirar lejos, buscando el horizonte.
De aquella primera conferencia a la que me he referido recuerdo vivamente la impresión que me produjo la casa no lugar de Torno, una actuación de extraordinaria sensibilidad, que no destacaba por su inventiva sino por el respecto hacia el lugar y hacia los decenios – al menos – que tenían a sus espaldas aquellas piedras en las que se apoyaba, que eran vida, que engastó en lo nuevo como joyas heredadas que se deben conservar para preservar en patrimonio familiar, pues se debían a la acción de las personas, del clima y del tiempo; los tres muy respetables en su actuar y, como tales, dignos sillares de apoyo.
Y ese mismo respecto se percibe en la casa en Afife, con su cuidadoso homenaje a un muro de piedra, o en las de Óbidos*, elevándose sobre un terreno que casi no tocan, que no querrían tocar, sobre el que se apoya "de puntillas"*

la hilera de viviendas, para permitir desde la altura mirar lejos hacia el valle, que estaba allí antes de que llegaran los moradores de las siete casas, que ahora forman parte de la naturaleza que las acogió.
En este tiempo de contención económica forzosa y de más o menos sinceros golpes de pecho y propósitos de la enmienda por los desmanes anteriores, cuando muchos arquitectos que no saben hacer las cosas sin novedad y ruido vagan erráticos buscando un lenguaje sencillo (económico) que no sea banal y les permita seguir haciendo ruido, pienso que es un buen momento para reivindicar un tipo de arquitectura como el que nos ofrece Brandão en sus obras.
Una arquitectura del material, del paisaje, de la sensibilidad y la calma. Del silencio, que no del mimetismo. Antes bien del buen contraste. Y esa es su riqueza: la delicada combinación geométrica de formas puras a través de las cuales Brandão completa la acción del Creador con sus creaciones: con acierto dijo Behne que "la casa es una expresión matemática y en cuanto tal, esto es, en cuanto es ley, orden, pureza, integridad y coherencia de premisas y tendencias, se fusiona con la vitalidad de la naturaleza; lo que no seria posible a través de la dispersión y de la relatividad, es posible por la concentración y una lógica arquitectónica rigurosa" (Arquitectura funcional, 1923).
Si el muro de piedra que acoge los volúmenes de la casa en Afife es ya, hasta para los más recalcitrantes defensores de la naturaleza "virgen" una parte de ella, porque el tiempo ha hecho su tarea, los nuevos volúmenes también lo son, precisamente por su sencilla geometría de aristas claras, que les defiende del mimetismo, y les hace humanamente naturales: con la naturalidad específica del hombre.
Es una arquitectura que no se puede disfrutar sin calma, sin sosiego. Que la rechaza la precipitación y el gesto extraño, la novedad estridente y llamativa.
Los árboles, las lomas, la hierba, con sus transformaciones y evolución a través de los milenios, de las que nos podrían hablar los estudiosos de la botánica a los paleontólogos, ofrecen siempre el mismo aspecto, y son siempre bellos, con su belleza propia.
Situarse ahí supone aceptar ese reto: ni camuflarse ni destacar, in exceso, sino ser un árbol más, una piedra más, una loma más, pero de vidrio, de piedra o de metal, y prismático, o cúbico…siempre igual y siempre diferente. Eso son las casas de Óbidos*.*
La arquitectura de Brandão nace de la naturaleza y la hace. Pero eso sus obras miran siempre hacia ella, y si pueden se levantan sobre el suelo creando observatorios para la contemplación, con voluntad firme, para que los usuarios se apoderen del paisaje con su mirada, que es un modo de hacerse y de hacer naturaleza también desde dentro.
Y así el tiempo de la naturaleza y el de la arquitectura se funden con el paso sereno de la vida. Pero para eso han de ser dos cosas bien diferenciadas; de geometrías bien distintas y claras, limpias y rotundas. Ni confusión, ni mimetismo, ni estridencias.
Solo así el tiempo del mundo y de la naturaleza, con sus insondables siglos de existencia, enriquecen la obra hecha ayer y la acogen como parte de ella misma.
Esta es la fortuna de la buena arquitectura ibérica, la de Corerch, Tavora, Moneo, Siza y tantos otros, distinta en su apariencia pero común en sus raíces. Alegra ver que todavía tenemos un tiempo para confiar." POZO, José Manuel; *Construyendo la Naturaleza con el Tiempo* in *Nuno Brandão, AA – Arquitecturas de Autor*, 2013; p. 4.

Serra d'Arga

A Casa da Serra d'Arga retoma a ansiedade poética do projeto como revelação da existência prévia.

Transformar uma casa rural de antes numa casa de agora (moderna ou contemporânea, nunca sei…). Construir com um novo sistema construtivo (betão armado, tijolo, caixilharias de ferro, vidros duplos, aquecimento mecânico) num sistema existente e antagónico (de alvenarias resistente, que só resistiam a estruturas ligeiras de madeira e telha). Compatibilizar isto é encontrar um tempo exato, o tempo da conciliação das formas, da conciliação dos tempos.

A casa, no meio da aldeia, aparentava uma vista cortante sobre a Serra, virava-se para dentro, para um pátio. Natural, dantes as pessoas passavam o tempo na Serra, sempre a olhar para ela, portanto quando chegavam a casa tinham um pátio murado, um mundo fechado, próprio e acolhedor, protegido do forte poente no verão e da humidade de norte no inverno. Mas quem quer hoje estas casas, quer estar a olhar para fora, a ver a Serra, jantar ao poente e sentir a montanha toda dentro de casa (como se a verdade estivesse sempre lá fora).

O projeto vira então tudo ao contrário: põe a sala lá em cima em open space a ocupar todo o piso (onde antes estava tudo, as alcovas, a cozinha, o forno a lenha, os corredores a varanda e alpendre), rasga-lhe um vão para a Serra e atira-a para fora com um deck sobre os muros de pedra. Onde eram as cortes (dos porcos, do trigo e do vinho), são agora luxuosas suites (mais janelas que não existiam). Onde era um armazém de carroças, agora uma biblioteca, cheia de Eça e poetas franceses.

Para fazer tudo isto sem deitar abaixo a casa, construiu-se uma laje que não se apoia nas paredes existentes (mas numa estrutura de paramentos interior), percorre a sua geometria e redesenha a casa. A nova casa é toda feita encostada à existente. Ou seja, é feita na memória do que foi encontrado e revigorado no seu vazio.

Encontramos no meio geométrico de uma aldeia torneada e rural, a ruína de uma pequena casa escura e densa, posta ao alto sobre uma escada com uma vista cortante sobre a Serra.
Perguntaram-me se naquela área seria possível uma casa, eu sem certezas mas cismado na textura das pedras, disse que sim.
Comecei o projeto e descobri uma casa, afinal grande, entre os muros e as espessuras de uma mescla de granito e xisto.
Decidiu-se manter as paredes, por fazerem parte da história da aldeia. Mas construir por dentro, uma outra estrutura a apoiar uma laje plana para proteger os espaços e aparecer na fachada, para marcar o projeto (?).
Para além da laje e do corpo da nova escada, em betão, as pedras fizeram o resto: a sua presença, definiu os muros, as paredes, os pavimentos, interiores e exteriores.
A sua ausência, desenhou as janelas, os vãos, as portas…
…e a casa ampliou-se, cheia de luz, e a vista sobre a Serra ficou ainda maior.[215]

215 COSTA, Nuno Brandão; *Casa na Serra d'Arga* (publicado em TC Monografia Nuno Brandão Costa – Arquitectura 1998-2009, n.º 90, 2009).



Montes, Parede com janela

A reorganização funcional da casa, que inverte a sua organização original, corresponde também à sua refundação espacial, que tenta a expansão nova dos espaços, sem abdicar da sua fronteira. O espaço dilata-se contido no seu limite pétreo e existente que se pretende inalterável.

A obra torna-se ambígua neste dialética entre a manutenção exasperante do existente e a assunção dos novos meios para construir um espaço antagónico e livre. E a amálgama final que se revela entre as paredes de pedra de xisto castanho, o movimento do betão rebocado a saibro branco, as novas janelas (que já não se distinguem das existentes), corresponde a essa indecisão que o espaço revela: a obra já não é de agora nem de antes. É um outro momento, que lança um outro tempo para a arquitetura. Eventualmente a primeira casa deixou de existir (embora se mantenham as pedras, para a conservar) e a casa que se desenhou dentro da original também já não tem existência autónoma.

Existirá apenas a memória das duas casa cruzadas, e nesse cruzamento forma-se uma outra construção que liga tudo, retendo em forma as memórias anteriores do projeto erudito e desenhado a rigor e a construção vernácula, feita a pulso e concebida em extremo funcionalismo poético.

Generalidades sobre a arquitetura de hoje (que é igual há de sempre)

Acerca da arquitetura hoje, das casas hoje, dos edifícios de hoje, continuam como dizia Aldo Rossi, a ser para os museus (?) e também continuam acima de tudo a ser Arte. Ainda bem, a arte é das melhores coisas do mundo… e os museus fazem-nos sonhar.
A arte do espaço e da (ou pela) construção, ou concretizar em sólido (por sólidos) sob os efeitos naturais, gestos de pensamento. "L´architecture, c´est le jeux, savant, correct, et magnifique, dès formes sous la lumière", disse em tempos Le Corbusier. Os nossos volumes que preenchem os vazios, transformam a realidade, na perspetiva de lhe acrescentar qualidade. Será a expectativa das pessoas. Por isso a arquitetura é também como muitas vezes referencia Eduardo Souto de Moura "uma Arte Social".



Casa da Serra d'Arga, 2005-09, Nuno Brandão Costa



Casa da Serra d'Arga, 2005-09, Nuno Brandão Costa

Uma arte pública em exposição permanente (ao contrário das plásticas, que só se expõem quando e onde se quer mostrar). Essa permanente amostragem vai construindo a imagem da cidade, e a sua história. Vai construindo uma continuidade que é essa obrigação social, de tornar as coisas reconhecíveis para as pessoas, ajustadas e confortáveis. Funcional e racional, compacta ou fragmentada, ou linear e ajardinada como fez John Nash em Bath ao desenhar uma cidade inteira como se fosse só um palácio no seu jardim. A arquitetura somada em casas e museus, bibliotecas e teatros, quintais e pátios, fachadas e parques, muros e igrejas, e muitas pedras sobre pedras, a construírem também a nossa memória dos sítios.

Porque a arquitetura é também isso, a memória. Senão como é que faríamos? Recomeçamos sempre um edifício a partir da memória de um outro. Já visto, reconstruímos uma imagem que pretendermos continuar. Um espaço que se pretende dilatar.

Quando se desenha, a mão já está a fugir para essa memória, mais rápida que a cabeça. Às vezes são muitas lembranças e impressões justapostas. Começa-se a raspar até chegar a uma forma só, sempre sob a luz (la lumière de Le Corbusier), para chegar à forma. Por isso o vazio é tão importante. Esse momento, da folha de papel aparentemente limpa, já está cheia de coisas, quando o braço avança para riscar.

Mas a arquitetura continua também a ser a vontade de um certo sonho. A utopia do desenho.

Como aqueles anjos do Siza que lhe povoam os edifícios quando ainda em croqui. Mas depois quando se chega lá já construído, os anjos, continuam por ali…

Também cheias de anjos estão as basílicas do Brunelleschi, e ele próprio parece que ainda anda por ali a inventar a perspetiva que torna o espaço quase infinito…

Falando por exemplo de casas, as que hoje se fazem, são antes de tudo um desejo. O desejo de habitar que ultrapassa a função racionalista (sem nunca dela abdicar), para a construção de um sítio único.

A casa que se pretende tem uma imagem desejada (nova), e contém uma memória (antiga). Ocupa a cidade, e nós temos que fazer isto tudo num só desenho. Por isso as obras ficam sempre autobiográficas, de uma maneira ou de outra representam uma parte nossa. O esforço de síntese e continuidade das coisas que uma obra pretende reside muitas vezes num resumo biográfico.

Por isso a arte, o espaço, a construção e o social. Esta síntese torna a obra reconhecível para as pessoas, senão não funciona.

Mas voltando ao vazio que o espaço preenche, que a arquitetura ocupa, às vezes, há obras (e aí é sublime), que mantêm o vazio original ou pelo menos a ideia desse vazio. Percebem?[216]

216 COSTA, Nuno Brandão; *Generalidades Sobre a Arquitectura de Hoje (que é Igual à de Sempre)*, newsletter ISCTE, 18 de Abril de 2010.

Macinhata

A Casa de Macinhata parte de um sonho.

> ***O cliente pretendia uma casa a realizar um sonho antigo: estar na casa a ver o mar.***
> ***O terreno, todo em declive, subira, mas não o suficiente para se avistar a água lá ao fundo a poente.***
> ***Então a casa continuou a subir, volume após volume, até chegar à sala de estar, toda aberta a olhar para o mar.***
> ***Inverteu-se tudo:***
> ***– uma plataforma em granito simula uma casa do norte, pousada numa eira de pedra, em apenas dois pisos;***
> ***– o terceiro esconde-se por debaixo do declive, para abrir sobre a vista da cidade de Oliveira, os quartos em baixo e a piscina;***
> ***– os vidros muitos e grandes abrem para todas as direções para a casa se virar para todo o lado;***
> ***– voltando lá acima, o caixilho recorta a paisagem de poente dentro da sala já quase como um quadro pintado só para esta casa, um sonho outra vez desenhado:***
> ***'Ça c´est pour moi le plus beau et le plus triste paysage du monde. C´est le même paysage de la page précédente, mais je l´ai dessiné une fois encore pour bien vous le montrer. C´est ici que le petit prince a apparu sur terre, puis disparu'****
> ***(excerto final de Le Petit Prince de Antoine Saint-Exupéry)***[217]

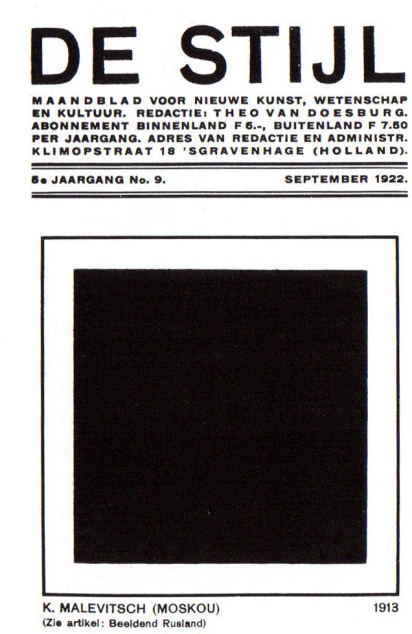
E confirma-se na poética do fragmento, das caixas negras sobre uma paisagem natural, da artificialidade vertical e movimentada em desequilíbrio gravítico.

Retomando os temas iniciados em Afife (texturas, tensão, fragmentação geométrica), a Casa de Macinhata leva a um extremo mecanicista e cinematográfico a lógica compositiva e a espacialidade preconizada nos seus princípios.

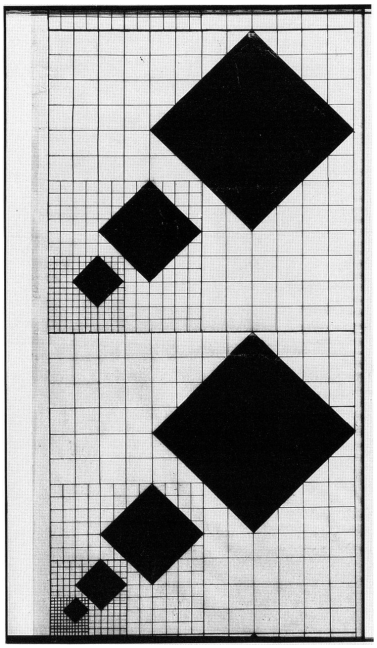
"A máquina dos mecanicistas do séc. XVII era muito diferente da dos modernistas do início do século XX. Onde a primeira era um modelo metafórico da ordem do mundo e do corpo, a segunda era inapreensivelmente metonímica, desintegradora da perceção e da razão. Quando António Ferro e Álvaro de Campos falavam da 'hora mecânica' dos anos 20 e 30 era com um frenesim onomatopaico. Ao esquema substitui-se o efeito. De dentro passou-se para fora.

A grande escadaria do Éden não é um lance de acesso a um andar nobre; o próprio metal dos seus corrimãos, contrariamente à pedra, não se destina a absorver o olhar e a fixá-lo, mas a multiplicar reflexos e a espalhar pequenos focos de luz. É uma escada que pratica o princípio de estratégia que Lidedell-Hart estudou: a 'aproximação indireta'. Quem sobe é tratado como um inimigo na guerra: não sabe para onde ir nem de onde esperar o golpe. Mas se entrar na sala o fogo coruscante do 'écran' derrubá-lo-á, em espanto e sedução, na trincheira (numa cadeira-trincheira) fixa no escuro. Como se o arquiteto, ao desenhar a escada, lhe dissesse: aqui onde entras perde todas as esperanças de maquinações doceis e exemplares, este é o

217 COSTA, Nuno Brandão; *Casa de Macinhata* (publicado em Monografia Archinews Nuno Brandão Costa, n.º 21, julho/agosto/setembro 2011; Monografia AA53 Nuno Brandão, Arquitecturas de Autor, 2010 e TC Monografía Nuno Brandão Costa – Arquitectura 1998-2009, n.º 90, 2009).



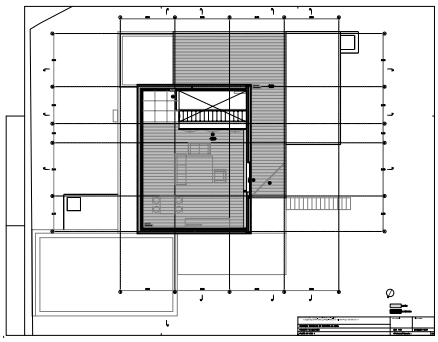
K. Malevitsch, 1913



The Origin of Universal Form no II, 1929, Theo van Doesburg



Casa em Macinhata, 2005-08, Nuno Brandão Costa



Casa em Macinhata, Planta Piso 1, 2005-08, Nuno Brandão Costa

reino do fragmento. No cinema, sempre se escondeu numa guarita a arma da máquina de projetar. Com que olhos de sentinela e/ou observador nos olha o projecionista?"[218]

Cada volume corresponde a uma narrativa diferenciada, justaposta com um critério gestual que se situa entre o caos da sua própria instabilidade gravítica e a serenidade e clareza da sua organização espacial.

Ao contrário da estabilidade doméstica de Afife ou Francelos, o edifício aparenta, em cada vista, variadas escalas consoante a sua relação com a topografia (manipulada) e a relação entre cada forma (volume, laje, envidraçado). Uma explosão volumétrica que acentua a valorização plástica e poética da sua própria base conceptual, que provoca uma imagem praticamente fotográfica, cristalizada, e tem um efeito projetado no seu entorno e do seu entorno para dentro do espaço. "A explosão é de tal modo um fenómeno da intensidade do tempo que só a fotografia mais aperfeiçoada (…) a trouxe diretamente para o universo das imagens. Até essa altura a explosão aparecera na pintura ligada a um espetáculo longínquo e durável: o das bocas dos vulcões dos guaches de Turner por exemplo. Até à primeira guerra mundial não se podia conceber um mundo explosivo, uma paisagem feita de explosões, do silêncio que as prepara e dos seus efeitos."[219]

É uma história invertida, contada ao contrário cuja mecanicidade e artefacto alinham numa coerência espacial. Essa espacialidade é, por momentos, contínua (espaços de ligação – a escada), e dispersa (nos diversos compartimentos, que correspondem sempre a um enquadramento específico).

A metáfora da abstração aqui é neoplástica e construtivista, expressão reforçada na escolha sintética dos materiais: as chapas de alumínio que recortam finamente os vãos, os envidraçados de proporção exagerada, o óxido de ferro negro dos paramentos de betão, a

218 GOMES, Paulo Varela; *Polearte, Coisismos*, 1990; p. 29.
219 GOMES, Paulo Varela; *Explosições, Coisismos*, 1990; p. 9.

pedra cinzenta da laje suspensa sobre a cota do plano da piscina, a piscina contornada por uma parede branca e acabada a cerâmica de vidro negro.

Todo o critério das texturas e acabamentos da construção, o esforço estrutural, assumem uma complexidade de detalhe e sofisticação, que pretende exatamente enfatizar a ideia de um objeto despegado da natureza que o acolhe. Um aparelho instalado na paisagem, para tomar as suas medidas, as suas variações, as suas nuances atmosféricas, permanecendo ele próprio cristalizado num equilíbrio não-gravítico de difícil entendimento.

"CASA DO PRINCÍPIO DO MUNDO a…

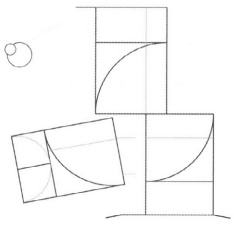
…QUADRADO NEGRO SOBRE FUNDO NATURAL.

A propósito da edição deste número dedicado a Nuno Brandão, aproveito para realizar uma breve viagem ao princípio do mundo (Viagem ao princípio do mundo. 91 min. Portugal/França 1995. Dir.: Manoel de Oliveira, com Marcello Mastroianni), uma viagem na memória de volta à casa do norte Portugal, que permite contextualizar temporal e culturalmente a obra que é apresentada nesta monografia. Esta é uma viagem que começa com a busca das raízes numa terra de raízes fortes, na tentativa de definir algumas das chaves arquitetónicas que construíram o contexto cultural que envolve a arquitetura contemporânea do norte de Portugal.

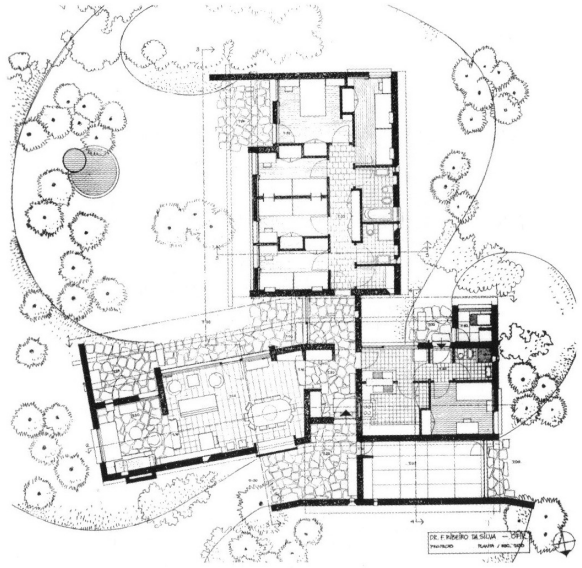
A relação com a arquitetura popular esteve presente nas raízes da procura de um caráter próprio durante o desenvolvimento da arquitetura moderna em Portugal; já no texto que Fernando Távora escreveu no ano de 45 sobre "O problema da casa portuguesa" (O problema da casa portuguesa, Cadernos de Arquitetura n.º 1, 1947, Recolhido em Fernando Távora, 1993) era proposto recorrer ao estudo da casa popular como alternativa para a arquitetura portuguesa (este estudo concretizou-se pela mão de D. Fernando Keil do Amaral quando este conseguiu desenvolver o trabalho daquele Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa, no qual participou D. Fernando como diretor de uma das equipas, em concreto da Zona 1 correspondente a Minho, Douro litoral e Beira Litoral, conjuntamente com os arquitetos Rui Pimentel e António Menéres). A concretização do objetivo da casa moderna,

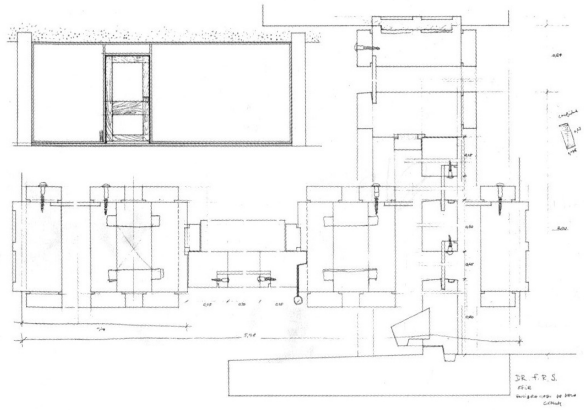


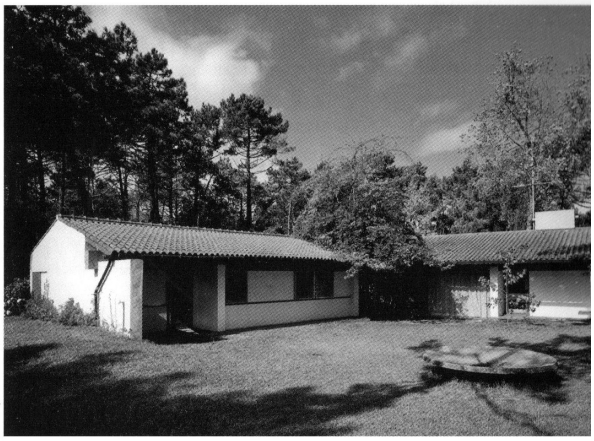
S. Paio de Figueiredo. Guimaraes
De Arquitectura Popular en Portugal. 3ª Edición. Asociación de los Arquitectos Portugueses. 1988



Casa en Ofir
Fernando Távora. 1958. Esquema

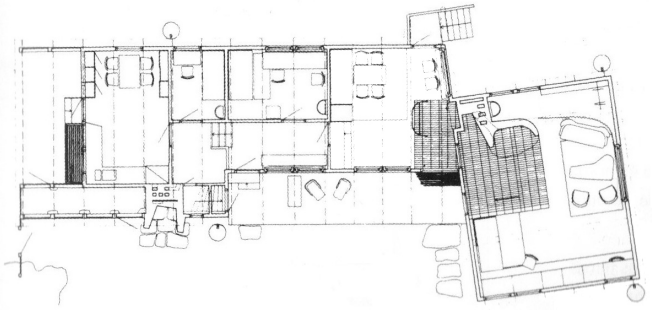






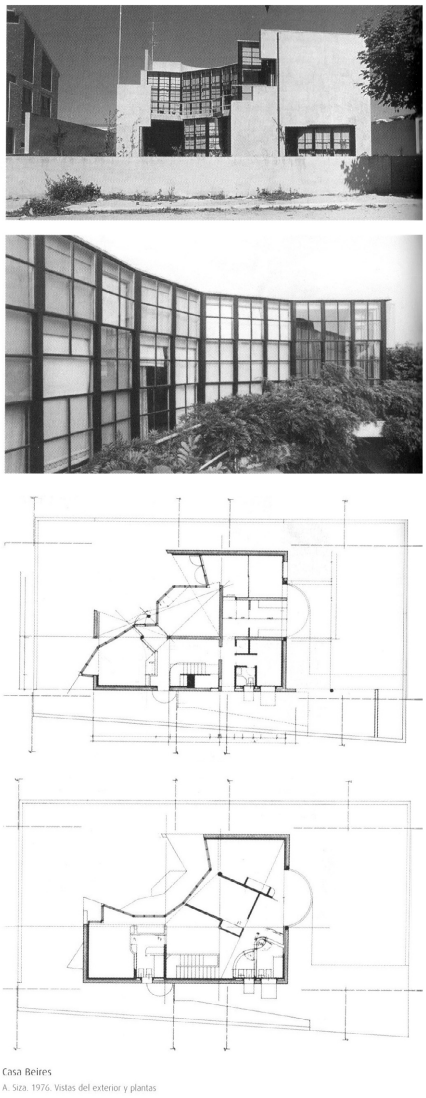


Casa en Ofir
Fernando Távora. 1958. Planta y detalle de carpintería
Vista general y vista desde el interior



Casa Stennas
E. G. Asplund. 1937. Vista general y planta





Casa Beires
A. Siza. 1976. Vistas del exterior y plantas

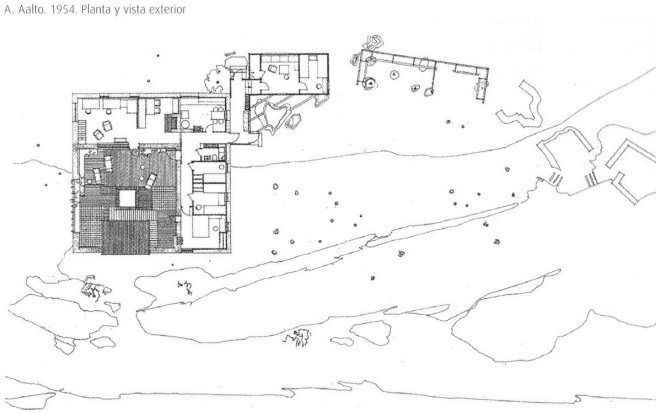
consequentemente enraizada na tradição popular, ficou, provavelmente, desde logo realizada na magnífica casa em Ofir que Távora concluiu no ano de 1958.

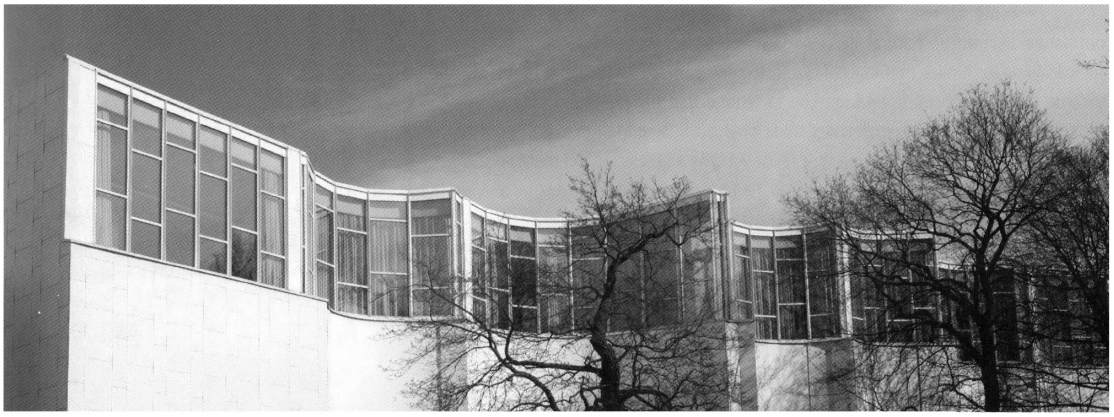
Quando Távora escreveu o texto que viria a acompanhar a publicação sobre a casa, utilizou para explicá-la, a diferença conceptual entre composto e mescla, fazendo referência à casa como um novo composto que resulta por contraposição às mesclas arquitetónicas. A multiplicidade de elementos que intervêm nas tomadas de decisão e que incluem fatores funcionais, paisagísticos, materiais ou culturais entre outros, e a decisão de que o resultado da confluência de todos estes elementos, mais do que resultar numa mescla, mais ou menos bem equilibrada, deve ter como objetivo o surgimento de um novo composto, algo que, apesar de resultar da soma das partes, é totalmente diferente delas. Creio que esta noção de composto é importante, tanto mais quanto, por herança cultural, é aplicável, não só à arquitetura de Távora, mas também aos arquitetos que nele beberam.

No texto anteriormente mencionado, Távora faz referencia à sua dupla herança cultural, por um lado a sua formação como arquiteto (Távora recalca no texto o seu conhecimento do sentido de términos como organicismo, funcionalismo, neo-empirismo, cubismo, etc.) e por outro o amor sem limites que sente "por todas as manifestações de arquitetura espontânea do seu País". O seu grande objetivo é conseguir que as obras tenham um caráter único,

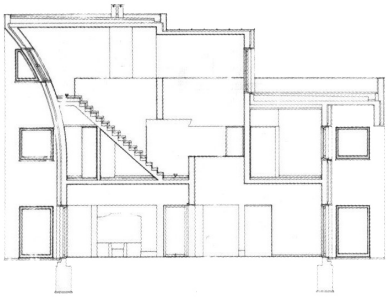


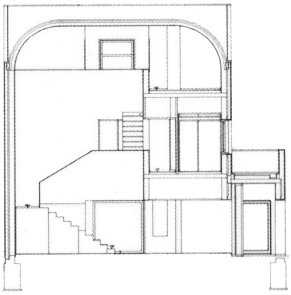
Casa Experimental
A. Aalto. 1954. Planta y vista exterior





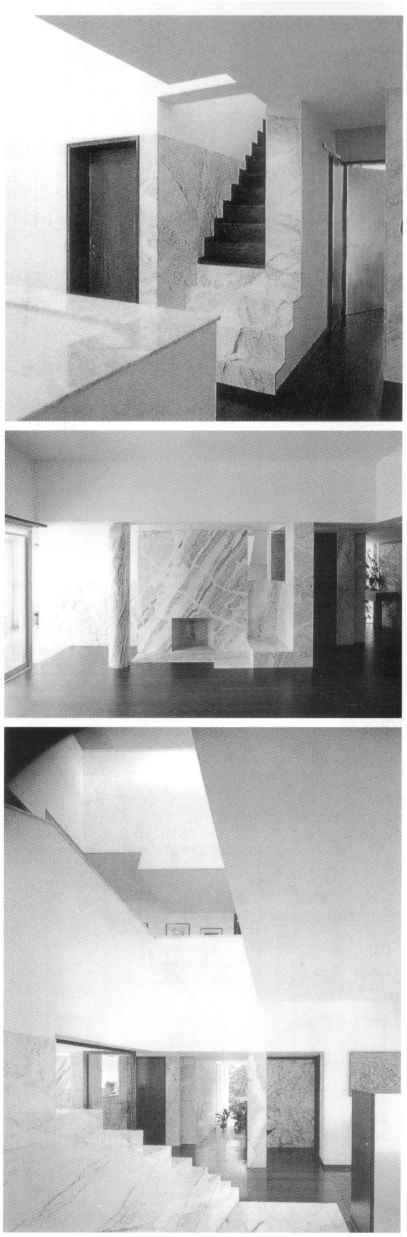
Finlandia Hall
A. Aalto. 1973. Vista exterior





Casa Duarte
A. Siza. 1985. Vista exterior y secciones





Casa Duarte
A. Siza. 1985. Vistas interiores

individual e mais concretamente na relação com o lugar como valor cultural, e que desta maneira, alcancem um "valor universal". Estas palavras estabelecem uma relação direta entre o pensamento de Távora e o de Alvar Aalto, já que, nos poucos escritos que nos deixou como herança, este tema revela-se um dos eixos fundamentais de articulação.

Michel Toussaint assinala a casa em Ofir como uma prova da aceitação do conceito de "living-room" em Portugal (Casa de Férias em Ofir, 1992), mas, para além disso, a divisão funcional da casa em três volumes diferenciados (dia-noite-serviço) e a maneira como se articulam entre si, remete-nos, sem dúvida, para outros exemplos de casas suas contemporâneas. Encontramo-nos pois diante de um programa funcional e compositivo moderno que incorpora com à vontade os elementos materiais e iconográficos vernaculares (Deve entender-se aqui o conceito vernacular relativo à sua relação com a tradição construtiva local) combinando-os com outros modernos, tais como as vigas de betão à vista (claramente



Fundación Querini-Stampalia
Carlo Scarpa. 1963. Detalle de escalera



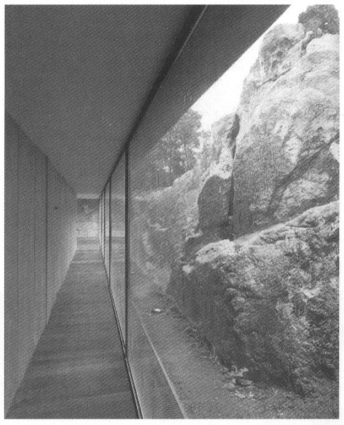
Villa Müller.
Adolf Loos. 1930. Vista interior



Villa Karma.
Adolf Loos. 1906. Vista interior

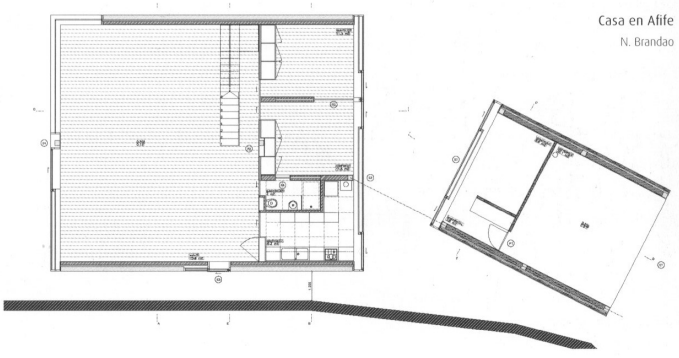






Casa en Moledo
E. Souto de Moura. 1998. Vistas exteriores e interior





Casa en Afife
N. Brandao

marcadas pelo seu final prolongado), que permitem, com os grandes espaços entre elas, a abertura do vão completo da zona-de-estar e a sua ligação ao exterior.

Poder-se-ia relacionar esta obra com a Casa de Campo Stennäs que o arquiteto sueco Erik Gunnar Asplund realizou em 1937, tanto nos aspetos da relação com a tradição e da harmonia com a paisagem, como nos dos recursos compositivos do deslocamento ou da rotação subtil das peças, tão habituais e queridos pelo mestre nórdico. É uma outra modernidade esta que, na senda da tradição nórdica, irá incorporar o tradicional, materialmente falando, e essa maneira "natural" de entender a arquitetura na relação com o seu lugar de implantação, aquela que, de alguma maneira, Távora antecipa aqui, num caminho que será também trilhado por Siza nas suas primeiras propostas, nas quais ele incorpora já a substância desta relação com o lugar na sua metodologia de trabalho.

Poucos são os que, como Siza, souberam recorrer ao testemunho de Aalto na sua visão compositiva, paisagística e técnica do que deveria ser a arquitetura moderna, mas para além deste feito, encontramos na arquitetura de Álvaro Siza numerosas incorporações da cultura arquitetónica que falam de um processo de investigação e destilação da arquitetura que será provavelmente o mais intenso desde a crise do conceito de moderno. Será provavelmente esta a atitude explorada por Siza para, por sua vez, construir o seu próprio universo arquitetónico (que resulta, de forma inegável, enriquecedoramente pessoal), e a mais inteligente das leituras possíveis da proposta feita em plena crise moderna de que a arquitetura deveria olhar-se a si mesma como fonte de inspiração.

Dentro deste contexto, e voltando à viagem que nos propusemos empreender, acredito necessário mencionar duas casas que tiveram uma importância relativa na incorporação ou definição de determinados elementos do vocabulário arquitetónico de Siza. A primeira delas a casa Beires, a segunda a casa Duarte. Alguns destes elementos tiveram tanta repercussão que os encontramos revisitados, em numerosas ocasiões, em diferentes exemplos de casas do norte de Portugal da autoria de arquitetos muito variados.

A casa Beires, qual geoide, decompõe o prisma redondo exterior, fracionando-o na esquina, para revelar um interior que responde, na sua composição, a outro mundo de geometrias e leis naturais. Tal como ele próprio reconhece, Siza necessita de encontrar novas formas de trabalhar e "afastando-se" da sua querida terra (em referência às palavras do próprio Siza na entrevista com Alejandro Zaera na El Croquis. n.º 68-69) elabora uma das propostas mais importantes da arquitetura doméstica da segunda metade do século XX. Este exemplo, o mais autónomo, nos seus aspetos formais mais evidentes, dentro da obra de Siza daqueles anos, é no entanto sistematicamente escolhido por autores como Frampton ou Curtis quando falam de Álvaro Siza.

A sua importância radica, provavelmente, no grau de abstração da proposta, no seu caráter plástico, se quisermos, cubista, que incorpora um novo tema que se sobrepõe aos anteriores, como a evidente conexão com Aalto, e que nunca mais abandonará a sua arquitetura.

Dentro desse processo afirma-se igualmente protagonista o trabalho de serralharia que, com leis próprias, quebra e atravessa a pele do volume, num processo de cuidadosas tangências, projetando-se até ao seu limite superior como um plano que poderia ter continuidade mais além de si mesmo. Este recurso terá uma repercussão importante na obra de Eduardo Souto de Moura, tal como ele próprio reconhece nas palavras de Paulo Martins Barata, e sem dúvida na de muitos outros arquitetos seus contemporâneos.

No segundo exemplo, a casa Duarte, incorporam-se determinados temas "loosianos" que, para além das questões de investigação de uma espacialidade singular, contrapõem o caráter de riqueza visual interior no tratamento de determinados materiais ao aspeto abstrato, rotundo e branco da arquitetura do seu exterior. Não partilho a visão de Curtis sobre a excessiva literalidade do tema.

Provavelmente nesta e noutras obras paralelas a esta, Siza começa um processo que o leva a definir de maneira exata o modo de trabalhar a materialidade da sua arquitetura, tanto do interior como do exterior. A fusão no tratamento dos materiais, próximo ao espírito loosiano, e portanto miesiano, com um processo de trabalho e articulação dos mesmos que podíamos relacionar com Scarpa (porém sem os excessos deste), resultam numa síntese extremamente sutil.

Esta forma de trabalhar as madeiras, os mármores e outros materiais de aspeto singular e os detalhes dos encontros entre eles e com os planos abstratos brancos ou de cor será um motivo de reflexão e de depuração contínua na obra de Siza e dará lugar a uma maneira de fazer própria que teve consequências e gerou escola, inclusivamente, além das fronteiras lusas.

Dando um salto temporal e conceptual na nossa viagem, e concretamente no aspeto da relação com o território, encontramo-nos com a casa de Eduardo Souto de Moura em Moledo. Aqui a vinculação com o vernacular é dada pelo uso do material como mais um elemento a incorporar no processo de construção. A disponibilidade e existência das pedras no lugar servem para um processo de modificação e adaptação do território que permite inserir nele a casa como um engaste de uma pedra preciosa numa coroa de pedra. Ao incorporar este contributo, o que pré-existia ganha um grau de abstração maior. O objeto contrapõe-se à envolvente natural desde o interior de si mesmo e o processo de indefinição dos limites contribui para a relação entre ambos.

Resulta portanto evidente a evolução da relação com a arquitetura tradicional, o objeto arquitetónico não utiliza os materiais tradicionais como referência cultural ou construtiva. A referência visual remete-se exclusivamente para a relação do material com o terreno, e neste sentido Souto Moura não vê inconveniente em destruir e reconstruir o território para que este processo de inserção possa acontecer e como resultado dele, em utilizar o material granítico da mesma maneira que as estruturas de aço ou os elementos tecnológicos incorporados na obra.

Tudo isto ao serviço de uma nova expressão plástica pessoal, numa aproximação, embora a partir de um ângulo diferente, ao processo de abstração começado por Siza, e que teve igualmente uma enorme importância nas gerações de jovens arquitetos portugueses e dos que daí foram importados e exportados.

Parece evidente que esta, como qualquer outra redução, torna-se incompleta para abarcar as influências, preocupações e temas presentes na obra de um arquiteto, mas sem dúvida que neste contexto torna-se mais fácil entender a obra de Nuno Brandão: a sua aposta num suprematismo arquitetónico que se apropria de muitos dos aspetos da tradição moderna e contemporânea à sua volta; a inevitabilidade da relação com o vernacular, pelas características das encomendas a que tem que responder; e a forma como os contrapõe à busca da abstração máxima quaisquer que sejam os elementos que se incorporem na sua arquitetura. Na sua obra, o objeto arquitetónico impõe-se ao natural a partir da própria inclusão, já não é um diálogo de inserção ou de contextualização; o vernacular deixa de ser

uma ferramenta ou um objetivo visual, torna-se um elemento autónomo de referência a partir do qual se estabelece o novo.

Neste processo de aproximação aos limites da abstração, produz-se uma busca contínua pela exatidão, e as casas levantam-se na paisagem como relógios suíços de aço, madeira e pedra. Esta é uma arquitetura que não admite imprecisões, na qual a dificuldade máxima está precisamente na aparência de que tudo parece tão simples de executar e na qual a precisão do ofício ainda permite executar os sonhos do criador concedendo todo o valor ao processo em si mesmo e ao objetivo de abstração. Será possível que Kazimir Malevich sonhasse com casas negras sobre um fundo natural…? [220]

---

220 *"LA CASA DEL PRINCIPIO DEL MUNDO a…*
… CUADRADO NEGRO SOBRE FONDO NATURAL.
Con motivo de la edición de este número dedicado a Nuno Brandão aprovecho para realizar un breve viaje al principio del mundo, un viaje en la memoria entorno a la casa del Norte de Portugal, que permita contextualizar temporal y culturalmente la obra que se presenta en esta monografía. Este es un viaje que emprende la búsqueda de las raíces en una tierra de raíces fuertes, en un intento de fijar algunas de las claves arquitectónicas que han construido el contexto cultural que envuelve a la arquitectura contemporánea del norte de Portugal.
La relación con la arquitectura popular ha estado presente en las raíces de la búsqueda de un carácter propio durante el desarrollo de la arquitectura moderna en Portugal, ya en aquel texto que D. Fernando Távora escribió allá por el año 45 sobre "El problema de la casa portuguesa" se proponía acudir al estudio de la casa popular como alternativa para la arquitectura portuguesa. La consecución del objetivo de la casa moderna consecuentemente enraizada en la tradición popular probablemente se logró ya en la magnifica casa en Ofir que concluyó Távora en el año 1958.
Cuando Távora escribió el texto que había de acompañar la publicación de la casa, utilizaba para explicarla la diferencia conceptual entre compuesto y mezcla, haciendo referencia a la casa como un nuevo compuesto resultante por contraposición a las mezclas arquitectónicas. La multiplicidad de elementos que intervienen en la toma de decisiones y que incluyen factores funcionales, paisajísticos, materiales, o culturales entre otros, y la decisión de que el resultado de la confluencia de todos estos elementos mas allá de dar por resultado una mezcla más o menos bien equilibrada, debe tener por objetivo la aparición de un nuevo compuesto, algo que aunque resultado de la suma de las partes es totalmente diferente de ellas. Creo que esta noción de compuesto es importante en tanto que por herencia cultural es aplicable no solo a la arquitectura de Távora, sino también a la de los arquitectos que han bebido de él.
En el texto antes mencionado, Távora hace referencia a su doble herencia cultural, por un lado su formación como arquitecto y por otro el amor sin límites que siente "por todas las manifestaciones de arquitectura espontánea de su País". Todo ello tiene por objetivo el lograr que las obras tengan un carácter único, individual y más concretamente en relación al lugar como valor cultural, y que sea de esta manera como ellas mismas alcancen un "valor universal". Estas palabras conectan el pensamiento de Távora directamente con el de Alvar Aalto, ya que en los pocos escritos que nos dejó como herencia este tema resulta uno de los ejes fundamentales de articulación.
Michel Toussaint señala la casa en Ofir como una confirmación de la aceptación del concepto de "living-room" en Portugal, pero, más allá de este hecho, la división funcional de la casa en tres volúmenes diferenciados (día-noche-servicio) y la manera de articularse de los mismos nos remite sin duda a otros ejemplos de casas contemporáneas a ella. Nos encontramos pues ante un programa funcional y compositivo moderno que incorpora con soltura los elementos materiales e iconográficos vernaculares combinándolos con otros modernos tales como las vigas de hormigón visto (marcadas claramente en su final prolongado), que permiten con sus grandes luces la apertura del vano completo del estar y su conexión abierta con el exterior.
Podría conectarse esta obra con la casa de campo Stennäs que el arquitecto sueco Erik Gunnar Asplund realizó en 1937, tanto en los aspectos de la relación con la tradición y de armonía con el paisaje, como en los recursos compositivos del desplazamiento o el giro sutil de las piezas tan habitual y querido por el maestro nórdico. Es esta otra modernidad, la que en la estela de la tradición nórdica va a incorporar lo tradicional materialmente hablando y esa manera "natural" de entender la arquitectura en relación con su lugar de implantación, la que de alguna manera anticipa aquí Távora, en un camino que también recorrerá Siza en sus primeras propuestas, incorporando desde entonces la sustancia de esta relación con el lugar en su metodología de trabajo.
Pocos son los que, como Siza, han sabido recoger el testigo de Aalto en su visión compositiva, paisajística y técnica de lo que debía ser la arquitectura moderna, pero más allá de este hecho, nos encontramos en la arquitectura de Don Álvaro numerosas incorporaciones de la cultura arquitectónica que nos hablan de un proceso de investigación y destilación de la arquitectura que sea probablemente el mas intenso desde la crisis del concepto de lo moderno. Probablemente sea esta actitud desarrollada por Siza para construir a su vez su propio universo arquitectónico (que de manera innegable resulta enriquecedoramente personal) la más inteligente de las lecturas posibles a la propuesta hecha en plena crisis moderna de que la arquitectura debe mirarse a sí misma como fuente de inspiración.
Dentro de este contexto y volviendo al viaje que habíamos emprendido creo necesario nombrar dos casas que tuvieron una importancia relativa en la incorporación o definición de determinados elementos del vocabulario arquitectónico de Siza. La primera de ellas la casa Beires, la segunda la casa Duarte. Algunos de estos elementos han tenido tanta repercusión que los encontramos revisitados en numerosas ocasiones en diferentes ejemplos de las casas del norte de Portugal de arquitectos muy variados.
La casa Beires, al igual que una geoda, descompone el prisma rotundo exterior fraccionándolo en la esquina para revelar un interior que responde a otro mundo de geometrías y leyes naturales en su composición. Tal y como el propio Siza reconoce necesita encontrar nuevas formas de trabajar y sacando la cabeza de su tan querida tierra elabora una de las propuestas mas importantes de la arquitectura doméstica de la segunda mitad del siglo XX. Este ejemplo que en sus aspectos formales más evidentes es el más autónomo dentro de la obra de Siza de aquellos años, es sin embargo escogido sistemáticamente para hablar de él por autores como Frampton o Curtis. Su importancia radica probablemente en el grado de abstracción de la propuesta, en su carácter plástico, si se quiere cubista, que incorpora un nuevo tema a superponer a los anteriores, como la evidente conexión con Aalto, y que ya no abandonará su arquitectura.
Dentro de ese proceso cobra igualmente protagonismo el trabajo de cerrajería que con unas leyes propias se quiebra y atraviesa la piel del volumen en un proceso de cuidadas tangencias, proyectándose hacia su límite superior como un plano que podría tener continuidad más allá de si mismo. Este recurso habrá de tener una repercusión importante en la obra de Eduardo Souto de Moura tal y como él mismo reconoce en palabras de Paulo Martins Barata, e indudablemente en la de otros muchos arquitectos coetáneos.
En el segundo de los ejemplos, la casa Duarte, se incorporan determinados temas "loosianos" que, más allá de las

cuestiones de la investigación de una espacialidad singular, contraponen el carácter de riqueza visual interior en el tratamiento de determinados materiales al aspecto abstracto, rotundo y blanco de la arquitectura en su exterior. No comparto la visión de Curtis de la excesiva literalidad del tema. Probablemente en esta y otras obras paralelas a ella, Siza va a comenzar un proceso que le va a llevar a definir de manera exacta la manera de trabajar la materialidad tanto interior como exterior de su arquitectura. La fusión del tratamiento de los materiales próximo al espíritu loosiano y por ende miesiano, con un proceso de trabajo y articulación de los mismos que podríamos relacionar con Scarpa (pero sin los excesos de este), van a dar un resultado de síntesis extremadamente sutil.

Esta forma de trabajar las maderas, los mármoles y otros materiales de aspecto singular y los detalles de los encuentros de los mismos entre ellos y con los planos abstractos blancos o de color van a ser un motivo de reflexión y de depuración continua en la obra de Siza, y va a dar lugar a una manera de hacer propia que ha tenido consecuencias y ha generado escuela mas allá incluso de las fronteras lusas.

Dando un salto temporal y conceptual en nuestro viaje, y en concreto en el aspecto de la relación con el territorio, nos encontramos con la casa en Moledo de D. Eduardo Souto de Moura. Aquí la vinculación con lo vernacular viene dada por el uso del material como un elemento más a incorporar al proceso de construcción. La disponibilidad y existencia de las piedras en el lugar sirven para un proceso de modificación y adaptación del territorio que permite inserir la casa en el mismo como un engaste de una gema en una corona de piedra. Se produce una aportación a lo preexistente otorgándole un grado de abstracción mayor. El objeto se contrapone al entorno natural desde dentro de él mismo, y el proceso de indefinición de los límites contribuye a la relación entre ambos. Resulta por tanto evidente la evolución en la relación con la arquitectura tradicional, el objeto arquitectónico no utiliza los materiales tradicionales como referencia cultural o constructiva. La referencia visual remite exclusivamente a la relación del material con el terreno, y en este sentido Souto no tiene inconveniente en destruir y reconstruir el territorio para que pueda darse este proceso de inserción, y como resultado de este proceso en utilizar el material granítico de igual manera que el acero de taller o los elementos tecnológicos que se incorporan a la obra. Todo ello al servicio de una nueva manera plástica personal, en una aproximación desde otro ángulo diferente al proceso de abstracción comenzado por Siza, y que igualmente ha tenido enorme importancia en las generaciones jóvenes de arquitectos portugueses e importados y exportados desde allí.

Parece evidente que como en cualquier reducción está resulta incompleta para abarcar las influencias, preocupaciones y temas presentes en la obra de un arquitecto, pero sin duda en este contexto resulta más fácil entender la obra de Nuno Brandão, y su apuesta por un suprematismo arquitectónico que recoge muchos de los aspectos de la tradición moderna y contemporánea de su entorno; lo inevitable de la relación con lo vernacular, por las características de los encargos a los que tiene que hacer frente, y como los contrapone a la búsqueda de la abstracción máxima para cualesquiera que sean los elementos que se han de incorporar a su arquitectura. En su obra el objeto arquitectónico se impone a lo natural desde la inclusión, ya no es un dialogo desde la inserción o la contextualización; lo vernacular no es mas una herramienta o un objetivo visual, sino un elemento diferenciado de marco en el que establecer lo nuevo.

En este proceso de aproximación a los límites de la abstracción se produce una búsqueda continua por la exactitud, y las casas se levantan en el paisaje como relojes suizos de fundición, madera y piedra. Es esta una arquitectura que no admite imprecisiones, en la que la dificultad máxima estriba precisamente en la apariencia de que todo parezca tan sencillo de ejecutar, y en la que todavía la virtud del oficio ejecuta los sueños del creador y otorga valor completo al proceso en sí mismo y al objetivo de abstracción. ¿Soñaría, tal vez, Kazimir Malévich con casas negras sobre un fondo natural…?"
MAZA, Ricardo Merí de la; *Da Casa del Princípio del Mundo…a Cuadrado Negro sobre Fondo Natural*, *Monografía Nuno Brandão Costa – Arquitectura 1998-2009*, n.º 90, 2009; p. 90.

Sobrado, Foz do Sousa, Entre-os-Rios

Estas 3 casas (Sobrado é, das 3, a última a ser projetada e a única a ser construída) correspondem a uma lógica compositiva fragmentada, consequente de Afife e Macinhata, mas cuja tendência é a de uma interação geométrica e consequente entre os volumes: ou seja, ao contrário das anteriores, em que os diferentes volumes mantêm a sua autonomia física (sejam as relações verticais ou horizontais), aqui a interação entre os volumes provoca subtis alterações ao volume primário:

– em Entre-os-Rios recorta-se um pátio no volume principal e os dois corpos estão ligados por um perfil metálico, onde corre o portão da garagem;

– na Foz do Sousa existe uma interseção entre o volume da sala e o volume dos quartos, que altera a geometria quadrangular do espaço;

– Sobrado sintetiza os dois movimentos e o volume da garagem obriga a um corte oblíquo no corpo principal, que remata com uma chaminé. O perfil metálico existe para fazer correr o portão da garagem e as caixilharias, para fora do perímetro da construção.

> ***Esta casa retoma um tema de outras casas já feitas: "a descoberta do fragmento".***
> ***Os volumes vão-se dispondo no declive do terreno, da rua ao jardim, movendo-se para fazer a construção quase desaparecer para quem passa no passeio.***
> ***A chaminé, um terceiro volume ao alto, assinala a sua presença, marcando uma certa identidade.***
> ***O movimento e sequência da geometria dos corpos, do pátio e dos muros, da pedra e do betão, gera os espaços, a luz, a tensão com o exterior.***
> ***Por dentro, para nascente, a casa deixa de ser fragmento. Passa a ser espaço contínuo, desenhado em vidro a enquadrar a vista ampla do vale, plano e horizontal.***[221]

Todas desenhadas com apenas 1 piso, os muros assumem também um recorte e função que não tinham nas anteriores obras: os muros são o lançamento da composição volumétrica e fazem parte da paisagem artificial que as construções propõem.

A configuração destas 3 casas está assim condicionada à relação entre o volumes que as constroem e aos muros que amarram os volumes ao terreno, mas também às relações que a sua fragmentação introduz no território.

Aqui já não se trata da horizontalidade planimétrica e brutalista de Óbidos, nem da compactação de Francelos, Estarreja e Lourosa, ou a neoplasticidade identitária de Afife e Macinhata.

Será talvez uma síntese de todas estas ordens espaciais e, mantendo a abstração das outras, talvez aquelas em que a domesticidade é mais reconhecível no primeiro impacto dos objetos.

Partindo mais uma vez de plantas muito simples e óbvias, cuja raiz se mantém sempre na lógica radical/classista da Casa de Nevogilde 1 de Eduardo Souto de Moura, os espaços

221 COSTA, Nuno Brandão; *Casa em Sobrado* (publicado em Monografia Archinews Nuno Brandão Costa, n.º 21, julho/agosto/setembro 2011).

ganham complexidade através das nuances produzidas nos movimentos dos volumes e nas relações de continuidade entre os espaços e a paisagem.

Nas 3 casas verifica-se que, a espacialidade, linguagem e relação territorial assenta no fecho integral dos volumes para o lado mais aberto do terreno (aquele em que o sítio se liga ao urbano, uma estrada, uma rua, ou outras construções existentes) e abre-se integralmente, para o lado oposto, onde se organizam em plano aberto salas e quartos.

De referir que o primeiro ensaio de Sobrado é a Casa de Valverde, que não teve continuidade. No entanto, a sua estrutura poligonal seccionada é seminal para a composição final de Sobrado.

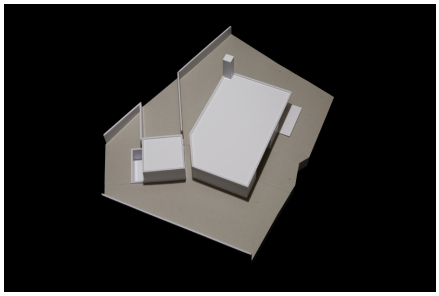
Este jogo de opostos no léxico de cada volume (um lado aberto outro totalmente fechado) pretende introduzir uma noção precisa da privacidade doméstica (a casa abre-se para o quintal e fecha-se para a rua) servindo-se da linguagem arquitetónica para assinalar de modo inequívoco essa vontade. Aliás, nas 3 casas o volume mais próximo da rua é sempre o da garagem, fechado com um portão liso, metálico (tal como em Afife ou Lourosa). A caixa opaca da garagem funciona como um filtro entre a urbanidade coletiva do local e a privacidade familiar da casa que se destaca noutro corpo, transparente e aberto sobre a vista do interior do sítio.

É curiosa esta ideia de que a fachada principal da casa é um plano opaco, que corresponde de facto à porta da garagem, e que por isso também assinala a abstração mecanicista destas construções. Uma plasticidade sem expressionismo, neutra e sem relevo.

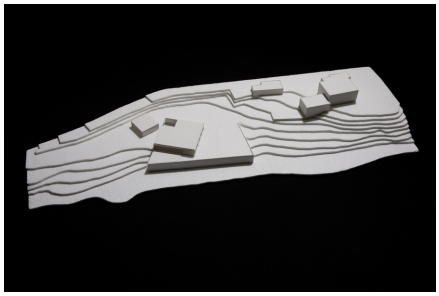
Estas garagem funcionam como pedras limadas em aresta, colocadas entre o mundo fechado e íntimo do habitar e o potencial vigor da urbanidade coletiva. Constituem uma articulação abstrata entre duas figurações: a rua e a casa.

"Com segurança a arquitetura moderna tinha tratado de eliminar o problema da fachada. A presença de um elemento autónomo, que exprimisse e resumisse em si as características peculiares do edifício, fora superada pela ideia de integridade do edifício e de correspondência entre interior e exterior.

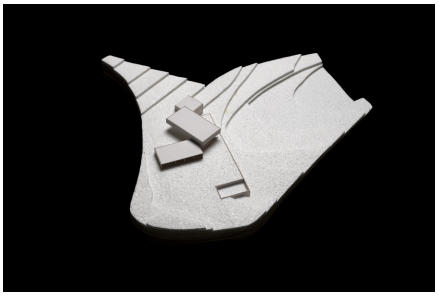
Mas o 'plan libre' de Le Corbusier voltou a pôr tudo em discussão. Como observa Bruno Reichlin: 'O *plan libre* desorienta os tipos racionalistas, porque pressupõe e realiza a recíproca autonomia das 'funções' – ou 'modos de existência' – do objeto arquitetónico que ainda se apresentam nestes tipos, pelo menos de princípio, como coincidentes; quer dizer: o conjunto estrutural, o conjunto espacial, e a instalação distributiva'"[222]. O edifício é visto por Le Corbusier como uma sistema de diferentes funções, a analisar e recompor de



Casa de Sobrado, 2006-11, Nuno Brandão Costa



Casa de Entre-os-Rios, 2005, Nuno Brandão Costa



Casa da Foz do Sousa, 2006, Nuno Brandão Costa

222 REICHLIN, Bruno; *Tipo e Tradizione del Moderno*, *Casabella n.º 509-510*, janeiro-fevereiro, 1985.

acordo com uma nova organização. "(…) o processo de desintegração, de desmontagem e de decomposição do edifício moderno iniciado por Le Corbusier porém também conduziu ao resultado oposto, ou seja, ao desaparecimento da fachada."[223]

A dispersão volumétrica constitui assim, para além da disseminação de escala que altera a real dimensão das construções, um ideia de representação. Da racionalidade funcionalista, separando e hierarquizando as partes funcionais (Nevogilde 1), atribuindo uma dimensão particular às construções e uma especificidade abstrata à domesticidade sobretudo na sua relação com o sítio, que é efetivada na estratégia fragmentária do tratamento das fachadas, ou melhor, da sua inexistência.

Na oposição entre o fragmento construído e a continuidade espacial existe uma essencialidade obtida na simplicidade das plantas e nas sua relações de transparência total com o interior da paisagem.

Ao contrário da figuração expectável na primeira aproximação à construção, revela-se no seu interior desenhado sempre na mais clássica das ligações domésticas, uma plenitude espacial em que o conforto existe no confronto entre a escala aberta da paisagem e a tensão horizontal e recortada dos espaços.

223 ZARDINI, Mirko; *Pele, Parede, Fachada*; Lotus 82, D.A. 3 Documentos de Arquitetura, 2000; pp. 6, 7.

Crestuma

A Casa de Crestuma é um caso que se decalca dos outros. No entanto, como objeto afasta-se dos mesmos, com a sua própria autonomia.

Sobretudo por condição topográfica (o terreno em pendente), a casa estabelece-se como um elemento panorâmico de visão única em rasgo contínuo. É uma obra de síntese, portanto.

Assumindo a mesma relação de oposto entre rua e paisagem interior, cega para o lado da rua e totalmente aberta para o pinhal a poente, não se assume no entanto nem como volume compacto (Francelos, Estarreja, Lourosa), nem se fragmenta (Afife, Macinhata, Entre-os-Rios, Foz do Sousa, Sobrado) ou se caracteriza pela pressão de uma laje próxima do chão (Óbidos), antes interioriza todas estas condições no seu processo de construção:

– duas lajes assimétricas, em betão tosco, desenhadas na inclinação natural do terreno, entalam o espaço interior. Do lado poente, a transparência é total, virando o espaço interior (salas e quartos) para a vista do pinhal e do lado nascente, um muro suspenso, pintado de rosa velho, cria uma fachada falsa, lisa, que oculta janelas que iluminam os espaços de serviço. Esta duplicidade entre o interior e o exterior, da fachada nascente, exprime a possibilidade infinita da linguagem contemporânea: por dentro, a casa fica aberta com janelas de recorte modernista; por fora, a casa não passa de um muro que impossibilita qualquer relação do exterior com os espaços. No entanto, estes mesmos espaços têm uma relação específica com o exterior, pois existe a sua perceção enquadrada por um muro de um pátio (tal como em Óbidos).

A horizontalidade associada a uma planta linear é a essência desta construção-espaço.

O espaço é, na verdade, uma concretização dessa condição, cuja inclinação dos elementos de betão, apenas serve para reforçar. É à custa desse movimento em pendente que se planifica a base da casa, de modo a torná-la num plinto contínuo sobre o território. Este volume, que se inicia num primeiro plinto que condiciona a entrada no terreno diretamente para o interior da habitação, tem o primeiro capítulo, num grande alpendre de pé-direito baixo (2,20 m), que se adensa na tensão entre o plano negro do pavimento o plano branco do teto, enquadrando a vista da massa arbórea a poente como um primeiro slide, daquilo que se vive no interior da casa.

Fortemente referenciada às obras do Pavilhão de Ténis de Fernando Távora e a Casa do Sargaço, de Ruben A., da autoria de João Andresen, não apenas no aspeto formal, mas sobretudo na relação que estabelecem entre a assunção prismática da construção e a sua relação poética com o território, ou seja, a relação de vista acentuada na conceção geométrica do volume.

O terreno, muito grande e em pendente, a descer da rua até ao rio deu logo o mote:
– tudo num só piso, virado para a paisagem a poente, por onde anda o Sol entre os pinheiros.
A nascente, em sequência, os serviços virados para um muro a privar a casa da rua.
À procura de uma "forma" para a casa (só para não ser um paralelepípedo?!), revisitei a casa do Ruben A. do João Andressen e o pavilhão de Ténis do Mestre Fernando Távora.



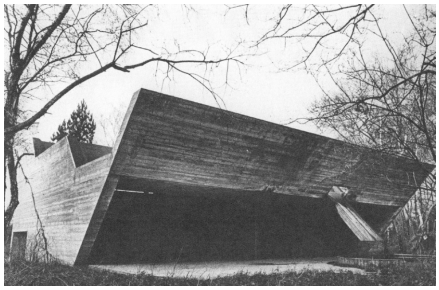
Quinta da Conceição e de Santiago, 1956/93, Fernando Távora



Casa Ruben A., 1948, João Andresen



Casa de Crestuma, 2007-11, Nuno Brandão Costa



House van Wassenhove, 1974, Juliaan Lampens



Casa de Crestuma, 2007-11, Nuno Brandão Costa

Como eles, inclinei as lajes, mas adaptei-as à pendente original do sitio: – A ideia está no sítio?! talvez…ou então, na simplicidade da pauta uma ligeira dissonância é que dá o tom.[224]

As duas lajes inversas, que caracterizam as fachadas da casa e que, efetivamente, são a sua forma (no seu intervalo existe sempre o vazio que é preenchido com espaço livre, vidro, ou um muro liso) consolidam a ideia de uma construção simultaneamente levitante e agarrada ao terreno.

O plano de pavimento contínuo em marmorite negra radicaliza a sua pretensão espacial. Ser ininterrupta. Prosseguindo do exterior para dentro da casa, voltando a sair nas varandas dos quartos (provocadas pelo movimento das caixilharias em aço inox) e na continuidade lateral da sala para o alpendre, o pavimento é uma mancha de óleo que ocupa o espaço habitável, seja este interior ou exterior, e destaca claramente a construção da natureza, radicalizando a sua abstração e contraste com a matéria orgânica.

Embora exista a ideia da continuidade visual, a casa estabelece um limite claro, uma fronteira definitiva entre a matéria construída, artificialmente concebida, e o terreno, no sentido também de afirmar a sua existência e forma inalterada.

A casa, através da sua horizontalidade enfatizada em planos e muros, ressalta a topografia do terreno para se afirmar objeto habitável, que se estabiliza para permitir o conforto humano.

Constitui uma arquitetura do território, com uma monumentalidade abstrata e de escala física, humanizada. Um abrigo panorâmico que se destaca do terreno, sem pretender a sua alteração, para além de o reenquadrar, para o tornar pertença de quem a habita.

224 COSTA, Nuno Brandão; *Casa em Crestuma* (publicado em Monografia Archinews Nuno Brandão Costa, n.º 21, julho/agosto/setembro 2011).

Objetos triangulares

No percurso conceptual demonstrado afirmam-se formulações tipológicas que se vão repetindo e redefinindo, projeto a projeto, ou contaminando diferenciadas escalas e programas, sendo geralmente a habitação unifamiliar a chave experimental para lançar estas configurações formais e espaciais.

A Casa de Tugilde lança uma outra configuração: o uso plano do triângulo para ordenar um objeto arquitetónico e refazer o seu enquadramento interior/exterior, realizar uma fronteira ambígua para os espaços.

A casa, em concreto, encosta-se ao limite nascente do terreno, uma série de muros irregulares que são potenciados para construir pátios que iluminam e ilustram os espaços que servem.

Virada predominantemente a poente, sala, quartos e piscina interior, lançam-se em vidro sobre o jardim, que ganha dimensão à custa da implantação encostada ao tardoz do terreno e vista dada a sua localização no ponto mais alto do declive.

A casa semienterrada no jardim ganha um outra perspetiva e definição no movimento diagonal da laje que estabelece o desenho definitivo da construção.

Lançando uma forma triangular projetada para além do seu limite interior, a casa adquire uma perspetiva acelerada que conforma um outro confronto entre espaço e sítio.

Esta estratégia formal, lançada pela primeira vez nesta casa (neste momento ainda em construção), vai ser disseminada por outros projetos de diferentes escalas, domésticos e públicos que encontraram no programa e no terreno um argumento para a sua utilização: o Ginásio UP,

O terreno, entre o rio Douro, os muros de granito dos caminhos do Romântico, e os jardins burgueses em socalco, parecia intocável. A vista a sul sobre a luz da água, espantosa.

O programa a resolver, um Ginásio e um e-learning café para os estudantes e professores da Universidade, além de alguma complexidade técnica, precisava de muita área de implantação.

Ao muro existente, encostou-se uma pala virada a sul, de projeção dilatada para proteger ao sol o programa das salas de ginástica, paralelas ao rio e com vista sobre a paisagem.
Dessa geometria recortou-se um triângulo em betão, cartesianamente apoiado em estrutura metálica à vista. O Triângulo, coberto a vegetação, para empastar os jardins, tem uma vista inclinada que desenha outros triângulos na fachada para drenar toda a água sobre o muro de granito.

O espaço debaixo da pala, em grande vão livre, semienterrado para deixar ver o muro de granito todo, entalha-se entre o movimento aleatório dos muros existentes e a tranquilidade em sombra da vista a sul.[225]

225 COSTA, Nuno Brandão; *Ginásio UP* (publicado em TC Monografia Nuno Brandão Costa – Arquitectura 1998-2009, n.º 90, 2009).

a proposta para o FCDEF, a Casa de Valongo, são diferentes projetos, não concretizados em obra, que alinham nesta concretização geométrica do objeto arquitetónico.

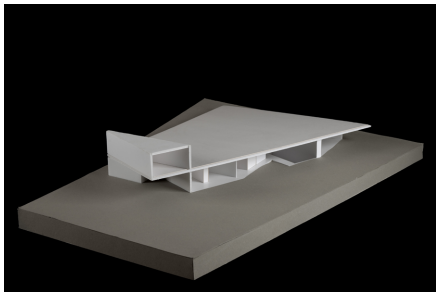
No entanto, este 'triângulo' efetivamente não constitui forma, antes um movimento perspético que extravasa a organização espacial (quase sempre cartesiana), apenas influindo nalguns 'sítios' do espaço (em Tugilde a piscina, em Valongo a sala de estar) alterando a sua configuração retangular. O triângulo é mais um 'anexo' ao perímetro primário, de base retangular, que expande o espaço num alpendre diagonal a este espaço original.

Um artefacto de aceleração espacial e de ampliação dimensional e perspética, criando uma outra noção limite da construção.

Esta base de composição tem, no entanto, uma outra divergência espacial, mais efetiva em dois projetos seminais e de grande importância neste percurso: a Biblioteca de Caminha e o Edifício Viriato I.



Casa de Tugilde, 2004-, Nuno Brandão Costa



Casa de Valongo, 2007, Nuno Brandão Costa



Ginásio UP, 2005, Nuno Brandão Costa

Viriato 1, Caminha

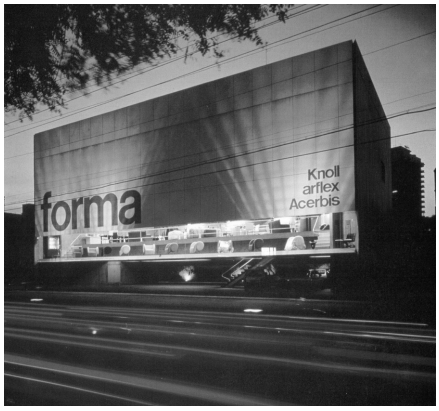
Estes dois projetos, concretizados em simultâneo, são por isso a mesma peça tocada a duas mãos.

A sua diferença reside, para além da óbvia diferença programática, na dimensão do contexto e, por isso, na escala de intervenção. Curiosamente, os dois edifícios tem áreas muito próximas, e constituem os dois acrescentos a edifícios existentes.

Optando pela narrativa triangular fruto de ensaios anteriores (Tugilde, FCDEF, Ginásio UP), aqui o triângulo que estabelecem nos dois casos, a relação geométrica do edifício com as ruas (ou seja a sua ligação urbana), introduz uma torção no espaço que, ao contrário dos casos anteriores, se intromete no seu interior.

Aliás, nos dois casos as fachadas são integralmente decididas em função da sua vocação angular: no Edifício Viriato I, a janela modernista do último piso, recua, para ir buscar o plano paralelo à composição geral, revelando a profundidade do edifício e, por consequência, aparentando a lógica de espessura estrutural que é a sua génese conceptual (o grande vão livre).

À fábrica existente pretendia-se ampliar um novo volume para integrar os serviços administrativos da empresa e uma sala de exposição da sua produção. A ideia era, também, dar ao ambiente industrial da área uma "nova cara" e o edifício anunciar a marca "VIRIATO".
O terreno para implantar a nova construção era exíguo e levantou de imediato dois problemas funcionais:
– a enorme perda de área de estacionamento e a dificuldade de manobra dos múltiplos camiões que diariamente circulam em acesso à fábrica.
Estas duas questões definiram uma ideia para o novo objeto: levantá-lo do chão para não se perder estacionamento e construir um volume fino, que retirasse a mínima área de manobra mecânica ao terreno. Por outro lado, a ideia de um edifício de Show-Room, levantado do chão, trazia sempre à memória a imagem da "FORMA" de Paulo Mendes da Rocha.
Assim, constrói-se uma "mesa" em betão aparente com os "pés" a fazerem as entradas. Um primeiro volume rebocado, assente sobre esta mesa, liga-se à fábrica e remata num janelão enorme, pendurado sobre a rua a anunciar o "VIRIATO".



Loja Forma São Paulo, 1987-94, Paulo Mendes da Rocha



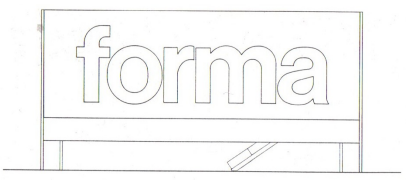
Edifício Viriato I, 2005-07, Nuno Brandão Costa

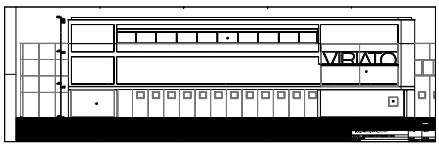
> ***Um segundo volume destaca-se da cércea da fábrica, com uma cor mais clara, e rasga a todo o cumprimento dos 25 metros de vão livre, uma janela contínua para os gabinetes. Um perfil de ferro aparente segura a estrutura da janela e faz a cornija da composição.***
> ***O edifício, de um lado paralelo à fábrica, do outro torcido para competir com a rua que passa e ganhar área interior e exterior, a criar espaços surpreendentes com os quais não se esperava em planta.***[226]

Decalcado da FORMA, de Paulo Mendes da Rocha, a estrutura em voo do edifício (uma caixa suspensa sobre dois apoios assimétricos) ganha uma outra potencialidade ao desviar-se geometricamente do paralelismo primário da composição, aproxima-se em paralelo à rua que passa e expõe assim a marca VIRIATO.

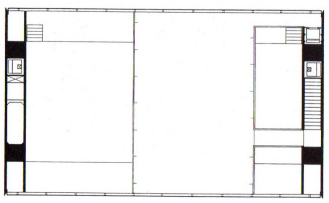
"Esta loja explora o recurso de uma arquitetura que, discreta, serena e de modo radical, permite a máxima visibilidade através da exposição dos produtos em uma vitrine elevada na extensão total do edifício, que aparece, como um 'outdoor', para a avenida de tráfego intenso e rápido. No interior, a interferência externa é mínima, como num museu claro e silencioso. O edifício tem nítida simplicidade estrutural: os dois contrafortes de concreto, opostos, são castelos que abrigam equipamentos e funções de apoio, o vão de 30 metros entre eles é vencido com vigas metálicas que sustentam o amplo espaço de exposição da loja. Esta solução liberta toda a área do lote para estacionamento…"[227]

Quer o Edifício Viriato, quer a Biblioteca de Caminha, correspondem a esta lógica em que o esforço da estrutura corresponde à forma final e à aparência tectónica, mas também à representação da sua linguagem e, por isso, à sua relação urbana. A fachada aqui tem um valor preponderante assimilando noções contraditórias e aparentemente inconciliáveis: "Quando Roberto Venturi transforma a parede não mestra, que na arquitetura moderna tinha uma função essencialmente espacial, num elemento de pura comunicação e de imagem, o processo de decomposição e de articulação do edifício iniciado por Le Corbusier encontra uma conclusão provisória. Nesta caso é a imagem que prevalece sobre todas as componentes, de modo que se pode afirmar que, no caso de Venturi, o tipo se reduziu a imagem, ou melhor a imagem é o tipo (…) A imagem do edifício, a fachada, tendo-se tornado

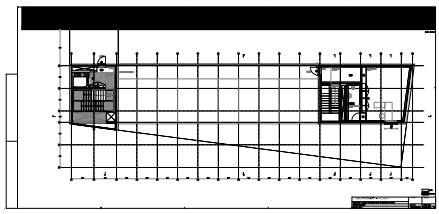




Edifício Viriato I, Alçado Poente, 2005-07, Nuno Brandão Costa



Loja Forma São Paulo, 1987-94, Paulo Mendes da Rocha



Edifício Viriato I, Planta Piso 0, 2005-07, Nuno Brandão Costa

226 COSTA, Nuno Brandão; *Viriato I* (publicado em Monografia AA53 Nuno Brandão, Arquitecturas de Autor, 2010 e TC Monografia Nuno Brandão Costa – Arquitectura 1998-2009, n.º 90, 2009).
227 ROCHA, Paulo Mendes da; *Loja Forma, São Paulo*; p. 108.

independente, tem o objetivo de contar estas coisas ao público. Para o fazer adquire um espaço, também físico, uma sua espessura. Neste espaço colocam-se objetos, ou melhor esculturas, que os representam, que remetem para o mundo do consumo, através de uma operação típica da pop-art."[228]

Ou, "A parede. O teatro de Sagunto, ou a biblioteca de Groningen, outros exemplos de renúncia. Nos trabalhos de Giorgio Grassi, com uma atitude muito próxima do radicalismo das vanguardas, a fachada nunca constitui um problema. Estas paredes de tijolo são o fruto mais de uma pesquisa da ´regras´ próprias da arquitetura do que de uma 'forma'. A parede portanto é a expressão original do edifício: contudo, ela não é o resultado de um processo de subtração, mas sim de aperfeiçoamento. Um processo que obriga a não deixar nada para trás que não seja eliminado por si mesmo."[229]

Se em Caminha a fachada é fruto do triângulo formado após a existência do edifício (como se de uma fachada falsa se tratasse), criando um outro espaço em negativo, um vazio entre a construção e as pré-existências (as varandas), onde se podem colocar coisas ou estarem as pessoas; no Edifício Viriato I a fachada é, mais uma vez, um triângulo à parte da lógica compositiva, mas constitui essa parede essencial: segura o edifício, permite a execução do vão de 27 metros e a consola da montra (o eco Venturiano) e estabelece depois a composição formal do desenho das aberturas, que são totalmente dependentes e condicionados pela estrutura.

Por isso, o edifício oscila entre uma fachada simétrica e estável, em pórtico clássico (que é desfeita, na montra e na consola) e um efeito de aceleração perspética, criado pela torção triangular.

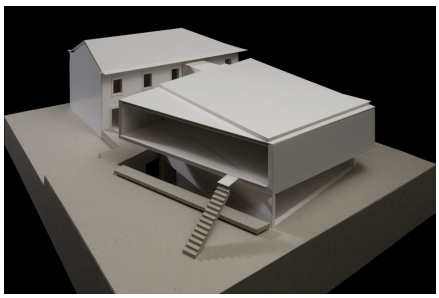
Em Caminha, o efeito triangular é simétrico no volume, o que provoca, no fim, a leitura de um objeto em profundo contraste formal com a pré-existência do centro histórico em que está inserido, sendo essa mesma radicalização e dissonância que estabelece a lógica da intervenção e diálogo com o sítio.

Para o projeto da nova biblioteca a construir no centro histórico de Caminha, pretendeu-se recuperar a casa existente na rua Direita contígua ao atual museu da Vila.
Embora o programa (BM1) seja de pequenas dimensões, a construção existente não era suficiente para o cumprir.
Partiu-se então para a ideia de ampliação, ocupando o logradouro existente a nascente.
Gerou-se um novo espaço urbano, permitindo reconfigurar o atual pátio de entrada do Museu, tornando-o praça a partilhar a entrada com a nova biblioteca.
O novo volume depois de várias hesitações formais e linguísticas ficou de geometria "dissonante", modo claro e proporcionado de intervir numa malha com história.
Na casa refez-se a fachada do logradouro, copiada da fachada principal, e manipulada para se ligar à nova construção.
Na casa, à cota da rua o átrio e em cima metade da sala de leitura principal, a aproveitar a altura do telhado, em maceira minhota.

228 ZARDINI, Mirko; *Pele, Parede, Fachada*; Lotus 82, D.A. 3 Documentos de Arquitetura, 2000; pp. 6, 7.
229 ZARDINI, Mirko; *Pele, Parede, Fachada*; Lotus 82, D.A. 3 Documentos de Arquitetura, 2000; p. 8.



Casa António Junqueira, 1976-80, Paulo Mendes da Rocha



Biblioteca de Caminha, 2005, Nuno Brandão Costa



Biblioteca de Caminha, 2005, Nuno Brandão Costa

No novo volume, suspenso sobre as ruas o resto da sala de leitura, com varandas para o exterior a atirar o espaço para fora.
Em baixo a sala das crianças, prolongamento do exterior, como se estivessem no recreio.
Como não se queria construir mais alto que o existente enterrou-se 1/3 do programa:
– Auditório, arquivos e gabinetes, iluminados por um pátio inglês, recortado na nova praça, a encaminhar a entrada e afirmar a rutura que equilibra a proposta.[230]

Aqui, a triangulação criada nas duas fachadas não é uma parede (Viriato) ou uma pala-alpendre (Tugilde), antes um espaço em negativo que conforma toda a linguagem prismática do edifício.

No Edifício Viriato I, o triângulo não é uma condição para afirmar a forma, pois esta nem sequer existe de modo autónomo, já que é apenas uma consequência da função e da estrutura que a possibilita.

"Há já uns bons anos, num autocarro, ouvi uma conversa entre dois passageiros, de que agora me recordei: "Eu, de arquitetura, não percebo nada", dizia uma voz educada de homem à qual uma voz feminina respondia, "Eu também não". Pouco depois os dois viajantes entabulavam uma conversa sobre os edifícios que bordejavam o percurso: quanto mais sobrecarregados de elementos decorativos mais lhes agradavam. Qual então o sentido de "perceber" quando os dois viajantes sabiam dizer do que mais gostavam? Gostar não será uma forma de perceber? E porque é que aquilo de que eles gostavam era exatamente aquilo de que eu prescindiria? Há um espaço indefinível e não preenchível entre aquele modo de gostar espontâneo e a compreensão daquilo de que se gosta? Lembrei-me desta situação a propósito do edifício que ganhou o Prémio Secil de Arquitetura 2008. Como é que aquelas pessoas que evoquei olhariam para o edifício premiado?

Acerca deste assunto ocorreram-me, entretanto, várias questões. A primeira é que a Arquitetura não é uma arte sem qualquer finalidade para além de si própria: ela tem uma utilidade obrigatória pois serve as pessoas nas suas várias atividades, ambições e obrigações. Sonhos também… Mas servir o Homem é servi-lo em todas as suas dimensões: da pessoal à social, à utilitária, à poética, à espiritual. A Arquitetura deve ser o quadro possível de uma possível realização pessoal. Diria mesmo, o quadro, que não a fautora. , no entanto,

230 COSTA, Nuno Brandão; *Biblioteca de Caminha* (publicado em TC Monografía Nuno Brandão Costa – Arquitectura 1998-2009, n.º 90, 2009).

a Arquitetura só se completa quando quadro de vida e do comportamento das pessoas que a usam e destas umas com as outras. Também como espaço das que nela trabalham, nela residem ou simplesmente das que a visitam. A Arquitetura, só por si, não pode garantir a realização pessoal de ninguém, mas pode contribuir para tal! No mínimo deve ser um quadro de dignidade. Tem, pois, uma responsabilidade ética intrínseca e inalienável.

O percurso que o Júri fez, visitando doze edifícios com finalidades diferentes, faz-me recordar, com estima, além do edifício premiado, duas casas de férias ou de fim-de-semana uma na Caniçada, Gerês, outra no concelho de Tavira, o conjunto que inclui as piscinas das Salinas, na Ilha da Madeira, e o conjunto residencial para estudantes da Universidade dos Açores, na ilha de S. Miguel, para além das qualidades que os outros, também, demonstraram. Por várias razões que não virão ao caso, por aqui me fico.

Passando ao edifício premiado, da autoria do jovem arquiteto Nuno Brandão Costa, permito-me referir um pouco da minha relação pessoal com aquela obra. O que me agrada neste edifício sala de exposição, locais de trabalho e de reunião é ele assumir-se como objeto memorizável. E sê-lo! Vi-o num dia feio, de chuva, num dia em tudo desincentivador do interesse pelo que se ia ver e, no entanto, rapidamente me apercebi tratar-se de um "lugar" a não esquecer. Estou a usar a expressão "lugar" como algo que pode ganhar, ou que ganha mesmo, o direito de permanecer na memória de quem o visita ou, simplesmente, de quem o vir do exterior. No entanto, atrevo-me a dizer que se trata de um edifício com uma primeira abordagem difícil. Ao princípio parece facilmente entendível mas, pouco a pouco, reclama um esforço de reflexão sobre o que se possa julgar serem as suas qualidades, sobre o que nele nos atraía, de tentar ir além da sua imediata aparência e evidente simplicidade, de o compreender, numa palavra. E atrevo-me a dizer que a sua primeira e imediata qualidade é a sua evidente simplicidade.

A primeira impressão que retenho é a de que tudo nele está no lugar em que devia estar, tudo suficientemente discreto, mas sugerindo, discretamente também, é facto, uma ambição não imediatamente entendível. É um edifício que nos propõe, como atrás disse, uma observação atenta e silenciosa. Direi mesmo que não é um edifício que se imponha, antes se propõe a quem tenha a curiosidade de lhe perceber o discurso e descobrir a sua finalidade como objeto cultural para além da sua finalidade imediata. Uma questão que, admito, o projeto terá posto ao seu autor terá sido como ultrapassar as limitações de um sítio nada estimulante para não dizer mesmo absolutamente desinteressante. A resposta encontrada foi colocá-lo à frente da fábrica existente, deixando entrevê-la, não a tapando completamente, sugerindo-a.

A frente do edifício fachada, face, cara, o que se quiser apresenta-se como uma grande massa quase levitante, que na sua extremidade nascente se pousa no chão sobre um volume cujo peso quase se dilui pelo uso do envidraçado frontal transparente que o remata e, na extremidade oposta, por uma massa opaca, claramente recuada da fachada. Assim, o piso térreo, assente sobre esses dois volumes, cada um em sua extremidade, cria entre eles um longo espaço vazado, para estacionamento, que deixa perceber que para além de si próprio há algo mais: a fábrica original. A primeira invenção do projeto é essa possibilidade de poder entrever o edifício inicial, ganhando a consciência da sua existência. Uma recordação do jogo das escondidas? Mas aquela invenção depende de uma outra que a precede: neste edifício a estrutura de suporte parece não existir, ter desaparecido eppure si muove, disse Galileu e eu digo eppure si nasconde mas sabemos que tal não é absolutamente

verdade, porque impossível! A estrutura propõe-se como uma nova realidade que a ultrapassa passando esta a ser fautora da essência plástica do edifício. De facto entre a estrutura e o resto há uma unidade essencial absoluta. As partes reconstituem-se, portanto, como se uma só fossem. A fachada mostra-nos, no seu nível mais alto, uma grande fenda horizontal que quase oculta um envidraçado contínuo e recuado pertencente a espaços de trabalho e, na extremidade poente, uma área envidraçada na qual aparece a palavra "Viriato". Esta, discreta palavra, não precisa de ser mais do que isso mesmo: discreta. Ela é a única coisa na fachada que todos podemos reconhecer e, apesar da sua ambiguidade, ler e compreender.

Uma das qualidades, das que mais me agradaram nesta obra, é a aparente discrição do desenho, extremamente depurado, resultante da exclusão de tudo o que estivesse a mais, de limpar o inútil e o acessório, de chegar à expressão mais simples ou para esta tender. Os materiais de que este edifício se faz, poucos, reforçam a sua unidade: lembro-me de dois, os pavimentos de tábuas de sucupira e as paredes e os tetos quase brancos. O que precede o encontro da forma é toda uma estrutura de pensamento, de reflexão, de procura, de saber escolher. E, portanto, antes de ser uma atitude estética, uma atitude ética. Não desvalorizar o essencial, ocultando-o com a acumulação de efeitos prescindíveis. A Arquitetura, a verdadeira, convida-nos ao trabalho de a descobrir. Sou, no entanto, capaz de me arriscar a dizer que, por vezes, se corre o risco de "ao limpar a fadiga do projeto" como disse o Álvaro Siza, um dia de limpar demais. Não creio, no entanto, que aqui seja o caso.

Ao percorrermos as sequências de interiores deste edifício, que ocupam os dois pisos superiores, retenho o rigor, tanto do modo de articulação dos seus vários espaços como do desenho de cada um dos diferentes componentes. A simplicidade, de novo o recurso ao estritamente essencial, é a sua principal virtude. Veja-se, por exemplo, o desenho dos envidraçados ou das portas e das duas escadas. Poderia referir ainda vários desses aspetos mas escolho, no entanto, referir somente mais dois: a sala de exposição de tecidos, com as paredes convergentes e iluminação zenital, anexa à grande sala de exposição de mobiliário no piso 1 e a galeria que, no piso superior, dá acesso às várias salas de trabalho. Esta, como simples passagem, é para ser percorrida rapidamente até se atingir o local que se procura. Daí, consequentemente, a sua nudez… De tudo o que referi não poderia deixar de citar a melhor das suas qualidades: a coerência formal que garante ao edifício uma esplêndida unidade.

A arquitetura pode ser imediatamente muito apelativa e depois esgotar-se rapidamente. E como se não tivesse mais nada a dizer-nos, a dar-nos. Por mim prefiro aquela que, depois de nos encantar, com curiosidade e atenção se nos pode revelar em toda a sua essência. Aquela que requer de nós paciência e curiosidade, implicando reflexão, gosto e a perseverança de pensar e de descobrir. É o caso deste edifício. Por tudo o que disse e principalmente pelo que não fui capaz de dizer fica o gosto por este edifício discreto, silencioso, quase diria misterioso, visto num dia feio de chuva."[231]

231 SIMÕES, Duarte Nuno; *Catálogo Prémio Secil de Arquitetura 2008*, 2008.

Viriato II

O Edifício Viriato II é uma construção essencialmente técnica e industrial, ou industrializada. No entanto, a sua génese não abdica de introduzir uma identidade que se afasta das unidades fabris comuns e geralmente desinteressantes articulando, no entanto, uma linguagem que remete para esse mesmo universo e comporte a sua funcionalidade e eficácia.

"A arte e a técnica têm progredido paralelamente acompanhando o desenvolvimento intelectual e produtivo do homem, umas vezes numa evolução recíproca, influenciando-se mutuamente, outras em mundos autónomos, mas com efeitos sociais simultâneos.

Até ao século XIX os conceitos de instrumento e objeto, símbolo e sujeito estavam interligados. Todo o trabalho era realizado manualmente, sem funções autónomas ou sequer de grande espacialização e em muitos setores da arte e da técnica, podia passar-se das secções operacionais para as secções expressivas. Realizando uma articulação natural entre o procedimento artístico e técnico, '…entre o mundo do significado sem outra utilidade e o mundo da utilidade sem outro significado'. (Mumford, Lewis; Arte & Técnica, Arte e Comunicação, 1986; p. 60)

Com o desenvolvimento técnico novecentista, libertando-se o artesão do trabalho mecânico, valoriza-se o trabalho criativo. Neste sentido, desenvolvimento técnico e expressão simbólica não são valores contraditórios"[232]

Corresponde essencialmente à construção de um grande volume, programaticamente polivalente (armazém, fábrica, cantina, foyer, show-room, sala de conferências). A opção, para além da implantação urbana que pretende a continuidade ao alinhamento iniciado pelo anterior Viriato I na fachada poente, é também a criação de um plano extenso e intenso que assinale o complexo, da vista longínqua a sul, na autoestrada.

É assim um edifício construído, também, para uma visão distante, o que é permitido pela dimensão e, sobretudo, comprimento (que é conceptualmente acentuado numa planta



Complejidad y Contradiccion en la Arquitectura, Robert Venturi

232 GONÇALVES, José Fernando; *Ser ou Não ser Moderno, Considerações Sobre a Arquitectura Modernista Portuguesa*, 2002; p. 23.



Centro Desportivo Pfaffenholz, 1989-93, Herzog & de Meuron



Armazém e sede de la Fábrica Ricola Europe, 1992-93, Herzog & de Meuron



Edifício Viriato II, 2007-, Nuno Brandão Costa



Edifício Viriato II, 2007-, Nuno Brandão Costa

alongada, ocupando longitudinalmente todo o terreno disponível para potenciar esse efeito), mas sobretudo pela opção de revestimento das diversas fachadas.

> ***No Edifício Viriato I, para revigorar o sítio, evitei a linguagem industrial e fiz um edifício Maneirista (uma fachada com espessura), num desenho cheio de composição, falsas simetrias e vãos hierarquizados.***
> ***Agora, ao criar um novo acrescento, valorizei a expressão daquilo que representa e contém – uma linha de montagem que estende a fábrica original: o novo Viriato II tem a expressão mais fria, mas não menos plástica, da modulação e, ao opaco Viriato I, complementa-se a transparência dos vidros e a vibração das chapas metálicas que refletem e revelam os sistemas que ordenam a rotina da sua eficácia:***
> ***– a fábrica, o armazém, a cantina, os ateliers, o showroom, a sala de congressos.***
> ***A linearidade da sua geometria torna-o num edifício para se ver ao longe, a passar na autoestrada e que, ao se aproximar em vidro, se revela na sua funcional dinâmica.***[233]

O sistema estrutural da construção (típica estrutura industrial de pórticos metálicos treliçados) funcionou como mote para a assunção de uma linguagem fabril e industrial de cadência modular. O edifício tem uma estrutura volumétrica simples: nos topos nascente e poente, as fachadas são de vidros refletores, em perfilados verticais, descarnando e expondo a estrutura metálica, assinalando a profundidade do volume (que é de facto um enorme oco funcional em vão livre), e na fachada sul, com uma extensão superior a 100 metros, é revestida com uma chapa de alumínio bruto cuja textura e reflexão provoca um considerável impacto na sua visibilidade longínqua. Este sistema de 'peles' é construído em cima de um plinto estrutural modulado de betão (Biblioteca CSUC, FLUP) que liberta a construção do chão e lhe atribui uma levitação rasa, reforçando a sua condição longitudinal. É, pois, um

233 COSTA, Nuno Brandão; *Viriato II* (publicado em Monografia Archinews Nuno Brandão Costa, n.º 21, julho/agosto/setembro 2011).

edifício representativo em que a fachada já não é tectónica, nem estrutural, mas um revestimento ligeiro que é atribuído em cada plano do edifício, em função de um efeito pré-estabelecido. "É cada vez mais frequente um edifício ser visto hoje em dia como o resultado de um processo de montagem, recomposição, ou colagem de partes diferentes. Este mecanismo combinatório por vezes responde a regras exteriores ao edifício, por exemplo a estrutura urbana, e outras vezes é um processo absolutamente interno (…) a grande dimensão de muitos edifícios contemporâneos leva inevitavelmente a considerar a fachada, ou a pele, como uma estrutura independente do resto do edifício, dotada de uma sua vida autónoma, e de uma sua estrutura independente (…) Este espaço de transição, este limiar entre interior e o exterior é totalmente independente: representa-se a si próprio. Embora material vidroso, não é transparente, não declara de fora os conteúdos do edifício. Mas também não é um espelho refletor: é este espaço que absorve tanto o exterior como o interior do edifício."[234]

A sua dimensão simbólica existe também na ambiguidade que as diferentes matérias de revestimento estabelecem. Os vidros refletores da fachada poente (a da entrada), aproximam a cor à fachada de alumínio que funciona com uma espelho facetado da realidade circundante. Ou seja, o edifício reflete o exterior numa tentativa simultânea de afirmação da sua presença e de anulação da sua escala ao reproduzir o que está em seu redor. Funciona como um espelho, uma massa de construção em vidro e chapa que se define diferenciada na atmosfera que o circunda.

Construir em vidro

Construir em vidro é como numa alvenaria:
– numa parede em vidro, tem que se pensar nas juntas, na estereotomia, na dimensão das peças, nos limites dos tamanhos, e proporcioná-los ao alçado.

Tem que se pensar no isolamento, na impermeabilização, na proteção solar e difusão da luz.
Uma parede em vidro, tal como uma alvenaria, é uma proteção física ao edifício.

O vidro tem que proteger o edifício e ser escolhido e dimensionado em função dos pontos cardeais, deixar entrar mais ou menos luz, mais ou menos calor, mais ou menos frio.

Mas, ao contrário de uma alvenaria, o vidro não vive sozinho, precisa de uma caixilharia para se segurar.
Em ferro, aço, madeira, alumínio ou outros materiais, mais ou menos visíveis, de maior ou menor expressão, ou mesmo invisível, tem que existir, ser desenhado e articulado com a espessura e dimensão do vidro.
Muitas vezes é o caixilho que dá expressão à existência do vidro.

234 ZARDINI, Mirko; *Pele, Parede, Fachada*; Lotus 82, D.A. 3 Documentos de Arquitetura, 2000; p. 10.

É preciso dimensionar a espessura do vidro em função do seu tamanho, limitado à prancha de fabrico, limitado ao transporte possível, muitas vezes limitado à própria condição de colocação em obra. O vidro é um material muito pesado. Rapidamente pesa mais de 500 Kg. Muitas vezes o alçado depende disso.

Não é indiferente ser vidro simples, duplo, laminado, temperado ou recozido. Ter ou não ter fator solar. Ter ou não ter cor.
Os vidros, hoje podem ter cor.
Às vezes o vidro não chega para o conforto e tem que conviver nos alçados com palas, estores ou cortinas. Desenha-se um alçado, em que o vidro está ligado a estes elementos.

Os vidros não são sempre transparentes, aliás, durante o dia o vidro é um plano opaco, porque reflete o exterior, mais claro que o interior. Ou seja, o vidro de dia é um plano liso de reflexão do que está à volta.
As fachadas de vidro durante o dia são imagens refletidas, por isso tem textura, cor e volume.

À noite, quando a luz interior está ligada, o vidro desaparece por completo. Torna-se absolutamente ausente, para mostrar totalmente o interior da construção.[235]

Conheci o Nuno em finais de 1991 ou início de 1992, julgo eu, quando acompanhado pela Bárbara, e numa tentativa de perceber como seria o seu próprio estágio no do Herzog e De Meuron, me foi perguntar como tinha sido a minha experiência com eles. Tomamos um café numa tasca fanhosa do falecido centro comercial Dallas. Já não me lembro com exatidão o que lhe disse, mas não esqueci a impressão que me deixou, de inteligente determinação.

Não voltei a ouvir falar do Nuno, embora nos tenhamos cruzado várias vezes nesta pequena cidade, durante o seu período de colaboração com José Fernando Gonçalves e o Paulo Providência, isto é até 1997.

Em 1998 o Nuno ganhou o concurso para a Biblioteca da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Não será possível descrever-vos como acho este projeto que ainda não se construiu, extraordinário, e também não vos poderei descrever como fiquei surpreendido com ele. Este projeto constrói os temas do seu programa sem o sobrerrepresentar, em equilíbrio, encontra na articulação do tema programático com o estrutural e construtivo a sua expressão. Esta contenção formal, esta sóbria e séria determinação, mostrou um uso esclarecido e atual dos temas da arquitetura. Mas não foi só por essas qualidades inquestionáveis que este projeto me surpreendeu. Surpreendeu-me que não estivesse nesse projeto, nem o Herzog nem qualquer outra influência transcrita

235 COSTA, Nuno Brandão; *Construir em Vidro*; Texto para o Seminário em Epígrafe, Exponor, 2004.

de modo evidente. Este Projeto é um primeiro projeto, que representa sobretudo o seu autor e alguns dos seus temas.

As obras seguintes, e sem grande ordem, a casa em Afife, a casa em Macinhata, a casa em Lourosa, a de Francelos, a de Óbidos e a de Estarreja, todos projetos extraordinários e que representam bem a procura de geometrias de sólida identidade, que permitem controlar e determinar o perímetro e a expressão dessas obras, sem ser possível dizer se foi a vontade dessas geometrias ou a dos espaços interiores que determinou o resultado, e esta dúvida representa um inteligente equilíbrio que apenas caracteriza as maiores e melhores obras de arquitetura.

O edifício Viriato, e o prémio Secil que não surpreende, as novas instalações da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, o edifício do e-learning e as instalações desportivas também para a UP ou a Biblioteca de Caminha, voltam a trazer a lógica que se anunciava no projeto da Biblioteca da Universidade Nova de Lisboa, abstração formal e materialidade estrutural e construtiva, reinventadas a cada passo, propondo novos modos de realizar, novas formas e usos, e transportando para os edifícios identidade e caráter, qualidades entre as mais significativas. Uma concentração dos temas perenes da arquitetura libertados de todos os supérfluos, de todos os de estilo ou de todos os que inexoravelmente ficam datados, garantindo indefinidamente a sua atualidade e importância.

Nas obras do Nuno Brandão Costa a geometria é controlada na sua medida, é resultado de uma absoluta compreensão da medida do projeto, e da relação entre as medidas do projeto. A geometria não é apenas uma forma, é um todo inter-relacionado. Esta é, para mim, arte mais difícil do projeto, não a de criar do nada espaços invulgares, mas a de dominar a sua medida, não a de realizar espaços que espantam pela sua diferença, mas a de controlar conhecendo. Este é um saber raro.

Nas obras do Nuno Brandão Costa essa rigorosa geometria combinada com uma materialidade construtiva terrena, falam-nos de um universo de inteligência abstrata aliada a um conforto inequivocamente humano. Esta comunicação torna a obra do Nuno Brandão Costa transportadora de um sentido mais profundo, com vários níveis comunicativos, racionais e intuitivos, explicáveis e inexplicáveis, carregados de sentido, isto é, uma obra única e entre as melhores.

Resta dizer que entre o Nuno, o amigo, o professor, o arquiteto, e as suas significativas obras, não são grandes as diferenças, a sua identidade está realmente vertida nos seus projetos. Inteligente determinação.

Temos sorte. Deixo-vos com o Nuno Brandão Costa." [236]

236 SERÔDIO, João Pedro; *Apresentar Nuno Brandão Costa*, texto lido no Seminário Mesa Talks, 30 anos de carreira de Eduardo Souto Moura, Casa da Música, 19 de Setembro 2011.

5. Episódio 3 – A nova década – De volta ao Fragmento, à Suíça e a descoberta de outros (novos) Mundos e Linguagens

Este capítulo, volta a ser temporalmente muito curto, referindo-se praticamente aos últimos 3 anos, verificando-se um estado mais experimentalista. Retrata também algumas experiências internacionais, que rementem para uma exteriorização cultural mais diversa e a procura de outros referenciais, apresentando-se como um capítulo em aberto, em situação de progresso e evolução, por isso mais processual, criativo e conceptual.

Chaves, Santo Tirso

O presente episódio não corresponde, ao contrário dos anteriores, a um momento passado, mas sim a um momento em construção. Mais processual, menos estático. Reflete-se na própria forma ou formalização dos projetos e obras. Estabelece um caráter impulsivo que, de certo modo, contrasta com o episódio do meio, em que nitidamente se encontra uma poética e lógica de construção das coisas e do mundo. Um mundo estável e com alguma maturidade semântica e expressiva, que parece agora ser posta em causa, voltando ao mundo inicial do primeiro episódio. Existe assim um certo niilismo, consentido e propositado. A abertura do trabalho ao contágio do abalo, de modo a não se estagnar os propósitos do projeto, que pode perigosamente comer a essência da criação arquitetónica. É necessário deixar-se invadir pela compulsão.

Num mundo profissional cada vez mais especializado parece haver de novo lugar para o arquiteto que constrói a sua prática a partir de uma pulsão artística. A expressão de uma necessidade irredutível e irreprimível revela-se motor da criatividade arquitetónica. A repetição de sinais ou obsessões temáticas revela a necessidade de esgotar as possibilidades de uma pesquisa com caráter de afirmação próprio. Aprofundadas ao longo de diversos projetos, estas marcas pessoais acabam por se dar a ler como prática artística. Sendo um impulso legível desde os inícios do discurso moderno, este não se revela agora como manifesto, mas sim como uma salvaguarda individual perante as tendências e a voragem niveladora do mercado. Os temas pessoais de pesquisa não só introduzem elementos novos como se substituem àqueles sinais que permitem o enquadramento de uma obra em correntes ou categorias redutoras.[237]

A inquietude desta situação traduz-se nas diferentes formas dos projetos, obras e em obra, que estão exatamente no momento a acontecer. Os projetos parecem incompletos

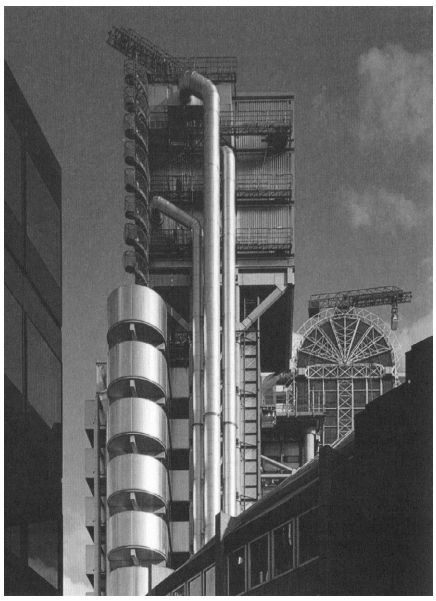


Museu Brasileiro de Escultura, 1986-95, Paulo Mendes da Rocha

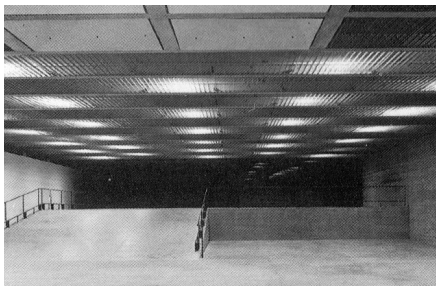


Escola de Chaves, 2009-12, Nuno Brandão Costa

237 GADANHO, Pedro; PEREIRA, Luis Tavares; *Compulsão*, texto para denominar o trabalho de Nuno Brandão Costa, CVDB e Bernardo Rodrigues in *Influx, Arquitectura Portuguesa Recente*, 2003; p. 43.



Lloyd's of London, 1978-86, Richard Rogers



Museu Brasileiro de Escultura, 1986-95, Paulo Mendes da Rocha



Escola de Chaves, 2009-12, Nuno Brandão Costa



Escola de Chaves, 2009-12, Nuno Brandão Costa

a (mesmo aqueles que já estão completos), instáveis e mais relativos ou de certo modo ambíguos, no entanto generosamente abertos. Mais texturados, com mais espaço e, sem dúvida, mais experimentalistas, os projetos do momento, tendem em pulsão, contrariar o momento rígido e estático das coisas, para serem livres, ou mais livres, voltando à compulsão adolescente dos primeiros tempos. Menos compositivos, mais diretos. Rejeitando o arquétipo e a geometria, este projetos interessam-se pouco pela forma e partem todos da junção radical entre território (encarado como espaço integral) e a resolução do programa e uma construção de materialidade direta.

Neste contexto paradigmático desta noção, a Escola de Chaves é o maior projeto e obra deste estudo e, para além da dimensão (15 000 m^2 de área de construção), o mais complexo programaticamente.

Surge como um projeto-processo-obra, em que se transpoem diretamente as obsessões domésticas para a grande escala. O volume central, que resolve todo o acrescento de programa solicitado, encastrado no terreno de modo a desaparecer como construção, cria um enorme plano horizontal. Uma nova praça à cota da cidade, com caráter de espaço público e não de edifício e no entanto desenhado no piso de soleira como uma casa térrea com pátios. Um enorme CHÃO que cria um novo plateaux para (re)pousar os edifícios antigos que são praticamente integralmente demolidos, para serem reconstruídos, como nunca

foram. Mas simularem um edifício histórico, criarem um passado de património inexistente do ponto de vista das formas, mas perene do ponto de vista da memória das pessoas e da cidade. Este que opõem em confronto direto um exercício de "pastiche" (a escola antiga, pré-existente) e o novo edifício, a grande plataforma suspensa, a olhar, a reenquadrar a escola no território, a atirar os antigos edifícios para o vale e as montanhas, ganha uma caráter dadaísta com a introdução do plano de superestrutura da cobertura desportiva, onde se colocam todas as infraestruturas mecânicas que se estabelecem como esculturas ou pórticos arquitetónicos que alimentam a construção.

A vocação material desta intervenção é, pois, muito liberta, porque tinha que se libertar, dado o espartilho funcional técnico e legal do processo. Excessivamente complexo, o programa de renovação da escola, atribuído de demasiadas entropias, suscitou um projeto entre a hibridez e o ostensivamente académico, em que se separa de modo violento a nova construção (em betão e metálica, superestrutural e infraestrutural) e a pré-existente (redesenhada em estilo "Déco", com processos e materiais tradicionais, atribuindo uma antiguidade que não correspondia à construção original).

Esta literalidade retoma a manipulação de opostos como estratégia semântica da expressão do projeto. Como uma necessidade de comunicar a obra pelo nível do senso comum. De este não precisar de qualquer explicação pois tudo está visível e disponível. O entendimento da intervenção e da construção está na expressão da sua própria formalização.

Embora sem forma, porque o projeto promove a sua ausência, as novas intervenções, estruturalistas, apelam ao universo brutalista da arquitetura Brasileira e mais concretamente de Paulo Mendes da Rocha. Mas não como um diretório formal, tal como no Edifício VIRIATO I, em que a analogia à loja FORMA é evidente, mas mais à forma utópica, à ideia de construir um horizonte, um plano sem limite, que explicita o território, ultrapassando a própria noção de lugar específico e da sua história que é reconstruída pela obra. E claro, da obsessão pela simplicidade geométrica, ou a linearidade integral, como se, no final, para expressar um projeto desta dimensão bastasse desenhar uma única linha, reta. Um espaço, uma utopia e um horizonte:

Espaço, Utopia e Horizonte
Desde cedo, no meu percurso como estudante e depois arquiteto, ficaram decididas as minhas preferências, que se traduziram mais tarde em consciência, referências de projeto ou, se se quiser, influências de desenho e conceção.
Todas resultado imediato da minha formação, como é também natural.
Távora, Siza e Souto Moura, professores na Escola, presença próxima e conterrânea, generosa ascendência ética e estética, foram desde o primeiro dia de aulas, ainda nas Belas Artes do Porto, os principais personagens na definição genética da nossa postura no métier.
No fim do 2.º ano da Faculdade, numa longa viagem de verão, descobri a arquitetura Britânica. Impressionante pela perseverança de qualidade ao longo do tempo, das épocas, dos estilos e dos sítios.
Mantém, sem vacilar uma contínua e impressionante regularidade (talvez por um certo conservadorismo Vitoriano) de Inigo Jones a John Nash, de Stirling a Alison & Peter Smithson, de Rogers a Foster, de Pawson a Fretton, de Chipperfield a Caruso & St John, dos tijolos de Cambridge aos vidros da City, do Neoclássico ao High-Tech, das ruínas góticas firmes sobre um Green Escocês, aos alinhamentos de casas em pátio inglês da garden-city, do brutalismo ao minimalismo mais chique e cosmopolita.

Na ida, em estágio, para Basileia, a iniciação profissional com Jacques Herzog e Pierre de Meuron tornou-me um incondicional da sua investigação contemporânea. Uma alquimia dos novos tempos, que influencia meio mundo ou mais, à qual tive o privilégio de presenciar e participar em tempos seminais. Eram os princípios dos anos 90, ainda umbilicalmente ligados à conceptualidade experimental de Joseph Beuys e aos ensinamentos centrados no (re) protagonismo e autonomia da Disciplina de Aldo Rossi.

Por falar em privilégio, é exatamente numa circunstância de privilégio que Paulo Mendes da Rocha abala e marca esta narrativa biográfica.

Foi exatamente no meu último ano de Faculdade que Alexandre Alves Costa convida para nos dar umas aulas, primeiro João Walter Toscano, que nos oferece uma bonita sessão, na Casa Cor-de-Rosa enquadrada nos jardins do Gólgota, cheia de intimidade e generosidade tropical, mostrando a sua maravilhosa obra e a dos amigos: Artigas, Lelé, Paulo Mendes da Rocha…que nós não conhecíamos.

E poucos dias depois, já no auditório Fernando Távora, Paulo Mendes da Rocha, expõe, em magnífica aula a sua arquitetura. Ou melhor a sua Obra.

Nunca mais esqueci, a sua descrição da pequena Capela de São Pedro Apóstolo, onde se entra por cima, quase a tocar no teto e se mergulha para um espaço sobre a água onde voam como se não houvesse gravidade, o altar, o coro e a nave.

Tornou-se, nesse momento, mais um dos meus heróis.

Voltando um pouco atrás, na Escola, o Domingos Tavares, falava-nos do homem que descobriu a perspetiva e por isso a invenção do espaço moderno.

Voltei a Florença confirmar o génio humanista e a génese Renascentista do espaço em perspetiva, transparente e em profundidade: Fillippo Brunelleschi e a sua Santa Maria del Fiore.

A arquitetura de Paulo Mendes da Rocha terá a ver com isto: desafio da gravidade, horizonte em continuidade, perspetiva, espaço moderno, em profundidade, transparente, por isso público.

A sua obra confirma de modo desconcertante que a arquitetura é a arte de construir o espaço e só tem um sentido: o Social.

O que coincide com a definição muitas vezes repetida por Eduardo Souto de Moura: a arquitetura é uma "Arte Social".

A sua obra confirma também que construir é concretizar uma certa Utopia. Construir é acrescentar humanidade ao sítio, já que os seus edifícios são sempre extensões do espaço público. Prolonga-se para dentro do volume, desafiando a gravidade. Esta audácia de engenharia é também a representação de uma utopia humana, o sonho de voar, expressão máxima de liberdade.

E tem grande expressão horizontal: o homem que sonha olha para o horizonte e pretende alcançá-lo, ultrapassá-lo e a sua representação é uma linha horizontal, sem fim.

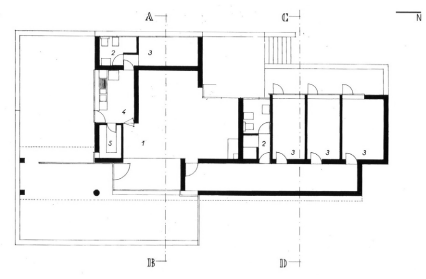
Por isso, muitas vezes, os seus edifícios parecem não ter, na sua elegante horizontalidade, um limite, ou melhor, um fim.

Quando explica os projetos, nunca fala em forma, linguagem, nem sequer de composição, e muito menos de imagens ou arquétipos. E realmente nenhum destes conceitos se adaptam à narração da sua obra. Talvez porque serão valores limitados

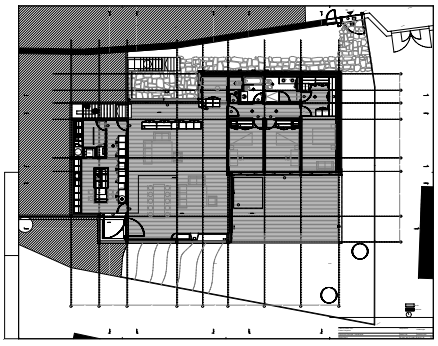
para alcançar uma Utopia intemporal. Também não se ilude pela abstração. Porque a abstração contemporânea é muito vezes mais formalista que o realismo. Por isso a sua obra é concreta e real. Tem o peso da engenharia que a levanta e sustenta e a realidade do dimensionamento para alcançar a escala que distingue as grandes arquiteturas: o mais importante é o sentido de escala que está na direta proporção do seu humanismo.
É real porque construída perseguindo um primeiro croqui, linear, simples. Mantendo na construção a identidade dessa simplicidade da ideia primeira.
A obra do museu dos coches confirma tudo isto.
Uma soberba implantação no território transforma de modo radical o sítio, para o tornar infinitamente melhor.
Um vão livre de mais de 100 metros celebra o horizonte e abre a utopia da mudança do espaço. O espaço, antes espartilhado, torna-se contínuo, público de fora para dentro com a cidade inteira a entrar para dentro do museu.
Perfeito e muito, muito simples.
Paulo Mendes da Rocha tal como Fillippo Brunelleschi é um génio Humanista que, no simples recorte de uma maquete de papel, antecipa por inteiro a realidade: a perspetiva do espaço moderno, para construir à escala humana essa enorme simplicidade.
É a obra do homem livre. Realiza-se em Espaço, Utopia e Horizonte.[238]

Em paralelo com Chaves surge a Casa de Santo Tirso. Desenhada e construída ao mesmo ritmo que a anterior, esta casa retoma Afife e Gólgota outra vez mas radicaliza as suas premissas formais até ao seu desaparecimento: o muro existente em pedra fica como está, a casa desenha-se numa enorme tensão com esta pré-existência que é, do exterior, a única coisa visível. A casa é, pois, inexistente da rua, uma pequena via de acesso que liga o centro da cidade ao vale a sul. O edifício da casa é construído como uma inexistência. A partir das cotas naturais do terreno, um lote comprido a descer para sul, é aterrado para criar um piso habitável, todo enterrado, mas que manipulado a partir de uma planta clássica em L (que tem como referência tipológica a planta da casa Rui Feijó de Álvaro Siza Vieira, de 1963), o espaço explode de modo algo surpreendente, em luz e vista.

No piso térreo, apenas um volume espelhado situa-se no jardim estreito e em pendente, entre muros de granito, sendo a sua condição material e reflectante a sua própria ausência. Esta pequena construção alberga a garagem e o átrio da casa. Descendo, mergulha-se



Casa Rui Feijó, 1963-64, Siza Vieira



Casa de Santo Tirso, Planta Piso 0, 2008-13, Nuno Brandão Costa

238 COSTA, Nuno Brandão; *Espaço, Utopia e Horizonte* in *La Bellesa: Reto y Servicio*, 2012, pp. 23-30.

no volume principal, de composição simétrica, sobre um alpendre gigante que estende o espaço interior para fora. O espaço dentro, todo direcionado para o grande alpendre (9m x 6m) é compensado por fugas para um pátio inglês que ilumina a cozinha e a área de refeições, e um recorte envidraçado que ilumina o pequeno escritório e o tardoz do "open--space" da grande sala de estar, lançando o corredor para os quartos e estendo o espaço interior contra os muros de granito tosco da propriedade.

Tal como no volume de Chaves, a Casa de Santo Tirso recusa a forma reconhecível (ao contrário de Afife) e constitui-se como um não-edifício, para construir um lugar.

Um jardim, uma plataforma (o alpendre é uma pala em consola, lançada a partir do dois muros principais do L) e uma caixa de espelhos.

Para desmaterializar ainda mais a construção, e saindo da norma conceptual deste conjunto, a casa propõem as fachadas (se é que tal se podem considerar) todas em materiais diferentes: vidro transparente, pedra serrada, betão bojardado, chapas, reboco branco, espelho.

Este excesso de texturas, reporta a construção para um propositado desequilíbrio material que atribui ao sítio que a casa constrói solidez, leveza, transparência, opacidade, horizontalidade, verticalidade, mineralidade, orgânica. A casa, talvez a mais sensorial, (re) desenha outras construções topográficas reconhecidas neste estudo, mas recusa a homogeneidade e abstração, para construir um lugar texturado e de reportório orgânico e expressivo, que a fluidez e luz homogénea do espaço interior contraria de modo desassombrado. Aliás, a casa sempre foi pensada no grande antagonismo entre a irrealidade exterior e a grandeza do espaço interior. Entre a inexistência da construção e a explosão do espaço habitável, como se a casa por dentro tivesse muito maior dimensão do que a sua superfície real, que é assinalada pelo seus poucos elementos exteriores. Todos estes, mais uma vez, são matéria do CHÃO, ligados ao pavimento com uma força centrífuga, os elementos construtivos estão todos "pousados", cada um à sua maneira, fragmentando a casa em pequenas peças de diferentes expressões, como um jardim de coisas deixadas ao acaso, dispostas em sítios diferentes. Perdidas. Depois entra-se pelo espelho, com a ALICE, desce-se a escada, e as coisas do jardim desparecem e o espaço fica branco, grande e contínuo, e quase sempre a olhar para fora, mas já não para o jardim, mas para o vale e a montanha, enquadrados pelo alpendre que é ainda maior que a casa toda.

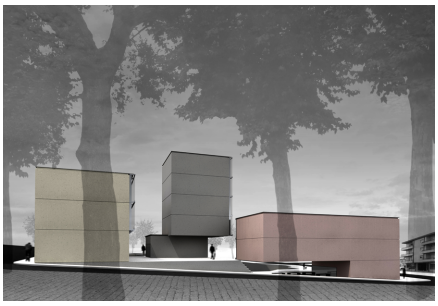
Coimbra Editora, Paredes, Belgrado

De coisas, peças dispostas sobre um sítio, é também feito o projeto de Paredes: 3 volumes de diferentes formas e cores constroem um lugar público, uma praça com 3 esculturas. Aqui, ao contrário de Chaves e Santo Tirso, as formas são exuberantes, volumétricas e levitantes. O espaço cria-se não da anulação, mas do voo das formas. Estão todas em consola, um paralelepípedo deslocado (como na Casa de Macinhata) constrói uma pequena torre em desequilíbrio, meio da composição urbana. No topo do terreno, uma caixa em ponte sobre dois apoios (como no Viriato I e na FLUP), e na parte inferior do terreno, um L de grandes consolas apoiado no ângulo (outra caixa). O projeto propõem, com volumes densos mas dispostos segundo a *Poética do Fragmento,* um espaço contínuo que altera a realidade da cidade, naquele preciso local. Propõe outra cidade, com outras formas, outro filme de formas esvoaçantes, agora sem CHÃO, sem gravidade:

Nuno Brandão Costa filtra tudo segundo a 'noite americana' ou altera a realidade, transformando-a num vídeo a preto-e-branco. (…)

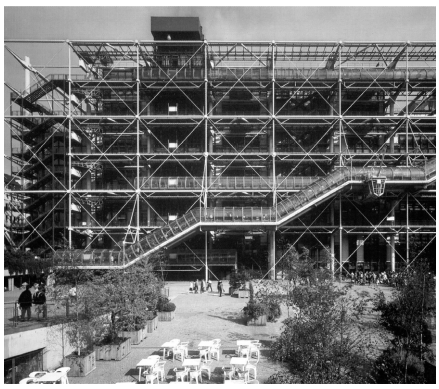
Já nada tem um sentido ontológico. Temos de ser nós a inventar e a construir tudo. Temos de inventar-nos a nós mesmos. Neste estado de contingência total, tudo pode ser igualmente bom de forma diversa, nada é uma dado adquirido ou pode ser tomado como certo. Mas o homem não pode viver com tudo ao seu dispor. A cidade de Constant, como os jardins suspensos da Babilónia, inclui uma estrutura protetora reticulada, subdividida em setores assentes em colunas, muito acima do solo e estendendo-se sobre toda a terra. O aspeto exterior em constante alteração é ditado pelas qualidades criativas de uma humanidade nómada. Todavia, a mudança permanente de formas e atmosferas é apenas uma imagem metafórica do que acontece na nossa mente, ilustrando a disponibilidade absoluta de múltiplas interpretações e hábitos culturais. É uma utopia que não pode ser vivida mas que, não obstante existe de facto.[239]

A proposta para a Coimbra Editora recorta o mesmo princípio-forma que Paredes. Mas ensaia um diálogo entre um edifício-consola em L, superestrutural (cuja conceção estrutural é diretamente transportada para desenhar o alçado, referenciado às construções de Richard Rogers e ao Centre Georges Pompidou de Rogers e Piano) e um edifício existente, também ele em L. O diálogo estabelece-se na forma igual (L) e na oposição da sua relação com o terreno. O existente, está no chão; o novo, está no ar. O que sobra de importante é a superfície plana que se estabelece para receber estes dois elementos. Tal como em paredes,

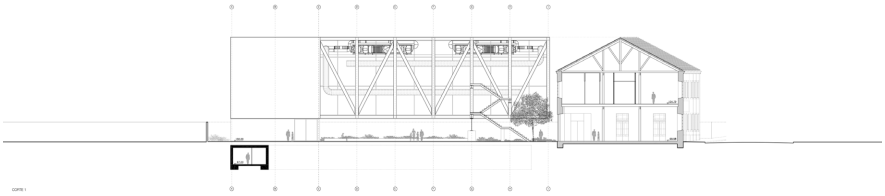


Incubadora de design de paredes, 2010, Nuno Brandão Costa

239 CONFURIUS, Gerrit; *Le Corbusier is Smilling* in *METAFLUX, Duas Gerações na Arquitectura Portuguesa Recente*, Bienal de Veneza, 2004; p. 181-183.



Centre Georges-Pompidou, 1971-77, Renzo Piano e Richard Rogers



Edifício Coimbra Editora, 2010, Nuno Brandão Costa

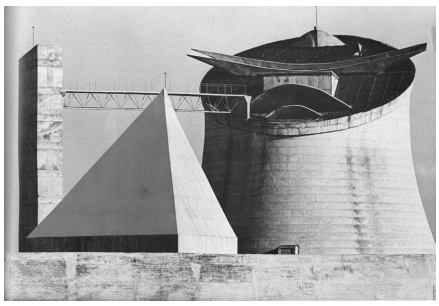
os edifícios são elementos que servem para construir a continuidade do espaço urbano. Os volumes são cheios que escalam o espaço urbano.

> ***A presença do belíssimo edifício "Coimbra Editora", na sua forma, assinalável qualidade e requinte arquitetónico, valor tipológico e construtivo, definiu a natureza da intervenção.***
> ***Ao edifício existente, em que se propõem em lugar de uma "reconversão e ampliação" apenas um restauro, contrapõem-se um edifício com a mesma forma do original:***
> ***um volume em L, inverso ao existente, elevado do solo, criando um pátio interior que desenha o novo ambiente urbano do complexo cultural.***
> ***O novo edifício constitui-se como um L em 2 consolas.***
> ***Dois braços, um com o dobro do outro.***
> ***No seu ângulo, um volume fechado cria o único apoio da construção e concretiza a chamada do edifício ao espaço exterior.***
> ***Esta nova construção, define-se numa enfatizada relação de opostos:***
> ***– a fachada exterior, totalmente cega, constitui-se em 2 panos de parede perpendiculares, em voo sobre a praça central, conformando um plano abstrato que dialoga por escala com as diversas fachadas da "Coimbra Editora".***
> ***A fachada interior constitui-se pela assunção da treliça metálica que suporta as consolas, adquirindo a estrutura absoluto protagonismo na imagem do novo edifício.***
> ***Tal como acontece com as estruturas treliçadas de madeira que vão conformando os magníficos espaços do edifício presente. O seu encanto e perfeita conservação levou, de um modo natural, a encarar a sua total conservação e tornar-se modelo de construção de uma nova linguagem.***[240]

Em Belgrado, o princípio da forma disposta para criar um sítio-edifício é levado a um extremo.

As formas assumem a geometria pura e reconhecível, quase infantil: a esfera, a pirâmide e o paralelepípedo em ponte. Estes dispõem-se sobre uma base, contínua, um novo chão que é, no entanto, teto do edifício. O projeto cria uma plataforma elevada para iluminar continuamente o piso do museu totalmente enterrado (Chaves), criando um edifício topográfico,

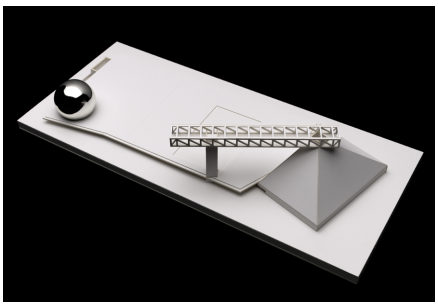
240 COSTA, Nuno Brandão; *Coimbra Editora* (publicado em Monografia Archinews Nuno Brandão Costa, n.º 21, julho/agosto/setembro 2011).



Parlement Chandigard, 1951-65, Le Corbusier



Centro de Promoção da Ciência de Belgrado, 2010, Nuno Brandão Costa



Centro de Promoção da Ciência de Belgrado, 2010, Nuno Brandão Costa

perto do chão, que dada a extensão já não pode ser compreendido como edifício. Por isso, comporta-se como uma continuidade física da envolvente urbana.

Para suportar os 3 volumes dispostos, a construção desenha-se como um tabuleiro de jogos em que as peças se dispõem a partir de uma dinâmica do espaço interior: uma tensão entre espaços verticais e grandes naves horizontais, luz rasgada e contínua, luz pontual e zenital.

No fim, a composição evoca as utopias construtivistas de Ivan Leonidov.

O projeto para o novo equipamento configura-se na sua expressão tectónica, traduzindo de modo simbólico o seu conteúdo científico, na disposição articulada e proporcionada de 3 volumes de geometria pura e forma arquitetónica reconhecível:
– uma pirâmide maciça (lobby, auditório, exposições temporárias),
– uma esfera refletora (planetário),
– e um paralelepípedo transparente (restaurante).
Estes objetos dispõe-se sobre uma base retangular que se estende longitudinalmente sobre o terreno. Uma enorme pala tencionada em horizontal sobre o jardim do Campus protege o museu enterrado e retira escala à verdadeira dimensão do complexo.[241]

Nestes projetos, existem elementos arquitetónicos dispersos para criarem um espaço urbano contínuo. As formas entre a geometria pura ou a geometria estrutural, em ponte ou consola, evidenciam a engenharia e aí, ligam-se outra vez à monumentalização mecânica de Chaves, cujo partido técnico se transforma num partido escultórico. Ou seja, as formas em projeção aérea, ou a sua ausência, ou a evidência do esforço estrutural e infraestrutural transformado em elemento abstrato que ultrapassa a sua condição técnica e se transforma num objeto não-estético, não-compositivo, mas positivamente um objeto de participação espacial.

Se na Escola de Chaves e na Casa de Santo Tirso existe a exploração da ausência volumétrica, os projetos de Paredes, Coimbra Editora e Belgrado (todos concursos) afirmam, e têm como essência conceptual, a aparência da forma. No entanto, a ideia de síntese ou resumo existe em ambas as conceções, dado que em sentidos opostos existe a condição prévia e final de promover a continuidade espacial (quer do espaço interior, quer do espaço exterior).

241 COSTA, Nuno Brandão; *Belgrado* (publicado em Monografia Archinews Nuno Brandão Costa, n.º 21, julho/agosto/setembro 2011).

Mental

A Casa fábrica MENTAL transporta estas ideias para um universo doméstico.

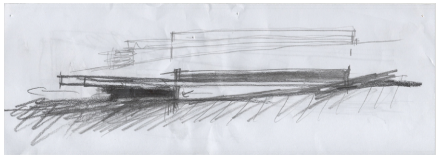
A construção é feita de dois corpos perpendiculares, paralelepipédicos, que se dispõem rigorosamente na horizontal sobre um plano inclinado que constitui o declive do terreno, que se pretende inalterado. Não deixa, por isso, de ser um projeto topográfico. Mas, ao contrário de Chaves e Santo Tirso, não se explora a ideia do "encastramento", mas antes do voo. Daí a expressão do edifício que corresponde às vigas que resolvem os vãos de cerca de 30 metros, que distanciam a necessidade de área construída e os apoios no terreno natural.

A casa, tal como ilustrado nos primeiros croquis de conceção, começa por ser uma variante da Escola do Padrão com um muro irregular a enfaixar-se nas cotas do terreno, tentando resolver, em negativo, a relação entre o programa, a construção e a pendente do terreno.

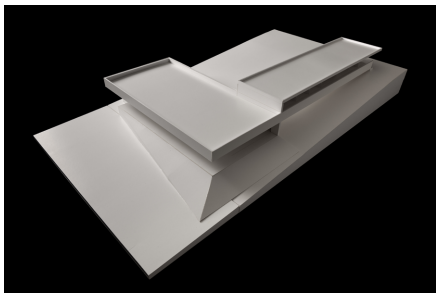
No entanto, percebendo a incoerência conceptual e ineficácia desta hipótese, o projeto altera o rumo para uma solução mais radicalizada, traçando uma linha reta horizontal sobre o terreno, na sua longitudinal, ligando visualmente a casa toda para a paisagem a poente, em ponte sobre o declive. No topo mais baixo do território, perpendicular à construção da casa, o volume da fábrica estabelece-se em continuidade. Construindo abaixo da cota da viga que resolve a casa, prossegue a construção da mesma viga para debaixo estabelecer as áreas de funcionamento da Oficina.

O projeto radicaliza, assim, a ideia já estabelecida na Escola de Chaves e no Edifício Viriato I, em que o elemento estrutural, grande-viga, constitui a resolução do grande vão da superestrutura e a sua visibilidade e aparência constituem também a forma e linguagem da construção.

Entre esta viga e as lajes de cobertura ou pavimento existe um vazio (varanda ou envidraçado) que reforça em sombra a força horizontal deste elemento semântico e construtivo, e estabelece toda a relação de continuidade visual entre o espaço interior seriado (muito modulado) e a paisagem e toda a perceção do território em que a construção assenta. O vigor desta obra estará exatamente na oposição entre a horizontalidade construtiva e a pendente da natureza do território. Nesse sentido, este projeto tem um caráter extremamente modernista de opor à natureza um traçado mecânico e geométrico de caráter abstrato, neo--brutalista (Paulo Mendes da Rocha, outra vez), em que o léxico reforçado pela utilização do betão aparente como matéria de suporte, e simultaneamente textura, estabelece ao edifício uma condição de forma resistente, de compressão entre o artificial e o natural. Uma tensão que constrói um lugar entre a rigidez arquitetónica e a fluidez orgânica do terreno.



Casa fábrica Mental, 2010-, Nuno Brandão Costa



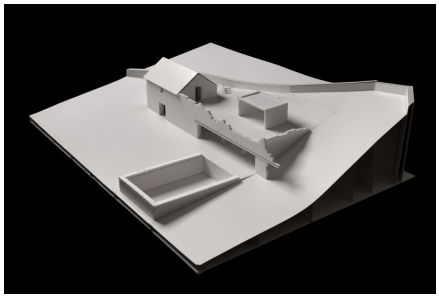
Casa fábrica Mental, 2010-, Nuno Brandão Costa

Melgaço, Venade

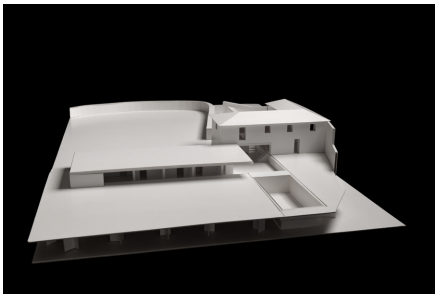
Estes dois projetos constituem ampliações de construções existentes. Ambas construções vernaculares de pequena dimensão, tipicamente Minhotas.

Assim, a decisão estava no modo de acrescentar: em Melgaço, a ampliação empasta-se na construção existente, simulando uma ruína em desagregação, suportada por um elemento estranho ao vernáculo: um perfil I horizontal marca um rasgo novo na construção e suporta as pedras que caem da construção original, que se vão abatendo sobre o terreno em declive.

Em Venade, o exercício é o oposto. No entanto, promove conceptualmente a mesma noção: a partir da construção existente, uma viga em betão rasga a parede de pedra da casa original e lança a nova construção, fortemente horizontal, que se dilui em pregas de madeira que se vão fechando num gradiente até construir um volume opaco e abstrato, como um embasamento que se soltou da construção original. Em ambos os projetos, o propósito é o de sobrevalorizar as construções existentes, colocando-as num nível superior aos seus acrescentos. No entanto, em Melgaço este efeito é conseguido através de uma forma ambígua, em que já não se consegue destacar o prévio do a seguir; e em Venade, de um modo mais académico, opõem-se em tangência tectónica os elementos dos diferentes tempos da construção.



Casa de Melgaço, 2010-, Nuno Brandão Costa



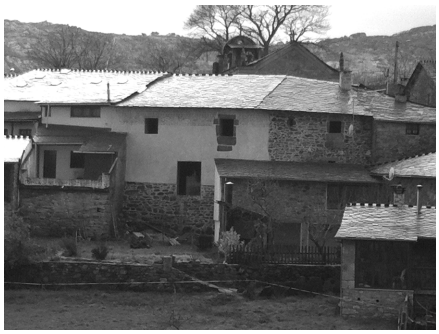
Casa de Venade, 2010-, Nuno Brandão Costa

Montesinho, Marechal

Estas duas obras são obras de recuperação de edifícios existentes, arquitetonicamente marcados, portanto longe da vernacularidade dos exemplos anteriores. São reencontros com um passado preciso, uma época, ou mesmo um estilo. Projetos que mexem na história. No entanto, seguem também caminhos opostos.

No palacete da Marechal Gomes da Costa, no Porto, o reconhecimento de uma certa erudição Vitoriana da construção existente promove a manutenção integral de todos os elementos arquitetónicos e, sobretudo, a reprodução do seu ambiente e o charme da sua memória. Aparentemente não se toca no conjunto, e todas as intervenções (que são na verdade múltiplas) são executadas de modo a não serem notadas. A integração de novas infraestruturas e de elementos construtivos e técnicos contemporâneos (isolamentos, caixilharias, etc.) é feito através de um exercício cirúrgico esforçado, em que o desenho atua não como instrumento da forma, mas como instrumento da resolução. Muitas vezes mais próximo da conceção de restauro, a obra autocondiciona-se no seu próprio desenho para promover uma imagem final de integralidade.

Em Montesinho, uma pequena construção de raiz conventual cuja erudição e antiguidade existe impressa num curioso fresco existente na fachada principal, propõem-se uma intervenção radicalizada: mantendo a volumetria e o caráter exterior de toda a construção, a planta interior é um desenho geométrico submetido às escassas aberturas interiores, criando um espaço refratário, insubmisso e expressionista. No entanto, a palete interior, muito uniforme e de execução tradicional (apenas rebocos estanhados a saibro, azulejos e pavimentos em betonilhas com óxido), simultaneamente radicaliza o espaço e aproxima-o da austeridade conventual, eventualmente, originalmente existente. As texturas, os ambientes, a reprodução de um momento, a tentativa de uma evocação de um tempo do qual já não há registo é aqui matéria arquitetónica.



Casa de campo em Montesinho, 2008-13, Nuno Brandão Costa



Casa da Marechal, 2010-, Nuno Brandão Costa

Crematório de Hörnli

O projeto do Crematório de Hörnli constitui um regresso. É um momento de catarse. E de resistência.

O edifício proposto volta à inexistência, à mobilidade dos significados, através da simplicidade ou ausência das formas. Será, talvez, o mais puro dos projetos deste conjunto, mas também o mais formalista. O programa solicitava a construção de um pequeno crematório (cerca de 1000 m2) em que, à parte de toda a lógica infraestrutural que constituía cerca de 95% do programa, apenas a sala de visitas constituía espaço público de todo edifício.

O projeto inicia-se por uma tentativa de negação da aparência da chaminé, tentando incluir este elemento na volumetria do resto do projeto. A incongruência deste pressuposto leva o projeto para o rumo oposto: a chaminé passa a ser o único elemento volumétrico visível de todo o edifício. Curiosamente, a sua assunção transforma-o formalmente noutra coisa, que já não é uma chaminé. Entre um menir ou um elemento que mimetiza as pilastras neoclássicas dos edifícios existentes, a chaminé deixa de o ser e passa a criar um momento de forte abstração, que compõe pontualmente os jardins e estabelece uma simetria com as fachadas existentes e os percurso dos jardins. O edifício é todo trabalhado em negativo, criando uma rampa, um pátio escavado no jardim e em positivo a chaminé-objeto.

3 peças de um puzzle existencialista, uma metáfora da arquitetura feita na sua ausência. Mas tal como em Santo Tirso, ao descer a rampa dá-se a explosão do espaço e a entrada física no espaço interior faz avistar o pátio fundo, em espelho de água que reflete a luz e as tílias do jardim existente.

O edifício é assim pensado como uma circunstância de perenidade latente. Obcessivamente sintético e radical, a proposta constitui uma verdadeira *casa do homem* em que a harmonia com as coisas existentes se situa num equilíbrio muito frágil, pois os elementos de construção são poucos e absorvem-se ou isolam-se, são demasiadamente permeáveis ao sítio. De facto, a solução pretende conceptualmente não alterar o sítio e, dada essa impossibilidade, aceita a aparência da invisibilidade. O edifício, mais uma vez, não é reconhecível, porque se sedimenta no terreno, se constrói a partir da ideia de não tocar. Ficar mudo e quedo. Mostrar ainda mais o que já lá estava : os jardins, as tílias, os antigos crematórios neoclássicos, os eixos simétricos.

Este esforço sobrenatural (porque pretende manter a natureza) promove a assim uma arquitetura de grande sofisticação construtiva e estrutural, altamente artificializada, e por isso de processos muito abstratos. Este projeto, no conjunto, será o único cuja imagem é realmente uma preocupação primeira: na consciência do imperfeito que habita toda a arquitetura, a imutabilidade do sítio e a sua solenidade é garantida por este exercício em que a aparência da não-aparência está no centro da ação.



Crematório de Hörnli, 2012, Nuno Brandão Costa

Extremado entre a contemporaneidade extrema e o classicismo exacerbado é, por isso, um projeto de catarse: quando se olha para as imagens, ao mesmo tempo exprimem um profundo silêncio ou um dilacerante grito.

UMA CERTA ARQUITETURA, A DO PORTO.
Será que esta cidade, metida no rio e no mar, entre o granito de brilho opaco a cinza e mica e a água atlântica das ondas da Foz, é razão de uma certa arquitetura.
– Il faut faire un certain regard…?
É certo que sim. Doutro modo aliás não poderia ser. Só ao descrever a cidade (experimentem) já estamos a desenhar. Esta maneira de falar cria um espaço muito aproximado entre as coisas, em que as imagens não são muito importantes, mas o vazio dos sons gera linhas insinuadas entre as formas, evita-as e pousa sobre o terreno.
A arquitetura do Porto é feita durante "uma pausa de mil compassos" para fazer outros tantos desenhos e depois raspar tudo em silencio e ficar só o espaço, o tempo e a luz.
Os arquitetos do Porto são mais idealistas que formalistas, mais poéticos que académicos, mais artistas que cientistas, mais intimistas que radicalistas, mais conservadores (a memória das coisas) que inovadores (o que é isso?), mais ideais que originais, mais culturais que conceptuais, mais construtores que provocadores.
E são audazes.
Mas gostava até de ver a cidade sem as torres do Nasoni, do Távora e do Souto Moura (são as três em pedra). Sem os ferros do Eiffel, dos portões de Serralves, do Ferreira Borges e das asnas da Alfândega. Sem os blocos do Losa, do Ricca, do Viana e do Bonito. Sem os pastiches do Rogério de Azevedo e os futurismos do Januário. Sem as ruas dos Almadas. Sem os palacetes das Antas, da Marechal e da baixa do Marques da Silva. Sem o Parnaso do Loureiro e o pavilhão de Belas Artes do Mestre Ramos. E as fachadas Inglesas das ruas com nomes de Condes e Viscondes.
Sem as pontes de vãos impossíveis, do Edgar Cardoso e do Adão da Fonseca. Sem o SAAL do Alves Costa e do Sérgio Fernandez e a Pasteleira do Pedro Ramalho. Sem os quarteirões Franceses de Sá da Bandeira. Sem os tijolos de Aldoar do Correia Fernandes. Sem as pedras brancas das fachadas do Soutinho. Sem as casinhas do Zé Paulo dos Santos e os molhes do Prata, mesmo ali em frente, onde ainda mora a voz do Poeta Eugénio. Sem os azulejos dos congregados (o Jacques Herzog uma vez quando cá veio, pediu-me para sair do carro para ir ver aquela fachada de imagens azuis a vibrar no dourado do poente) e as cornijas barrocas. Sem as casas de 2 janelas e 1 porta. Sem as Igrejas todas, da Sé a São Francisco. Sem os muros da Lapa, as guias de granito e o paralelo. Sem o betão da Casa da Música e os vidros espelhados da Casa das Artes e os olhos da Casa do Cinema (Tantas Casas…). Sem os jardins da Agustina e da Sophia, ali junto ao Gólgota, onde entre, ficou plantada a "Escola". Aliás naquelas paredes brancas estão lá todos: à frente nas fachadas o Loos, atrás no museu o Frank Lloyd e na Biblioteca o Aalto. Nas janelas rasgadas o Corbu e na escada do Carlos Ramos a Laurenziana do Miguel Ângelo. Naquele vazio com a rampa, talvez estejam também os plintos do Mies. Gostava de ver o Porto sem isto tudo.
Sem o Siza.
Se eu visse o Porto sem estas coisas todas e tantas outras, então talvez nesta cidade não se fizesse uma certa arquitetura. Mas elas estão cá todas para nós vermos…[242]

242 COSTA, Nuno Brandão; *Uma Certa Arquitectura, a do Porto* in *O Tripeiro*, 7.ª série, Ano XXIX, n.º 8, Agosto de 2010.

6. Últimas notas – Savoir faire, Savoir être…

"I dare you to be real.
To touch a flickering flame.
The pangs of dark delight
Don´t cower in night fright.

Don´t back away just yet
From destinations set
I dare you to be proud
To dare to shout aloud
For convictions that you feel
Like sound from bells to peal
I dare you to speak of your desire
For bureaucracy, hypocrisy – all liars

I dare
I dare
I dare – You – You"[243]

Concluir não será possível, dado que em projeto, cada obra que se fecha é o lançamento da próxima. Concluir é um falhanço, não faz sentido. Concluir em projeto é um pleonasmo ineficaz. É, antes que um fecho, a descoberta e identificação de coisas que o projeto não revelava e a obra tornou óbvio. Coisas essas que são o lastro para a próxima obra, que num certo sentido constituem a correção da anterior, o ajuste do que já está feito, a (re)síntese do que se pretendeu.

O projeto constitui um modo criativo de grande intensidade, sem tempo preciso (os projetos desenvolvem-se em sítios dispares, num turbilhão de raciocínios e desenhos, que se fragmentam pelo tempo em locais do projeto – a obra, o escritório, ou de fora do projeto, confundindo-se com as situações da própria vida).

A condição do arquiteto, como a condição do artista, não tem precisão, nem é científica. É dinâmica e impulsiva, assim como estática e tranquila. Dependendo do momento que o projeto e a obra solicitam, tem que haver rapidez ou introspeção.

Rigor ou intuição imprecisa. Ambiguidade e definição.

A condição do fazer projeto está na constante ambivalência das situações, na gestão entre o impulso sectário e a neutralidade. Entre a anarquia e a ordem.

Se a questão mais interessante da arquitetura se coloca para mim, na Beleza, a beleza como como uma questão de rigor, mas também como uma questão de desejo. Como uma questão ética:

– interpretamos ou construímos a realidade? Concebemos na essência da nossa época, ou procuramos desesperadamente uma intemporalidade intocável? Construímos para os outros, ou sobretudo para nós próprios, arquitetos? Ou construímos o nosso mundo (que pensamos sempre ideal) para servir os outros?

Numa realidade confusa e disforme de informação, terá que se distinguir apenas a essência das coisas, o seu núcleo. E como é que a obra concretiza tal ambição?

243 Ash, Murphy, Jay, Haskins; *Bauhaus, In the Flat Field*; Beggars Banquet, 4AD; 1980.

As respostas nunca serão definitivas e, efetivamente, não me interessam, interessam-me muito as questões. E por não o serem é que, quando se termina uma obra, já só se está a pensar na que vem a seguir, para acrescentar mais um pouco de sentido às coisas que pretendemos, à beleza que se procura encontrar.

Realmente, a insatisfação constitui um momento de otimismo. A perceção de que existe a possibilidade de um mundo melhor.

A arquitetura tem sobretudo a ver com a vida. A obra de arquitetura é o grande albergue do ser humano e este sem a presença do Belo não consegue existir.

As cidade fazem-se de edifícios, casas, palácios. Uma rua sem palácios nem sequer pode ter passeios. A cidade só existe depois dos edifícios e das casas, de onde saem as pessoas para a rua. Para concretizar a transcendência que dá sentido à obra é, no entanto, necessário o conhecimento da técnica, dos instrumentos, da cultura, do saber acumulado, que permite a descoberta do essencial, do resumido, do sintético. Uma obra boa é sempre uma enorme síntese e a beleza concretiza-se exatamente no núcleo desse sumário.

É preciso saber ser e saber fazer. Uma coisa indissociável da outra. Porque fazer arquitetura, conceber projetos, construir obras, significa estar, ser. O projeto apenas existe se lhe pertencermos integralmente. A obra só se concretiza fielmente se lhe entregarmos a nossa fidelidade, o nosso empenho. Não é possível o abandono, nem mesmo a distração.

É preciso estar em permanência.

E depois também como é que se ensina isto? Como é que se transmite esta condição?

É para isso que serve um Escola de arquitetura, para ensinar a ser arquiteto.

Ensinando que o tempo é essencial. O tempo de devoção ao projeto. Que para além da ideia fragmentária, difusa e arbitrária (e essencial, para a existência do projeto), existe um tempo. Profundo, longo, continuado. De desenho, de redesenho, de ensaio, de tentativa, de risco (risco no sentido de riscar e arriscar ou arriscar riscando, riscando muito, muitas vezes, até desaparecer o projeto, para voltar a reaparecer apenas a sua essência e começar tudo de novo, a partir do que já estava feito).

Ensina-se que fazer um projeto corresponde a ganhar maturidade. Com o tempo, vai-se ganhando esperteza, inteligência, acumulando saber. Com as coisas do próprio processo e com as coisas que o processo despoleta. É no processo que se procura a cultura que se pode acumular ao projeto. É um processo em emergência, sedento de informação, trabalho e talento, para configurar o elementar.

Ensina-se também a fazer, com a mão. Metendo a mão, o lápis. A nossa maior convicção está sempre na ponta dos dedos. A desenhar desassombradamente. Com o corpo todo, com a mente toda. Ensina-se a pensar muito. É preciso pensar muito, sobre o projeto. Ensina-se a olhar. Olhar para o nosso projeto e ver outra vez, para ver coisas que antes não se viam e depois de olhar muitas vezes se tornam tão claras.

Ensina-se que o projeto é sobretudo cultura. É um ato cultural e provido de cultura existente.

É um ato do existir e do saber. É um ato essencialmente criativo.

"(…) a informar mudei de plano, não preciso de vocês, sou eu que fecho o livro, vão-se embora, acabou-se"[244]

244 ANTUNES, António Lobo; *Eu Hei-de Amar uma Pedra*, 2004; p. 616.

7. Anexos

7.1. Entrevistas

Revista Hochparterre Zeitschrift fur Architektur un Design; Num. 10; outubro 2005

Die Demut des Meisterschülers

Axel Simon

Die Demut des Meisterschülers

Text: Axel Simon
Fotos: Arménio Teixeira, Nuno Brandão

Nuno Brandão Costa baut kleine feine Wohnschatullen in und um Porto. Diesen Häusern, mit den feinen Details und den grossen Fenstern, sieht man seine Lehrjahre in der Schweiz an – aber dennoch lässt er auf seinen alten portugiesischen Meister Álvaro Siza nichts kommen.

Porto und Architektur – das waren lange Zeit Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura und dann Stille. Heute redet alle Welt über Koolhaas' Casa da Música und immer mal wieder über eine neue Generation portugiesischer Architekten, wie auf der letztjährigen Architekturbiennale in Venedig. Pedro Gadanho, der Kurator des portugiesischen Beitrags, nannte mir drei junge Büros aus Porto, die es lohne zu besuchen und porträtieren. Unter ihnen das von Nuno Brandão Costa, versehen mit dem Hinweis: «Quite with the flow» – mit anderen Worten: gute Arbeit, aber mässig eigenständig. Dafür sei er noch unter vierzig. Und seine Projekte werden auch gebaut.

«Ich versuche, das Einfache mit dem Interessanten zu verbinden», fasst Nuno Brandão seine Haltung zusammen, als ich ihm in Porto in einem dieser Snack-Cafés mit Plastikmöbeln und Deckenventilator gegenübersitze. Ein Satz, der von 90 Prozent der Schweizer und wohl auch der portugiesischen Architektenschaft stammen könnte. Ein Blick auf die Projekte des 35-Jährigen lohnt sich trotzdem, nicht zuletzt deswegen, weil hier die übermächtige ‹Schule von Porto› spürbar gebrochen wird – durch Schweizer Einfluss. Anfang der Neunzigerjahre machte Nuno nämlich ein Praktikum bei Herzog & de Meuron in Basel – unter anderem arbeitete er am Wettbewerb für die Bibliothek Jussieu in Paris – und war überrascht, wie erfolgreich man sich auch konzeptionell einem Entwurf nähern kann, und nicht nur über die zeichnende Hand.

Zeichnen, nicht reden

«Häuser werden hier aus der Zeichnung geboren», sagt der scheue Architekt – vor allem durch den Einfluss von Álvaro Siza. Der 1933 geborene Doyen lehrte noch bis letztes Jahr an der angesehenen Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP), die er nicht nur als Lehrer, sondern auch als Architekt prägte: Seine weissen Ku-



1



2

ben mit Blick auf den Douro darf kein Architekturtourist in Porto versäumen. Auch sein Schüler zeichnet lieber ein paar erklärende Striche auf eine Serviette, bevor er zu viele Worte verliert. Er studierte bis 1994 bei Siza und arbeitete anschliessend fünf Jahre in verschiedenen Büros in Porto. Dann wurde er Assistent an der FAUP und gewann seinen ersten Wettbewerb, eine Bibliothek in Lissabon, die jedoch ungebaut blieb. Erst heute fange er an zu bauen, sagt Nuno Brandão Costa, vor allem kleine Wohnhäuser. Arbeit hätte etwas mit Reifen zu tun. «Ich fühle mich noch nicht bereit für grosse Projekte». Es ist die Demut des Meisterschülers, die aus ihm spricht.

Die Fahrt im älteren BMW führt in einen gesichtslosen Teil der Stadt, wo die Strassen breit und die Häuser klein sind. Es ist Wochenende, deshalb ist keiner von Nuno Brandão Costas fünf Mitarbeitern im Atelier, allesamt Praktikanten, allesamt schlecht bezahlt. Auch ihrem Chef bleibt wenig mehr als die monatlichen 1000 Euro für 12 Stunden Lehre pro Woche. Die will er noch nicht aufgeben, auch wenn die Aufträge zahlreicher werden, denn seine Frau und er erwarten im Oktober ein Kind. Das schmale zweigeschossige Haus gehört seiner Familie, daher kann sich der Architekt die Büroräume leisten. Die sind allerdings zu klein geworden: Das ehemalige Ladenlokal im Erdgeschoss ist schmal, die Etage darüber ohne Ausblick und zu niedrig zum Stehen, zumindest für einen Nicht-Portugiesen. Die Modelle, die Nuno Brandão von überall her ausgräbt, nehmen kein Ende: Häuser in Porto und Umgebung, die Erweiterung der städtischen Kunsthochschule, sogar ein Anbau einer Genfer Villa mit Schwimmbad ist dabei. Insgesamt sind es über zwanzig Projekte, die zum Teil schon Jahre auf ihre Umsetzung warten. Seine Auftraggeber sind in der Regel Freunde und manche erst Mitte Zwanzig; aufstrebendes Jungvolk, weshalb ihr Architekt auch eine relative Freiheit geniesst.

Klare Form, präzise Materialien

Das vor einem Jahr fertig gestellte Haus in Afife in Nordportugal zeigt exemplarisch die Eigenarten in Nuno Brandãos Werk. Zwei abstrakte Volumen sind durch ihre klare Form und durch präzis eingesetzte Materialien bestimmt: mit Eisenoxid dunkel gefärbter Putz, unregelmässige Granitplatten als Boden der vorgelagerten Garage, glänzende Edelstahlschiebetore, stark gemaserter und polierter Holzboden im Wohnhaus, roh belassene Dachterrasse ohne Geländer. Spätestens bei der minimalen Detaillierung und den grossen Fenstern tippen wir: Schweiz! Wären da nicht die karge, südländisch-rurale Umgebung und die alte Trockenmauer, die das Grundstück der Länge nach teilt und zu der die leicht verdrehten Container einen magnetisierten Raum aufspannen.

Die Horizontalität von Nunos Bauten verweist auf die Landschaft seiner Heimat: Boden- und Deckenplatten zeichnen sich stets nach aussen hin ab. Sei es mit dem breiten, zurückgestaffelten Blechabschluss des Hauptvolumens in Afife oder als Betonband innerhalb der verputzten Fassadenfläche, wie bei den jüngeren Häusern in Lourosa und Francelos. Auch bei seinem wohl bisher ‹nomadischsten› Projekt, der Aufstockung eines historischen Gebäudes einer Universität in Lissabon, ist die mittels →



3

1 Nur die südländische Landschaft zeigt, dass man sich nicht in der Schweiz befindet: Das Einfamilienhaus eines Freundes in Afife, 2004.

2 Typisch Nuno Brandão: Auffälliges Volumen, verputzte Betonwände und -decken, die sich an der Fassade abzeichen: Einfamilienhaus in Francelos, 2005.

3 Nomadisch, aber erdverbunden: Aufstockung eines historischen Gebäudes der Universität in Lissabon, 2004.

→ eines kräftigen Metallprofils klar ausgezeichnete Bodenplatte das einzige augenfällige Detail des verputzten Containers – als Echo des darunter liegenden Steingesimses. Nuno Brandãos Hausvolumen sind stets verputzt, obwohl ihre äussere Schale meist nicht gemauert, sondern betoniert ist. An minderer Betonqualität liegt das nicht, denn in Portugal sorgt eine gute Ingenieurtradition für ansehnlichen Sichtbeton. Souto de Mouras neues Fussballstadion in Braga ist dafür ein eindrückliches Beispiel. Der Putz, oft sandfarben, gibt Nunos Häusern das Erdverbundene, das sie, trotz ihrer Containerartigkeit, in guter Siza-Manier an den Ort bindet.

Im Innern traditionell

Im Innern der Häuser macht der Architekt aus der Freiheit, die seine Bauherren ihm gewähren, selten etwas Innovatives: Die Teilung in einen grossen offenen Wohn- und Essraum mit angrenzender Küche und einen hotelartig organisierten Bereich mit aufgereihten Zimmern und je eigenem Bad ist ‹quite with the flow›. «In Portugal wohnt man traditionell», erklärt Nuno. In Afife findet sich der Schlafbereich als ‹Suite› im knappen Dachaufbau, einziger Kontrapunkt zur Horizontalität des Hauses. «Ich arbeite mit dem Kopf der Gebäude», sagt er über dieses Element, das sich in seinen Arbeiten häufig findet. Beim geplanten Haus in Oliveira de Azeméis treibt er diesen Kontrapunkt auf die Spitze: Der Aufbau ist hier ein langes schmales Volumen, dass über der Treppe sitzt, die vom Erdgeschoss auf die Dachterrasse führt und damit den Weg nach oben räumlich inszeniert. Ende Jahr wird der Architekt mit seinem Büro und seiner Familie umziehen. Er hat sich zwei Häuser in einer neuen innerstädtischen Siedlung gekauft. Ihr Architekt: Álvaro Siza. Ob es denn keine Last sei, als junger Architekt mit dem Erbe eines solchen noch lebenden Meisters zu wirken, möchte ich zum Abschied wissen. «Es ist ein Privileg, zur gleichen Zeit zu leben, wie er», kommt die fast empörte Antwort, und der zurückhaltende Portugiese wird plötzlich gesprächig. Keiner vergesse die Leistung Sizas, Architektur zu einem gesellschaftlichen Thema gemacht zu haben. Er hätte eine soziale Rolle inne, keine kommerzielle. «Er ist ein Intellektueller.» Zum Abschluss gehen Nuno und ich gemeinsam in eine Siza-Ausstellung im Siza-Museum Serralves. Ein Generationsproblem scheint es in Porto jedenfalls nicht zu geben. •



Nuno Brandão Costa, Porto

Arquitecto Unipessoal, Lg. Igreja Paranhos 20, Porto, nunobc@clix.pt

Nuno Brandão Costa wurde 1970 geboren. Er studierte 1988–94 Architektur an der FAUP (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto) und absolvierte 1992–93 ein Praktikum bei Herzog & de Meuron. Nach dem Diplom 1994 arbeitete er in den Büros von José Fernando Gonçalves und Paulo Providência in Porto. Nach einem Wettbewerbsgewinn für eine Bibliothek in Lissabon folgte 1998 die Gründung des eigenen Büros in Porto. Er lehrt als Assistent Pedro Ramalhos an der FAUP.



«Am Anfang hats mich noch genervt, wenn man mich einfach als Schlosser bezeichnete. Denn eigentlich mache ich bei Aepli Metallbau einiges mehr. So habe ich Fassaden für die HSG Uni St. Gallen, für die Bergstation auf dem Piz Nair in St. Moritz, für die Fifa auf dem Zürichberg und fürs Tourismushaus in Bregenz montiert sowie hochkomplizierte Chromstahltreppen in der ETH auf dem Hönggerberg installiert. Und das mit allen Tricks und Kniffs aus 20 Jahren Berufserfahrung.»



Marcel Lehn, Metallbau-Chefmonteur

AEPLI Metallbau

Industriestrasse 15, 9201 Gossau, Tel. 071 388 82 82, Fax 071 388 82 62
metallbau@aepli.ch, www.aepli.ch

Mehr Know-how gibts nirgends.



8 • Público • Sexta-feira 27 Fevereiro 2009

Portugal

Arquitectura Obra foi encomendada por empresa para melhorar zona industrial

Secil premeia Nuno Brandão Costa por *show-room* para móveis em Paredes

O edifício, que inclui também área administrativa e *ateliers*, situa-se numa zona de indústrias próxima do Porto, e é um "programa fora do habitual"

Alexandra Prado Coelho

O arquitecto Nuno Brandão Costa – que foi ontem distinguido com o mais importante prémio português de arquitectura, o Secil – gosta de edifícios com um programa bem definido. Foi isso que lhe aconteceu quando recebeu a encomenda da obra que o júri da Secil acaba de premiar: o Edifício Administrativo e Show-Room Móveis Viriato, em Rebordosa, no concelho de Paredes, próximo do Porto.

"Quando o programa é inteligente, os edifícios têm potencial para serem mais interessantes", explica ao PÚBLICO. Neste caso, a empresa industrial Móveis Viriato (hoje Viriato Hotel Concept), especializada em mobiliário para hotéis, pediu ao arquitecto um edifício que "desse uma nova cara" à paisagem industrial onde está inserida a fábrica de móveis.

Queriam um show-room, mas também uma zona administrativa, alguns *ateliers*, uma sala de reuniões e uma zona de copa. E – pedido fundamental para o que veio a ser o edifício – queriam que este não roubasse muito espaço ao estacionamento em frente da fábrica, necessário, nomeadamente, para as manobras de veículos de transporte de móveis.

"A opção por elevar o edifício do chão parte de uma questão funcional, que é a de não perder lugares de estacionamento", explica o arquitecto de 39 anos, que se formou na Faculdade de Arquitectura do Porto e estagiou com os suíços Herzog & de Meuron.

Nasceu assim uma estrutura elevada, com uma base em betão nos pontos em que assenta no chão, uma composição que, segundo Brandão Costa, "parte de uma ideia muito clássica" e de uma forma que seria absolutamente

Nuno Brandão Costa nasceu em 1970 no Porto, onde se formou e trabalha. É professor na Faculdade de Arquitectura

simétrica se essa simetria não fosse depois desfeita por um grande janelão do lado esquerdo. É nesse "ponto de maior tensão da composição" que o arquitecto – que tem projectado sobretudo moradias individuais e trabalhos para câmaras e universidades – responde a outro pedido do cliente: a identificação da marca Viriato, sobre o janelão.

O Prémio Secil é atribuído de dois em dois anos a edifícios que "incorporem o material primordial da actividade da Secil – o cimento – e que constituam peças significativas no enriquecimento da arquitectura portuguesa". Este ano, o júri, presidido pelo arquitecto Duarte Nuno Simões, analisou os 12 edifícios seleccionados para o biénio 2006-2007 e optou por esta obra, que, segundo Pedro Ravara, um dos membros do júri, "está fora dos programas habituais daquilo que se entende que os arquitectos fazem".

Este é, continua Ravara, um edifício "situado numa periferia, uma zona industrial, difícil de descobrir", fugindo assim aos equipamentos públicos ou aos edifícios no centro das cidades, geralmente distinguidos pelos prémios. Além disso, sublinha, "é muito bem desenhado" por um jovem arquitecto com uma obra "consistente e rigorosa". "Vem introduzir uma nova proposta que consegue compensar o que existia antes" no local, explica, por seu lado, o arquitecto Raul Hestnes Ferreira, também membro do júri.

Duarte Nuno Simões considera que este "edifício que parece suspenso" é "uma obra notável", na qual "não há nada que tenha sido por acaso". Inserindo-a na corrente da Escola do Porto, explica que é uma obra "feita com grande economia de meios e desprovida de coisas a mais".

É a primeira vez que se premeia um projecto de arquitectura "comercial"

O revivalismo está onde menos se espera

Comentário

Ana Vaz Milheiro

Atribuído desde 1992, o Prémio Secil Arquitectura continua a ser a mais importante distinção no domínio da prática disciplinar dos arquitectos. Não se trata, e é sempre bom insistir, num prémio de carreira, mas em destacar uma obra, construída a cada novo biénio, dentro de um conjunto de edifícios previamente acordado entre os membros do Júri. Este ano, a escolha recaiu sobre um edifício industrial na Rebordosa, propriedade da empresa Móveis Viriato, de Nuno Brandão Costa.

É a primeira vez que se destaca um projecto de arquitectura "comercial" e a terceira que se distingue uma encomenda privada. Numa época em que a arquitectura e os arquitectos estão debaixo do escrutínio público perante as transformações recentes do território, à valorização de uma obra privada coloca do lado da sociedade civil uma parte importante dessa mesma responsabilidade. É também certo que o Edifício Viriato se localiza numa zona industrial, normalmente fora das visões reformadoras dos poderes públicos, que preferem intervir em locais que garantam maior exposição política. Mas se são estes os lugares que melhor compõem aquilo que genericamente chamamos "paisagem portuguesa", neles cada vez mais se deverá "encontrar" arquitectura. Ficam assim enunciadas algumas motivações "morais".

Para a arquitectura, contudo, existe uma segunda ordem de razões, mais disciplinar. É neste domínio que o Prémio Secil verdadeiramente actua. O Edifício Viriato, apesar do desígnio programático "comercial", insere-se na tradição de austeridade formal fortemente enraizada na cultura portuguesa. Assenta num apertado sistema ético que lança a construção e a função como elementos centrais do desenho, trabalhando num intervalo preciso e dentro de uma elevada concentração. Ao distinguir-lo, valoriza-se deliberadamente esta herança em detrimento de outras tendências, mais "decorativas", que também informam a nossa contemporaneidade.

Sendo um dos mais podorosos arquitectos da sua geração, Brandão Costa integra uma linhagem arquitectónica muito especial – a da Escola do Porto. Quando se percebe uma certa fobia aos "mestres", aposta em renovar essa tradição. Neste sentido, o Edifício Viriato pode ser visto como uma realização revivalista, mais do que minimalista: o revivalismo está onde menos se espera. E é dentro desse quadro – da invenção que coloca ao serviço da continuidade de uma certa cultura portuguesa – que mais nos interessa. Porque, parafraseando livremente Souto de Moura, um bom arquitecto não se faz do nada. *Membro do Júri do Prémio Secil Arquitectura 2008*

Jornal Público, 27 de fevereiro de 2009, Edição Porto

Secil premeia Nuno Brandão Costa por *showroom* para móveis em Paredes

Alexandra Prado Coelho

O edifício, que inclui também área administrativa e ateliers, situa-se numa zona de indústrias próxima do Porto, e é um "programa fora do habitual"

O arquiteto Nuno Brandão Costa que foi ontem distinguido com o mais importante prémio português de arquitetura, o Secil gosta de edifícios com um programa bem definido.

Foi isso que lhe aconteceu quando recebeu a encomenda da obra que o júri da Secil acaba de premiar: o Edifício Administrativo e ShowRoom Móveis Viriato, em Rebordosa, no concelho de Paredes, próximo do Porto.

"Quando o programa é inteligente, os edifícios têm potencial para serem mais interessantes", explica ao PÚBLICO. Neste caso, a empresa industrial Móveis Viriato (hoje Viriato Hotel Concept), especializada em mobiliário para hotéis, pediu ao arquiteto um edifício que "desse uma nova cara" à paisagem industrial onde está inserida a fábrica de móveis.

Queriam um showroom, mas também uma zona administrativa, alguns ateliers, uma sala de reuniões e uma zona de copa. E pedido fundamental para o que veio a ser o edifício queriam que este não roubasse muito espaço ao estacionamento em frente da fábrica, necessário, nomeadamente, para as manobras de veículos de transporte de móveis.

"A opção por elevar o edifício do chão parte de uma questão funcional, que é a de não perder lugares de estacionamento", explica o arquiteto de 39 anos, que se formou na Faculdade de Arquitetura do Porto e estagiou com os suíços Herzog & de Meuron.

Nasceu assim uma estrutura elevada, com uma base em betão nos pontos em que assenta no chão, uma composição que, segundo Brandão Costa, "parte de uma ideia muito clássica" e de urna forma que seria absolutamente simétrica se essa simetria não fosse depois desfeita por um grande janelão do lado esquerdo. É nesse "ponto de maior tensão da composição" que o arquiteto que tem projetado sobretudo moradias individuais e trabalhos para câmaras e universidades responde a outro pedido do cliente: a identificação da marca Viriato, sobre o janelão.

O Prémio Secil é atribuído de dois em dois anos a edifícios que "incorporem o material primordial da atividade da Secil o cimento e que constituam peças significativas no enriquecimento da arquitetura portuguesa". Este ano, o júri, presidido pelo arquiteto Duarte Nuno Simões, analisou os 12 edifícios selecionados para o biénio 2006/2007 e optou por esta obra, que, segundo Pedro Ravara, um dos membros do júri, "está fora dos programas habituais daquilo que se entende que os arquitetos fazem".

Este é, continua Ravara, um edifício "situado numa periferia, uma zona industrial, difícil de descobrir", fugindo assim aos equipamentos públicos ou aos edifícios no centro das cidades, geralmente distinguidos pelos prémios. Além disso, sublinha, "é muito bem desenhado" por um jovem arquiteto com uma obra "consistente e rigorosa". "Vem introduzir uma nova proposta que consegue compensar o que existia antes" no local, explica, por seu lado, o arquiteto Raul Hestnes Ferreira, também membro do júri.

Duarte Nuno Simões considera que este "edifício que parece suspenso" é «uma obra notável», na qual «não há nada que tenha sido por acaso». Inserindo-a na corrente da Escola do Porto, explica que é uma obra "feita com grande economia de meios e desprovida de coisas a mais".

O revivalismo está onde menos se espera

Ana Vaz Milheiro

Comentário

Atribuído desde 1992, o Prémio Secil Arquitetura continua a ser a mais importante distinção no domínio da prática disciplinar dos arquitetos. Não se trata, é sempre bom insistir, num prémio de carreira, mas em destacar uma obra, construída a cada novo biénio, dentro de um conjunto de edifícios previamente acordado entre os membros do júri. Este ano, a escolha recaiu sobre um edifício industrial na Rebordosa, propriedade da empresa Móveis Viriato, de Nuno Brandão Costa.

E a primeira vez que se destaca um projeto de arquitetura "comercial" e a terceira que se distingue uma encomenda privada. Numa época em que a arquitetura e os arquitetos estão debaixo do escrutínio público perante as transformações recentes do território, a valorização de uma obra privada coloca do lado da sociedade civil uma parte importante dessa mesma responsabilidade. É também certo que o Edifício Viriato se localiza numa zona industrial, normalmente fora das visões reformadoras dos poderes públicos, que preferem intervir em locais que garantam maior exposição política. Mas se são estes os lugares que melhor compõem aquilo que genericamente chamamos "paisagem portuguesa", neles cada vez mais se deverá "encontrar" arquitetura. Ficam assim enunciadas algumas motivações "morais".

Para a arquitetura, contudo, existe uma segunda ordem de razões, mais disciplinar. É neste domínio que o Prémio Secil verdadeiramente atua. O Edifício Viriato, apesar do desígnio programático "comercial", insere-se na tradição de austeridade formal fortemente enraizada na cultura portuguesa. Assenta num apertado sistema ético que lança a construção e a função como elementos centrais do desenho, trabalhando num intervalo preciso e dentro de uma elevada concentração. Ao distingui-lo, valoriza-se deliberadamente esta herança em detrimento de outras tendências, mais "decorativas", que também informam a nossa contemporaneidade.

Sendo um dos mais poderosos arquitetos da sua geração, Brandão Costa integra uma linhagem arquitetónica muito especial a da Escola do Porto.

Quando se percebe uma certa fobia aos "mestres", aposta em renovar essa tradição. Neste sentido, o Edifício Viriato pode ser visto como uma realização revivalista, mais do que minimalista: o revivalismo está onde menos se espera. E é dentro desse quadro da invenção que coloca ao serviço da continuidade de uma certa cultura portuguesa que mais nos interessa. Porque, parafraseando livremente Souto de Moura, um bom arquiteto não se faz do nada. Membro do Júri do Prémio Secil Arquitetura 2008



18 • P2 • Domingo 1 Março 2009

O arquitecto é um coleccionador de memórias

Um pavilhão de exposições de mobiliário transformado em desafio à afirmação da arquitectura num território normalmente hostil a esta arte valeu a Nuno Brandão Costa o mais importante prémio português nesta área. Visita guiada pelo arquitecto ao Edifício Viriato, implantado em plena terra da indústria dos móveis. *Por Sérgio C. Andrade*

P2 • Domingo 1 Março 2009 • 19

Edifício Viriato, nos arredores industriais do Porto; ao lado, interior da obra

Projectos expostos em Navarra

Jornal Público, Suplemento P2, 1 de março de 2009

O arquiteto é um colecionador de memórias

Sérgio C. Andrade

Um pavilhão de exposições de mobiliário transformado em desafio à afirmação da arquitetura num território normalmente hostil a esta arte valeu a Nuno Brandão Costa o mais importante prémio português nesta área. Visita guiada pelo arquiteto ao Edifício Viriato, implantado em plena terra da indústria dos móveis.

Como é que um edifício em betão pode fazer a diferença num território indiferenciado em que o betão, e a chapa industrial, são os principais materiais de construção? A perceção desta virtualidade não foi certamente estranha à decisão do júri do Prémio Secil de Arquitetura 2008 de distinguir o projeto que Nuno Brandão Costa (n. Porto, 1970) desenhou para o Edifício Viriato, um pavilhão de exposições de mobiliário em Recarei, no concelho de Paredes. Chega-se a este edifício em plena zona industrial da "terra dos móveis" através das estradas suburbanas rasgadas entre eucaliptos e campos agrícolas cansados. Sucedem-se aí as fábricas e os armazéns de mobiliário, normalmente identificados com o nome próprio do proprietário, ancestral ou atual. Inesperadamente, no cotovelo de mais um entroncamento rodoviário, um edifício irrompe na sua elegância austera de betão e surpreende o nosso olhar na maneira como se distingue da matriz industrial do lugar, e no brilho com que reflete a luz do sol.

Nuno Brandão Costa, que nos guia na visita à sua obra, começa por desdramatizar a eventual surpresa. “Os sítios têm todos as suas virtualidades. Não é por serem aparentemente menos interessantes que deixam de nos mobilizar ideias.”

O Edifício Viriato é um pavilhão de exposições o proprietário chamalhe show-room, pela mesmo razão que substituiu a velha designação de Móveis Viriato pela atual de Viriato Hotel Concept, internacionalização oblige para uma empresa que trabalha principalmente para o estrangeiro e que possui na sua carteira de clientes cadeias hoteleiras como o Sheraton, Meridien, Radisson ou Club Med. Foi construído nos últimos dois anos como acrescento às instalações da velha fábrica Móveis Viriato, atualizando-as com novas valências administrativas e de exposição (de móveis e de tecidos), mas também de atelier, copa e sala de reuniões.

O arquiteto portuense instalou tudo isto num edifício pequeno, e quase discreto, de mil metros quadrados de área, distribuídos por três pisos na verdade, são apenas dois, já que o rés do chão se mantém como lugar de estacionamento ao ar livre.

Esta foi, aliás, uma das exigências do programa para o prédio, e que levou Nuno Brandão Costa a pôr em prática as suas memórias de arquiteto “colecionador” de influências diversas. O edifício suspenso do chão vem tanto da lição modernista de Le Corbusier como da arquitetura brasileira de Óscar Niemeyer e Paulo Mendes da Rocha, ou da moda americana dos anos 1950/60 de deixar sob as casas espaço de estacionamento para o automóvel, quando este passou a fazer parte dos equipamentos domésticos. “Um arquiteto é sempre um colecionador de memórias, não trabalha a partir do zero”, diz Nuno Brandão Costa, que também não renega a lição da Escola do Porto, onde ele próprio aprendeu e agora ensina é professor de Projeto na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

Fernando Távora, Siza Vieira, Eduardo Souto Moura (os dois últimos, anteriores vencedores do Prémio Secil), dos quais recebeu aulas, “estão sempre presentes e são uma herança muito forte”, diz, para justificar algumas das soluções visíveis numa carreira que conta já uma década e uma dezena de obras feitas, e que afirma Nuno Brandão Costa como um jovem autor de “uma obra consistente e poderosa”, como realçou o júri do Prémio Secil, e “um dos mais poderosos arquitetos da sua geração”, como anteontem escrevia no PÚBLICO a crítica de arquitetura Ana Vaz Milheiro.

Ainda que não assuma diretamente esse “rótulo” de membro da Escola do Porto «é algo que não me cabe a mim dizer ou discutir», o arquiteto não esconde a herança de um Távora ou de um Siza. Do primeiro, lembra “o lado humanista” e o casamento feliz que conseguiu fazer, “principalmente na primeira fase da sua obra, da tradição com a modernidade”, e que ele próprio refletiu no trabalho de restauro e modernização da Quinta de Bouçós, em Valença.

Siza Vieira é alguém que Nuno Brandão Costa também habita muito, em sentido quase literal: é professor numa faculdade desenhada por ele e tem o seu atelier instalado, desde há três anos, no Bairro da Bouça, um projeto de Siza na zona da Boavista, no Porto.

Mas há outras fontes e outras lições que vieram de mais longe, no percurso do Prémio Secil 2008: as da dupla suíça Herzog & de Meuron, cujo atelier Nuno Brandão Costa frequentou entre 1991/93, num estágio quando ainda era estudante. “Foi uma experiência que me marcou muito. Nessa altura, eles não eram ainda multo conhecidos; estavam numa fase de grande reação ao pós-modernismo, e construíam uma arquitetura que se baseava na tradição local suíça e, ao mesmo tempo, dava uma resposta muito abstrata à realidade”, recorda.

Dos arquitetos suíços, o Edifício Viriato denota influências nas suas composições geométricas e arquitetónicas, admite Nuno Brandão Costa. De Siza, também é possível ver nele o jogo das grandes superfícies brancas, ora opacas, ora abertas em amplas janelas, com soluções de luz aproveitando os ângulos de uma estrutura trapezoidal, que dialoga simultaneamente com o alinhamento da velha fábrica geminada e com a linha de fuga da rua que passa ao lado.

Este diálogo com a realidade envolvente, Nuno Brandão Costa vai poder prolongá-lo através de um novo edifício, com área prevista de 7000 m2, que ele está já a projetar para nova ampliação da Viriato Hotel Concept. Nesta empresa, pensa-se que a melhor forma de desafiar a crise económica atual "é investir e apostar no futuro", diz Carla Rocha, diretora comercial e filha do proprietário da fábrica, que atualmente dá trabalho a 140 trabalhadores diretos e a três centenas indiretamente.

"Os arquitetos, sobretudo os de formação mais generalista como eu, têm tendência para encarar os projetos todos da mesma maneira, independentemente do programa e da escala." Mas um cliente que apresenta "um programa ambicioso, claro e inteligente", diz, é sempre a melhor forma de enfrentar um território à partida pouco favorável à arte da arquitetura, como o é uma zona industrial.

A atribuição do Prémio Secil Arquitetura 2008 vai certamente fazer aumentar a atenção à exposição sobre a obra de Nuno Brandão Costa, que esta semana vai ser inaugurada na Escola Superior Técnica de Arquitetura da Universidade de Navarra, em Pamplona. No dia 26 de março, o arquiteto portuense fará uma conferência nesta escola, onde, no ano passado, foi convidado a integrar um júri de mestrado. Brandão Costa escolheu para expor na faculdade espanhola quatro projetos que considera serem representativos do percurso da sua carreira. São os seguintes, para além do Edifício Viriato:

Casa em Afife
Viana do Castelo (2001/2004)

'É uma casa muito importante para mim, não por ser o meu primeiro projeto, mas por ser a primeira obra que concretizei. É um primeiro embate com o perceber no que é que resultava obra aquilo que eu andava a desenhar. Formalmente, não tem a ver com a arquitetura do Souto Moura [autor de uma casa em Moledo, ali perto], mas é interessante notar que a planta do rés do chão foi muito decalcada da primeira casa dele em Nevogilde [no Porto]. Andei muito a olhar para ela, quando fiz a casa de Afife. Há soluções de composição que são trazidas daí. Mas, formalmente, o edifício é muito diferente."

Quinta de Bouçós
Valença (1999/2008)

"Esta é uma obra completamente diferente das outras. É um projeto que me ocupou praticamente dez anos. Foi um processo muito lento, e muito difícil, de raciocínio, com questões muito complicadas. Uma era restaurar uma capela em ruína; outra era o que fazer do resto de um solar muito antigo, do século XVII, o que traz sempre uma dose muito grande de responsabilidade; finalmente, era preciso introduzir naquele universo muito antigo um volume novo, com os quartos e uma piscina. Foi uma obra que me deu muito trabalho, e em relação à qual tive muitas hesitações. Aí, sim, socorri-me muito do Távora, principalmente na parte do solar, porque ele trabalhou muito esse tipo de ambientes."

Casa em Macinhata da Seixa
Oliveira de Azeméis (2005/2009)

"É uma habitação unifamiliar muito recente. Mas, quando olho para ela, vejo as outras obras todas que projetei. É uma obra de síntese, neste momento da minha carreira. É semelhante, e está implantada, como a de Afife, num espaço rural. Mas, enquanto esta é uma casa introspetiva, num terreno muito pequeno, sem vistas, com pátios e virada para pequenos jardins, a de Macinhata é uma construção que trabalha o domínio da paisagem. De um lado, vê-se a ria, de outro, a encosta de Oliveira de Azeméis, outro ainda dá sobre um terreno mais estável. E é uma casa construída na vertical, com três pisos que são três volumes sobrepostos. Deste ponto de vista, é um exercício contrário ao da casa de Afile."



Revista Arquitetura 21, n.º 2, março de 2009

Prémio Secil Arquitetura 2008

Texto: João Afonso

Fotografia: Luís Oliveira Santos

Nuno Brandão Costa é o mais jovem arquiteto a ganhar o maior prémio de arquitetura em Portugal, mas não é uma estrela e provavelmente nunca alguma vez se irá tornar numa “star” convencida e distante. Talvez se venha a tornar ainda mais famoso, do que é por estes dias, graças à sua arquitetura – desenhada e conversada como o foi ao longo desta entrevista que nos dá a conhecer a ainda breve carreira deste arquiteto.

João Afonso (JA): Qual é a sensação de ganhar o prémio Secil?

Nuno Brandão Costa (NBC): É boa (risos).

JA: Foi uma surpresa?

NBC: Em primeiro lugar foi uma surpresa ter sido nomeado para o prémio com uma obra pouco divulgada. E fiquei novamente surpreendido, honrado e muito contente quando soube que me tinha sido atribuído o prémio Secil 2008 com o edifício Viriato.

JA: Como te chegou a encomenda do escritório/ showroom dos móveis Viriato?

NBC: O programa estava muito bem delineado, pouco usual e com uma série de condicionantes. Quando o comecei a desenvolver percebi que não existem muitos edifícios com aquela matriz, pois há muitos bons exemplos de edifícios de escritórios e muitos edifícios de showroom – o Álvaro Siza tem um em Itália [Dimensione Fuoco, em San Donà di Piave] e o Paulo Mendes da Rocha a loja Forma [em São Paulo]. Mas este programa juntava as duas coisas, numa área relativamente pequena, era muito específico.

JA: O projeto está numa paisagem industrial, poderíamos dizer um “lugar comum”?

NBC: Sim, é um típico loteamento industrial com pavilhões, este é mais um. Encomendaram-me aquele edifício para o ligar a um já existente; depois havia uma encomenda mais subliminar, dar uma nova imagem à empresa. O edifício tenta conjugar a questão funcional, o programa, e a nova imagem da empresa.



JA: Há poucos casos deste tipo de programa e tu nunca tinhas feito nenhum…

NBC: Não sei até que ponto é repetível. No caso da habitação há tipologias que se podem repetir, neste não, embora não sei até que ponto é nova, mas pelo menos é única naquele sítio.

JA: Há pouco falaste da loja "Forma" do Paulo Mendes da Rocha, de que maneira te influenciou?

NBC: Foi uma referência formal porque a loja "Forma" é um edifício com um grande vão levantado em dois pontos e tem escrito na fachada o nome da marca, tal como o Viriato. A composição do Viriato é um pórtico, portanto é um edifício simétrico e o que desfaz a simetria é a torção do edifício; é todo paralelo à fábrica existente, mas o último plano do edifício é paralelo à rua que passa em frente à fábrica, no intervalo dessa torção há um triângulo que se forma na ponta poente do edifício onde se introduz uma janela muito grande para anunciar a marca e iluminar os ateliers que são colocados nesse sítio. O edifício é muito fechado pois a zona do show-room, que é a zona a meio, deve ser o mais neutro possível e sem luz natural.

JA: Ana Vaz Milheiro escreveu no jornal Público a propósito deste edifício que o "revivalismo está onde menos se espera", e o projeto indica uma "austeridade formal". O que achas desta questão?

NBC: Eu li o texto e fiquei a pensar no assunto; não sei até que ponto o revivalismo tem a ver com o facto do edifício ter uma referência óbvia ao modernismo e depois à arquitetura brasileira, nomeadamente coisas do Paulo Mendes da Rocha e do Óscar Niemeyer, ou se é o revivalismo das questões da linhagem da escola do Porto. Sendo um ou outra, ou até as duas, é verdade (risos). O edifícios levantados do chão, mas tudo isto faz parte de uma questão funcional, porque o pedido do cliente para além do programa e da imagem era também necessário o edifício não perder lugares de estacionamento, ou seja, levantei o edifício apoiado em dois pontos para dar resposta a esse problema, não o levantei à brasileira só porque me apeteceu.

Portanto o projeto é muito referenciado e é impossível fazer um edifício sem referências.

JA: A discussão do "Escola do Porto" ainda faz algum sentido para ti?

NBC: Esta é a minha interpretação da Escola, quer do tempo como aluno e agora como professor: o que a caracteriza é não ser uma escola de estilo, nem de forma. Não é, nem nunca foi até hoje. Os referenciais da escola são arquitetos que produzem obras muito variadas, o Carlos Ramos tem um tipo de linguagem, o Viana de Lima e o Arménio Losa que são modernistas e ainda temos o Rogério de Azevedo, comparando a arquitetura destes personagens mais ou menos contemporâneos, nada têm a ver uns com os outros. Portanto não é uma escola de forma. E mais recentemente, e pegando nos três referenciais mais poderosos, Fernando Távora, Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura, há que salientar todos eles produzirem arquiteturas diferentes umas das outras. O Távora tentou sintetizar a tradição e a história com um novo pensamento modernista e humanista, produziu obras com escalas muito particulares e uma abordagem ao restauro e à recuperação como o Mercado da Feira ou as diversas casas que recuperou em Guimarães. Se pegamos no Siza não tem nada a ver com isso, no início haverá alguns pontos de contacto, depois evolui para algo muito diferente e personalizado, e o Souto Moura não tem a ver com o Siza pois entra por uma linhagem mais próxima do Mies Van der Rohe e do Schinkel e por uma busca da materialidade da arquitetura enquanto o Siza anda no seu lado mais formal e escultórico. O que sempre caracterizou a "Escola" é a falta de linhagem formal ou estilo; há um texto do Alexandre Alves Costa, que diz que a "Escola" está sempre em crise e em convulsão permanente porque não tem uma linha definidora. Por isso, é sempre muito difícil dizer "aquele tipo faz à Escola do Porto". O que é isso? (risos) Olho para o edifício do Viriato e, tentando colocar-me de fora, não vejo que é à maneira da "Escola" do Porto.

JA: Acho que há uma questão de identificação metodológica. Se por um lado a filiação cultural às vezes até é negada, por outro lado é possível identificar um discurso comum de abordagem e explicitação da arquitetura, diria que o discurso estrutura-se de forma idêntica nos arquitetos formados na Faculdade [de Arquitetura da Universidade do Porto]

NBC: O que se pode dizer é que há uma questão cultural transversal aos autores, apesar das variadas expressões formais. Mas depois há questões identificáveis com a escola, não como símbolo, mas como sítio de aprendizagem. Há o "desenho", aprende-se a raciocinar os projetos através do desenho, ou seja, como um instrumento de raciocínio de projeto. Outra questão é a "história" que continua a ser, se calhar até cada vez mais, uma disciplina muito importante e com grande influência no pensamento de professores e alunos. Por fim mais subjetivo e abstrato mas nuclear no ensino da faculdade é o método, a metodologia de projeto. Estes três pontos podem se considerar objetivamente como identificativos da faculdade.

JA: Mas é muito "normal" associar-te à "Escola do Porto", ao Álvaro Siza, Souto de Moura ou ao Fernando Távora; o que pensas dessa conexão mediática?

NBC: O que eu tenho a dizer sobre esses arquitetos é muito simples: são os meus arquitetos portugueses favoritos, sem dúvida. São os arquitetos que eu mais gosto, estudo e olho muito para a obra deles… o Álvaro Siza e o Souto de Moura continuam a produzir e a obra faz parte da cidade porque constroem muito no Porto e aqui pelo Norte. Estamos num edifício do Siza, este escritório, trabalho num edifício do Siza, a Faculdade de Arquitetura. Mas não são os únicos arquitetos portugueses que eu gosto, por exemplo, admiro e sigo o trabalho do João Luís Carrilho da Graça. A coerência e a consistência irrepreensível da sua obra é impressionante, e interessa-me imenso. Mas a ligação é mais distante porque não vejo a obra todos os dias, nem fez parte direta da minha formação como os outros personagens de que falámos. É uma questão física, de proximidade. E gosto muito da arquitetura

brasileira, como a do Paulo Mendes da Rocha mas infelizmente nunca visitei as obras dele porque nunca fui ao Brasil. Já com o Herzog tenho uma ligação mais forte porque trabalhei com eles, visitei muitas obras deles nessa altura e continuo a visitar porque me interessam.

JA: Começaste a prática profissional estagiando com Herzog & De Meuron?

NBC: Estagiei com o Herzog, num estágio curricular, e quando acabei a Faculdade, já arquiteto porque não havia estágios da Ordem dos Arquitetos, fui trabalhar com o José Fernando Gonçalves, 5 ou 6 anos.

JA: Tu estiveste dois anos lá, como foi a experiência de contactar urna estrutura como o escritório Herzog & De Meuron?

NBC: Não tinha a dimensão que tem atualmente, nem era conhecido como é agora.

Na altura havia muitos colegas a quem eu dizia que ia para o Herzog e a reação era "Quem é esse?» (risos). Não era de todo conhecido; mas posso contar a história do principio. Quando estava no 2° ano um grupo de professores organizou um ciclo de conferências para o qual convidaram uma série de arquitetos estrangeiros, na altura, emergentes – David Chipperfield, Jacques Herzog e o Pierre De Meuron, Peter Zumthor, e alguns consagrados como o Georgio Grassi, o James Stirling e o Siza. Foi nessa conferência, a informação não era como é hoje, que tomei conhecimento daquela arquitetura que me seduziu bastante e, logo na altura, fiquei com a ideia de pedir para ir estagiar com Jacques Herzog. Passado uns tempos, o Carlos Machado e o Souto Moura facilitaram o acesso, falei com ele ao telefone e foi muito fácil entrar, hoje em dia imagino que não seria assim. Quando lá cheguei era um atelier pequeno com 5 pessoas, muitos estagiários da minha idade, e eles os dois estavam muito presentes – tive sorte – porque nesse ano não estavam a dar aulas fora. Chego no momento em que estavam a acabar a Galeria Goetz, em que há a tentativa de ligar a abstração com tradição, uma fase muito interessante da obra deles e no fundo os lança para o sucesso. Saio quando eles ganham a Tate Modem, quando "explodem".

JA: E tu o que fizeste enquanto lá estavas?

NBC: Trabalhei num projeto de execução mas foi muito pontual porque era preciso saber alemão para fazer as legendas, por isso puseram-me a fazer concursos o que foi excelente, mas ia acompanhando tudo o resto, visitava as obras que estavam a decorrer e as já feitas. Para mim na altura foi muito enriquecedor e hoje em dia vejo que me marcou imenso porque tive aquele choque de chegar a um sítio muito diferente da nossa realidade de Europa litoral, por estar no centro da Europa com acesso privilegiado a todo o continente e Basileia ser uma cidade com uma densidade cultural como eu não conheço mais sítio nenhum, a relação entre a dimensão da cidade o que "acontece" é alucinante. O outro embate foi com um processo conceptual que não tem nada a haver com o da Escola, sendo que a história seria a única questão em comum porque tinham alguma atenção, não há história clássica, mas como tradição construtiva. Era um raciocínio muito mais abstrato e racionalizado, no sentido em que os projetos eram feitos por processos de raciocínio conceptual e não por processos de procura através do desenho e método como se fazia na Escola. Ali o método é o raciocínio puro, é encarar o projeto como uma questão conceptual. Para mim foi muito interessante, de repente passar de uma realidade para a outra e aguentar o tranco!

JA: Depois do regresso, acabaste o curso e já arquiteto começaste a trabalhar com o José Fernando Gonçalves…

NBC: Foi muito importante porque com o Herzog tive aquele embate cultural e com o Zé Fernando, que é um ótimo arquiteto, aprendi aquelas questões mais ligadas à construção, aos detalhes e fiz sobretudo projetos para construir, são dessa fase, os centros paroquiais

e a biblioteca em Almada. Foi muito enriquecedor porque foi um complemento ao choque conceptual do Herzog, uma boa arquitetura mas para concretizar e não só para concursos.

JA: E como é a experiência de dar aulas?

NBC: Eu dou aulas no 4 ° ano que é uma ano particular por ser o fim de um "ciclo" no sentido em que é o último em que os alunos fazem projeto, evidentemente já trazem uma bagagem consolidada, mas fazem um exercício que nunca fizeram – um edifício público, introduzindo as questões da linguagem, da construção e da organização de um programa complexo. É muito enriquecedor porque só se faz um projeto o ano inteiro, portanto a questão é realmente saber o que é fazer um projeto no sentido da diversidade de escalas que abarca e multiplicidade de raciocínios que cada escala introduz na construção de um projeto. Há medida que as escalas vão avançando abordamos as questões da construção, da linguagem, da materialidade do edifício, do programa, da implantação, do território…ao contrário, começa-se no território e acaba na escala 1/1.

JA: Gostas de dar aulas?

NBC: Gosto, gosto! (risos)

JA: És um arquiteto livre, quando se olha para os teus projetos há uma certa liberdade, uma procura constante de soluções mesmo naquelas obras em que se pode identificar uma relação formal muito forte como em algumas casas, há sempre uma investigação tipológica, a experimentação de soluções construtivas e diferentes "peles", talvez como o Herzog. Nunca há urna solução única, em cada projeto há urna nova procura.

NBC: Isso é uma leitura que até me lisonjeia bastante. A arquitetura tem um lado intuitivo enorme, sobretudo no dia a dia, quando se começa a fazer um projeto; quando a maqueta está à escala 1/ 50, antes de começar o projeto de execução, é muito bom começar a racionalizar para conseguir introduzir uma coerência que permita a sua concretização. Ou então quando está pronta e nos afastamos podemos começar a racionalizar. Há um lado muito intuitivo no dia a dia da arquitetura que não me permite dizer se fiz daquela maneira por esta ou aquela razão, é difícil!

JA: A primeira vez que ouvi falar do Nuno Brandão Costa, foi quando venceste o concurso da Biblioteca Geral da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. E a última vez que ouvi falar de ti, antes do anúncio do Prémio SECIL, foi quando ganhaste o Concurso de Ideias para Faro. Continuas a fazer muitos concursos?

NBC: A Biblioteca foi em 98, foi quando abri o escritório há dez anos. Já não fazia um concurso há muitos anos, nem sabia da existência do concurso, foi o Eng.º Adão da Fonseca, porque o programa tinha uma travessia em ponte, e a Arq. Paisagista Rita Guedes que me desafiaram a fazer o concurso. E é engraçado que eu nunca tinha feito um projeto daquela escala, nunca tinha entrado numa abordagem urbana, da grande escala do espaço público e gostei imenso de fazer o projeto. Tem um lado interdisciplinar mais forte do que fazer um edifício. Eu não conseguia fazer o Viriato se não tivesse um bom engenheiro a calcular aqueles vãos, nem a solução tão interessante de ar condicionado em que está tudo oculto se não tivesse um ótimo engenheiro mecânico e o mesmo para a eletricidade, iluminação, etc.; mas ali a interdisciplinaridade vai muito mais longe porque a parte conceptual dos princípios não se ficam pela arquitetura, o paisagista tem ali uma palavra muito forte, o engenheiro das estruturas também pois numa ponte podemos inventar uma forma mas depois só é viável se alguém o tomar possível, portanto há ali questões da especialidade que são muito fortes. E eu gostei imenso de fazer o projeto por esse diálogo com as especialidades de uma forma mais intensa e por perceber algo que nunca tinha percebido, é que um arquiteto aborda

uma casa da mesma maneira que um projeto com milhões de metros quadrados. Há um programa para cumprir, há uma realidade para dar resposta, há as questões técnicas a que temos de dar resposta, e depois há um desenho e um raciocínio que se desenvolve a partir desse desenho… e eu que por iniciativa própria se calhar nunca iria fazer aquele concurso, percebi que o arquiteto tem este grande privilégio de ter uma formação muito generalista que lhe permite raciocinar de uma forma muito livre sobre várias realidades e conseguir dar uma resposta eficaz.

JA: E agora o que andas a fazer?

NBC: O mesmo de sempre. Neste momento estou a fazer outro edifício para o Viriato, também com um programa interessante porque tem uma parte industrial com fábrica, armazém e cantina e uma zona ligada á parte empresarial que é um centro de congressos e um show-room muito grande, precisamente ao lado do edifício Viriato portanto é um bocado para compor, é um remate; o edifício de que estivemos a falar tem 1000 metros quadrados, este tem 7000 e a obra já começou. Estou a fazer neste momento, também uma experiência engraçada, um jardim de infância e escola do ensino primário em Matosinhos; uns projetos de habitação coletiva que estão ainda muito no início, em Famalicão; uma Capela e um museu em Caminha mas este é um processo mais lento pois mete o IGESPAR e outras entidades. A Biblioteca de Caminha ainda se está a fazer uns desenhos mas já está praticamente pronto, e continuo a criar casas.

JA: E agora és um jovem arquiteto ou uma estrela da arquitetura portuguesa?

NBC: Jovem já não sou porque já tenho quase 40 anos (risos). Agora essa parte da estrela… Não acho…



Nuno Brandão Costa
A Arquitectura enquanto
Acumulação de Mundo
Architecture as the World Accumulated

Texto de Text by Paula Monteiro

Considerado como um dos mais poderosos e promissores arquitectos da sua geração graças a uma obra que tem sabido se impor pela leitura contemporânea e pela actualização de diversas influências, Nuno Brandão Costa cria projectos nos quais uma «clara geometria» participa da composição, num jogo dinâmico de volumes e fragmentos.
Num diálogo com a realidade circundante, os projectos do vencedor do Prémio Secil 2008 desenvolvem-se sem no entanto se submeterem à ditadura do Sítio, estabelecendo, preferencialmente, uma *mimesis* entendida não como cópia das formas pré-existentes mas como criação em sintonia com a envolvência.
Definindo um projecto arquitectónico como «uma acumulação de informações», Nuno Brandão Costa considera ser a cultura uma essencial componente desta disciplina, sem a qual é impossível projectar, pois a arquitectura é um processo cumulativo de conhecimentos, de experiências, «de mundo».

Considered one of the most powerful and promising architects of his generation thanks to work that has made its mark for its contemporary edge and for its updated vision of assorted influences, Nuno Brandão Costa creates projects in which a «clear geometry» is involved in the composition, in a dynamic interplay of volumes and fragments. In a dialogue with the reality surrounding them, the projects of the winner of the Prémio Secil 2008 *award are however developed without submitting to the what the site dictates, establishing, preferentially, a mimesis recognised not as copying pre-existing forms, but as creation in line with the environs.*
Defining an architectural project as «an accumulation of information», Nuno Brandão Costa considers culture to be an essential component in this field, without which it would be impossible to design, as architecture is a process of accumulating knowledge, experience and «the world».

Casa em Alfaz, Fotografia de PG + SG – Fotografia de Arquitectura / House in Alfaz, Photograph by PG + SG – Fotografia de Arquitectura

28 | Villas&Golfe

Nuno Brandão Costa | 29

Revista Villas & Golfe, Ano VIII, n.º 45, abril/maio de 2009

Nuno Brandão Costa
A Arquitetura enquanto Acumulação de Mundo

Paula Monteiro

Considerado como um dos mais poderosos e promissores arquitetos da sua geração graças a uma obra que tem sabido se impor pela leitura contemporânea e pela atualização de diversas influências, Nuno Brandão Costa cria projetos nos quais uma «clara geometria» participa da composição, num jogo dinâmico de volumes e fragmentos.

Num diálogo com a realidade circundante, os projetos do vencedor do Prémio Secil 2008 desenvolvem-se sem no entanto se submeterem à ditadura do Sítio, estabelecendo, preferencialmente, uma mimesis entendida não como cópia das formas préexistentes mas como criação em sintonia com a envolvência.

Definindo um projeto arquitetónico como «uma acumulação de informações», Nuno Brandão Costa considera ser a cultura uma essencial componente desta disciplina, sem a qual é impossível projetar, pois a arquitetura é um processo cumulativo de conhecimentos, de experiências, «de mundo».

Villas & Golfe (VG) – De que forma a S/ formação na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto [FAUPI e o estágio no atelier de Herzog & de Meuron determinaram a S/ prática da arquitetura?

Nuno Brandão Costa (NBC) – De toda a forma. A formação de um profissional é a origem do que depois ele vai fazer. A formação na Escola do Porto, na qual ainda por cima agora dou aulas, tem uma influência enorme na minha maneira de pensar, porque é sobretudo uma escola de tradição metodológica, não é tanto uma escola formalista.



Fotografia de Photograph by Duarte Santos

De que forma a S/ formação na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto [FAUP] e o estágio no atelier de Herzog & de Meuron determinaram a S/ prática da arquitectura?

De toda a forma. A formação de um profissional é a origem do que depois ele vai fazer. A formação na Escola do Porto, na qual ainda por cima ago[illegible]dou aulas, tem uma influência enorme na minha maneira de pensar, porque é sobretudo uma escola de tradição metodológica, não é tanto uma escola formalista.

O estágio na Suíça, em Basileia, foi uma experiência complementar em relação à Escola do Porto, porque esta, para todos os efeitos, é uma academia, embora se caracterize por um ensino muito virado para a prática. Com o estágio houve um complemento profissional e um complemento conceptual. No centro da Europa há uma tradição mais conceptual de fazer as coisas. Enquanto aqui somos mais intuitivos, mais empíricos, e temos uma ligação mais forte às tradições e à história, eles são mais racionalistas, possuem uma abordagem muito conceptual, muito mental das coisas.

Afirmou que «um arquiteto é sempre um coleccionador de memórias». Quais são as memórias que se podem encontrar corporizadas nos S/s projectos?

O mundo da memória é relativamente complexo. Relaciona-se directamente com a disciplina – com o conhecimento das obras e com o estudo dos autores de que gostamos mais, aspectos que ficam registados e que passam para os projectos. Depois há outro tipo de memórias que se relaciona, por exemplo, com as viagens que fazemos, nas quais vemos não a obra de arquitectura de autor, mas cidades, espaços urbanos e rurais. Vamos coleccionando uma série de experiências espaciais e físicas que são transportadas para o projecto.

Nomeou uma muito clara geometria como sendo o elemento identificador do S/ trabalho. Para lá da geometria, concorda com Vitrúvio quando ele diz que um arquiteto deve ser, simultaneamente, «letrado, perito no desenho, conhecedor de um bom número de histórias, um diligente ouvinte dos filósofos, saber música, não ser ignorante de medicina, saber responder à jurisprudência, possuir o conhecimento da astrologia e das razões do céu»?

Na época de Vitrúvio, havia essa ideia humanista de que o Homem tinha um saber universal para depois aplicar numa determinada disciplina. Essa frase é uma metáfora de algo com que eu estou de acordo: a arquitetura é uma atividade fortemente cultural. Tem uma componente técnica muito forte, cada vez mais forte, por causa das condicionantes, das normas, da legislação, e porque tem de ser, porque a arquitetura tem um lado que é a construção e, se não houver domínio da técnica, não se consegue construir, ou constrói-se mal, que ainda é pior. Mas a



Tem realizado vários projectos no domínio da habitação privada. Entre a afirmação de Le Corbusier «a casa é uma máquina de morar» e a dimensão simbólica atribuída a esse espaços por Robert Venturi, por qual optaria? Qual o S/ conceito de Casa?

Essa afirmação de Le Corbusier é muito modernista, e o Venturi interpreta a arquitectura como uma coisa mais simbólica, por reacção ao modernismo. Existe este antagonismo, mas não acredito que quer um, quer outro, só achem isso, que não achem os dois a mesma coisa. Isto é, que achem que a casa tem de ser uma máquina de morar e tem de ter, ao mesmo tempo, uma dimensão simbólica. As pessoas, quando me vêm pedir casas, querem um lado funcional, pois querem que a casa seja eficiente. Mas uma casa tem também sempre um lado de desejo – quando as pessoas pedem uma casa a um arquitecto estão a expressar um desejo, a casa representa um desejo para a vida, é o sítio onde as pessoas vão morar eventualmente a vida toda. Há sempre esse desejo de um ambiente muito especial, só para eles, muito privado. A casa é sempre a junção destes dois aspectos: as expectativas do cliente, que traz sempre um universo cheio de vontades para concretizar num edifício; e depois a parte funcional, que tem de ser, evidentemente, eficiente.

A Casa em Afife remete, segundo Jorge Figueira, para «o imaginário da pré-fabricação, para, no limite, uma arquitectura nómada», tratando-se, no entanto, de «uma Casa que pertence àquele sítio». Como conciliou o carácter nómada da Casa com a noção de pertença ao Sítio?

Esse texto do Jorge Figueira é muito inteligente porque ele conseguiu traduzir em palavras aquilo que eu não consigo dizer. Na Casa em Afife há uma tendência para fragmentar a forma. Concretamente na Casa em Afife, mas também surge noutras casas, essa fragmentação relaciona-se com a aproximação do edifício à escala rural do sítio: por um lado, não fazer um volume

This text by Jorge Figueira is very clever as he managed to put into words what I cannot say. In the House in Afife there is a tendency towards fragmentation of form. Specifically in the House in Afife and in other houses too, this fragmentation is related to the closeness of the building to the rural scale of the site: on the one hand, not creating a very compact volume, which would have a very large impact, and, on the other hand, the architecture itself, independent of the place in which I am working, has a scale that is apparent to be reduced. I don't mean the dimension is reduced, but the scale is smaller. By fragmenting the volumes, things gain this reduced scale. And it is in this fragmentation that the building comes closer to the site. In the Minho, the regional architecture was made up of various buildings: the manor house was one building, the chapel another or buildings for drying crops. Popular architecture very much features extensions, fragments, volumes. And the House in Afife, although it has a contemporary side to it, of a house that appears prefabricated, it also has a side that, despite being abstract, holds on to tradition in this fragmentation of things so as to attempt to reduce the scale, to reduce the construction's impact.

You have also developed projects on a public scale, and in particular projects associated with institutions of education. What challenges are put up by projects destined for collective use?

In terms of the project, they are not very different from those of houses, for example. I think that an architect does every project in the same way, independent of scale. But from the physical, functional and social perspective, collective projects are different. A house is a response targeted to a family, where requirements are clear – it is a surgical response. A public building has an institution for a client, which represents a range of people, and so the functional sense of the building has to be ordered with relation

Casa em Macieirinha da Seixa. Fotografia de Armindo Teixeira / *House in Macieirinha da Seixa. Photograph by Armindo Teixeira*

«Escolinhas» para Faculdade de Ciências Médicas da Universidade Nova de Lisboa. Fotografia de Armindo Teixeira / *«Escolinhas» for Faculdade de Ciências Médicas da Universidade Nova de Lisboa. Photograph by Armindo Teixeira*

Ou os arquitectos têm cultura, têm mundo, ou não conseguem depois fazer as coisas de uma maneira minimamente informada, porque o projecto é uma acumulação de informações.

Architects have to be cultured, worldly, or later they cannot do things in even the slightest informed manner, as a project is the accumulation of information.

32 | Vela&Golfe

Nuno Brandão Costa | 33

arquitetura tem também um lado cultural muito forte e continua a ser unia das belas artes. Ou os arquitetos têm cultura, têm mundo, ou não conseguem depois fazer as coisas de uma maneira minimamente informada, porque o projeto é uma acumulação de informações.

VG – Tem realizado vários projetos no domínio da habitação privada. Entre a afirmação de Le Corbusier «a casa é uma máquina de morar» e a dimensão simbólica atribuída a esse espaços por Robert Venturi, por qual optaria? Qual o S/ conceito de Casa?

NBC – Essa afirmação de Le Corbusier é muito modernista, e o Venturi interpreta a arquitetura como uma coisa mais simbólica, por reação ao modernismo. Existe este antagonismo, mas não acredito que quer um, quer outro, só achem isso, que não achem os dois a mesma coisa. Isto é, que achem que a casa tem de ser uma máquina de morar e tem de ter, ao mesmo tempo, uma dimensão simbólica. As pessoas, quando me vêm pedir casas, querem um lado funcional, pois querem que a casa seja eficiente. Mas uma casa tem também sempre um lado de desejo quando as pessoas pedem uma casa a um arquiteto estão a expressar um desejo, a casa representa um desejo para a vida, é o sítio onde as pessoas vão morar eventualmente a vida toda. Há sempre esse desejo de um ambiente muito especial, só para eles, muito privado. A casa é sempre a unção destes dois aspetos: as expectativas do cliente, que traz sempre um universo cheio de vontades para concretizar num edifício: e depois a parte funcional, que tem de ser, evidentemente, eficiente.

VG – A Casa em Afife remete, segundo Jorge Figueira, para «o imaginário da préfabricação, para, no limite, uma arquitetura nómada», tratando-se, no entanto, de «uma Casa que pertence àquele sítio». Como conciliou o caráter nómada da Casa com a noção de pertença ao Sítio?

NBC – Esse texto do Jorge Figueira é muito inteligente porque ele conseguiu traduzir em palavras aquilo que eu não consigo dizer. Na Casa em Afife há uma tendência para fragmentar a forma. Concretamente na Casa em Afife, mas também surge noutras casas, essa fragmentação relaciona-se coma aproximação do edifício à escala rural do sítio: por um lado,



Tem também realizado projectos de escala pública, nomeadamente projectos associados a instituições de ensino. Que desafios colocam os projectos destinados a uma vivência colectiva?

No sentido do projecto, não são muito diferentes dos, por exemplo, de uma casa. Acho que um arquitecto faz os projectos todos da mesma maneira, independentemente da escala. Mas do ponto de vista físico, funcional e social, os projectos colectivos são distintos. Uma casa é uma resposta muito objectiva a uma família, que tem os tais desejos – é uma resposta cirúrgica. Um edifício público tem um cliente que é uma instituição que representa uma série de pessoas, portanto o raciocínio funcional do edifício tem de ser feito em relação àquele funcionamento social que é expectável nesse tipo de edifício. Há sempre um lado de risco, porque nunca sabemos como é que as pessoas vão reagir. É aqui que a arquitectura ganha um lado mais de arte social. É uma responsabilidade muito grande.

O júri que recentemente lhe atribuiu o Prémio Secil 2008 pelo edifício Viriato referiu que com esta distinção pretendeu: «fazer sobressair dois aspectos importantes para a prática profissional contemporânea: a disciplinar, cumprida pelo rigor construtivo e de desenho da obra em causa; a social e pública, por abordar um programa comercial nem sempre entregue a arquitectos». De que pressupostos partiu para a concepção do projecto?

O edifício tinha uma vantagem que era possuir um programa muito bem definido. Além disso, o programa é muito interessante porque consiste em fazer, num edifício relativamente pequeno, um programa muito variado. Neste tipo de ambientes industriais o que é usual são edifícios ou apenas industriais, ou apenas administrativos, ou apenas *showroom*. De repente, apareceu-me ali um programa em que era necessário compactar todas as funções. O edifício Viriato tinha esta peculiaridade de ter um programa muito rico. O trabalho deste edifício foi exactamente conciliar, em pouco espaço, todas as funções e cada uma delas ter um espaço específico, com interesse.

Caracterizado como pertencendo a um quadro «da invenção que coloca ao serviço da continuidade de uma certa cultura portuguesa» por Ana Vaz Milheiro, o edifício Viriato foi descrito como uma «realização revivalista». Concorda com Ana Vaz Milheiro?

A Ana Vaz Milheiro, como o Jorge Figueira, é uma pessoa muito perspicaz e quando escreve consegue dizer aquilo que nós não conseguimos dizer. O que ela diz, basicamente, é que o edifício tem um referencial que tem a ver com alguma arquitectura modernista, nomeadamente brasileira, tipo Paulo Mendes da Rocha, e de certa maneira com a de Niemeyer, e que o edifício também tem outro lado que se relaciona com algumas abordagens formais feitas, por exemplo, pelo Siza, pelo Távora ou pelo Souto Moura. O que ela diz é que tudo isto é identificável no edifício, por isso é que ela fala, noutro ponto, do «retorno aos mestres». E evidentemente que estou de acordo!

normally see buildings that are simply industrial, solely administrative, or just showrooms. Suddenly I was given a brief in which every function needed to be compacted. The Viriato building had this peculiarity of having a very detailed programme. The challenge for this building was precisely this: to reconcile in little space every function and to give each one a specific space and interest.

Described by Ana Vaz Milheiro as belonging to an area «of invention which continues a certain Portuguese culture» the Viriato building has been described as a «revivalist production». Do you agree with Ana Vaz Milheiro?

Ana Vaz Milheiro, like Jorge Figueira, is a very astute person and when she writes she manages to say what the rest of us cannot. What she says, basically, is that the building has an orientation, which relates to certain modernist architecture, and in particular Brazilian, such as that of Paulo Mendes da Rocha, and in a certain way to that of Niemeyer, and that the building also has another side to it, which relates to certain formal approaches made, for example, by Siza, by Távora or by Souto Moura. What she says is that this can all be identified in the building, and so she speaks, on another point, of the «return to the masters». And of course I agree with her!

A casa é sempre a junção destes dois aspectos: as expectativas do cliente, que traz sempre um universo cheio de vontades para concretizar num edifício; e depois a parte funcional, que tem de ser, evidentemente, eficiente.

The house is always the meeting point of these two aspects: the client's expectations, which always involves a universe full of wishes to be materialised in a building; and then the functional part, which obviously needs to be efficient.

Quinta da Bouça. Fotografia de Arménio Teixeira / *Quinta da Bouça. Photograph by Arménio Teixeira*

34 | VillasGolfe

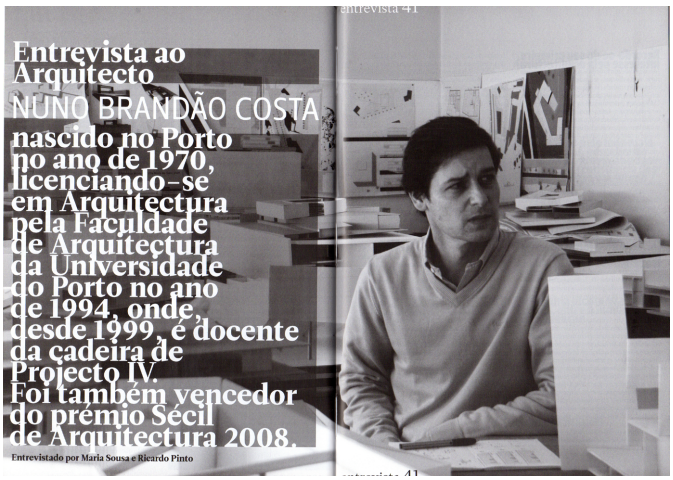
não fazer um volume muito compacto, que teria um impacto muito grande, e, por outro lado, a própria arquitetura, independentemente do sítio onde estou a trabalhar, possuir uma escala aparentemente mais reduzida. Não quer dizer que a dimensão seja pouca, mas a escala é mais reduzida. Ao fragmentar os volumes, as coisas ganham essa escala mais reduzida. E é nessa fragmentação que o edifício se aproxima do Sítio. No Minho, a arquitetura regional era composta por vários edifícios: o solar era um edifício, a capela outro, os sequeiros outro ainda. A arquitetura popular é muito feita de acrescentos, de fragmentos, de volumes. E a Casa em Afife, embora tenha esse lado contemporâneo, de um edifício que parece préfabricado, depois tem um lado que, embora abstrato, se agarra à tradição nesta fragmentação das coisas de modo a tentar reduzir a escala, de reduzir o impacto da construção.

VG – Tem também realizado projetos de escala pública, nomeadamente projetos associados a instituições de ensino. Que desafios colocam os projetos destinados a uma vivência coletiva?

NBC – No sentido do projeto, não são muito diferentes dos, por exemplo, de uma casa. Acho que um arquiteto faz os projetos todos da mesma maneira, independentemente da escala. Mas do ponto de vista físico, funcional e social, os projetos coletivos são distintos. Uma casa é uma resposta muito objetiva a uma família, que tem os tais desejos é uma resposta cirúrgica. Um edifício público tem um cliente que é uma instituição que representa uma série de pessoas, portanto o raciocínio funcional do edifício tem de ser feito em relação àquele funcionamento social que é expectável nesse tipo de edifício. Há sempre um lado de risco, porque nunca sabemos como é que as pessoas vão reagir. É aqui que a arquitetura ganha um lado mais de arte social. É uma responsabilidade muito grande.

VG – O júri que recentemente lhe atribuiu o Prémio Secil 2008 pelo edifício Viriato referiu que com esta distinção pretendeu: «fazer sobressair dois aspetos importantes para a prática profissional contemporânea: a disciplinar, cumprida pelo rigor construtivo e de

desenho da obra em causa; a social e pública, por abordar um programa comercial nem sempre entregue a arquitetos». De que pressupostos partiu para a conceção do projeto?
NBC – O edifício tinha uma vantagem que era possuir um programa muito bem definido. Além disso, o programa é muito interessante porque consiste em fazer, num edifício relativamente pequeno, um programa muito variado. Neste tipo de ambientes industriais o que é usual são edifícios ou apenas industriais, ou apenas administrativos, ou apenas show-room. De repente, apareceu-me ali um programa em que era necessário compactar todas as funções. O edifício Viriato tinha esta peculiaridade de ter um programa muito rico. O trabalho deste edifício foi exatamente conciliar, em pouco espaço, todas as funções e cada uma delas ter um espaço específico, com interesse.
VG – Caracterizado como pertencendo a um quadro «da invenção que coloca ao serviço da continuidade de uma certa cultura portuguesa» por Ana Vaz Milheiro, o edifício Viriato foi descrito como uma «realização revivalista». Concorda com Ana Vaz Milheiro?
NBC – A Ana Vaz Milheiro, como o Jorge Figueira, é uma pessoa muito perspicaz e quando escreve consegue dizer aquilo que nós não conseguimos dizer. O que ela diz, basicamente, é que o edifício tem um referencial que tem a ver com alguma arquitetura modernista, nomeadamente brasileira, tipo Paulo Mendes da Rocha, e de certa maneira com a de Niemeyer, e que o edifício também tem outro lado que se relaciona com algumas abordagens formais feitas, por exemplo, pelo Siza, pelo Távora ou pelo Souto Moura. O que ela diz é que tudo isto é identificável no edifício, por isso é que ela fala, noutro ponto, do «retorno aos mestres». E evidentemente que estou de acordo!



Revista Trama, n.º 0, janeiro de 2010

Nuno Brandão Costa

Entrevistado por Maria Sousa e Ricardo Pinto

Entrevista ao Arquiteto Nuno Brandão Costa
Nascido no Porto no ano de 1970, licenciando-se em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto no ano de 1994, onde desde 1999, é docente da cadeira de Projeto IV.
Foi também vencedor do prémio Secil de Arquitetura 2008.

Trama (T) – Recorda-se do seu primeiro interesse pela arquitetura?
Nuno Brandão Costa (NBC) – Isso é um bocado difícil de responder assim com rigor, mas acho que, verdadeiramente, foi quando entrei na Faculdade de Arquitetura. Antes existia um interesse muito inconsciente e generalizado. Uma pessoa quando entra na Faculdade, nesta ou em qualquer outra, em qualquer curso, ainda é muito novo, tem dezoito anos, ainda não sabe muito bem o que é que vai fazer, sobretudo quando decide ir para Arquitetura, não sabe exatamente o que é a Arquitetura, tem algumas noções, conhece alguns autores, etc. No meu caso por exemplo, quando decidi que ia para Arquitetura, já tinha optado no liceu por um ramo que tinha a ver com as Artes Plásticas, Design e Arquitetura. Havia uma noção generalizada do que eram as Artes Plásticas por via desse ensino generalista do liceu, mas em rigor perceber o que é que era a Arquitetura, só percebi quando entrei na Faculdade.
T – Tem alguma referência/influência que se tenha tornado uma fonte de inspiração para o seu trabalho?
NBC – Quando eu era aluno as nossas referências eram muito mais limitadas. Eu fiz o curso nos anos 90, na década passada, portanto as nossas referências não eram tão difusas como são hoje em dia, porque a informação era muito menor. Na altura, a Escola era um pouco diferente, ainda estava a ressacar dos anos 80, que tinham sido perturbadores para a Arquitetura devido ao Pós-Modernismo, portanto as nossas referências eram mais apertadas por assim dizer, havia duas ou três incontornáveis que era o Távora e o Siza, inclusive na altura o Távora ainda era professor assim como o Siza, embora não aparecesse tanto mas era uma figura muito presente na escola, portanto essas duas referências muito fortes. O Eduardo Souto de Moura começava a sê-lo também. Vindo de fora, por exemplo no meu

caso, eu era muito atento àquela Arquitetura Italiana racionalista do Giorgio Grassi e do Aldo Rossi. Eram duas figuras que me marcaram muito, e continuam a marcar, mas na altura da Escola lembro-me que além destas referências do Porto e da Escola, eu e outros colegas meus, tínhamos este referencial Italiano do trabalho do Rossi que era um trabalho muito especial, assim como o trabalho do Grassi. Eram assim referências de que me lembro do início do curso, até sensivelmente a meio do curso. Depois já mais para o fim é que descobri os Suíços, o Jaques Herzog e o Pierre de Meuron para onde fui trabalhar. Isso já foi uma coisa mais para o meio do curso, fim do curso.

T – O processo conceptual de um Arquiteto é criado desde o seu primeiro ano de Faculdade. De que forma pensa que isso contribui para a individualidade de cada um?

NBC – Contribui de sobremaneira porque acho que, pelo menos eu sinto isso, a formação que uma pessoa tem na Faculdade, toda ela, os primeiros anos inclusive, marcam muito a nossa formação depois como Arquitetos. É uma raiz que nasce ali e depois é como se fosse uma árvore onde as coisas se vão desenvolvendo livremente, mas existe sempre uma raiz que está lá e que perdura e eu acho que é inevitável. Depois depende também do percurso de cada um, é tudo circunstancial não é propriamente planeado. Eu vejo colegas meus que se libertaram e seguiram um caminho, outros que ficaram mais marcados pela Escola e continuam a trabalhar com métodos que aprenderam na Faculdade. Considero-me um desses casos em que realmente a minha formação continua a marcar aquilo em que eu depois me transformei como Arquiteto. Além de que no meu caso ainda é mais enfatizado pelo facto de continuar a dar aulas na Escola em que me formei, embora só tenha vindo dar aulas passados cinco anos depois de me formar.

T – O desenho pelo qual a FAUP é reconhecida continua a ser fundamental?

NBC – Sim, absolutamente. No meu trabalho é mesmo fundamental.

T – Há conceitos – chaves na arquitetura que são quase sempre postos em causa numa obra arquitetónica. Qual deles pensa que se insere mais na sua Arquitetura? A relação: público vs. privado; interior vs. exterior; luz vs. sombra; natural vs. construído; sítio vs. lugar; escala vs. corpo.

NBC – A primeira coisa que dá vontade de dizer é que são todos. Mas avaliando isto um pouco mais, penso que a relação interior/exterior é uma relação que eu privilegio bastante na composição das construções, tanto em edifícios públicos como privados. Acho que a Arquitetura vive muito desta relação interior/exterior porque os espaços interiores não são possíveis sem o exterior. É a partir do exterior que vem a luz para eles ganharem forma, é a partir do exterior que se compõe uma forma. Os edifícios nascem do vazio, há um espaço vazio e nós preenchemos aquele espaço, transformamos aquela realidade. Portanto essa relação interior/exterior, ou ao contrário exterior/interior (inversamente verdade também), é realmente uma questão que se pode generalizar a todos os projetos, enquanto os outros conceitos são verdade mas não são tão universais em todos eles. Há projetos em que o sítio tem muita importância e há outros onde o sítio, por ser mais desinteressante, não tem tanta importância. São variáveis muito circunstanciais. O conceito interior/exterior para mim é, digamos, a definição da própria construção.

T – Prefere a inovação à convenção?

NBC – Eu nunca dei por mim a fazer as coisas no sentido de inovar, não é uma preocupação que eu tenho. Se calhar é um defeito ou uma menos valia, mas nunca dei por mim a fazer um projeto para inovar, para querer fazer uma coisa que nunca ninguém fez. É uma preocupação que pura e simplesmente não me passa pela cabeça. Nesse sentido às vezes

até é ao contrário, estou mais preocupado em dar continuidade a qualquer coisa do que propriamente a estabelecer uma rutura.

T – Prefere ficar pelo lado mais convencional, percebendo no entanto a inovação quase como uma circunstância dos tempos que vão evoluindo…

NBC – Eu acho que a inovação na Arquitetura é diferente das outras atividades, por exemplo, na Ciência, é preciso inovar constantemente para que o Homem possa evoluir. Eventualmente nalgumas Artes há momentos também de grande rutura, embora a Arte seja uma coisa muito subjetiva. Na Arquitetura a inovação é mais pontual e mais circunstancial, passa mais pela tecnologia e não tanto pelas formas ou pelas composições. Às vezes por adaptações técnicas que cada vez mais vão sendo impostas aos Arquitetos, a nível dos regulamentos, etc., a Arquitetura tende a dar uma resposta a essas questões, não tanto uma inovação pela inovação mas pela necessidade de adaptação.

T – Existe uma dicotomia, logo à partida, entre a inovação e a convecção…

NBC – Eu diria que um edifício para ser bom tem de ter sempre as duas coisas de modo equilibrado, quer dizer tem que ser convencional, no sentido em que as pessoas têm que perceber, têm que o reconhecer, porque os edifícios pensados pelos Arquitetos são feitos para as pessoas, logo as pessoas têm que os usar utilizando as convenções do dia a dia, não se pode entrar em delírios. Pontualmente tem de haver inovação no sentido também de gratificar as pessoas. Existe portanto um jogo entre as duas questões.

T – Forma ou função?

NBC – A função define a forma. Muitas vezes é assim.

T – No desenvolvimento do seu projeto parte sempre da função? A forma acaba por vir naturalmente de uma análise à função, ou, pelo contrário, tenta a partir da envolvente procurar logo uma forma?

É difícil calcular essas coisas no processo de construção de um projeto, porque todo ele é um bolo, que está a ser confecionado com todos os ingredientes ao mesmo tempo, e as questões que se levantam tem de ser pensadas de uma forma transversal, não é possível dizer «agora vou resolver a função, depois invento uma forma para esta função e depois penso sobre o sítio que tem esta forma, que tem esta função». O processo de construção de um projeto é um processo com várias questões a percorrer, a conceção em paralelo, e não é possível criar uma hierarquia assim tão rígida.

T – Qual é o papel da regra e qual é o papel da exceção num projeto de arquitetura?

NBC – A regra é a melhor maneira de construirmos o projeto. Muitas vezes como o projeto é construído a partir de todas estas variáveis que estávamos a falar anteriormente, e como essas variáveis são díspares e acontecem em simultâneo, muitas vezes a introdução de uma regra é o elemento que nos consegue apanhar todas essas questões, e muitas vezes os edifícios são compostos a partir de regras, regras geométricas, regras de composição, regras de modelação, regras de condicionamento do espaço, regras de desenho, principalmente. Por exemplo no meu caso, nem tanto em construções pequenas mas mais em edifícios de maior dimensão, edifícios públicos, estes obedecem sempre a uma certa rigidez modelar e a uma certa rigidez estrutural, que é uma defesa que criamos para construir uma composição organizada no sentido de dar resposta àquelas variáveis que o projeto tem que contemplar. Muitas vezes o projeto é precisamente a invenção de uma regra que o construa. Depois é quase inevitável que um projeto, pensado a partir dessas circunstâncias, de grande rigor, e a partir de uma regra que se estabelece, que surjam situações no projeto, de resposta do



Recorda-se do seu primeiro interesse pela arquitectura?

Tem alguma referência/influência que se tenha tornado uma fonte de inspiração para o seu trabalho?

O desenho pelo qual a FAUP é reconhecida, continua a ser fundamental?

O processo conceptual de um arquitecto é criado desde o seu primeiro ano de Faculdade. De que forma pensa que isso contribui para a individualidade de cada um?

Há conceitos - chaves na arquitectura que são quase sempre postos em causa numa obra arquitectónica. Qual deles pensa que se insere mais na sua Arquitectura? A relação:
Público vs Privado ; Interior vs Exterior ; Luz vs Sombra ; Natural vs Construído ; Sítio vs Lugar ; Escala vs Corpo

Prefere a inovação à convenção?

Prefere ficar pelo lado mais convencional, percebendo no entanto a inovação quase como uma circunstância dos tempos que vão evoluindo ...

Existe uma dicotomia , logo à partida, entre a inovação e a convenção ...

Forma ou função?



No desenvolvimento do seu projecto, parte sempre da função? A forma acaba por vir naturalmente de uma análise a função, ou, pelo contrário, tenta a partir da envolvente procurar logo uma forma?

Qual é o papel da regra e qual é o papel da excepção num projecto de arquitectura?

Falou que muitos dos seus projectos têm a ver um pouco com a estrutura, e uma das sensacões que eu tenho quando vejo as suas obras, é mesmo essa, é que os projectos partem muito da estrutura. É uma intenção sua como abordagem do projecto?

No desenvolvimento do projecto, logo a partida, é que é que lhe suscita mais interesse, o próprio espaço de implantação ou o pedido do cliente, o programa?



Isso acaba também por ser um pouco diferente, por exemplo do projecto que fez do Edifício Viriato onde o programa é bastante definido...

Mas sendo o Edifício Viriato um edifício com um programa bem definido, até que ponto isso não restringe as capacidades do Arquitecto?

Há sempre lugar então para a liberdade ...?

Será que, na ideologia comum, as pessoas se encontram muito presas a estereótipos chaves, conceitos pré-concebidos como o que é uma praça, um patio, um jardim, e que às vezes isso pode ter um papel decisivo na interpretação da Arquitectura?

E isso tem um papel decisivo na interpretação da Arquitectura?

Ao vencer o prémio Sécil a sua arquitectura aproximou-se ainda mais das pessoas, dos estudantes e até mesmo dos Arquitectos. Acredita que irá surgir um novo conceito de Arquitectura, muito similar ao seu, usado como referência? Que a sua Arquitectura vai estar muito mais presente nos estudantes?

Onde se vê daqui a uns anos?

projeto àquelas variáveis, que exijam essas exceções. Mas isso é que depois torna o projetos interessantes.

T – Falou que muitos dos seus projetos têm a ver um pouco com a estrutura, e uma das sensações que eu tenho quando vejo as suas obras, é mesmo essa, é que os projetos partem muito da estrutura. É uma intenção sua como abordagem ao projeto?

NBC – Sim, acho que sim. Eu acho que todos o Arquitetos têm uma certa sedução pelas questões estruturais, sobretudo pelo desafio à gravidade. É uma questão que os Arquitetos e os Engenheiros ajudam a resolver, e muitas vezes os projeto ganham formalmente algum interesse quando esse desafio à gravidade é expresso nas obras arquitetónicas. É evidente que hoje em dia vejo muitos projetos em que esse desafio à gravidade é levado a um extremo

que já não me seduz assim tanto. Portanto, há ali um momento da natureza das coisas que a partir dali as coisas deixam de, para mim, ter muito interesse. Mas no meu caso em particular, o que se verifica é que realmente, acho que é possível fazer se quando se olha para as obras, a estrutura é uma coisa nítida na própria composição arquitetónica. E às vezes, muitas vezes aliás, a aparência do edifício vem muito da aparência da estrutura.

T – No desenvolvimento do projeto, logo à partida, o que é que lhe suscita mais interesse, o próprio espaço de implantação ou o pedido do cliente, o programa?

NBC – Nós, Arquitetos, temos que entrar com tudo, tudo tem que entrar. Mas já que falou da implantação, eu acho que na maior parte dos projetos, eu até diria em todos, há sempre um terreno, e esse terreno tem características próprias e tem características gerais que tem a ver com o seu enquadramento na paisagem, no território, na cidade, o que for, e nesse sentido, verifico, e até pelo trabalho dos alunos, que a implantação do edifício é uma coisa por onde se começa muitas vezes. Eu diria que é introduzir uma forma.

Temos um vazio, e é escolher o sítio onde vamos transformar esse vazio e com que forma. A isto chama-se implantação, diria eu, e acho que uma grande percentagem do sucesso de uma obra está na implantação, no sítio onde é implantada a construção, e eu próprio dou muita importância a essa questão, porque há mesmo questões de proporção do edifício, de composição do mesmo que começam nessa proporção da implantação, por assim dizer. Um caso muito evidente disso é esta Faculdade, a maneira como estes volumes se dispõem no terreno, assim como nas suas cotas, são metade do interesse desta obra. E depois há a questão da linguagem, mas eu acho que o ponto fulcral do desenvolvimento do projeto é realmente a sua posição no território.

T – Isso acaba também por ser um pouco diferente, por exemplo do projeto que fez o Edifício Viriato, onde o programa é bastante definido…

NBC – Sim, mas ali a implantação foi fundamental porque eu tinha um terreno bastante grande, não me foi dito onde é que eu tinha de implantar aquele volume, portanto foi minha opção implantá-lo a três metros do edifício existente. Eu podia tê-lo implantado no fundo do terreno que é tipo a dez/quinze metros, mas foi minha opção implantá-lo a três metros para criar aquela tensão entre o edifício novo e o edifício antigo. Se o edifício tivesse sido implantado quinze metros mais à frente, e eu tenho os croquis do início em que o edifício até faz uma espécie de praça entre os dois volumes, era outro projeto completamente diferente, e eu acho que ali, embora não pareça, a implantação tem um papel fundamental, tem sempre.

T – Mas sendo o Edifício Viriato um edifício com um programa bem definido, até que ponto isso não restringe as capacidades do Arquiteto?

NBC – Eu acho que não restringe nada um programa bem definido, antes pelo contrário, porque há uma tarefa que já está feita, que é o programa estar definido, portanto o Arquiteto já não tem de estar a conceber o programa. Muitas vezes os clientes, e isso as vezes também pode ser interessante, trazem um programa muito indefinido e faz parte da nossa tarefa construir o próprio programa, e isso é interessante e pode ser muito enriquecedor, mas é igualmente interessante haver um programa muito específico e definido, e nós sermos obrigados a, digamos, concretizá-lo, e a liberdade está toda aí, nessa concretização. Um programa é uma coisa abstrata, são números, são áreas, são funções, não têm forma nem espaço, nós é que lhe temos de dar, porque os clientes não lhes sabem dar forma nem espaço aquilo, por isso é que chamam os Arquitetos.

T – Há sempre lugar então para a liberdade…

NBC – A liberdade é essa, e a expectativa do cliente é essa, é que nos transformemos aquilo em espaço e forma.

T – Será que, na ideologia comum, as pessoas se encontram muito presas a estereótipos chaves, conceitos pré-concebidos como o que é uma praça, um pátio, um jardim, e que às vezes isso pode ter um papel decisivo na interpretação da Arquitetura?

NBC – Isso é uma verdade irrefutável. Nós vamos crescendo e vamos tendo os nossos conceitos das coisas que têm a ver com as nossas vivências, com aquilo que aprendemos e com a nossa cultura. E depois há aquela coisa de que quanto mais se vê mais a nossa vivência, assim como o reconhecimento das coisas, se vai alargando. Começa-se a perceber que há várias maneiras de fazer as coisas. Pegando no seu caso, fazer praças, fazer ruas, para uma pessoa que nunca saía do mesmo sítio, a única maneira de fazer uma praça é a praça que conhece, portanto isso é difícil de ultrapassar.

T – E isso tem um papel decisivo na interpretação da Arquitetura?

NBC – Tem, claro que tem. Mas isso depois depende também da sociedade e de outros fatores. Há quinze/vinte anos atrás não era assim, mas hoje em dia as pessoas já estão muito mais habituadas às propostas dos Arquitetos, já sabem que um Arquiteto quando faz qualquer coisa há sempre um lado imprevisível que as pessoas já aceitam.

Antigamente não era assim, não aceitavam e ponto final. Hoje em dia já há uma certa permeabilidade da sociedade para por exemplo, gostar da Casa da Música, de Serralves, … perceber que Museu não é só o Museu Soares dos Reis, que é um edifício Clássico muito bonito, mas perceber que também pode ser um edifício num jardim com uma certa organicidade e com uma espacialidade muito característica como é Serralves. Perceber que um Teatro pode não ser só o Teatro S. João, um edifício de Marques da Silva, muito Clássico, mas também pode ser um edifício muito diferente como é a Casa da Música, com outro tipo de caráter.

T – Ao vencer o prémio Secil a sua arquitetura aproximou-se ainda mais das pessoas, dos estudantes e até mesmo dos Arquitetos. Acredita que irá surgir um novo conceito de Arquitetura, muito similar ao seu, usado como referência? Que a sua Arquitetura vai estar muito mais presente nos estudantes?

NBC – Não faço ideia, eles é que sabem… Não sei, isso já não me cabe a mim responder, a resposta já não pode ser dada por mim. Não faço ideia qual vai ser a reação…

T – Onde se vê daqui a uns anos?

NBC – Onde é que me vejo? Futurologia não faço.



Revista J.A., n.º 241, outubro, novembro e dezembro de 2010

Nuno Brandão Costa

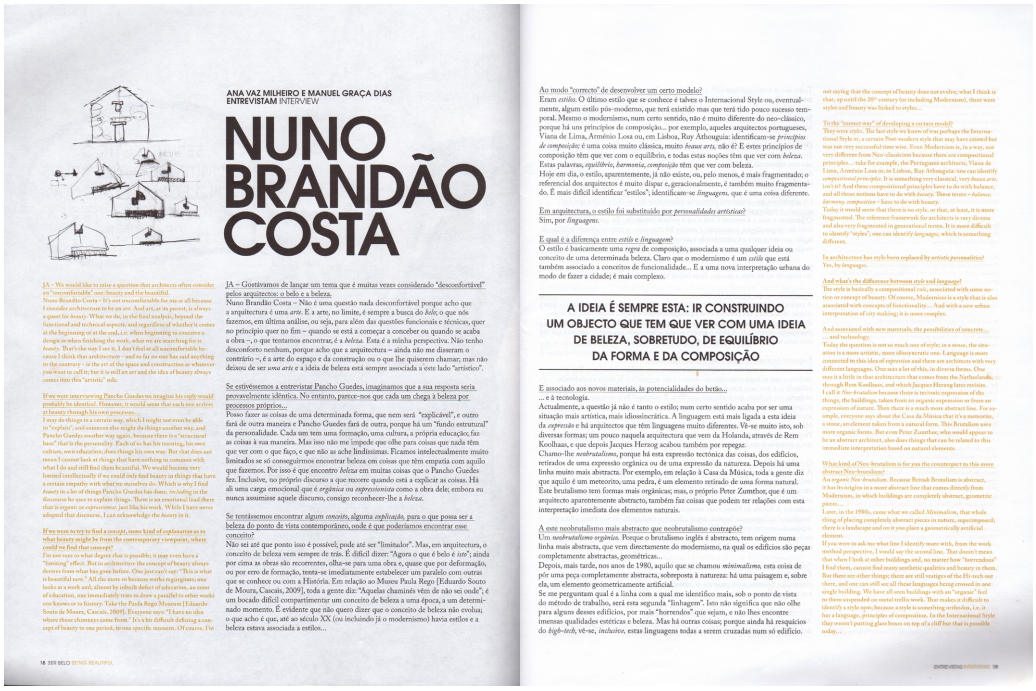
Ana Vaz Milheiro e Manuel Graça Dias

JA – Gostávamos de lançar um tema que é muitas vezes considerado "desconfortável" pelos arquitetos o belo e a beleza.

Nuno Brandão Costa (NBC) – Não é uma questão nada desconfortável porque acho que a arquitetura é uma arte. E a arte, no limite, é sempre a busca do belo; o que nós fazemos, em última análise, ou seja, para além das questões funcionais e técnicas, quer no princípio quer no fim quando se está a começar a conceber ou quando se acaba a obra, o que tentamos encontrar, é a beleza. Esta é a minha perspetiva. Não tenho desconforto nenhum, porque acho que a arquitetura ainda não me disseram o contrário, é a arte do espaço e da construção ou o que lhe quiserem chamar; mas não deixou de ser uma arte e a ideia de beleza está sempre associada a este lado "artístico".

JA – Se estivéssemos a entrevistar Pancho Guedes imaginamos que a sua resposta seria provavelmente idêntica. No entanto, parece-nos que cada um chega à beleza por processos próprios.

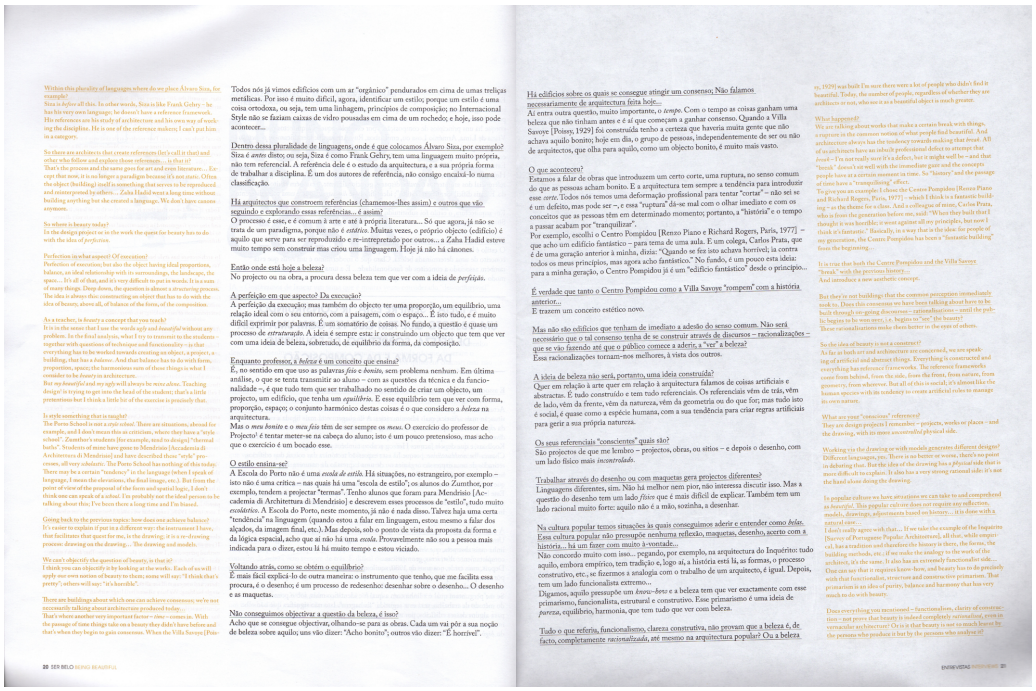
NBC – Posso fazer as coisas de uma determinada forma, que nem será "explicável", e outro fará de outra maneira e Pancho Guedes fará de outra, porque há um "fundo estrutural" da personalidade. Cada um tem uma formação, uma cultura, a própria educação; faz as coisas à sua maneira. Mas isso não me impede que olhe para coisas que nada têm que ver com o que faço, e que não as ache lindíssimas. Ficamos intelectualmente muito limitados se só conseguirmos encontrar beleza em coisas que têm empatia com aquilo que fazemos. Por isso é que encontro beleza em muitas coisas que o Pancho Guedes fez. Inclusive, no próprio discurso a que recorre quando está a explicar as coisas. Há ali uma carga emocional que é orgânica ou expressionista como a obra dele; embora eu nunca assumisse aquele discurso, consigo reconhecer-lhe a beleza.



ANA VAZ MILHEIRO E MANUEL GRAÇA DIAS
ENTREVISTAM INTERVIEW

NUNO BRANDÃO COSTA

A IDEIA É SEMPRE ESTA: IR CONSTRUINDO UM OBJECTO QUE TEM QUE VER COM UMA IDEIA DE BELEZA, SOBRETUDO, DE EQUILÍBRIO DA FORMA E DA COMPOSIÇÃO



JA – Se tentássemos encontrar algum conceito alguma explicação para o que possa ser a beleza do ponto de vista contemporâneo onde é que poderíamos encontrar esse conceito?

NBC – Não sei até que ponto isso é possível; pode até ser "limitador". Mas, em arquitetura, o conceito de beleza vem sempre de trás. É difícil dizer: "Agora o que é belo é isto"; ainda por cima as obras são recorrentes, olha-se para uma obra e, quase que por deformação, ou por erro de formação, tenta-se imediatamente estabelecer um paralelo com outras que se conhece ou com a História. Em relação ao Museu Paula Rego [Eduardo Souto de Moura, Cascais, 2009], toda a gente diz: "Aquelas chaminés vêm de não sei onde"; é um bocado difícil compartimentar um conceito de beleza a uma época, a um determinado momento. É evidente que não quero dizer que o conceito de beleza não evolua; o que acho é que,

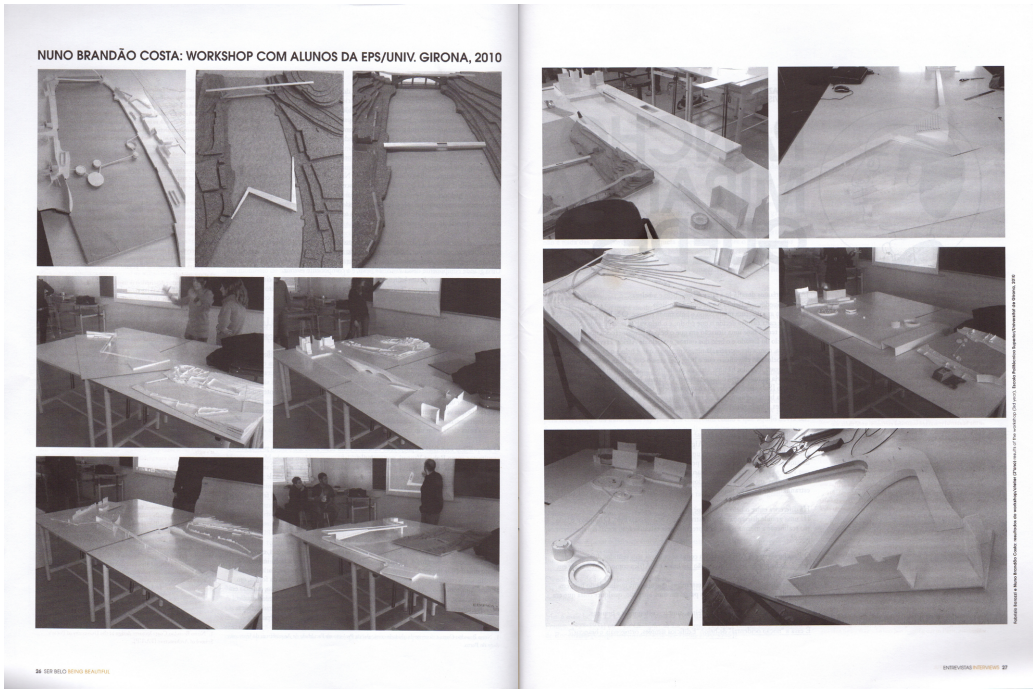




até ao século XX (ou incluindo já o modernismo) havia estilos e a beleza estava associada a estilos.

JA – Ao modo "correto" de desenvolver um certo modelo.

NBC – Eram estilos. O último estilo que se conhece é talvez o Internacional Style ou, eventualmente, algum estilo pósmoderno, que terá existido mas que terá tido pouco sucesso temporal. Mesmo o modernismo, num certo sentido, não é muito diferente do neoclássico, porque há uns princípios de composição…por exemplo, aqueles arquitetos portugueses, Viana de Lima, Arménio Losa ou, em Lisboa, Ruy Athouguia: identificam-se princípios de composição; é uma coisa muito clássica, muito beaux arts, não é? E estes princípios de composição têm que ver com o equilíbrio, e todas estas noções têm que ver com beleza. Estas palavras, equilíbrio, harmonia, composição têm que ver com beleza. Hoje em dia, o



estilo, aparentemente, já não existe, ou, pelo menos, é mais fragmentado; o referencial dos arquitetos é muito díspar e, geracionalmente, é também muito fragmentado. É mais difícil identificar "estilos"; identificam-se linguagens, que é uma coisa diferente.

JA – Em arquitetura o estilo foi substituído por personalidades artísticas?

NBC – Sim, por linguagens.

JA – E qual é a diferença entre estilo e linguagem?

NBC – O estilo é basicamente uma regra de composição, associada a uma qualquer ideia ou conceito de uma determinada beleza. Claro que o modernismo é um estilo que está também associado a conceitos de funcionalidade… E a uma nova interpretação urbana do modo de fazer a cidade; é mais complexo.

JA – E associado aos novos materiais às potencialidades do betão…

NBC – …e à tecnologia. Atualmente, a questão já não é tanto o estilo; num certo sentido acaba por ser uma situação mais artística, mais idiossincrática. A linguagem está mais ligada a esta ideia da expressão e há arquitetos que têm linguagens muito diferentes. Vê-se muito isto, sob diversas formas; um pouco naquela arquitetura que vem da Holanda, através de Rem Koolhaas, e que depois Jacques Herzog acabou também por repegar. Chamo-lhe neobrutalismo, porque há esta expressão tectónica das coisas, dos edifícios, retirados de uma expressão orgânica ou de uma expressão da natureza. Depois há uma linha muito mais abstrata. Por exemplo, em relação à Casa da Música, toda a gente diz que aquilo é um meteorito, uma pedra, é um elemento retirado de uma forma natural. Este brutalismo tem formas mais orgânicas; mas, o próprio Peter Zumthor, que é um arquiteto aparentemente abstrato, também faz coisas que podem ter relações com esta interpretação imediata dos elementos naturais.

JA – A este neobrutalismo mais abstrato que neobrutalismo contrapõe?

NBC – Um neobrutalismo orgânico. Porque o brutalismo inglês é abstrato, tem origem numa linha mais abstrata, que vem diretamente do modernismo, na qual os edifícios são peças completamente abstratas, geométricas… Depois, mais tarde, nos anos de 1980, aquilo que se chamou minimalismo, esta coisa de pôr uma peça completamente abstrata, sobreposta

à natureza: há uma paisagem e, sobre ela, um elemento geometricamente artificial. Se me perguntam qual é a linha com a qual me identifico mais, sob o ponto de vista do método de trabalho, será esta segunda "linhagem". Isto não significa que não olhe para alguns desses edifícios, por mais "horrendos" que sejam, e não lhes encontre imensas qualidades estéticas e beleza. Mas há outras coisas; porque ainda há resquícios do hightech, vê-se, inclusive, estas linguagens todas a serem cruzadas num só edifício.

Todos nós já vimos edifícios com um ar "orgânico" pendurados em cima de umas treliças metálicas. Por isso é muito difícil, agora, identificar um estilo; porque um estilo é uma coisa ortodoxa, ou seja, tem uma linhagem, princípios de composição; no Internacional Style não se faziam caixas de vidro pousadas em cima de um rochedo; e hoje, isso pode acontecer…

JA – Dentro dessa pluralidade de linguagens onde é que colocamos Álvaro Siza por exemplo?

NBC – Siza é antes disto; ou seja, Siza é como Frank Gehry, tem uma linguagem muito própria, não tem referencial. A referência dele é o estudo da arquitetura, e a sua própria forma de trabalhar a disciplina. É um dos autores de referência, não consigo encaixá-lo numa classificação.

JA – Há arquitetos que constroem referências (chamemos-lhes assim) e outros que vão seguindo e explorando essas referências. É assim?

NBC – O processo é esse, e é comum à arte e até à própria literatura… Só que agora, já não se trata de um paradigma, porque não é estático. Muitas vezes, o próprio objeto (edifício) é aquilo que serve para ser reproduzido e reinterpretado por outros… a Zaha Hadid esteve muito tempo sem construir mas criou uma linguagem. Hoje já não há cânones.

JA – Então onde está hoje a beleza?

NBC – No projeto ou na obra, a procura dessa beleza tem que ver com a ideia de perfeição.

JA – A perfeição em que aspeto? Da execução?

NBC – A perfeição da execução; mas também do objeto ter uma proporção, um equilíbrio, uma relação ideal com o seu entorno, com a paisagem, com o espaço… E isto tudo, e é muito difícil exprimir por palavras. É um somatório de coisas. No fundo, a questão é quase um processo de estruturação. A ideia é sempre esta: ir construindo um objeto que tem que ver com uma ideia de beleza, sobretudo, de equilíbrio da forma, da composição.

JA – Enquanto professor, a beleza é um conceito que ensina?

NBC – É, no sentido em que uso as palavras feio e bonito, sem problema nenhum. Em última análise, o que se tenta transmitir ao aluno com as questões da técnica e da funcionalidade, é que tudo tem que ser trabalhado no sentido de criar um objeto, um projeto, um edifício, que tenha um equilíbrio. E esse equilíbrio tem que ver com forma, proporção, espaço; o conjunto harmónico destas coisas é o que considero a beleza na arquitetura. Mas o meu bonito e o meu feio têm de ser sempre os meus. O exercício do professor de Projeto é tentar meter-se na cabeça do aluno; isto é um pouco pretensioso, mas acho que o exercício é um bocado esse.

JA – O estilo ensina-se?

NBC – A Escola do Porto não é uma escola de estilo. Há situações, no estrangeiro, por exemplo isto não é uma crítica nas quais há uma "escola de estilo"; os alunos do Zumthor, por exemplo, tendem a projetar "termas". Tenho alunos que foram para Mendrísio [Accademia di Architettura di Mendrísio] e descrevem esses processos de "estilo", tudo muito escolástica. A Escola do Porto, neste momento, já não é nada disso. Talvez haja uma certa "tendência" na linguagem (quando estou a falar em linguagem, estou mesmo a falar dos alçados, da imagem final, etc.). Mas depois, sob o ponto de vista da proposta da forma e

da lógica espacial, acho que aí não há uma escola. Provavelmente não sou a pessoa mais indicada para o dizer, estou lá há muito tempo e estou viciado.

JA – Voltando atrás como se obtém o equilíbrio?

NBC – É mais fácil explicá-lo de outra maneira: o instrumento que tenho, que me facilita essa procura, é o desenho; é um processo de redesenho: desenhar sobre o desenho… O desenho e as maquetas.

JA – Não conseguimos objetivar a questão da beleza, é isso?

NBC – Acho que se consegue objetivar, olhando-se para as obras. Cada um vai pôr a sua noção de beleza sobre aquilo; uns vão dizer: "Acho bonito"; outros vão dizer: "É horrível".

JA – Há edifícios sobre os quais se consegue atingir um consenso; Não falamos necessariamente de arquitetura feita hoje.

NBC – Aí entra outra questão, muito importante, o tempo. Com o tempo as coisas ganham uma beleza que não tinham antes e é aí que começam a ganhar consenso. Quando a Villa Savoye [Poissy, 1929] foi construída tenho a certeza que haveria muita gente que não achava aquilo bonito; hoje em dia, o grupo de pessoas, independentemente de ser ou não de arquitetos, que olha para aquilo, como um objeto bonito, é muito mais vasto.

JA – O que aconteceu?

NBC – Estamos a falar de obras que introduzem um certo corte, uma rutura, no senso comum do que as pessoas acham bonito. E a arquitetura tem sempre a tendência para introduzir esse corte. Todos nós temos uma deformação profissional para tentar "cortar" não sei se é um defeito, mas pode ser, e essa «rutura» dá-se mal com o olhar imediato e com os conceitos que as pessoas têm em determinado momento; portanto, a "história" e o tempo a passar acabam por "tranquilizar". Por exemplo, escolhi o Centro Pompidou [Renzo Piano e Richard Rogers, Paris, 1977] que acho um edifício fantástico para tema de uma aula. E um colega, Carlos Prata, que é de uma geração anterior à minha, dizia: "Quando se fez isto achava horrível; ia contra todos os meus princípios, mas agora acho fantástico." No fundo, é um pouco esta ideia: para a minha geração, o Centro Pompidou já é um "edifício fantástico" desde o princípio…

JA – É verdade ouço Centro Pompidou como a Villa Savoye "rompem" com a história anterior…

NBC – E trazem um conceito estético novo.

JA – Mas não são edifícios que tenham de imediato a adesão do senso comum. Não será necessário que o tal consenso tenha de se construir através de discursos – racionalizações – que se vão fazendo até que o público comece a aderir, a "ver" a beleza?

NBC – Essa racionalizações tornam-nos melhores, à vista dos outros.

JA – A ideia de beleza não será, portanto, uma ideia construída?

NBC – Quer em relação à arte quer em relação à arquitetura falamos de coisas artificiais e abstratas. É tudo construído e tem tudo referenciais. Os referenciais vêm de trás, vêm de lado, vêm da frente, vêm da natureza, vêm da geometria ou do que for; mas tudo isto é social, é quase como a espécie humana, com a sua tendência para criar regras artificiais para gerir a sua própria natureza.

JA – Os seus referenciais "conscientes" quais são?

NBC – São projetos de que me lembro projetos, obras, ou sítios e depois o desenho, comum lado físico mais incontrolado.

JA – Trabalhar através do desenho ou com maquetas era projetos diferentes?

NBC – Linguagens diferentes, sim. Não há melhor nem pior, não interessa discutir isso. Mas a questão do desenho tem um lado físico que é mais difícil de explicar. Também tem um lado racional muito forte: aquilo não é a mão, sozinha, a desenhar.

JA – Na cultura popular temos situações às quais conseguimos aderir e entender como belas. Essa cultura popular não pressupõe nenhuma reflexão, maquetas, desenho, acerto com a história. há um fazer com muito à vontade…

NBC – Não concordo muito com isso…pegando, por exemplo, na arquitetura do Inquérito: tudo aquilo, embora empírico, tem tradição e, logo aí, a história está lá, as formas, o processo construtivo, etc., se fizermos a analogia com o trabalho de um arquiteto, é igual. Depois, tem um lado funcionalista extremo… Digamos, aquilo pressupõe um know how e a beleza tem que ver exatamente com esse primarismo, funcionalista, estrutural e construtivo. Esse primarismo é uma ideia de pureza, equilíbrio, harmonia, que tem tudo que ver com beleza.

JA – Tudo o que referiu, funcionalismo clareza construtiva, não provam que a beleza é, de facto, completamente racionalizada, até mesmo na arquitetura popular? Ou a beleza não será tanto apreendida pelas pessoas que a produziram mas mais pelas pessoas que a analisam?

NBC – Não diria que é inata, torna-se inata. Vemos aquelas casas, nas aldeias, como um "bloco de pedra", com uma porta e uma janela, e achamos maravilhoso, parece de uma composição intencional. A pessoa que a construiu, usou um processo construtivo que lhe era familiar mas acredito que lhe não seria indiferente a beleza do conjunto; ou seja, esse homem, quando estava a compor a janela, certamente que lhe passavam coisas pela cabeça, do género: "Esta janela está feia assim, vamos pô-la um bocadinho mais alta e vamos pôr isto, assim, simétrico"… Estas pessoas, por muito "analfabetas" que fossem, não negligenciavam a beleza por completo.

JA – Uma coisa será a beleza, outra, o empenho com que as pessoas fazem as coisas; nestas casas de pedra, o empenho era total ainda que o resultado fosse pouco inventivo sempre igual, mas os seus autores estão ali de corpo e alma. Isto não entra na leitura da beleza? Não conseguimos também que este empenho, este envolvimento, este lado afetivo seja "celebrado", quando estamos a reconhecer a beleza das coisas?

NBC – Sim, o ato do projeto tem um lado emocional, porque é um ato artístico e isso vê-se nas obras. Os arquitetos têm todos uma flutuação, umas obras melhores que outras e há sempre aquela em que se percebe logo que houve uma motivação extra; ou, então, um momento de maior criatividade e, por isso, de maior encontro com a beleza ou com a sua noção de belo. Se perdermos isso, deixa de haver arquitetura e fazemos todos umas "fachadas" iguais; seria a anulação da própria disciplina.

JA – Se um edifício estiver associado a um regime ideologicamente reprovável isso pode-nos impedir de ver o seu potencial de beleza?

NBC – Quando olho para aqueles tribunais, com aquelas colunas de 20 metros de altura, identifico aquilo com um regime mau e com uma escala desumana e isso impede-me de achar aqueles edifícios bonitos.

JA – Que relação tem com a arquitetura historicista do século XIX? Considera que o Movimento Moderno moldou a sua ideia de beleza?

NBC – Não. Aquelas coisas todas do [Karl Friedrich] Schinkel, aquilo é neoclássico do melhor que há.

JA – O Schinkel é o herói do Mies van der Rohe, não vale. Queremos outros exemplos.

NBC – O Hotel Infante Sagres do Rogério de Azevedo. O Rogério de Azevedo tem aquela coisa fantástica perto da Avenida dos Aliados, a sede do Comércio do Porto [1931], um edifício quase neoclássico, com uns frontões e umas torres. Depois, tem a garagem [do Comércio do Porto, 19281932], atrás, que é ligeiramente posterior a esse e que já é modernista e, finalmente tem lá mais para cima o Infante de Sagres [anos de 1950]. Acho esse edifício muito interessante: aquela composição de fachada é quase super "minimalista", mas, depois dentro…aqueles salões, com aquele ar vitoriano, muito confortável… Acho interessante, bonito.

JA – Não estará a misturar a ideia da beleza com a ideia de conforto?

NBC – A ideia de beleza tem que ver com conforto. É difícil separar. Os arquitetos todos gostam daquela arquitetura mais abstrata sobreposta à natureza mais orgânica. Eu, pelo menos, gosto e aproximo-me muito disso. Mas depois, entrando em contradição, também gosto muito de certos ambientes vitorianos. Talvez tenha que ver com o próprio Porto e com as vivências que tive, as casas dos pais e dos avós e com um certo conforto que se reencontra naquela estética do Infante de Sagres, de algum peso e de alguma forma. Provavelmente isto é contraditório. E talvez não. Visitei aquele edifício fabuloso de Le Corbusier em Genebra, o Immeuble Clarté [1930/1932]. Quando foi feito, era do mais radical que havia. Entrei num apartamento de uma senhora (que era sobrinha dele, inclusive), e tinha uma decoração, entre o vitoriano e as coisas originais de Le Corbusier… Era a prova de que estes dois mundos não são incompatíveis.

JA – O Óscar Niemeyer afirma que a arquitetura só melhora a vida das pessoas quando surge como bela. Isto faz algum sentido?

NBC – Acho que, em última análise, é isso. Essa ideia do Niemeyer é fantástica. Para mim é quase a definição da disciplina. O que o arquiteto acrescenta em relação ao resto é uma "noção de beleza". Qualquer um de nós consegue desenhar uma casa, mas só os arquitetos é que introduzem essa questão, ou sabem fazê-lo. Em todo o caso, essa afirmação é "perigosa", porque se for interpretada de uma forma rigorosa torna-se uma banalidade sem sentido; mas nós sabemos do que estamos a falar…

JA – O perigo da afirmação de Niemeyer estaria em apoiar – em certa medida – a ideia dos arquitetos enquanto fazedores de ícones, retirando força à grande bandeira da arquitectura no pós guerra: a dimensão social da arquitetura.

NBC – Uma grande componente dessa dimensão social, é a componente estética. Vamos pegar num caso de um bairro social: uma coisa são uns caixotes em cima de um terreiro, outra coisa é a mesma "funcionalidade" desenhada por um arquiteto que tem uma determinada noção estética daquele elemento, na cidade. Ou seja, essa componente social é absoluta.

JA – Tudo tem de estar nesse campo do "quase sublime", ou há um outro campo, menos heróico, para os arquitetos, de "corrigir", de pôr o melhor e o mais bonito possível, coisas modestas que fazem falta?

NBC – Claro, mas só essa descrição, não tem que ver com beleza? É o que estou a dizer: "pôr melhor"; "pôr mais bonito", isto não tem uma ideia de estética? De beleza? Das coisas ficarem bem? Se nós retirarmos isso, acabou a arquitetura. Quando a procura assistimos, por vezes, a isso é só única e exclusivamente estética, geralmente as obras são um desastre. São as chamadas obras formalistas, que não têm conteúdo e, curiosamente, no fim, fica feio. Vou dizer uma frase muito banal: o formalismo é aquela coisa da "forma pela forma"; tem muito que ver só com a imagem; a imagem é uma coisa à qual sou pouco sensível. Só

para dizer que, realmente, a beleza é fundamental mas no processo de criação não pode ser a única coisa eleita, nem um fim em si própria.

JA – O desequilíbrio ou a falta de proporção canónica conduz ao feio? Estamos a pensar em arquitetos como Robert Venturi por exemplo…

NBC – O que o Venturi faz não é feio; é uma ideia de provocação, o que é diferente. É um bocado como o James Stirling; são dois arquitetos seminais. Influenciaram milhões de pessoas. São arquitetos que têm uma linha de investigação artística muito forte. E é evidente como aquilo anda ali tudo na "corda bamba", há alguns "desequilíbrios", mas não considero feio.

JA – Haverá um consenso popular, em relação à beleza?

NBC – Não, acho que não. Nem entre os pares há consenso.

JA – Há grandes obras consensuais, por exemplo, a Casa de Chá de Álvaro Siza.

NBC – O tempo tem muita influência; tem que ver com a memória, com a história, e os edifícios vão acumulando consensos. E a construção de um imaginário. Uma adesão imediata é muito difícil. Mas também terá que ver com uma qualidade antropomórfica: as pessoas identificam o construído com o próprio corpo. A própria ideia de beleza da forma, em arquitetura, tem sido uma relação constante com o corpo. Alberto Carneiro, quando era nosso professor, dizia: "O desenho é o corpo no espaço." Esta ideia de que tudo aquilo para que olhamos, e em que há um desfrute estético, implica uma relação muito física…isto pode ser a explicação…existir uma relação confortável com o nosso corpo.



NUNO BRANDÃO COSTA

NUNO BRANDÃO **COSTA** | **ENTREVISTA**

Texto de **João Carlos Fonseca** | Colaboração de **Mónica Fonseca** | Fotografia de **Teimo Miller**

"HÁ MOMENTOS EM QUE ESTAMOS NA ESCOLA A PENSAR NOS NOSSOS PROJECTOS. MAS ISSO ATÉ É POSITIVO: DAR PROJECTO É PENSAR EM PROJECTO", AFIRMA NUNO BRANDÃO COSTA, BRILHANTE REPRESENTANTE DAS NOVAS GERAÇÕES DA ESCOLA DO PORTO, QUE MUITO CEDO SEGUIU AS PISADAS DOS MESTRES, REVELANDO UMA MATURIDADE FORA DO COMUM, QUE LHE TEM VALIDO A CONQUISTA DE CONCURSOS E PRÉMIOS, NUMA ASCENÇÃO E AFIRMAÇÃO APENAS AO ALCANCE DOS MAIS TALENTOSOS. ARQUITECTO E PROFESSOR, "RESPIRA" PROJECTO, E A SUA OBRA, SENTIDA E VIVIDA COM NATURAL INTENSIDADE, CONSTITUI UMA GARANTIA DE FUTURO PARA A MANUTENÇÃO DA QUALIDADE E PRESTÍGIO DA ARQUITECTURA PORTUGUESA

MEMÓRIAS

ARCHI – Tem memórias de infância ou adolescência relacionadas com a arquitectura?

NBC – Nada! Não tenho arquitectos na família. Quando se entra na universidade tem-se 17 ou 18 anos. Todos temos de tomar uma decisão. Só a meio do curso percebemos o que decidimos. Como há quem tenha facilidade em fazer contas ou escrever, eu sempre tive uma facilidade natural maior para desenhar. Por isso, tinha de procurar uma profissão ligada ao desenho. No meu tempo, anos oitenta, ainda havia pouca procura do curso de arquitectura. Só existiam três faculdades: Lisboa, Porto e a Árvore. E lembro-me que, em arquitectura, apenas coloquei a cruzinha na Escola do Porto. A minha segunda opção seria Belas Artes. Mas já sabia que ia entrar na primeira. A decisão de seguir um curso tem sempre um lado racional e outro inconsciente. Somos todos miúdos, adolescentes…

ARCHI – Ainda recorda as primeiras sensações de entrada na faculdade? Correspondeu tudo às expectativas?

NBC – Quando entrei na Faculdade de Arquitectura do Porto ainda partilhávamos o edifício e as instalações com Belas Artes. Era um ambiente interessante e incentivador. Apanhei essa fase de transição. O primeiro e segundo ano em Belas Artes e os restantes no novo edifício, em Campo Alegre. Houve uma outra particularidade, a cadeira de desenho tinha tanta importância quanto a de projecto. Nos dois primeiros anos senti-me muito confortável. Fiquei convencido de que tinha tomado a opção certa. E tive a sorte de ter ótimos professores a desenho, como Alberto Carneiro e Francisco Providência. Foram fantásticos, com uma sensibilidade muito grande. Transmitiram-nos uma forte vertente experimental e de investigação. E tentaram destruir sempre o conceito do desenho como um exercício de habilidade, incutindo-nos a ideia dele como instrumento de inteligência, processo, procura e investigação. Era uma disciplina muito densa e exigente.

NUNO BRANDÃO COSTA

EM ARQUITECTURA, APENAS COLOQUEI A CRUZINHA NA ESCOLA DO PORTO. A DECISÃO DE SEGUIR UM CURSO TEM SEMPRE UM LADO RACIONAL E OUTRO INCONSCIENTE. SOMOS TODOS MIÚDOS, ADOLESCENTES…

Revista Archinews, n.º 21, julho, agosto e setembro de 2011

Nuno Brandão Costa | Entrevista

Texto: João Carlos Fonseca

Colaboração: Mónica Fonseca

Fotografia: Teimo Miller

Memórias

ARCHI – Tem memórias de infância ou adolescência relacionadas com a arquitetura?

NBC – Nada! Não tenho arquitetos na família. Quando se entra na universidade tem-se 17 ou 18 anos. Todos temos de tomar uma decisão. Só a meio do curso percebemos o que decidimos. Como há quem tenha facilidade em fazer contas ou escrever, eu sempre tive uma facilidade natural maior para desenhar. Por isso, tinha de procurar uma profissão ligada ao desenho. No meu tempo, anos oitenta, ainda havia pouca procura do curso de arquitetura. Só existiam três faculdades: Lisboa, Porto e a Árvore. E lembro-me que, em arquitetura, apenas coloquei a cruzinha na Escola do Porto. A minha segunda opção seria Belas Artes. Mas já sabia que ia entrar na primeira. A decisão de seguir um curso tem sempre um lado racional e outro inconsciente. Somos todos miúdos, adolescentes…

ARCHI – Ainda recorda as primeiras sensações de entrada na faculdade? Correspondeu tudo às expectativas?

NBC – Quando entrei na Faculdade de Arquitetura do Porto ainda partilhávamos o edifício e as instalações com Belas Artes. Era um ambiente interessante e incentivador. Apanhei essa fase de transição. O primeiro e segundo ano em Belas Artes e os restantes no novo edifício, em Campo Alegre. Houve uma outra particularidade, a cadeira de desenho tinha tanta importância quanto a de projeto. Nos dois primeiros anos senti-me muito confortável. Fiquei convencido de que tinha tomado a opção certa. E tive a sorte de ter ótimos professores a desenho, como Alberto Carneiro e Francisco Providência. Foram fantásticos, com uma sensibilidade muito grande. Transmitiram-nos uma forte vertente experimental e de investigação. E tentaram destruir sempre o conceito do desenho como um exercício de habilidade, incutindo-nos a ideia dele como instrumento de inteligência, processo, procura e investigação. Era uma disciplina muito densa e exigente.

ARCHI – Que exercícios considerou mais interessantes na disciplina de desenho?
NBC – No primeiro ano era uma cadeira mais ou menos clássica. Fazia-se modelo nu e desenho à vista. Íamos para o rua desenhar. Explorámos vários tipos de desenho: croqui, detalhe… Havia exercícios que tinham de ser feitos em 20 segundos e os que duravam quatro horas. Lembro-me de estar na rua, com 30 graus, na Praça de São Bento, a desenhar, numa imensidão de tempo e calor, detalhando de uma forma quase fotográfica. Nós até nos metíamos com o pessoal de Belas Artes e dizíamos que desenhávamos melhor do que eles… No segundo ano tive Alberto Carneiro, também com uma grande sensibilidade para a arquitetura, pela sua própria natureza, pela sua obra, muito escultórica e espacial, e pelo convívio com os arquitetos da escola, nomeadamente Álvaro Siza. No início era um desenho de retrato, revelador do sítio onde íamos fazer o projeto. E depois passávamos muito rapidamente para um desenho interpretativo e expressivo. Tínhamos aulas teóricas marcadas por uma cultura fantástica. E tudo acontecia ao mesmo tempo que se desenvolviam os projetos. Dava uma grande liberdade aos alunos para seguirem o seu impulso. Esse espaço de liberdade é fundamental.
ARCHI – E em termos de projeto, que professores marcaram o seu percurso?
NBC – Quase todos. As aulas do Távora de Teoria Geral de Organização do Espaço, no 1° ano. Fui aluno de Carlos Machado, no segundo ano. Marcou-me muito. Eu tinha na abordagem ao projeto um lado racionalista muito forte, que ainda se mantém. Ele incentivoume. No terceiro ano, fui aluno de Francisco Barata. Trazia a mensagem do racionalismo italiano. Do Giorgio Grassi e da Aldo Rossi. Falamos de uma altura em que não havia internet e eram poucas as revistas a que tínhamos acesso. Havia a Casabella, só na biblioteca, dentro da faculdade, e pouco mais. Eram caras e excelentes prendas de Natal! Constituam uma valiosa fonte de informação. Na quarto ano fui aluno de Alcino Soutinho, que era um mestre. Os professores de construção, na terceiro ano, o José Gigante e no quarto o José Carlos Loureiro, eram também uma referência. E no quinto ano, a urbanismo, fui aluno de Manuel Fernandes de Sá. Fiz um bom curso.

A Escola do Porto
ARCHI – O espírito e a imagem de marca da Escola do Porto continuam inalterados? O que é que mudou?
NBC – Nada se mantém inalterado. Mas a resposta é muito simples: a faculdade está inserida numa universidade que faz 100 anos. Há quem pense nela a partir da intervenção de Carlos Ramos. É verdade que é um momento marcante. Mas numa instituição centenária existe uma enorme herança, de conhecimento e cultura, que não se pode reconduzir apenas aos últimos anos. Há a escola de Carlos Ramos, Fernando Távora, Arménio Losa. Viana de Lima, Agostinho Ricca, José Carlos Loureiro, Alcino Soutinho, Nuno Portas, Alexandre Alves Costa, Álvaro Siza, Souto Moura, e tantas outros.
ARCHI – Onde está o segredo para uma produção tão rica de arquitetos e mestres?
NBC – Tem apenas a ver como conhecimento e com a forma como se soube trabalhar durante todo este tempo. É impossível ensinar, aprender e criar cultura sem tempo. A escola é muito antiga. Não há qualquer milagre e não se trata de um oásis no meio do deserto. É um processo longo, de um século. É natural que ganhe este lastro. Depois, a escola tem uma coisa boa, mantém uma certa crise permanente. Não é comodista. Há um sistemático conflito interior, cultural, que a alimenta. Notase nas pessoas. É uma forma de estar. E sempre teve alergia aos processas académicos, à academia pura, ao academismo. É uma espécie

de contra corrente. Sempre quis estar ligada à profissão, à obra, à construção, ao que se passa cá fora. E nunca ficou cativa de uma visão apenas científica e abstrata. Qualquer instituição que entre no academismo puro ganha uma certa rotina e perde o sentido crítica. Mas há coisas que fazem sentido na arquitetura que noutros cursos não fazem nenhum sentido. Aqui há um processo criativo que exige uma certa intranquilidade…

ARCHI – A faculdade está muito ligada à cidade? Concorda que há uma relação de coesão, que começa na forma como as pessoas se relacionam?

NBC – Sim, há uma ligação que não é de poder. O Conhecimento é autónomo do Poder. Mas é bom reconhecer que Carlos Ramos ou Nuno Portas eram de Lisboa. Manuel Graça Dias também hoje dá aulas no Porto e herdou a cadeira que foi de Fernando Távora. Não é um "clube" apenas de pessoas do Porto. Mas há uma relação umbilical, sentimental e cultural com a cidade. Na sua forma de estar e do ponto de vista humano. A escola é pequena, e a cidade também. É mais fácil criar este tipo de relação por força da dimensão. Numa cidade maior há uma tendência maior para a fragmentação. Há também a tendência da cidade ser feita de obras das arquitetos da escola. Eu tenho o privilégio de ter o meu escritório num edifício feito por Álvaro Siza. E dou aulas num edifício também feito por ele…Numa cidade pequena, tudo está mais próximo de tudo…

Dois Pritzker: Álvaro Siza e Souto Moura

ARCHI – É também um privilégio ser professor numa escola que gerou dois Prémios Pritzker? Como vê a obra de cada um deles?

NBC São obras diferentes, mas têm uma coisa em comum: são do melhor que há na mundo. Não foram Pritzker por acaso.

ARCHI O que admira mais, num e noutro?

NBC A obra de Álvaro Siza tem uma naturalidade que é arrebatadora. Na edifício onde estamos, que do ponto de vista do programa é banal, pois destina-se apenas a escritórios, todos os dias, quando chego, observo-o pousado, enquanto objeto, a receber o ângulo da rua, e vejo nele uma naturalidade difícil de explicar. Tem um lado escultórico, não no sentido de arte plástica, mas de naturalidade. Os espaços são muito humanos e confortáveis. Lemos os desenhos, vemos as fotografias, que são muito interessantes, mas quando chegamos à obra, é a naturalidade que nos arrebata. Há uma grande beleza, um magnífico domínio da luz, da elegância e do gesto.

Souto de Moura é diferente. É uma obra mais referenciada, do ponto de vista da história e da tipologia. O Mies van der Rolhe, os muros de pedra, etc. É uma obra muito cultural e informada. Revela inteligência e cultura. Ambos têm um grande talento. Na Arquitetura de Siza há a ideia do objeto muito natural. Souto de Moura, de uma forma simples, transforma o banal em especial. O Metro é disso exemplo: uma linha contínua, as paragens são todas iguais, o detalhe é sempre o mesmo, aparentemente há uma grande banalidade nisto tudo, mas depois, com a qualidade do detalhe e da construção, da técnica, transforma-se em algo belo e específico.

Nos dois há um grande domínio da escala, o que traduz a genialidade, que também era própria de Le Corbusier. Não tem propriamente a ver com dimensão ou medida, mas com a proporção. É uma escala sempre adequada ao sítio e ao contexto.

Isso é espantoso. Antecipar em projeto aquela escala é a coisa mais difícil. Há um domínio absoluto da escala, do edifício perante si próprio, em primeiro lugar, enquanto objeto bem proporcionado, muito bem resolvido, e depois na relação sempre diferente, mas assertiva

com a envolvente. Isto não significa que tenha de ser um diálogo pacifico. Por vezes, é provocatório. Mas isto é comum aos dois.

ARCHI – Tão cedo teremos mais algum Pritzker?

NBC Isso não sei. É futurologia. Tenho uma tese: onde os portugueses são melhores, é na Cultura. Não são só os dois Pritzker. É unânime no mundo inteiro que somos um pais de grandes arquitetos. Dos velhos aos novos. O maior erro nacional é não se valorizar devidamente a Cultura…

A Nossa Arquitetura

ARCHI – O que temos nós para oferecer de diferente?

NBC A nossa arquitetura. Temos uma procura de Erasmus brutal. O quarto ano, a que dou aulas, teve um incremento de 30 por cento de alunos estrangeiros. Vêm de todo o lado e das melhores escolas: Zurique, Milão, Mendrísio, Madrid, Barcelona, escolas nórdicas…

ARCHI – Numa era dominada pelo computador e informatização, a arquitetura continua(rá) a afirmar-se como uma arte?

NBC É assim há muitos séculos. E será sempre uma arte na sua essência. As outras disciplinas também utilizam a informática. Desenha-se em computador, mas não são os computadores que fazem os projetos. Antigamente desenhava-se no estirador, mas não era a caneta de tinta da china que fazia os projetos.

ARCHI Cursos de arquitetura com uma vertente mais de engenharia ou estrutural não prejudicam o sentido criativo?

NBC Dou aulas em Pamplona e reconheço uma preocupação mais técnica, mas não vejo nisso qualquer problema.

ARCHI – No processo inicial de aprendizagem não é condicionador?

NBC Não me parece que tenha de ser. Há a questão da arquitetura se concretizar em obra. Há escolas que não valorizam tanto isso. Não é o nosso caso. Consideramos fundamental o conhecimento e desenvolvimento das técnicas de construção. Elas não podem ser encaradas como um bloqueio à criação, mas um instrumento. Por vezes começa-se o projeto pela definição do sistema construtivo. Isso constata-se na obra de Souto de Moura. É o sistema construtivo que serve de base a todo o projeto. Isso não retira valor artístico à obra. A técnica não é oposta à criatividade. Nas artes plásticas assistimos a muitas revoluções que têm origem na técnica. Mas também entre nós e os artistas plásticos há diferenças. O artista plástico pode começar a pintar um quadro tenha ou não uma encomenda. Um escritor pode começar a escrever algo aparentemente do nada. Nós temos de ter um programa, um sítio, condições.

Papel branco sem nada não faz sentido. Depois, a arquitetura é uma disciplina generalista. Temos de abarcar uma série de saberes que não dominamos do ponto de vista científico, mas temos de saber dialogar.

ARCHI – O que caracteriza e diferencia os arquitetos portugueses dos arquitetos estrangeiros?

NBC Há uma razão idiossincrática e uma de condição. Em Siza, questiona-se como foi possível a um arquiteto com tão poucos meios produzir uma obra tão fantástica. Estamos a falar de uma obra muito especial. Mas há muitos outros exemplos. Enquanto os suíços conseguem construir coisas mirabolantes com fachadas cheias de layers de vidro, nós não podemos, porque não temos dinheiro para isso. É a forma como sabemos lidar com os condicionamentos, que é muito positiva, e o sermos capazes de tornar fáceis as coisas difíceis, que nos diferencia. Depois, há tendências, como a Escola do Porto, e os arquitetos



NUNO BRANDÃO COSTA

aluno de Francisco Barata. Trata-a mensagem do racionalismo italiano. Do Giorgio Grassi e do Aldo Rossi. Falamos de uma altura em que não havia Internet e eram poucas as revistas a que tínhamos acesso. Havia a Casabella, só na biblioteca, dentro da faculdade, e pouco mais. Eram caras e excelentes prendas de Natal! Constituíam uma valiosa fonte de informação. No quarto ano fui aluno de Alcino Soutinho, que era um mestre. Os professores de construção, no terceiro ano, o José Gigante e no quarto o José Carlos Loureiro, eram também uma referência. E no quinto ano, o urbanismo, fui aluno de Manuel Fernandes de Sá. Fiz um bom curso.

A ESCOLA DO PORTO

ARCHI – O espírito e a imagem de marca da Escola do Porto continuam inalterados? O que é que mudou?

NBC – Nada se mantém inalterado. Mas a resposta é muito simples: a faculdade está inserida numa universidade que faz 100 anos. Há quem pense nela a partir da intervenção de Carlos Ramos. E verdade que é um momento marcante. Mas numa instituição centenária existe uma enorme herança, de conhecimento e cultura, que não se pode reconduzir apenas aos últimos anos. Há a escola de Carlos Ramos, Fernando Távora, Arménio Losa, Viana de Lima, Agostinho Ricca, José Carlos Loureiro, Alcino Soutinho, Nuno Portas, Alexandre Alves Costa, Álvaro Siza, Souto Moura, e tantos outros.

ARCHI – Onde está o segredo para uma produção tão rica de arquitectos e mestres?

NBC – Tem apenas a ver com o conhecimento e com o forma como se soube trabalhar durante todo este tempo. É impossível ensinar, aprender e criar cultura sem tempo. A escola é muito antiga. Não há qualquer milagre e não se trata de um oásis no meio do deserto. É um processo longo, de um século. E natural que ganhe este lastro. Depois, a escola tem uma coisa boa, mantém uma certa crise permanente. Não é comodista. Há um sistemático conflito interior, cultural, que a alimenta. Nota-se nas pessoas. É uma forma de estar. E sempre teve alergia aos processos académicos, à academia pura, ao academismo. É uma espécie de contra corrente. Sempre quis estar ligado à profissão, à obra, à construção, ao que se passa cá fora. E nunca ficou calma de uma visão apenas científica e abstracta. Qualquer instituição que entre no academismo puro ganha uma certa rotina e perde o sentido crítico. Mas há coisas que fazem sentido na arquitectura que noutros cursos não fazem nenhum sentido. Aquilo é um processo crítico que exige uma certa intranquilidade...

ARCHI – A faculdade está muito ligada à cidade? Concorda que há uma relação de coesão, que começa na forma como as pessoas se relacionam?

NBC – Sim, há uma ligação que não é de poder. O Conhecimento é autónomo do Poder. Mas é bom reconhecer que Carlos Ramos ou Nuno Portas eram de Lisboa. Manuel Graça Dias também hoje dá aulas no Porto e herdou a cadeira que foi de Fernando Távora. Não é um "clube" apenas de pessoas do Porto. Mas há uma relação umbilical, sentimental e cultural com a cidade. Na sua forma de estar e do ponto de vista humano. A escola é pequena, e a cidade também. E mais fácil criar este tipo de relação por força da dimensão. Numa cidade maior há uma tendência maior para a fragmentação. Há também a tendência da cidade ser feita de obras dos arquitectos da escola. Eu tenho o privilégio de ter o meu escritório num edifício feito por Álvaro Siza. E dou aulas num edifício também feito por ele... Numa cidade pequena, tudo está mais próximo de tudo...

A ESCOLA MANTÉM UMA CERTA CRISE PERMANENTE. NÃO É COMODISTA. HÁ UM SISTEMÁTICO CONFLITO INTERIOR, CULTURAL, QUE A ALIMENTA. NOTA-SE NAS PESSOAS. É UMA FORMA DE ESTAR. E SEMPRE TEVE ALERGIA AO ACADEMISMO. É UMA ESPÉCIE DE CONTRA CORRENTE

DOIS PRITZKER: ÁLVARO SIZA E SOUTO MOURA

ARCHI – É também um privilégio ser professor numa escola que gerou dois Prémios Pritzker? Como vê a obra de cada um deles?

NBC – São obras diferentes, mas têm uma coisa em comum: são do melhor que há no mundo. Não foram Pritzker por acaso.

ARCHI – O que admira mais, num e noutro?

NBC – A obra de Álvaro Siza tem uma naturalidade de que é arrebatadora. No edifício onde estamos, que do ponto de vista do programa é banal, pois destina-se apenas a escritórios, todos os dias, quando chego, observo-o povoado, enquanto objecto, a receber o ângulo da luz, e vejo nele uma naturalidade difícil de explicar. Tem um lado escultórico, não no sentido de arte plástica, mas de naturalidade. Os espaços são muito humanos e confortáveis. Lemos os desenhos, vemos as fotografias, que são muito interessantes, mas quando chegamos à obra, é a naturalidade que nos arrebata. Há uma grande beleza, um magnífico domínio da luz, da elegância e do gesto.

Souto de Moura é diferente. É uma obra mais referenciada, do ponto de vista da história e do Património. O Miles van der Rohe, os muros de pedra, etc. É uma obra muito cultural e informada, revela inteligência e cultura. Ambos têm um grande talento. Na Arquitectura de Siza há a ideia do objecto muito natural. Souto de Moura, de uma forma simples, transforma o banal em especial. O Metro é disso exemplo: uma linha contínua, as paragens são todas iguais, o detalhe é sempre o mesmo, aparentemente há uma grande banalidade nisto tudo, mas depois, com a qualidade do detalhe e da construção, da técnica, transforma-se em algo belo e específico.

Nos dois há um grande domínio da escala, o que traduz a genialidade, que também era própria de Le Corbusier. Não tem propriamente a ver com dimensão ou medida, mas com a proporção. É uma escala sempre adequada ao sítio e ao contexto. Isso é espantoso. Antecipar em projecto aquela escala é a coisa mais difícil. Há um domínio absoluto da escala, do edifício perante si próprio, em primeiro lugar, enquanto objecto bem proporcionado, muito bem resolvido, e depois na relação sempre diferente, mas acertiva com a envolvente. Isto não significa que tenha de ser um diálogo pacífico. Por vezes, é provocatório. Mas isto é comum aos dois.

ARCHI – Tão cedo teremos mais algum Pritzker?

NBC – Isso não sei. É futurologia. Tenho uma tese: onde os portugueses são melhores, é na Cultura. Não são só os dois Pritzker. É uma/rme no mundo inteiro que somos um país de grandes arquitectos. Dos velhos aos novos. O maior erro nacional é não se valorizar devidamente a Cultura...

A NOSSA ARQUITECTURA

ARCHI – O que temos nós para oferecer de diferente?

NBC – A nossa arquitectura. Temos uma procura de Erasmus bruta. O quarto ano, o que dou as aulas, teve um incremento de 30 por cento de alunos estrangeiros. Vêm de todo o lado e das melhores escolas: Zurique, Milão, Mendrisio, Madrid, Barcelona, escolas nórdicas...

ARCHI – Numa era dominada pelo computador e informatização, a arquitectura continua(rá) a afirmar-se como uma arte?

NBC – É assim há muitos séculos. É será sempre uma arte na sua essência. As outras disciplinas também utilizam a informática. Desenha-se em computador, mas não são os computadores que fazem os projectos. Antigamente desenhava-se na estradas; mas não era a corrente de tinta da china que fazia os projectos.

ARCHI – Cursos de arquitectura com uma vertente mais de engenharia ou estrutural não prejudicam o sentido criativo?

NBC – Dou aulas em Pamplona e reconheço uma preocupação mais técnica, mas não vejo nisso qualquer problema.

ARCHI – No processo inicial de aprendizagem não é condicionador?

NBC – Não me parece que tenha de ser. Há a questão da arquitectura se conseguir em obra. Há escolas que não valorizam tanto isso. Não é o nosso caso. Consideramos fundamental o conhecimento e desenvolvimento das técnicas de construção. Elas não podem ser encaradas como um bloqueio à criação, mas um instrumento. Por vezes começa-se o projecto pela definição do sistema construtivo, isso constatase na casa de Souto de Moura. É o sistema construtivo que serve de base a todo o projecto, isso não retira valor artístico à obra. A técnica não é oposta à criatividade. Nas artes plásticas asistimos a muitas revoluções que têm origem na técnica. Mas também entre nós e as artistas plásticas há diferenças. O artista plástico pode começar a pintar um quadro tarma ou não: uma encomenda. Um escritor pode começar a escrever algo aparentemente do nada. Nós temos de ter um programa, um sítio, condições.



NUNO BRANDÃO COSTA

Papel branco sem nada não faz sentido. Depois, a arquitectura é uma disciplina generalista. Temos de abracar uma série de saberes que não dominamos do ponto de vista científico, mas temos de saber dialogar.

ARCHI – O que caracteriza a diferença as arquitectos portugueses dos arquitectos estrangeiros?

NBC – Há uma razão idiossincrática e uma de condição. Em Siza, questiona-se como foi possível a um arquitecto com tão poucos meios produzir uma obra tão fantástica. Estamos a falar de uma obra muito especial. Mas há muitos outros exemplos, finlandeses com fachadas cheias de kayes de vidro, nós não podemos, porque não temos dinheiro para isso. É a forma como sabemos lidar com as condicionamentos, que é muito positiva, e o sermos capazes de tornar fáceis as coisas difíceis, que nos diferencia. Depois, há tendências, como a Escola do Porto, e os arquitectos que influenciam várias gerações: Távora, Siza, Souto de Moura, Carrilho da Graça, Gonçalo Byrne, Aires Mateus. Ao longo das gerações há sempre uma massa crítica espalhada pelos sítios. É um lastro. Uma herança.

ARCHI – Quem foram e quem são os seu heróis?

NBC – Há três arquitectos que me influenciaram imenso: Távora, Siza e Souto de Moura.

ARCHI – E a nível internacional?

NBC – Por ter trabalhado com eles, gosto da obra de Herzog&deMeuron. Foi um momento decisivo da minha vida. Era muito novo, tinha saído da escola, e foi a minha primeira experiência de trabalho.

EM SIZA, QUESTIONA-SE COMO FOI POSSÍVEL A UM ARQUITECTO COM TÃO POUCOS MEIOS PRODUZIR UMA OBRA TÃO FANTÁSTICA... É A FORMA COMO LIDAMOS COM OS CONDICIONAMENTOS E SOMOS CAPAZES DE TORNAR FÁCEIS AS COISAS DIFÍCEIS QUE NOS DIFERENCIA

A EXPERIÊNCIA HERZOG&DEMEURON

ARCHI – Como foi a adaptação à realidade suíça?

NBC – Vinha de uma escola onde o principal instrumento de projecto era o desenho e a relação humana num contexto, a aproximação histórica ao sítio e à tipologia, e a aproximação construtiva ao objecto. E fui parar a um sítio onde o processo de criação do projecto não é tão rico, retirando a parte construtiva, porque os suíços são muito tecnológicos, estão muito interessados em saber, logo na fase inicial do projecto como vai ser concretizado. A parte de desenho desapareceu e a componente histórica, também do ponto de vista da tradição, não é algo tão específico. Caí num mundo onde o lado conceptual é muito forte. Foi uma compensação fantástica face à cultura que tinha recebido. Temos também de contextualizar. Estávamos nos anos noventa. O escritório era muito pequeno. Tinha apenas 10 pessoas, e era o único estrangeiro, todos os outros eram suíços ou alemães. Mas havia um diálogo permanente, no meadamente com o Jacques Herzog e Pierre de Meuron, que também nesse tempo viviam de pequenos projectos.

ARCHI – Estavam no início da carreira.

NBC – Sim, ainda não eram conhecidos a nível internacional. Disse aos meus colegas que ia para o ateliê Herzog&deMeuron e ninguém fazia ideia de quem eram.

ARCHI – Foi através da universidade?

NBC – Eles vieram cá dar uma conferência em Belas Artes e fiquei entusiasmado. Mostraram umas casinhas de madeira que achei fantásticas. É no momento em que me venho embora que eles ganham a Tate Modern, em Londres. A minha preocupação lá é anterior a esse grande salto mundial.

ARCHI – Há algum projecto que tenha deixado melhores recordações?

NBC – Trabalhei em muitos concursos e num projecto que foi construído, que ainda há pouco tempo tive oportunidade de visitar. É o edifício do laboratório Novartis, em Basileia. Trabalhei no processo de obra. Lá, enquanto a obra está a decorrer é que se resolvem os detalhes.

ARCHI – Gostou-se na eficiência...

NBC – Não, por cá, desenhamos tudo, fazemos milhões de desenhos, depois começa a obra, o empreiteiro pede para mudar, o dono da obra quer poupar dinheiro, e faz-se quase um novo projecto. É um dispêndio de energia e de tempo brutal. Mas não, nesse aspecto, no dispêndio de energia, também somos bons! Os suíços são ao contrário, não despendem energias desnecessárias. O projecto de execução é feito ao longo da obra, nomeadamente o detalhe. São mais eficazes. E as decisões são tomadas de uma forma mais consciente. Têm a obra à frente. Nós antecipamos tudo. Não havia problema se antecipassemos e tudo corresse de forma rigorosa. O problema é que essa não é a exigência.

ARCHI – Voltando às referências a nível internacional, para além de Herzog&deMeuron?

NBC – Há os clássicos: Le Corbusier, Mies van der Rohe, entre outros. Gosto muito da arquitectura inglesa em geral. Eles são como os suíços, e, em alguns aspectos, como nós. Mantêm uma qualidade ao longo do tempo muito certinha. Há uma tradição e algum conservadorismo. Vem do período vitoriano e georgiano. Há uma certa forma de construir e cicatrizar a cidade, que se traduz em vários arquitectos, com linguagens completamente diferentes, como Richard Rogers e Norman Foster, mais tecnicistas, ou como David Chipperfield, mais universalistas. James Stirling ou Alison e Peter Smithson. Olho para eles e há sempre uma grande qualidade, regularidade na diversidade e variedade de linguagem).

ARCHI – O que salienta da obra de Herzog&deMeuron?

NBC – Eles são experimentalistas e a sua obra reflecte isso mesmo. Ao contrário de um Siza ou de um Souto de Moura, onde há uma linearidade,

que influenciam várias gerações: Távora, Siza, Souto de Moura, Carrilho da Graça, Gonçalo Byrne, Aires Mateus. Ao longo das gerações há sempre uma massa crítica espalhada pelos sítios. É um lastro. Uma herança.

ARCHI – Quem foram e quem são os seu heróis?

NBC Há três arquitetos que me influenciaram imenso: Távora, Siza e Souto de Moura.

ARCHI – E a nível internacional?

NBC Por ter trabalhado com eles, gosto da obra de Herzog & de Meuron. Foi um momento decisivo da minha vida. Era muito novo, tinha saído da escola, e foi a minha primeira experiência de trabalho.

A Experiência Herzog & de Meuron

ARCHI – Como foi a adaptação à realidade suíça?

NBC Vinha de uma escola onde o principal instrumento de projeto era o desenho e a relação humana num contexto, a aproximação histórica ao sítio e à tipologia, e a aproximação construtiva ao objeto. E fui parar a um sítio onde o processo de criação do projeto não é tão rico, retirando a parte construtiva, porque os suíços são muito tecnológicos, estão muito interessados em saber, logo na fase inicial do projeto como vai ser concretizado. A parte de desenho desapareceu e a componente histórica, também do ponto de vista da tradição, não é algo tão específico. Caí num mundo onde o lado conceptual é muito forte. Foi uma compensação fantástica face à cultura que tinha recebido. Temos também de contextualizar. Estávamos nos anos noventa. O escritório era muito pequeno. Tinha apenas 10 pessoas, e

era o único estrangeiro, todos os outros eram suíços ou alemães. Mas havia um diálogo permanente, nomeadamente com o Jacques Herzog e Pierre de Meuron, que também nesse tempo viviam de pequenos projetos.

ARCHI – Estavam no início da carreira.

NBC Sim, ainda não eram conhecidos a nível internacional. Disse aos meus colegas que ia para o ateliê Herzog & de Meuron e ninguém fazia ideia de quem eram.

ARCHI – Foi através da universidade?

NBC Eles vieram cá dar uma conferência em Belas Artes e fiquei entusiasmado. Mostraram umas casinhas de madeira que achei fantásticas. É no momento em que me venho embora que eles ganham a Tate Modern, em Londres. A minha presença lá é anterior a esse grande salto mundial.

ARCHI – Há algum projeto que tenha deixado melhores recordações?

NBC Trabalhei em muitos concursos e num projeto que foi construído, que ainda há pouco tempo tive oportunidade de visitar. É o edifício do laboratório Novartis, em Basileia. Trabalhei no processo de obra. Lá, enquanto a obra está a decorrer é que se resolvem os detalhes.

ARCHI – Ganha-se na eficácia…

NBC Nós, por cá, desenhamos tudo, fazemos milhões de desenhos, depois começa a obra, o empreiteiro pede para mudar, o dono da obra quer poupar dinheiro, e faz-se quase um novo projeto.

É um dispêndio de energia e de tempo brutal. Mas nós, nesse aspeto, no dispêndio de energia, também somos bons! Os suíços são ao contrário, não despendem energias desnecessárias. O projeto de execução é feito ao longo da obra, nomeadamente o detalhe. São mais eficazes. E as decisões são tomadas de uma forma mais consciente. Têm a obra à frente. Nós antecipamos tudo. Não havia problema se antecipássemos e tudo corresse de forma rigorosa. O problema é que essa não é a regra.

ARCHI – Voltando às referências a nível internacional, para além de Herzog & de Meuron?

NBC Há os clássicos: Le Corbusier, Mies van der Rolhe, entre outros. Gosto muito da arquitetura inglesa em geral. Eles são como os suíços, e, em alguns aspetos, como nós. Mantém uma qualidade ao longo do tempo muito certinha. Há uma tradição e algum conservadorismo. Vem do período vitoriano e georgiano. Há uma certa forma de construir e abordar a cidade, que se traduz em vários arquitetos, com linguagens completamente diferentes, como Richard Rogers e Norman Foster, mais tecnicistas, ou como David Chipperfield, mais universalistas, James Stirling ou Alison e Peter Smithson. Olho para eles e há sempre uma grande qualidade, regularidade na diversidade e variedade de linguagens.

ARCHI – O que salientada obra de Herzog & de Meuron?

NBC Eles são experimentalistas e a sua obra reflete isso mesmo. Ao contrário de um Siza ou de um Souto de Moura, onde há uma linearidade, Herzog & de Meuron têm a vertente que sempre tiveram, mesmo quando estive com eles, de experimentalismo e risco. Há uma base conceptual que se mantém do princípio ao fim. Na abordagem ao edifício, até pelos condicionamentos do que é construir na Suíça, do ponto de vista do espaço, há a ideia de transportar para a fachada o maior impacto urbano. O que fazem hoje não é diferente do que faziam nos anos noventa, sobretudo do ponto de vista metodológico e conceptual.

ARCHI – Toda a equipa participava na abordagem conceptual?

NBC Eles traziam tudo para cima da mesa. O Jacques Herzog desenha muito, mas é um desenho de registo simbólico, que traduz a imagem idealizada para o edifício, muito abstrato, e que tem de ser trabalhado pelos arquitetos e próprios construtores, para o transformar

naquilo que exatamente pretendem. Não é como o nosso desenho, que é de procura. O processo é esse. Chegam com um desenho muito simples e básico e nós é que tínhamos de o desenvolver. Depois havia reuniões e maquetas onde tudo se ia afinando. Mas a ideia inicial é sempre muito forte. Sobretudo ao nível da imagem e do primeiro impacto que o edifício tem de ter. Quanto à obra de Herzog & de Meuron considero que teve três diferentes fases. Uma obra que me marcou muito, tinha eu acabado de chegar ao ateliê, e fui visitá-la, é a Goetz Collection (1992), em Munique, Alemanha. É uma obra pequenina, um pavilhão no meio de um jardim, mas considero-a excelente. Numa segunda fase, mais irregular, o museu Schaulager (2002/2003) em Basileia, Suíça, é uma obra fabulosa de todos os pontos de vista. Da forma, do sistema construtivo, do espaço interior, que é fantástico. E quanto à fase mais recente, mais madura, que parece um regresso às origens, Lincoln Road (2010), o edifício parque de estacionamento, em Miami, nos E.U.A., de forma mais sofisticada e estruturalista, com lajes de betão e uma estrutura aparente, onde a fachada é a pele do edifício reportada ao conceito, parece um regresso à conceptualização. As três obras sintetizam três períodos.

O Primeiro Projeto

ARCHI – Ainda se lembrado seu primeiro projeto?

NBC Lembro-me. Ainda tenho aí a maqueta. Fi-lo com um amigo meu, João Paulo Loureiro, ainda estava na escola. Tinha, na altura, 24 anos. Era o mercado de Ramalde. Ganhámos o primeiro prémio. Teve em mim um grande impacto. Ficamos espantadíssimos! Até pedimos a um amigo arquiteto para nos inscrever, porque nós não podíamos, ainda éramos estudantes. Fizemos tudo sozinhos. Na altura ainda era à mão. Não havia computador. Entregámos a maqueta. E fomos surpreendidos!

ARCHI – Mais foi um "parto difícil"?

NBC Não. Saiu tudo natural. E até com uma certa dose de ingenuidade. A câmara municipal lançou uma série de concursos para mercados municipais. Infelizmente não se fez nenhum. Ainda lá está o terreno vazio, mesmo em frente à estação do metro. Tinha muito gosto que se fizesse. Continuo a gostar do projeto e não lhe mudava uma vírgula.

Concursos

ARCHI – A nível dos concursos não se pode queixar, o mérito e a sorte andaram de mãos dadas no início da carreira… Sente isso?

NBC O ateliê nasceu fruto de dois ou três prémios e de outros tantos concursos. O primeiro prémio para o projeto da biblioteca central da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. E para Berlim, para o projeto da chancelaria e residência da Embaixada de Portugal, ganhei o segundo lugar. Tive uma outra menção honrosa. Com esse dinheiro abri o escritório.

ARCHI – Não podia ter melhor incentivo…

NBC Foi um encaixe financeiro indispensável para montar o escritório. Um deles, tendo sido o primeira prémio, obrigou-me a fazer contrato, o que implicava organizar-me enquanto empresa.

ARCHI – É muito bom começar assim! Sentir tão cedo o reconhecimento pelo trabalho desenvolvido?

NBC Claro que sim.

ARCHI – Continua a valer a pena ir a concursos?

NBC Continuo a fazer. Uns ganham-se, outros não. Quando estive com os Herzog & de Meuron havia sempre alguém a trabalhar em concursos. Durante seis meses estive com



NUNO BRANDÃO COSTA

Herzog&deMeuron têm o vertente que sempre tiveram, mesmo quando estive com eles, de experimentalismo e risco. Há uma base conceptual que se mantém do princípio ao fim. Na abordagem ao edifício, até pelos condicionamentos do que é construir na Suíça, do ponto de vista do espaço, há a ideia de transportar para a fachada a maior impacto urbano. O que fazem hoje não é diferente do que faziam nos anos noventa, sobretudo do ponto de vista metodológico e conceptual.

ARCHI – Todo o equipa participava na abordagem conceptual?

NBC – Eles traziam tudo para cima da mesa. O Jacques Herzog desenha muito, mais à um desenho de registo simbólico, que traduz a imagem idealizada para o edifício, muito abstracto, e que tem de ser trabalhado pelos arquitectos e próprios construtores, para o transformar naquilo que exactamente pretendem. Não é como o nosso desenho, que é de procura. O processo é esse. Chegam com um desenho muito simples e básico e não é que ilmamos de o desenvolver. Depois havia reuniões e maquetas onde tudo se ia afinando. Mas a ideia inicial é sempre muito forte. Sobretudo ao nível da imagem que se pretende e do primeiro impacto que o edifício tem de ter. Quanto à obra de Herzog&deMeuron considero que teve três diferentes fases. Uma obra que me marcou muito, tinha eu acabado de chegar ao ateliê, é Tvl Vitra-ls, é a Goetz Collection (1992), em Munique, Alemanha. É uma obra pequenina, um pavilhão no meio de um jardim, mas considero-a excelente. Numa segunda fase, mais irregular, o museu Schaulager (2002/2003), em Basileia, Suíça, é uma obra fabulosa de todos os pontos de vista. Da forma, do sistema construtivo, do espaço interior, que é fantástico. E quanto à fase mais recente, mais madura, que parece um regresso às origens, Lincoln Road (2010), o edifício parque de estacionamento, em Miami, nos E.U.A., de formas mais sofisticado e estruturalista, com lajes de betão e uma estrutura aparente, onde a fachada é a pele do edifício reportada ao conceito, parece um regresso à conceptualização. As três obras sintetizam três períodos.

O PRIMEIRO PROJECTO

ARCHI – Ainda se lembra do seu primeiro projecto?

NBC – Lembro-me. Ainda tenho aí a maqueta. Fi-lo com um amigo meu, João Paulo Loureiro, ainda estava na escola. Tinha, na altura, 24 anos. Era o mercado de Ramalde. Ganhámos o primeiro prémio. Teve em mim um grande impacto. Ficámos espantadíssimos! Até pedimos a um amigo arquitecto para nos inscrever, porque nós não podíamos, ainda éramos estudantes. Fizemos tudo sozinhos. Na altura ainda era a mão. Não havia computador. Entregámos a maqueta. E fomos surpreendidos!

ARCHI – Mais foi um "ponto difícil"?

NBC – Não. Saiu tudo natural. E até com uma certa dose de ingenuidade. A câmara municipal lançou uma série de concursos para mercados municipais. Infelizmente não se fez nenhum. Ainda lá está o terreno vazio, mesmo em frente à estação do metro. Tinha muito gosto que se fosse. Continuo a gostar do projecto e não lhe mudava uma vírgula.

OS CONCURSOS

ARCHI – A nível dos concursos não se pode queixar, o mérito e a sorte andaram de mãos dadas no início da carreira... Sente isso?

NBC – O ateliê nasceu fruto de dois ou três prémios e de outros tantos concursos. O primeiro prémio para o projecto da biblioteca central da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. E para Berlim, para o projecto da chancelaria e residência da Embaixada de Portugal, ganhei o segundo lugar. Tive uma outra menção honrosa. Com esse dinheiro abri o escritório.

ARCHI – Não podia ter melhor incentivo...

NBC – Foi um encaixe financeiro indispensável para montar o escritório. Um deles, tendo sido o primeiro prémio, obrigou-me a fazer contrato, o que implicava organizar-me enquanto empresa.

ARCHI – É muito bom começar assim! Sentir tão cedo o reconhecimento pelo trabalho desenvolvido?

NBC – Claro que sim.

ARCHI – Continua a valer a pena ir a concursos?

NBC – Continuo a fazer. Uns ganham-se, outros não. Quando estive com os Herzog&deMeuron havia sempre alguém a trabalhar em concursos. Durante seis meses estive com uma equipa que não fazia outra coisa. E recordo que nesse tempo não ganhámos nenhum. Depois, de repente, ganharam uns quantos.

ARCHI – É um exercício importante para qualquer arquitecto e ateliê...

NBC – Não posso dizer que gosto mais de fazer concursos do que projectos por encomenda. Mas no concurso pode-se desenvolver o lado mais experimentalista, que é sempre um momento diferente, e que quebra a rotina. Ainda que ultimamente passe mais tempo em obra do que no escritório. A parte conceptual é uma parte muito residual do projecto. Para manter a qualidade conceptual é preciso introduzir muito rigor e muita técnica. Essa é que é a grande rotina do escritório. Depois, também é verdade que não tenho uma estrutura que me permita ir a todos os concursos. Mas concorro sempre que me interessa e tenho tempo. Tenho feito mais concursos privados, porque há convites e faço com gosto.

ARCHI – E os resultados têm sido compensadores?

NBC – Quando vamos a concurso por convite temos de moderar as expectativas. Todos os que são convidados são bons arquitectos. Dizer que um concorrente é melhor do que o outro não é fácil. Há muitas variáveis em jogo. A própria expectativa do dono da obra, que nós não conhecemos. Participar envolve sempre riscos, que têm de se prever e aceitar.

O FAZER ARQUITECTURA

ARCHI – Há alguma influência experimentalista, recolhida na Suíça, que tenha passado para a sua obra? A vertente racional sobrepõe-se?

NBC – Quem está de fora é que tem uma melhor perspectiva e sentido crítico. Há um lado empírico das coisas que não consigo racionalizar. Julgo que o primeiro impulso para o projecto é sempre muito empírico. O acto de desenhar é de impulso.

ARCHI – Há algum trabalho que tenha rejeitado?

NBC – Nunca me apareceu um projecto que não quisesse fazer.

ARCHI – Também vai do edifício ao parafuso?

NBC – Tenho também feito o design de algumas peças de mobiliário para empresas do sector. Estou receptivo e é material que depois integro nas obras.

ARCHI – O que é que mais o fascina ou seduz no fazer arquitectura e fazer cidade? Mantém-se o prazer inicial, olhando para tudo o que produziu até agora? É bom ser promotor de prazer e de bem-estar?

NBC – Nada é mais gratificante do que fazer um edifício e saber da boca dos clientes que gostam de estar e viver nele. O contrário deve ser horrível. Felizmente nunca tive esse dissabor. Temos muito com a forma como as pessoas vão viver os espaços.

NA ARQUITECTURA HÁ UM LADO AUTOBIOGRÁFICO. SOBRETUDO DO PONTO DE VISTA DA LINGUAGEM E DA FORMA. HÁ UM ENTENDIMENTO SOBRE A COISA. QUE É O NOSSO. MAS ISSO NÃO SE PODE TORNAR EM ALGO ABSTRACTO E DESLIGADO DE QUEM PENSA O TRABALHO PARA VIVER NELE

uma equipa que não fazia outra coisa. E recordo que nesse tempo não ganhámos nenhum. Depois, de repente, ganharam uns quantos.

ARCHI – É um exercício importante para qualquer arquiteto e ateliê…

NBC Não posso dizer que gosto mais de fazer concursos do que projectos por encomenda. Mas no concurso pode-se desenvolver o lado mais experimentalista, que é sempre um momento diferente, e que quebra a rotina. Ainda que ultimamente passe mais tempo em obra do que no escritório. A parte conceptual é uma parte muito residual do projecto. Para manter a qualidade conceptual é preciso introduzir muito rigor e muita técnica. Essa é que é a grande rotina do escritório. Depois, também é verdade que não tenho uma estrutura que me permita ir a todos os concursos. Mas concorro sempre que me interessa e tenho tempo. Tenho feito mais concursos privados, porque há convites e faço com gosto.

ARCHI – E os resultados têm sido compensadores?

NBC Quando vamos a concurso por convite temos de moderar as expectativas. Todos os que são convidados são bons arquitetos. Dizer que um concorrente é melhor do que o outro não é fácil. Há muitas variáveis em jogo. A própria expectativa do dono da obra, que nós não conhecemos. Participar envolve sempre riscos, que têm de se prever e aceitar.

O Fazer Arquitetura

ARCHI – Há alguma influência experimentalista, recolhida na Suíça, que tenha passado para a sua obra? A vertente racional sobrepõe-se?

NBC – Quem está de fora é que tem uma melhor perspetiva e sentido crítico. Há um lado empírico das coisas que não consigo racionalizar. Julgo que o primeiro impulso para o projeto é sempre muito empírico. O ato de desenhar é de impulso.

ARCHI – Há algum trabalho que tenha rejeitado?

NBC Nunca me apareceu um projeto que não quisesse fazer.

ARCHI – Também vai do edifício ao parafuso?

NBC Tenho também feito o design de algumas peças de mobiliário para empresas do setor. Estou recetivo e é material que depois integro nas obras.

ARCHI – O que é que mais o fascina ou seduz no fazer arquitetura e fazer cidade? Mantém-se o prazer inicial, olhando para tudo o que produziu até agora? É bom ser promotor de prazer e de bem estar?

NBC Nada é mais gratificante do que fazer um edifício e saber da boca dos clientes que gostam de estar e viver nele. O contrário deve ser horrível. Felizmente nunca tive esse dissabor.



NUNO BRANDÃO COSTA

ARCHI – Quer dizer com isso que não faz as casas à sua medida, ou seja, para si?

NBC – Na arquitectura, ou em qualquer arte, há um lado autobiográfico, sobretudo do ponto de vista da linguagem e da forma. Há um entendimento sobre a coisa, que é o nosso. Mas isso não pode ser absolutamente absorvido, no sentido de se tornar algo completamente abstrato e desligado de quem pediu o trabalho para viver nele. Não há duas casas iguais. Os programas podem ser aparentemente todos iguais, mas a forma que as casas vão adquirindo, para além do terreno, dos pontos cardeais, de virar a casa a sul, de criar uma pala, dependem da planta da casa e constituem uma resposta quase directa àquilo que o cliente pretende e às primeiras necessidades que nos apresenta. Uma casa corresponde a um desejo muito grande na vida de uma pessoa. Pode ser para mim, quando quero o melhor para mim, mas certo é que também quero o melhor para a cliente. A voz de comando vem dele e é para as suas expectativas que um arquiteto tem de dirigir o seu esforço criativo e dor resposta.

ARCHI – Prefere mais a obra pública ou privada?

NBC – A pública é mais abstracta. Não posso dizer que gosto de trabalhar mais para uns do que para outros. Não tenho preferências. Em ambos há sempre boas experiências. Mas a relação com o privado é mais intimista. Estabelece-se de uma forma mais directa. No público aparecem sempre muitos intervenientes. Em regra, é menos condicionado e mais genérico. Mas um arquitecto deve estar preparado, do ponto de vista da formação, para desenhar uma casa com 10 metros quadrados ou um edifício com 100 mil. Depois, à boa formação acresce a maturidade. Não considero interessante que um arquitecto faça só casas ou hospitais. A arquitectura é generalista, não tem especialidades, como as engenharias.

ARCHI – Trabalhou com José Fernando Gonçalves e Paulo Providência durante cinco anos. O que guarda desse período?

NBC – Foi muito importante. Quando chegué da Suíça era ainda muito novo. Tinha vinte e poucos anos. E arranjei logo trabalho. Naquele tempo era fácil. Tive a sorte do José Fernando e do Paulo precisarem de um colaborador. O escritório era pequeno mas tinham trabalho muito interessante. E tal muito bom para mim porque voltei a cair na nossa realidade e no quotidiano do profissão. Rapidamente pusemo-me a fazer projectos de execução e a ir às obras. O José Fernando estava a fazer aquelas cadeiras muito bonitas em Oliveira do Douro. Foi a melhor forma de me atirar daquele conceptualidade toda do centro e norte da Europa.

ARQUITECTURA: PRESENTE E FUTURO

ARCHI – Como vê o exercício da arquitectura na actualidade e os desafios que se colocam em termos de futuro? O que é que mudou?

NBC – Uma coisa é o mercado, que ahovesso uma má fase. Não tem a ver com a arquitectura. Como não sou de economia, deixo isso para os especialistas. Mas é verdade que a realidade mudou muito em muito pouco tempo. Vinte anos não são nada. Quando entrei na faculdade havia três escolas e três opções a nível nacional, duas públicas e uma privada. Hoje há mais de vinte. Isto não faz sentido nenhum. É uma aberração. E o problema é que dos vinte e tal poucas terão a qualidade adequada para formar bons arquitectos. Isso implica que o mercado comece a selar, o que é muito negativo. Há quem pense que a culpa de existência de tantos cursos é do Oiaem. Não é verdade. Não são os arquitectos que têm a responsabilidade do estado a que o ensino chegou. A culpa é do Ministério da Educação, que permitiu a abertura de cursos sem critérios de rigor ou exigência. Bastava fazer contas. Uma população como a nossa não precisa de tantos arquitectos.

ARCHI – O processo de Bolonha também não veio ajudar...

NBC – Foi um erro enorme. Traduz uma lógica puramente economicista, de redução de custos

OS EDIFÍCIOS SÃO COMO AS PESSOAS: ENVELHECEM. NÃO HÁ NADA A FAZER. É A LEI DA NATUREZA. TODOS OS MATERIAIS ENVELHECEM. AGORA, UMA COISA É ENVELHECER COM DIGNIDADE, E SER POSSÍVEL REABILITÁ-LO. OUTRA COISA É VER EDIFÍCIOS, APENAS DECORRIDO UM MÊS, EM ESTADO DE DECOMPOSIÇÃO...

e aumento da receita. A preocupação não foi a de fazer mais qualidade aos cursos. Medicina recusa-se a entrar neste processo e com inteira razão. Com a saúde não se brinca e ninguém tem a tentação de formar um médico em três anos. É impossível transmitir conhecimento sem dar o tempo mínimo necessário. A arquitectura precisa de maturidade, de conhecimento, de cultura. Na Suíça, os cursos de arquitectura tinham seis anos, com o estágio a meio do curso. Comungo da ideia de que para aprender é preciso tempo. E como o curso é muito prático, não há volta a dar.

O PRÉMIO SECIL

ARCHI – O Prémio Secil foi para si uma surpresa?

NBC – Foi em absoluto. Não concorri ao prémio. Telefonaram-me a dizer que estava seleccionado. Essa foi a primeira surpresa. E a segunda, decorrido um mês, foi terem-me dito que era o vencedor.

ARCHI – Mas o projecto merecer a distinção?

NBC – Tem de perguntar ao júri e aos outros seleccionados... Eu gosto do edifício. Julgo que temos de ser desassombrados a falar destes casos. O edifício foi importante para mim. Não foi o primeiro projecto que fiz de grande dimensão, mas foi o primeiro que construí fora da escala do casa, superior a mil metros quadrados. Por isso, para mim constituiu um teste. Tenho regressado muitas vezes a ele, até porque ao lado estou a construir outro, e sinto-me feliz por ver as pessoas apropriarem-se dos espaços e gostarem deles. O edifício está a manter-se muito bem e a afirmar-se de uma forma muito positiva. Tenho pânico de ver as obras degradarem-se.

ARCHI – Santiago Calatrava diz, a propósito da durabilidade, que a sua única preocupação era ver as suas obras envelhecer com elegância...

NBC – Não sou grande apreciador da obra de Calatrava, mas aí comungo inteiramente da sua opinião. Os edifícios são como as pessoas: envelhecem. Não há nada a fazer. É a lei da natureza. Todos os materiais envelhecem. Agora, uma coisa é envelhecer com dignidade, e ser possível reabilitá-lo. Outra coisa é ver edifícios, apenas decorrido um mês, em estado de decomposição.

ARCHI – Isso também é uma responsabilidade do arquitecto?

NBC – Também é. Tem a ver com os sistemas construtivos, as opções que se tomam, o controlo da construção, e, muitas vezes, com a própria forma do edifício. Mais uma vez, Álvaro Siza e Souto de Moura conseguem estas coisa fantásticas: fazem edifícios que resistem ao tempo. Do ponto de vista da forma resistem à moda. São intemporais. E do ponto de vista da própria qualidade da construção. Essa também é a minha preocupação.

Quanto a mim, no edifício que ganhou o prémio também havia esse teste. Ver como o edifício resistia. Embora seja o Prémio Secil 2009. Foi construído em 2007, e é um projecto de 2005. Por outro lado, o edifício sinteriza muito todas as minhas obras. A forma vem de outras casas. Já tinha experimentado aquele sistema em vão no



NUNO BRANDÃO COSTA

edifício da Faculdade de Letras. Há também uma linguagem que vem de outros edifícios. A medida que o projecto foi evoluindo houve oportunidade para apostar numa série de coisas que já tinha trabalhado. Nesse aspecto foi até compensatório receber o prémio. Para mim trata-se de uma obra de síntese.

ARCHI – O projecto teve uma evolução absolutamente natural e pacífica?

NBC – Foi um processo muito rápido. Começou em 2005 e em 2007 estava pronto. Normalmente, faço casas que demoram cinco a seis anos, desde que começo a projecto até à conclusão da edifício. Aconteceu uma coisa, que funcionou muito bem, que foi o facto do dono da obra, mal começou o projecto, chamar o empreiteiro ao processo. Ambos participaram desde o início. Houve decisões, até a nível construtivo, que ajudaram muito. Lembro-me que no vão, de 27 metros, e na consola, na ponta, de sete metros, o empreiteiro ter dito logo, contrariando o engenheiro, que precavalevava uma treliça metálica, que devia ser em betão, por ser mais barato. Respondeu-se de imediato aos condicionalismos. Foi uma forma interessante de trabalhar. A questão do pouparnço ou dispêndio de energia aqui foi reduzido ao máximo. O desenho saía e o empreiteiro executava, sem dúvidas ou resistências. Há, por vezes, escolha de materiais, que fazemos no ateliê, e que depois é chumbado. Faz-se o desenho, depois vem o preço, e temos de voltar novamente ao desenho, porque não suporta o custo. No diálogo com o empreiteiro saubemos aproveitar conselhos e ideias para encontrar soluções comuns, sem nos violentarmos ou condicionarmos. No edifício que estamos a construir ao lado seguimos exactamente o mesmo processo, de racionalização das coisas. O sistema sulço tem muitas vantagens. E o edifício Vitoto esteve muito próximo desse sistema. Desde que o empreiteiro não condicione o arquitecto, o resultado é sempre mais positivo.

PREFERÊNCIAS: TEMA, PROGRAMA, ESCALA

ARCHI – Há alguma obra que gostaria de construir, mesmo que utópica, ralgum lugar? Se pudesse escolher, o que é que escolhia para fazer?

NBC – Há um tema que qualquer arquitecto gostaria de ter oportunidade de fazer, porque é um dos mais bonitos, que é o de um museu. Nunca fiz. E é um tema fantástico e com uma margem muito grande de liberdade criativa. Adoro ir a museus. Já fiz duas bibliotecas, que também constituem programas interessantíssimos. Estou agora a fazer um pequenino museu em Caminha, que está em projecto de execução, mas é mais uma casa que propriamente um museu. Há um outro programa que considero fascinante, e que é muito difícil, que é o de um hotel. Apesar da quantidade, vemos poucos hotéis interessantes. O hotel tem uma disciplina enorme e sentada na parte dos quartos, com a queda das águas, a estrutura,

HÁ UM TEMA QUE QUALQUER ARQUITECTO GOSTARIA DE TER OPORTUNIDADE DE FAZER, PORQUE É UM DOS MAIS BONITOS. QUE É O DE UM MUSEU. NUNCA FIZ. É UM TEMA FANTÁSTICO E COM UMA GRANDE MARGEM DE LIBERDADE CRIATIVA... HÁ UM OUTRO PROGRAMA FASCINANTE, MUITO DIFÍCIL, QUE É O DE UM HOTEL

a modelação, e tem também um programa que constitui o inverso, relativo à zona social do edifício. O antagonismo destes dois lados do projecto, que é muito exigente e difícil de resolver, é algo que me fascina.

PROJECTO: DA EXPERIÊNCIA AO ENSINO

ARCHI – Como é que surgiu a oportunidade de dar aulas e até que ponto o realiza e serve de contra-ponto no exercício da profissão?

NBC – Quando morrei o escritório, numa fase onde se contam todos os tostões, dava muito jeito dar aulas. Daí que tenha concorrido a três faculdades. Não tinha currículo académico. Mas fiquei relativamente bem classificado. Em segundo e terceiro. Depois, houve uma circunstância na escola que me abriu a porta. Um professor, o Domingos Tavares, precisava de um assistente, com muita urgência, para a disciplina de história. Como tinha sido seu aluno, lembrava-se de um trabalho que tinha feito sobre Miguel

NUNO BRANDÃO COSTA

Ângelo, pois sempre tive um fascínio enorme pelo Renascimento, convidou-me. Fui como assistente convidado. Era para ser apenas um ano. Mas a experiência correu bem, e face a uma vaga de professor de projecto do terceiro ano, passei a dar esse cadeira.

ARCHI – Dar aulas é, continua a ser, motivante?

NBC – No primeiro momento havia uma razão financeira. Mas isto que é um exercício intelectual muito compensador e complementar à actividade do escritório. Dar aulas de projecto obriga a um raciocínio permanente, quer para entrar no raciocínio dos alunos, quer face à necessidade de preparação e acompanhamento. Por outro lado, ajuda-nos a desenvolver o sentido crítico.

ARCHI – E consegue conciliar tudo, sem angústias?

NBC – Consigo, mas há momentos em que estamos na escola a pensar nos nossos projectos. Mas isso até é positivo: dar projecto é pensar em projecto. Do forma como eu encaro as aulas de projecto, acabam por ser uma transposição do espírito e trabalho do ateliê. Trata-se essencialmente de uma aula prática. Ainda que eles não façam projecto, mas exercícios de projecto, o que se pretende abordar é o raciocínio do ateliê. Dou aulas ao quarto ano, onde os alunos já se apresentam muito dos problemas da construção e da obra, e, enquanto professor, poder transmitir a minha experiência, e tê-la para poder transmitir, é muito importante em termos de conhecimento. É importante aliar a teoria à prática.

Tenho tido a felicidade de voltar aos edifícios em muitas casas acabamos por ficar amigos dos donos da obra, e de encontrar satisfação. E o melhor que nos pode acontecer. Tal como, em edifícios públicos, sentir o retorno dos utilizadores. Nos projetos preocupo-me muito com a forma como as pessoas vão viver os espaços.

ARCHI – Quer dizer com isso que não faz as casas à sua medida, ou seja, para si?

NBC Na arquitetura, ou em qualquer arte, há um lado autobiográfico, sobretudo do ponto de vista da linguagem e da forma. Há um entendimento sobre a coisa, que é o nosso. Mas isso não pode ser absolutamente absorvido, no sentido de se tornar algo completamente abstrato e desligado de quem pediu o trabalho para viver nele. Não há duas casas iguais. Os programas podem ser aparentemente todos iguais, mas a forma que as casas vão adquirindo, para além do terreno, dos pontos cardeais, de virar a casa a sul, de criar uma pala, dependem da planta da casa e constituem uma resposta quase direta àquilo que o cliente pretende e às primeiras necessidades que nos apresenta. Uma casa corresponde a um desejo muito grande na vida de uma pessoa. Pode ser para mim, quando quero o melhor para mim, mas certo é que também quero o melhor para a cliente. A voz de comando vem dele e é para as suas expectativas que um arquiteto tem de dirigir o seu esforço criativo e dor resposta.

ARCHI – Prefere mais a obra pública ou privada?

NBC A pública é mais abstrata. Não posso dizer que gosto de trabalhar mais para uns do que para outros. Não tenho preferências. Em ambos há sempre boas experiências. Mas a relação com o privado é mais intimista. Estabelece-se de uma forma mais direta. No público aparecem sempre muitos intervenientes. Em regra, é menos condicionado e mais genérico.

Mas um arquiteto deve estar preparado, do ponto de vista da formação, para desenhar uma casa com 10 metros quadrados ou um edifício com 100 mil. Depois, à boa formação acresce a maturidade. Não considero interessante que um arquiteto faça só casas ou hospitais. A arquitetura é generalista, não tem especialidades, como as engenharias.

ARCHI – Trabalhou com José Fernando Gonçalves e Paulo Providência durante cinco anos. O que guarda desse período?

NBC Foi muito importante. Quando cheguei da Suíça era ainda muito novo. Tinha vinte e poucos anos. E arranjei logo trabalho. Naquele tempo era fácil. Tive a sorte do José Fernando e do Paulo precisarem de um colaborador. O escritório era pequeno mas tinham trabalho muito interessante. E foi muito bom para mim porque voltei a cair na nossa realidade e no quotidiano da profissão. Rapidamente puseram-me a fazer projetos de execução e a ir às obras. O José Fernando estava a fazer aquelas capelas muito bonitas em Oliveira do Douro. Foi a melhor forma de me afastar daquela conceptualidade toda do centro e norte da Europa.

Arquitetura: Presente e Futuro

ARCHI – Como vê o exercício da arquitetura na atualidade e os desafios que se colocam em termos de futuro? O que é que mudou?

NBC Uma coisa é o mercado, que atravessa uma má fase. Não tem a ver com a arquitetura. Como não sou de economia, deixo isso para os especialistas. Mas é verdade que a realidade mudou muito em muito pouco tempo. Vinte anos não são nada. Quando entrei na faculdade havia três escolas e três opções a nível nacional, duas públicas e uma privada. Hoje há mais de vinte! Isto não faz sentido nenhum. É uma aberração. E o problema é que das vinte e tal poucas terão a qualidade adequada para formar bons arquitetos. Isso implica que o mercado comece a seriar, o que é muito negativo. Há quem pense que a culpa de existência de tantos cursos é da Ordem. Não é verdade. Não são os arquitetos que têm a responsabilidade do estado a que o ensino chegou. A culpa é do Ministério da Educação, que permitiu a abertura de cursos sem critérios de rigor ou exigência. Bastava fazer contas. Uma população como a nossa não precisa de tantos arquitetos.

ARCHI – O processo de Bolonha também não veio ajudar…

NBC Foi um erro enorme. Traduz uma lógica puramente economicista, de redução de custos e aumento da receita. A preocupação não foi a de trazer mais qualidade aos cursos. Medicina recusa-se a entrar neste processo e com inteira razão. Com a saúde não se brinca e ninguém tem a tentação de formar um médico em três anos. É impossível transmitir conhecimento sem dar o tempo mínimo necessário. A arquitetura precisa de maturidade, de conhecimento, de cultura. Na Suíça, os cursos de arquitetura tinham seis anos, com o estágio a meio do curso. Comungo da ideia de que para aprender é preciso tempo. E como o curso é muito prático, não há volta a dar.

O Prémio Secil

ARCHI – O Prémio Secil foi para si uma surpresa?

NBC Foi em absoluto. Não concorri ao prémio. Telefonaram-me a dizer que estava selecionado. Essa foi a primeira surpresa. E a segunda, decorrido um mês, foi terem-me dito que era o vencedor.

ARCHI – Mas o projeto mereceu a distinção?

NBC Tem de perguntar ao júri e aos outros selecionados… Eu gosto do edifício. Julgo que temos de ser desassombrados a falar destas coisas. O edifício foi importante para mim. Não foi o primeiro projeto que fiz de grande dimensão, mas foi o primeiro que construí fora da escala da casa, superior a mil metros quadrados. Por isso, para mim constituiu um teste. Tenho regressado muitas vezes a ele, até porque ao lado estou a construir outro, e sinto-me feliz por ver as pessoas apropriarem-se dos espaços e gostarem deles. O edifício está a manter-se muito bem e a afirmar-se de uma forma muito positiva. Tenho pânico de ver as obras degradarem-se.

ARCHI – Santiago Calatrava dizia, a propósito da durabilidade, que a sua única preocupação era ver as suas obras envelhecer com elegância…

NBC Não sou grande apreciador da obra de Calatrava, mas aí comungo inteiramente da sua opinião. Os edifícios são como as pessoas: envelhecem. Não há nada a fazer. É a lei da natureza. Todos os materiais envelhecem. Agora, uma coisa é envelhecer com dignidade, e ser possível reabilitá-lo. Outra coisa é ver edifícios, apenas decorrido um mês, em estado de decomposição.

ARCHI – Isso também é uma responsabilidade do arquiteto?

NBC Também é. Tem a ver com os sistemas construtivos, as opções que se tomam, o controlo da construção, e, muitas vezes, com a própria forma do edifício. Mais uma vez, Álvaro Siza e Souto de Moura conseguem esta coisa fantástica: fazem edifícios que resistem ao tempo. Do ponto de vista da forma resistem à moda. São intemporais. E do ponto de vista da própria qualidade da construção. Essa também é a minha preocupação.

Quanto a mim, no edifício que ganhou o prémio também havia esse teste. Ver como o edifício resistia. Embora seja o Prémio Secil 2009, foi construído em 2007, e é um projeto de 2005. Por outro lado, o edifício sintetiza muito todas as minhas obras. A forma vem de outras casas. Já tinha experimentado aquele sistema em vão no edifício da Faculdade de Letras. Há também uma linguagem que vem de outros edifícios. À medida que o projeto foi evoluindo houve oportunidade para apostar numa série de coisas que já tinha trabalhado. Nesse aspeto foi até compensatório receber o prémio. Para mim trata-se de uma obra de síntese.

ARCHI – O projeto teve uma evolução absolutamente natural e pacífica?

NBC Foi um processo muito rápido. Começou em 2005 e em 2007 estava pronto. Normalmente, faço casas que demoram cinco a seis anos, desde que começa o projeto até á conclusão do edifício. Aconteceu uma coisa, que funcionou muito bem, que foi o facto do dono da obra, mal começou o projeto, chamar o empreiteiro ao processo. Ambos participaram desde o início. Houve decisões, até a nível construtivo, que ajudaram muito. Lembro-me que no vão, de 27 metros, e na consola, na ponta, de sete metros, o empreiteiro ter dito logo, contrariando o engenheiro, que preconizava uma treliça metálica, que devia ser em betão, por ser mais barato. Respondeu-se de imediato aos condicionalismos. Foi uma forma interessante de trabalhar. A questão da poupança ou dispêndio de energia aqui foi reduzido ao máximo. O desenho saía e o empreiteiro executava, sem dúvidas ou resistências. Há, por vezes, escolha de materiais, que fazemos no ateliê, e que depois é chumbada. Faz-se o desenho, depois vem o preço, e temos de voltar novamente ao desenho, porque não suporta o custo. No diálogo com o empreiteiro soubemos aproveitar conselhos e ideias para encontrar soluções comuns, sem nos violentarmos ou condicionarmos. No edifício que estamos a construir ao lado seguimos exatamente o mesmo processo, de racionalização das coisas. O sistema suíço tem muitas vantagens. E o edifício Viriato esteve muito próximo

desse sistema. Desde que o empreiteiro não condicione o arquiteto, o resultado é sempre mais positivo.

Preferências: Tema, Programa, Escala

ARCHI – Há alguma obra que gostaria de construir, mesmo que utópica, nalgum lugar? Se pudesse escolher, o que é que escolhia para fazer?

NBC Há um tema que qualquer arquiteto gostaria de ter oportunidade de fazer, porque é um dos mais bonitos, que é o de um museu. Nunca fiz. E é um tema fantástico e com uma margem muito grande de liberdade criativa. Adoro ir a museus. Já fiz duas bibliotecas, que também constituem programas interessantíssimos. Estou agora a fazer um pequenino museu em Caminha, que está em projeto de execução, mas é mais uma casa que propriamente um museu. Há um outro programa que considero fascinante, e que é muito difícil, que é o de um hotel. Apesar da quantidade, vemos poucos hotéis interessantes. O hotel tem uma disciplina enorme e seriada na parte dos quartos, com a queda das águas, a estrutura, a modelação, e tem também um programa que constitui o inverso, relativo à zona social do edifício. O antagonismo destes dois lados do projeto, que é muito exigente e difícil de resolver, é algo que me fascina.

Projeto: da Experiência ao Ensino

ARCHI – Como é que surgiu a oportunidade de dar aulas e até que ponto o realiza e serve de contraponto no exercício da profissão?

