



História e Tradição na Arquitectura Contemporânea Portuguesa

Cinco Obras de Arquitectura em Centros Históricos

Maria Alexandra Correia de Castro

Dissertação submetida para a satisfação parcial dos requisitos do grau de mestre em
Metodologias de Intervenção no Património Arquitectónico

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto | Outubro de 2008

711.4(043.2)

História e Tradição na Arquitectura Contemporânea Portuguesa
Cinco Obras de Arquitectura em Centros Históricos

Maria Alexandra Correia de Castro

Licenciada em Arquitectura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto

Dissertação submetida para a satisfação parcial dos requisitos do grau de mestre em
Metodologias de Intervenção no Património Arquitectónico

Orientação: Prof. Carlos Machado, FAUP

Co-orientação: Prof. Roberto Masiero, Università IUAV di Venezia

Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto | Outubro de 2008



21/5/09

Entrada em 21/05/2009

Registo nº 126863

T. 6. 1. 10

Resumo

A presente dissertação de mestrado em Metodologias de Intervenção no Património Arquitectónico tem como objectivo reflectir sobre o papel da História e da Tradição na arquitectura contemporânea.

Centrada em específico no contexto português, a tese é desenvolvida a partir da análise de cinco casos de estudo relativos a edifícios contemporâneos de arquitectos portugueses, construídos em áreas com manifesto valor patrimonial. Este é o ponto de partida de uma investigação que se estende à obra em geral dos arquitectos Fernando Távora, Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura, Manuel e Francisco Aires Mateus, João Mendes Ribeiro, escolhidos enquanto figuras de referência, e de certo modo representativas, do panorama nacional.

De cada autor interessa reconhecer o sentido que atribui aos conceitos de História e Tradição, perceber como estes se reflectem na sua metodologia e, acima de tudo, como se manifestam num entendimento específico da arquitectura. Numa reflexão mais abrangente, pretende-se ainda fazer uma leitura da evolução da cultura arquitectónica portuguesa e elaborar uma possível interpretação da arquitectura contemporânea.

A tese está estruturada em quatro capítulos principais.

No capítulo 1 é feito o enquadramento do objecto de estudo, a partir de uma breve caracterização do contexto cultural e disciplinar do período em análise. Neste ponto são aprofundadas algumas questões consideradas pertinentes para a descrição do quadro geral no qual se inserem as obras seleccionadas.

No capítulo 2, apresentados por ordem cronológica de autor, são analisados os casos de estudo. Em cada ficha de análise interessa decifrar a obra enquanto formalização e síntese de um pensamento, interessa decompô-la para reconhecer, no acto crítico da montagem, a razão de cada operação projectual. Deste modo, estudados nos seus elementos constitutivos, os cinco casos permitem individualizar com rigor os temas que marcam o trabalho dos arquitectos, assumindo-se como ponto de partida para o reconhecimento do valor que estes atribuem à História e à Tradição.

No capítulo 3, através da leitura cruzada dos cinco autores, é aprofundado o tema central da tese relativo à História e à Tradição na Arquitectura Contemporânea Portuguesa.

Com o objectivo de desenvolver as questões que foram sendo levantadas ao longo da interpretação das obras, são sistematizados os conteúdos teóricos mais relevantes do trabalho de cada arquitecto. Numa abordagem que se estende aos seus percursos e abrange várias obras por eles realizadas, pretende-se reconhecer a ideia que cada um tem de arquitectura.

No capítulo 4, como síntese final, é elaborada uma possível interpretação da arquitectura contemporânea. Trata-se de uma reflexão que conclui a investigação sobre o trabalho dos cinco autores e nos permite, não só, interpretar a evolução da cultura arquitectónica portuguesa, como também, levantar algumas questões, mais gerais, relativas ao estado da arquitectura contemporânea. Desenvolvida a partir das constantes e das diferenças que sobressaem do confronto entre os arquitectos, esta reflexão estrutura-se em três pontos: o primeiro incide nas questões relativas à definição do objecto arquitectónico em si, o segundo na condição da arquitectura como reconstrução do lugar e o terceiro na relação da arquitectura com o tempo, ou seja, com a História e a Tradição.

Abstract

The aim of this master's thesis on methodologies of intervention in architectural heritage is to reflect on the role of history and tradition in contemporary architecture.

Specifically focusing on the Portuguese context, this thesis analyses five case studies on contemporary buildings of Portuguese architects, built in areas of remarkable patrimonial value. This is the starting point for a detailed analysis of the architects' work (Fernando Távora, Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura, Manuel and Francisco Aires Mateus, João Mendes Ribeiro), who are considered opinion leaders and, in a certain way, representative of the Portuguese architectural context.

This study ascertains the meaning each architect attributes to the concepts of history and tradition, how these concepts are reflected in their methodology, and how they are expressed in their understanding of architecture. This analysis is followed by a broader reflection on the evolution of the Portuguese architectonic culture and on a likely interpretation of the contemporary architecture.

This thesis is thematically structured into four chapters.

The first chapter puts into perspective the focus of this study, by providing a brief characterisation of the cultural and architectural context of the period in question. Some of the most significant issues, relevant to the background in which the case studies are included, are examined in greater depth.

Chapter two analyses the case studies chronologically by author. In each analysis, it was important to decipher the work in terms of its formalisation and synthesis of a thought process. It was important to take apart the project, in order to gain a better understanding of the design process through the act of critical reconstruction. In this fashion, the constituting elements were studied for each of the five cases to allow with rigor, the individualization of the themes that characterize the work of the architects. Consequently, they act as a point of departure for a better understanding of the value each one attributes to history and tradition.

Chapter three develops the thesis' main focus on history and tradition in Portuguese contemporary architecture. Aiming to investigate in great detail all the issues raised during the previous analysis, it is presented the most relevant theoretical contents of each architect's work. Through the study of each architect's biography and looking at their various projects, this study seeks to describe the understanding each author may have of architecture.

Chapter four elaborates a likely interpretation of the contemporary architecture. This reflection, that concludes the study of each architect's work, allows not only an interpretation of the evolution of the Portuguese architectonic culture, but also a discussion on the status of the contemporary architecture. Focusing on what the architects have in common and what distinguishes them, this reflection is structured into three parts: the first examines questions relating to the definition of the architectural object itself, the second to the role of architecture as a reconstruction of place and the third to the relationship between architecture and time, or, in other words, between history and tradition.

Résumé

Le présent mémoire du master en Méthodologies d'Intervention dans le Patrimoine Architectonique a pour objectif de se pencher sur le rôle de l'Histoire et de la Tradition dans l'architecture contemporaine.

Spécifiquement centré sur le contexte portugais, le mémoire est développé à partir de l'analyse de cinq cas d'études relatifs aux bâtiments contemporains de architectes, bâtis dans des endroits d'indéniable valeur patrimoniale. Ce-ci est le point de départ d'une enquête que s'étend à l'œuvre en général des architectes Fernando Távora, Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura, Manuel e Francisco Aires Mateus, João Mendes Ribeiro, choisis en tant que figures de relief, et d'une certaine manière représentatives du panorama national.

Nous tacherons de reconnaître le sens que chacun de ces auteurs attache aux concepts d'Histoire et la Tradition, comprendre comment ils se révèlent dans leur méthodologie et, par-dessus tout, comment ils se manifestent dans un entendement particulier de l'architecture. Dans une réflexion plus élargie, nous aspirerons encore à faire une lecture de l'évolution de la culture architectonique portugaise et à produire une interprétation possible de l'architecture contemporaine.

Le mémoire est structuré en quatre chapitres principaux.

Dans le chapitre 1 s'effectue l'encadrement de l'objet en étude, à partir d'une brève caractérisation du contexte culturel et disciplinaire de la période en analyse. À ce point, seront approfondies certaines questions qui sont considérées pertinentes pour la description du cadre général dans lequel sont incluses les œuvres sélectionnées.

Dans le chapitre 2, présentés selon un ordre chronologique d'auteurs, sont analysés les cas d'étude.

Dans chaque fiche technique d'analyse il est important de déchiffrer l'œuvre en tant que formalisation et synthèse d'une pensée, il est important de la décomposer pour reconnaître, dans l'acte critique de la recomposition, le sens de chaque opération projectuelle. Ainsi, étant étudiés selon ses éléments constitutifs, les cinq cas permettent d'individualiser à la rigueur les thèmes qui marquent le travail des architectes, devenant le point de départ vers la reconnaissance de la valeur qu'ils attribuent à L'Histoire et à la Tradition.

Dans le chapitre 3, en travers la lecture croisée des cinq auteurs, nous approfondissons le thème central relatif à l'Histoire et la Tradition dans l'Architecture Contemporaine Portugaise.

Ayant pour objectif d'approfondir les questions qui ont été soulignées tout au long de l'interprétation des œuvres, sont systématisés les teneurs théoriques le plus saillantes du travail de chaque architecte. Dans une approche que s'étend à la lecture de leurs parcours et qui concerne plusieurs projets réalisés par eux, nous avons voulu identifier l'idée d'architecture de chacun.

Dans le chapitre 4, en tant que synthèse final, nous élaborons une interprétation possible de l'architecture contemporaine. Nous menons une réflexion qui conclue l'enquête sur le travail des cinq auteurs et nous permet, soit, d'interpréter l'évolution de la culture architectonique portugaise, soit, de mettre en évidence certaines questions, plus générales, relatives à l'état de l'architecture contemporaine. Étant développée à partir des constantes et des différences qui ressortent de la confrontation entre architectes, cette réflexion se structure en trois points : le premier tombe sur des questions qui regardent la définition de l'objet architectonique en soi, le deuxième sur la condition de l'architecture comme reconstruction du lieu et le troisième sur le rapport de l'architecture avec le temps, c'est-à-dire, avec l'Histoire et la Tradition.

Riassunto

La presente dissertazione di Master in Metodologie di Intervento nel Patrimonio Architettonico ha come obiettivo quello di riflettere sul ruolo della Storia e della Tradizione nell'architettura contemporanea.

Incentrata in particolare nel contesto portoghese, la tesi è sviluppata a partire dall'analisi di cinque casi di studio relativi ad edifici contemporanei di architetti portoghesi, costruiti in aree con manifesto valore patrimoniale. Questo è il punto di partenza di una ricerca che si estende all'opera in generale degli architetti Fernando Távora, Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura, Manuel e Francisco Aires Mateus, João Mendes Ribeiro, scelti in quanto figure di riferimento ed in certo modo rappresentative del panorama nazionale.

Di ogni autore interessa riconoscere il senso che attribuisce ai concetti di Storia e Tradizione, comprendere come gli stessi si riflettono nella sua metodologia e, soprattutto, come si traducono in un modo specifico di intendere l'architettura.

Attraverso una riflessione più vasta, si vuole inoltre effettuare una lettura dell'evoluzione della cultura architettonica portoghese ed elaborare una possibile interpretazione dell'architettura contemporanea.

La tesi è strutturata in quattro capitoli principali.

Nel capitolo 1 è inquadrato l'oggetto di studio, a partire da una breve caratterizzazione del contesto culturale e disciplinare del periodo in analisi. In questo punto vengono approfondite alcune questioni che si ritengono pertinenti per la descrizione del quadro generale nel quale si inseriscono le opere selezionate.

Nel capitolo 2, presentati in ordine cronologico d'autore, sono analizzati i casi di studio. In ciascuna scheda d'analisi si intende decifrare l'opera in quanto materializzazione e sintesi di un pensiero, scomporla per riconoscere, nell'atto critico del montaggio, la ragione di ciascuna operazione progettuale. In questo modo, studiati nei loro elementi compositivi, i cinque casi permettono di individuare con rigore i temi che segnano il lavoro degli architetti, costituendo il punto di partenza per il riconoscimento del valore che questi attribuiscono alla Storia e alla Tradizione.

Nel capitolo 3, attraverso una lettura incrociata dei cinque autori, è approfondito il tema centrale della tesi relativo alla Storia e alla Tradizione nell'architettura contemporanea portoghese. Con l'obiettivo di sviluppare le questioni sollevate nel corso dell'interpretazione delle opere, vengono sistematizzati i contenuti teorici più rilevanti del lavoro di ciascun architetto. Con un approccio che si estende al loro percorso progettuale e comprende varie opere da loro realizzate si cerca di riconoscere l'idea che ciascuno di essi ha d'architettura.

Nel capitolo 4, come sintesi finale, viene elaborata una possibile interpretazione dell'architettura contemporanea. Si tratta di una riflessione che conclude la ricerca sul lavoro dei cinque autori e permette, non solo, di interpretare l'evoluzione della cultura architettonica portoghese, ma anche di affrontare alcuni temi più generali relativi allo stato dell'architettura contemporanea. Sviluppata a partire dalle costanti e dalle differenze che emergono dal confronto tra gli architetti, questa riflessione è strutturata in tre punti: il primo riguarda le questioni relative alla definizione dell'oggetto architettonico in sé, il secondo la condizione dell'architettura come ricostruzione del luogo ed il terzo la relazione dell'architettura con il tempo, ovvero, con la Storia e la Tradizione.

Índice

Resumo Abstract Résumé Riassunto	5
Introdução	12
Capítulo 1	
A década de 90 e os primeiros anos de 2000	18
1.1 Conjuntura política	19
A cultura como pólo de investimento público	19
1.2 A intervenção no património arquitectónico	22
A recuperação como <i>gesto normal</i> de arquitectura	22
O centro histórico como área estratégica de intervenção	26
1.3 Arquitectura contemporânea portuguesa	37
A diversidade e a multiplicidade de experiências	37
Capítulo 2	
Cinco Obras de Arquitectura em Centros Históricos	48
2.1 Casa dos 24, Porto, 1995-2003, Fernando Távora	49
2.2 Terraços de Bragança, Lisboa, 1992-2004, Álvaro Siza	71
2.3 Edifício de habitação na rua do Teatro, Porto, 1992-1995, Eduardo Souto Moura	95
2.4 Centro Cultural e de Artes, Sines, 1999-2005, Aires Mateus	113
2.5 Casa de Chá no Paço das Infantas, Montemor-o-Velho, 1997-2000, João Mendes Ribeiro	133
Capítulo 3	
História e Tradição na Arquitectura Contemporânea Portuguesa	154
3.1 O confronto geracional como leitura crítica da situação contemporânea	155
A erudição de Fernando Távora	155
A “arquitectura de resistência” de Álvaro Siza	161
O pós-modernismo de Eduardo Souto Moura	170
A abstracção dos Aires Mateus	179
A essencialidade de João Mendes Ribeiro	185
Capítulo 4	
Considerações finais	192
4.1 Três pontos para uma possível interpretação da arquitectura contemporânea	193
A arquitectura entre a <i>felicidade do homem</i> e a sedução da imagem	193
A arquitectura como reconstrução do lugar	198
A História e a Tradição como fundamento da arquitectura	201
Fontes	208
Bibliografia	209
Índice de imagens	215

Introdução

A presente dissertação de mestrado em Metodologias de Intervenção no Património Arquitectónico tem como objectivo reflectir sobre o papel da História e da Tradição na arquitectura contemporânea.

Centrada no contexto português, a tese é desenvolvida a partir da análise de cinco casos de estudo relativos a edifícios contemporâneos de arquitectos portugueses, construídos em áreas com manifesto valor patrimonial. Este é o ponto de partida de uma investigação que se estende à obra em geral destes cinco arquitectos, escolhidos enquanto figuras de referência, e de certo modo representativas, do panorama nacional.

De cada autor interessa reconhecer o sentido que atribui aos conceitos de História e Tradição, perceber como estes se reflectem na sua metodologia e, acima de tudo, como se manifestam num entendimento específico da arquitectura. Numa reflexão mais abrangente, a partir das constantes e das diferenças que emergem do confronto entre os cinco arquitectos, pretende-se ainda fazer uma leitura da evolução da cultura arquitectónica portuguesa e elaborar uma possível interpretação da arquitectura contemporânea.

O desejo de que esta investigação se pudesse constituir numa base concreta de reflexão sobre a prática projectual e deste modo tornar-se num instrumento operativo de trabalho, levou-nos a direccionar o estudo para a interpretação de obras arquitectónicas e a definir como chave-de-leitura da análise os conceitos de História e Tradição.

Uma vez que entendemos que o projecto " [...] não é uma exercitação formal, não é um gesto [...], [mas antes] a expressão de um juízo, sobre a arquitectura, sobre a cidade, como é, como era, como poderia ser, um juízo sobre a história, inclusive a contemporânea [...]",¹ e é também o trabalhar sempre sobre os mesmos problemas, a partir de uma renovada consciência do tempo presente, consideramos que é no modo como cada autor se relaciona com o passado, e por consequência com a História e a Tradição, que constrói a sua própria ideia de arquitectura.

Com vista a restringir o campo de análise, a investigação foi limitada ao contexto português, não só pela proximidade física, importante para o conhecimento *in loco* das várias obras, mas também pelo facto da realidade portuguesa estar associada a uma série de arquitectos que, nos anos 50/60, introduziram, na nossa cultura, um particular interesse pela História e um profundo sentido de respeito pelos valores da Tradição. Deste modo, ao tomar como objecto de estudo a arquitectura contemporânea portuguesa, foi possível centrar a atenção num conjunto de atitudes projectuais todas radicadas no mesmo processo cultural, social, económico e político.

¹ Giorgio Grassi, "Progetti per la città antica (1997)", in GRASSI, Giorgio, *Scritti scelti 1965-1999*, FrancoAngeli, Milano, 2000, pág.384

Em termos cronológicos, optámos por limitar a escolha dos casos de estudo a edifícios realizados em Portugal entre 1990 e 2007. Interessou-nos abranger um período temporal recente e não muito alargado, não só para que o contexto cultural fosse comum às várias obras, mas acima de tudo com o objectivo de garantir que os exemplos seleccionados se mostrassem como reflexo do estado actual da arquitectura do país.

Internacionalmente, o ano de 1990 reveste-se de um importante significado, sendo considerado pela história universal, na voz de Hobsbawm,² como o efectivo arranque do terceiro milénio. Em termos arquitectónicos, a década de 90 é o momento da rendição da arquitectura ao fenómeno da globalização da sociedade e da sua consequente emancipação na qualidade de instrumento mediático.

No âmbito nacional, o ano de 1990 coincide com a conclusão da construção do Centro Cultural de Belém, espécie de ícone que anuncia, na sua grandiosidade, o início de um ciclo de prosperidade económica com significativos reflexos no domínio da arquitectura. "A emergência de grandes economias com incidência no sector da construção, a adequação do status social da arquitectura, o reconhecimento do papel cultural da disciplina nas transformações do país, tudo isto determinou, [...], uma profunda alteração nas condições de trabalho"³ em Portugal. Paralelamente à realidade da profissão, na década de 90, assistiu-se a uma série de transformações no campo do ensino que alteraram o perfil tradicional do arquitecto português e acentuaram a vocação plural da produção arquitectónica.

Em contraponto à coincidência temporal das obras, foi propositada a escolha de autores pertencentes a gerações distintas, escolhidos pela relevância do seu trabalho e pela consequente posição de referência que assumem no panorama nacional. Deste modo, ao abordar os princípios que estão na base das suas metodologias, tornou-se possível efectuar uma segunda leitura na qual se reconhece a evolução da cultura arquitectónica portuguesa nas últimas décadas.

Com vista a estabelecer a ponte com o âmbito do mestrado e aprofundar a questão específica do confronto entre o contemporâneo e o histórico, foi tido como último critério para a selecção dos casos de estudo a sua construção em centros históricos, considerando por *centro histórico* as estruturas urbanas, unitárias ou fragmentadas, que se " [...] apresentam como testemunhos da civilização do passado e como documentos da cultura urbana",⁴ ou ainda, entre as estruturas de formação relativamente recente, século XIX ou mesmo modernas, aquelas que se distinguem pela relevante qualidade arquitectónica ou urbanística.

² Refere-se aqui em específico o livro de Eric J. Hobsbawm, *Il Secolo Breve*, na edição italiana da RCS Libri S.p.A., Milano, 1997 (título original em inglês *Age os Extremes – The short twentieth century 1914-1991*)

³ Antonio Esposito e Giovanni Leoni, "Architetti a Porto: una "scuola"?", in *Casabella 700*, Maio, 2000, pág.5

⁴ "Carta del Restauro M.P.I. (1972) - Allegato C. Istruzioni per la tutela dei Centri Storici", in CARBONARA, Giovanni, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Liguori editori, Napoli, 2002, pág. 673

Estas intervenções, pelo facto de se inserirem num conjunto histórico, onde a incidência dos acontecimentos passados é mais complexa e a presença dos valores culturais mais significativa, põem em destaque o tema da concordância entre o novo e o existente, levando a que a relação com a história e a tradição, na sua dimensão local, assuma, nestes exemplos, uma particular relevância.

No entanto, entendemos ser importante referir que os conceitos de História e de Tradição, enquanto chave de leitura da arquitectura, não são específicos das intervenções no património. Não só porque o sentido que cada arquitecto atribui a estes temas está intimamente relacionado com a sua própria ideia de arquitectura, é inerente à sua formação intelectual e diz respeito ao modo como considera o legado arquitectónico, mas também porque, tal como afirma Távora, a única especialidade do arquitecto é a arquitectura. Como o próprio afirma, " [...] se há um vazio reabilitamos o vazio, se há um edifício reabilitamos o edifício, trata-se sempre de arquitectura".⁵

Após um reconhecimento exaustivo da produção arquitectónica portuguesa dos últimos anos, feito, essencialmente, a partir do material publicado, em monografias e periódicos, e do contacto com alguns escritórios, sistematizámos uma base de dados, com cerca de quarenta autores e 110 obras por eles realizadas com maior pertinência para o tema, com o qual iniciámos o processo de selecção dos casos de estudo. Deste modo, com base nos critérios acima referidos, ponderando o peso cultural dos autores, o valor arquitectónico dos seus edifícios e a pertinência destes para a investigação, escolhemos os cinco arquitectos, Fernando Távora, Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura, Manuel e Francisco Aires Mateus, João Mendes Ribeiro e as respectivas obras em centros históricos, a Casa dos 24 (Porto, 1995-2003), o complexo de habitação Terraços de Bragança (Lisboa, 1992-2004), o edifício de habitação na rua do Teatro (Porto, 1992-1995), o Centro Cultural e de Artes de Sines (Sines, 1999-2005) e a Casa de Chá no Paço das Infantas (Montemor-o-Velho, 1997-2000).

O estudo dos arquitectos foi dividido em duas partes, realizadas em tempos distintos, a primeira centrada na análise dos casos de estudo e a segunda voltada para o entendimento dos percursos arquitectónicos e dos princípios metodológicos de cada um.

Tidas como ponto de partida para o reconhecimento do trabalho dos cinco autores, as obras seleccionadas e a sua respectiva análise foram encaradas como a possibilidade de nos confrontarmos com o objecto arquitectónico e perceber, numa situação concreta, como foi dada resposta aos vários problemas. Após uma primeira abordagem, feita a partir das peças

⁵ Fernando Távora, "La mia opera", in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano, 2005, pág. 10

desenhadas, das memórias descritivas e do contacto com os colaboradores que acompanharam os projectos, visitámos as obras, percorrendo-as, observando-as atentamente e registando-as em escritos, desenhos e fotografias.

De seguida, com vista a complementar a compreensão dos cinco edifícios, nos seus pormenores, e a aprofundar o trabalho desenvolvido por cada autor, estendemos o estudo aos restantes projectos, privilegiando sobretudo, como fonte de informação, as entrevistas e os textos escritos pelos próprios, tanto reflexões teóricas sobre o entendimento que têm da arquitectura como memórias descritivas dos projectos.

No que se refere à estrutura, a tese foi dividida em quatro capítulos principais. No capítulo 1 é feito o enquadramento do objecto de estudo, a partir de uma breve caracterização do contexto cultural e disciplinar do período em análise. Neste ponto são aprofundadas algumas questões consideradas pertinentes para a descrição do quadro geral no qual se inserem as obras seleccionadas. É apresentada sumariamente a conjuntura política, são abordados os factores que permitem clarificar a situação actual da intervenção no património, em específico dos centros históricos, e no final, é exposta uma síntese das características mais relevantes da produção arquitectónica portuguesa recente, na década de 90 e nos primeiros anos de 2000.

No capítulo 2, apresentados por ordem cronológica de autor, são analisados os casos de estudo. Em cada ficha de análise interessa decifrar a obra enquanto formalização e síntese de um pensamento, interessa decompô-la para reconhecer, no acto crítico da montagem, a razão de cada operação projectual. Deste modo, estudados nos seus elementos constitutivos, os cinco casos permitem individualizar com rigor os temas que marcam o trabalho dos arquitectos, assumindo-se como ponto de partida para o reconhecimento do valor que estes atribuem à História e à Tradição.

No final de cada ficha foram incluídos os desenhos técnicos do edifício. Composto por plantas, alçados e cortes, este material, montado em formato A3, foi organizado nas páginas de forma a permitir, uma vez desdobradas as folhas, uma leitura comparada da análise escrita e das peças desenhadas.

No capítulo 3, com base num confronto geracional, através da leitura cruzada dos cinco autores, é aprofundado o tema central da tese relativo à História e à Tradição na Arquitectura Contemporânea Portuguesa.

Com o objectivo de desenvolver as questões que foram sendo levantadas ao longo da interpretação das obras, são sistematizados os conteúdos teóricos mais relevantes do trabalho de cada arquitecto. Numa abordagem que se estende aos seus percursos e abrange várias obras por eles realizadas, pretende-se reconhecer a ideia que cada um tem de arquitectura, onde por

termo *ideia de arquitectura* se entende aqui " [...] aquele conjunto de escolhas ideais, expressivas e também técnicas que dão lugar a um reconhecível mundo de formas como resultado prático [...] ".⁶

No capítulo 4, como síntese final, é elaborada uma possível interpretação da arquitectura contemporânea. Trata-se de uma reflexão que conclui a investigação sobre o trabalho dos cinco autores e nos permite, não só interpretar a evolução da cultura arquitectónica portuguesa, como também levantar algumas questões, mais gerais, relativas ao estado da arquitectura contemporânea. Desenvolvida a partir das constantes e das diferenças que sobressaem do confronto entre os arquitectos, esta reflexão estrutura-se em três pontos: o primeiro incide nas questões relativas à definição do objecto arquitectónico em si, o segundo na condição da arquitectura como reconstrução do lugar e o terceiro na relação da arquitectura com o tempo, ou seja, com a História e a Tradição.

⁶ Giorgio Grassi, "Architettura e razionalismo (1970)", in GRASSI, Giorgio, *Scritti scelti 1965-1999*, FrancoAngeli, Milano, 2000, pág.50

Capítulo 1
A década de 90 e os primeiros anos de 2000

1.1

Conjuntura política

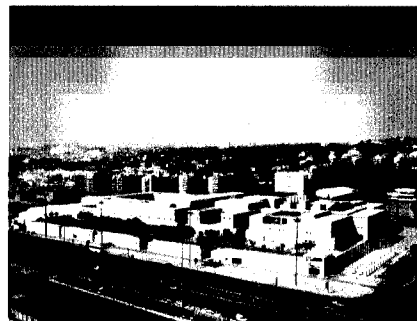
A cultura como pólo de investimento público

Concluído no final de 1991, o Centro Cultural de Belém foi inaugurado a 1 de Janeiro de 92 a tempo de albergar com solenidade a Presidência Portuguesa da Comunidade Europeia. Integrado na estratégia de revitalização da frente ribeirinha de Lisboa, este edifício, na sua grandiosidade, sintetiza alguns dos temas que irão marcar o contexto político-cultural dos 15 anos seguintes.

Decorrente do concurso internacional de ideias ganho pela equipa dos arquitectos Vittorio Gregotti e Manuel Salgado, este conjunto arquitectónico, projectado para acolher uma série de instalações para a realização de espectáculos, exposições, conferências e reuniões, constitui a primeira grande obra de regime da democracia portuguesa, afirmando-se *sem dúvida*, como nota Álvaro Siza, no " [...] edifício institucional e público mais importante que se construiu em Lisboa durante todo este século."¹ Sob a gestão do antigo Instituto Português do Património Cultural (IPPC), o Estado iniciou a construção do CCB em 1989 situando-o junto ao Mosteiro dos Jerónimos, monumento classificado de património mundial, como forma de assinalar o grande investimento na modernização do país.

A década de 90 abre assim com uma obra de referência nacional que se constitui como a primeira alternativa à Fundação Calouste Gulbenkian² e apaga "os últimos resquícios de um certo miserabilismo económico, que afectara o país até 1985",³ marcando definitivamente o início de um novo ciclo político-económico com grandes reflexos no domínio da arquitectura.

Os anos 90 em Portugal são caracterizados por um bem-estar económico e um interesse político pela modernização do país surgidos na década de 80 após o rescaldo da Revolução de Abril de 74. A estabilização política, a recuperação financeira do sector privado e principalmente a adesão à CEE em 1986, com a consequente chegada dos Fundos Estruturais, criaram uma conjuntura nacional favorável ao investimento que se veio a inverter apenas com a entrada no novo século. Foram anos em que a arquitectura, enquanto



1, 2. Centro Cultural de Belém, Lisboa, Vittorio Gregotti e Manuel Salgado (1988-1993).

¹ Álvaro Siza, "A estratégia da memória", in Álvaro Siza, *O Chiado. Lisboa*, Delegación en Granada del Colegio de Arquitectos. Sociedade Lisboa 94. Junta de Andalucía, Granada, Lisboa e Sevilla, 1994, pág.76

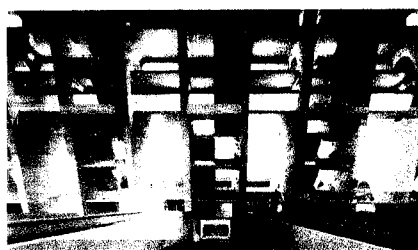
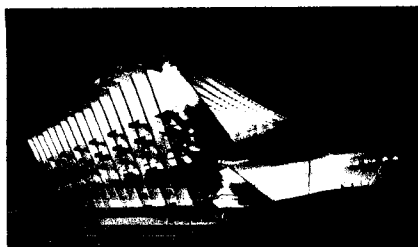
² Da autoria de Alberto Pessoa, Pedro Cid e Ruy d'Althoughia, a Fundação Calouste Gulbenkian foi construída no início da década de 60 na sequência da realização de um concurso por convite limitado a três equipas formadas cada uma por três arquitectos. Em termos arquitectónicos, esta obra reveste-se de um particular significado pelo contributo que trouxe para a reflexão sobre a cidade e a arquitectura. Como refere Ana Tostões, ao contrário do habitual, " [...] a capacidade financeira da Fundação, [...], permitiu uma amplitude de obra nunca vista em Portugal e, curiosamente, uma tradução formal do maior rigor, sem ostentações supérfluas ou marcas arrogantes de poder", " [...] uma obra notável não só da afirmação dos caminhos em discussão no final do decénio, mas da arquitectura moderna em Portugal".

Com um impacto singular no panorama das encomendas nacionais, a Fundação Calouste Gulbenkian apresenta-se como o primeiro equipamento cultural de Lisboa, tornando-se referência, tal como o CCB mais tarde se veio a tornar, de um ciclo da cultura contemporânea portuguesa, neste caso particular das últimas décadas do Estado Novo. (Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, FAUP publicações, Porto, 1997, pp.187 e 193)

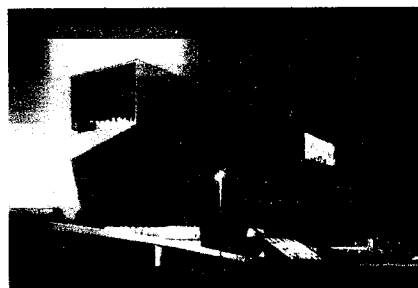
³ Rogério Vieira de Almeida, "De 1976 ao Final do Século", in BECKER, Annette, TOSTÕES, Ana e WANG, Wilfried, *Arquitectura do século XX. Portugal*, catálogo da exposição "Arquitectura do século XX: Portugal" realizada no Centro Cultural de Belém entre Junho e Setembro de 1998, Lisboa, pág.79

actividade profissional, adquiriu um forte protagonismo, fazendo jus à condição de instrumento mediático que (inter)nacionalmente começava a assumir. Como aponta Nuno Portas, a arquitectura " [...] ganhou importância política e visibilidade social, isto é, popularizou-se (não se sabe ao certo o quê: se o edifício-icone, se o nome de algum intocável, se ambos...) ", acabando por se tornar " [...] um valor acrescentado de políticos, gestores de fundações em grupos empresariais e, em consequência, objecto de "marketing" ou valor mediático e turístico que já não pode ser subestimado."⁴

Com o objectivo de resgatar o país do atraso em que estava mergulhado, para o *aproximar da Europa*, o poder central, acompanhado pelos municípios que viram a sua autonomia reforçada com a instauração do regime democrático, apostou nas grandes obras públicas. Se por um lado se mostrava urgente implementar os sistemas básicos de infra-estruturas e equipamentos, por outro, os crescentes efeitos da globalização económica e social exigiam que Portugal acompanhasse a cena internacional, renovando a sua imagem e capacidade empreendedora. Deste modo, paralelamente à modernização interna, com a construção de importantes eixos viários e de uma série de estruturas públicas voltadas para o ensino, a cultura, o turismo ou o desporto, em meados da década de 90, Portugal começou a adoptar novas estratégias urbanísticas, promovendo eventos de grande escala e projecção internacional como a Expo 98, o Porto 2001 ou o Euro 2004.



3, 4. Estádio Municipal de Braga, Braga, Eduardo Souto Moura (2000-2003).



5, 6. Casa da Música, Porto, Rem Koolhaas (1999-2005).

Neste quadro de esforço reformador, a cultura, como pretexto e fim de muitas das reestruturações urbanas, destaca-se como uma das áreas que mais influência teve no desenvolvimento da arquitectura. Se por um lado, como esclarece Alexandre Alves Costa, o incentivo dado ao mundo das artes deve ser visto como um fenómeno consequente da situação político-ideológica e da imagem que o Estado pretende criar na opinião pública, por outro deve também ser relacionado com a condição mediática que a cultura passou a assumir na sociedade contemporânea. Contrariamente aos períodos de conjuntura recessiva, nos quais " [...] a cultura pode ser fácil e rapidamente sacrificada e mesmo transformada em *bode expiatório*, no contexto de um retorno aos valores básicos [...] ", em períodos de " [...] conjuntura ascensional, [...], [esta] tende a ser um pólo de investimento público com vista à promoção de uma imagem próspera e progressiva."⁵ A este aspecto é necessário acrescentar que nas últimas décadas tem-se assistido a uma difusão geral dos eventos culturais. Os espaços e as actividades de carácter artístico proliferaram de forma marcante, apresentando-se, na sociedade actual, como aliciantes bens de consumo que passaram inclusive a integrar de um modo sistemático as excursões do chamado turismo "cultural". Tema corrente nas estratégias de revitalização e dinamização das áreas urbanas, a

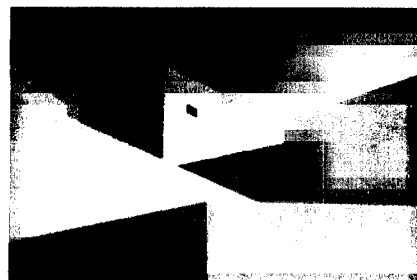
⁴ Nuno Portas, "O 'círculo dos notados", in *Os Edifícios que Marcaram*, Lisboa, Expresso, 1998, pág.4

⁵ Alexandre Alves Costa, "Casa da Música- Três notas com diferentes humores", in COSTA, Alexandre Alves, *Textos datados*, e|d|arq, Coimbra, 2007, pág.115

cultura, entendida como “nova forma de competição geopolítica”,⁶ passou a constituir-se num importante motor económico.

Neste contexto, em Portugal, a partir de meados da década de 80, a área da cultura passou a estar no centro das políticas nacionais. Assistiu-se ao lançamento de programas que, se por um lado promoveram a construção de edifícios ligados à divulgação das artes, por outro vieram permitir ao país acompanhar a crescente “euforia” europeia pela organização de eventos culturais de massa.

Empenhado na democratização da cultura, o Estado, em cooperação com as entidades autárquicas e os agentes privados, apostou na consolidação das redes nacionais de equipamentos. Deste modo, na década de 90 e nos primeiros anos de 2000, construiu-se um número significativo de bibliotecas, museus e teatros que se propagaram pelo país, corrigindo assimetrias regionais e agitando tanto o universo cultural como a própria estrutura urbana das cidades nas quais se fixaram.



7. Teatro Azul, Almada, Manuel Graça Dias e Egas José Vieira (1998-2005).

⁶ Nuno Grande, “Entre ícones e laboratórios culturais”, in *Arquitectura '03. Newsletter 08 Outubro*, Ordem dos Arquitectos, 2003, pág. 4

1.2

A intervenção no património arquitectónico

A recuperação como *gesto normal* de arquitectura

No campo do património, em Portugal, as duas últimas décadas foram marcadas pela sensibilização da opinião pública e pelo crescente interesse do Estado pelas questões da salvaguarda e recuperação dos bens arquitectónicos.

A Pousada de Santa Marinha da Costa (1975-1984) de Fernando Távora, em Guimarães, assinala o início deste novo período da história da intervenção no património, destacando-se como obra-referência da renovação da abordagem metodológica e da consequente reformulação dos princípios de actuação operada na década de 80.

Até então, e sobretudo desde 1929 com a centralização das competências do Estado, relativas à salvaguarda dos monumentos, num único organismo público (DGEMN), a recuperação dos edifícios históricos era regulada essencialmente por critérios morfológico-estéticos. Afastada do debate crítico-ideológico que envolvia a produção arquitectónica, a intervenção no património possuía um corpo disciplinar autónomo, elaborado e discutido essencialmente no interior das "burocratizadas e adormecidas instituições estatais".⁷

Obediente a uma doutrina de procedimentos controlados e homologados pelo Estado Novo que via na recuperação dos monumentos pátrios importantes marcos celebrativos do regime, a prática da DGEMN, próxima metodologicamente da teoria de Viollet-le-Duc, procurava devolver às obras a sua feição primitiva, dotando-as de uma coerência formal e unidade de estilo. Sem respeitar a autenticidade do edifício e numa total incompreensão do sentido da irreversibilidade do tempo, os restauros, entendidos como intervenções correctivas, recriavam modelos abstractos e ideais, transformavam, completavam e reconstruíam elementos arquitectónicos, falseando a evolução histórica do monumento e anulando a sua especificidade artística. Ao referir-se à acção da DGEMN nas suas quatro primeiras décadas, Alexandre Alves Costa reconhece que esta "teve uma extraordinária eficácia pela extrema coerência entre [o plano formal e o plano conceptual]"⁸ e sintetiza que apesar deste "discurso [excluir], veementemente, a presença da modernidade",⁹ a "unidade de estilo", que nos parece hoje corresponder ao mais reaccionário da política dos "Monumentos" é, de facto, a posição que mais se aproxima, no plano formal, da unidade da obra de arte do Moderno: verdadeira, essencial, abstracta e económica."¹⁰



8, 9. Igreja de Paço de Sousa, antes e depois das obras de restauro realizadas pela DGEMN (1932-1969).

⁷ Miguel Tomé, *Património e restauro em Portugal (1920-1995)*, FAUP publicações, Porto, 2002, pág.125

⁸ Alexandre Alves Costa, "A arte de construir a transformação", in *Estudos*, nº3, IPPAR, 2002, pág.126

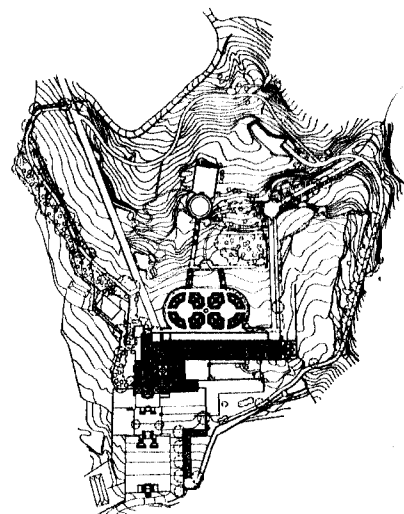
⁹ ibidem

¹⁰ ibidem

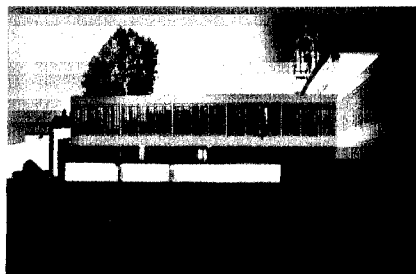
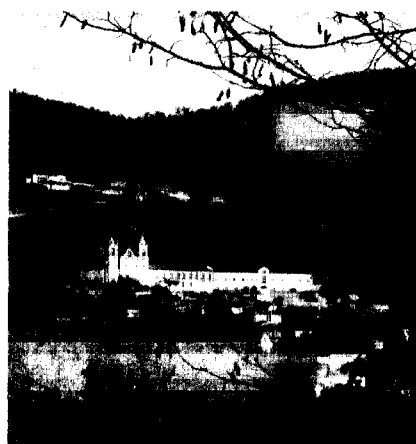
Com o apagamento ideológico do regime e o alargamento dos interesses disciplinares dos arquitectos, na segunda metade dos anos 60, assistiu-se a uma progressiva abertura a novas práticas de intervenção. Um processo que culminou no final da década de 70 e inícios de 80, paralelamente à reestruturação dos organismos estatais e à possibilidade legal da contratação de técnicos externos, numa profunda alteração da abordagem projectual. Neste contexto de revisão dos princípios metodológicos, a obra de Fernando Távora em Guimarães, enquanto síntese de uma série de reflexões apresentadas em 1962 pelo autor,¹¹ emerge como contributo decisivo para um novo entendimento do património e do seu processo de transformação.

No Convento de S.ta Marinha da Costa, Távora demonstra como a História se pode tornar instrumento operativo de projecto, revelando, no modo como recupera a preexistência e define a nova intervenção, o valor do acto intelectual de "se dirigir ao passado"¹² para construir o futuro. Com um profundo conhecimento histórico e arqueológico do edifício conventual, consciente do "porquê dos factos terem acontecido como realmente aconteceram",¹³ Távora transforma, restaura e corrige a preexistência numa atitude segura de clarificação do seu processo evolutivo. "O critério geral adoptado [...] foi o de *continuar-inovando*, isto é o de contribuir para a prossecução da vida já longa do velho edifício, conservando e reafirmando os seus espaços mais significativos ou criando espaços de qualidade resultantes de novos condicionamentos programáticos. [...] Pretendeu-se aqui um diálogo, não de surdos que se ignoram, mas de ouvintes que desejam entender-se, afirmando mais as semelhanças e a continuidade do que cultivando a diferença e a ruptura."¹⁴ Ao nível metodológico, é ainda extremamente relevante o facto de Fernando Távora, para além da adequação dos corpos existentes às solicitações do programa, ter ampliado a estrutura conventual inserindo uma nova construção com uma linguagem arquitectónica assumidamente contemporânea.

Ao considerar a intervenção no edifício histórico como mais uma das fases de uma narrativa em aberto, a definir com base numa interpretação crítica da realidade existente, Fernando Távora apela para o entendimento da recuperação como "gesto normal de arquitectura",¹⁵ contestando o facto desta se poder constituir como matéria de especialistas. Independentemente da escala ou do âmbito da intervenção, o trabalho do arquitecto é sempre, segundo Távora projectar relações formais. Neste sentido, quer se trate de um



10. Convento de S.ta Marinha da Costa, Guimarães, Fernando Távora (1975-1984) Planta geral.



11, 12. Convento de S.ta Marinha da Costa, Guimarães, Fernando Távora (1975-1984).

¹¹ Refere-se aqui em específico o ensaio intitulado "Da organização do espaço" apresentado por Fernando Távora em 1962 como prova de dissertação para o Concurso de Professor do 1º grupo da Escola Superior de Belas Artes do Porto.

¹² Fernando Távora, "La mia opera", in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, *Fernando Távora. Opera Completa*, Electa, Milano, 2005, pág.11

¹³ ibidem

¹⁴ Fernando Távora, "Convento de Santa Marinha da Costa. Guimarães, 1975-1984", in TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Fernando Távora*, editorial Blau, Lisboa, 1993, pág.116

¹⁵ Fernando Távora, "La mia opera", in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, op.cit., pág.10



13. Mosteiro de S.ta Maria do Bouro, Terras do Bouro, Eduardo Souto Moura (1989-1997).



14. Mosteiro da Flor da Rosa, Crato, João Luís Carrilho da Graça (1990-1995).

edifício existente ou de um edifício que ainda não exista, os projectos assumem-se sempre como contínuas requalificações. " [...] cada arquitecto é [assim] um "restaurador" no verdadeiro sentido do termo: procura as melhores qualidades que já existem num lugar ou num edifício. [...] [A sua] única especialidade é fazer arquitectura."¹⁶

A progressiva consciencialização de que os problemas da intervenção em edifícios históricos se constituem antes de mais como problemas de arquitectura e não problemas abstractos passíveis de serem condensados numa doutrina generalizável levou a que o tema do património, nos anos 80, fosse considerado sob um ponto de vista projectual. Deste modo, remetidas para o âmbito disciplinar da arquitectura, as intervenções no património passaram a ser um reflexo directo das ideologias e dos pressupostos que envolvem a prática projectual, revelando, nos últimos 20 anos, uma multiplicidade de abordagens metodológicas. Cabe ao arquitecto, a partir do reconhecimento crítico do conjunto existente, num processo onde a história se apresenta como matéria manipulável, encontrar o tema específico do projecto, perceber as problemáticas do sítio e identificar as suas qualidades para com elas construir a forma capaz de proporcionar um justo equilíbrio entre novo e existente.

Em termos administrativos, esta alteração de fundo dos processos metodológicos foi acompanhada pela actualização e pelo incremento das políticas do património.

Com o gradual apagamento da DGEMN, cuja acção a partir dos anos 70 ficou reduzida essencialmente a operações de conservação, o governo em 1980 criou o IPPC, inaugurando uma série de medidas que vieram promover a valorização desta área de actuação. A revisão dos instrumentos legais e a delegação das competências do Estado em organismos públicos,¹⁷ responsáveis pela tutela dos imóveis classificados, foram determinantes na coordenação, a nível nacional, das acções sobre o património, tanto na sua gestão enquanto bem público como na sua preservação enquanto elemento vivificante da identidade cultural colectiva.

Com a Lei nº13/85,¹⁸ a noção de património arquitectónico, antes restrita aos monumentos nacionais, " [...] padrões imorredouros das glórias pátrias [...] [ou] opulentos mananciais de beleza artística [...] ",¹⁹ foi juridicamente

¹⁶ Fernando Távora, "La mia opera", in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, op.cit., pág.10

¹⁷ Refere-se aqui em particular a DGEMN e o IPPC, este último substituído no início da década de 90 pelo IPPAR e o IPA, institutos públicos dotados de personalidade jurídica e de autonomia administrativa e financeira. Actualmente, e desde Março de 2007, estas três entidades foram agrupadas num único organismo, o IGESPAR, Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico.

¹⁸ A lei nº13/85, *Lei do Património Cultural Português*, instituiu o regime geral da protecção e valorização do património cultural, incorporando alguns dos conceitos que vinham a ser defendidos pelas entidades internacionais, nomeadamente a UNESCO. Em 2001 esta legislação foi substituída pela Lei nº107 numa perspectiva de modernização, aprofundando da anterior alguns conceitos e práticas.

¹⁹ Gomes da Silva, *Monumentos Nacionais, orientação técnica a seguir no seu restauro. Boletim DGEMN*, 1935, nº1, pp.19-21, citado in TOMÉ, Miguel, op.cit., pág.17

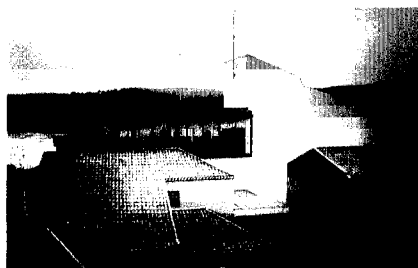
alargada passando a abranger todas as construções que pelo "seu interesse histórico, arqueológico, artístico, científico, técnico ou social" ²⁰ se constituem como testemunhos com valor de civilização e cultura. A instauração das categorias de *monumento*, *conjunto* e *sítio*²¹ e a consequente extensão do vínculo de protecção a ambientes mais vastos e a edifícios mais modestos criaram uma generalizada sensibilização da sociedade pelas questões do património e da sua salvaguarda. Deste modo, nos últimos 20 anos e com particular incidência após a criação do IPPAR, verificou-se uma intensificação das iniciativas de intervenção tanto por parte dos organismos públicos como das entidades privadas.

Se durante o período em que a DGEMN orientava as intervenções nos monumentos nacionais os trabalhos de recuperação eram direccionados no sentido do restauro integral, com o qual se procurava o restabelecimento de uma imagem que apelasse aos valores da identidade nacional, a partir dos anos 80, com a transferência da gestão dos bens arquitectónicos para o IPPC e IPPAR e com a responsabilização legal dos arquitectos pelos projectos em imóveis classificados (1988), as estratégias de actuação passaram a encarar o património como um importante factor de desenvolvimento económico.

De acordo com o que Fernando Távora havia já observado em 1962, a propósito da "realização de obras novas junto de obras de valor construídas pelo passado [...] [e das] alterações de estruturas antigas por efeitos de uma fatal evolução dos tempos",²² nos anos 80 consolidaram-se dois aspectos de capital importância: a efectiva revisão do conceito de "monumento" e a reformulação dos princípios metodológicos na recuperação dos edifícios históricos. " [...] a obra do passado constituindo um valor cultural do espaço [...] não deverá ser actualizada pela utilização do "pastiche", solução que denuncia apenas a incapacidade de encontrar aquela outra que, por contemporânea, possa ombrear – sem ofuscar nem ser ofuscada – com o valor que o passado nos legou. [...] Em verdade há que defender, teimosamente, a todo o custo, os valores do passado mas há que defendê-los com uma atitude construtiva, quer reconhecendo a necessidade que deles



15. Casa Alcino Cardoso, Moledo do Minho, Álvaro Siza Vieira (1971-1973).



16. Pousada D. Diniz, Vila Nova de Cerveira, Alcino Soutinho (1972-1977).

²⁰ Assembleia da República, *Lei nº13/85 de 5 de Julho*, alínea a do nº1 do artigo 8º

²¹ Instituída pela *Convenção de Granada* em 1985, esta classificação transitou directamente para a lei nº13/85, passando a ser reconhecida a nível nacional.

De acordo com o nº1 do artigo 8º da Lei nº13/85, "Por monumentos, conjuntos e sítios entende-se, respectivamente:

a) Monumentos: obras de arquitectura, composições importantes ou criações mais modestas, notáveis pelo seu interesse histórico, arqueológico, artístico, científico, técnico ou social, incluindo as instalações ou elementos decorativos que fazem parte integrante destas obras, bem como as obras de escultura ou de pintura monumental;

b) Conjuntos: agrupamentos arquitectónicos urbanos ou rurais de suficiente coesão, de modo a poderem ser delimitados geograficamente, e notáveis, simultaneamente, pela sua unidade ou integração na paisagem e pelo seu interesse histórico, arqueológico, artístico, científico ou social;

c) Sítios: obras do homem ou obras conjuntas do homem e da natureza, espaços suficientemente característicos e homogéneos, de maneira a poderem ser delimitados geograficamente, notáveis pelo seu interesse histórico, arqueológico, artístico, científico ou social."

²² Fernando Távora, "Da organização do espaço", FAUP publicações, Porto, 1996, pág.58

temos e aceitando a sua actualização, quer fazendo-os acompanhar de obras contemporâneas."²³

O centro histórico como área estratégica de intervenção

No que se refere ao centro histórico, nas duas últimas décadas, em Portugal assistiu-se a uma reformulação tanto do seu valor patrimonial como do seu significado enquanto parte integrante da estrutura complexa e abrangente da cidade.

A intervenção no núcleo antigo de Guimarães, levada a cabo pelo GTL (1981) com a assessoria de Fernando Távora, e a recuperação do Chiado (1989-1997), da autoria de Álvaro Siza, afirmam-se como obras de referência que sintetizam os aspectos mais significativos desta revisão conceptual e metodológica. Se a primeira pode ser apontada pela estratégia de intervenção adoptada, revelando-se precursora dos processos de reabilitação implementados a partir do final da década de 80, a segunda destaca-se pela clareza e a integridade com que assumiu o centro histórico na qualidade de peça fundamental da identidade colectiva.

A noção de património urbano adquiriu os primeiros contornos na 2ª metade do século XIX, 400 anos após a formulação do conceito de monumento histórico, quando por contraste à nova escala urbana, consequente da revolução industrial, os núcleos antigos viram acentuada a sua especificidade tipo-morfológica. Face à tentativa de *modernização* da cidade e com o surgimento do urbanismo, a zona histórica, como afirma Françoise Choay, ao tornar-se num "obstáculo ao livre desenvolvimento de novas modalidades de organização do espaço",²⁴ emergiu como objecto de investigação, adquirindo uma identidade conceptual.

Depois das reflexões pioneiras de John Ruskin (1818-1900) e Camillo Sitte (1843-1903) sobre a importância cultural dos conjuntos antigos na sua *figura memorial e histórica*,²⁵ no início do século XX, Gustavo Giovannoni (1873-1943) elaborou uma síntese do conceito de património urbano que, segundo Choay, "constitui a base de qualquer interrogação actual, não apenas sobre o destino dos antigos tecidos urbanos, mas sobre a própria natureza dos estabelecimentos a que se continua hoje a chamar cidades."²⁶

A este autor devem-se as primeiras formulações dirigidas expressamente para a protecção dos centros históricos. Com uma noção de monumento que se estende a "qualquer construção do passado, mesmo modesta, [...] que tenha



17. Reabilitação do quarteirão entre *piazza Vecchia* e *piazza delle Scarpe*, Bergamo, Gustavo Giovannoni (1934). Planta das demolições.

²³ ibidem

²⁴ Françoise Choay, *A Alegoria do Património*, edições 70, Lisboa, 2000, pág. 158

²⁵ Termos aplicados por Françoise Choay como síntese do pensamento de John Ruskin e Camillo Sitte acerca do valor dos conjuntos urbanos antigos. Segundo a autora, a formulação do conceito de património urbano " [...] é o culminar de uma dialéctica da história e da historicidade que se joga em três figuras (ou aproximações sucessivas) da cidade antiga, [...] memorial, histórica e historial [...]", esta última correspondente à ideologia de Gustavo Giovannoni. (in Françoise Choay, op.cit., pág. 158)

²⁶ Françoise Choay, op.cit., pág. 168

valor de arte e de histórico testemunho",²⁷ Giovannoni introduziu o conceito de *ambiente*, defendendo uma estratégia de conservação a partir da qual os conjuntos antigos, entendidos como tecidos vivos, pudessem ser actualizados. Ao reconhecer nos centros históricos, para além do valor museológico, um valor de utilização, o autor de "*Vecchie città ed edilizia nuova*"²⁸ estabeleceu como prioritário na salvaguarda do património urbano a integração deste num plano geral de ordenamento de forma a articulá-lo com a restante parte da cidade, reactivar a sua dinâmica funcional e favorecer a sua participação na vida presente. Consciente da relação essencial de complementaridade que se estabelece entre as *arquitecturas maiores* e as construções que as envolvem e que, portanto, " [...] isolar ou libertar um monumento acaba por significar, a maior parte das vezes, mutilá-lo",²⁹ Giovannoni opôs-se à então usual prática dos *esventramentos*. Tal como nos projectos que desenvolveu para Roma (1919), Siena (1928), Bari (1930) e Bergamo (1934), Gustavo Giovannoni propôs como estratégia de intervenção nas *velhas cidades* o *diradamento*, um "sistema de micro-cirurgia destinado a restituir as necessárias condições de higiene e de visibilidade aos monumentos através de limitadas e controladas remoções, sem novas inserções ou reconstruções, e sobretudo sem acréscimo de pisos ou aumento de volume".³⁰



18, 19. Reabilitação do quarteirão entre *piazza Vecchia* e *piazza delle Scarpe*, Bergamo, Gustavo Giovannoni (1934). O interior do quarteirão depois das obras.

No entanto, apesar deste esforço conceptual, a efectiva salvaguarda dos núcleos históricos e a elaboração de eficazes estratégias políticas para a sua requalificação ficaram adiadas cerca de meio século.

Até aos anos 60 a Europa foi marcada por grandes perdas de património urbano. A incompatibilidade entre os princípios do Movimento Moderno e as características das cidades pré-industriais levou ao abrandamento do debate sobre o destino dos velhos centros. Segundo Ezio Bonfanti, a ideia de ruptura com o passado cultivada pelo Movimento Moderno encontra-se na base de toda esta conjuntura. " «Inovadores» e «conservadores» partilham a ideia de que "o fio que discorre dia a dia se quebrou" nalgum ponto do século XIX, de que entre a cidade antiga e a dos nossos dias se abriu uma fractura, de que estas pertencem a mundos diferentes e se prejudicam reciprocamente (disse o Piacentini, Wright confirmou-o à sua maneira e, ainda mais explicitamente, fê-lo também Le Corbusier). O argumento vale tanto para a cidade como para a arquitectura, donde analogamente se pretende que novo e antigo permaneçam em esferas distintas [...] ".³¹

²⁷ Giovanni Carbonara, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Liguori Editore, Napoli, 2002, 237

²⁸ "*Vecchie città ed edilizia nuova*" é o livro de referência da teoria de Gustavo Giovannoni, escrito pelo autor em 1931.

²⁹ Françoise Choay, op.cit., pág.172

³⁰ Giovanni Carbonara, op.cit., pág.240

³¹ Ezio Bonfanti, "Arquitectura para los centros históricos", in AA.VV., *Arquitectura Racional*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, pág.226

Deste modo, com a anuência da Carta de Atenas elaborada pelo CIAM de 1933, a cidade existente viu-se ameaçada por pressupostos de carácter higienista que em prol da melhoria das condições de vida do indivíduo, do seu *bem-estar e saúde moral*,³² se contrapuseram aos valores de arte e de história dos conjuntos antigos. Face às deficientes condições de salubridade de *certos velhos bairros pitorescos*,³³ o urbanismo moderno defendia que estes fossem demolidos e transformados de uma forma útil, sendo apenas preservadas aquelas "construções [que] tomaram um valor eterno na medida em que simbolizam a alma colectiva".³⁴ Mais ou menos conservado, integralmente ou apenas numa selecção criteriosa dos seus monumentos, o centro histórico acabou por permanecer à margem da cidade nova, destacado da vida contemporânea.

Elaborado em 1925 por Le Corbusier, o plano Voisin, decorrente do estudo de 1922 para uma cidade de 3 milhões de habitantes, sintetiza os ideais de uma nova arquitectura e de uma nova concepção do espaço urbano, tornando explícita a posição do Movimento Moderno face ao património construído. Em tom de manifesto, Le Corbusier propôs a demolição completa do centro de Paris, à excepção dos monumentos, com sucessiva reedificação a partir de uma estrutura urbanística e arquitectónica modernas. "As grandes cidades tornaram-se demasiado compactas para a segurança dos habitantes e no entanto, paradoxalmente, não o são o suficiente para responder à nova realidade dos "negócios"."³⁵ Com base naquele "grande evento construtivo que é o arranha-céu americano",³⁶ Corbusier desenhou para Paris um modelo de *cidade-torre*,³⁷ com o objectivo de descongestionar o centro e simultaneamente aumentar a densidade, as vias de comunicação e as superfícies verdes. "Nestas torres [...] todos os serviços estarão reunidos [...]; e isto significará eficácia, poupança de tempo e de espaços e como tal uma calma indispensável. Estas torres, construídas a grande distância umas das outras darão em altura aquilo que hoje se estende em superfície; [...] Aos pés das torres estendem-se os parques; o verde estende-se a toda a cidade. As torres dispõem-se ao longo de avenidas imponentes; é esta verdadeiramente a arquitectura digna do nosso tempo."³⁸

Apesar do carácter violento da transformação proposta por Le Corbusier e desta se revelar pouco respeitosa para com o passado, é interessante



20. Plano Voisin, Paris, Le Corbusier (1925).

³² "Carta de Atenas", ponto nº67, cap.V, in *Arquitectura-Revista de arte e construção*, nº29, Fevereiro e Março, 1949, pág.16

³³ "Carta de Atenas", ponto nº67, cap.V, in op.cit. pág.15

³⁴ "Carta de Atenas", ponto nº7, cap.I, in *Arquitectura-Revista de arte e construção*, nº21, Março, 1948, pág.23

³⁵ Le Corbusier, *Verso una architettura*, Longanesi & C., Milano, 2000, pág.43

³⁶ *ibidem*

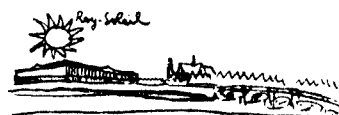
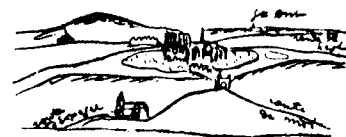
³⁷ Enunciado por Auguste Perret, o princípio da cidade-torre foi traduzido graficamente por Le Corbusier numa série de esboços realizados em 1920. "Ao desenhar estes esboços em 1920, acreditei ter traduzido as ideias de Auguste Perret. No entanto a publicação dos seus desenhos na *Illustration* de Agosto de 1922 revelou uma concepção diferente." (in Le Corbusier, op.cit., pág.44)

³⁸ Le Corbusier, op.cit., pp.43 e 44

considerar o ponto de vista de Aldo Rossi e Ezio Bonfanti. Estes autores clarificam como, à margem da excepcionalidade da reconstrução prevista, o plano Voisin não represente nada de revolucionário na medida em que se limita a repetir a "história "fisiológica" das transformações urbanas: aquela que contempla a substituição mais ou menos completa do tecido residencial em torno dos monumentos."³⁹ O modelo de cidade proposto por Le Corbusier, tal como Aldo Rossi, a partir dos anos 50, veio a aprofundar nos seus estudos, assenta no reconhecimento do valor absoluto dos monumentos, considerando-os como pontos fixos da dinâmica urbana. Enquanto as habitações não se reportam à "memória colectiva da cidade, dos seus acontecimentos e da sua história",⁴⁰ uma vez que no tempo tendem a ser gradualmente destruídas, os monumentos, pelo contrário, permanecem firmes e persistem no tempo, adquirindo uma função primária na estrutura do conjunto urbano.

"Temos de conservar os antigos monumentos e construir outros novos, construir a cidade seguindo uns pontos fixos, uns grandes elementos colectivos à volta dos quais se dispõe a residência",⁴¹ assim se exprimia Aldo Rossi acerca do que fazer com as velhas cidades e de como construir as novas. Quarenta anos antes, de acordo com o mesmo princípio, Le Corbusier elegia aqueles monumentos que considerava ser Paris, propunha conservá-los na qualidade de formas simbólicas portadoras da identidade colectiva e utilizá-los como parte integrante da nova composição urbana, reformulando todo o conjunto ambiental envolvente ("Eu sonho ver a praça da Concórdia vazia, solitária, silenciosa, e os Campos Elísios um passeio. [...] " ⁴²). Como conclui Bonfanti, no plano Voisin, os monumentos ressurgem "como elementos essenciais, constituindo uma cidade adjacente, aonde se pode ou não ir, como um museu que encontramos no mesmo caminho movendo-nos numa única cidade, constituída por aquilo que ficou da antiga e por aquilo que substituiu esta última".⁴³

Em Portugal, no mesmo período, as intervenções nos conjuntos históricos dirigidas pela DGEMN espelhavam, a uma escala mais modesta, uma semelhante desconsideração pelo tecido residencial, não só enquanto testemunho de civilização, mas também como fundo arquitectónico dos monumentos históricos. Até aos anos 60, as propostas urbanísticas para os núcleos antigos, definidas com o objectivo de combater a falta de infra-estruturas e as más condições de habitabilidade, seguiam uma linha de actuação concordante com os princípios do plano que Ezequiel de Campos



21, 22, 23. Plano Voisin, Paris, Le Corbusier (1925).

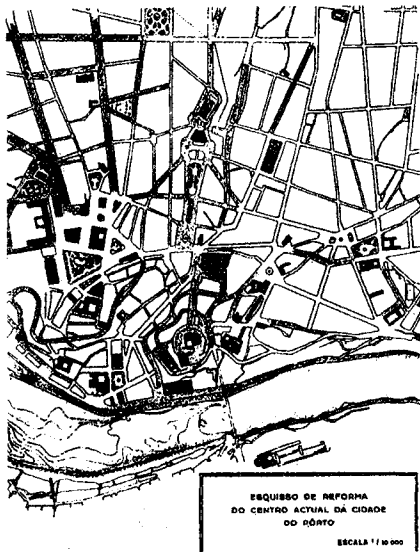
³⁹ Ezio Bonfanti, op.cit., pág.226

⁴⁰ Aldo Rossi, "Qué hacer con las viejas ciudades?", in ROSSI, Aldo, *Para una arquitectura de tendencia*. Escritos: 1956-1972, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1977, pág.228

⁴¹ ibidem

⁴² Le Corbusier citado in BONFANTI, Ezio, "Monumento e città", in BONFANTI, Ezio, *Scritti di architettura*, Clup, Milano, 1981, pág.360

⁴³ Ezio Bonfanti, "Arquitectura para los centros históricos", in op.cit., pág.228



24. Proposta de remodelação da cidade do Porto, Ezequiel de Campos (1932).



25. Zona envolvente à Sé do Porto, durante as obras de demolição realizadas pela DGEMN (anos 40).

elaborou em 1932 para a zona da Sé na cidade do Porto. "Como em tantíssimas outras cidades da Península, a parte mais antiga do Porto, quasi tódo não se pode adaptar à vida actual e futura sem um completo arrasamento. Também, tirando as igrejas e algum raro edifício respeitável, tudo é sem valor histórico ou artístico".⁴⁴

Desta forma, a maioria das intervenções, baseada numa leitura da cidade assente na hegemonia das construções de carácter erudito, centrava-se na conservação dos monumentos nacionais estabelecendo como norma a expropriação e a demolição do tecido residencial em torno destes edifícios. Um facto *lamentável mas inevitável*⁴⁵ e que, de acordo com as recomendações enunciadas na Carta de Atenas de 1933, poderia ser aproveitado para se introduzir superfícies verdes. "Os vestígios do passado ficarão banhados por um novo ambiente, talvez inesperado, mas certamente tolerável, e com o qual, de qualquer forma, beneficiarão largamente os quarteirões vizinhos",⁴⁶ uma vez que " [...] em caso algum, o culto do pitoresco e da história deve sobrepor-se à salubridade do alojamento [...] ".⁴⁷ Estas acções de *limpeza urbana*, apoiadas pelo regime ditatorial interessado na glorificação dos símbolos nacionais, reformularam o espaço envolvente aos monumentos, libertando-os das construções contíguas e aumentando a sua visibilidade no perfil da cidade.

No centro do Porto, os estudos para a reformulação da zona da Sé elaborados na 1ª metade do século XX e as obras de renovação urbana efectuadas nos anos 40, no âmbito das Comemorações do Duplo Centenário, revelaram-se paradigmáticos deste modo de actuação. Com a intenção de melhorar as condições de trânsito e o acesso à Catedral, bem como de resolver o problema das habitações que envolviam a Sé, Arménio Losa, autor do projecto de 1939, através da demolição de alguns quarteirões residenciais, descongestionou parte do tecido compacto do núcleo antigo, libertando a Catedral e isolando-a no alto do morro. Com a regularização do amplo terreiro que se veio a criar, a Sé do Porto, elemento de referência colectiva, viu reforçada a sua monumentalidade. Embora " [...] empenhado numa outra latitude do pensamento político e cultural [...] ",⁴⁸ o arquitecto Losa, como refere Alexandre Alves Costa, encontrou nesta intervenção " [...] uma *convergência objectiva* com os propósitos de refundação da cidade de que [era] portador, enquanto arquitecto moderno." ⁴⁹

⁴⁴ Ezequiel de Campos, *Prólogo ao Plano da cidade do Porto*, Porto: Ed. do autor, 1932, pág.61, citado in TOMÉ, Miguel, op.cit., pág.89

⁴⁵ *Carta de Atenas*, ponto nº69, cap.V, in *Arquitectura-Revista de arte e construção*, nº29, Fevereiro e Março, 1949, pág.16

⁴⁶ *Carta de Atenas*, ponto nº69, cap.V, in op.cit., pág.16

⁴⁷ *Carta de Atenas*, ponto nº67, cap.V, in op.cit., pág.15

⁴⁸ Alexandre Alves Costa e Jorge Figueira, "Terreiro da Sé – ideias e transformações", in *Monumentos*, nº14, Março, 2001, pág. 76

⁴⁹ *ibidem*

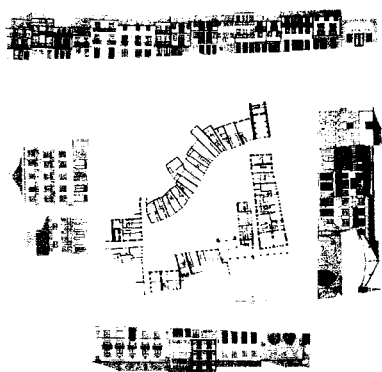
Nos anos 50 e 60, apesar do progressivo reconhecimento do núcleo histórico como parte integrante da cidade e do renovado interesse da cultura arquitectónica pelo passado, a intervenção nos centros antigos, enquanto processo de requalificação, manteve-se num plano essencialmente figurativo. As renovações urbanas, indiferentes à dimensão social e funcional, reduziram os centros históricos a entidades abstractas e esvaziaram-nos de grande parte dos seus valores, procurando sobretudo promover a vocação turística e responder a eventuais interesses de carácter especulativo.⁵⁰ Em Portugal, os "Planos de Melhoramento", lançados em 1955, representaram uma significativa evolução dos conceitos e dos procedimentos de intervenção. Por contraste às estratégias anteriores estes planos pressupunham, na recuperação física das estruturas antigas, um nível de actuação bastante mais abrangente. Os seus objectivos englobavam a construção de infra-estruturas, a requalificação do espaço público, a reabilitação dos monumentos e do edificado, bem como a regulamentação da gestão municipal e da construção privada. No entanto, apesar de inovadores, estes planos, devido aos custos da sua execução, acabaram por ser aplicados num número restrito de aglomerados urbanos, como Valença do Minho, Almeida, Monsaraz e Marvão, resultando numa experiência de carácter pontual com limitadas repercussões ao nível metodológico.