NBC Quando montei o escritório, numa fase onde se contam todos os tostões, dava muito jeito dar aulas. Daí que tenha concorrido a três faculdades. Não tinha currículo académico. Mas fiquei relativamente bem classificado. Em segundo e terceiro. Depois, houve uma circunstância na escola que me abriu a porta. Um professor, o Domingos Tavares, precisava de um assistente, com muita urgência, para a disciplina de história. Como tinha sido seu aluno, lembravase de um trabalho que tinha feito sobre Miguel Ângelo, pois sempre tive um fascínio enorme pelo Renascimento, convidoume. Fui como assistente convidado. Era para ser apenas um ano. Mas a experiência correu bem, e face a uma vaga de professor de projeto do terceiro ano, passei a dar essa cadeira.

ARCHI – Dar aulas é, continua a ser, motivante?

NBC No primeiro momento havia uma razão financeira. Mas sinto que é um exercício intelectual muito compensador e complementar à atividade do escritório. Dar aulas de projeto obriga a um raciocínio permanente, quer para entrar no raciocínio dos alunos, quer face à necessidade de preparação e acompanhamento. Por outro lado, ajuda-nos a desenvolver o sentido crítico.

ARCHI – E consegue conciliar tudo, sem angústias?

NBC Consigo, mas há momentos em que estamos na escola a pensar nos nossos projetos. Mas isso até é positivo: dar projeto é pensar em projeto. Da forma como eu encaro as aulas de projeto, acabam por ser uma transposição do espírito e trabalho do ateliê. Trata-se essencialmente de uma aula prática. Ainda que eles não façam projeto, mas exercícios de projeto, o que se pretende abordar é o raciocínio do ateliê. Dou aulas ao quarto ano, onde os alunos já se aproximam muito dos problemas da construção e da obra, e, enquanto professor, poder transmitir a minha experiência, e tê-la para a poder transmitir, é muito importante em termos de conhecimento. É importante aliar a teoria à prática.

8. Bibliografia

ACKERMAN, James S; *The Architecture of Michelangelo*; 1961; Londres: New Edition Pelican Books.

ALBIERO, Roberta; SIMONE, Rita; *João Luís Carrilho da Graça, Documenti di Architettura n.º 147, Opere e Progetti*; 2003; Milão: Electa.

Aldo Rossi, The Complete Buildings and Projects 1981-1991; 1991; Londres: Thames & Hudson.

Alvar Aalto; 1995; Londres: Phaidon.

Álvaro Siza 1954-1976; 1997; Lisboa: Editorial BLAU.

Álvaro Siza, Casas 1954-2004; 2004; Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Álvaro Siza, Edifício da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Percursos do Projeto; 2003; Porto: FAUP Publicações.

ALPENDURADA, Joaquim Pedro; *A Casa Ruben A., Obra de João Andresen, Arquiteto Português do Século XX*; 2009; Porto: Civilização Editora.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner; *Arte Poética II, Obra Poética*; 2.ª Edição; 2011; Lisboa: Edições Caminho.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner; Mar; 2001; Lisboa: Edições Caminho.

ANNICCHIARICO, Silvana; *Absence, Ambivalence, and Paradox, Super Normal, Sensations of the Ordinary, Naoto Fukasawa & Jasper Morrison*; 2008; Zurique: Lars Müller Publishers.

ANTUNES, António Lobo; *Livro de Crónicas*; 1998; Lisboa: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo; COELHO, Tereza; *António Lobo Antunes – Fotobiografia*; 2004; Lisboa: Dom Quixote.

ANTUNES, António Lobo; *Eu Hei-de Amar uma Pedra*; 2004; Lisboa: Dom Quixote.

Archinews Nuno Brandão Costa, Revista de Arquitetura, Urbanismo, Interiores e Design; n.º 21, julho/agosto/setembro; 2011; Lisboa: Insidecity.

Arne Jacobsen, Obras y Proyectos; 1992; Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Arquitetura Popular em Portugal; 3.ª Edição; 1.º Volume, Zona 1: Minho, Zona 2: Trás-os-Montes; 1988; Lisboa: Associação dos Arquitetos Portugueses.

Asplund; 2.ª Edição; 1997; Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

AV Monografias 92 (2001), Mies van der Rohe, Berlin/Chicago; novembro/dezembro 2001; Madrid: Arquitectura Viva.

A+V, Peter Zumthor; 1998; Extra Edition.

BAEZA, Alberto Campo; *Ideia, Luz e Gravidade, Bem Temperadas*; D.A. 2; 1999; Lisboa: Documentos de Arquitetura.

BENEVOLO, Leonardo; ALBRECHT, Benno; *As Origens da Arquitetura*; 2003: Lisboa: Edições 70.

BENÉVOLO, Leonardo; *Projetar a Cidade Moderna*; 1987; Lisboa: Editorial Presença.

BURDETT, Richard; *Richard Rogers, Oeuvres et Projets, Documents d'architecture*; 1995; Milão: Gallimard/Electa.

CAPELA, José; *Ética – Dialética, Só Nós e Santa Tecla*; 2008; Porto: Dafne Editora.

Carlo Scarpa, 1994; Verona: Taschen.

CARNEIRO, Alberto; *Desenho Projeto de Desenho*; 2002; Porto: Instituto das Artes.

Carrilho da Graça; 1995; Lisboa: Editorial BLAU.

Casabella, n.º 509-510; 1985; Lisboa: Edições Expresso.

Casabella, n.º 755; 2006; Lisboa: Edições Expresso.

CdO 01, Cadernos d'Obra, Revista Científica Internacional de Construção, Edifício Burgo, O Projecto, a Obra, as Tecnologias; 2009; Porto: FEUP Edições.

Concurso Público Internacional, Âmbito U.E., Elaboração Projeto da Chancelaria e Residência da Futura Embaixada de Portugal em Berlim, setembro/outubro; Ministério dos Negócios Estrangeiros.

CORREIA, Graça; *Rui D'Athouguia, A Modernidade em Aberto*; 1997; Casal de Cambra: Caleidoscópio.

COSTA, Alexandre Alves; *Textos datados*; 2007; Coimbra: Edarq.

a+ Arquitetura Plus, Série Young Architects, 44 Young Architects; n.º 10; 2009; Grupo Via.

Designing Light – Emerging Light in Architecture and Neurology; Sofia Thenaisie e Alberto Lage; 2009; Porto: FAUP Publicações.

Diener & Diener; 2011; Londres: Phaidon Press.

DOMINGUES, Álvaro; *Vida no Campo, Equações de Arquitetura*; 2012; Porto: Dafne Editora.

Donald Judd 1987/1988, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Städtische Kunsthalle, Dusseldorf, ARC/ Musée d'art Moderne de la Ville de Paris; 1987; Barcelona: Fundació Joan Miró.

DORFLES, Gillo; *O Design Industrial e a sua Estética*; 1984; Lisboa: Editorial Presença.

DURAS, Marguerite; *Hiroshima mon Amour*; 1960.

Eduardo Souto Moura; 1994; Lisboa: Editorial BLAU.

El Croquis 60, Herzog & de Meuron 1983 – 1993; 1993; Madrid: El Croquis Editorial.

El Croquis 84, Herzog & de Meuron 1993 – 1997; 1997; Madrid: El Croquis Editorial.

El Croquis 109/110, Herzog & de Meuron 1998 – 2002; 2002; Madrid: El Croquis Editorial.

El Croquis 129/130, Herzog & de Meuron 2002 – 2006; 2006; Madrid: El Croquis Editorial.

El Croquis 130/131, OMA/Rem Koolhas 1996 – 2006; 2006; Madrid: El Croquis Editorial.

Eric Mendelsohn, Estúdio paperback; 1984; Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Espacio, Utopía e Horizonte, La Belesa Reto y Servicio; Campus Ultzama; setembro de 2012; Pamplona: Fundación Arquitectura y Sociedad.

ESPOSITO, Antonio; *Eduardo Souto Moura*; 2003; Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni; *Fernando Távora, Opera Completa*; 2005; Milão: Electa.

FERNANDEZ, Sérgio; *Só nós e Santa Tecla, A Casa de Caminha*; 2008; Porto: Dafne Editora.

Fernando Távora; 1992; Lisboa: Editorial BLAU.

FIGUEIRA, Jorge; *A Escola do Porto: Um Mapa Crítico*; 2002; Coimbra: Edarq.

FRAMPTON, Kenneth; *Profissão Poética: Álvaro Siza*; 1989; Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

FRIEDMAN, Yona; *Pro Domo*; 2006; Barcelona: Actar.

GARRÃO, Manuel A.; FERREIRA, Luísa Ribeiro; MARNOTO, Isabel; MORÃO, Artur; *Filosofia e Epistemologia*; 1984; Lisboa: Livraria Popular Francisco Franco.

Giorgio Grassi, *Architettura Lingua Morta*; Lotus Documents; 1988; Milão: Electa.

GOMES, Paulo Varela; *Explosições, Coisismos*; 1990; Porto: Unicepe.

GOMES, Paulo Varela; *Polearte, Coisismos*; 1990; Porto: Unicepe.

GONÇALVES, José Fernando; *Ser ou Não Ser Moderno, Considerações Sobre a Arquitetura Modernista Portuguesa*; 2002; Coimbra: Edarq.

GRANDE, Nuno; *O Verdadeiro Mapa do Universo – Uma Leitura Diacrónica da Cidade Portuguesa*; 2002; Coimbra: Edarq.

GRASSI, Giorgio; *Architecture: Dead Language*, Lotus Documents 9; 1988; Nova Iorque: Rizzoli.

GRAVAGNUOLO, Benedito; *Adolf Loos*; 1981; Milão: Idea Books Edizioni.

GREGOTTI, Vitorio; *Faculdade de Arquitetura rA, Revista da Faculdade de Arquitetura do Porto*, n.º 0; 1987; Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

Habitar; 2007; Casal de Cambra: Caleidoscópio Editora.

HALL, Eduard T.; *A dimensão oculta*; 1986; Lisboa: Relógio d'água.

HEGEL, G. W. F.; *La Arquitectura*; 1981; Barcelona: Editorial Kairós.

HERZOG, Jacques; *Arquitectura: Más por Menos, Luis Fernández Galiano*; 2010; Pamplona: Fundación Arquitectura y Sociedad.

Influx, Arquitetura Portuguesa Recente; 2003; Lisboa: Civilização Editora.

IGUALADA, Javier Pérez; *Arquitecturas Comparadas, Observaciones ispersas sobre parecidos razonables*; 2008; Valência: Generales Ediciones de Arquitectura.

J. Carlos Loureiro, Arquiteto; 2012; Casal de Cambra: Caleidoscópio Editora.

James Stirling, Obras y Proyectos, James Stirling, Michael Wilford y Asociados; 1985; Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

JOLY, Pierre, *Le Corbusier a Paris* ; 1987; Lyon: La Manufacture.

JORGE, João Miguel Fernandes; *Entrou na Sombra, Tali, Francisco Tropa*; 2011; Porto: Quadrado Azul Editora.

Jornal dos Arquitetos, Especial Concursos 2, março/abril; 1995; Lisboa: Associação dos Arquitetos Portugueses.

Juliaan Lampens; 2010; Bruxelas: ASA Publishers.

JUDD, Donald; *Acrescentando*, D.A. 1.; 1996; Lisboa: Documentos de Arquitetura.

KOOLHAAS, Rem; *The Very Best Works at the Turn of the Century*; 2011; Madrid: El Croquis Editorial.

KORTAN, Enis; *L´Architecture et L´Urbanisme Turc Par Les Yeux de Le Corbusier*; 2010; Istambul: Boyut.

LAMBERT, Phyllis; *Mies in America*; 2001; Nova Iorque: Whitney Museum of American Art.

LAMPUGNANI, Vittoria; Berlin Morgen. *Ideen für das Herz einer Groszstadt*; 1999; Berlim: Hatje Cantz Verlag.

LAPA, Álvaro; Textos, *O que é hoje a figuração para si?*; 2004; Fundação EDP; Porto: Assírio & Alvim.

Le Corbusier, Conversa com Estudantes de Arquitetura; 2003; Lisboa: ARTE.

Le Corbusier, Ouvre Complete, Volume 1, 1910-29; 1995; Basel, Boston, Berlin: Birkäuser Publishers.

Le Corbusier, Ouvre Complete, Volume 2, 1929-34; 1995; Basel, Boston, Berlin: Birkäuser Publishers.

Le Corbusier, Ouvre Complete, Volume 8, 1965-69; 1995; Basel, Boston, Berlin: Birkäuser Publishers.

Lina Bo Bardi, Casa de Vidro 1950-51; Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; 1999; São Paulo: Editorial BLAU.

Los Viajes de los Arquitectos – Construir, Viajar, Pensar, editado por Graig Buckley y Pollyana Rhee; 2011; Pamplona: T6 Ediciones, Escuela Técnica da Universidad de Navarra.

LOOS, Adolf; *Escritos II 1910/1932*; 1993; Madrid: El Croquis Editorial.

Louis Kahn: in the Realm of Architecture, The Museum of Contemporary Art Los Angeles; 1992; Nova Iorque: Rizzoli.

MACK, Gerhard; *Herzog & de Meuron, The Complete Works, 1992-1996*; 3.º Volume, 2001; Basileia: Birkhäuser Publishers.

MACK, Gerhard; *Traits of a Topographical Architecture, H&deM, The Complete Works, 1997-2001*; 2001; Basileia: Birkhäuser Publishers.

MADEC, Philippe; *Boullée*; 1986; Paris: Fernand Hazan.

MATEUS, Manuel Aires; *First Works, Emerging Architectural Experimentation of the 1960's & 1970's, Brett Steele and Francisco González de Canales*; 2009; Londres: Architectural Association.

MCEWAN, Indra Kagis; *Socrates' Ancestor, An Essay on Architectural Beginnings*; 1993; Massachusetts: MIT Press.

MENDES, Manuel Augusto Soares; *Do Esquecimento "Para além da Arte: do Nomadismo ao Erotismo"*; 2010.

METAFLUX, *Duas Gerações na Arquitetura Portuguesa Recente, Bienal de Veneza*; 2004; Lisboa: Civilização Editora.

MITCHELL, William J.; *The Logic of Architecture – Design, Computation, and Cognition*; 1990; Londres: MIT Press.

MONEO, Rafael; *Apuntes Sobre 21 Obras*; 2010; Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

MONEO, Rafael; *Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual*; 2004; Barcelona: Actar

Monografía Nuno Brandão Costa – Arquitectura 1998-2009, n.º 90; 2009; Valência: TC Cuadernos – Tribuna de la Construcción.

MONTANER, Josep María; *A Modernidade Superada, Arquitetura, Arte e Pensamento do Século XX*; 2001; Madrid: Editorial Gustavo Gili.

MOSTAFAVI; Mohsen; *Approximations, The Architecture of Peter Märkli*; 2002; Londres: AA Publications.

MUMFORD, Lewis; *Arte & Técnica, Arte e Comunicação*; 1986; Lisboa: Edições 70.

NESBITT, Kate; *Theorizing a New Agenda for Architecture, an Anthology of Architectural Theory*, 1965-1995; 1996; Nova Iorque: Editor Princeton Architectural Press.

NORBERG-SCHULZ, Christian; Genius Loci, *Paesaggio Ambiente Architettura*; 1979; Milão: Electa.

NORBERG-SCHULZ, Christian; *La Signification dans l´Architecture Occidentale*; 1977; Bélgica: Mardaga Éditions.

Nuno Brandão, AA – Arquitecturas de Autor, Colección T6., n.º 53; 2013; Pamplona: Escuela Técnica da Universidad de Navarra.

O Pavilhão Carlos Ramos, Coletânea de Textos de Professores e Estudantes; abril de 2006; Porto: FAUP Publicações.

O Tripeiro, 7.ª série, n.º 2; Ano XXIX; fevereiro de 2010.

OLIVEIRA, Olívia de; *Lina Bo Bardi, Sutis Sustâncias de Arquitetura*; 2006; São Paulo: Editorial Gustavo Gili.

Opere e Progetti Giorgio Grassi, a cura di Giovanna Crespi e Nunzio Dego con un saggio di Juan José Lahuerta; Documenti di Architettura; 2004; Milão: Electa.

Oscar Niemeyer 2001; 2001; Lisboa: Parquexpo e Iscte.

OSTWALD, Michael K.; *Memory and Architecture: Investing, Constructing and Housing Recollection*; 1993; Newcastle: The University of Newcastle.

OVERY, Paul; *De Stijl*; 1991; Londres: Thames & Hudson World of Art.

PALLADIO, Andrea; *Los Cuatro Libros de Arquitectura (libros primero y segundo) Facsímil de la Edición de 1797*; 1993; Barcelona: Alta Fulla.

Paulo Mendes da Rocha; 1996; Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Pedro Cabrita Reis, Fundação; 2006; Lisboa: Edições Fundação Calouste Gulbenkian.

PELAYO, Raquel; *Campo de Ação e Imediaticidade do Desenho*, PSIAX n.º 1; março de 2002; Porto: Edição conjunta Universidade do Minho e Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

Peter Zumthor, Therme Vals; 2007; Gollion: Infolio Edition.

PIAGET, Jean; *Logique et Connaissance Scientifique*; 1986; Paris: La Pléiade.

QUETGLAS, Josep; *El horror cristalizado, Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies Van der Rohe*; 1990; Barcelona: Actar.

RAMALHO, Pedro; *Guia do Estudante da FAUP, Programa de Projeto 4*; 2006; Porto: FAUP Publicações.

REEDP, Peter; *Alvar Aalto, Between Humanism and Materialism*; 1998; Nova Iorque: The Museum of Modern Art New York.

Richard Rogers + Architects, From the House to the City; 2010; Londres: Fiell Publishing Limited,

RILEY, Terence; BERGDOLL, Barry; *Mies in Berlin*; 2001; Nova Iorque: The Museum of Modern Art.

ROCHA, Paulo Mendes da; *Loja Forma, São Paulo*; São Paulo: Cosac & Naify.

ROHE, Ludwig Mies Van der; *Escritos, Diálogos y Discursos*; 1993; Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.

ROSSI, Aldo; *Autobiographie Scientifique*; 1988; Marselha: Parenthèses.

ROSSI, Aldo; *La Arquitectura da la Ciudad*; 1982; Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

SAFRAN, Yehuda E.; *Visível, Invisível, 3:2:1, Serôdio Furtado Architects*; 2006; Antuérpia: deSingle.

SARDUY, Severo; *O Barroco*; 1990; Lisboa: Nova Vega Editora.

SIMÕES, Duarte Nuno; *Catálogo Prémio Secil de Arquitetura 2008*; 2008.

Sitfung Lacongiunta, Peter Markli; 1994; Bregenz: KUB, Kunsthaus Bregenz.

SIZA, Álvaro; *A Ideia Primária de Especialização, Textos*; 2009; Lisboa: Civilização Editora.

SIZA, Álvaro; *O Desenho como Memória*; 2009; Lisboa: Civilização Editora.

SOANE, John; *Sobre el Frontón: Extracto del Discurso IV de Sir John Soane: The Royal Academy Lectures, editado por David Watkin, Caruso St John, Philip Ursprung*; 2008; Barcelona: Poligrafía.

SPAETH, David; *Mies van der Rohe*; 1985; Londres: The Architectural Press.

SPIRO, Annette; *Paulo Mendes da Rocha, Bauten und Projekte*; 2002; Zurique: Verlag Niggli AG.

TÁVORA, Fernando; *Da Organização do Espaço*; 1962/1982; Porto: Edições do Curso de Arquitetura da E.S.B.A.P.

TÁVORA, Fernando; *Para uma Arquitetura Portuguesa de Hoje*, Fernando Távora; 1993; Lisboa: Editorial Blau.

TÁVORA, Fernando; *Texto diarístico em agenda n.º 3, A adenda à Agenda Instituto Pasteur de Lisboa n.º 3, começada em 24 de dezembro de 1944 e terminada em 23 de janeiro de 1945, manuscrito tinta, Fernando Távora "Minha Casa", Prólogo_Minha casa_Palavra*; Porto: Manuel Mendes, José Miguel Rodrigues, Rui Ramos, UP/ Fundação Marques da Silva.

TARANTINO, Michael; *Entre a Poesia e a Prosa: Algumas Reflexões acerca de Pedro Cabrita Reis de Primo Levi (Il sistema periodico)*; 2003; Porto: Ministério da Cultura/ Fundação de Serralves.

TARGAT, François le; *Kandinsky*; 1986; Mem-Martins: Publicações Europa-América.

TAVARES, Domingos; *Fillipo Brunelleschi o Arquiteto*; 2003; Porto: Dafne Editora.

THAU, Carsten; VINDUM, Kjeld; *Arne Jacobsen*; 2001; Copenhaga: Arkitektens Forlag/Danish Architectural Press.

The Solomon R Guggenheim Museum; 1994; Nova Iorque: The Solomon R Guggenheim Foundation.

TROPA, Francisco; *Gigante*; 2010; Porto: Quadrado Azul Editora.

TROPA, Francisco; *Scenario*; 2011; Bienal de Veneza.

URSPRUNG, Philip; *Herzog & de Meuron, Natural History 2002/2005*; 2005; Canadian Centre for Architecture; Baden: Lars Müller Publishers.

VALLIER, Dora; *A Arte Abstrata de Dora Vallier*; 1980; Lisboa: Edições 70.

VALOR, Jaume; *Arquitetura de Vanguarda na Europa: Formas Instáveis e a Escola de Basileia*, D.A.1.; 1996; Lisboa: Documentos de Arquitetura.

VAZ, Susana; *O Desenho no Projeto*, LAURA Revista de Cultura Arquitetónica; 2003; Guimarães: Departamento Autónomo de Arquitetura da Universidade do Minho.

VENTURI, Robert; *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*; 1978; Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Werk, Bauen + Wohnen, Porto, n.º 7-8; 2012; Basileia: Werk, Bauen + Wohnen.

VIEIRA, Joaquim Pinto; *Como está a vontade de desenhar? – PSIAX n.º 1.*; março de 2002; Porto: Edição Conjunta da Universidade do Minho e da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

VIEIRA, Joaquim, *O Desenho e o Projeto são o Mesmo?*; 1995; Porto: FAUP Publicações.

Vitruvio, Tratado de Arquitetura; 2006; Lisboa: IST Press.

WANG, Wilfried; *The precise frame, Eduardo Souto de Moura*; 1990; Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

WANG, Wilfried; *The Presence of Ideas in Built Matter, Herzog & de Meuron*; 1992; Zurich, Munchen, London: Artemis.

WOOD, Paul; *Arte Conceptual*; 2002; Lisboa: Editorial Presença.

YOURCENAR, Marguerite; *O Tempo Esse Grande Escultor*; 1984; Lisboa: Grupo Editorial Difel.

ZARDINI, Mirko; *Pele, Parede, Fachada; Lotus 82*; D.A. 3, Documentos de Arquitetura; 2000; Milão: Electa.

ZEVI, Bruno; *Saber Ver a Arquitetura*; 1978; São Paulo: Martins Fontes.

ZUMTHOR, Peter; *Pensar la Arquitectura*; 2004; Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Índice de Figuras

28 Casa de Afife, 2001-04, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
29 Casa de Afife, 2001-04, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
29 Quinta de Bouçós, 1999-2007, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
31 Casa de Areias de Vilar, 2002, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
33 Escola do Padrão, 2008-11, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
33 Escola do Padrão, 2008-11, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
35 Conjunto Turístico em S. Pedro de Moel, 2009, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
36 Hotel do Pocinho, 2009, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
38 7 Casas de Óbidos, 2005-10, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
41 Quinta de Bouçós, 1999-2007, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
44 Casa da Serra d'Arga, 2005-09, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
45 Casa da Serra d'Arga, 2005-09, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
49 Casa de Guerra Junqueiro, 2001-03, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
50 Edifício Viriato I, 2005-07, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
52 Casa de Melgaço, 2010-, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
53 Casa de Santo Tirso, 2008-, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
53 Casa de Santo Tirso, 2008-, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
56 Casa de Macinhata, 2005-08, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
56 Casa de Macinhata, 2005-08, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
58 Casa de Crestuma, 2007-11, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
59 Villa Adriana, Roma. Arquivo NBC
59 Escola do Padrão, 2008-11, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
61 Casa de Francelos, 2001-06, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
63 Biblioteca Central FSCH-UNL, 1998, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
66 Casa de Lourosa, 2002-06, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
68 Escola de Chaves, 2009-12, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
71 FLUP, Planta Piso 0, 2002, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
71 Edifício Viriato I, Planta Piso 0, 2005-07, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
73 Casa da Boavista, Planta Piso 0, 1998-2008, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
75 Casa de Afife, 2001-04, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
76 Casa de Macinhata, 2005-08, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
78 Edifício Viriato I, 2005-07, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
80 Edifício Viriato II, 2007-, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
82 Casa de Estarreja, 2004-10, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
83 Croqui Praça de São Marcos. Arquivo NBC
85 Casa de Crestuma, 2007-11, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
88 Crematório de Hörnli, 2012, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
90 Mirante de Areias de Vilar, 2009-11, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
92 Salas Polivalentes FCM-UNL, 2003-05, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
92 Mirante de Areias de Vilar, 2009-11, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
96 Escola de Chaves, 2009-12, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
99 Escola de Chaves, 2009-12, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
130 Série de diapositivos:
Mies van der Rohe; p. 53. *Le Corbusier, Ouvre Complete, Volume 1*; p. 20. *Le Corbusier, Ouvre Complete, Volume 1*; p. 20. *Le Corbusier, Ouvre Complete, Volume 1*; p. 189. *Le Corbusier a Paris*; p. 236. Arquivo NBC. *Mies in America*; p. 206. *Mies in America*; p. 207. Arquivo NBC. Arquivo NBC. Arquivo NBC. *Mies in America*; p. 336. *Mies in America*; p. 339. *Mies in America*; p. 169. *Mies in America*; p. 347. *Le Corbusier, Ouvre Complete, Volume 2*; p. 28. *Le Corbusier, Ouvre Complete, Volume 2*; p. 31. *Le Corbusier a Paris*; p. 84. *Le Corbusier, Ouvre Complete, Volume 2*; p. 30. *Mies in America*; p. 396. *Mies in America*; p. 404. *Mies in America*; p. 402. *Asplund*;

p. 66. *Asplund*; p. 68. *Adolf Loos*; p. 218. *Adolf Loos*; p. 221. *The Solomon R Guggenheim Museum*; p. 28. *The Solomon R Guggenheim Museum*; p. 29. *Eric Mendelsohn*; p.42. *Eric Mendelsohn*; p. 50. *Alvar Aalto, Between Humanism and Materialism*; p. 56. Arquivo NBC. *Alvar Aalto*; p. 201. *Alvar Aalto*; p. 202. *Louis Kahn: in the Realm of Architecture, The Museum of Contemporary Art Los Angeles*; p. 347. *Louis Kahn: in the Realm of Architecture, The Museum of Contemporary Art Los Angeles*; p. 347. *Carlo Scarpa*; p. 147. *Carlo Scarpa*; p. 146. *Oscar Niemeyer 2001*; p. 70. *Oscar Niemeyer 2001*; p. 74. *Paulo Mendes da Rocha*; p. 9. *Paulo Mendes da Rocha*; p. 61. *Lina Bo Bardi, Sutis Sustâncias de Arquitetura*; p. 364. *Lina Bo Bardi, Casa de Vidro 1950-51*; s/ p.. *Lina Bo Bardi, Casa de Vidro 1950-51*; s/ p. *Fernando Távora*; p. 202. *Fernando Távora*; p. 132. *Aldo Rossi, The Complete Buildings and Projects 1981-1991*; p. 88. *Aldo Rossi, The Complete Buildings and Projects 1981-1991*; p. 90. *Opere e Progetti Giorgio Grassi*; p. 91. *Opere e Progetti Giorgio Grassi*; p. 193. Álvaro Siza, Edifício da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Percursos do Projeto; p. 66. Álvaro Siza, Edifício da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Percursos do Projeto; p. 165. Arquivo NBC. Arquivo NBC. *Boullée*; p. 90. *Berlin Morgen. Ideen für das Herz einer Groszstadt*; pp. 114, 115. *Berlin Morgen. Ideen für das Herz einer Groszstadt*; p. 122. *Berlin Morgen. Ideen für das Herz einer Groszstadt*; p. 142. *Berlin Morgen. Ideen für das Herz einer Groszstadt*; p. 138. Arquivo NBC. *El Croquis 130/131, OMA/Rem Koolhas 1996 – 2006*; s/p. *El Croquis 130/131, OMA/Rem Koolhas 1996 – 2006*; s/p.. *Peter Zumthor, Therme Vals*; p. 39. *A+V, Peter Zumthor*; pp. 152, 153. *The Presence of Ideas in Built Matter, Herzog & de Meuron*; p. 78. *The Presence of Ideas in Built Matter, Herzog & de Meuron*; p. 77. *João Luís Carrilho da Graça, Documenti di Architettura n.º 147, Opere e Progetti*; p. 71. *João Luís Carrilho da Graça, Documenti di Architettura n.º 147, Opere e Progetti*; p. 77. *Eduardo Souto Moura*; p. 187. *Eduardo Souto Moura*; p. 186. *CdO 01, Cadernos d'Obra, Revista Científica Internacional de Construção, Edifício Burgo, O Projecto, a Obra, as Tecnologias*; s/ p.. *CdO 01, Cadernos d'Obra, Revista Científica Internacional de Construção, Edifício Burgo, O Projecto, a Obra, as Tecnologias*; s/ p. *Pedro Cabrita Reis, Fundação*; s/ p. *Pedro Cabrita Reis, Fundação*; s/ p. *Approximations, The Architecture of Peter Märkli*; p. 22. *Sitfung Lacongiunta, Peter Markli*; p. 69. *The Architecture of Michelangelo*; p. 116. *The Architecture of Michelangelo*; p. 114. Arquivo NBC. *AV Monografias 92 (2001), Mies van der Rohe, Berlin/Chicago*; p. 5

142 Casa da Rua do Gólgota, 1989, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC

142 Café do Mercado Municipal de Braga, 1980-84, Eduardo Souto Moura. *The precise frame, Eduardo Souto de Moura*; p. 29

144 Casa em Évora, José Manuel Soares. Arquivo NBC

144 Casa em Nevogilde 1, 1982-85, Eduardo Souto Moura. *Eduardo Souto Moura*; p. 68

144 Casa de Férias no Pinhal de Ofir, 1957-58, Fernando Távora. *Fernando Távora, Opera Completa*; p. 117

144 Casa de Afife, Plantas Piso 0 e Piso 1, 2001-04, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC

149 Renovação 2 Casa na Foz Velha, Eduardo Souto Moura. *Profissão Poética: Álvaro Siza*; p. 117

149 Residência em Chestnut Hill, 1962, Robert Venturi. *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*; p. 197

149 Renovação 2 Casa na Foz Velha, Eduardo Souto Moura. *The precise frame, Eduardo Souto de Moura*; p. 67

149 Casa da Rua da Cerca, 1990, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC

151 SBS-Perey Commercial building, 1992, Herzog & de Meuron. *Herzog & de Meuron, The Complete Works, 1992-1996*; p. 267

151 Two Libraries Université de Jussieu, 1992, Herzog & de Meuron. *Herzog & de Meuron, The Complete Works, 1992-1996*; p. 267

151 Apartment building on the Rhine, 1992, Herzog & de Meuron. *Herzog & de Meuron, The Complete Works, 1992-1996*; p. 267
151 Masterplan for the Krupp Grounds, 1992, Herzog & de Meuron. *Herzog & de Meuron, The Complete Works, 1992-1996*; p. 267
154 Projekt Lokomotivdepot Auf dem Wolf, 1989-95, Herzog & de Meuron. *H&deM – Architektur im Kunstverein*; p. 30
154 Elsassertor, 2000-05, Herzog & de Meuron. *H&deM – Architektur im Kunstverein*; p. 30
154 Mercado de Ramalde, 1994, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
154 Mercado de Ramalde, 1994, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
157 Capela Mortuária de Oliveira do Douro, 1994-97, José Fernando Gonçalves. Arquivo NBC
157 Caixa Sem um Lado, 1991, João Pedro Serôdio. Arquivo pessoal João Pedro Serôdio
160 Bibliotecta da Universidade Técnica de Cottbus, 1998-04 Herzog & de Meuron. *El Croquis 60, Herzog & de Meuron 1983-1993*; p. 141
160 Embaixada de Berlim, 1998, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
162 Ricola Laufen, 1991, Herzog & de Meuron. *Herzog & de Meuron Natural History*; p. 159
162 Biblioteca Central FSCH-UNL, 1998, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
162 Biblioteca Central FSCH-UNL, 1998, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
164 Bloco Residencial na Foz, 1952-54, Fernando Távora. *Fernando Távora*; p. 187
164 Bloco Sá Oliveira, 1998, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
164 Unidade Residencial de Ramalde, 1952-60, Fernando Távora. *Fernando Távora, Opera Completa*; p. 92
164 Bloco do Carvalhido, 2002, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
165 Casa na Covilhã, 1973-76, Fernando Távora. *Fernando Távora*; p. 132
165 Quinta de Bouçós, 1999-07, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
165 Casa na Quinta da Cavada, 1989-90, Fernando Távora. *Fernando Távora, Opera Completa*; p. 223
165 Quinta de Bouçós, 1999-07, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
166 Casa Alcino Cardoso, 1971-73, Siza Vieira. *Profissão Poética: Álvaro Siza*; p. 60
166 Quinta de Bouçós, 1999-07, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
166 Sammlung Goetz, 1989-90, Herzog & de Meuron. *El Croquis 60, Herzog & de Meuron 1983-1993*; p. 96
166 Quinta de Bouçós, 1999-07, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
168 Casa da Boavista, 1998-08, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
168 Casa da Boavista, 1998-08, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
173 Escola do Padrão, 2008-11, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
174 Nyager Elementary School, 1959-64, Arne Jacobsen. *Arne Jacobsen*; p. 383
174 Casa em Alcanena, 1987-92, Eduardo Souto Moura. *Eduardo Souto Moura*; p. 104
174 Escola do Padrão, 2008-11, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
175 Munkengard Elementary School, 1948-57, Arne Jacobsen. *Arne Jacobsen*; p. 379
175 Escola do Padrão, 2008-11, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
175 Munkengard Elementary School, 1948-57, Arne Jacobsen. *Arne Jacobsen*; p. 373
175 Escola do Padrão, 2008-11, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
177 C.A.C. Motorrenovering, 1956, Arne Jacobsen. *Arne Jacobsen*; p. 367
177 Escola do Padrão, 2008/11, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
177 Escola do Padrão, 2008/11, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
177 Ecole à Fagnano Olona, 1972/75, Aldo Rossi. *Autobiographie Scientifique*; p. 107
177 Vivendas em Preston, 1957/59, James Stirling. *James Stirling, Obras y Proyectos, James Stirling, Michael Wilford y Asociados*; p. 64
179 Casa de Guerra Junqueiro, 2001-03, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
180 Casa de Guerra Junqueiro, 2001-03, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
180 Casa de Guerra Junqueiro, 2001-03, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC

183 Aluminium and Black Plexiglas, 1986, Donald Judd. *Donald Judd 1987/1988, Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf*; p. 45
183 Casa de Lourosa, 2002-06, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
183 Casa Manuel Magalhaes, 1967-70, Siza Vieira. *Álvaro Siza 1954-1976*; p. 26
183 Casa de Francelos, 2001-06, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
183 Casa de Lourosa, 2002-06, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
185 Administration Building Hochstrasse Basel, 1985-88, Diener & Diener. *Diener & Diener*; p. 70
185 Student Housing, 1990-92, Herzog & de Meuron. *El Croquis 60, Herzog & de Meuron 1983-1993*; p. 117
185 Casa de Estarreja, 2004-10, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
187 Escola Superior de Comunicação Social de Lisboa, 1987-93, Carrilho da Graça. *Carrilho da Graça*; p. 59
187 FLUP, Planta de Implantação, 2002, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
189 Torre do Infante, 1960-65, Rui d'Athouguia. *Rui D'Athouguia, A Modernidade em Aberto*; p. 240
189 FLUP, 2002, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
191 Edifícios Lispolis, 2005, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
192 Museu Brasileiro de Escultura, 1986-95, Paulo Mendes da Rocha. *Paulo Mendes da Rocha*; p. 61
192 Bloco Residencial e Comercial e Escola de Música Parnaso, 1955, José Carlos Loureiro. *J. Carlos Loureiro, Arquiteto*; p. 54
192 Edifício de Habitação Montepio Geral, 1960-61, Agostinho Ricca. Arquivo NBC
194 Casa de Areias de Vilar, 2002-09, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
196 Torre de Lapela, Monção. Arquivo NBC
196 Mirante de Areias de Vilar, 2009, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
199 Carlo Felice Theater, 1983, Aldo Rossi. *Aldo Rossi, The Complete Buildings and Projects 1981-1991*; p. 49
199 San Carlo Alla Barona Church, 1990, Aldo Rossi. *Aldo Rossi, The Complete Buildings and Projects 1981-1991*; p. 200
199 Salas Polivalentes FCM-UNL, 2003-05, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
200 7 Casas de Óbidos, 2005-10, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
206 Montes, Parede com janela. *Arquitetura Popular em Portugal*; p. 137
207 Casa da Serra d'Arga, 2005-09, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
207 Casa da Serra d'Arga, 2005-09, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
209 K. Malevitsch, 1913. *De Stijl*; p. 160
209 The Origin of Universal Form no II, 1929, Theo van Doesburg. *De Stijl*; p. 189
209 Casa de Macinhata, 2005-08, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
209 Casa de Macinhata, Planta Piso 1, 2005-08, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
221 Casa de Sobrado, 2006-11, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
221 Casa de Entre-os-Rios, 2005, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
221 Casa da Foz do Sousa, 2006, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
224 Quinta da Conceição e de Santiago, 1956/93, Fernando Távora. *Fernando Távora, Opera Completa*; p. 114
224 Casa Ruben A., 1948, João Andresen. *A Casa Ruben A., Obra de João Andresen*; p. 43
224 House van Wassenhove, 1974, Juliaan Lampens. *Juliaan Lampens*; p. 127
224 Casa de Crestuma, 2007-11, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
224 Casa de Crestuma, 2007-11, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
226 Casa de Tugilde, 2004-, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
226 Casa de Valongo, 2007, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
226 Ginásio UP, 2005, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
227 Loja Forma São Paulo, 1987-94, Paulo Mendes da Rocha. *Paulo Mendes da Rocha*; p. 71

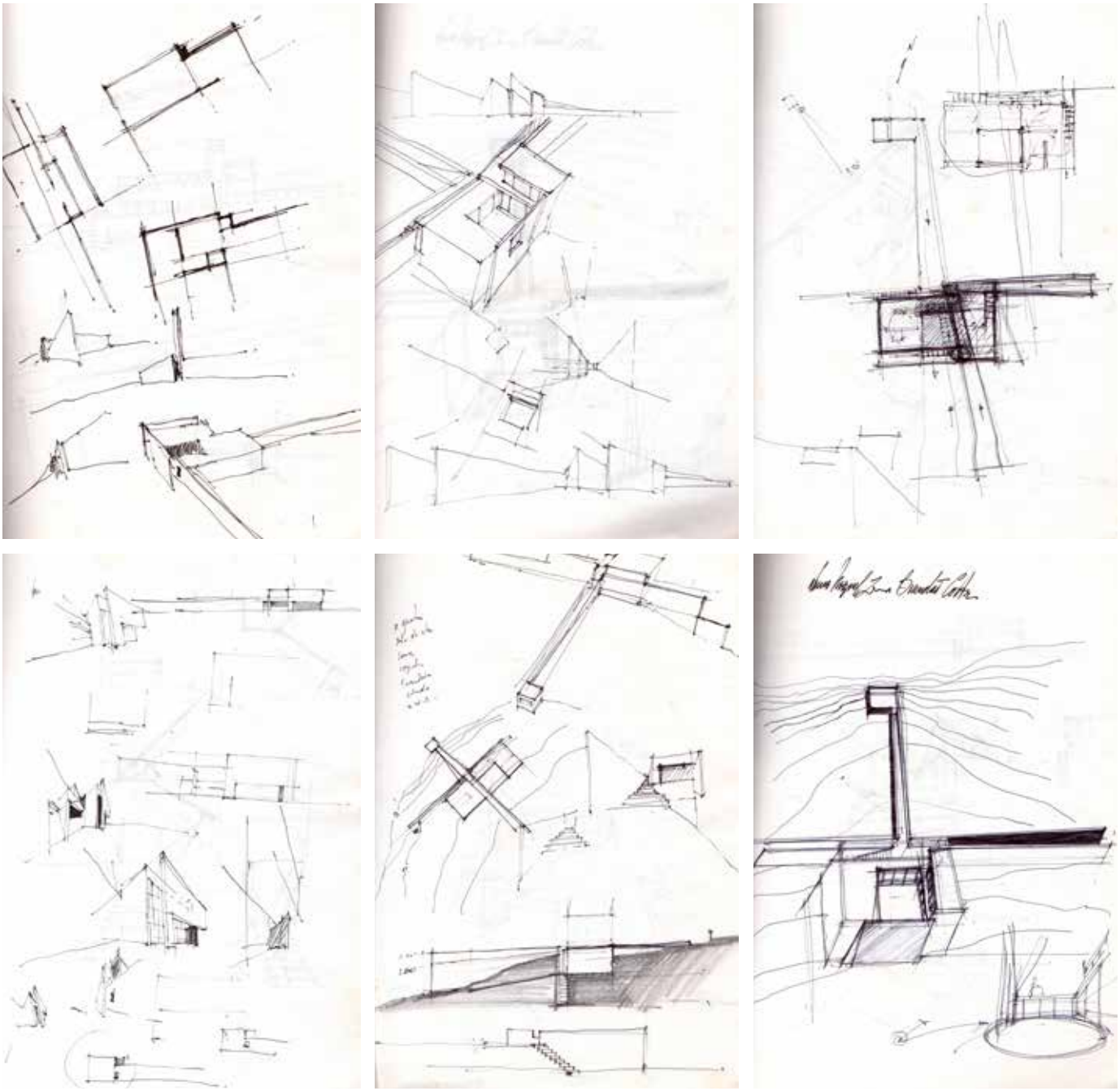
227 Edifício Viriato I, 2005-07, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
228 Loja Forma São Paulo, 1987-94, Paulo Mendes da Rocha. *Paulo Mendes da Rocha*; p. 72
228 Edifício Viriato I, Alçado Poente, 2005-07, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
228 Edifício Viriato I, Planta Piso 0, 2005-07, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
230 Casa António Junqueira, 1976-80, Paulo Mendes da Rocha. *Paulo Mendes da Rocha*; p. 42
230 Biblioteca de Caminha, 2005, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
230 Biblioteca de Caminha, 2005, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
233 Complejidad y Contradiccion en la Arquitectura, Robert Venturi. *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*; p. 85
234 Centro Desportivo Pfaffenholz, 1989-93, Herzog & de Meuron. *El Croquis 84, Herzog & de Meuron 1993-1997*; p. 83
234 Edifício Viriato II, 2007-, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
234 Armazém e sede da Fábrica Ricola Europe, 1992-93, Herzog & de Meuron. *El Croquis 84, Herzog & de Meuron 1993-1997*; p. 96
234 Edifício Viriato II, 2007-, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
241 Museu Brasileiro de Escultura, 1986-95, Paulo Mendes da Rocha. *Paulo Mendes da Rocha*; capa
241 Escola de Chaves, 2009-12, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
242 Lloyd's of London, 1978-86, Richard Rogers. *Richard Rogers + Architects , From the House to the City*; p. 74
242 Escola de Chaves, 2009-12, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
242 Museu Brasileiro de Escultura, 1986-95, Paulo Mendes da Rocha. *Paulo Mendes da Rocha*; p. 64
242 Escola de Chaves, 2009-12, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
245 Casa Rui Feijó, 1963-64, Siza Vieira. *Álvaro Siza, Casas 1954-2004*; p. 42
245 Casa em Santo Tirso, Planta Piso 0, 2008-13, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
247 Incubadora de design de paredes, 2010, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
248 Centre Georges-Pompidou, 1971-77, Renzo Piano e Richard Rogers. *Richard Rogers, Oeuvres et Projets, Documents d'architecture*; p. 166
248 Edifício Coimbra Editora, 2010, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
249 Parlement Chandigard, 1951-65, Le Corbusier. *Le Corbusier, Ouvre Complete, Volume 8, 1965-69*; p. 59
249 Centro de Promoção da Ciência de Belgrado, 2010, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
249 Centro de Promoção da Ciência de Belgrado, 2010, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
250 Casa fábrica Mental, 2010-, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
250 Casa fábrica Mental, 2010-, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
251 Casa de Melgaço, 2010-, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
251 Casa de Venade, 2010-, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
252 Casa da Marechal, 2010-, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
252 Casa de campo em Montesinho, 2008-13, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC
253 Crematório de Hörnli, 2012, Nuno Brandão Costa. Arquivo NBC

Volume II

Episódio 1 – Tempos, Fragmentos e Projetos Seminais – Das Belas Artes a Basileia, da FAUP ao Escritório

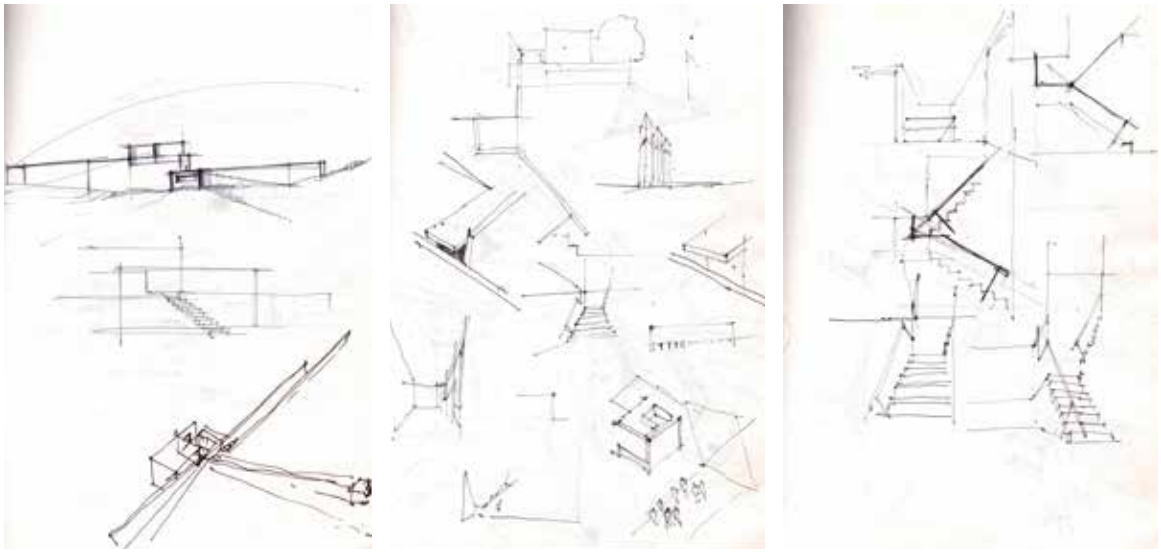
Casa da Rua do Golgóta

Porto, Portugal 1989

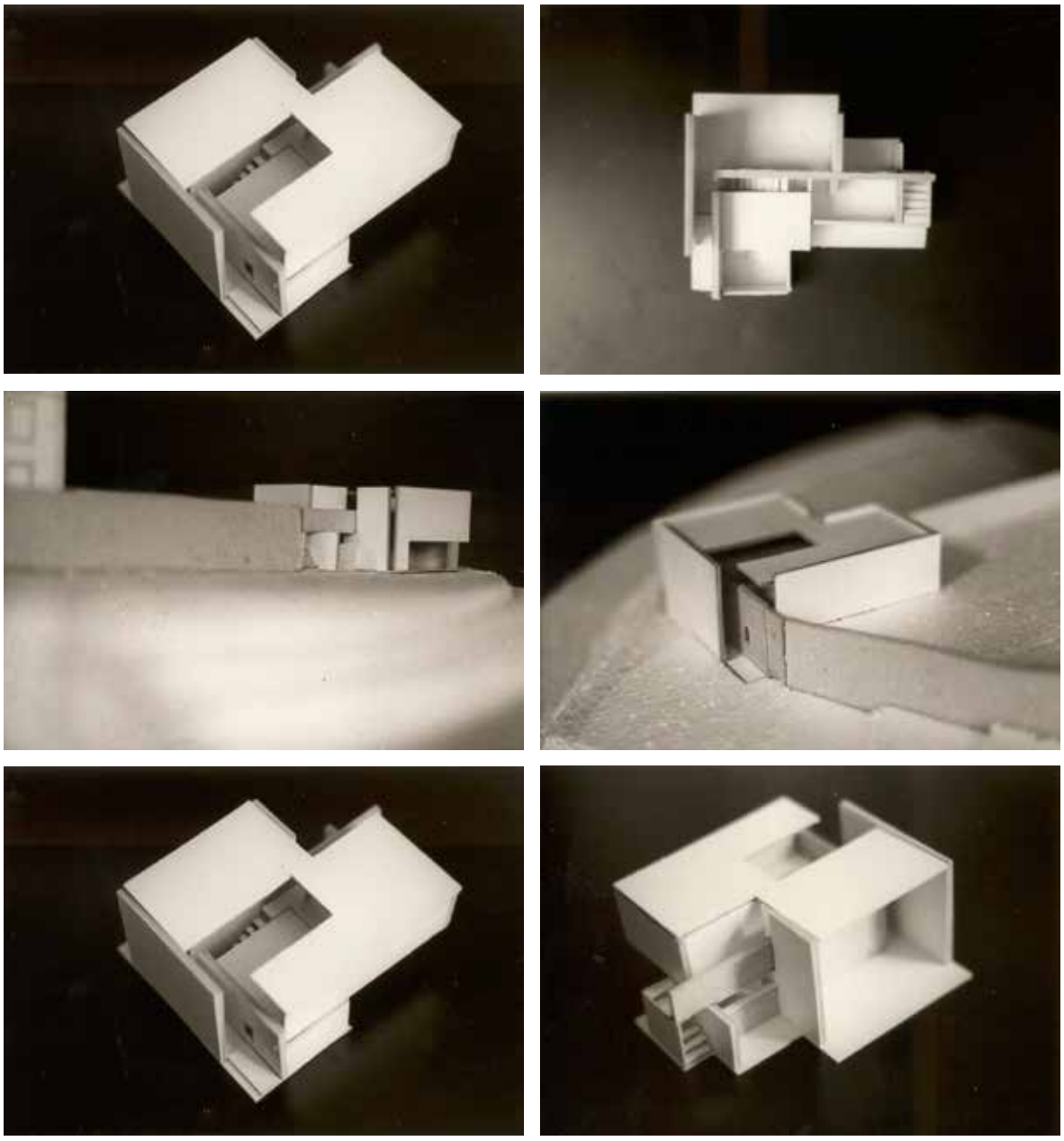


Croquis

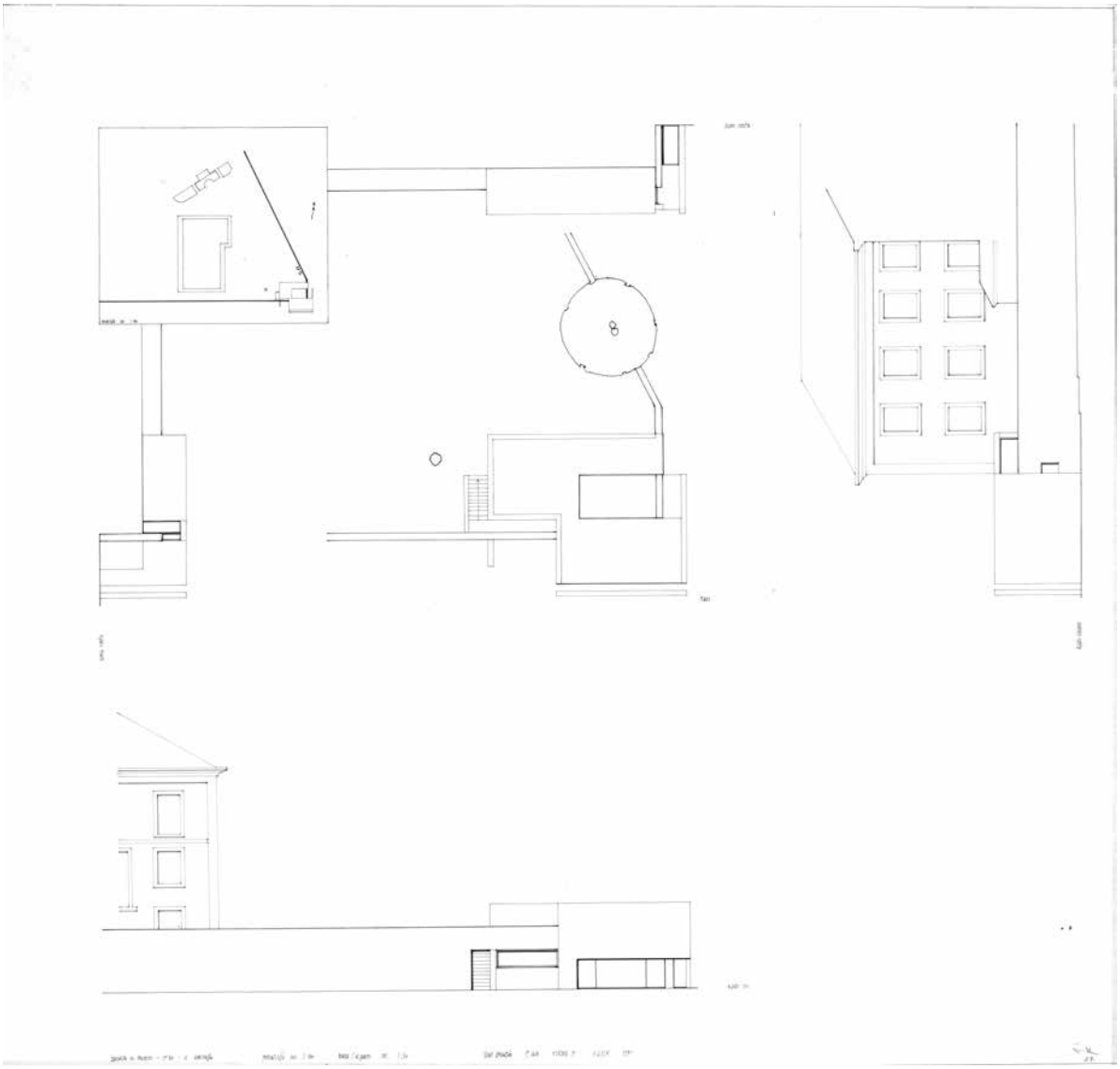
A



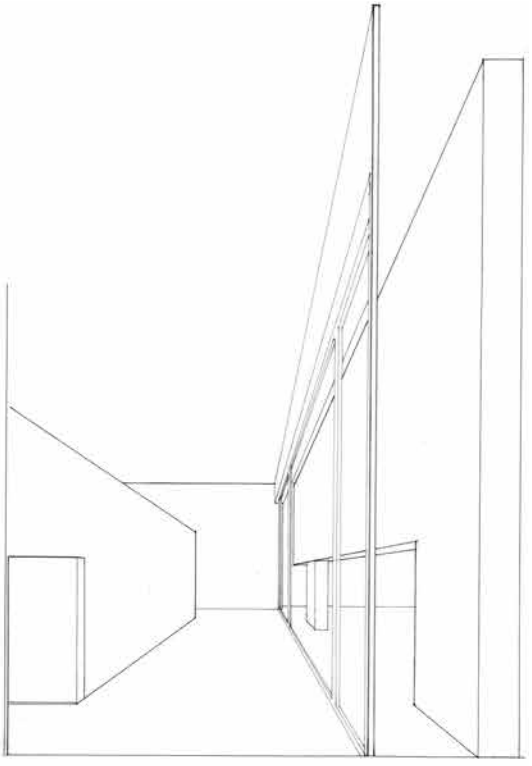
B



A Croquis
B Fotografias maqueta

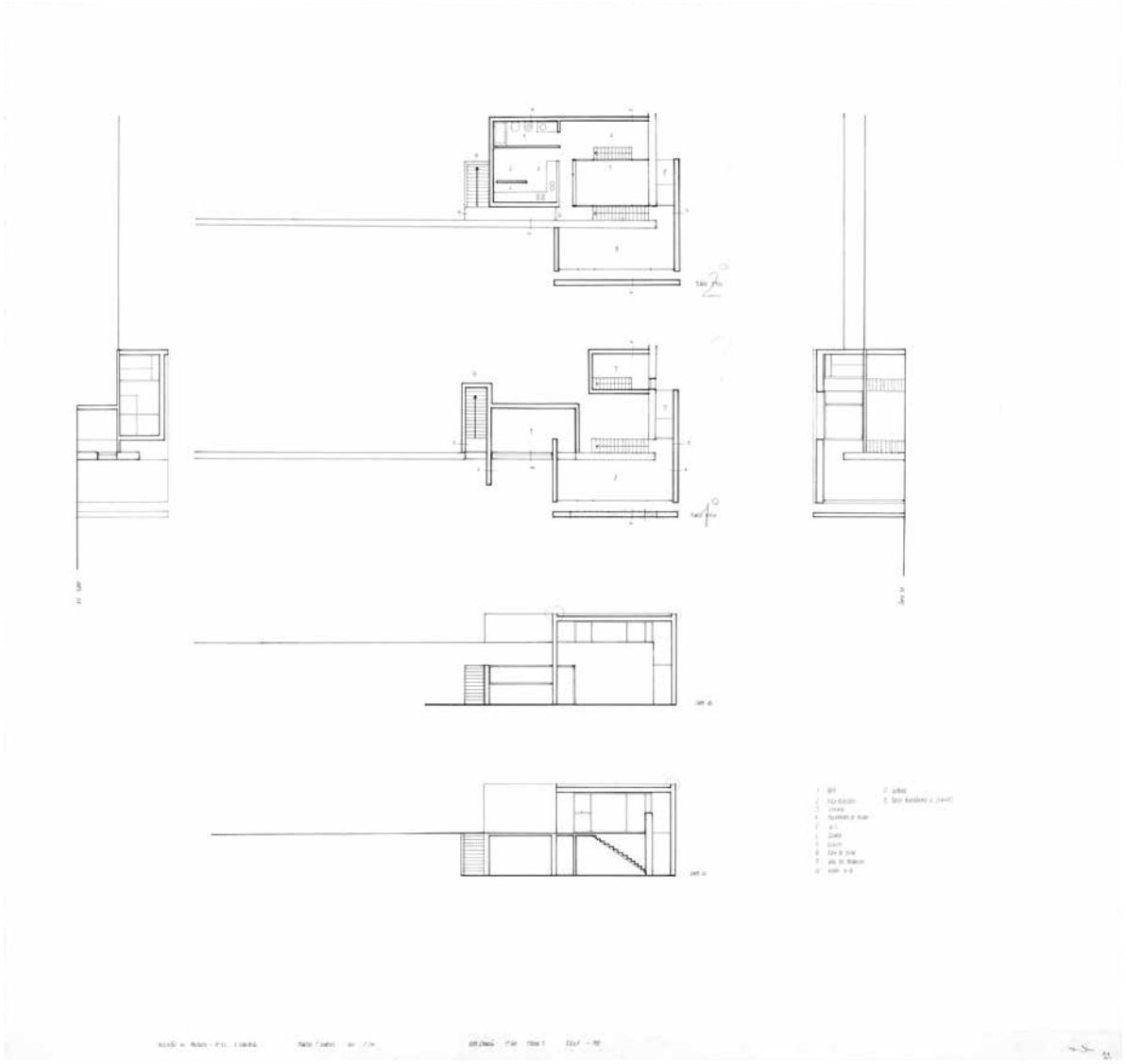


A

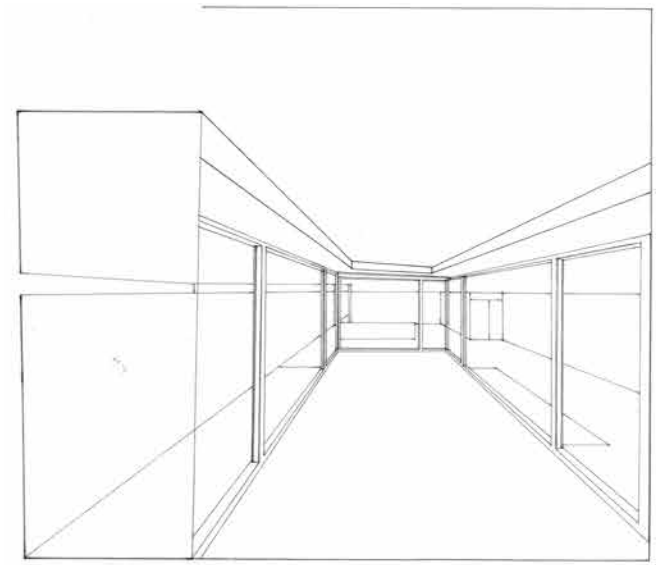


B

A Planta cobertura e alçados
B Perspetiva interior



A

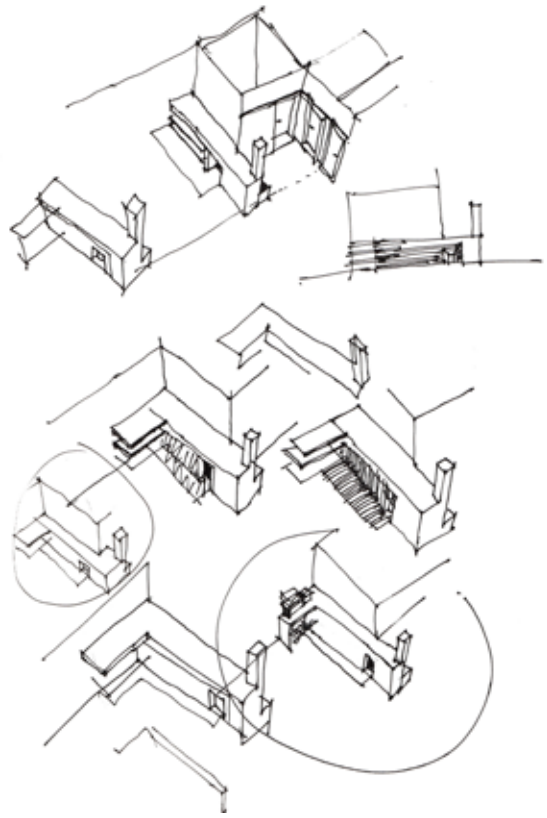


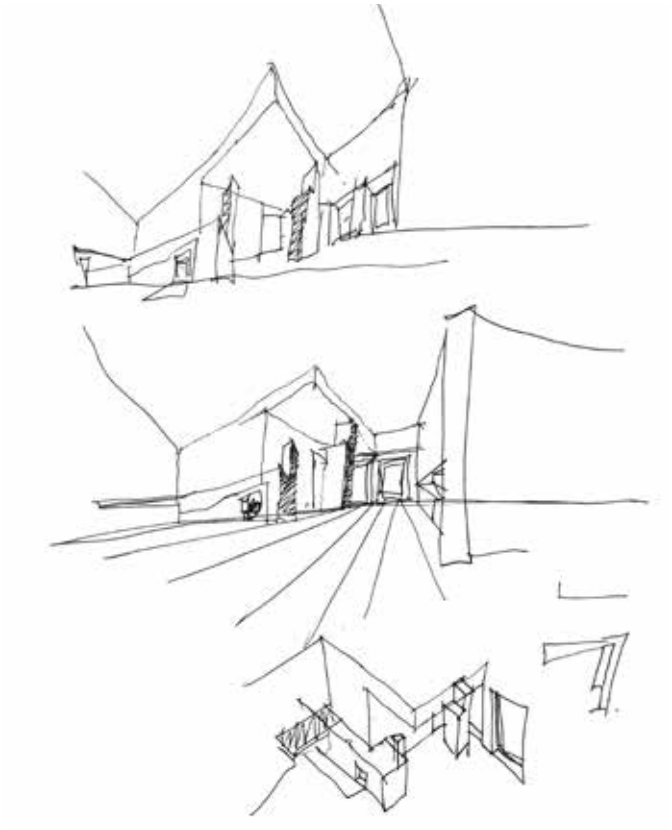
B

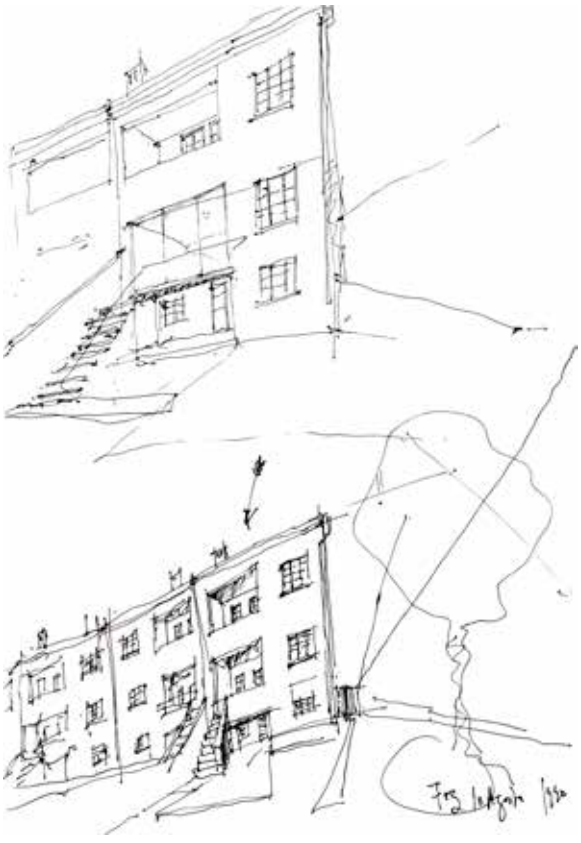
A Plantas vários pisos e cortes
B Perspetiva interior

Casa da Rua da Cerca

Porto, Portugal 1990



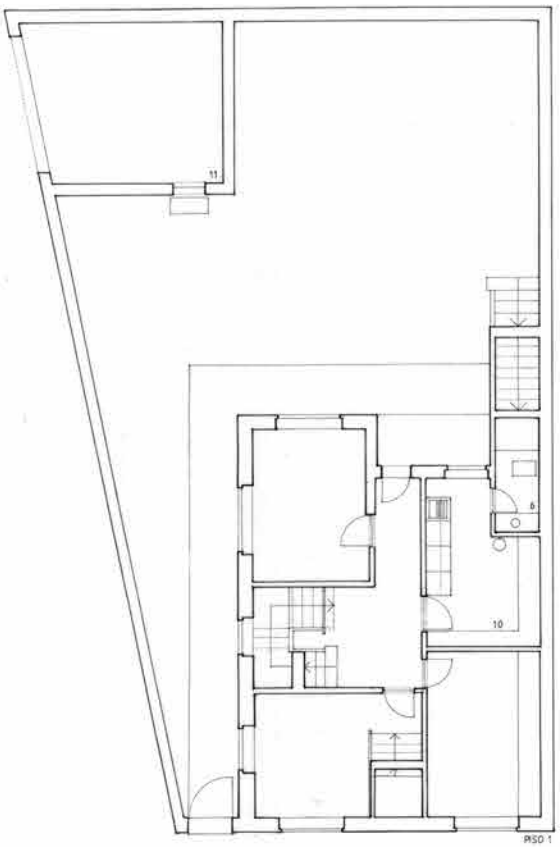


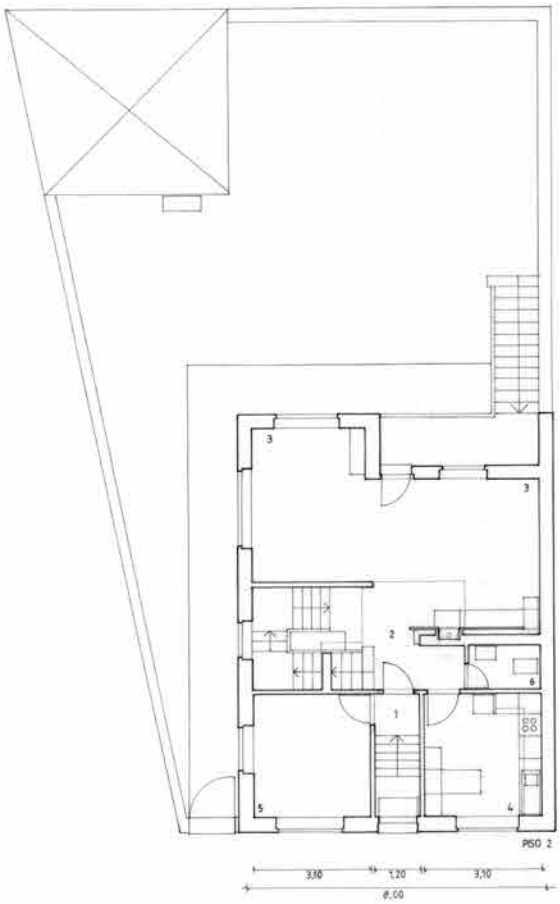


Croquis

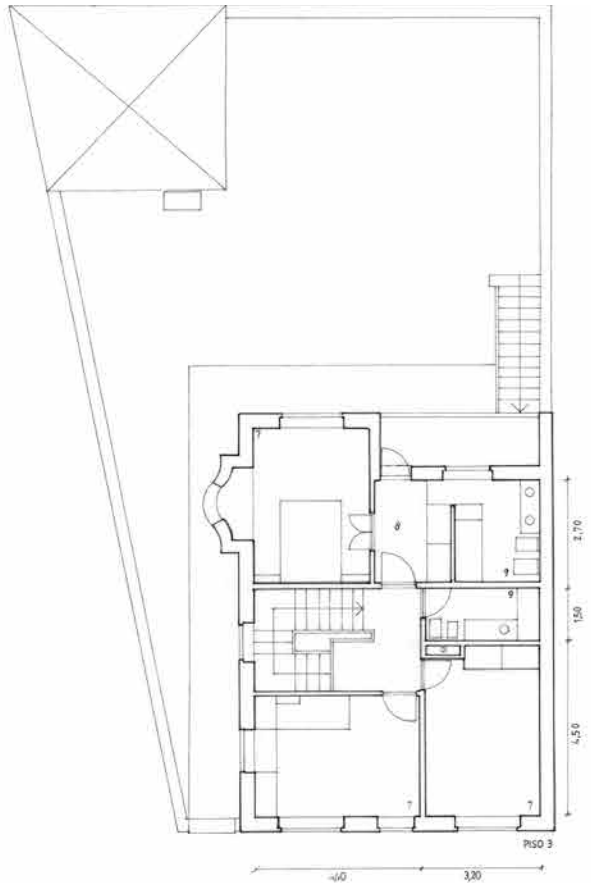


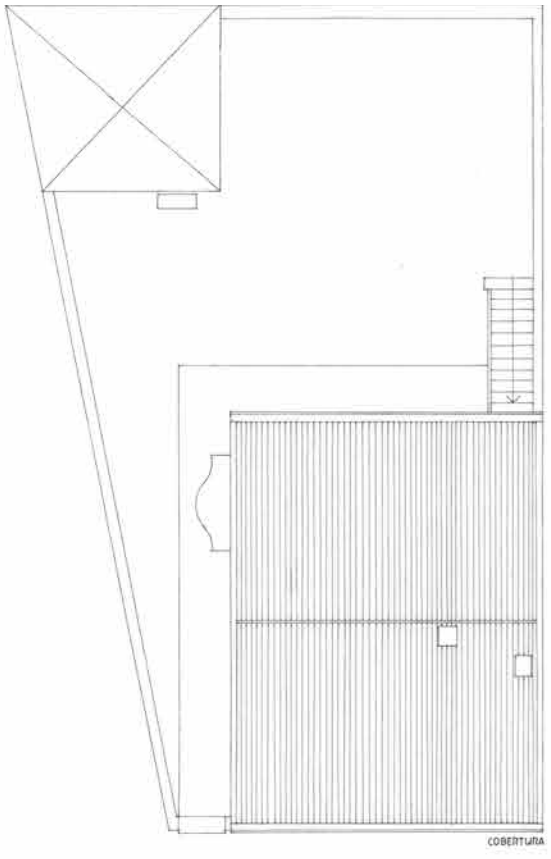
Croquis





A





B

A Planta piso 0 e 1
B Planta piso 2 e cobertura

A



B



A Fotografia vista exterior
B Fotografia vista interior

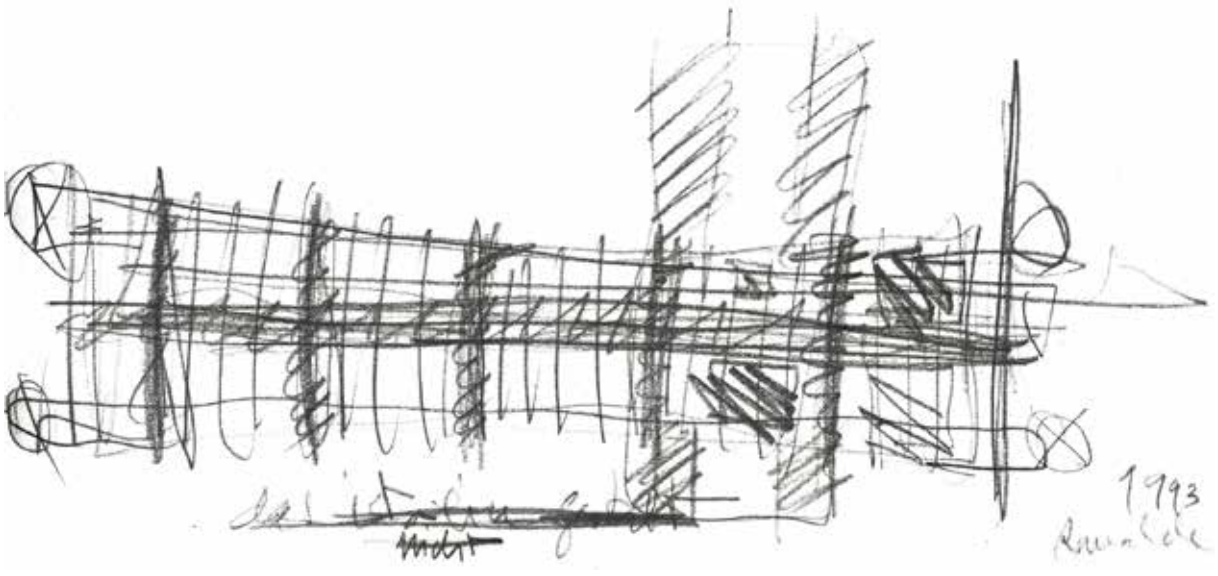
Mercado de Ramalde

Porto, Portugal 1994

Concurso público nacional, 1.º prémio em coautoria com João Paulo Loureiro

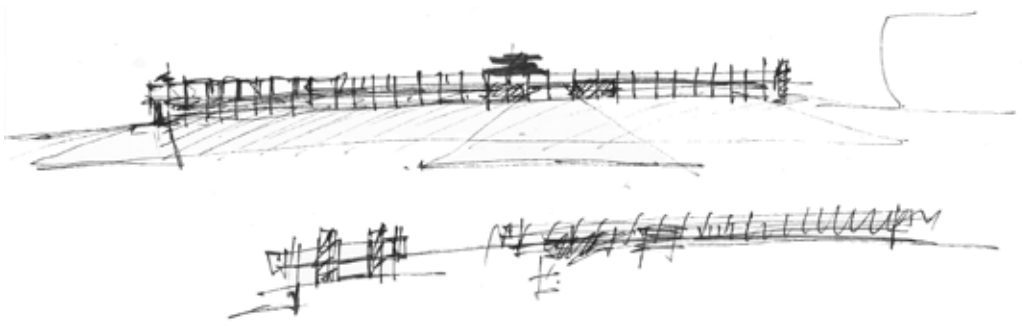


A

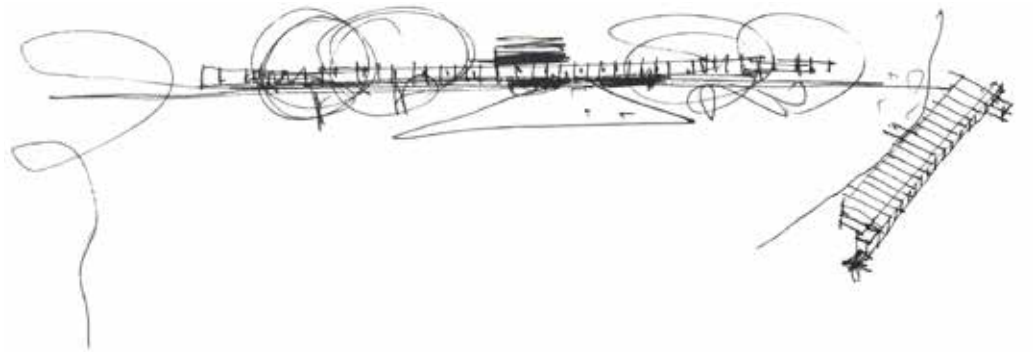


B

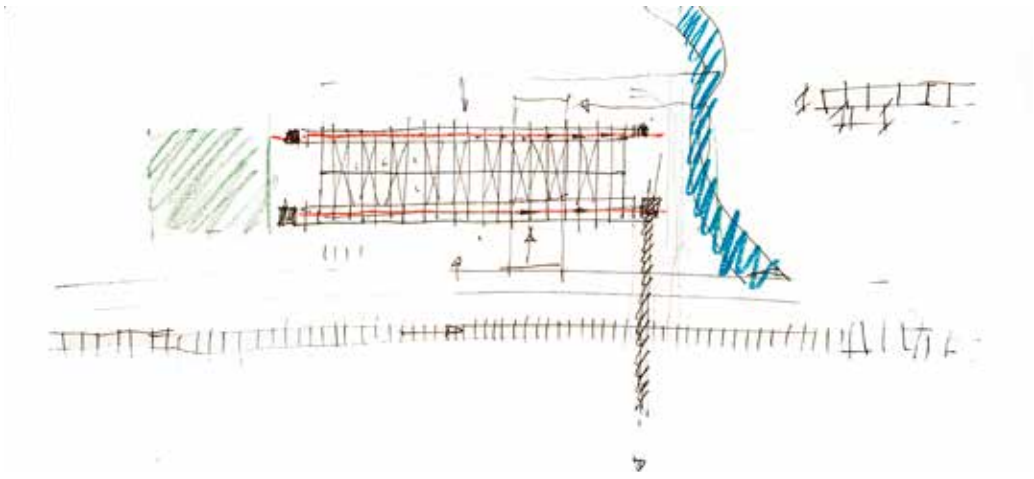
A Fotografia vista aérea
B Croqui



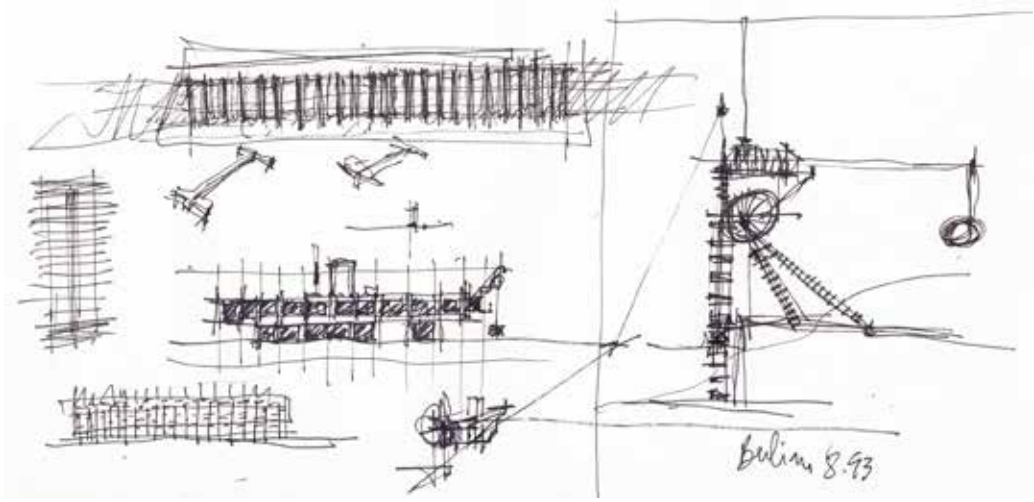
A



B



C



D

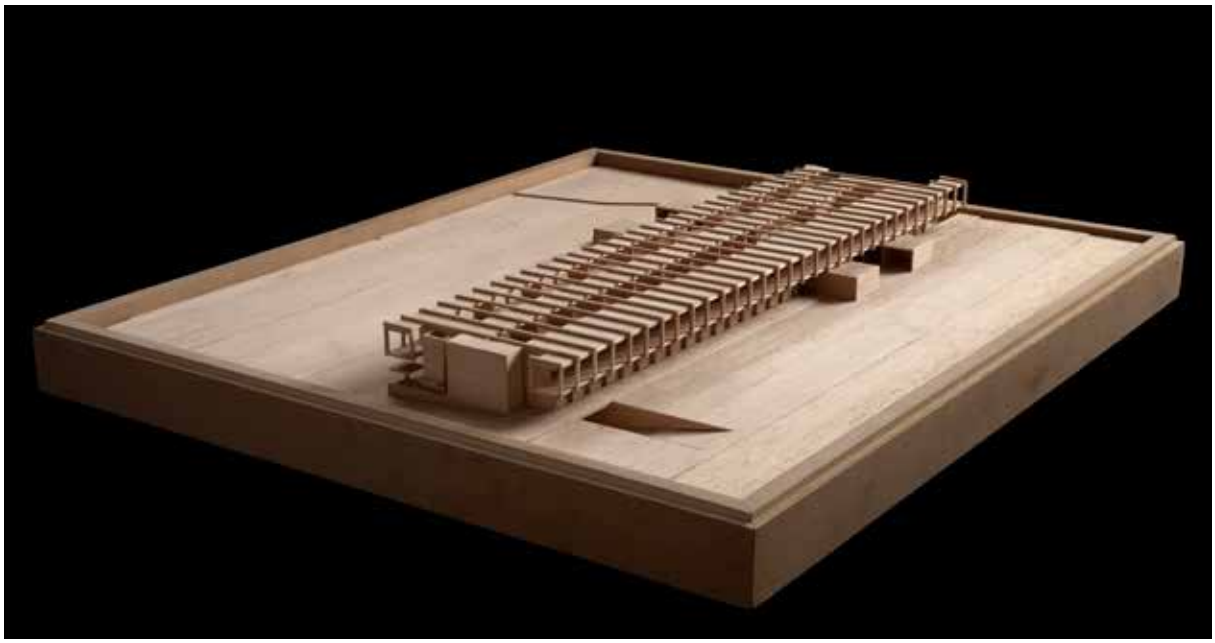
A-D Croquis
E-G Fotografias maqueta



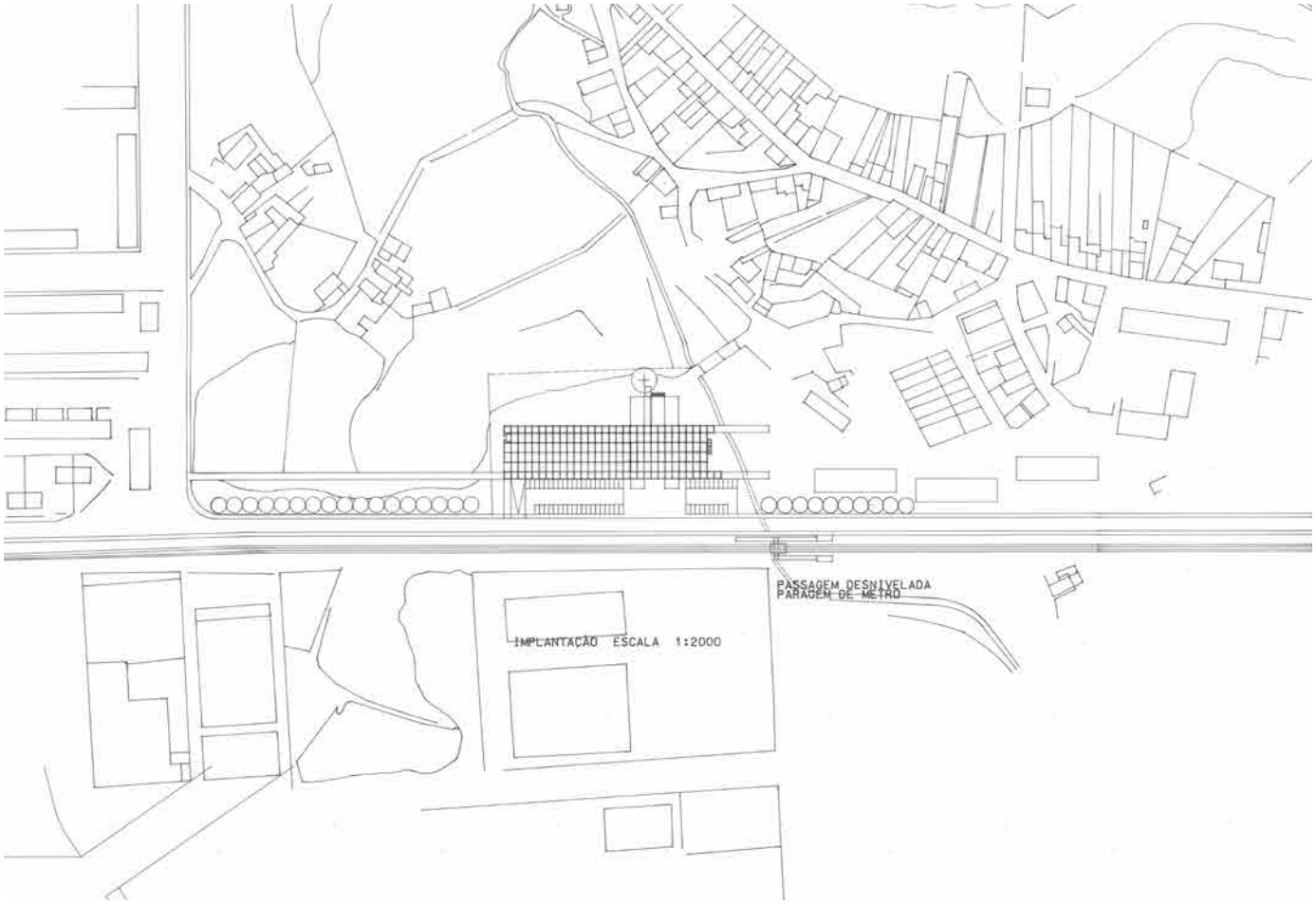
E



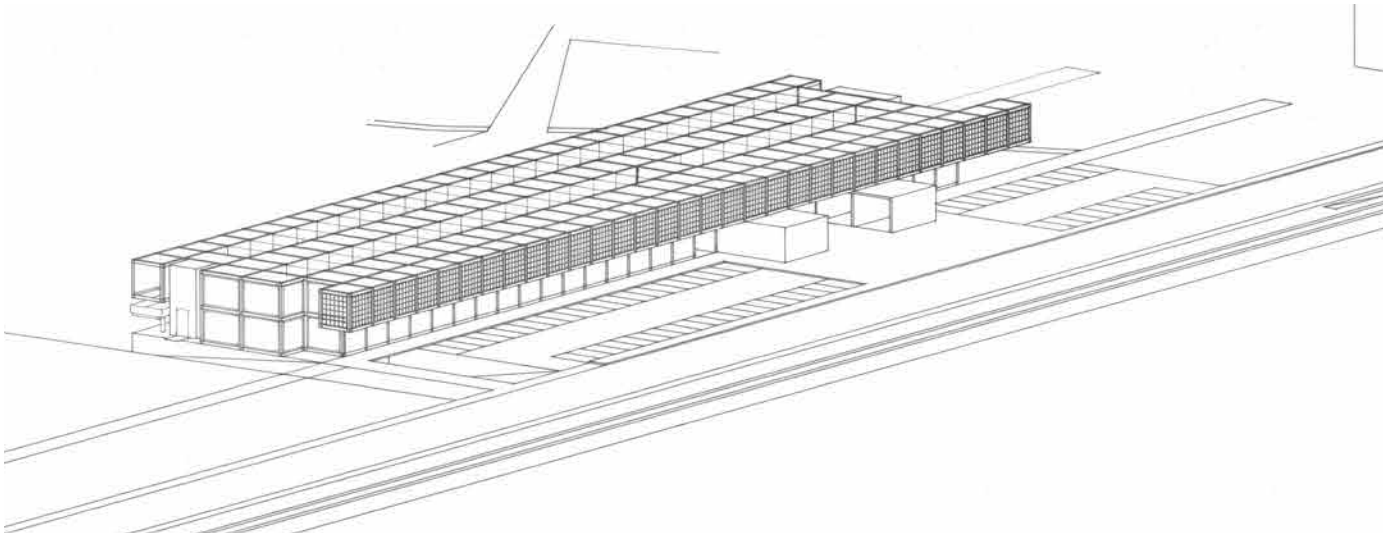
F



G

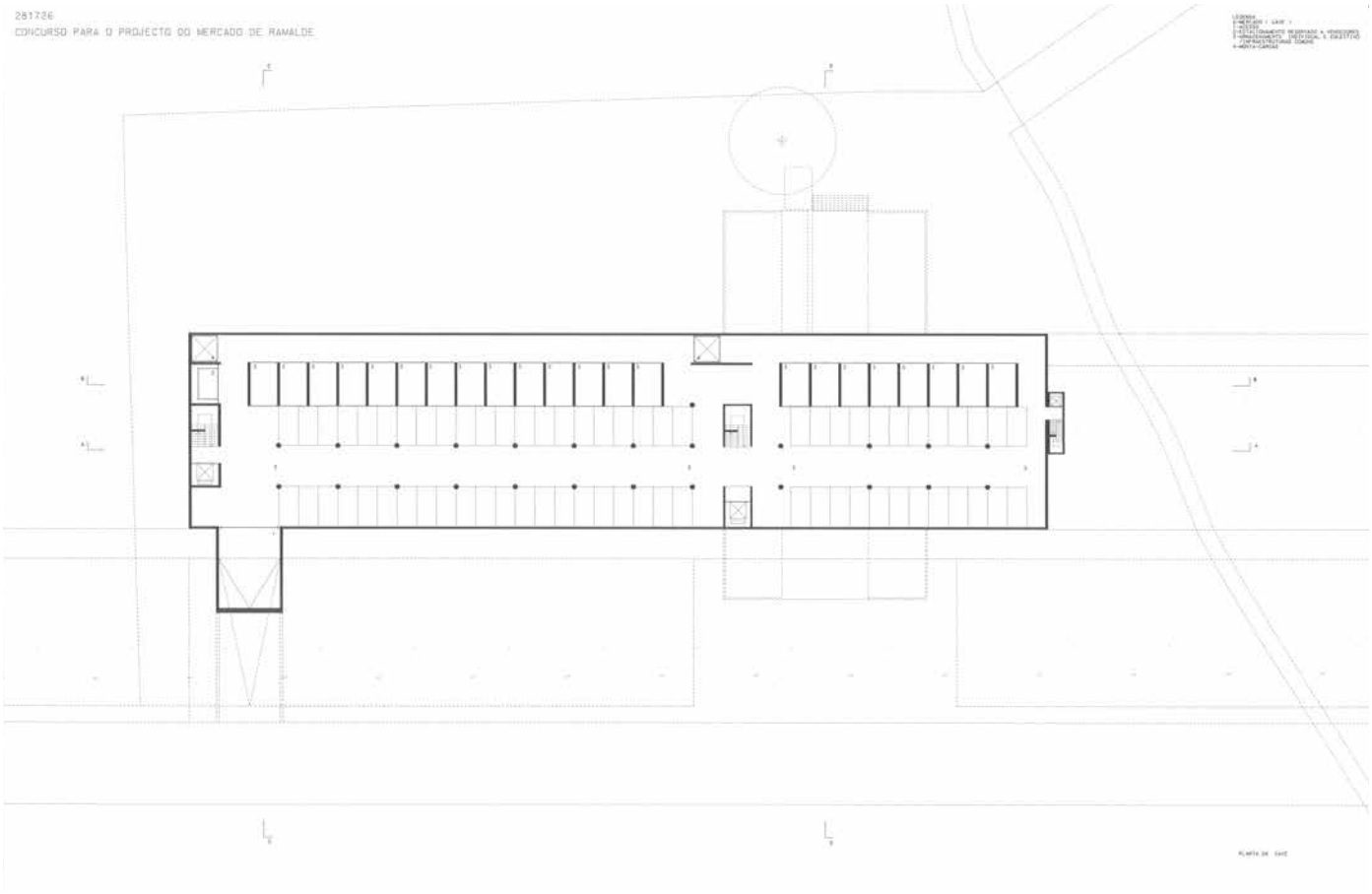


A

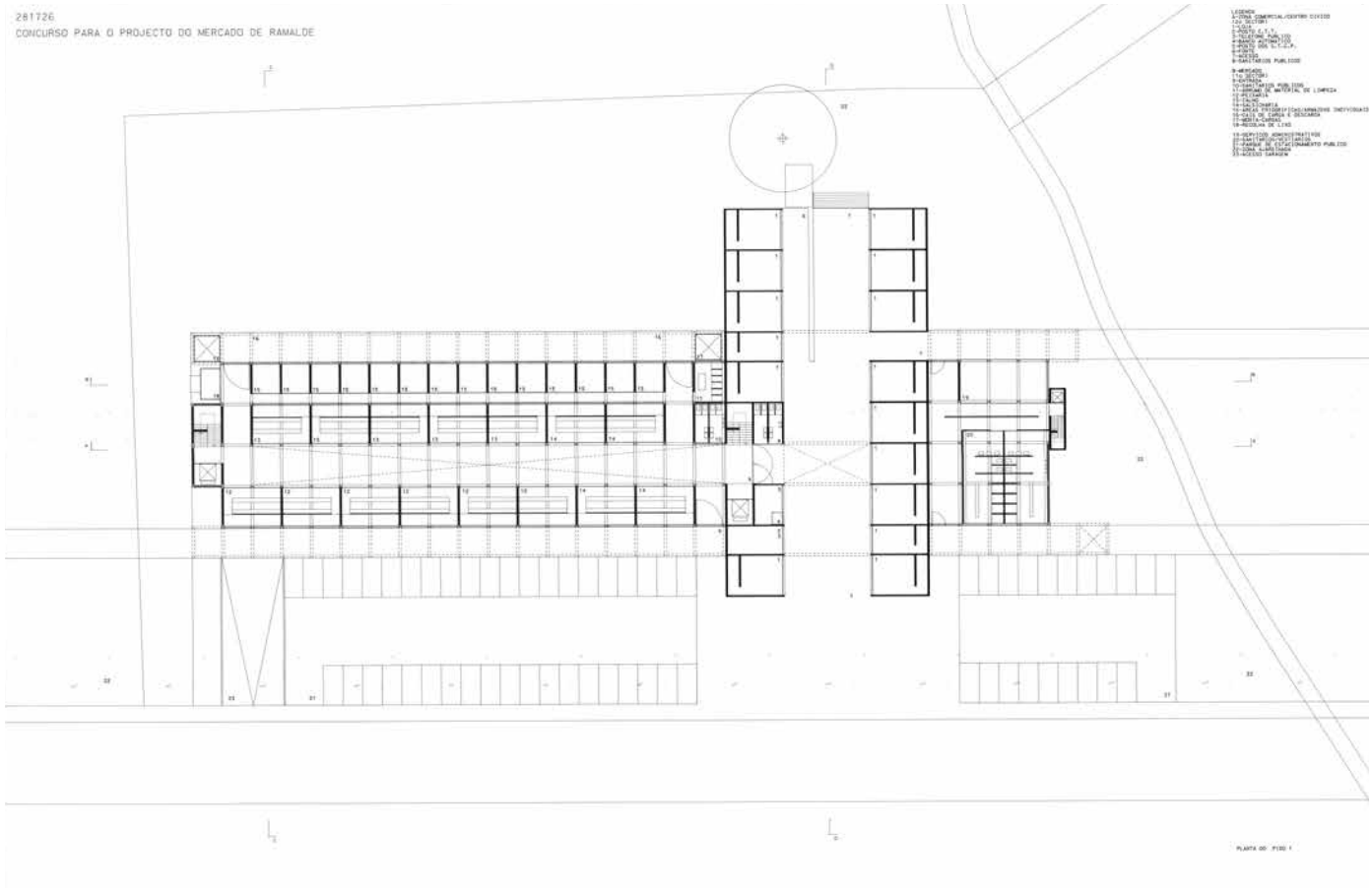


B

A Planta implantação
B Axonometria

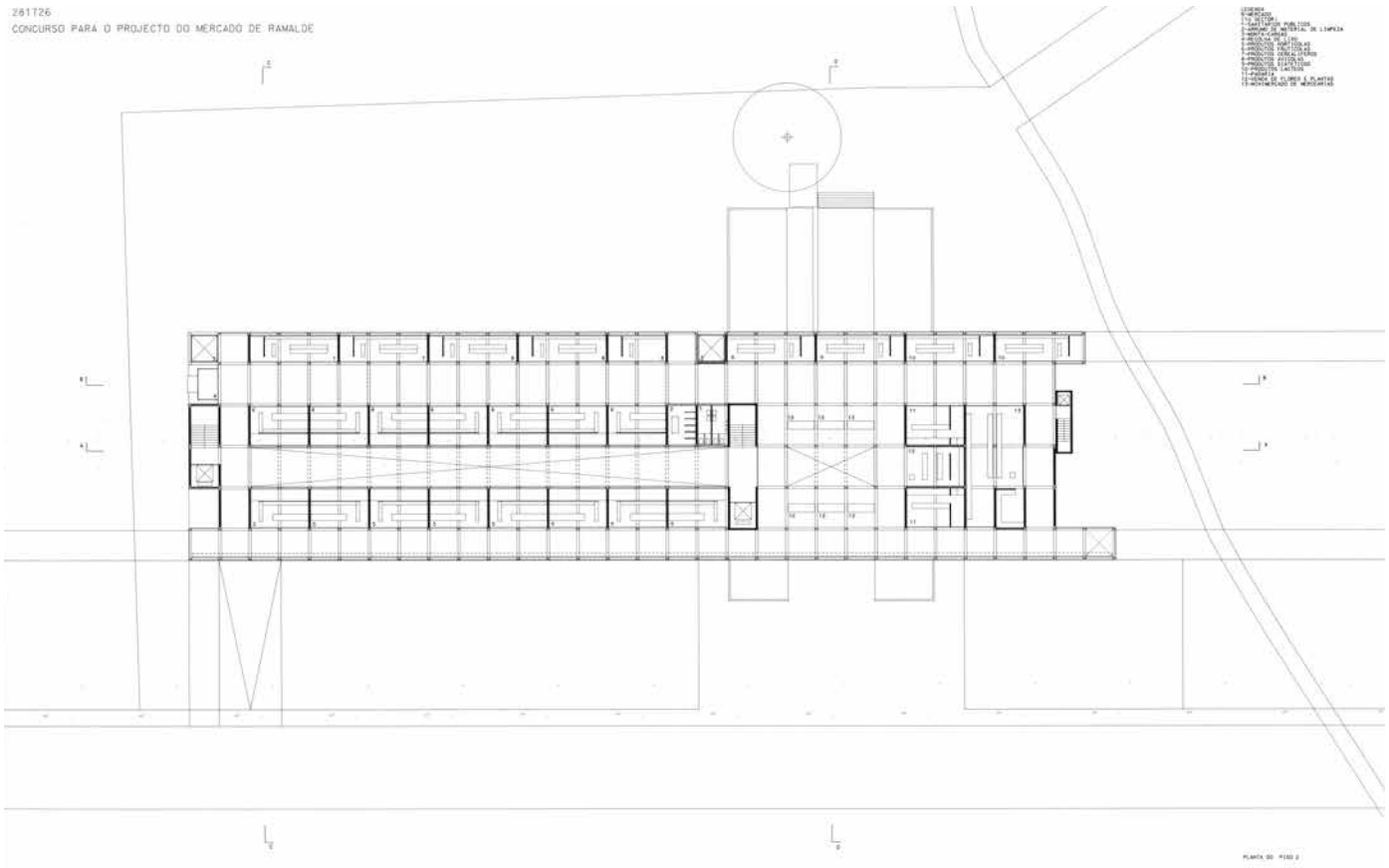


A

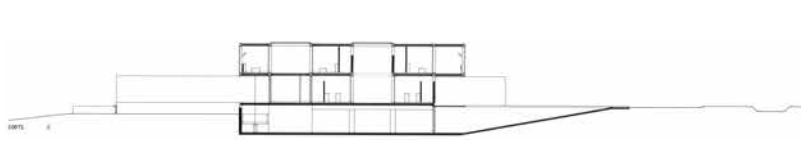


B

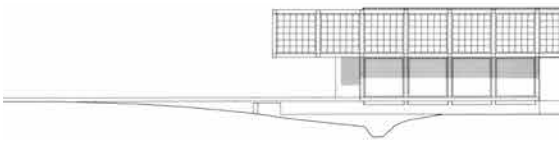
A Planta piso 0
B Planta piso 1



A

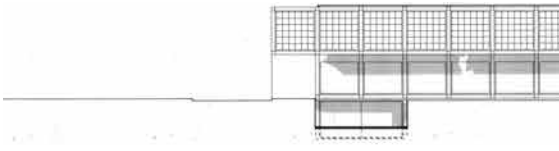


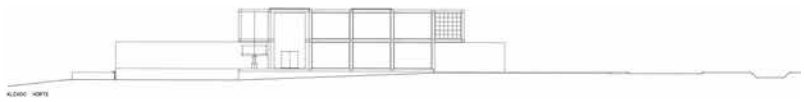
B





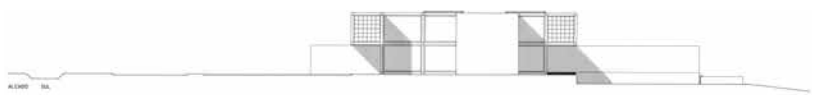
C



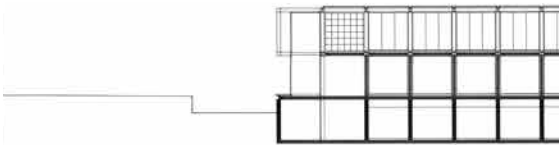


D

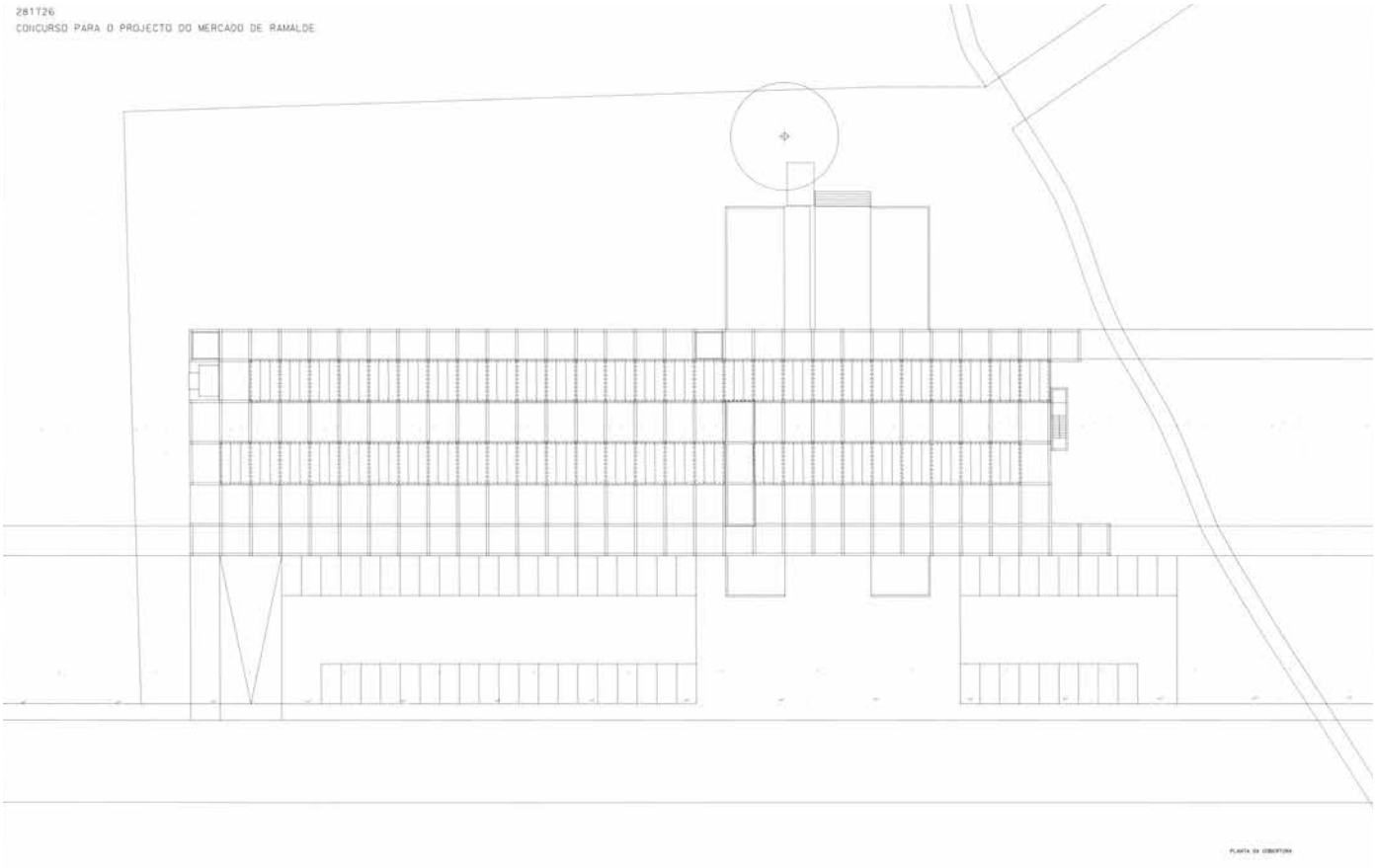




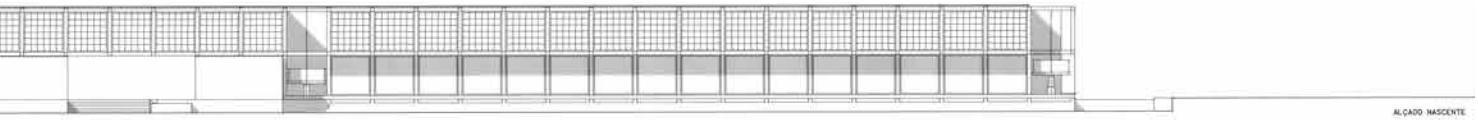
E



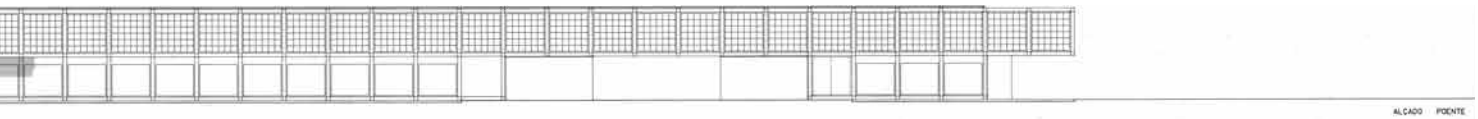
A Planta piso 2
B Corte C
C Corte D
D Alçado norte
E Alçado sul



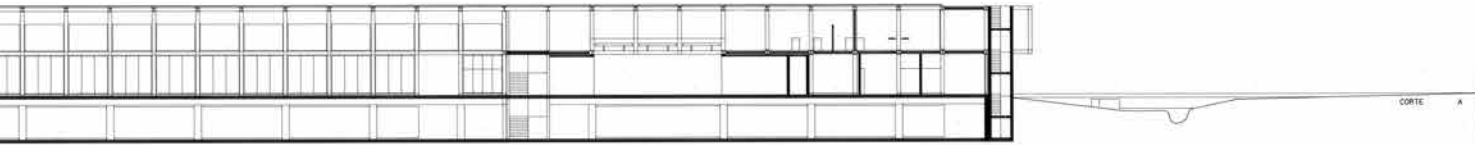
A



B



C



D



E

A Planta cobertura
B Alçado nascente
C Alçado poente
D Corte A
E Corte B

Embaixada de Portugal em Berlim

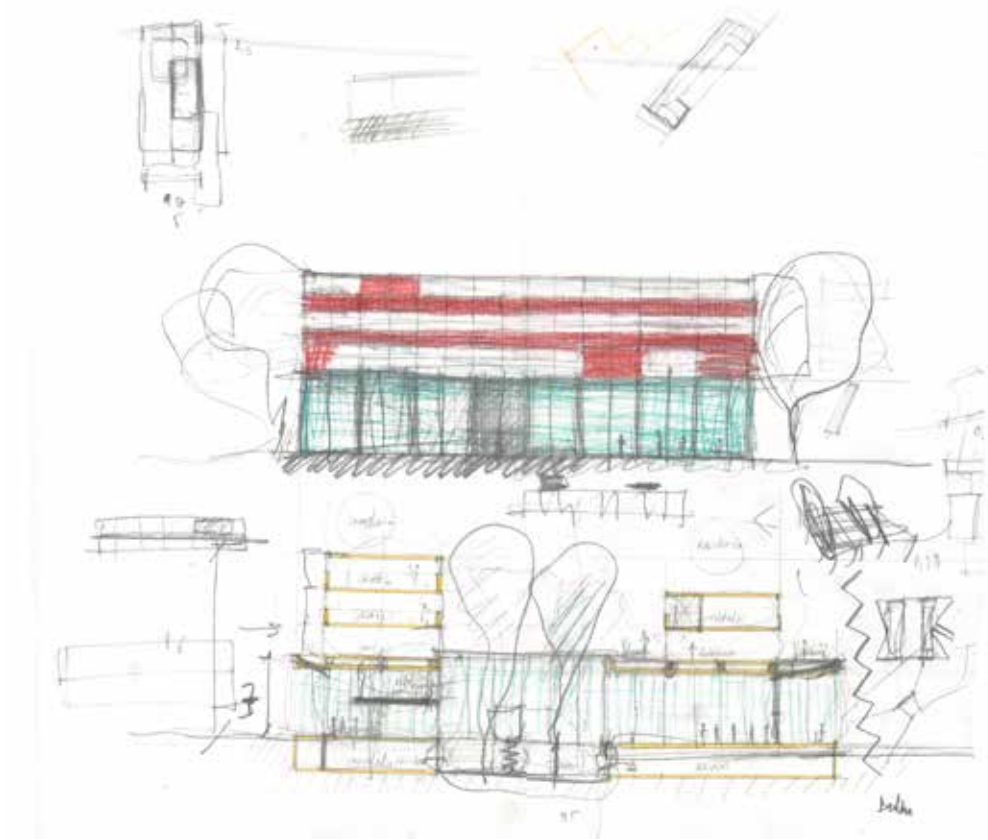
Berlim, Alemanha 1998

Concurso público internacional, 2.º prémio

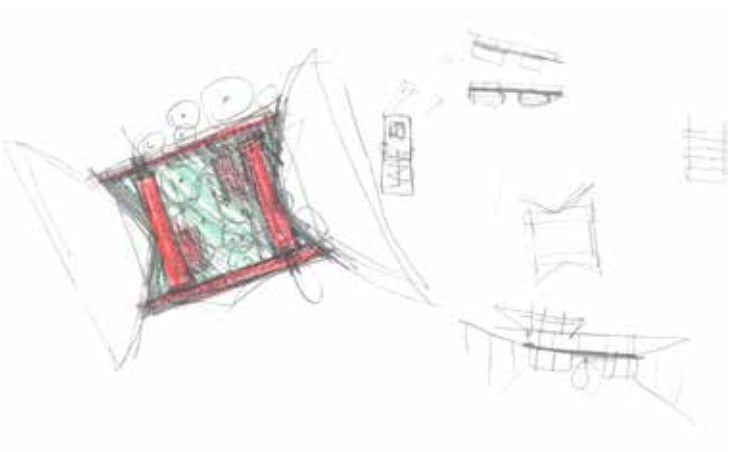
A

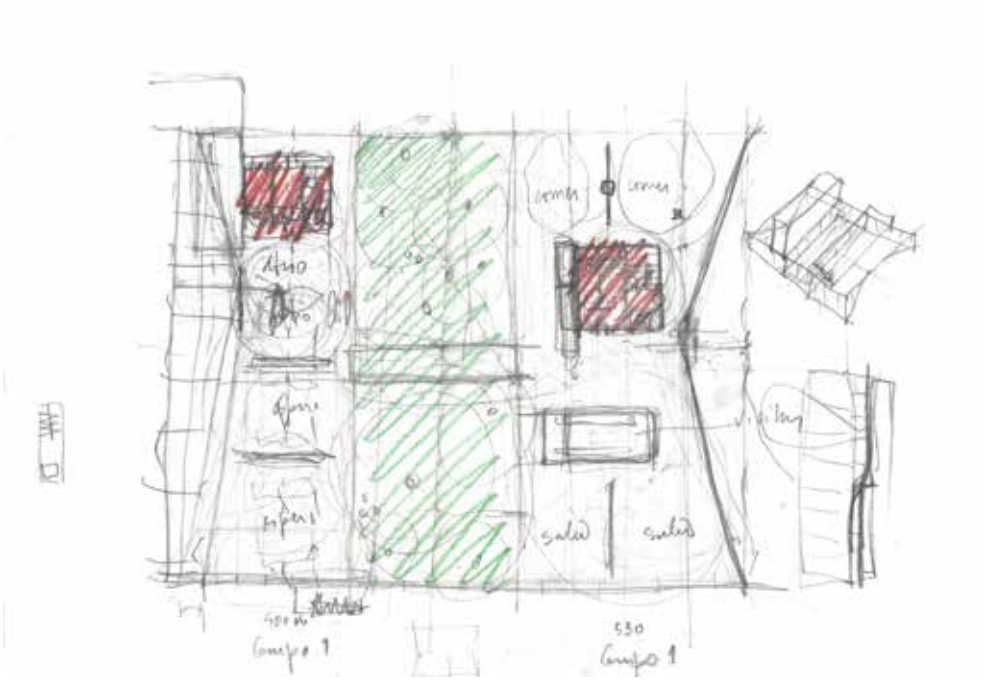


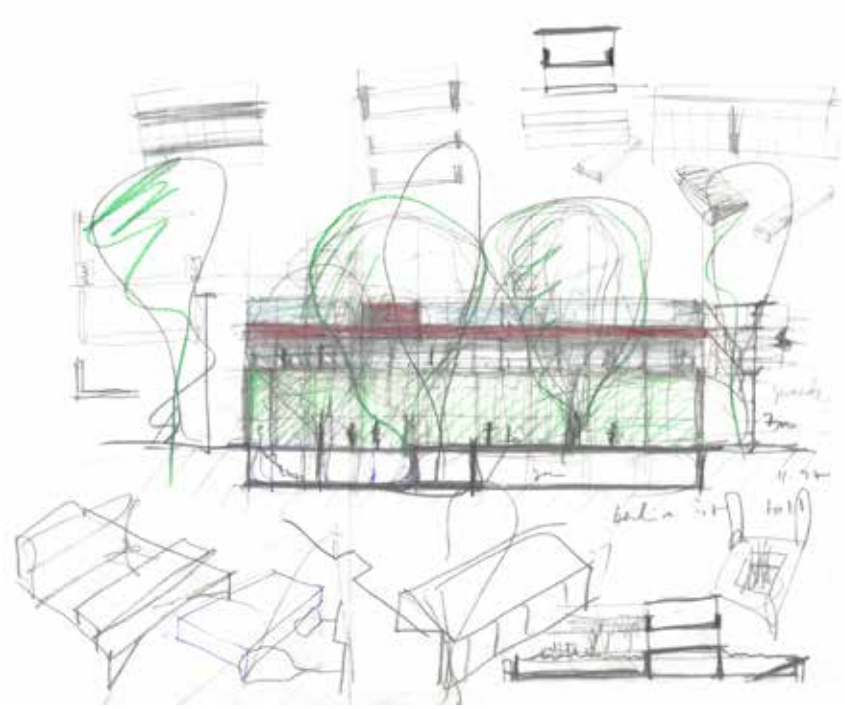
B



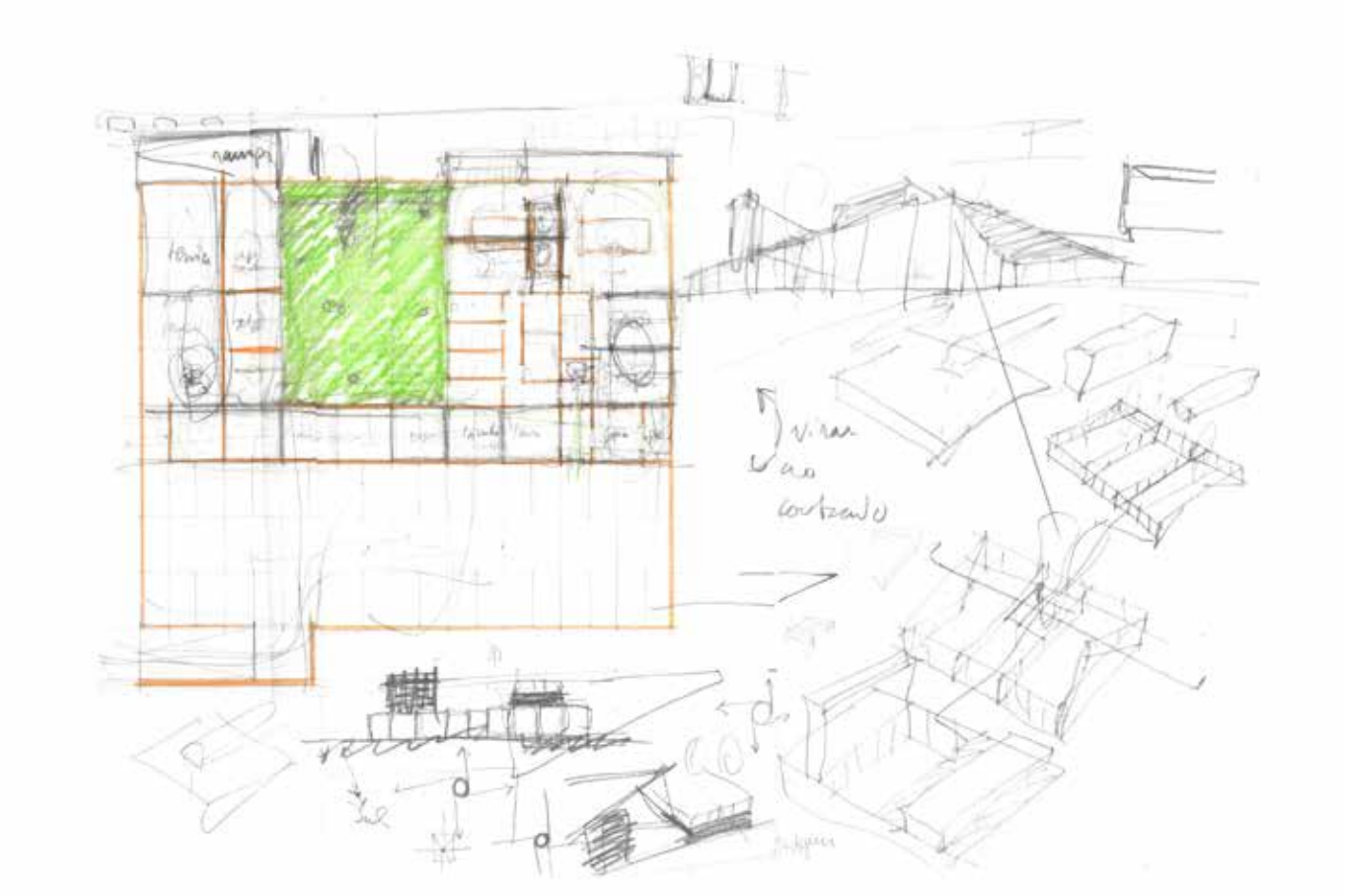
A Fotografia vista aérea
B Croqui



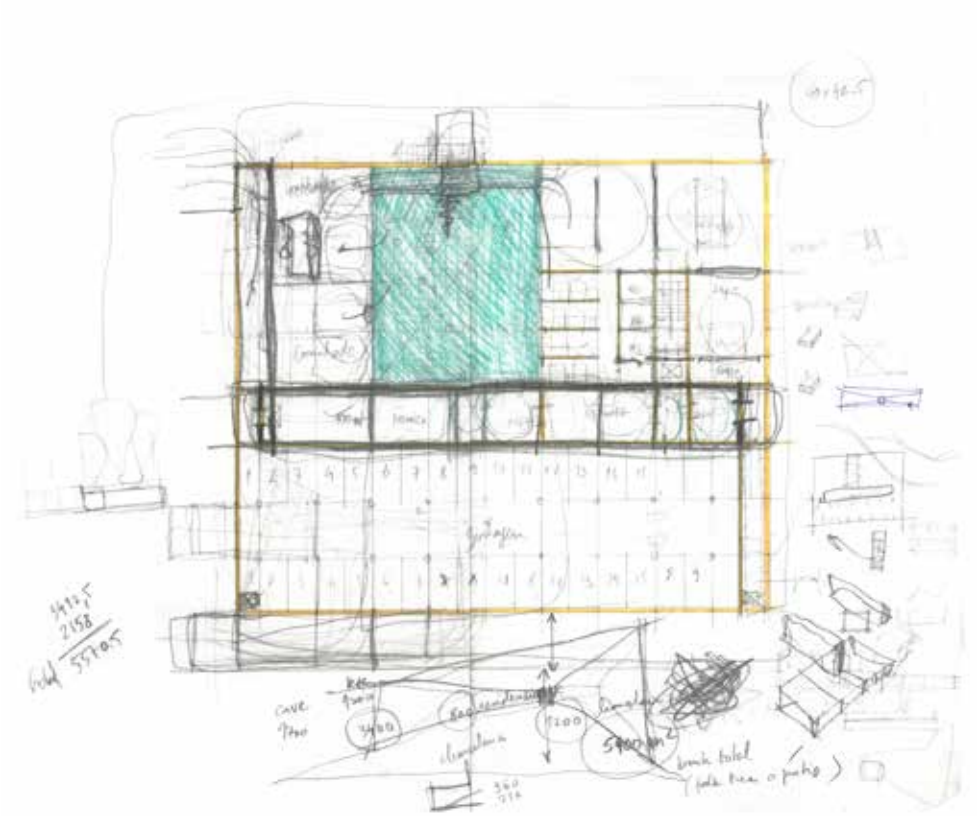




Croquis



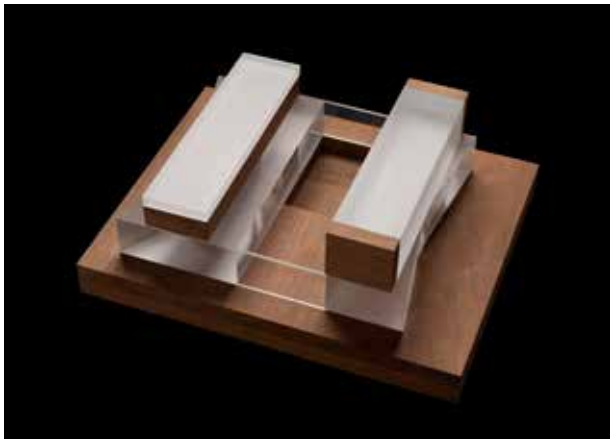
Croquis



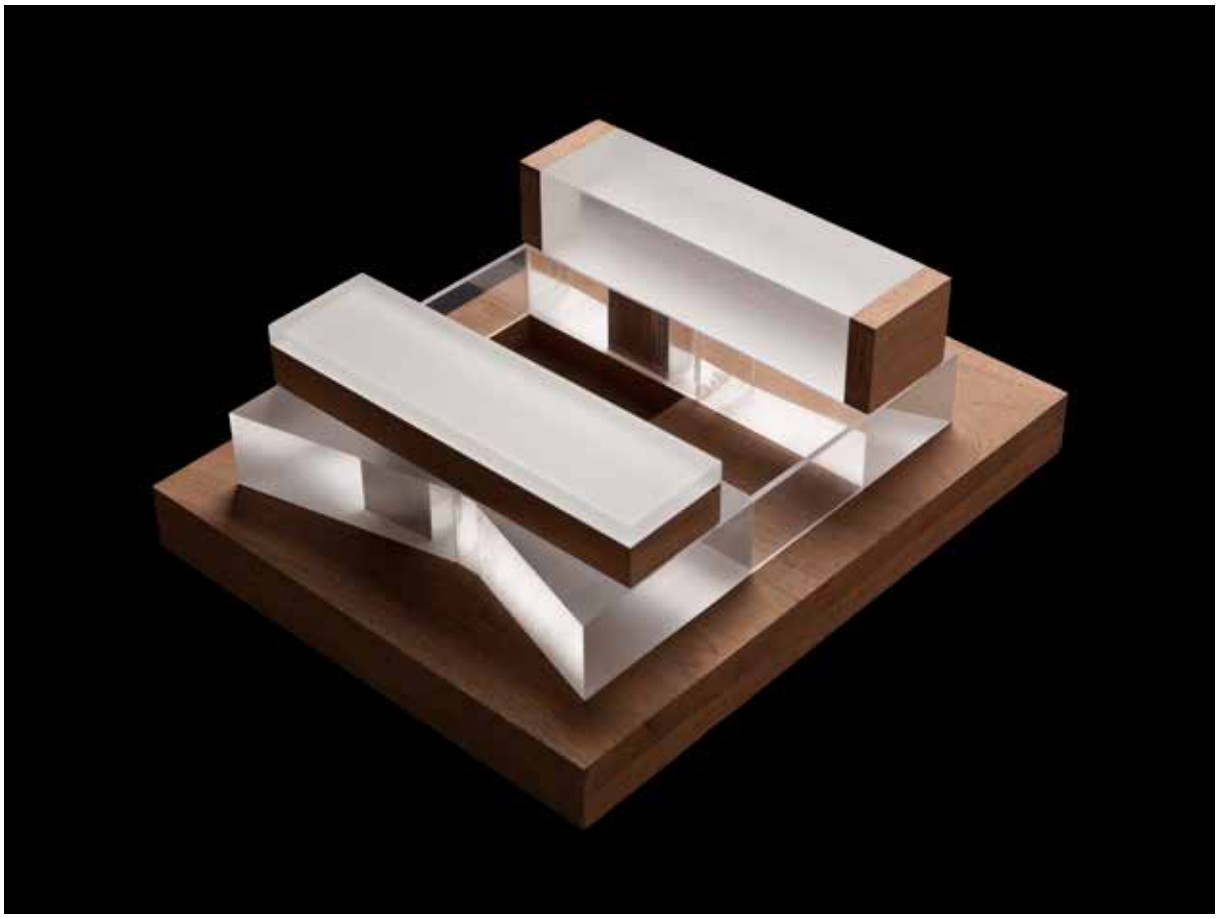




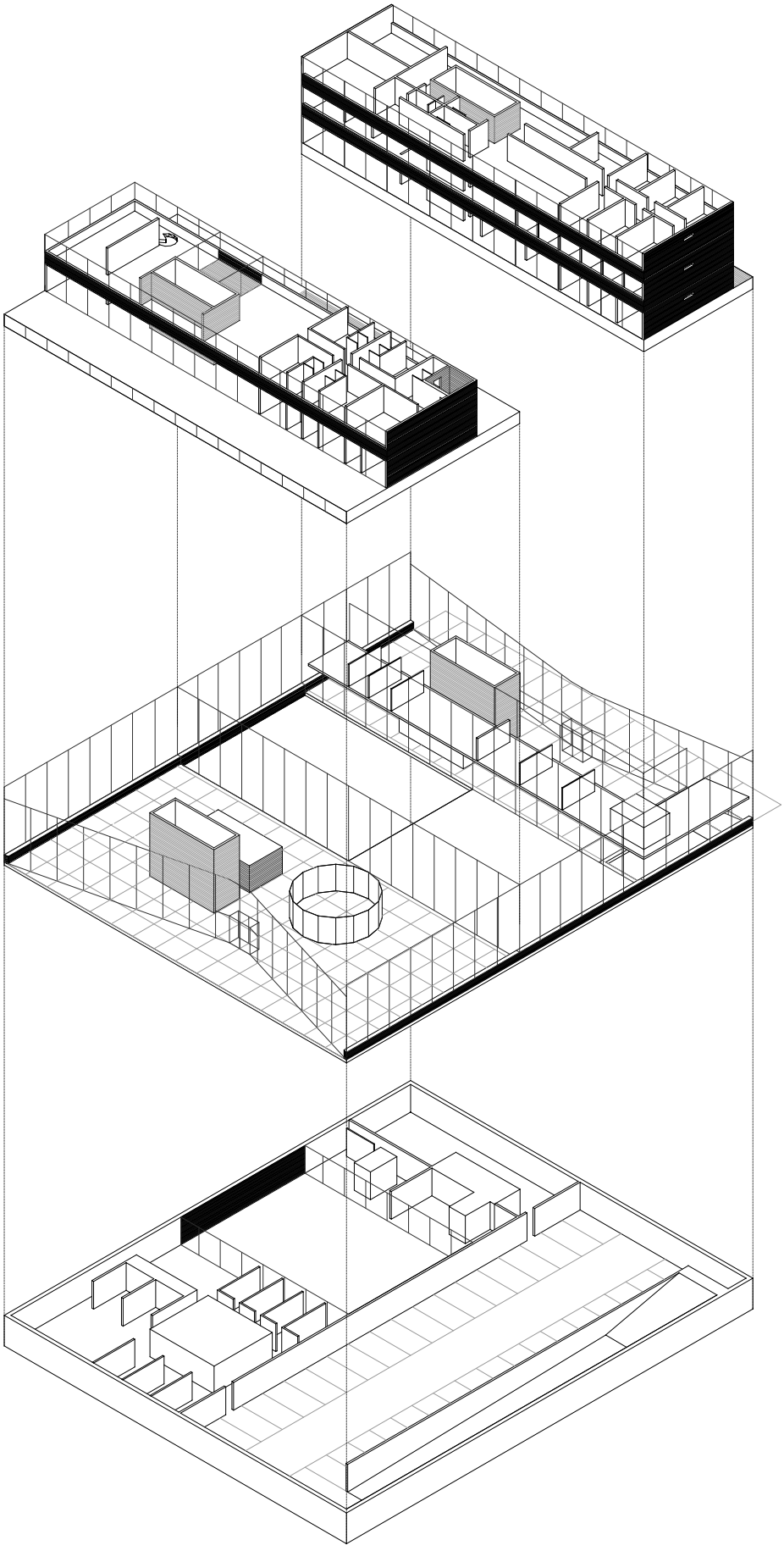
Croquis



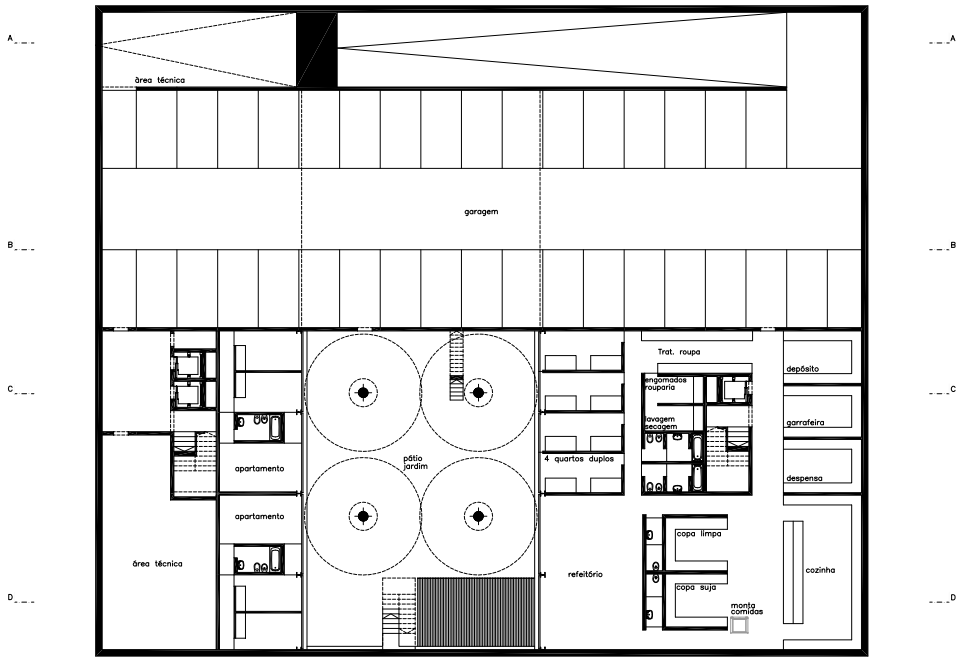




Fotografias maqueta



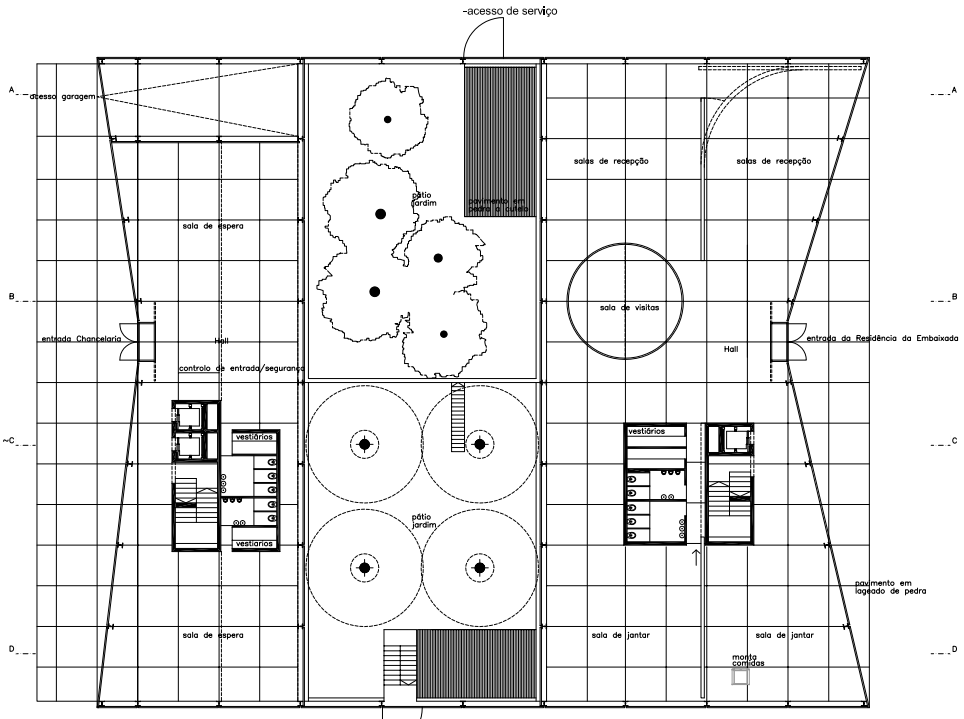
Axonometria



Piso -1

-Garagem
-Área técnica
-Serviços da Resldência

A



Piso 0

-Recepção da Chancelaria

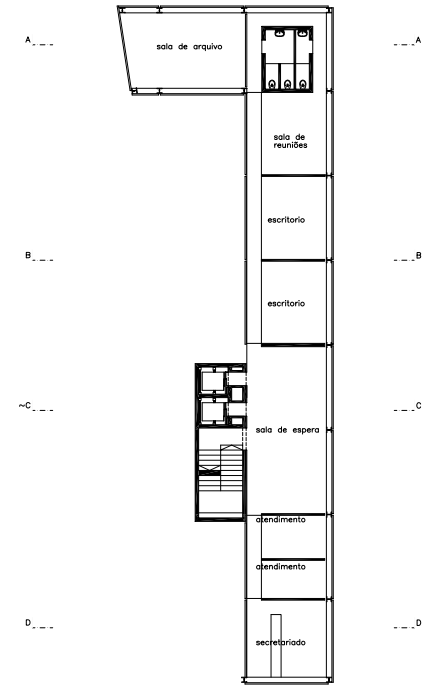
-acesso directo para os serviços

Piso 0

-Recepção da Resldência da Embaixada

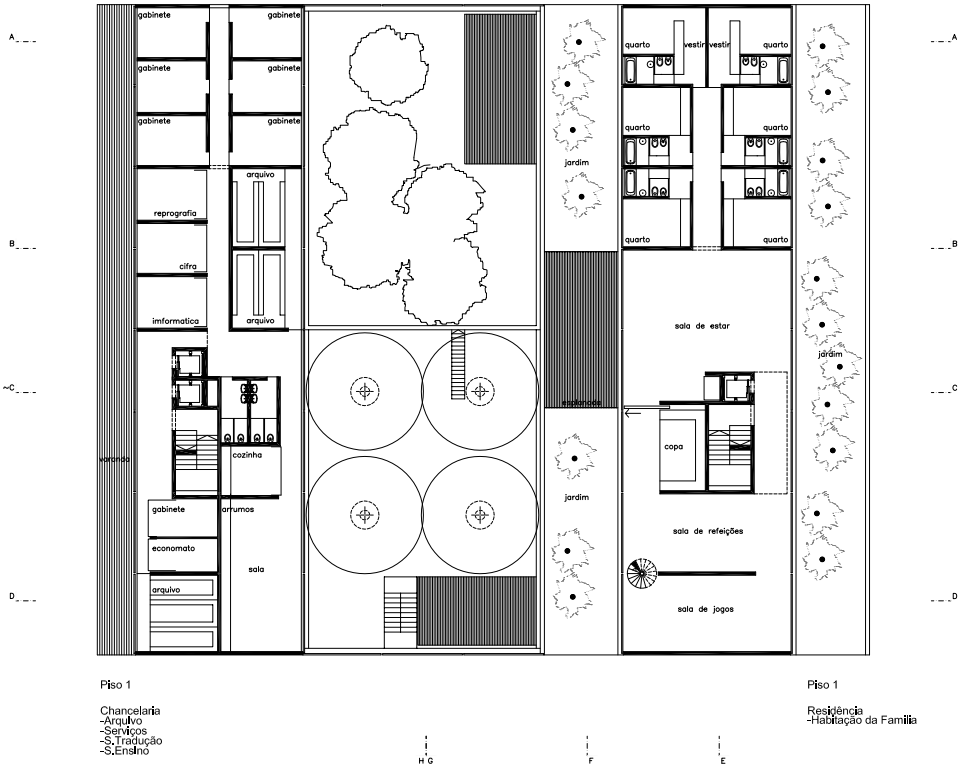
B

A Planta piso -1
B Planta piso 0



Mezanino
-Área Consular

A



Piso 1

Chancelaria
-Arquivo
-Serviços
-S.Tradução
-S.Ensino

Piso 1

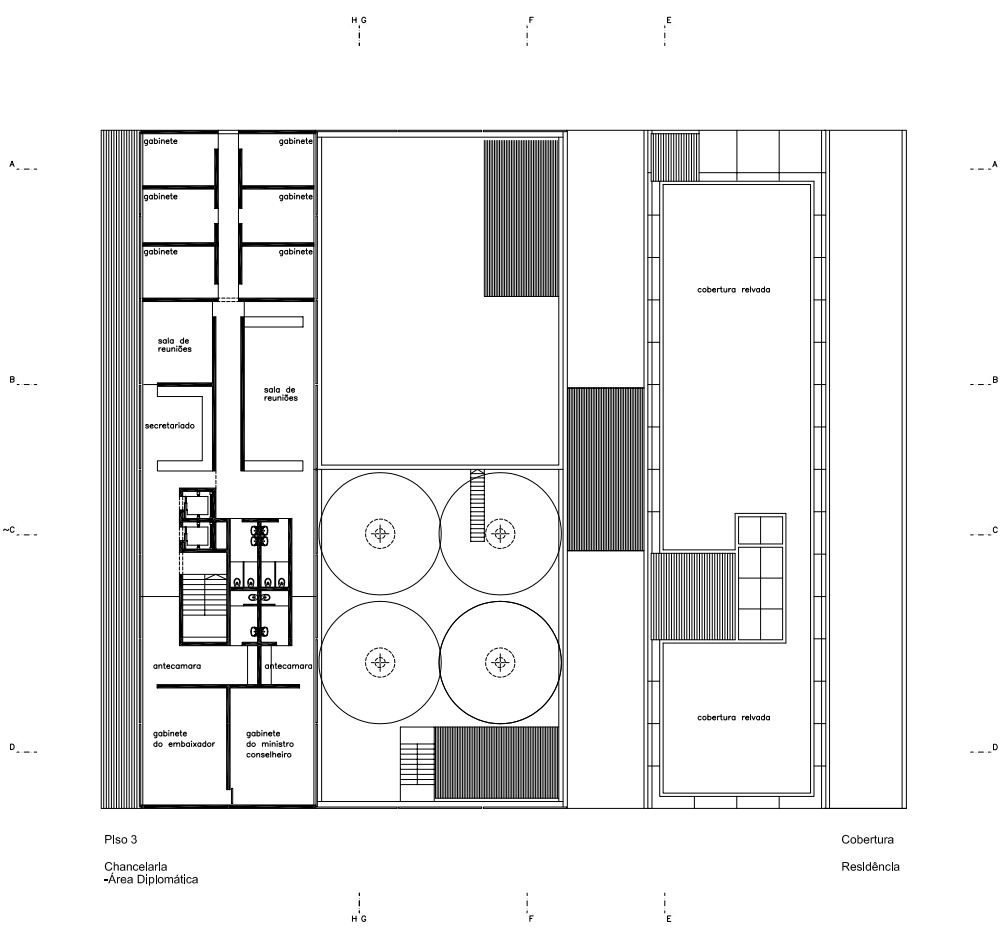
Residência
-Habitação da Família

B

A Planta piso intermédio
B Planta piso 1

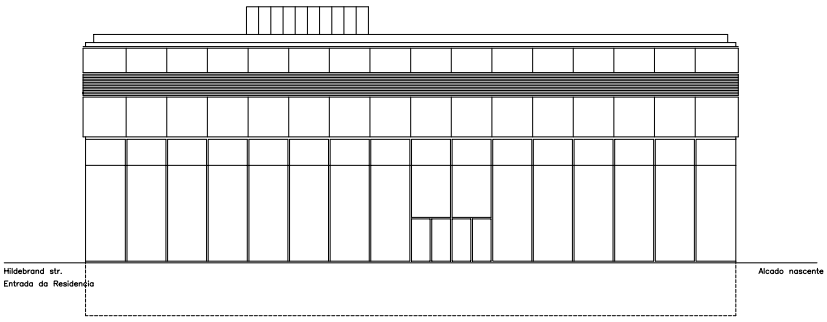


A

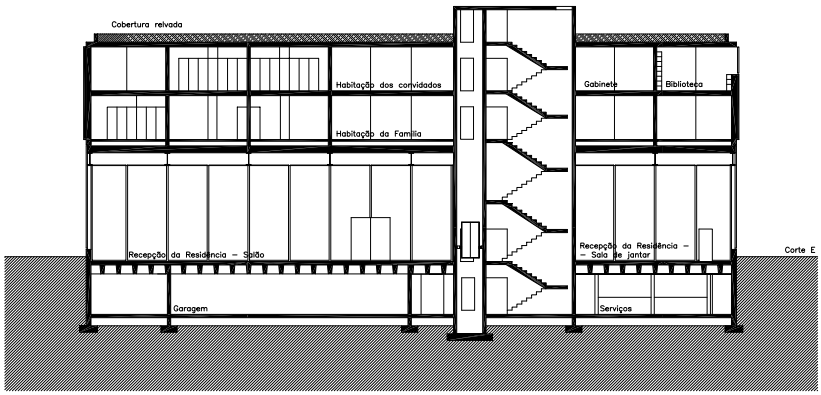


B

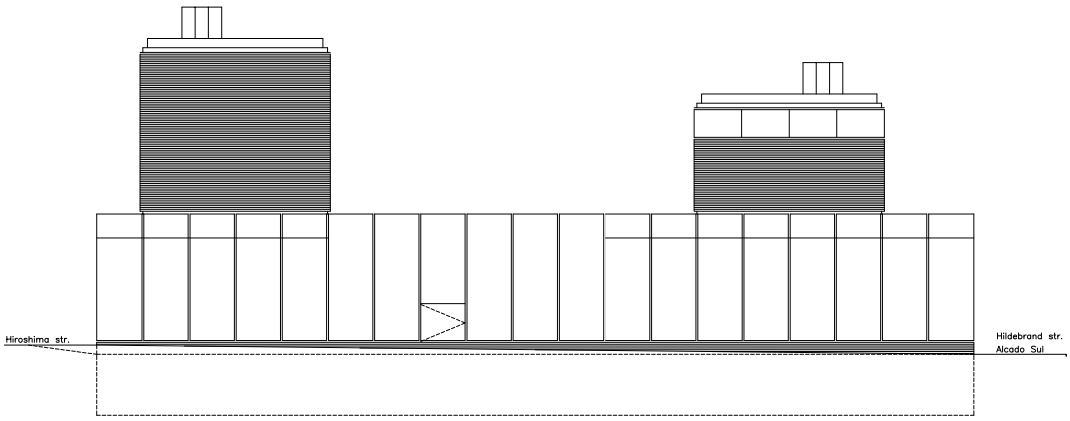
A Planta piso 2
B Planta piso 3



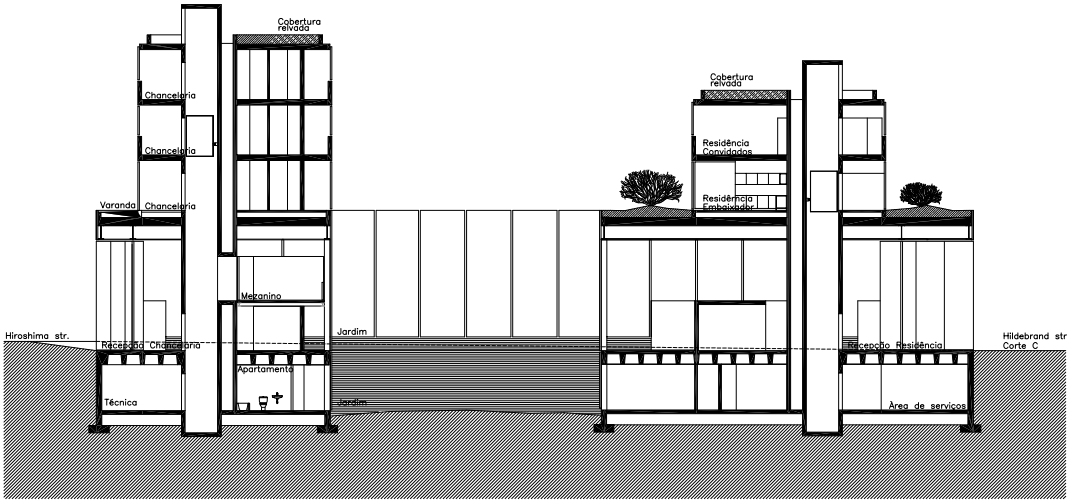
A



B

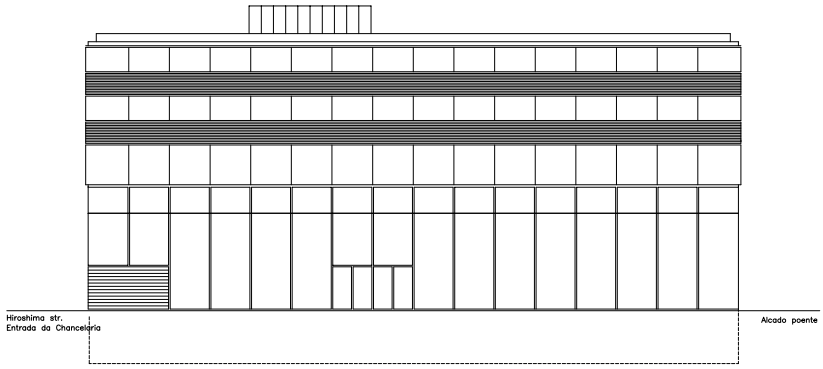


C

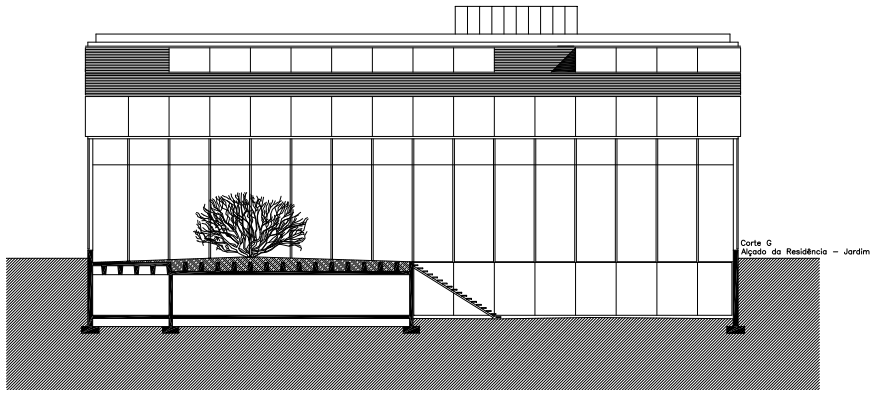


D

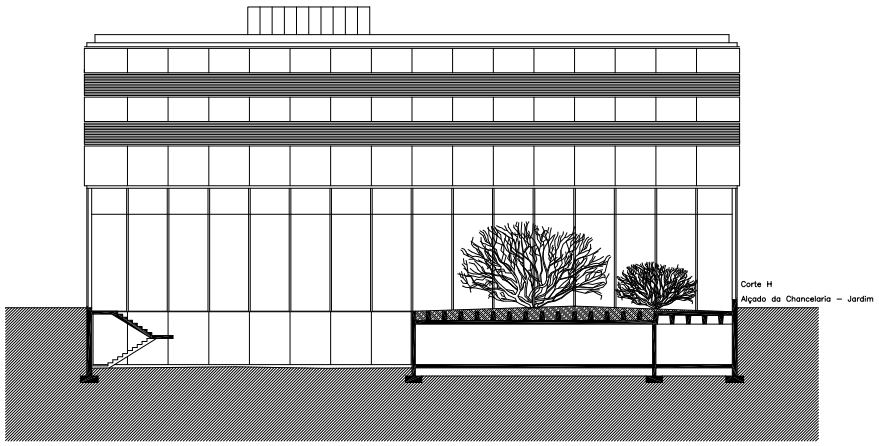
A Alçado nascente
B Corte E
C Alçado sul
D Corte C



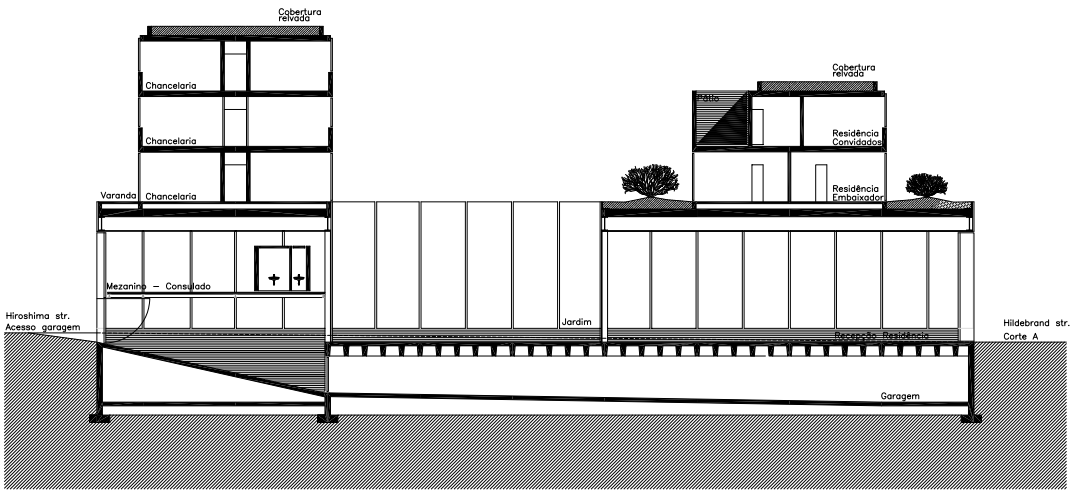
A



B



C



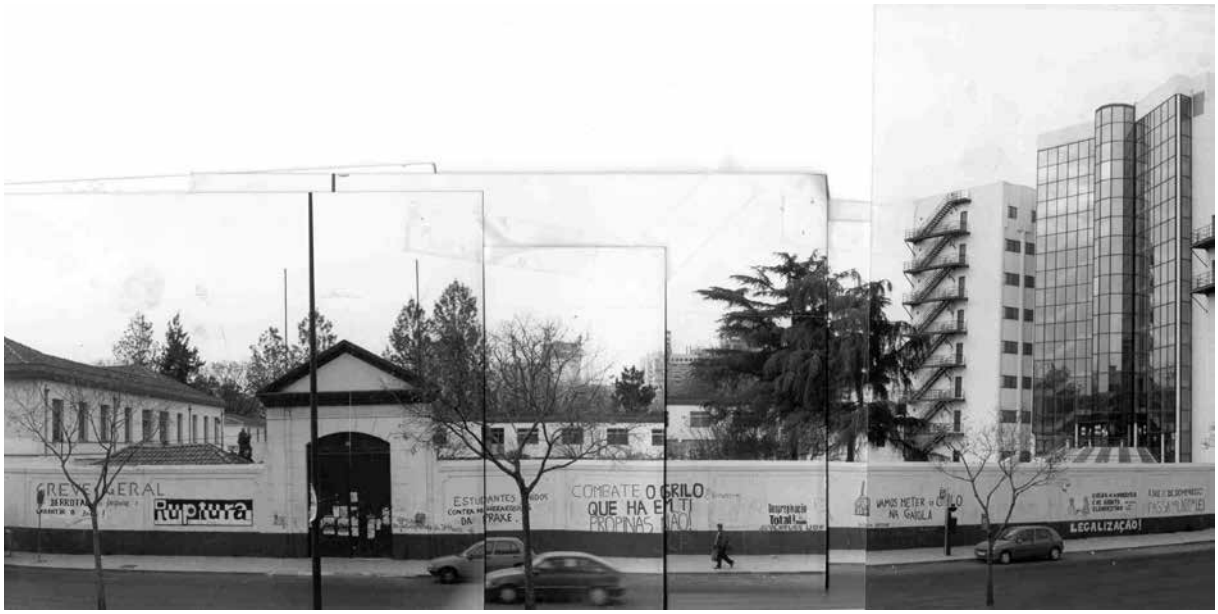
D

A Alçado poente
B Corte G
C Corte H
D Corte A

Biblioteca da FCSH-UNL

Lisboa, Portugal 1998-2001

Concurso público internacional, 1.º prémio

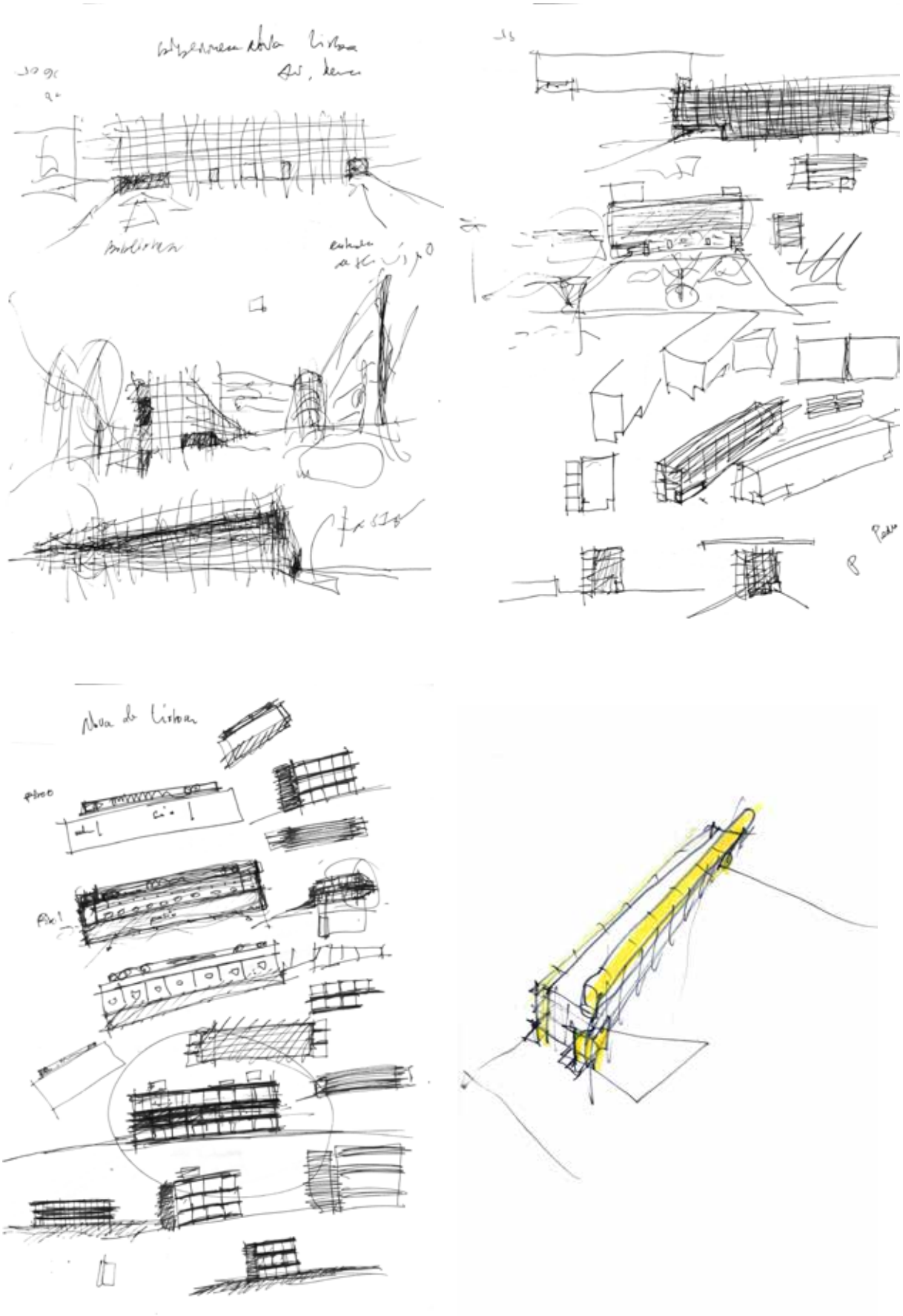


A

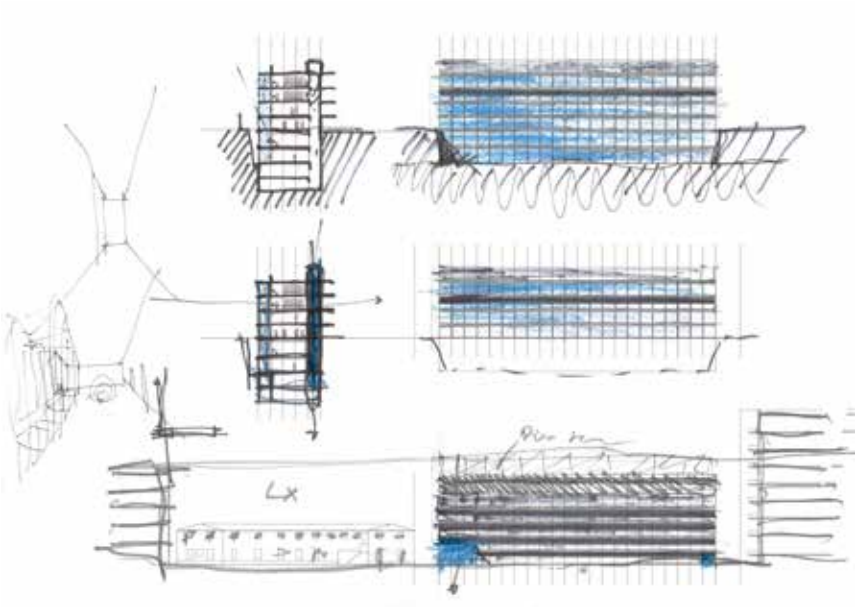


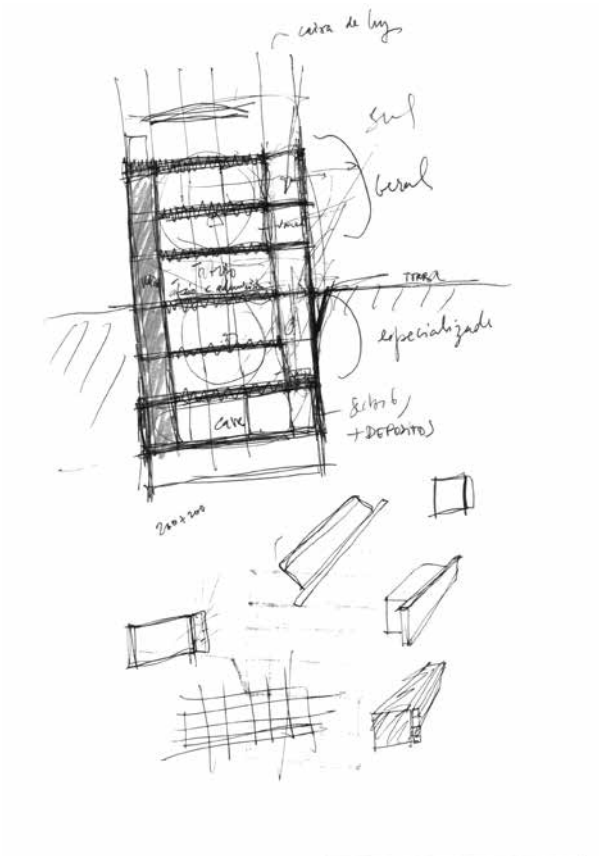
B

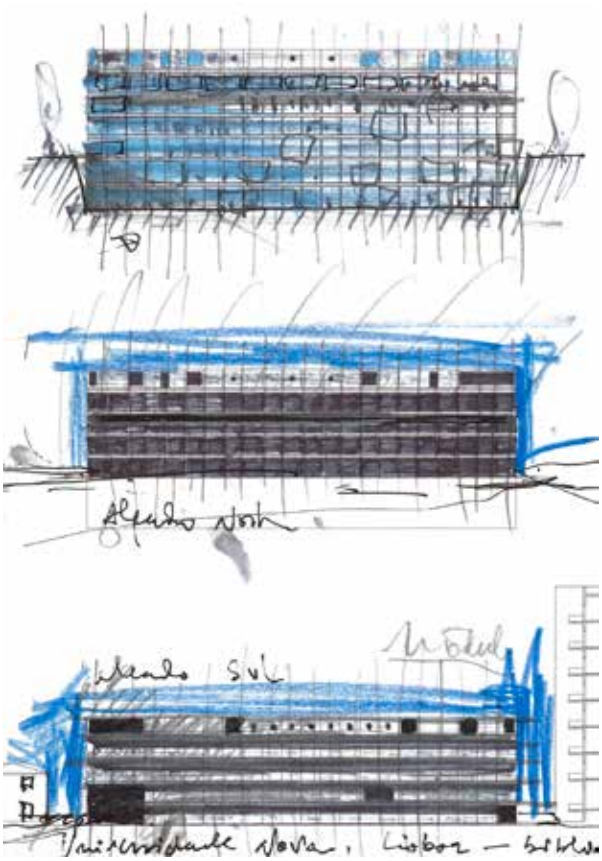
A Fotografia vista exterior
B Montagem vista exterior



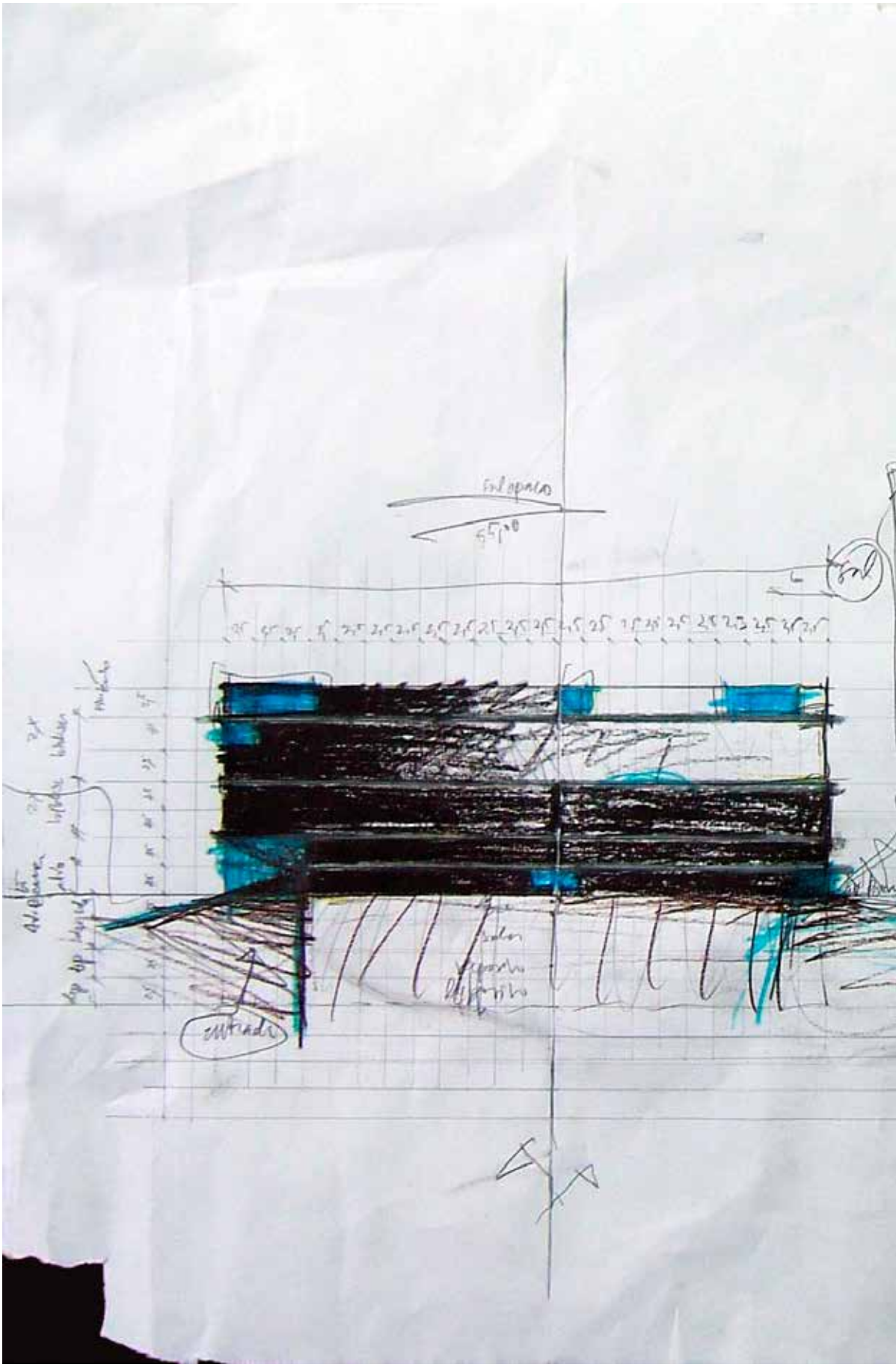
Croquis

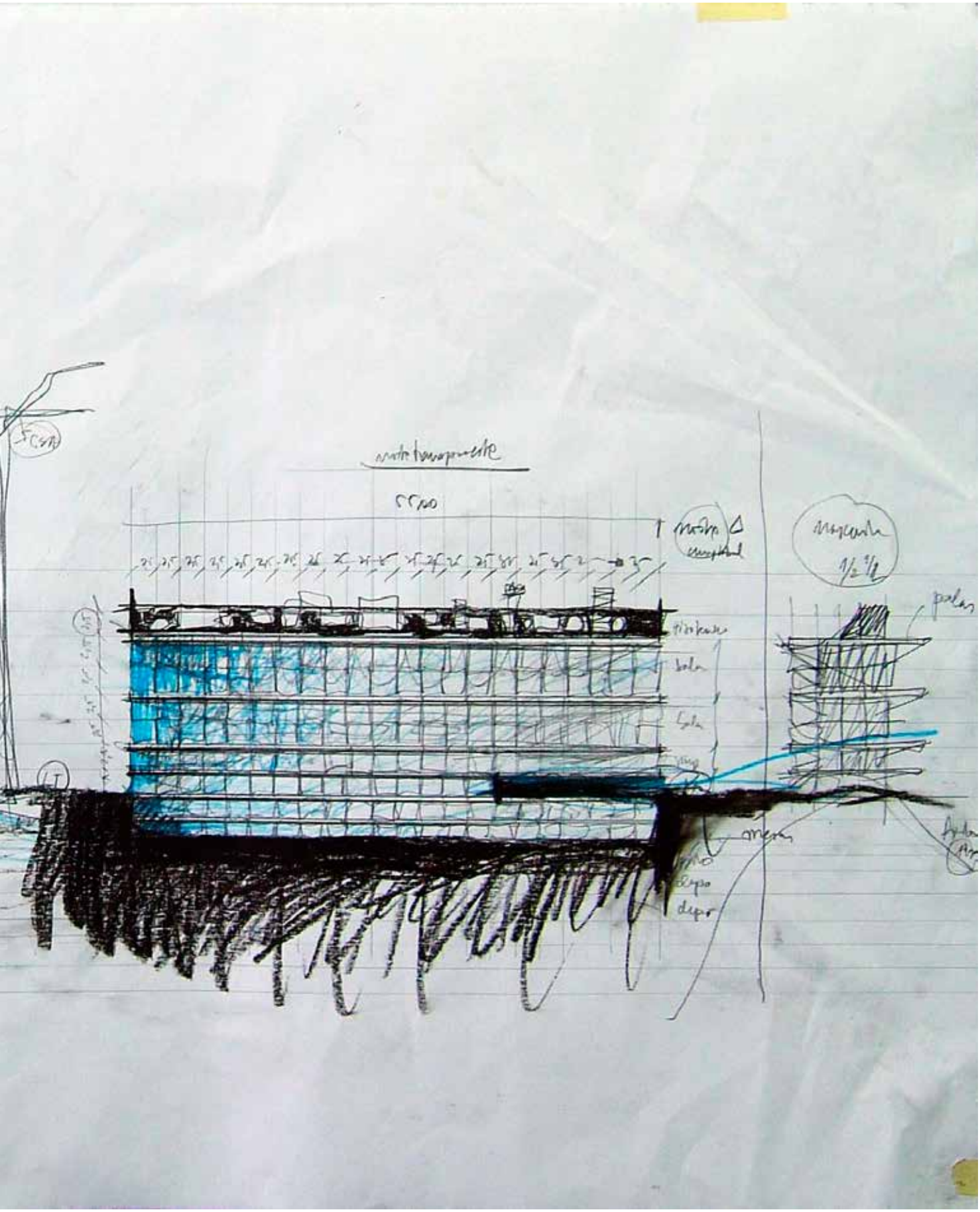




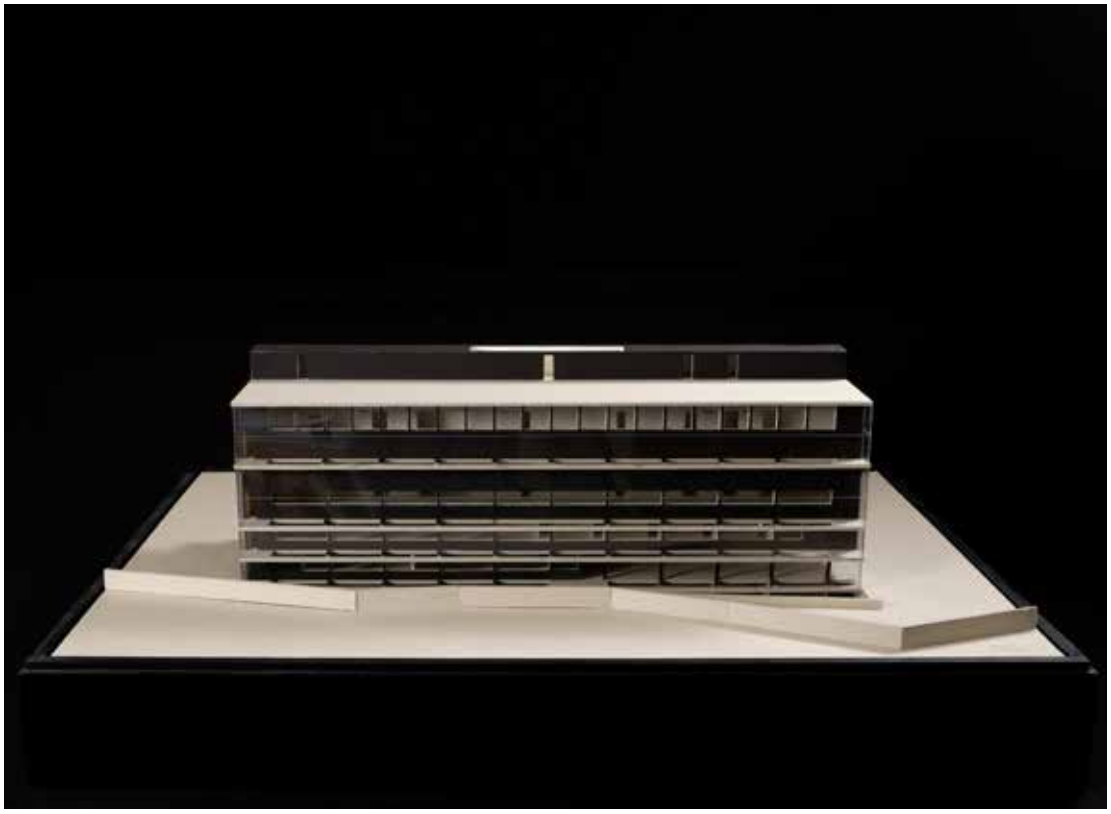


Croquis


entrada



Croqui





Fotografia maqueta

A



D



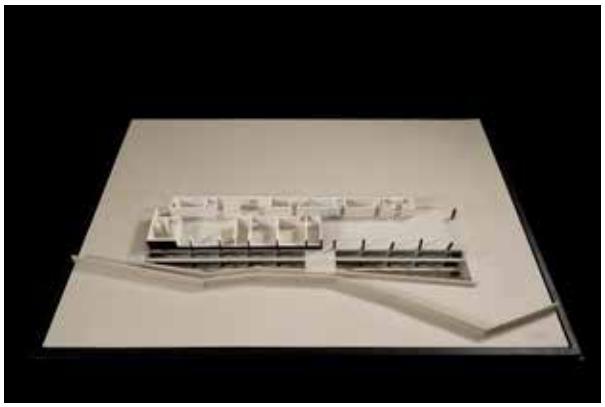
B



E

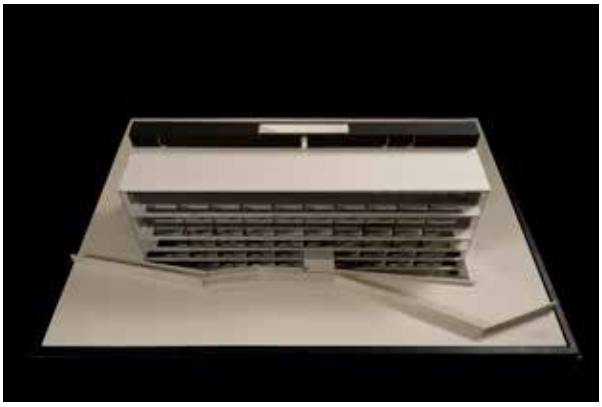


C



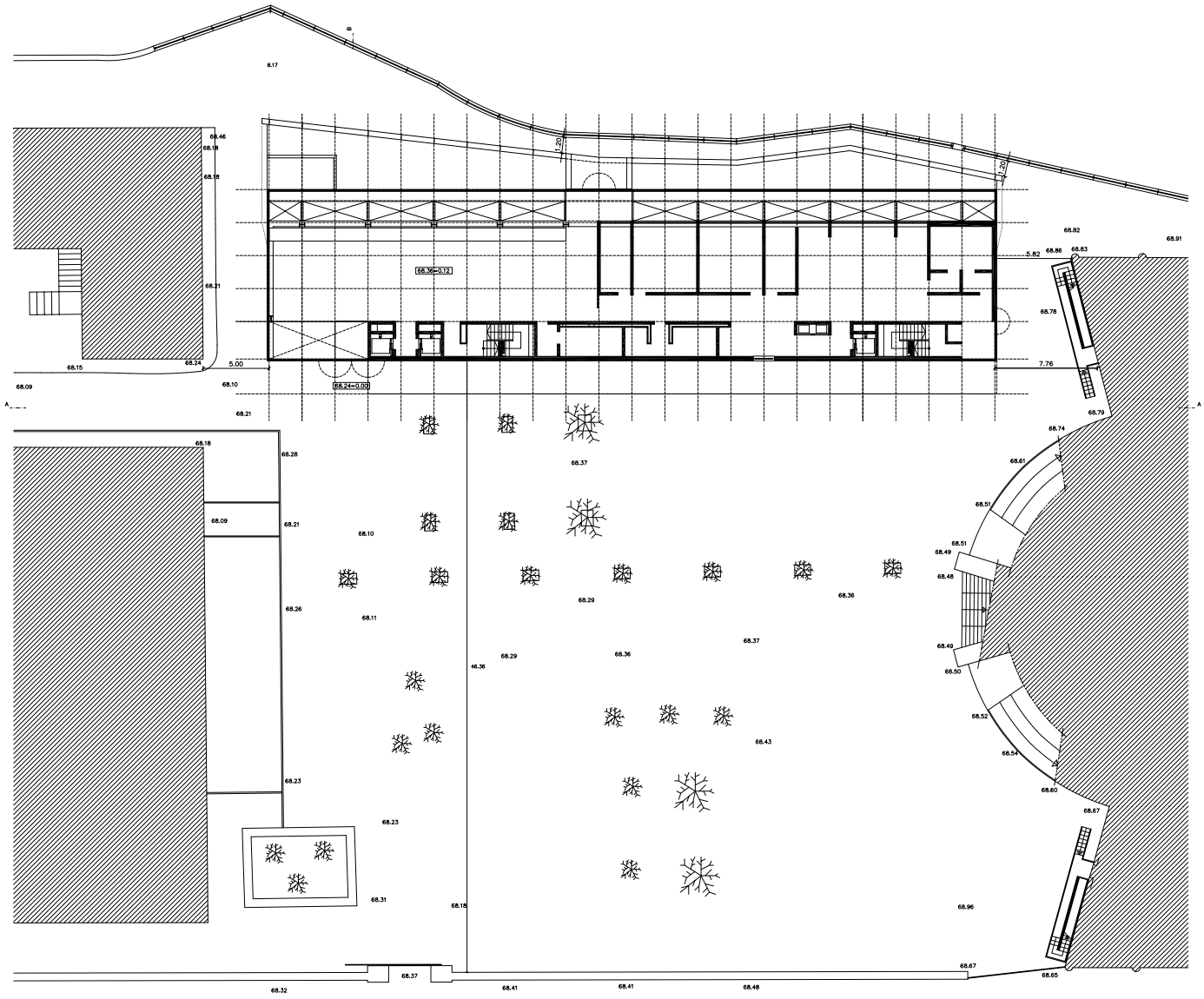
F



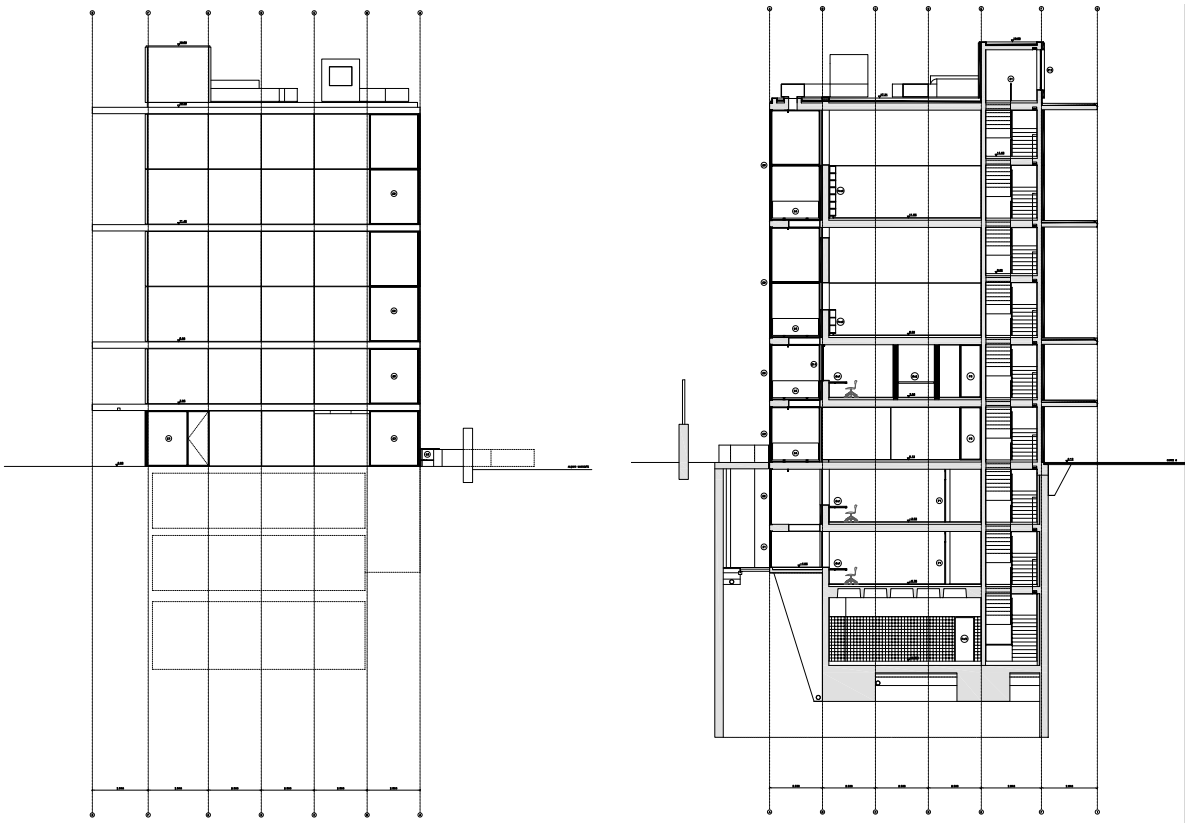


G

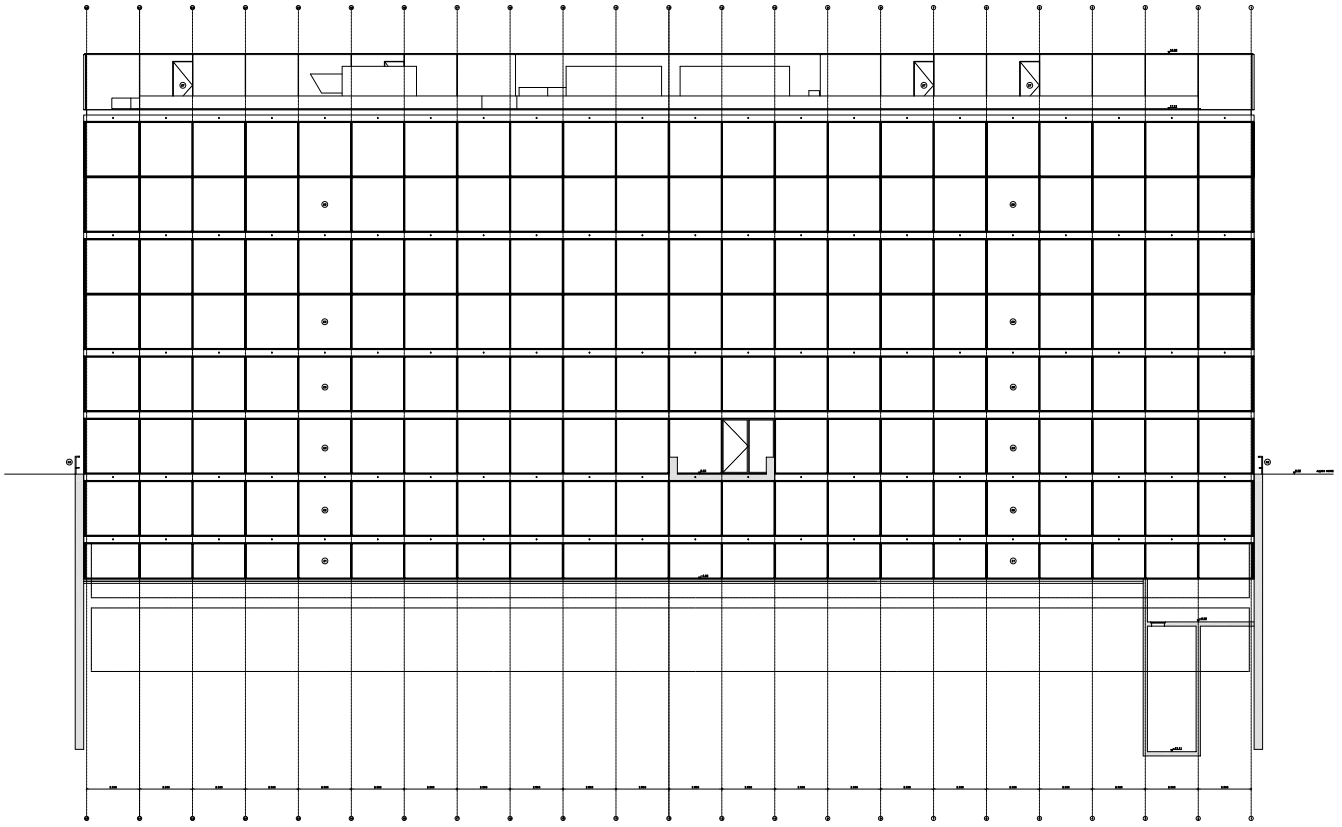
A Fotografia maqueta piso -1
B Fotografia maqueta piso 0
C Fotografia maqueta piso 1
D Fotografia maqueta piso 2
E Fotografia maqueta piso 3
F Fotografia maqueta piso 4
G Fotografia maqueta piso 5



Planta implantação



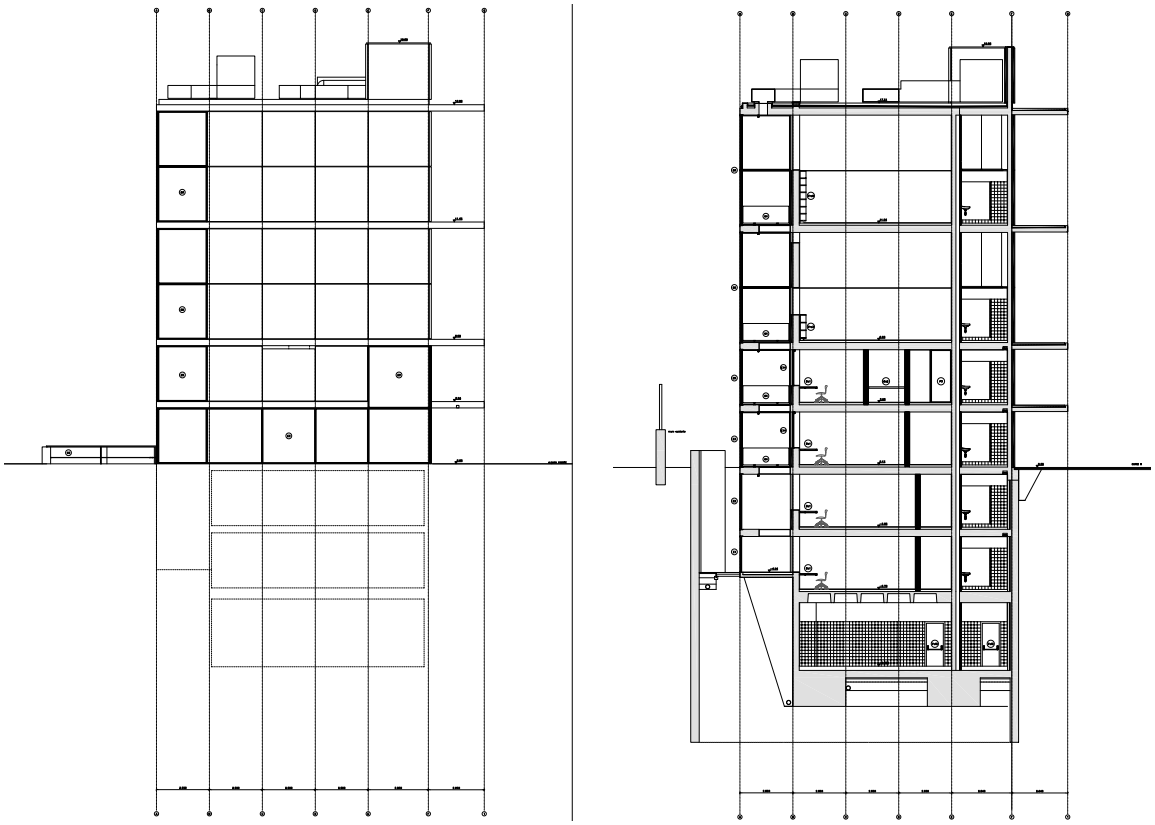
A



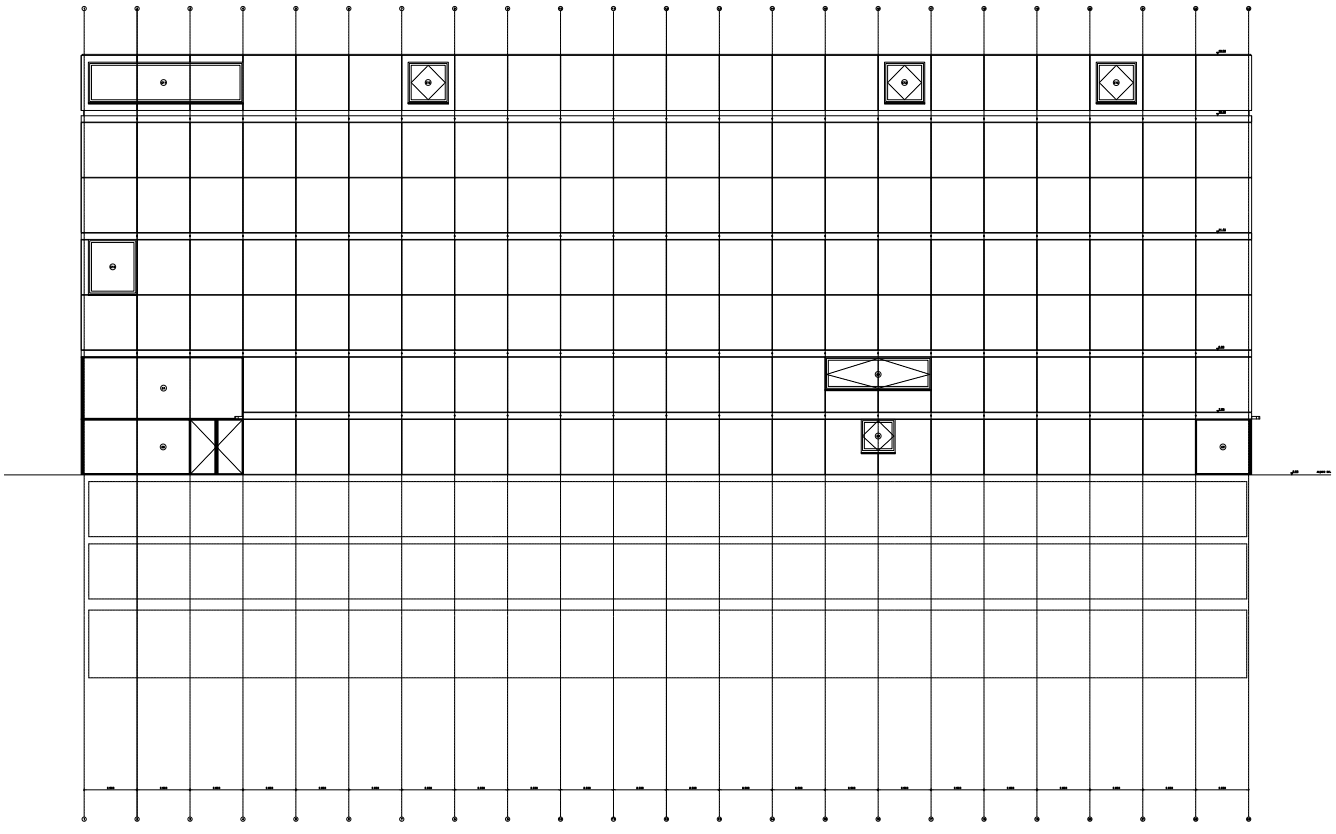
B

A Alçado este e corte G
B Alçado norte

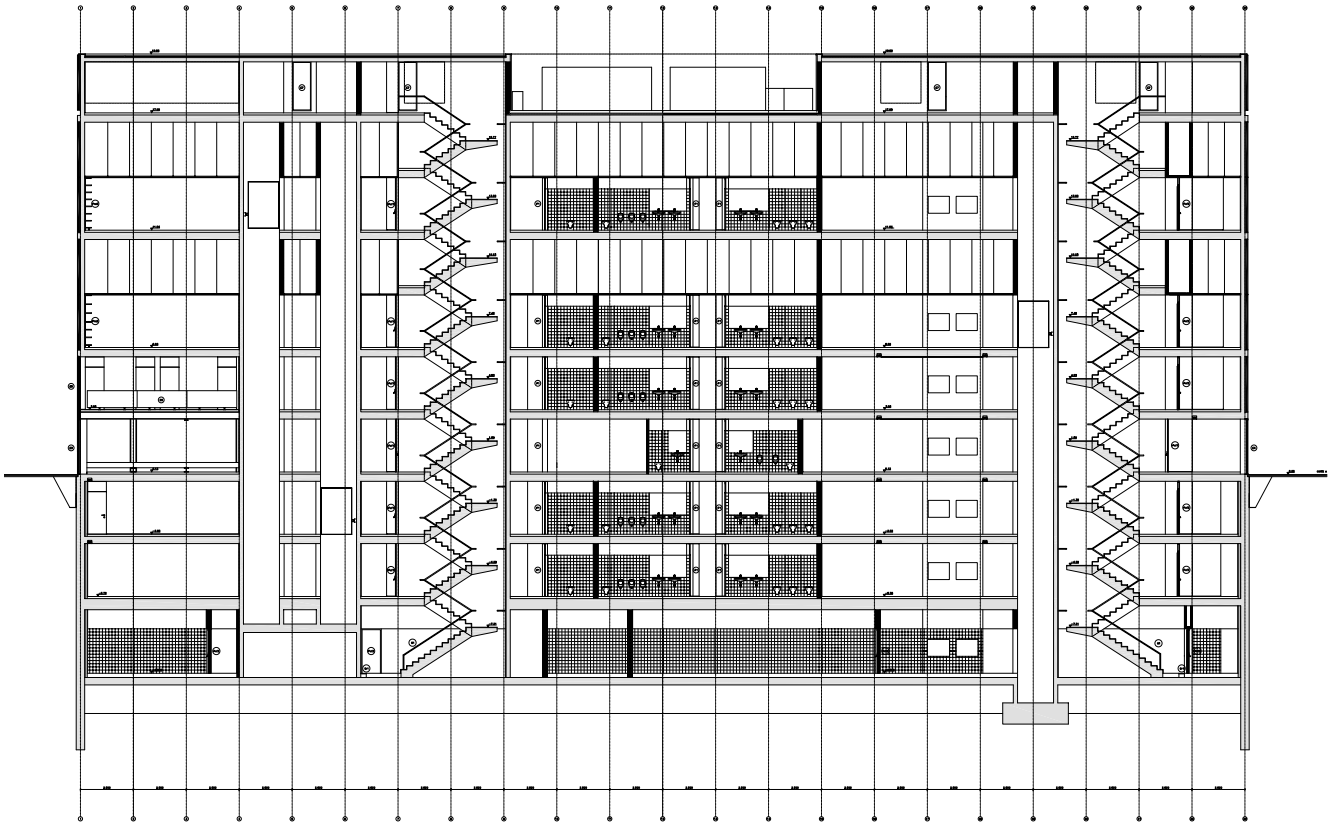
A



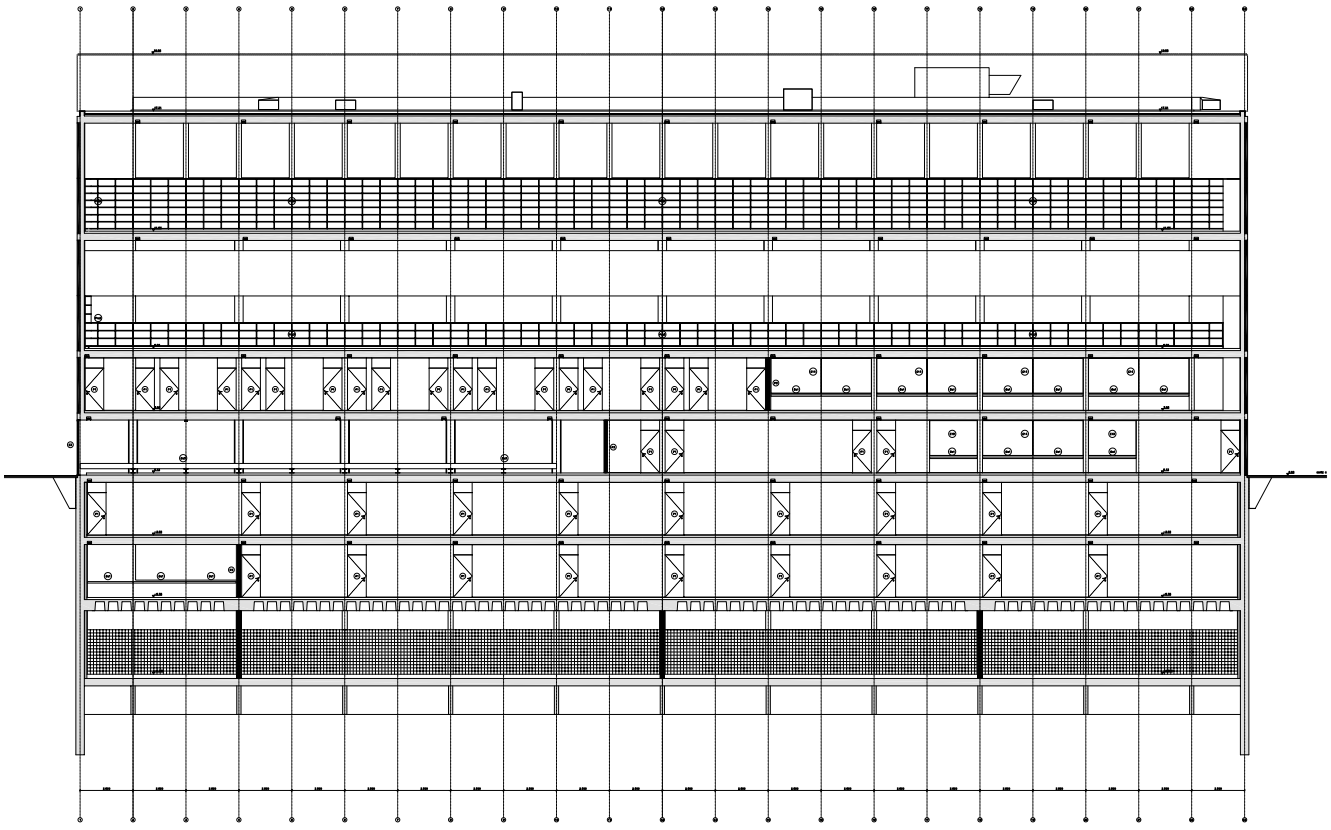
B



A Alçado oeste e corte H
B Alçado sul



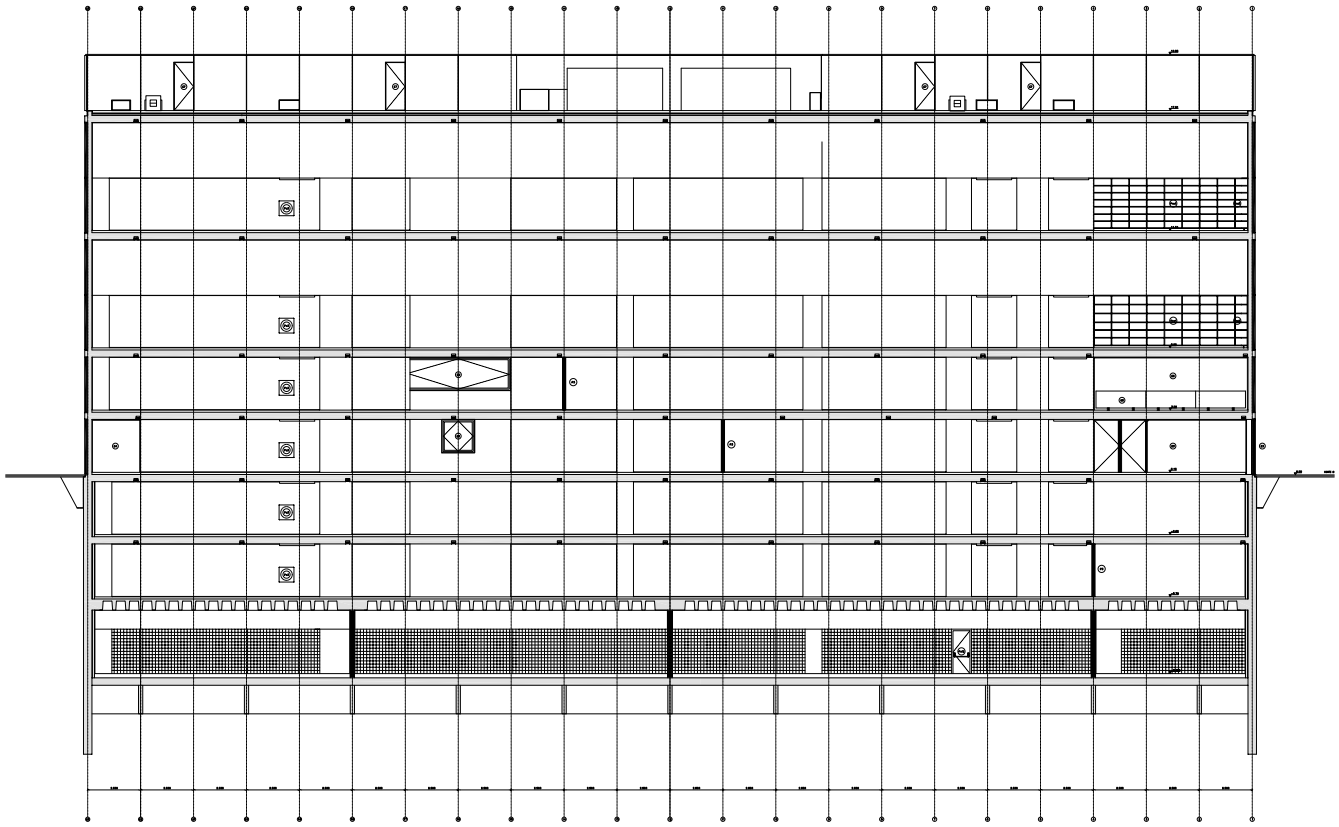
A



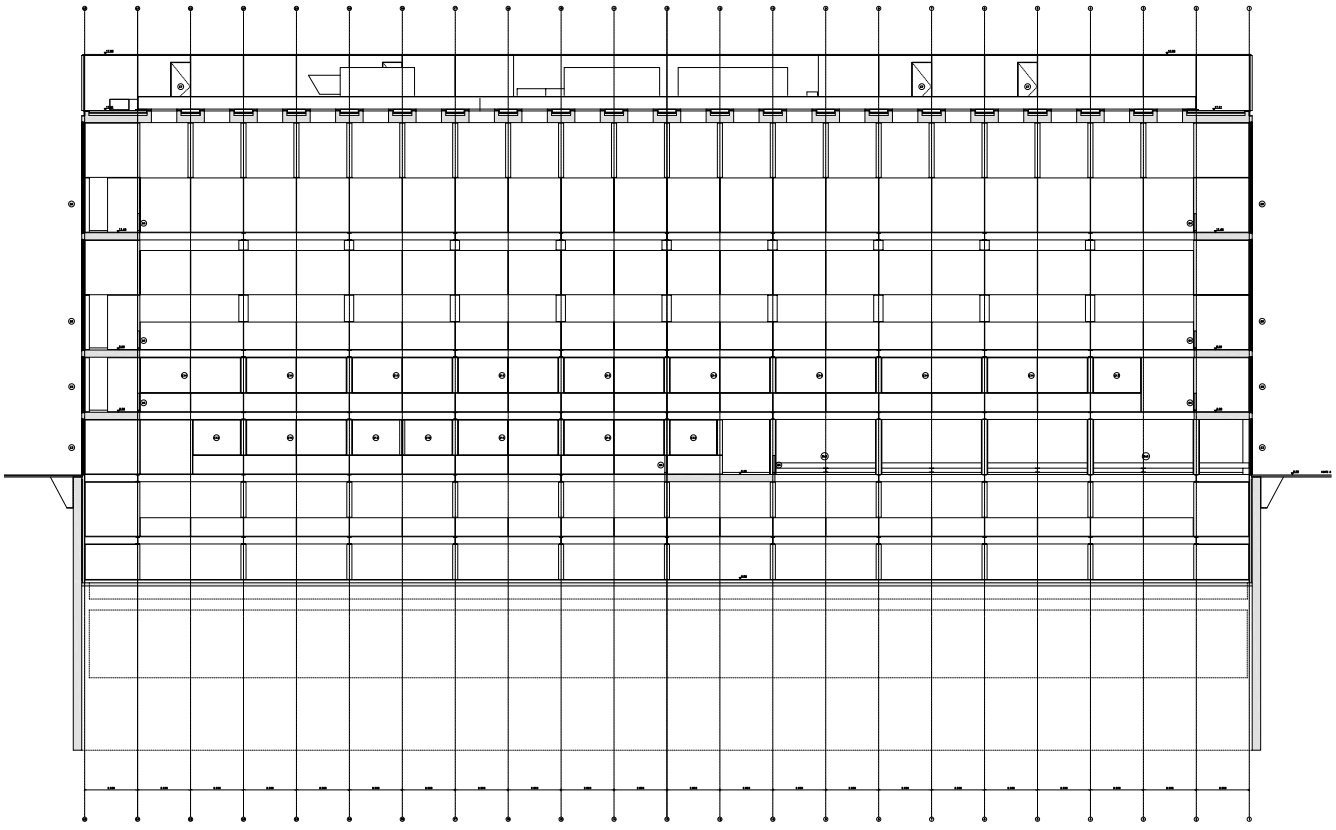
B

A Corte A
B Corte C

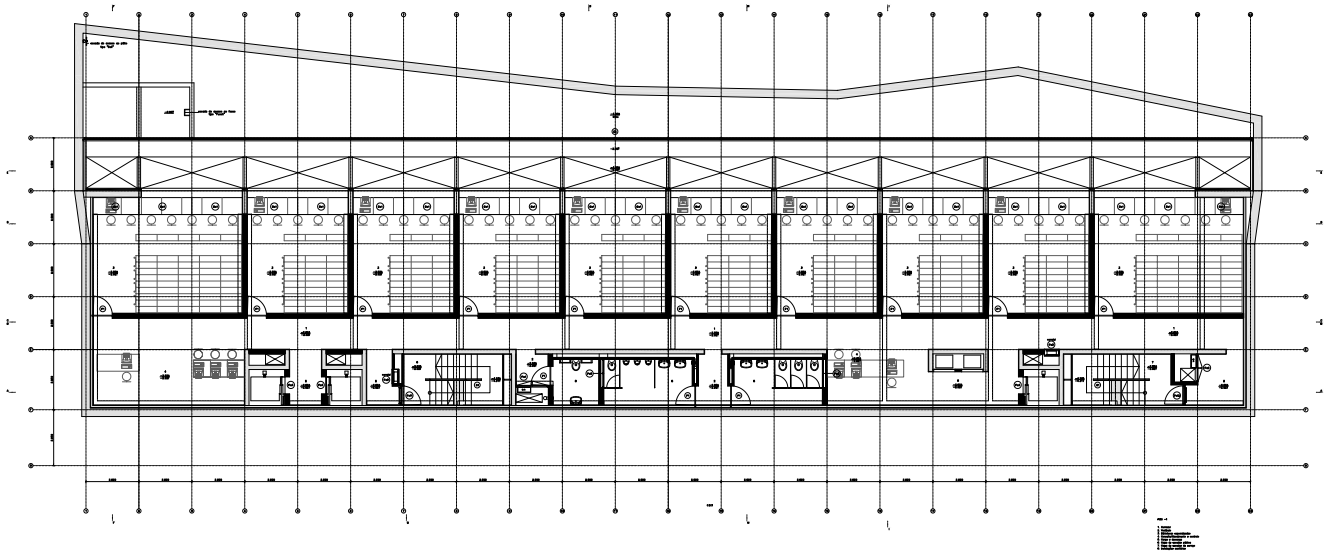
A



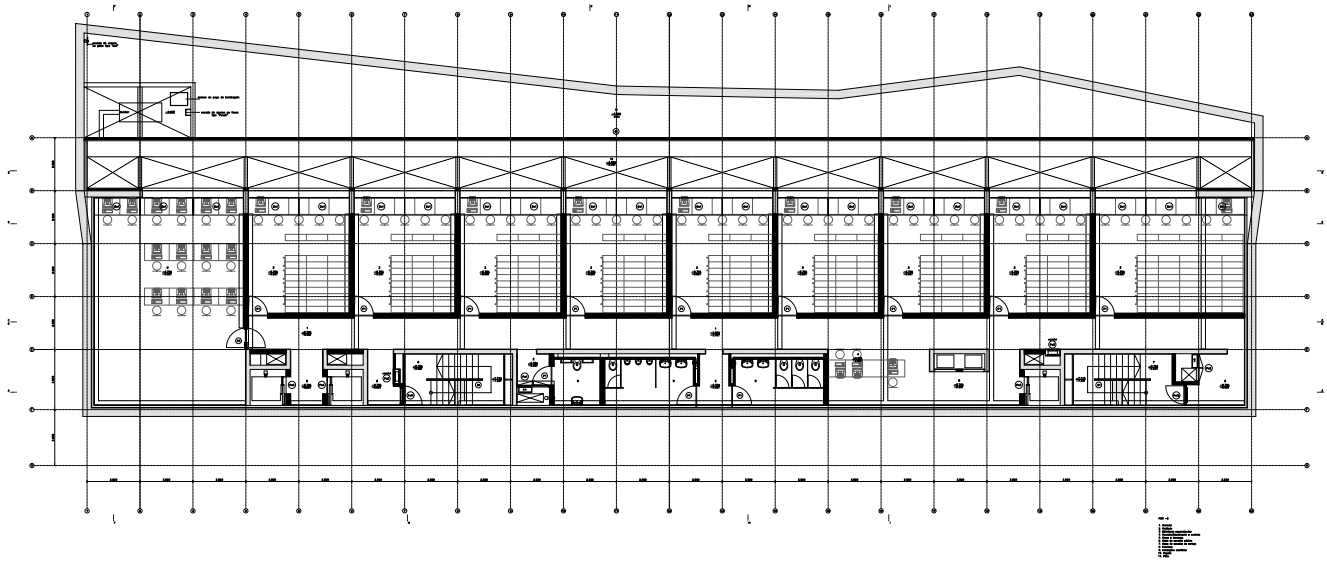
B



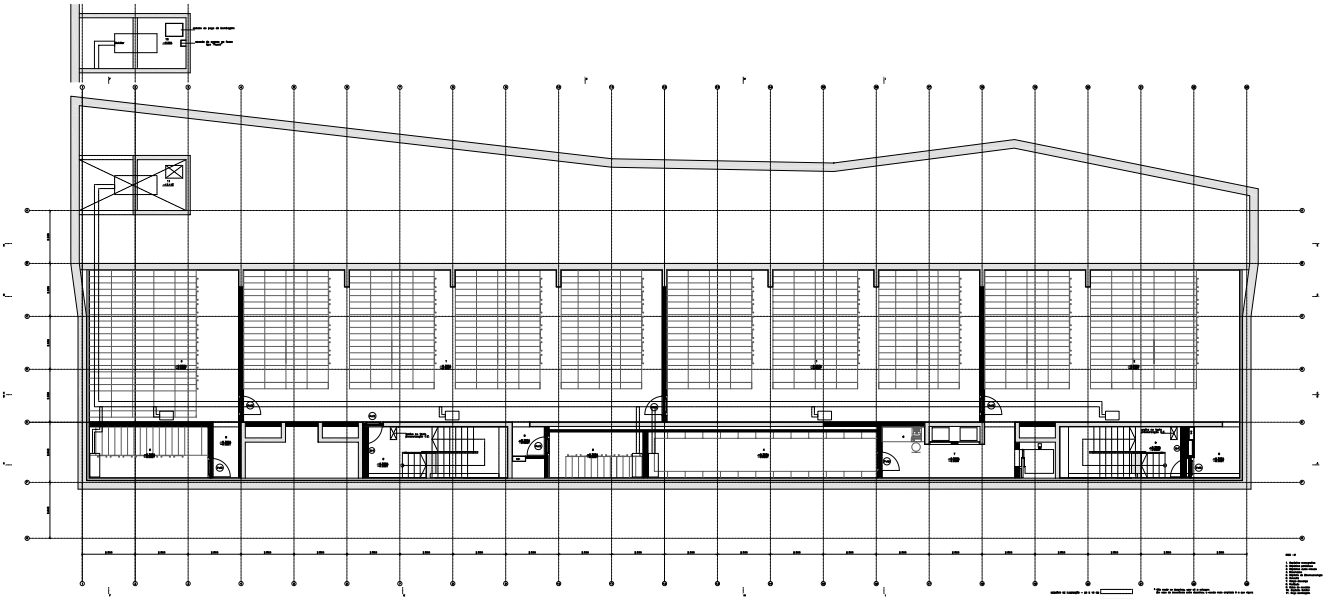
A Corte B
B Corte E



A

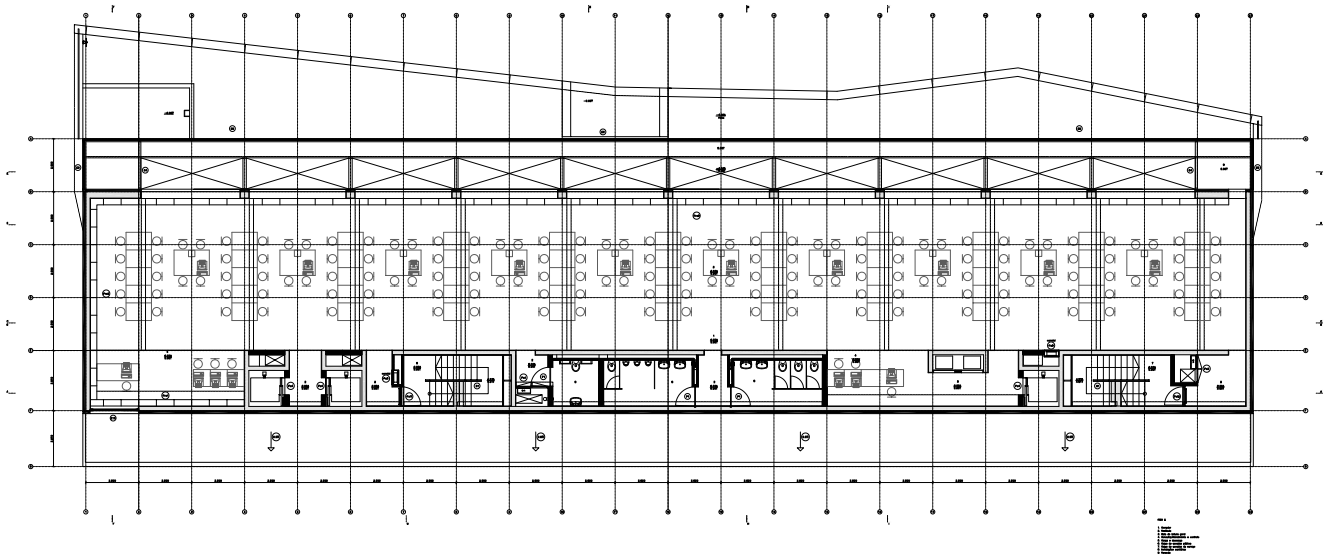


B

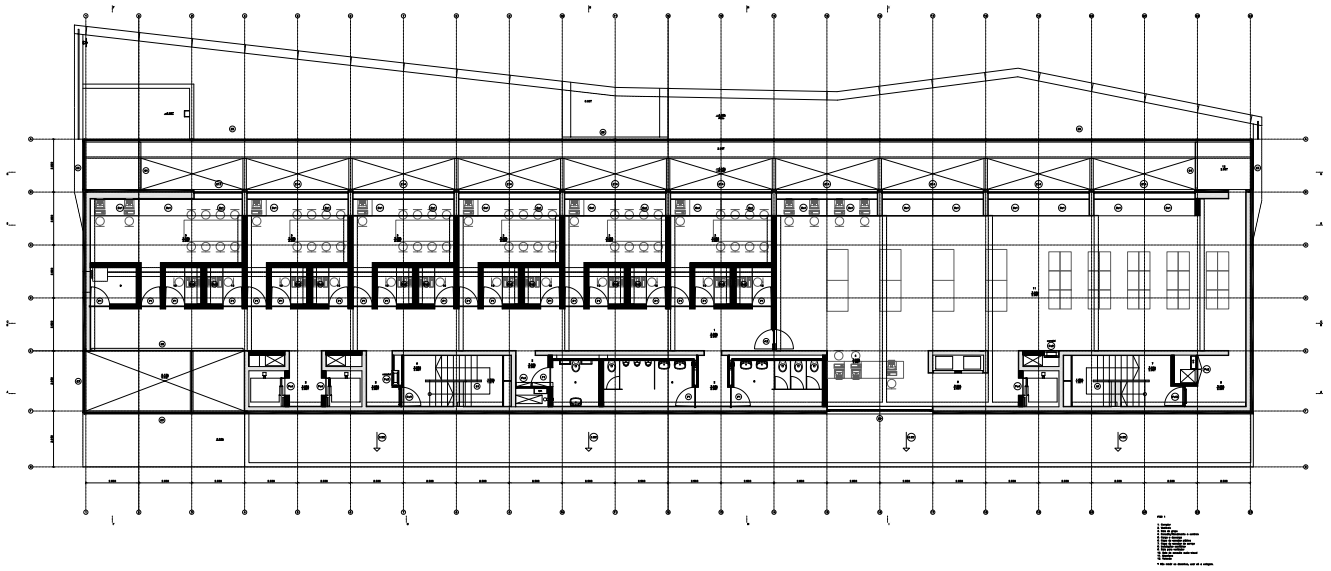


C

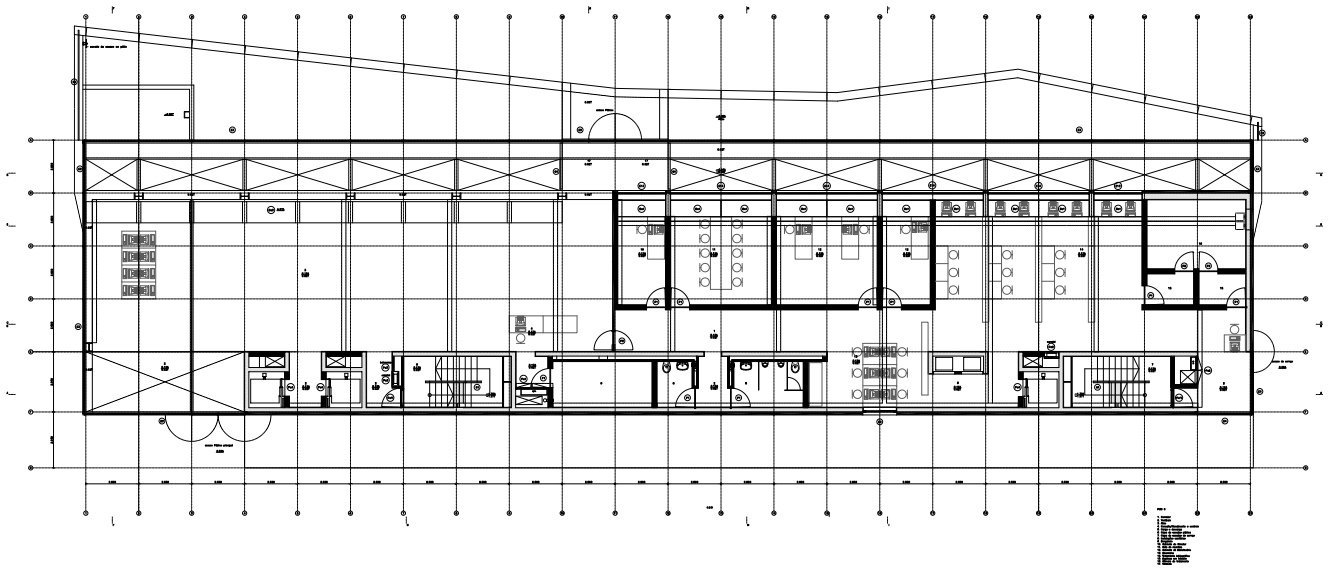
A Planta piso -1
B Planta piso -2
C Planta piso -3



A

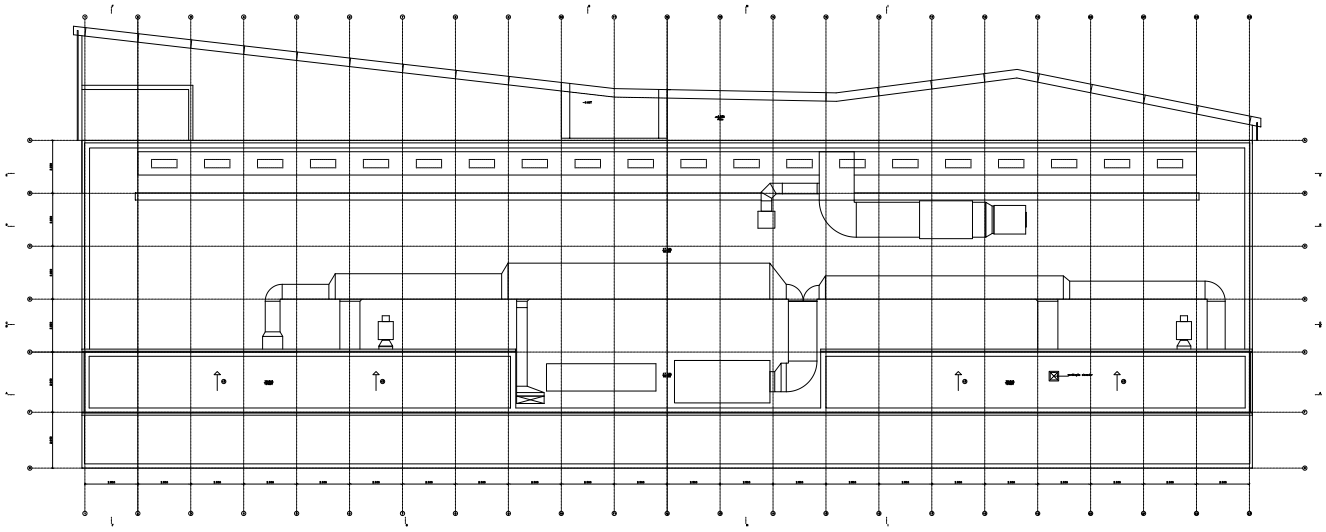


B

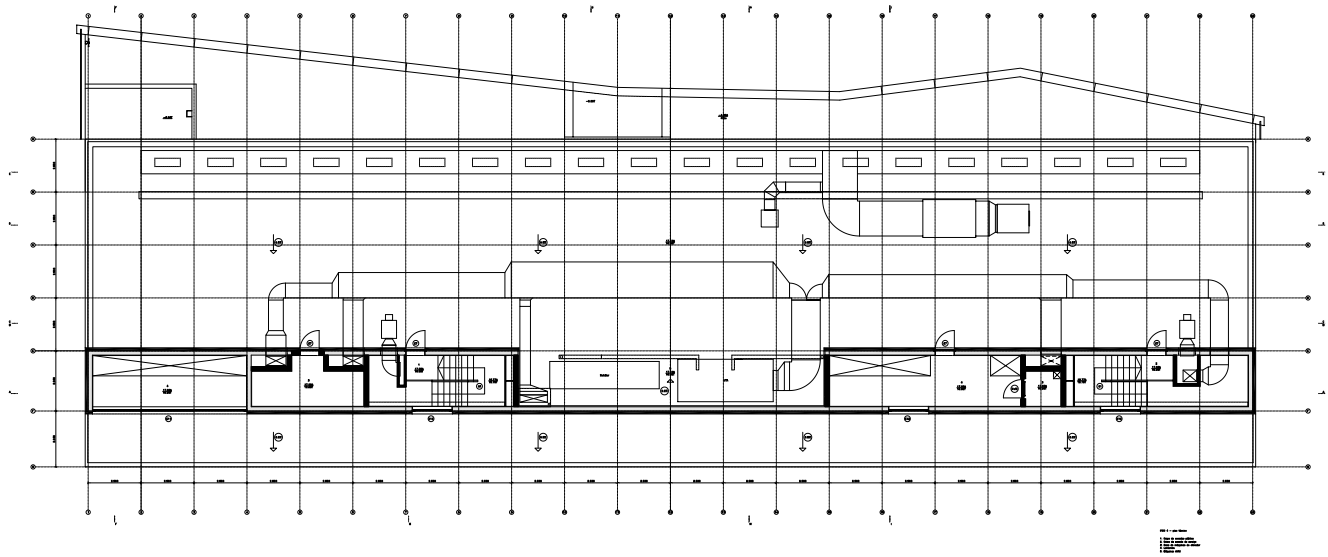


C

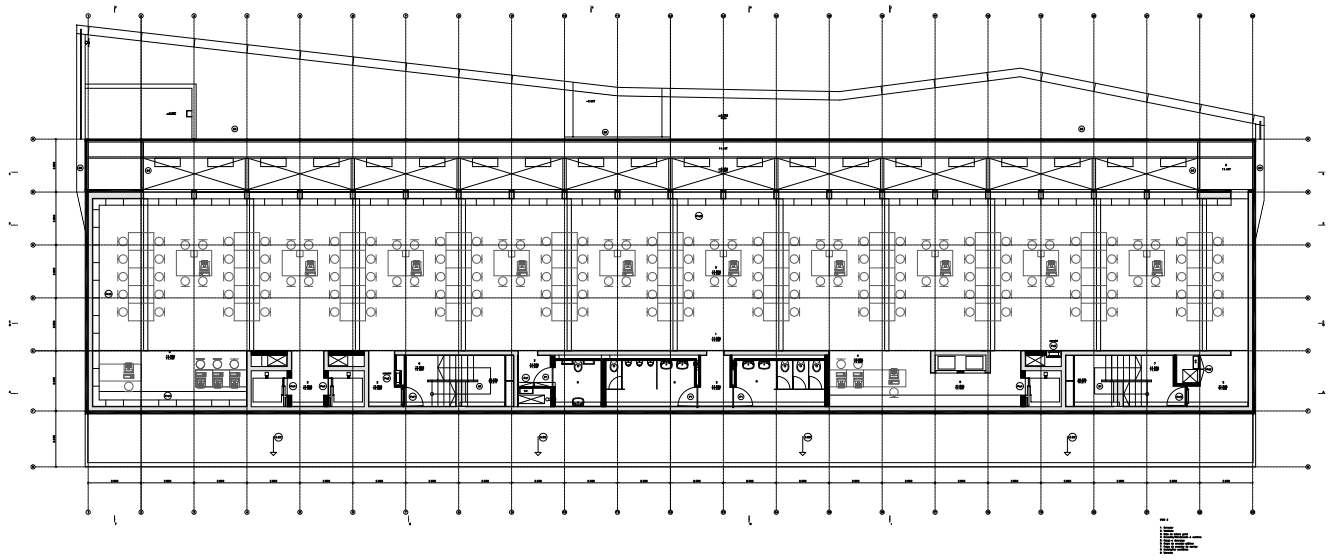
A Planta piso 2
B Planta piso 1
C Planta piso 0



A



B



C

A Planta cobertura
B Planta piso 4
C Planta piso 3

A



B



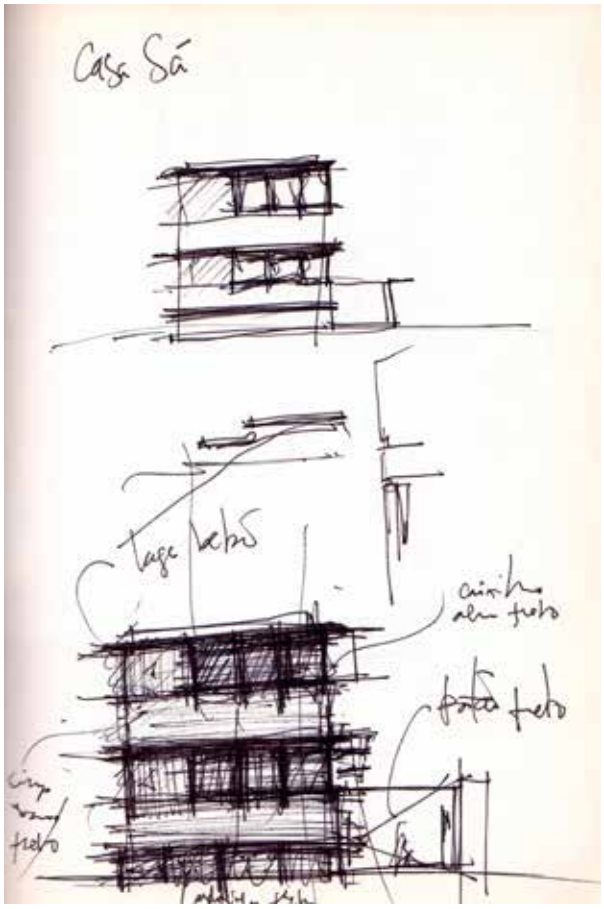
A Imagem alçado norte
B Imagem alçado sul

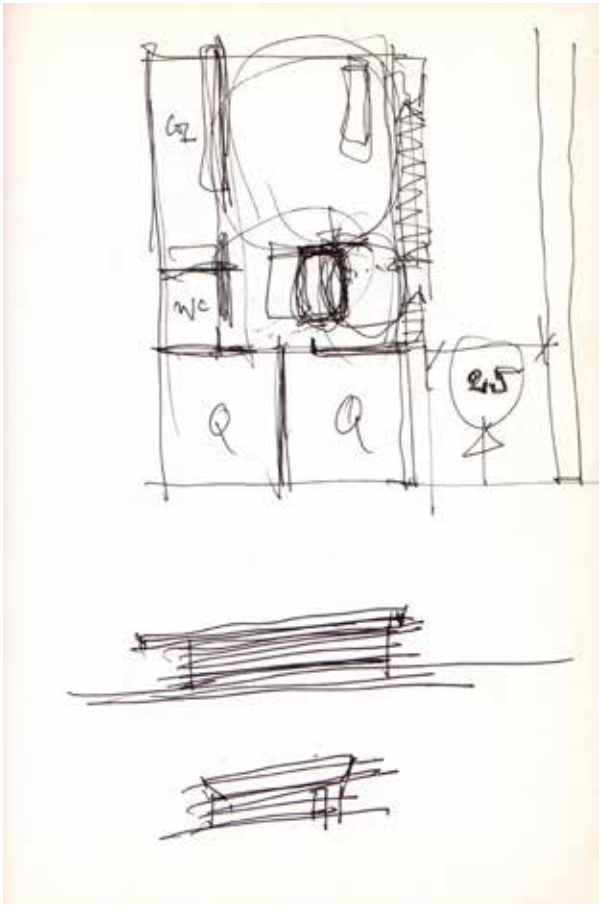
Bloco Sá Oliveira

Porto, Portugal 1998



A

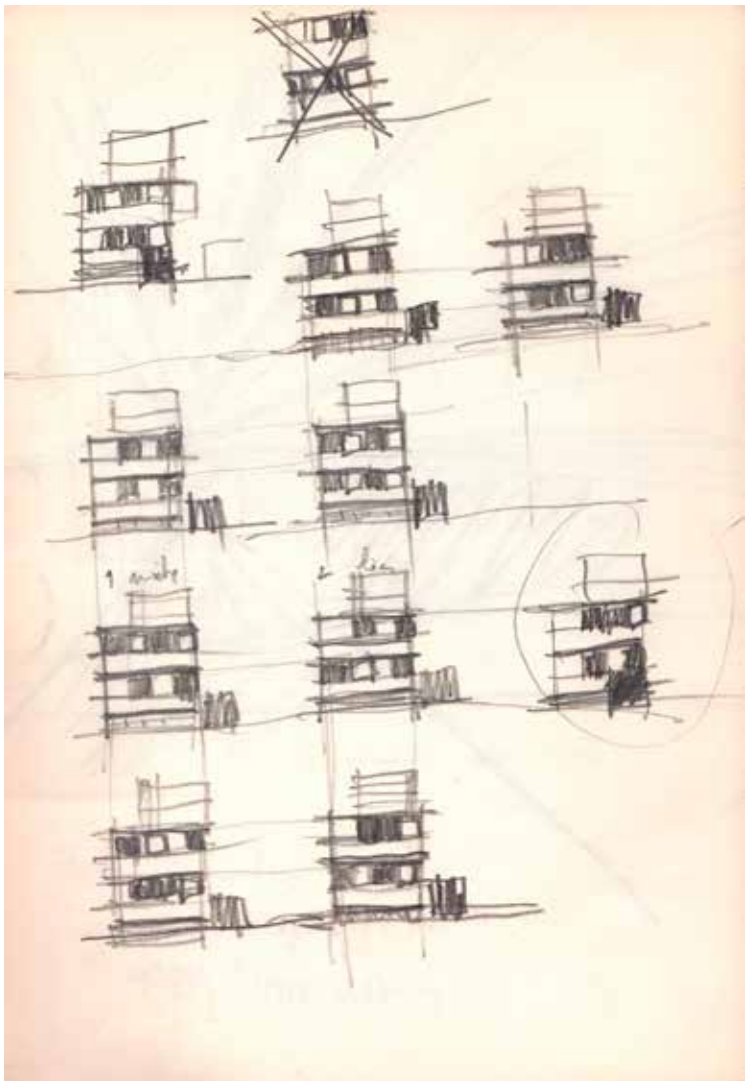




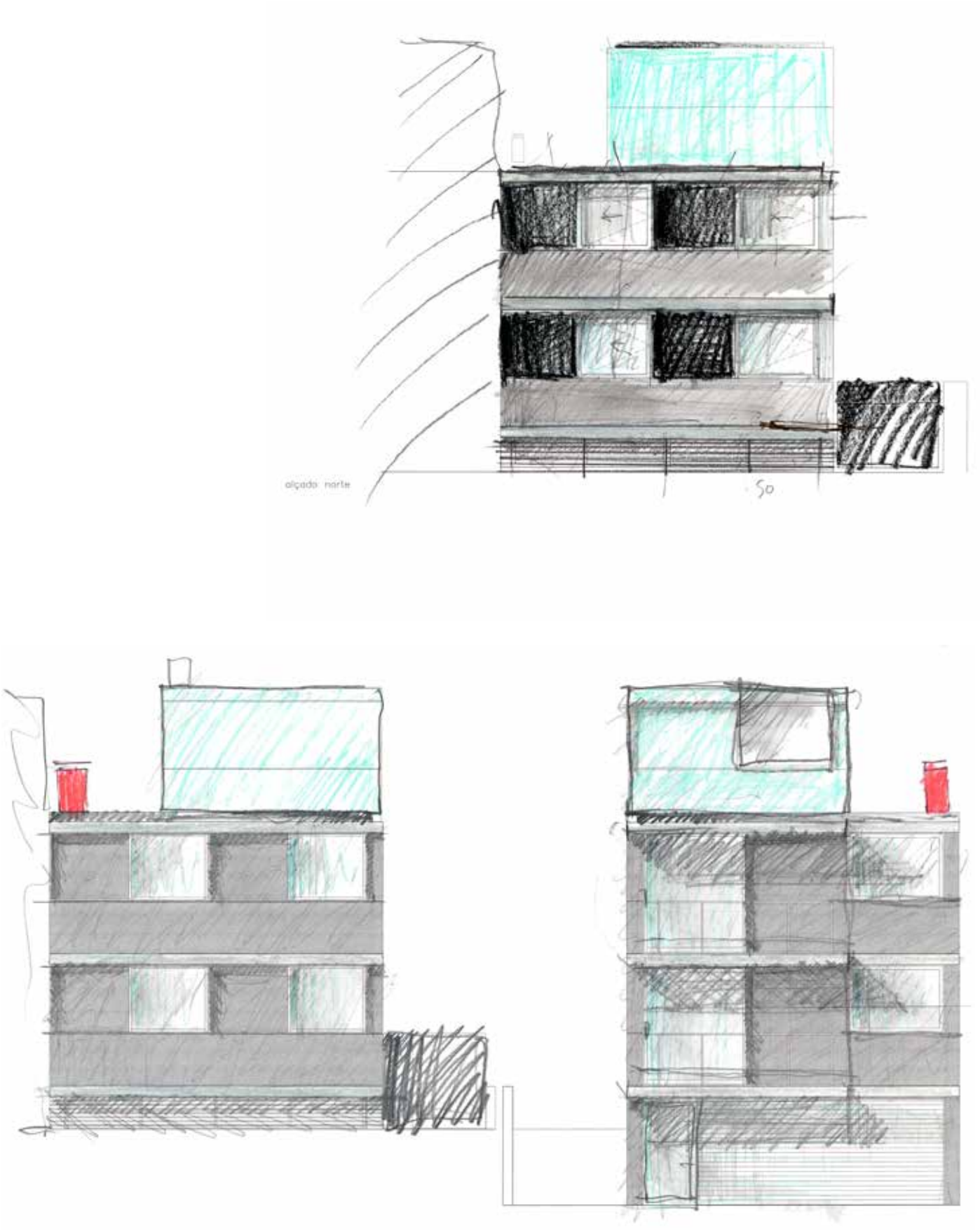
B

A Fotografia vista aérea
B Croquis



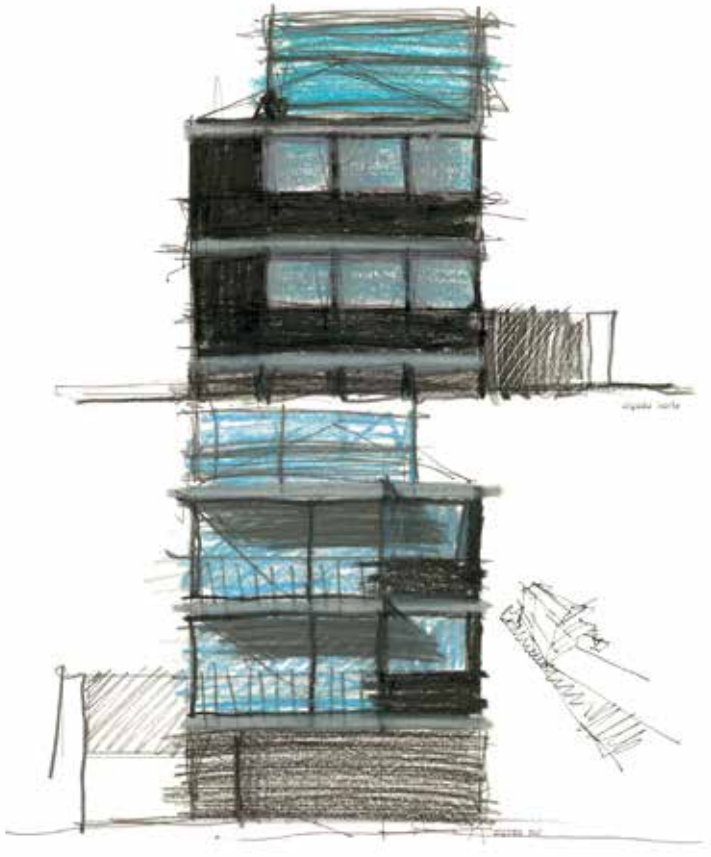


Croquis



Croquis





Croquis



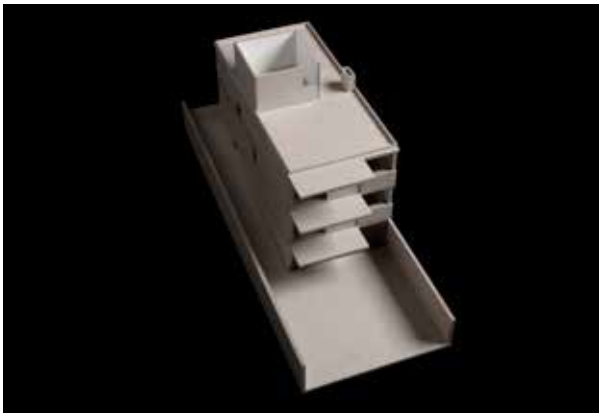
A



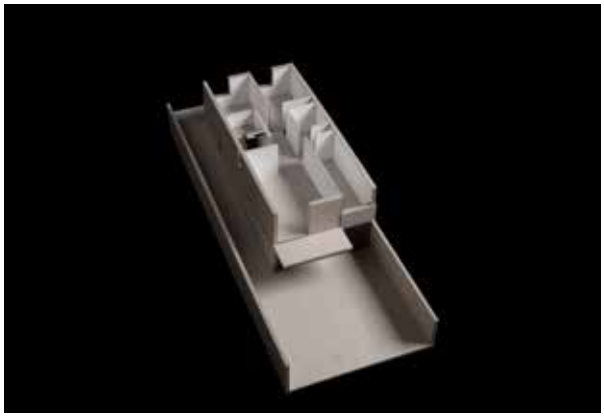
D



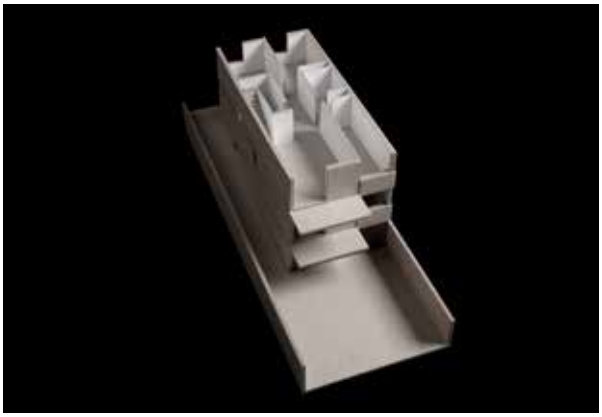
B



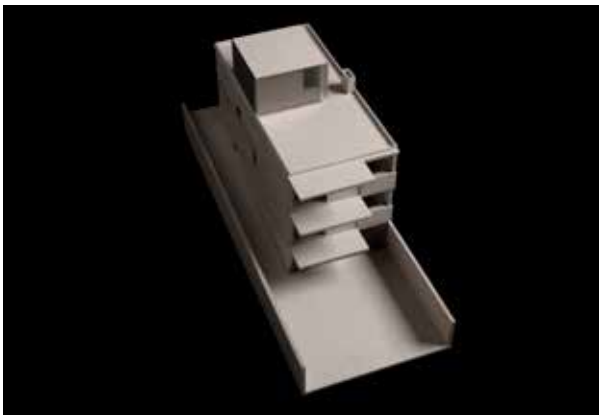
E



C

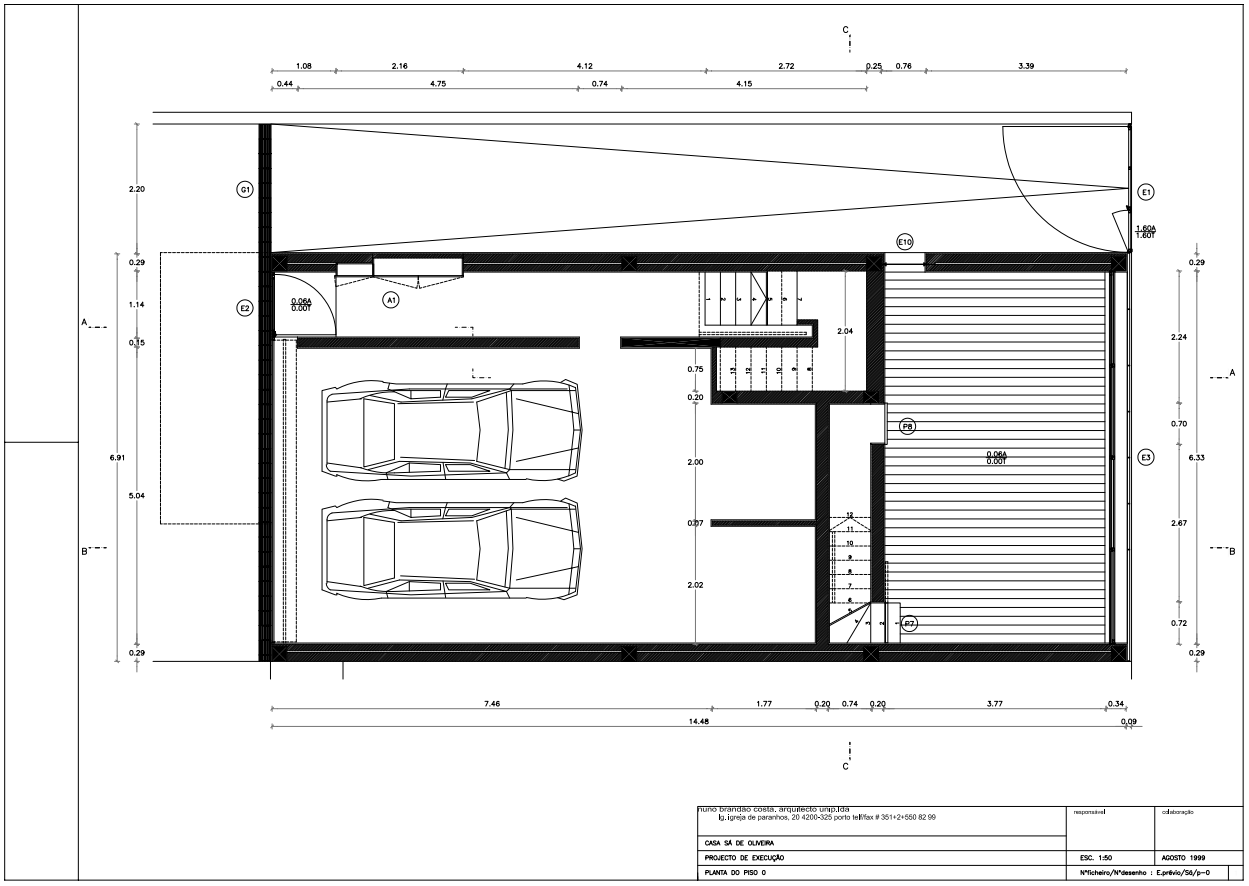


F

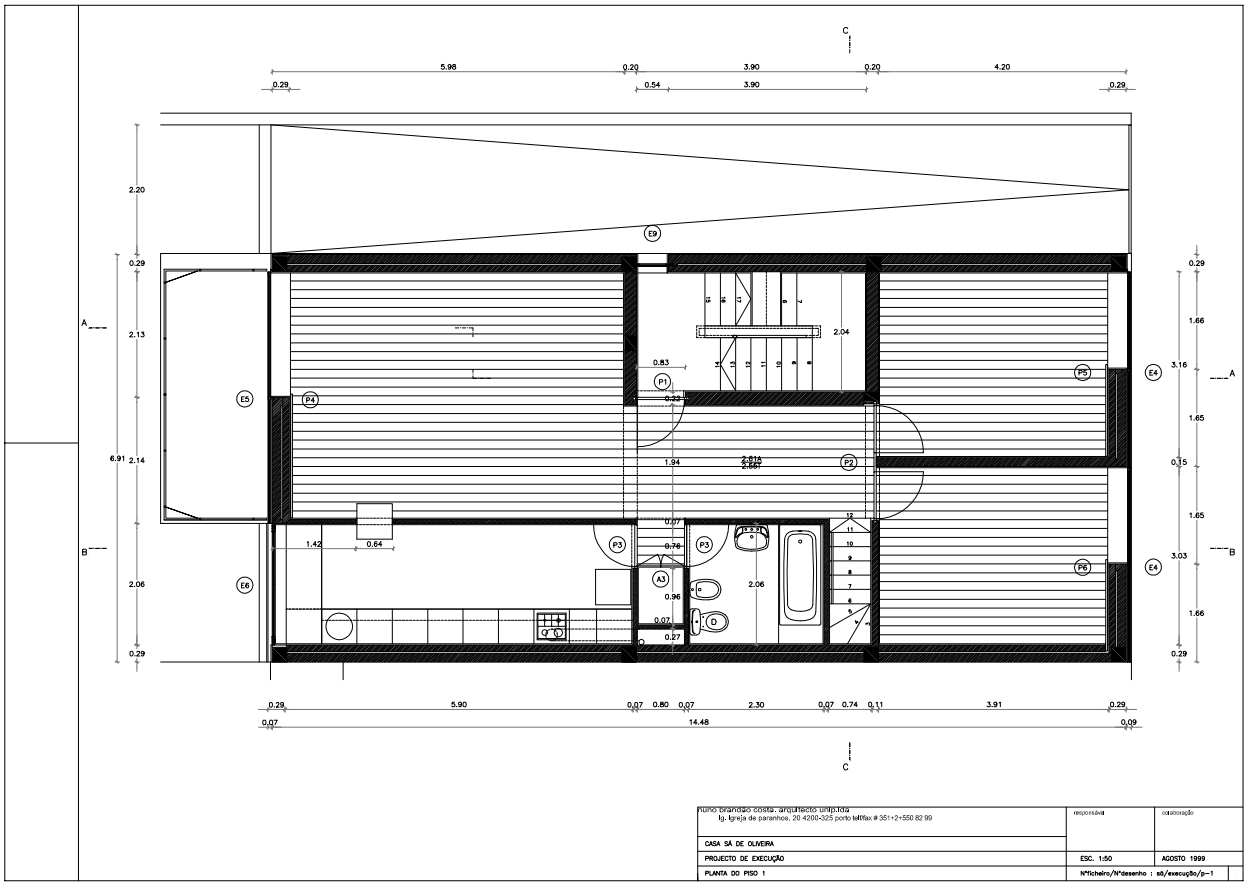


G

A Fotografia maqueta
B Fotografia piso 0
C Fotografia piso 1
D Fotografia maqueta
E Fotografia piso 2
F Fotografia piso 3
G Fotografia maqueta cobertura

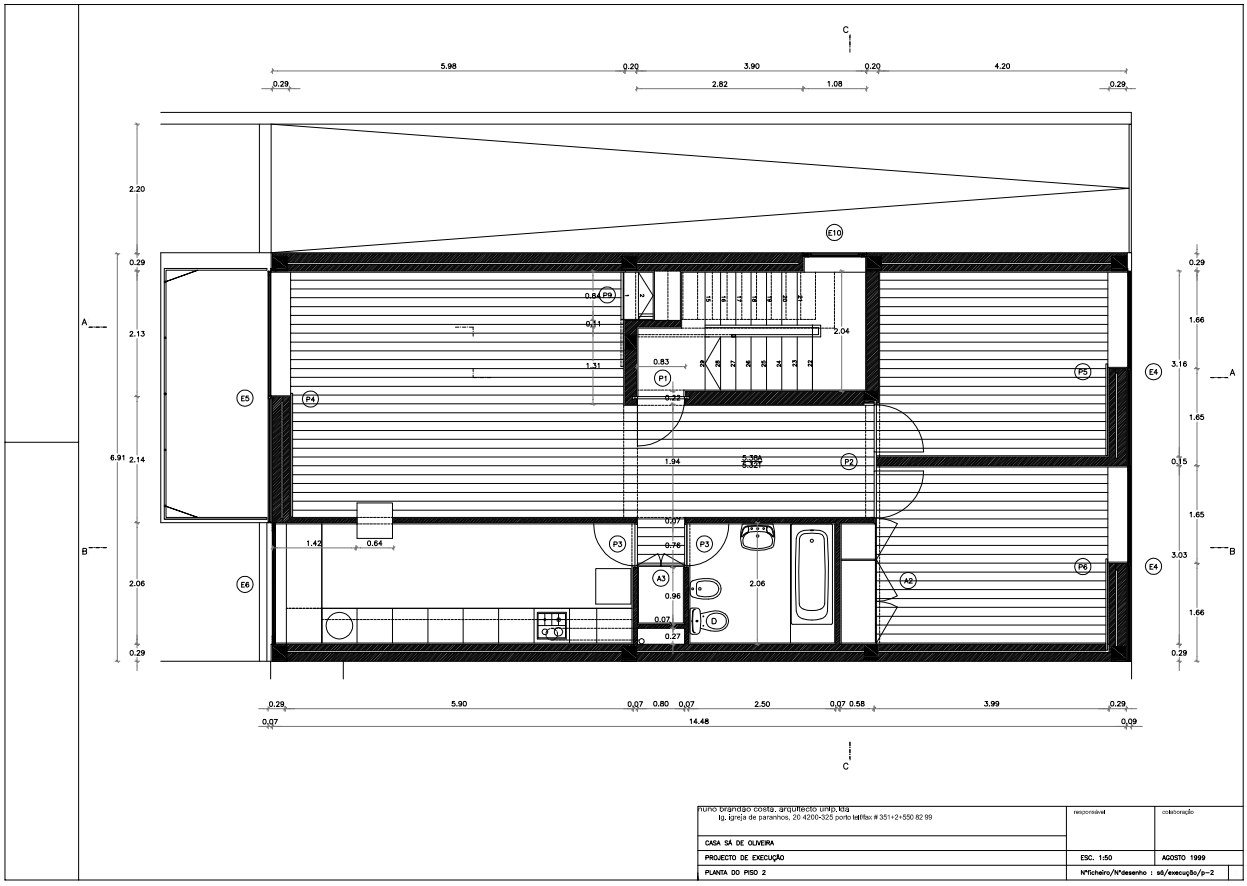


A

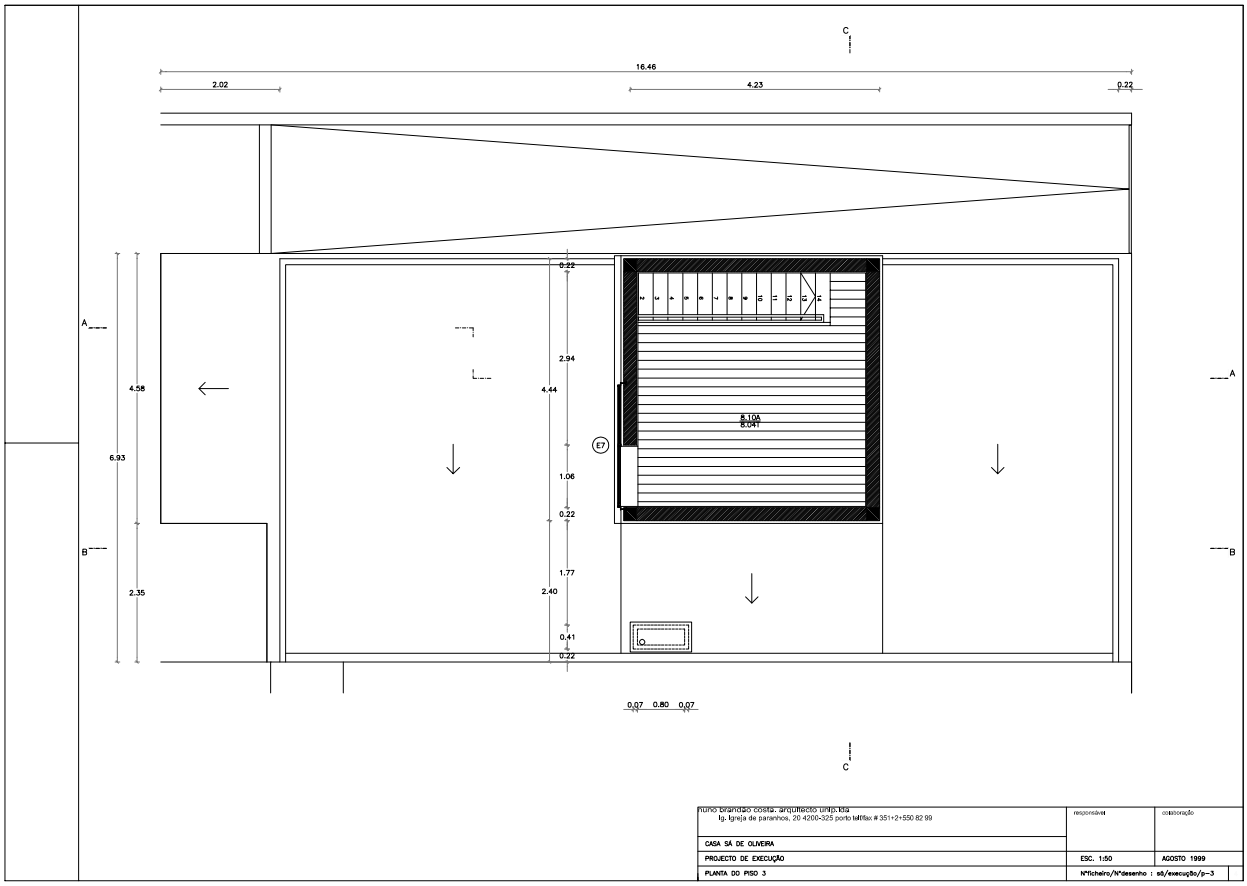


B

A Planta piso 0
B Planta piso 1



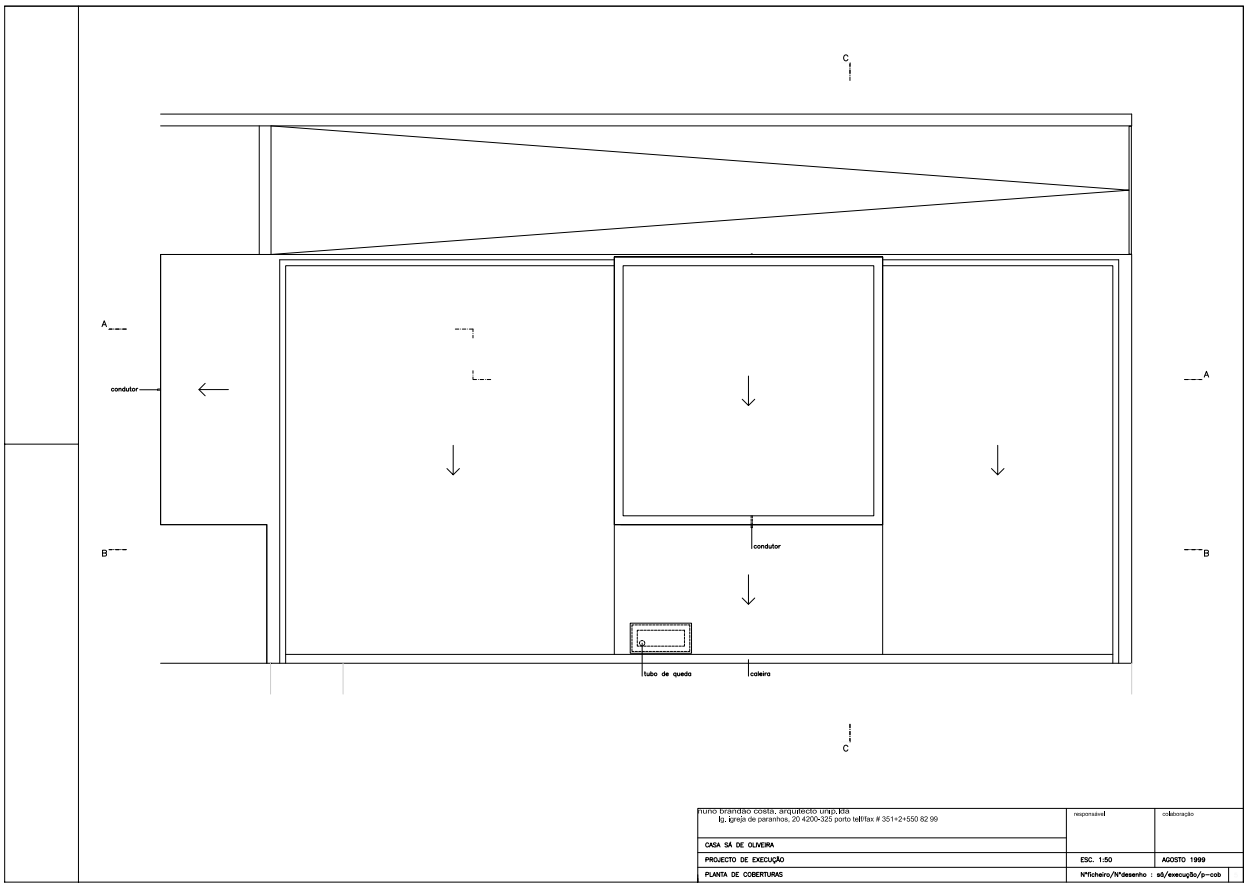
A



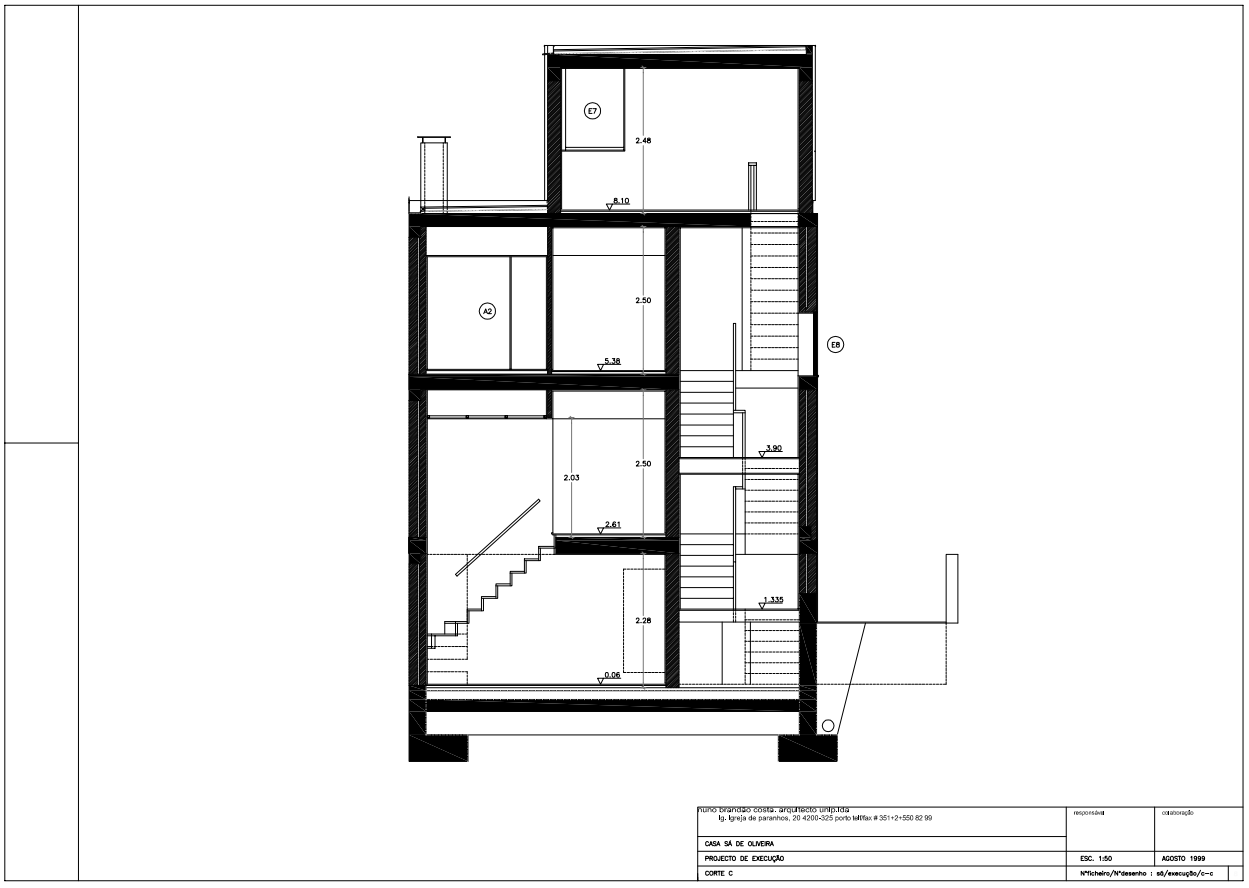
B

A Planta piso 2
B Planta piso 3

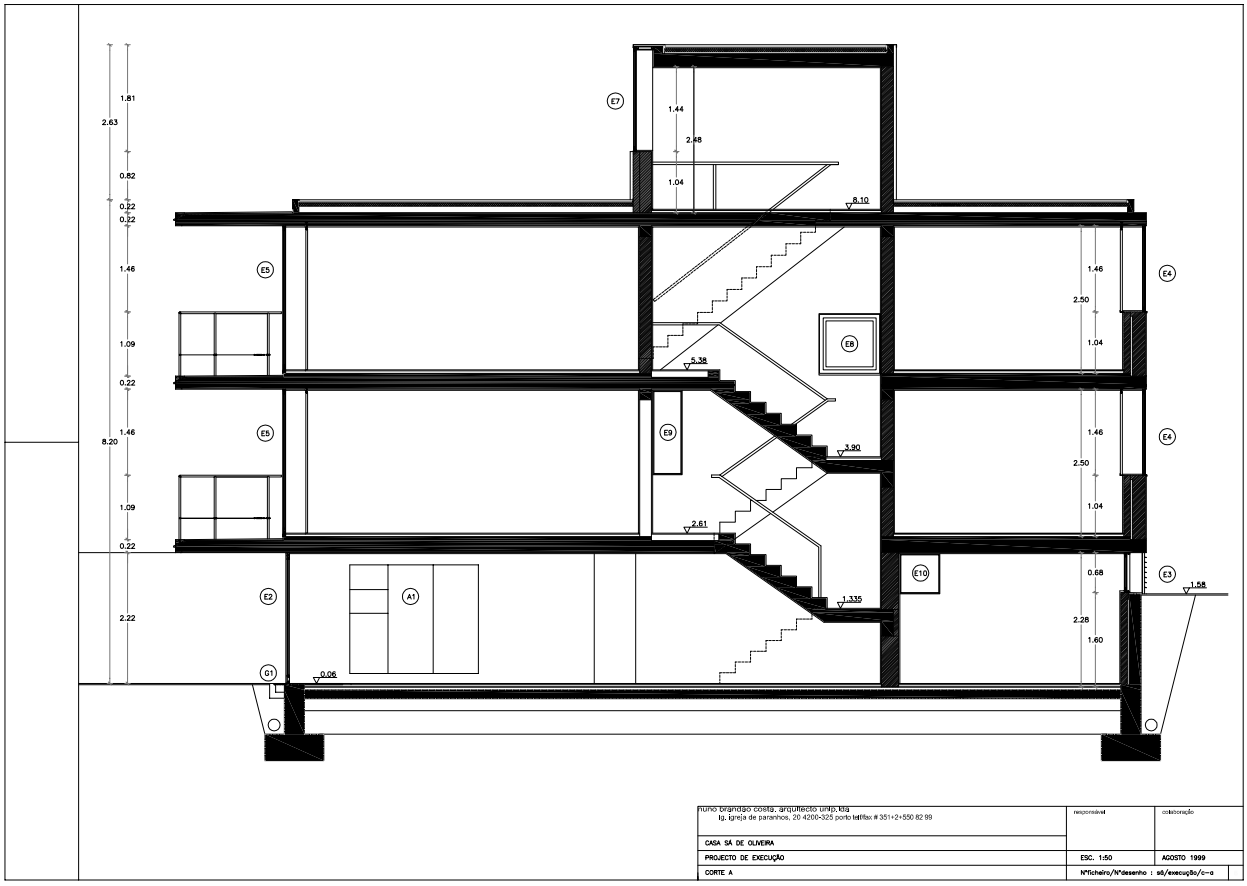
A



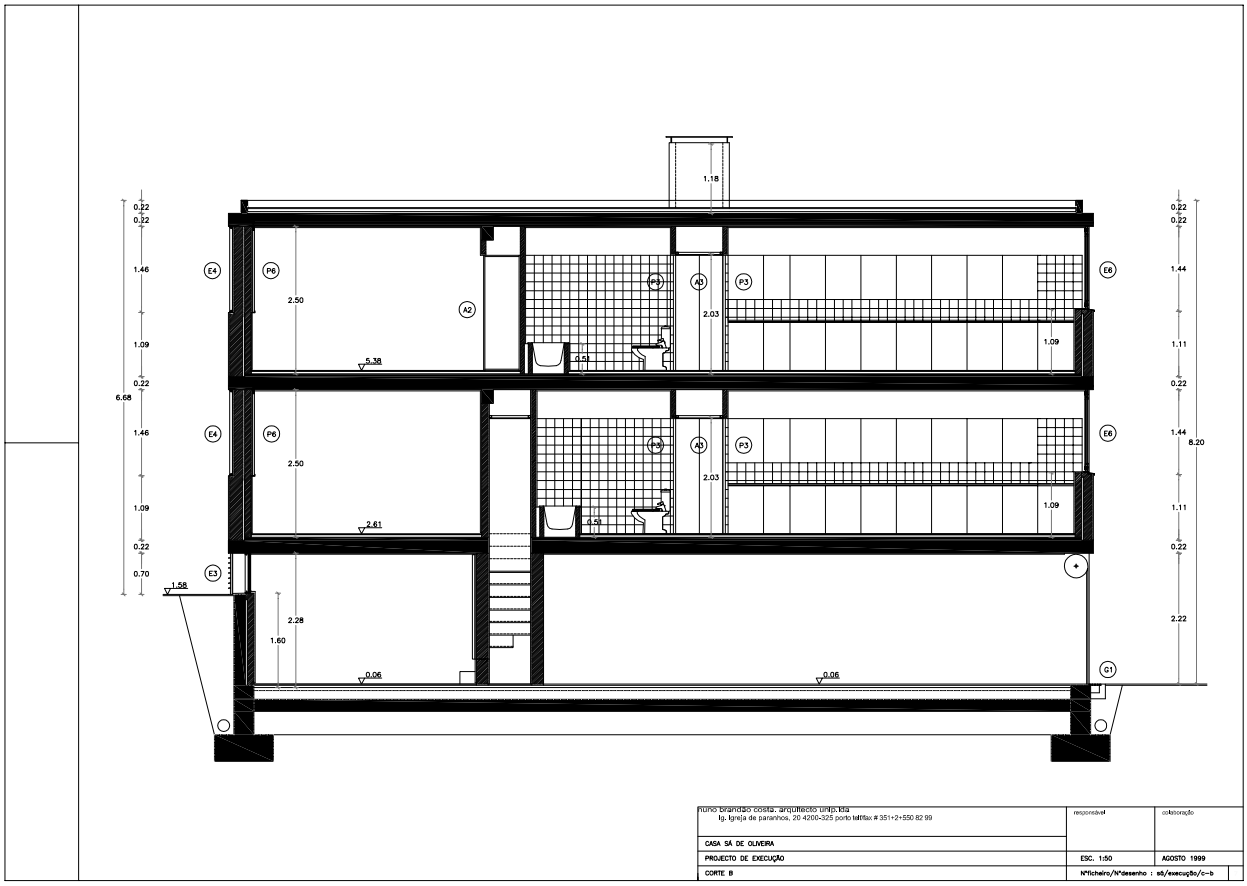
B



A Planta cobertura
B Corte C



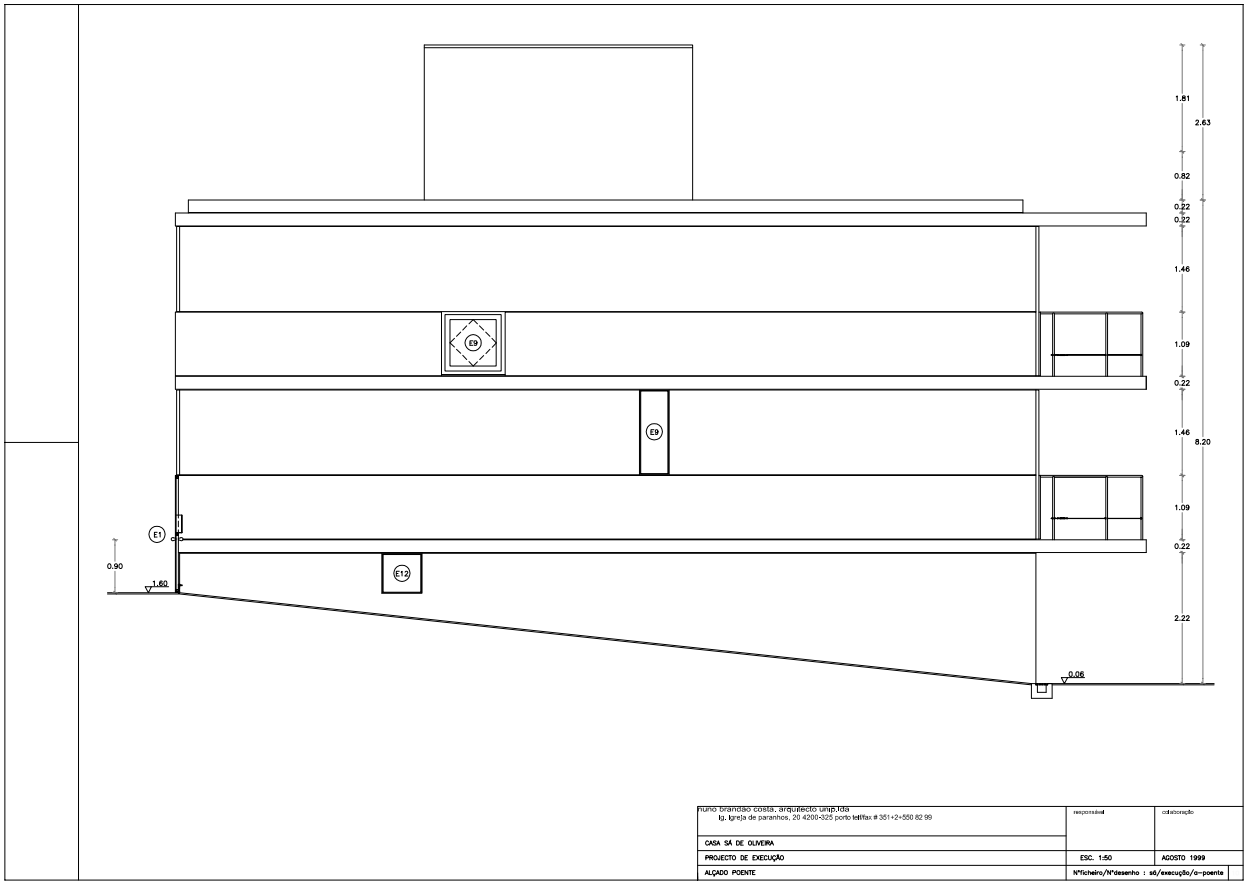
A



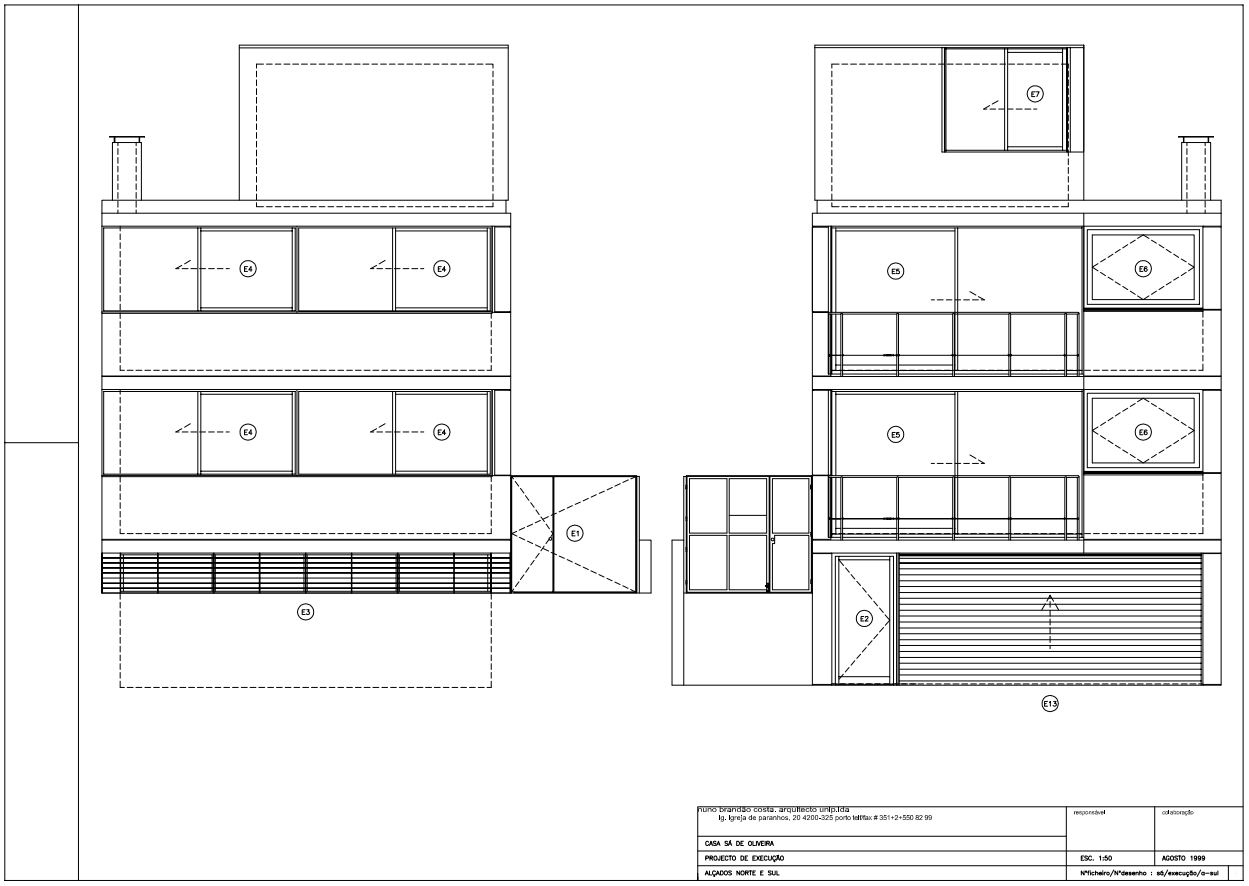
B

A Corte A
B Corte B

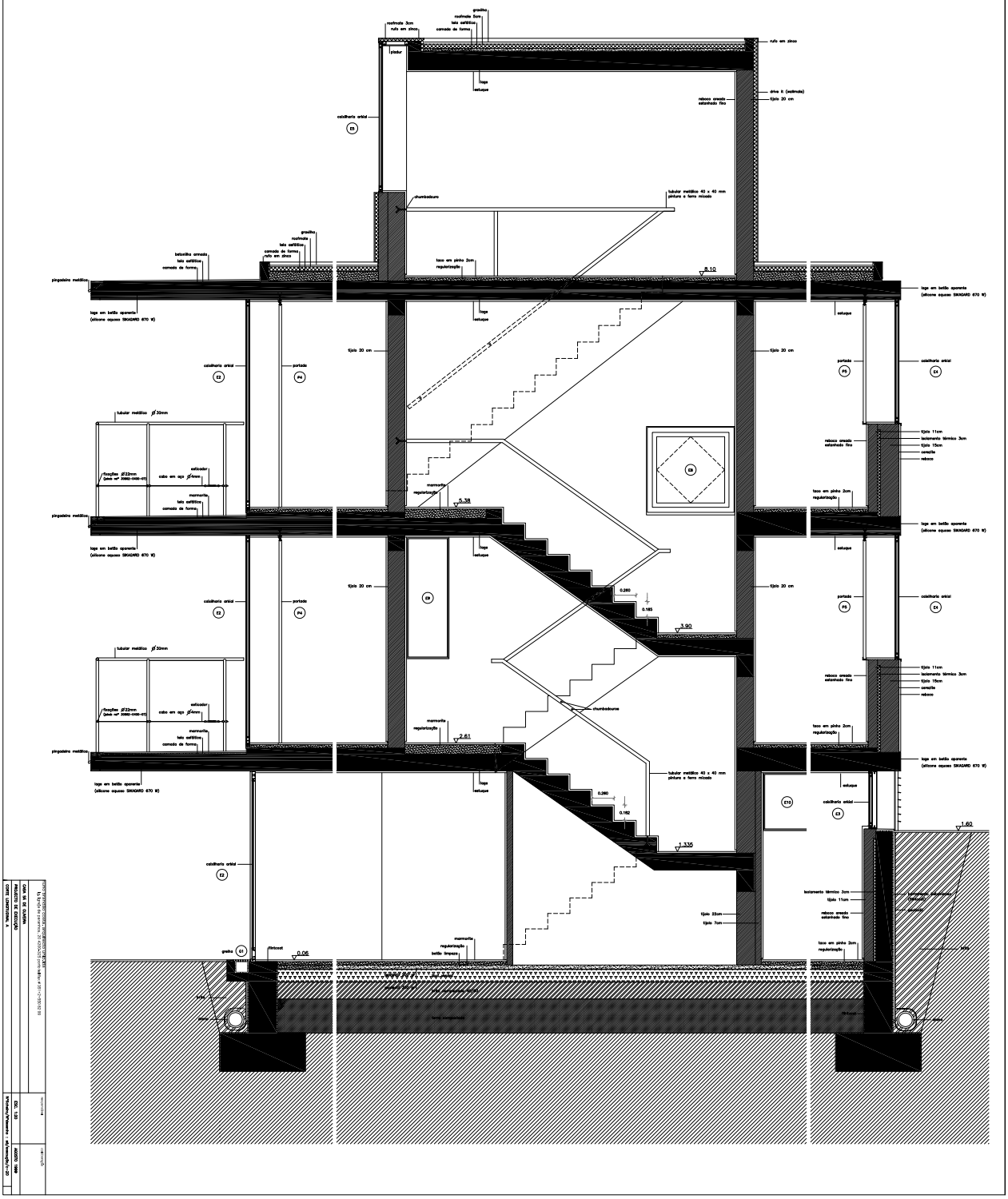
A



B



A Alçado poente
B Alçado norte e sul



Corte construtivo A

Bloco do Carvalhido

Porto, Portugal 2002

A



B



A Fotografia vista exterior
B Croqui


A


E


B


F

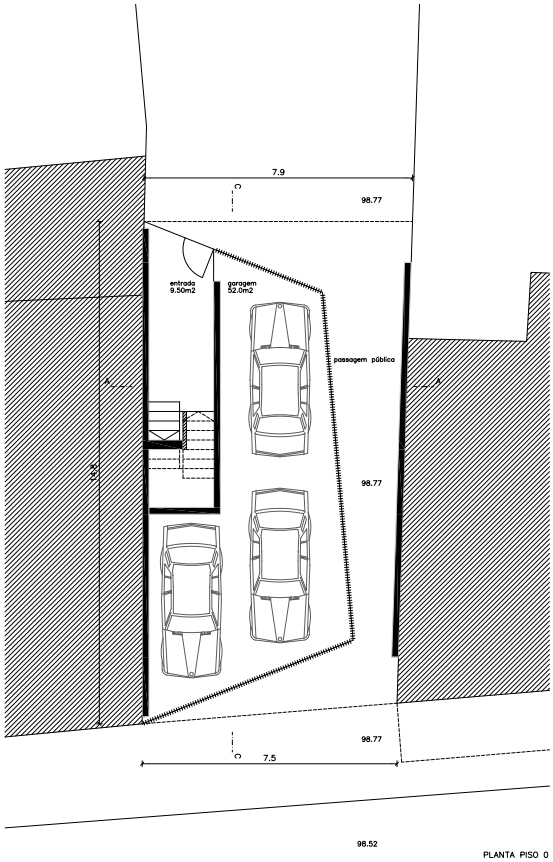

C


G

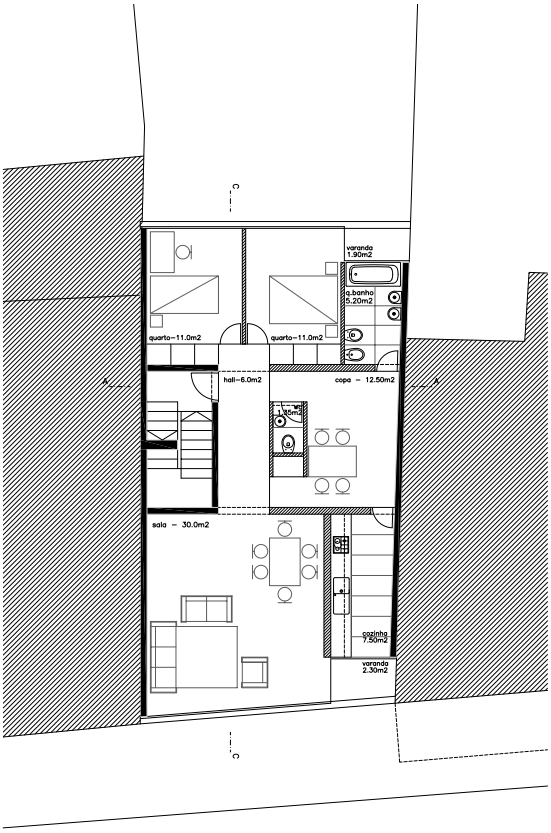

D


H

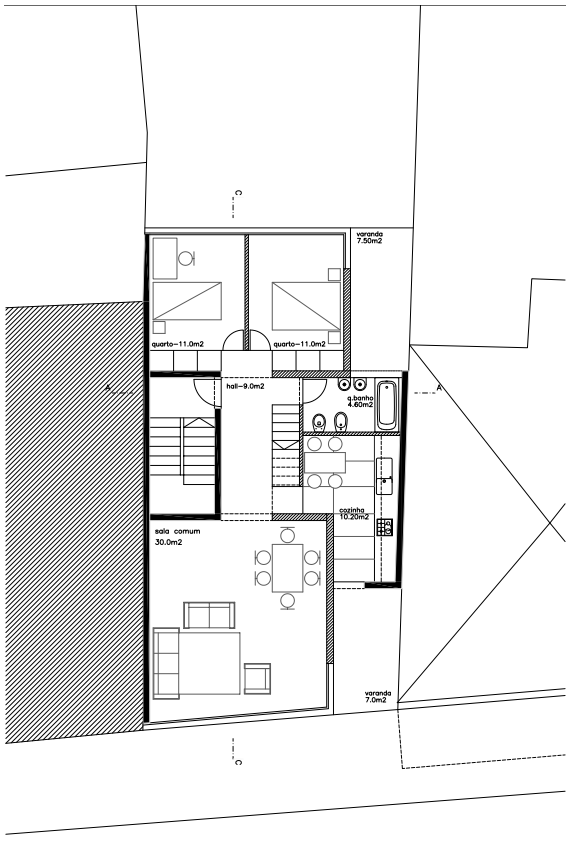
A Fotografia maqueta piso 0
B Fotografia maqueta piso 1
C Fotografia maqueta piso 2
D Fotografia maqueta piso 3
E-H Fotografia maqueta



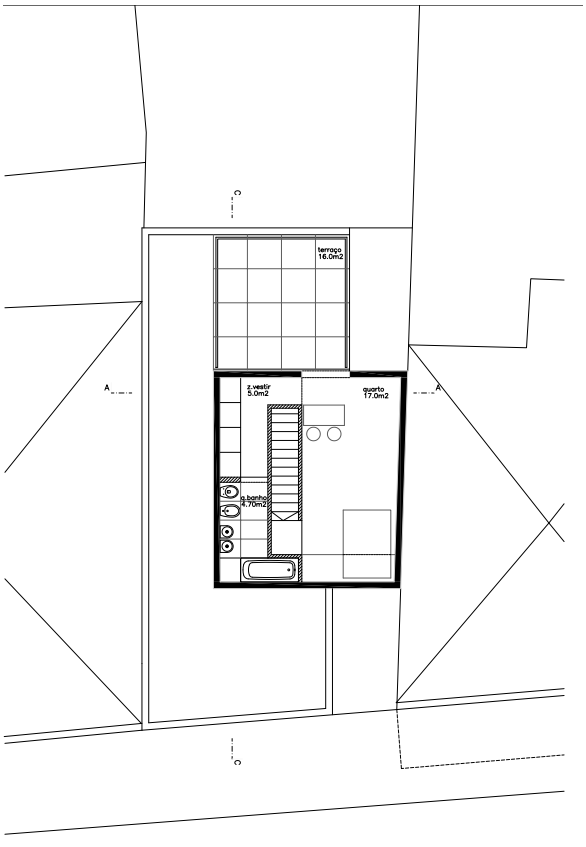
A PLANTA PISO 0



PLANTA PISO 1 **B**

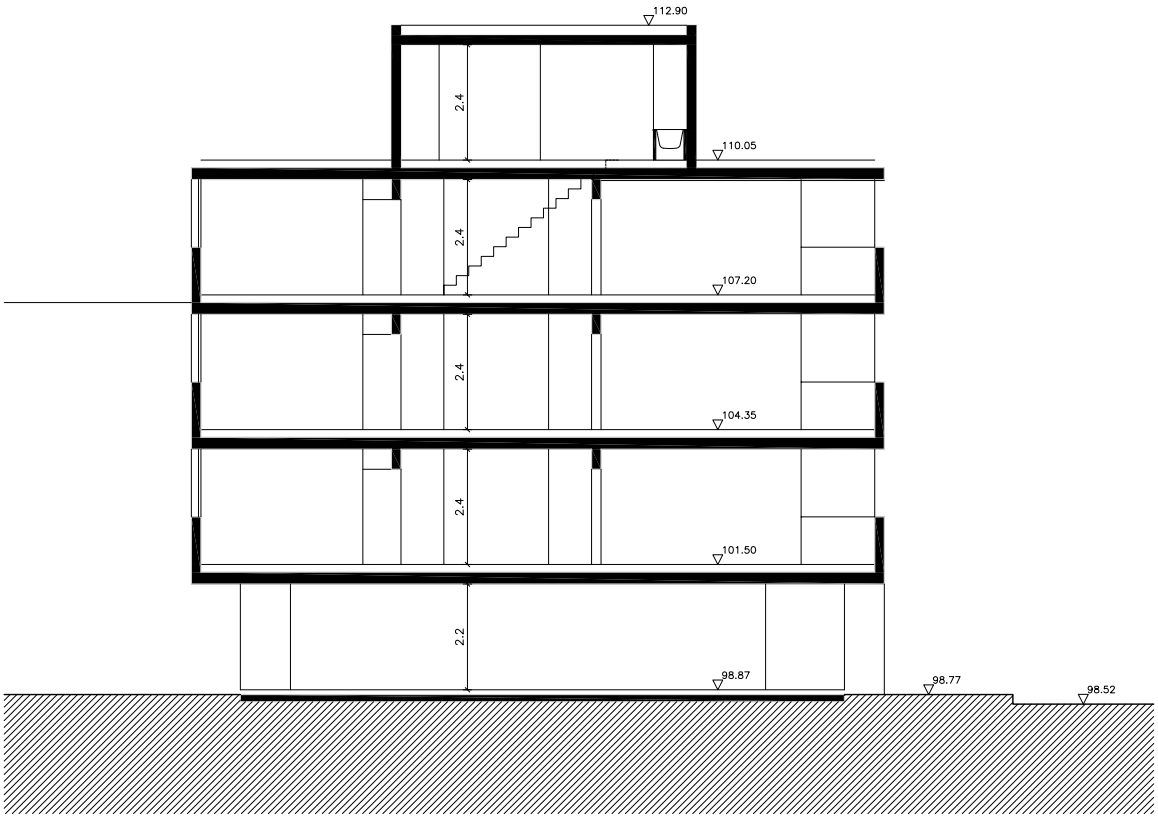


C PLANTA PISO 2

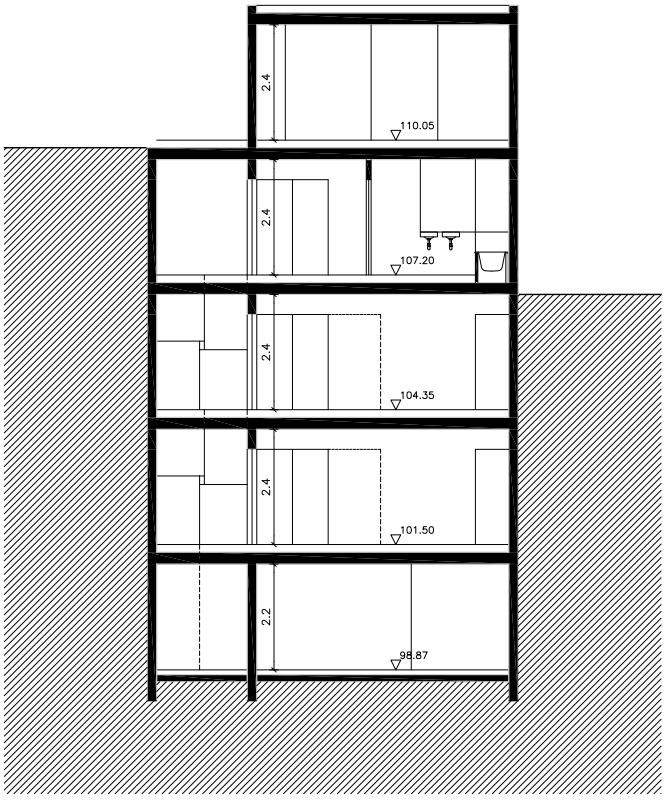


PLANTA PISO RECUADO **D**

A Planta piso 0
B Planta piso 1
C Planta piso 2
D Planta piso 3

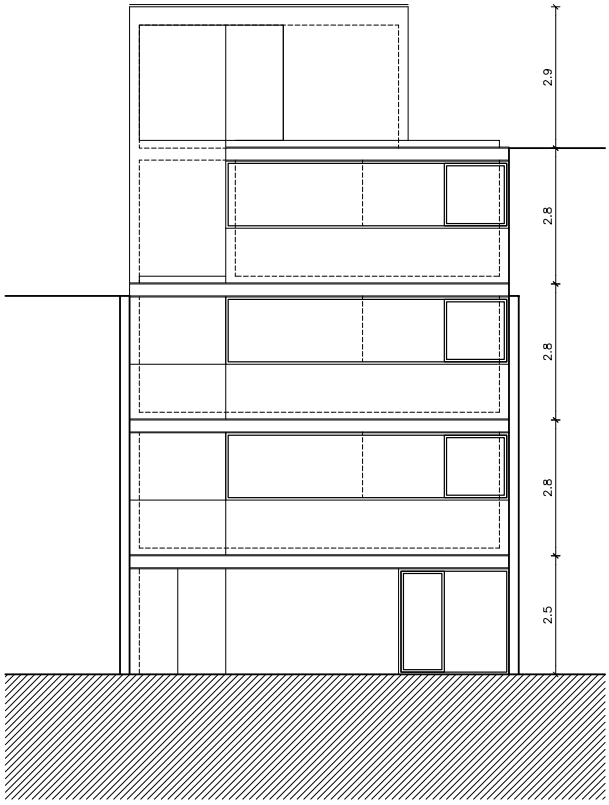


CORTE LONGITUDINAL B **A**



CORTE TRANSVERSAL A **B**

A Corte longitudinal B
B Corte transversal A



A ALÇADO SUL



B ALÇADO NORTE

A Alçado sul
B Alçado norte

Quinta de Bouçós

Valença do Minho, Portugal 1999-2007

Nomeado prémio Mies van der Rohe 2009



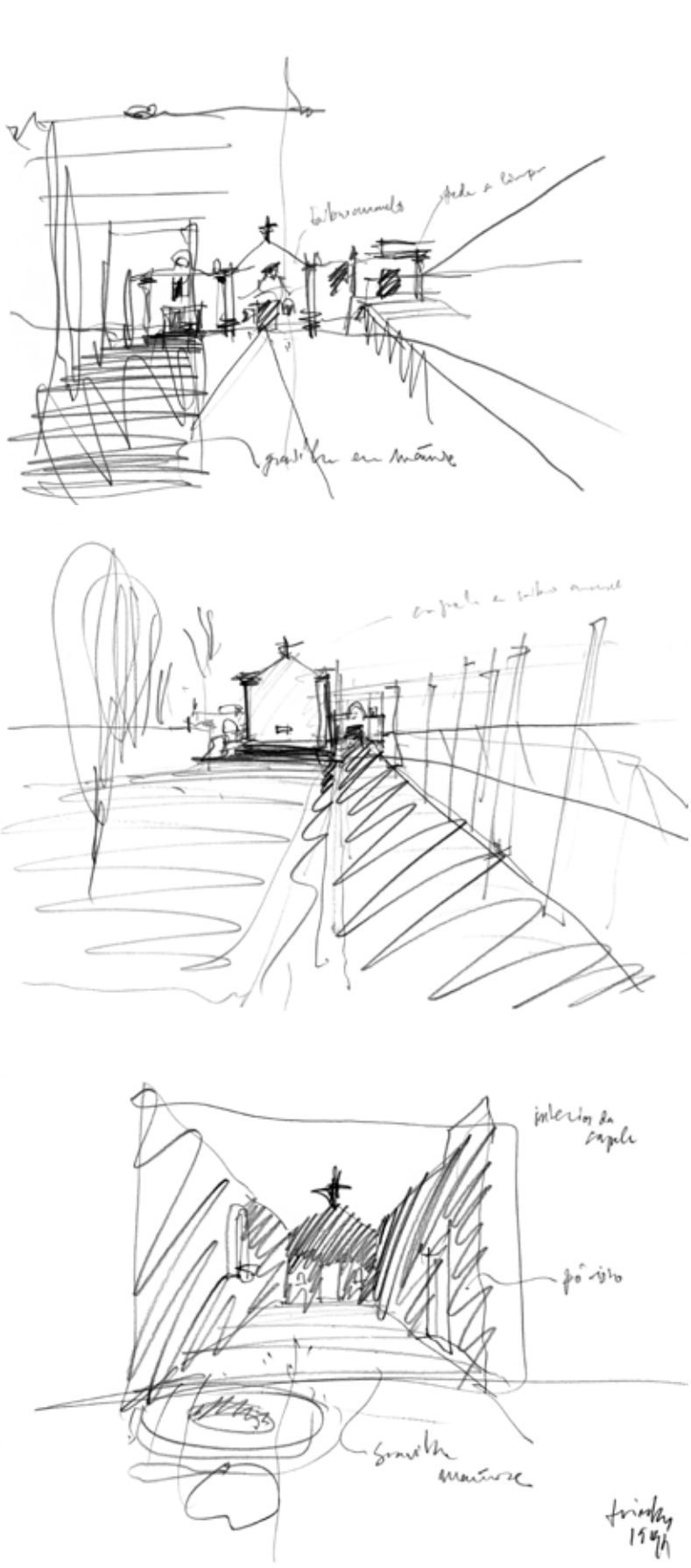






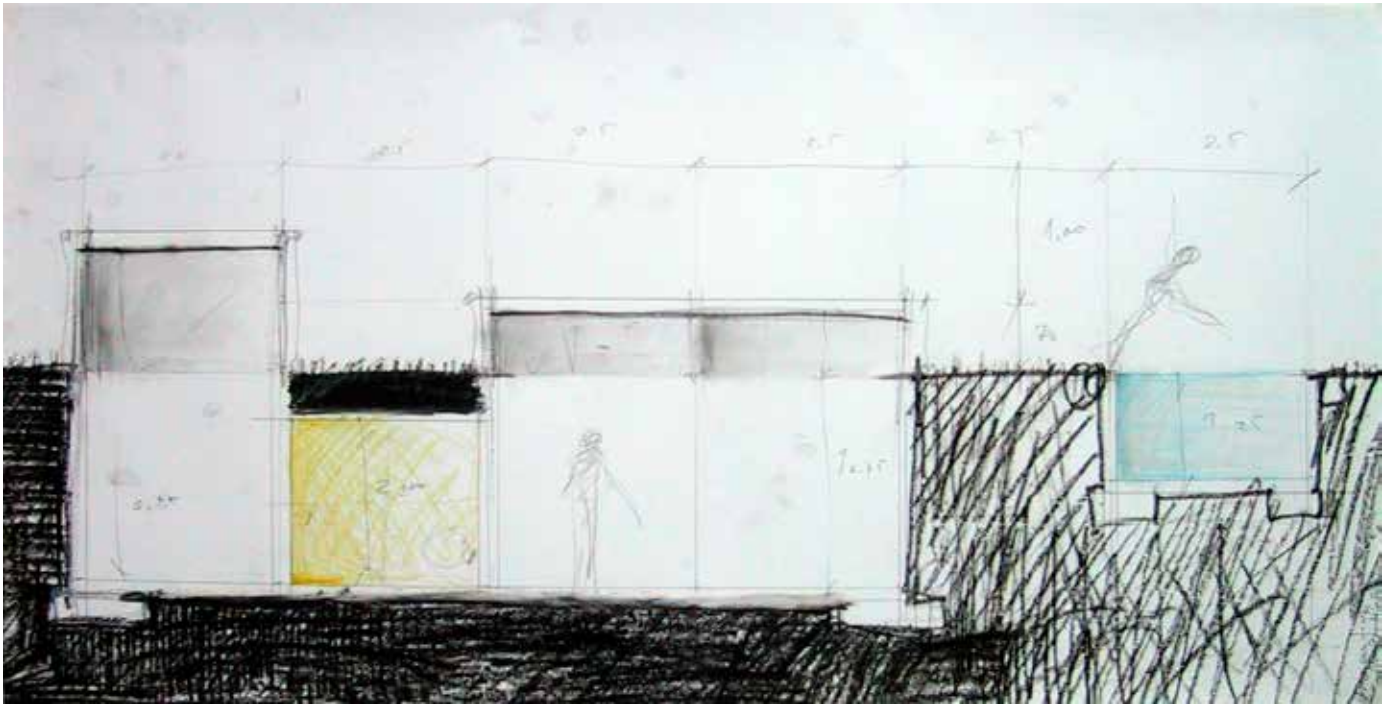


Fotografias preexistente

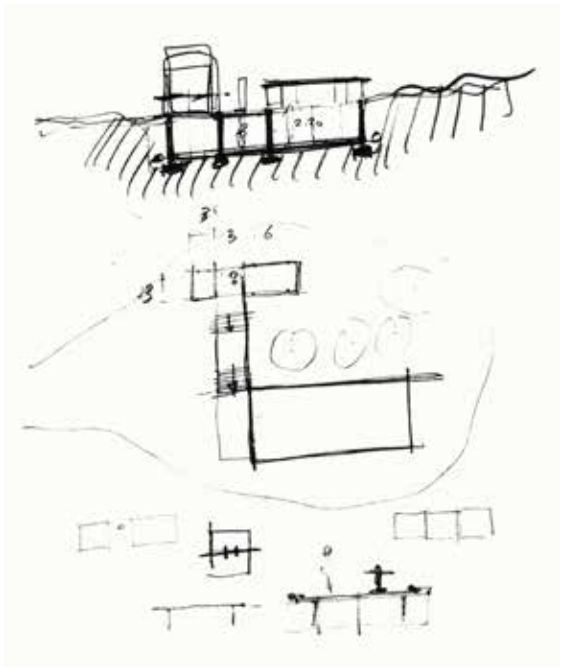


Croquis

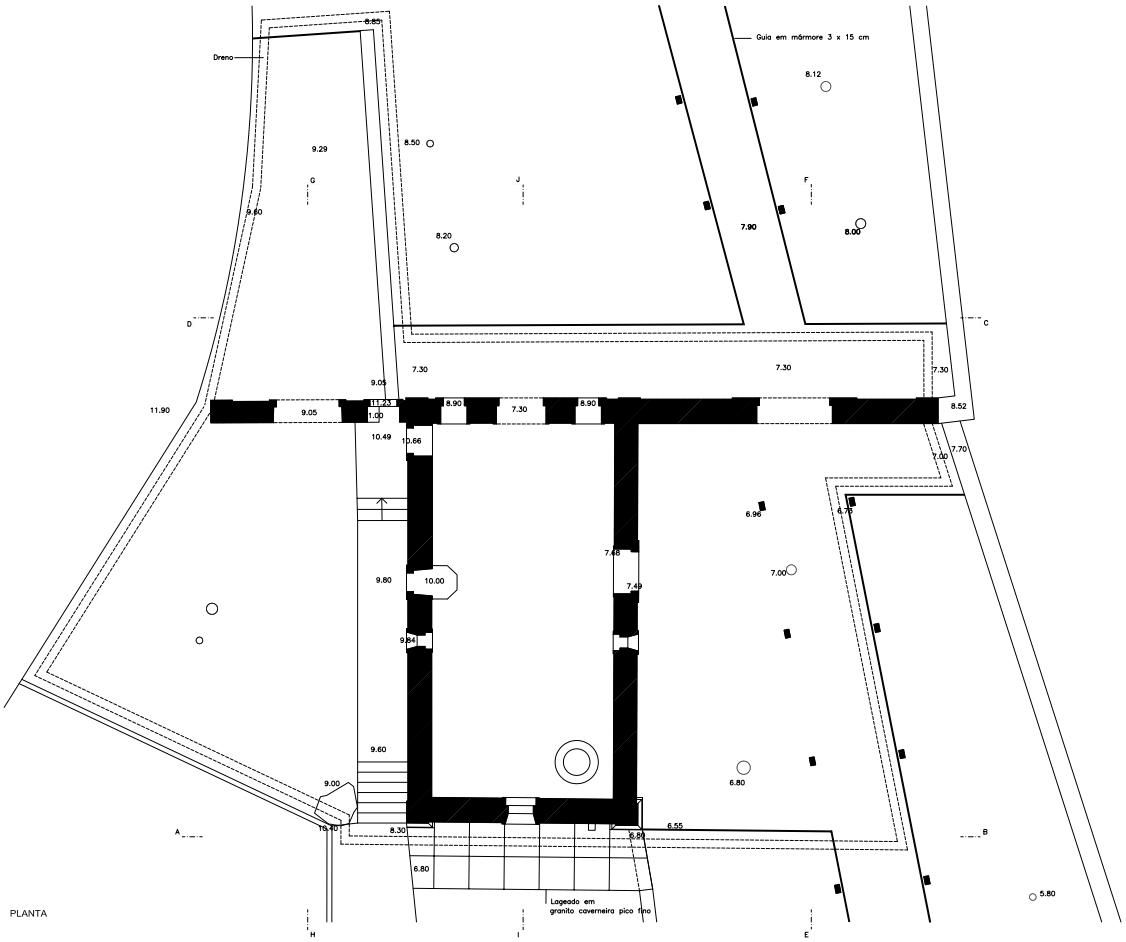




Croquis

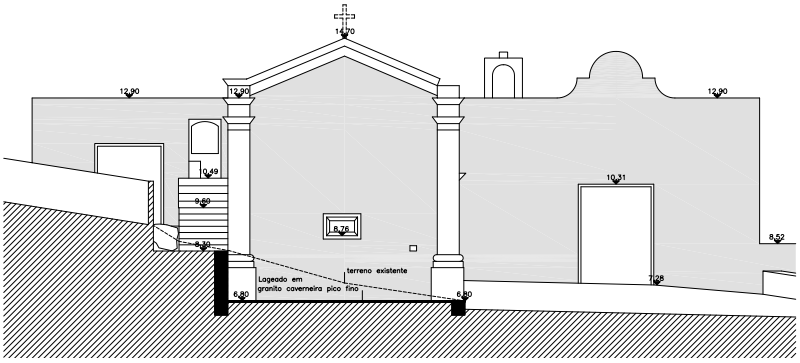


A

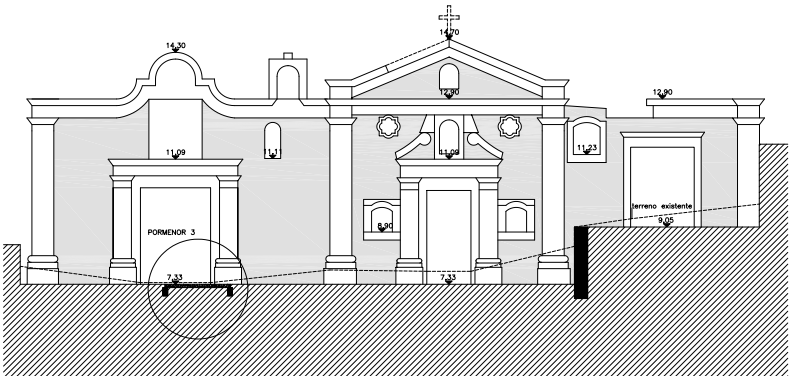


B

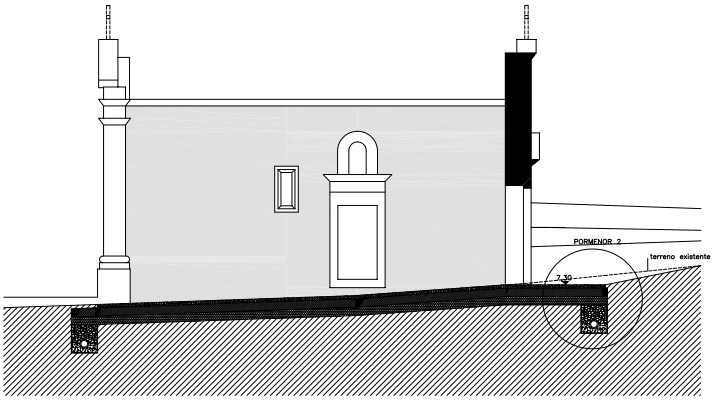
A Croqui
B Capela planta piso 0



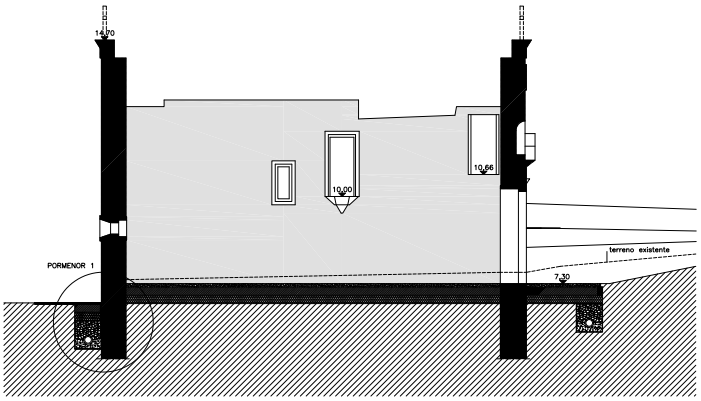
A



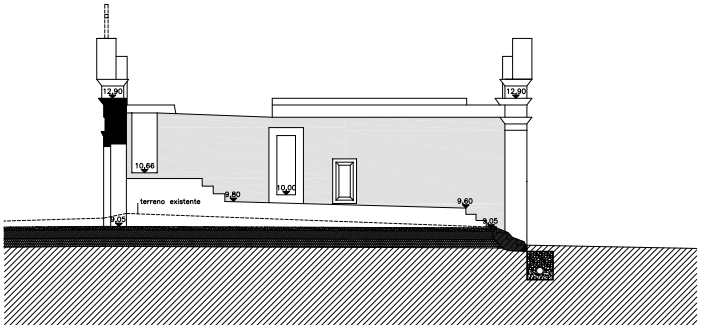
B



C



D



E

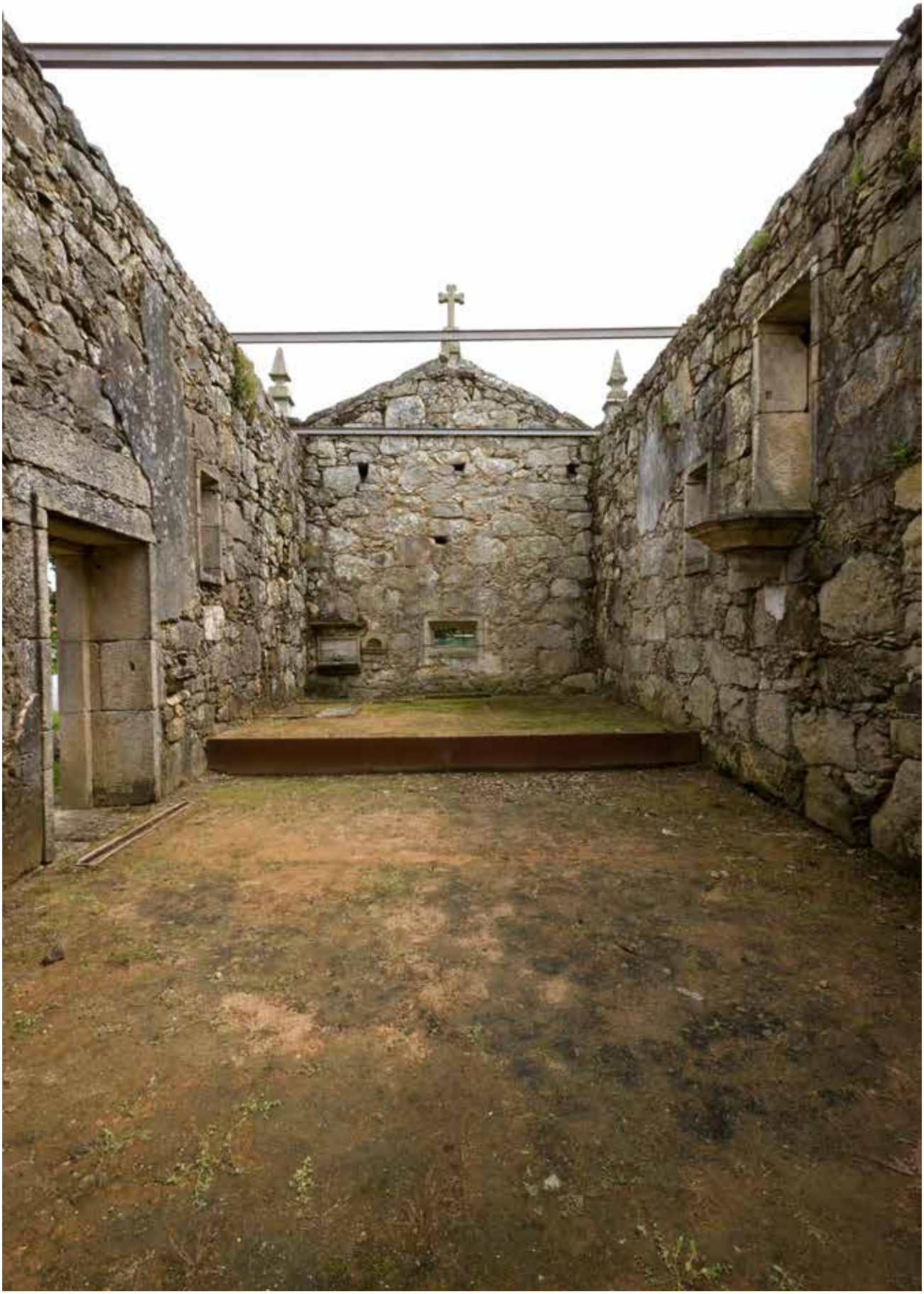
A Corte AB
B Corte CD
C Corte EF
D Corte IJ
E Corte GH







Capela fotografias

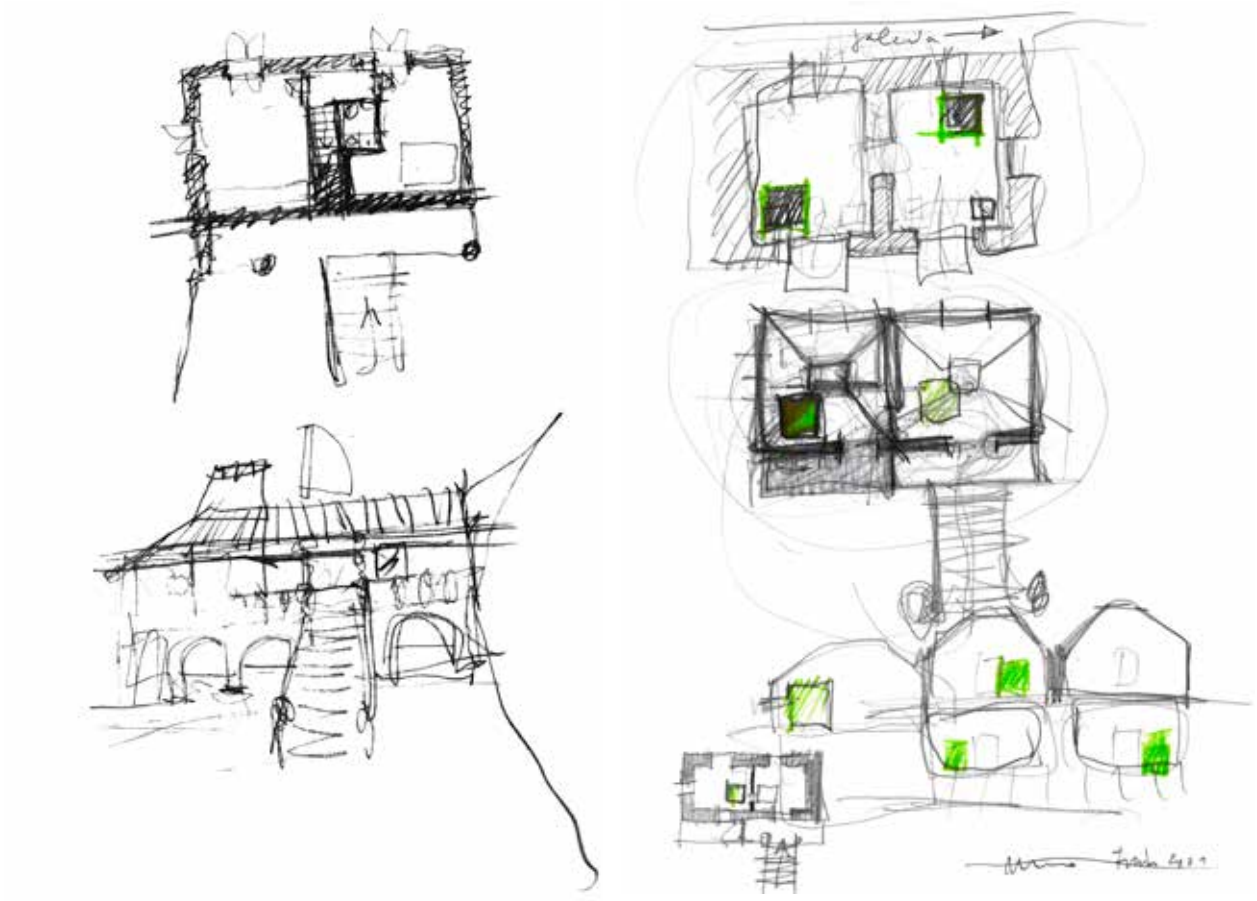


Capela fotografia vista interior

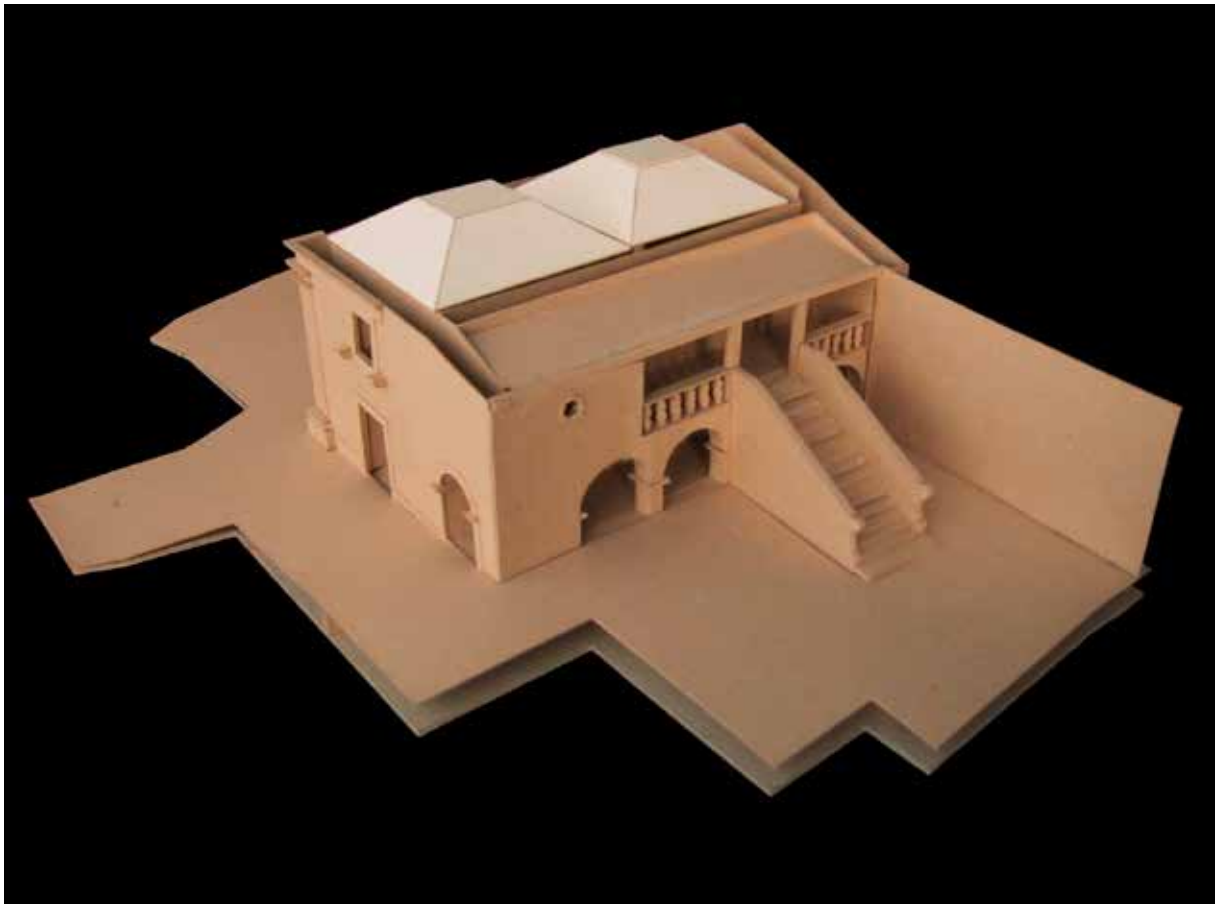
A

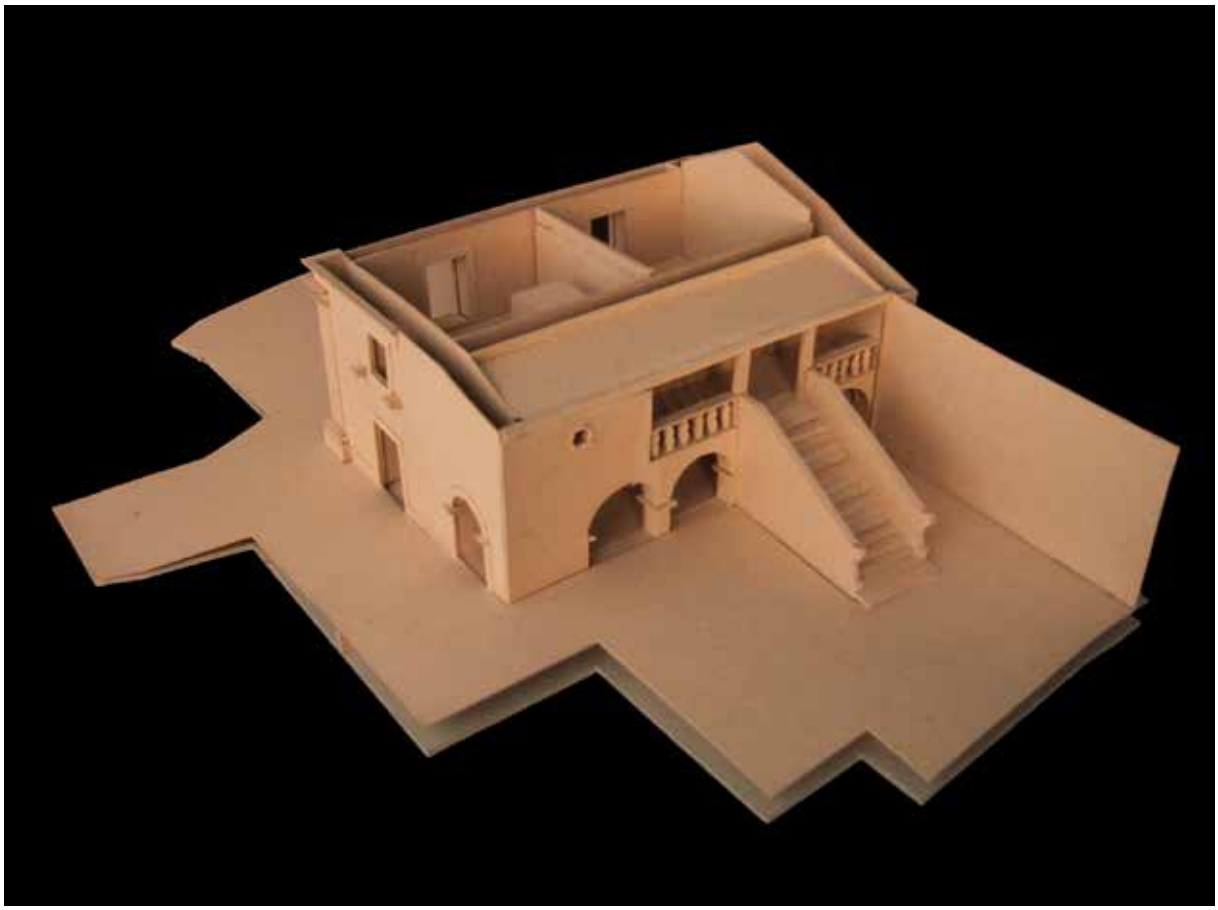


B

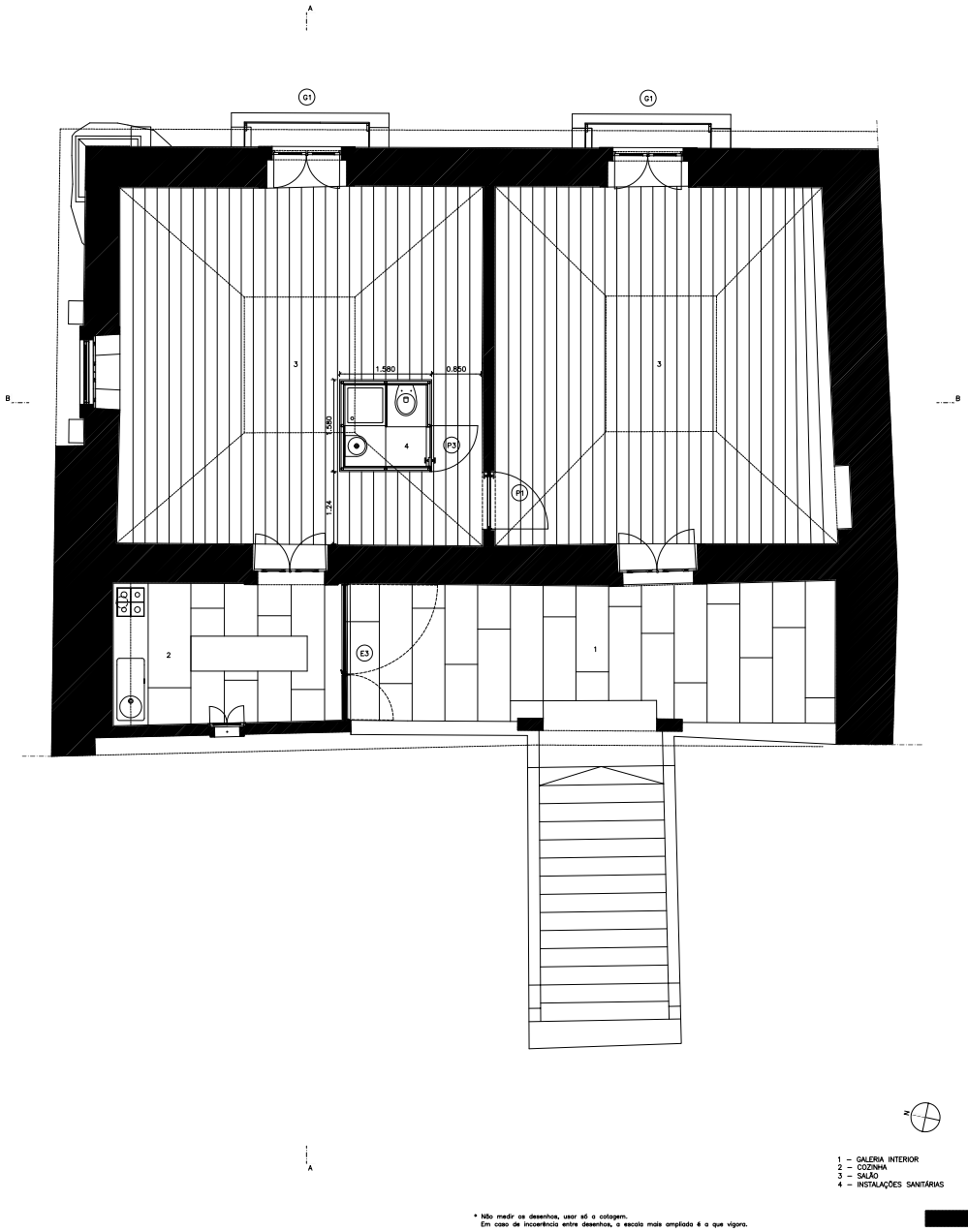


A Fotografia preexistente
B Croquis

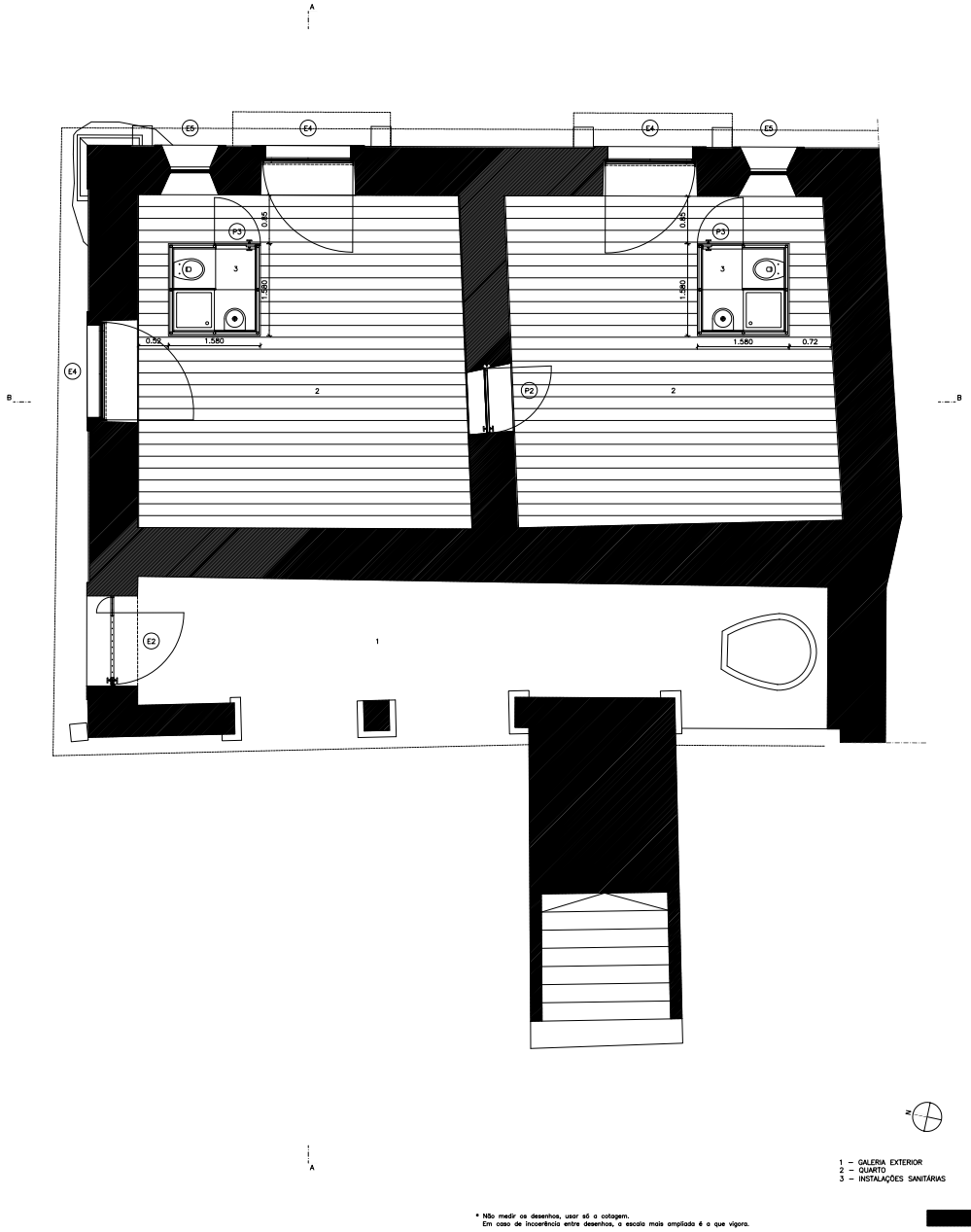




Fotografias maqueta



Solar planta piso 1



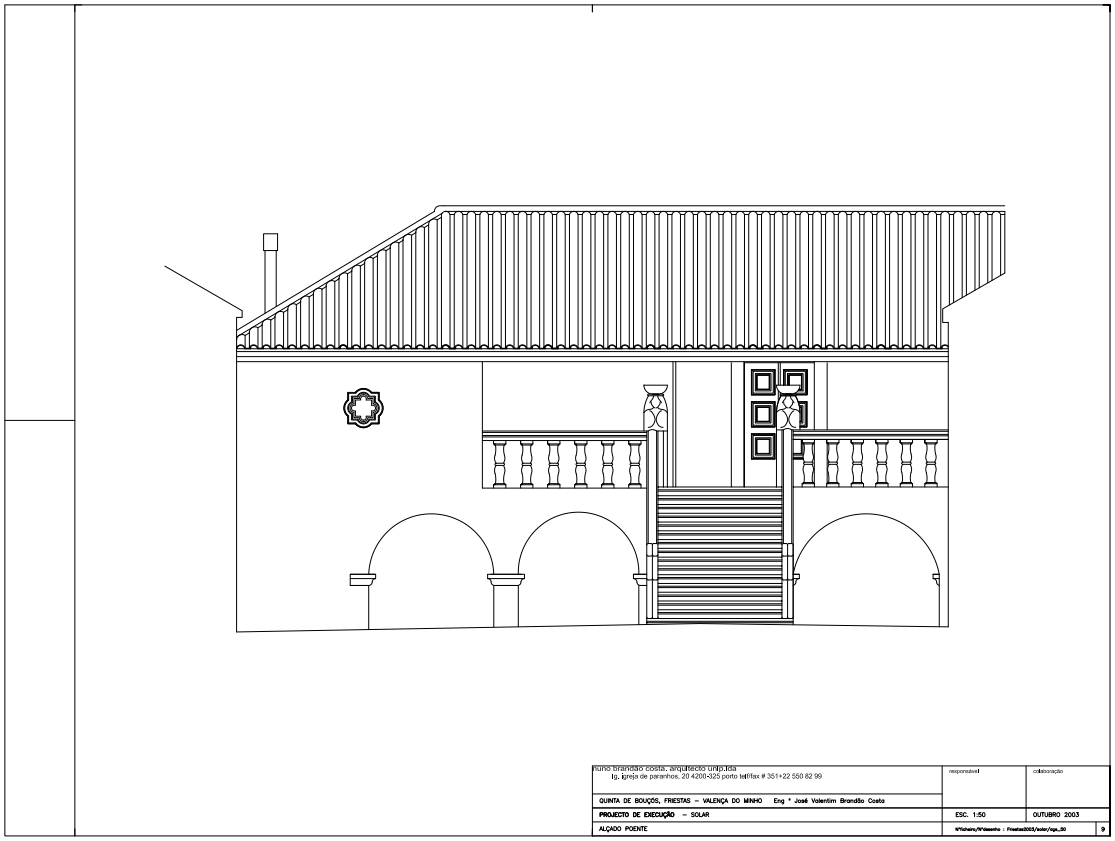
1 – GALERIA EXTERIOR
2 – QUARTO
3 – INSTALAÇÕES SANITÁRIAS

pedra

* Não medir os desenhos, usar só a cotagem.
Em caso de incoerência entre desenhos, a escala mais ampliada é a que vigora.