Somente nos anos 70 e 80, se veio a criar uma conjuntura verdadeiramente favorável à salvaguarda do património urbano, assistindo-se, nos países europeus, após décadas de investimento na periferia, a um regresso ao centro. Segundo Leonardo Benevolo, a "estabilização demográfica, o processo de unificação política e o afastamento dos conflitos mundiais [colocaram] como objectivo principal a melhoria do cenário construído existente. Pela primeira vez, depois da aceleração do desenvolvimento industrial, existem para este propósito as condições adequadas: as fontes culturais e económicas e o abrandamento dos tempos."⁵¹

Com a realização cada vez mais frequente dos encontros internacionais voltados em específico para a questão dos velhos centros, a abordagem ao tema do património urbano inverteu-se. A consciência da necessidade de recuperar estes núcleos não apenas como cenários monumentais mas como lugares habitados com particulares condições sociais, funcionais e arquitectónicas veio definitivamente a consolidar-se. A partir deste momento, as políticas urbanas passaram a centrar-se no conceito de *reabilitação*, tornando-se claro, de acordo com a noção de *conservação integrada*

⁵⁰ A este propósito, Ezio Bonfanti, referindo-se em específico ao caso italiano, afirma que neste período a "conservação não existe, não é mais do que uma palavra abstracta que se traduz nas duas únicas alternativas reais: abandono ou *travestimento*." "É a degradação imparável dos centros históricos que se encontram em áreas de defluxo migratório [...]. Em alternativa, a realidade é a operação especulativa [...] que destrói os edifícios atrás das vinculadas fachadas [...], expelindo as camadas sociais mais débeis e reconstruindo para a burguesia [...]" (in BONFANTI, Ezio, "Monumento e città", in op.cit., pp.350 e 351)

⁵¹ Leonardo Benevolo, *L'architettura nel nuovo millennio*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2006, pág.19



26, 27. Vista geral do centro histórico de Guimarães.
Planta e alçados da Praça de Santiago.

estabelecida na Carta Europeia do Património Arquitectónico (Amsterdão, 1975), que a par da requalificação física da cidade existente é necessário implementar estratégias de revitalização sócio-económica. Como indicou Nuno Portas em 1988, "muitas vezes o património não é por onde se começa mas acaba por ser um subproduto muito importante. Hoje não se começa por aí, começa-se pela vitalização urbana. Já se sabe que o património vem por arrastamento, enquanto que as políticas que atacam apenas o [...] lado das fachadas dos edifícios acabam por impor apenas uma cenografia [...]. Ou damos saúde económica e mistura social a estas áreas ou a batalha do património está perdida."⁵²

No contexto português, a recuperação do núcleo antigo de Guimarães, iniciada em 1981 após a criação do "Gabinete do Centro Histórico", destaca-se como precursora de uma estratégia de intervenção fundada na ideia de *conservação do património urbano*. Adversa à então usual prática do *fachadismo*,⁵³ esta operação levada a cabo pelo GTL⁵⁴ com a assessoria, até 1986, do arquitecto Fernando Távora, inaugurou um novo ciclo de actuação na cidade existente, traduzindo-se num exemplar e bem sucedido processo de gestão urbana que se mantém ainda hoje, a nível nacional e internacional,⁵⁵ como uma importante referência disciplinar e operativa.

Partindo do reconhecimento da cidade como um todo contínuo e diversificado no qual o centro histórico constitui apenas uma parte, o GTL de Guimarães, "sem nunca perder de vista a relação da grande escala com a escala de actuação pontuada na malha urbana",⁵⁶ encarou a revitalização da zona intramuros como um processo fulcral, capaz de fomentar, por contágio, a requalificação urbanística da restante cidade e de elevar, novamente, a área histórica a núcleo de referência urbana, a estrutura formal e funcional significativa no seio do território.

⁵² Nuno Portas, "Nuno Portas: como Revitalizar os Centros Históricos. Entrevista por José Júdice", in PORTAS, Nuno, *Arquitectura(s). Teoria e Desenho, Investigação e Projecto*, FAUP publicações, Porto, 2005, pág.391, entrevista publicada originariamente in *Expresso*, nº834, 22 Outubro 1988, pp.16 e 17

⁵³ Subjacente a um princípio de intervenção contrário à destruição da imagem figurativa do conjunto antigo, a prática do *fachadismo* pressupõe, com vista à adaptação do edifício histórico às funções e necessidades contemporâneas, a demolição da estrutura interior e sucessiva reconstrução, com profundas alterações tipológicas, estruturais e construtivas, mantendo-se a fachada existente voltada à rua. José Aguiar acrescenta que este tipo de operações, " [...] rompendo os estreitos laços entre tipologia e morfologia urbana na cidade histórica [...] ", " [...] sustenta-se em geral num processo de reordenamento cadastral [...] [no qual] se procede à multiplicação dos espaços, ou de fogos, através da junção de lotes autónomos [...] ". (José Aguiar, "A experiência de reabilitação urbana do GTL de Guimarães: estratégia, método e algumas questões disciplinares", in AAVV, *Guimarães. Património Cultural da Humanidade*, Câmara Municipal de Guimarães – GTL, Guimarães, vol.II, pág.96)

⁵⁴ Criados pelo Estado em 1983, os GTL's, Gabinetes Técnico de Apoio, constituem " [...] uma rede de prestação de serviços de projecto [que] possibilitou a descentralização da estrutura técnica e o consequente reforço operativo das autarquias, dotando os municípios de meios para o desenvolvimento de intervenções em vários campos e escalas de acção, desde o nível do edifício ao urbanismo e ao território." (Miguel Torné, op.cit., pág.195)

⁵⁵ "O trabalho de reabilitação do centro histórico pelo seu rigor de intervenção e carácter exemplar recebeu já o Prémio Europa Nostra em 1985, o 1º Prémio da Associação dos Arquitectos Portugueses em 1993 e um Prémio da Real Fundação de Toledo em 1996." (Alexandra Gesta, "Sentimentos Nativos", in AAVV, *Guimarães. Cidade Património Mundial*, Câmara Municipal de Guimarães – GTL, Guimarães, 1998, pág.67)

⁵⁶ Alexandra Gesta, "Reabilitação do centro histórico de Guimarães", in *Urbanismo. Revista da Associação dos Urbanistas Portugueses*, nº10, ano 4, Inverno 2001, pág.35

Atento à conservação dos valores patrimoniais e da identidade cultural, o programa elaborado, assente numa visão do centro antigo que supera a ideia de estrutura cristalizada isolada no conjunto urbano e submetida a todo o tipo de restrições, implementou uma série de medidas que permitiram restabelecer as necessárias condições de habitabilidade e adequar esta parte da cidade às exigências da vida presente. Com o objectivo de recuperar o património arquitectónico segundo um princípio de *autenticidade* e de manter, simultaneamente, no centro histórico toda a população residente, o GTL definiu 3 frentes de actuação – espaço público, edifícios municipais e restantes imóveis.

Interessada em que a recuperação dos edifícios particulares ficasse a cargo dos proprietários, a Câmara responsabilizou-se pela realização dos trabalhos no domínio público, considerando a melhoria dos espaços urbanos como um ponto-chave da operação. Ao reabilitar praças e largos, a entidade municipal, para além de dar o exemplo à população, entendia despertar nos moradores o desejo de cooperar na revitalização do centro. Neste sentido, o G.T.L., através de uma acção de sensibilização dos proprietários ⁵⁷ e de um eficiente apoio técnico às iniciativas privadas, conseguiu que os moradores tivessem um papel activo no processo de reabilitação e recuperassem progressivamente as próprias habitações. Deste modo, a Câmara não só evitou a aplicação de uma política de expropriações, com o consequente afastamento da população residente, como também garantiu, em termos financeiros, os meios necessários para que fosse desenvolvida, no arranjo dos espaços públicos, uma acção extremamente qualificada na qual participaram, entre outros, os arquitectos Fernando Távora e Álvaro Siza Vieira.

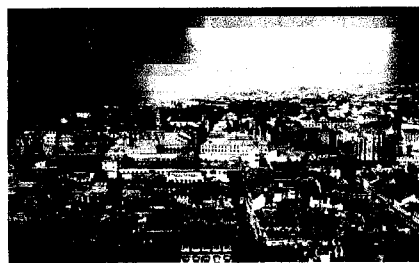
Enquanto ao nível arquitectónico, a opção de trabalhar sobre o edificado existente,⁵⁸ recusando a sua demolição e substituição por novas estruturas, levou à preservação das características tipo-morfológicas da cidade, ao nível funcional, a implementação de um programa de equipamentos e a aplicação de uma política favorável à co-presença de várias actividades revelaram-se fundamentais na efectiva revitalização do núcleo urbano. Paralelamente à manutenção do carácter predominantemente residencial, o GTL de Guimarães apoiou a instalação de serviços bem como de espaços de cultura e lazer que ao reactivarem a vida social e económica contribuíram para uma profunda integração do centro histórico na dinâmica da cidade.



28. Praça de Santiago, Guimarães.

⁵⁷ Como referiu Alexandra Gesta (arquitecta coordenadora do G.T.L. da Câmara Municipal de Guimarães), " [...] casa a casa, [...], de uma forma muito personalizada e muito persistente, [...] convencer as pessoas de que a sua participação no processo de reabilitação era de capital importância", in *ibidem*

⁵⁸ A este propósito, José Aguiar esclarece que o GTL de Guimarães " [...] conseguiu integrar os princípios próprios da ética da conservação, como o princípio da intervenção mínima incutido na Carta de Veneza, o conceito de reabilitação integrada, proveniente dos encontros de Amesterdão, o entendimento de um planeamento dirigido para a conservação tal como está transcrito na Carta de Toledo, ou o respeito pelas preocupações com o problema da autenticidade material e do património intangível, traduzidas pela Declaração de Nara". (José Aguiar, "A experiência de reabilitação urbana do GTL de Guimarães: estratégia, método e algumas questões disciplinares", in AAVV, op.cit., pág.128)



29, 30. Vista geral do Chiado e da Baixa Pombalina, Lisboa. O incêndio de 1988.

Oito anos mais tarde, na sequência do incêndio que deflagrou em Lisboa na zona do Chiado em Agosto de 1988, Álvaro Siza Vieira, a convite do presidente da Câmara Municipal, iniciava a elaboração do plano de recuperação da área sinistrada, procurando um equilíbrio entre conservação e modernização, entre a manutenção dos valores tradicionais que deram personalidade e carácter ao Chiado e uma renovação indispensável à reinserção desta zona na dinâmica urbana. Apesar de se tratar de um exemplo bastante singular no quadro da reabilitação dos centros históricos, uma vez que resulta de uma resposta urgente a uma calamidade que devastou parte de uma zona urbana de interesse patrimonial, a intervenção de Álvaro Siza merece ser destacada pelo modo culto e extremamente sensato com que foi proposta a reconstrução das estruturas destruídas e como nota Gonçalo Byrne, " [...] pela inteligência, mas também pela "humildade corajosa" de secundarizar o discurso da linguagem [...] em claro benefício do discurso da cidade ou se se preferir do centro histórico numa perspectiva de contemporaneidade."⁵⁹

Consciente da grande importância desta zona da cidade na memória colectiva dos habitantes, assim como da sua relevância arquitectónica e urbanística enquanto parte integrante de um conjunto mais vasto e unitário, o autor do projecto mostrou-se, desde o início, contrário a qualquer ideia que, baseada apenas num mero reportório gráfico, apontasse no sentido da reformulação da imagem deste cenário tão particular, e encarasse esta ocasião como " [...] a oportunidade mais favorável para traduzir num centro histórico as mensagens da nova arquitectura, a arquitectura pretensamente chamada *moderna*."⁶⁰ Ao não reconhecer no sítio qualquer tendência substancial de mudança, Álvaro Siza fundou o plano numa série de operações que, permitindo a realização de importantes alterações de uso, vieram possibilitar a recriação da atmosfera que singularizou o Chiado desde o seu início. Como esclarece o arquitecto, " [...] é como se nunca tivesse havido um incêndio no Chiado. [...] Toda a Baixa lisboeta é um grande edifício único, pré-fabricado e uniforme que sofreu um percalço que há que solucionar. Pensemos, por exemplo, numa porta em mau estado que simplesmente tivesse que ser pintada, ou numa série delas que funcionam mal impedindo o acesso a determinadas galerias e que tínhamos que pôr a funcionar correctamente, de imediato."⁶¹

A homogeneidade subjacente à intervenção urbanística do século XVIII e a necessidade colectiva da "vivência quotidiana dos resíduos da história de que é feita a cidade"⁶² foram reconhecidos como temas centrais, tornando categórica a decisão de se consolidar e recuperar as estruturas danificadas.

⁵⁹ Gonçalo Byrne, "Pedra de fecho duma arquitectura", in *JA* 165, Novembro 1996, pp.47-48, citado in *JA* 218-219, Janeiro-Junho 2005, pág.193

⁶⁰ Álvaro Siza, "A estratégia da memória", in *Álvaro Siza. O Chiado. Lisboa*, Delegación en Granada del Colegio de Arquitectos. Sociedade Lisboa 94. Junta de Andalucía, Granada, Lisboa e Sevilla, 1994, pág.73

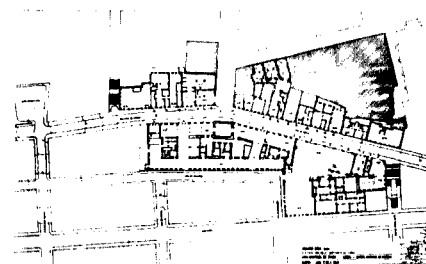
⁶¹ Álvaro Siza, "A estratégia da memória", in *Álvaro Siza. O Chiado. Lisboa*, Delegación en Granada del Colegio de Arquitectos. Sociedade Lisboa 94. Junta de Andalucía, Granada, Lisboa e Sevilla, 1994, pág.76

⁶² Álvaro Siza, "A cidade que temos", in SIZA, Álvaro e CASTANHEIRA, Carlos, *As cidades de Álvaro Siza*, Figueirinhas, Porto, 2001

As fachadas descarnadas, "esqueleto belíssimo incompleto",⁶³ foram reconstruídas numa exemplar e silenciosa operação, pautada por um profundo conhecimento das regras pombalinas, que garantiu a permanência da ordem arquitectónica e da unidade figurativa características da zona da Baixa-Chiado desde o terramoto de 1755. "Os que melhor vêem, notam os caixilhos duplos e outras coisas, e mais ainda os que lá vivem. Quem melhor vive não nota nada. Nem é preciso."⁶⁴

No entanto, apesar da questão da conservação das fachadas existentes constituir um dos pontos fulcrais da operação, Siza Vieira defendeu, desde o início, que a efectiva reabilitação do Chiado, a chave do sucesso da intervenção, deveria passar pela resolução dos problemas associados ao estado de decadência em que esta zona já se encontrava antes do incêndio. Para que o Chiado se afirmasse de novo "plataforma de distribuição [...], patamar onde é imprescindível passar e parar [...]",⁶⁵ foi fundamental centrar a recuperação nas questões específicas do uso e da vivência do espaço urbano. Deste modo, para além dos aspectos programáticos relativos à dinamização funcional, como o incentivo às actividades terciárias ou a reintrodução da habitação, Siza Vieira privilegiou o tema do espaço público. Com um desenho preciso, o arquitecto procurou " [...] dar soluções aos problemas gerados por uma edificação que assenta numa topografia acidentada [...]"⁶⁶ assim como resolver adequadamente os problemas de acessibilidade e de degradação que os interiores dos quarteirões apresentavam. Com a abertura de percursos pedonais, a definição dos acessos ao metropolitano, a redução da profundidade dos edifícios ou a reintegração no domínio público de áreas anteriormente restritas, Álvaro Siza desencadeou uma série de transformações significativas na vivência urbana, resgatando espaços marginalizados e valorizando o Chiado na qualidade de zona de transição entre a Baixa Pombalina e a colina do Bairro Alto.

Elaborado numa criteriosa relação entre a reconstrução das estruturas existentes e a renovação arquitectónica assente na interpretação dos modelos pombalinos, o plano do Chiado destaca-se pela exemplar capacidade em individualizar os temas decisivos na reabilitação desta parte de Lisboa e em trabalhá-los com notável bom-senso e de forma muito segura em claro benefício do colectivo. Ao afastar-se de um conceito de intervenção *distinta, divertida, afirmativa e eventualmente moderna*,⁶⁷ a favor da preservação do equilíbrio deste sector da cidade, Álvaro Siza corrobora duas questões fundamentais. Se por um lado torna explícita a relevância de se trabalhar num



31. Zona sinistrada do Chiado. Planta do estado anterior ao incêndio.



32. Reconstrução do Chiado, Lisboa, Álvaro Siza (1989-1997). Rua Garrett.



33. Reconstrução do Chiado, Lisboa, Álvaro Siza (1989-1997). Interior de um quarteirão.

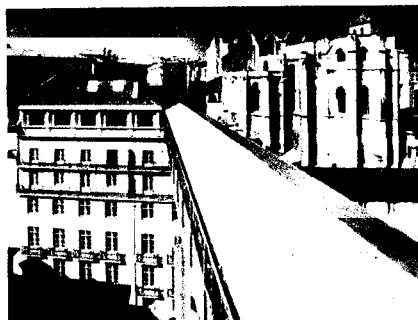
⁶³ Álvaro Siza, "Reconstrução do Chiado", in TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Álvaro Siza*, Editorial Blau, Lisboa, 1995, pág. 157

⁶⁴ Álvaro Siza, "Reconstrução do Chiado", in TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Álvaro Siza*, Editorial Blau, Lisboa, 1995, pág. 158

⁶⁵ Álvaro Siza, "Reconstrução do Chiado", in TRIGUEIROS, Luiz (ed.), op.cit., pág. 157

⁶⁶ Álvaro Siza entrevistado por Antonio Angellilo, "Il recupero del Chiado: un piano d'autore", in *Casabella* 628, Novembro 1995, pág.28

⁶⁷ Álvaro Siza, "A estratégia da memória", in *Álvaro Siza. O Chiado. Lisboa*, Delegación en Granada del Colegio de Arquitectos. Sociedade Lisboa 94. Junta de Andalucía, Granada, Lisboa e Sevilla, 1994, pág.77



34. Zona do Chiado, Lisboa. Edifício Leonel e Igreja do Carmo.

respeito pelo justo protagonismo que cada edificação deve assumir no conjunto da cidade, uma vez que "não existe um monumento importante [...] sem a continuidade anónima de múltiplas construções [...]",⁶⁸ por outro, Siza Vieira reforça a necessidade de se proceder à transformação do facto urbano num total acordo com as necessidades colectivas do cidadão, acentuando a máxima por ele próprio definida de que "não é necessário destruir para transformar. Para transformar, é necessário e indispensável não destruir a cidade."⁶⁹

⁶⁸ Álvaro Siza, "Navegando através do híbrido das cidades", in SIZA, Álvaro, *Imaginar a evidência*, edições 70, Lisboa, 1998, pág.97

⁶⁹ Álvaro Siza, "A cidade que temos", in SIZA, Álvaro e CASTANHEIRA, Carlos, *As cidades de Álvaro Siza*, Figueirinhas, Porto, 2001

1.3

Arquitectura Contemporânea Portuguesa

Diversidade e multiplicidade de experiências

Em 1991, Nuno Portas e Manuel Mendes,⁷⁰ numa retrospectiva da cultura arquitectónica portuguesa dos últimos 20 anos, caracterizaram a década de 80 como um " [...] vertiginoso agitar-se de imagens, formas, gestos, modas e intenções [...] " ⁷¹ que surgiam de uma nova orientação de pesquisa distribuída, esquematicamente, entre dois pólos.

Críticos relativamente ao fenómeno que denominaram de *individualismo eclético*, estes autores verificaram como o enfatizar da autonomia dos modelos arquitectónicos, se repercutia "em atitudes redutivas, dogmáticas e de neo-vanguarda, que [tornavam] difícil, à produção mais recente, encontrar um fundamento teórico, fazendo perdurar as incapacidades culturais e as valências antagónicas de uma presumível condição de pós-modernidade." ⁷²



35. Desenho de Álvaro Siza.

Neste período de afirmação da arquitectura, onde o processo de modernização do país e a disseminação da província, em tempo de democracia e de integração europeia, exigiam a forte participação dos arquitectos, a prática disciplinar do projecto apresentava-se estruturada em duas linhas de tendências opostas.

Apesar da criação no país, após o 25 de Abril, de novas faculdades de estatuto privado e do progressivo aumento do número de licenciados, na década de 80, as escolas de Lisboa e do Porto mantinham a hegemonia disciplinar coincidindo, enquanto centros formativos, com a divergência metodológica presente na produção arquitectónica. Ao aprofundar os aspectos mais relevantes de ambas as instituições, Manuel Tainha⁷³ clarifica que esta discordância didáctica, acentuada no período posterior à revolução de 74, havia-se já estabelecido nos anos de ascensão do Estado Novo (anos 30), em consequência do modo como cada uma das escolas enfrentou a batalha pelas *ideias guia* na arquitectura. Na qualidade de capital e sede do poder político, " [...] Lisboa foi vítima de uma repressão que o Porto não conheceu. Apenas isto. Mas isto teve um custo que até hoje não foi suficientemente saldado." ⁷⁴

Enquanto a escola do Porto, a seguir ao 25 de Abril, reagiu à súbita conquista da liberdade de expressão e da gestão democrática, iniciando um processo de reestruturação, e consolidou a orientação pedagógica a partir da base colectiva de discussão gerada com a participação nos movimentos sociais

⁷⁰ Refere-se aqui a publicação PORTAS, Nuno, MENDES, Manuel, *Portogallo. Architettura, gli ultimi vent'anni*, Electa, Milano, 1991

⁷¹ Nuno Portas e Manuel Mendes, op.cit., pág.35

⁷² ibidem

⁷³ Manuel Tainha, "Le scuole di Lisbona e di Porto", in *Casabella* 579, Maio, 1991, pág.56

⁷⁴ ibidem

pelo direito à habitação (SAAL), a escola de Lisboa, privada de uma estratégia de transformação, permaneceu na dificuldade de encontrar a sua própria vocação. Deste modo, se no Porto, na *escola de tendência* como a chamaram Nuno Portas e Manuel Mendes, " [...] é possível reconhecer o persistir da prática artística do projecto: o desenho como controlo do procedimento disciplinar; a intuição como gesto de natureza autobiográfica do desenho [e] o lugar como razão conceptual ou justificação da intuição e do estilo", ⁷⁵ em Lisboa, na *escola de massa*, " [...] a inexistência de núcleos ou figuras tutelares [colocou] a aprendizagem num nível autodidáctico e experimental, [...] [aproximando-a de um] processo mais imediatamente receptivo às experiências externas [...] ". ⁷⁶

Animado pela geração de arquitectos formados no pós 25 de Abril, o panorama da produção arquitectónica, na década de 80, encontrava-se dividido em dois pólos de expressão, originariamente pertencentes ao Norte e ao Sul, que divergiam, como nota Manuel Mendes, pelas " [...] expectativas e vitalidade das suas poéticas, pela diversidade das condições geo-culturais particulares de cada região [e] pela especificidade de relações entre *disciplina* e *profissão* ". ⁷⁷

Apesar de agrupáveis em torno desta dicotomia ideológica, os novos arquitectos, responsáveis por uma importante renovação da prática projectual assim como dos modelos culturais a ela associados, iniciaram um processo de dissolução da unidade geracional que nos anos seguintes se irá acentuar. Com a abertura cultural do país, possibilitada pela instauração do regime democrático, os percursos individuais, dentro da mesma matriz formativa, reforçaram a sua autonomia estilística, mostrando-se cada vez mais diversificados.

A Casa das Artes no Porto, do arquitecto Eduardo Souto Moura (1981-1989), e o edifício Golfinho em Chaves, do arquitecto Manuel Graça Dias (1985-1989), ilustram de um modo paradigmático este antagonismo conceptual e metodológico presente na cultura arquitectónica deste período, sintetizando alguns dos temas disciplinares que marcam cada uma das *tendências* projectuais.

Pela exemplar capacidade reformadora do seu trabalho, Eduardo Souto Moura destaca-se como uma das figuras de maior relevo de um grupo de jovens arquitectos, maioritariamente do norte, que vê na circunstância um elemento propulsor do acto criativo e considera o desenho expressão poética e suporte instrumental para a transformação da realidade. Reunidos à volta das incontornáveis referências de Fernando Távora e Álvaro Siza, estes arquitectos

⁷⁵ Nuno Portas e Manuel Mendes, op.cit., 1991, pág.36

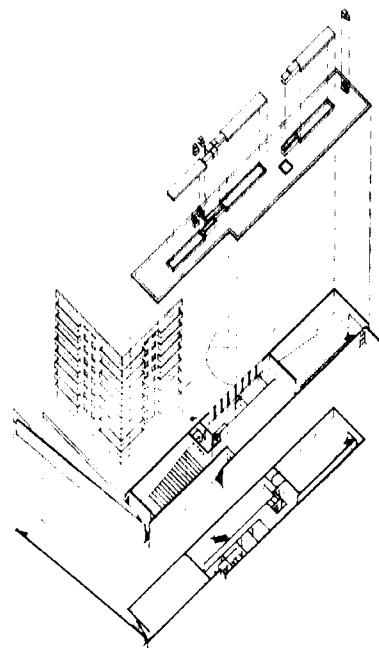
⁷⁶ ibidem

⁷⁷ Manuel Mendes, "Architettura portoghese: la generazione recente", in *Casabella* 579, Maio, 1991, pág.52

encaram o projecto como algo de extremamente específico que se define caso a caso numa resposta concreta às particularidades do programa, do lugar e do tempo. Insistem numa leitura positiva da *tradição* e do *novo* e procuram prolongar o projecto da modernidade, sedimentando-o numa interpretação crítica da história e do lugar.

Na Casa das Artes é bem patente o *discurso desmistificador* de Souto Moura, um discurso que, como nota Alves Costa, se afasta " [...] radicalmente da presunção dos que impõem o encontro difícil e inexplicável da solução, como criação genial, através dos meandros misteriosos da irracionalidade [...] ", para se aproximar " [...] do sentido de eficácia que caracteriza a tradição construtiva portuguesa [...], de um processo empírico que dificilmente se distancia do senso comum."⁷⁸ Projectada para o jardim de um antigo palacete eclético, a Casa das Artes encontra a razão da sua forma num profundo reconhecimento da preexistência. Souto Moura definiu-a numa atenta relação com a circunstância, procurando através de um complexo processo de enraizamento, no qual novo e existente se querem em perfeita consonância, consolidar o lugar onde a obra se insere. Claramente identificáveis com o universo moderno, as referências linguísticas de Souto Moura, que encontram nos planos livres de Mies van der Rohe a sua expressão mais directa, fundem-se numa inovadora continuidade com os temas construtivos da tradição local, dotando a obra de um grande sentido de rigor e essencialidade. Dois muros cegos de granito, que conformam no seu afastamento o percurso de entrada no edifício, sintetizam a imagem da Casa das Artes, conferindo-lhe uma presença silenciosa. Estes elementos arquitectónicos redesenham o espaço de jardim e dissimulam a nova construção, testemunhando a atitude *romântica* de Souto Moura em renunciar ao protagonismo expressivo da obra para deste modo construir um conjunto onde objecto e contexto se confundem numa natural continuidade. "Mais do que propor foi necessário omitir, mais do que desenhar foi necessário raspar, mais do que compor foi necessário ser simples com rigor de resposta."⁷⁹

No pólo oposto, Manuel Graça Dias surge associado a um grupo de arquitectos que encontram no trabalho de alguns autores da geração anterior, como Manuel Vicente ou Luís Cunha, as suas principais referências. Acima de tudo estão ligados pelo desejo de se libertarem dos dogmas da modernidade. Deste modo, interessados na procura de novos temas e saídas para contrariar as regras rígidas do moderno, estes arquitectos, numa atitude de provocação formal, como descreve Manuel Mendes, " [...] tornam artificiosa a unicidade do projecto através de uma estratégia de expressão cenográfica e de



36, 37, 38. Casa das Artes, Porto, Eduardo Souto Moura (1981-1988).

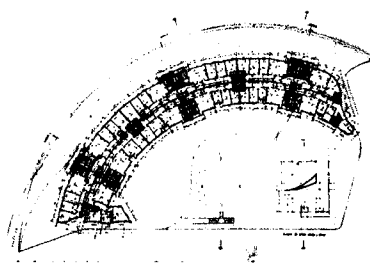
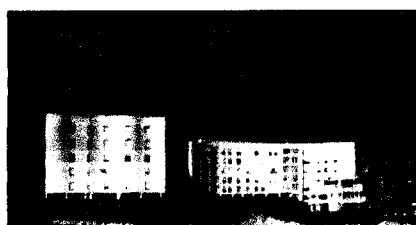
⁷⁸ Alexandre Alves Costa, "Reconhecer e dizer", in COSTA, Alexandre Alves, *Textos Datados*, edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, Coimbra, 2007, pág.90

⁷⁹ Eduardo Souto Moura, "Casa das Artes - S.E.C.", in TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Eduardo Souto Moura*, editorial Blau, Lisboa, 1996, pág.52

permissividade estilística [...]”,⁸⁰ inscrevendo “ [...] a *invenção* da arquitectura numa trama de carácter cenográfico-decorativo-iconográfico [...] ”.⁸¹

Num escrito de 2006, Alexandre Alves Costa apresenta o trabalho de Manuel Graça Dias e Egas José Vieira como fruto de um olhar crítico e consciencioso sobre a condição actual da cidade. Face ao processo irreversível de *descomposição* da cidade “em múltiplos sectores diversos, [e à coexistência] de sistemas diferentes, não só entre os diversos tipos de edifícios, mas no próprio interior de uma mesma obra”,⁸² Graça Dias e Egas Vieira encaram a fragmentação com um sentido operativo, elegendo-a como tema a partir do qual formular uma resposta de resistência à desordem. Assim, mais do que procurar recompor a unidade perdida, estes arquitectos insistem na consolidação das estruturas fragmentárias para as constituir como centros com significado próprio.

Foi com este fundamento teórico, num desejo de resolver os problemas específicos do lugar, que Graça Dias interveio na cidade de Chaves. Do nome da praça onde iria ser implantado o novo complexo de habitação, Praça Brasil, surgiu a ideia de “ [...] um edifício moderno vagamente ligado à imagem de uma certa arquitectura brasileira dos anos 50 [...] ”.⁸³ Estava lançado o tema de projecto que conduziu à forma curva e ondulada, semelhante em planta à de um *golfinho*, na qual se concentrou grande parte da especificidade deste objecto arquitectónico. Com a intenção de “introduzir [...] um discurso de reformas formais e programáticas que pudesse libertar significados menos comuns”,⁸⁴ Manuel Graça Dias conformou um edifício de traços exuberantes e meios expressivos faustosos que se destaca do contexto envolvente, mantendo com o sítio uma assumida relação de descontinuidade e contraste. Afinal, uma *estrutura fragmentária* com relevantes qualidades próprias e cuja natureza arquitectónica remete para um modelo de cidade que se constitui na sua globalidade pela adição de múltiplas intervenções parciais. “Na dificuldade de manter ou criar memórias urbanas globais na actual condição das cidades, teremos a possibilidade [...] de contribuir para a formação de histórias parciais, de memórias parciais, parecendo ser este o caminho para recuperar, ou criar, cidades dotadas de carácter e génio próprio, reconhecível pelos seus habitantes.”⁸⁵



39, 40. Edifício Golfinho, Chaves, Manuel Graça Dias (1985-1987).

⁸⁰ Manuel Mendes, op.cit.,, pág.52

⁸¹ Manuel Mendes, op.cit.,, pág.53

⁸² Alexandre Alves Costa, “O heroísmo da vida moderna”, in COSTA, Alexandre Alves, op.cit.,, pág.130

⁸³ Manuel Graça Dias, “Entrevista de Mário Chaves a Manuel Graça Dias e Egas José Vieira”, in das NEVES, José Manuel, *Graça Dias + Egas Vieira. Projectos 1985-1995*, Estar-Editora Lda., Lisboa, 1997, pág. 105

⁸⁴ Manuel Graça Dias, “Golfinho, Habitação (62 fogos) e Comércio na Praça do Brasil em Chaves” in www.contemporanea.com.pt (14.09.2006)

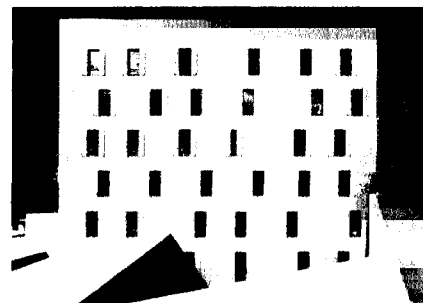
⁸⁵ Alexandre Alves Costa, “O heroísmo da vida moderna”, in COSTA, Alexandre Alves, op.cit.,, pág.131

"jovem geração de arquitectos [...] mais livre das inibições e contraposições (inovação ou tradição, internacionalismo ou regionalismo) que as gerações imediatamente precedentes [...] ",⁸⁶ como nota Álvaro Siza, nos anos 90, a abertura das fronteiras culturais tornou a arquitectura portuguesa mais receptiva à influência dos modelos internacionais, conduzindo à diversidade e à multiplicidade de experiências que caracterizam actualmente o panorama nacional. Na verdade, mais do que encerrar um ciclo, coincidente com o findar do século XX, a década de 90 prefigura os temas de uma nova época histórica, destacando-se como arranque do 3º milénio.

Por contraste com o *longo Oitocentos*⁸⁷ (1780-1914), Eric Hobsbawm apresentou o século XX como o *Século breve*,⁸⁸ enquadrando-o entre o eclodir da primeira guerra mundial, em 1914, e o colapso da URSS, em 1991. Para este autor, o século passado constitui-se como um período histórico coerente que após a catástrofe das duas grandes guerras (1914-1945) e a *Idade de ouro* de extraordinário crescimento económico (1945-1975) se concluiu no final dos anos 80 com o agravamento dos desequilíbrios políticos e económicos e da crise social e moral. "Não sabemos o que virá depois nem como será o terceiro milénio [...]. No entanto, não se pode duvidar [...] do facto que nos últimos anos de 80 e nos primeiros de 90 terminou uma época na história do mundo e iniciou uma nova."⁸⁹ Marcado pela perda da centralidade da Europa, o mundo, no final do *Século breve*, sobretudo graças à notável aceleração no sector das comunicações e transportes, transformou-se num campo operativo unitário, numa "aldeia global" onde a desintegração dos velhos modelos das relações humanas e sociais e a consequente ruptura entre passado e presente parecem afirmar-se na sua condição mais inquietante.

Com evidentes repercussões na cultura arquitectónica, esta leitura temporal da história foi retomada tanto por Leonardo Benevolo, na abordagem à *arquitectura no novo milénio*,⁹⁰ como por Luis Fernández-Galiano, na retrospectiva do período que denominou de *década digital*.⁹¹

Em termos internacionais, os anos 90 representam para a arquitectura a rendição ao fenómeno da globalização da sociedade e a sua consequente emancipação na qualidade de instrumento mediático. Entre a proliferação dos recintos recreativos e dos parques temáticos, dominados pela ideia do espectáculo, e a construção de grandes projectos ligados às infra-estruturas de transportes ou aos espaços de cultura, a arquitectura viu a sua dimensão



41. Residência de Estudantes do Campus II da Universidade de Coimbra, Coimbra, Manuel e Francisco Aires Mateus (1996-2003).

⁸⁶ Álvaro Siza, "Architettura contemporanea portoghese", in ANGELILLO, Antonio (ed.), *Álvaro Siza. Scritti di Architettura*, Skira editore, Milano, 1997, pág.56

⁸⁷ O *Longo Oitocentos* é o título de um livro de Hobsbawm que retrata o século XIX. "Tentei descrever e explicar a ascensão desta civilização numa história em três volumes do "Longo Oitocentos" (de 1780 a 1914) [...]. [...] A revolução burguesa. 1789-1848, O triunfo da burguesia. 1848-1875, A Idade dos impérios. 1875-1914.", Eric J. Hobsbawm, *Il Secolo Breve*, RCS Libri S.p.A., Milano, 1997, pág.18

⁸⁸ Eric J. Hobsbawm, *Il Secolo Breve*, RCS Libri S.p.A., Milano, 1997 (título original em inglês *Age os Extremes - The short twentieth century 1914-1991*)

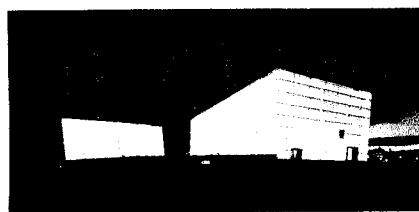
⁸⁹ Eric J. Hobsbawm, op.cit., pág.17

⁹⁰ Refere-se aqui em específico o livro de Leonardo Benevolo, *L'architettura nel nuovo millennio*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2006

⁹¹ Esta retrospectiva foi publicada na revista *Arquitectura Viva* nº69, Novembro-Dezembro, 1999



42. Museu Guggenheim, Bilbao, Espanha, Frank Gehry (1991-1997).



43, 44. Kursaal, San Sebastian, Espanha, Rafael Moneo (1990-1998).
Kunsthall, Roterdão, Holanda, Rem Koolhaas (1987-1992).

estética ganhar protagonismo ao mesmo tempo que fracassava o seu papel no ordenamento da cidade e do território. Sintetizando a condição dos anos 90, Luis Fernández-Galiano sublinha que "o êxito mediático e a derrota social compõem um panorama paradoxal: nunca a arquitectura tinha estado tão presente na consciência simbólica contemporânea, e nunca os arquitectos se tinham mantido tão afastados das grandes decisões estratégicas."⁹²

A este *triunfo planetário do espectáculo da arquitectura*⁹³ é necessário acrescentar a profunda crise de valores que afecta a cultura ocidental e se encontra por trás do individualismo que caracteriza a produção arquitectónica contemporânea. Face à actual desagregação dos valores colectivamente aceites, a arquitectura, enquanto manifestação tangível das ideias predominantes no seio da civilização, sem um sistema estável de referências sobre o qual fundar os seus princípios, acaba por se formular como resposta individual justificada apenas, como nota Solà-Morales, " [...] pela experiência e pelas propostas feitas pelo sujeito empírico."⁹⁴ "Neste momento a arquitectura [...] não é a expressão de um projecto colectivo no qual os valores de racionalidade, progresso ou emancipação colectiva são traduzidos na paisagem urbana, [...] é apenas a presença modesta de conceitos pessoais que expõem publicamente aquilo que deveria ser considerado apenas como experiência privada [...]"⁹⁵

Em Portugal, nos anos 90, uma série de transformações no campo do ensino da arquitectura modificaram significativamente as condições de base da profissão, alterando o perfil tradicional do arquitecto português e acentuando a vocação plural da produção arquitectónica.

Em resposta ao crescente interesse da sociedade pela disciplina, motivado pela sua progressiva afirmação no período pós-revolucionário, deu-se no país uma proliferação das faculdades que geraram, nos últimos anos, um aumento exponencial do número de licenciados. Se por um lado, este fenómeno pode ser apontado como uma reforma que " [...] não [deu] lugar à criação de um sistema de novos cursos de arquitectura estruturados [...] [e na qual] o recém-formado continua a ser um "generalista", na melhor das hipóteses formado "em série" numa das dezenas de micro-faculdades de arquitectura privadas [...]"⁹⁶ por outro é importante referir que os actuais cursos, ao incluírem nos seus programas experiências académicas no estrangeiro, aproximam as novas gerações da cultura arquitectónica europeia, favorecendo a abertura disciplinar e a renovação dos códigos linguísticos. A própria informatização dos sistemas

⁹² Luis Fernández-Galiano, "Split-screen", in *Arquitectura Viva* nº69, Novembro-Dezembro, 1999, pág.23

⁹³ ibidem

⁹⁴ Ignasi de Solà Morales, "Differenza e Limite. Individualismo nell'architettura contemporanea", in *DOMUS*, nº736, Março 1992, pág. 17

⁹⁵ ibidem

⁹⁶ Antonio Angellilo, "Arquitectura Contemporânea em Portugal – os últimos dez anos", in CANNATÀ, Michele e FERNANDES, Fátima, *Arquitectura Portuguesa Contemporânea 1991/2001*, Edições ASA, Porto, 2001, pág.32

de representação interferiu de um modo significativo na organização dos ateliers e determinou uma nova relação com o tempo, levando à revisão dos processos de concepção e comunicação do projecto. "Faz-se a mesma arquitectura, dir-se-á; mas sabemos que a mudança de *media* muda a mensagem."⁹⁷

Neste quadro de transformações propenso à miscegenação das culturas, Álvaro Siza põe ainda acento em algumas questões determinantes. Com a actual anulação do tempo e da distância, " [...] a informação passou a ser um direito [...] ".⁹⁸ Esta oportunidade permitiu ao arquitecto não só conhecer as obras pessoalmente e aprender da experiência directa, como também manter-se permanentemente actualizado em relação à produção arquitectónica mais recente. Neste aspecto, as revistas especializadas constituíram um importante veículo de divulgação responsável, juntamente com a crítica arquitectónica, pela notoriedade que algumas tendências ganharam. "As muitas revistas [...] reflectem tendências diferentes e dá-se o desaparecimento gradual das razões de uma diferenciação da arquitectura."⁹⁹ Paralelamente, em termos construtivos, " [...] verifica-se uma generalização dos modos de produção, das máquinas, dos materiais, sintéticos e outros, portanto a não dependência dos materiais naturais locais."¹⁰⁰

Com a década de 90, assiste-se ao progressivo desvanecer da influência das principais figuras da arquitectura do país sobre o percurso dos mais novos. A produção arquitectónica tende, assim, a soltar-se dos princípios associados à cultura projectual portuguesa para se abrir às experiências estrangeiras na procura de novos temas nos quais fundar linhas de investigação autónomas. Se com o trabalho dos arquitectos formados no início dos 90, o evoluir da disciplina dá-se dentro de um quadro auto-referenciado, apoiado nos pressupostos de uma matriz formativa comum, com a geração que iniciou actividade profissional na transição do século, este é marcado por um desejo premente de inovação e ruptura, afastando-se de um modo decisivo das bases que notabilizaram a arquitectura portuguesa no contexto internacional a partir dos anos 70.

Em 2002, num número monográfico de *Casabella*¹⁰¹ dedicado a Portugal, Antonio Esposito e Giovanni Leoni, revisitando os anos 90, apresentaram os trabalhos de Manuel e Francisco Aires Mateus, João Mendes Ribeiro e José Fernando Gonçalves como exemplo de uma jovem geração de arquitectos

⁹⁷ Manuel Graça Dias, "A última década do século XX", in CANNATÀ, Michele e FERNANDES, Fátima, op.cit., pág. 43

⁹⁸ Álvaro Siza entrevistado por Victor Neves e Renata Amaral, "Entrevista com Álvaro Siza Vieira", in *Arq./a revista de arquitectura e arte*, Maio/Junho 2001, pág. 18

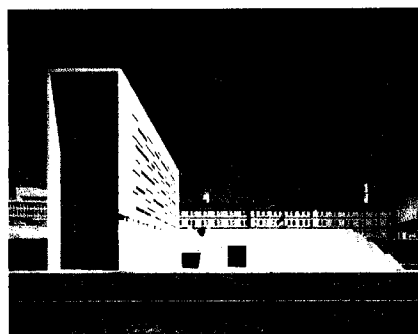
⁹⁹ Álvaro Siza entrevistado por Victor Neves e Renata Amaral, "Entrevista com Álvaro Siza Vieira", in op.cit., pág. 19

¹⁰⁰ Álvaro Siza entrevistado por Victor Neves e Renata Amaral, "Entrevista com Álvaro Siza Vieira", in op.cit., pág. 21

¹⁰¹ *Casabella* 700, Maio, 2002



45, 46. Casa na Chamusca, João Mendes Ribeiro (2000-2004).
Ampliação da Casa dos Escuteiros, Oliveira do Douro, José Fernando Gonçalves (1998-2001).



47. Reitoria da Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Manuel e Francisco Aires Mateus (1995-1998).

que se vinha a afirmar no panorama nacional com um conjunto significativo de obras portadoras de novos temas projectuais. Estes arquitectos, apesar de procurarem uma identidade própria em " [...] instâncias de pesquisa que já não pertencem de um modo exclusivo ao território português [...] ",¹⁰² mantêm um desejo de continuidade com as gerações anteriores, estando latente nos seus projectos tanto o ensinamento de Fernando Távora como a incontornável referência da obra de Álvaro Siza e Eduardo Souto Moura.

Em consonância com o que João Belo Rodeia havia exposto, um ano antes, na revista 2G,¹⁰³ para os dois autores italianos é evidente a existência de um fio condutor que une as várias gerações portuguesas e se traduz numa espécie de legado cultural, numa matriz precisa que veio a ser assimilada por estes novos arquitectos. Antonio Esposito e Giovanni Leoni falam assim de uma descendência que se ramifica em famílias e subgrupos e na qual " [...] fazem [...] todos referência a uma mesma formação, reconhecível nas atitudes projectuais. O seu trabalho constitui ainda uma espécie de pesquisa colectiva [...] que não teme em intervir em continuidade com o existente, dando vida a uma contemporaneidade que se acrescenta à evolução histórica, reclamando uma dignidade semelhante à das fases que a precederam."¹⁰⁴

Para Ana Tostões, este *saber colectivo*, responsável pela *originalidade* da produção portuguesa, está fortemente presente na incessante procura de um equilíbrio entre arquitectura e natureza, num diálogo crítico a partir do qual a herança do passado é integrada em projectos claramente ancorados no presente e nos quais o novo é " [...] fruto de uma acumulação histórica de saberes, isto é da tradição como matéria e substância [...] ".¹⁰⁵ Trata-se de um carácter específico da cultura portuguesa sabiamente fundado nos anos 50 por Fernando Távora numa acesa crítica aos dogmas do modernismo, consolidado por Álvaro Siza na sua arquitectura de resistência e mais tarde reinventado por Souto Moura.

No entanto, apesar dos críticos acima referidos serem unânimes em considerar esta *tradição moderna*, como a designa Ana Tostões, uma das características mais notáveis da arquitectura da nova geração, existem outros traços comuns que merecem ser apontados pela sua maior relevância. Em edifícios como o da Reitoria da Universidade Nova de Lisboa de Manuel e Francisco Aires Mateus (1995-98) verifica-se que a dimensão estética da obra começa a assumir um particular protagonismo sobrepondo-se ao tema da relação do edifício com a paisagem e da sua condição de pertença ao lugar.

Neste sentido, relativamente aos elementos de continuidade com a geração imediatamente precedente, torna-se mais pertinente falar de afinidades

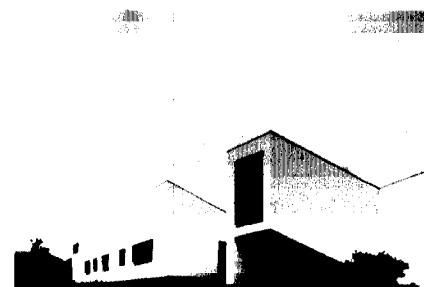
¹⁰² Antonio Esposito e Giovanni Leoni, "Architetti a Porto: una "scuola"?", in *Casabella* 700, Maio, 2002, pág.5

¹⁰³ João Belo Rodeia, "Línea de tierra: presentación de una nueva generación de arquitectos portugueses", in *2G Arquitectura Portuguesa*, nº20, Abril, 2001, pp.4-21

¹⁰⁴ Antonio Esposito e Giovanni Leoni, "Architetti a Porto: una "scuola"?", in *op.cit.*, pág.5

¹⁰⁵ Ana Tostões, "Tradição e modernidade ou uma tradição moderna", in CANNATÁ, Michele e FERNANDES, Fátima, *op.cit.*, pág.27

linguísticas do que de afinidades de princípio. Em obras como a Casa em S. Vicente de Pedro Maurício Borges (Açores, 1992-2001) ou o Café do Cais de Cristina Guedes e Francisco Vieira de Campos (Porto, 1997), tidas como breve mostragem de um universo mais vasto e plural, transparece, de um modo evidente, a aproximação da *nova* arquitectura portuguesa às imagens do movimento moderno reelaboradas no trabalho de Álvaro Siza e Eduardo Souto Moura. Referindo-se em específico à produção recente no norte do país, num comentário extensível, no entanto, à generalidade do contexto português, Souto Moura confirma esta realidade, declarando que "hoje, a arquitectura [...] faz uma constante citação das imagens que o Movimento Moderno produziu, desde a sua fase heróica até aos *flashes* de materiais na sua fase final, o "brutalismo". Esta empatia é feita pela "pele" e não pela ideologia intrínseca do próprio Movimento Moderno. [...] O que resta é o *fashion* pelas imagens desse projecto global [...]"¹⁰⁶



48. Casa em S. Vicente, Açores, Pedro Maurício Borges (1992-2001).

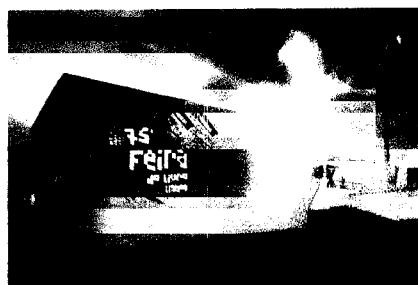
A arquitectura nos anos 90, marcada por um conjunto de obras que oscilam entre a aproximação à naturalidade com que os volumes brancos de Siza assentam no lugar e à simplicidade com que os planos livres de Souto Moura definem espaços rigorosos, notabilizou-se pela sobriedade formal, a essencialidade de meios expressivos e o controlo artesanal na pormenorização construtiva.

No "exercício breve de arquitectos formados recentemente, [...] mais do que a força da memória ou os impactos do tempo, vigora a reinvenção do presente como se nada existisse e tudo estivesse a inventar-se numa prospecção de futuro, [assim como] a valorização do impacto objectual da intervenção arquitectónica ou da sua individualidade numa estratégia que tende a colocar a obra de arquitectura num (con)texto mais topográfico que geográfico, mais artístico que ideológico, mais estético que político."¹⁰⁷ Desta forma Manuel Mendes regista as transformações mais significativas que envolvem actualmente a arquitectura do país. Um *momento refundador* marcado pelo aparecimento de obras que começam a quebrar o sentido de continuidade da tradição portuguesa e cuja génese é anunciada, como nota simbolicamente Ana Vaz Milheiro, pela construção da Casa Música de Rem Koolhaas no Porto, um "objecto alienígena", como lhe chama, que pousa na cidade onde trabalham Fernando Távora, Álvaro Siza e Eduardo Souto Moura, mexendo " [...] no centro nevrálgico da tradição arquitectónica portuguesa recente [...] " e trazendo " [...] um lastro "internacional" que a mobilidade que caracteriza as últimas gerações de arquitectos já fazia pressentir."¹⁰⁸

¹⁰⁶ Eduardo Souto Moura, "Os Amantes" – A Modernidade e o Pós-Modernismo no Norte de Portugal", in VANEZ, Rita (coord.), *Des-continuidade*, Civilização editora, Porto, 2005, pp.14 e 16

¹⁰⁷ Manuel Mendes, "Auto-(bio)-grafias. Circularidades subjectivas, secções nómadas", in CANNATÀ, Michele e FERNANDES, Fátima, op.cit., pp.51 e 52

¹⁰⁸ Ana Vaz Milheiro, "Arquitectura recente em Portugal 2000-2005 (um guia temporário)", in MILHEIRO, Ana Vaz, *A minha casa é um avião*, Relógio d'Água Editores, Lisboa, Maio, 2007, pág.111



49, 50. Centro Cultural, Cartaxo, Cristina Veríssimo e Diogo Burnay (2002-2005).
Intervenções temporárias na Feira do Livro, Lisboa, Marcos Cruz e Marjan Coletti (2005)

Na verdade, são os arquitectos mais jovens, muitos deles com aprendizagens estrangeiras e que fazem referência a temas menos explorados no contexto nacional, os responsáveis por esta deflexão da arquitectura. Desinteressados dos princípios arquitectónicos tidos como essenciais nas gerações anteriores, fundam o seu trabalho em pressupostos voltados para uma identidade urbana europeia, nos quais a *imagem*, enquanto elemento de sedução, se revela preponderante. Na opinião de Vittorio Gregotti, as gerações mais jovens desejam diferenciar-se " [...] um pouco porque a sociedade mudou muito; um pouco pela influência nefasta do actual estado da arquitectura "de sucesso", muito porque acreditam no processo freudiano do assassinio do pai na esperança de libertar assim a própria personalidade."¹⁰⁹

Edifícios como a Biblioteca Central da Universidade dos Açores de Pedro Machado Costa e Célia Gomes (Ponta Delgada, 1997-2003), o Centro Cultural do Cartaxo de Cristina Veríssimo e Diogo Burnay (Cartaxo, 2002-2005) ou as Intervenções Temporárias na Feira do Livro de Lisboa de Marcos Cruz e Marjan Coletti (Lisboa, 2005) inscrevem assim a produção portuguesa num registo mais próximo de uma cultura de consumo pontuada por mensagens fortes e aparatosas e preanunciam uma evolução no sentido de uma arquitectura realizada em moldes definitivamente *menos suaves*.¹¹⁰

¹⁰⁹ Vittorio Gregotti entrevistado por Marco Mulazzani, "«Álvaro Siza è un architetto fuori moda...» conversazione con Vittorio Gregotti", in *Casabella* 744, Maio, 2006, pág.72

¹¹⁰ Ana Vaz Milheiro, "Português menos suave", in MILHEIRO, Ana Vaz, op.cit., pág.67

Capítulo 2
Cinco Obras de Arquitectura em Centros Históricos

2.1

Casa dos 24, Porto, 1995-2003

Fernando Távora



"A análise de muitas manifestações contemporâneas [...] dá o índice perfeito dessa crise, desse esquecimento das constantes, de qualquer coisa de fundamental que é substituído pelo acessório e pelo decorativo, ainda que quase sempre essas manifestações invoquem aspectos tradicionais ou de retorno ao passado. Confunde-se a Grande Tradição, a tradição das constantes, com pequenas e passageiras tradições."

(Fernando Távora, *Teoria geral da organização do espaço. Arquitectura e urbanismo: a lição das constantes*, FAUP publicações, Porto, 1993, pp.17 e 19)

Implantação

O edifício da Casa dos 24 localiza-se no centro histórico do Porto, na parte alta do morro da Sé.

Implantada no lado norte do terreiro, a torre de Fernando Távora integra-se no conjunto monumental da Catedral e do Paço Episcopal. Domina a cidade do cimo da colina de Penaventosa, destacando-se do casario e participando na conformação do "local mais nobre da cidade do Porto".¹



2. O morro da Sé, vista oeste.

O terreno onde o edifício se insere é marcado por um acentuado desnível de cotas. Associado, durante os séculos, às frequentes cedências dos alicerces da antiga muralha, este local é actualmente constituído por muros de granito que definem socalcos e escadas de ligação entre a parte baixa e a parte alta do terreiro. Delimitado a nascente e a sul pelo muro de suporte da praça da Catedral, o terreno abre-se à rua de S. Sebastião numa plataforma 9,5m abaixo da cota da Sé.

Neste local com um profundo significado histórico, a Casa dos 24 ergue-se sobre as ruínas daquela que foi, durante cerca de três séculos, a sede do poder municipal. Em meados do século XV foi edificado nesta zona um paço que acolheu o Senado até à data de 1784, momento em que foi transferido para o Convento dos Grilos em consequência dos problemas de ordem estrutural que afectaram a construção. Destinada ao abandono, a edificação foi sofrendo "acidentes vários que [a] levaram até ao seu quase desaparecimento total".²

Com o objectivo de "refazer o resto da torre do que havia sido os Antigos Paços do Concelho", Fernando Távora definiu a Casa dos 24 como um objecto memorial de evocação dos "longos anos de vida e de história da cidade do Porto".³

Numa aproximação ao perímetro originário, a partir dos vestígios da casa da Câmara, a implantação é determinada por uma atenta leitura histórica do lugar. As ruínas existentes são conservadas e valorizadas, assentando sobre parte dos restos da antiga torre os muros da nova construção. O projecto restitui a volumetria preexistente, constituindo-se num sábio equilíbrio entre a autonomia de expressão dos valores da modernidade e o rigor para com os dados resultantes da investigação histórica e arqueológica.

Esta zona da cidade encontra-se lacerada desde 1886, não só pela introdução do eixo viário da ponte D. Luís e pelas sucessivas adequações urbanas ao aumento da mobilidade, mas também pela série de demolições efectuadas nos anos 40.

¹ Fernando Távora, *Memória Descritiva*, Porto, Fevereiro, 1996

² ibidem

³ ibidem

Durante a primeira metade do século XX, foram elaboradas várias propostas de reordenamento urbano tendo em vista sobretudo a reformulação do sistema viário e a ligação automóvel entre o centro do Porto e o sul do país. Menosprezando o valor histórico da área envolvente à Sé, esta série de estudos culminou, nos anos 50, com a abertura da Avenida da Ponte, uma via estruturante que, ao ligar num traçado breve a praça Almeida Garrett à ponte D. Luís, fracturou o tecido urbano, levando à destruição dos quarteirões que "inevitavelmente" atravessava. Na proximidade da Catedral, gerou-se uma dinâmica viária que acabou por se revelar agressiva face ao carácter histórico do sítio e bastante prejudicial à salvaguarda deste importante conjunto monumental.

Com o início da década de 40, na sequência da proposta apresentada pelo arquitecto Arménio Losa e em consonância com os interesses da Câmara Municipal e da D.G.E.M.N., os trabalhos relativos ao "Projecto de Melhoramentos do Largo da Sé" abalaram ainda mais a identidade arquitectónica desta zona. Com o desígnio de descongestionar o acesso à Catedral e de proceder ao seu embelezamento, foram demolidas partes do casario, libertando o monumento e colocando-o em destaque sobre uma plataforma que supostamente deveria enaltecer a sua presença e evidenciar o seu valor patrimonial.

Apesar dos sucessivos estudos a que foi sujeita durante várias décadas, inclusive os de Álvaro Siza realizados em 1968-75 e em 2000-01, esta zona mantém-se como facto urbano não resolvido.

O projecto de Fernando Távora reacende, assim, todo este processo de (in)decisões urbanas, mostrando-se exemplar não só pelo modo como organiza, com um sentido culto e extremamente seguro, o espaço envolvente à Sé, mas também pelo facto de lançar na sua conformação as bases para uma inteligente resolução urbanística das rupturas presentes nesta parte da cidade.

Para Fernando Távora o sentido da arquitectura está sobretudo na capacidade para organizar o espaço, de um modo harmonioso, através da criação de formas com significado cultural.

As formas organizam o espaço, mas, tal como refere, é importante ter-se a noção de que o espaço em si também constitui forma. É fundamental, pois é este conceito " [...] que nos permite ganhar consciência plena de que não há formas isoladas e de que uma relação existe sempre, quer entre as formas que vemos ocuparem o espaço, quer entre elas e o espaço que, embora não vejamos, sabemos constituir forma".⁴

Neste sentido, ao reconhecer a continuidade do espaço e ao considerar a impossibilidade de abstrair as formas da realidade que as enquadra, Távora defende que na organização do ambiente físico tudo assume importância. O



3. Zona envolvente à Sé do Porto, obras de demolição realizadas pela DGEMN (anos 40).



4, 5. Reconstituição do tecido urbano da zona envolvente à Sé nos anos 30. Situação nos anos 70, após as demolições e a abertura da Avenida da Ponte.

⁴ Fernando Távora, *Da organização do espaço*, FAUP publicações, Porto, 1996, pág.12



6, 7. Acesso nascente ao terreiro da Sé antes das demolições dos anos 40 e estado actual.



8. Projecto de requalificação da Avenida da Ponte, Álvaro Siza (2000).

arquitecto, enquanto criador de formas por excelência, deverá atender sempre à *circunstância*,⁵ identificando o que dela pode ser recuperado e seguido e o que, simplesmente, terá de ser recusado ou contrariado. " [...] numa atitude moral de humildade e compreensão [...] perante a circunstância",⁶ o arquitecto deverá ser capaz de criar formas providas de utilidade e beleza, formas com raízes, às quais o colectivo adere, e que se revelam capazes de valorizar o espaço organizado.

Em termos de implantação, a Casa dos 24 assume uma posição estratégica no ordenamento do largo da Sé, traduzindo a capacidade erudita de Fernando Távora em analisar a circunstância e definir, com base no seu reconhecimento, a "forma justa [...] que realiza com eficiência e beleza a síntese entre o necessário e o possível".⁷

Situada num terreno com uma forte pendência, a torre de Távora favorece a relação entre a rua de S. Sebastião e a plataforma da Sé. Os percursos de ligação entre as duas cotas da cidade, adossados aos muros do edifício, são integrados no projecto como elementos essenciais da dinâmica do espaço urbano.

Ao erguer-se a apenas 6 metros da Catedral, a Casa dos 24 aproxima-se da torre norte, estabelecendo com esta uma relação de cunhais que estreita o espaço e define uma passagem. A chegada ao conjunto monumental, feita de um modo pausado, é agora marcada por uma *antecâmara* que acolhe o visitante e o prepara para a entrada no amplo terreiro. Colocada na transição entre o lado norte e a frente poente da Sé, a nova construção acentua a autonomia e reforça o carácter específico das duas praças, contrariando a excessiva continuidade espacial que existia anteriormente.

Numa aproximação declarada ao volume da Catedral, o edifício de Távora recupera o tema do enquadramento arquitectónico do edifício de excepção, pondo acento na " [...] relação de complementariedade entre monumento e tecido urbano e entre testemunhos de diferentes épocas, como condição essencial da preservação".⁸

Para Fernando Távora é fundamental que as obras de valor histórico possam ser actualizadas e convivam com obras contemporâneas, caso contrário " [...] a cidade parecerá dentro de anos qualquer coisa assim como uma múmia, envolvida por rica redoma de plástico..."⁹

Por isso Távora salienta o facto de Álvaro Siza ter revisto o seu projecto para a Avenida da Ponte em consequência da construção da Casa dos 24. "A

⁵ Távora define a circunstancia como o " [...] conjunto de factores naturais e humanos [...] que envolvem o homem, que estão à sua volta e, porque ele é criador de muitos deles, a esses haverá que juntar os que resultam da sua própria existência, do seu próprio ser.", Fernando Távora, op.cit., pág.22

⁶ Fernando Távora, op.cit., pág.26

⁷ Fernando Távora, op.cit., pág.74

⁸ Álvaro Siza, "Lavorare "insieme": conversazione tra Álvaro Siza e Fernando Távora sui progetti per Avenida da Ponte", in *Casabella* 700, Maio, 2002, pág. 56

⁹ Fernando Távora, op.cit., pág.58

segunda batalha foi vencida depois, quando Álvaro Siza propôs que na sua revisão do Plano da Avenida da Ponte, contrariamente à proposta do seu Plano anterior, tudo deveria ser refeito, pelo facto da execução da torre ser já um valor em andamento e constituir a "pedra fundadora do projecto" dado que "é outro o entendimento actual sobre a relação entre monumento e tecido urbano."¹⁰

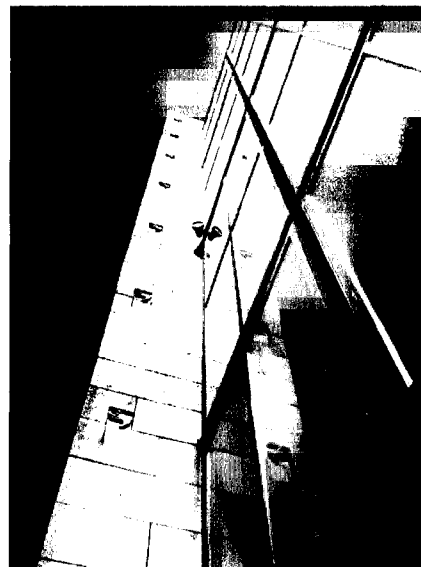
Volumetria e alçados

Numa atitude segura de aproximação ao tipo arquitectónico da torre, a Casa dos 24 afirma-se, volumetricamente, como uma construção alta e estreita. Definida por uma planta quadrada, 40x40 palmos, a torre é caracterizada por uma estrutura de paredes em U, que se eleva desde a rua de S. Sebastião até ao terreiro da Sé, para o qual abre a sua entrada principal.

Descrições fundamentadas em autos de vistoria informam que a antiga Casa da Câmara terá tido uma altura de cerca de 100 palmos. Referenciando-se nessas descrições, Fernando Távora elege o palmo, 22,2cm, como unidade de medida que regula a composição arquitectónica do edifício e estabelece como cêrcea da nova construção os 100 palmos, aos quais acresce 5 para a cobertura e a platibanda. O desnível de cotas do terreno e o modo como o edifício se apoia nos muros de suporte determinam, no entanto, diferentes percepções da sua volumetria. Se do lado norte e oeste a torre, bastante vertical, se afirma com toda a sua altura, do lado do terreiro, a este e a sul, apresenta-se como um volume mais baixo, menos imponente, com apenas 60 palmos.

A estrutura de paredes em U e a orientação nascente-poente estabelecem uma primeira hierarquia no conjunto. Fechada predominantemente em três dos seus lados, a torre abre-se de um modo franco apenas no alçado oeste voltado ao vale e à parte antiga da cidade. Esta disposição determina as frentes principais da construção e interfere no modo como se relaciona com a realidade física.

No modo como a Casa dos 24 organiza o espaço envolvente e se define como objecto arquitectónico é evidente a atenção particular de Fernando Távora em construir um edifício que permanece " [...] no lugar de origem de um modo natural, não espectacular",¹¹ que não se manifesta como um *animal exótico fora do jardim zoológico*¹², mas que está em harmonia com o espírito do lugar.



9, 10. Vistas da Torre, lado poente e lado nascente.

¹⁰ Fernando Távora, *Memória Descritiva*, Porto, 2001

¹¹ Fernando Távora numa conversa com Antonio Esposito e Giovanni Leoni, "La mia opera. Da un incontro con Fernando Távora nel suo studio", in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano, 2005, pág.12

¹² Expressão consequente de uma metáfora utilizada por Fernando Távora numa entrevista de Jorge Figueira a propósito das "caricaturas" na arquitectura. "Uma das figuras que eu gosto de cultivar é a figura do jardim zoológico. O jardim zoológico é uma coisa onde você vê os animais de todas as partes, dos sítios frios e quentes, os animais bem dispostos, os que comem só os passarinhos, os que bebem só água, tudo misturado. E realmente o que é interessante é o espectáculo da variedade, e até o da estupidez... Porque o jardim zoológico é uma coisa completamente estúpida, vêm-se os animais, coitados,

Estabelecida a partir do carácter das construções locais, a volumetria é apurada num estreito equilíbrio com a expressão arquitectónica do edifício de excepção com o qual se confronta directamente.

Ao abordar o conceito da irreversibilidade do espaço, Távora reforça a responsabilidade inerente à definição das formas e salienta, novamente, a necessidade em se atender à circunstância neste processo criativo. Se por um lado as formas na sua concepção são condicionadas pelo conjunto de factores que as envolvem, por outro, quando " [...] traduzidas em formas organizadoras do espaço, [...] passam a ser elementos condicionantes."¹³ Constituem-se, por sua vez, como circunstância e interferem no equilíbrio e na qualidade do espaço.

Com base nesta consideração, Távora insiste que as formas não devem ser factos autónomos nem individualistas. Contrariando a tendência do *nosso tempo* para a criação de formas extremamente descontínuas entre si, " [...] pretensamente "geniais" ou "diferentes" que, por vezes, nada mais satisfazem do que o egoísmo dos seus autores", reconhece " [...] que uma forma só possui significado na medida em que representa, ou satisfaz, para além de um homem, toda a sociedade que dela se utiliza."¹⁴ As formas não são " [...] livres [nem] aparecem um pouco por acaso – a circunstância é tão fundamental para a definição da forma como a água é indispensável para a vida do peixe".¹⁵



11, 12. A circunstância, antes e depois da (re)construção da Torre.

Uma outra das questões a levantar prende-se com a inserção urbanística do edifício e com o facto da sua construção se revelar num gesto de sensibilidade e de profundo entendimento da história e cultura locais.

Só um conhecimento da cidade, das evoluções e transformações deste sítio permitem enquadrar a restituição volumétrica da antiga torre e acima de tudo perceber o sentido da aproximação ao volume da Sé.

A reposição da densidade construtiva, anulada durante os anos 40 e 50, é tida neste projecto, tal como na proposta de Álvaro Siza para a Avenida da Ponte, como uma das condições essenciais para o enquadramento do conjunto monumental e para a "reinserção da colina no centro histórico".¹⁶

Ao enfrentar o tema da intervenção contemporânea em áreas de valor histórico, o projecto de Távora propõe um particular entendimento da relação entre monumento e tecido urbano, denunciando a importância que a massa construída em torno da Catedral assumia na sua contextualização arquitectónica. "Não é já o tempo das demolições para "libertar" um monumento, atraindo quase sempre o seu carácter e esvaziando de

que estão ali forçados, não têm nada a ver com aquilo, nem com as pessoas que os visitam...", Fernando Távora entrevistado por Jorge Figueira, "Coisa Mental, Fernando Távora", in *Unidade* 3, Junho, 1992

¹³ Fernando Távora, op.cit., pág. 23

¹⁴ Fernando Távora, op.cit., pág. 26

¹⁵ Fernando Távora, op.cit., pág. 22

¹⁶ Álvaro Siza, "Recupero della Avenida da Ponte e progetto per il museo della città", in *Casabella* 700, Maio, 2002, pág.58

sentido o espaço urbano.”¹⁷ Ao elevar-se perto da Sé, a Casa dos 24 restabelece equilíbrios, integra factores existentes e repõe parte da escala e complexidade espacial características do tecido histórico.

Apesar de condicionada pelos vestígios da antiga Câmara, a nova construção responde à configuração do sítio, adequando-se de um modo natural ao declive da topografia. Acomodada no terreno ao lado da Catedral, acompanha a sua imponente presença, revelando um extremo respeito pela sua soberania. Consciente do lugar de destaque que o edifício ocupa na cidade e da particular indefinição urbanística deste local, Fernando Távora configura, assim, os alçados numa atenta relação com as diferentes situações que caracterizam as várias frentes.

A nascente, a Casa dos 24 volta-se para o percurso principal de chegada ao conjunto monumental. Esta é a frente que recebe os visitantes e que, juntamente com o lado norte da Catedral, conforma o espaço que antecede o largo da Sé. Por este motivo é neste alçado que se localiza a porta de entrada e no interior, à cota do terreiro, o salão nobre do edifício. Por cima da porta, uma inscrição na placagem de granito interpela o visitante num aceno directo ao carácter desta “Antiga mui nobre sempre leal e invicta cidade do Porto”.

O edifício concentra grande parte dos fluxos nesta plataforma, favorece a sua dinamização e sobretudo contribui para a valorização da obra de Nasoni. Ao virar-se para a escadaria da *loggia*, a Casa dos 24 estabelece um forte diálogo com a construção do século XVIII, conferindo-lhe protagonismo e restituindo-lhe parte do seu sentido arquitectónico. Como nota Álvaro Siza, o edifício de Távora “atribui um novo significado à *loggia* de Nasoni que, originariamente circundada de edifícios, seguia uma forma e tinha dimensões apropriadas ao espaço”.¹⁸ Souto Moura, a este propósito, acrescenta que a *loggia* beneficiou com esta intervenção uma vez que o estreitamento do espaço não permite, como antes, observá-la frontalmente, deste modo é possível perceber “o espírito com que Nasoni concebeu o edifício, um espírito barroco à procura de proporção, não de uma contemplação clássica”.¹⁹

Os alçados norte e sul caracterizam-se por planos cegos que apoiam sobre os restos da antiga fundação. O aparelho regular da placagem de granito dá continuidade às fiadas de pedra dos muros maciços, pondo em evidência o confronto entre os tempos da construção. Apesar de semelhantes, estes alçados possuem caracteres distintos uma vez que as situações com as quais se relacionam são por si bastante diversas.

O alçado norte, com uma grande exposição urbana, revela-se, para quem chega ao conjunto da Sé subindo pela Avenida da Ponte, na primeira imagem



13, 14. Frente nascente e frente sul do edifício.

¹⁷ Álvaro Siza, “Projecto de requalificação da Av. Afonso Henriques, Porto, 2000 – ..., Memória Descritiva – Estudo Prévio”, in SIZA Álvaro e CASTANHEIRA, Carlos, *As cidade de Álvaro Siza*, livraria Figueirinhas, Lisboa, 2001

¹⁸ Álvaro Siza, “Lavorare “insieme”: conversazione tra Álvaro Siza e Fernando Távora sui progetti per Avenida da Ponte”, in *Casabella* 700, Maio, 2002, pág. 56

¹⁹ Eduardo Souto Moura, “La torre di Távora”, in *Casabella* 700, Maio, 2002, pág.64

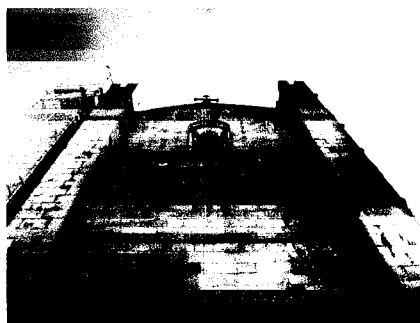
do edifício. Neste plano de granito, com 100 palmos de altura, existem dois elementos que reforçam a alusão à memória da antiga construção, são os vestígios de uma porta gótica localizada no piso 0 e uma insígnia da cidade do Porto colocada na parte alta do volume como referência ao símbolo do poder municipal.

O alçado sul volta-se ao terreiro da Sé, constituindo-se como fecho setentrional da praça. Percebida com 60 palmos de altura, esta frente não possui qualquer abertura, dissimulando a sua presença sem interferir com o justo protagonismo da Catedral e do Paço Episcopal. Ao aproximar-se do cunhal da Sé, a fachada define o canto do terreiro, clarificando a conformação em U deste miradouro orientado para a cidade e o rio.

O lado oeste, cuja fundação não se adivinha, é totalmente envidraçado, permitindo que no interior edifício se mantenha o contacto visual com o Porto. Pela orientação do volume, este alçado é o que mais se expõe à cidade, estando, por este motivo, associado à imagem com a qual a torre no conjunto urbano é reconhecida.

A conformação do volume é apurada na interpretação de alguns elementos que marcam a expressão arquitectónica da Sé e a tipologia habitacional do século XIX. Trata-se de um "jogo" compositivo, muito bem calibrado, que não interfere na autonomia linguística do edifício nem no seu carácter contemporâneo, mas que no entanto se revela essencial para a harmonia do conjunto, " [...] considerando que harmonia é a palavra que traduz exactamente equilíbrio, jogo exacto de consciência e de sensibilidade, integração hierarquizada e correcta de factores."²⁰

Não se pode falar de uma atitude formalista, relativa à inserção de referências gratuitas e demasiado directas. As afinidades estabelecidas, muito subtis, são acertadas ao nível da proporção, garantindo a forte coerência do projecto. O recuo do plano das caixilharias, como forma de evidenciar a verticalidade dos muros de pedra, o recorte do janelão no alçado nascente, ou ainda a estrutura do envidraçado poente são alguns dos temas compositivos que, numa alusão à imponência dos contrafortes da Sé, à configuração geral do transepto norte e das torres sineiras e à modulação das fachadas das casas do Porto, favorecem a aproximação da nova construção à realidade arquitectónica envolvente.



15, 16. Transepto norte da Catedral e frente oeste da Casa dos 24.

Sistema estrutural

As opções estruturais são definidas numa atenção particular à natureza das ruínas existentes que, para além de importantes testemunhos com valor de memória, apresentam na sua constituição indícios das características construtivas da Casa da Câmara.

²⁰ Fernando Távora, op.cit., pág. 14

Adequado aos materiais e às tecnologias contemporâneas, o sistema estrutural é determinado numa correspondência directa com o edifício preexistente, mantendo-se os princípios que estão associados ao carácter construtivo da ruína e que garantem a coerência histórica da restituição volumétrica.

A estrutura portante concentra-se nas paredes perimetrais que assentam directamente sobre os restos da antiga torre. Esta estrutura, em betão armado, é feita com dois sistemas distintos que se complementam em função das cargas relativas às lajes de piso. Na parte enterrada, abaixo da cota do terreno, os limites são definidos por muros maciços com 83cm de espessura. Na parte superior, correspondente ao espaço do salão nobre, a estrutura é aligeirada, passando a ser constituída por uma grelha de betão associada a um sistema contínuo de parede com 15cm de espessura. Pelo exterior, esta grelha é preenchida com uma alvenaria em tijolo de betão, de modo a garantir, tal como no interior, uma superfície resistente que permita a fixação directa dos suportes da placagem do revestimento.

Numa analogia com o sistema estrutural da torre preexistente, as lajes de piso e cobertura são constituídas por traves em ferro cor-ten que apoiam nos muros perimetrais. A estrutura tradicional em barotes de madeira é substituída por uma malha de perfis metálicos modulada por quadrados com 10 palmos (2,22m) de lado. Para permitir o assentamento do soalho foram introduzidos, no sentido nascente-poente, perfis secundários que definem eixos longitudinais distanciados 5 palmos. Em consequência da colocação das escadas, o apoio da viga central nos muros é interrompido. Com o objectivo de reforçar o suporte das lajes e das escadas, existem 4 pilares de ferro que demarcam uma área quadrada centrada no espaço da torre.

Ao apoiar pontualmente nas paredes de granito, o travejamento de ferro segue o princípio estrutural originário, de vigas de madeira, favorecendo a aproximação às características da antiga torre e garantindo, acima de tudo, a integridade física dos vestígios históricos.

Como já foi referido, o palmo é tido como a unidade base da composição.

Toda a construção é regulada por eixos, definidos a partir dos múltiplos do palmo, que fixam a disposição dos vários elementos estruturais, construtivos e compositivos. Esta modulação permite acertar medidas e ajustar proporções, conferindo ao projecto um forte sentido de rigor e controlo, no qual todas as partes, bem calibradas, se relacionam metricamente entre si.



17, 18. Pormenor das lajes de piso e das escadas.

Sistema construtivo

Tanto na definição do sistema construtivo, como na escolha dos materiais é possível reconhecer a particular atenção de Fernando Távora em fundamentar as várias opções na tradição construtiva local.

Este aspecto, constante nos seus trabalhos, é revelador do modo como entende o passado, a cultura e as características específicas de um lugar enquanto recursos essenciais para se actuar na arquitectura em direcção ao futuro.

Fernando Távora afirma que a proximidade que manteve, ao longo da sua vida, com a arquitectura tradicional, com aquela "arquitectura ditada por razões específicas",²¹ lhe permitiu conferir carácter e força aos seus edifícios. "O arquitecto tradicional [...] vivia e trabalhava num mundo pequeno: a sua cidade [...] não colocava o problema da variedade, da abertura a outras condições; trabalhava num mundo no qual fazer arquitectura era um acto natural como respirar ou comer."²²

Deste modo, para Fernando Távora "acentuar os dados específicos melhora o "sabor" da realidade. Construir um edifício americano no Porto equivale a fazer uma caricatura. Eu não faço caricaturas, construo edifícios "autónomos" ou melhor específicos."²³ Interessa-lhe que a evolução da arquitectura se fundamente na tradição e em todos aqueles elementos nos quais reside a identidade de um lugar. Criar raízes e conferir ao edifício uma densidade faz parte da condição essencial de ser-se contemporâneo, neste sentido "recorrer ao passado é um acto intelectual necessário para a construção do futuro".²⁴



19. O revestimento exterior em placagem de granito.

As paredes exteriores são definidas num total acordo e respeito para com a natureza geológica da cidade. " [...] um solo levado dos diabos"²⁵ que durante séculos determinou, num acto natural, o uso do granito como material de construção de toda a cidade. A alvenaria de granito enquanto elemento estrutural e acabamento exterior das edificações revela-se numa das características mais preponderantes da arquitectura do Porto.

Com o objectivo de favorecer a integração da Casa dos 24 na circunstância, aproximando-a da especificidade do lugar e do carácter dos seus edifícios de excepção, o projecto segue a mesma tradição. "A torre tem uma pele, e é a melhor possível: a pedra usada é fina e revela com evidência a modernidade do edifício"²⁶

A expressão dos muros de granito da antiga Casa da Câmara é recuperada na nova construção através de uma placagem que reveste tanto o exterior como o

²¹ Fernando Távora numa conversa com Antonio Esposito e Giovanni Leoni, "La mia opera. Da un incontro con Fernando Távora nel suo studio", in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, op.cit., pág.9

²² ibidem

²³ Fernando Távora numa conversa com Antonio Esposito e Giovanni Leoni, "La mia opera. Da un incontro con Fernando Távora nel suo studio", in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, op.cit., pág. 11

²⁴ ibidem

²⁵ Álvaro Siza, "Porto", in SIZA Álvaro e CASTANHEIRA, Carlos, *As cidades de Álvaro Siza*, Livraria Figueirinhas, Porto, 2001

²⁶ Eduardo Souto Moura, "La torre di Távora", in op.cit., pág.60

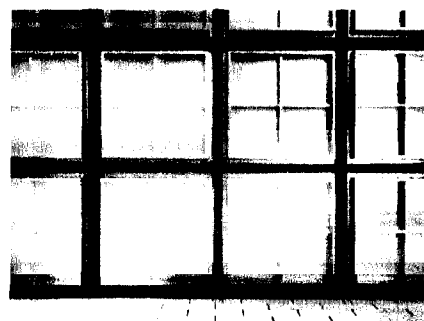
interior da estrutura em betão das paredes portantes. As lajetas com 40mm de espessura em granito Caverneira, serrado e bujardado com pico fino, colmatam os muros existentes, acompanhando o seu limite irregular.

As dimensões rigorosas da pedra, resultantes de um processo de corte industrial, atribuem à estereotomia da superfície um desenho controlado e muito preciso. Apesar de se tratar de uma "pele" constituída por placas de granito, as paredes do volume mantêm uma coerência com o carácter duro e firme das edificações envolventes em pedra maciça. Para além da espessura total dos muros ser considerável, 111cm, a placagem de granito, nas arestas do volume, é constituída por peças cortadas em L que dobras os cantos sem revelar a verdadeira natureza do revestimento. Estas peças contribuem para o carácter compacto da torre, dando ênfase à solidez do conjunto.



20. A transição entre o sistema construtivo antigo e actual.

Os tectos e os pavimentos interiores são, do mesmo modo, definidos numa referência directa às características construtivas da antiga torre. Descrições referem que o tecto da Sala do Senado foi executado por um mestre carpinteiro segundo o modelo do Paço do Castelo de Lisboa. Numa alusão àquela que terá sido a sumptuosidade do salão nobre da Casa da Câmara, Fernando Távora coroa este espaço com um tecto dourado. Entre a modulação quadrada do travejamento da cobertura, existe uma estrutura composta por 16 caixotões em latão, revestidos a folha de ouro.



21. O tecto do salão nobre da Casa dos 24.

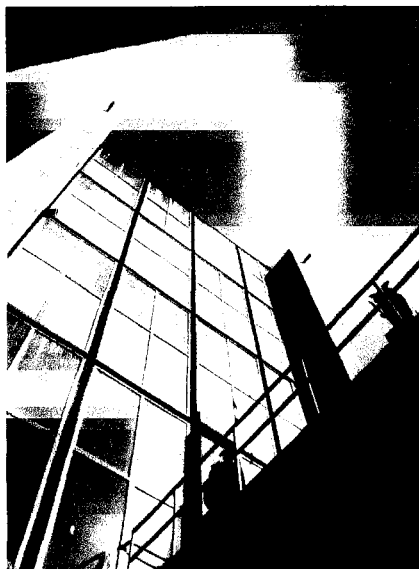
Nos pisos inferiores, os tectos não possuem qualquer tipo de acabamento. De acordo com o carácter menos nobre do "armazem subterrâneo (e da) caza do Auditório ou Foral do Concelho", ²⁷ a estrutura das lajes em perfis metálicos é deixada à vista.

Os pavimentos são em soalho de castanho que assenta directamente sobre as traves da laje.

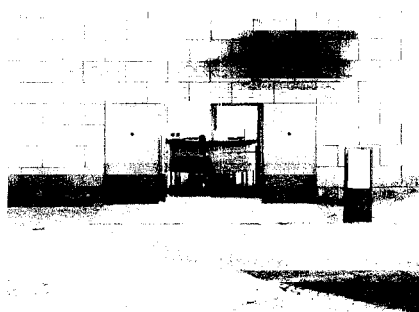
No piso térreo, em contacto directo com o solo, o pavimento é em pedra, reforçando, pela uniformidade do material, a continuidade entre o interior da torre e o pátio limitado pelos restos da antiga fundação. A intervenção contemporânea distingue-se pela regularidade das peças e pelo seu sistema de colocação. Em contraponto ao existente, constituído por blocos de pedra com formas e dimensões variáveis, no interior foram colocadas lajetas de granito de forma quadrada, com 40mm de espessura, dispostas segundo a modulação do palmo.

A cobertura e o sistema dos envidraçados são os elementos onde se manifesta com maior evidência a autonomia de expressão face às características da arquitectura local. " [...] O edifício parece antigo, mas a referência à antiga torre não tem nada de grotesco uma vez que as aberturas

²⁷ António de Magalhães Basto, *VEREAÇÕES*, vol.II, 1937, pp.269-271, transcrito in CARVALHO, Teresa Pires de (coord.), *Bairro da Sé do Porto. Contributo para a sua caracterização histórica*, CMP, CRUARB/CH e Projecto Piloto Urbano da Sé, Porto, Julho, 1996, pág. 208



22. O envidraçado do alçado poente.



23. A entrada principal do edifício.

deixam entrever uma estrutura de cobertura que pode ser apenas do século XX.²⁸

A cobertura plana, revestida numa camarinha em escada, mostra-se apenas no remate superior dos envidraçados nascente e poente. Com uma espessura reduzida, este elemento é integrado no desenho das caixilharias através de uma grelha em latão que permite a ventilação do ar no salão nobre.

Com uma composição definida a partir dos eixos reguladores do projecto, os envidraçados são constituídos por uma estrutura em perfis de ferro que está fixada tanto no pavimento como nos muros laterais em betão. As caixilharias, módulos rectangulares em perfis de latão com vidro duplo laminado, são inseridas nas unidades da estrutura principal, ficando faceadas pelo exterior.

A entrada no edifício é assinalada no terreiro por uma zona pavimentada com lajetas de granito que demarcam um “tapete” com 10 x 20 palmos de lado. Com uma presença discreta no espaço da praça, esta área estabelece a transição entre o exterior e o interior do edifício, servindo como superfície de ligação da nova intervenção à plataforma de chegada ao conjunto monumental.

Organização espacial

Apesar de actualmente ser utilizado como delegação do posto de turismo, o projecto da Casa dos 24 foi desenvolvido sem um programa funcional específico. A recuperação das ruínas dos Antigos Paços do Concelho teve como objectivo central a “sua transformação em memorial recordatório”²⁹ da história da cidade, pretendida-se a construção de um edifício cujo espaço interior fosse simplesmente “capaz de emocionar os seus visitantes recordando-lhes tão glorioso passado.”³⁰

Neste sentido, tal como aconteceu com a volumetria, a organização interna foi estabelecida numa leitura das descrições que informam acerca da configuração da torre preexistente.

Da antiga Casa da Câmara, “situada conjunta ao pátio da Sé Cathedral, por onde tem a entrada principal”, segundo Magalhães Basto, sabe-se que era composta “ [...] de hum armazem subterraneo por dous lados, o qual tem a sua servidão para a mesma rua de São Sebastião; e por cima deste, no andar do sobredito pateo, tem a caza do Auditório ou Foral do Concelho, e por cima deste se acha a caza deste Senado [...] ”.³¹

Numa atitude de rigor para com os indícios históricos, a Casa dos 24 é dividida em três pisos, dois dos quais comunicam directamente com o espaço

²⁸ Eduardo Souto Moura, “La torre di Távora”, in op.cit., pág.60

²⁹ Fernando Távora, *Memória Descritiva*, Porto, Fevereiro, 1996

³⁰ ibidem

³¹ António de Magalhães Basto, in op.cit., pág. 208

público, o piso inferior com o pátio da rua de S. Sebastião e o piso superior com o terreiro da Sé.

Nos 3 níveis, o espaço é organizado de um modo semelhante. As plantas, de forma quadrada com 40 palmos de lado (8,88m), são determinadas por uma matriz regular de eixos, transversais e longitudinais, distanciados entre si de 10 palmos (2,22m).

Enquanto reconstrução do edifício que ao longo de séculos foi sede do poder municipal, a Casa dos 24 afirma-se, na sua essência, como uma homenagem à cidade do Porto. A organização interna e o modo como são dispostos os vários elementos, revelam um entrecruzar-se de factos que, num permanente aceno à cidade, aludem tanto à sua memória histórica como à sua realidade física contemporânea.

O interior é deixado livre, sem qualquer condicionamento à sua utilização. Na qualidade de espaço museológico e monumento, a Casa dos 24, é organizada para que o visitante a possa percorrer, sem impedimento, e observar em todas as suas valências. Apesar da composição das plantas se repetir nos vários pisos, existe um crescendo na caracterização espacial que marca o percurso no interior da torre. As várias salas distinguem-se sobretudo na sua proporção, nos materiais, no modo como se difunde a luz natural e na relação que estabelecem com o exterior.

O piso superior da Casa dos 24, correspondente à antiga Sala do Senado afirma-se, pelas suas particularidades físicas, no piso nobre do edifício. O pé-direito de 60 palmos (13,32m), a luz intensa presente ao longo de todo o dia e o próprio tecto em caixotões dourados tornam este espaço sumptuoso, impressionando o visitante quando atravessa a pequena porta de entrada na torre.

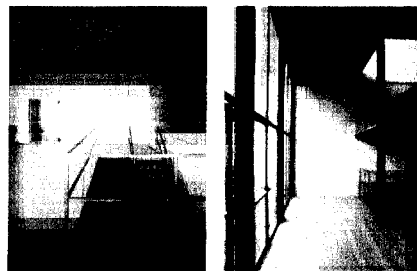
A porta principal no alçado nascente, com altura e largura de 2,22m e profundidade de 1,12m, é cuidadosamente calibrada nas suas proporções. A sua escala e dimensão, muito controladas, são consonantes com o carácter maciço da construção e favorecem, por contraste, a percepção da grandiosidade do interior. "Escondida" do terreiro da *loggia*, a magnificência do salão nobre é, assim, apenas revelada quando se transpõe a exígua entrada.

A cidade é aqui a grande protagonista, não só pela recuperação de um dos seus espaços mais significativos, mas também pela paisagem urbana que se apresenta emoldurada entre os muros de granito. A amplidão que caracteriza este salão nobre dá ênfase à vista que a superfície envidraçada oferece do Porto.

A reforçar este elogio à cidade Invicta, Fernando Távora recuperou uma estátua do século XVIII e colocou-a sobre uma base que se eleva, no exterior do edifício, até à cota do terreiro. " [...] num movimento fortemente poético



24. O salão nobre do edifício, a vista sobre a cidade.



25, 26. Salão nobre e piso intermédio. O espaço.



27. A estátua alegórica "o Porto".

[...] ergueu um pedestal para uma estátua [...], uma alegoria à cidade que tinha pertencido ao antigo edifício da Câmara e sabia esquecida, havia anos nos jardins do Palácio de Cristal. A peça ganha [...] um enorme significado [...] já que o reposicionamento lhe vem garantir novas potencialidades e modos de ser observada [...] ".³² Voltada para o interior da grande sala, a estátua pontua com a sua presença o perfil que se desenha da cidade.

À medida que se desce em direcção aos pisos inferiores, a escala do espaço reduz, a intensidade da luz natural diminui e o contacto com a cidade vai dando lugar a uma aproximação cada vez mais forte às ruínas do antigo edifício. Os muros originais prevalecem na parte enterrada do volume, acabando por envolver, no nível 0, todo o perímetro da torre.

Os vestígios arqueológicos são aqui o tema central. Em ambos os pisos, intermédio e inferior, o reconhecimento das ruínas estende-se para além do interior do edifício, o espaço prolonga-se no exterior, através do passadiço e do pátio, favorecendo a relação directa com os vestígios que delimitam a rua de S. Sebastião.

Sistema de iluminação

A iluminação natural é garantida sobretudo pela fachada poente envidraçada a toda a altura do edifício.

No piso da entrada, à cota do terreiro, é complementada pelo janelão recortado na parte superior do alçado nascente. Como nota Graça Dias,³³ por esta abertura entra uma luz de sul-nascente que, ao contrariar o efeito de contraluz, torna evidente a figura da estátua "o Porto". Os dois envidraçados permitem iluminar intensamente o salão nobre, durante todo o dia, realçando o dourado do tecto e contribuindo para a exaltação da grandiosidade do espaço.

Na parte enterrada do volume, como já foi referido, a luminosidade diminui consideravelmente à medida que se desce até ao piso térreo. A luz de poente é progressivamente filtrada pelo casario e pelas ruínas que abraçam a torre, sujeitando-a à sua própria sombra.



28, 29. Salão nobre e piso intermédio. A luz.

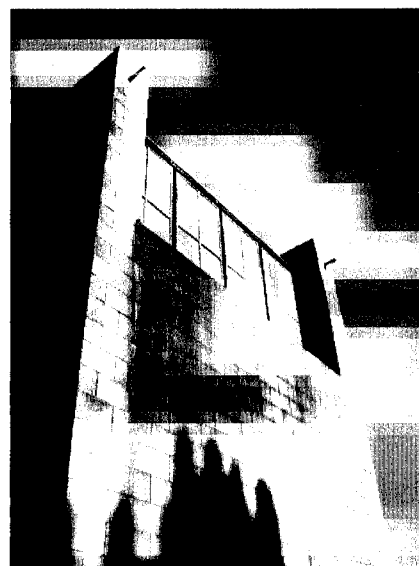
Enquanto espaço organizado pelos e para os homens, a arquitectura, segundo Fernando Távora, não pode ser sujeita a formalismos, o que significa superar o "estilo" e recusar tudo aquilo que é passageiro e temporário, que está na moda e que resulta de um uso insensato de elementos retirados desta ou daquela arquitectura. Obedecendo a uma lógica contemporânea, com uma gramática formal em perfeito acordo com a realidade presente, a arquitectura deve, deste modo, ambicionar a criação de um espaço com alma e

³² Manuel Graça Dias, "Casa dos 24", in GRAÇA DIAS, Manuel, 30 *Exemplos. Arquitectura portuguesa ao virar do século XX*, Relógio d'Água, Lisboa, 2004, pp.166

³³ ibidem

harmonioso, um espaço " [...] que veste bem o nosso corpo, que nos convida a caminhar [e] a percorrê-lo, intensamente e totalmente".³⁴

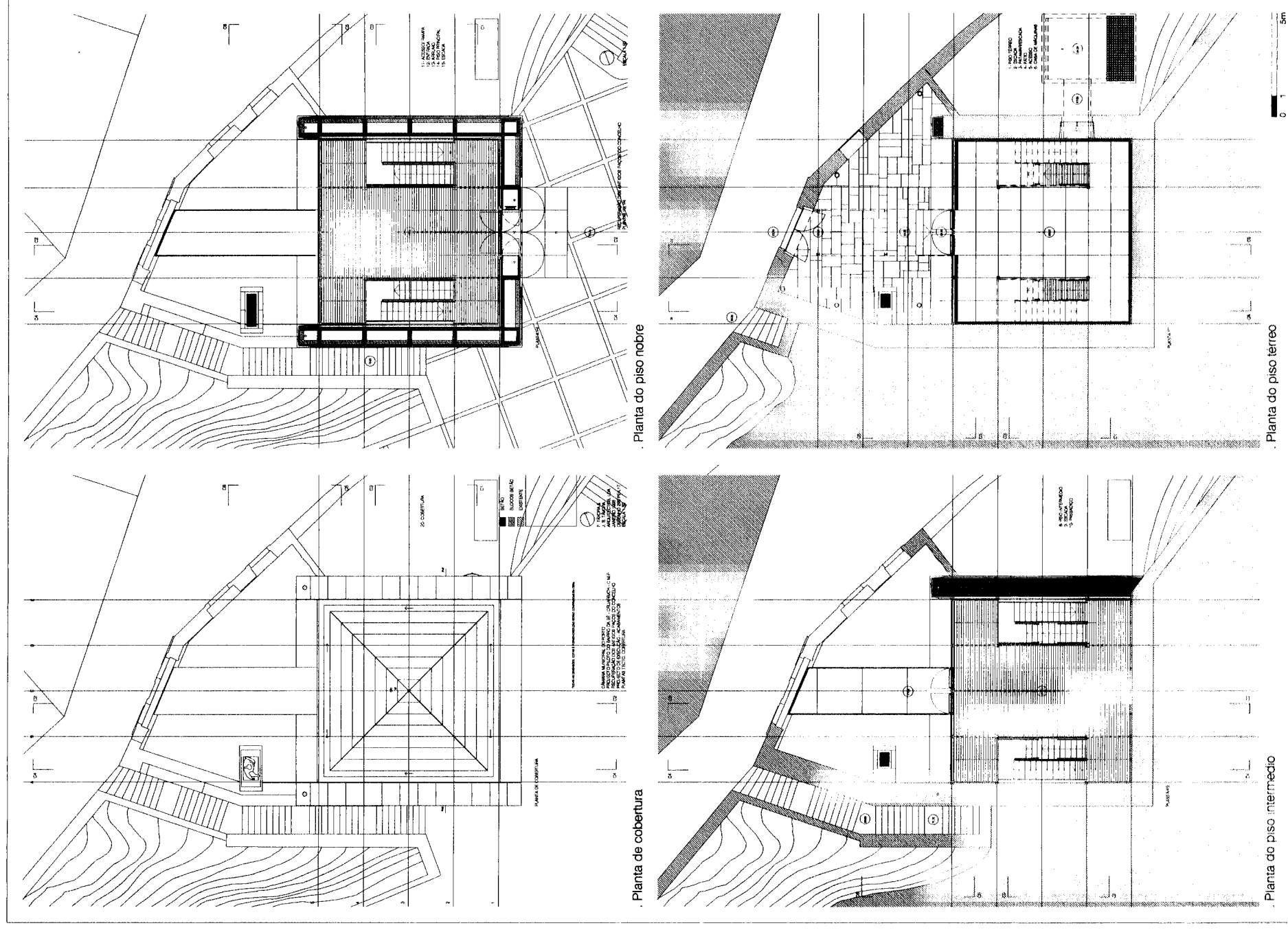
Em total acordo com este princípio, percebe-se, assim, que na Casa dos 24 as aberturas foram determinadas numa estreita relação tanto com a organização interna, como com a integridade compositiva do volume. Deste modo, é possível reconhecer uma forte unidade subjacente ao projecto, no qual todas as partes, perfeitamente articuladas entre si, concorrem para a definição de um todo contemporâneo e extremamente coerente.



30.

³⁴ Fernando Távora, "Per un'urbanistica portoghese", in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, op.cit., pág.295

Desenhos técnicos do edifício



Obra
Recuperação dos Antigos Paços do Concelho,
Casa dos 24

Localização
Porto, Portugal

Data de projecto e construção
1995-2003

Programa
Memorial Recordatório, actualmente Posto de
Turismo

Arquitecto
Fernando Távora

Colaboradores
C. Martins, I. Silva, R. Câmara, A. Borges, C.
Gomes, D. Henriques, M. Figueiredo, S. Martins

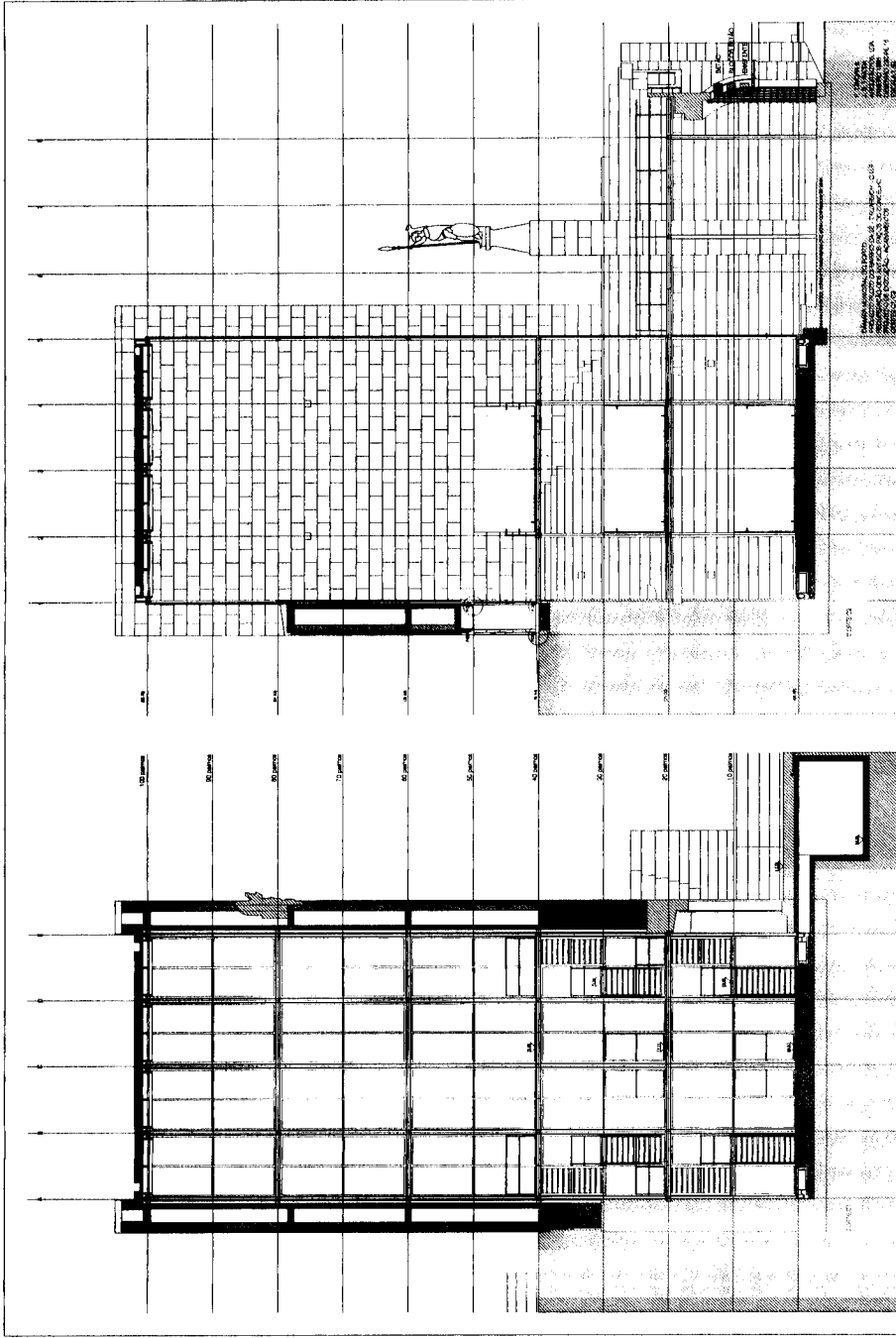
Estrutura
GOP: João Maria Sobreira

Instalações
Consultório e Projectos de Engenharia, Lda: Vítor
Abrantes

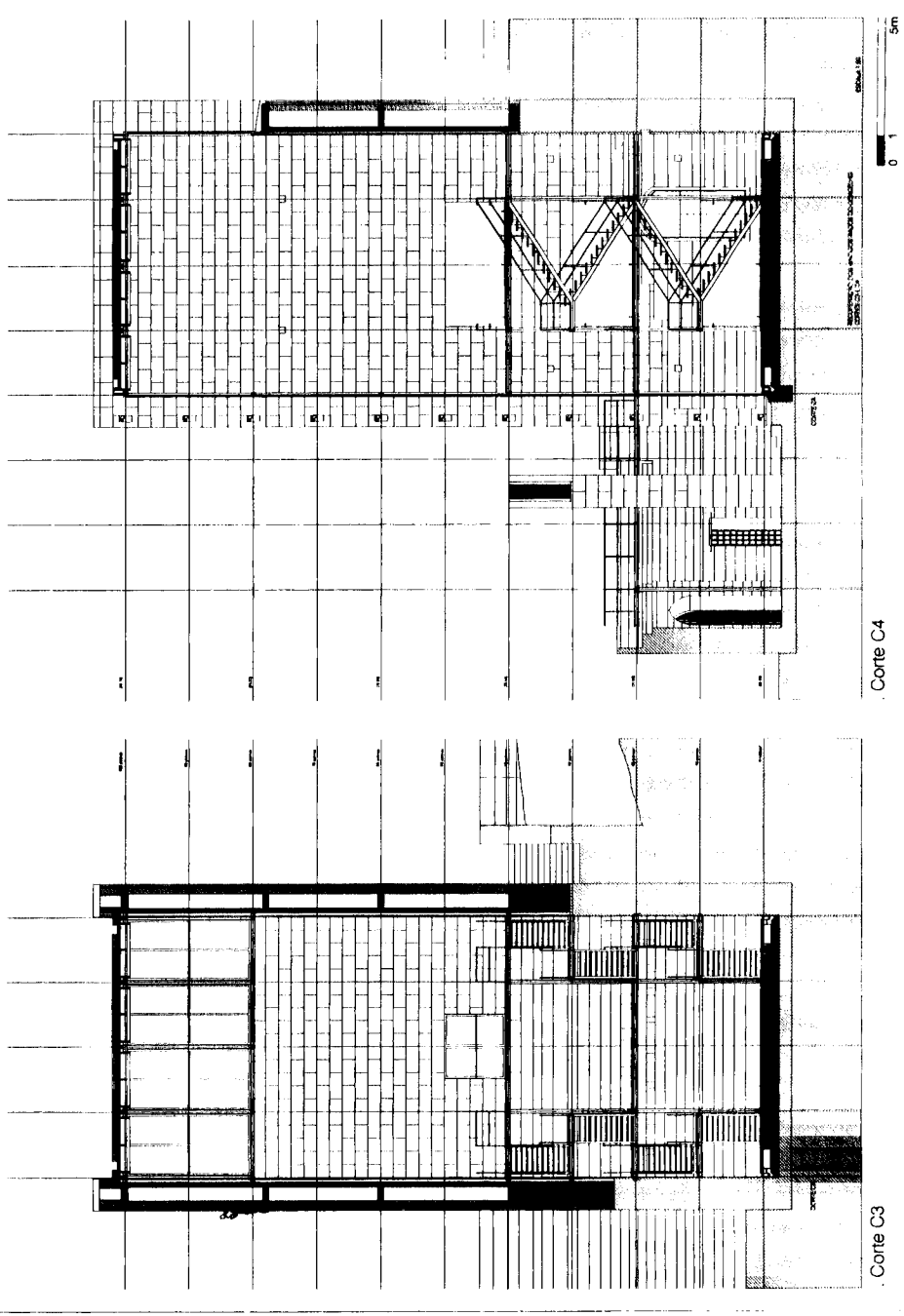
Instalações mecânicas
Rodrigues Gomes & Associados
Rodrigues Gomes & Associados: José Silva
Teixeira

Construtora
Sonaco

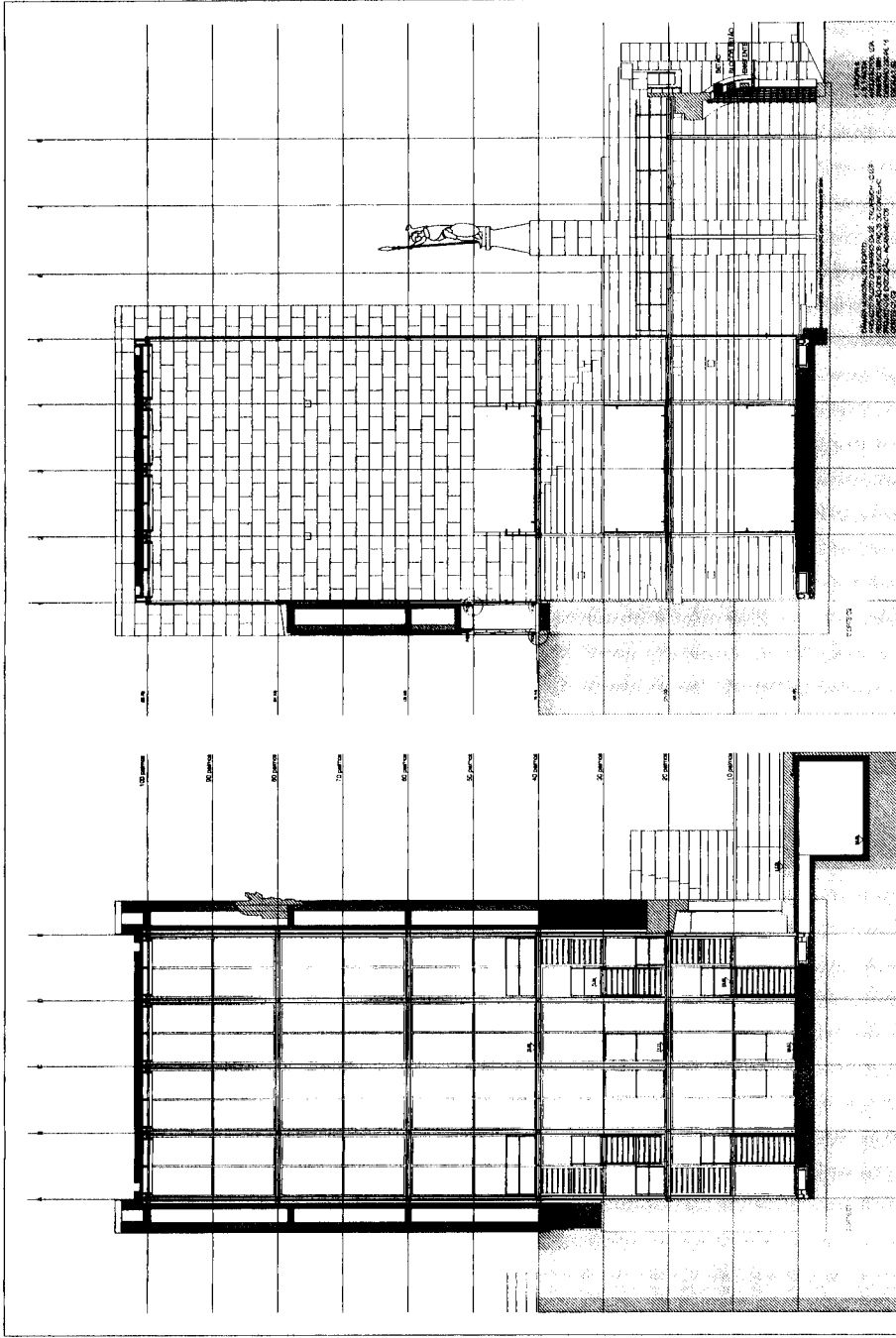
Cliente
Câmara Municipal do Porto



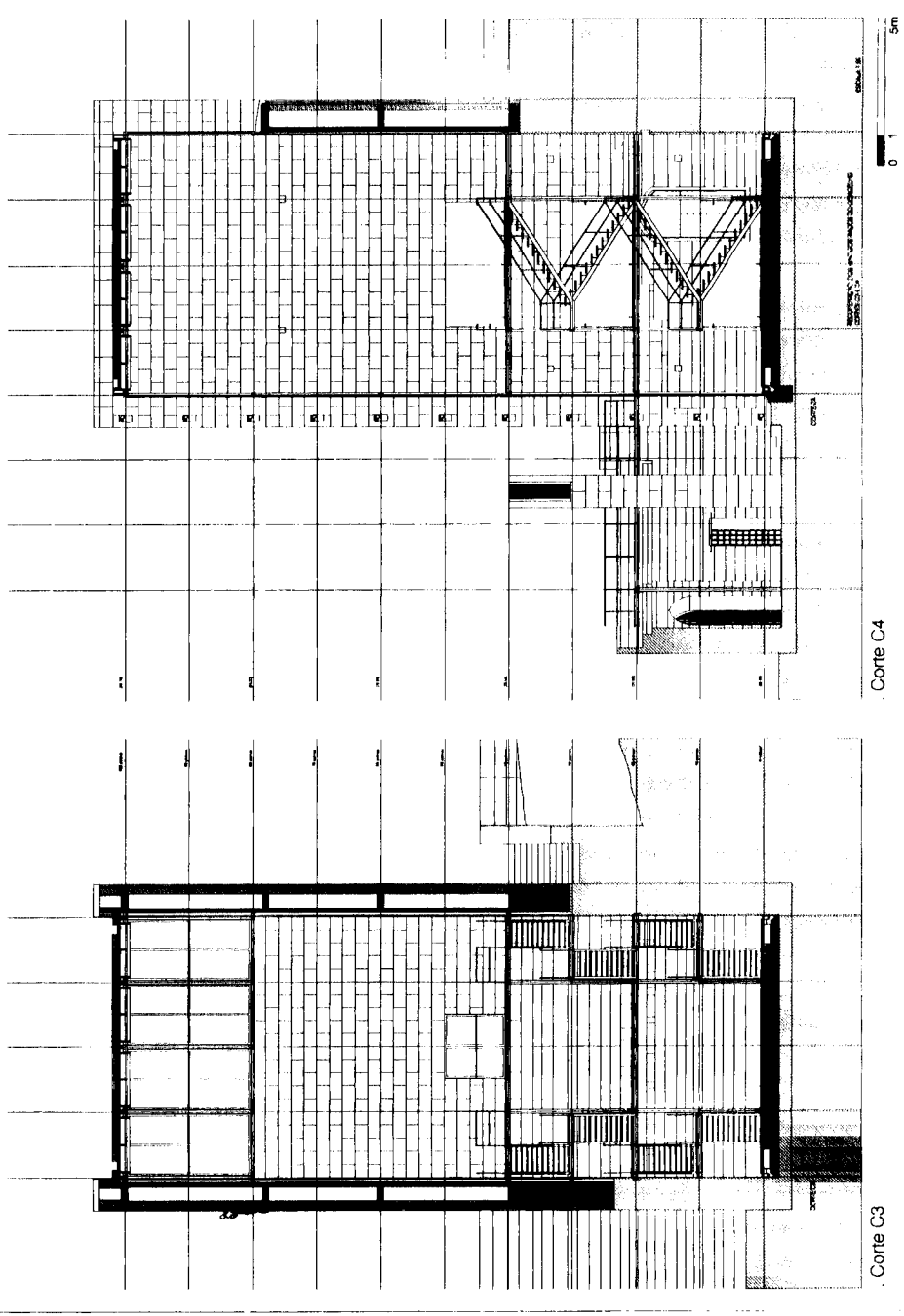
Corte C1



Corte C2



Corte C3



Corte C4

2.2.

Terraços de Bragança, Lisboa, 1992-2004

Álvaro Siza



"Dizem-me, de obras minhas, recentes e antigas: baseiam-se na arquitectura tradicional da região.

Também essas obras me fizeram conhecer a resistência de um operário, a ira de quem passa e de quem julga.

A Tradição é um desafio à inovação. É feita de enxertos sucessivos.

Sou conservador e tradicionalista, isto é: movo-me entre conflitos, compromissos, mestiçagem, transformação."

(Álvaro Siza, "Otto punti", in ANGELILLO, Antonio (ed.), *Álvaro Siza. Scritti di architettura*, Skira editore, Milano, 1997, pág.205)

Implantação

O complexo de habitação, serviços e comércio Terraços de Bragança localiza-se no centro histórico de Lisboa, na vertente sul da colina do Chiado. Este conjunto " [...] ocupa um lote com cerca de 5 000 m² de área, situado entre as ruas António Maria Cardoso e Alecrim, o qual surge como um hiato a preencher numa zona perfeitamente consolidada."³⁵

Esta parte do núcleo histórico está integrada no plano pombalino que em 1758, aquando da sua aprovação, incluiu na reconstrução da cidade, para além do centro, o Chiado e a zona ribeirinha que se estende desde a Praça do Comércio ao Cais do Sodré e à freguesia de São Paulo.

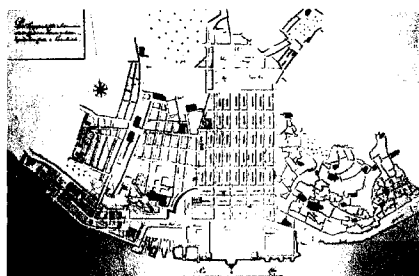
Enquadrado pelo P.D.M., desde 1994, como Área Histórica Habitacional, o Chiado constitui com a Baixa de Lisboa um conjunto edificado que se destaca pela forte unidade urbanística e arquitectónica. Proposta em candidatura à classificação de Património Mundial, esta mancha urbana é abrangida por uma regulamentação específica que visa "[...] a sua salvaguarda e valorização enquanto património cultural insubstituível e de interesse internacional."³⁶

Em consequência do terramoto de 1755, que atingiu sobretudo a zona entre o Rossio e o Terreiro do Paço Real, foi desenvolvido, sob o regime do Marquês de Pombal, um plano que previa a construção de uma nova cidade sobre os escombros daquela que tinha sido destruída. Proposto por Manuel da Maia e dirigido por Eugénio dos Santos e Carlos Mardel, engenheiros militares do reino, o plano transformou a imagem de Lisboa, colocando-a urbanisticamente na linha da frente das cidades modernas.

Entre as colinas do Castelo e de São Francisco, sobre a topografia nivelada do vale, foi assente um traçado de ruas perpendiculares, hierarquizadas em função da largura, a partir das quais se conformaram as novas unidades urbanas. Os quarteirões, modulados na medida do palmo, conferiram ao espaço da cidade um carácter ordenado e bastante coeso, dissimulando por trás das suas fachadas contínuas a variação das parcelas individuais.

Determinado por um forte sentido colectivo, o planeamento pombalino impôs às novas edificações princípios ao nível da tipologia, da composição, da estrutura e da construção. Definidas com base no bom funcionamento da cidade, em resposta às exigências da vida moderna e garantindo rigor e qualidade ao desenho urbano, as medidas do plano foram estabelecidas como meio de racionalizar e assegurar a gestão da operação urbanística.

"Toda a Baixa pode ser considerada como um único edifício pré-fabricado, realizado em quatro anos depois do terramoto da segunda metade de '700,



32, 33. Planta da cidade anterior ao terramoto, João Nunes Tinoco, 1650.
Plano de Eugénio dos Santos, 1758.

³⁵ Álvaro Siza, *Memória descritiva. Complexo de habitação, serviços e comércio Terraços de Bragança, Lisboa*

³⁶ "Projecto de Regulamento Municipal das Medidas Preventivas para a Área Histórica da Baixa Pombalina de Lisboa", CML/Direcção Municipal de Conservação e Reabilitação Urbana, 2004, pág.2, citado in DMCRU-CML, "Uma proposta de regulamento para a Baixa Pombalina", in MATEUS, João Mascarenhas (ed.), *Baixa Pombalina: bases para uma intervenção de salvaguarda*, Câmara Municipal de Lisboa – Pelouros do Licenciamento Urbanístico, Reabilitação Urbana, Planeamento Urbano, Planeamento Estratégico e Espaços Verdes, Lisboa, 2005, pág. 103

baseado em desenhos muito precisos no que se refere às dimensões das fachadas, dos módulos, dos ritmos, etc."³⁷

A reestruturação da cidade estendeu-se com os mesmos pressupostos à colina do Chiado, adequando-se em termos planimétricos e volumétricos à configuração irregular do terreno. A sua construção iniciou em 1780, prolongando-se durante todo o século XIX até ao período modernista do Estado Novo, por volta de 1940.

O traçado que envolveu a rua Garrett continuou para sul com uma maior regularidade. Apesar de integrar o convento de São Francisco e os restos da muralha Fernandina, esta malha ortogonal foi apenas interrompida em correspondência das ruas Vitor Cordon e do Ferragial que estabeleceram a concordância com a parte baixa da zona ribeirinha.

Associada a uma burguesia ascendente, esta área urbana foi ocupada sobretudo pelas residências dos aristocratas e por uma série de equipamentos, como o Teatro da Ópera de S. Carlos, os hotéis, os clubes, os grémios ou as livrarias, incrementando o carácter cultural que o Chiado veio a assumir principalmente na 2ª metade do século XIX.

Com o objectivo de distinguir a classe social que habitava esta zona, os modelos definidos no Cartulário Pombalino foram reinterpretados na procura de uma nova tipologia de palacete. As fachadas-tipo foram enobrecidas com a introdução de alguns elementos decorativos, sem no entanto ser posta em causa a unidade compositiva que caracteriza toda a intervenção.

O complexo de habitação Terraços de Bragança insere-se num quarteirão que desce em direcção ao Tejo desde o largo do Chiado até à rua do Ferragial, delimitado pelas ruas António Maria Cardoso e do Alecrim. O lote onde estão implantados os edifícios localiza-se no extremo sul do quarteirão. Com uma forma rectangular de proporção alongada, volta-se ao espaço público apenas nas frentes nascente e poente.

O projecto estabelece uma forte relação com o existente, não só com os elementos reguladores da intervenção pombalina, responsáveis pelo carácter arquitectónico da circunstância, mas também com os vestígios arqueológicos presentes no logradouro.

"Houve a preocupação de criar um diálogo com a envolvente, e de encontrar aí as razões primeiras para a definição do projecto; assim como de fazer uma leitura atenta do terreno, da sua topografia e das marcas deixadas por quem nele viveu e lhe deu sentido."³⁸

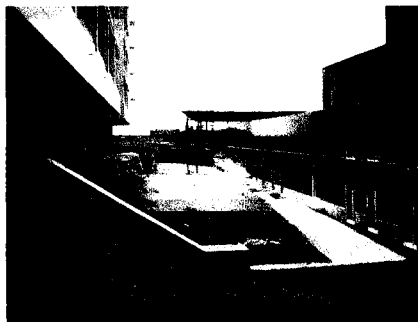
O lote é marcado por um forte desnível que o divide longitudinalmente em duas partes. Uma " [...] clivagem topológica, geográfica e histórica que [...] é



34. A rua do Alecrim.

³⁷ Álvaro Siza entrevistado por Antonio Angelillo, "Il recupero del Chiado: un piano d'autore", in *Casabella* 628, Novembro 1995, pág.28

³⁸ Álvaro Siza, *Memória descritiva. Complexo de habitação, serviços e comércio Terraços de Bragança, Lisboa*



35. Os restos da muralha Fernandina e o forte declive do terreno.

assumida pelo projecto, quer em termos morfológicos quer em termos de programa." ³⁹ Os restos da muralha Fernandina, existentes no local e tornados visíveis pelas demolições feitas há alguns anos, testemunham aquele que foi o limite da cidade, " [...] reforçando o que era uma fronteira natural – o grande declive existente no terreno, já anteriormente assumido como limite da cerca do Convento de São Francisco da Cidade, desde o séc. XIII." ⁴⁰

Atendendo à morfologia das construções existentes e às características topográficas do sítio, Álvaro Siza distribui o programa em dois grupos de edifícios dispostos ao longo das frentes do lote, conformando deste modo o espaço da rua e garantindo a continuidade das fachadas urbanas. " [...] construiu-se na zona do terreno confinante com a rua do Alecrim um conjunto de três edifícios, tendo em comum o facto de alinharem pela face da rua e terem 15,5m de profundidade. [...] Na zona alta do terreno, confinando com a rua António Maria Cardoso, construíram-se dois edifícios destinados a habitação." ⁴¹

O interior do quarteirão é deixado livre. Protegido da rua pelas novas construções, o terreno é moldado por muros de suporte que se articulam com os restos da muralha, criando plataformas de verde que estabelecem a concordância entre as cotas. Num sábio respeito pela sua autenticidade, as ruínas históricas são recuperadas e valorizadas, tornando-se parte integrante do projecto. Definido como espaço museológico a ser visitado pelo público, o logradouro é actualmente utilizado apenas pelos habitantes do condomínio.

Volumetria e alçados

Volumetricamente o projecto é caracterizado por uma fragmentação, em resposta aos fortes condicionamentos que a circunstância colocava. A grande dimensão das frentes do lote e o facto de se tratar de uma intervenção unitária, realizada por um único arquitecto numa só fase, incutiam no trabalho um sentido de escala desproporcionado e dissonante face ao carácter do contexto urbano. Apesar de bastante contínuas, as fachadas dos quarteirões existentes são ritmadas pela alternância das parcelas individuais que se diferenciam pela cor, pelo material de revestimento e pelos pormenores decorativos.

A habitação pombalina da rua do Alecrim, situada no limite superior do lote, possui no topo sul uma série de aberturas que impedem a aproximação do novo edifício. Com excepção da extremidade sudoeste, Álvaro Siza afasta-o das empenas vizinhas, acabando por fazer desta descontinuidade um dos temas centrais do projecto.



36. Vista dos edifícios confrontantes com a rua António Maria Cardoso.

³⁹ ibidem

⁴⁰ ibidem

⁴¹ ibidem

Ao fragmentar o complexo de habitação em cinco edifícios, que se distribuem longitudinalmente no terreno, Siza diminui o impacto das extensas fachadas, repõe a leitura da partição da propriedade e introduz, numa intervenção que se reconhece como unitária, a variação compositiva que caracteriza a envolvente. Coerente com a lógica do projecto, esta estratégia garante a integridade física do edificado histórico e acima de tudo permite resolver de um modo "natural" a relação entre o projecto e as construções confinantes, garantindo apesar do afastamento um forte sentido de continuidade volumétrica.

Os vazios entre os volumes criam ainda uma permeabilidade entre o espaço público da rua e o interior do lote, um facto que, embora não muito corrente na cidade pombalina, está presente nalguns quarteirões do Chiado e em particular na rua do Alecrim, poucos metros a norte da intervenção. Estes espaços intersticiais favorecem, num sistema de relações recíprocas, o contacto visual e a própria comunicação física entre o âmbito interior e exterior. O logradouro das habitações abre-se ao espaço público da rua, aproximando do visitante o "testemunho histórico que muito valoriza o terreno."⁴²

Crítico da vulnerabilidade da arquitectura contemporânea, consequente da ambição por um estado perfeito e ideal, Álvaro Siza defende que " [...] ir transformando a arquitectura impede a rigidez e a radicalização dos projectos como muitas vezes se vê."⁴³

Siza configura os seus edifícios numa contínua interacção com a circunstância. Os equilíbrios, as proporções e a intensidade de expressão são acertados progressivamente num processo de resposta aos condicionamentos da realidade envolvente. O lento aperfeiçoamento da forma pressupõe que as evidências do sítio sejam aceites com grado e entendidas não como uma limitação mas como material precioso, como um desafio e um impulso para o desenvolvimento e a conformação do projecto.

Frequente nos seus trabalhos, a fragmentação assume-se como reflexo desta manifesta disponibilidade para o diálogo com o existente. Referindo-se às particularidades formais da sua obra, Siza acrescenta que a fragmentação lhe interessa " [...] como reacção à complexidade de um programa, em oposição à proposta de um sistema auto-suficiente".⁴⁴

Nos Terraços de Bragança, esta revela-se no tema no qual assenta grande parte da riqueza espacial e compositiva do projecto. Cada edifício atende de um modo muito particular os factores com os quais se confronta directamente, conferindo ao conjunto, nesta cuidada e precisa articulação com a circunstância, uma complexidade volumétrica.



37. A relação volumétrica entre o projecto e as construções confinantes. Limite superior do lote, edifício com frente para a rua do Alecrim.



38. A permeabilidade entre o interior do lote e a rua do Alecrim.

⁴² ibidem

⁴³ Álvaro Siza numa conferência sobre o Projecto para a Nova Biblioteca da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra, FAUP, 04 de Abril de 2007

⁴⁴ Álvaro Siza entrevistado por Alejandro Zaera, "Salvando las turbulencias: entrevista con Álvaro Siza", in CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard (ed.), 1958 2000 Álvaro Siza, El Croquis Editorial, Madrid, 2000 pág.16



39, 40. A frente poente do conjunto e o "diálogo compositivo" com as habitações pombalinas.

O desnível acentuado de cotas, no sentido transversal do lote, é determinante na relação que os volumes estabelecem com o terreno. A clivagem topológica, já referida, interfere na morfologia dos edifícios, acentuando a diferenciação entre a parte nascente e poente.

Na rua do Alecrim, os blocos, todos com a mesma profundidade, estão adossados à plataforma do logradouro, de tal modo que os pisos inferiores, semi-enterrados, destinados a comércio e escritórios, têm apenas uma frente. Alinhado pelo perímetro do lote, este grupo é marcado pela variação da largura e altura, atentamente calibrada na procura de equilíbrios com a realidade física existente.

A largura das frentes dos três blocos construídos aumenta à medida que a rua desce e se avizinha o fim do quarteirão. O bloco localizado a norte estabelece uma analogia, a nível dimensional e compositivo, com a habitação pombalina que lhe é contígua, acentuando, neste confronto directo, a relevância que as construções dos séculos XVIII e XIX assumem enquanto referência do projecto. Este edifício constitui-se como a unidade base, definindo a modulação que se "repete" nas restantes construções, numa relação de progressiva duplicação. A largura do edifício¹, de 16,6m, é aproximadamente duplicada no segundo, 30,5m, e quadruplicada no terceiro, 64,5m.

Situado no extremo sul, o bloco com a frente mais larga reforça o limite do quarteirão, promovendo um dos princípios estruturadores do planeamento pombalino, a leitura contínua das fachadas e o consequente reconhecimento do quarteirão como unidade da composição urbana.

Em termos de cércea, a frente poente apresenta um perfil irregular, " [...] obedecendo à regra de composição que ordena a volumetria de toda a rua, segundo a qual os edifícios vão descendo em socalcos, acompanhando a inclinação da via."⁴⁵

A concordância entre as extremidades norte e sul, cuja altura é definida pelas habitações confinantes, é estabelecida através de uma sucessiva gradação de pisos. Enquanto nos edifícios a norte o perfil superior se mantém constante, no edifício situado a sul, em consequência da maior largura da fachada, é caracterizado por um desnível correspondente à altura de cerca 6m.

Os três blocos possuem ainda pisos recuados que se sobrepõem à volumetria principal. Afastados cerca de 9,5m do plano da frente, os recuados são imperceptíveis do espaço da rua, não interferindo na leitura do conjunto nem na relação de cérceas que este estabelece com o existente.

No lado oposto, na rua António Maria Cardoso, os edifícios erguem-se desde a rua com todas as frentes livres. No logradouro, "o contacto [...] com o solo

⁴⁵ Álvaro Siza, "Terrços de Bragança. Complexo de Habitação, Serviços e Comércio.", in *Boletim Lisboa Urbanismo*, nº4, 1999 (<http://ulisses.cm-lisboa.pt>)

faz-se por meio de pilares com grandes vãos entre si, definidos de modo a preservar as ruínas [...] da Muralha Fernandina".⁴⁶

Afastado cerca de 4m da habitação que lhe é contígua, o volume situado a norte faceia com o limite nascente do lote e com as traseiras da construção existente, resultando uma profundidade de empena de 19,2m.

Esta simetria de alinhamentos, concretizada através do aumento do corpo de varandas, revela-se num dos pormenores paradigmáticos do sentido de aproximação do projecto à circunstância. O edifício "reage" à envolvente, às características morfológicas da habitação com a qual se confronta, através de uma analogia volumétrica. Nas proporções da sua forma gera-se uma compatibilidade e um sentido de equilíbrio, propulsores do diálogo entre o novo e a realidade física existente.

Na extremidade sul, este edifício termina, em correspondência do palácio que lhe está defronte. Deste modo, o enfiamento da rua Vítor Cordon prolonga-se visualmente no interior do lote, acentuando a separação dos dois blocos e dando ênfase a um dos principais acessos ao logradouro e aos vestígios que aí se localizam.

Implantada mais a sul, a segunda construção recua cerca de 3m, permitindo a passagem do percurso pedonal que liga a rua A.M. Cardoso à rua do Alecrim. A cêrcea deste conjunto obedece ao mesmo princípio que regula o lado poente do projecto. Estabelecida em função das construções confinantes, a altura dos volumes determina um perfil variável resultante da adequação à pendente da rua.

Referindo-se aos seus projectos, Álvaro Siza afirma que o objectivo final é dotá-los de uma presença específica na cidade. Os edifícios devem manifestar uma própria individualidade, devem assumir-se como objectos singulares, distinguindo-se em relação aos demais, mas não a partir de uma construção artificial de diferenças, característica da "[...] obsessão contemporânea pela inovação total da imagem [e] pelo medo da monotonia".⁴⁷

Tomando como exemplo os centros históricos, onde as edificações " [...] são praticamente todas iguais e a ninguém parece aborrecer",⁴⁸ Siza demonstra como essa diferenciação se processa a um nível subtil. "A cidade é feita fundamentalmente de um tecido uniforme, repetitivo, no qual apenas certos edifícios se destacam pela sua função, por aquilo que representam. E estes dois aspectos da arquitectura da cidade são complementares.

Encontrar o tom neste equilíbrio entre objecto e cidade, o tom de cada operação é um dos trabalhos e exigências mais importantes, na minha



41. A frente nascente do complexo de habitação, rua António Maria Cardoso.

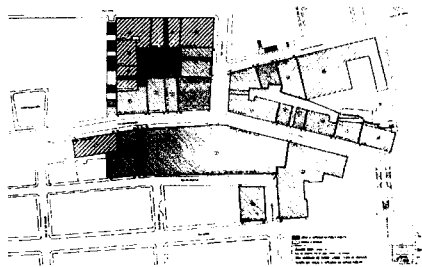


42. O corpo de varandas do volume norte, interior do quarteirão.

⁴⁶ Álvaro Siza, *Memória descritiva. Complexo de habitação, serviços e comércio Terraços de Bragança, Lisboa*

⁴⁷ Álvaro Siza entrevistado por Alejandro Zaera, "Salvando las turbulencias: entrevista con Álvaro Siza", in CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard (ed.), op.cit.pp.17 e 18

⁴⁸ *ibidem*



43. Zona sinistrada do Chiado. Proposta de renovação. Plano de pormenor



44. Vista de um dos edifícios recuperados. Rua do Carmo, Chiado.

opinião, para um arquitecto. [...] Trabalhamos sempre neste conflito entre autonomia e pertença a um todo."⁴⁹

Trata-se de uma operação calibrada, de um cuidado apuramento que Álvaro Siza faz com base na *proporção*. Interessado na identidade local e na *vocação*⁵⁰ de cada cidade, Siza interpreta, nos seus projectos, a realidade envolvente, trabalha com os elementos caracterizadores do lugar e com as regras que lhe são implícitas, acertando nas *proporções* a gramática de uma linguagem contemporânea.

O plano do Chiado elaborado por Álvaro Siza entre 1989 e 1997 revela-se numa importante referência para a análise dos Terraços de Bragança. Apesar da intervenção no Chiado se tratar da reconstrução de uma área sinistrada por um incêndio, a semelhança que existe ao nível do programa e a proximidade física entre os dois projectos levam Siza a transferir para o novo complexo de habitação alguns dos princípios estruturantes do plano.

O modo como foi conduzida a operação no Chiado exprime muito claramente um forte respeito pela identidade arquitectónica do centro de Lisboa e um interesse em recorrer aos valores tradicionais enquanto elementos essenciais do carácter do lugar.

"[...] aproveitar-se de um incêndio para poder reintroduzir um edifício com a linguagem do século XIX é difícil, mas querer usar a ocasião para inserir naquele contexto tão uniforme e orgânico um edifício contemporâneo, com os próprios tics formais e à moda, é uma ideia absurda."⁵¹

A manifesta recusa de qualquer tipo de *pastiche* e a clara consciência da fragilidade e desadequação de um individualismo brilhante face à integridade deste conjunto urbano levaram a que a intervenção no Chiado assentasse num atento equilíbrio entre manutenção, recuperação e reconstrução referenciada no "projecto ideal".

Uma " [...] espécie de híbrido entre a contemporaneidade e a estratificação histórica"⁵² autorizada pela própria intervenção pombalina. A edificação dos séculos XVIII e XIX é em grande parte, desde a sua origem, muito eclética. Os desenhos rigorosos das fachadas e os princípios reguladores da construção, estabelecidos pelo plano do Marquês de Pombal, permitiram que a expressão compositiva dos edifícios, apurada na execução por cada privado, fosse evoluindo no tempo em função dos novos materiais, técnicas e estilos de vida.

Nos Terraços de Bragança é patente esta mesma consideração pela tradição construtiva da zona da Baixa-Chiado, assim como o respeito pelo duplo registo da cidade e pelo papel que o " [...] tecido de construções contínuo e

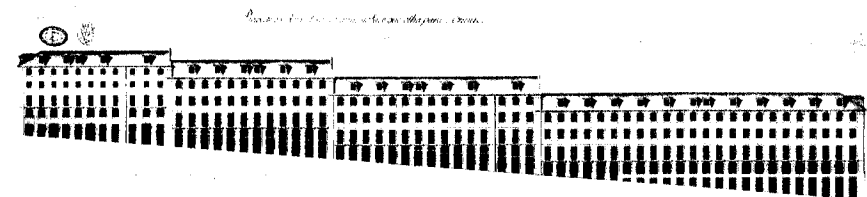
⁴⁹ ibidem

⁵⁰ Expressão empregue por Álvaro Siza a propósito do conceito de *universalidade* e do carácter inconfundível das cidades na entrevista feita por Alejandro Zaera. "Salvando las turbulencias: entrevista con Álvaro Siza", in CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard (ed.), op.cit., pág.6

⁵¹ Álvaro Siza entrevistado por Antonio Angelillo, op.cit., pág.28

⁵² Álvaro Siza entrevistado por Antonio Angelillo, op.cit., pág.31

aparentemente banal, feito de repetição e de contenção"⁵³ desempenha neste sistema de relações.



Nesta parte da cidade, as *características específicas* que ordenam a construção e distinguem o tecido da habitação são claras. Ao atribuir à arquitectura um forte sentido colectivo, de elemento conformador do espaço urbano, o planeamento pombalino concentrou nos desenhos das fachadas o controlo da integridade de toda a intervenção. Estes " [...] eram os verdadeiros elementos reguladores do plano, enquanto os interiores podiam variar tipologicamente segundo as necessidades do investidor."⁵⁴

No complexo dos Terraços de Bragança, as regras pombalinas são retomadas numa lógica actual, assumindo-se como referência central na configuração dos alçados. "O peso das raízes coloca-se sempre do mesmo modo onde quer que nos seja dado trabalhar; [...] Se perdermos inteiramente as ligações, aventuramo-nos num destaque que toca o vazio e se aproxima do gratuito."⁵⁵ Ao assentar na tradição, a linguagem contemporânea dos edifícios confere densidade ao projecto, permitindo que este se integre de um modo natural na envolvente e que a unidade arquitectónica do conjunto urbano seja salvaguardada.

O aguçado sentido de Álvaro Siza em avaliar a circunstância e reconhecer o que nela é estruturante revela-se determinante no controlo da expressão arquitectónica e na definição do grau exacto de aproximação aos modelos do século XVIII.

A exposição das fachadas ao espaço público apresenta-se como um factor fundamental neste processo de transformação. Nos alçados que se voltam à rua, a nascente e a poente do lote, a referência à modulação, ao ritmo e às

45, 46. Prospecto da Rua Nova do Carmo no lado que olha para o Oriente. Cartulário Pombalino, 1756.

Alçado poente dos Terraços de Bragança, rua do Alecrim.

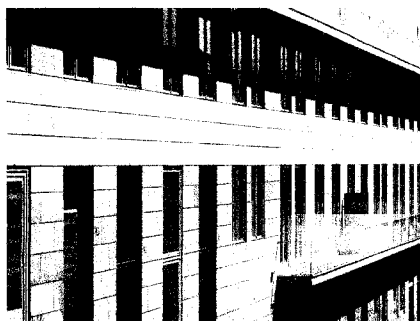


47. Fachada voltada à rua do Alecrim. A referência aos modelos do século XVIII.

⁵³ Álvaro Siza, "E vice-versa", in SIZA, Álvaro, *Des mots de rien du tout. Palavras sem importância*, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2002, pág.60

⁵⁴ Álvaro Siza entrevistado por Antonio Angelillo, Antonio, op.cit., pág.11

⁵⁵ Álvaro Siza, "Città", in ANGELILLO, Antonio (ed.), *Álvaro Siza. Scritti di architettura*, Skira editore, Milano, 1997, pág.143



48. O ritmo da fachada. Rua do Alecrim.



49. Fachada voltada à rua A.M. Cardoso. A relação com as construções existentes.

proporções das fachadas pombalinas é mais directa. Aqui, o paralelismo com a realidade física envolvente assume uma maior relevância, uma vez que os alçados se constituem como partes de um todo bastante contínuo, como "preenchimento" de duas frentes marcadas por uma ordem compositiva homogénea. No entanto, e em perfeita consonância com o carácter específico de cada uma das vias, a do Alecrim e a A.M. Cardoso, o nível de "obediência" aos desenhos pombalinos é distinto.