Planta piso 0

A



B



A Alçado poente
B Alçado norte



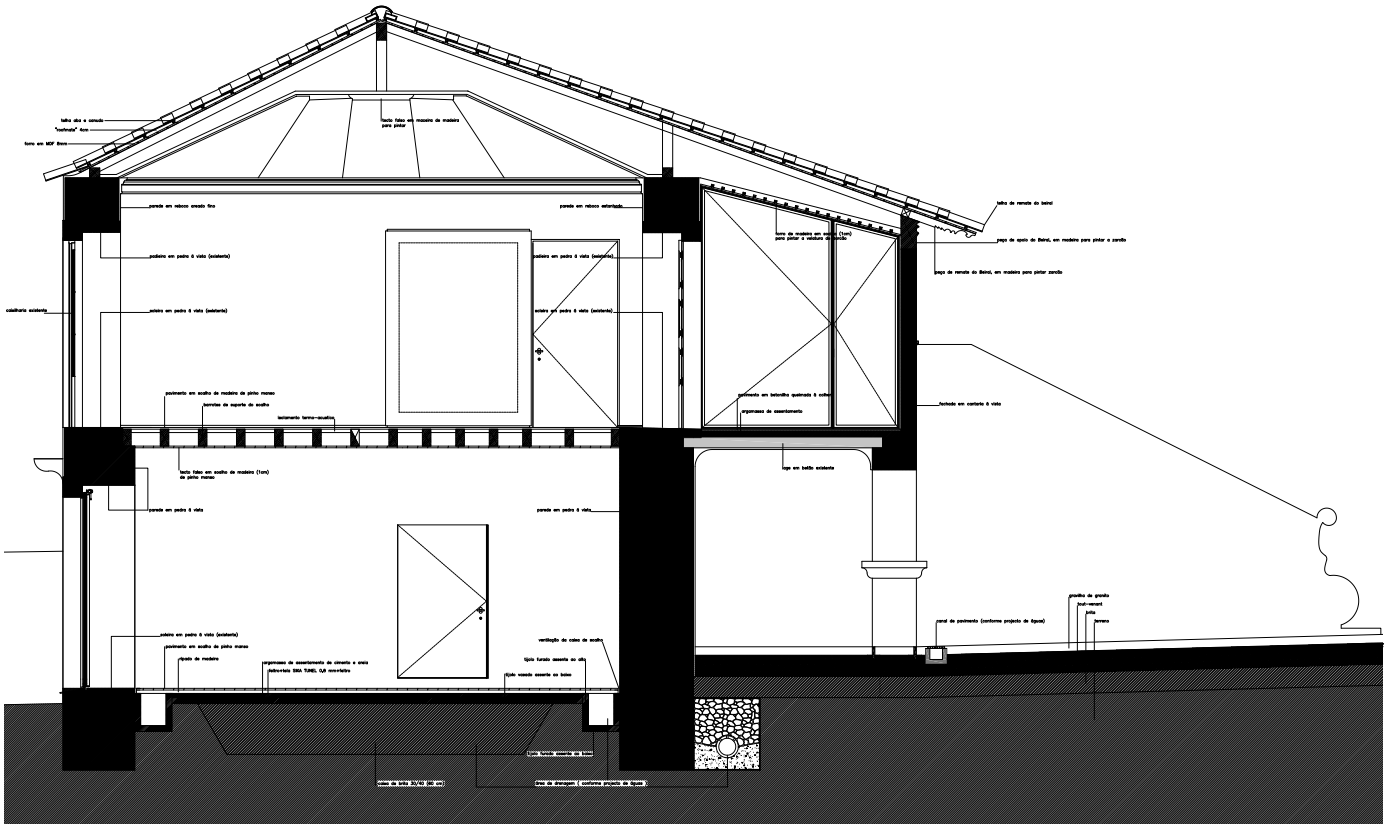
A



B

A Alçado nascente
B Corte B

A



A Corte construtivo
B Fotografia vista exterior
C-G Fotografias vistas interior



B



C



D



E



G



F










Fotografias vistas interior

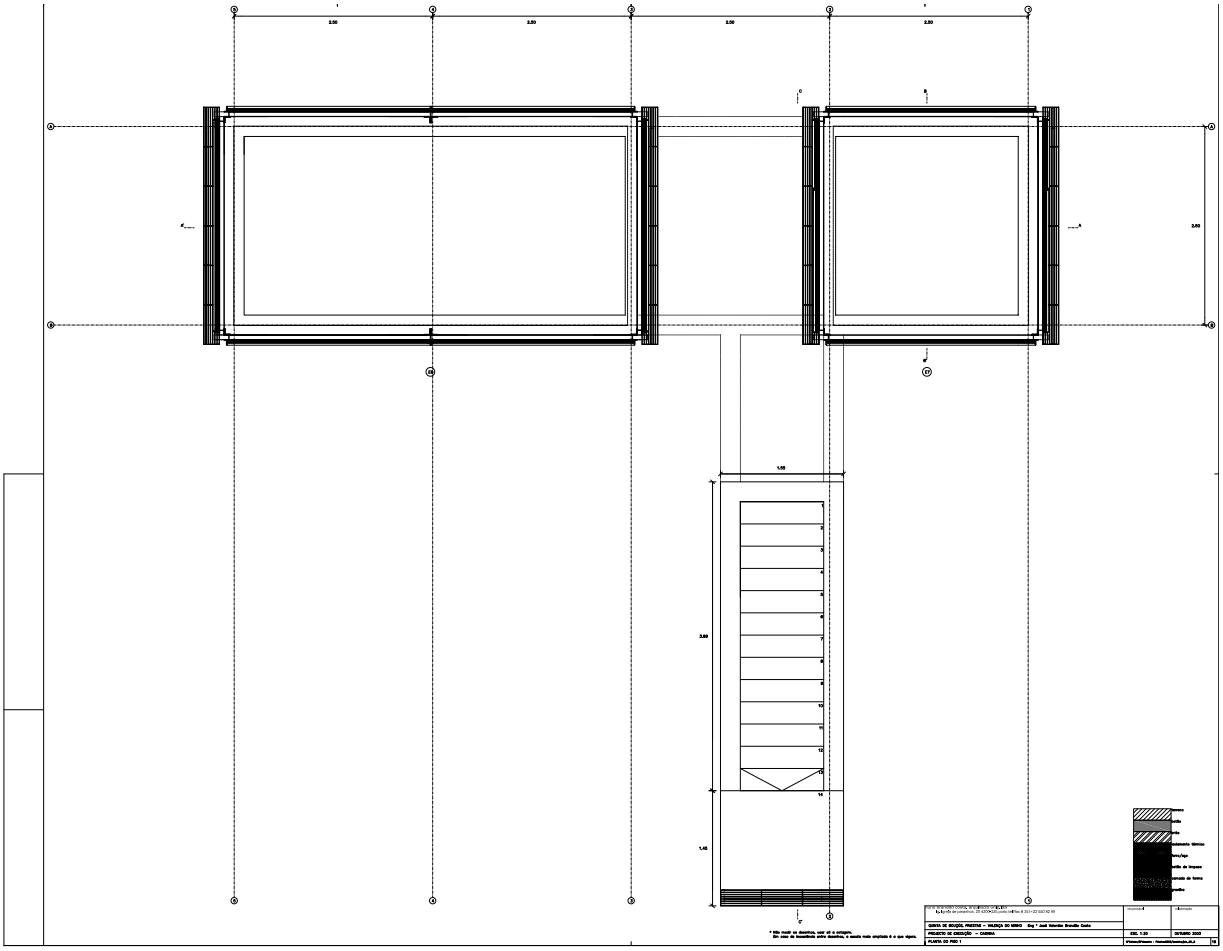




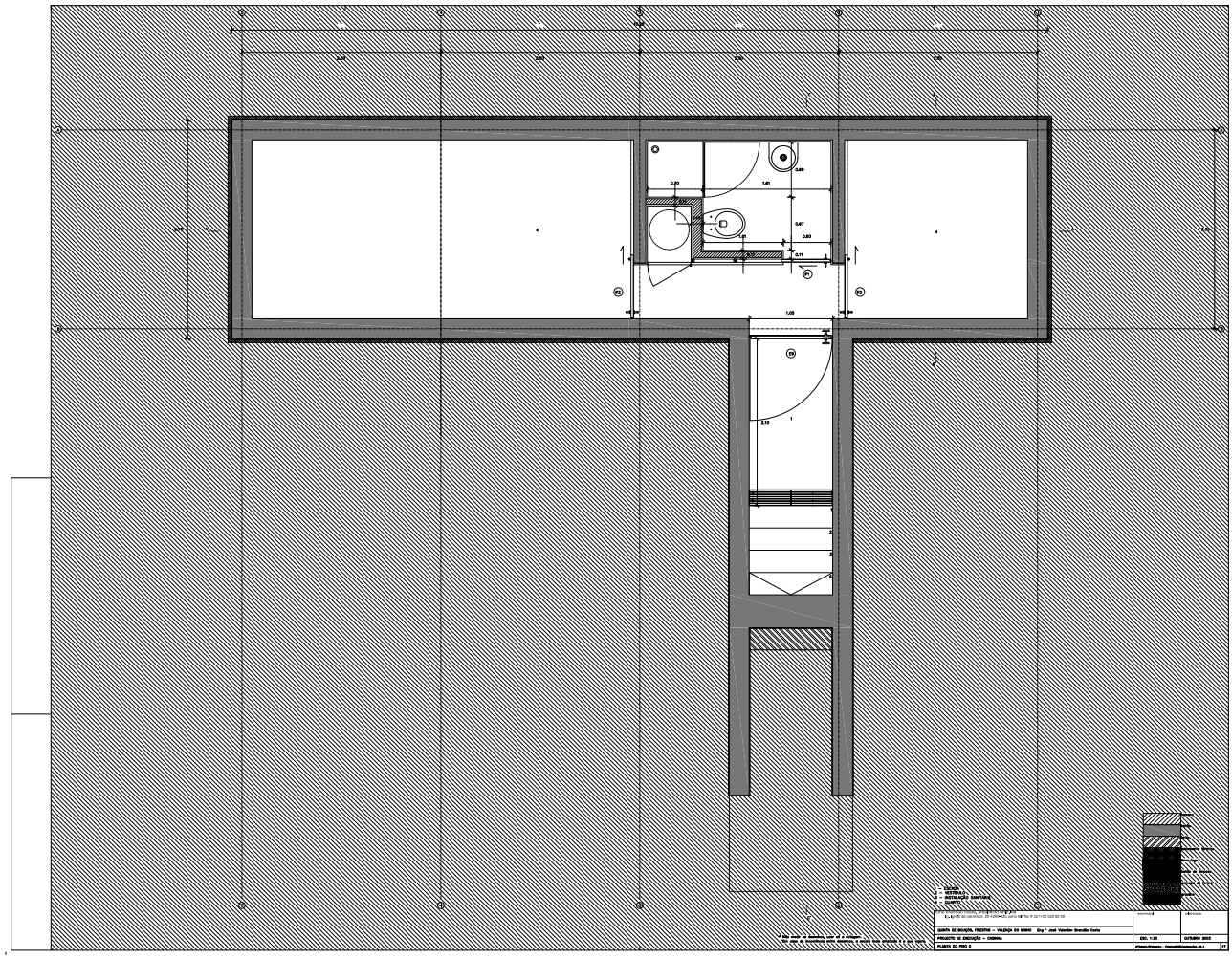




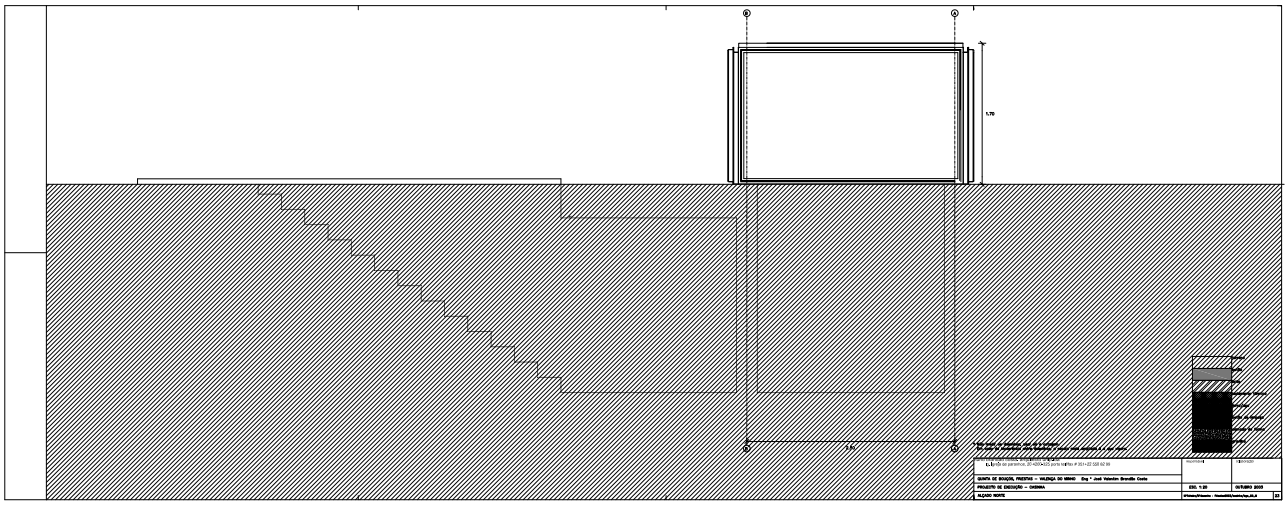
Fotografias vistas interior



Planta cobertura



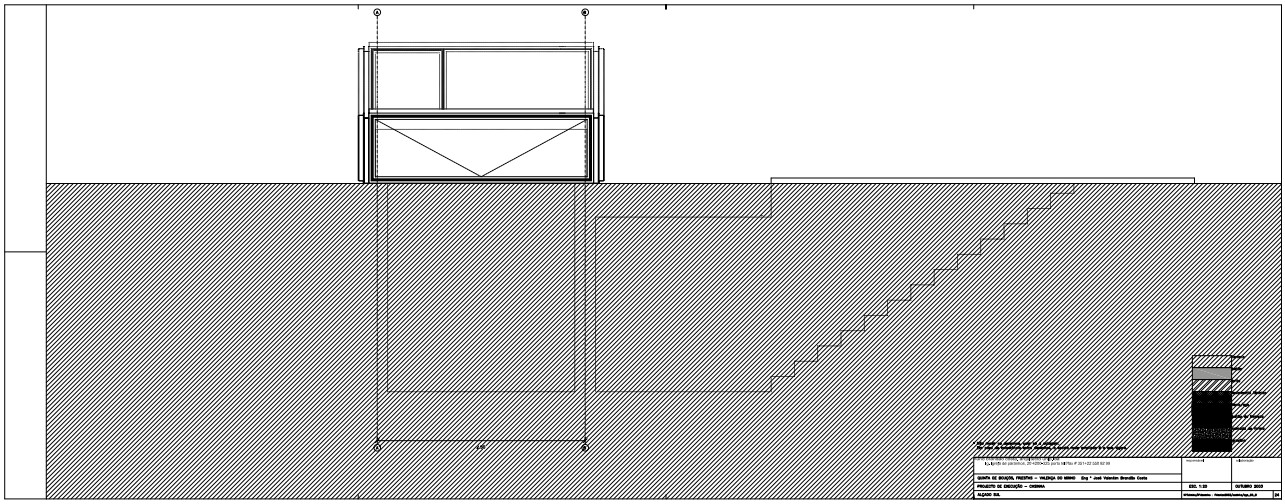
A



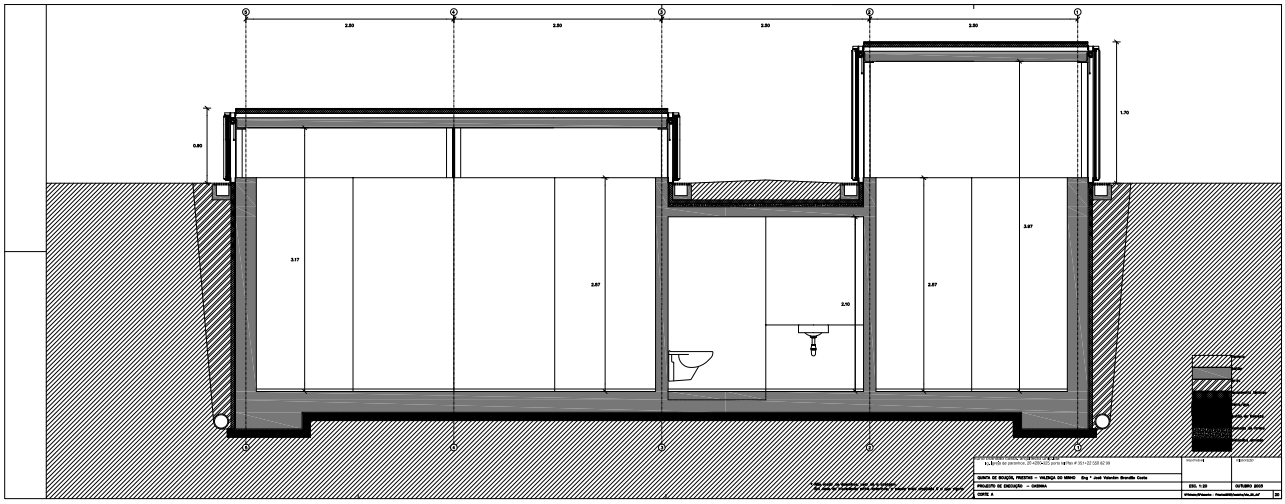
B

A Planta piso 0
B Alçado norte

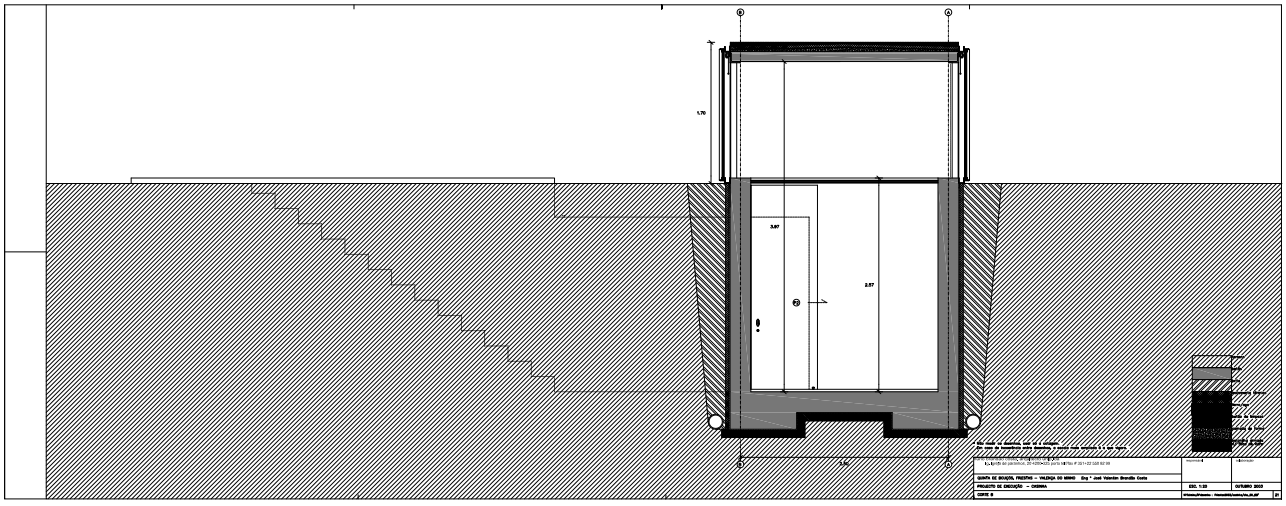
A



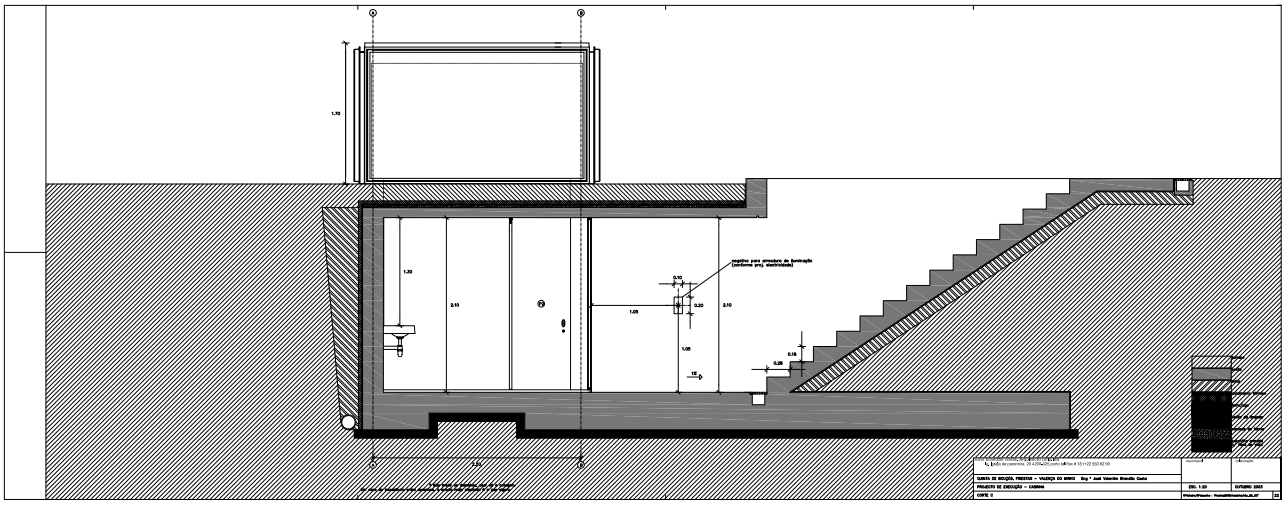
B



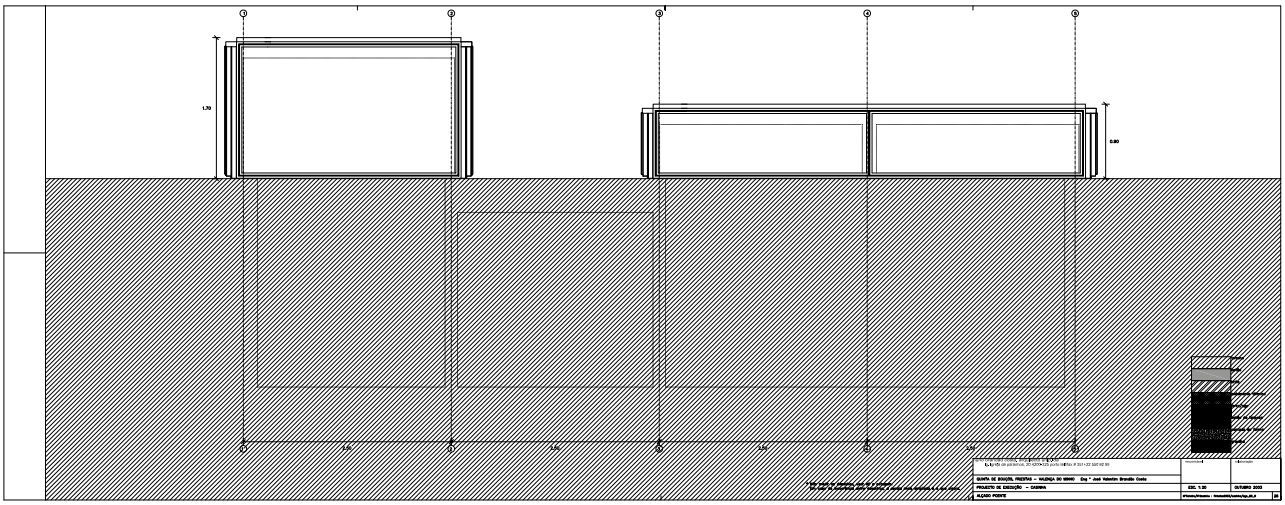
C



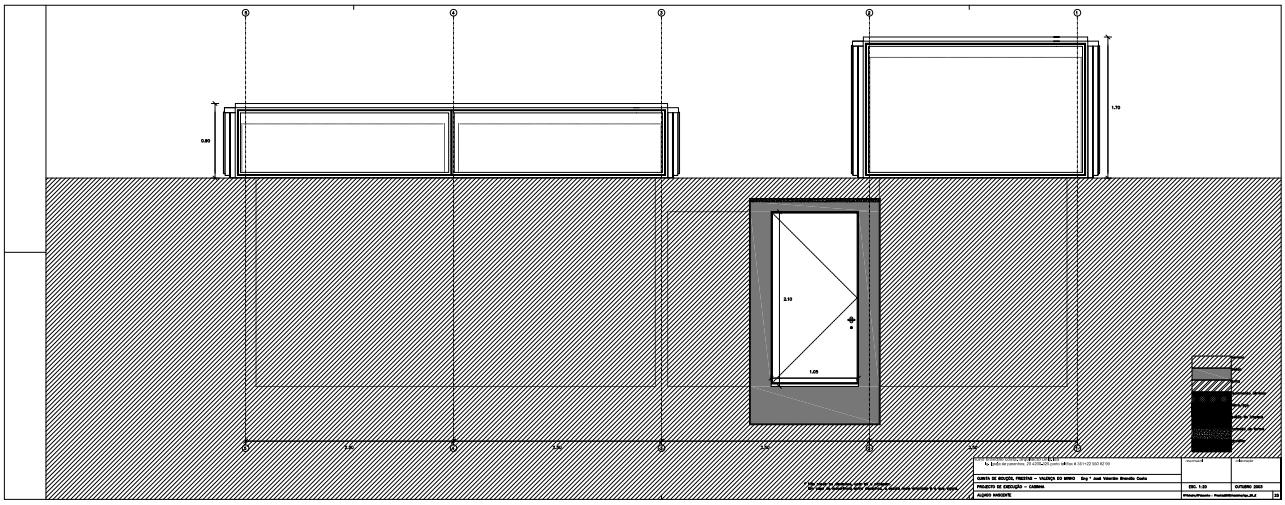
A Alçado sul
B Corte AA'
C Corte BB'



A

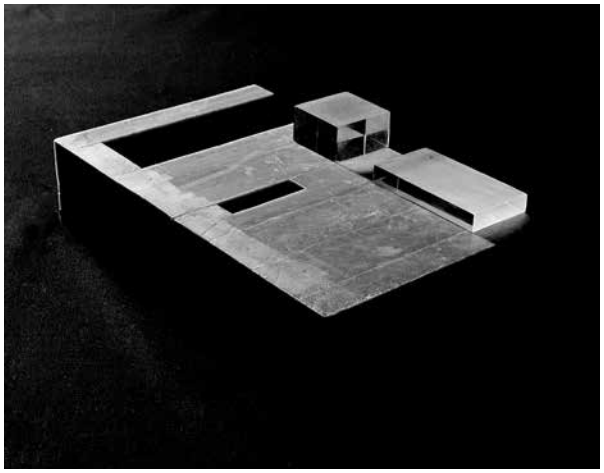


B

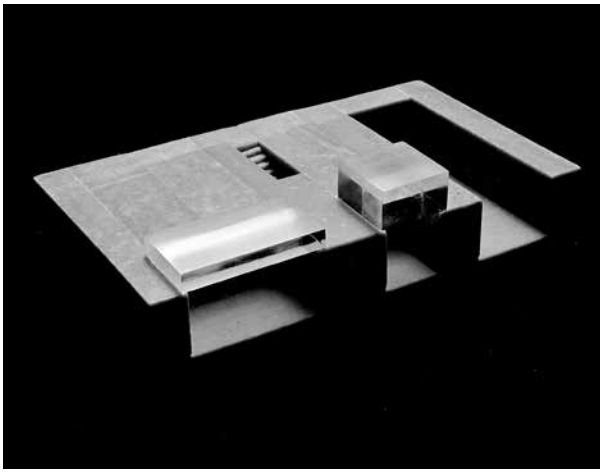


C

A Corte CC'
B Alçado poente
C Alçado nascente



A



B



C



D



E



F

A, B Fotografias maqueta
C, D Fotografias obra
E, F Fotografias vistas exterior









Fotografias vistas interior

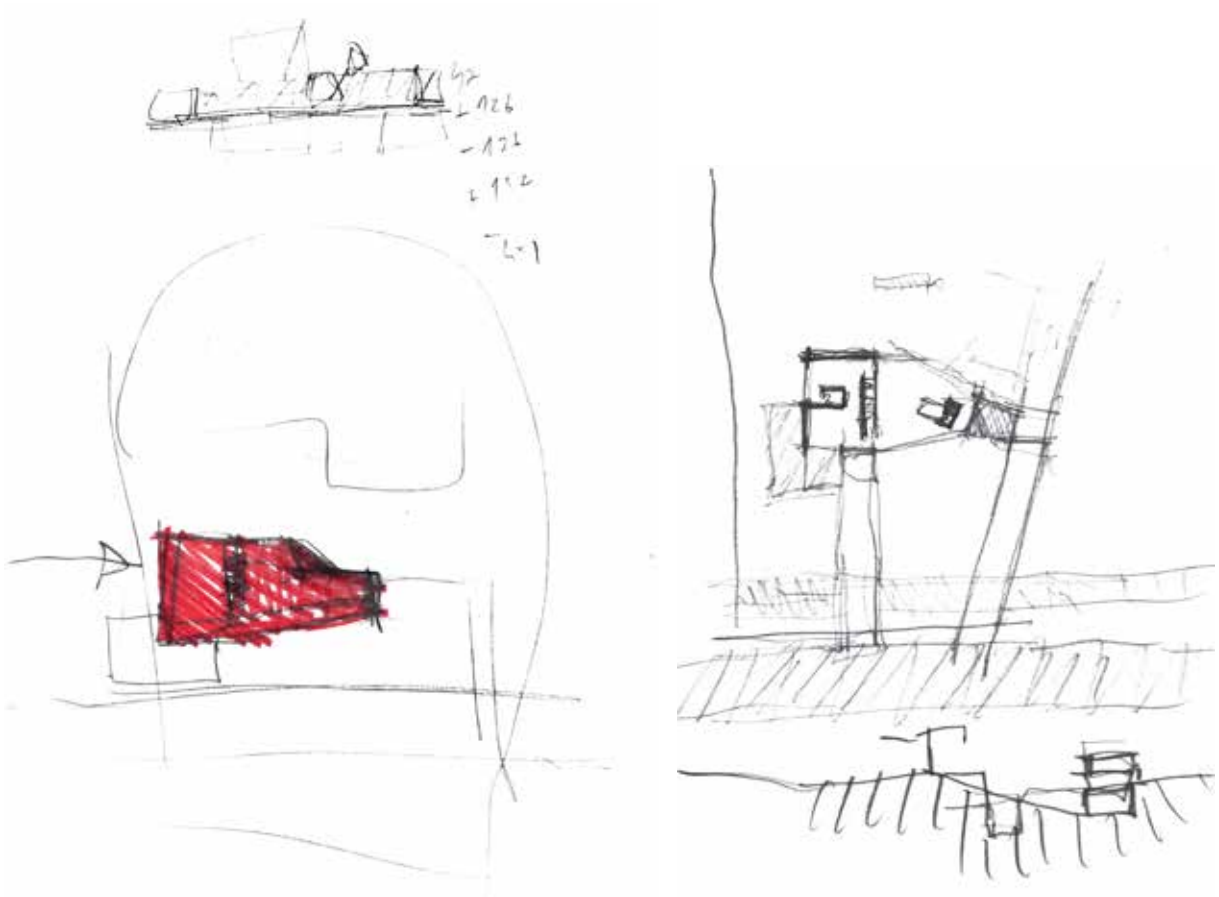
Casa da Boavista

Porto, Portugal 1998-2008

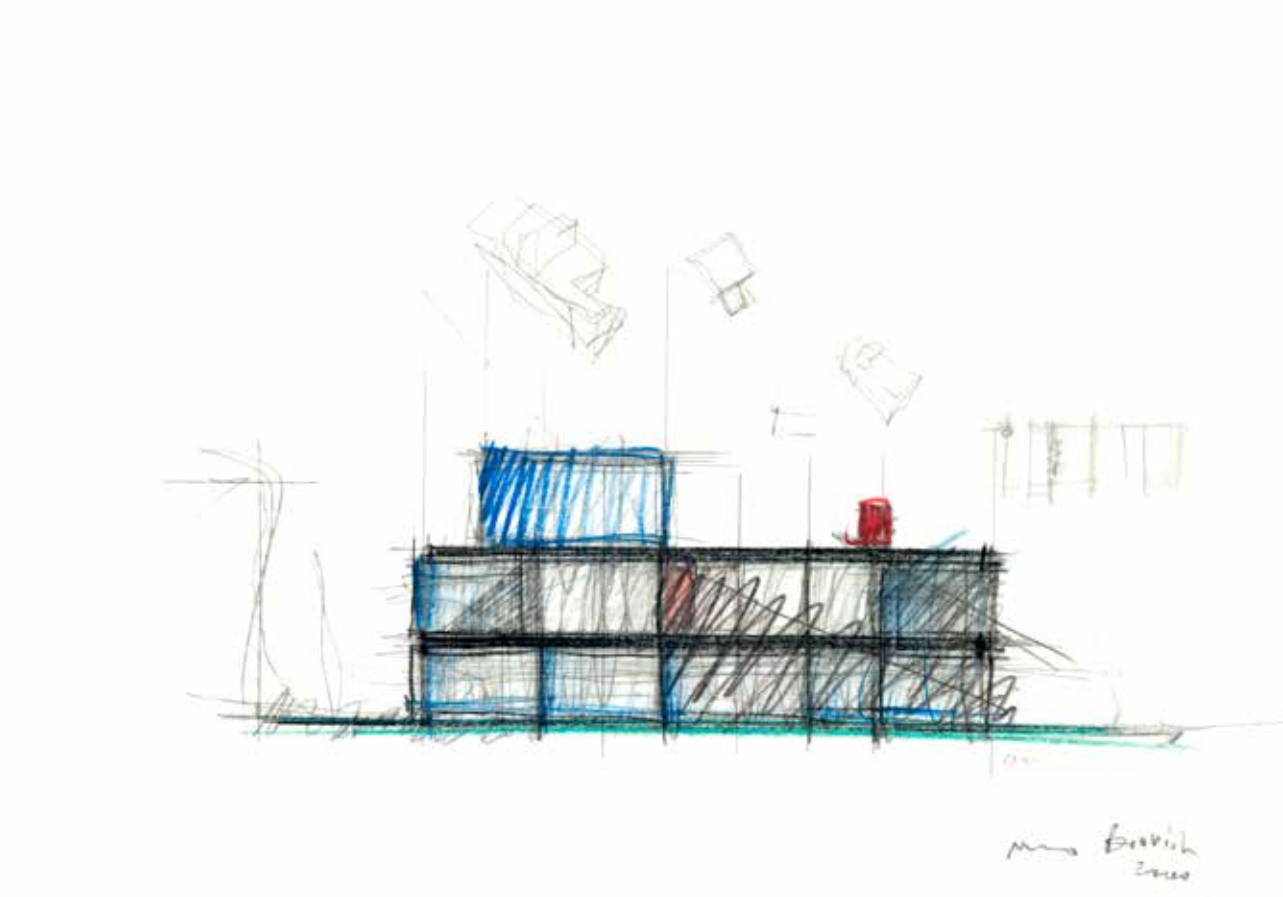
A

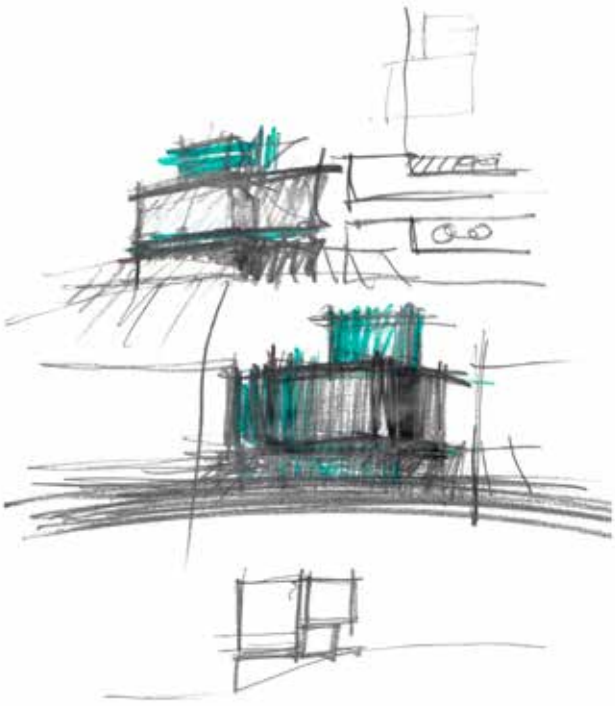


B

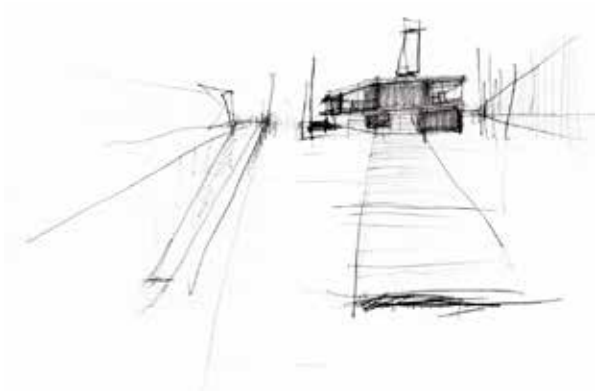


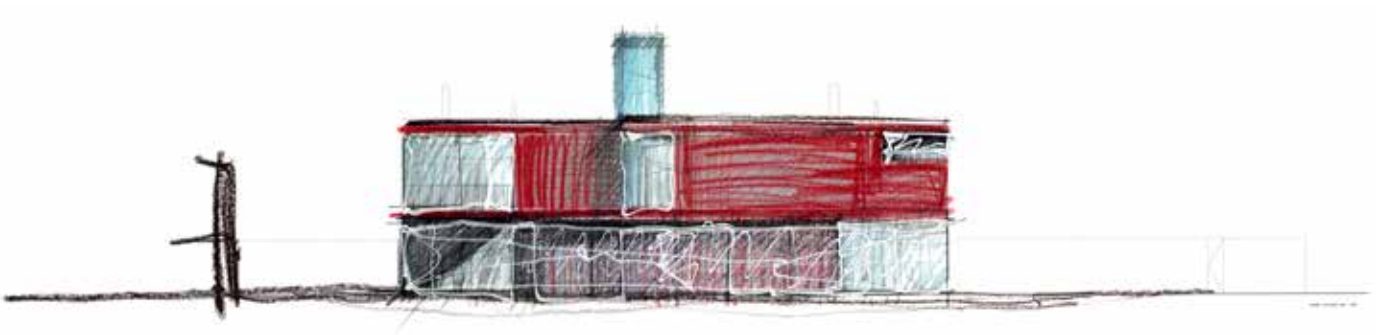
A Fotografia terreno
B Croquis

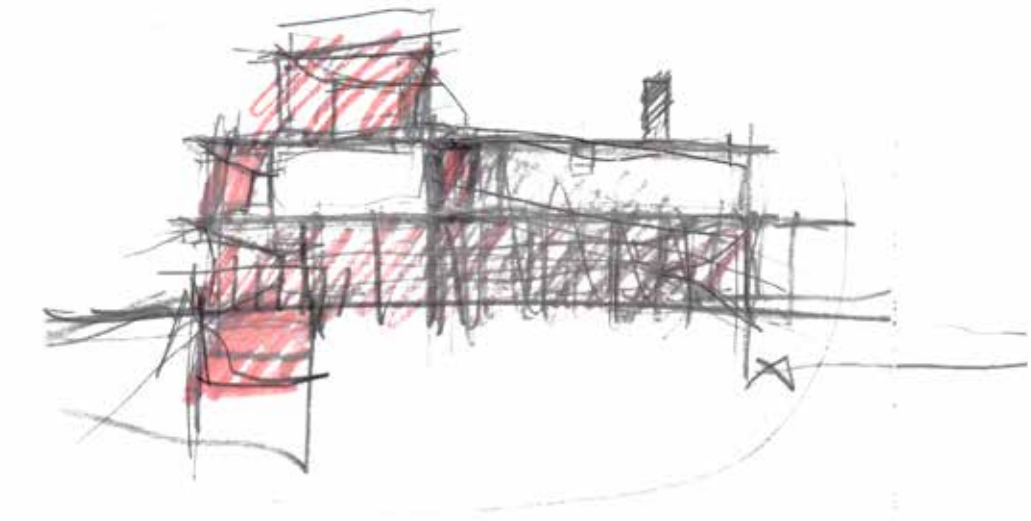




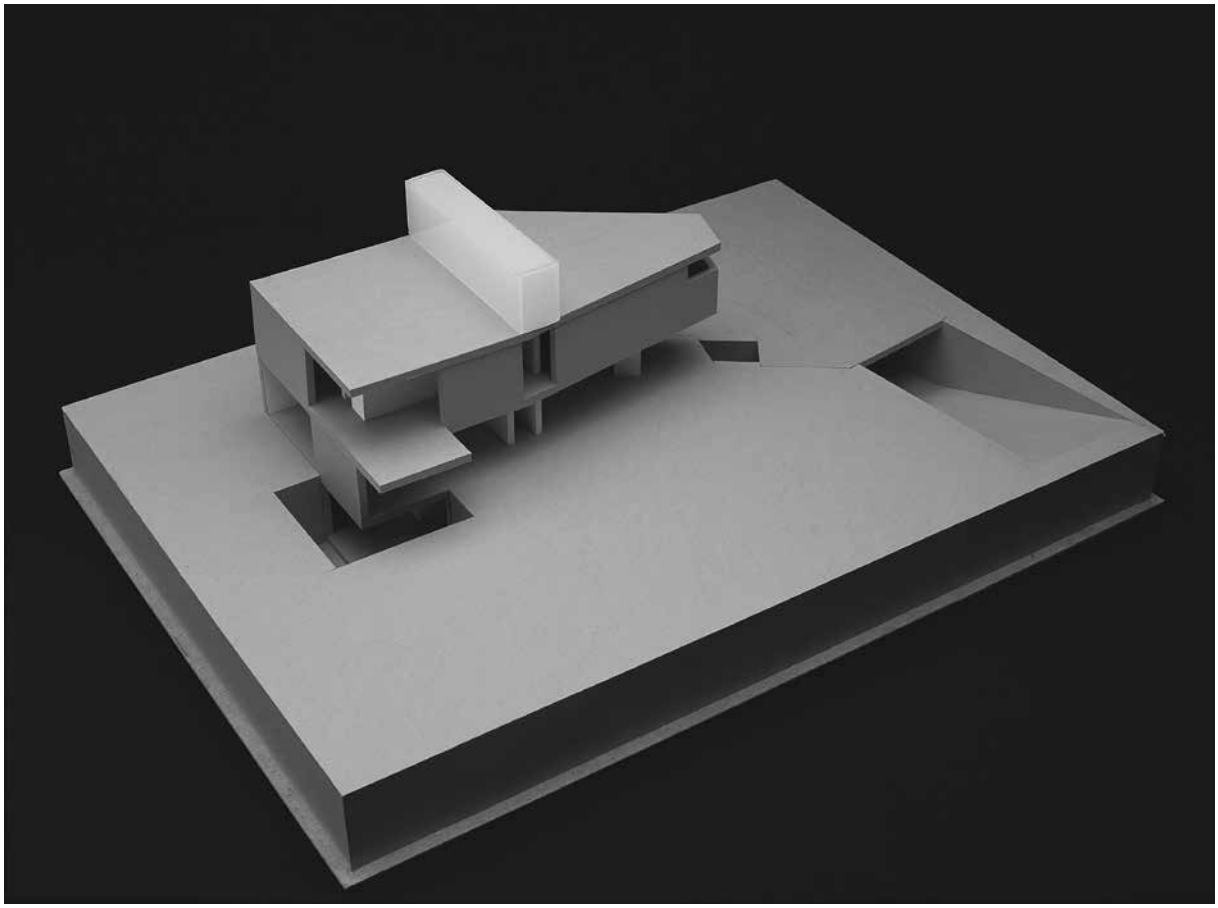
Croquis

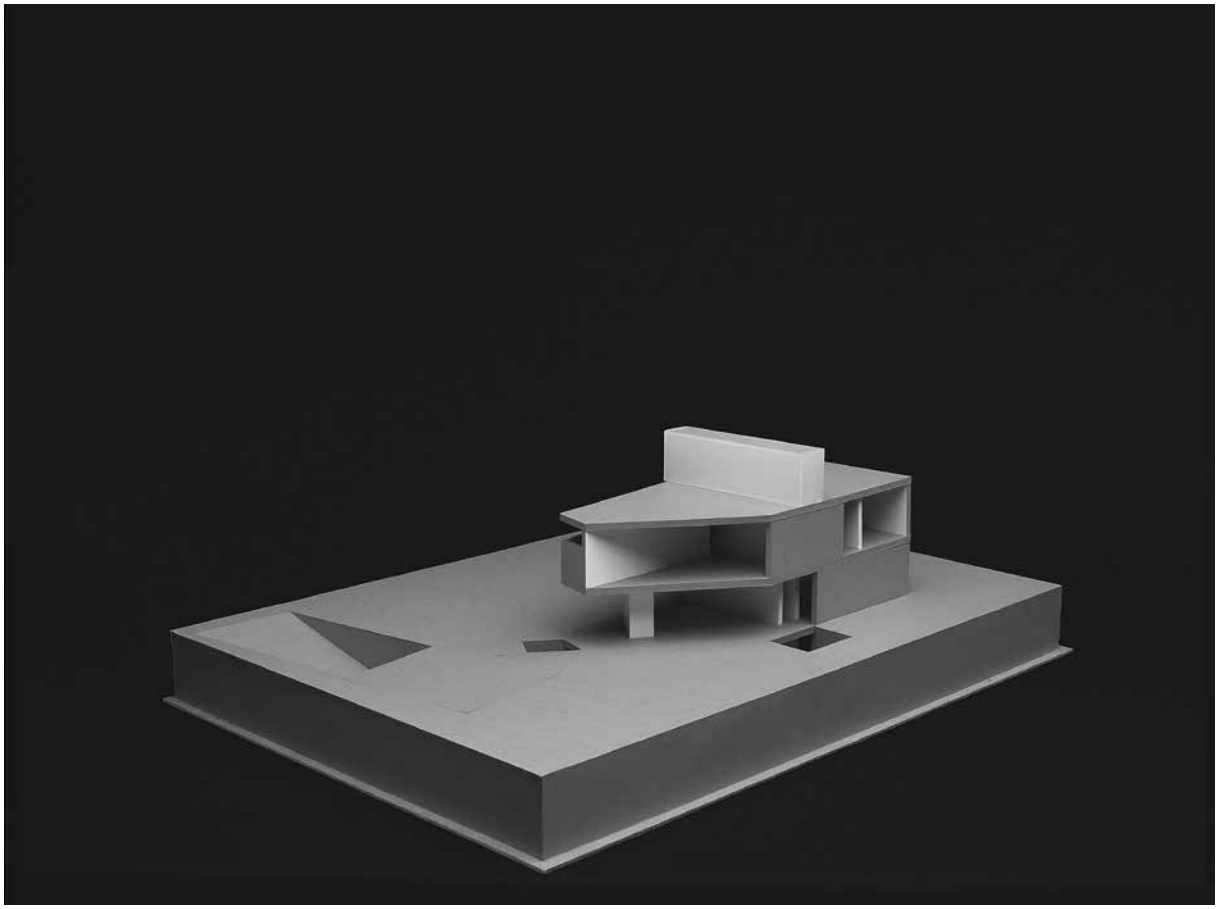






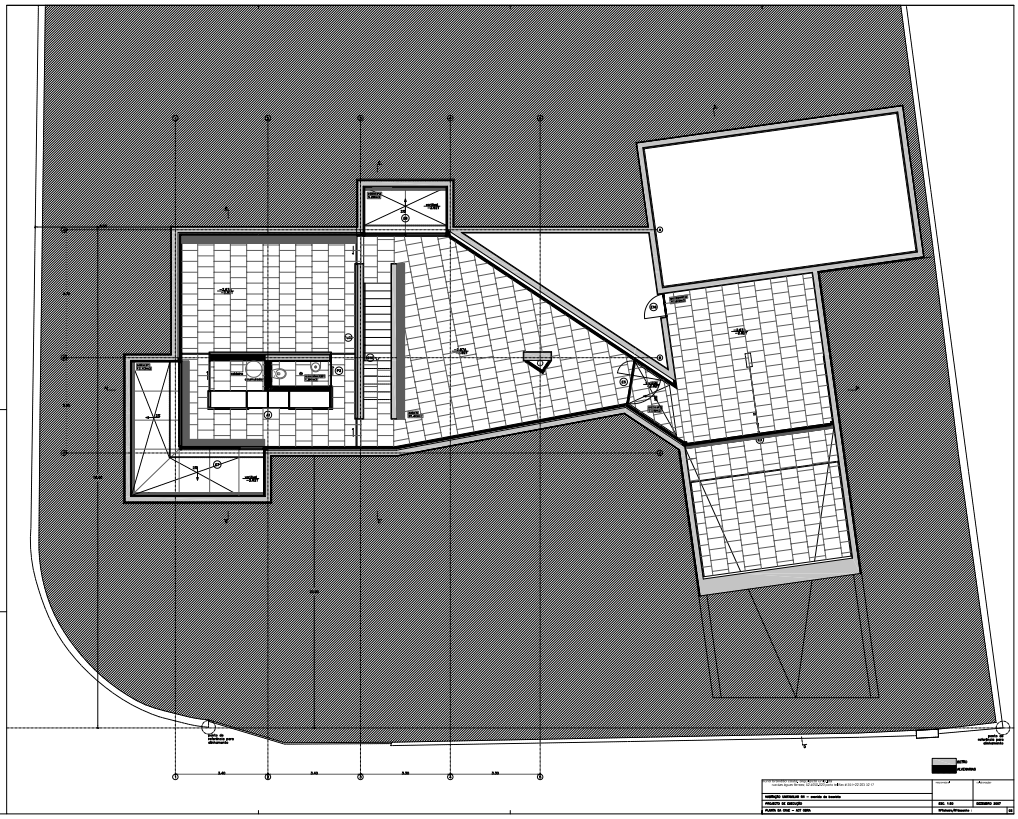
Croquis



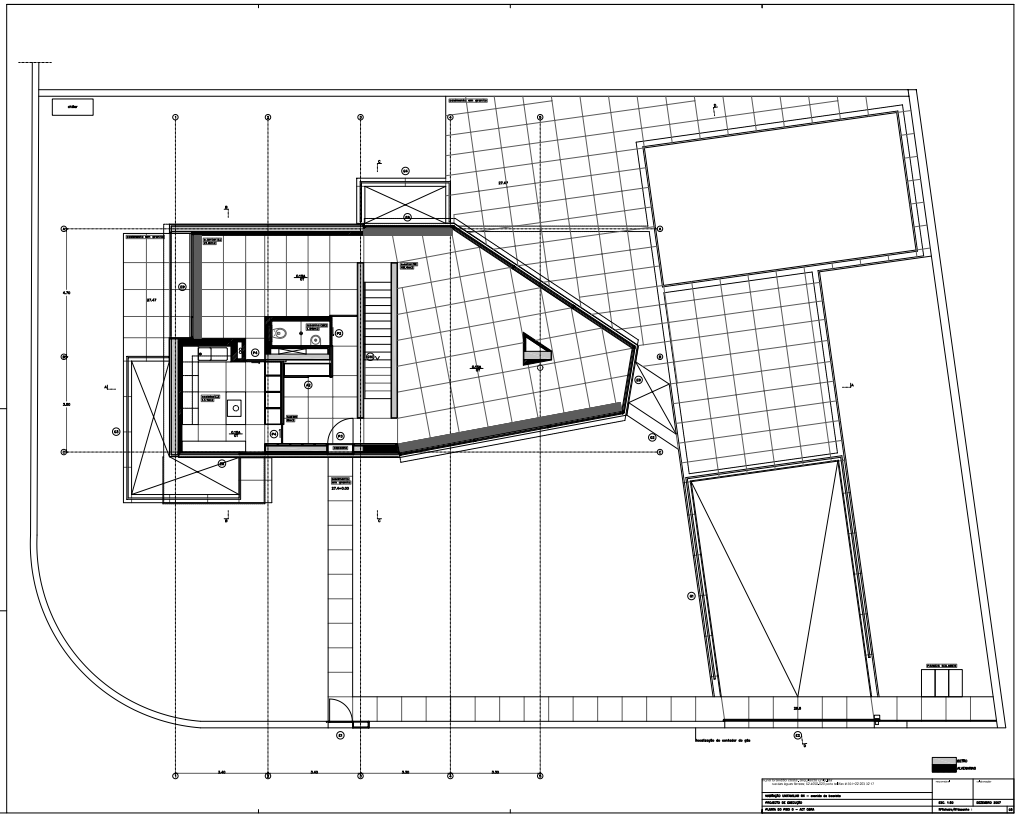


Fotografias maqueta

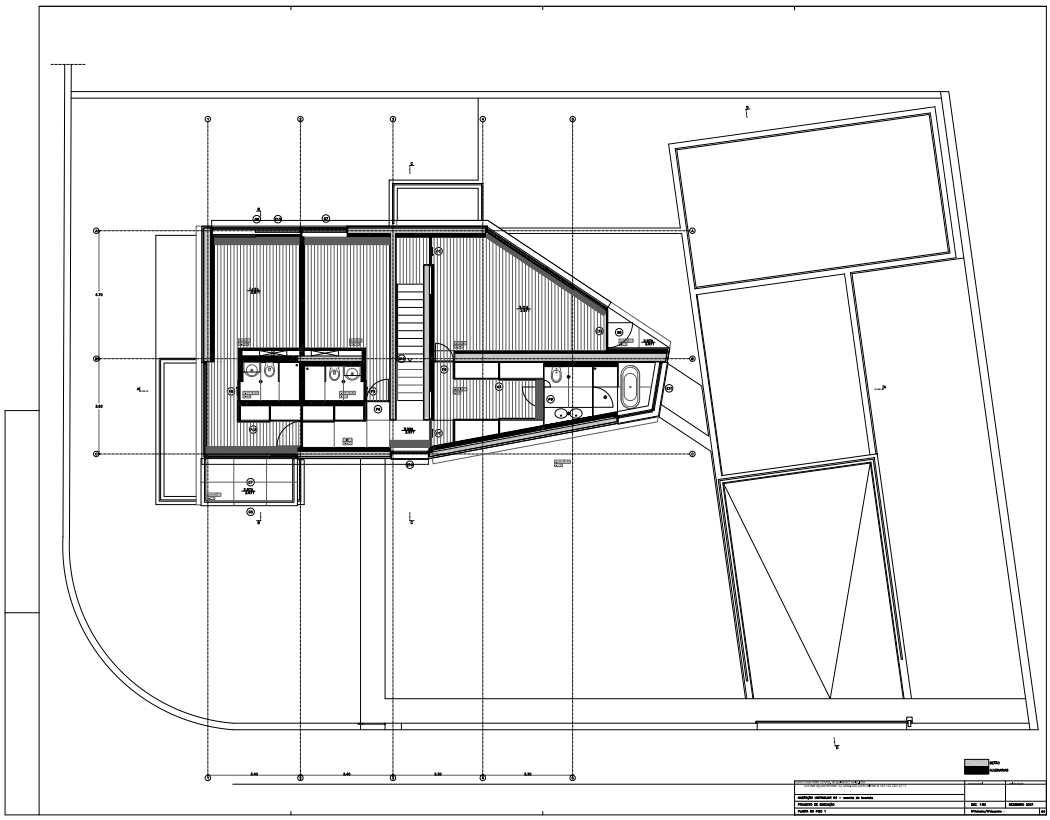
A



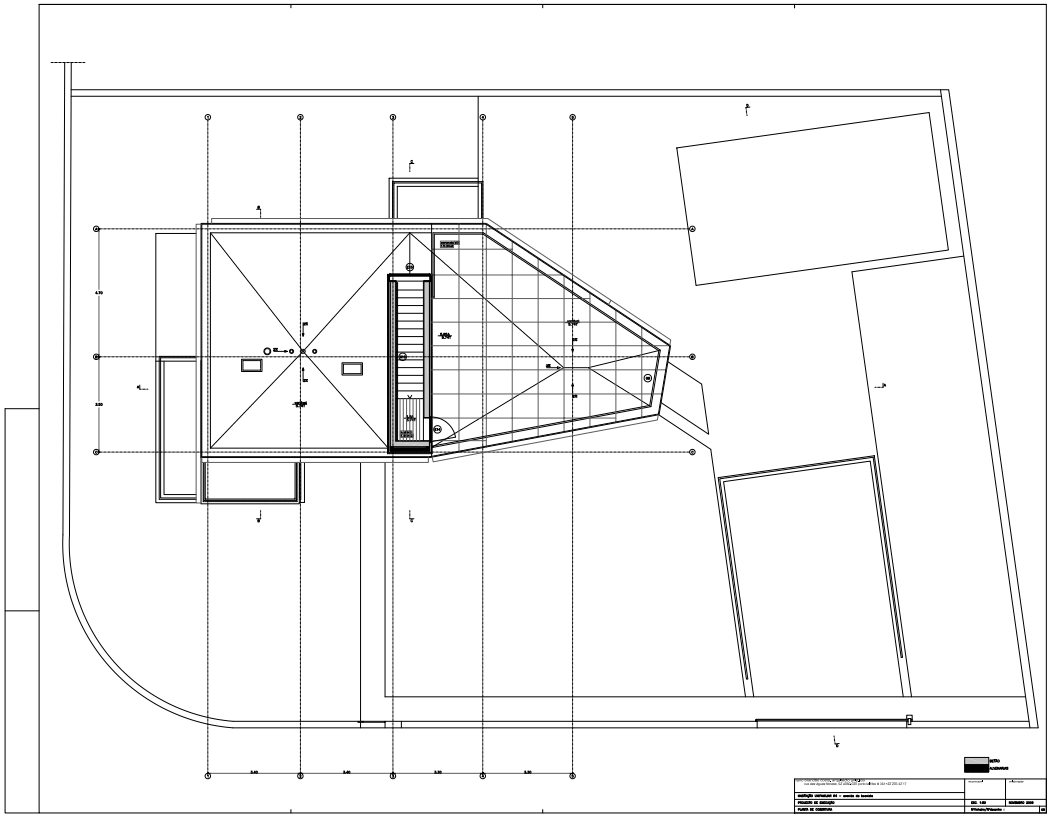
B



A Planta piso -1
B Planta piso 0

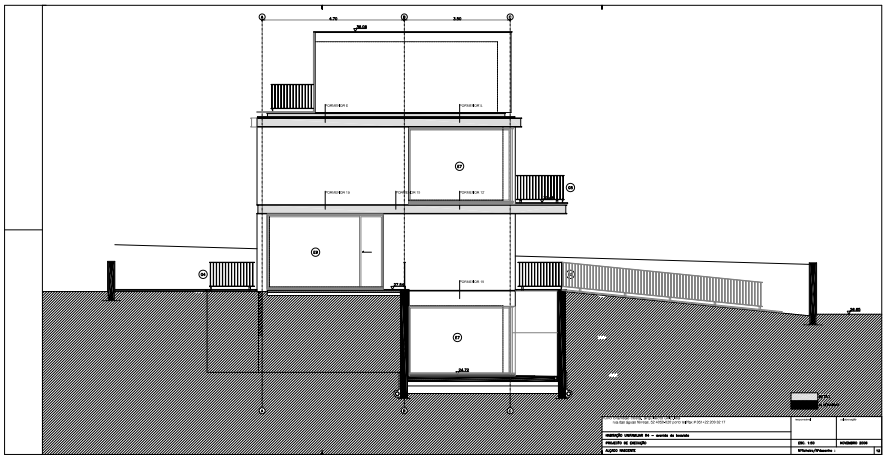


A

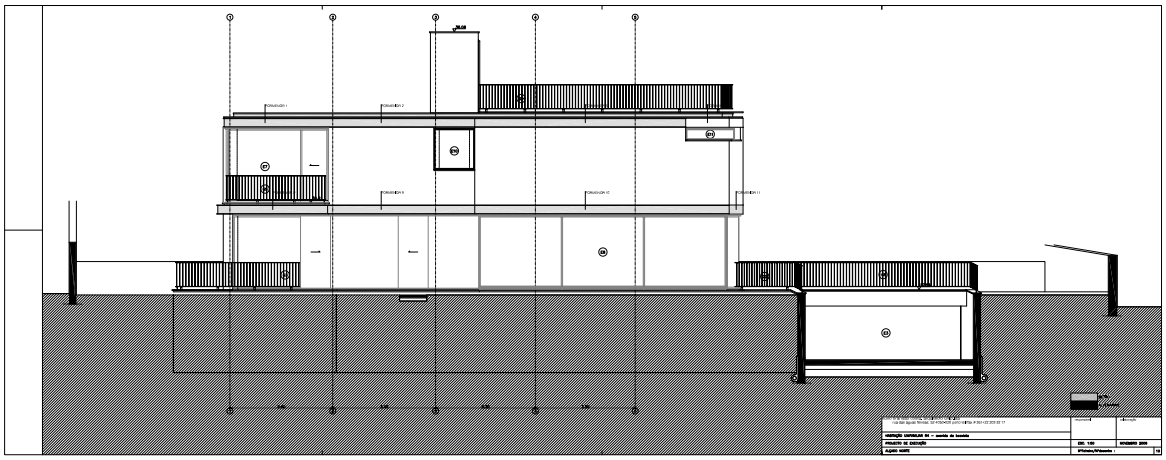


B

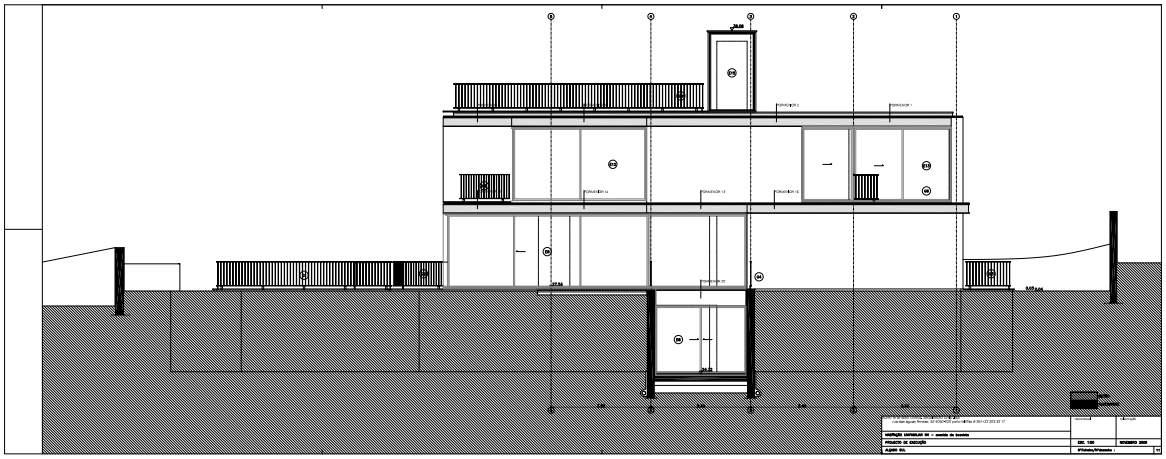
A Planta piso 1
B Planta cobertura



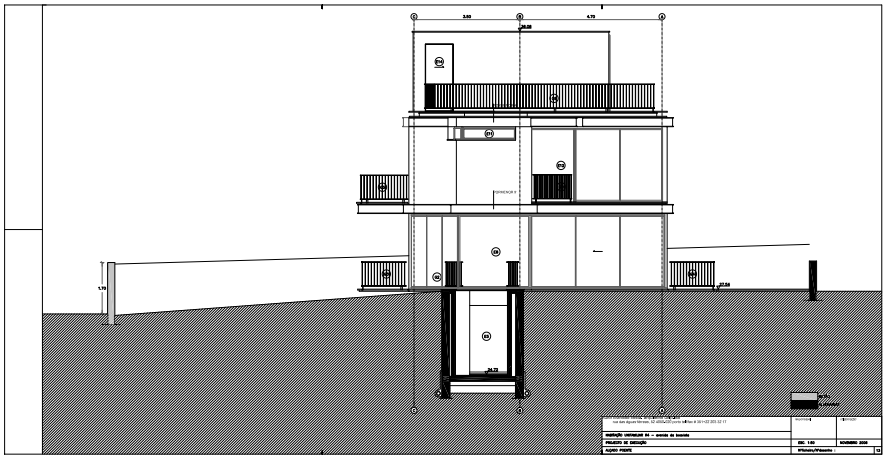
A



B

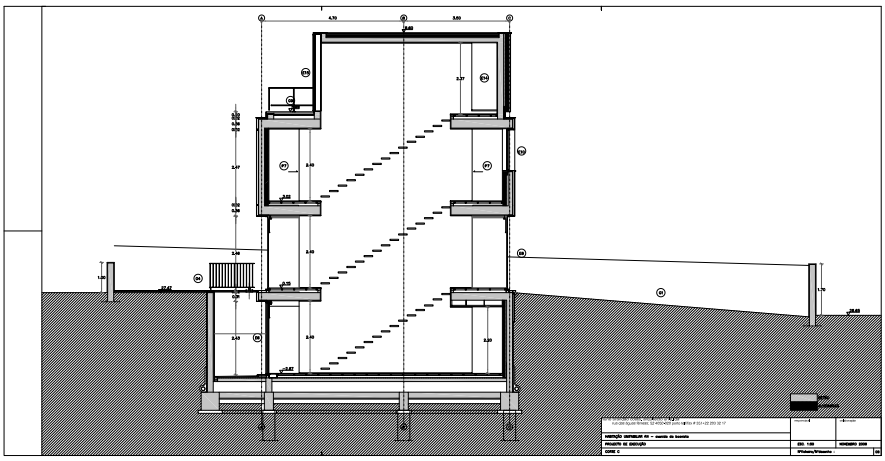


C

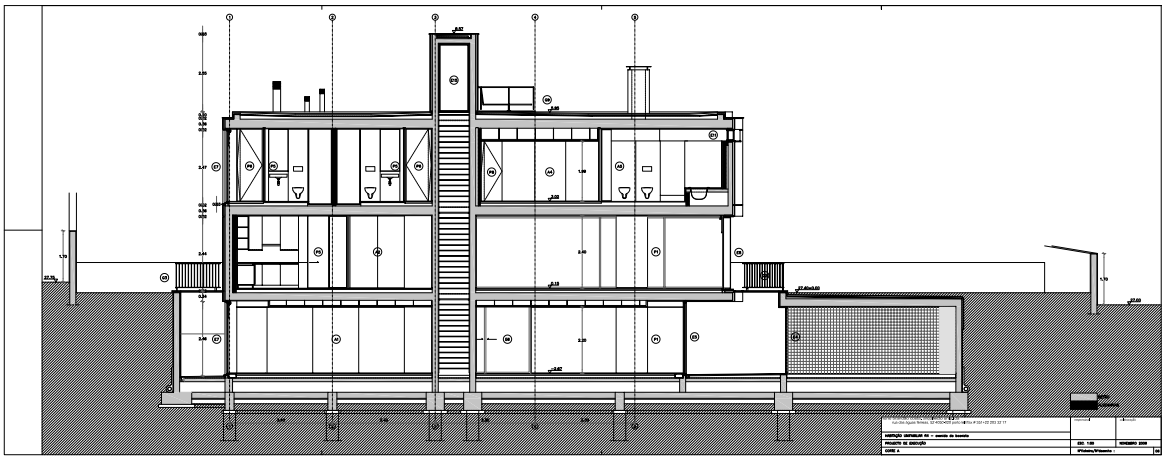


D

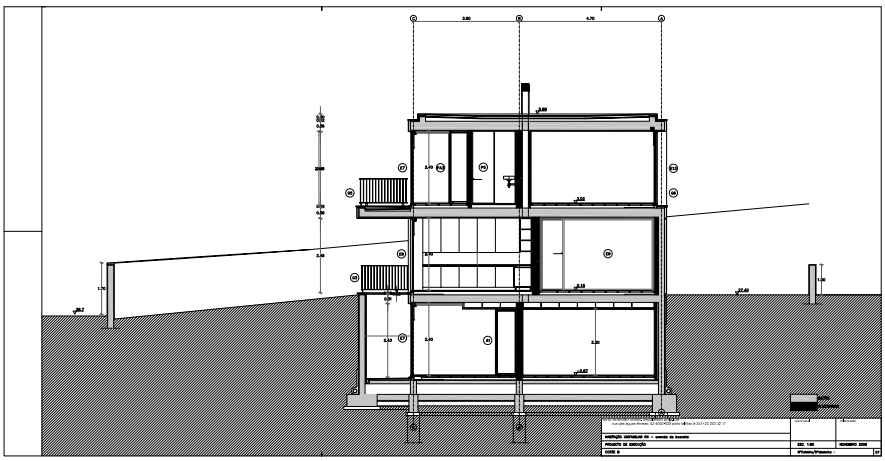
A Alçado nascente
B Alçado norte
C Alçado poente
D Alçado sul



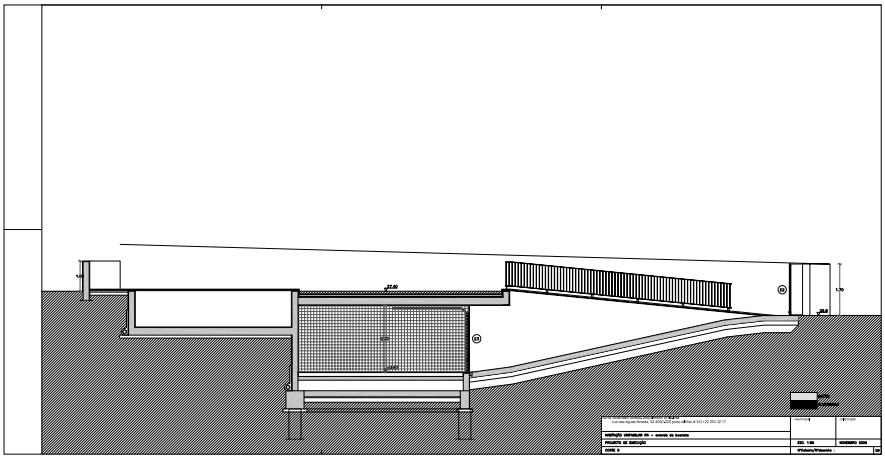
A



B

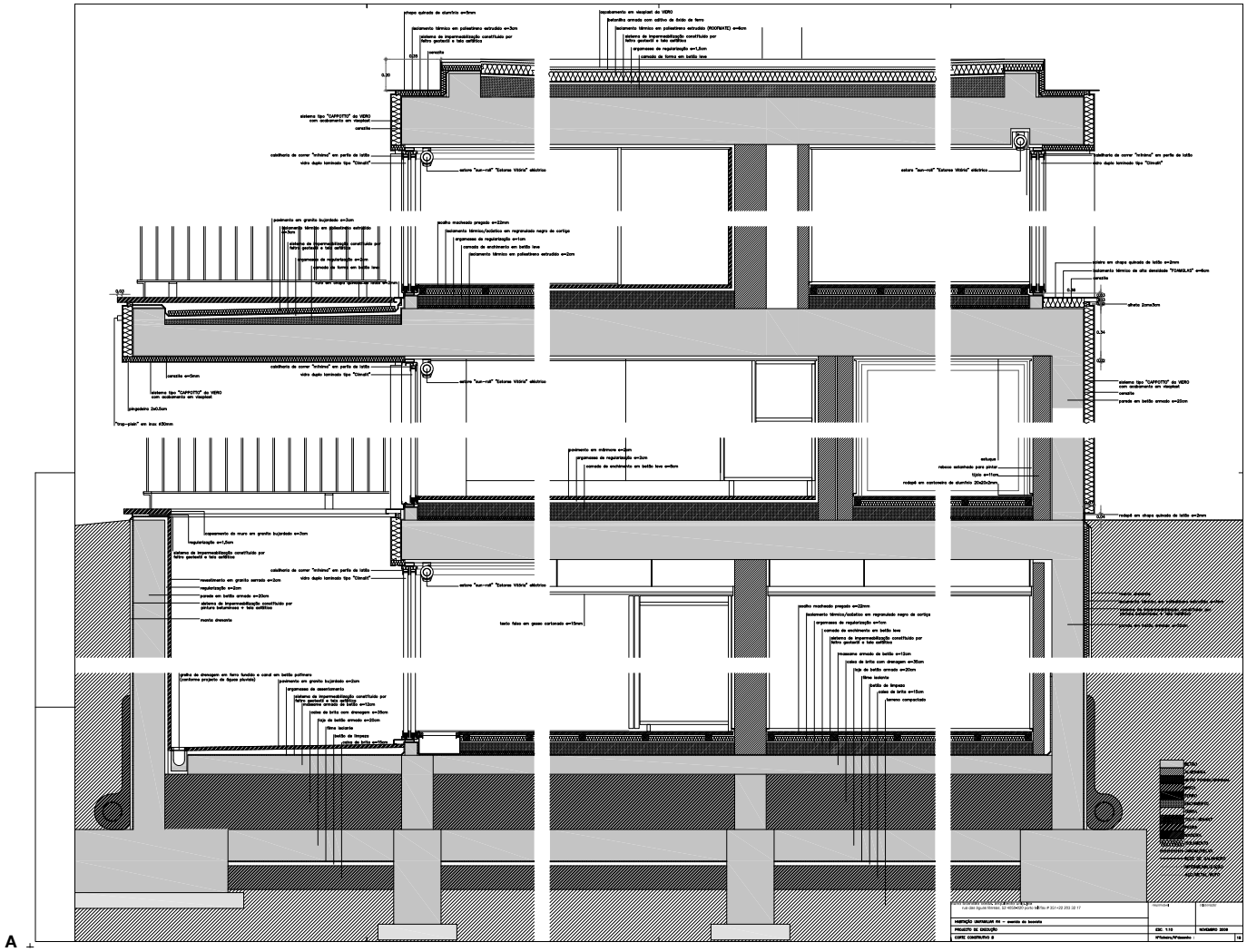


C

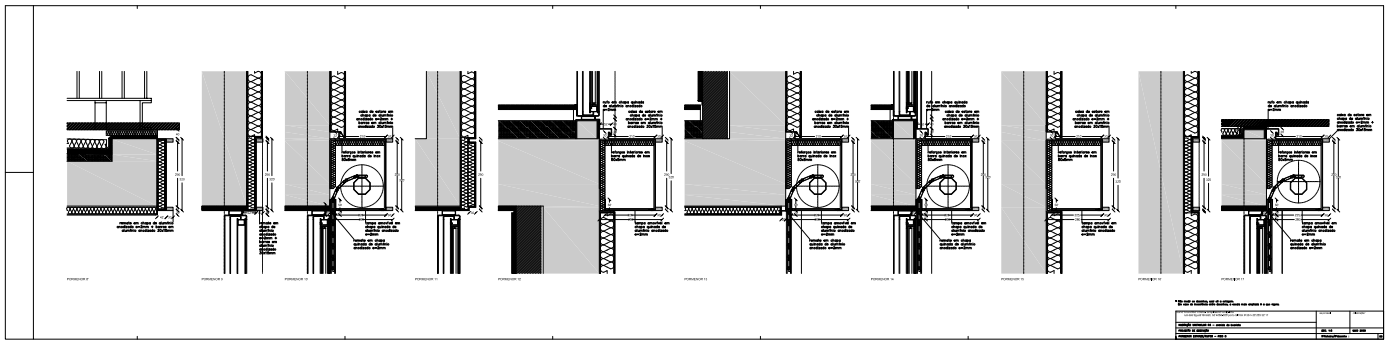


D

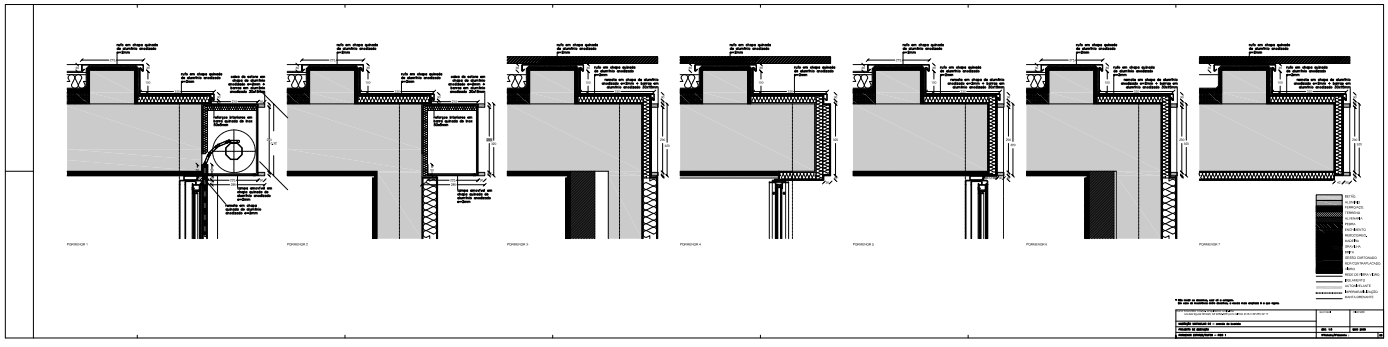
A Corte C
B Corte A
C Corte B
D Corte D



A

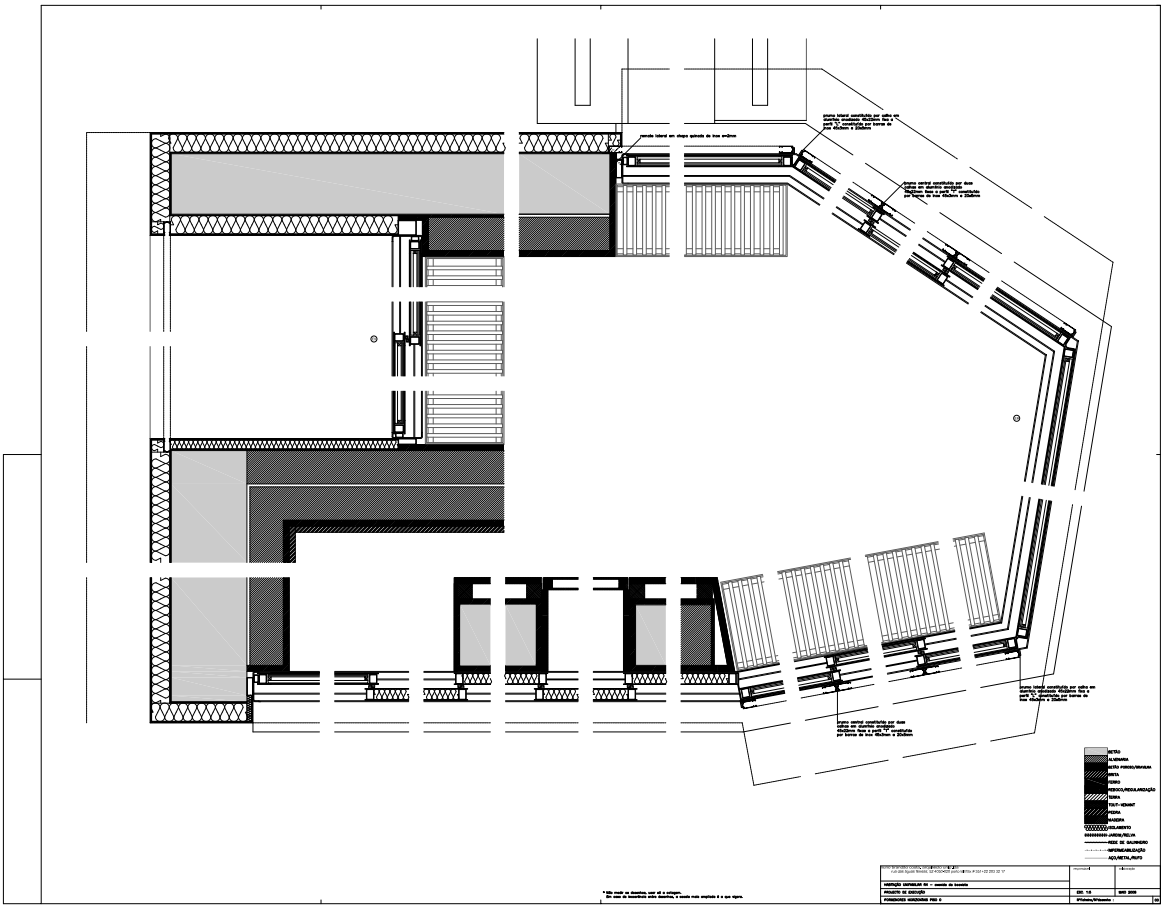


B

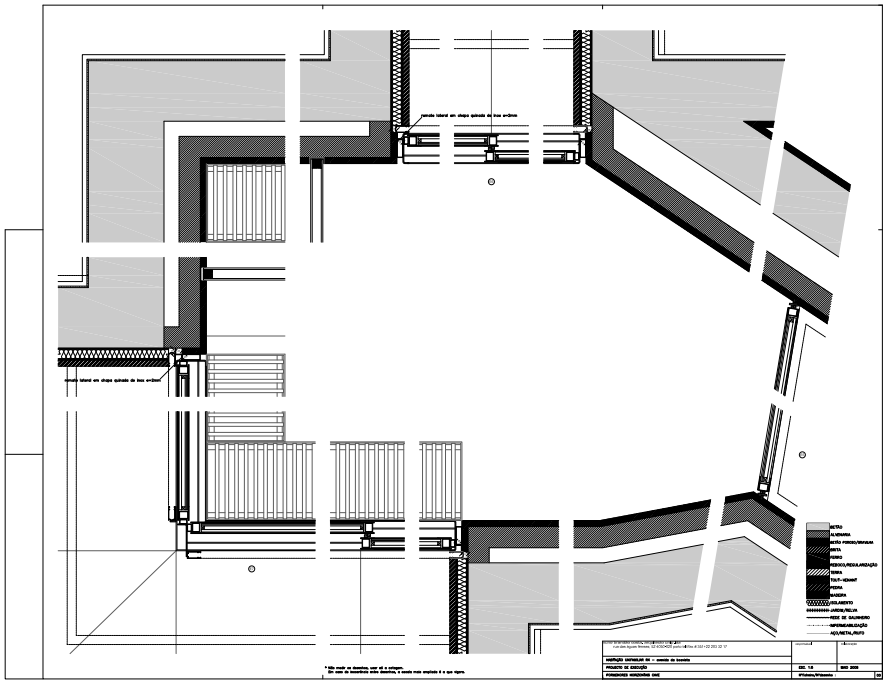


C

A Corte construtivo
B Pormenores piso 0
C Pormenores piso 1



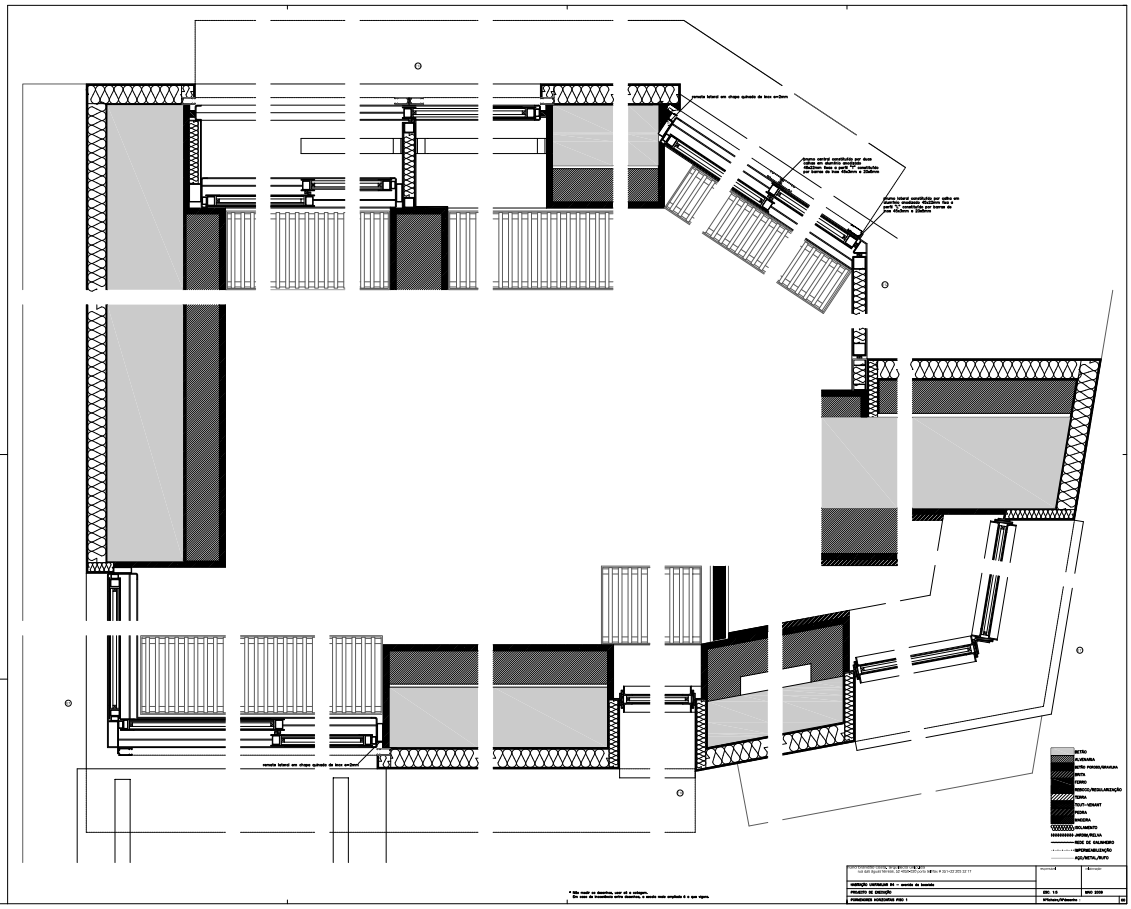
A



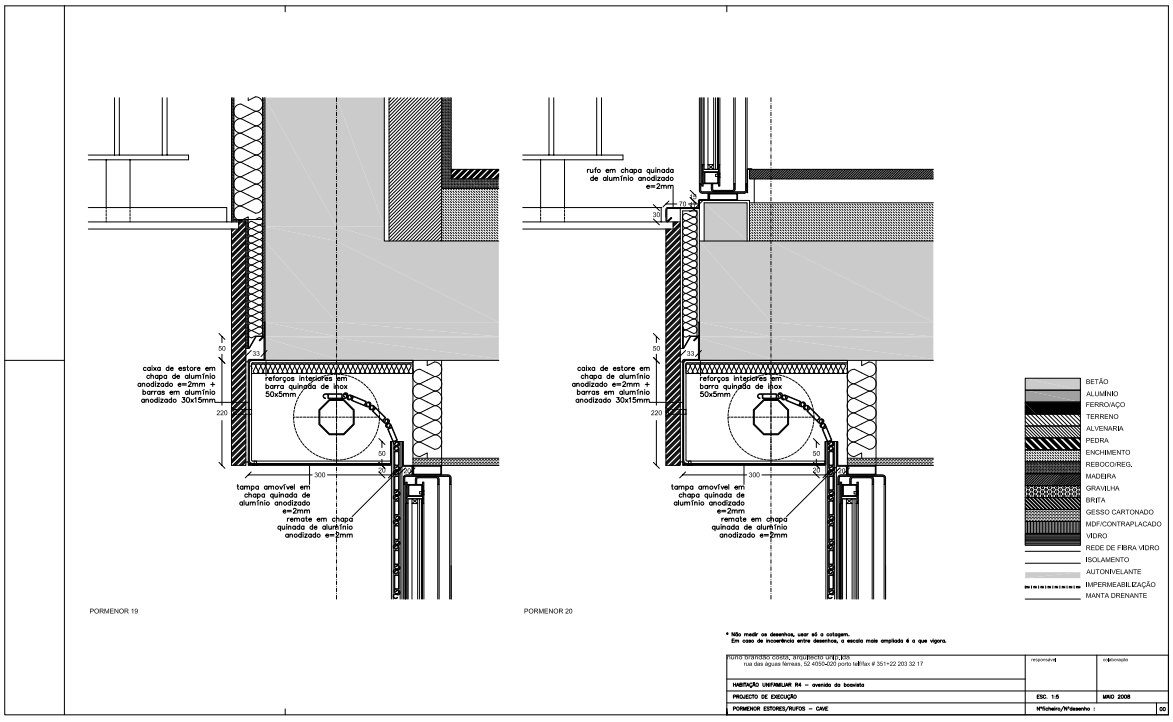
B

A Pormenores horizontais piso 0
B Pormenores horizontais cave

A



B



A Pormenores horizontais piso 1
B Pormenores cave



Fotografia vista exterior





Fotografias vistas exterior





Fotografias vistas exterior





Fotografias vistas interior





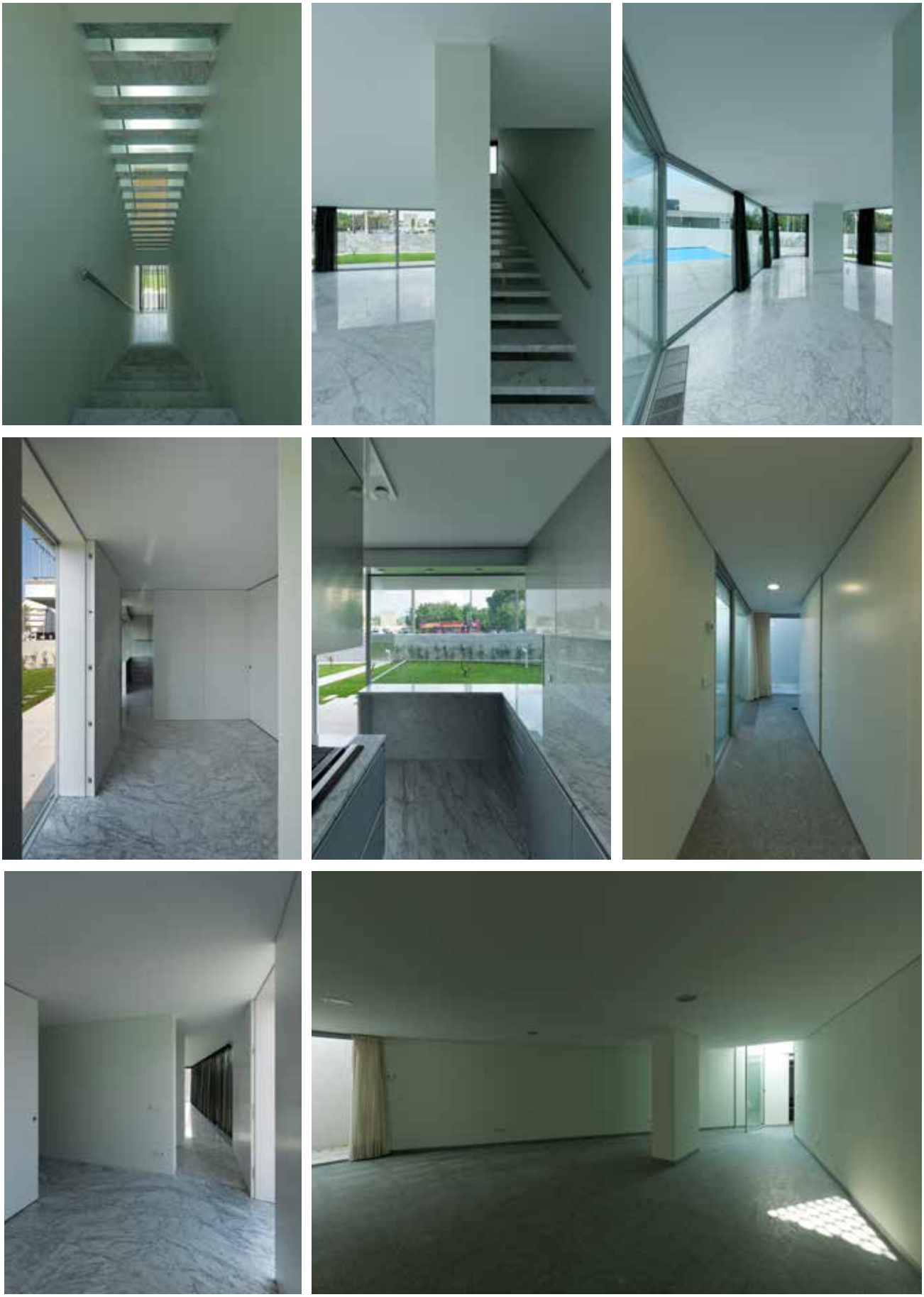
Fotografias vistas interior







Fotografias vistas interior

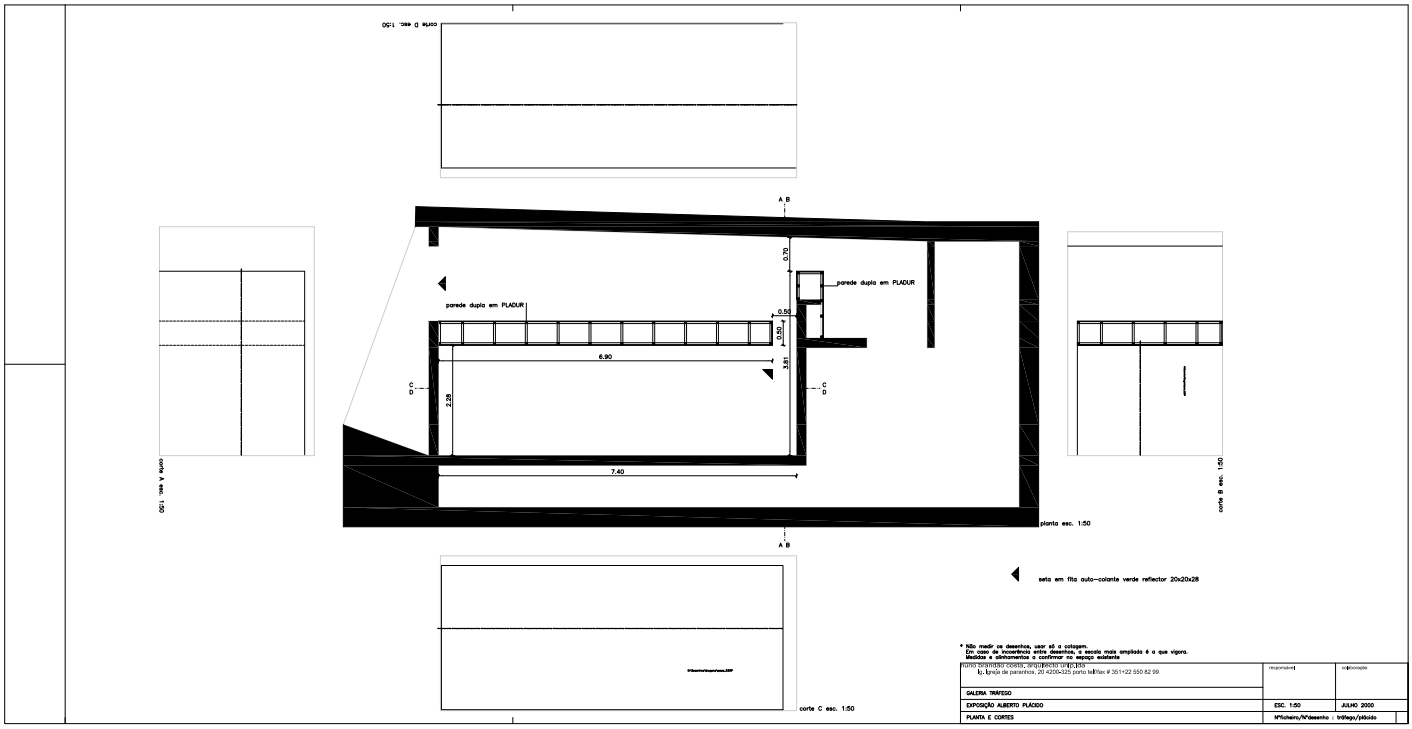


Fotografias vistas interior

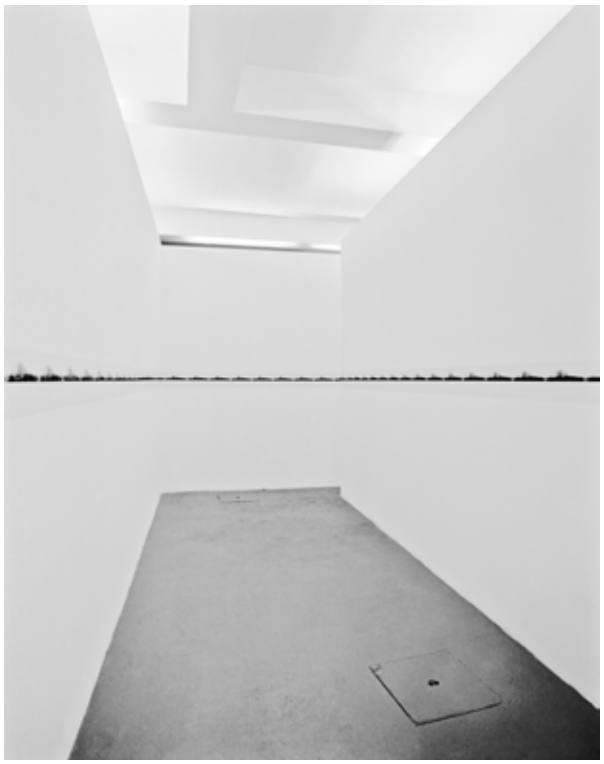
Exposição Paisagem em Movimento

Galeria Tráfego. Porto, Portugal 2000

A



B

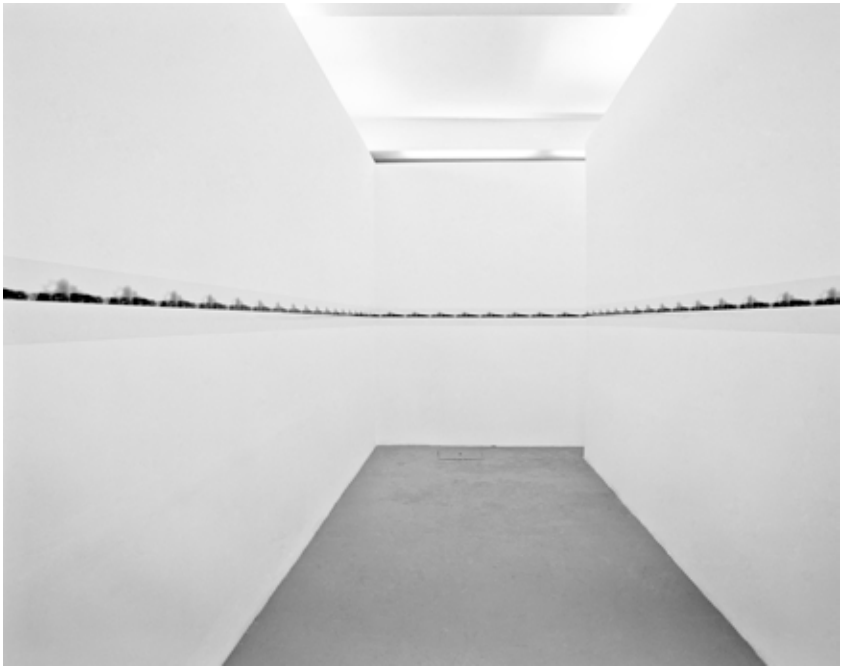


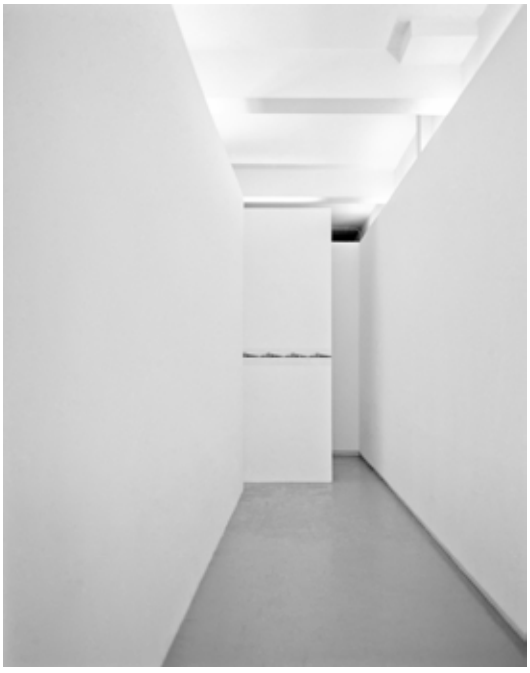


A Plantas e cortes
B Fotografias vistas interior









Fotografias vistas interior

Casa de Afife

Viana do Castelo, Portugal 2001-04

A



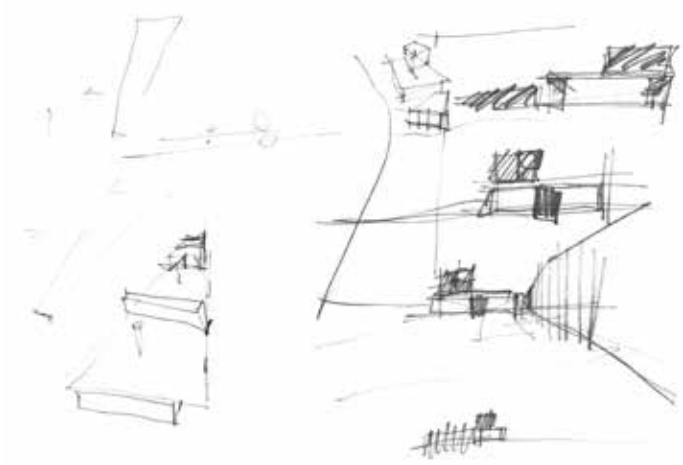
B

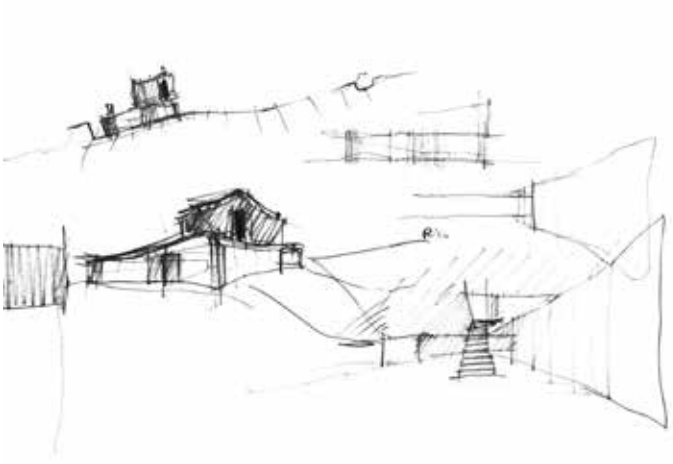


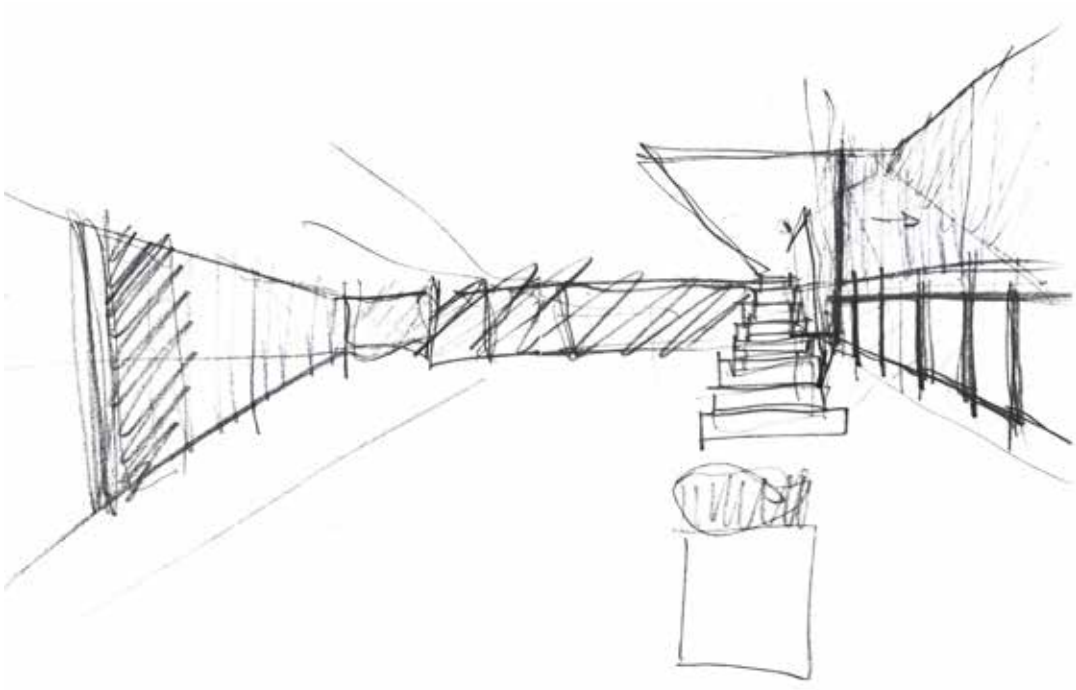
C



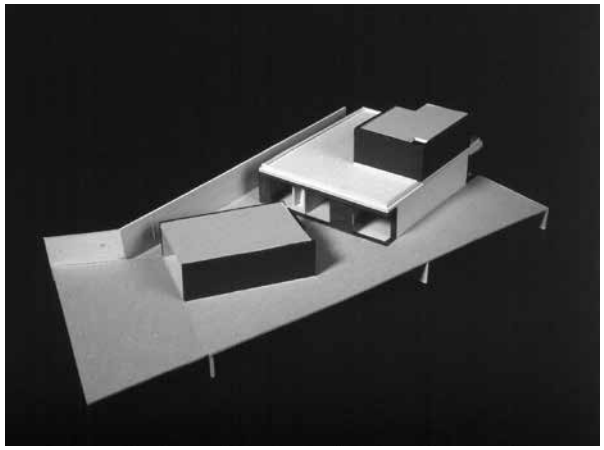
A, B Fotografia terreno
C Montagem



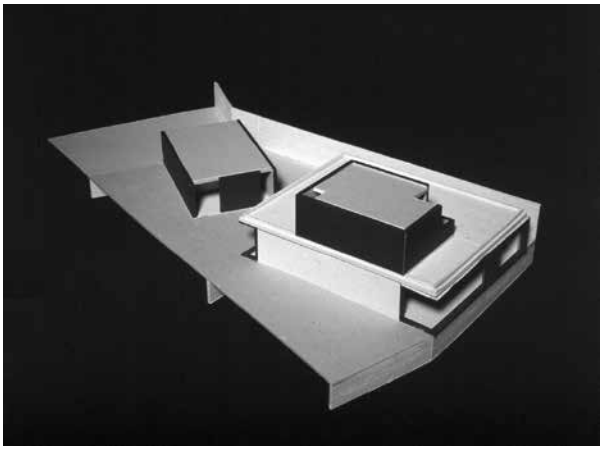




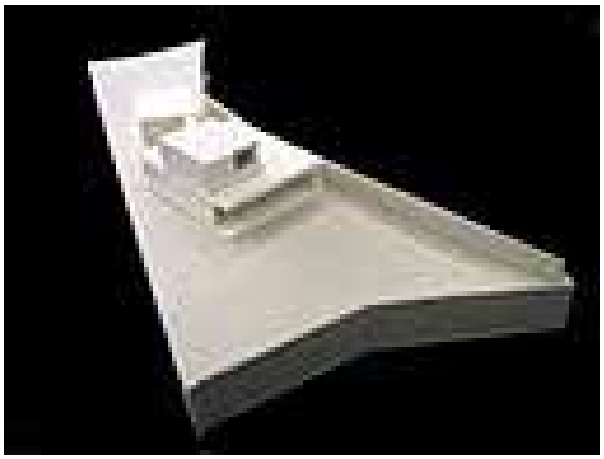
Croquis



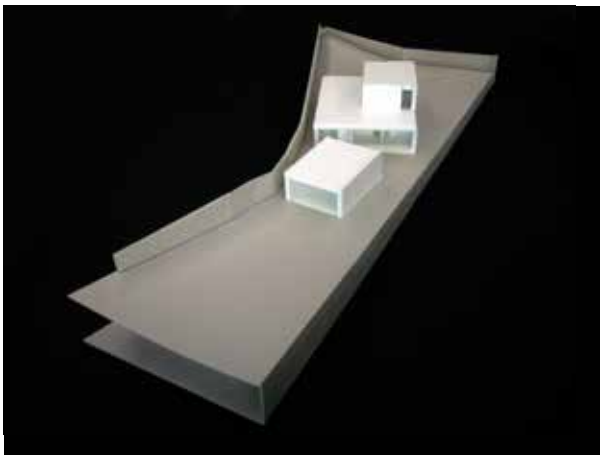
A



B



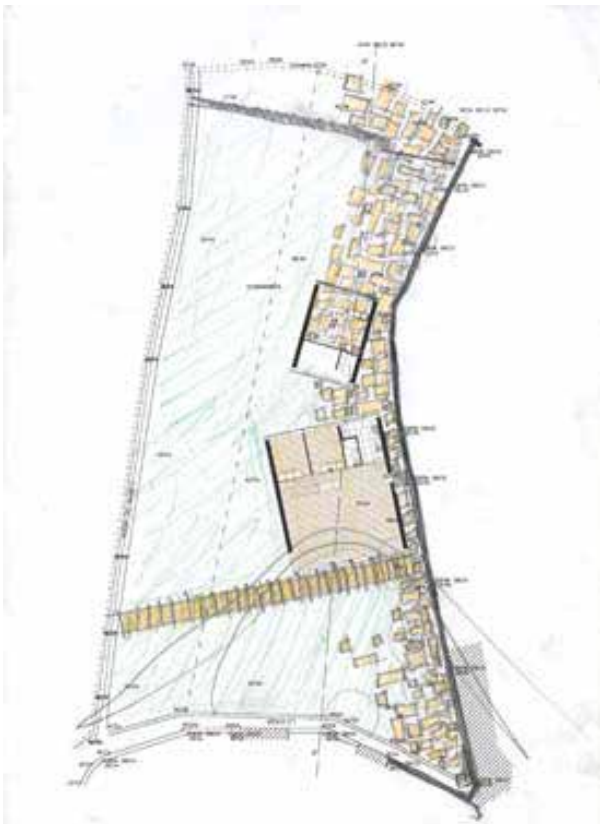
C



D

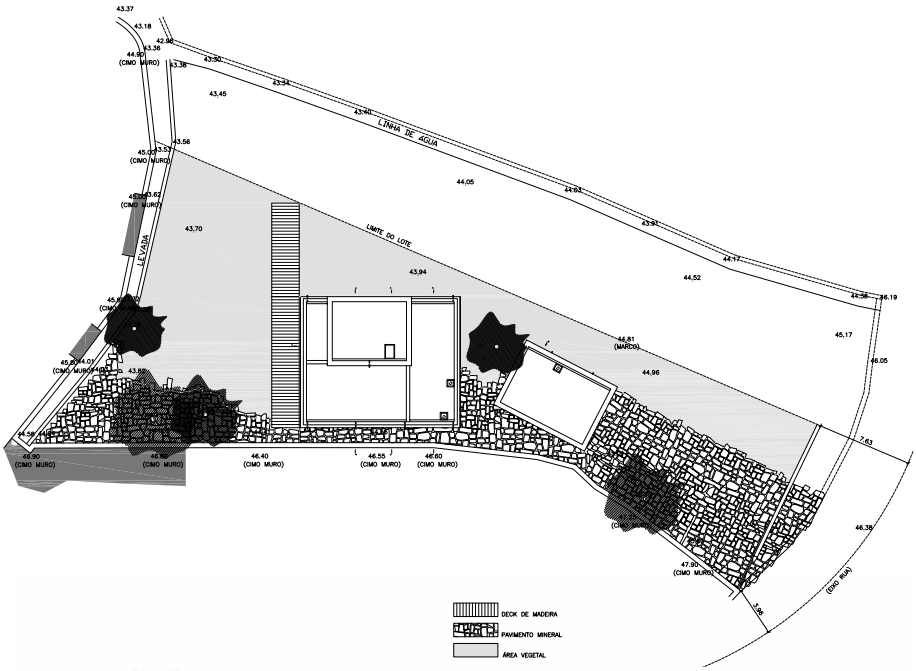


E

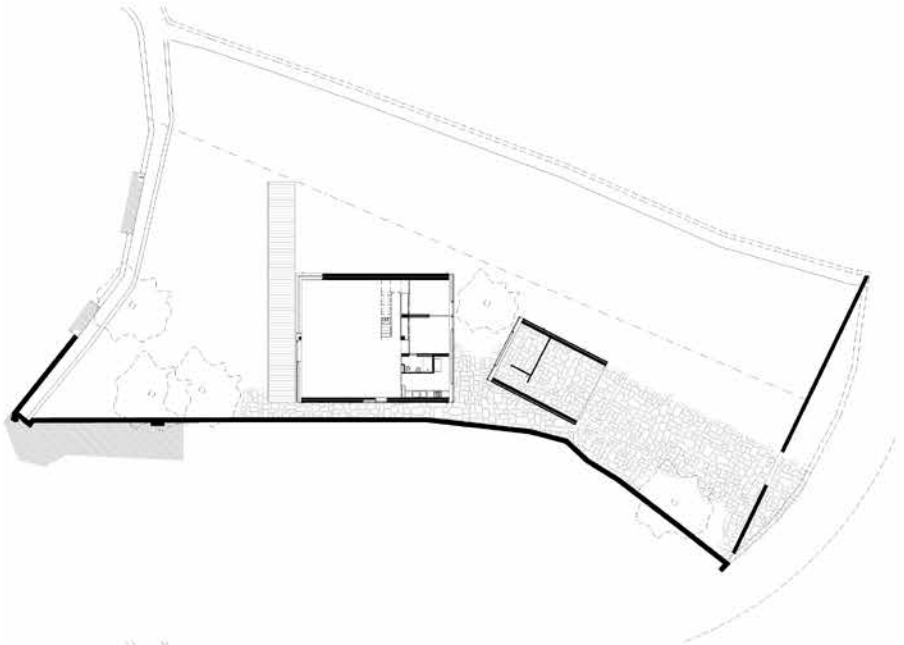


F

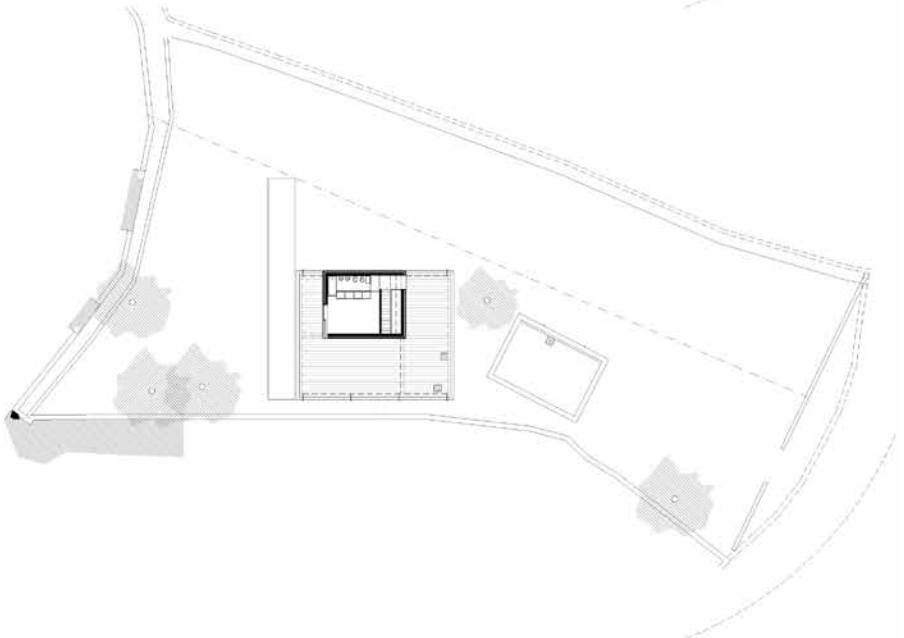
A-E Fotografias maqueta
F Croqui



A

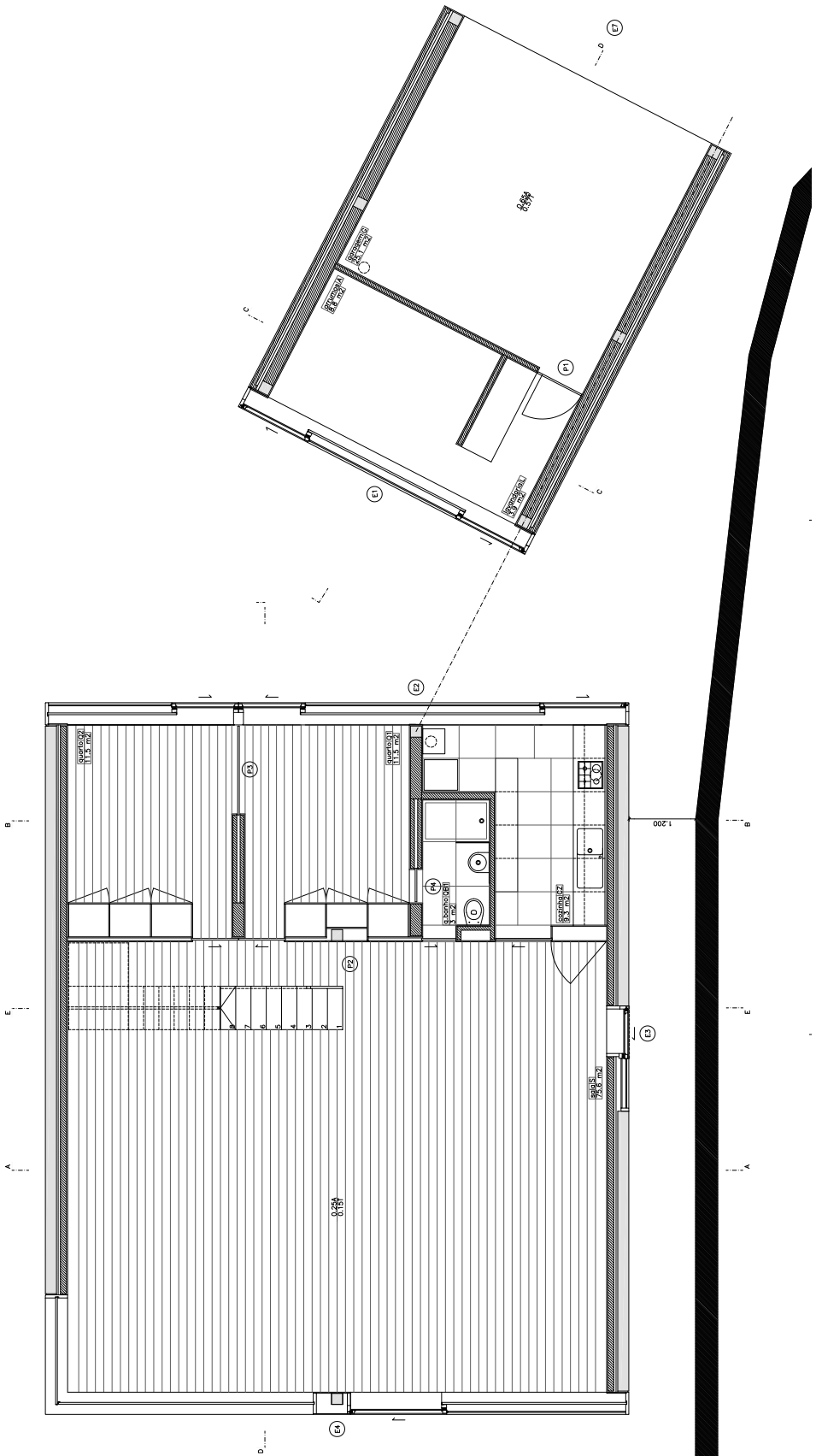


B

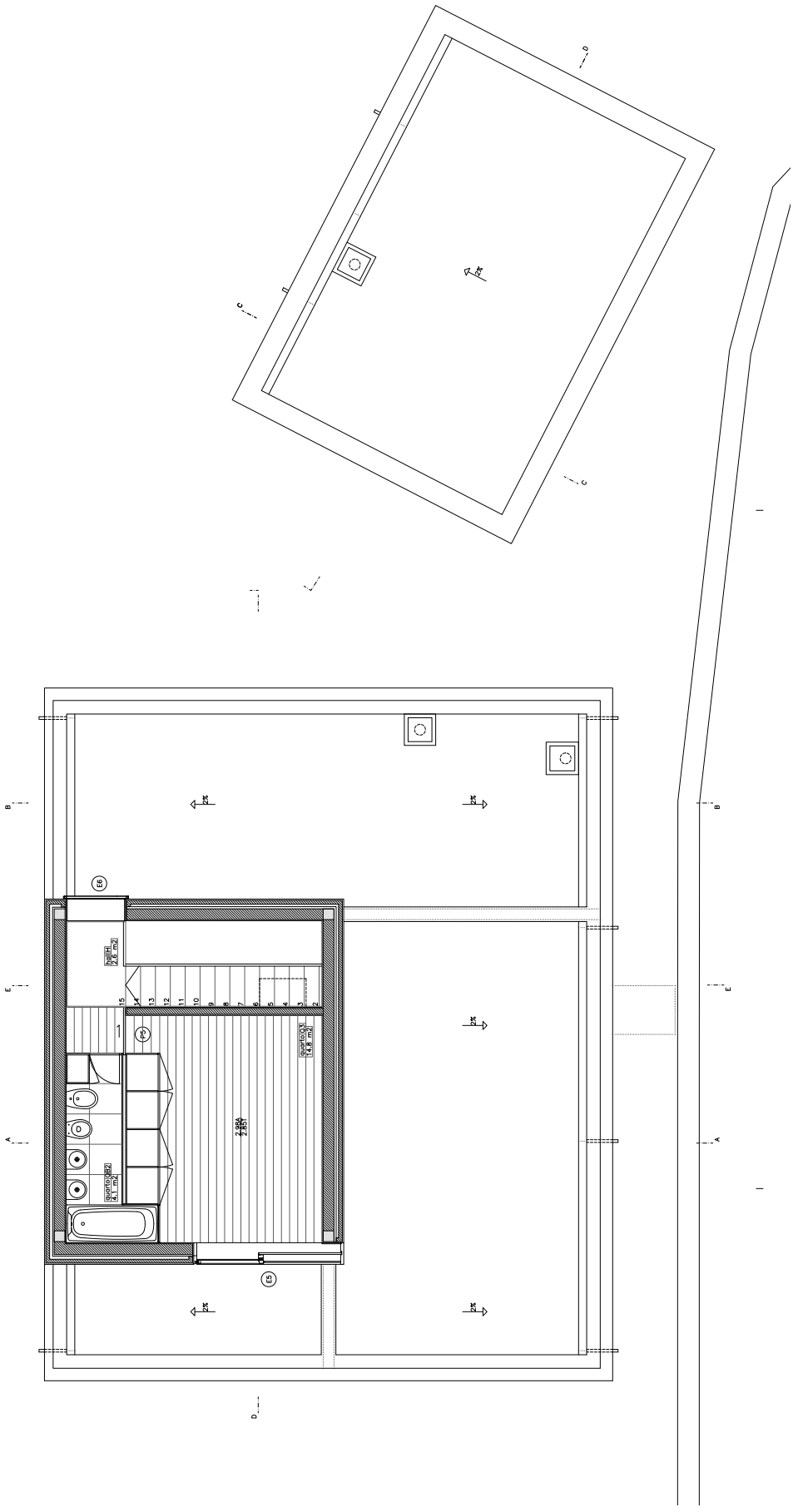


C

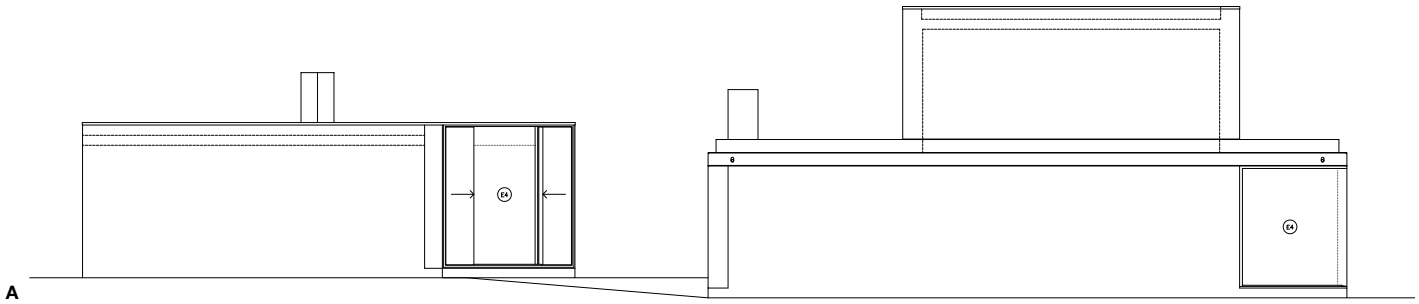
A Planta implantação
B Planta piso 0
C Planta piso 1

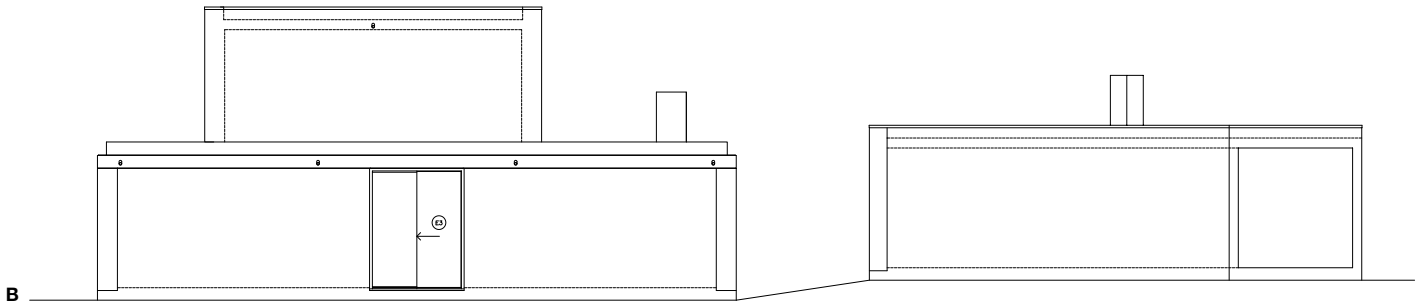


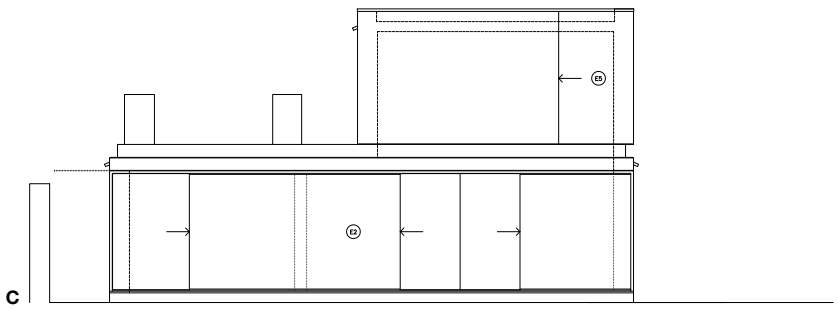
Planta piso 0

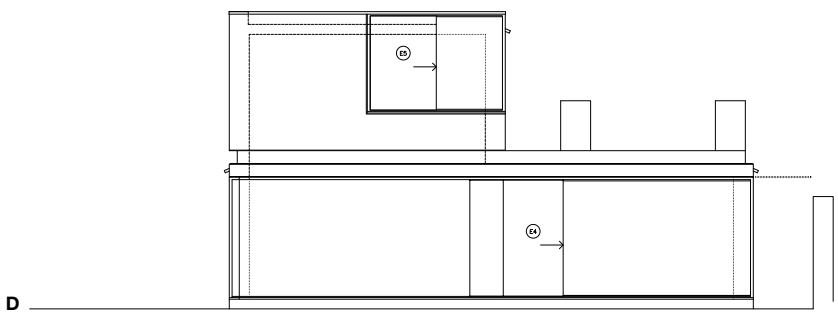


Planta piso 1

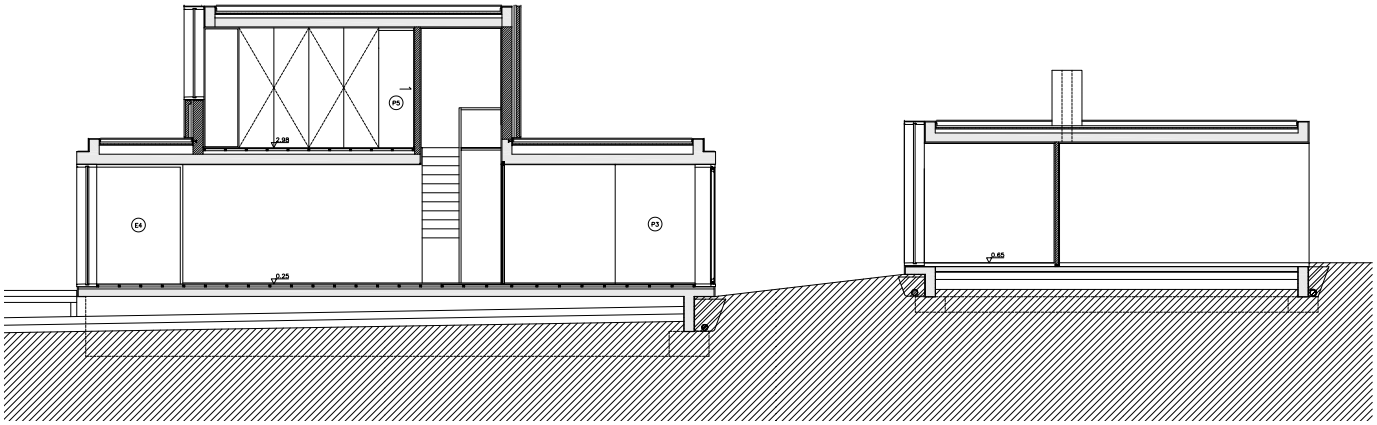




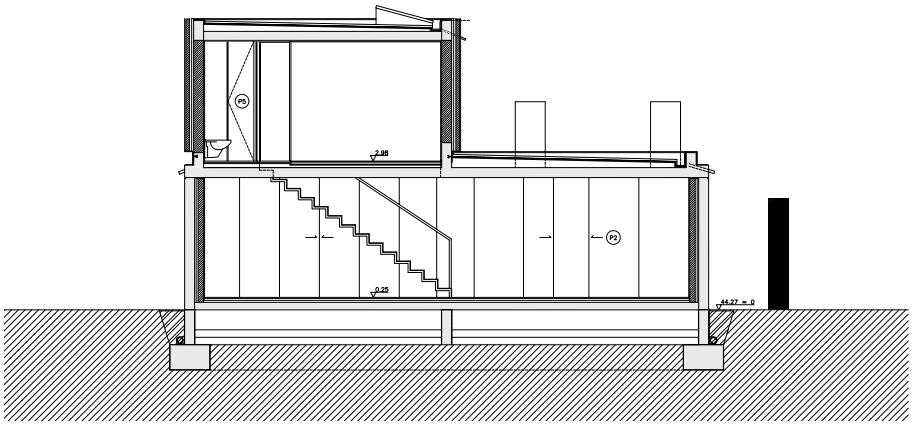




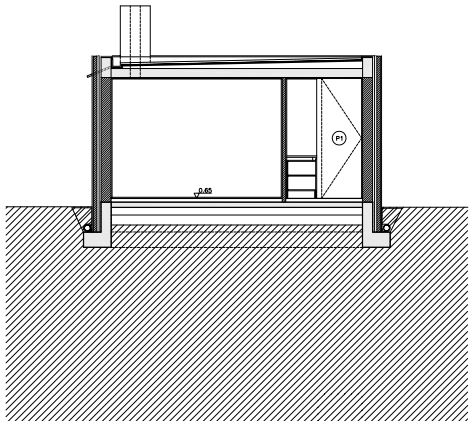
A Alçado norte
B Alçado sul
C Alçado nascente
D Alçado poente



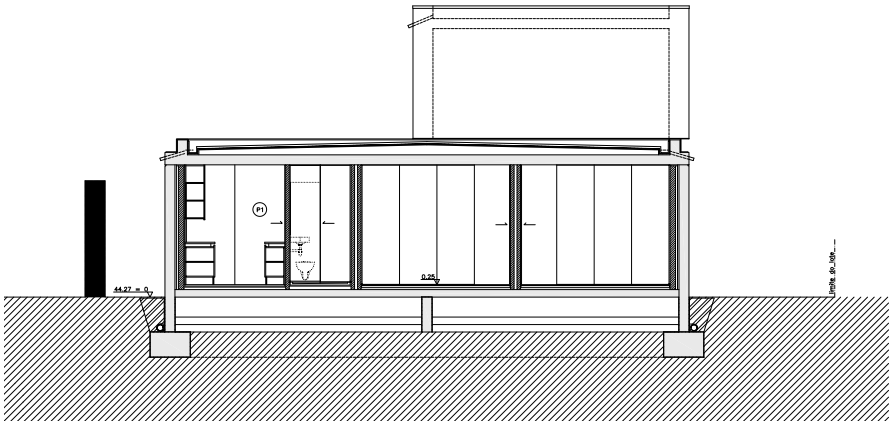
A



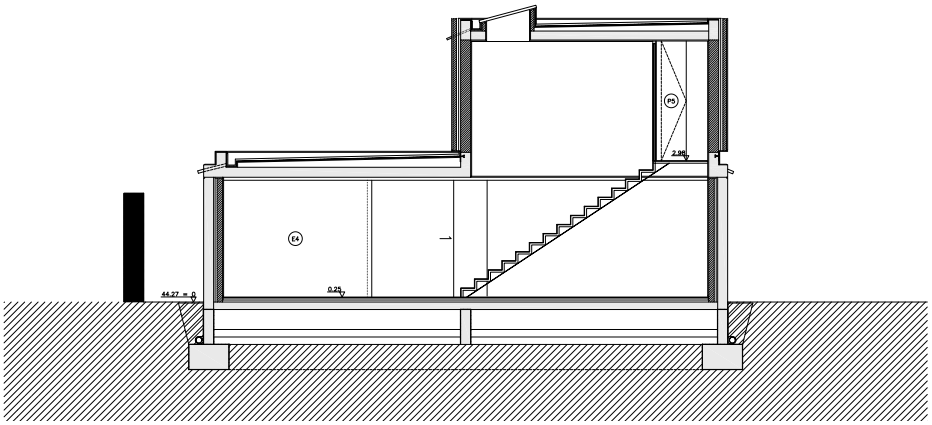
B



C

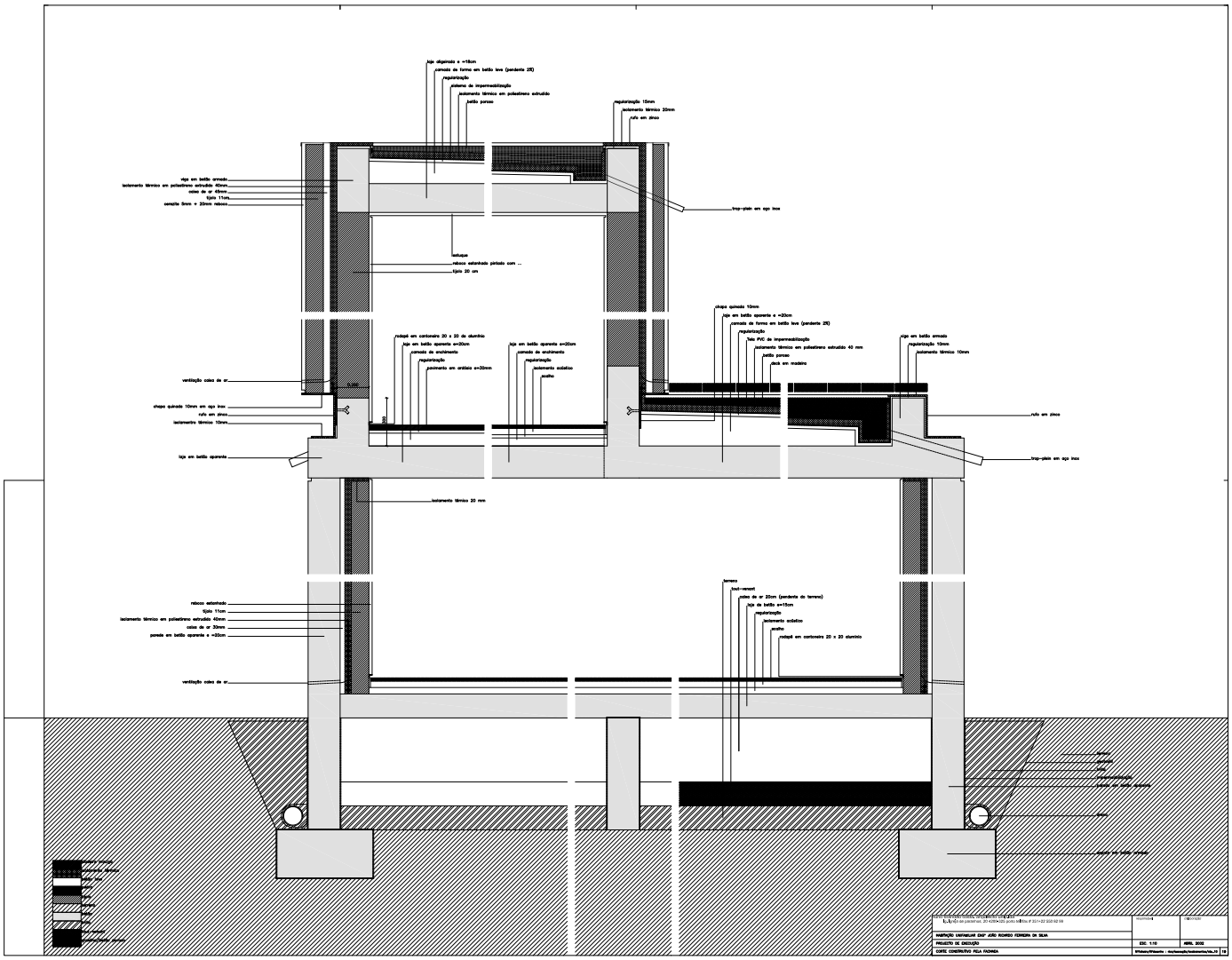


D



E

A Corte D
B Corte A
C Corte C
D Corte B
E Corte E



Corte construtivo





Fotografias vistas exterior





Fotografias vistas exterior

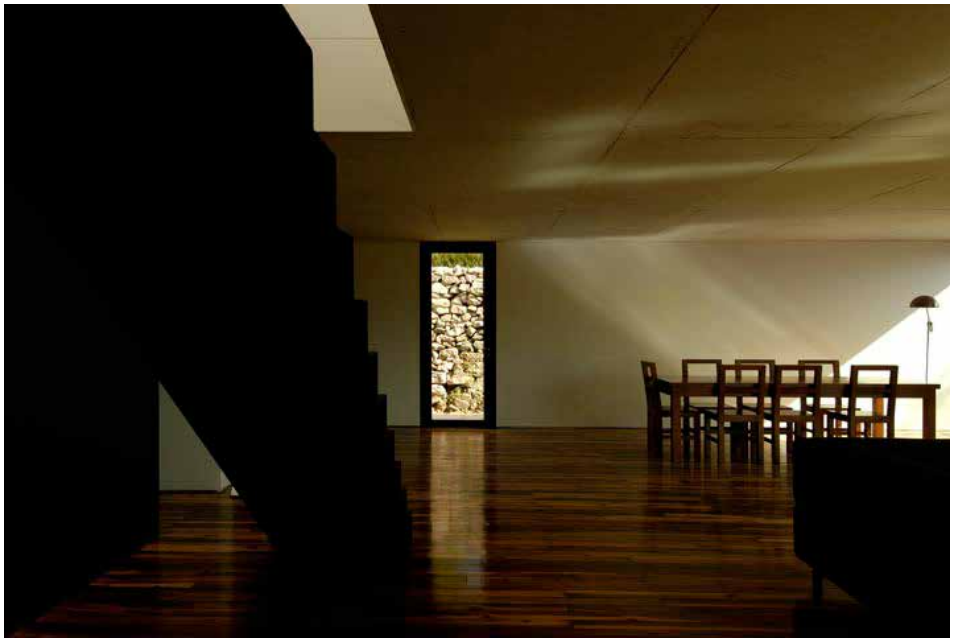




Fotografias vistas exterior







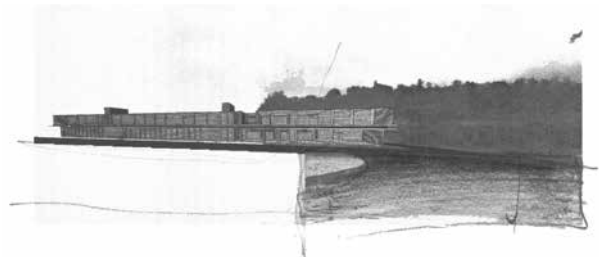
Fotografias vistas interior

Episódio 2 – A primeira década – Densidade e Continuidade Entre o Doméstico e o Público, entre a Intuição e a Definição

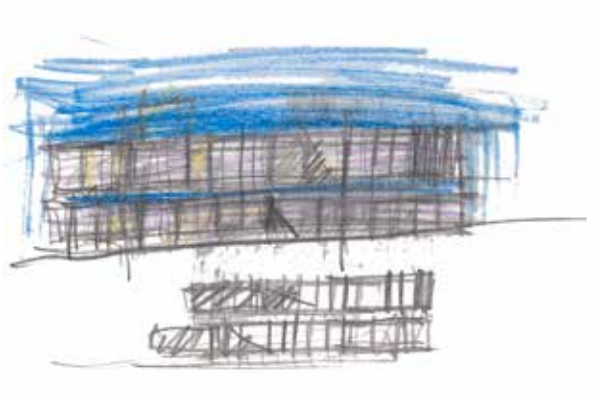
Instituto Politécnico de Leiria

Leiria, Portugal 2000

Concurso público, menção honrosa



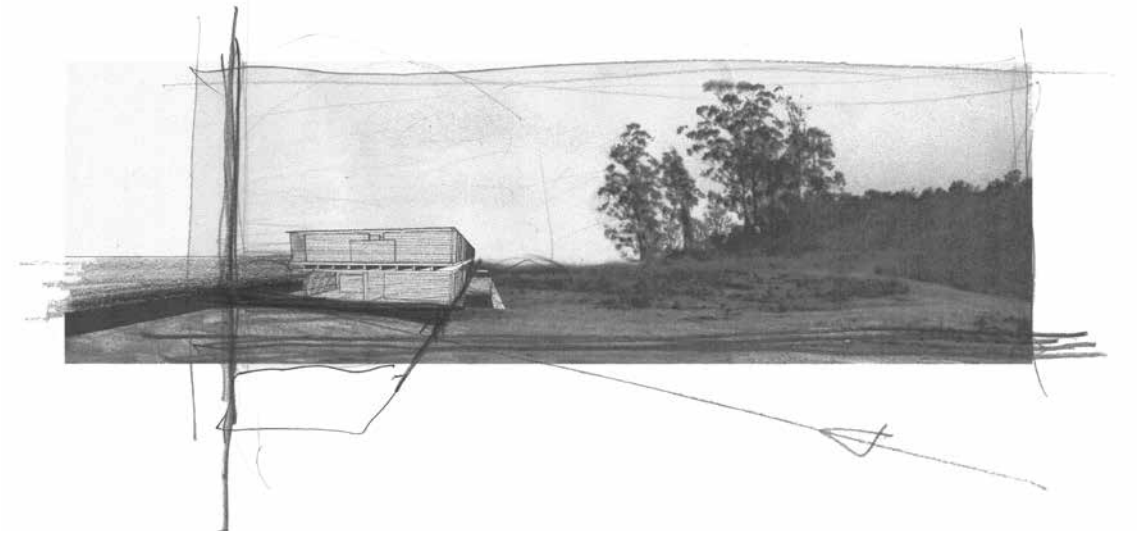
A



B

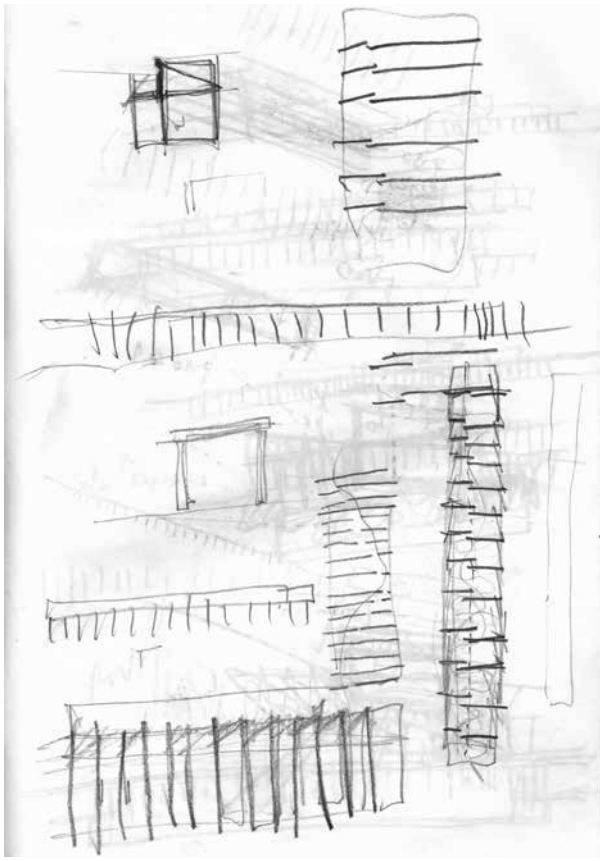


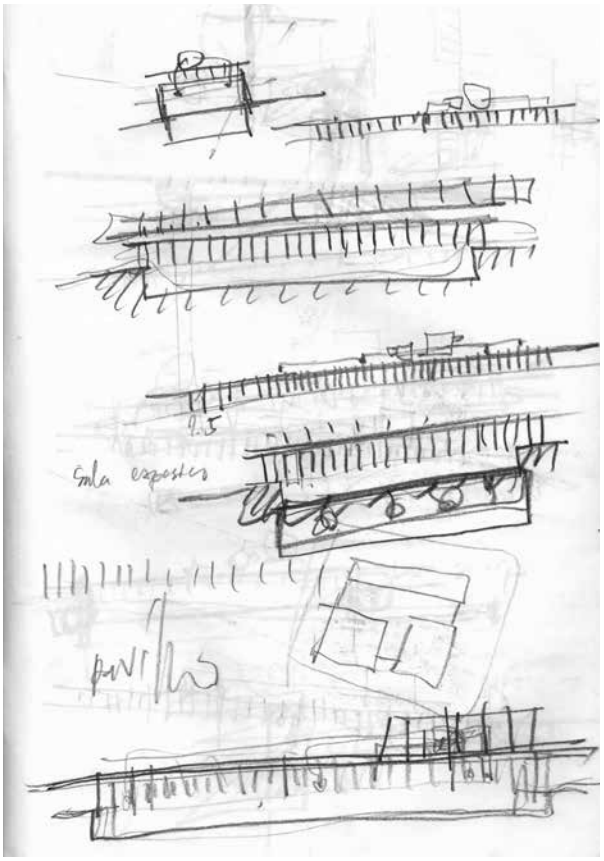
C

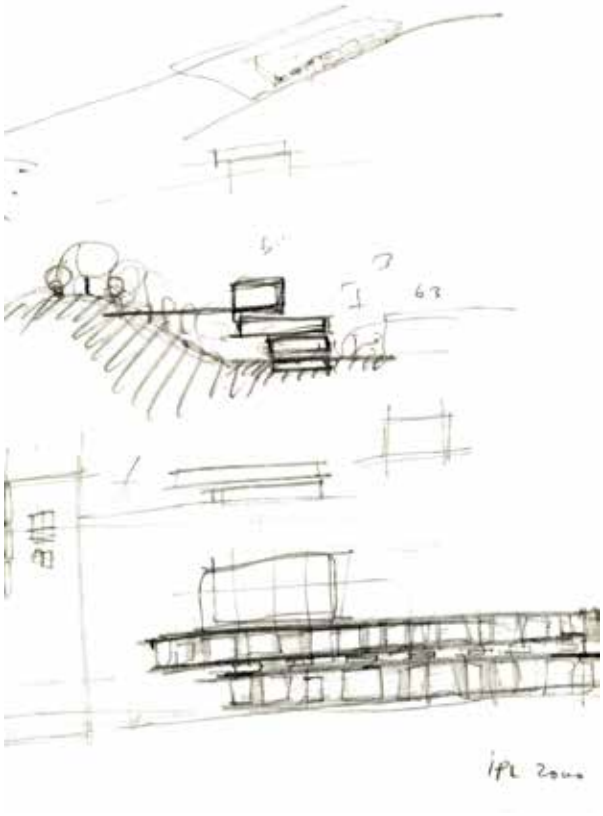


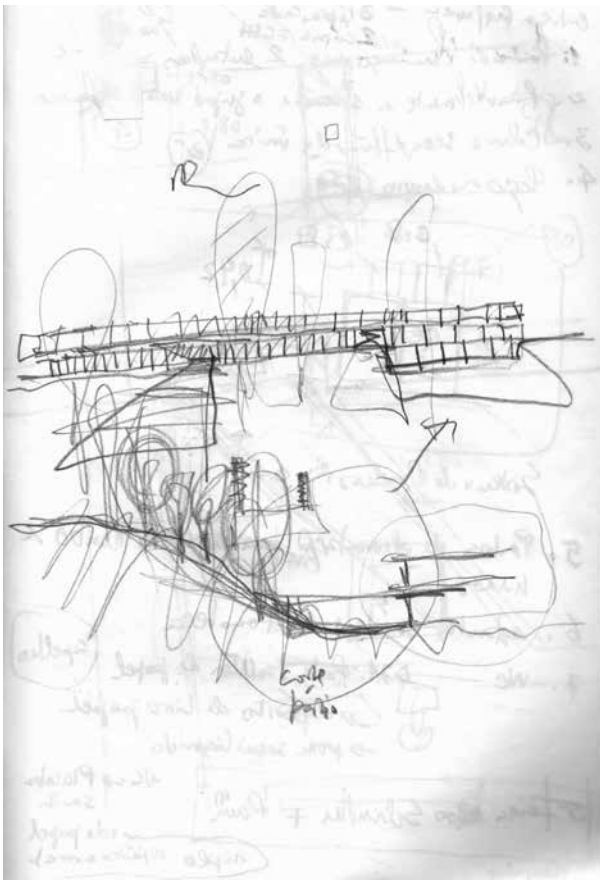
D

A, D Montagem
B, C Croquis

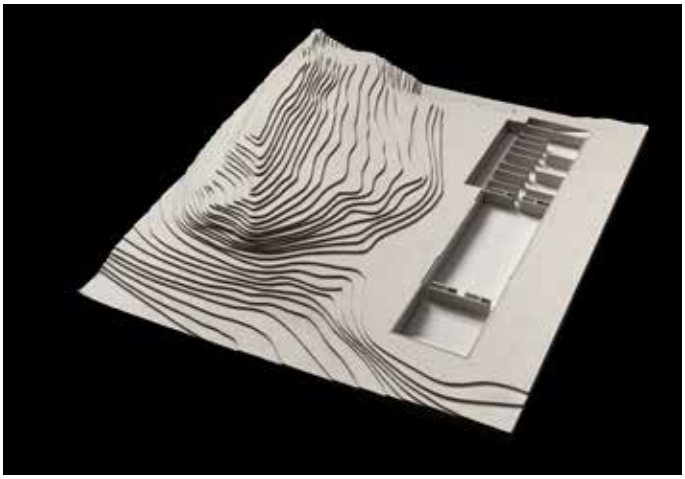




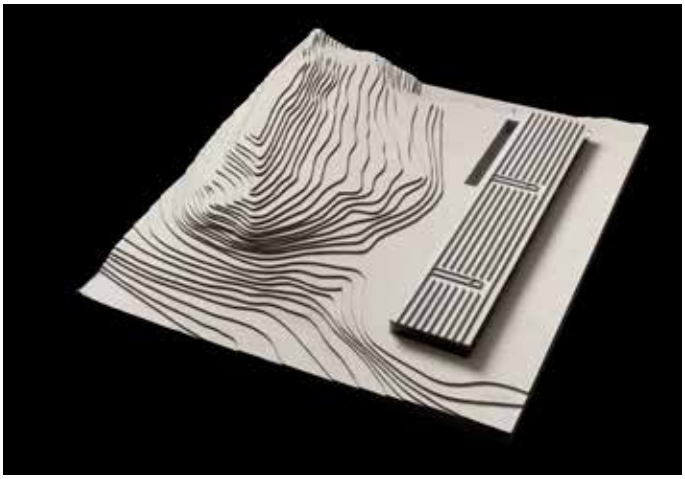




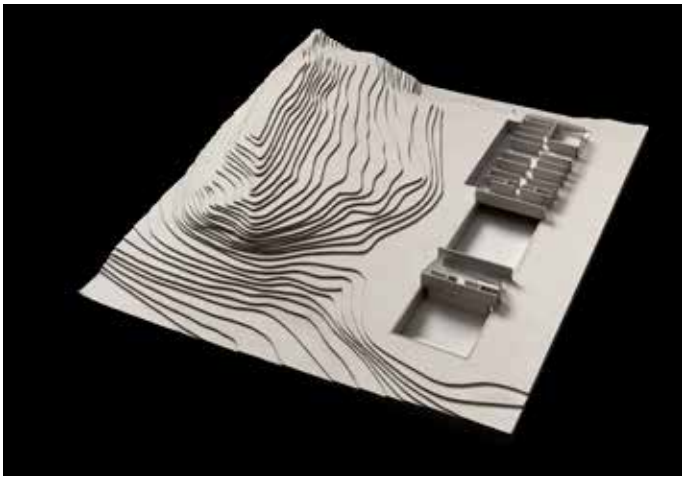
Croquis



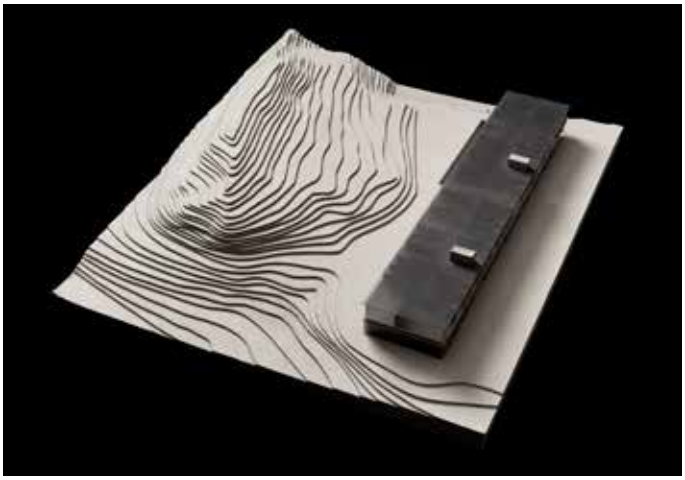
A



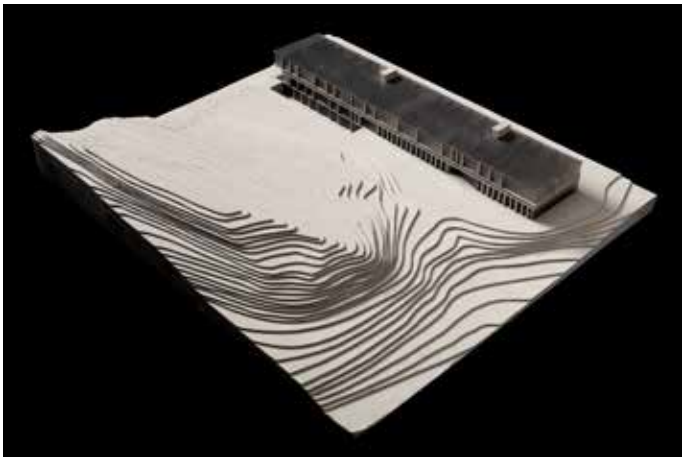
D



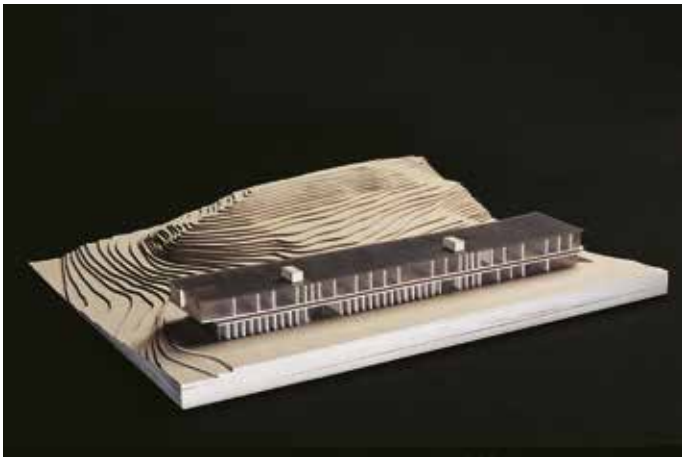
B



E

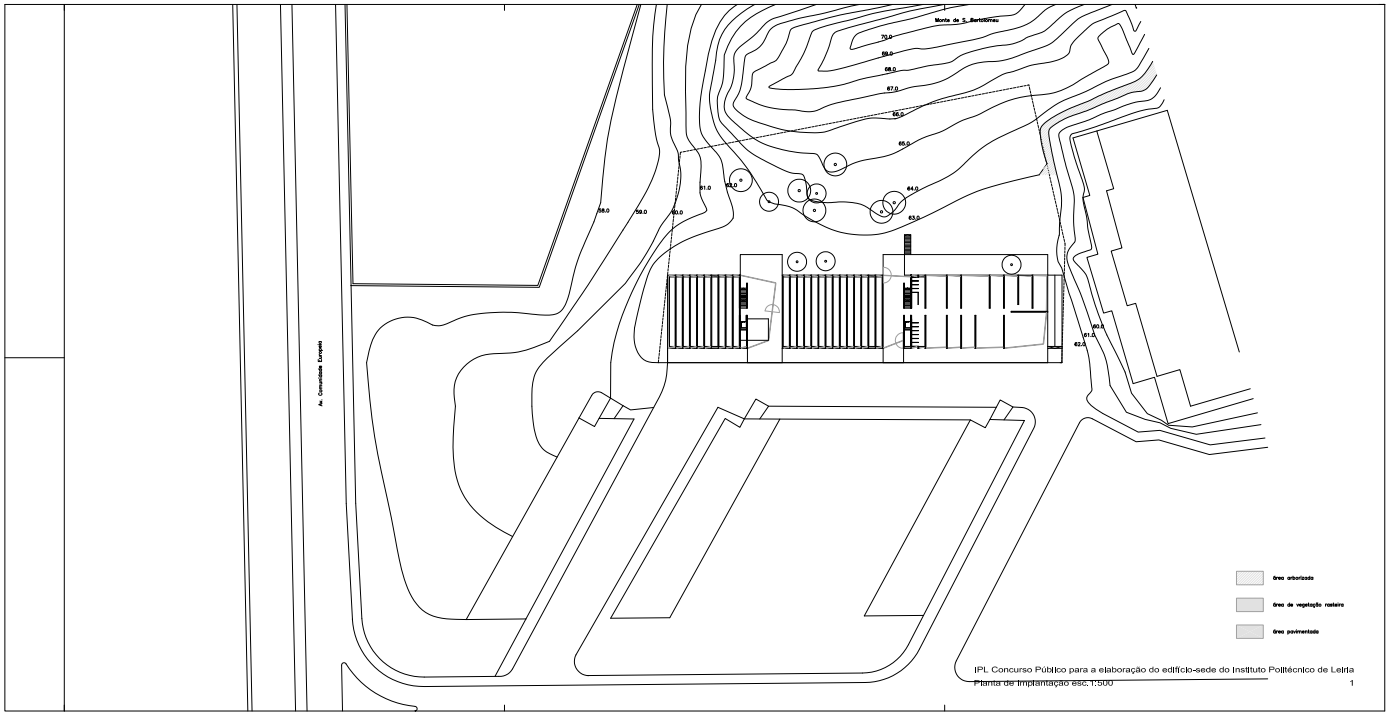


C

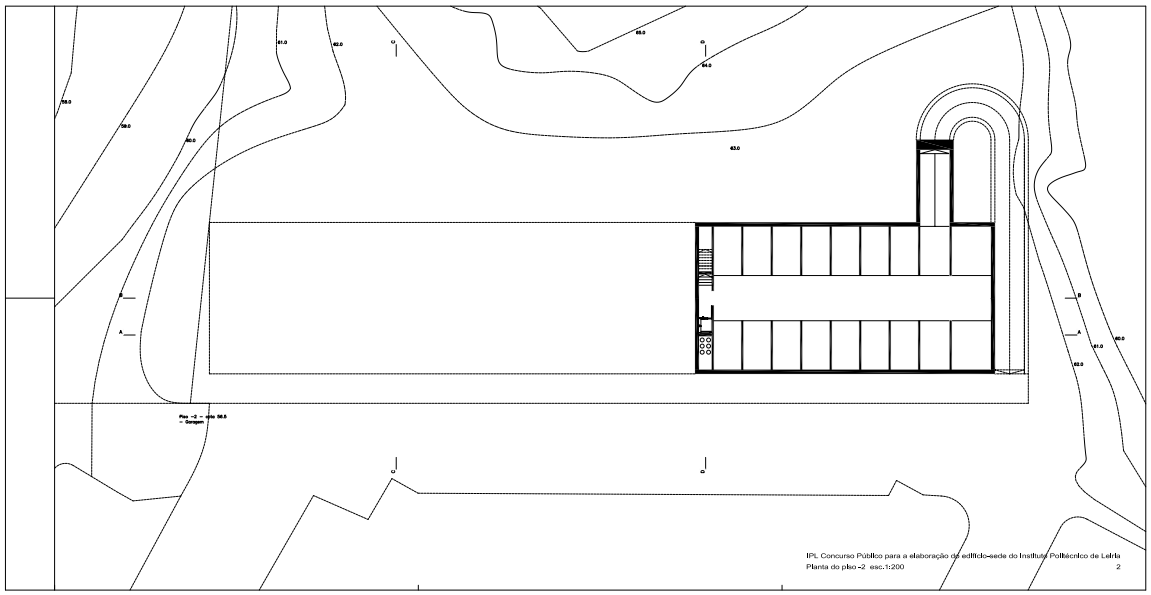


F

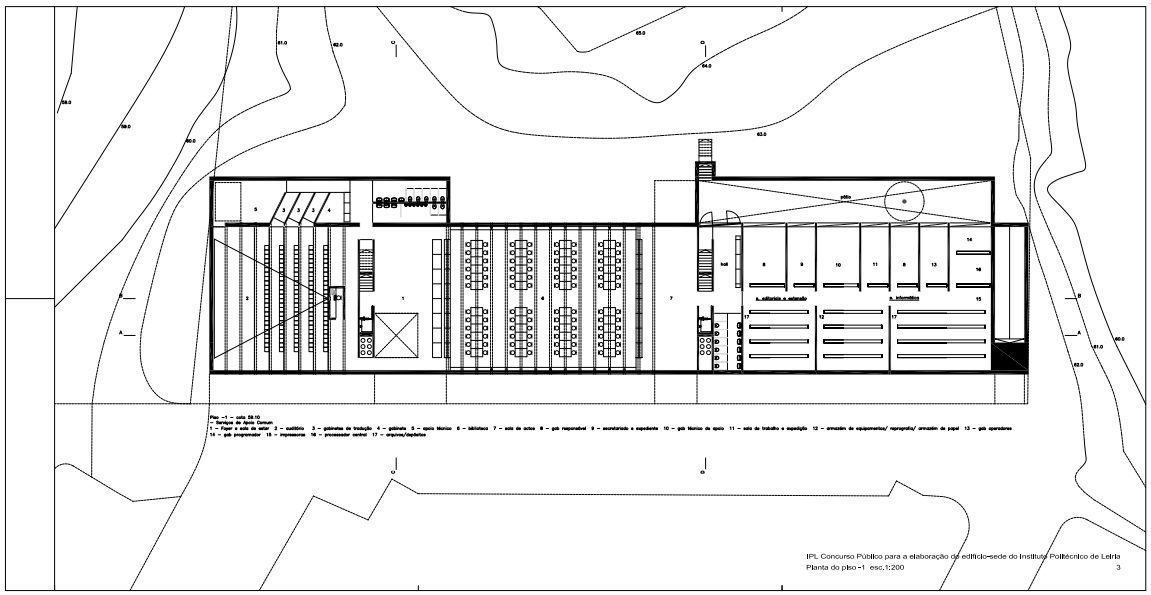
A Fotografia maqueta piso -2
B Fotografia maqueta piso -1
C Fotografia maqueta piso 0
D Fotografia maqueta piso técnico
E Fotografia maqueta piso 1
F Fotografia maqueta



A

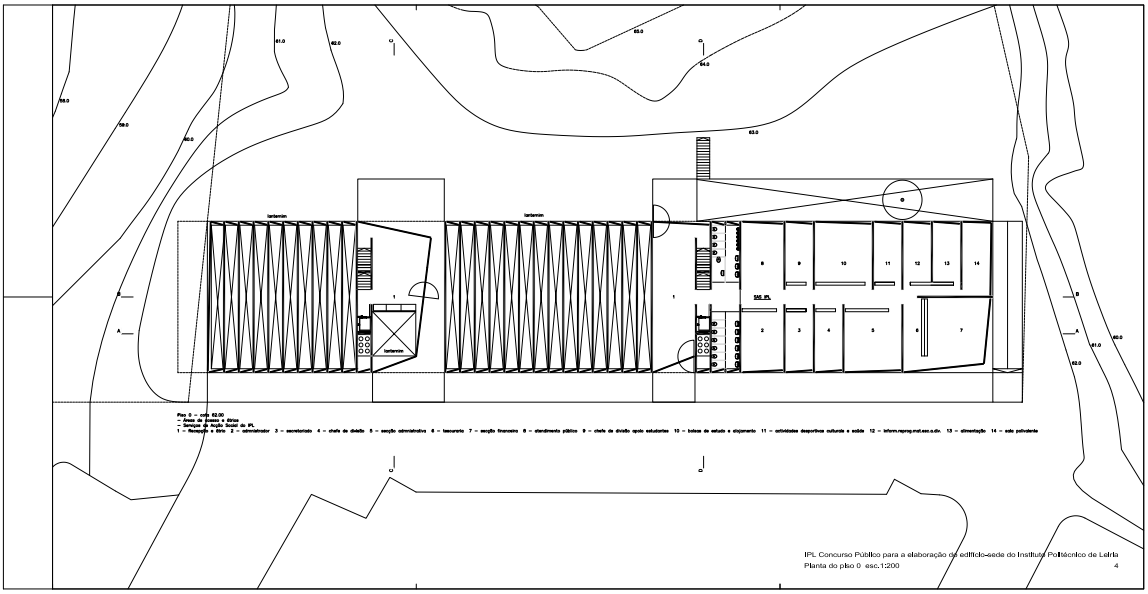


B

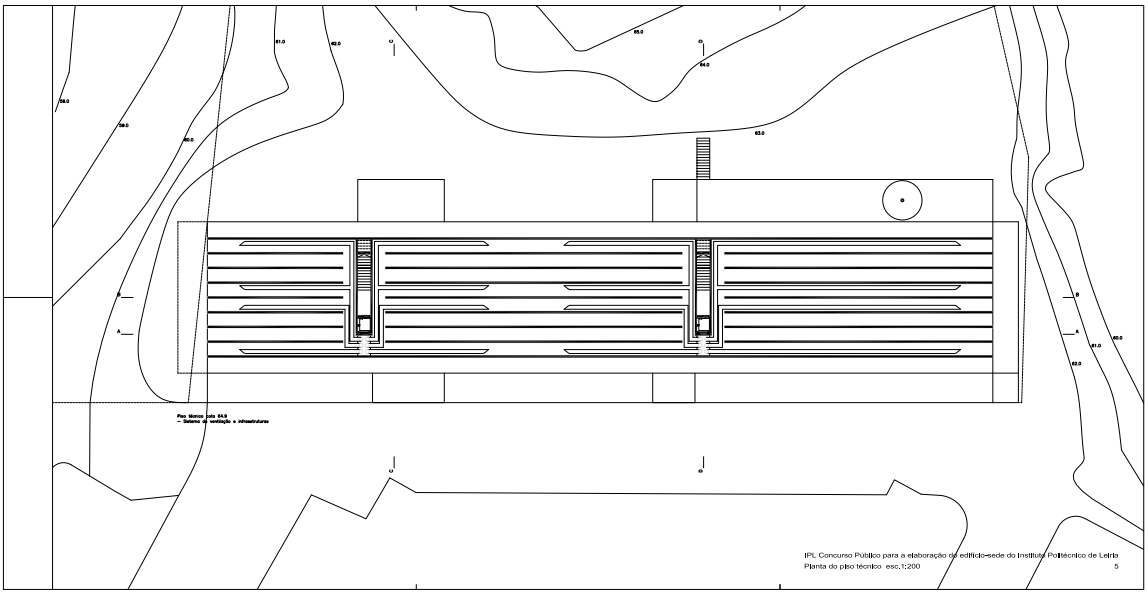


C

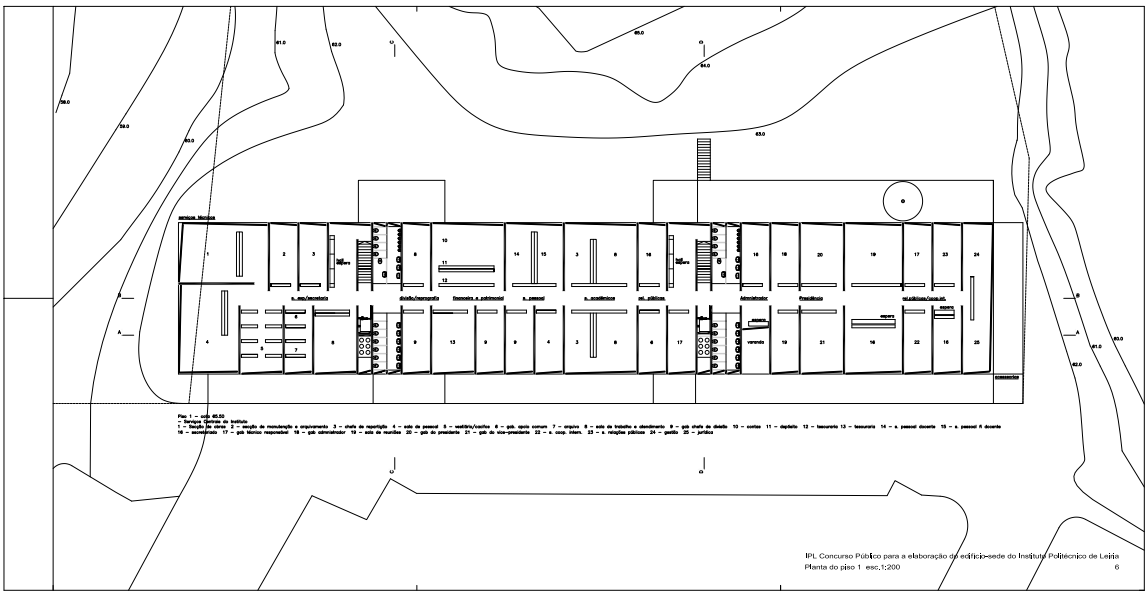
A Planta implantação
B Planta piso -2
C Planta piso -1



A

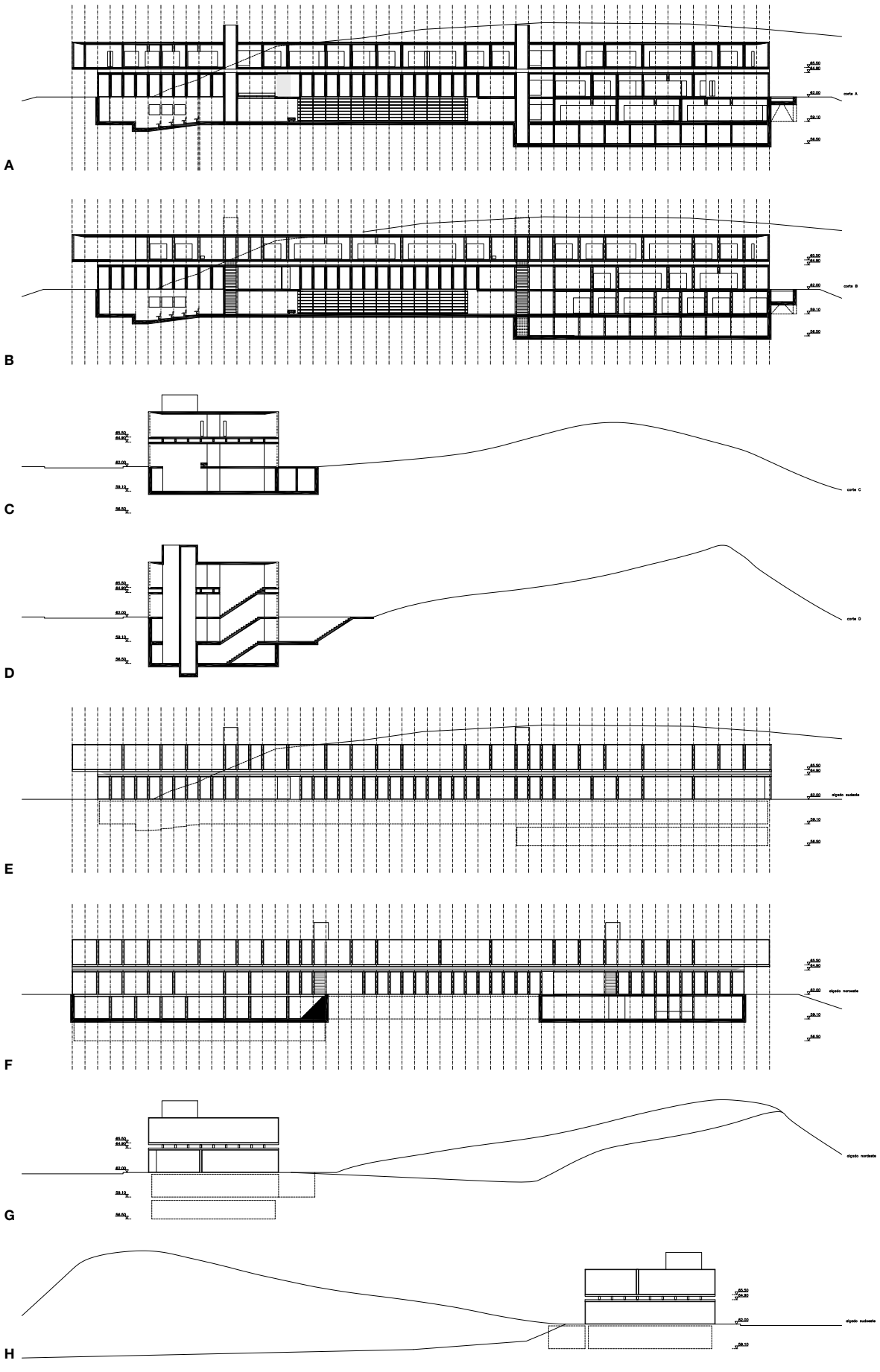


B

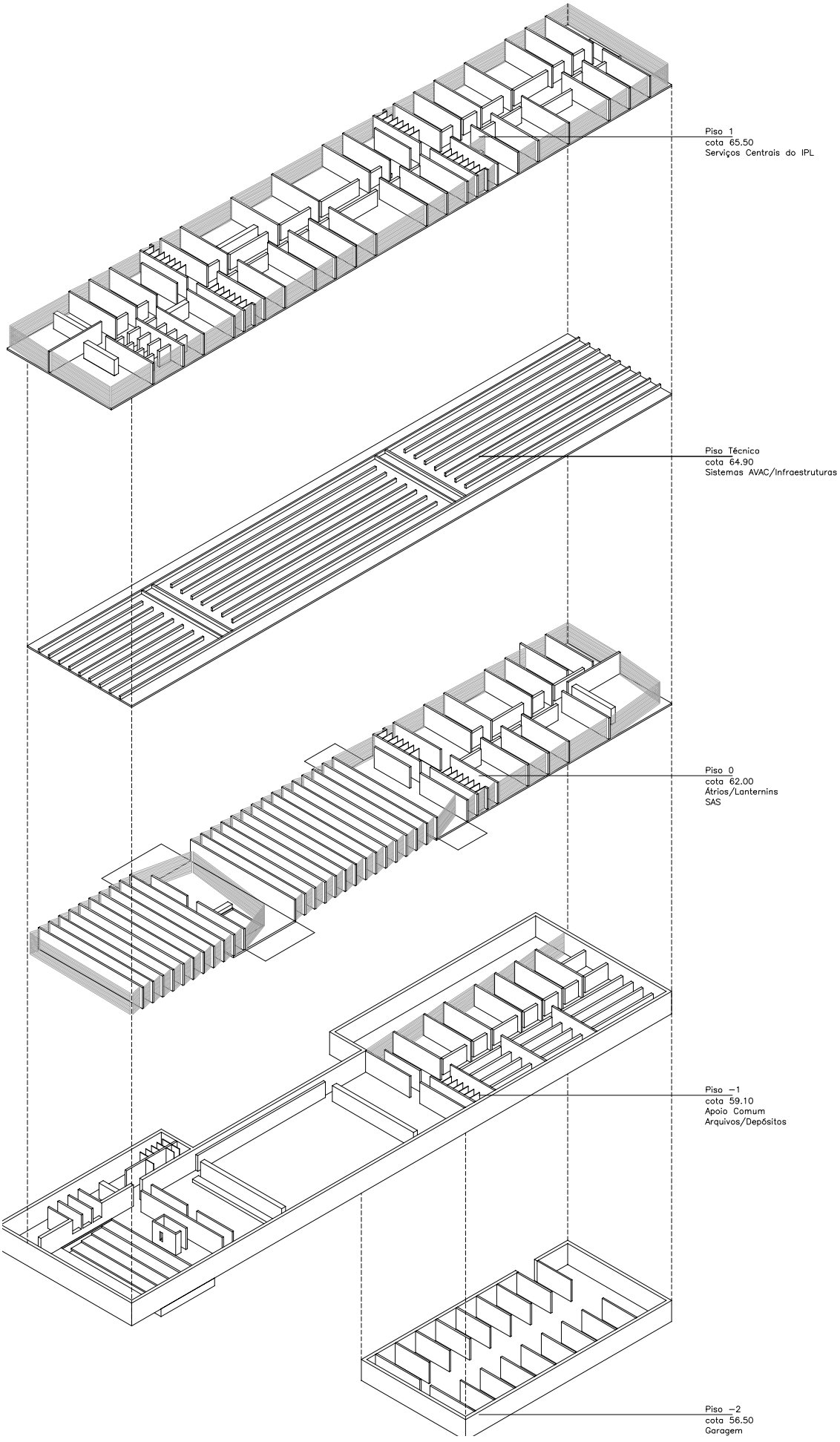


C

A Planta piso 0
B Planta piso técnico
C Planta piso 1



A Corte A
B Corte B
C Corte C
D Corte D
E Alçado sudeste
F Alçado noroeste
G Alçado nordeste
H Alçado sudoeste



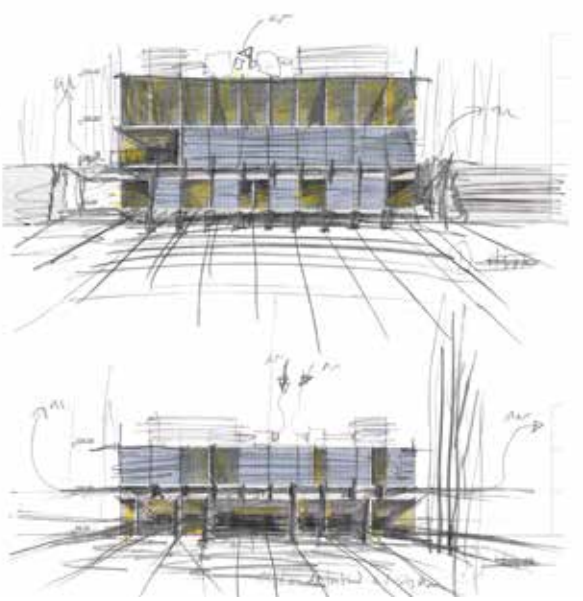
Axonometria

Biblioteca CSUC

Coimbra, Portugal 2000
Concurso público, 2.º prémio

A

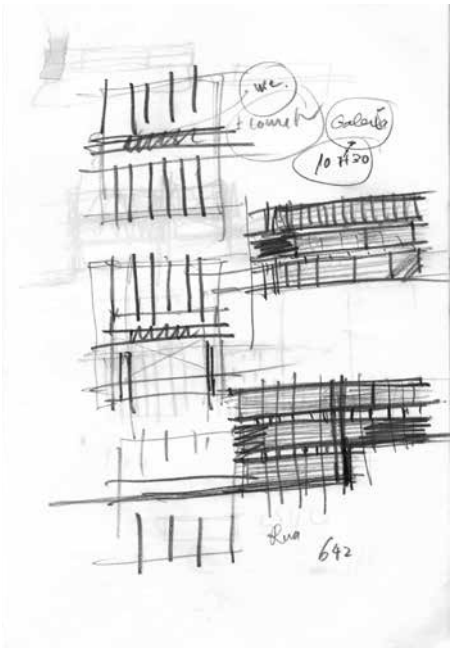


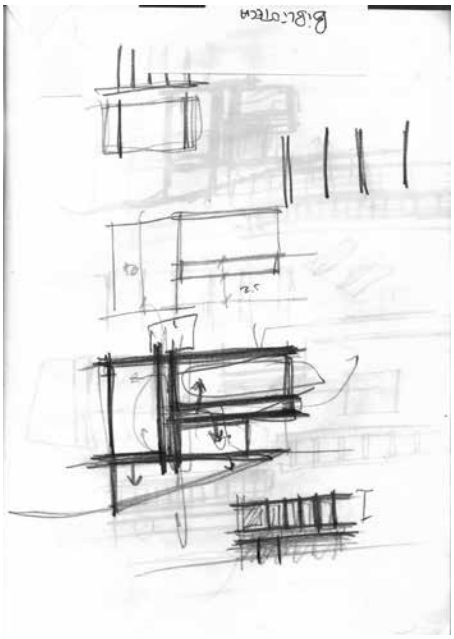


B

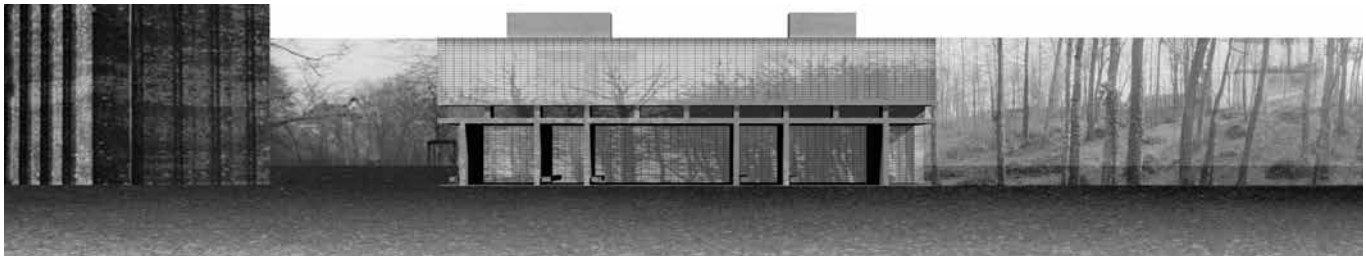
C



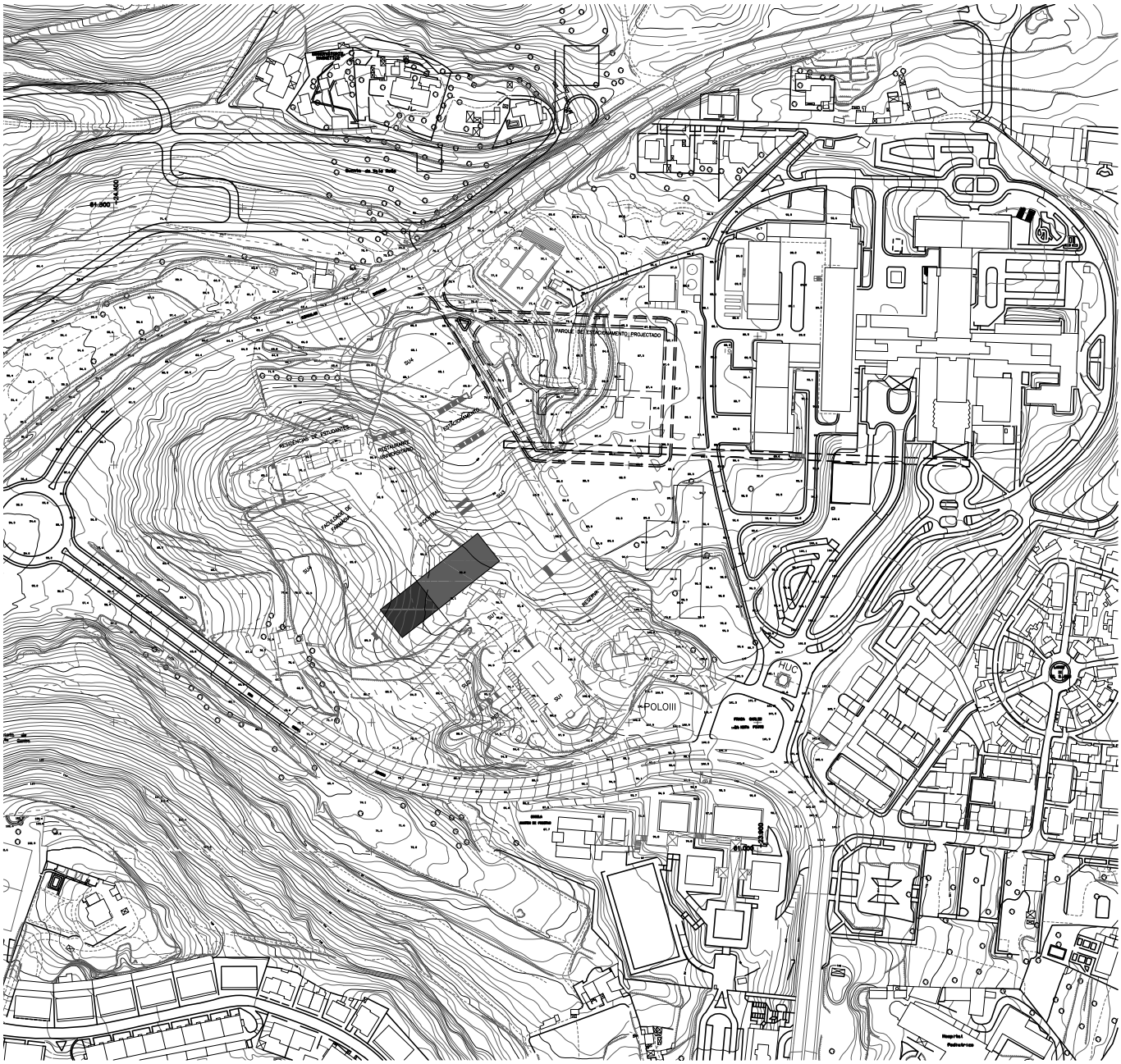




A Fotografia vista aérea
B, C Croquis



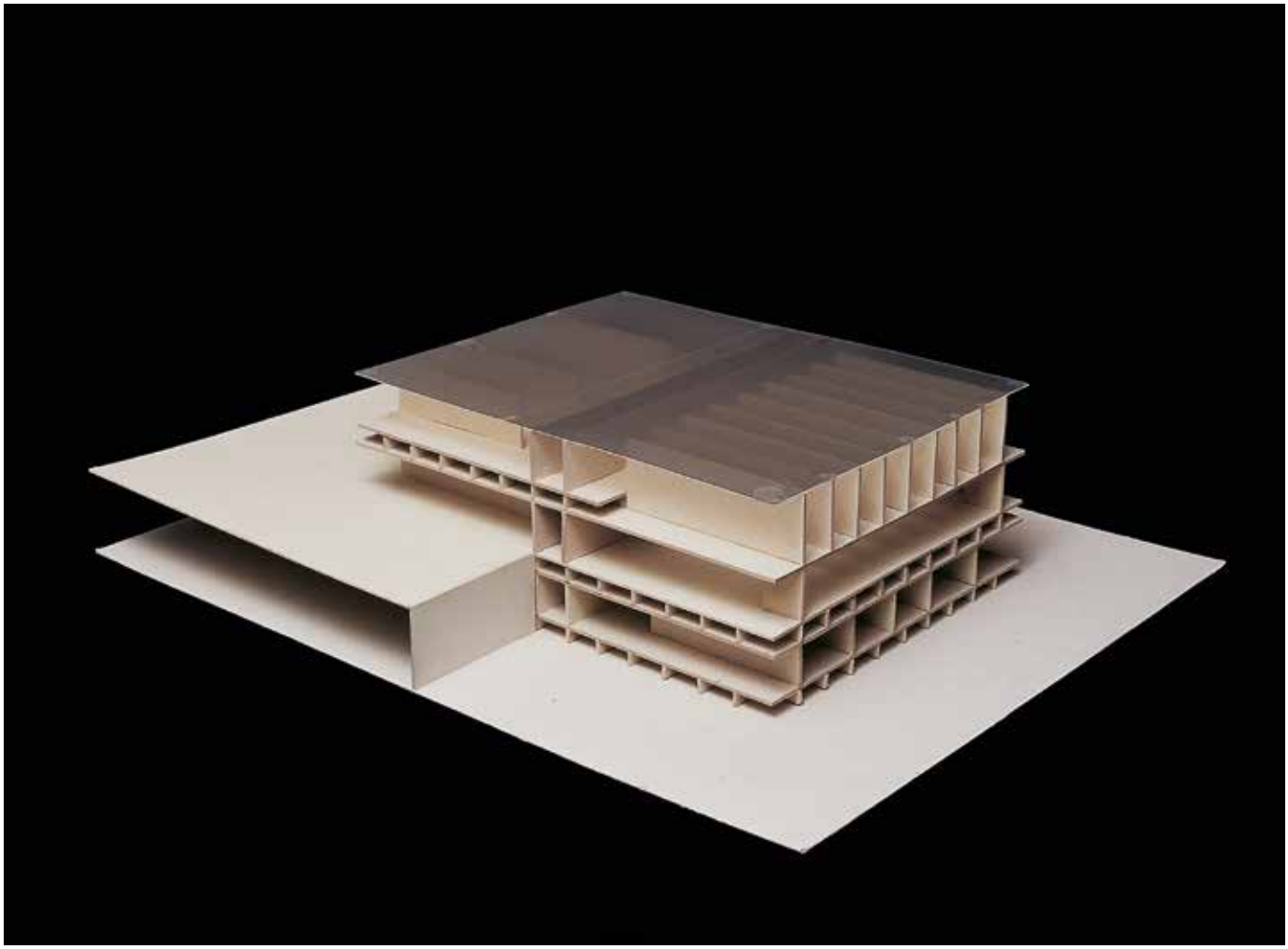
A



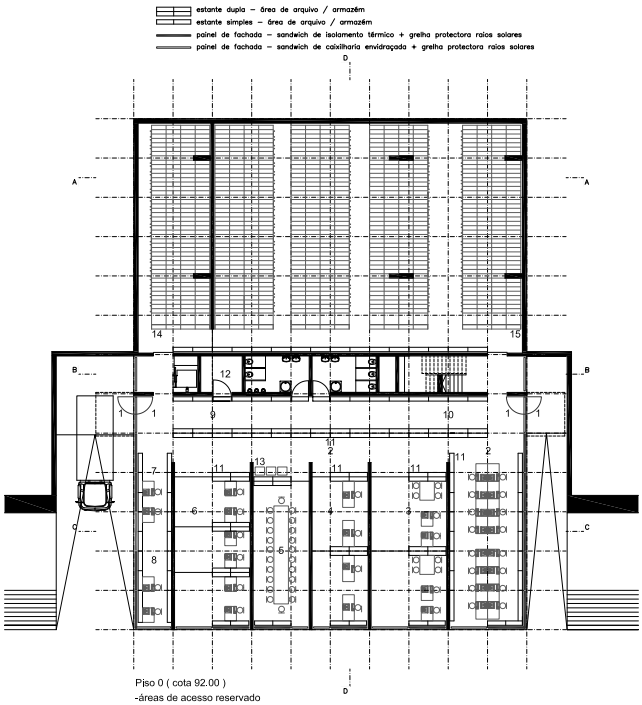
B

A Montagen
B Planta implantação



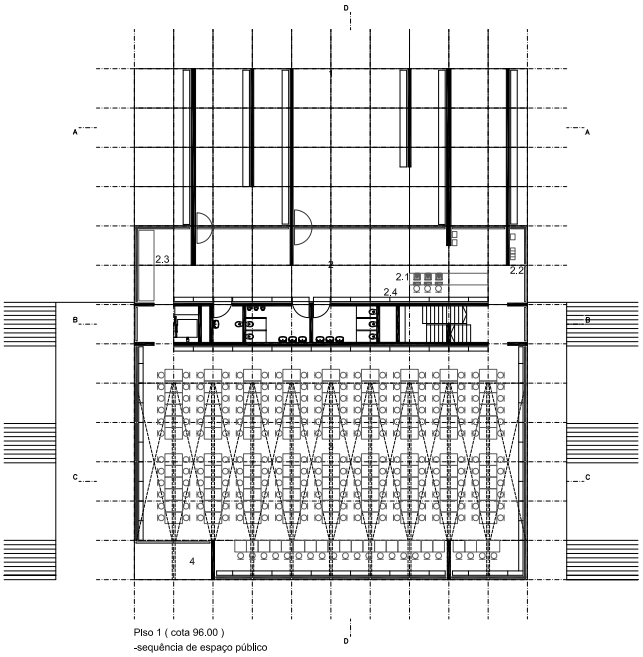


Fotografias maqueta



Piso 0 (cota 92.00)
-áreas de acesso reservado

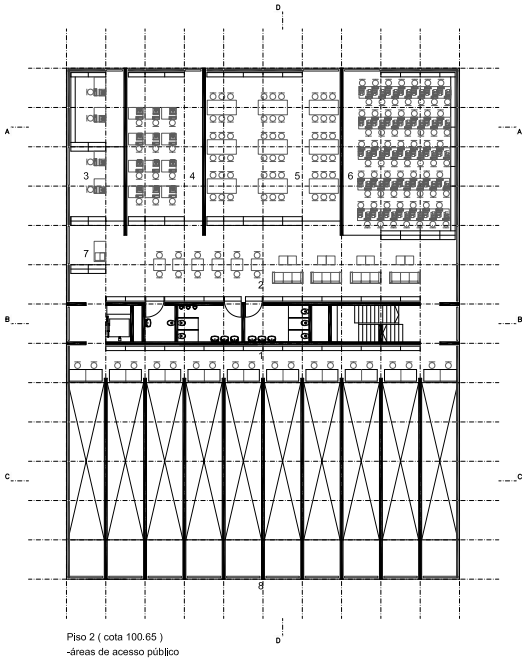
1. acesso de serviço / saída de emergência / recepção de documentos
2. serviços de apoio técnico
3. gab's direcção
4. gab's apoio à direcção
5. sala de reuniões
6. gab's bibliotecário
7. centro de informática
8. gabinete de informática
9. depósitos de AV
10. arquivos
11. armazéns consumíveis / arquivos
12. arrumos limpeza
13. copa
14. depósitos passivos
15. depósitos activos



Piso 1 (cota 96.00)
-sequência de espaço público

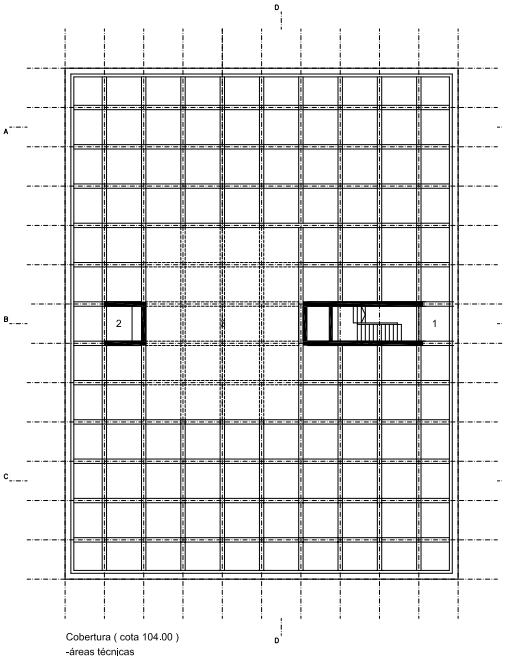
1. praça coberta
2. átrio – 2.1. atendimento/catálogos – 2.2. Mb/telefone – 2.3. reprografia – 2.4. bengaleiro
3. sala de leitura de livre acesso
4. varanda / paisagem

A



Piso 2 (cota 100.65)
-áreas de acesso público

1. sala de leitura e depósito de reservados
2. sala de leitura de periódicos
3. gabinetes de investigação
4. sala de audiovisuais
5. sala de trabalho em grupo
6. sala de utilizadores de informática
7. fotocópias
8. lanternim / iluminação artificial

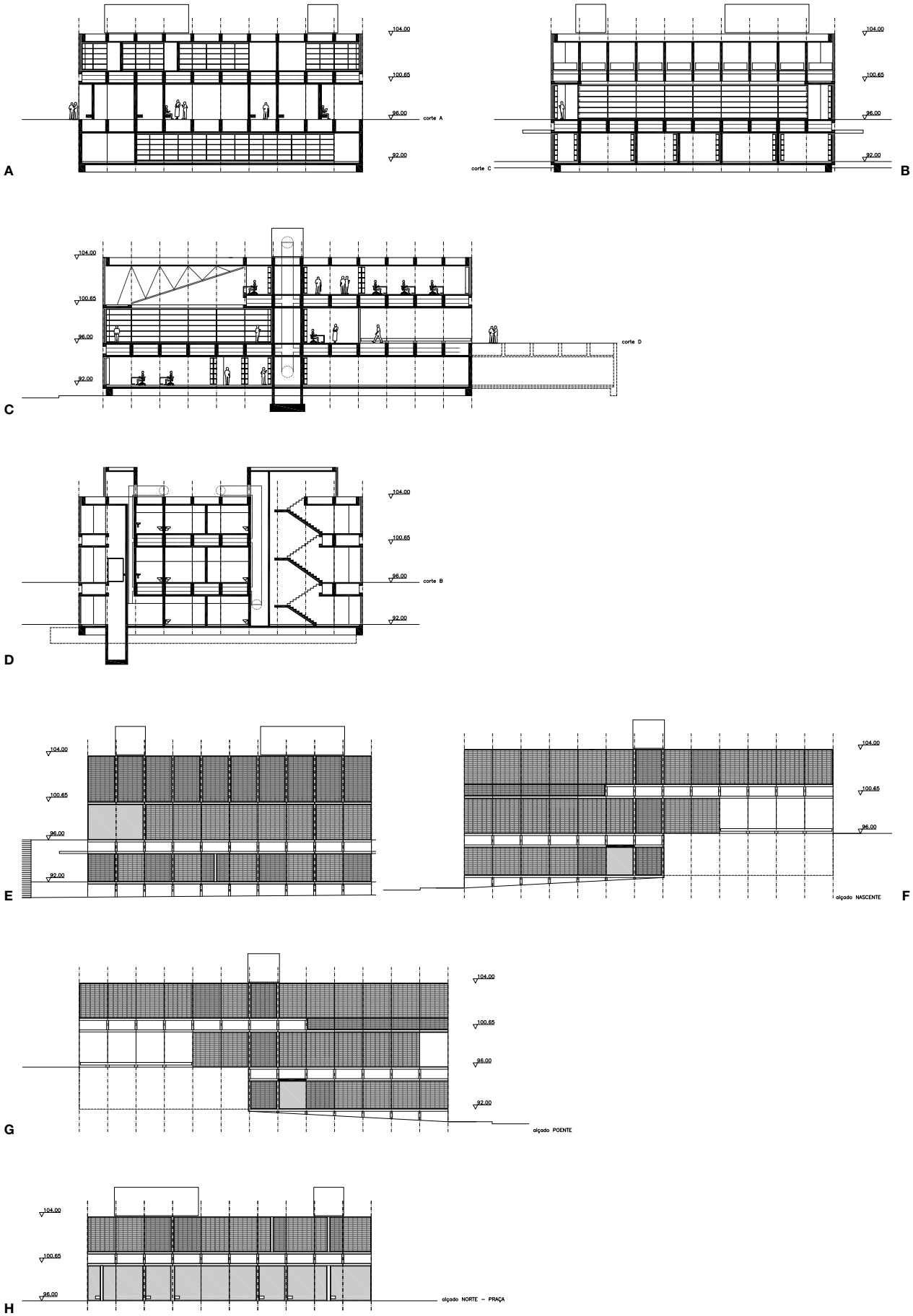


Cobertura (cota 104.00)
-áreas técnicas

1. escada de acesso técnico
2. caldeira
3. plinto para fixação de Schiller, UTA e antenas

B

A Planta piso 0 e 1
B Planta piso 2 e cobertura



A-D Cortes
E Alçado sul
F Alçado poente
G Alçado nascente
H Alçado norte

Casa de Guerra Junqueiro

Porto, Portugal 2001-07





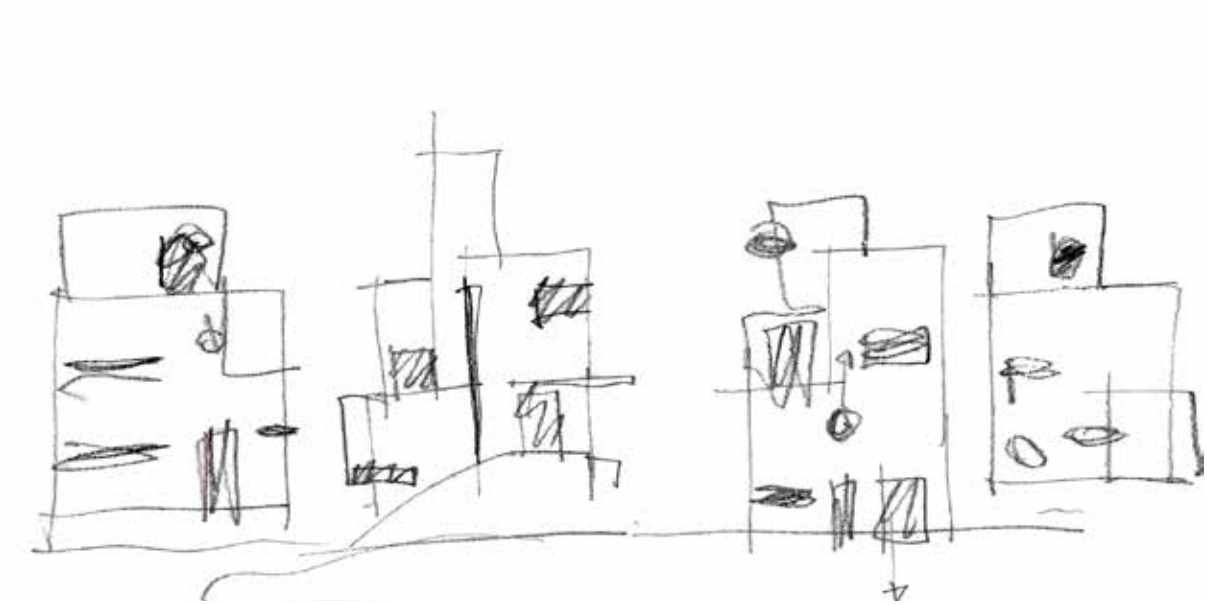




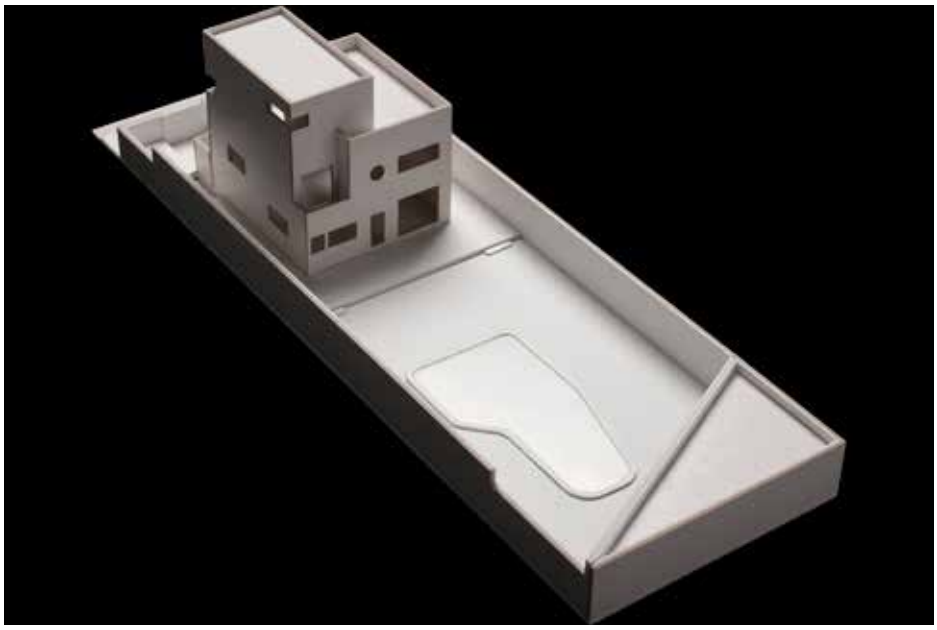


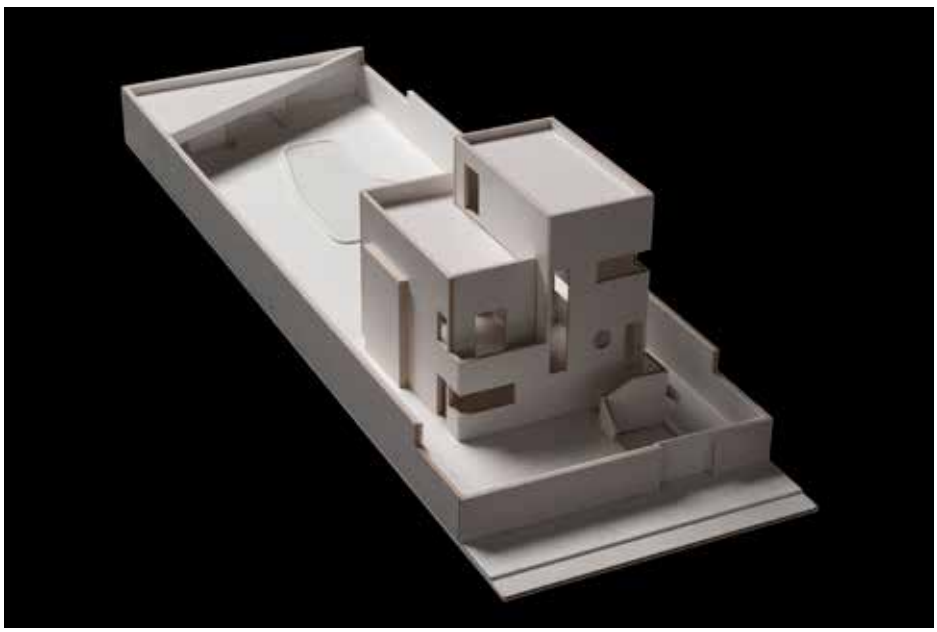
Fotografias preexistente

A

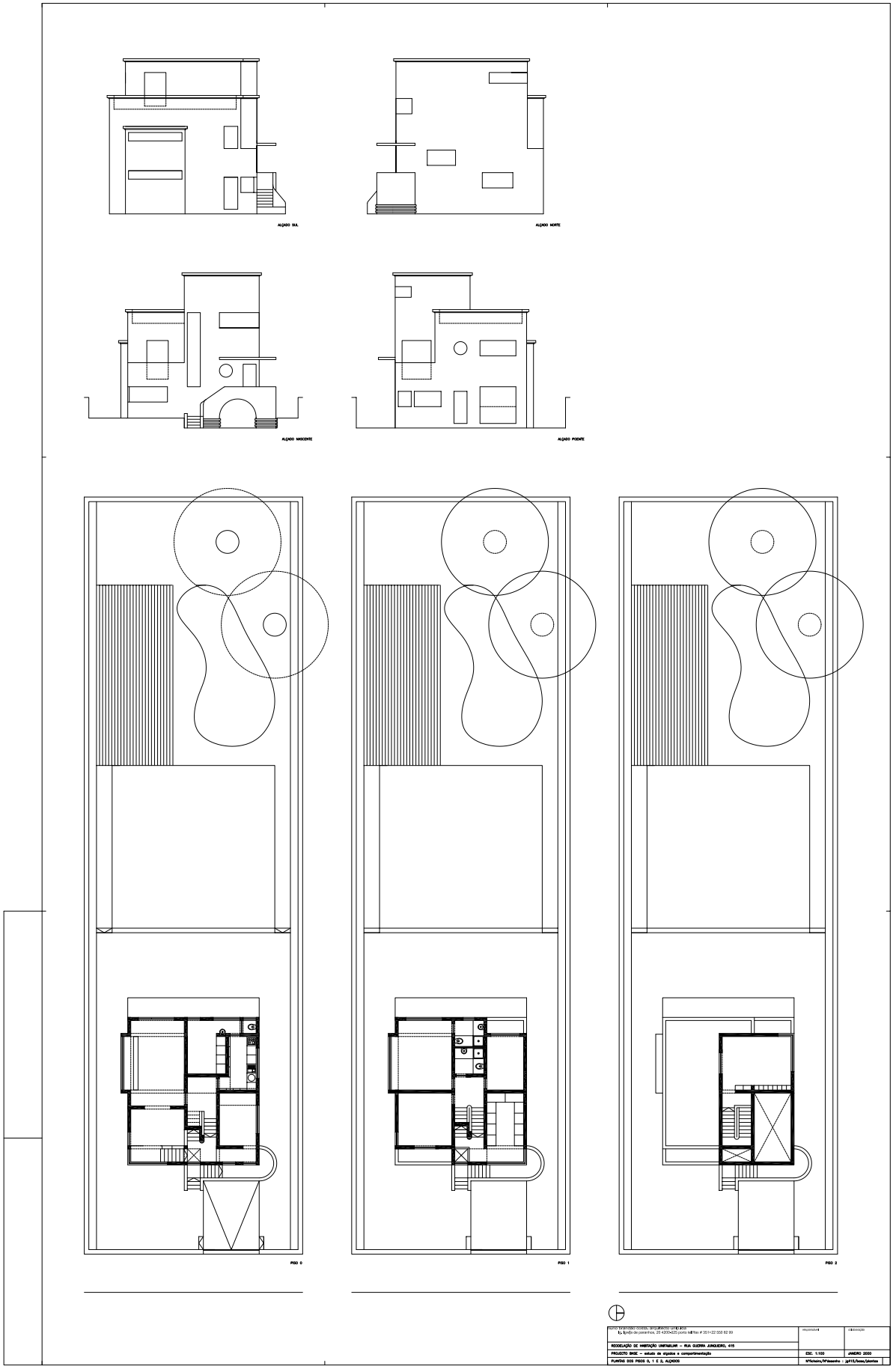


B





A Croqui
B Fotografias maqueta



Alçados e plantas piso 0, 1 e 2



Fotografia vista exterior







Fotografias vistas exterior e interior





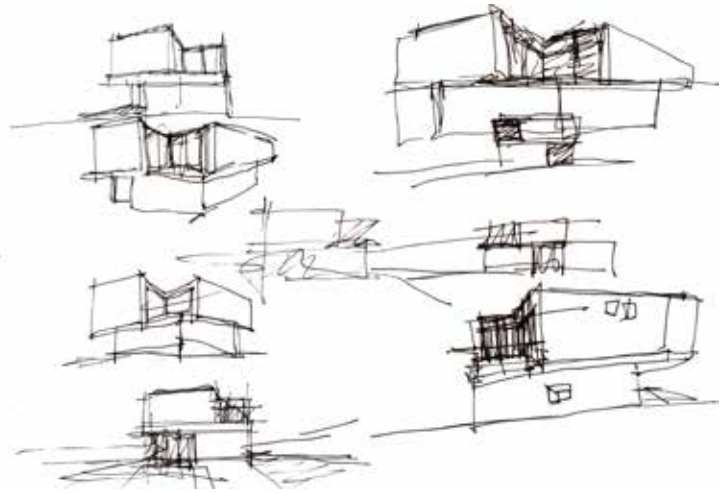


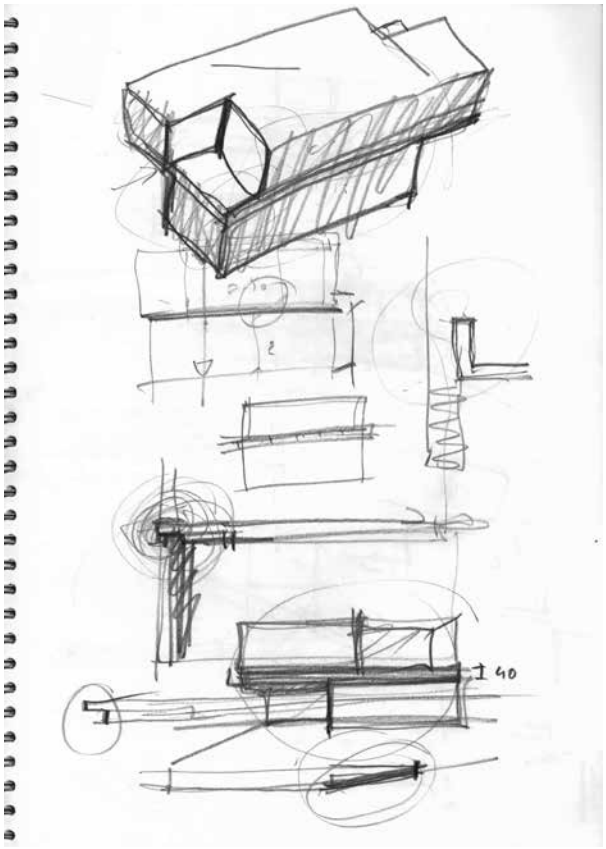


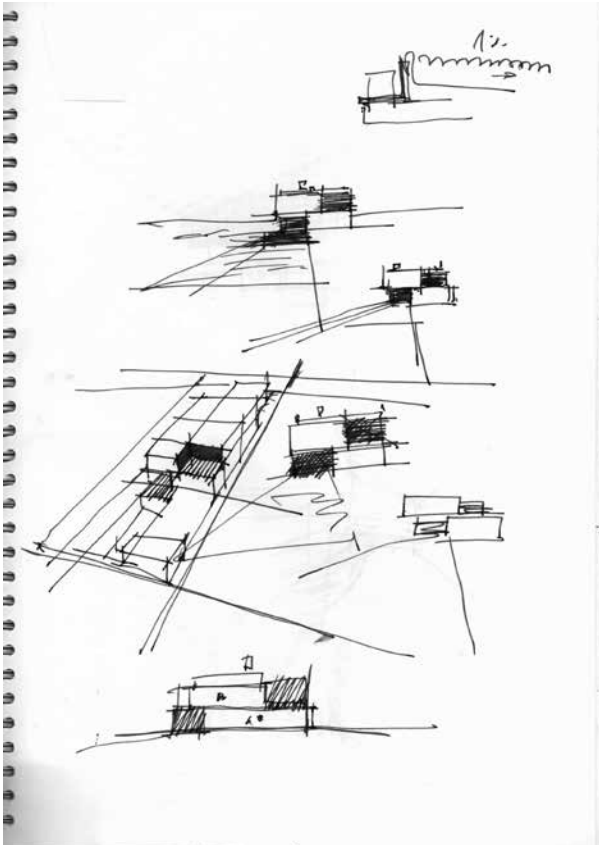
Fotografias vistas interior

Casa de Francelos

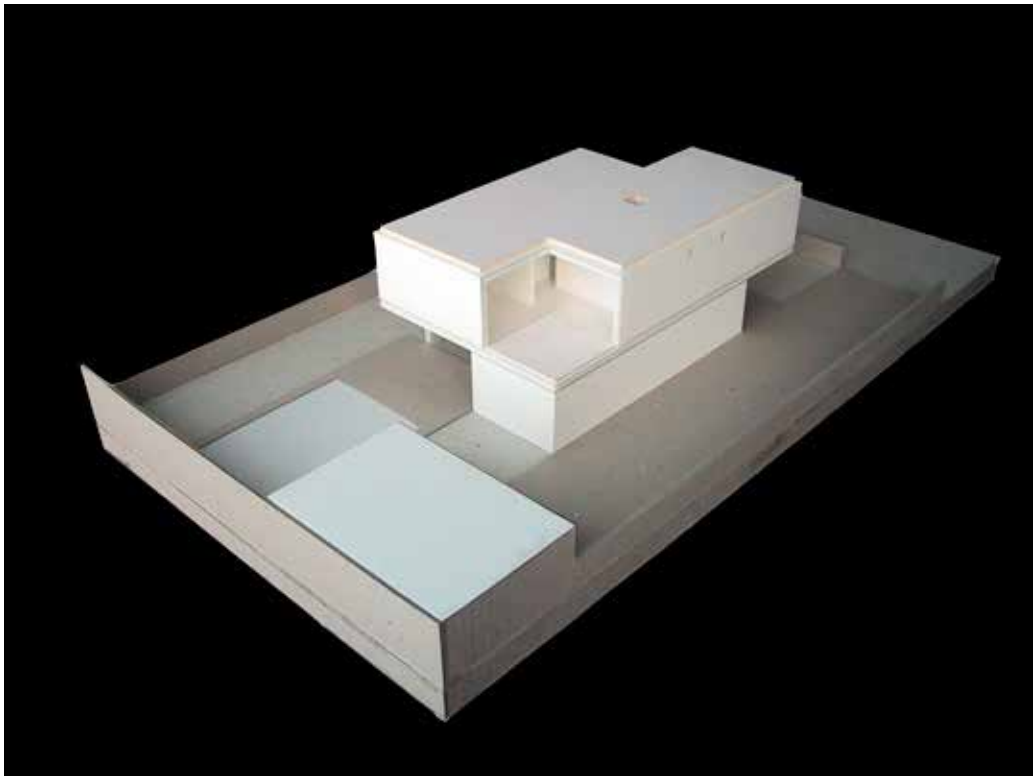
Vila Nova de Gaia, Portugal 2001-06

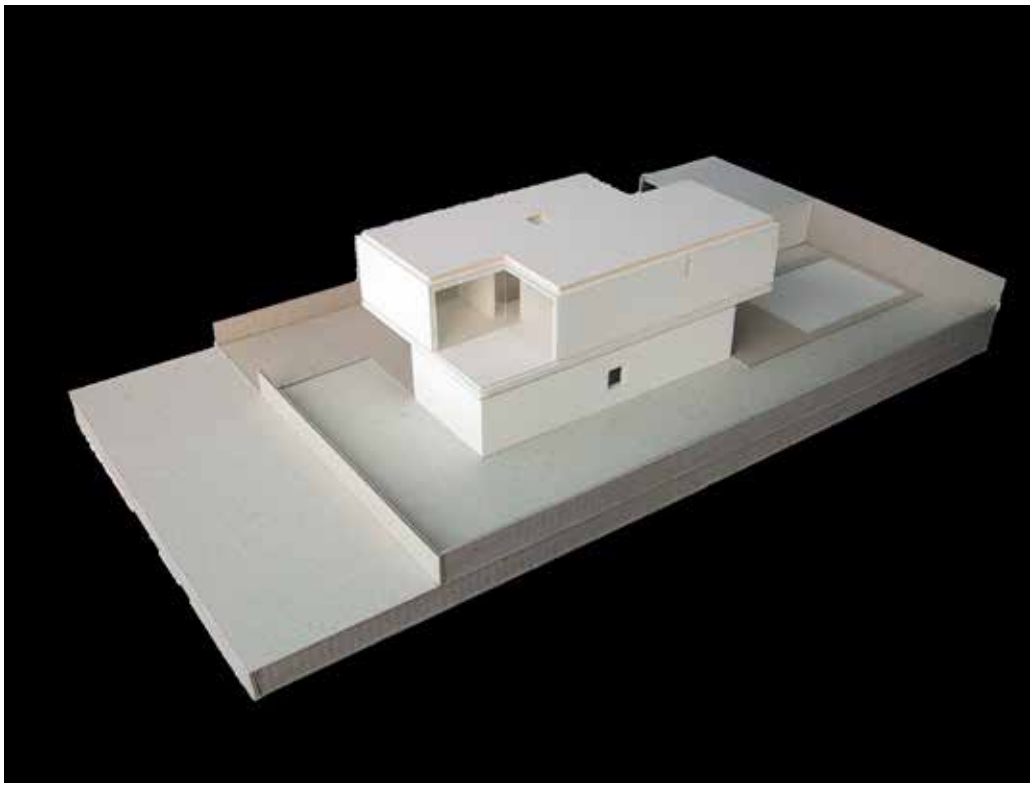




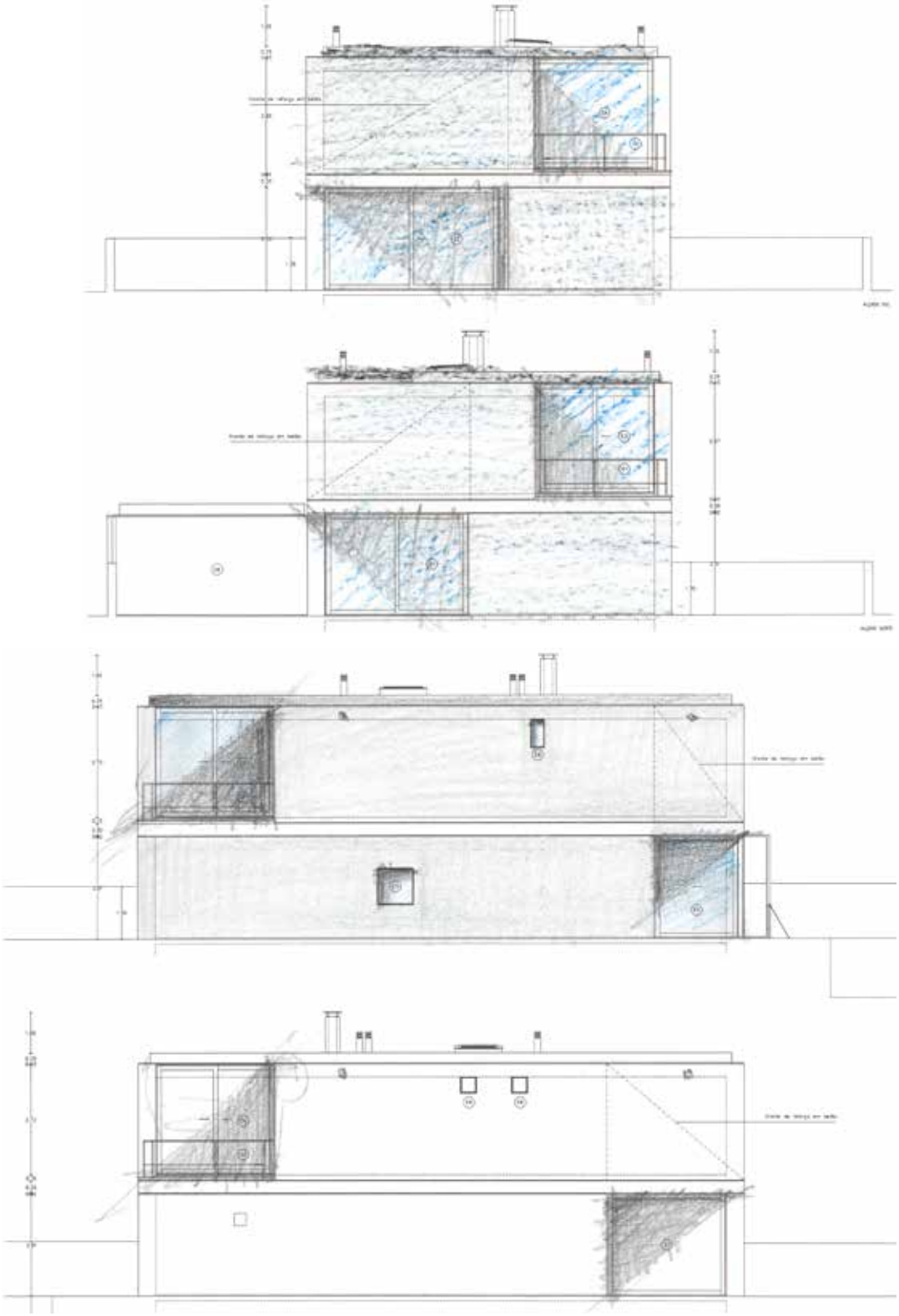


Croquis



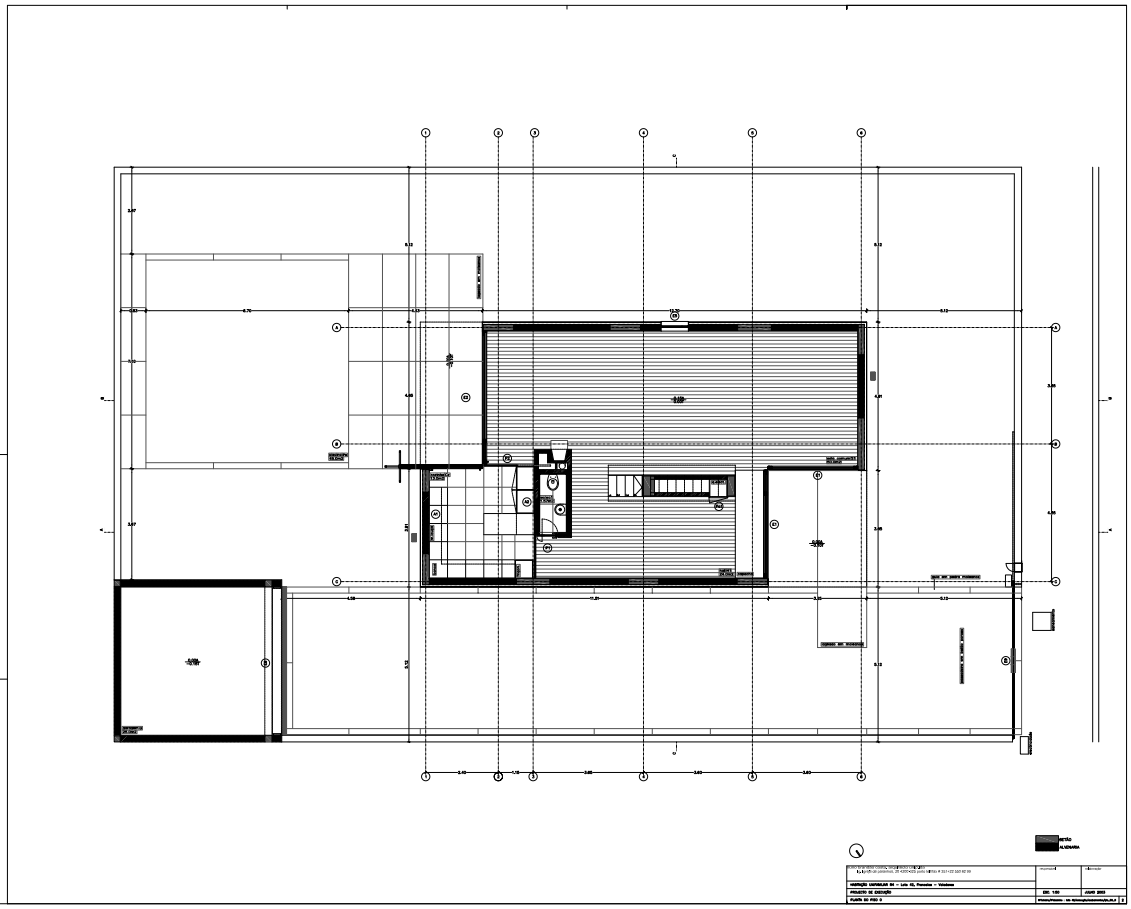


Fotografias maqueta

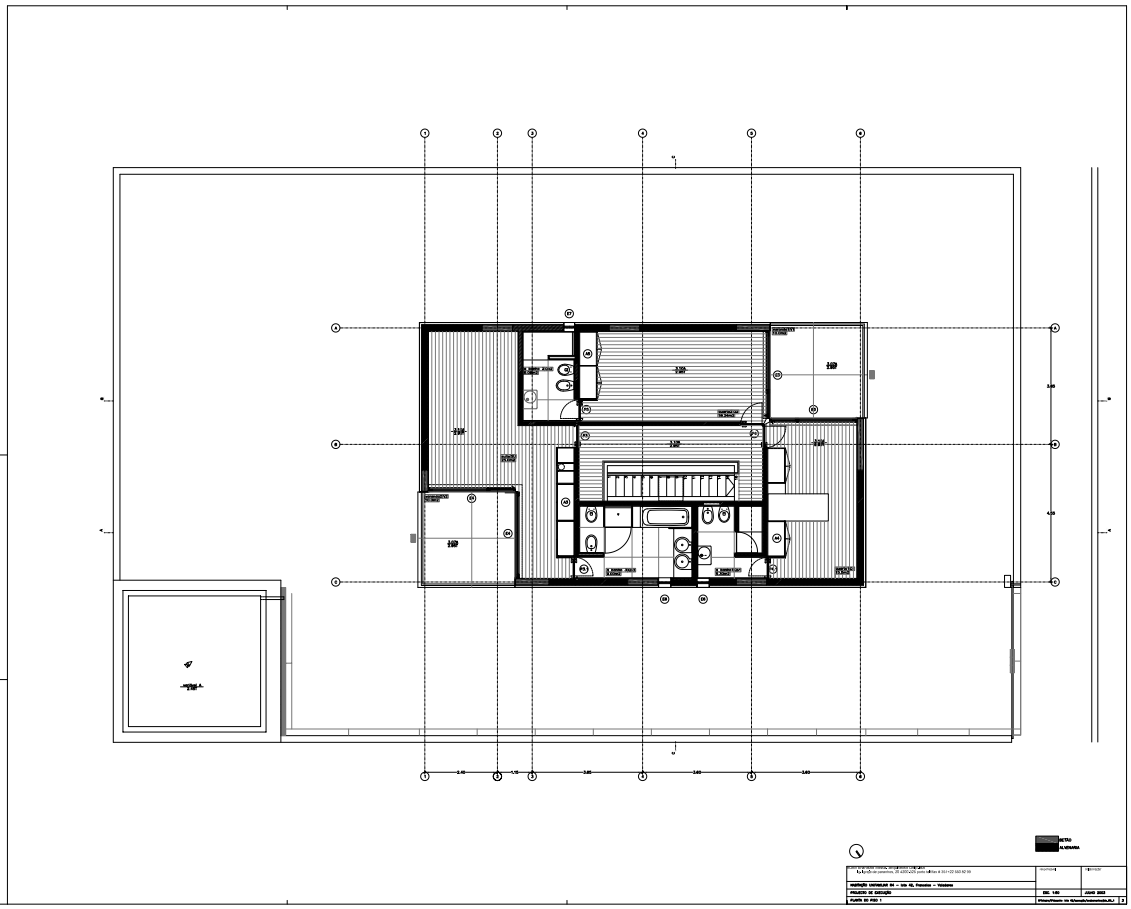


Croquis

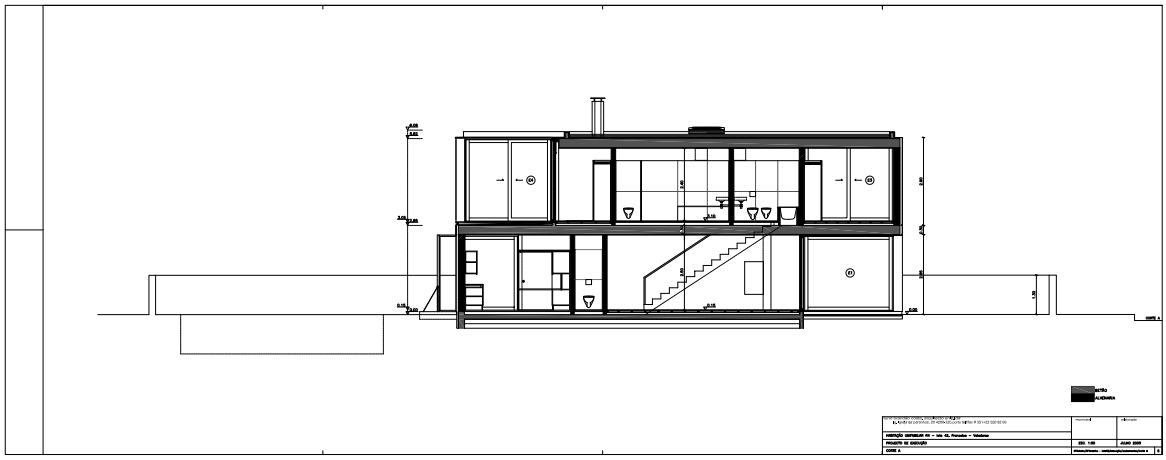
A



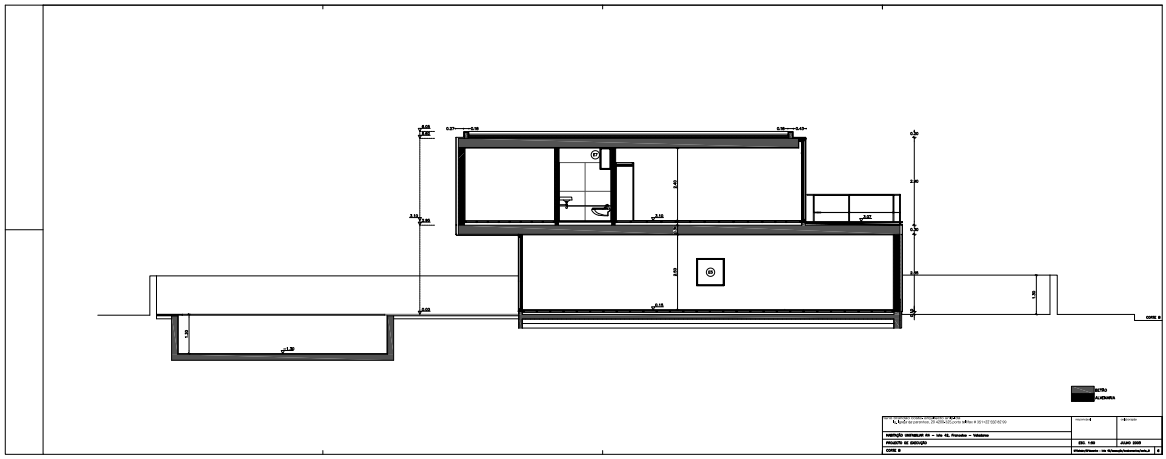
B



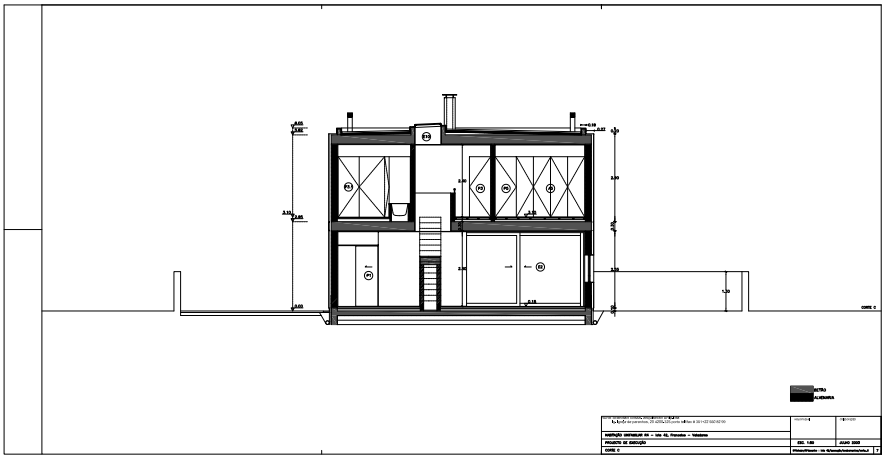
A Planta piso 0
B Planta piso 1



A



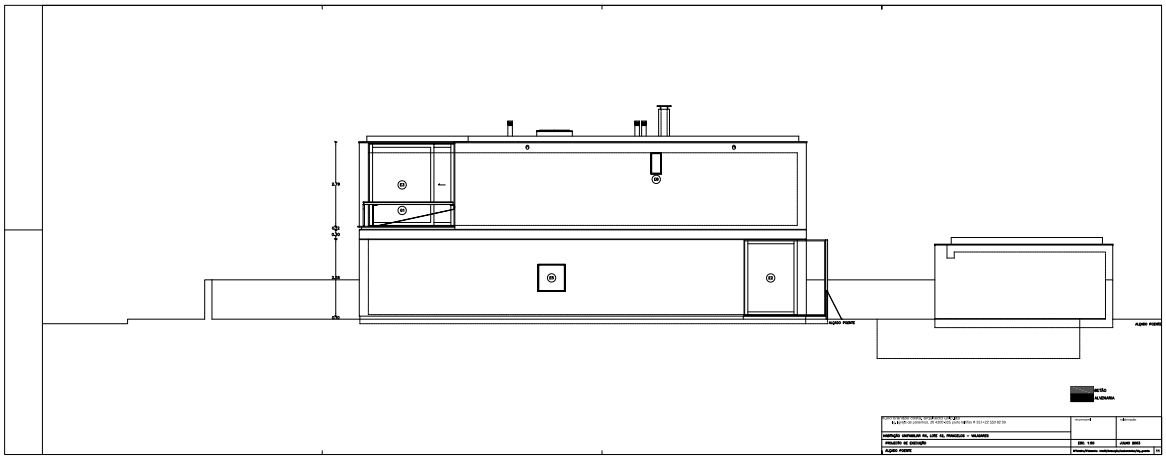
B



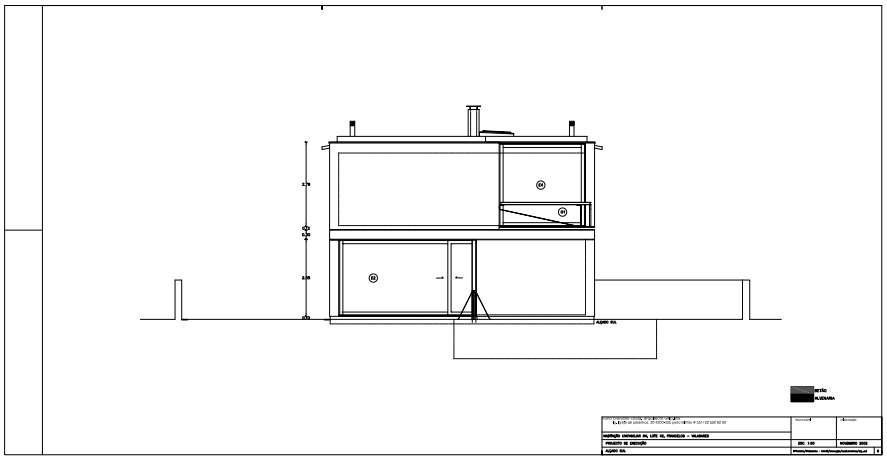
C

A Corte A
B Corte B
C Corte C

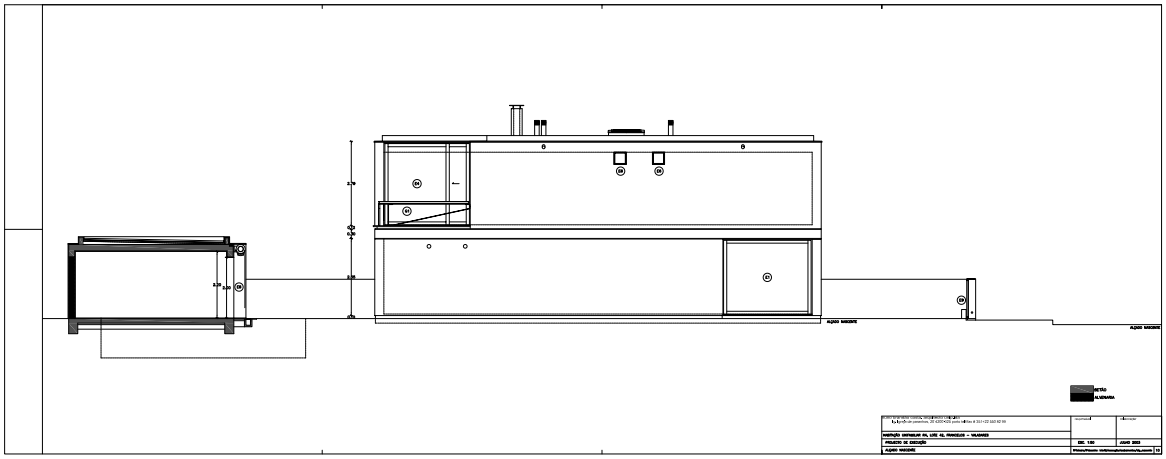
A



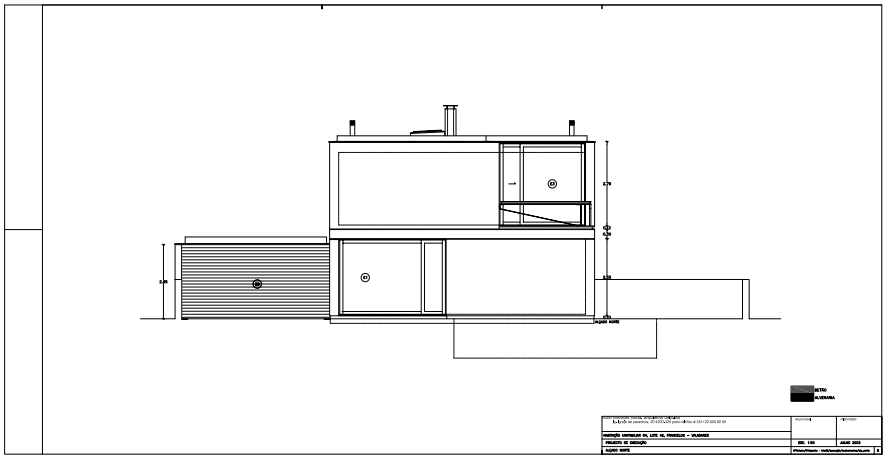
B



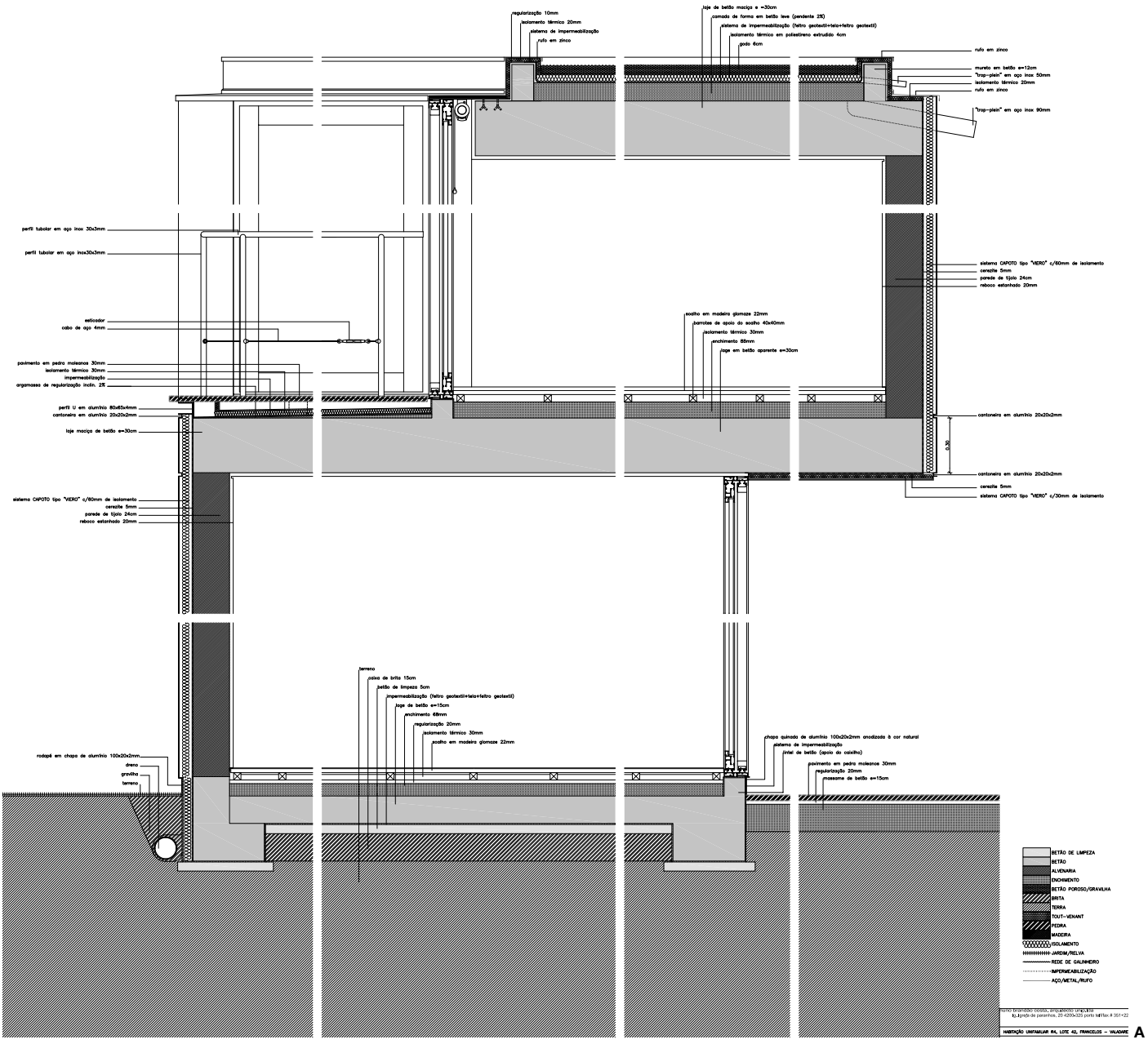
C



D



A Alçado poente
B Alçado sul
C Alçado norte
D Alçado nascente



Corte construtivo





Fotografias vistas exterior







Fotografias vistas exterior







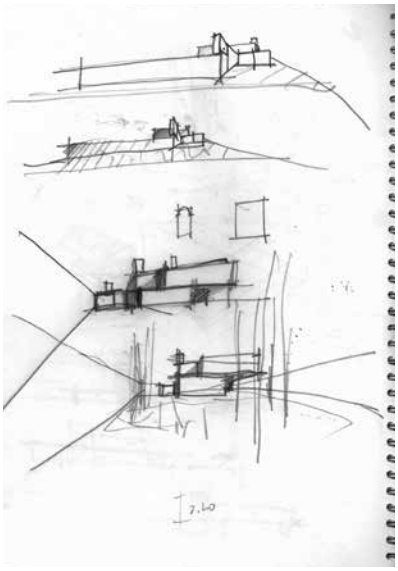
Fotografias vistas interior

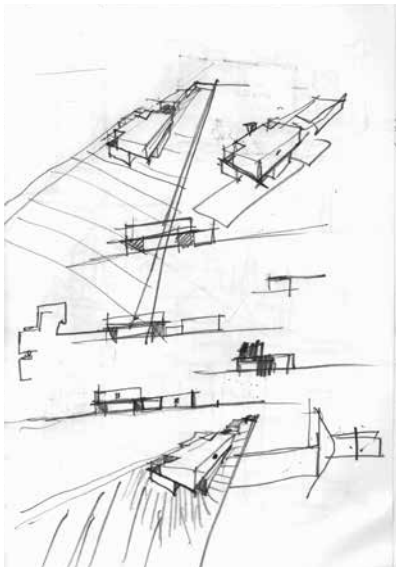
Casa de Lourosa

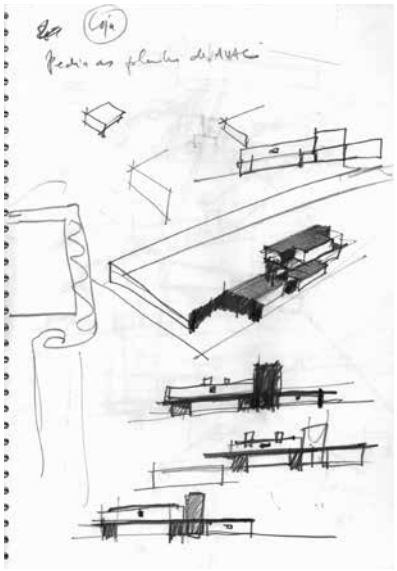
Santa Maria da Feira, Portugal 2002-06



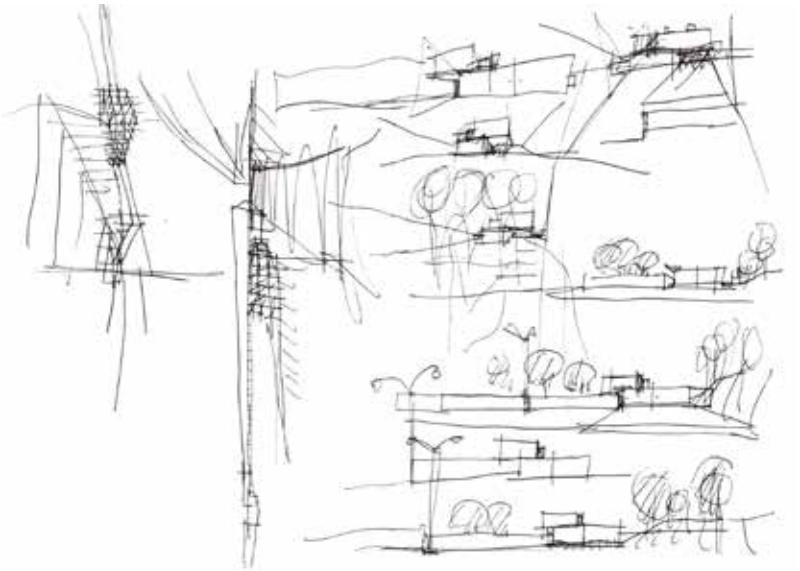
A





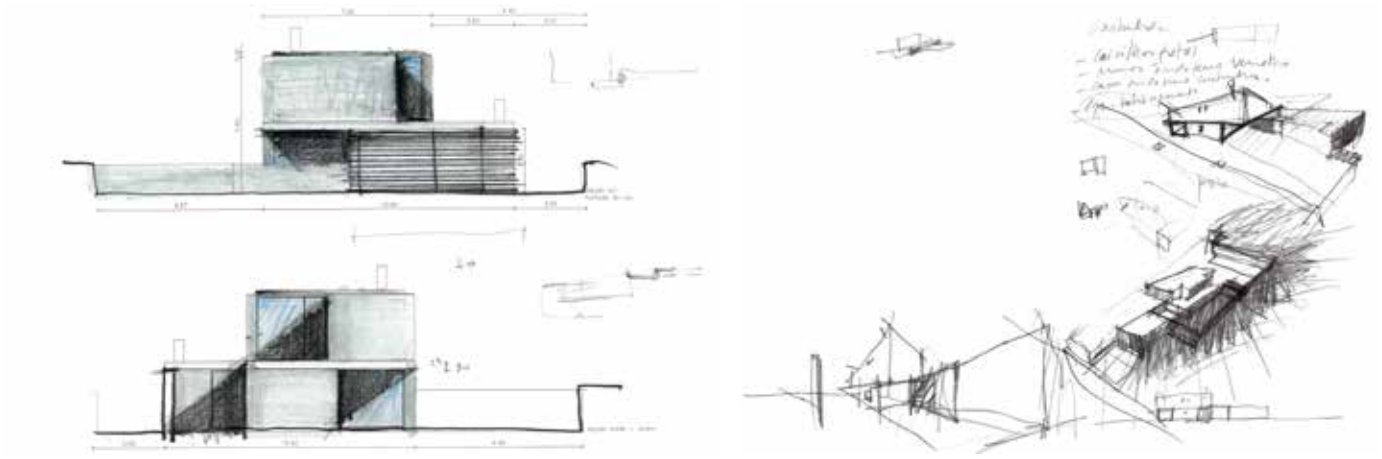


B

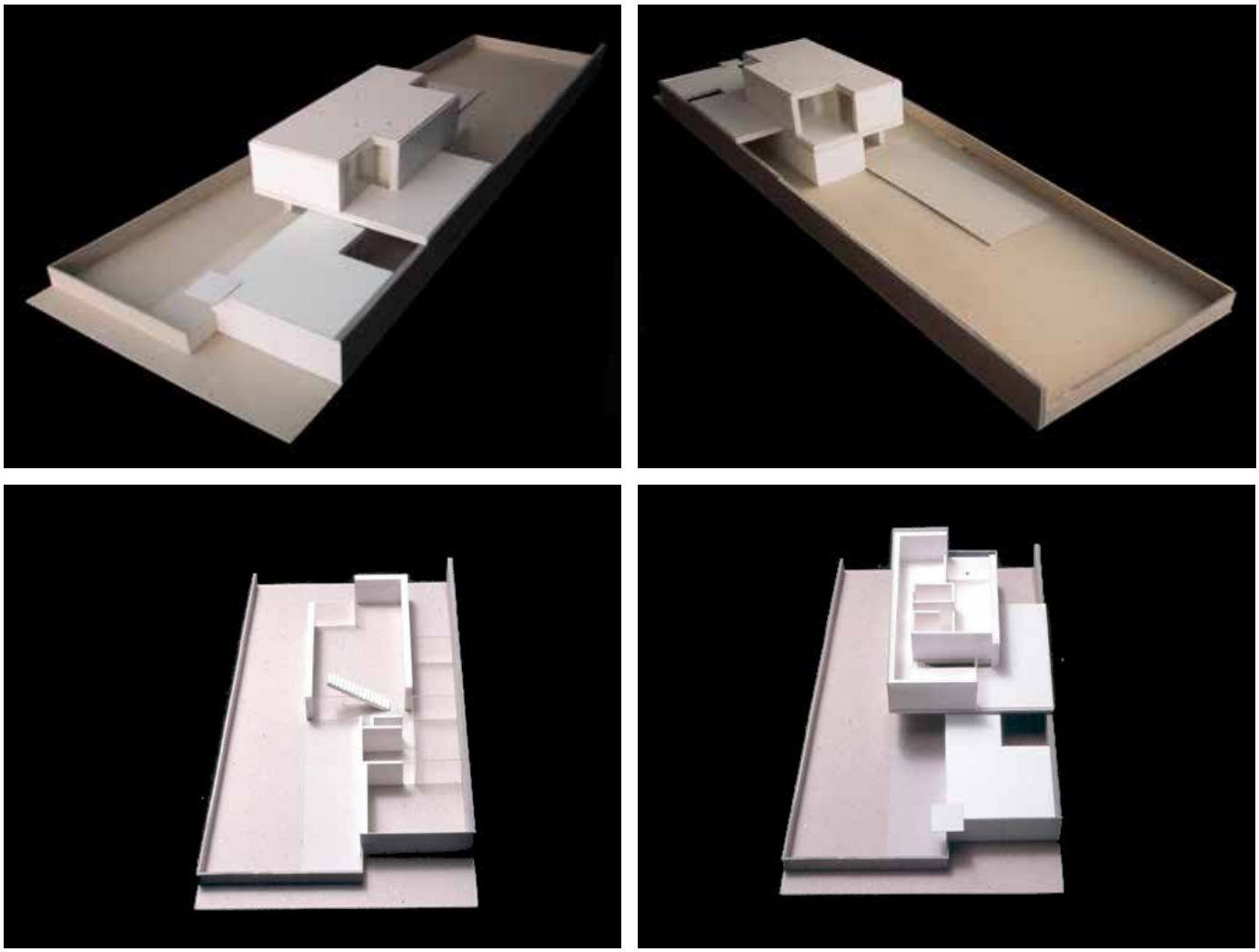


A Fotografia terreno
B Croquis

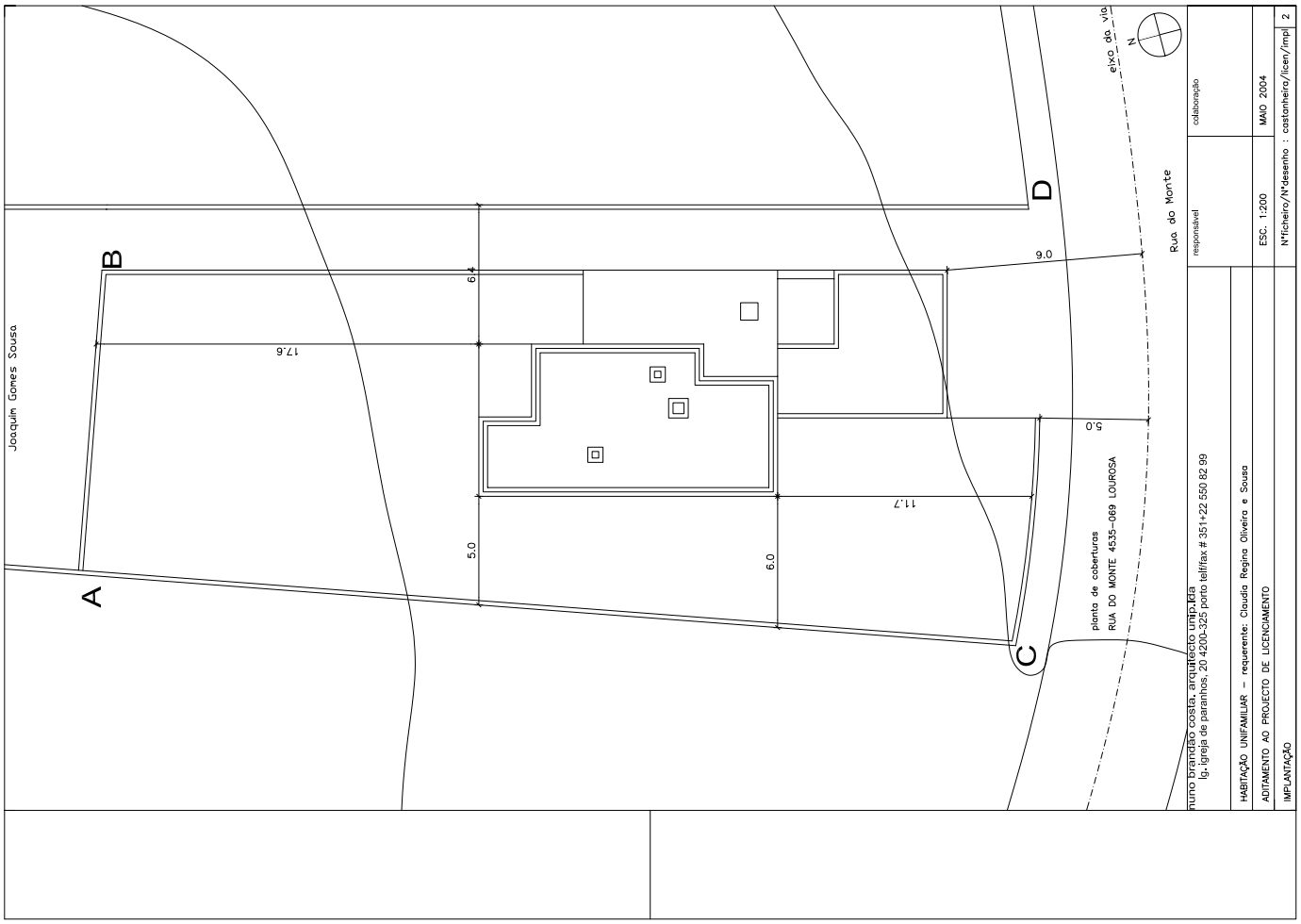
A



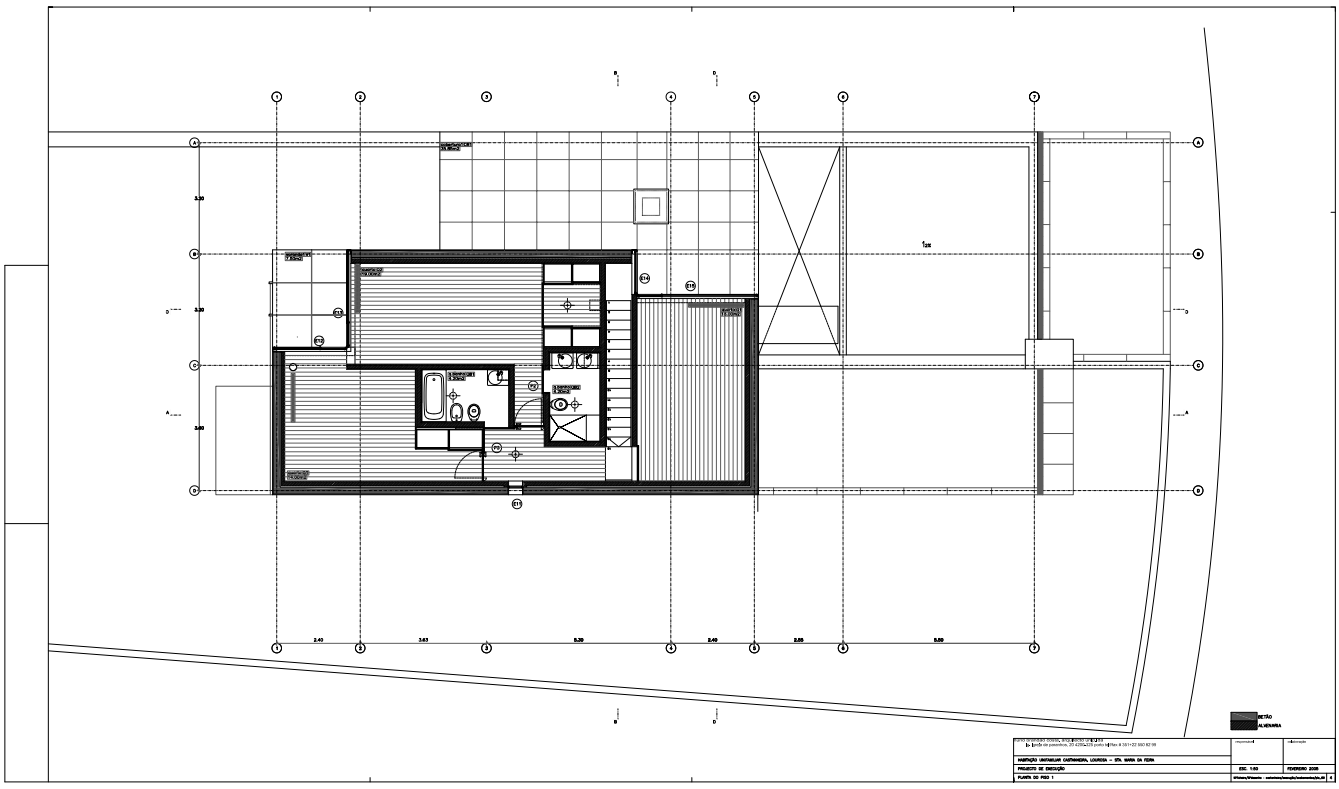
B



A Croquis
B Fotografias maqueta



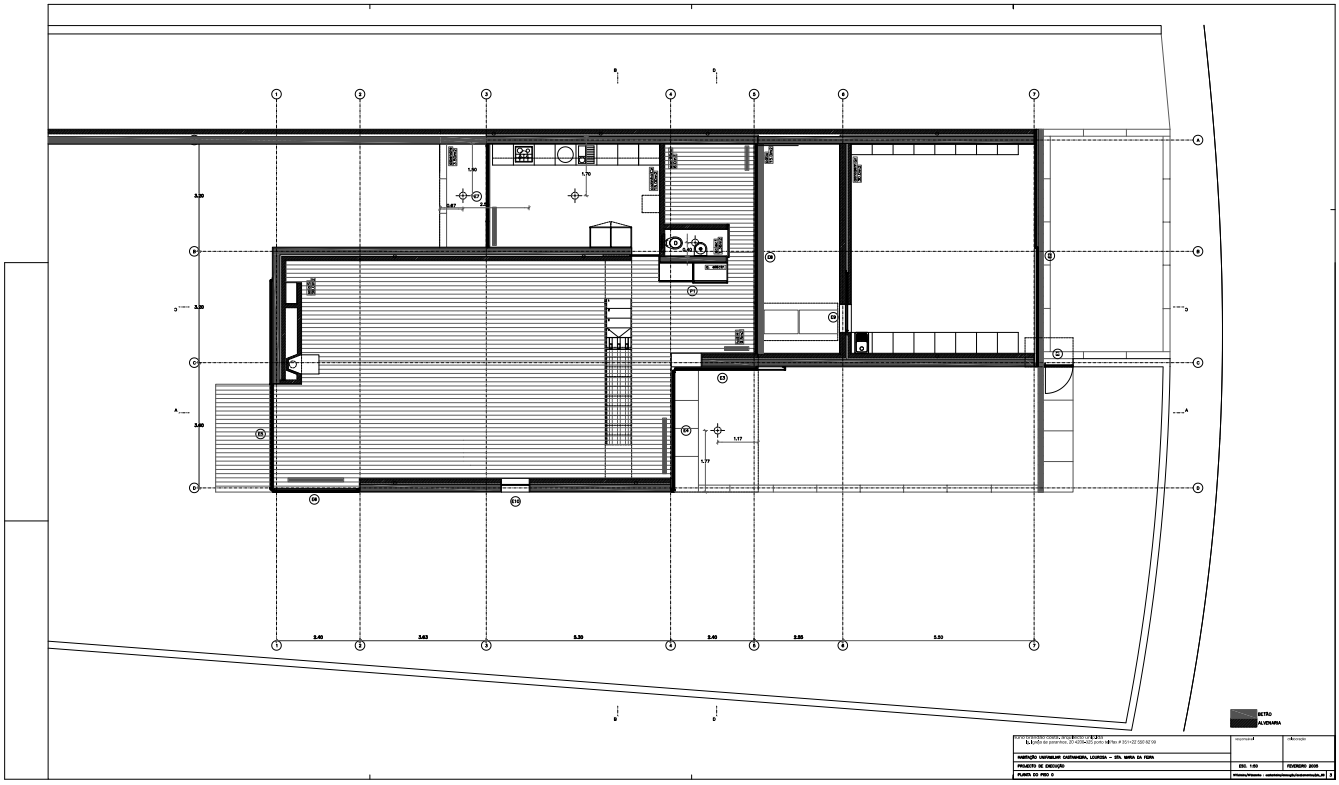
A



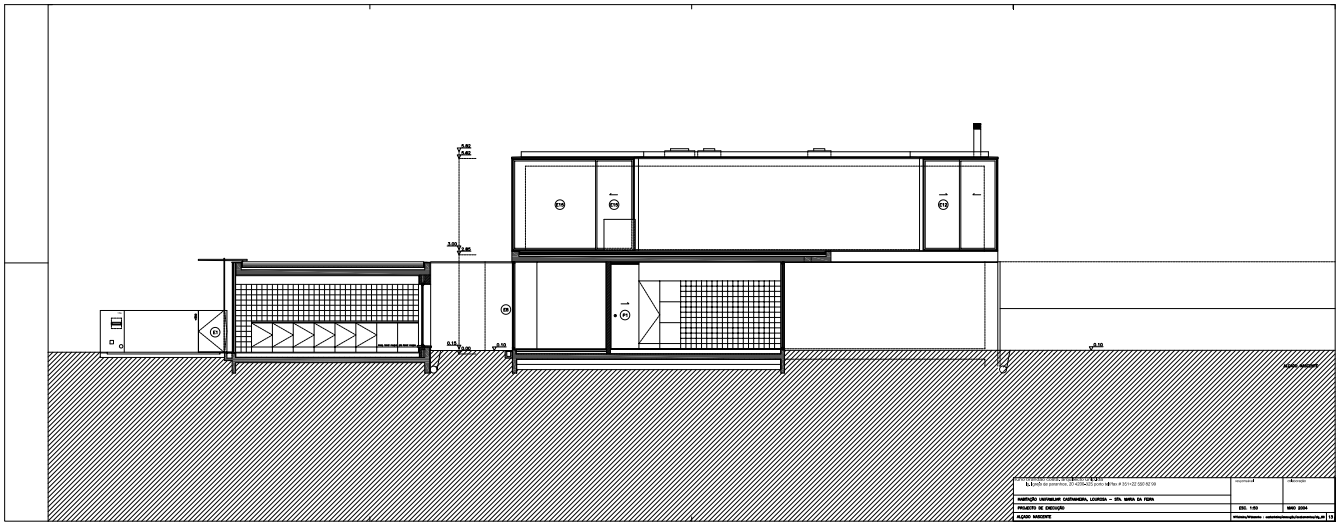
B

A Planta implantação
B Planta piso 0

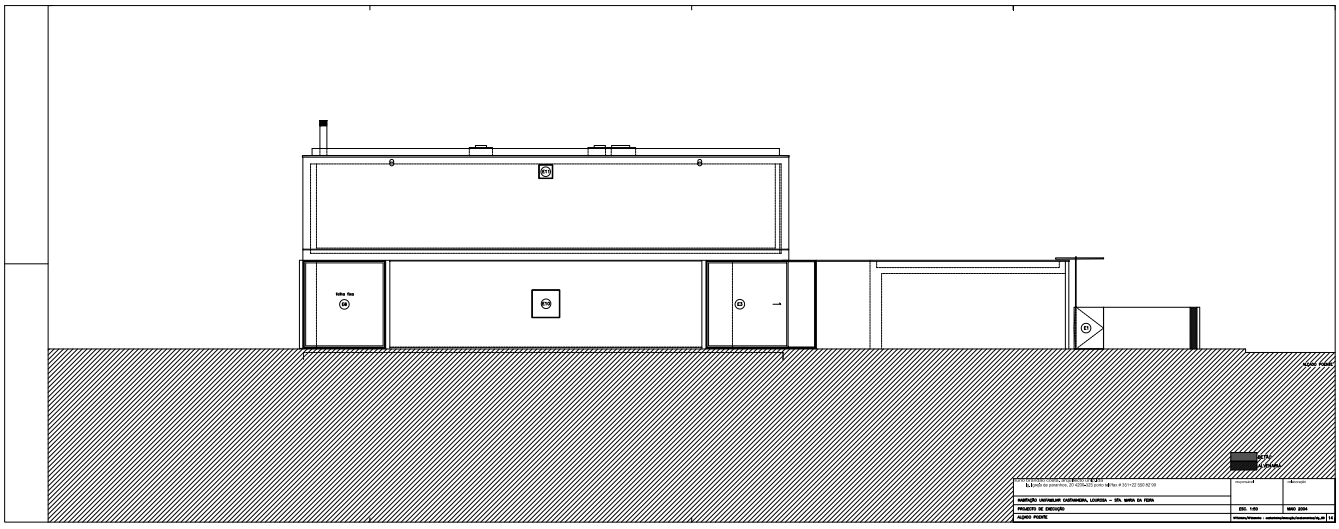
A

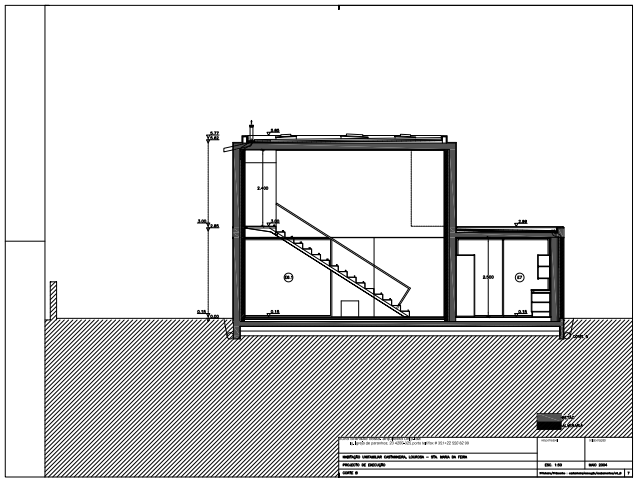


B

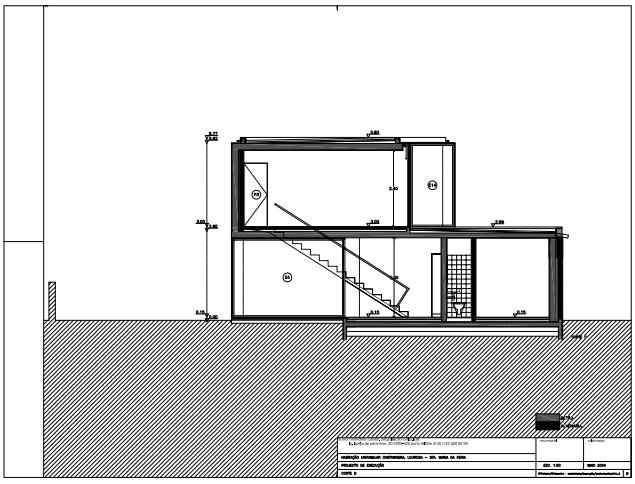


C

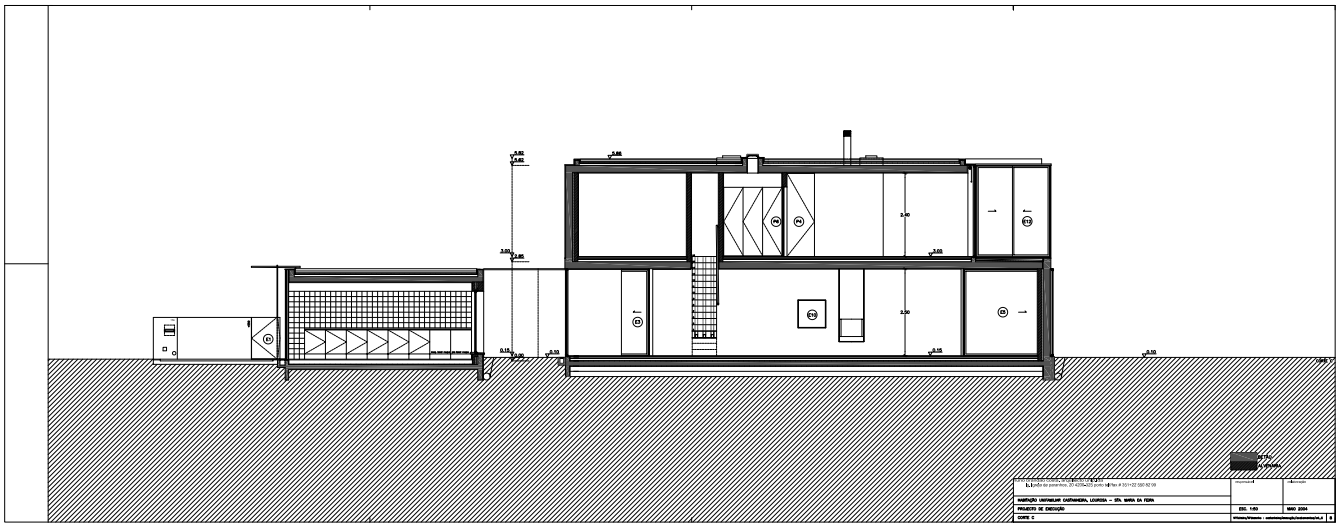




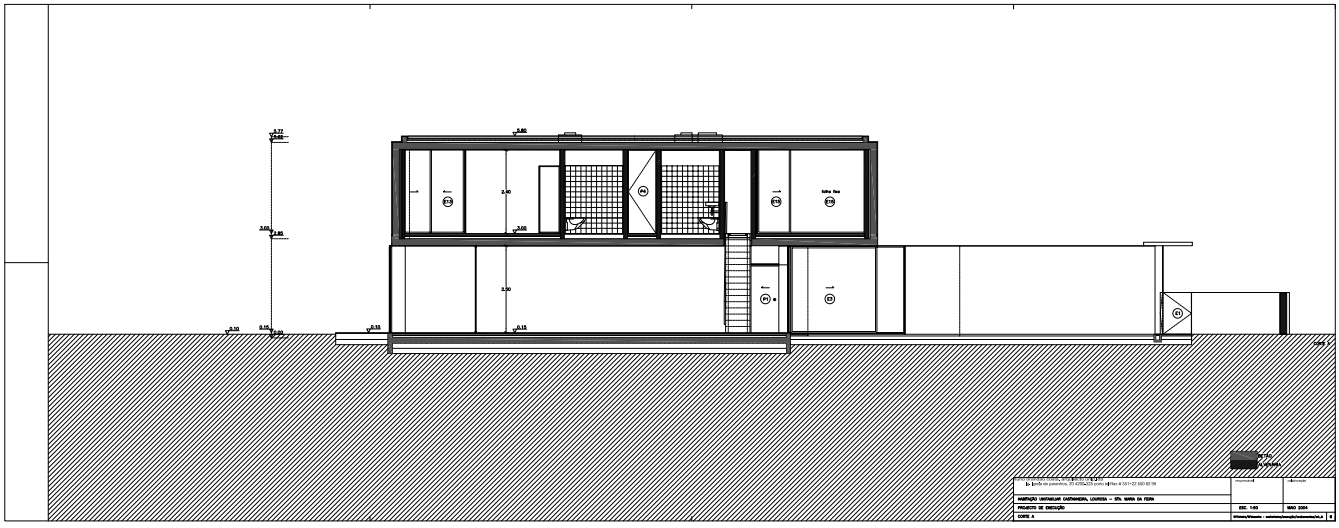
D



E

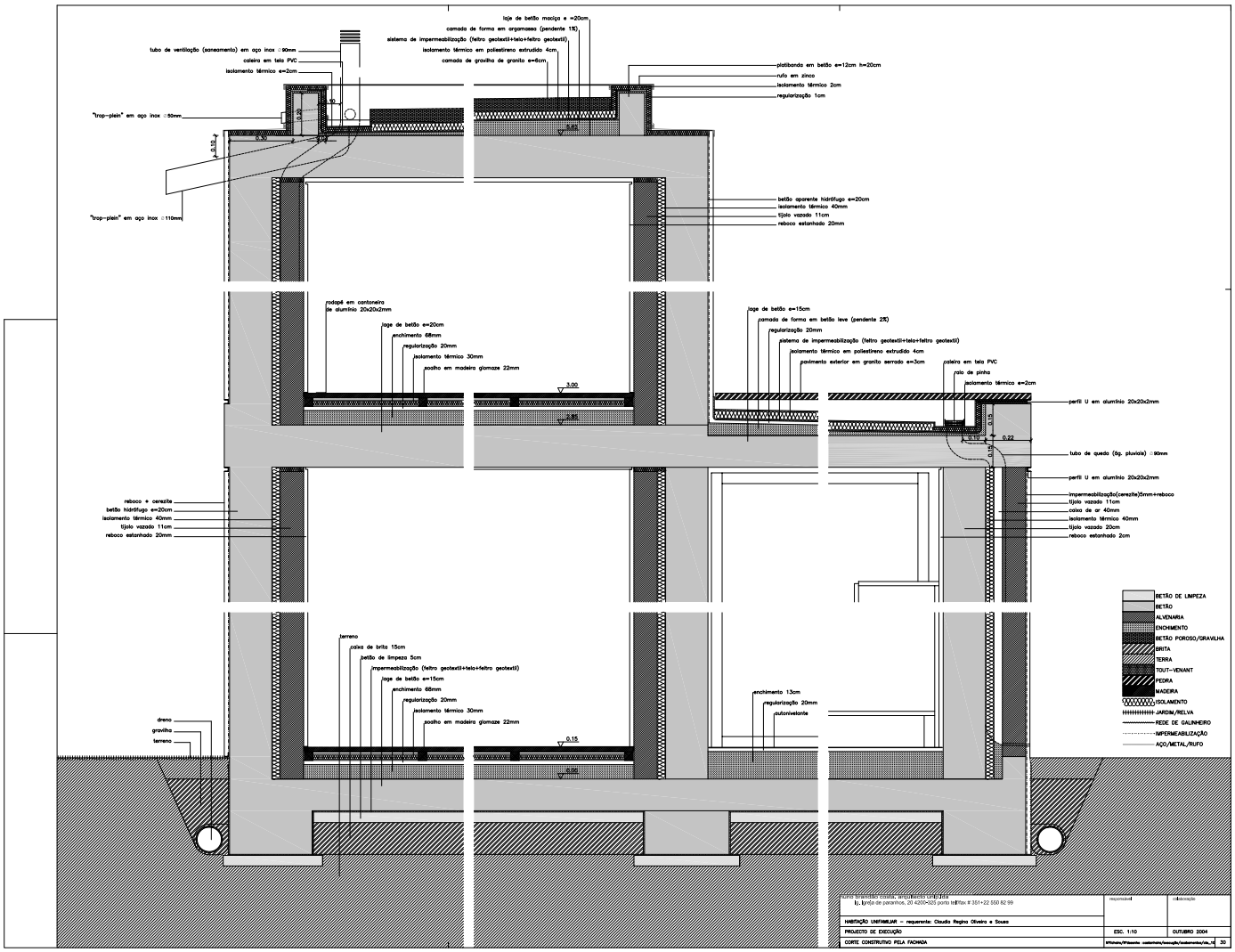


F



G

A Planta piso 1
B Alçado nascente
C Alçado poente
D Corte B
E Corte D
F Corte C
G Corte A



Corte construtivo





Fotografias vistas exterior



Fotografia vista exterior





Fotografias vistas exterior













Fotografias vistas interior



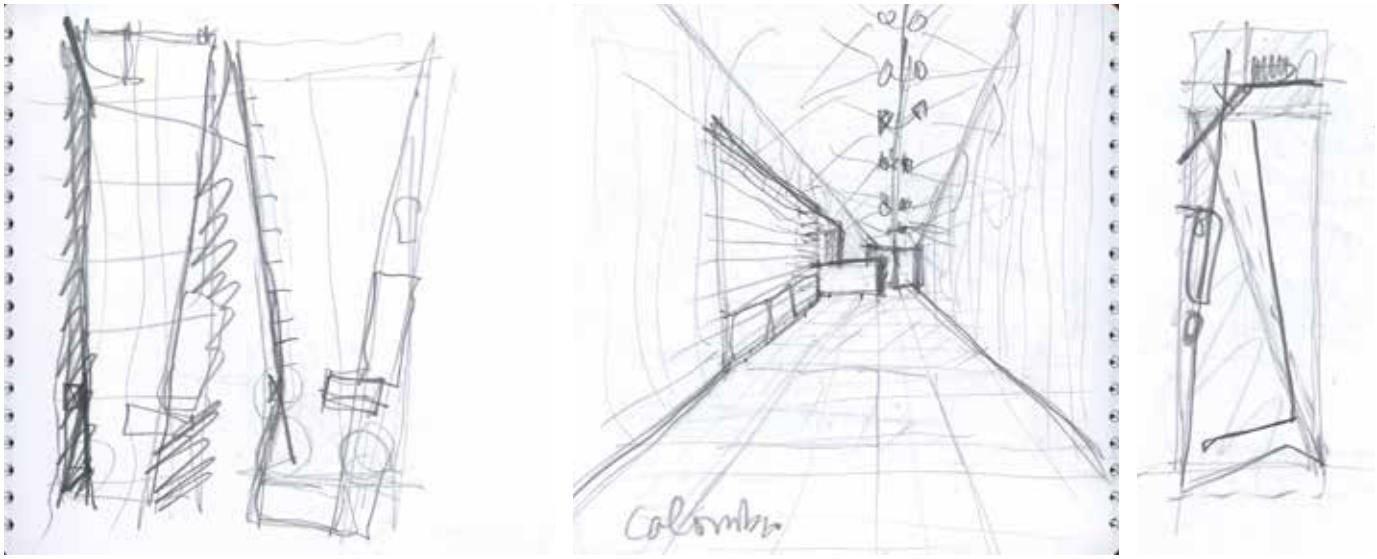


Fotografias vistas interior

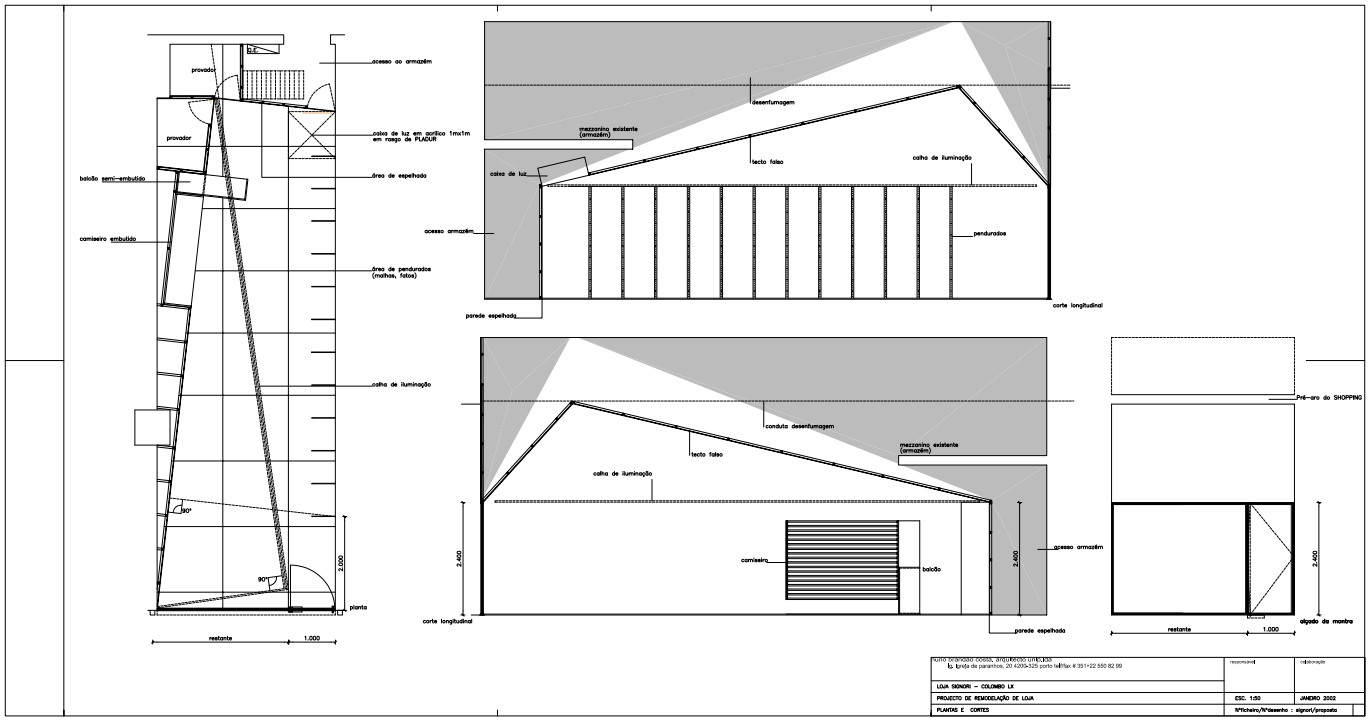
Loja Signori Colombo

Lisboa, Portugal 2002

A



B



A Croquis
B Planta e cortes



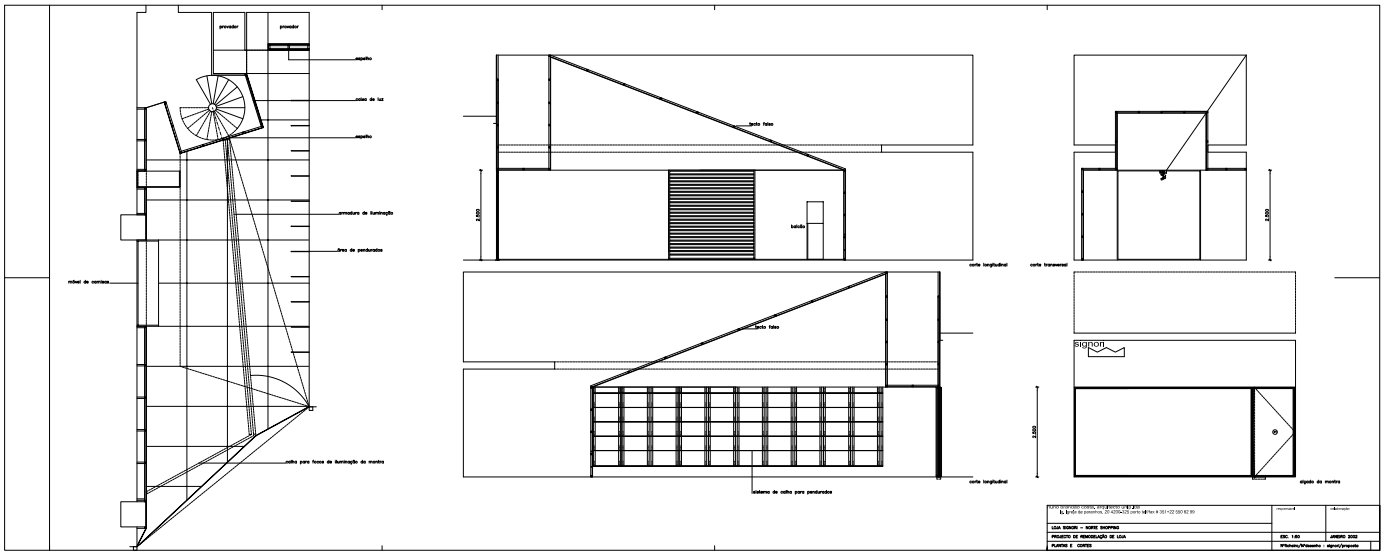


Fotografias vistas interior

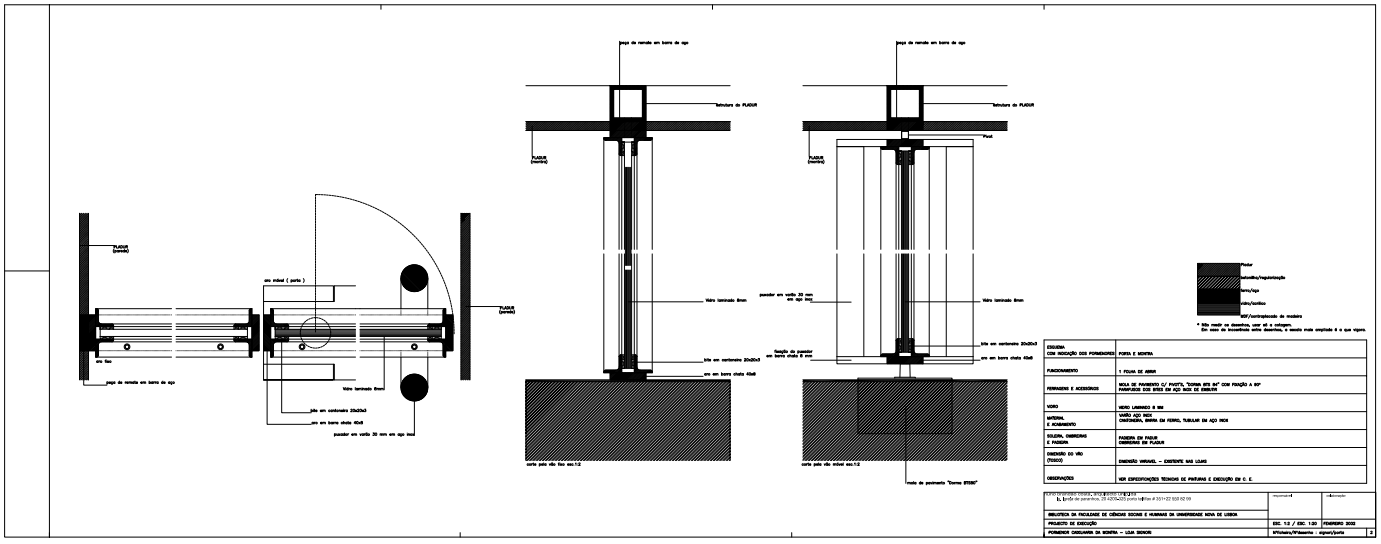
Loja Signori Norte

Senhora da Hora, Portugal 2002

A



B



A Planta e cortes
B Pormenor





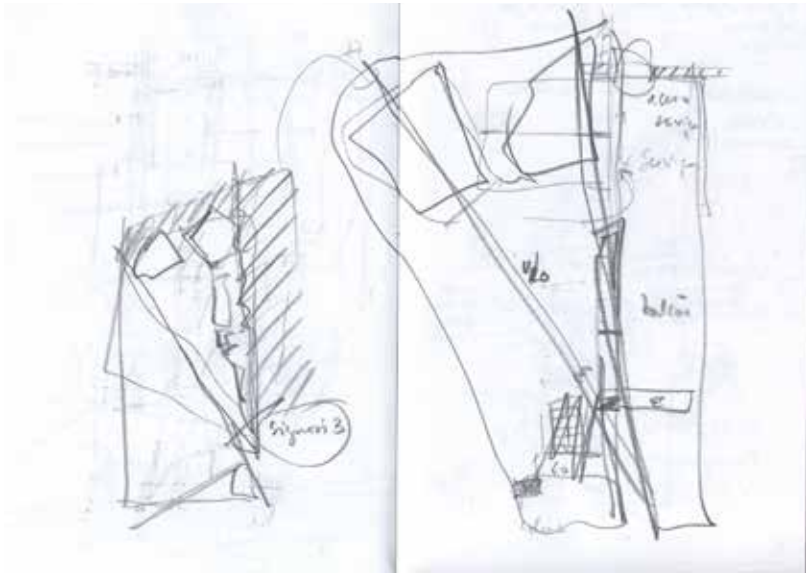


Fotografias vistas interior

Loja Signori Júlio Dinis

Porto, Portugal 2002

A

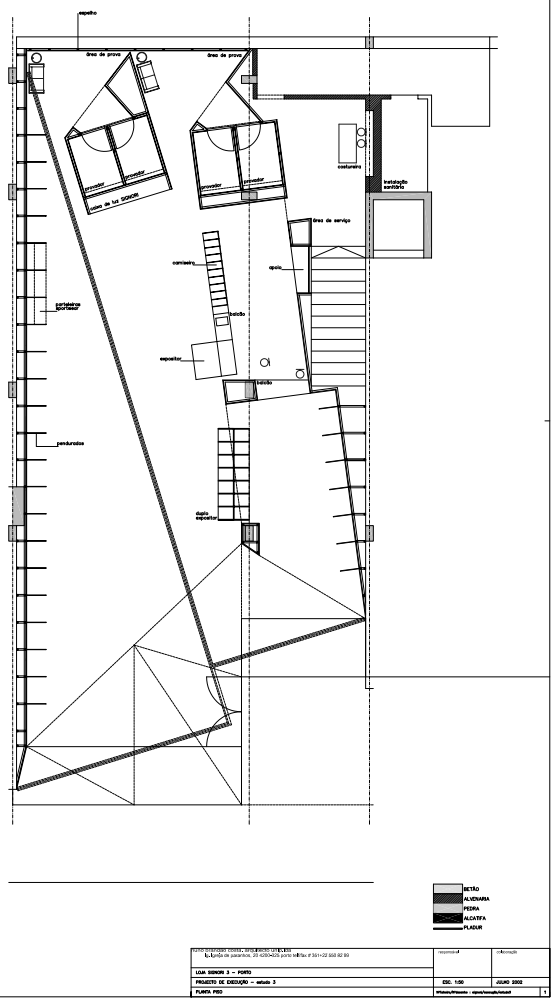


B



A Croqui
B, D-H Fotografias vistas interior
C Planta

C


espelho
área de prova
área de prova
provador
provador
provador
provador
costureira
instalação sanitária
área de serviço
corrimão
apoio
balcão
expositor
balcão
cortinados porta-varões
pendurados
degrau expositor
BETÃO
ALVENARIA
PEDRA
ALCATIFA
PLADUR
LOJA SIGNORI 3 – PORTO
PROJECTO DE EXECUÇÃO – estudo 3
ESC. 1:50
JULHO 2002
PLANTA PISO



D



E



F



G

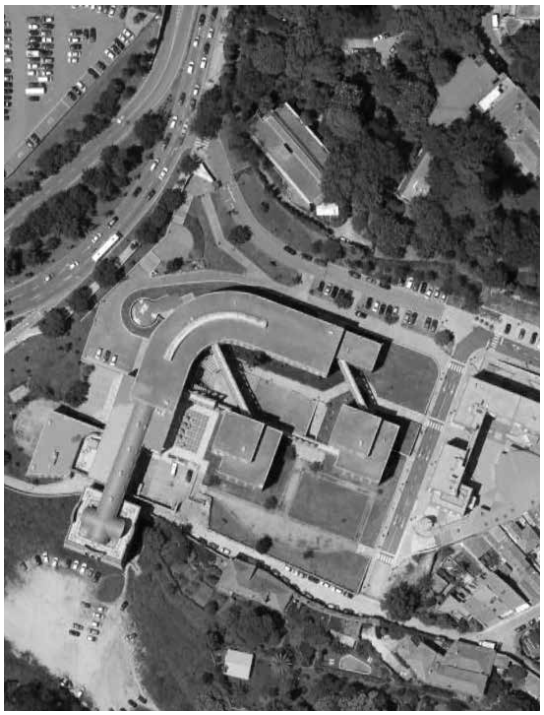


H

Novas Instalações FLUP

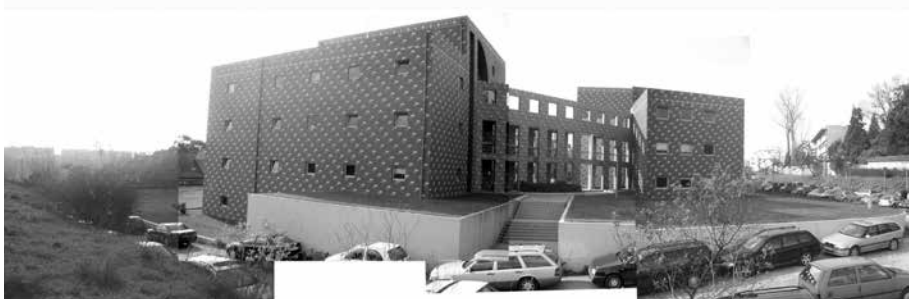
Porto, Portugal 2002

A



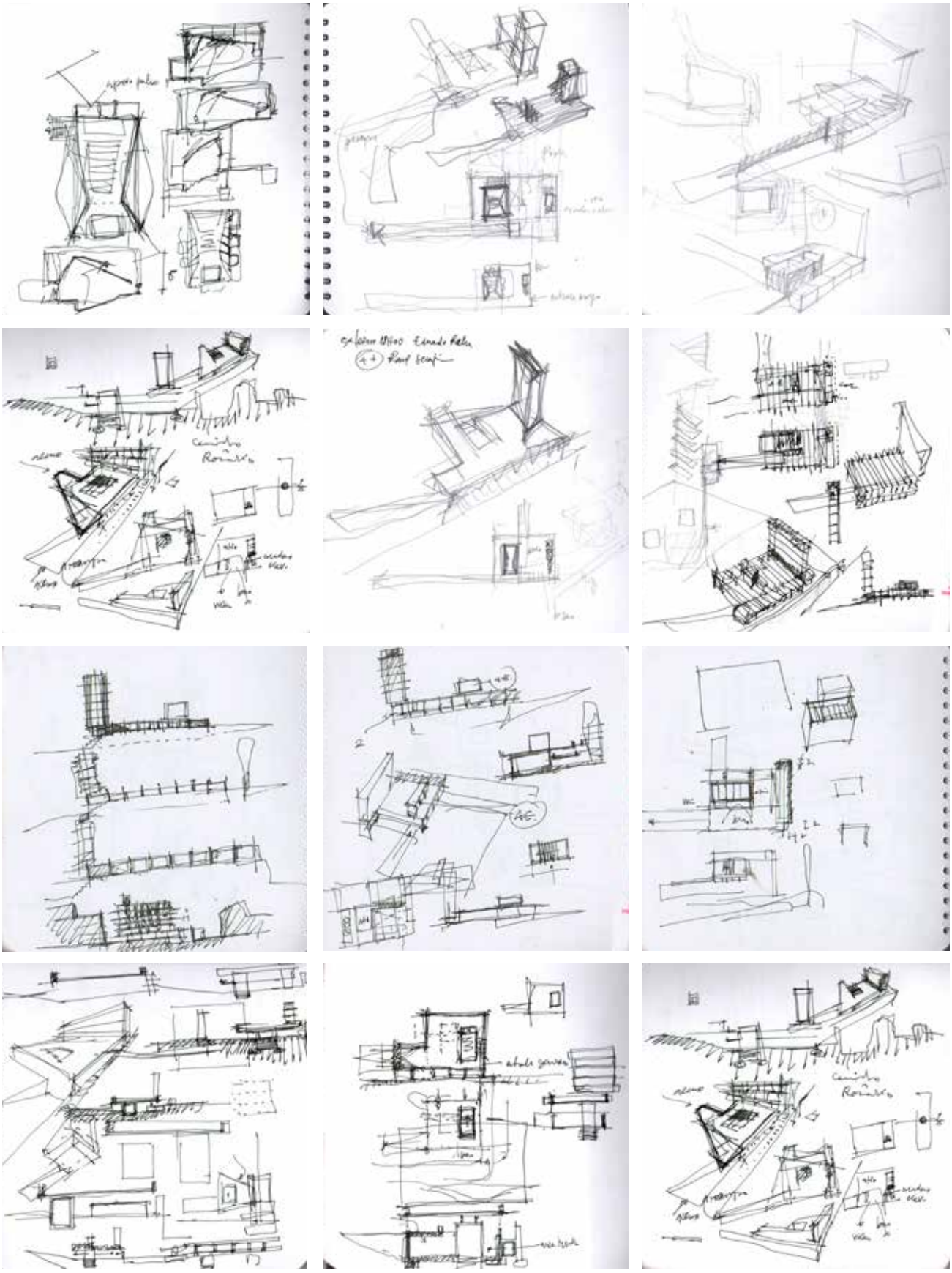
B



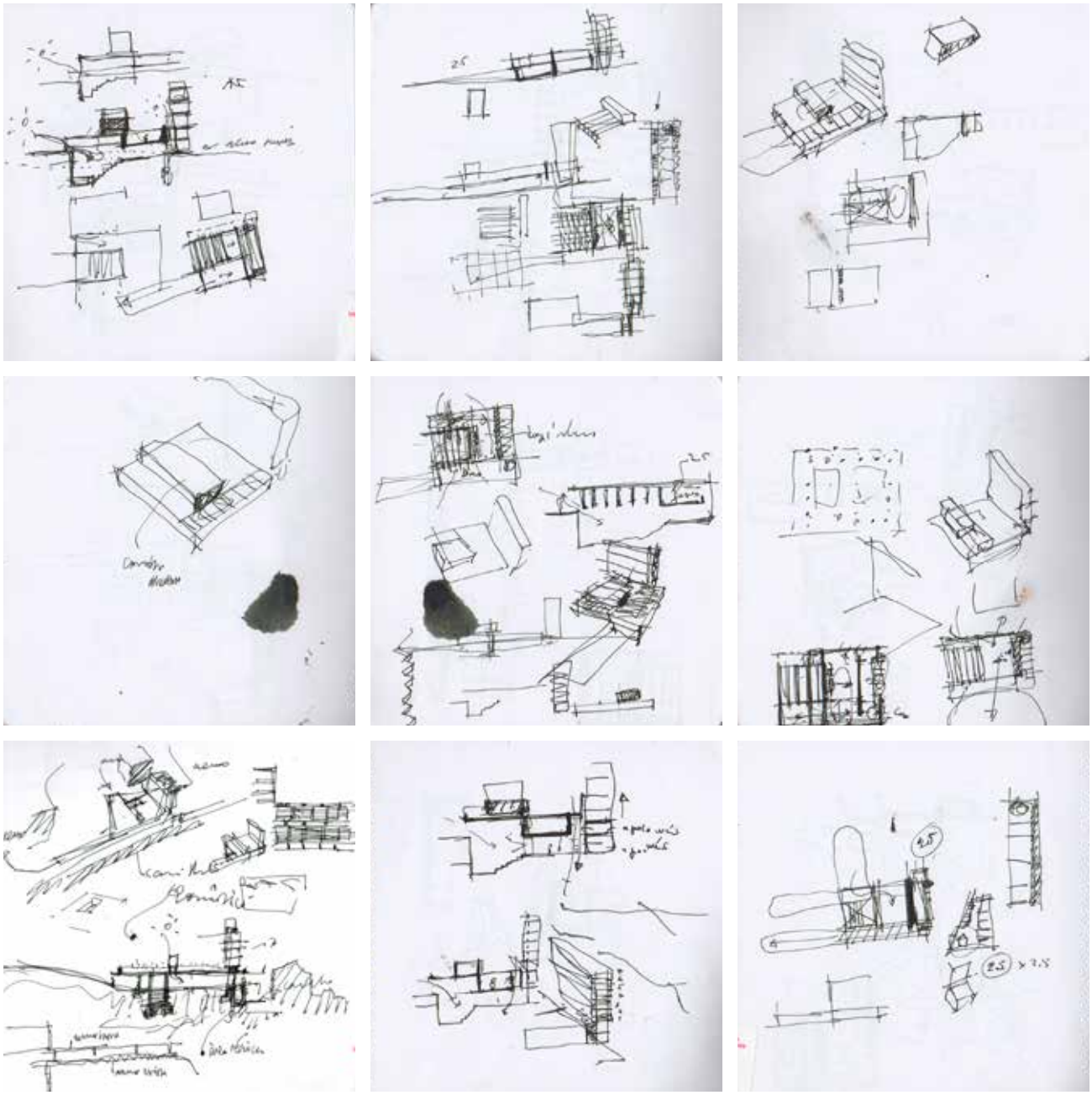




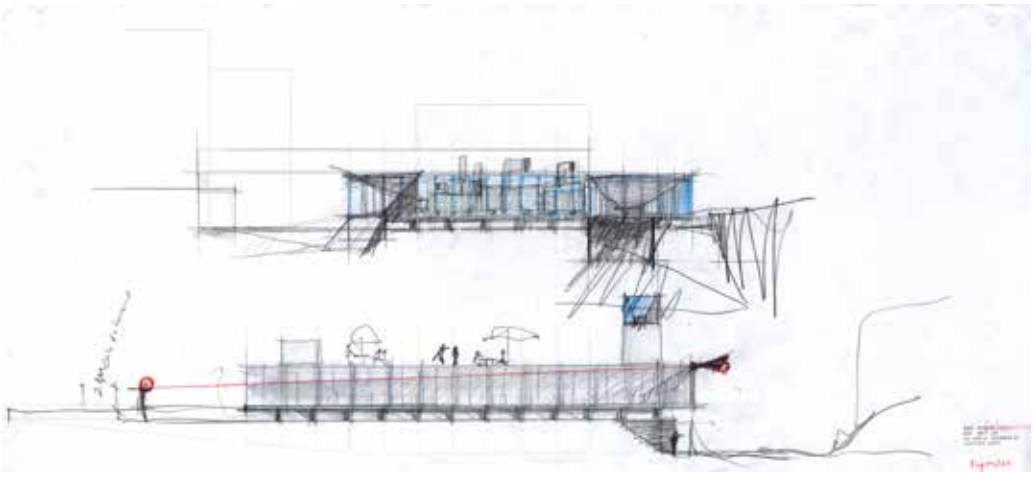
A Fotografia vista área
B Fotografias terreno



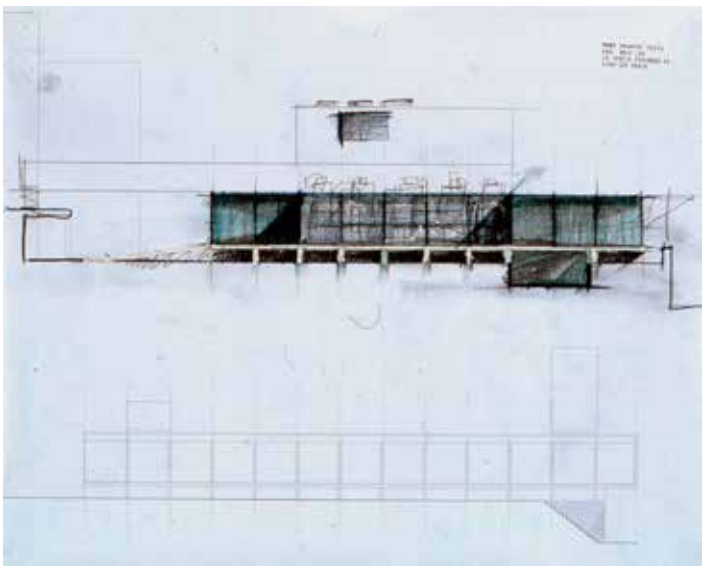
Croquis

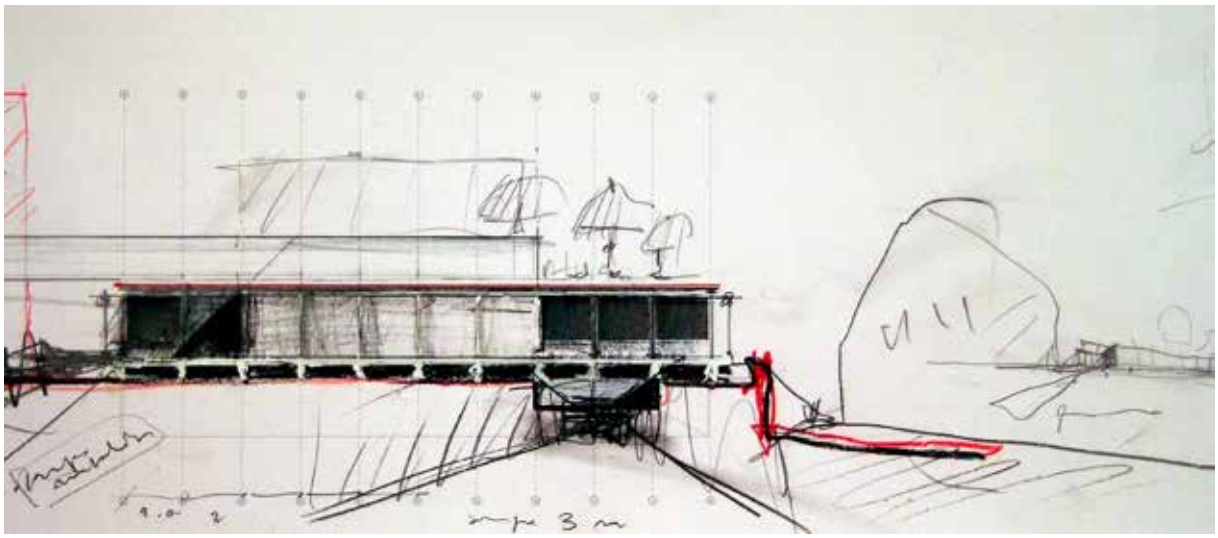


Croquis

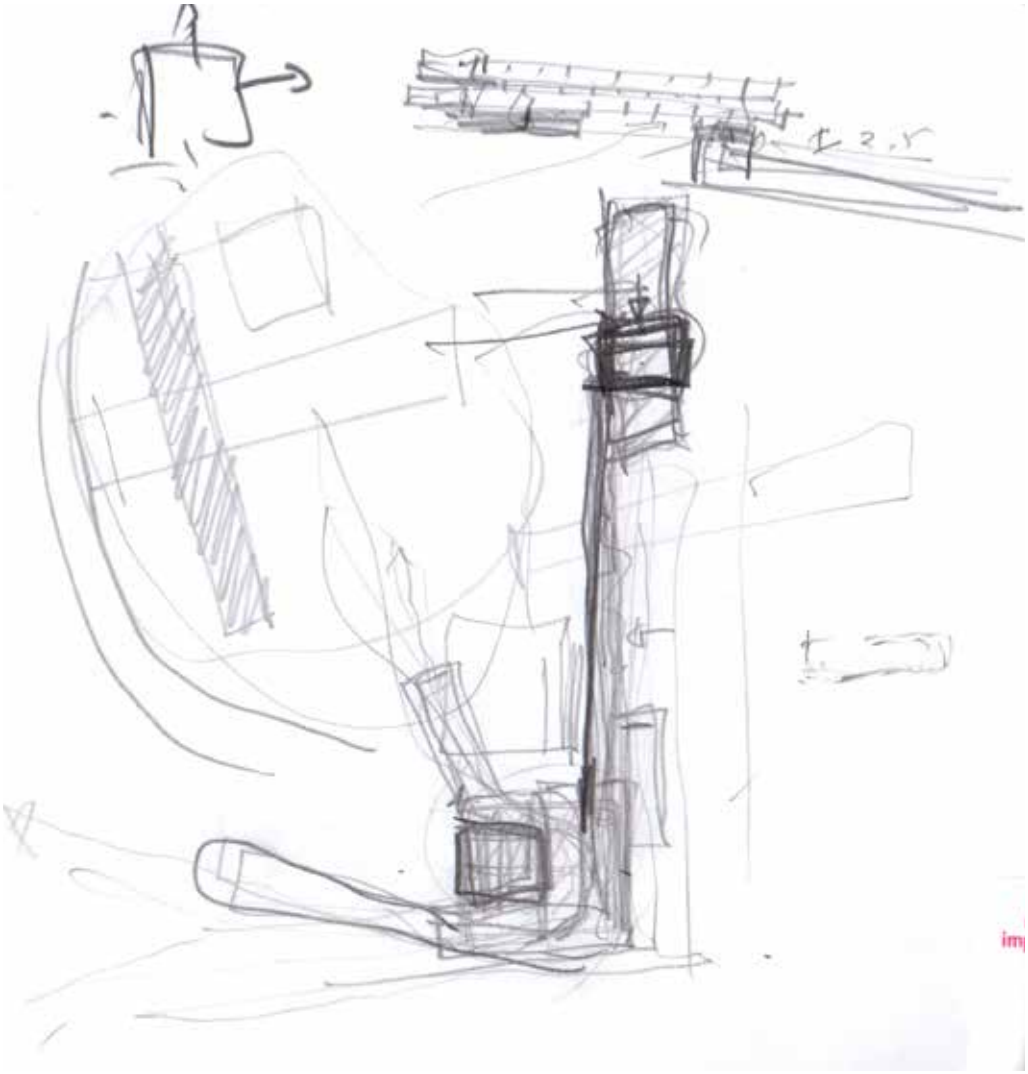




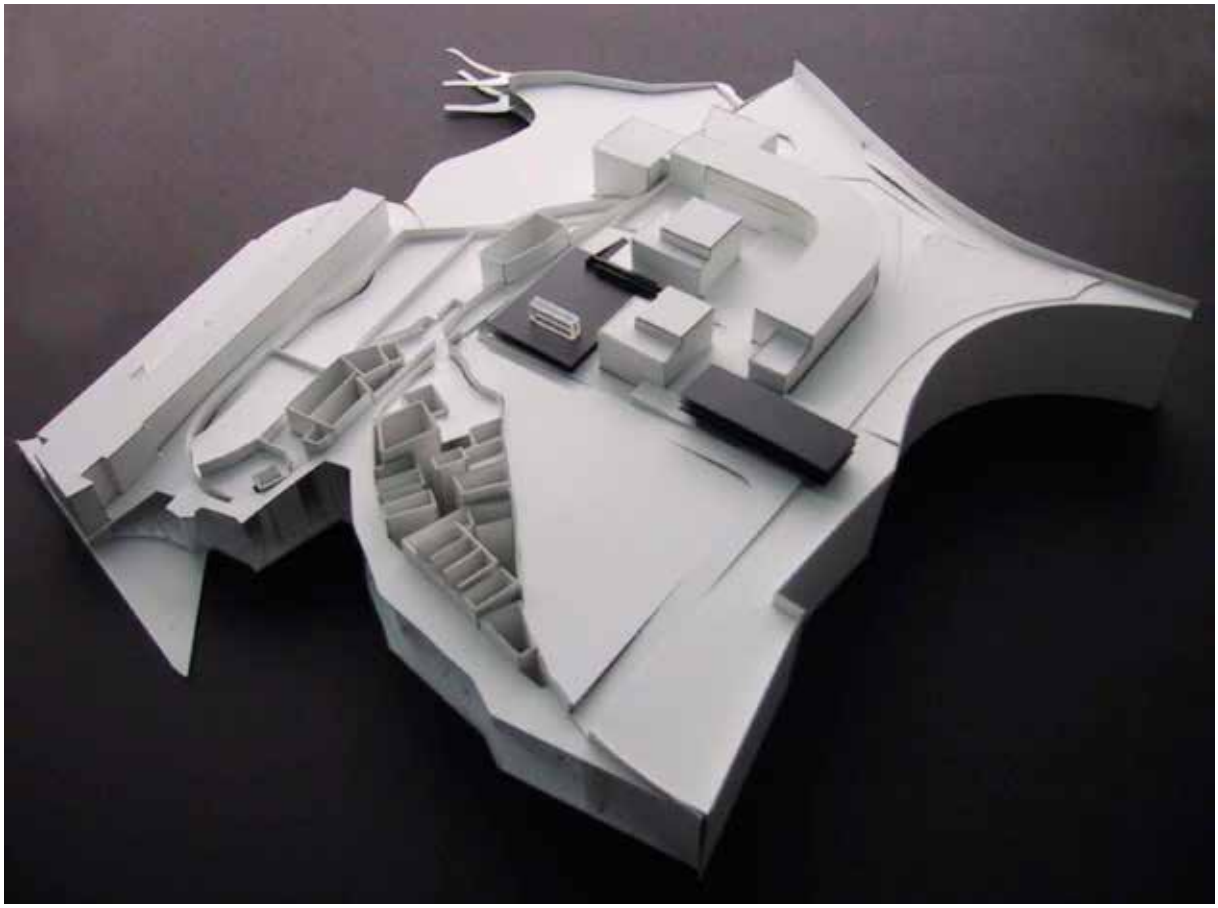




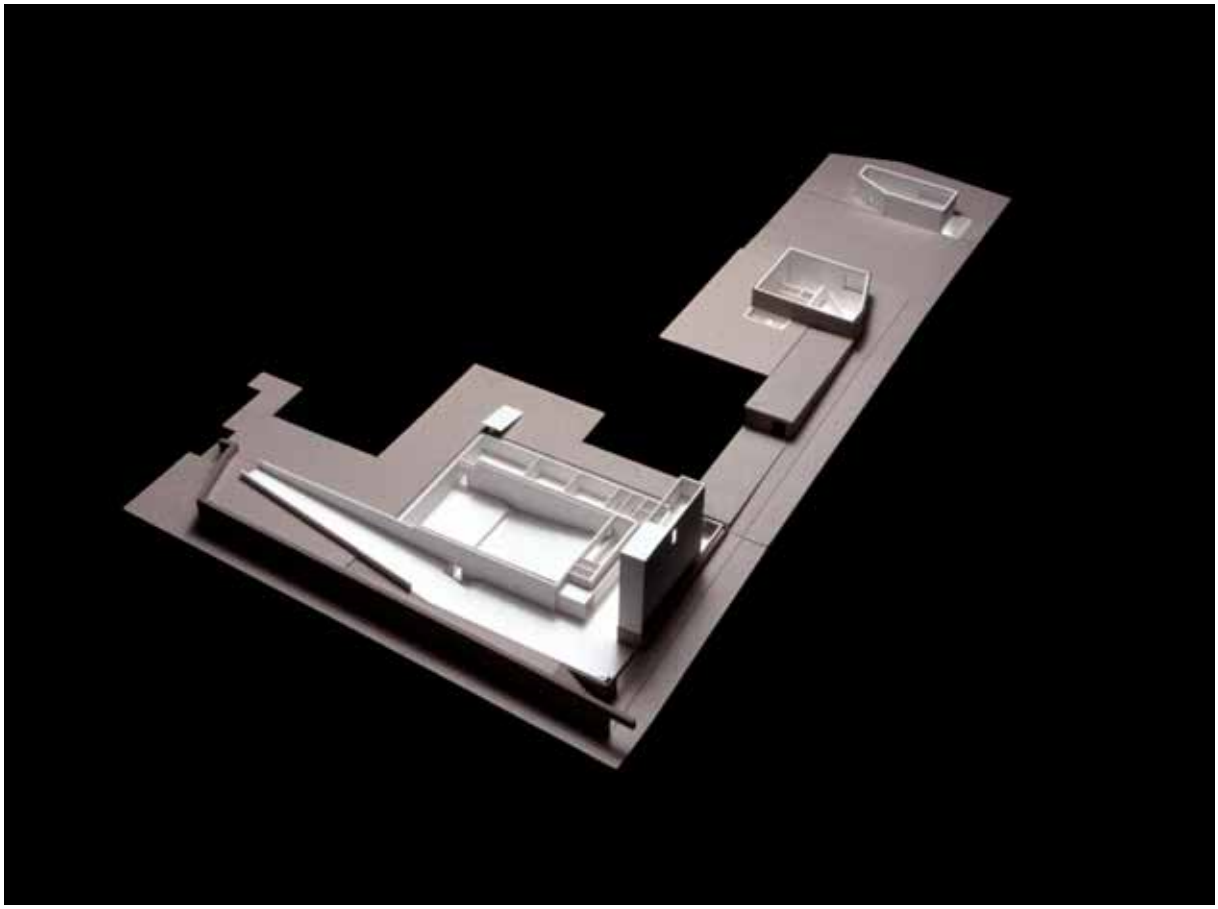
Croquis



Croqui



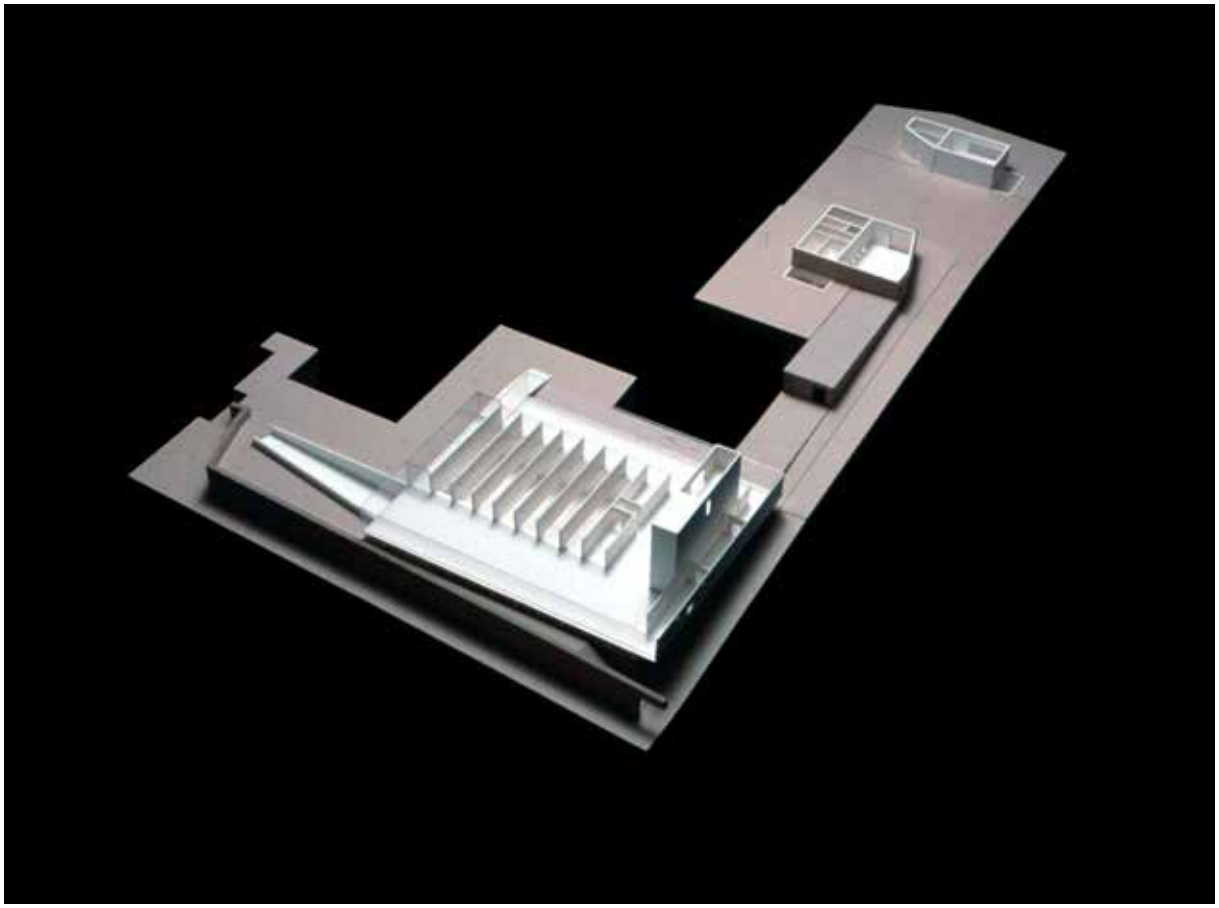
A



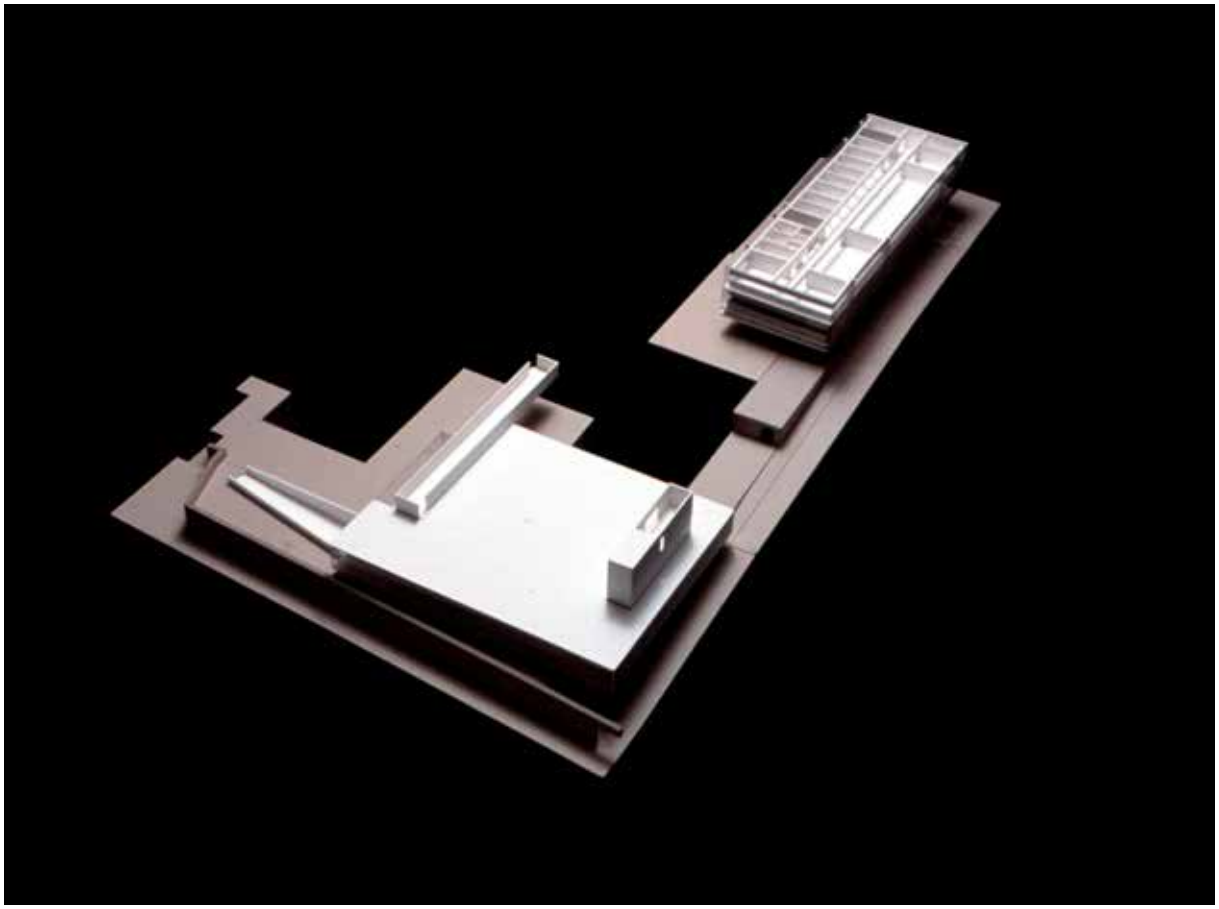
B

A Fotografia maqueta
B Fotografia maqueta piso -1

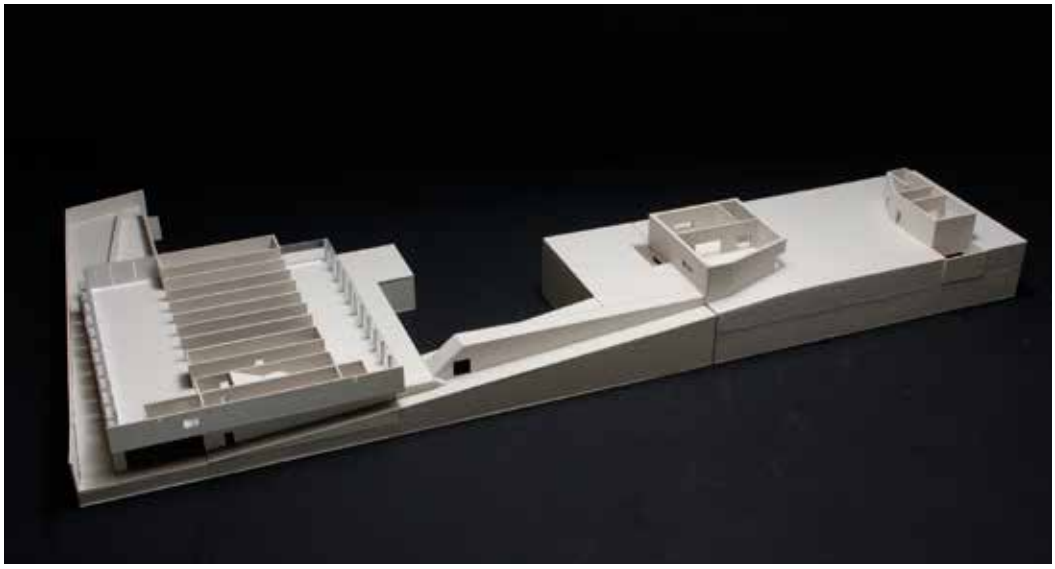
A



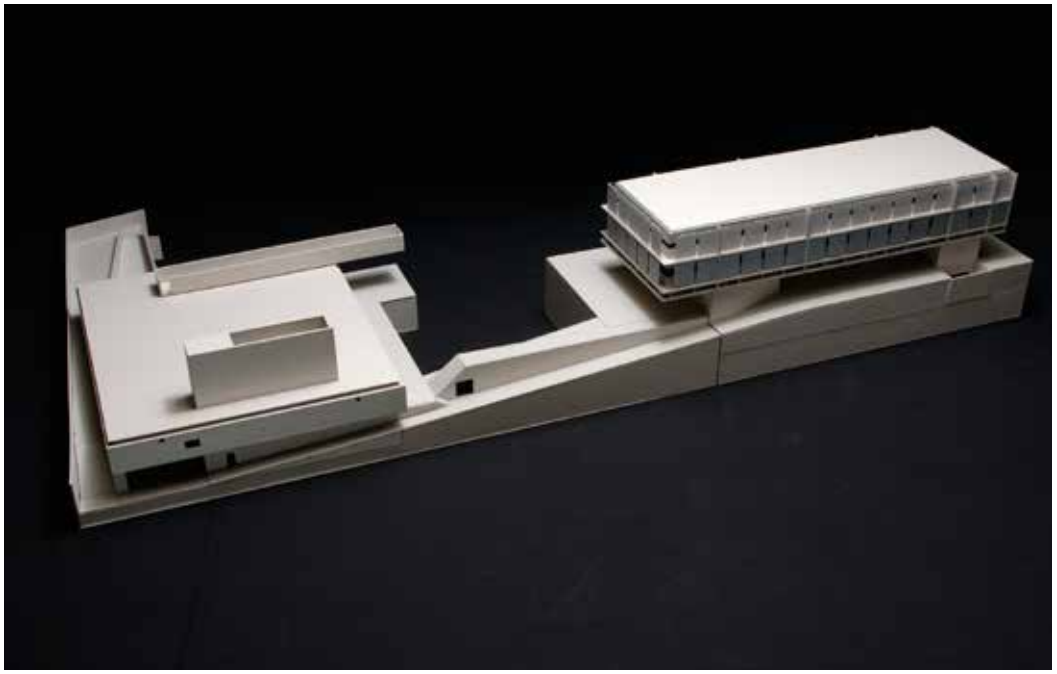
B



A Fotografia maqueta piso 0
B Fotografia maqueta piso 1



A



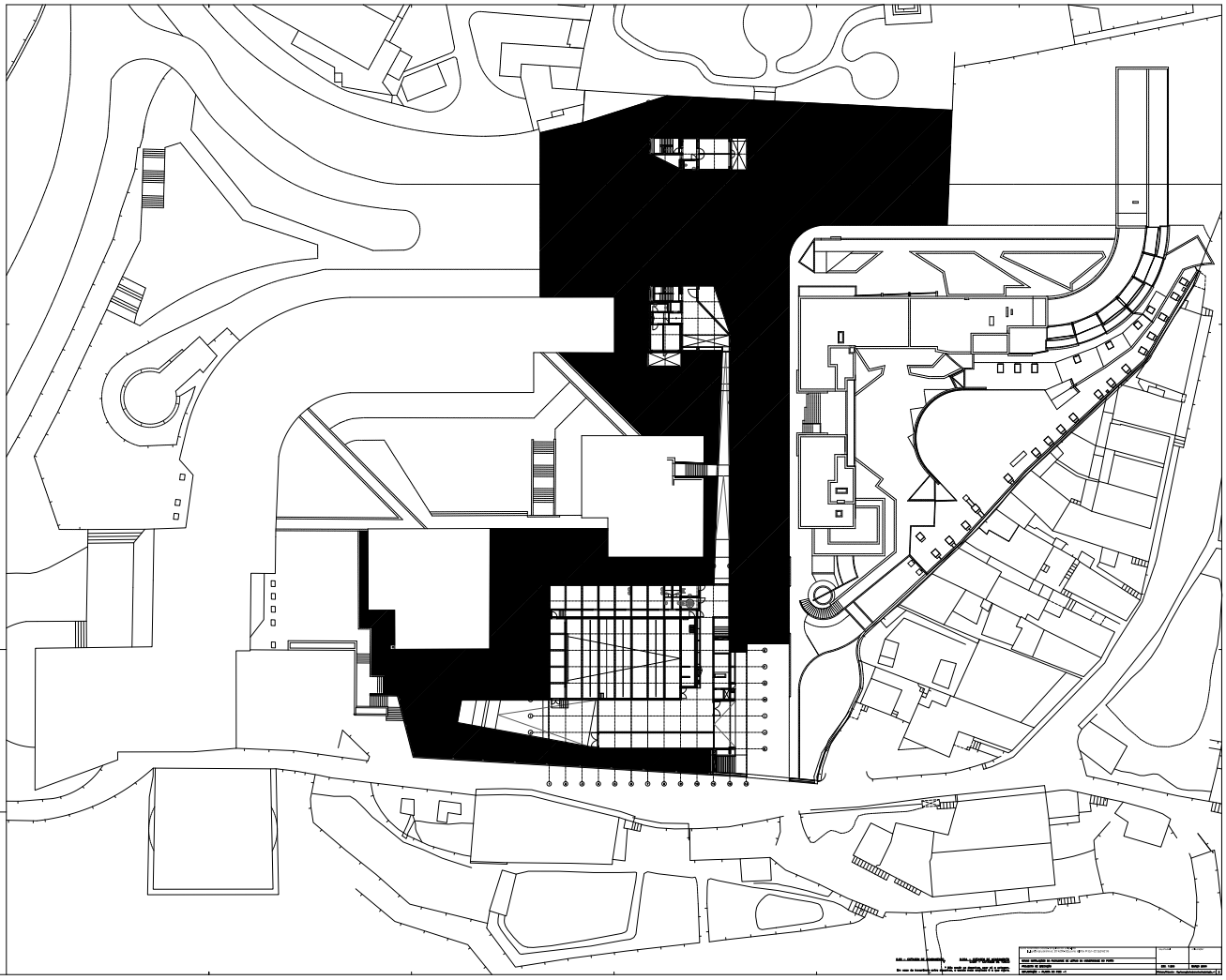
B



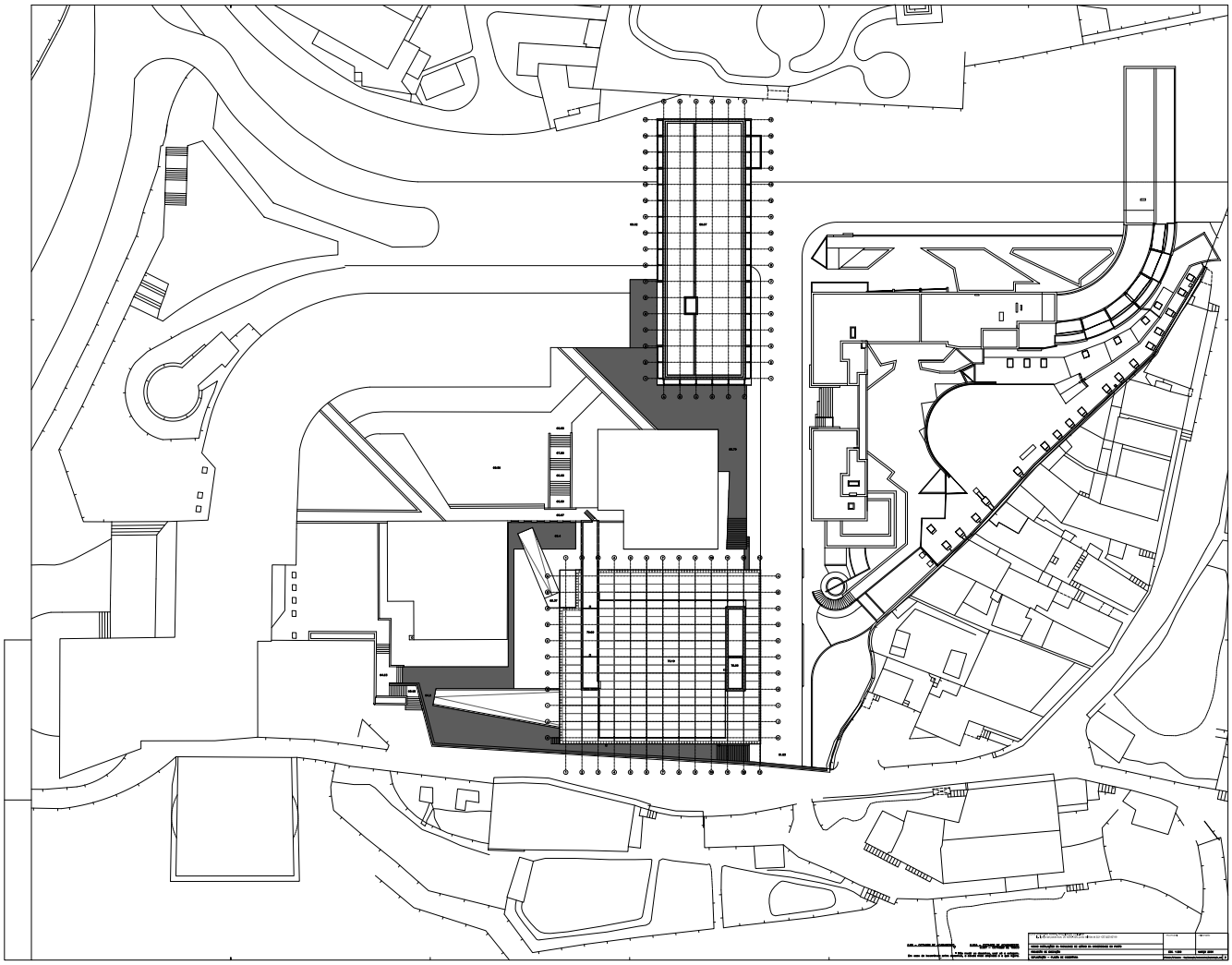
C

A Fotografia maqueta piso 2
B, C Fotografias maqueta

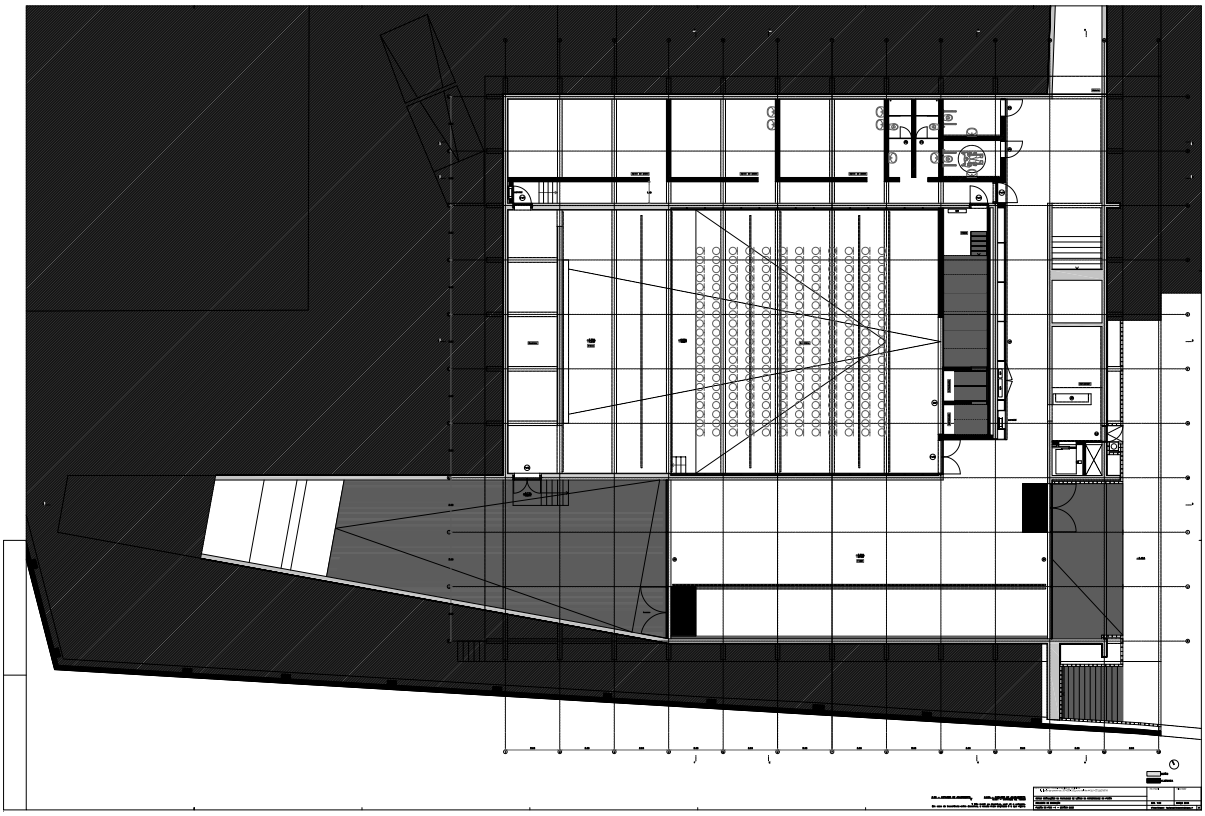
A



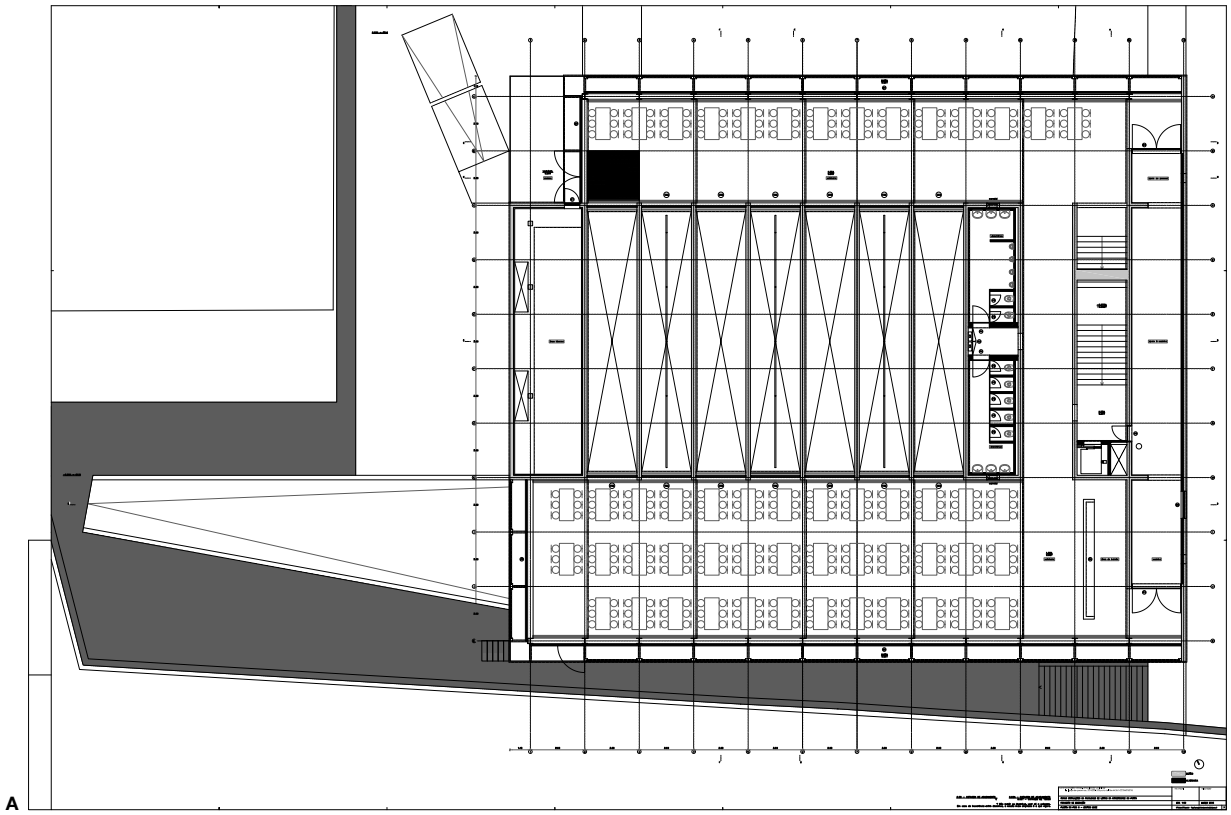
A Planta implantação piso -1
B Planta implantação cobertura
C Planta piso -1