Em termos viários, a rua do Alecrim conclui um importante eixo estruturante que liga, praticamente em linha recta, a zona do Bairro Alto ao Cais do Sodré. A largura considerável desta via confere uma grande visibilidade aos edifícios que a conformam, favorecendo a percepção dos quarteirões. As edificações assemelham-se tipologicamente, caracterizando as frentes urbanas com uma linguagem compositiva uniforme.

Em contraponto, a rua A.M. Cardoso, mais estreita, é pontuada por construções de aristocratas e alguns equipamentos, como o Teatro S. Luís, que se distinguem das restantes habitações pela sua individualidade expressiva. Por este motivo, a analogia que o projecto estabelece com as fachadas-tipo verifica-se de um modo mais rigoroso na rua do Alecrim.

Os elementos estruturantes das edificações pombalinas, como a modulação da fachada, o número de pisos, a proporção dos vãos e a relação que estabelecem entre si, foram retomados nos alçados, acertando-se na adequação aos materiais e às técnicas construtivas actuais, os traços de uma linguagem contemporânea.

Nas habitações dos séculos XVIII e XIX, as aberturas, alinhadas verticalmente, definem eixos equidistantes que fixam um ritmo extremamente apertado. A este andamento contrapõe-se a leitura horizontal dos pisos, sublinhada pela presença das varandas e cornijas. Os elementos em cantaria, salientes do plano da fachada, acentuam a separação entre a parte do comércio e a habitação, e coroam, com o último piso, o limite superior do edifício. Os vários andares obedecem ainda a uma hierarquia que se reflecte exteriormente nos diferentes tipos de aberturas com dimensões e proporções próprias.

Do mesmo modo, o alçado do projecto voltado à rua do Alecrim, é marcado por uma cadência vertical resultante do alinhamento dos vãos. A distância entre os eixos é determinada em função do diálogo com o existente mais do que por questões relativas ao funcionamento interno, obedecendo por isso a um princípio de regularidade. Este ritmo constante é no entanto pontuado por algumas variações que dinamizam a composição e a distinguem dos modelos históricos.

O critério da diferenciação dos pisos e da sua correspondência a um tipo específico de aberturas é seguido no projecto. Introduzidas de acordo com este princípio, as varandas e as palas sobre as janelas complementam a horizontalidade dos vãos e simulam no desenho ondeante das guardas a imagem trabalhada das protecções em ferro forjado. Para além de

responderem a requisitos funcionais concretos, como o prolongamento exterior das habitações e o seu sombreamento, estes elementos assumem ainda um papel central na relação entre os vários edifícios. Ao alinharem, as consolas definem frisos contínuos nos três blocos, que se estendem às construções confinantes, favorecendo uma leitura unitária e equilibrando a variação do número de pisos.

Na rua A.M. Cardoso, o edifício confronta-se com alguns palácios que se destacam pelo carácter rico e ornamentado do seu estilo. Contrariando a sobriedade do plano, estas construções introduziram alterações nas fachadas pombalinas, com o objectivo de enaltecerem a sua nobreza.

Na frente que se volta a nascente, Álvaro Siza segue o mesmo princípio, o da subversão da regra, interpretando com maior liberdade os desenhos do século XVIII.

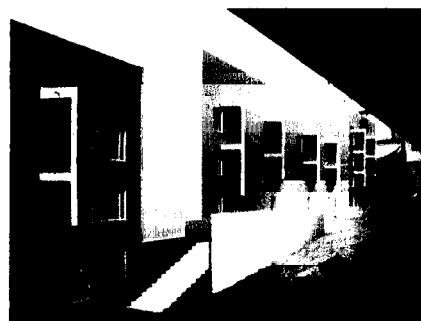
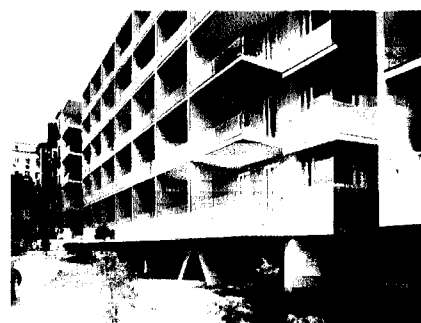
Na parte norte do alçado, mais próxima das construções existentes, são retomados alguns dos critérios que ordenam as fachadas-tipo. As aberturas são hierarquizadas em função dos pisos e alinhadas num ritmo vertical regular. Na parte sul, os princípios compositivos são progressivamente reelaborados na definição de novos temas, estranhos à arquitectura pombalina. A proporção das aberturas, o desalinhamento dos vãos, as palas de sombreamento, o recorte das varandas e o pormenor das janelas de canto, reflectem uma expressão arquitectónica própria, consequente de um gradual afastamento das referências históricas.

Nos alçados do logradouro este afastamento é ainda mais notável, uma vez que, privados de uma franca relação com o espaço público, estes não participam, abertamente, na identidade arquitectónica da cidade. Por outro lado, as traseiras das construções existentes, com as quais se confrontam são descaracterizadas e pouco relevantes, conduzindo o projecto à procura de outras relações.

A composição liberta-se das referências directas aos temas locais, revelando na sua configuração uma maior especificidade. " [...] é importante a expressão de uma qualquer singularidade que, não traindo a essência, liberte o desenho das razões demasiado óbvias."⁵⁶

O alçado poente, com uma boa exposição solar e uma vista privilegiada sobre a cidade e o rio Tejo, é constituído por um corpo de varandas que permite o prolongamento exterior dos compartimentos. Esta grelha de betão, revestida com uma placagem de pedra, caracteriza-o com a sua malha rectangular, colocando em segundo plano a leitura dos vãos.

Os vestígios da muralha Fernandina assumiram um papel determinante na caracterização deste alçado. Com vista a salvaguardar as ruínas existentes, Álvaro Siza assentou o edifício em pilotis, apurando a sua expressão

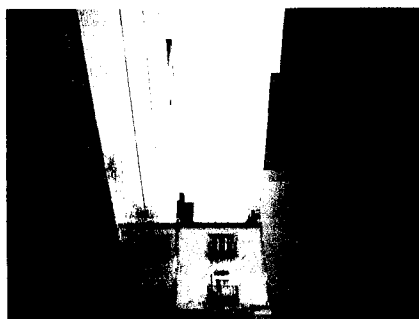


50, 51. O logradouro. Alçado poente e alçado nascente.

⁵⁶ Álvaro Siza, "Essencialmente", in SIZA, Álvaro, *Imaginar a evidência*, edições 70, Lisboa, 2000, pág.145

compositiva numa aproximação às imagens de uma arquitectura com referências no movimento moderno.

Em contraponto, a frente nascente, com uma exposição solar mais desfavorável, apresenta poucas aberturas. Em correspondência dos quartos existe um sistema de palas verticais, associado a varandas, que proporciona o sombreamento e direcciona para sul o olhar sobre a paisagem. Protagonistas na individualização do alçado, estes elementos arquitectónicos interferem na relação visual que se gera entre as duas partes do projecto, conferindo privacidade e protecção aos apartamentos dos blocos confinantes com a rua do Alecrim.

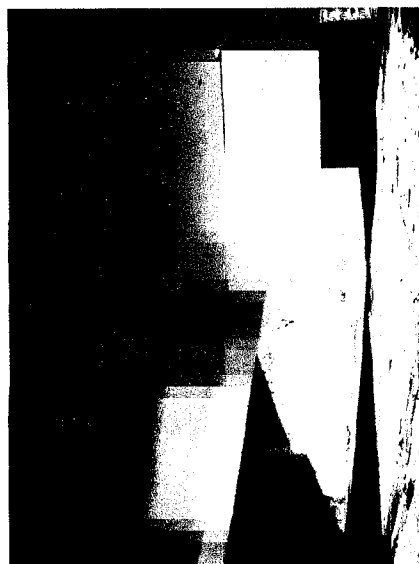


52. O revestimento dos topos norte e sul dos edifícios. Rua do Alecrim.

Um último aspecto relevante diz respeito ao modo como foram resolvidos os topos de cada edifício.

Na rua do Alecrim estes muros são praticamente cegos, possuem poucas aberturas que se concentram na parte inferior dos volumes. Entre os topos norte e sul existe uma diferença ao nível do revestimento. Enquanto na fachada sul o envasamento de Lioz termina no primeiro piso da habitação e o azulejo reveste a superfície superior, a norte, o acabamento em pedra prolonga-se até ao limite da cobertura, cobrindo todo o plano de parede. Esta placagem dobra em L as arestas dos volumes, desenhando nas frentes principais um friso vertical contínuo com aproximadamente 30cm de largura.

A diferenciação do revestimento e o resultado que tem na expressão arquitectónica parece referenciar-se numa particularidade construtiva da envolvente. Nas edificações pombalinas as paredes de empena são de um modo geral comuns a dois edifícios. Uma característica estrutural que se reflecte na fachada na existência de uma única pilastra que assinala a transição das unidades habitacionais. Este princípio, pertencente a um sistema contínuo, é aplicado na solução fragmentada do projecto levando ao tratamento assimétrico das superfícies. Trata-se de um pormenor compositivo muito subtil, revelador da extraordinária receptividade de Siza aos temas que a cidade oferece.



53. Rua A.M. Cardoso.

Na rua A.M. Cardoso, tal como no conjunto do Alecrim, os topos são caracterizados de modos distintos. Os alçados norte dos dois edifícios não possuem qualquer abertura. Contrariamente, os topos sul, pela posição de destaque que ocupam relativamente às cinco peças do projecto e à própria envolvente, têm um tratamento particular que acentua a sua singularidade. Estas paredes de empena são marcadas por soluções de canto que rematam a composição das fachadas principais e favorecem a transição entre os dois sistemas, nascente e poente.

Sistema estrutural

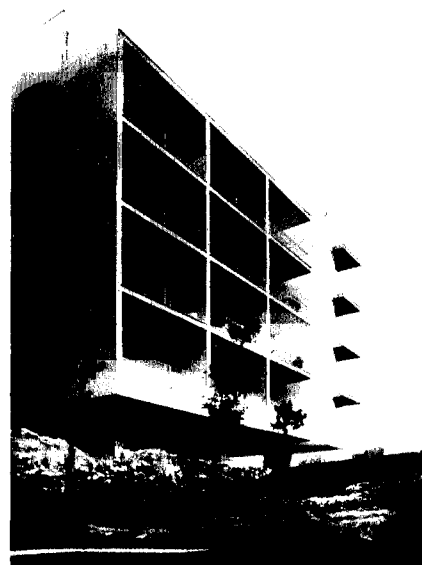
Na sequência do planeamento urbanístico de 1756, foram desenvolvidas uma série de soluções construtivas que tinham como objectivo reduzir a vulnerabilidade sísmica dos edifícios e deste modo limitar os danos provocados por um eventual terramoto.

A "gaiola pombalina", aplicada nas novas construções de um modo racional e sistematizado, consistia numa estrutura autoportante em madeira que assentava sobre o envasamento de pedra do piso térreo e à qual se ligava, por meio de "mãos",⁵⁷ a alvenaria das fachadas. Este sistema permitia que em caso de terramoto a "gaiola" oscilasse livremente, mantendo-se intacta. As paredes exteriores, independentes do corpo flexível de madeira, poderiam cair sem causar graves prejuízos, uma vez que a largura das ruas tinha sido calculada de modo que a queda das fachadas não afectasse a estrutura portante dos edifícios vizinhos.

Ao criticar o modo incorrecto como têm sido realizadas, nos últimos cem anos, as reestruturações dos edifícios da Baixa-Chiado, Álvaro Siza manifesta a importância em intervir no edificado histórico preservando a sua autenticidade e respeitando o seu carácter arquitectónico. Segundo Siza as intervenções no património pombalino, como a introdução vulgarizada de elementos em betão armado e ferro ou ainda a renovação total do interior com base na manutenção da fachada revelam-se alheias ao seu valor histórico, acabando por pôr em causa a sua identidade construtiva. "Ou um edifício se mantém ou não. Qual é o sentido de manter a fachada e construir um edifício todo novo que não tem nada que ver com aquele preexistente? [...] Se uma cidade pensa ter força e vitalidade suficientes durante o seu desenvolvimento ao ponto de poder construir coisas novas deveria também ser capaz de deixar demolir outras."⁵⁸

Por isso na reconstrução do Chiado, Álvaro Siza procurou intervir atentamente, adoptando soluções actuais que retomassem a lógica do sistema construtivo existente e garantissem deste modo a integridade arquitectónica do conjunto. O princípio estrutural da "gaiola pombalina" foi recuperado, construindo-se, onde foi destruída pelo incêndio, uma nova "gaiola" em betão à qual ancorar a fachada em alvenaria de pedra.

Nos Terraços de Bragança, pelo contrário, a estrutura dos edifícios revela uma total independência face aos princípios construtivos da tradição local. Trata-se de uma construção de raiz onde não se justifica uma adequação das possibilidades técnicas contemporâneas aos critérios pombalinos.



54. A estrutura em pilares dos edifícios situados na zona alta do terreno.

⁵⁷ "A estrutura de madeira das paredes exteriores era caracterizada pela existência de umas peças, colocadas nos travessanhos e nos prumos, chamadas mãos, com uma entrega de 1/3 da espessura da parede onde eram introduzidas. Estas peças destinavam-se a fazer aderir a estrutura à alvenaria, evitando a sua deformação continuada. Eram colocadas perpendicularmente ao plano da parede; no entanto, as que se encontravam assamladas aos prumos eram colocadas obliquamente ao plano da vertical.", Vítor Lopes, "Um plano de cores para o território da Baixa e as argamassas para a conservação de fachadas", in MATEUS, João Mascarenhas (ed.), op.cit., pág. 125

⁵⁸ Álvaro Siza entrevistado por Antonio Angelillo, Antonio, op.cit., pág.33



55. A adequação da estrutura aos vestígios da muralha Fernandina.

"A estrutura dos edifícios será em betão armado, composta por pilares e lajes fungiformes. Os muros de perímetro das caves serão executados segundo o sistema de Entivação Berlinesa com caixa de ar drenada e parede dupla interior em alvenaria por forma a evitar eventuais infiltrações. A construção acima do solo terá paredes em alvenaria de tijolo com caixa de ar e isolamento térmico. As paredes interiores serão em alvenaria de tijolo para rebocar e pintar.

As coberturas serão planas, impermeabilizadas e isoladas termicamente segundo o sistema de cobertura invertida."⁵⁹

Apenas no conjunto que se volta à rua A.M. Cardoso, existe uma adequação da nova estrutura à presença dos vestígios da muralha Fernandina. Como já foi referido, nesta parte do projecto, os dois edifícios assentam no terreno por meio de pilares, muito espaçados entre si, que elevam a volumetria no lado do logradouro, permitindo a preservação das ruínas e garantindo a sua integridade física.

Sistema construtivo

Referindo-se ao Centro Galego de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela, Álvaro Siza afirma que tinha como ideia inicial revestir o museu em mármore branco, apontando como uma das razões da escolha o facto do granito, associado à tradição construtiva da Galiza e do norte de Portugal, ter progressivamente substituído a imagem branca das casas inicialmente feitas de estuque. Por outro lado entendia ser oportuno introduzir um material não local num edifício de excepção da cidade, pois revelar-se-ia numa " [...] abertura à comunicação, ao contexto de intercâmbio com a história." ⁶⁰ No entanto, reconheceu que poderia ser forte demais para o contexto, acabando por optar pelo tradicional granito de Santiago.

"Um objecto não pode ser o protagonista absoluto, a não ser em casos excepcionais. Tem de exprimir então uma grande contenção, ou uma disponibilidade para qualquer relação [...] e uma espécie de banalidade. Esta palavra, banalidade, tem um significado ambíguo. Neste caso utilizo-a não para dizer sem interesse, sem qualidade, mas sim no sentido da disponibilidade para a continuidade."⁶¹

A propósito da reconstrução do Chiado, Siza defende não haver razões para uma profunda transformação, alegando o facto de não ser legítimo ultrapassar



56. Os elementos caracterizadores da paisagem urbana. Chiado.

⁵⁹ Álvaro Siza, "Terraços de Bragança. Complexo de Habitação, Serviços e Comércio.", in *Boletim Lisboa Urbanismo*, nº4, 1999 (<http://ulisses.cm-lisboa.pt>)

⁶⁰ Álvaro Siza entrevistado por José António Aldrete-Haas, "Álvaro Siza by José António Aldrete - Haas" (entrevista), in *Bomb Magazine*, nº68, Verão de 1999, citado in, RAMOS, Maria, "Citar Siza", in RAMOS, Maria (coord.), Álvaro Siza. *Expor. On Display*, Fundação de Serralves, Porto, 2005, pág. 377

⁶¹ Apesar desta reflexão de Álvaro Siza se referir em específico ao projecto de uma cadeira, entendemos ser pertinente citá-lo a propósito da arquitectura, não só pela semelhança que encontramos com outras citações do autor sobre a sua metodologia, mas também pelo facto do próprio especificar, mais à frente, no mesmo texto: "Em geral, quando desenho uma cadeira ou um puxador ou qualquer outra coisa [...]", in Álvaro Siza, "Essencialmente", in SIZA, Álvaro, op.cit., pp. 135 e 137

" [...] o ritmo de evolução de uma cidade [...], sob a pena, suficientemente experimentada, de falhanço ou de sucesso efémero."⁶² A própria zona da Baixa-Chiado revela como, durante quase dois séculos, contínuas interpretações das regras do planeamento pombalino se cruzaram nas edificações, construindo, numa complexidade de diferenças, um conjunto arquitectónico extremamente unitário.

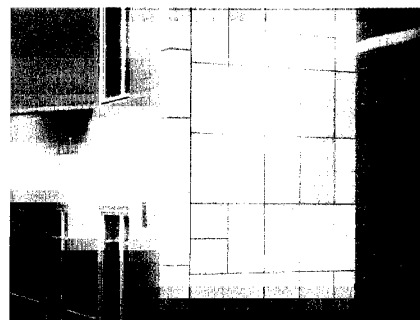
Nos Terraços de Bragança, o sistema construtivo é determinado numa forte referência aos elementos caracterizadores da paisagem envolvente. A pedra Lioz e o azulejo, comuns nos edifícios dos séculos XVIII e XIX, são empregues numa lógica construtiva actual, revelando na sua aplicação os "pormenores transformadores" responsáveis pela linguagem contemporânea do projecto e pelo lento processo de renovação da tradição.

Com uma presença significativa no alçado do Alecrim, o envasamento em Lioz confere equilíbrio e ordem ao conjunto, ao absorver na sua altura a adequação à pendente da rua e ao contrapor o seu limite horizontal estável ao remate superior irregular dos edifícios. Contínuo nos três blocos, até ao nível do último piso de escritórios ou comércio, o revestimento de pedra favorece a leitura unitária dos edifícios, diminuindo o sentido da fragmentação.

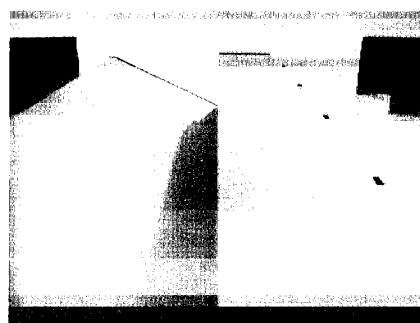
Esta placagem, com 30mm de espessura, é constituída por peças rectangulares de proporções alongadas dispostas longitudinalmente, num desenho contrafiado. Apesar de definir uma imagem regular, a dimensão das pedras é variável tanto em altura como em largura, ajustando-se aos alinhamentos importantes da composição. Trata-se de uma variação subtil, imperceptível à vista, regulada pelo princípio no qual a relação entre as partes prevalece sobre um sistema geométrico rígido.

É interessante observar que esta estereotomia é aplicada apenas nas frentes principais que se voltam à rua, pondo em evidência o conflito entre uma linguagem obediente à tradição local e outra com claras referências na arquitectura moderna. Nos topos dos edifícios e no interior do logradouro, é regulada por módulos de forma rectangular que assumem três possíveis configurações, uma peça inteira ou então subdividida a meio na horizontal ou na vertical. Colocadas em fiadas, as peças são alternadas numa aparente arbitrariedade, conferindo aos alçados, numa atitude de contraponto à regra, um forte sentido de autonomia formal.

A parte superior dos volumes da rua do Alecrim, correspondente à habitação, é revestida a azulejo. As superfícies homogéneas são interrompidas nos vários pisos por um friso de Lioz, com cerca 7,5cm de altura, coincidente com a soleira das janelas e o limite superior da guarda das varandas. Numa analogia com os frisos de pedra das fachadas pombalinas, estas linhas horizontais, contínuas nos alçados poente, sul e nascente, interligam as várias aberturas, reforçando a regularidade da composição. Pelas suas características físicas, de material com dimensões predefinidas, o azulejo exige um grande rigor no



57. A pedra Lioz e o azulejo.



58. Topo sul do edifício da rua A.M. Cardoso.

⁶² Álvaro Siza, "Chiado", in ANGELILLO, Antonio (ed.), op.cit., pág. 185

controlo das medidas do projecto. Por este motivo, nos Terraços de Bragança, os azulejos, quadrados, com 14,5cm de lado, e em L, com 3cm de lado e 14,5cm de altura, interferem no desenho das fachadas, condicionando na sua modulação o espaçamento e a proporção dos vãos.

Nos edifícios confinantes com a rua A.M. Cardoso, a placagem de pedra, associada ao envasamento e ao contacto do edifício com o terreno, é também aplicada no corpo de varandas do logradouro. O azulejo é utilizado nos restantes planos de parede, desde o primeiro piso até à cobertura, assumindo-se no material que distingue a imagem dos dois edifícios.

Uma última questão a referir diz respeito à cor dos volumes. Tradicionalmente as construções pombalinas eram revestidas com um reboco executado em várias camadas e acabado com uma pintura de cal. "Os pigmentos adicionados ao leite de cal, para colorir os paramentos, pertenceriam a uma gama pouco variada", pensando-se hoje "que as cores primitivas tenham sido claras e por consequência pouco alteráveis com a radiação solar."⁶³

Atento a esta particularidade da cidade de Lisboa, Álvaro Siza escolheu para os novos volumes cores luzentes que associou ao vitrado do azulejo, transportando para as superfícies exteriores o mesmo " [...] sopro protector dos muros de reboco [...], de cores não intensas, transparentes, misturadas semi-cerrando os olhos, cores em deslocamento, conduzindo a outra cota e a outra impressão."⁶⁴

Na rua do Alecrim, os três tons de azul aplicados reforçam a continuidade entre os volumes, sem no entanto ignorar a variação cromática característica das habitações envolventes. Na rua A.M. Cardoso, pelo contrário, foram escolhidas cores distintas, o cinzento e o amarelo claro, acentuando a autonomia subjacente à natureza destes dois edifícios.

Banhadas pelo sol, as superfícies de azulejo iluminam-se, reflectindo a luz e desmaterializando as volumetrias que lhe dão corpo, principalmente a poente onde este brilho, na sua cor, se confunde com o azul do céu.



59. As superfícies em azulejo e a luz.

Organização espacial

O complexo dos Terraços de Bragança é constituído, na parte enterrada, por uma área de estacionamento que interliga os vários volumes. "Os cinco edifícios partilham o mesmo espaço de estacionamento em cave, com três acessos comuns pela rua do Alecrim, sendo a ligação entre os diversos pisos garantida por rampa circular. O estacionamento divide-se em duas zonas, [...] uma sob os edifícios confinantes com a rua do Alecrim [...] e outra no alinhamento da rua António Maria Cardoso. [...] O esquema de princípio para

⁶³ Vítor Lopes, "Um plano de cores para o território da Baixa e as argamassas para a conservação de fachadas", in MATEUS, João Mascarenhas (ed.), op.cit., pág. 126

⁶⁴ Álvaro Siza, "Lisboa", in SIZA, Álvaro e CASTANHEIRA, Carlos, *As cidades de Álvaro Siza*, Figueirinhas, Porto, 2001

acesso e circulação nos estacionamento prevê que os acessos sejam feitos pelas duas entradas localizadas no edifício 3, permitindo separar o afluxo de viaturas nas horas de ponta e simplificar a circulação no interior do estacionamento e rampa [...] ”⁶⁵

Na rua do Alecrim, os três blocos são ocupados nos pisos inferiores por comércio e escritórios. As áreas comerciais comunicam com o espaço público e têm acesso directo a partir da rua. Dispostos nos pisos sobrelevados, os escritórios partilham a entrada com a habitação. No entanto, apesar do rés-do-chão ser comum, o esquema de circulação permite que a chegada a estes dois âmbitos se processe de forma independente. Localizada no eixo de cada unidade, a comunicação vertical é organizada por um sistema duplo de caixas de escadas, contrapostas, situadas a nascente e a poente de um espaço de distribuição. Do lado poente as escadas permitem o acesso à cave e aos escritórios e a nascente são reservadas ao logradouro e à habitação.

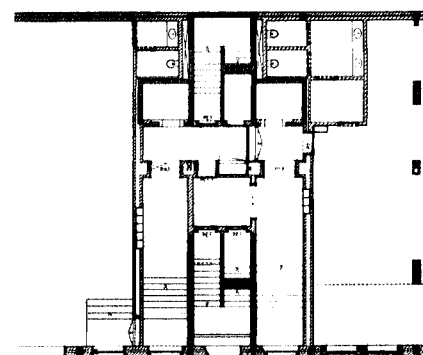
Os apartamentos dos cinco edifícios variam acima de tudo pela sua dimensão. Em consequência das características morfológicas do conjunto, verifica-se que as diferenças ao nível da organização interna e da qualidade dos espaços se reflectem sobretudo entre as duas alas do projecto. Pela posição relativa que ocupam no lote, dominante face ao conjunto do Alecrim, os edifícios confinantes com a rua A.M. Cardoso desfrutam de uma boa exposição solar e de uma vista sobre o Tejo. Por este motivo, nestes dois blocos localizam-se os apartamentos com áreas superiores, nos quais são abertos grandes envidraçados e construídas amplas varandas.

Apesar da variação dimensional, os princípios organizativos são constantes, regulando a disposição de todos os apartamentos. As habitações são divididas em duas partes. Na zona central, são ocupadas por uma faixa longitudinal que abrange a área de entrada e na qual se localizam os espaços de distribuição e serviço, casas de banho e arrumos. As cozinhas têm frente para nascente e as salas comuns, situadas no lado oposto, são voltadas para o rio e a luz de poente, usufruindo quase sempre do prolongamento exterior das varandas. Os quartos de dormir são dispostos, indiferentemente, em ambos os lados do apartamento.

Sistema de iluminação

Álvaro Siza atribui o modo pessoal de se relacionar com a paisagem a um episódio ocorrido na sua infância.

Quando era pequeno, com o objectivo de se curar de uma doença, foi levado para um sanatório em Famalicão onde esteve durante uns meses. Impedido de sair, passava os dias na varanda de onde observava o vale, um constrangimento que ao fim de um mês o fez odiar aquela paisagem. Por este



60. O sistema de acesso aos escritórios e à habitação. Rua do Alecrim.



61, 62. Espaços comuns de circulação.

⁶⁵ Álvaro Siza, "Terraços de Bragança. Complexo de Habitação, Serviços e Comércio.", in *Boletim Lisboa Urbanismo*, nº4, 1999 (<http://ulisses.cm-lisboa.pt>)

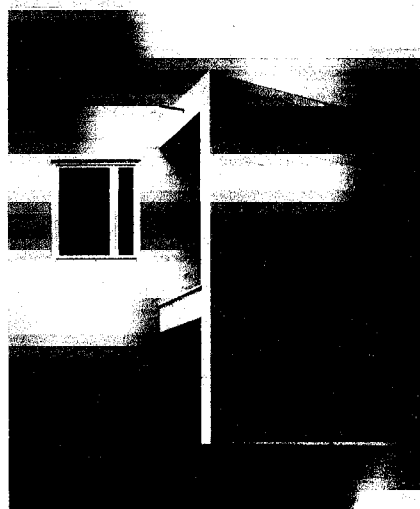


63. O sistema de dupla caixilharia.

motivo, Siza defende que na arquitectura a relação com a paisagem não deve ser uma imposição e afirma preferir fazer pequenas janelas que a enquadram de diferentes ângulos, do que abrir grandes envidraçados que a transportam para o interior e a convertem numa permanência.⁶⁶ No entanto, reconhece que a janela enquanto tema projectual se revela uma das questões mais complexas da arquitectura. " [...] a janela [...] é um problema grande e um ponto de crise no projecto. Era Frank Lloyd Wright que dizia como a arquitectura seria bela senão tivéssemos que fazer janelas. [...] E é tão difícil que hoje se usa muito ser tudo janela, que é a maneira mais fácil de fazer. [...] Agora quando há janelas, mesmo quando elas têm intencionalidade em relação aos percursos, à relação com o exterior, isso é muito difícil. [...] ficar bem dentro e dar bem fora é muito difícil, [...] mas dessa dificuldade é que vem o encontro das proporções."⁶⁷

No conjunto dos Terraços de Bragança, como já foi referido, o desenho dos alçados, o tipo de aberturas e o ritmo da sua modulação são regulados pelos princípios subjacentes à arquitectura local. As proporções dos vãos e a sua disposição nas fachadas são acertadas numa adequação às necessidades do funcionamento interno, resultando desta operação de equilíbrio entre interior e exterior o carácter que assinala a especificidade do projecto e o distingue face às referências históricas. As caixilharias exteriores em madeira esmaltada, colocadas a 3cm do plano da fachada, são duplas, tendo sido aplicado o mesmo pormenor desenvolvido para o projecto da reconstrução do Chiado. Com o objectivo de preservar a imagem dos " delicados perfis das janelas existentes"⁶⁸ e dar resposta aos requisitos de isolamento térmico e acústico, Siza decidiu utilizar duas janelas em sucessão. Nos Terraços de Bragança, este sistema é adoptado nos escritórios e na habitação, onde é complementado com portadas interiores em madeira para a protecção solar.

" [...] a janela é um complexo elemento da arquitectura, porque tem que responder a muitas e diferentes exigências, e por isso um pormenor de uma janela é uma coisa que exige muita atenção e responsabilidade, [...] afecta a função e também é muito influente no resultado global de um projecto."⁶⁹



64.

⁶⁶ Álvaro Siza, "Conversación com Álvaro Siza sobre arquitectura y naturaleza", in *Álvaro Siza. Habitar el paisaje*, dvd organizado por Generalitat Valenciana, Conselleria d'Infraestructures i Transport, Direcció General d'Arquitectura, 2006

⁶⁷ *ibidem*

⁶⁸ Álvaro Siza, "Navegando através do híbrido das cidades", in SIZA, Álvaro, *op.cit.*, pág.99

⁶⁹ *ibidem*

Desenhos técnicos do edifício

Obra
Complexo de Habitação, Comércio e Serviços
Terraços de Bragança

Localização
Lisboa, Portugal

Data de projecto e construção
1992-2004

Programa
Habitação colectiva, comércio e escritórios

Arquitecto
Álvaro Siza

Coordenadores
1ª fase, Clemente Meneses (estudo prévio);
2ª fase, Miguel Nery

Colaboradores
Ashton Richards, Francesca Montalto, Cláudia Vogel, Cristina Ferreirinha, Vítor Oliveira, Michele Gigante, Maria Mota, Mitsunori Nakamura, Atsushi Ueno, Tomoko Kawai

Estrutura
STA - Segadães Tavares Associados, Lda.
António Segadães Tavares

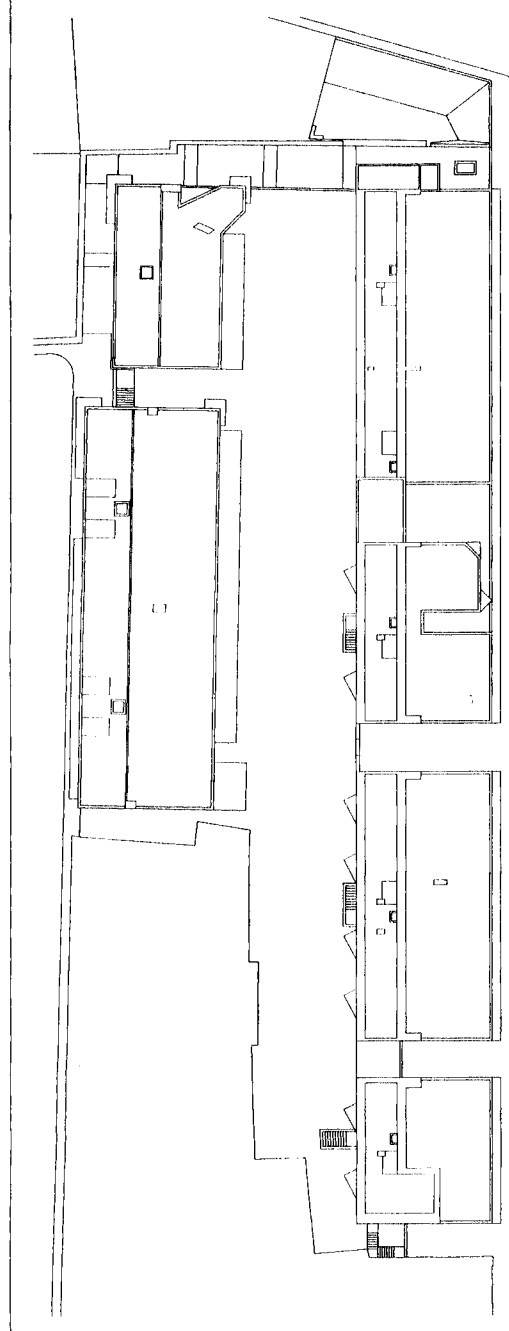
Instalações eléctricas
António Vieira Pereira

Instalações mecânicas, águas, esgotos e gás
Carlos Palma

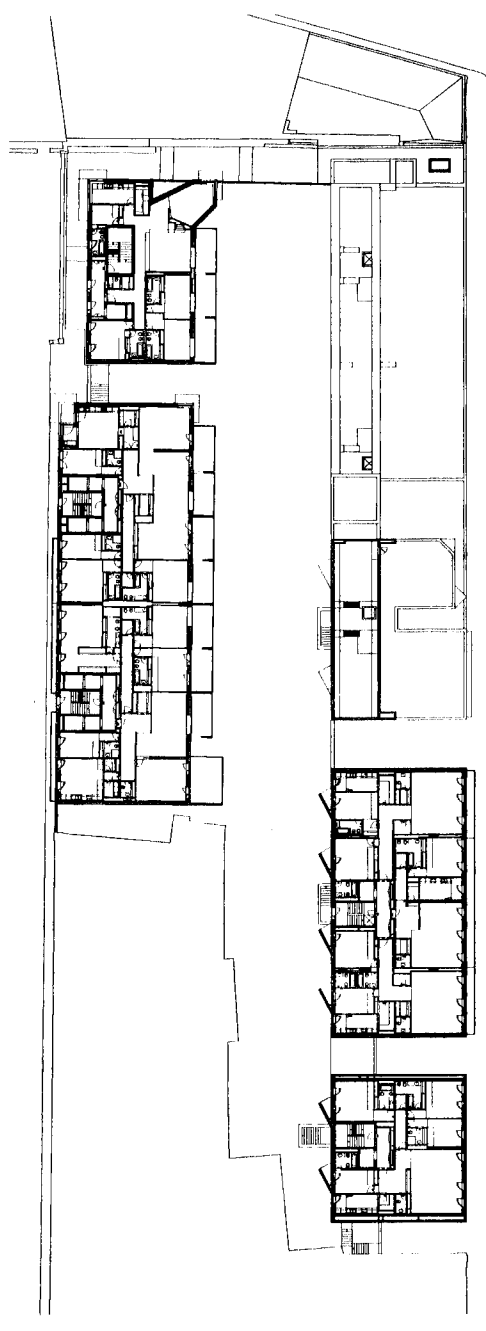
Arquitectura Paisagista
João Gomes da Silva

Construtora
Ferroval - Agromán, S.A

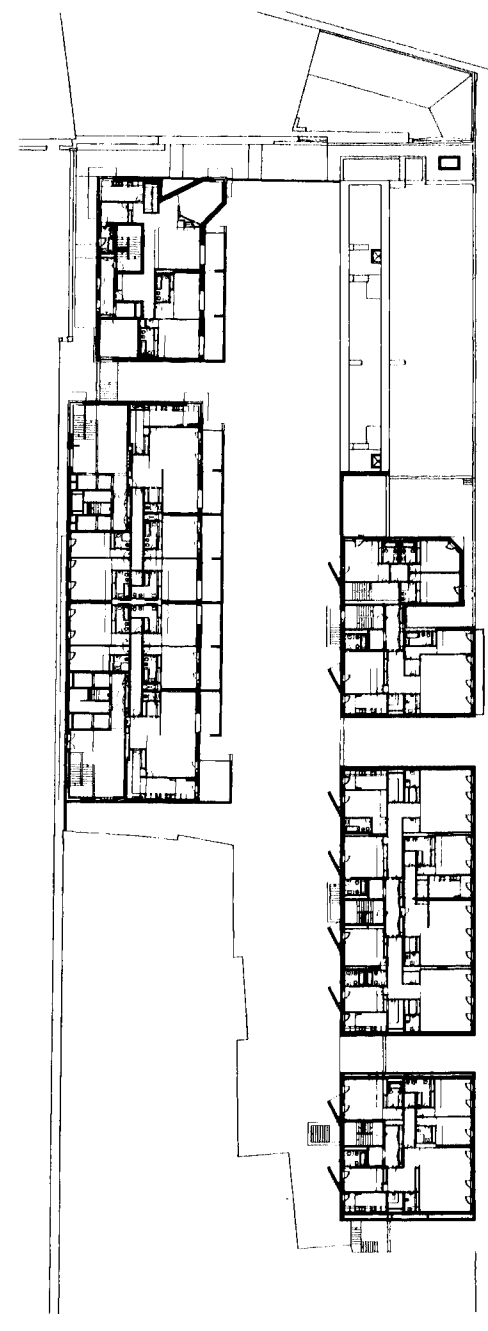
Cliente
Imopólis - Sociedade Gestora de Fundos de Investimento Imobiliário, S.A
(Gestora do Fundo de Investimento Imobiliário Fechado Imodesenvolvimento)



Planta de cobertura



Planta do piso 7

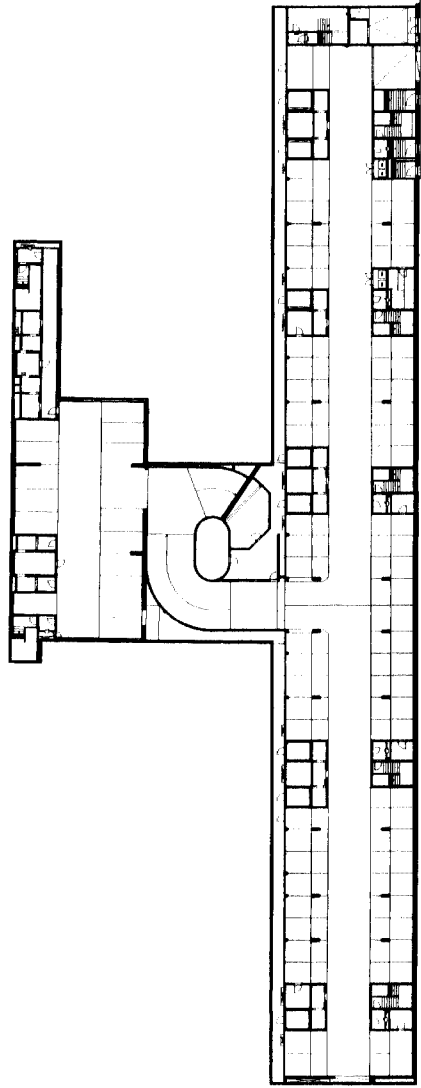


Planta do piso 6

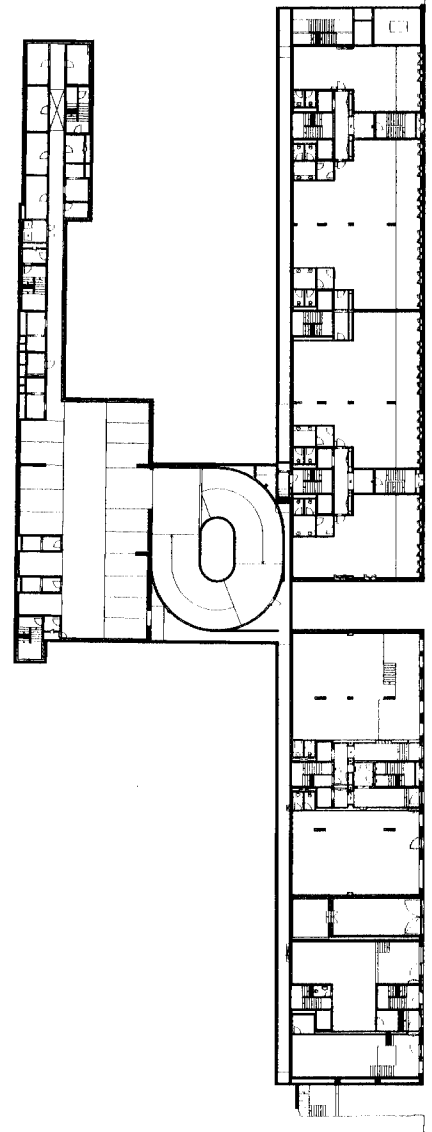




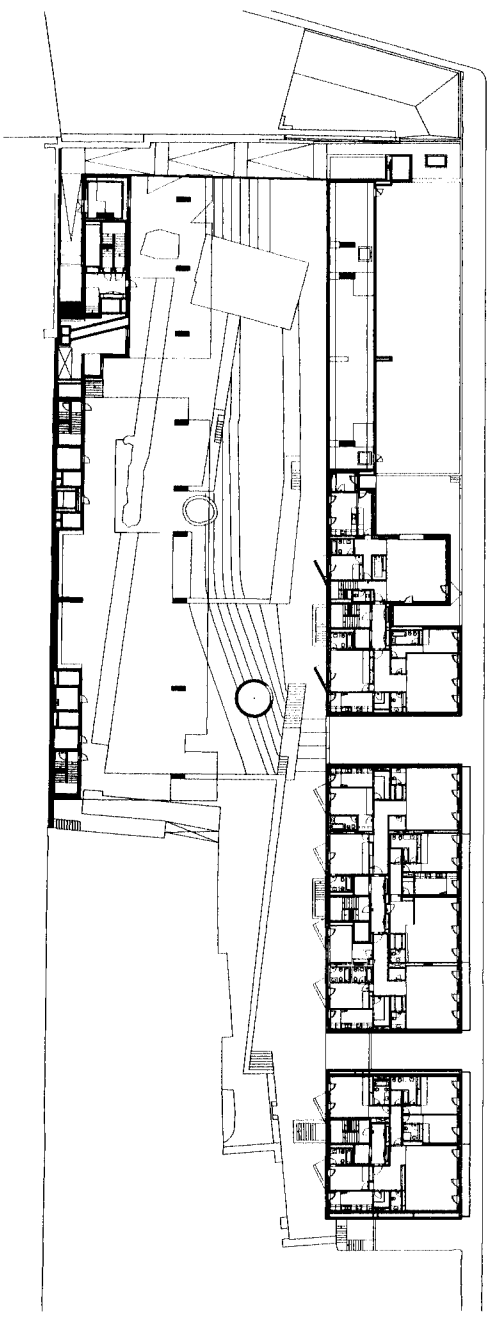
0 5 20m



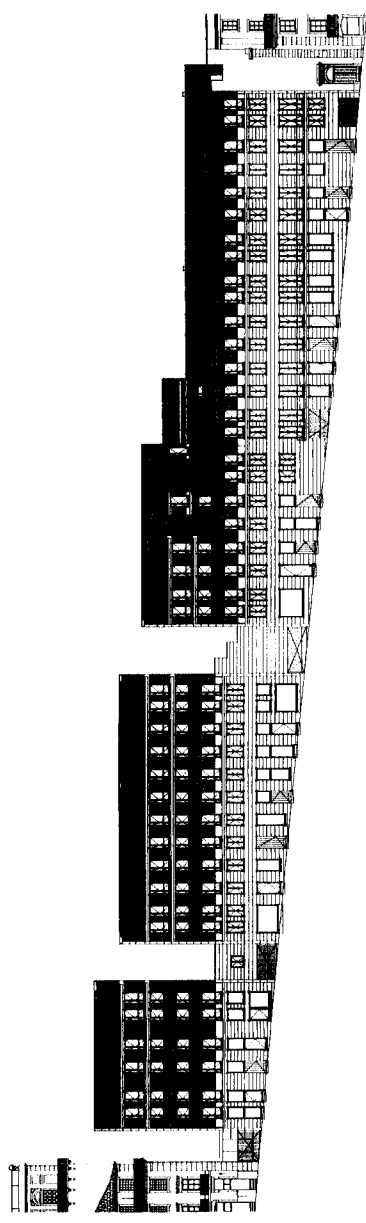
Planta do piso 0



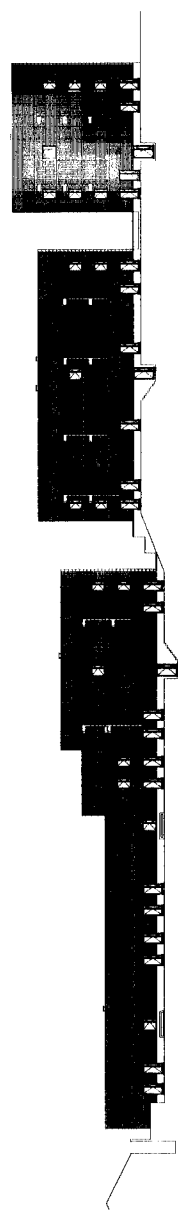
Planta do piso 3



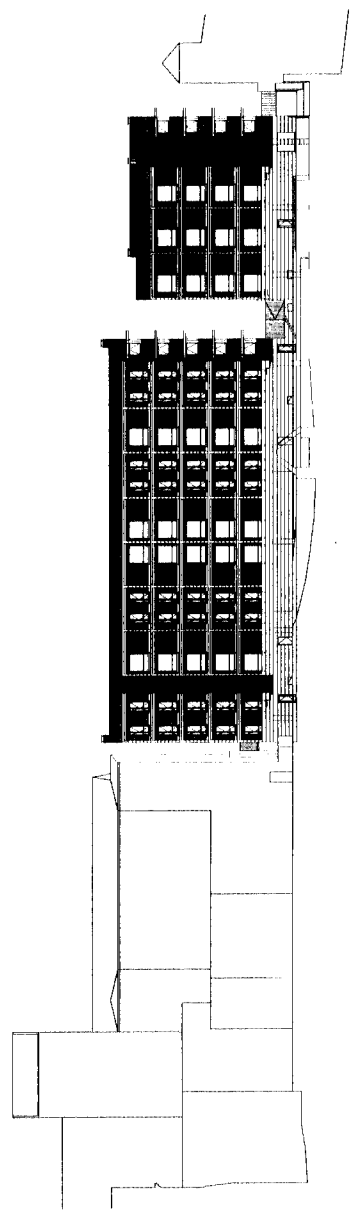
Planta do piso 5



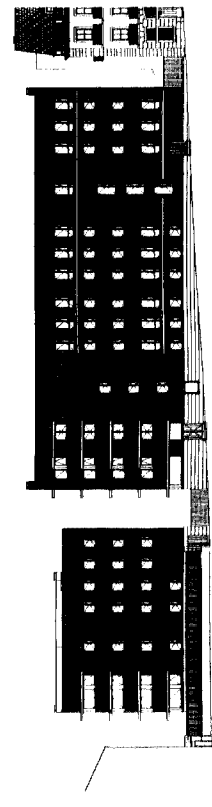
. Alçado poente - conjunto rua do Alecrim



. Alçado nascente - conjunto rua do Alecrim



. Alçado poente - conjunto rua A.M. Cardoso

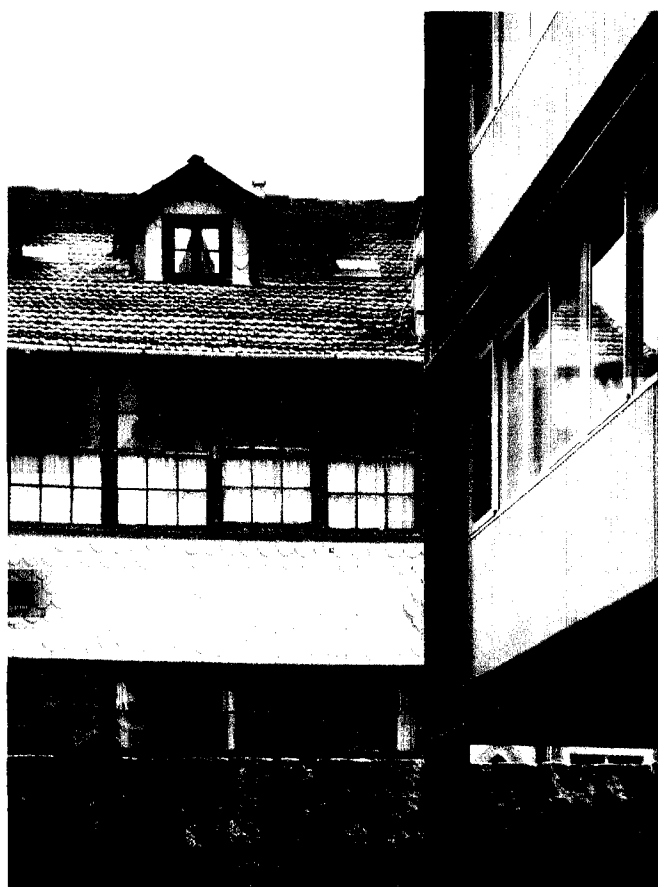


. Alçado nascente - conjunto rua A.M. Cardoso

2.3

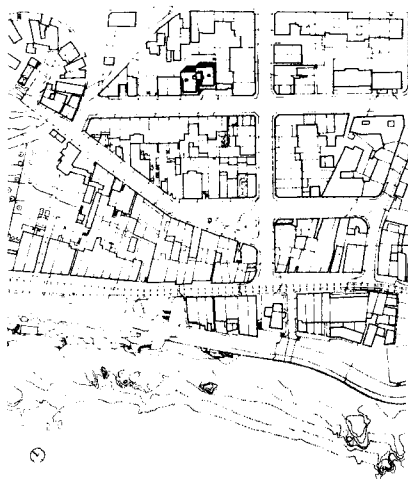
Edifício de habitação na rua do Teatro, Porto, 1992-1995

Eduardo Souto Moura



"Em todas as visões sucessivas à modernidade e à Carta de Atenas, a cidade é perene, é feita de sedimentações, colagens, texturas, fragmentos que se usam com coerência tipológica; ninguém inventa as tipologias, actualizam-se em relação aos sistemas construtivos e aos materiais."

(Eduardo Souto Moura, "Eduardo Souto de Moura, a cura di Antonio Esposito", in *Dopo Aldo Rossi. D'Architettura*, Abril, 2004, pág.191)



66. Planta de localização.



67. A rua do Teatro.

Implantação

O edifício de habitação na rua do Teatro localiza-se na parte oeste da cidade "numa zona [...] que, na época medieval, não pertencia ao Porto; um pequeno centro de pescadores autónomo. No século dezanove transformou-se numa localidade balnear, frequentada sobretudo por ingleses, por isso essa zona da costa tem o nome de Praia dos Ingleses e as casas têm um certo ar de *cottage*."⁷⁰

A consolidação urbana, gradual ao longo dos últimos séculos, levou à coexistência de construções que diferem entre si pelo carácter tipológico. No entanto, apesar de tudo, a intervenção do século XIX assume, ainda, uma presença dominante. Unificadora nos seus princípios, impõe marcas ao nível urbanístico, tipológico e mesmo construtivo que se tornam fundamentais na identidade desta parte da cidade.

O tecido urbano é estruturado por um traçado de ruas ortogonais dispostas paralela e perpendicularmente à estrada marginal que acompanha o mar. Os quarteirões, resultantes desta partição, estão subdivididos em "lotes estreitos e compridos, adaptando-se à topografia do terreno."⁷¹

As unidades familiares tradicionais, construídas a partir do perímetro dos quarteirões, ocupam uma faixa com cerca de 15-20 metros de profundidade, deixando livre a parte posterior da propriedade onde se localiza o jardim da casa. No limite externo, voltado para o espaço urbano, as volumetrias estão alinhadas, formando uma frente contínua ritmada pela alternância estreita do parcelamento.

O edifício de habitação projectado por Souto Moura está implantado na rua do Teatro, uma via paralela ao mar onde são prevaletentes as construções do século XIX. Em ambos os lados da rua a casa tradicional repete-se, dando a este espaço urbano uma "atmosfera doméstica de pequenas casas individuais".⁷² A sequência regular das habitações e a decorrente homogeneidade construtiva determinam uma escala e uma coerência tipológica que conferem unidade a toda a envolvente.

Pela sua natureza de "condomínio de habitação"⁷³, o novo edifício afirma-se com um carácter contrastante face à identidade do conjunto existente. Consciente do sentido dissonante do projecto, Eduardo Souto Moura estabelece como prioridade torná-lo "compatível [...] com as volumetrias e as tipologias da zona".⁷⁴

⁷⁰ Eduardo Souto Moura, "Edifício para habitação na rua do Teatro e edifício para habitação e escritórios na Maia", in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, *Eduardo Souto Moura*, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2003, pág.214

⁷¹ Eduardo Souto Moura, *Memória descritiva do projecto*

⁷² Eduardo Souto Moura, "Edifício para habitação na rua do Teatro e edifício para habitação e escritórios na Maia", in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, op.cit., pág.214

⁷³ ibidem

⁷⁴ ibidem

A proposta é definida a partir da complexidade do sítio. A *reutilização da tradição*, designada como princípio base do projecto, regula a integração do novo na circunstância, aproximando-o da unidade plural pré-existente.

"Parti com a ideia de reutilizar a tradição, não de uma forma mimética nem para "fazer como faziam os antigos", mas procurando entender a atitude dos antigos e estabelecendo uma correspondência com o presente, com uma certa identidade dos modos, mesmo se com meios completamente diferentes",⁷⁵ afinal trata-se do sistema "graças ao qual no século dezanove [se construiu] uma cidade homogénea e de qualidade"⁷⁶

O edifício está inserido num lote cujas dimensões são bastante superiores às das parcelas vizinhas. No entanto, apesar de contrariar a configuração estreita da malha de casas unifamiliares, este terreno tem implícita na sua base a matriz da urbanização do século XIX. Ao observar a sucessão dos lotes da rua do Teatro, verifica-se que as várias unidades atendem a uma mesma métrica de cerca sete metros. Sobreposta aos quarteirões, esta modulação confere uma extrema regularidade ao parcelamento e determina o alinhamento entre as propriedades.

Na análise desta malha percebe-se que a área actual do terreno é consequente de uma agregação de quatro unidades, legíveis tanto na parte posterior do quarteirão como no lado oposto da rua.

Esta métrica base é recuperada na distância entre os eixos estruturais, nordeste – sudoeste, do edifício, introduzindo na nova construção uma referência de medida que a relaciona com a dimensão das casas unifamiliares envolventes.

Em termos de implantação o novo edifício reutiliza os princípios subjacentes à intervenção do século XIX.

Em consequência da descontinuidade do perímetro do quarteirão, provocada pelo recuo de uma habitação em relação à frente urbana, o projecto é dividido em dois blocos. Aproveitando este acidente em benefício próprio, os volumes, desfasados entre si cinco metros, adossam-se às construções confinantes mantendo o alinhamento das fachadas. Tal como as casas vizinhas, o prédio, concentrado numa faixa de 20 metros a partir do alinhamento da rua, preenche toda a frente do lote, conformando o alçado urbano e criando, na parte posterior do terreno, um espaço protegido usado como prolongamento exterior das habitações do condomínio.

Apenas uma passagem estreita permite entrever o interior do quarteirão. Retomando a tradição construtiva local, este percurso, definido entre a empena sudeste e o muro de limite da propriedade, estabelece a ligação directa entre o âmbito público da rua e o espaço privado do pátio e do jardim.



68. O edifício de habitação. Rua do Teatro, vista sul.



69, 70. O percurso de ligação entre a rua e o jardim.

⁷⁵ Eduardo Souto Moura, "Edifício para habitação na rua do Teatro e edifício para habitação e escritórios na Maia", in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, op.cit., pág.215

⁷⁶ ibidem

" [...] hoje penso que o edifício ganhou com a ligação entre o pátio posterior e a rua, uma solução na qual não tinha pensado e que me voltou para um edifício típico do Porto: a ligação entre a rua e as casas operárias construídas nos jardins por trás das casas patronais."⁷⁷

Volumetria e alçados

A propósito da situação arquitectónica contemporânea, Eduardo Souto Moura afirma que "os grandes gestos de desenhar uma praça neoclássica, um edifício isolado ou um palácio, nos quais o edifício é autónomo e se sobrepõe à realidade e à circunstância [...] praticamente já não existem."⁷⁸ Na sua opinião, os projectos devem-se "desenvolver a partir de uma complexidade de *envolventes*, [...] de *envolventes pré-existent*s", pois quando " [...] o edifício está dotado de uma forma unitária, sente-se forçado, porque [...] não foi construído para esse lugar. É como usar uma gabardina num dia de sol."⁷⁹

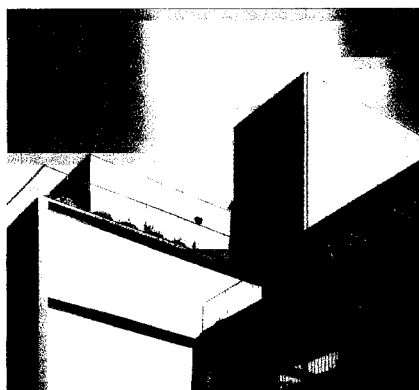
Para Souto Moura, a cidade constitui-se como suporte da projectação, como uma " [...] mesa de trabalho que possui regras intrínsecas"⁸⁰ que devem ser observadas na construção contemporânea da arquitectura.

A cidade " [...] é demasiado importante para ser destruída"⁸¹ e por isso mesmo torna-se necessário encará-la como um instrumento, estudar a sua história e perceber a sua natureza, reconhecer os princípios que a individualizam para com eles operar na sua contínua transformação.

O edifício de habitação na rua do Teatro colocou desde o início, pela sua escala e natureza tipológica, uma questão reconhecida por Souto Moura como central, a da compatibilidade com as construções do sítio.

O " [...] estudo integral da rua inteira"⁸² foi feito, determinando-se nesse reconhecimento os princípios aos quais a proposta haveria de atender na sua formulação. Este tema acompanhou todo o projecto e interferiu não apenas na definição da implantação e da volumetria mas também nos materiais e no próprio sistema construtivo.

A constatação da inadequação da escala do edifício às preexistências da rua levou Eduardo Souto Moura a "estudar a melhor forma de [o] dissimular".⁸³ A fragmentação da volumetria geral, tal como a composição em dois blocos, a construção de pisos recuados ou mesmo a gradação de cércea entre as duas partes evidenciam uma atenção particular às características do sítio e o desejo



71. A fragmentação da volumetria.

⁷⁷ ibidem

⁷⁸ Eduardo Souto Moura entrevistado por Xavier Guëll, "Entrevista a Eduardo Souto de Moura. El Tiempo", in 2G Eduardo Souto de Moura. *Obra reciente*, nº 5, 1998, pág.127

⁷⁹ ibidem

⁸⁰ "Eduardo Souto de Moura, a cura di Antonio Esposito", in *Dopo Aldo Rossi. D'Architettura*, Abril, 2004, pág.190

⁸¹ ibidem

⁸² Eduardo Souto Moura, "Edifício para habitação na rua do Teatro e edifício para habitação e escritórios na Maia", in op.cit., pág.214

⁸³ ibidem

de partir da *complexidade da envolvente* para construir um objecto que não interfira com o equilíbrio da circunstância.

A casa existente no lado sul do terreno revelou-se estratégica na definição da nova construção. " [...] o edifício retoma a sequência de uma fachada mas, na esquina, recua e deixa espaço para um jardim. O desfasamento levou-me a fazer dois edifícios, reduzindo o efeito de falta de escala do volume." ⁸⁴ Esta condição torna-se fundamental no projecto, determina a sua configuração formal e tipológica e contribui para a sua integração no conjunto da rua.

A autonomia volumétrica dos *dois edifícios* projectados por Souto Moura para a rua do Teatro revela a intenção em contrariar uma forma excessivamente unitária, que em termos de escala seria desadequada e estranha ao conjunto existente. Dissimulada pelas construções da primeira fila, a parte recuada torna-se imperceptível quando observada de um ponto de vista não frontal, levando a participar de um modo explícito na conformação da rua apenas o volume que alinha com o perímetro do quarteirão. A fragmentação diminui, deste modo, o impacto da fachada na frente urbana e favorece a aproximação à métrica das restantes habitações.

Motivada por uma situação excepcional no conjunto da rua, a disposição do novo edifício acaba por interferir, positivamente, no carácter da casa confinante e no sentido urbano do jardim que a antecede. Ao retomar o alinhamento desta construção, o projecto de Souto Moura enquadra a fachada existente, aumenta a sua visibilidade e "aproxima-a" do espaço público contribuindo, consequentemente, para a sua inclusão na dinâmica urbana.

O jardim desta casa torna-se no tema a partir do qual é resolvida, ao nível do rés-do-chão, a relação do novo edifício com a rua. Prolongado em toda a área de intervenção, este vazio determina, entre o passeio e as entradas no prédio, uma zona de transição entre o público e o privado. Em correspondência dos novos volumes, existem dois espaços caracterizados por usos específicos. Enquanto a zona coberta, em frente à montra comercial estabelece a concordância entre a pendente da rua e a cota do rés-do-chão, a zona descoberta concentra os percursos de acesso ao prédio.

O recorte no perímetro do quarteirão, agora mais expressivo, passa a ser organizado por três unidades com a mesma métrica que criam diferentes relações com o espaço urbano, conferindo-lhe uma dimensão e um significado mais relevantes no conjunto da rua.

Apesar da continuidade planimétrica, no que respeita ao limite superior, o novo edifício manifesta uma própria autonomia. O número total de andares em cada volume e a altura dos pisos são definidos numa resposta ao programa e às necessidades do funcionamento interno das habitações.

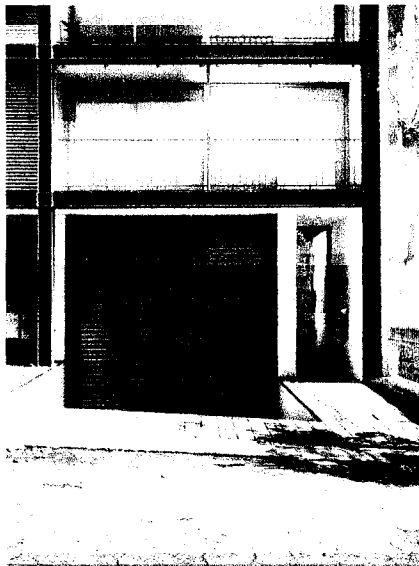


72. O edifício. Rua do Teatro, vista oeste.



73. A zona de transição entre o âmbito público e privado.

⁸⁴ ibidem



O edifício é marcado pela diferença de cérceas. Situado na zona mais alta do terreno, o bloco norte eleva-se, dando ênfase à independência das duas unidades e recuperando o princípio volumétrico que caracteriza a construção tradicional. "Variando a topografia, varia também a altura das casas, e no cume fica frequentemente à vista uma parede lateral cega, correspondendo ao limite entre uma casa e outra."⁸⁵

Cada bloco é rematado com um apartamento que se afasta da frente principal cerca de 2,60m. Aligeirados na sua construção, estes recuados assumem, numa analogia com as ampliações das casas do século XIX, um carácter de acréscimo e dissimulam a sua presença no espaço urbano, favorecendo a diminuição do impacto volumétrico do edifício na rua do Teatro.

No interior do quarteirão estes pisos alinham com a fachada do prédio afirmando a cércea efectiva da proposta.

Enquanto construção inserida num quarteirão da cidade tradicional, o edifício da rua do Teatro abre-se apenas em duas frentes, uma que se volta ao espaço público e outra que olha para o jardim do lote. As empenas laterais, encostadas às construções vizinhas e muito próximas do limite da propriedade, são predominantemente cegas, à espera " [...] da altura em que a casa do lado tenha que ser levantada."⁸⁶

A linguagem arquitectónica adoptada e a configuração dos alçados estão intimamente relacionadas com o princípio que estrutura o projecto, o da *reutilização da tradição*.

A intervenção do século XIX, tida como primeira referência, é interpretada nas suas características tipológicas e construtivas. Com base neste reconhecimento são identificados os temas que permitem estabelecer a continuidade com a arquitectura local. A Eduardo Souto Moura interessa que o edifício siga " [...] a mesma tradição, não por mimetismo mas como conceito."⁸⁷ Com este objectivo, procura " [...] compreender o espírito da época e transpô-lo a uma situação concreta e actual com outros meios e materiais".⁸⁸ Deste modo, o paralelismo com o princípio estrutural e com a gramática compositiva das habitações vizinhas são os critérios centrais que regulam a definição dos alçados.

As casas existentes são construídas em pedra e a sua fachada, modulada em função da largura do lote, é constituída por elementos pré-fabricados de cantaria que determinam, na sua disposição, a abertura dos vãos.

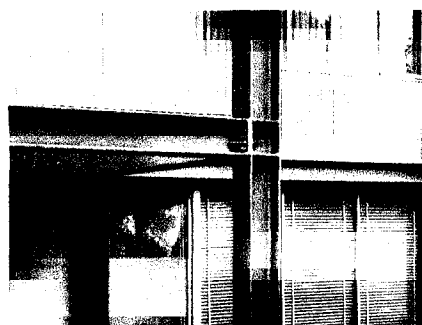
Mantendo o mesmo conceito, Eduardo Souto Moura actualiza a construção da fachada em pedra substituindo-a por uma estrutura em perfis de ferro, não só

⁸⁵ ibidem

⁸⁶ ibidem

⁸⁷ Eduardo Souto Moura, *Memória descritiva do projecto*

⁸⁸ Eduardo Souto Moura, "Edifício para habitação na rua do Teatro e edifício para habitação e escritórios na Maia", in op.cit., pág.215



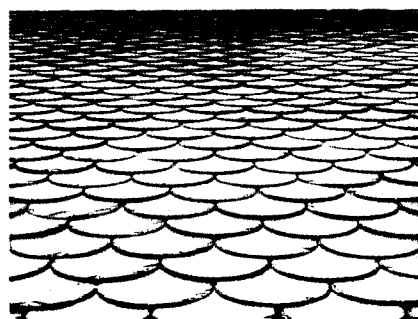
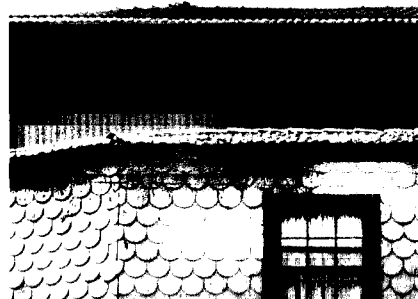
74, 75. Gramática compositiva e princípio estrutural.

porque entende ser o material mais adequado, mas também porque " [...] hoje [são] os únicos elementos construtivos que permitem uma modulação fabricada fora da obra [...] "89 Tal como nas construções envolventes, em ambas as fachadas, frontal e posterior, a abertura e a proporção dos vãos resulta da agregação dos elementos pré-fabricados. "Com o esqueleto em ferro define-se uma malha de perfis; entre os quais se caracterizam as superfícies a tapar."90

Em termos figurativos, os vários alçados revelam uma atenta observação das particularidades do sítio e um conhecimento profundo da tradição local. Neste diálogo com o existente, os revestimentos assumem um papel fundamental. Os materiais com maior preponderância na paisagem são reutilizados na nova construção em função do carácter específico de cada superfície.

" [...] a fachada posterior é em chapa zincada que, como se pode ver, corresponde ao ambiente de volumes excessivos à volta do edifício; voltamos a encontrar o alumínio no fechamento excessivo das varandas dos condomínios vizinhos e também a ardósia das paredes laterais faz parte da paisagem."91

As empenas do edifício, noroeste e sudeste, são definidas numa relação directa com as paredes laterais das construções envolventes que, para poderem ser desmontadas com facilidade, eram cobertas com ardósia, disponível em quantidade nas pedreiras da região do Porto.



76, 77. Os materiais de revestimento. Tradição local e nova construção.

Apesar da contínua referência à arquitectura do sítio, aos seus princípios construtivos e às suas características compositivas, o edifício assume uma autonomia linguística e estrutural muito evidente. Os vários pormenores revelam uma clara consciência da condição de contemporaneidade da nova edificação. Souto Moura entende que as questões circunstanciais podem servir para fazer o projecto, no entanto não chegam a fazê-lo. "O projecto deve ter uma coerência de desenho e [...] um corpo autónomo, que esteja para além destas questões feitas de ardósia, de zinco, de chapa e de ligações miméticas..."92

Esta questão é exemplar no modo como é estabelecido o paralelismo com o princípio estrutural das construções vizinhas.

Os perfis de ferro, estabelecem uma correspondência com o sistema construtivo das habitações do século XIX, mas ao mesmo tempo imprimem no edifício uma expressão arquitectónica distinta das estruturas em alvenaria de pedra, enfatizam o seu carácter actual e a sua independência relativamente à envolvente. Eduardo Souto Moura entende que a arquitectura deve manifestar o seu sentido contemporâneo, através do uso das tecnologias e dos novos

89 ibidem

90 ibidem

91 ibidem

92 ibidem



78. A autonomia linguística do edifício.

materiais, sem no entanto " [...] perder de vista uma realidade cultural própria".⁹³

Referindo-se aos arquitectos suíços, afirma que estes " fazem coisas em madeira, [...] com o espírito das tecnologias tradicionais. Mas não fazem objectos de contemplação "retro", ligados ao passado, a outras vontades; são objectos actuais porque estão incluídos dentro deles respostas aos nossos problemas contemporâneos."⁹⁴ Para Souto Moura, na arquitectura deve ser patente um equilíbrio entre a tradição e a inovação, deve existir uma " [...] compatibilidade, entre local e universal, entre unitário e plural", uma vez que "quanto mais identidade se tem consigo próprio, mais capacidade se tem de transmitir e ser disponível."⁹⁵

Sistema estrutural

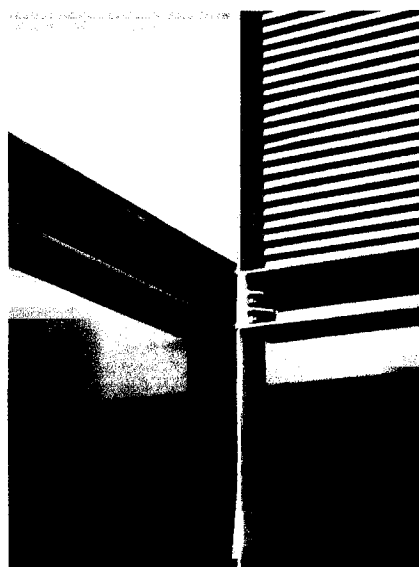
Em termos estruturais, o edifício é composto por um sistema misto de betão e ferro.

As paredes laterais, correspondentes ao fecho do edifício, são constituídas por um sistema de pilar-viga em betão armado. Entre estes dois muros, a estrutura é formada por uma malha de perfis de ferro cuja disposição é definida a partir da modulação das fachadas. Esta grelha é complementada pelo volume em betão, da caixa de escadas e elevador, localizado na transição dos dois blocos, que exerce uma função estrutural de suporte e contraventamento. As lajes são em betão armado.

Este sistema garante espaços amplos sem grandes condicionamentos e como tal passíveis de serem organizados com uma certa liberdade em função das necessidades específicas do programa. Souto Moura refere que a mais valia desta estrutura está no facto de assentar numa das maiores conquistas da nossa cultura arquitectónica, o sistema "dominó" do Movimento Moderno.

"Este sistema construtivo permite, entre outros, uma grande flexibilidade das plantas e dos espaços interiores, com um bom grau de independência da fachada, outra apreciável herança do Movimento Moderno; é uma vantagem, referente à arquitectura histórica, que considero deva ser utilizada.

No interior deste esqueleto pude realizar fragmentos de arquitectura com identidade absolutamente diferentes."⁹⁶



79. Pormenor da estrutura em ferro.

⁹³ Eduardo Souto Moura entrevistado por Paulo Pais, "A ambição à obra anónima, numa conversa com Eduardo Souto de Moura", in TRIGUEIROS, Luiz, *Eduardo Souto Moura*, editorial Blau Lda, Lisboa, 1996, pág.30

⁹⁴ ibidem

⁹⁵ ibidem

⁹⁶ Eduardo Souto Moura, "Edifício para habitação na rua do Teatro e edifício para habitação e escritórios na Maia", in op.cit., pág.215

Sistema construtivo

A construção, " [...] única parte da arquitectura que se pode discutir a partir de um ponto de vista objectivo",⁹⁷ afirma-se num dos temas mais determinantes da arquitectura de Souto Moura. Sobretudo põe em evidência a dualidade presente no seu trabalho, resultante da forte adesão aos princípios modernos e da aproximação à realidade cultural dos sítios onde intervém. " [...] a um certo ponto o arquitecto deve confrontar-se com o próprio tempo, com uma família de arquitectos e com uma linguagem. Independentemente da situação."⁹⁸

O sistema construtivo representa a chave de leitura deste projecto na rua do Teatro, a partir da qual é possível reconhecer como Souto Moura se relaciona com a tradição local, renovando-a e integrando-a na linguagem arquitectónica contemporânea.

As opções construtivas das paredes exteriores assumem uma forte relevância no diálogo com o existente. Contribuem para a definição da imagem do edifício, interferindo directamente no modo como este se confronta, em termos visivos, com a envolvente. As restantes opções construtivas, como a definição dos pavimentos, tectos e cobertura, respondem a uma lógica de funcionamento interno independente das questões circunstanciais.

As paredes exteriores, constituídas por uma alvenaria de tijolo, são revestidas por uma *pele* que caracteriza a superfície do edifício.

" [...] agora que acabamos com a parede resistente por meio da estrutura Dominó – que é o sistema que se usa – substituímo-la por uma pele – quer se goste ou não é a outra condição com a qual trabalhamos [...] "⁹⁹

No alçado da rua do Teatro, os módulos da malha de ferro são preenchidos com envidraçados que recuam cerca de 1,30m, deixando livre uma área para varandas. A encerrar estes espaços exteriores, alinhados com a estrutura dos perfis, foram colocados estores em alumínio que permitem o sombreamento das habitações e determinam, simultaneamente, a expressão arquitectónica do alçado. O movimento de fecho e abertura dos estores introduz na configuração da fachada uma forte variação, conferindo-lhe, ainda, o brilho característico das frentes das casas do século XIX. Iluminado pelo sol, o alumínio reflecte a luz, desmaterializando, tal como o azulejo, a superfície do alçado.

Nas construções tradicionais a "fachada posterior, virada para o jardim, está construída com uma estrutura de madeira, realizada com varandas comuns



80. O sistema construtivo. Diálogo com a circunstância.

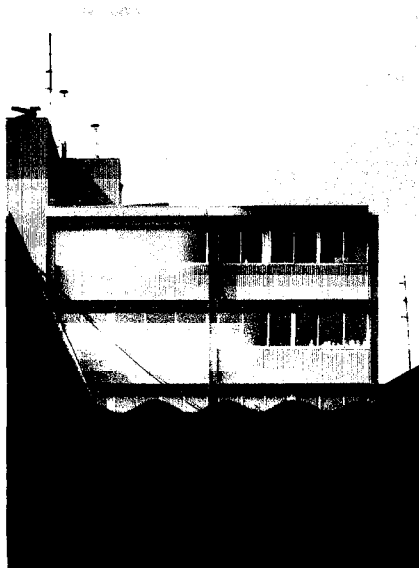


81. Pormenor do alçado da rua do Teatro.

⁹⁷ Eduardo Souto Moura entrevistado por Luís Rojo de Castro, "La naturalidad de las cosas", in CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard (ed.), 1995/2005 *Eduardo Souto de Moura*, El Croquis Editorial, Madrid, 2005, pág.9

⁹⁸ Eduardo Souto Moura, "Edifício para habitação na rua do Teatro e edifício para habitação e escritórios na Maia", in op.cit., pág.215

⁹⁹ Eduardo Souto Moura entrevistado por Luís Rojo de Castro, "La naturalidad de las cosas", in op.cit., pág.9



82. A fachada posterior do edifício.

[...]. Como a estrutura é de madeira, o revestimento deverá ser leve, geralmente em chapa zincada e envernizada com óxido de ferro, de cor encarnada, que protege melhor a chapa."¹⁰⁰

No alçado nordeste do novo edifício, os módulos entre os perfis metálicos são fechados, em metade da altura, com janelas de correr que se estendem a toda a largura. A parte inferior deste tapamento é feita com chapa de zinco quinada aplicada sobre a alvenaria de tijolo e disposta no sentido vertical.

Do mesmo modo, os vários volumes que sobressaem na parte superior do edifício, como a caixa de escadas e elevador, os compartimentos das caldeiras e ainda os pisos recuados, são revestidos em chapa de zinco. Colocado sobre a estrutura dos muros de betão ou tijolo, o zinco confere a estas volumetrias um carácter de acrescento.

Nas paredes laterais, junto ao limite da propriedade, como já foi referido, são usadas lâminas de ardósia. Contrariamente aos restantes alçados, onde os sistemas construtivos são actualizados segundo um princípio de contemporaneidade e autonomia projectual, nas empenas do edifício a aplicação do revestimento é definida numa citação directa da construção local. Neste caso concreto, a *reutilização da tradição*, determinada por um critério mimético, é feita através da "colagem" de um elemento que, destituído do seu sentido originário, assume no novo edifício um significado meramente formal. Deste modo, as superfícies em ardósia afirmam-se como factores dissonantes no carácter contemporâneo do edifício.

No entanto, ao introduzir uma aparente contradição no projecto e ao questionar a integridade figurativa do conjunto, estes elementos reforçam, por oposição, o princípio que estrutura a proposta. Referindo-se a alguns dos seus trabalhos, com o objectivo de justificar a inserção propositada de *erros* na composição plástica dos projectos, Souto Moura esclarece que a procura da regra, na sua arquitectura, é entendida apenas como " [...] pressuposto teórico para poder trabalhar, [...] não tem um objectivo final".¹⁰¹ Para Souto Moura os projectos ganham complexidade quando surgem os *acidentes*. A leitura da regra torna-se então mais evidente ao ser confrontada com a anti-regra. "Um edifício é tanto mais racional quando comparado com o seu contrário. [...] é a excepção que reforça a regra. [...] É como as vacinas [...]. É um princípio aparentemente contra-natura, mas é o que salva! As vacinas são o injectar do próprio elemento de destruição para reforçar os anti-corpos, para afirmar aquilo que se pretende."¹⁰²

¹⁰⁰ Eduardo Souto Moura, "Edifício para habitação na rua do Teatro e edifício para habitação e escritórios na Maia", in op.cit., pág.215

¹⁰¹ Eduardo Souto Moura entrevistado por Paulo Pais, "A ambição à obra anónima, numa conversa com Eduardo Souto de Moura", in op.cit., pág.30

¹⁰² ibidem

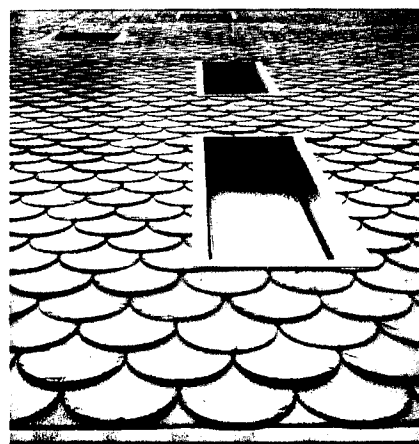
Subjacente a esta questão está ainda o entendimento de Souto Moura relativamente à condição actual da construção.

A estrutura "dominó" do Movimento Moderno reformou o sentido da construção, permitindo " [...] que a atmosfera das fachadas, ou dos edifícios, pareça uma coisa que não é. Podes construir um edifício com pedra, encontrar uma maneira de fazer ocos na pedra, mas não é por isso que o edifício é em pedra."¹⁰³

A expressão arquitectónica do projecto, independente da estrutura portante, é hoje facilmente manipulada. Por este motivo, Souto Moura afirma que procura alcançar, através da construção, a *representação de uma autenticidade*. " [...] não estou interessado no problema ético de ser autêntico, porque não me preocupa a autenticidade do objecto. Preocupa-me, antes, fortalecer uma simulação dessa verdade."¹⁰⁴ Os princípios modernos transformaram a construção, permitindo, com o fim dos muros resistentes, uma grande liberdade na composição formal dos edifícios. Nesta obra, Eduardo Souto Moura "joga" com a condição actual da construção, levando-a ao extremo na definição das empenas laterais do edifício.

Influenciado pelo pensamento de Aldo Rossi, entende as formas como imagens disponíveis, passíveis de serem "recortadas" e inseridas em contextos diferentes. " [...] a ideia de que uma cadeira pode servir para fazer um edifício porque é uma forma, autónoma e abstracta, é eloquente. Fez-me compreender que posso viajar e ver a cidade fazendo fotos [...] e que essas imagens podem ser-me úteis para fazer logo outras coisas dispondo-as noutros contextos."¹⁰⁵

As superfícies em ardósia das construções tradicionais são vistas com este sentido, na sua qualidade de imagens, autónomas relativamente à circunstância que as enquadra. Destacadas do seu suporte construtivo originário, são integradas no novo edifício como uma pele, numa referência directa ao vocabulário da cultura local.



83. A empena sudeste.

Organização espacial

O edifício de habitação na rua do Teatro é constituído por três partes, na cave localiza-se a garagem, no rés-do-chão a entrada do prédio e uma área comercial e nos restantes pisos estão situados os vários apartamentos.

A organização dos espaços interiores está intimamente relacionada com o sistema estrutural empregue. A estrutura pontual em pilares de ferro garante que o espaço seja amplo, permitindo uma grande liberdade na disposição das paredes. "Ao projectar o interior em pormenor, segui um método muito

¹⁰³ Eduardo Souto Moura entrevistado por Luís Rojo de Castro, "La naturalidad de las cosas", in op.cit., pág.9

¹⁰⁴ ibidem

¹⁰⁵ Eduardo Souto Moura entrevistado por Luís Rojo de Castro, "La naturalidad de las cosas", in op.cit., pág.16

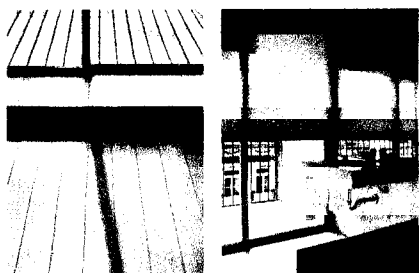
próximo ao que se define como "neoplástico". De facto, dividir os espaços por meio de planos [...] permite-me um jogo de construção dos ambientes facilmente adaptáveis tanto às exigências do cliente como às minhas."¹⁰⁶



O rés-do-chão é caracterizado por uma forte permeabilidade visual entre a parte pública da rua e o interior do quarteirão. Eixos longitudinais contínuos determinam a posição dos muros, definindo compartimentos com uma forma regular, abertos em ambas as frentes através de envidraçados que se estendem a toda a largura do edifício. Apenas no acesso à cave o alçado é fechado com um plano opaco constituído pelo portão da garagem.

O pavimento no rés-do-chão atende a uma lógica de conjunto. Entre o exterior e o interior do prédio, o pavimento é contínuo, tanto ao nível do desenho como dos materiais, favorecendo deste modo a inter-relação dos espaços e a consequente aproximação entre o público e o privado.

A distribuição vertical, escadas e elevadores, está concentrada num volume de planta rectangular, estruturalmente autónomo e disposto no eixo central do edifício. Ao assinalar a subdivisão do conjunto em duas partes iguais, este bloco serve o acesso a todos os apartamentos.



84, 85, 86. Materiais de pavimentação, transição interior - exterior.
Rés-do-chão, espaço de entrada.
Pisos superiores, apartamentos.

Existem fundamentalmente dois tipos de apartamentos, os que se organizam num único piso e os "duplex" que ocupam os últimos andares do edifício. Cada uma das tipologias segue o mesmo modelo organizativo. No entanto ao adaptarem-se à conformação das plantas, estes esquemas sofrem variações acabando por adquirir diferentes configurações nos dois blocos.

Todas as habitações são organizadas a partir da clara separação da *zona dia* e da *zona noite*.

Nos apartamentos com um piso esta divisão é operada no sentido transversal. Na metade nordeste da casa situam-se os quartos, enquanto que na frente voltada à rua do Teatro e ao mar, estão localizadas a sala, a cozinha e as áreas de serviço, espaços que usufruem da possibilidade de se prolongarem na parte exterior das varandas.

Nos "duplex", esta mesma divisão é feita através dos pisos. A parte superior do apartamento, em contacto directo com a entrada e com a ampla varanda do recuado, é ocupada pela sala, cozinha e compartimentos de serviço. A *zona noite* é transferida para o piso inferior, onde os quartos principais se abrem a sudoeste.

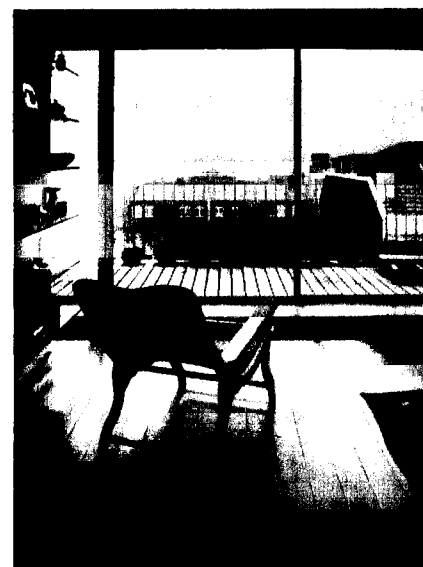
Souto Moura insiste bastante no facto da organização interior das habitações ter sido definida, através de planos, "planos "minerais" [...] ou mesmo planos "vegetais"¹⁰⁷, numa grande independência relativamente à estrutura do edifício.

¹⁰⁶ Eduardo Souto Moura, "Edifício para habitação na rua do Teatro e edifício para habitação e escritórios na Maia", in op.cit., pág.215

¹⁰⁷ ibidem

"Esta atmosfera "neoplástica" dos apartamentos não corresponde a uma adesão poética ao neoplasticismo, mas à possibilidade de utilizar conscientemente o método dos arquitectos neoplásticos, para subdividir e compor os espaços conforme as diversas situações a resolver." ¹⁰⁸

No entanto, apesar desta aparente flexibilidade, é possível verificar que a composição da fachada representa uma restrição à disposição dos muros e à consequente conformação das divisões da casa. A estrutura de ferro e a métrica regular da caixilharia fixam na organização do apartamento eixos longitudinais sobre os quais são assentes os muros. Quando esta correspondência não se verifica, as paredes, com vista a retomar a modulação da caixilharia, sofrem um desvio, caracterizando-se por planos descontínuos que interferem no rigor e na ordem da composição.



87. Apartamentos "duplex". A sala voltada a sudoeste.

Sistema de iluminação

Referindo-se ao projecto para a casa em Tavira, 1991-1994, Eduardo Souto Moura expõe a dificuldade que encontra na composição dos vãos nos edifícios.

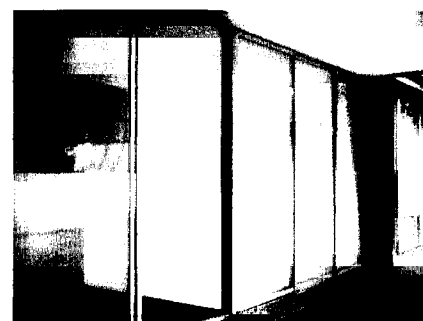
"Foi a primeira vez que abri portas e janelas numa construção. Foi penoso. Pode parecer a coisa mais banal do mundo, mas abrir um buraco, uma porta ou uma janela na parede é pior que escrever um texto.

Faltam-me os critérios, o programa, a escala, a proporção e não consigo encontrá-las neste final do século XX." ¹⁰⁹

No edifício da rua do Teatro, tal como em muitas das arquitecturas de Souto Moura, as aberturas são definidas numa relação directa com a estrutura do edifício. As portas e as janelas, correspondentes aos vazios da estrutura, caracterizam-se por grandes envidraçados que se repetem de um modo contínuo em toda a fachada, independentemente do programa existente no interior da habitação.

Apenas na modulação das caixilharias do alçado posterior é possível ler a dimensão dos espaços que se voltam para esta frente. O recorte dos vãos, estabelecido *a priori*, revela-se autónomo face à diferente especificidade dos vários âmbitos.

Este princípio compositivo, atento sobretudo à imagem do edifício, demonstra-se rígido e intransigente, impondo nas diferentes divisões uma mesma relação com a luz, com a paisagem e com o espaço exterior. Desadequadas por vezes ao carácter dos compartimentos, as aberturas desenhadas acabam por originar situações, funcionalmente, pouco coerentes, tal como se verifica, por exemplo, no rés-do-chão do alçado noroeste, onde plano contínuo envidraçado se sobrepõe ao bloco das escadas.



88. Sobreposição entre o envidraçado contínuo e o bloco das escadas.

¹⁰⁸ ibidem

¹⁰⁹ Eduardo Souto Moura, "Casa em Tavira", in 2G Eduardo Souto de Moura. Obra recente, nº5, 1998, pág.22

Desenhos técnicos do edifício

Obra
Edifício de habitação na rua do Teatro

Localização
Porto, Portugal

Data de projecto e construção
1992-1995

Programa
Habitação colectiva

Arquitecto
Eduardo Souto de Moura

Colaboradores
Graça Correia, Sílvia Alves, Pedro Mendes, Francisco Cunha, Manuela Lara

Estrutura
Código

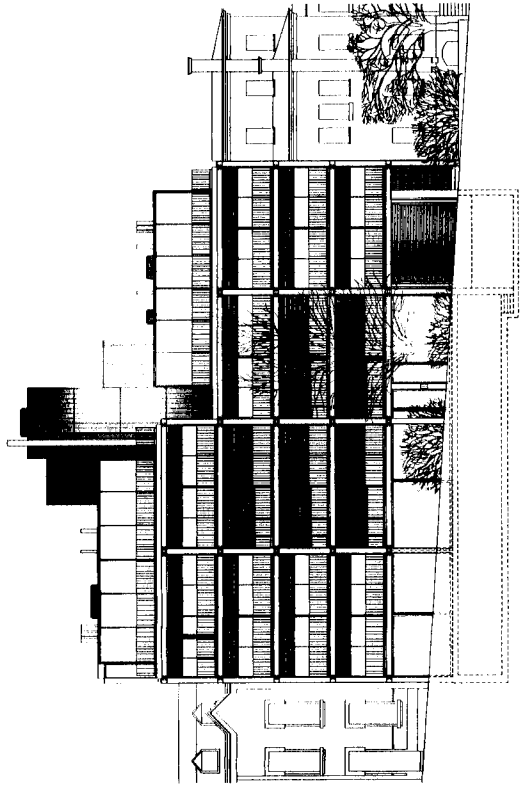
Instalações
Rodrigues Gomes & Associados

Instalações mecânicas
Rodrigues Gomes & Associados, José Silva Teixeira

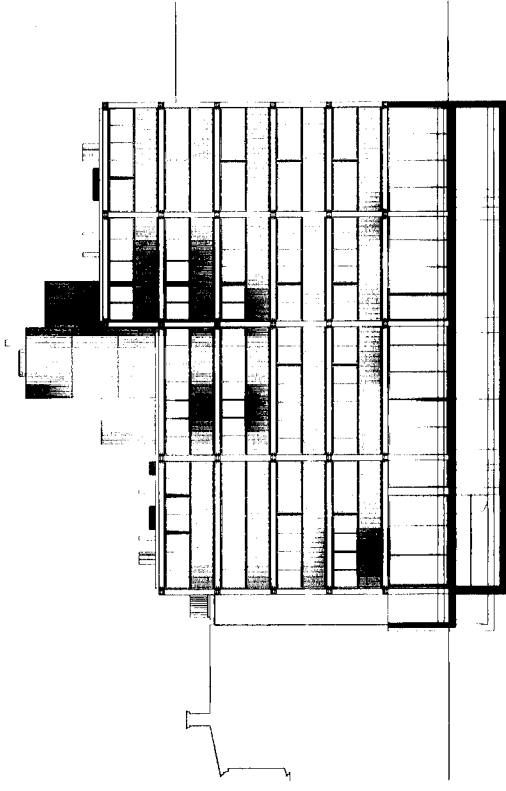
Construtora
Soares da Costa / San José

Cliente
Eng.º Miguel Cerquinho

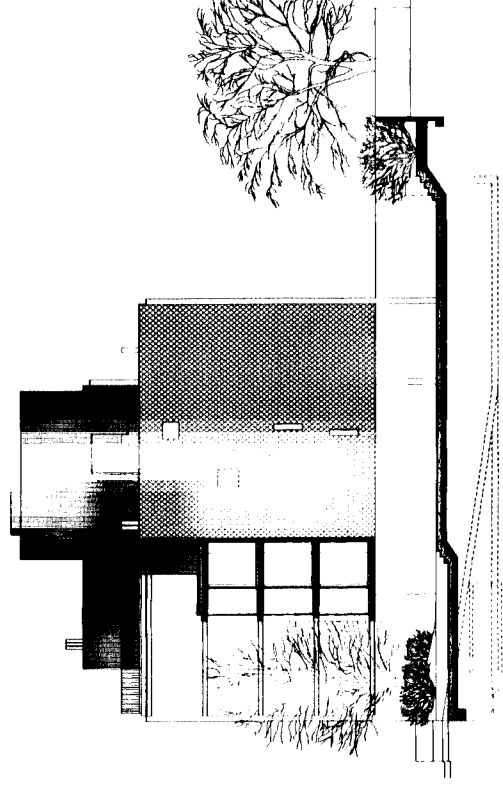




Alçado sudoeste



Alçado nordeste

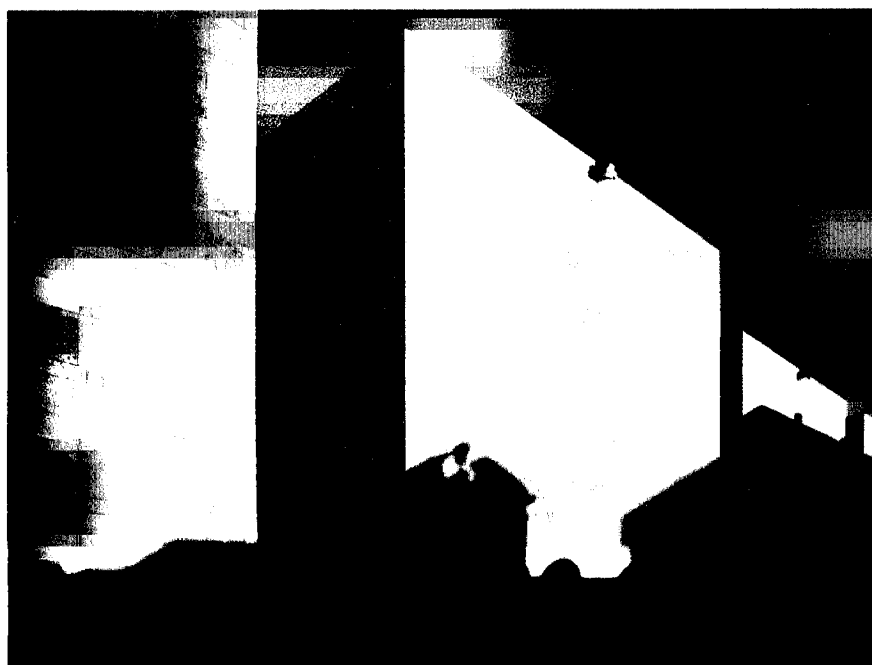


Corte 5

2.4

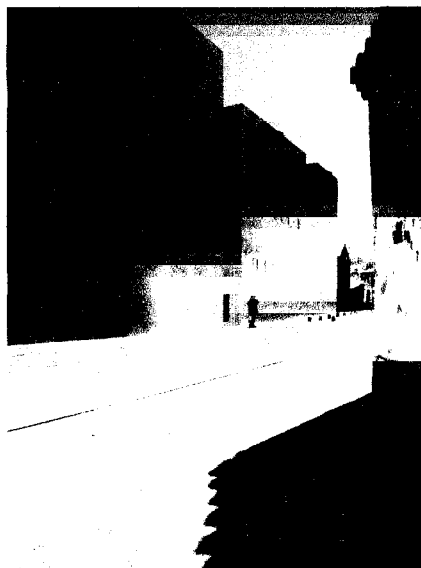
Centro Cultural e de Artes, Sines, 1999-2005

Aires Mateus

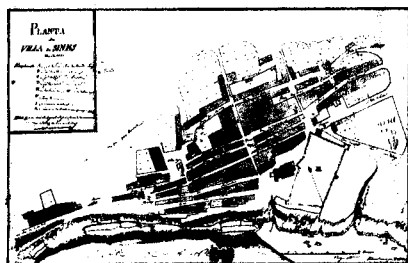
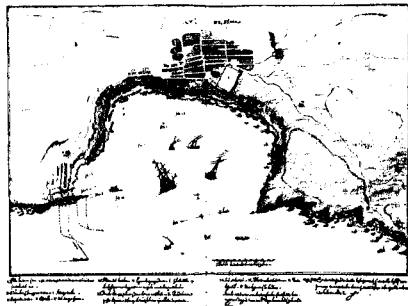


" Um arquitecto não olha para a história da arquitectura apenas como um facto cronológico nem a interpreta a partir de uma só leitura. Interpreta-a a partir de muitas leituras de forma fragmentada. Esta possibilidade de levar sobre a história e sobre a cultura é poderosa. Interessa-nos mais isso do que a ideia de intemporalidade."

(Manuel e Francisco Aires Mateus entrevistados por José Adrião e Ricardo Carvalho, "Aires Mateus", in JA226, Janeiro-Março 2007, pág.68)



90. O Centro de Artes, vista norte.



91, 92. Planta da vila e calheta de Sines, início do século XVII.
Planta da vila de Sines, feita no terreno por D.C.Mota no final do século XVIII.

Implantação

O edifício do Centro de Artes localiza-se no núcleo histórico de Sines, junto ao limite norte da parte antiga da cidade.

A intenção do município em tornar o edifício no novo símbolo da cidade e o sentido dinamizador do programa cultural proposto foram determinantes na definição da zona histórica como área de intervenção. O local escolhido, com a participação dos arquitectos Aires Mateus, é urbanisticamente estratégico, na medida em que apresenta uma série de condições favoráveis para que a nova construção assuma a centralidade ambicionada e se destaque na cidade como *elemento primário*¹¹⁰.

O Centro Cultural implanta-se em dois quarteirões, separados pelo caminho medieval que estrutura em "espinha de peixe" a malha urbana. Construído no local anteriormente ocupado pelo cine-teatro Vasco da Gama e pela oficina do Teatro do Mar, demolidos em 2001, o Centro de Artes insere-se neste " [...] lugar central [...] como uma "porta" que marca o início da rua principal de ligação ao mar."¹¹¹ Ao contrapor-se no tecido antigo ao pólo constituído pelo Castelo e pela Igreja matriz, o novo edifício afirma-se num importante "ponto de transição entre a cidade histórica e a sua extensão".¹¹²

Fundada com a ocupação romana, a povoação de Sines¹¹³ desenvolveu-se significativamente durante o período da expansão do comércio marítimo, nos séculos XIII e XIV, em consequência do movimento de ampliação das localidades costeiras, consolidando a sua estrutura, na 1ª metade do século XV, com a construção do Castelo e da cerca defensiva.

O tecido do núcleo antigo é caracterizado, desde a época tardo-medieval, por uma malha de quarteirões rectangulares, dispostos paralelamente ao mar, estruturada a partir de duas vias perpendiculares, a rua Direita, actual rua Teófilo Braga, orientada a nascente-poente, e a rua da Praça, actual rua Cândido dos Reis, traçada no sentido norte-sul. Na intersecção dos dois eixos viários existe a praça Tomás Ribeiro, local do antigo mercado e centro civil da cidade onde se encontravam o pelourinho e a casa da Câmara, esta última transferida no início do século XX para fora do núcleo histórico. Na extremidade sul, a rua Cândido dos Reis desemboca no largo do Poeta Bocage onde se concentram os principais monumentos da cidade, o Castelo, a Igreja matriz e a Capela da Misericórdia. Com uma vista privilegiada sobre o mar e a costa, neste espaço dominado pela presença do recinto muralhado nasce o percurso que leva à praia e ao porto de pesca.

¹¹⁰ Este termo é empregue por Aldo Rossi quando refere, a propósito dos factos urbanos, a divisão da cidade em esfera pública, elementos primários, e esfera privada, área-residência. ROSSI, Aldo, *L'architettura della città*, CittàStudiEdizioni, Torino, 1975, pp.11 e 12

¹¹¹ Manuel e Francisco Aires Mateus, "Biblioteca, Auditório e Centro de Artes de Sines, Sines", in *Arq./a revista de arquitectura e arte*, nº3, Setembro/Outubro 2000, pág.35

¹¹² Manuel e Francisco Aires Mateus, *Centro Cultural e de Artes – Sines. Memória descritiva*, 2000

¹¹³ Sobre a cidade de Sines, a fundação do núcleo urbano e o seu desenvolvimento nos séculos, foi consultado, CUNHA, Mafalda Soares e VIEGAS, Ana Maria (coord.), *Da Ocidental Praia Lusitana. Vasco da Gama e o seu tempo*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e Administração do Porto de Sines, Lisboa, 1998, pág.42

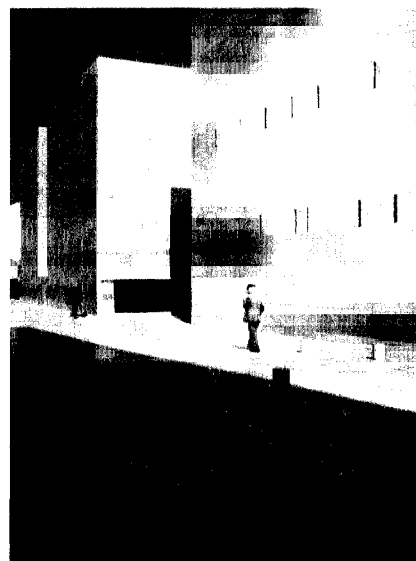
Em termos de implantação o edifício do Centro de Artes segue as regras implícitas no tecido histórico. A máxima ocupação do lote, reconhecida pelos autores da obra como princípio caracterizador da morfologia da zona antiga, é assumida como um dos temas centrais do projecto. O conjunto é dividido em duas partes volumetricamente autónomas que repõem a massa dos quarteirões preexistentes e conformam, ao afastar-se, o espaço da rua Cândido dos Reis. As duas unidades seguem de um modo natural os limites impostos pela divisão cadastral, adossando-se às construções confinantes e restabelecendo no seu perímetro os novos alinhamentos urbanos. Apenas na parte oeste o terreno foi deixado livre. Nesta área do lote foram localizadas a rampa de acesso ao estacionamento subterrâneo e uma construção autónoma, alinhada com a frente norte do Centro Cultural, que acolhe as instalações de um pequeno bar.

Volumetria e alçados

Pelo sentido colectivo e pelo papel dinamizador das funções que integram o seu programa, o Centro de Artes constituiu-se numa importante referência urbana. Neste sentido, os arquitectos Aires Mateus definiram a sua volumetria à escala dos edifícios de excepção, como o Castelo e a Igreja matriz, caracterizando a sua presença na cidade através de uma construção massiva. "Optou-se por construir [...] o espaço na sua totalidade, ocupando toda a área do lote disponível, tanto em altura, até à cêrcea máxima permitida, como em profundidade, até à cota mínima praticável."¹¹⁴

Por questões funcionais, relativas ao programa e à iluminação dos espaços interiores, o Centro de Artes é fragmentado em quatro blocos, nos quais se distribuem as diferentes actividades culturais. "Uma vez que o programa pedia tanto áreas isoladas como espaços unidos, optou-se por fazer o conjunto de forma fragmentária. Esta estratégia permite uma construção moderna, que não pode ser vista como um bloco unitário, mas sim como um sector de enquadramento urbano. Deste modo, as áreas comuns situam-se numa ampla plataforma [no piso enterrado] sobre a qual se elevam os volumes autónomos do Arquivo Histórico, Auditório, Biblioteca e Centro de Exposições."¹¹⁵

Pelo facto da rua Cândido dos Reis intersectar a área de intervenção, os quatro blocos estão reagrupados em duas unidades (Arquivo Histórico + Auditório, Biblioteca + Centro de Exposições) caracterizadas pela cêrcea constante de 13 metros e pelo limite exterior contínuo que se adequa, planimetricamente, aos alinhamentos das construções existentes. Cada unidade possui um pátio entre os volumes, dando origem a uma alternância de



93. A frente norte do Centro Cultural. As duas unidades do conjunto.



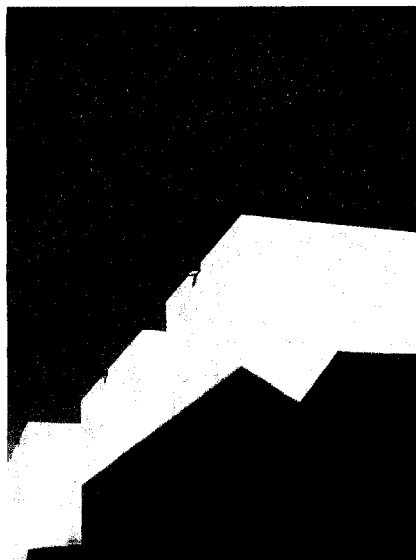
94. A fragmentação volumétrica.

¹¹⁴ Manuel e Francisco Aires Mateus, op.cit.

¹¹⁵ Manuel e Francisco Aires Mateus, *Arquino – Portugal e México*, transcrito in *Desenho Contínuo. Aires Mateus | Pedro Calapez*, catálogo da exposição dos prémios AICA 2005 realizada no Centro de Artes de Sines em Abril – Maio de 2006, pág. 14



95. A rua Cândido dos Reis.



96. Expressão matérica e autonomia figurativa do edifício.

cheios e vazios que se reflecte exteriormente no perfil irregular das frentes norte e sul. Os alçados são recortados em correspondência dos pátios, contrariando o sentido impositivo do conjunto e deixando transparecer a sua constituição por partes.

A continuidade do perímetro nas duas unidades é fundamental para a definição da escala do edifício, contribui para a percepção do carácter sólido do conjunto e repõe a leitura global dos quarteirões existentes. A proximidade entre as duas partes do Centro de Artes, em termos dimensionais e expressivos, cria uma tensão espacial que envolve a rua Cândido dos Reis, acentuando a sua importância na malha urbana e reforçando o reconhecimento do edifício como "porta de entrada" no núcleo histórico.

A propósito da *conceptualidade da linguagem arquitectónica* presente nos seus trabalhos, Manuel Aires Mateus refere que o modo particular como hoje entende a arquitectura tornou-se consciente e começou a ganhar forma a partir do projecto para o edifício da Reitoria da Universidade Nova de Lisboa (1998). Uma viragem metodológica consolidada com a casa em Alenquer (1999) e a casa em Azeitão (2000) cujas realizações vieram comprovar a possibilidade dessa nova linha de investigação, "que passa por realizar um trabalho claramente reconhecível por ideias [...] relacionadas [...] com coisas muito sensoriais e matéricas".¹¹⁶

Para Manuel Mateus, o significado da arquitectura reside na sua capacidade de sintetizar e transmitir uma ideia, é enquanto manifestação tangível de uma ideia que esta ganha sentido e adquire uma autonomia própria. Deste modo, no seu trabalho, a noção de matéria assume centralidade, visto que é na concretização da obra, e consequentemente na sua experimentação visual e espacial, que o conceito base do projecto se torna perceptível.

Neste contexto, Manuel Aires Mateus acrescenta que a construção lhe interessa, "não pelo seu lado pragmático, mas pela necessidade de traduzir o sentido da arquitectura em matéria. [...] afastámo-nos do desenho como ferramenta e tentamos encaixar-nos nas suas possibilidades de expressão."¹¹⁷ Trata-se de uma atitude que revela uma forte independência face às questões circunstanciais de carácter tipológico e figurativo. Referindo-se à relação entre projecto e lugar, Manuel Aires Mateus clarifica que não lhe interessam as analogias directas de tipo formal. Da realidade envolvente procura extrair " [...] a lógica ou o sistema que [a] suporta, [...]. Cada projecto concentra-se, assim, na busca de uma identidade que o edifício explora ou explica, e a partir da qual se desenvolve uma resposta ao programa que seja eficiente."¹¹⁸

¹¹⁶ Manuel Aires Mateus entrevistado por Luís Santiago Baptista e Margarida Ventosa, "Manuel Aires Mateus com a arq./a", in *Arq./a revista de arquitectura e arte*, nº42, Fevereiro, 2007, pág.23

¹¹⁷ Manuel Aires Mateus entrevistado por Rui Barreiros Duarte, "Conceptualizar os campos de tensões. Entrevista a Manuel Aires Mateus", in *Arquitectura e Vida* nº54, Novembro de 2004, pág.40

¹¹⁸ Manuel e Francisco Aires Mateus, "Conversación informal", in *2G Aires Mateus*, nº28, 2004, pág.138

O Castelo é assumido pelos arquitectos como a principal referência projectual do Centro de Artes, uma vez que este poderá adquirir no núcleo antigo uma presença e significado comparáveis ao da estrutura militar. Na cidade, tal como o Castelo, o novo edifício " [...] quer ser um ponto fundativo, já não da sua constituição, mas sim da reordenação urbana."¹¹⁹

Neste sentido, o *carácter maciço*, decorrente da " [...] compreensão volumétrica da arquitectura de Sines"¹²⁰ e acima de tudo do reconhecimento das características matéricas do recinto muralhado, emerge como o tema central que regula as várias opções do projecto. Abordada como conceito abstracto, a densidade é entendida como o princípio que permite estabelecer a ponte entre o contemporâneo e o histórico, é o que suporta a identidade do edifício e se traduz de um modo evidente na sua expressão arquitectónica.

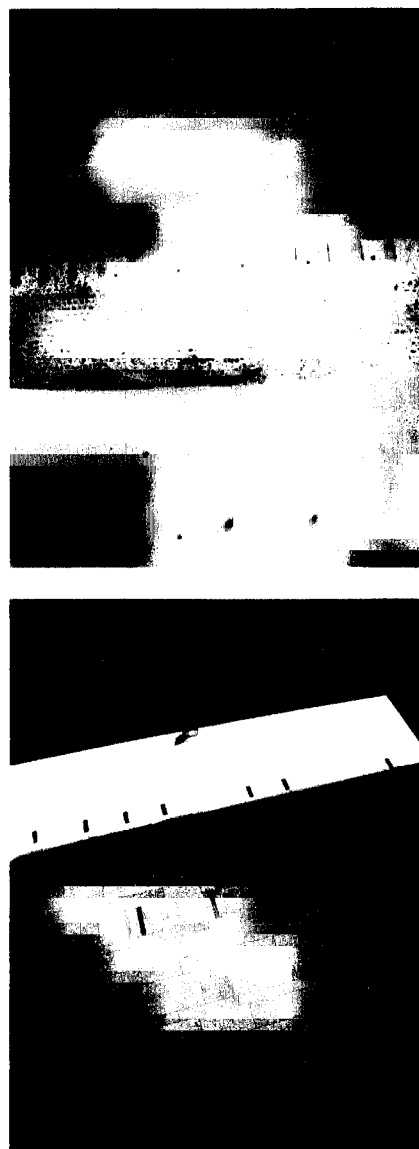
O Centro de Artes " [...] assume naturalmente a sua contemporaneidade [...] procurando paralelos muito fortes com uma abstracção que se encontra na construção pesada [...], como o muro de ligação à baía ou o castelo."¹²¹

Os volumes do edifício são maioritariamente fechados. As superfícies exteriores são caracterizadas pelo revestimento em pedra que reforça a ideia de peso e transmite a percepção de uma construção que se encerra sobre si mesma, impondo uma vivência do espaço introvertida.

De acordo com o sentido sólido da construção e a comprovar explicitamente o desejo de aproximação aos elementos arquitectónicos do Castelo, foram abertas pequenas frestas semelhantes às seteiras da muralha nos alçados norte e nascente do volume da biblioteca. Mais do que contribuir para a iluminação natural dos espaços ou favorecer o contacto visual com o exterior, estas aberturas afirmam-se pela sua capacidade evocativa. Dispostas nas fachadas de um modo aparentemente aleatório, traduzem-se num "jogo" compositivo e formal que acentua ao nível da imagem a relação entre o edifício e o Castelo.

Em contraponto à aparência massiva do conjunto, foram abertos amplos envidraçados, no rés-do-chão, ao longo da rua Cândido dos Reis. Esta subtracção origina, numa aparente subversão da lógica estrutural, uma incongruência figurativa que reforça o sentido de peso associado aos volumes do edifício.

No carácter abstracto da volumetria, os envidraçados assumem-se numa importante referência de escala. Com uma altura reduzida, variável entre 1,70m e 2,30m, estes vão revelam-se num elemento de aproximação à escala humana, diminuindo o impacto que as superfícies exteriores fechadas, com 13m de cércea, têm no espaço urbano. Ao acompanhar ambos os lados do



97, 98. Vista do Castelo de Sines e da frente norte do Centro de Artes.

¹¹⁹ Manuel e Francisco Aires Mateus, "Centro de Artes. Sines. Portugal", in EIRAS, Carlos Quintáns e VELOSO, María Alonso (ed.), *II Prémio de Arquitectura Ascensores Enor 2006*, Grupo Ascensores Enor, S.A., Vigo, 2006, pág.69

¹²⁰ Manuel e Francisco Aires Mateus, *Arquine – Portugal e México*, transcrito in op.cit., pág. 14

¹²¹ Manuel e Francisco Aires Mateus, "Centro de Artes. Sines. Portugal", in op.cit., pág.67



99. As aberturas ao longo da rua Cândido dos Reis.



100. Relação com a envolvente. Limite poente do terreno.

percurso público pedonal, as aberturas favorecem com a sua transparência a relação entre as actividades culturais do Centro de Artes e a dinâmica da cidade.

A linguagem arquitectónica do Centro Cultural é marcada por uma simplificação formal, num desejo de se definir uma imagem "limpa" e elegante que reflecta de modo evidente os conceitos estruturadores do projecto.

Esta sobrevalorização do aspecto estético da obra e a subjugação dos elementos projectuais à expressão do edifício são decorrentes do modo como os Aires Mateus entendem a relação entre a arte e a arquitectura. A propósito deste tema, Manuel Mateus refere que o campo da experimentação artística lhe interessa " [...] principalmente pela clareza que ele transporta. A arquitectura escuda-se muito em problemas funcionais e económicos para não procurar esse limite. Para mim, a arquitectura é uma arte e é nesse campo que ela me interessa." ¹²² Nesta perspectiva, os Aires Mateus trabalham as formas na busca de uma essencialidade compositiva que se aproxime do rigor que reconhecem na arte. " A precisão que a arte pressupõe interessa-nos porque a arquitectura também a deve pressupor: marcar o sentido artístico da tradução da ideia e da tradução de uma posição." ¹²³

No Centro Cultural, a aparência mínima revela-se ao nível da geometria, da cor e dos materiais. Os pormenores são apurados e muitas vezes dissimulados a favor da integridade expressiva do conjunto. Esta particularidade, evidente no desenho das caixilharias ou no revestimento exterior, totalmente em pedra Lioz, torna-se paradigmática na configuração do volume situado na parte poente do terreno. Esta construção, localizada entre o Centro cultural e o conjunto das habitações do núcleo histórico, é definida como um elemento de transição de escalas, estando implícito na sua forma a intenção de se destacar do primeiro e de se relacionar com o segundo. Com um carácter extremamente abstracto, esta edificação é reduzida a um volume monocromático preto, com uma cobertura de duas águas, que se aproxima, pela sua elementaridade figurativa, ao arquétipo da casa.

Sistema estrutural

O desejo de configurar espaços amplos, sem condicionamentos físicos de ordem estrutural, e a intenção de criar no rés-do-chão uma grande permeabilidade visual entre os âmbitos internos, os pátios e a rua Cândido dos Reis, foram determinantes na definição do sistema estrutural.

Deste modo, os elementos que suportam o peso do edifício foram concentrados no seu perímetro, assumindo particular relevância as paredes em betão armado dos topos norte e sul. Entre estas duas paredes foram

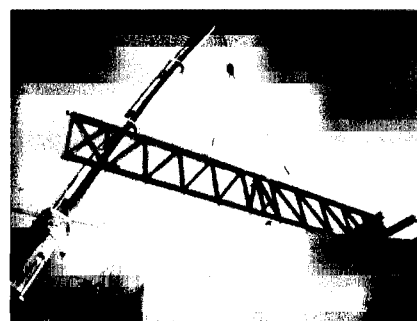
¹²² Manuel Aires Mateus entrevistado por Luís Santiago Baptista e Margarida Ventosa, "Manuel Aires Mateus com a arq./a", in op.cit., pág.25

¹²³ Manuel e Francisco Aires Mateus entrevistados por José Adrião e Ricardo Carvalho, "Aires Mateus", in JA 226, Janeiro – Março 2007, pág.77

lançadas vigas, dispostas paralelamente entre si no sentido longitudinal, que recebem as cargas dos pisos e as transmitem ao limite do edifício. Com alturas entre 2,80m e 10m e comprimento de cerca de 30m, estas vigas em betão armado resolvem a estrutura do Centro de Artes no seu conjunto, permitindo a construção tanto dos blocos onde se desenvolvem as actividades como das plataformas dos pátios e da rua pedonal.

Nos quatro blocos, as vigas com 10m de altura fecham longitudinalmente os volumes, garantindo às lajes de piso e cobertura um suporte estrutural contínuo. Ao apoiar nos topos norte e sul, estas vigas permitem que ao nível do rés-do-chão sejam abertos amplos envidraçados sem qualquer elemento estrutural de ordem secundária.

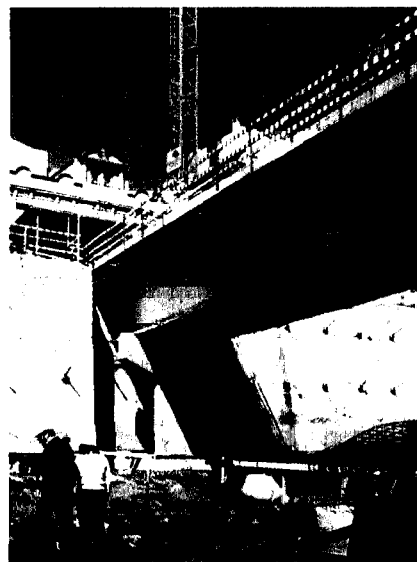
O bloco da biblioteca constitui no entanto uma excepção. Para assegurar a iluminação natural das salas de leitura, o alçado oeste foi totalmente aberto nos pisos 1 e 2, levando a uma adequação do sistema de suspensão das lajes. Limitada ao último piso da biblioteca, a viga longitudinal, com 4m de altura e 33m de comprimento, foi realizada com uma estrutura metálica contraventada à qual se ligam, nos pisos inferiores, tirantes de ferro que suportam as lajes num esforço à tensão. No interior da biblioteca, as caixas de escadas e de elevador em betão armado, colocadas estrategicamente numa posição central, desempenham estruturalmente um papel importante, contribuindo para a diminuição dos momentos de torsão a que o volume está sujeito.



101. A colocação em obra da viga metálica do bloco da biblioteca.

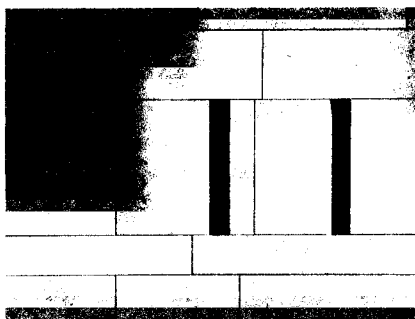
Na construção da rua Cândido dos Reis foi empregue um sistema contínuo constituído por duas vigas, com 2,80m de altura e 35m de comprimento, unidas na parte superior e inferior por duas lajes de espessuras reduzidas. Calculada para admitir a circulação do trânsito automóvel, esta "viga-caixão" atravessa o edifício como uma ponte, permitindo que no piso enterrado os blocos se interliguem fisicamente através de um espaço amplo que dissimula a fragmentação volumétrica. No seu interior, a viga serve de conduta na qual circulam as várias infra-estruturas municipais.

Nos pátios do Centro de Artes foi empregue uma estrutura semelhante à da rua Cândido dos Reis. No entanto, o facto de inicialmente terem sido pensados como espaços ajardinados com árvores determinou a sua diferente configuração. As lajes, interpostas às vigas longitudinais, acabaram por ser recortadas e ligadas entre si por planos verticais de betão, definindo "vasos" para a colocação das árvores.



102. A solução estrutural empregue na construção da rua Cândido dos Reis.

Uma estrutura pontual de pilares foi empregue no piso enterrado, nos blocos de serviço situados em correspondência dos volumes. Todas as paredes do edifício com um carácter não estrutural, como os compartimentos interiores, foram construídas com alvenaria de tijolo.



103, 104. O revestimento exterior em pedra Lioz.

Sistema construtivo

Ao expor as linhas de investigação sobre as quais assenta o seu trabalho, Manuel Aires Mateus refere que os seus projectos não se apoiam na experimentação dos processos construtivos, uma vez que considera que a exploração do limite tecnológico na arquitectura deixou de ser central.

"Penso que [as transformações na arquitectura] não têm necessariamente de estar associadas a sistemas construtivos mas a sistemas espaciais [...]. [...] durante muito tempo, [a arquitectura] baseou-se nos limites da possibilidade de construção [...]. Hoje não há coisas que nos espantem, por mais extraordinárias que sejam. O já não termos de procurar o limite tecnológico [...] deu uma grande liberdade à arquitectura."¹²⁴

Em cada projecto, Manuel Aires Mateus isola um conceito específico que desenvolve e tenta transmitir na materialidade do edifício. Neste sentido, para Manuel Mateus os sistemas construtivos são o instrumento que permite traduzir em forma a ideia subjacente ao projecto e afinar a sua expressão arquitectónica.

No Centro de Artes, as opções construtivas reentram na lógica global do projecto, complementando os princípios que regulam a sua identidade. Numa aproximação à materialidade do Castelo, o Centro Cultural é revestido exteriormente com uma placagem de pedra Lioz. Aplicada mediante um sistema de fixação mecânico, a placagem de pedra, com 30 mm de espessura, é constituída por peças rectangulares dispostas em fiadas horizontais de alturas diferentes que variam entre si de um modo aparentemente aleatório. Nas arestas verticais dos volumes, as placas de Lioz, cortadas em forma de L, dobram os cantos, acentuando o carácter firme e maciço do edifício.

No interior do Centro de Artes, as paredes perimetrais são revestidas com alvenaria de tijolo ou painéis de gesso cartonado, materiais utilizados pelos autores do projecto para corrigir a profundidade total dos muros e regularizar a forma dos compartimentos. Uma vez que estes planos são os únicos elementos verticais contínuos entre pisos, desde o nível enterrado até à cobertura, todas as infra-estruturas necessárias ao funcionamento do edifício foram concentradas na sua espessura, no vazio entre a parede estrutural e o revestimento interior.

A construção do limite exterior do edifício e a configuração da sua espessura remetem para uma das questões centrais no trabalho dos arquitectos Aires Mateus.

¹²⁴ Manuel Aires Mateus entrevistado por Rui Barreiros Duarte, "Conceptualizar os campos de tensões. Entrevista a Manuel Aires Mateus", in op.cit., pág.45

A fachada, considerada por Francisco e Manuel Mateus um dos factores essenciais na caracterização da obra, é vista como um elemento compositivo passível de ser trabalhado com uma certa autonomia. Deste modo, com o objectivo de explorar as suas possibilidades expressivas, associam a fachada à ideia de massa. Para os Aires Mateus desenhar o limite entre o interior e o exterior como uma "lâmina", sem profundidade significativa, é demasiado redutor.

"O Herzog tem um pensamento sobre as fachadas que as relaciona com a ideia de gerar identidades independentemente da sua espessura. O que nós pensamos [...] é que uma fachada [...] constitui um campo entre dois limites [...] que podem coincidir ou não".¹²⁵ "Achamos que tem uma identidade própria e que pode ser exacerbada. [Neste sentido,] uma linha de 30cm é muito limitadora [...]. Não se trata de uma estética mas de um método que permite desenhar com mais liberdade, visto que um espaço interior pode não corresponder integralmente ao espaço exterior."¹²⁶

Este conceito, que os arquitectos Aires Mateus referenciam na história da arquitectura em exemplos de construções pesadas e maciças, traduz-se num princípio compositivo de carácter abstracto que se manifesta de forma constante nos trabalhos que realizam.

No Centro Cultural este tema é evidente no piso enterrado, na definição das paredes interiores.

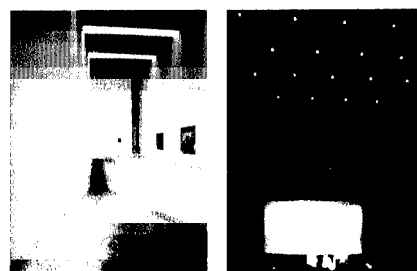
A intenção de transmitir a ideia de uma construção maciça, na qual o vazio é percebido como subtracção do volume, levou os autores do projecto a utilizar um sistema construtivo que lhes consentisse alterar a espessura das paredes e deste modo contrariar a divisão do espaço por planos. O sistema de alvenaria dupla adoptado, permitiu ajustar a forma dos espaços e manipular com facilidade a profundidade das paredes, fixando em 75cm a espessura mínima final das divisões interiores.

A elementaridade compositiva que caracteriza o projecto manifesta-se de um modo significativo na definição dos pormenores construtivos.

A escolha dos materiais e o acabamento das superfícies assumem neste aspecto um papel determinante, estando fortemente associado ao desejo de simplificação espacial o conceito da redução cromática. Nos vários compartimentos, os elementos arquitectónicos são envolvidos por uma única cor que absorve as diferenças e unifica o espaço numa percepção minimalista. No interior dos volumes, o branco luminoso cobre todas as superfícies numa aproximação a uma espacialidade pura. De acordo com o princípio monocromático, numa atitude de explícita diferenciação dos âmbitos de natureza distinta, ao branco foi contraposto o negro sombrio dos espaços do auditório e dos percursos de evacuação.



105. A acentuada espessura das paredes interiores.



106, 107. Simplificação espacial e redução cromática. O centro de exposições e o auditório.

¹²⁵ ibidem

¹²⁶ Manuel e Francisco Aires Mateus entrevistados por José Adrião e Ricardo Carvalho, "Aires Mateus", in op.cit., pp.67 e 68

A perfeita complanaridade das superfícies arquitectónicas e a eliminação ou ocultação de vários pormenores, como os puxadores, as molduras das portas ou os dispositivos de iluminação artificial, revelam-se como factores essenciais que acentuam a precisão do desenho e contribuem para o carácter abstracto da construção.

A pavimentação exterior permite ainda levantar algumas questões relativas ao modo como o edifício se insere na cidade.

Na área próxima ao Centro Cultural, nas ruas Cândido dos Reis e Marquês do Pombal, foi aplicada pedra Lioz. Orientadas no sentido longitudinal das vias, as placas de pedra repetem no chão do espaço público a mesma estereotomia das fachadas. A continuidade de material estabelecida entre o volume do Centro de Artes e as ruas que o circundam revela-se estratégica, acima de tudo, para a unidade arquitectónica da obra. O forte contraste entre o Lioz do edifício e a pedra local empregue nas vias do núcleo histórico acaba por ser dissimulado ao ser visível apenas na linha de encontro das pavimentações, nova e existente. Reconhecida como parte integrante do Centro de Artes, a área pavimentada estende o limite físico do edifício e acentua a ligação entre as duas partes do conjunto cultural, favorecendo a inclusão do percurso pedonal na sua volumetria.

Apesar de estar em consonância com os princípios base do projecto e com o sentido de excepção que o edifício assume na cidade, a calçada em Lioz destaca-se do empedrado das ruas de Sines pelo material, pela cor, textura e mesmo estereotomia. Como um tapete que envolve o edifício e reforça a sua presença na cidade, a nova pavimentação, revela-se alheia às particularidades do lugar, manifesta-se com um carácter impositivo, criando uma forte descontinuidade no espaço urbano.



108, 109. A pavimentação exterior em pedra Lioz. Continuidade e descontinuidade.

Organização espacial

As actividades culturais que integram o Centro de Artes (arquivo histórico, auditório, biblioteca e centro de exposições) estão distribuídas de um modo independente nos quatro blocos que constituem o edifício. Esta separação permite que as diferentes partes do programa mantenham a própria autonomia funcional e que em cada volume o espaço seja definido de acordo com os requisitos específicos das actividades. Neste sentido, enquanto a biblioteca e o arquivo histórico estão subdivididos em pisos, o auditório e o centro de exposições são constituídos por uma única grande sala.

No nível enterrado, as várias partes do edifício interligam-se fisicamente num espaço amplo que unifica o conjunto. Apesar da entrada do edifício se localizar no rés-do-chão da biblioteca, para se ter acesso aos restantes blocos é necessário descer ao piso -1 que é o espaço de distribuição de referência do Centro de Artes. Todos os fluxos convergem, deste modo, para o nível

enterrado de onde são reencaminhados para os diferentes âmbitos. Usado como sala expositiva, este grande *foyer* é subdividido pelos compartimentos nos quais se concentram as circulações verticais e as zonas de serviço, áreas técnicas, sanitários e arrumos.

A organização do Centro de Artes obedece a um princípio compositivo assente na ortogonalidade. Esta lógica estende-se a todo o edifício, reflectindo-se de um modo evidente na conformação dos espaços internos, no dimensionamento geral dos volumes e no próprio desenho da rua Cândido dos Reis, cujo traçado foi regularizado.

A partir do eixo central do percurso público pedonal é estabelecida, numa relação de simetria, a modulação que estrutura o conjunto e define a largura da biblioteca, do auditório e dos pátios intersticiais.

No interior, a ortogonalidade, tida como regra base da disposição das paredes, traduz-se na configuração de espaços geometricamente elementares. No entanto, à simplicidade do desenho contrapõem-se, como consequência directa, a rigidez do princípio ordenador e a uniformização dos âmbitos.

Ao confrontar-se com os limites irregulares do edifício, resultantes das características morfológicas do núcleo histórico, a malha ortogonal mantém-se inflexível, não admitindo adaptações do princípio geométrico e levando à definição de vazios que, sem qualquer tipo de utilização, se tornam residuais.

A essencialidade, decorrente do carácter abstracto da regra compositiva, traduz-se numa organização interior uniforme que não apresenta significativas hierarquias. Com o mesmo tratamento ao nível dos materiais, os compartimentos acabam por se assemelhar numa genérica falta de especificidade, responsável pela monotonia espacial. Esta ausência de referências provoca no utilizador um sentido de desorientação, agravado pela grande permeabilidade de circulação que caracteriza o Centro de Artes.

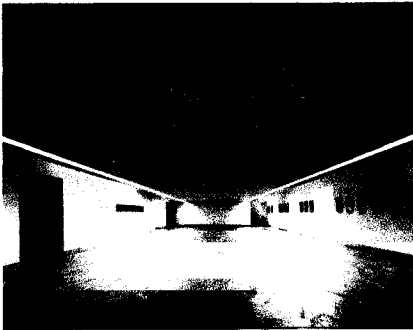
O edifício é praticamente todo acessível não havendo uma clara distinção entre as zonas do público e as de serviço. Cria-se uma forte continuidade espacial que não determina a divisão dos fluxos nem impõe um percurso linear de visita. O utilizador é livre de "navegar" no interior do Centro Cultural, tendo quase sempre mais do que uma possibilidade de percurso para chegar a um mesmo ponto. Ao facilitar o acesso ao edifício nas suas diferentes partes, este sistema favorece a dinâmica das actividades culturais. No entanto, a livre movimentação e a excessiva comunicação entre os sectores acabam por interferir no funcionamento das actividades que requerem uma certa ordem e quietude ambientais.

Um outro aspecto relevante na caracterização do Centro de Artes diz respeito às proporções do espaço.



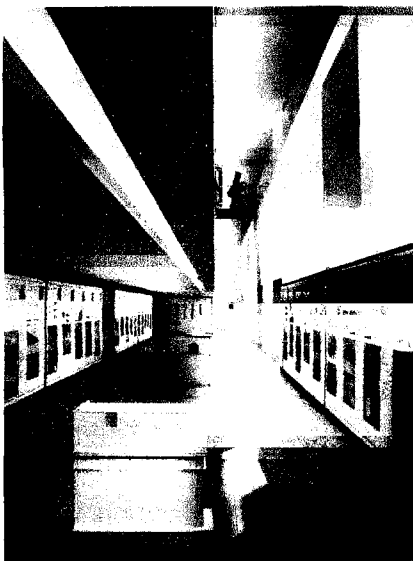
110, 111. A livre circulação entre os sectores do Centro de Artes.

Nas afirmações de Manuel Aires Mateus sobre a Casa em Azeitão (2000), é possível reconhecer alguns dos princípios que marcam a sua arquitectura e em particular o modo como configura internamente os edifícios. Para Manuel Aires Mateus a capacidade das formas, e consequentemente do vazio enquanto negativo das formas, em estimular a percepção é vista como um dos temas centrais da arquitectura. Com o objectivo de explorar esta valência, nos seus trabalhos Manuel Mateus define os espaços em função das sensações que serão experimentadas na vivência da obra.



"A casa [em Azeitão] não respeita as dimensões [padrão], mas medidas que nos interessavam de tensão e de compressão, relativas a possibilidades sensoriais. [...] foi licenciada por uma intervenção muito interessante do presidente da câmara. Chamou os técnicos, e na sua presença, [...] disse que queria licenciar a casa como arquitectura – [...] [e] que se não licenciasse como arquitectura, a licenciaria como escultura. Infelizmente foi como arquitectura, ao contrário teria sido até mais interessante (risos)."¹²⁷

Apesar de Manuel Mateus concluir que "a casa é operativa e [que] corresponde a um tipo de vida e ambiente que aquela família queria"¹²⁸, percebe-se que na conformação dos espaços estão implícitas questões formais, relativas à integridade compositiva, que acabam muitas vezes por se sobrepor ao equilíbrio das proporções, ao conforto e à própria adequação dos compartimentos às funções que servem. Este modo de abordar a arquitectura, constante nos vários trabalhos que realizam, reflecte-se também na configuração interna do Centro de Artes.



112, 113. As proporções do espaço. Áreas expositivas, piso -1.

O desejo de interagir com o utilizador através do apelo aos seus sentidos é particularmente visível no piso -1, nas proporções das salas amplas situadas por baixo dos pátios e da rua Cândido dos Reis. Estas áreas expositivas são marcadas pela configuração do tecto e pela altura do pé-direito que as subdividem em três faixas longitudinais. Na parte central, o pé-direito de 2,20m, excessivamente baixo face aos 30m da planta, suscita a percepção do tecto como um volume que pesa sobre o utilizador e comprime o espaço. Por contraste, nas faixas laterais, a altura do piso aumenta até aos 7,60m. Nestes vazios altos e estreitos, o espaço dilata numa descompressão acentuada pela entrada de luz natural e pela relação visual com os pisos superiores. Apesar deste "jogo" sensorial envolver o visitante ao percorrer o edifício, o excessivo contraste das proporções gera uma instabilidade e uma descontinuidade espaciais que interferem no conforto e comprometem, neste caso específico, o funcionamento das salas como zonas expositivas.

Questionado sobre o facto de apresentar sistematicamente os projectos com fotografias das obras ainda não habitadas, Manuel Aires Mateus afirma que o seu trabalho termina quando os edifícios estão construídos. O uso do espaço

¹²⁷ Manuel e Francisco Aires Mateus entrevistados por José Adrião e Ricardo Carvalho, "Aires Mateus", in op.cit., pág.78

¹²⁸ ibidem

e o modo como este é apropriado distinguem-se claramente da fase de projecto e dizem respeito somente àqueles que o vão habitar. “ Por vezes, pedem-nos opiniões sobre o mobiliário, o que não é uma coisa que me entusiasme extraordinariamente. [...] Acho um pouco obsessiva [a] ideia de que temos que definir a forma como as pessoas devem viver nas casas que projectamos. Temos um pouco [a] ideia de que delimitamos claramente uma linha, a partir da qual controlamos tudo e depois não controlamos nada. O que me interessa verdadeiramente é deixar a arquitectura como uma bacia de possibilidades. [...] ” ¹²⁹

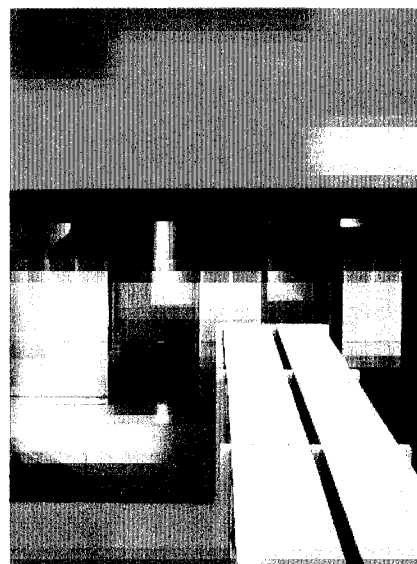
No Centro de Artes, o desinteresse que os arquitectos Aires Mateus demonstram pela ocupação dos espaços reflecte-se na inadequação de alguns compartimentos à função que acolhem. Esta questão é particularmente evidente no bloco da biblioteca onde a disposição do mobiliário, incoerente com a configuração das salas de leitura, condiciona o correcto aproveitamento das áreas e interfere no bom desempenho das actividades.

Esvaziados dos conteúdos relativos ao uso, os espaços são definidos com base em critérios de ordem formal a partir das suas possibilidades figurativas e matéricas. Ao estruturar os projectos com lógicas compositivas de carácter abstracto, os Aires Mateus afastam-se do aspecto funcional da arquitectura, concentrando-se acima de tudo na sua dimensão artística. A este propósito, Fernando Távora afirma que “toda a forma criada pelo homem tende, ou deverá tender, para a forma artística, caso contrário será desprovida de uma necessária totalidade”, ¹³⁰ no entanto, acrescenta que a forma perfeita é aquela que resulta do justo equilíbrio entre o aspecto funcional e artístico, é essencial ter-se a noção de que “a arquitectura [...] difere fundamentalmente da escultura pela criação de espaço interno, de espaço que deve ser vivido”. ¹³¹

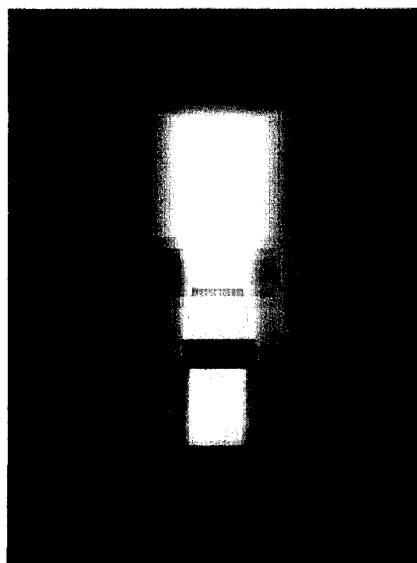
Sistema de iluminação

De acordo com o carácter maciço que distingue a intervenção, os volumes do Centro de Artes, como já foi referido, são predominantemente fechados, apresentando como principais vãos exteriores os amplos envidraçados localizados no rés-do-chão dos vários blocos. Por este motivo, a iluminação no interior do edifício, com excepção do bloco da biblioteca, é feita fundamentalmente através do recurso a sistemas integrados na cobertura e a dispositivos de luz artificial.