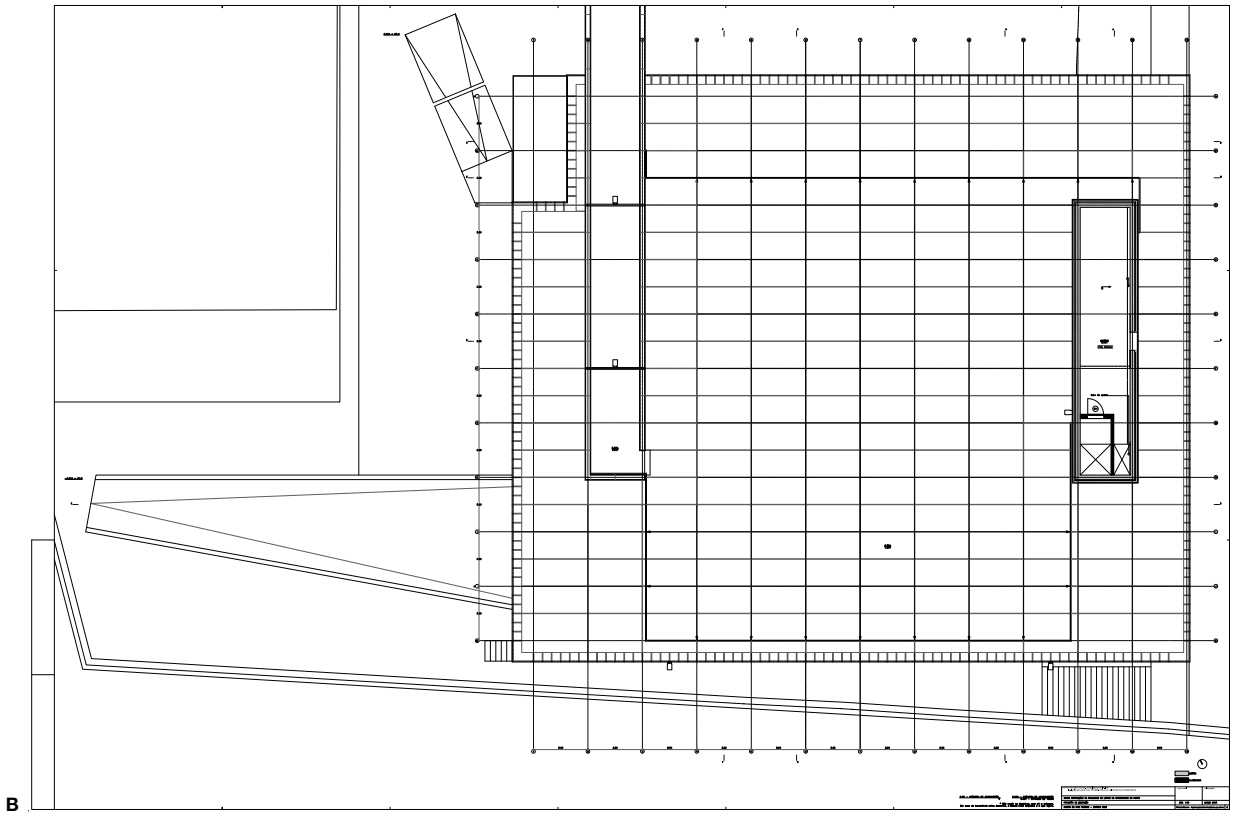
B



C

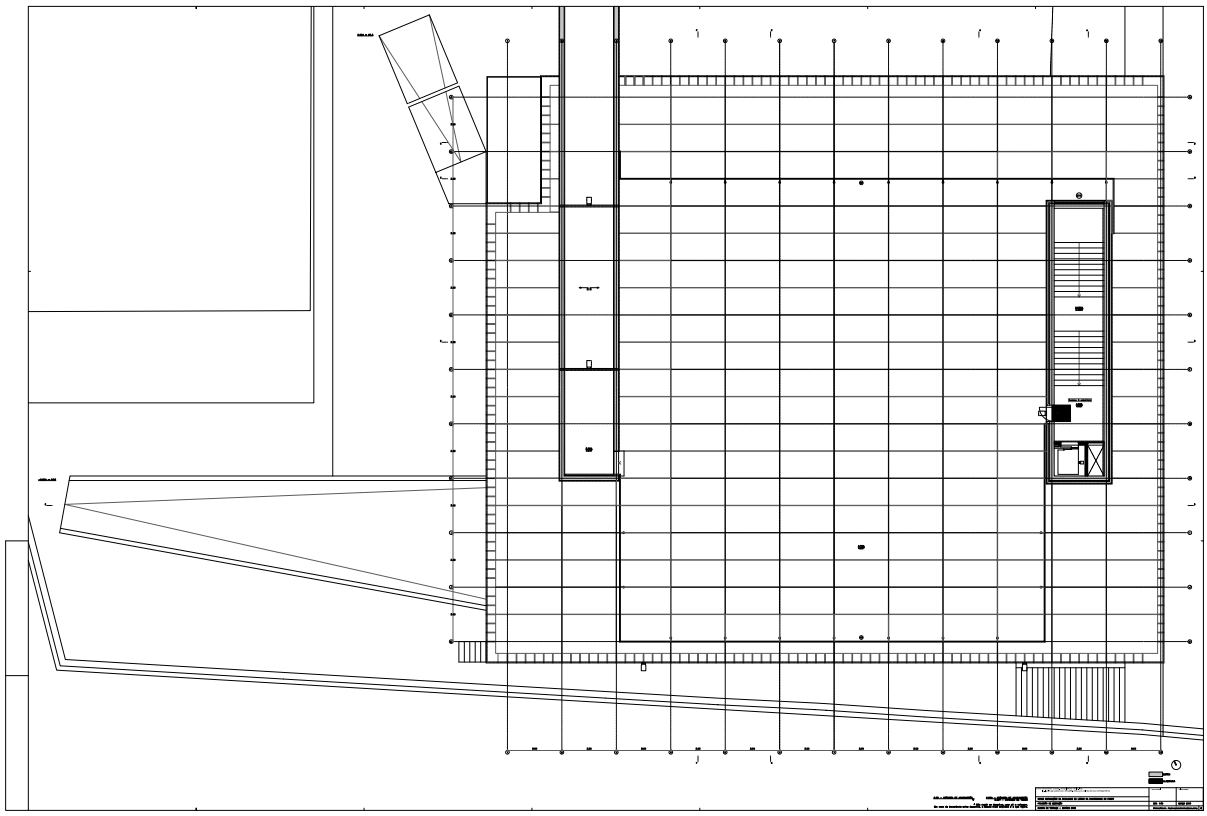


A

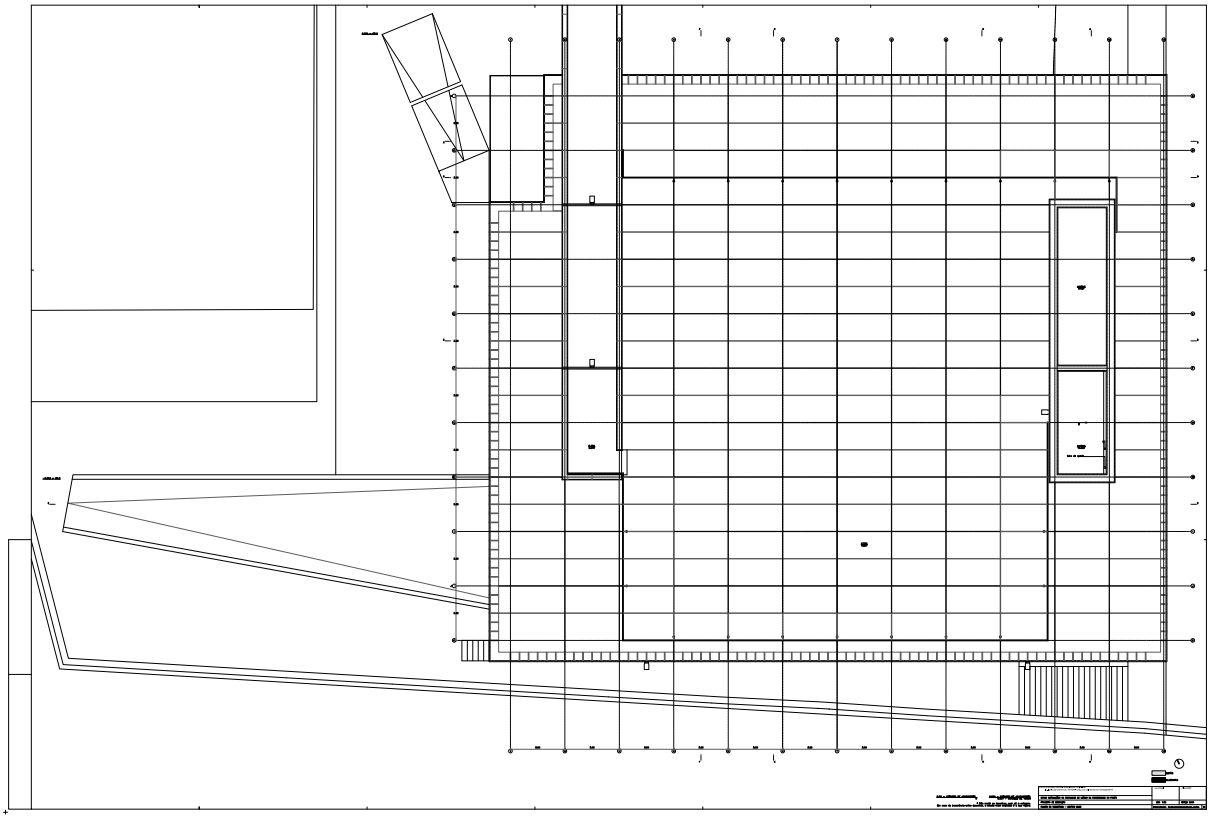


B

A Planta piso 0
B Planta piso técnico



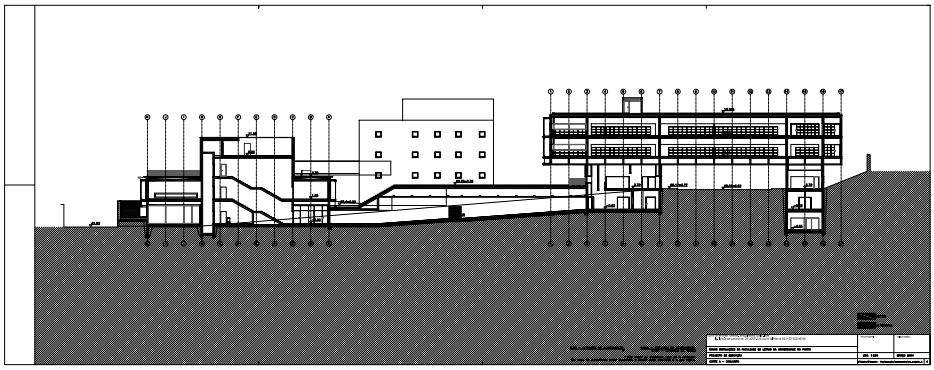
A



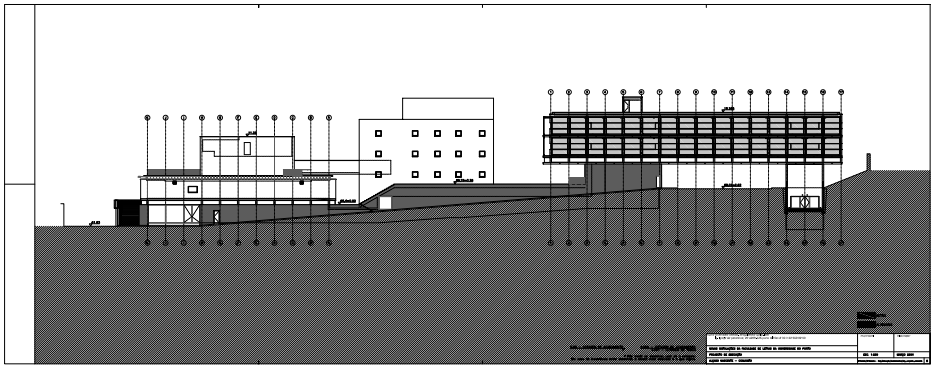
B

A Planta terraço
B Planta cobertura

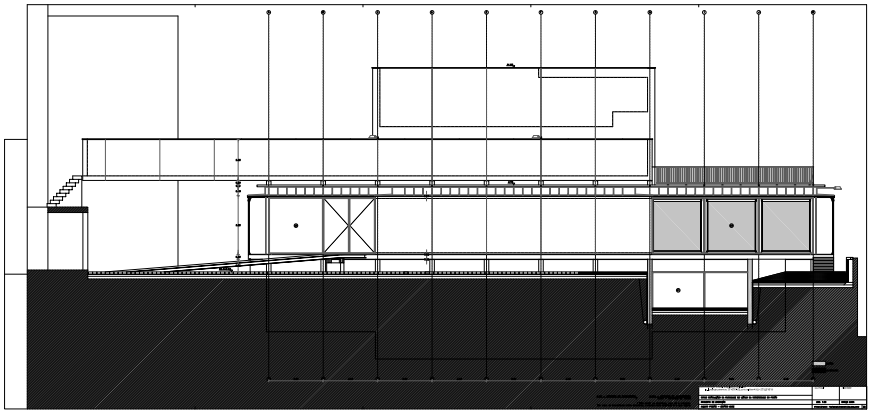
A



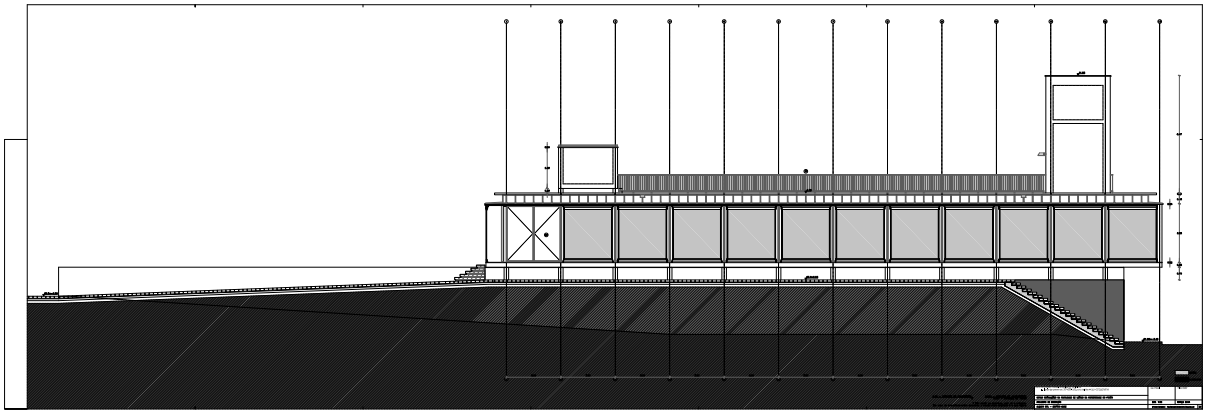
B



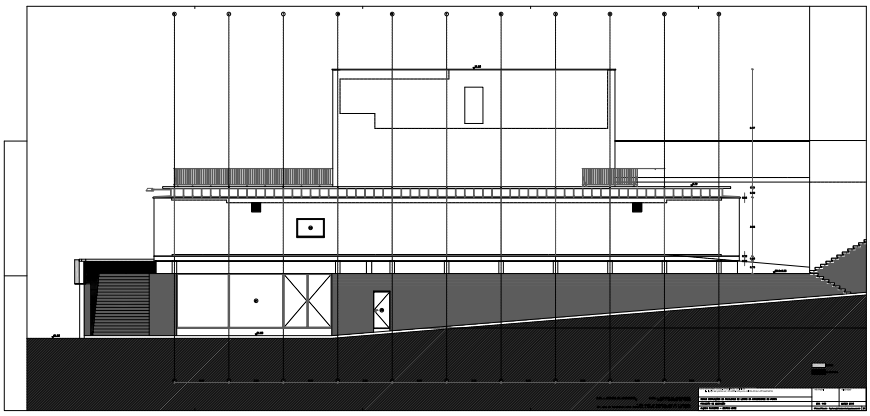
C



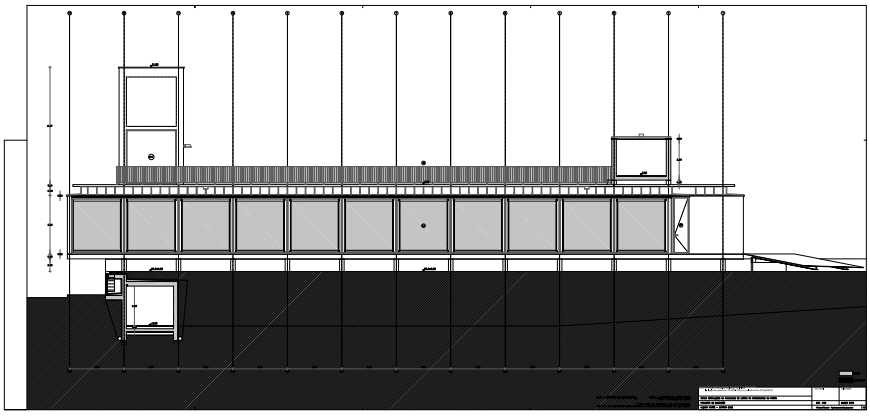
D



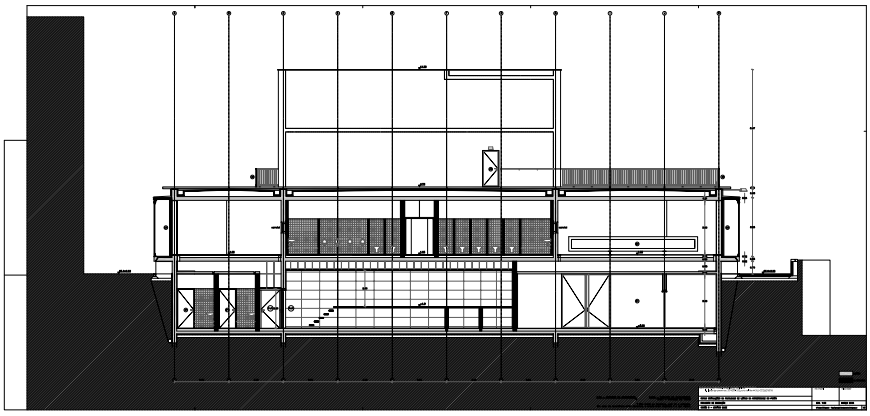
A Corte A
B Alçado nascente
C Alçado poente
D Alçado sul



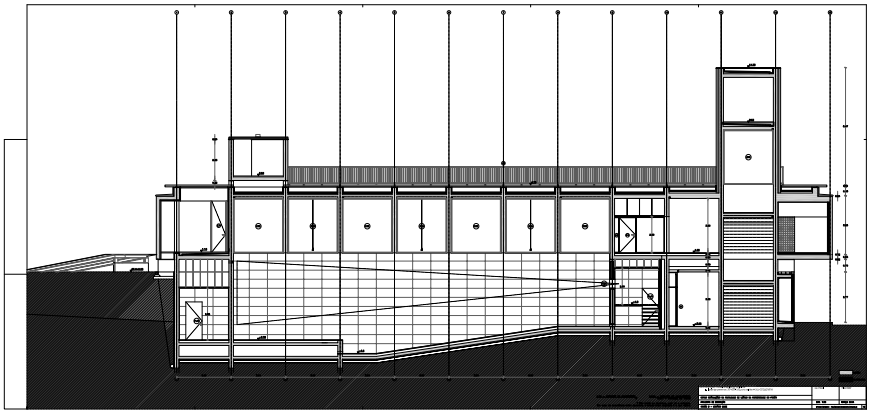
A



B

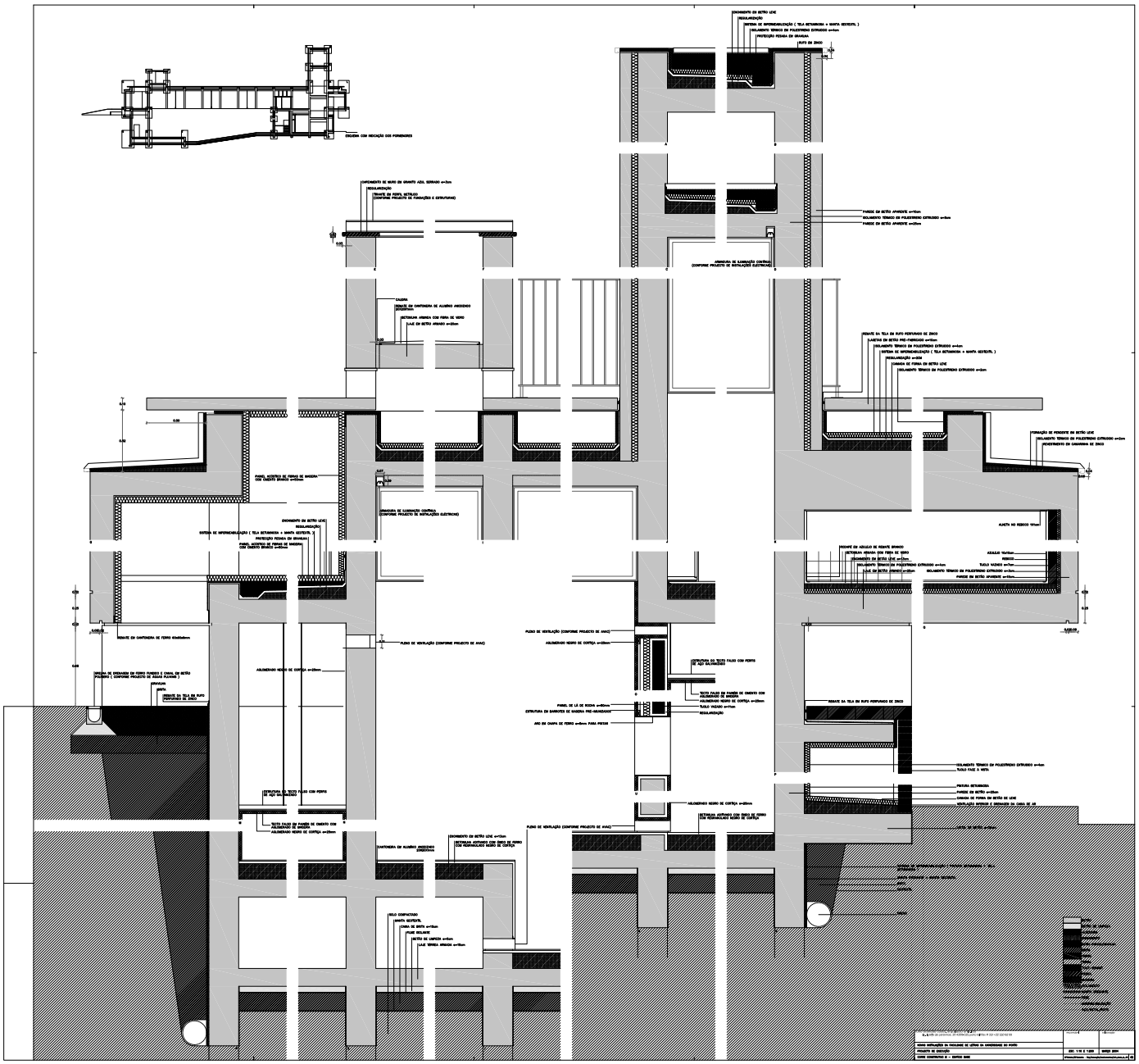


C



D

A Alçado nascente
B Alçado norte
C Corte B
D Corte C



Corte construtivo



A



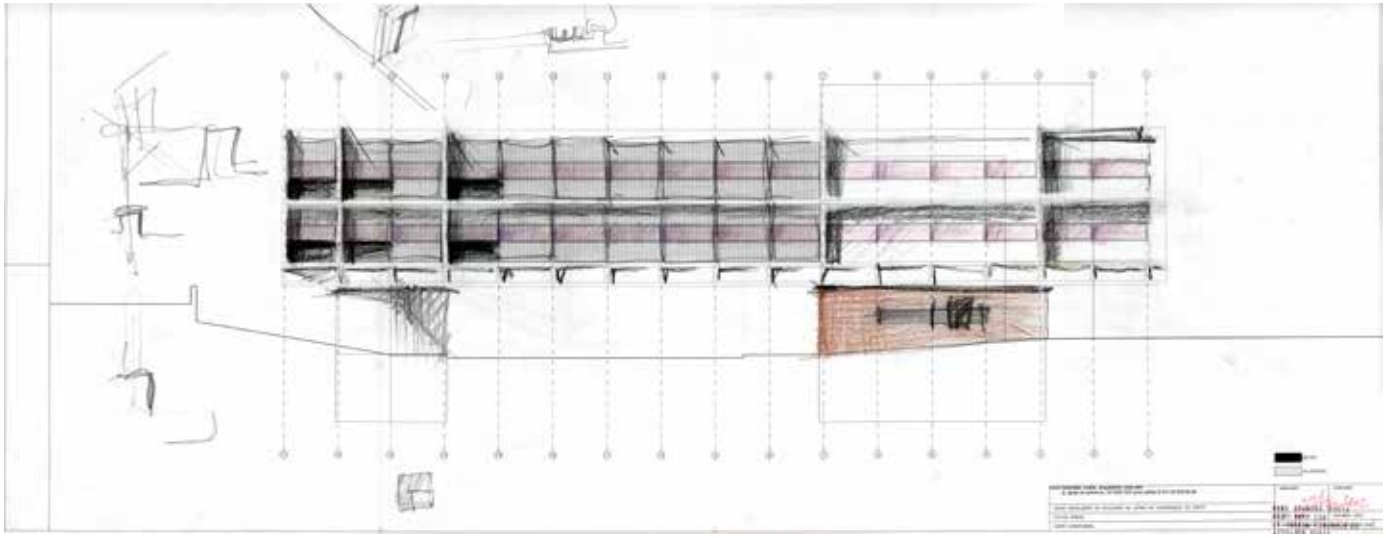
B



C

A Fotografia terreno
B, C Montagem

A



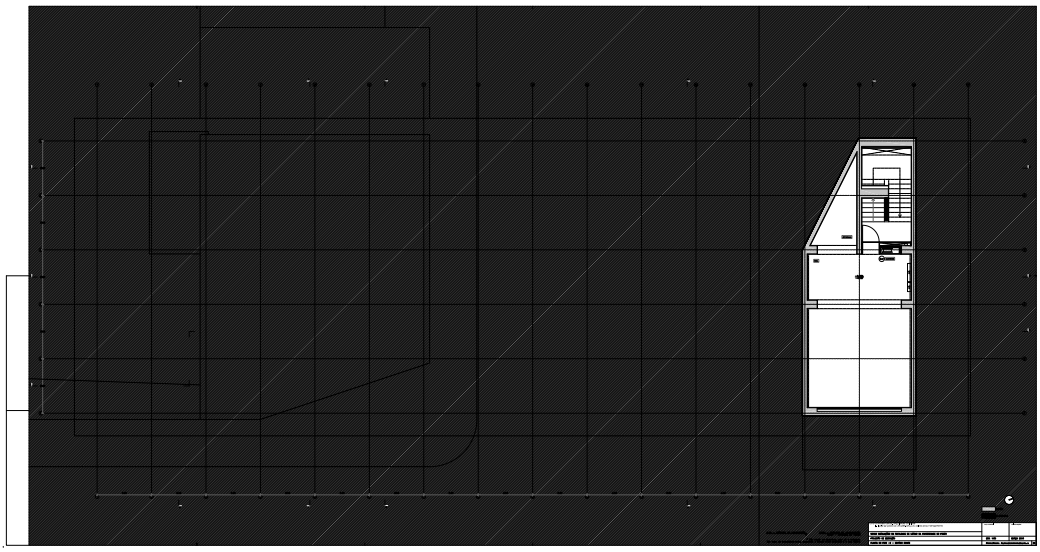
B



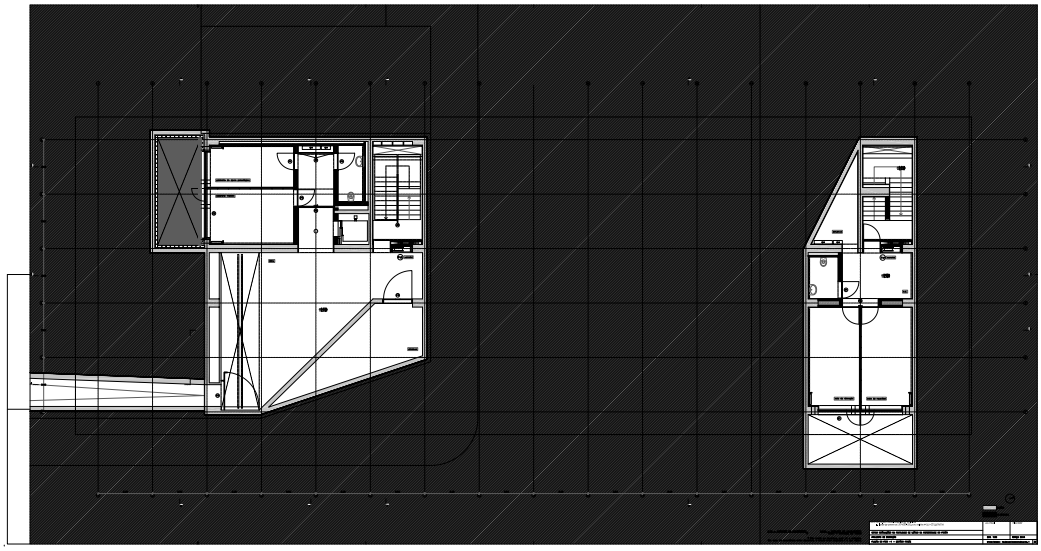
C



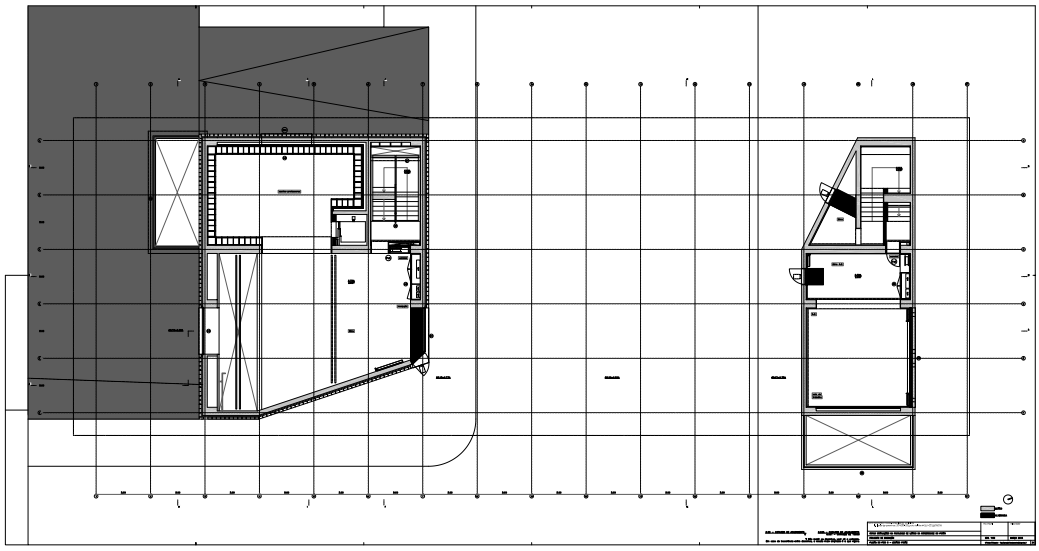
A Croqui
B, C Imagens vistas exterior



A

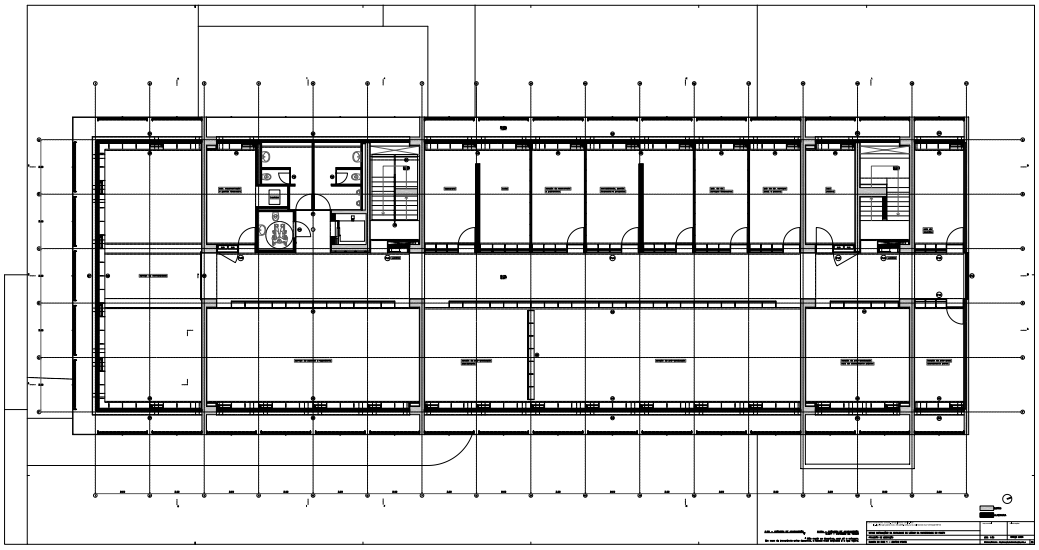


B

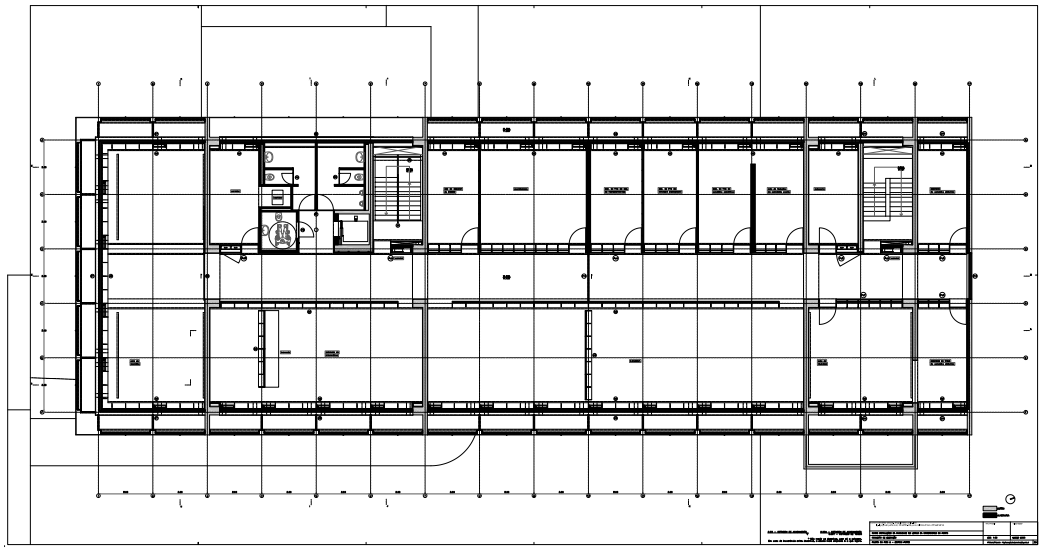


C

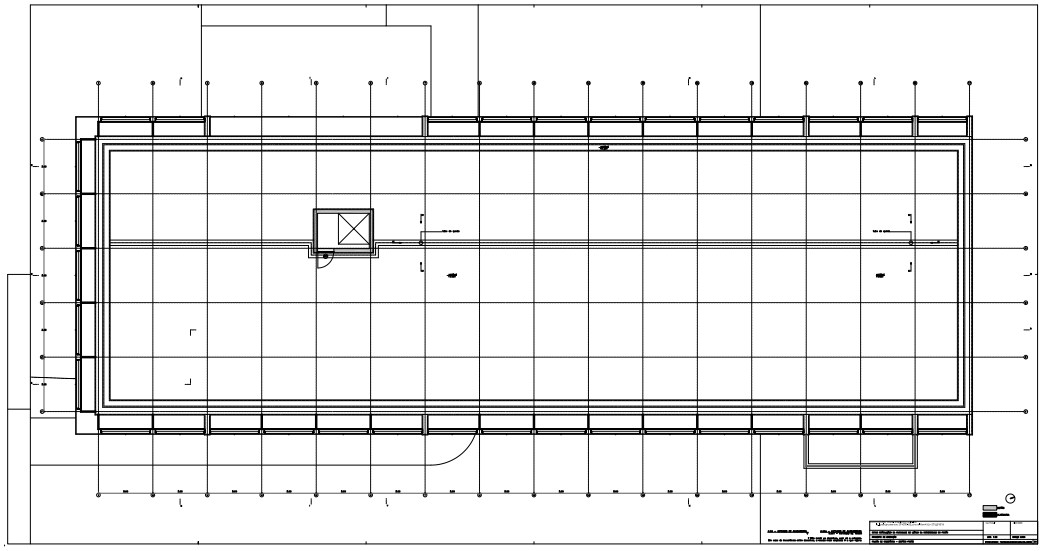
A Planta piso -2
B Planta piso -1
C Planta piso 0



A



B

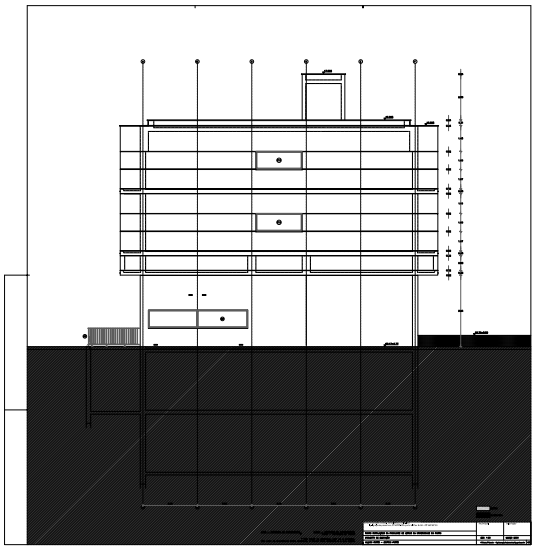


C

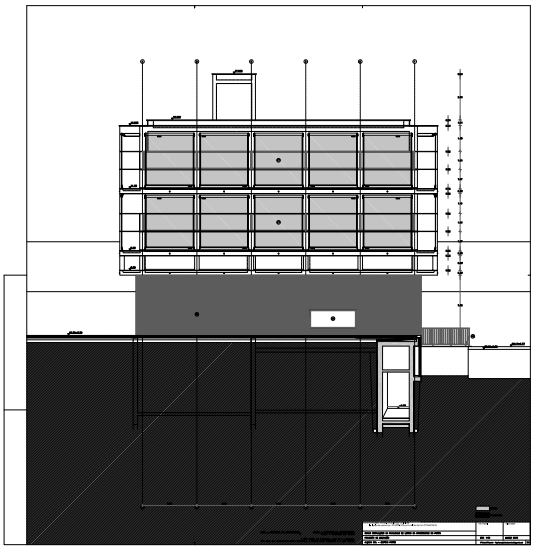
A Planta piso 1
B Planta piso 2
C Planta cobertura



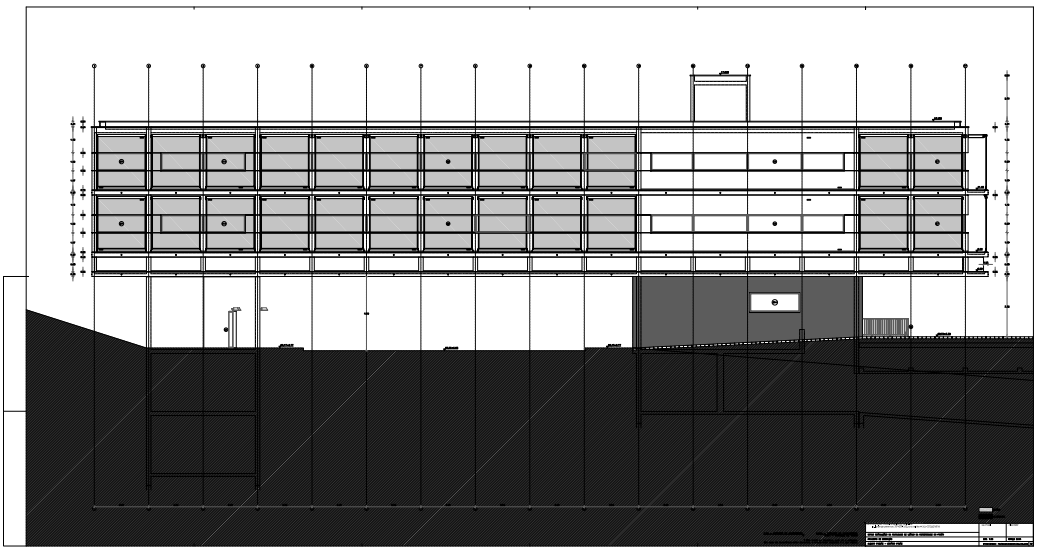
A



B



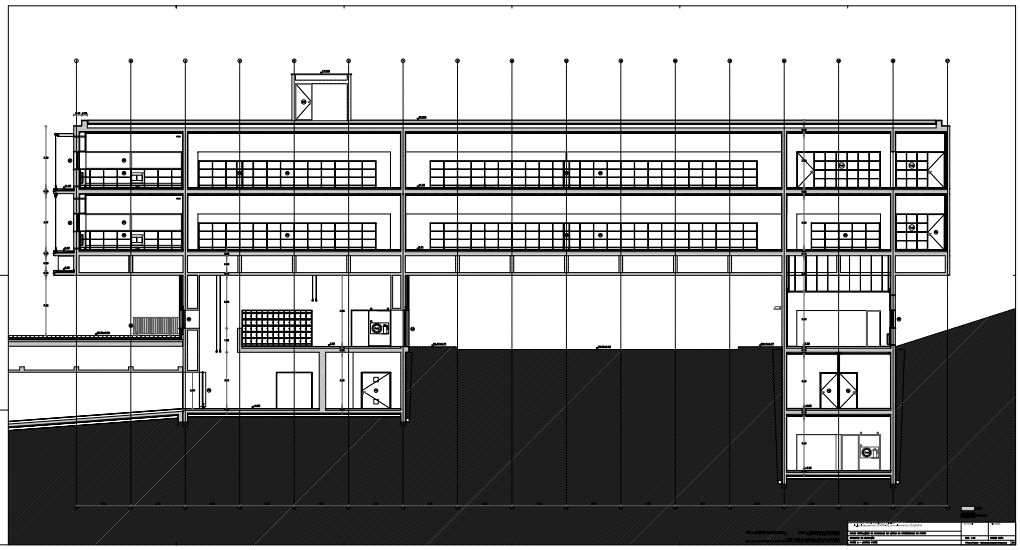
C



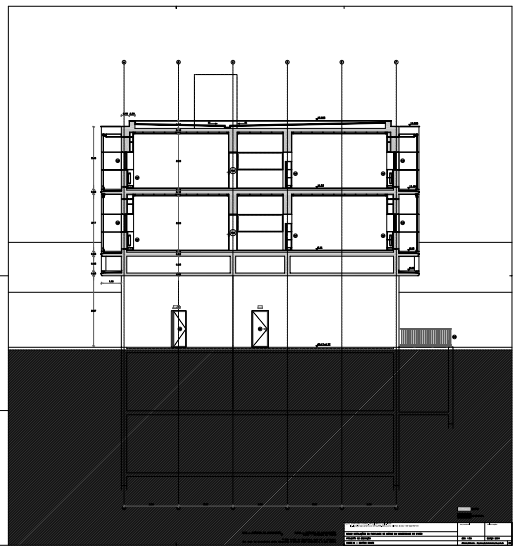
D

A Alçado nascente
B Alçado norte
C Alçado sul
D Alçado poente

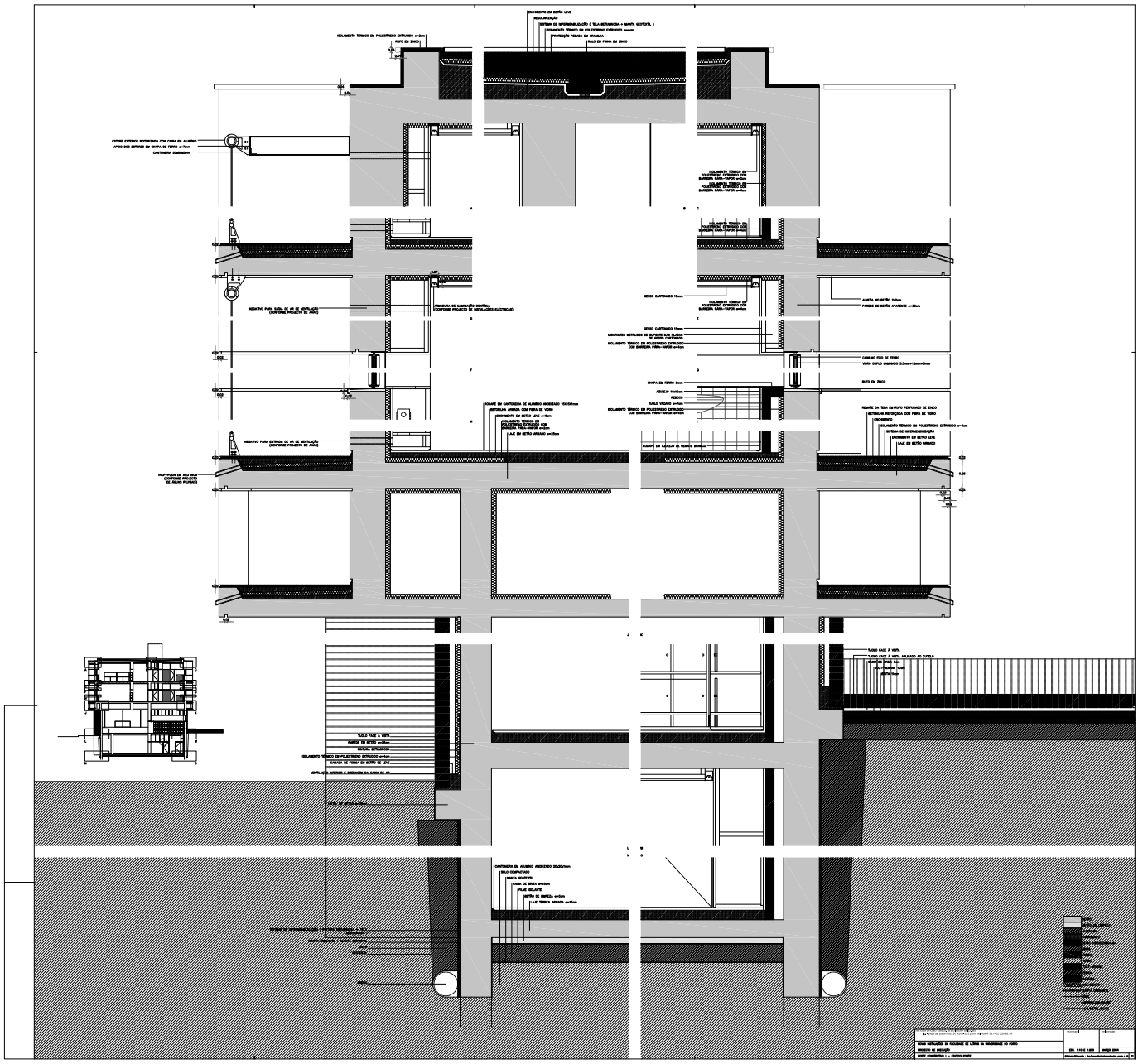
A



B



A Corte A
B Corte K



Corte construtivo

Casa de Areias de Vilar

Barcelos, Portugal 2002

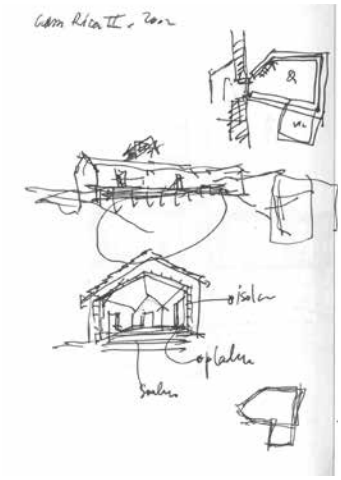




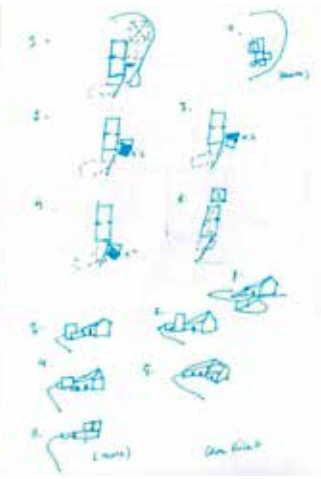




Fotografias preexistente

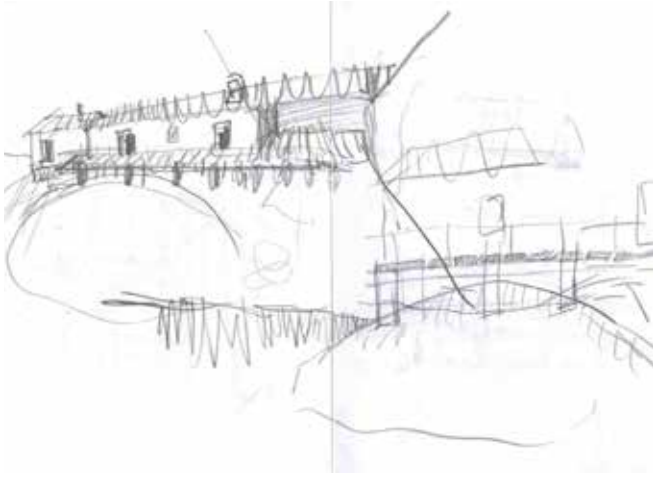


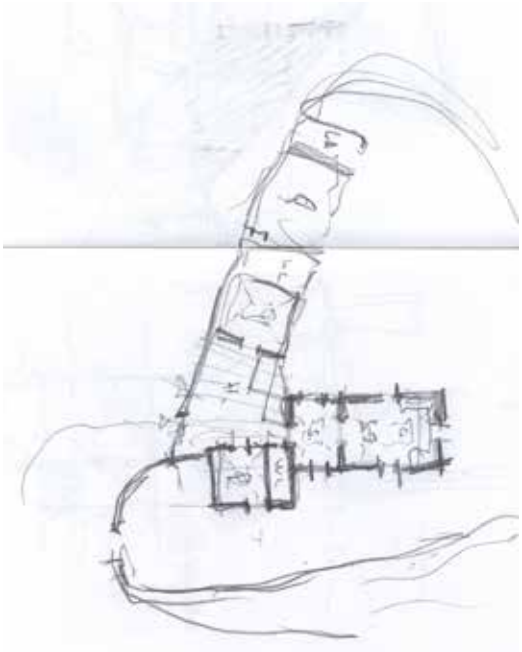


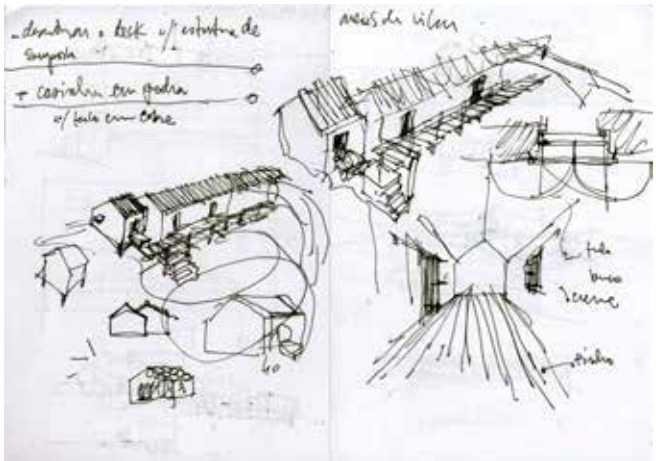






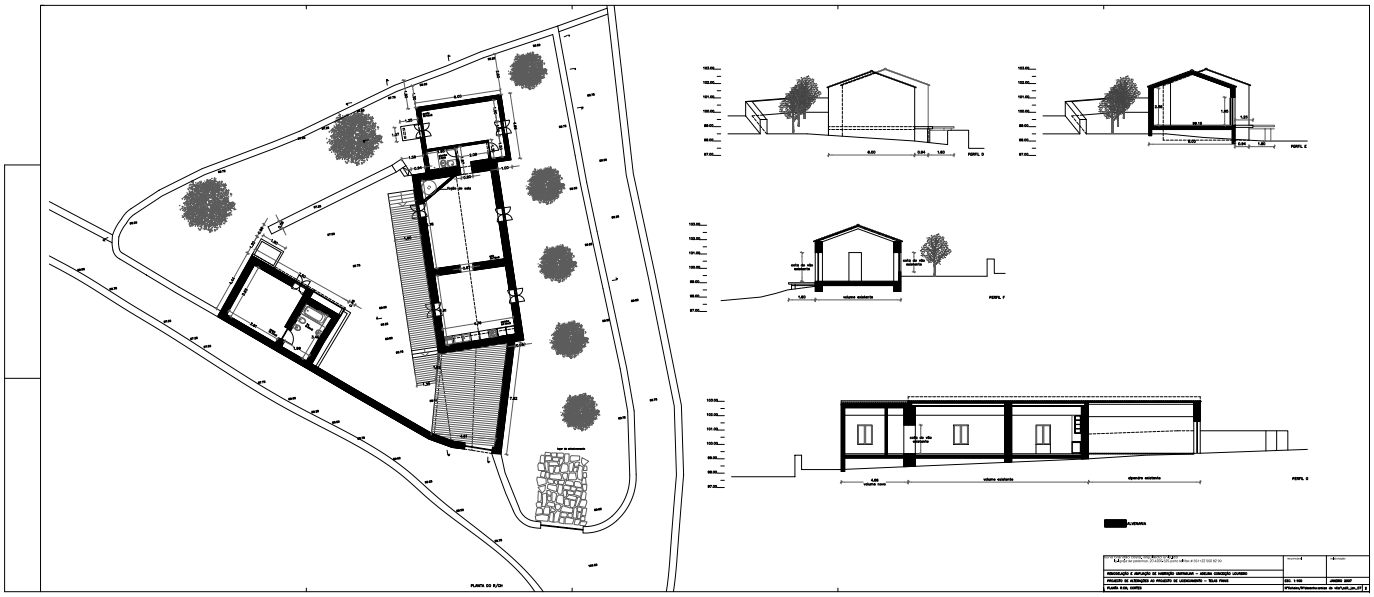




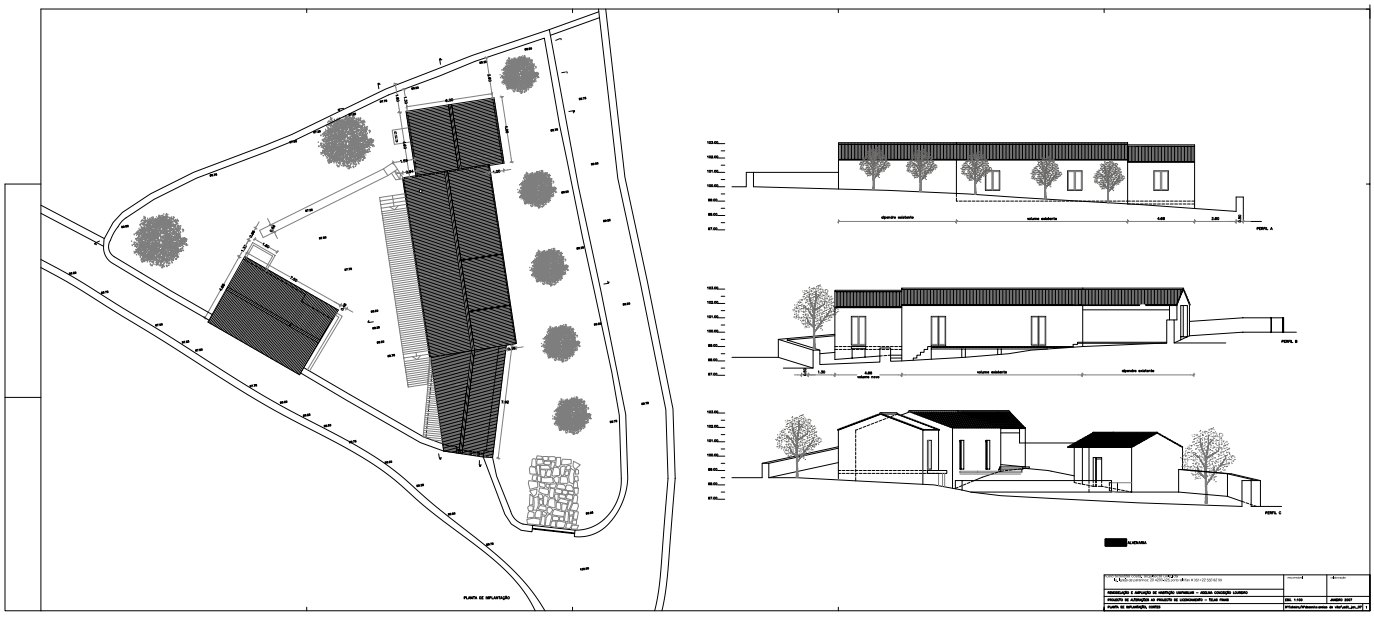


Croquis

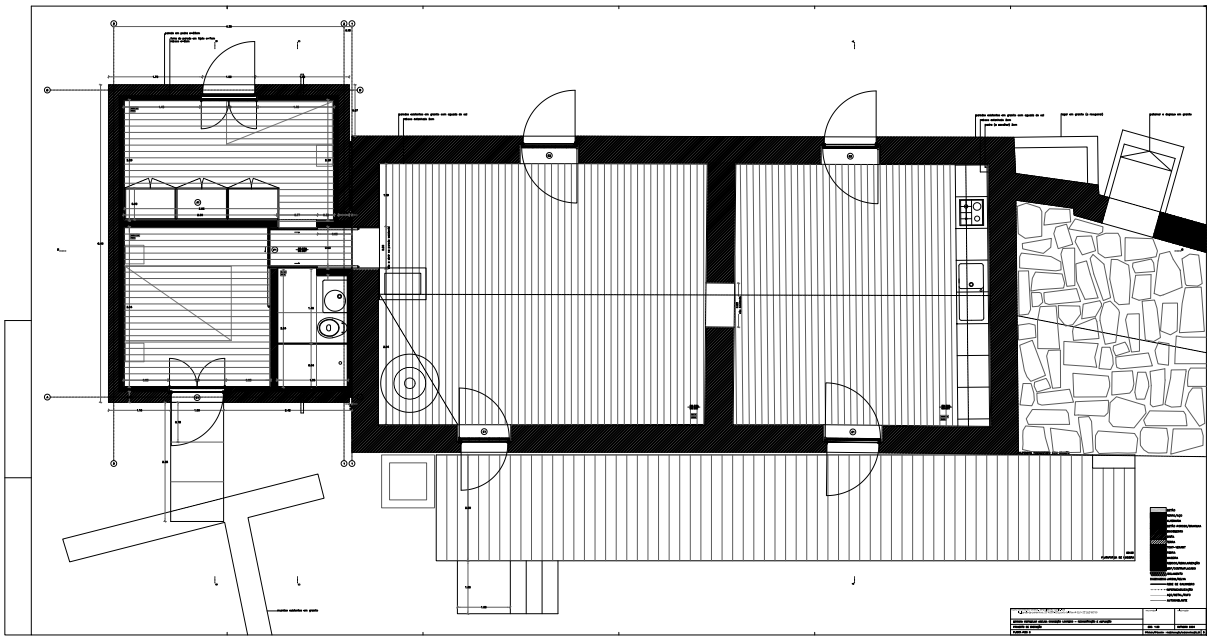
A



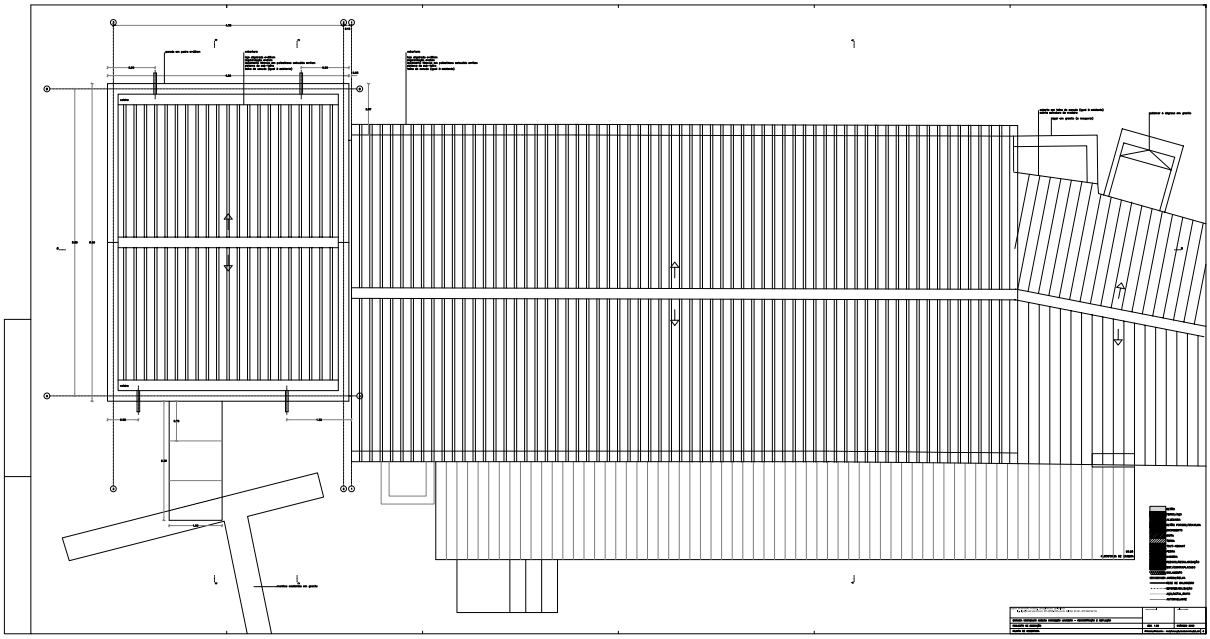
B



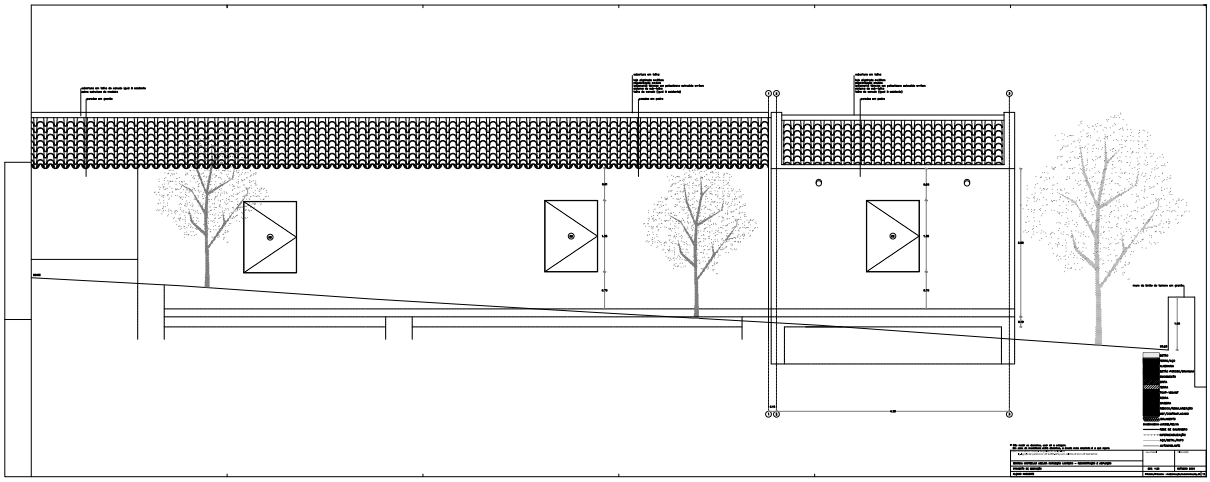
A Planta implantação piso 0
B Planta implantação cobertura



A



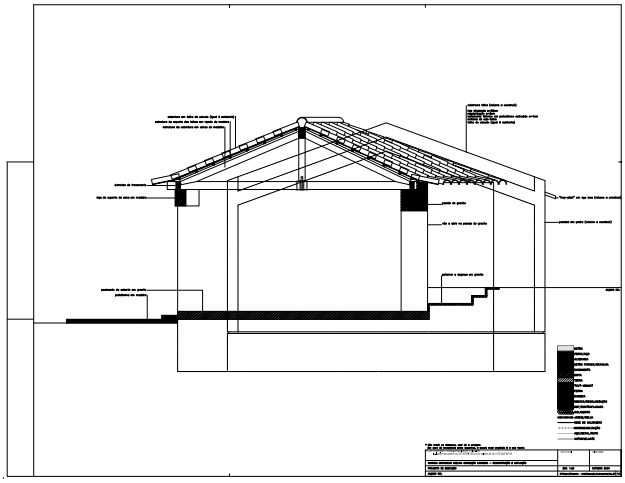
B

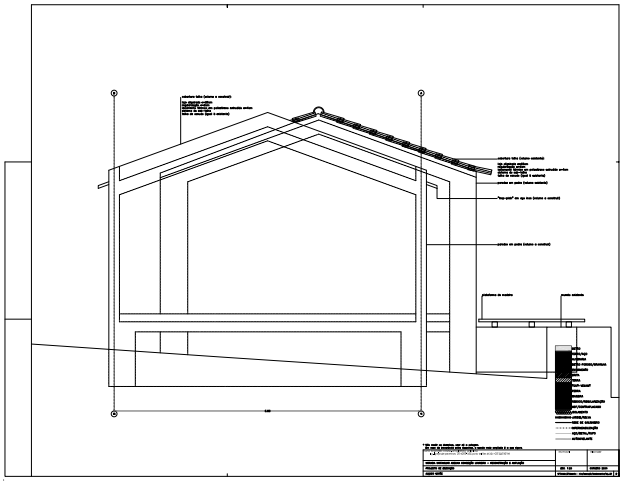


C

A Planta piso 0
B Planta cobertura
C Alçado nascente

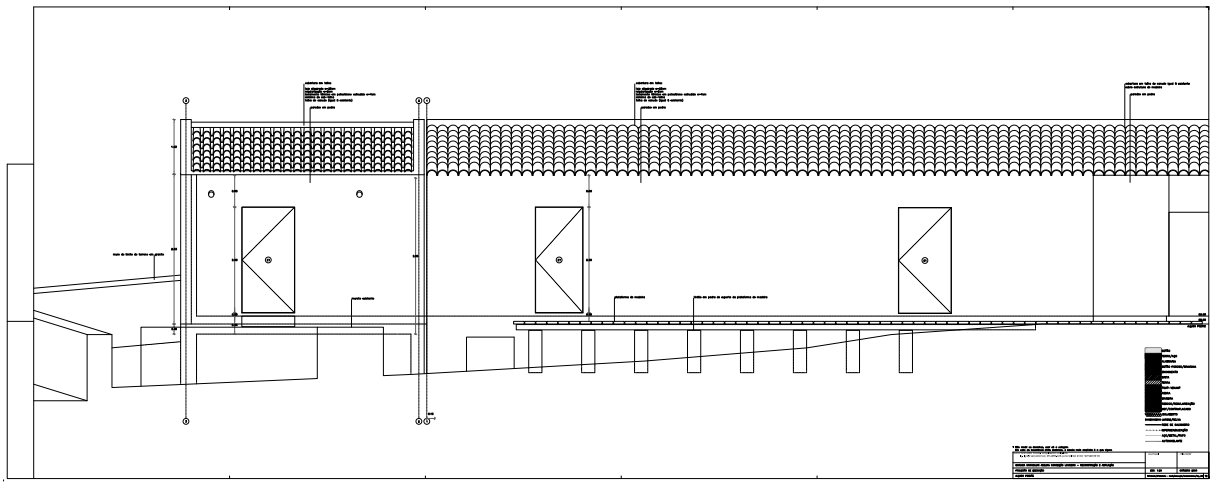
A



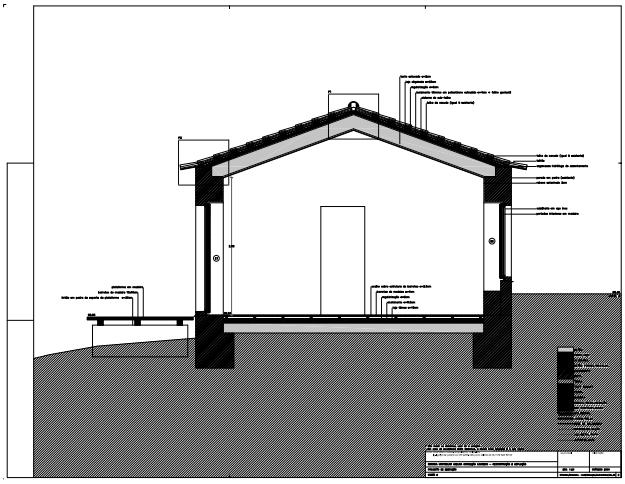


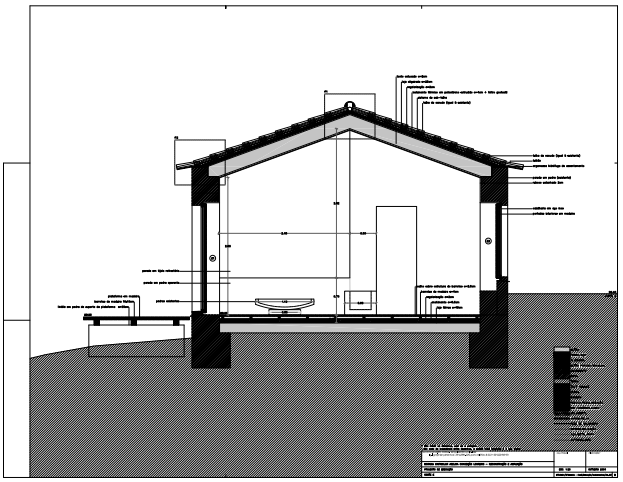
B

C



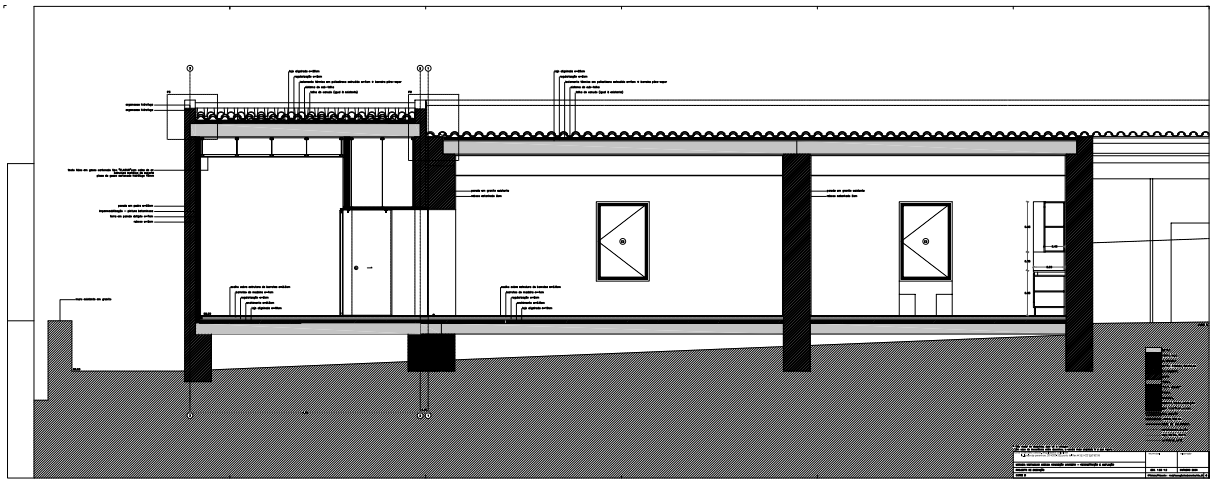
D



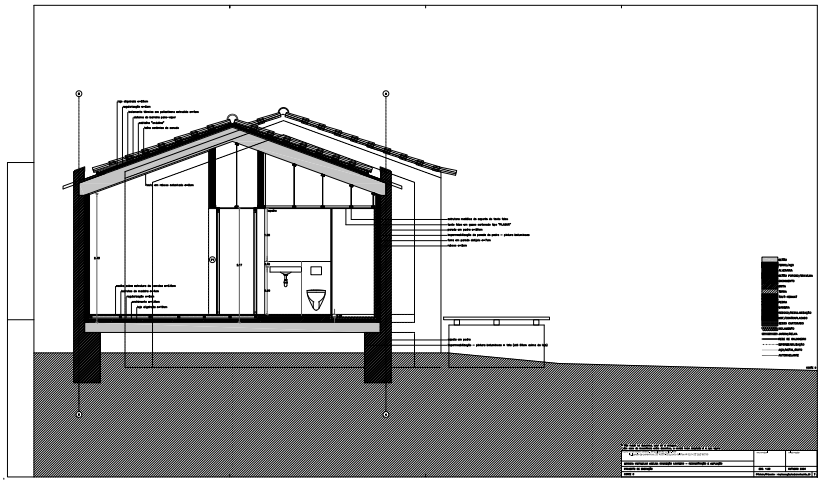


E

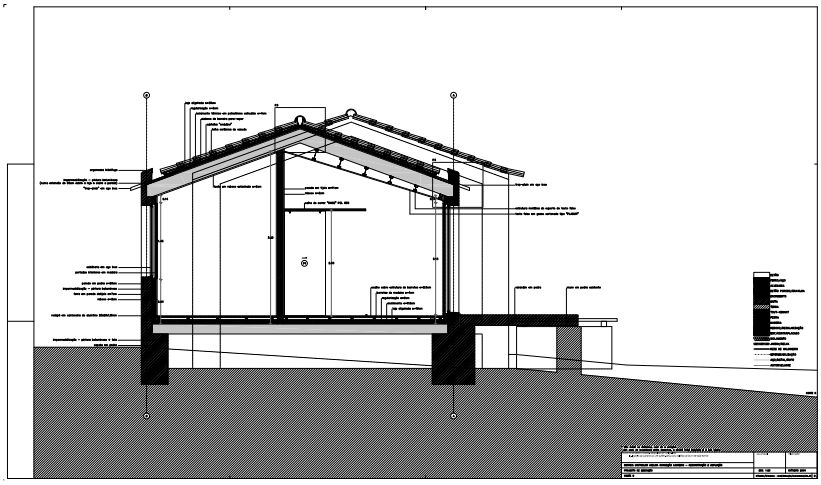
A Alçado norte
B Alçado sul
C Alçado poente
D Corte A
E Corte E



A



B



C

A Corte B
B Corte C
C Corte D





Fotografias vistas exterior





Fotografias vistas exterior







Fotografias vistas exterior





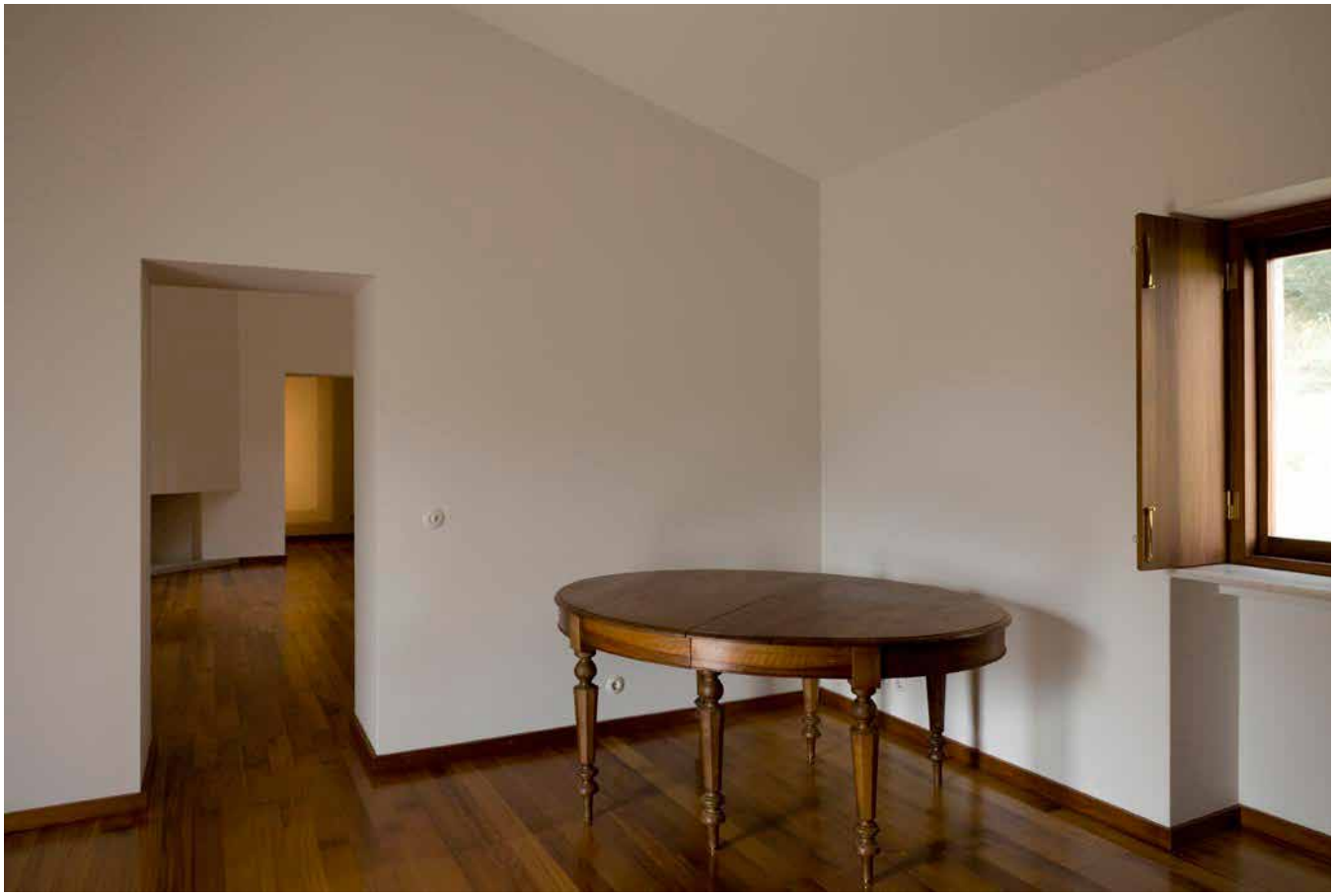








Fotografias vistas exterior e interior

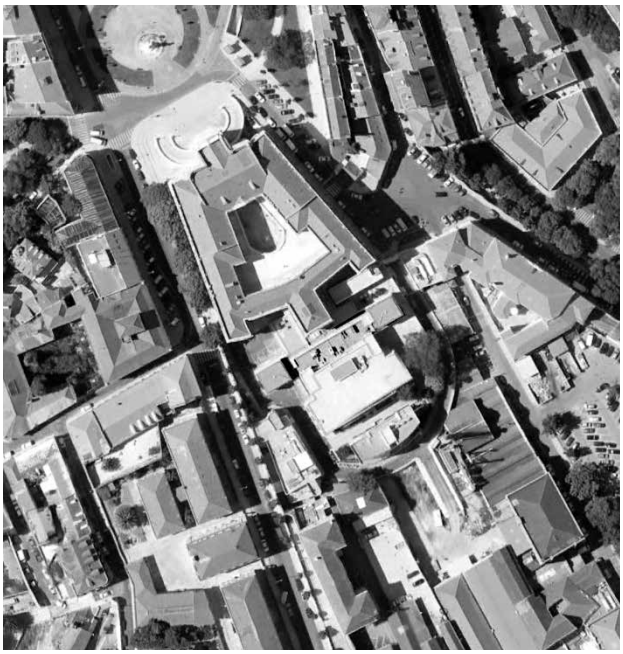




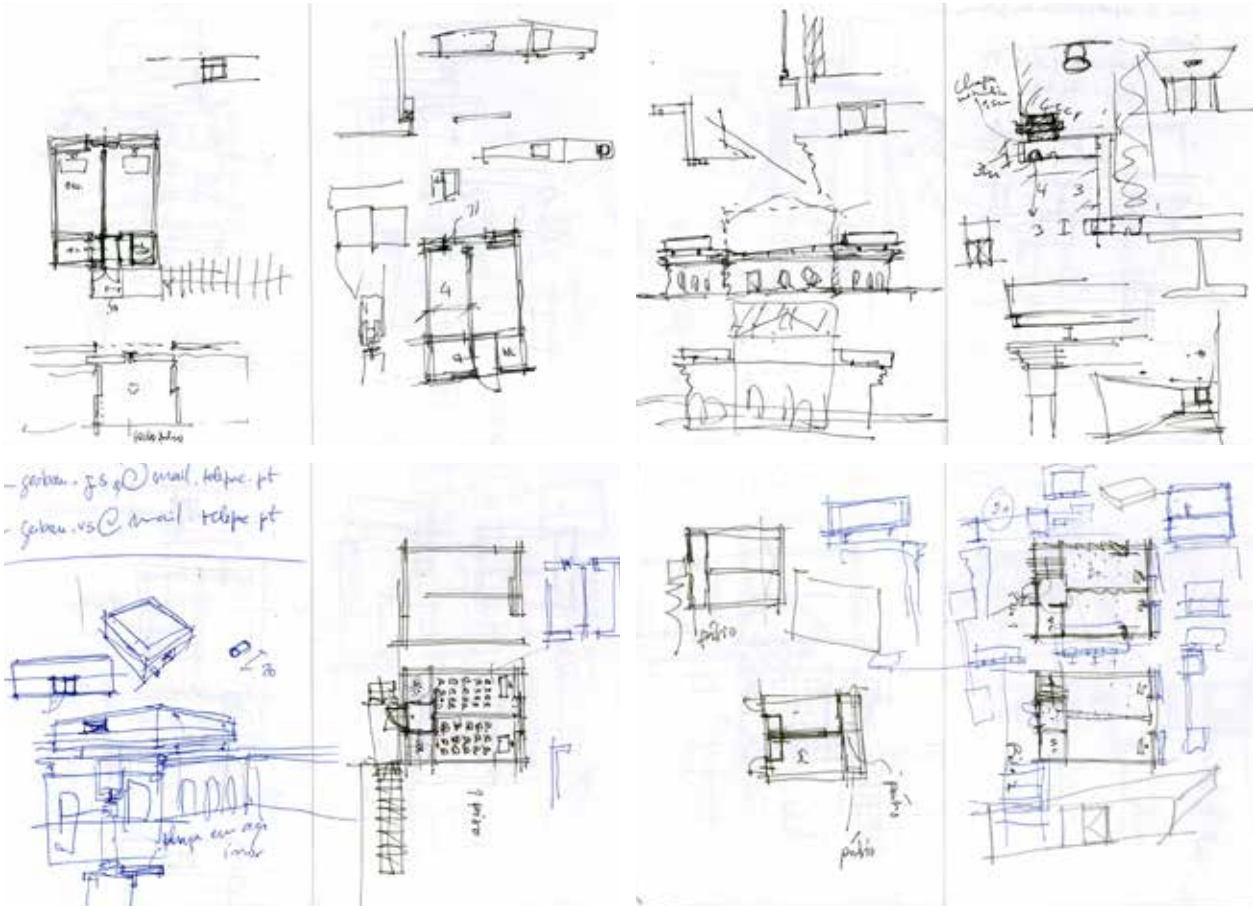
Fotografias vistas interior

Salas Polivalentes FCM-UNL

Lisboa, Portugal 2003-05

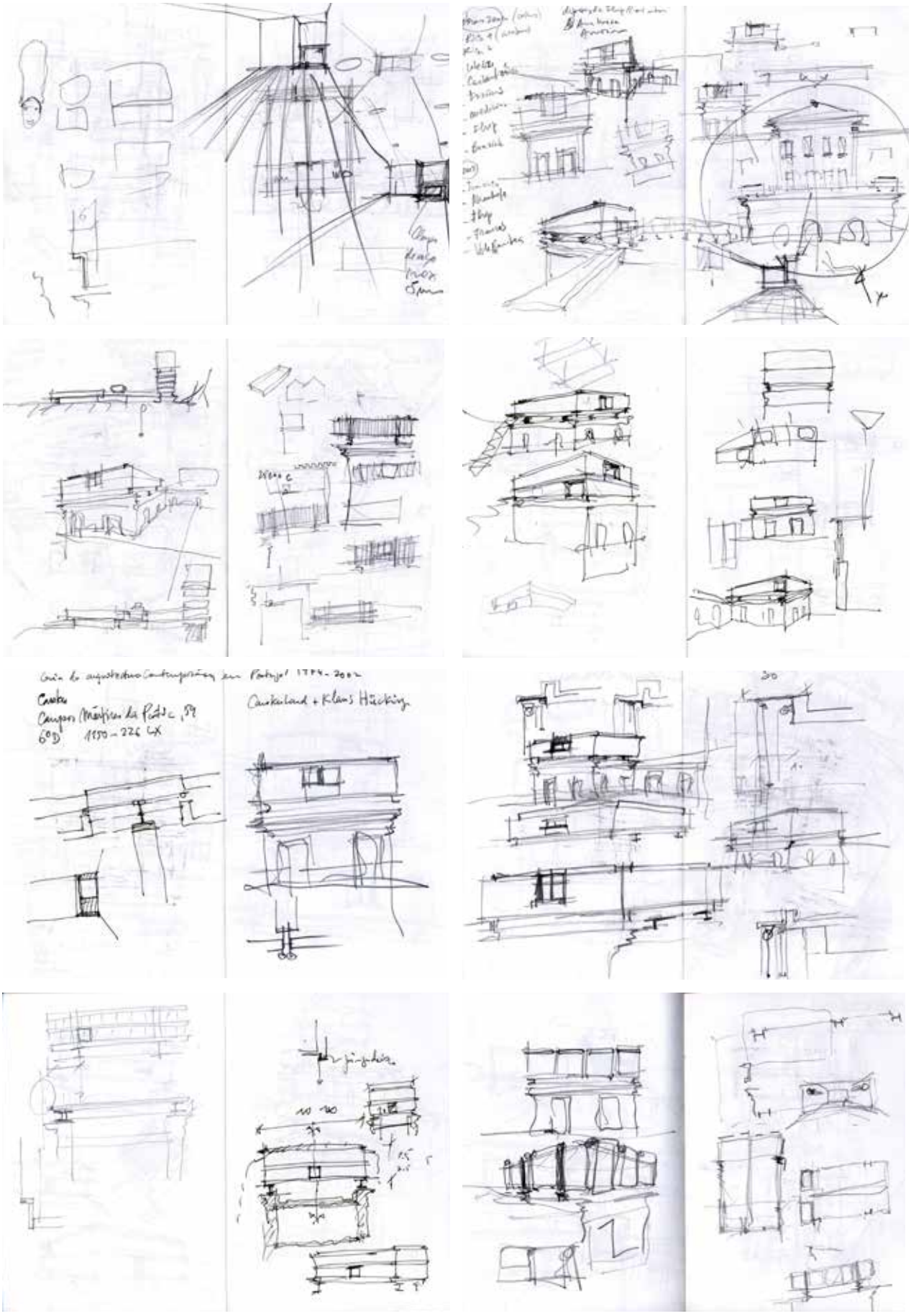


A

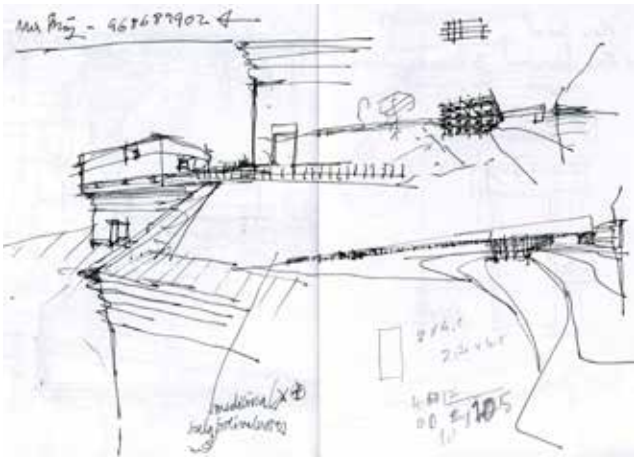


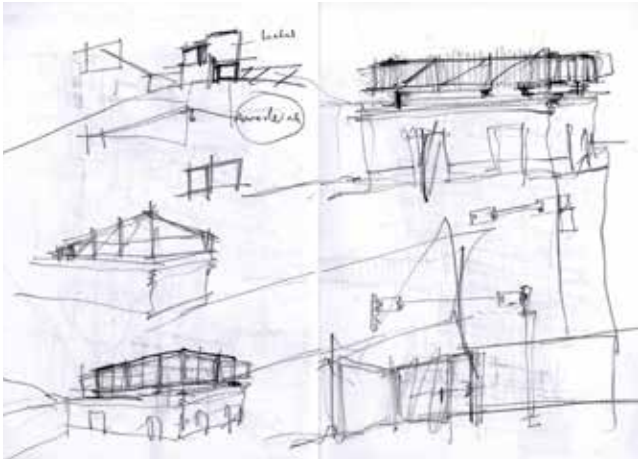
B

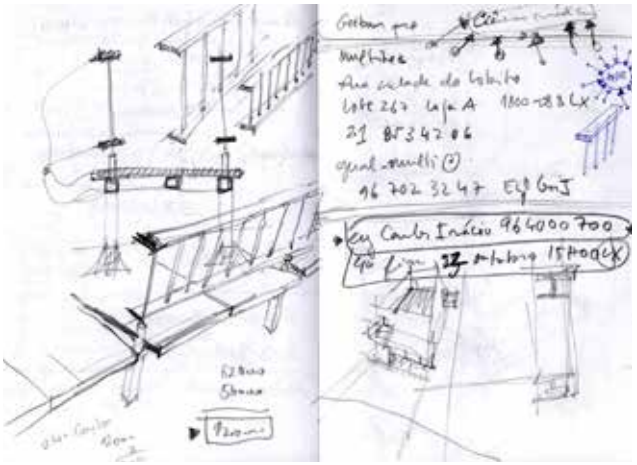
A Fotografia vista aérea
B Croquis

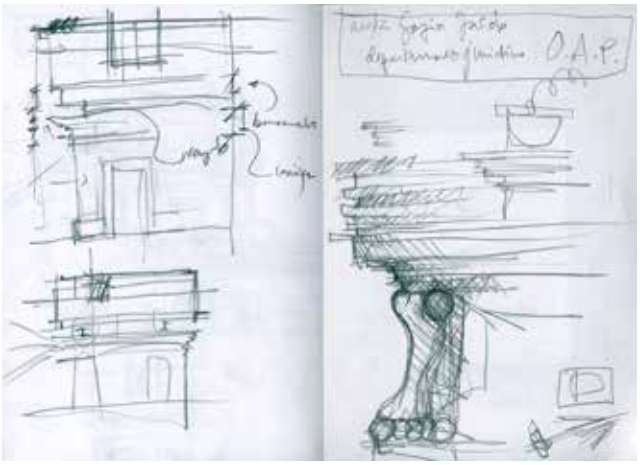


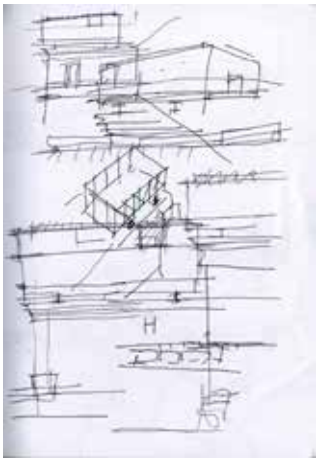
Croquis

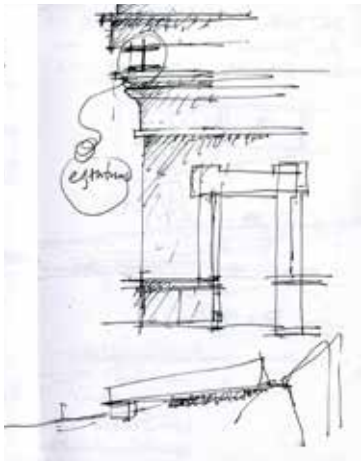


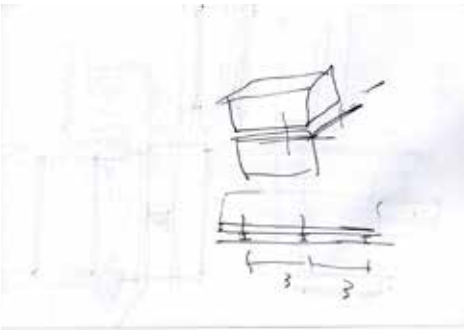


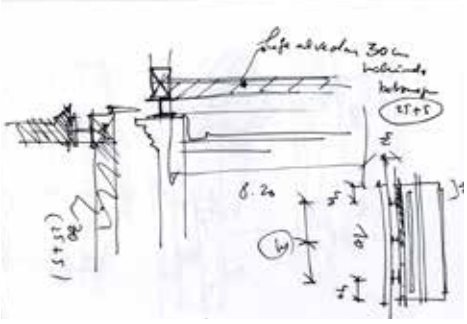




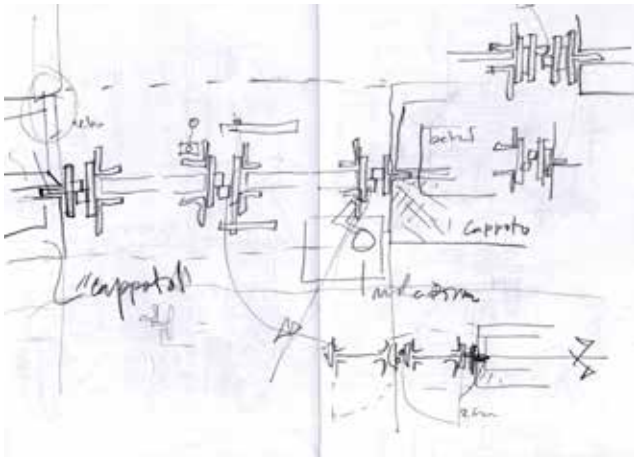


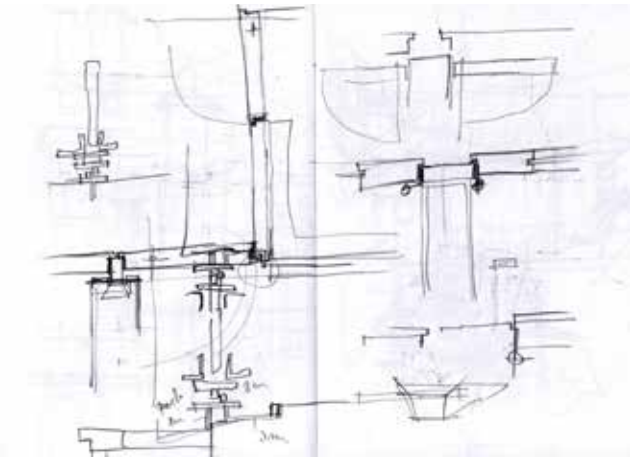


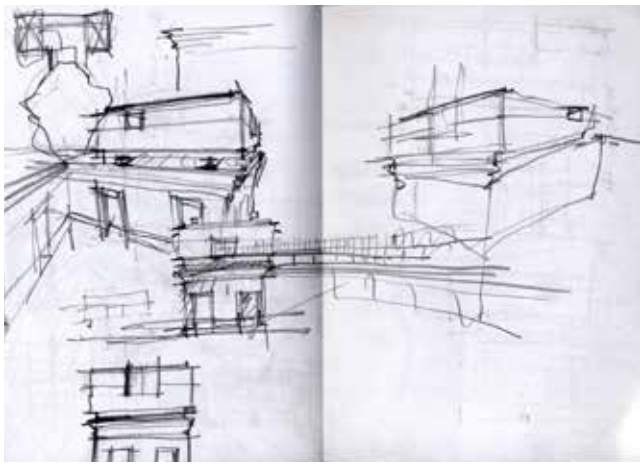


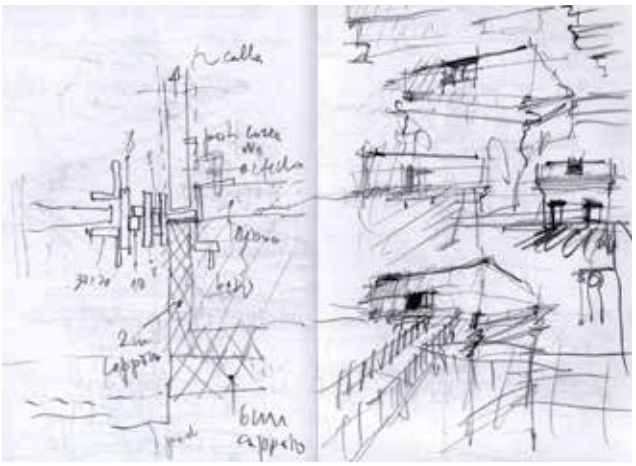


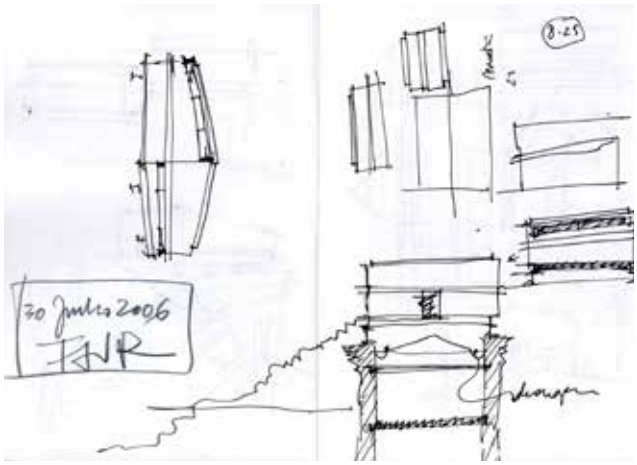
Croquis

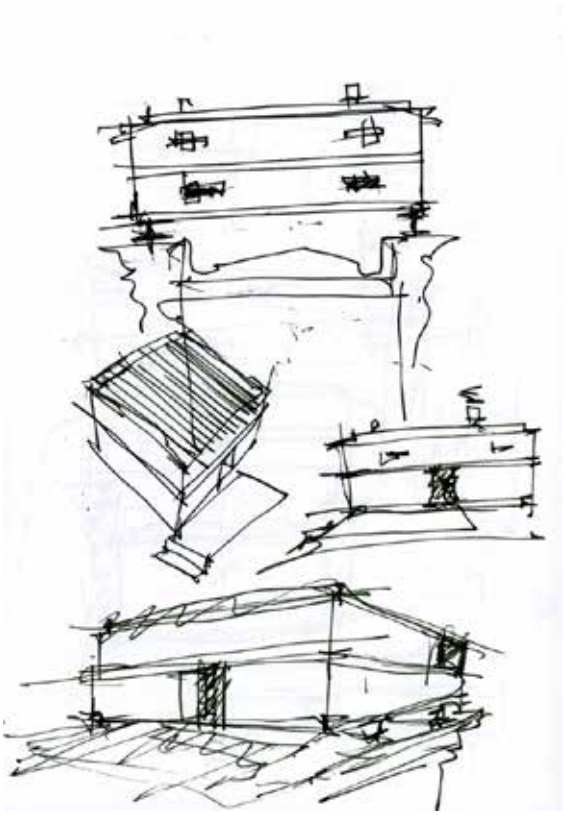


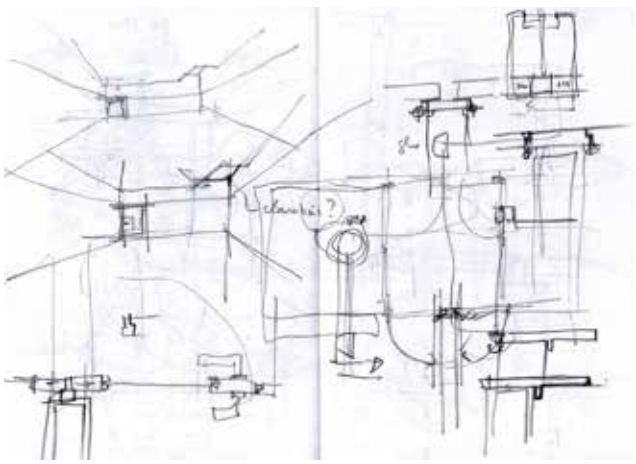










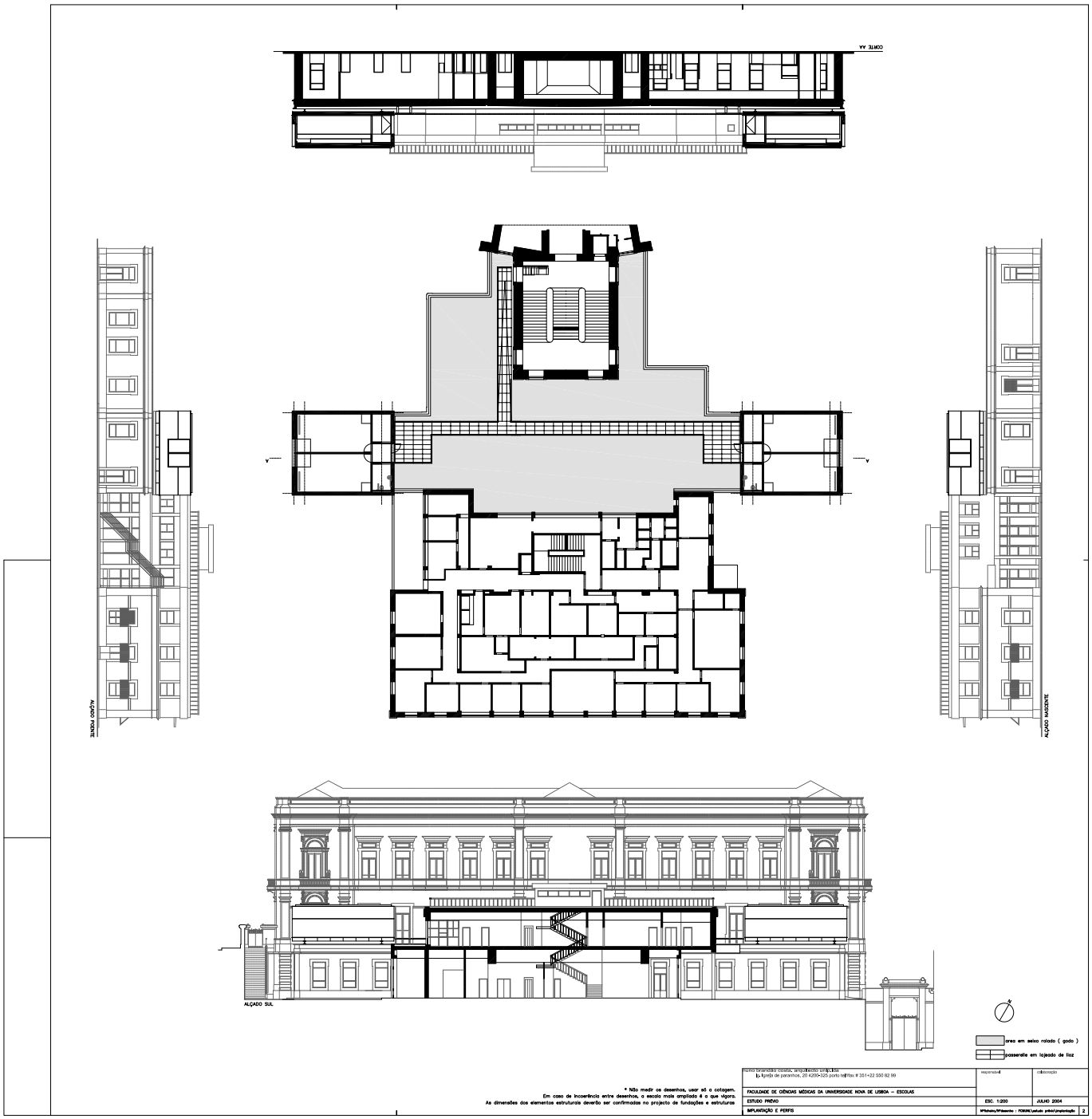


Croquis

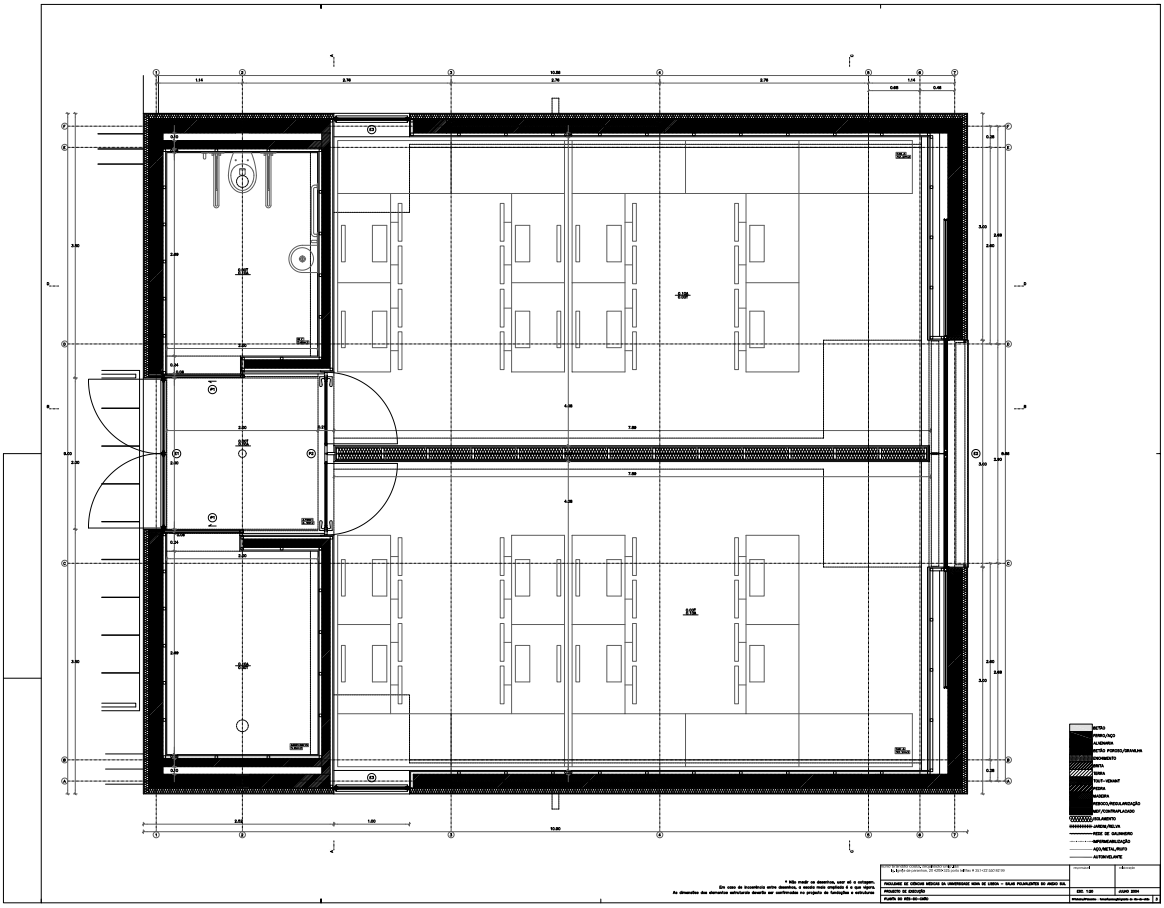




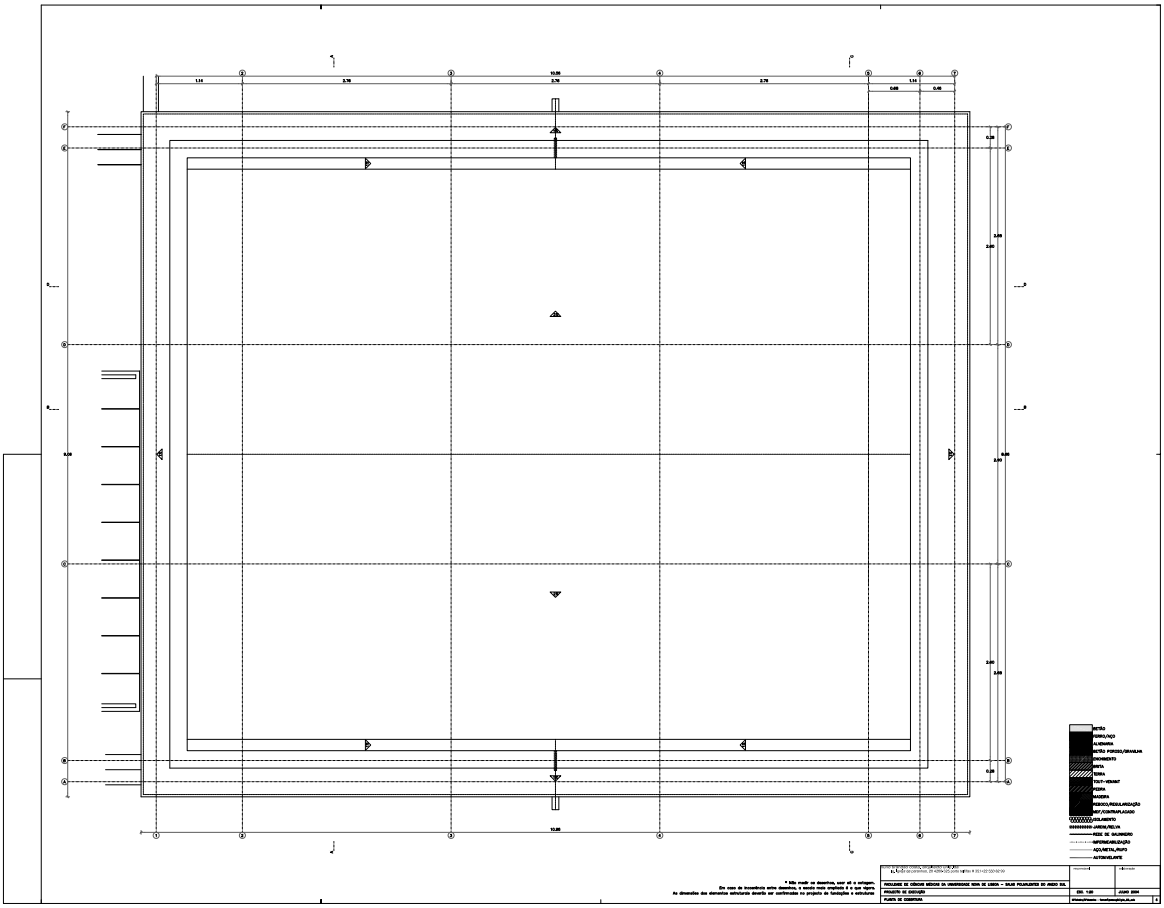
Fotografias maqueta



Planta implantação piso 0 alçados e cortes



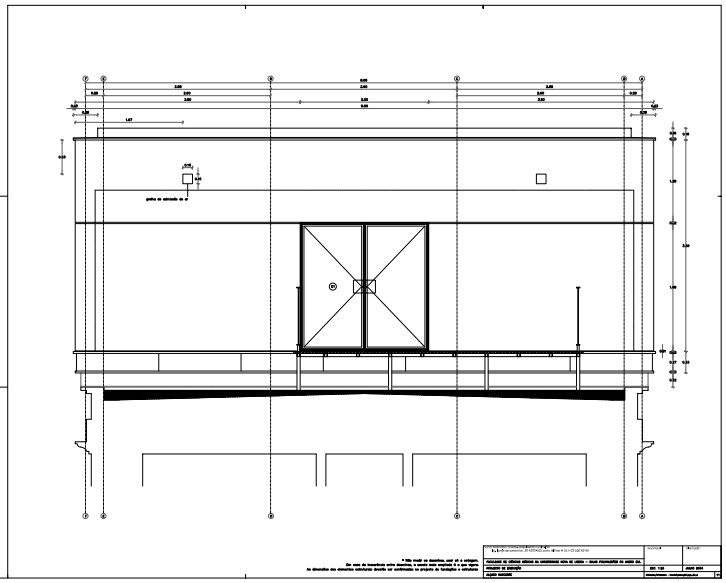
A



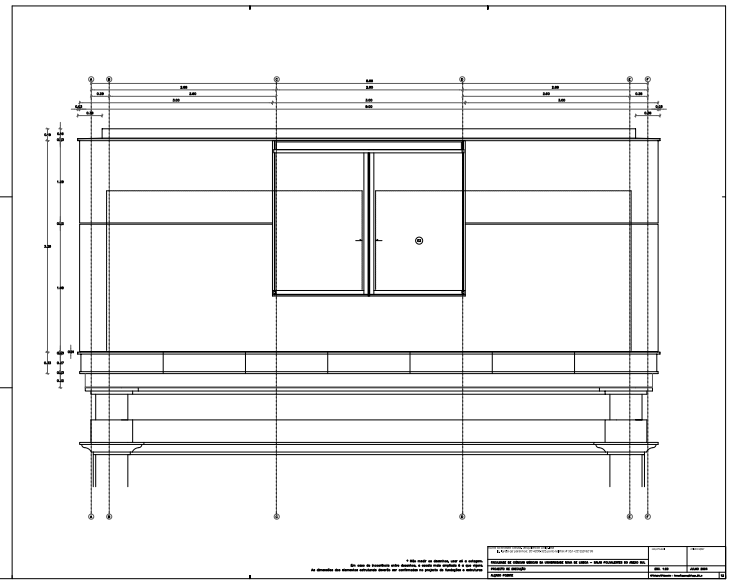
B

A Planta piso 0
B Planta cobertura

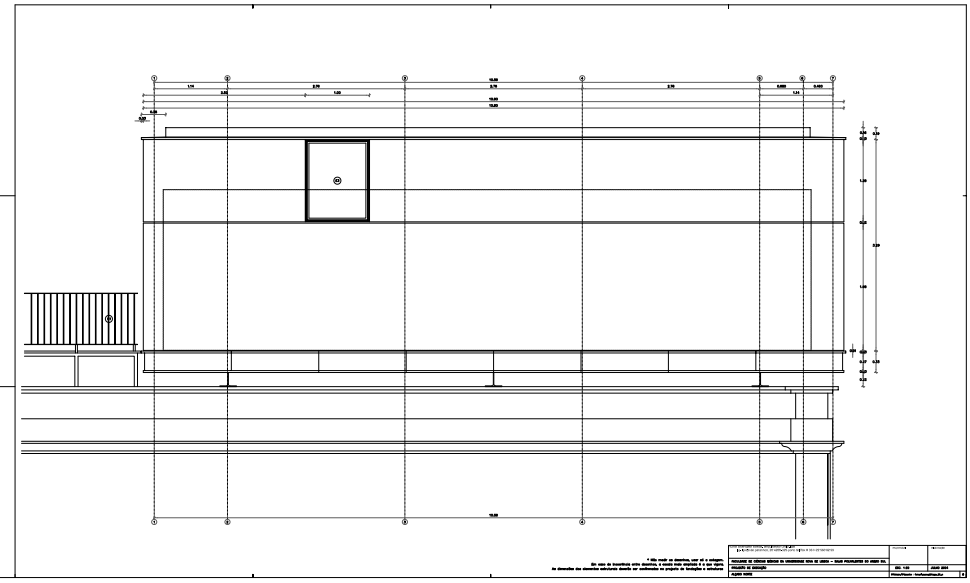
A



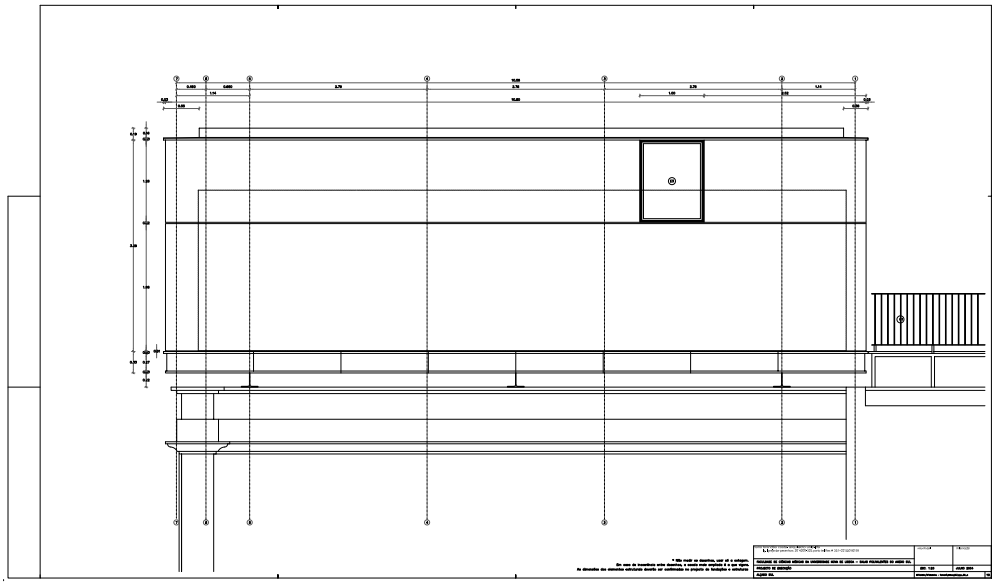
B



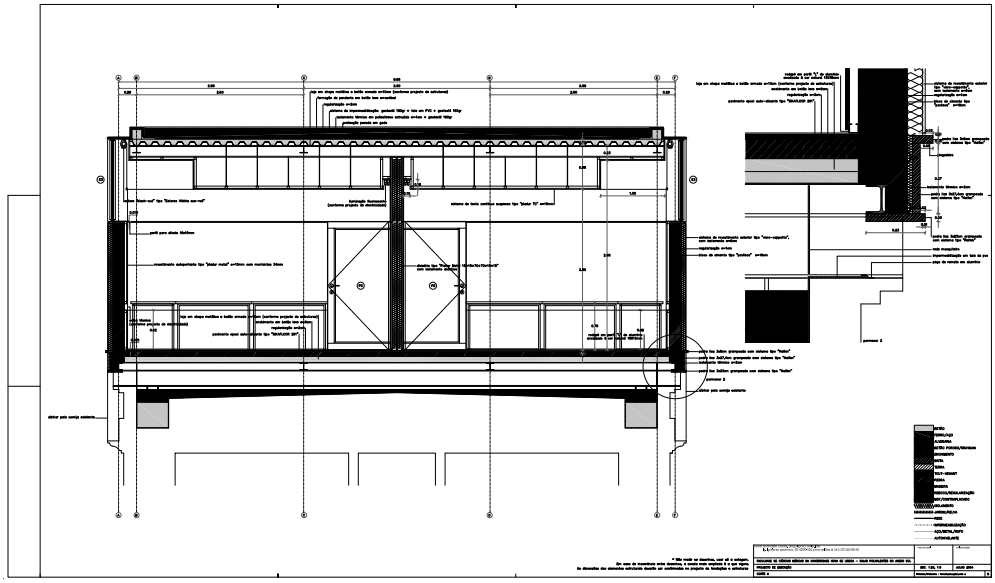
C



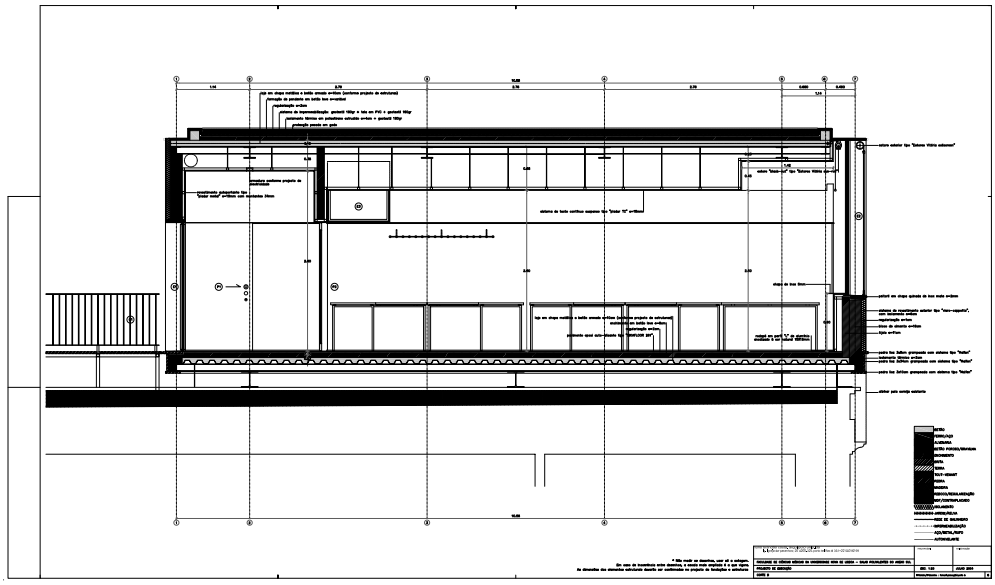
A Alçado nascente
B Alçado poente
C Alçado norte



A



B



C

A Alçado sul
B Corte A
C Corte B

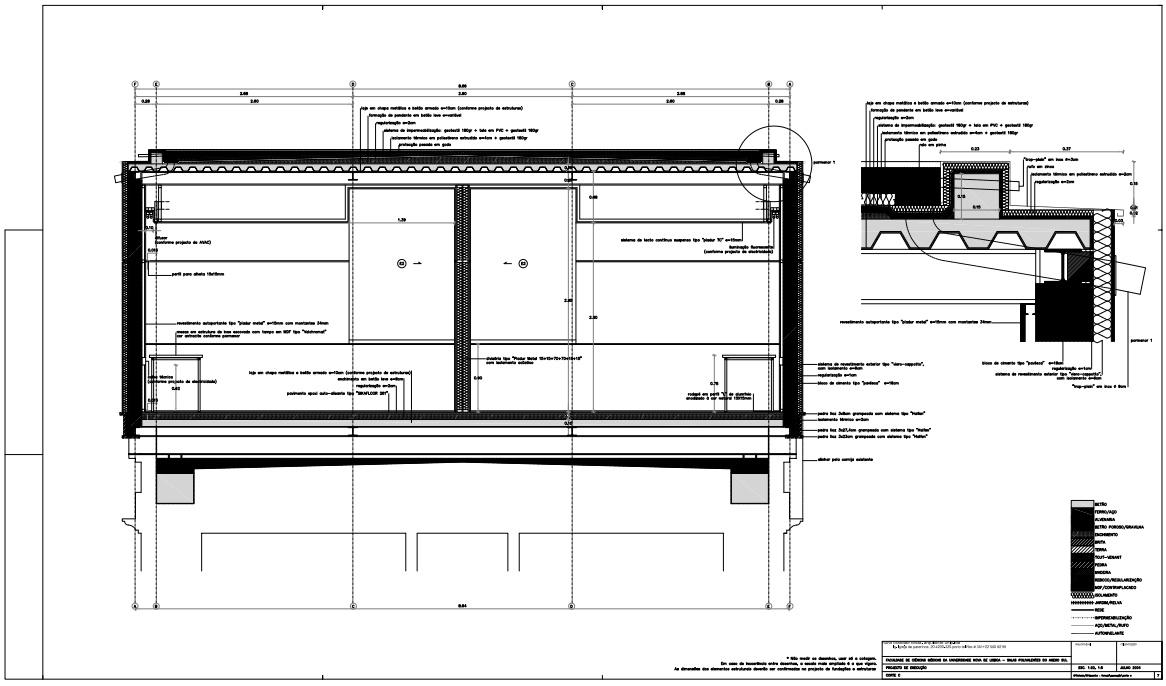
A



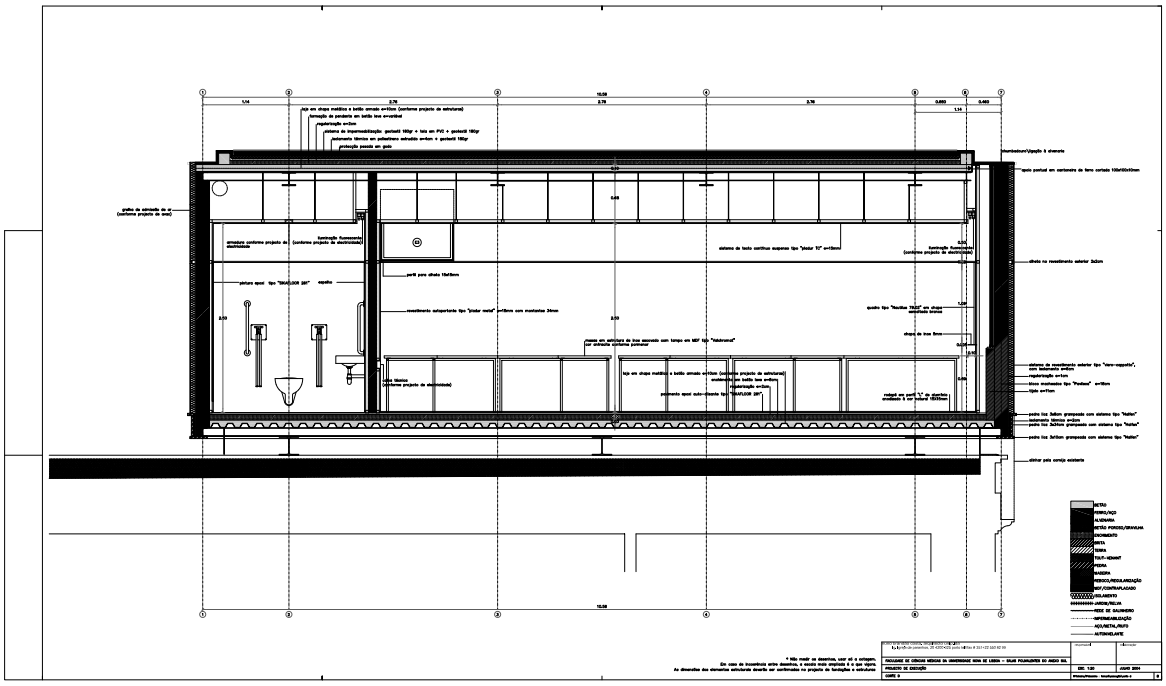


B

C



D



A, B Fotografias obra
C Corte C
D Corte D



Fotografia vista exterior

A



B



A Fotografia preexistência
B Fotografias vistas exterior





Fotografias vistas exterior

A





B



C



A Fotografia preexistência
B Fotografia vista exterior
C Fotografia vista interior







Fotografias vistas interior

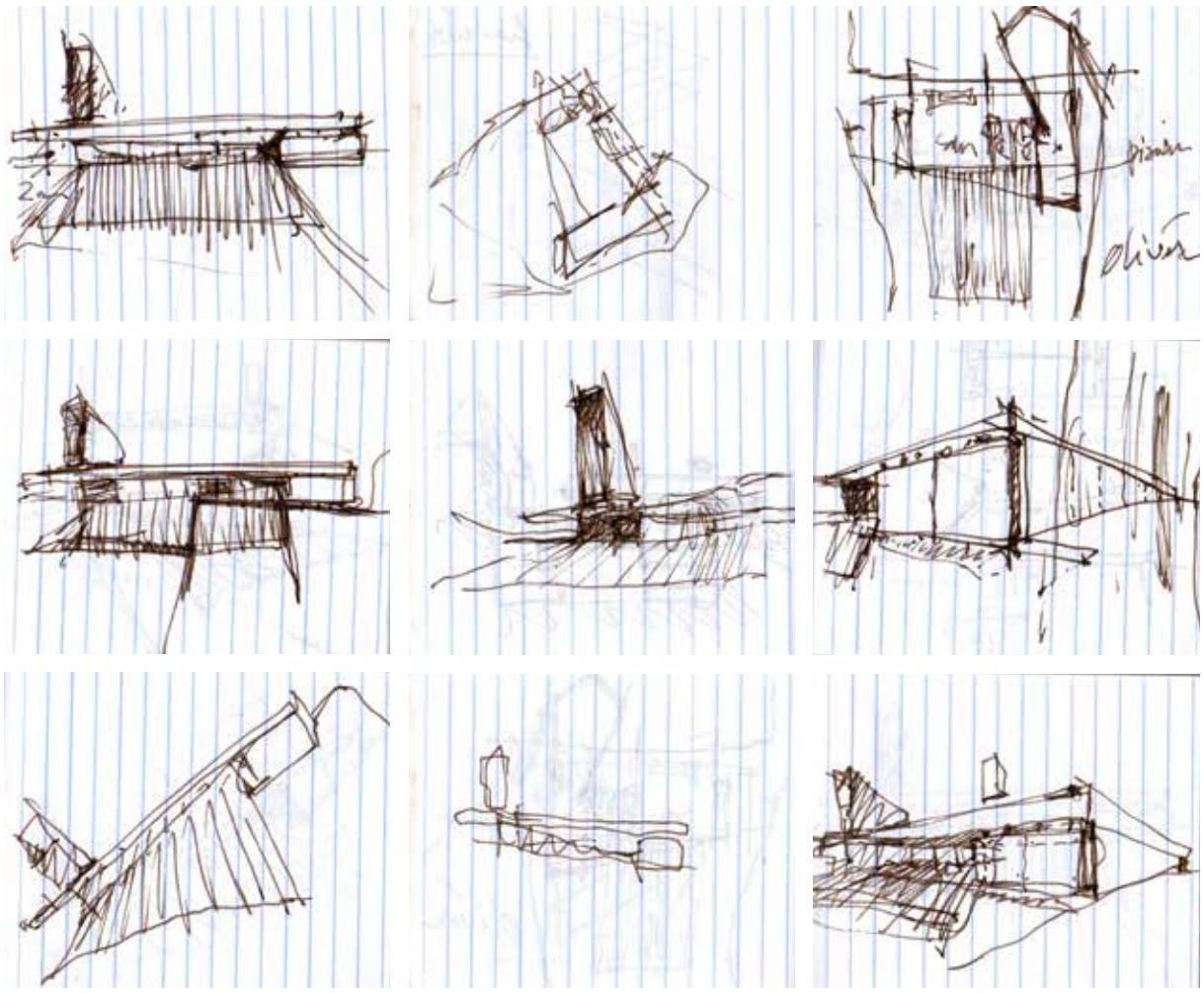
Casa de Tugilde

Oliveira de Azeméis, Portugal 2004

A

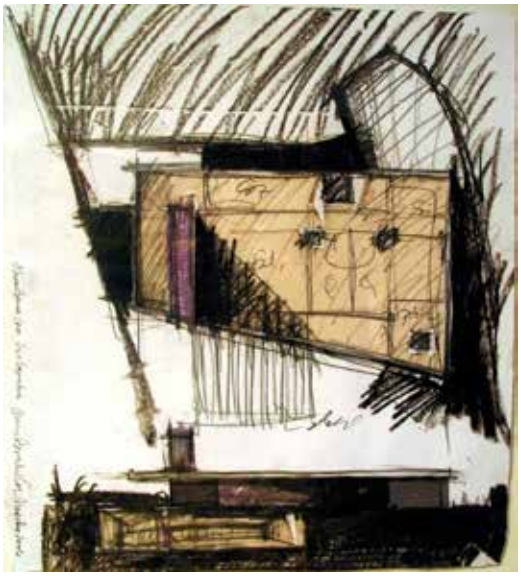


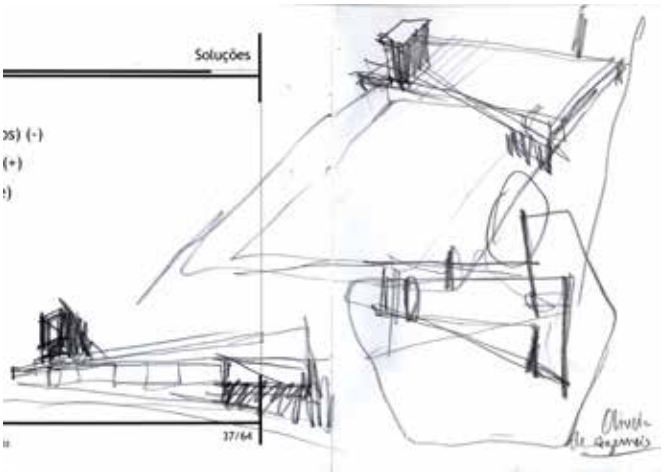
B

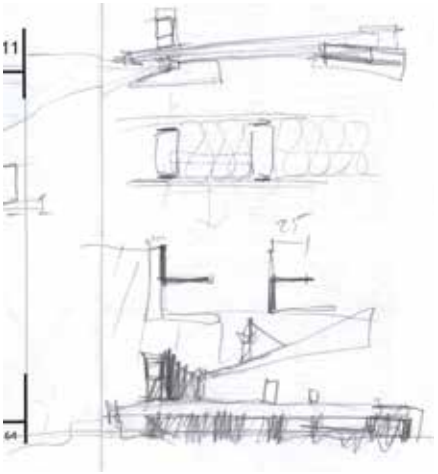


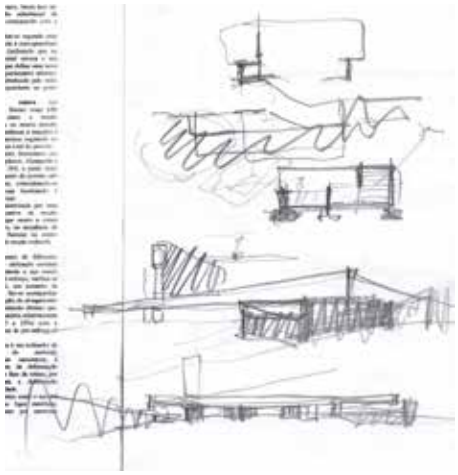
A Fotografia terreno
B Croquis

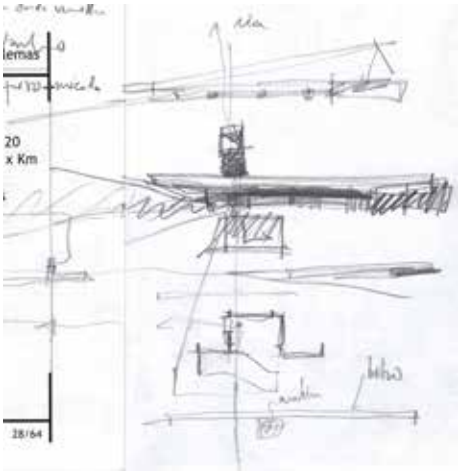




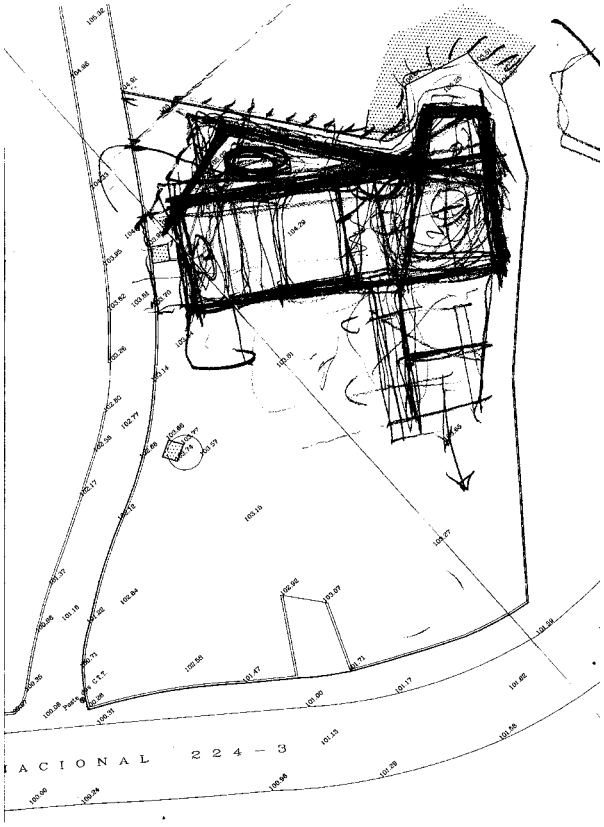




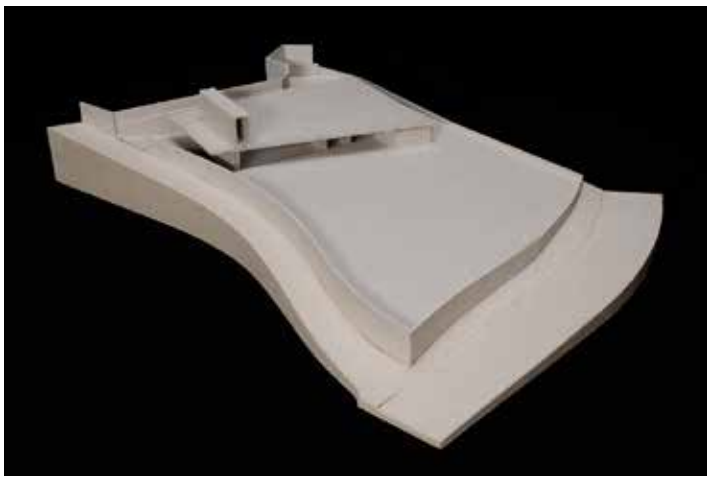




Croquis



A



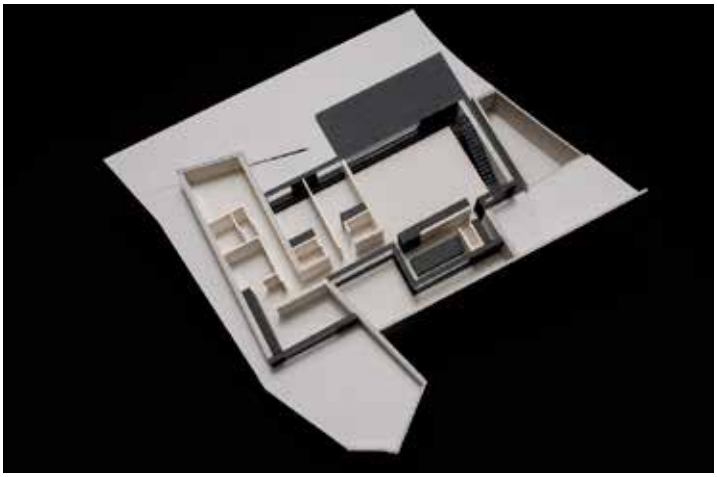
B

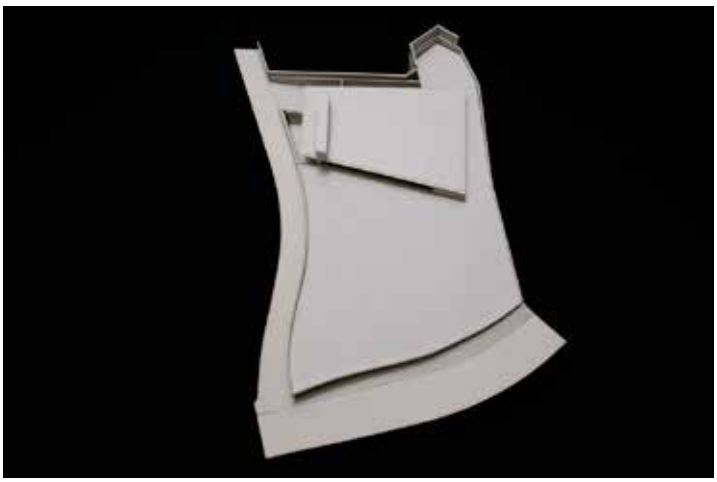


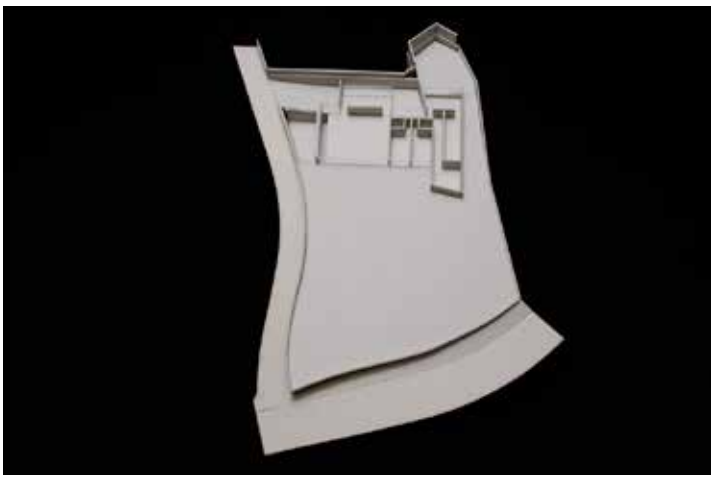
C

A Croquis
B, C Fotografias maqueta



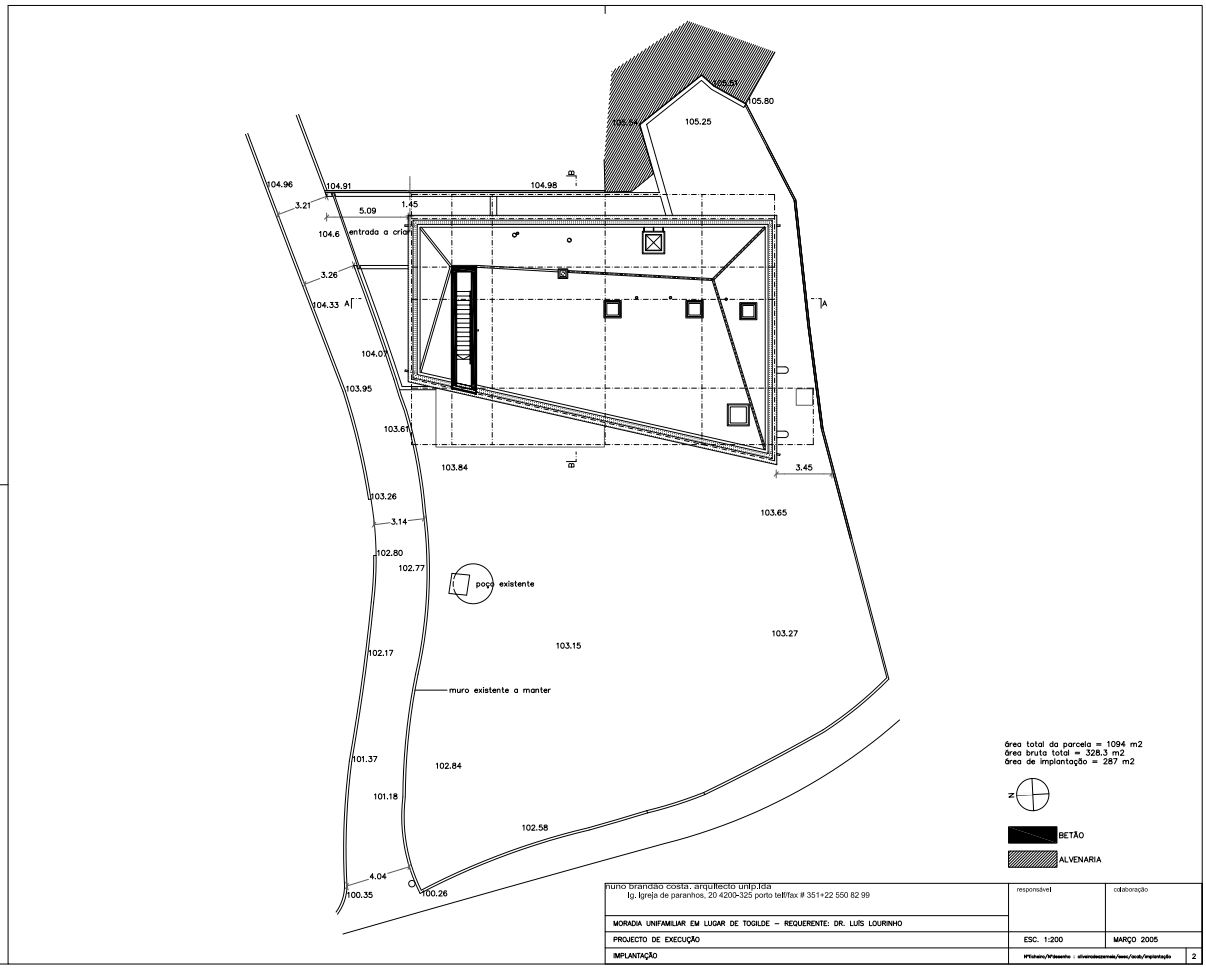




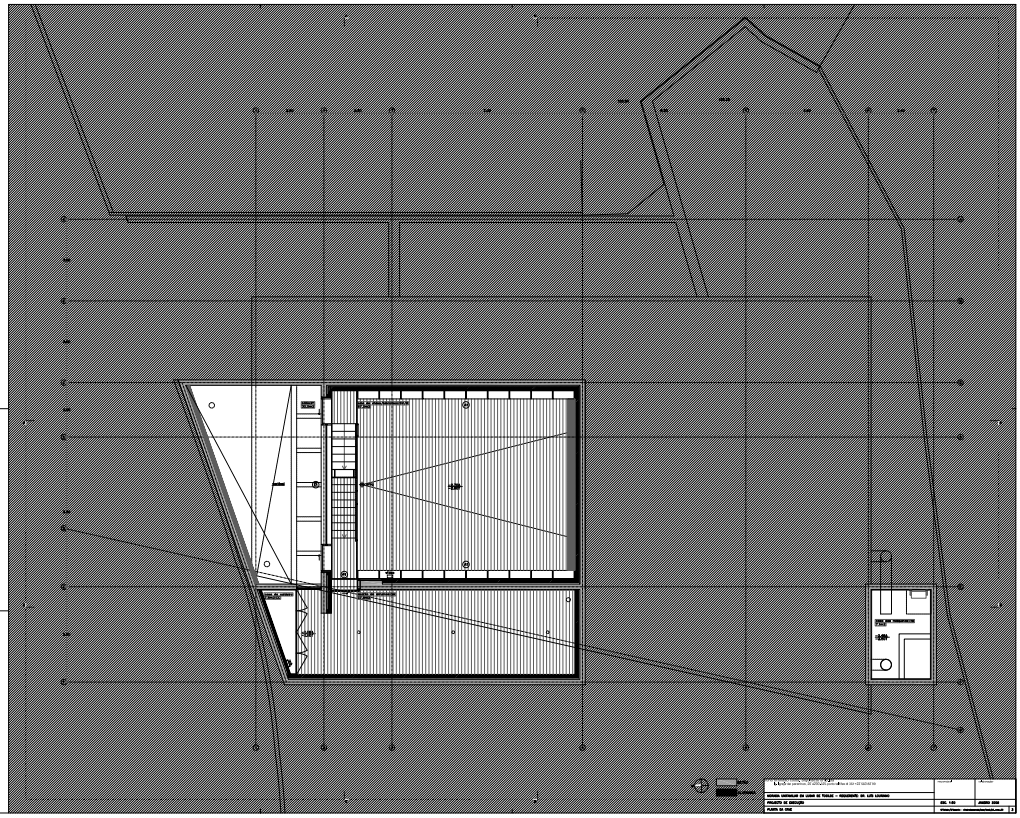


A Fotografia maqueta piso 0
B Fotografia maqueta cobertura
C Fotografia maqueta implantação piso 0
D Fotografia maqueta implantação cobertura

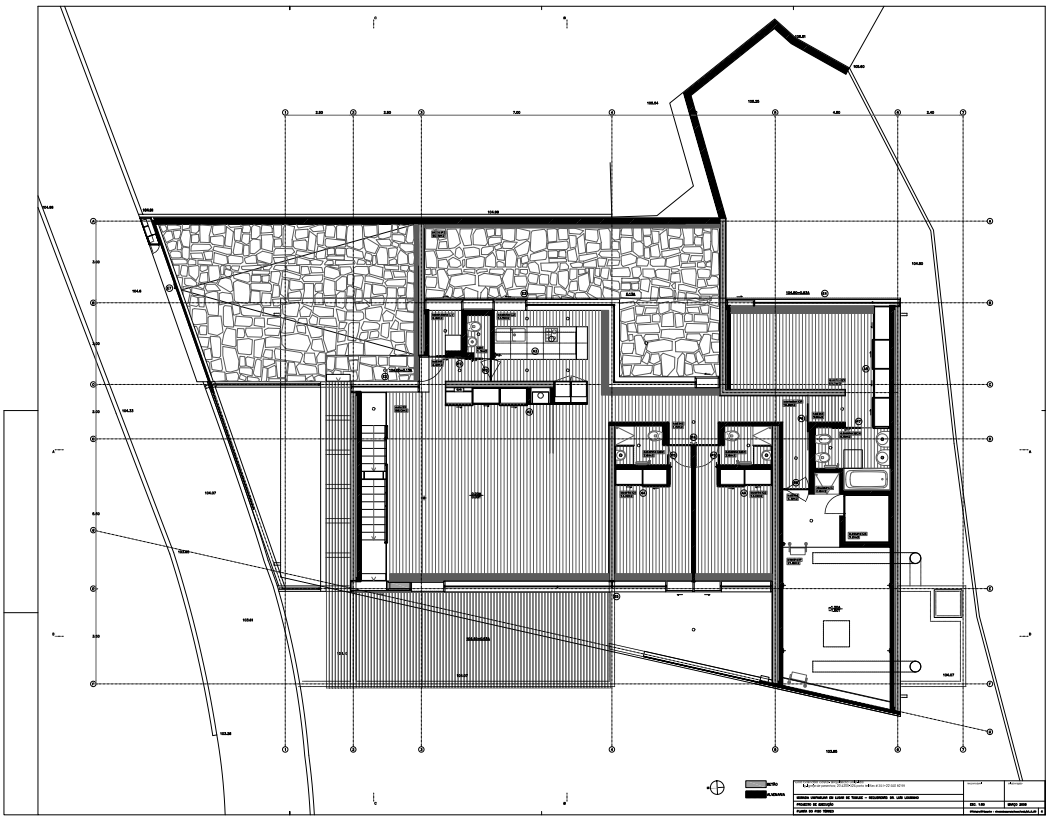
A



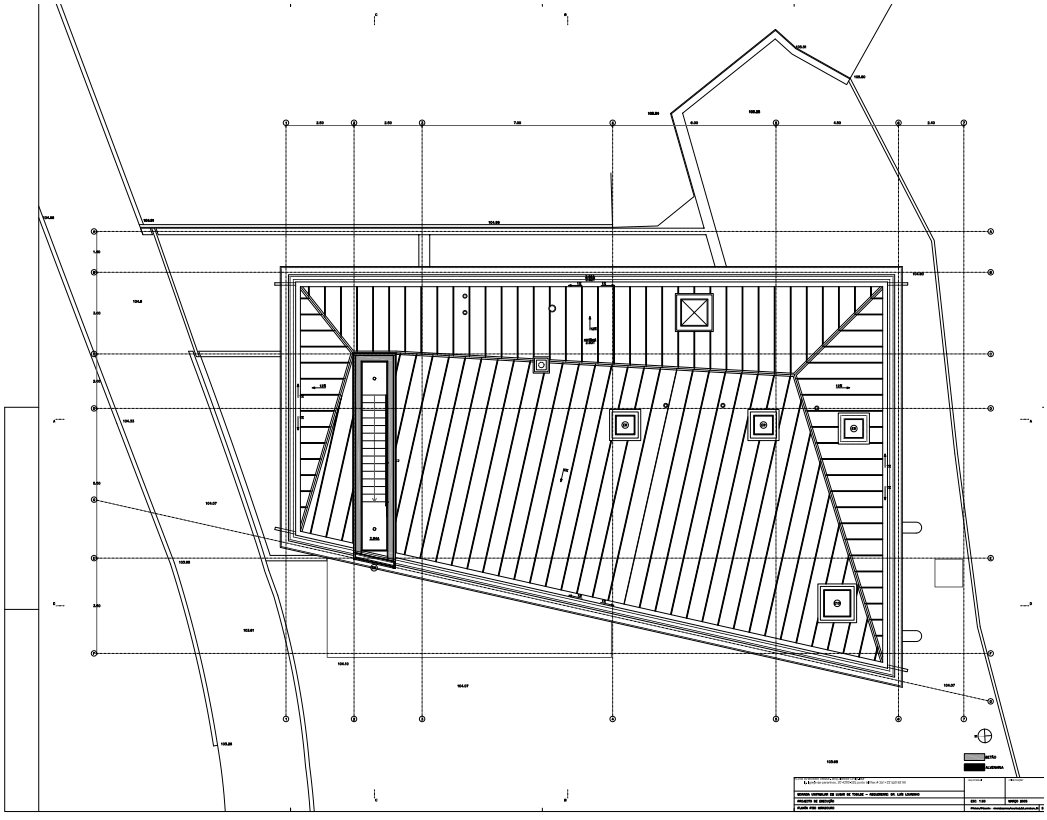
B



A Planta implantação
B Planta cave



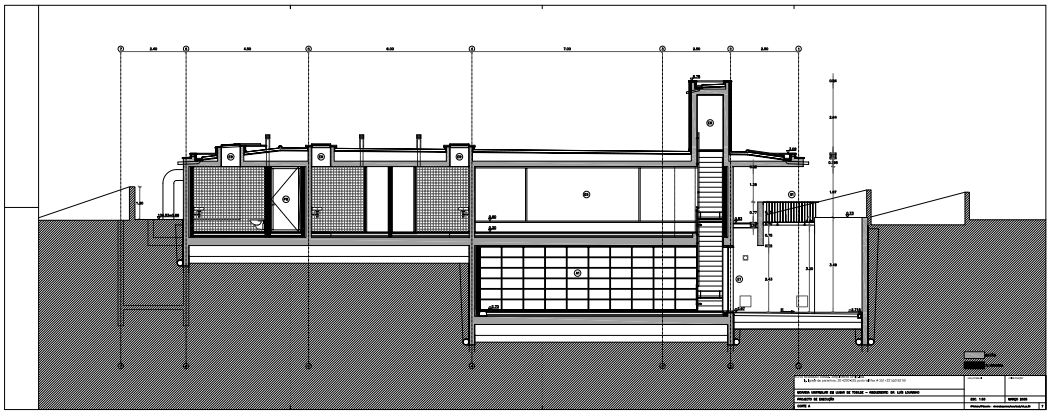
A



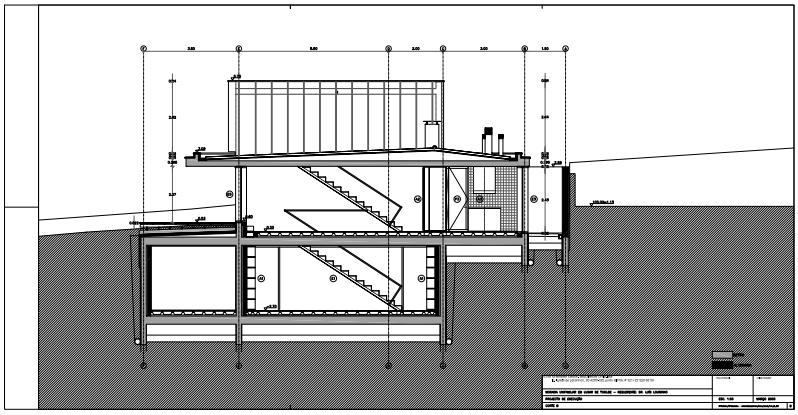
B

A Planta piso 0
B Planta piso C

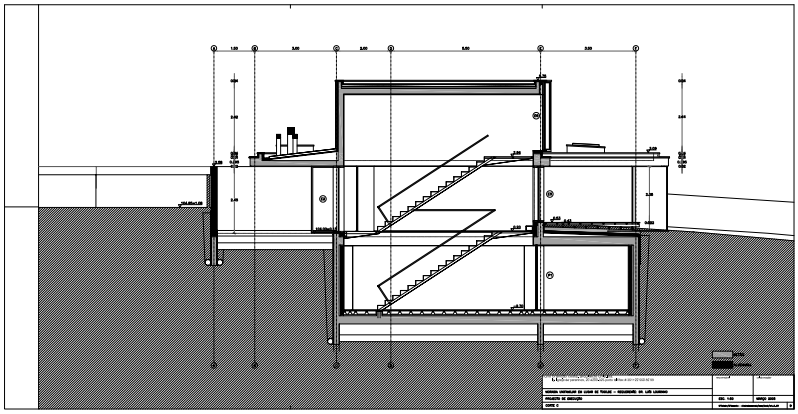
A



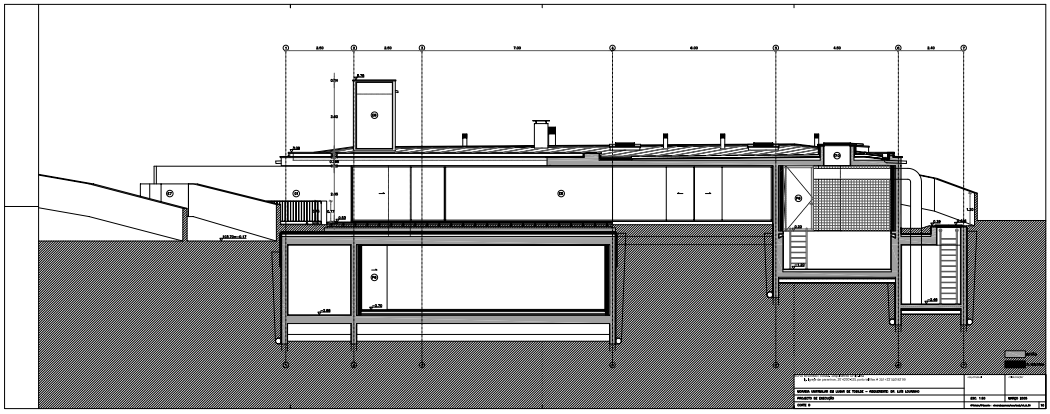
B



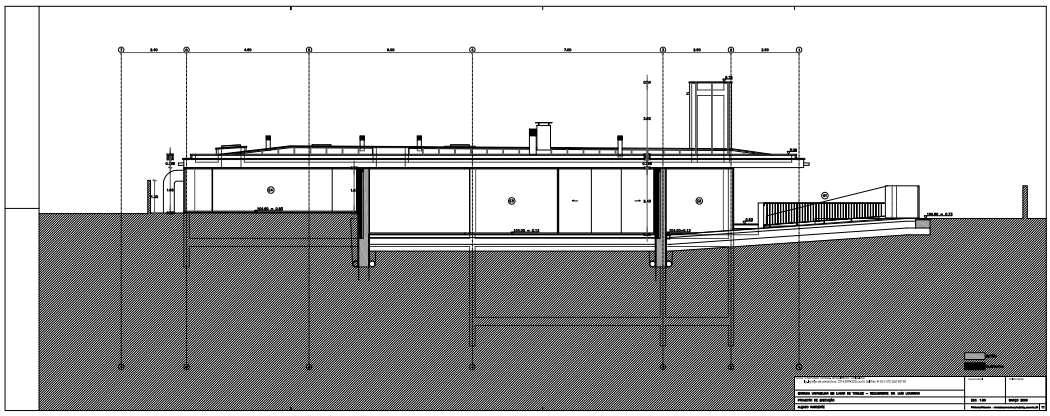
C



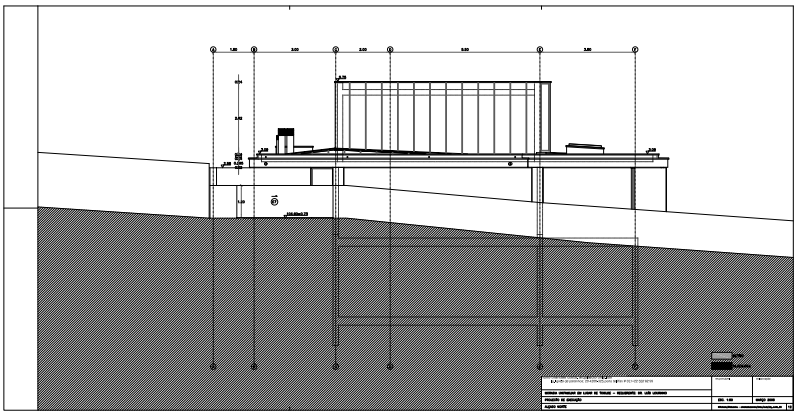
D



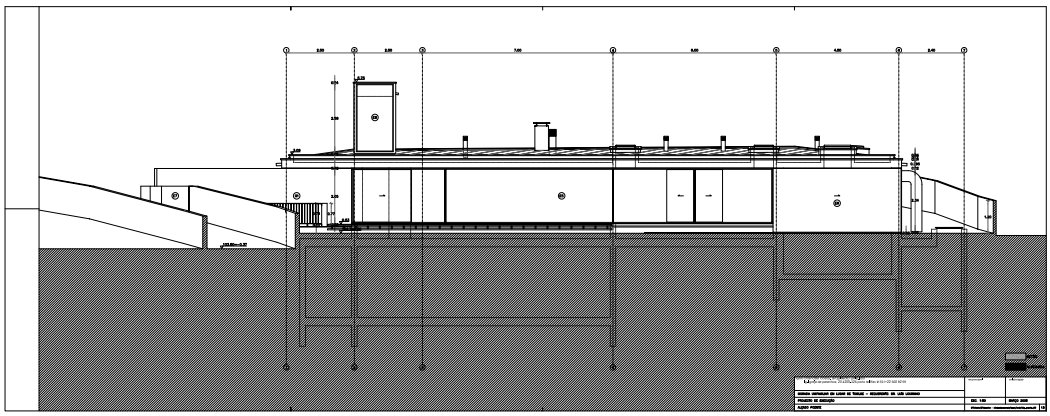
A Corte A
B Corte B
C Corte C
D Corte D



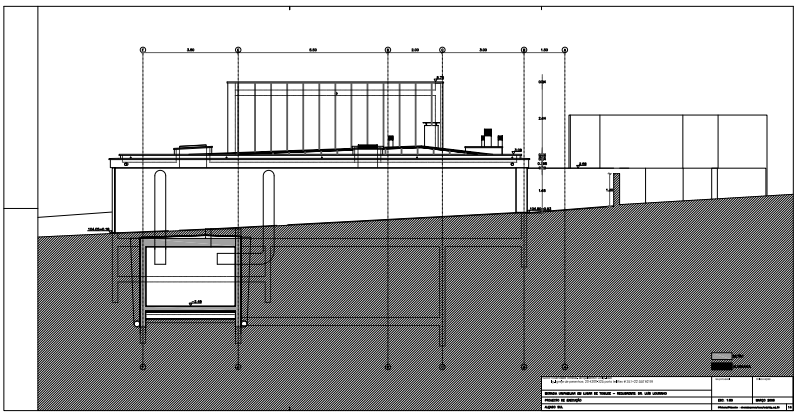
A



B



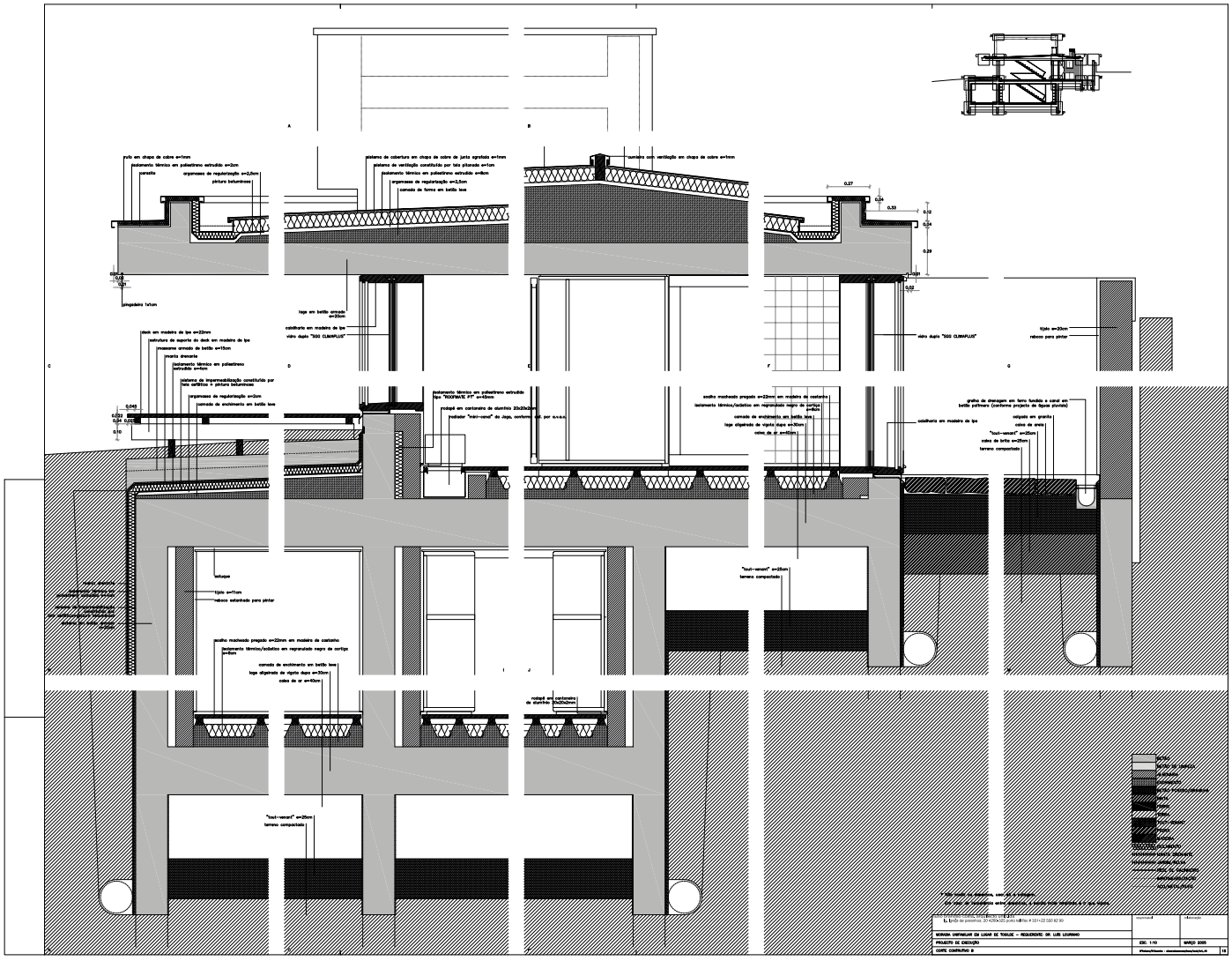
C



D

A Alçado nascente
B Alçado norte
C Alçado poente
D Alçado sul

A



B







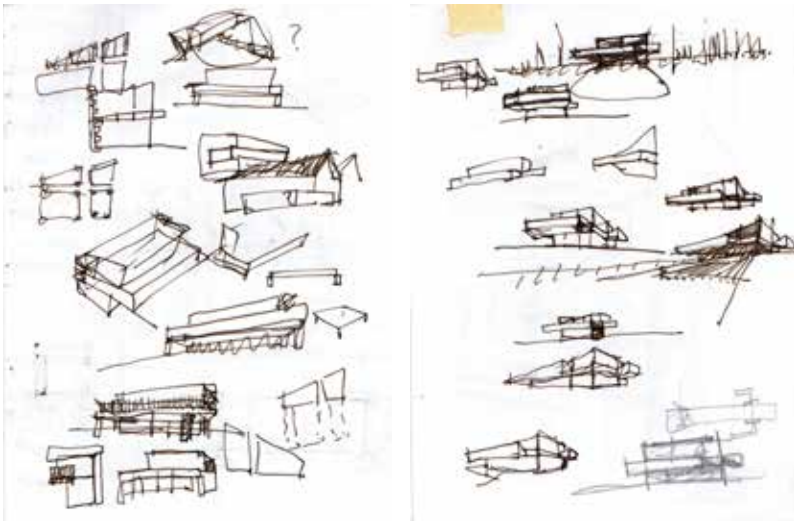


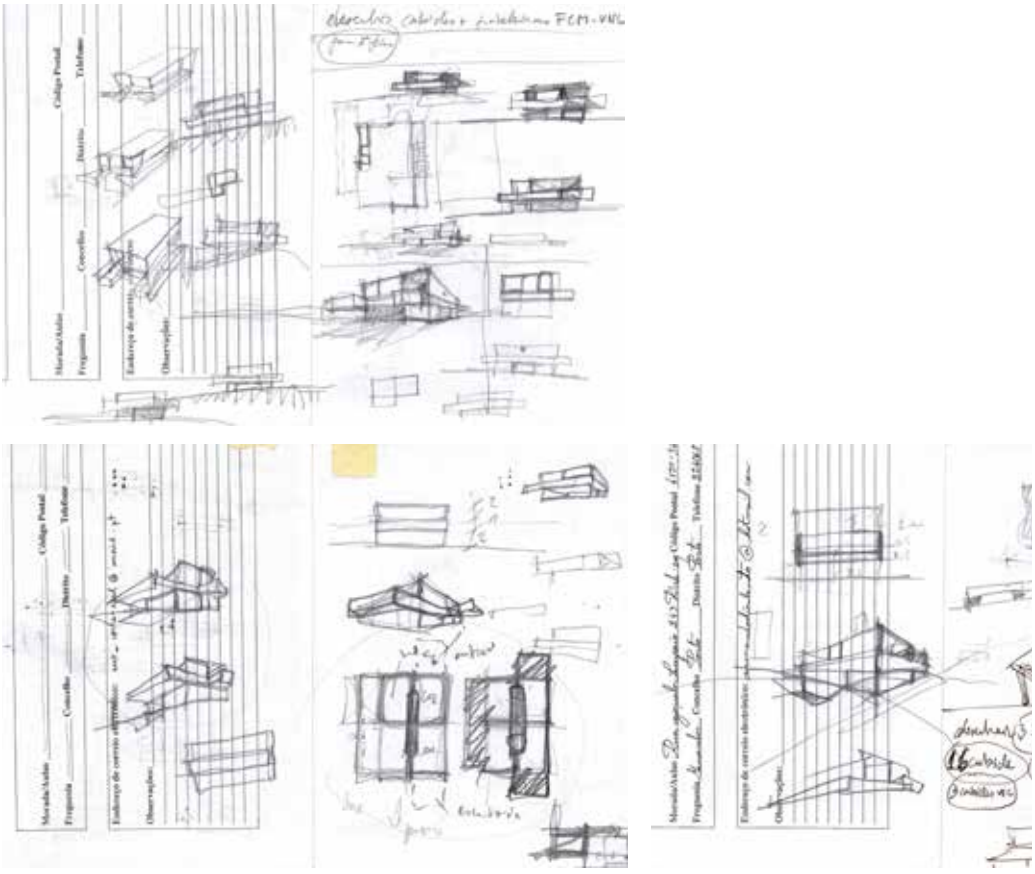


A Corte construtivo
B Fotografias obra

Casa de Estarreja

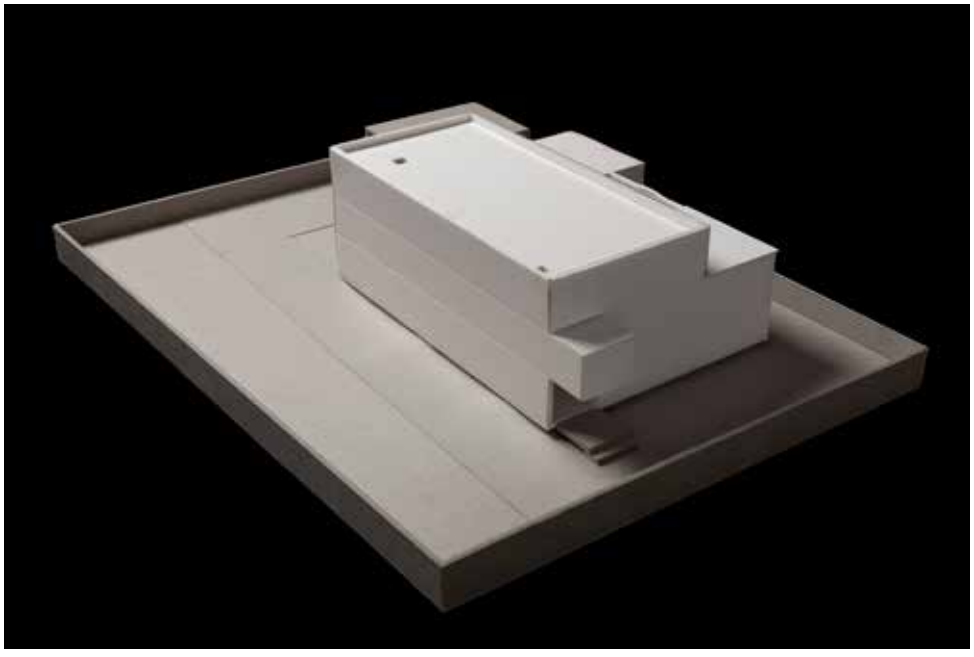
Estarreja, Portugal 2004





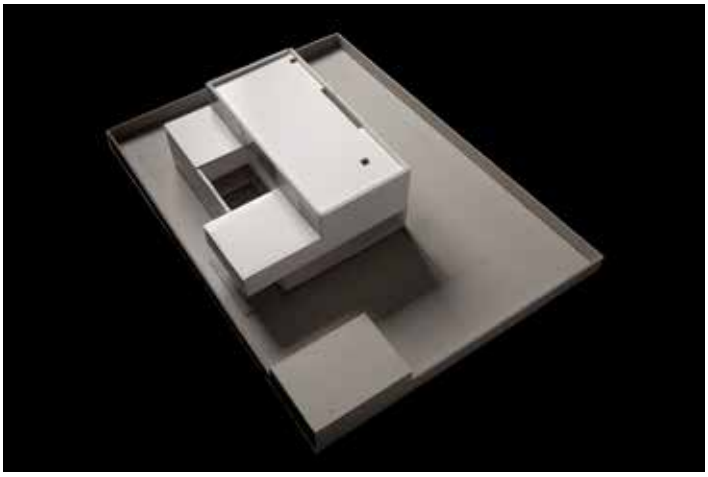
Croquis

A

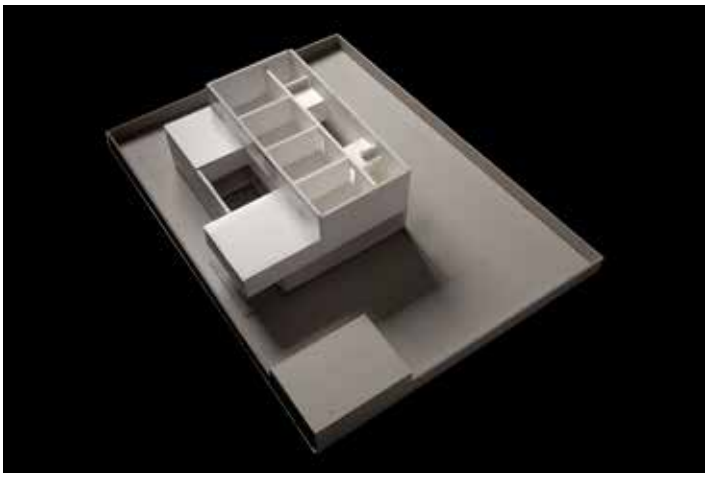


B

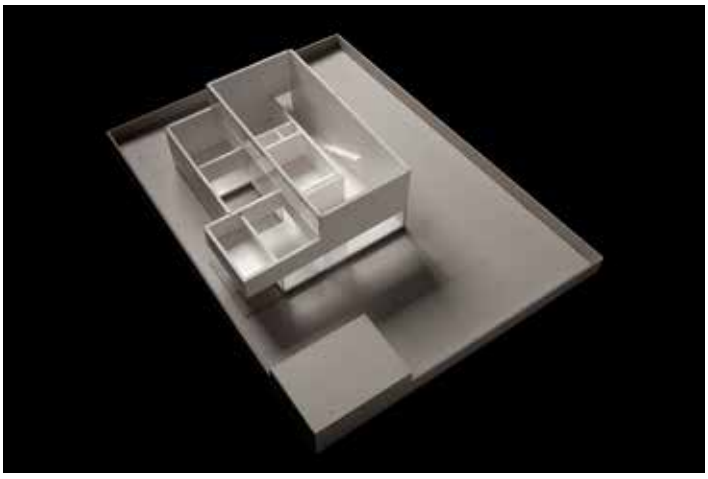
A Croqui
B Fotografia maqueta



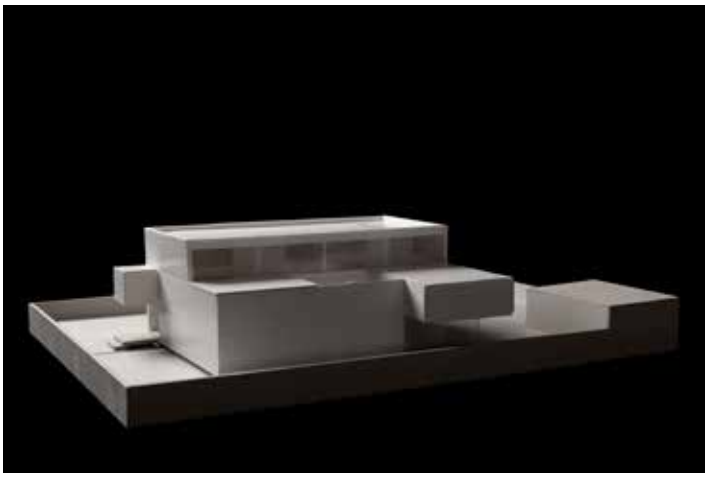
A



B

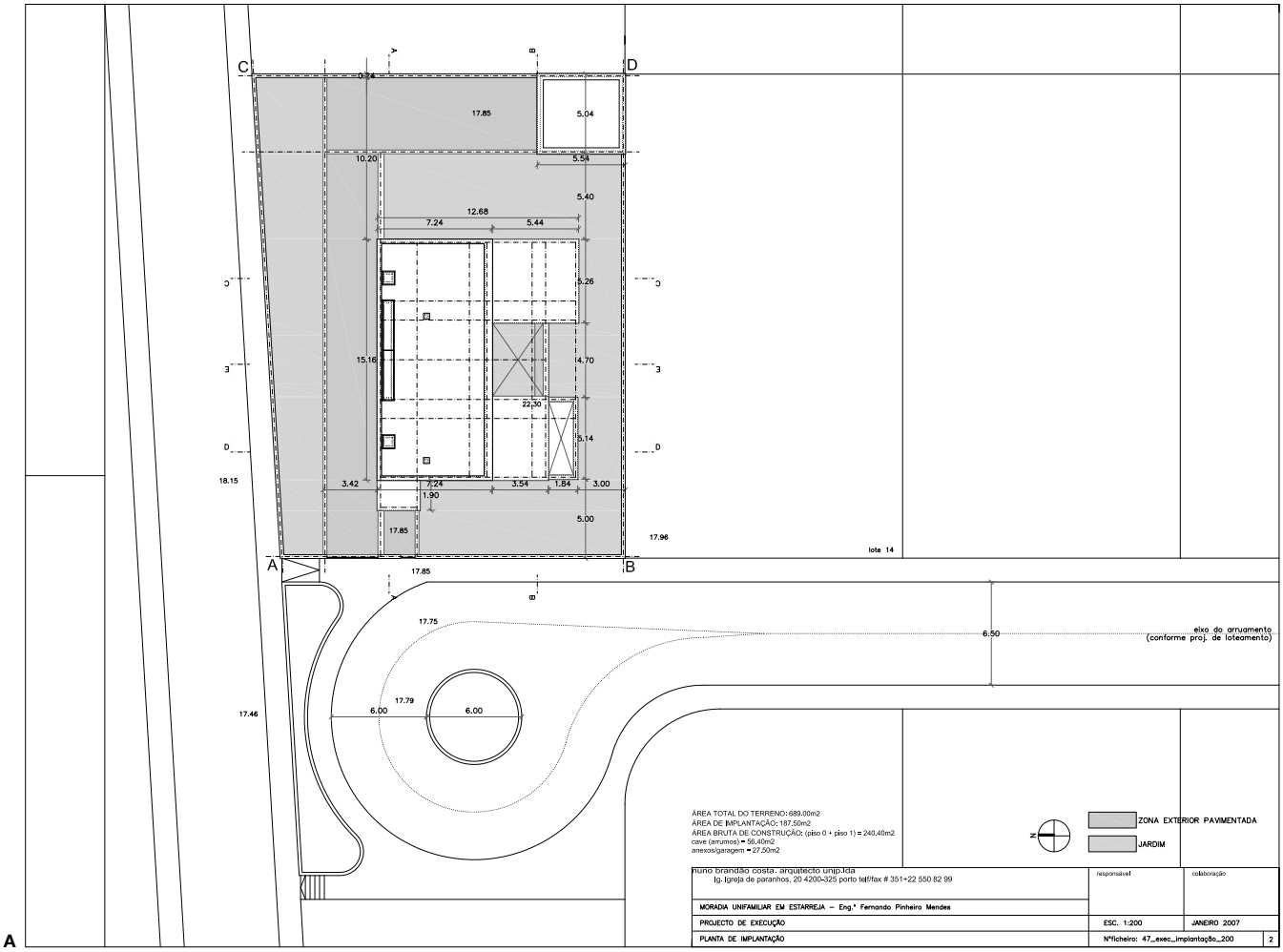


C

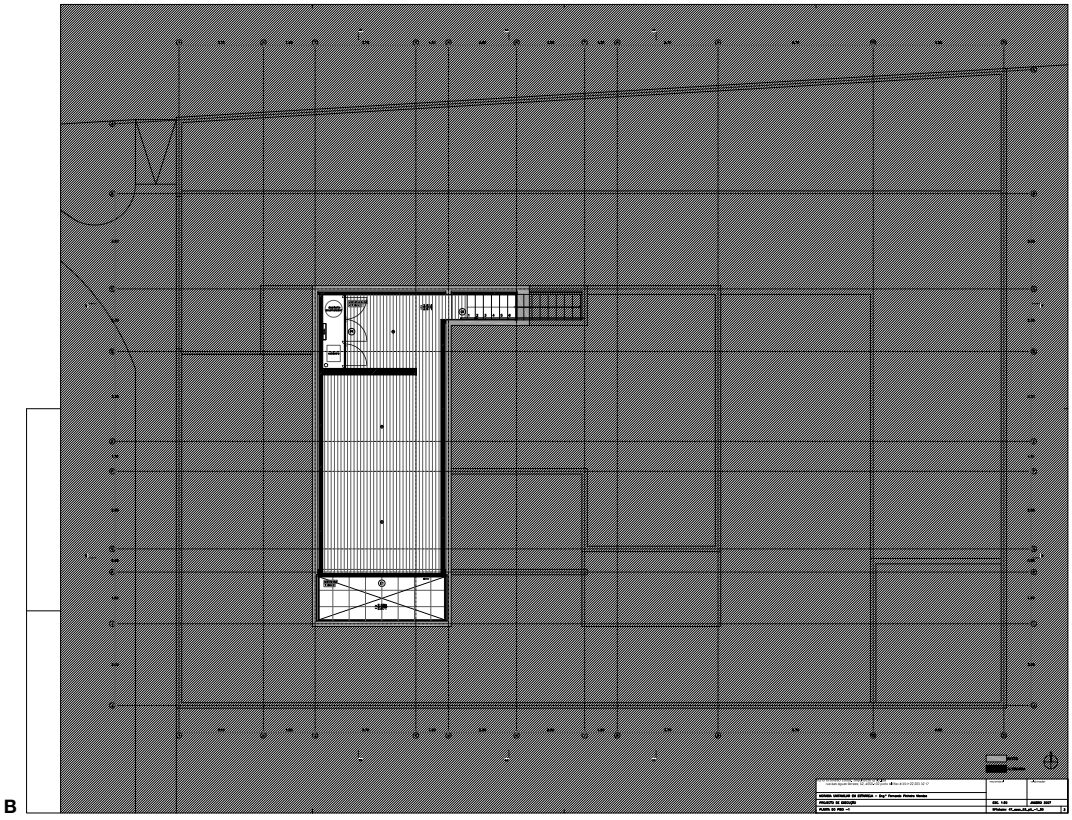


D

A Fotografia maqueta cobertura
B Fotografia maqueta piso 1
C Fotografia maqueta piso 0
D Fotografia maqueta

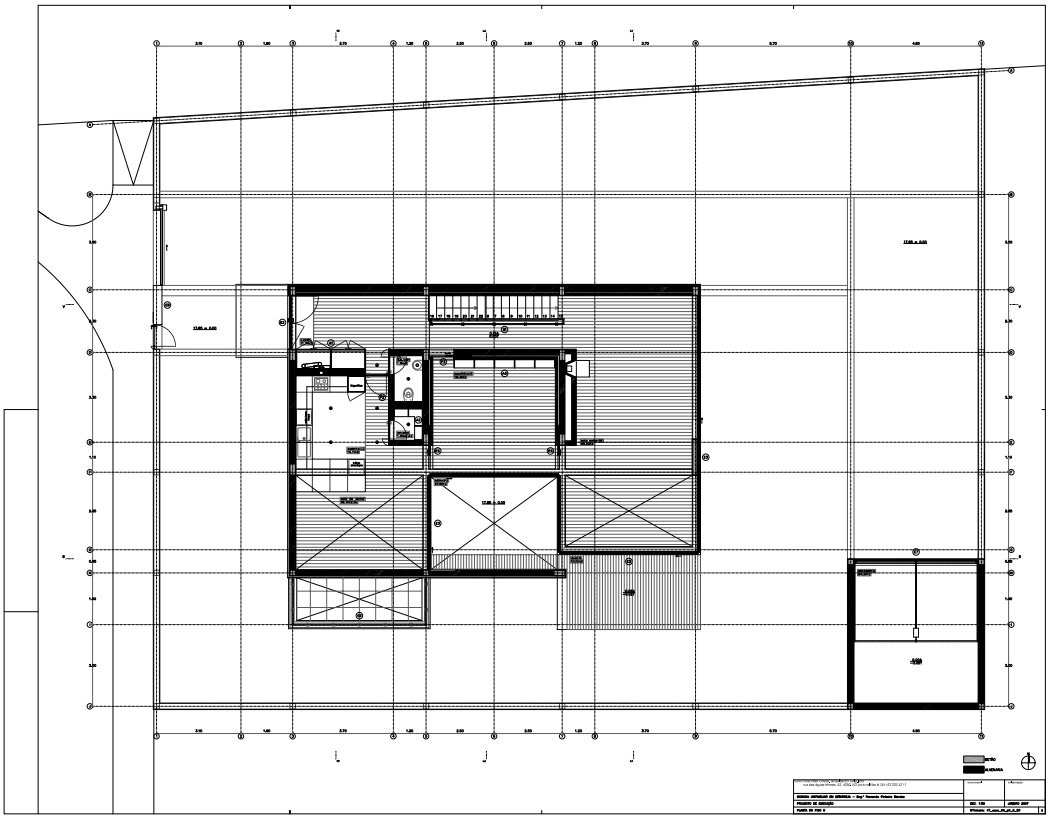


A

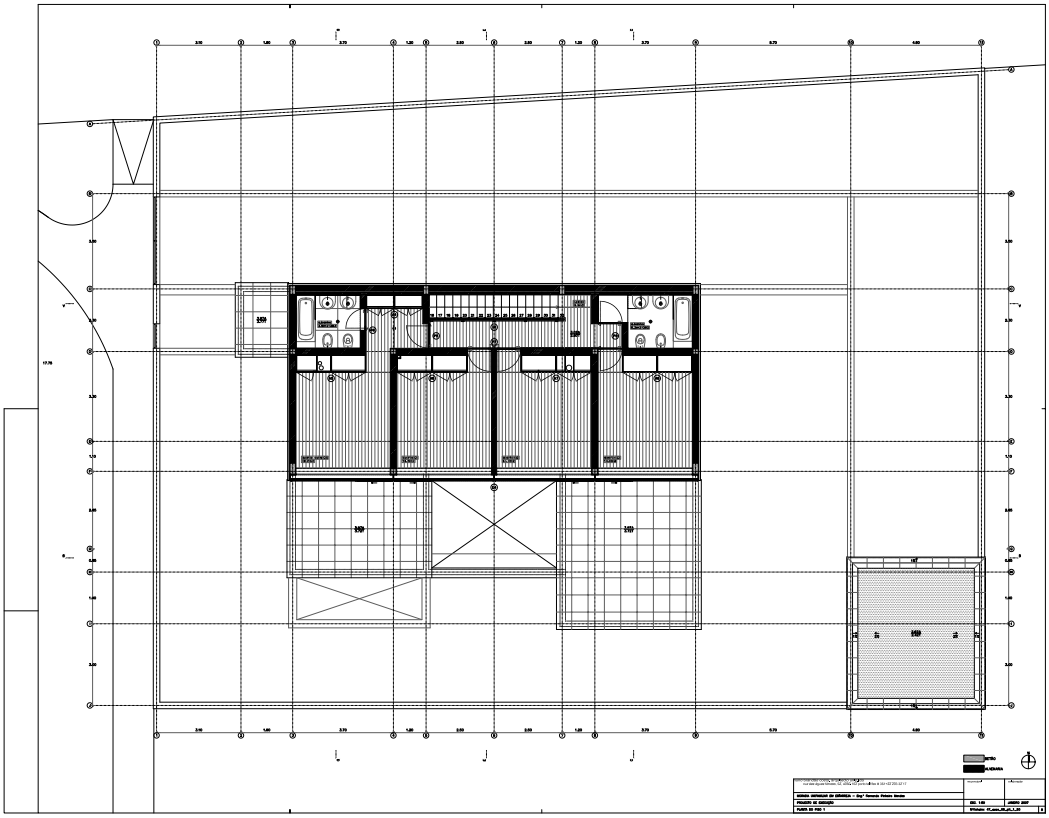


B

A Planta implantação
B Planta piso -1

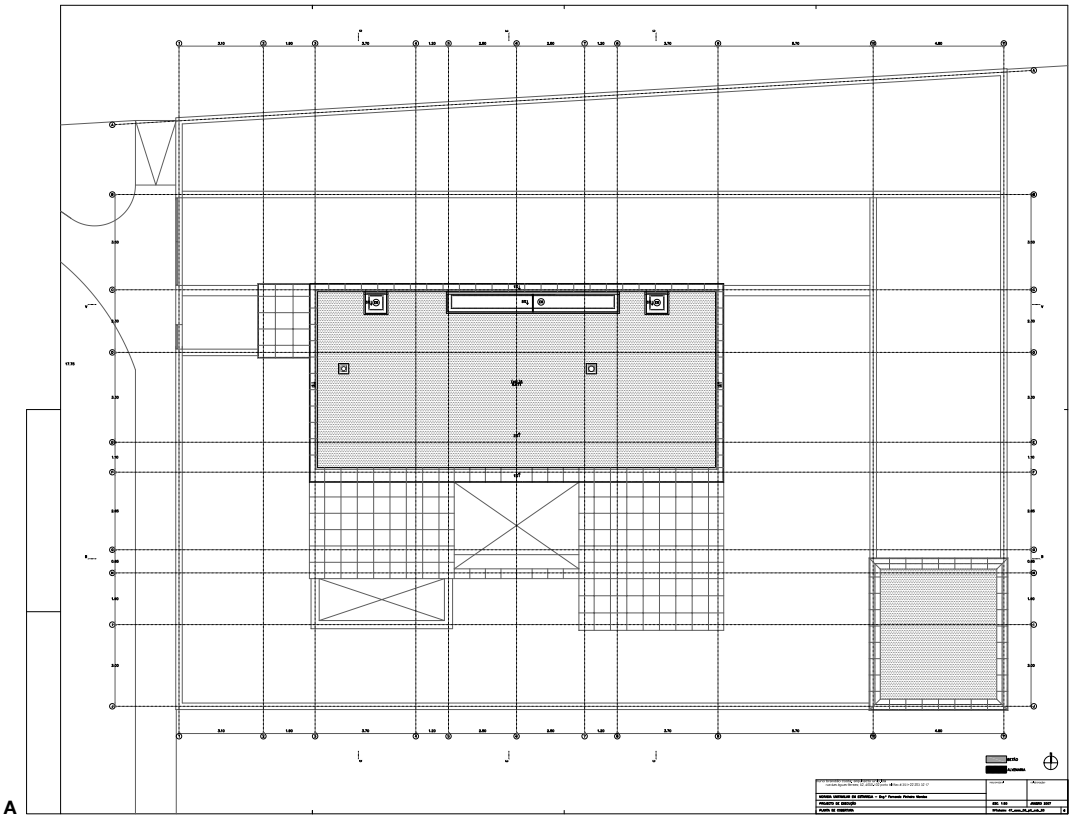


A

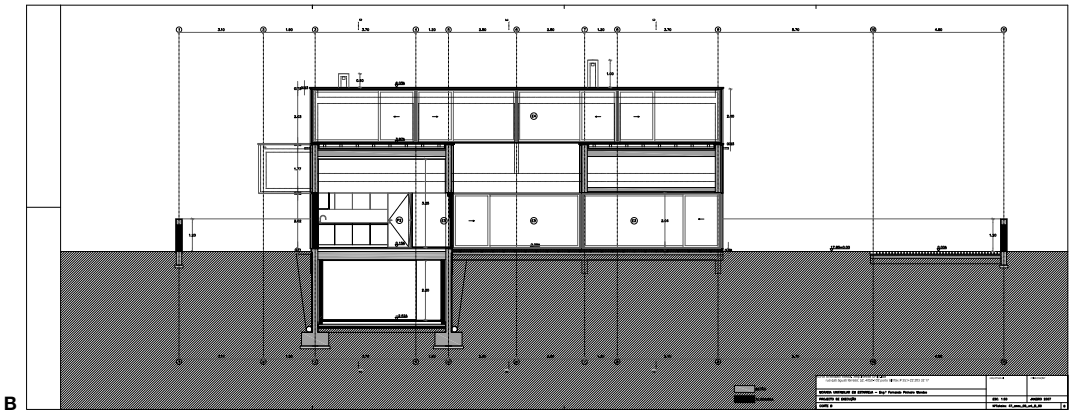


B

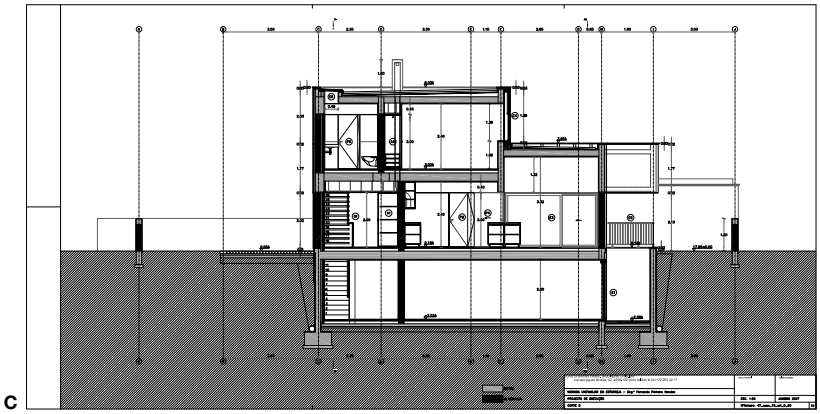
A Planta piso 0
B Planta piso 1



A

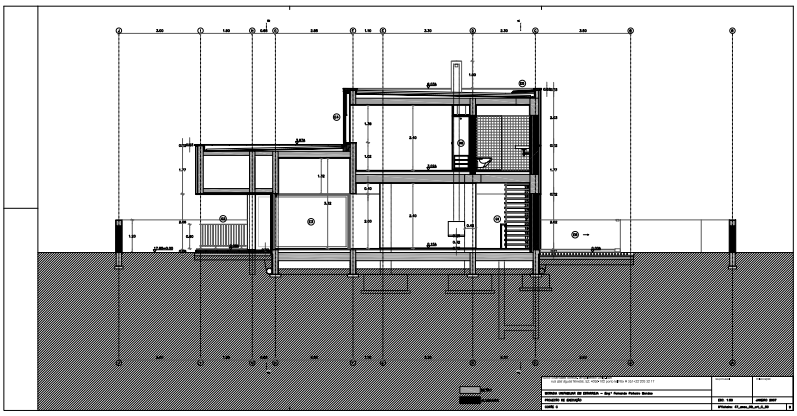


B

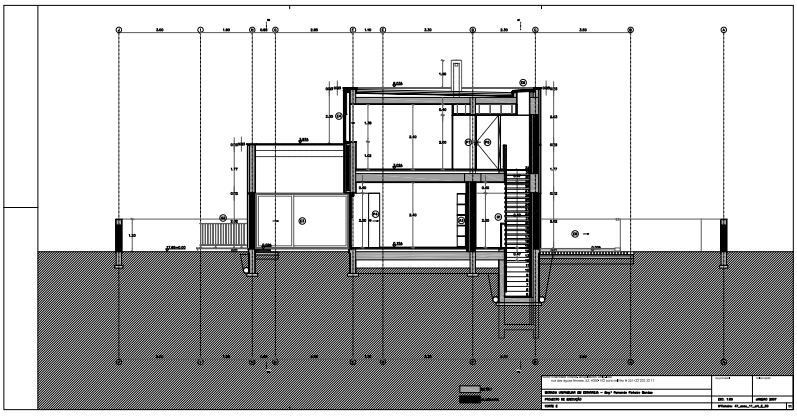


C

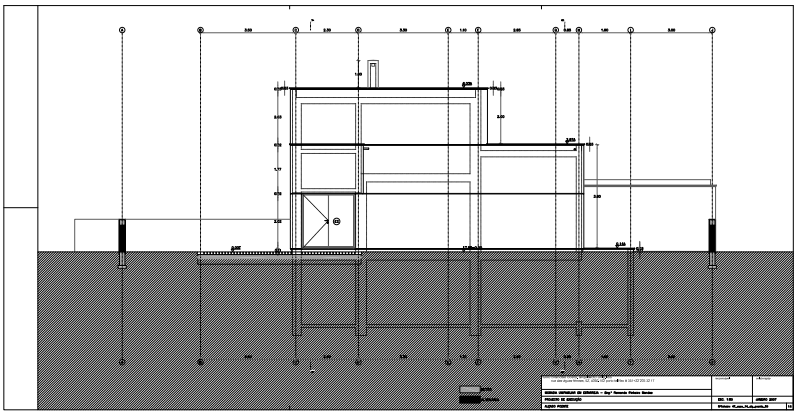
A Planta cobertura
B Corte B
C Corte D



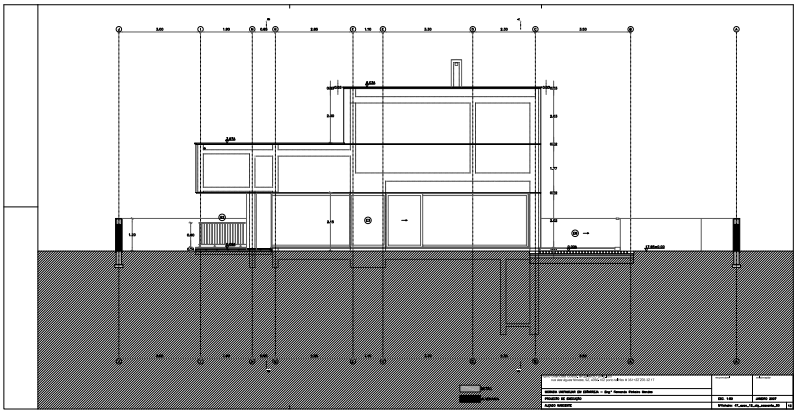
A



B



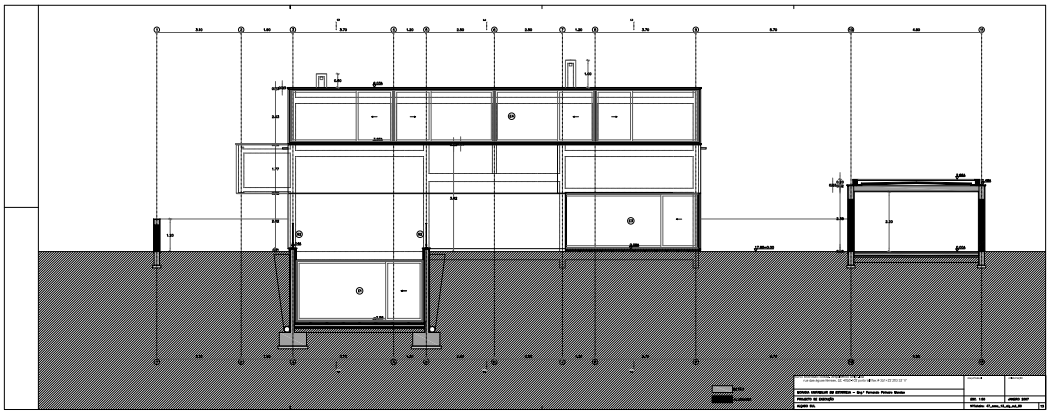
C



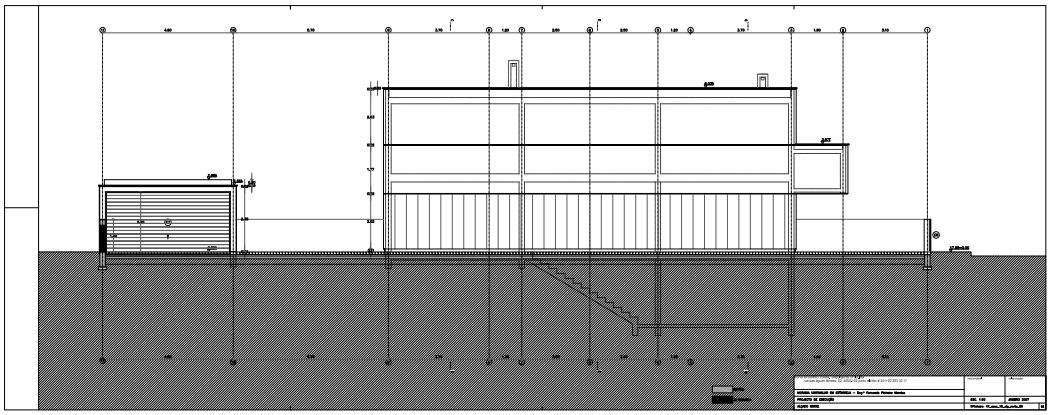
D

A Corte C
B Corte E
C Alçado poente
D Alçado nascente

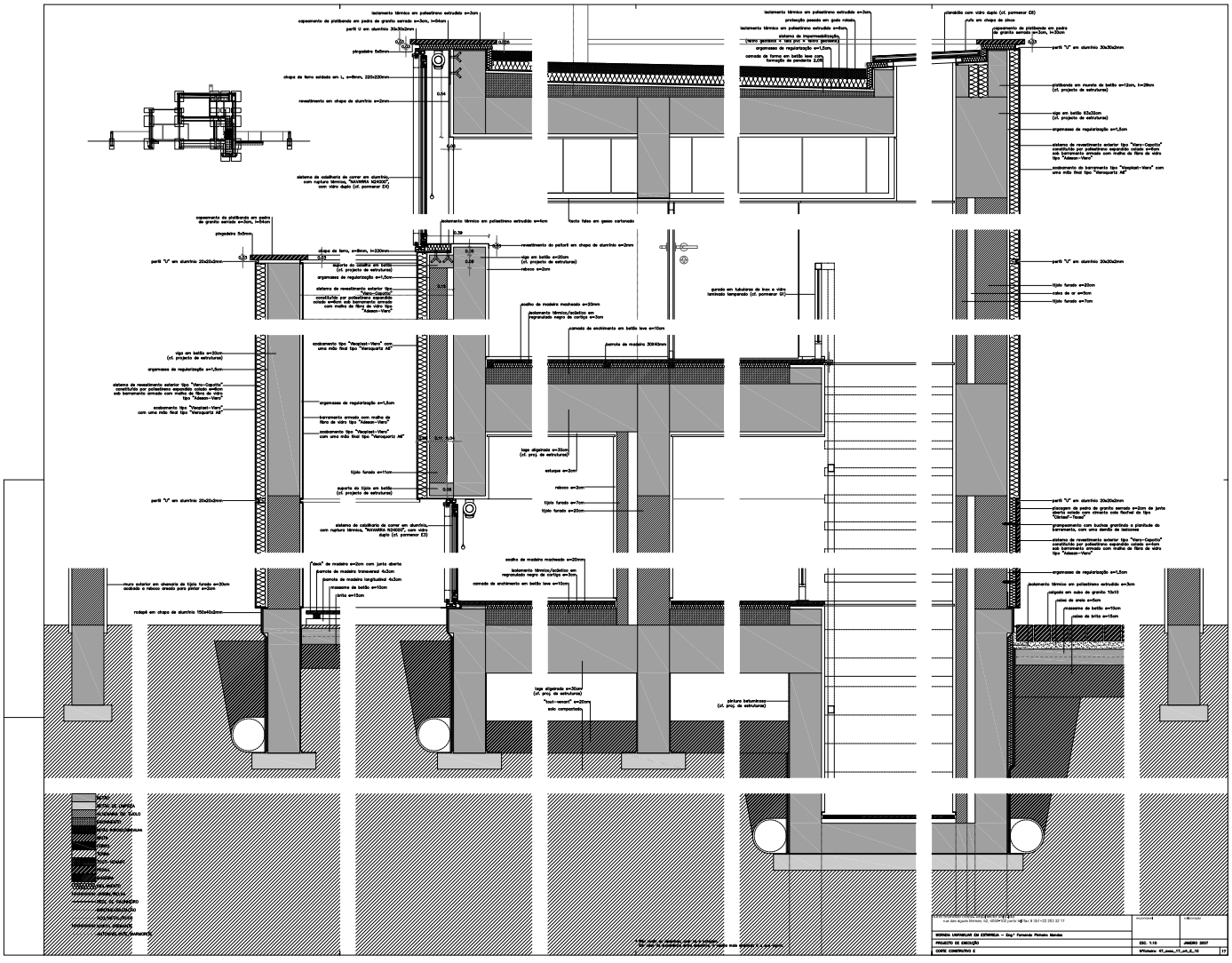
A



B



C





D



E

A Alçado sul
B Alçado norte
C Corte construtivo
D, E Fotografias vistas exterior



Fotografia vista exterior









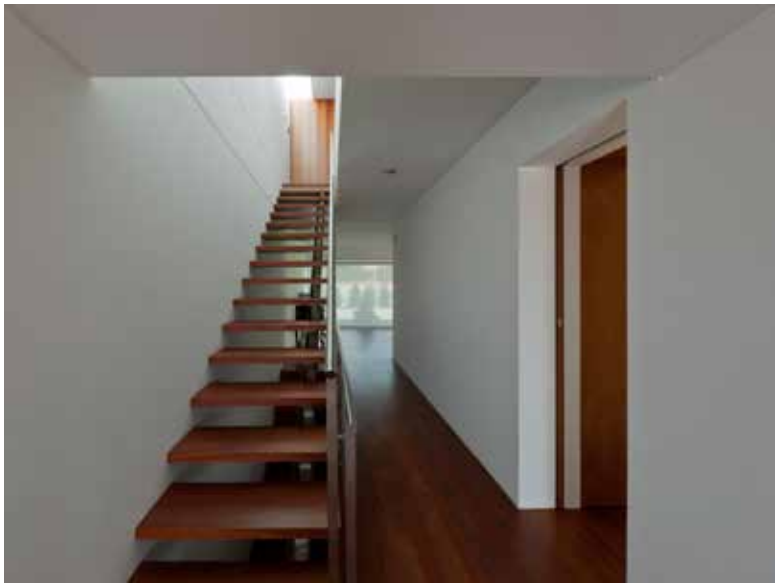






Fotografias vistas exterior







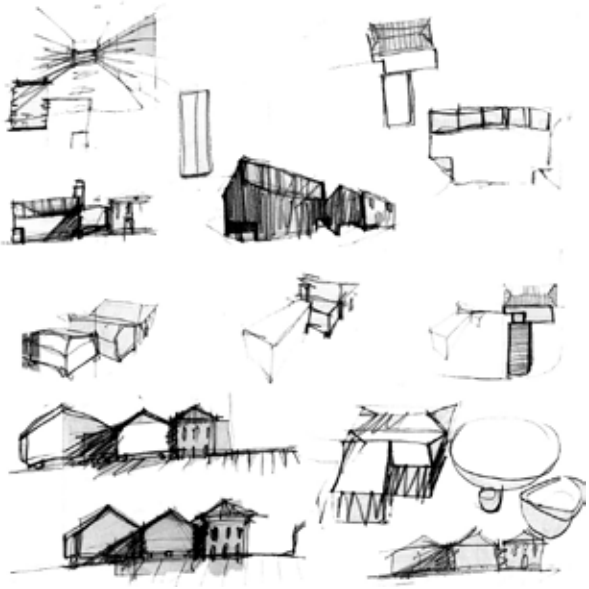
Fotografias vistas interior

Biblioteca de Caminha

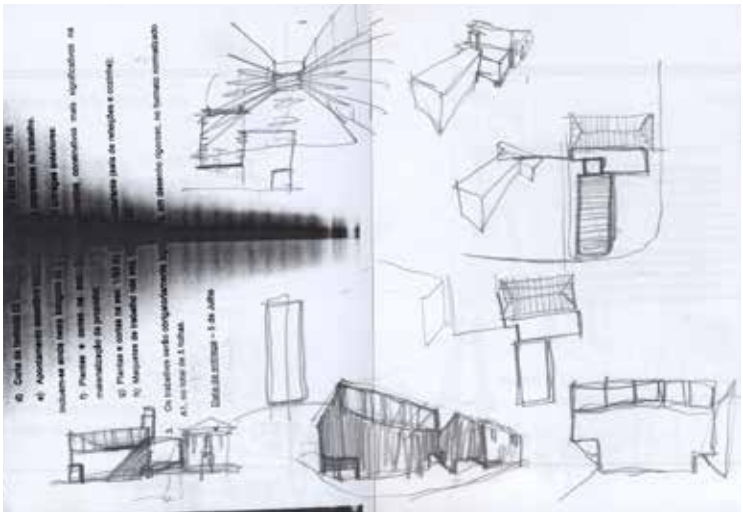
Caminha, Portugal 2005
Concurso público, 1.º prémio



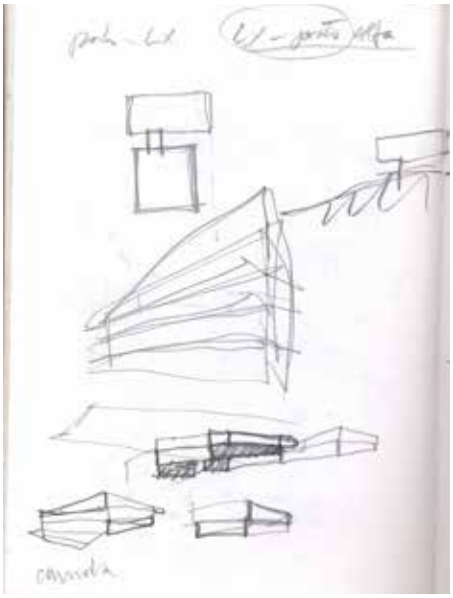
A



B

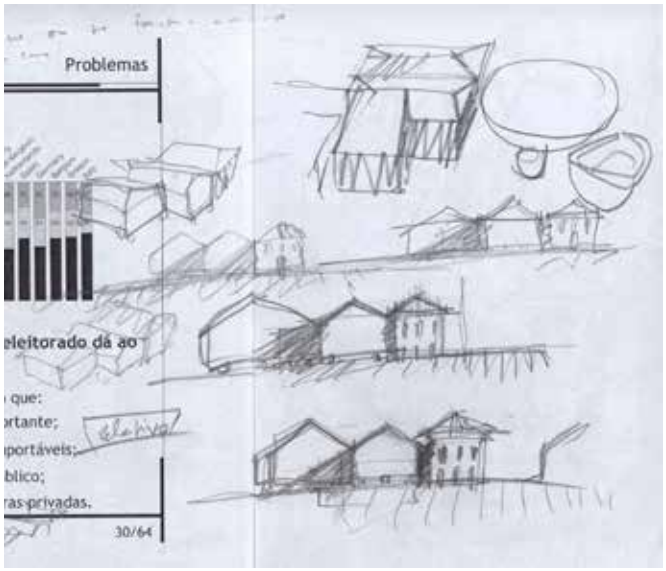


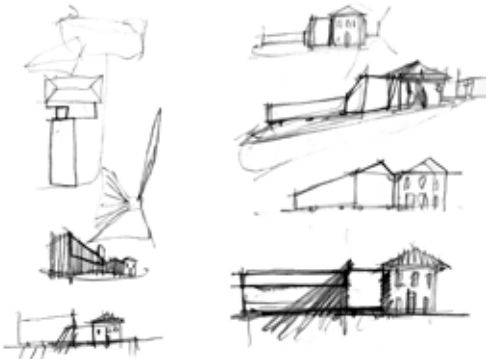
C

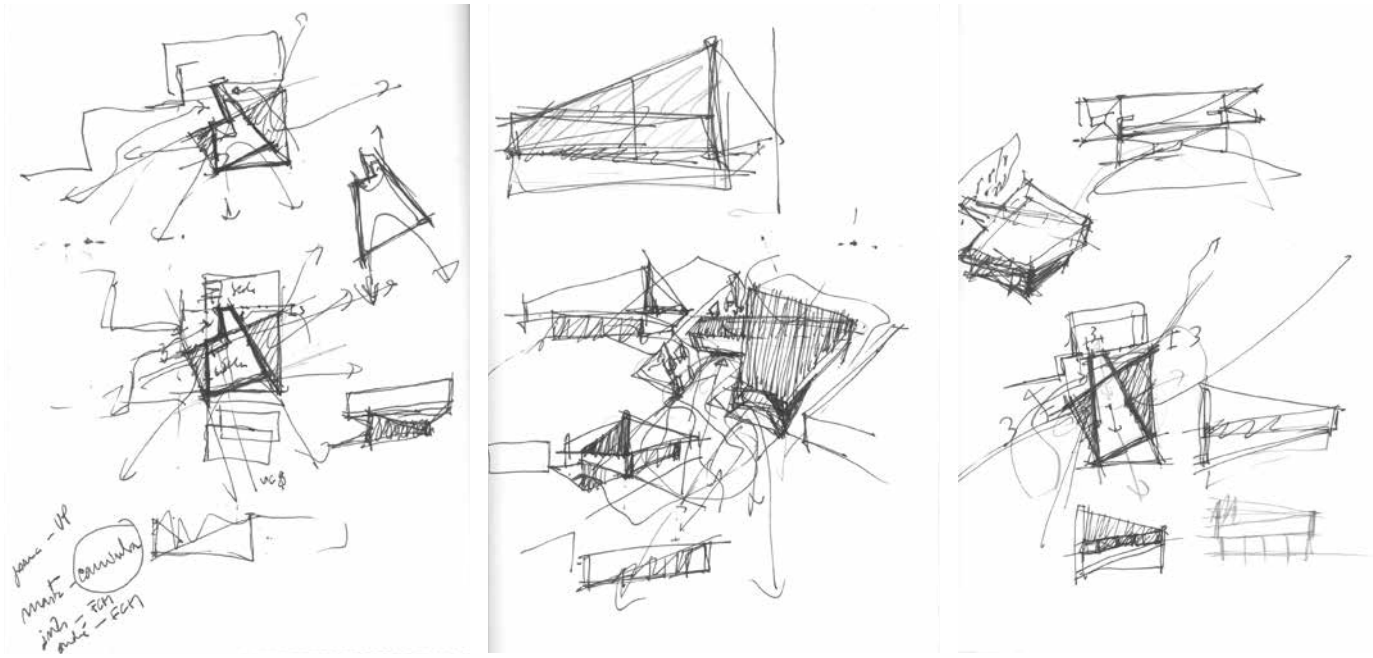


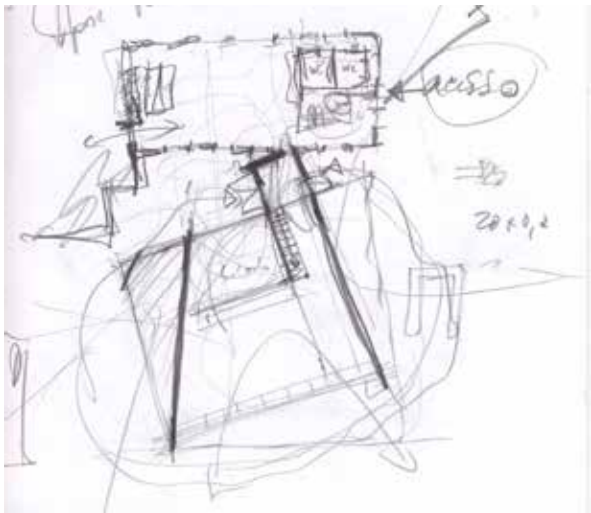
D

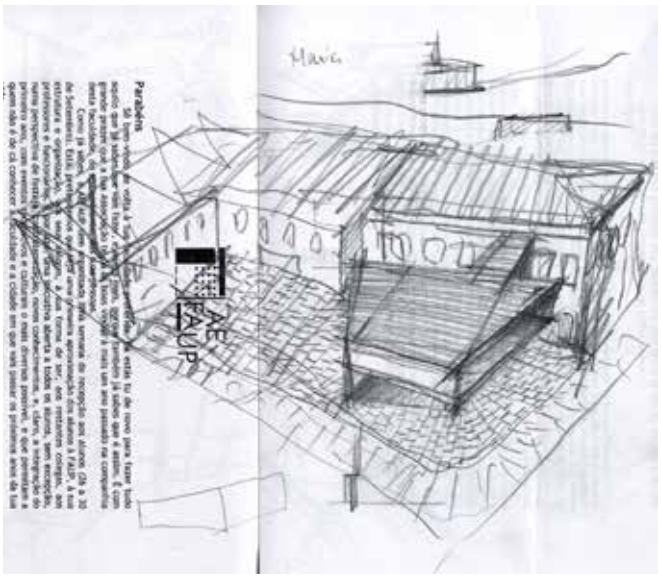
A Fotografia vista terreno
B-D Croquis


Problemas
eleitorado dá ao
que:
rtante;
portáveis;
blico;
as privadas.
30/64






acesso

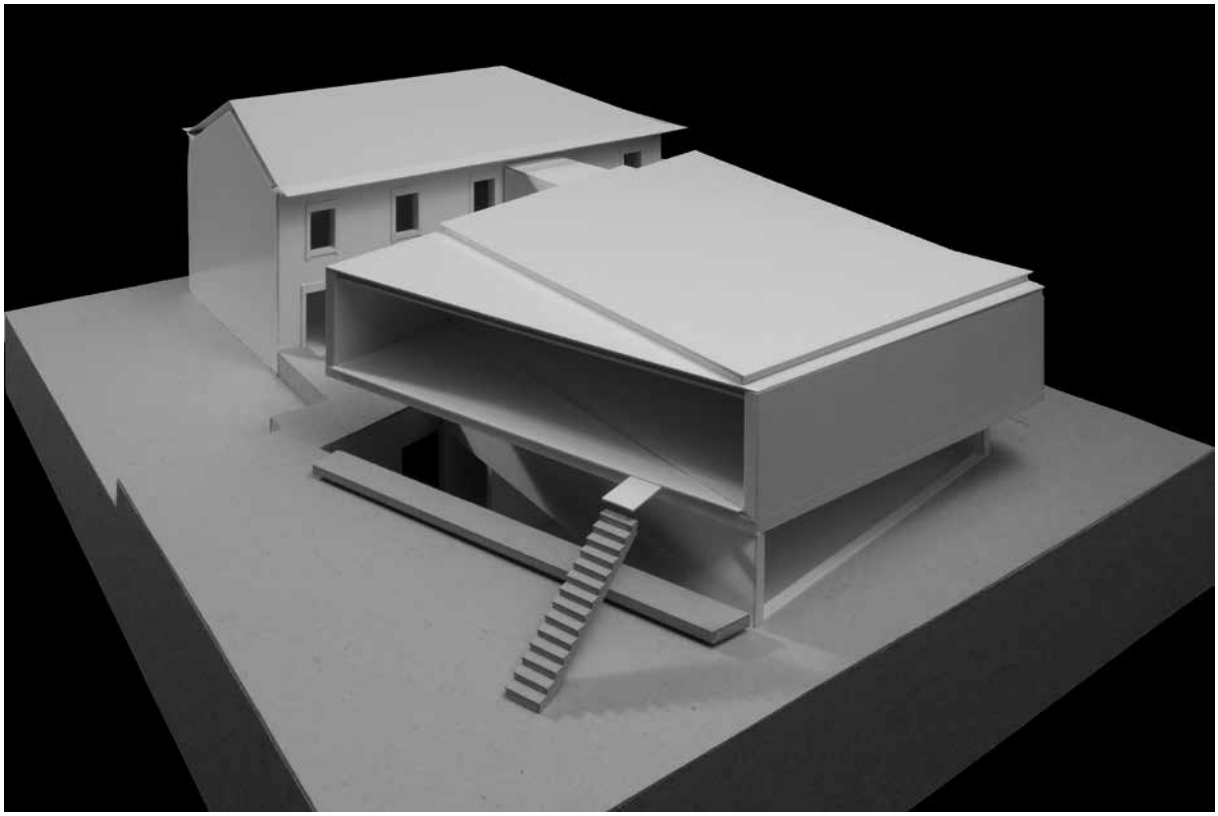

AE
FAUP

Croquis

A

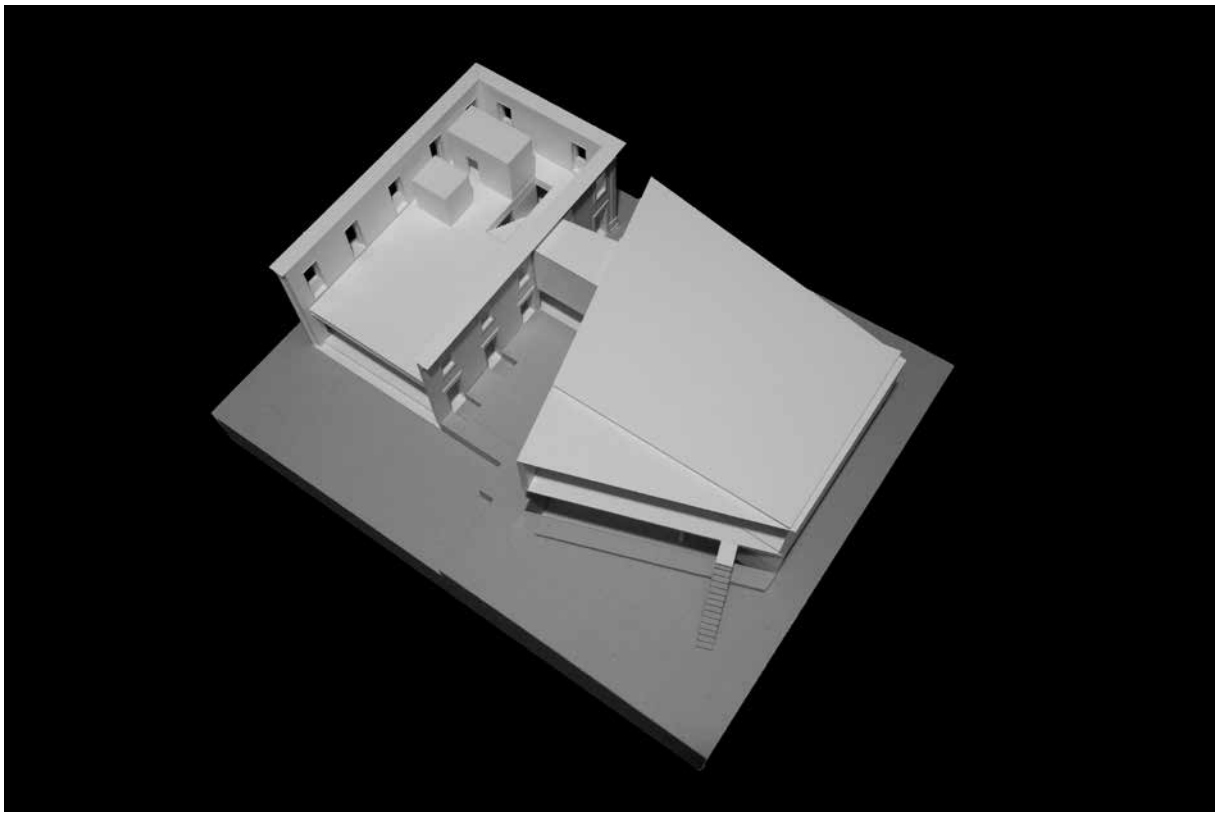


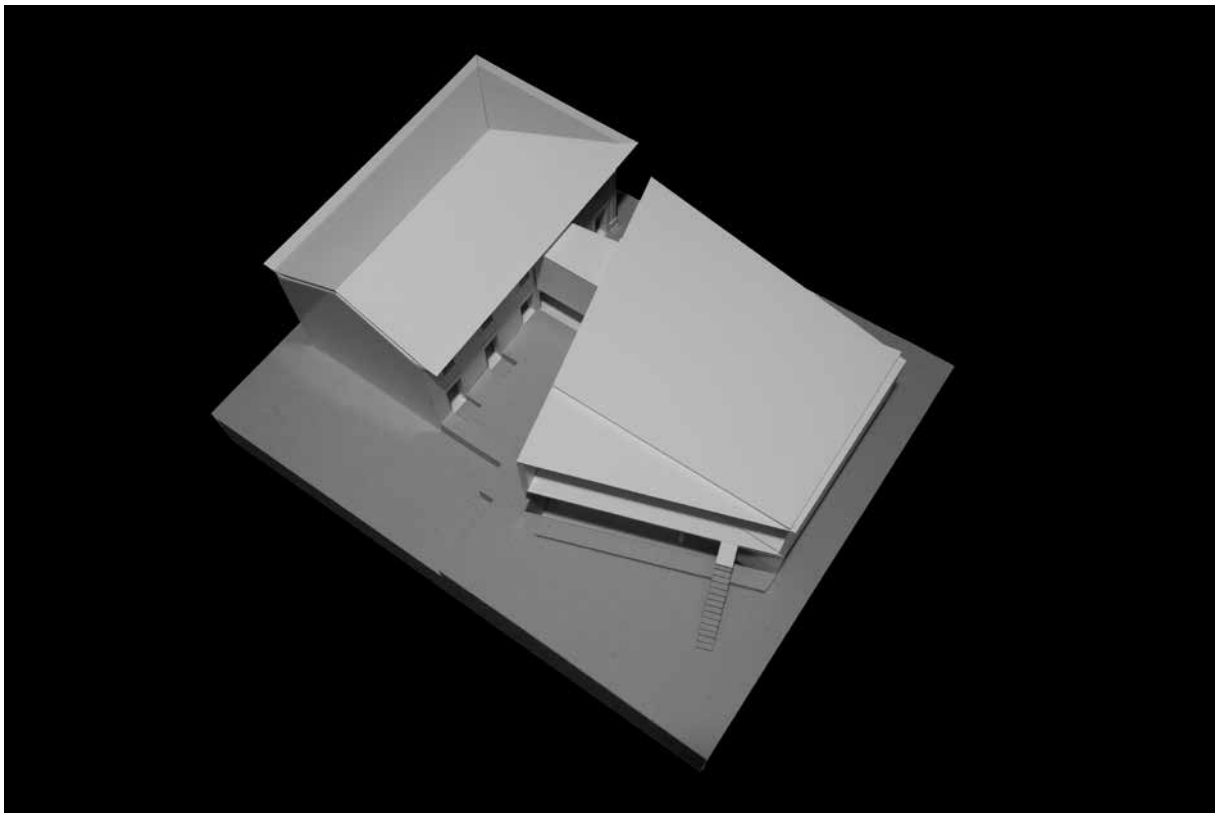




B

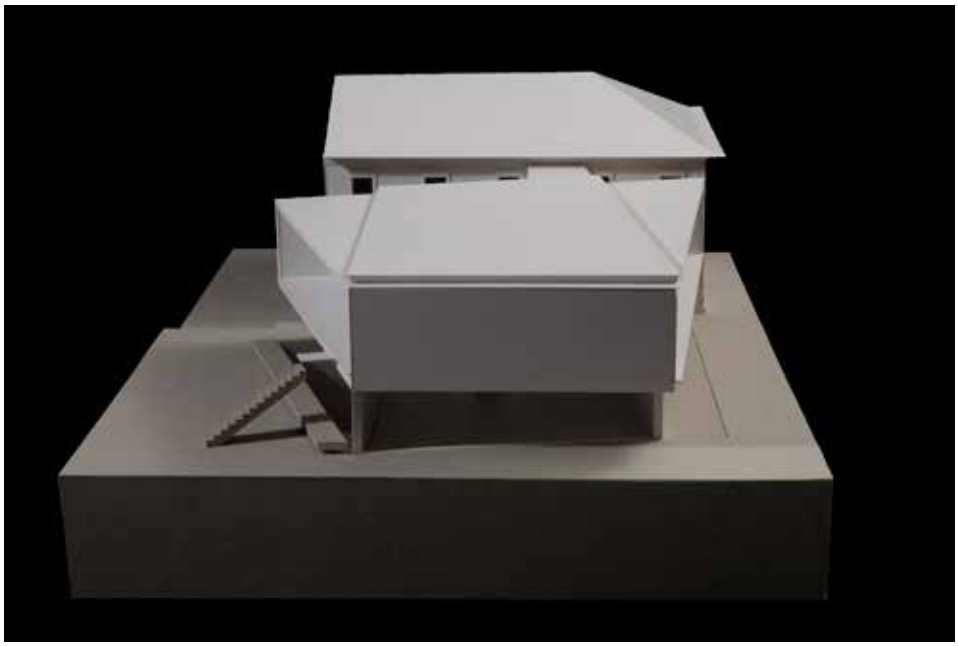
A Imagem vista exterior
B Fotografias maqueta





Fotografias maqueta





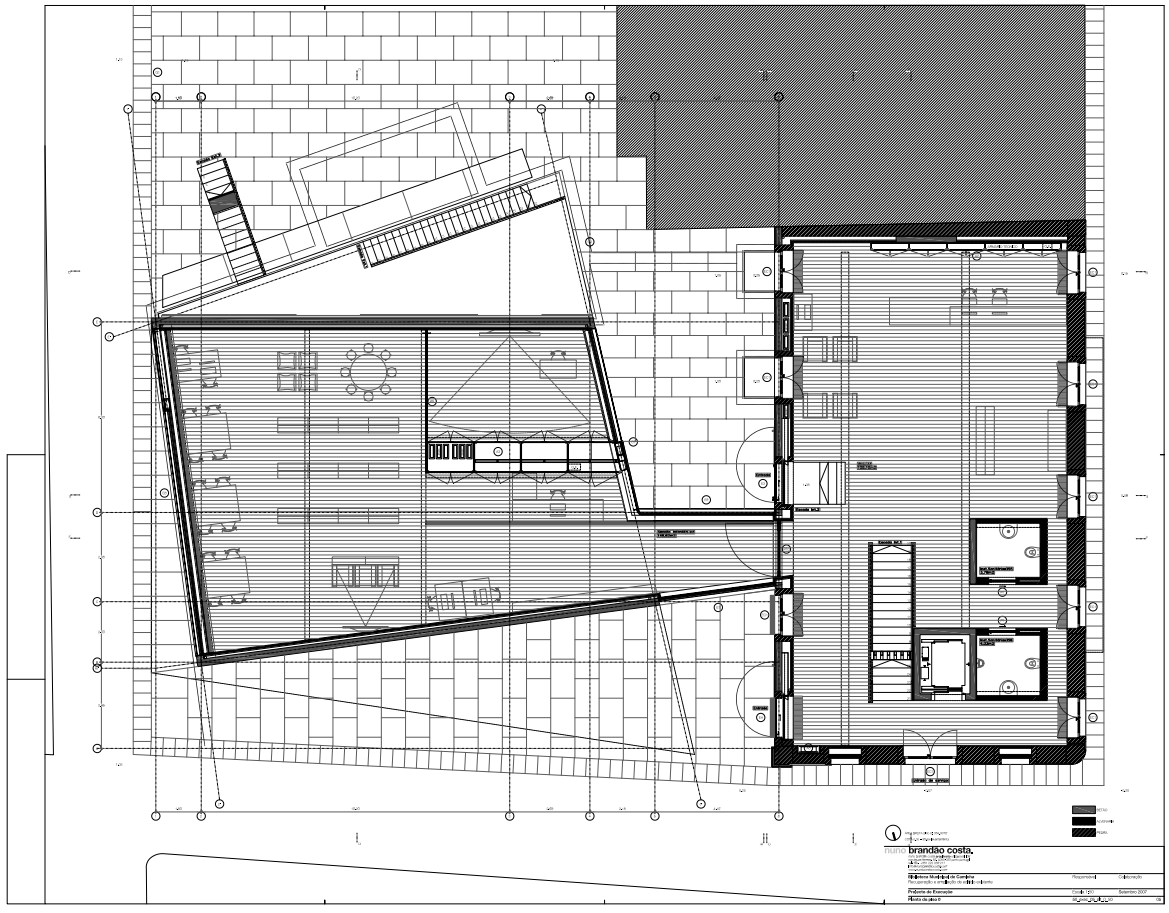


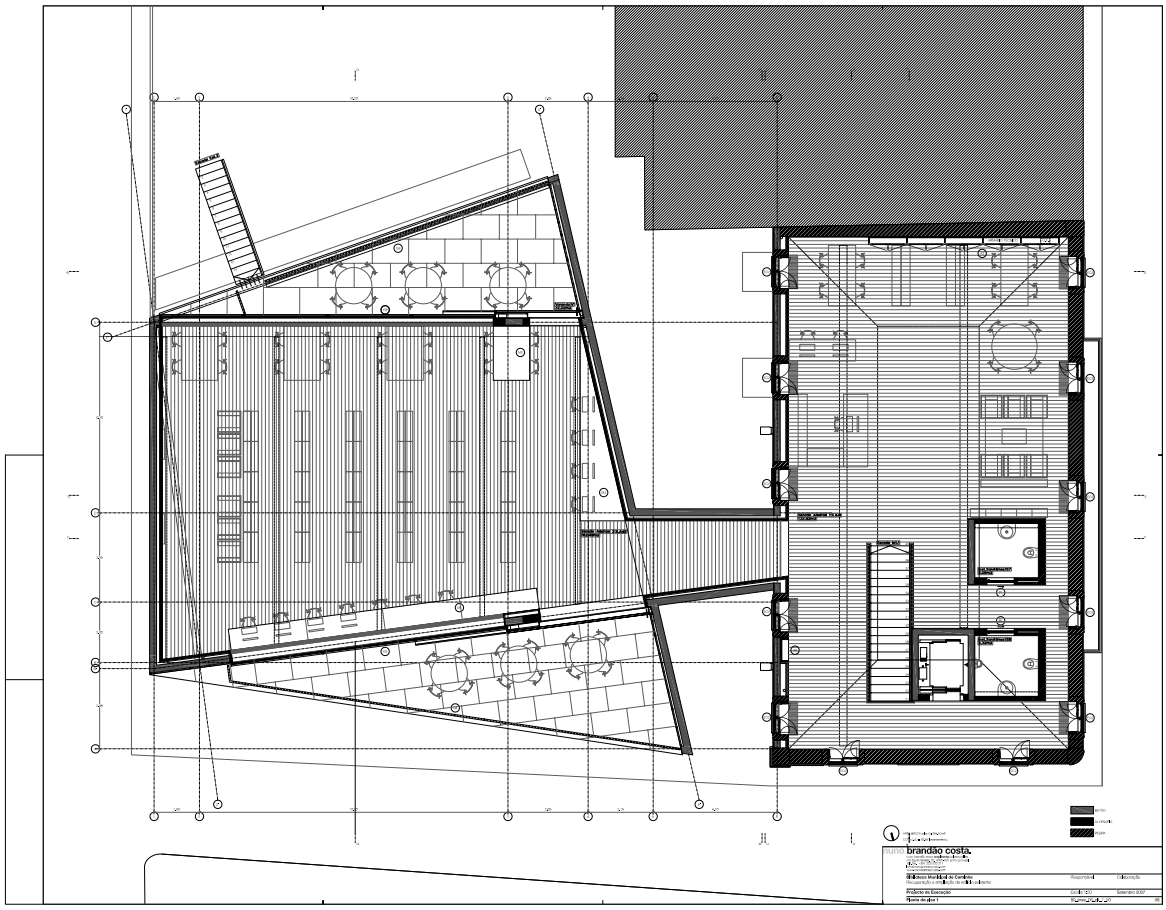
Fotografias maqueta

A


100,83
100,75
100,65
100,55
100,35
99,91
99,75
99,45
99,52
99,90
99,70
MUSEU
Rua Dr. Luciano Amorim
Travessa de S. João
N
ÁREA DE INTERVENÇÃO
nuno brandão costa.
nuno brandão costa arquitecto unipessoal lda
rua águas férreas, 52, 4050-030 porto portugal
tel/ fax. +351 222 033 217
info@nunobrandaocosta.com
www.nunobrandaocosta.com
Biblioteca Municipal de Caminha
Recuperação e ampliação de edifício existente
Responsável
Colaboração
Projecto de Execução
Escala 1:200
Setembro 2007
Planta de Implantação da Cobertura
50_exec_03_impl_cob_200
03

B





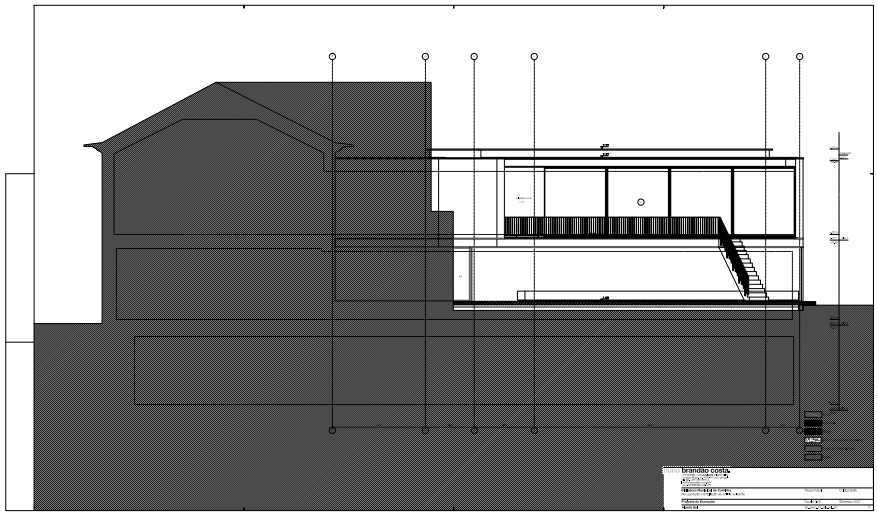
C



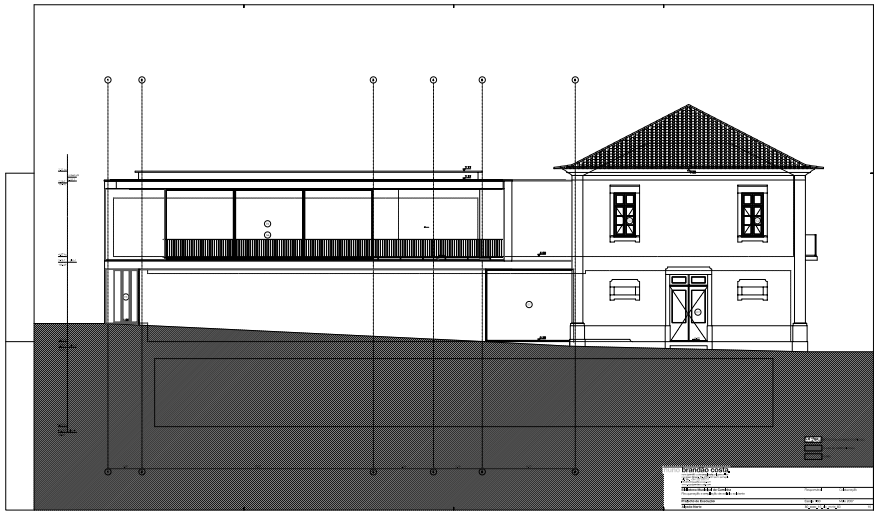
D

A Planta implantação
B Planta piso 0
C Planta piso 1
D Planta piso -1

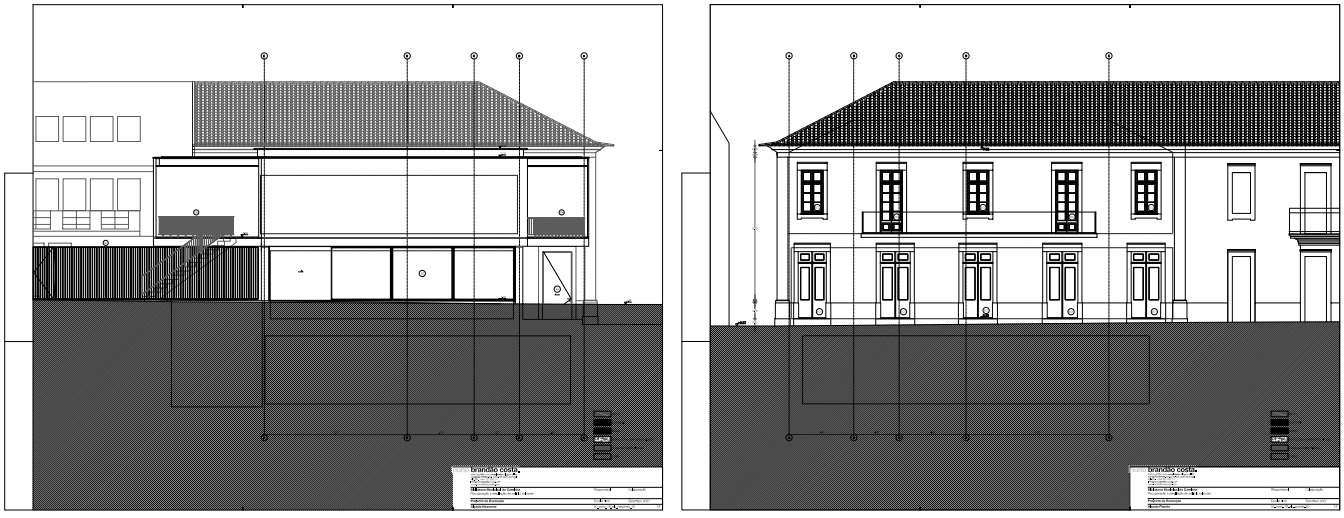
A



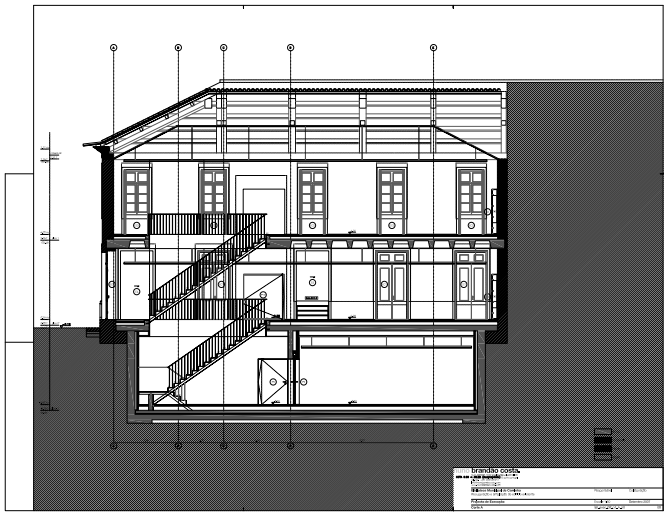
B

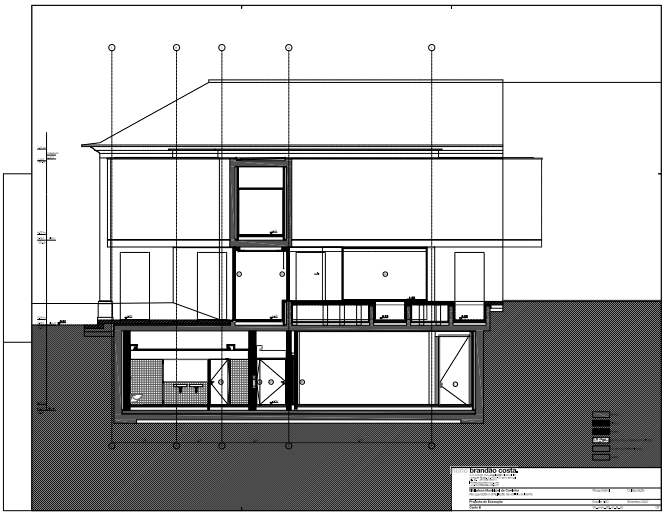


C



A Alçado sul
B Alçado norte
C Alçado nascente e poente

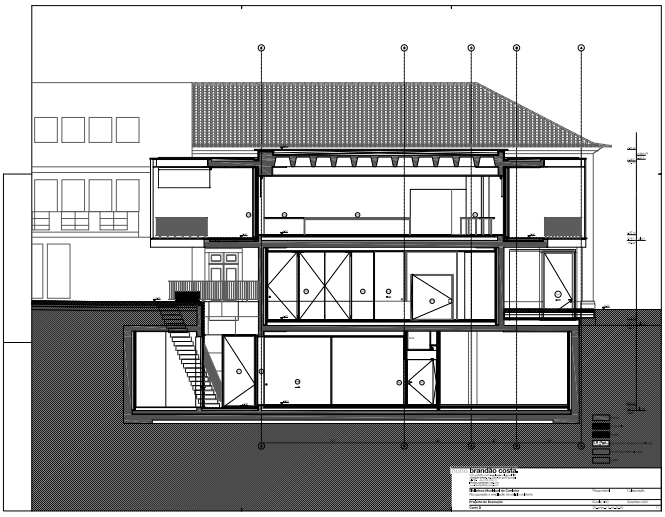




A



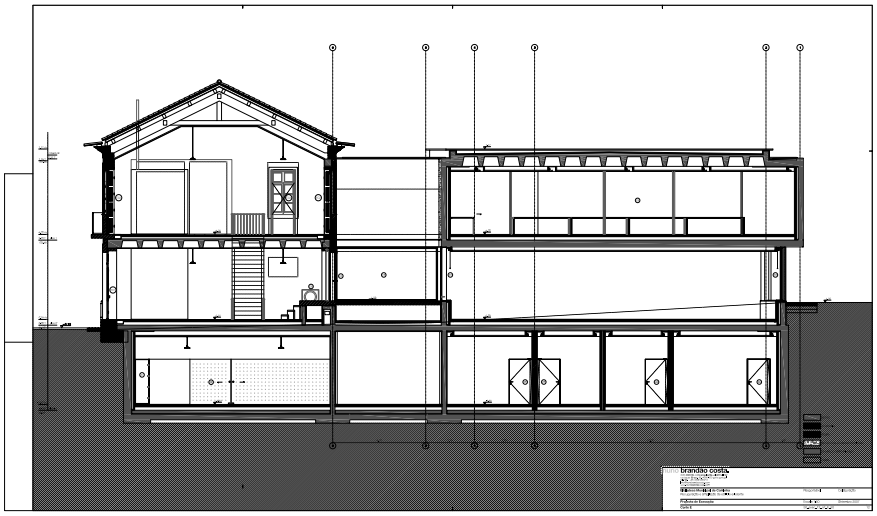
B



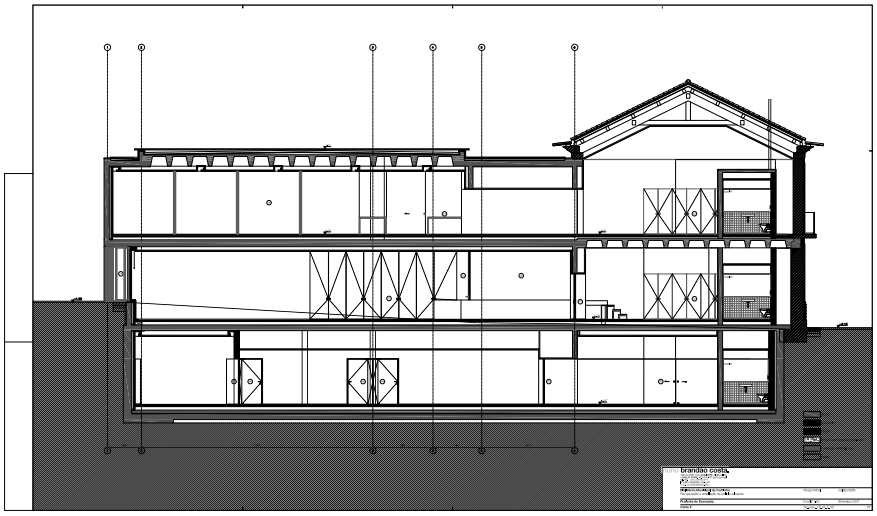
C

A Corte A e B
B Corte C
C Corte D

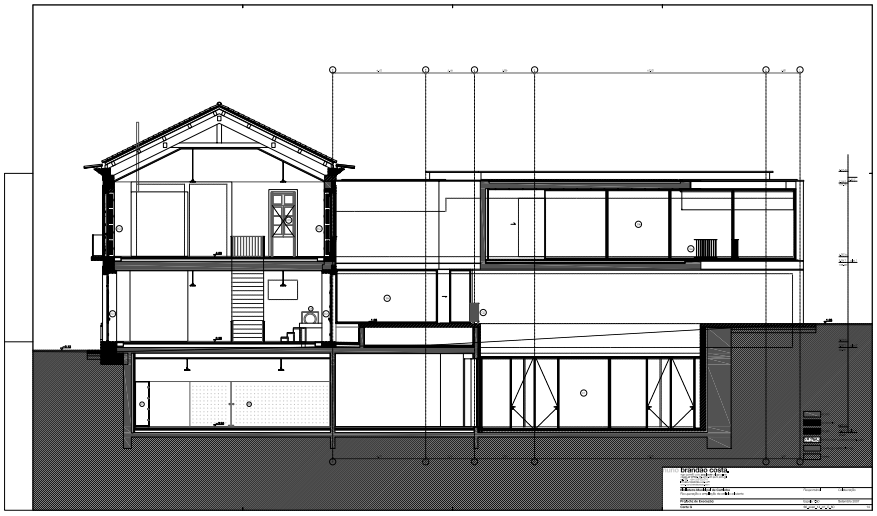
A



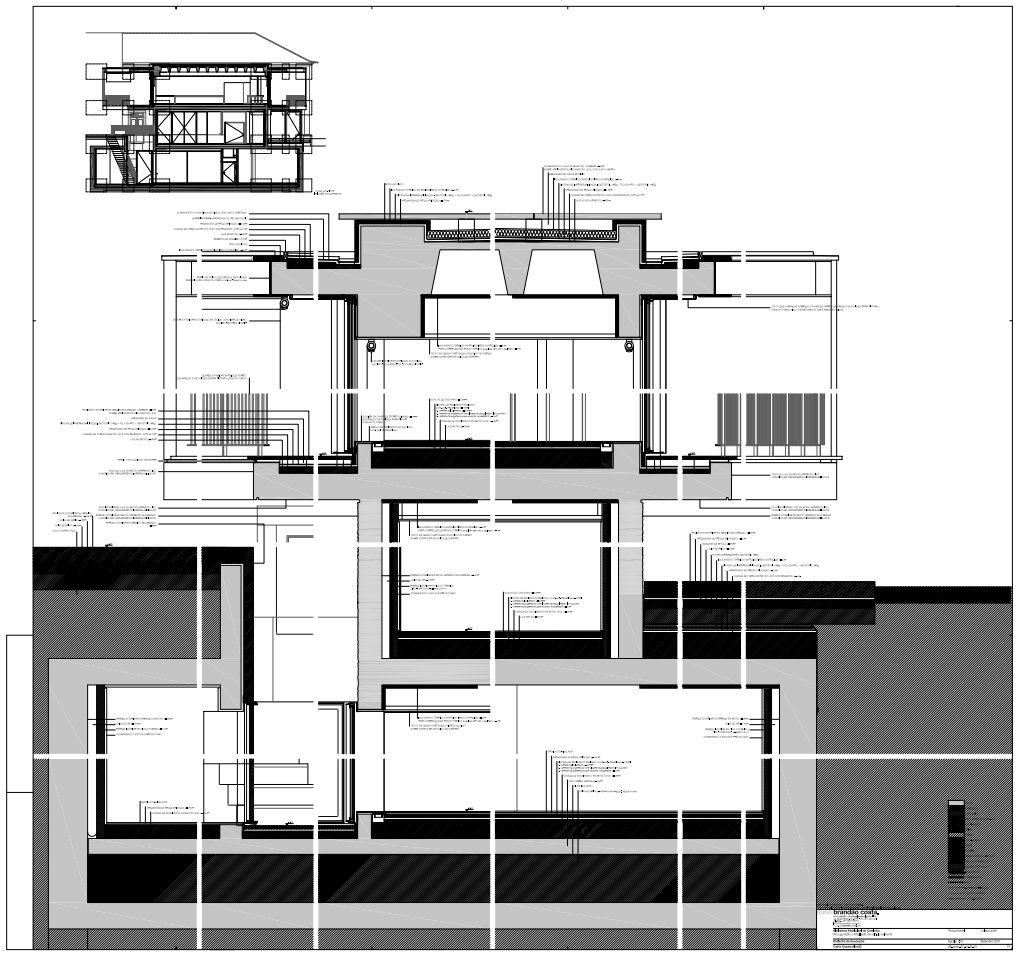
B



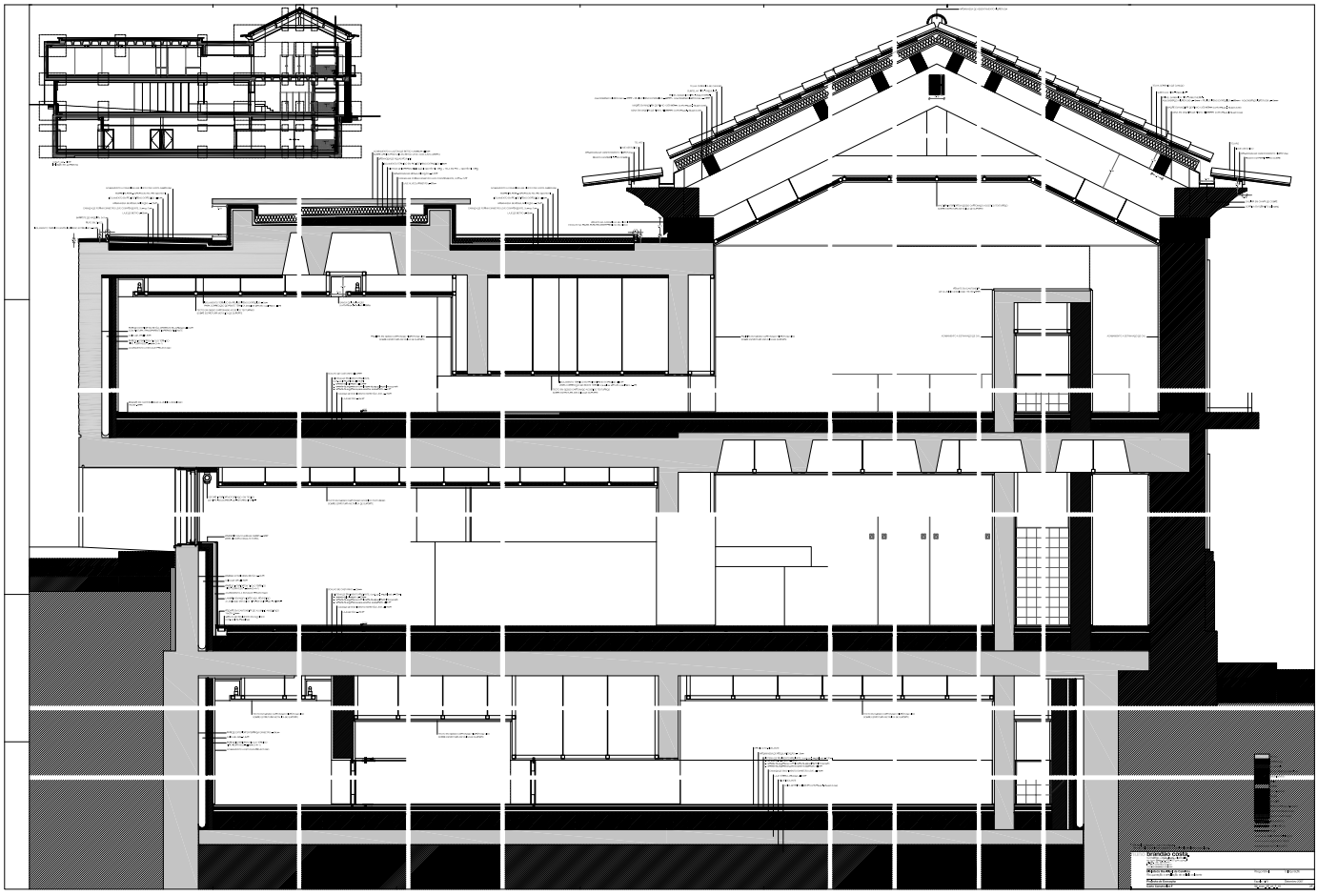
C



A Corte E
B Corte F
C Corte G
D Corte construtivo D
E Corte construtivo F



D

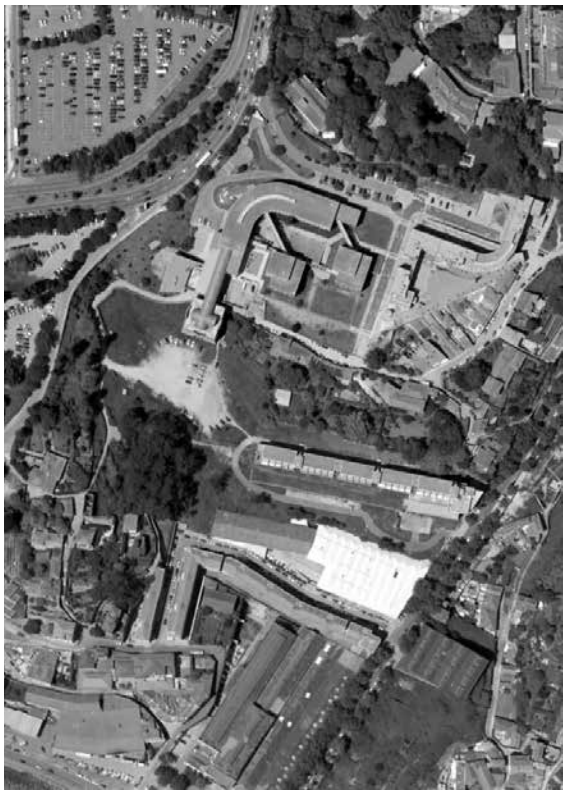


E

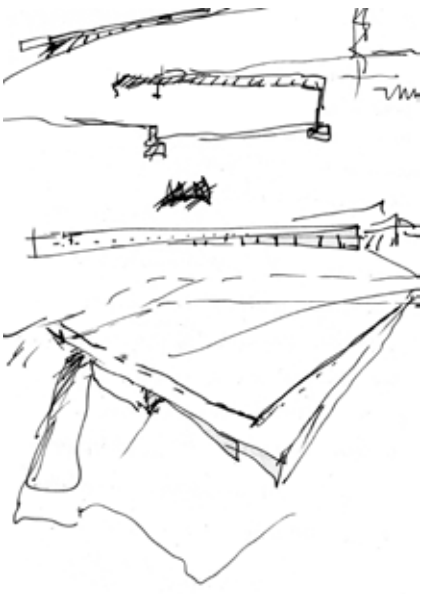
Ginásio e e-learning UP

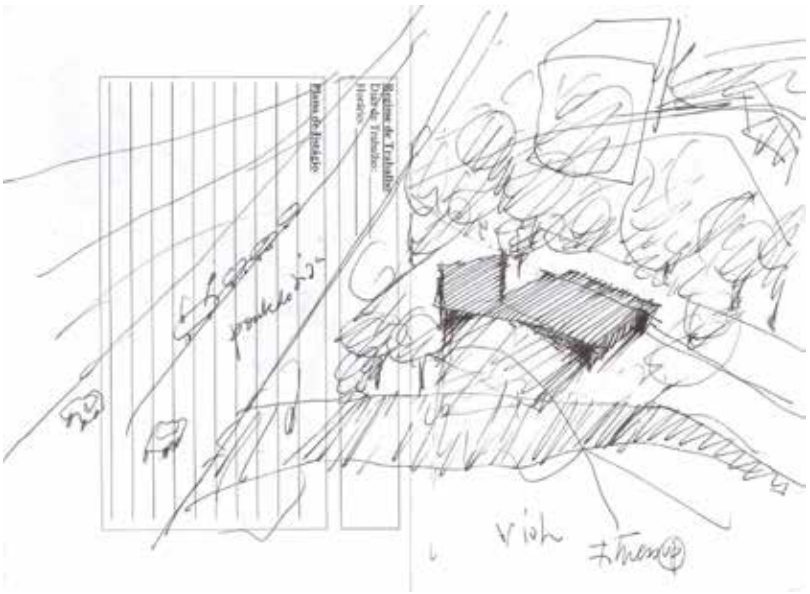
Porto, Portugal 2005

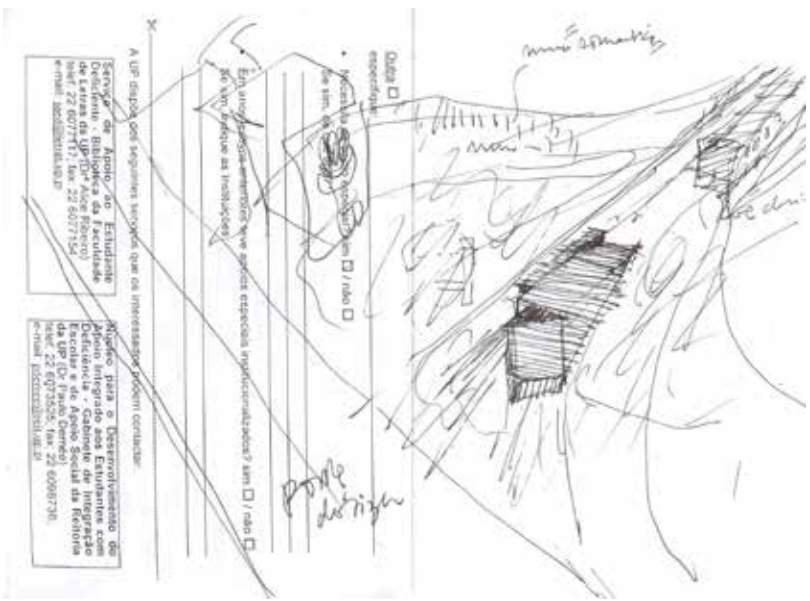
A



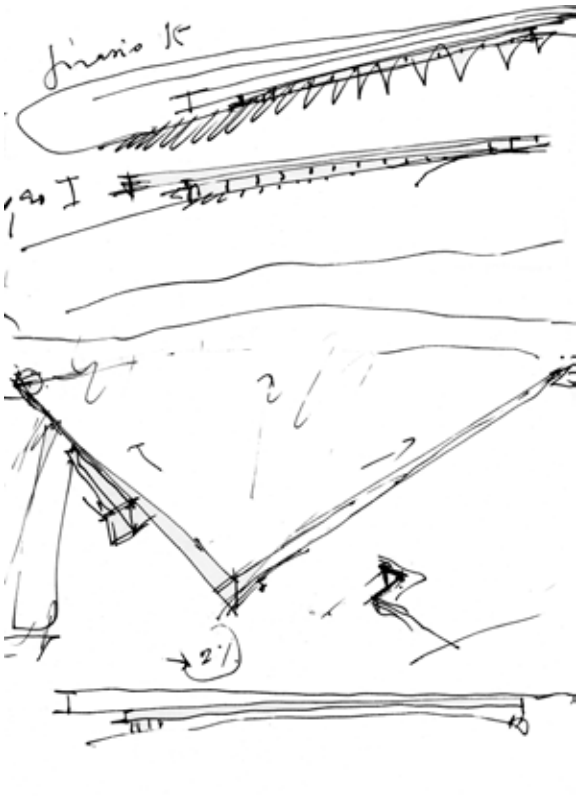
B





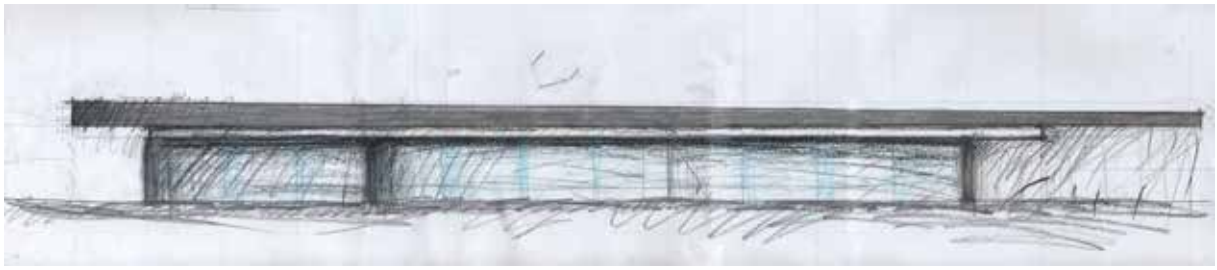


A Fotografia vista aérea
B Croquis



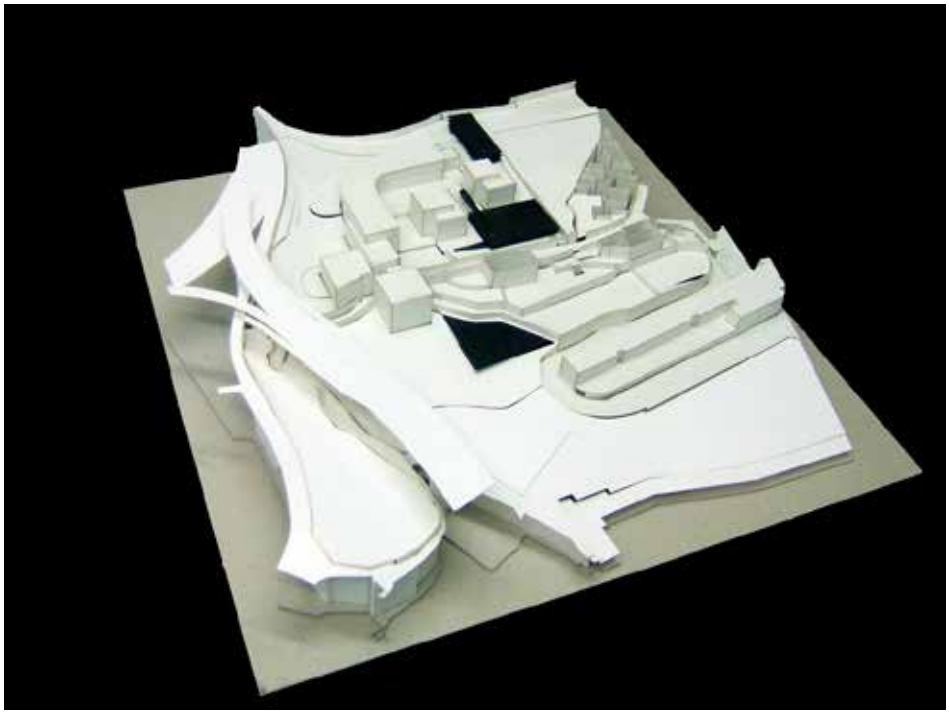






Croquis

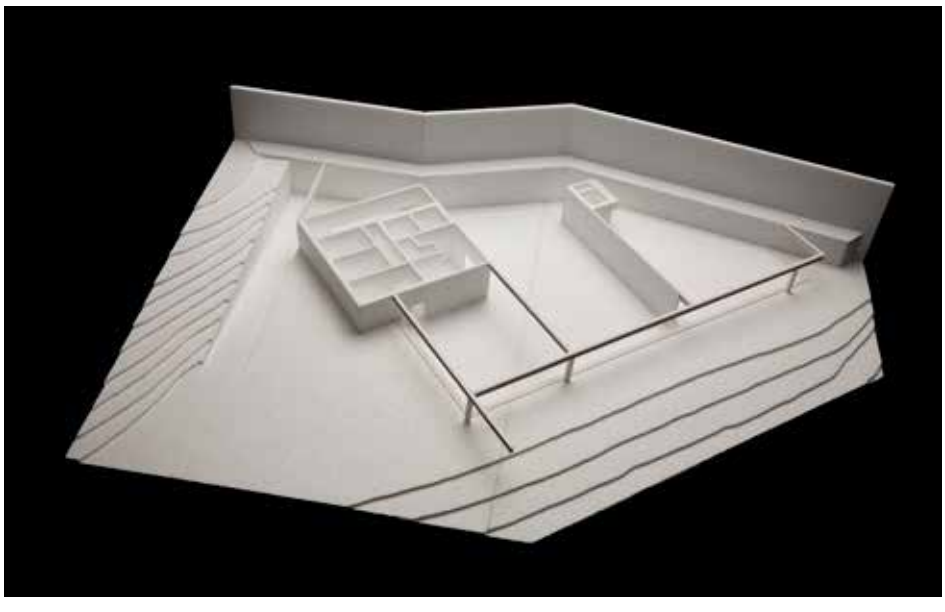
A



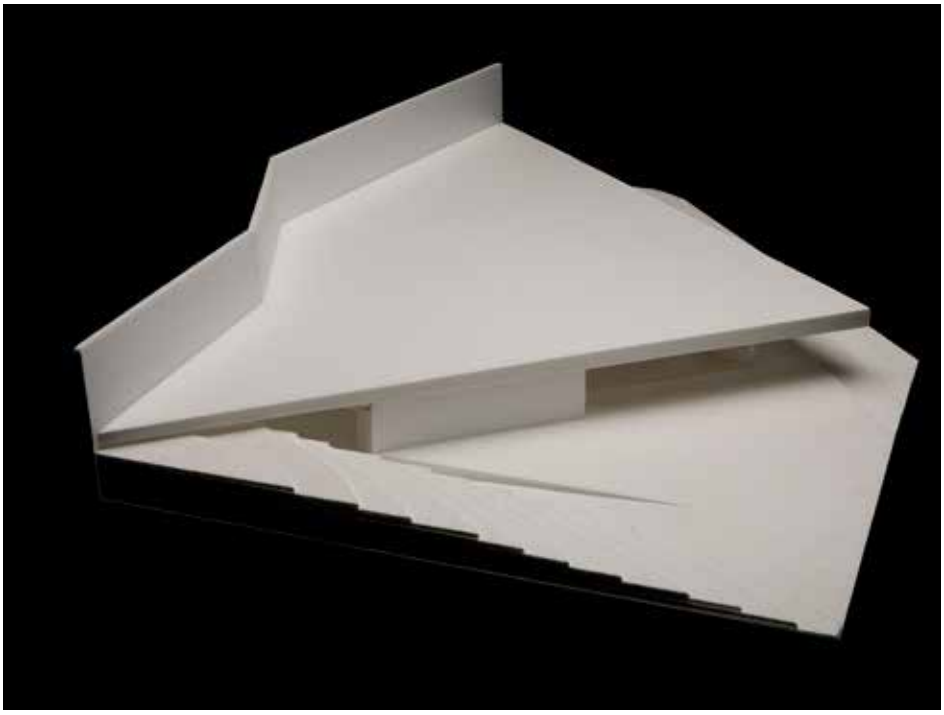
B



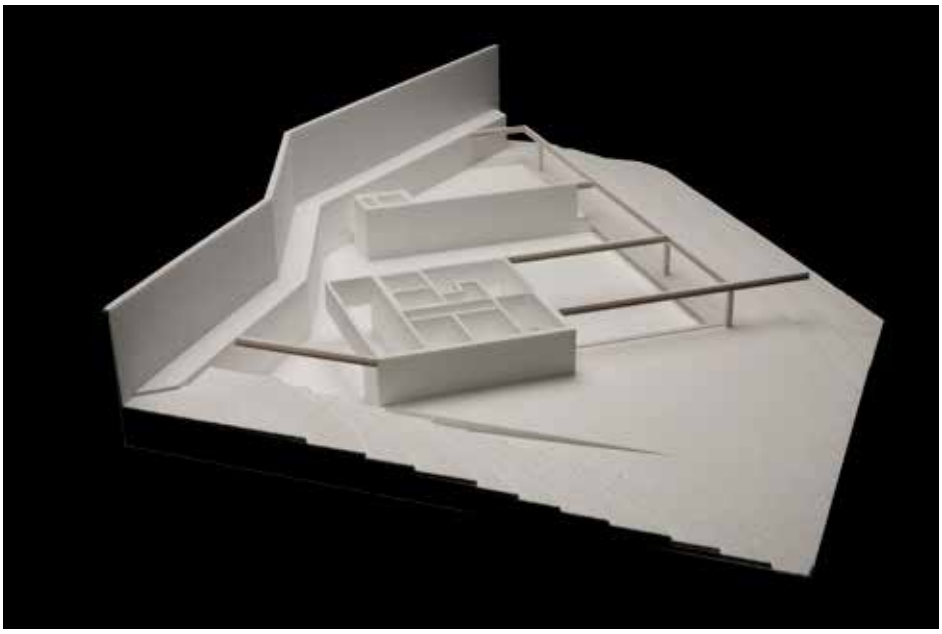
C



A Fotografia maqueta
B Fotografia maqueta cobertura
C Fotografia maqueta piso 0



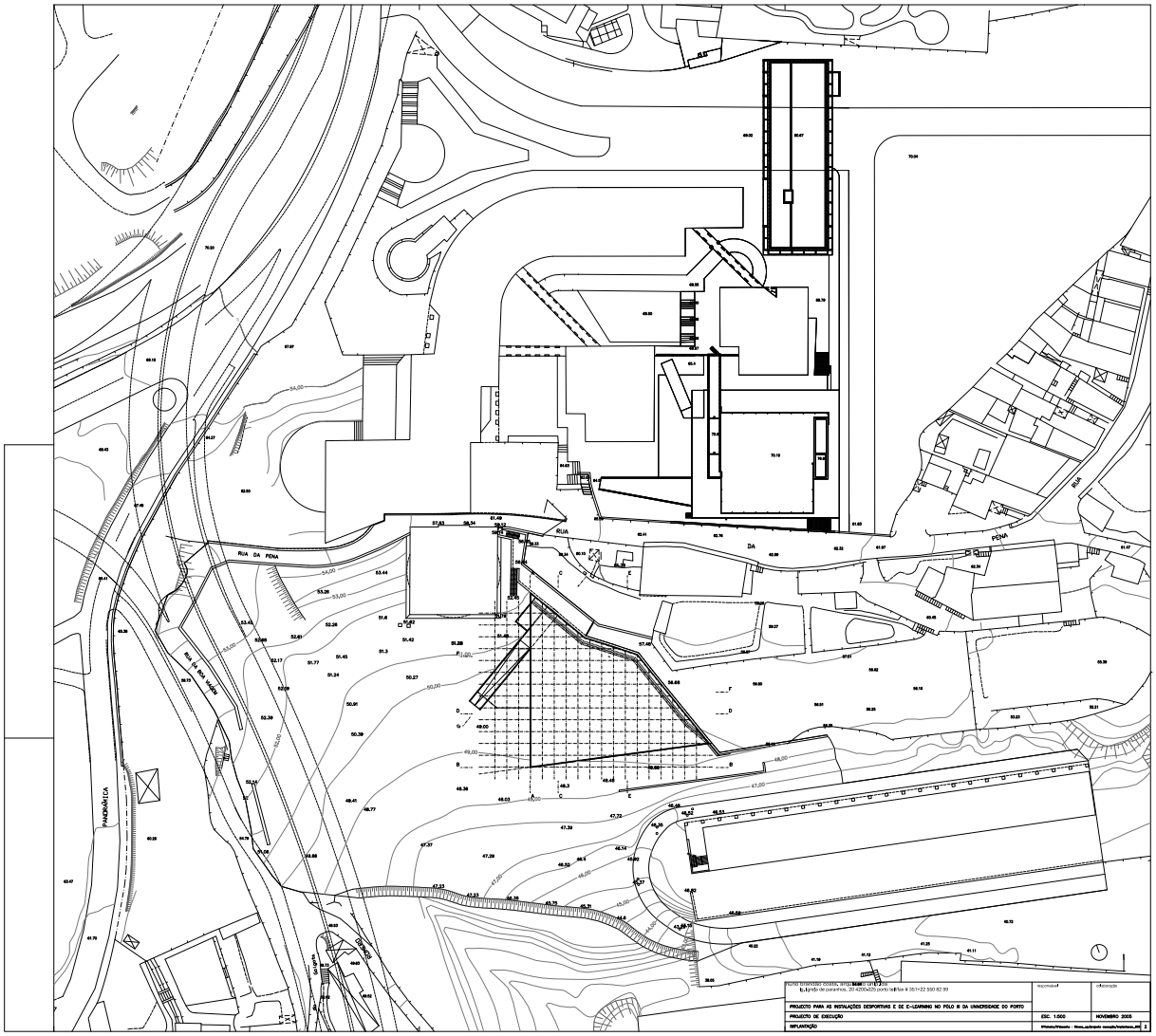
D



E

A Fotografia maqueta cobertura
B Fotografia maqueta piso 0

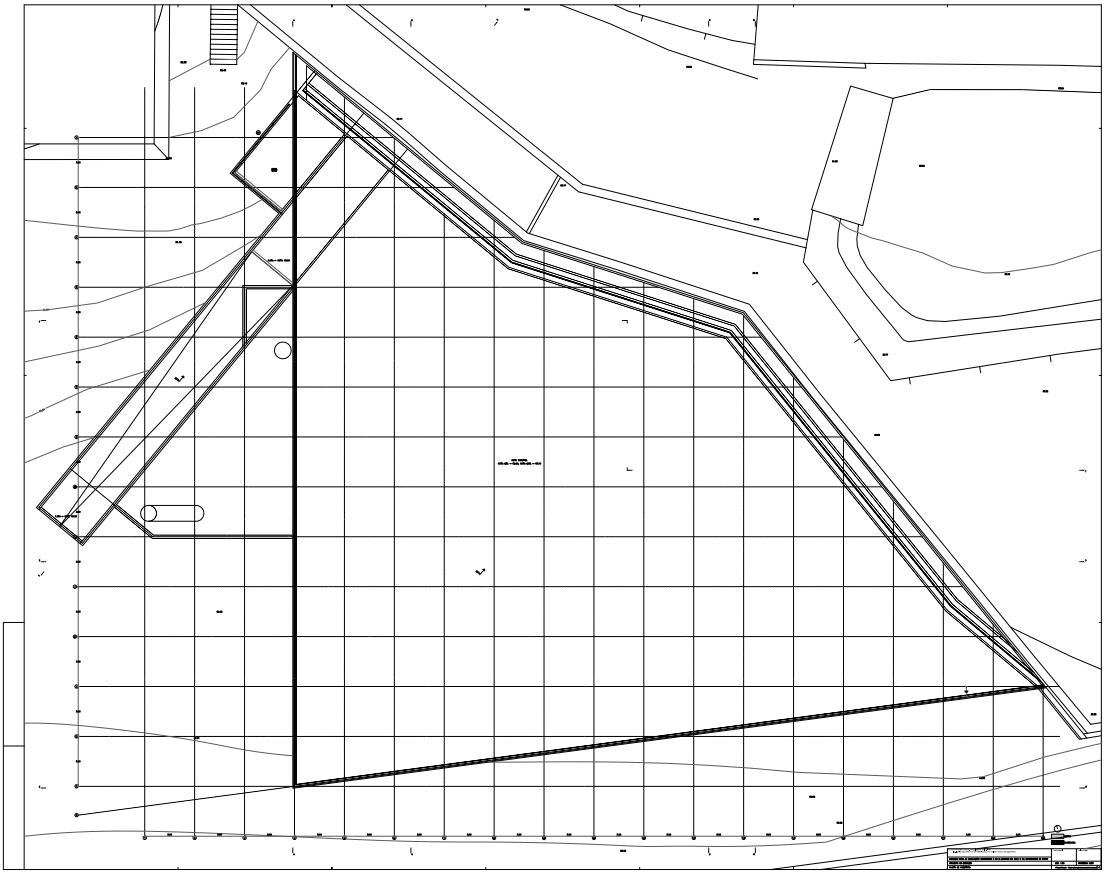
A



B



A Planta implantação
B Imagem vista exterior



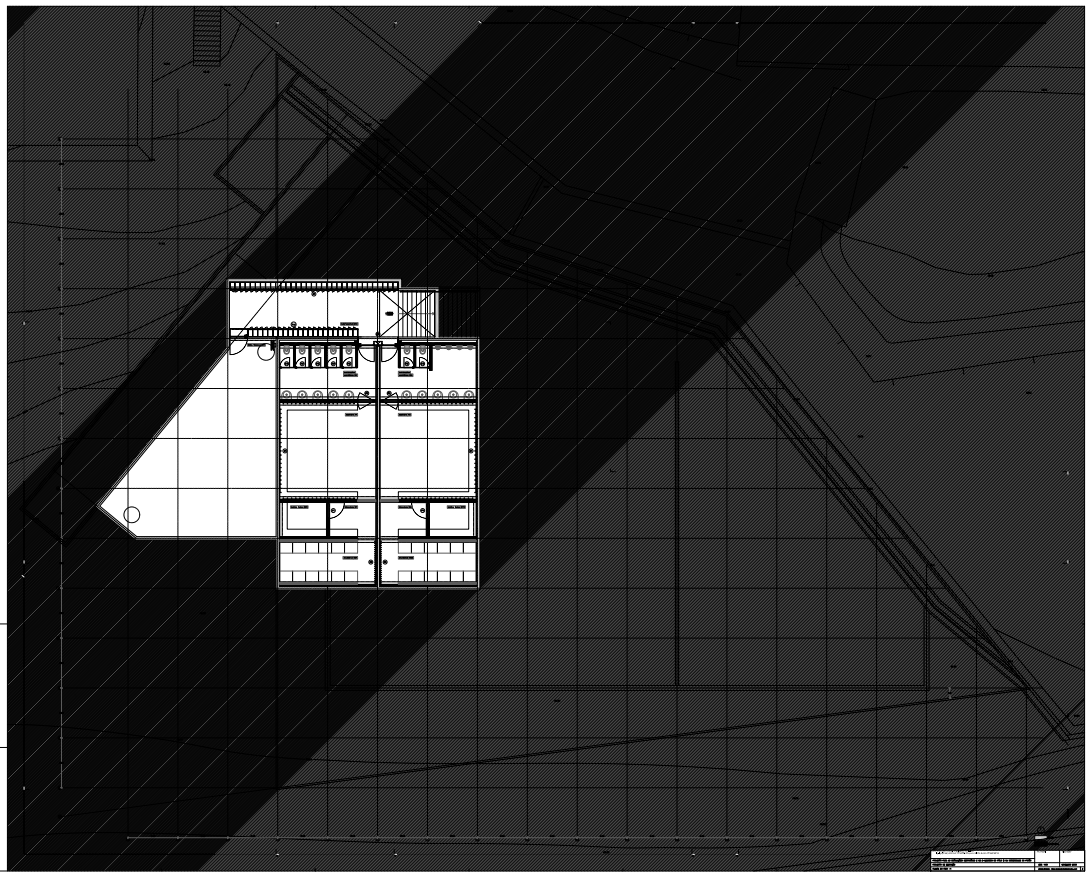
A



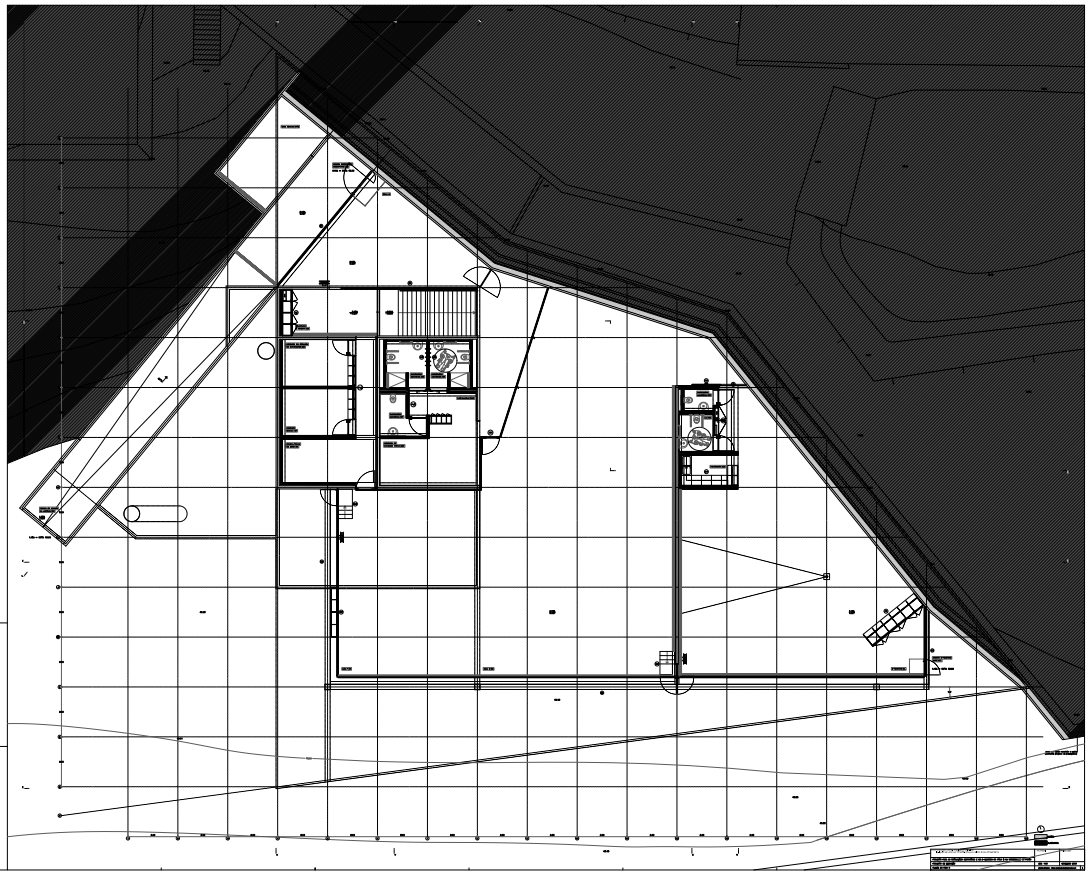
B

A Planta implantação
B Imagem vista exterior

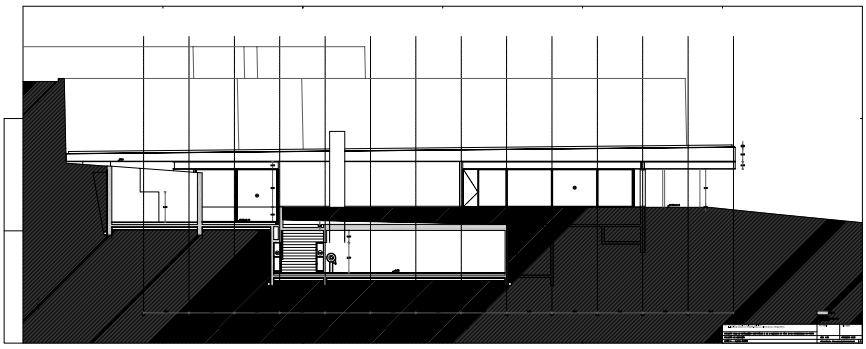
A



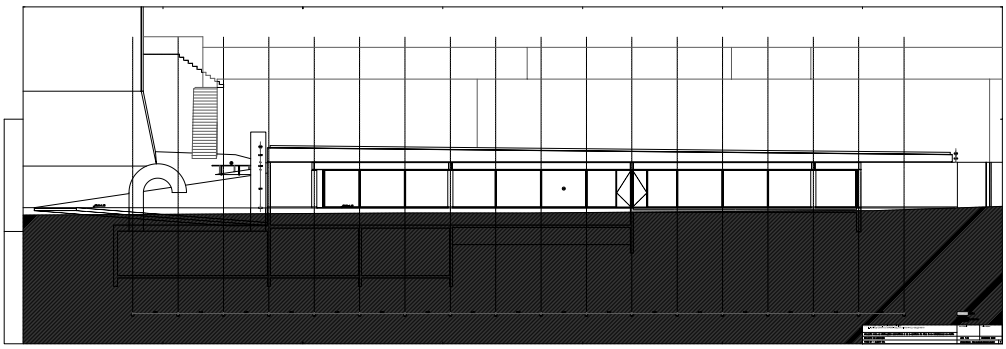
B



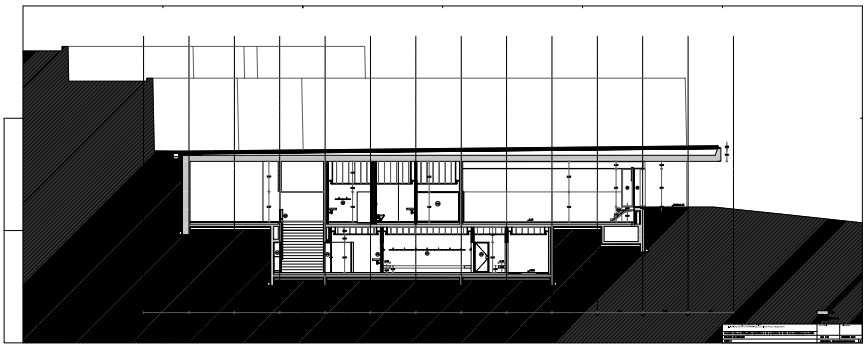
A Planta piso -1
B Planta piso 0



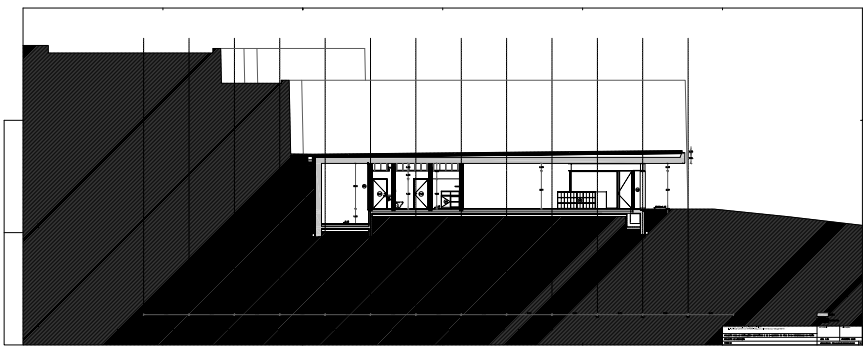
A



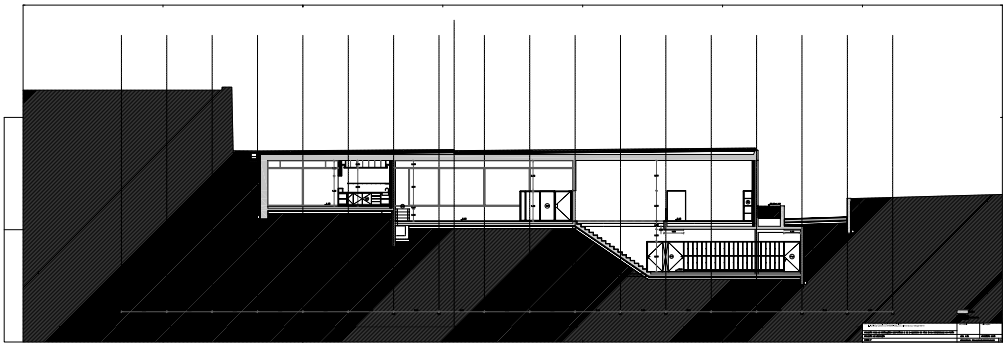
B



C



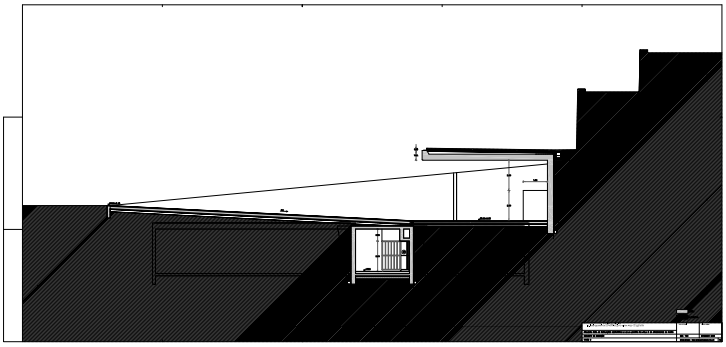
D



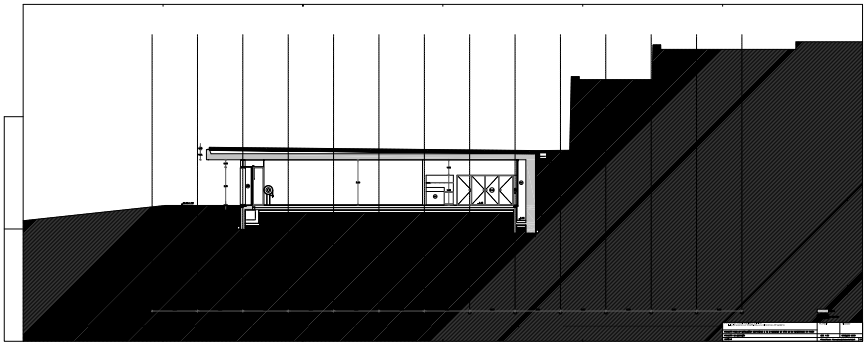
E

A Alçado poente
B Alçado sul
C Corte C
D Corte E
E Corte F

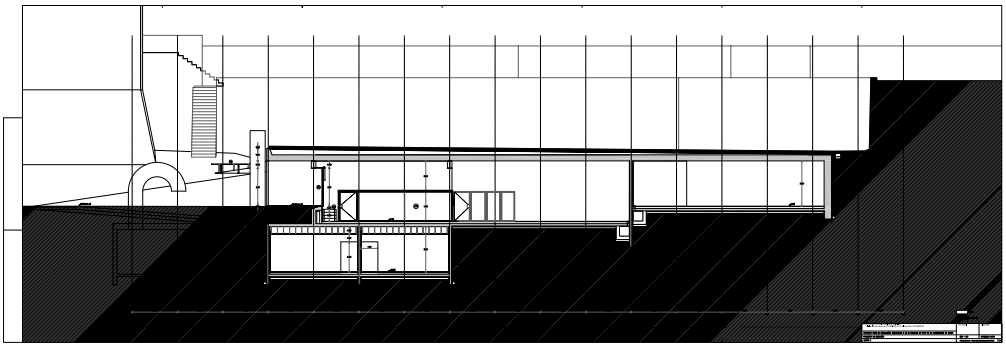
A



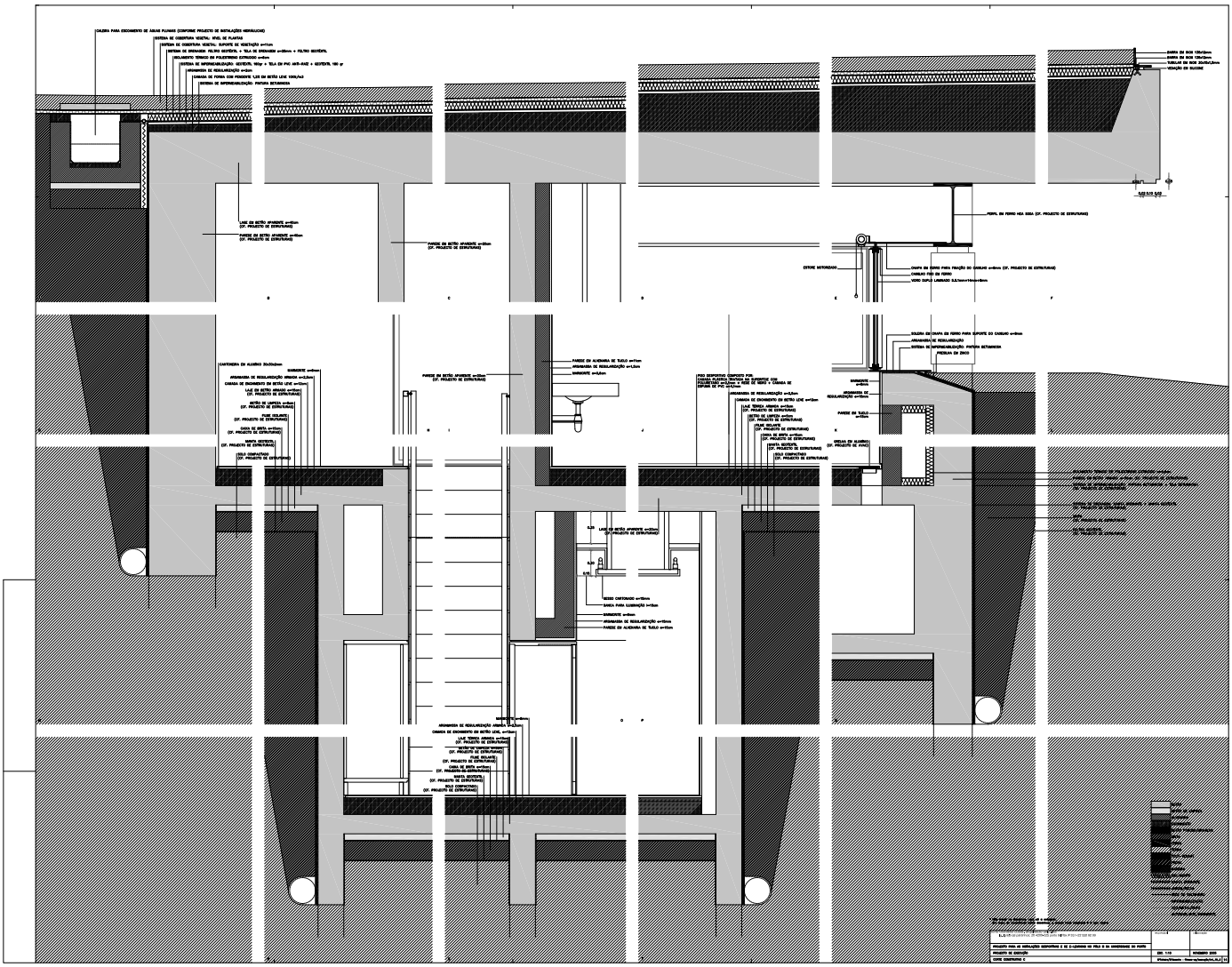
B



C



A Corte G
B Corte H
C Corte D



Corte construtivo C

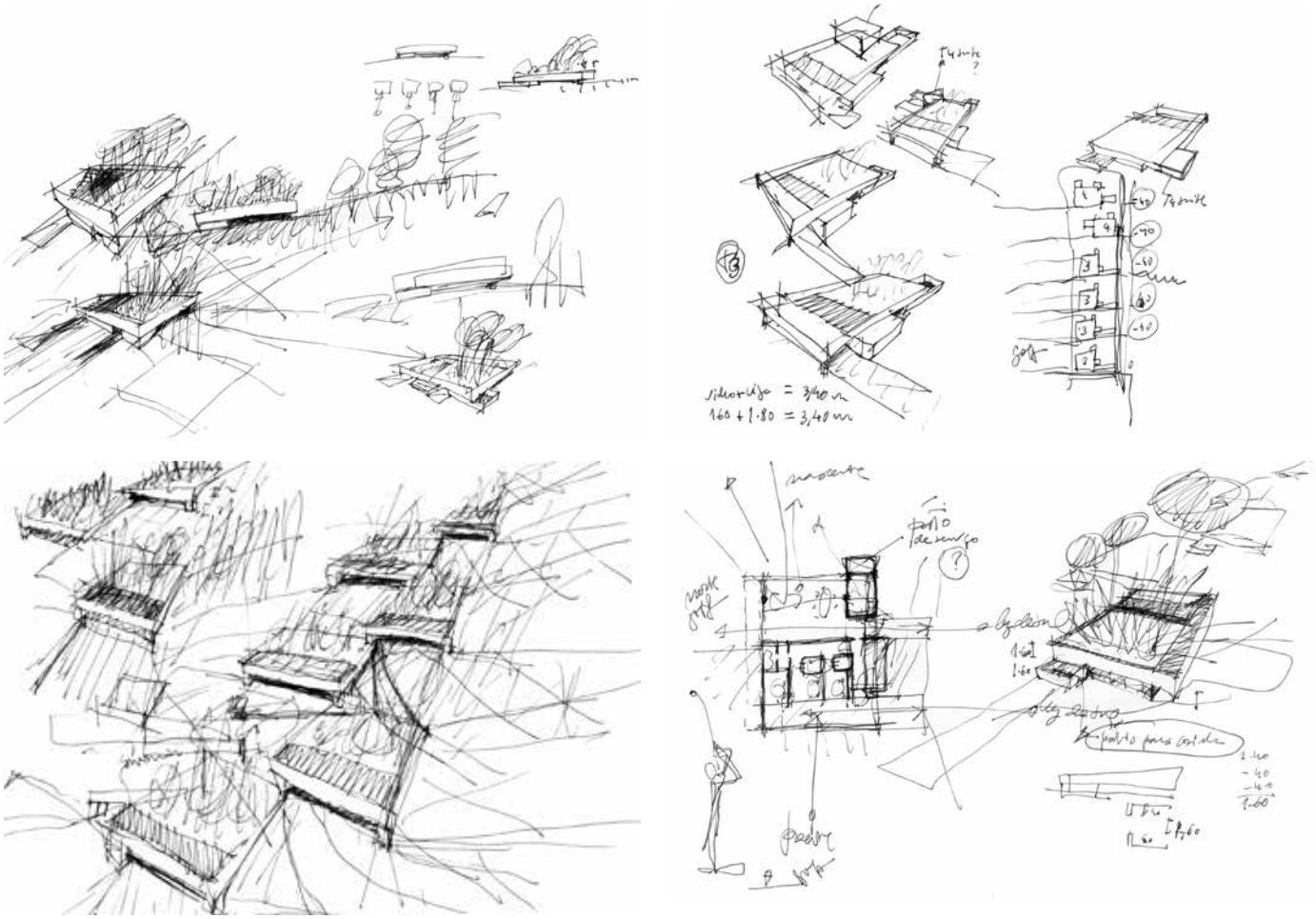
Casas de Óbidos

Óbidos, Portugal 2005

A

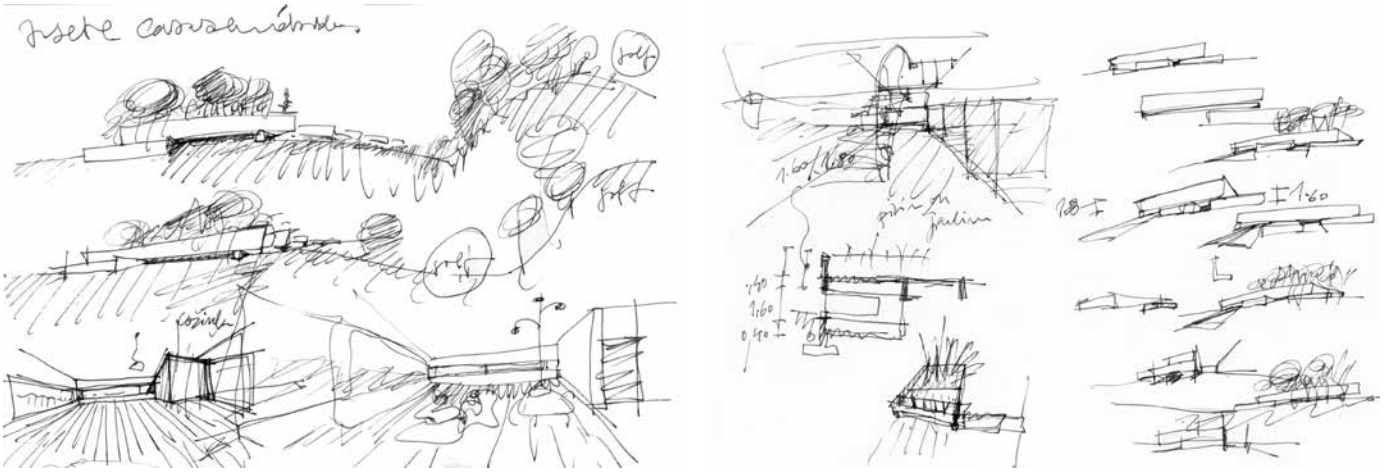


B

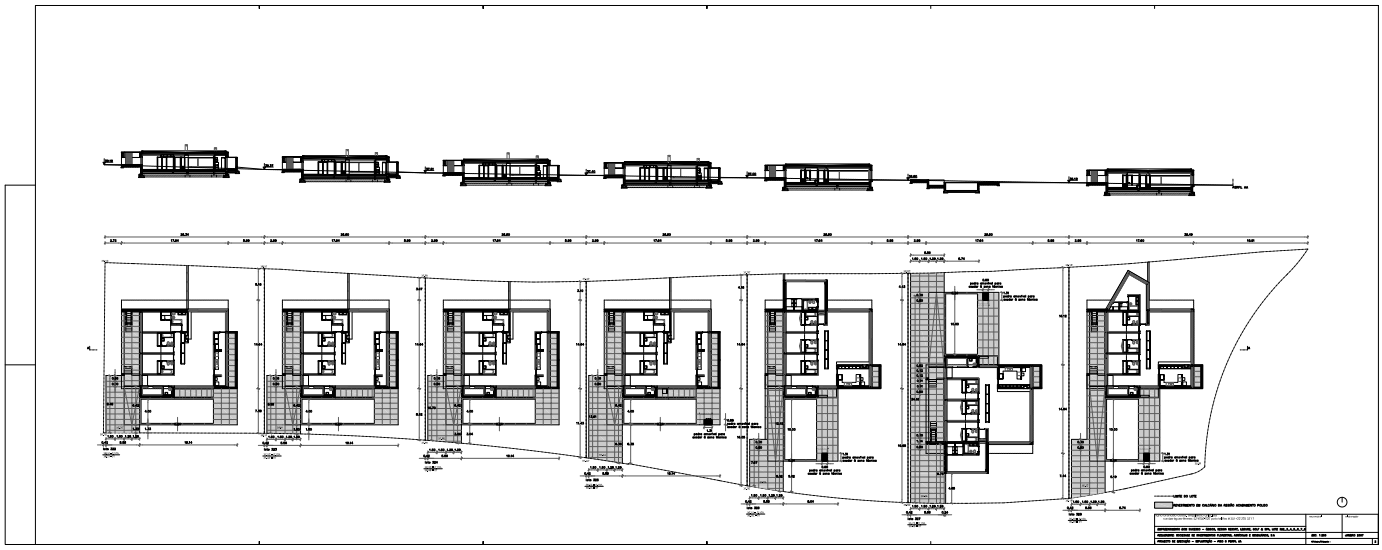


A Fotografia vista aérea
B Croquis

A



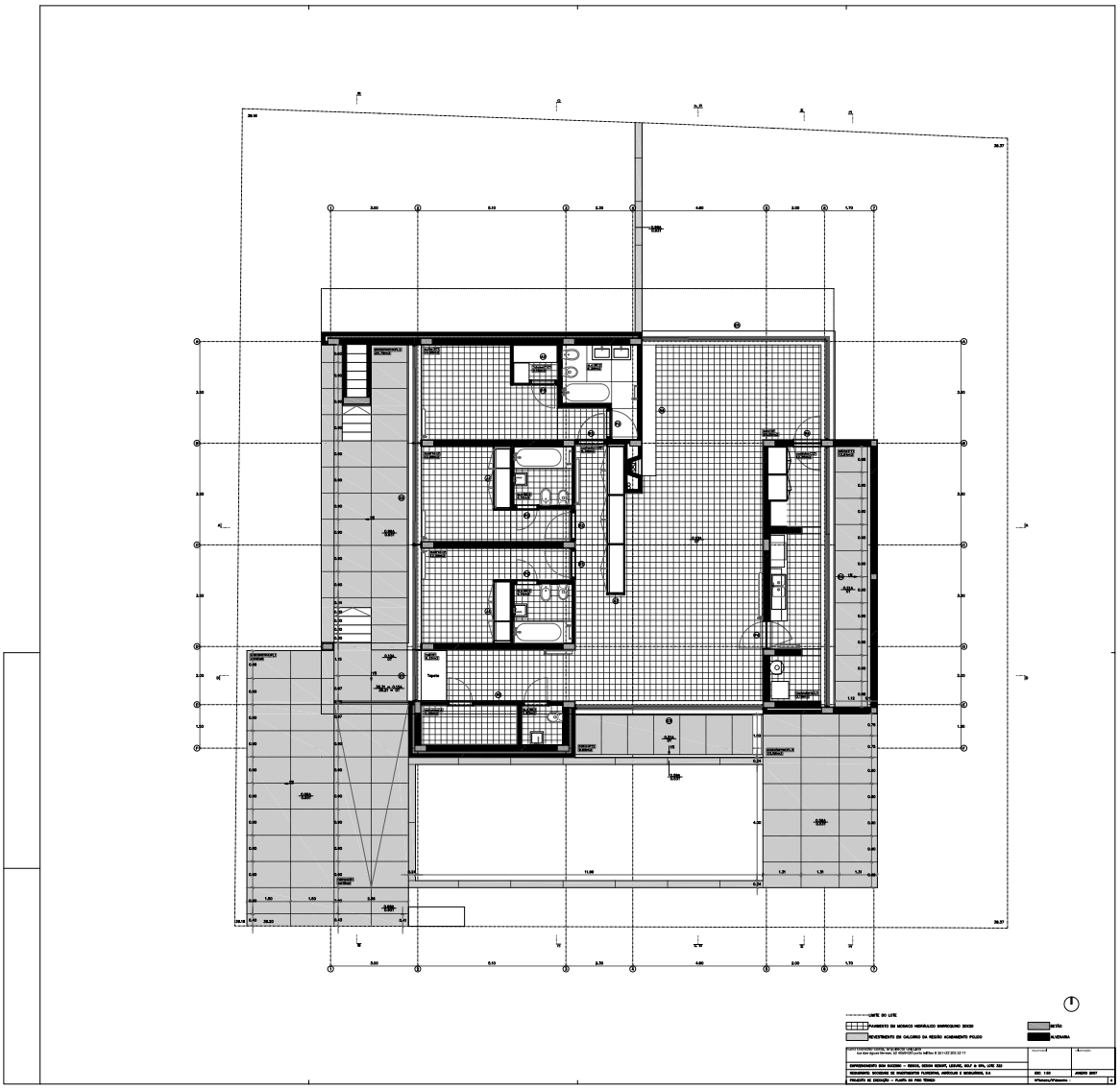
B



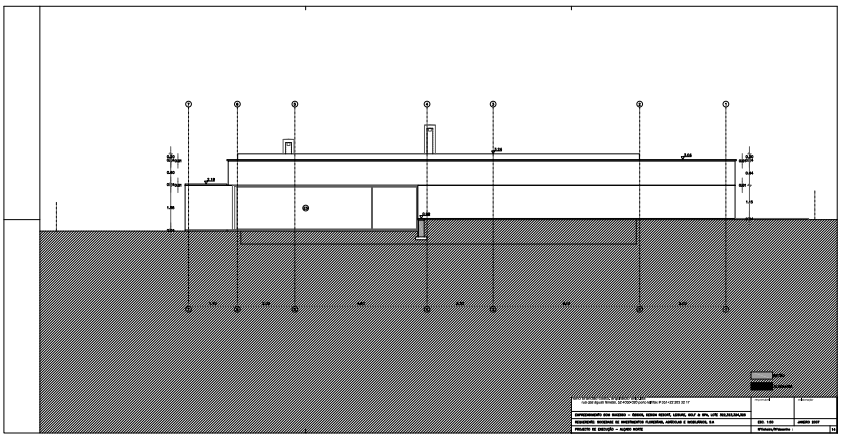


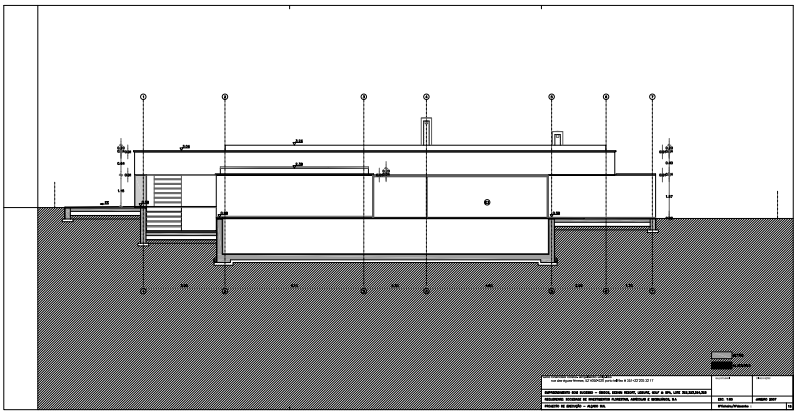
C

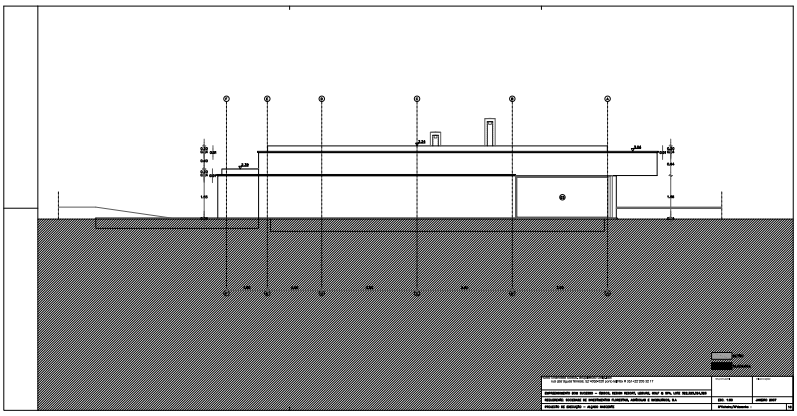
A Croquis
B Planta implantação
C Fotografia maqueta

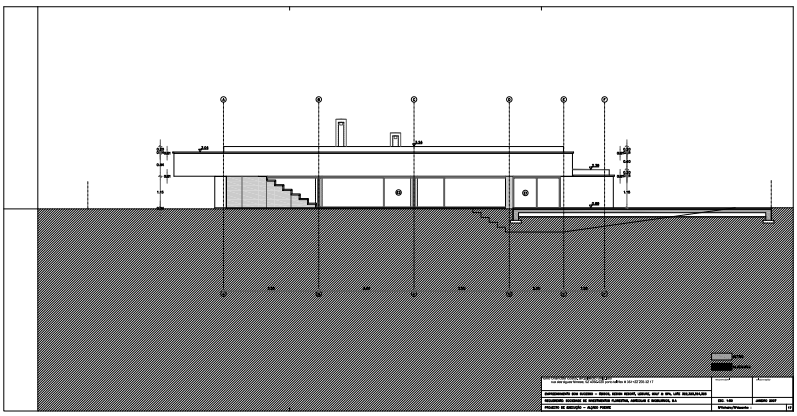


Planta piso 0

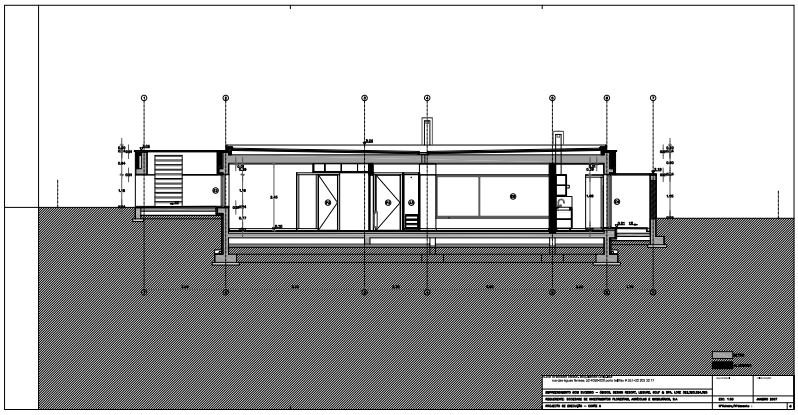

A


B

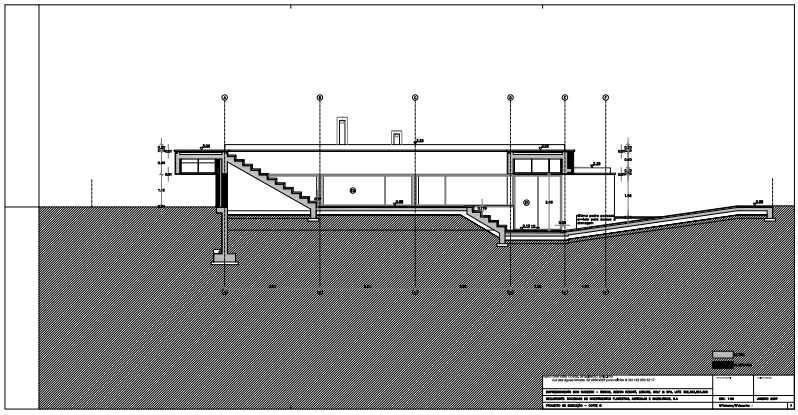

C


D

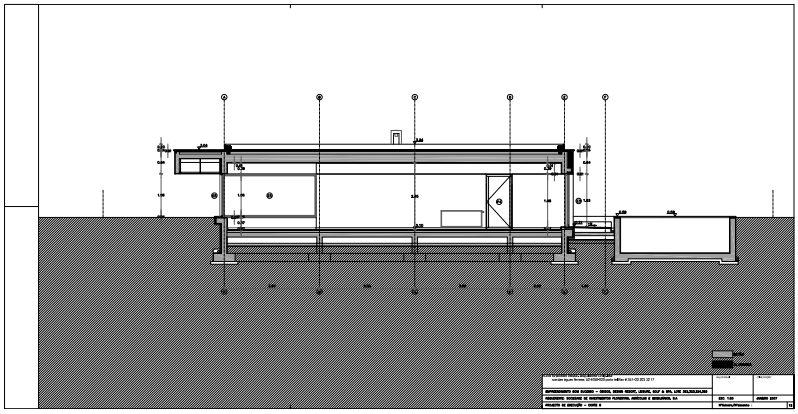
A Alçado norte
B Alçado sul
C Alçado nascente
D Alçado poente



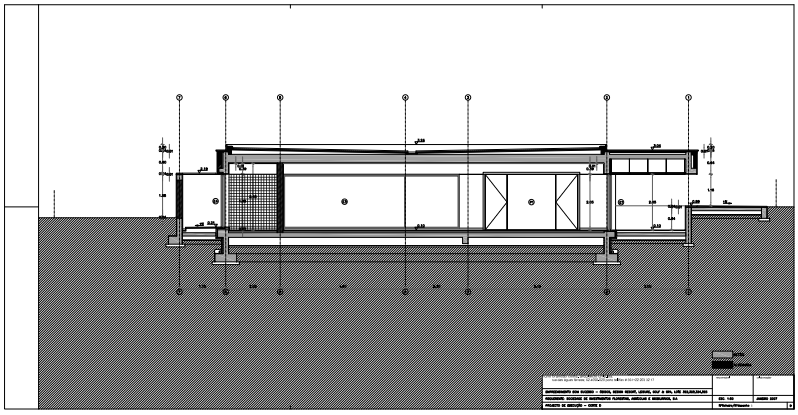
A



B

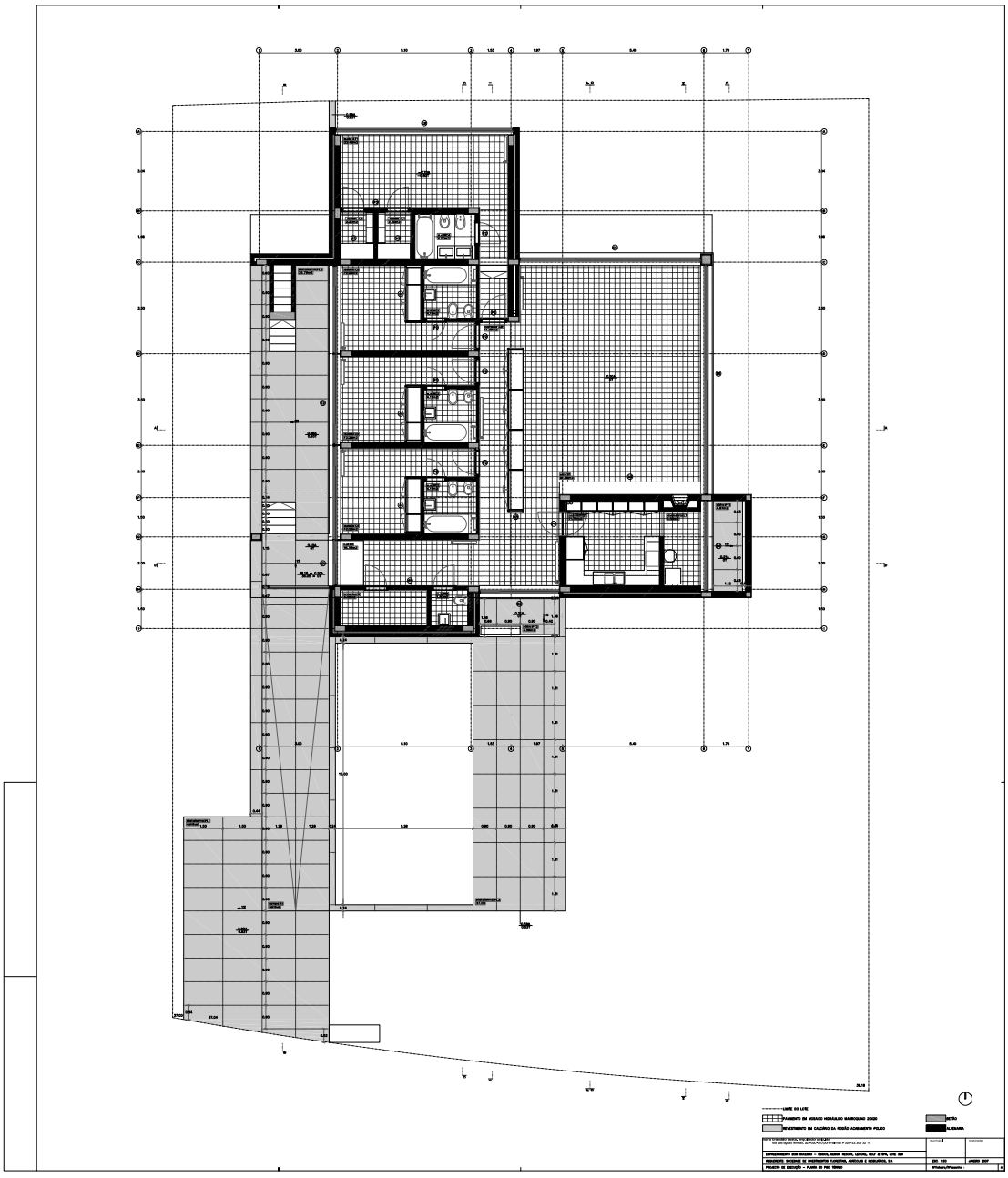


C



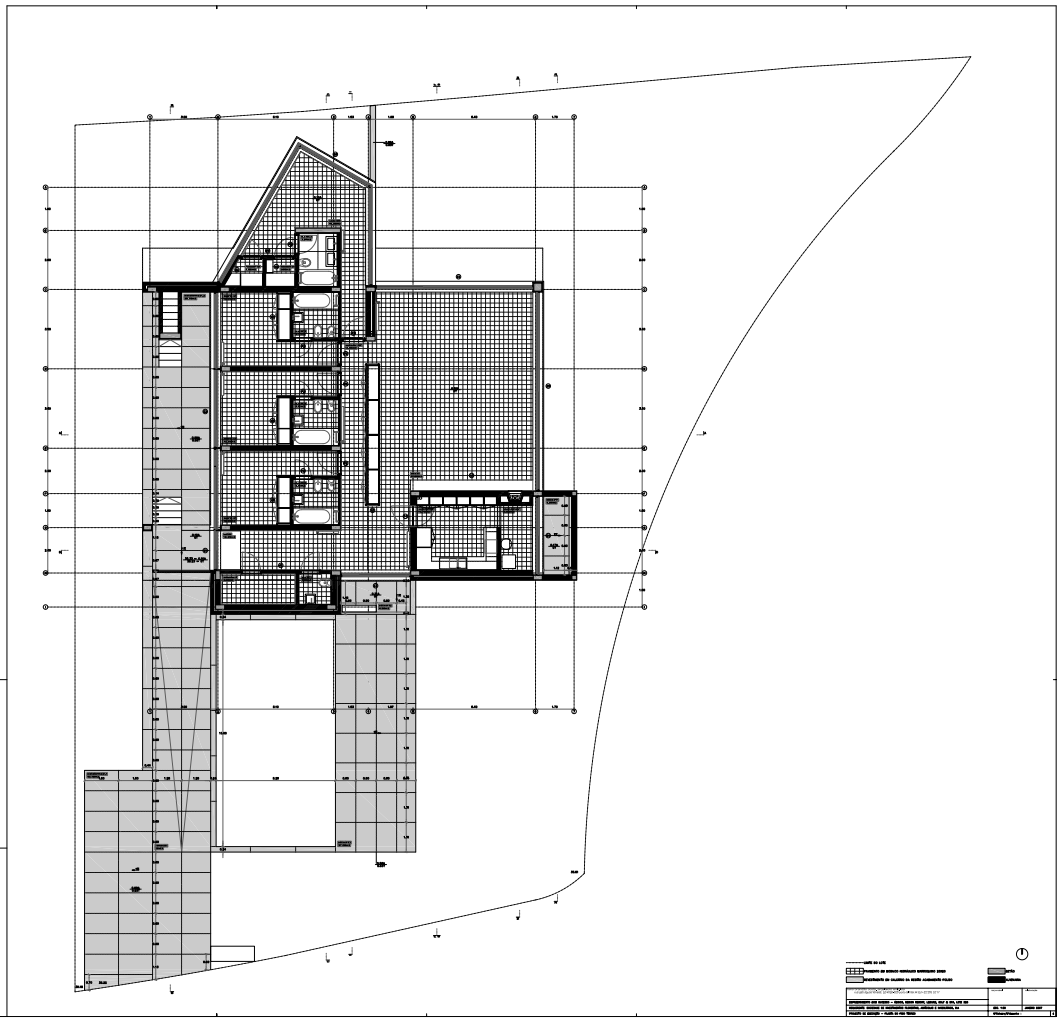
D

A Corte A
B Corte B
C Corte C
D Corte D

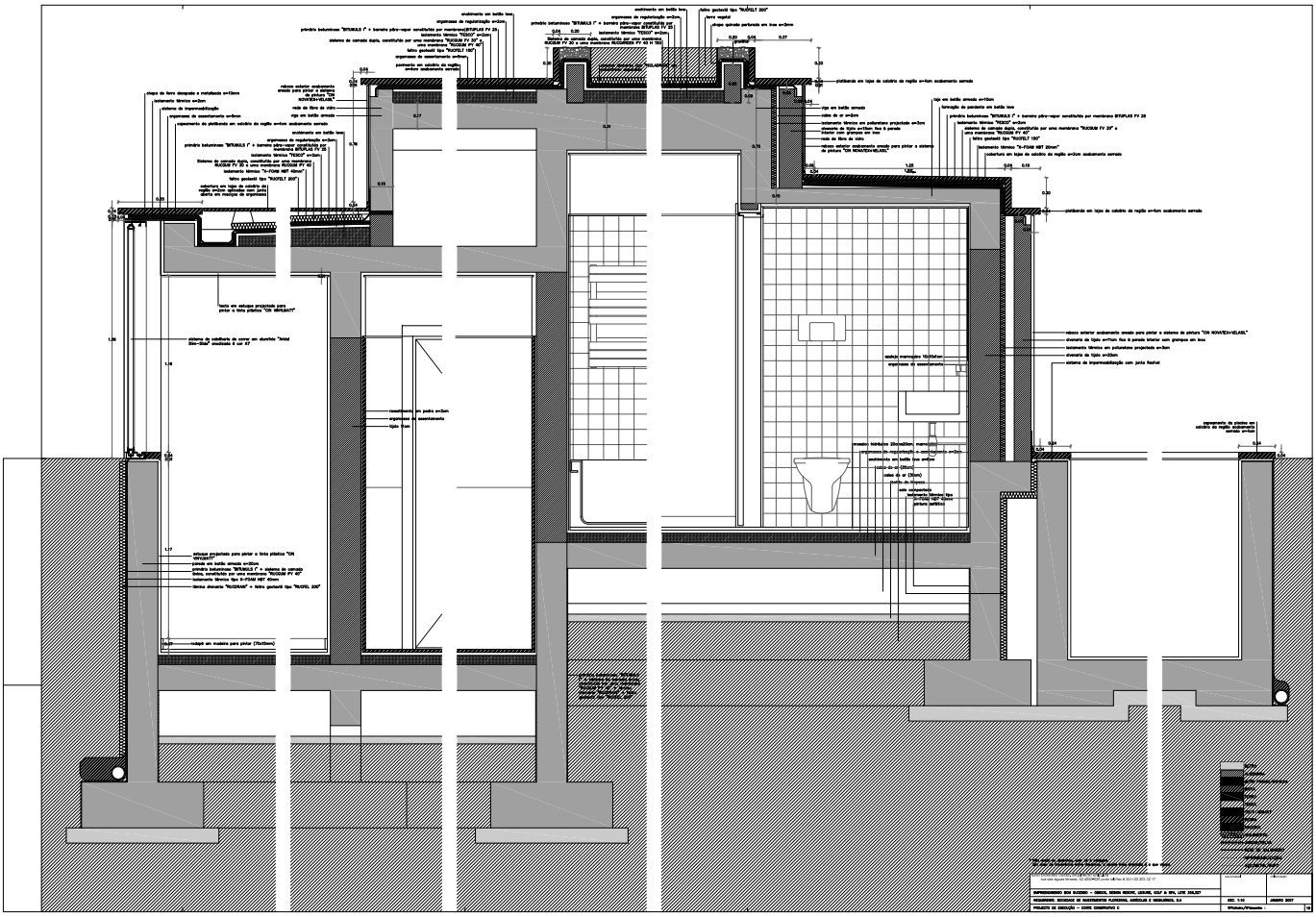


Planta piso 0

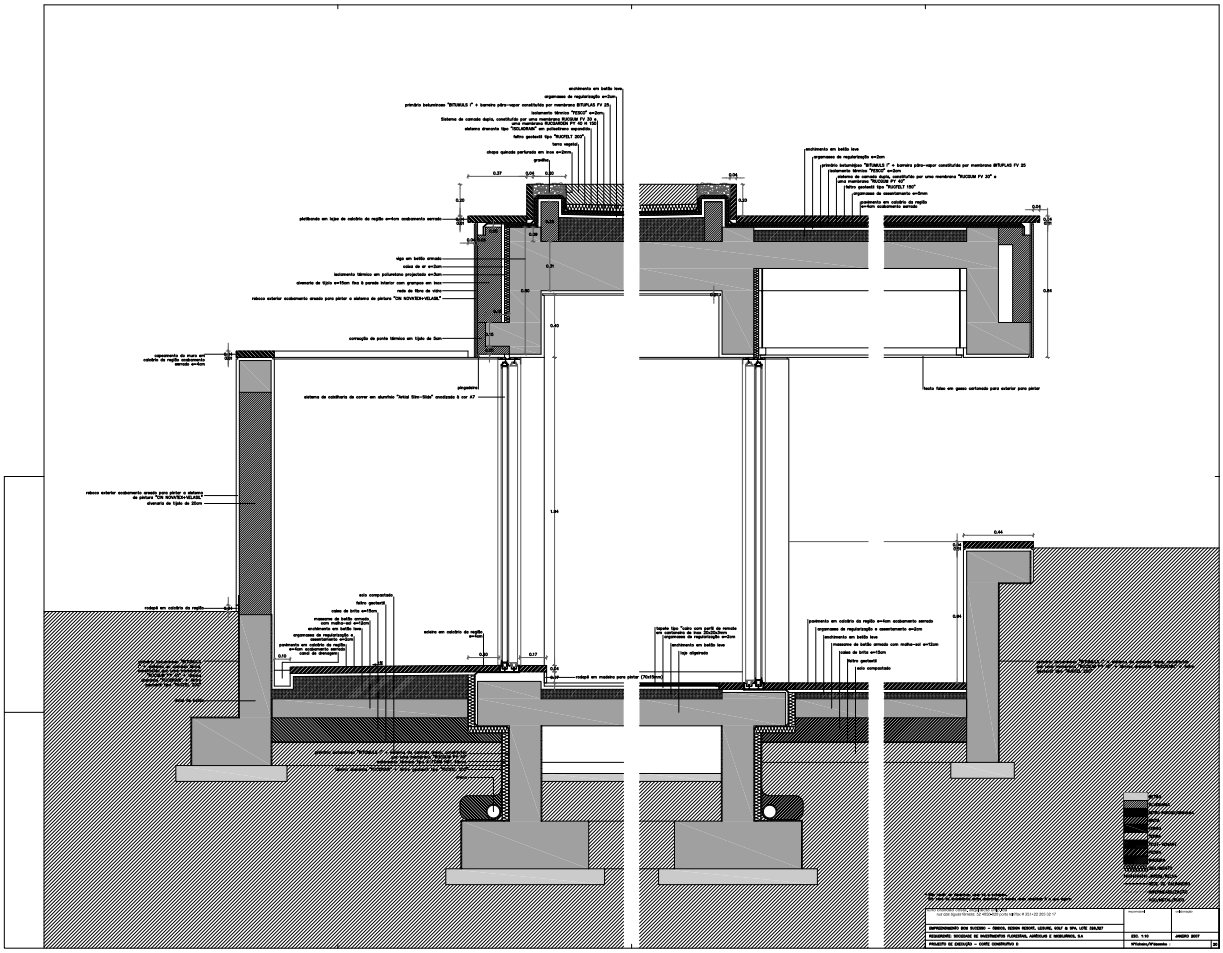
A



A Planta piso 0
B Corte construtivo C
C Corte construtivo D



B



C





Fotografias vistas exterior





Fotografias vistas exterior





Fotografias vistas exterior







Fotografias vistas exterior e interior







Fotografias vistas interior

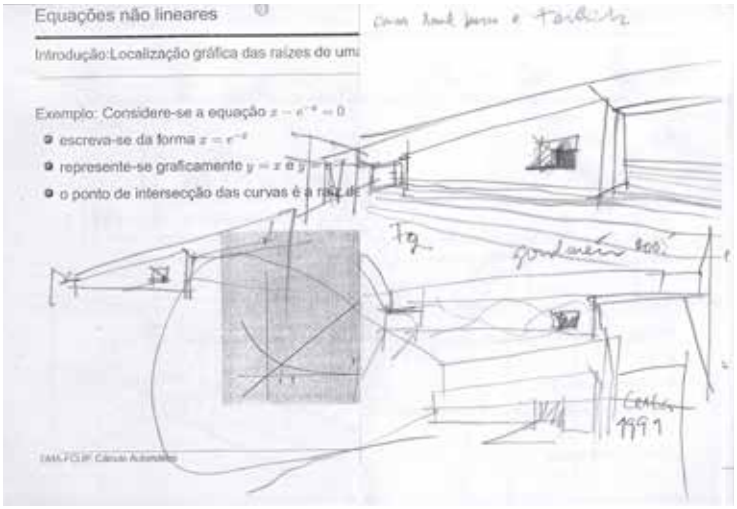
Casa da Foz

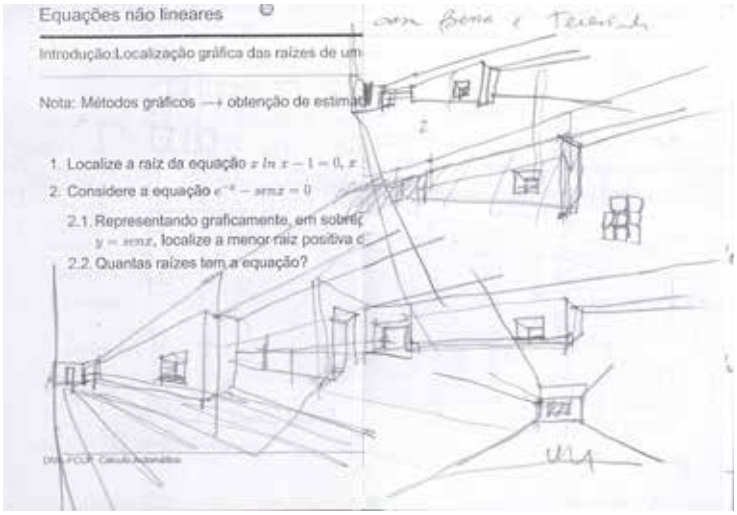
Porto, Portugal 2005-07

A



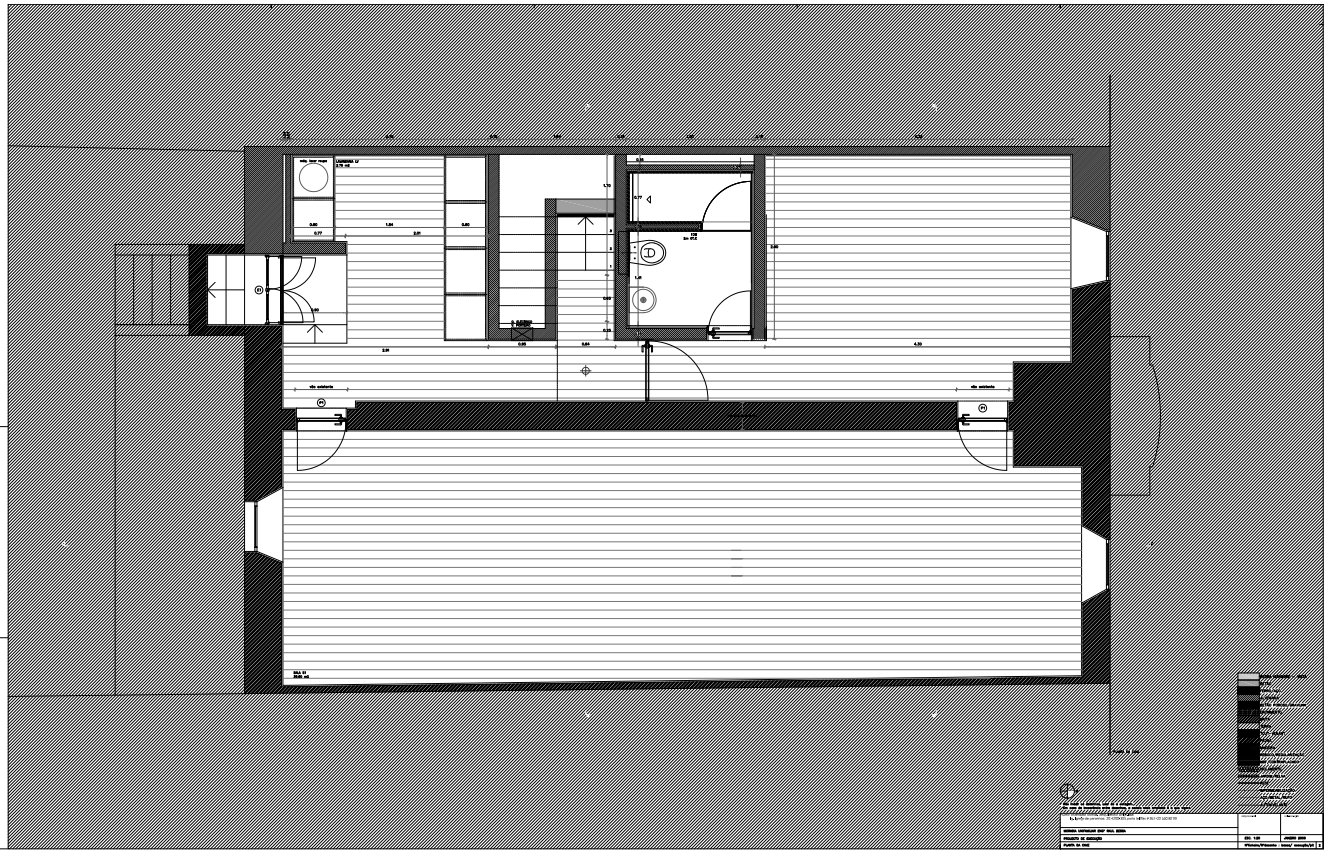
B



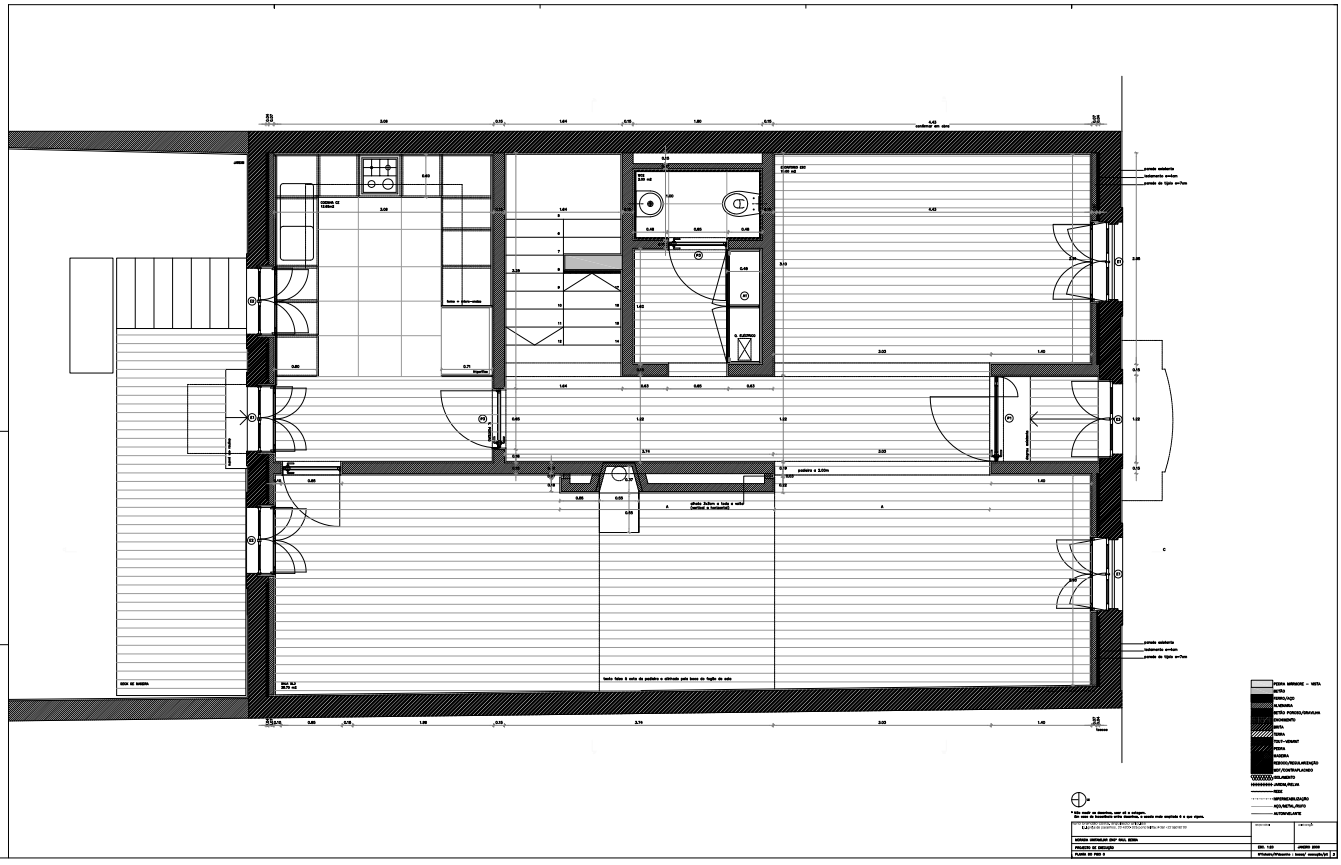


A Fotografia vista aérea
B Croquis

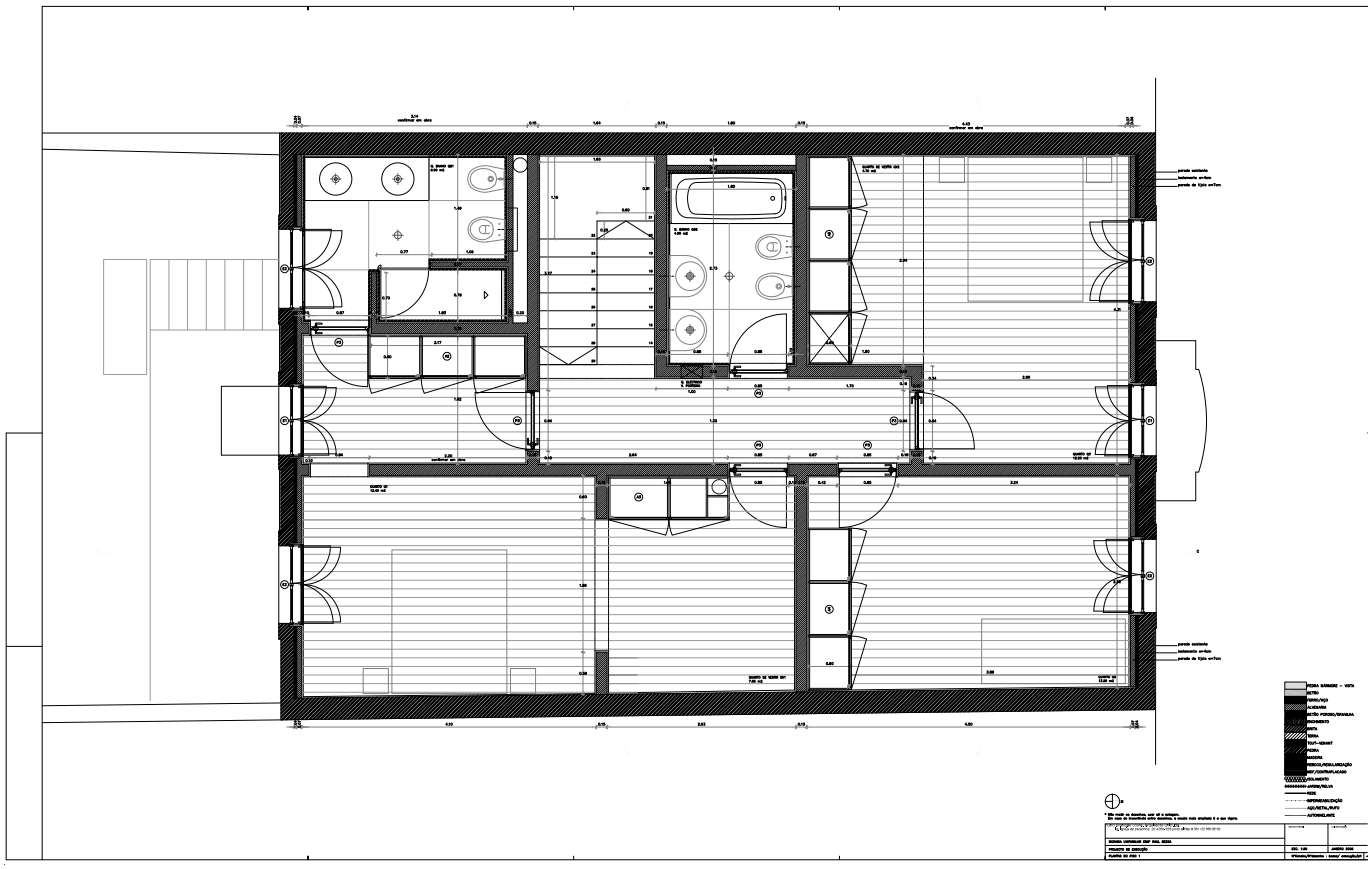
A



B



A Planta piso -1
B Planta piso 0



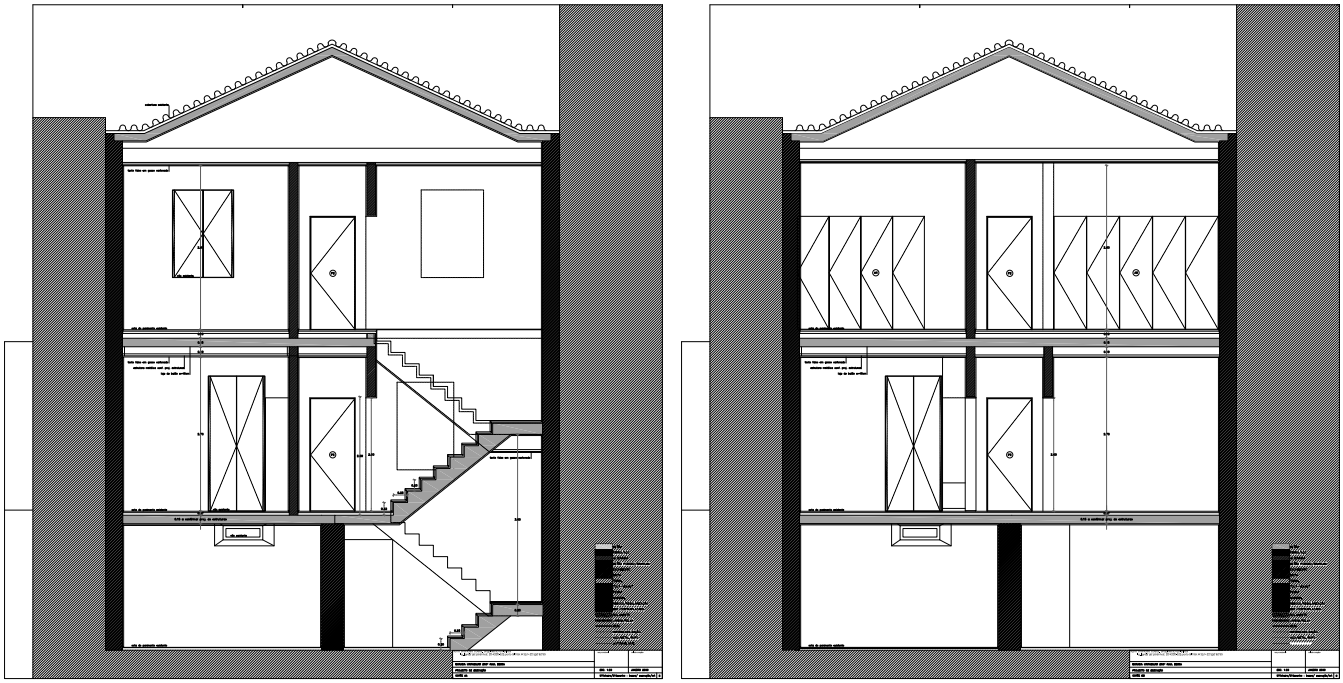
A



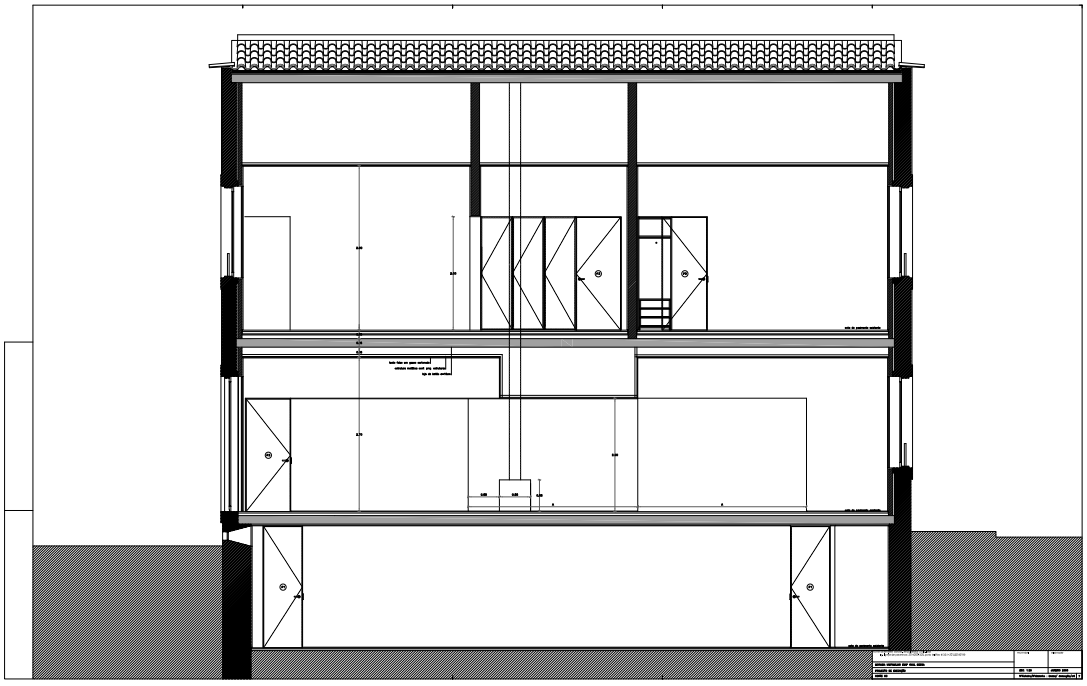
B

A Planta piso 1
B Alçado norte

A



B



A Corte A e B
B Corte C



A







B

A Fotografia vista exterior
B Fotografias vistas interior









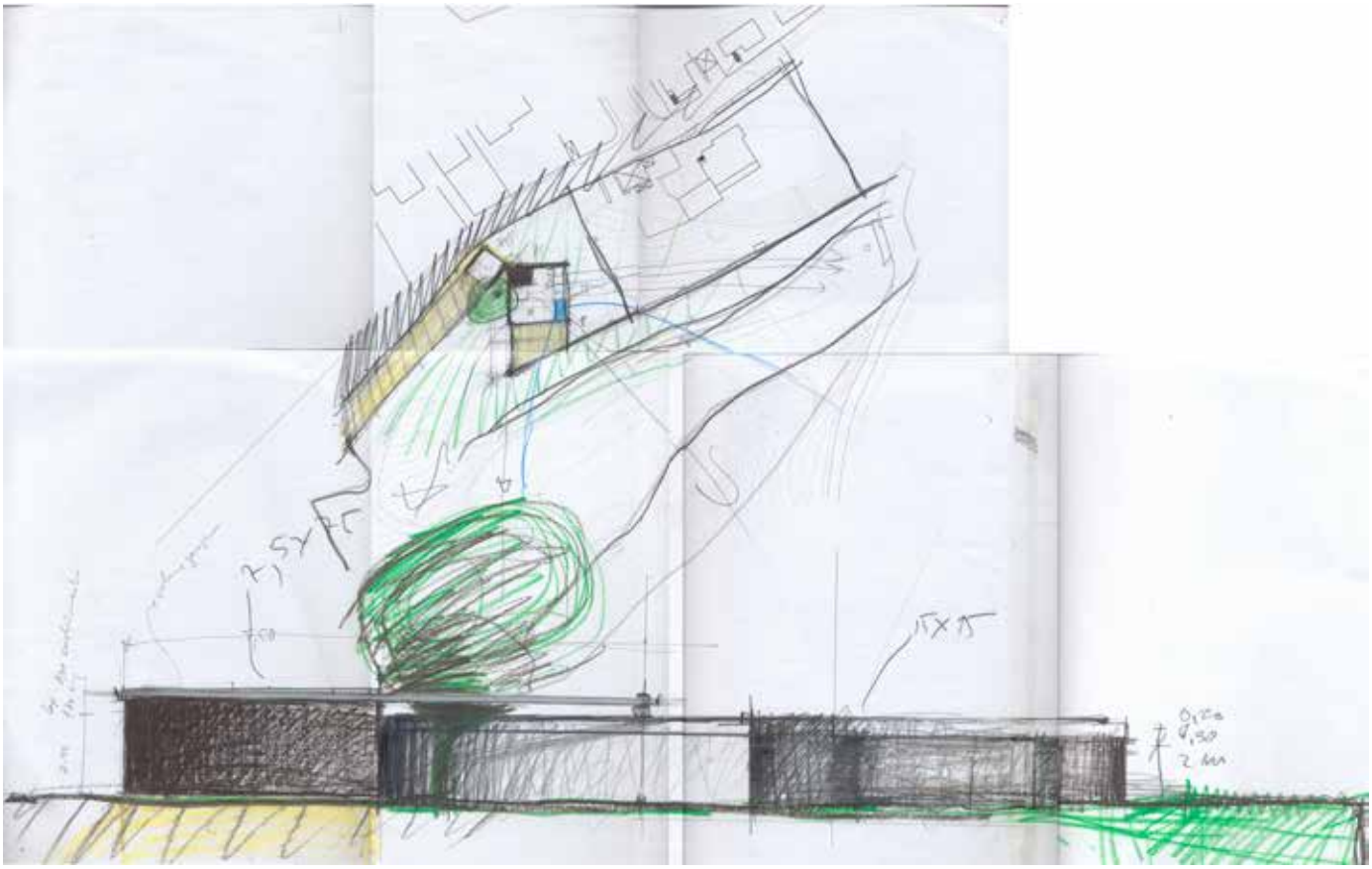
Fotografias vistas interior

Casa de Entre-os-Rios

Entre-os-Rios, Portugal 2005

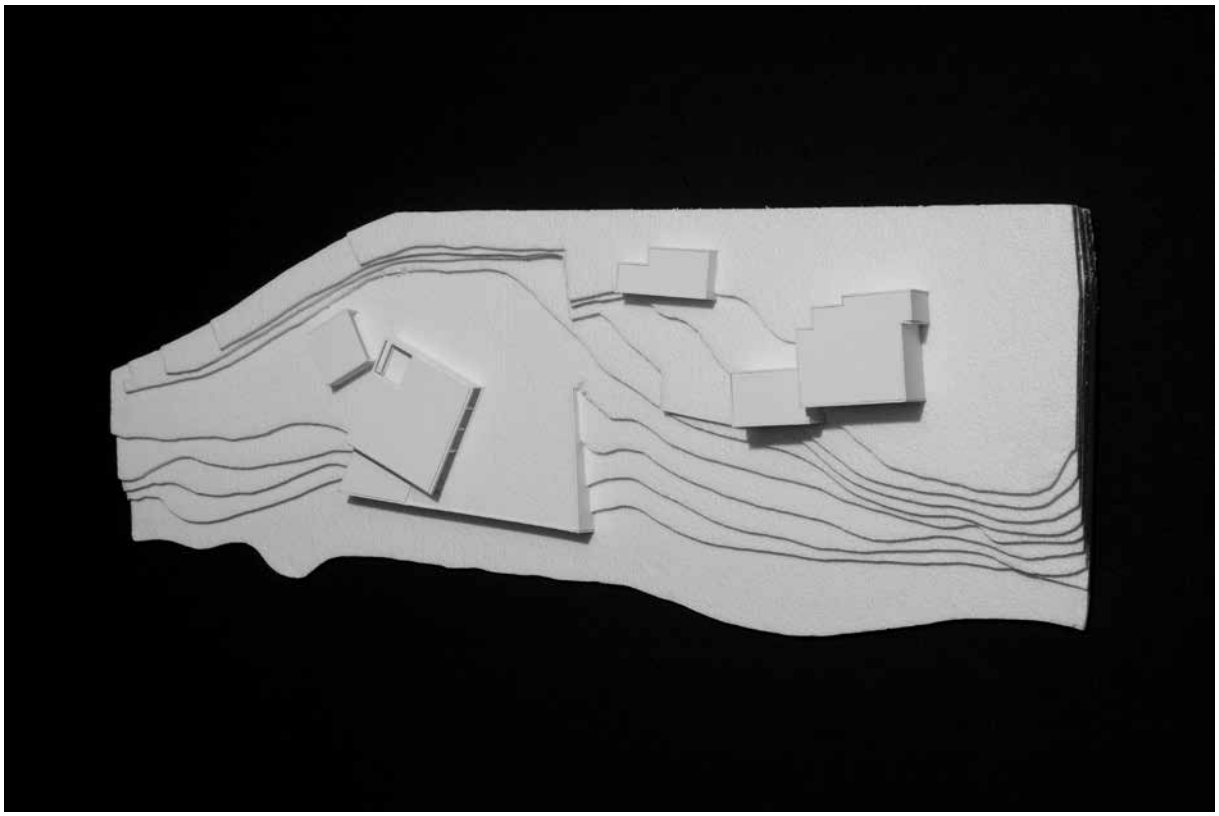


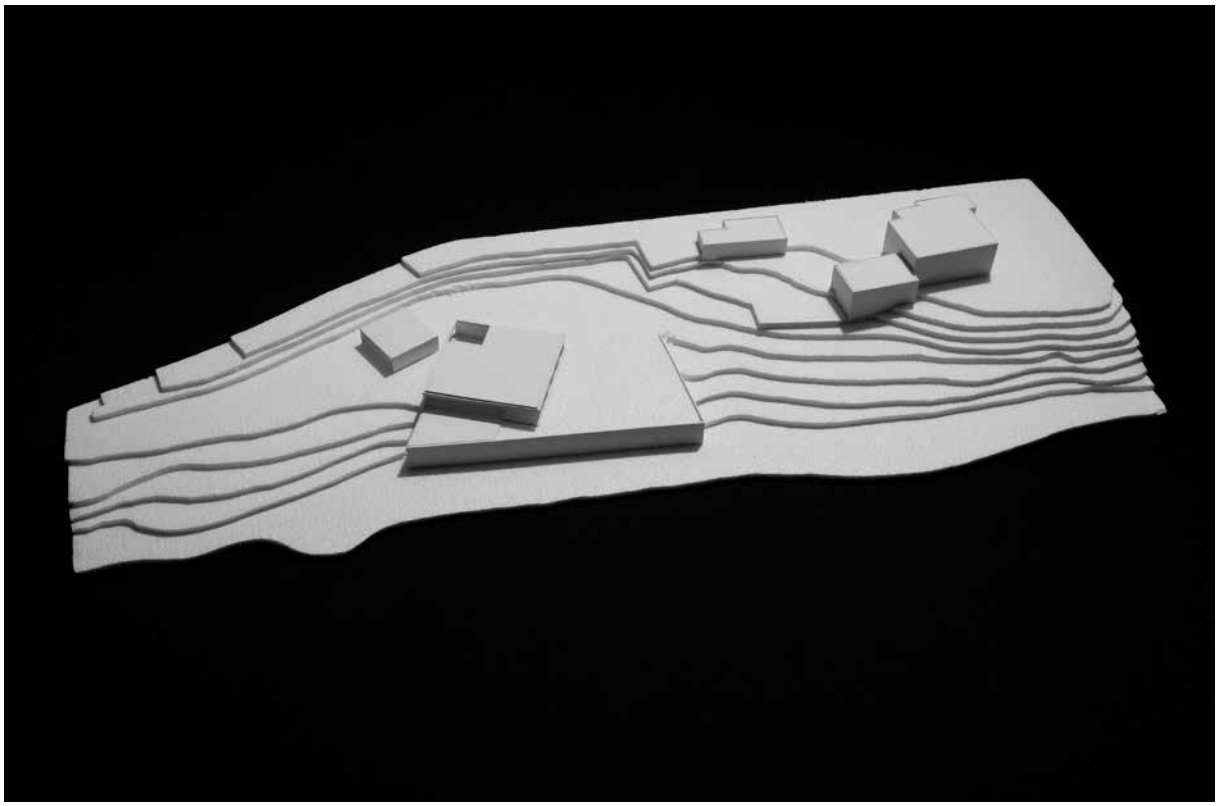
A



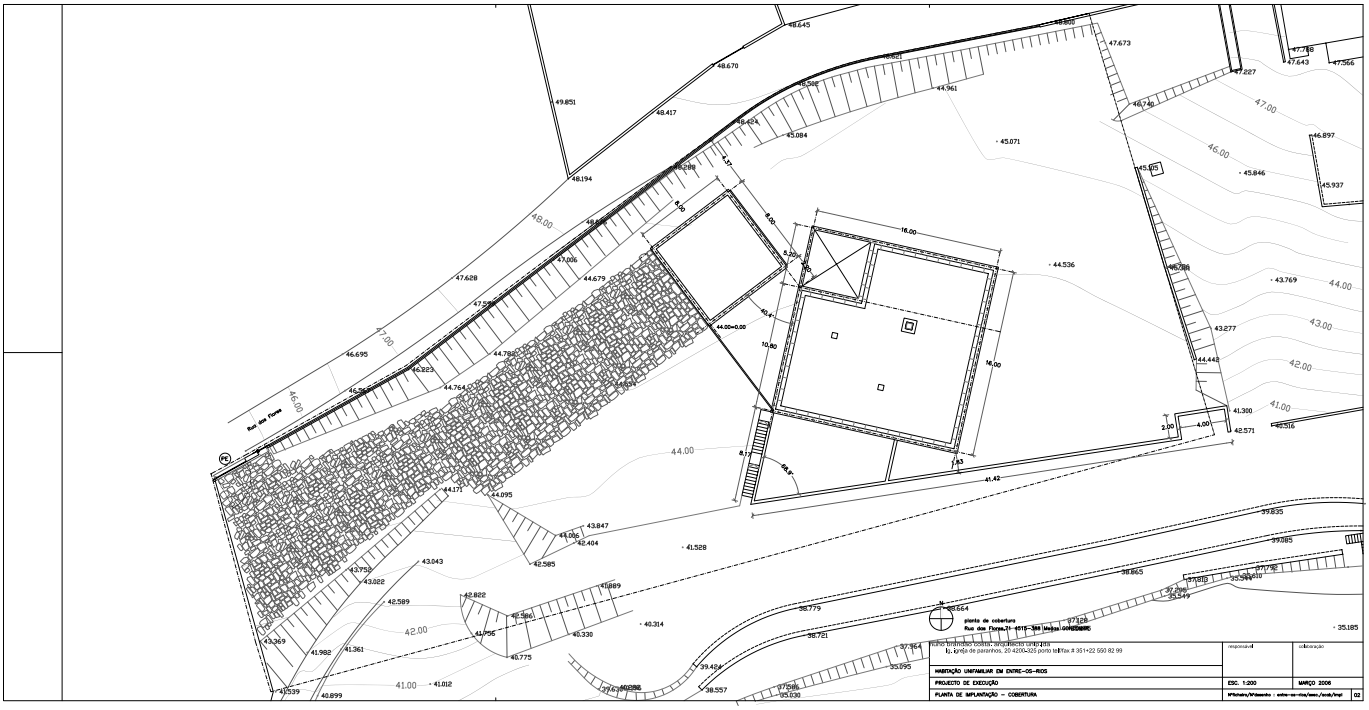
B

A Fotografia vista aérea
B Croqui

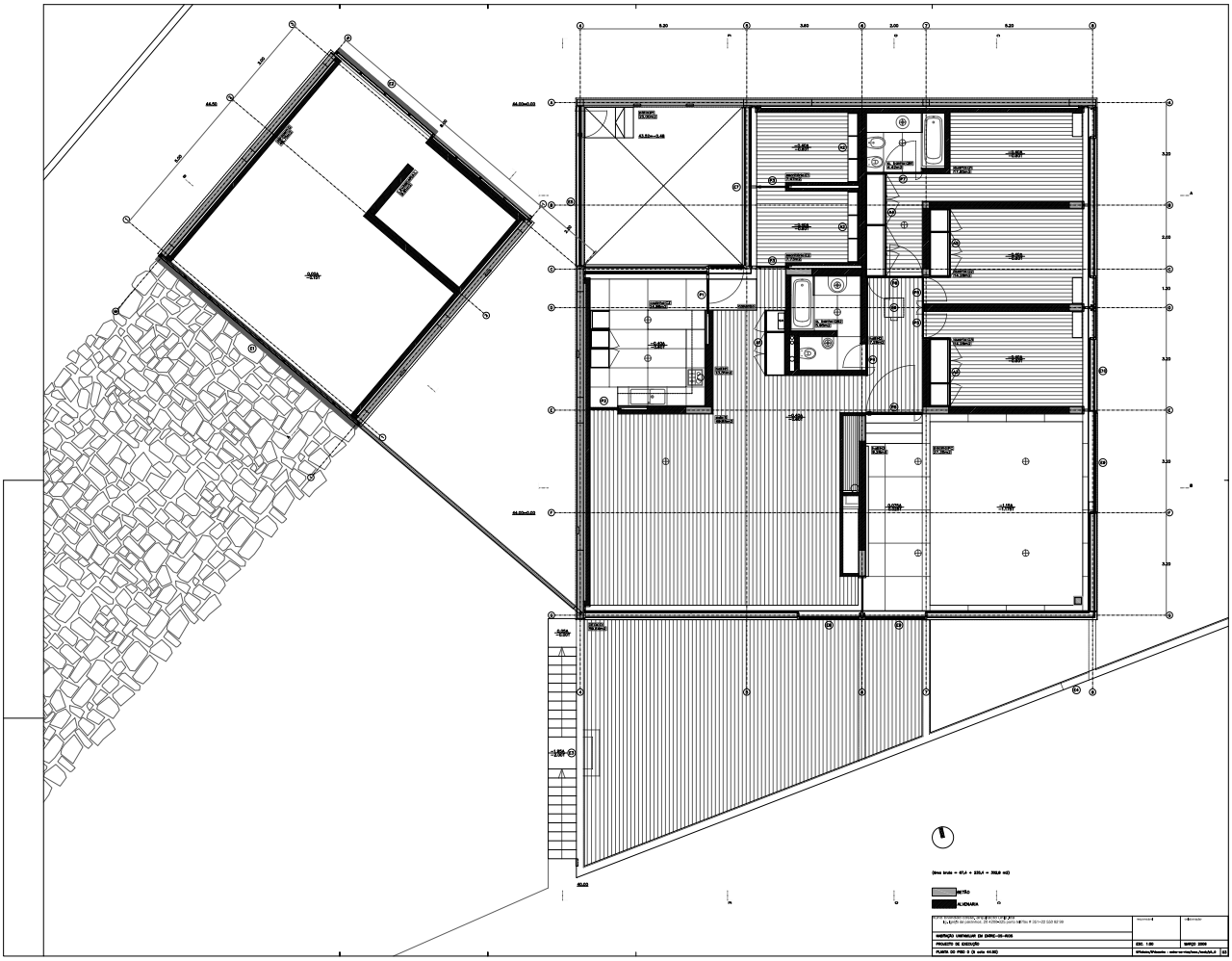




Fotografias maqueta



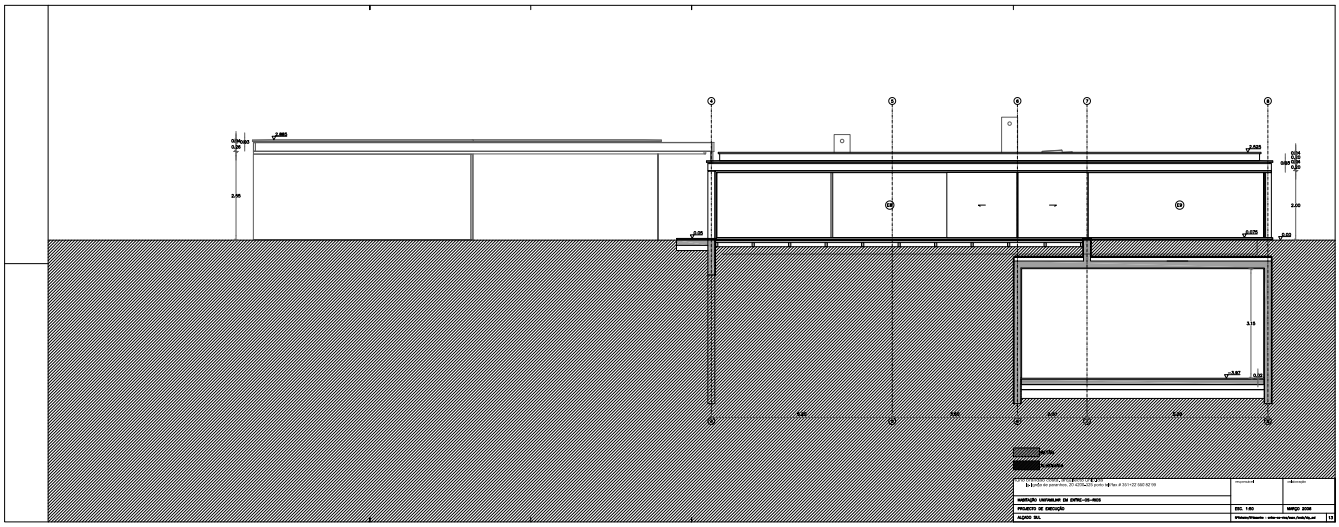
A



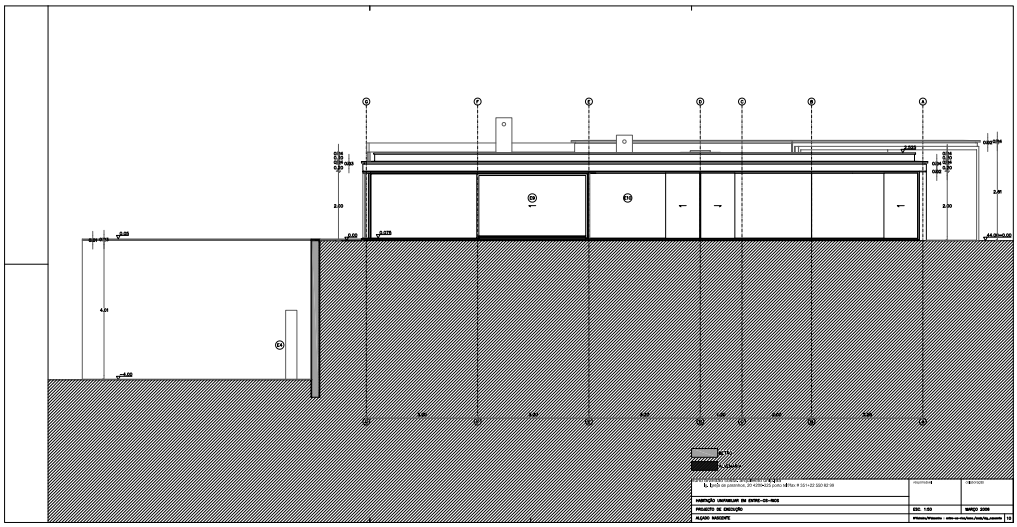
B

A Planta implantação
B Planta piso 0

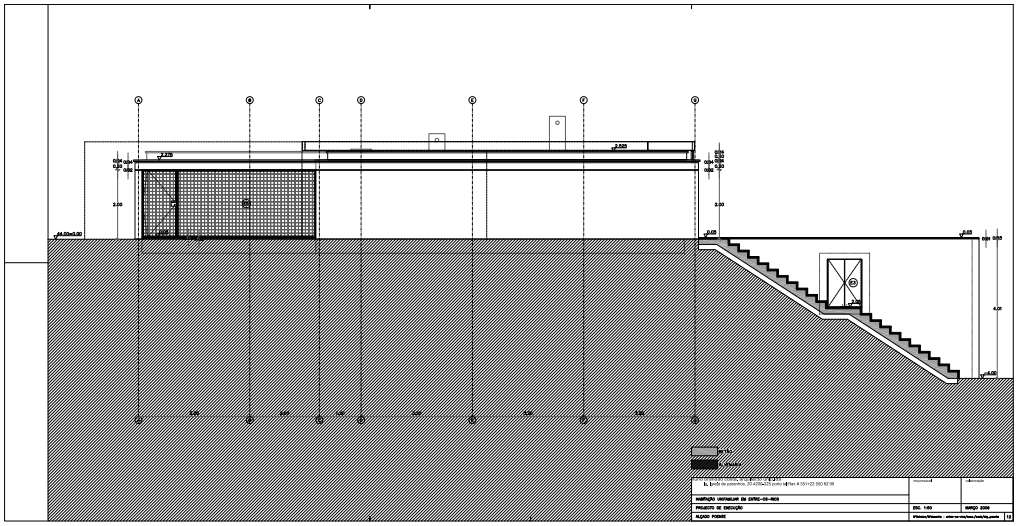
A



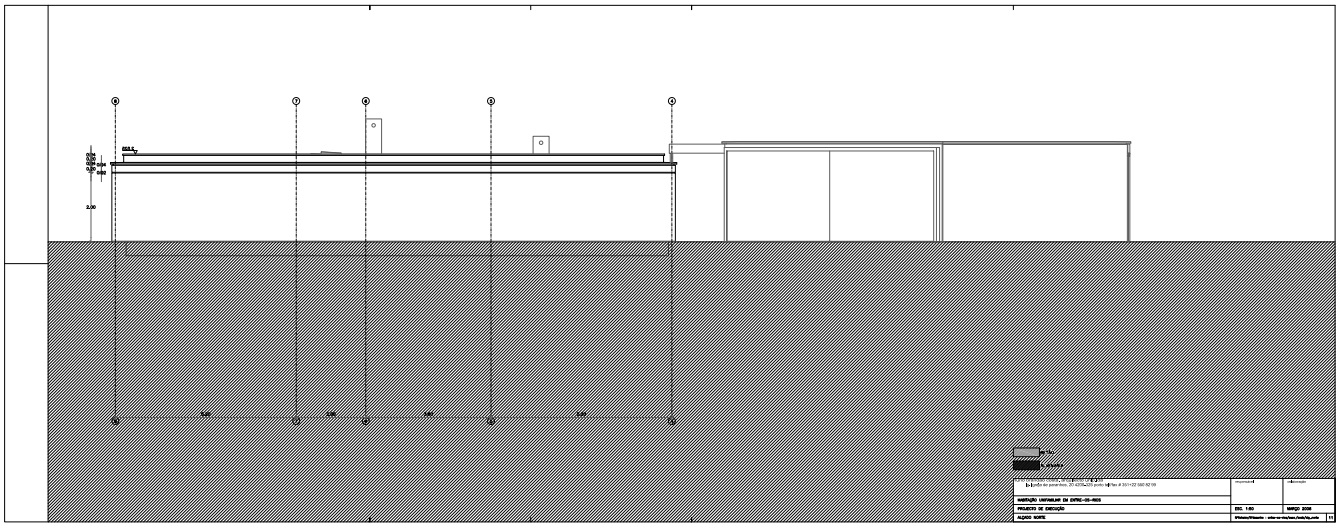
B



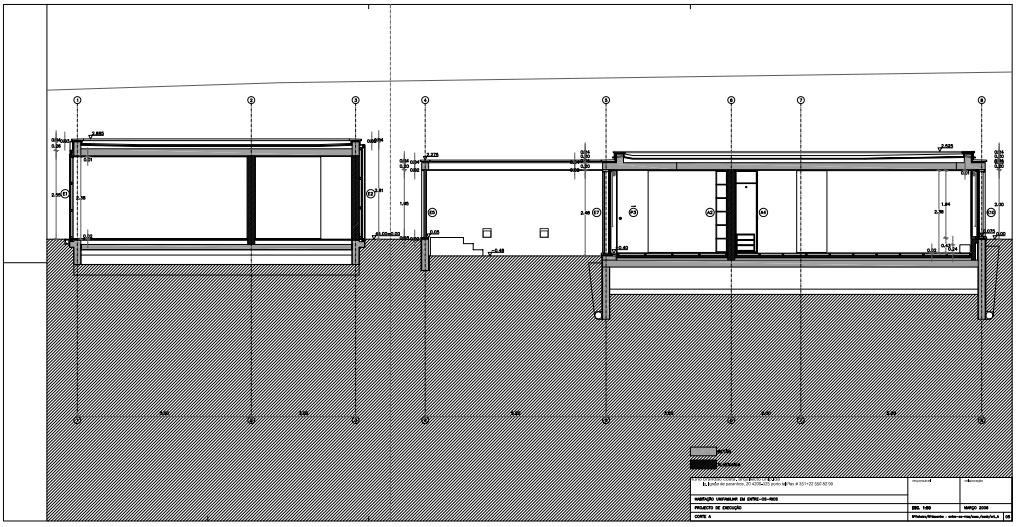
C



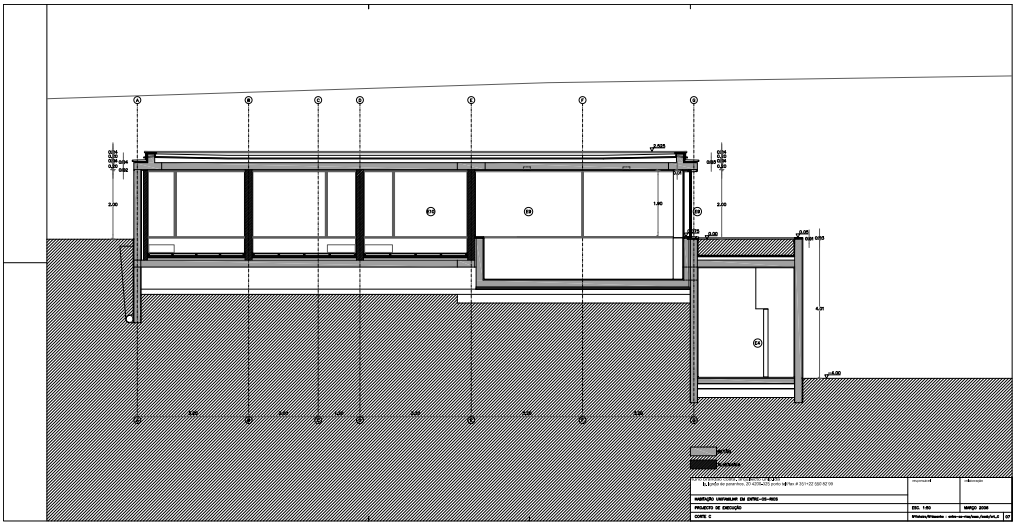
A Alçado sul
B Alçado nascente
C Alçado poente



A



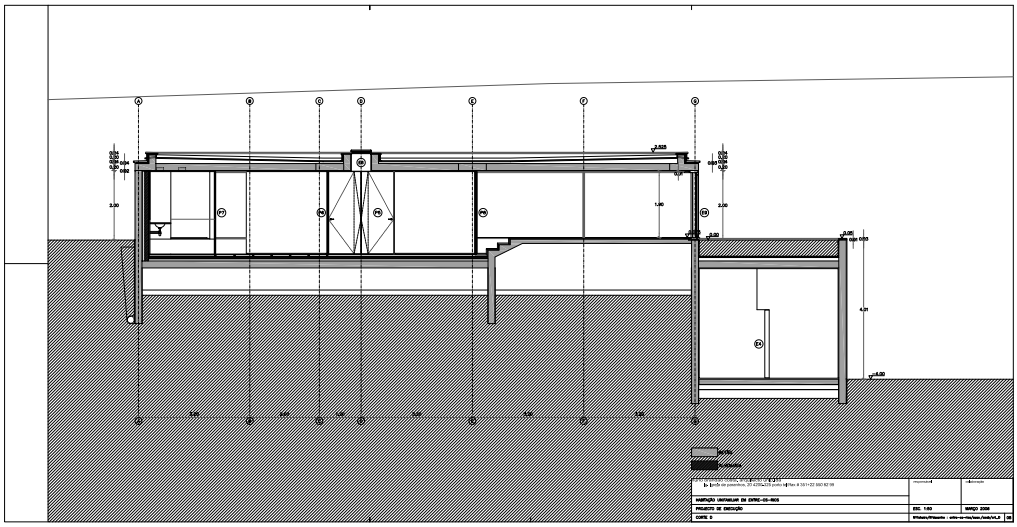
B



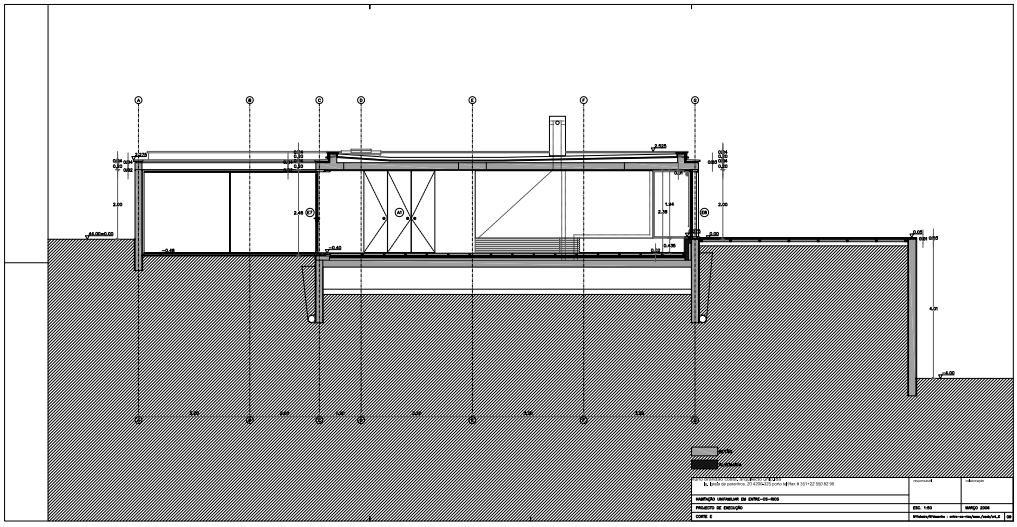
C

A Alçado norte
B Corte A
C Corte C

A



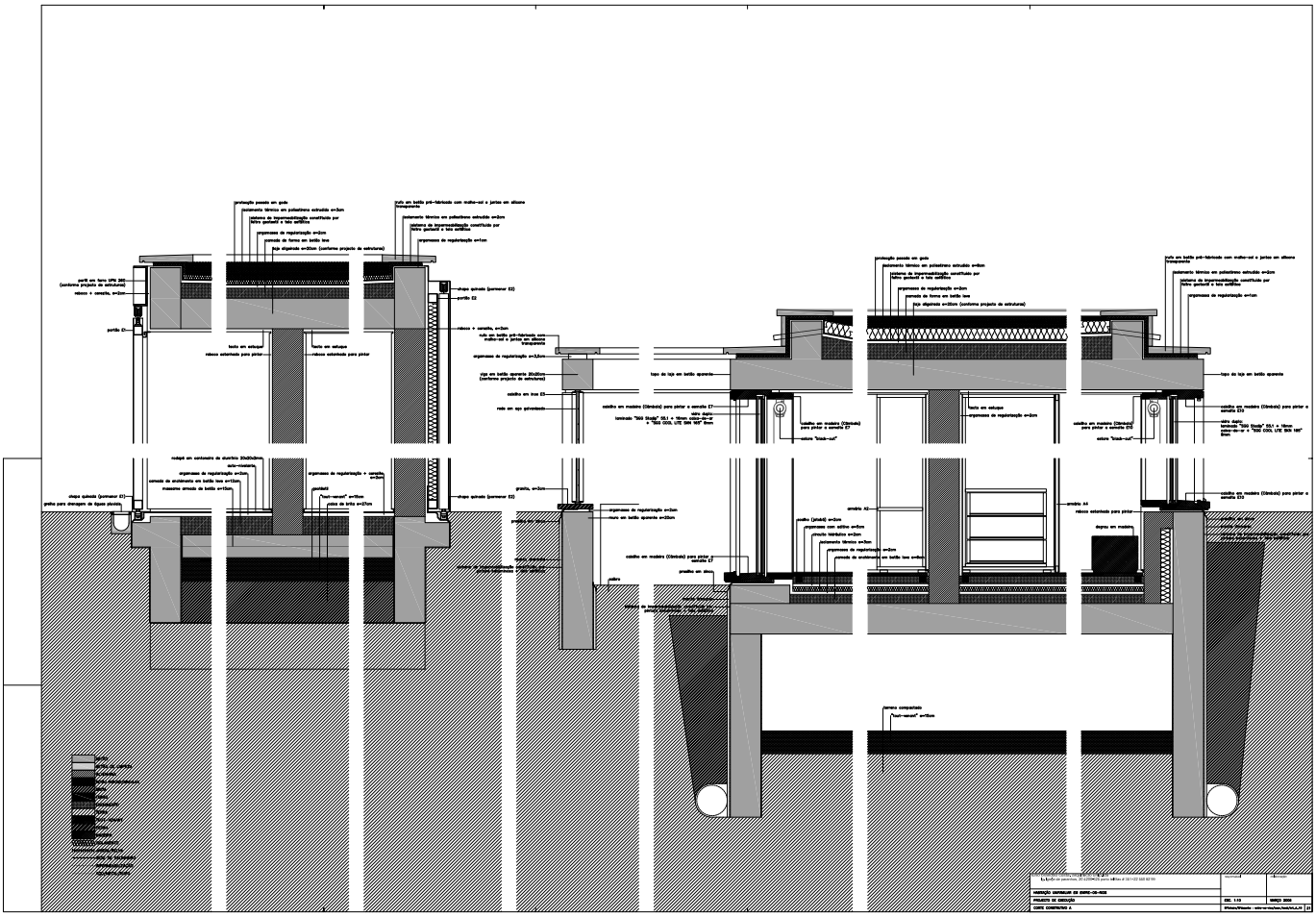
B



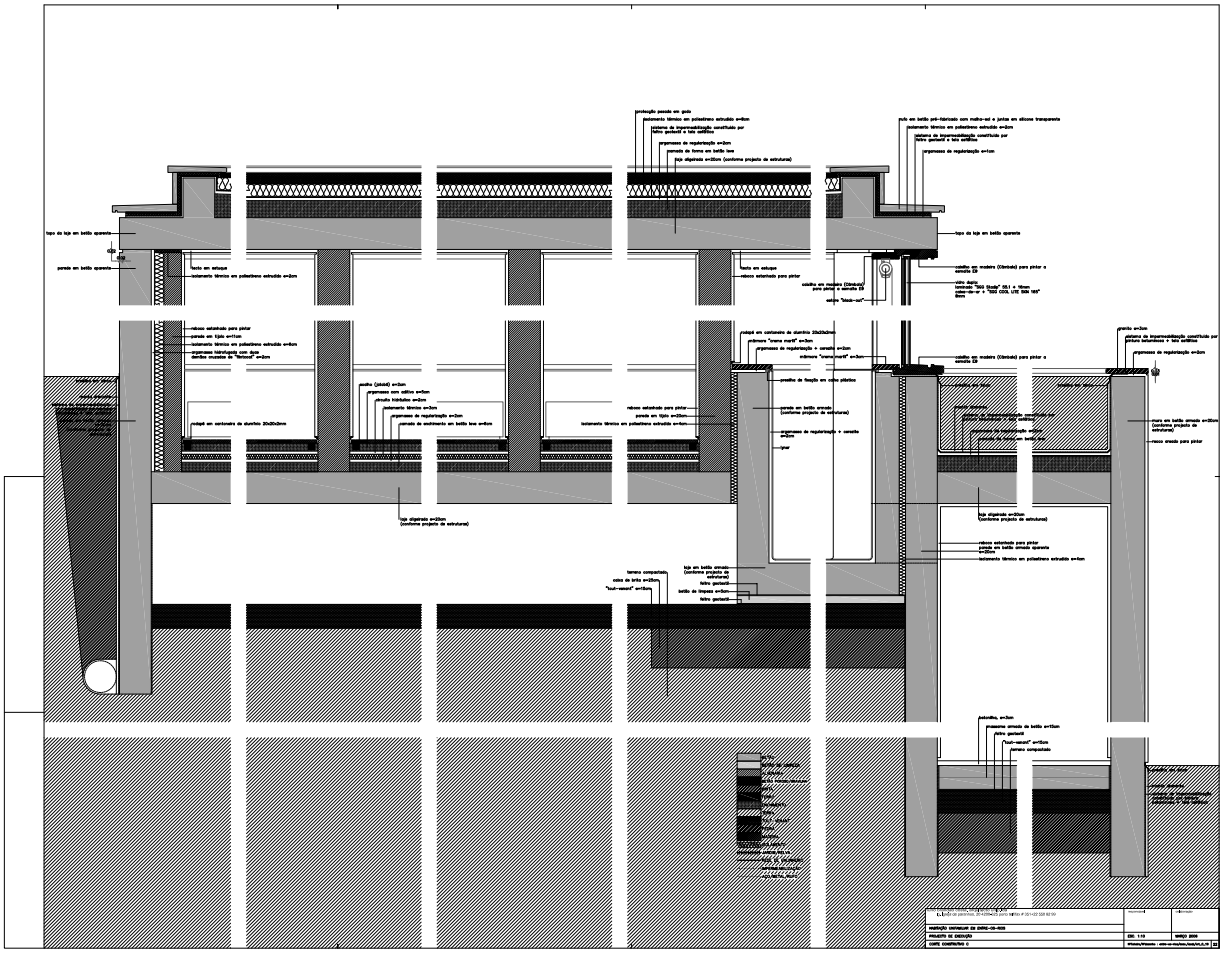
C



A Corte D
B Corte E
C Imagem vista exterior
D Corte construtivo A
E Corte construtivo C



D



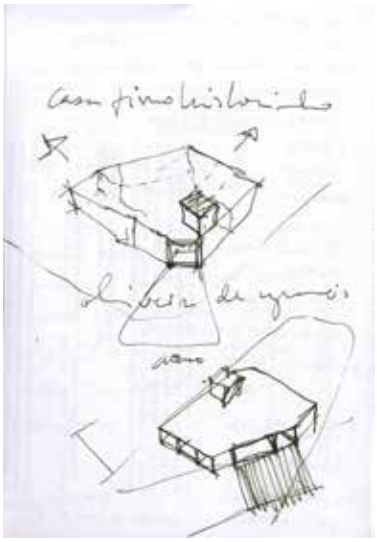
E

Casa de Valverde

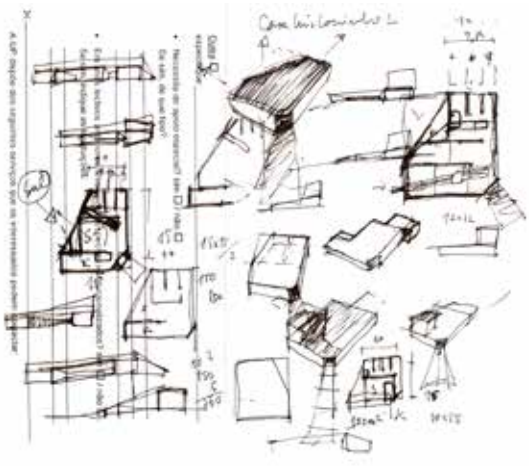
Valverde, Portugal 2005

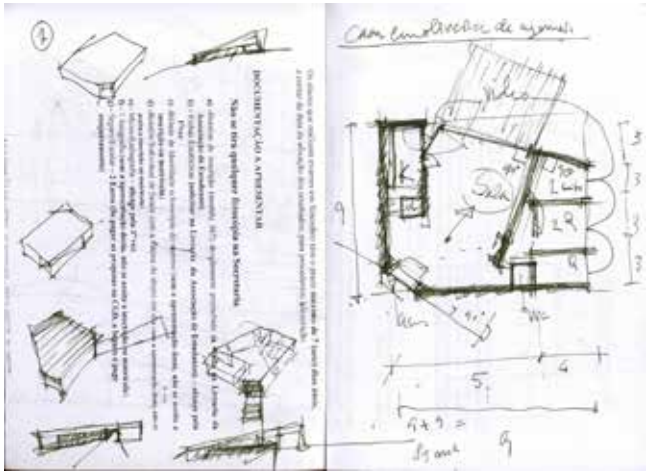
A



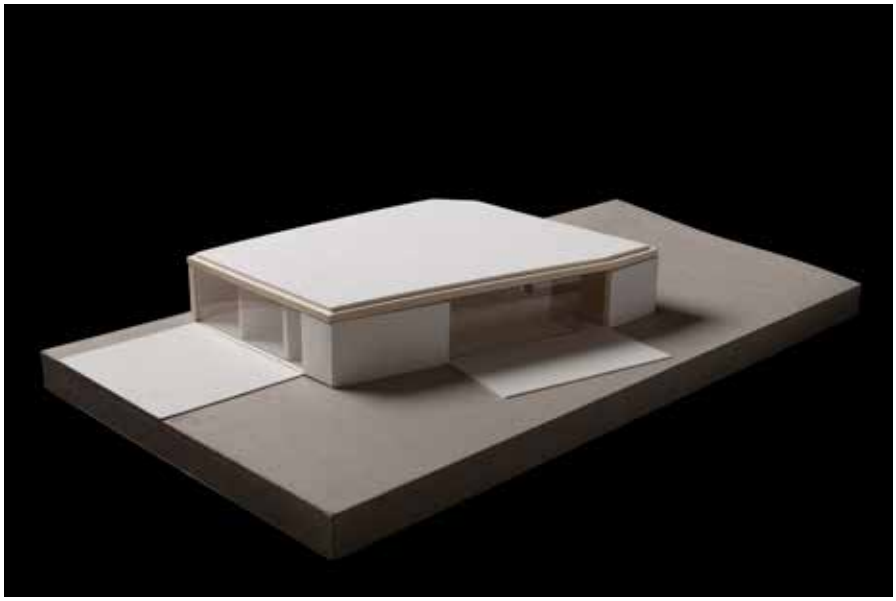


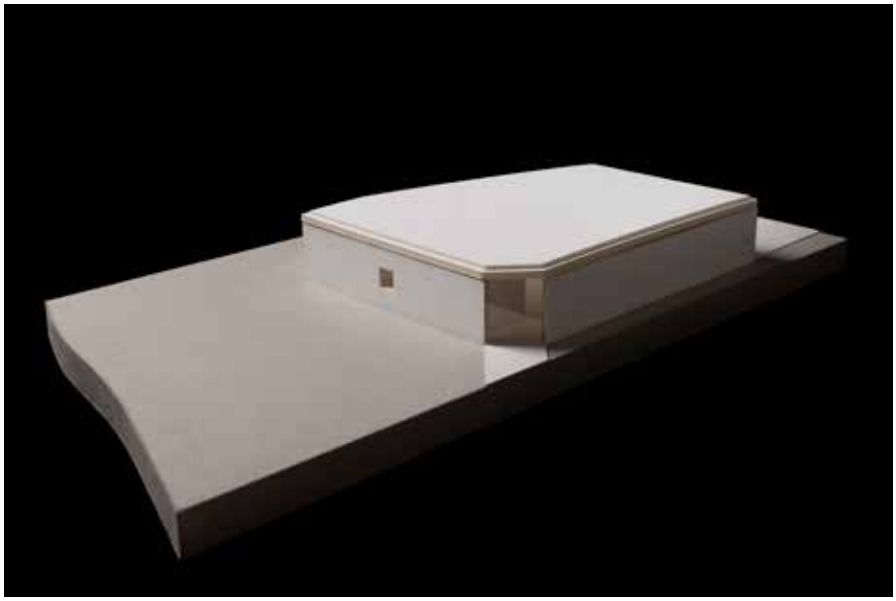
B

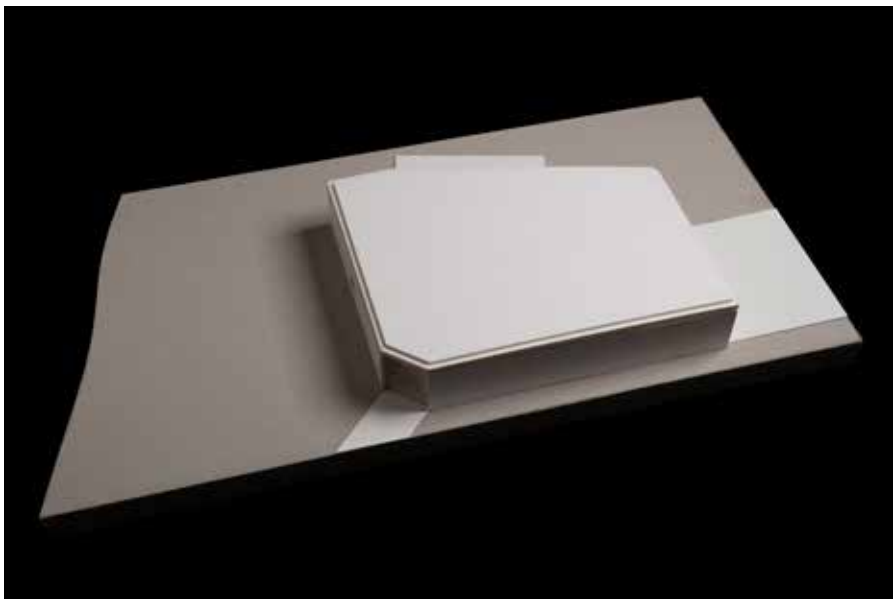




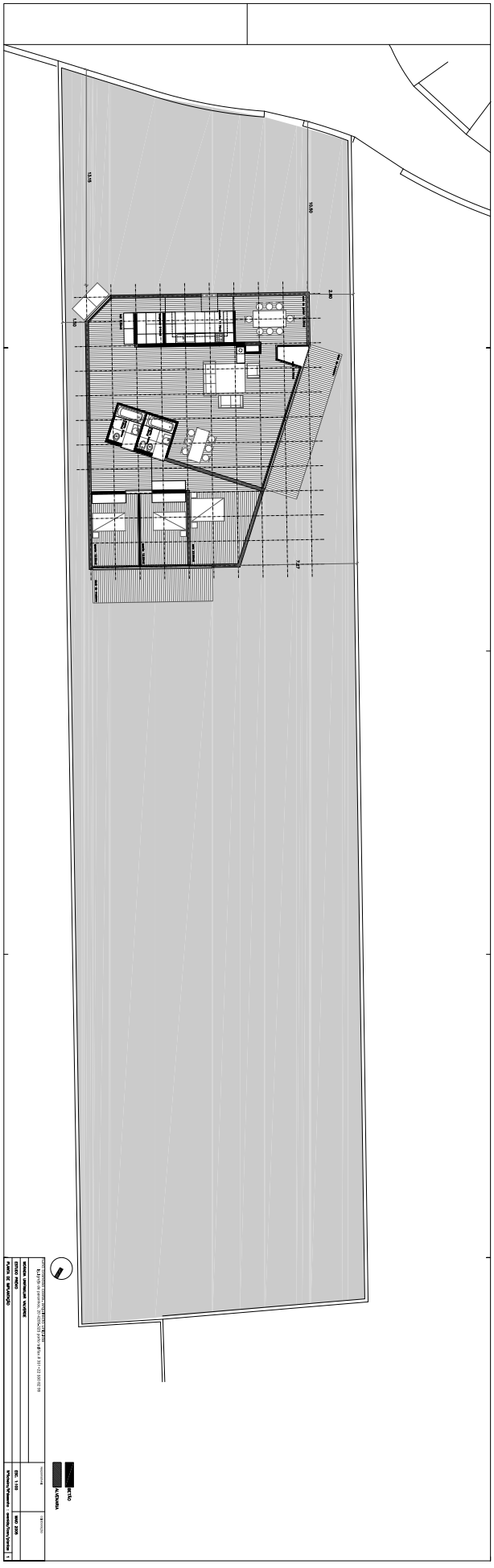
A Fotografia terreno
B Croquis



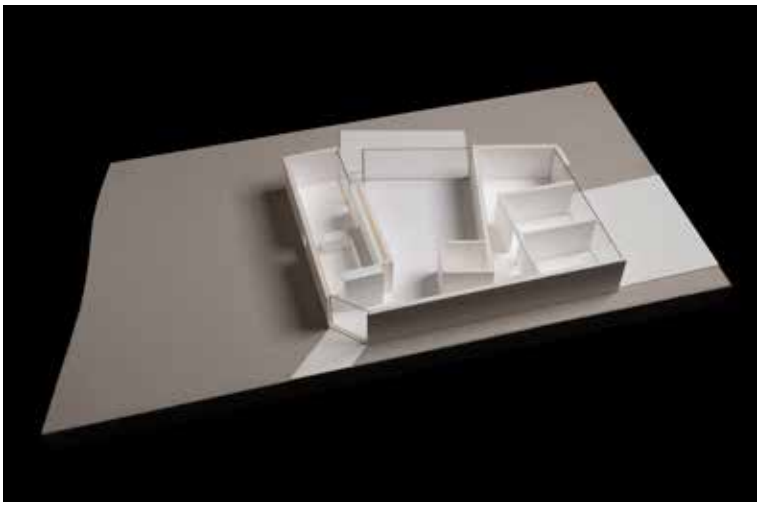




Fotografias maqueta



A

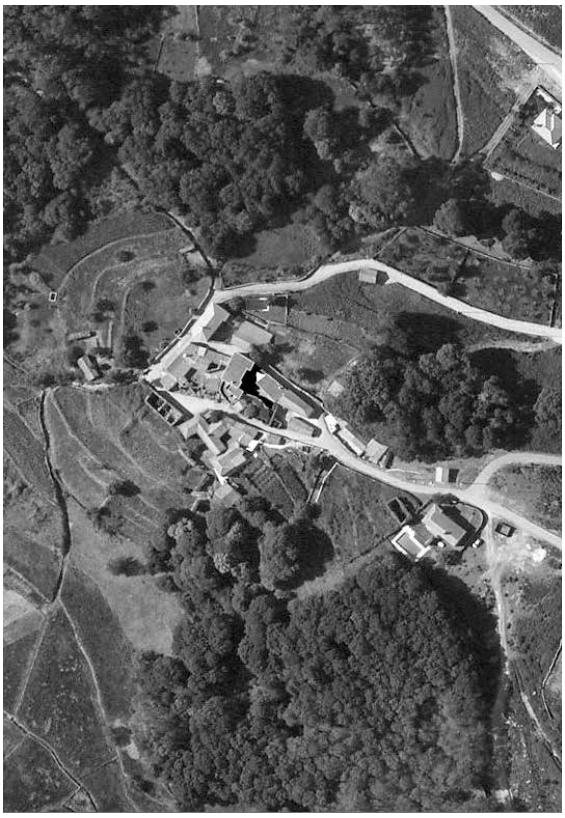


B

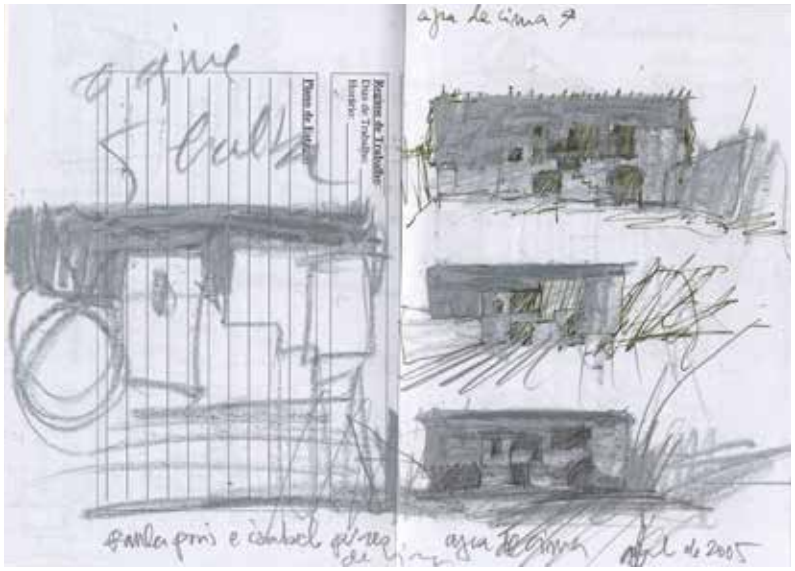
A Planta implantação
B Fotografia maqueta

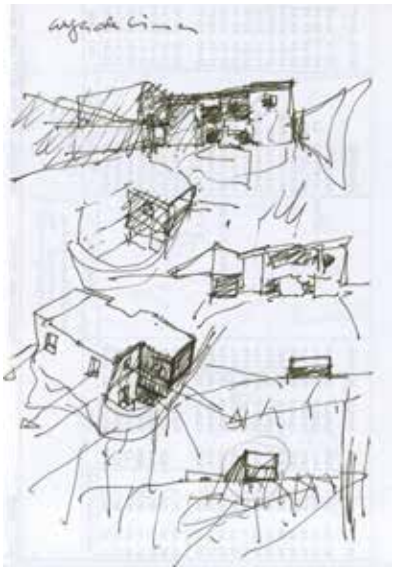
Casa da Serra d'Arga

Arga de Cima, Portugal 2005-09



A

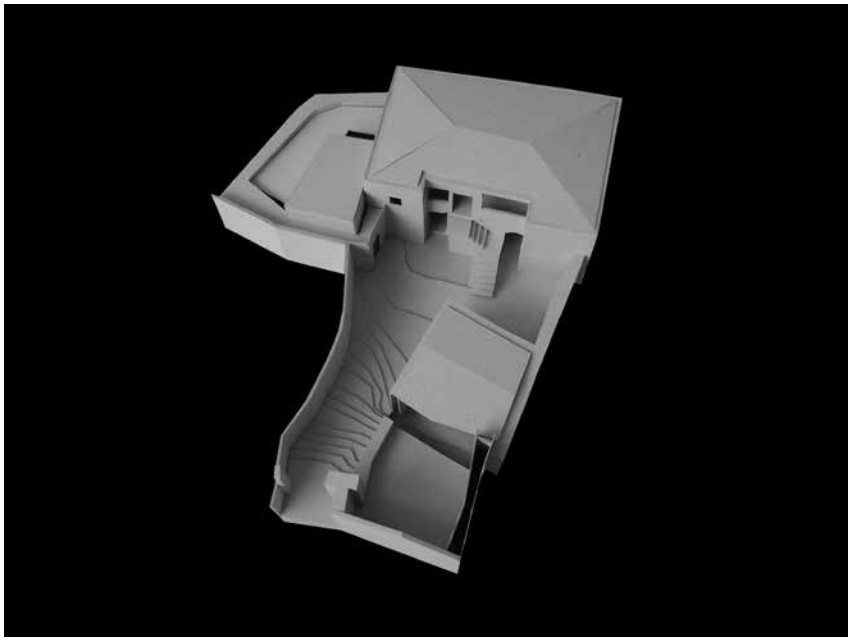


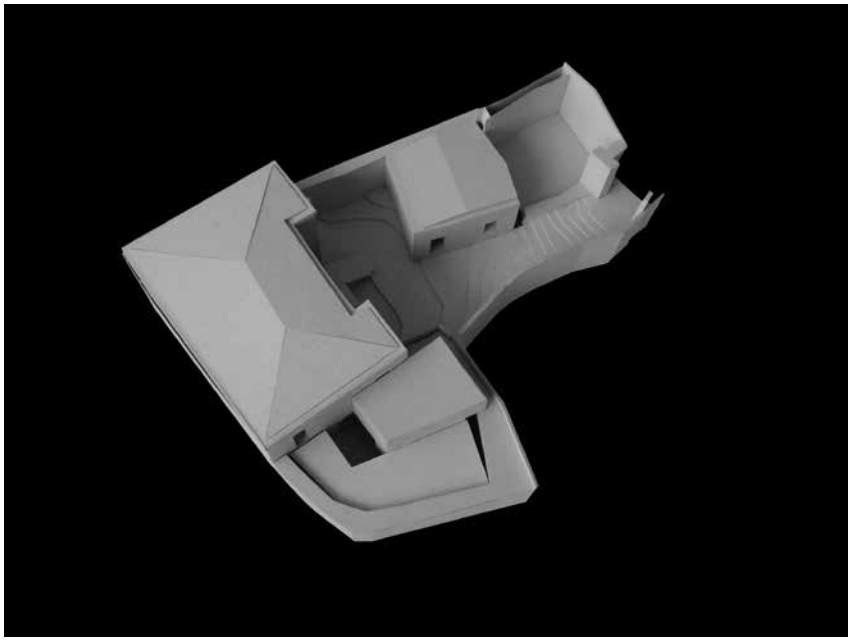


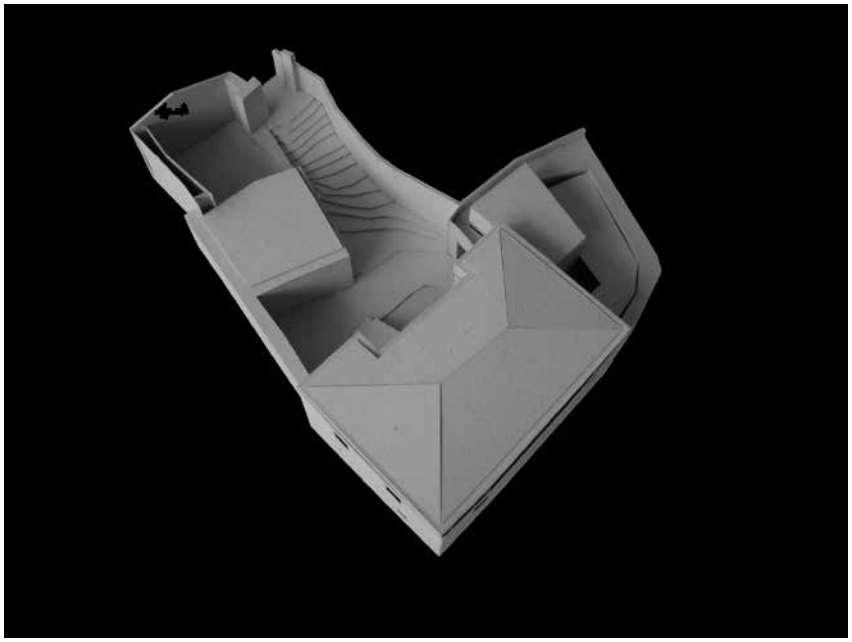
B

A Fotografia vista aérea
B Croquis

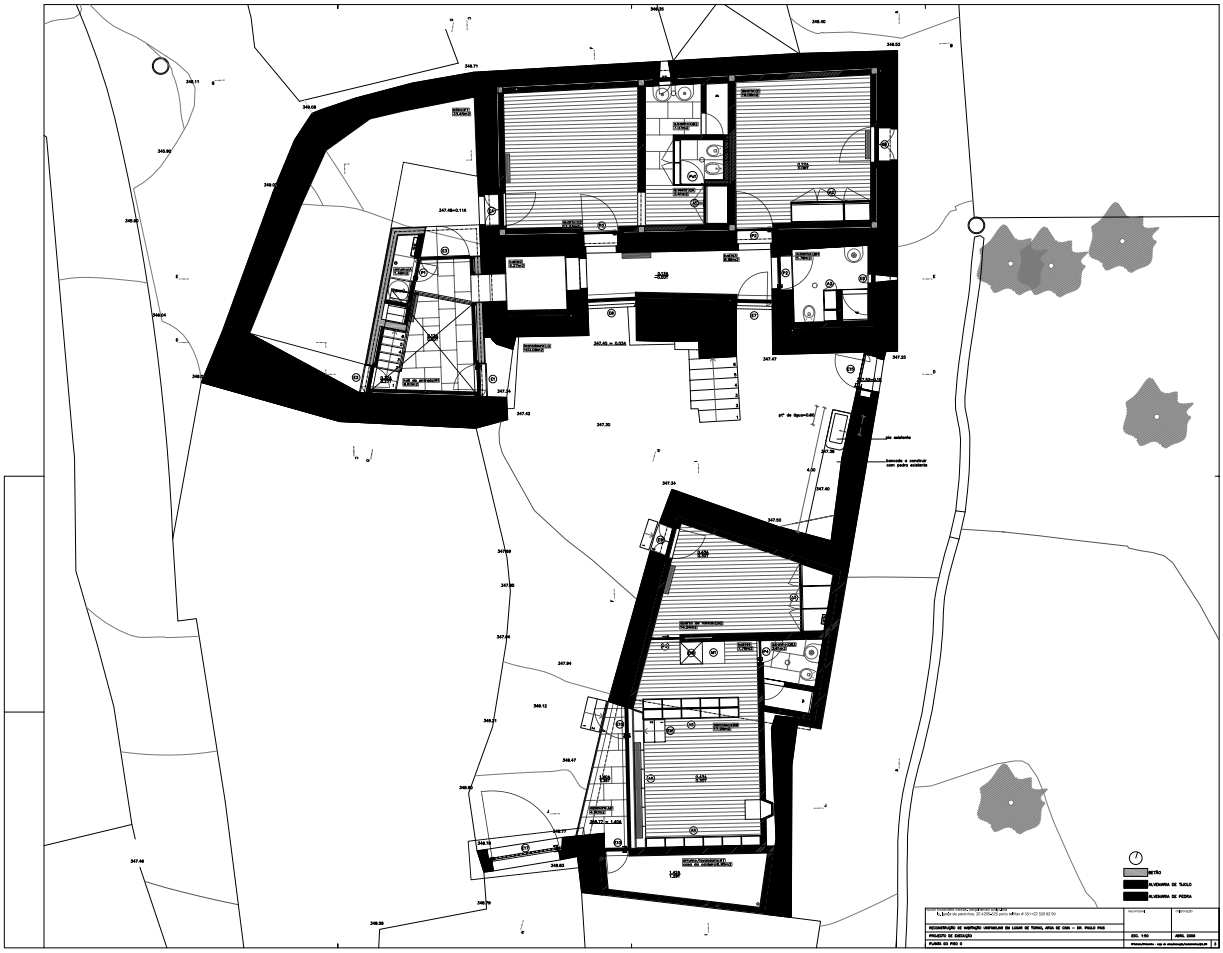
A



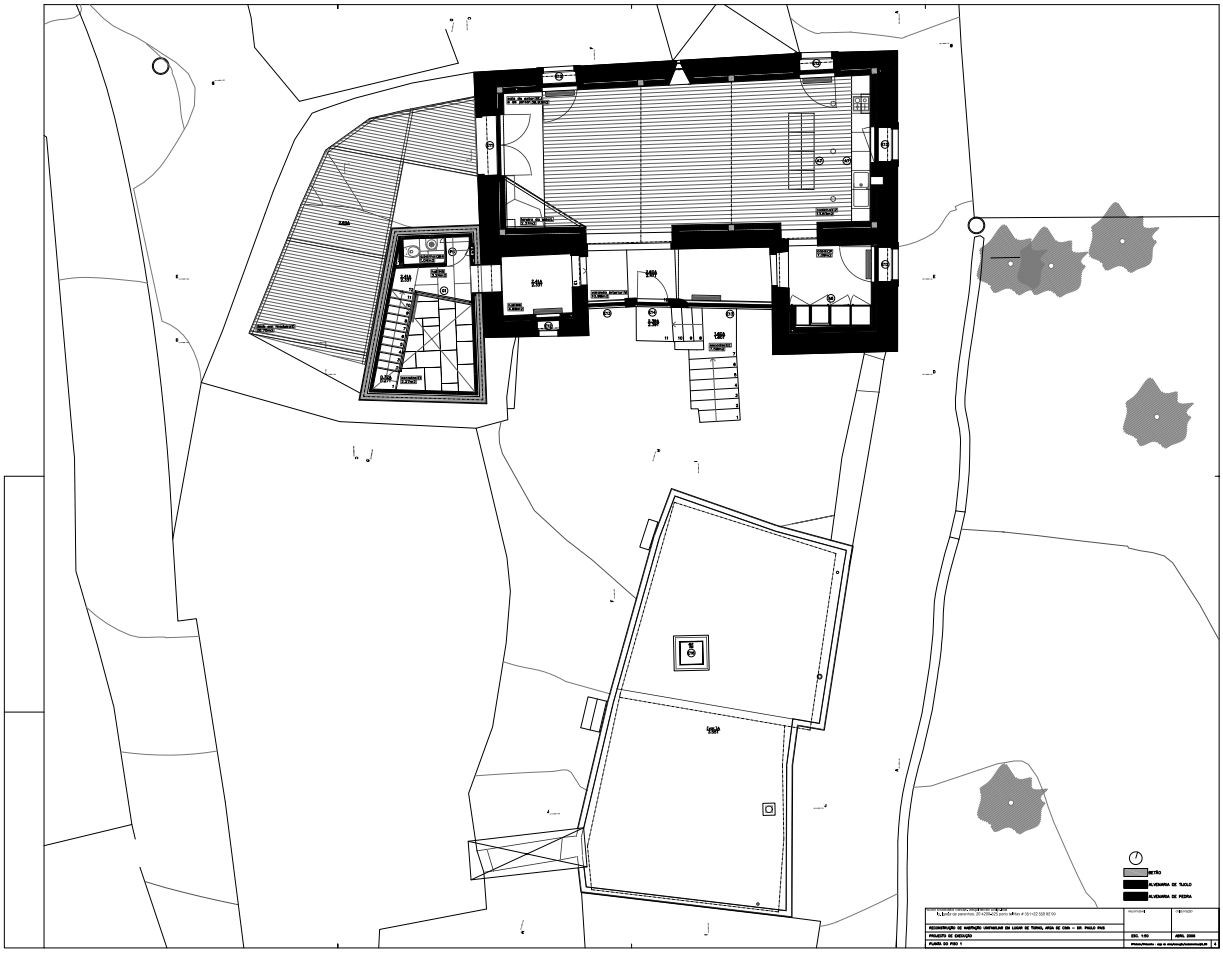




A Fotografias maqueta
B Planta piso 0
C Planta piso 1

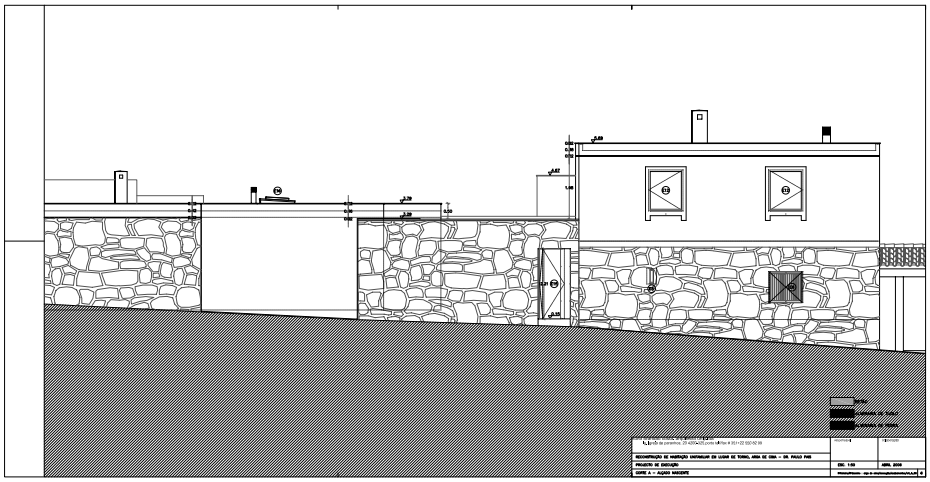


B

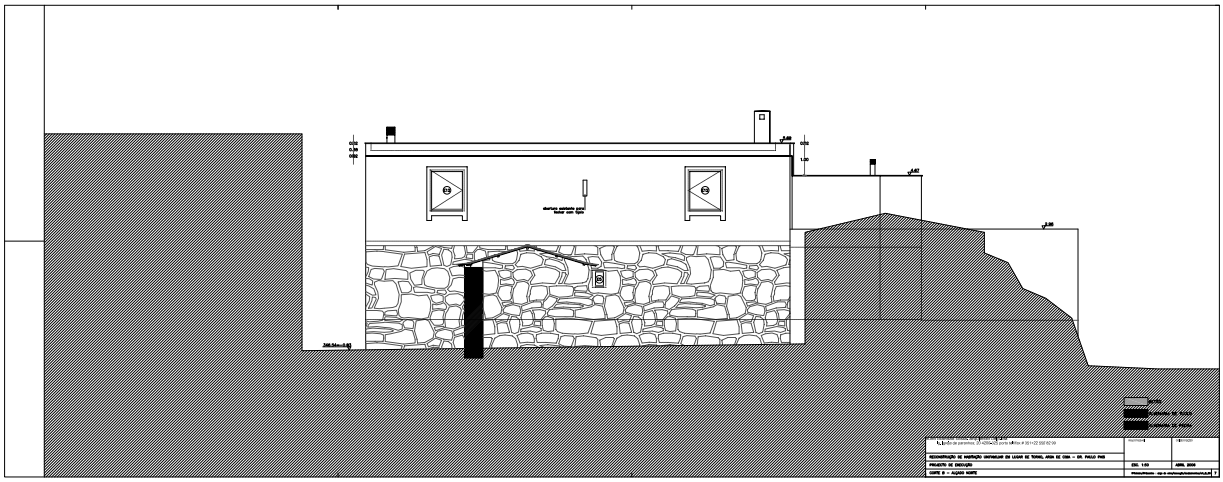


C

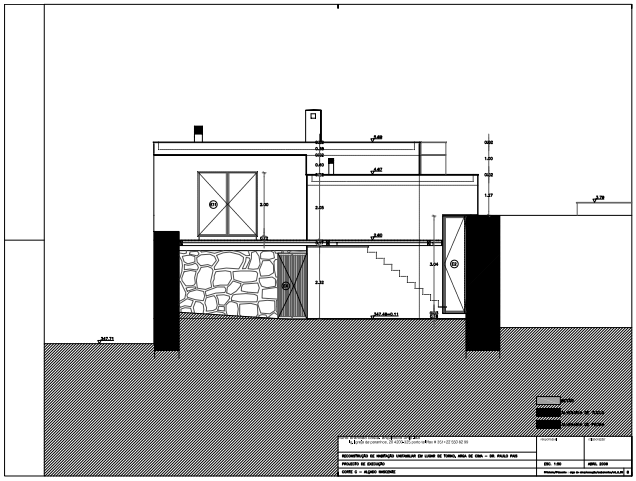
A



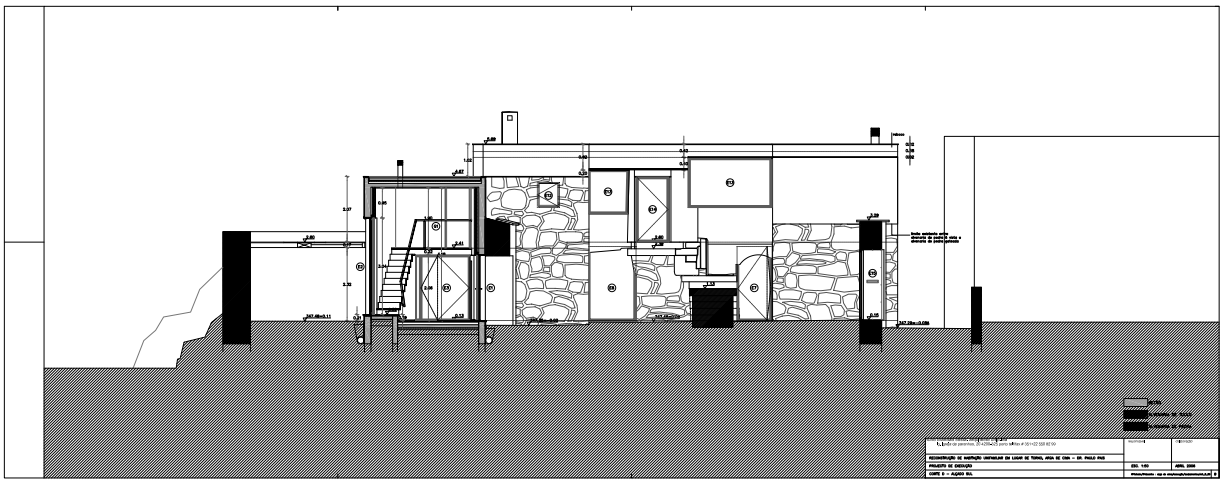
B



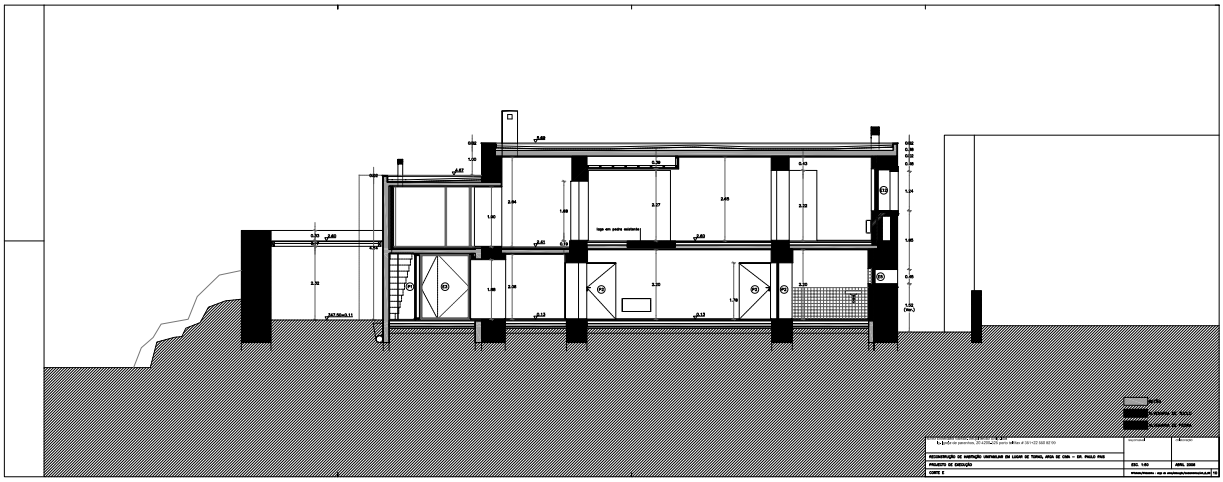
C



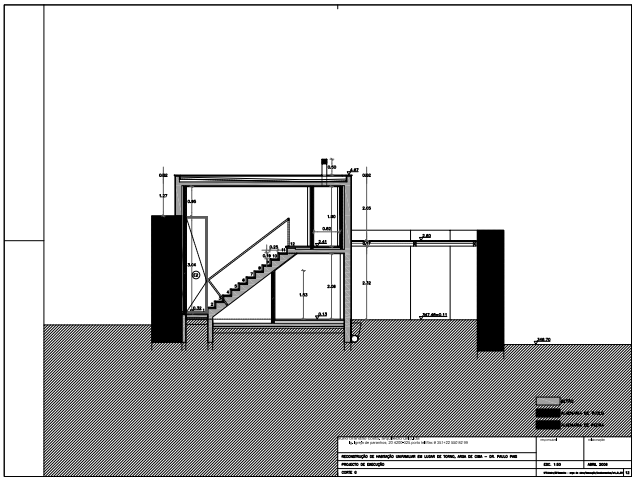
A Alçado nascente
B Alçado norte
C Alçado poente
D Corte D
E Corte E
F Corte G e J
G Corte F e H

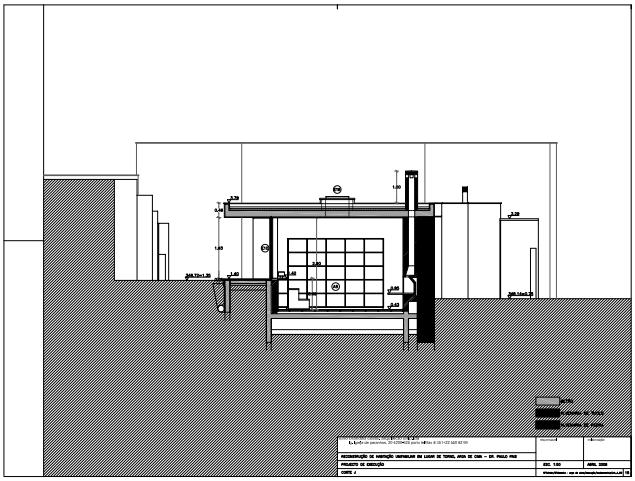


D

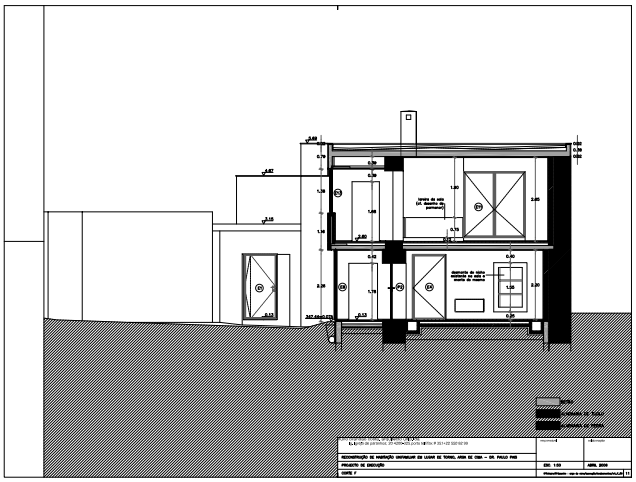


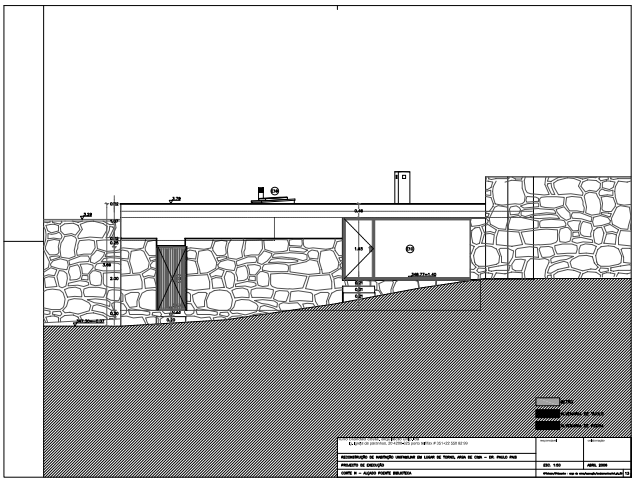
E





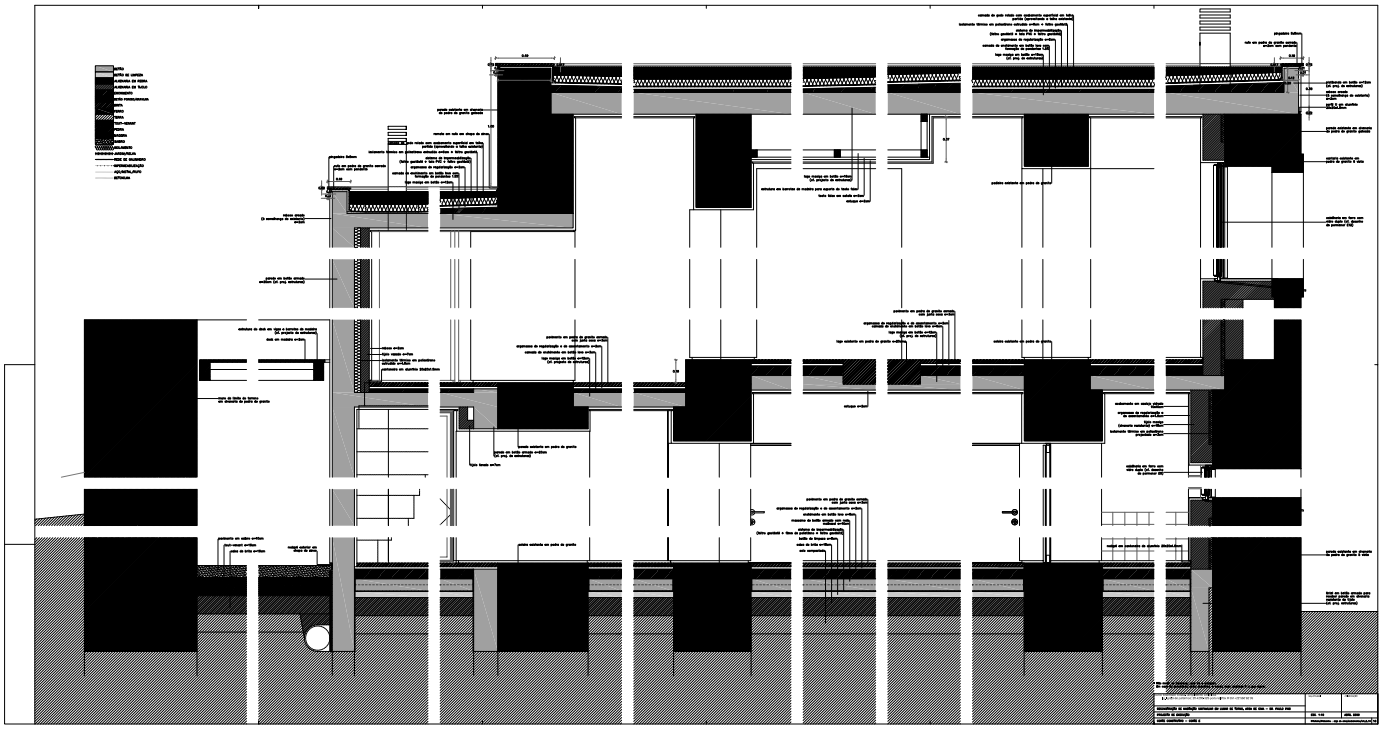
F



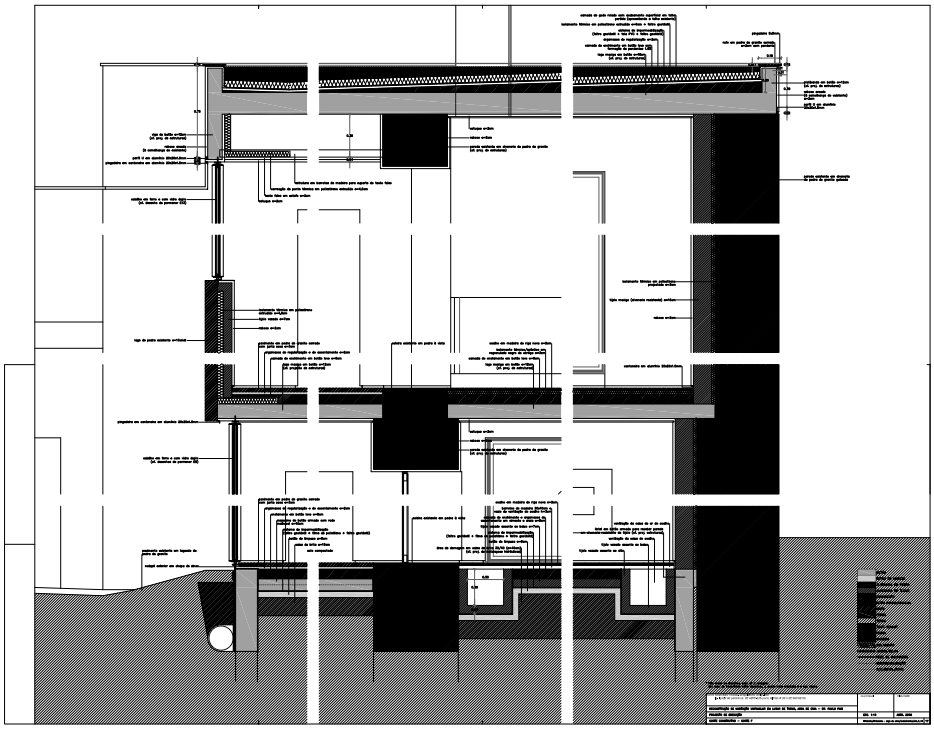


G

A



B



A Corte construtivo E
B Corte construtivo F





Fotografias vistas exterior







Fotografias vistas exterior









Fotografias vistas interior











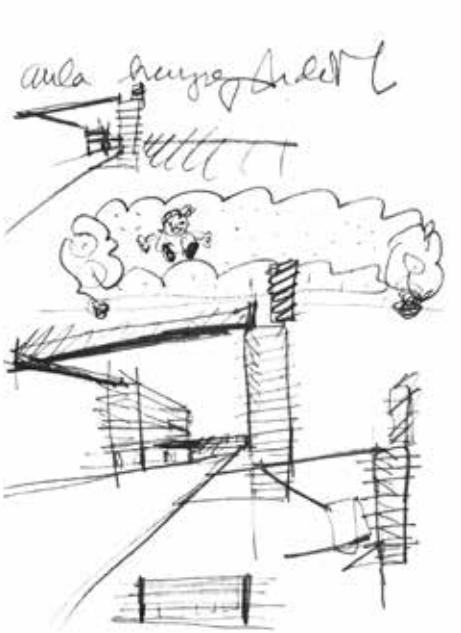
Fotografias vistas interior

Edifícios Lispolis

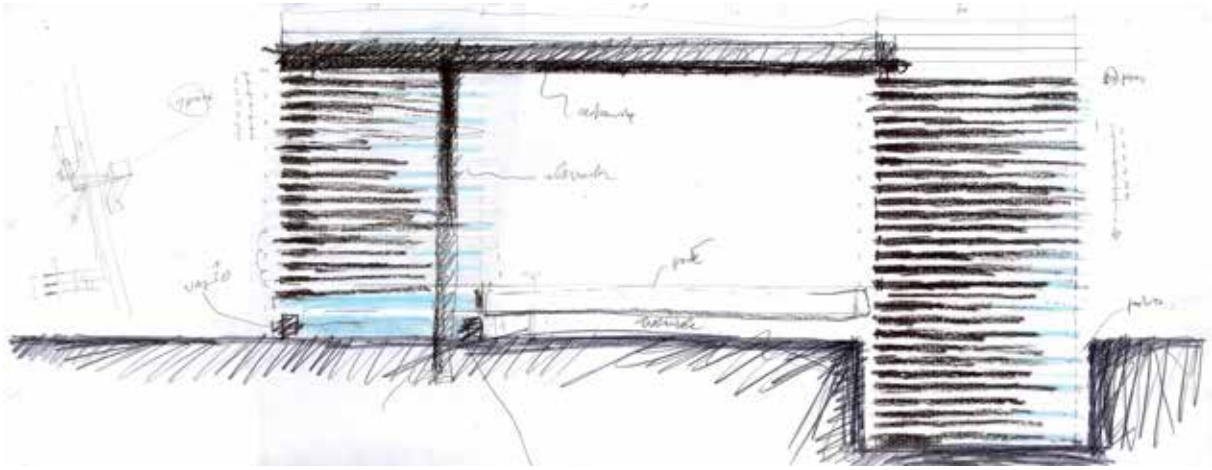
Lisboa, Portugal 2005
Concurso limitado, 3.º prémio

A



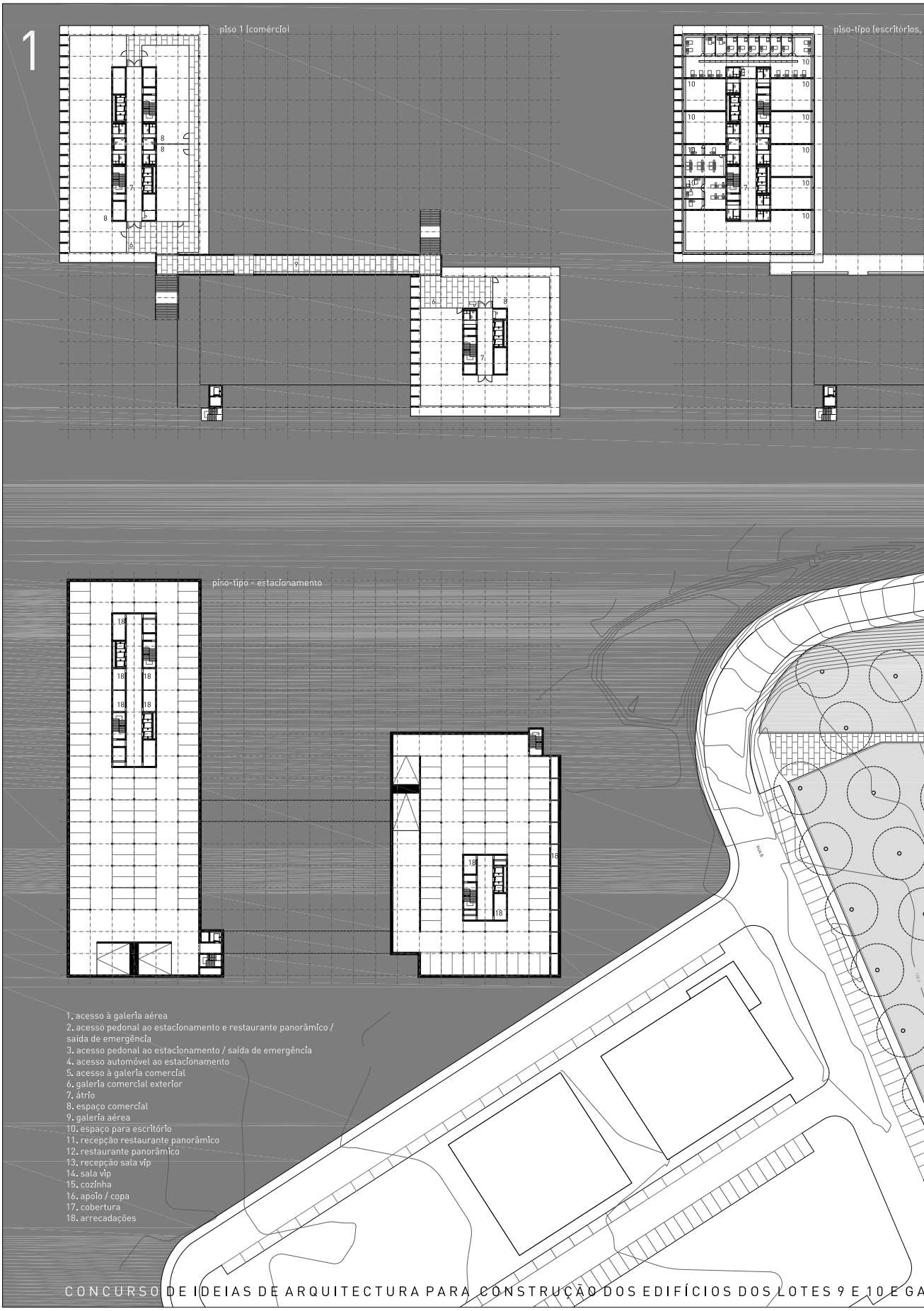


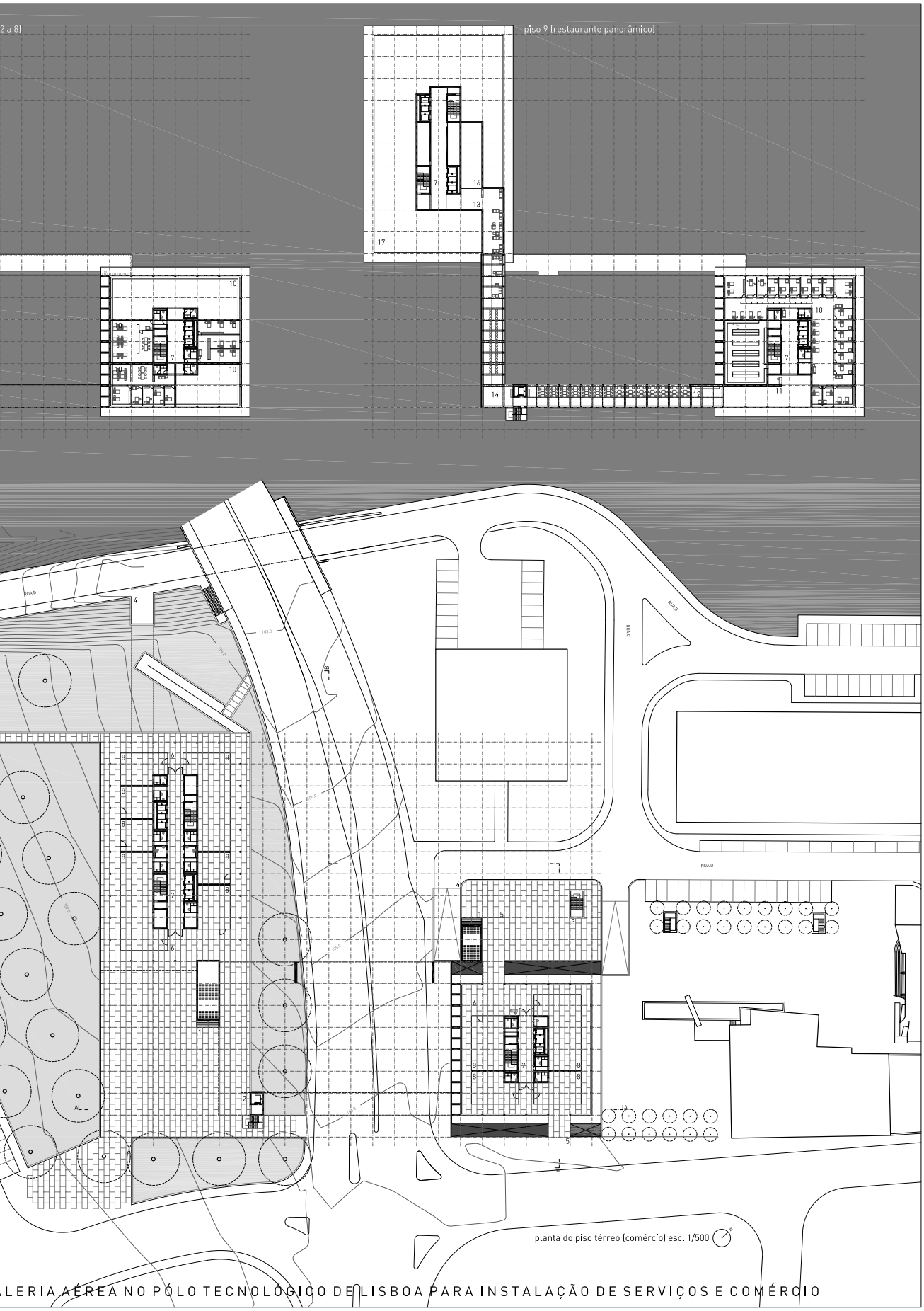
B



C

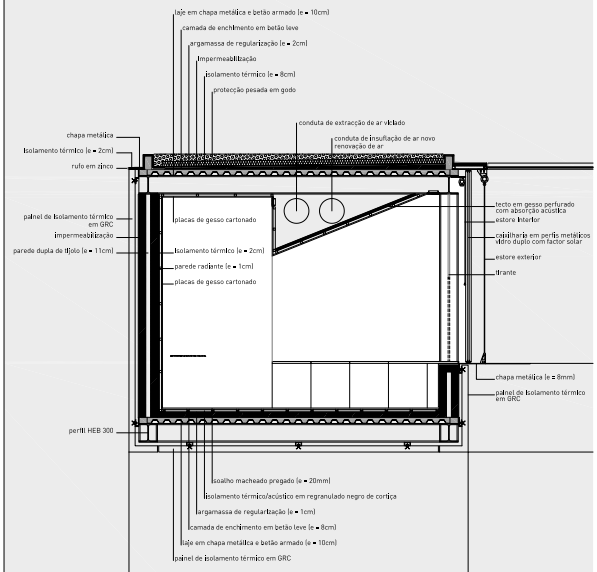
A Fotografia vista aérea
B-C Croquis


1
piso 1 (comércio)
piso-tipo (escritórios,
piso-tipo - estacionamento
1. acesso à galeria aérea
2. acesso pedonal ao estacionamento e restaurante panorâmico / saída de emergência
3. acesso pedonal ao estacionamento / saída de emergência
4. acesso automóvel ao estacionamento
5. acesso à galeria comercial
6. galeria comercial exterior
7. átrio
8. espaço comercial
9. galeria aérea
10. espaço para escritório
11. recepção restaurante panorâmico
12. restaurante panorâmico
13. recepção sala vip
14. sala vip
15. cozinha
16. apoio / copa
17. cobertura
18. arrecadações
CONCURSO DE IDEIAS DE ARQUITECTURA PARA CONSTRUÇÃO DOS EDIFÍCIOS DOS LOTES 9 E 10 E GA

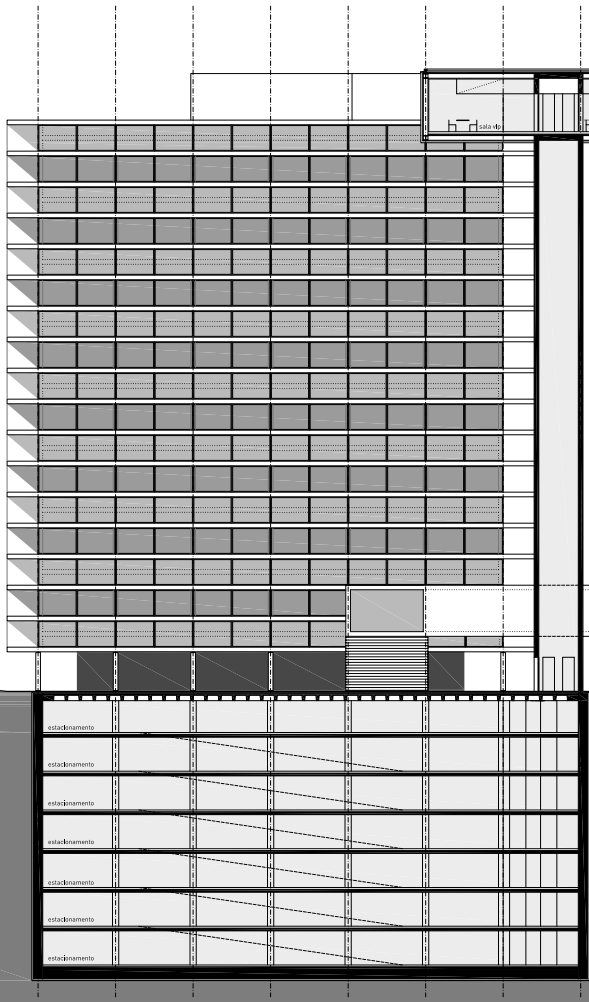


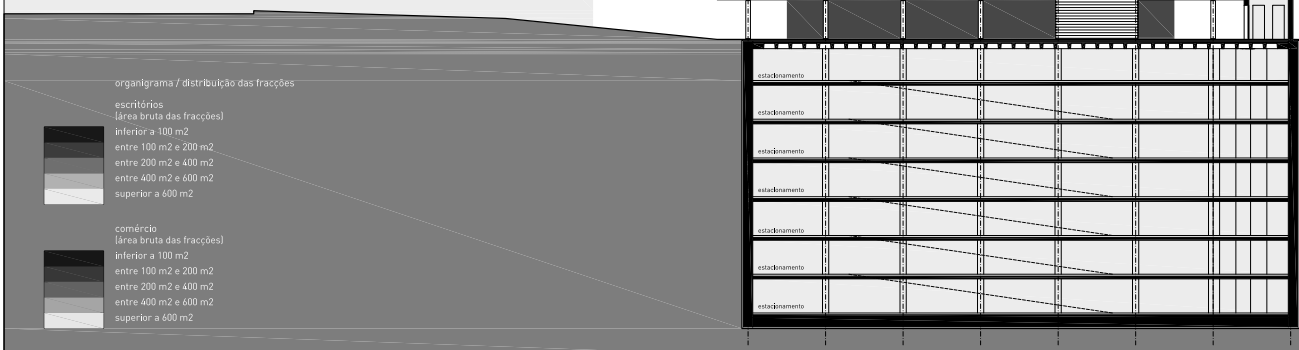
Painel 1 plantas

2



RESTAURANTE PANORÂMICO, CORTE TRANSVERSAL
esc. 1/50

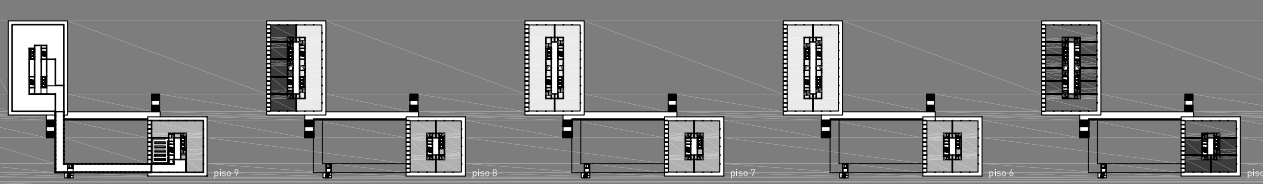




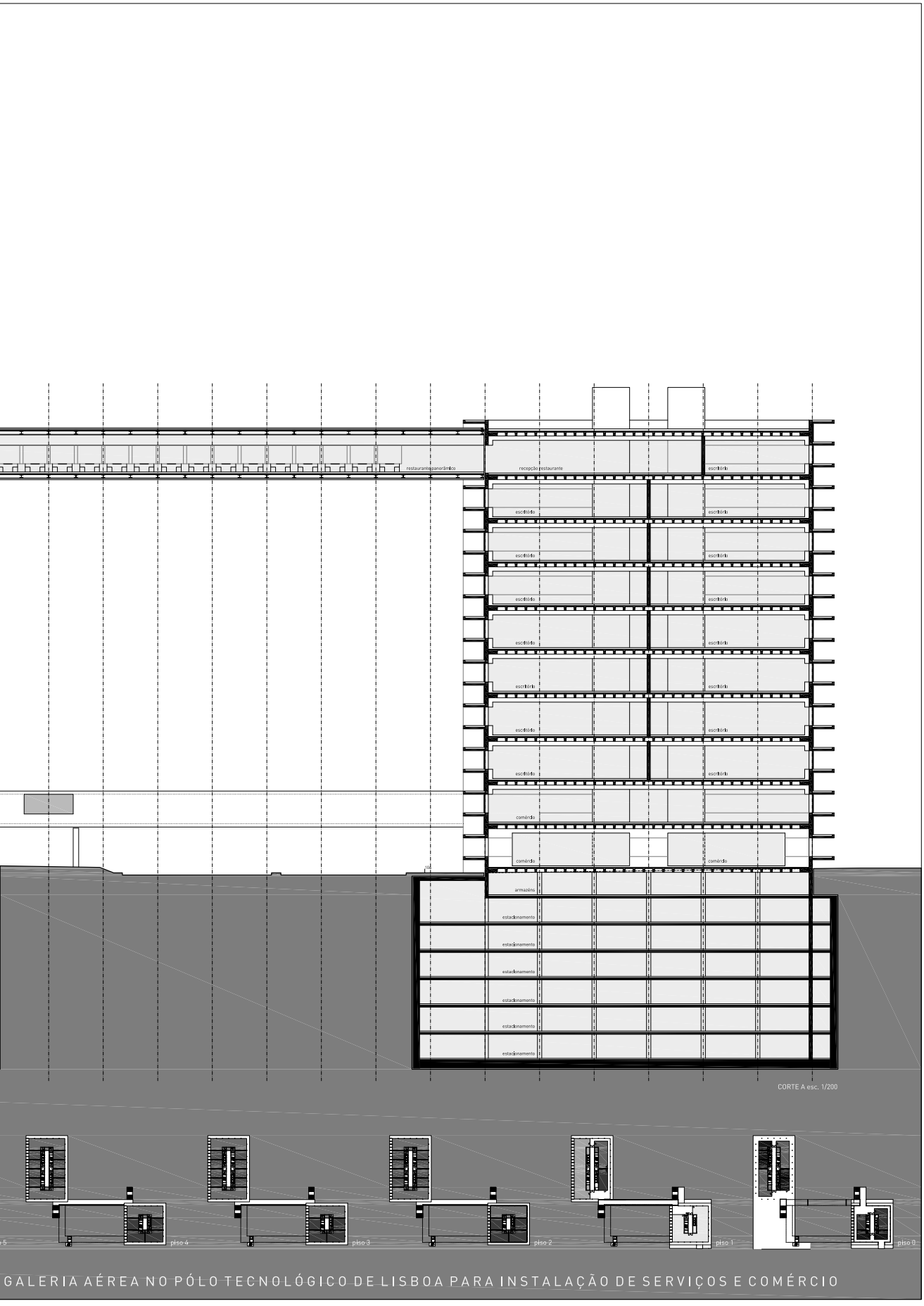
organigrama / distribuição das fracções

escritórios
(área bruta das fracções)
inferior a 100 m2
entre 100 m2 e 200 m2
entre 200 m2 e 400 m2
entre 400 m2 e 600 m2
superior a 600 m2

comércio
(área bruta das fracções)
inferior a 100 m2
entre 100 m2 e 200 m2
entre 200 m2 e 400 m2
entre 400 m2 e 600 m2
superior a 600 m2



CONCURSO DE IDEIAS DE ARQUITECTURA PARA CONSTRUÇÃO DOS EDIFÍCIOS DOS LOTES 9 E 10 E



Painel 2 cortes







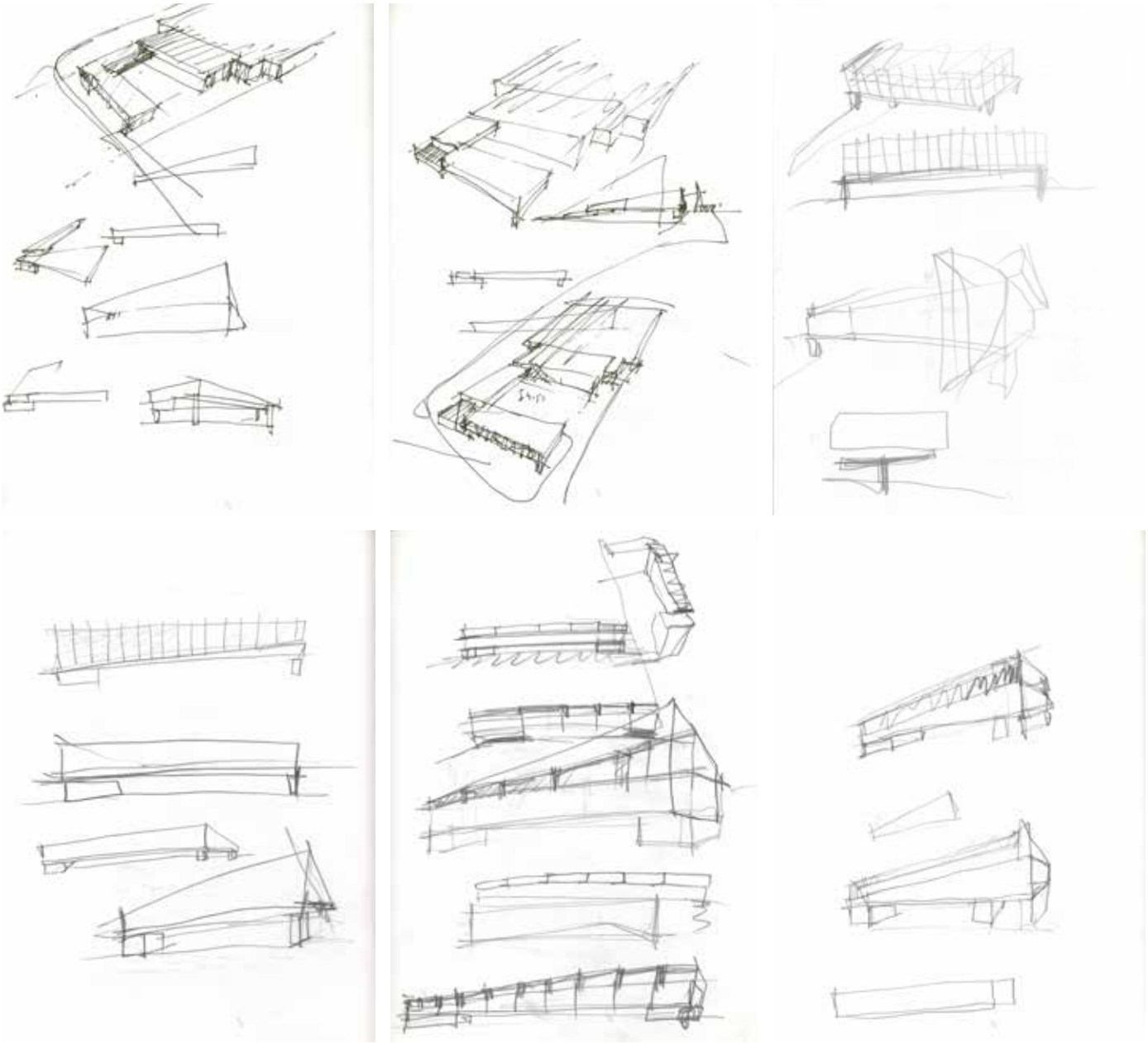


Imagens vistas exterior

Edifício Viriato I

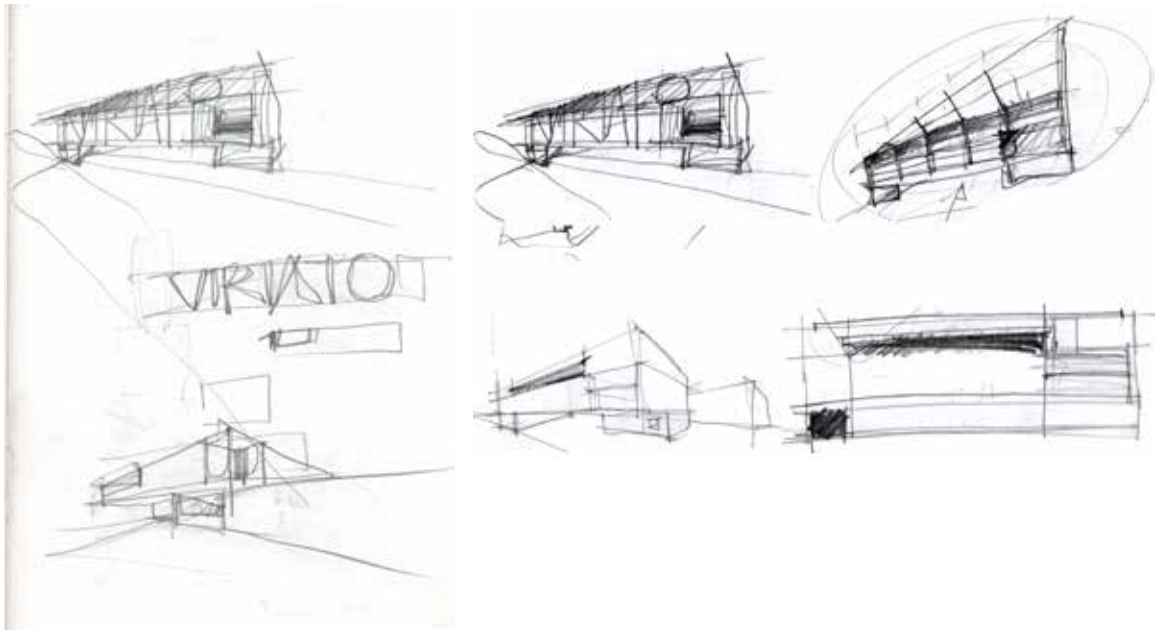
Paredes, Portugal 2005-07

Prémio Secil Arquitetura, 2008

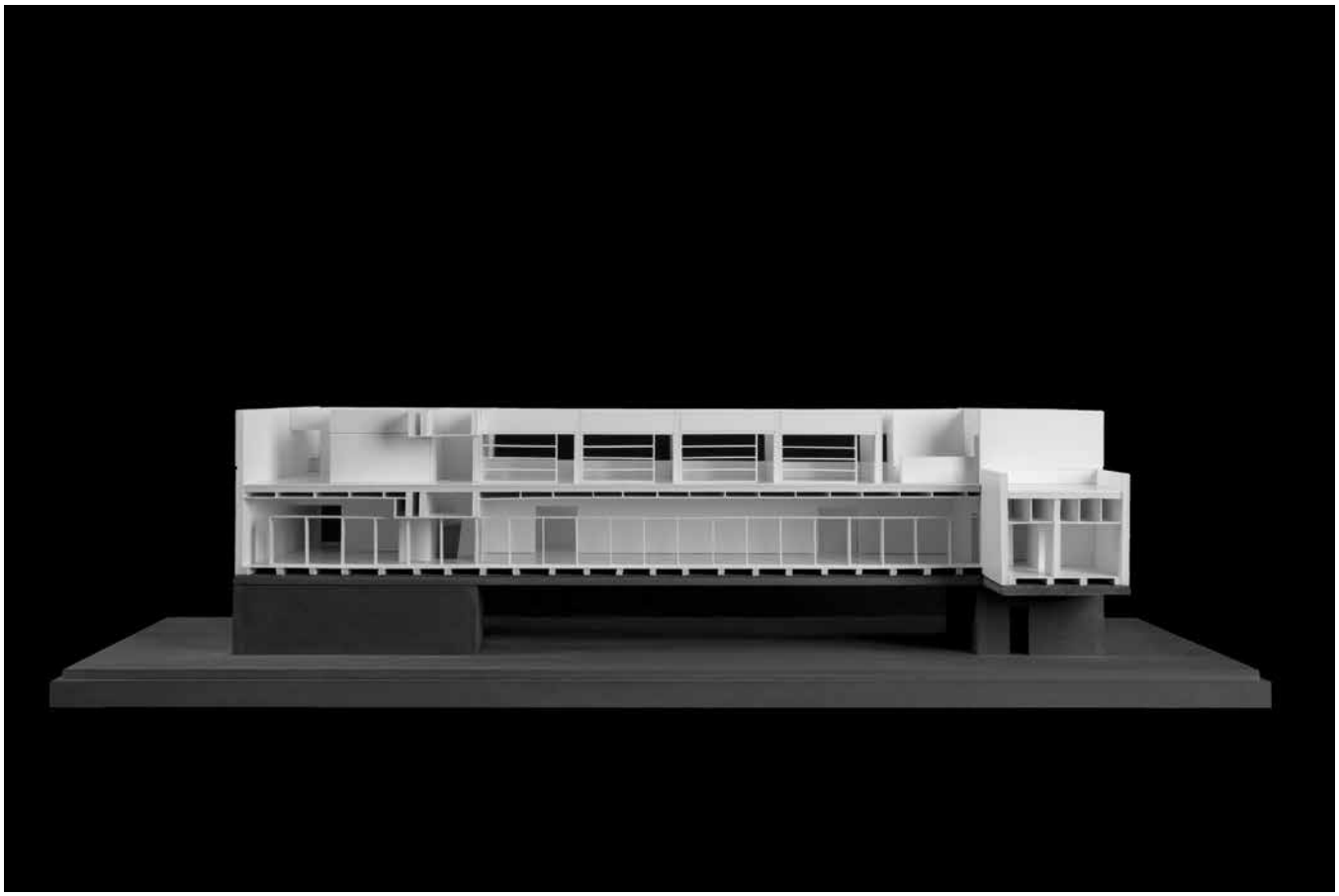


Croquis

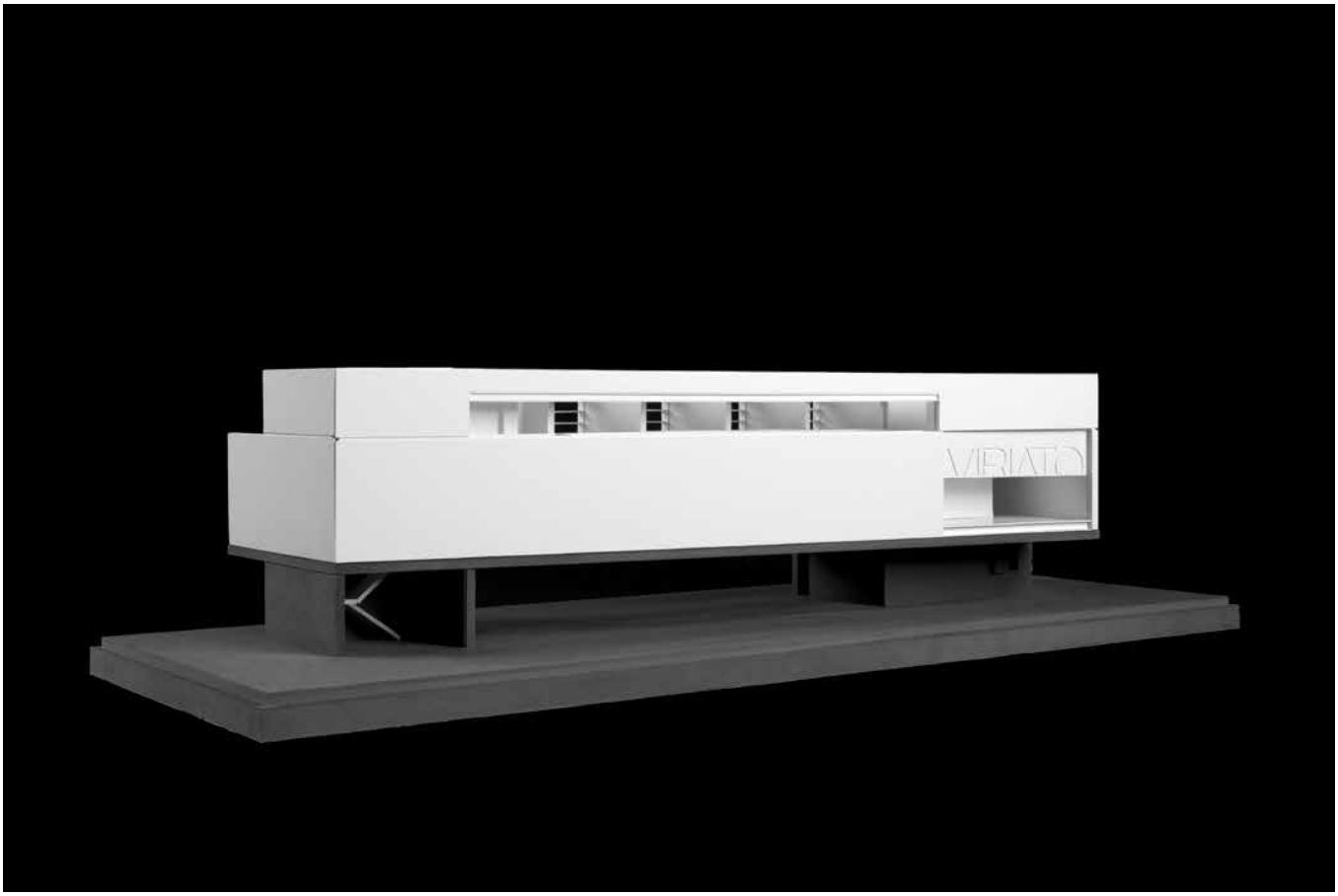
A

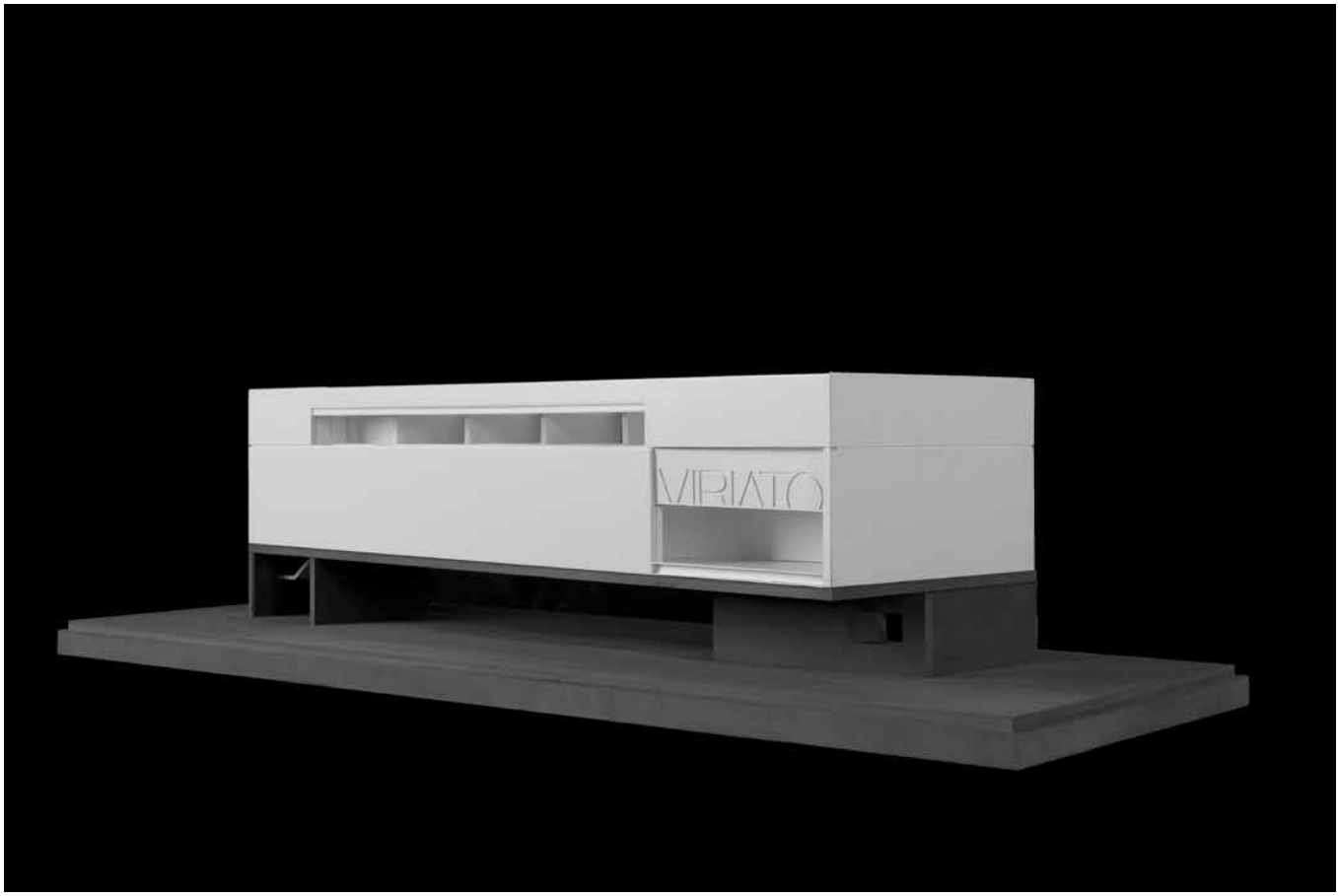


B



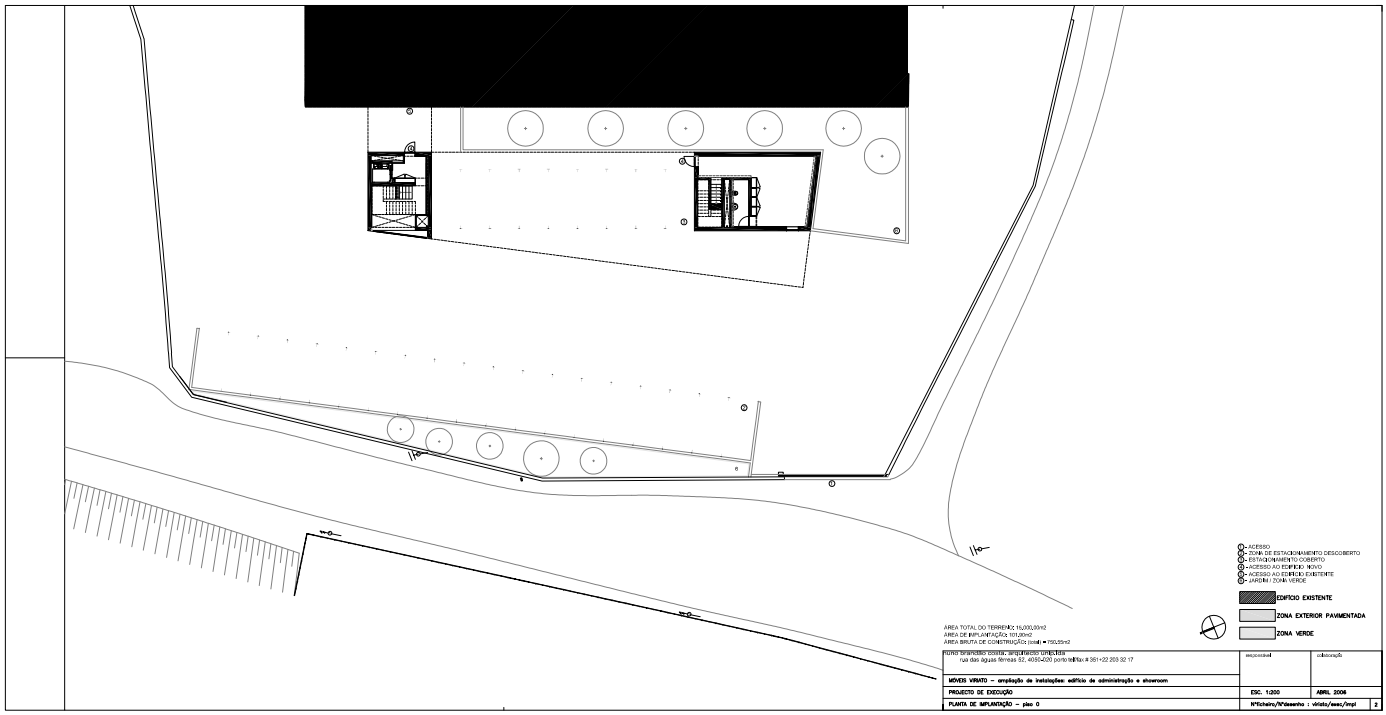
A Croquis
B Fotografia maqueta



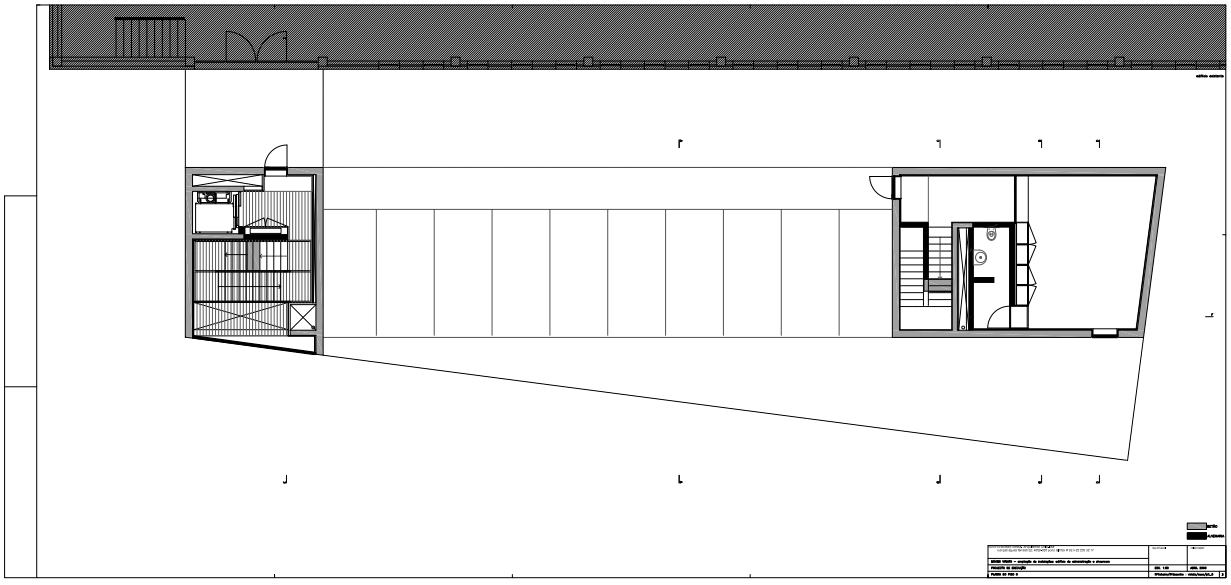


Fotografias maqueta

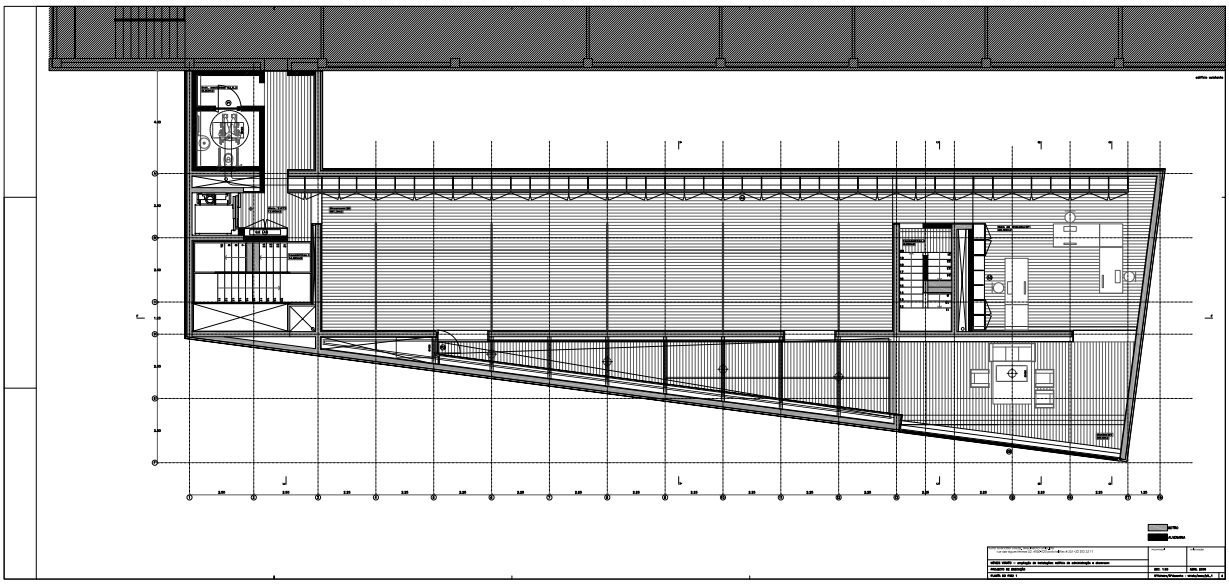
A



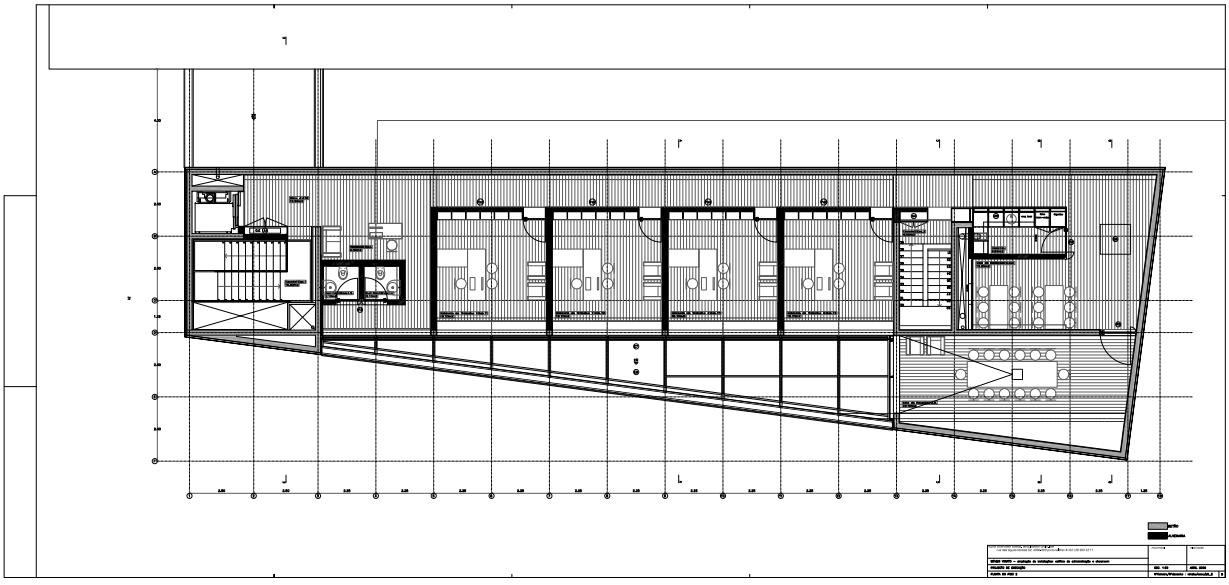
B



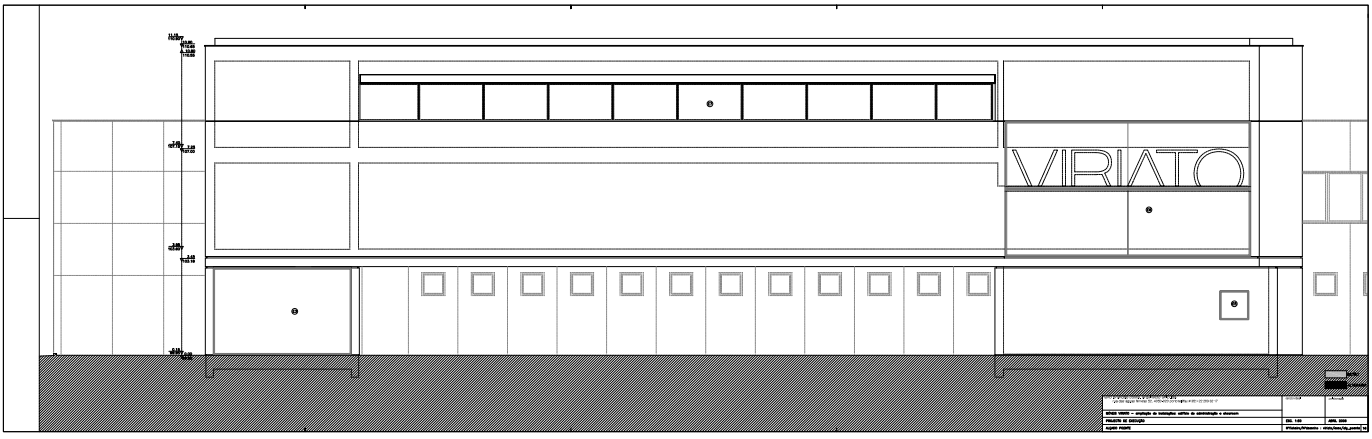
A Planta implantação
B Planta piso 0



A



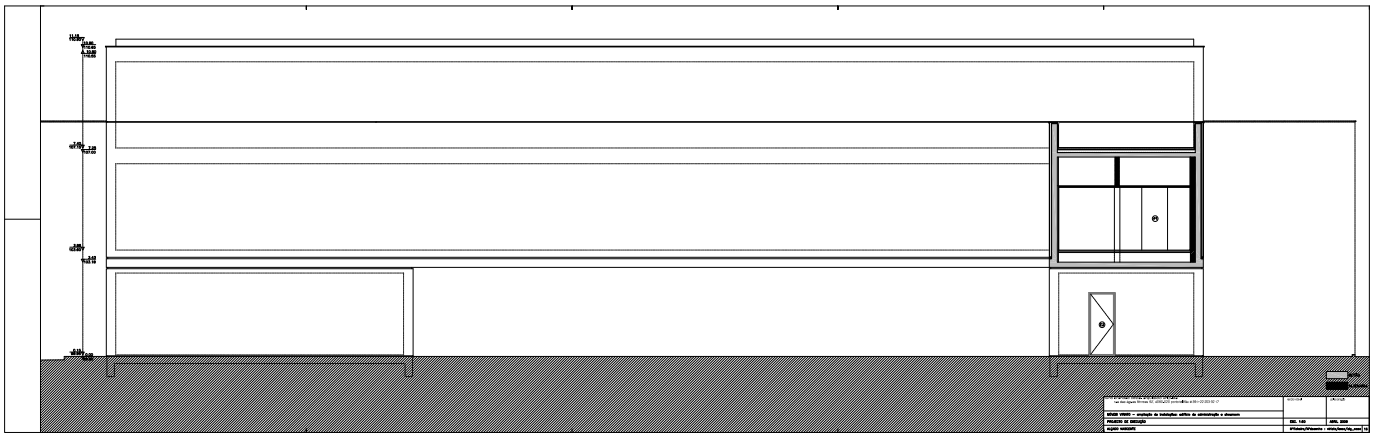
B



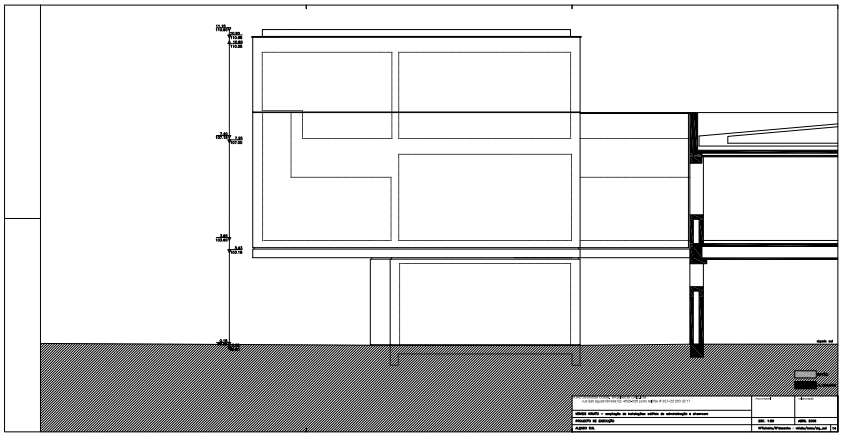
C

A Planta piso 1
B Planta piso 2
C Alçado poente

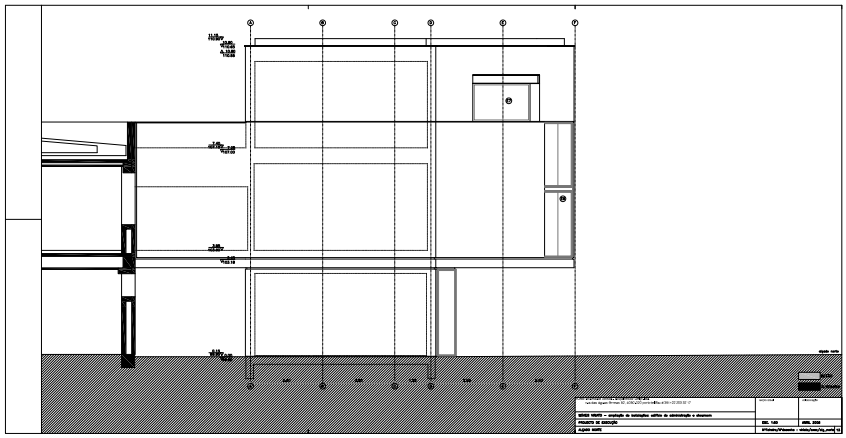
A



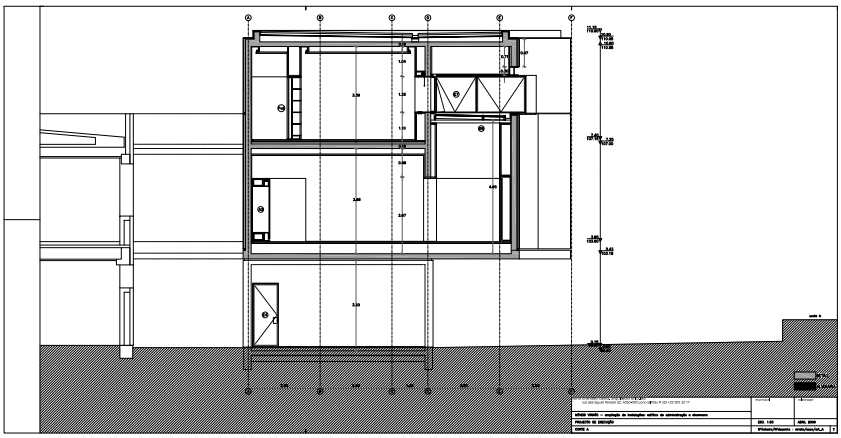
B

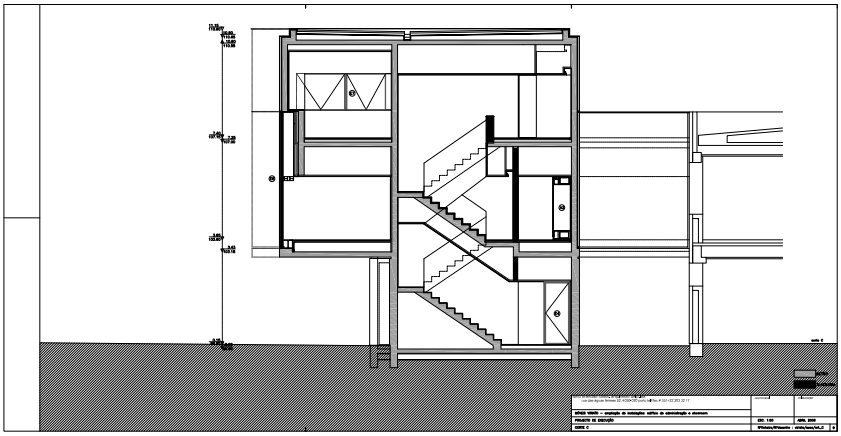


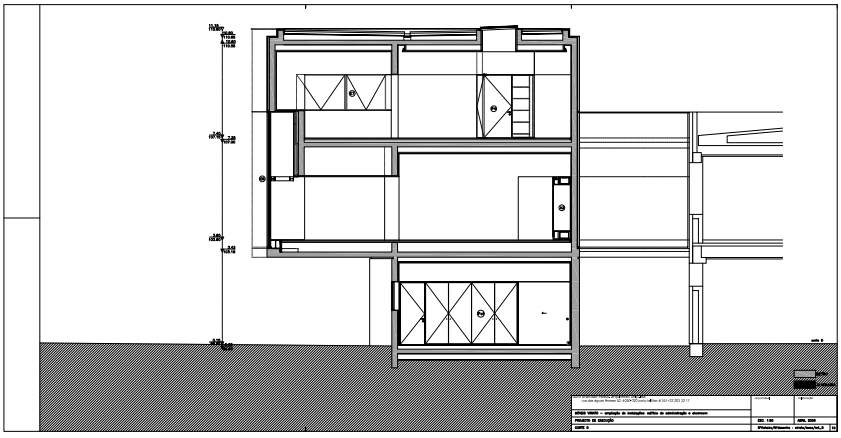
C

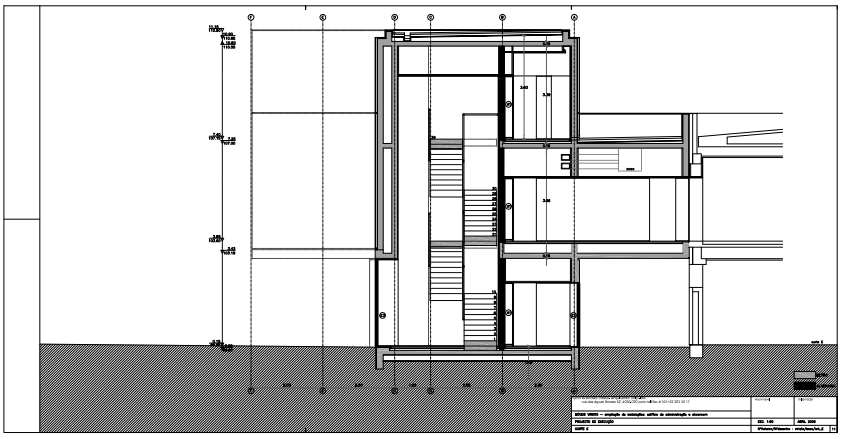


A Alçado nascente
B Alçado sul
C Alçado norte

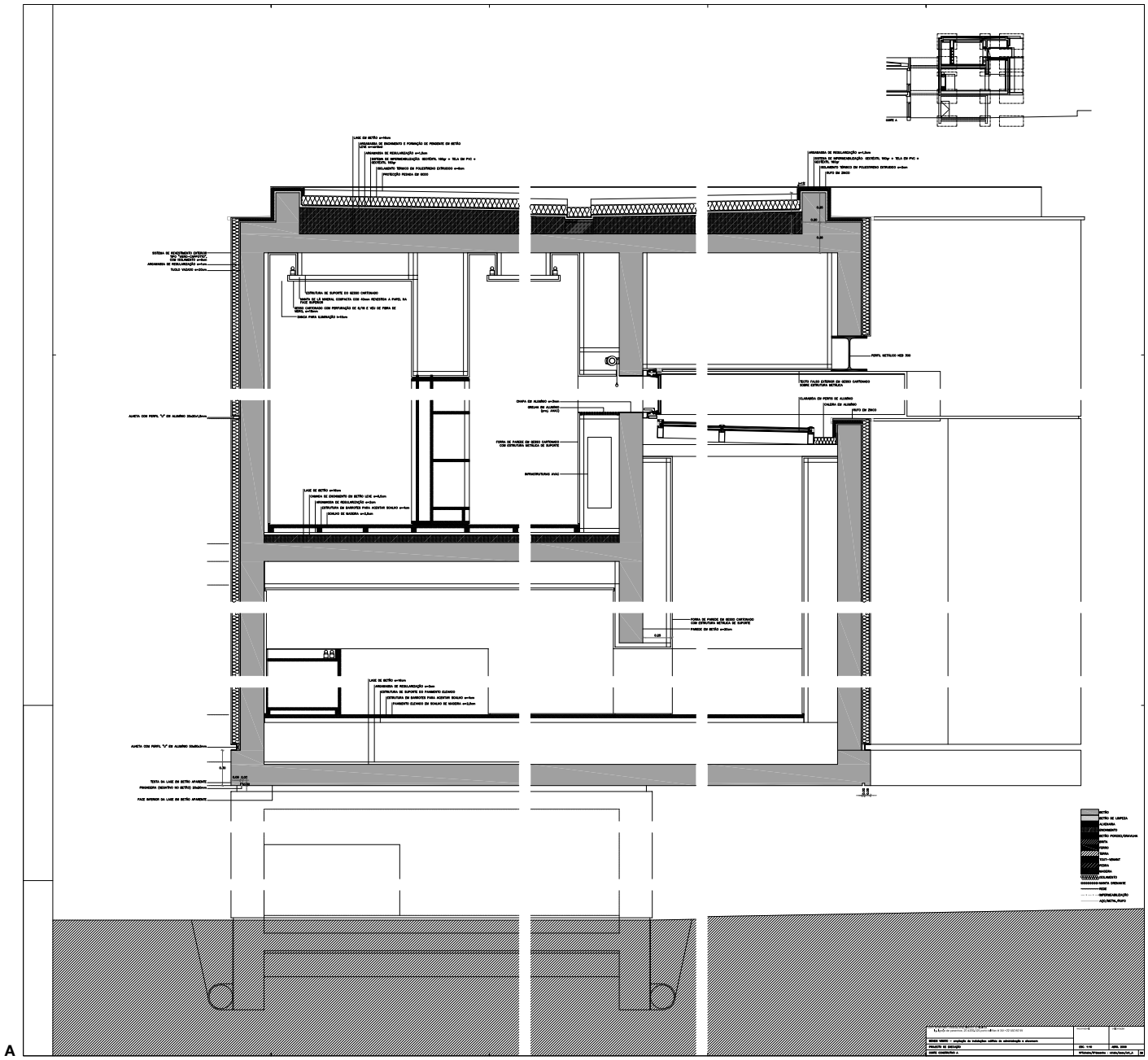

A


B


C


D

A Corte A
B Corte C
C Corte E
D Corte D



A Corte construtivo A
A Fotografia vista exterior



B





Fotografias vistas exterior









Fotografias vistas exterior









Fotografias vistas interior













Fotografias vista interior

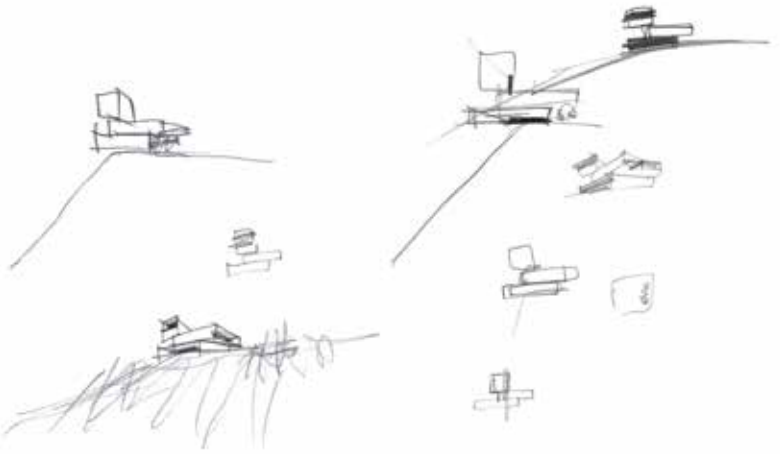
Casa de Macinhata

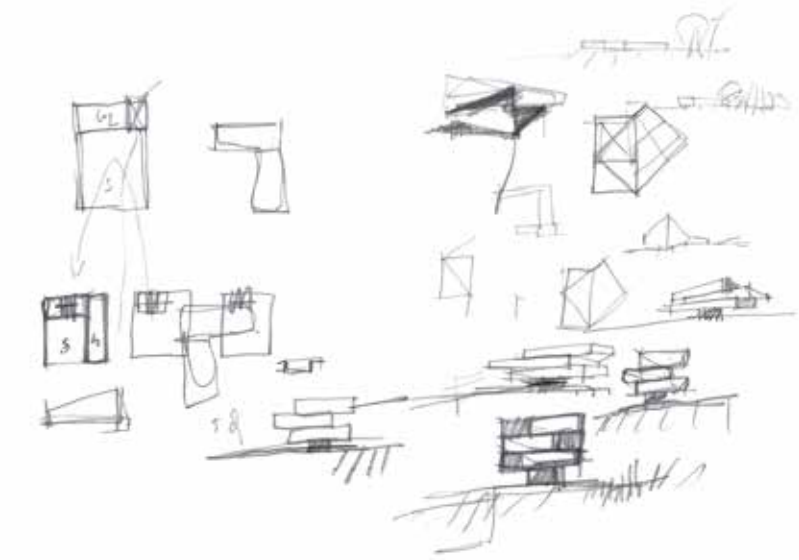
Macinhata da Seixa, Portugal 2005-08

A

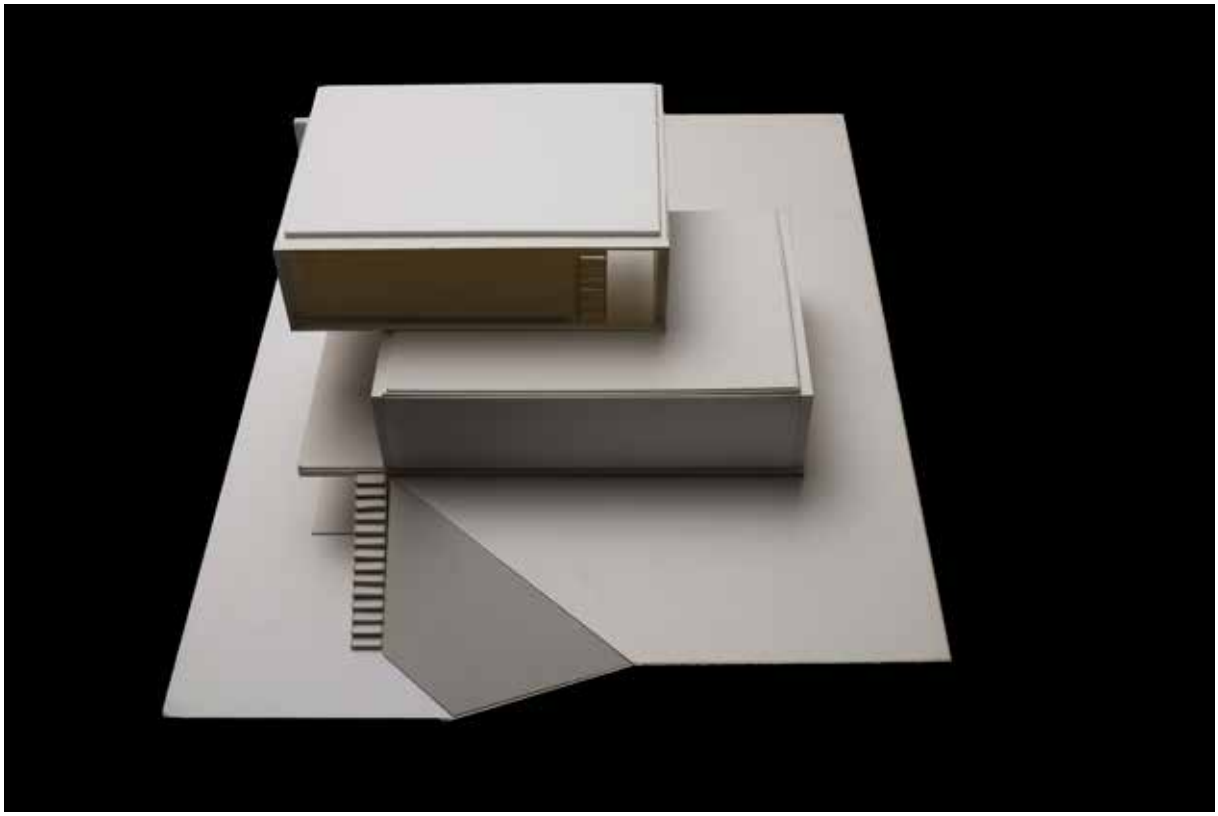


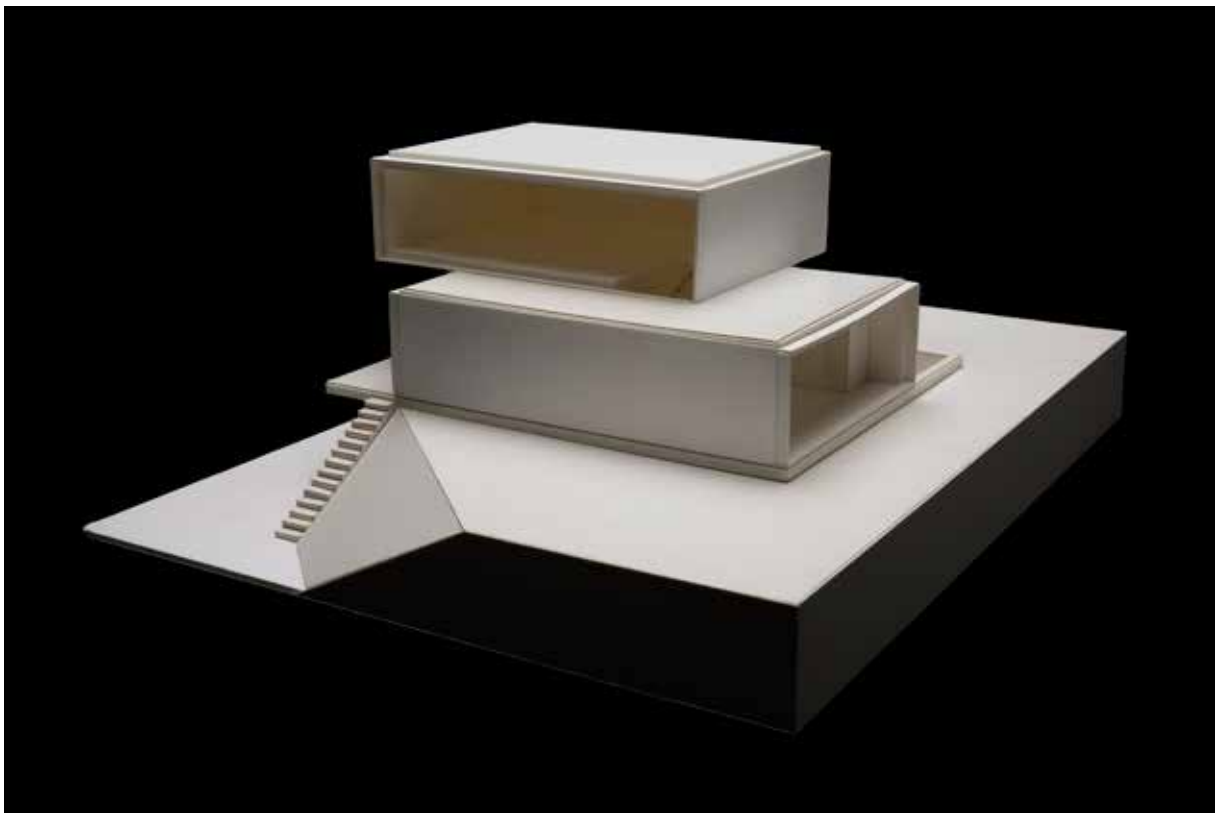
B





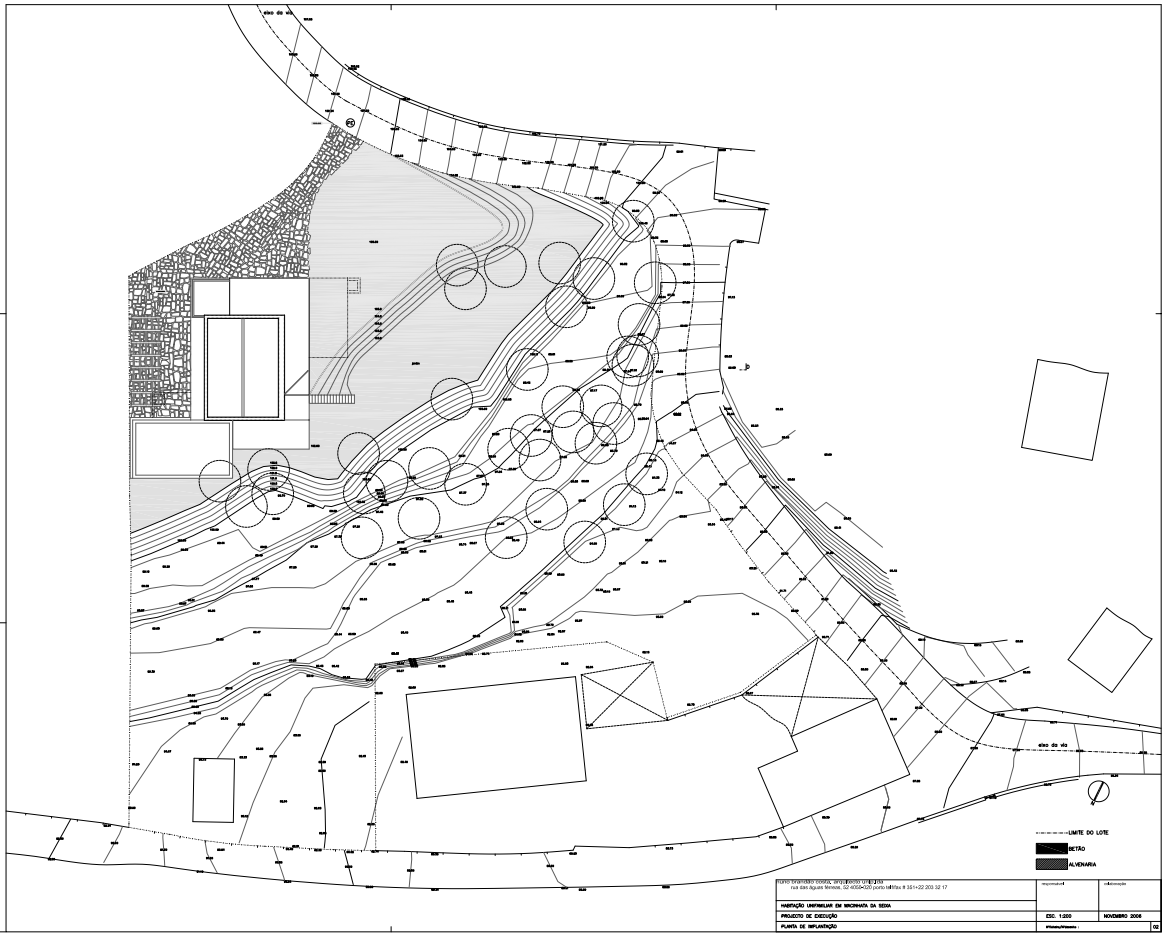
A Fotografia vista aérea
B Croquis



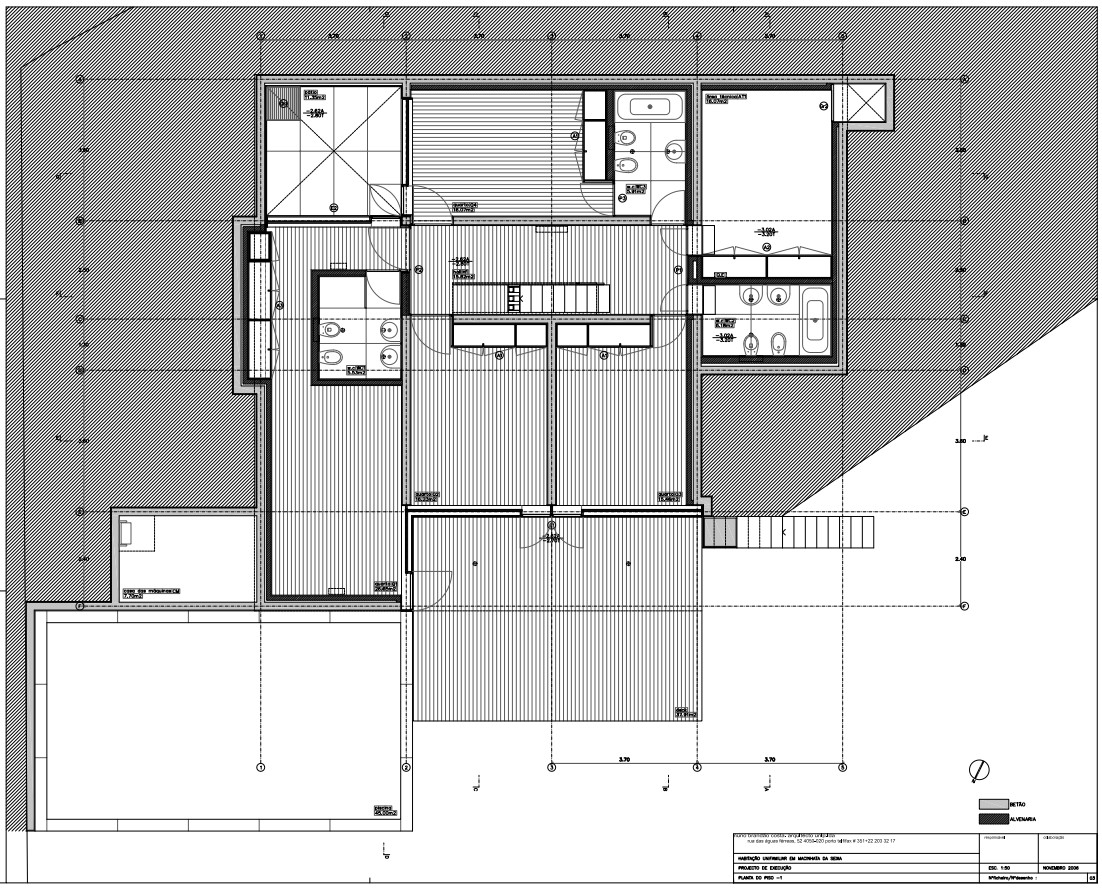


Fotografias maqueta

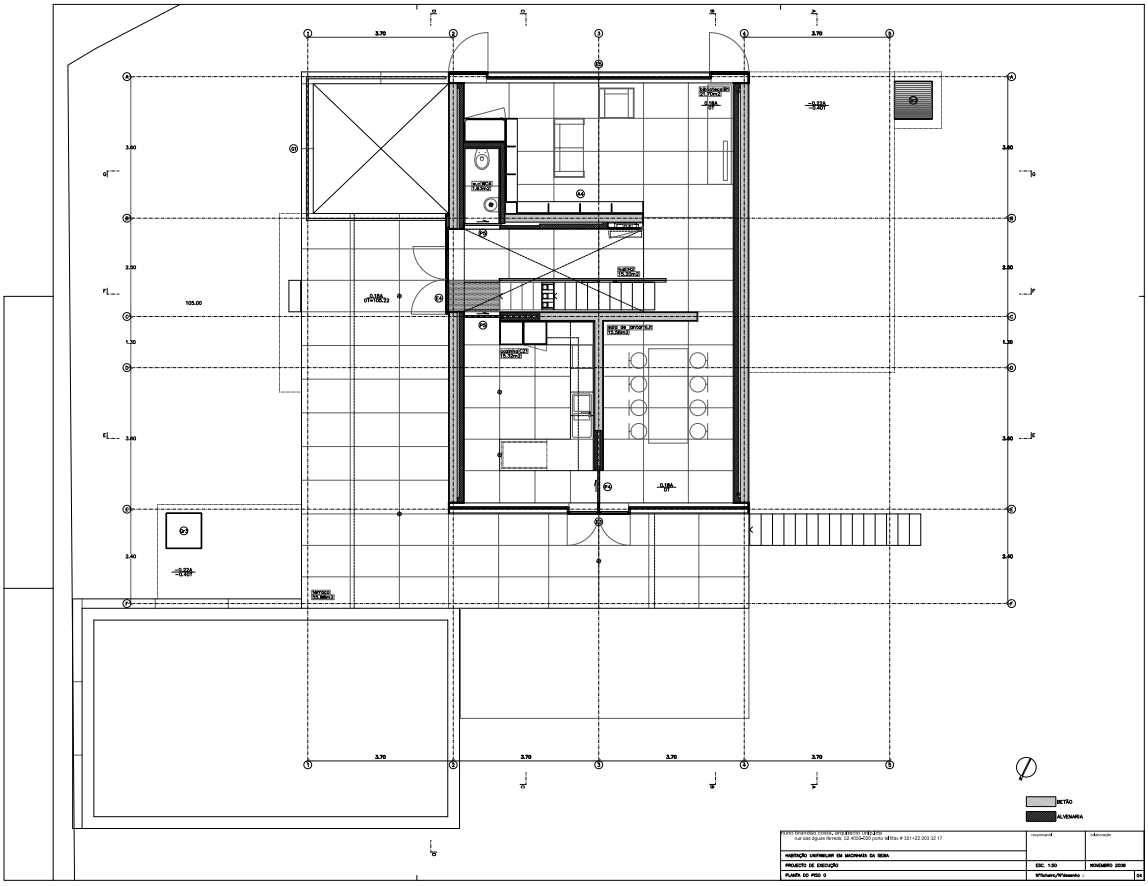
A



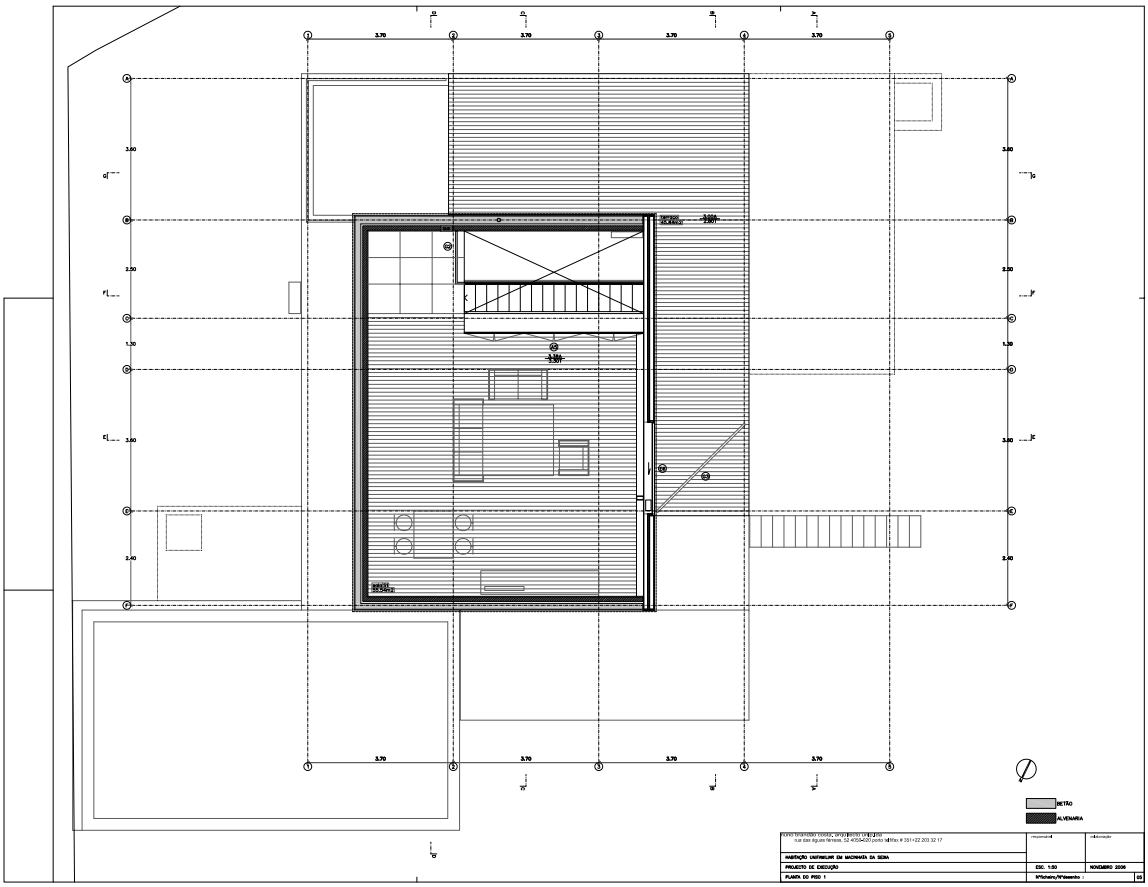
B



A Planta implantação
B Planta piso -1

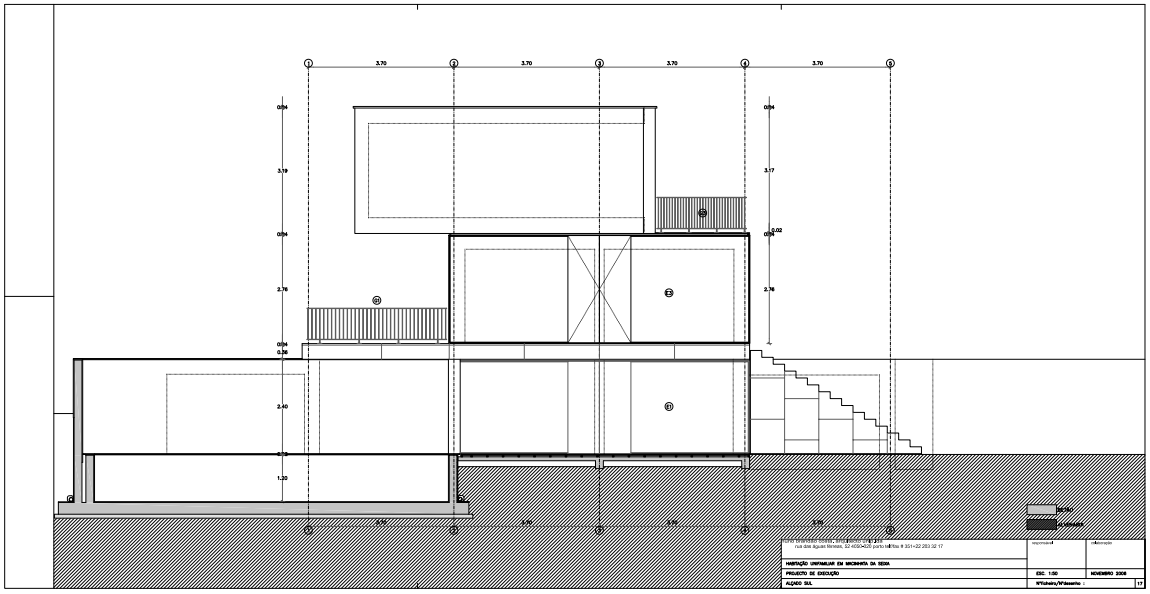


A

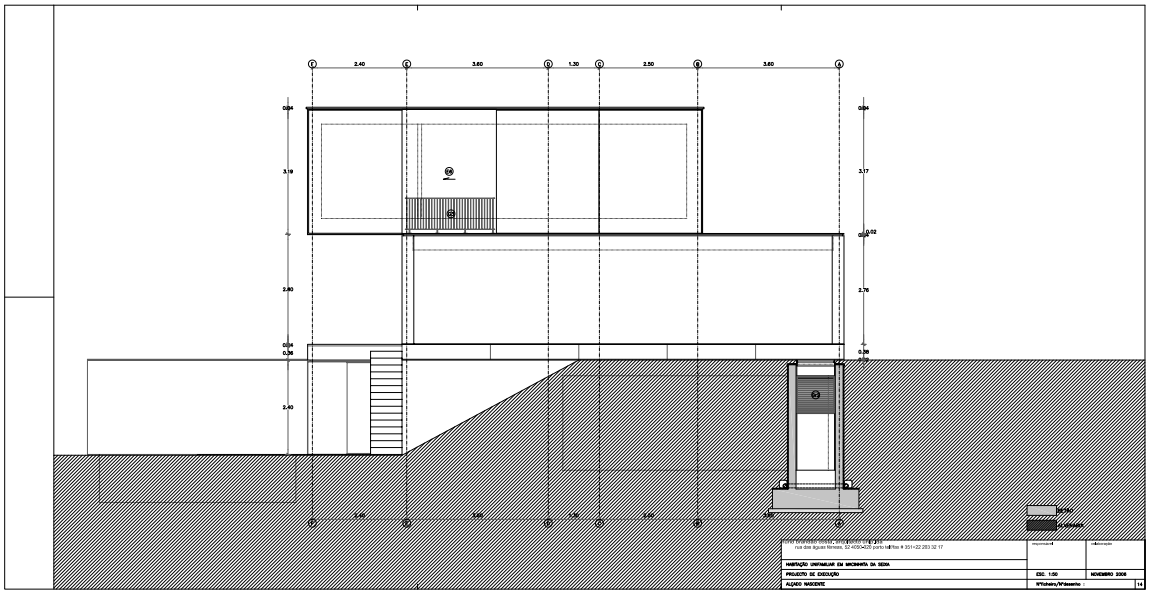


B

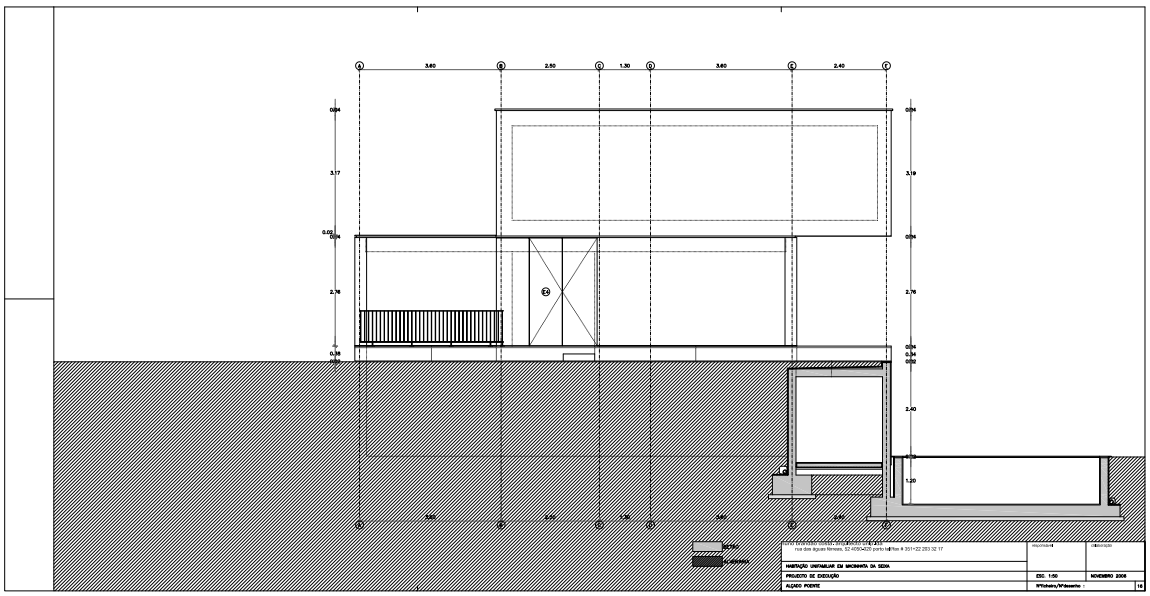
A Planta piso 0
B Planta piso 1



A

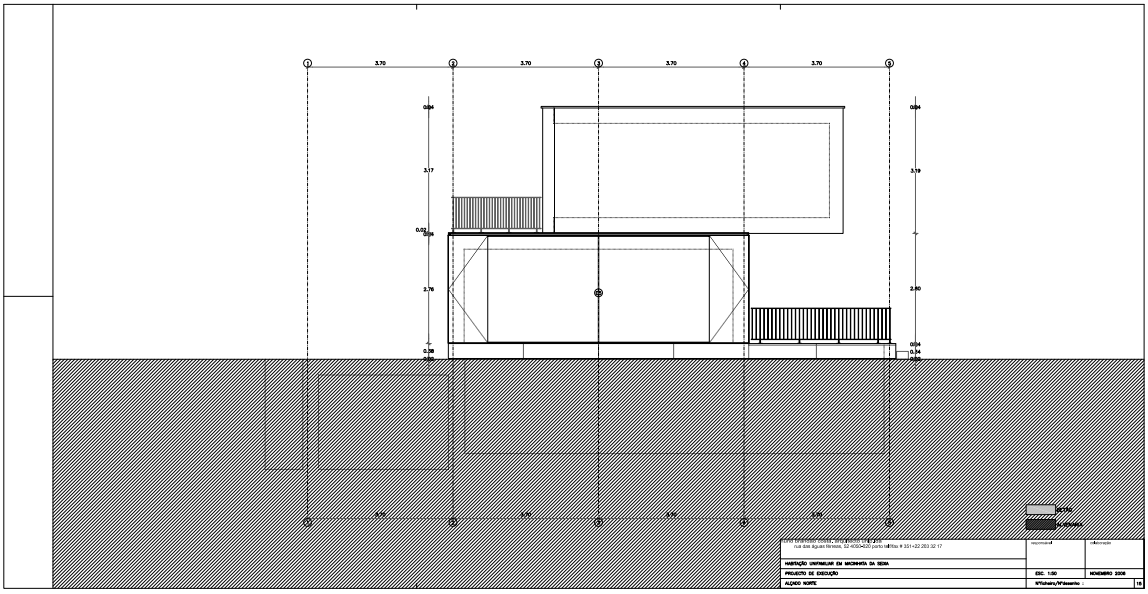


B

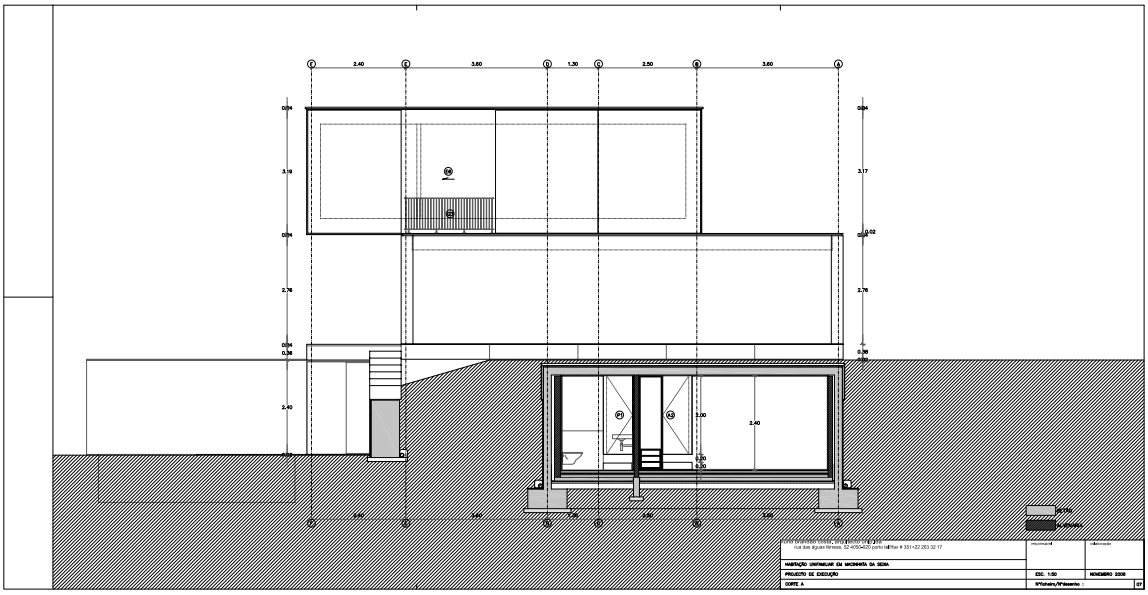


C

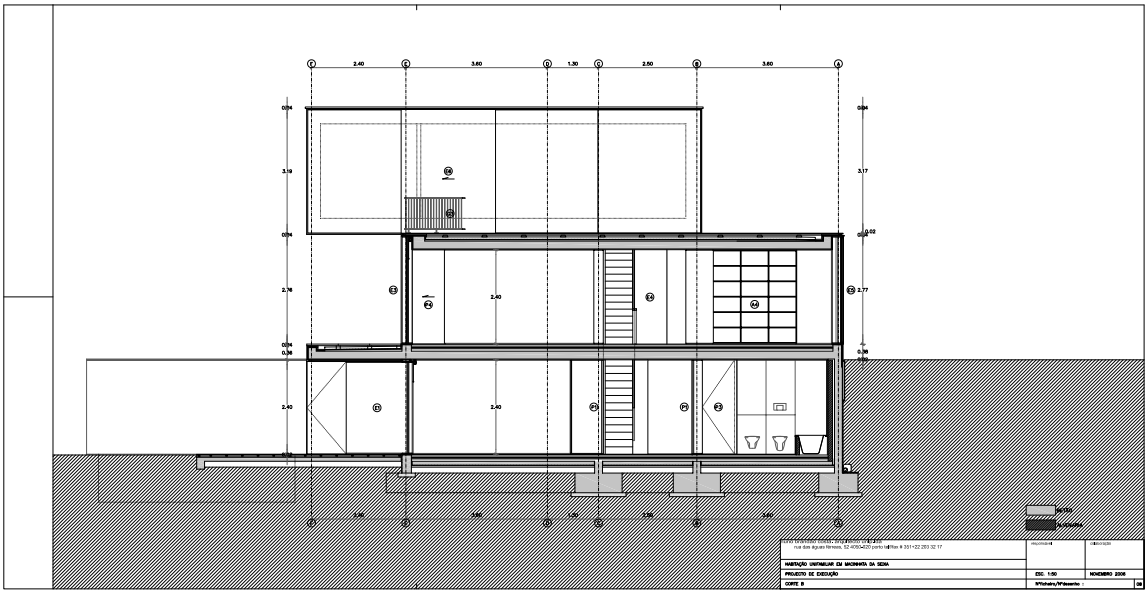
A Alçado sul
B Alçado nascente
C Alçado poente



A



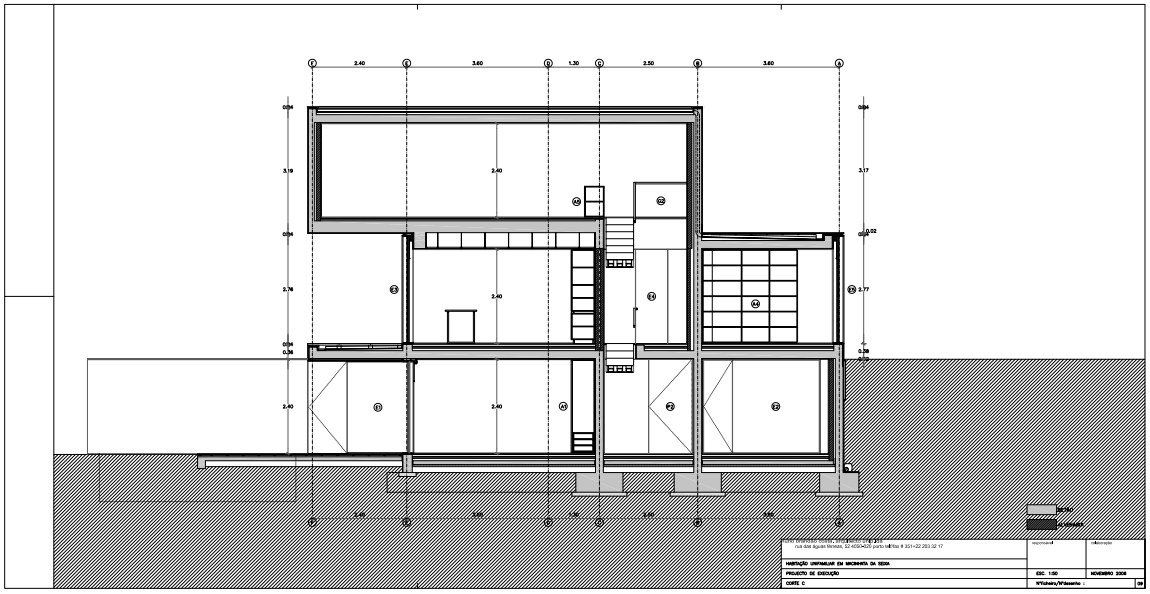
B



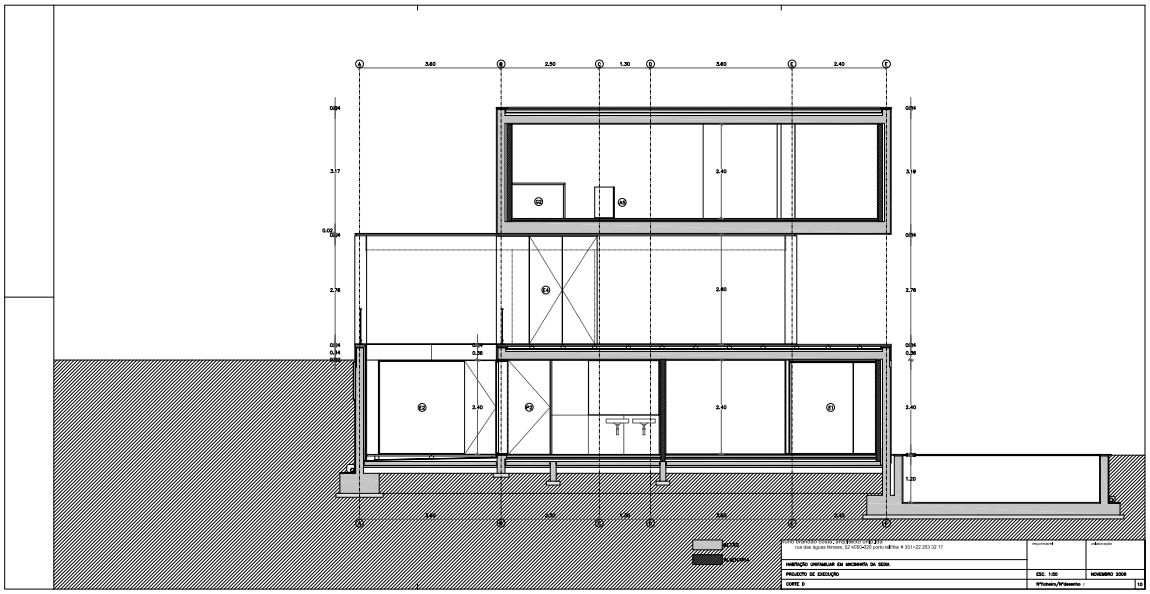
B

A Alçado norte
B Corte A
C Corte B

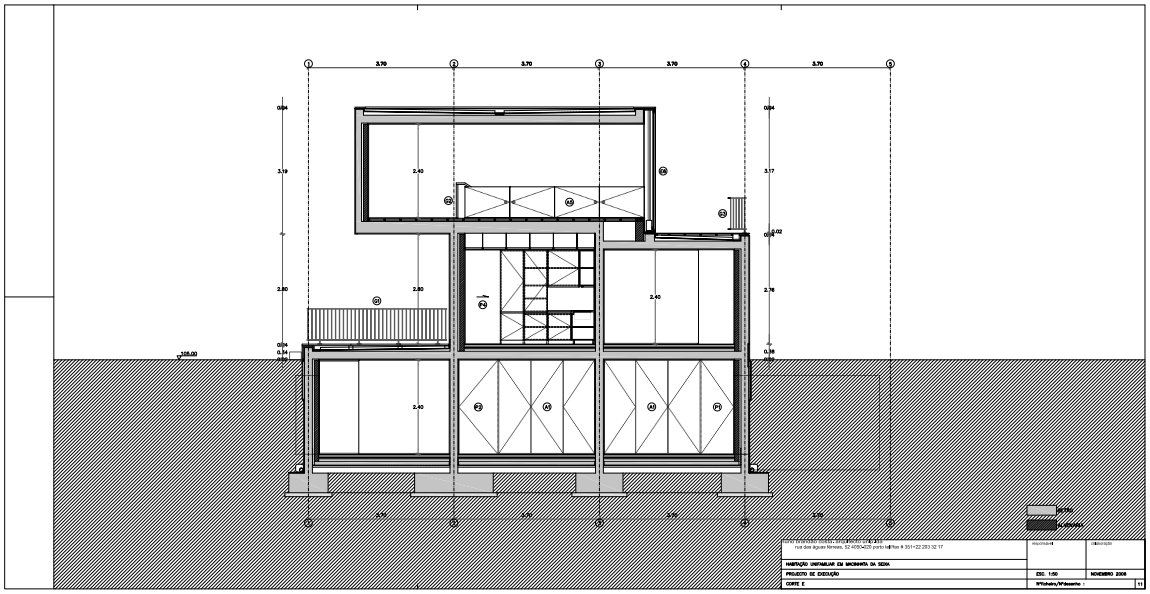
A



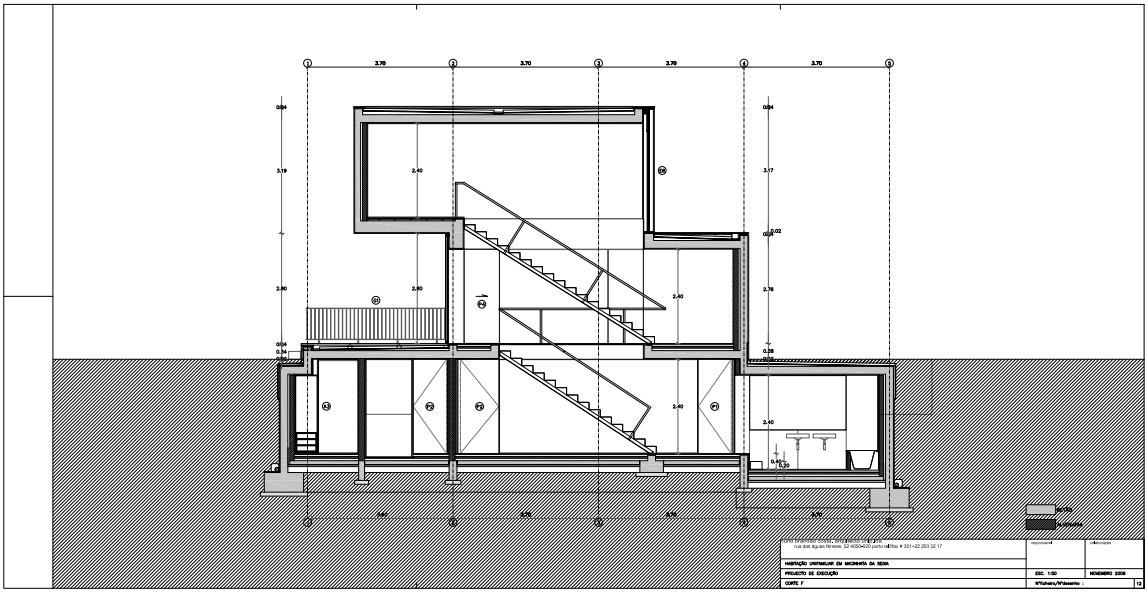
B



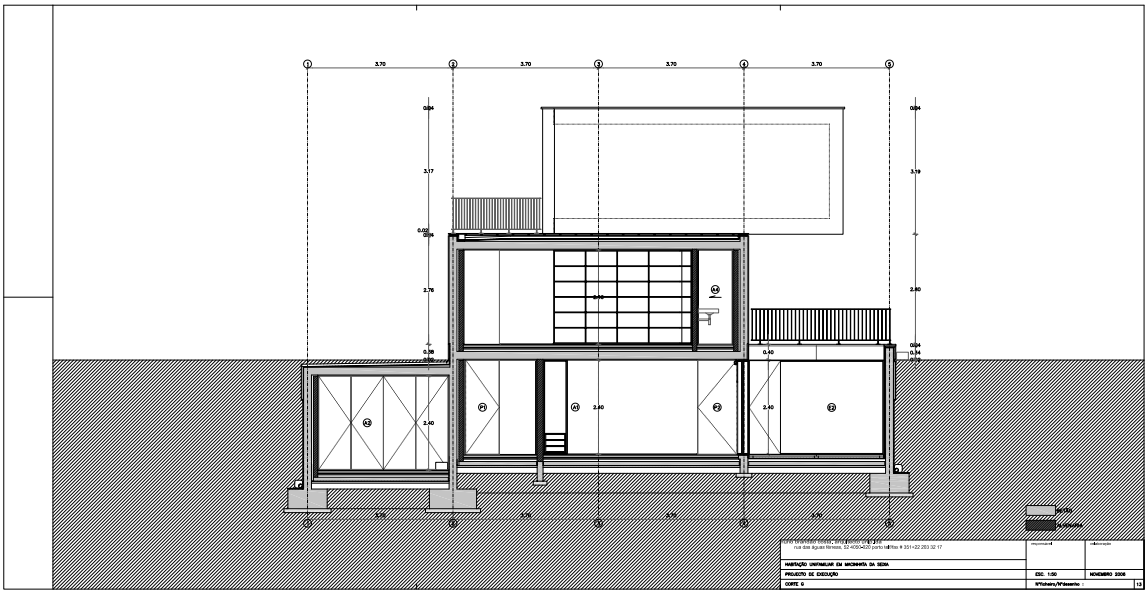
C



A Corte C
B Corte D
C Corte E

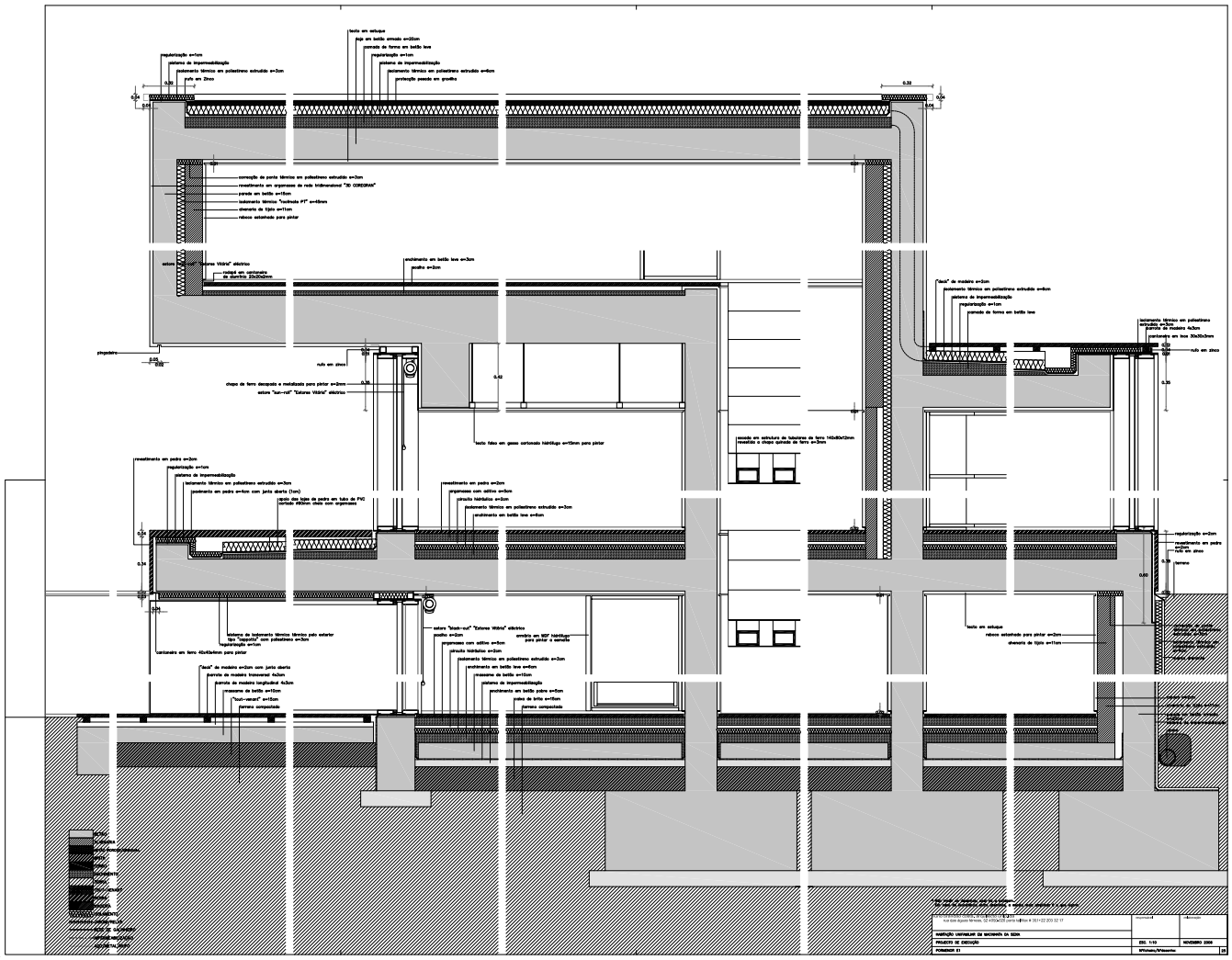


A

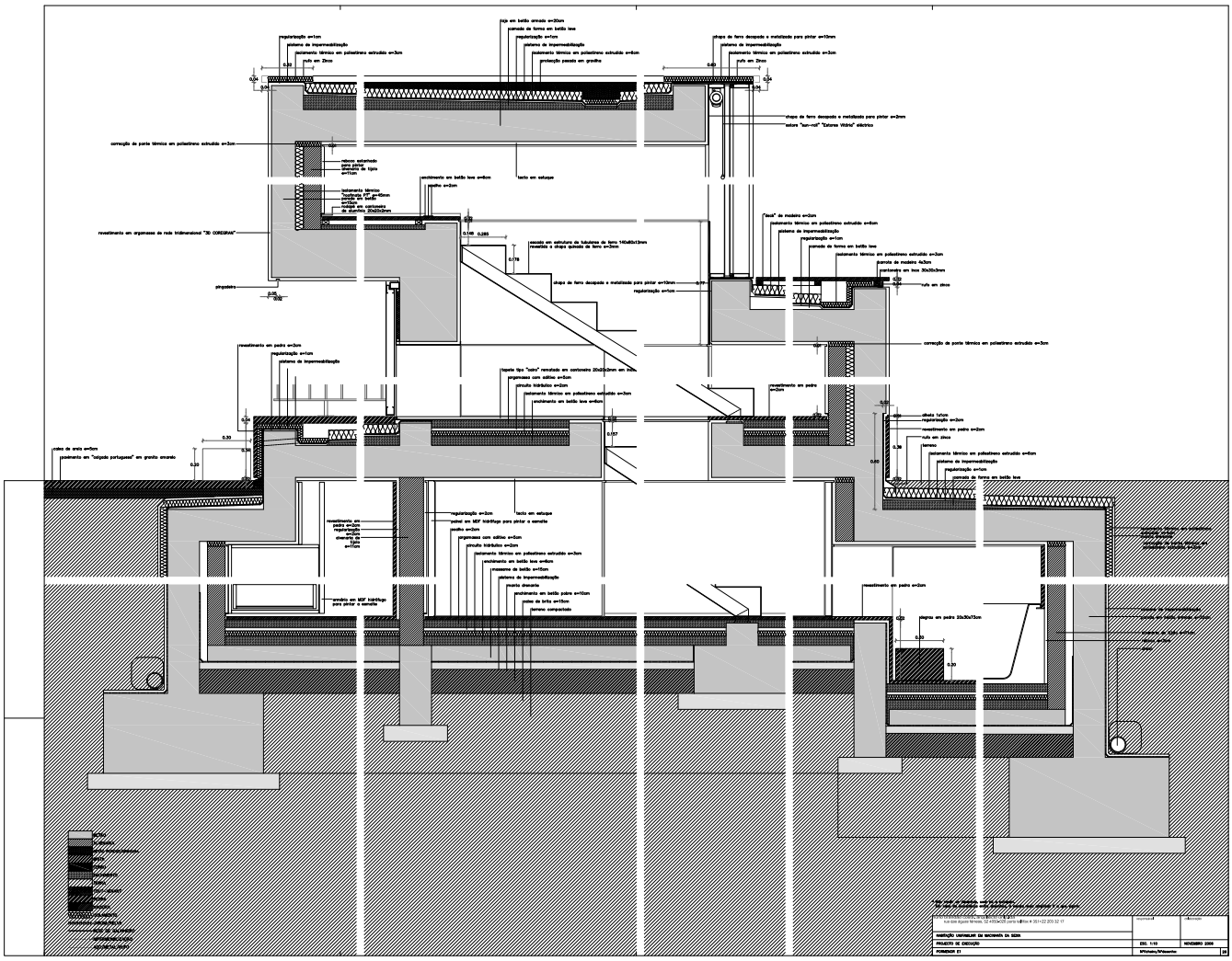


B

A Corte F
B Corte G



Corte construtivo C



Corte construtivo F





Fotografias vistas exterior





Fotografias vistas exterior







Fotografias vistas interior

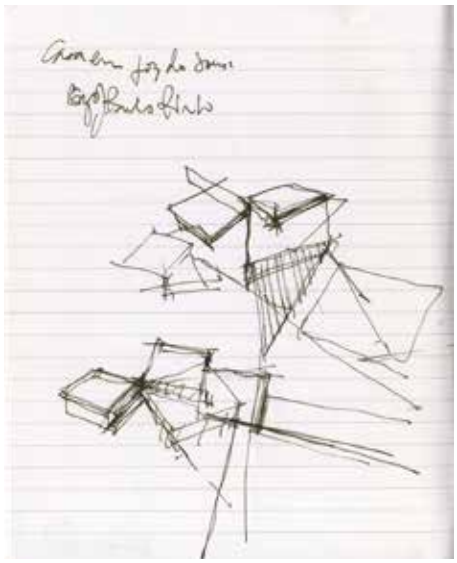


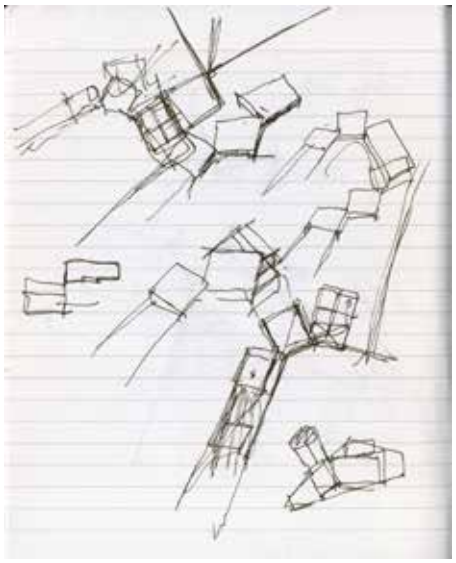


Fotografias vistas interior

Casa da Foz do Sousa

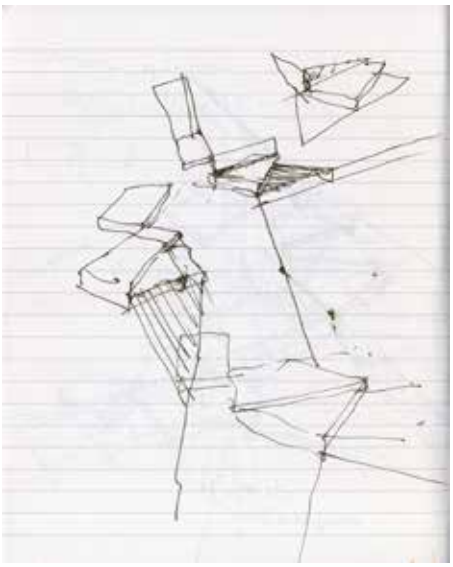
Gondomar, Portugal 2006

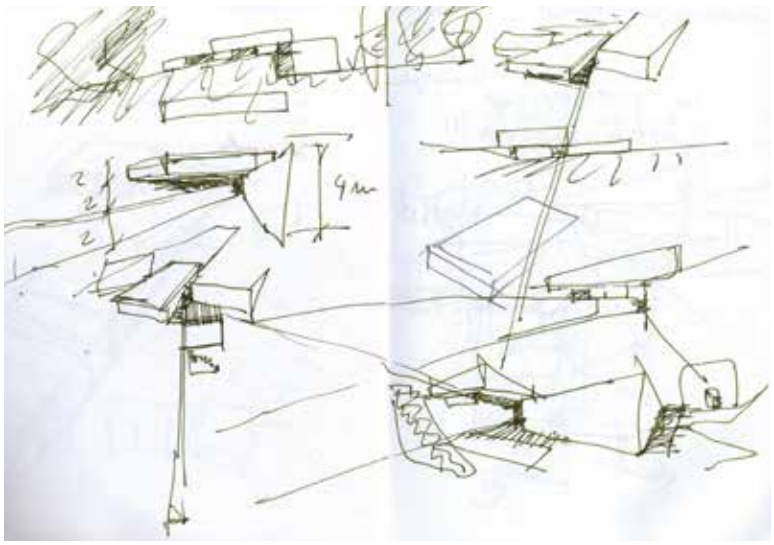




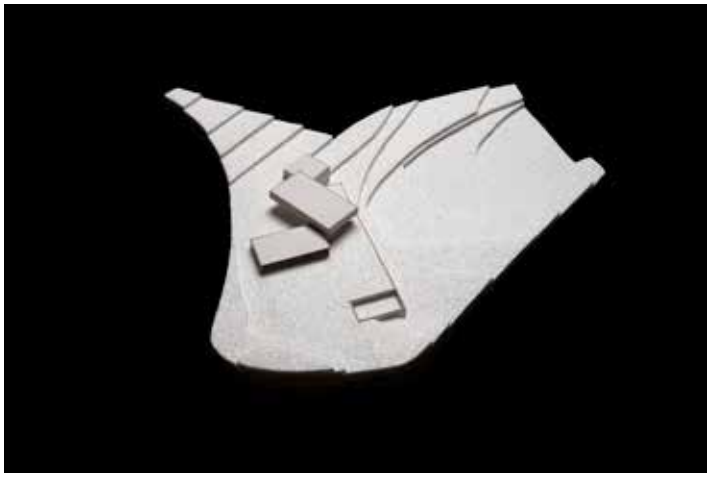


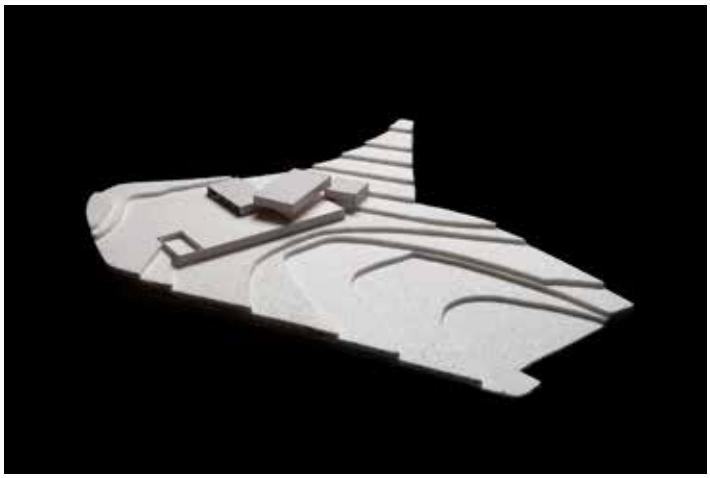


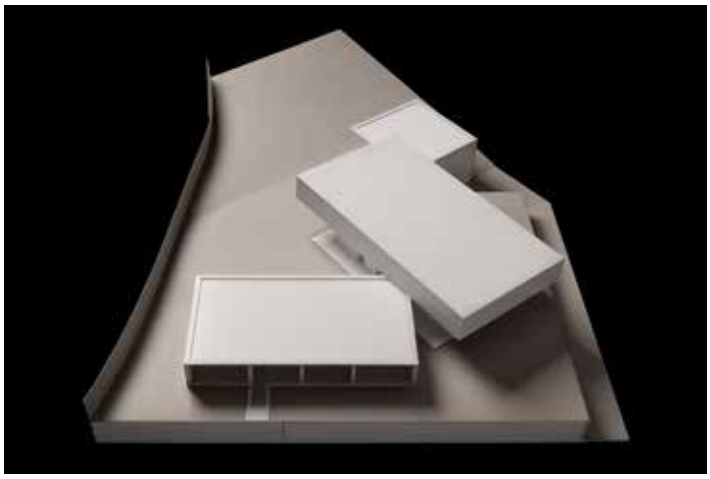


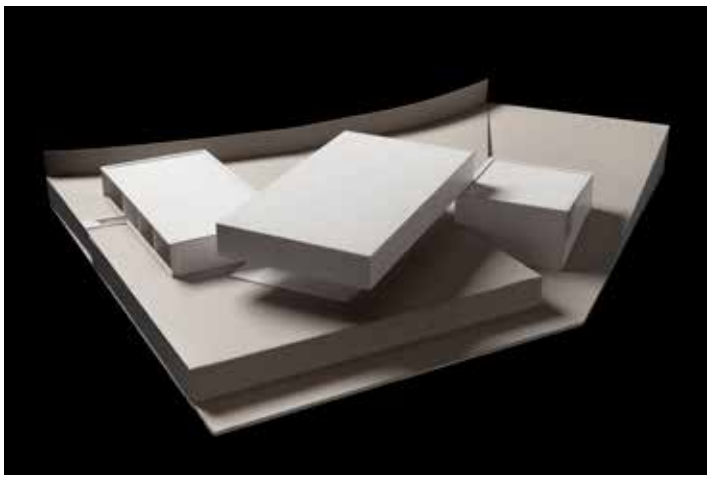


Croquis

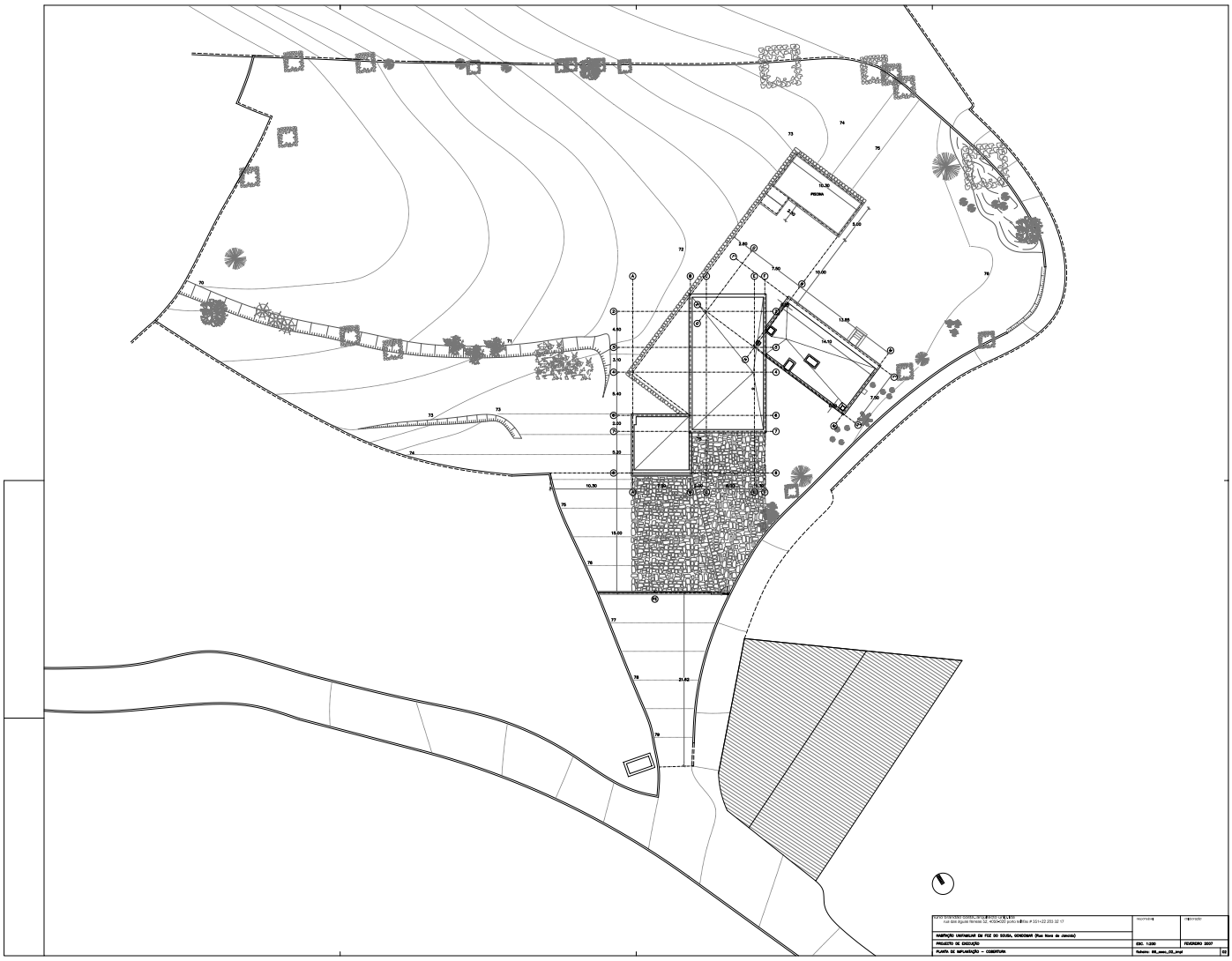




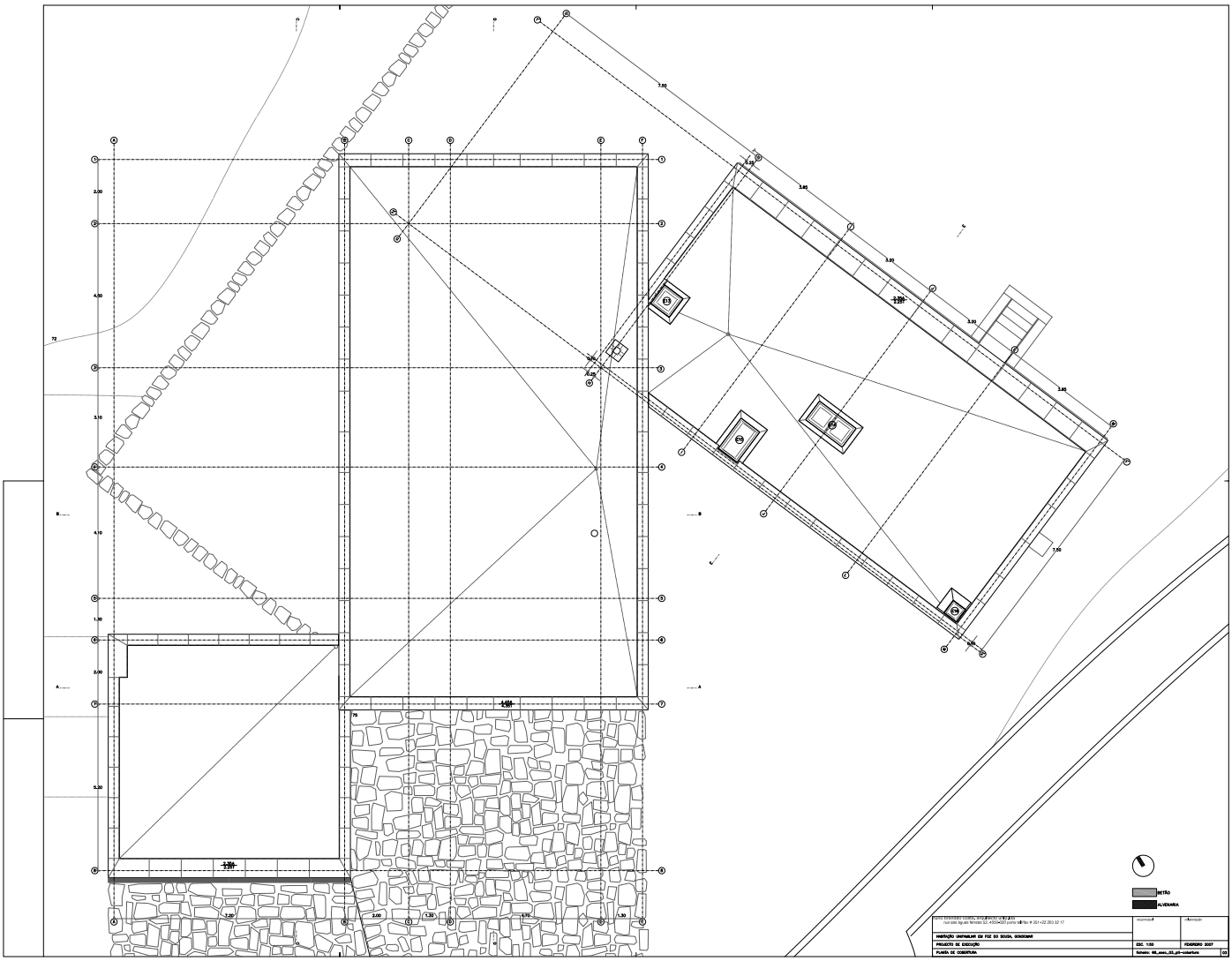




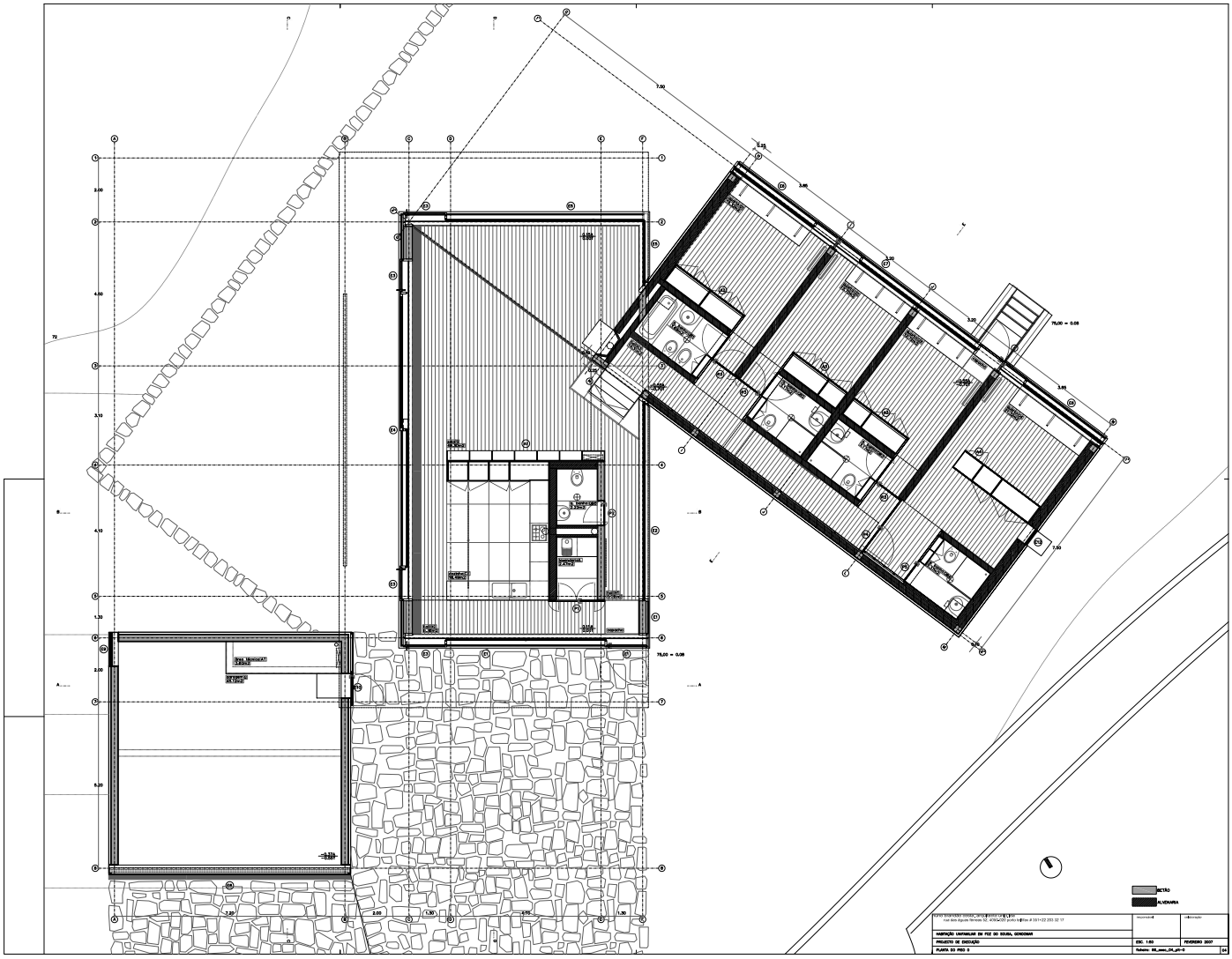
Fotografias maqueta



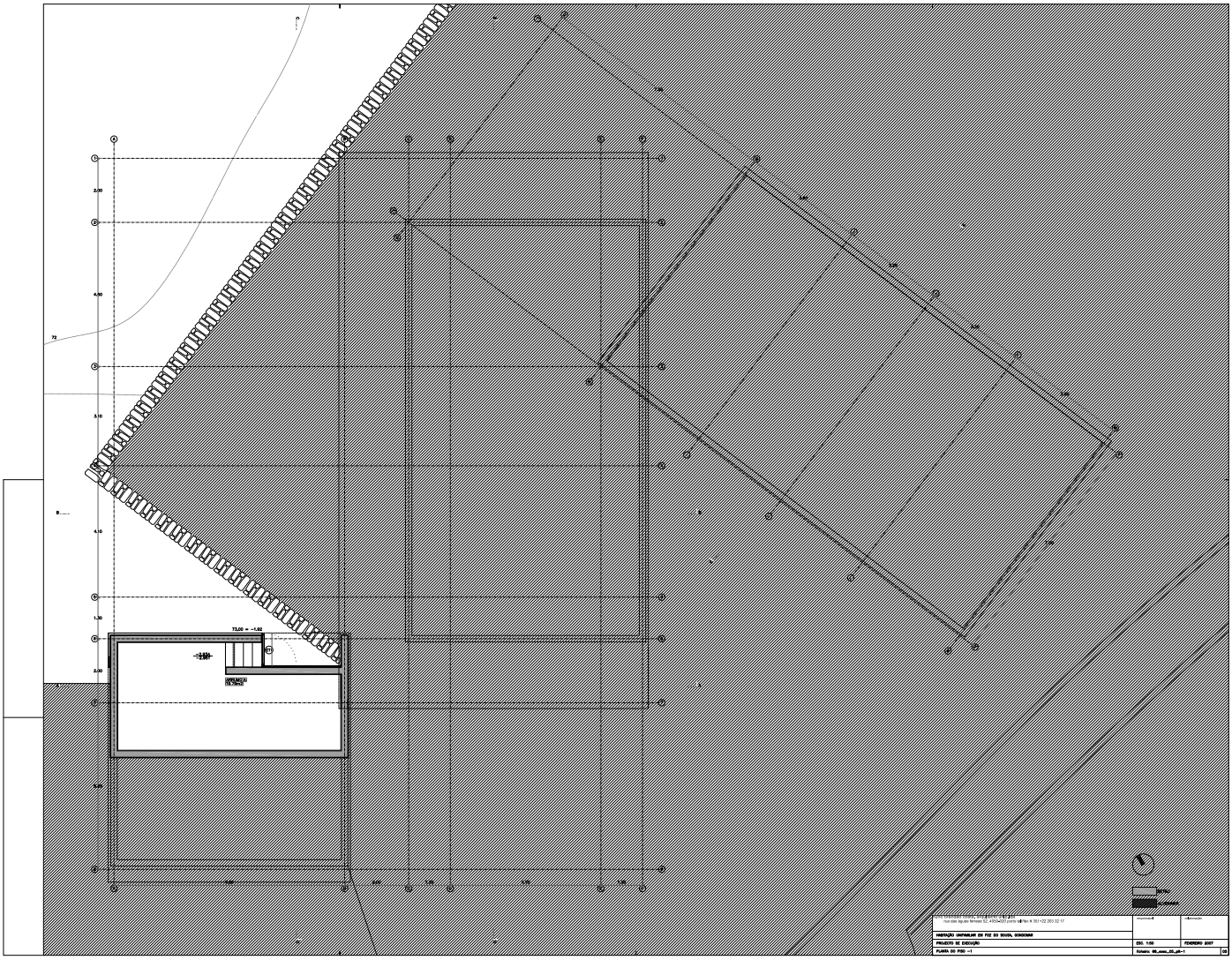
Planta implantação



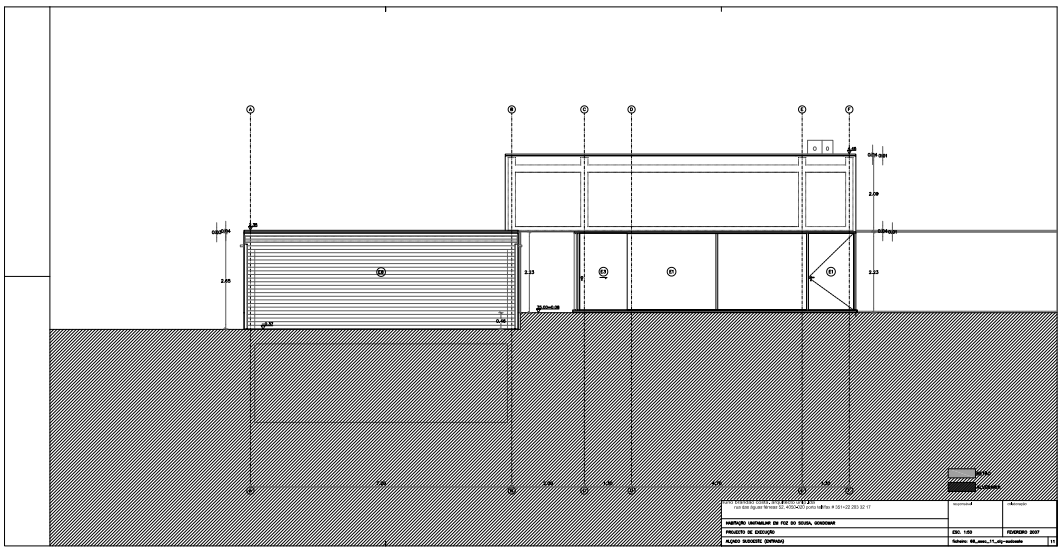
Planta cobertura



Planta piso 0



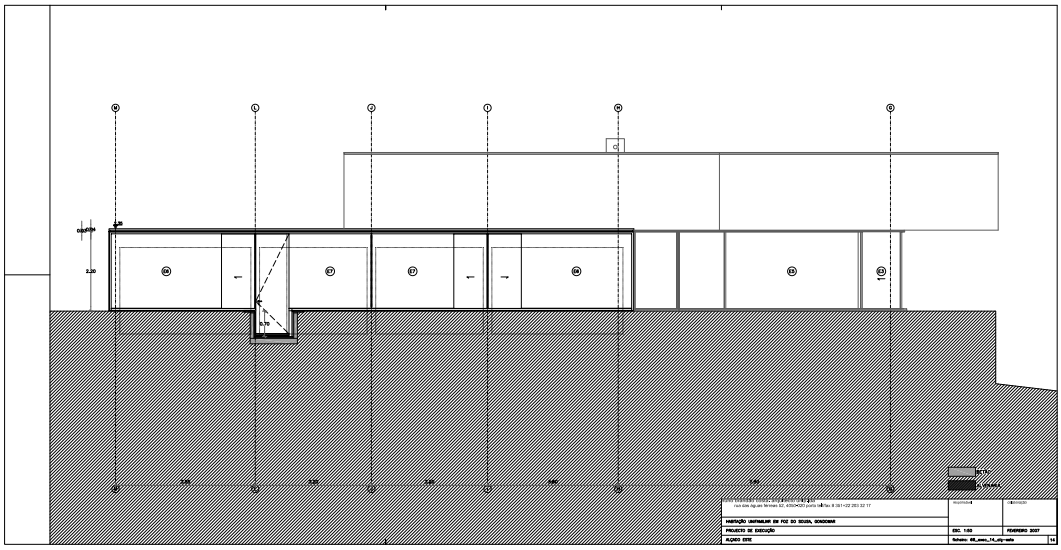
A



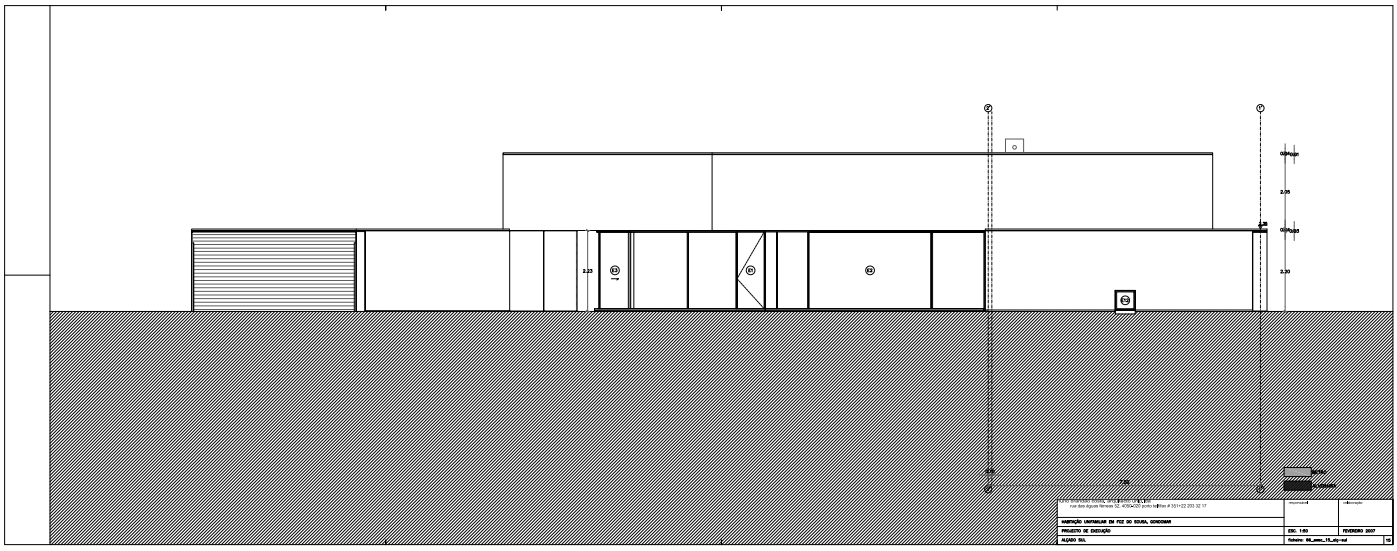
B

A Planta piso 1
B Alçado sudoeste

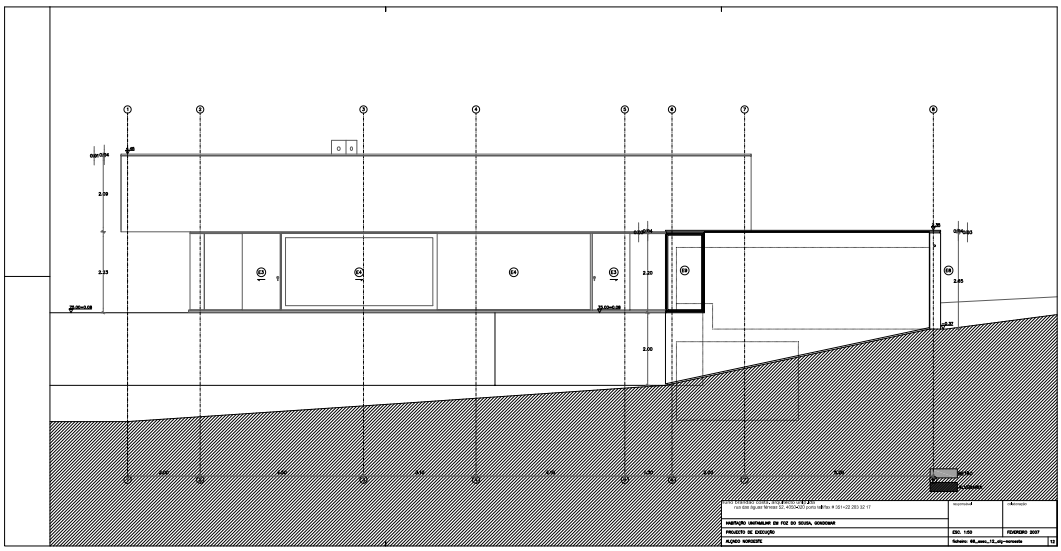
A



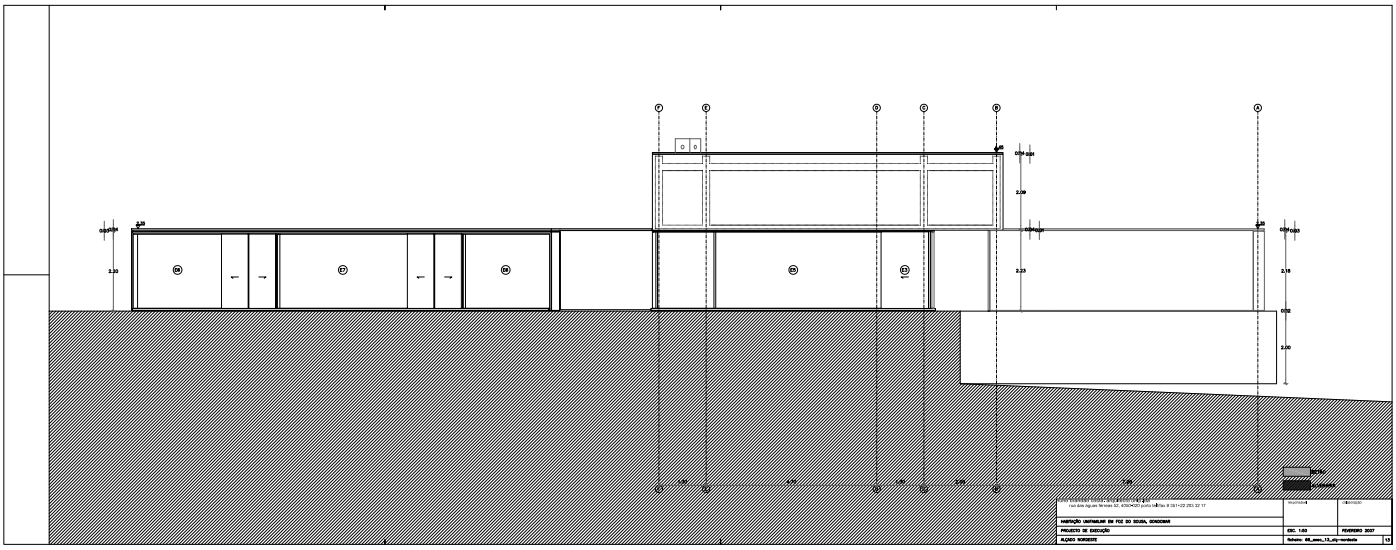
B



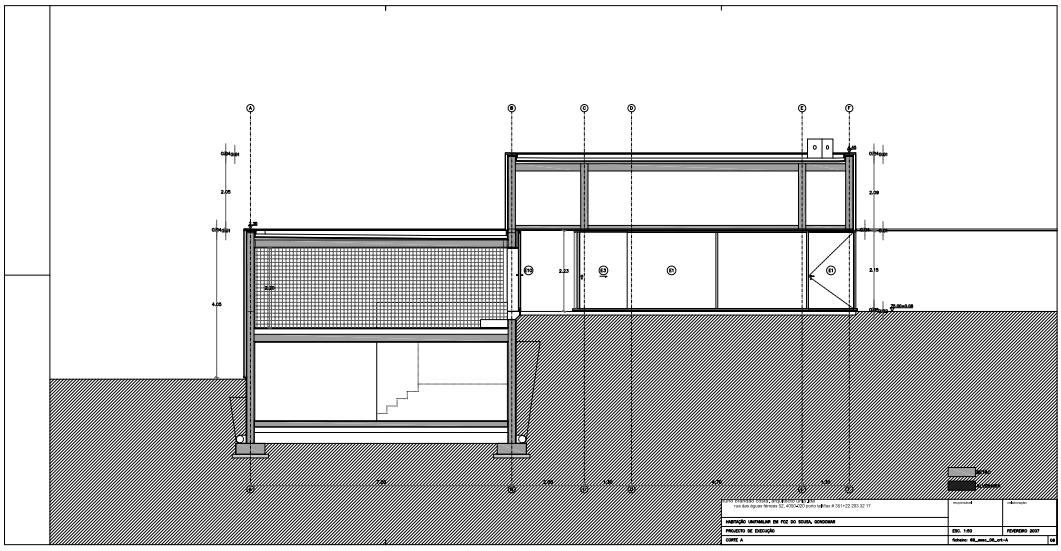
C



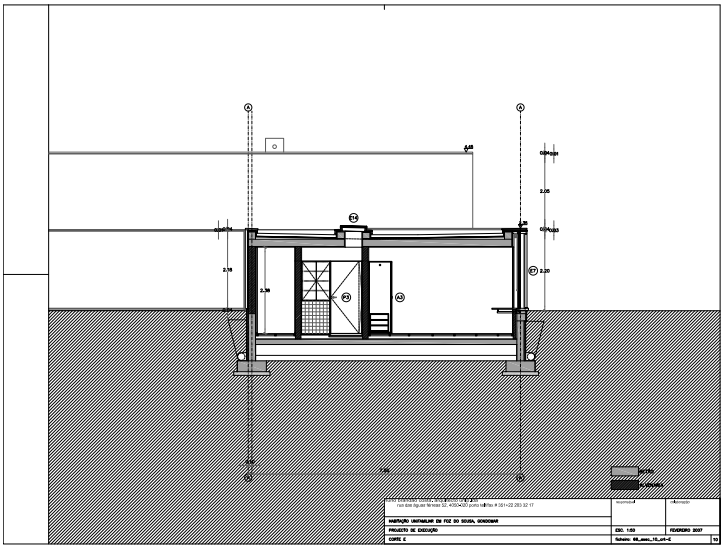
A Alçado este
B Alçado sul
C Alçado noroeste



A



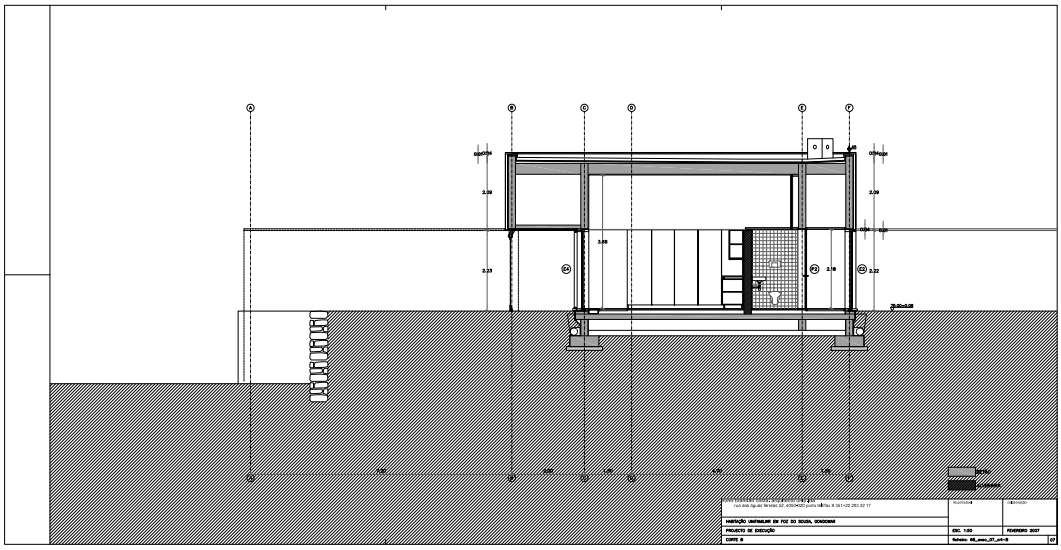
B



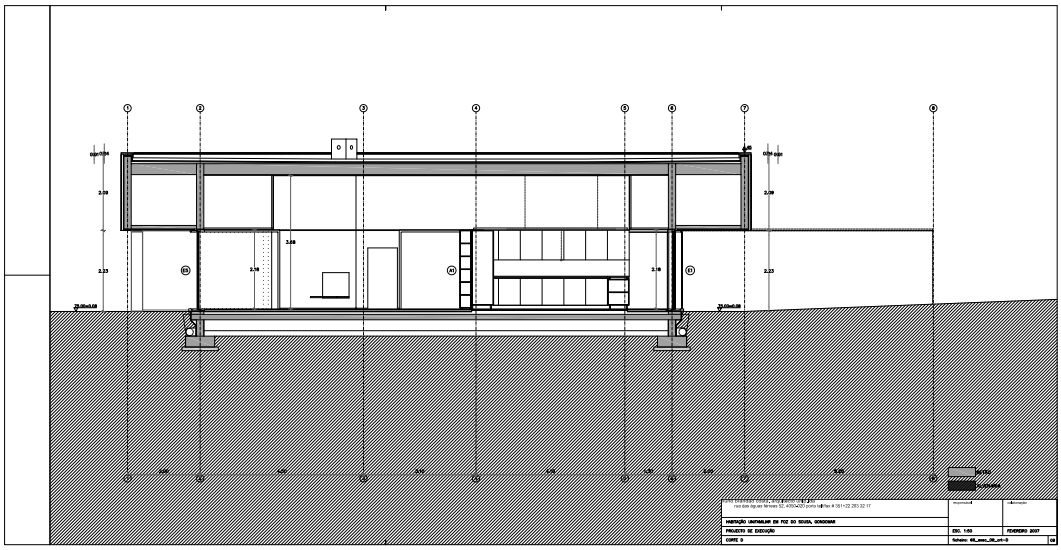
C

A Alçado nordeste
B Corte A
C Corte E

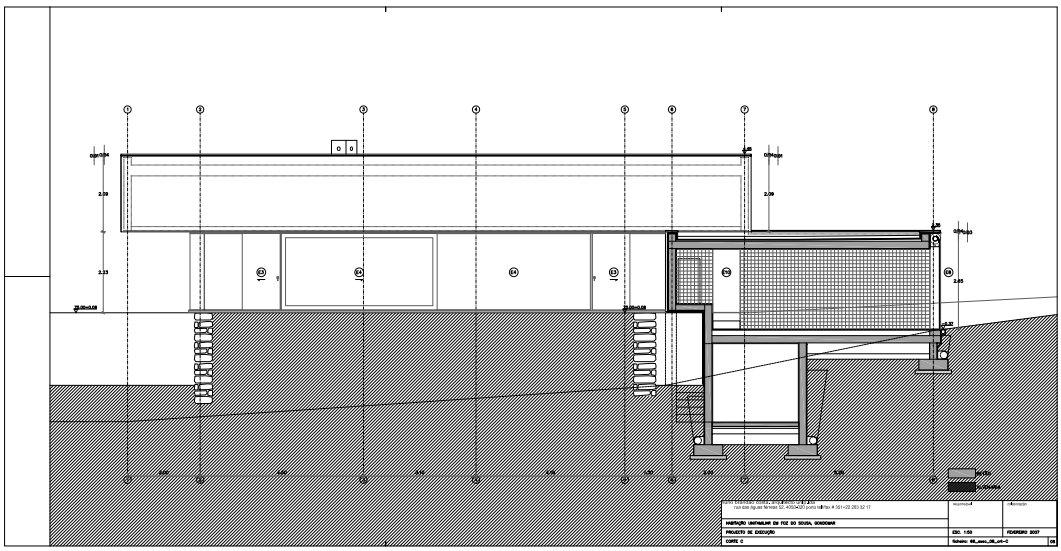
A



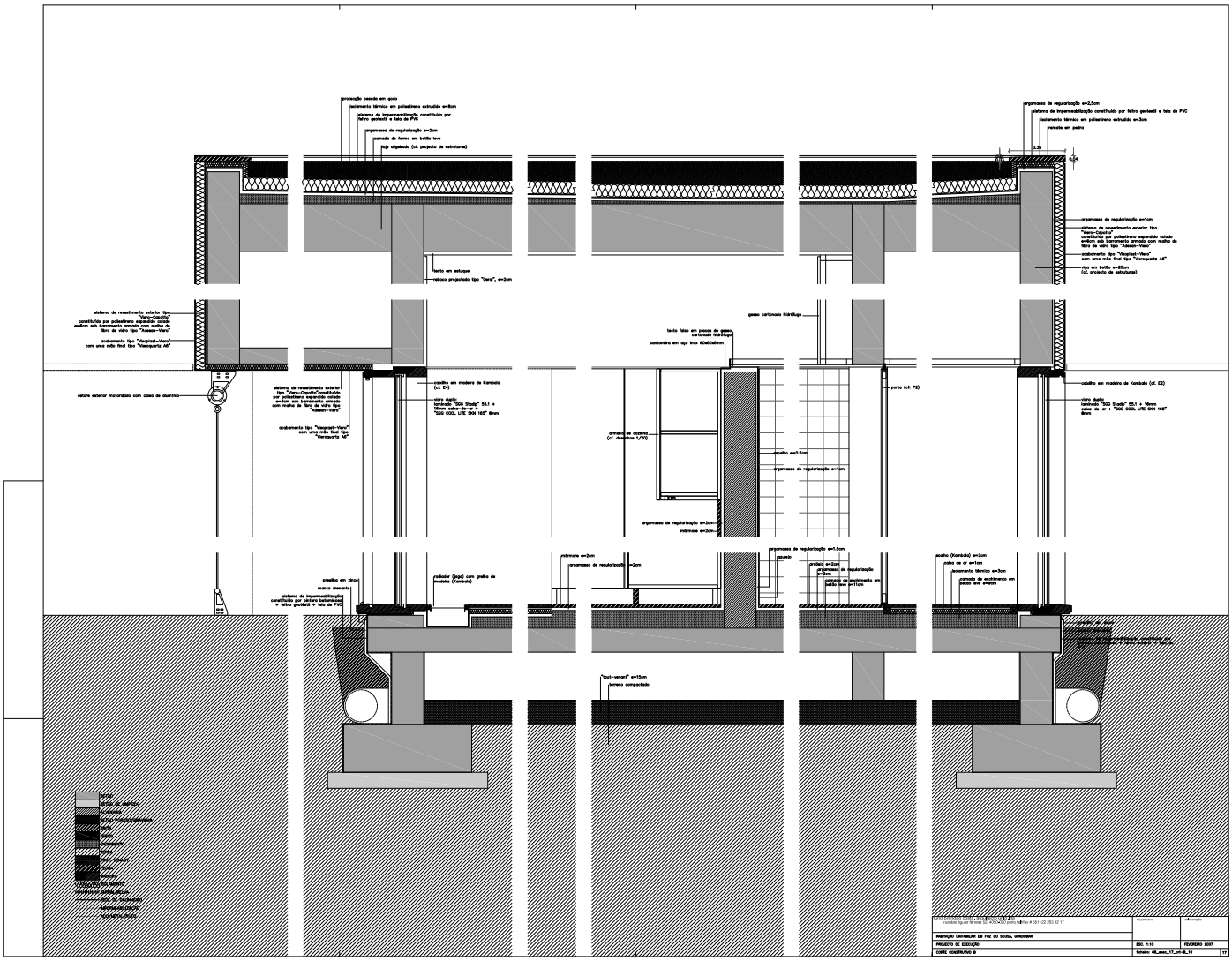
B



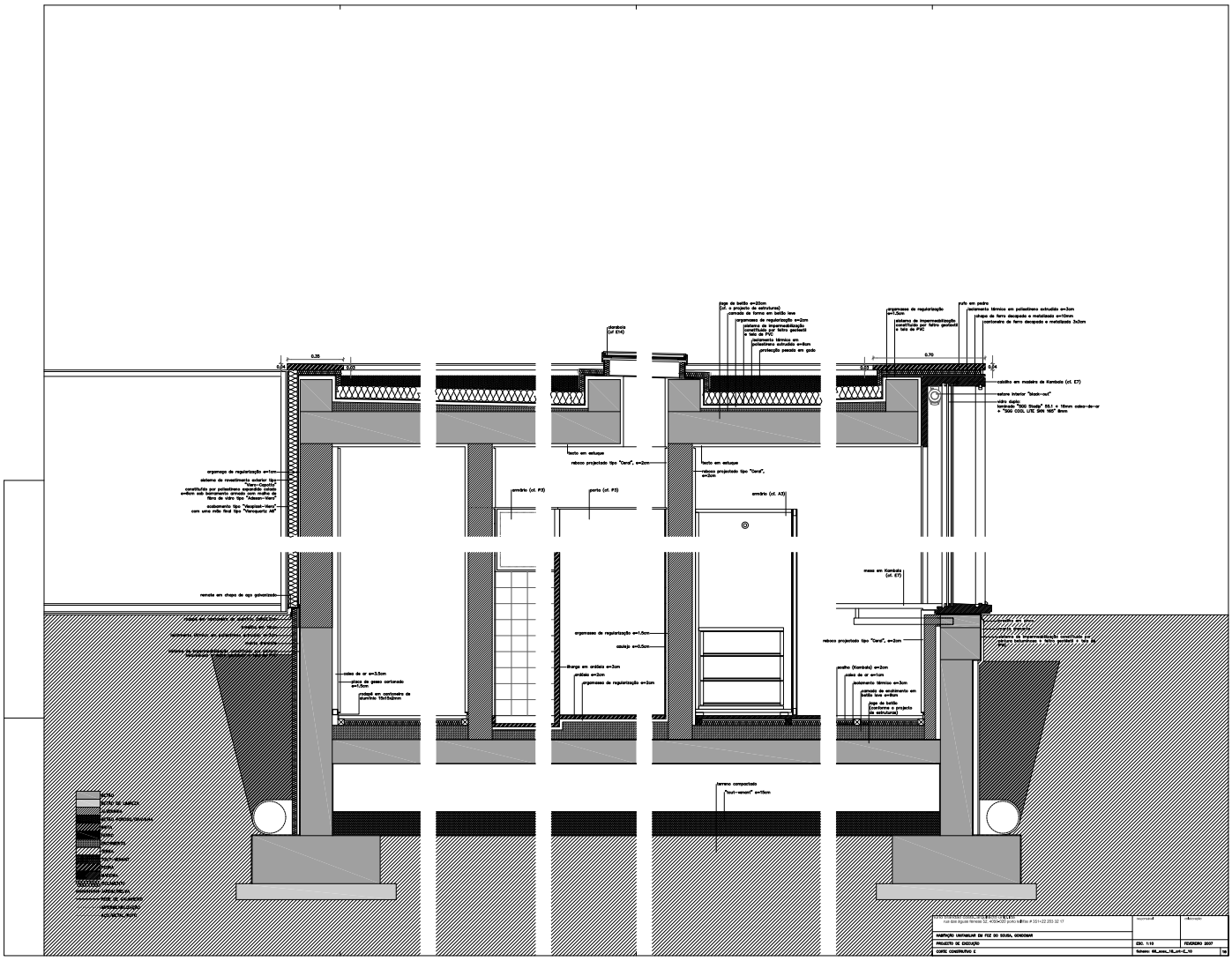
C



A Corte B
B Corte D
C Corte C



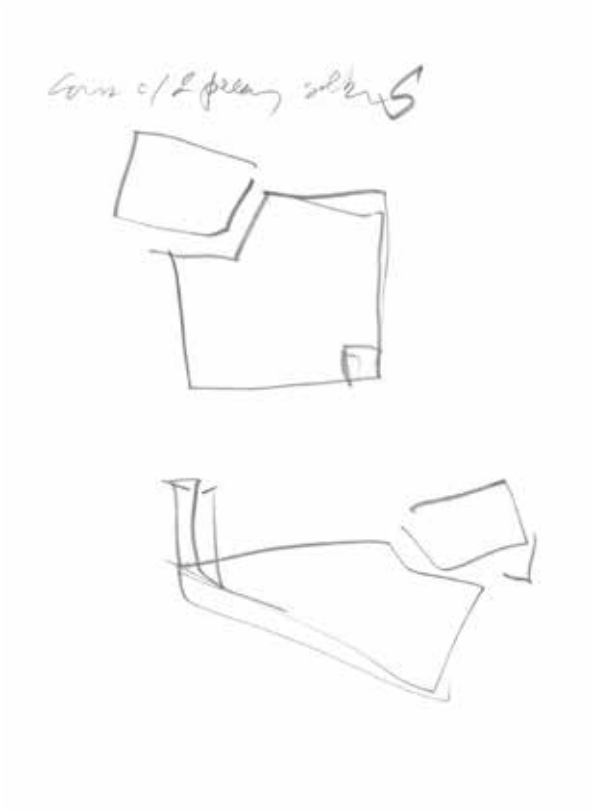
Corte construtivo B

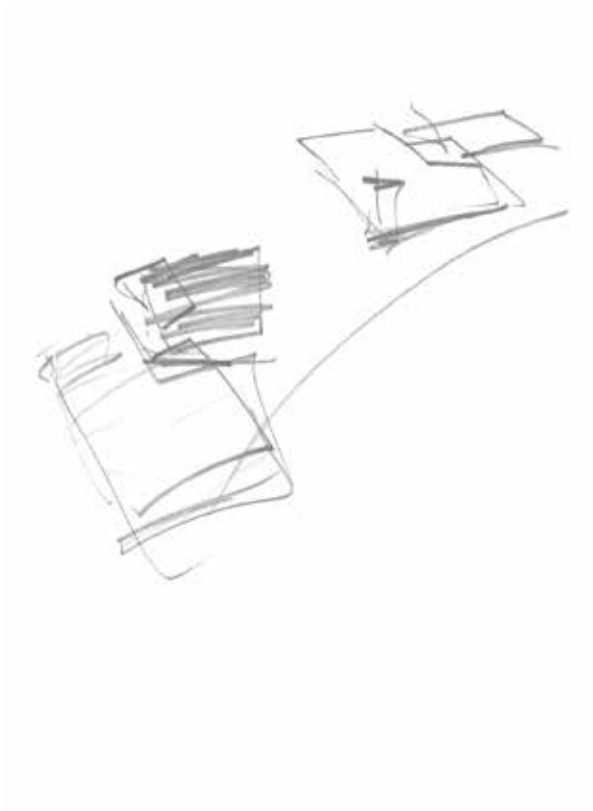


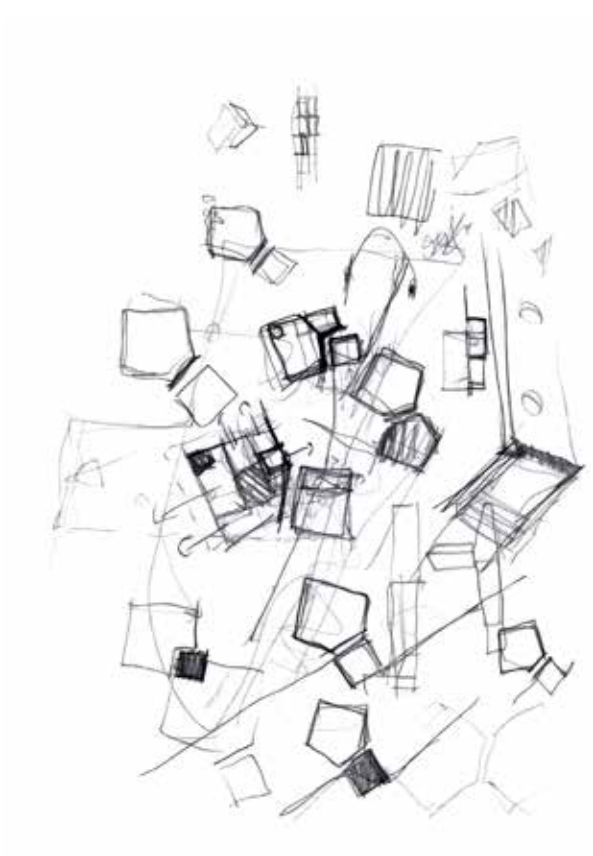
Corte construtivo E

Casa de Sobrado

Valongo, Portugal 2006-12



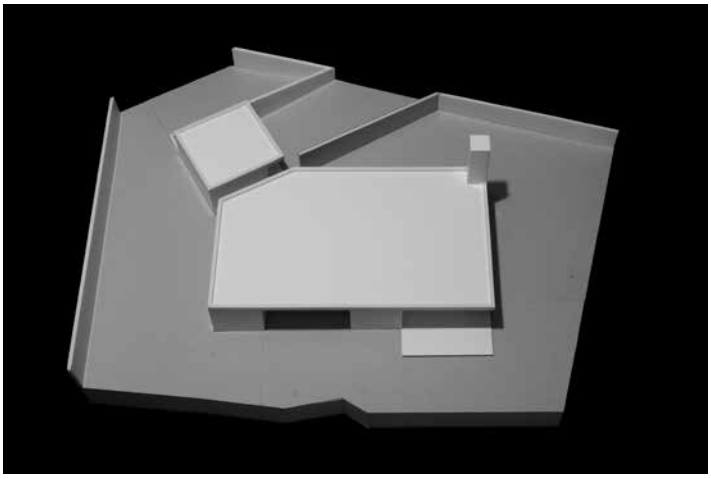


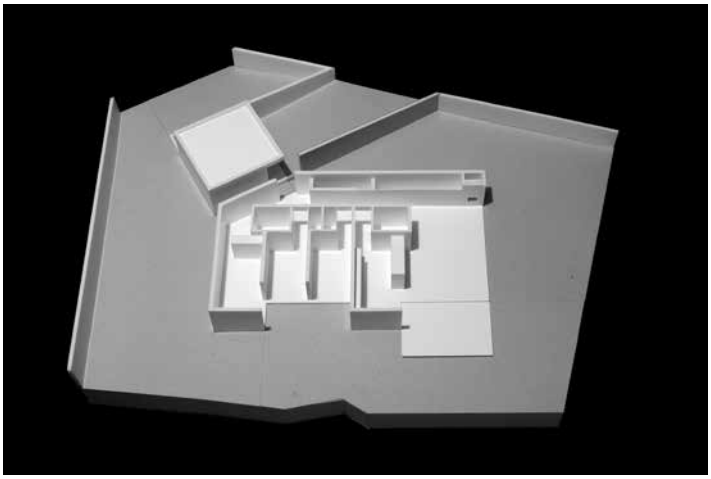


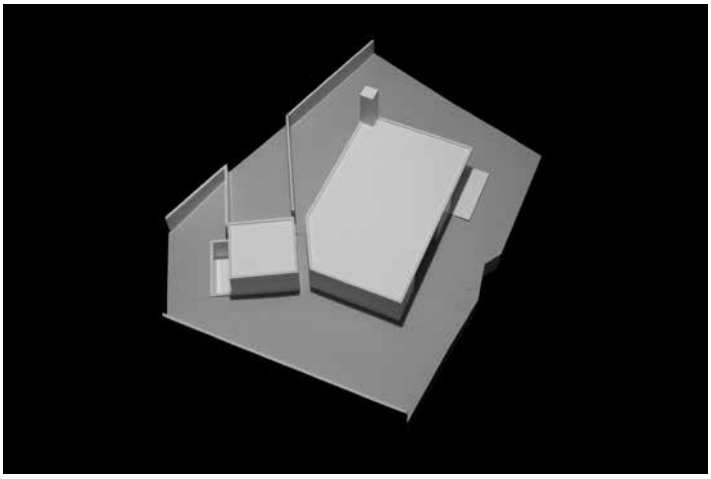
Croqui

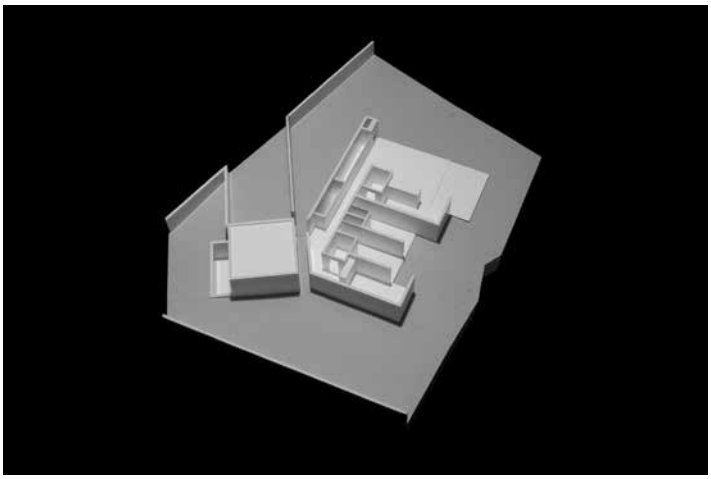


Croqui


A

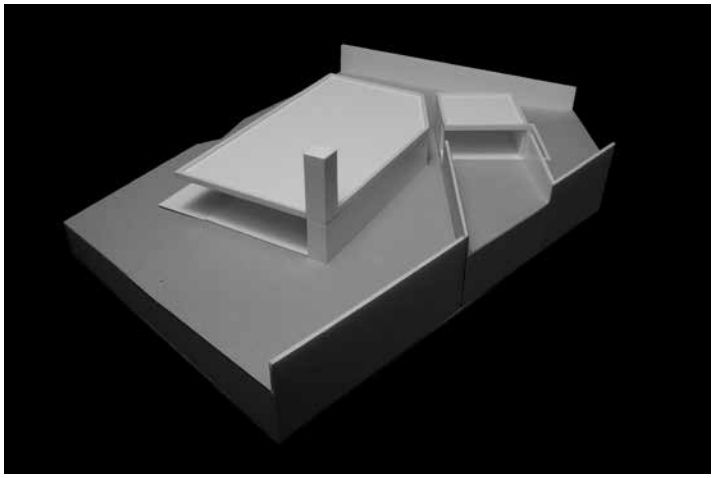

B

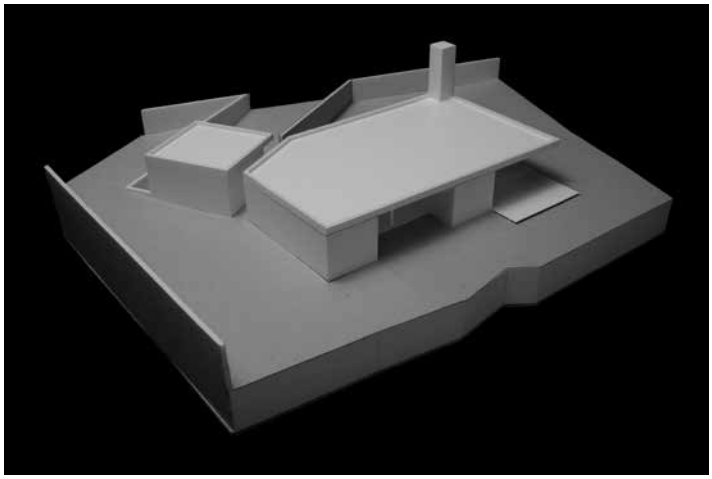

C


D

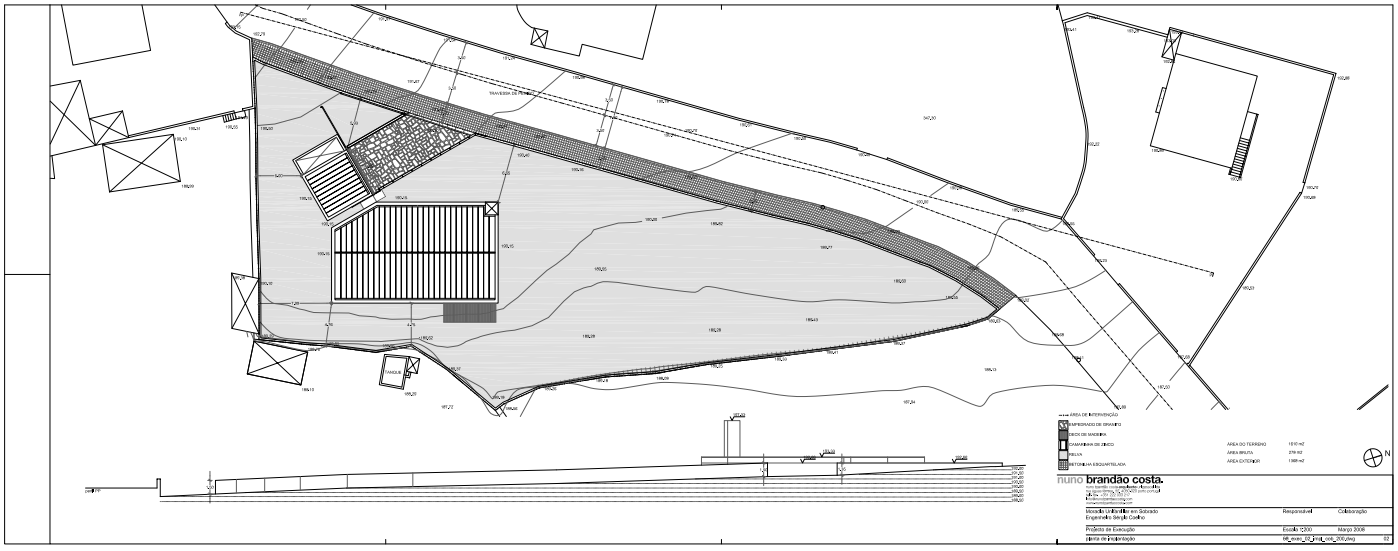
A, C Fotografia maqueta cobertura
B, D Fotografia maqueta piso 0

A

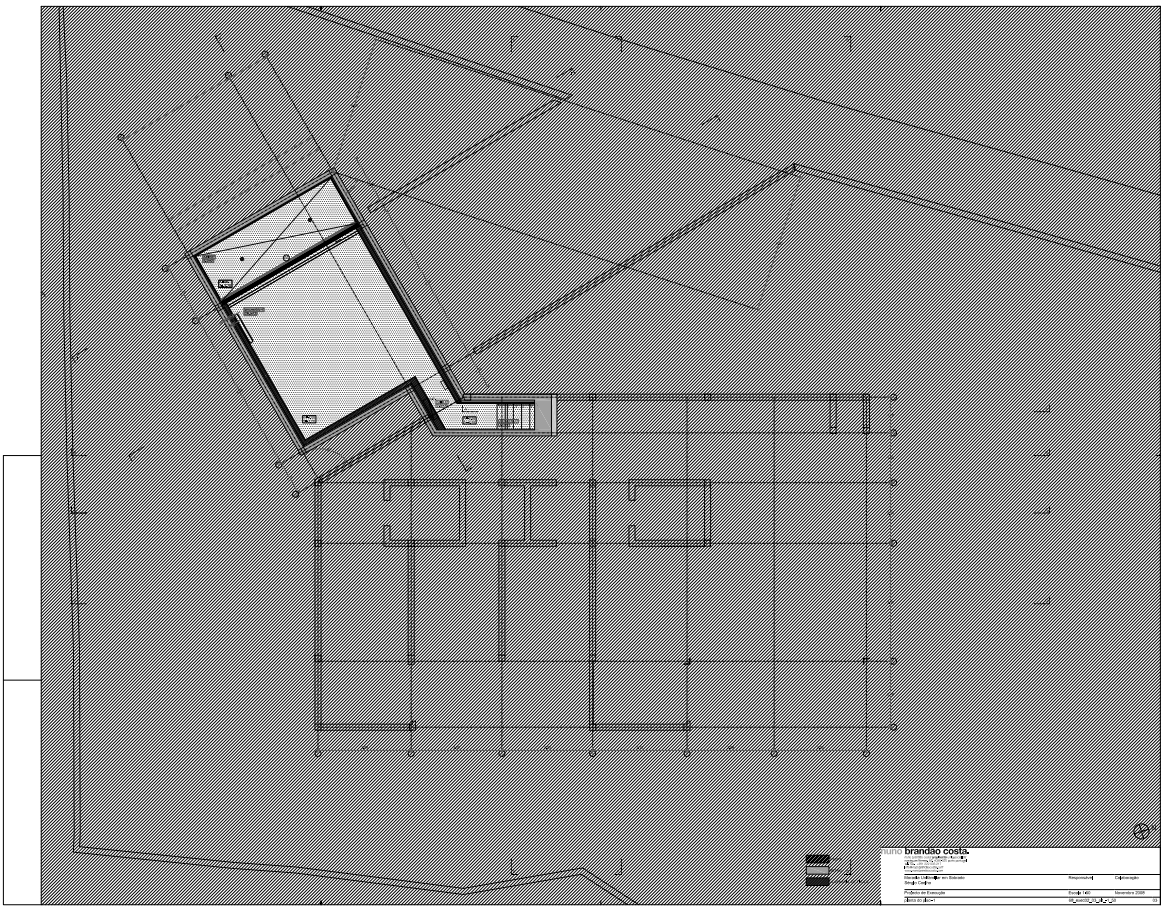




B



A Fotografias maqueta
B Planta implantação

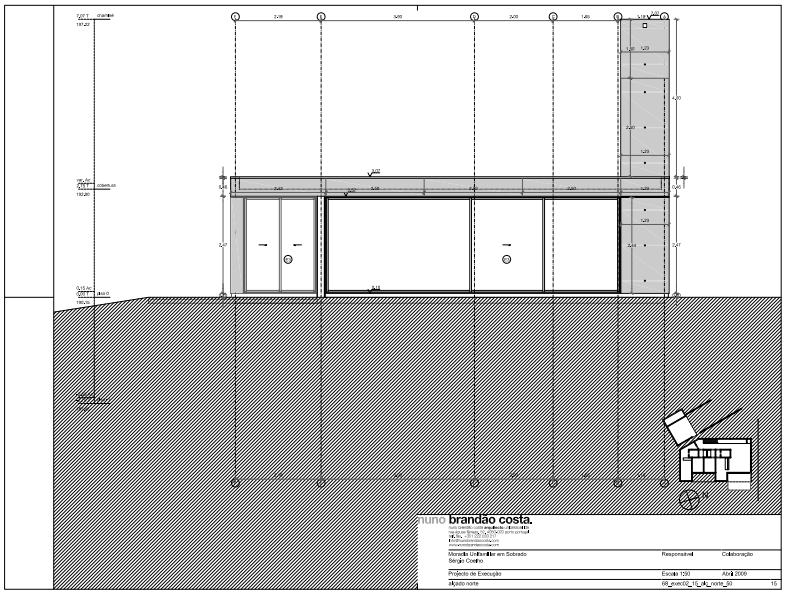


A

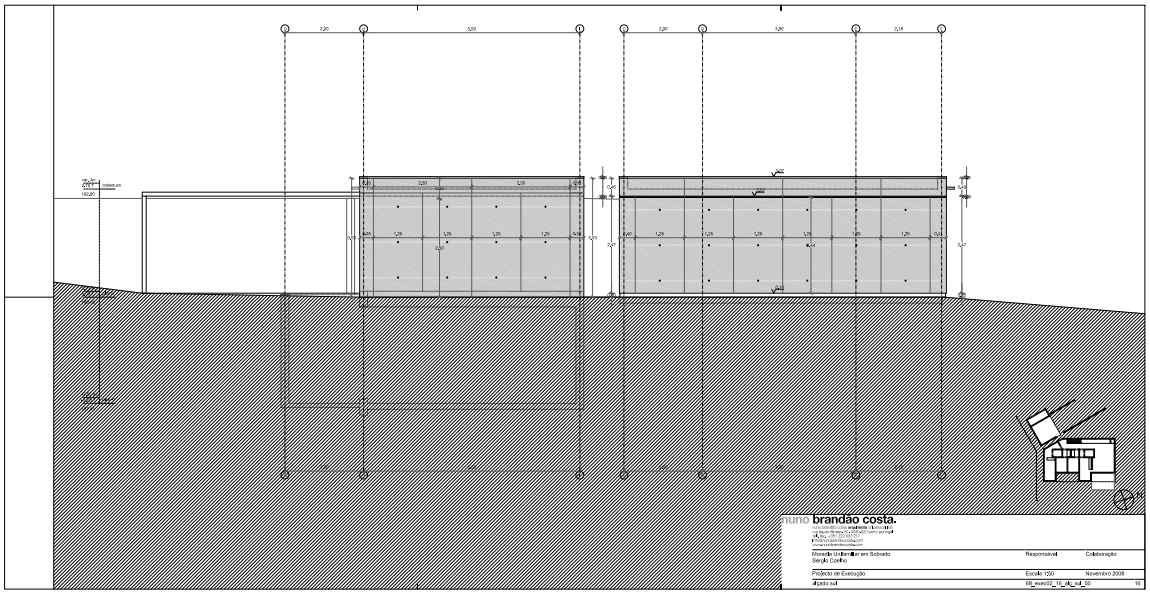


B

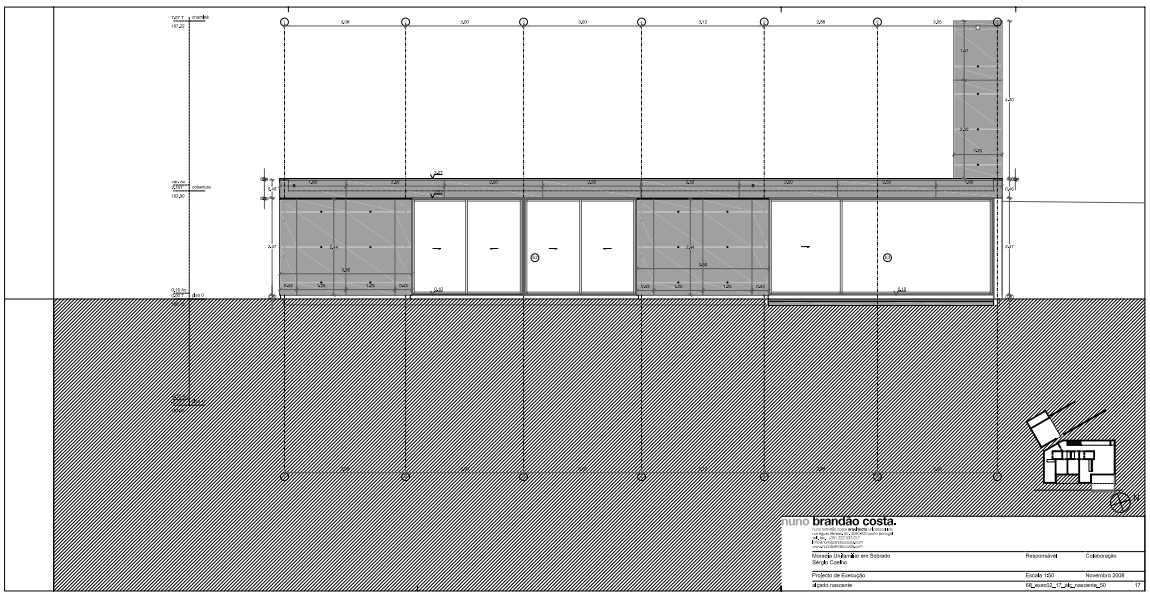
A Planta piso 0
B Planta piso -1



A

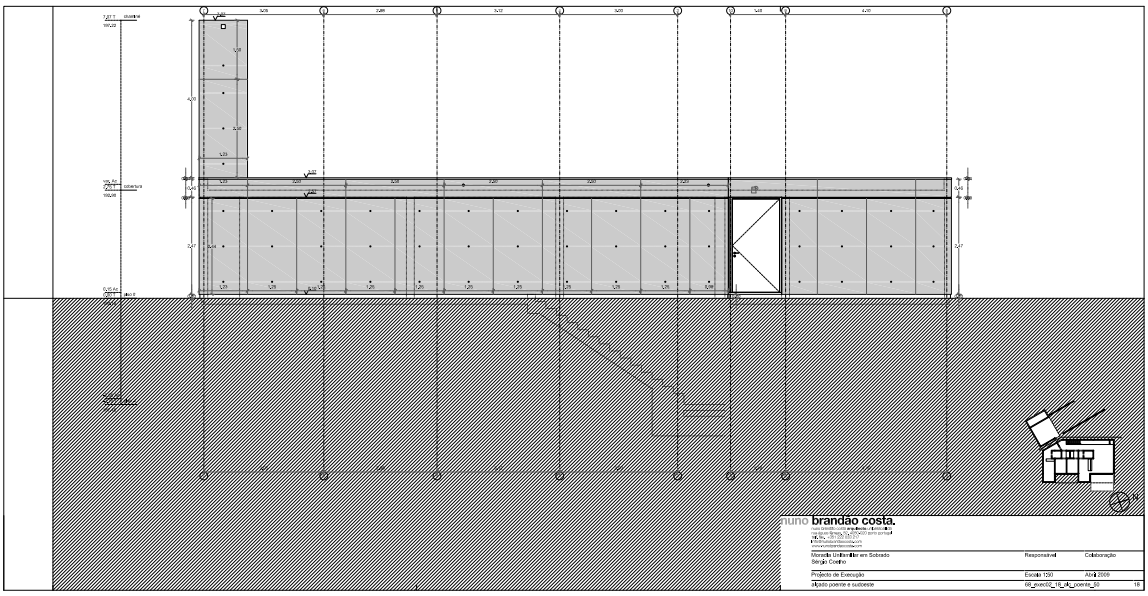


B

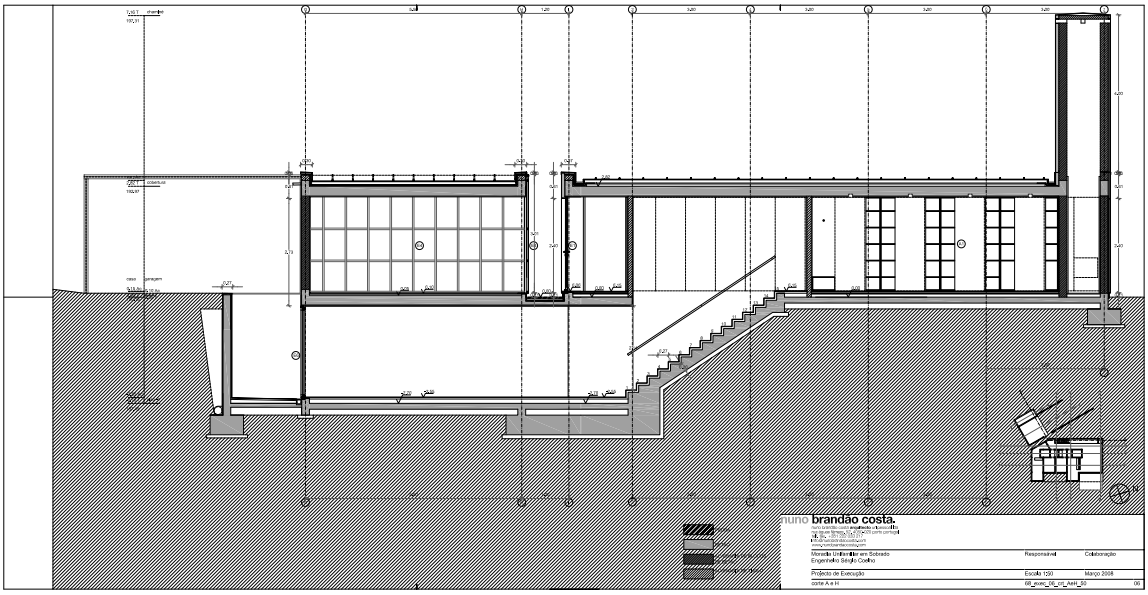


C

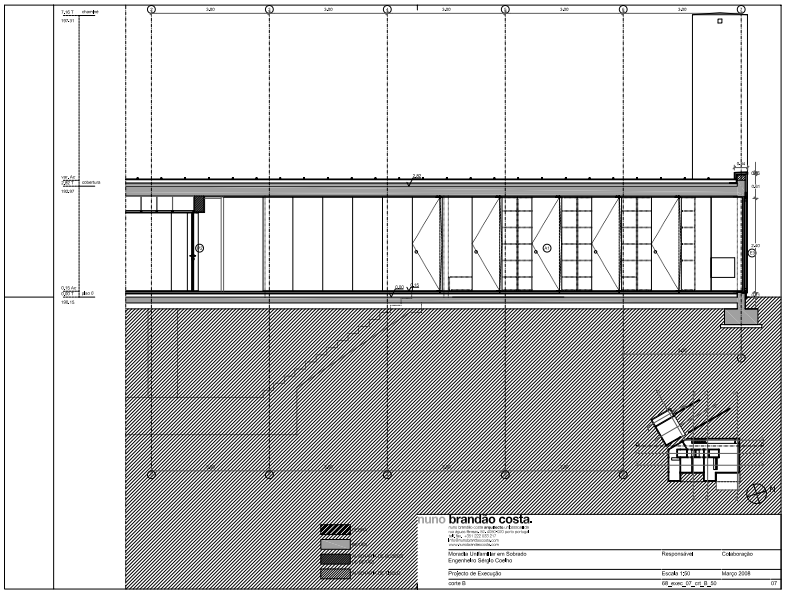
A Alçado norte
B Alçado sul
C Alçado nascente



A

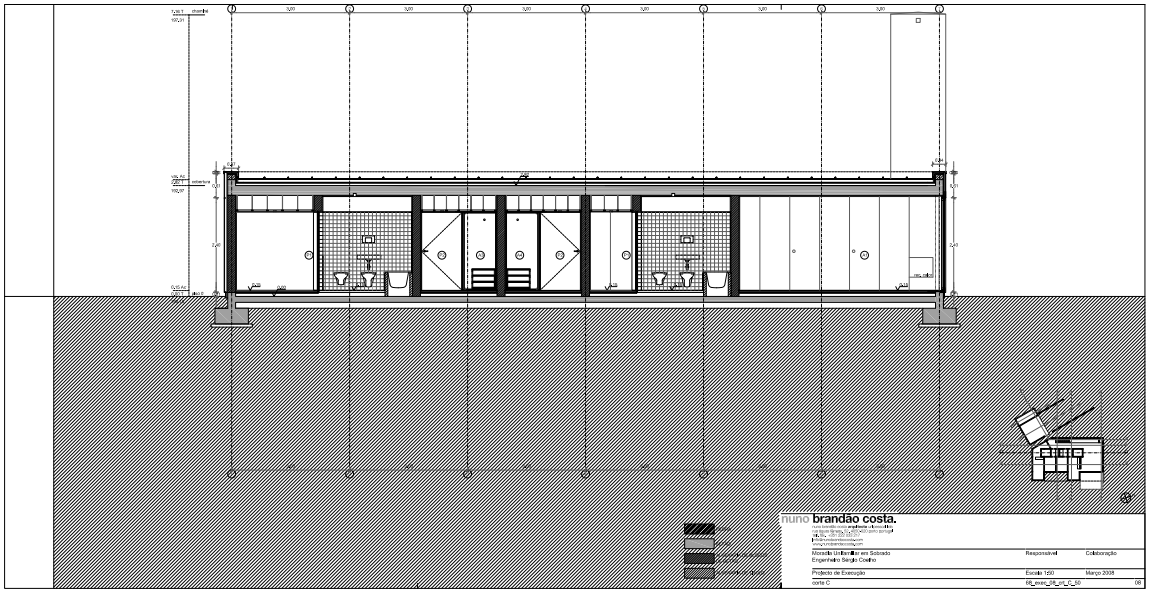


B

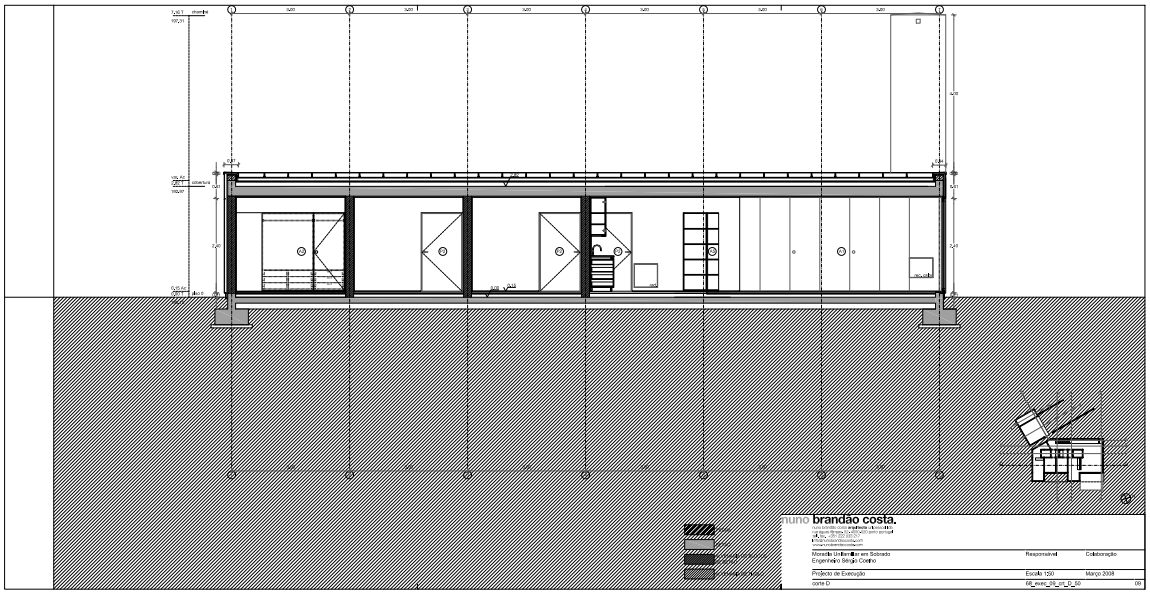


C

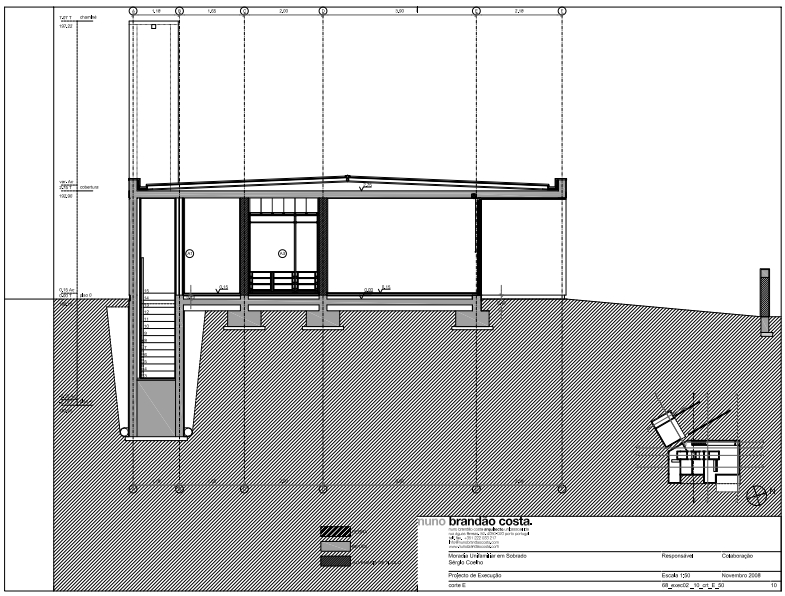
A Alçado poente
B Corte A
C Corte B



A

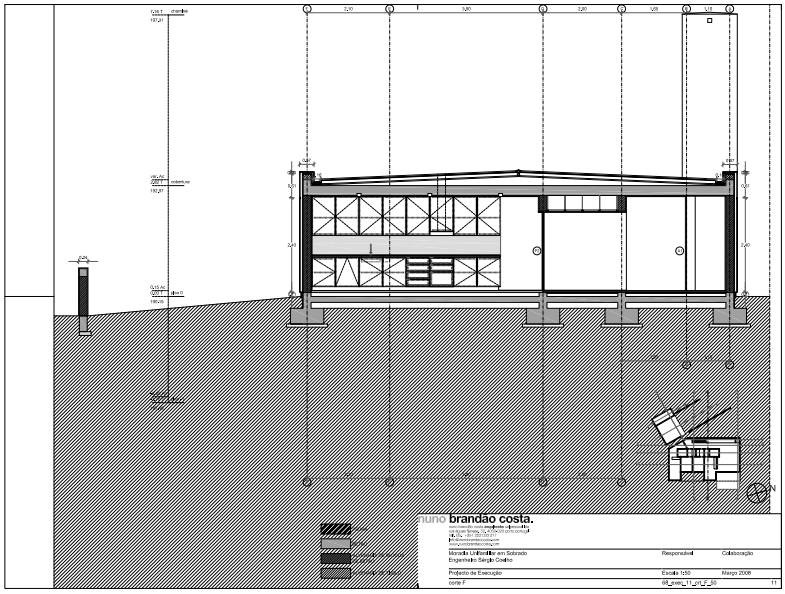


B

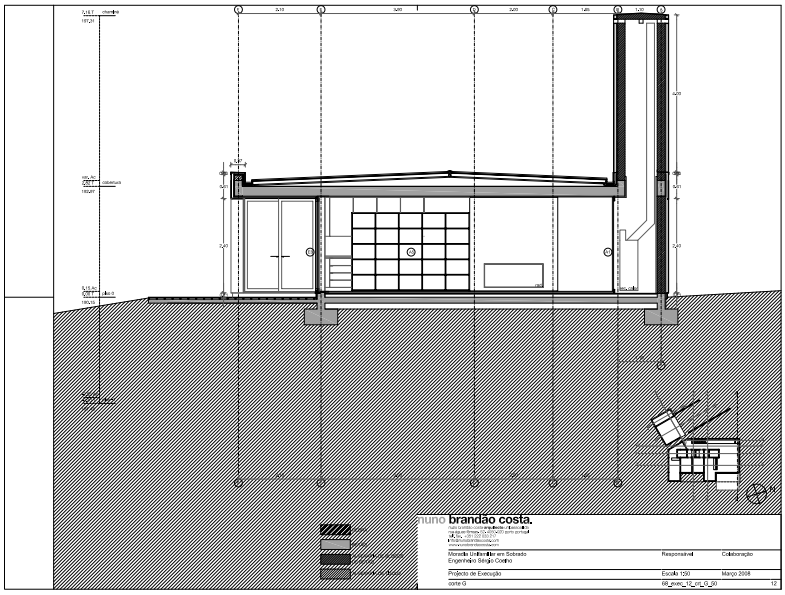


C

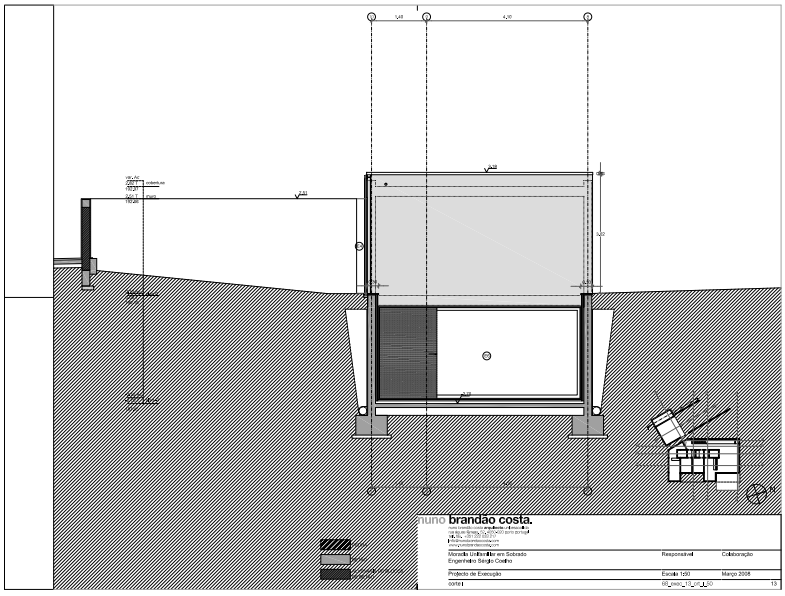
A Corte C
B Corte D
C Corte E



A



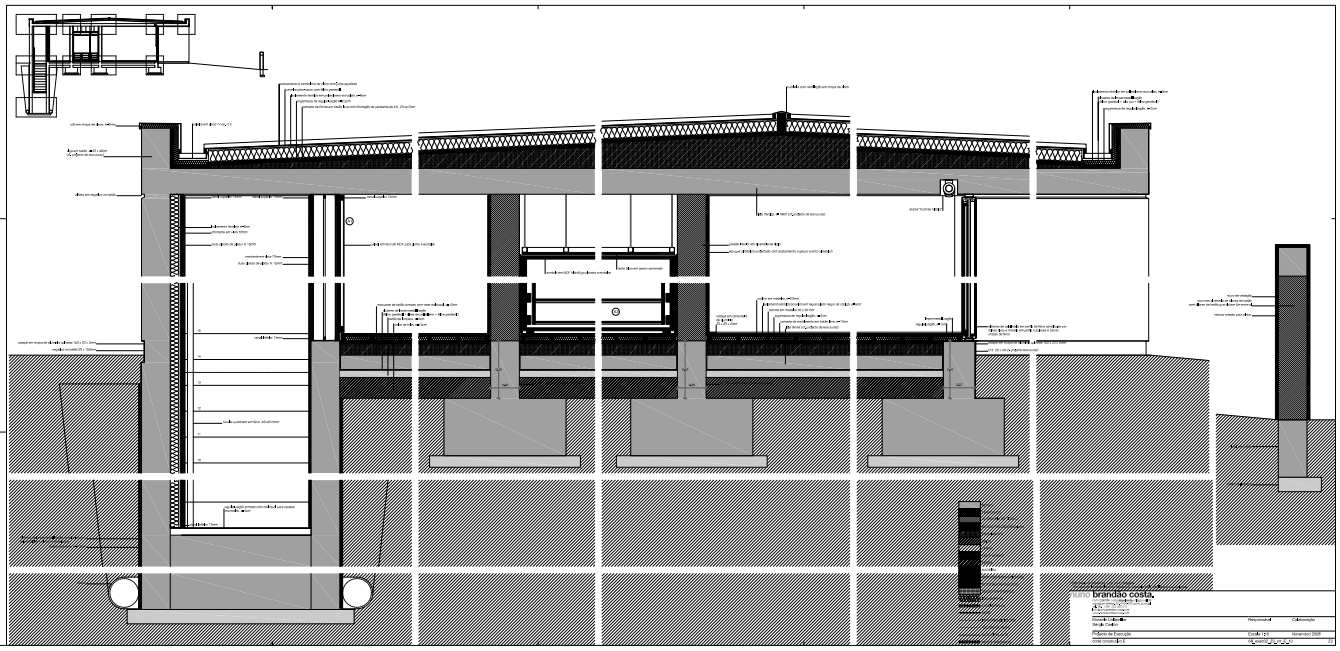
B



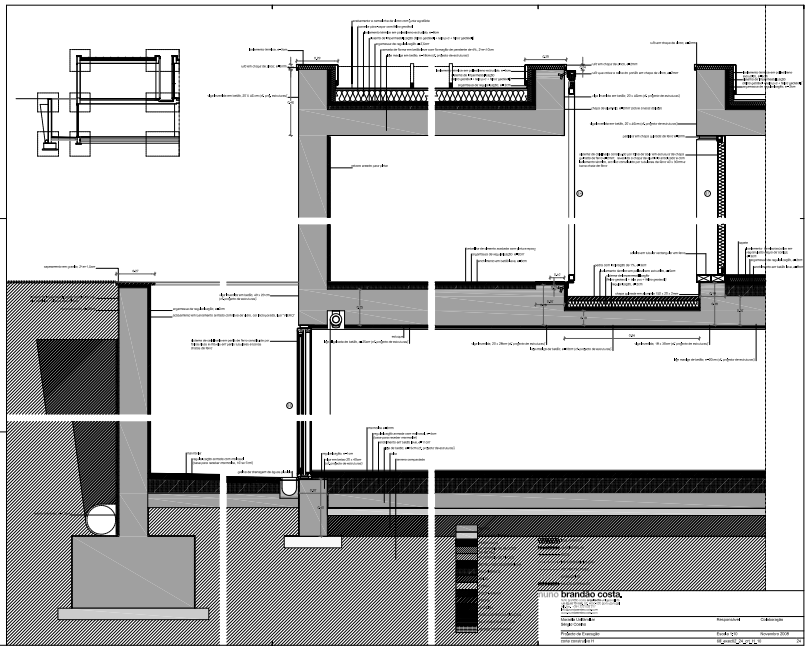
C

A Corte F
B Corte G
C Corte I

A



B



A Corte construtivo E
B Corte construtivo H











Fotografias vistas exterior









Fotografias vistas exterior





Fotografias vistas exterior









Fotografias vistas interior









Fotografias vistas interior

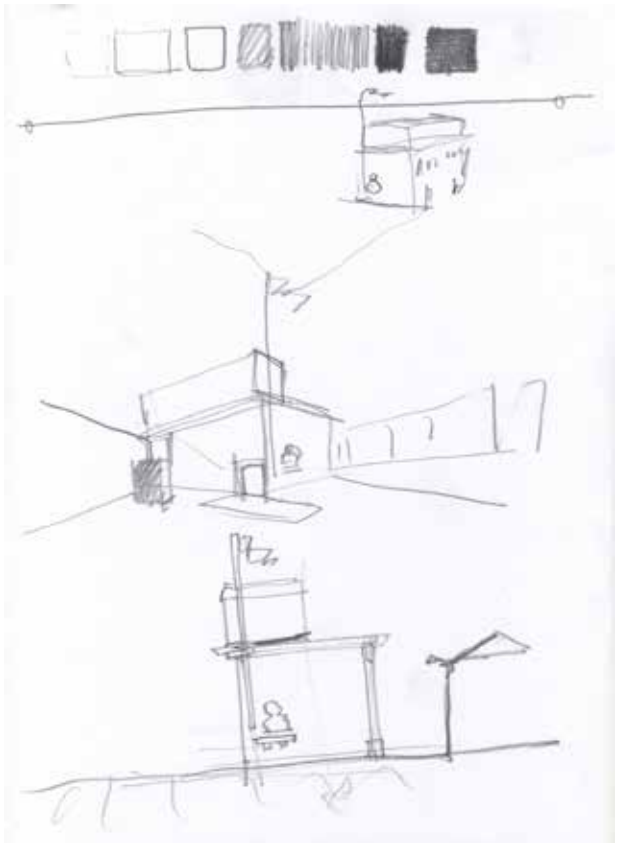
Casa Museu Sidónio Pais

Caminha, Portugal 2006-12

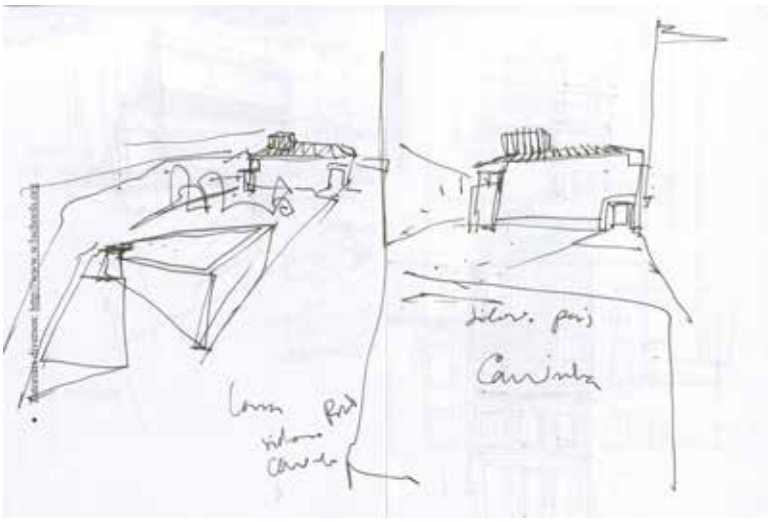
A

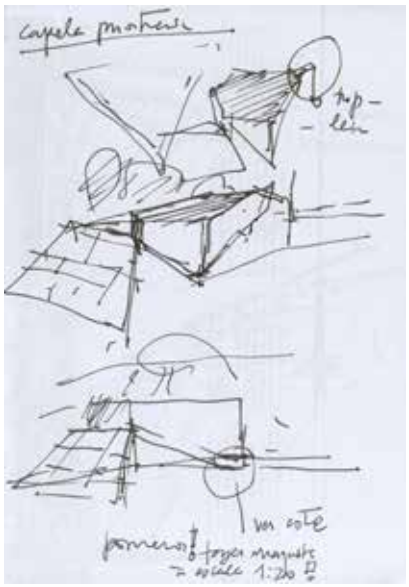


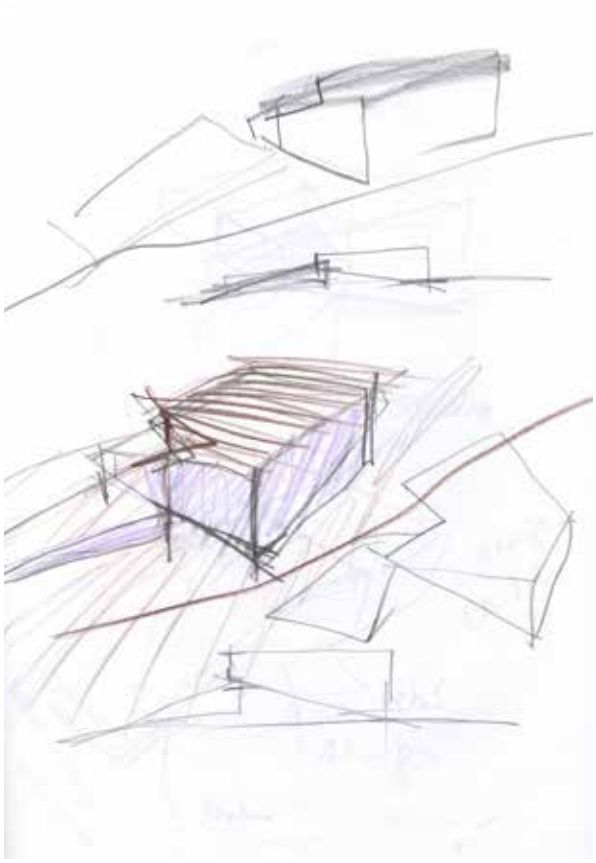
B



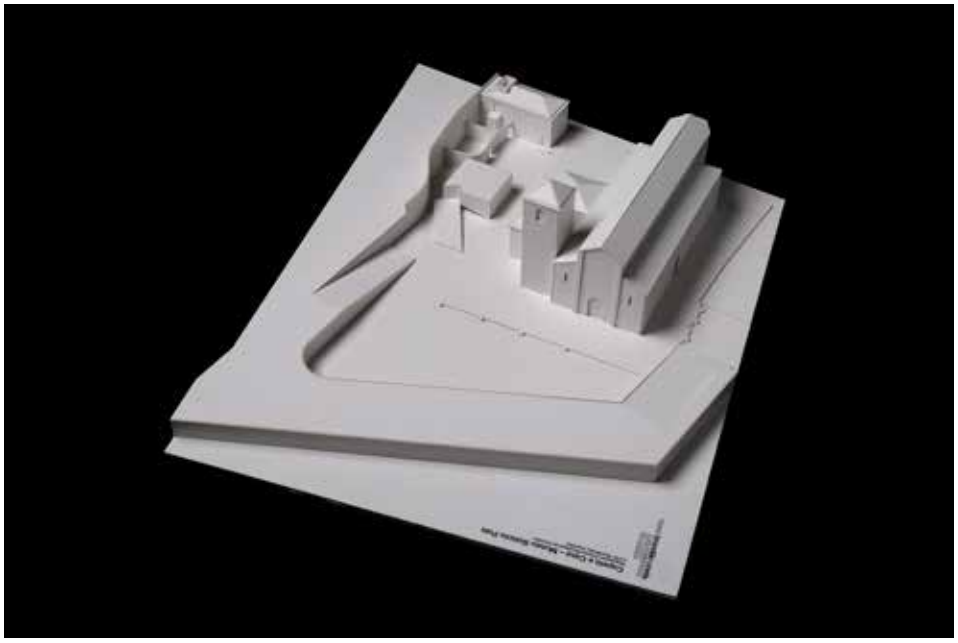
A Fotografia terreno
B Croqui

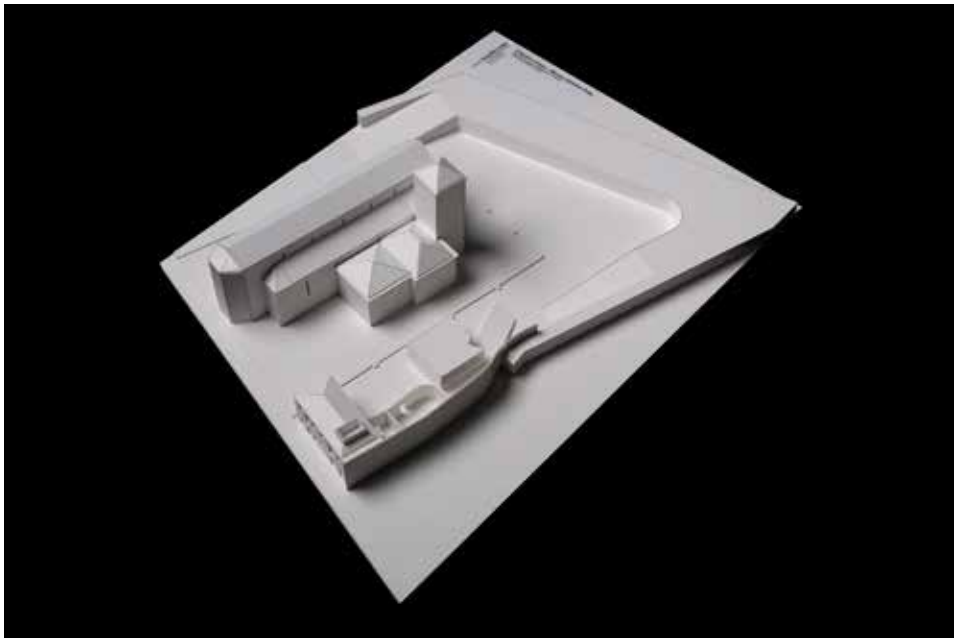


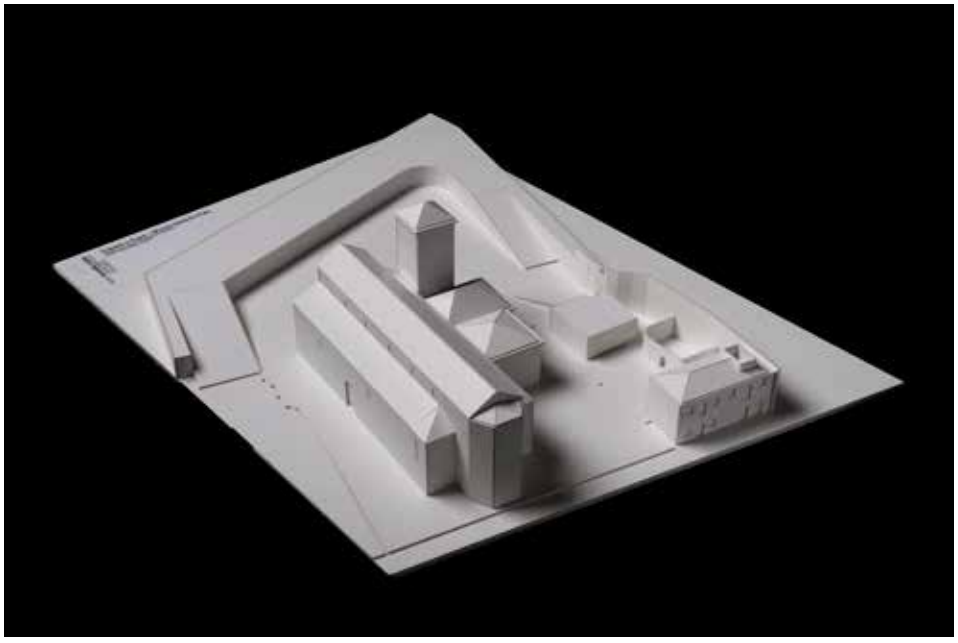




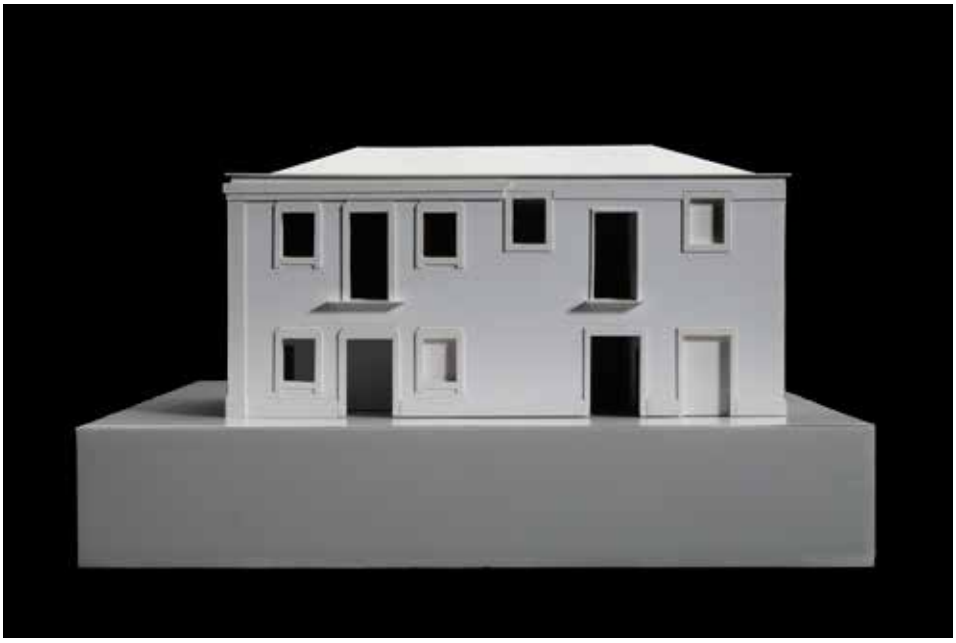
Croquis







Fotografias maqueta





Fotografias maqueta



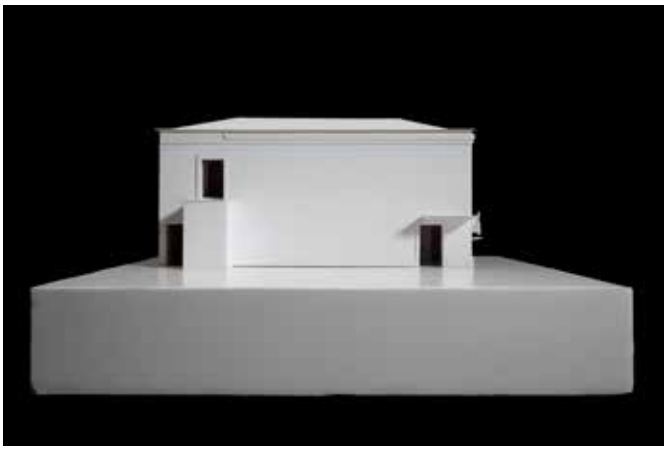
A



E



B



F



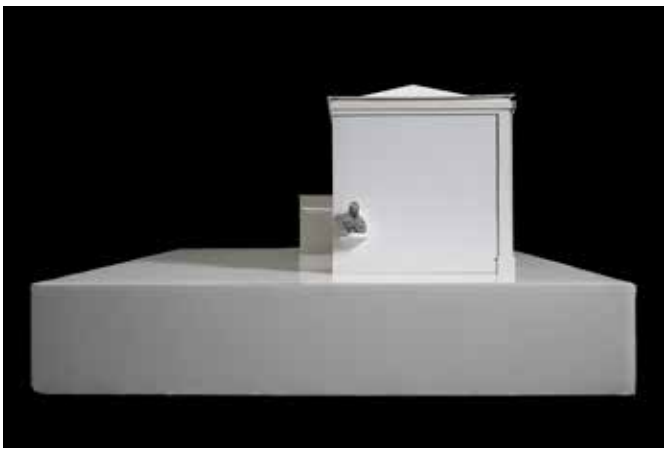
C



G



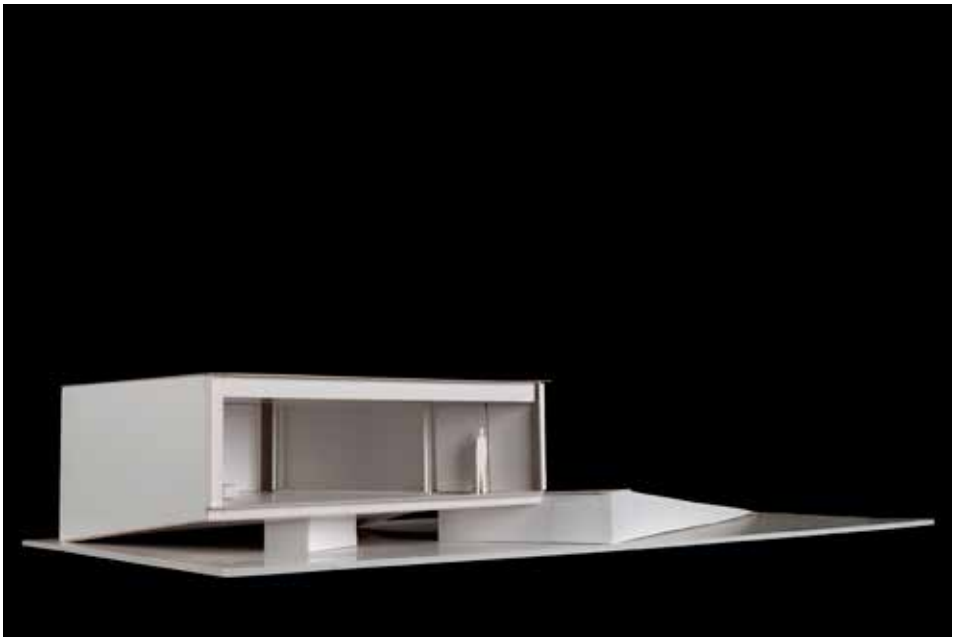
D



H

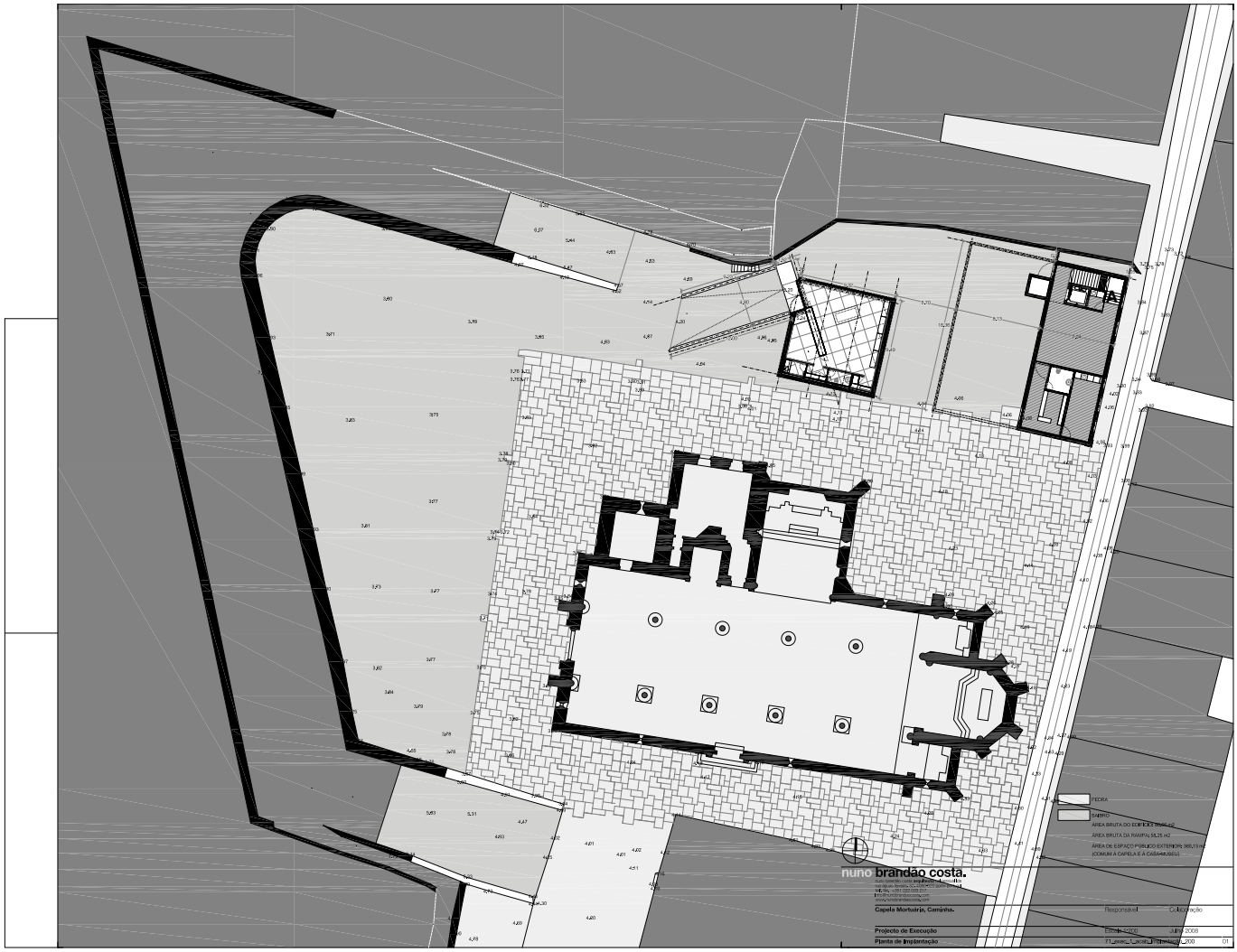
A Fotografia maqueta cobertura
B Fotografia maqueta piso 1
C Fotografia maqueta piso 0
D Fotografia maqueta piso -1
E-H Fotografias maqueta