Os envidraçados do piso 0 desempenham uma dupla função. Para além de garantirem a permeabilidade visual entre as diferentes actividades, os pátios e a rua, estas aberturas permitem iluminar o rés-do-chão e o piso enterrado. Nos



114. Espaço e uso. A biblioteca.



115. Os poços de luz no arquivo histórico.

¹²⁹ Manuel Aires Mateus entrevistado por Luís Santiago Baptista e Margarida Ventosa, “Manuel Aires Mateus com a arq./a”, in op.cit., pp. 30 e 31

¹³⁰ Fernando Távora, *Da organização do espaço*, FAUP publicações, Porto, 1996, pág.16

¹³¹ Fernando Távora, op.cit., pág.15

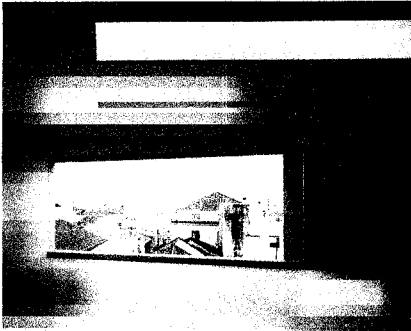
quatro blocos, a laje do piso 0 mantém, no sentido longitudinal, um afastamento do limite exterior do edifício, definindo um vazio comunicante com o piso -1 através do qual a luz natural chega às áreas expositivas.

A iluminação natural no centro de exposições, no arquivo histórico e no último piso da biblioteca é feita através de lanternins localizados na cobertura do edifício.

No centro de exposições processa-se " [...] de forma indirecta, pela configuração e orientação particular dos lanternins. Estes são contínuos e dispõem-se transversalmente, garantindo uma luz homogénea e adequada à função expositiva." ¹³²

No arquivo histórico foram abertos quatro lanternins, em correspondência dos quais as lajes dos pisos foram recortadas num sistema de poços que transporta a luz aos vários âmbitos.

No último piso da biblioteca, a luz natural entra de um modo directo através de rasgos estreitos e compridos efectuados na cobertura, no sentido transversal. No entanto, em termos de iluminação, o bloco da biblioteca constitui, pela especificidade do seu programa, uma excepção ao conjunto, uma vez que até ao 3º piso o alçado poente é totalmente envidraçado, permitindo iluminar consideravelmente os espaços de leitura. No último piso, na sala reservada à leitura informal e a um pequeno bar, existe uma janela panorâmica, a única no Centro de Artes, através da qual é possível estabelecer uma franca relação com a paisagem envolvente. Voltada a sul, esta janela permite que o olhar abranja, sobre os telhados do núcleo histórico, o Castelo, a Igreja e a baía de Sines.

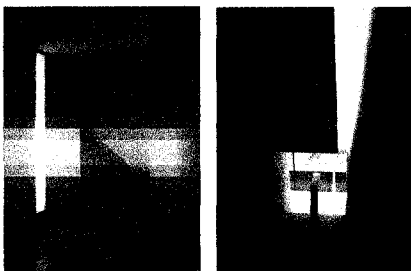


116. A janela panorâmica.

A iluminação artificial é constituída por dois sistemas distintos, um de parede e outro de tecto.

No primeiro, aplicado exclusivamente nas zonas de circulação, corredores e caixas de escadas, a luz é filtrada por um material translúcido e difundida de um modo directo através de dispositivos embutidos no plano da parede.

No segundo, associado predominantemente às áreas das principais actividades do Centro de Artes, a iluminação é feita por reflexão. Na estrutura do tecto são recortadas faixas estreitas e compridas de secção rectangular que permitem o alojamento dos dispositivos de iluminação e actuam como superfícies reflectoras. Apesar deste sistema garantir a ocultação das lâmpadas, a forte presença que tem no tecto acaba por prejudicar a percepção unitária do espaço.



117, 118. Sistemas de iluminação artificial.

¹³² Manuel e Francisco Aires Mateus, op.cit.

Desenhos técnicos do edifício

Obra
Centro Cultural e de Artes de Sines

Localização
Sines, Portugal

Data de projecto e construção
1999-2005

Programa
Arquivo Histórico, Auditório, Biblioteca e Centro de Exposições

Arquitectos
Manuel Aires Mateus e Francisco Aires Mateus

Coordenador
Jorge P. Silva

Colaboradores
Rodolfo Reis Dias, Bruno Moura Anes, Pedro Anão, Cristina Fuenes Miquel, Amparo Burgos Garcia

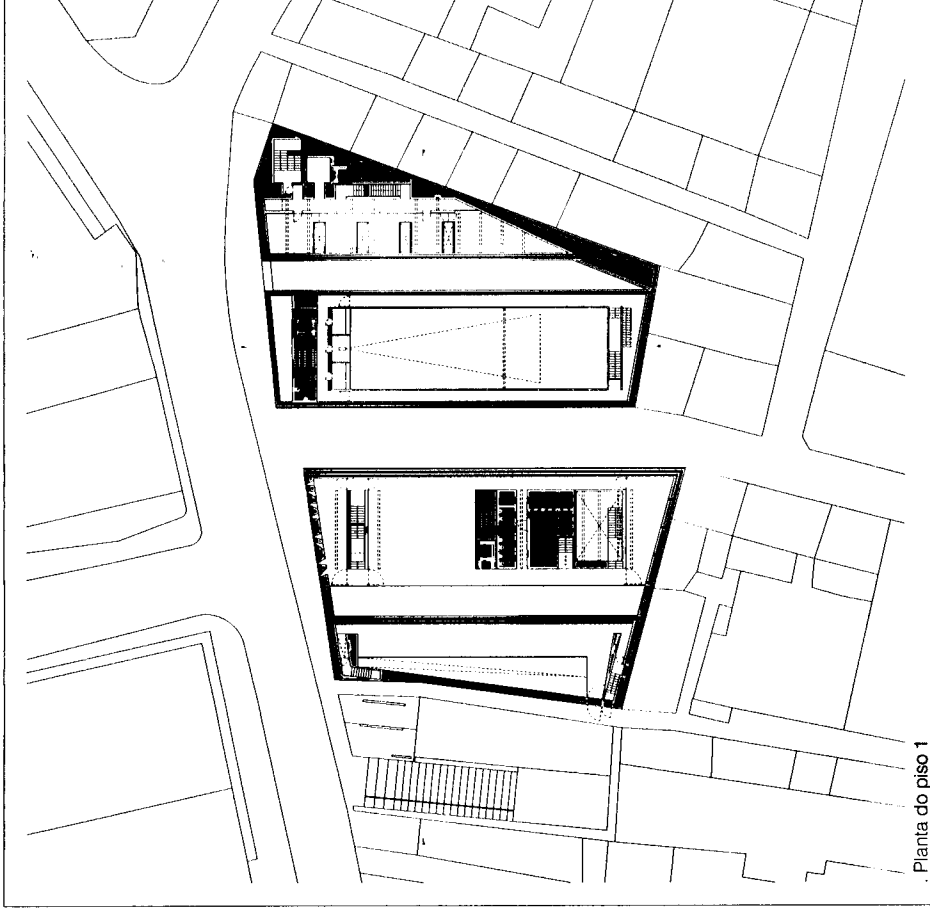
Estrutura
Miguel Vilar - BETAR

Instalações eléctricas
Raul Serafim

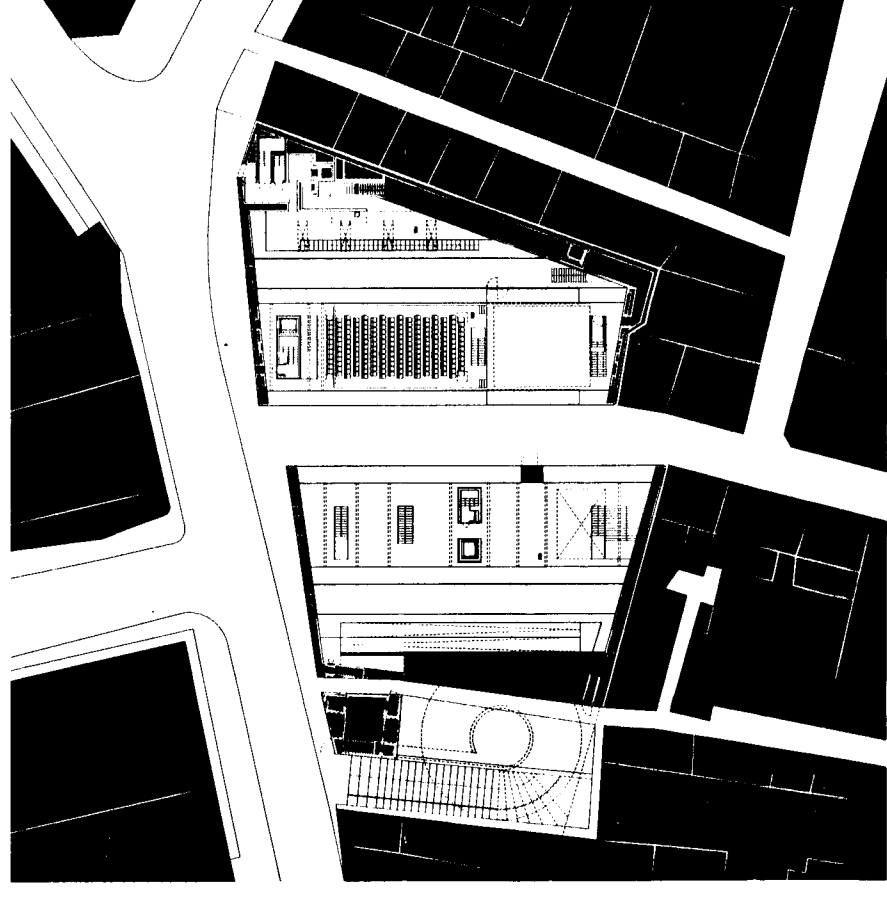
Instalações águas e esgotos
Marta Azevedo - BETAR

Construtora
A.M. Mesquita

Cliente
Câmara Municipal de Sines



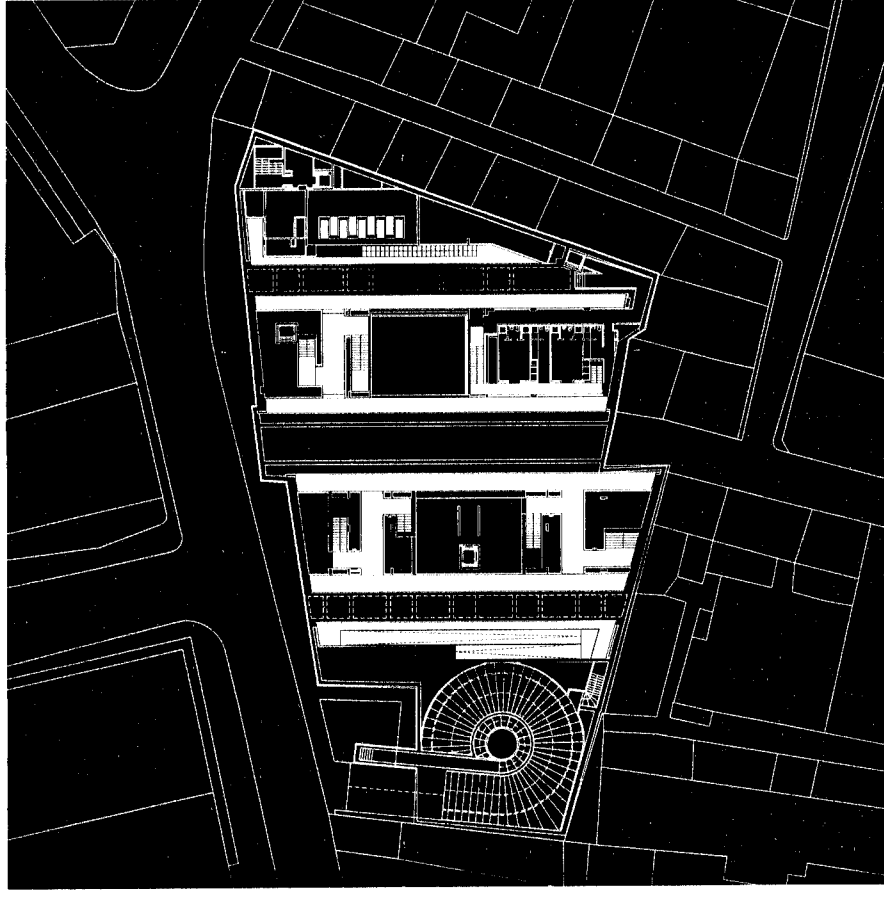
Planta do piso 1



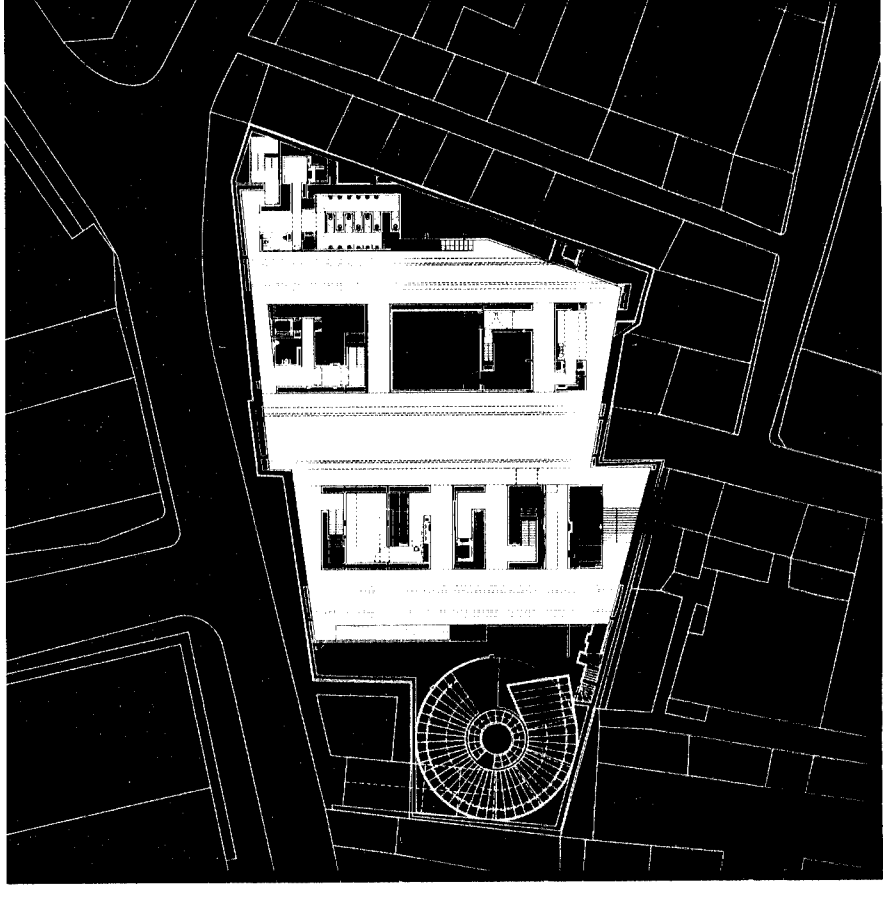
Planta do piso 0

0 5 20m



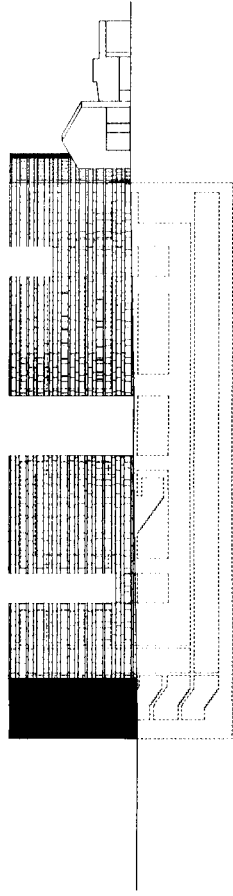


Planta do piso intermédio

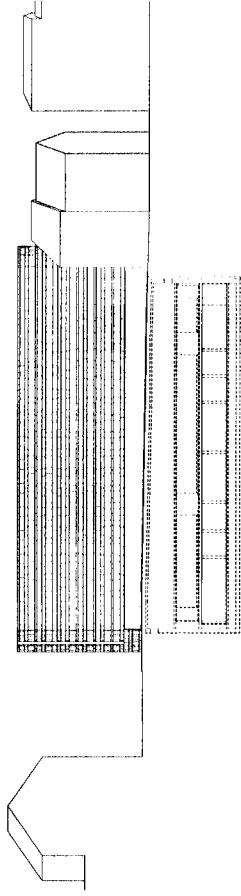


Planta do piso -1

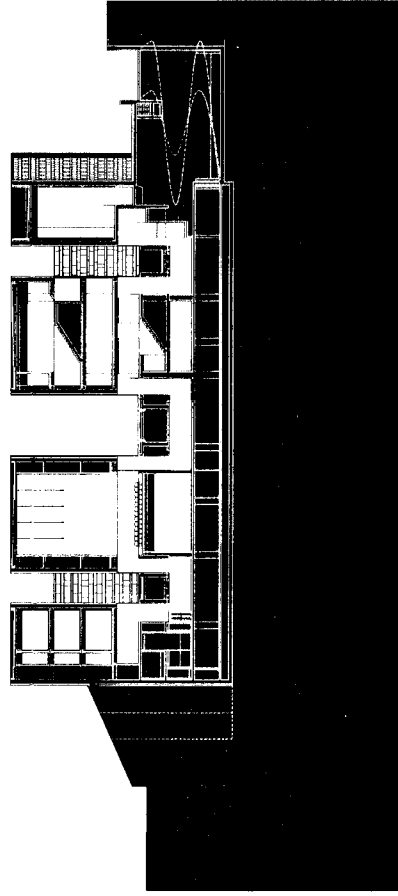




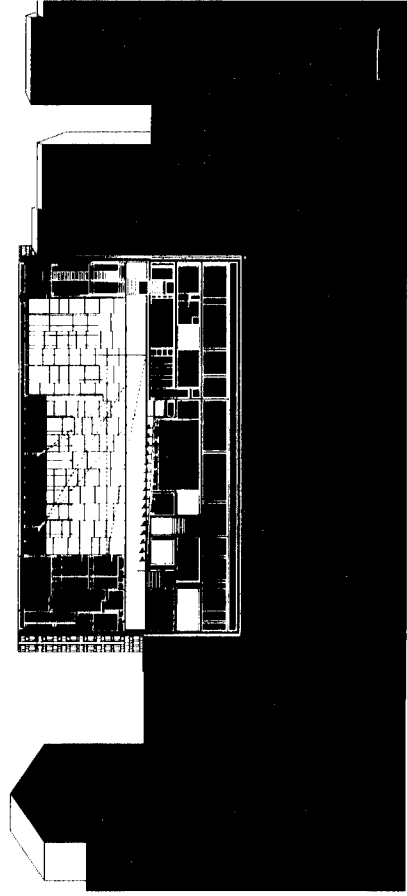
. Alçado norte



. Alçado poente, auditório



. Corte 1



. Corte 02

2.5

Casa de Chá no Paço das Infantas, Montemor-o-Velho, 1997-2000

João Mendes Ribeiro



" [...] pretendemos tornar claro o que existe, com o alcance de rigor máximo que a interpretação da história permite. Entendemos que esse é o melhor vestígio que a nossa contemporaneidade pode deixar."

(João Mendes Ribeiro entrevistado por Nelson Ferreira, "Conversa com João Mendes Ribeiro, em Coimbra, em 20.10.2003", in FERREIRA, Nelson Filipe de Sousa, *João Mendes Ribeiro. Entre o Efêmero e o Perene*, prova final de licenciatura em arquitectura, FAUP 2002/2003, pág.77)

Implantação

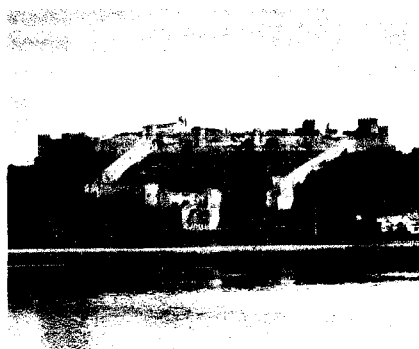
A Casa de Chá, da autoria do arquitecto João Mendes Ribeiro, localiza-se no Castelo de Montemor-o-Velho, no interior do perímetro definido pelas ruínas do Paço das Infantas.

Esta obra é o resultado de um concurso por convite lançado pelo IPPAR com vista à construção de uma "casa de chá que se pudesse constituir quer num apoio aos visitantes ocasionais (turistas) quer num [pretexto] para a continuada utilização do sítio pelos moradores da região."¹³³ A entidade pública responsável pelo monumento nacional impôs como condicionante do programa os 80m² de área, permitindo aos arquitectos escolher o local exacto onde implantar a nova estrutura.

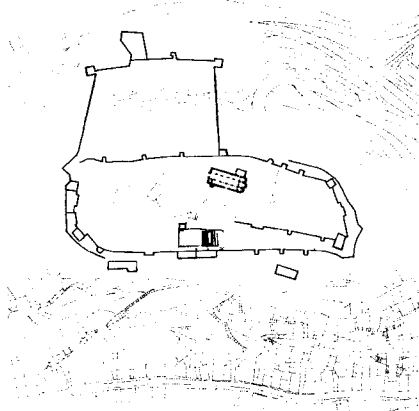
João Mendes Ribeiro optou pelo Paço das Infantas, colocando no seu interior "[...] uma edificação leve, tornada perfeitamente inócua pelo modo geometrizado como se solta das paredes das referidas ruínas."¹³⁴ Decidiu voltar a habitar "um dos espaços que não estavam trabalhados",¹³⁵ na intenção de clarificar, com a intervenção contemporânea, a leitura histórica dos fragmentos do antigo palácio.

Localizado numa elevação que se destaca da imensa planície fértil do Baixo-Mondego, o Castelo de Montemor-o-Velho encima a colina com as suas imponentes muralhas torreadas, assumindo-se como reduto do núcleo urbano que a partir do século XII se foi desenvolvendo nas vertentes sul, nascente e poente. Com provável origem islâmica no final do século X e transformado nos anos seguintes pelos cristãos, o recinto muralhado é hoje composto "[...]" por dois núcleos, cronológica e morfologicamente, diferenciados. O núcleo principal, de traçado elíptico [...] [que] alberga na parte central a Igreja de Santa Maria da Alcáçova e as ruínas do Paço das Infantas [...], [e] a noroeste a cerca quatrocentista, de traçado quadrangular, onde se conservam os vestígios da Capela do Abade João".¹³⁶

Encostado ao percurso sudeste das muralhas, o Paço das Infantas foi construído no século XI por D. Urraca e profundamente remodelado, no início do século XIII, pelas filhas de D. Sancho I que o receberam em testamento oferecido pelo pai. Descontente com esta doação, D. Afonso II, irmão das infantas, atacou o Castelo iniciando a querela, resolvida anos mais tarde por bula papal, que estará na origem do nome pelo qual os vestígios são hoje conhecidos.



120. O Castelo de Montemor-o-Velho.



121. Planta do recinto muralhado.

¹³³ Manuel Graça Dias, "Casa de Chá no Paço das Infantas", in GRAÇA DIAS, Manuel, 30 *Exemplos. Arquitectura portuguesa ao virar do século XX*, Relógio d'Água, Lisboa, 2004, pág.52

¹³⁴ João Mendes Ribeiro, *Memória descritiva completa* (texto cedido pelo escritório do arquitecto J. M. Ribeiro)

¹³⁵ João Mendes Ribeiro entrevistado por Nelson Filipe de Sousa Ferreira, "Conversa com João Mendes Ribeiro, em Coimbra, em 20.10.2003", in FERREIRA, Nelson Filipe de Sousa, *João Mendes Ribeiro. Entre o Efêmero e o Perene*, prova final de licenciatura em arquitectura, FAUP 2002/2003, pág.78

¹³⁶ Anouk Costa, Lobo de Carvalho e Margarida Tavares, "Centro Histórico de Montemor-o-Velho", in *www.ippar.pt* (Julho 2006)

Bordado pela linha irregular das muralhas, o interior do Castelo é caracterizado por um vasto terreiro no qual se elevam apenas duas construções, o volume maciço da Igreja e as ruínas do Paço das Infantas. Ao escolher intervir no local do antigo palácio, João Mendes Ribeiro procura reforçar os elementos que constituem a identidade do conjunto monumental. Sem impor novas lógicas ou interferir nos equilíbrios existentes, mantém como únicas presenças no recinto fortificado as duas edificações, tentando repor a legibilidade volumétrica da construção que no tempo se foi fragmentando e em parte desaparecendo. No intuito de valorizar este importante testemunho histórico, salvaguardando-o "quer de excessos afirmativos, quer de fantasiosas especulações",¹³⁷ Mendes Ribeiro ocupou *silenciosamente* o Paço das Infantas com um volume que veio favorecer a sua utilização contemporânea e lhe restituiu a dimensão de espaço interior.

Elevada do solo por meio de pilares, a Casa de Chá é composta por um pavilhão delimitado por planos transparentes e uma plataforma revestida a madeira que o antecede, servindo de esplanada. Disposta na parte norte do Paço, a nova estrutura estabelece no seu conjunto um diálogo equilibrado com os restos da antiga construção. Ao aproximar a Casa de Chá dos vestígios com uma altura mais reduzida, Mendes Ribeiro permite ao pavilhão de vidro usufruir das ruínas como fecho do seu volume, garantindo ao mesmo tempo que a esplanada, voltada para o pátio, fique espacialmente protegida pelos muros menos degradados que subsistem no lado sul do monumento. Para além da plataforma da esplanada e do paralelepípedo transparente, o projecto é constituído por alguns elementos arquitectónicos – escadas, passadiços e bancos – que organizam o espaço envolvente e se constituem como importantes dispositivos de articulação entre as duas estruturas, nova e existente. Esta questão é particularmente evidente na escada colocada no percurso de ronda sudeste. Ao reactivar o caminho que da Porta da Peste possibilita, pelo lado nascente, o acesso directo à Casa de Chá, João Mendes Ribeiro reforça o eixo da muralha, tornando-a parte integrante da nova intervenção.

Volumetria e alçados

Ao inserir a Casa de Chá no Paço da Alcáçova, João Mendes Ribeiro definiu como princípio base do projecto a restituição do carácter interior às ruínas, centrando a intervenção no tema da "ambiguidade entre interior e exterior",¹³⁸ uma das questões que mais o interessa na arquitectura. "O que eu queria era voltar a habitar o Paço das Infantas, que não se lia muito como espaço interior e, com pequenos gestos, tentei reforçar essa ideia: voltar a habitar aquele



122. A Casa de Chá e os vestígios do Paço das Infantas. Vista noroeste.



123. O percurso de ronda sudeste.

¹³⁷ João Mendes Ribeiro, op.cit.

¹³⁸ João Mendes Ribeiro, "A conversa com João Mendes Ribeiro. O seu silêncio... e o seu tempo" in *mais arquitectura*, nº2, Maio de 2006, pág. 18



124. A demarcação dos limites do Paço das Infantas. Lado sudeste e lado noroeste.

espaço, mas de uma forma contemporânea, actual, e num contraste evidente com as preexistências, porém estabelecendo ligações." ¹³⁹

Interessado em *encerrar* o local do antigo palácio, João Mendes Ribeiro desenvolveu o projecto no sentido de conferir protagonismo às ruínas e de as destacar como limite físico de uma área que se pretendia protegida e de carácter introverso. Tomando como exemplo a arquitectura de Mies van der Rohe e Eduardo Souto Moura,¹⁴⁰ João Mendes Ribeiro explica o princípio inerente à espacialidade do pátio, justificando o conceito que procurou explorar no Castelo de Montemor-o-Velho. Apesar de ser por natureza exterior, o pátio enquanto tipo configura-se como um recinto "completamente contido, íntimo e encerrado, não tem cobertura mas nem por isso se deixa de ler como espaço interior."¹⁴¹ Deste modo, no Paço das Infantas, com a intenção de reforçar o perímetro e favorecer a percepção dos vestígios como paredes da nova intervenção, Mendes Ribeiro definiu uma série de pequenos pormenores "que permitem estabelecer subtilmente relações com a envolvente e simultaneamente marcar as diferenças entre interior e exterior."¹⁴² São exemplos deste propósito a escolha de um material de pavimentação para o interior do Paço diferente daquele empregue nos percursos envolventes, o afastamento entre o degrau em mármore branco e o corpo de escadas noroeste ou ainda a colocação de um banco na zona do pátio. Operações que ao pôr acento no momento da transposição dos muros e ao sublinhar a presença dos planos das ruínas contribuem para a demarcação do local do antigo palácio.

Neste jogo de equilíbrios e compensações, tendente para a clarificação dos vestígios históricos, o edifício da Casa de Chá assume um papel determinante. "A sua posição, localização, a forma como estabelece o diálogo com as ruínas e, sobretudo, a forma como fecha as ausências, parece-me o lado mais poético do trabalho." ¹⁴³

Com 3,10m de altura e elevada do solo cerca de 55cm, a Casa de Chá alinha, no remate superior da cobertura, com as marcas que a estrutura do 1º piso do Paço das Infantas deixou impressas nas paredes de pedra remanescentes, propondo na sua volumetria uma alusão à espacialidade do antigo piso térreo. Localizada estrategicamente próximo do perímetro mais arruinado do palácio, a caixa de vidro contribui para o encerramento do recinto, compensando com

¹³⁹ João Mendes Ribeiro entrevistado por Bruno Gil, Carina Silva e Vera Pinto, "João Mendes Ribeiro arquitectura & cenografia", in *NU*, nº5, Novembro 2002, transcrita in www.homelessmonalisa.darq.uc.pt (Dezembro 2007)

¹⁴⁰ "O trabalho de Mies interessa-me muito pelo lado elementar da forma como ele constrói os espaços. [...] o Souto Moura pega muito nesse tema e o seu trabalho transporta este diálogo entre interior e exterior.", João Mendes Ribeiro entrevistado por Bruno Gil, Carina Silva e Vera Pinto, "João Mendes Ribeiro arquitectura & cenografia", in op.cit.

¹⁴¹ ibidem

¹⁴² João Mendes Ribeiro, "À conversa com João Mendes Ribeiro. O seu silêncio... e o seu tempo", in op.cit., pág.18

¹⁴³ João Mendes Ribeiro entrevistado por Nelson Filipe de Sousa Ferreira, "João Mendes Ribeiro arquitectura & cenografia", in op.cit., pág. 74

a sua construção a frágil presença dos fragmentos murários. "Abstracta e quase virtual"¹⁴⁴, acaba por fazer frente aos imponentes planos com 9,60m de altura que ainda resistem no lado oposto do Paço, conformando com eles o vazio de um pátio protegido que mantém por entre as ruínas um aprazível contacto com a paisagem envolvente.

Quando se refere ao tema da fachada, João Mendes Ribeiro cita com muita frequência a obra de Barragan, apontando-a como o exemplo ideal de como entende que deve ser trabalhada a fronteira entre o interior e o exterior. " [...] na sua obra parece não existir um sentido plástico ou geométrico na composição das fachadas. Embora os vãos exteriores pareçam ser abertos de uma forma aleatória, existe uma lógica concreta que determina a sua posição e o desenho geral [...]. Essa lógica ocorre "de dentro para fora" e só se entende pelo interior." ¹⁴⁵

Para Mendes Ribeiro a fachada, considerada como o dispositivo que permite na arquitectura tirar partido das condições naturais (ar, luz e paisagem) é vista como um elemento fundamental na caracterização da obra. Neste sentido, e uma vez que a sua composição interfere na própria qualidade dos espaços, estuda-a nos seus projectos com grande atenção, desenhando-a sobretudo a partir da análise da planta e do corte. "E isso parece-me mais importante do que ter uma fachada com uma geometria, uma composição fantástica, que no entanto, não está articulada interiormente com os espaços, obtendo assim, uma descaracterização dos mesmos. Evidentemente, que conseguindo as duas coisas, tanto melhor." ¹⁴⁶

Na Casa de Chá a lógica subjacente à configuração dos alçados é determinada pela relação particular que o autor pretende estabelecer com as ruínas existentes. Nos quatro lados, o novo edifício é delimitado por "vidro simples, modulado e liberto de prumos de caixilharia, com excepção das portas, que [são] marcadas por aro e caixilho de ferro."¹⁴⁷ Apesar da forte ambiguidade figurativa do vidro, a intenção de João Mendes Ribeiro foi a de conferir à Casa de Chá um aspecto imaterial, para que na sua imagem evanescente o edifício renunciasse ao seu limite e assumisse como verdadeiras paredes as ruínas do Paço das Infantas. No interior do pavilhão esta percepção é imediata, a transparência do vidro e a proximidade do perímetro do palácio proporcionam a anulação da fronteira com o exterior e acentuam o abraço protector dos muros de pedra que acabam por determinar, na sua conformação, a efectiva relação do edifício com a luz e a paisagem envolvente. Pelo contrário, no exterior, a imagem da Casa de Chá é fortemente condicionada pela reacção do vidro à incidência da luz. O jogo de reflexos a



125. A Casa de Chá. Vista sudoeste.



126. As ruínas do lado sudeste do Paço.

¹⁴⁴ ibidem

¹⁴⁵ João Mendes Ribeiro, "À conversa com João Mendes Ribeiro. O seu silêncio... e o seu tempo", in op.cit., pág. 19

¹⁴⁶ ibidem

¹⁴⁷ João Mendes Ribeiro, op.cit.

que está sujeita a superfície do volume interfere na sua aparência, levando a que o objecto imaterial se transfigure, adquirindo frequentemente uma opacidade espelhante.

Se por um lado, como até aqui foi enunciado, o projecto é caracterizado por um grande sentido de complementaridade face às estruturas existentes, numa "afirmação intencional de clarificar renovadas interpretações da envolvente edificada",¹⁴⁸ por outro, reconhece-se uma intenção de criar um distanciamento em relação ao histórico, com o objectivo de "deixar em aberto a leitura actual das ruínas".¹⁴⁹



127, 128. Transparência e opacidade das superfícies de vidro.

Na observação de alguns dos projectos de João Mendes Ribeiro em espaços com valor patrimonial, como o Centro de Artes Visuais (1997-2003) ou o Laboratório Chimico (2001-2007), ambos em Coimbra, é possível identificar o modo particular como o autor trabalha a relação entre o contemporâneo e o histórico. Nas intervenções em que o património é recuperado, Mendes Ribeiro procura partir de uma atenta interpretação do monumento, para que, com um certo grau de rigor, a nova estrutura possa valorizar as preexistências. Neste sentido, aceita com grato as particularidades da envolvente assim como as contínuas descobertas que se vão sucedendo durante a obra e integra-as no projecto, considerando-as como importantes estímulos que promovem a transformação da proposta e contrariam a sua rigidez.

Apesar de pretender estabelecer fortes ligações com o existente, João Mendes Ribeiro procura aproximar as suas intervenções de um "registo deliberadamente silencioso e neutro".¹⁵⁰ Neste sentido, com o objectivo de interferir o menos possível na integridade física dos testemunhos do passado, define as novas estruturas como objectos autónomos que pousam com delicadeza no monumento. O património constitui-se assim como um pano de fundo que Mendes Ribeiro recupera e consolida para nele sobrepor elementos arquitectónicos com carácter efémero. Este princípio de *reversibilidade*, que acompanha os vários trabalhos que realiza, é explicado de um modo muito claro quando se refere às escadas introduzidas no Centro de Artes Visuais. "A caixa de escadas constitui um elemento autónomo, solto das preexistências, e aproxima-se do conceito de instalação [...] como se pudesse ser suprimida a qualquer momento."¹⁵¹ Do mesmo modo, na Casa de Chá, um profundo sentido de respeito pelo passado e uma certa "dificuldade em lidar com a questão da [...] autenticidade"¹⁵² das ruínas levaram João Mendes Ribeiro a tentar tocar o menos possível nos vestígios. Com uma forte autonomia geométrica, assente num princípio de simetria definido a partir do eixo central

¹⁴⁸ *ibidem*

¹⁴⁹ *ibidem*

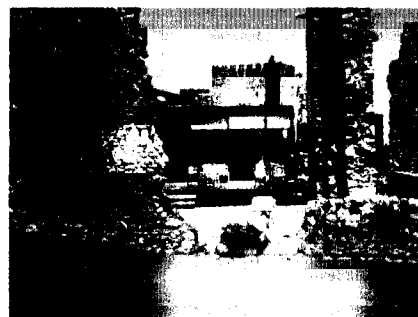
¹⁵⁰ João Mendes Ribeiro, "À conversa com João Mendes Ribeiro. O seu silêncio... e o seu tempo", in *op.cit.*, pág. 19

¹⁵¹ *ibidem*

¹⁵² João Mendes Ribeiro entrevistado por Nelson Filipe de Sousa Ferreira, "João Mendes Ribeiro arquitectura & cenografia", in *op.cit.*, pág. 74

do Paço das Infantas, a intervenção solta-se, reforçando a "imagem de estrutura que não se prende a nada do existente, nem tão pouco ao solo".¹⁵³

Na intenção de não condicionar o valor estético do monumento, Mendes Ribeiro assumiu o contraste expressivo entre o novo e o existente como princípio base para a valorização do Paço das Infantas. " [...] acho que aquelas ruínas são muito artificiais [...]. E portanto, se eu queria que as próprias ruínas fossem as paredes da Casa de Chá, também me apetecia distanciar delas, reforçando o seu carácter cenográfico." ¹⁵⁴ Ao nível da linguagem arquitectónica, o autor procurou acentuar as divergências entre as duas intervenções, definindo um conjunto onde contemporâneo e histórico coexistem lado a lado sem se misturarem ou estabelecerem qualquer tipo de contaminação. Com uma "linguagem pura, geométrica e abstracta",¹⁵⁵ o novo edifício assume a sua condição contemporânea, permitindo que em termos figurativos a imagem dos vestígios se mantenha intacta e se constitua como "um cenário para a própria Casa de Chá." ¹⁵⁶



129. O contraste expressivo entre novo e existente.

Nas cenografias que João Mendes Ribeiro desenvolve para o teatro e a dança a participação dos intérpretes tem um papel fundamental. "Normalmente, [...] [os objectos cénicos nascem] de uma estrutura abstracta e só a partir da sua manipulação e do movimento associado ao seu uso, se tornam identificáveis."¹⁵⁷ São os actores ou os bailarinos na sua acção que conferem tempo, escala e sentido aos elementos cénicos, explorando-os intensamente nas várias significações. Concebidos como entidades tridimensionais com um forte carácter dinâmico, constituem-se como uma espécie de "caixas-surpresa"¹⁵⁸ que se transformam no decorrer da peça, adquirindo múltiplas configurações e leituras em função das diferentes apropriações. "A transfiguração dos objectos, através da mudança de significados, é um campo que me fascina. Interessa-me essa espécie de síntese, condensação de temas num objecto, assim como a possibilidade [dele] se transformar e ter significados e usos completamente distintos." ¹⁵⁹



130. O carácter cenográfico das ruínas.

No Paço das Infantas, a intervenção de Mendes Ribeiro no cenário conformado pelos vestígios é marcada por este interesse em explorar os objectos na descoberta das suas várias acepções. Apesar de considerar os fragmentos existentes como uma realidade intocável, Mendes Ribeiro, motivado pelo desejo de superar a relação de mera contemplação com as

¹⁵³ João Mendes Ribeiro, op.cit.

¹⁵⁴ João Mendes Ribeiro entrevistado por Bruno Gil, Carina Silva e Vera Pinto, "João Mendes Ribeiro arquitectura & cenografia", in op.cit.

¹⁵⁵ João Mendes Ribeiro, "à conversa com João Mendes Ribeiro. O seu silêncio... e o seu tempo", in op.cit., pág. 18

¹⁵⁶ ibidem

¹⁵⁷ João Mendes Ribeiro, "À conversa com João Mendes Ribeiro. O seu silêncio... e o seu tempo", in op.cit., pág. 13

¹⁵⁸ João Mendes Ribeiro entrevistado por Nelson Filipe de Sousa Ferreira, "João Mendes Ribeiro arquitectura & cenografia", in op.cit., pág. 73

¹⁵⁹ João Mendes Ribeiro, "À conversa com João Mendes Ribeiro. O seu silêncio... e o seu tempo", in op.cit., pág. 20

ruínas, desenvolveu uma série de operações capazes de induzir o visitante a interagir de forma dinâmica com o antigo palácio, descobrindo alguns dos seus sentidos mais recônditos. A valorização do eixo da muralha sudeste, a recuperação dos vestígios como paredes da nova intervenção e a colocação de uma escada no pátio revelam o modo argucioso com que João Mendes Ribeiro explorou as particularidades físicas e históricas deste conjunto.

Ao activar o percurso adossado à muralha, o autor da Casa de Chá recupera um ponto de vista sobre o monumento anteriormente pouco considerado. Estabelece um acesso pelo lado nascente, como contraponto da entrada principal no recinto, permitindo agora contornar o Paço e observá-lo em todas as suas frentes.

No interior da Casa de Chá, o visitante, envolvido pelos fragmentos do palácio, tem a percepção das ruínas na sua condição primária de paredes. João Mendes Ribeiro *força* a aproximação do visitante aos vestígios, levando-o a reconhecer as características matéricas e expressivas dos muros de pedra.

Na frente sudoeste do recinto, a 4,30m de altura, escavado na espessura da parede, abre-se um vão constituído por uma janela e dois assentos de pedra. Para aceder a esta cota, Mendes Ribeiro colocou no pátio uma escada íngreme em estrutura metálica. Nesta operação o arquitecto resgata um dos elementos mais singulares da ruína, tornando-o parte integrante do projecto. Permite que o visitante suba até esta abertura e usufrua da vista sobre o conjunto muralhado, repondo de forma simbólica a presença do piso superior do antigo palácio. "O que eu acho é que essa escada, tendo declive acentuado, é um elemento muito cenográfico. Não é uma escada confortável, mas não o é de propósito. Eu não vou construir uma escada confortável para chegar a um espaço mínimo onde só se sentam duas pessoas na espessura de uma parede, e a ideia é criar um grau de dificuldade no uso daquela escada [...]. Deve ser das coisas que mais toca às pessoas, e toca não por ser cenográfico mas porque acrescenta algo mais." ¹⁶⁰



131. A janela do antigo palácio.

Sistema estrutural

A intenção de construir uma edificação leve e destacada dos vestígios existentes, reflecte-se de um modo evidente na definição do sistema estrutural. Apesar do volume envidraçado e da plataforma da esplanada obedecerem à mesma lógica compositiva e formarem um conjunto unitário, em termos estruturais estes dois elementos afirmam-se como partes autónomas.

O volume da Casa de Chá possui uma estrutura metálica constituída por quatro pilares de ferro (HEB 240mm) que suportam os planos horizontais do edifício- pavimento e cobertura. Dispostos nos quatro cantos do



132. A autonomia estrutural das plataformas.

¹⁶⁰ João Mendes Ribeiro entrevistado por Bruno Gil, Carina Silva e Vera Pinto, "João Mendes Ribeiro arquitectura & cenografia", in op.cit.

paralelepípedo, a 1,20m do invólucro transparente, os apoios funcionam pelo interior, permitindo que as fundações não prejudiquem as ruínas e que a "imagem desmaterializada e abstracta da caixa de vidro possa prevalecer."¹⁶¹

O plano do pavimento é formado por uma laje maciça em betão armado que assenta sobre uma grelha de vigas ortogonais. Estas vigas em ferro (HEB 200mm) apoiam num conjunto de pilares que elevam a laje do solo cerca de 55cm.

A cobertura é composta por uma trama de vigas metálicas sobre a qual são aplicados, tanto pelo interior como pelo exterior, os vários estratos do revestimento. A estrutura principal é constituída por quatro perfis (HEB 240mm) dispostos em correspondência dos eixos dos pilares nos quais apoia a estrutura secundária, vigas (HEB 100mm) que se cruzam perpendicularmente de acordo com a modulação base do edifício, 80cm no sentido transversal e 1,20m no sentido longitudinal.

A plataforma da esplanada é por sua vez constituída por uma estrutura simples de vigas metálicas, apoiada em pilares de ferro, sobre a qual assenta directamente o revestimento em régua de madeira tratada. Tal como se verifica no volume da Casa de Chá, João Mendes Ribeiro recuou os pilares relativamente ao perímetro, de modo a ocultar os apoios da estrutura e a permitir que a construção *levite* no interior do Paço das Infantas, adquirindo um carácter inócuo.

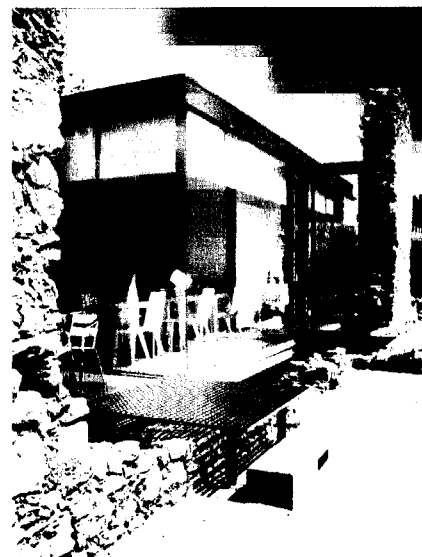
Sistema construtivo

Ao observar a intervenção sob o ponto de vista construtivo, o aspecto que ressalta com maior evidência é o modo equilibrado e minucioso com que foram configurados os vários elementos arquitectónicos. A Casa de Chá destaca-se como uma arquitectura feita de detalhes e extremamente cuidada em todos os seus pormenores, onde os materiais e a maneira precisa como se articulam assumem um papel decisivo na imagem do conjunto.

Esta particularidade, constante nos edifícios que realiza, está intimamente relacionada com a forma como João Mendes Ribeiro desenvolve os projectos de cenografia. O intenso processo de aproximação às formas e aos materiais na procura da expressão exacta, característico da construção dos objectos cénicos, acumula-se enquanto experiência, acabando por se reflectir, em termos operativos e conceptuais, na sua arquitectura. Como afirma o próprio, a mais valia de se dedicar a duas actividades distintas está precisamente no confronto que se gera entre as metodologias. É " [...] aí que reside o interesse do meu trabalho, como reinterpretação da relação entre ambas. É no cruzamento, na confluência das duas disciplinas que se pode encontrar uma linguagem."¹⁶²



133. O recuo da estrutura em relação aos limites do edifício.

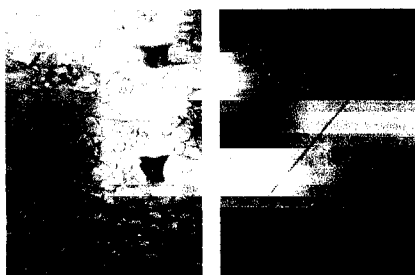


134. Vista sul da Casa de Chá. O extremo cuidado pelos detalhes.

¹⁶¹ João Mendes Ribeiro, op.cit.

¹⁶² João Mendes Ribeiro, "à conversa com João Mendes Ribeiro. O seu silêncio... e o seu tempo", in op.cit., pág. 14

Na concepção dos cenários para teatro e dança, João Mendes Ribeiro colabora estreitamente com os vários intervenientes, coreógrafos, encenadores e actores, desenvolvendo o seu trabalho principalmente na oficina, "o lugar das apuradas experimentações [...] e do exaustivo ensaio de soluções que se realizam para a construção do cenário".¹⁶³ Contrariamente à arquitectura, onde a clara divisão das fases entre projecto e obra exclui o prévio ensaio do resultado, na cenografia a contínua realização de modelos revela-se imprescindível, traduzindo-se num processo de permanentes correcções e ajustes que evolui à medida que se vão fazendo maquetas em tamanho real para se testar medidas, melhorar formas e estudar inclusive as relações dos objectos com o corpo dos intérpretes. Trata-se de um trabalho de intenso aperfeiçoamento onde os pormenores adquirem um grande protagonismo uma vez que participam na comunicação do espectáculo.



135, 136. Os materiais. A procura da identidade figurativa e da unidade arquitectónica da obra.

Por outro lado, a sensibilidade de João Mendes Ribeiro pelos materiais e as suas características físicas reflecte-se na subtilidade que distingue os aspectos construtivos da sua arquitectura. "Estou sempre a referir aos meus alunos que me faz muita impressão ver os projectos como se fossem desenhos, a preto e branco, sem espessura nem noção do material. Nas escolas de arquitectura devia-se valorizar os materiais e as suas qualidades sensíveis: texturas, reflexos, cores, formas e pesos."¹⁶⁴ Para João Mendes Ribeiro existe uma objectividade muito própria à identidade de um material, da qual não é possível abstrair-se na conformação dos elementos arquitectónicos. Consciente de que " [...] o material utilizado para concretizar uma ideia não pode ser tratado isoladamente, desprezando a sua principal razão de existir: a de construir o espaço, tendo em conta a razão e a função para o qual foi escolhido",¹⁶⁵ Mendes Ribeiro procura na pormenorização dos sistemas construtivos obedecer a critérios de bom-senso que visam sobretudo a qualidade dos espaços e ambicionam a unidade arquitectónica do conjunto. Na Casa de Chá, o autor aplicou os materiais numa estreita relação com as possibilidades expressivas que lhes são subjacentes. Deste modo, operações como a escolha do vidro simples sem prumos de caixilharia para os paramentos exteriores, a aplicação da madeira no interior do pavilhão (pavimento, paredes e tecto) ou o uso diferenciado do ferro e do betão nos elementos que organizam o espaço envolvente contribuem para reforçar os princípios base do projecto e acentuar as intenções figurativas da obra. Com vista à coerência e à harmonia do conjunto, Mendes Ribeiro associou os materiais às diferentes partes da intervenção numa conjugação que relaciona novo e histórico num todo cromaticamente equilibrado.



137. O corpo de serviços, lado sudeste.

¹⁶³ João Mendes Ribeiro entrevistado por Nelson Filipe de Sousa Ferreira, "João Mendes Ribeiro arquitectura & cenografia", in op.cit., pág. 70

¹⁶⁴ João Mendes Ribeiro, "à conversa com João Mendes Ribeiro. o seu silêncio... e o seu tempo", in op.cit., pág. 20

¹⁶⁵ ibidem

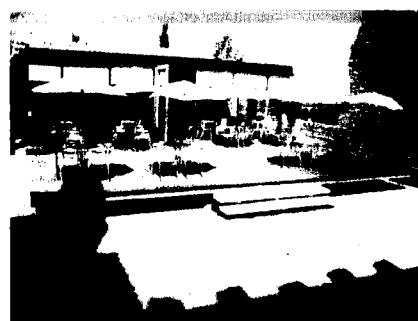
Para além do cuidado pelo detalhe, a intervenção, em termos construtivos, é marcada por uma sobriedade que se cristaliza na imagem despojada e austera do conjunto. Na Casa de Chá, os objectos arquitectónicos, reduzidos à expressão mínima, através do controlo rigoroso das espessuras, da limitação do número de materiais e da simplicidade no desenho dos pormenores, apresentam uma forte elementaridade formal.

Motivada pela intenção de se definir um edifício de carácter silencioso e abstracto, a essencialidade compositiva constitui no entanto uma das principais características do trabalho de João Mendes Ribeiro. "Procuro reduzir os projectos ao essencial, usando apenas os materiais necessários para resolver as questões técnicas de forma eficiente e económica. [...] A tendência para a redução do número de materiais, a procura obsessiva da unidade e a vontade de conseguir o máximo de tensão com os mínimos meios formais, são características comuns a todos os meus trabalhos. A utilização dos materiais está, normalmente, subordinada à unidade do todo, visando a essência das formas."¹⁶⁶

Se por um lado, o desejo de "fazer muito com muito pouco, numa procura insistente do essencial,"¹⁶⁷ resulta do lado engenhoso da sua personalidade, por outro, a economia de meios expressivos relaciona-se com o interesse de Mendes Ribeiro em trabalhar os projectos a partir de uma linguagem pura e geométrica, com referências implícitas a modelos da arquitectura do movimento moderno. Claramente influenciada pela obra de Mies van der Rohe, a arquitectura de João Mendes Ribeiro resulta, na simplicidade formal e na materialidade abstracta, da manifestação "da gravidade e do peso dos elementos construtivos."¹⁶⁸ Tal como na obra do autor da Casa Farnsworth (Illinois, 1945-1950), que recusava "reconhecer problemas de forma; apenas problemas de construção",¹⁶⁹ no trabalho de João Mendes Ribeiro, a contenção formal e a austeridade figurativa levam a que os aspectos construtivos adquiram um forte protagonismo e se assumam no âmago do projecto, na única base concreta a partir da qual o edifício ganha expressão.

Organização espacial

Em termos espaciais, o Paço das Infantas é organizado por três âmbitos distintos que proporcionam diferentes aproximações aos vestígios existentes: um vazio, um cheio e uma superfície de transição entre os dois. Enquanto o pátio se constitui, por excelência, no espaço de chegada ao qual os visitantes



138. Vista sudoeste do pavilhão.



139. A sequência espacial entre exterior e interior.

¹⁶⁶ ibidem

¹⁶⁷ João Mendes Ribeiro entrevistado por Nelson Filipe de Sousa Ferreira, "João Mendes Ribeiro arquitectura & cenografia", in op.cit., pág. 79

¹⁶⁸ João Mendes Ribeiro, "à conversa com João Mendes Ribeiro. o seu silêncio... e o seu tempo", in op.cit., pág. 20

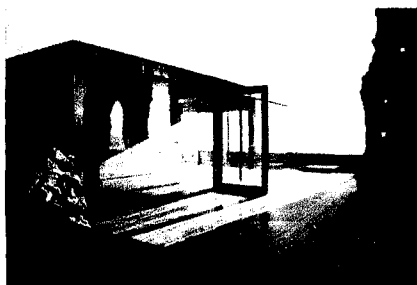
¹⁶⁹ Mies van der Rohe, "Edifício de Oficinas" in *Ludwig Mies van der Rohe. Escritos, Diálogos y Discursos*, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, Galería-Librería Yerba e Consejería de Cultura del Consejo Nacional, Murcia, 1981, pág. 25

acedem por entre as aberturas nas paredes do palácio, o volume transparente e a esplanada acolhem as funções específicas da Casa de Chá. Nesta sequência progressiva, que vai de espaço exterior comunicante a espaço interior protegido, o terraço da esplanada, pela sua centralidade, desempenha um papel determinante. Com uma posição estratégica no Paço das Infantas, esta plataforma constitui-se no ponto privilegiado de observação das ruínas, do recinto muralhado e da imensa planície que se abre em redor.

No sentido longitudinal, o projecto é marcado por uma forte axialidade que se assume com um carácter estruturante na organização do conjunto. Evidente no alinhamento de alguns elementos, como o banco de betão, os degraus da esplanada, a porta principal de entrada no pavilhão ou ainda a pequena abertura comunicante com o corpo de serviços, este princípio estabelece um importante enfiamento visual que se prolonga entre as duas extremidades do Paço. Se por um lado a recuperação da axialidade associada ao antigo palácio contribui para a interligação das duas estruturas, nova e existente, por outro, a existência de um alinhamento revela-se determinante na estabilidade da composição. Face às ruínas, este sistema axial contrapõe-se à perda de legibilidade da antiga estrutura, introduzindo uma nova ordem geométrica capaz de articular e manter agregadas entre si as várias partes do novo conjunto.

Quando se refere aos vestígios do Paço das Infantas e descreve como o reconhecimento específico do existente se reflectiu na atitude projectual, João Mendes Ribeiro afirma que, em termos espaciais, a leitura cenográfica das ruínas levou-o a conferir um carácter abstracto ao interior da Casa de Chá. “[...] eu não quis mais uma vez identificar o espaço com coisíssima nenhuma a não ser quando fosse habitado e caracterizado pelo mobiliário.”¹⁷⁰

O desejo de não querer sujeitar excessivamente o projecto ao programa proposto, para deixar em aberto o processo de apropriação do espaço, encontra, mais uma vez, fortes referências no modo como João Mendes Ribeiro desenvolve os trabalhos de cenografia. Na concepção dos objectos cénicos, a abstracção e o minimalismo estão directamente relacionados com um conceito de versatilidade. A elementaridade formal e a aparente mudez destes objectos são entendidos por Mendes Ribeiro como a condição base para que no decorrer da peça, através de pequenas transformações, seja possível levar o espectador a recriar mentalmente os diferentes espaços da acção. “A abstracção interessa-me no sentido de permitir várias possibilidades, várias leituras. [...] permite ocultar e introduzir muitas variações, manipulando os objectos.”¹⁷¹



140, 141. O carácter abstracto da Casa de Chá.

¹⁷⁰ João Mendes Ribeiro entrevistado por Bruno Gil, Carina Silva e Vera Pinto, “João Mendes Ribeiro arquitectura & cenografia”, in op.cit.

¹⁷¹ João Mendes Ribeiro entrevistado por Nelson Filipe de Sousa Ferreira, “João Mendes Ribeiro arquitectura & cenografia”, in op.cit., pp. 79 e 80

Do mesmo modo, na Casa de Chá, João Mendes Ribeiro procurou eliminar os elementos identificadores do uso e reduzir a arquitectura a um estado primário, para que apenas com a efectiva utilização do espaço, o seu conteúdo programático se tornasse legível. " [...] há imagens da casa de chá, [...], que não têm mobiliário, não se percebe para que é que aquilo serve [...]. Mesmo o corpo de serviços está camuflado. [...] e isso foi intencional: partir de uma abstracção para depois deixar ser habitado e ser ocupado de forma a que esse processo de aproximação do espaço o caracterize e identifique o seu uso." ¹⁷² Neste sentido, o pequeno pavilhão, desvinculado figurativamente de uma função específica, apresenta-se com uma imagem elegante, em consonância com o valor patrimonial do conjunto histórico e de certo modo disponível para acolher outros eventuais programas.

Na Casa de Chá, a distribuição dos espaços é simplificada pela minimização das áreas disponíveis. Todas as zonas de serviço, cozinha e sanitários, bem como os sistemas de climatização necessários ao seu funcionamento foram concentrados num paralelepípedo com 18m² que assume na organização do espaço interno um papel fundamental. Regulado pela modulação base do projecto, o corpo de serviços mantém nos quatro lados um afastamento do perímetro do edifício de modo a permitir, como expõe Mendes Ribeiro, "a desejável manutenção da transparência da Casa de Chá". ¹⁷³ Alinhado com o eixo dos pilares posteriores, este volume conforma duas zonas com características espaciais distintas. No lado norte, marcado pela proximidade dos vestígios, é definido um percurso, com 1,30m de largura, no qual foram concentrados os acessos aos vários compartimentos de serviço, enquanto no lado sul, onde as ruínas permitem um maior contacto com a paisagem, localiza-se a ampla sala de chá. Voltado para o pátio, este âmbito prolonga-se exteriormente no espaço de esplanada que se afirma como o verdadeiro momento de contemplação do conjunto histórico.



142. O percurso de acesso ao corpo de serviços.

Sistema de iluminação

Questionado acerca da iluminação, João Mendes Ribeiro exprime com entusiasmo o interesse que tem por este tema, apontando as razões porque o considera central na concepção dos edifícios. Essencial na percepção dos volumes, a luz interfere na caracterização e na própria qualidade dos espaços, assumindo por isso na arquitectura particular relevância o modo como esta é transportada para o interior. " [...] o que me fascina é a forma como nós

¹⁷² João Mendes Ribeiro entrevistado por Bruno Gil, Carina Silva e Vera Pinto, "João Mendes Ribeiro arquitectura & cenografia", in op.cit.

¹⁷³ João Mendes Ribeiro, op.cit.

conseguimos conduzir a luz de fora para dentro, como [...] conseguimos transformar um espaço interno num espaço de qualidade, a partir da luz.”¹⁷⁴

Consciente da complexidade inerente a este tema, Mendes Ribeiro considera a obra de Barragan um dos melhores exemplos do domínio da luz natural, explicando como nos edifícios do arquitecto mexicano a aparente ausência de composição das fachadas está intimamente relacionada com o jogo da luz. O sentido das aberturas é apenas percebido quando se visitam os edifícios por dentro e se compreende como a matéria luminosa é captada e trabalhada. “[...] a leitura faz-se toda de dentro para fora mas muito a partir desta ideia, de como é que a luz entra; [...] é fascinante o domínio e o controlo da luz num espaço interno, a forma como [Barragan] consegue, a partir das aberturas, domesticar a luz e transformá-la num elemento fundamental na caracterização de um espaço interior.”¹⁷⁵

No que respeita à iluminação artificial, Mendes Ribeiro refere que a construção de cenários, mais uma vez, tem-se revelado numa importante aprendizagem técnica, tornando-o mais consciente da relevância que a luz artificial assume na definição dos espaços. Num espectáculo de teatro ou dança, esta participa activamente na comunicação da peça, “[...] modela os corpos e os cenários [...] [permitindo] não apenas iluminar, mas sobretudo construir espaço”,¹⁷⁶ ao ponto de ser possível eliminar os objectos cénicos e recriar os ambientes unicamente a partir de projecções.

Contrariamente à arquitectura, onde este tema é normalmente pouco explorado, na cenografia é conferida uma grande atenção ao trabalho da iluminação. Os designers de luz colaboram em estreita parceria com os cenógrafos, os coreógrafos e os intérpretes, acompanhando todo o processo de montagem do espectáculo. Por oposição, na arquitectura, como realça Mendes Ribeiro, a falta de técnicos especializados neste tipo de trabalho origina graves limitações. “Normalmente quando realizamos um projecto de arquitectura, temos o engenheiro electrotécnico que sabe muito de condutores e de cabos e de potências, mas que tem muito pouca sensibilidade para o desenho da luz. Tem apenas a sensibilidade para cumprir os cálculos e os regulamentos [...]. No teatro temos pessoas que fazem as duas coisas, o que me parece uma componente muito importante.”¹⁷⁷

Na Casa de Chá, a total transparência do volume e o tratamento uniforme das quatro frentes sugerem uma aparente indiferença de João Mendes Ribeiro face à relação do edifício com os elementos naturais, luz e paisagem. No entanto, são exactamente a simplificação figurativa e a genérica falta de especificidade dos alçados a permitir que as ruínas se constituam como as verdadeiras

¹⁷⁴ João Mendes Ribeiro entrevistado por Bruno Gil, Carina Silva e Vera Pinto, “João Mendes Ribeiro arquitectura & cenografia”, in op.cit.

¹⁷⁵ ibidem

¹⁷⁶ “à conversa com João Mendes Ribeiro. O seu silêncio... e o seu tempo” in op.cit., pág. 16

¹⁷⁷ João Mendes Ribeiro entrevistado por Nelson Filipe de Sousa Ferreira, “João Mendes Ribeiro arquitectura & cenografia”, in op.cit., pág. 69

paredes da Casa de Chá. Deste modo, ao abrir intencionalmente todas as frentes do volume, Mendes Ribeiro definiu um sistema no qual são os próprios planos de pedra, na sua configuração, numa alternância de cheios e vazios, a determinarem as condições de luz e a efectiva abertura do edifício à paisagem envolvente. Enquanto no lado norte, a presença dos vestígios limita a entrada de luz natural e a relação visual com o exterior, no lado sul, as ausências nas paredes do Paço permitem que do espaço nobre da sala de chá, intensamente iluminado ao longo do dia, se possa observar o recinto do Castelo sobre o fundo extenso da planície do Mondego.



143. A sala de chá e a vista sobre a paisagem.

Desenhos técnicos do edifício

Obra
Casa de Chá no Paço das Infantas

Localização
Castelo de Montemor-o-Velho, Portugal

Data de projecto e construção
1997, 1999-2000

Programa
Casa de Chá

Arquitecto
João Mendes Ribeiro

Colaboradores
Carlos Antunes, Cidália Silva, Desirée Pedro, José António Banderinha, Manuela Nogueira, Pedro Grandão

Fundações e Estruturas
Raimundo Mendes da Silva

Instalações de Águas e Esgotos
Raimundo Mendes da Silva

Instalações Eléctricas
Marcos Pinguinha

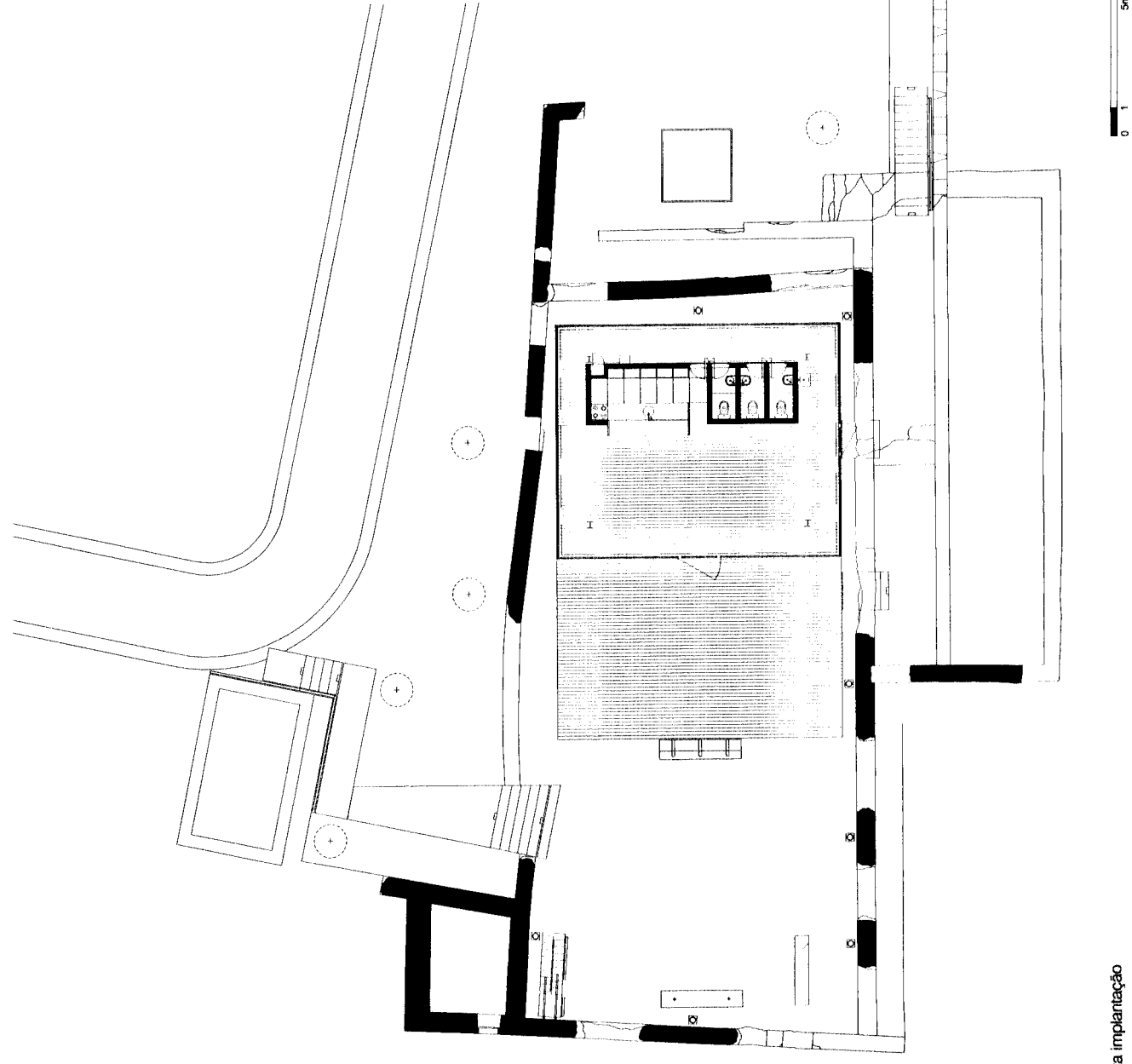
Instalações Mecânicas
Isabel Sarmiento

Arqueologia
Artur Corte Real

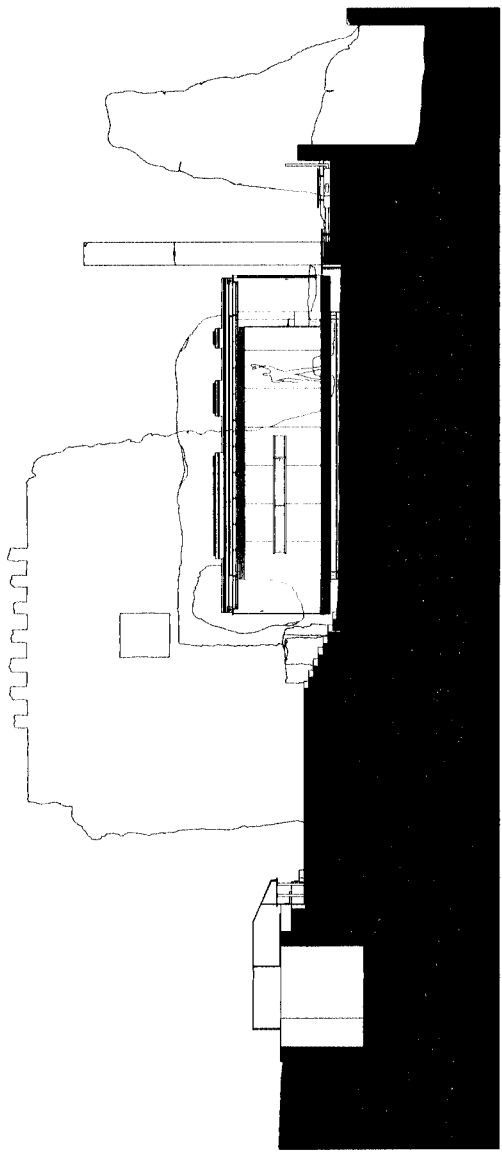
Conservação e Restauro da Pedra
Fernando Marques

Construtor
A. Ludgero Castro

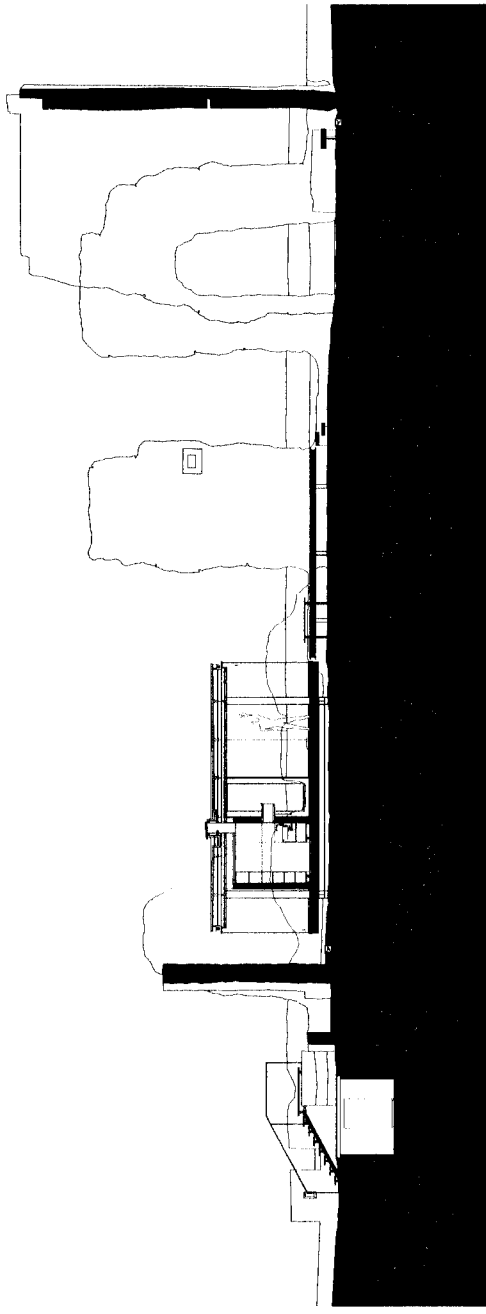
Cliente
Instituto Português do Património Arquitectónico,
Câmara Municipal de Montemor-o-Velho



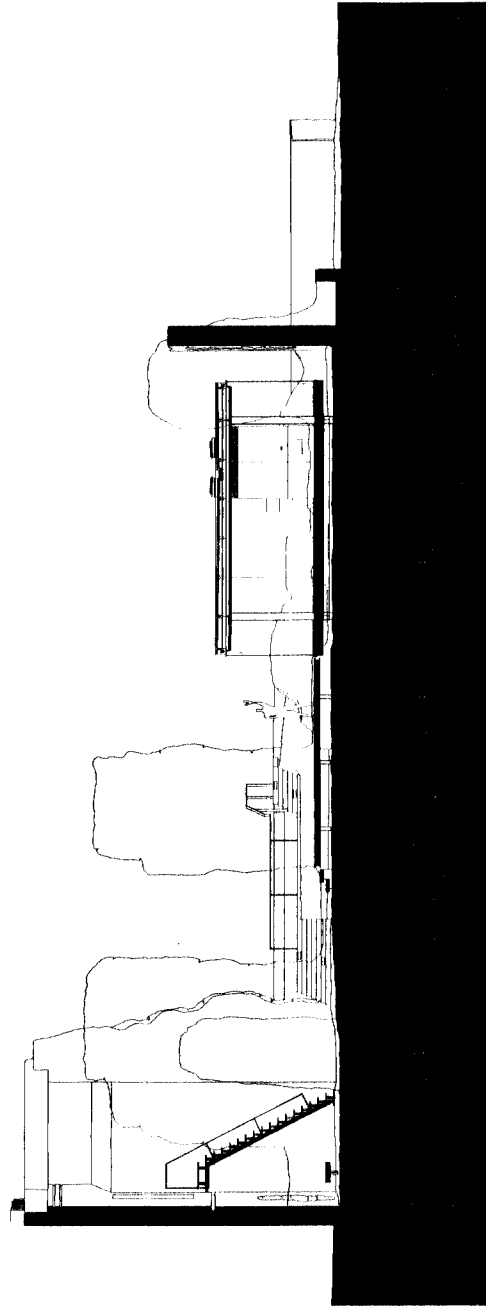
Planta implantação



Perfil transversal



Perfil longitudinal

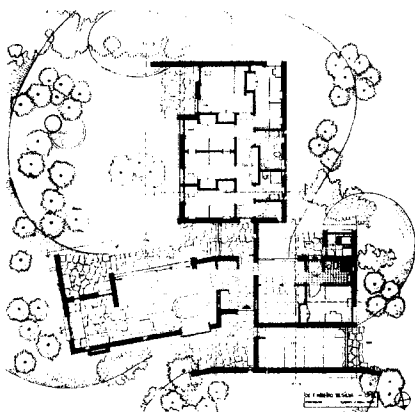


Perfil longitudinal

Capítulo 3
História e Tradição na Arquitectura Contemporânea Portuguesa



2. Casa sobre o mar, Fernando Távora (C.O.D.A – E.S.B.A.P., 1952).



3, 4. Casa de férias, Ofir (1957-1958).

razões profundas subjacentes às manifestações do homem revela-se, deste modo, essencial para a construção do presente. Orgulhosamente português, Távora conhece a fundo o território e a história do país. Nesta leitura temporal, identifica os aspectos que marcaram a cultura arquitectónica portuguesa ao longo de cerca de 800 anos, transportando para a sua arquitectura esse modo próprio de estar no mundo, " [...] esta nossa tradição [...] não impositiva mas sim simpatizante e compreensiva, capaz de compreender os homens e os seus lugares, garantindo aos próprios edifícios e espaços a identidade e a variedade, como num fenómeno de heteronímia no qual o autor se desmultiplica, não por incapacidade conceptual ou de outro género, mas por respeito, quando merecido, do qual somos devedores ao próximo."⁴

Se o projecto da Casa sobre o Mar (C.O.D.A. 1952) e o Bairro de Ramalde no Porto (1952-60) testemunham a adesão inicial de Fernando Távora aos padrões racionalistas do Movimento Moderno, a Casa de Férias em Ofir (1957-58), construída no final da década de 50, durante a sua participação na elaboração do Inquérito,⁵ vem confirmar a inflexão da obra de Távora na direcção de uma *terceira via*, onde o respeito e a admiração pelo moderno se fundem com *um amor sem limites por todas as manifestações da arquitectura espontânea*⁶ em Portugal.