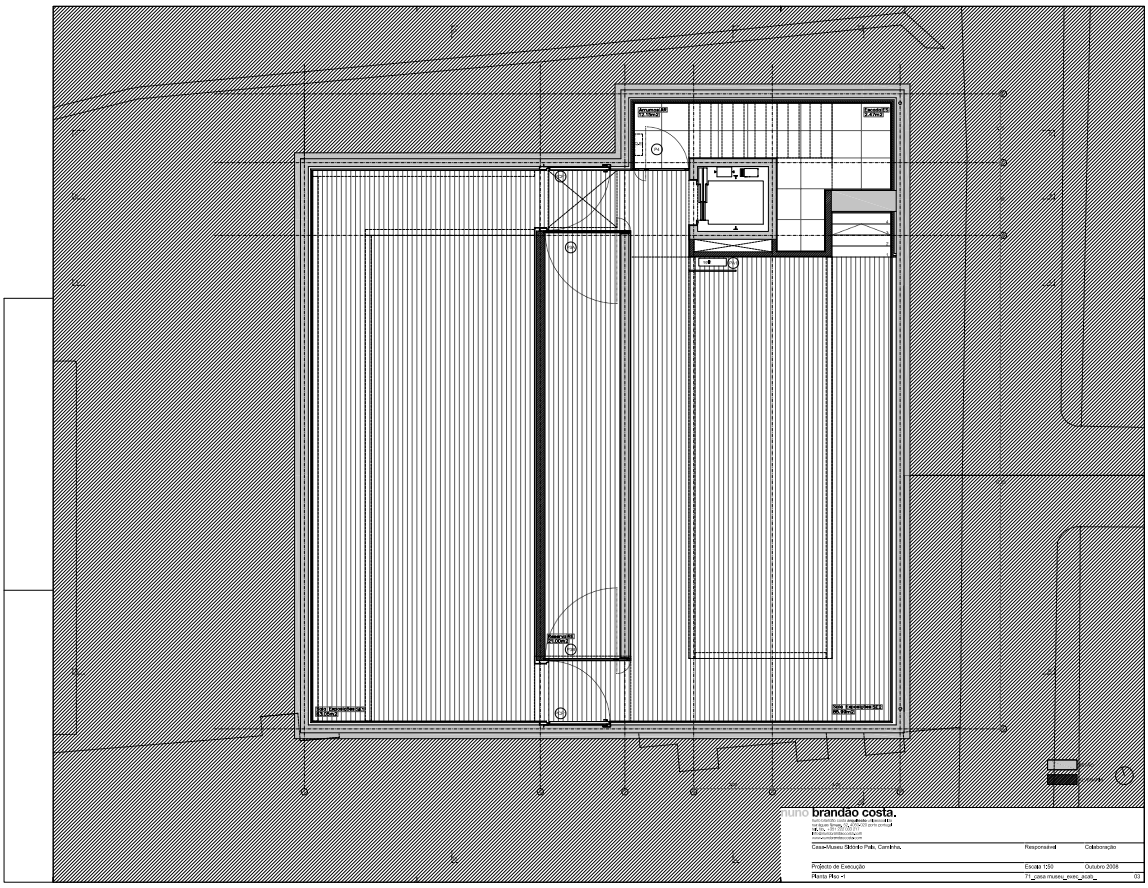




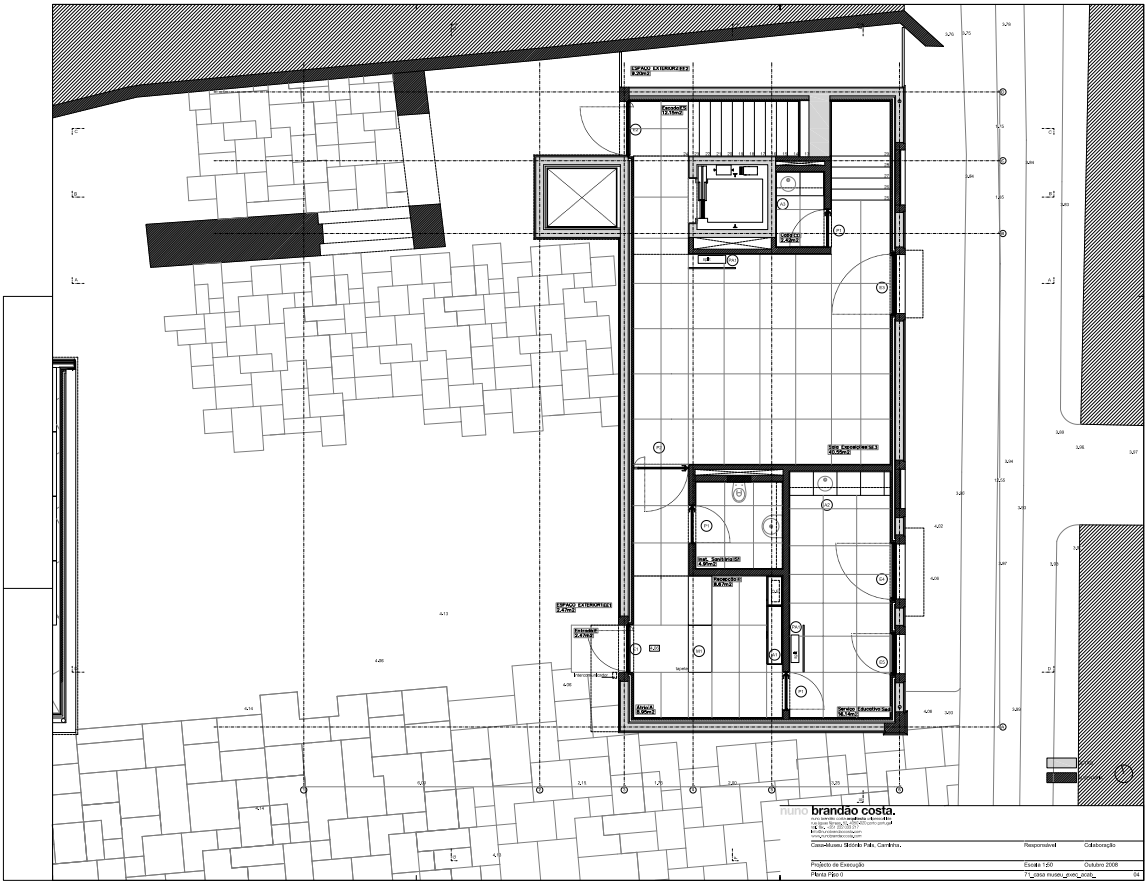
Fotografias maqueta



Planta implantação



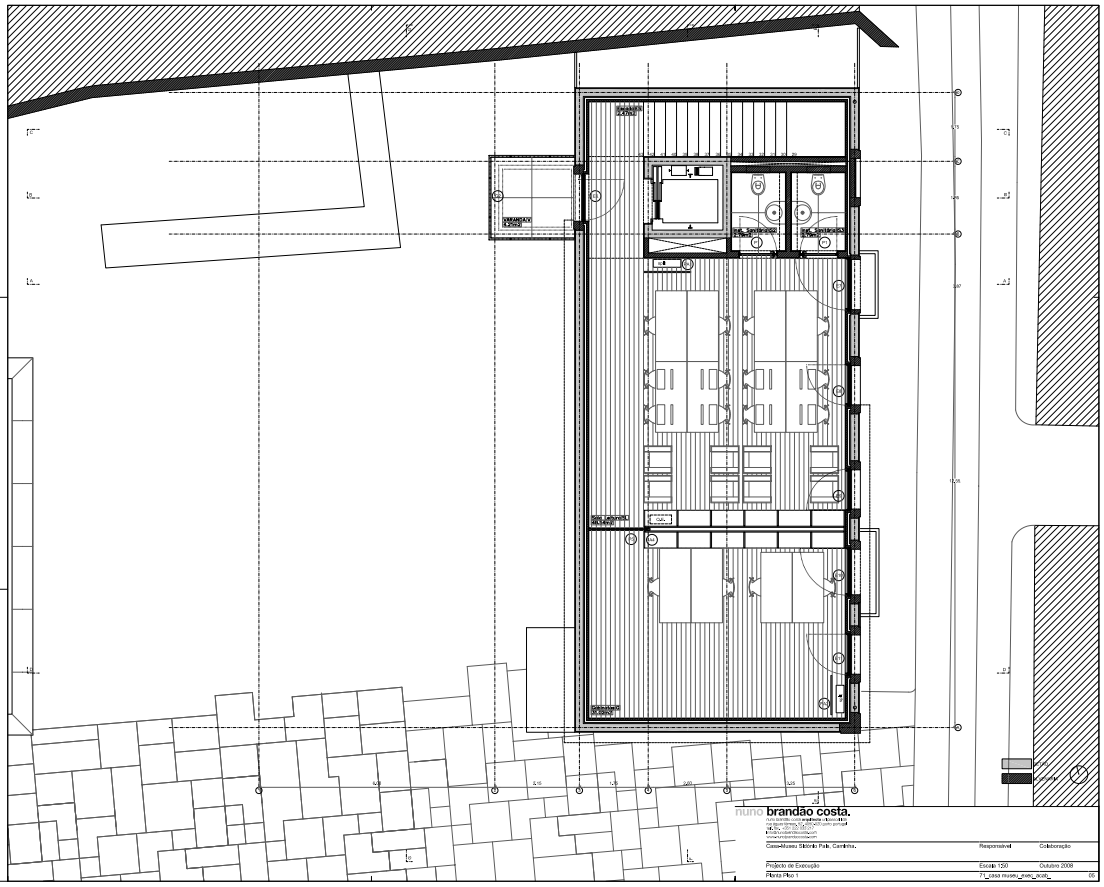
A



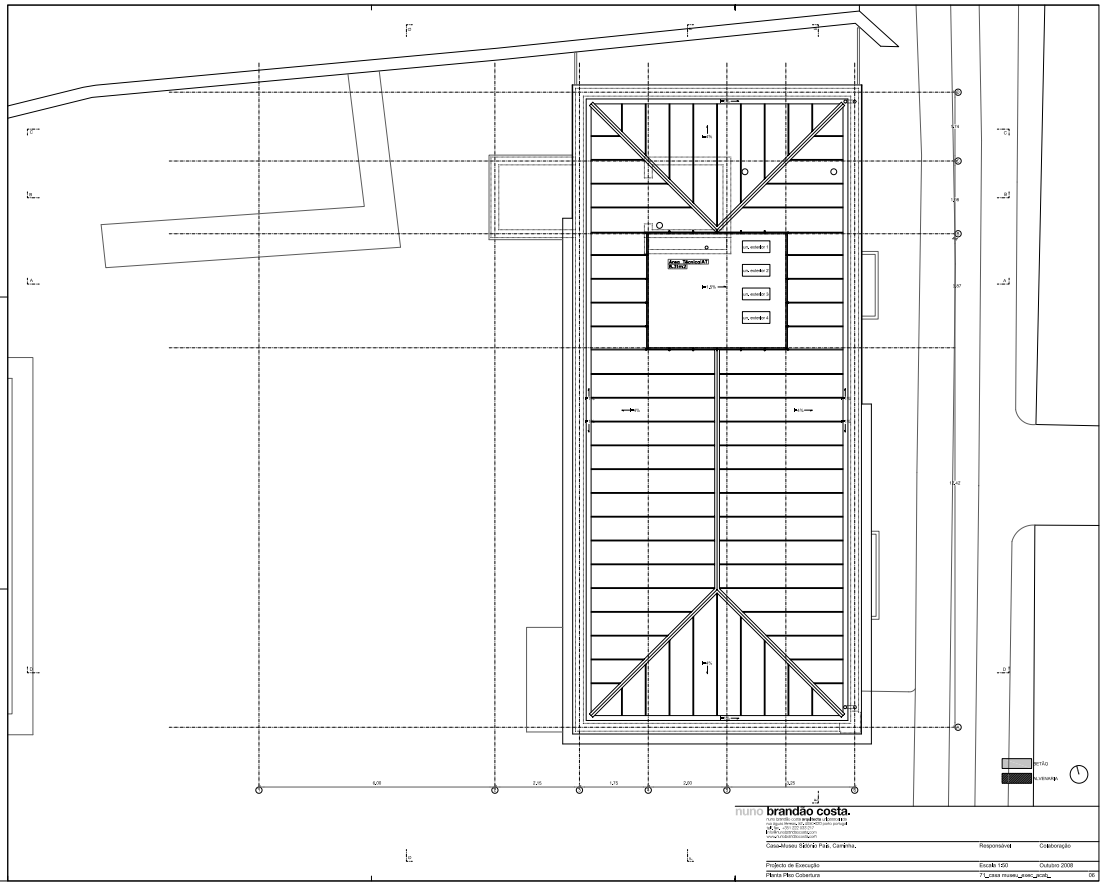
B

A Planta piso -1
B Planta piso 0

A



B

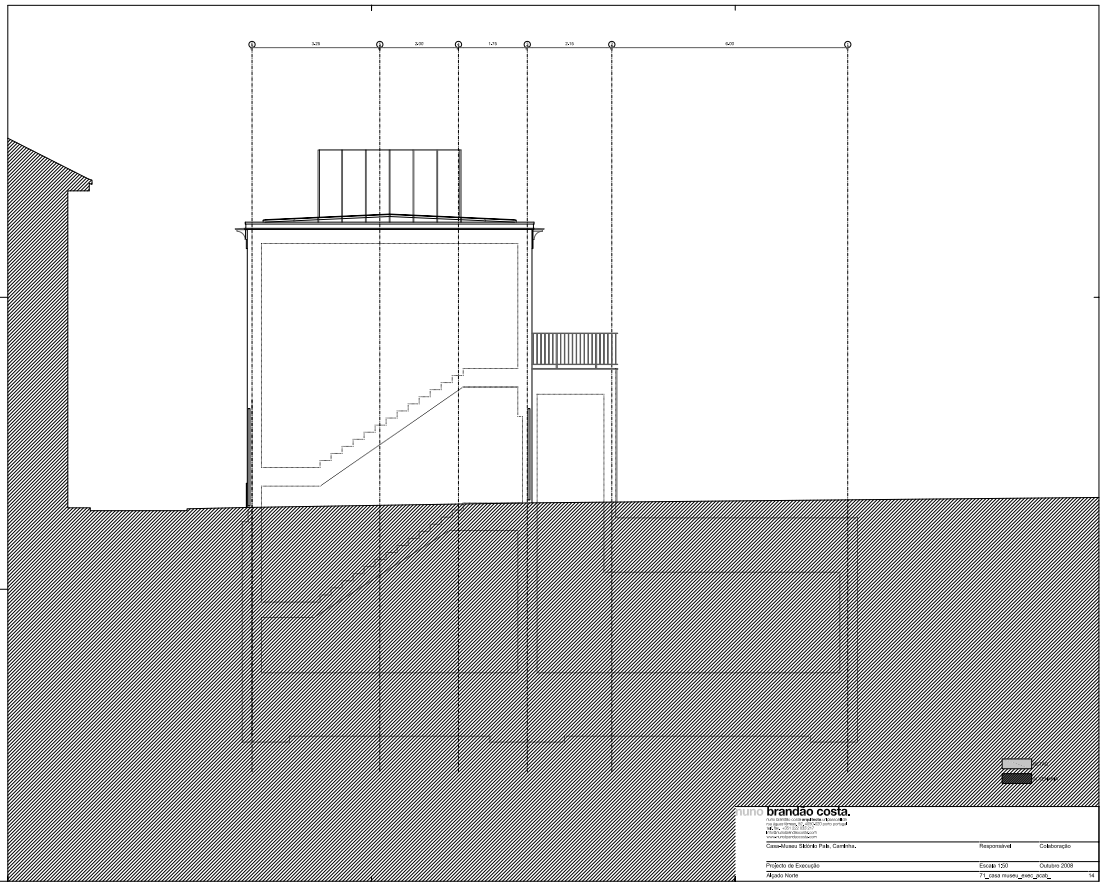


A Planta piso 1
B Planta cobertura

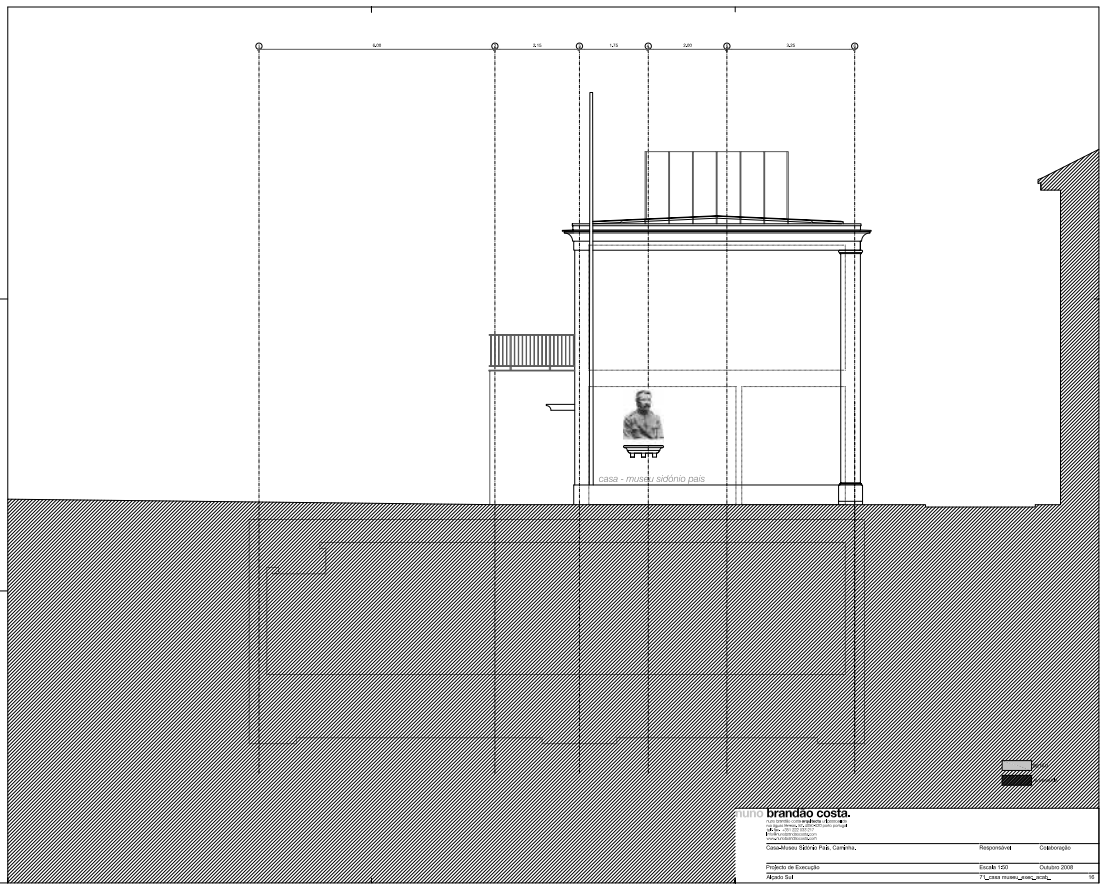


Alçado nascente

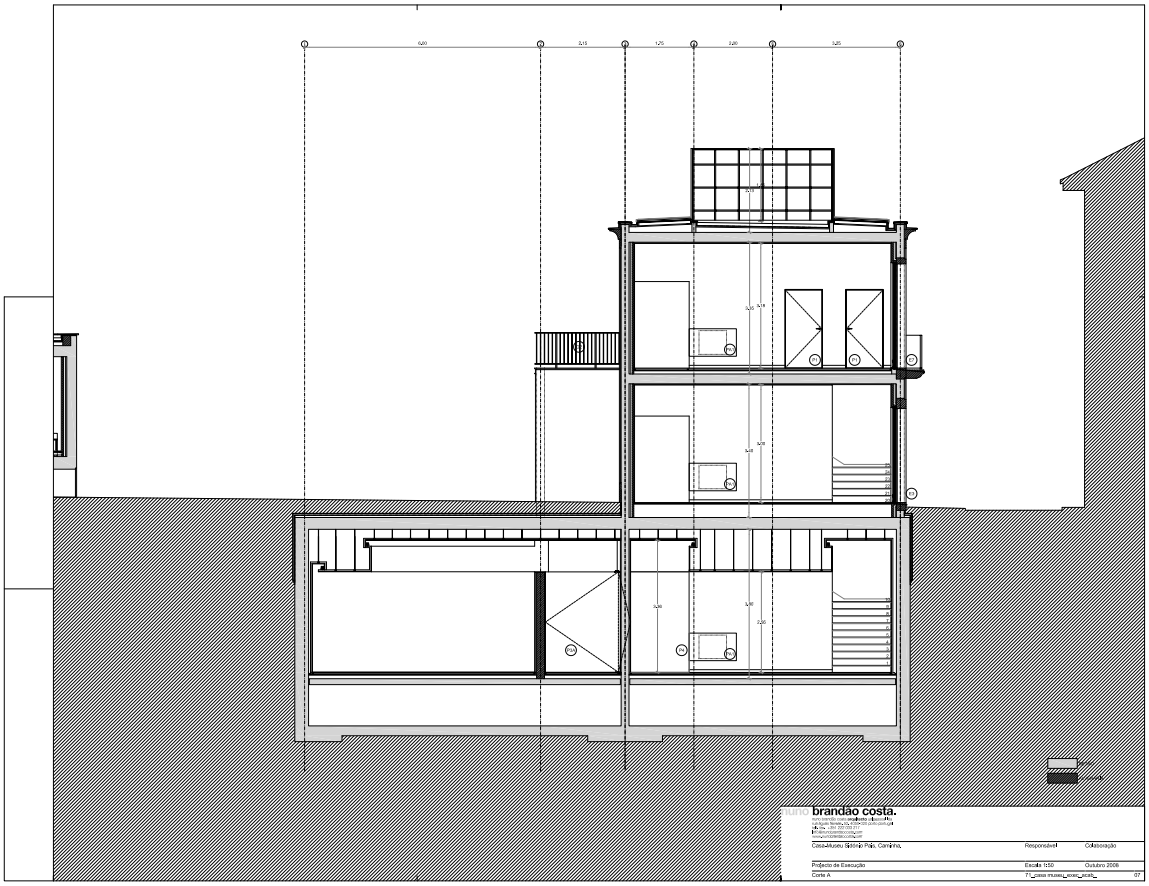
A



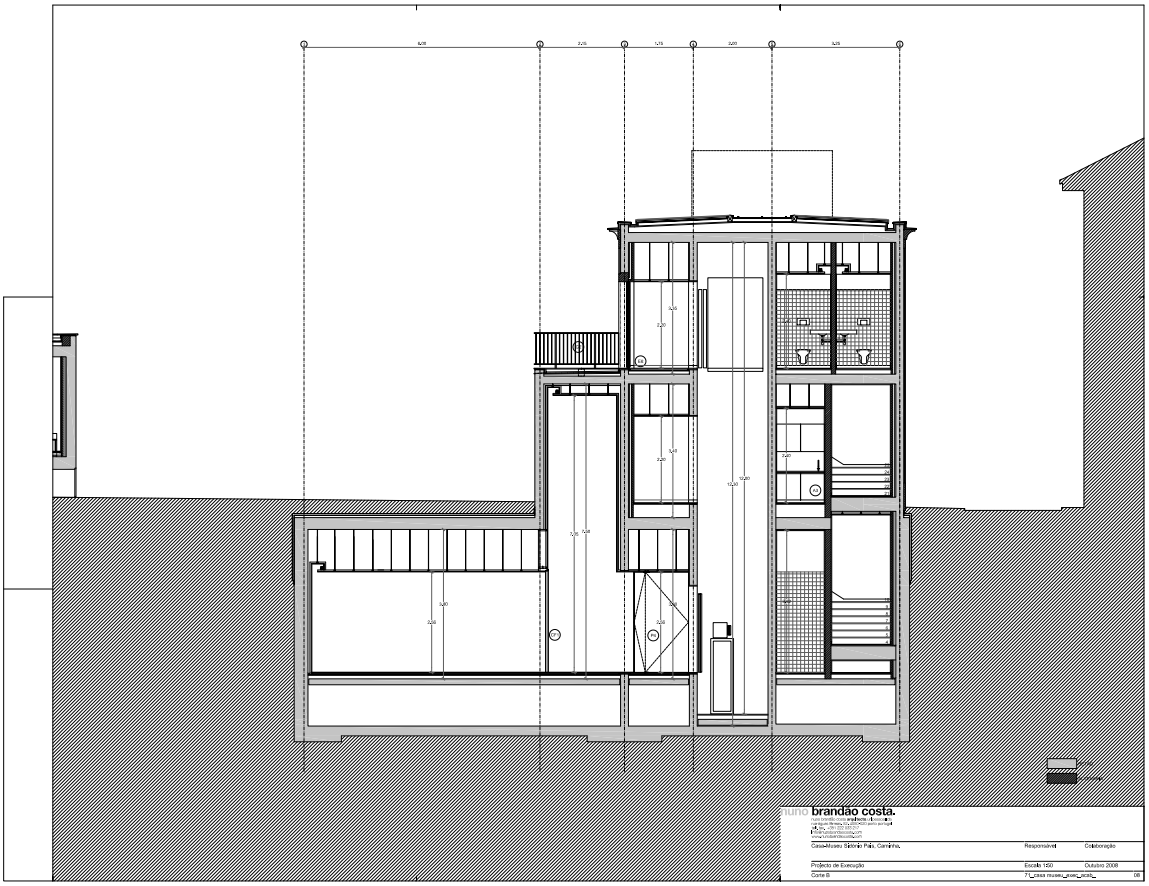
B



A Alçado norte
B Alçado sul



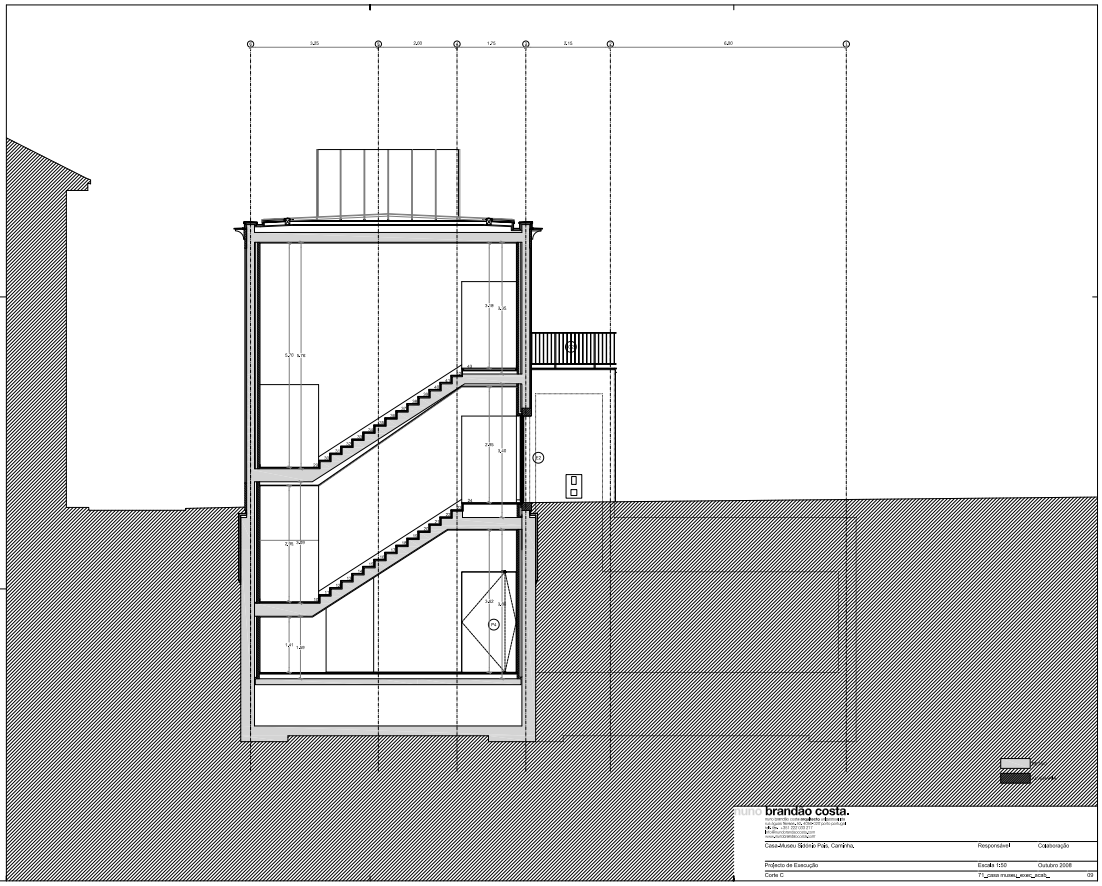
A



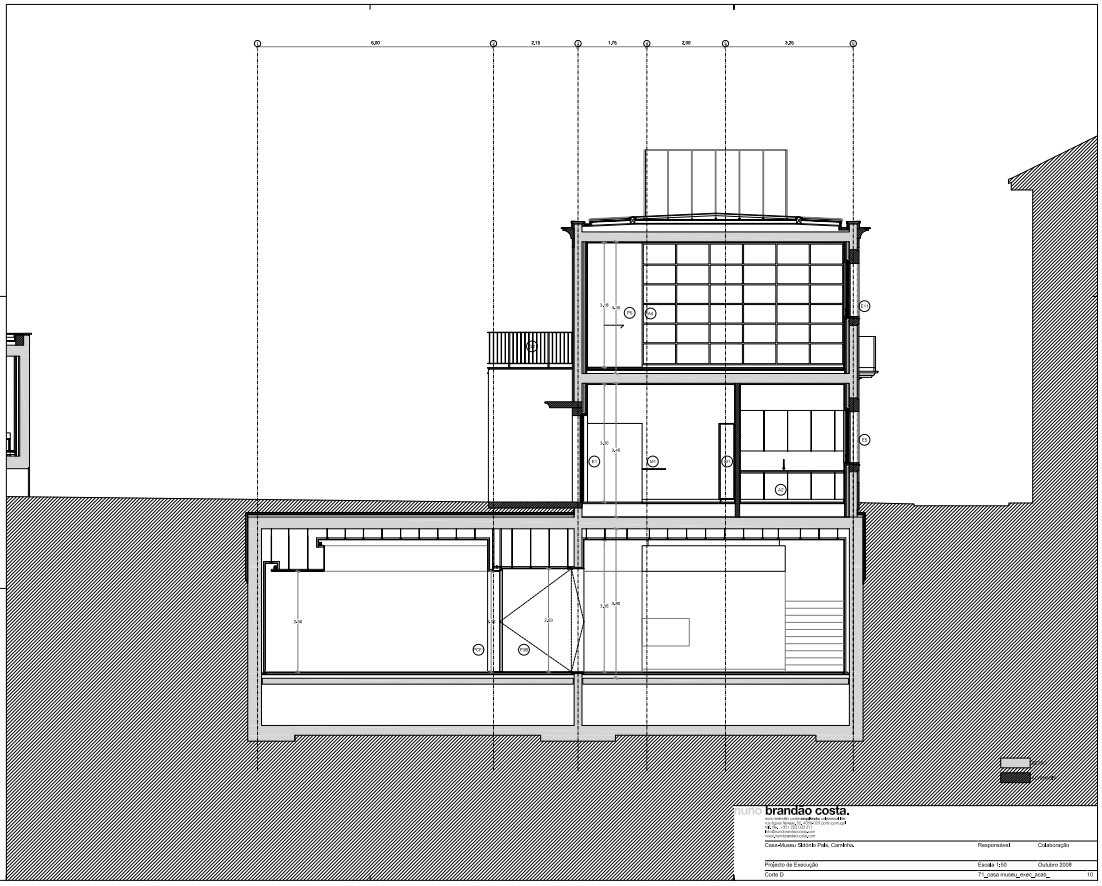
B

A Corte A
B Corte B

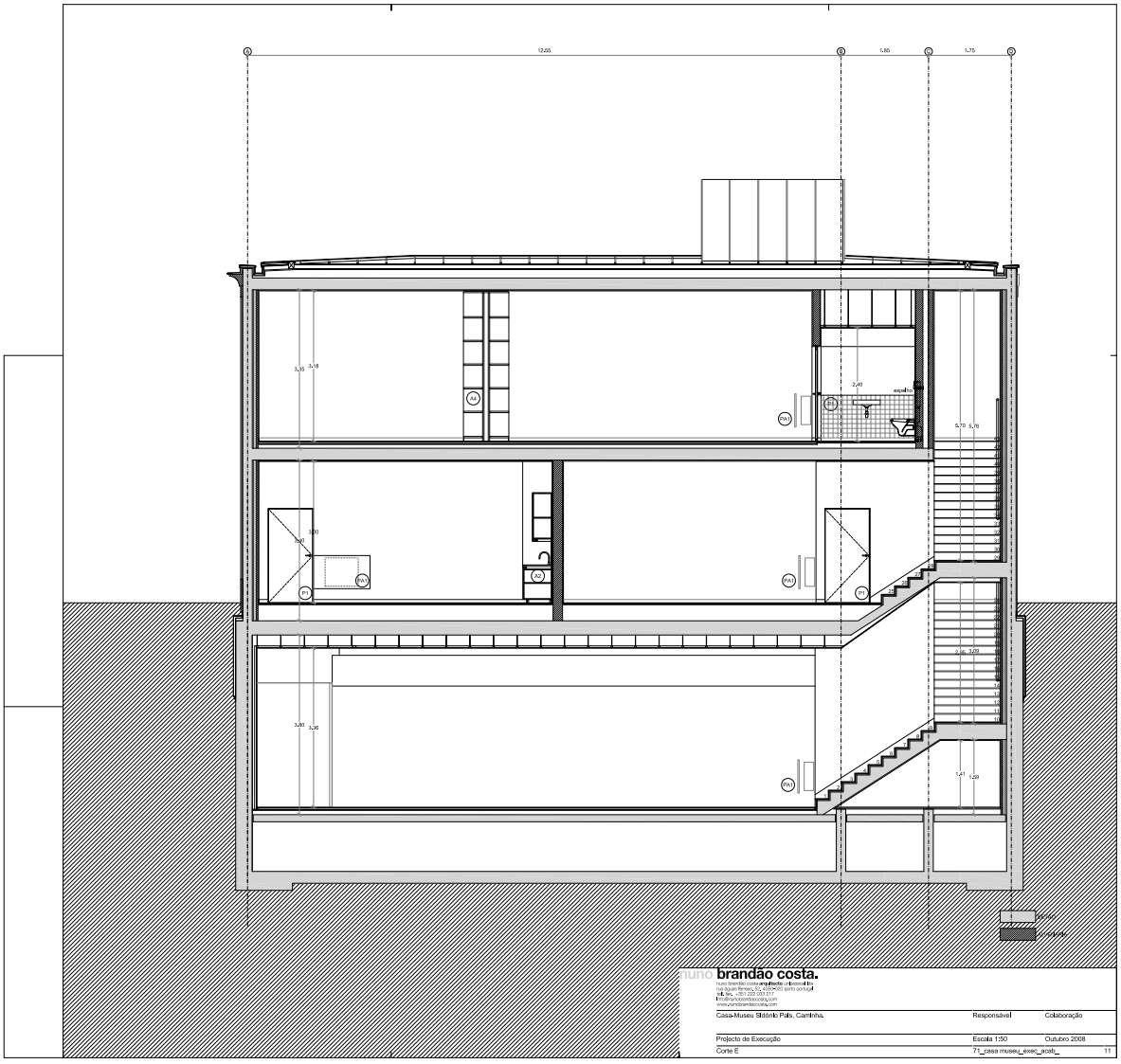
A



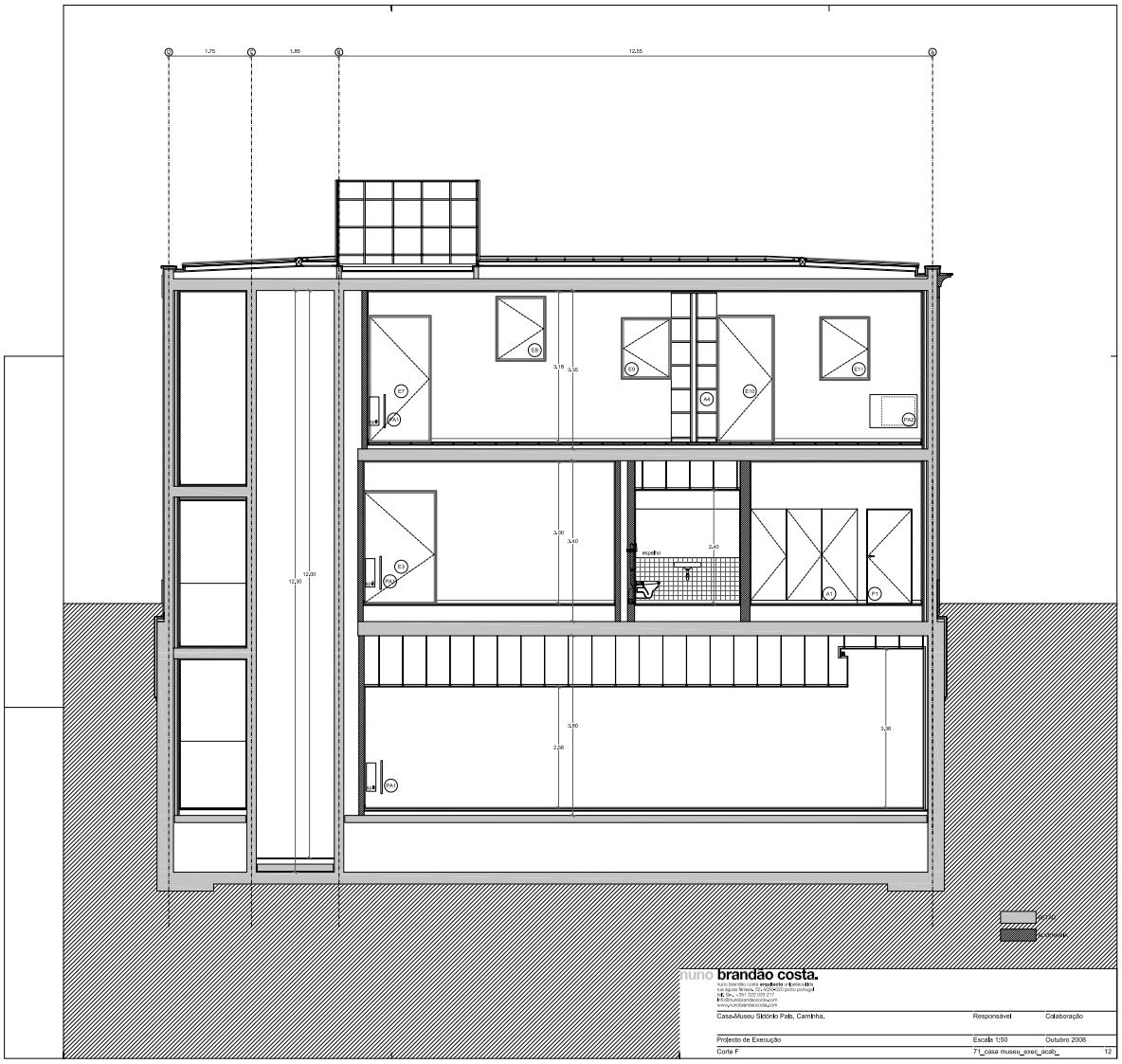
B



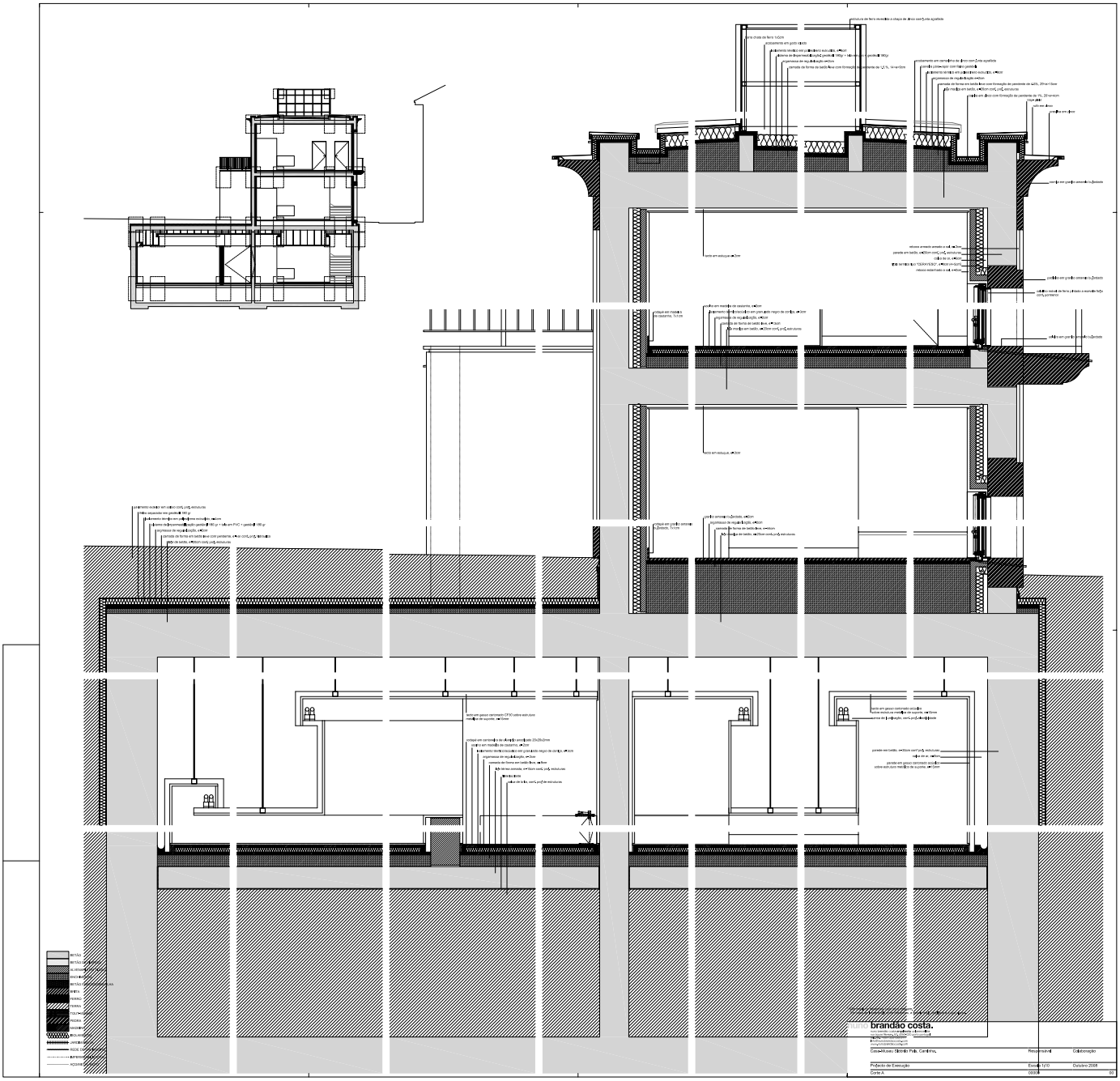
A Corte C
B Corte D


12.55
1.85
1.75
3.18
3.35
2.40
espelho
5.70
5.78
3.00
3.00
3.36
1.41
1.20
brandão costa.
Casa-Museu Sidónio Pais, Caminha
Responsável
Colaboração
Projecto de Execução
Escala 1:50
Outubro 2008
Corte E
71_casa museu_exec_acab_
11

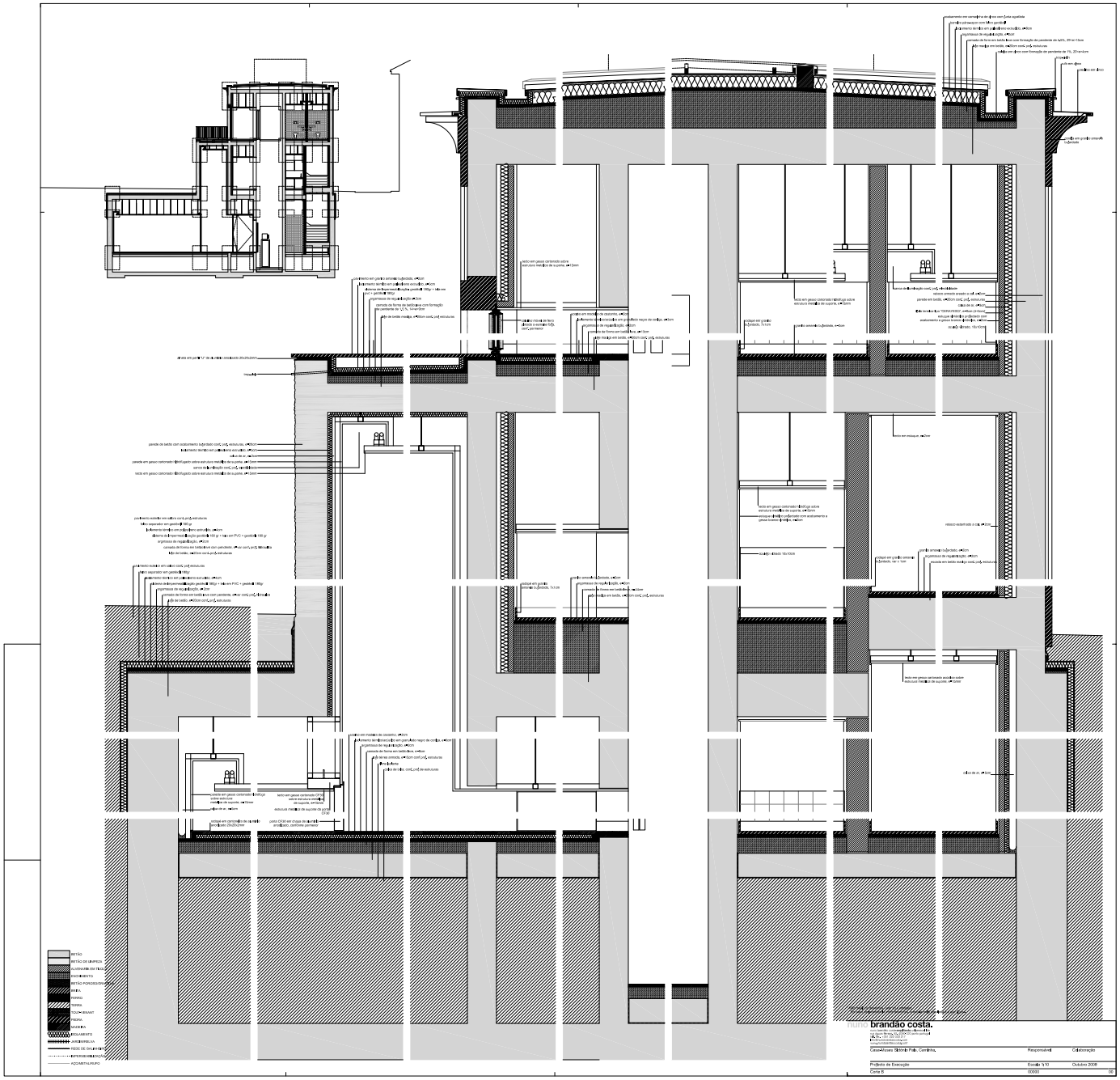
Corte E


1,75
1,85
12,55
E8
E3
E7
E10
E11
PA2
A4
PA1
3,18
3,16
3,00
3,10
escritório
2,40
E2
PA3
A1
A2
12,00
12,30
3,00
2,26
3,36
PA1
arq.ºpº
arq.ºestrº
arquitecto brandão costa
Casa-Museu Stöcklin Pais, Camilha.
Responsável
Colaboração
Projecto de Execução
Escala 1:50
Outubro 2008
Corte F
71_casa museu_exec_acab_
12

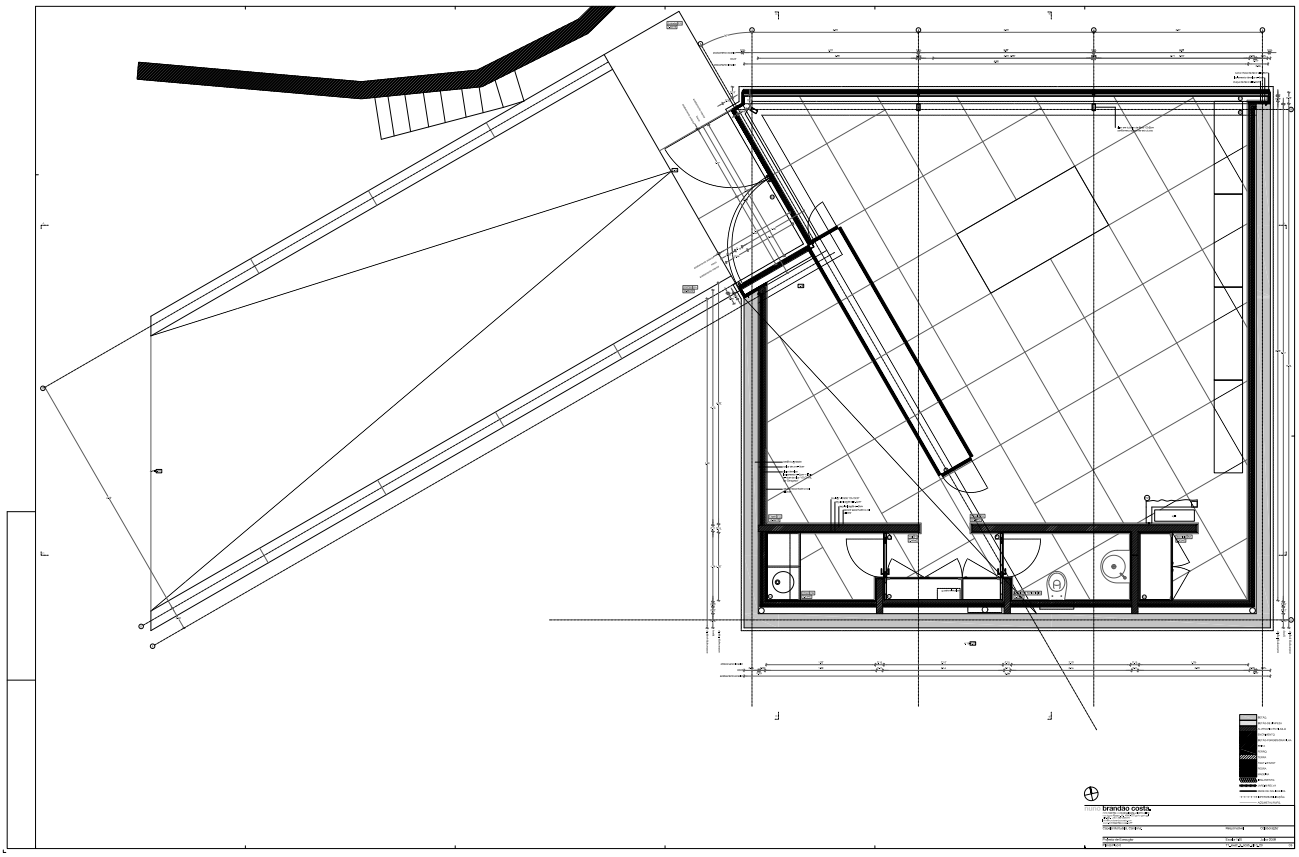
Corte F



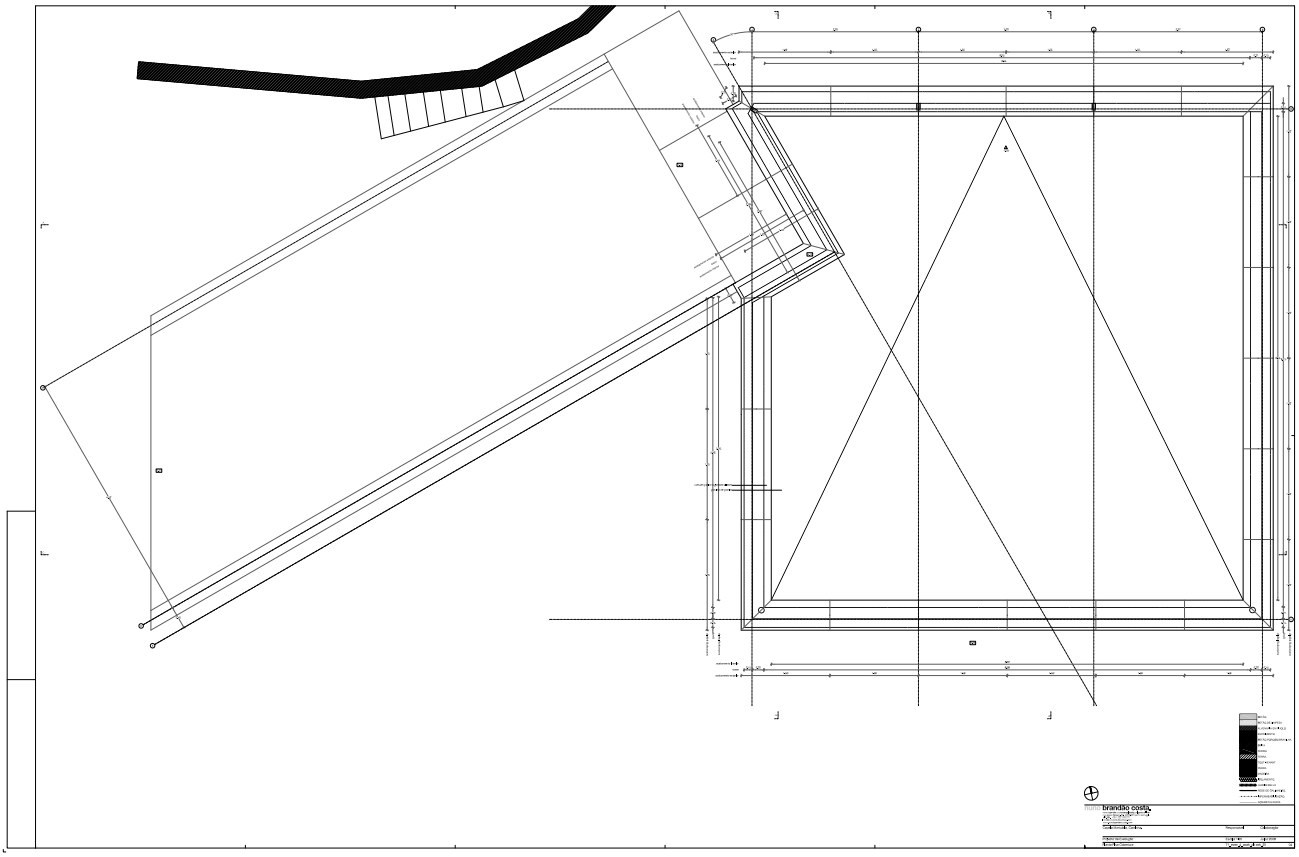
Corte construtivo A



Corte construtivo B

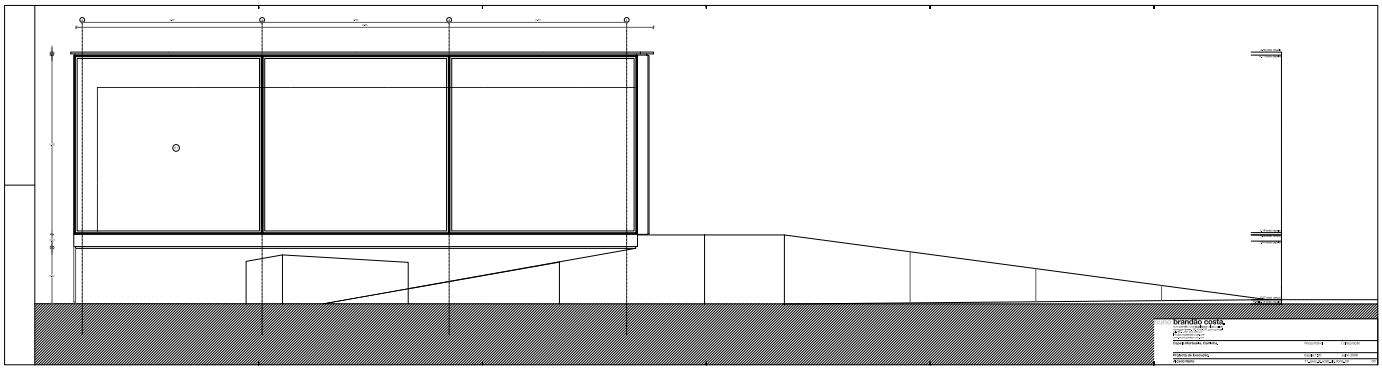


A

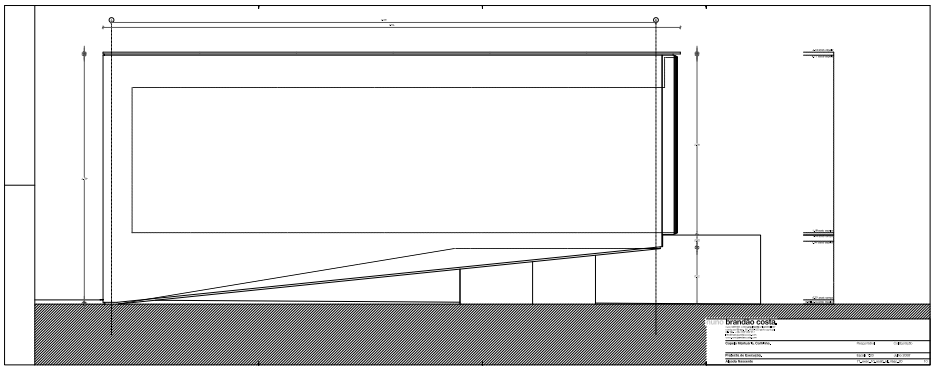


B

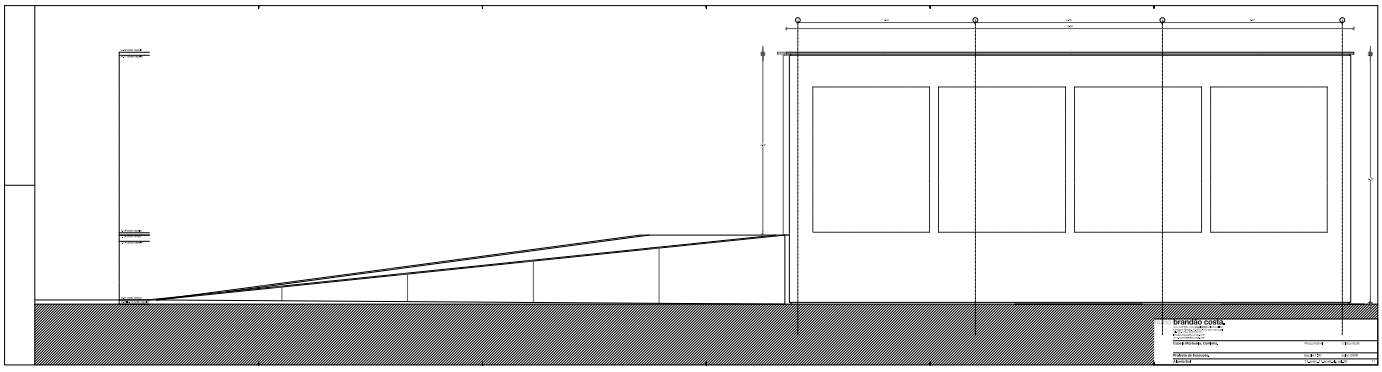
A Planta piso 0
B Planta cobertura



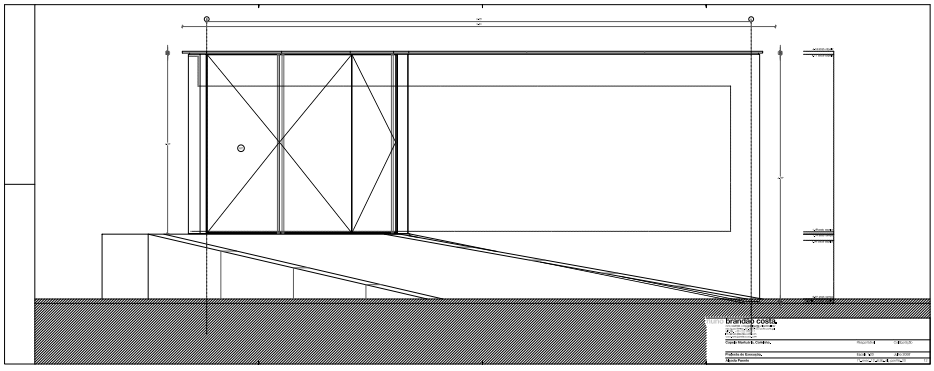
A



B

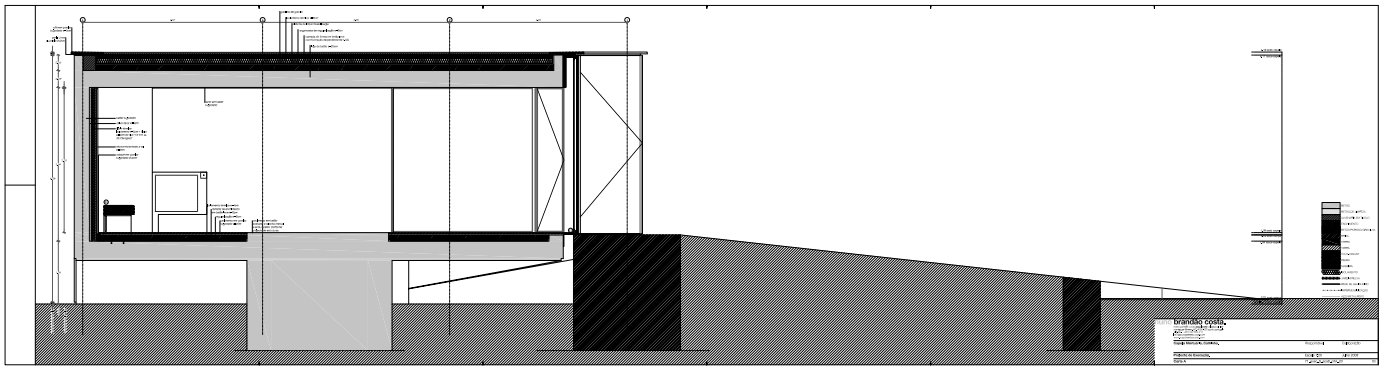


C

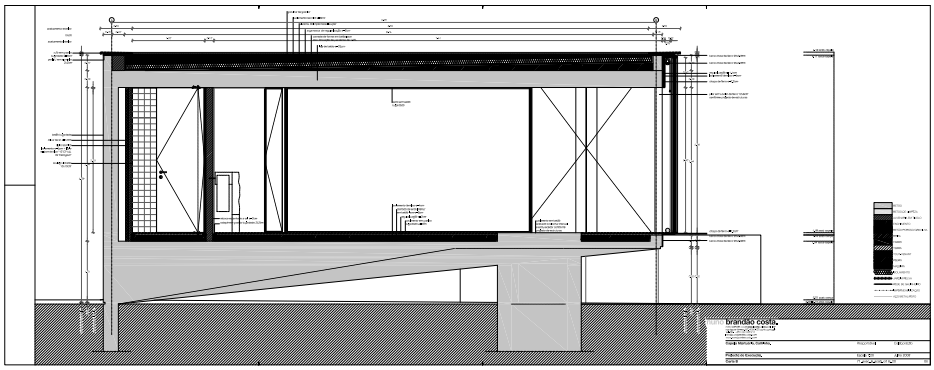


D

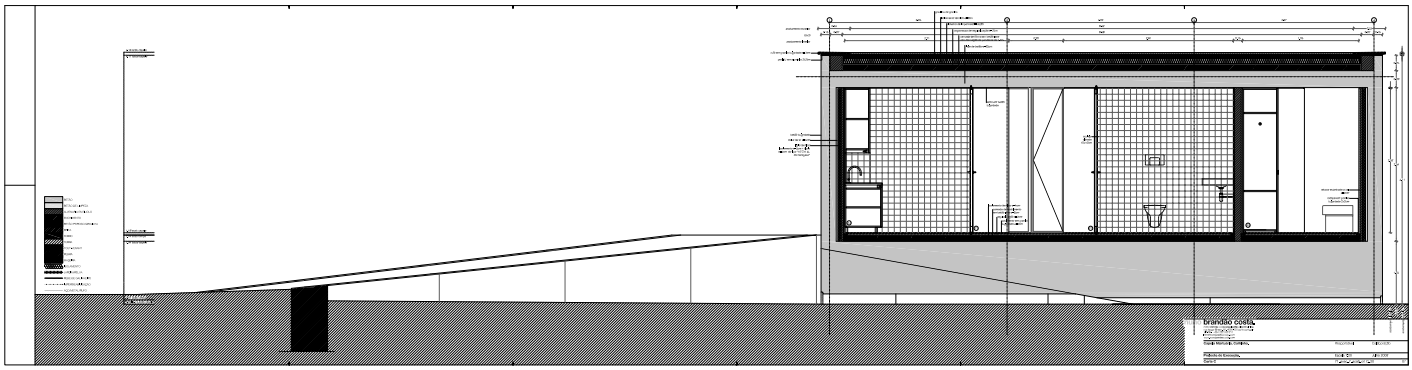
A Alçado norte
B Alçado nascente
C Alçado sul
D Alçado poente



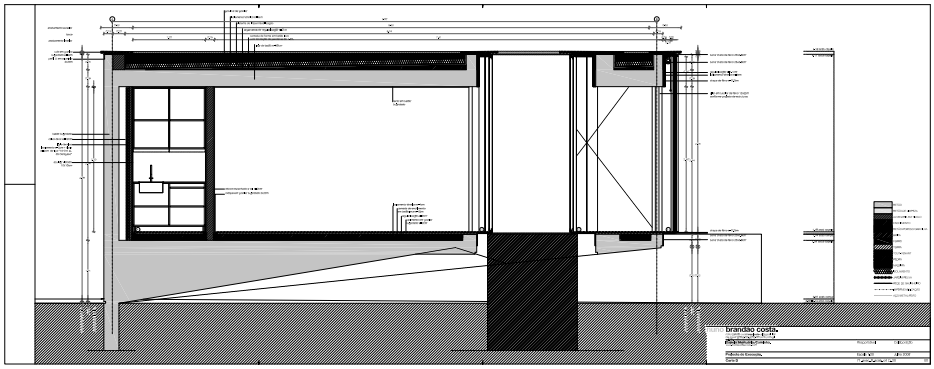
A



B



C



D

A Corte A
B Corte B
C Corte C
D Corte D

A



B



Imagem vista exterior

Casa de Valongo

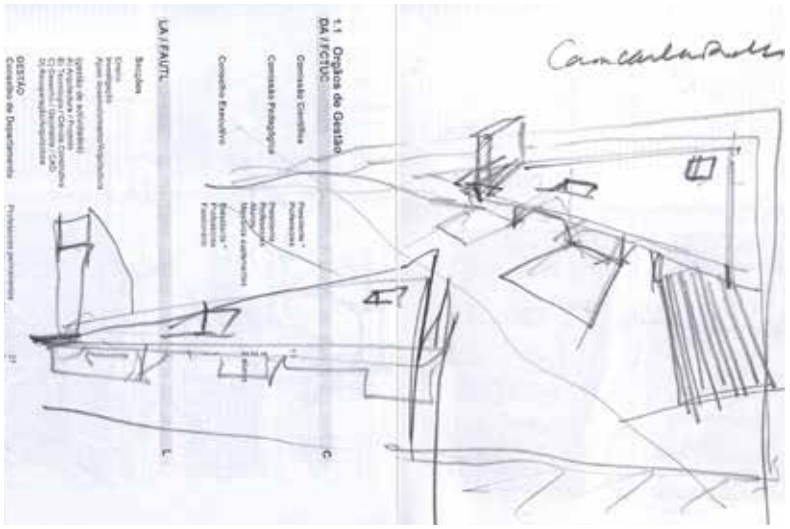
Valongo, Portugal 2007



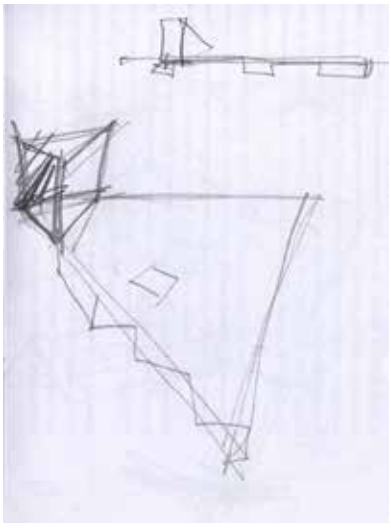
A



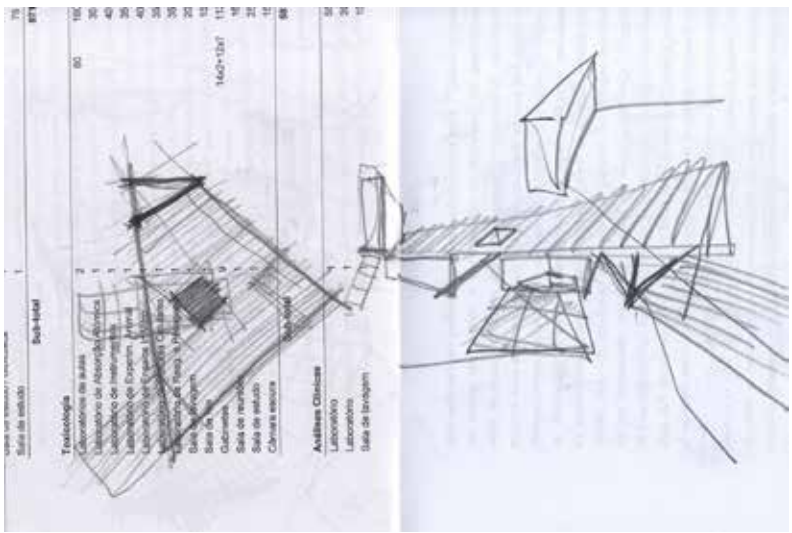
B



C

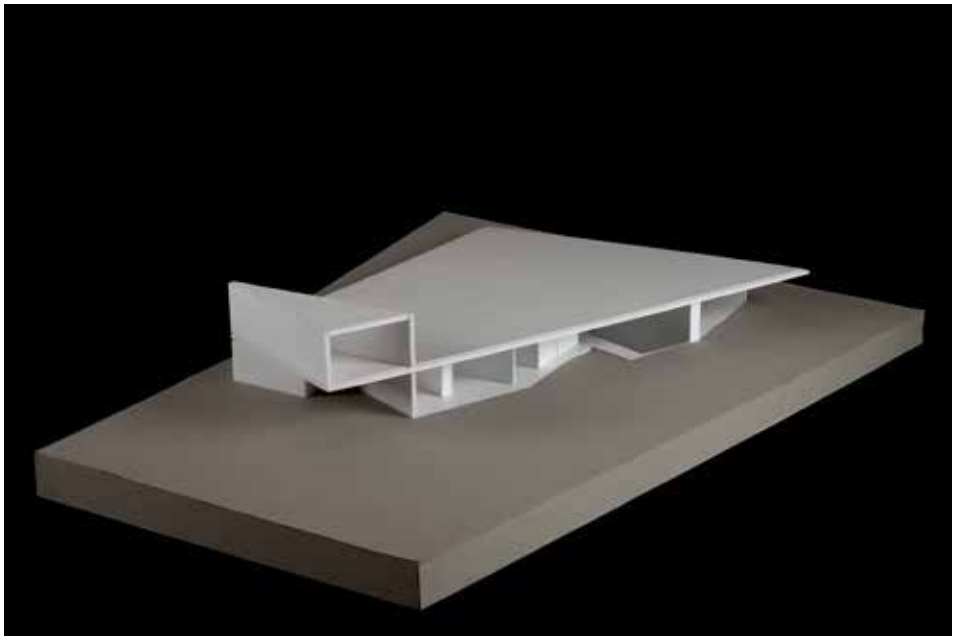


D



E

A Fotografia terreno
B-E Croquis





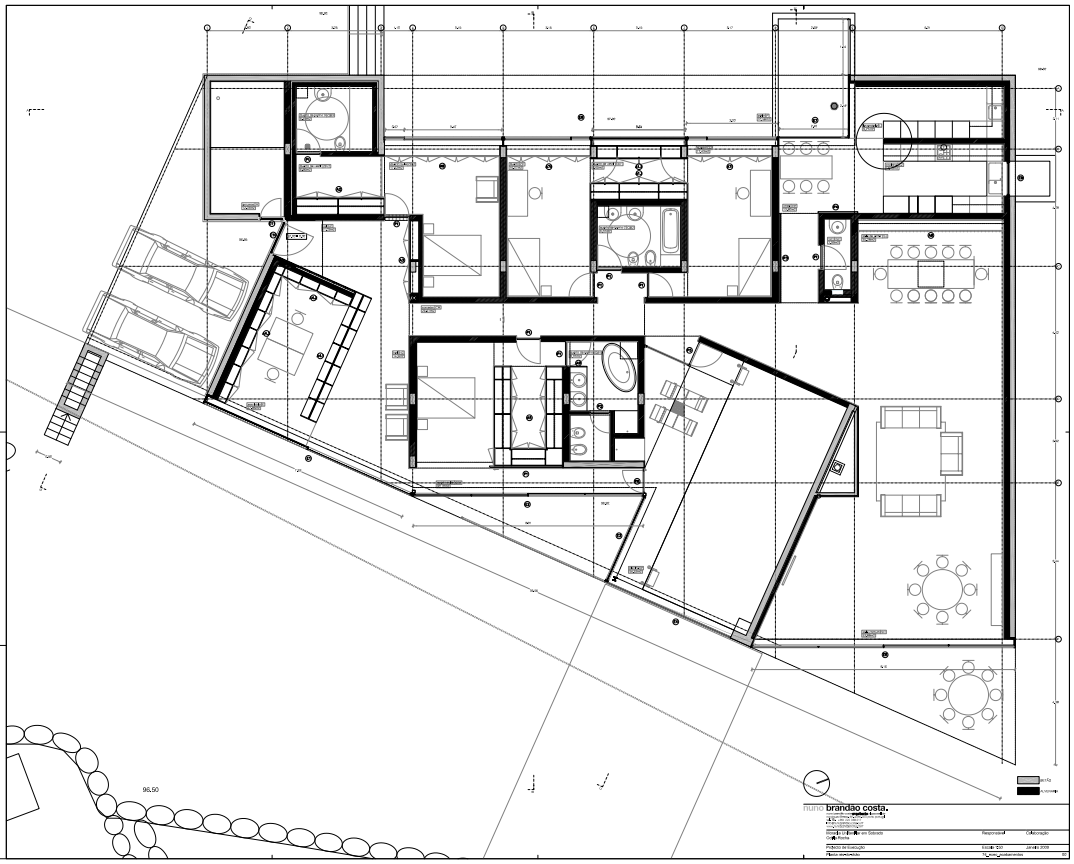


Fotografias maqueta

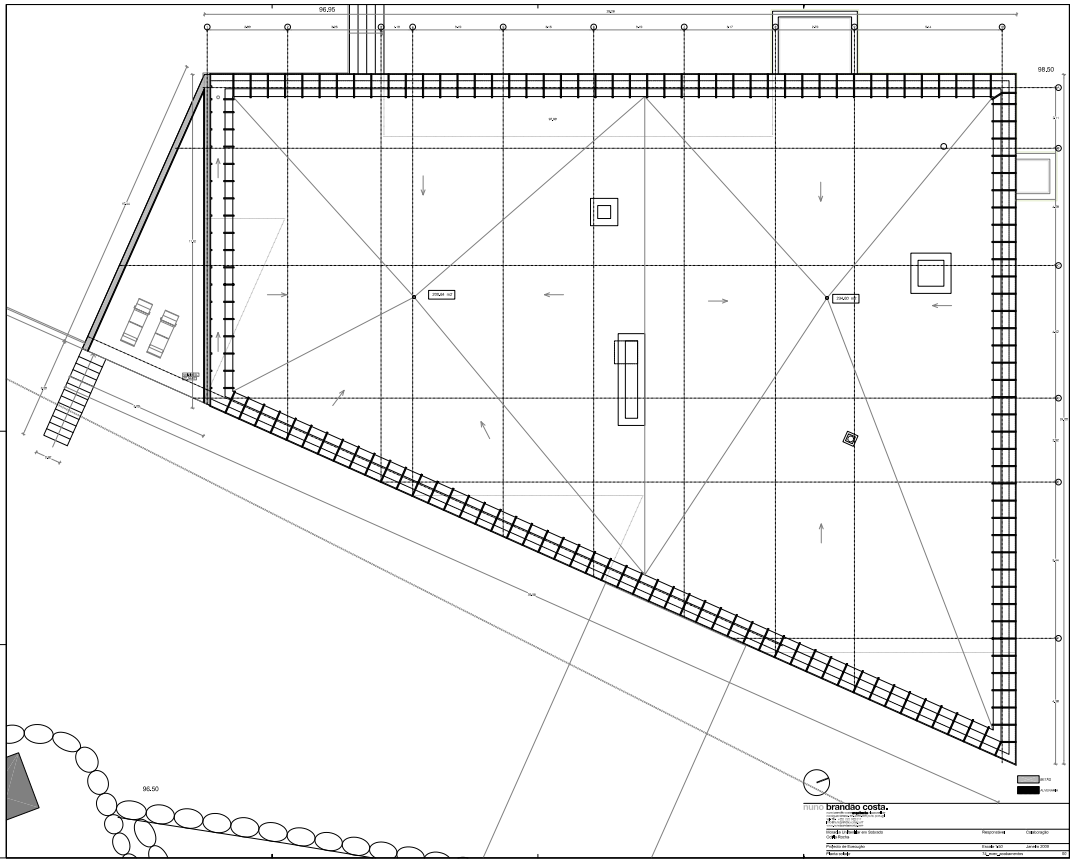


Planta implantação

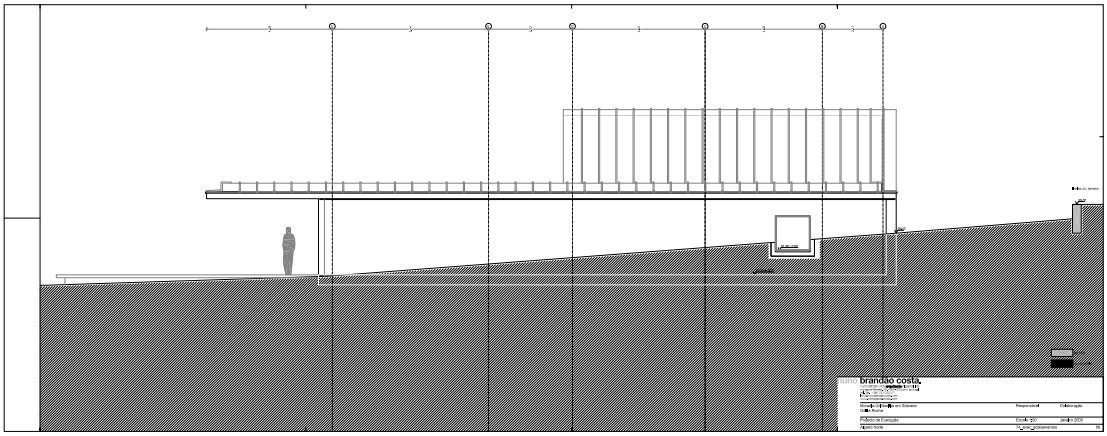
A



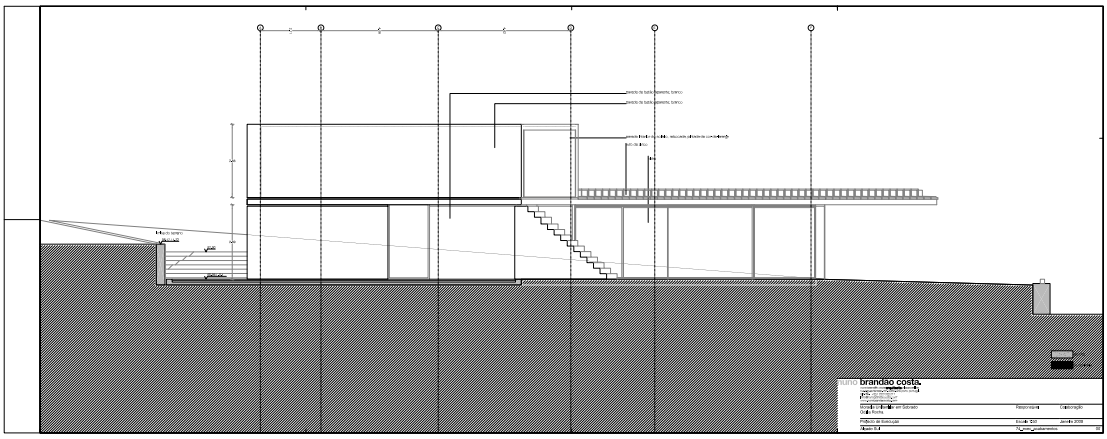
B



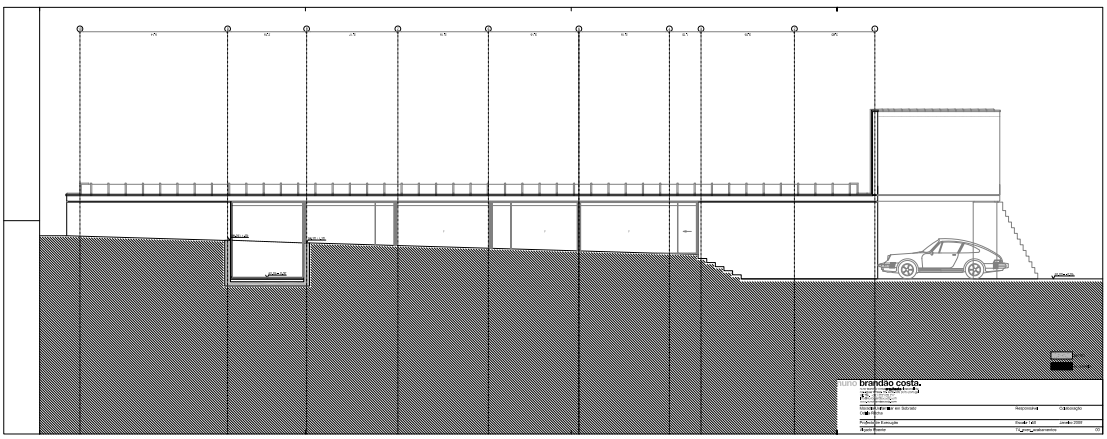
A Planta piso 0
B Planta piso 1



A



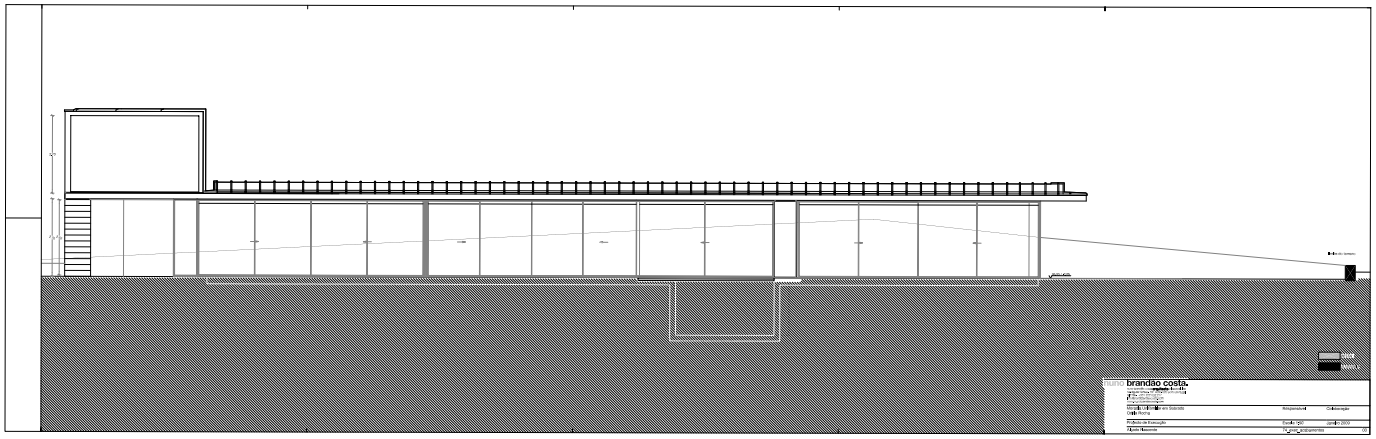
B



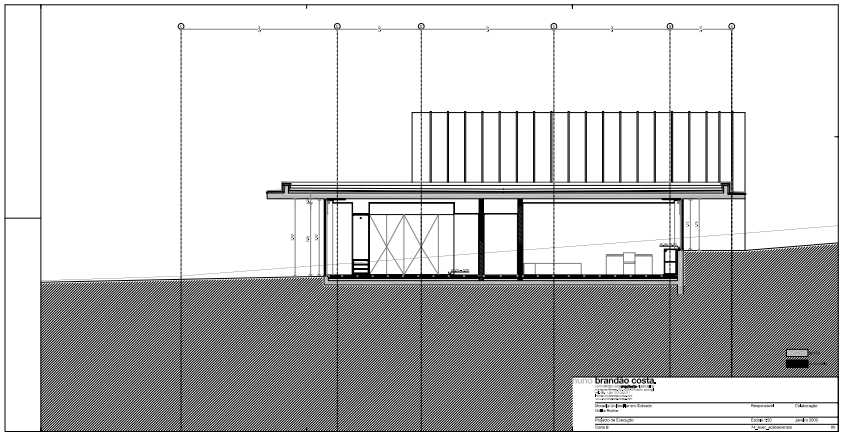
C

A Alçado norte
B Alçado sul
C Alçado poente

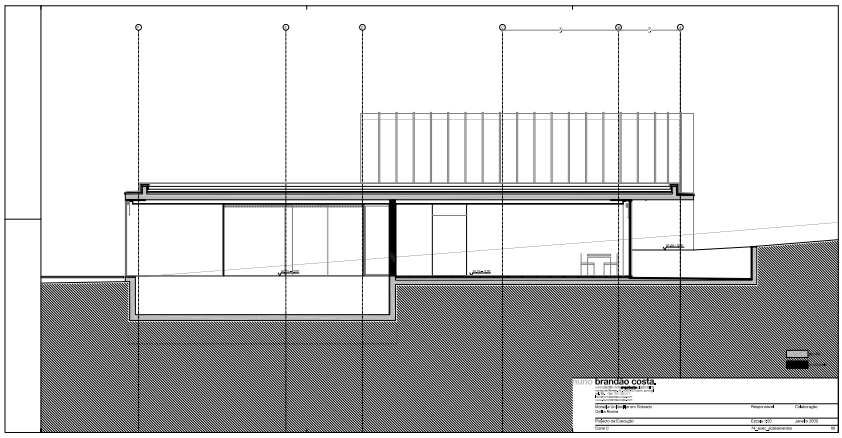
A



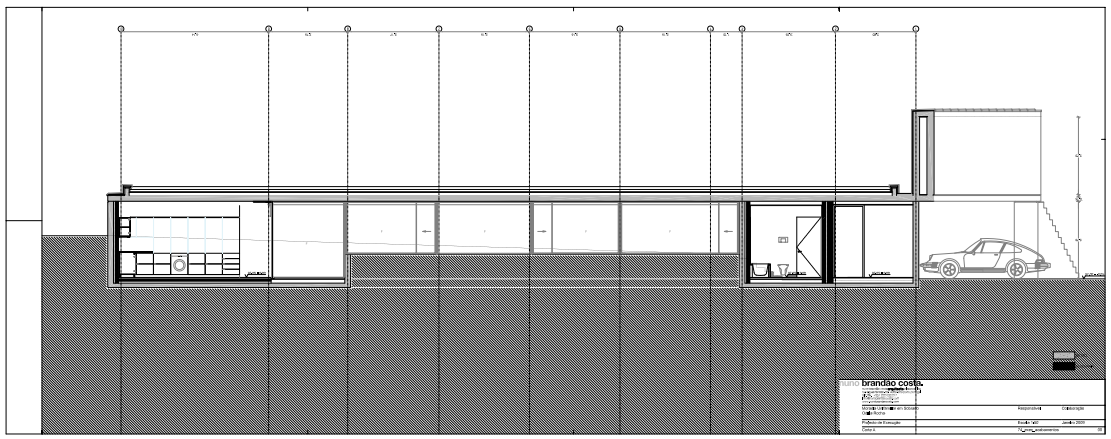
B



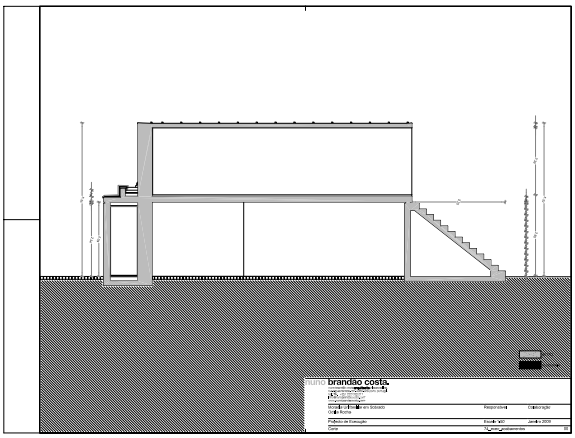
C



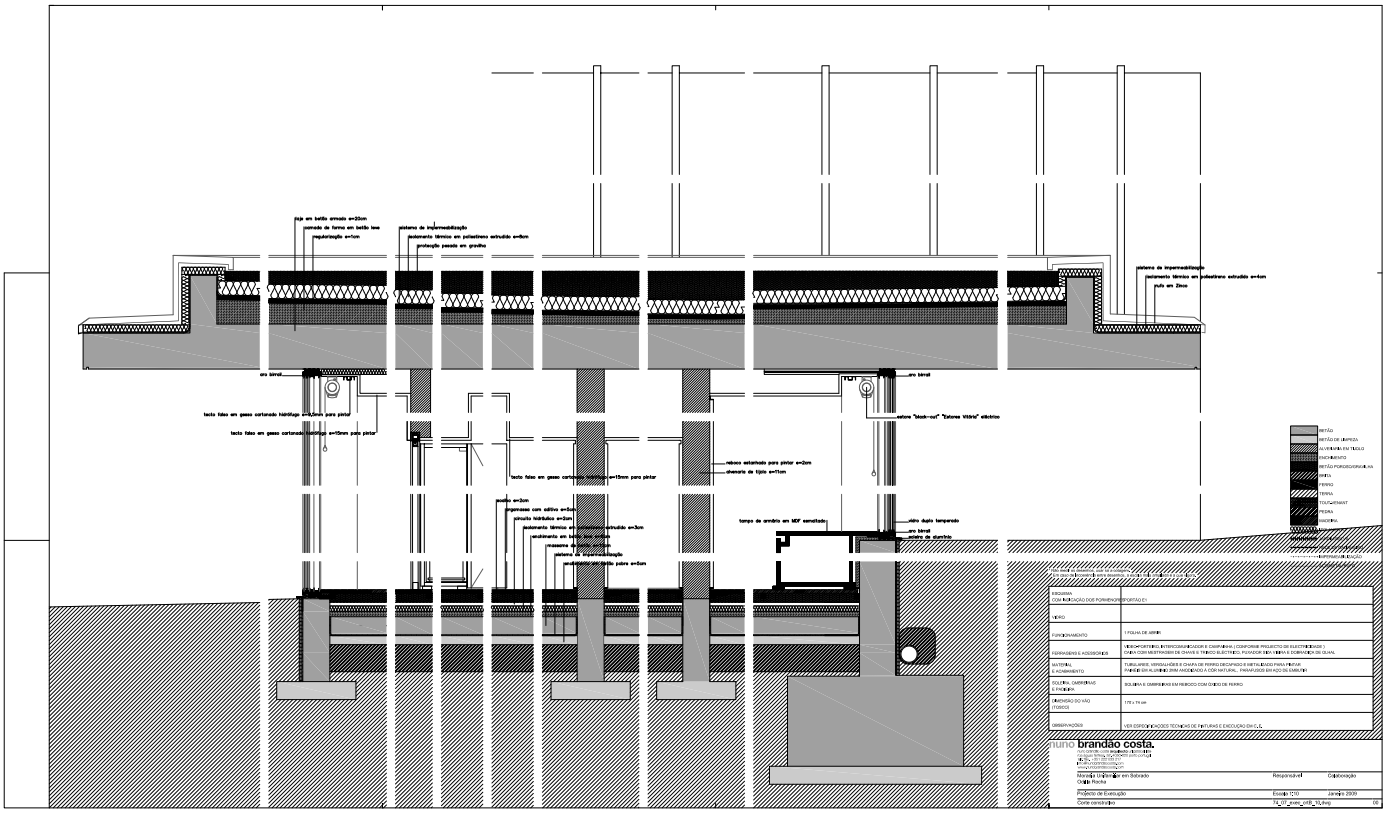
D



A Alçado nascente
B Corte 1
C Corte 2
D Corte 3



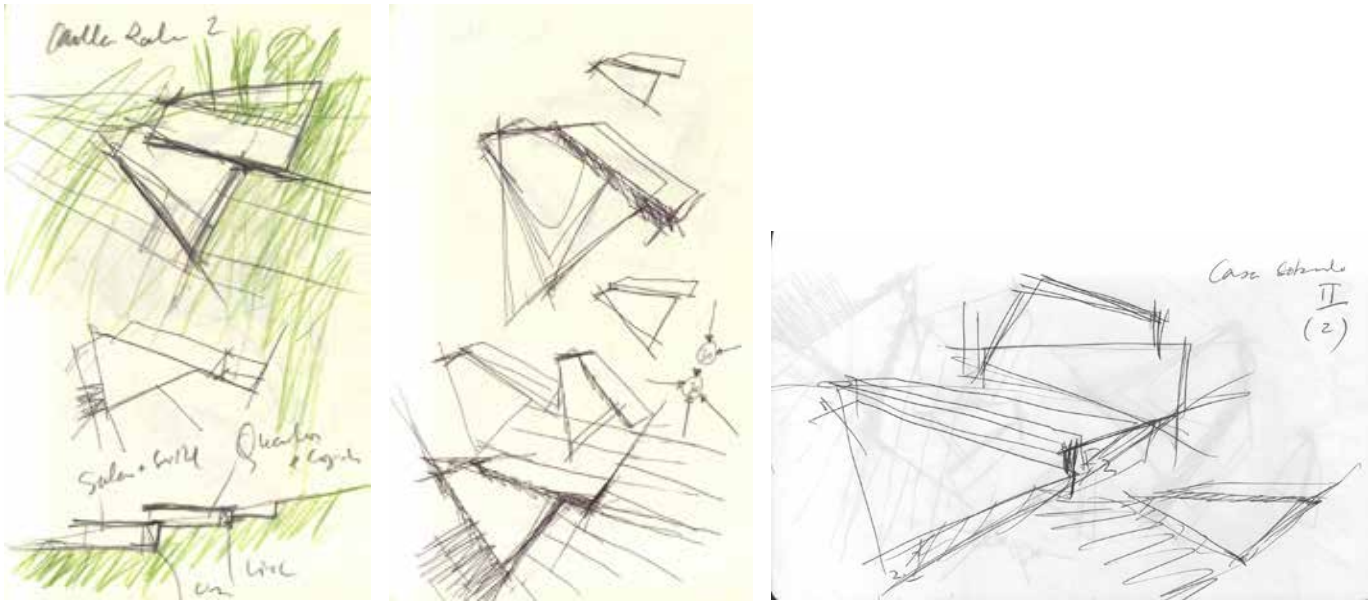
A



B

A Corte 4
B Corte construtivo 1

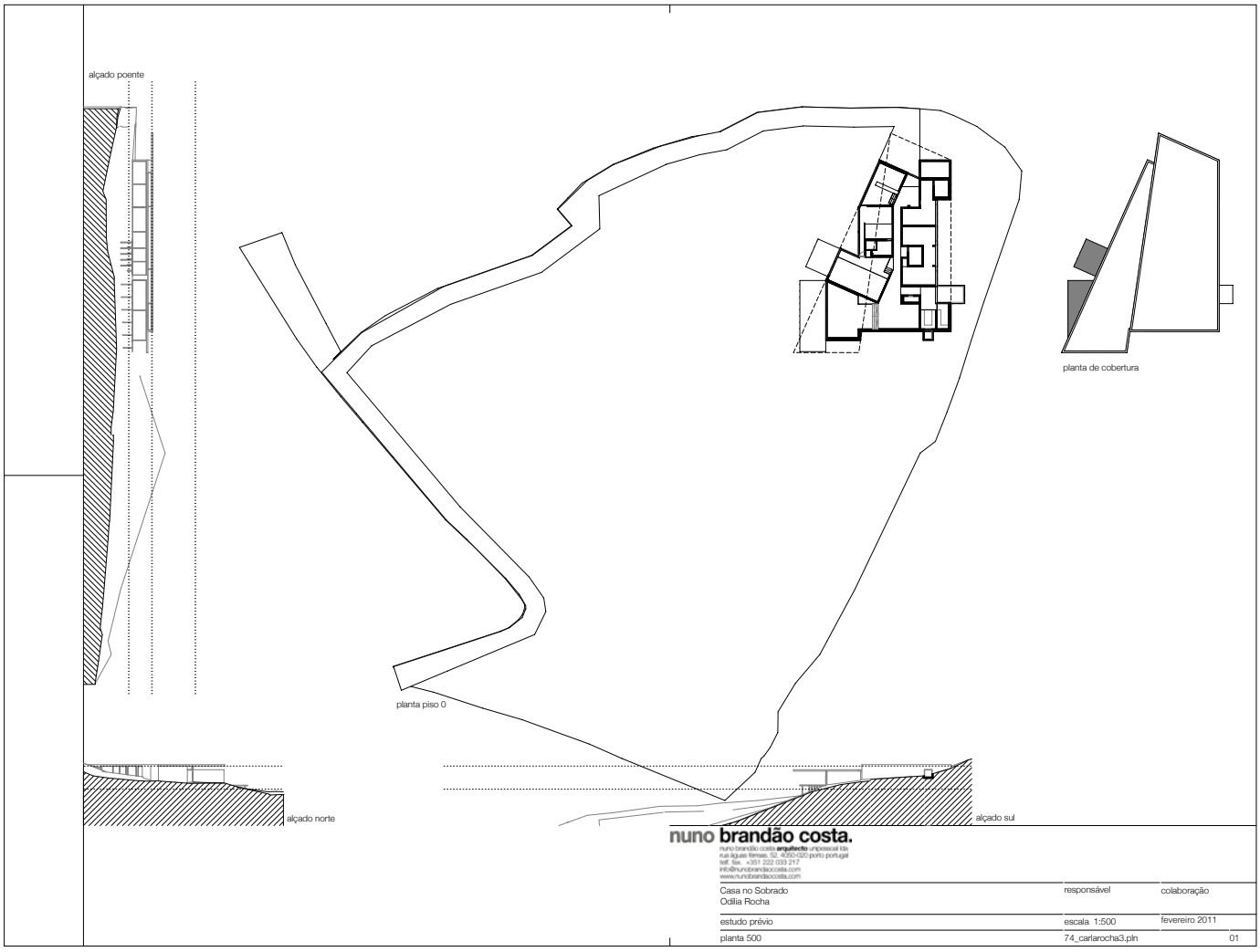
A



B



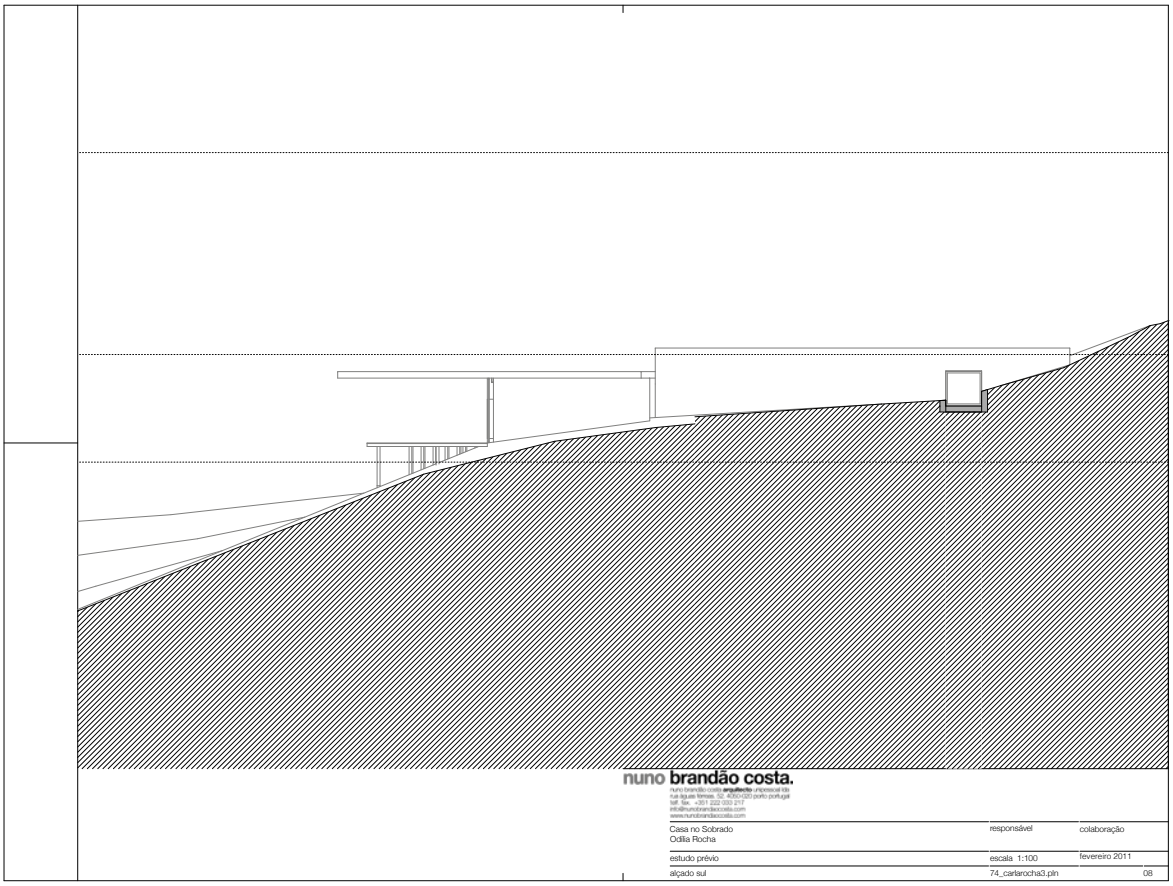
A Croquis
B Fotografia maqueta



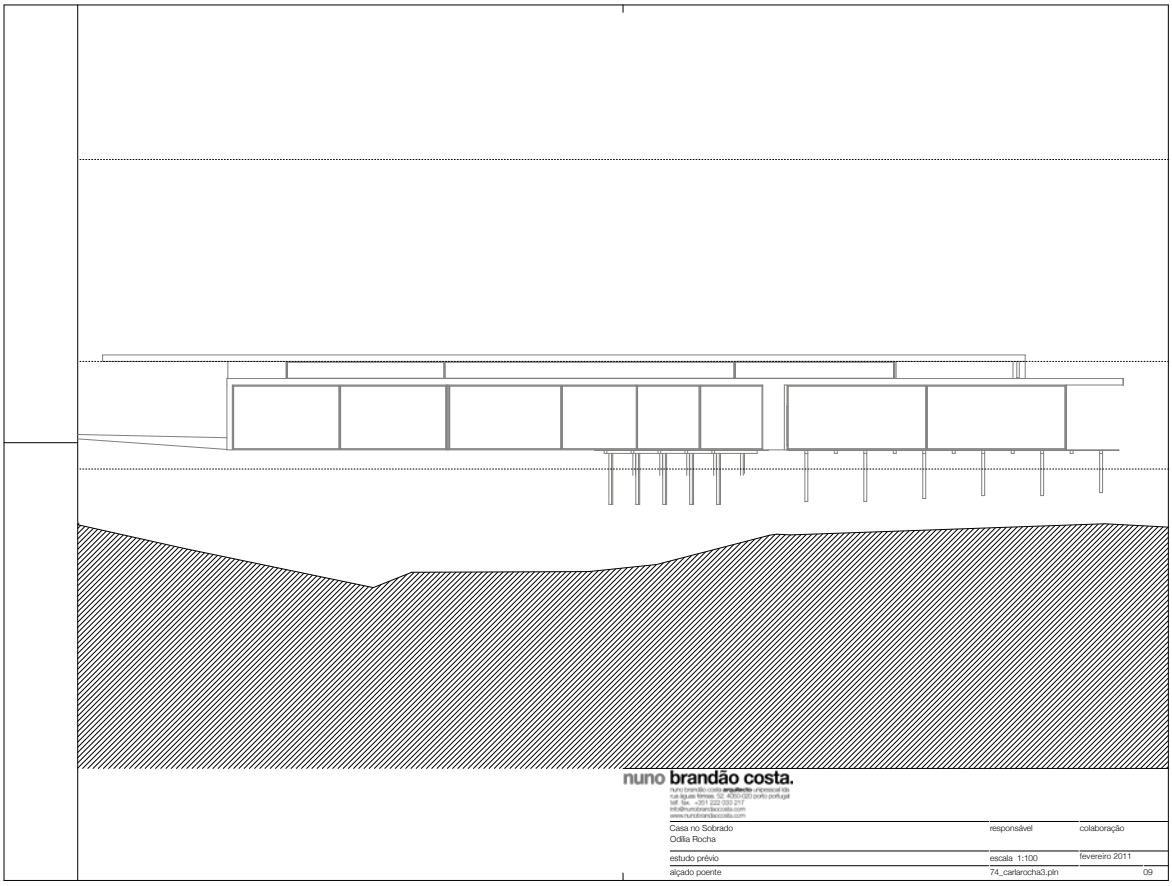
Planta implantação



Planta piso 0



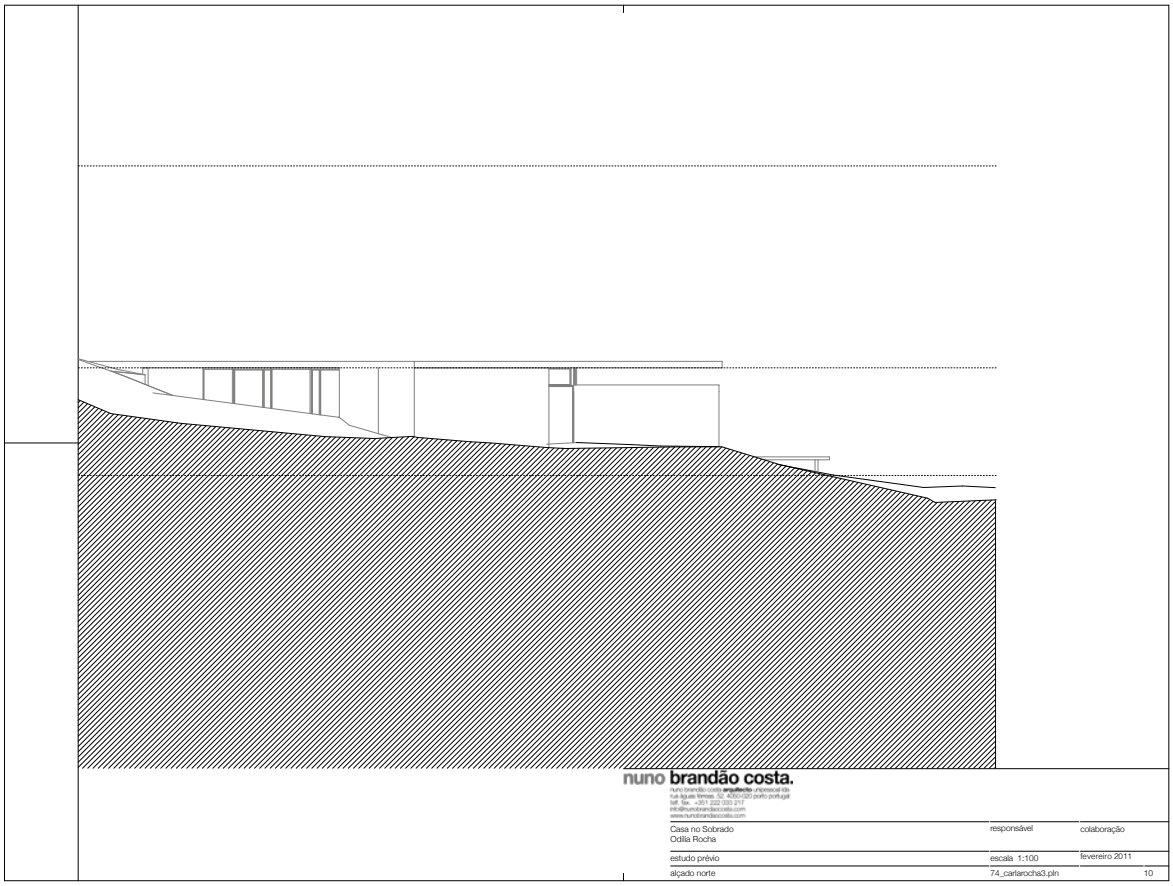
A



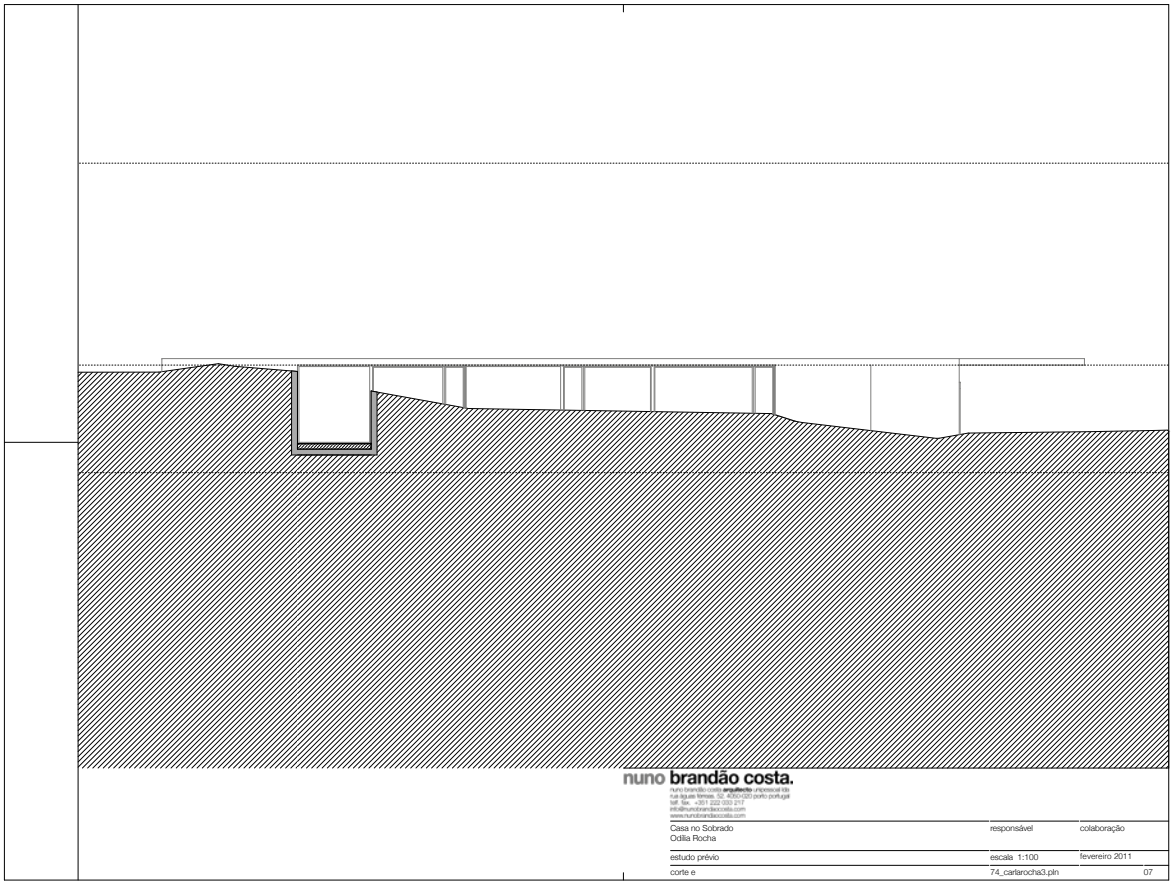
B

A Alçado sul
B Alçado poente

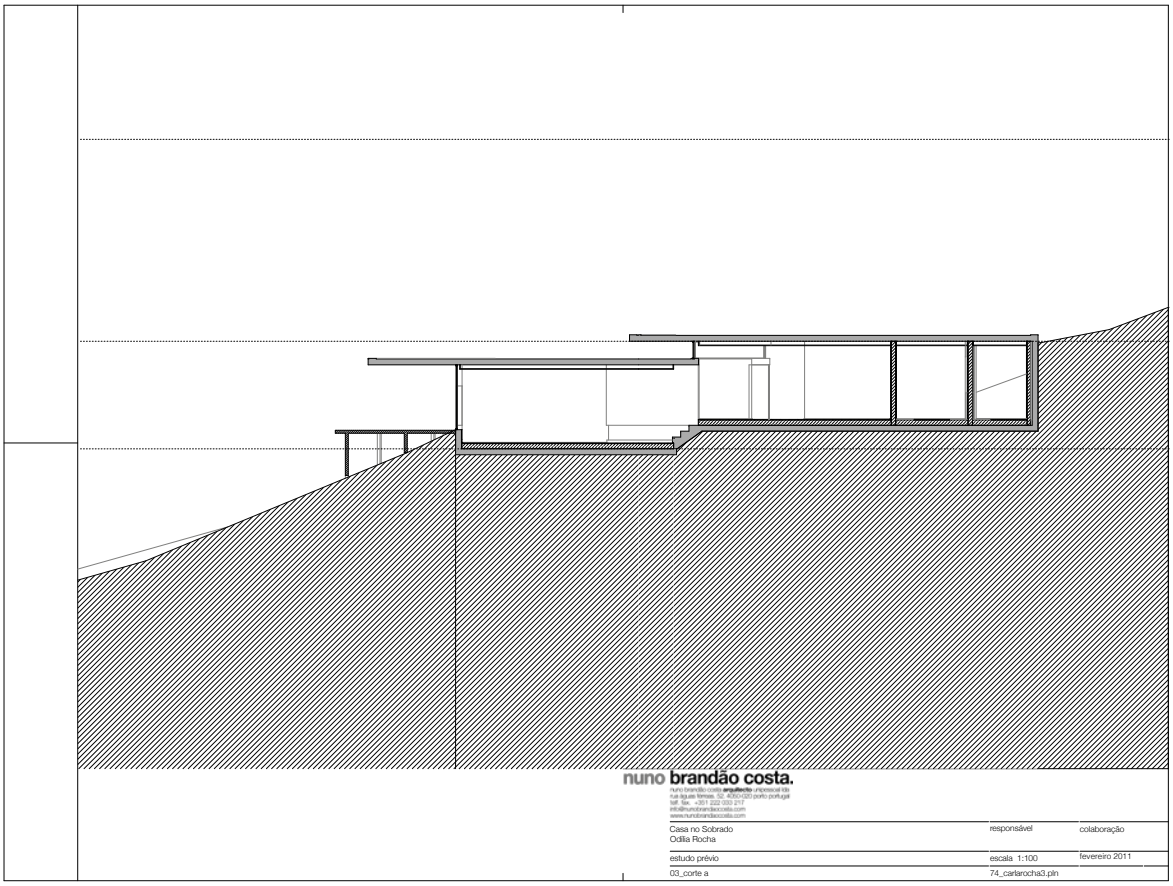
A



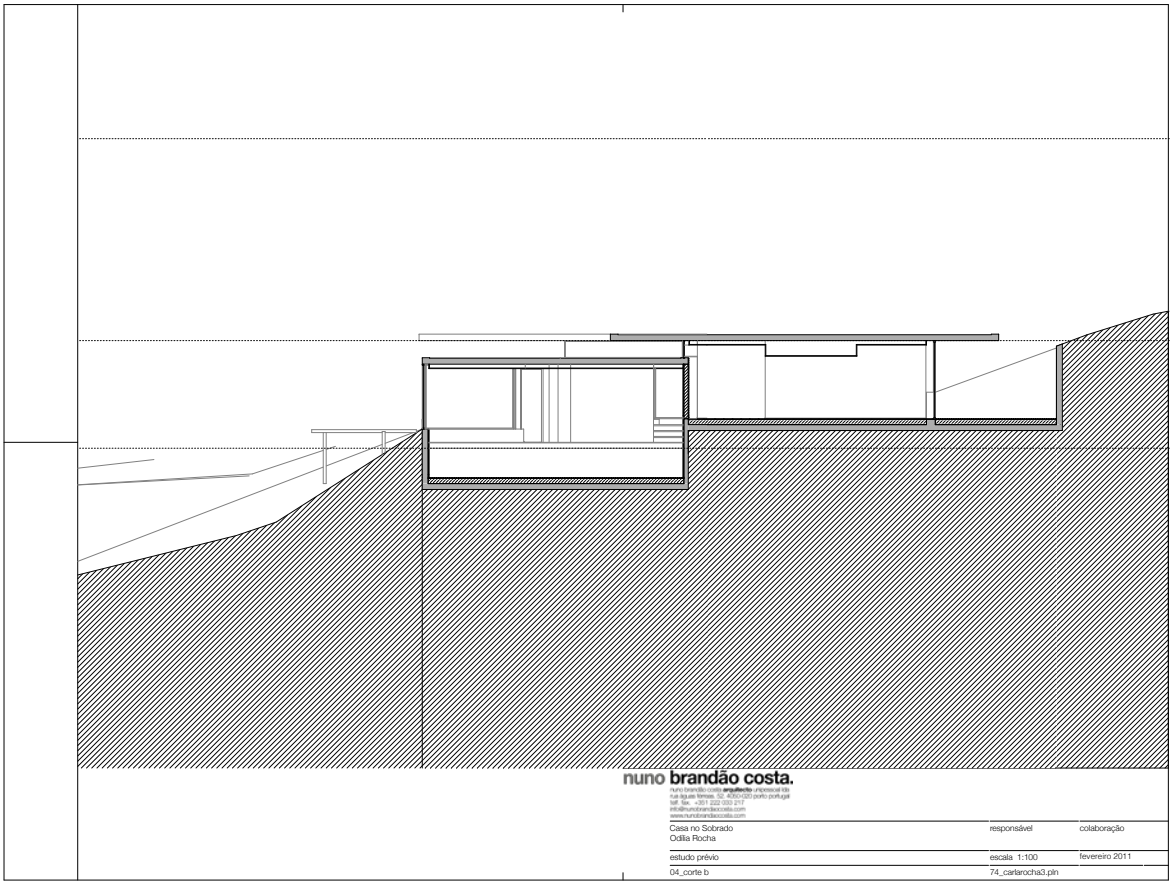
B



A Alçado norte
B Corte E



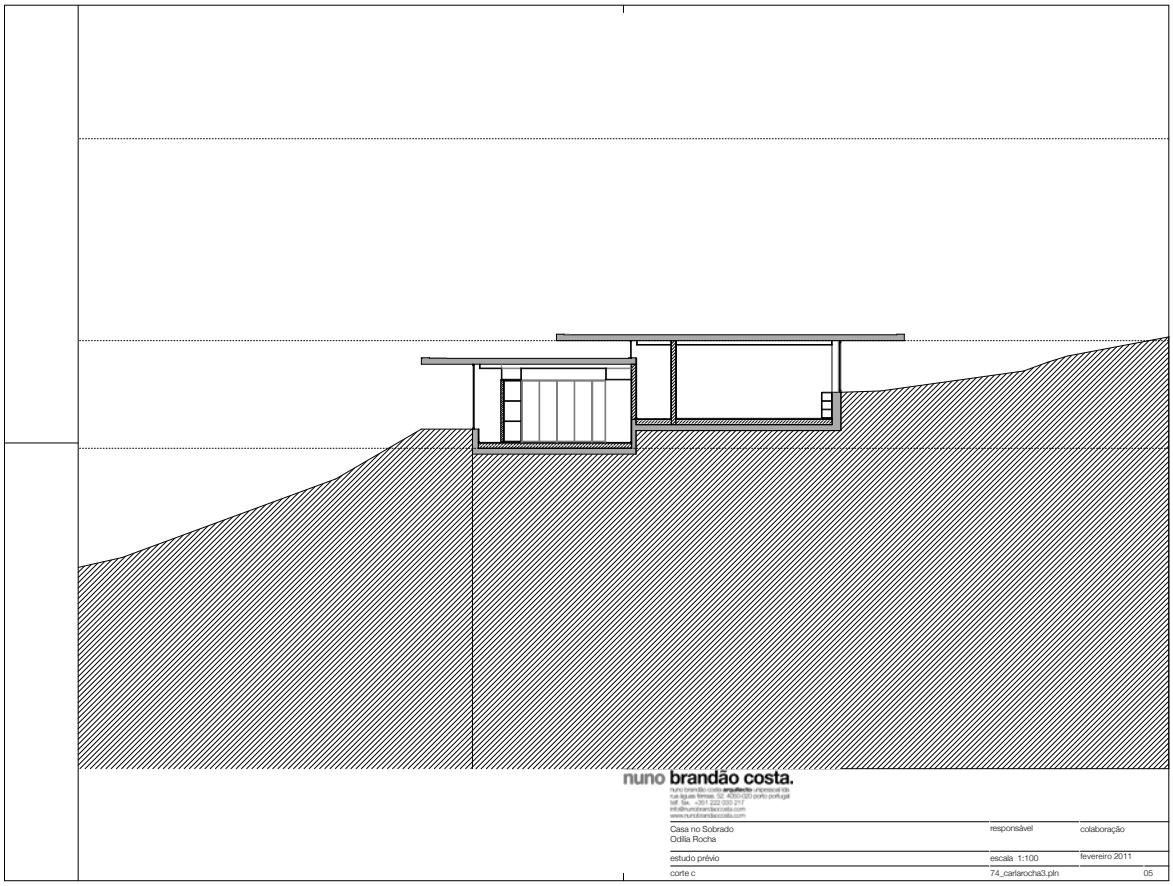
A



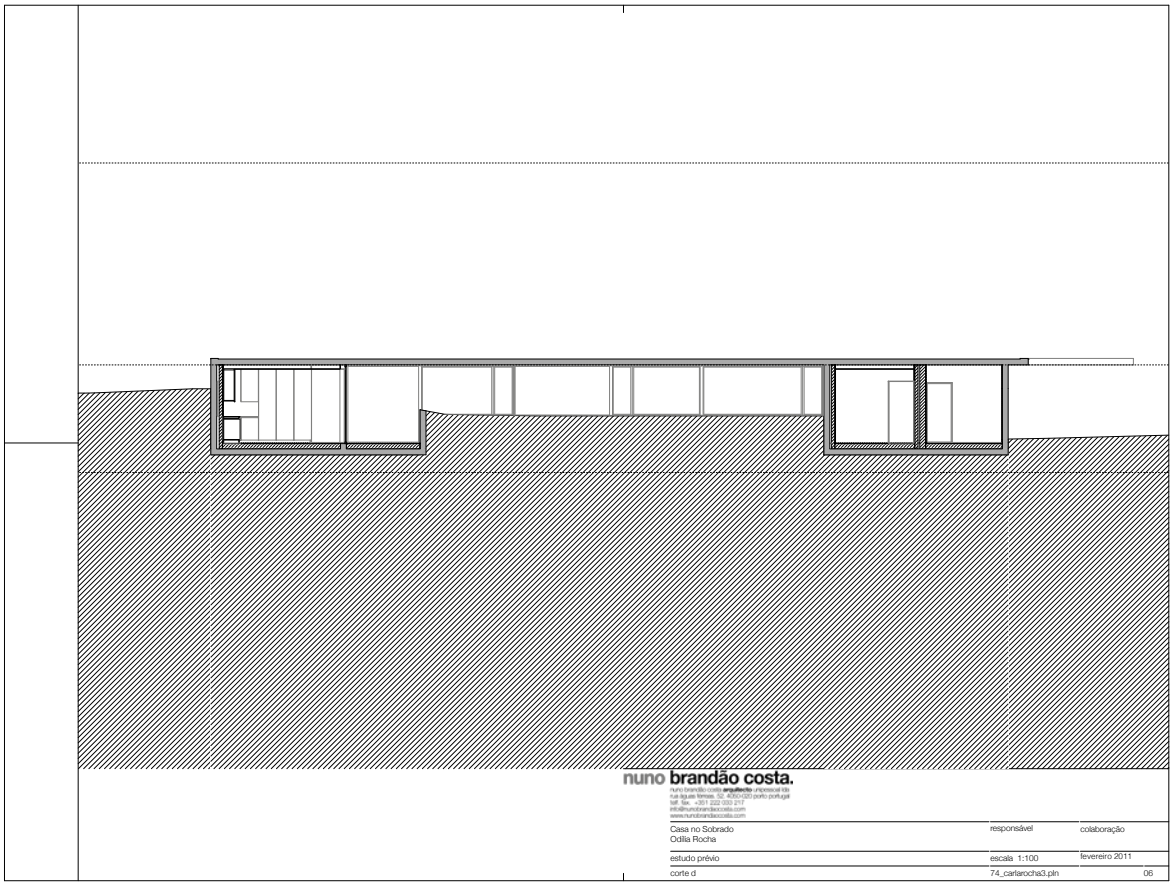
B

A Corte A
B Corte B

A



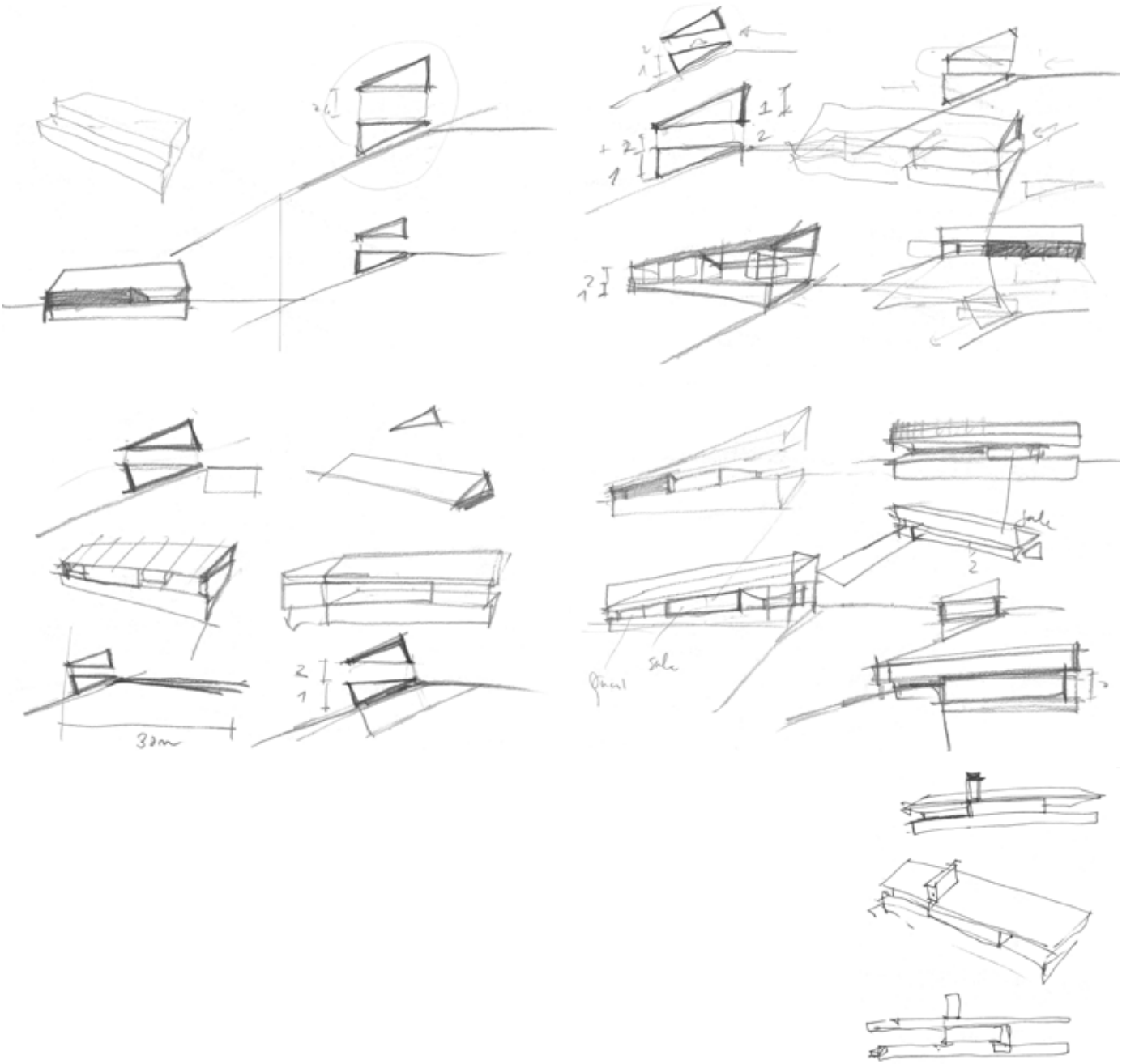
B



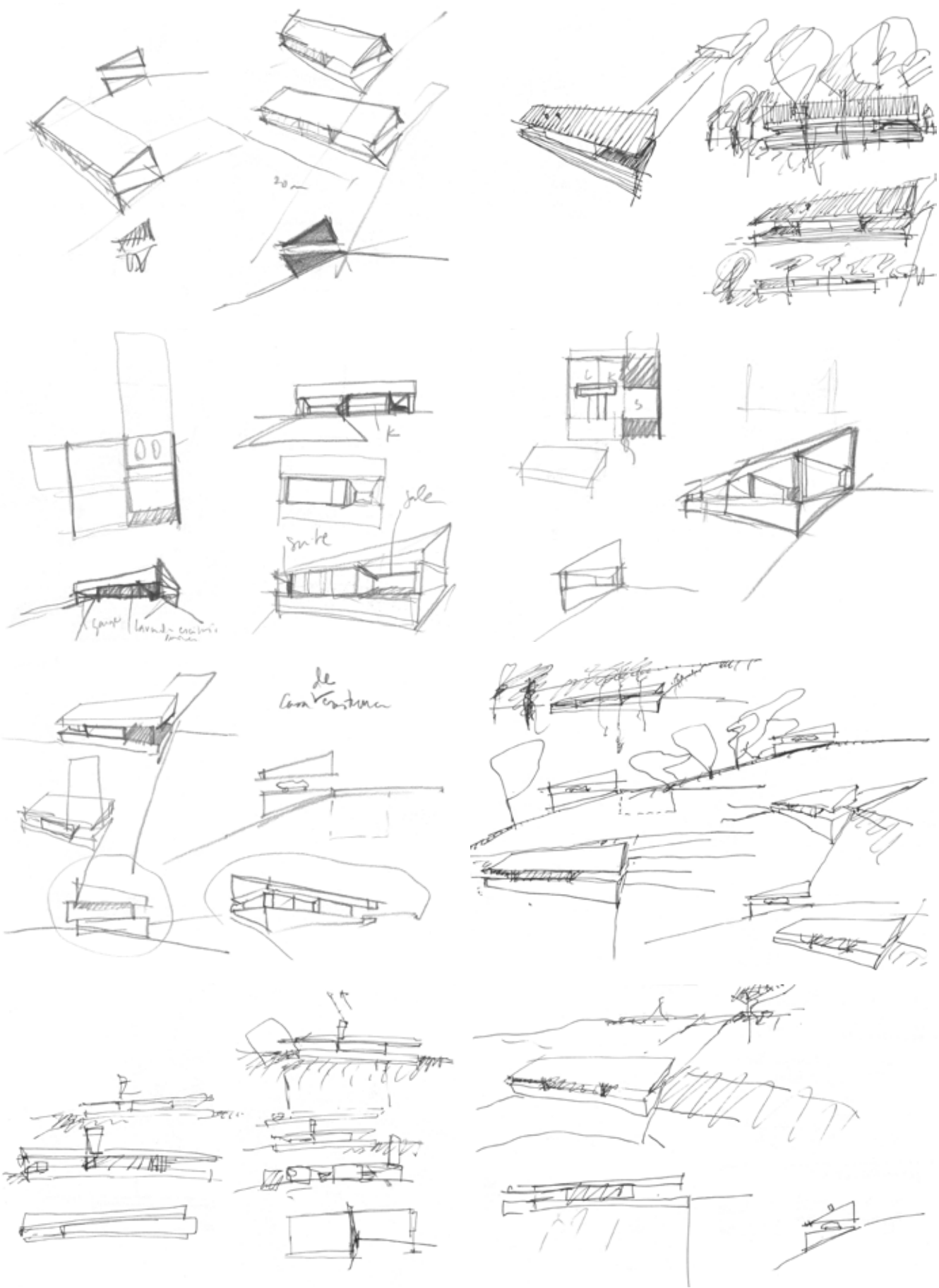
A Corte C
B Corte D

Casa de Crestuma

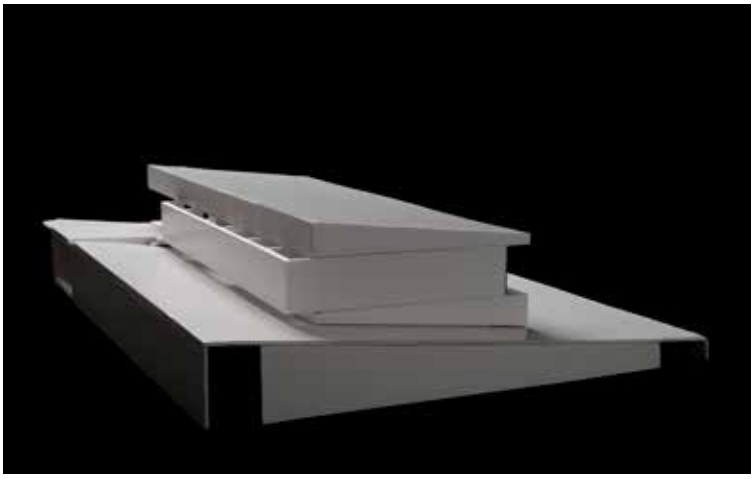
Vila Nova de Gaia, Portugal 2007-11



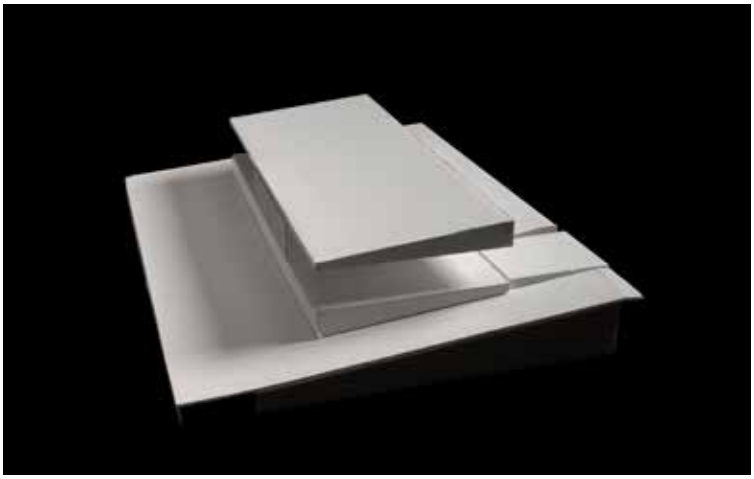
Croquis



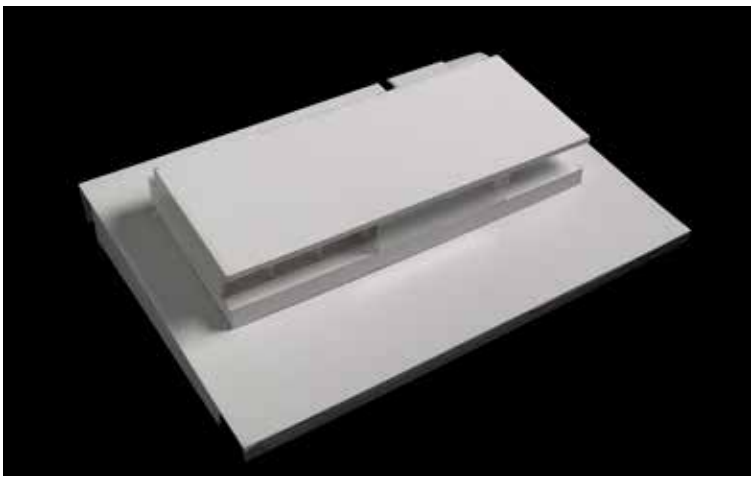
Croquis



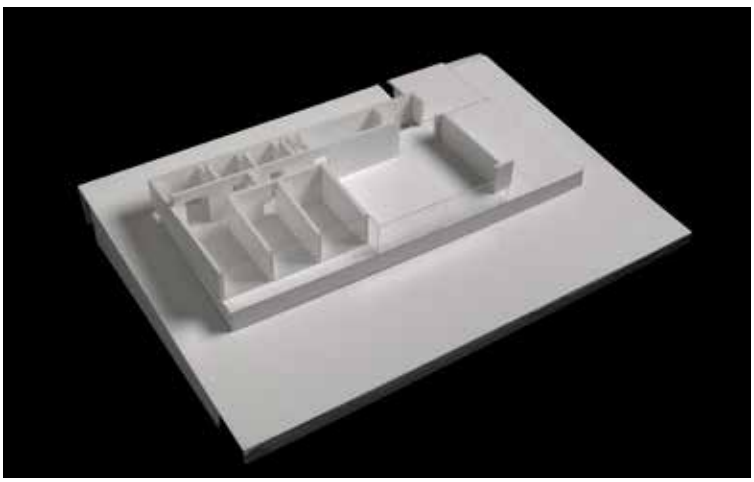
A



B



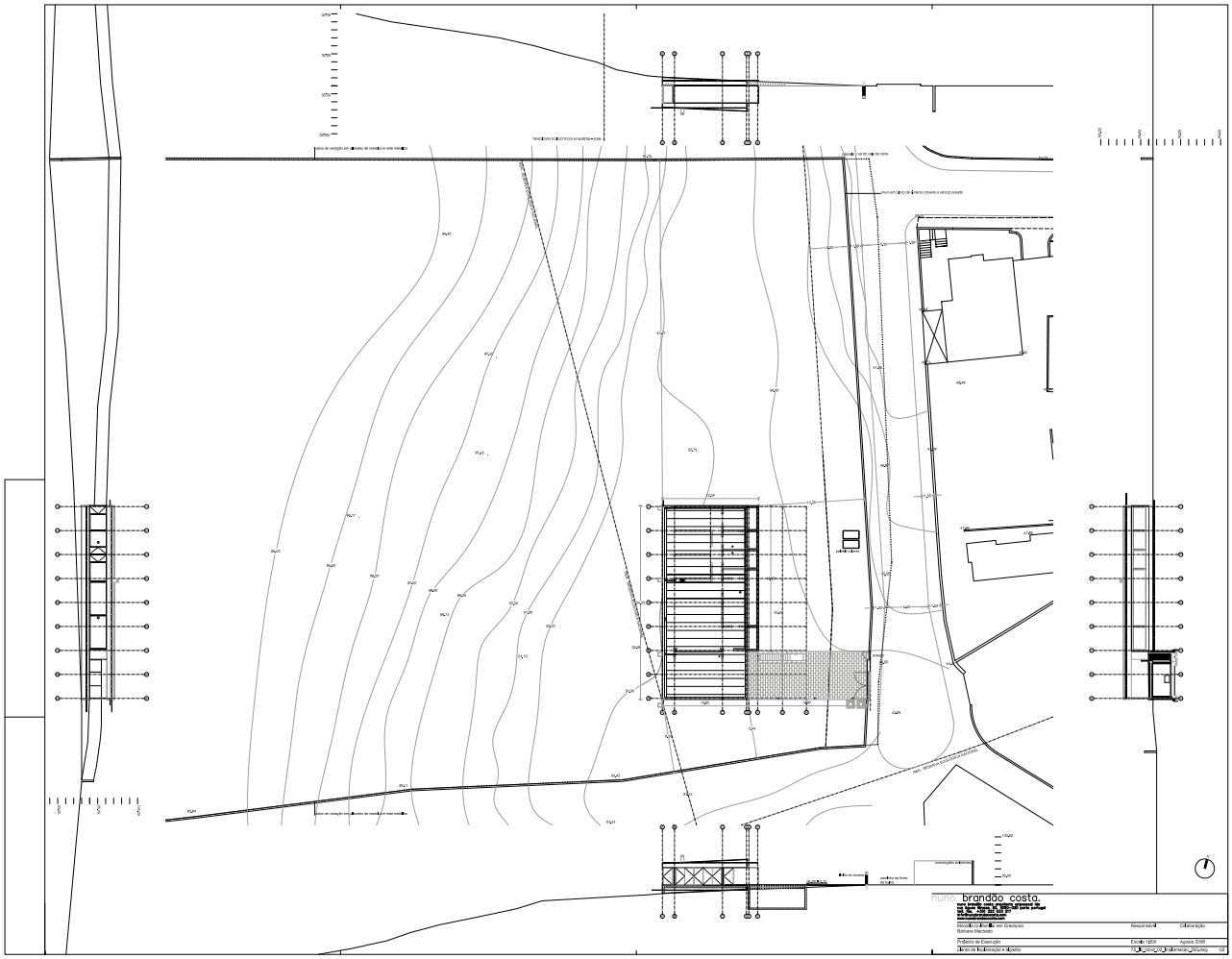
C



D

A, B Fotografias maqueta
C Fotografia maqueta cobertura
D Fotografia maqueta piso 0

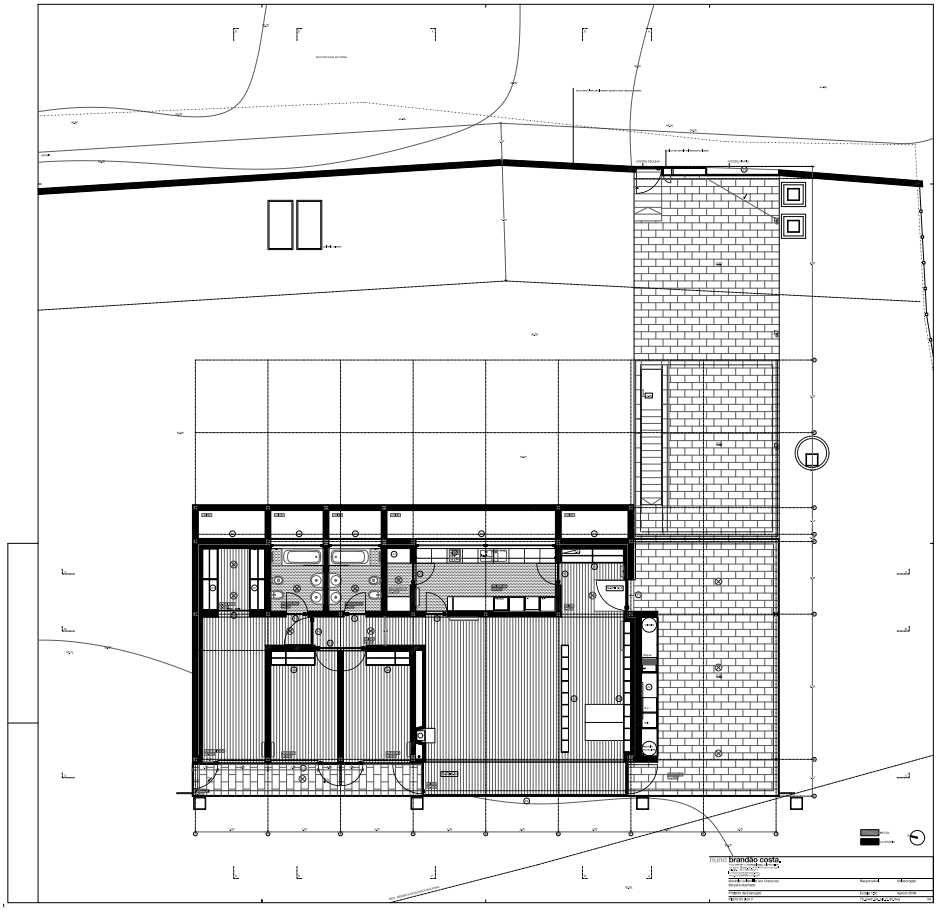
A



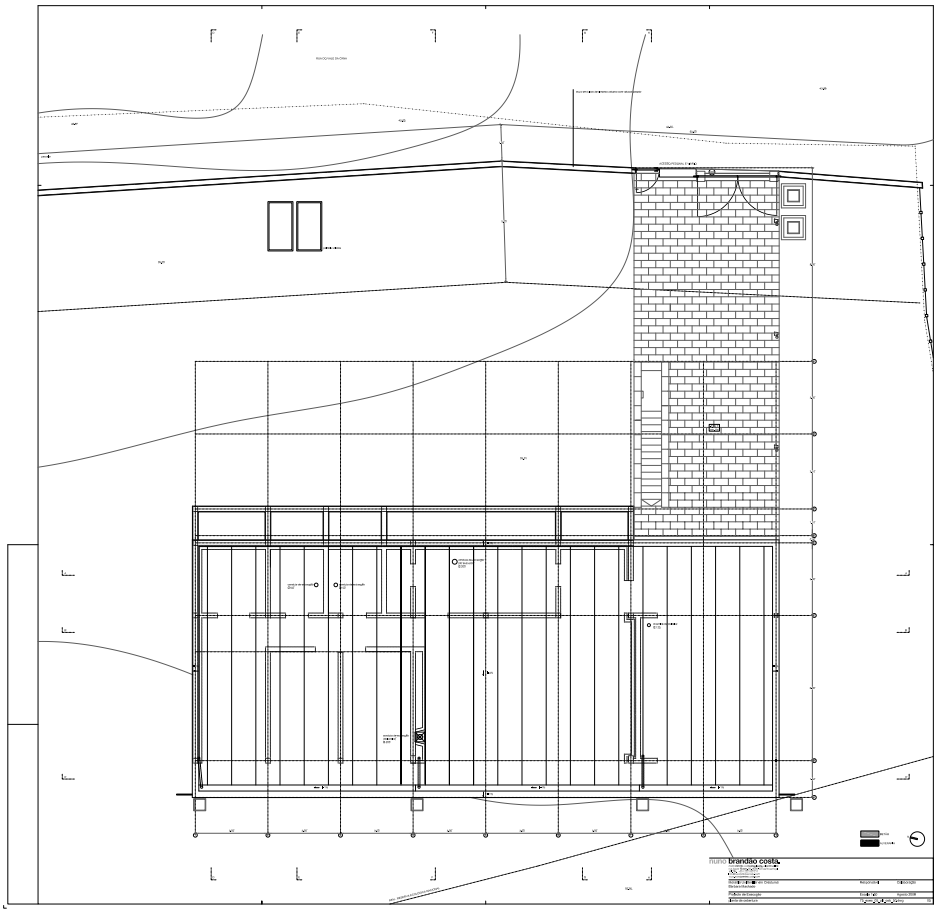
B



A Planta implantação
B Planta piso -1

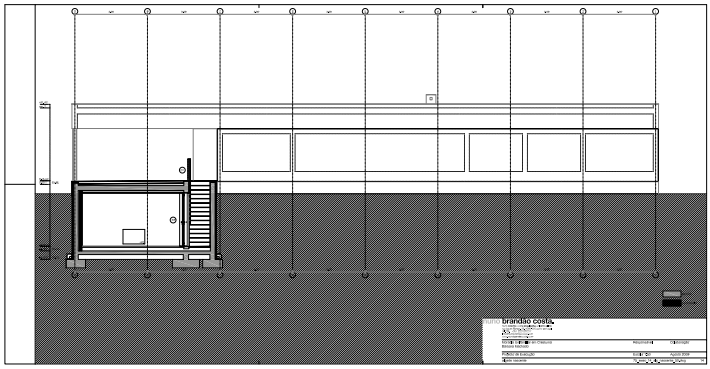


A

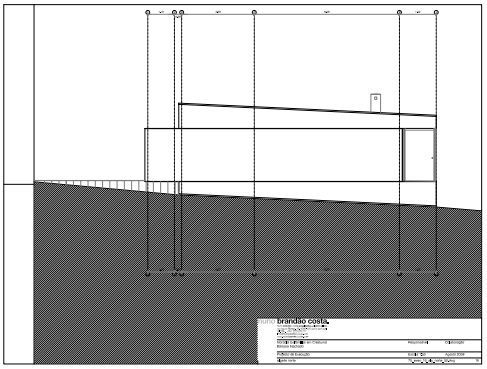


B

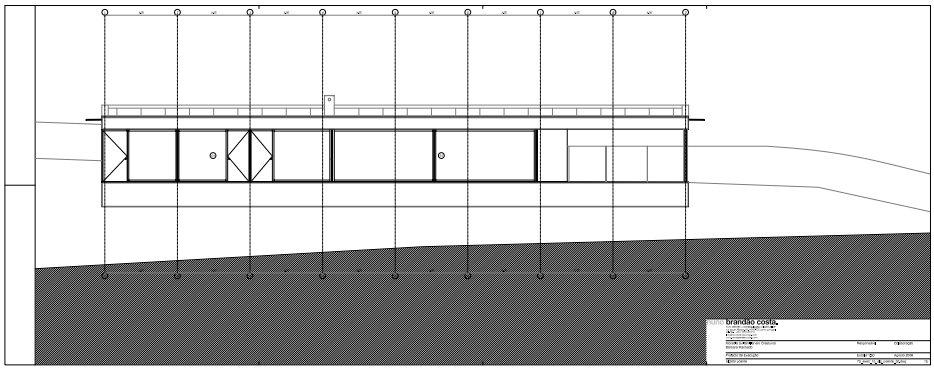
A Planta piso 0
B Planta cobertura



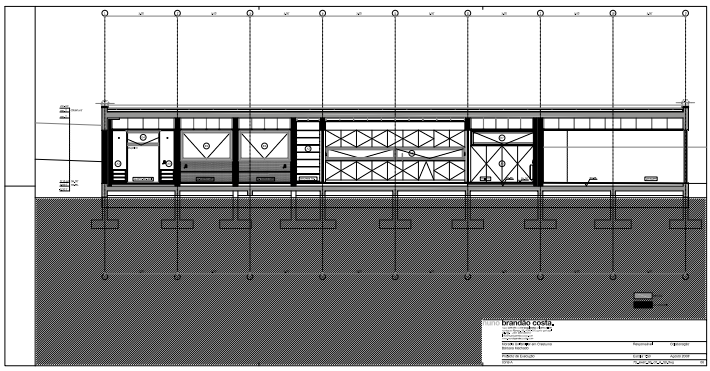
A



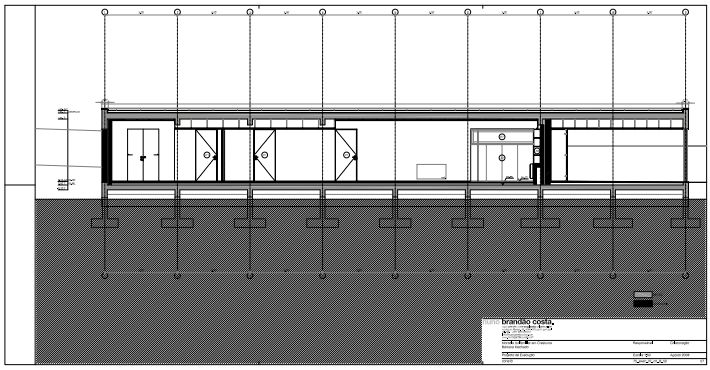
B



C

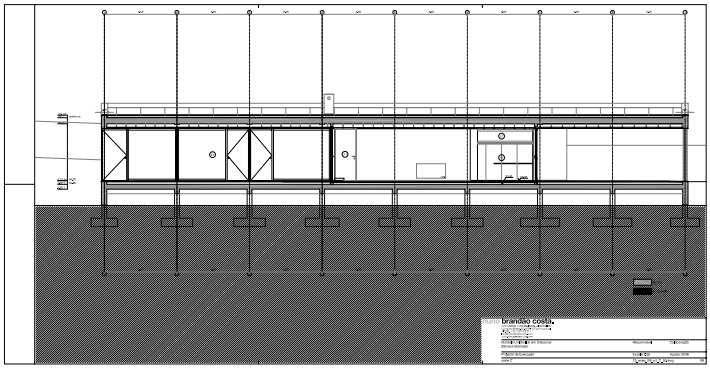


D

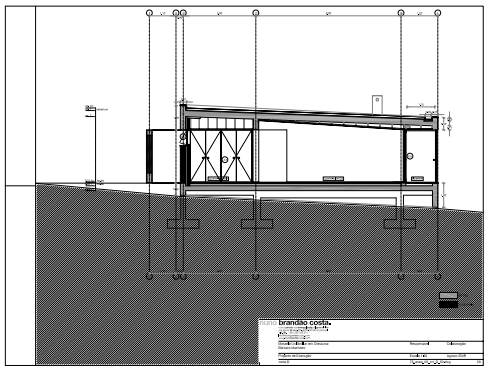


E

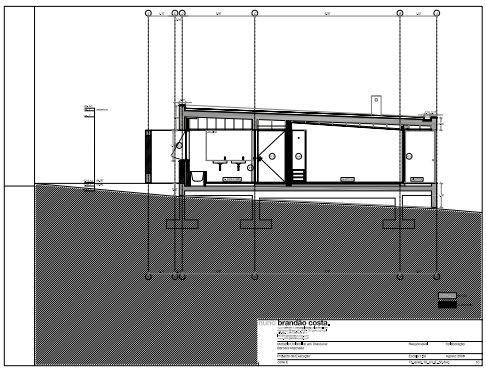
A Alçado este
B Alçado norte
C Alçado poente
D Corte A
E Corte B



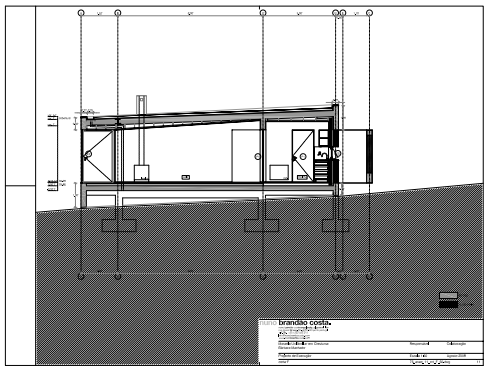
A



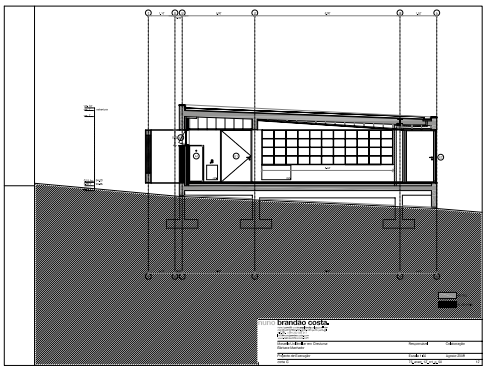
B



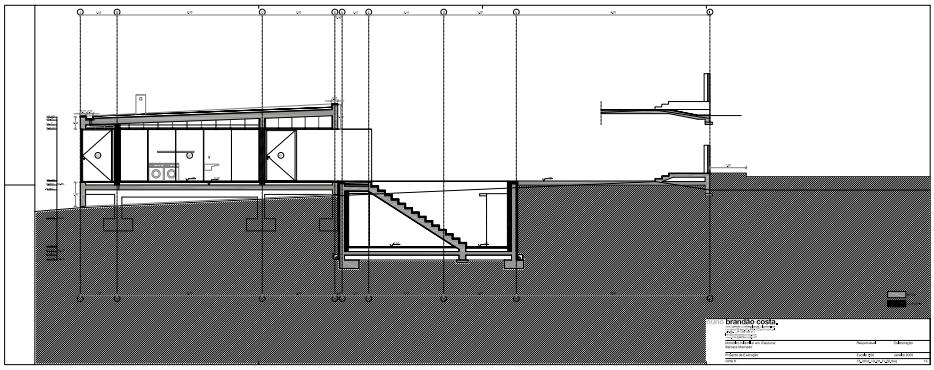
C



D



E



F

A Corte C
B Corte D
C Corte E
D Corte F
E Corte G
F Corte H





Fotografias vistas exterior



A



B

A Fotografia vista exterior
B Fotografia vista interior










Fotografias vistas interior





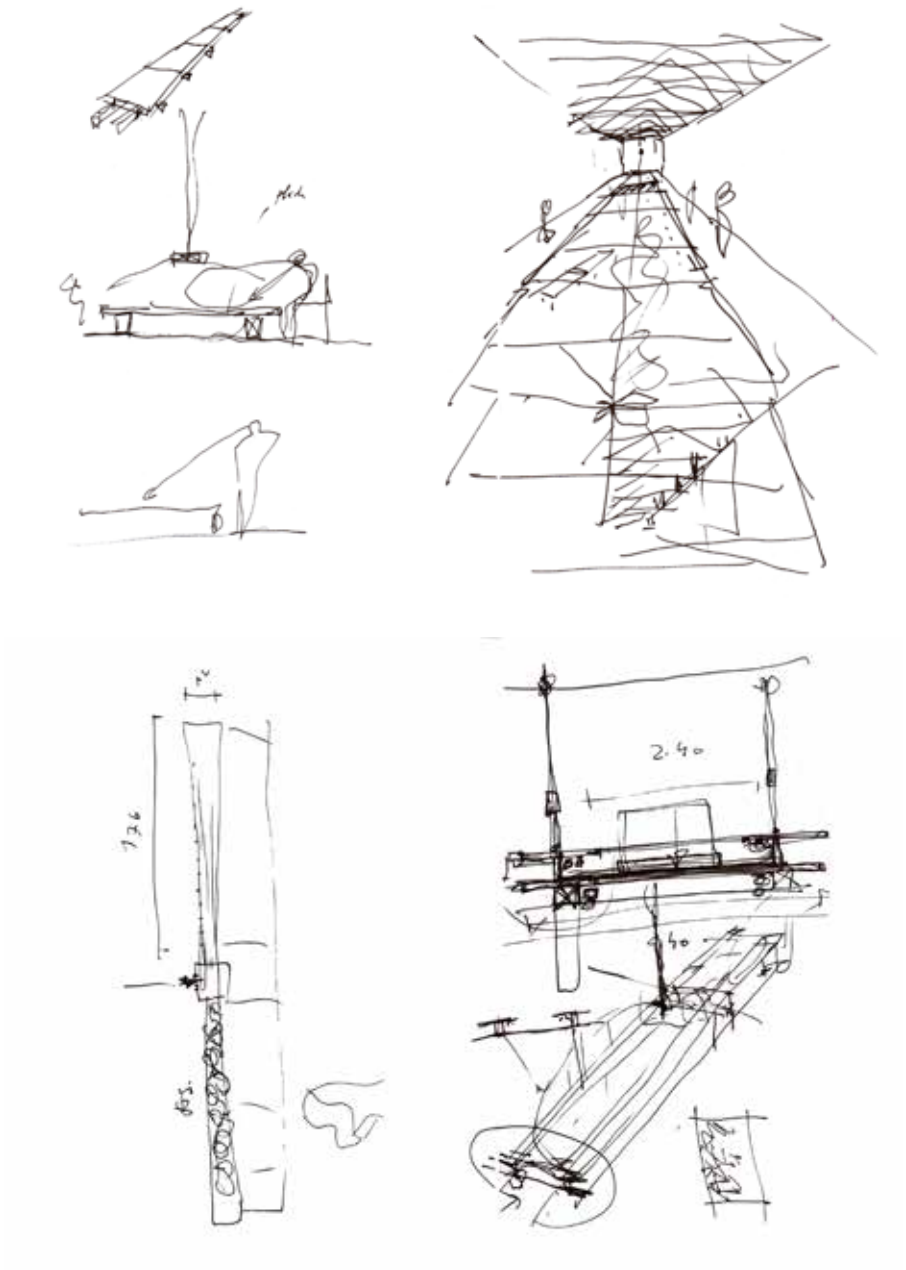


Fotografias vistas exterior

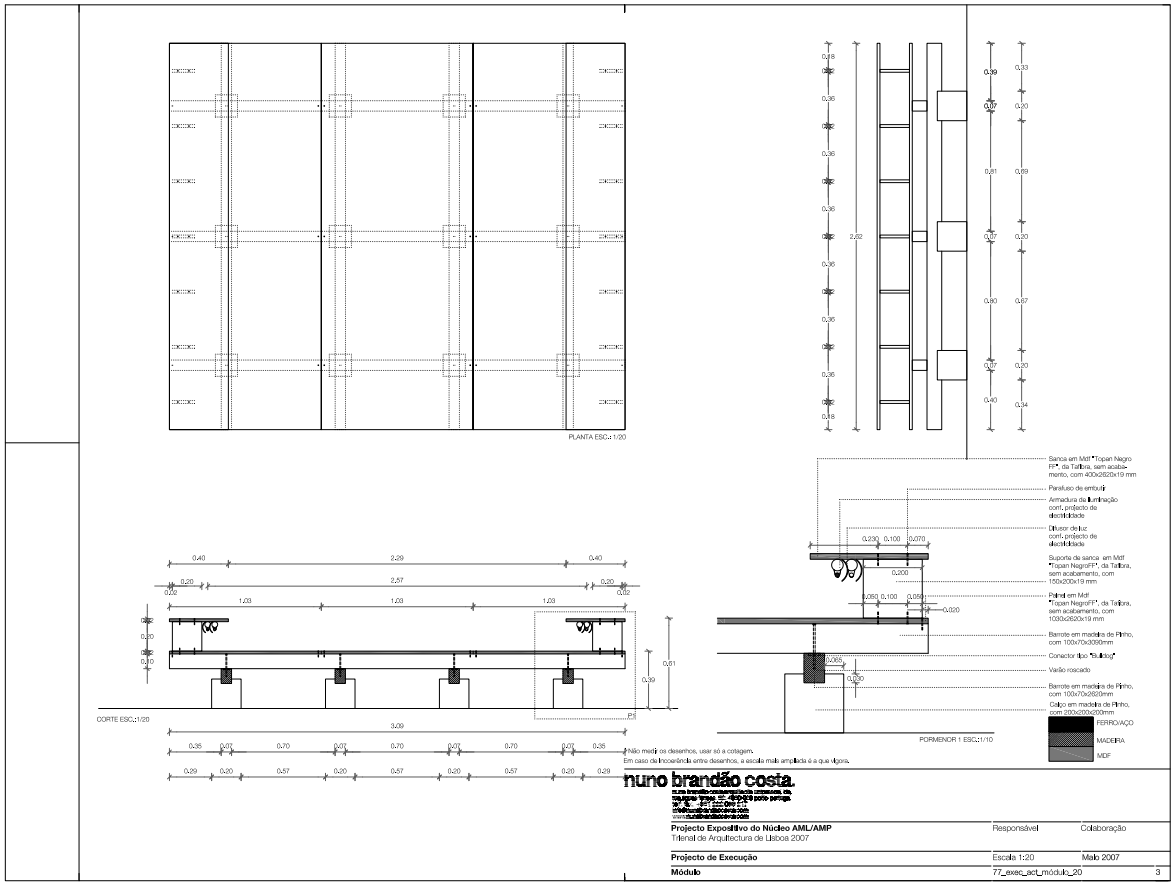
Trienal de Arquitetura de Lisboa 2007

Lisboa, Portugal 2007

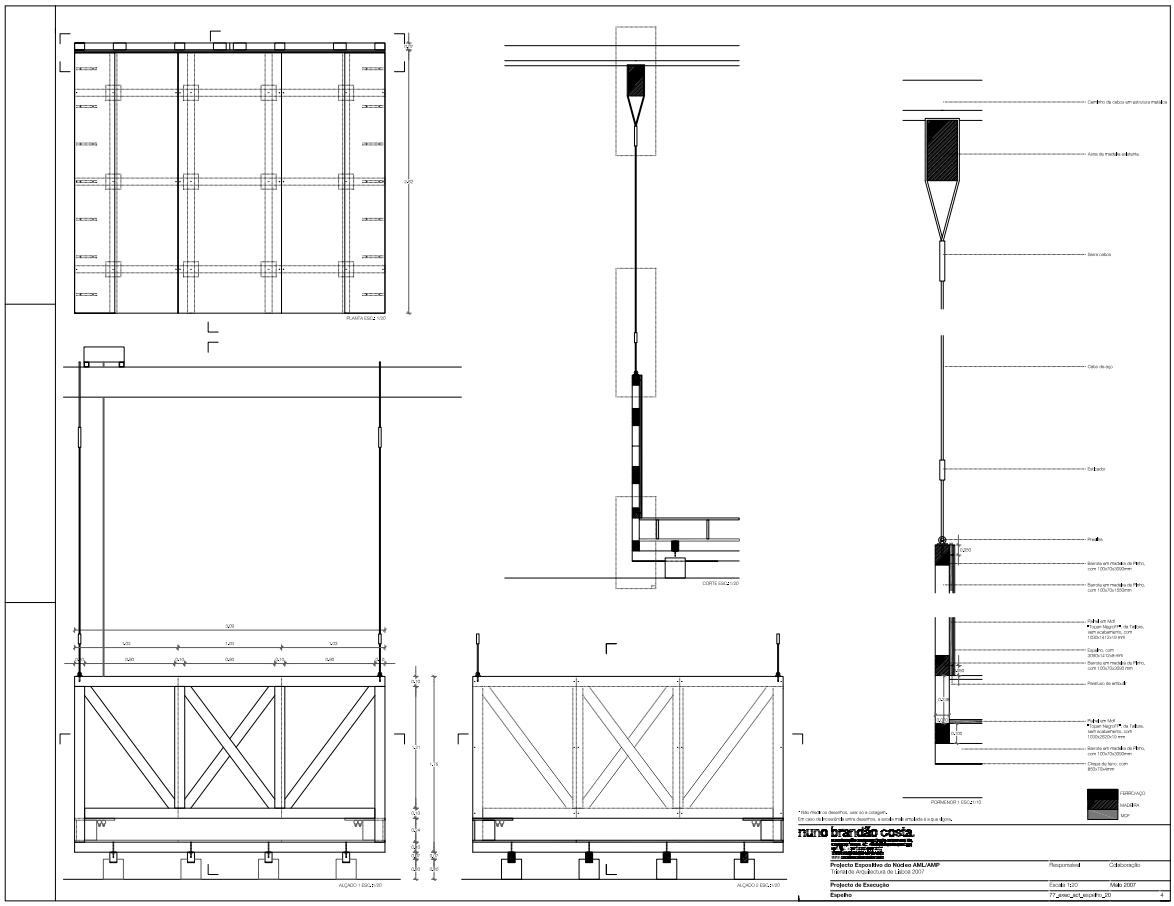
Concurso limitado, 1.º prémio



Croquis



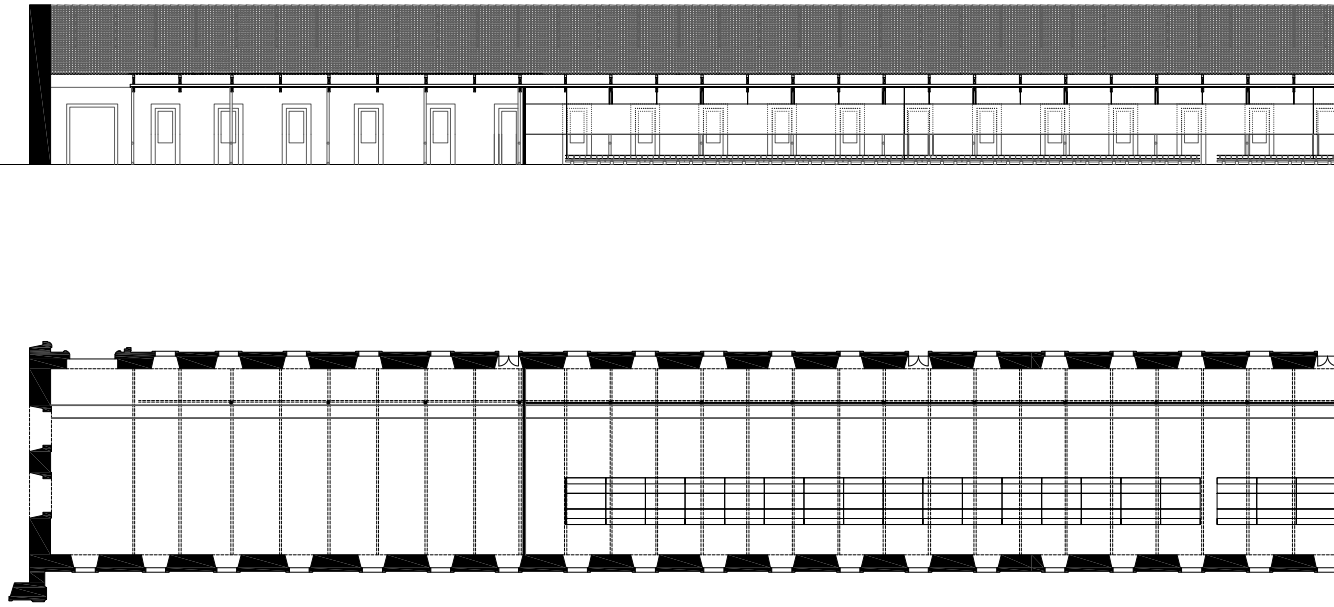
A



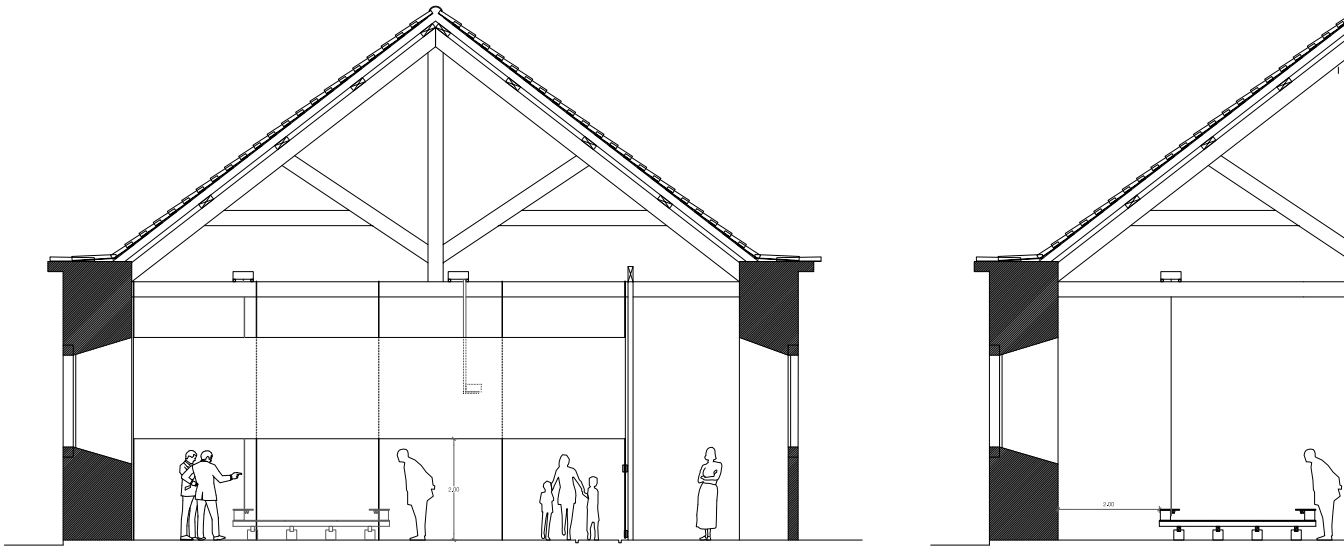
B

A Desenhos módulo
B Desenhos espelho

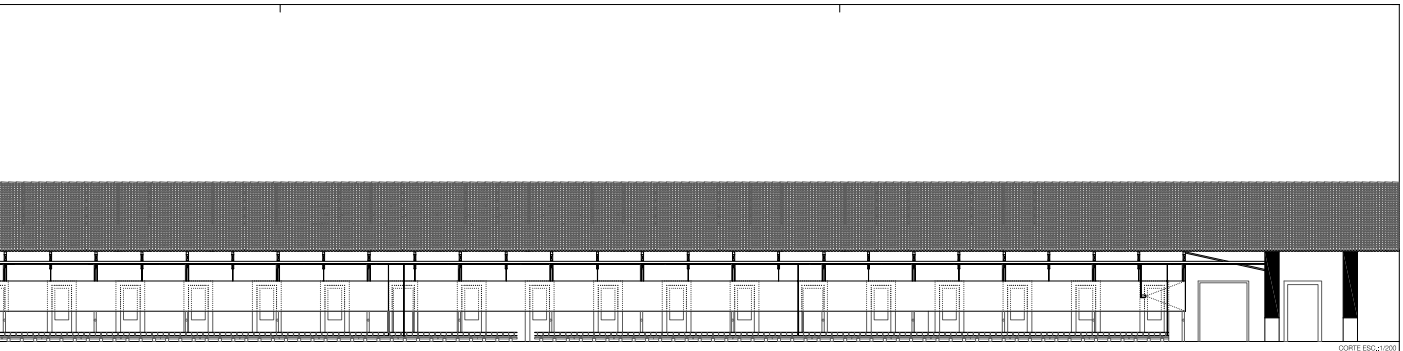
A



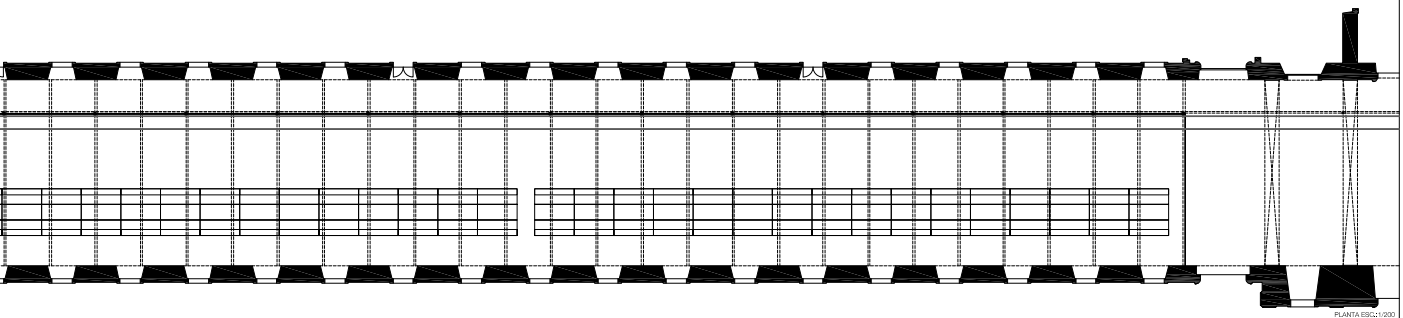
B



A Corte longitudinal
B Cortes transversais



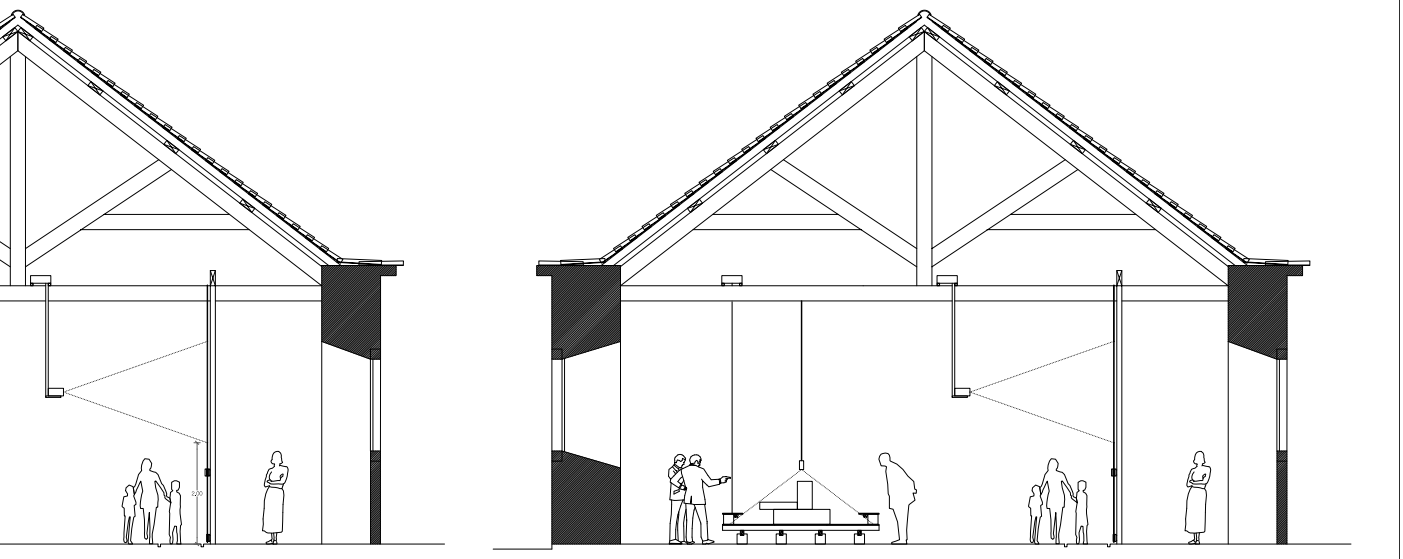
CORTE ESC.:1/200



PLANTA ESC.:1/200

nuno brandão costa.

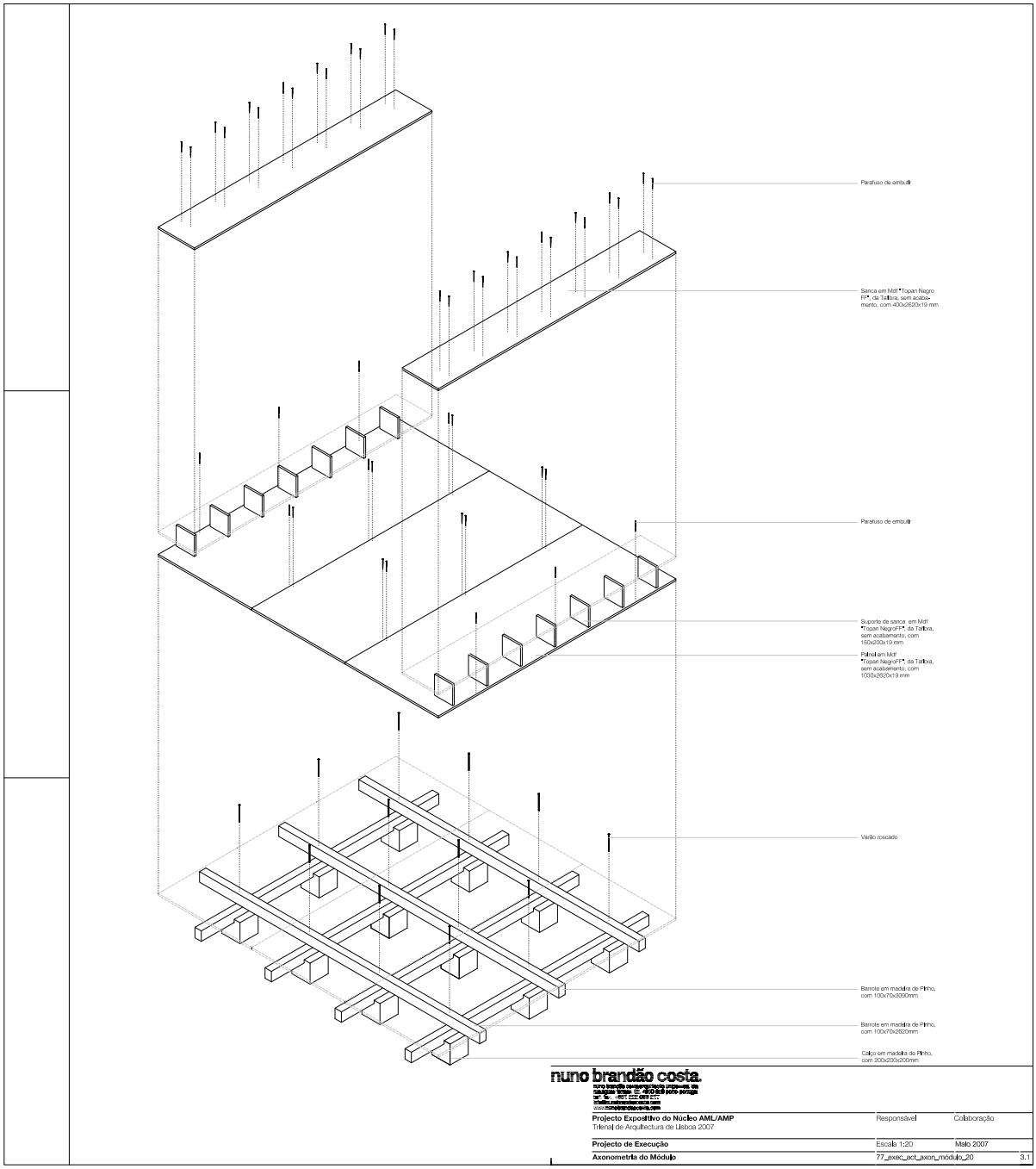
Projecto Expositivo do Núcleo AML/AMP Trienal de Arquitectura de Lisboa 2007	Responsável	Colaboração
Projecto de Execução	Escala 1:200	Maio 2007
Planta e Corte Longitudinal	77_exec_act_crt_crt_200	1



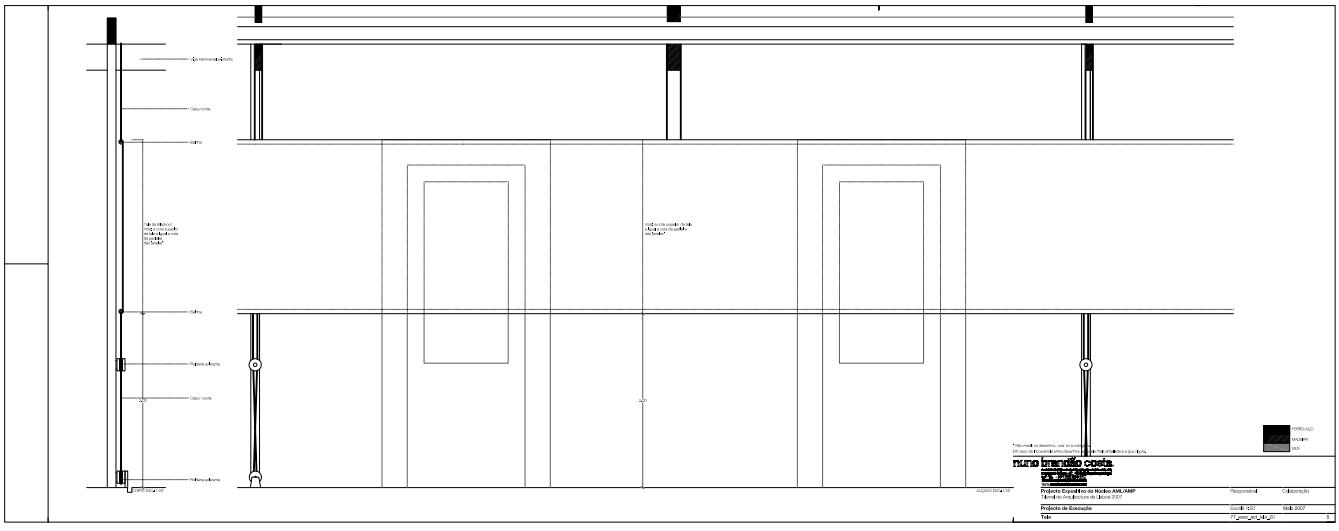
nuno brandão costa.

Projecto Expositivo do Núcleo AML/AMP Trienal de Arquitectura de Lisboa 2007	Responsável	Colaboração
Projecto de Execução	Escala 1:50	Maio 2007
Cortes Transversais	77_exec_act_crt_transv_50	2

A


Parafuso de embutir
Sanca em Mdf "Topan Negro FF", da Taflona, sem acabamento, com 400x2620x19 mm
Parafuso de embutir
Suporte de sanca em Mdf "Topan NégroFF", da Taflona, sem acabamento, com 150x200x19 mm
Painel em Mdf "Topan NégroFF", da Taflona, sem acabamento, com 1030x2620x19 mm
Varão roscado
Barrote em madeira de Pinho, com 100x70x3090mm
Barrote em madeira de Pinho, com 100x70x2620mm
Calço em madeira de Pinho, com 200x200x200mm
nuno brandão costa.
Projecto Expositivo do Núcleo AML/AMP
Trienal de Arquitectura de Lisboa 2007
Responsável
Colaboração
Projecto de Execução
Escala 1:20
Maio 2007
Axonometria do Módulo
77_exec_act_axon_módulo_20
3.1

B


nuno brandão costa.
Projecto Expositivo do Núcleo AML/AMP
Trienal de Arquitectura de Lisboa 2007
Responsável
Colaboração
Projecto de Execução
Escala 1:20
Maio 2007
Tela
77_exec_act_alç_20
5



C



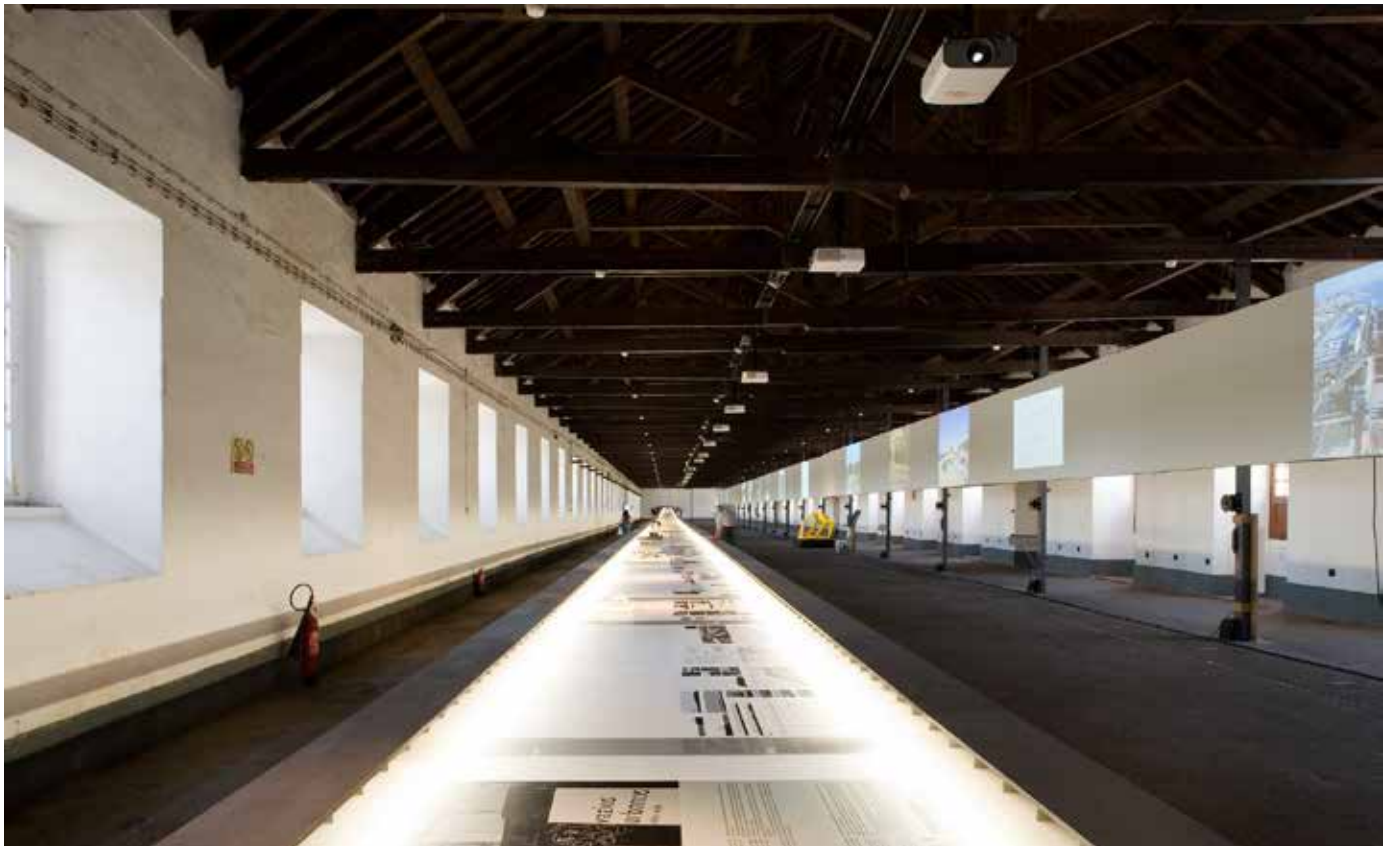
D



E

A Axonometria
B Desenhos tela
C-E Fotografias vistas interior

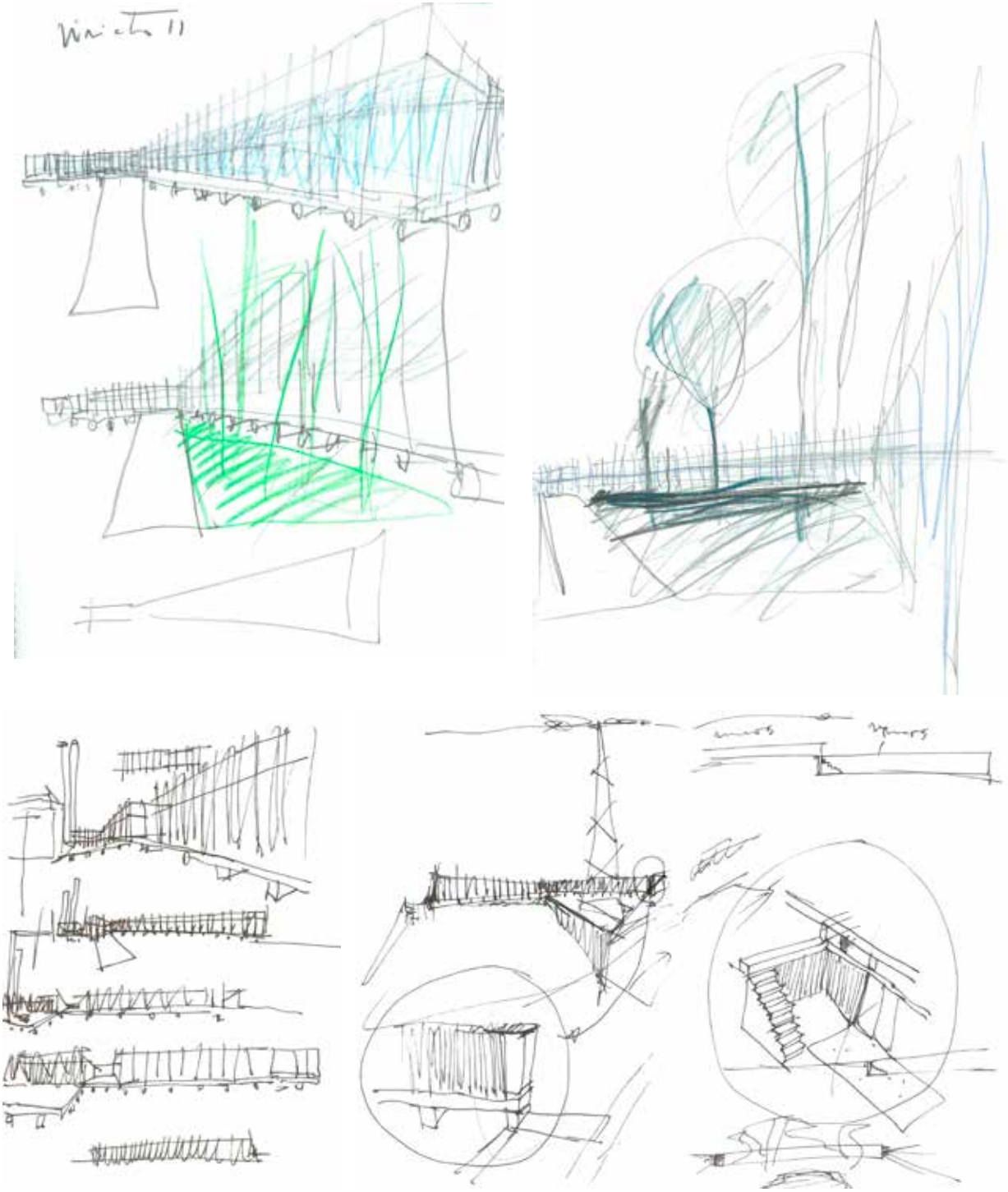




Fotografias vistas interior

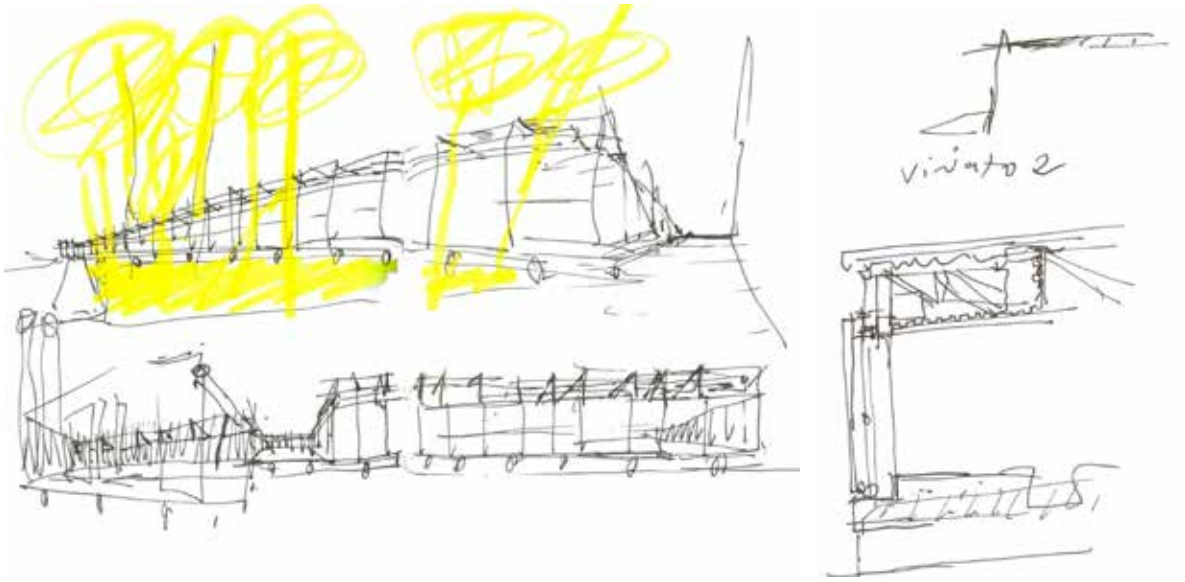
Edifício Viriato II

Paredes, Portugal 2008-12

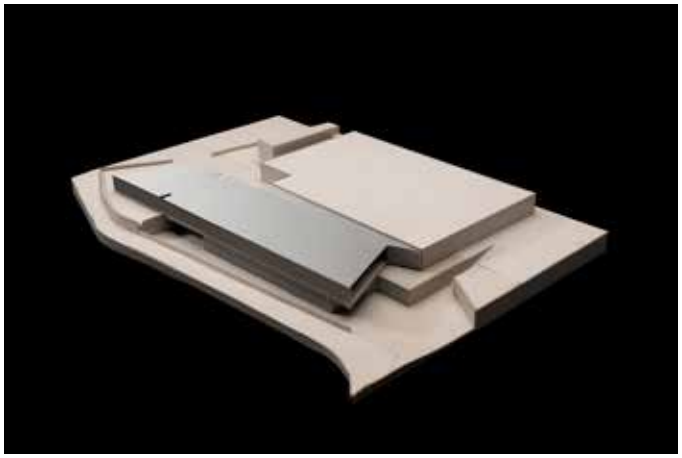


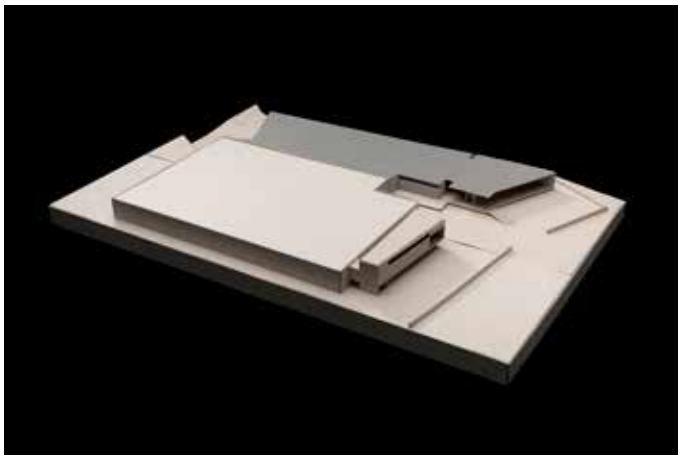
Croquis

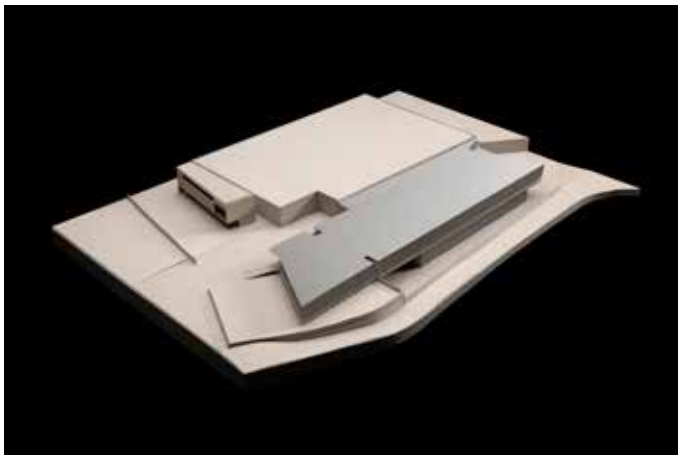
A



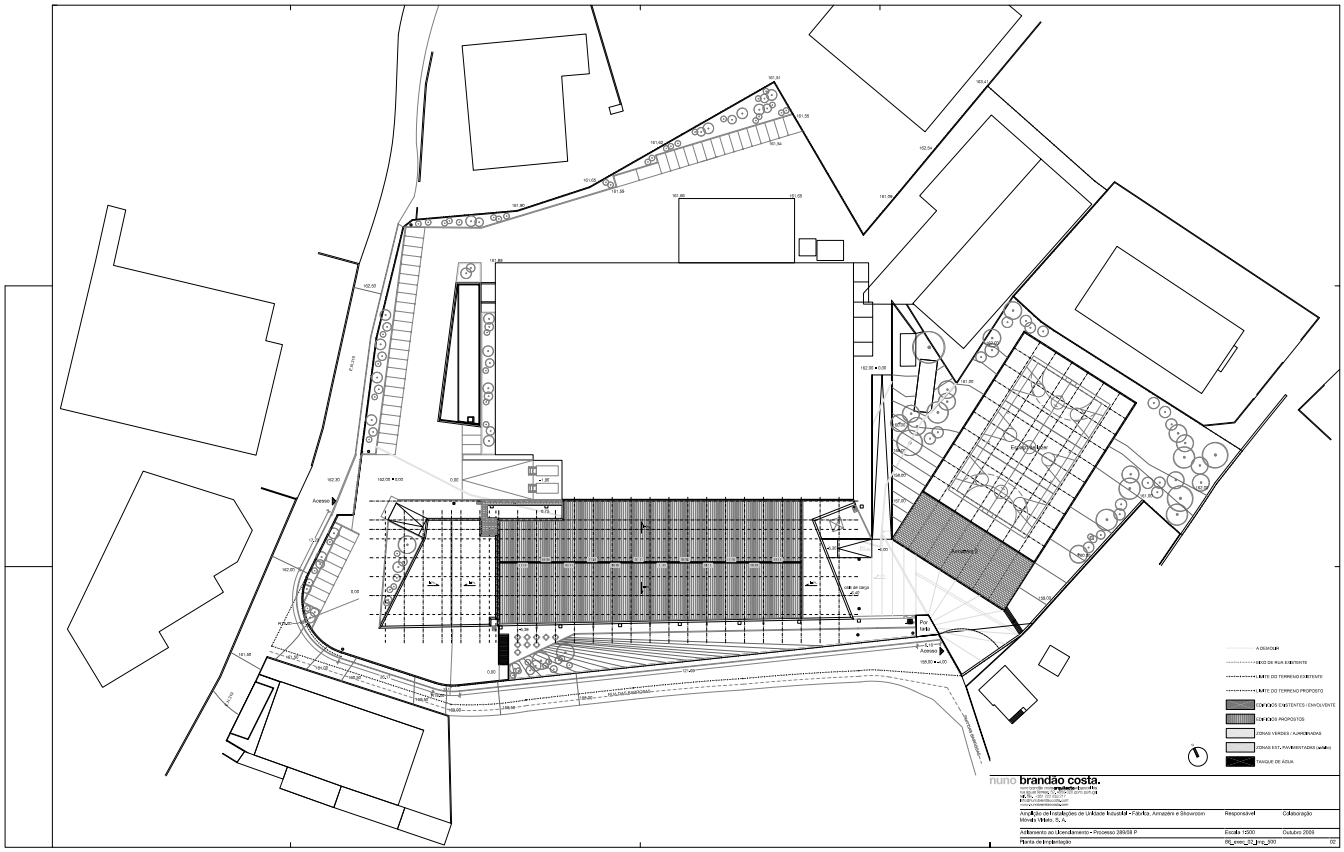
B



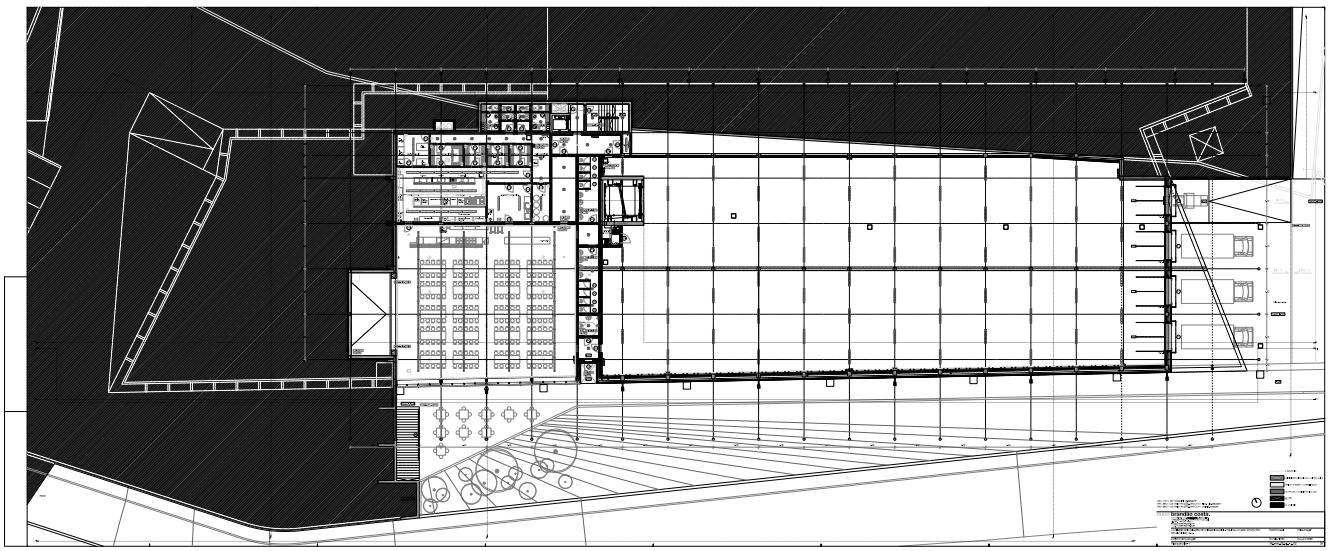




A Croquis
B Fotografias maqueta



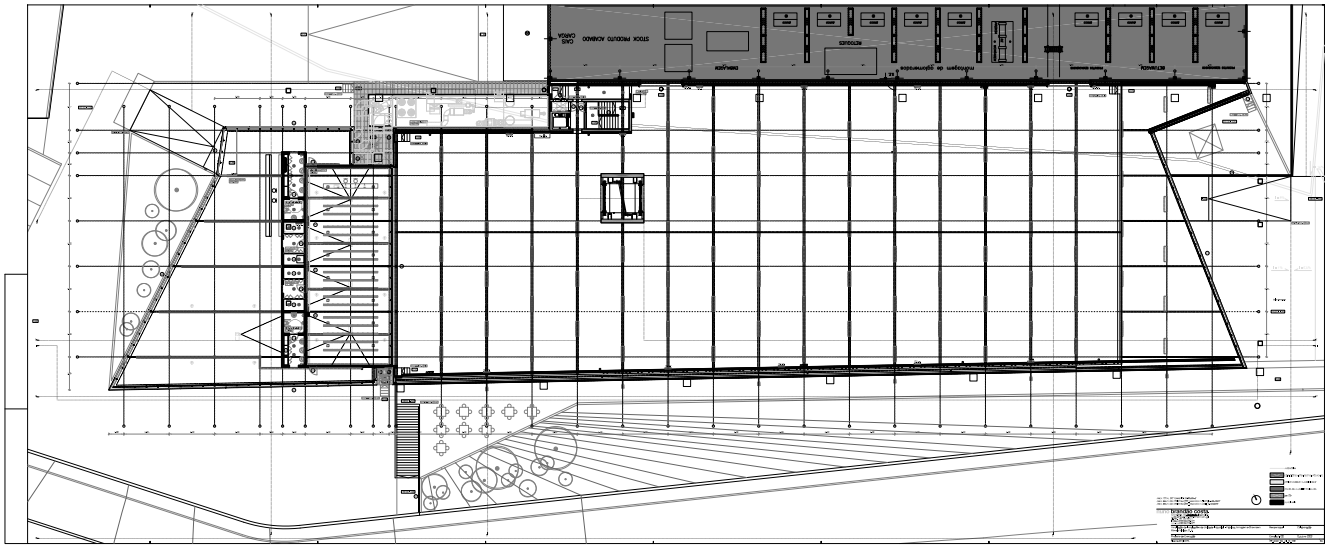
A



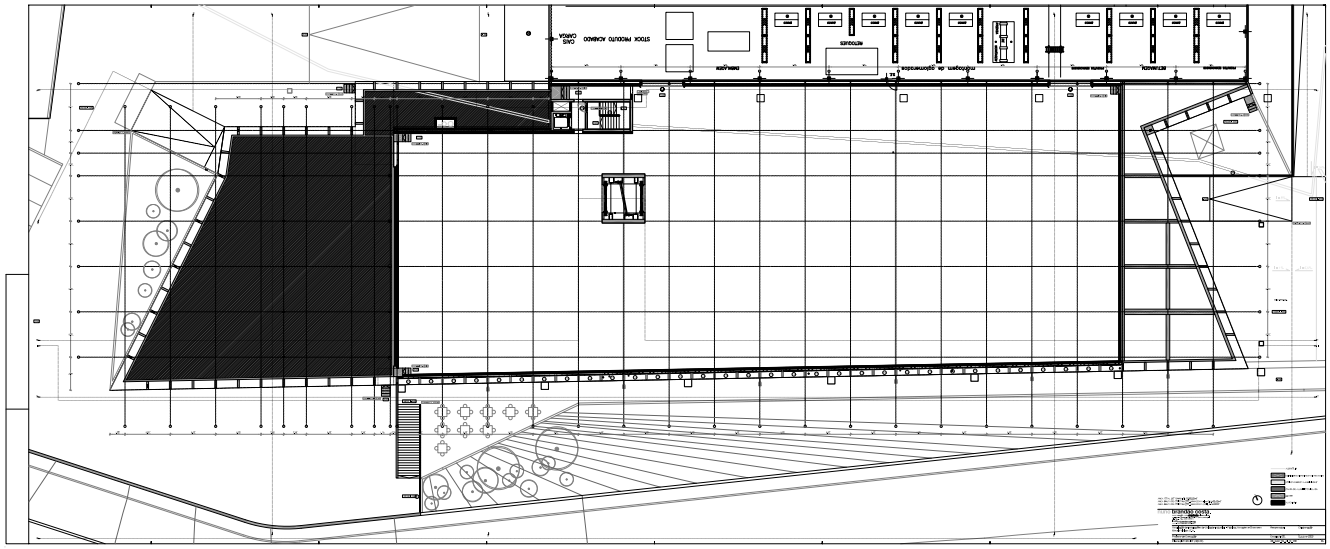
B

A Planta implantação
B Planta piso -1

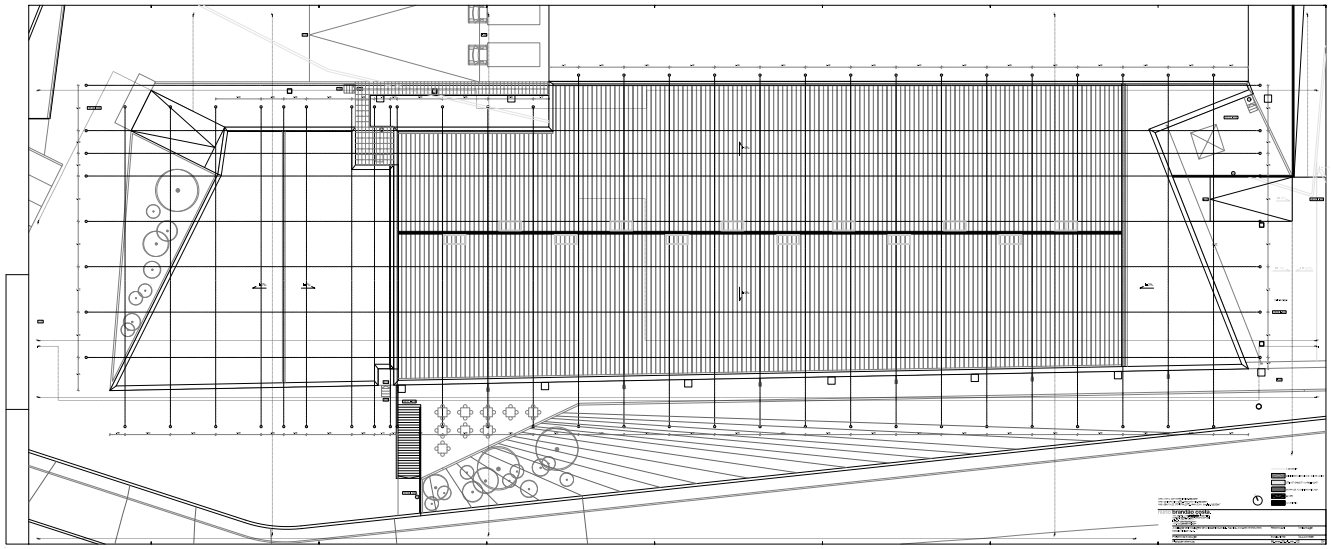
A



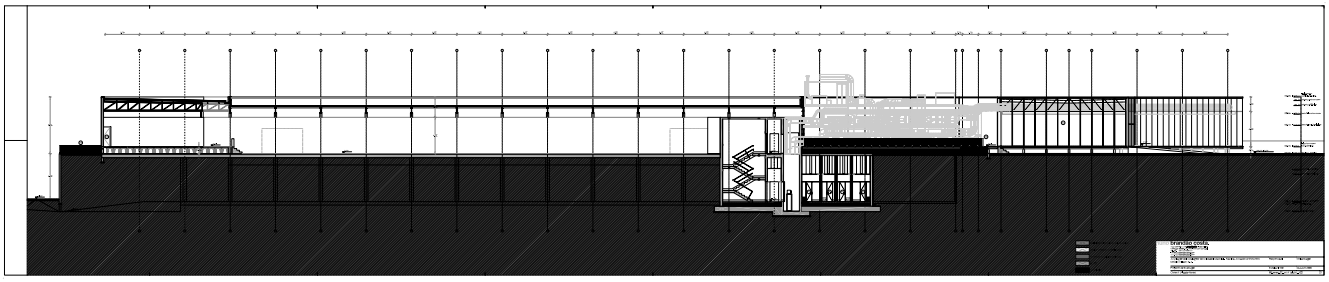
B

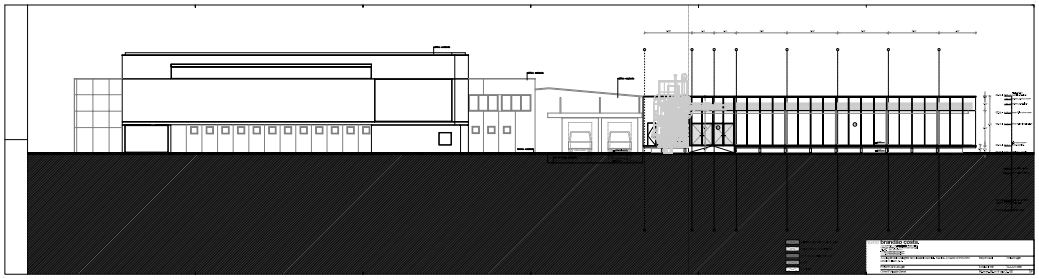


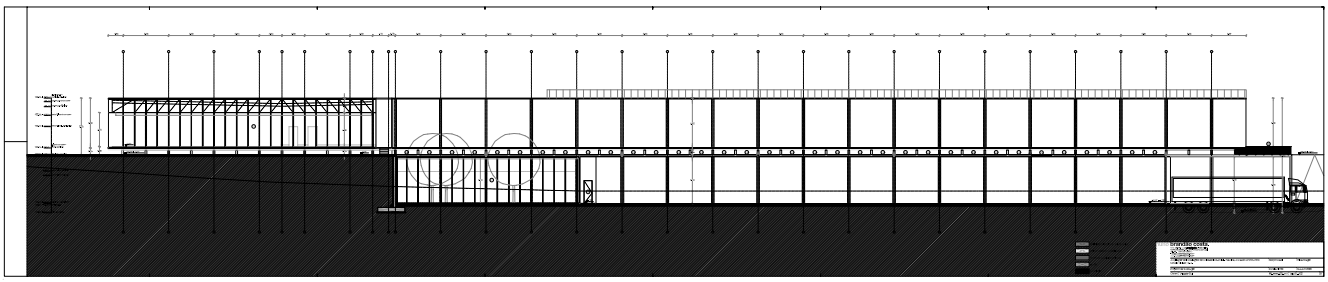
C

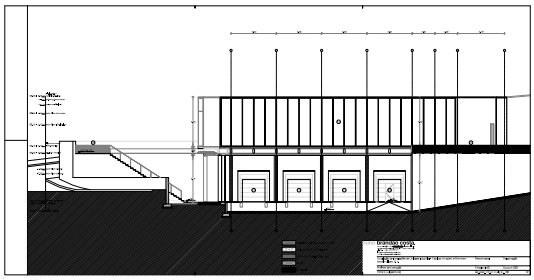


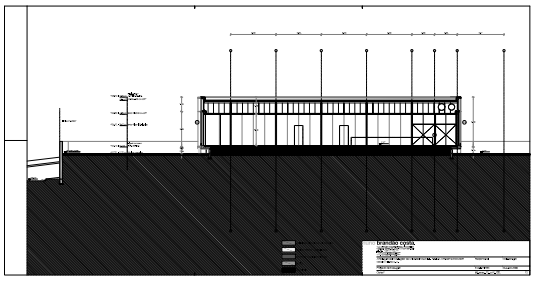
A Planta piso 0
B Planta piso técnico
C Planta cobertura

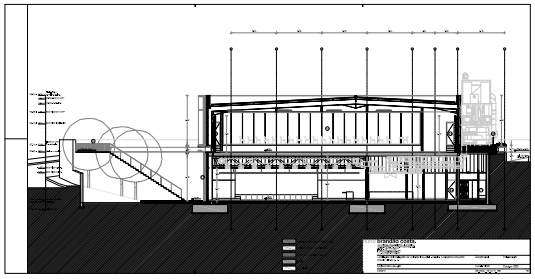

A

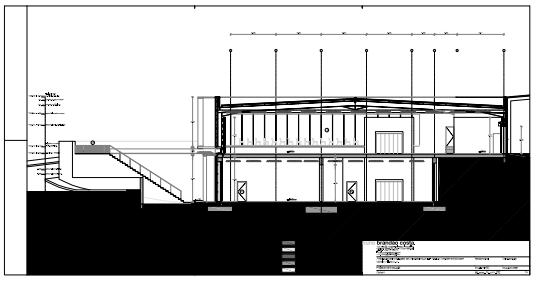

B

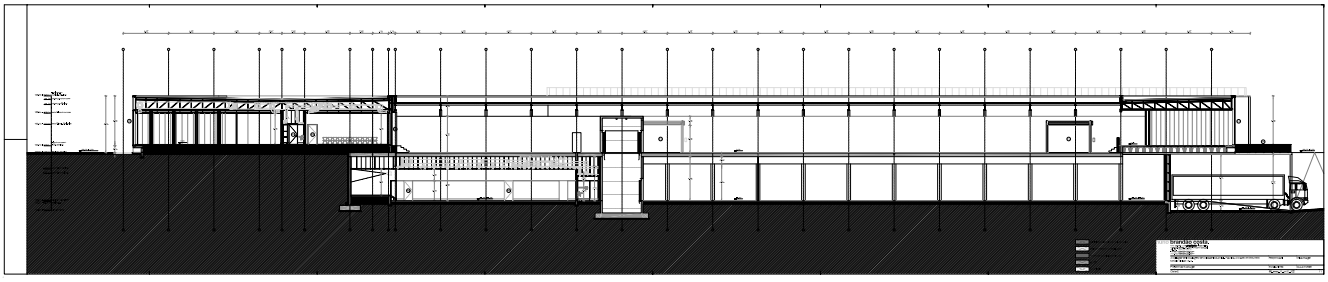

C


D

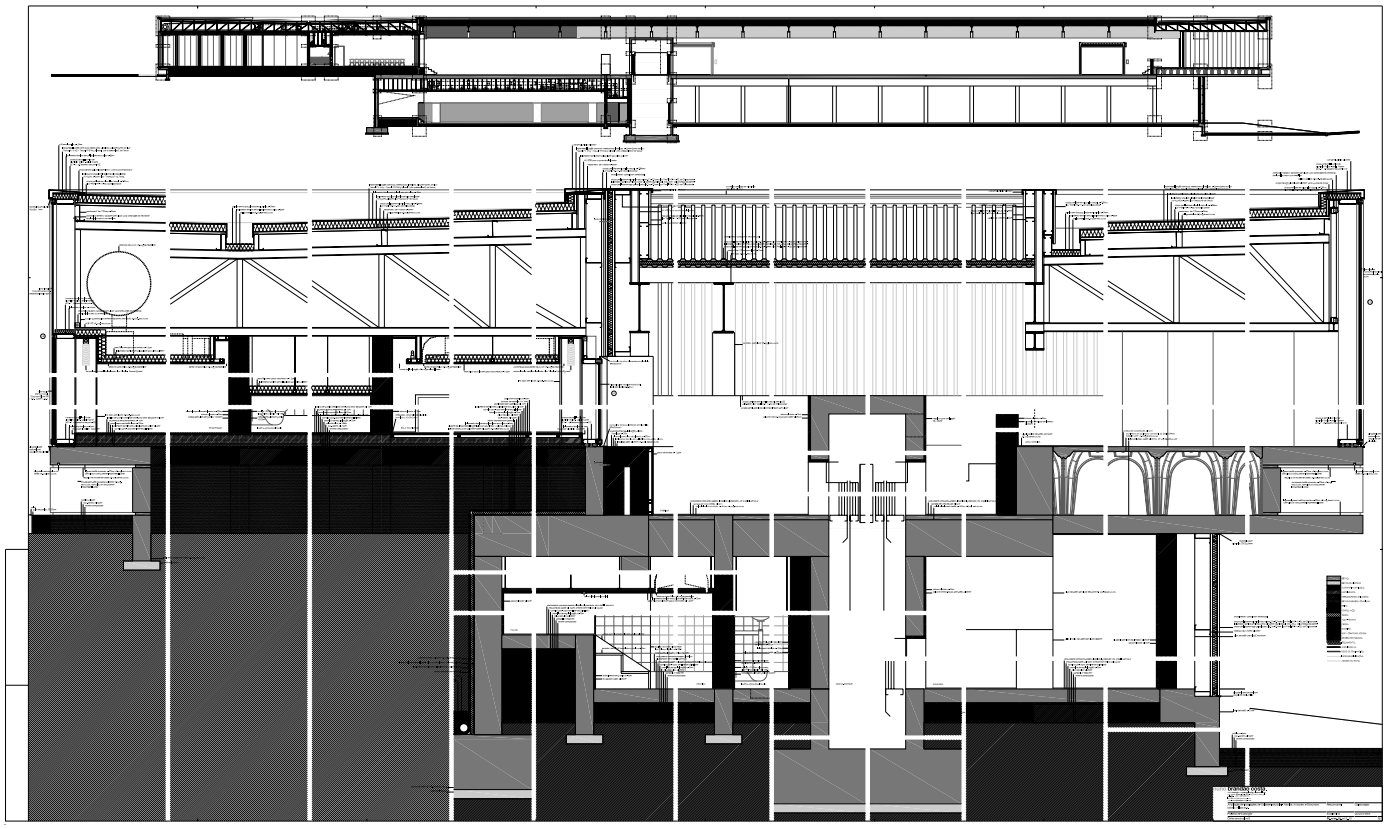

E


F

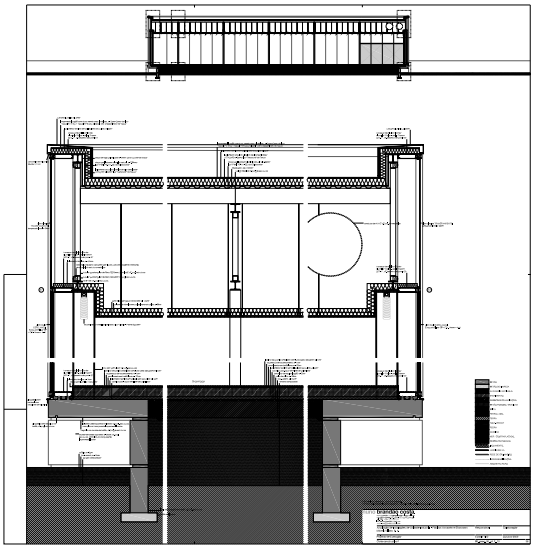

G


H

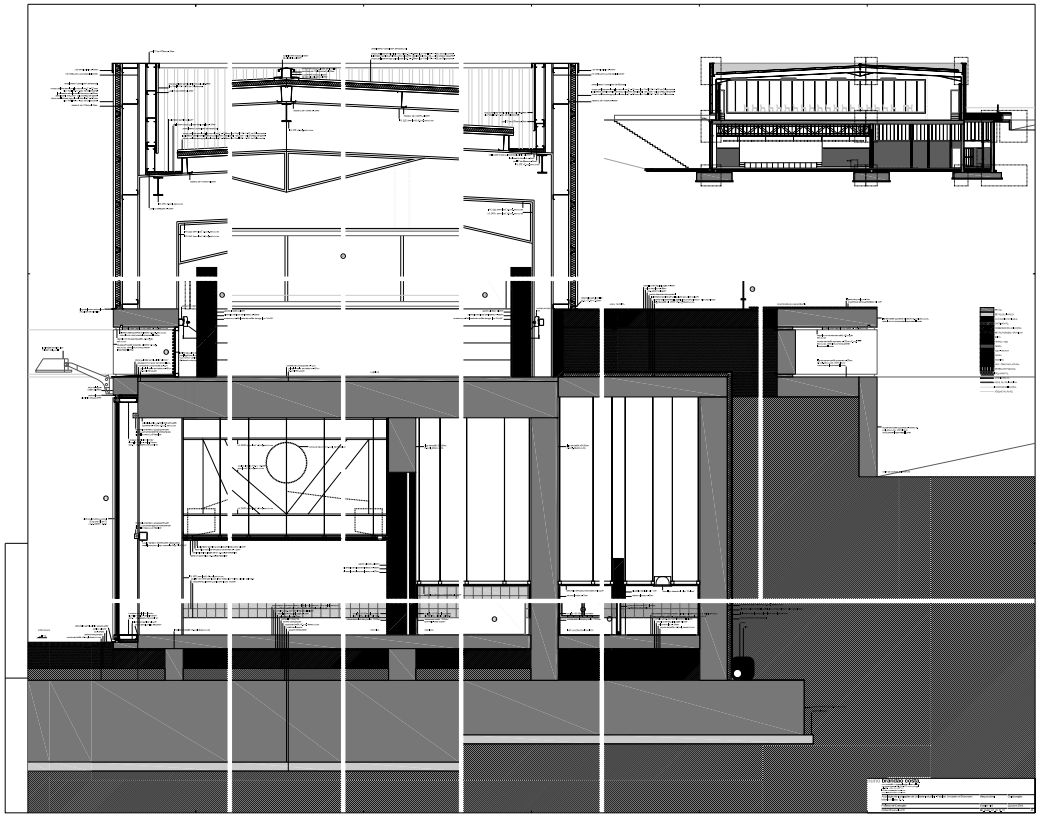
A Alçado norte
B Alçado poente
C Alçado sul
D Alçado nascente
E Corte F
F Corte G
G Corte H
H Corte E



Corte construtivo E



A



B

A Corte F
B Corte G





Fotografias vistas exterior





Fotografias vistas exterior

A



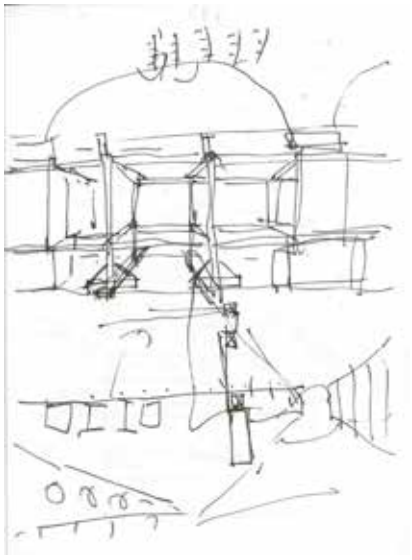
B

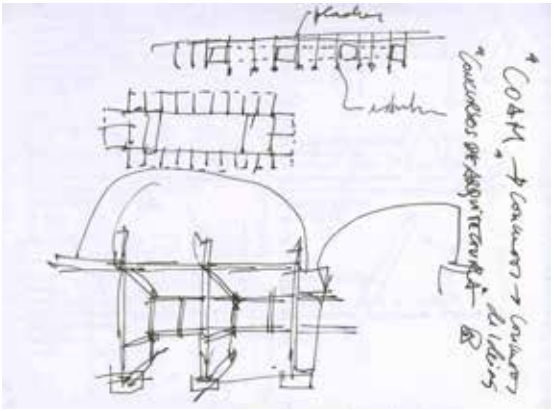


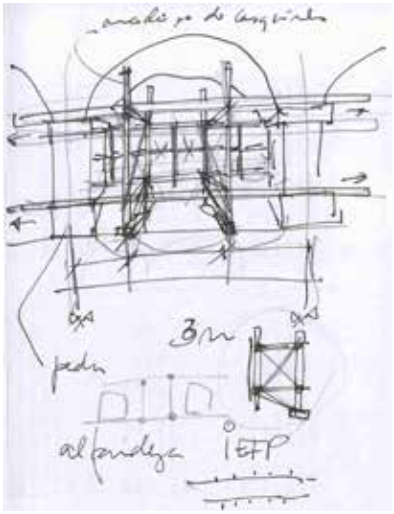
A Fotografia vista exterior
B Fotografia vista interior

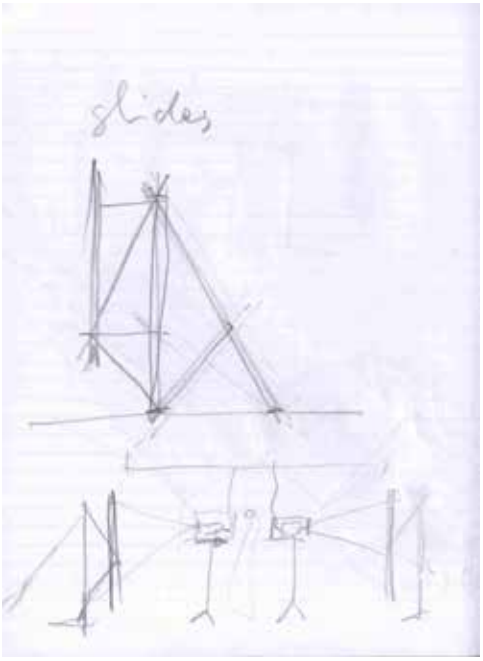
Exposição Testemunhos

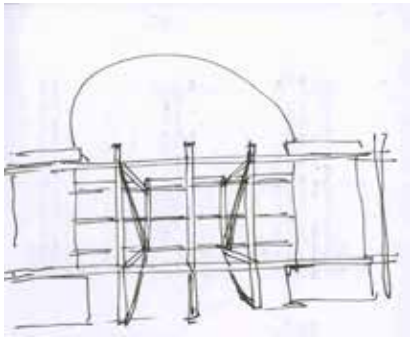
Porto, Portugal 2008

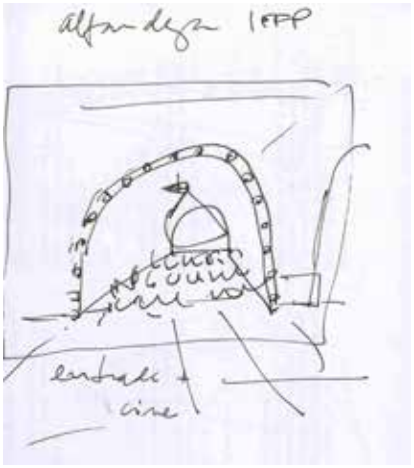




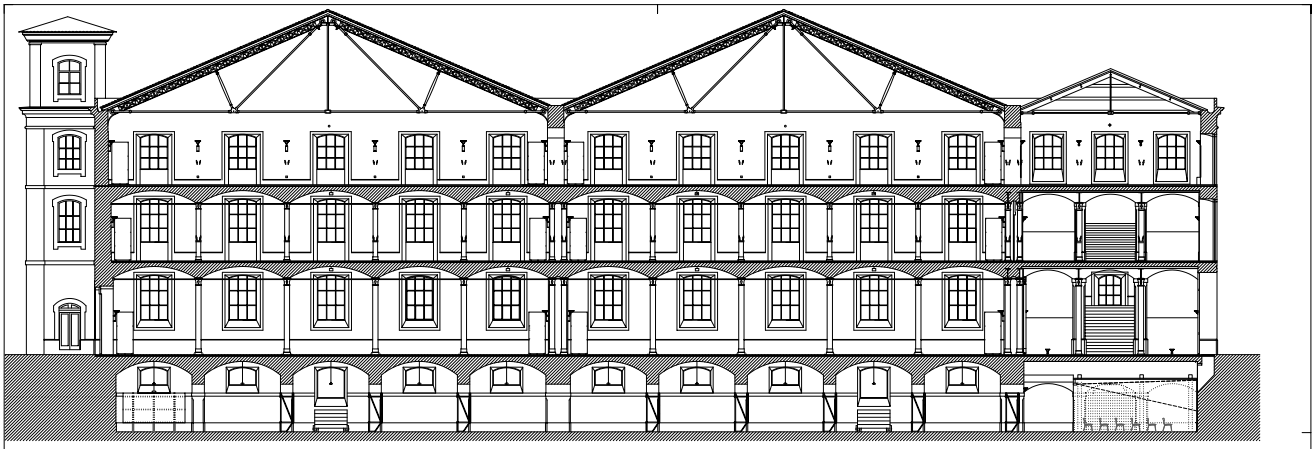


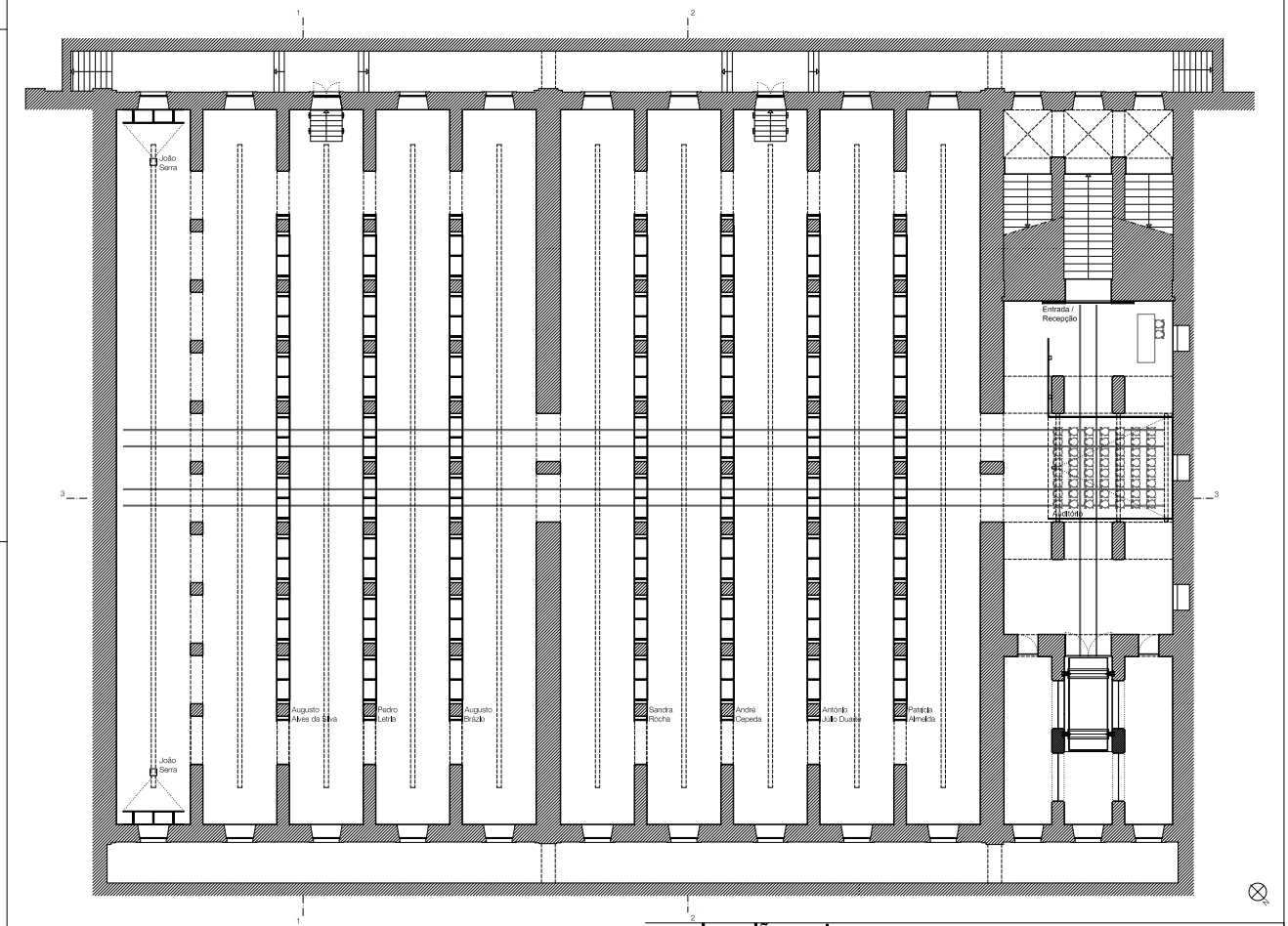






Croquis



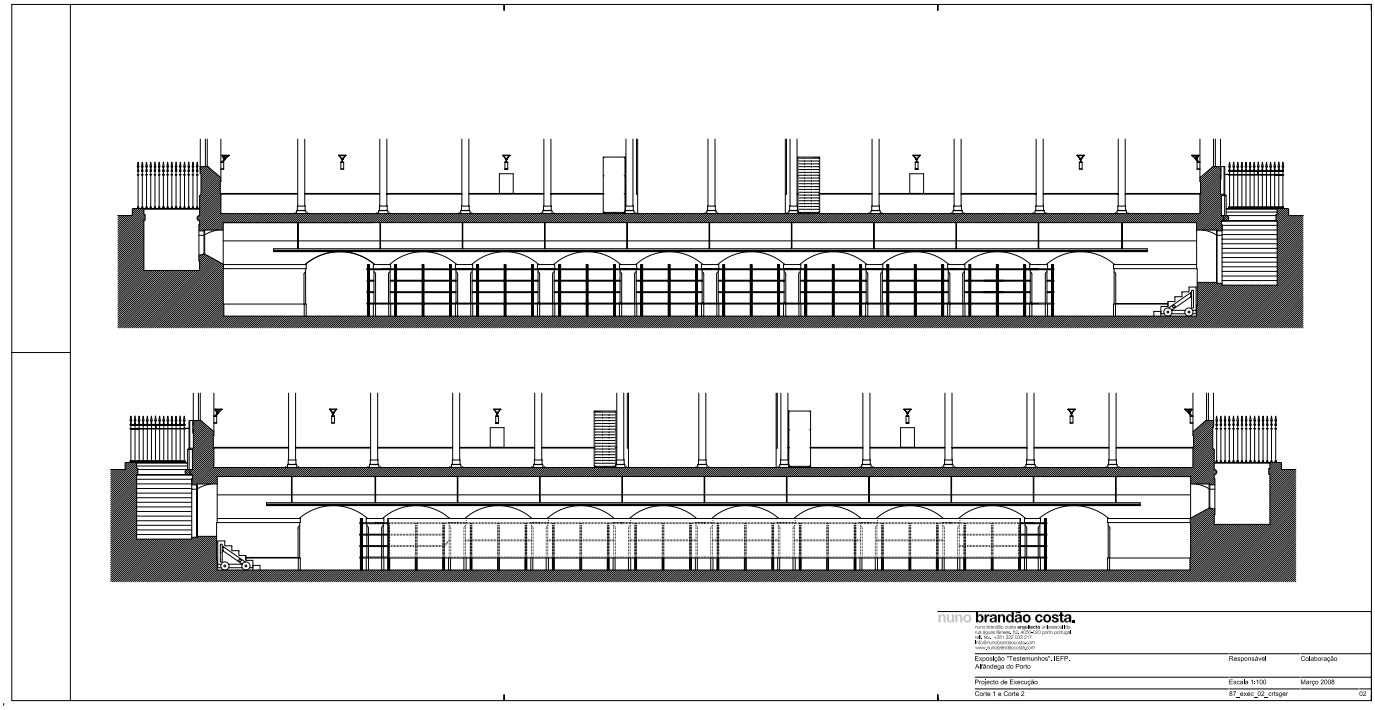


nuno brandão costa.

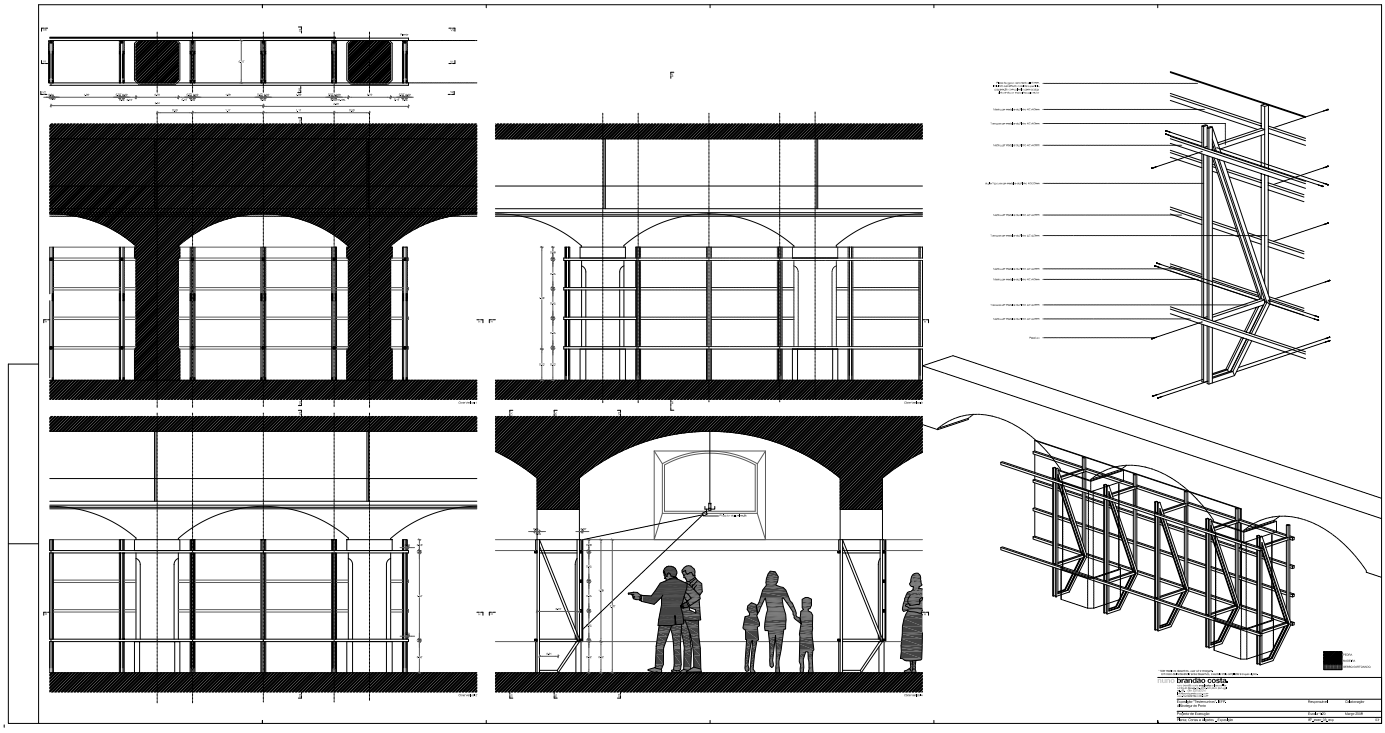
nuno brandão costa **arquitecto** unipessoal lda
rua águas férreas, 52, 4050-020 porto portugal
tel. fax. +351 222 033 217
info@nunobrandaocosta.com
www.nunobrandaocosta.com

Exposição "Testemunhos". IEFP. Alfândega do Porto	Responsável	Colaboração
Projecto de Execução	Escala 1:200	Março 2008
Planta e Corte 3	87_exec_01_pltgerais	01

Corte transversal e planta

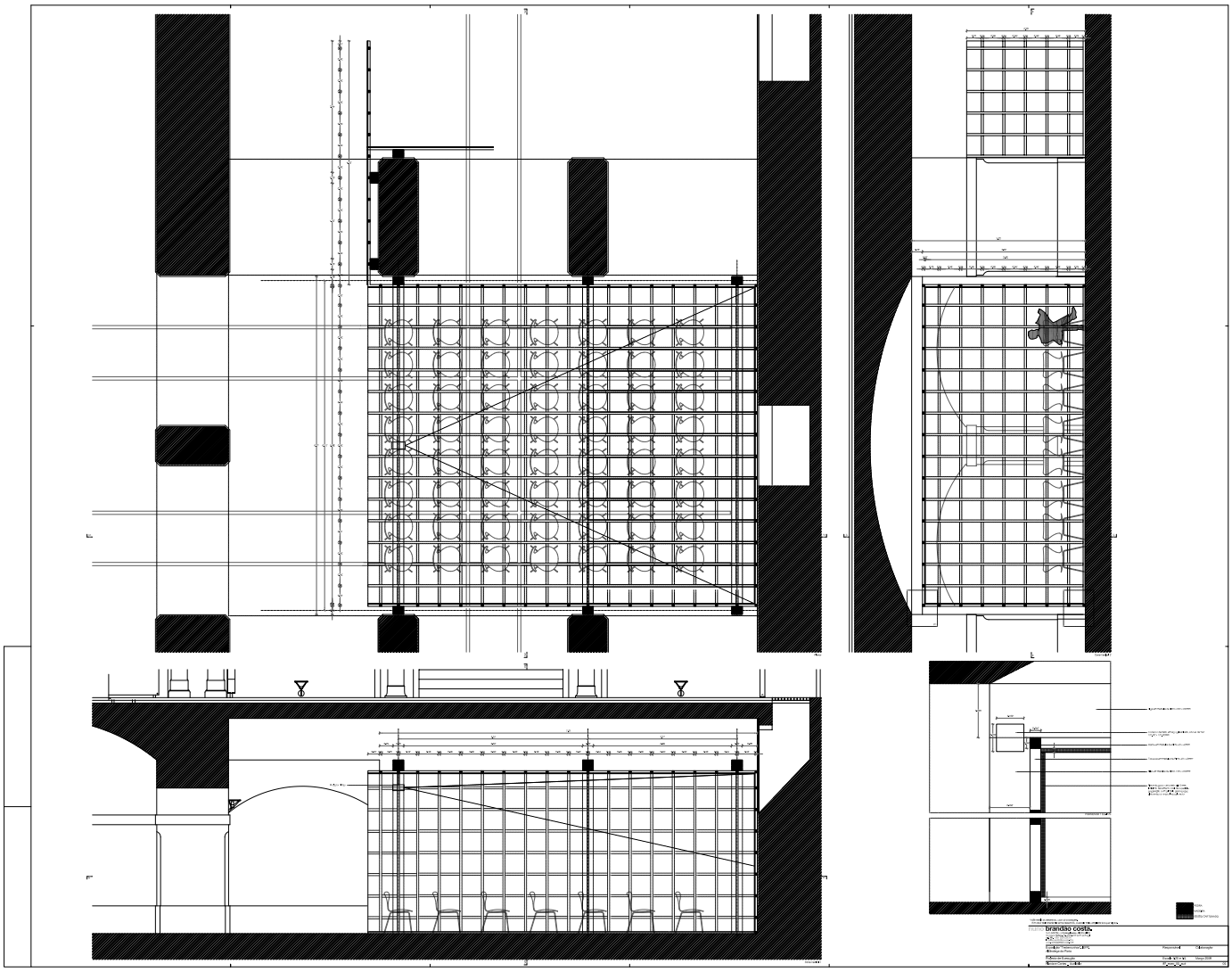


A



B

A Cortes
B Desenhos modelo exposição



Desenhos auditório





Fotografias vistas interior









Fotografias vistas interior

Conjunto Turístico em S. Pedro de Moel

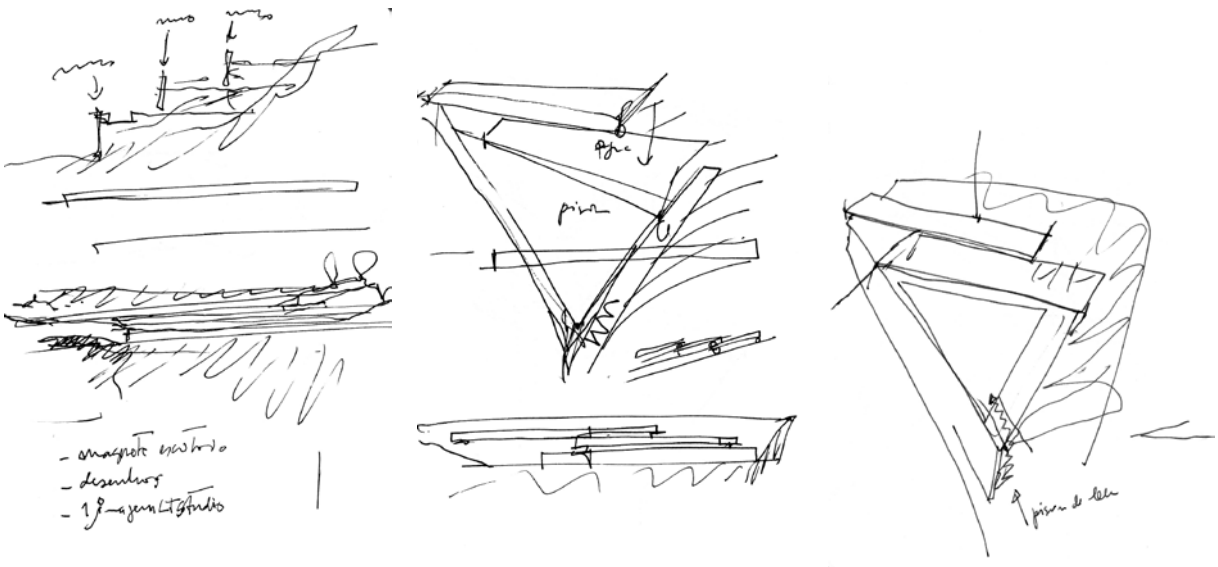
São Pedro de Moel, Portugal 2009

Concurso público limitado



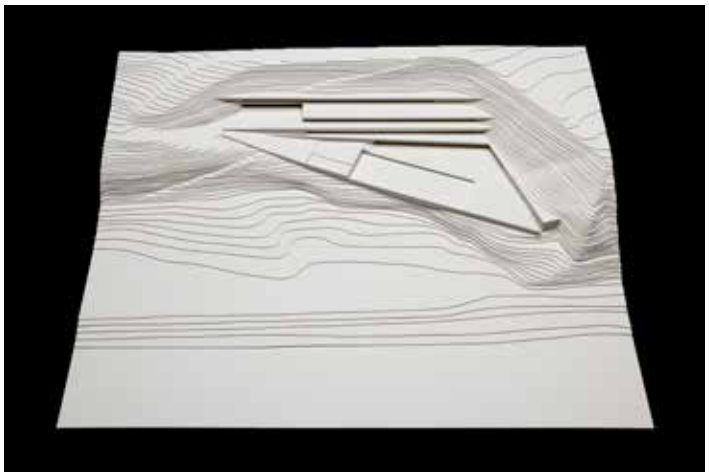
A

B

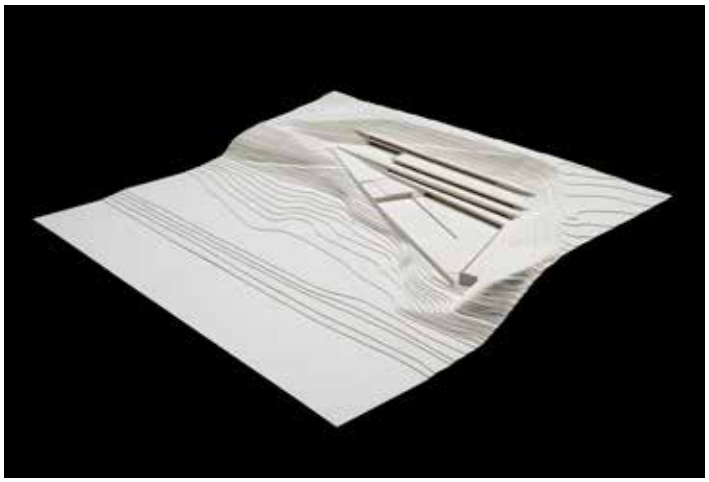


A Fotografia vista aérea
B Croquis

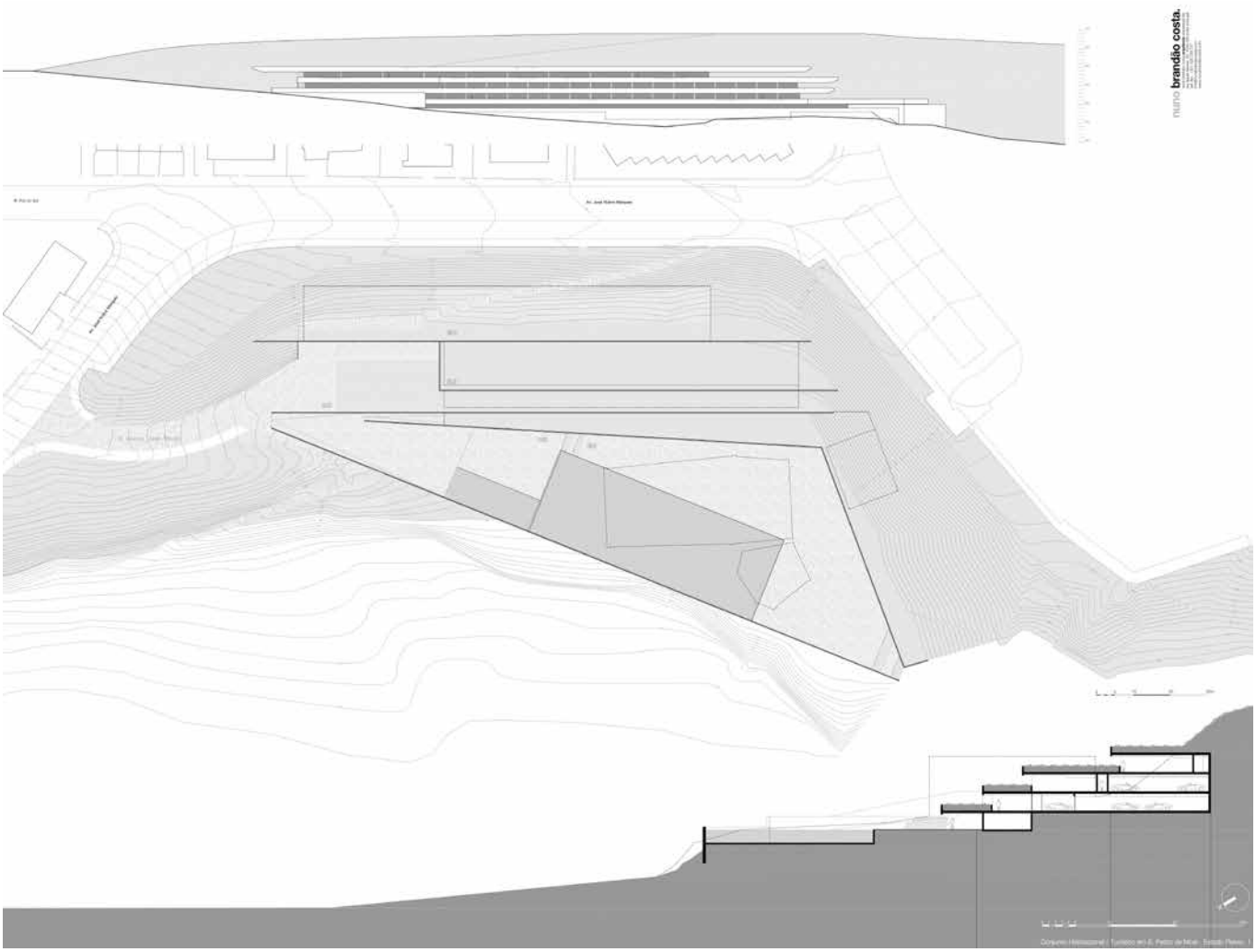






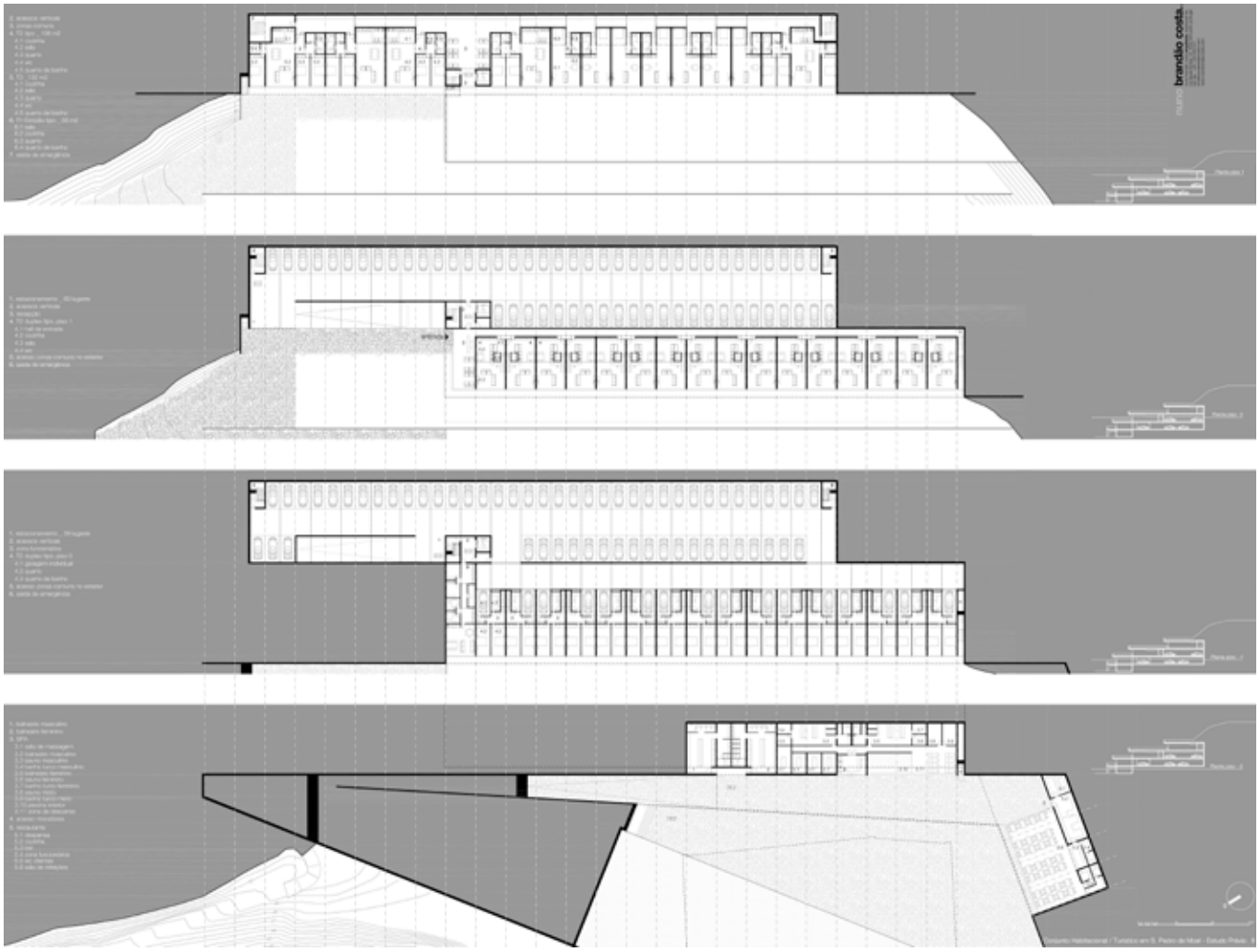


Fotografias maqueta



Painel 1 planta implantação e corte transversal

A



B



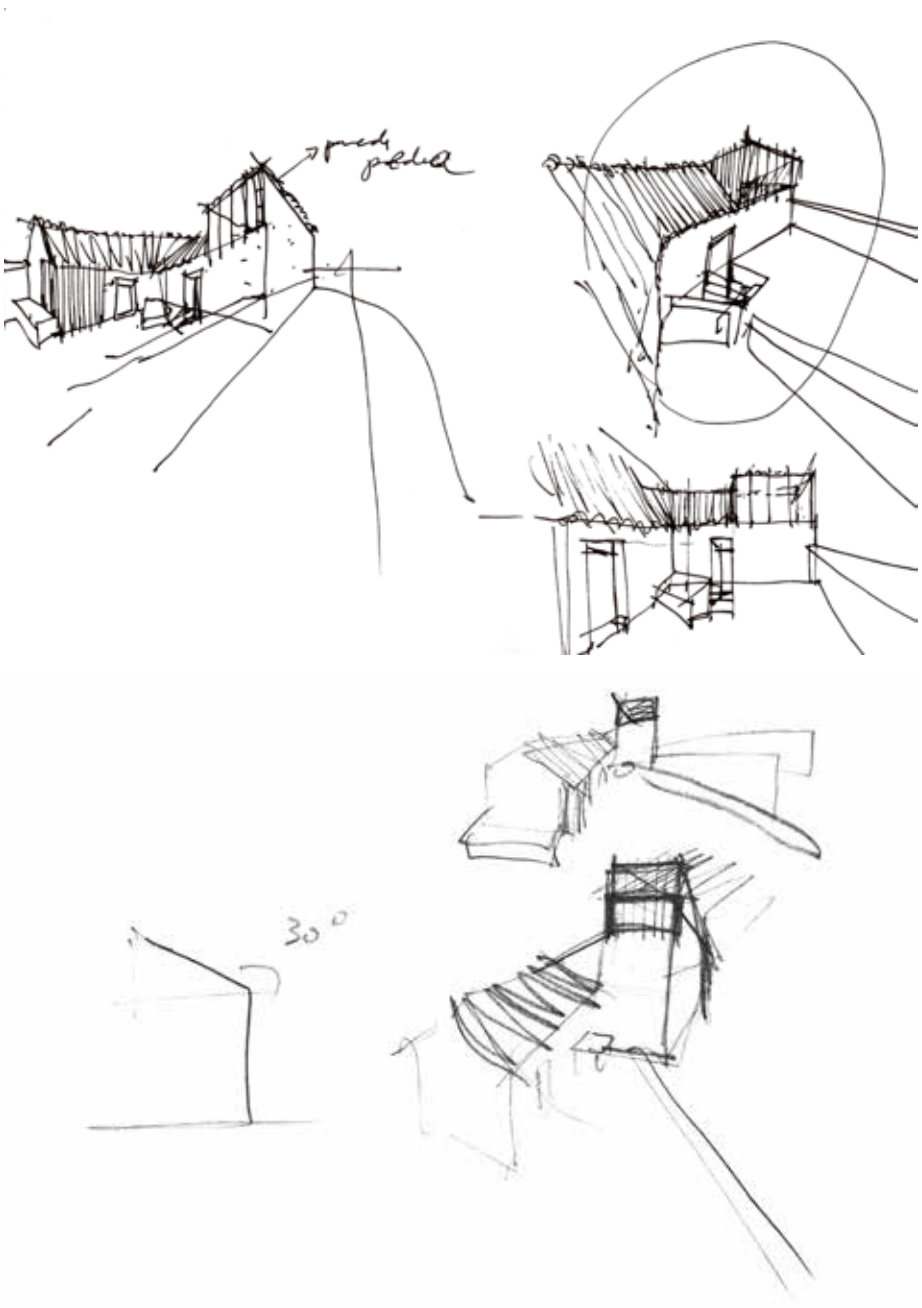
A Painel 2 plantas
B Plantas quartos-tipo



Imagem vista exterior

Mirante de Areias de Vilar

Areias de Vilar, Portugal 2009-12



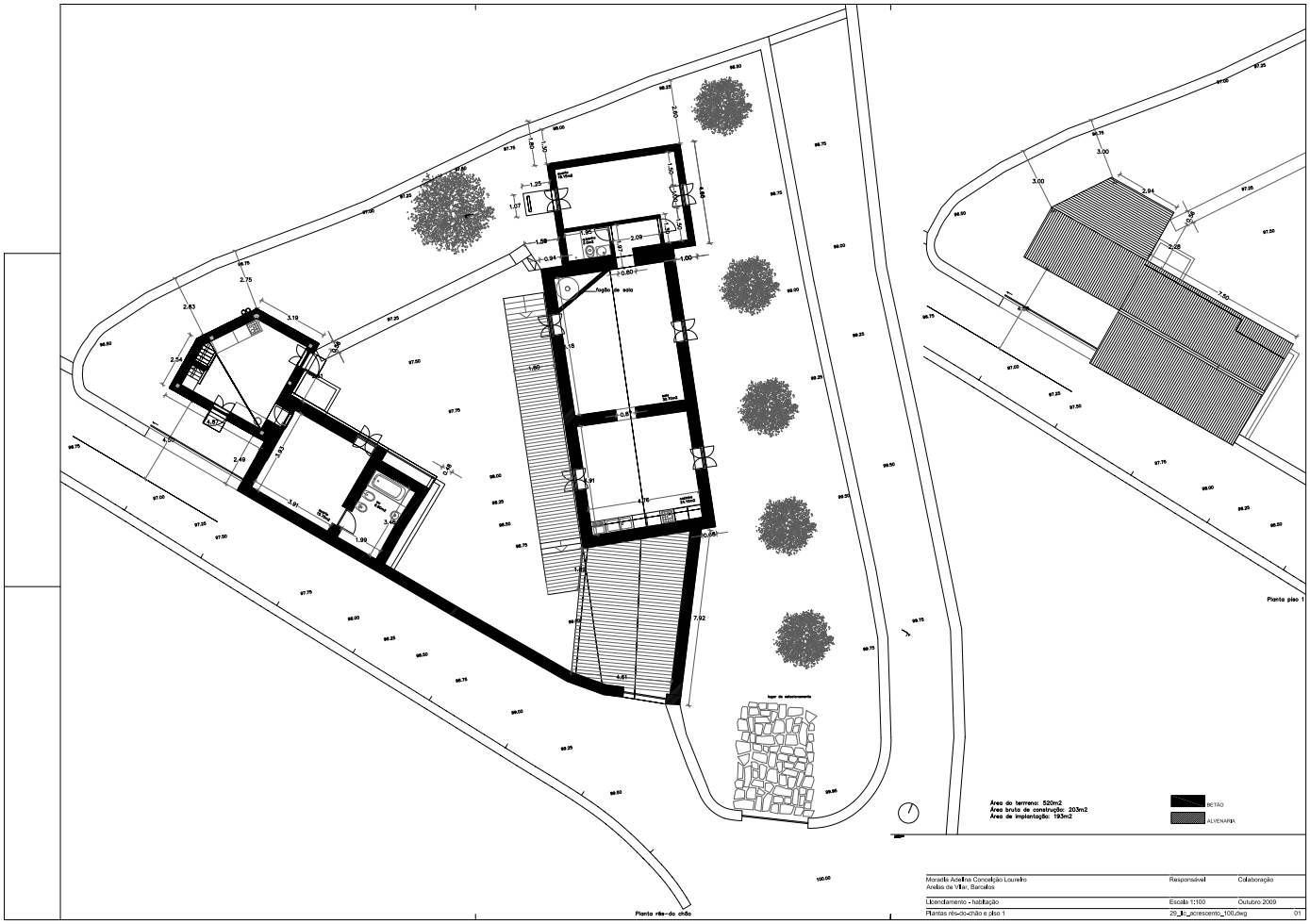
Croquis



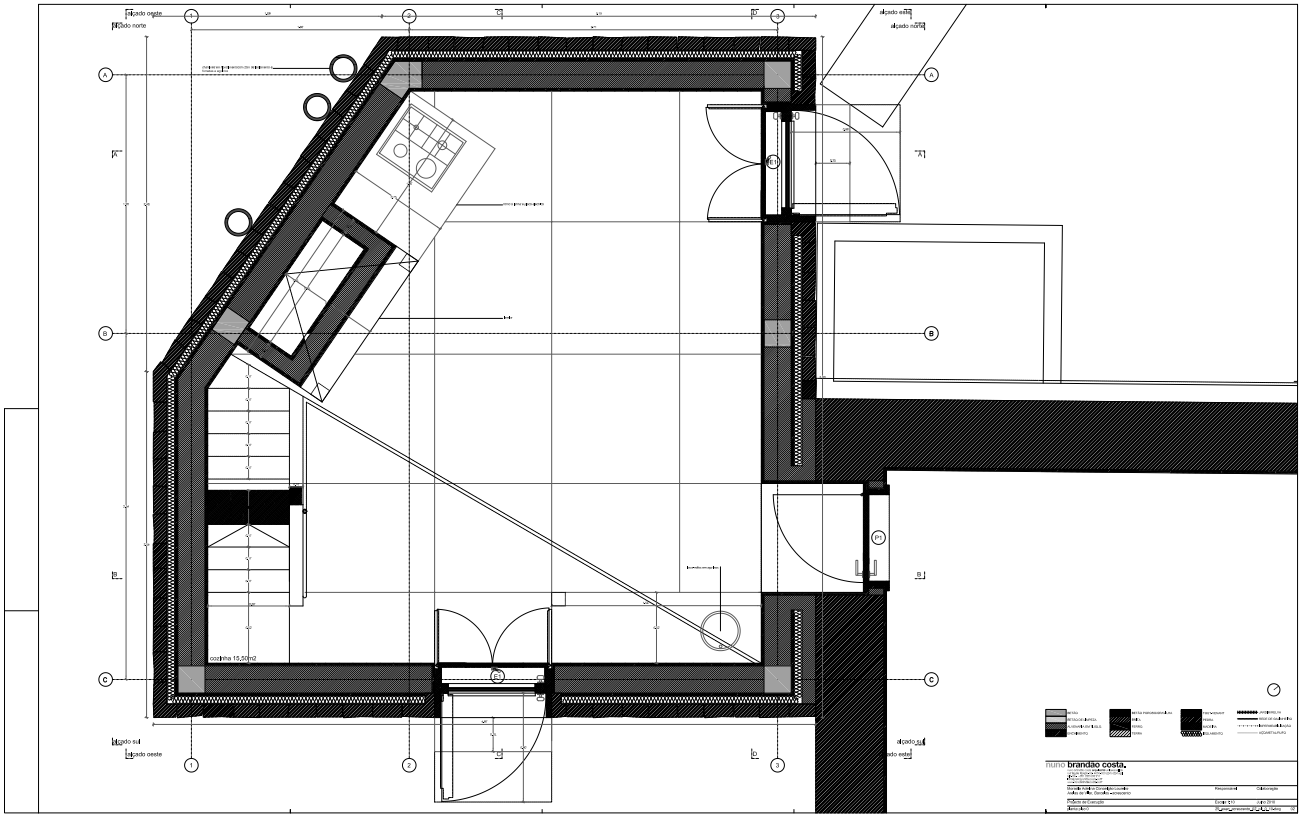


Fotografia maqueta

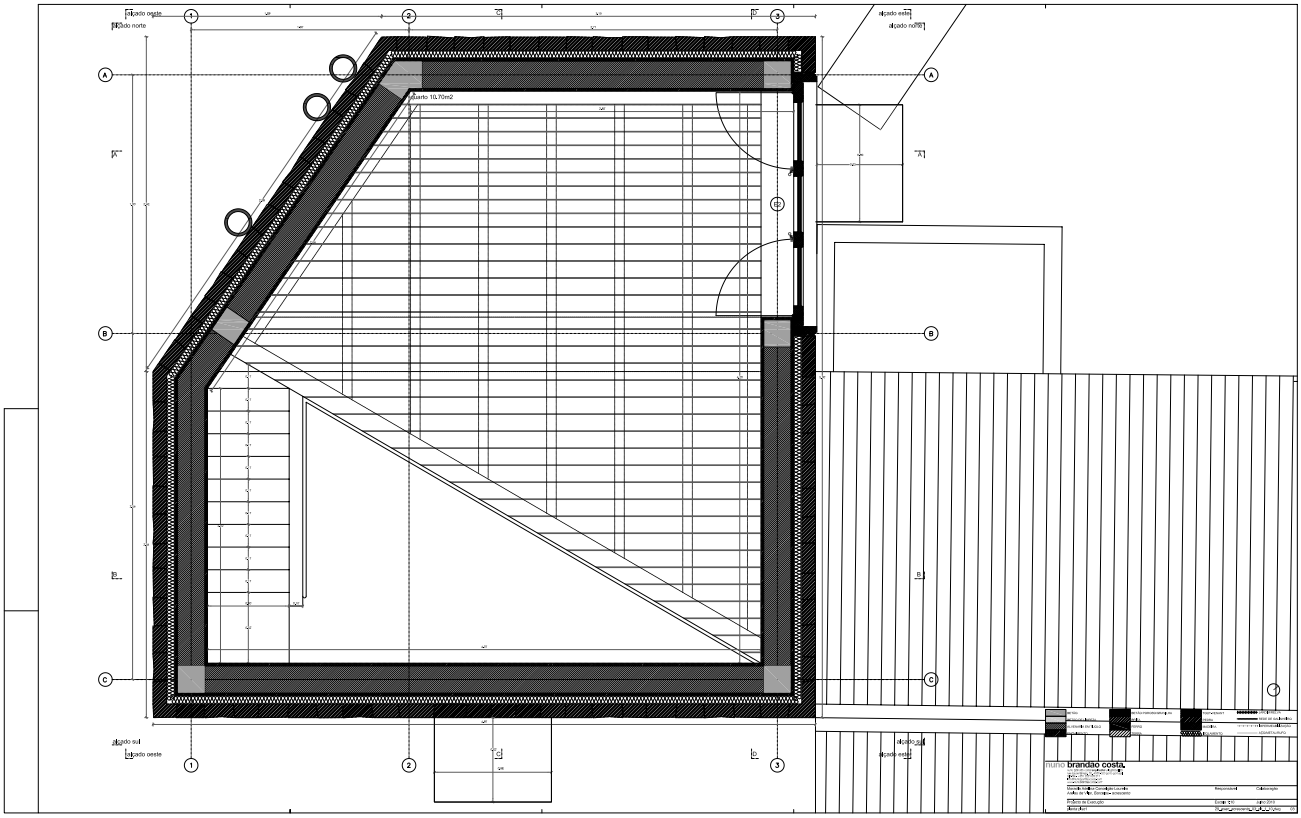
A



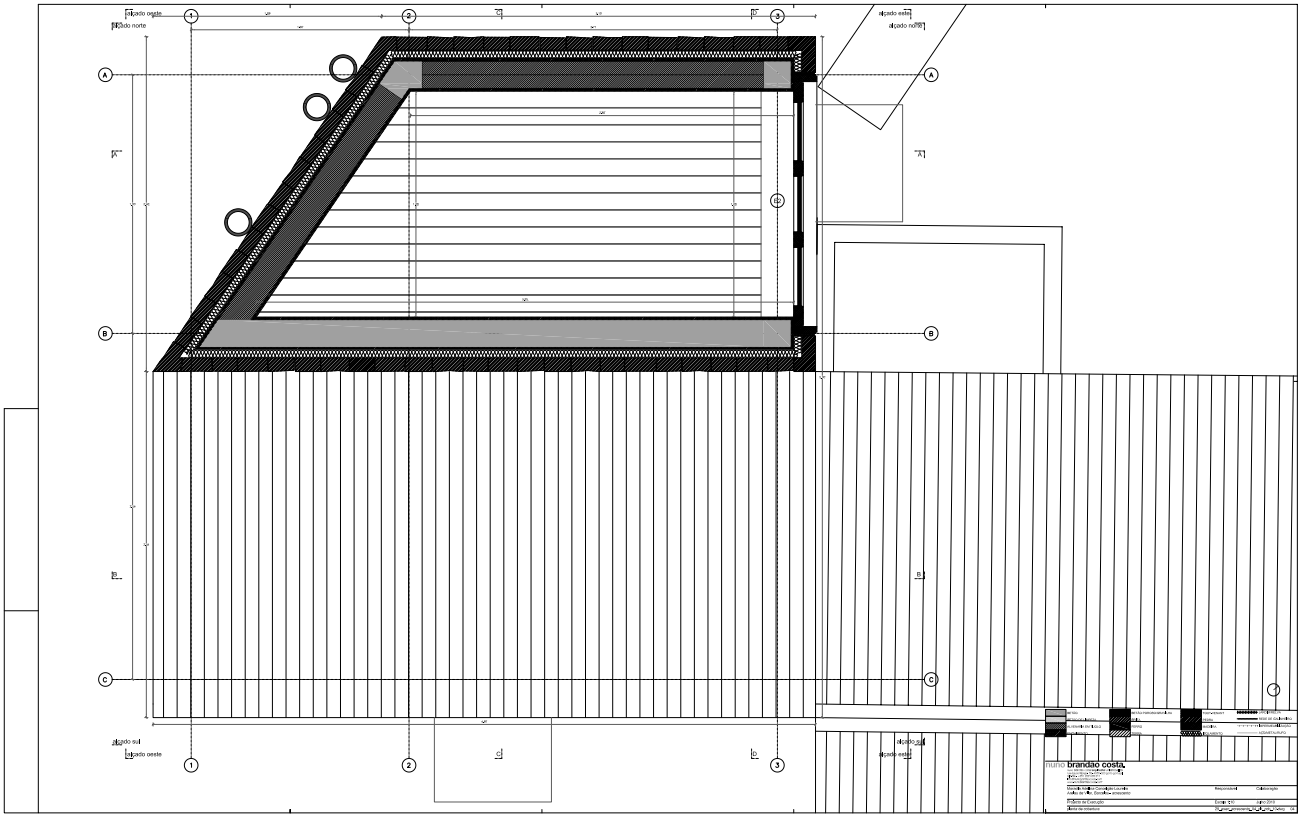
B



A Planta implantação
B Planta piso 0

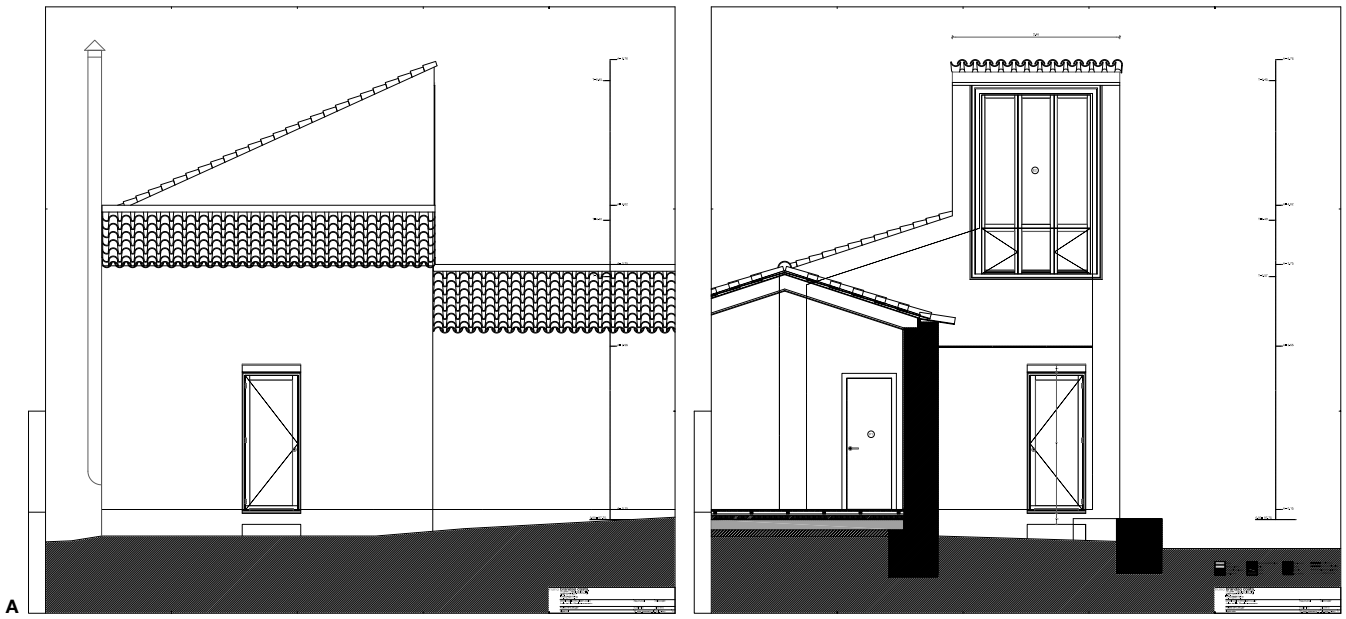


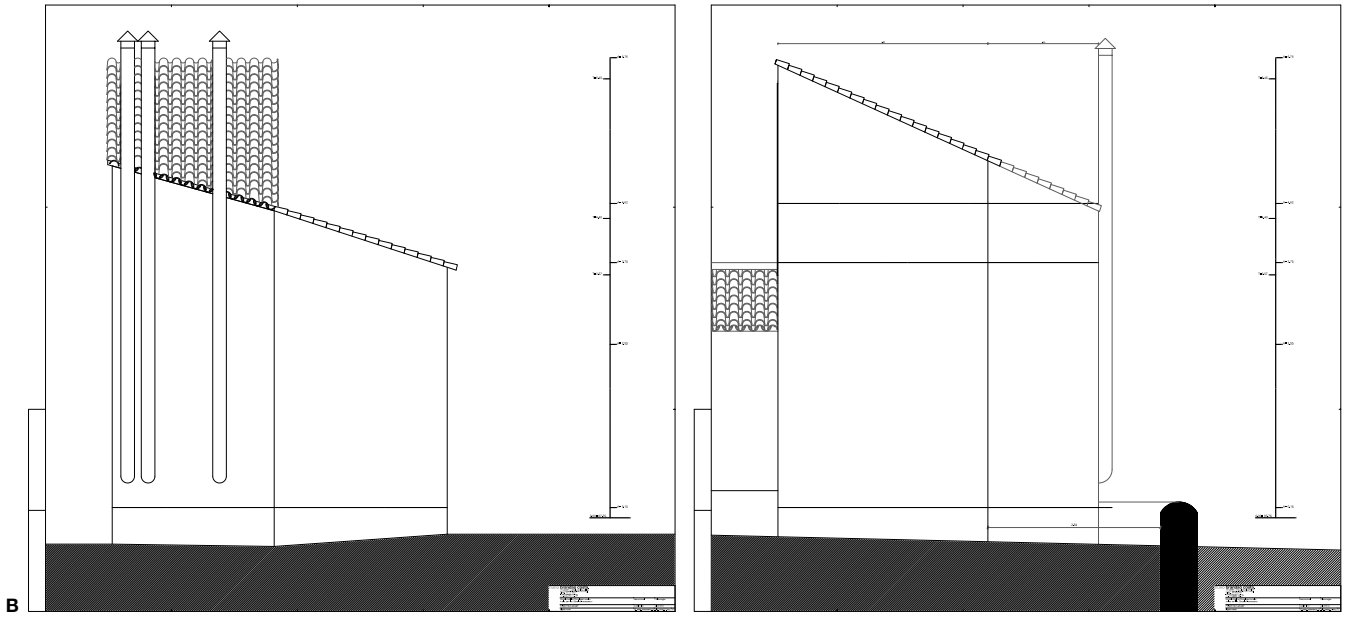
A



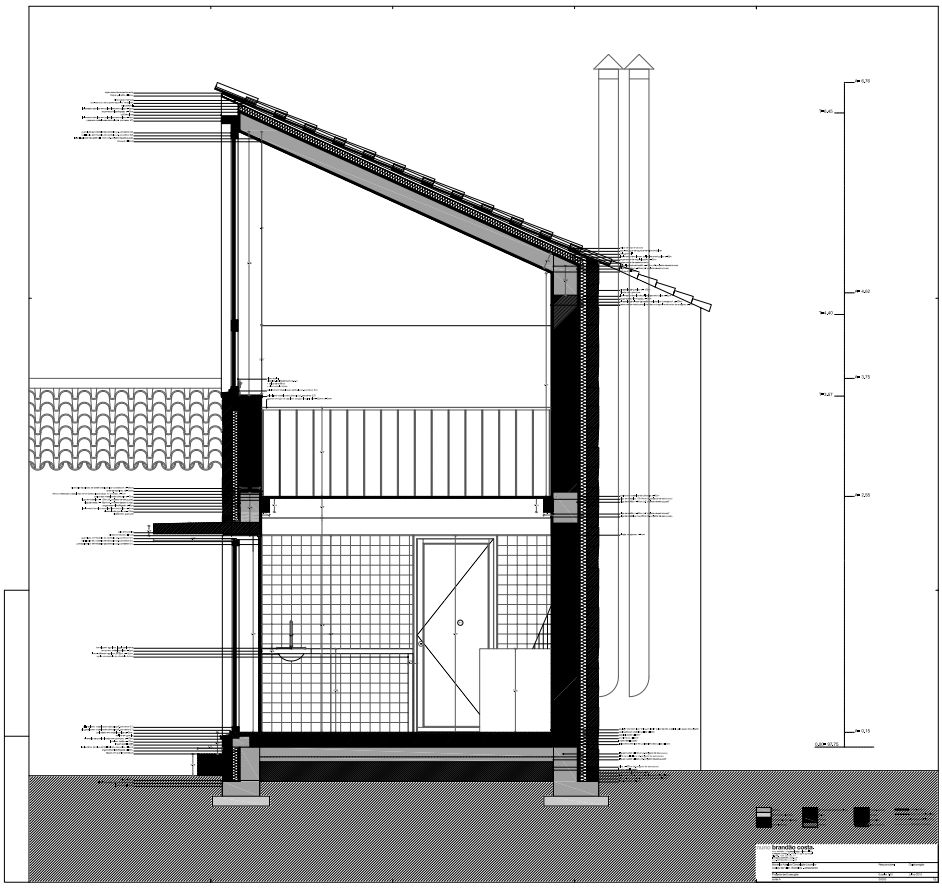
B

A Planta piso 1
B Planta piso 2

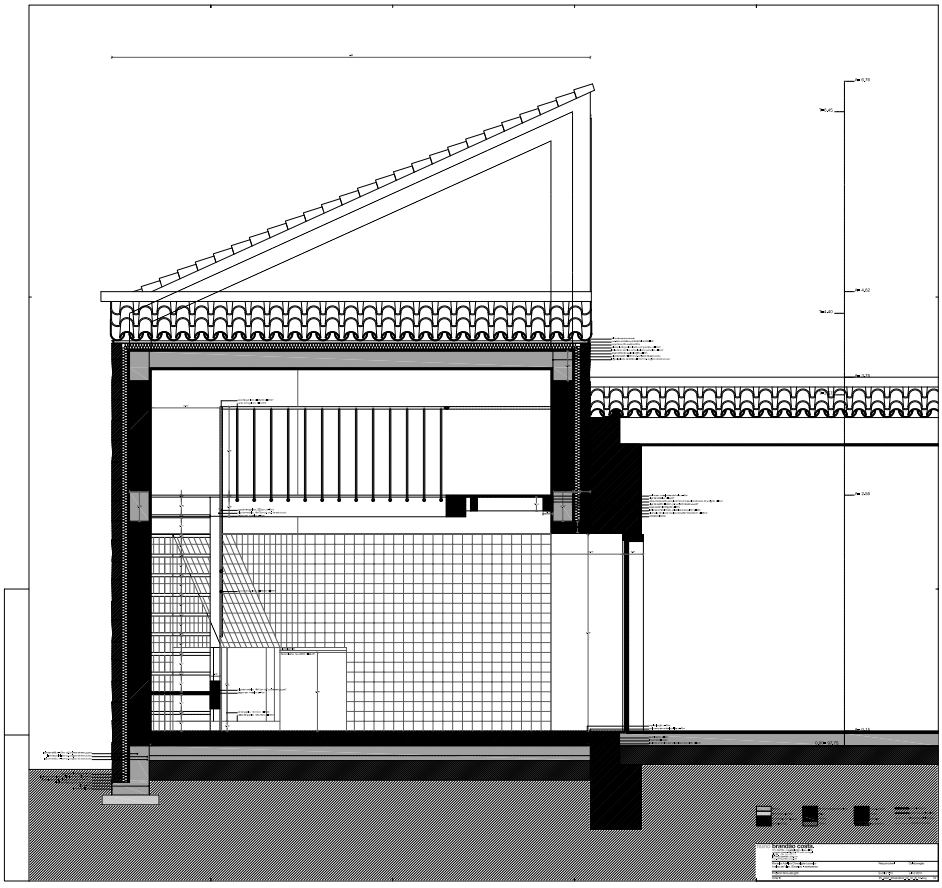




A Alçado sul e poente
B Alçado norte e nascente



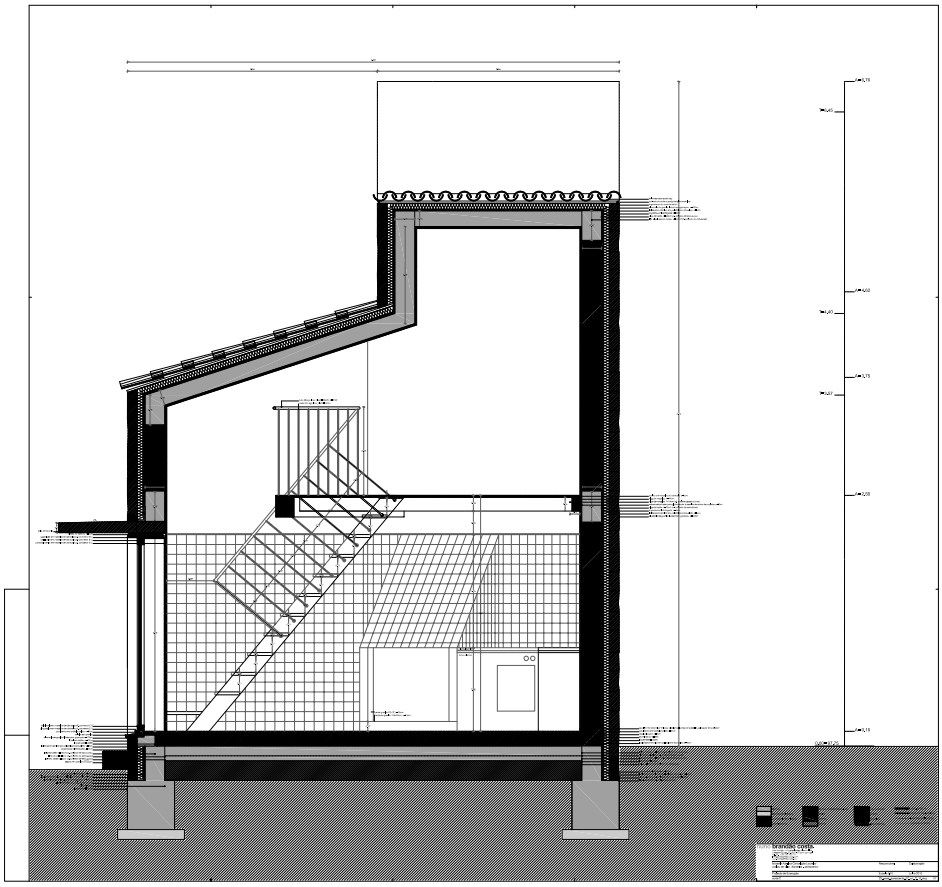
A



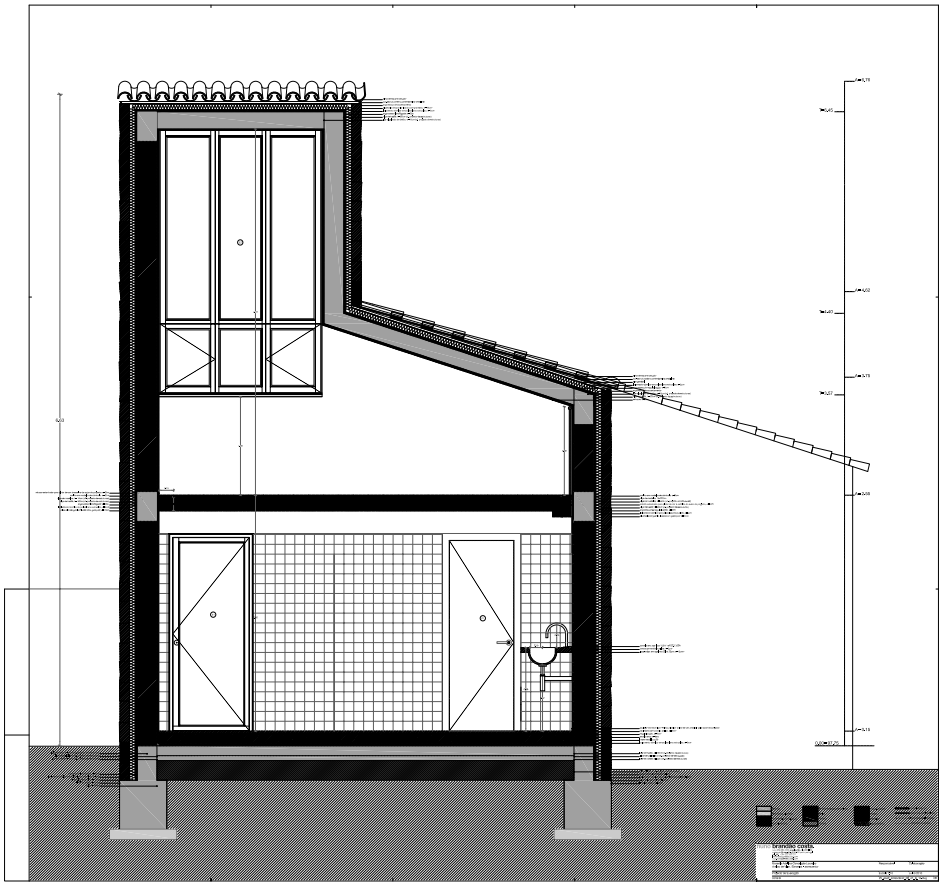
B

A Corte A
B Corte B

A



B



A Corte C
B Corte D





Fotografias vistas exterior



Fotografia vista exterior









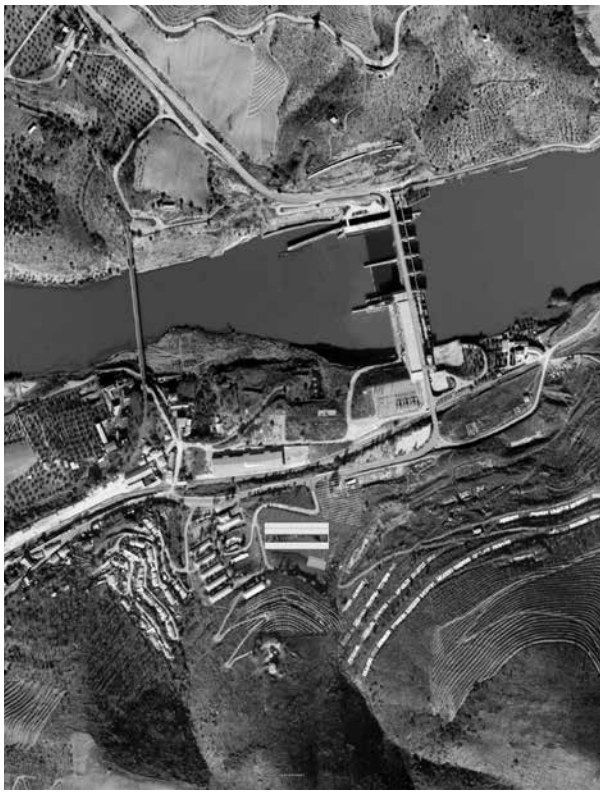


Fotografias vistas interior

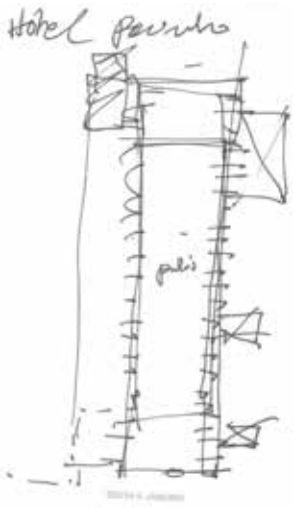
Hotel do Pocinho

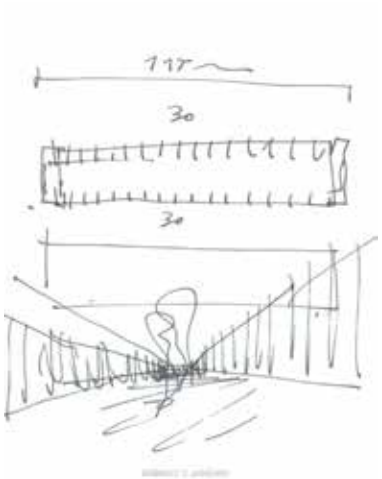
Foz Côa, Portugal 2009
Concurso público

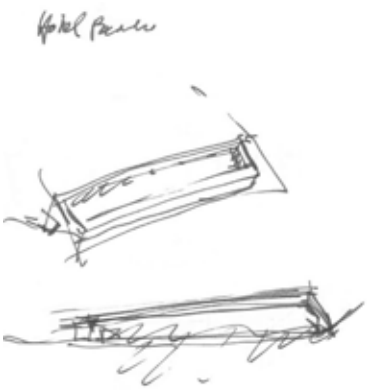
A

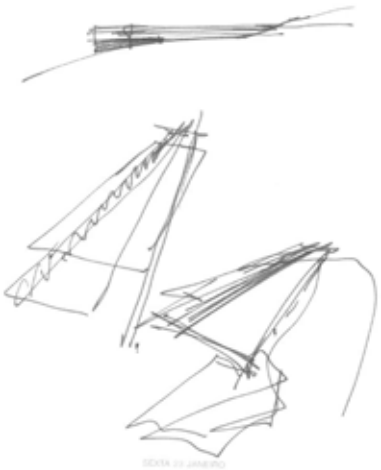


B









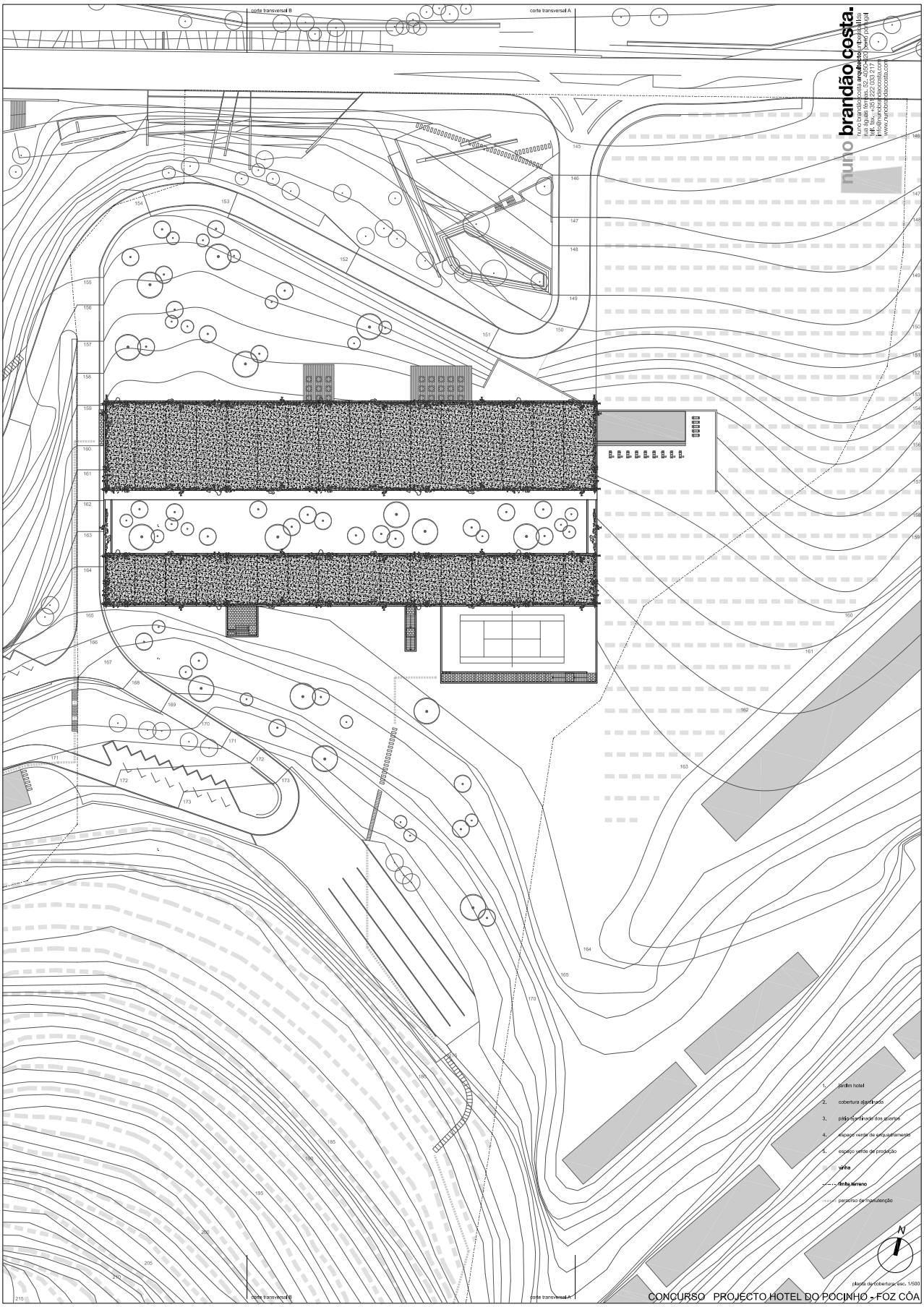
A Fotografia vista aérea
B Croquis



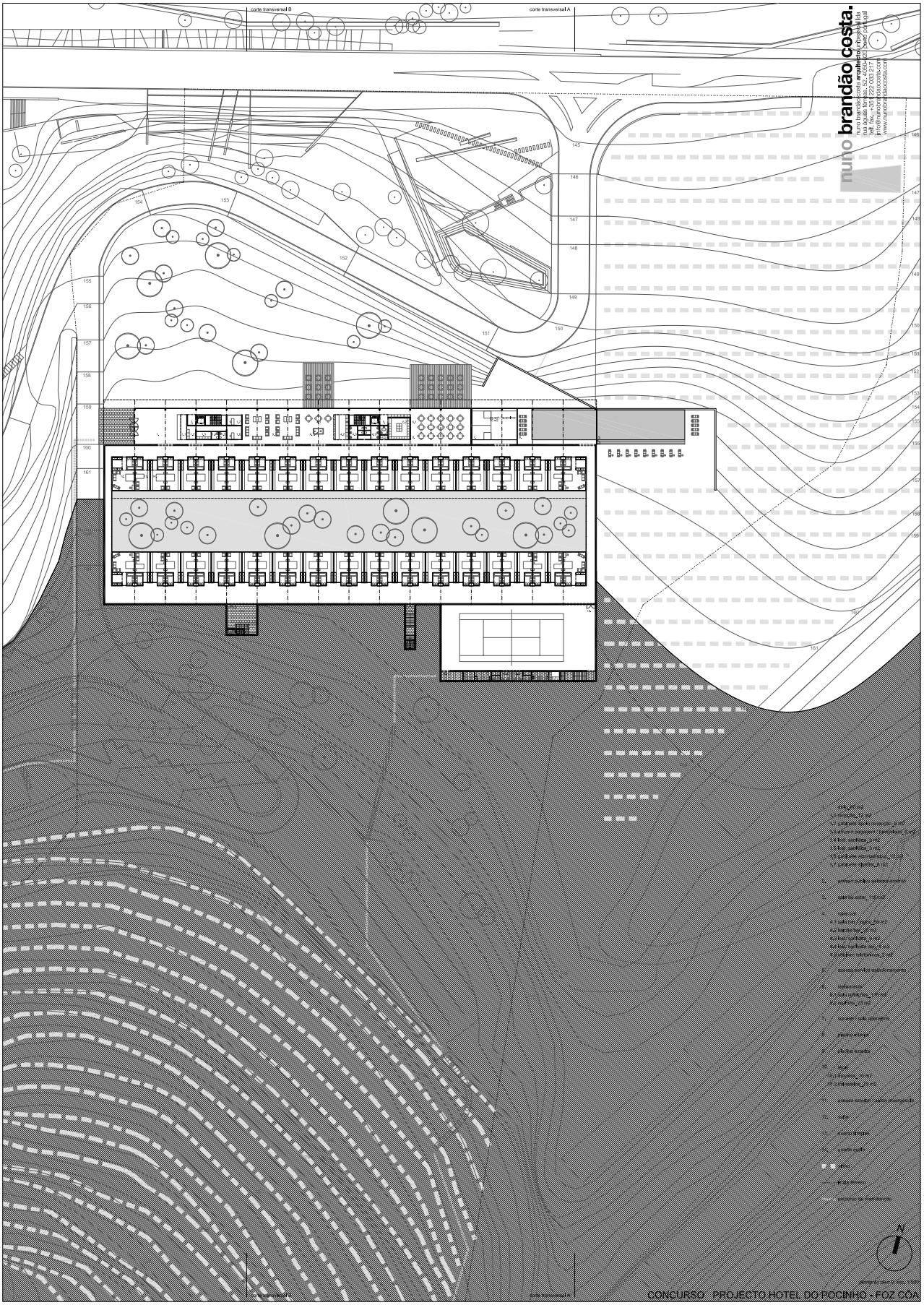
Fotografia maqueta



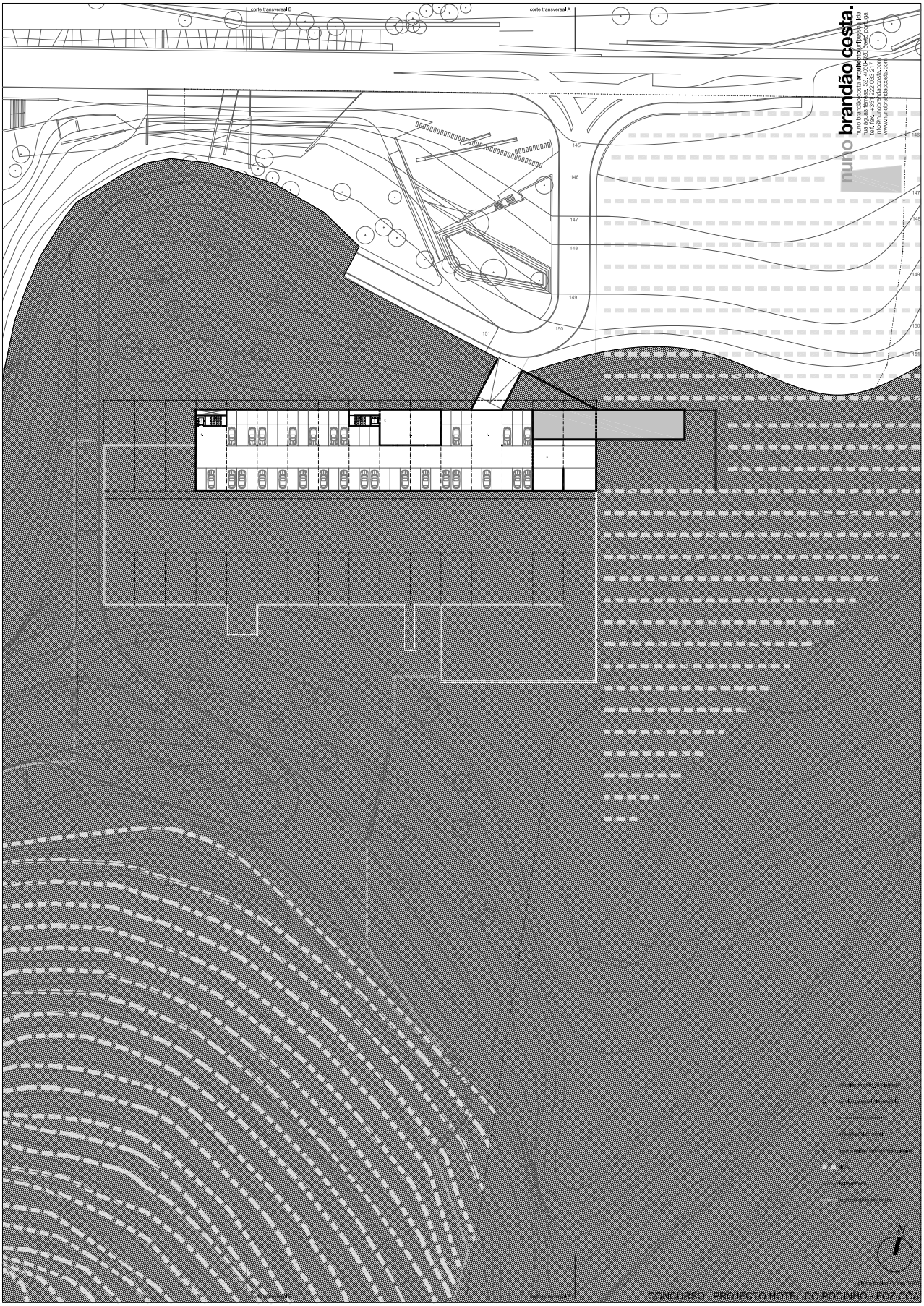
Planta implantação



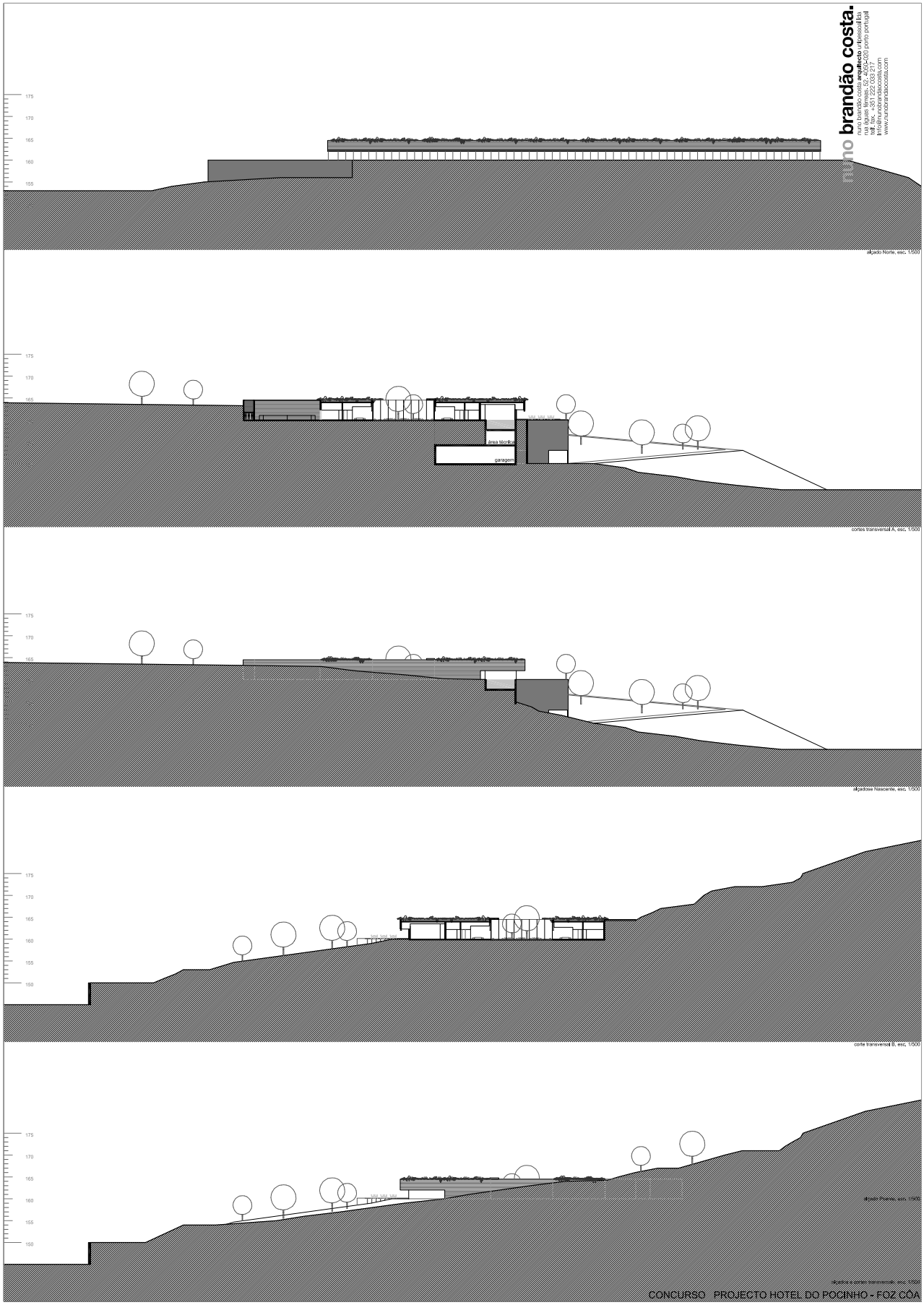
Planta cobertura



Planta piso 0



Planta piso -1



Cortes e alçados

Escola do Padrão

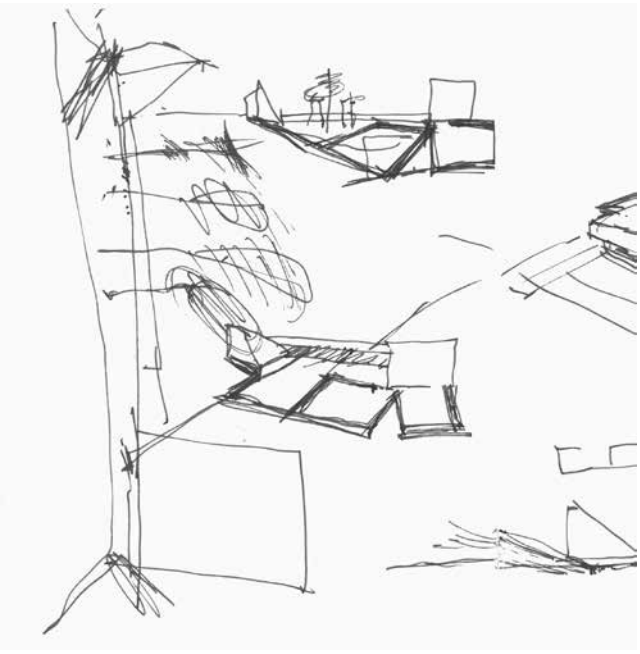
Padrão da Légua, Portugal 2008-11

Concurso público, 1.º prémio; prémio vale da gândara 2010/11

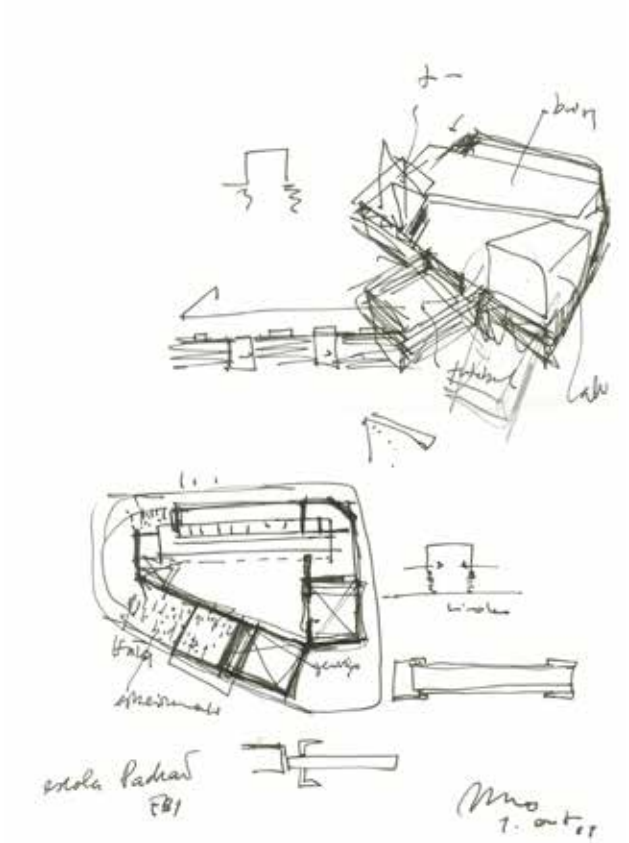
A



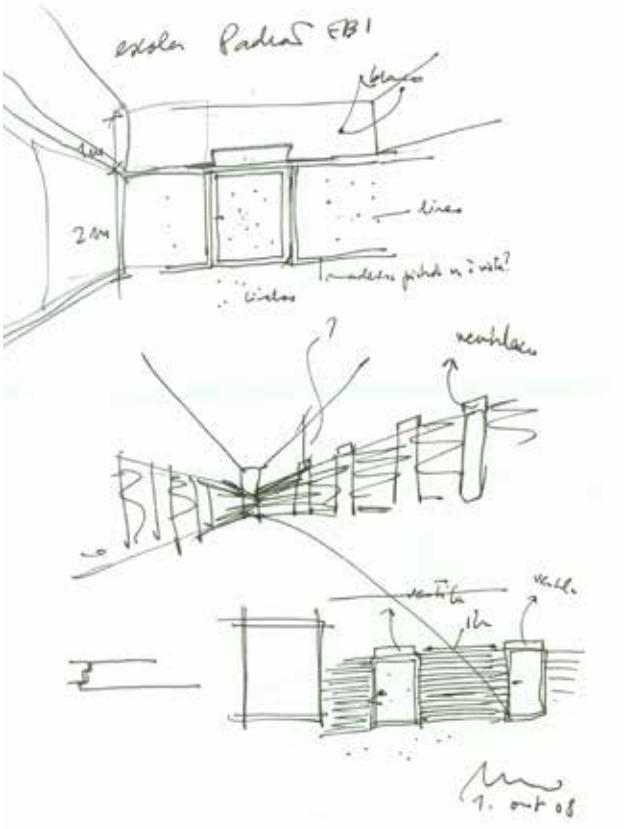
B



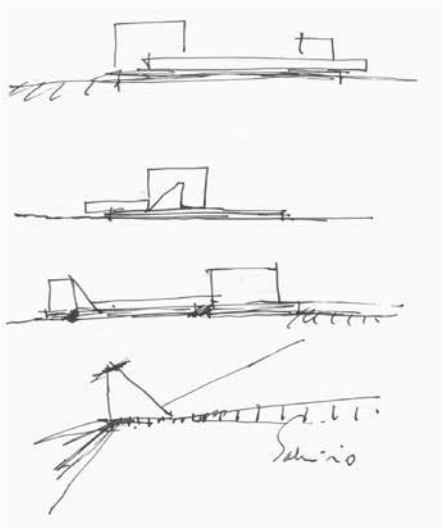
C

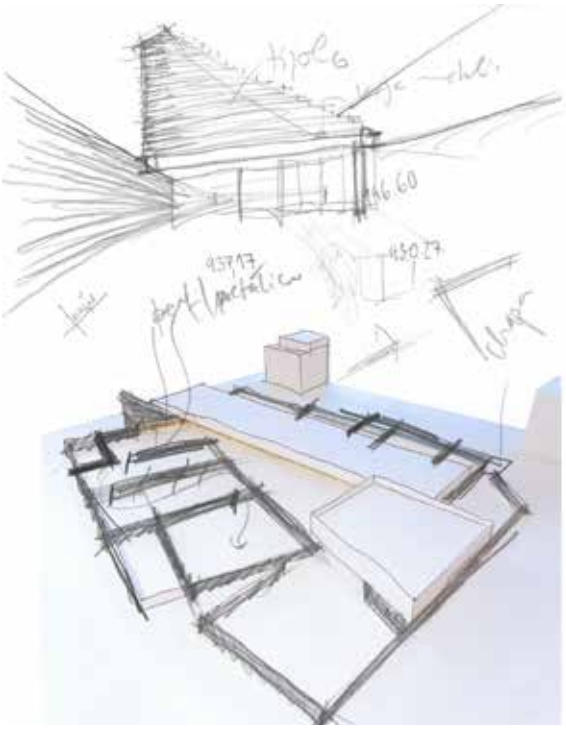


D

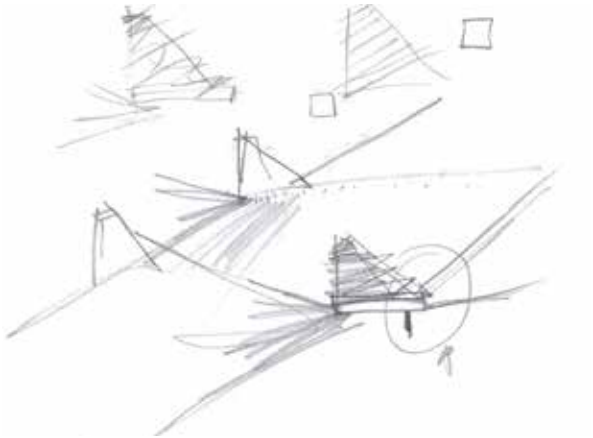


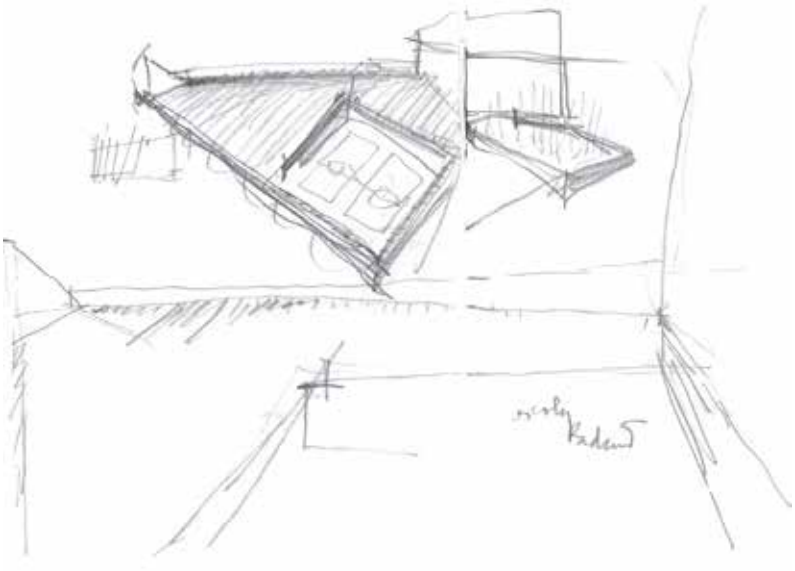
A Fotografia vista aérea
B-D Croquis



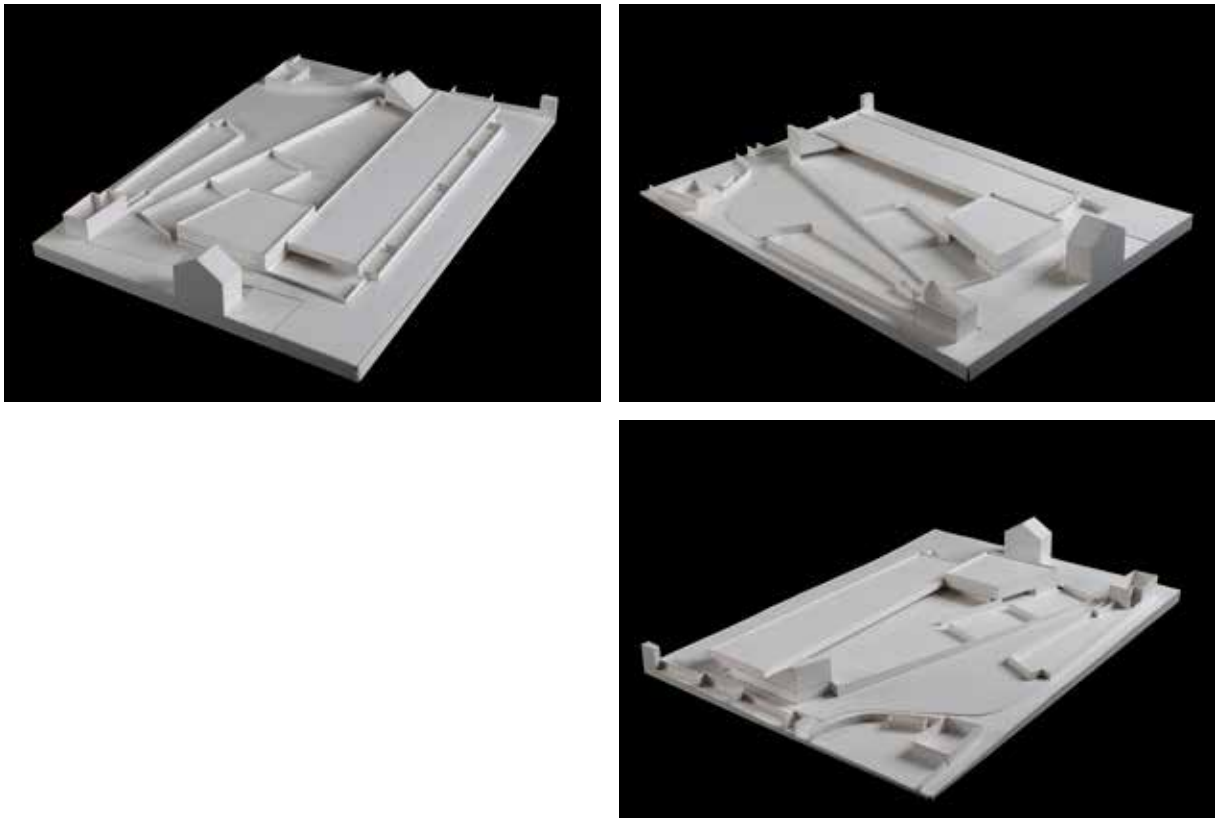








Croquis



A

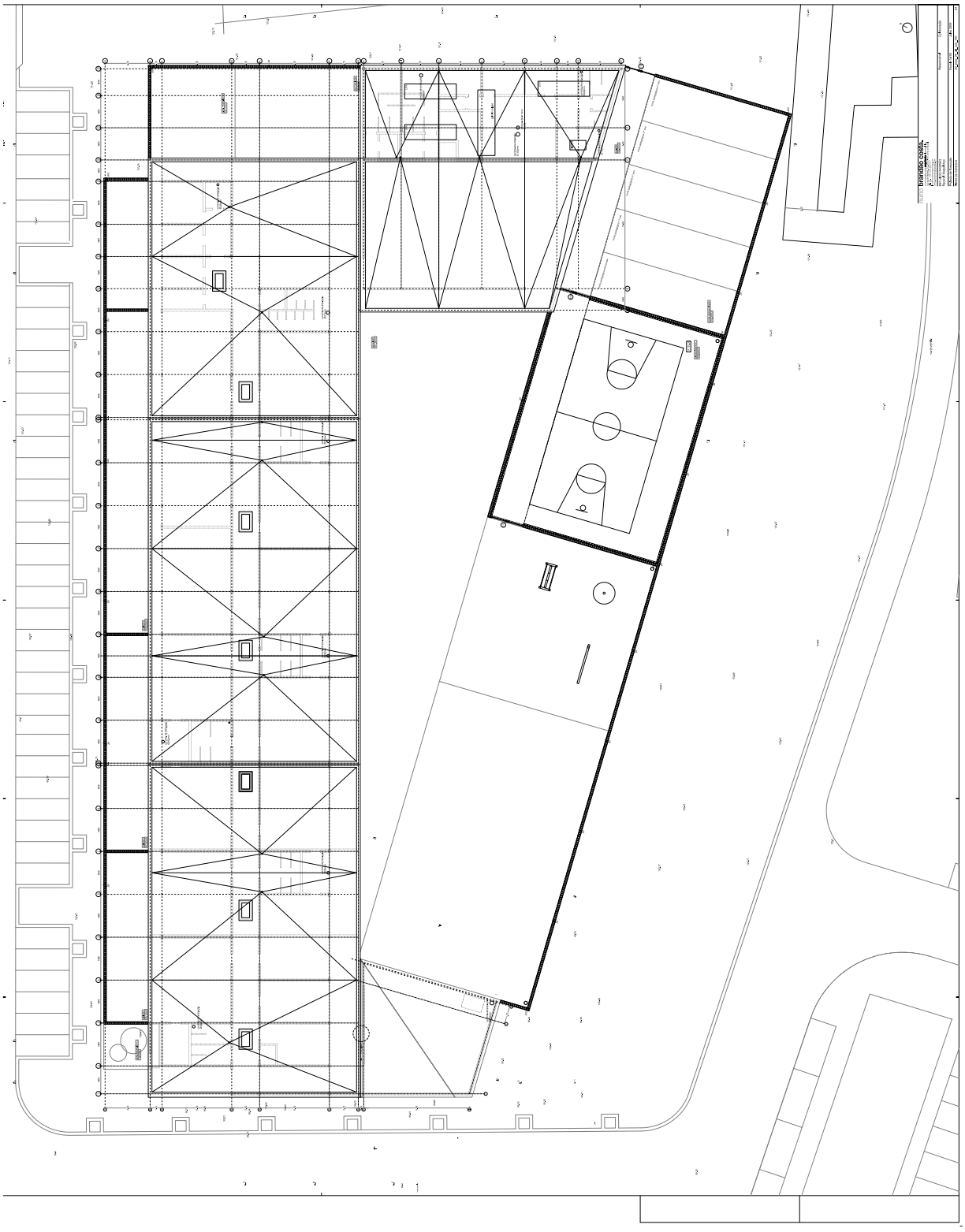


B

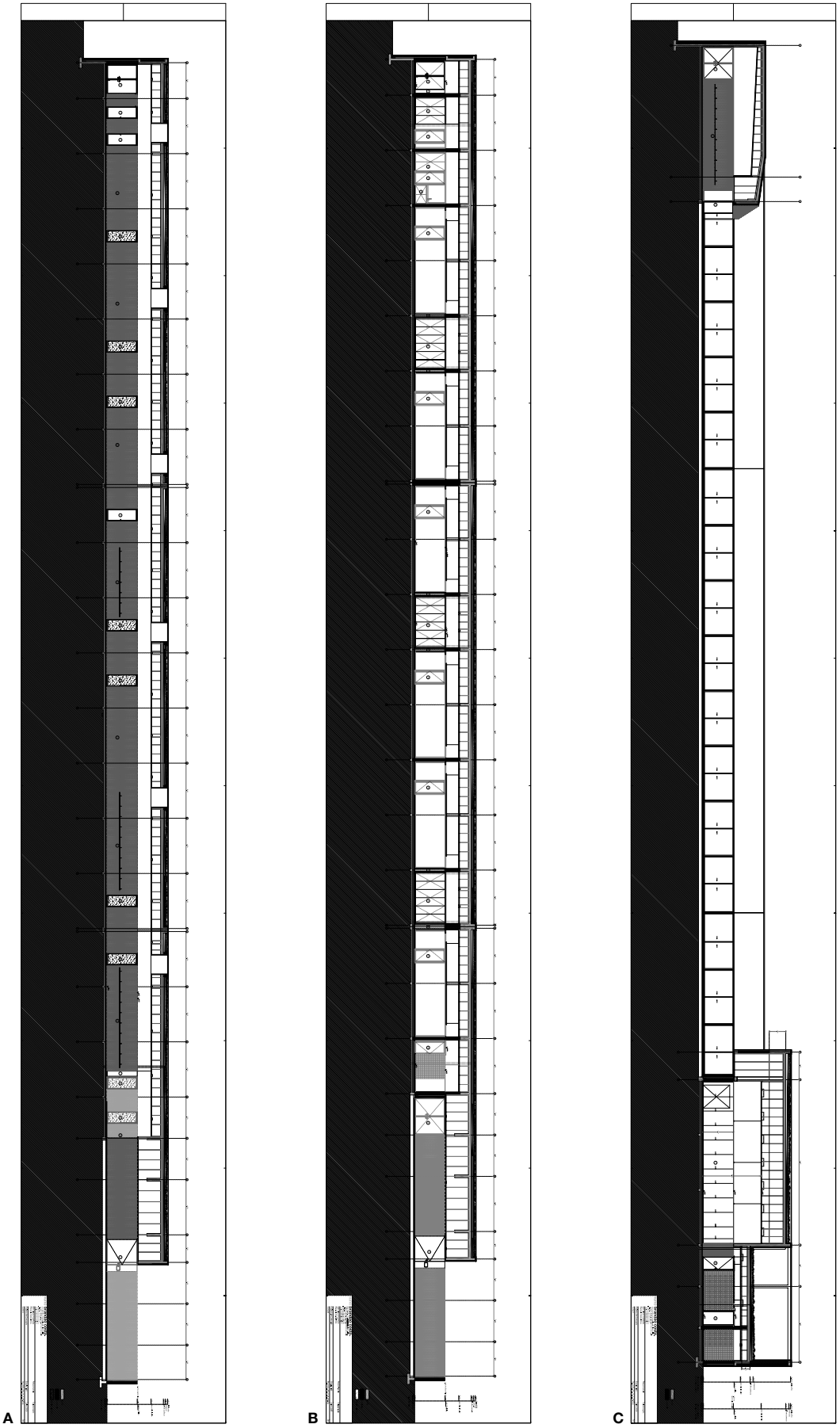
A Fotografia maqueta
B Planta implantação



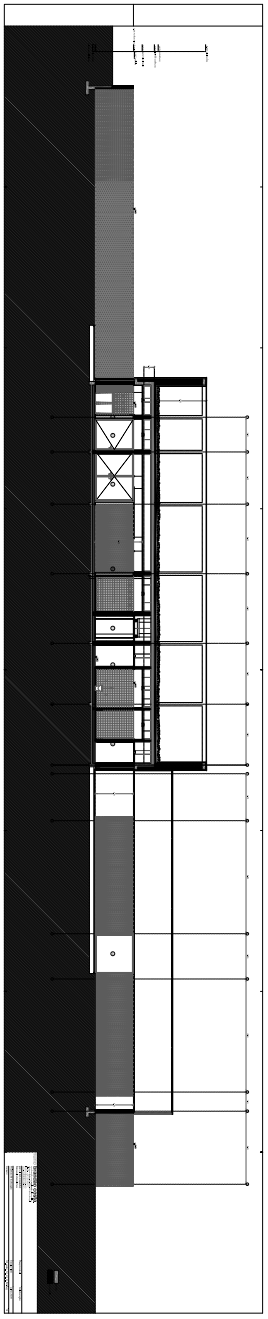
Planta piso 0



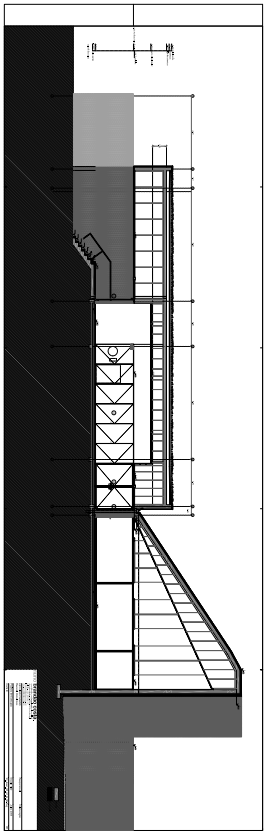
Planta cobertura



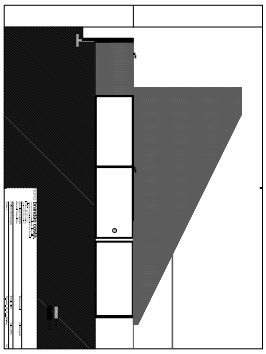
A Corte A
B Corte B
C Corte C



A

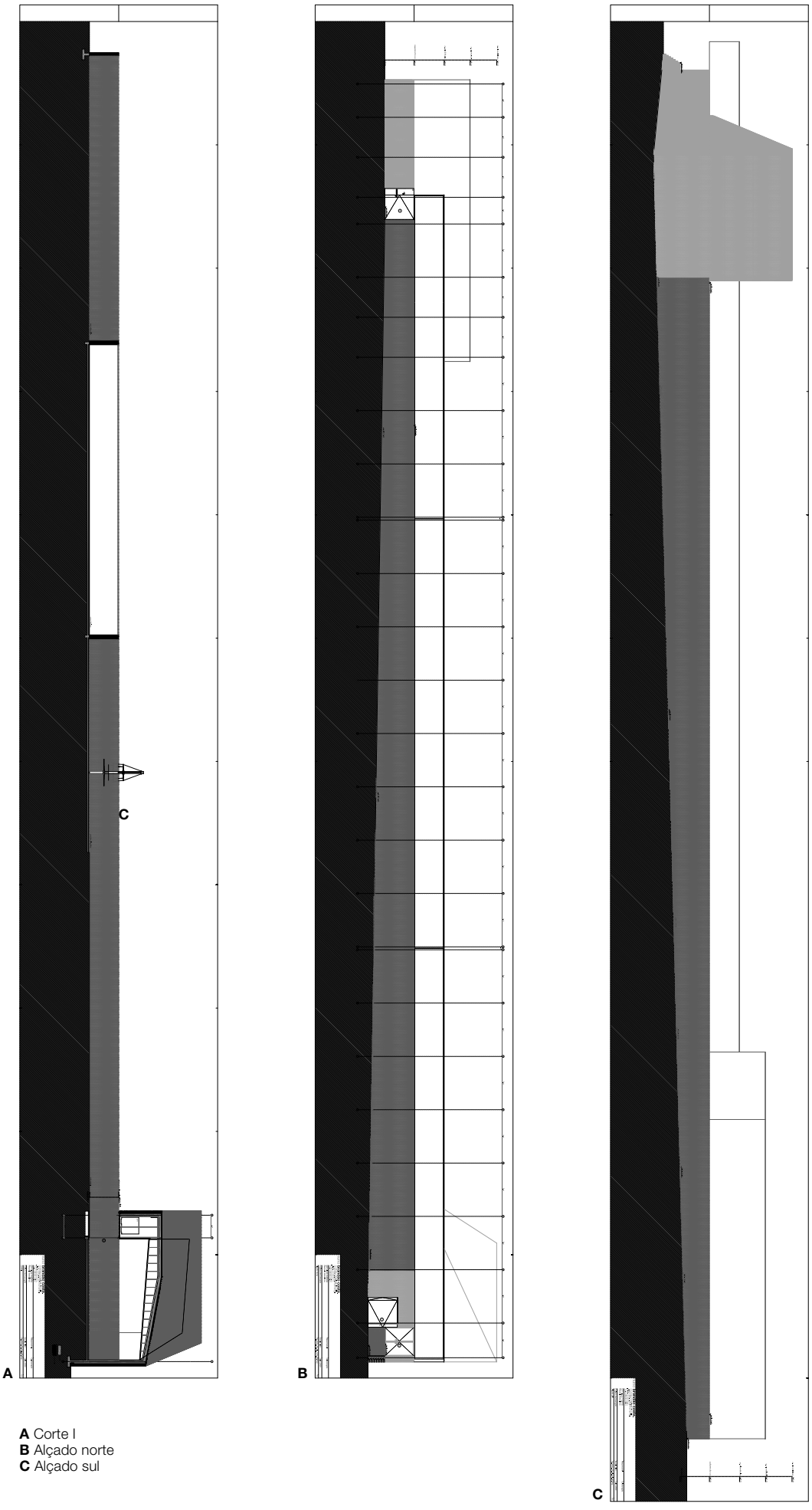


B

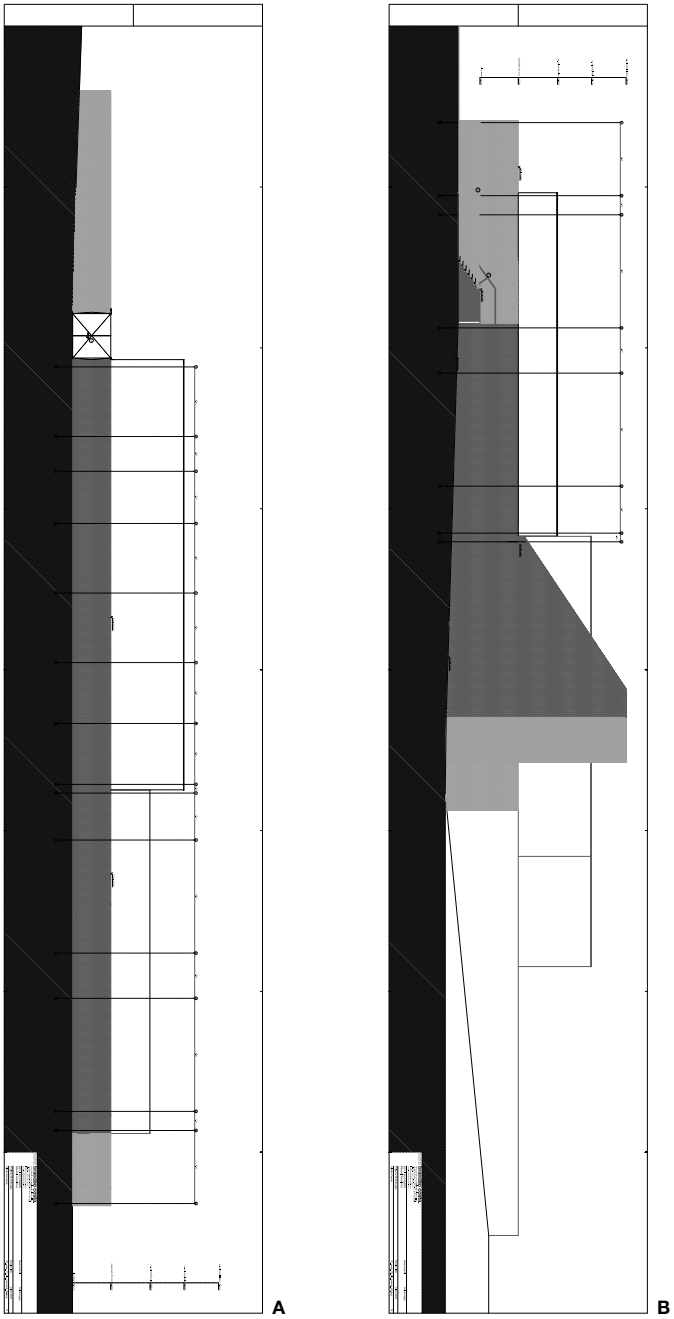


C

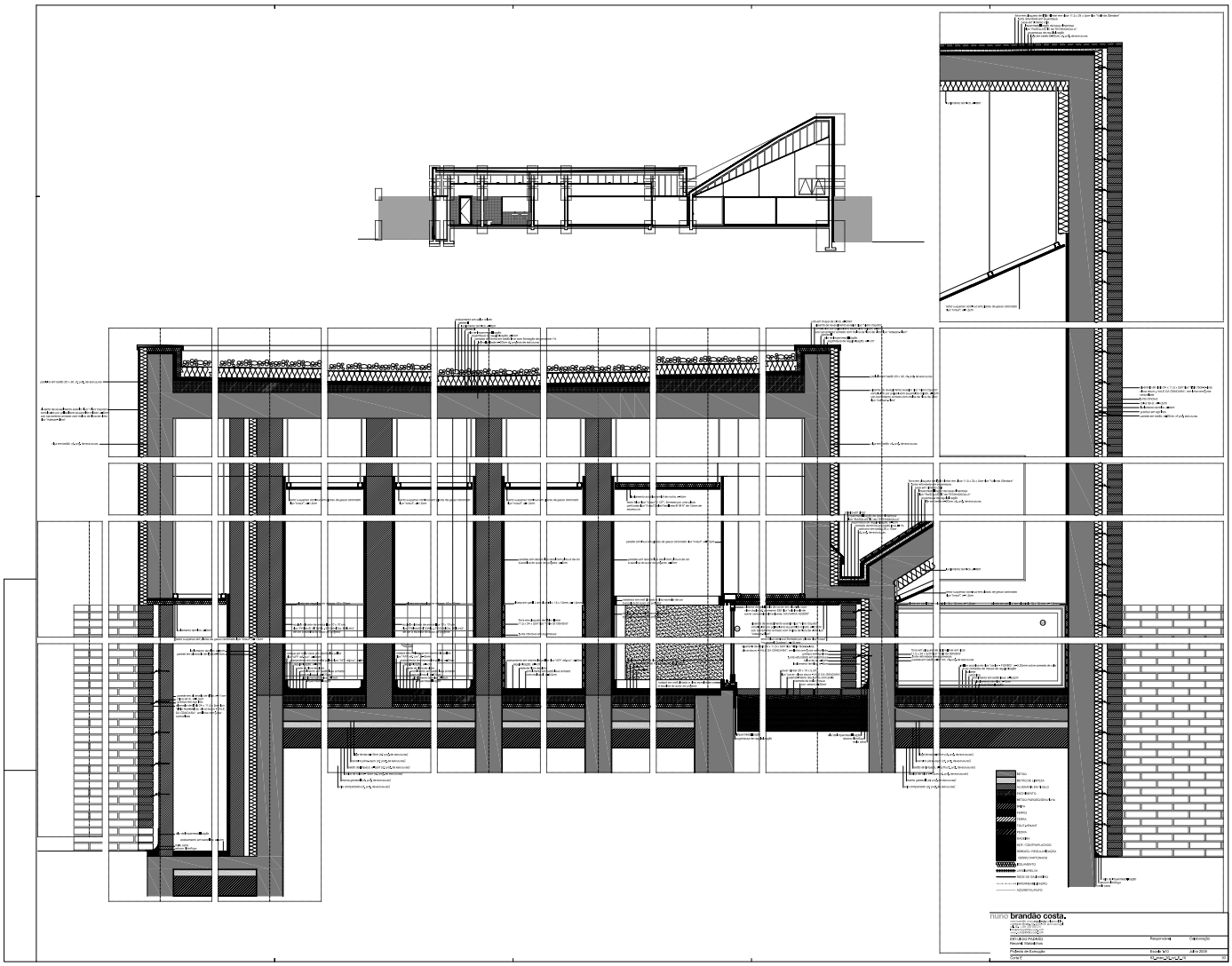
A Corte H
B Corte D
C Corte J



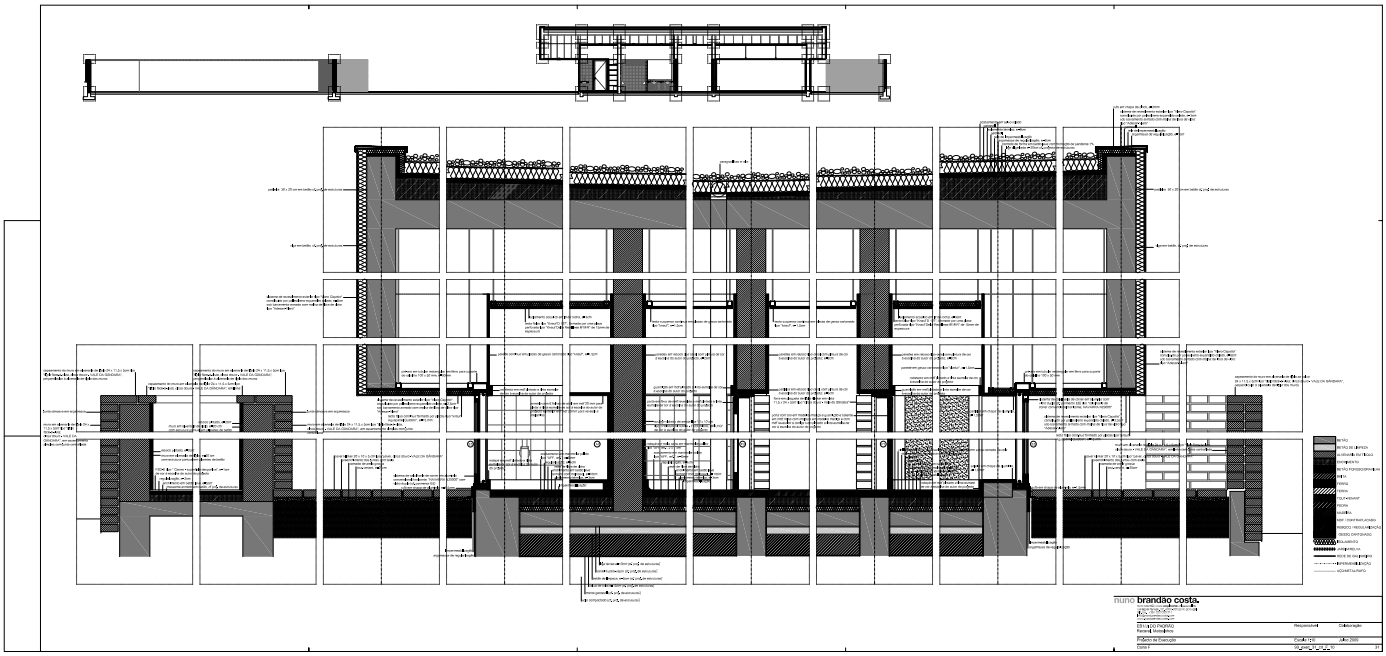
A Corte I
B Alçado norte
C Alçado sul



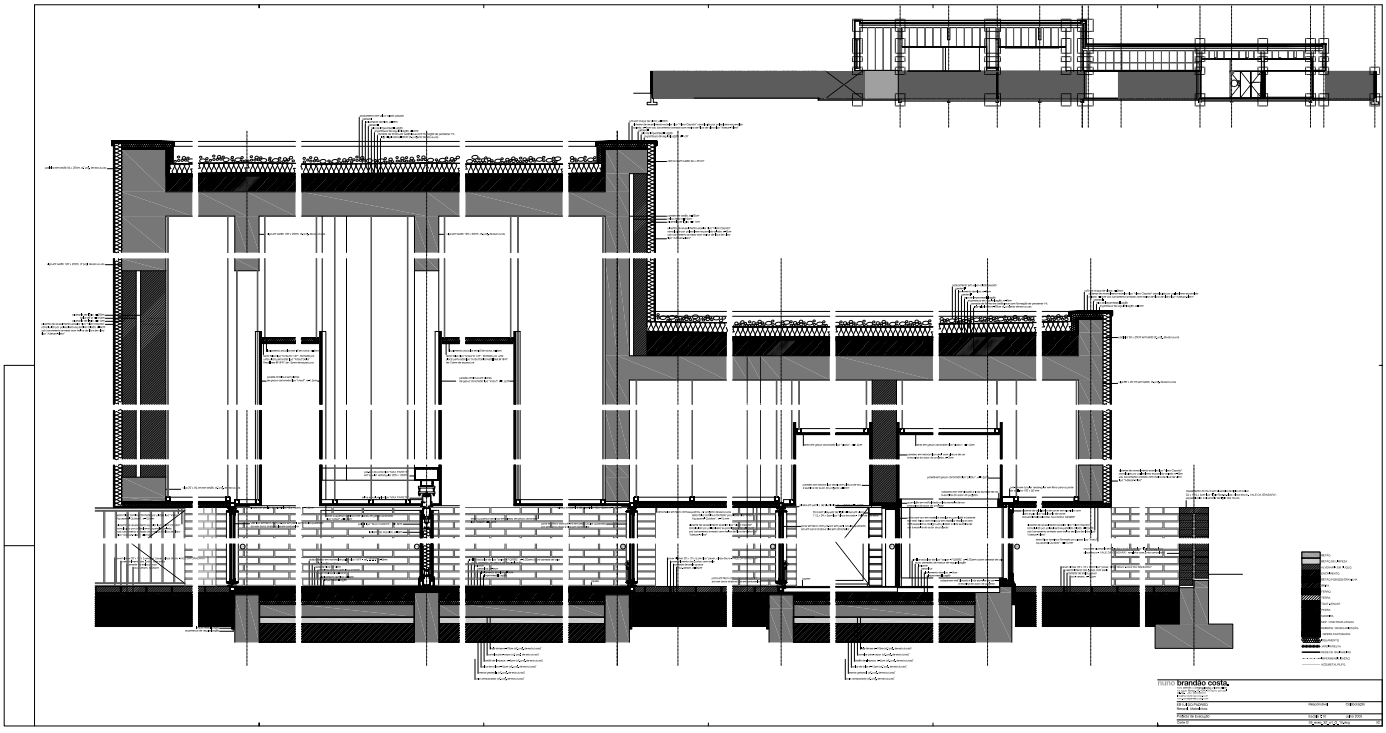
A Alçado nascente
B Alçado poente



Corte construtivo E



A



B

Corte construtivo F
Corte construtivo G





Fotografias vistas exterior





Fotografias vistas exterior





Fotografia vista exterior



Fotografia vista exterior







Fotografias vistas exterior





Fotografias vistas exterior





Fotografias vistas interior











Fotografias vistas interior







Fotografias vistas interior





Fotografias vistas interior e exterior





Fotografias vistas exterior

Episódio 3 – A nova década – De volta ao Fragmento, à Suíça e a descoberta de outros (novos) Mundos e Linguagens