Apresentada pelo arquitecto do Porto no congresso do CIAM de Otterloo (1959), a Casa de Ofir anuncia a evolução da arquitectura moderna portuguesa no sentido de uma aproximação à dimensão humana, reflectindo na simplicidade das formas, no modo como os volumes se dispõem no terreno e se articulam entre si, na clareza da organização funcional ou ainda nos materiais e sistemas construtivos empregues a íntima relação que o edifício estabelece com o tempo e a circunstância. Fruto de uma infinidade de factores, esta casa de férias representa a concretização de um *casamento feliz entre tradição e modernidade*, encerrando em si as duas grandes referências que marcaram a obra de Távora ao longo do seu percurso, o povo português na sua arquitectura e " [...] o nosso querido Le Corbusier [...], esse homem grandioso, [...] filho do mundo, da Europa e do Oriente e sobretudo de si próprio."⁷

⁴ Fernando Távora, "Immigrazione/emigrazione. Cultura architettonica portoghese nel mondo", in *Casabella* 700, Maio, 2002, pág.7

⁵ Em 1956, como consequência directa do Congresso de 48, inicia-se um trabalho de equipa de recolha e classificação dos elementos particulares da arquitectura regional portuguesa que veio a ser publicado em 1961 com o título *Arquitectura Popular em Portugal*. " [...] o Inquérito resultou num trabalho de mais de dois anos, desde a escolha das equipas à definição dos parâmetros de análise e recolha do material, onde 18 arquitectos "percorreram em três meses um total de cinquenta mil quilómetros [...]. Detiveram-se em centenas e centenas de povoados, nos quais fizeram cerca de dez mil fotografias, centenas de desenhos e de levantamentos, e tomaram milhares de notas escritas" com os "documentos mais representativos da arquitectura regional."", Ana Tostões, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, FAUP publicações, Porto, 1997, pág.161

⁶ Fernando Távora, "Casa de Férias, Ofir, 1957-1958", in TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisboa, 1993, pág.80

⁷ Fernando Távora entrevistado Bernardo Pinto de Almeida, "A arquitectura é o dia a dia. Entrevista a Fernando Távora por Bernardo Pinto de Almeida", in *Boletim*, nº19/20, Outubro/Novembro, 1993, pág.47

Realizada no mesmo período que a Casa no Pinhal de Ofir, a Escola Primária do Cedro em Vila Nova de Gaia (1957-61) dá continuidade à pesquisa iniciada, aprofundando temas e intenções lançados anteriormente. Álvaro Siza chega mesmo a referir que este edifício, " [...] de coerente e acabada linguagem "portuense", [...] parece institucionalizar os caminhos da Casa de Ofir."⁸ Em ambas as obras, como de resto no Pavilhão de Ténis da Quinta da Conceição em Matosinhos (1956-60), as soluções construtivas tradicionais e as formas arquitectónicas a elas associadas são o ponto de partida para uma reformulação linguística no sentido da modernidade. A introdução de novos materiais, como o betão descoberto em elementos estruturais, e a aproximação aos princípios compositivos da obra de Le Corbusier e Alvar Aalto introduzem as variantes de uma arquitectura que concilia a espontaneidade da construção local e os valores da cultura internacional.

É no entanto com a Escola do Cedro que Távora expõe uma das questões mais particulares do modo como entende a arquitectura. No texto que acompanha a apresentação do projecto, revela que o mito da *intocável virgem branca*, da arquitectura como algo de extremamente puro e abstracto, " [...] tão sublime [e] tão ideal que apenas a raros era dado realizá-la ou compreendê-la [...] " ⁹ e que durante anos se traduziu numa espécie de inibição à sua capacidade de projectar, se havia finalmente desfeito. Para Fernando Távora tornou-se claro que a arquitectura é " [...] sobretudo um acontecimento como tantos outros que preenchem a vida dos homens [...] " ¹⁰ e que o arquitecto não é, afinal, o *génio semi-divino* que tanto temia mas simplesmente um homem, com as suas qualidades e defeitos. Este entendimento leva-o a encarar o projecto com uma atitude desafectada, no qual todas as decisões, tomadas com inteligência e bom-senso, devem ser capazes de contribuir, acima de tudo, para a felicidade do ser humano: " [...] encontrei então a Arquitectura como qualquer coisa que eu ou qualquer outro homem podemos realizar – melhor ou pior [...] " ¹¹

Deste modo, Fernando Távora trabalha com um espírito próximo ao de um *mestre pedreiro*, um espírito livre de preconceitos. Tal como o arquitecto tradicional que vivia num " [...] mundo onde fazer arquitectura era um acto natural como respirar ou comer [...] " ¹², Távora intervém nos lugares procurando com grande simplicidade dar continuidade à obra iniciada pelos seus antecessores. Assim foi na Quinta da Conceição, antigo Convento de



5. Escola Primária do Cedro, Vila Nova de Gaia (1957-1961).

⁸ Álvaro Siza, "Fernando Távora", in *Catálogo da Exposição Arquitectura, Pintura, Escultura, Desenho*, Museu Nacional Soares dos Reis, 1987, pág.186, citado in FERRÃO, Bernardo José, "Tradição e Modernidade na obra de Fernando Távora", in TRIGUEIROS, Luiz (ed.), op.cit., pág.30

⁹ Fernando Távora, "Escola Primária do Cedro. Vila Nova de Gaia, 1957-1961", in TRIGUEIROS, Luiz (ed.), op.cit., pág.86

¹⁰ ibidem

¹¹ Fernando Távora, "Escola Primária do Cedro. Vila Nova de Gaia, 1957-1961", in TRIGUEIROS, Luiz (ed.), op.cit., pág.90

¹² Fernando Távora numa conversa com Antonio Esposito e Giovanni Leoni, "La mia opera. Da un incontro con Fernando Távora nel suo studio", in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano, 2005, pág.9



6. Casa de Férias, Briteiros, Guimarães (1989-1990).

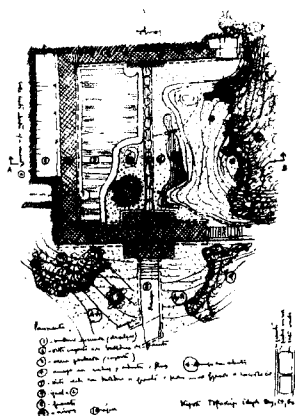
frades que aí se instalaram no século XV, na qual o arquitecto, vestindo a figura do padre prior, definiu o projecto caminhando com os pedreiros e os jardineiros pelo parque enquanto lhes dava indicações sobre os trabalhos a realizar. Ou ainda, na recuperação da Casa de Férias em Briteiros (1989-1990) onde, de um modo semelhante, utilizou um método de *projecto pouco ortodoxo*. "Feitos os primeiros esquisos sobre um levantamento sumário [e] contratado um pequeno empreiteiro local [...] ",¹³ Távora realizou a obra seguindo o mesmo sentido funcional e pouco fantasioso com que a estrutura arquitectónica preexistente foi sendo construída, ao longo dos séculos.

Centrada no desejo de clarificar a circunstância e de lhe conferir uma nova ordem, a acção de Távora, extremamente segura, assenta sempre numa rigorosa pesquisa histórica e arqueológica do sítio. Para ele a " [...] História vale na medida em que pode resolver os problemas do presente e na medida em que se torna um auxiliar e não uma obsessão. " ¹⁴

Na relação com o lugar, a história revela-se como um instrumento que, ao informar acerca do passado, permite consolidar o conhecimento e formar, com fundamento, um juízo sobre os elementos com os quais se trabalha. É a história que confere a Fernando Távora o olhar sábio e crítico com que observa a realidade na qual intervém. É esta que lhe permite reconhecer o verdadeiro valor dos factos, levando-o a moldar a preexistência com a plena consciência daquilo que deverá ser continuado ou então contrariado.

Mas na obra de Távora a visão da história supera esta dimensão particular e circunstancial associada à relação imediata com o lugar. "Não é a História no sentido clássico, como disciplina, mas é sobretudo a visão histórica dos problemas. Temos que ter uma visão histórica de tudo; dos programas, [...] das formas, dos materiais. No fundo de que se trata? Trata-se da introdução do tempo, da consciência do tempo."¹⁵ É importante reconhecer, numa visão global da arquitectura, que o acto de projectar se referencia num processo colectivo de longa duração que está acima do tempo e ultrapassa a moda. Para Távora trata-se de um modo particular de ver a arquitectura, uma " [...] espécie de ideia antiga, milenária, mas presente, e que é qualquer coisa que a gente pode passar garantidamente para os outros."¹⁶ Deste modo, o projecto não se resume a uma abstracção, mas, pelo contrário, é entendido como um conjunto de problemas que encontram solução entre um recuo ao passado e uma antecipação do futuro.

É neste sentido que se torna fundamental conhecer e estudar as manifestações do homem de todas as épocas e de todas as culturas para individualizar, numa leitura transversal dos factos, as constantes, aquelas



7. Esquisso de viagem, Kyoto, Fernando Távora (27 Maio 1960).

¹³ Fernando Távora, "Casa de Férias em Briteiros. Guimarães, 1989-1990", in TRIGUEIROS, Luiz (ed.), op.cit., pág.162

¹⁴ Fernando Távora, *O Problema da Casa Portuguesa*, Editorial Organizações, Lisboa, 1947, pág.7

¹⁵ Fernando Távora entrevistado por Jorge Figueira, "Coisa Mental, Fernando Távora", in op.cit.

¹⁶ Fernando Távora entrevistado por Bernardo Pinto de Almeida, "A arquitectura é o dia a dia. Entrevista a Fernando Távora por Bernardo Pinto de Almeida", in op.cit., pág.45

aquisições culturais que não perderam a actualidade e com as quais é possível enriquecer a obra do presente. Só esta visão abrangente da história, que não reduz o projecto a uma questão circunstancial, ligando-o a *modas pequenas ou passageiras*, permite conferir à obra arquitectónica força e sentido intemporal. A questão da composição e do projecto, como frisa Fernando Távora, revela-se, então, claramente, como " [...] um problema de cultura, de formação moral e intelectual [...] [onde] o importante é saber pôr as coisas em relação."¹⁷

Na Casa dos 24, esta densidade de saber manifesta-se no modo magistral com que a torre reorganiza o espaço envolvente. Consciente do valor arquitectónico de todas as peças que conformam este local, Fernando Távora restitui à cidade do Porto, com notável contemporaneidade, um dos edifícios mais emblemáticos da sua história, atribuindo, com esta *arquitectura sem etiqueta*,¹⁸ um novo sentido aos elementos que o circundam. Num texto breve sobre a Torre de Távora, Eduardo Souto Moura afirma que o "edifício só podia ser realizado conhecendo o lugar e o edifício preexistente, compreendendo o barroco, a importância de Niccolò Nasoni e a relação com a loggia no lado da igreja", acrescentando que o "arranjo exterior, a colocação dos vários elementos, como a estátua, os pontos de vista e os alinhamentos que [Távora] obtém demonstram um conhecimento erudito da Acrópole de Atenas."¹⁹

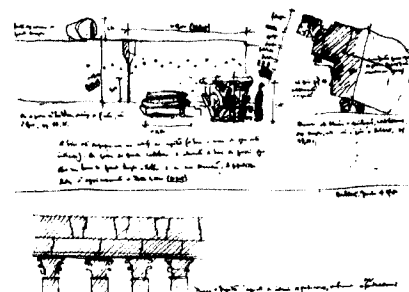
Toda a obra de Távora é regulada por um profundo sentido de continuidade com o legado arquitectónico não só em termos temporais, como foi referido, mas também em termos espaciais.

Ao reconhecer que o espaço é contínuo e irreversível e que as formas criadas pelo homem, depois de construídas, passam elas próprias a constituir circunstância e a condicionar formas futuras, Távora defende que para uma organização harmoniosa do espaço é necessário, entre aqueles que participam nesta acção, um esforço colectivo e um espírito de colaboração. "[...] é necessário que existam uma extraordinária e intensa compreensão, um respeitar para ser respeitado, um falar uma linguagem que todas as partes em presença possam compreender."²⁰

Dum excessivo individualismo resultam apenas formas que satisfazem unicamente o egoísmo dos seus autores e que nada acrescentam ao espaço organizado, acabando mesmo por perturbá-lo. A *individualidade* na arquitectura, ensina-nos Távora, é algo inevitável na medida em que as *nossas arquitecturas espelham as nossas mãos*. "Cada um tem, com as coisas,



8. Esquissos de viagem, Acrópole de Atenas, Fernando Távora (9 Junho 1960).



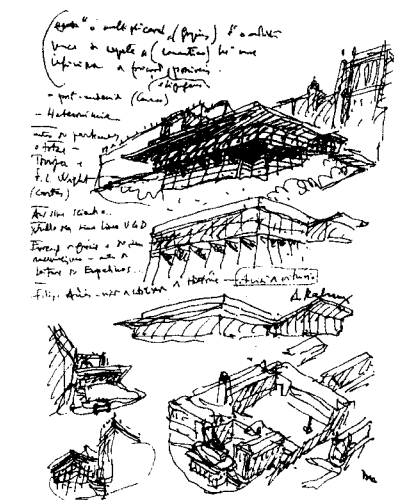
8, 9. Esquissos de viagem, Acrópole de Atenas, Fernando Távora (9 Junho 1960).

¹⁷ Fernando Távora numa conversa com Carlos Martí Aris, "Nulla dies sine línea. Fragmentos de una conversación con Fernando Távora", in *DPA14. Fernando Távora*, Dezembro, 1998, pág.11

¹⁸ Eduardo Souto Moura, "La torre di Távora", in *Casabella 700*, Maio, 2002, pág.64

¹⁹ ibidem

²⁰ Fernando Távora, *Da organização do espaço*, FAUP publicações, Porto, 1996, pág.20



10. Esquissos de projecto. Anfiteatro da Faculdade de Direito, Coimbra, Fernando Távora (1993-2000).



11. Anfiteatro da Faculdade de Direito, Coimbra (1993-2000).

relações muito próprias, e isso garante uma identidade ao edifício, sem no entanto transformá-lo na obra de um autor ansioso de ser protagonista.”²¹

Neste sentido, a Távora interessa que os projectos nasçam do lugar.

Há que olhar atentamente para a circunstância, com uma *atitude moral de humildade* e compreendê-la nos seus aspectos mais singulares e positivos para neles enraizar o carácter próprio da construção. “ [...] os espaços e os edifícios têm que assentar bem, estar bem dispostos no terreno: essa qualidade de bom assentamento confere-lhes um certo ar de eternidade.”²²

Concluído em 2000, o Anfiteatro da Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra apresenta-se como uma das obras de Fernando Távora onde esta *obediência* à circunstância, no sentido da procura do *bom assentamento* no lugar, se revela de forma mais completa. Voltado ao vale do Mondego, o Anfiteatro insere-se na “Acrópole Coimbrã”, naquela que é a parte mais emblemática da cidade e onde o peso da história sedimentado nos edifícios seculares que a constituem se revela, sem dúvida intimidativo face a qualquer proposta de transformação. No entanto, Távora consegue, com uma notável serenidade, domesticar todo este constrangimento.

Sem negar a sua contemporaneidade, a “aula magna” procura o diálogo com as construções preexistentes que condensam no seu carácter as regras de um fazer comum, revelando nesta aproximação a sensibilidade e a inteligência de quem sabe que para se integrar num sítio é necessário adaptar-se e aprender a falar a mesma língua. “Nestas condições de “temporalidade” concebemos o nosso projecto, que tentámos “romanizar” assim como em Coimbra se romanizaram os edifícios.”²³

Implantado em correspondência do vazio entre a Capela Joanina e o edifício dos Estudos Gerais da Faculdade de Direito, o Anfiteatro recupera a condição de *edificio-contraforte*, pousando directamente no terreno acidentado e adaptando-se à difícil pendente da colina tal como fizeram as construções do centro histórico e do conjunto universitário.

No modo calibrado com que definiu os eixos e regulou as torções da implantação, na modulação da fachada, na tripartição do volume (envasamento, corpo principal e cornija) ou ainda no desenho pormenorizado das gárgulas, Fernando Távora acertou o tom com que a obra se coloca na circunstância, *sem a ofuscar nem por ela ser ofuscada*. “A mim interessa-me dar aos edifícios uma certa força, uma certa eternidade. Vivemos num mundo de coisas passageiras, mas a mim agradam-me as obras que têm a intenção de ser definitivas. Pelo contrário, actualmente produzem-se formas que

²¹ Fernando Távora numa conversa com Antonio Esposito e Giovanni Leoni, “La mia opera. Da un incontro con Fernando Távora nel suo studio”, in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, op.cit., pág.13

²² Fernando Távora numa conversa com Carlos Martí Arís, “Nulla dies sine linea. Fragmentos de una conversación con Fernando Távora”, in op.cit., pág.10

²³ Fernando Távora, “Aula magna della facoltà di legge, Polo I dell’Università di Coimbra 1993-2000”, in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, op.cit., pág.327

parecem ter nascido mortas. Creio que tenho a obrigação moral e cívica de não embarcar nessas coisas." ²⁴

Para Távora os problemas específicos da forma adquirem, assim, um valor secundário. Interessa-lhe mais " [...] que a obra proporcione um clima de boas relações" ²⁵ e alcance uma *qualidade*. Por contraponto ao *estilo*, que define como qualquer coisa de passageiro, temporal e centrado na realidade de cada época, a qualidade revela-se como algo que é permanente na evolução e que por isso está acima do estilo. A qualidade, síntese entre o possível e o necessário, perceptível no conforto que a construção é capaz de proporcionar, afirma-se na *condição essencial para se ter um bom edifício*. " [...] o resto é puro formalismo e a arquitectura não pode estar sujeita a formalismos, porque essa é espaço organizado pelos e para os homens de um determinado período, que vivem num determinado lugar." ²⁶

Em toda a boa arquitectura existe uma lógica dominante, " [...] uma profunda razão em todas as suas partes, uma íntima e constante força que unifica e prende entre si todas as formas, fazendo de cada edifício um corpo vivo, um organismo com alma e linguagem próprias." ²⁷ Neste sentido, para Távora a obra, enquanto síntese de uma infinidade de factores, uns externos ao arquitecto e outros próprios do seu espírito e formação pessoal, deve traduzir-se na integração perfeita de todos os elementos que entram em jogo na sua realização e afirmar-se como um *composto* e não uma *mistura*.

"O bonito de um trabalho é que possa chegar a ser como uma flor. Uma flor não se discute; é algo que é dado com absoluta determinação, algo cuja solução tem um certo grau de fatalidade." ²⁸



12. Anfiteatro da Faculdade de Direito, Coimbra (1993-2000).

A "arquitectura de resistência" de Álvaro Siza

Formado no período conturbado dos anos 50, no qual se reequacionam as coordenadas de uma arquitectura moderna, Álvaro Siza encontra no ensinamento de Fernando Távora as bases metodológicas que constituirão o suporte de toda a sua pesquisa projectual. Fortemente influenciado pelo pensamento do arquitecto do Porto, de quem foi aluno e com o qual iniciou a actividade profissional, Siza Vieira desenvolve um percurso de excepcional interesse, onde a importância da história, o papel do desenho e a

²⁴ Fernando Távora numa conversa com Carlos Martí Arís, "*Nulla dies sine linea*. Fragmentos de una conversación con Fernando Távora", in op.cit., pág.12

²⁵ Fernando Távora numa conversa com Carlos Martí Arís, "*Nulla dies sine linea*. Fragmentos de una conversación con Fernando Távora", in op.cit., pág.9

²⁶ Fernando Távora, "Per un'urbanistica portoghese", in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, op.cit., pág.295

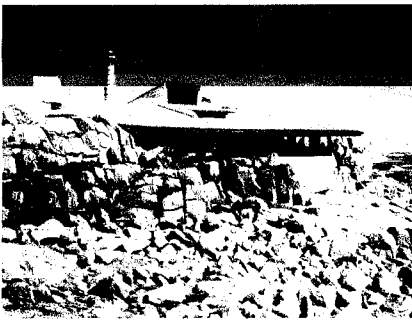
²⁷ Fernando Távora, *O Problema da Casa Portuguesa*, Editorial Organizações, Lisboa, 1947, pág.8

²⁸ Fernando Távora numa conversa com Carlos Martí Arís, "*Nulla dies sine linea*. Fragmentos de una conversación con Fernando Távora", in op.cit., pp.10 e 11

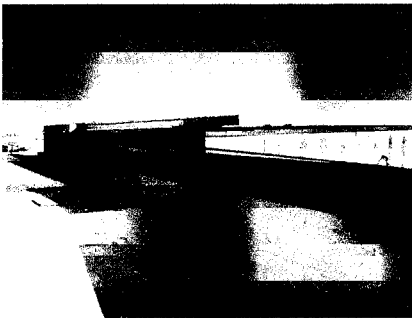
compreensão do sítio se afirmam como princípios para uma arquitectura universal.²⁹

Com apenas 25 anos, Álvaro Siza, quando ainda trabalhava no escritório de Távora, projecta a Casa de Chá da Boa Nova (1958-63), em Leça da Palmeira. Reveladora do seu precoce talento, esta obra inaugura um período de intensa pesquisa no qual procura assentar as bases da sua arquitectura e consolidar uma metodologia.

Envolvido no início do seu percurso, pelo debate em torno da revisão dos princípios do movimento moderno e da crítica ao então generalizado desinteresse pela história, Álvaro Siza desenvolve, durante os anos 60, uma série de obras que, tal como a Casa de Ofir (1957-58) ou o Pavilhão de Ténis (1956-60) de Fernando Távora, reflectem um interesse pela recente redescoberta da arquitectura vernacular portuguesa. A Casa de Chá da Boa Nova, assim como a maioria das habitações unifamiliares que Siza projecta na década de 60, como a Casa Rocha Ribeiro (1960-62), a Casa Ferreira da Costa (1962) ou ainda a Casa Alves Santos (1966-69), realizam, deste modo, uma *instável síntese*,³⁰ como ele próprio lhe chama, entre um sistema construtivo de carácter tradicional, decorrente das tecnologias e dos materiais disponíveis, e um desenho de renovada modernidade, entendido como processo de revisão desses elementos convencionais. Ao nível construtivo e compositivo, estes projectos testemunham a extrema importância que, nas primeiras obras, Siza atribui ao valor expressivo dos detalhes, encarados muitas vezes como ocasião decorativa, e dos materiais, como a madeira, o betão descobrado ou a telha, explorados nas suas cores e texturas.



13. Casa de Chá da Boa Nova, Leça da Palmeira (1958-1963).



14. Piscinas das Marés, Leça da Palmeira (1961-1966).

"Passado um tempo comecei a tomar consciência de que era uma via com muitas limitações, e os meus interesses começaram a distanciar-se da arquitectura tradicional portuguesa. [...] Tratava-se de evitar a introversão numa linguagem ou numa atitude que de facto correspondia a um momento muito concreto da cultura arquitectónica portuguesa e, portanto, de tentar abrir-me a outras possibilidades de enriquecimento. Mas não há que o entender como um corte, mas sim como uma evolução."³¹

A linguagem *minimalista* dos planos de betão descobrado, já ensaiada na Cooperativa de Lordelo (1960-63) e na Piscina das Marés (1961-66), é explorada, no período de transição dos anos 60 para os anos 70, numa série de obras, como a Casa Magalhães (1967-70) e a Casa Beires (1973-76), que

²⁹ "O meu sentido de universalidade tem mais que ver com a vocação das cidades, que vem de séculos de intervenção, de mestiçagem, de sobreposição e de mistura das mais opostas influências, mas que resulta inconfundível.", Álvaro Siza entrevistado por Alejandro Zaera, "Salvando las turbulencias: entrevista con Álvaro Siza", in CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard (ed.), 1958 2000 Álvaro Siza, El Croquis Editorial, Madrid, 2000, pág.6

³⁰ expressão utilizada por Álvaro Siza numa conversa com Nuno Portas, "Portas-Siza: O Diálogo dos Arquitectos", in PORTAS, Nuno, *Arquitectura(s). história e Crítica, Ensino e Profissão*, FAUP publicações, Porto, 2005, pág.234

³¹ Álvaro Siza entrevistado por Alejandro Zaera, "Salvando las turbulencias: entrevista con Álvaro Siza", in CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard (ed.), op.cit., pág.21

assinalam o fim da pesquisa de Siza sobre o vernacular a favor de um discurso mais próximo dos temas da arquitectura moderna, de um conjunto de formas puras e abstractas, realizadas em moldes racionalistas. Apesar das contínuas renovações e da introdução constante de novos temas, a arquitectura de Siza tem, assim, a sua linha de continuidade formal nos " [...] volumes cúbicos ou cilíndricos com as janelas e as portas muito bem recortadas em paredes nuas [...] " ³² que se combinam entre si numa reacção à complexidade da envolvente.

Consciente da importância em sair do pequeno mundo local e abrir-se a outras influências, Álvaro Siza encontra na produção do início do século as bases fundamentais da reelaboração dos seus códigos linguísticos. Se por um lado este recuo positivo ao passado e à mais nobre tradição da arquitectura europeia do século XX testemunha a diversificação, cada vez mais rica e abrangente, dos seus pontos de apoio, por outro clarifica como para ele seja evidente que em arquitectura nada se inventa. Ao entender a arquitectura como processo colectivo de longa duração, Álvaro Siza abre-se ao universo da História, projectando, sem estabelecer um corte com o passado, a partir da transformação de modelos já experimentados.

"Nessa fase dos anos 20/30 o que mais me interessa [...] é o trabalho em continuidade com as formas de expressão anteriores. Quando Bruno Taut ou Scharoun constroem em Berlim, ou quando em Portugal constroem Cassiano ou Rogério de Azevedo, eles não estabelecem uma ruptura com o espaço preexistente. [...] Nós recorremos também a essa experiência, porque reencontramos o trabalho na cidade, não em ruptura, não o tal grande gesto alternativo, mas sim um trabalho de verdadeira continuidade com a herança urbana." ³³ Siza, tal como ele próprio se define, é *conservador*, na medida em que nunca andou pelas vias da ruptura, projectando sempre a partir de compromissos e transformações. Posterior ao tempo das vanguardas, do Homem novo numa arquitectura nova, trabalha, sem perder de vista as referências à história, no sentido da continuidade com a tradição arquitectónica, local e universal, convicto, tal como Távora, de que a expressão da *gravidade* se assume mais como um propósito para o projecto do que algo a negar. Interessa-lhe " [...] a capacidade de criar a partir das raízes, como uma árvore que se abre." ³⁴

Se nos trabalhos iniciais de Siza, as referências dizem respeito a modelos claramente identificáveis, a partir do final dos anos 70, estabilizada a metodologia de projecto e redescoberta a viagem como forma primordial de



15. Conjunto residencial Bouça-SAAL, Porto (1973-1977 | 2000-2006).

³² Nuno Portas, "Portas-Siza: O Diálogo dos Arquitectos", in PORTAS, Nuno, op.cit., pág.234

³³ Álvaro Siza numa conversa com Nuno Portas, "Portas-Siza: O Diálogo dos Arquitectos", in PORTAS, Nuno, op.cit., pp.234 e 235

³⁴ Álvaro Siza entrevistado por Alejandro Zaera, "Salvando las turbulencias: entrevista con Álvaro Siza", in CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard (ed.), op.cit., pág.6

conhecimento, as suas obras transformam-se em complexos cruzamentos de memória.



16. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto (1985-1996).

Projectadas na segunda metade dos anos 80, após uma série de trabalhos realizados na Alemanha e na Holanda, a Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (1985-96) e a Escola Superior de Educação de Setúbal (1986-95) são reveladoras da maturidade arquitectónica alcançada por Siza. Assentes as bases e controlados os princípios linguísticos do seu trabalho, nestes dois edifícios reconhece-se uma maior liberdade na exploração dos aspectos compositivos e figurativos, assim como uma maior atenção pela exactidão e a coerência da obra.

"Devido aos meus encargos no estrangeiro, esta é uma época em que viajo muitíssimo, estabeleço muitos contactos e vejo muitas coisas que ainda não tinha visto. É uma etapa de formação muito importante, e suponho que as coisas que assimilei tiveram projecção no meu trabalho. Comecei a estar cada vez menos interessado nos projectos que eu chamo de *brilhantes*, e cada vez mais interessado no rigor, na unidade da obra e na sua relação com o contexto."³⁵

Na verdade, tanto a Faculdade de Arquitectura como a Escola de Setúbal são exemplares do ponto de vista do entendimento das potencialidades do sítio, da criação de uma estrutura espacial capaz de gerar significados urbanos, ou ainda, como refere Álvaro Siza a propósito da obra de Setúbal, " [...] da articulação dos problemas da economia, da construção e da manutenção [...]".³⁶

Por outro lado, ao nível das referências arquitectónicas, estes edifícios são particularmente significativos. Em termos compositivos, apresentam-se como sínteses de múltiplas influências que se cruzam na unidade da obra. Os modelos históricos interiorizados por Siza reentram agora na expressividade dos edifícios plenamente absorvidos numa linguagem pessoal. "A articulação destas influências é um acto de criação irrepetível. [...] O conhecimento, a informação, o estudo dos arquitectos e da história da arquitectura tendem ou devem tender a ser assimilados, até se perderem no inconsciente ou no subconsciente de cada um."³⁷ Para Siza este " [...] poderá ser um passo para a arquitectura sem tempo, [...] aquilo que fica, por fim, é uma malha muito subtil e complexa e não uma única obsessão limitativa."³⁸

A consciência da dimensão intemporal da arquitectura e do valor que as obras do passado têm enquanto provas de um saber comum, acumulado nos anos



17. Escola Superior de Educação, Setúbal (1986-1995).

³⁵ Álvaro Siza entrevistado por Alejandro Zaera, "Salvando las turbulencias: entrevista con Álvaro Siza", in CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard (ed.), op.cit., pág.26

³⁶ Álvaro Siza, "Escola Superior de Educação, Setúbal, 1986-1995", in TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Álvaro Siza*, Editorial Blau, Lisboa, 1995, pág.28

³⁷ Álvaro Siza, "Repetir nunca é repetir", in SIZA, Álvaro, *Imaginar a evidência*, edições 70, Lisboa, 2000, pp.35 e 37

³⁸ Álvaro Siza, "Repetir nunca é repetir", in SIZA, Álvaro, op.cit., pág.37

e regenerado em cada contexto específico, leva Siza a afirmar que a *invenção* nasce da informação. A invenção é fruto da cultura, do conhecimento que cada autor tem da História da Arquitectura e da sua capacidade em fazer associações entre os fragmentos de memória. "O espontâneo nunca cai do céu, é antes uma junção da informação e do conhecimento, consciente ou subconsciente..."³⁹ Por isso se torna tão importante para o arquitecto viajar, "estudar dos livros e dos desenhos não significa nada."⁴⁰

Num pequeno texto sobre a metodologia projectual de Alvar Aalto, arquitecto pelo qual nutre desde os anos da faculdade uma grande admiração, Álvaro Siza elabora uma sublime descrição que a nosso ver representa a mais precisa e iluminada síntese do seu próprio modo de fazer arquitectura. "Finlandês com desejo de viajar (viajante é homem de grandes raízes) vai desenhando o que mais o impressiona e torna-se, como todos os grandes criadores, "agente de mestiçagem" – sêmen da transformação. Com isto quero dizer que, dominando modelos experimentados (o modelo é universal), transforma-os, ao introduzi-los em realidades diferentes, deforma-os, cruza-os também, utiliza-os de forma surpreendente e luminosa: objectos estranhos que aterram e logo estendem raízes."⁴¹

Com a tendência, tal como Aalto, para incluir tudo no projecto e retirar de cada situação um estímulo, Siza controla este complexo processo de concepção através do desenho. Desenhador incansável faz do esboço o principal instrumento de suporte do acto criativo. Com ele observa a realidade e regista criticamente o que mais lhe desperta interesse, *fixando nos olhos o momento de êxtase*.⁴² No esforço de concentração que exige, o desenho permite, com uma grande rapidez, perceber a realidade de forma sintética ou analítica. Um esboço pode ajudar a captar a atmosfera de uma cidade ou então centrar-se nos detalhes e dar a informação sobre como as coisas são feitas.

Instrumento de apreensão e de comunicação, *com o eu e com os outros*, gesto denso de " [...] história, de inconsciente memória [e] de incalculável, anónima sabedoria",⁴³ o desenho é também forma de projecto. Enquanto acto libertador guiado apenas pelo instinto, permite divagar na memória, na procura da *inesperada* ideia de fundo, espécie de síntese que tudo contém e na qual se irão articular as expectativas e as contradições do projecto. Depois, na pesquisa contínua e paciente do espaço organizado, é o desenho, de novo, a estabelecer, num processo progressivo de compreensão e visualização, a



18, 19. Esquisso de projecto, Museu de Serralves, Porto, Álvaro Siza (1997).
Esquisso de viagem, Piazza del Campo, Siena, Itália, Álvaro Siza, (Junho de 1988).

³⁹ Álvaro Siza entrevistado por Alejandro Zaera, "Salvando las turbulencias: entrevista con Álvaro Siza", in CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard (ed.), op.cit., pág.10

⁴⁰ Álvaro Siza entrevistado por William J. R. Curtis, "Una conversación [con Álvaro Siza]", in CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard (ed.), op.cit., pág.241

⁴¹ Álvaro Siza, "Aalto: três facetas ao acaso", in MURO, Carles (ed.), *Álvaro Siza. Escritos*, Edicions UPC, Barcelona, 1994, pp.81-84

⁴² Álvaro Siza, "Il disegno come memoria", in ANGELILLO, Antonio (ed.), *Álvaro Siza. Scritti di architettura*, Skira editore, Milano, 1997, pág.22

⁴³ Álvaro Siza, "L'importanza di disegnare", in ANGELILLO, Antonio (ed.), op.cit., pág.17

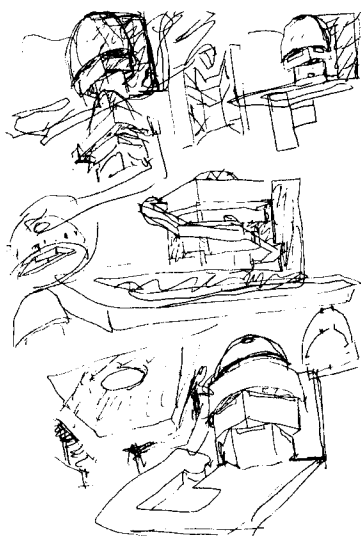
necessária e " [...] permanente relação dialéctica entre intuição e verificação precisa".⁴⁴

Tal como um compositor, Siza constrói o projecto num processo de contínua revisão e aperfeiçoamento. O desenho desenvolve-se, numa acção inteligente e meditada, com sucessivas entradas de informação que levam, continuamente, à reformulação de cada imagem provisória, até que os vários factores, que concorrem para a definição da obra, encontrem, num coerente equilíbrio, a sua medida certa. Para Siza os problemas só estão, assim, bem resolvidos quando as respostas se tornam simples e evidentes, quando, numa progressiva *redução à essência* e *aproximação à substância*, a forma se revela " [...] singular, sensacional e ao mesmo tempo banal",⁴⁵ ou ainda, como explica Adolf Loos a propósito do *belo*, quando " [...] não seja possível retirar ou acrescentar nada sem prejudicar a sua perfeição".⁴⁶

Numa entrevista sobre o Museu Iberê Camargo (1998-2008), em Porto Alegre no Brasil, Álvaro Siza desvela parte desta complexa teia de referências, desígnios e imposições que se cruzam no projecto.

"Aqueles formas reflectem influências do Brasil mas resultam também de condicionamentos apertadíssimos. [...] No contexto do museu houve muitas razões para chegar àquele resultado."⁴⁷

Como refere Siza, os primeiros registos de um projecto não são só " [...] um capricho ou o resultado de umas memórias ou de determinadas experiências pessoais",⁴⁸ eles são frequentemente mediados por um diálogo com outras formas de aproximação ao problema decorrentes da natureza da arquitectura enquanto construção e que dizem respeito ao programa, à estrutura ou aos sistemas construtivos. No entanto, paralelamente a estes condicionamentos externos ao arquitecto, que nos trabalhos de Siza são resolvidos de forma cuidada e extremamente rigorosa, a obra evolui, no seu lado poético, alimentada por uma forte componente autobiográfica. "O que está na base da invenção é em grande medida o que está para trás e, depois, as circunstâncias do novo contexto histórico",⁴⁹ ou seja o passado, cristalizado no conhecimento e nas memórias do autor, e o presente, enquanto realidade física mas também enquanto conjunto de factores que caracterizam o momento contemporâneo.



20. Esquissos de projecto, Museu Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil, Álvaro Siza (1998)

⁴⁴ Álvaro Siza, "Il procedimento iniziale", in ANGELILLO, Antonio (ed.), op.cit., pág.24

⁴⁵ Álvaro Siza, "Essencialmente", in SIZA, Álvaro, op.cit., pág.135

⁴⁶ Adolf Loos, "La sedia", in LOOS, Adolf, *Parole nel vuoto*, Adelphi Edizioni, Milano, 1999, pág.33

⁴⁷ MATEUS, José, "O abraço cubista. Entrevista com Álvaro Siza", in *Linha*, suplemento da edição do jornal Expresso de 20 de Maio de 2006, pp.26 e 27

⁴⁸ Álvaro Siza entrevistado por Alejandro Zaera, "Salvando las turbulencias: entrevista con Álvaro Siza", in CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard (ed.), op.cit., pág.12

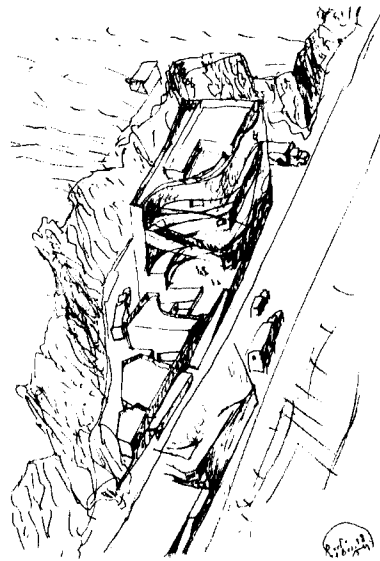
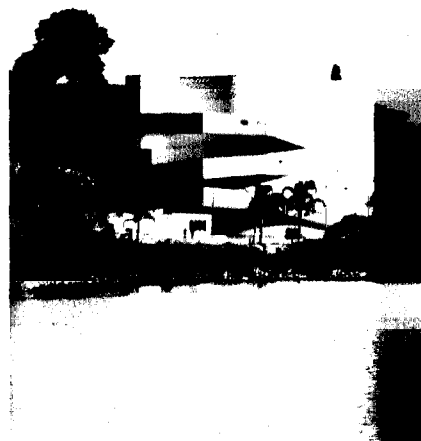
⁴⁹ Álvaro Siza entrevistado por José Mateus, "O abraço cubista. Entrevista com Álvaro Siza", in op.cit., pág.34

No Museu Iberê Camargo, Siza regressa à figura de Frank Lloyd Wright e à “ [...] memória do impressionante e genial Guggenheim”⁵⁰ no seu percurso de rampas, para construir, a partir deste modelo histórico, um edifício admiravelmente inovador que responde às solicitações do sítio e se revela perfeitamente imbuído da tradição arquitectónica do Brasil.

A grande beleza da vegetação, a curva irregular do terreno, a forma estreita do lote ou ainda o permanente movimento acelerado dos carros que passam na avenida combinam-se entre si, condicionando o modo como esta arquitectura reage à envolvente. Se por um lado o desejo de não tocar na vegetação leva Siza a afastar o edifício da encosta e a acentuar a contraposição entre o sentido artificial e geométrico da arquitectura e o carácter orgânico da topografia, por outro a conformação do terreno proporciona a fragmentação do volume e a não ortogonalidade dos espaços. Depois vêm o povo brasileiro, com a sua contagiante alegria, e a arquitectura do século XX do Brasil, com as figuras de Óscar Niemeyer ou Lina Bo Bardi, a sugerirem às formas do edifício vitalidade e pujança. Deste modo, o Museu de Porto Alegre torna-se brasileiro, testemunhando na ondulação da parede curva ou nas rampas que se soltam como *dedos ou cabelos*⁵¹ do corpo principal do edifício, num desafio à gravidade, a exemplar capacidade de Siza em reconhecer o espírito dos lugares e em deixar-se, de forma inteligente, contaminar, transmitindo essa especificidade à arquitectura.

Esta obra sintetiza, assim, duas questões fundamentais: a primeira diz respeito ao entendimento que Siza tem do processo criativo como algo de abrangente, que não se fecha na relação imediata com a realidade física e cultural do lugar, mas cujas influências têm uma dimensão global; a segunda incide na importância que o arquitecto atribui ao captar da *atmosfera* do sítio, ao reconhecimento dos factores que ultrapassam os elementos mensuráveis da circunstância e estão presentes na relação entre o homem e a natureza, no comportamento das pessoas ou no modo específico como se vive no lugar. O objectivo é aquele “ [...] de uma receptividade universal, capaz de acordar as raízes de cada cidade, prolongando-as em troncos, ramos, folhas, flores, frutos, em qualquer lugar.”⁵²

Percebe-se, deste modo, que o sítio não condensa em si todas as respostas. Tido muitas vezes por Siza como ponto de partida e factor, sem dúvida, determinante na concepção do projecto, o lugar é tão fundamental para o desenho como o programa, a estrutura ou os sistemas construtivos. A ideia não está só no sítio, nem o projecto encontra a sua solução exclusivamente



21, 22. Museu Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil (1998-2008).

⁵⁰ Álvaro Siza entrevistado por José Mateus, “O abraço cubista. Entrevista com Álvaro Siza”, in op.cit., pág.27

⁵¹ ibidem

⁵² Álvaro Siza, “Città”, in ANGELILLO, Antonio (ed.), op.cit., pág.143

nas características perceptíveis da realidade envolvente, " [...] se assim fosse seria pobre [...] ".⁵³

O lugar e o conhecimento profundo das suas particularidades físicas e históricas valem para Siza na medida em que lhe interessa intervir em continuidade com o existente, procurando consolidar a sua estrutura e valorizar as qualidades presentes. "É importante para mim que seja legível a possibilidade de continuidade, portanto, no meu espírito a arquitectura é essa relação natural de construir, não a imposição. [...] Tenho o desgosto de ver que uma coisa é isolada [...]"⁵⁴

Construir a partir do material existente é algo que valida as várias opções e confere acima de tudo profundidade à obra.

Álvaro Siza acredita que tudo o que se faz constitui sempre um acrescento a algo que já existe, por isso, começa muitas vezes o processo de projectação com a observação atenta da realidade. Numa primeira abordagem, procura deixar de lado os condicionamentos do projecto e desenha, livre de preconceitos, tentando descobrir relações escondidas e aproveitar os desafios do contexto. Só deste modo, num diálogo com o lugar, entende ser possível " [...] dar início a uma forma que não seja abstracta ou mecânica [...]"⁵⁵



23. Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, Espanha (1988-1993).

No Centro Galego de Arte Contemporânea (1988-1993), em Santiago de Compostela, ou na Casa Van Middeltem-Dupont (1997-2001), em Oudenburg, o respeito de Siza pela circunstância e o seu interesse em procurar a *essência* do lugar para permitir ao projecto integrar-se sem pôr em risco o valor das construções ou a identidade do sítio, revelam-se de forma paradigmática.

No entanto, apesar de se estabelecerem em continuidade com o existente e promoverem a unidade entre os vários elementos do contexto, os dois edifícios põem acento em temas distintos. Enquanto em Santiago de Compostela Álvaro Siza demonstra, ao articular entre si, através do projecto, o jardim, o convento e os restantes edifícios, que o papel da arquitectura é, *possivelmente*, " [...] o de construir sobre as peculiaridades positivas e melhorar as negativas: coser as peças dissonantes numa complexa ordem nova",⁵⁶ em Oudenburg, ao retomar a forma das construções preexistentes, comprova, mais uma vez, tal como nos Terraços de Bragança, a sua notável capacidade em aceitar a tradição arquitectónica local e encará-la não como uma limitação, mas antes como um desafio à inovação.

⁵³ Expressão de Álvaro Siza empregue num discurso a propósito da relação entre arquitectura e natureza. in "Conversación con Álvaro Siza sobre arquitectura y naturaleza", in *Álvaro Siza. Habitar el paisaje*, dvd organizado por Generalitat Valenciana, Conselleria d'Infraestructures i Transport, Direcció General d'Arquitectura, 2006

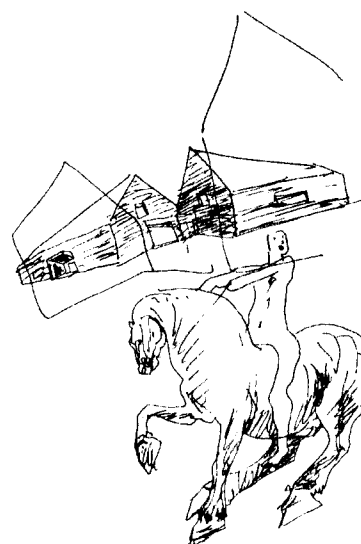
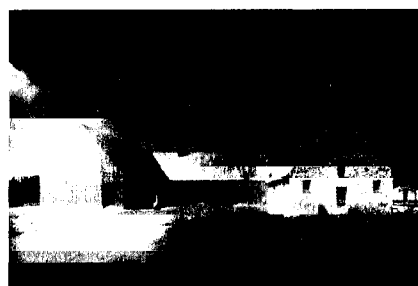
⁵⁴ Álvaro Siza entrevistado por Victor Neves e Renata Amaral, "Entrevista com Álvaro Siza Vieira", in *Arq./a revista de arquitectura e arte*, Maio/Junho 2001, pág.21

⁵⁵ Álvaro Siza entrevistado por Hans Ulrich Obrist, "Entrevista a Álvaro Siza di Hans Ulrich Obrist con interventi di Gabriele Basilico, Eduardo Souto Moura e Stefano Boeri", in *Domus 884*, Setembro, 2005, pág.8

⁵⁶ Álvaro Siza entrevistado por William J. R. Curtis, "Una conversación [con Álvaro Siza]", in CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard (ed.), op.cit., pág.235

Na Galiza, Siza Vieira, define o novo edifício com o propósito de mediar relações entre partes desconexas e deste modo restituir ao local uma ordem urbana que fora destruída. Inserido a poucos metros da estrutura monástica, num desafio ao *medo generalizado da arquitectura*⁵⁷ quando construída perto de um edifício classificado, o museu constitui-se, acima de tudo, como peça de enquadramento e revalorização do conjunto histórico. Com o desejo de estabelecer uma ligação com toda a envolvente, Álvaro Siza constrói o projecto a partir de um estudo atento das relações preexistentes, descobrindo, na investigação histórica e arqueológica do sítio, significados profundos que constituirão a base da nova arquitectura. A configuração do volume e o lento aperfeiçoamento da sua forma são assim trabalhados numa cuidada conciliação entre as particularidades do programa, as imposições do terreno e o ambicionado diálogo com o Convento do Bonaval. Na fragmentação do volume multiplicam-se os alinhamentos que permitem agarrar a obra à realidade física circundante. Deste modo, Álvaro Siza estabelece analogias volumétricas e organiza os espaços exteriores numa relação de complementaridade entre novo e existente, acertando na escolha do revestimento e na proporção dos vãos a expressão arquitectónica que, se por um lado favorece uma aproximação, por outro garante a proeminência da estrutura conventual.

Em Oudenburg, na Bélgica, Álvaro Siza depara-se, pelo contrário, com uma ordem evidente no território que entende não poder quebrar. Deste modo, com " [...] uma vontade de ser discreto face à grande paisagem plana destes polders [...] ",⁵⁸ organiza o espaço e define os novos volumes em perfeita continuidade com a lógica do complexo existente. A disposição em forma de U, à volta de um pátio, e o perfil dos edifícios rurais são tidos como ponto de partida de um projecto que elege o respeito pela tradição como princípio irrevogável. Uma vez que retoma dos volumes anteriores a simplicidade da forma e a cobertura com grande caimento, Siza revela a contemporaneidade da nova intervenção na pormenorização e nos materiais empregues que se distinguem, de modo consciente, para não cair num *pastiche*, daqueles habitualmente utilizados. Por contraste, o sistema construtivo esclarece " [...] que o novo não se relaciona com o antigo por simples expressão formal mas sim pelo sentido da integração do tempo e de uma estimada tradição."⁵⁹ Sem a ânsia de se querer diferenciar ou afirmar à força a sua marca pessoal, Siza abdica do protagonismo da obra a favor da integridade do conjunto. "Porque o sítio chama por novas intervenções e por uma arte de construir longe daquilo que hoje se liga em demasia ao consumo de formas e imagens",⁶⁰ aceita a tradição como regra do jogo e sedimenta aí, num processo de transformação, a criação natural de diferenças.



24, 25. Casa Van Middeltem-Dupont, Oudenburg, Bélgica (1997-2001).

⁵⁷ Álvaro Siza, "Dois Museus", in SIZA, Álvaro, op.cit., pág.67

⁵⁸ Álvaro Siza, "Oudenburg", in *Prototipo*, nº9, Junho de 2004

⁵⁹ ibidem

⁶⁰ ibidem

O pós-modernismo de Eduardo Souto Moura

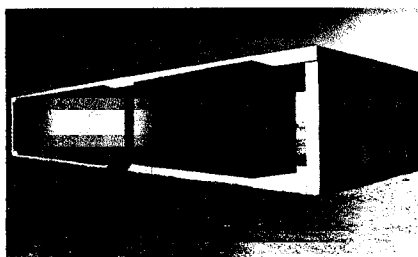
Pertencente à geração de arquitectos que conclui a faculdade no período imediatamente posterior à revolução de Abril de 74, Eduardo Souto Moura, aluno de Távora e colaborador de Siza durante os anos 70, recebe destes dois autores importantes instrumentos teóricos e práticos que integra na sua arquitectura. Interessado no valor operativo da história e no reconhecimento do lugar como ponto de partida para o projecto, Souto Moura encontra na linguagem do Movimento Moderno as bases para a construção de um discurso renovador em tempo de pós-modernidade.

Numa época de intenso debate ideológico, no qual a arquitectura é vista como uma ciência social e o desenho praticamente proibido, Souto Moura decide *fazer do início*.⁶¹

Em contraponto ao pluralismo da década de 70, marcado por um pós-modernismo carregado de cores, imagens e formas, procura na arte minimalista norte-americana as respostas para uma arquitectura contemporânea. "Há algo de importante no facto de [Donald] Judd não ser arquitecto [...]. [...] Interessa-me bastante porque durante os anos setenta e oitenta havia muita gente que abandonava a arquitectura por desencanto da disciplina. De repente aparece uma pessoa com autodisciplina que [...] diz "eu quero ser arquitecto". [...] E é realmente essa descoberta quase do zero o que me interessa, essa frescura que ele encontra graças a uma ignorância quase sábia."⁶²

No Movimento Moderno, Souto Moura encontra, depois, a linguagem que lhe permite traduzir espacialmente a essencialidade e a exactidão características do minimalismo. Se em termos operativos, esta arquitectura proporciona-lhe as ferramentas com as quais formula uma gramática própria e enfrenta os vários problemas do projecto, ao nível ideológico, a adopção de uma linguagem próxima de modelos modernos é tida como um desafio, uma provocação formal com a qual enfrenta a sua condição pós-moderna. "A linguagem do movimento moderno era usada como um estilo, um cliché, e a sua máxima contradição consistia no facto que eu era um pós-moderno fazendo arquitectura moderna."⁶³

Em 1980, com a reconversão da ruína de um pequeno celeiro para refúgio de fim-de-semana, no Gerês (1980-82), Eduardo Souto Moura inicia um percurso fortemente marcado pela construção de habitações unifamiliares. Constantes no decurso da sua obra, estes projectos são encarados por Souto Moura



26. Fotomontagem, Eduardo Souto Moura.

⁶¹ "Diante de tanta confusão pensei que quando se começa, faz-se do início e na minha obra fui ajudado pelo interesse de outras disciplinas.", Eduardo Souto Moura entrevistado por Monica Daniele, "Entrevista monográfica", in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, *Eduardo Souto Moura*, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2003, pág.436

⁶² Eduardo Souto Moura entrevistado por Xavier Güell, "Entrevista a Eduardo Souto de Moura. El Tiempo", in 2G *Eduardo Souto de Moura. Obra reciente*, nº 5, 1998, pág.124

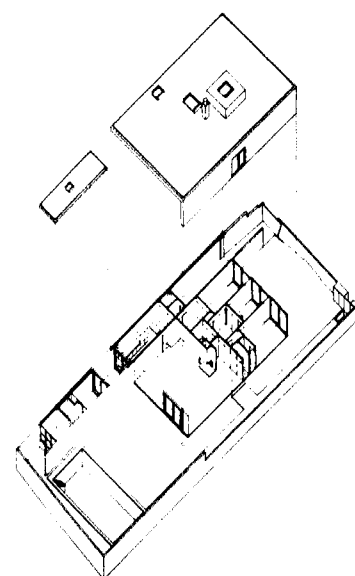
⁶³ *ibidem*

como um importante exercício de arquitectura que reelabora continuamente, ensaiando e pondo à prova os princípios da sua metodologia. "Começo sempre por projectar 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 coisas que permitem a mudança".⁶⁴ Deste modo, a partir das casas de Souto Moura é possível fazer uma leitura dos temas que caracterizam a sua arquitectura e reconhecer as principais transformações que nos últimos anos se foram cruzando no seu trabalho.

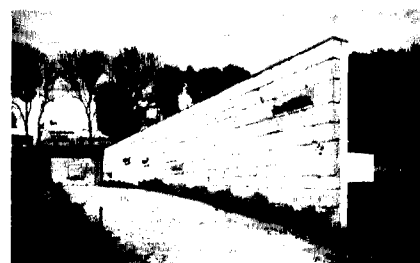
Numa primeira fase, as referências à obra de Mies van der Rohe revelam-se de forma determinante, manifestando-se no desenho de uma arquitectura onde o muro, enquanto elemento organizador do espaço, assume um papel central. Com um forte sentido neoplástico, as obras de Souto Moura constituem-se como *composições abstractas de texturas, objectos e cores*,⁶⁵ onde os planos livres verticais, articulados entre si num traçado ortogonal, fixam os limites dos vários âmbitos e definem, no seu afastamento, as aberturas de contacto com o exterior.

Consciente das possibilidades técnicas conquistadas pelo Movimento Moderno e interessado em fazer da construção um dos temas centrais da sua arquitectura, Eduardo Souto Moura encontra na *parede dupla* o sistema que traduz com exactidão a actual independência entre estrutura e revestimento e lhe permite, simultaneamente, explorar o sentido expressivo dos materiais. "Hoje uma parede de pedra pode ser uma parede de ferro, de tijolo, de betão, de vidro serigrafado (Herzog) ou de plástico moldado (Koolhaas). Hoje uma parede de pedra até pode ser uma parede de pedra. [...] simulamos os materiais, os sistemas construtivos, as linguagens, não para dizer mas para condizer. [...] trabalhamos com os materiais a duas dimensões, com a cor, o tacto, a textura, a estereotomia invertida, conforme a nossa disposição e não com o porte que os materiais precisam e devem ter."⁶⁶

Destituídos, na maioria dos casos, da sua função estrutural resistente, a pedra ou o tijolo, empregues por Souto Moura *conforme o ambiente*,⁶⁷ constituem a segunda parede do edifício colocada como uma pele sobre um contínuo em betão armado que protege e é eficaz. Aplicados pela sua textura e qualidade pictórica, os materiais desempenham, assim, um papel determinante na caracterização dos espaços e na expressão arquitectónica das obras.



27. Casa 1 em Nevogilde, Porto (1982-1985).



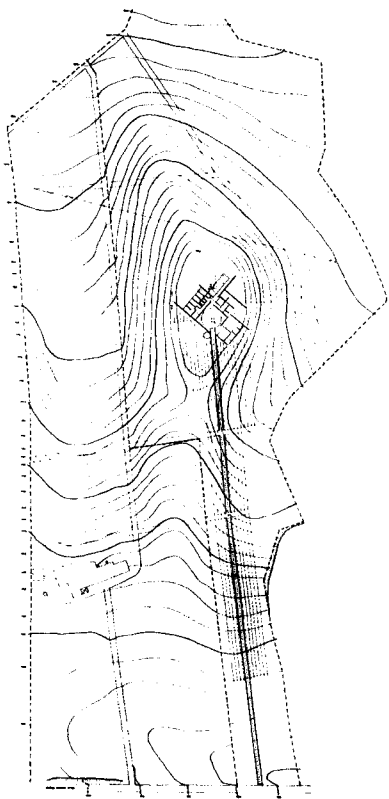
28. Casa na Avenida da Boavista, Porto (1987-1994).

⁶⁴ Eduardo Souto Moura, "Casas", in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, op.cit.,pág.92

⁶⁵ Eduardo Souto Moura entrevistado por Mónica Daniele, "Entrevista monográfica", in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, op.cit.,pág.436

⁶⁶ Eduardo Souto Moura, "Fragmentos", in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, op.cit., pp.366 e 367

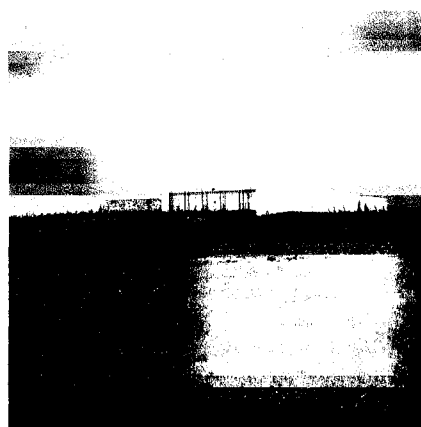
⁶⁷ Eduardo Souto Moura, "Casas", in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, op.cit.,pág.92



Um outro aspecto decorrente desta ideia de *pele* na arquitectura, e que na obra de Souto Moura assume uma grande relevância, é o conceito da simulação da verdade construtiva. Fascinado pelo modo como Mies van der Rohe provoca constantemente *falsidades* nas suas obras,⁶⁸ ou ainda pelo modo como Álvaro Siza no Museu de Santiago simula, nas esquinas do volume, um sistema construtivo tradicional para logo depois, na abertura das janelas, revelar a natureza do revestimento em placagem, Souto Moura procura, de forma semelhante, introduzir nos seus projectos ambiguidades construtivas. Para ele, " [...] na arquitectura é importante que os edifícios pareçam genuínos, mas também podem não sê-lo; se se diz sempre a verdade o edifício enfraquece e torna-se necessário manter sempre algum mistério; [...] "⁶⁹ A dupla face dos muros contínuos que desenharam a sua arquitectura traduz exactamente este desejo de trabalhar a partir da natureza compósita dos actuais sistemas construtivos.

Concluída em 1992, a Casa em Alcanena (1987-92), em Torres Novas, afirma-se numa das obras onde estes temas adquirem maior relevo e na qual a citação de Nietzsche, usada por Souto Moura a propósito do Centro Galego de Arte Contemporânea, se torna mais pertinente. Aqui, tal como em Santiago, "a cara que está a dizer a mentira, diz a verdade."⁷⁰

Isolada no topo de uma pequena elevação, a Casa em Alcanena é constituída por três corpos que se dispõem à volta de um pátio central. Cada um dos volumes, organizado por muros ortogonais que se estendem no terreno é caracterizado por um material diferente, " [...] a fachada principal é em pedra, para os quartos utilizei uns tijolos comprados numa demolição [...], o resto está em reboco branco."⁷¹ Através das qualidades matéricas dos revestimentos, Souto Moura confere um carácter distinto às várias frentes da construção. No entanto, é a rotação do conjunto de 45° em relação ao eixo da estrada de acesso à habitação que assume, neste jogo de percepções contraditórias, um papel determinante. Este é o ponto-chave, a partir do qual a dupla leitura da casa se torna, na aproximação ao seu volume, subitamente compreensível. "Se a entrada tivesse sido axial todos teriam pensado numa casa em pedra, e teriam tido uma falsa impressão; efectuando a rotação mostro o reboco, denuncio a fachada de pedra mas deixo perceber que a casa não é de pedra."⁷²



29, 30. Casa em Alcanena, Torres Novas (1987-1992).

⁶⁸ "Mies simulou a verdade: pilares de bronze que não são de bronze – são de betão que envolve os pilares de ferro no seu interior –, fachadas com pilares que não chegam ao solo, ascensores que parecem de mármore [...]" Eduardo Souto Moura entrevistado por Luís Rojo de Castro, "La naturalidad de las cosas", in CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard (ed.), 1995/2005 *Eduardo Souto de Moura*, El Croquis Editorial, Madrid, 2005, pág.18

⁶⁹ Eduardo Souto Moura entrevistado por Monica Daniele, "Entrevista monográfica", in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, op.cit.,pág.438

⁷⁰ Eduardo Souto Moura entrevistado por Luís Rojo de Castro, "La naturalidad de las cosas", in CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard (ed.), op.cit.,pág.13

⁷¹ Eduardo Souto Moura, "Casa em Alcanena e casa 1 em Miramar", in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, op.cit., pág.143

⁷² ibidem

Como refere Alves Costa, a arquitectura de Souto Moura, " [...] de um rigor inigualável, não é minimalista nem silenciosa, antes de generoso uso dos meios expressivos."⁷³

Na verdade, esta arquitectura de linhas essenciais e com um carácter abstracto na sua composição é contrabalançada pela expressividade dos materiais que lhe confere um sentido mais táctil. Interessado em aproximar-se dos traços da realidade local, Souto Moura usa nos seus edifícios a pedra, o tijolo ou a madeira não sob um ponto de vista de *revival*, como explica, mas numa atitude natural de construir com os meios que estão à disposição e se ligam a um modo de fazer comum.

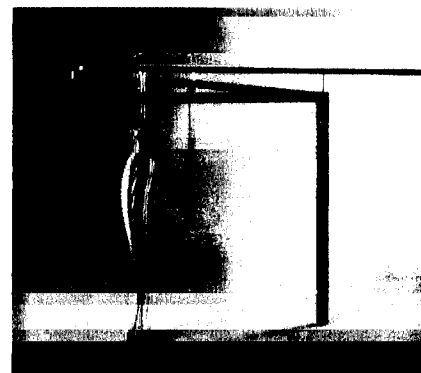
Num discurso de renovada contemporaneidade, Souto Moura dá, assim, continuidade ao ensinamento de Fernando Távora, construindo uma arquitectura que se constitui entre a afirmação dos valores da inovação e a integração de elementos da cultura tradicional. Com o mesmo espírito com que Távora e Siza, nos anos 50 e 60, no início dos seus percursos, desenvolveram uma síntese entre o internacional e o regional, Souto Moura, nos anos 80, nas suas primeiras obras, procura fundir, com um profundo sentido crítico, o projecto da modernidade com os temas da cultura local, já não através da forma ou dos sistemas construtivos, mas através dos materiais e do processo artesanal de os trabalhar.

Na Casa no Bom Jesus em Braga (1987-94) esta duplicidade emerge de forma contrastante, reflectindo-se tanto ao nível construtivo como linguístico. Souto Moura divide o programa da casa em duas partes, que separa em pisos distintos, e define uma arquitectura onde o moderno e o tradicional se sobrepõem literalmente na conformação da obra. Ao manter os dois sistemas claramente autónomos, cada um com as suas próprias regras, anuncia, quase em tom de manifesto, a dualidade constantemente presente na sua obra: a adesão à linguagem do Movimento Moderno por um lado e por outro a sensibilidade pelos valores culturais da arquitectura vernacular portuguesa.



31. Casa no Bom Jesus, Braga (1987-1994).

No início dos anos 90, período em que projecta a Casa em Tavira (1991-94), Souto Moura ao aperceber-se das limitações das suas obras, reconsidera alguns dos princípios metodológicos do seu trabalho. Certas soluções, como os muros de pedra ou os amplos envidraçados, repetiam-se nos projectos de forma imediata e irreflexiva, quase como fórmulas, levando a que o resultado surgisse com excessiva facilidade e um reduzido sentido crítico. "Tinha chegado a uma redução quase paroxística [...]. Mentalmente estava quase a verificar a regra, não uma forma de projecto, uma regra baseada numa gramática tectónica e de pormenores que alterava a disposição dos elementos mas não a definição dos espaços."⁷⁴



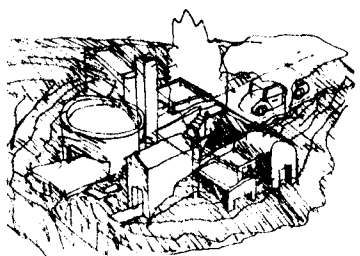
32. Mesa, Eduardo Souto Moura (1986).