Escola de Chaves

Chaves, Portugal 2009-12

A



B







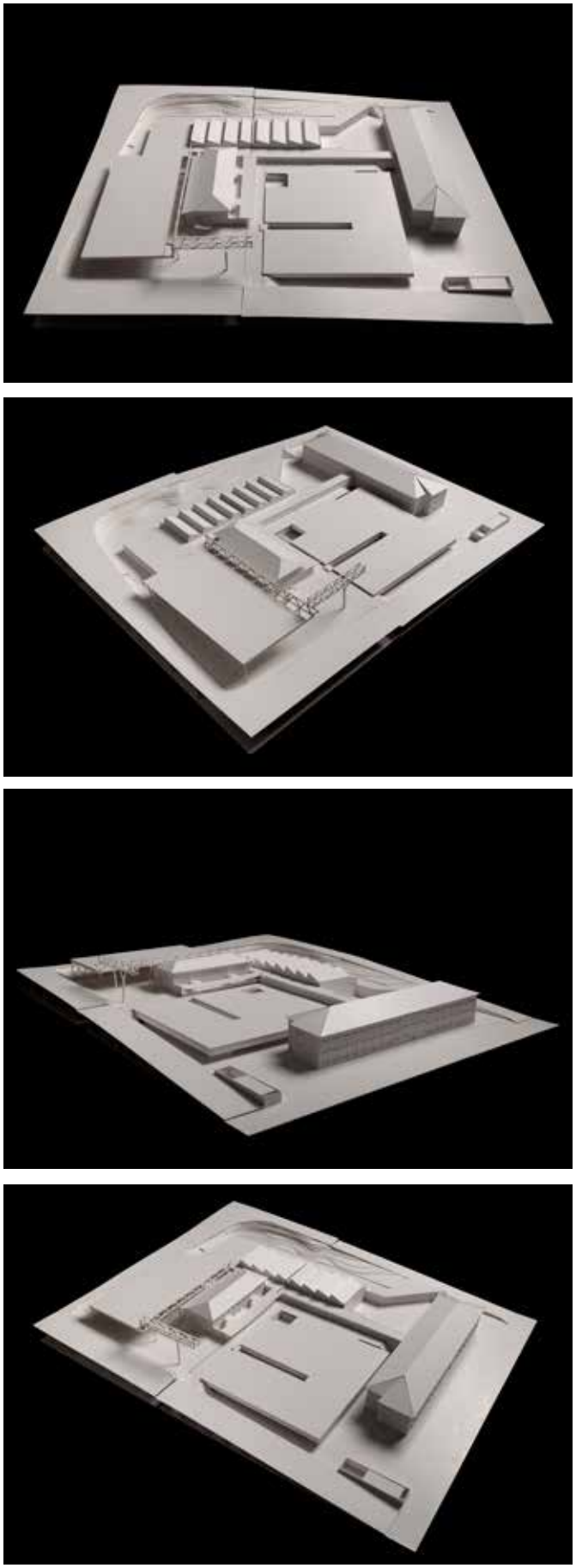




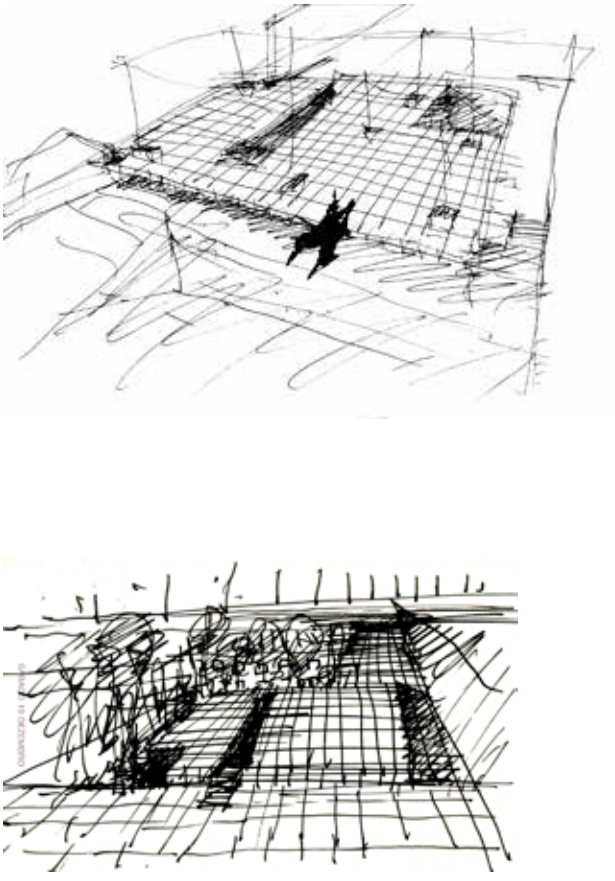


A Fotografia vista aérea
B Fotografias vistas exterior

A



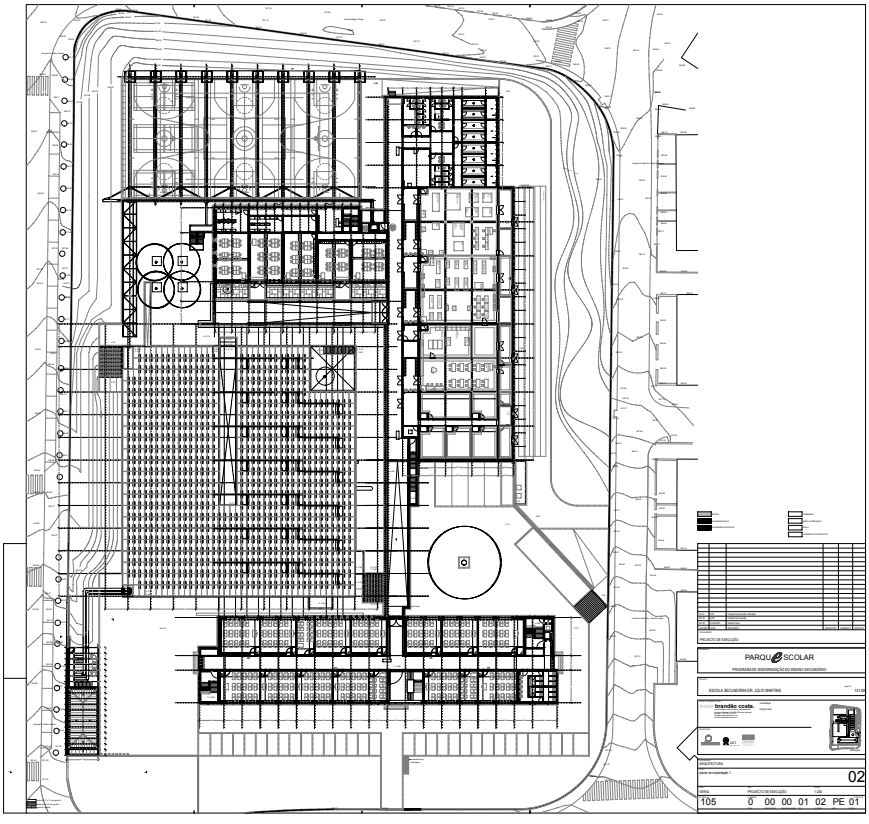
B



A Fotografias maqueta
B Croquis



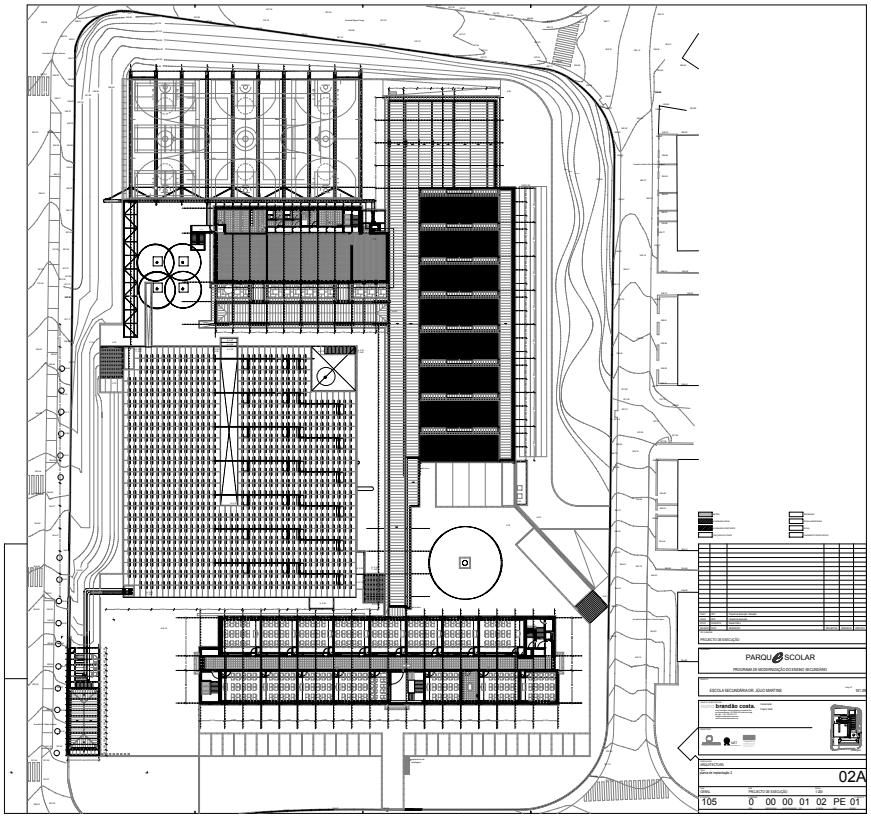
A



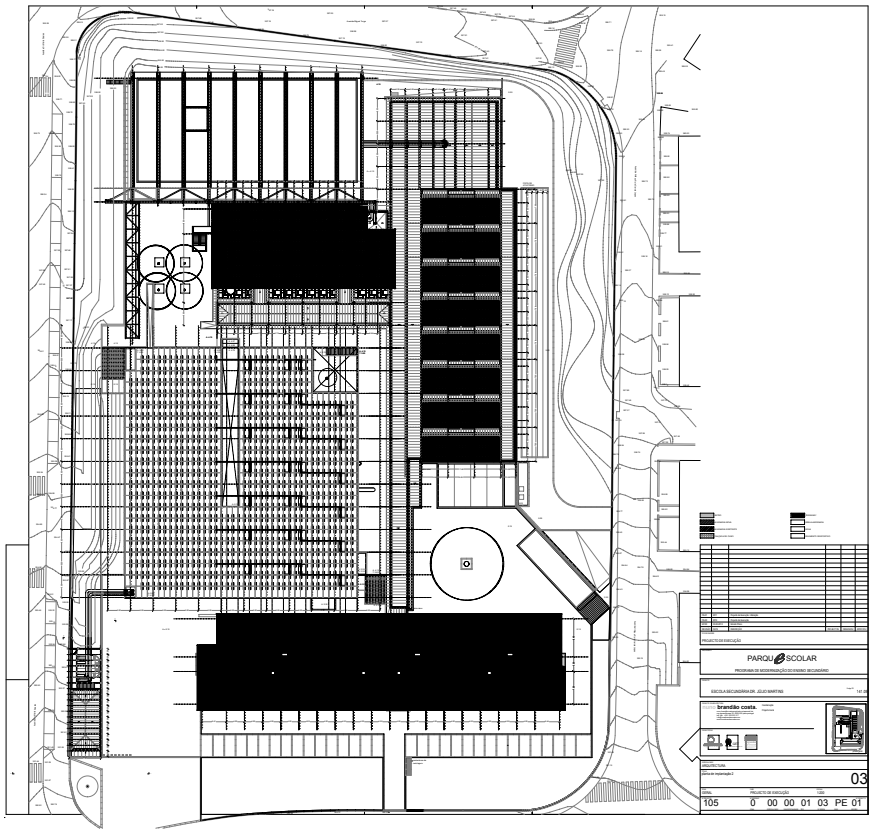
B

A Geral planta piso 0
B Geral planta piso 1

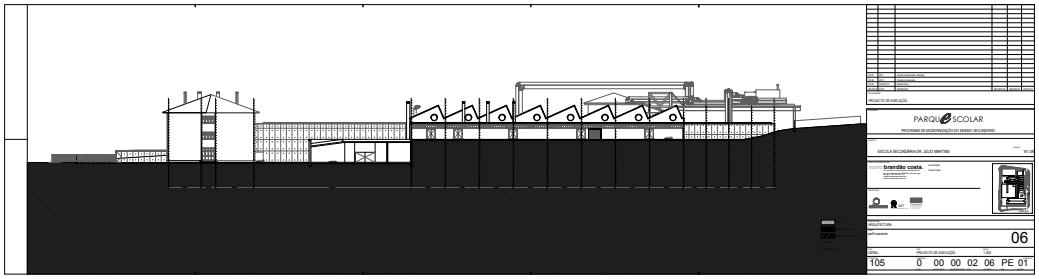
A



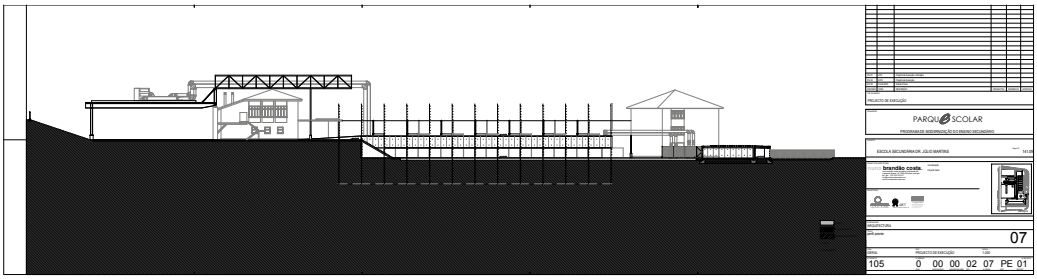
B



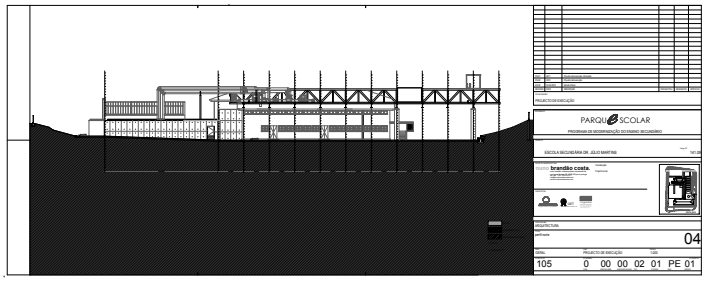
A Geral planta piso 2
B Geral planta cobertura



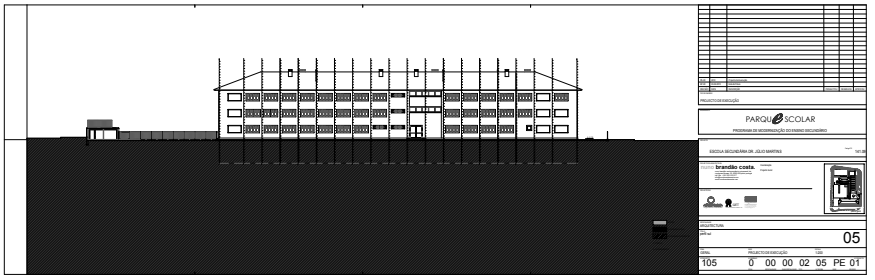
A



B



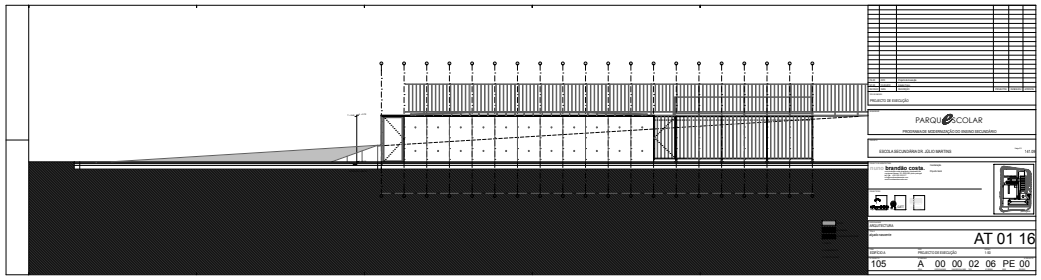
C



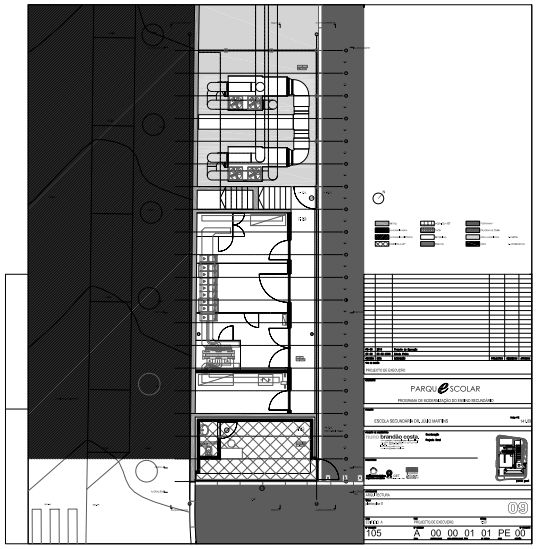
D

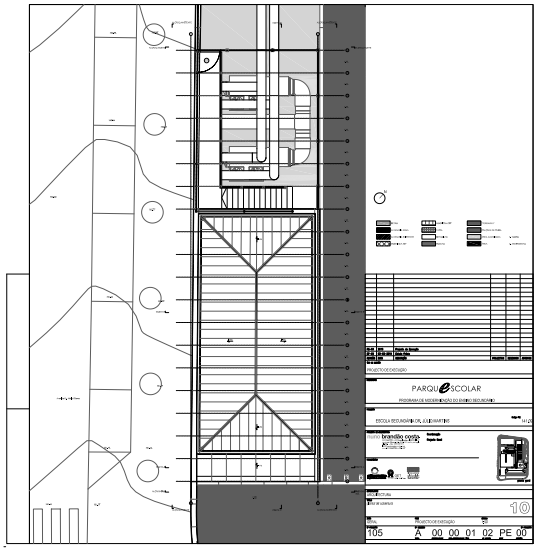
A Geral perfil nascente
B Geral perfil poente
C Geral perfil norte
D Geral perfil sul

A



B





C

A Edifício A alçado nascente
B Edifício A planta piso 0
C Edifício A planta cobertura



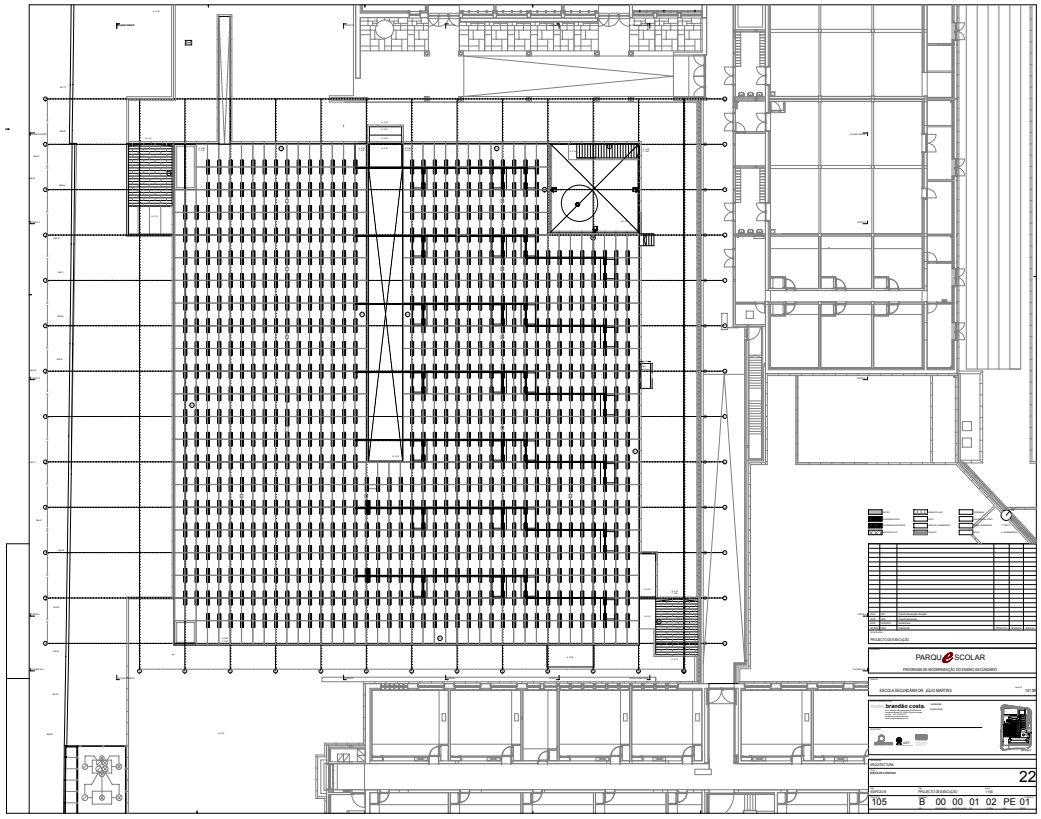


Fotografias vistas exterior

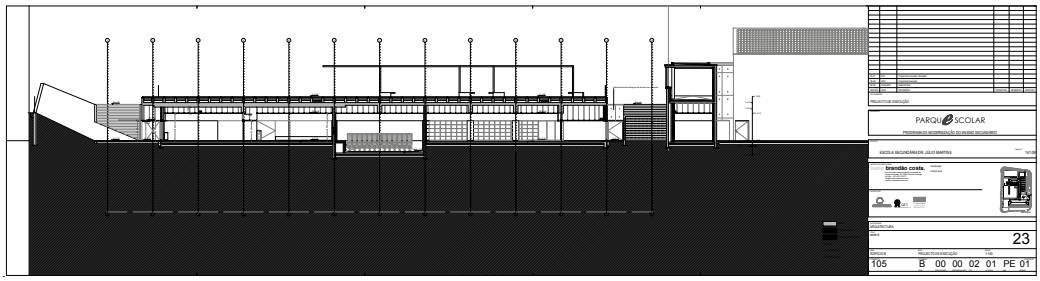
A



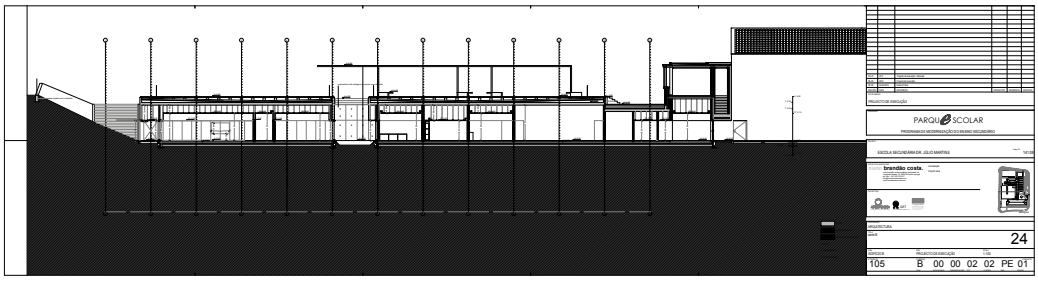
B



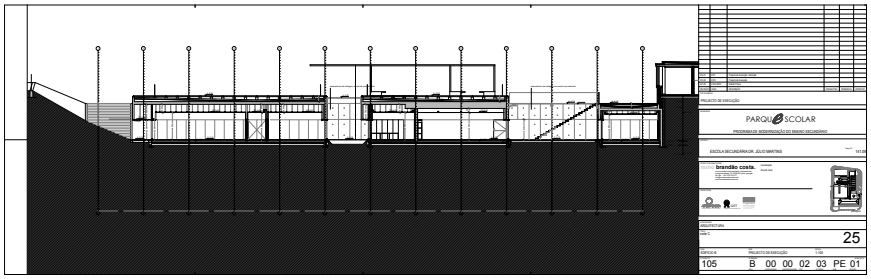
A Edifício B planta piso 0
B Edifício B planta piso cobertura



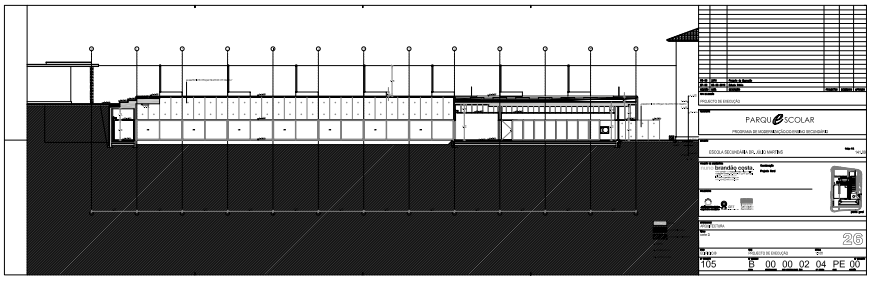
A



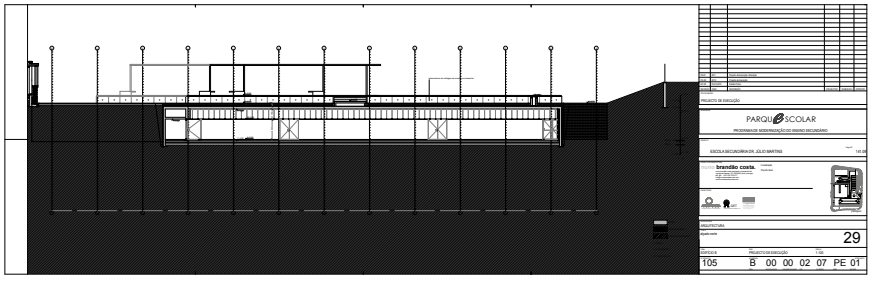
B



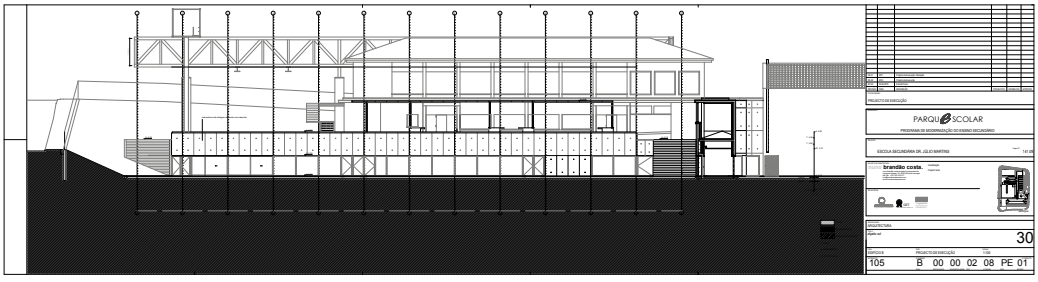
C



D



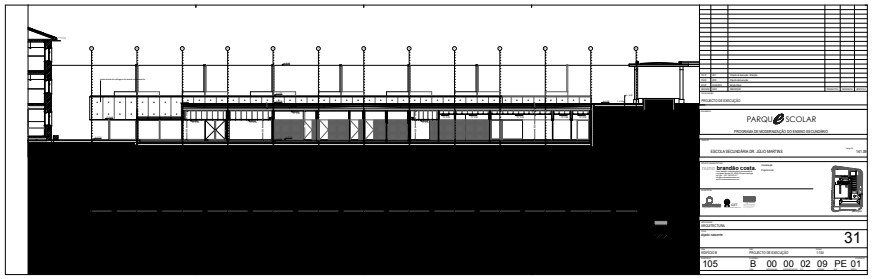
E



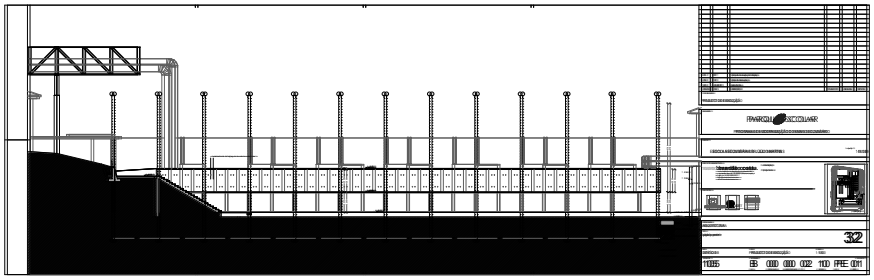
F

A Edifício B corte A
B Edifício B corte B
C Edifício B corte C
D Edifício B corte D
E Edifício B alçado norte
F Edifício B alçado sul

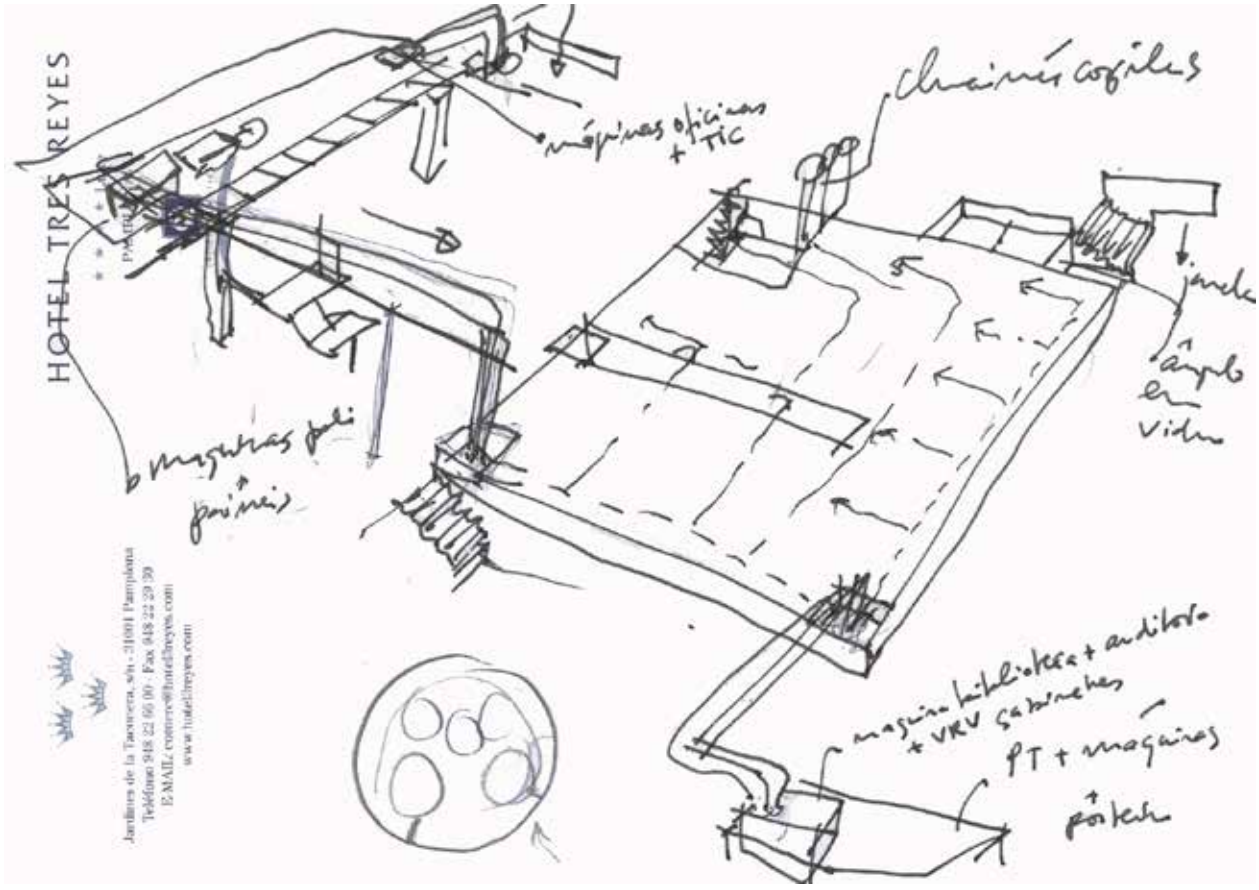
A



B



C



A Edifício B alçado nascente
B Edifício B alçado poente
C Croqui



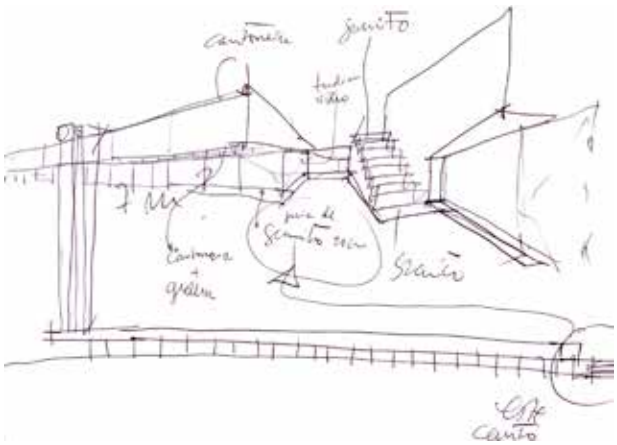


Fotografias vistas exterior

A



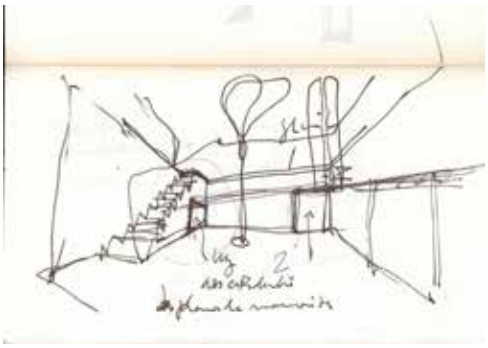
B



A Fotografia vista exterior
B Croqui



A



B

A Fotografia vista exterior pátio refeitório
B Croqui

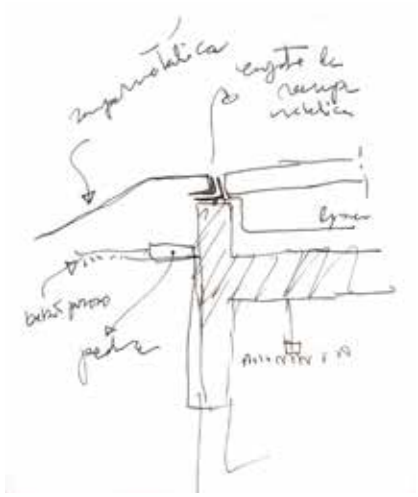
A



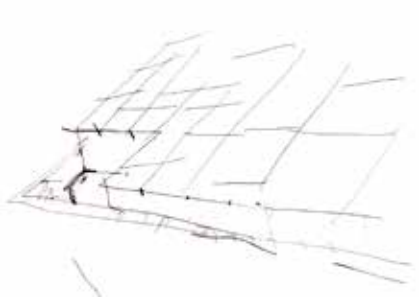
B



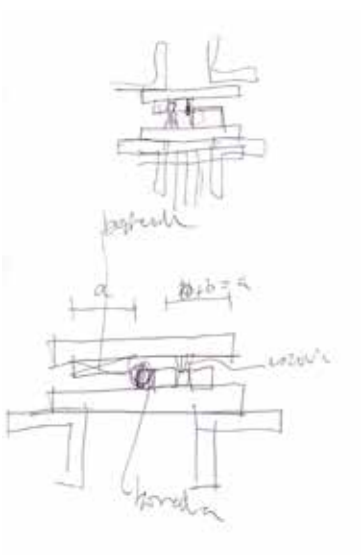
A Fotografia vista exterior pátio professores
B Fotografia vista interior pátio professores



A



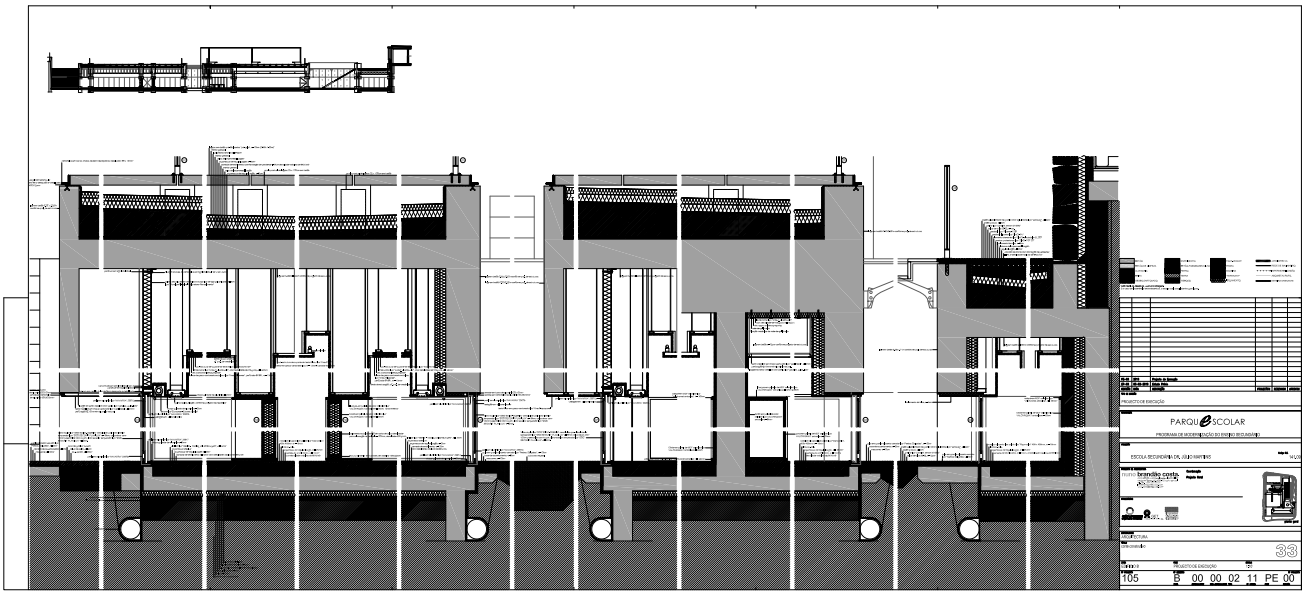
B



C



D



E

A, B Edifício B croquis pormenor cobertura
C, D Edifício B croquis pormenor caixilharia
E Edifício B corte construtivo B

A





B

C



D



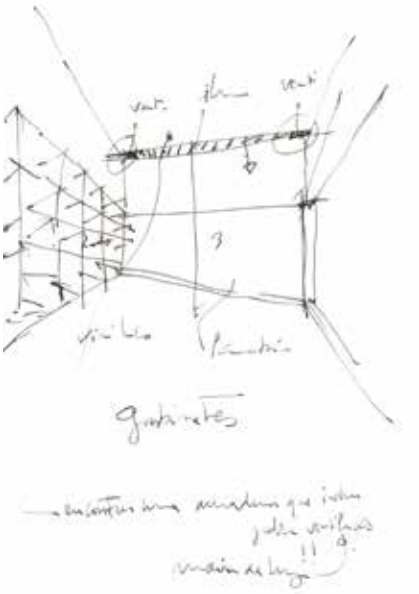


E

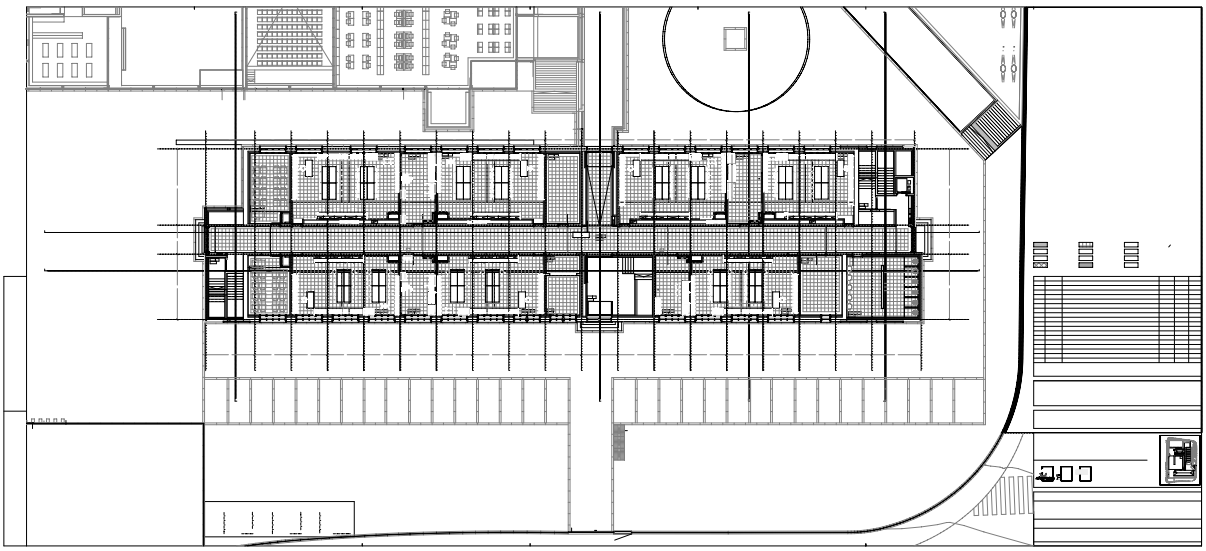
F



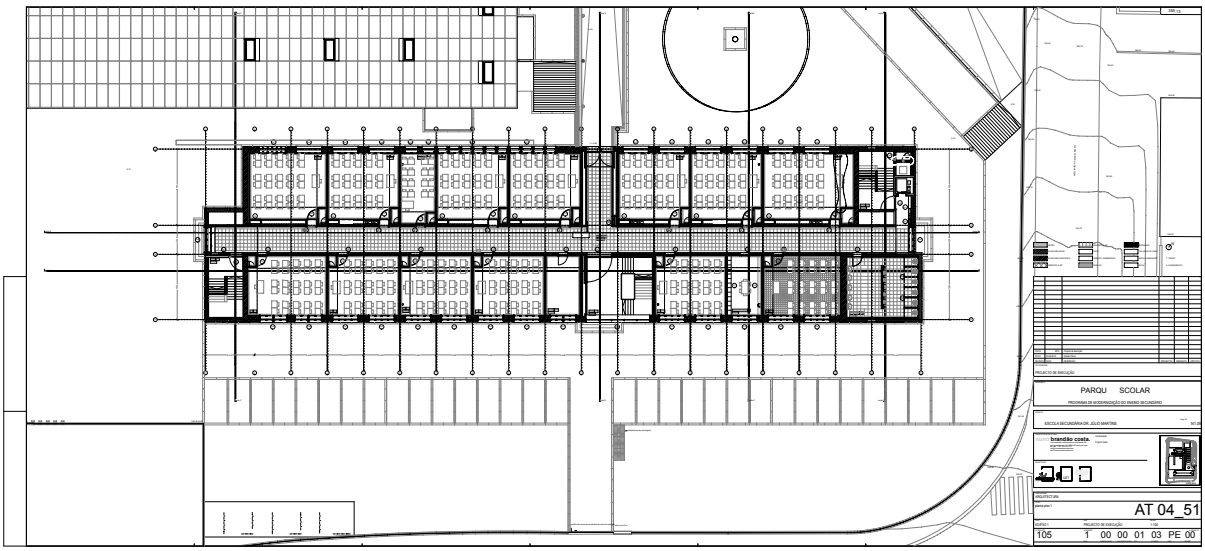
A-C Edifício B fotografias vistas interior corredores
D Edifício B fotografia vista interior refeitório
E Edifício B fotografia vista interior biblioteca
F Edifício B fotografia vista interior auditório



A

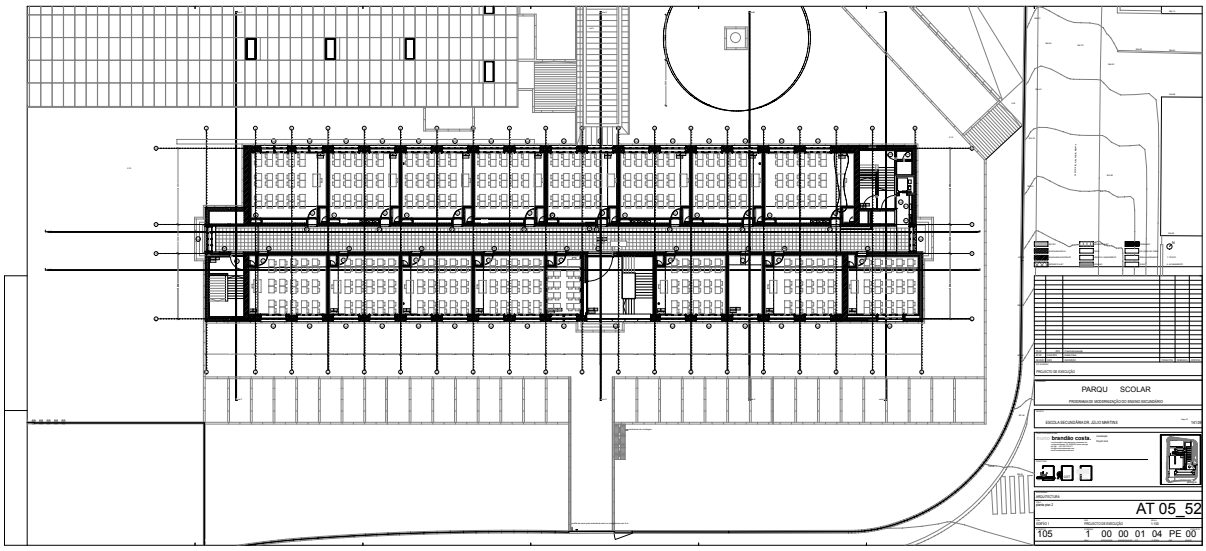


B

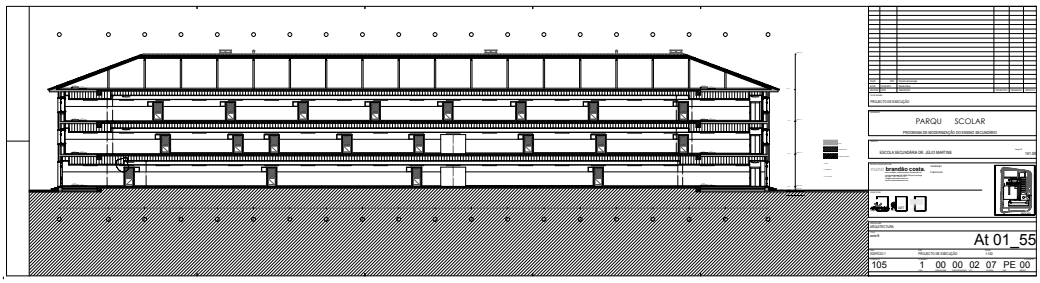


C

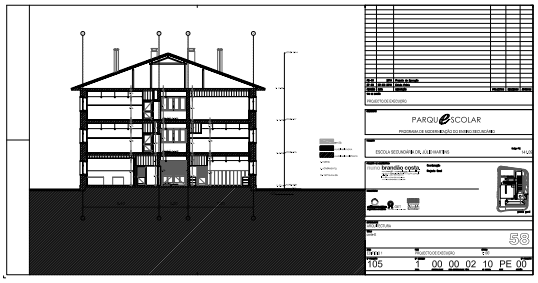
A Edifício B croqui
B Edifício 1 planta piso 0
C Edifício 1 planta piso 1



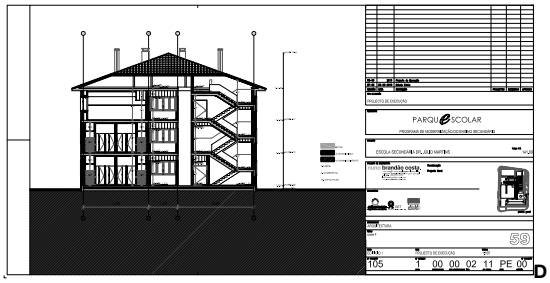
A



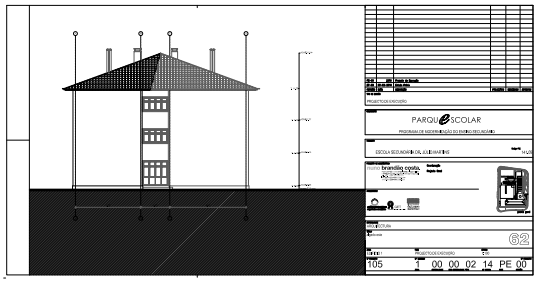
B



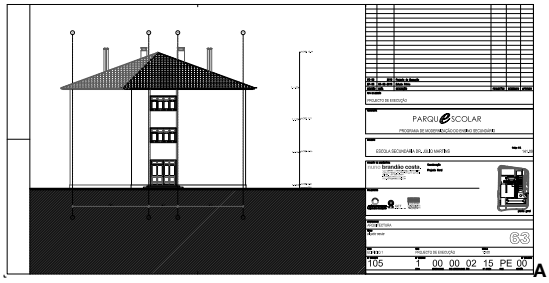
C



D

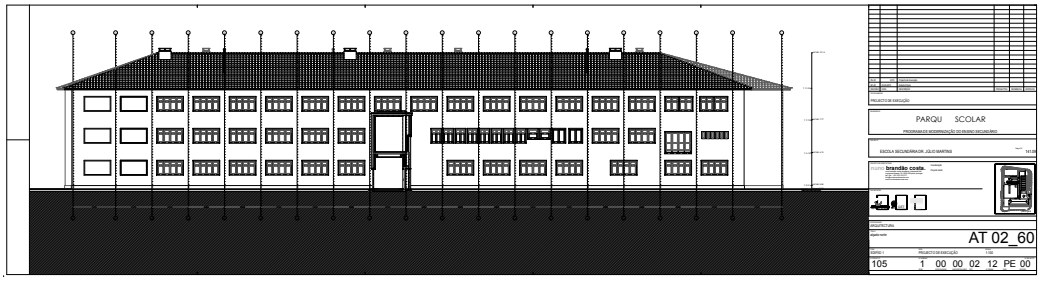


E

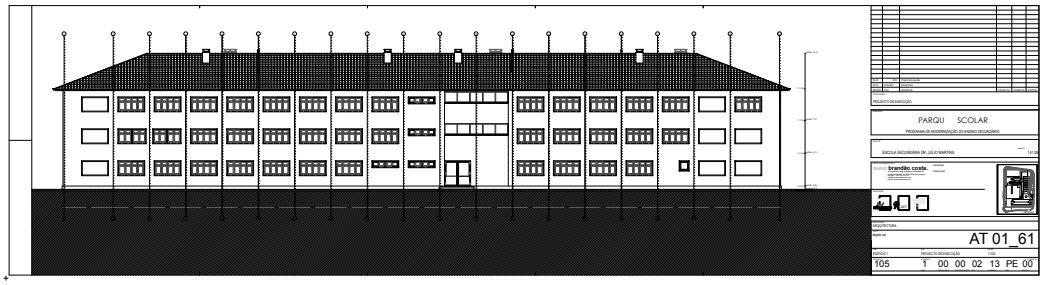


A

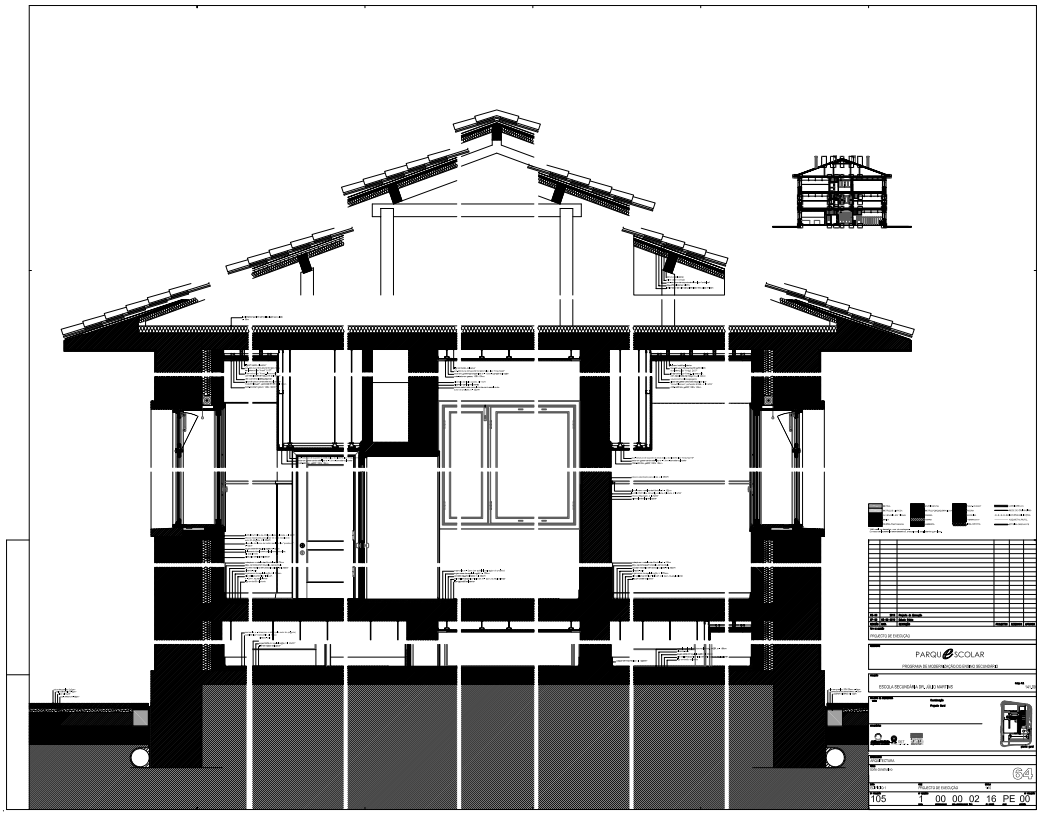
A Edifício 1 planta piso 2
B Edifício 1 corte B
C Edifício 1 corte E
D Edifício 1 corte F
E Edifício 1 alçado este
F Edifício 1 alçado oeste



A



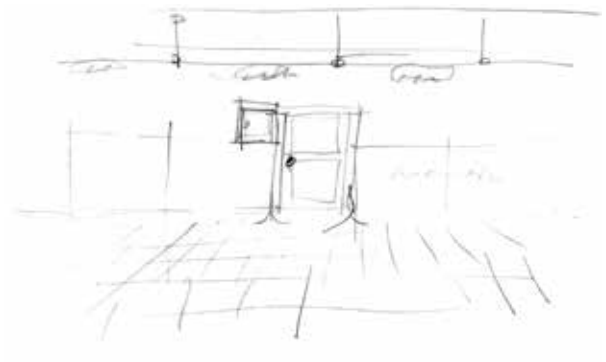
B



C

A Edifício 1 alçado norte
B Edifício 1 alçado sul
C Edifício 1 corte construtivo

A



B



C

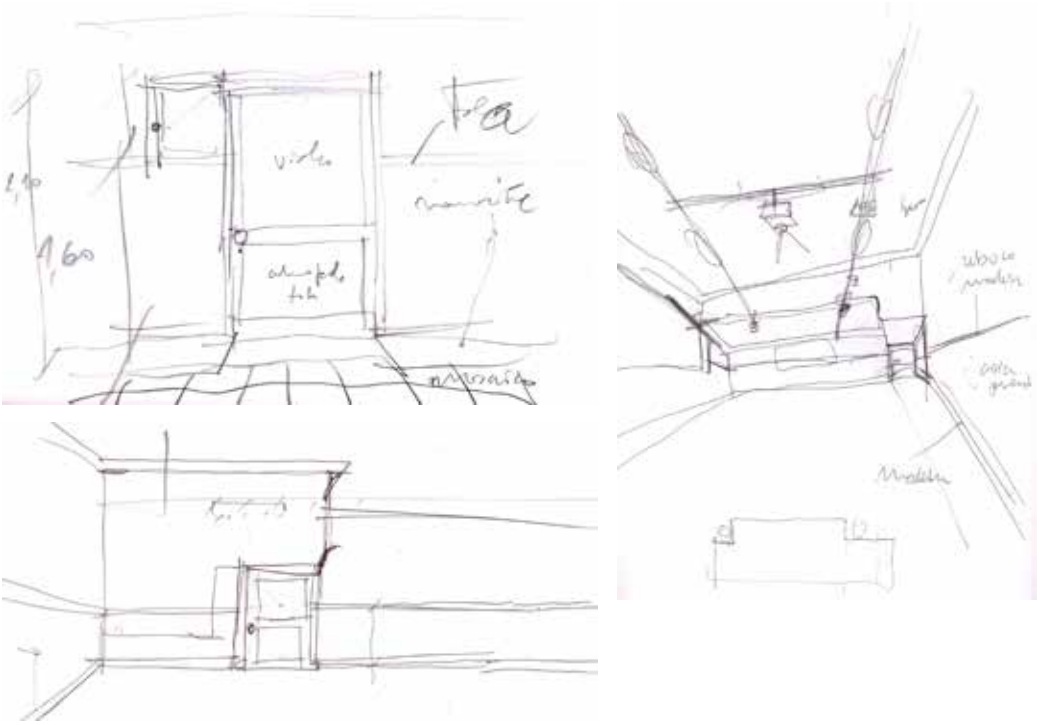


D



A Edifício 1 croqui
B-D Edifício 1 fotografias vistas interior

A





B



C

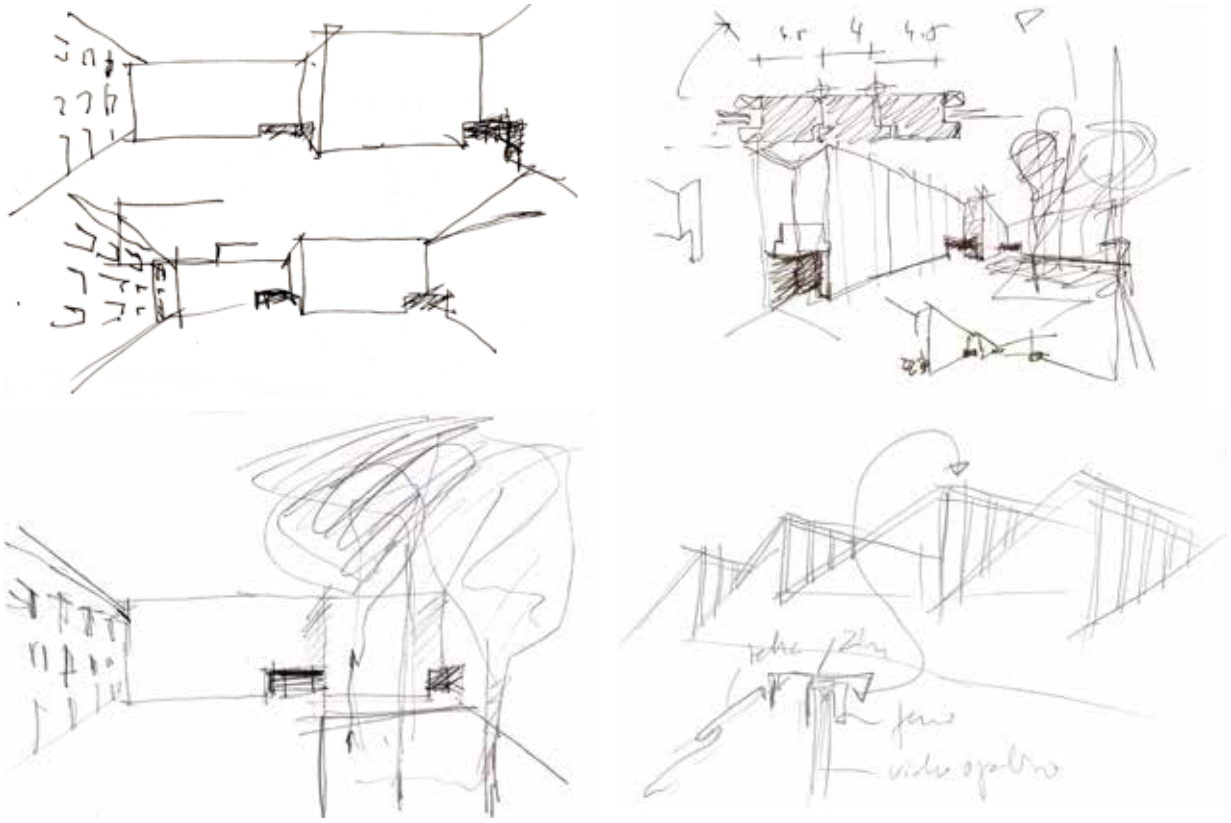
A Edifício 1 croquis
B, C Edifício 1 fotografias vistas interior





Fotografia vista exterior

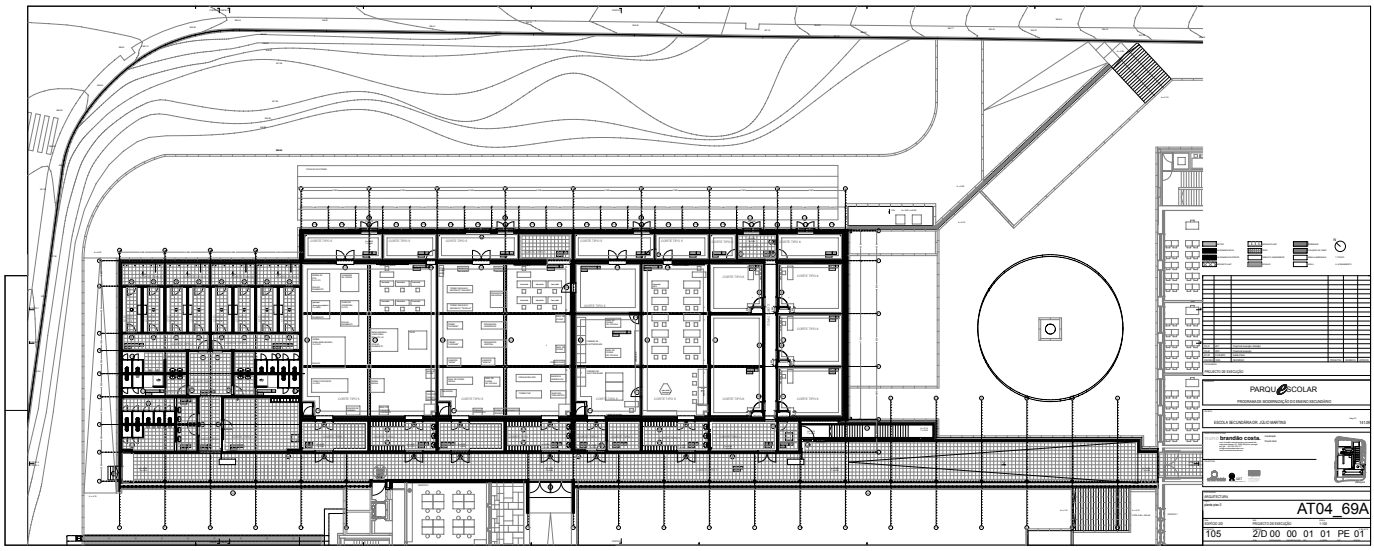
A



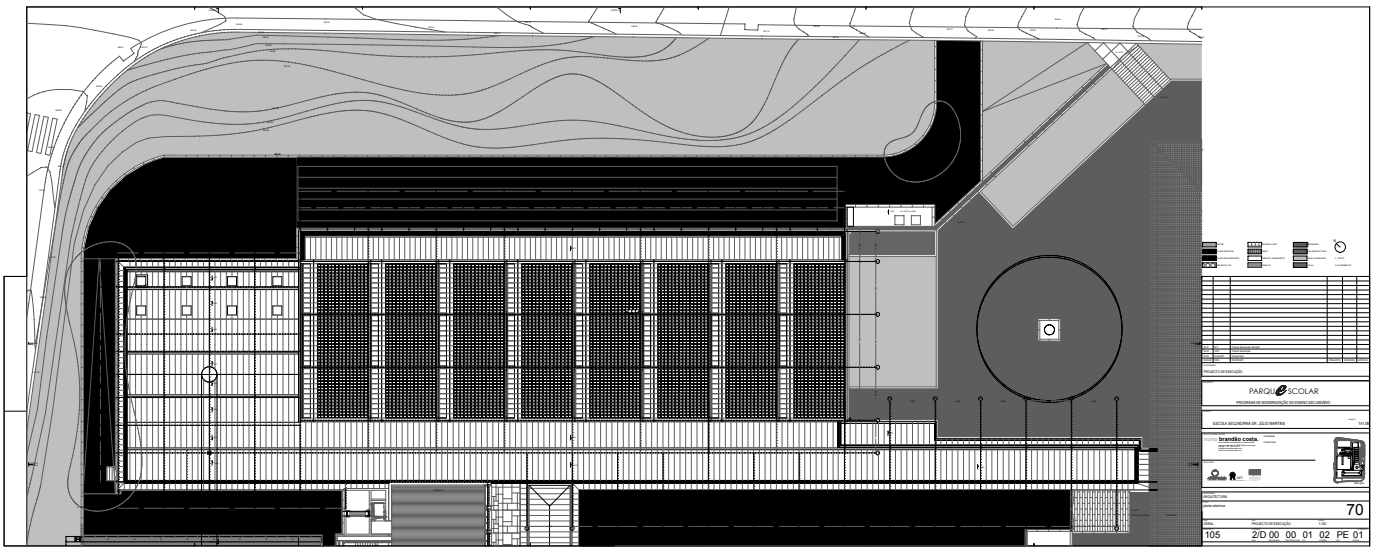
B



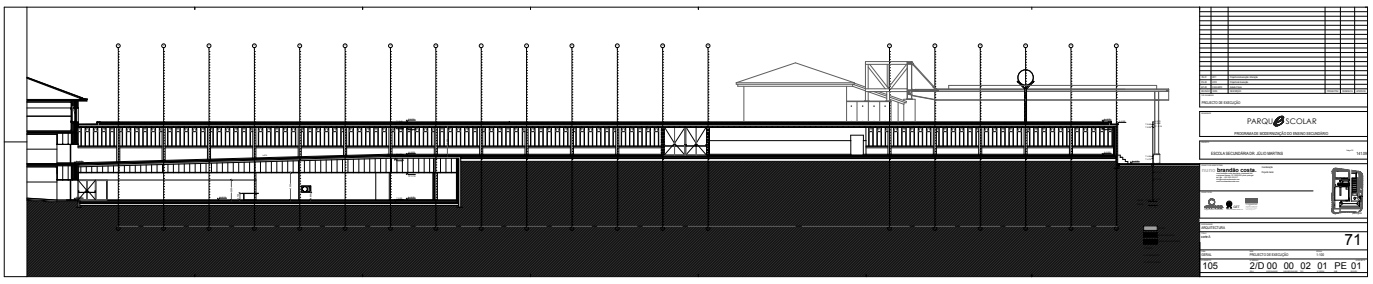
A Croquis
B Fotografia vista exterior



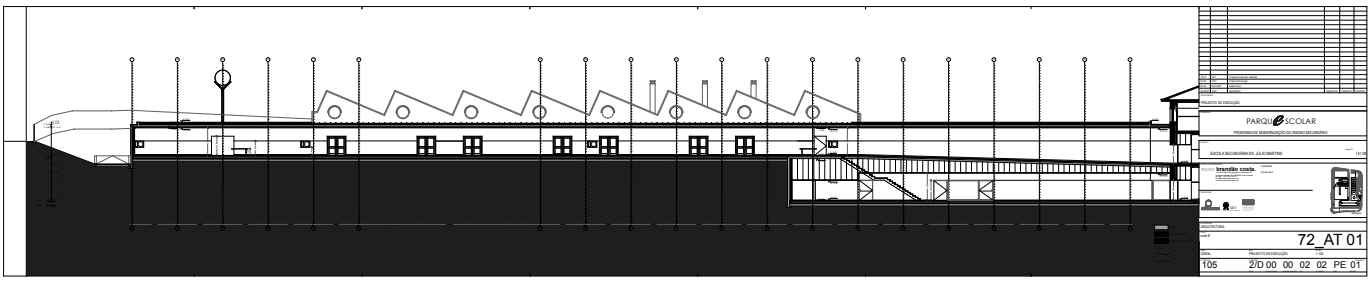
A



B



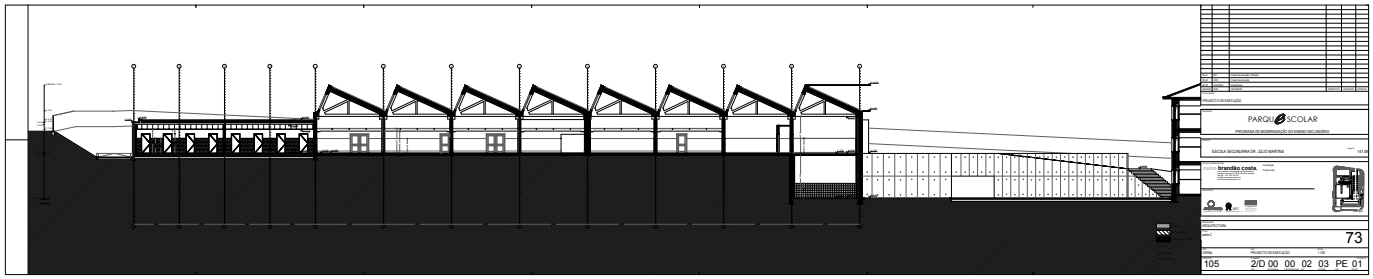
C



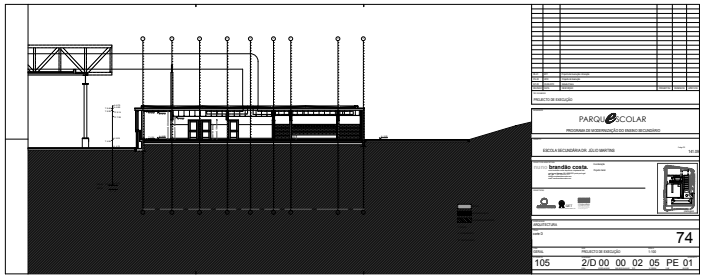
D

A Edifício 2 planta piso 0
B Edifício 2 planta cobertura
C Edifício 2 corte A
D Edifício 2 corte B

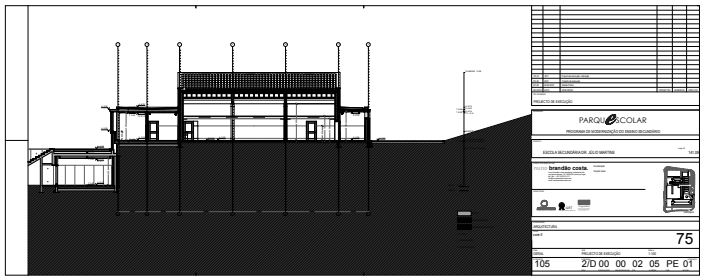
A



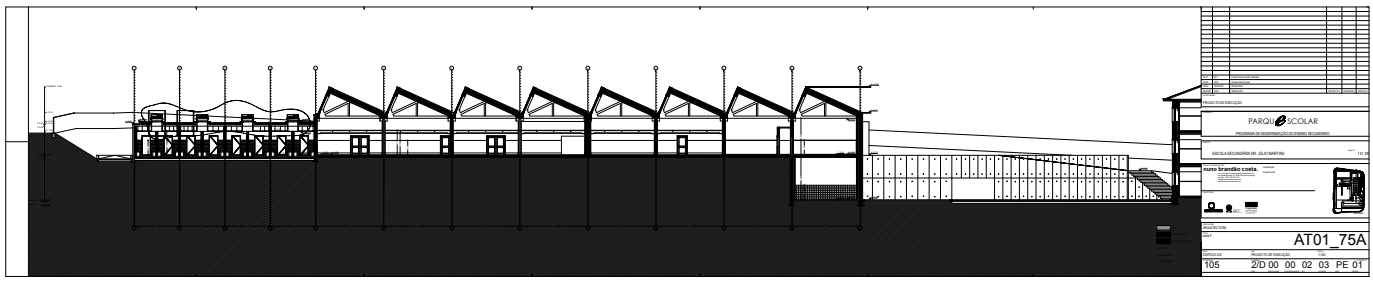
B



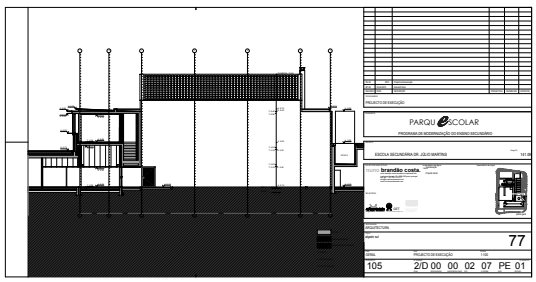
C



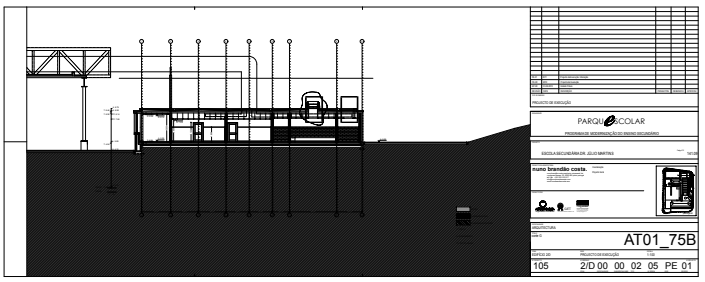
D



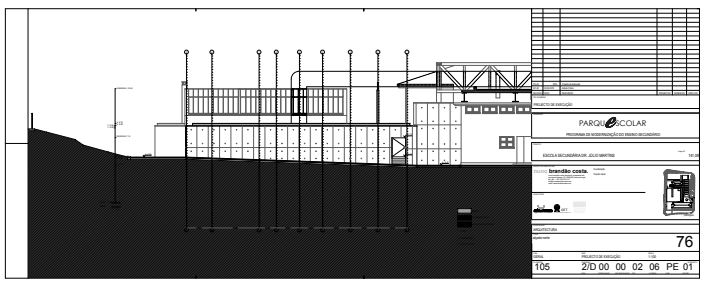
E



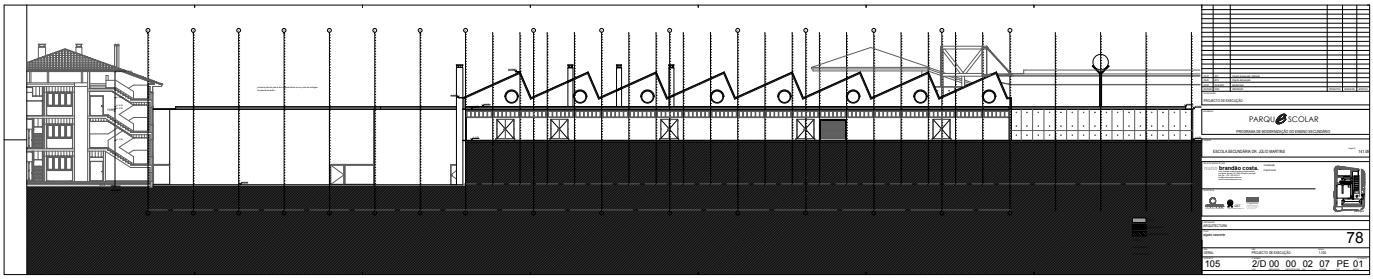
F



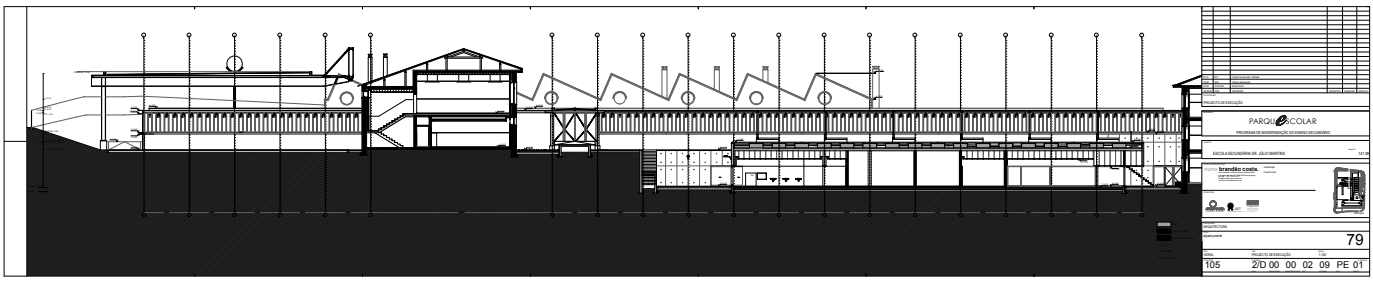
G



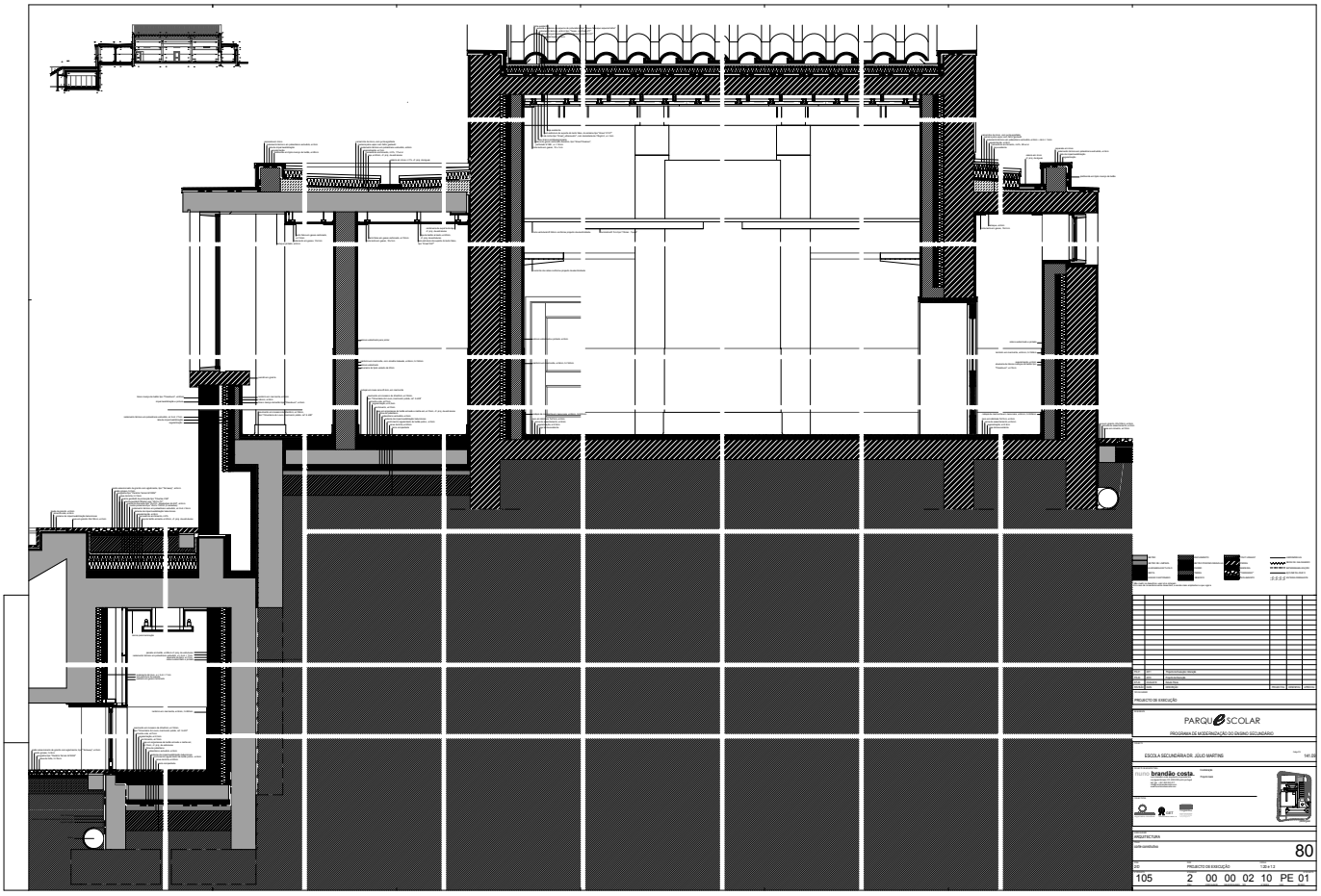
A Edifício 2 corte C
B Edifício 2 corte D
C Edifício 2 corte E
D Edifício 2 corte F
E Edifício 2 alçado sul
F Edifício 2 corte G
G Edifício 2 alçado norte



A



B



C

A Edifício 2 alçado nascente
B Edifício 2 alçado poente
C Edifício 2 corte construtivo



Fotografia vista exterior

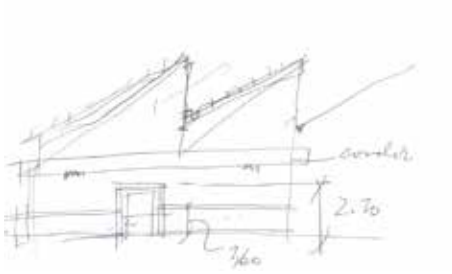




Edifício 2 fotografias vistas interior



A



B

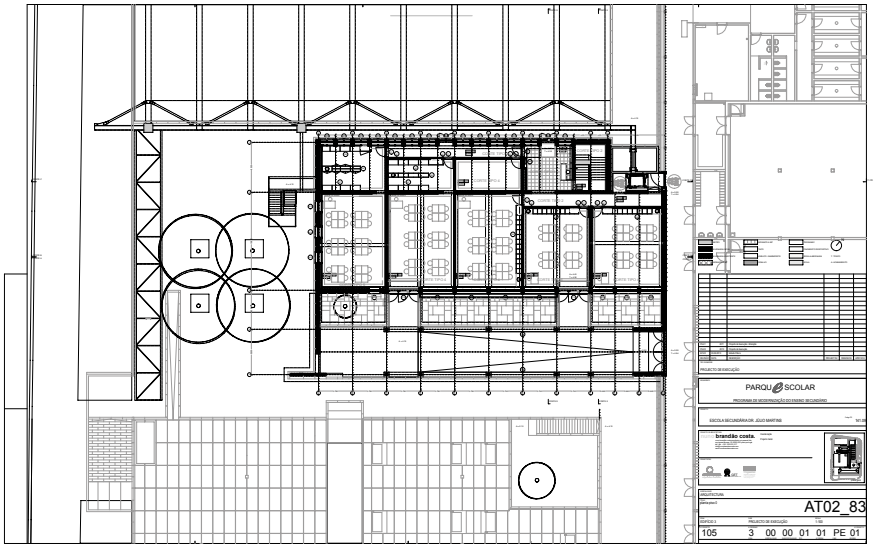
A Edifício 2 fotografia preexistência
B Croqui
C-D Edifício 2 fotografia vista interior



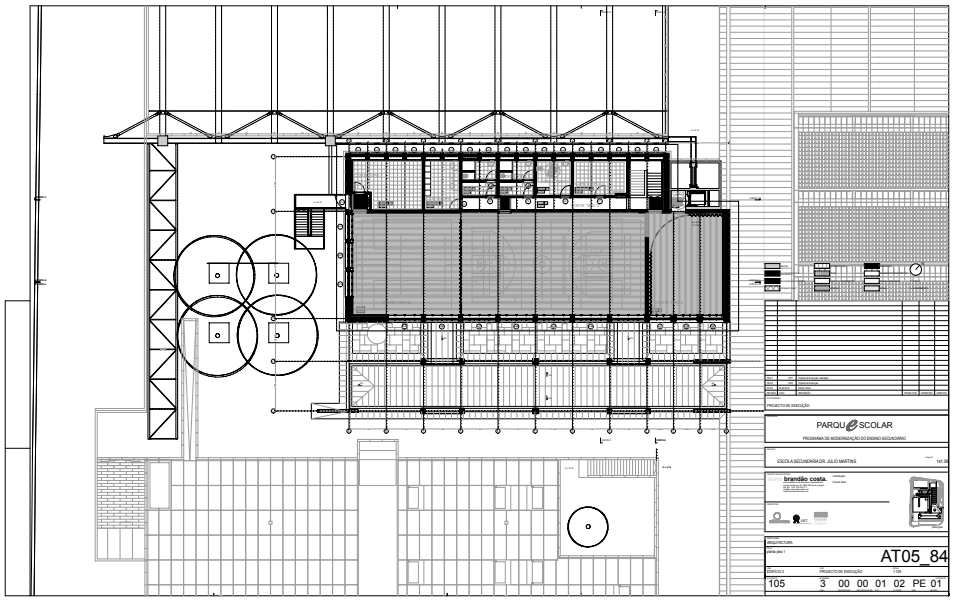
C



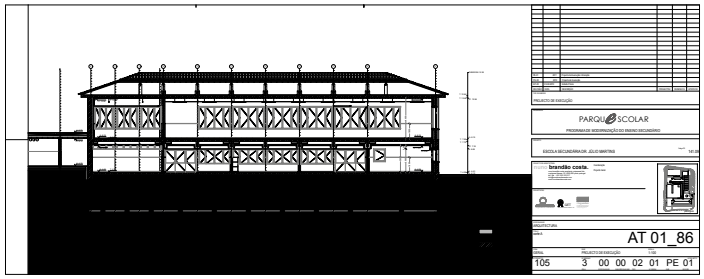
D



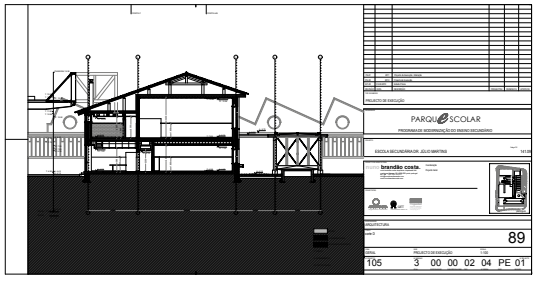
A



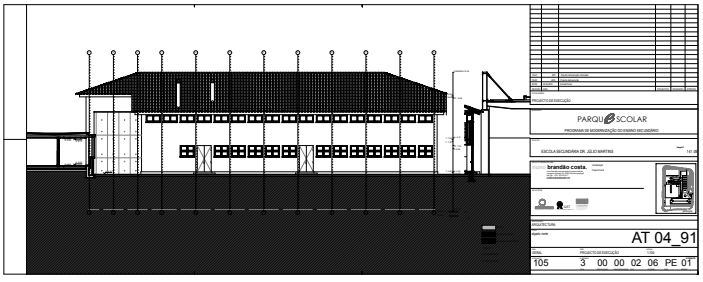
B



C

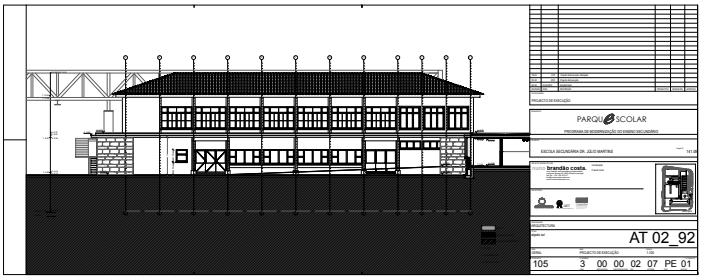


D

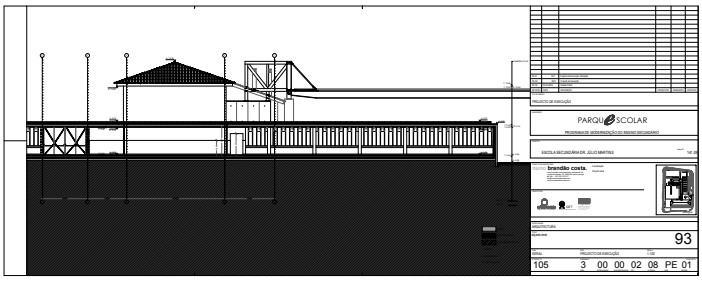


E

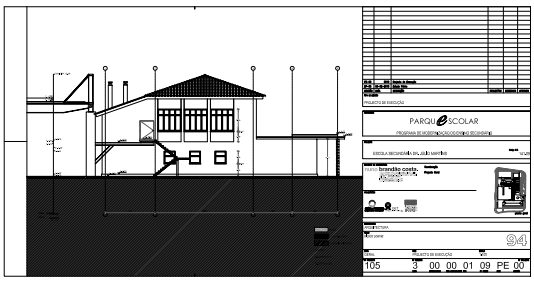
A Edifício 3 planta piso 0
B Edifício 3 planta piso 1
C Edifício 3 corte A
D Edifício 3 corte D
E Edifício 3 alçado norte



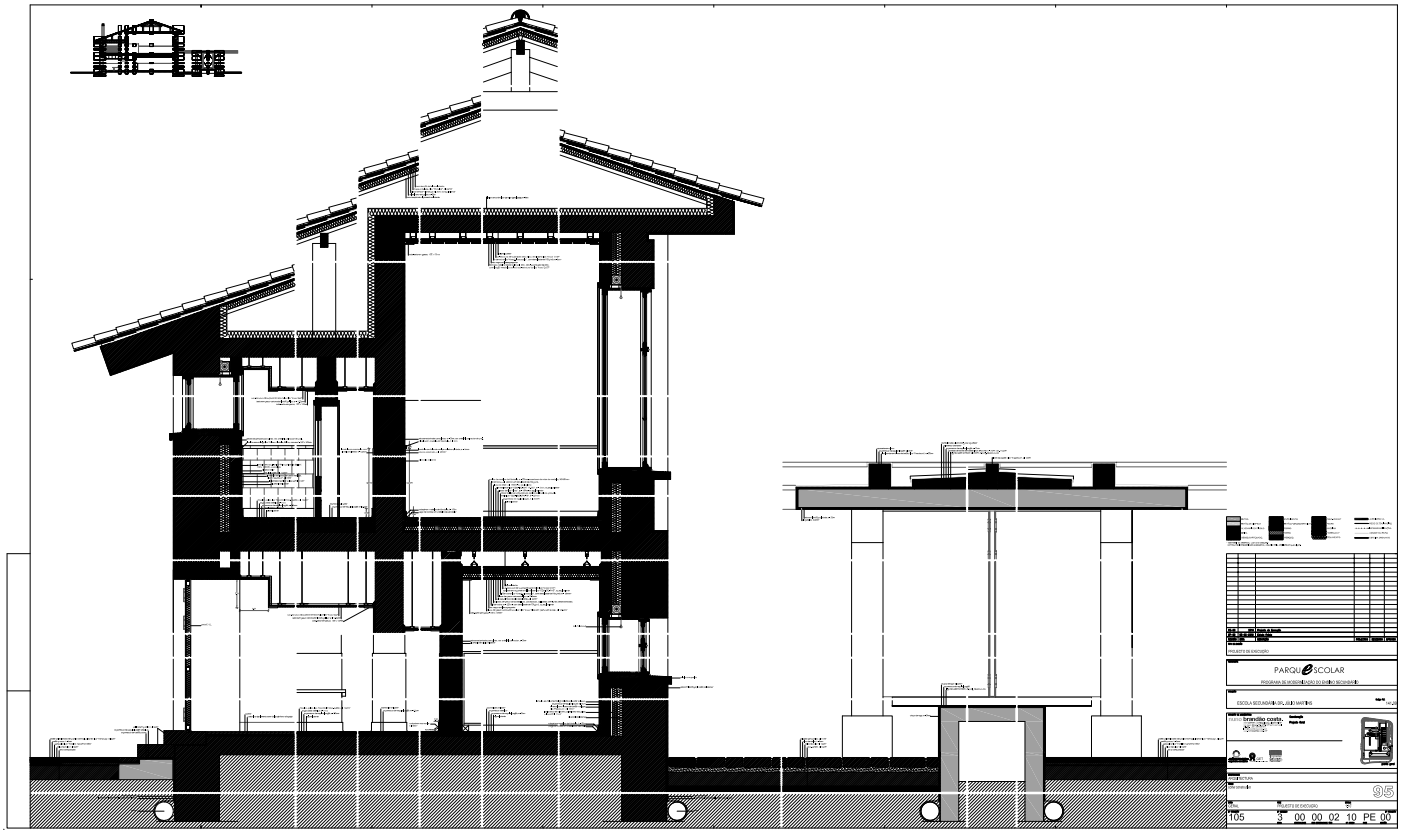
A



B



C



D

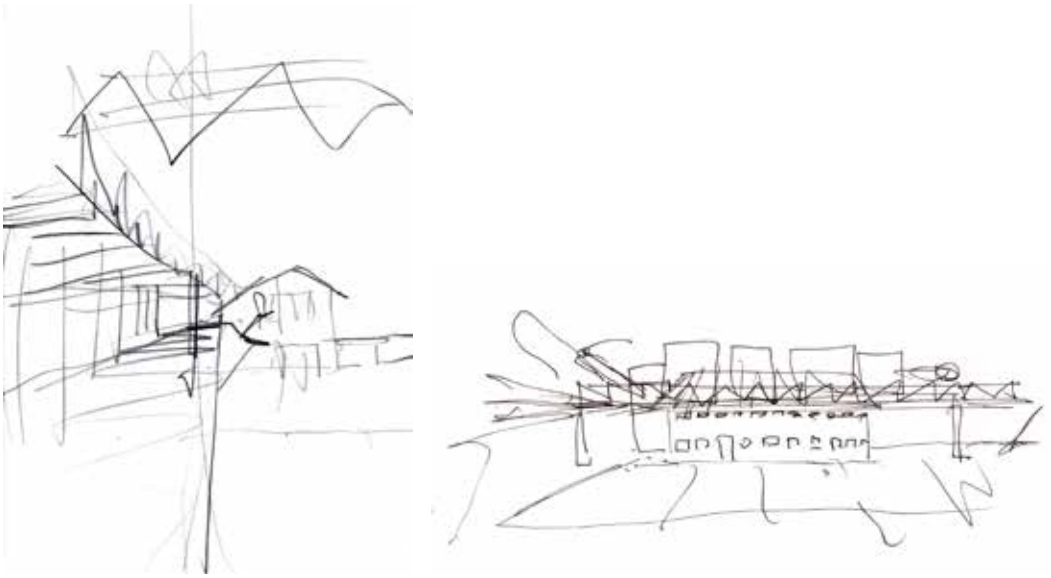
A Edifício 3 alçado sul
B Edifício 3 alçado este
C Edifício 3 alçado oeste
D Edifício 3 corte construtivo





Edifício 3 fotografias vistas interior

A

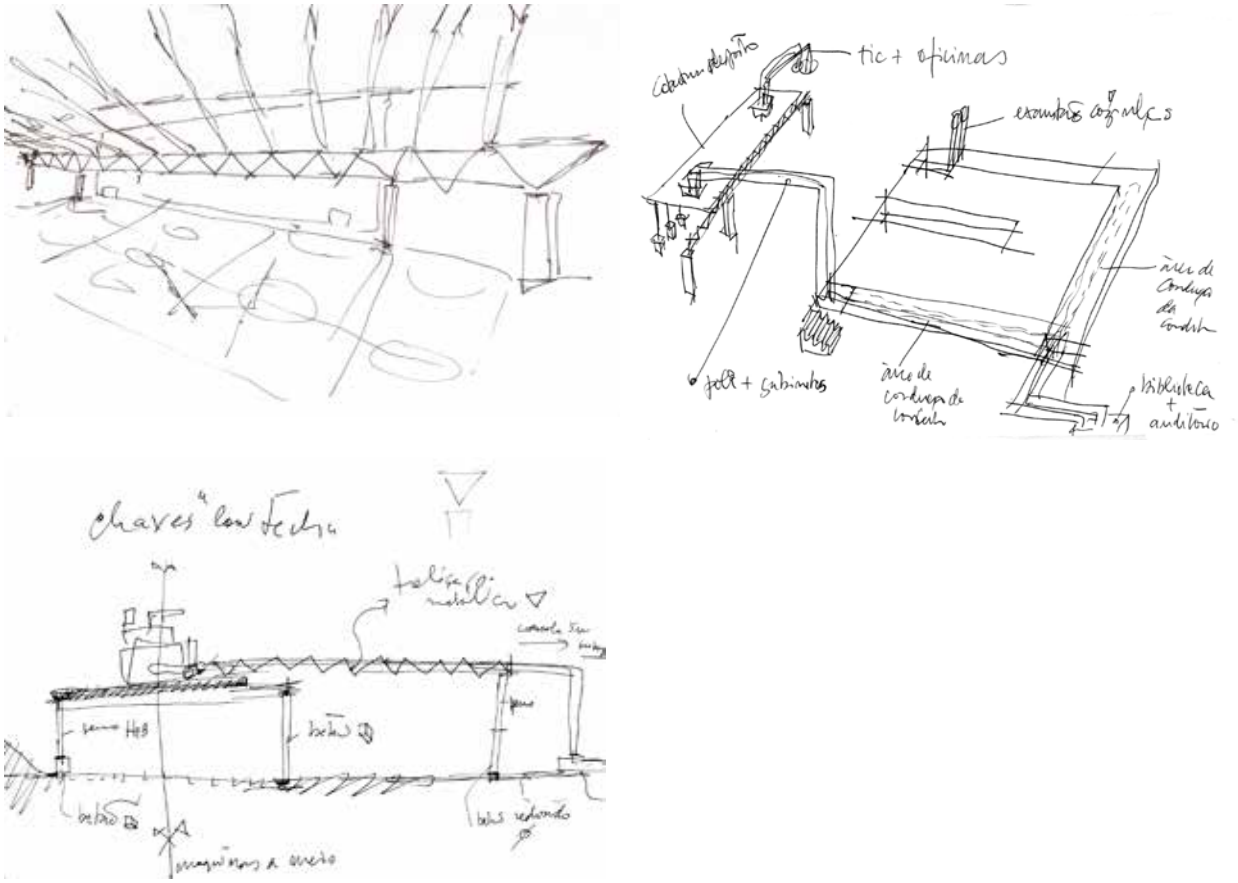




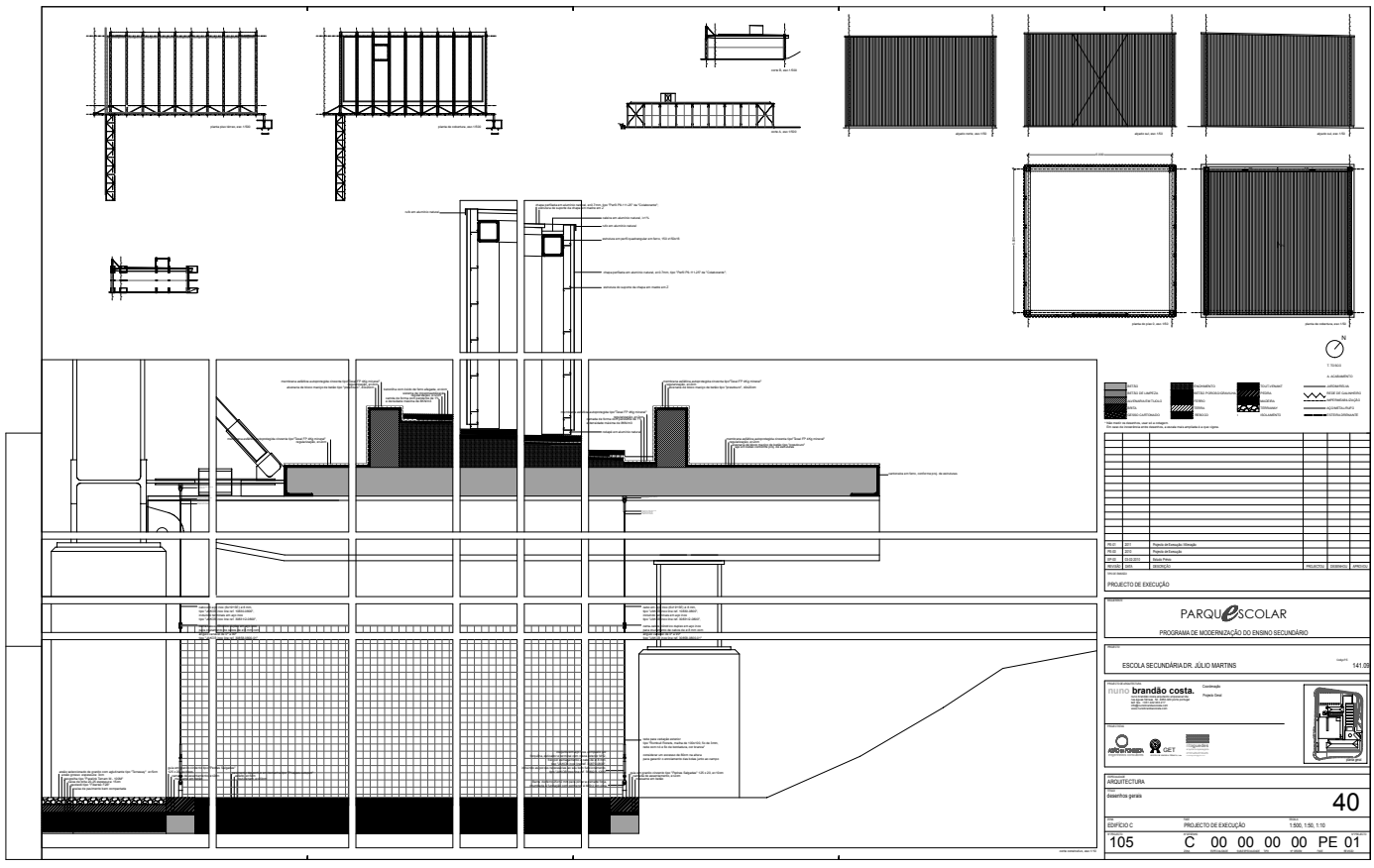
B

A Edifício 3 e edifício C croquis
B Fotografia vista exterior

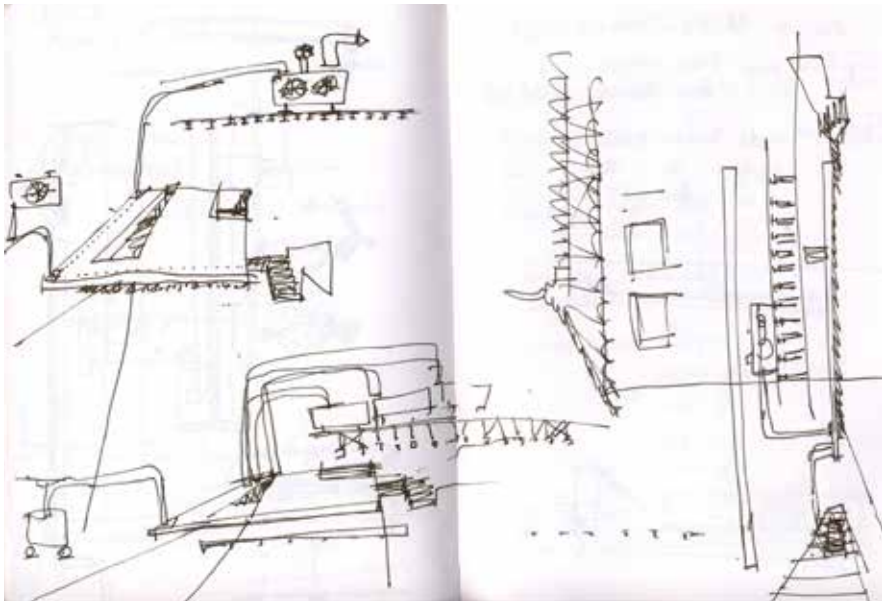
A

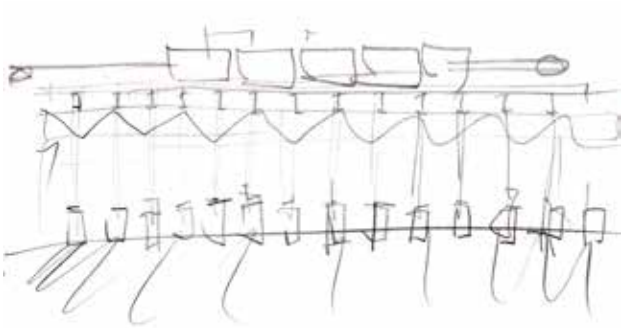


B

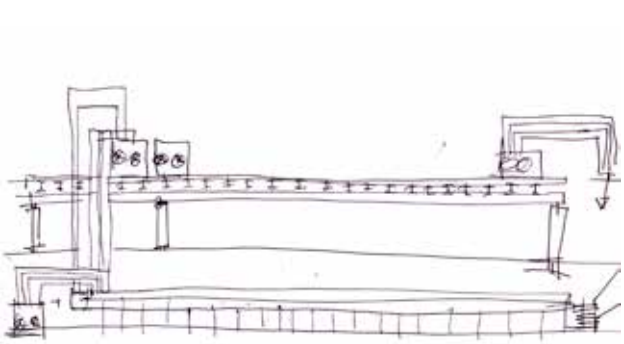


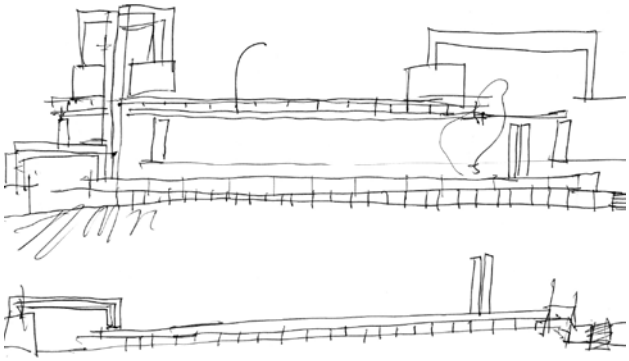
A Edifício C croquis
B Edifício C plantas cortes e alçados



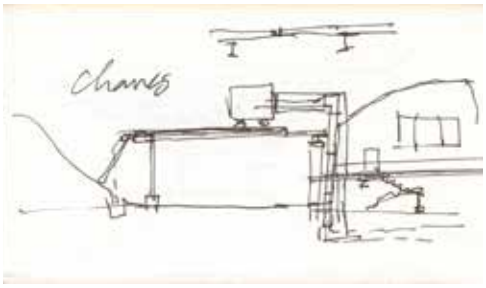












Croquis

Casa de Santo Tirso

Santo Tirso, Portugal 2009-13

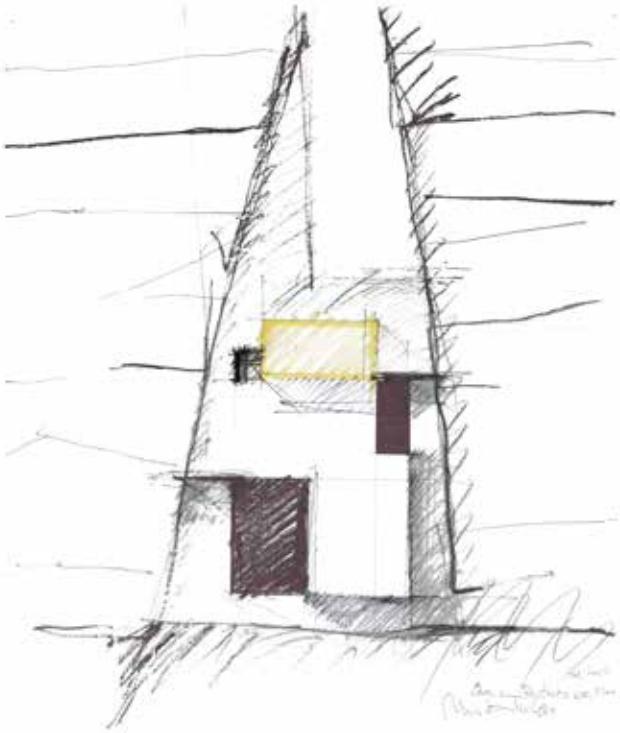
A



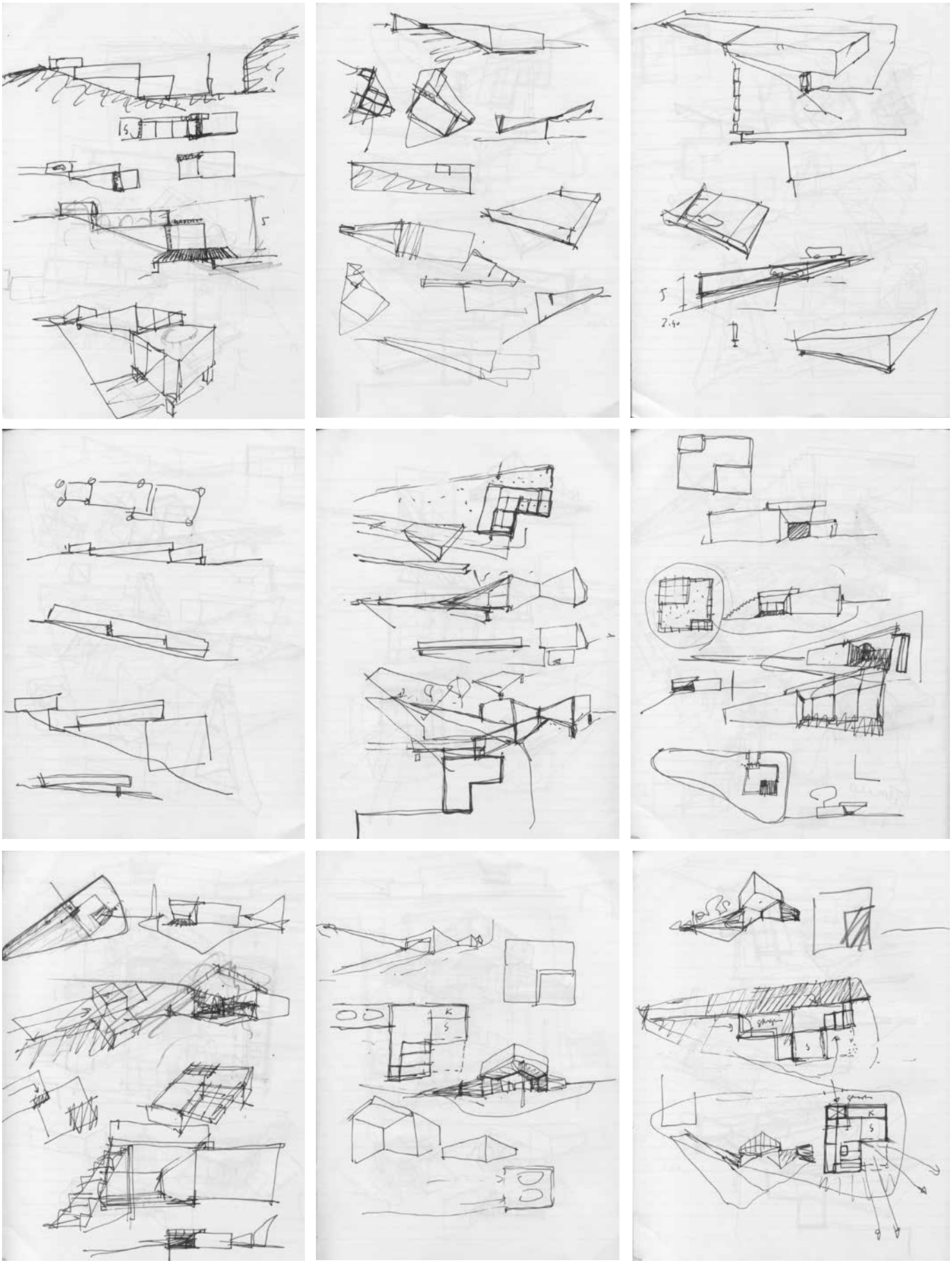


B

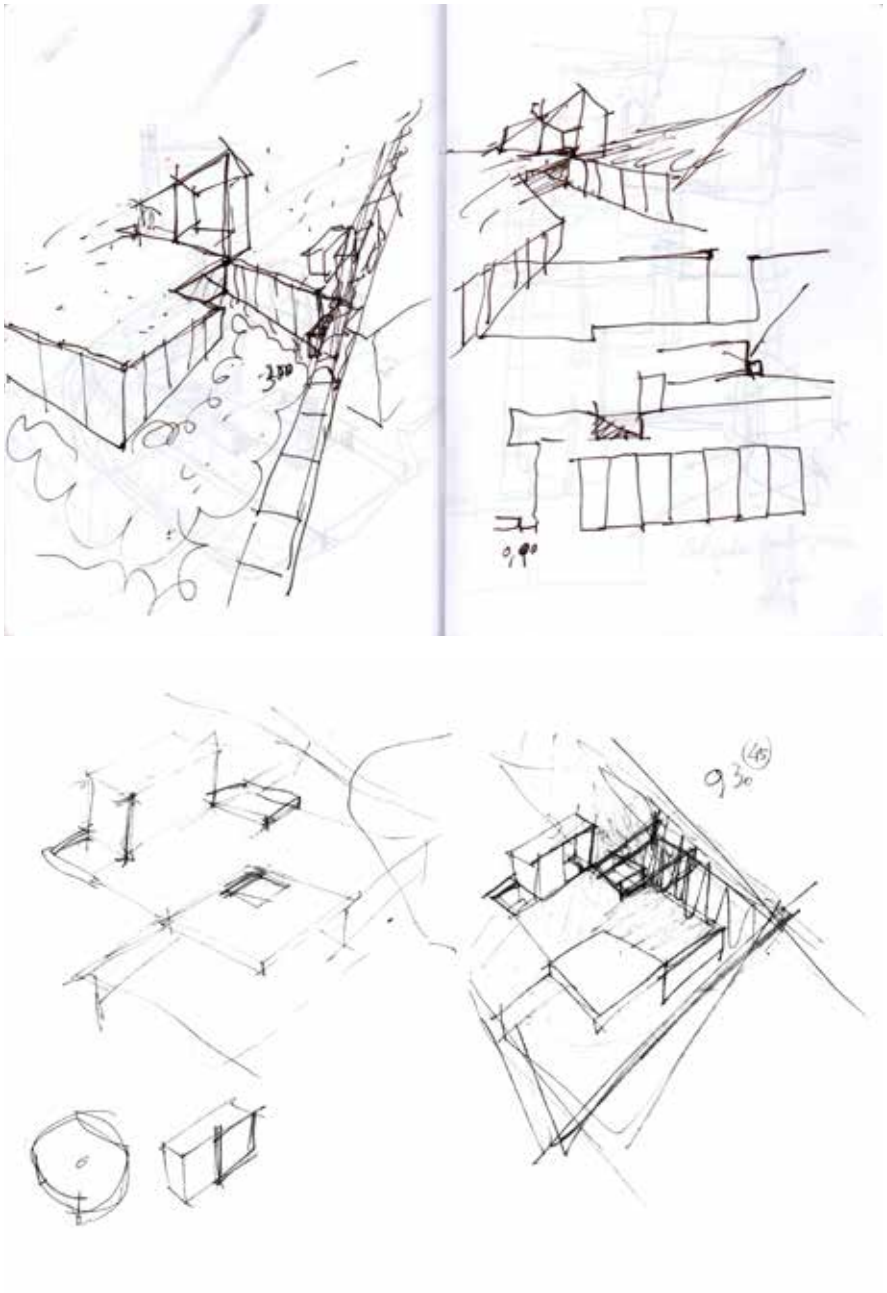
C



A Fotografia vista aérea
B Fotografia terreno
C Croqui

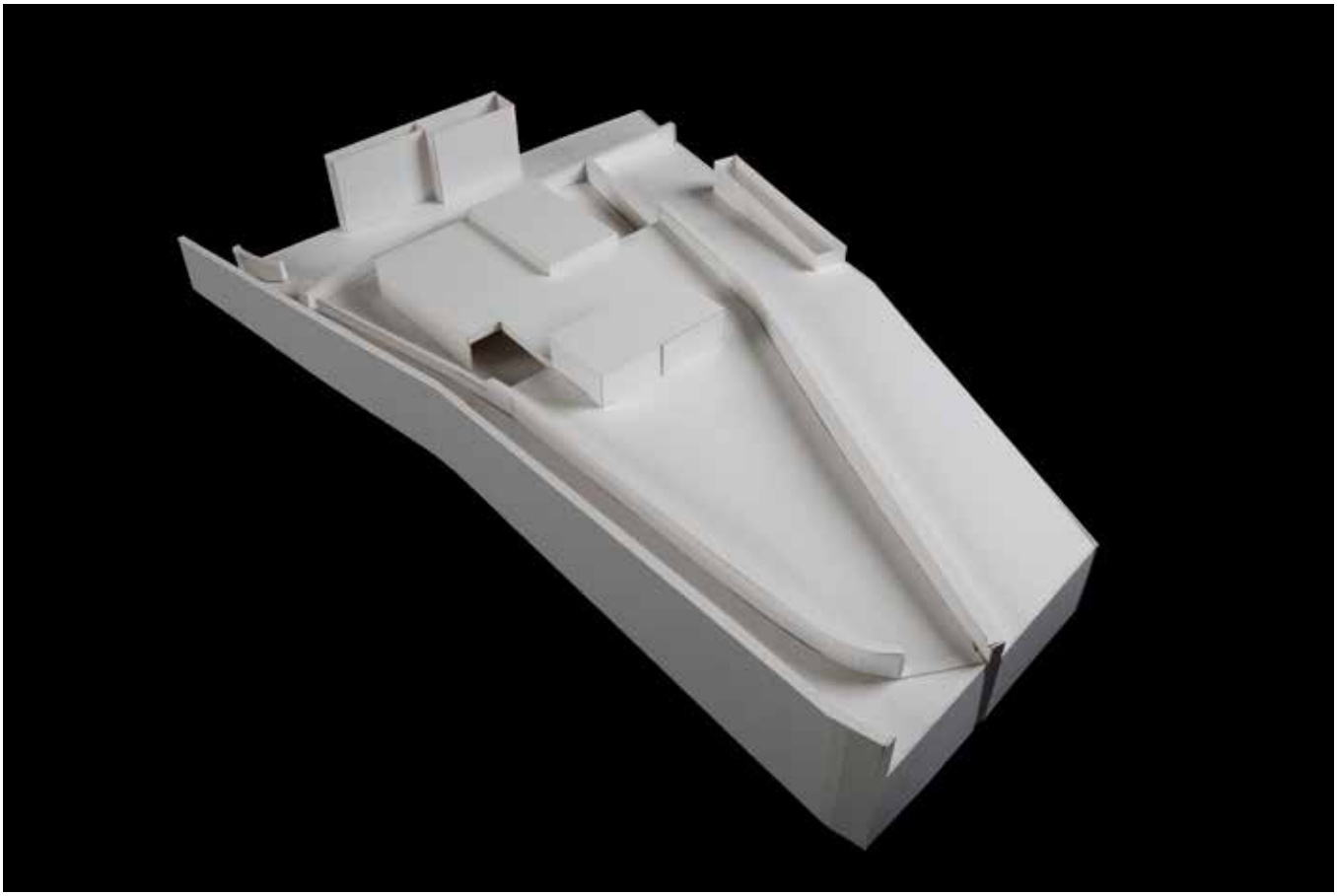


Croquis

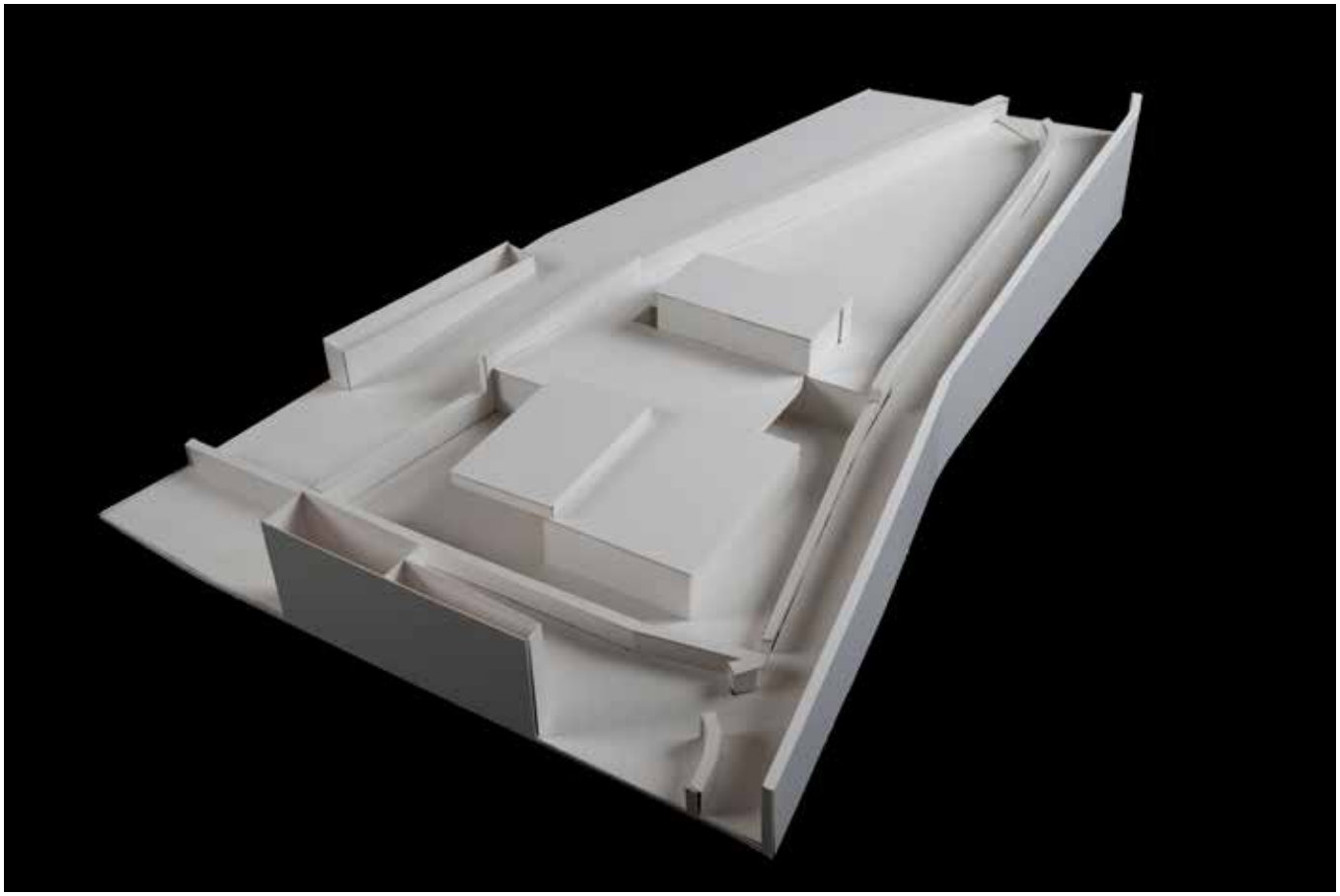


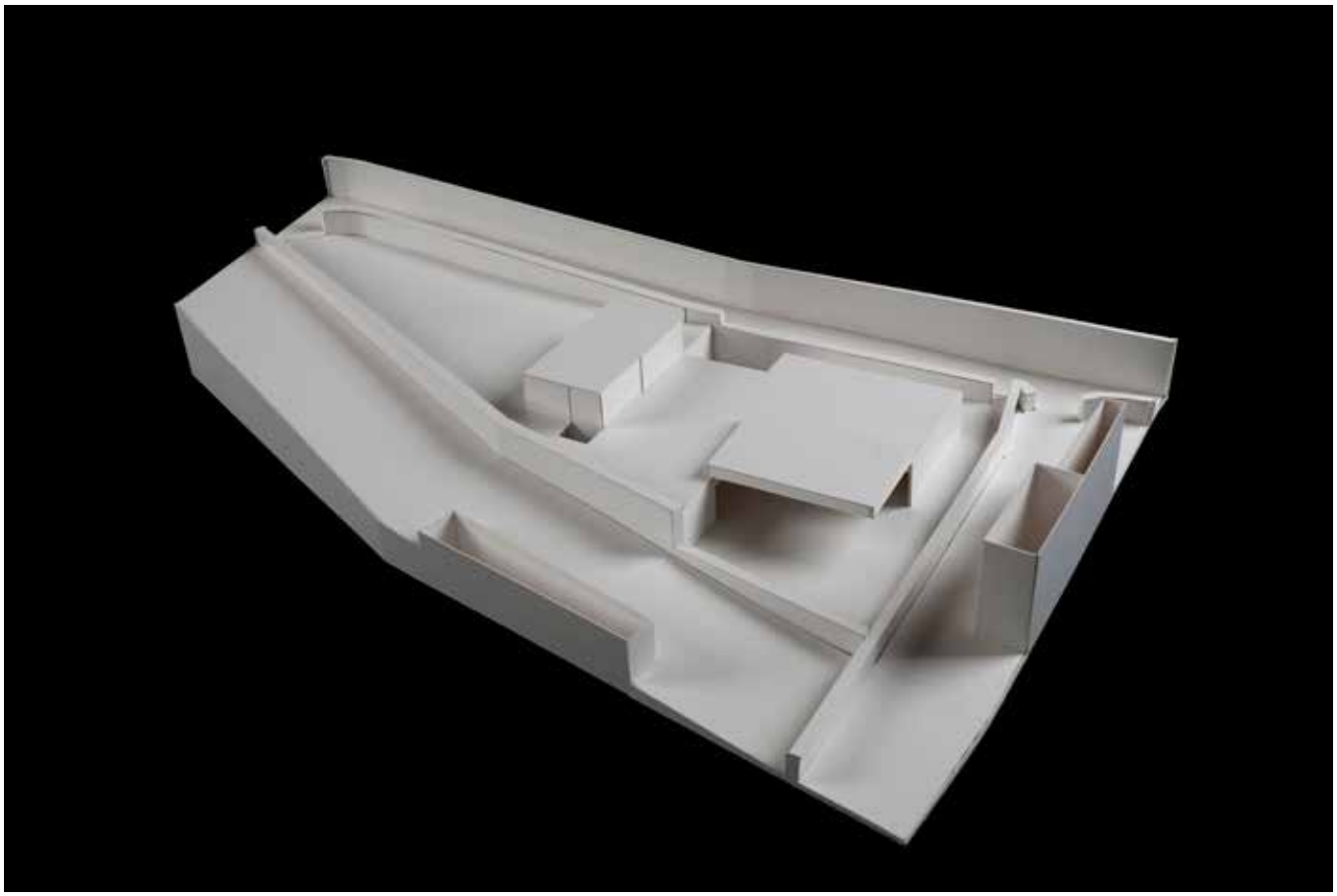
Croquis



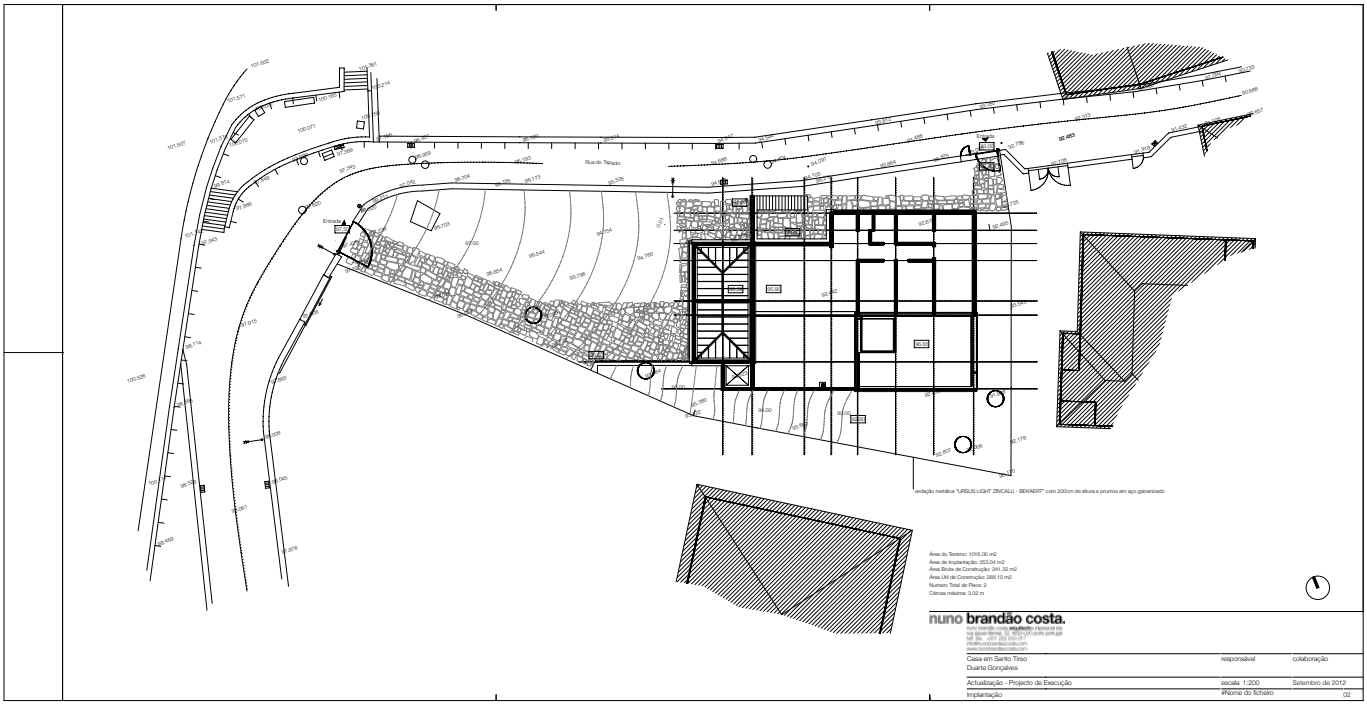


Fotografias maqueta

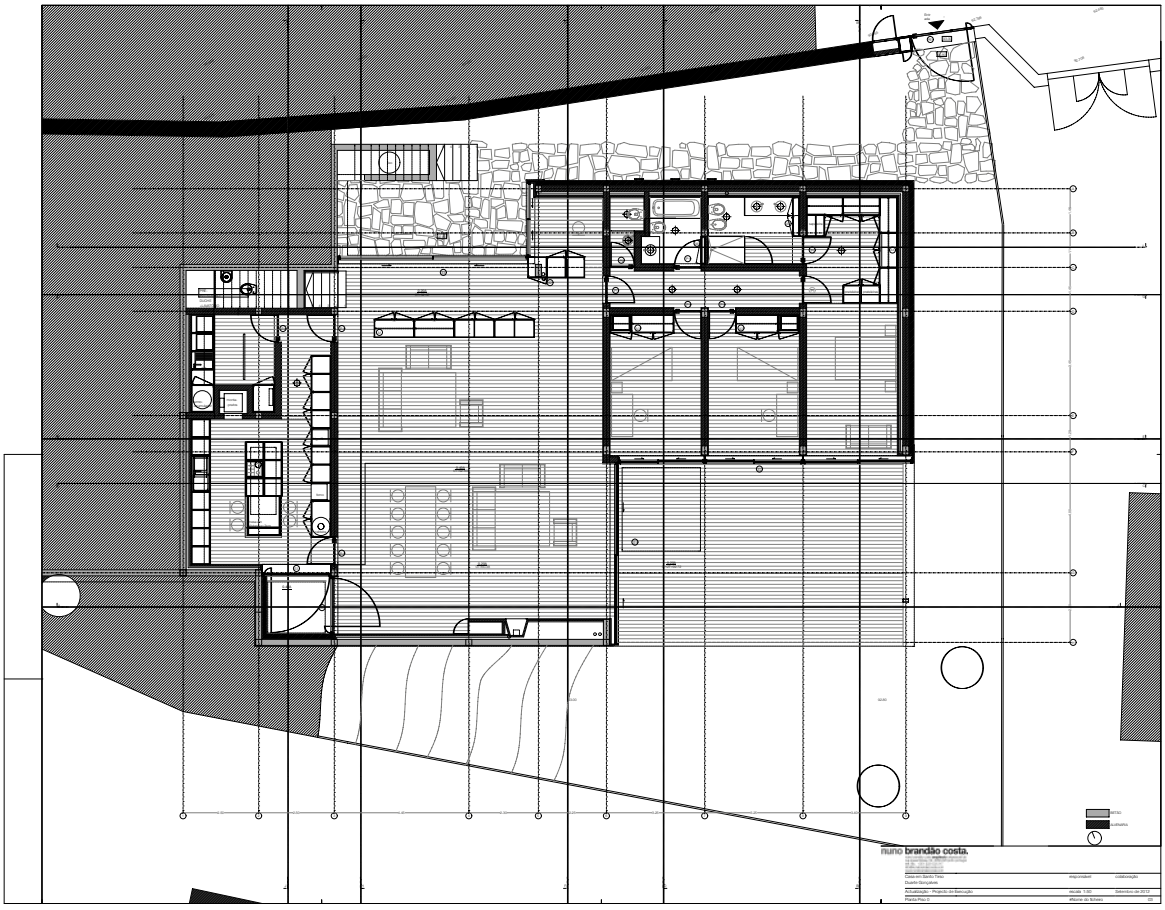




Fotografias maqueta



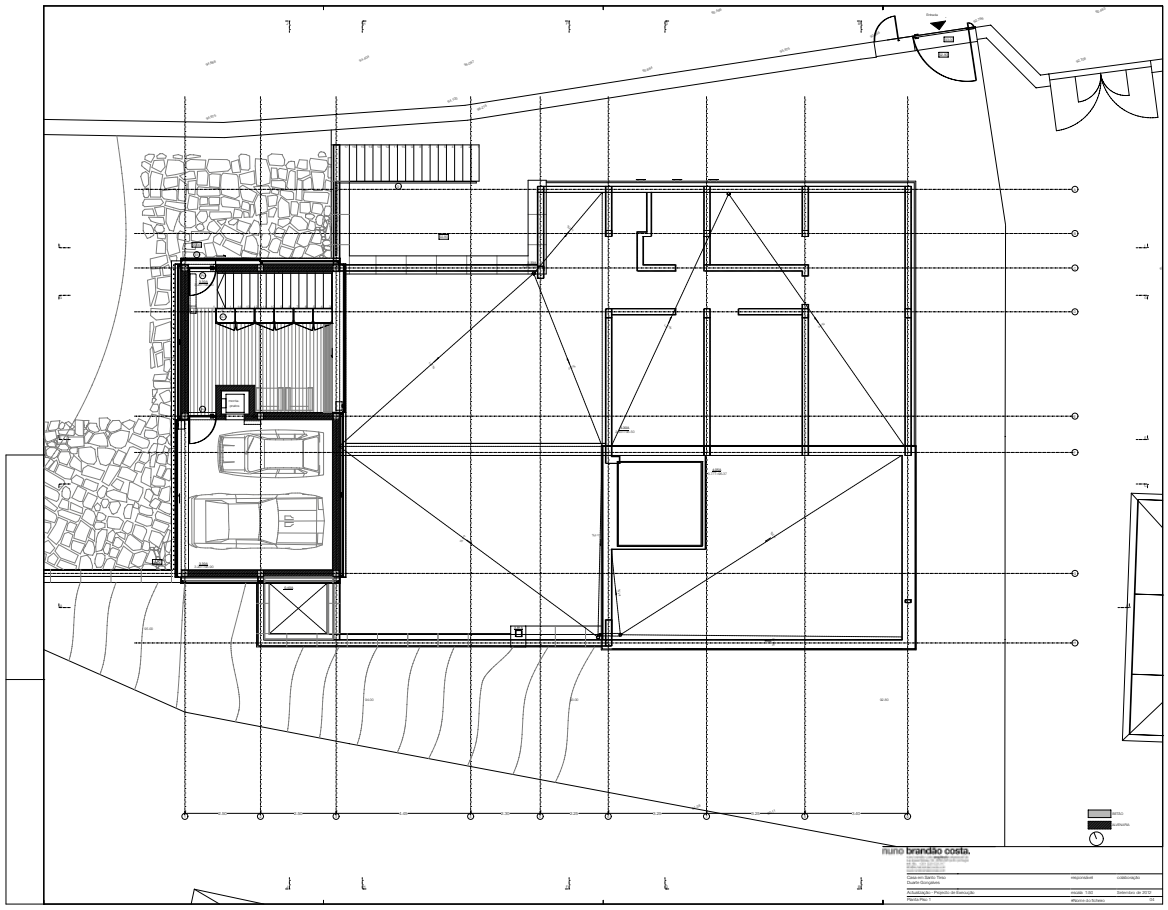
A



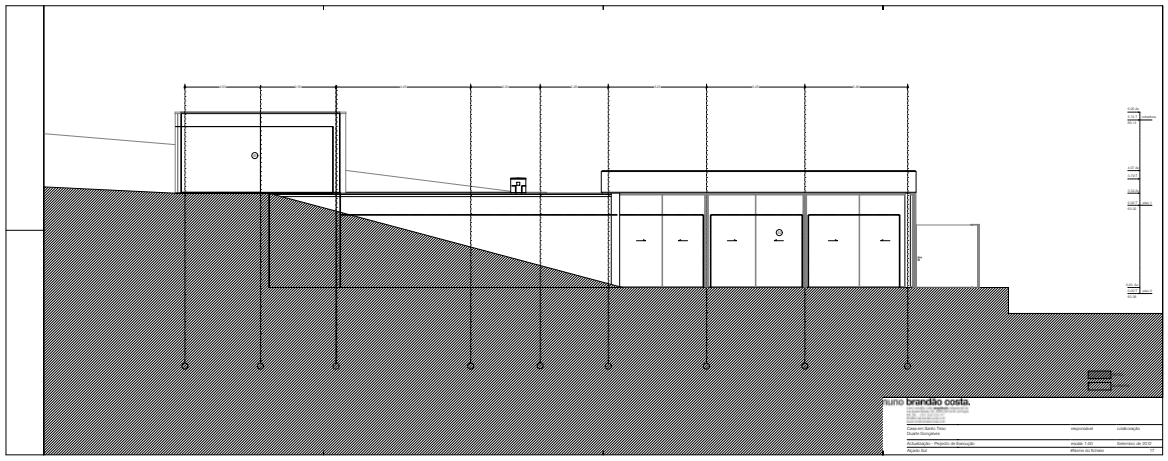
B

A Planta implantação
B Planta piso 0

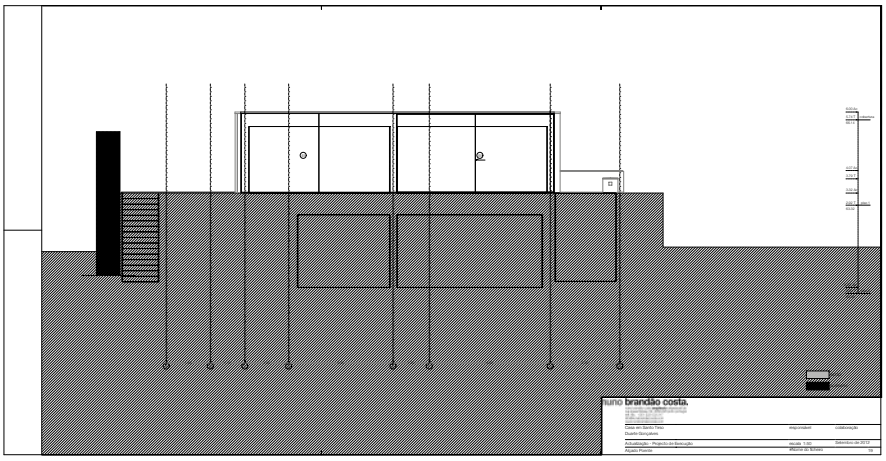
A



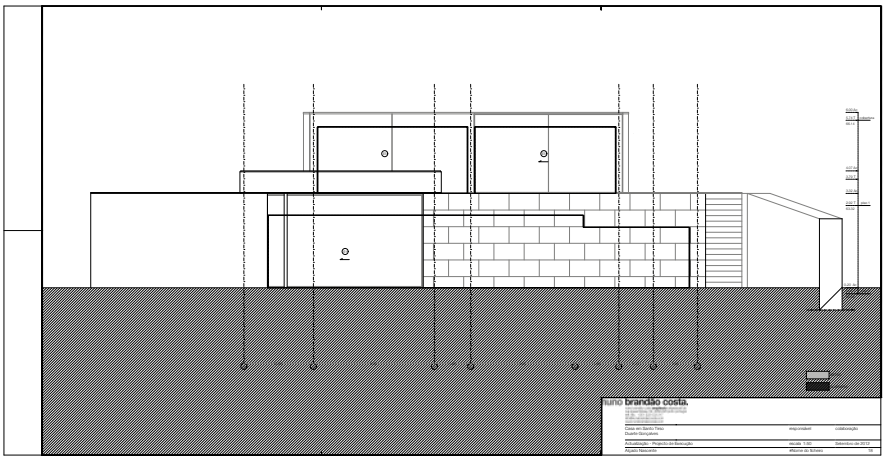
B



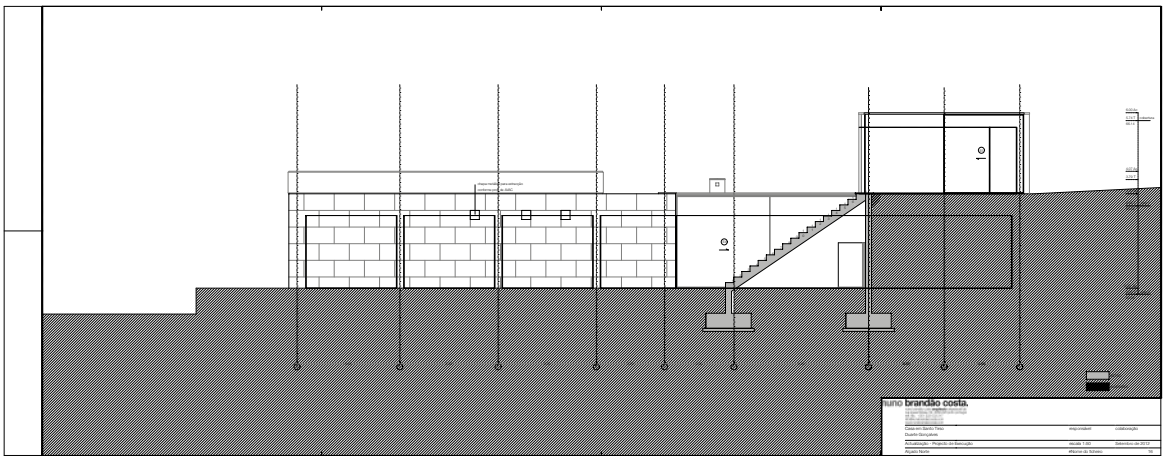
A Planta piso 1
B Alçado sul



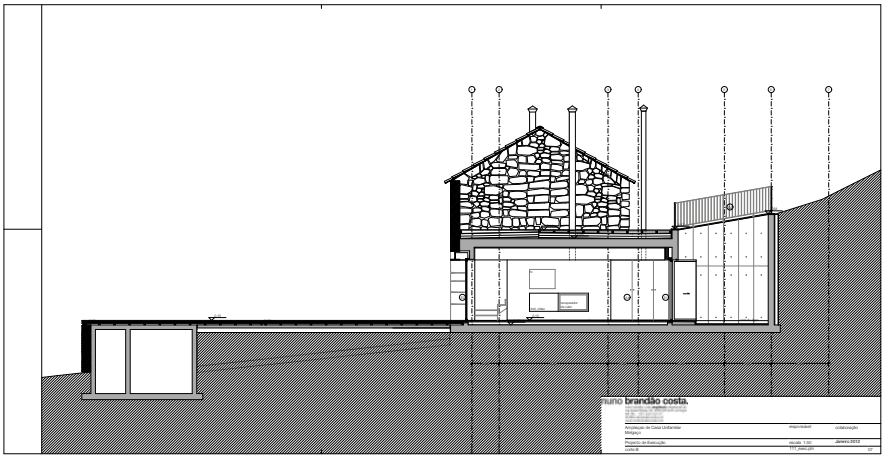
A



B

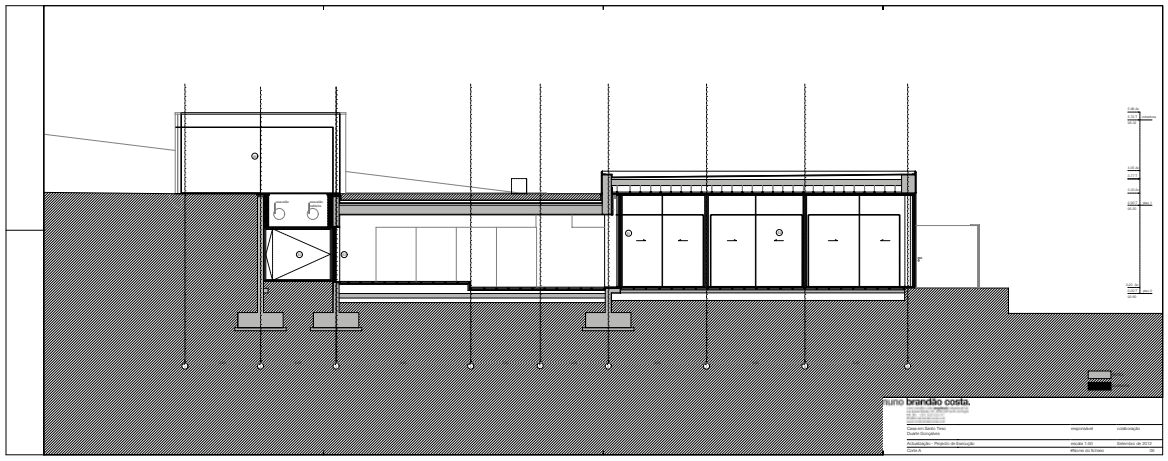


C

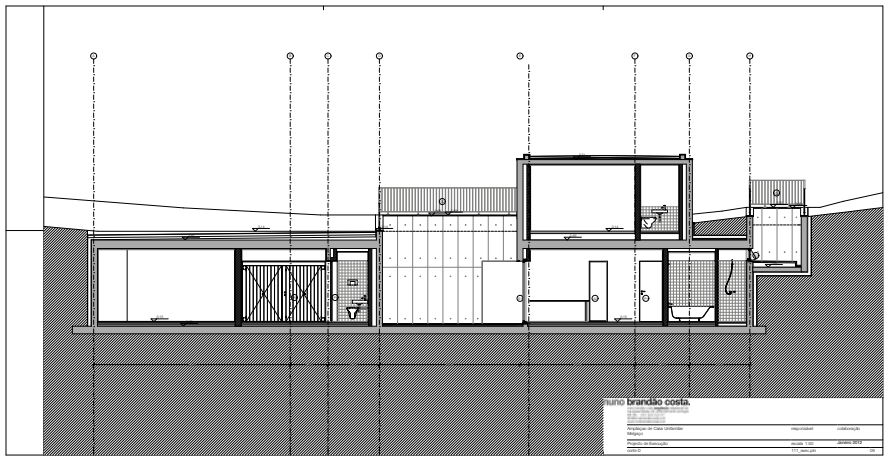


D

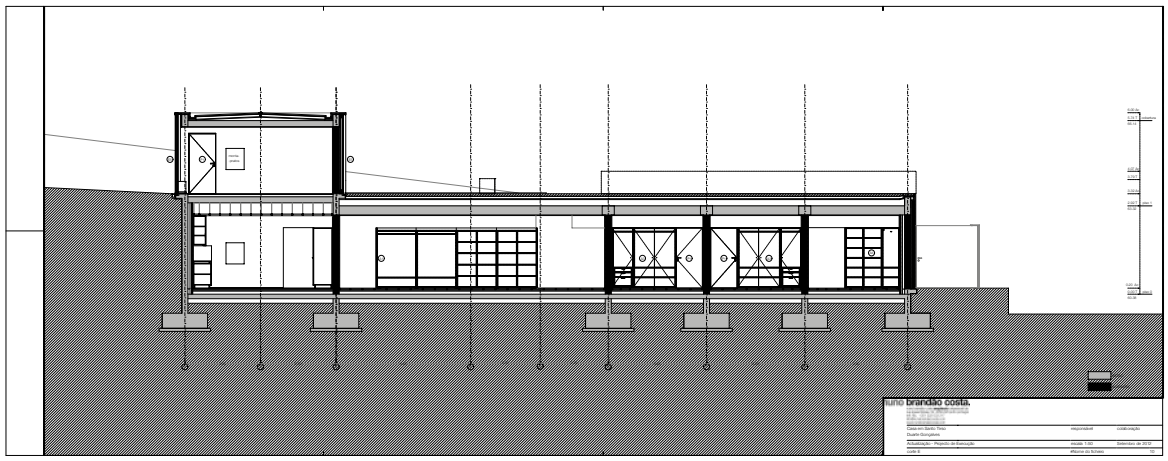
A Alçado poente
B Alçado nascente
C Alçado norte
D Corte B



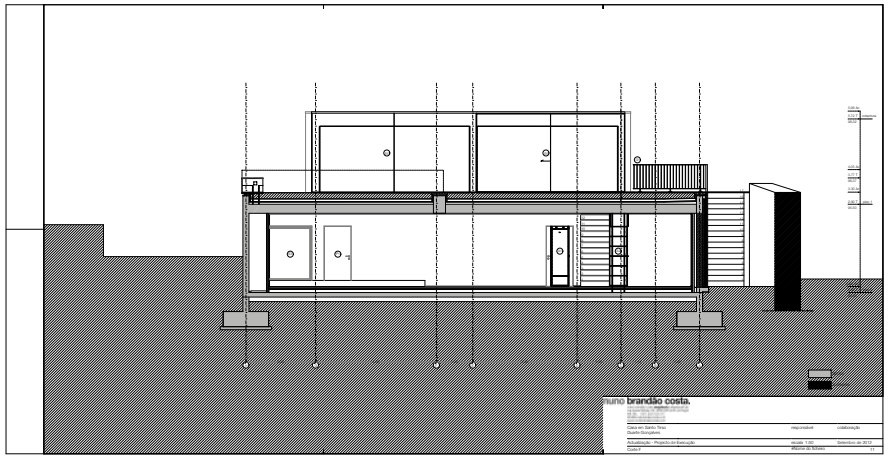
A



B

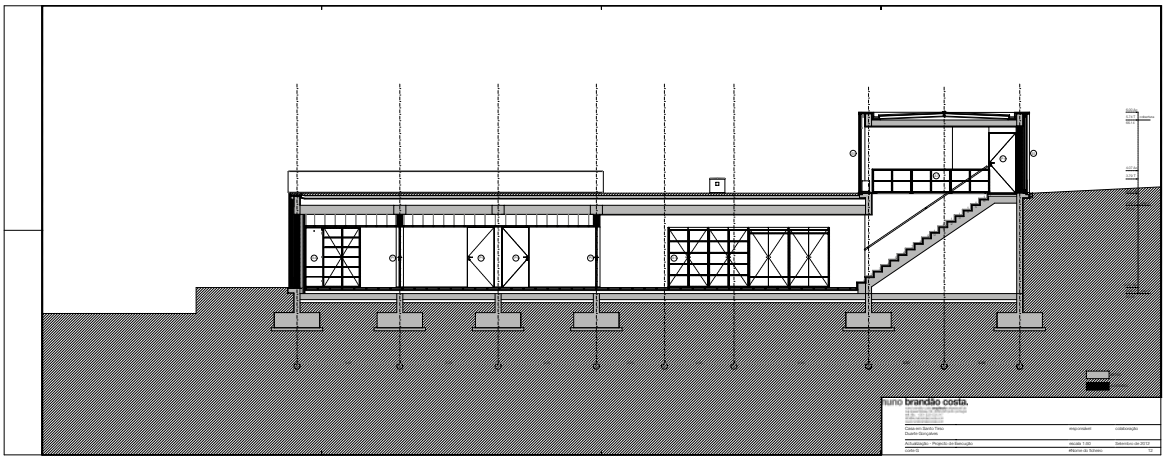


C

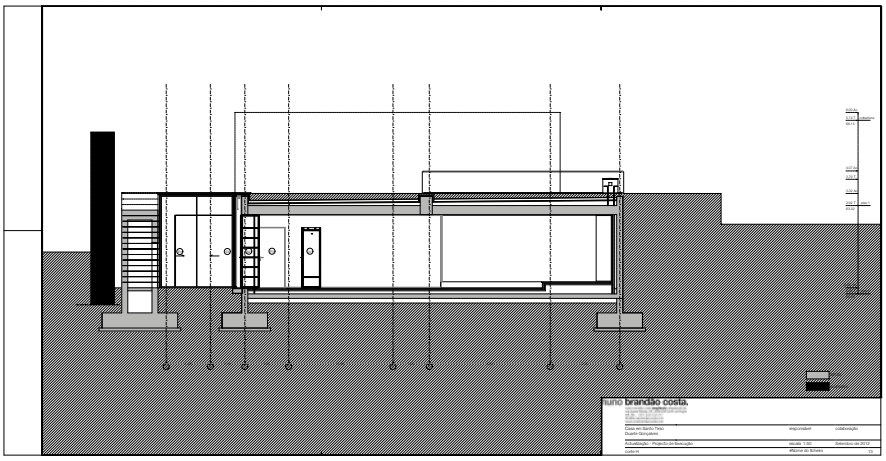


D

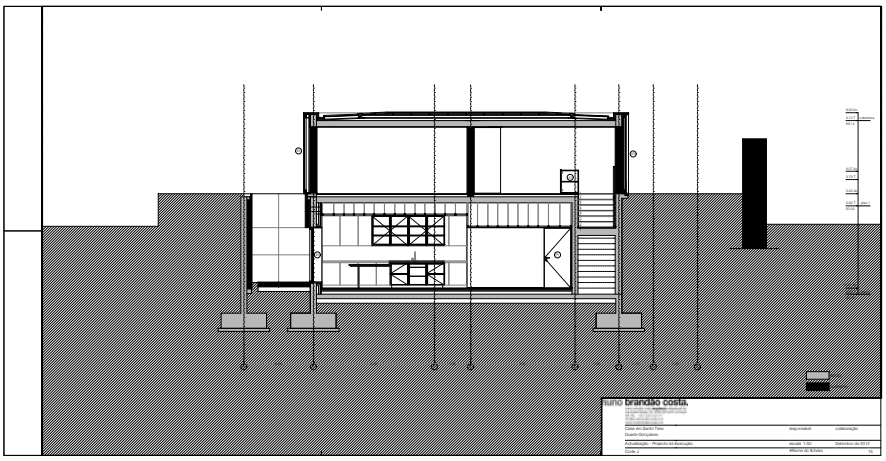
A Corte A
B Corte D
C Corte E
D Corte F



A



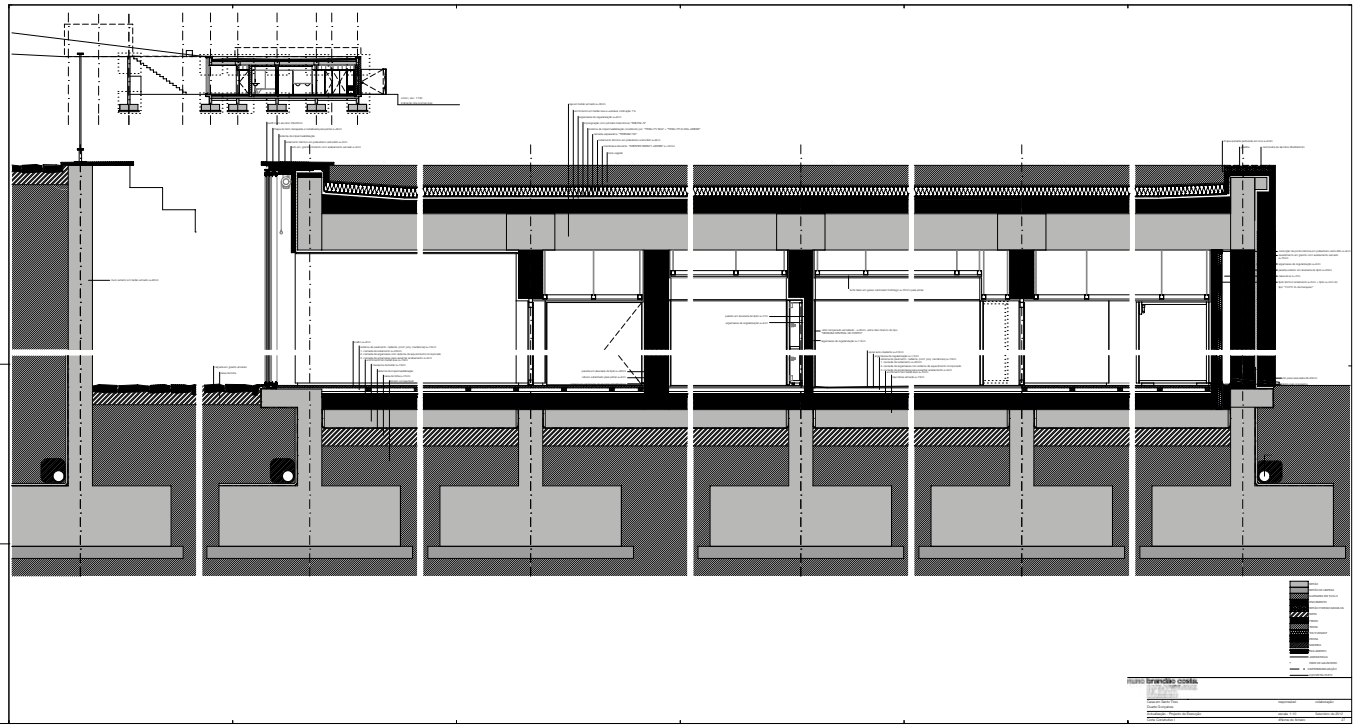
B



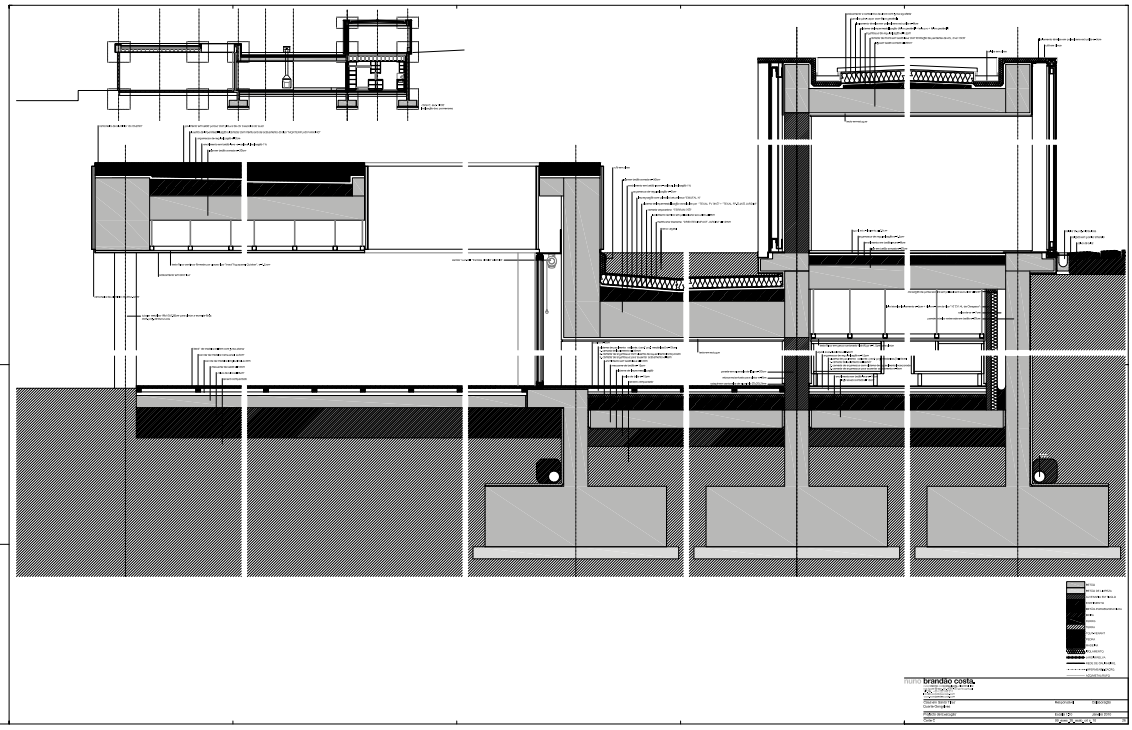
C

A Corte G
B Corte H
C Corte J

A



B



A Corte construtivo I
B Corte construtivo C



Fotografia vista exterior











Fotografias obra

Casa de Campo em Montesinho

Bragança, Portugal 2009-13

A

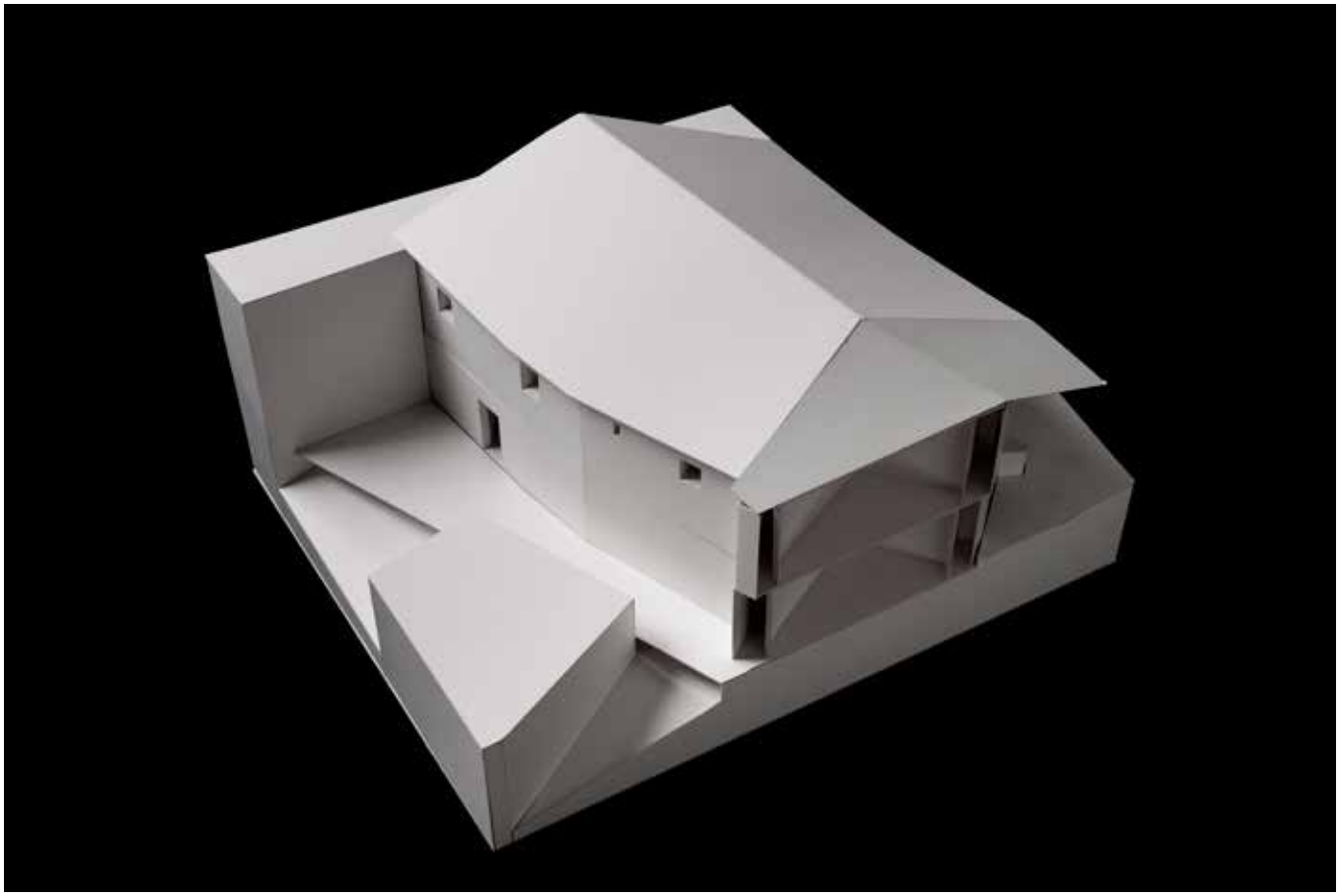


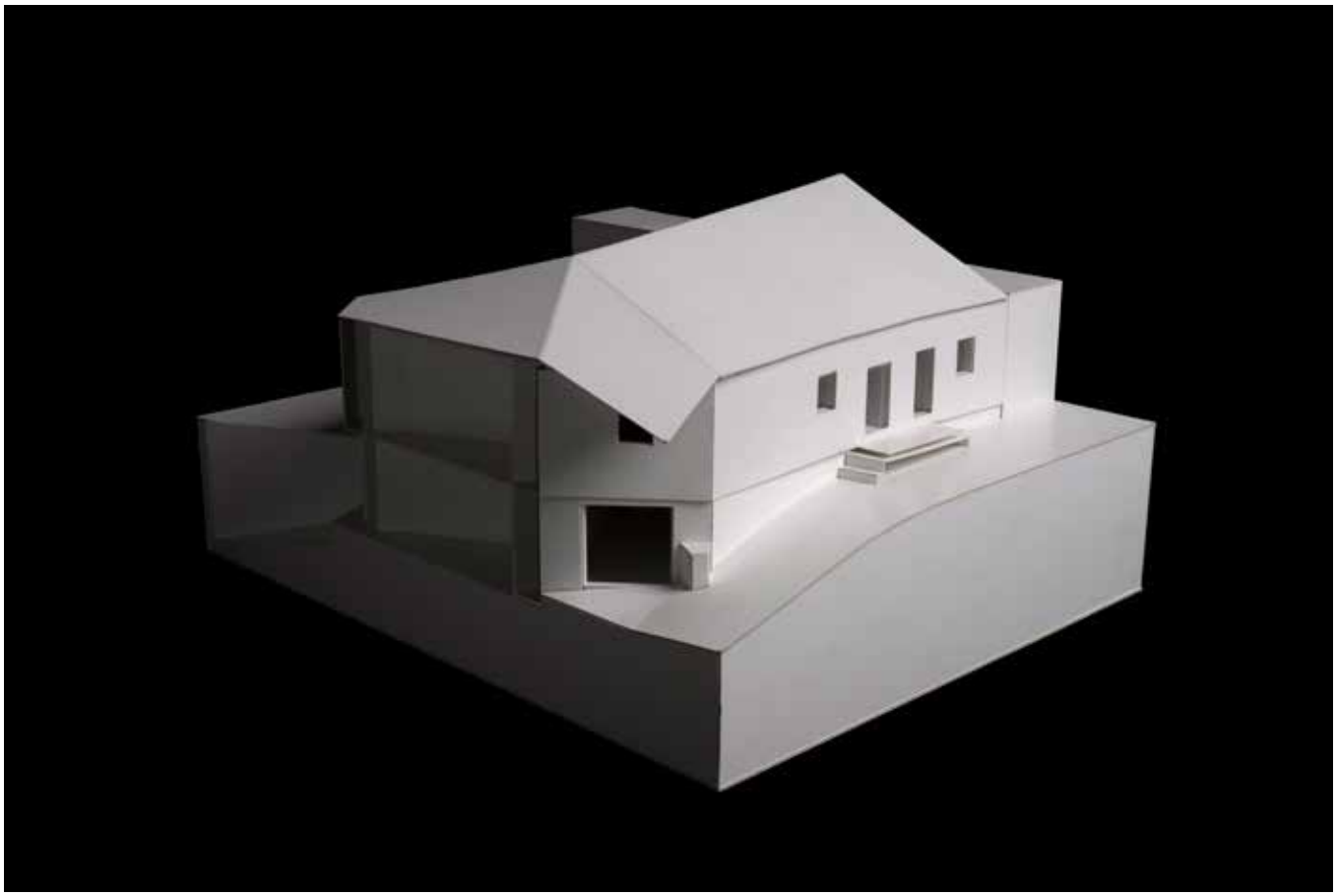
B



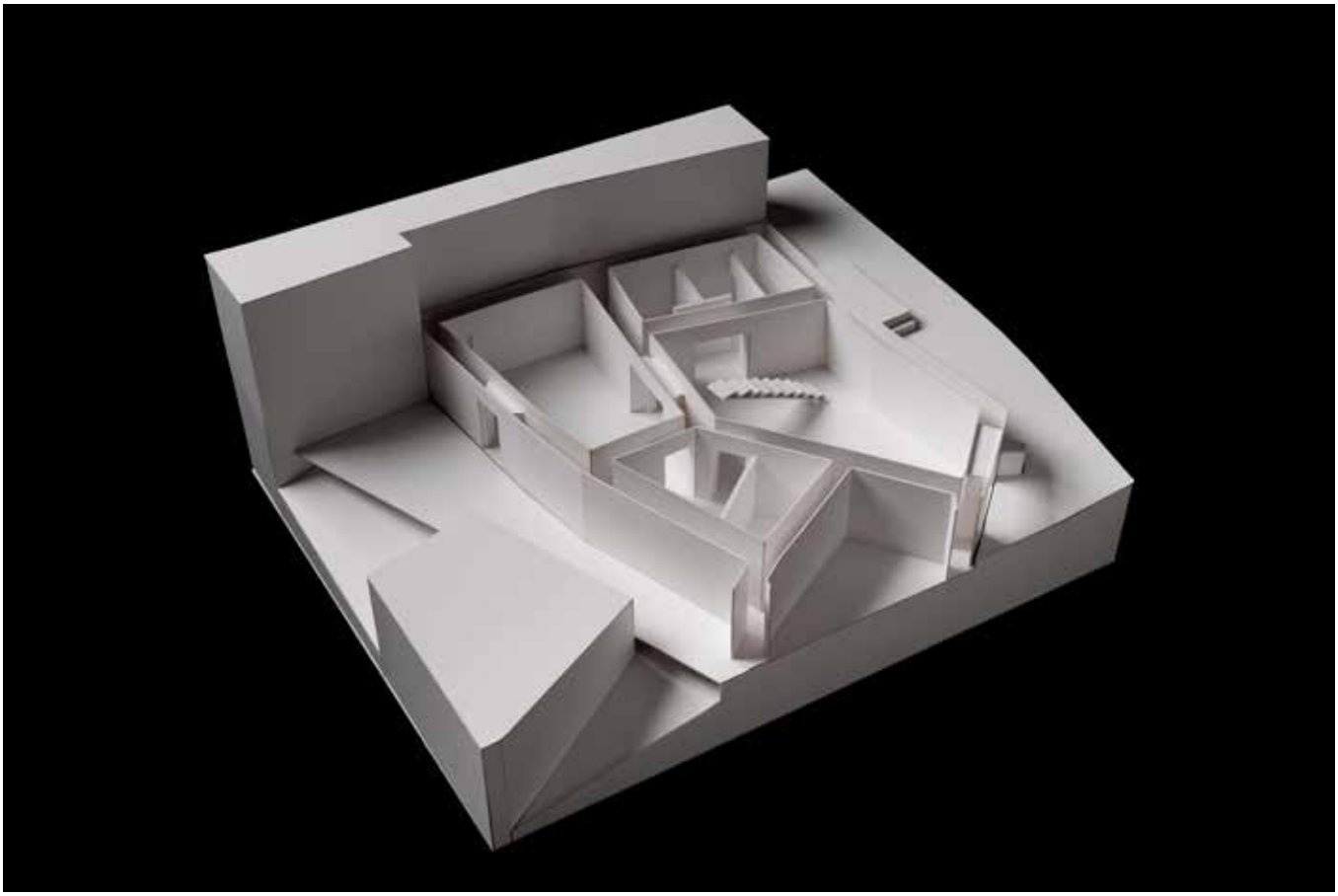


A Fotografia vista aérea
B Fotografias preexistência

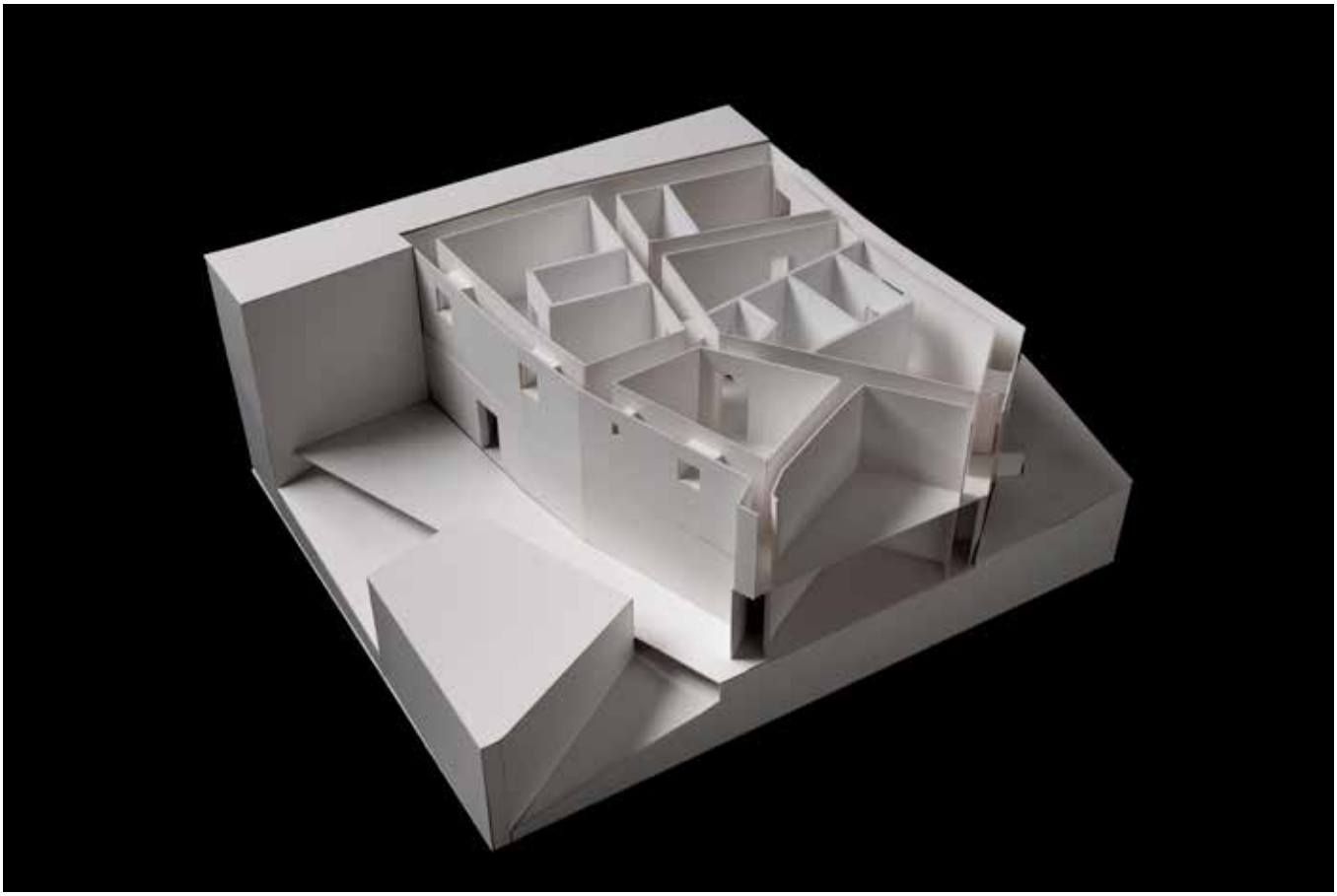




Fotografias maqueta

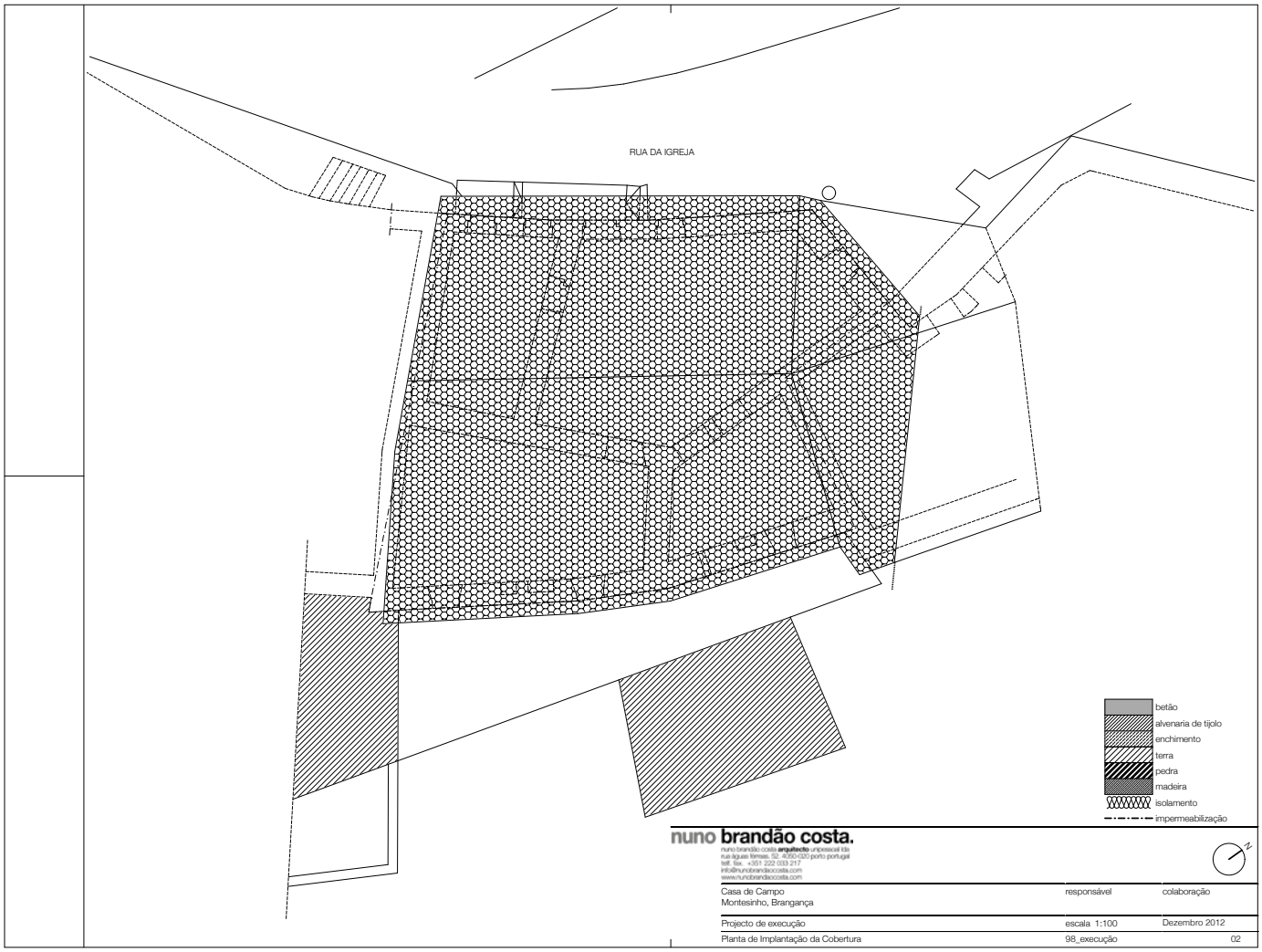


A



B

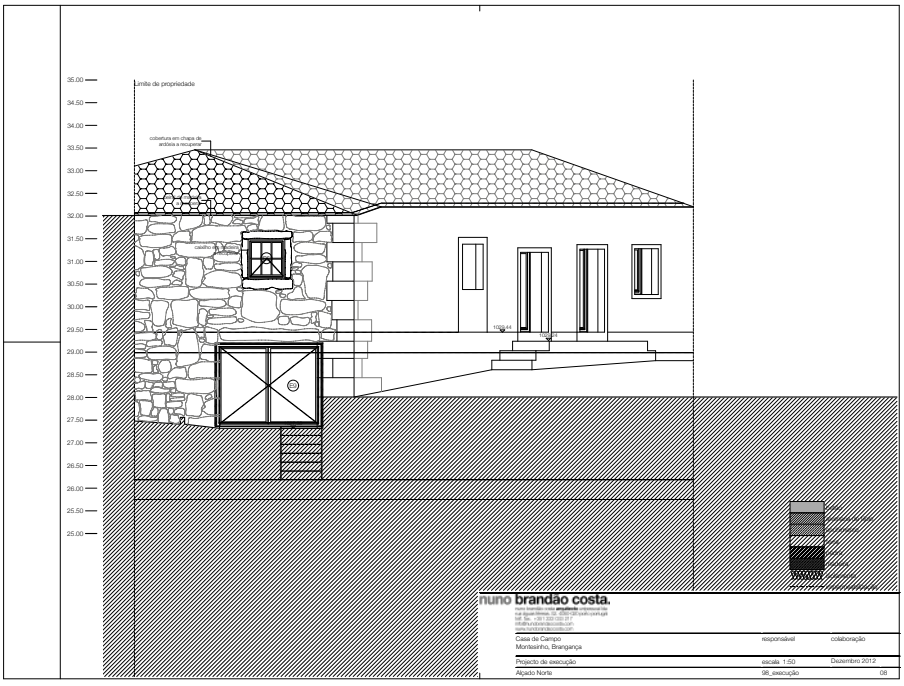
A Fotografia maqueta piso -1
B Fotografia maqueta piso 0



Planta implantação



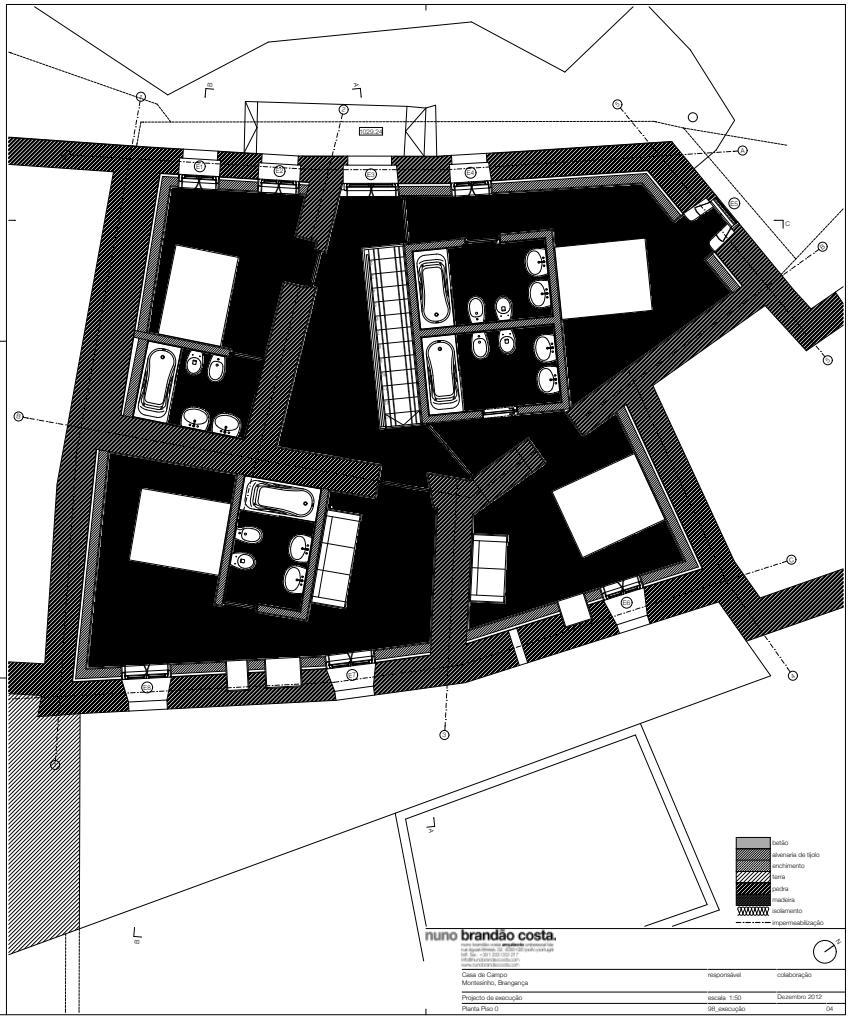
A



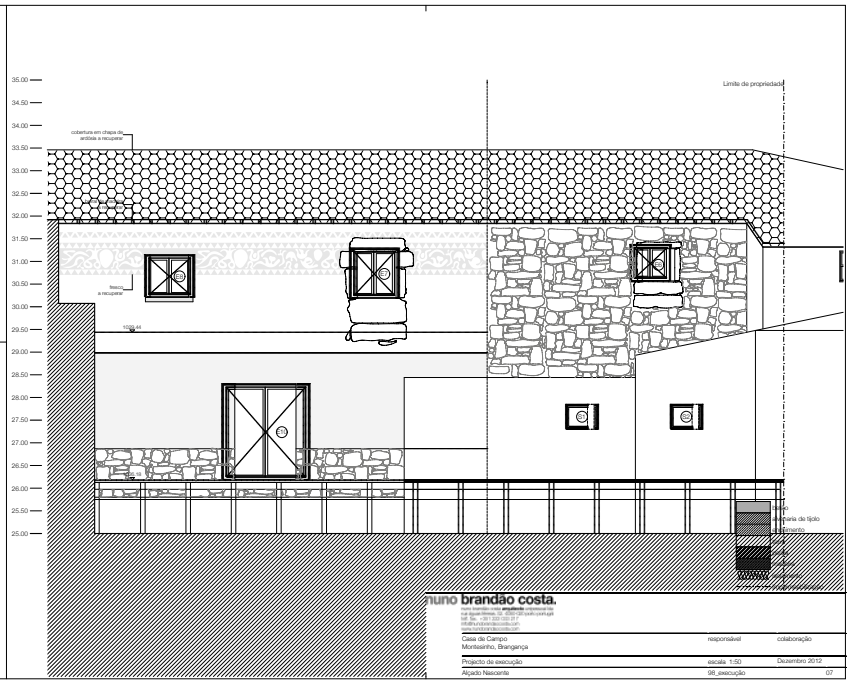
B

A Planta piso -1
B Alçado norte

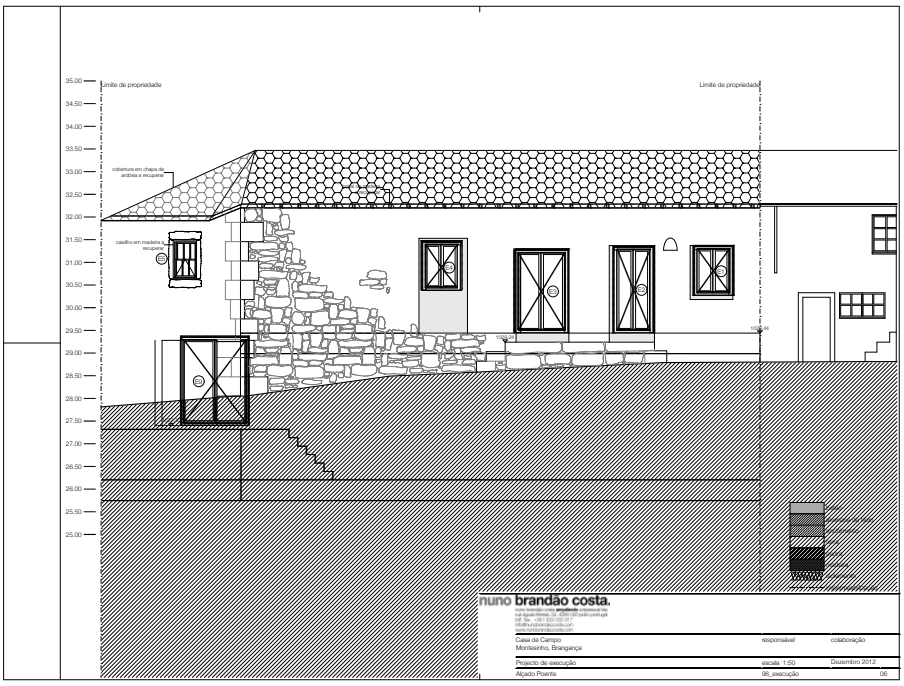
A



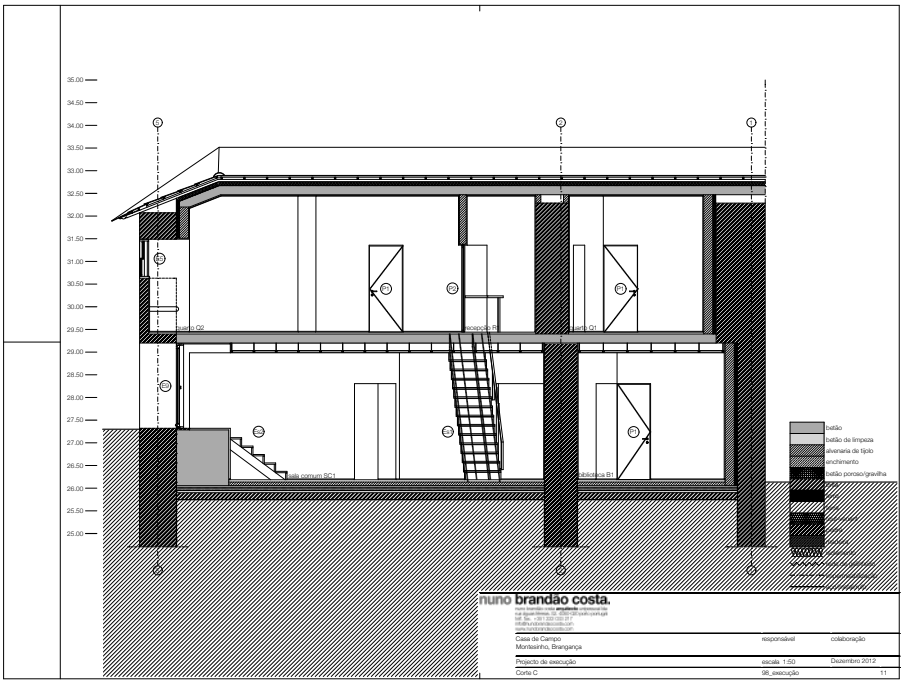
B



A Planta piso 0
B Alçado nascente



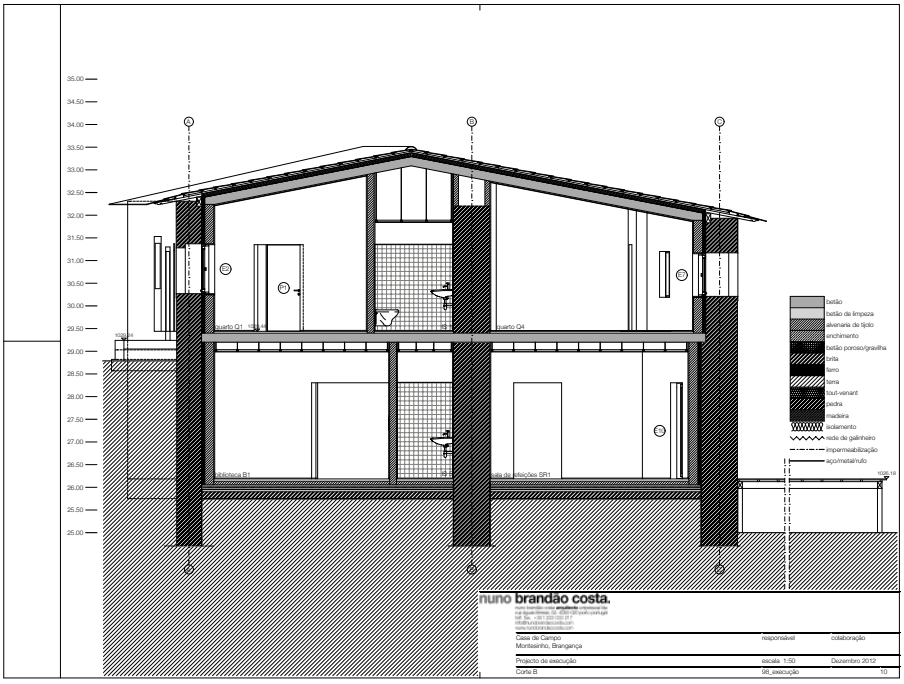
A



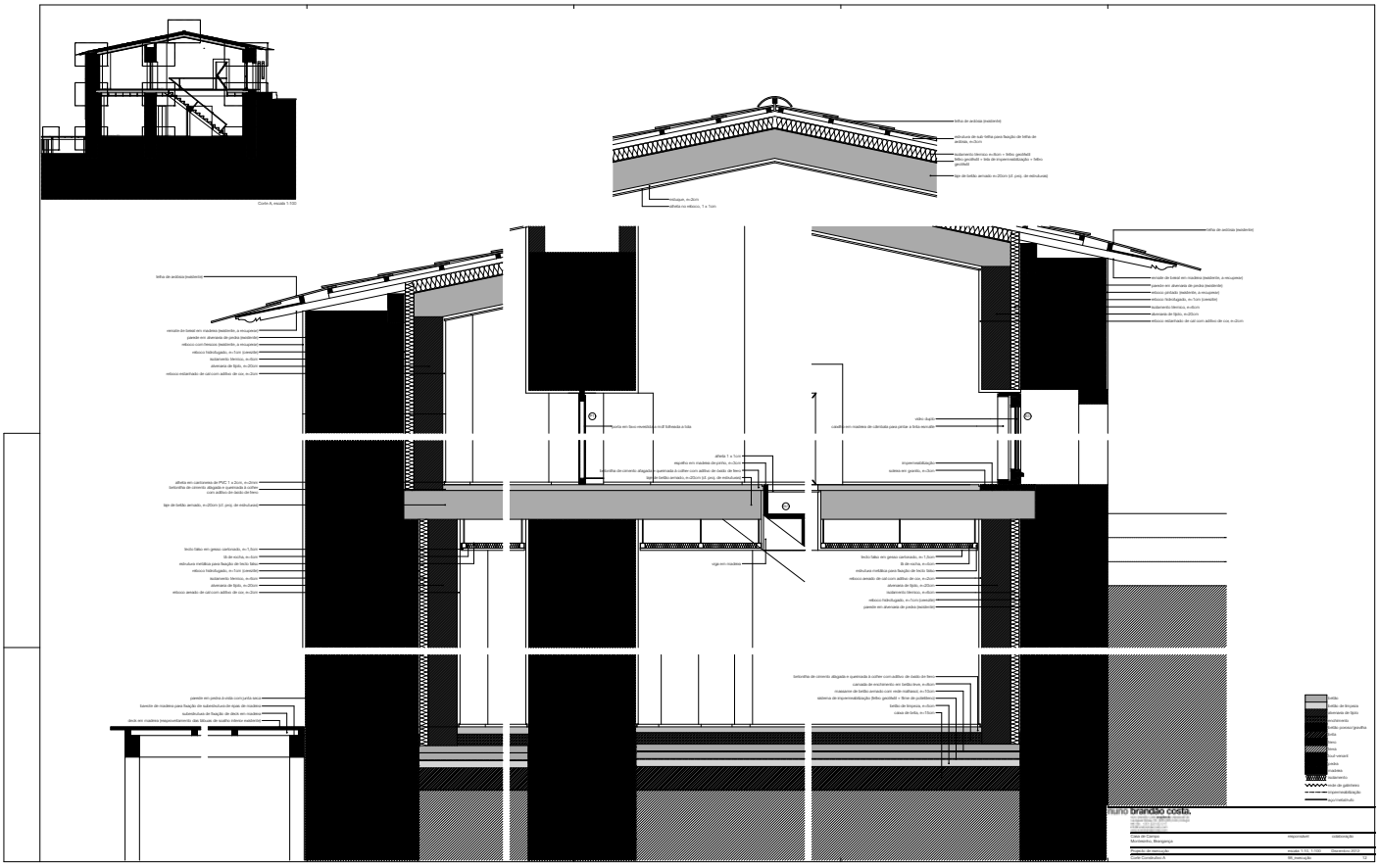
B

A Alçado poente
B Corte C

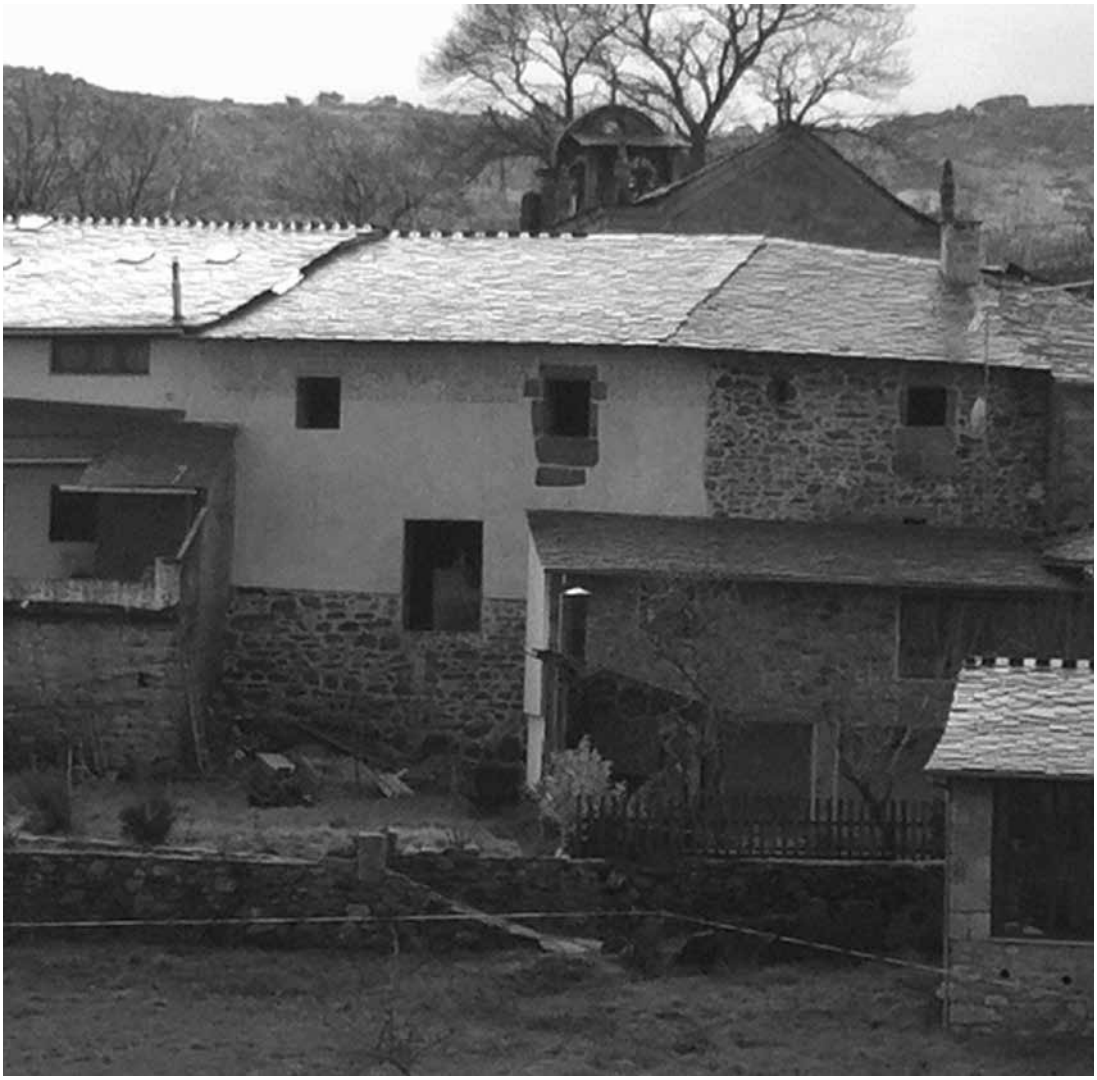
A



B



A Corte C
B Corte construtivo A





Fotografias obra











Fotografias obra

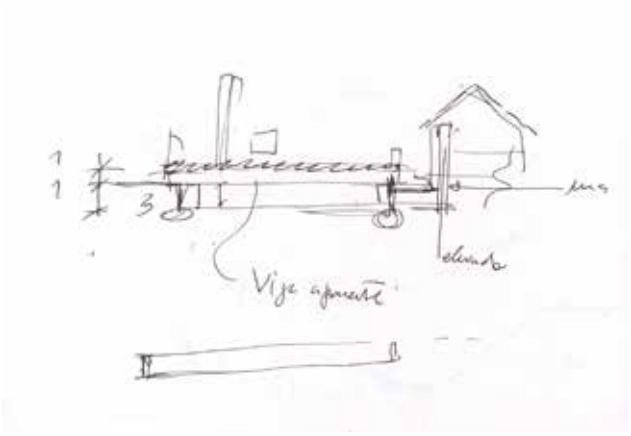
Coimbra Editora

Coimbra, Portugal 2010
Concurso por convite

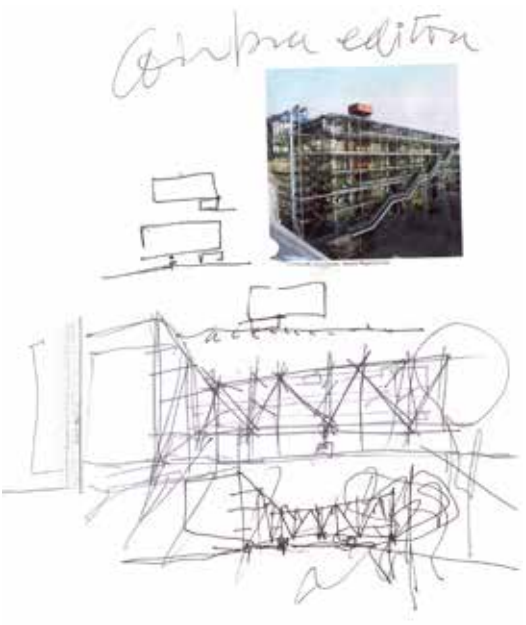
A



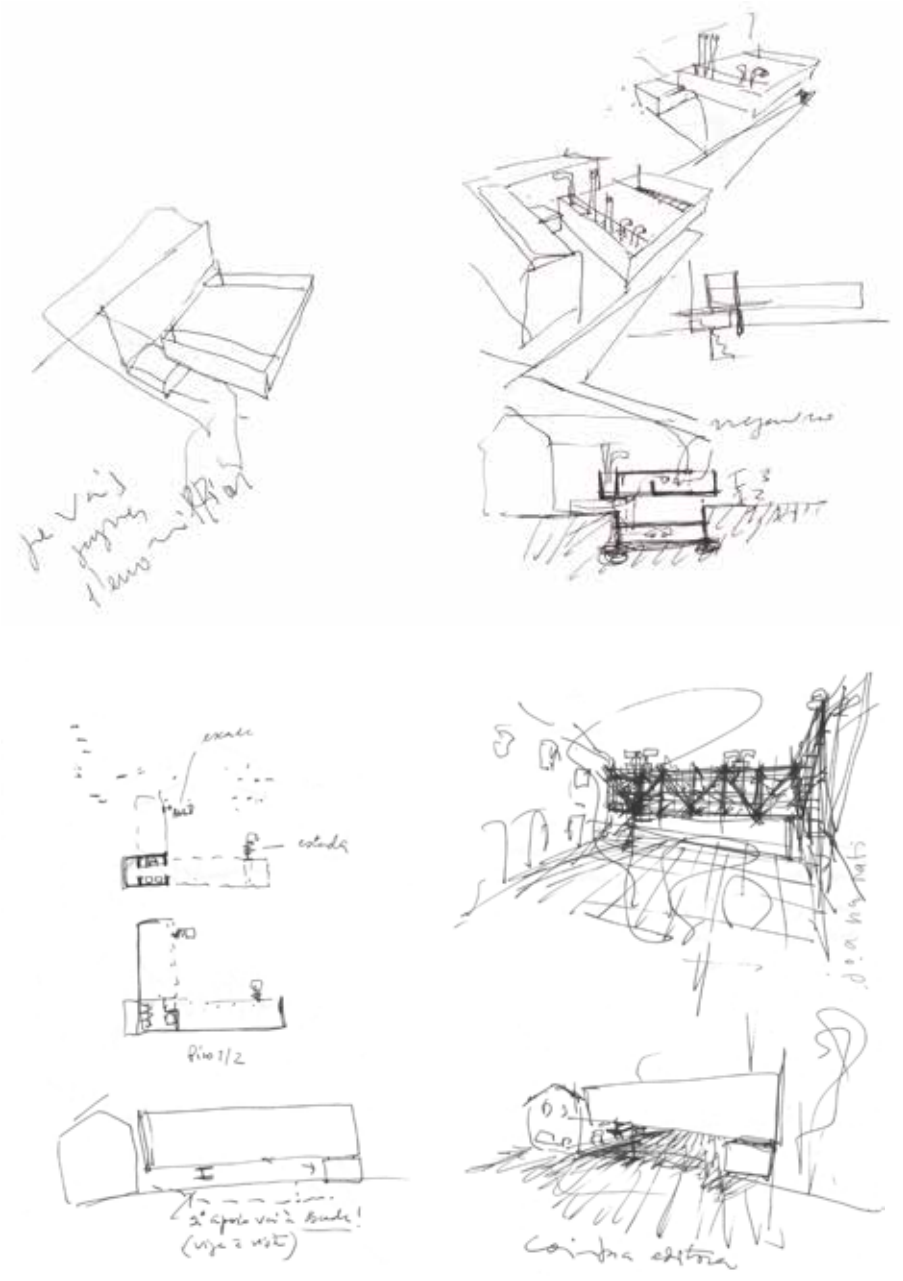
B



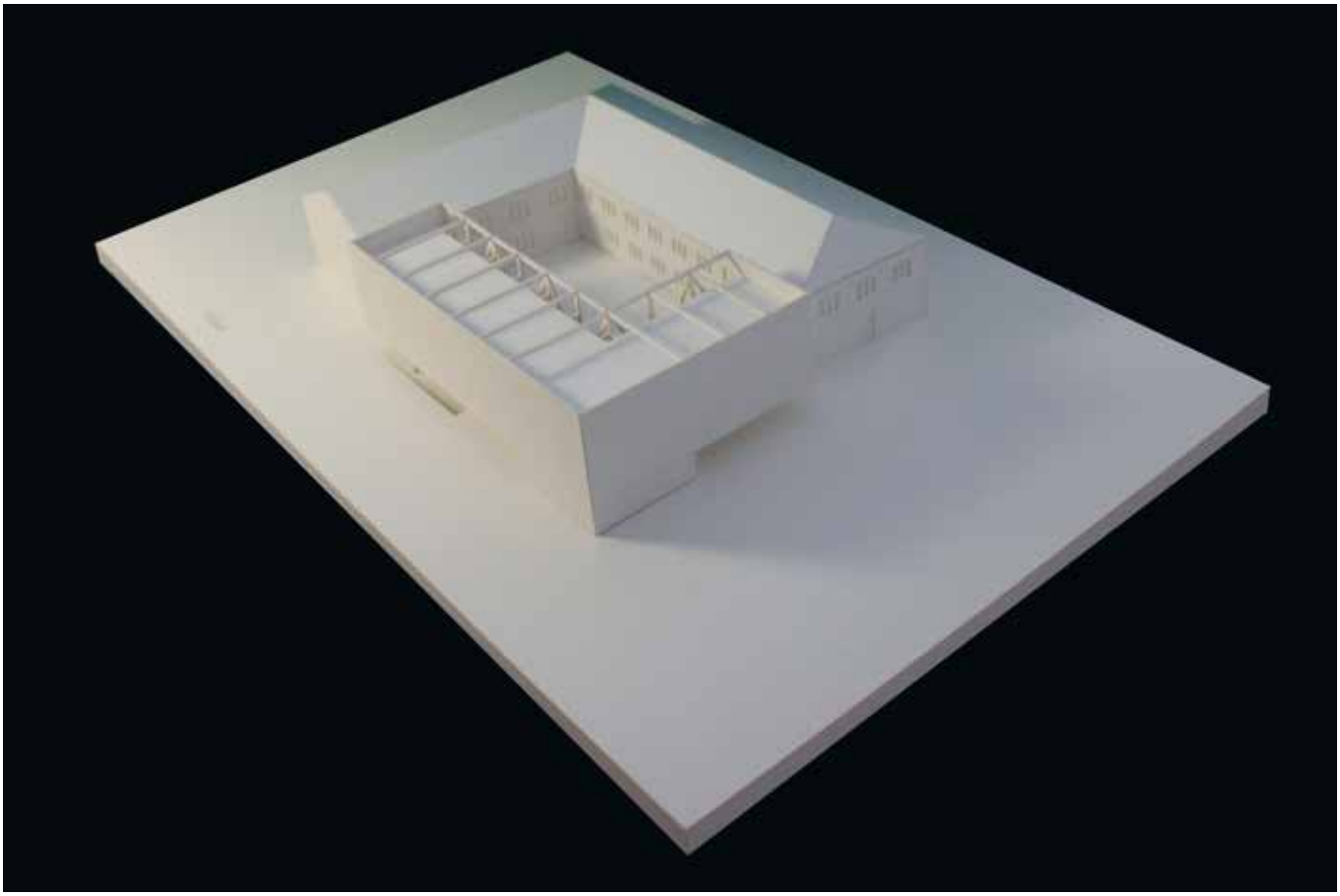


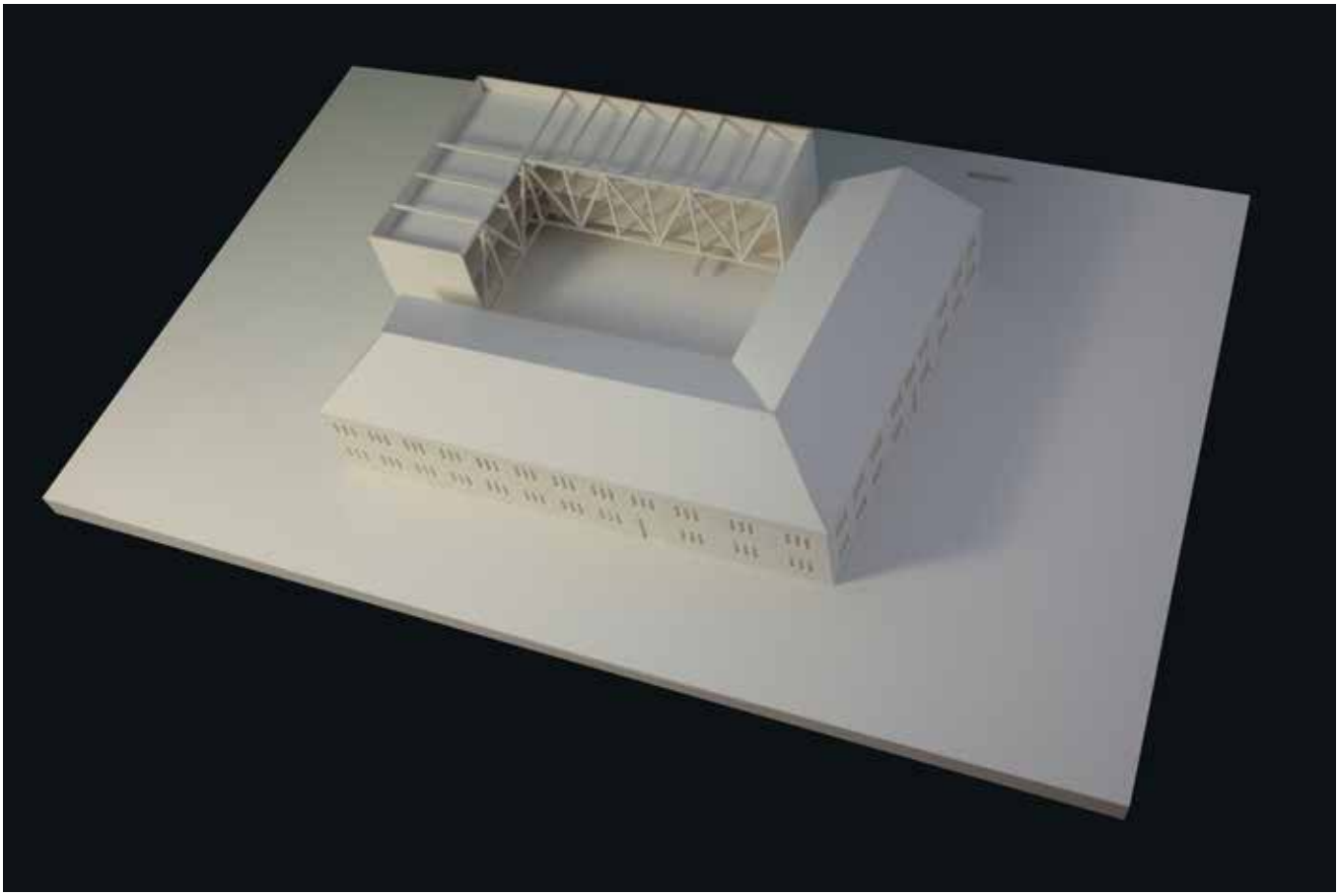


A Fotografia vista aérea
B Croquis

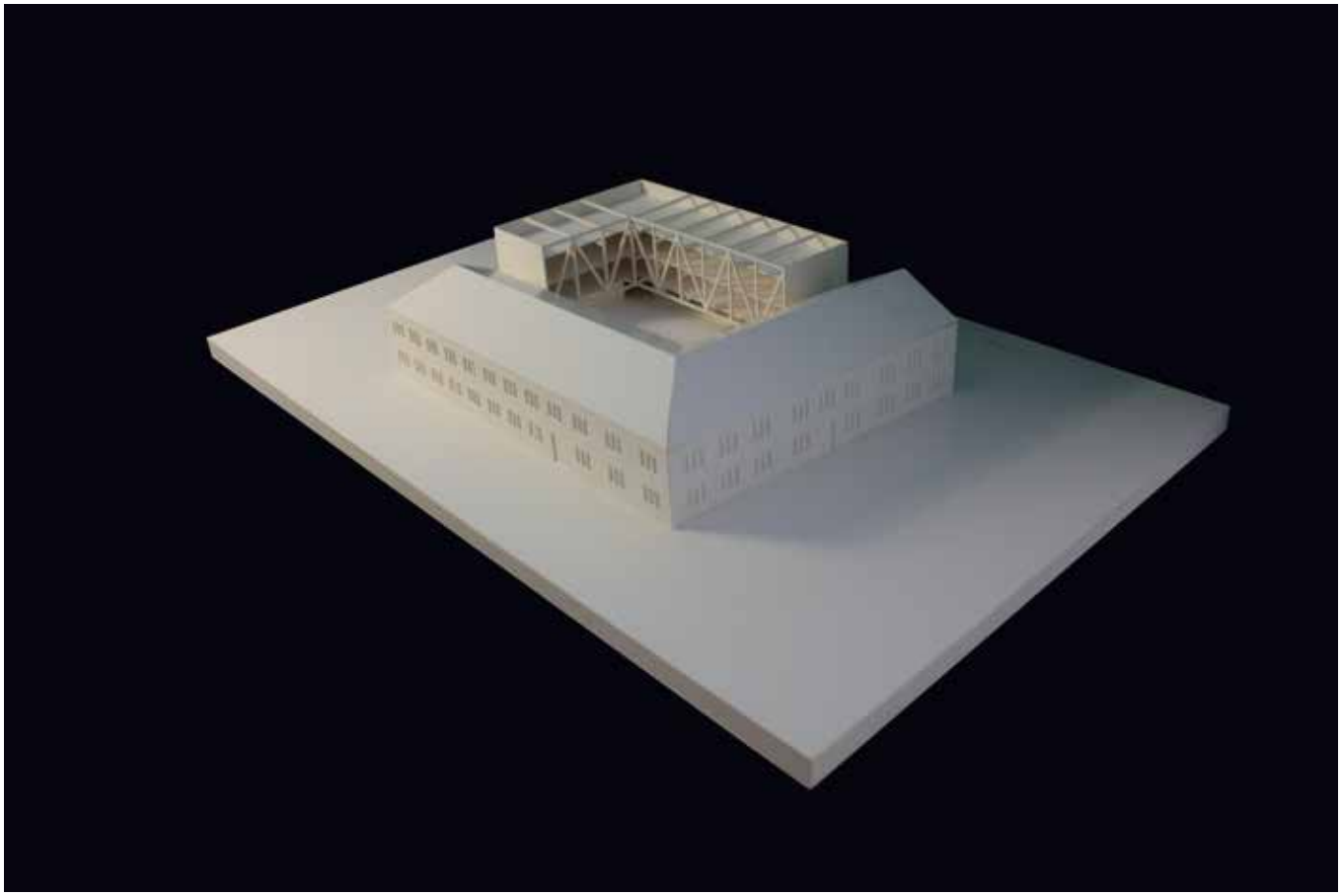


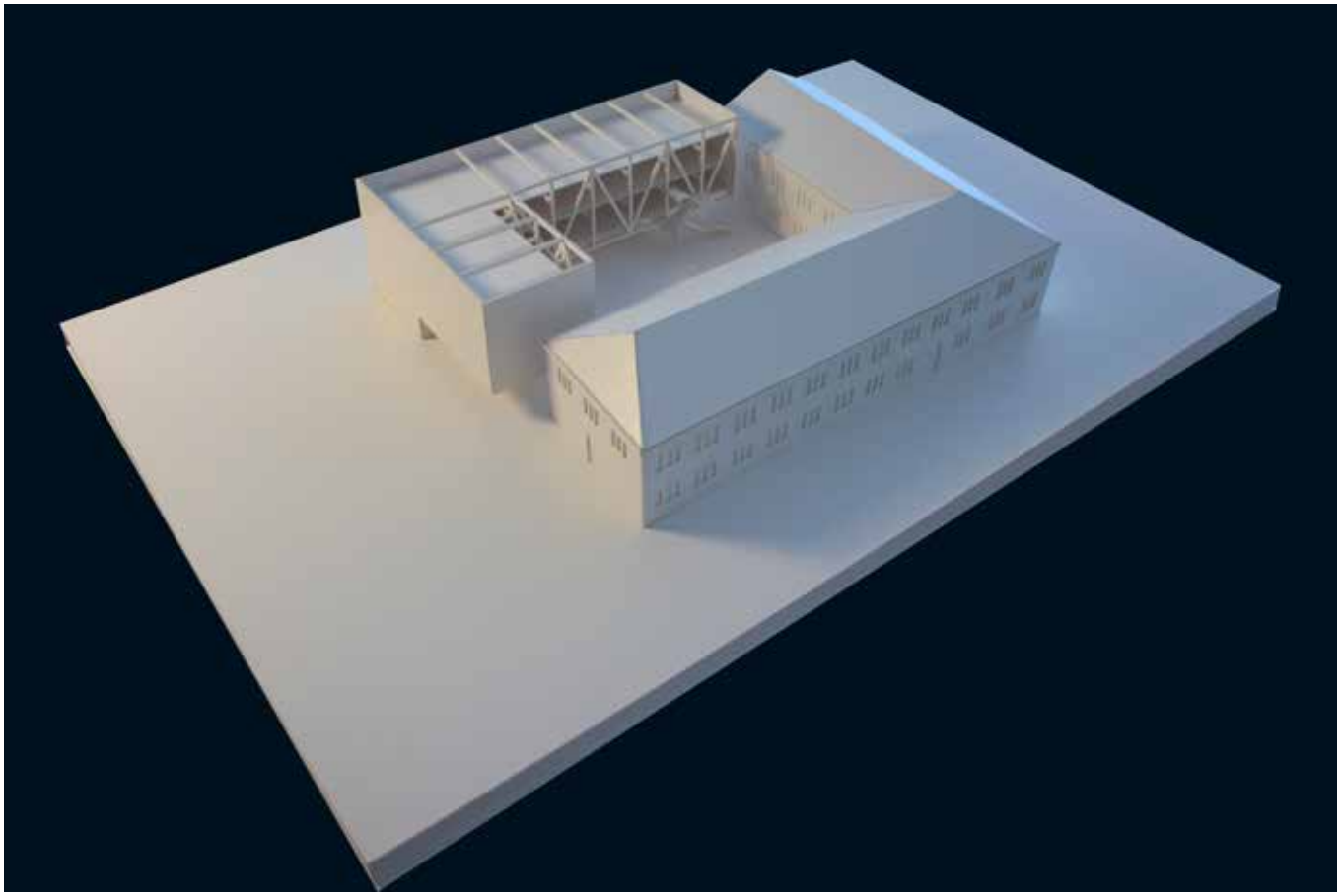
Croquis



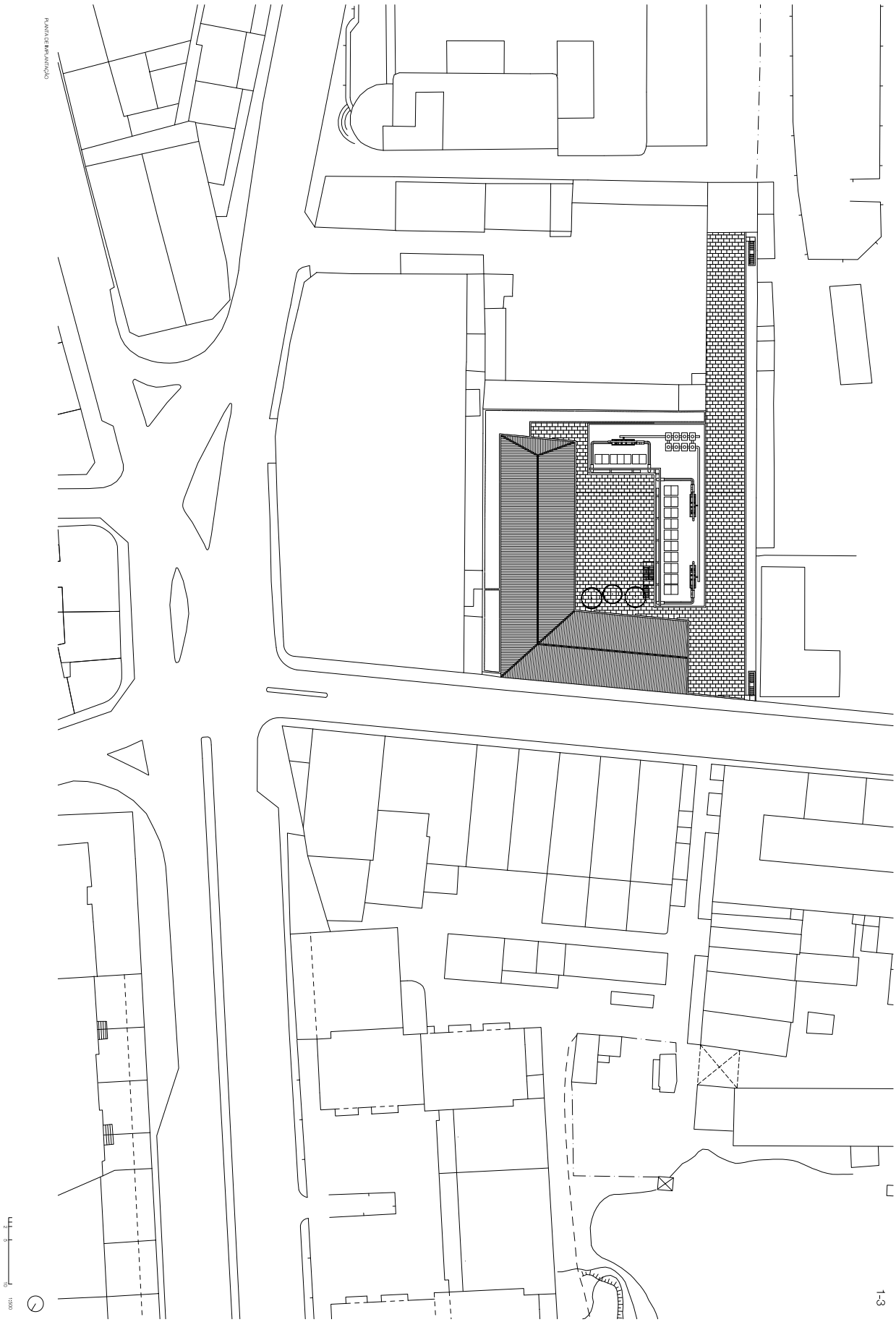


Fotografias maqueta





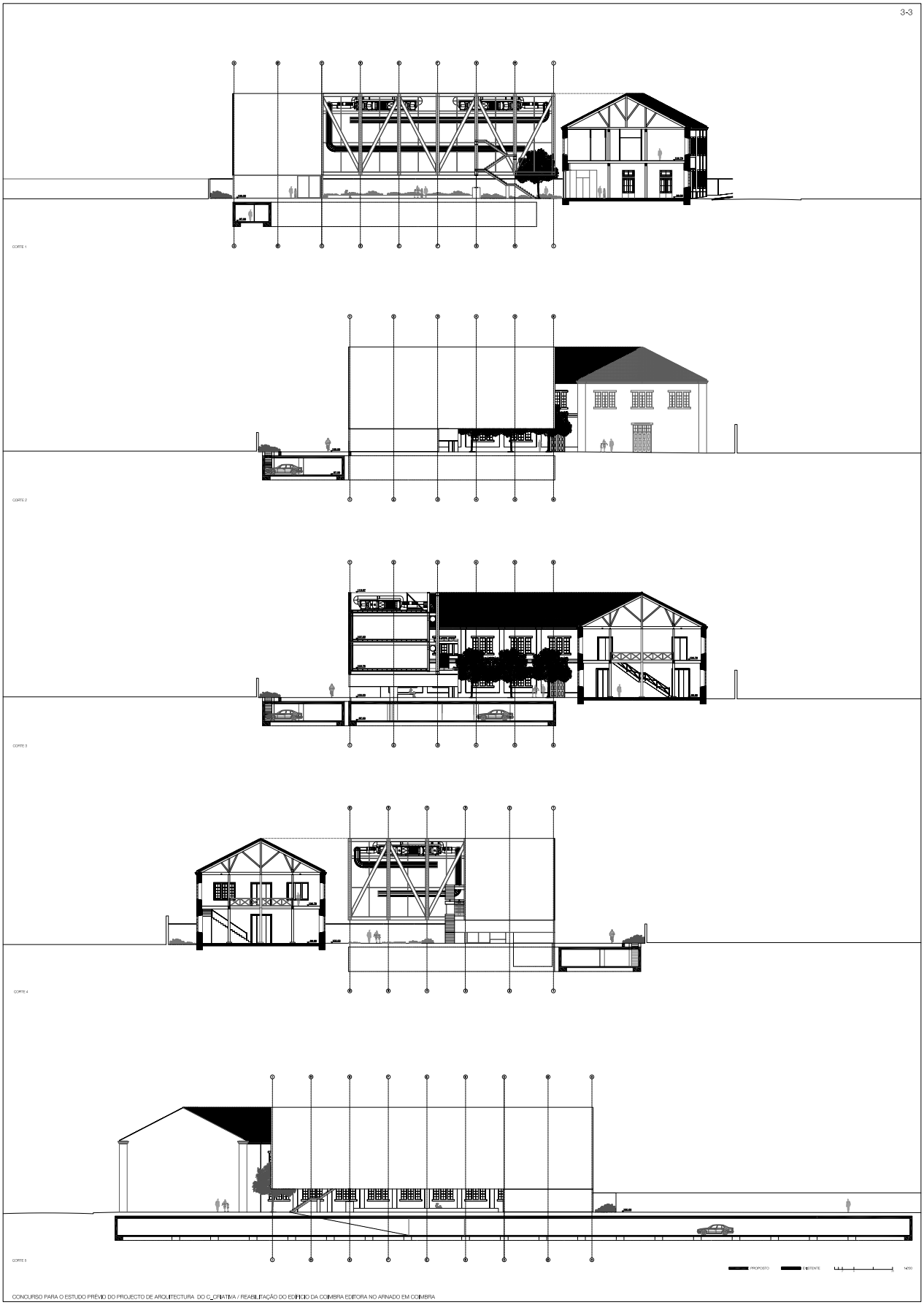
Fotografias maqueta



Planta implantação



Painel 1 plantas



Painel 2 cortes





Imagens vistas exterior

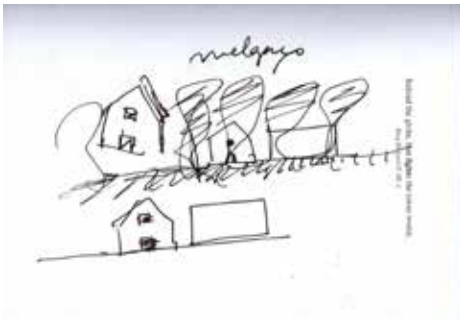
Casa de Melgaço

Melgaço, Portugal 2010-13



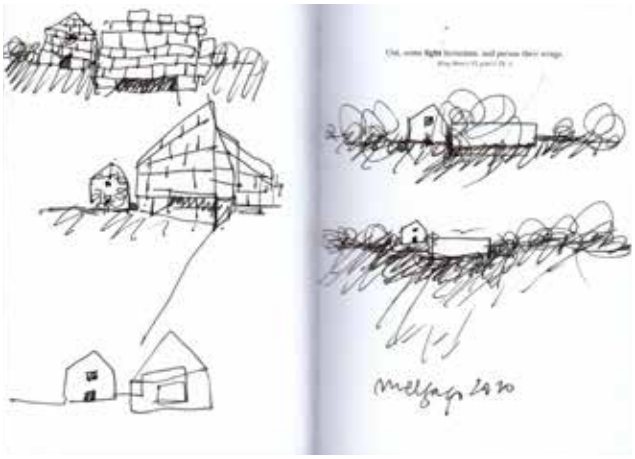
A

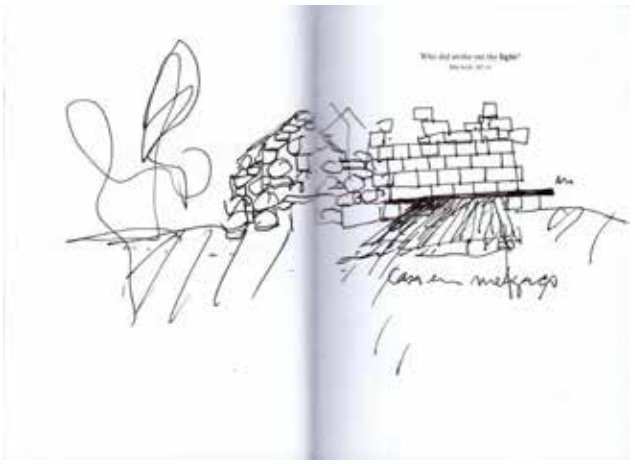
B



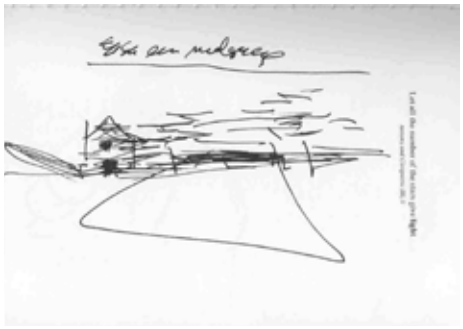


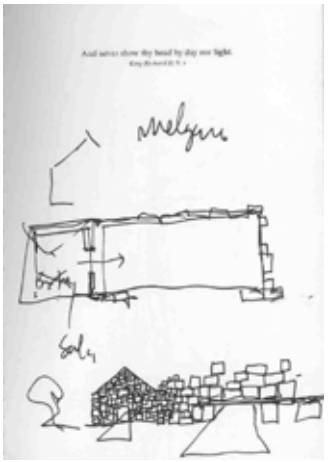




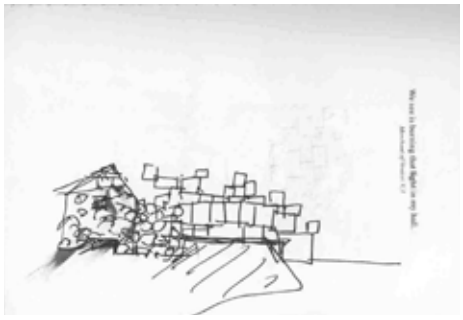


A Fotografia terreno
B Croquis





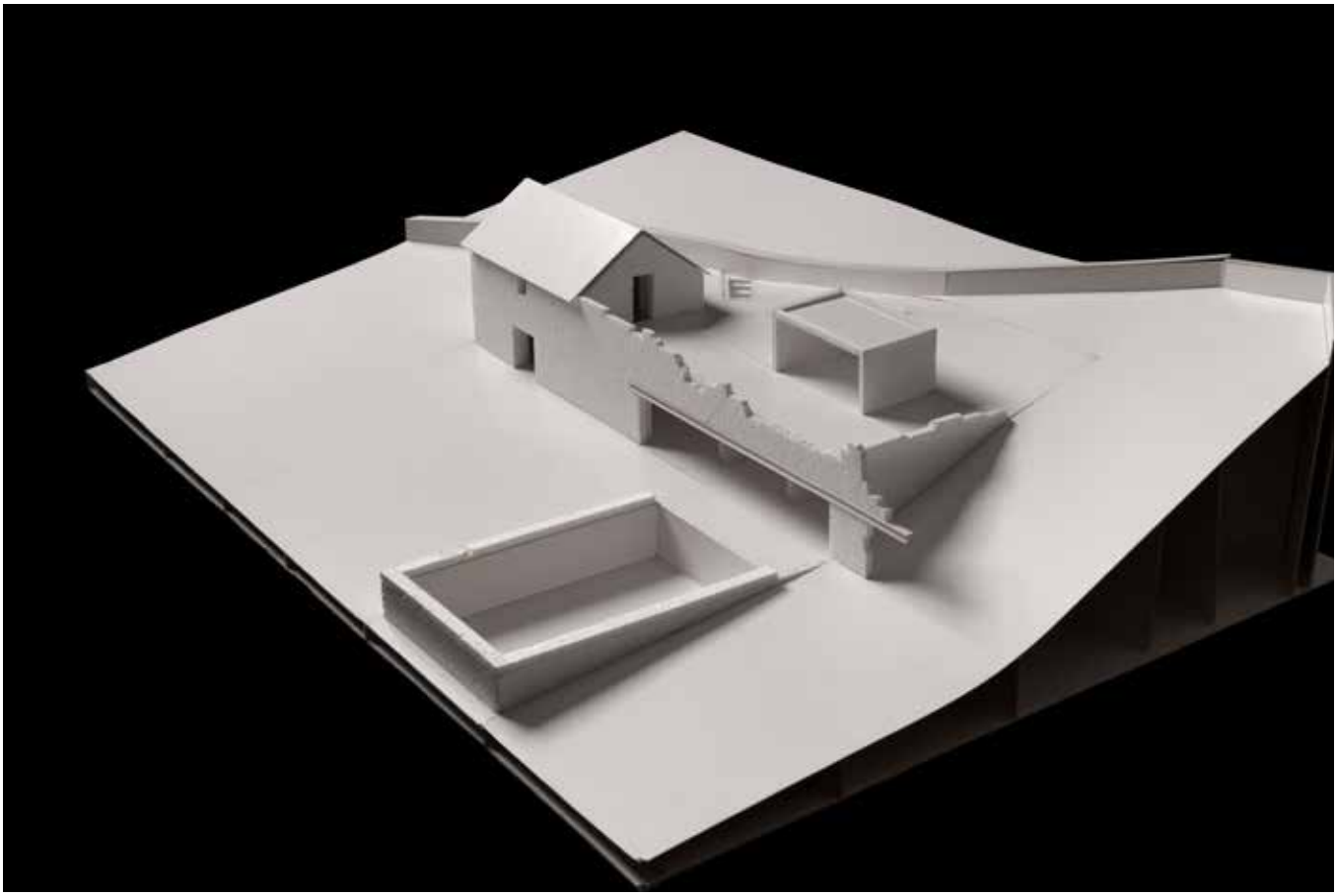




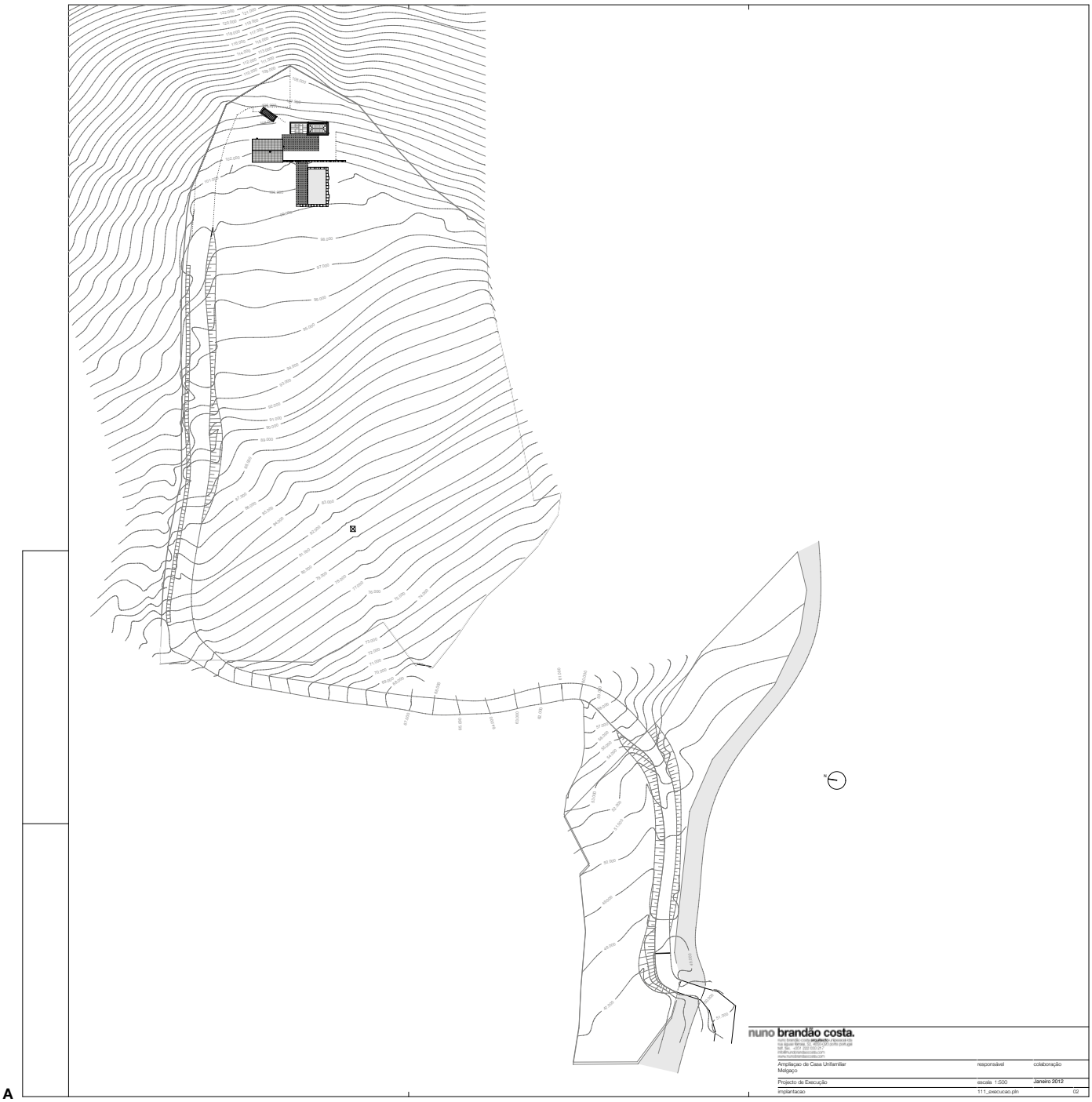


Croquis

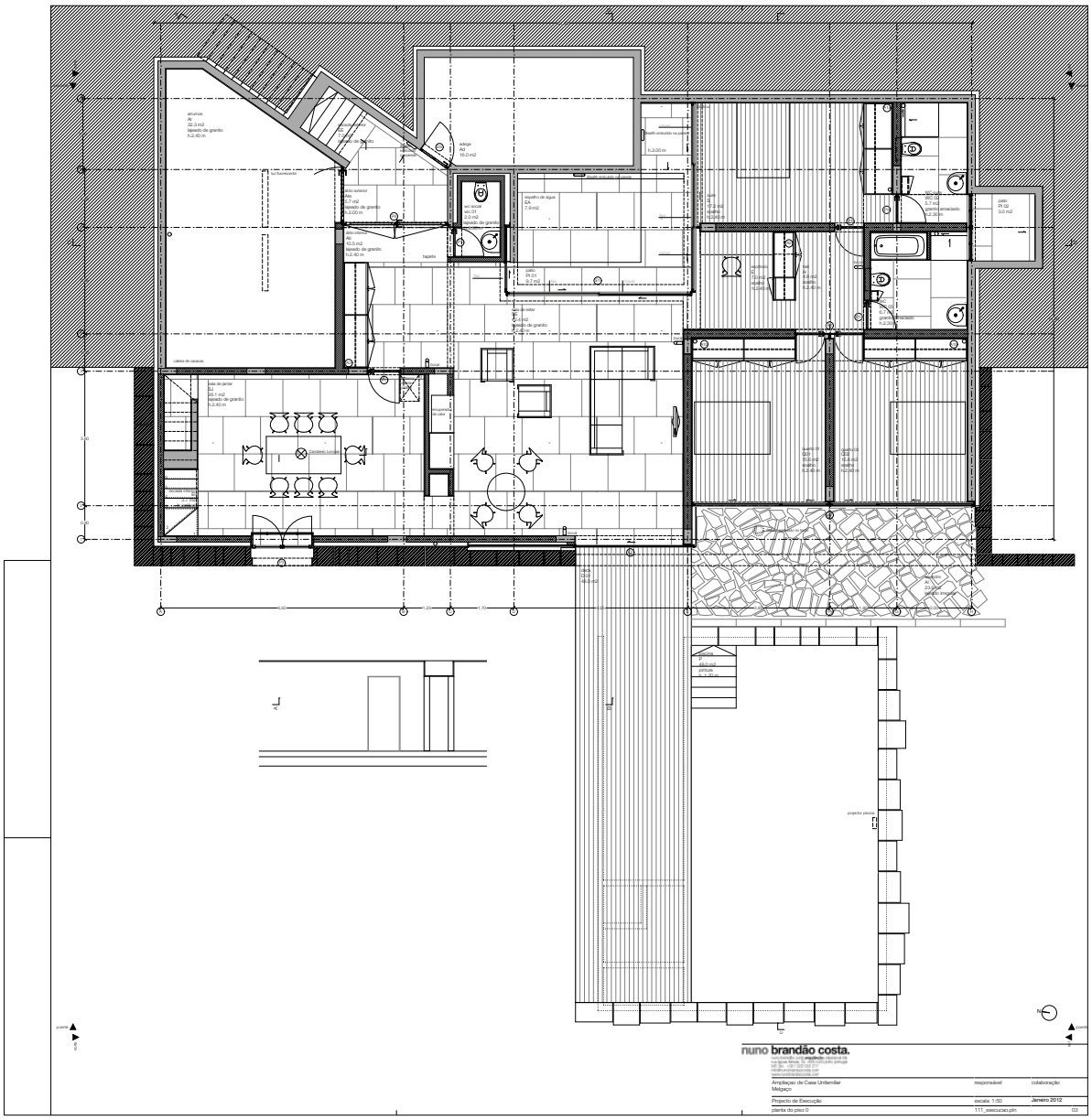




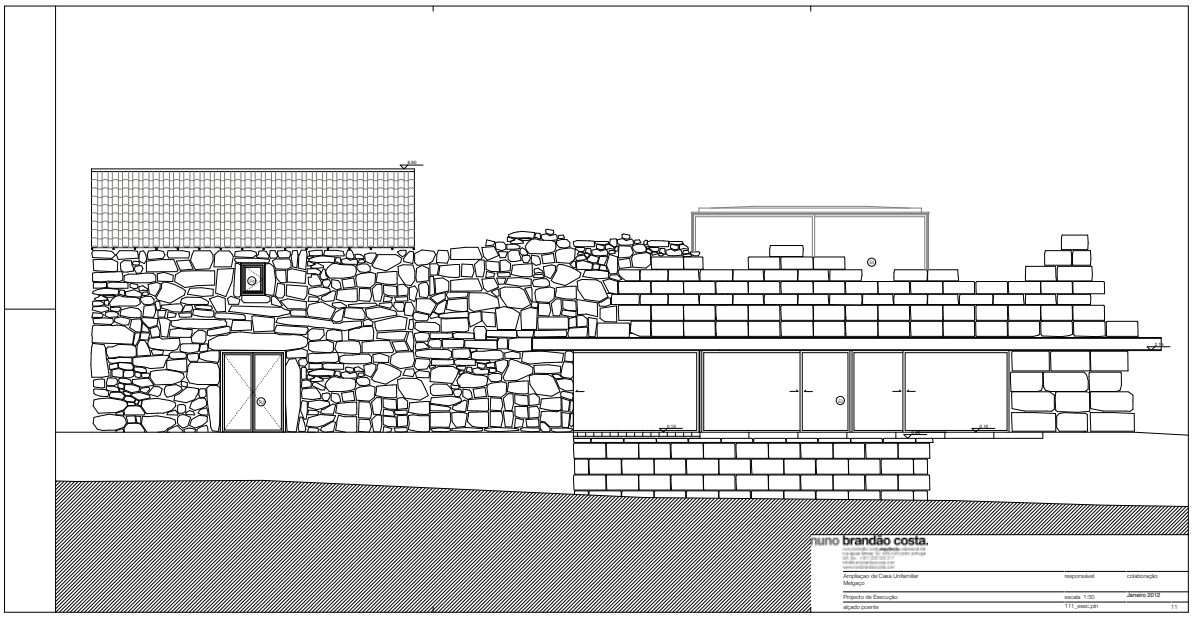
Fotografias maqueta



A Planta implantação
B Planta piso 0
C Alçado poente

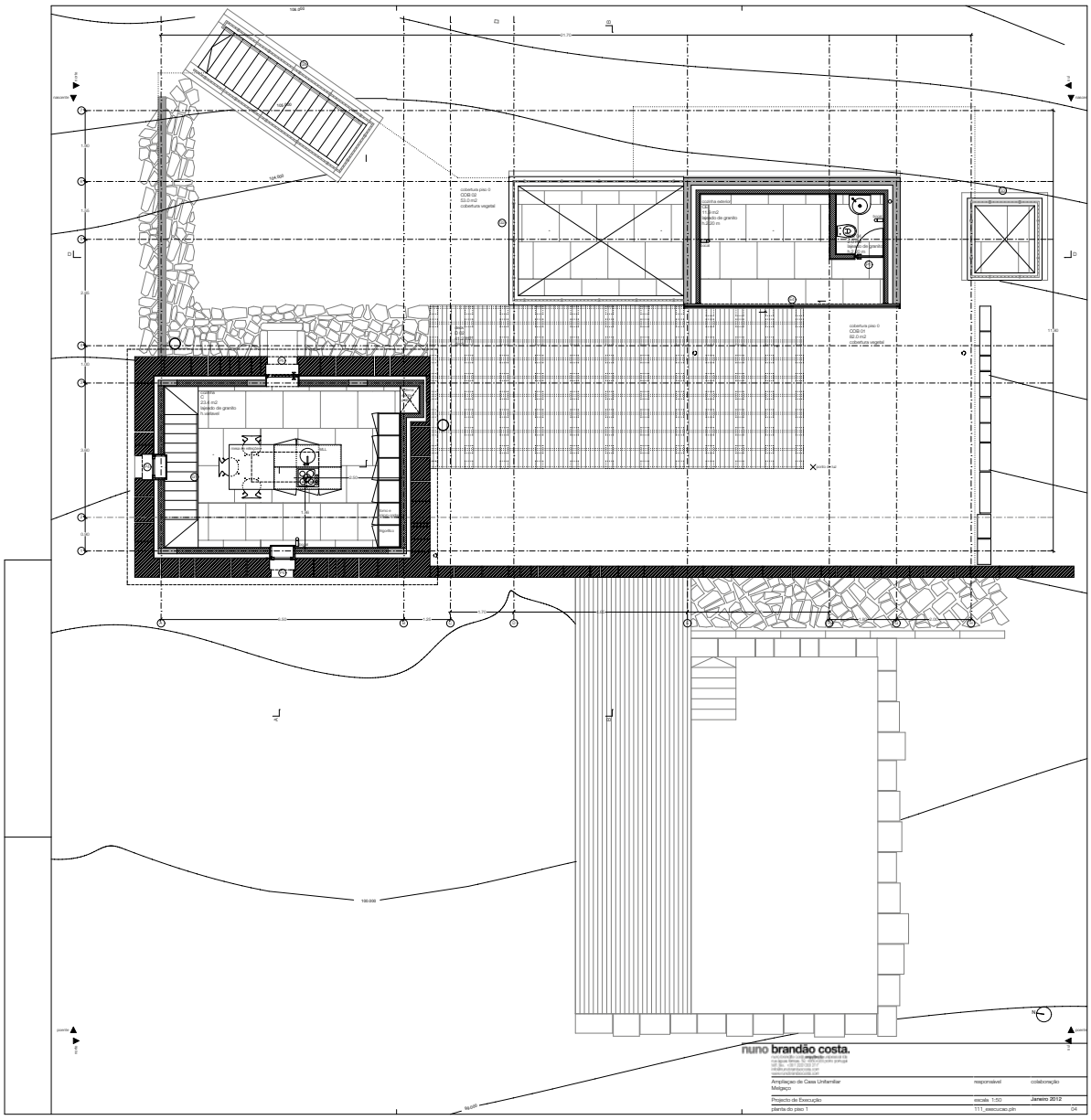

nuno brandão costa.
Ampliação de Casa Unifamiliar
Melgaço
responsável
colaboração
Projecto de Execução
escala 1:50
Janeiro 2012
planta de piso 0
111_execucao.pln
03

B

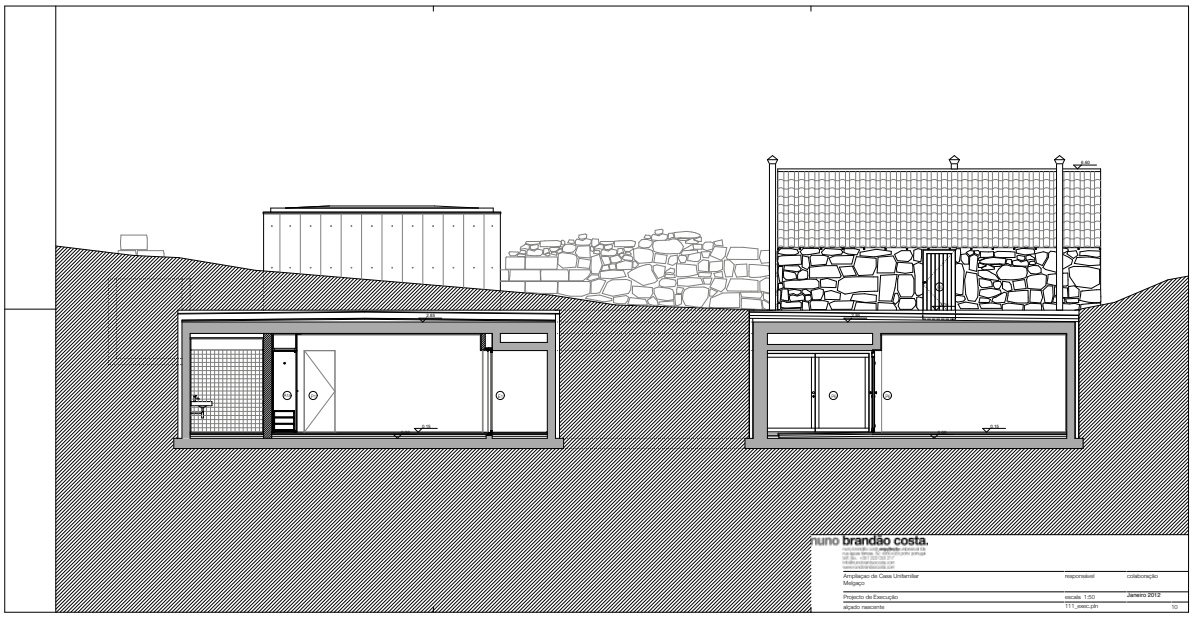

nuno brandão costa.
Ampliação de Casa Unifamiliar
Melgaço
responsável
colaboração
Projecto de Execução
escala 1:50
Janeiro 2012
alçado poente
111_exec.pln
11

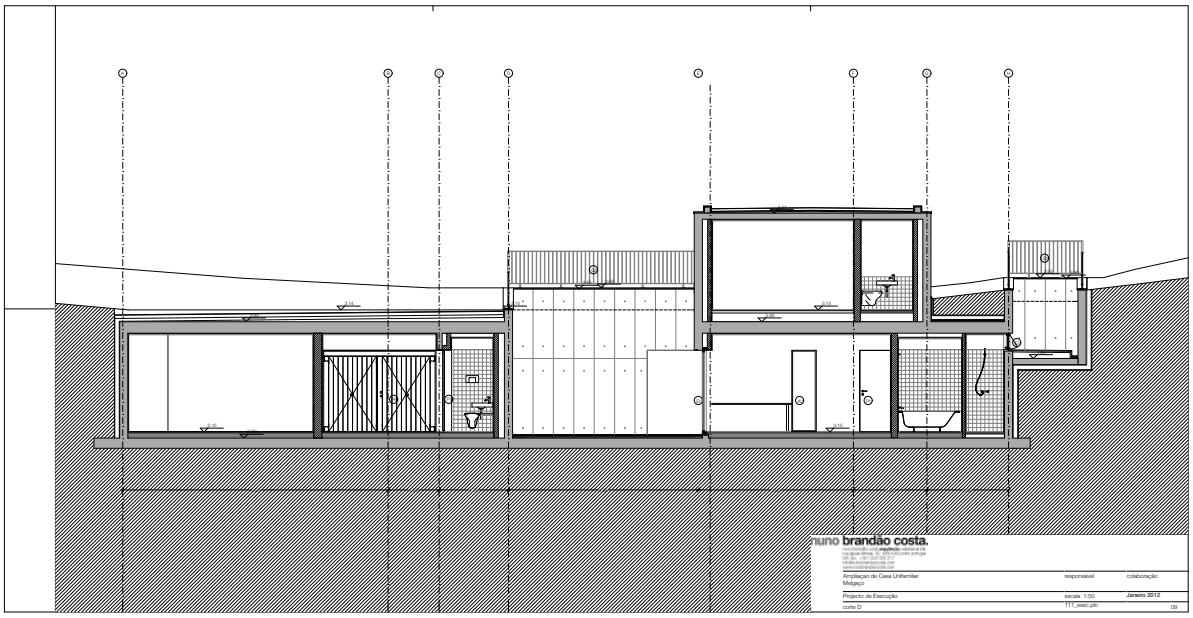
C

A

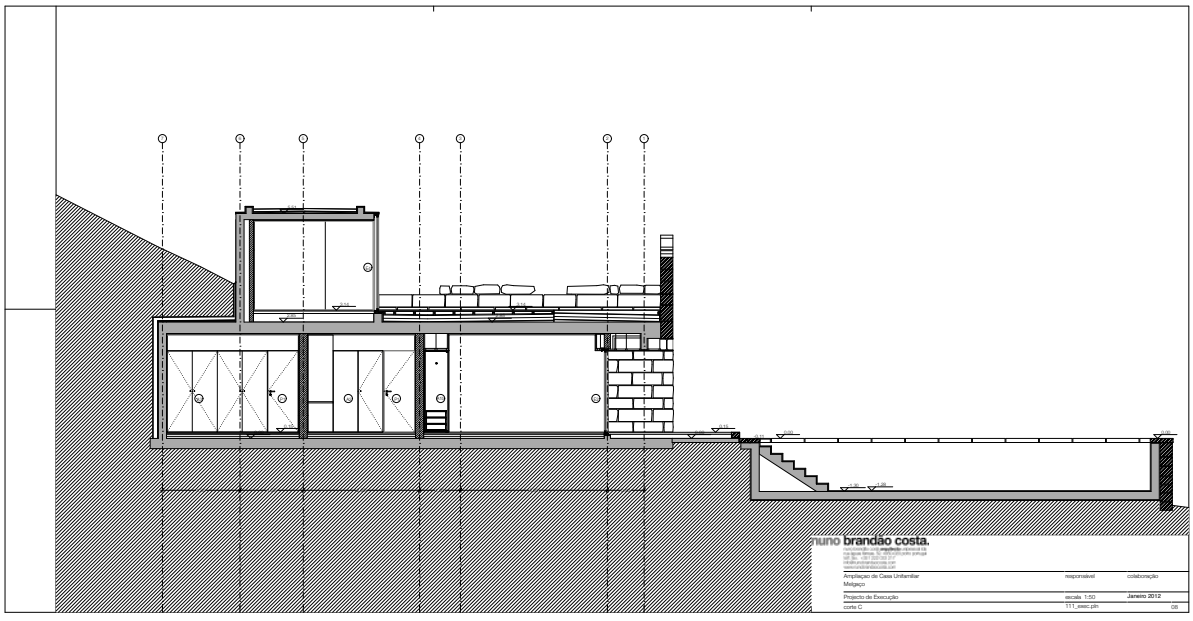

nuno brandão costa.
Ampliação da Casa Unifamiliar
Melgaço
responsável
colaboração
Projecto de Execução
escala 1:50
Janeiro 2012
planta do piso 1
111_asecucao.pln
04

B


nuno brandão costa.
Ampliação da Casa Unifamiliar
Melgaço
responsável
colaboração
Projecto de Execução
escala 1:50
Janeiro 2012
alçado nascente
111_asec.pln
10



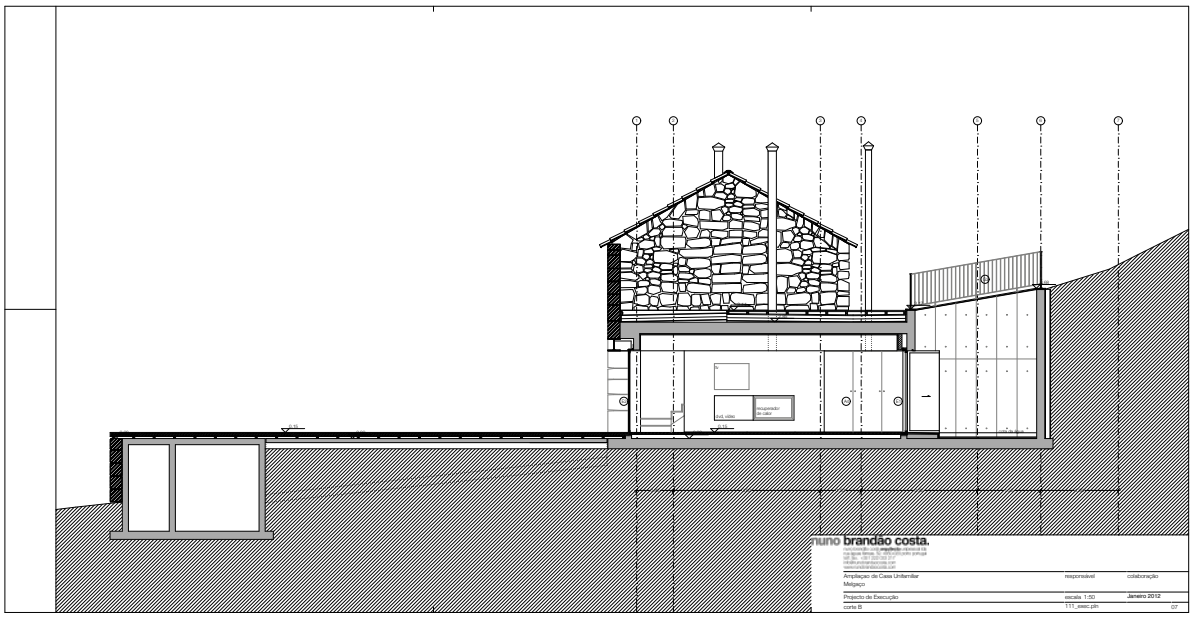
C



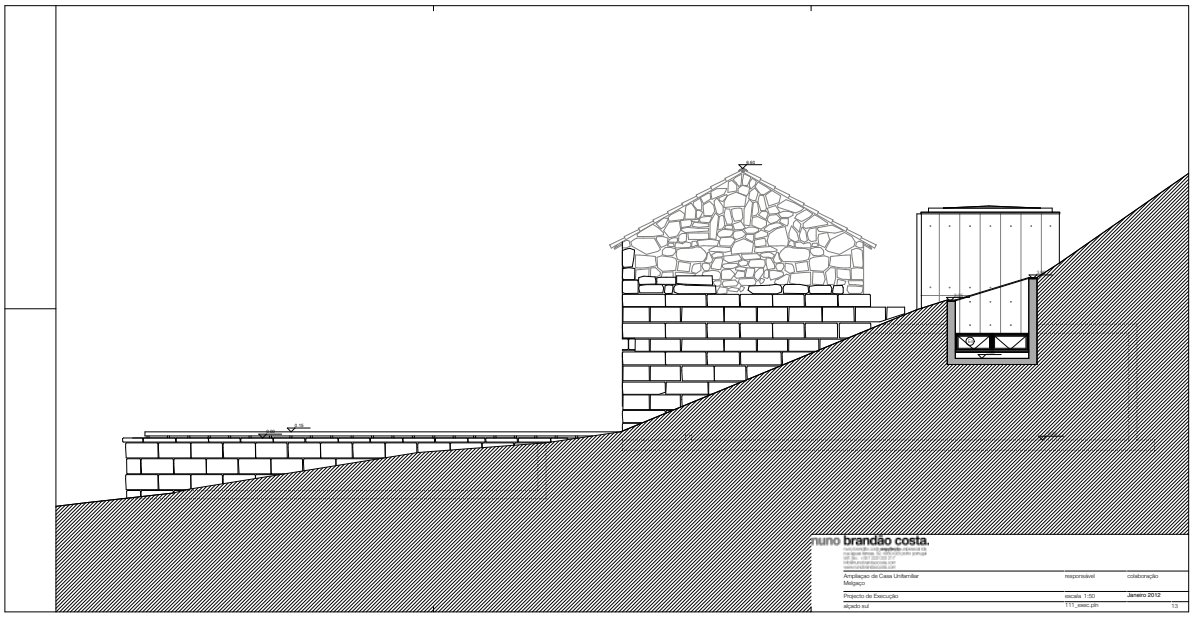
D

A Planta piso 1
B Alçado nascente
C Corte D
D Corte C

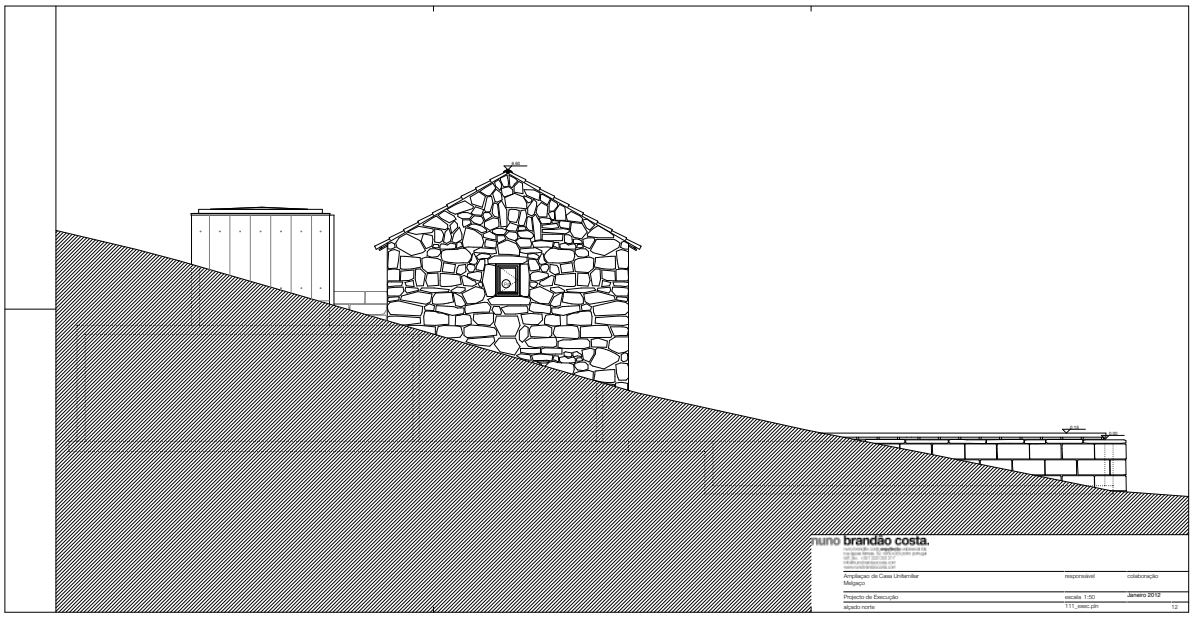
A

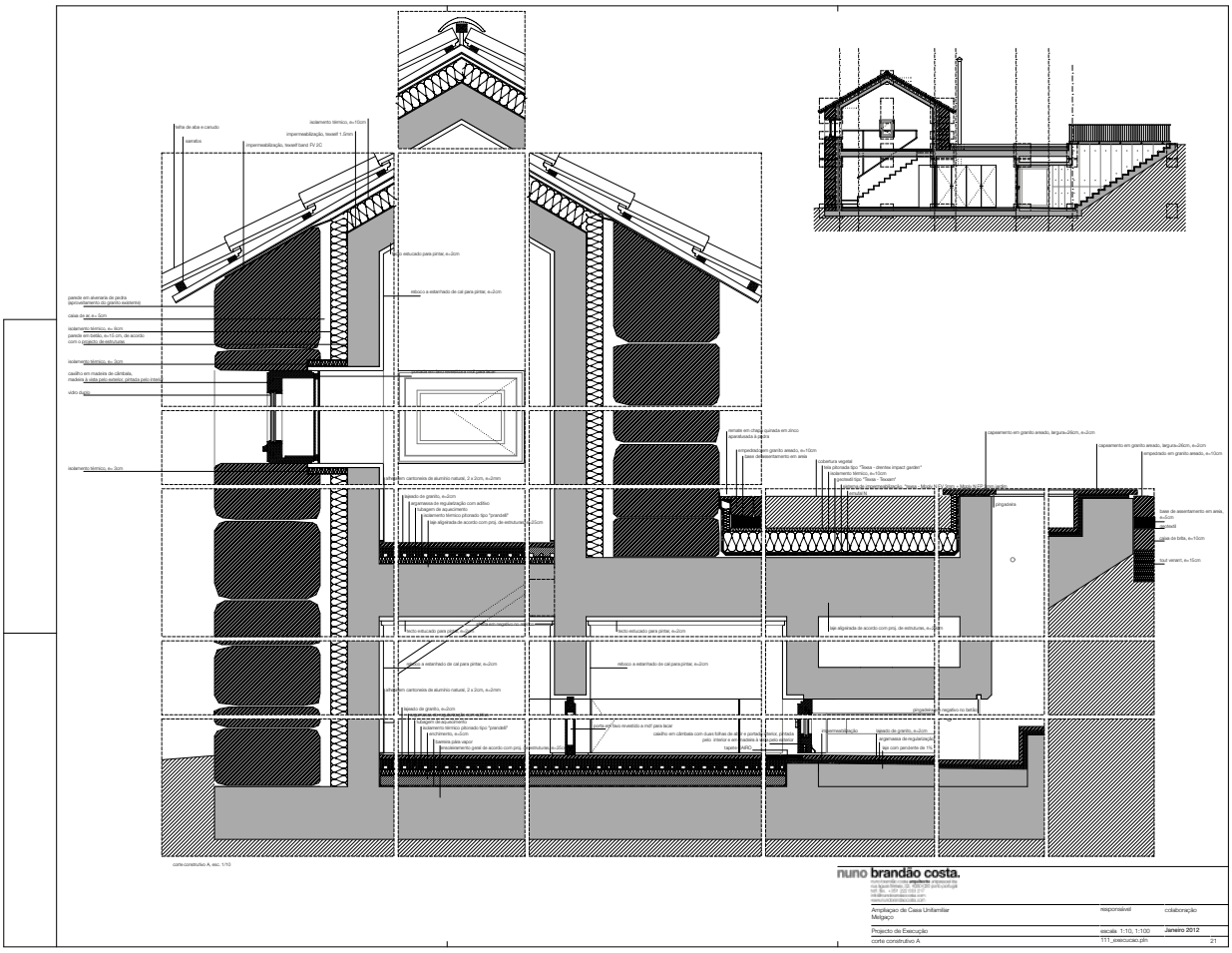

nuno brandão costa.
Ampliação de Casa Unifamiliar
Melgaço
responsável
colaboração
Projecto de Execução
escala 1:50
Janeiro 2012
corte B
111_exec.pln
07

B


nuno brandão costa.
Ampliação de Casa Unifamiliar
Melgaço
responsável
colaboração
Projecto de Execução
escala 1:50
Janeiro 2012
alçado sul
111_exec.pln
13

C


nuno brandão costa.
Ampliação de Casa Unifamiliar
Melgaço
responsável
colaboração
Projecto de Execução
escala 1:50
Janeiro 2012
alçado norte
111_exec.pln
12



D

A Corte B
B Alçado sul
C Alçado norte
D Corte construtivo A







Fotografias obra

Casa de Venade

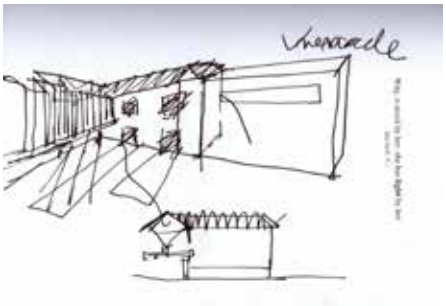
Caminha, Portugal 2010-13

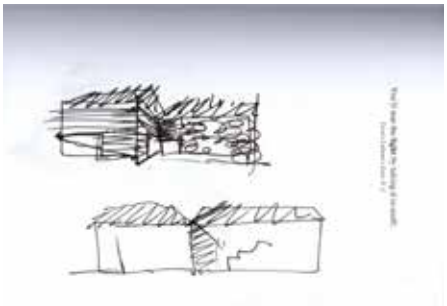


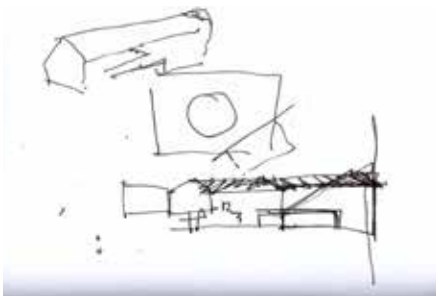


A

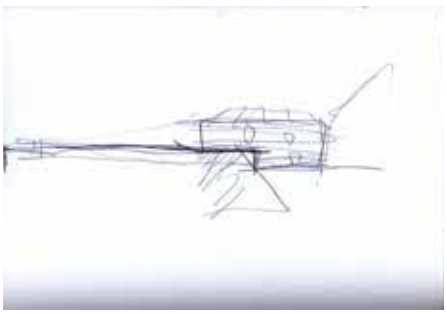


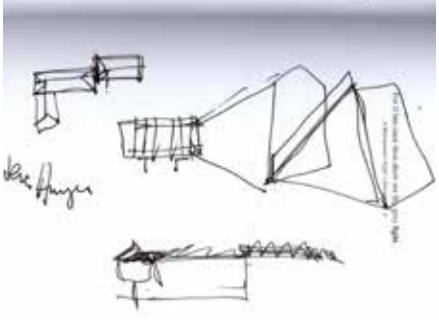


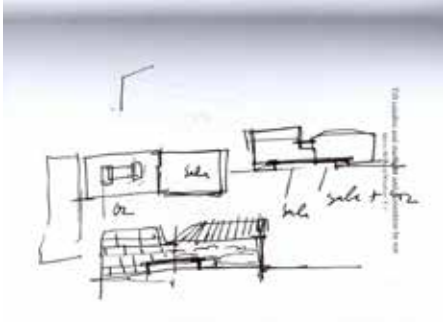






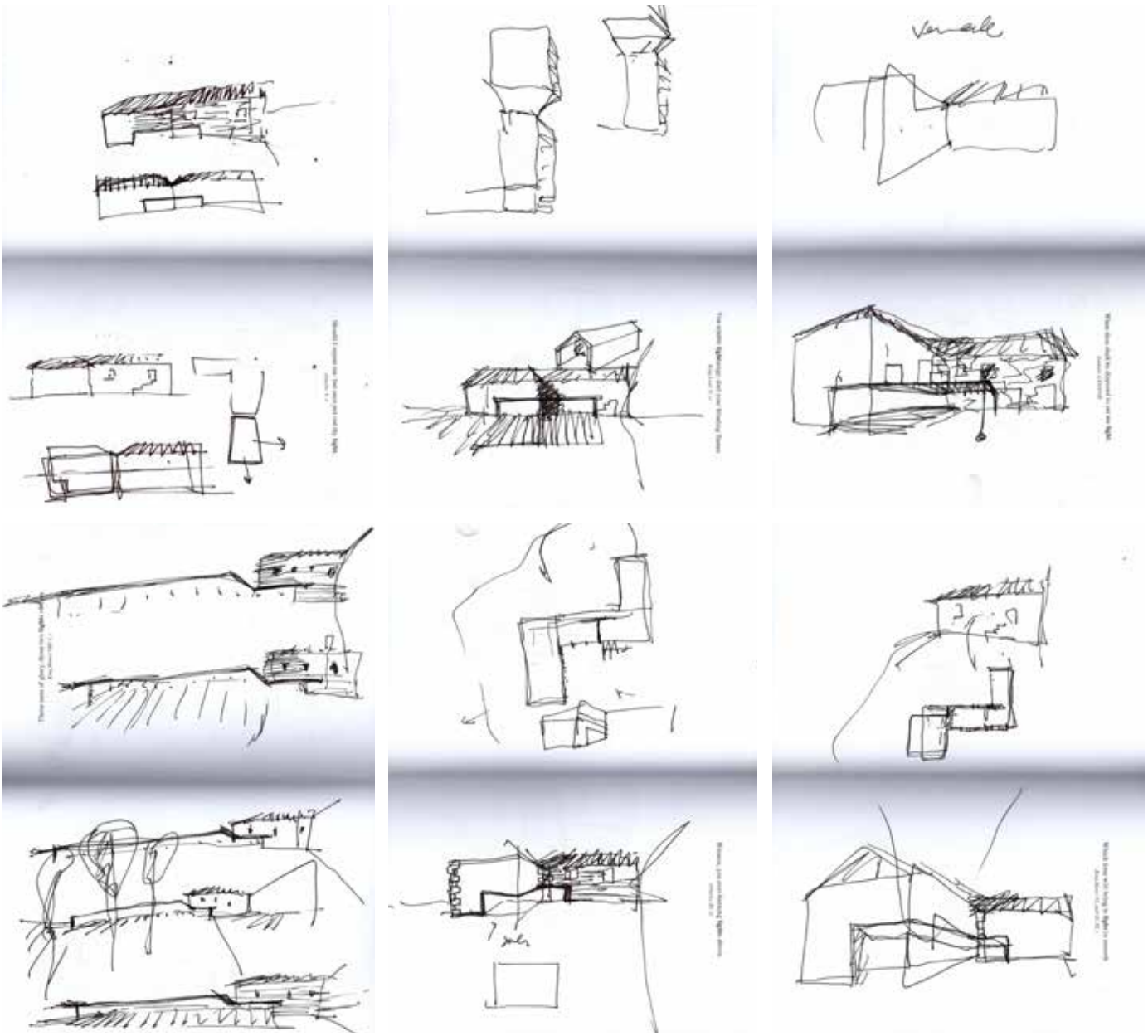


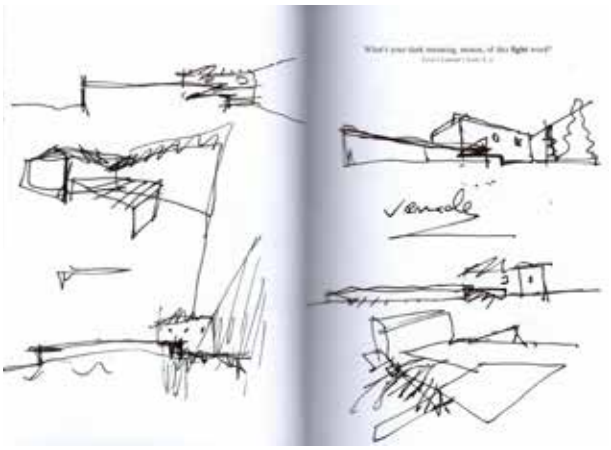




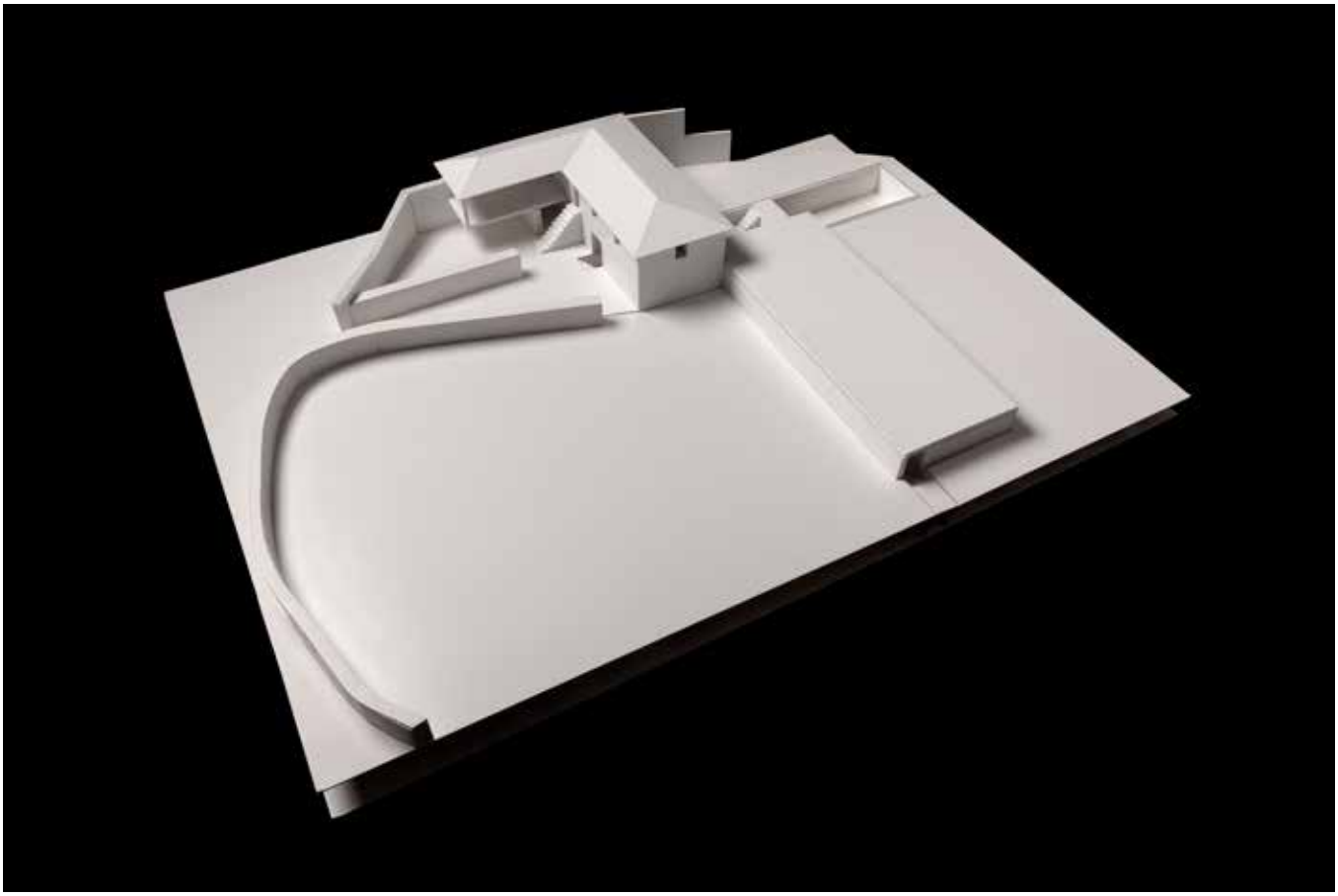
B

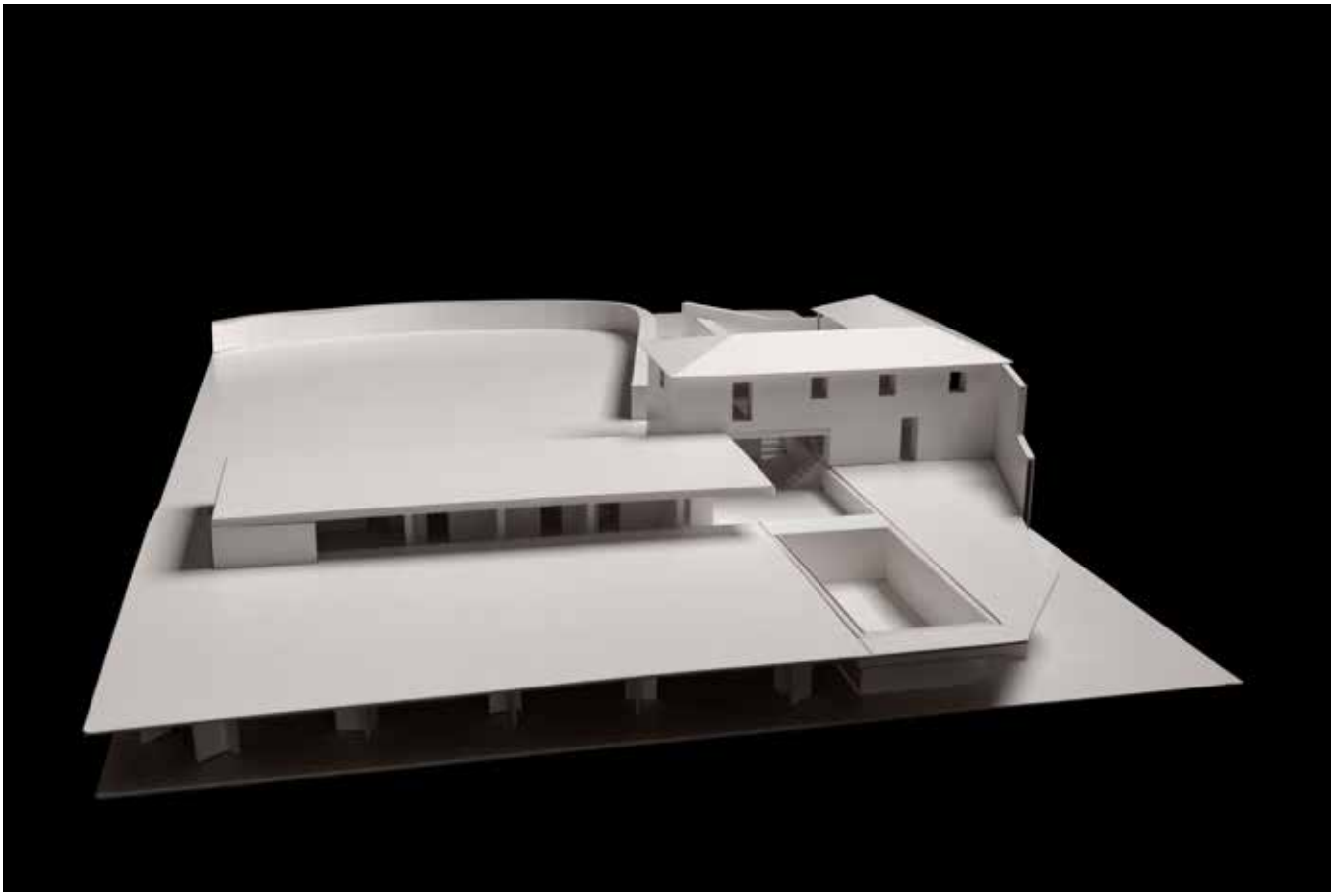
A Fotografia preexistência
B Croquis



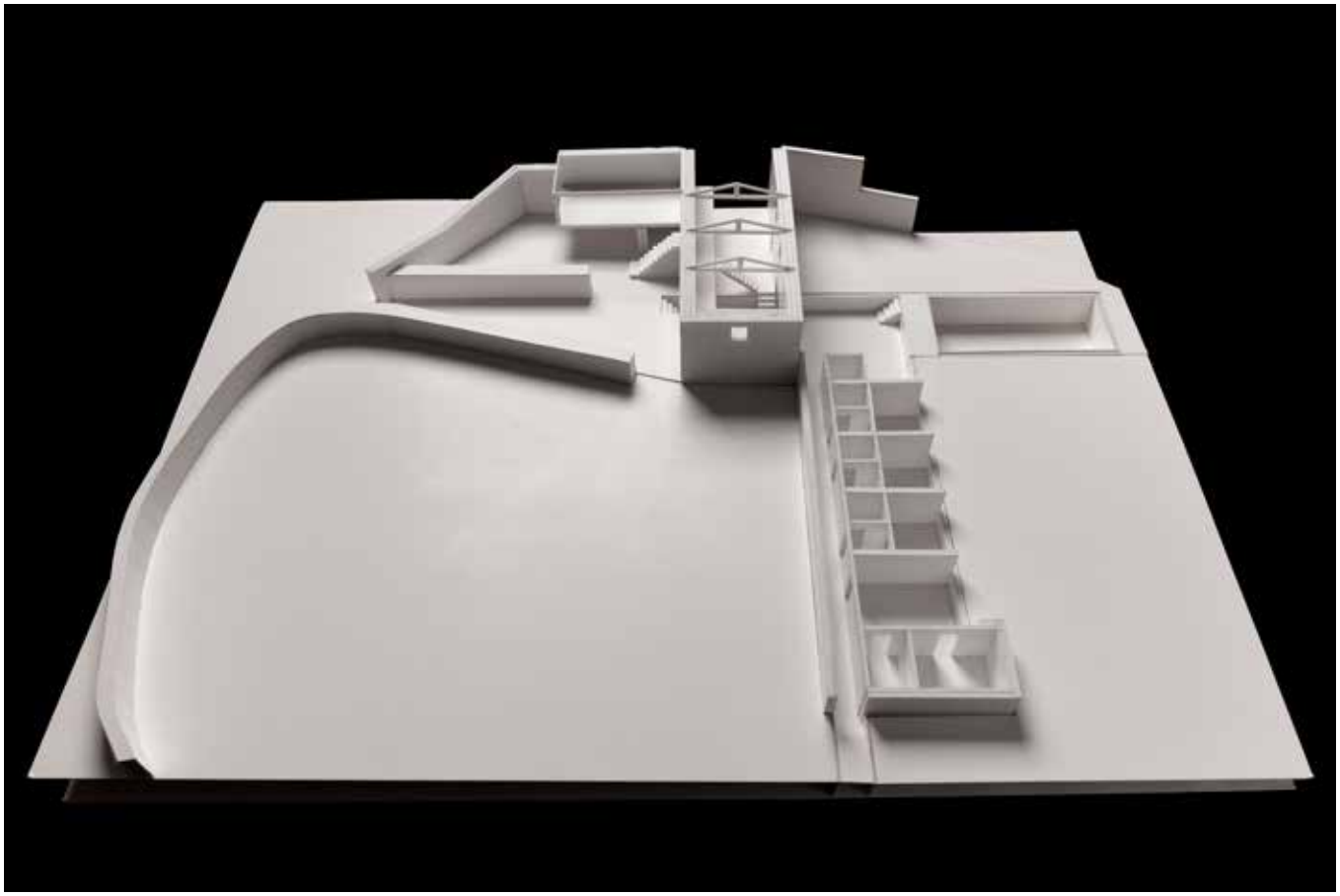


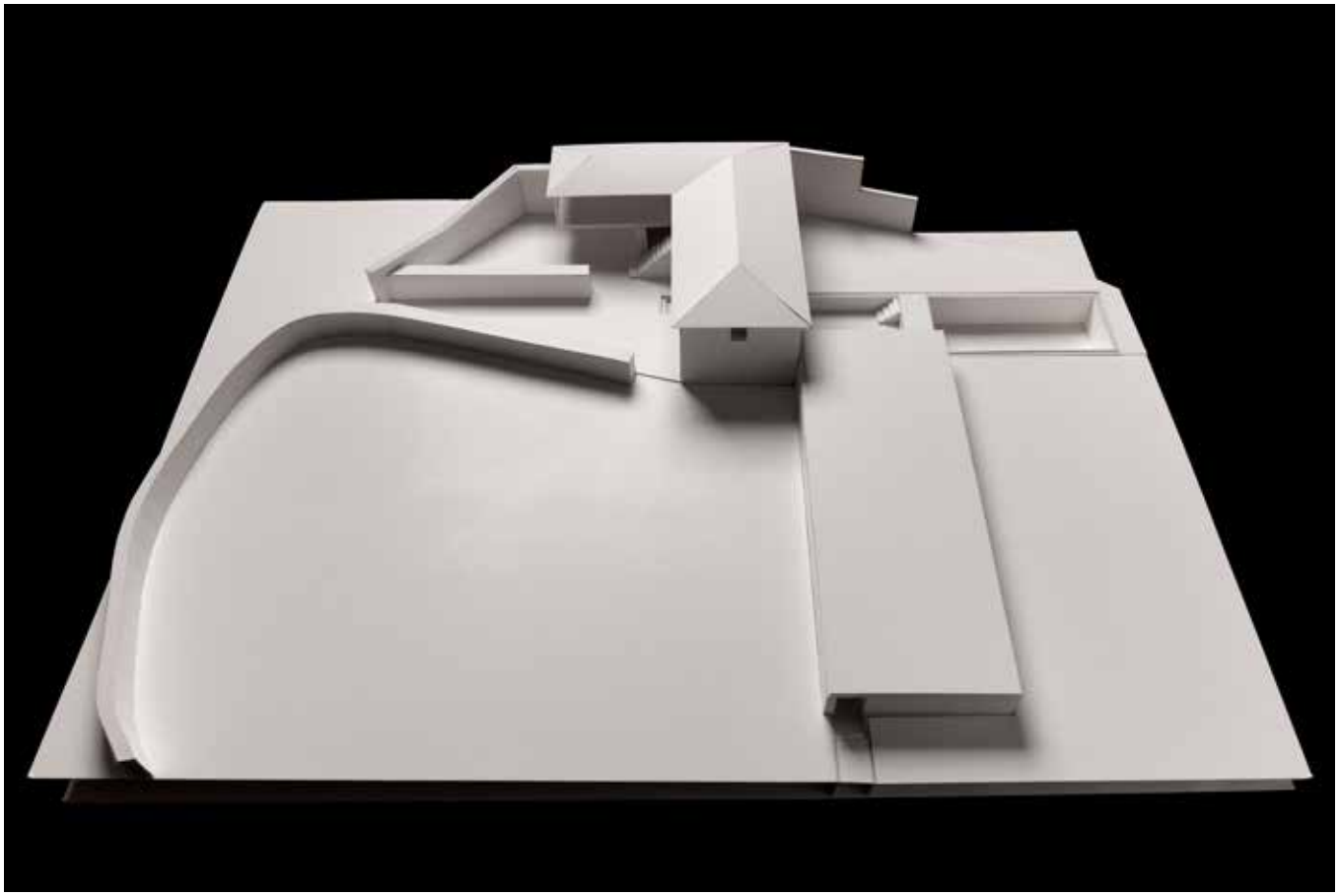
Croquis



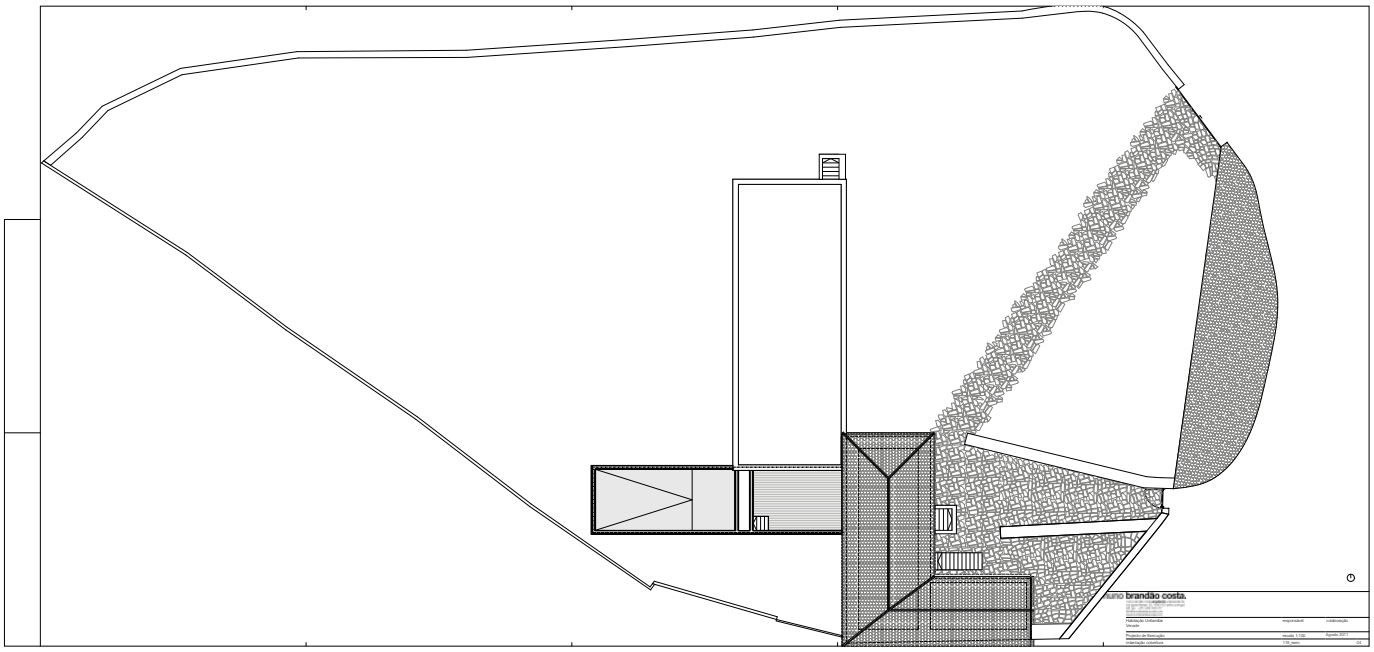


Fotografias maqueta

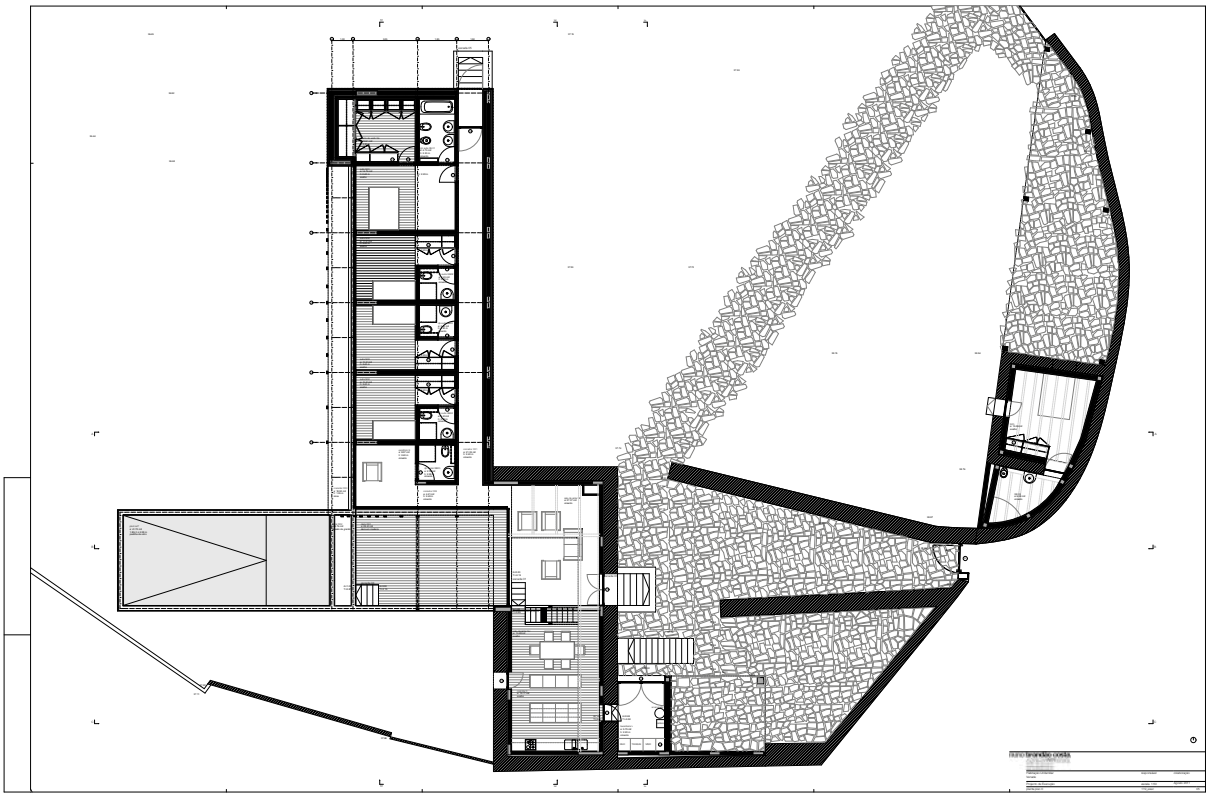




Fotografias maqueta

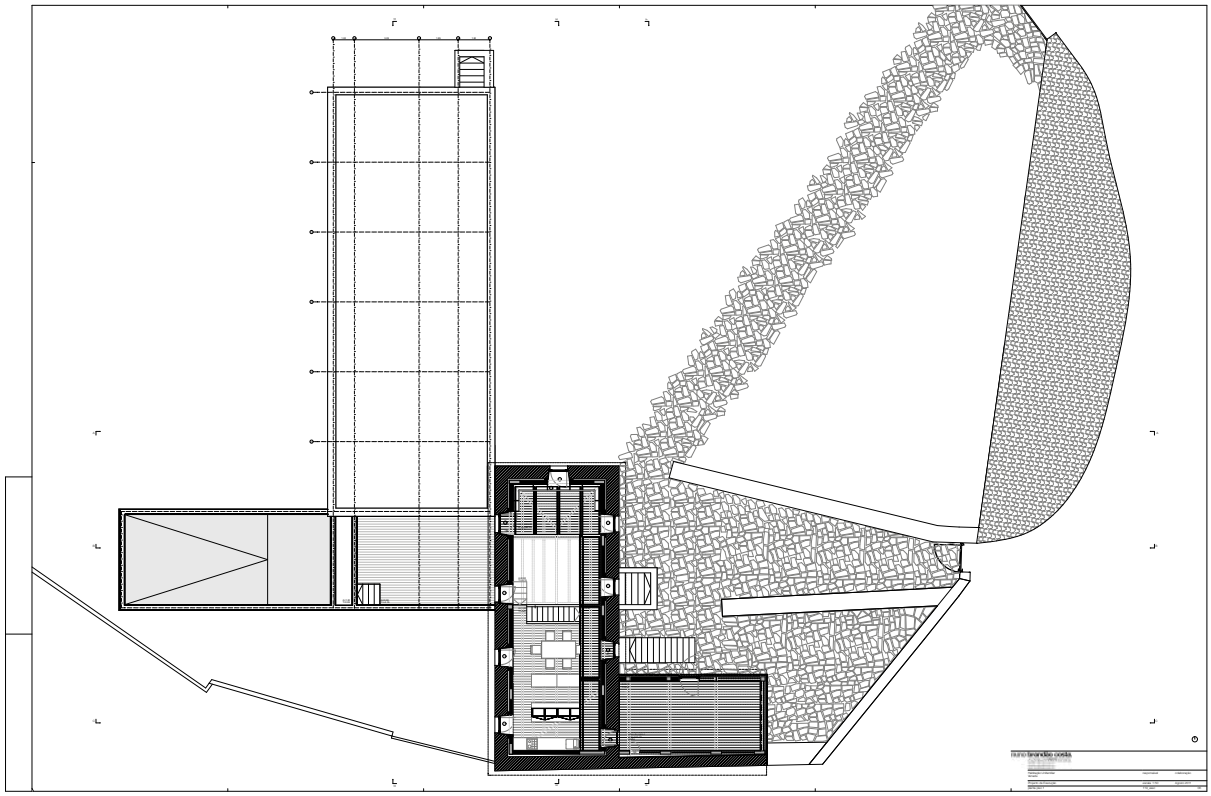


A

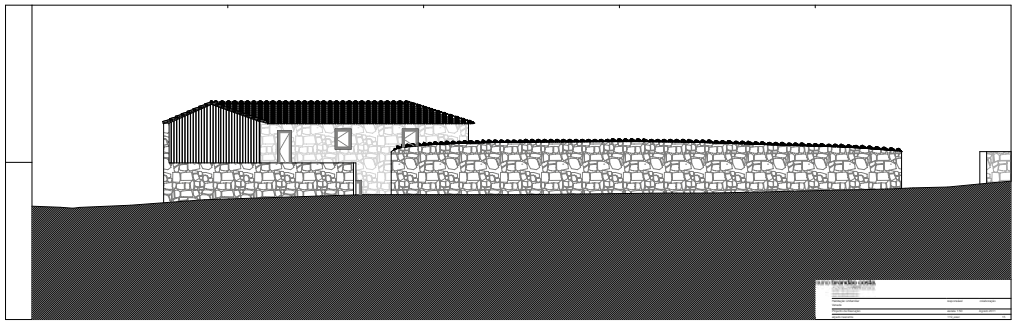


B

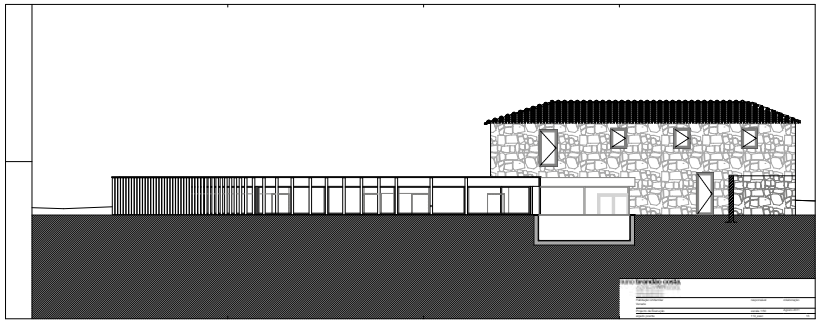
A Planta implantação
B Planta piso 0



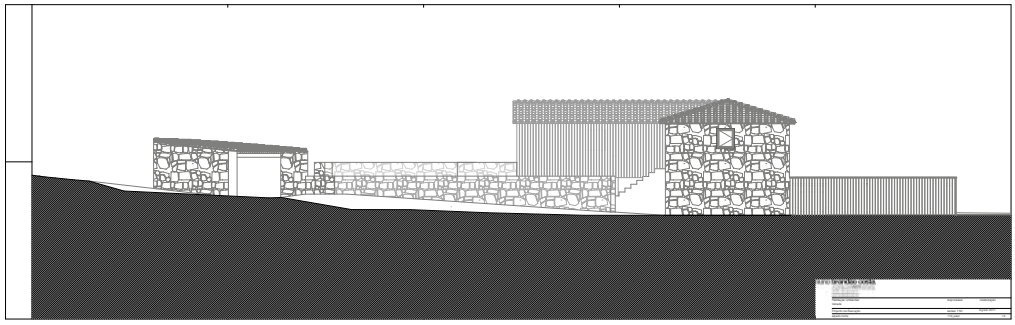
A



B

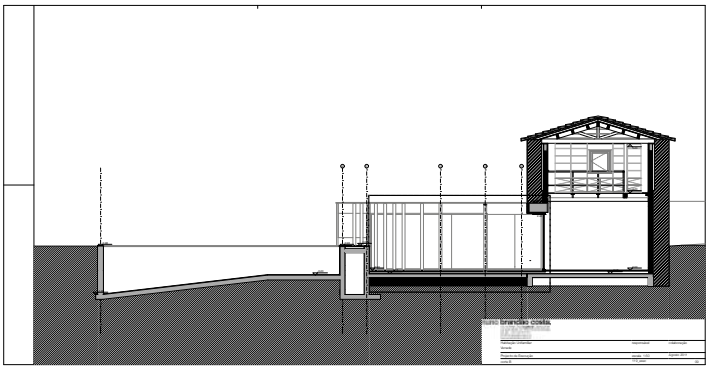


C

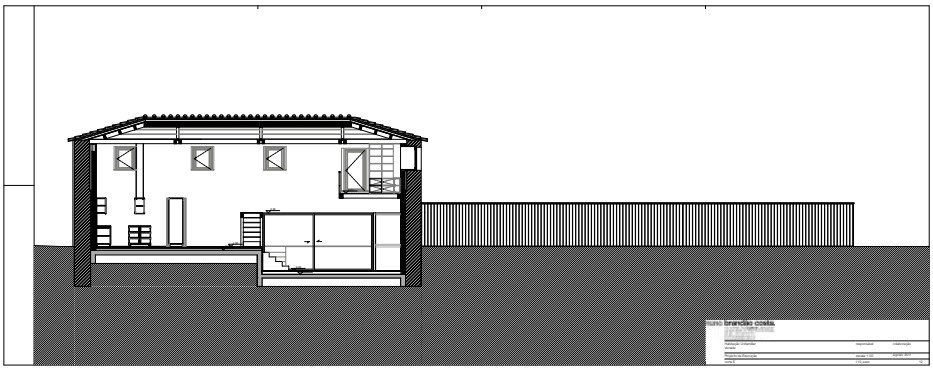


D

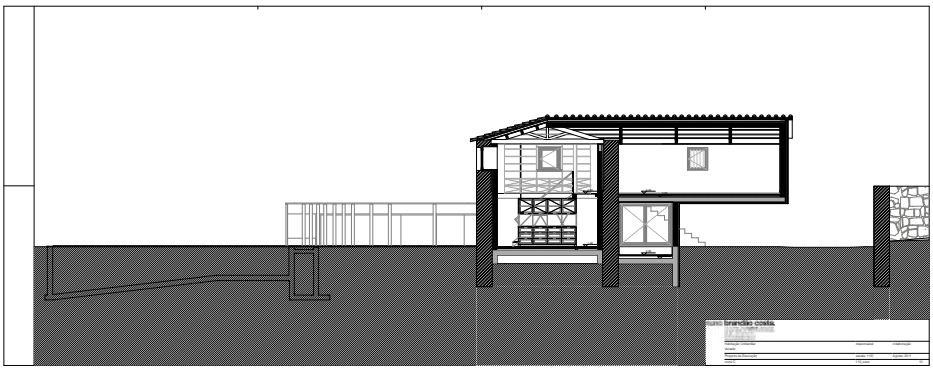
A Planta piso 0
B Alçado nascente
C Alçado poente
D Alçado norte



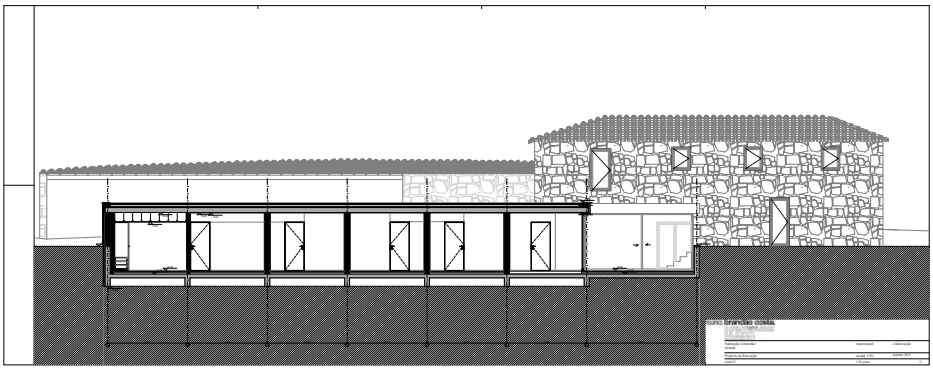
A



B



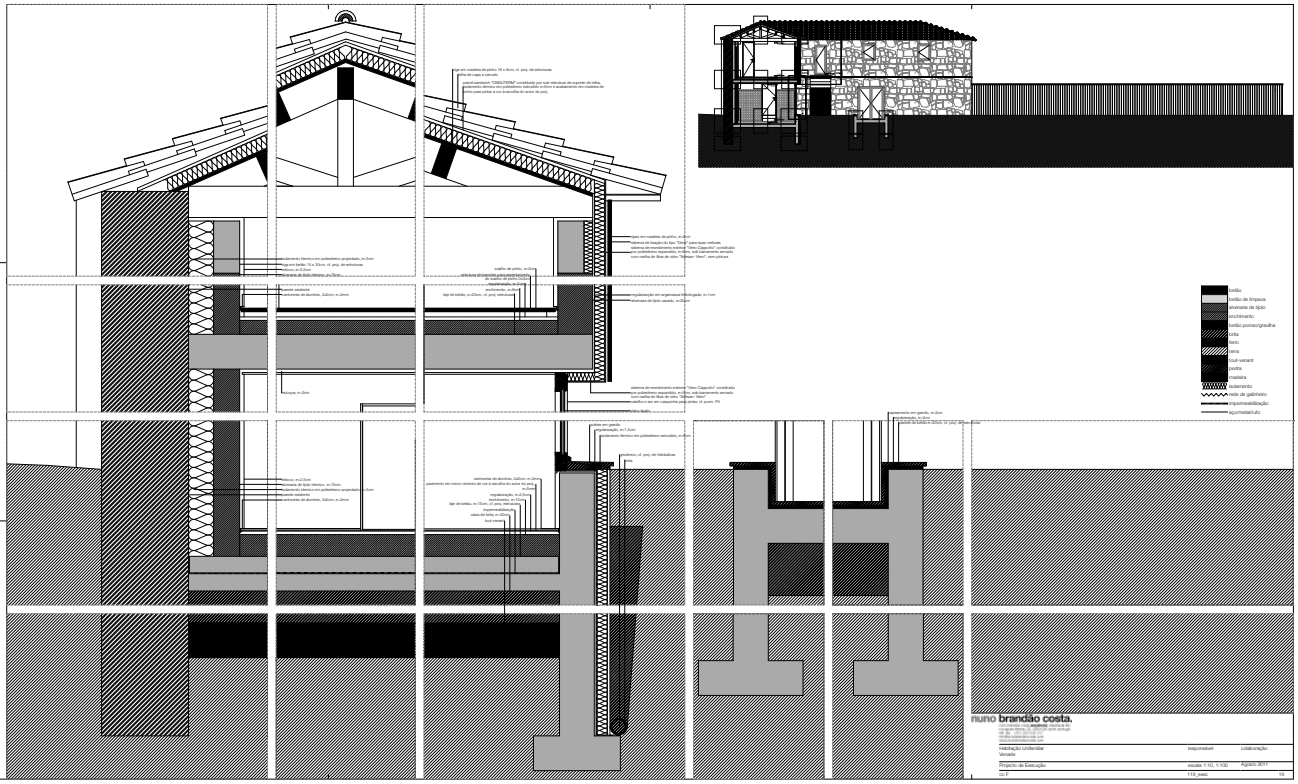
C



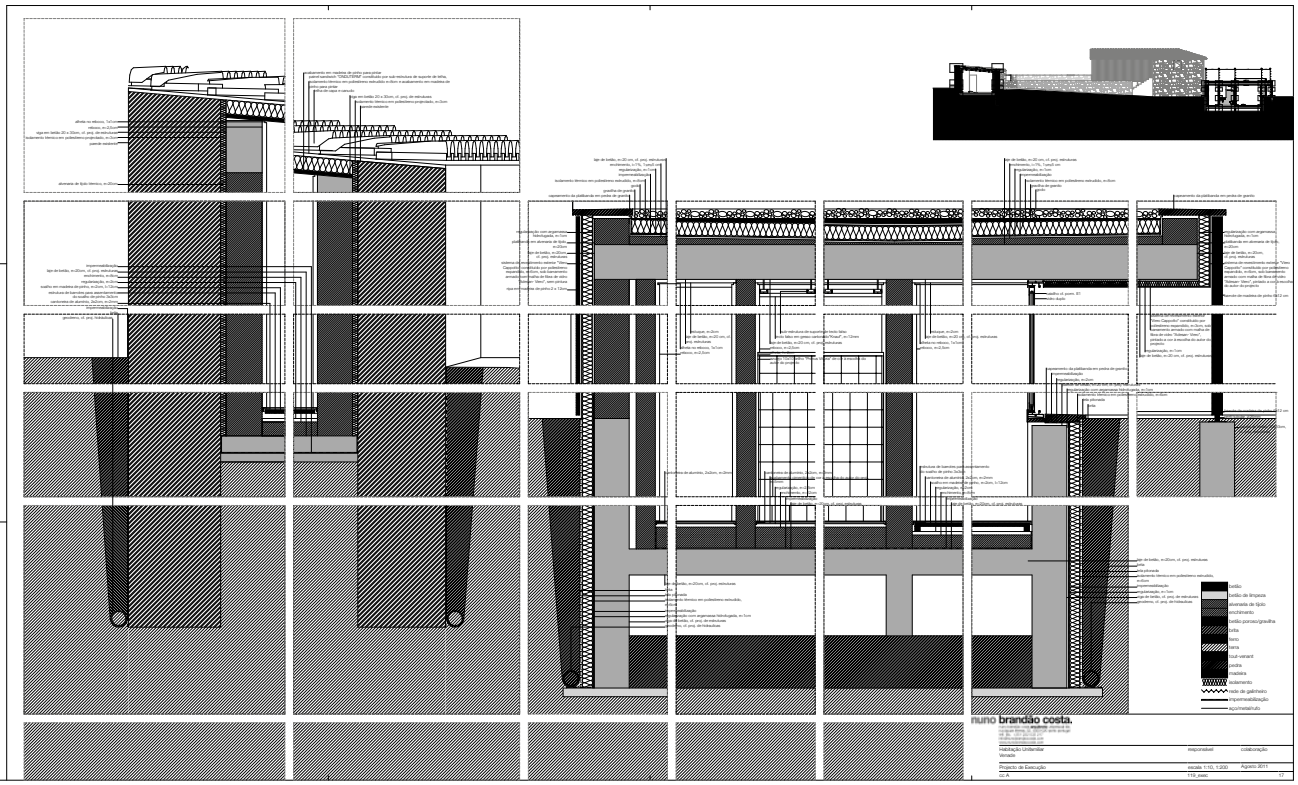
D

A Corte B
B Corte E
C Corte C
D Corte D

A



B



A Corte construtivo F
B Corte construtivo A

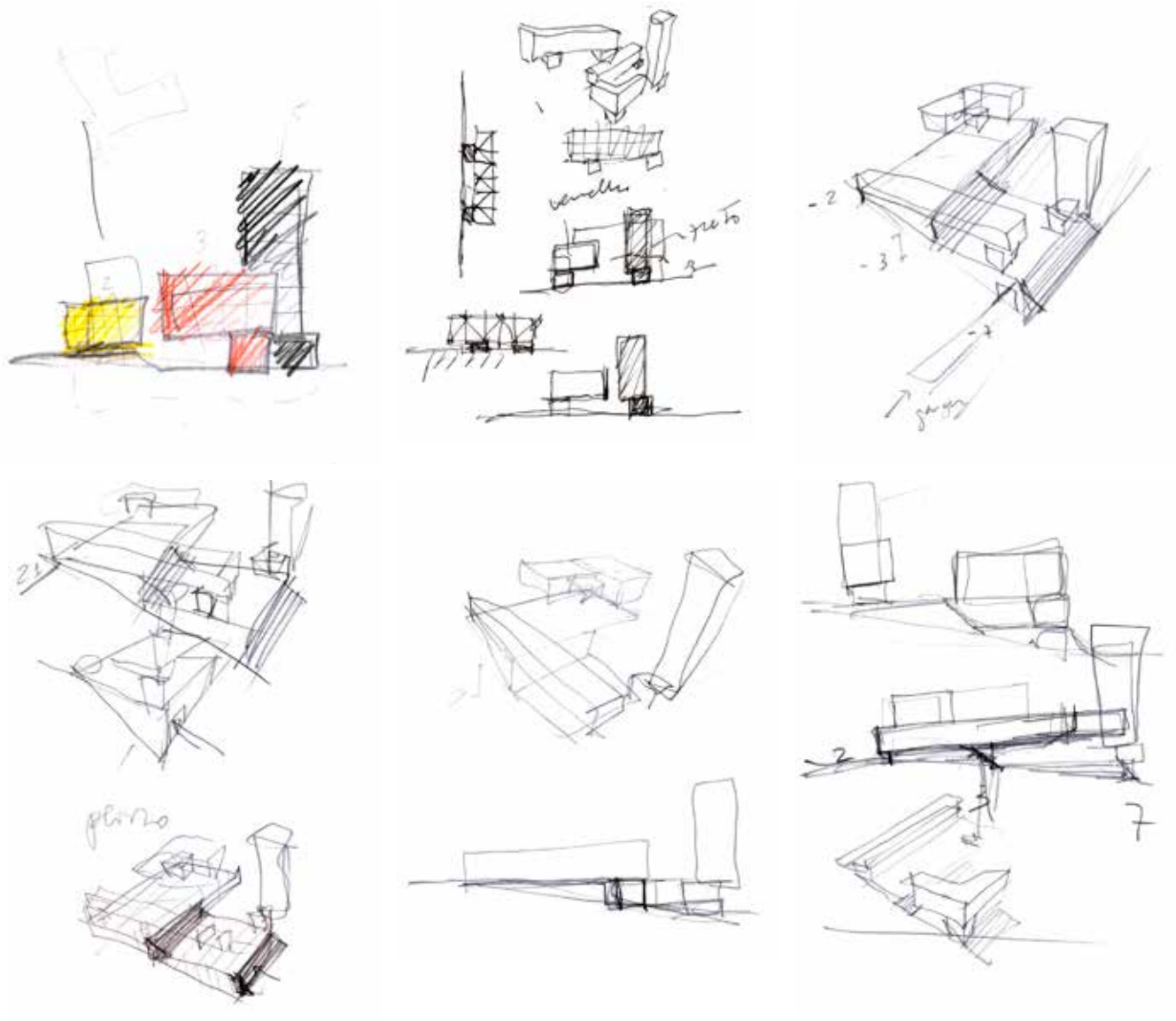


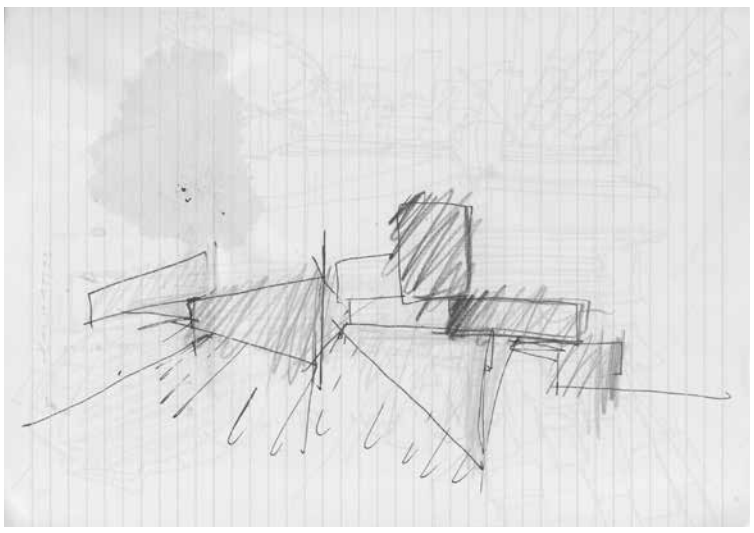
Fotografia obra

Incubadora de Design de Paredes

Paredes, Portugal 2010

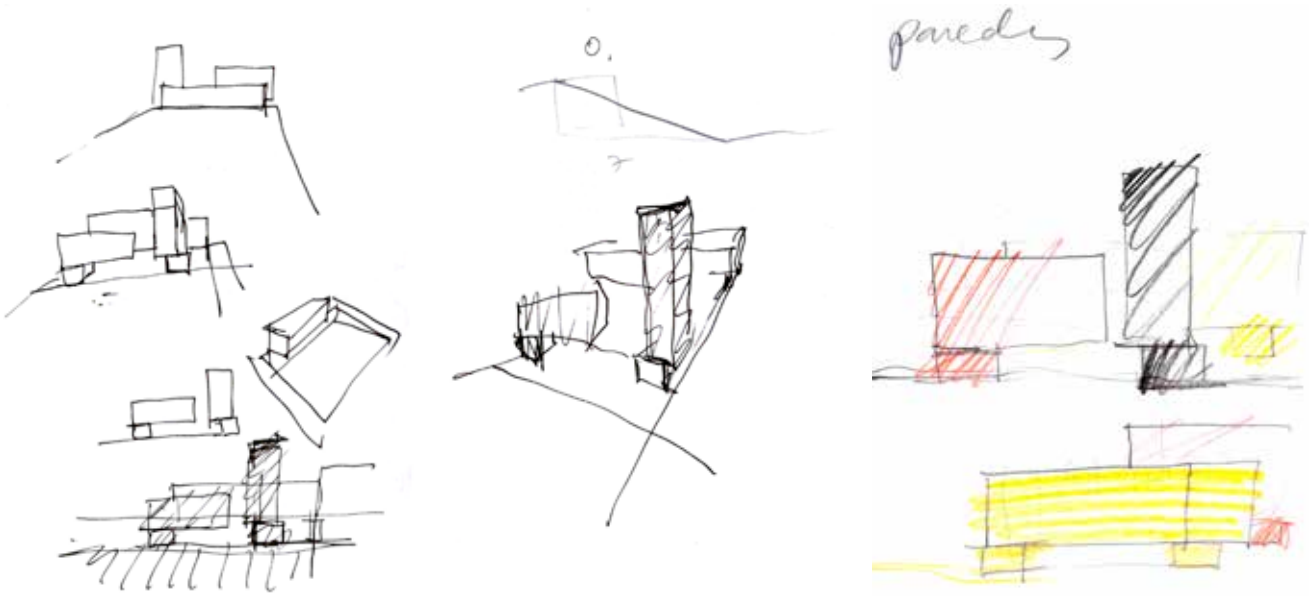
Concurso Público, 4.º prémio

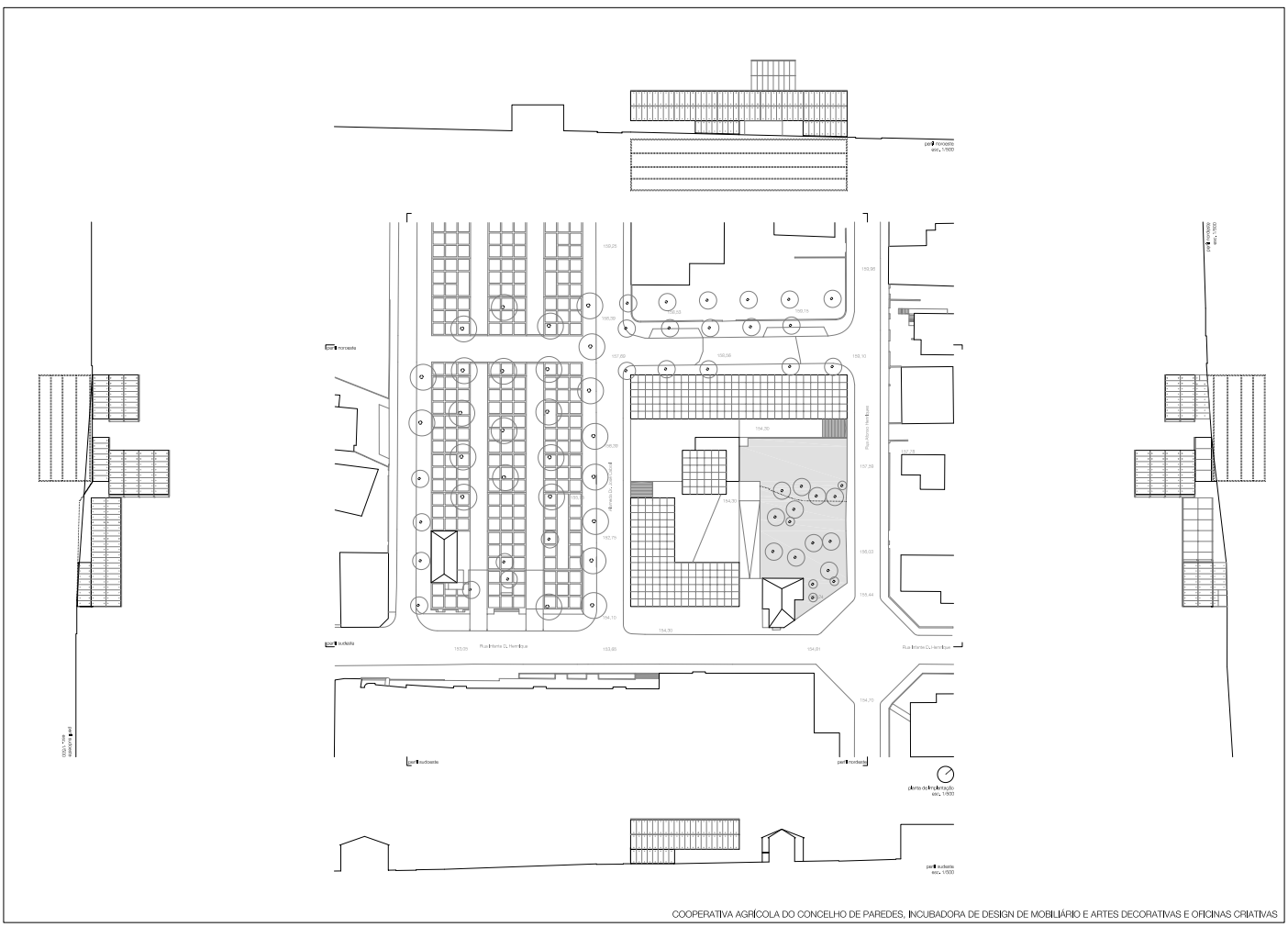




Croquis

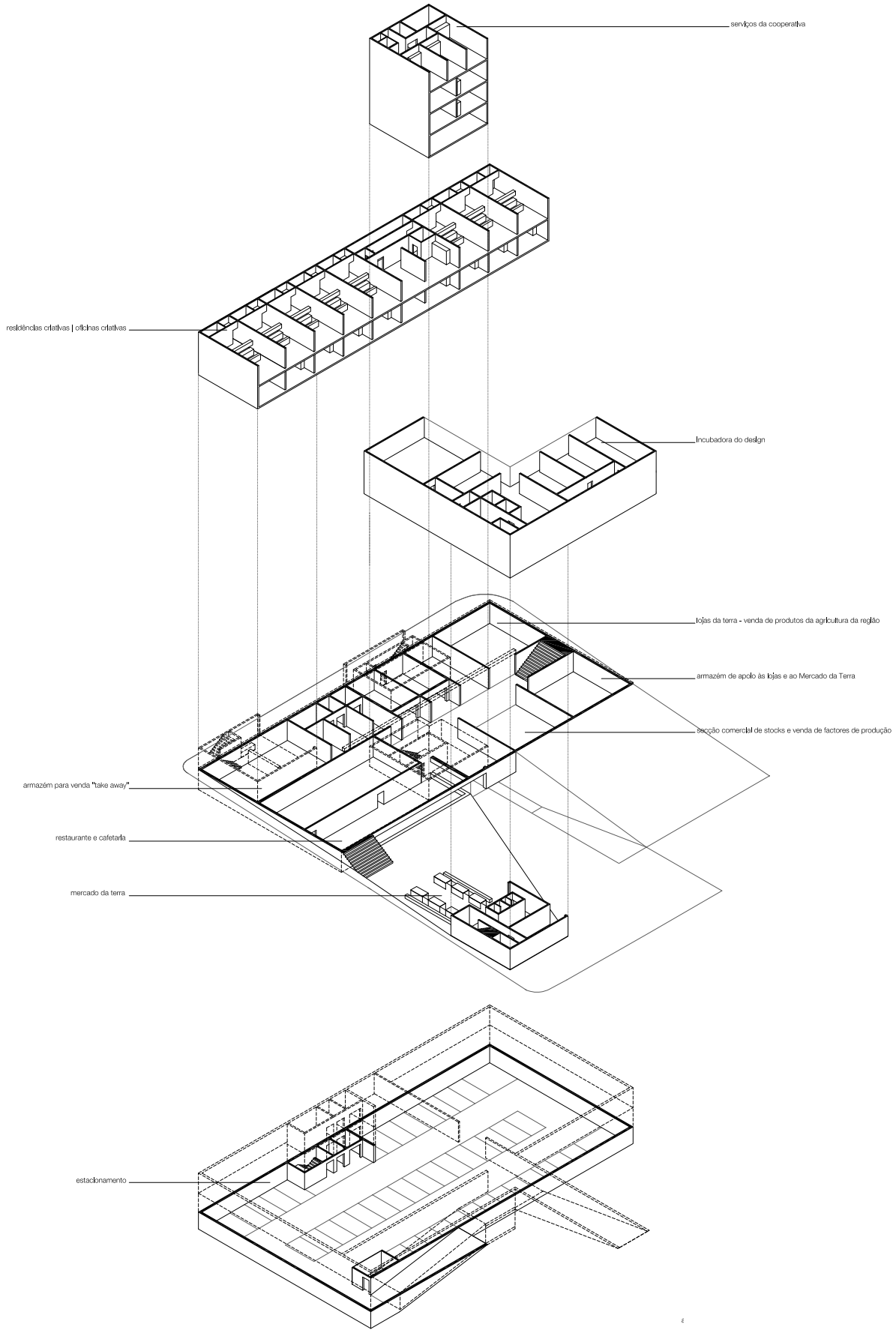
A



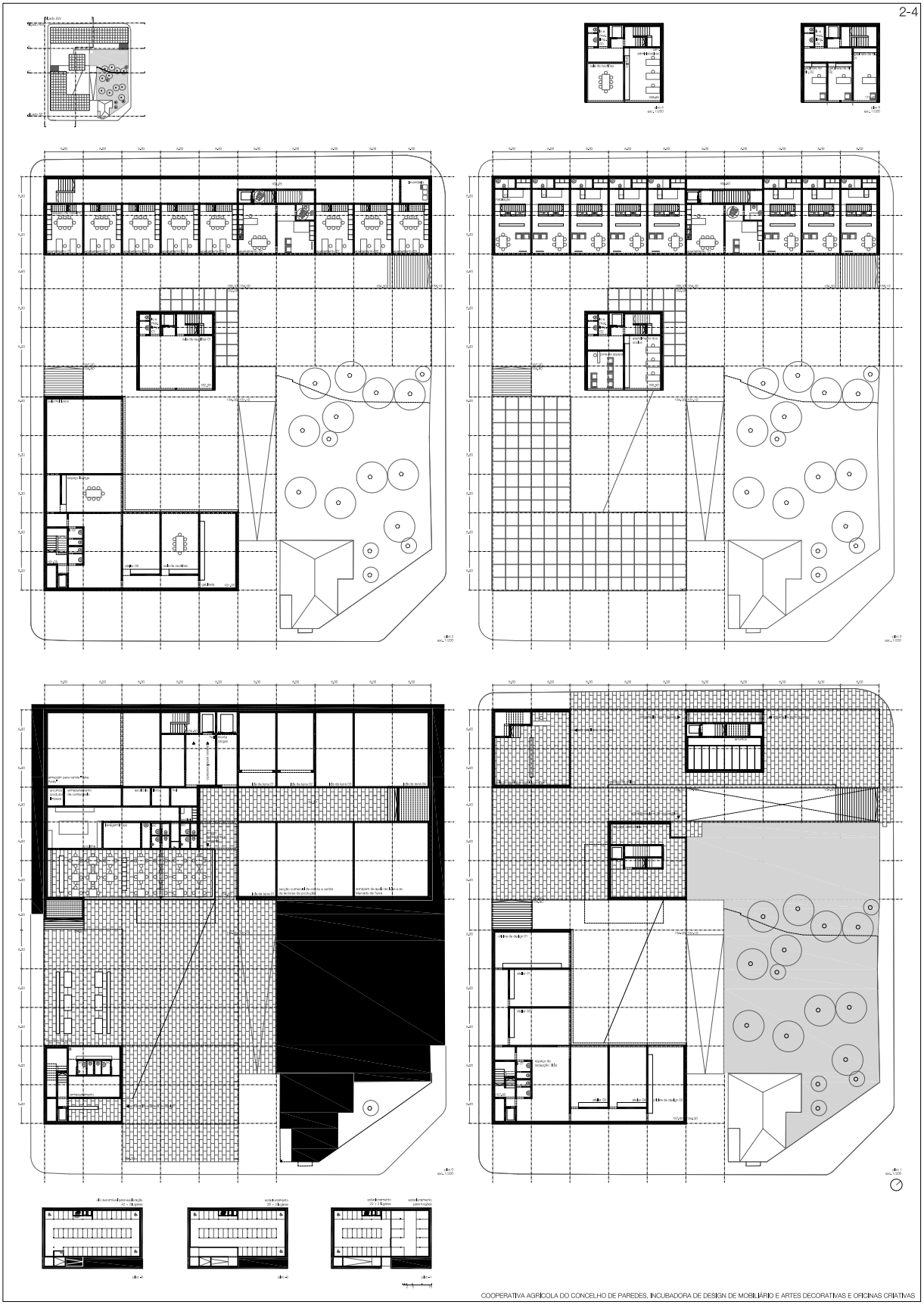


B

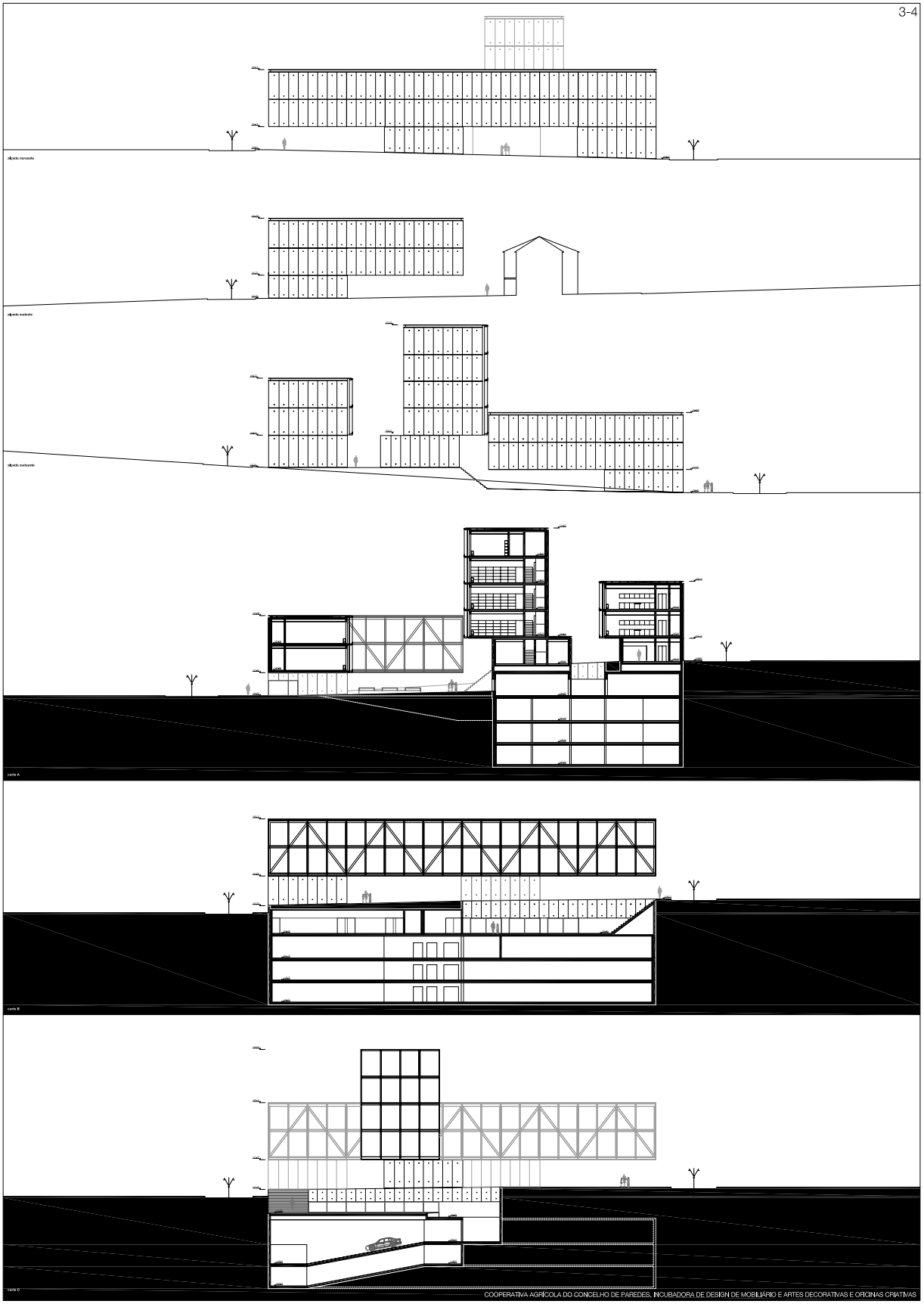
A Croqui
B Planta implantação



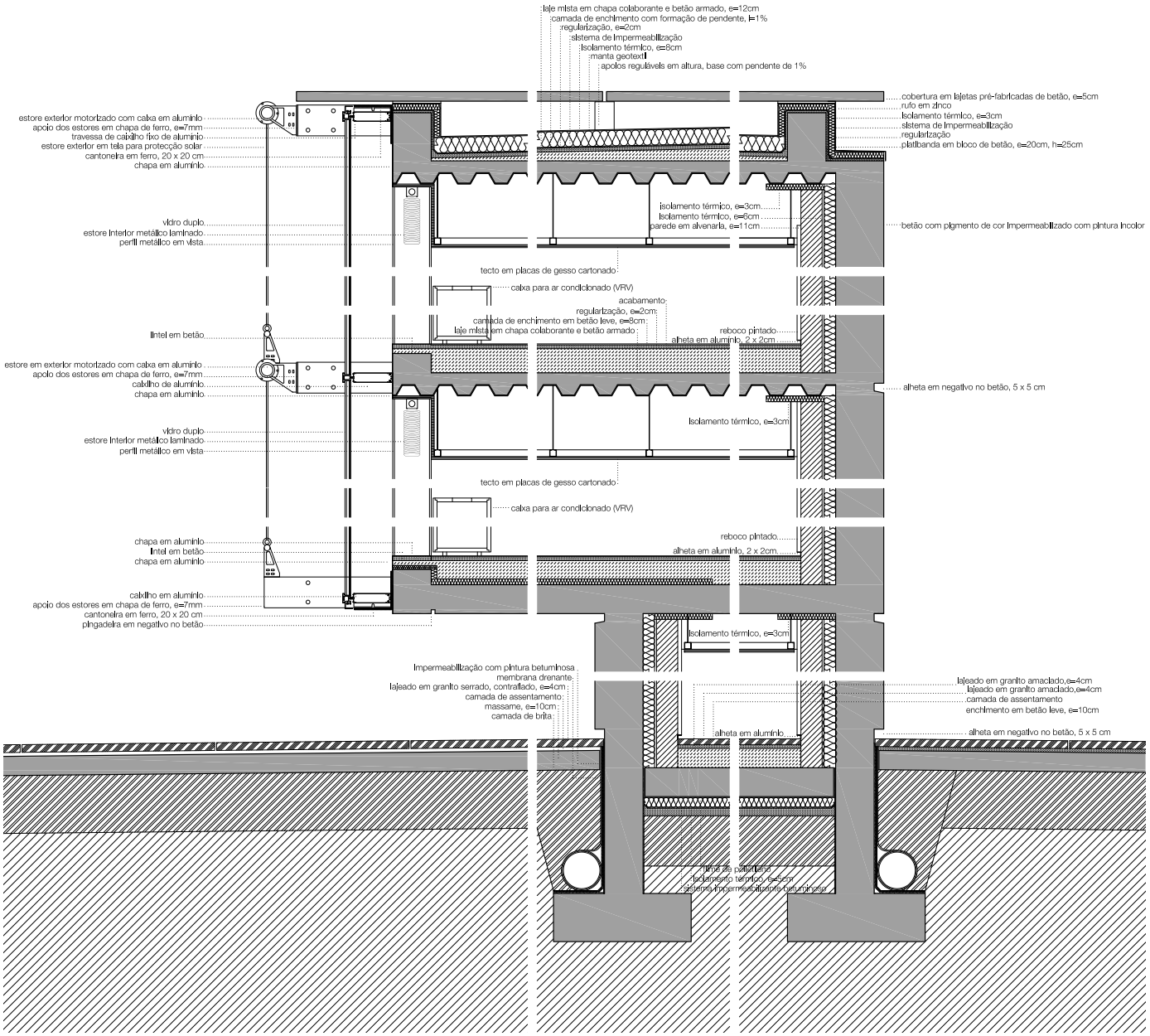
Axonometria



Painel 1 plantas



Painel 2 alçados e cortes



Corte construtivo C

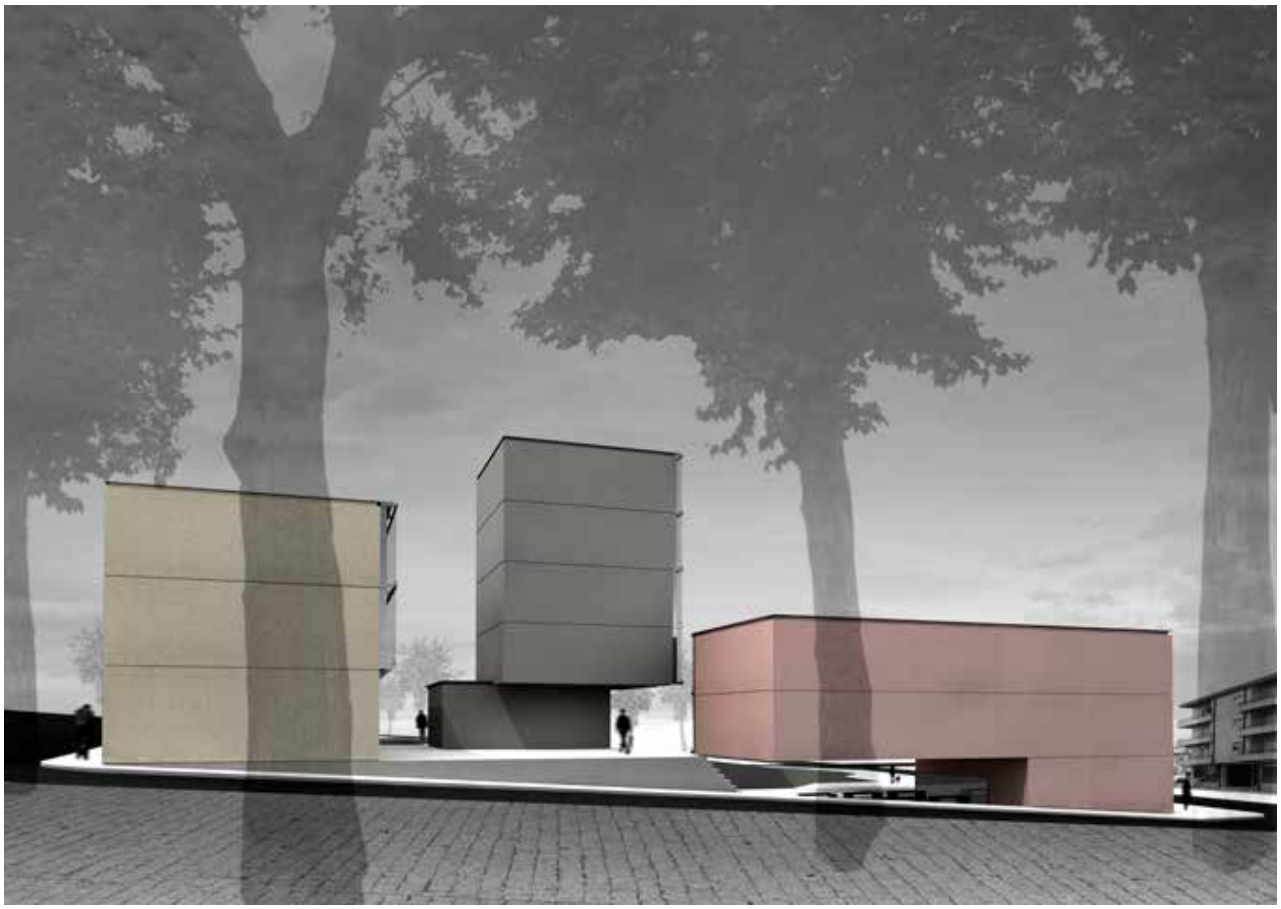


Imagem vista exterior





Imagens vistas exterior e interior

Casa da Marechal

Porto, Portugal 2010-13

A

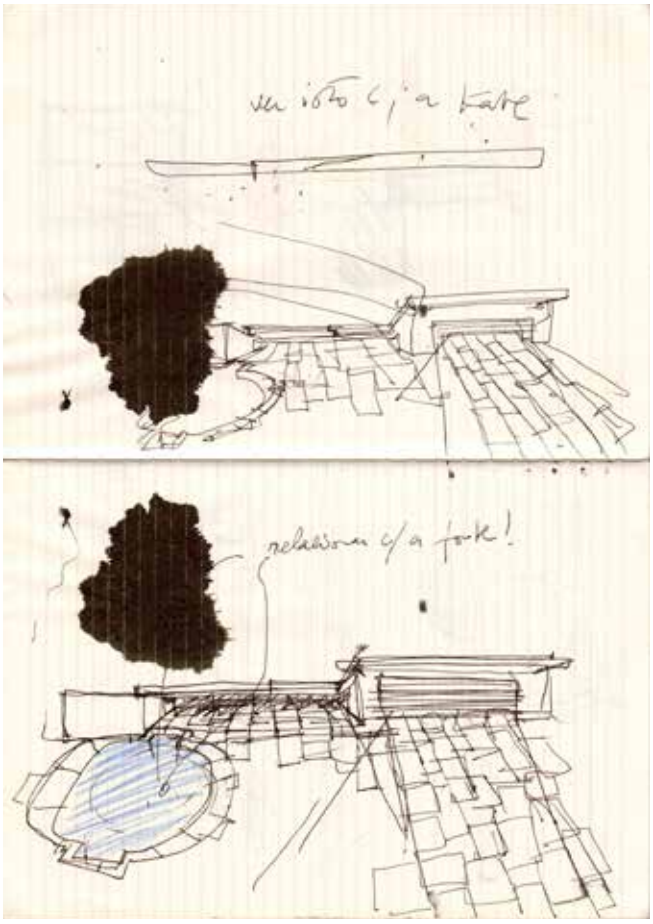


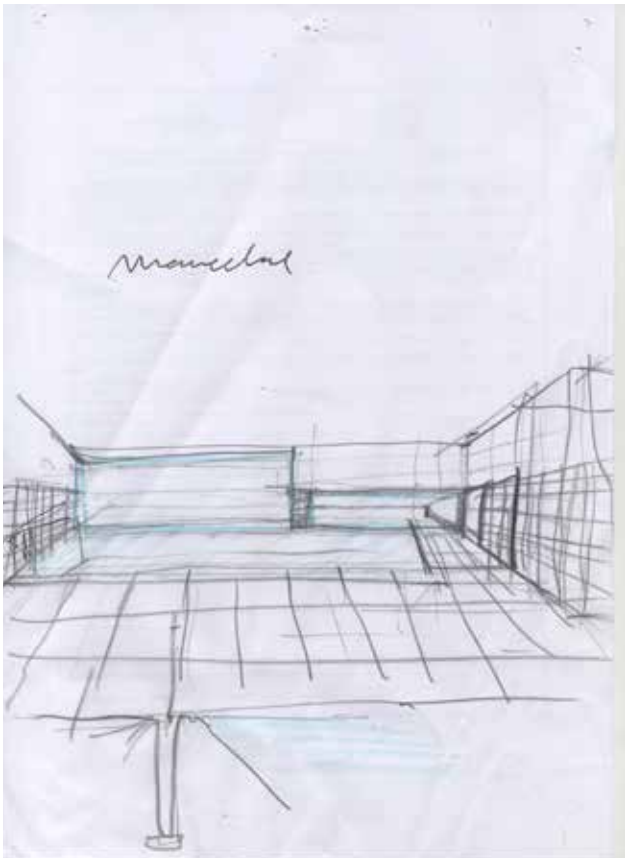
B

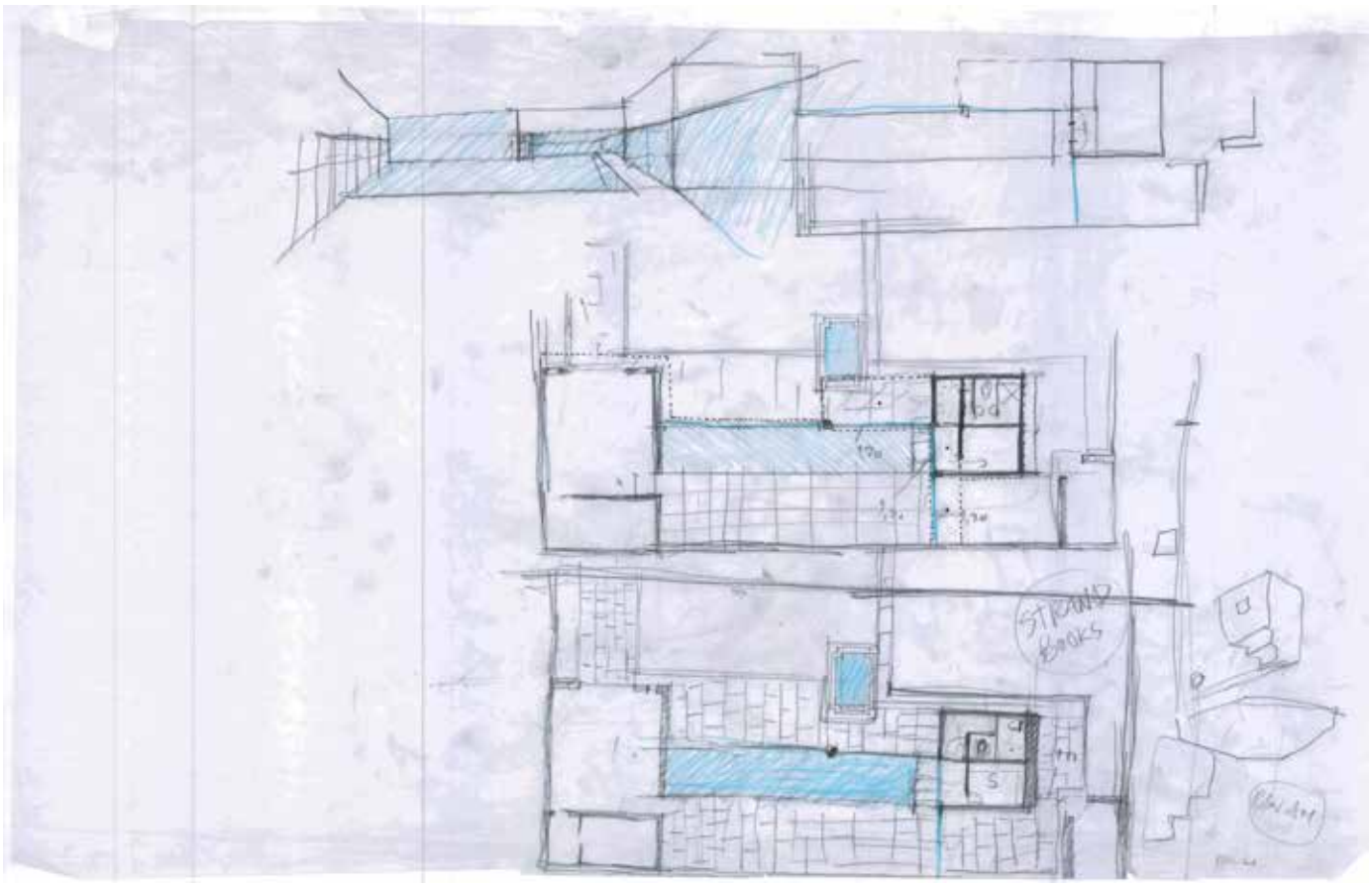




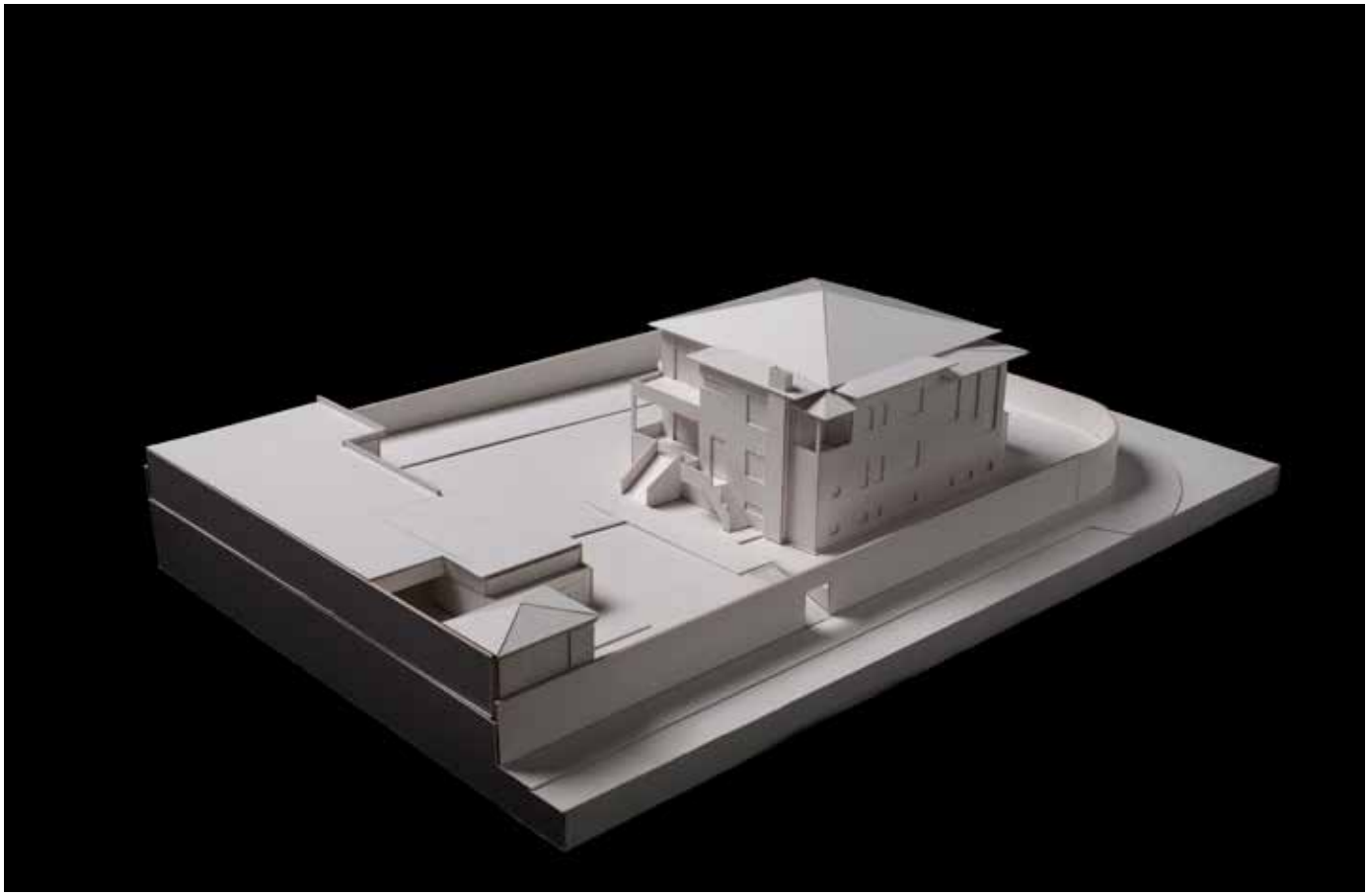
A Fotografia vista aérea
B Fotografias Npreexistência





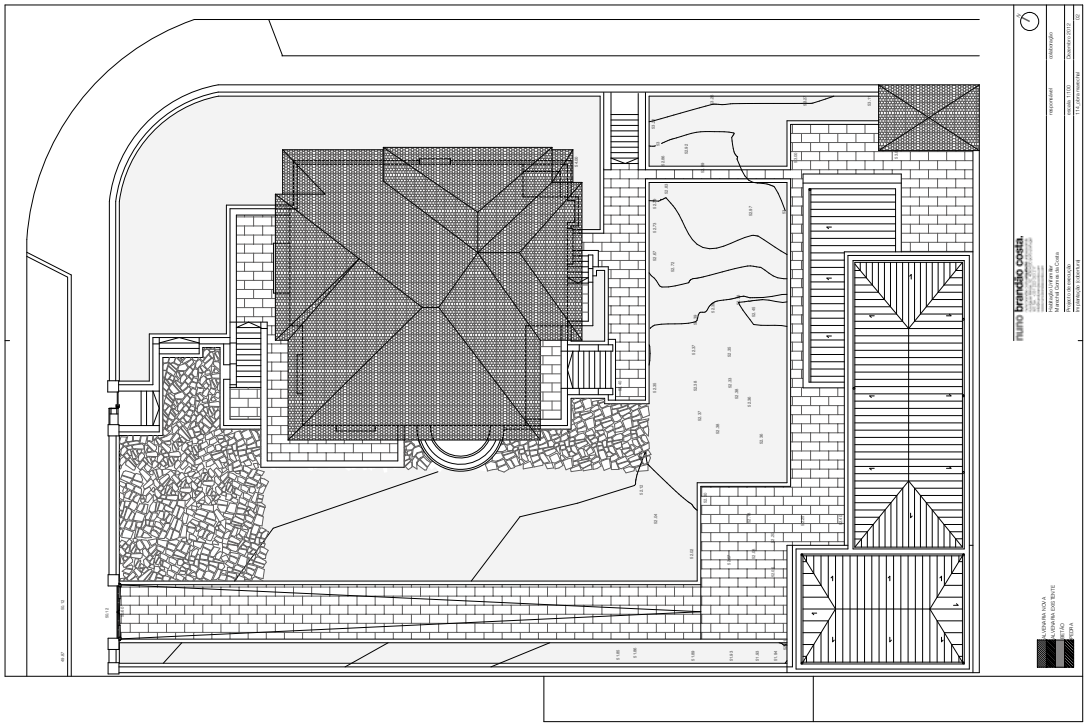


Croquis

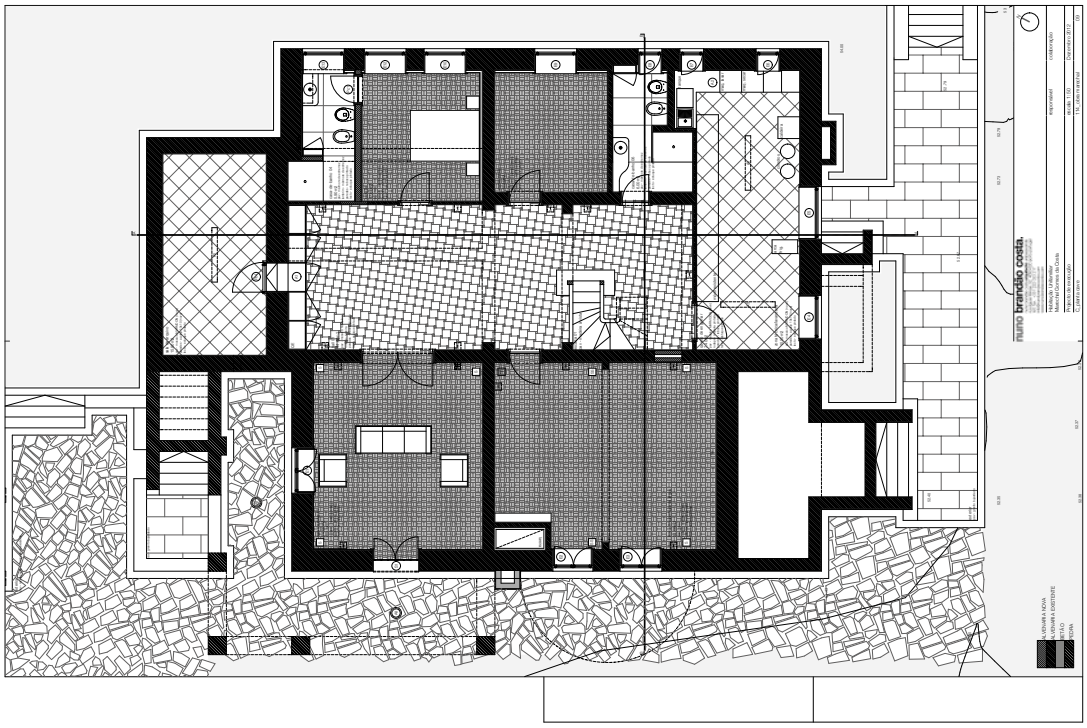




Fotografias maqueta

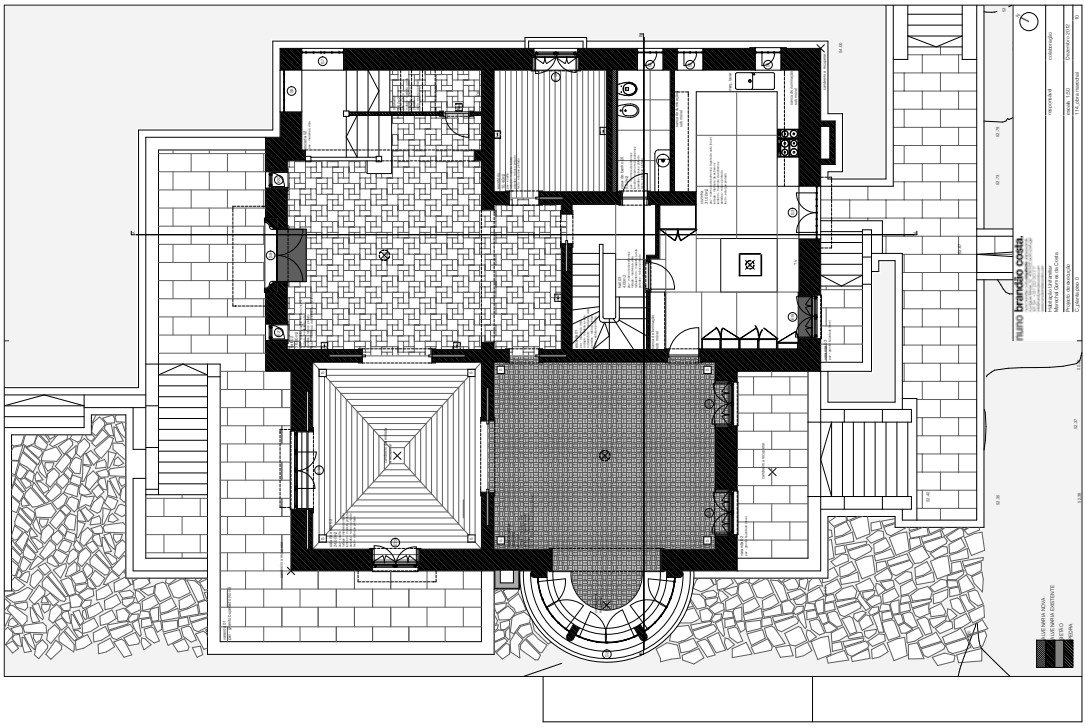


A

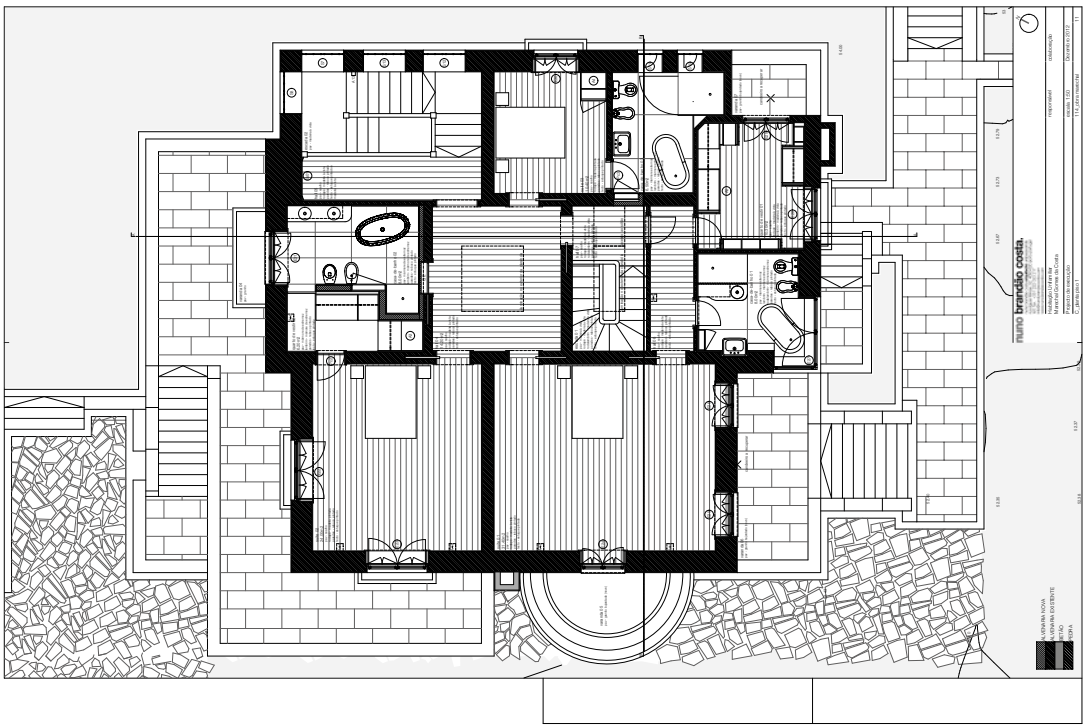


B

A Planta de implantação
B Planta piso -1

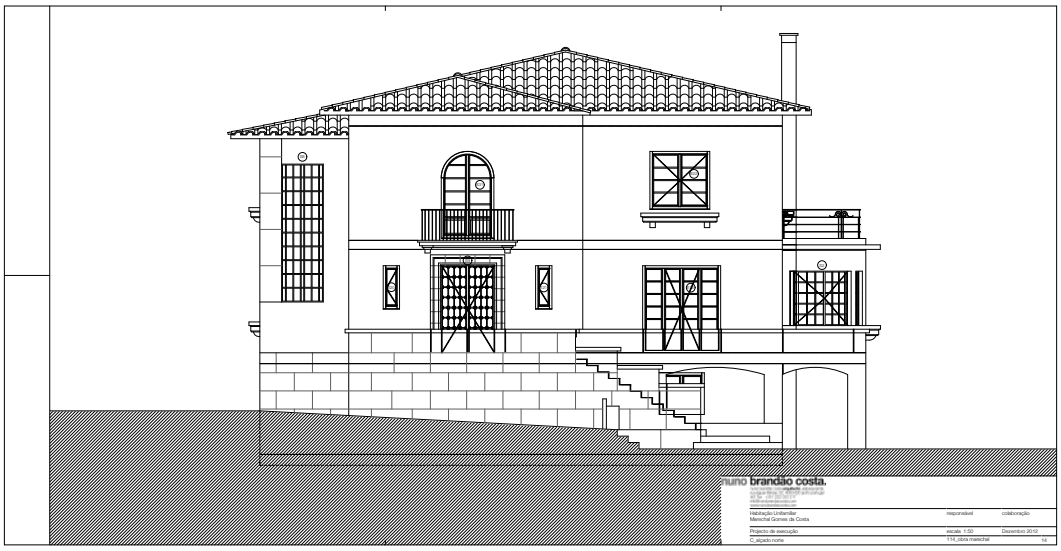


A



B

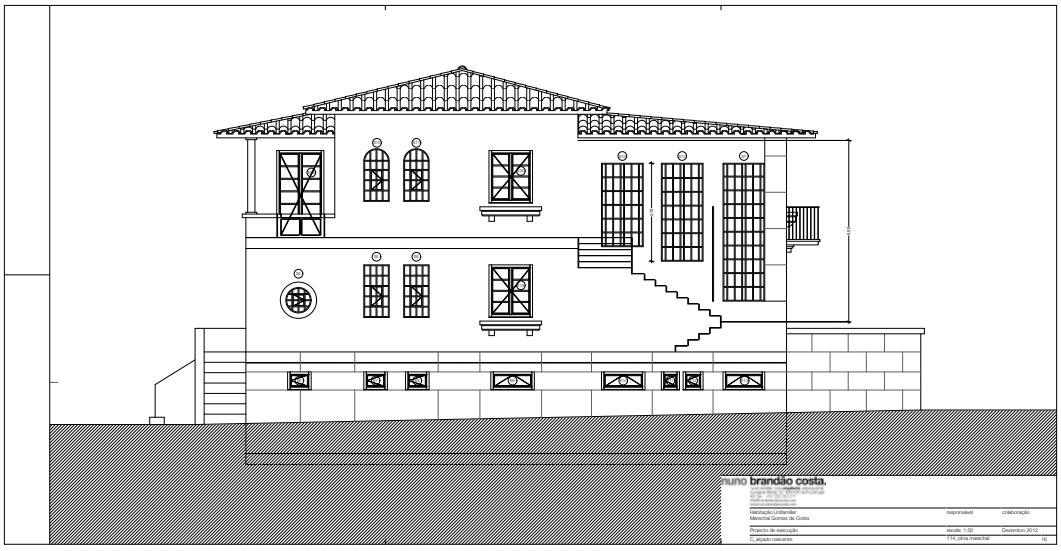
A Planta piso 0
B Planta piso 1



A



B



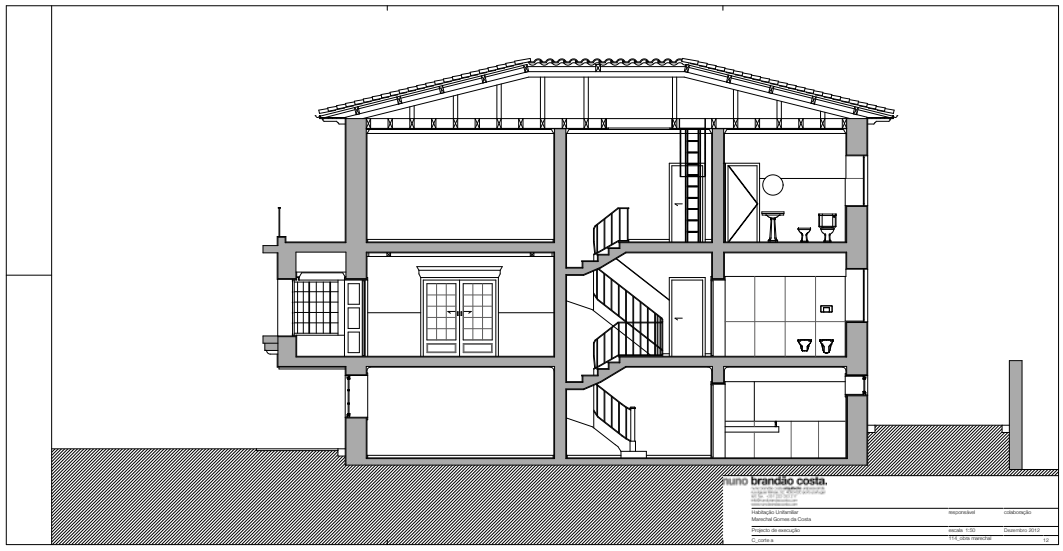
C

A Alçado norte
B Alçado sul
C Alçado nascente

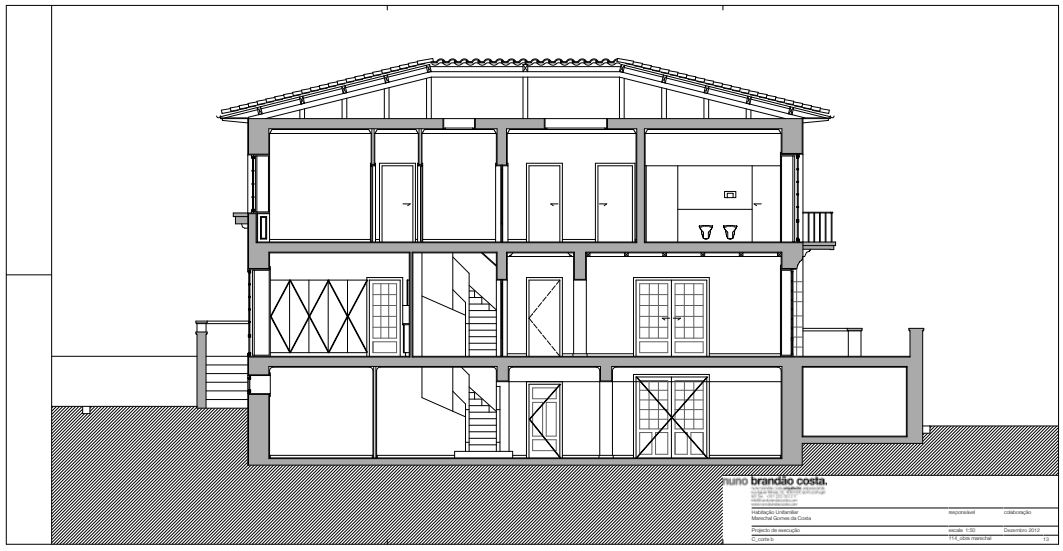
A



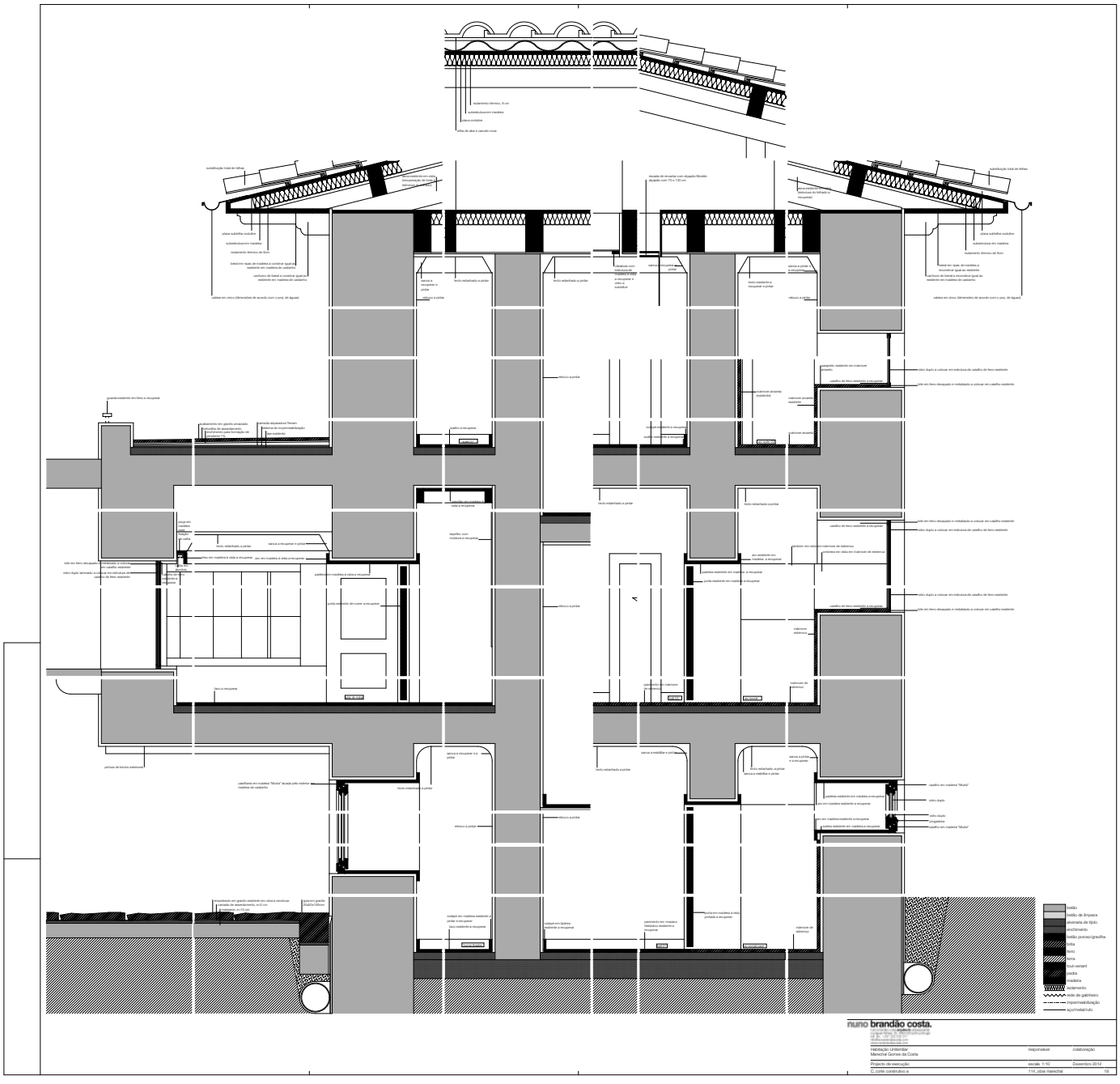
B



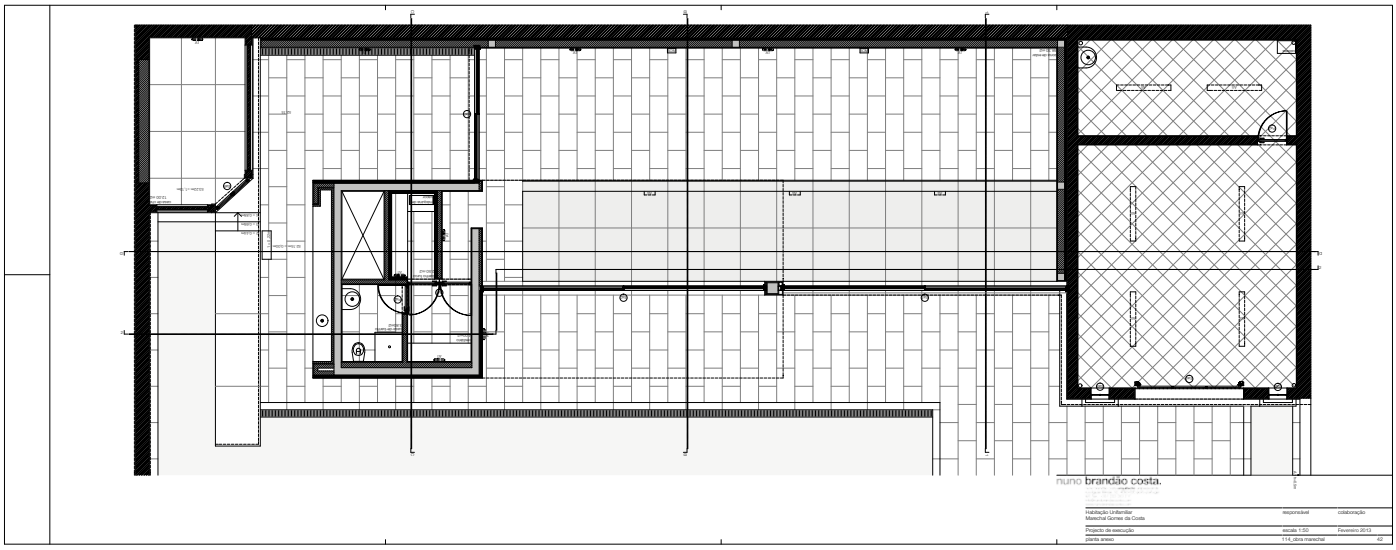
C



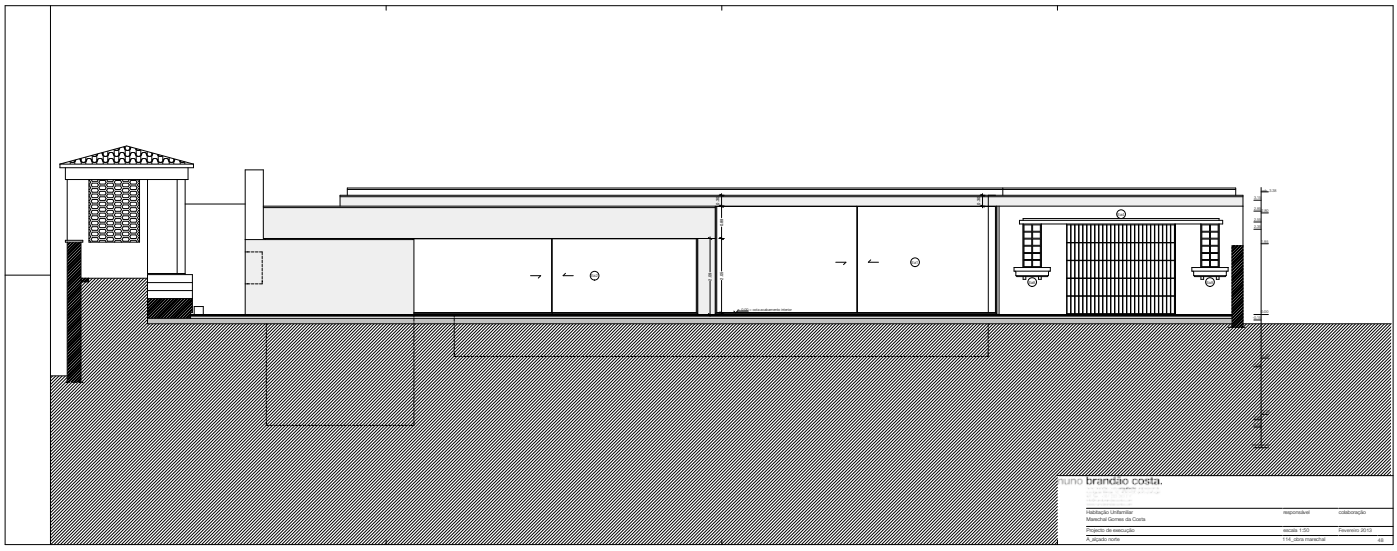
A Alçado norte
B Corte A
C Corte B



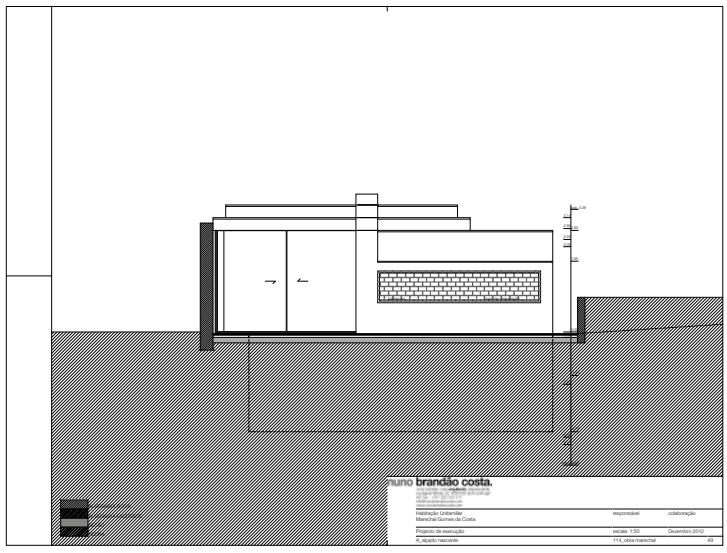
Corte construtivo A



A

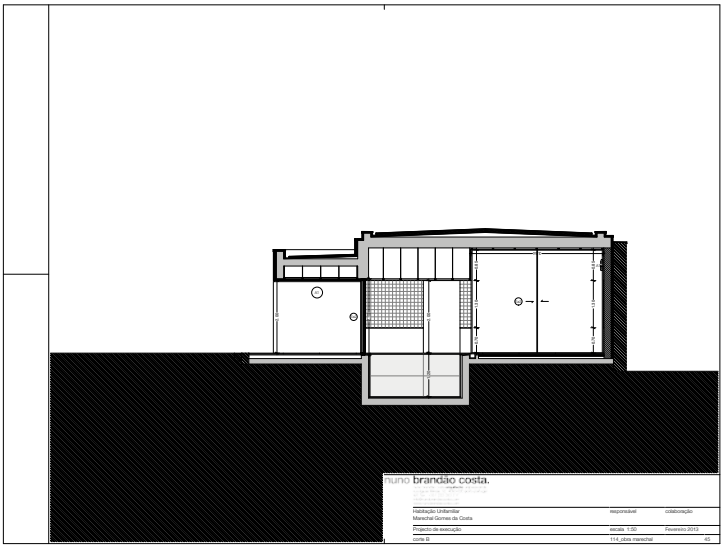


B

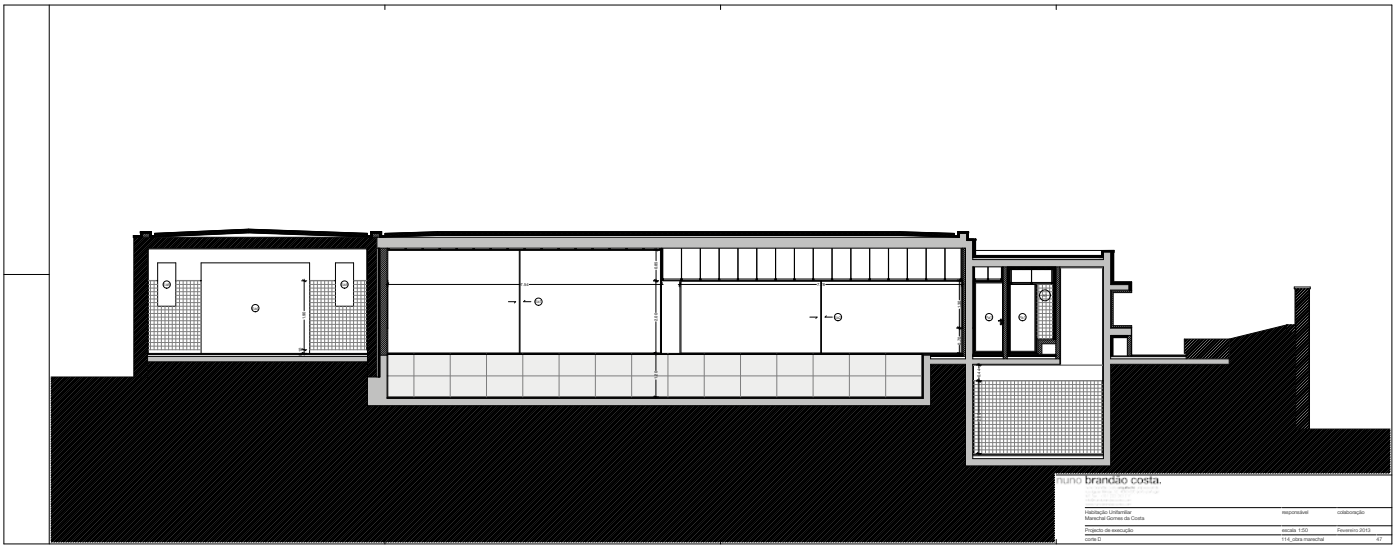


C

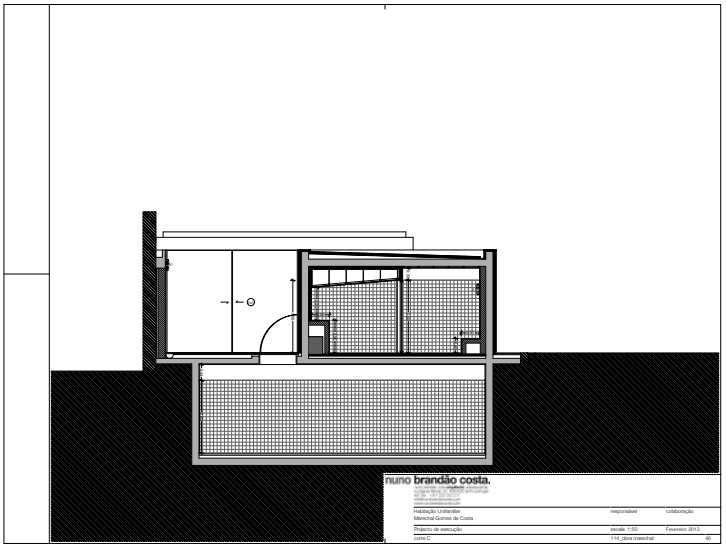
A Planta
B Alçado norte
C Alçado nascente



A



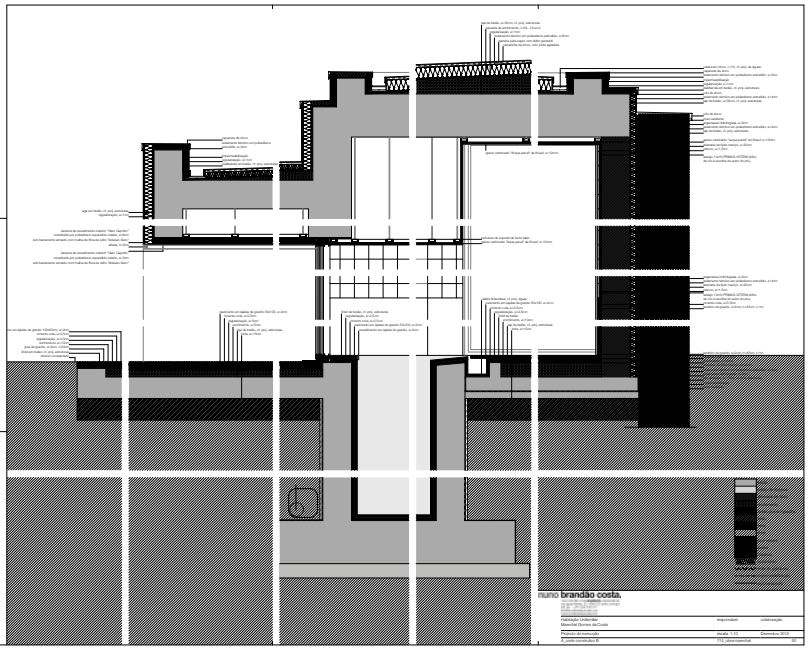
B



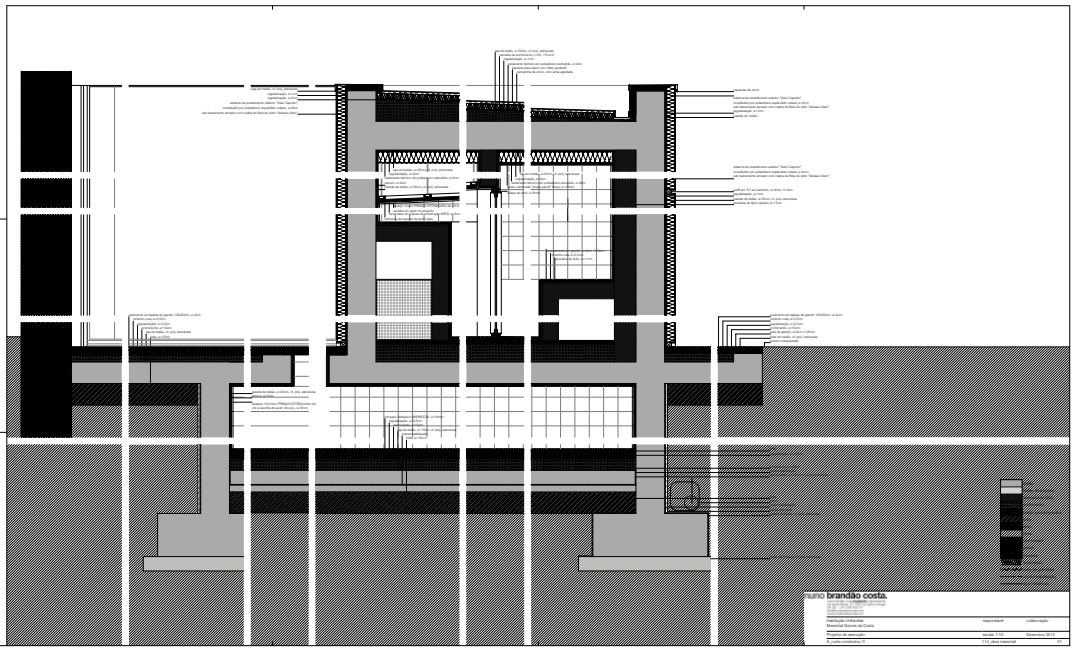
C

A Corte B
B Corte D
C Corte C

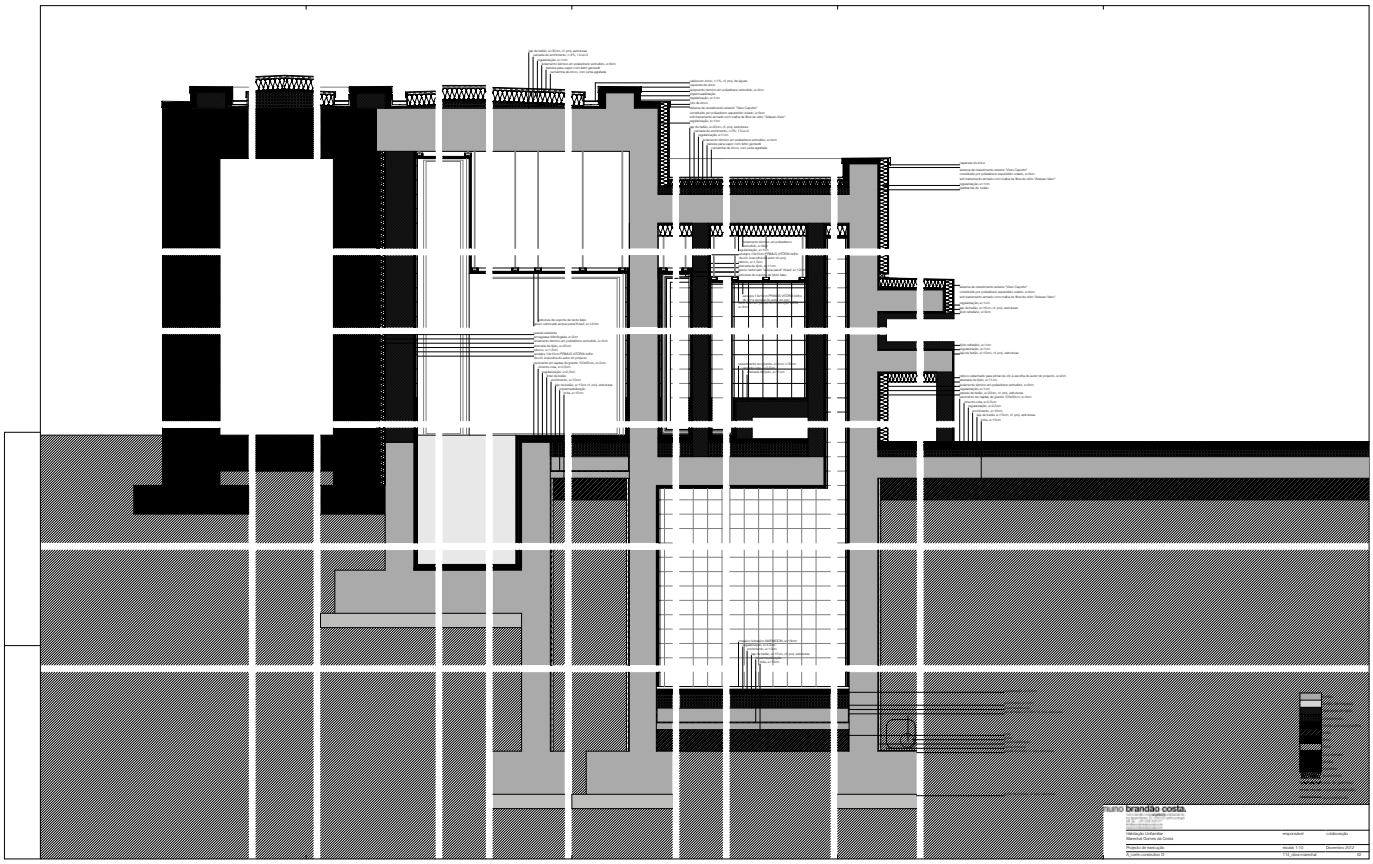
A



B



A Corte construtivo B
B Corte construtivo C



A





B

A Corte construtivo D
B Fotografias obra



Fotografia obra







Fotografias obra

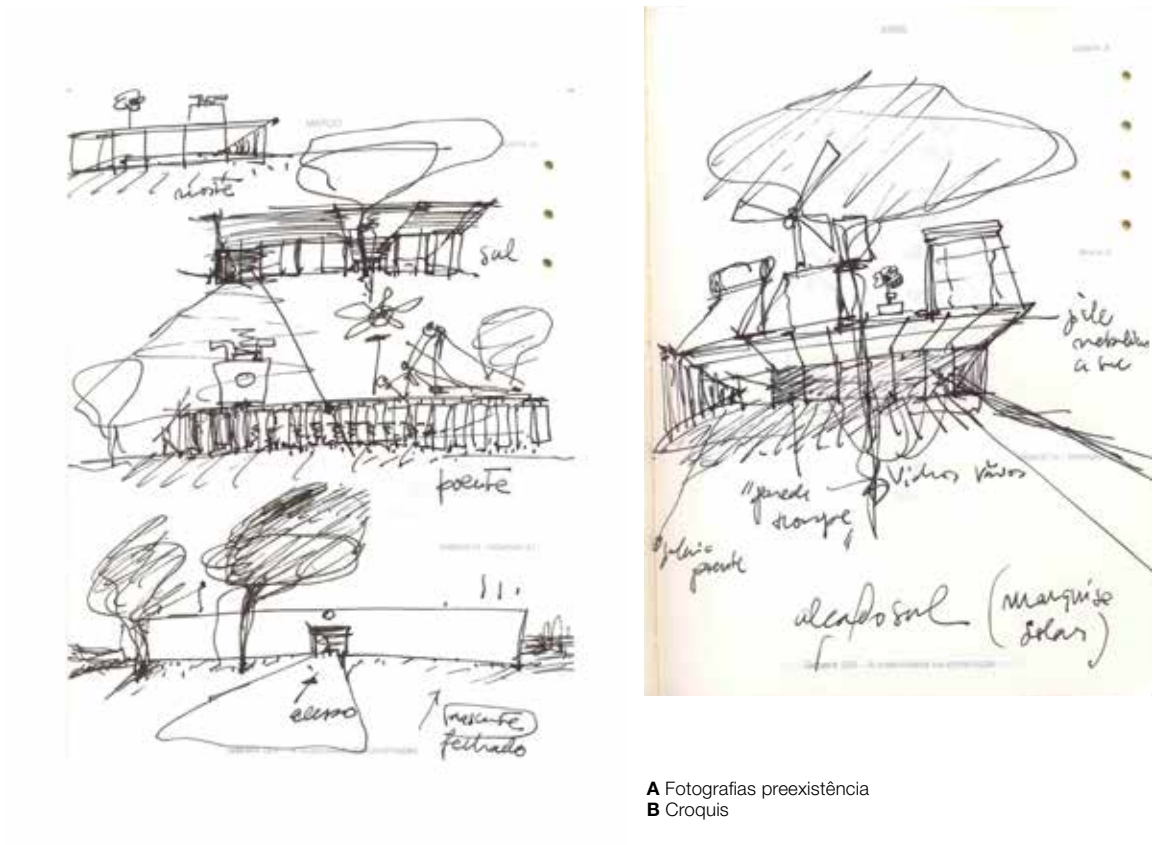
Casa Inteligente ISEP

Porto, Portugal 2010

A

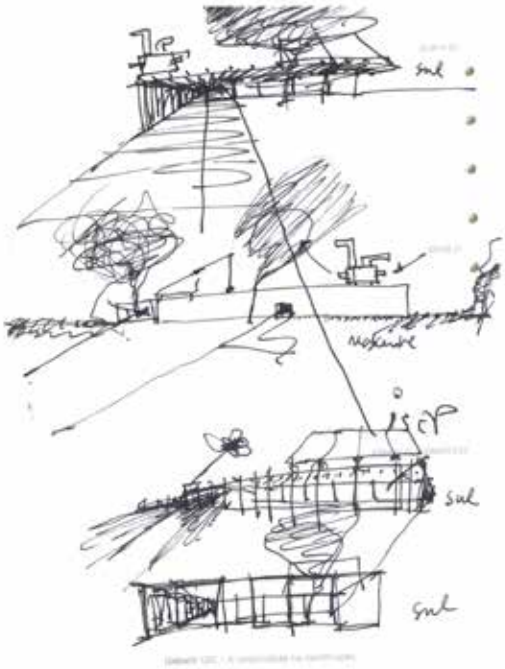


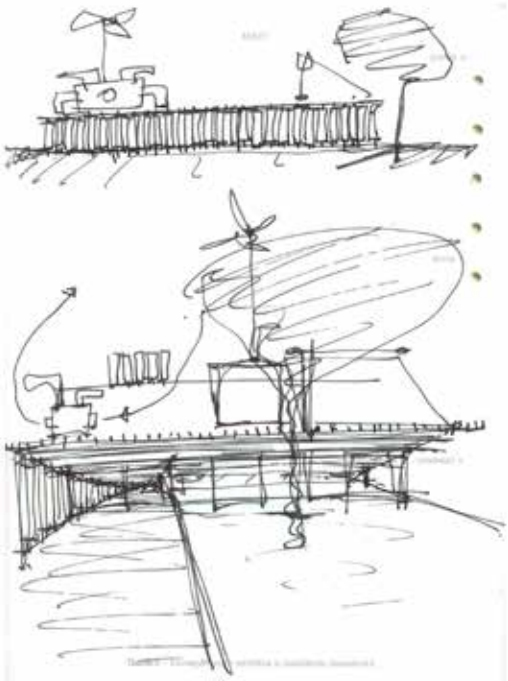
B

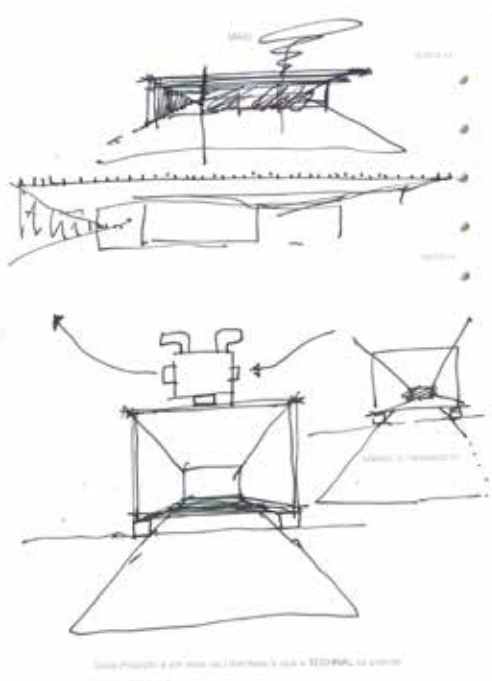


A Fotografias preexistência
B Croquis

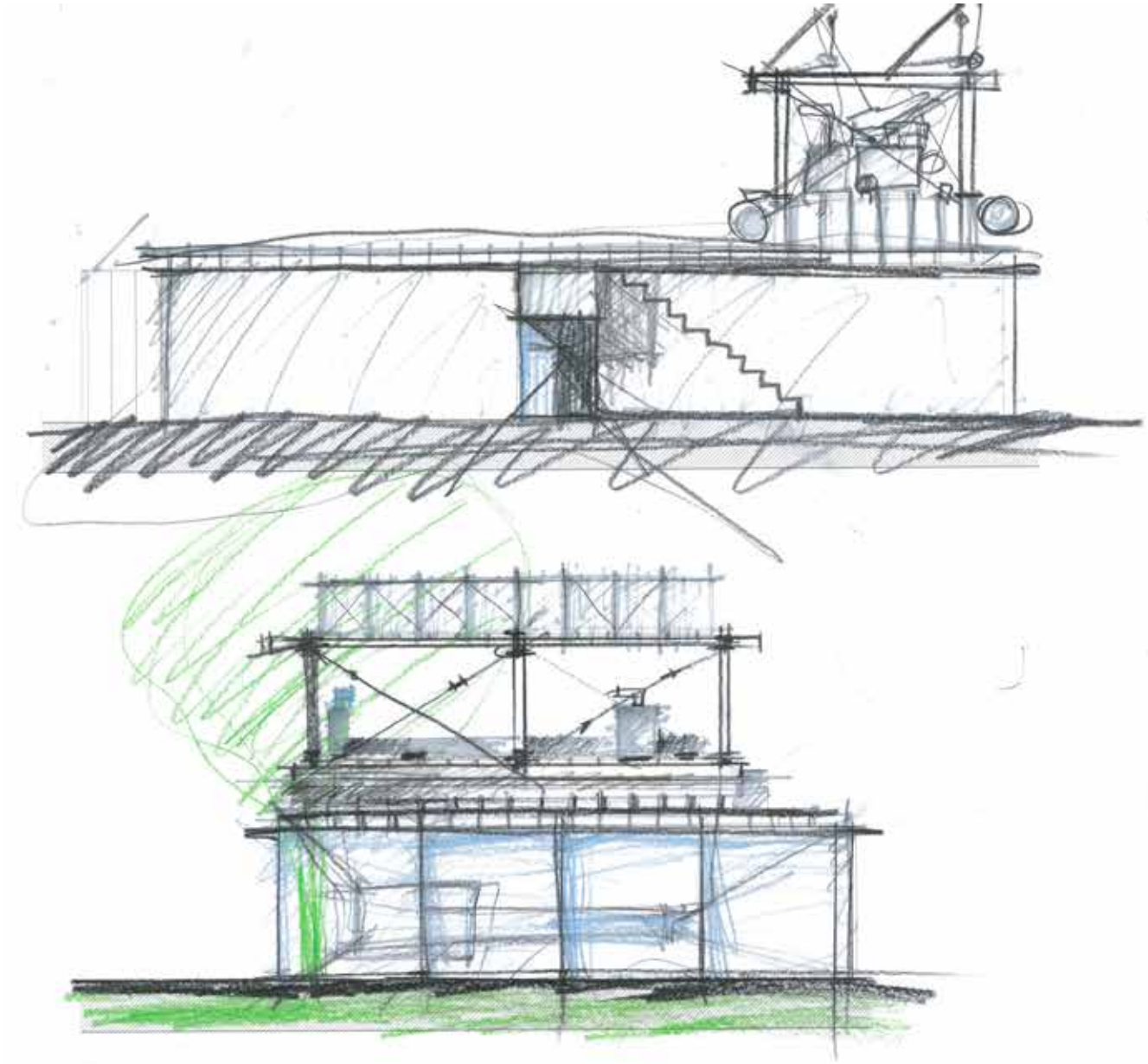


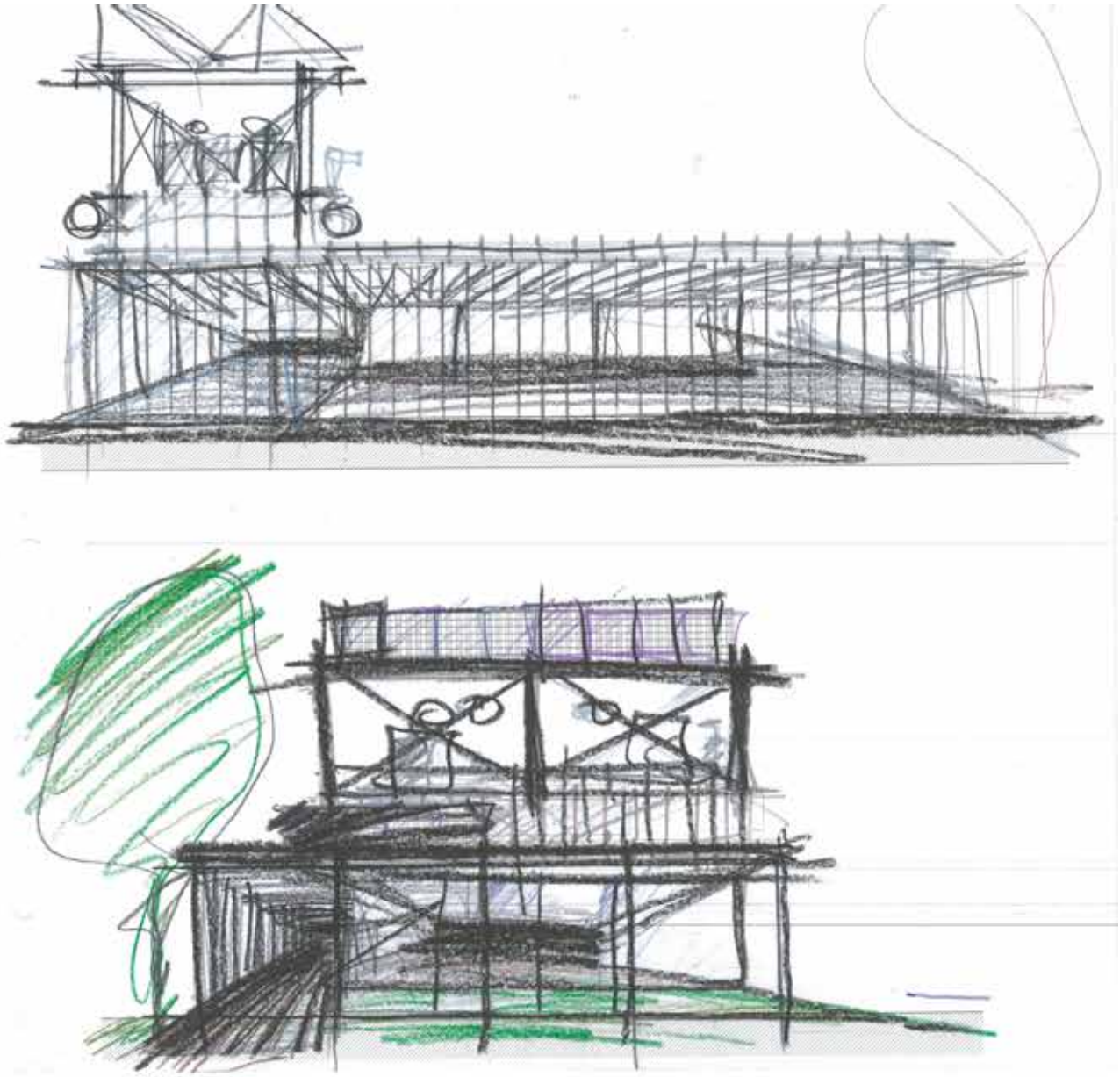






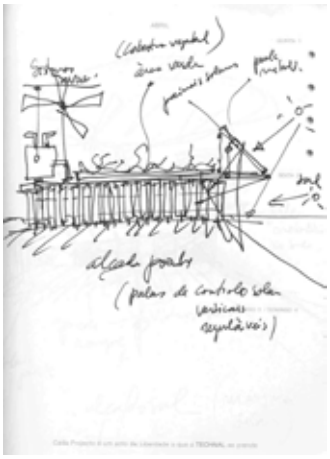
Croquis



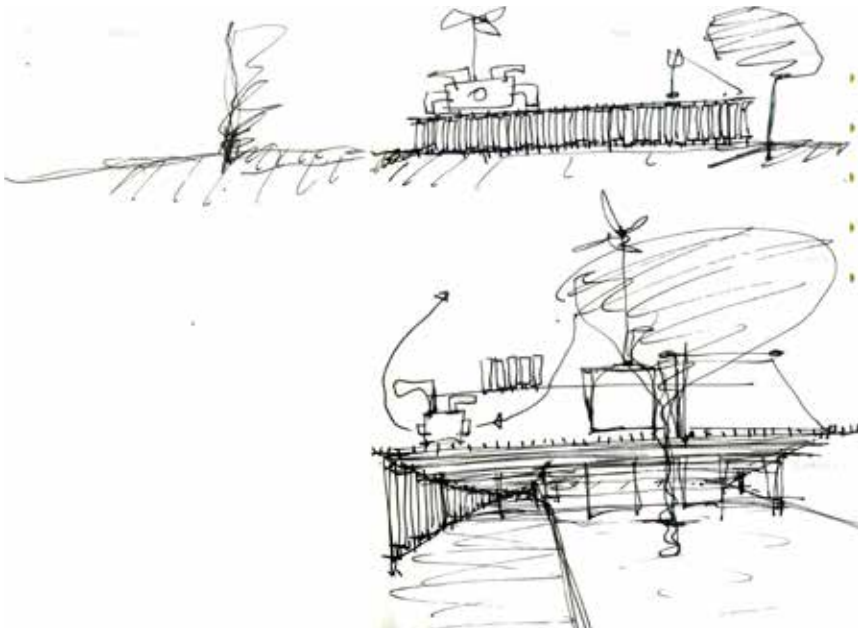


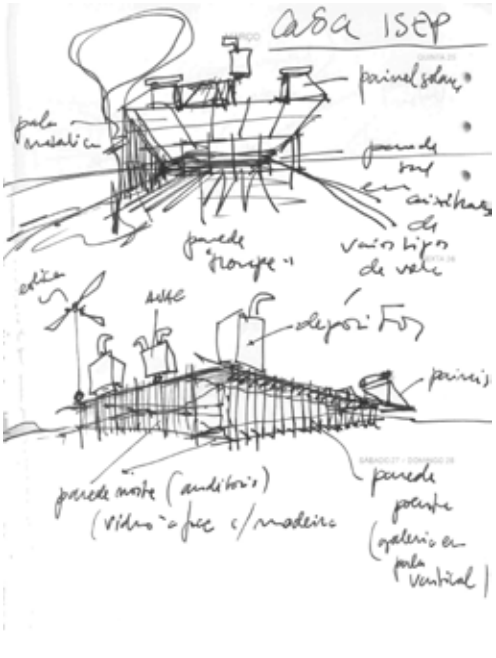
Croquis


Casa do ISEP
Sul
c/ arvore
dentro
e
caixilharia
falsão

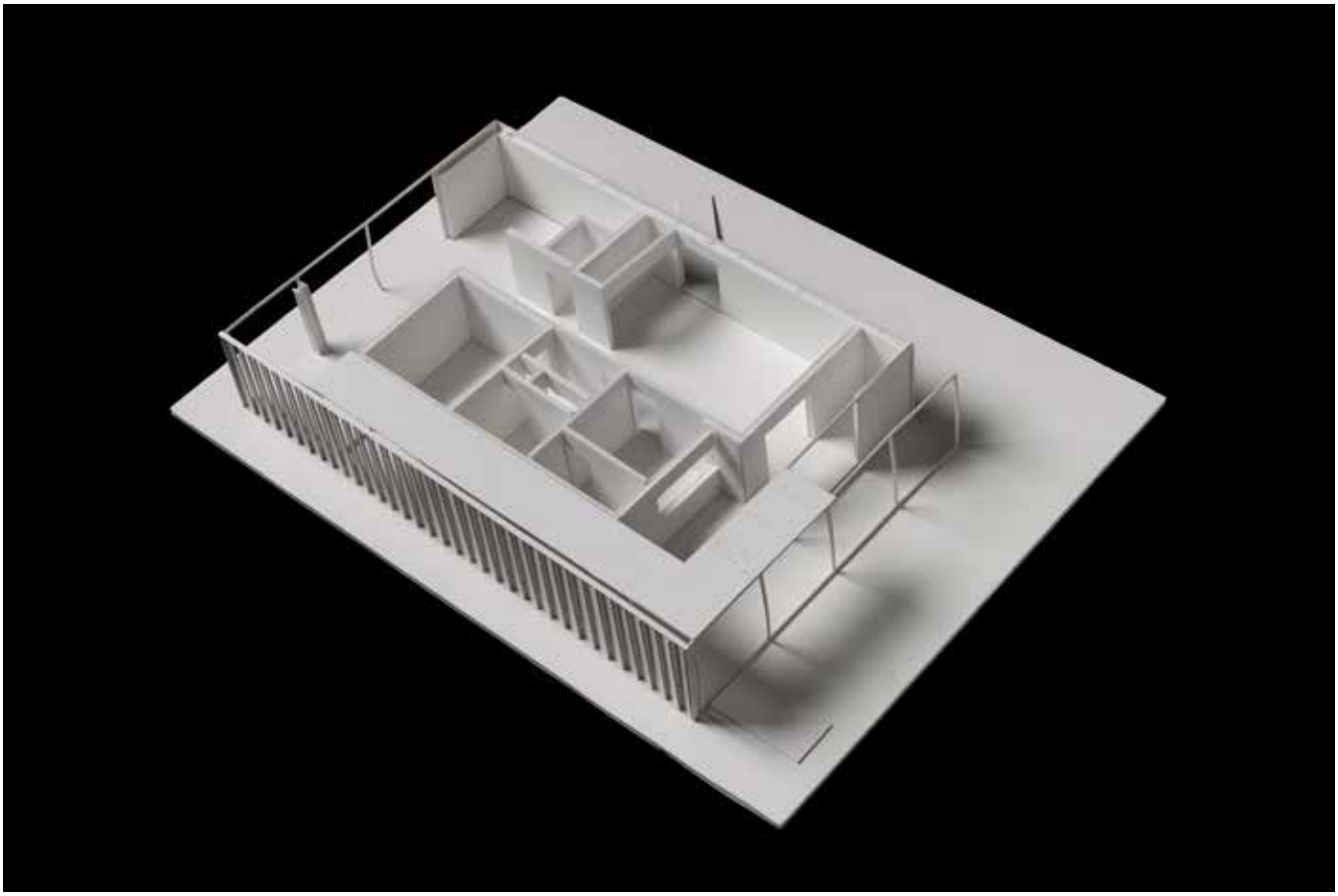


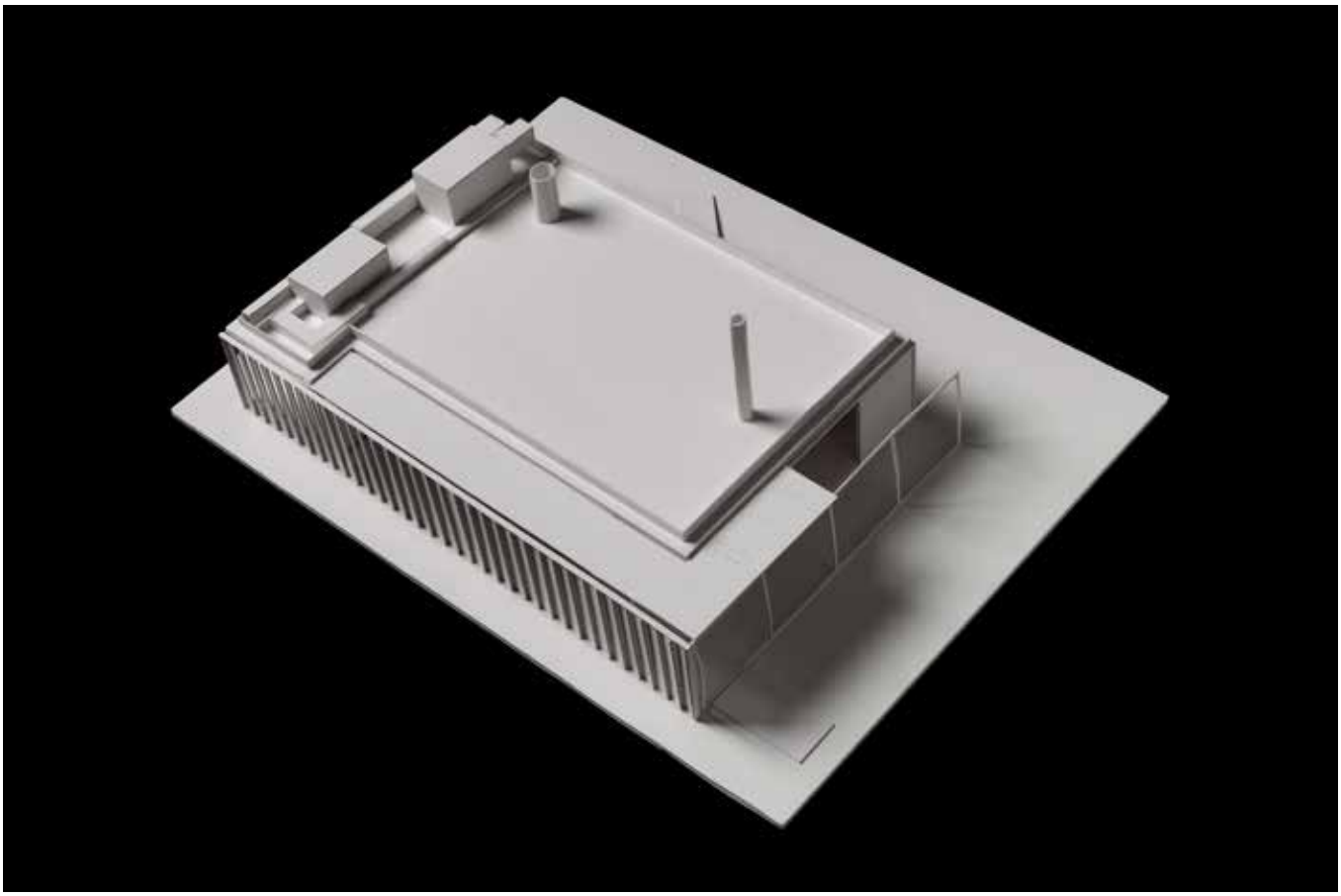




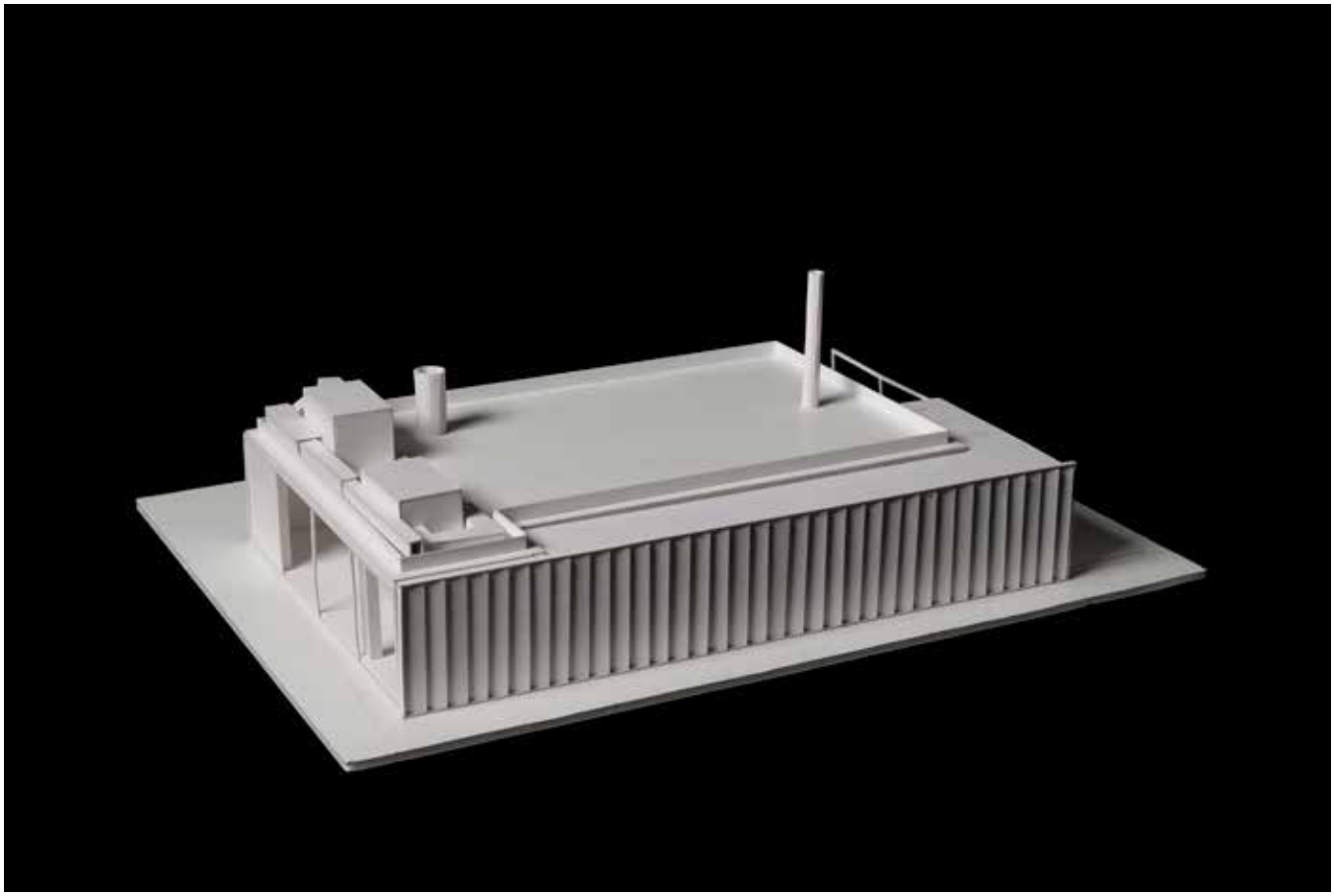

casa ISEP
painel solar
parede "trompe"
parede norte (auditório)
(vidro à face c/ madeira
parede poente
(galeria em pala ventilada)

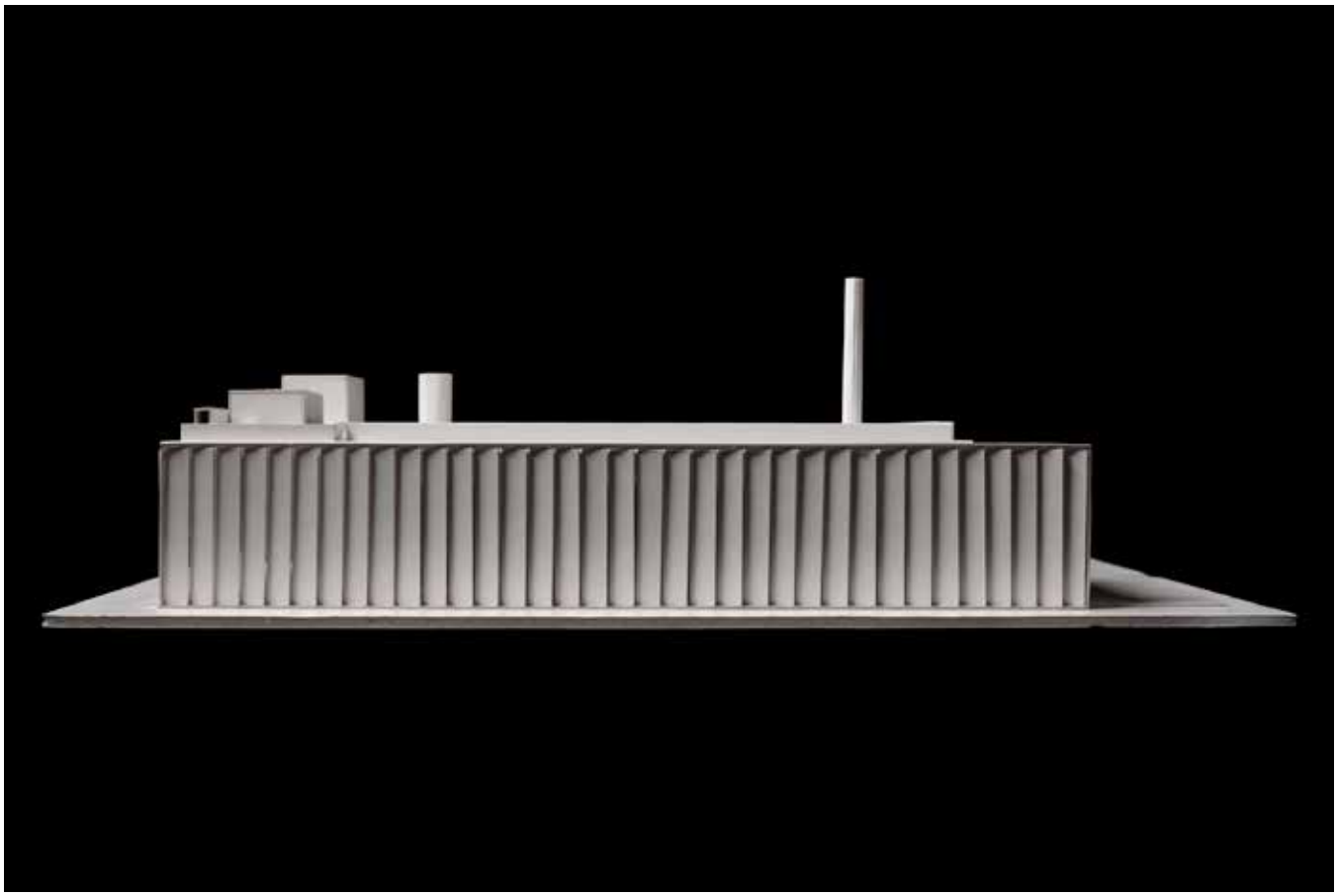
Croquis



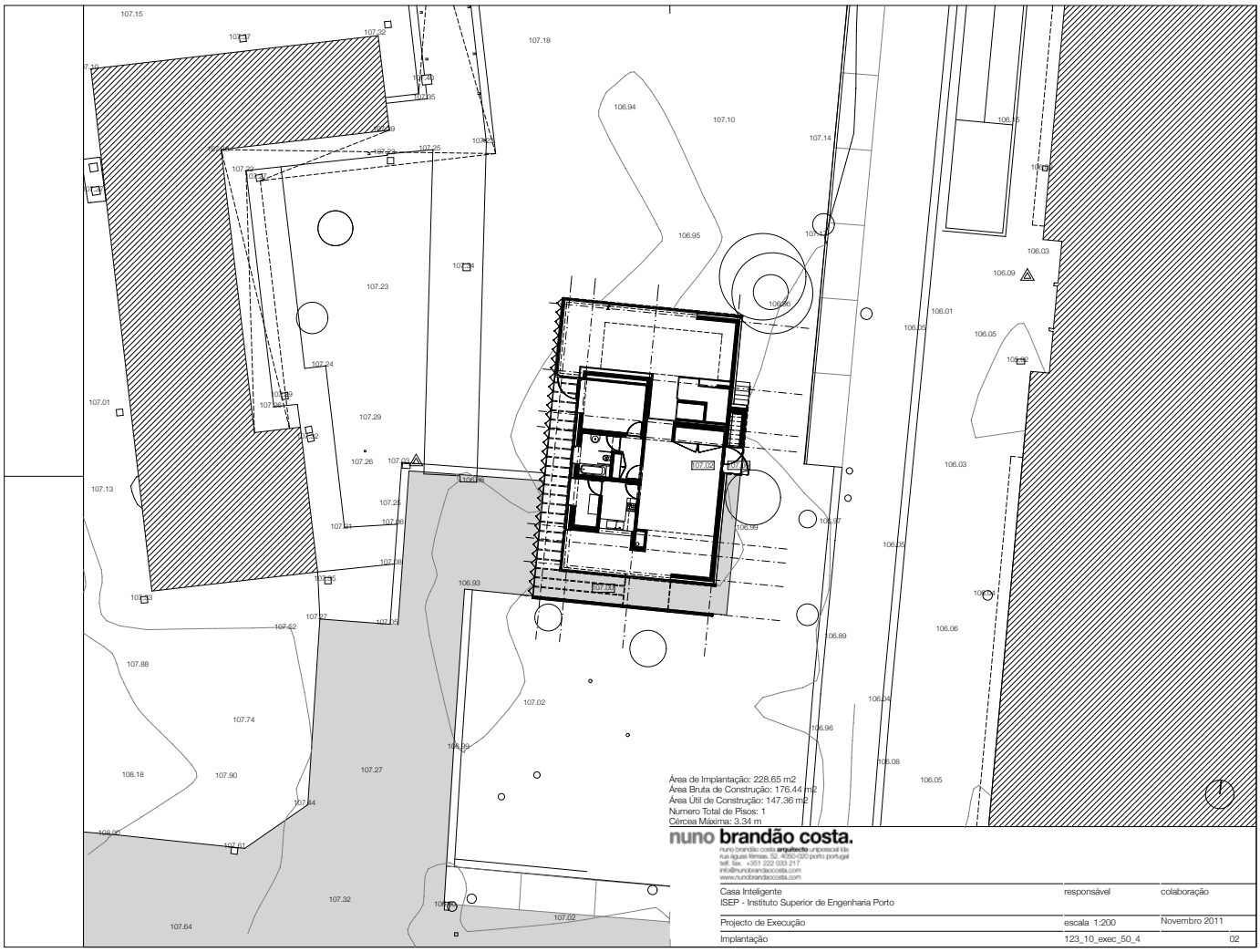


Fotografias maqueta

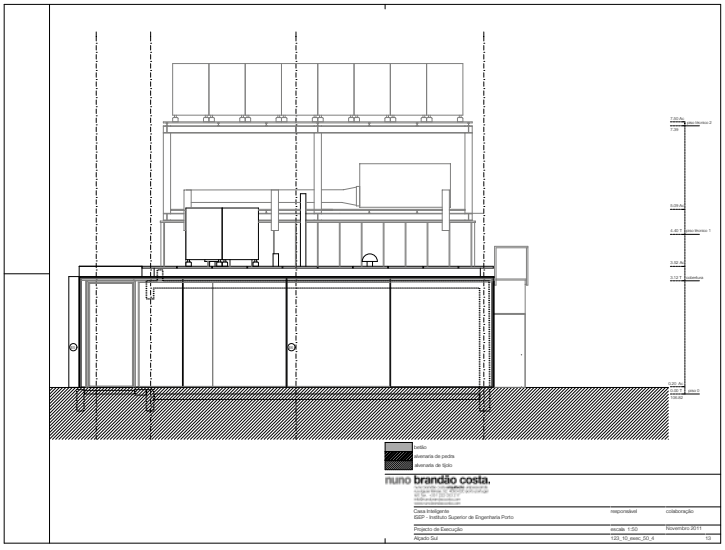




Fotografias maqueta



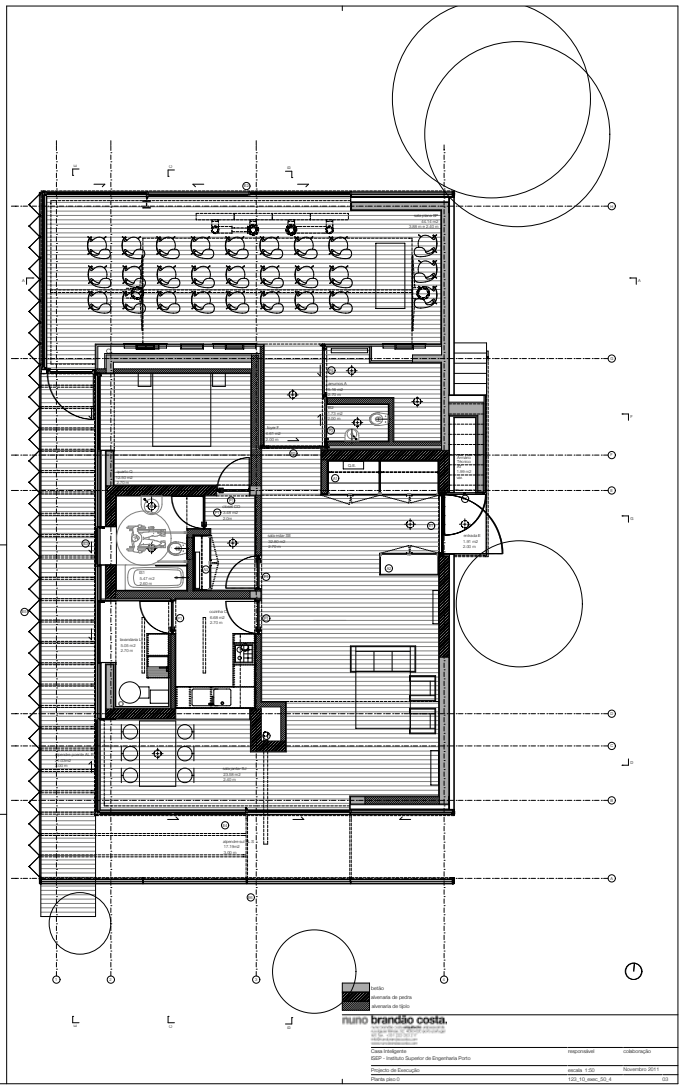
A



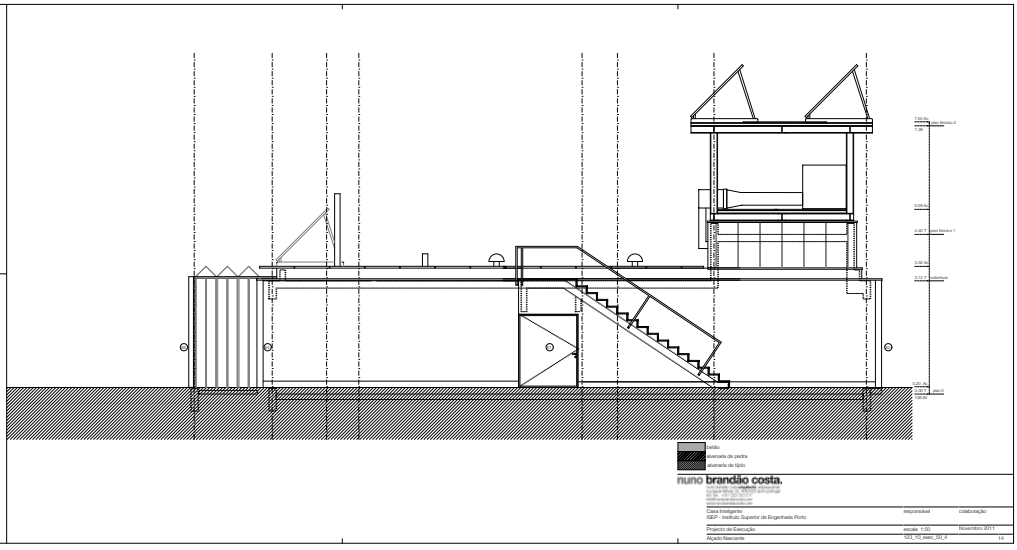
B

A Planta implantação
B Alçado sul

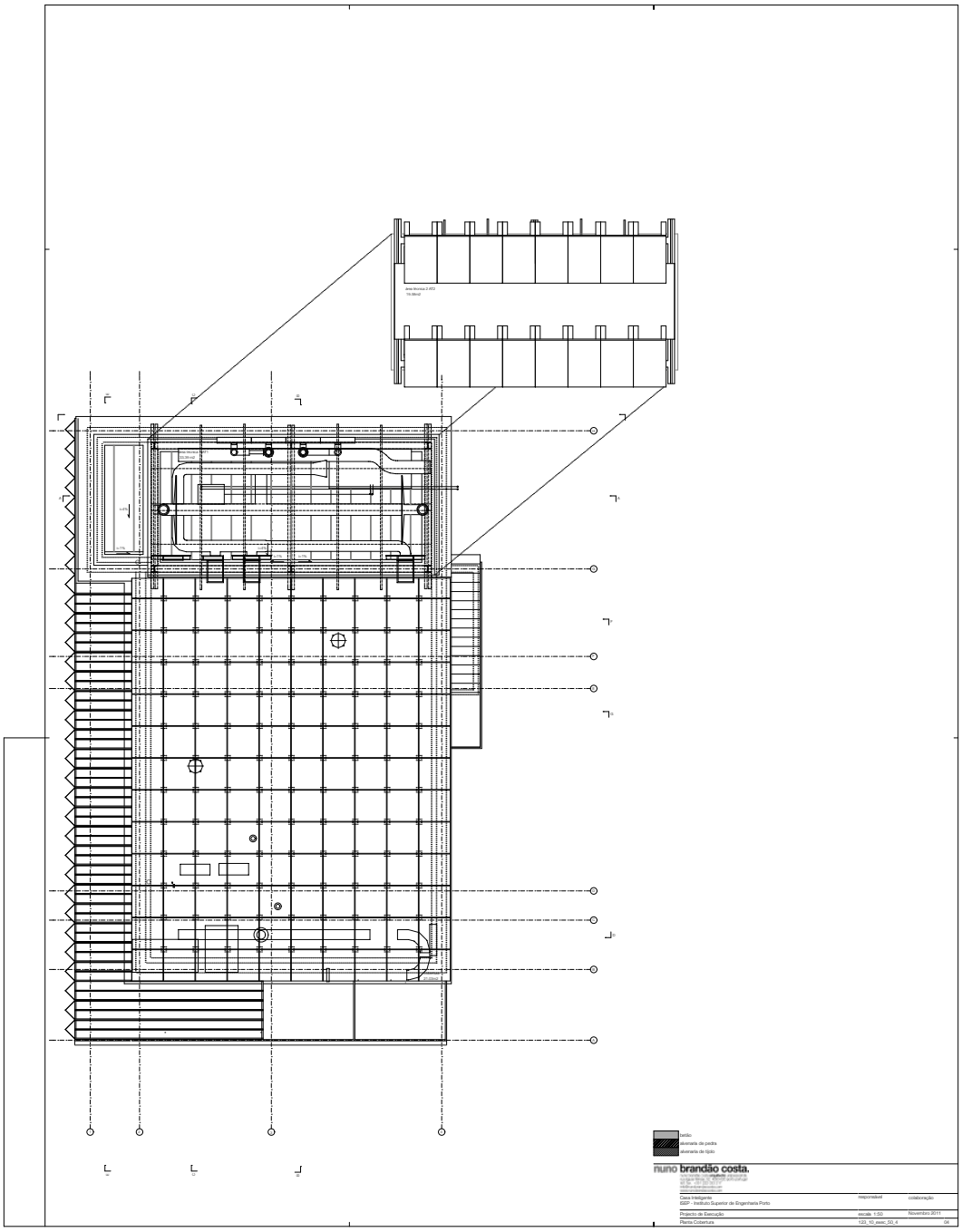
A



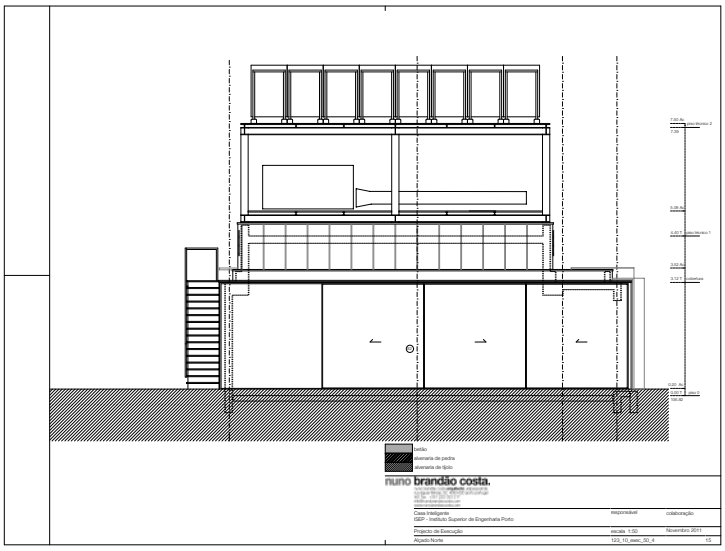
B



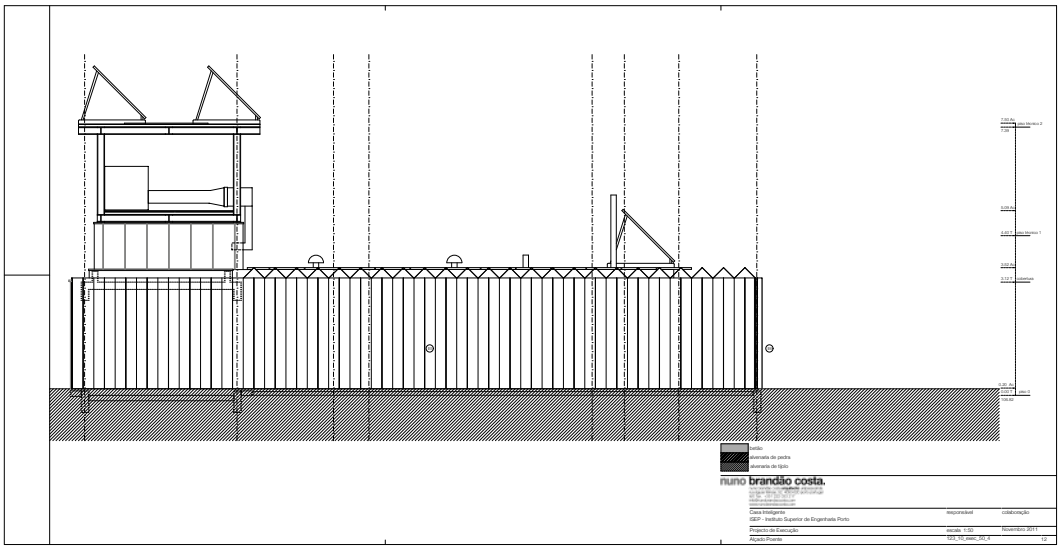
A Planta piso 0
B Alçado nascente



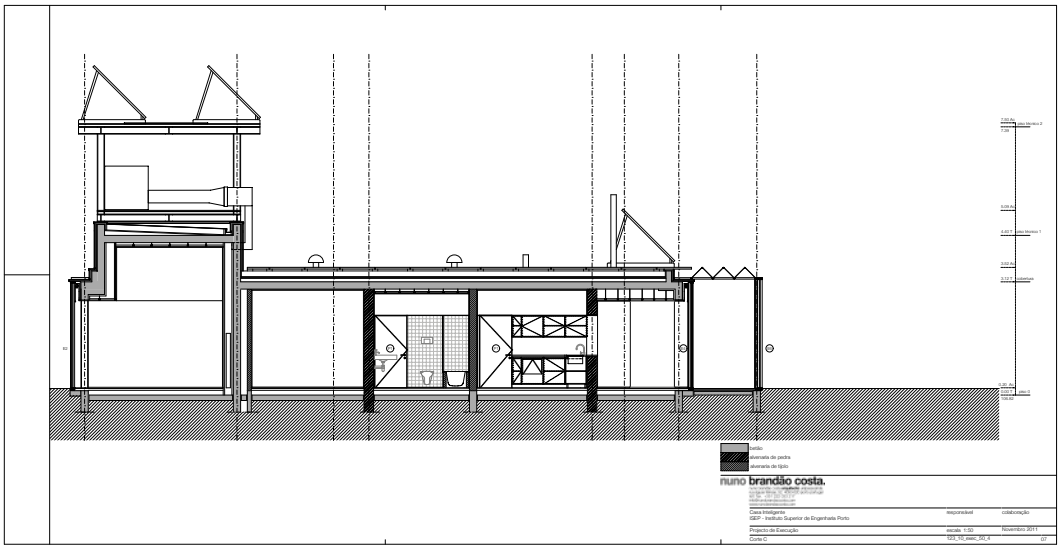
Planta cobertura



A

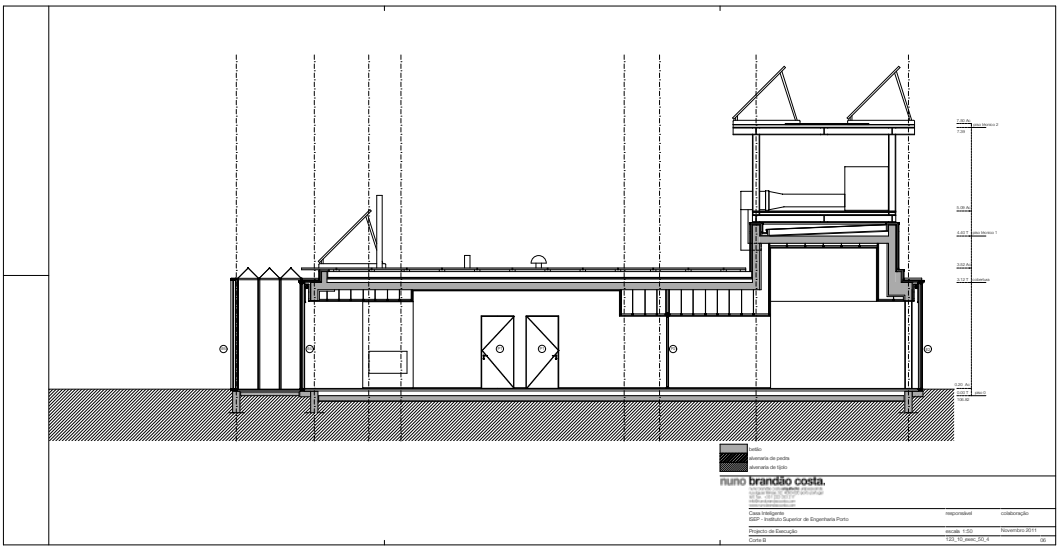


B

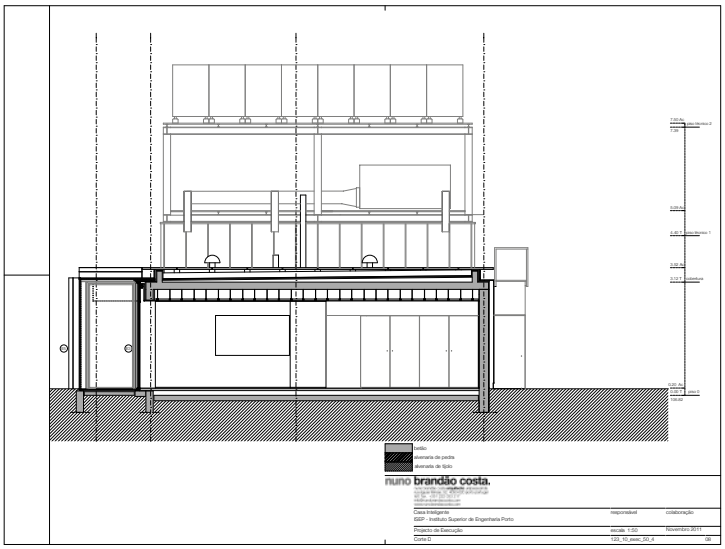


C

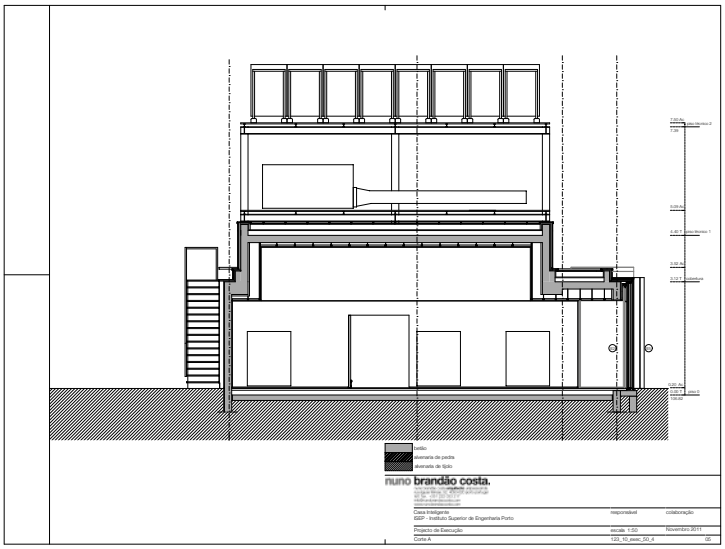
A Alçado norte
B Alçado poente
C Corte C



A

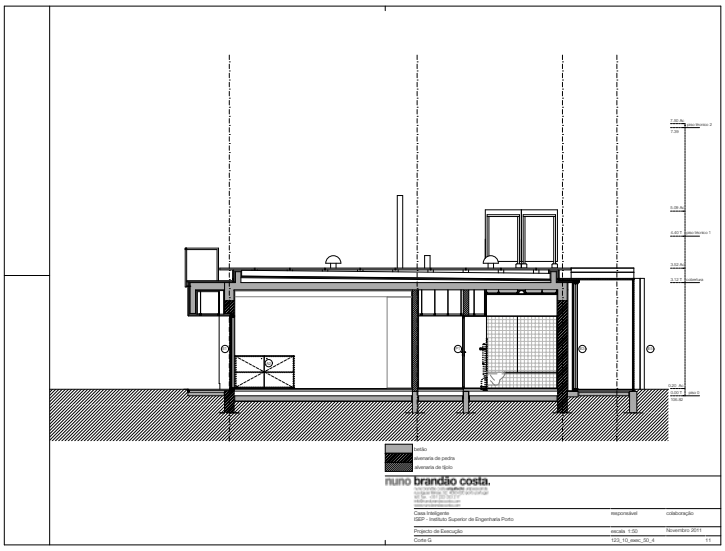


B

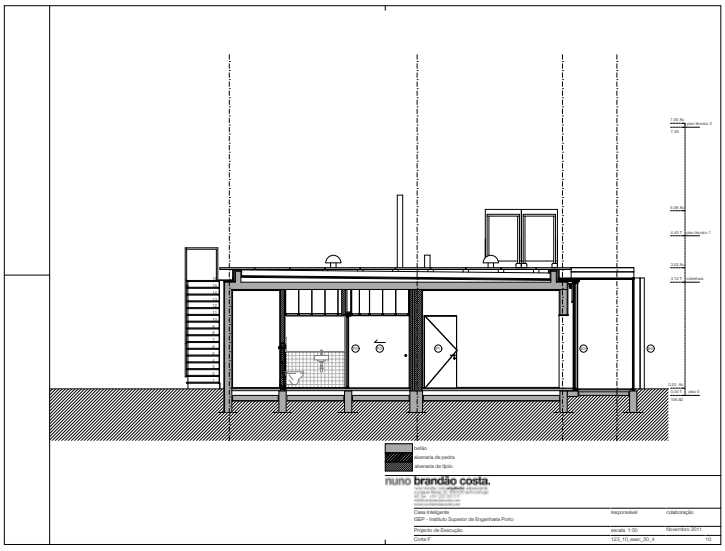


C

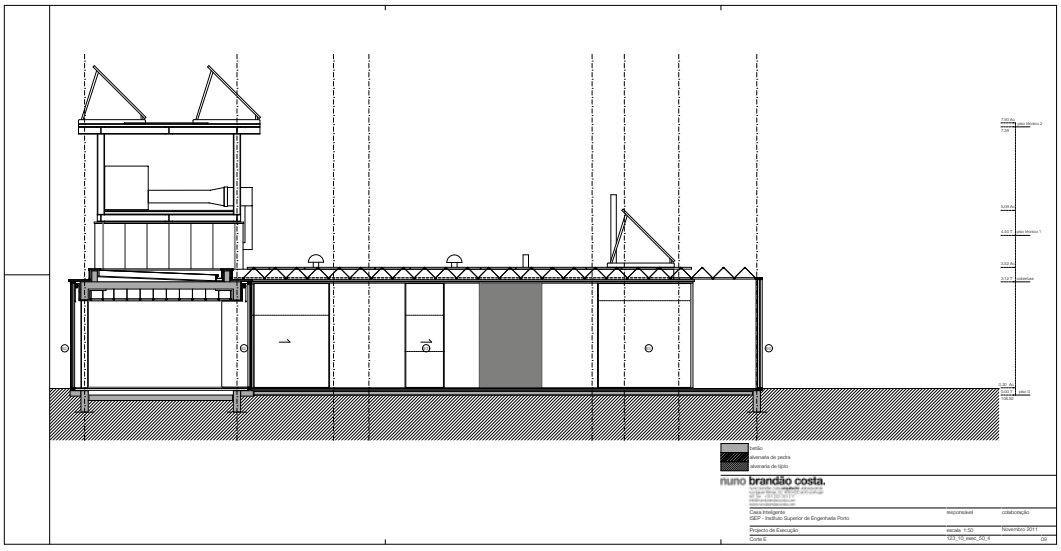
A Corte B
B Corte D
C Corte A



A

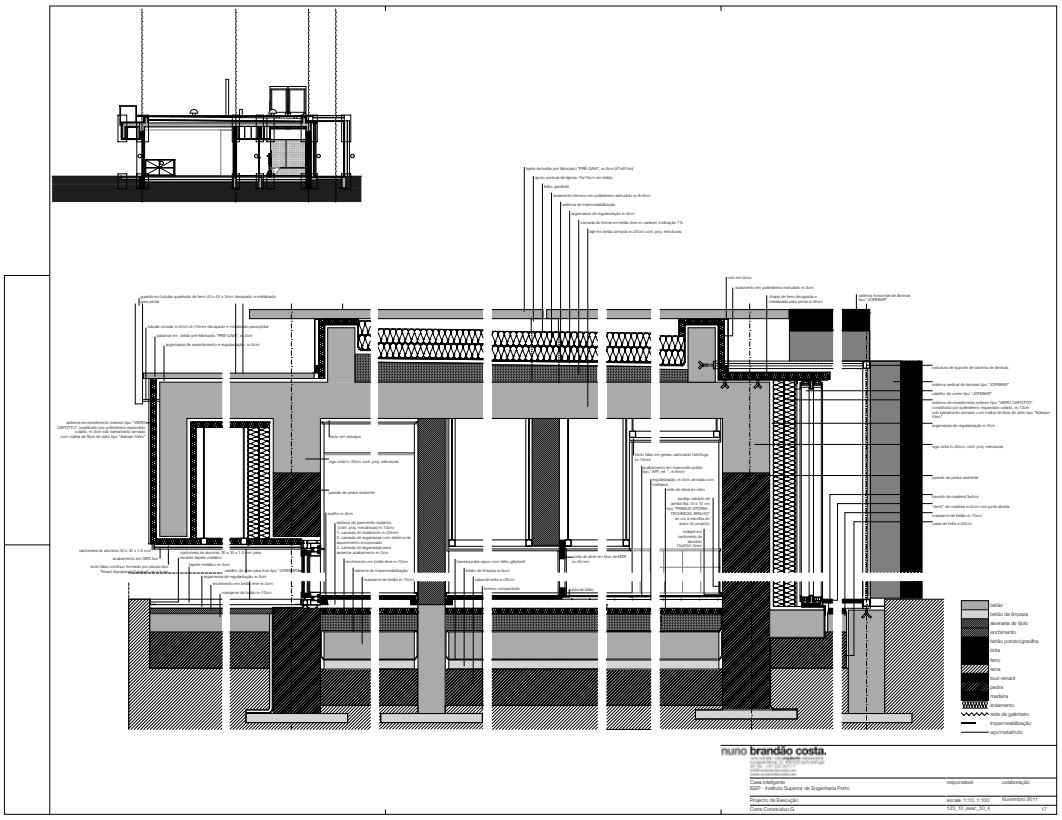


B

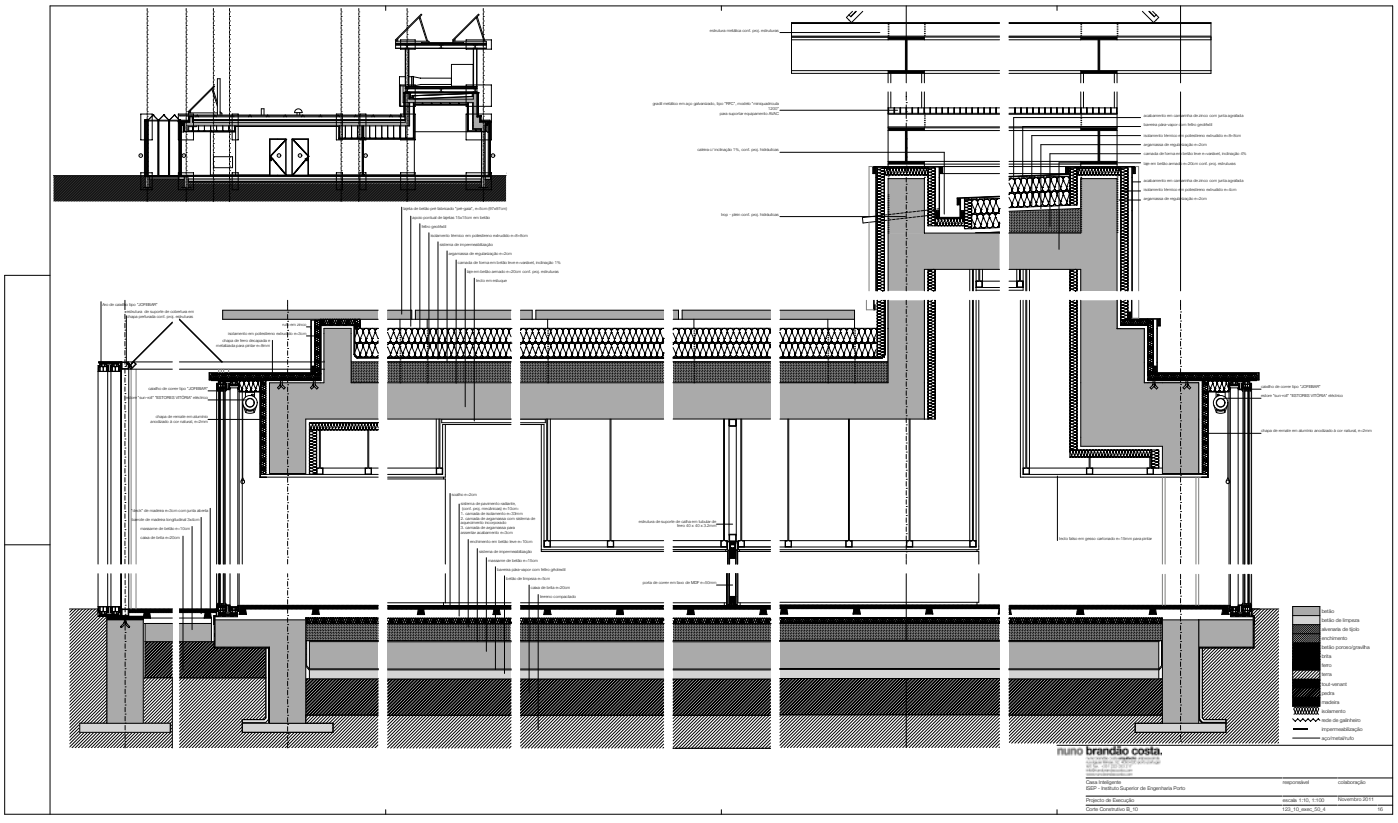


C

A Corte G
B Corte F
C Corte E



A



B

A Corte construtivo G
B Corte construtivo B

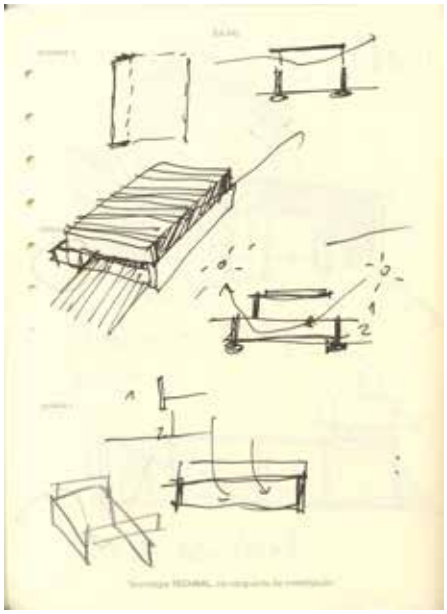
Casa-Fábrica Mental

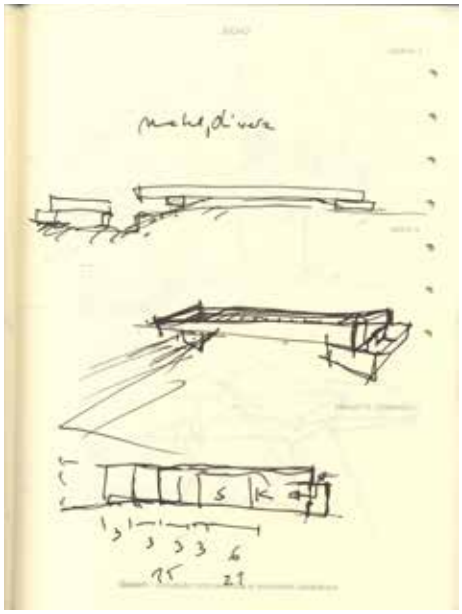
Oliveira de Azeméis, Portugal 2010-14

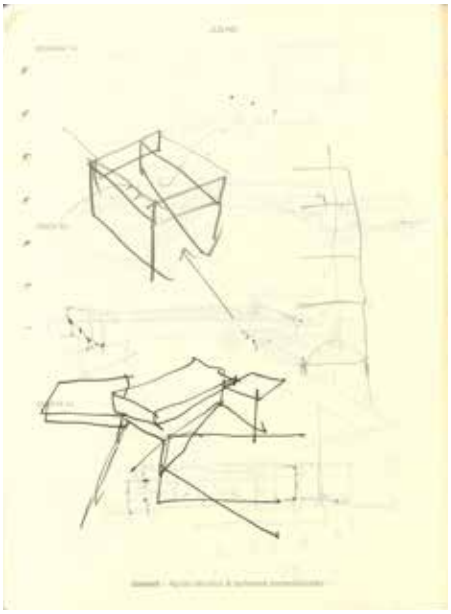
A



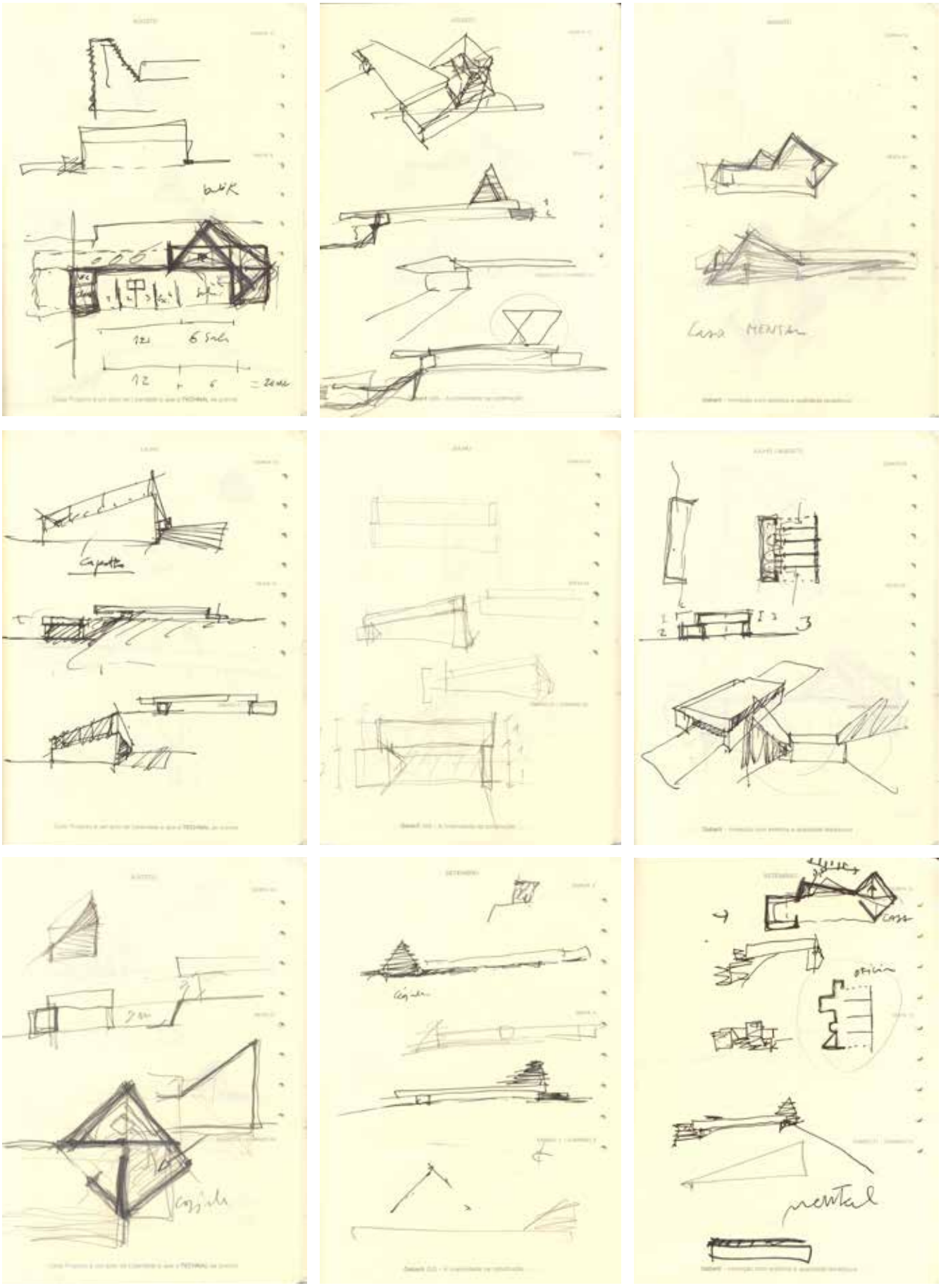
B



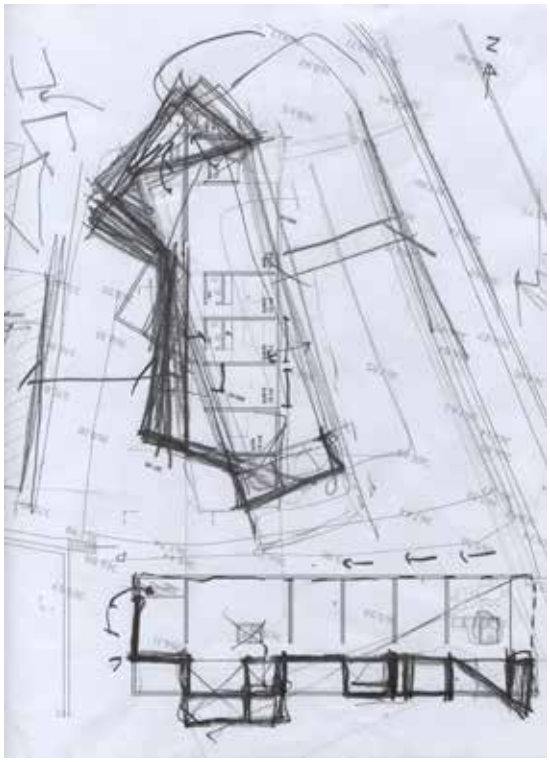




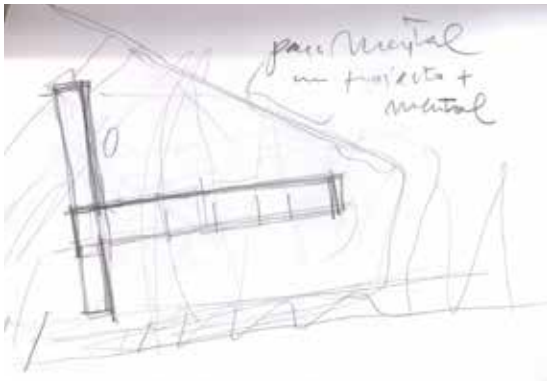
A Fotografia vista aérea
B Croquis

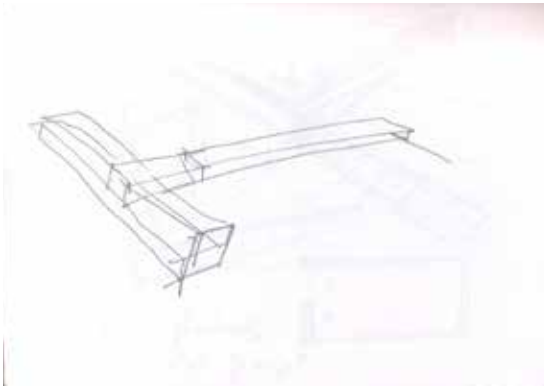


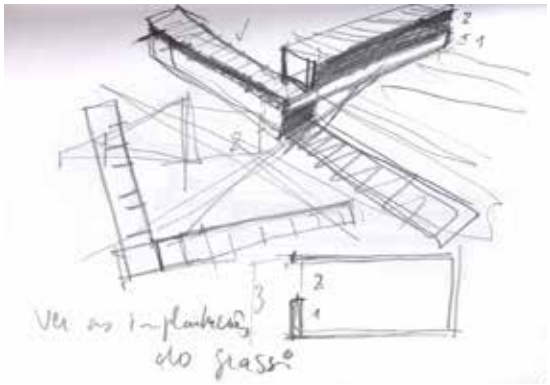
Croquis

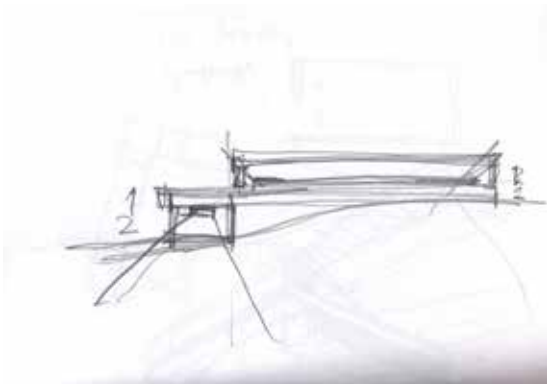


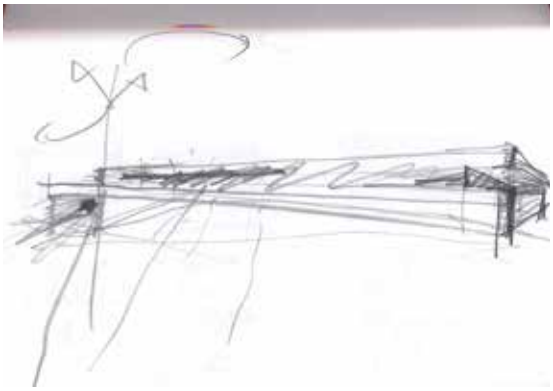



parc Urcytal
un traiecte +
Mental

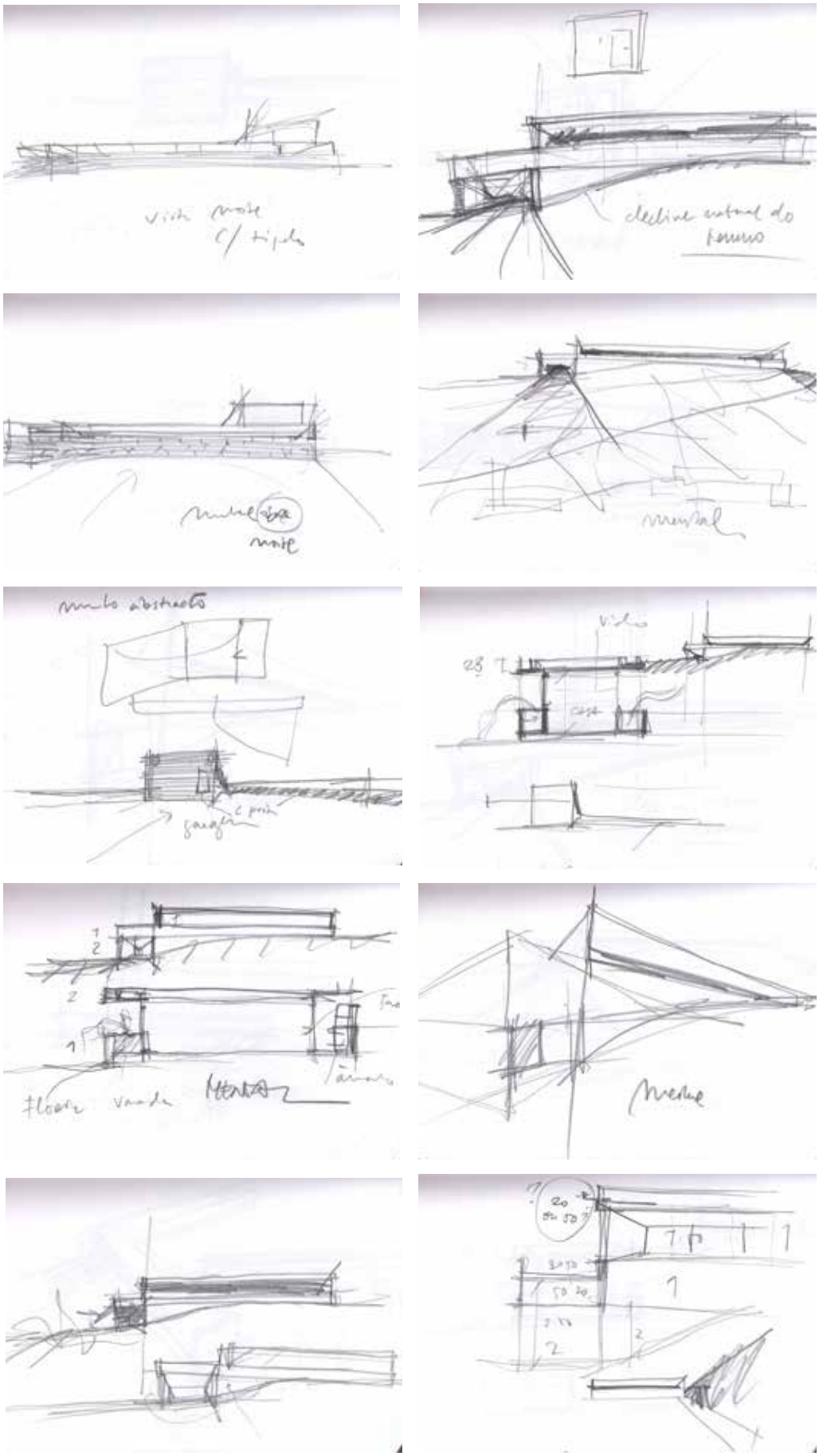



Ver as implantações
do grasso



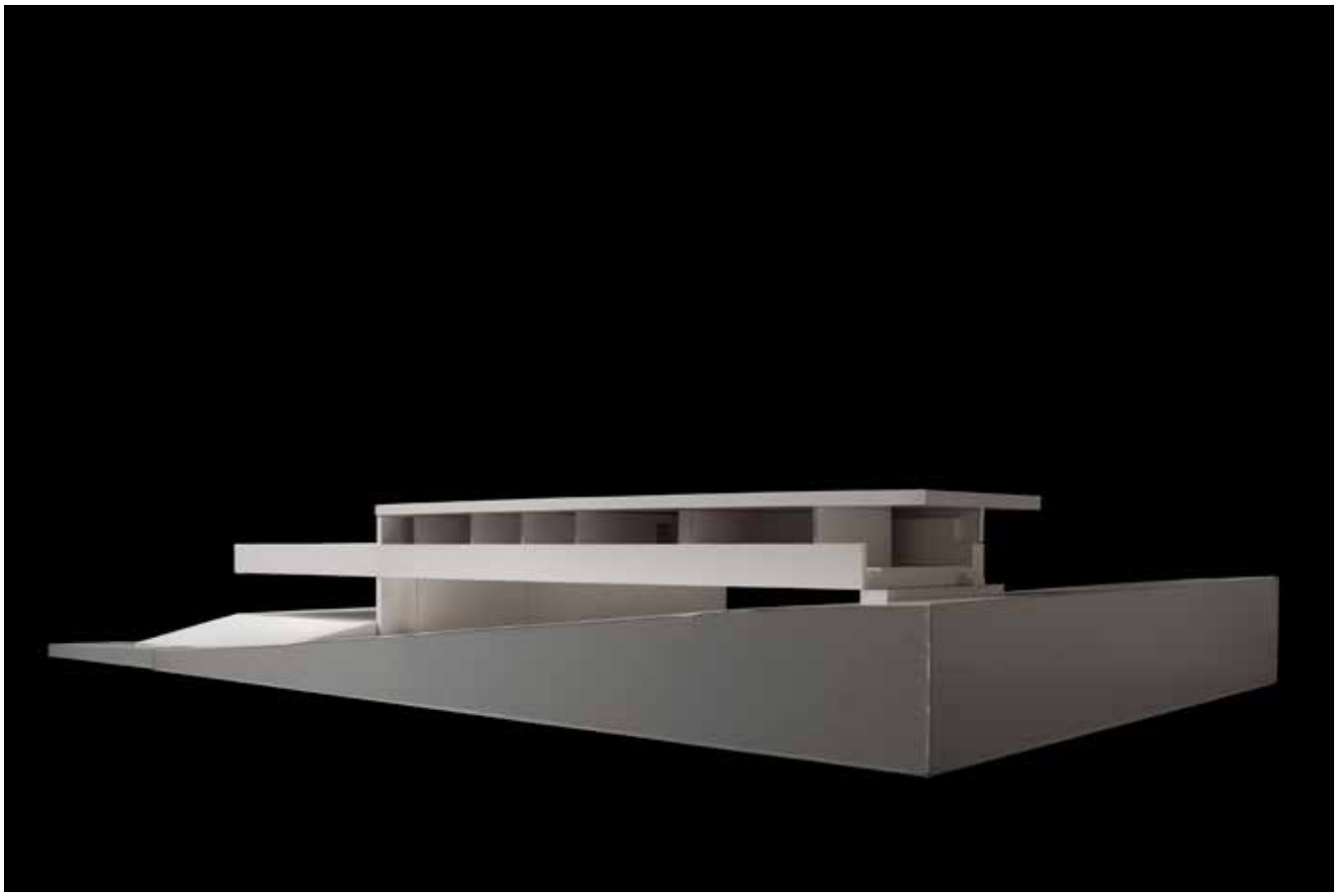


Croquis

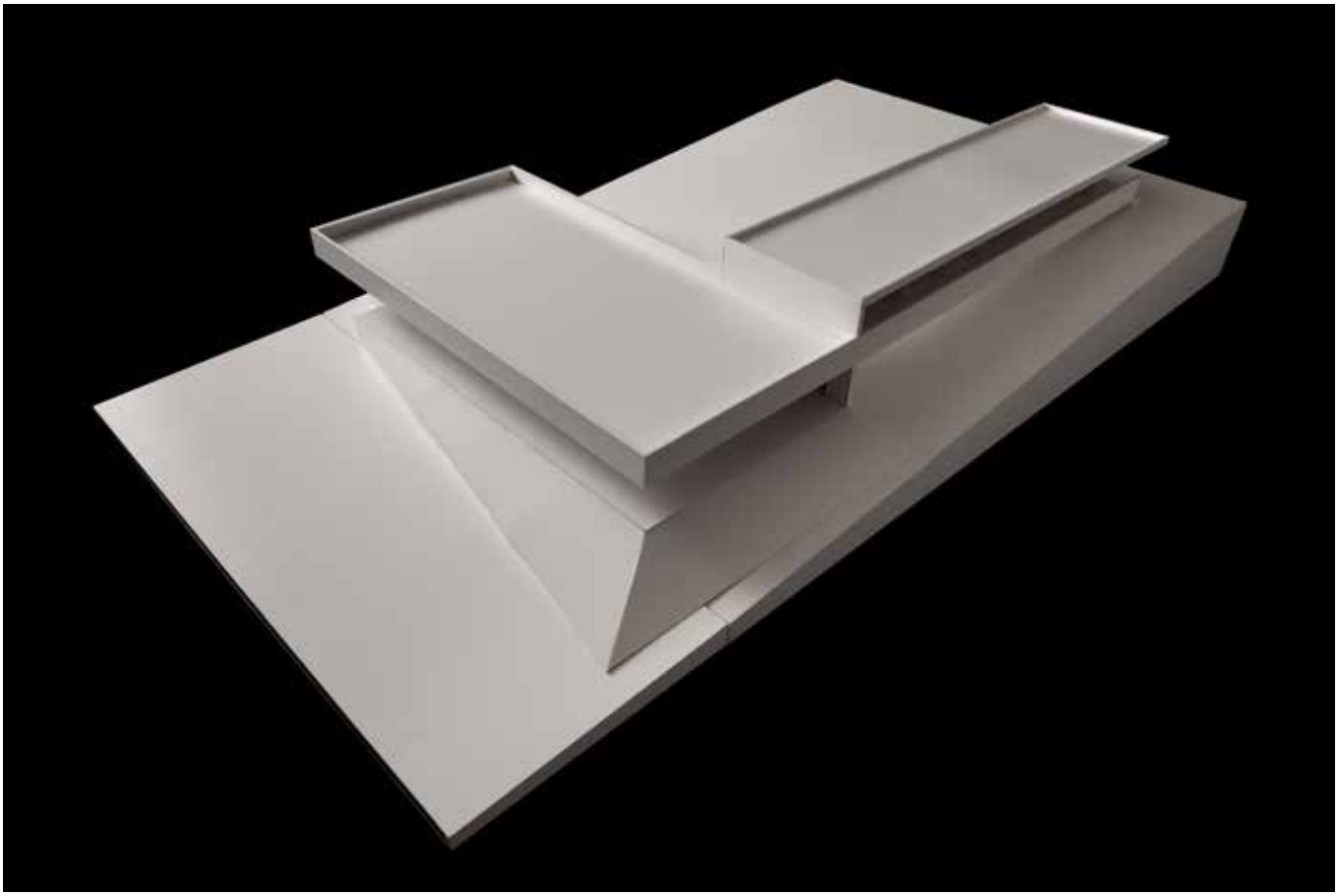

declive natural do terreno
mental
muito abstracto
garagem
floors
Mental

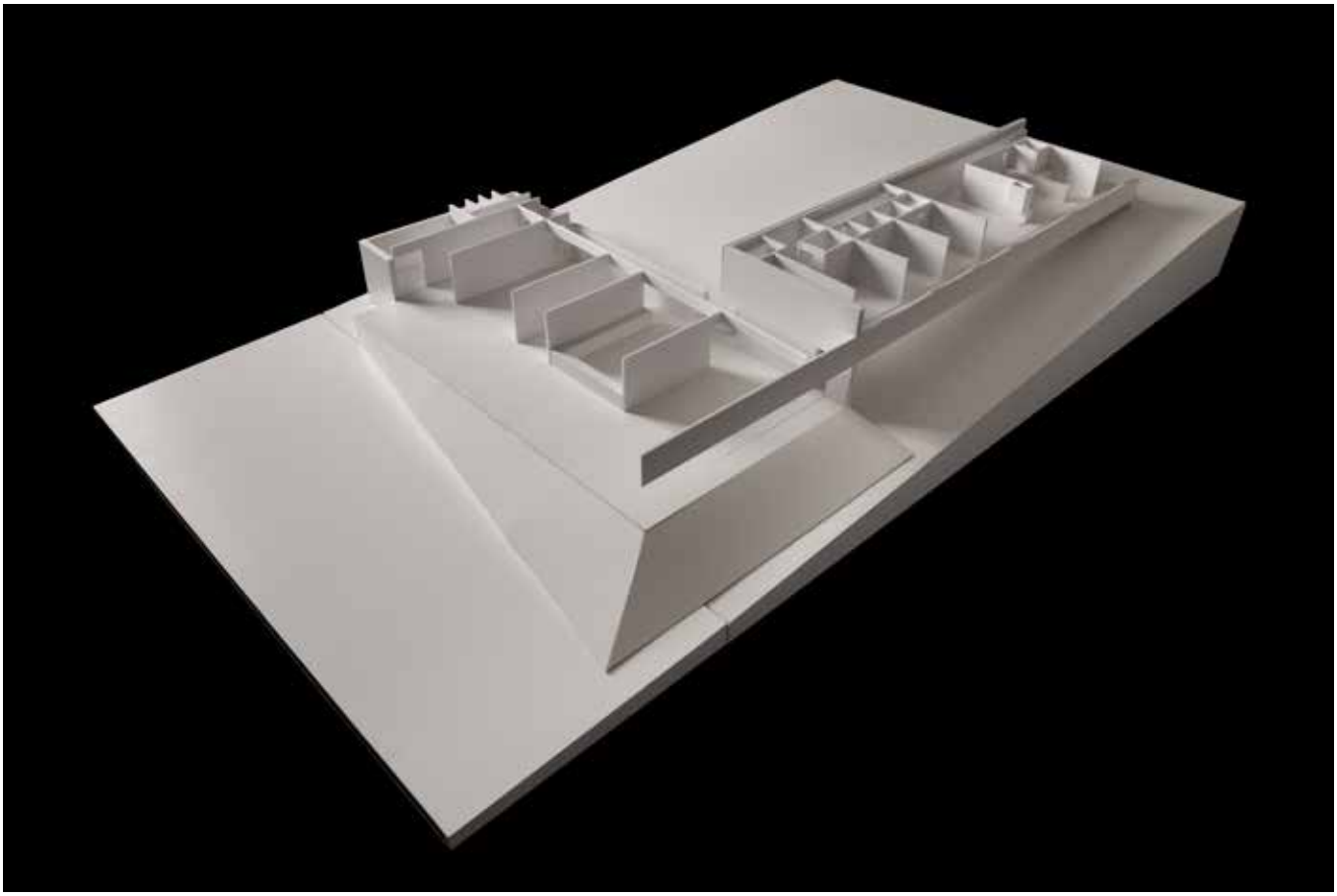
Croquis





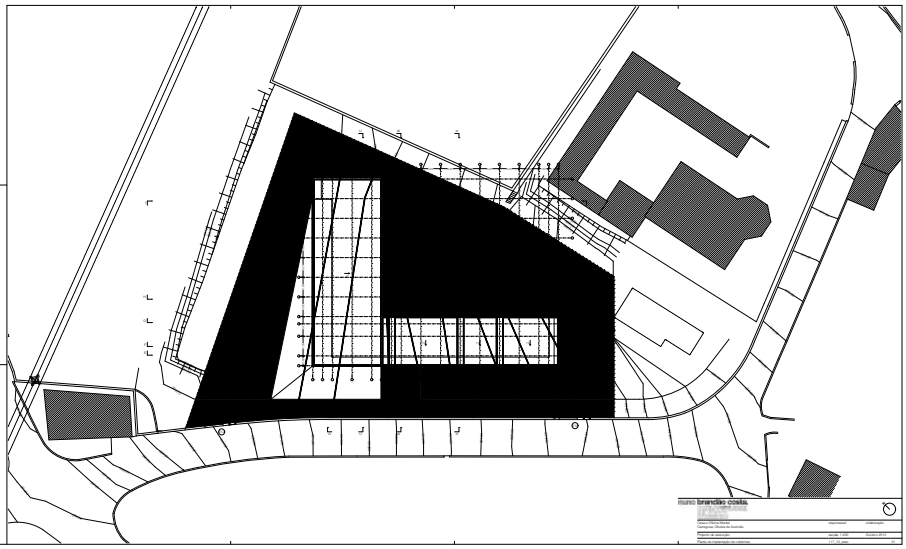
Fotografias maqueta



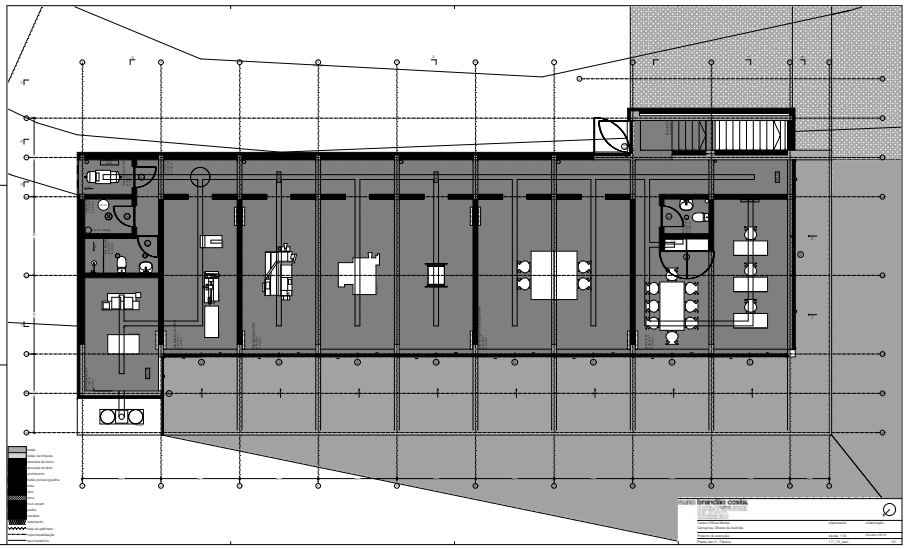


Fotografias maqueta

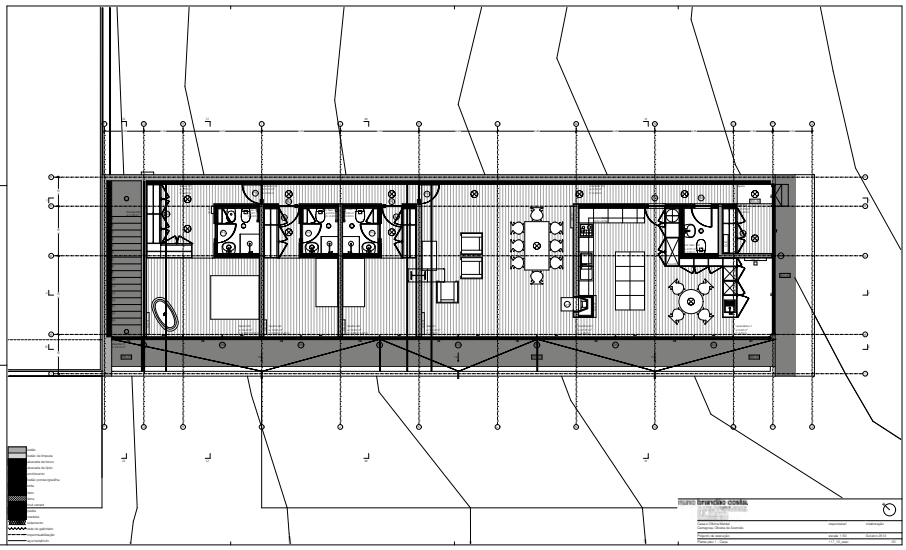
A



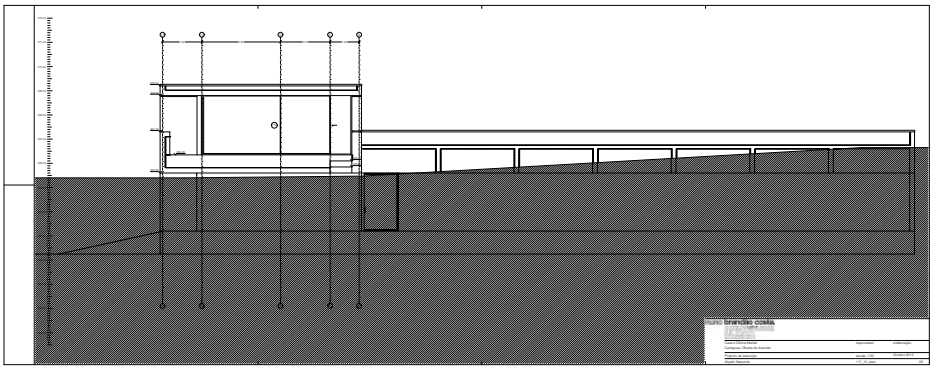
B



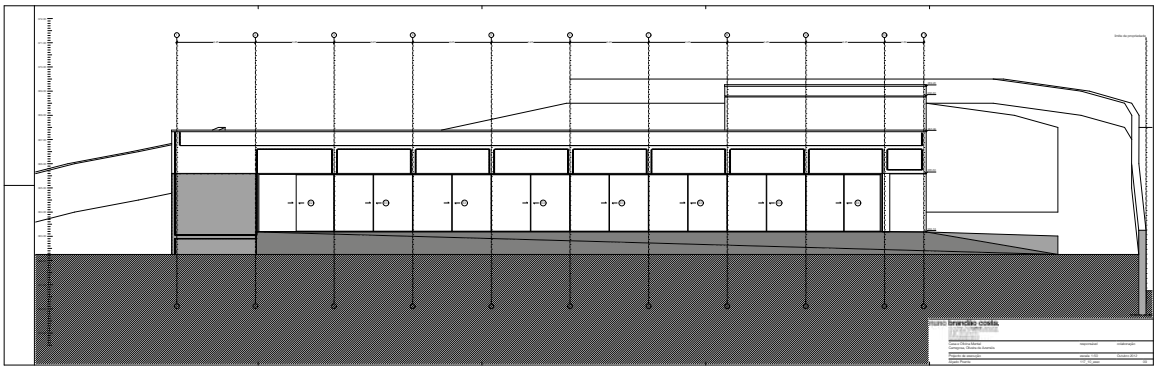
C



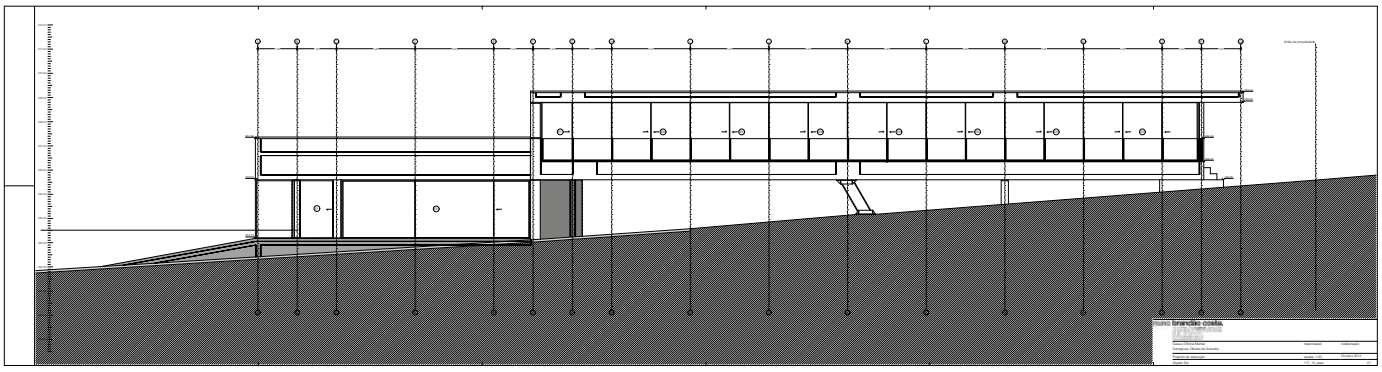
A Planta implantação
B Planta piso 0
C Planta piso 1



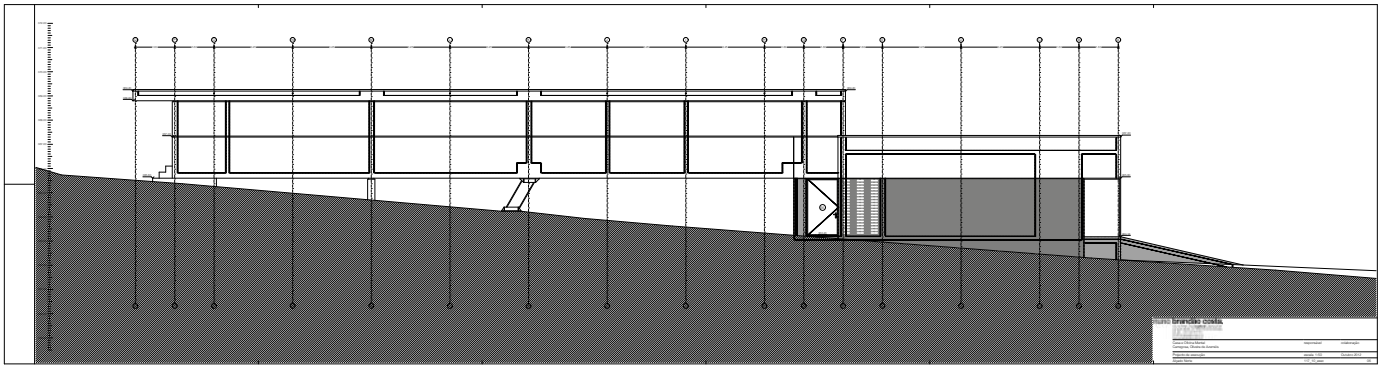
A



B



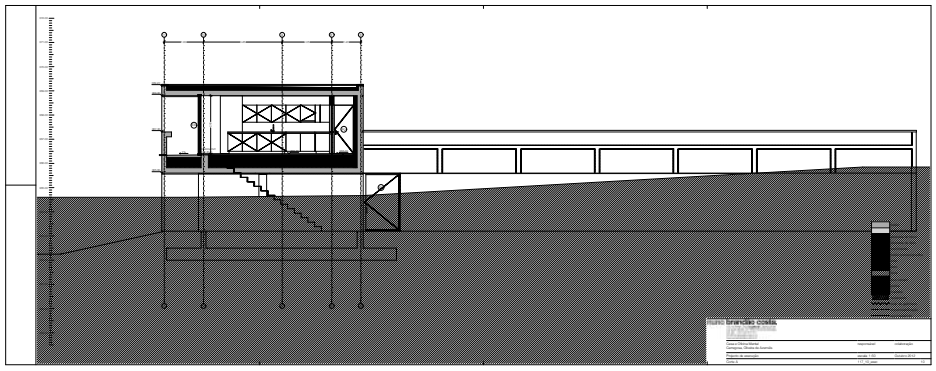
C



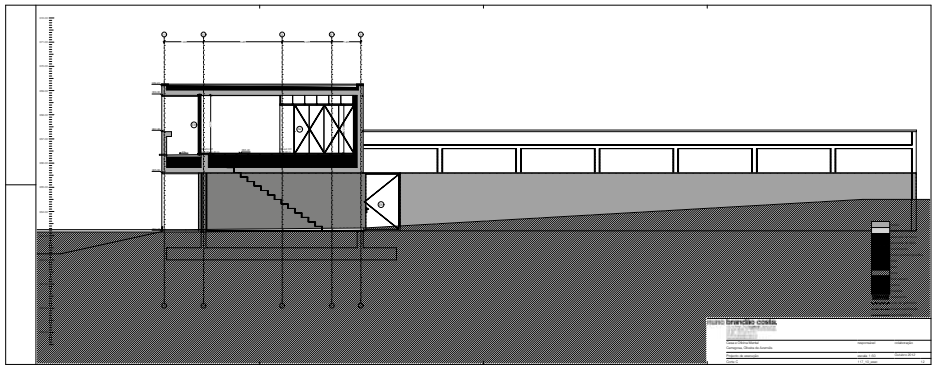
D

A Alçado nascente
B Alçado poente
C Alçado sul
D Alçado norte

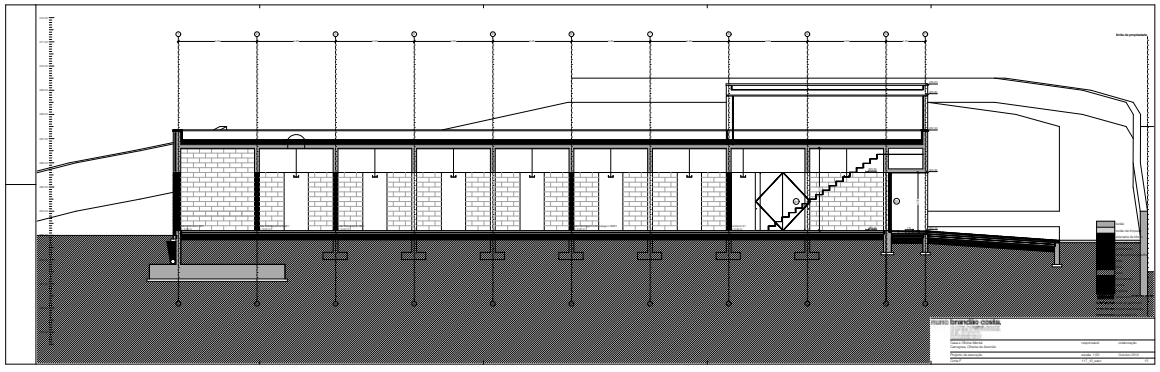
A



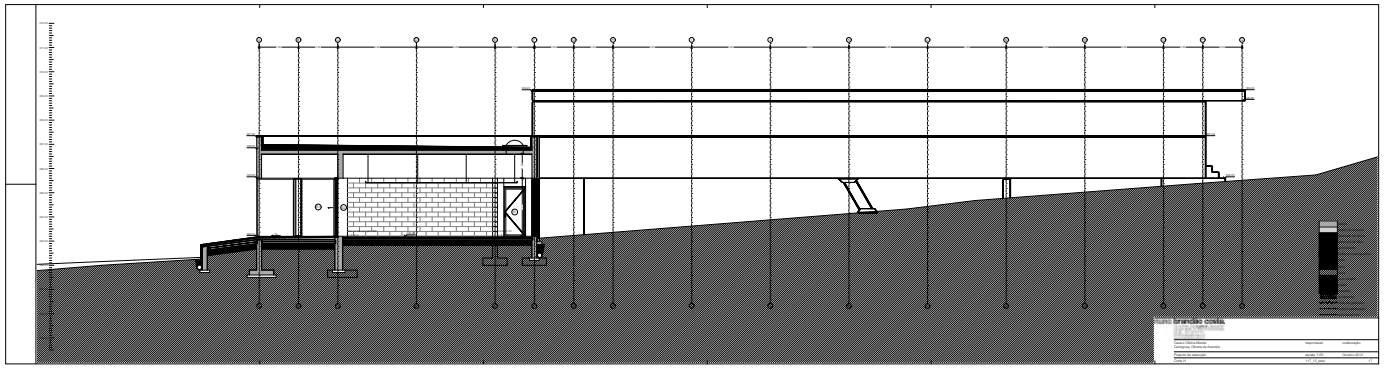
B



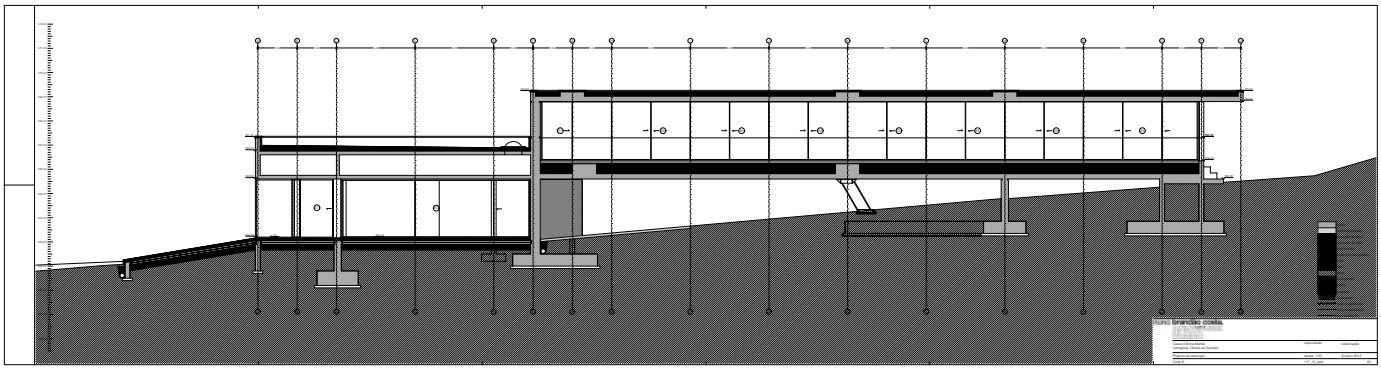
C



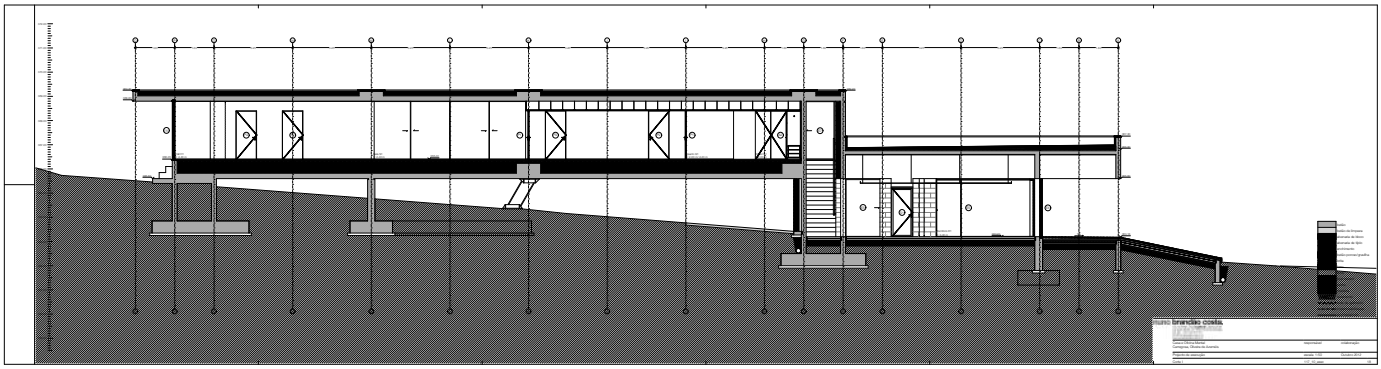
D



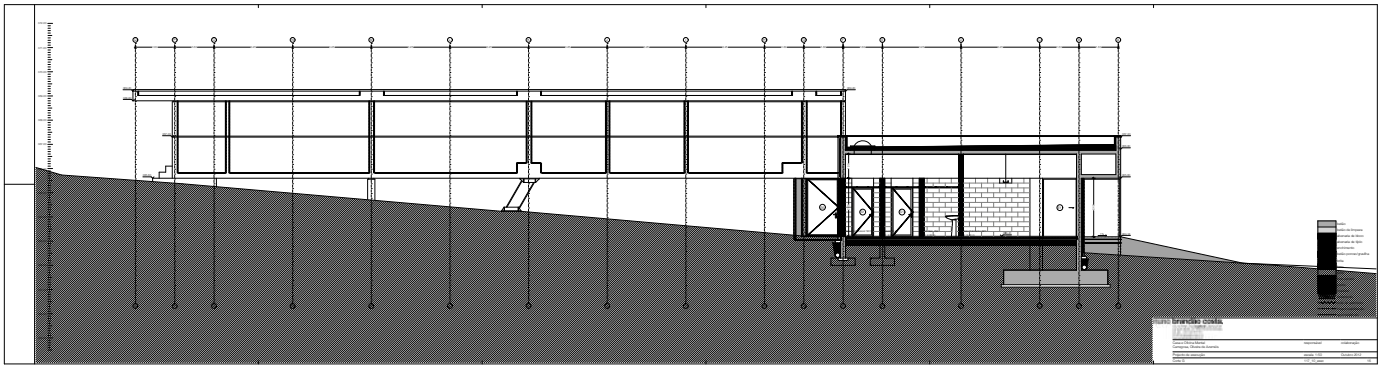
A Corte A
B Corte C
C Corte F
D Corte H



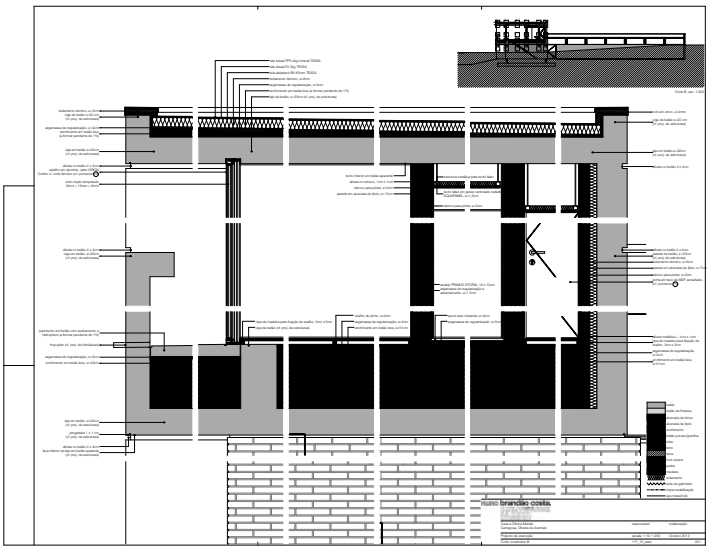
A



B



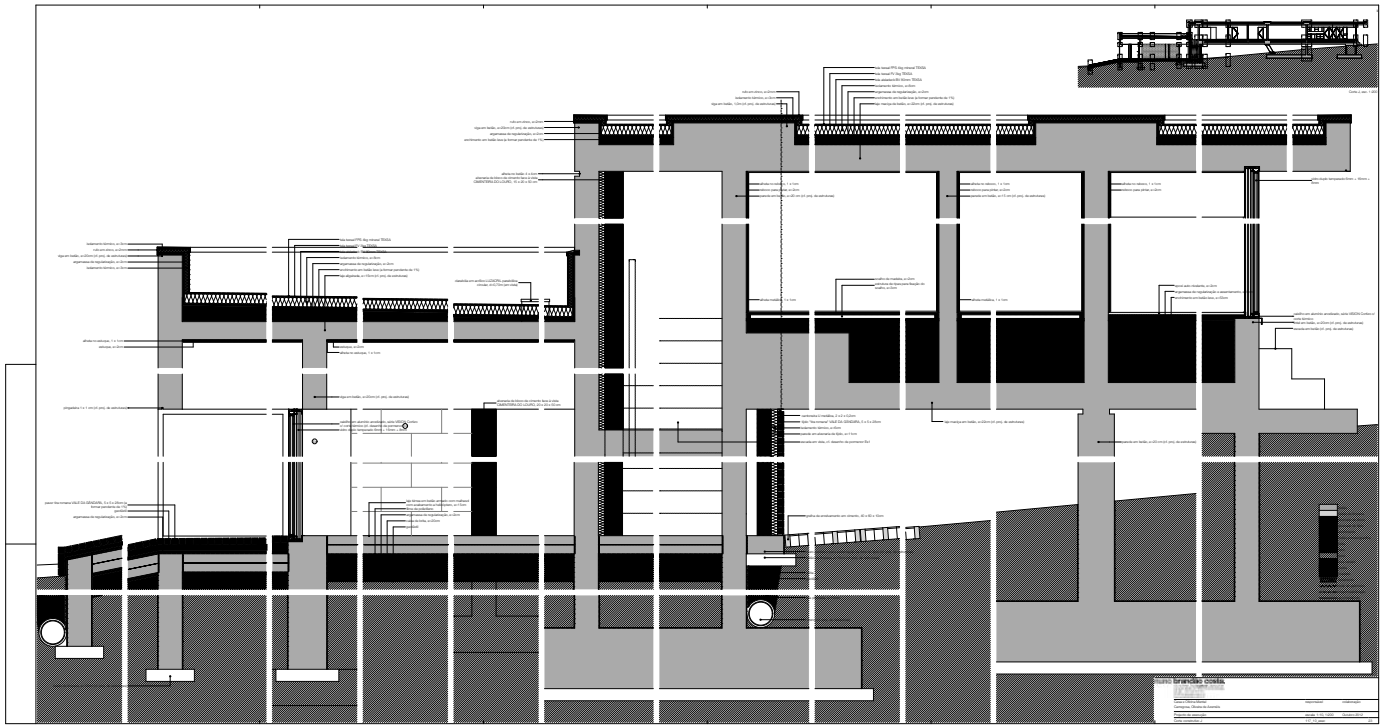
C



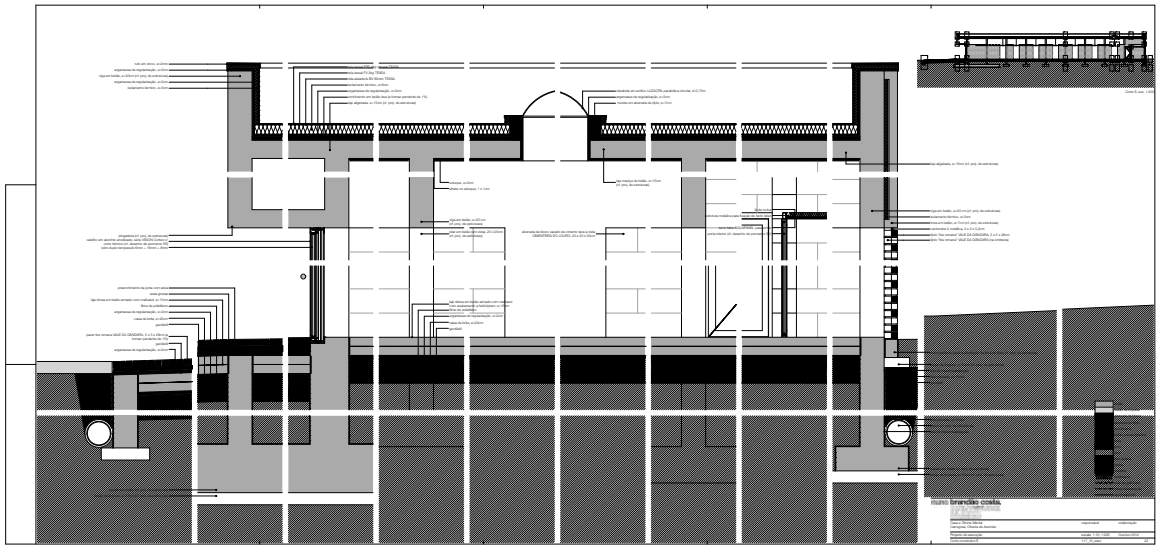
D

A Corte K
B Corte I
C Corte G
D Corte construtivo B

A



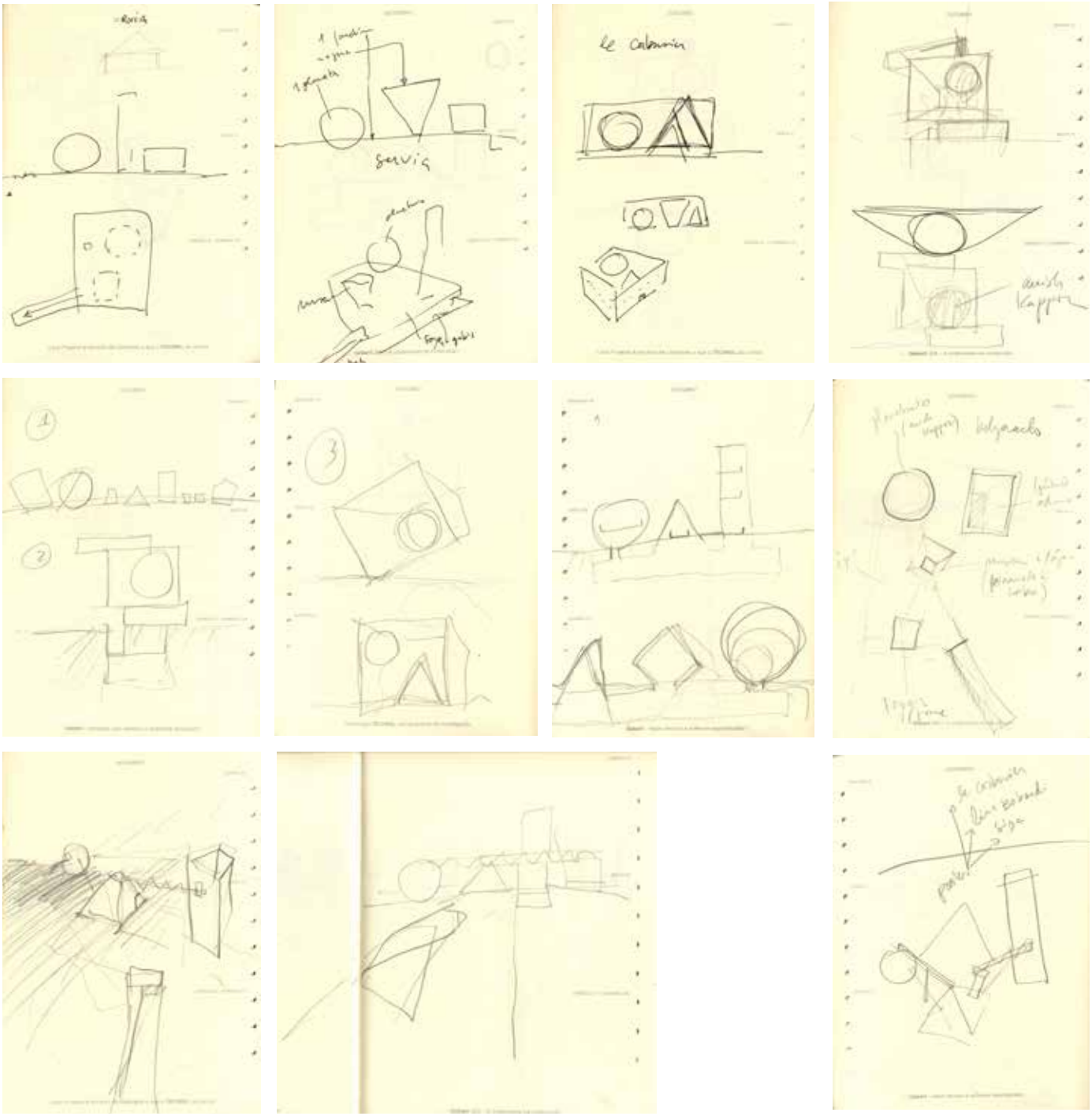
B



A Corte construtivo J
B Corte construtivo E

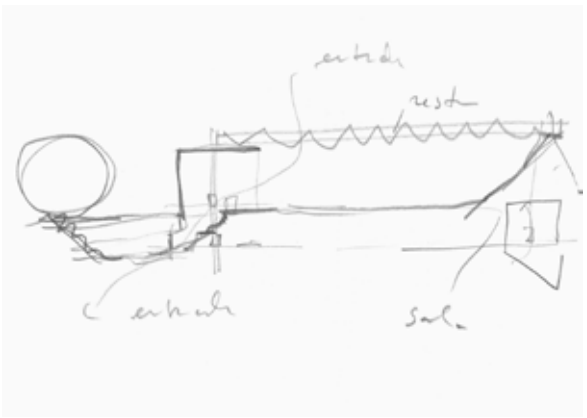
Centro de Promoção da Ciência de Belgrado

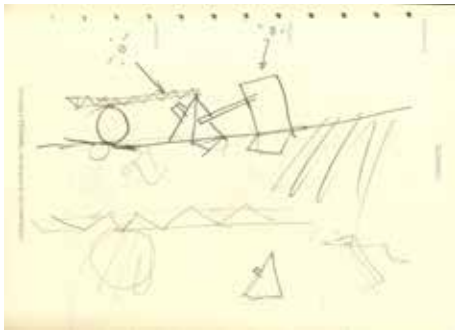
Zagreb, República da Sérvia 2010
Concurso Internacional

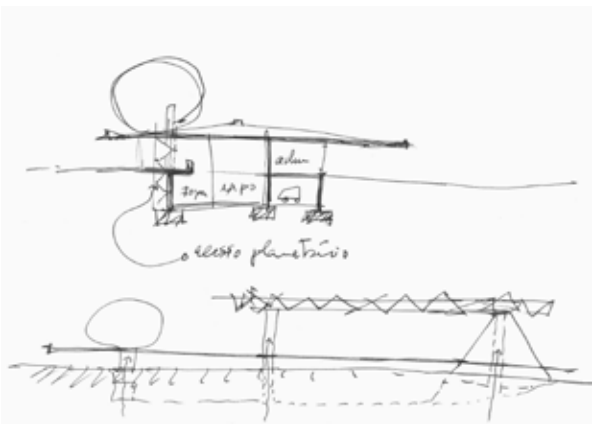


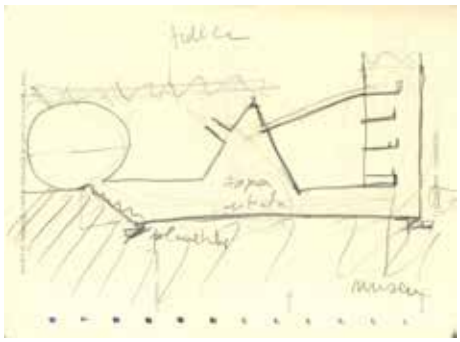
Croquis

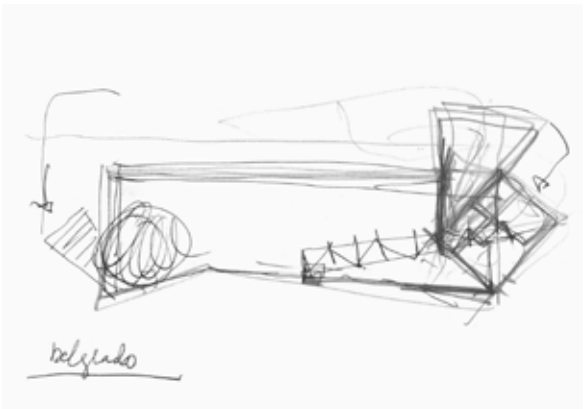

Serviço

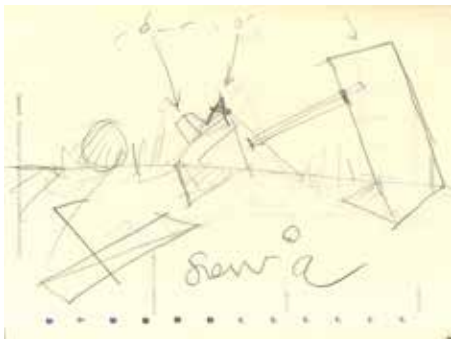

entrada
resto
entrada
sala



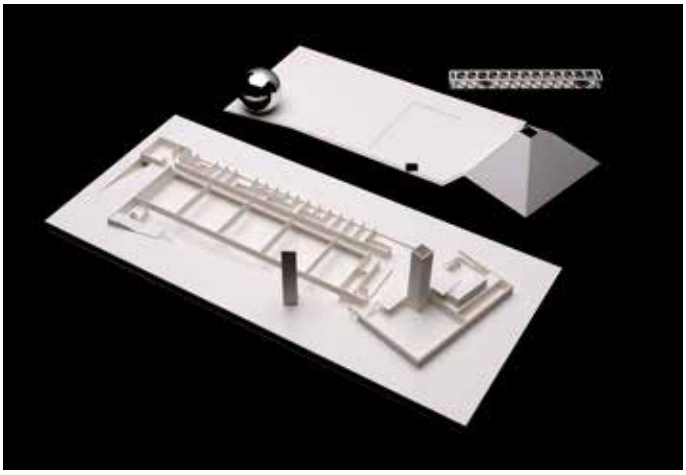
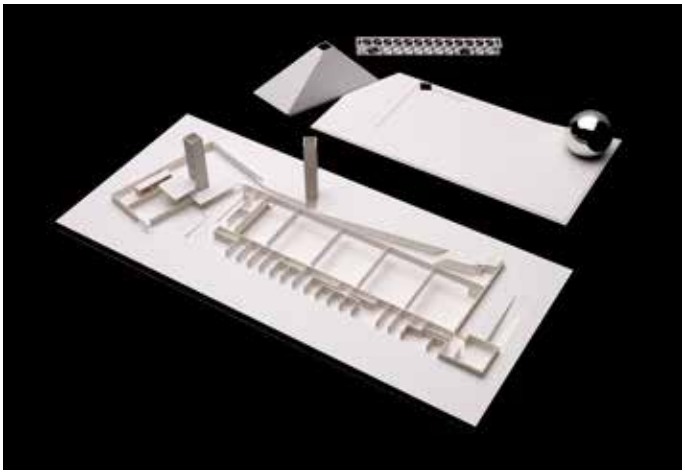
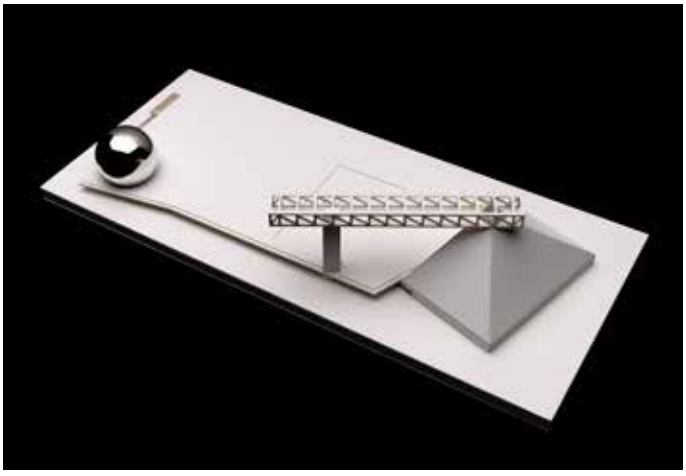

sala
terreo
cesto planetário


fachada
terreo
entrada
planetário
museu

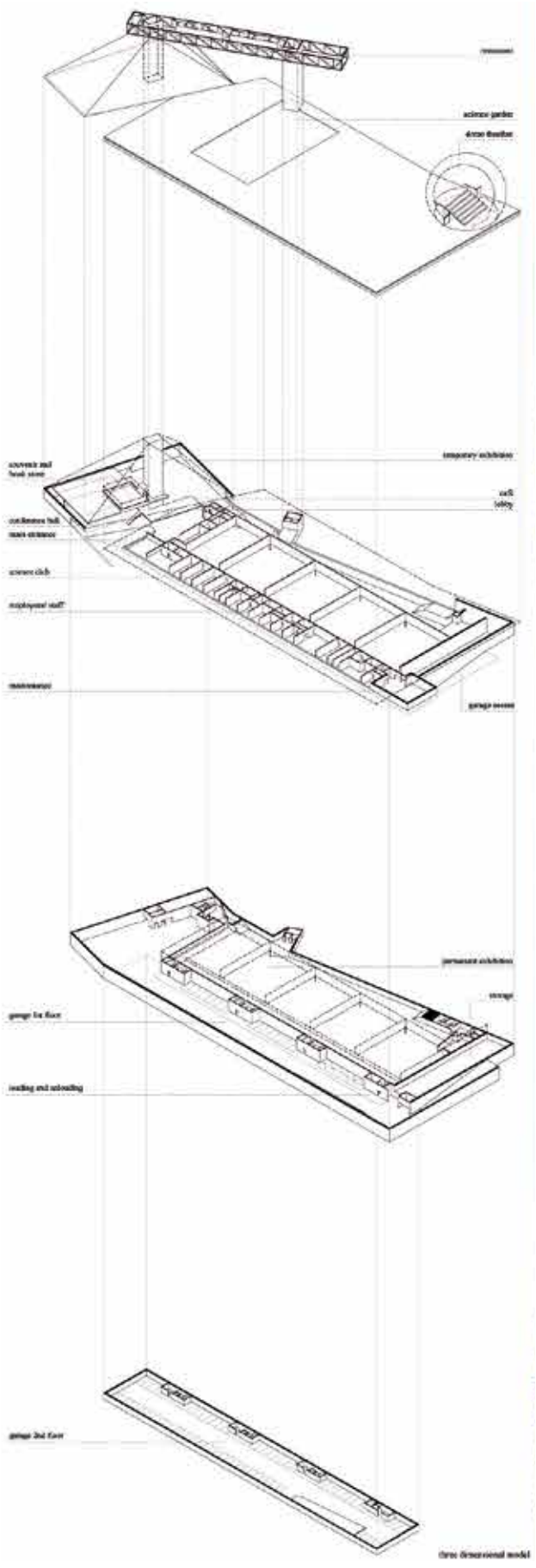

telefone


Serviço

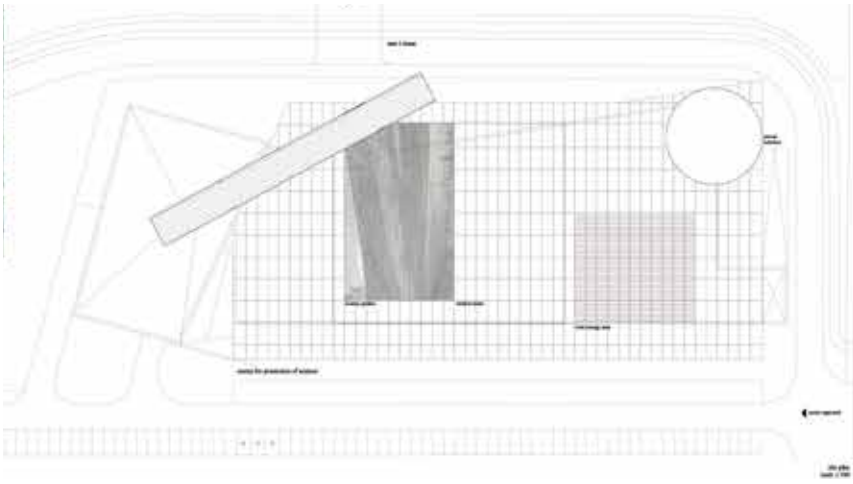
Croquis

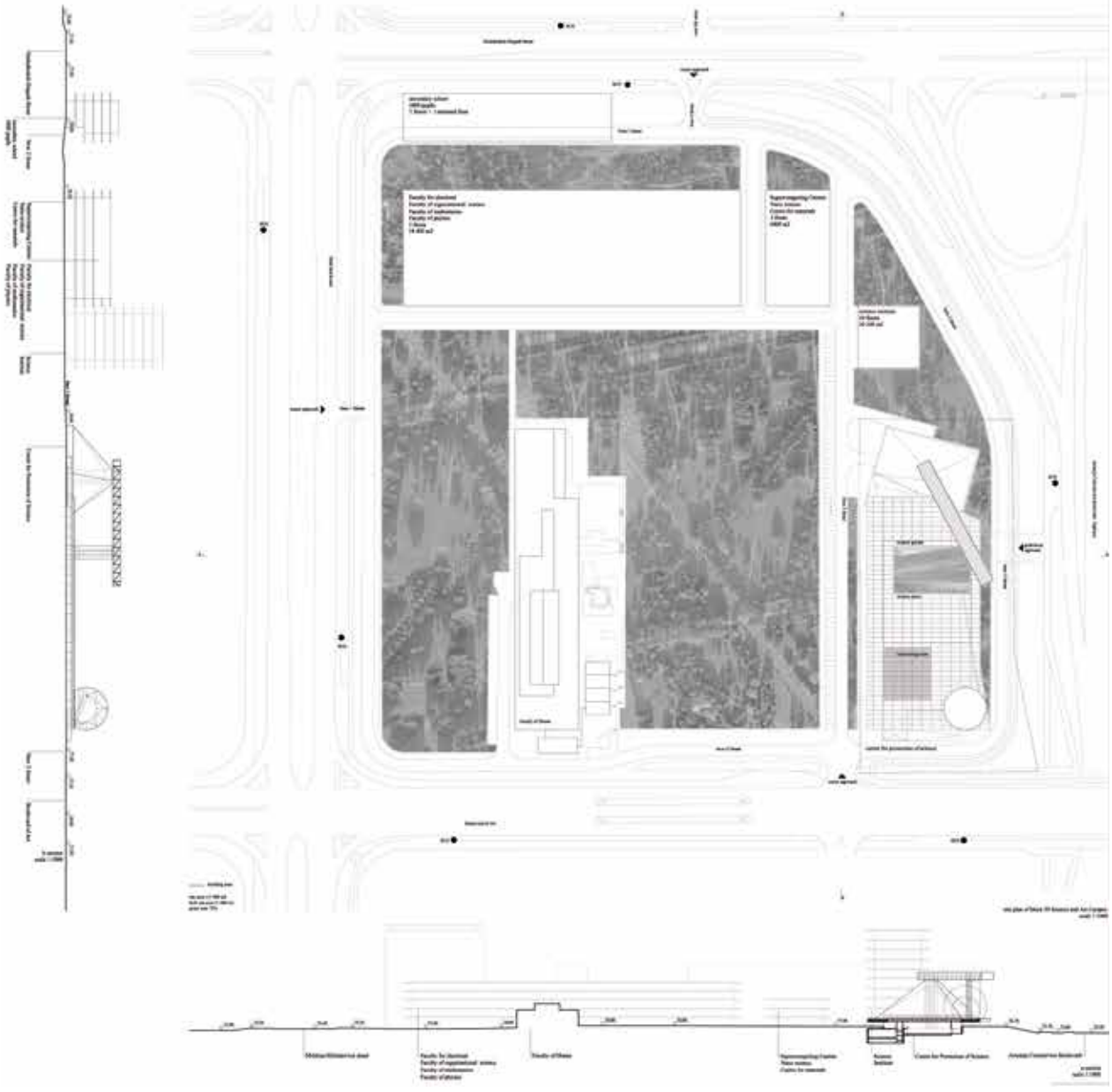

Fotografias maqueta



Axonometria

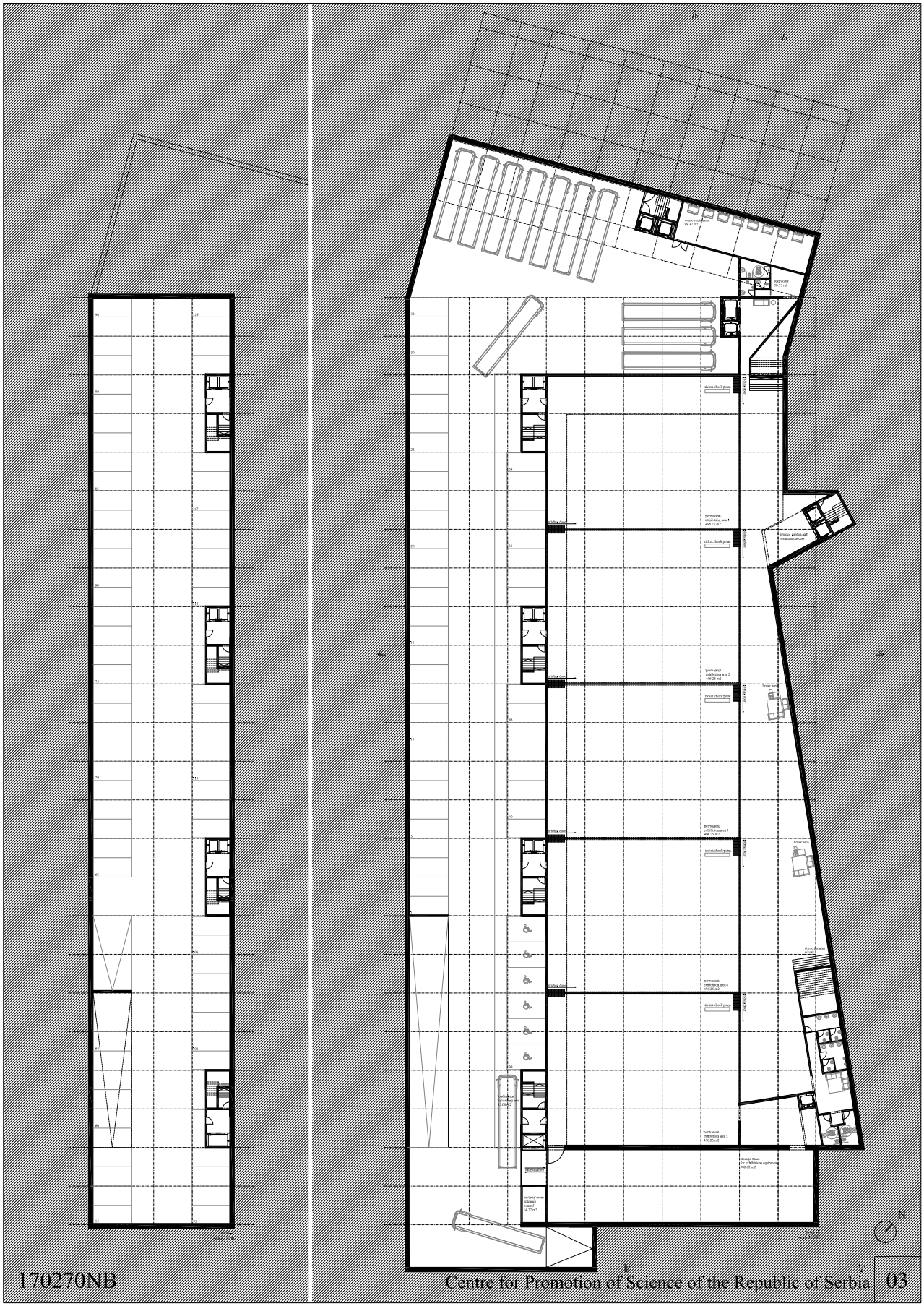


A

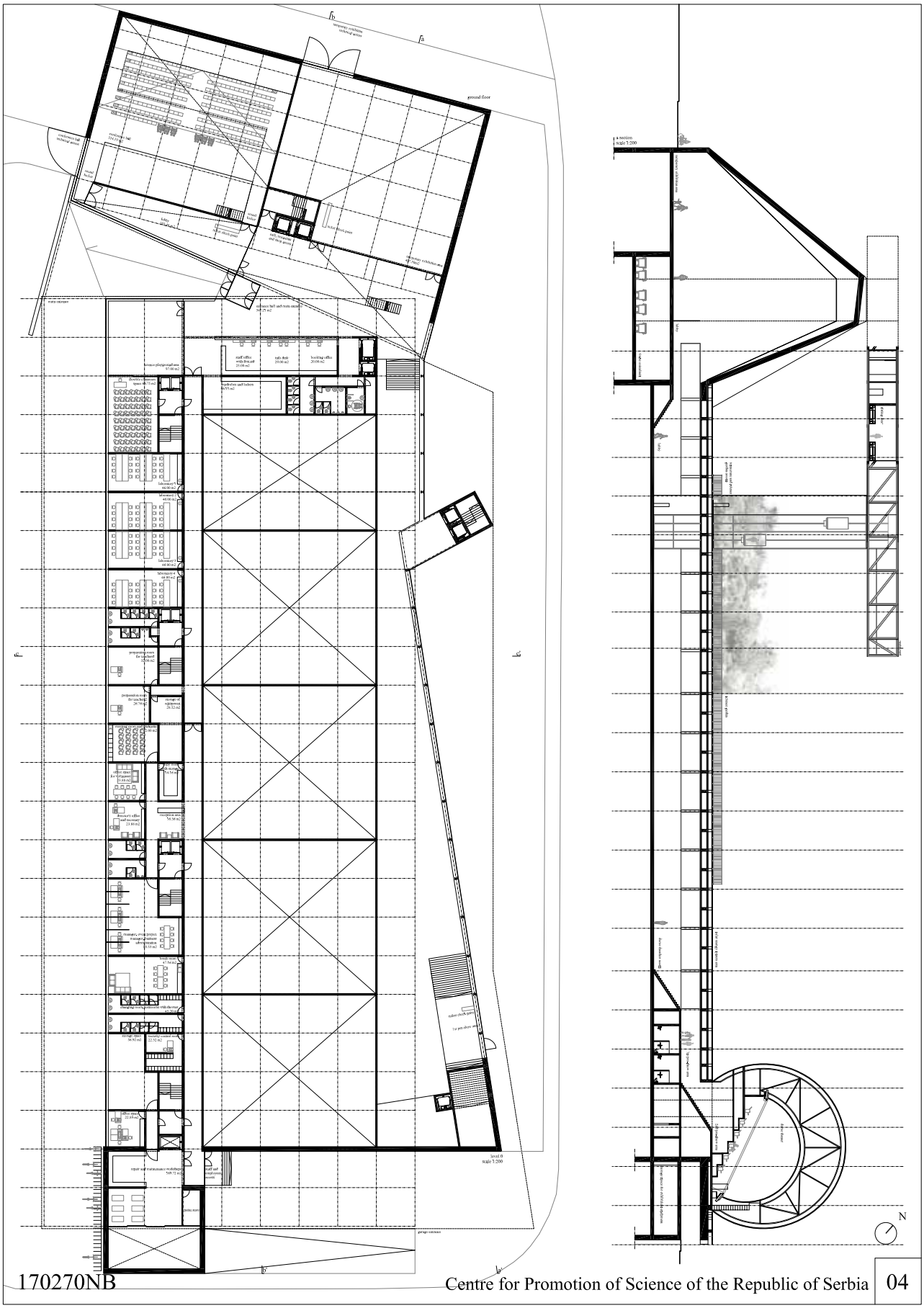


B

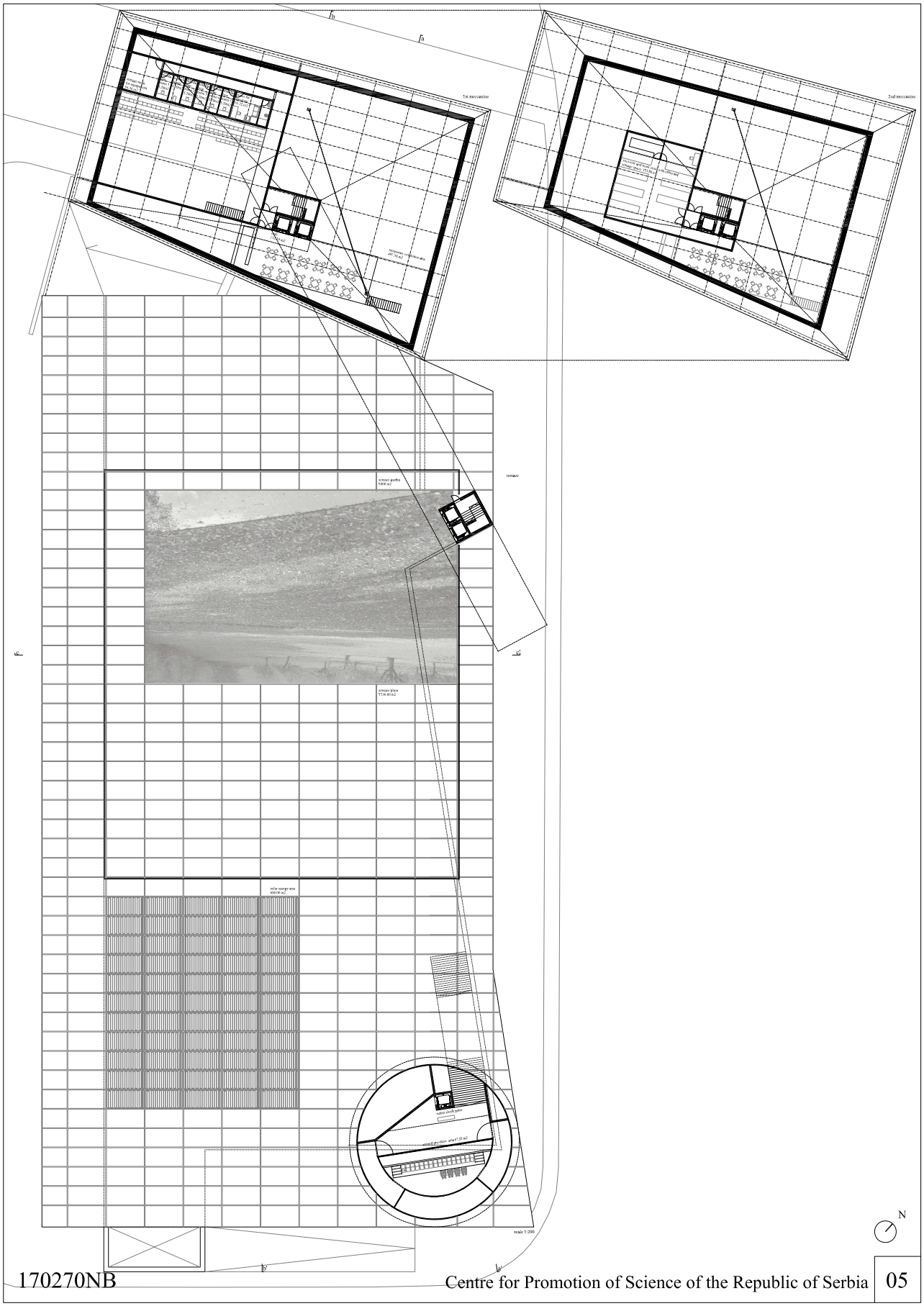
A Planta cobertura
B Painel implantação



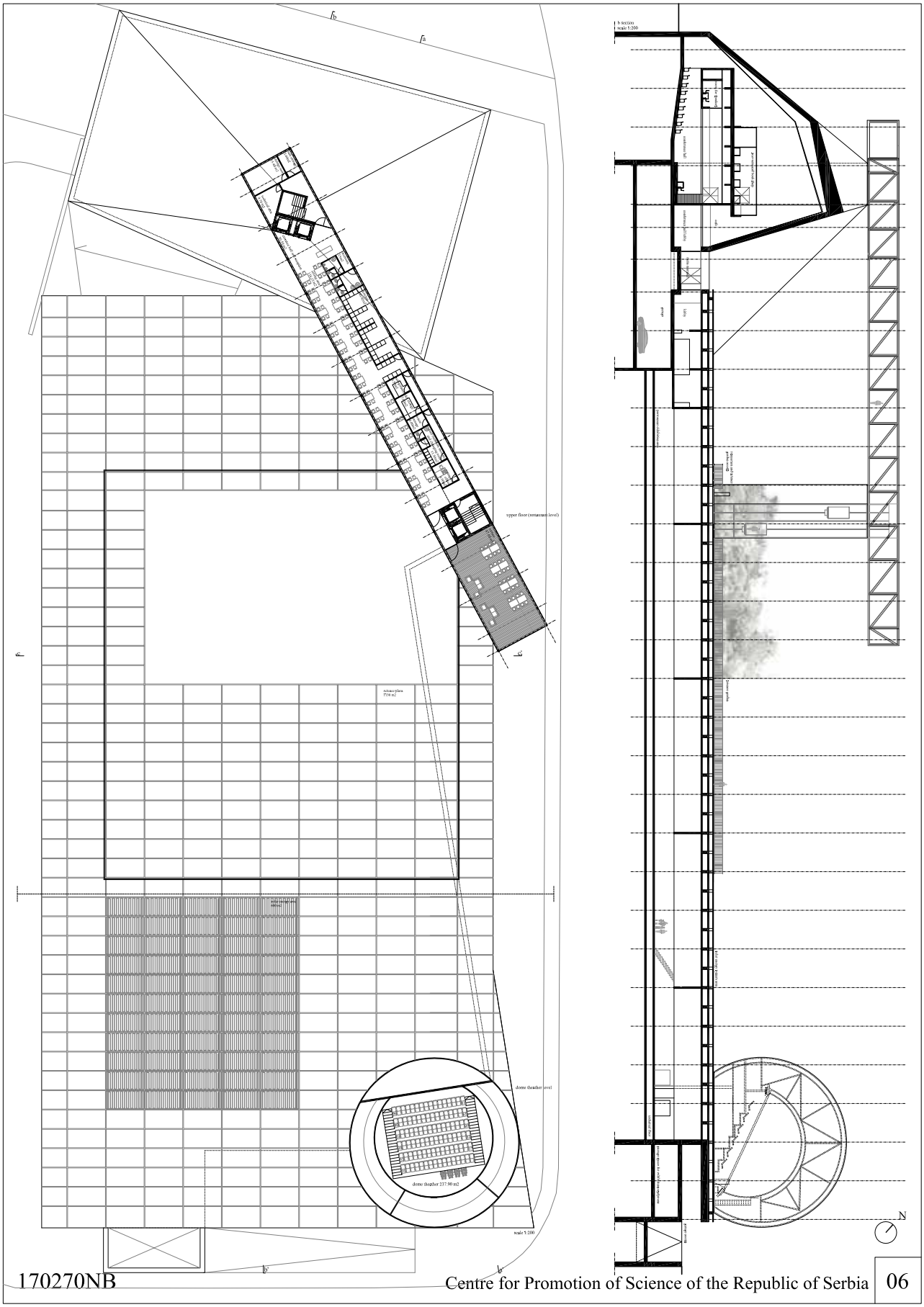
Planta piso -1 e 0



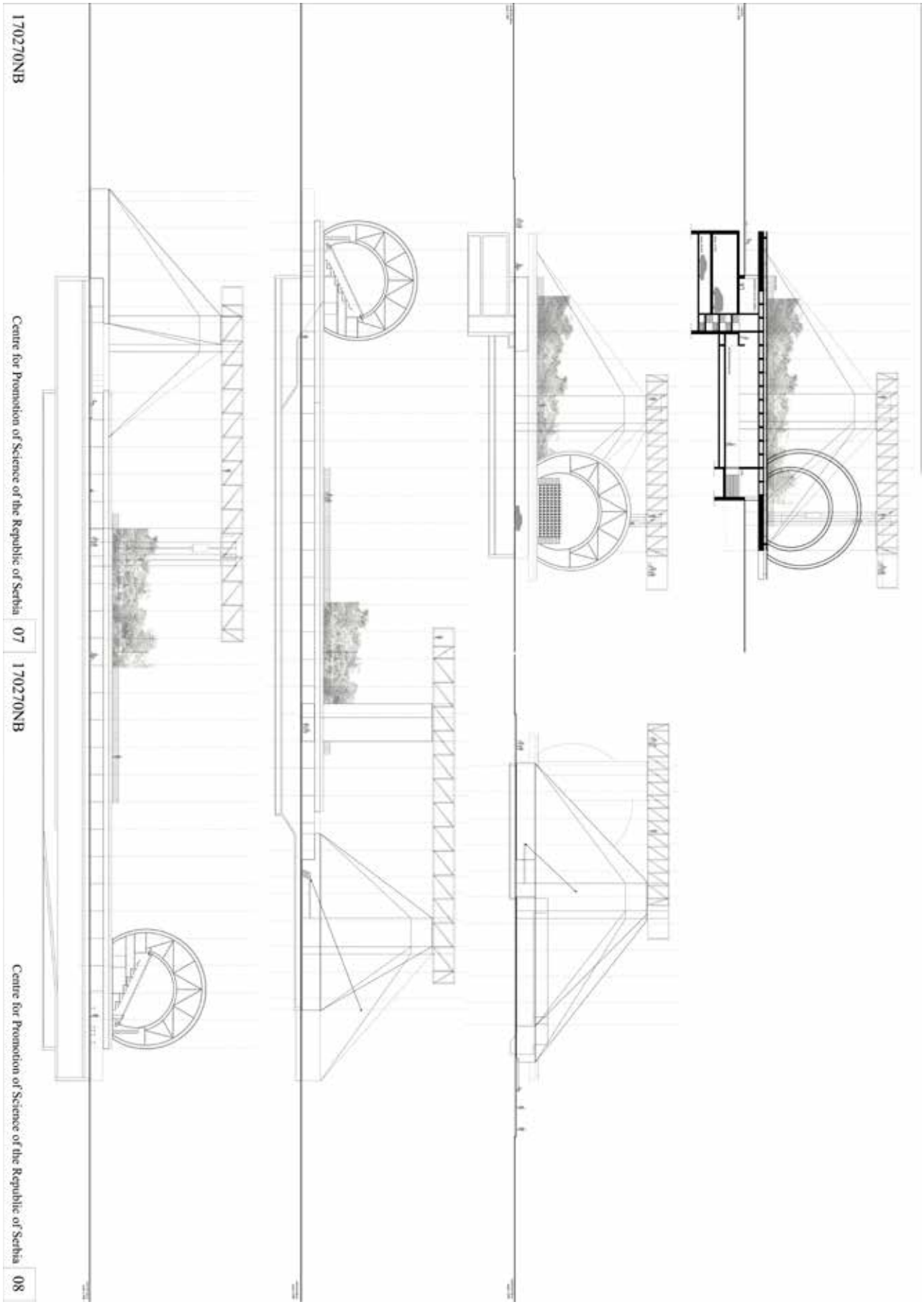
Planta piso 0 e corte longitudinal


1st mezzanine
2nd mezzanine
terrace
N
170270NB
Centre for Promotion of Science of the Republic of Serbia
05

Planta loja



Planta restaurante e corte longitudinal



Cortes e alçados



Imagens vistas exterior

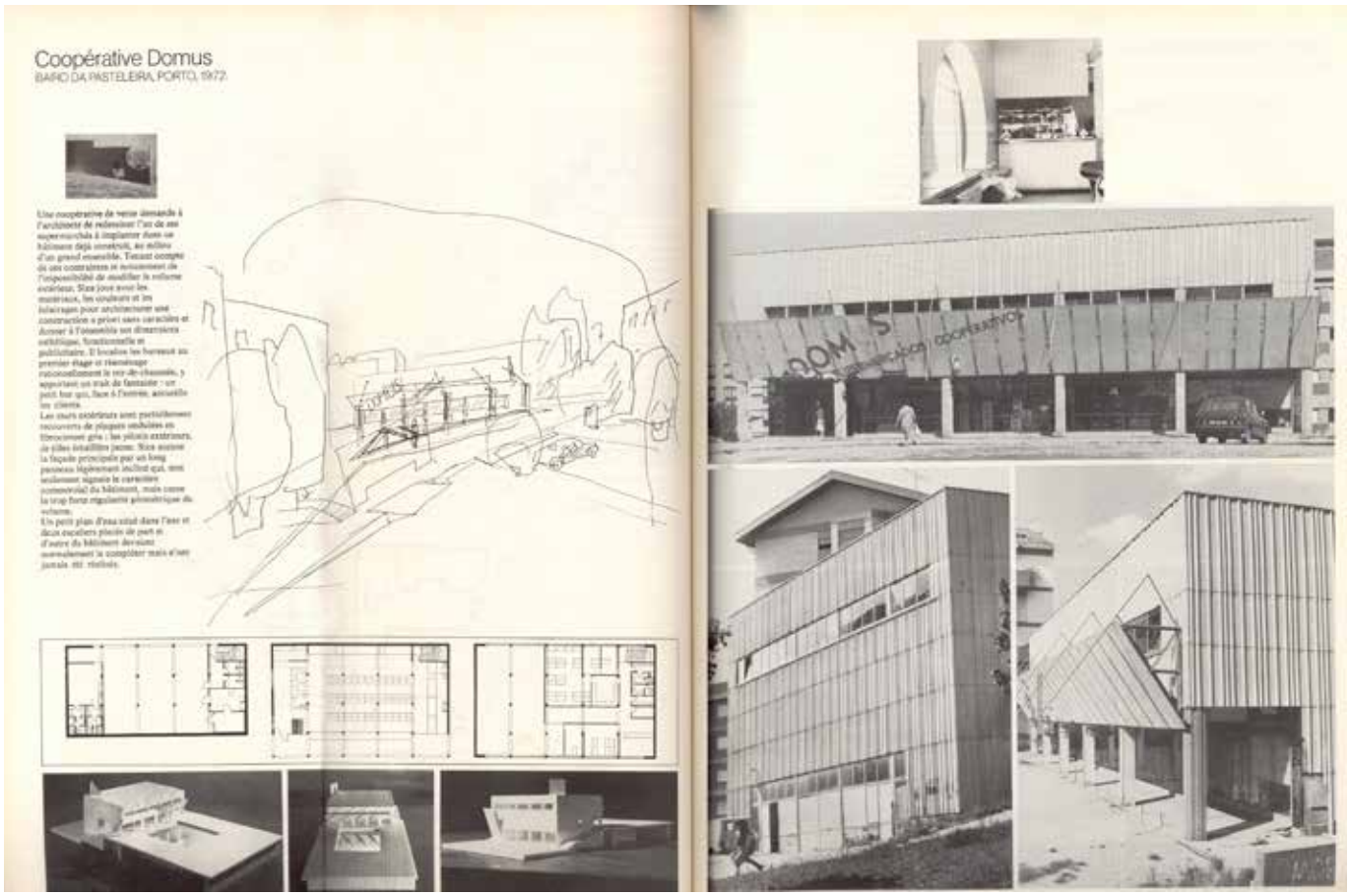
Edifício Get, Omega e OHM-E

Porto, Portugal 2011-13

A

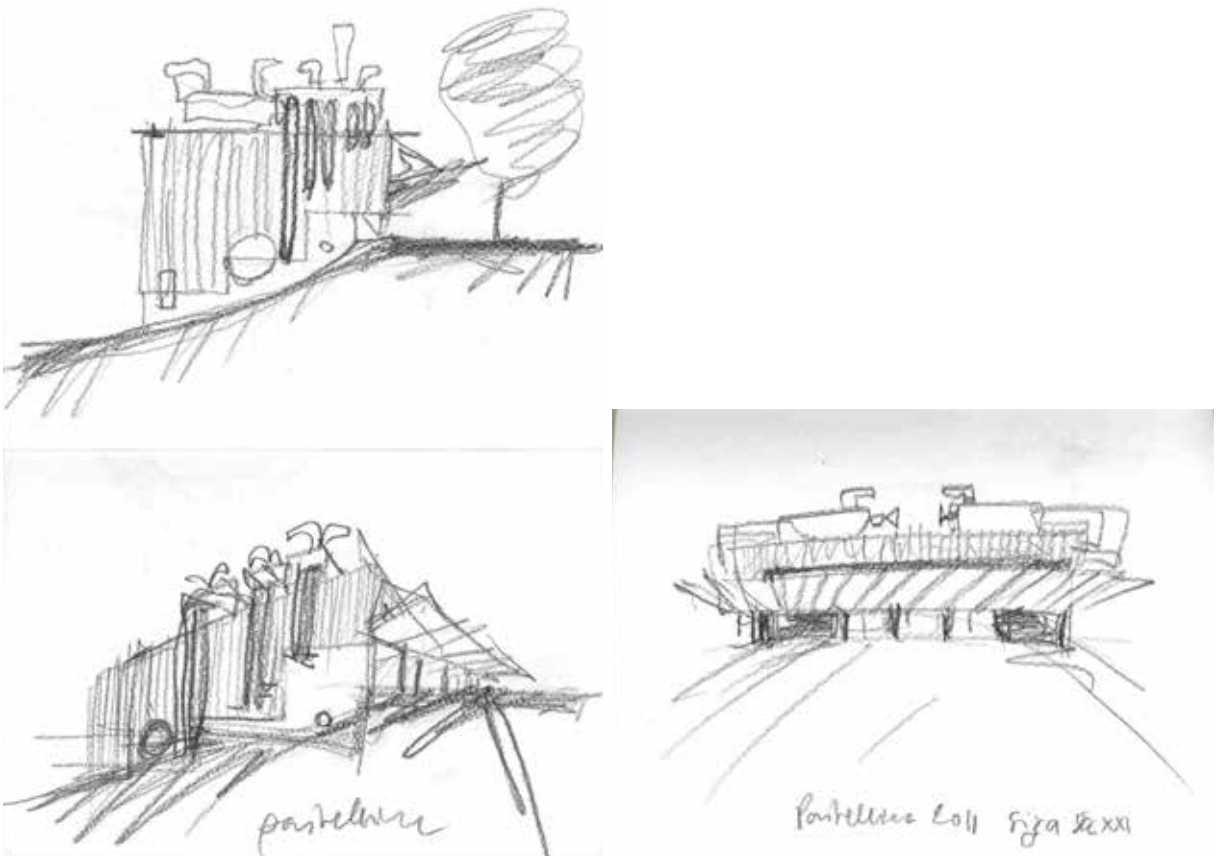


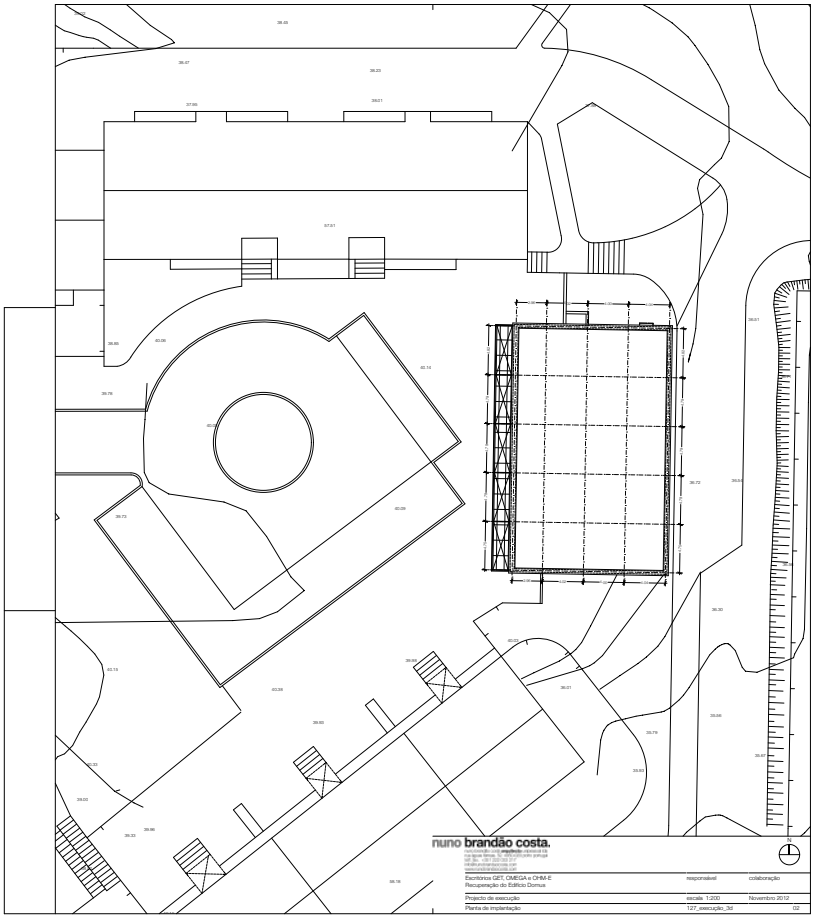
B



A Fotografia vista aérea
B Preexistência

A

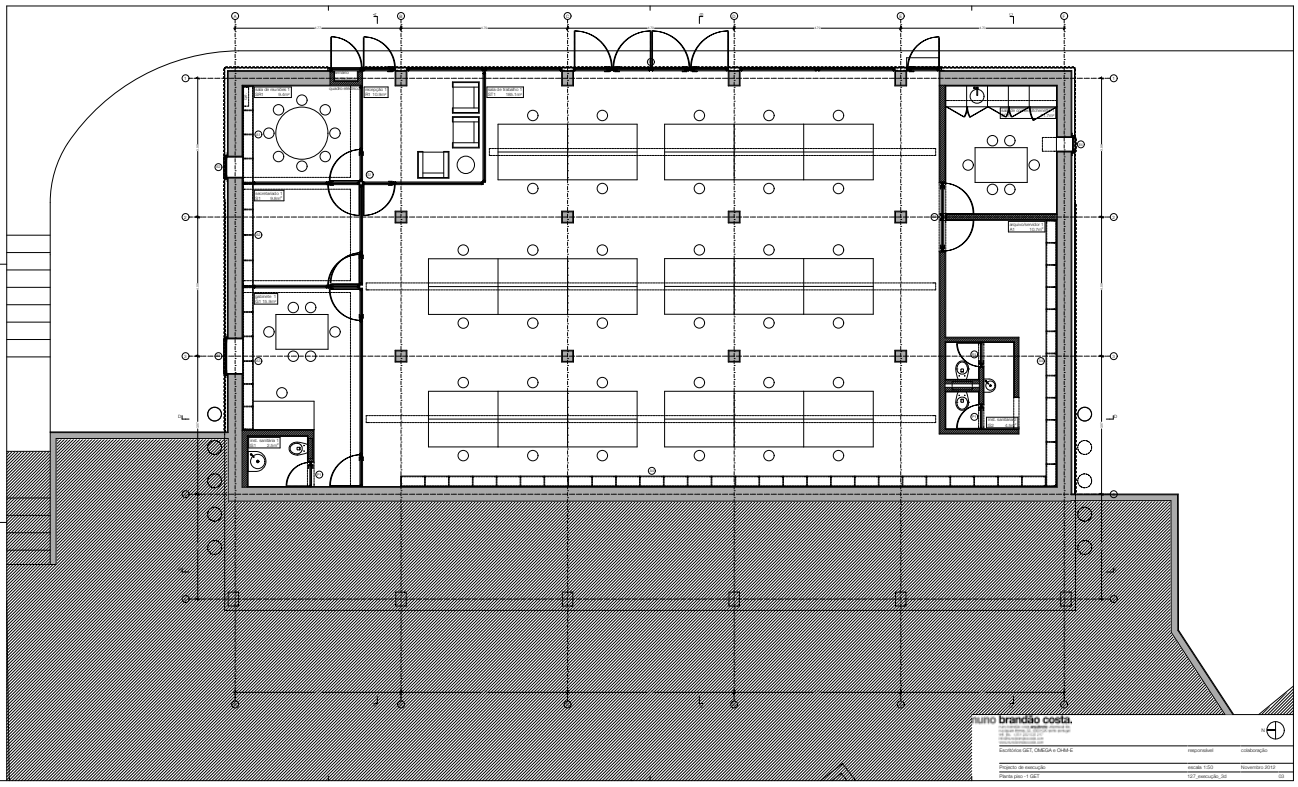




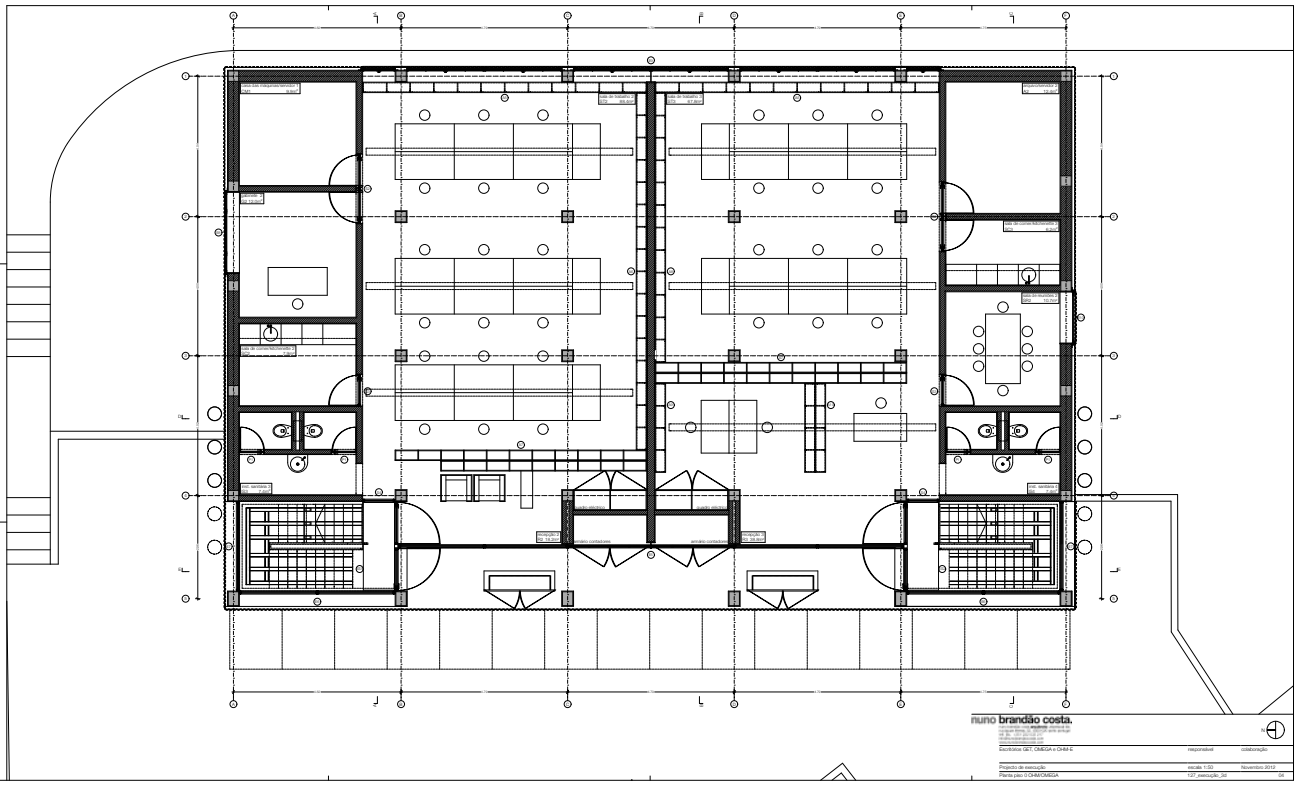
B

A Croquis
B Planta implantação

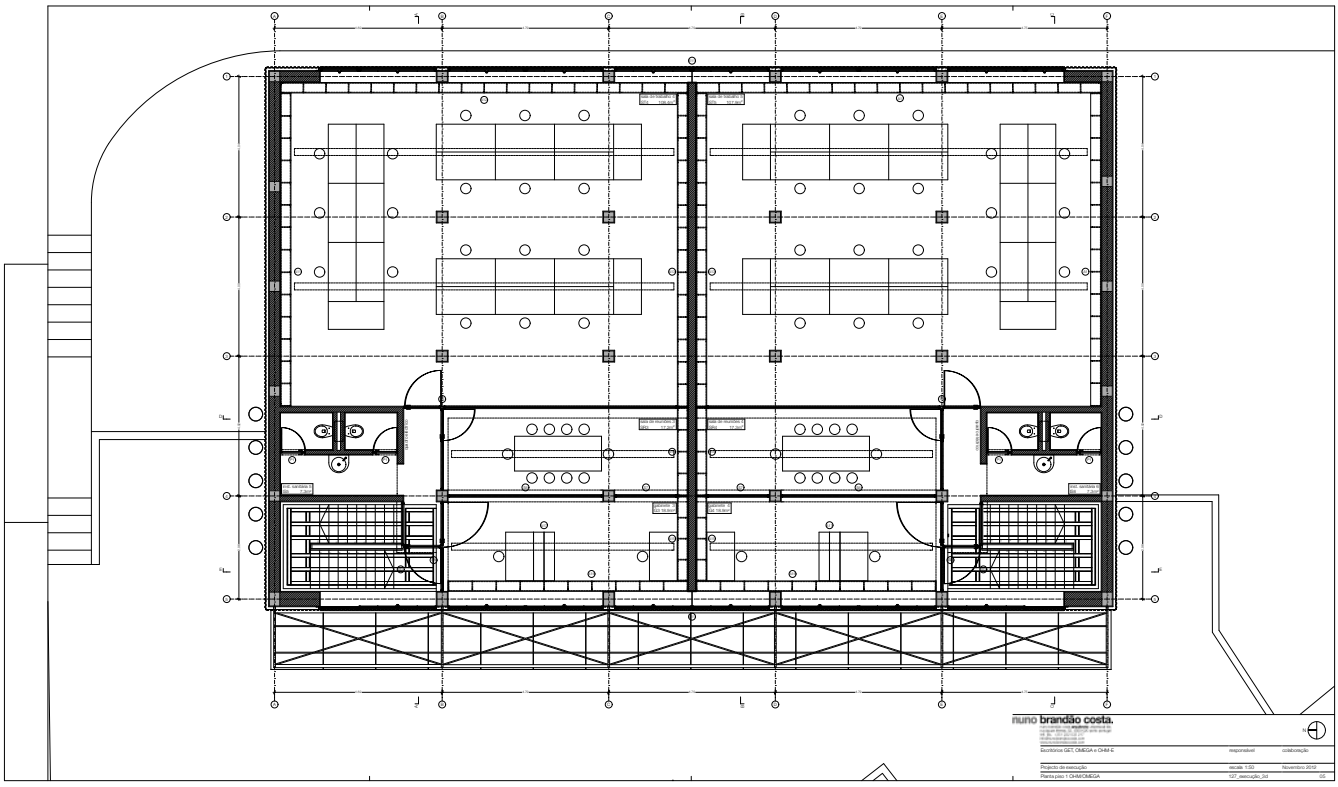
A



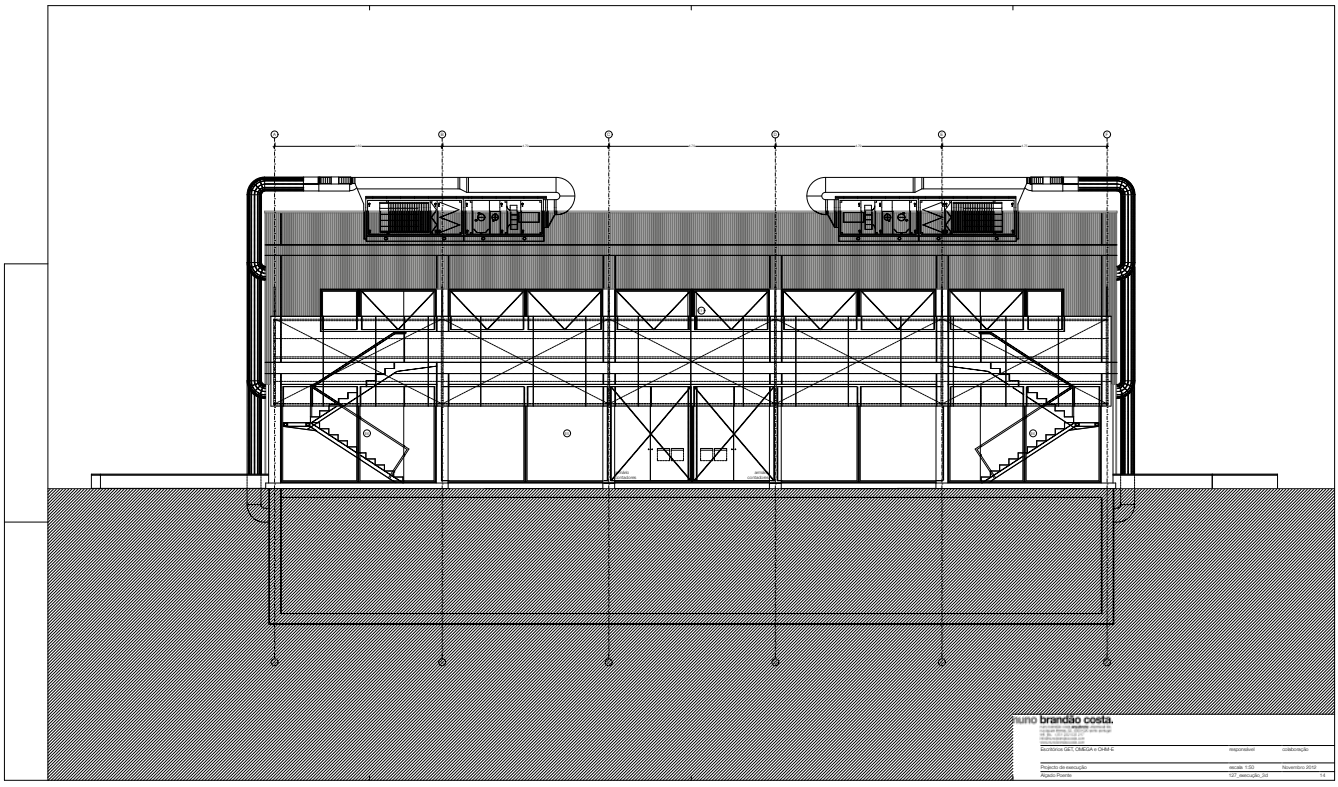
B



A Planta piso -1
B Alçado poente



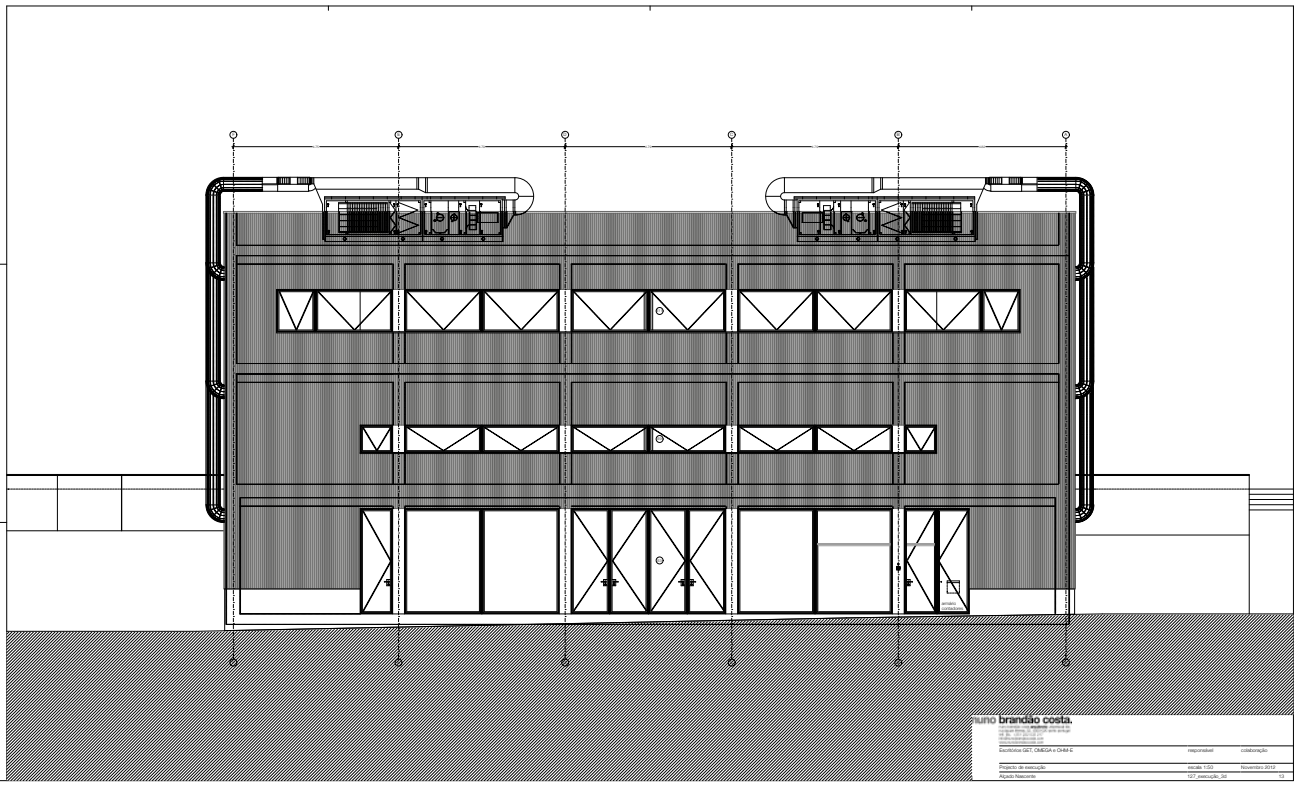
A



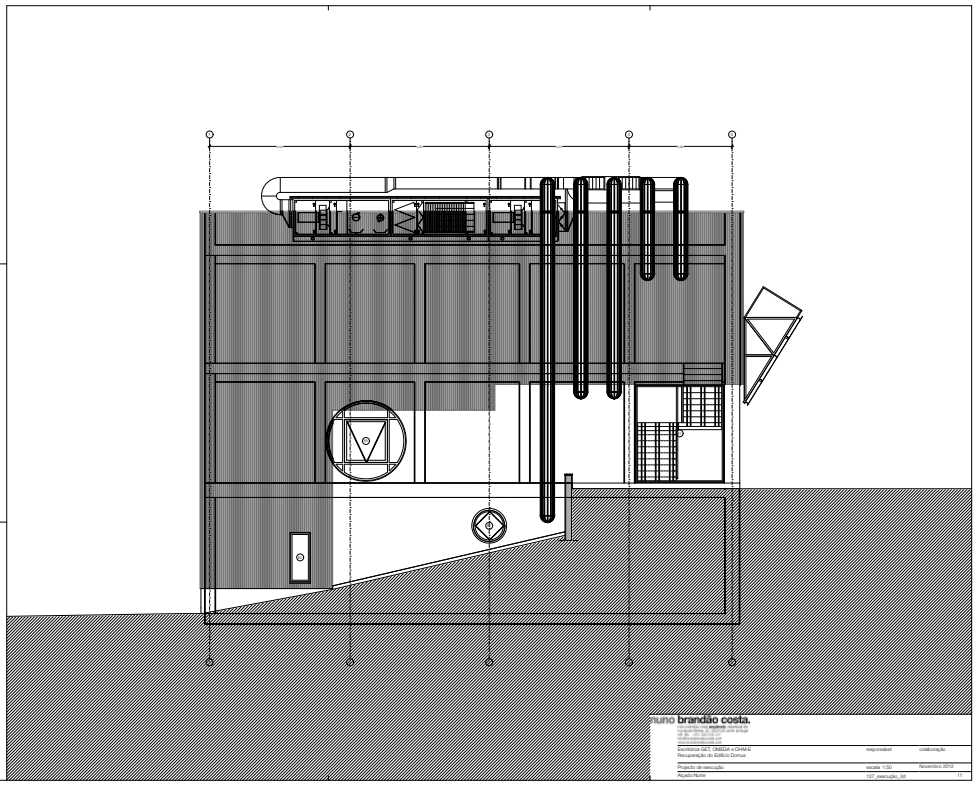
B

A Planta piso 1
B Planta piso 0

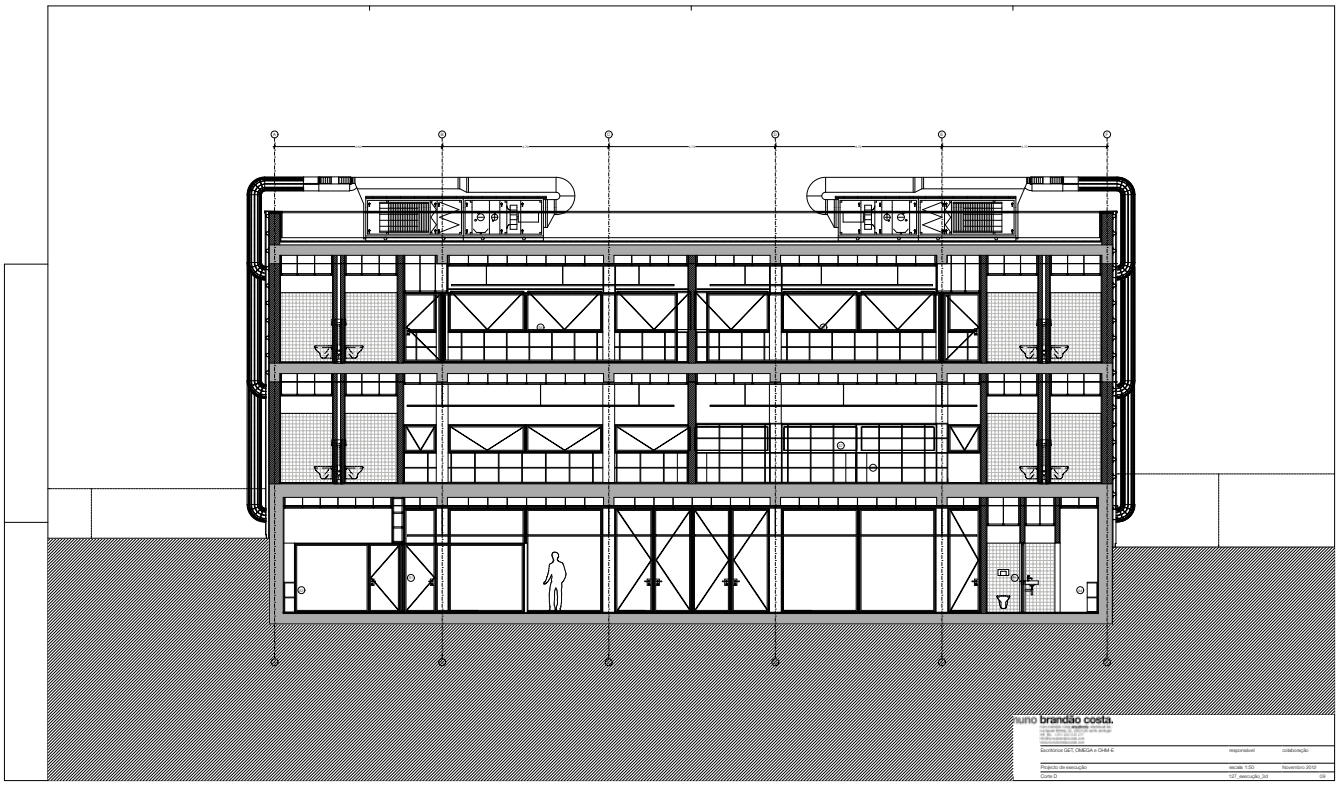
A



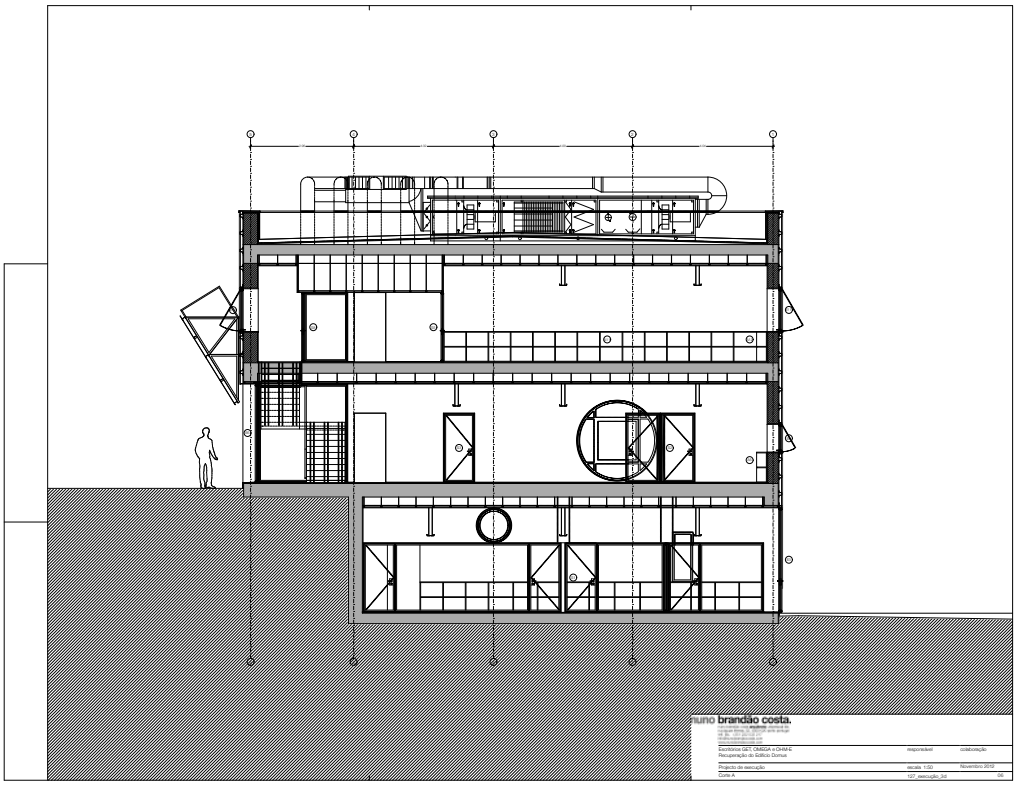
B



A Alçado nascente
B Alçado norte



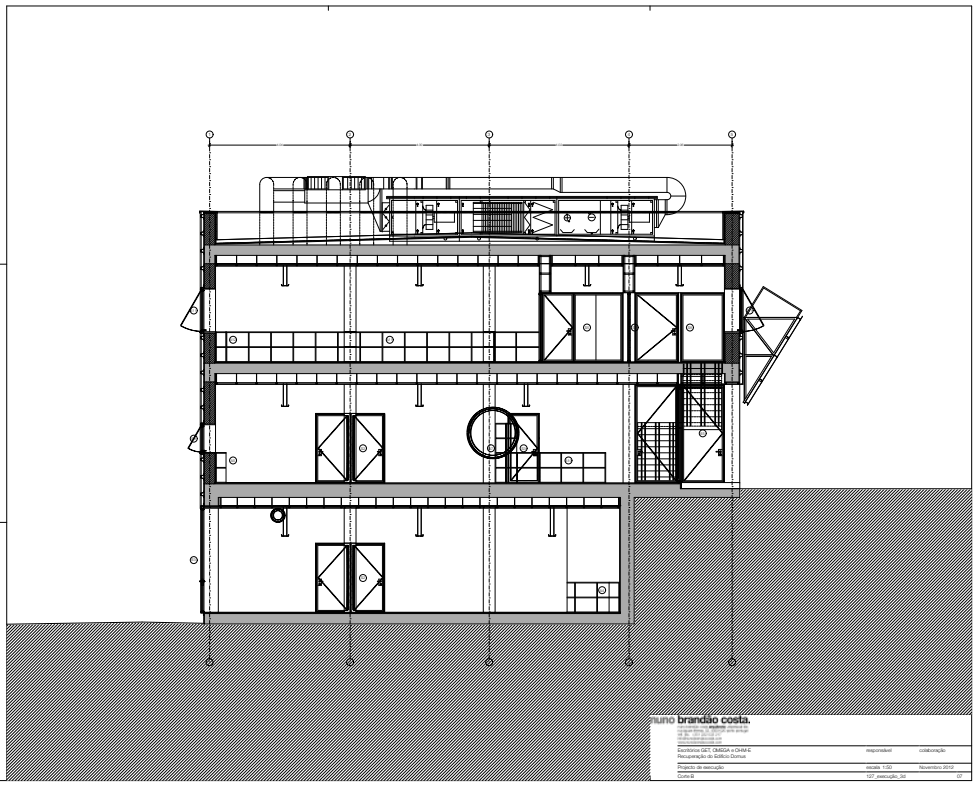
A



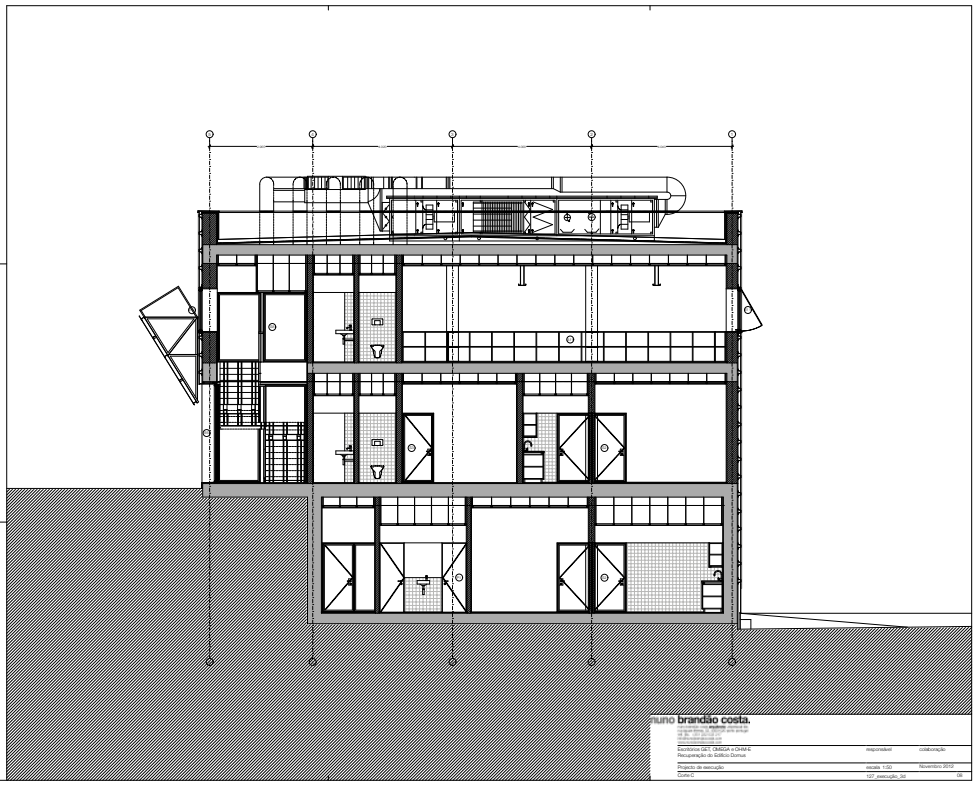
B

A Corte D
B Corte A

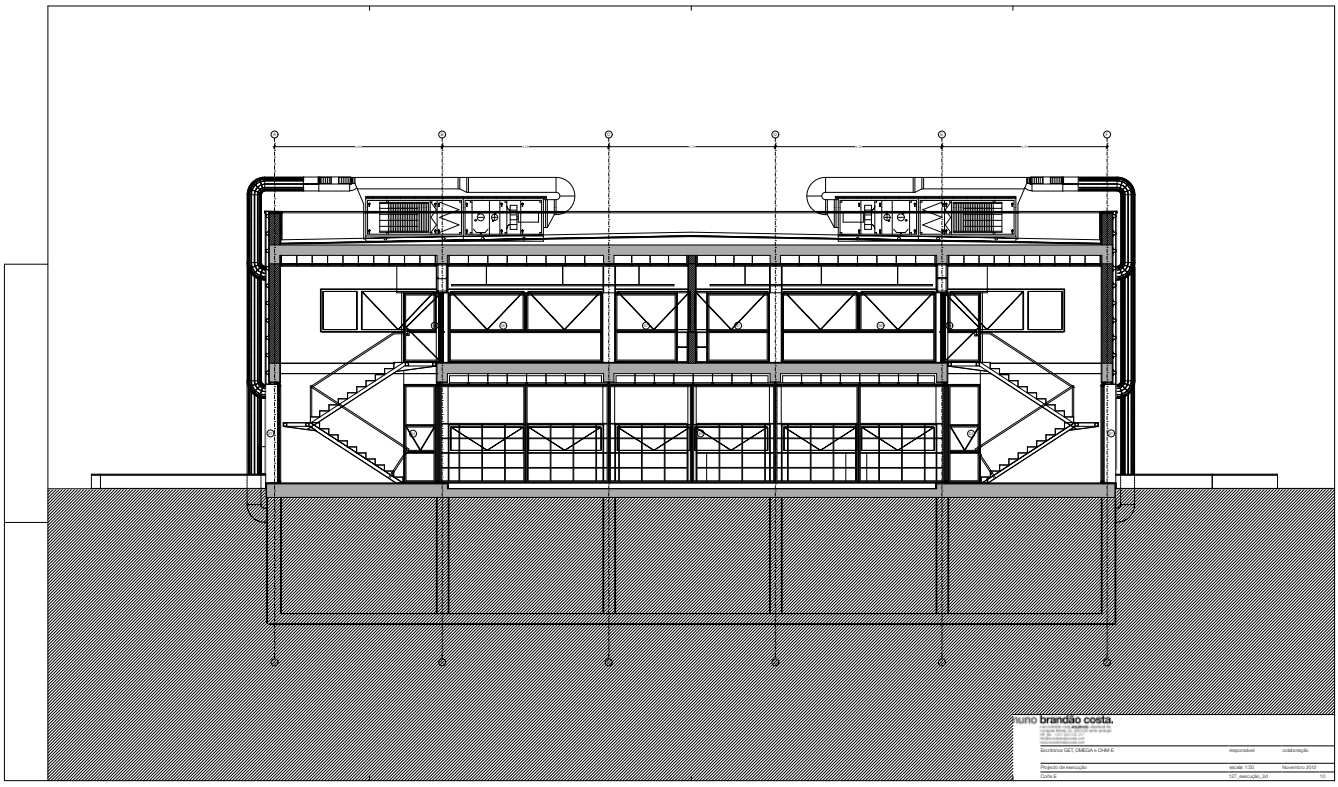
A



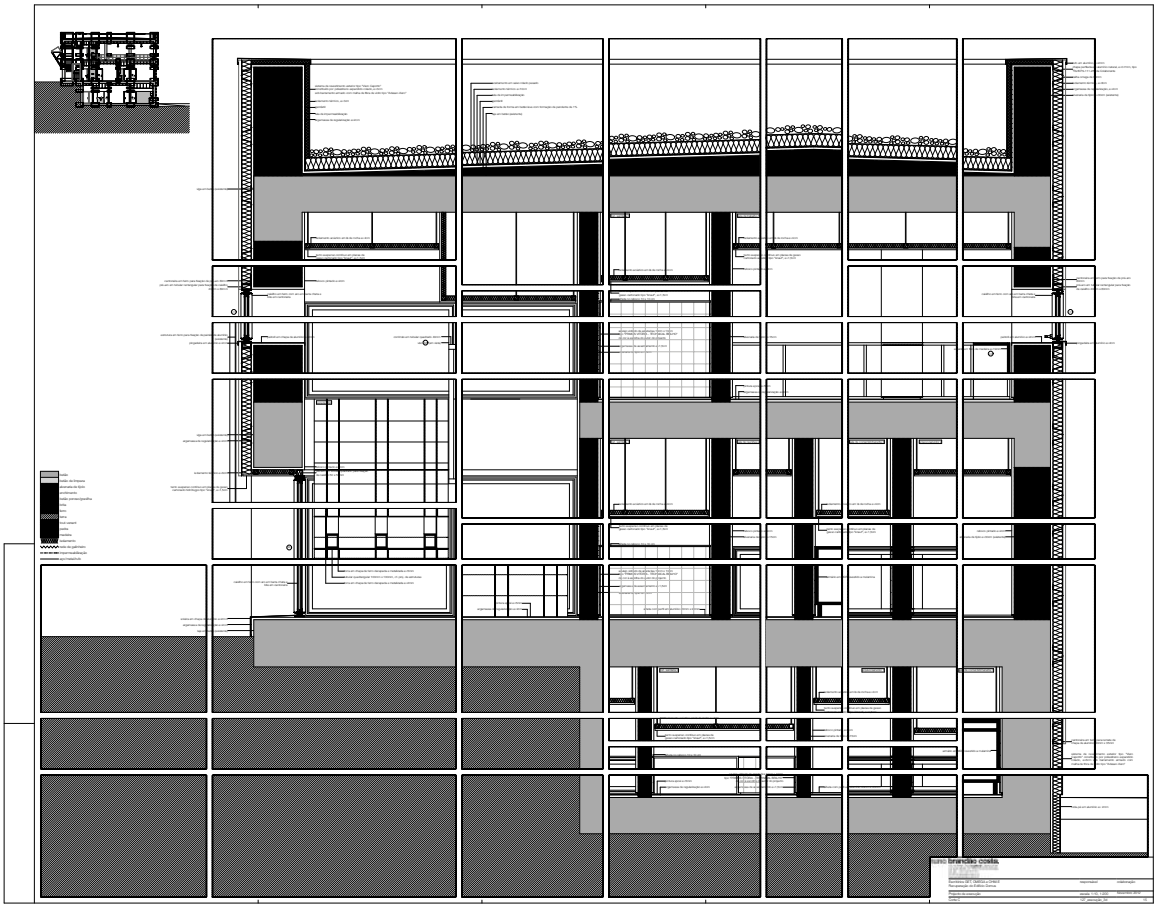
B



A Corte B
B Corte C



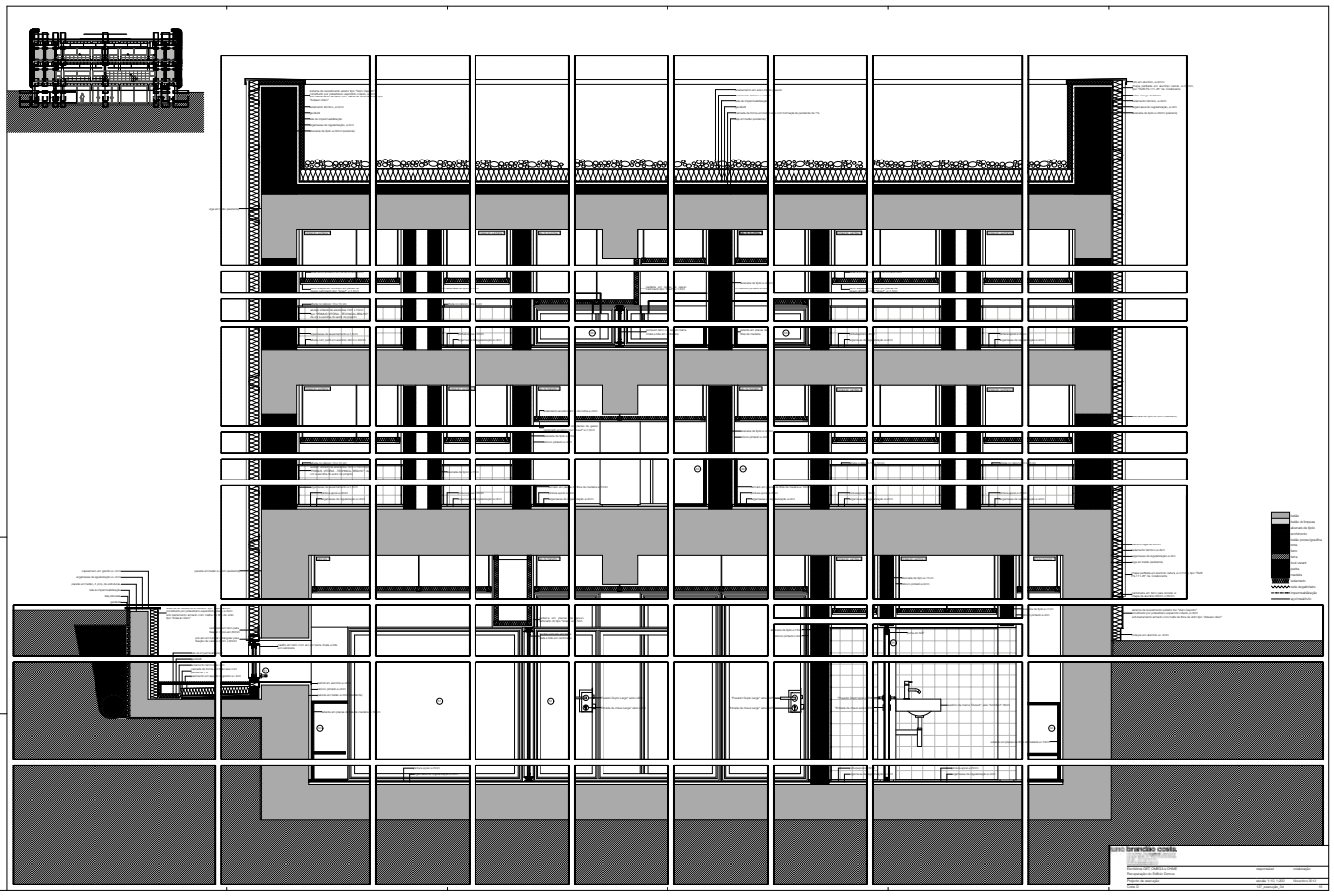
A



B

A Corte E
B Corte C

A



B





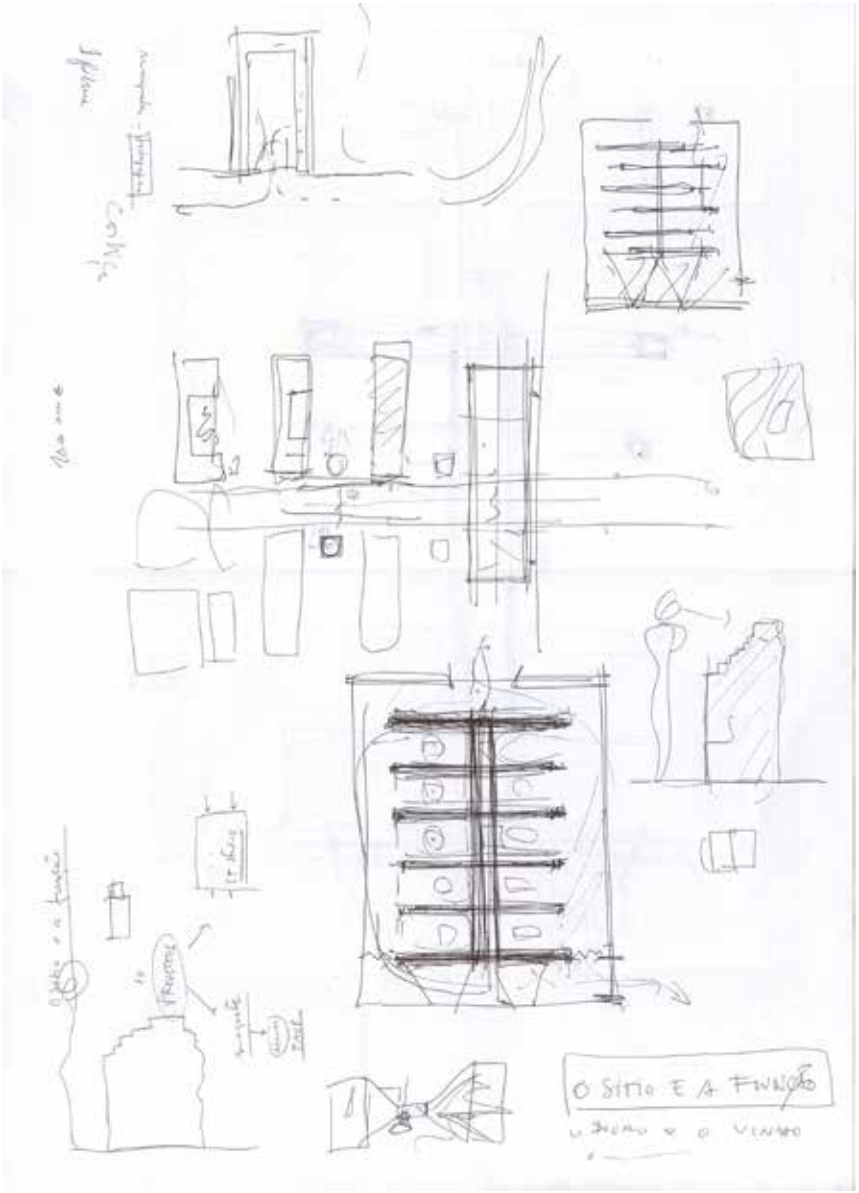


A Corte D
B Fotografias obra

Exposição OIV

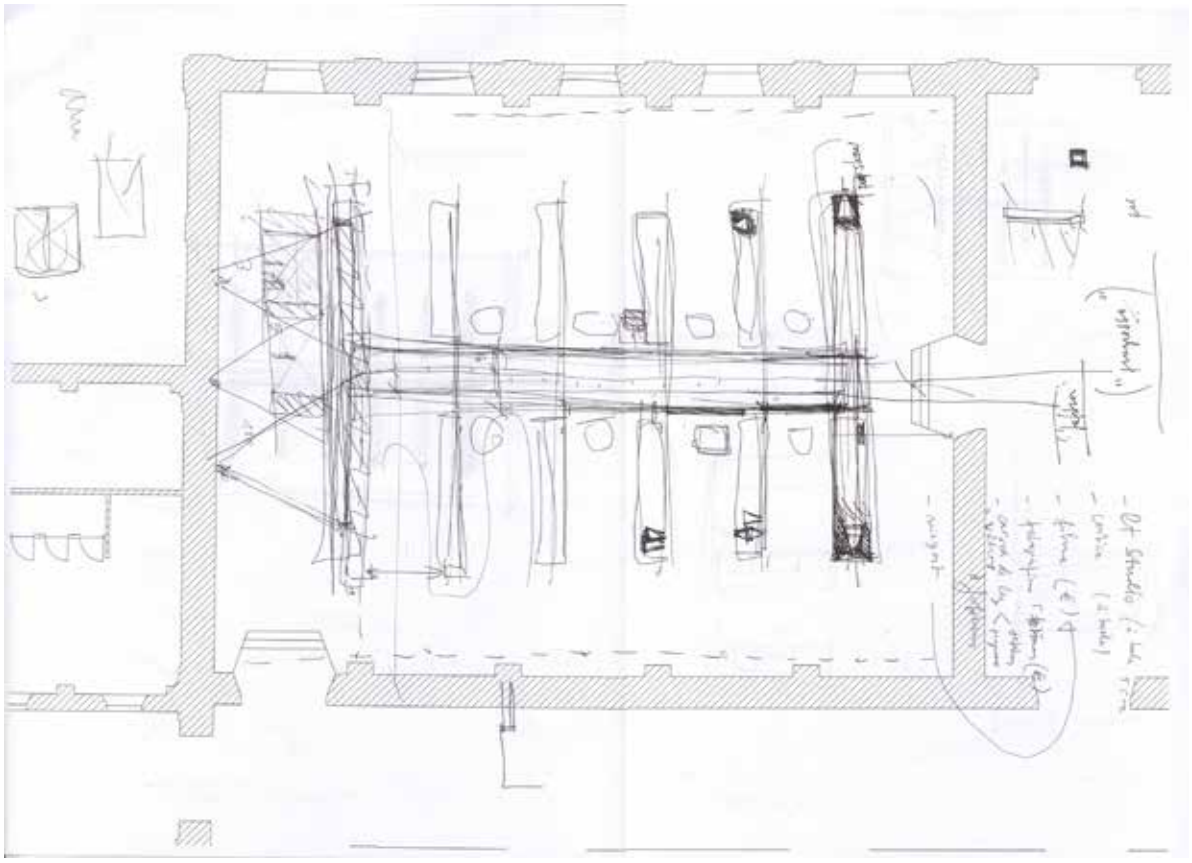
Porto, Portugal 2011

Coautoria com Serôdio, Furtado & Associados

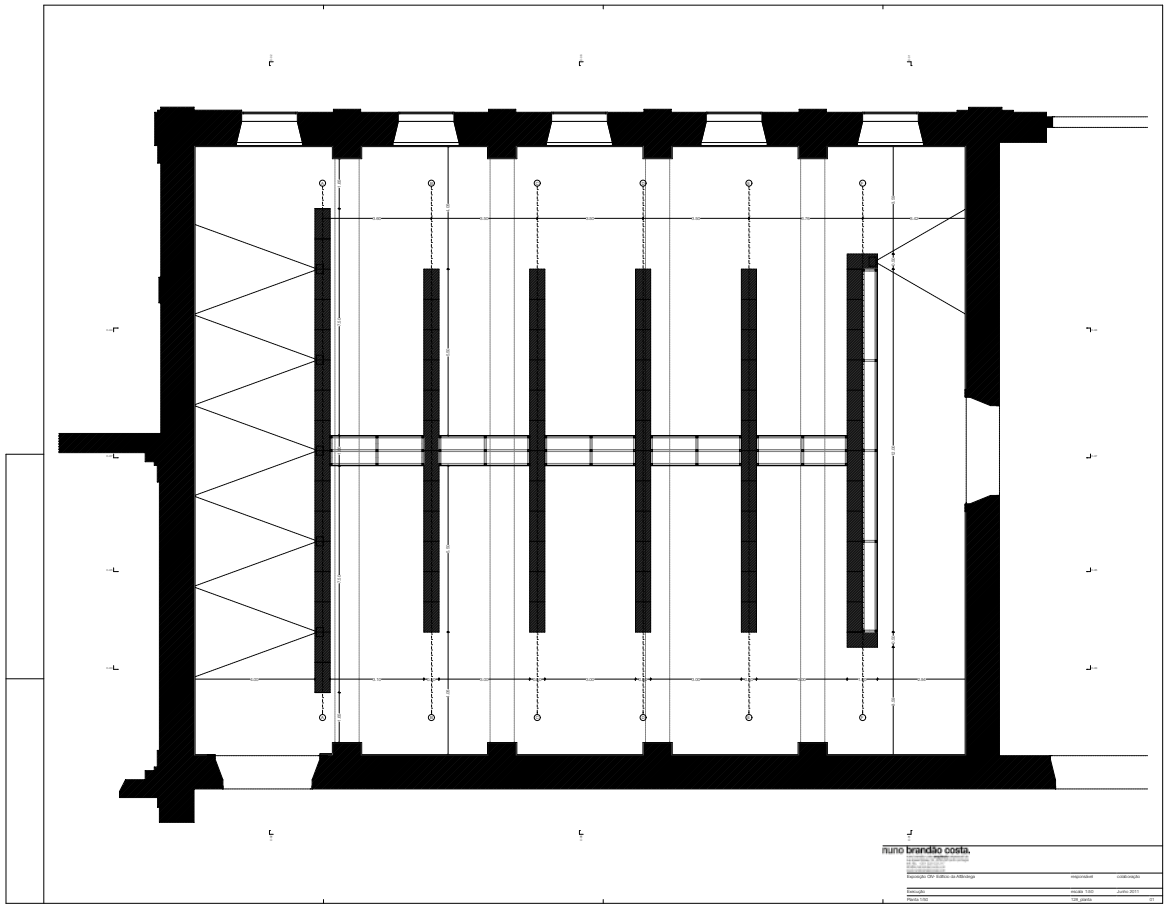


Croqui

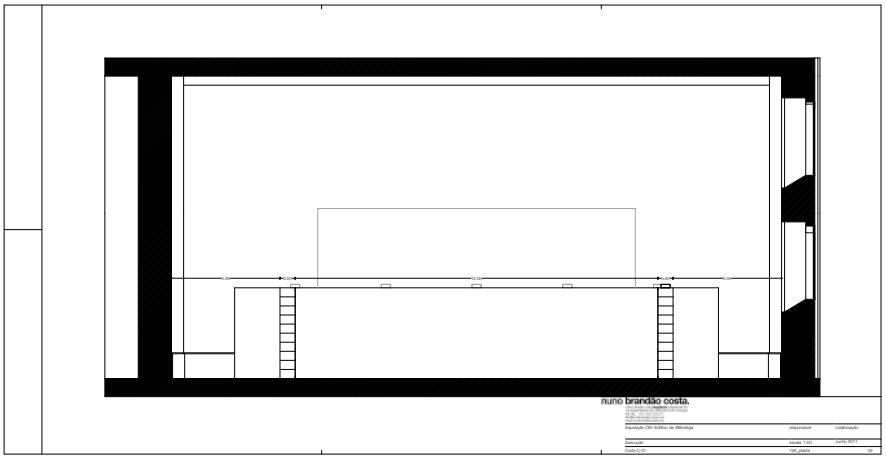
A



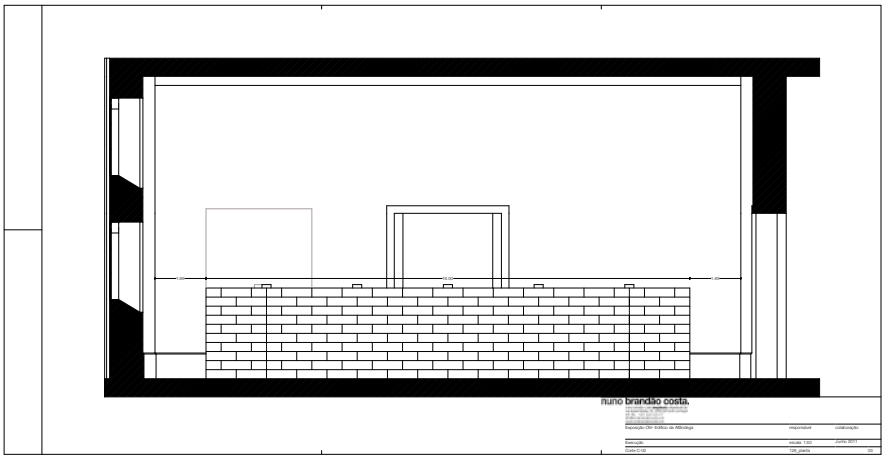
B



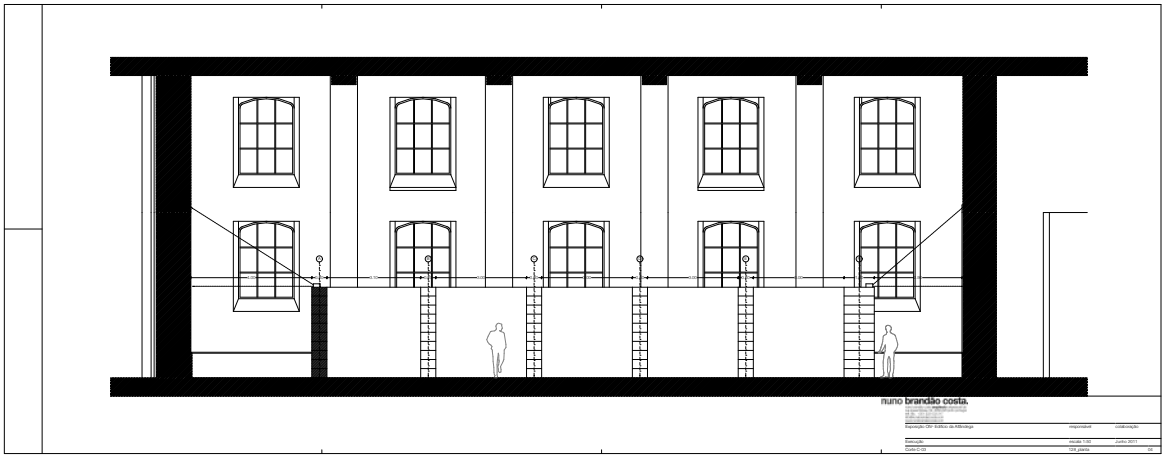
A Croqui
B Planta piso 0



A



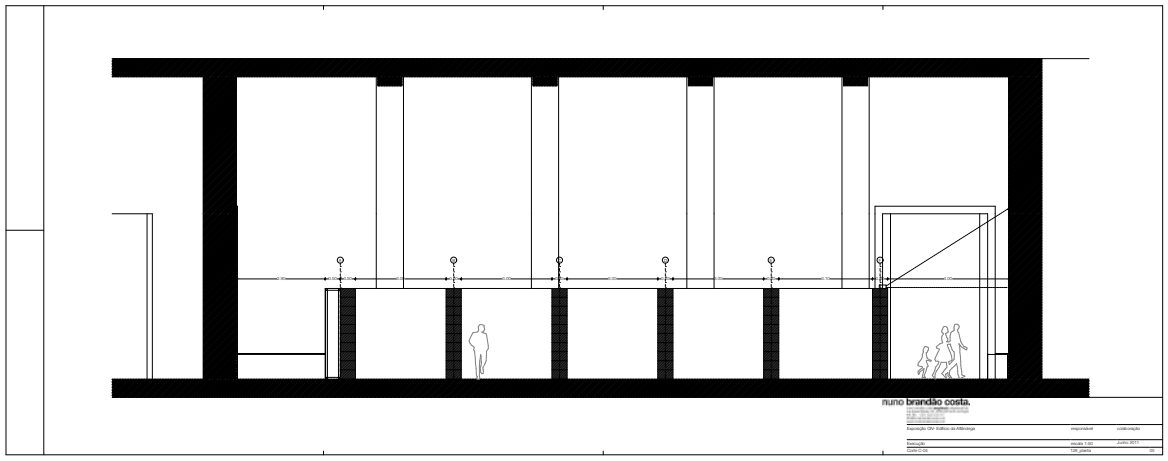
B



C

A Corte 1
B Corte 2
C Corte 3

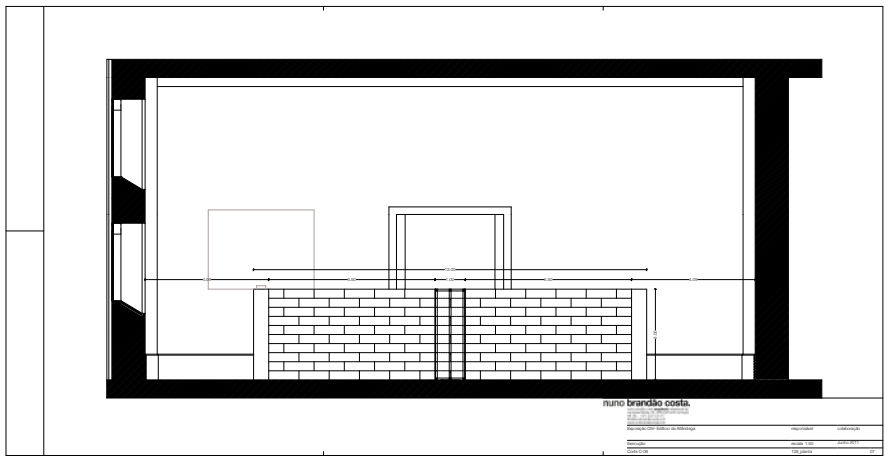
A



B



C



D



A Corte 4
B Corte 5
C Corte 6
D Corte 7





Fotografia vista entrada



Fotografia vista entrada


es do vinho
ions of wine
o 20th June–17th July



Fotografia vista interior



Fotografia vista interior



Fotografia vista interior

Creche de Lancy

Lancy, Suíça 2011
Concurso internacional, 3.º prémio



A

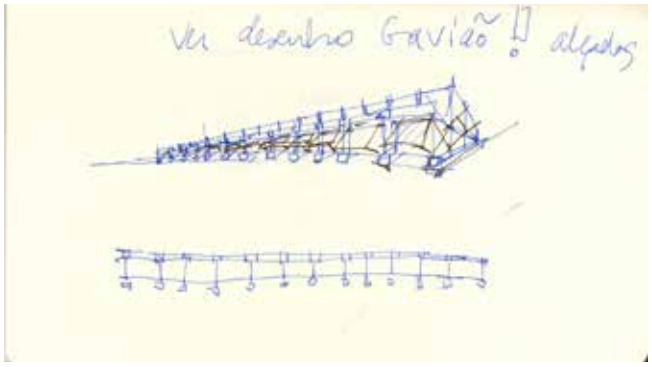


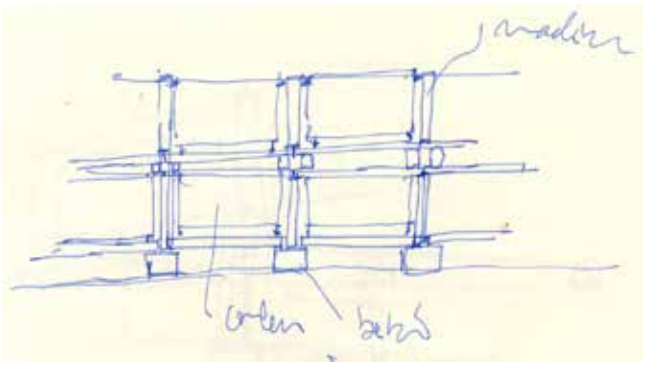
B

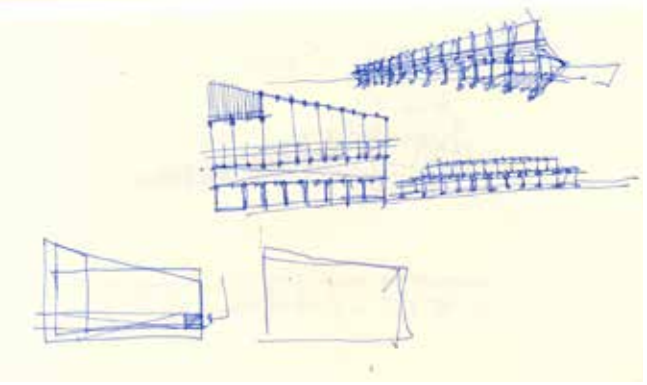


C

A Fotografia vista aérea
B Fotografias terreno

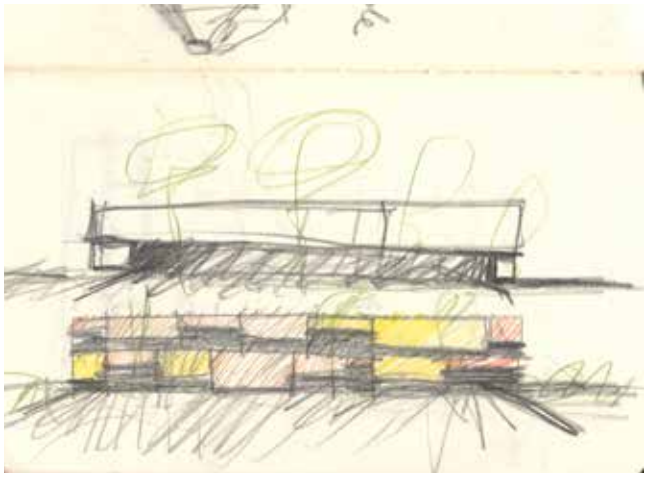

Ver desenho Gravidão!! alçados

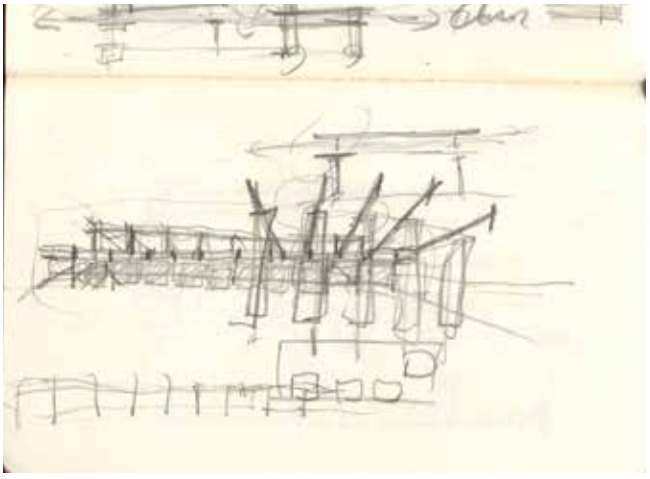

madeira
cortes




les couleurs du monde

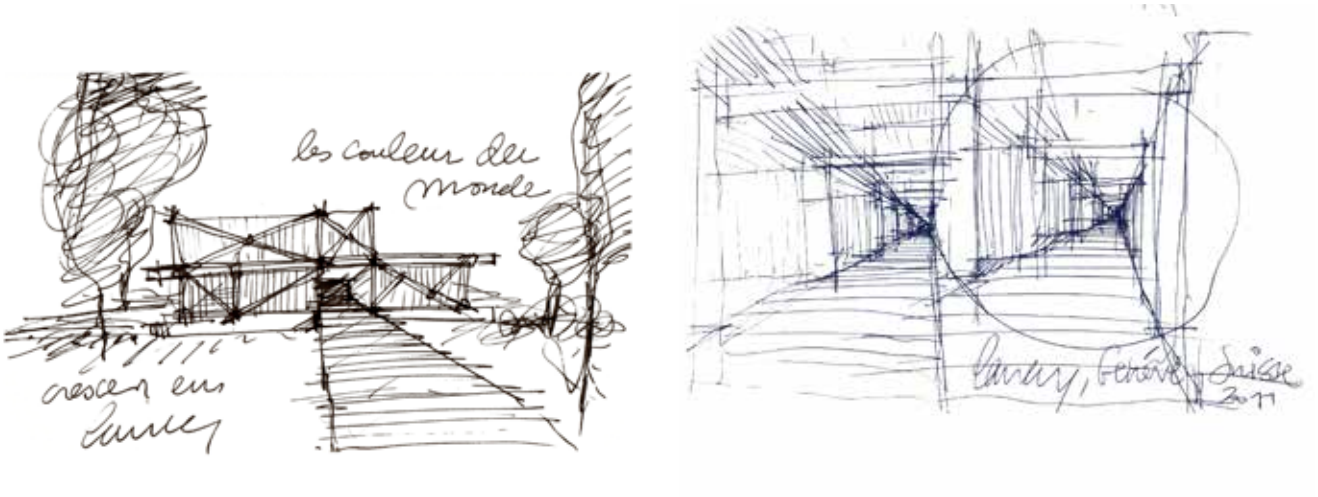

jouer
jouer
jouer

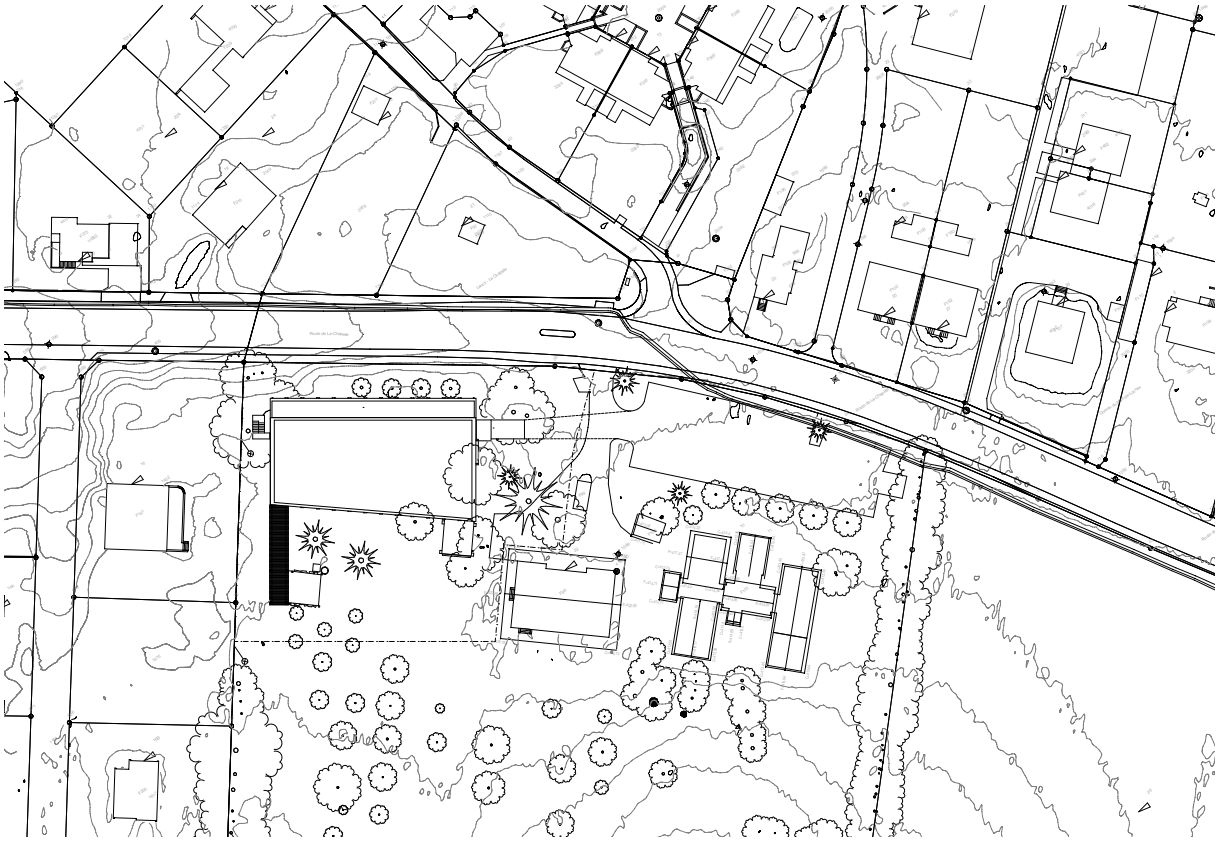




Croquis

A

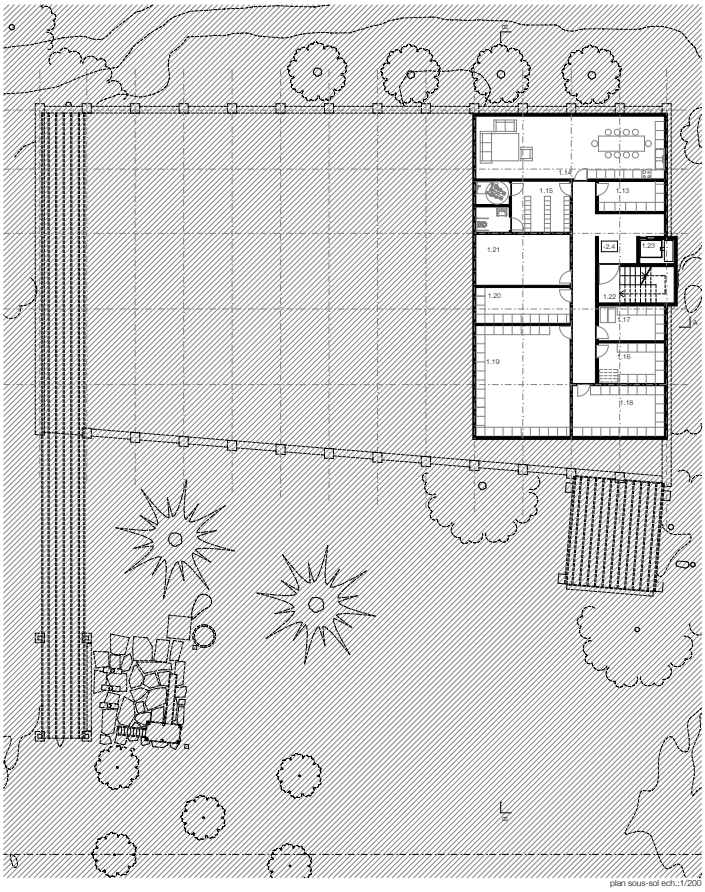




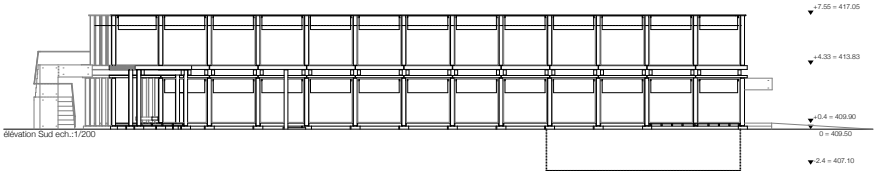
B

A Croquis
B Planta implantação

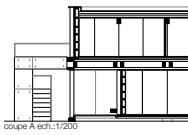
Construction d'une crèche à la Chapelle-Les Sciers - Ville de Lancy



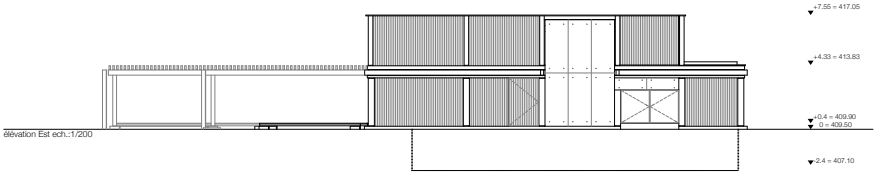
plan sous-sol ech.:1/200



élévation Sud ech.:1/200



coupe A ech.:1/200



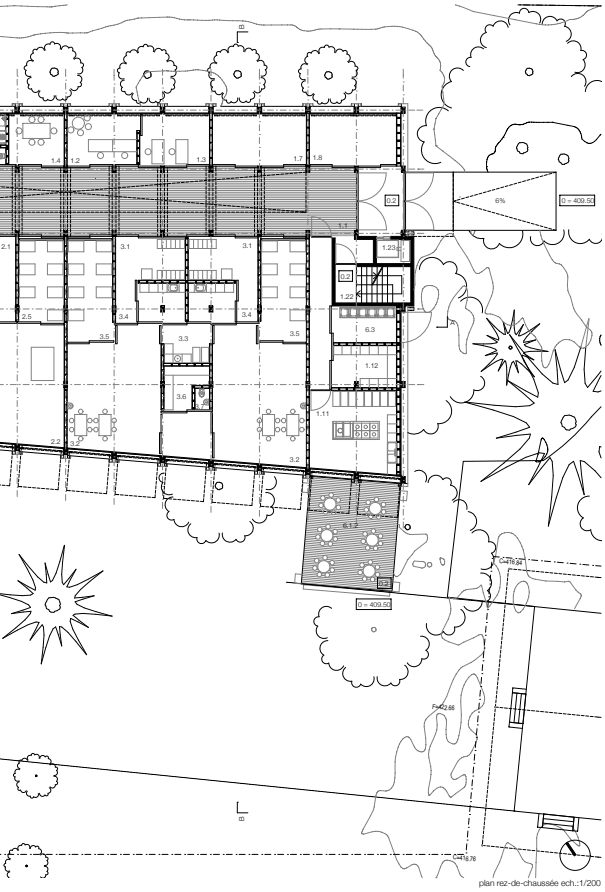
élévation Est ech.:1/200

coupe B ech.:1/200

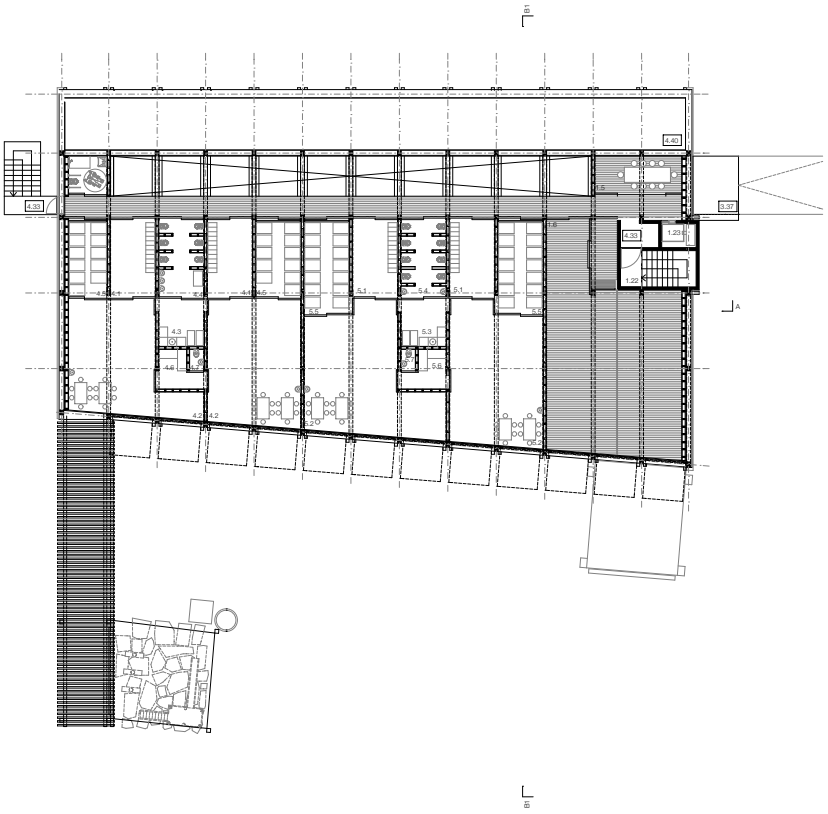
1.1 hall d'entrée 161.28 m² **1.2** bureau de la direction 16.00 m² **1.3** secrétariat 16.00 m² **1.4** bureau du psychopédagogue 12.70 m² **1.5** salle de rencontre 14.70 m² **1.6** salle de mouvement 120.20 m² **1.7** local pousse
1.16 buanderie 11.60 m² **1.17** nettoyage 10.03 m² **1.18** réserve, stock 20.38 m² **1.19** materiatheque 45.66 m² **1.20** Archives 14.75 m² **1.21** locaux techniques 20.93 m² **1.22** escalier **1.23** ascenseur **2.00** groupe
de vie 48.23 + 53.18 m² **3.3** cuisinette 7.60 m² **3.4** salle de change 8.20 + 8.20 m² **3.5** salle de sieste 19.98 + 19.98 m² **3.6** rangement 6.80 m² **3.7** toilette adultes 1.40 m² **4.00** groupe 2-3 ans **4.1** vestiaire 15.61
5.4 coin wc 15.63 m² **5.5** salle de sieste 18.16 + 18.16 m² **5.6** rangement 6.80 m² **5.7** toilette adultes 1.40 m² **6.00** aménagements extérieurs **6.1** préau **6.1.1** préau couvert 107.23 m² **6.1.2** espace avec des tables p

Painel 1 plantas alçados e cortes

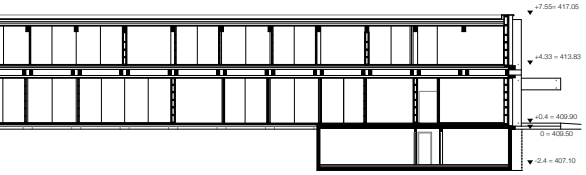
Deux Arbres, Une Maison **2**

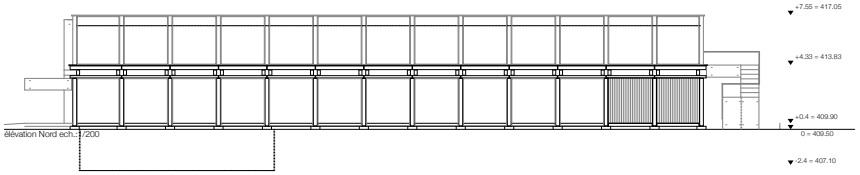


plan rez-de-chaussée ech.:1/200

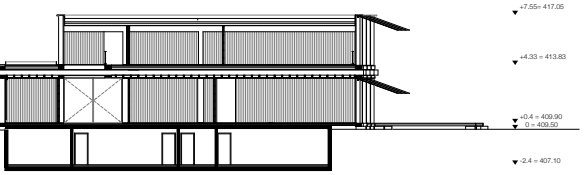


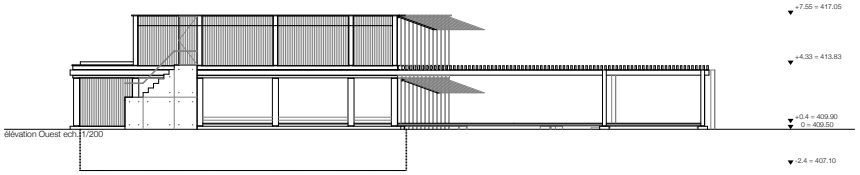
plan 1er étage ech.:1/200





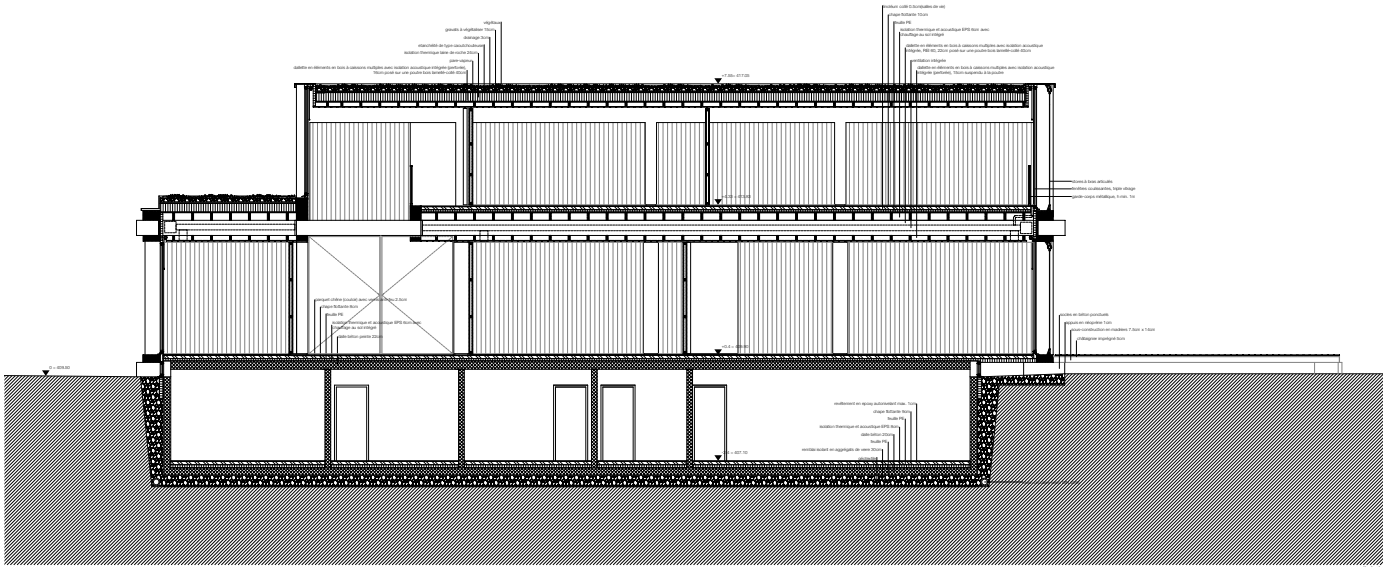
élévation Nord ech.:1/200





élévation Ouest ech.:1/200

tte (parents) 19.87 m² **1.8** local poussette (crèche) 21.58 m² **1.9** toilettes enfants 9.20 m² **1.10** toilettes handicapés 8.17 m² **1.11** cuisine 30.80 m² **1.12** économat cuisine 11.96 m² **1.13** chambre rafraîchie 9.00 m² **1.14** salle du personnel 51.74 m² **1.15** vestiaire du personnel 20.00 m²
4 mois-1 an **2.1** vestiaire 13.36 + 13.36 m² **2.2** salle de vie 48.23 + 53.18 m² **2.3** biberonnerie 7.60 m² **2.4** salle de change 8.20 + 8.20 m² **2.5** salle de sieste 19.98 + 19.98 m² **2.6** rangement 6.80 m² **2.7** toilette adultes 1.40 m² **3.00** groupe 1-2 ans **3.1** vestiaire 13.36 + 13.36 m² **3.2** salle
+ 15.61 m² **4.2** salle de vie 50.18 + 52.47 m² **4.3** cuisinette 9.56 m² **4.4** coin wc 15.63 m² **4.5** salle de sieste 12.64 + 14.87 m² **4.6** rangement 6.80 m² **4.7** toilette adultes 1.40 m² **5.00** groupe 3-4 ans **5.1** vestiaire 15.61 + 15.61 m² **5.2** salle de vie 59.17 + 53.91m² **5.3** cuisinette 9.26 m²
our des activités ou manger **6.1.3** structure pour parasol **6.1.4** toboggan **6.1.5** jeux sur ressort **6.1.6** bac à sable **6.1.7** fontaine **6.2** local de rangement 8.60 m² **6.3** local ordures 10.45 m²



Corte construtivo





Imagens vistas exterior e interior

Crematório de Hörnli

Basileia, Suíça 2012

Concurso Internacional, 3.º prémio

A



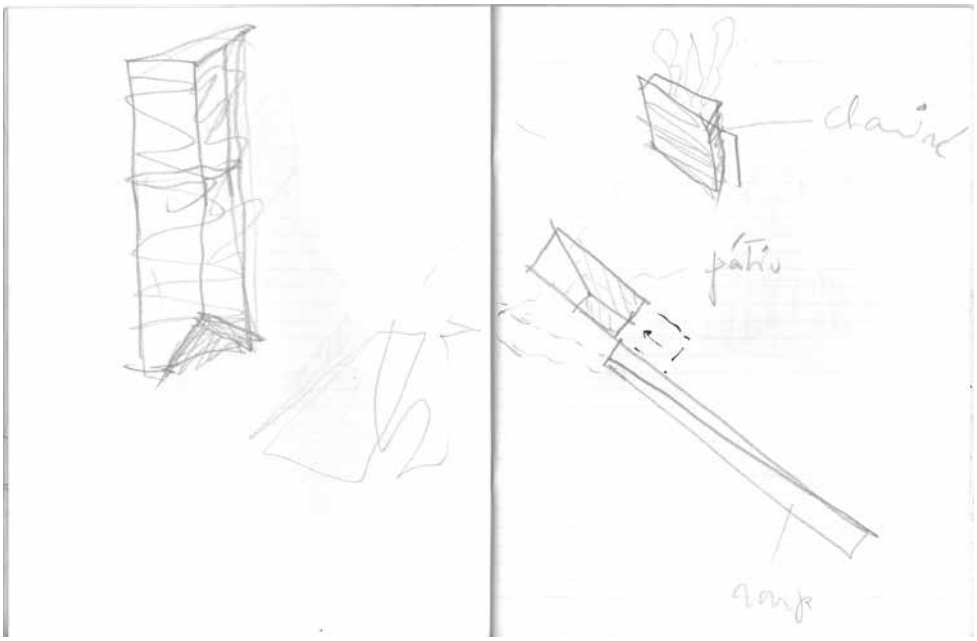
B

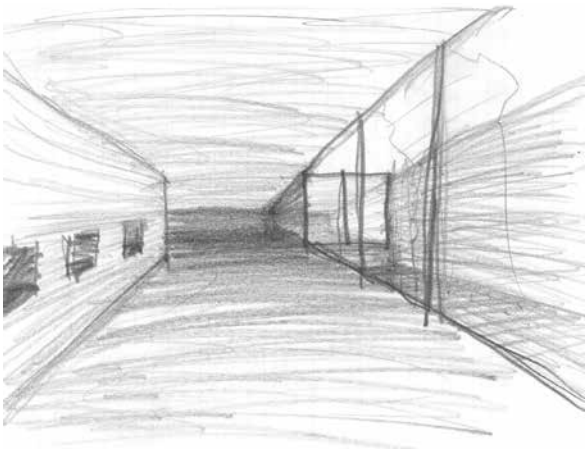




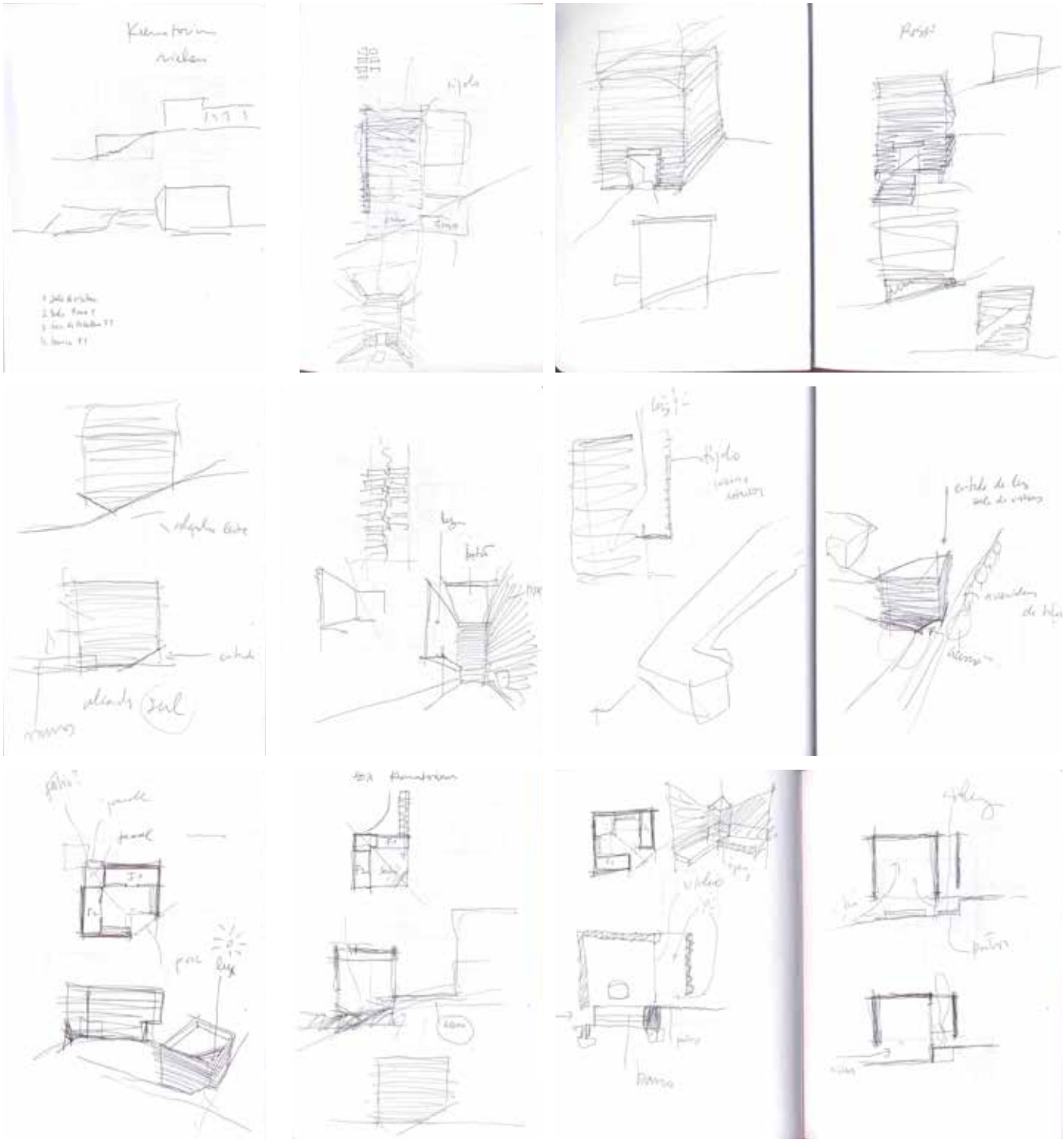
A Fotografia vista aérea
B Fotografias terreno



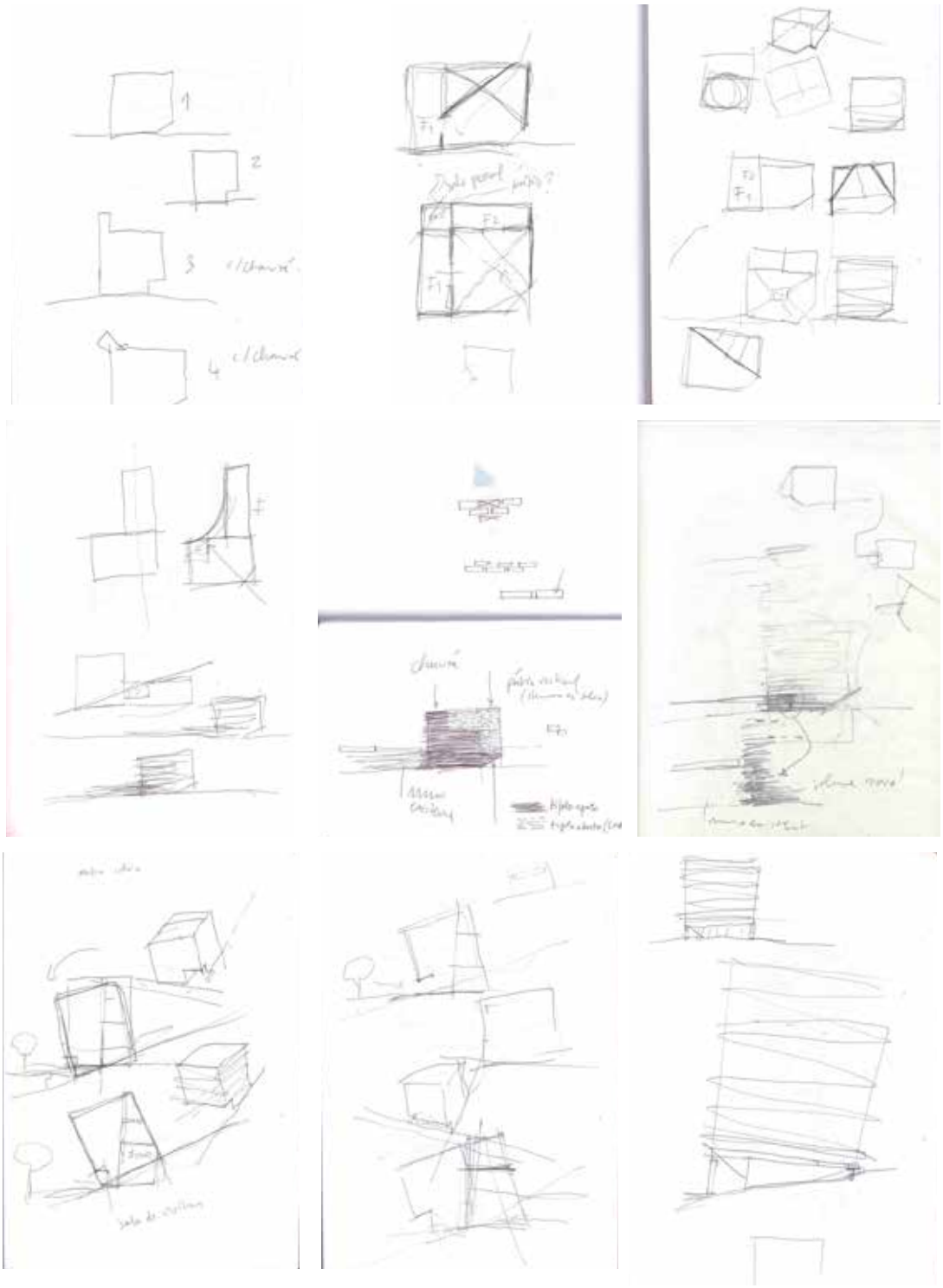




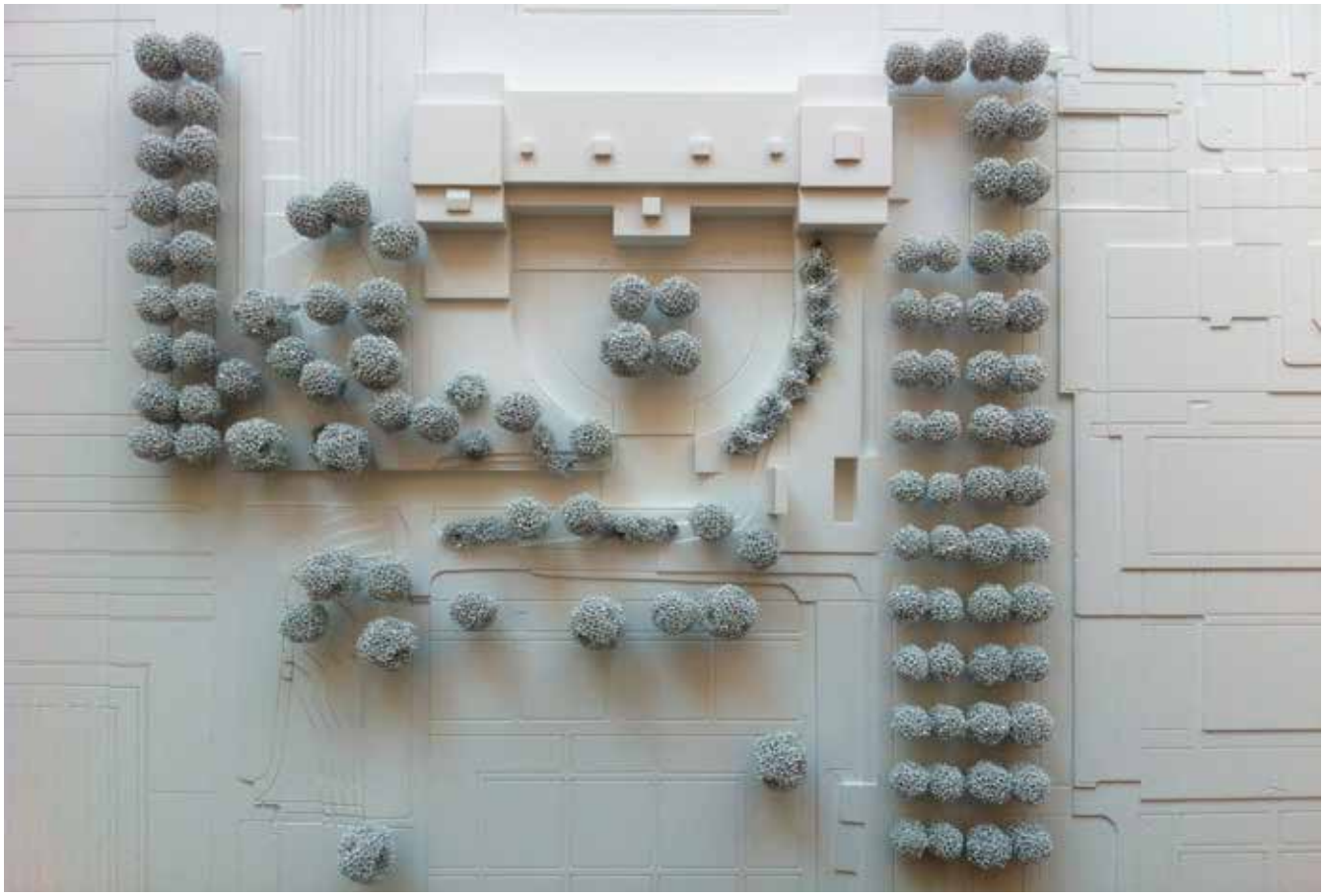
Croquis



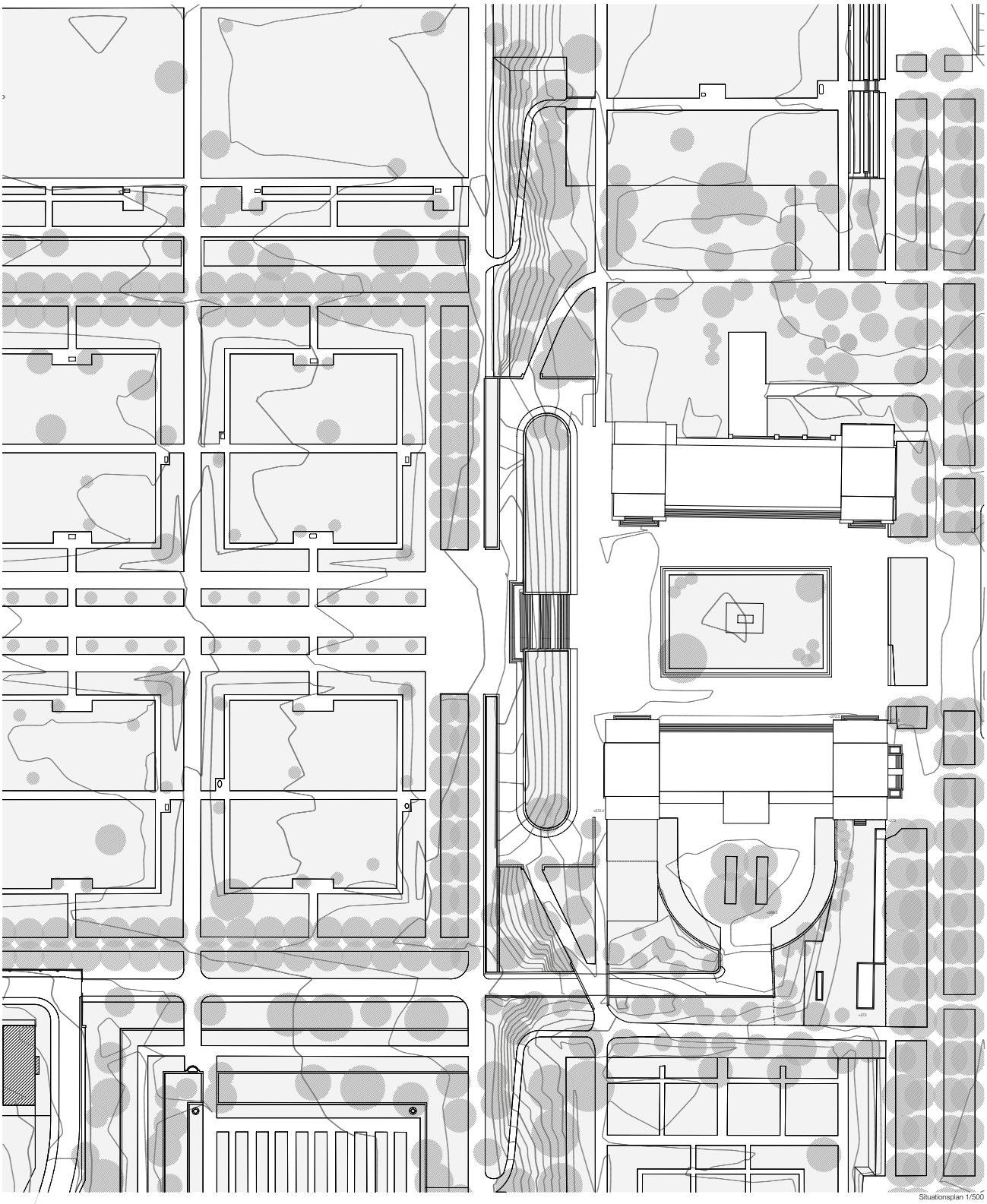
Croquis



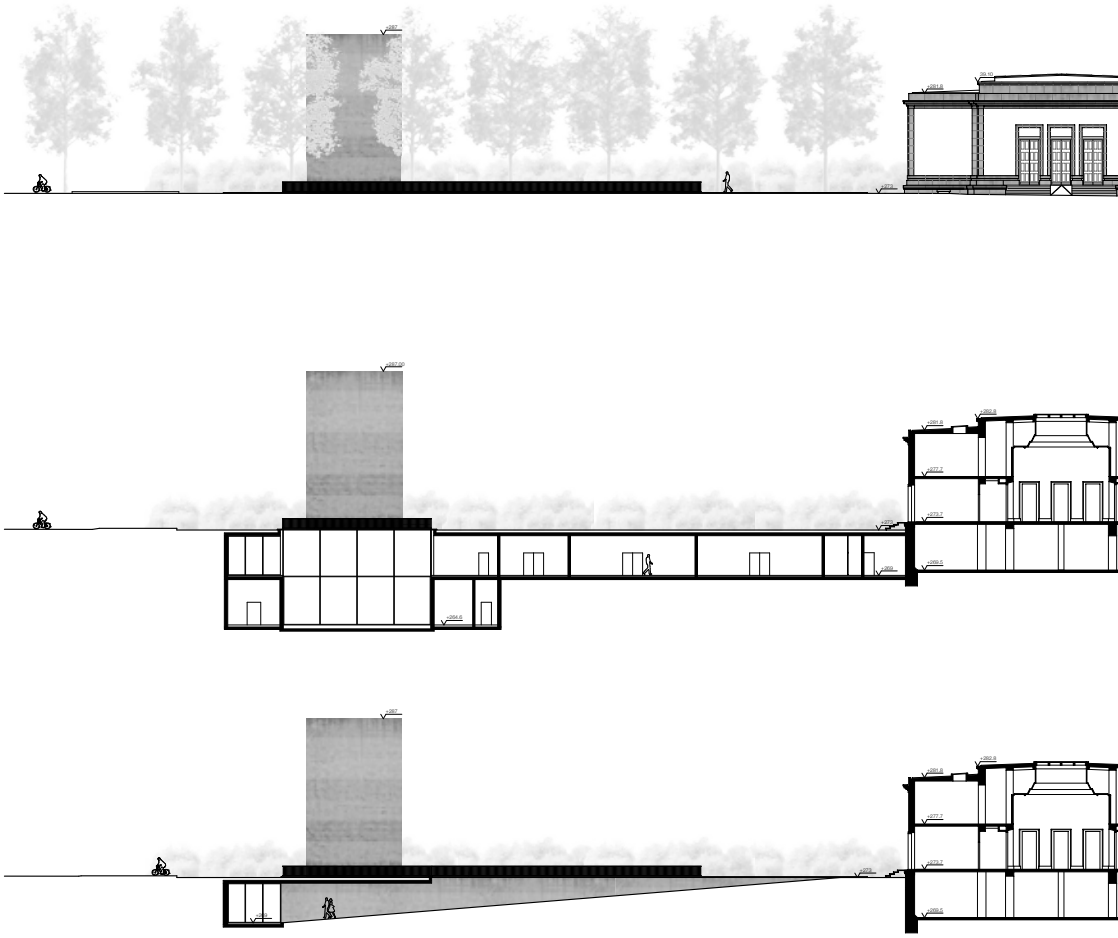
Croquis



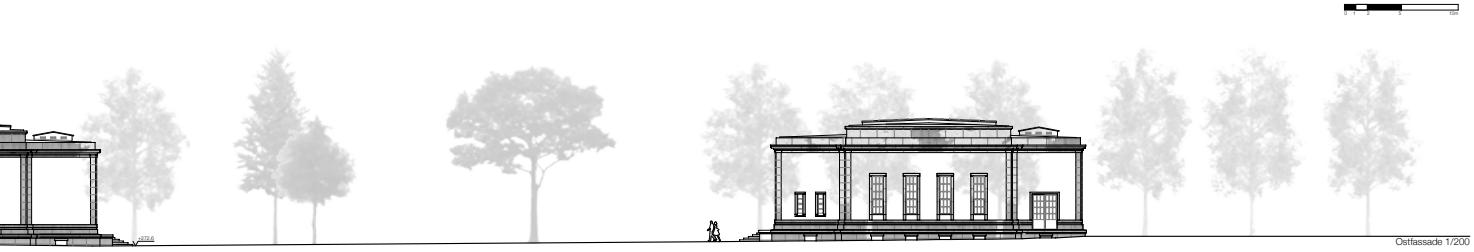
Fotografia maqueta



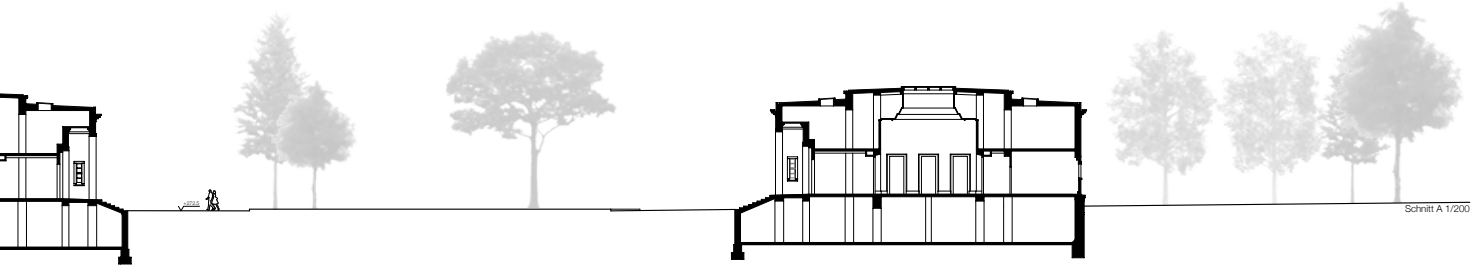
Planta e perfil implantação



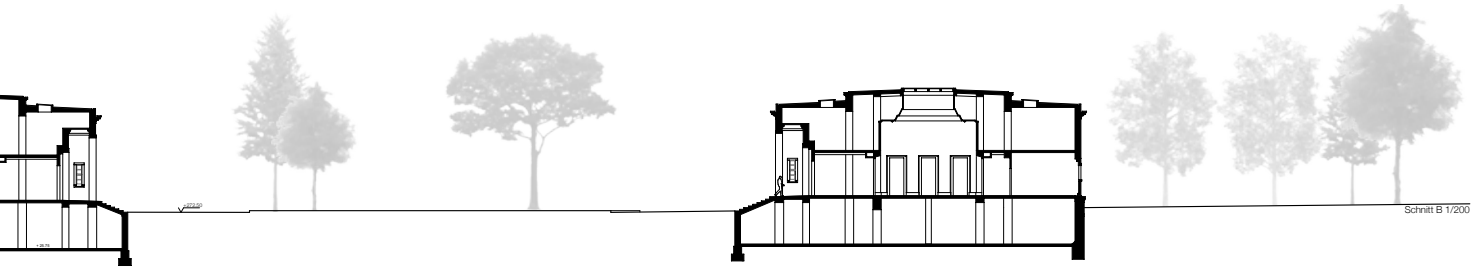
Cortes e alçados



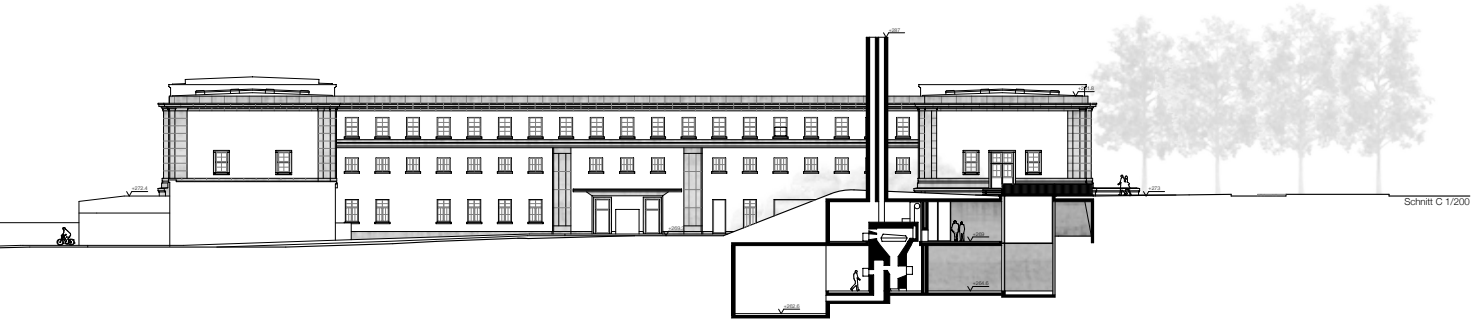
Ostfassade 1/200



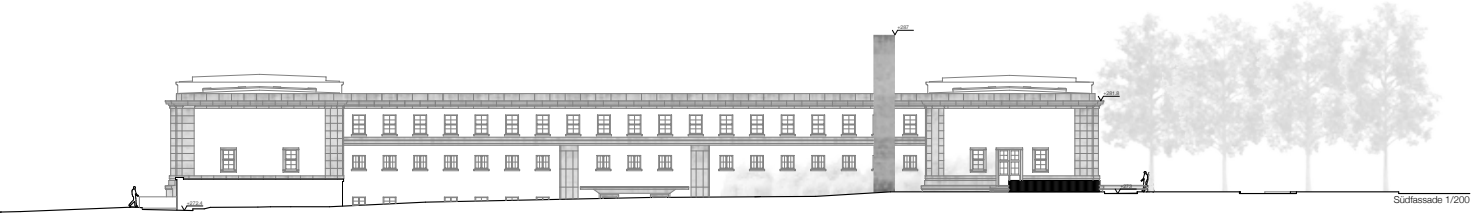
Schnitt A 1/200



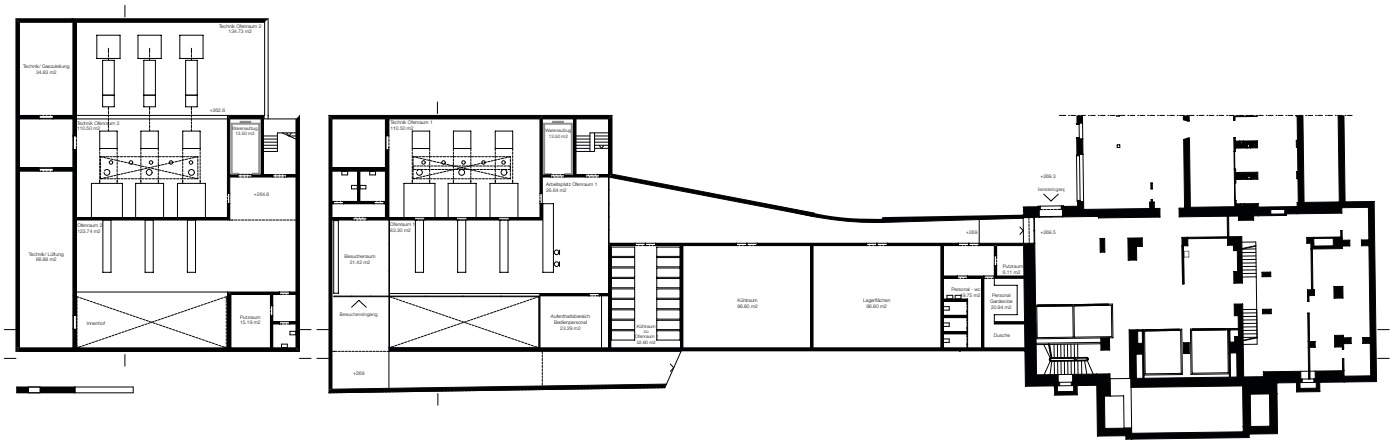
Schnitt B 1/200



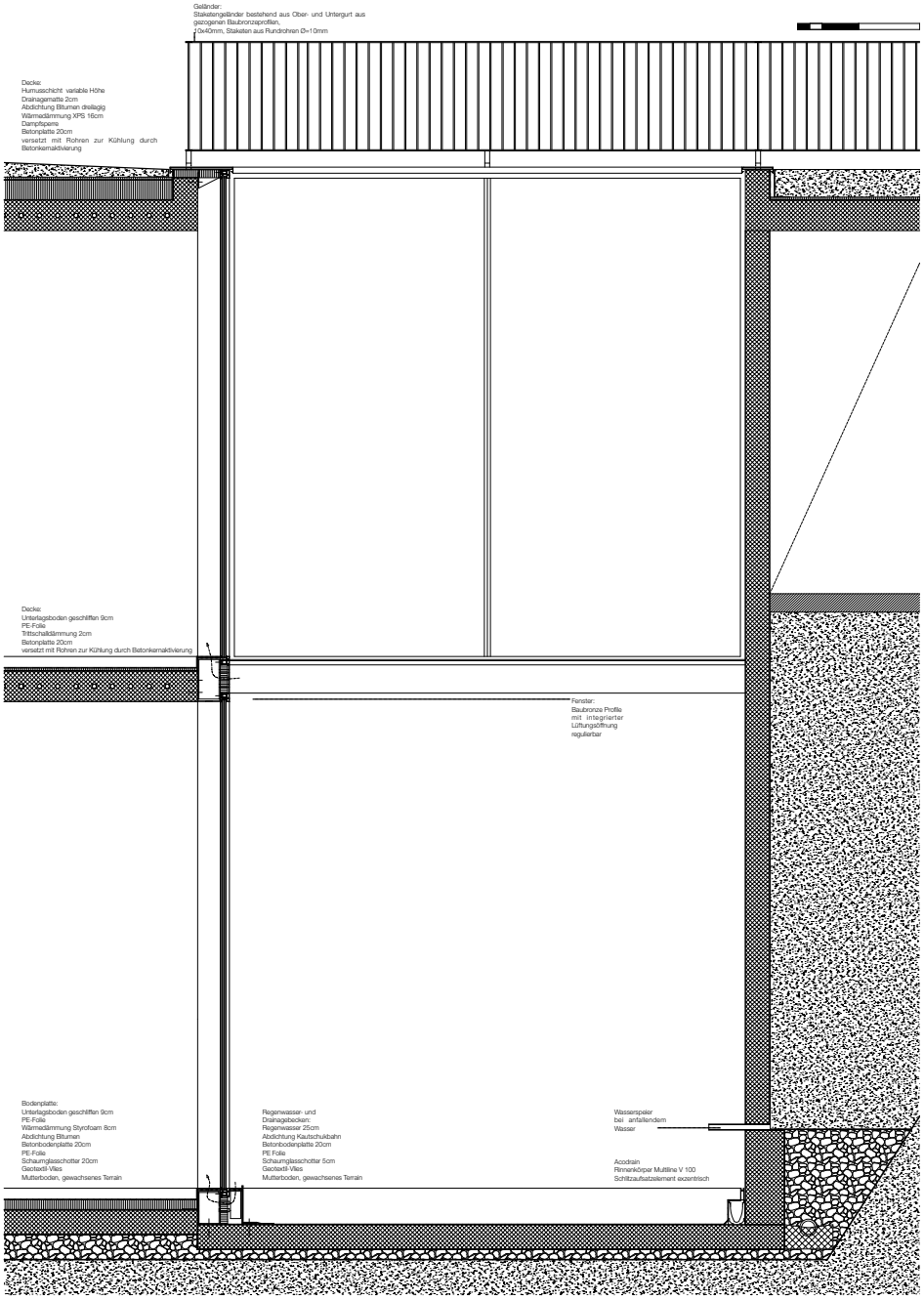
Schnitt C 1/200



Südfassade 1/200



A



B

A Plantas
B Corte construtivo



Imagem vista exterior





Imagens vistas exterior e interior