⁷³ Alexandre Alves Costa, "Reconhecer e dizer", in COSTA, Alexandre Alves, *Textos Datados*, edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, Coimbra, 2007, pág.93

⁷⁴ Eduardo Souto Moura entrevistado por Monica Daniele, "Entrevista monográfica", in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, op.cit.,pág.436

Deste modo, consciente da necessidade de abandonar a autonomia da forma e o esquematismo da composição, abre-se a temas até então alheios à sua arquitectura, com o objectivo de se aproximar daquelas qualidades que considera serem as mais notáveis na obra de Álvaro Siza e de Fernando Távora: se por um lado ambiciona uma maior naturalidade da arquitectura, por outro procura dotar as obras de um profundo sentido de conforto.

"Em muitas das minhas casas, principalmente da fase inicial, quando se abre uma porta percebe-se tudo. [...] Não existe nenhum efeito surpresa."⁷⁵ Extremamente preso a um conjunto de regras que, apesar de lhe conferirem convicção no acto de projectar, colocam as suas obras numa estratégia de diferenciação entre positivo e negativo, Souto Moura procura soltar-se da rigidez dos sistemas lógicos para trabalhar, como Siza,⁷⁶ de forma mais espontânea e reencontrar uma complexidade capaz de criar variações e proporcionar aos utilizadores diferentes relações com o espaço, a luz e a paisagem. Trata-se de pensar o projecto de dentro para fora, de questionar de novo o sentido de cada âmbito e defini-lo a partir dos seus requisitos funcionais. Mesmo que os projectos " [...] possam não resultar tão elegantes relativamente ao desenho e à sua coerência, no final revelam-se mais naturais."⁷⁷ O importante, segundo Souto Moura, é que se estabeleça um perfeito equilíbrio entre os vários factores que concorrem para a definição da obra. Na profunda adequação entre o programa, os volumes e os materiais surge então, a posteriori, o sentido de conforto que, como ensina Fernando Távora, é o " [...] resultado de um conjunto de qualidades que a arquitectura deve ter, não ligadas ao gosto ou à forma."⁷⁸



33, 34. Casa na Serra da Arrábida, Setúbal (1994-2002).

Com a Casa na Serra da Arrábida (1994-2002), Souto Moura dá início a este processo de revisão metodológica. Aqui " [...] colhe-se uma frescura da procura, a vontade de uma mudança [...] ".⁷⁹ A inadequação dos sistemas anteriormente experimentados à difícil topografia da serra, mas também aos requisitos de um cliente que desejava uma casa na qual pudesse usufruir de vários pontos de vista sobre a natureza leva Souto Moura a desenhar um edifício com as portas e as janelas cuidadosamente recortadas em volumes fragmentados que se articulam entre si na procura da melhor relação com o terreno.

⁷⁵ Eduardo Souto Moura entrevistado por José Adrião e Ricardo Carvalho, "Eduardo Souto Moura", in *JA* 225, Outubro-Dezembro, 2006, pág.61

⁷⁶ "Quando trabalho com o Siza noto que ele trabalha de forma espontânea e eu trabalho muito com o desenho. Às vezes dizia ao Siza: «Bem, acho que isto está bem assim», e ele respondia: «Bem, acho que isso está demasiado janota». «O que quer dizer demasiado janota?» perguntava. «Quer dizer que está demasiado apinocado». Portanto, como diz Borges, é necessário provocar alguns erros para tornar o resultado mais natural.", Eduardo Souto Moura entrevistado por José Adrião e Ricardo Carvalho, "Eduardo Souto Moura", in op.cit.,pág.64

⁷⁷ Eduardo Souto Moura entrevistado por Luís Rojo de Castro, "La naturalidad de las cosas", in CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard (ed.), op.cit.,pág.12

⁷⁸ Eduardo Souto Moura, in "Fernando Távora, Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura", in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, op.cit.,pág.15

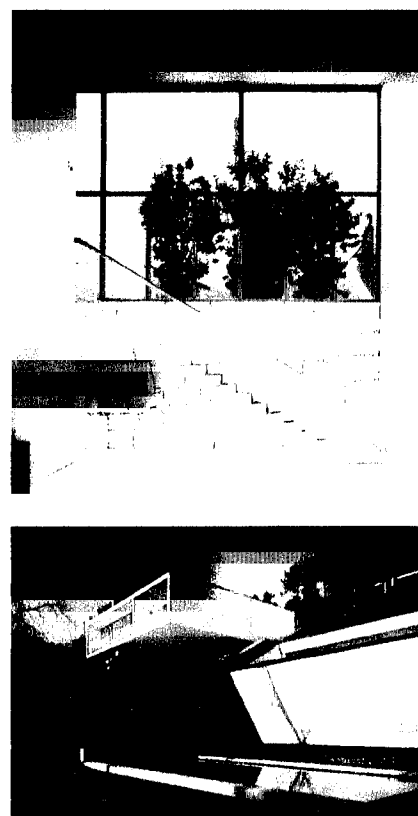
⁷⁹ Eduardo Souto Moura, "Casa na Avenida da Boavista, casa em Bom Jesus, casa em Baião, casa em Moledo", in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, op.cit.,pág.144

Souto Moura redirecciona, assim, a sua pesquisa no sentido de uma arquitectura na qual já não lhe interessa a decomposição em elementos constitutivos ou a organização do espaço por meio da disposição de planos livres. Agora, como o próprio afirma, "é como ter de escrever com a mão esquerda por incapacidade da outra. Ter que se pensar e hesitar, ao fazer as curvas das letras, medir a força do lápis, controlar o movimento da mão para não sair da linha."⁸⁰

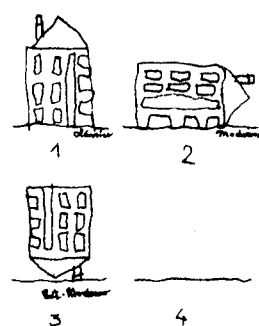
Numa operação que recorda a *inesperada decisão*⁸¹ de Álvaro Siza na Casa Alves Costa (1964-71), Souto Moura, nas Casas em Ponte de Lima (2001-02), pinta os muros de pedra com a mesma cor dos rebocos e das carpintarias, renunciando, definitivamente, à expressividade dos materiais a favor de uma continuidade cromática que coloca a volumetria como tema principal da composição arquitectónica. Os sistemas construtivos deixaram de estar no centro dos projectos, levando a que o seu habitual sentido provocatório se reflecta agora na exploração das formas. É através da configuração dos volumes e do modo como estes assentam no terreno, que Souto Moura, em consonância com o seu espírito pós-moderno, continua a questionar o óbvio e a desafiar o estável.

A propósito do modo como entende a história, Eduardo Souto Moura cita com frequência Fernando Távora e Aldo Rossi, figuras determinantes na sua formação que lhe conferiram perspectivas distintas sobre o papel que esta pode assumir na arquitectura. Se com Távora, Souto Moura compreendeu o valor da história como erudição, com Rossi percebeu a sua importância enquanto material de projecto.

A profunda consciência da arquitectura como fenómeno universal e intemporal, feito de permanências, leva Souto Moura a encarar o estudo das manifestações do homem como algo de indispensável à construção do presente. O conhecimento das obras do passado vale na medida em que contribui para a formação de uma cultura arquitectónica própria, permite registar e sobretudo compreender lógicas compositivas, relações espaciais, escalas e proporções com as quais abordar os temas contemporâneos e resolver de forma culta problemas específicos. "As referências servem-me como confirmação [...]. Trabalhar com estas preexistências mentais permite ter sempre um termo de comparação e limitar a angústia na fase de projecto."⁸² É neste sentido que as viagens se tornam imprescindíveis.



35, 36. Casas em Ponte de Lima (2001-2002).

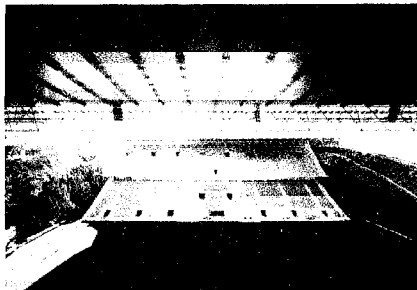


37. 1-Clássico, 2-Moderno, 3-Post-Moderno, 4-..., Eduardo Souto Moura.

⁸⁰ Eduardo Souto Moura, "Casas", in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, op.cit.,pág.93

⁸¹ Na fase final da construção da Casa Alves Costa, em Moledo do Minho, Siza decide inesperadamente mandar pintar todas as madeiras da casa (em Kámbala), na mesma cor das paredes, alegando que *tem desenho a mais*. Com esta operação, abdica dos materiais como forma primordial de expressão e corrige, com a coloração homogênea, a quantidade excessiva de detalhes que desde a Boa Nova se repetia nos vários projectos, alcançando uma essencialidade que tem na percepção unitária do espaço e na plasticidade abstracta dos volumes as suas maiores conquistas.

⁸² Eduardo Souto Moura entrevistado por Monica Daniele, "Entrevista monográfica", in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, op.cit.,pág.438



38, 39. Machu Picchu, Peru, fotografia de Eduardo Souto Moura.
Estádio Municipal de Braga (2000-2003).

Realizado entre 2000 e 2003, o Estádio de Braga é a obra de Souto Moura onde a história enquanto instrumento para a construção do presente e o sentido de continuidade com o legado arquitectónico se manifestam de forma mais completa. Esta obra é paradigmática pelas múltiplas referências históricas que estão na base da sua conformação e se cruzam na definição dos seus princípios. Consciente de que o " [...] máximo da qualidade é conseguir tudo o que é bom da tradição e tudo o que é bom do futuro",⁸³ e que é desse cruzamento entre tradição e tecnologia que pode surgir a inovação, Souto Moura transporta para este trabalho os conhecimentos que colheu da lição da Grécia clássica, da civilização inca do Peru ou ainda dos estádios que visitou em Itália, França e Espanha.

Em Braga, Souto Moura renuncia à convencional tipologia dos estádios para adoptar um esquema de dupla tribuna que abre o recinto do jogo à paisagem. Ao implantar o estádio no local de uma antiga pedreira, foi necessário perceber como arquitectura e natureza se poderiam tornar solidárias, como adossar as bancadas de betão à *montanha de pedra* de tal modo que fosse difícil distinguir onde começa uma e acaba a outra. E é aqui que os exemplos históricos se revelaram determinantes. No anfiteatro grego de Epidauro ou na cidade inca de Machu Picchu, Souto Moura compreende como trabalhar a pedra, como encontrar o justo equilíbrio entre a obra do homem e a obra da natureza ou ainda como resolver as questões técnicas relativas ao escoamento da água e à sua descida no plano das coberturas.

De Rossi, Souto Moura recebe, num período em que se mostrava necessário fundar uma nova ideologia arquitectónica, o suporte conceptual para a interpretação da realidade e do acto projectual. Ao clarificar, com o ensaio "L'Architettura della città" (1966), a estrutura e as regras de transformação do facto urbano, Aldo Rossi leva Souto Moura a " [...] olhar para a cidade com olhos diferentes e [...] a agir no projecto com instrumentos que não tinha anteriormente."⁸⁴ No entanto, o contributo mais relevante do arquitecto italiano no pensamento de Souto Moura surge através do texto "Architettura per i musei" (1968) e do livro intitulado "Autobiografia scientifica", nos quais são revalorizados e trazidos para primeiro plano os factores subjectivos do processo criativo.

Rossi " [...] tinha percebido que face à decadência do Movimento Moderno se devia regressar à história, à cidade e [...] ofereceu outras aberturas que certificaram o elemento pessoal dentro do processo projectual."⁸⁵ Aldo Rossi demonstra, então, que o projecto não é linear nem decorre directamente da análise do sítio, é antes um processo profundamente autobiográfico no qual

⁸³ Eduardo Souto Moura entrevistado por Rui Duarte Barreiros e Pedro Prost da Fonseca, "A poética da materialidade. Eduardo Souto Moura.", in *Arquitectura e Vida* nº19, Setembro de 2001, pág.29

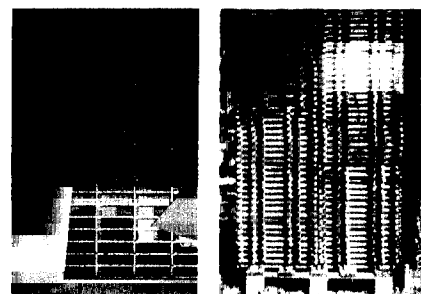
⁸⁴ Eduardo Souto Moura, "Eduardo Souto de Moura, a cura di Antonio Esposito", in *Dopo Aldo Rossi. D'Architettura*, Abril, 2004, pág.186

⁸⁵ Eduardo Souto Moura, "Eduardo Souto de Moura, a cura di Antonio Esposito", in op.cit.,pág.189

reentram as memórias e as referências culturais próprias de cada autor, por isso considera que se possam utilizar formas e linguagens de outras arquitecturas sem necessariamente se aderir ao suporte ideológico que lhes está associado.

Na metodologia de Souto Moura esta questão tem um impacto determinante, reflectindo-se na descoberta de Mies van der Rohe e na adesão à sua linguagem modernista, mas também no entendimento que o arquitecto do Porto tem das formas, como algo de abstracto e autónomo, passível de ser transportado para outros contextos e reutilizado em novas arquitecturas.

Este conceito manifesta-se de forma evidente no projecto da Torre Burgo (1991-2006) construída no Porto, na Avenida da Boavista. Para além da citação directa à obra de Mies, ao Seagram Building (Nova Iorque, 1954-58) e ao Chicago Federal Center (Chicago, 1959-74), através do afastamento da torre relativamente à estrada, da criação de uma plataforma ou ainda da colocação da escultura de Ângelo de Sousa, a influência da teoria de Rossi está também presente no modo como foram desenhados os alçados. Nesta *arquitectura da pele*, onde o sistema estrutural e a disposição interior dos espaços se mantêm autónomos relativamente à configuração das paredes exteriores do edifício, Souto Moura demonstra como imagens do quotidiano, neste caso específico de empilhamento de materiais, se possam tornar tema figurativo para a composição das fachadas.



40, 41. Torre Burgo, Porto (1991-2006) e fotografia do arquivo pessoal de Eduardo Souto Moura.

Assim como entende a história enquanto material de projecto, Souto Moura encara o lugar como uma realidade disponível para ser apropriada, aceitando a sua livre transformação como condição da arquitectura.

Referindo-se à relação com a natureza, como conjunto " [...] que abarca desde o reino mineral, vegetal ou animal até os próprios artefactos que passaram a ser elementos afectivos do nosso quotidiano [...] ",⁸⁶ Souto Moura insiste que a arquitectura deve constituir-se em continuidade com o existente. Superada a ideia de que a arte deve imitar a natureza e com a consciência de que para se fazer arquitectura torna-se, por vezes, necessário *violar*⁸⁷ o próprio meio natural, defende a integração e a adequação das duas entidades. " Neste processo de transformação, podemos chegar a uma obra-prima quando nos damos conta de que já não podemos tirar nada, que tudo se transformou para dar vida a um jogo de equilíbrios inesperados."⁸⁸

Souto Moura inicia sempre o projecto a partir de uma leitura do lugar, não só porque acredita que a arquitectura nunca começa do zero, uma vez que existe sempre algum elemento, uma árvore ou um muro, ao qual agarrar o desenho, e " [...] se não está lá, ponho-o eu e tudo passará a funcionar de forma

⁸⁶ Eduardo Souto Moura entrevistado por Xavier Güell, "Entrevista a Eduardo Souto de Moura. El Tiempo", in op.cit., pág.137

⁸⁷ Eduardo Souto Moura entrevistado por Xavier Güell, "Entrevista a Eduardo Souto de Moura. El Tiempo", in op.cit., pág.135

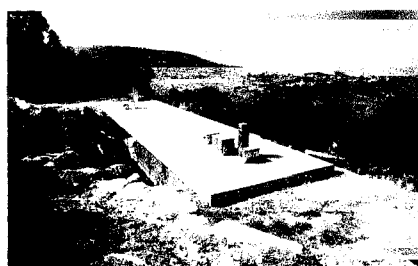
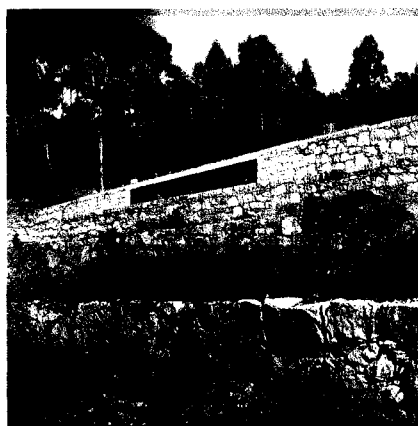
⁸⁸ Eduardo Souto Moura, "Conversa", in NUFRIÓ, Anna (ed.), *Eduardo Souto Moura. Conversas com estudantes.*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008, pág.74

diferente [...] ”,⁸⁹ mas também porque vê a arquitectura como um processo de reconstrução da realidade física onde se intervém. Projectar “ [...] em harmonia com a natureza significa simplesmente entender que elemento incomoda no contexto onde devemos operar”⁹⁰ e melhorá-lo, por forma a que o resultado demonstre que o sítio não poderia existir sem a presença dessa obra.

No entanto, uma vez que encara o lugar, na sua história e nas suas marcas presentes, como matéria a trabalhar em função do projecto, Souto Moura transforma-o, sem qualquer hesitação, considerando que é esta manipulação que pode conduzir ao desejado equilíbrio entre arquitectura e natureza. Afinal, o lugar é *aquilo que se quer que ele seja*. Céptico relativamente à máxima generalizada de que este é uma entidade objectiva na qual está implícita a solução do projecto, Souto Moura replica afirmando que o lugar é uma construção intelectual e que *a solução está na cabeça das pessoas*.⁹¹

Em Moledo do Minho (1991-98), Souto Moura realiza uma obra onde a modelação do terreno, com vista à definição de uma coerência paisagística, é levada ao limite. Retomando o tema já explorado na Casa em Baião (1990-93), e de certo modo na ruína do Gerês (1980), Souto Moura desenvolve o projecto a partir das marcas presentes no território. Num gesto de grande simplicidade, integra o volume rectangular da casa num dos socacos que constroem a paisagem e interrompe o muro de suporte do terreno para abrir a frente principal da habitação. No entanto, uma vez que com os desníveis existentes de um metro e meio de altura, Souto Moura *não podia realizar o projecto que queria*,⁹² decide redesenhar a topografia, conformando de novo, com as mesmas pedras, as várias plataformas. “Dupliquei as dimensões em planta da terraplanagem existente e reduzi os aterros pela metade.”⁹³ Ao reconstruir a paisagem em função dos pressupostos do projecto, consegue, assim, que a casa se revele num *desenho específico para este lugar*.⁹⁴ “O terreno nunca é virgem, e quando vejo que a arquitectura que me interessa não está bem no seu lugar, manipulo o terreno”.⁹⁵

Só deste modo, como contraponto à rigidez característica da sua arquitectura, se torna possível para Souto Moura adequar entre si, numa nova ordem, os vários elementos da circunstância e reencontrar a tão ambicionada unidade



42, 43. Casa em Moledo do Minho, Caminha (1991-1998).

⁸⁹ Eduardo Souto Moura citado por Valdemar Cruz, “A tentação dos pormenores.”, in revista do jornal *Expresso* de 24 de Dezembro de 1998, pág.45

⁹⁰ *ibidem*

⁹¹ Eduardo Souto Moura entrevistado por Paulo Pais, “A ambição à obra anónima. Numa conversa com Eduardo Souto Moura”, in TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Eduardo Souto Moura*, Editorial Blau, Lisboa, 1996, pág.28

⁹² Eduardo Souto Moura, “Casa na Avenida da Boavista, casa em Bom Jesus, casa em Baião, casa em Moledo”, in ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, op.cit.,pág.144

⁹³ *ibidem*

⁹⁴ Eduardo Souto Moura, “Casa em Moledo”, in CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard (ed.), op.cit.,pág.54

⁹⁵ Eduardo Souto Moura entrevistado por Luís Rojo de Castro, “La naturalidad de las cosas”, in CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard (ed.), op.cit.,pág.10

paisagística. "Tudo isto é uma forma de dar mais sentido às coisas, mesmo que depois o trabalho do arquitecto não se evidencie [...]".⁹⁶

A abstracção dos Aires Mateus

Formados no final dos anos 80 na faculdade de Lisboa, Manuel e Francisco Aires Mateus introduzem na cultura arquitectónica portuguesa, durante a década de 90, temas, de certo modo, *estranhos* à pesquisa unitária que Fernando Távora, Álvaro Siza e Eduardo Souto Moura vinham a desenvolver. Com uma ideia de arquitectura que se aproxima do campo da experimentação artística, estes autores interessam-se pela construção enquanto manifestação tangível de ideias sensoriais e matéricas, encontrando na abstracção o suporte linguístico que lhes permite traduzir com rigor o sentido conceptual que pretendem transportar para os objectos arquitectónicos.

Referidas várias vezes por Manuel e Francisco Aires Mateus como as obras mais significativas da fase inicial do seu percurso, a Residência de Estudantes do Campus II da Universidade de Coimbra (1996-99) e a Reitoria da Universidade Nova de Lisboa (1998-01) são reveladoras da pesquisa projectual desenvolvida pelos autores no sentido de consolidar o seu entendimento da arquitectura. "Houve um tempo em que andávamos a aprender como se construía [...], [a] descobrir o que cada estratégia construtiva quer dizer e de que maneira cada uma se afina."⁹⁷ No entanto, estas duas obras, desprovidas de detalhe e com uma composição centrada, acima de tudo, na definição de superfícies e volumes autónomos, prefiguram, no desejo de abstracção subjacente ao seu processo de desenho, algumas questões que serão depuradas e exploradas de forma coerente numa fase sucessiva.

É com a Casa em Alenquer (1999-01) e em particular com o processo de recuperação da ruína existente, que os Aires Mateus tomam consciência dos temas a partir dos quais fundam o seu modo pessoal de fazer arquitectura. Com esta intervenção, clarificam conceitos e estabilizam os princípios metodológicos que irão percorrer os projectos seguintes, numa linha de investigação caracterizada por limites muito bem definidos.

Acima de tudo, é o interesse que os Aires Mateus têm pela arquitectura enquanto matéria e pela capacidade desta última em interagir com o utilizador, impressionando os seus sentidos, que está na base do modo como abordam as várias intervenções. "É bonito pensar num projecto não a partir daquilo que se vê mas a partir de uma sensação que se pode descobrir. Procurar uma



44, 45. Casa em Alenquer (1999-2001).
Situação anterior ao projecto e obra construída.

⁹⁶ ibidem

⁹⁷ Manuel Aires Mateus entrevistado por Rui Barreiros Duarte, "Conceptualizar os campos de tensões. Entrevista a Manuel Aires Mateus", in *Arquitectura e Vida* nº54, Novembro de 2004, pág.40

ideia sensorial."⁹⁸ Em cada projecto os Aires Mateus isolam uma determinada ideia que procuram explorar e levar até ao limite na conformação da obra, para que a arquitectura, através da sua forma específica, encontre uma autonomia que está para lá do aspecto programático ou construtivo. A arquitectura é valorizada pela capacidade de materializar determinados conceitos, tornando-se mesmo pretexto ou ocasião para trabalhar sobre questões de carácter plástico. Neste sentido, como consequência do desejo que os *projectos resistam no tempo sobretudo como ideias*,⁹⁹ os Aires Mateus sujeitam a composição dos edifícios a um processo de redução.

Ao explicar o fenómeno da abstracção nas disciplinas artísticas, Carlos Martí¹⁰⁰ refere que na pintura abstracta a renúncia à alusão figurativa leva a que o significado da obra se concentre naquilo que é substancial no acto pictórico, ou seja, a composição de formas e cores sobre um plano. Numa operação semelhante, com a mesma vontade de procurar um sentido abstracto, os Aires Mateus deslocam a atenção para os componentes primários da arquitectura na sua condição de matéria, como a forma, o espaço ou a luz, pondo em segundo plano todas as dimensões particulares e contingentes " [...] (tais como a sua utilidade prática imediata, os meios empregues para a construir ou os significados sociais, políticos ou religiosos que temporalmente lhe são atribuídos), as quais mesmo que possam ser indispensáveis para a sua constituição material acabam, [...], por se tornar irrelevantes uma vez que o que se trata é de fazer um juízo de valor sobre as qualidades artísticas da obra."¹⁰¹

Para os Aires Mateus, este processo de redução, sinónimo do rigor e da essencialidade que perseguem nos projectos, é o que lhes permite traduzir com clareza as ideias associadas a cada intervenção, secundarizar os *factores de constrangimento*¹⁰² aos quais a arquitectura está inevitavelmente sujeita e, assim, aproximarem-se da precisão de resposta que os cativa na arte. Para Manuel Aires Mateus já " [...] não têm utilidade as definições clássicas da diferença entre a arquitectura e a escultura porque são bastante redutoras."¹⁰³ Como afirma, as " [...] chapas de aço de Richard Serra são produzidas com a precisão que o artista quer. Este campo de ideias claro que os artistas propõem interessam-nos para a arquitectura."¹⁰⁴

⁹⁸ Manuel e Francisco Aires Mateus entrevistados por José Adrião e Ricardo Carvalho, "Aires Mateus", in *JA* 226, Janeiro – Março 2007, pág.71

⁹⁹ Manuel e Francisco Aires Mateus entrevistados por José Adrião e Ricardo Carvalho, "Aires Mateus", in op.cit., pág.79

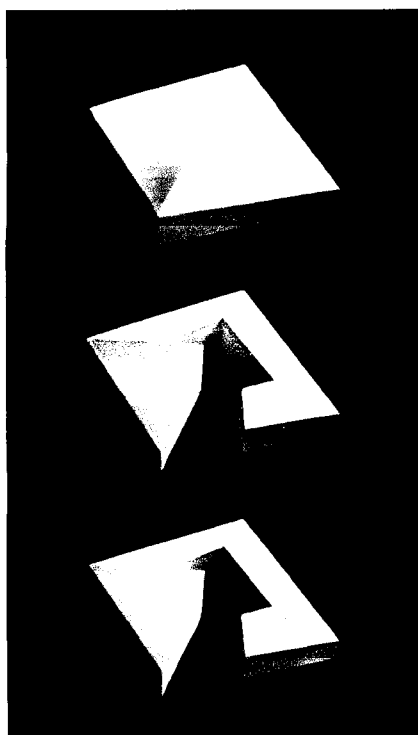
¹⁰⁰ ARÍS, Carlos Martí, "Abstracción en arquitectura: una definición", in *DPA 16. Abstracción*, Junho, 2000, pp.6-9

¹⁰¹ Carlos Martí, "Abstracción en arquitectura: una definición", in op.cit., pág.7

¹⁰² Manuel e Francisco Aires Mateus entrevistados por José Adrião e Ricardo Carvalho, "Aires Mateus", in op.cit., pág.77

¹⁰³ Manuel Aires Mateus entrevistado por Luís Santiago Baptista e Margarida Ventosa, "Manuel Aires Mateus com a *arq./a*", in *Arq./a revista de arquitectura e arte*, nº42, Fevereiro, 2007, pág.25

¹⁰⁴ Manuel e Francisco Aires Mateus entrevistados por José Adrião e Ricardo Carvalho, "Aires Mateus", in op.cit., pág.77



46. Casa em Coruche (2007).

Arquitetura

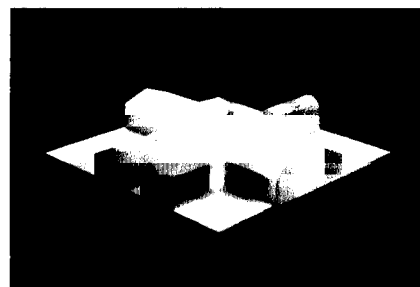
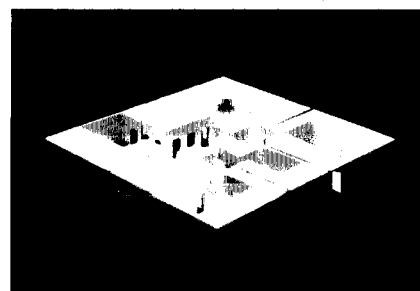
Deste modo, em todos os projectos que realizam reconhece-se um forte interesse pela procura de uma coerência formal, pela *busca incessante de uma beleza*,¹⁰⁵ entendida não como resultado da integração dos vários factores que reentram na definição da arquitectura, mas antes como algo profundamente ligado ao poder de sedução da obra enquanto imagem.

Interessados numa ideia de arquitectura maciça que transmita o sentido de peso e de espessura e na qual se trabalha pela subtracção de matéria, mais do que pela montagem de elementos ou a disposição de planos, Manuel e Francisco Aires Mateus configuram obras de aparência mono-matérica caracterizadas por uma grande elementaridade volumétrica, nas quais a minimização dos detalhes tem como resultado o facto da realidade da obra se assemelhar à virtualidade da maqueta. Próximos de ideais arquétipos, os projectos são desenvolvidos a partir de sistemas geométricos claros e extremamente regulares que encontram no ângulo recto o seu princípio ordenador.

A profunda consciência de que todo o meio físico, como afirma Manuel Mateus, pode ser entendido como um sistema de cheios e vazios, leva a que nos projectos, os arquitectos, privilegiem tanto a definição do construído como também daquilo que é uma *espécie de ausência de algo que esperávamos encontrar*.¹⁰⁶ Deste modo, desenham o vazio " [...] de maneira a tornar evidente que também ele é coisa nomeável e provida de sentido, que também ele é forma. O vazio molda-se portanto usando como negativo os limites construídos, que lhe conferem dimensão: a largura, o comprimento, [...]. E, para além da geometria, são as próprias propriedades físicas desse molde [...] que também emprestam qualidades e carácter específico ao vazio correspondente [...] ".¹⁰⁷

Visível no modo como desenvolvem os projectos, construindo maquetas dos volumes correspondentes ao vazio, como na Casa em Alcácer do Sal (2003), Manuel e Francisco Aires Mateus estudam, pormenorizadamente, a forma, a proporção e o acabamento dos âmbitos com a intenção de limitar ao máximo as interferências em espaços que se pretendem puros e limpos e sobretudo de perceber a sensação que estes irão produzir no utilizador quando experimentados. "Gostamos de pensar que trabalhamos a partir da possibilidade de vida de uma coisa, da possibilidade de experimentação."¹⁰⁸

O tema do espaço e, em específico, o modo como esse será vivido assumem nos seus projectos uma forte centralidade, tornando-se mesmo, em certos casos, ponto de partida e razão de todo o desenho. Interessados em



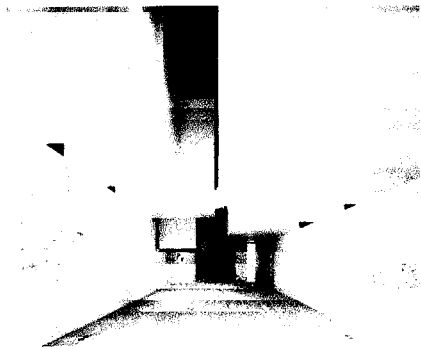
47, 48. Casa em Alcácer do Sal (2003).

¹⁰⁵ Manuel e Francisco Aires Mateus entrevistados por José Adrião e Ricardo Carvalho, "Aires Mateus", in op.cit., pág.68

¹⁰⁶ Manuel Aires Mateus entrevistado por Luís Santiago Baptista e Margarida Ventosa, "Manuel Aires Mateus com a arq./a", in op.cit., pág.23

¹⁰⁷ Manuel Aires Mateus, "Concurso Internacional, Benevento, Italia", in *Arq./a revista de arquitectura e arte*, nº42, Fevereiro, 2007, pág.54

¹⁰⁸ Manuel e Francisco Aires Mateus entrevistados por José Adrião e Ricardo Carvalho, "Aires Mateus", in op.cit., pág.71



49. Casa em Brejos de Azeitão, Setúbal (2000-2003).

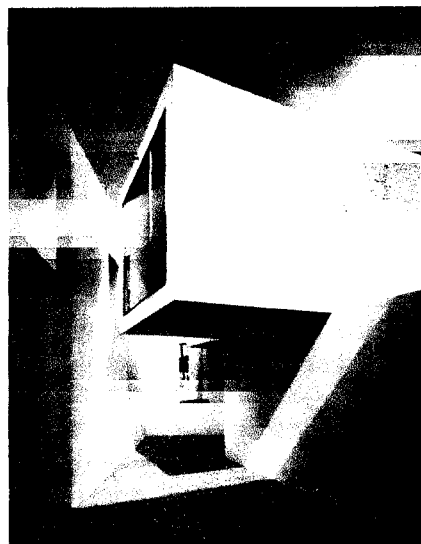
responder ao programa com uma certa liberdade, os arquitectos Aires Mateus, em cada intervenção, procuram explorar sistemas de uso que, segundo afirmam,¹⁰⁹ não se limitam à resposta funcional. Tal como na Casa em Brejos de Azeitão (2000-03), onde se *experimenta viver flutuando*,¹¹⁰ os Aires Mateus, pelo desafio de abrir novos caminhos e recusar posições confortáveis, propõem modos de habitar não convencionais, aceitando, ou simplesmente ignorando, todos os riscos que a radicalidade de algumas soluções, em termos de conforto ou adequação dos espaços às funções, pode comportar.

Retomando a Casa em Alenquer, ponto de referência na viragem metodológica do percurso dos Aires Mateus, é possível abordar duas questões determinantes, relativas a temas compositivos, que nos remetem para o modo como os autores entendem a relação da arquitectura com História. Enquanto a primeira questão diz respeito à importância que os autores atribuem à ideia de limite entre interior e exterior, a segunda refere-se, em específico, ao modo como encaram nos projectos as preexistências, enquanto testemunhos do passado.

Em Alenquer, confrontados no início dos trabalhos de recuperação com a queda inesperada da casa existente, Manuel e Francisco Aires Mateus decidem manter os muros remanescentes, com um metro de espessura, inserindo no interior do perímetro por eles definido a nova construção, um objecto arquitectónico puro de rigorosa geometria.

"A certa altura, tínhamos dentro de uma ruína um objecto contrastante que estabelecia uma tensão entre duas coisas, mas que não transformava em central o espaço. Transformava em protagonistas os materiais e essa não era a relação que pretendíamos."¹¹¹ Deste modo, decidem cair de branco os muros de pedra, aplicando-lhes o mesmo acabamento do edifício em betão e fundindo, assim, as duas entidades num conjunto unitário que põe em destaque o espaço intersticial existente entre elas. Com esta operação os arquitectos Aires Mateus abrem um dos temas centrais da sua arquitectura que irão explorar de forma contínua nos vários projectos: a ideia de limite entre interior e exterior como algo que adquire uma autonomia e se torna, frequentemente, motivo da composição.

"A nossa ideia de arquitectura tem a ver com isto. [...] Construímos um limite que tem uma reacção para o interior e outra para o exterior, mas que é em si também uma entidade passível de ser explorada."¹¹² Entendido como uma



50. Casa em Alenquer (1999-2001).

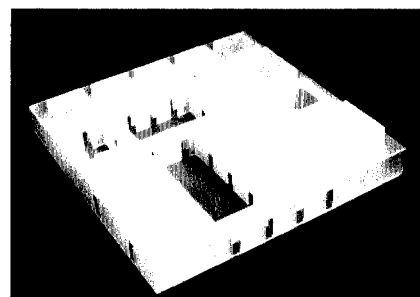
¹⁰⁹ "Acho que a investigação tipológica é central e esta não se resume à resposta funcional. Assumimos uma certa liberdade na maneira como operamos sobre os programas. Por exemplo, a Casa em Coruche permitiu-me explorar diferentemente a forma de montar uma casa. estou convencido que do ponto de vista da vivência será muito interessante." Manuel Aires Mateus entrevistado por Luís Santiago Baptista e Margarida Ventosa, "Manuel Aires Mateus com a arq./a", in op.cit., pág.28

¹¹⁰ Manuel Aires Mateus entrevistado por Luís Santiago Baptista e Margarida Ventosa, "Manuel Aires Mateus com a arq./a", in op.cit., pág.25

¹¹¹ Manuel Aires Mateus entrevistado por Rui Barreiros Duarte, "Conceptualizar os campos de tensões. Entrevista a Manuel Aires Mateus", in op.cit., pág.41

¹¹² Manuel e Francisco Aires Mateus entrevistados por José Adrião e Ricardo Carvalho, "Aires Mateus", in op.cit., pág.68

fronteira que ganha corpo, complexidade e significado, este limite constitui-se nos projectos dos Aires Mateus como uma entidade espacial que adquire diferentes configurações. Enquanto em Alenquer este limite traduz-se no espaço definido pelos muros da nova construção e os muros da ruína, na Casa "Labirinto" em Alvalade (1999) é uma parede contínua de 1,90m de largura *percorrível por dentro*,¹¹³ ou ainda, na Casa no litoral Alentejano (2000-03) é o conjunto dos *espaços menores da casa*¹¹⁴ que se dispõem ao longo do perímetro quadrado da planta, conformando uma faixa irregular que desenha o perfil da sala situada numa posição central.



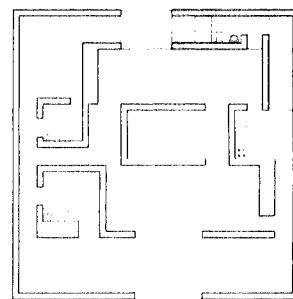
51. Casa "Labirinto" em Alvalade (1999).



No entanto, apesar das sucessivas variações, este tema tem como constante, na sua base, o interesse dos arquitectos Aires Mateus em associar à fachada um sentido de espessura capaz de garantir a mediação entre o interior e o exterior. Trata-se de um conceito espacial e de uma ideia de uso das possibilidades da espessura que os autores reconhecem em exemplos de arquitecturas passadas, como a Igreja de San Carlo alle Quattro Fontane de Francesco Borromini, a fachada do Mosteiro dos Jerónimos ou ainda os caminhos de ronda dos castelos, e decidem recuperar no seu trabalho.

"Em cada projecto, a história surge explanada no nosso tempo, [...]. E mesmo quando, por um motivo ou por outro, se apoia numa herança particular, a arquitectura exige sempre a fundação de um tempo seu, próprio do projecto. [...] Deste modo, o conhecimento da história não nos faz seus reféns, antes nos incentiva, em qualquer altura, a assumir uma condição de absoluta contemporaneidade."¹¹⁵

Conscientes do carácter operativo da História e da importância que esta pode ter no projecto contemporâneo, Manuel e Francisco Aires Mateus utilizam-na de um modo semelhante àquele com que trabalham a arquitectura, isto é, a partir de uma visão abstracta, interessada nas obras do passado pelo seu resultado final e pelas possibilidades matéricas que estas sugerem. A história reentra inevitavelmente no processo de projecto como *contributo decisivo da memória, da intuição, da sensibilidade ou da inteligência*,¹¹⁶ no entanto, esta é também entendida, pelos autores, como algo ao qual se pode recorrer continuamente com uma grande liberdade, de forma transversal. Na perspectiva dos Aires Mateus, a história constitui-se como uma espécie de arquivo de soluções arquitectónicas que revelam temas compositivos, espaciais ou matéricos, passíveis de serem recuperados como referências para a pesquisa projectual.



52, 53. Casa no litoral Alentejano (2000-2003).

¹¹³ Manuel Aires Mateus entrevistado por Rui Barreiros Duarte, "Conceptualizar os campos de tensões. Entrevista a Manuel Aires Mateus", in op.cit., pág.40

¹¹⁴ Manuel e Francisco Aires Mateus, "Casa en el litoral de Alentejo", in 2G. *Aires Mateus*, nº28, 2004, pág.64

¹¹⁵ Manuel Aires Mateus, "Concurso Internacional, Benevento, Italia", in op.cit., pág.52

¹¹⁶ ibidem



54, 55. Farol de Santa Marta, Cascais (2003-2008).
Situação anterior ao projecto e obra construída.

Na relação com as preexistências históricas, com o mesmo desejo operativo de reutilizar de forma operativa os testemunhos do passado, Manuel e Francisco Aires Mateus defendem uma ideia de fusão. "Interessa-nos que todos os tempos sejam transportados para um tempo contemporâneo, não separando o contemporâneo do histórico, mas integrando todos os tempos [...]. Faz-me imensa impressão a ideia da montagem do confronto dos tempos, como se estivéssemos a olhar para o passado e não fôssemos parte dele."¹¹⁷

Ao entenderem a história como uma sobreposição de sucessivos presentes cristalizados, no momento contemporâneo, numa condição material que anula as diferenças seculares, os arquitectos Aires Mateus consideram as preexistências como peças plenamente disponíveis para serem apropriadas e transformadas pelo projecto.

"Enquanto momento parado [a história] não se torna operativa."¹¹⁸ Deste modo, olham para os objectos do passado na sua condição puramente física, como construção que simplesmente existe, desvinculada de qualquer valor social, cultural ou histórico, como matéria disponível para ser trabalhada sem preconceitos, de acordo com os interesses do projecto. Foi com base neste entendimento que na Casa em Alenquer optaram por cair os muros de pedra, ou ainda no Farol de Santa Marta, em Cascais (2003-08) que decidiram transformar os edifícios existentes, fechando os vãos e revestindo-os na sua totalidade a azulejo. Em ambas as intervenções, com o objectivo de construir uma perfeita continuidade entre novo e existente, num rigoroso processo de abstracção, os arquitectos eliminaram as características particulares das construções históricas de modo a torná-las, figurativamente, concordantes com a linguagem contemporânea do projecto.

Quando iniciam um trabalho, os arquitectos Aires Mateus partem sempre de uma leitura do lugar, com o intuito de reconhecer, acima de tudo, quais as suas possibilidades de transformação.

À máxima generalizada de que *o projecto está no lugar*, os autores respondem, afirmando que *o projecto está na possibilidade de transformação do lugar*,¹¹⁹ uma vez que não acreditam que a solução seja dada pela circunstância. Acreditam que os sítios possuem características específicas que poderão interferir na definição do projecto, mas que será este último, com as regras que lhe são próprias, a reconstruir o lugar e a dotá-lo de um novo sentido.

No entanto, os arquitectos defendem que principalmente quando se intervém num contexto com um forte carácter histórico, deve-se identificar nas

¹¹⁷ Manuel Aires Mateus entrevistado por Luís Santiago Baptista e Margarida Ventosa, "Manuel Aires Mateus com a arq./a", in op.cit., pág.27

¹¹⁸ ibidem

¹¹⁹ Manuel Aires Mateus entrevistado por Rui Barreiros Duarte, "Conceptualizar os campos de tensões. Entrevista a Manuel Aires Mateus", in op.cit., pág.44

preexistências uma matriz de suporte à qual a nova construção deve obedecer e dar continuidade, mesmo que, este reconhecimento se trate sempre de um processo profundamente condicionado pelos objectivos, os interesses e a visão que cada um tem da arquitectura. “ Por mais completa que seja a leitura, é sempre subjectiva, porque depende das nossas capacidades de interpretação, das possibilidades [...] do lugar e sobretudo, da forma como estas podem ou não servir a determinados propósitos já prefigurados no projecto.”¹²⁰

Na verdade, as obras que os Aires Mateus realizam, em consequência da natureza abstracta da sua arquitectura, possuem sempre lógicas internas e um sistema rígido de regras que as afastam daquilo que é contingente e particular na realidade física, acabando por autonomizá-las em relação à circunstância.

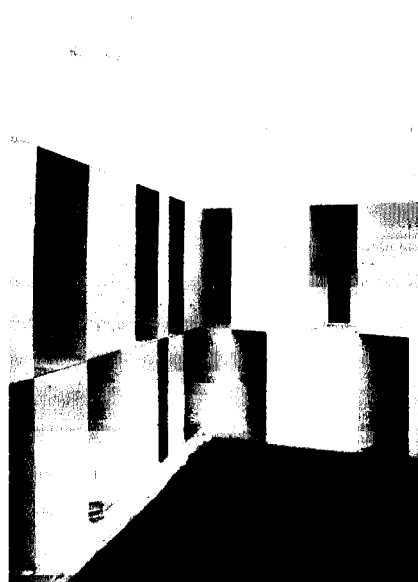
Concluído em 2007, o Edifício de Habitação e Comércio em Moura é uma das obras dos Aires Mateus onde se percebe de forma mais evidente como estes abordam a relação com o lugar, como interpretam as suas características e as integram no projecto.

Interessados em identificar os temas arquitectónicos do sítio, Manuel e Francisco Aires Mateus recorreram às construções vernáculas do Alentejo, entendidas como testemunho original de um modo genuíno e puro de fazer arquitectura, para definir os pressupostos nos quais assentar a nova intervenção. Reduzidas, no entanto, à sua condição de fachada, as habitações tradicionais foram reconhecidas, acima de tudo, pelas suas características matéricas, relativas à espessura, à densidade e ao peso. As questões particulares da arquitectura local, interpretadas pelos autores, foram transformadas em princípios compositivos com um forte carácter abstracto, aplicados de forma directa e extremamente simplificada na nova construção.

Deste modo, apesar da solução ser fruto de uma análise da circunstância e se assumir como resposta específica a um contexto específico, aquilo que se verifica é que a composição formal da obra se aproxima de outras que se repetem no percurso dos Aires Mateus, independentemente do programa ou do lugar.

A essencialidade de João Mendes Ribeiro

Coetâneo de Manuel e Francisco Aires Mateus, mas com formação na faculdade do Porto, João Mendes Ribeiro inicia nos anos 90 um percurso marcado pela realização de trabalhos que se dividem entre o mundo ficcionado da cenografia e o mundo real da arquitectura. Interessado em afirmar de modo inequívoco a contemporaneidade das suas intervenções, João Mendes Ribeiro escolhe o rigor da linguagem abstracta para configurar uma arquitectura de formas simples e carácter austero, onde a essencialidade emerge como fio condutor de todo o processo de desenho.



56, 57. Exemplo da arquitectura popular do Alentejo.
Edifício de Habitação e Comércio, Moura (2004-2007).

¹²⁰ Manuel e Francisco Aires Mateus, “Conversación informal”, in op.cit., pág. 140

Convidado em 1991 por Ricardo Pais para fazer a cenografia da peça "Grupo de Vanguarda" que este iria encenar em Coimbra, João Mendes Ribeiro inicia, fortuitamente, a actividade que hoje prevalece no seu curriculum e interfere, de forma significativa, no posicionamento que assume na arquitectura. " [...] pelo facto de fazer mais trabalhos de cenografia acumulo uma série de experiências que me levam a descobertas úteis em termos operativos e conceptuais também nos projectos de arquitectura."¹²¹

Apesar de se tratarem de disciplinas distintas, ao nível metodológico, geram-se inevitáveis cruzamentos que revelam pontos de vista, despertam interesses e aguçam sensibilidades que de outro modo seriam esquecidos ou menosprezados. Como nota, " [...] o confronto entre as abordagens específicas [...] proporciona uma maior consciência do domínio próprio da arquitectura e permite reinterpretar e questionar os seus limites."¹²²

Se por um lado, a formação como arquitecto leva João Mendes Ribeiro a entender o espaço cénico como uma entidade tridimensional a trabalhar com igual rigor em todas as suas faces, por outro, é a experiência que tem acumulado como cenógrafo que lhe confere a visão prática, marcada por um forte sentido poético, com a qual encara os problemas arquitectónicos. Para além da actividade cenográfica se reflectir no interesse particular que tem, na arquitectura, pelos sistemas construtivos, pelos materiais ou pelo tema da luz, a concepção de objectos efémeros para uma realidade liberta de contingências traduz-se ainda, em termos arquitectónicos, na vontade do autor em ser sintético, em reduzir os projectos ao essencial, através da definição de formas despojadas que respondem com economia de meios e grande eficácia a programas específicos.

"Há sempre nos meus trabalhos um esforço de síntese, de perceber o que é essencial- é uma espécie de regra [...] para todo o trabalho."¹²³ A procura incessante de uma essencialidade constitui-se, deste modo, no tema principal da arquitectura de João Mendes Ribeiro, no ponto central do qual descendem as questões compositivas que individualizam o seu modo de intervir na realidade física.

Num percurso constituído, ainda, por um número limitado de obras realizadas, a Casa de Chá em Montemor-o-Velho emerge como uma das intervenções mais paradigmáticas do mundo arquitectónico de Mendes Ribeiro. Deste modo, a leitura de outras obras, mais do que levantar novos temas, permite, acima de tudo, confirmar intenções projectuais e delinear com maior clareza a sua ideia de arquitectura.



58. Cenografia "Uma Visitação" de Gil Vicente, encenação de António Augusto Barros (1995).

¹²¹ João Mendes Ribeiro entrevistado por José Mateus, "O perene e o efémero", in *www.arx.pt* (08.12.2007)

¹²² João Mendes Ribeiro, "À conversa com João Mendes Ribeiro. O seu silêncio... e o seu tempo" in *mais arquitectura*, nº2, Maio de 2006, pág. 14

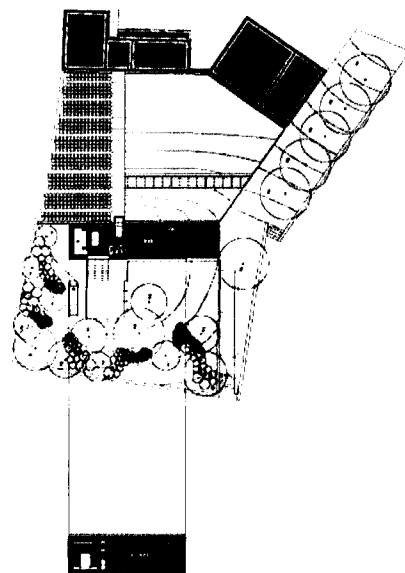
¹²³ João Mendes Ribeiro entrevistado por Nelson Filipe de Sousa Ferreira, "Conversa com João Mendes Ribeiro, em Coimbra, em 20.10.2003", in FERREIRA, Nelson Filipe de Sousa, *João Mendes Ribeiro. Entre o Efémero e o Perene*, prova final de licenciatura em arquitectura, FAUP 2002/2003, pág.67

Posterior à conclusão da Casa de Chá, a reconversão dum Palheiro na Cortegaça (2000-2003) é uma das intervenções do autor onde se percebe como o desejo de essencialidade se manifesta em soluções simples e despretensiosas que respondem de forma adequada e concisa ao programa funcional. No âmbito da recuperação de um conjunto agrícola constituído por construções de épocas diferentes, João Mendes Ribeiro intervém num antigo palheiro em ruína para o transformar numa pequena habitação.

Com a intenção de manter as características estruturais e formais da construção em ruína e simultaneamente adaptá-la a um novo uso, o arquitecto demoliu as partes que estavam bastante degradadas ou as que retiravam clareza à estrutura existente e acrescentou apenas os elementos indispensáveis para tornar o espaço habitável, procurando conciliar de forma harmoniosa e equilibrada novo e existente, contemporâneo e tradicional. "Tento sobretudo saber olhar, perceber o que é estruturante, entender os sistemas construtivos, a organização e a tipologia do edifício, e depois inserir o programa funcional realizando apenas as intervenções absolutamente necessárias para cumprir as novas necessidades."¹²⁴

Para João Mendes Ribeiro é fundamental que a arquitectura, enquanto construção ao serviço do homem, esteja em perfeita consonância com as suas exigências o que significa organizar e definir o espaço a partir da escala humana, com plena consciência da sua caracterização e do modo como este será vivido. "Em arquitectura, o espaço é essencialmente vivencial e deve ser pensado em função do uso, sem descurar porém o seu valor simbólico e representativo."¹²⁵ Por isso, se nos trabalhos de cenografia Mendes Ribeiro concebe os objectos cénicos a partir do corpo e da acção dos intérpretes, na arquitectura, parte do seu próprio corpo, tido como unidade de medida e referência dos possíveis utilizadores, para percorrer mentalmente o edifício e deste modo desenhar os vários espaços de forma racional e responsável.

Neste processo de configuração, onde o projecto é rigorosamente desenvolvido em todas as suas partes e controlado até ao mais ínfimo pormenor, a escolha dos materiais e a definição dos sistemas construtivos revelam-se preponderantes, acima de tudo porque se está perante uma arquitectura extremamente simples e de formas puras. Como contraponto a esta contenção formal, os aspectos construtivos ganham protagonismo. São os materiais nas suas características físicas, relativas à cor ou à textura, assim como o rigor do desenho dos elementos constitutivos a revelar o carácter específico do edifício, a determinar a qualidade espacial e a fixar os aspectos figurativos da construção.



59, 60. Reconversão de Palheiro na Cortegaça, Mortágua (2000-2003).

¹²⁴ João Mendes Ribeiro entrevistado por José Mateus, "O perene e o efémero", in op.cit.

¹²⁵ João Mendes Ribeiro entrevistado por Bruno Gil, Carina Silva e Vera Pinto, "João Mendes Ribeiro arquitectura & cenografia", in *NU*, nº5, Novembro 2002, transcrita in www.homelessmonalisa.darq.uc.pt (Dezembro 2007)



61. Reconversão de Palheiro na Cortegaça, Mortágua (2000-2003).

Consciente do quanto influem na percepção da obra, Mendes Ribeiro escolhe os materiais pela identidade própria que possuem, em função da circunstância com a qual se confronta em cada projecto. Não existe no seu trabalho uma ideia predeterminada de materialidade, associada a um sistema construtivo, que se repete nas obras. Mais do que fixar uma imagem arquitectónica passível de ser identificada com um modo de fazer pessoal, a João Mendes Ribeiro interessa, em cada situação, encontrar uma coerência compositiva, considerada fundamental para a unidade do conjunto e a relação particular que pretende estabelecer com a envolvente. Por isso, enquanto na reconversão do Palheiro trabalha predominantemente com o xisto e a madeira e recorre a soluções tradicionais, em Montemor-o-Velho para fazer das ruínas as paredes da Casa de Chá opta pelo aspecto imaterial do vidro ou ainda na Casa da Chamusca ou no edifício da Casa das Caldeiras explora as possibilidades expressivas do betão descoberto.

Interessado em afirmar na arquitectura uma *dimensão de austeridade e silêncio*,¹²⁶ João Mendes Ribeiro encontra na linguagem abstracta o suporte que lhe permite concretizar a ideia de rigor, inocuidade e versatilidade que persegue nas obras.

No entanto, enquanto na cenografia a abstracção está profundamente associada à multifuncionalidade, à intenção de querer permitir várias leituras de um objecto a partir do modo como este é apropriado e manipulado pelos intérpretes, na arquitectura o processo de abstracção é decorrente da vontade em distinguir de forma clara o novo do existente, em destacar figurativamente as obras contemporâneas do contexto onde se inserem. Deste modo, inequivocamente separadas, do ponto de vista matérico e linguístico, da realidade física que as envolve, as intervenções de Mendes Ribeiro fazem do contraste, instrumento de legibilidade da sua contemporaneidade.

Particularmente evidente nas intervenções no património, como no Centro de Artes Visuais (1997-2003) ou no Laboratório Chimico (2001-2007), em Coimbra, esta atitude de aparente alienação, mais do que ser entendida como desejo de afirmação pessoal ou de indiferença face às particularidades do existente, deve ser interpretada como resultado de um profundo respeito e de um certo receio em comprometer a sua integridade física. Por este motivo, e de acordo com um princípio de transparência, o novo não só se revela claramente diferente, como também adquire um carácter provisório. Como afirma João Mendes Ribeiro, a propósito do Laboratório Chimico, "o espaço presente é sempre efémero e o espaço passado intocado. Existe um diálogo silencioso."¹²⁷

¹²⁶ João Mendes Ribeiro, "À conversa com João Mendes Ribeiro. O seu silêncio... e o seu tempo" in op.cit., pág.20

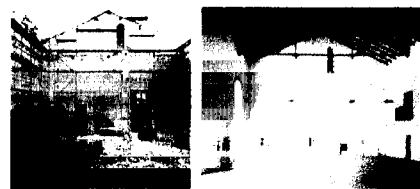
¹²⁷ João Mendes Ribeiro, "Laboratório Chimico", in GRAÇA DIAS, Manuel e VENTURA, Susana, JMR 92.02, João Mendes Ribeiro, Arquitectura e Cenografia, XM, Coimbra, 2003, pág.193

Neste sentido, as intervenções dividem-se em dois momentos autónomos, o da consolidação e restauro e o da remodelação, relativo à inserção das novas estruturas. Se por um lado, com base numa rigorosa e exaustiva investigação histórica e arqueológica, são mantidos os traços construtivos mais relevantes da preexistência, anuladas as ambiguidades e apagados os acrescentos sem significado, por outro, a partir do princípio da mínima intervenção são definidos os novos elementos necessários à reposição do funcionamento do edifício. Numa "atitude clarificadora face às preexistências, baseada na transparência entre o existente e o novo, que coexistem como se não houvesse tempo",¹²⁸ a intervenção contemporânea é desenhada com um forte sentido de reversibilidade.

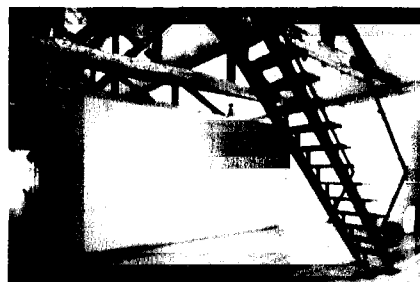
Cuidadosamente colocados no histórico, os novos elementos afirmam-se, então, como objectos autónomos que não revelam, porque efémeros e substituíveis, a pretensão de estabelecer uma sólida continuidade. Se por um lado este princípio de transparência permite que o existente seja preservado e valorizado na qualidade de documento, por outro, ao cristalizar o processo de transformação da obra, determina a clara separação entre os tempos da construção, passado e presente, contrariando a sua natural evolução. Como nota Alexandre Alves Costa, " [...] o lugar existe e a arquitectura que se vai construir não interfere com a sua história nem a conta, pelo contrário fixa o seu fim como contentor do novo [...]. Exagerando: morto o sentido da história, os novos sentidos da contemporaneidade, não sendo de continuidade, também não se afirmam como alternativa de ruptura consistente [...] ".¹²⁹

Na Casa Vaz Pais na Chamusca (2005-2006), projecto de requalificação de um conjunto edificado e construção de uma sala de apoio aos espaços exteriores, o princípio de contraste na relação entre novo e existente está mais uma vez na base da intervenção. Como refere Mendes Ribeiro, há " [...] um contraste evidente entre os materiais utilizados na requalificação e na nova intervenção: nos espaços recuperados mantém-se os materiais e os sistemas construtivos tradicionais, como a pedra rebocada de branco e a cobertura em telha de canudo. Nos novos espaços utiliza-se o betão e a cobertura de zinco."¹³⁰

De um modo geral, como já constatado, as obras de João Mendes Ribeiro mantêm um distanciamento face às particularidades arquitectónicas da realidade na qual se inserem. No entanto, apesar desta aparente neutralidade, o processo de definição de todos os detalhes revela-se profundamente consequente da compreensão da circunstância, tanto na sua evolução histórica como na sua situação presente, e visa acima de tudo a sua valorização.



63, 64, 65, 66. Remodelação do Laboratório Químico da Universidade de Coimbra- Museu das Ciências, Coimbra (2001-2007). Situação antes e depois da intervenção.



67. Reversão da ala poente do antigo Colégio das Artes- Centro de Artes Visuais, Coimbra (1997-2003).

¹²⁸ João Mendes Ribeiro, "À conversa com João Mendes Ribeiro. O seu silêncio... e o seu tempo" in op.cit., pág.19

¹²⁹ Alexandre Alves Costa, "Engenho e arte em tempo de guerra", in COSTA, Alexandre Alves, *Textos dados*, e|d|arq, Coimbra, 2007, pág.124

¹³⁰ João Mendes Ribeiro, "Ampliação e requalificação- Casa Vaz Pais, Oliveira do Hospital, 2006", in *Arquitectura Ibérica. Habitação*, nº16, Setembro, 2006, pág.52



68. Recuperação e ampliação da Casa Vaz Pais, Chamusca da Beira (2005-2006).

Como exemplo desta relação *contraditória*, a Casa de Chá emerge como uma das obras mais paradigmáticas. “Não obstante as referências implícitas a modelos de uma arquitectura moderna, universal e abstracta, o projecto da Casa de Chá esta profundamente vinculado ao sítio. Apesar da sua linguagem pura, geométrica abstracta, [...], de certa forma, o edifício está plenamente integrado e não poderia pertencer senão àquele lugar.”¹³¹

Não se trata portanto de uma abstracção que simplesmente ignora o que a rodeia ou que se fecha em si mesma na busca de uma intocável perfeição, trata-se sim de um processo de configuração que se desenvolve, mesmo que por contraste, em estreita relação com as preexistências, ambicionando a definição de uma unidade capaz de enaltecer o existente e restituir-lhe significado. Nesta atenta e equilibrada conciliação de opostos não significa que as relações não se estabeleçam ou deixem de existir, pelo contrário, continuam a estar presentes não de uma forma óbvia, mas antes silenciosa e subtil.

¹³¹ João Mendes Ribeiro, “À conversa com João Mendes Ribeiro. O seu silêncio... e o seu tempo” in op.cit., pág.19

Capítulo 4

Considerações finais

4.1

Três pontos para uma possível interpretação da arquitectura contemporânea

Do confronto entre a obra dos cinco autores analisados emergem constantes e diferenças que, apesar de não poderem ser generalizadas ao contexto português, permitem-nos identificar princípios metodológicos que reflectem, de certo modo, uma evolução da nossa cultura arquitectónica.

Agrupadas entre si pelos conteúdos temáticos em três pontos estruturais, estas constantes e diferenças são tidas como base para uma reflexão final sobre a arquitectura contemporânea. Enquanto no primeiro ponto foram concentradas as questões que dizem respeito à definição do objecto arquitectónico em si e incidem na problemática contemporânea da substituição da *construção da arquitectura pela construção de imagens arquitectónicas*,¹ no segundo e no terceiro são abordadas, respectivamente, as relações da arquitectura com o espaço e com o tempo.

A arquitectura entre a felicidade do homem e a sedução da imagem

Desta leitura vertical, que inicia com Fernando Távora, passa por Álvaro Siza e Eduardo Souto Moura e se conclui com Aires Mateus e João Mendes Ribeiro, ressalta a ideia de uma arquitectura que ambiciona a simplicidade. Face à complexidade dos problemas projectuais, estes autores procuram explorar soluções que eliminem do desenho o supérfluo e aproximem a obra, no seu conjunto, de um carácter essencial. Em termos figurativos, ao nível das formas, dos materiais ou das proporções, reconhece-se um desejo de encontrar um equilíbrio. É perceptível um interesse em combinar, numa relação de consonância, os elementos que concorrem para a conformação da obra, para que, num todo coerente e harmonioso, esta se destaque com uma presença serena. Os cinco autores trabalham com sistemas compositivos geometricamente ordenados e controlados com o objectivo de conferir à obra um sentido sóbrio e uma aparência elegante.

Em termos construtivos, é comum a todos arquitectos um intenso trabalho de pormenorização. A possibilidade de realizar à medida os vários elementos construtivos, decorrente do carácter artesanal que ainda persiste na construção em Portugal, e o permanente desejo de continuidade entre todos os componentes da obra combinam-se entre si, levando a que o desenho percorra o projecto em todas as suas partes. O desenho é, assim, o que tudo liga. A escolha dos materiais, a definição das espessuras, o encaixe das várias peças, o acabamento das superfícies ou ainda o modo como são limadas as arestas ficam sujeitos à intenção projectual do arquitecto. Tudo é controlado e determinado nos seus detalhes, uma vez que o que escapa, por mais

¹ Alexandre Alves Costa, "Os modernos são em geral superiores aos antigos", in COSTA, Alexandre Alves, *Textos Dados*, edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, Coimbra, 2007, pág.58

pequeno que seja, pode provocar dissonâncias e comprometer a pureza e o equilíbrio aos quais a obra aspira.

No trabalho dos cinco autores é ainda patente a noção, claramente exposta por Fernando Távora nos seus ensaios e explorada brilhantemente por Álvaro Siza na sua arquitectura, de que o espaço em si também constitui forma. A plena consciência deste axioma e do quanto influi no bem-estar do indivíduo leva a que seja conferida uma particular atenção à conformação dos espaços. Nos vários projectos, reconhece-se um interesse em trabalhar a forma do vazio e acertar as suas proporções com o objectivo de alcançar uma qualidade espacial. No entanto, mais do que traduzir-se, invariavelmente, num sentido de conforto, o cuidado posto na conformação dos âmbitos, sobretudo ao nível da escolha dos materiais, da pormenorização construtiva ou da ocultação dos elementos aplicados, tem como principal consequência a definição de espaços *limpos*.

Apesar dos cinco arquitectos partilharem estes princípios, no modo como os trabalham e os concretizam nos seus projectos ressaltam divergências metodológicas que comprovam como cada um coloca na base da sua arquitectura diferentes prioridades.

Assim, no que se refere em específico à definição do objecto arquitectónico e ao equilíbrio entre os diversos factores que reentram na síntese que a obra é em si, sobressai, acima de tudo, o facto da experiência estética da arquitectura ter adquirido um maior protagonismo. Se para Fernando Távora a arquitectura é algo que resulta de uma profunda adequação de todos os elementos que entram em jogo na sua realização e cujo processo tem ao centro o Homem e a resposta às suas necessidades, nas gerações mais recentes, principalmente através de Manuel e Francisco Aires Mateus, a arquitectura apresenta-se como materialização de conceitos de natureza sensorial, rendida na sua essência ao fenómeno da sedução da imagem.

Referindo-se ao tema da forma na arquitectura, Ignasi de Solà-Morales confronta cinco obras contemporâneas (de Tadao Ando, Herzog & de Meuron, Frank Gehry, Juan Navarro Baldweg e Álvaro Siza) com outras cinco dos anos 50 para clarificar como hoje as particularidades funcionais já não constituem razão para a definição da forma do edifício ou da sua expressão. Como afirma, "[...] a mensagem dos edifícios [contemporâneos] parece produzir-se de um modo muito mais meditado. [...] já não se trata de tornar evidente a utilidade prática do edifício, mas antes que a sua justificação como forma apela a estruturas profundas do nosso psiquismo [...]."² Na verdade, no contexto actual, a ausência de convenções ou razões globais, de um sistema de regras colectivamente aceites e partilhadas, contribui para uma difusa

² Ignasi de Solà-Morales, "Topografia de la arquitectura contemporánea", in SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Diferencias. Topografia de la arquitectura contemporánea*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003, pág.23

heterogeneidade, para um pluralismo e uma liberdade de expressão onde cada arquitecto estrutura a sua própria metodologia a partir de uma matriz de princípios individuais. Neste sentido, numa sociedade onde o estético constitui uma referência especialmente significativa e adquire valor de paradigma, a arquitectura tende, ela própria, a absorver e a deixar-se influenciar pelos mecanismos desta nova condição cultural.

Para Fernando Távora e Álvaro Siza, extremamente próximos na ideia que têm da arquitectura, a questão da forma é algo que não constitui em si um problema específico do projecto. A elegância da arquitectura ou a harmonia figurativa do conjunto estão continuamente presentes no processo de concepção da obra como qualidades que se ambiciona atingir, mas nunca como pressupostos colocados a priori, aos quais todo o projecto se deve subjuar. A beleza, sinónimo, para Fernando Távora, de perfeita integração, é assim o resultado de um intenso e complexo trabalho de conjugação de todos os factores que concorrem para a definição da obra, traduzindo-se, no final, na profunda razão de todas as suas partes e no sentido de conforto que esta é capaz de proporcionar.

De um modo semelhante, para João Mendes Ribeiro a questão da forma na arquitectura não é algo que se constitua com autonomia, é consequência de uma série de factores aos quais é necessário dar resposta. Interessado em reduzir os elementos arquitectónicos a uma condição essencial, concentra a atenção no lado concreto dos problemas, procurando soluções de grande simplicidade e com um forte sentido de eficiência e economia. Deste modo, na procura obsessiva de uma unidade, João Mendes Ribeiro, encara a forma como resultado de um intenso processo de desenho que se define entre uma adequação à função e uma racionalização dos sistemas construtivos.

Pelo contrário, é na obra de Eduardo Souto Moura e Manuel e Francisco Aires Mateus que a questão da sobrevalorização do aspecto estético da arquitectura se torna mais evidente, revelando-se inclusive deliberado, em Aires Mateus, o desejo de aproximar o acto da projectação do campo da experimentação artística.

Em Souto Moura reconhece-se uma vontade formal, ligada ao aspecto figurativo do edifício ou à coerência da sua imagem arquitectónica, que antecede o projecto e acaba por condicioná-lo em todas as suas partes. Evidente na adesão a uma linguagem com regras muito precisas, no *carácter decorativo* das superfícies de revestimento ou no jogo abstracto dos volumes, esta predefinição de princípios assume-se como ponto de partida para o projecto e fio condutor do seu desenvolvimento. No entanto, se por um lado esta espécie de reduto do acto criativo favorece a obra no que diz respeito à ordem compositiva e contribui para a clareza e a elegância da imagem, por outro, interfere na caracterização e na qualidade dos espaços interiores. Neste

sentido, se comparadas com a arquitectura de Siza, decorrente de um processo no qual é procurada intensamente uma adequação entre o interior e o exterior, as obras de Souto Moura perdem na riqueza espacial. O apuramento da escala e da proporção dos âmbitos, a variação da luz ou mesmo a relação com a paisagem, limitados pela rigidez e autonomia dos princípios formais impostos ao projecto, acabam por ser secundarizados em relação aos aspectos figurativos da obra.

Por sua vez, no trabalho dos Aires Mateus, a arquitectura, entendida como manifestação tangível de ideias, é desenvolvida a partir de um suporte conceptual abstracto. Estes arquitectos colocam como primeiro objectivo do projecto a materialização de um ideal etéreo que, apesar de se traduzir em obras extremamente puras e sedutoras na sua imagem, está longe de se revelar reflexo sensato das necessidades do homem. Na verdade, verifica-se que para concretizarem, com grande integridade, estes conceitos formais, quase sempre ligados à expressão matéria do edifício e ao desejo de transmitir a ideia de uma construção pesada e maciça, Manuel e Francisco Aires Mateus simplificam a natureza do acto projectual. A arquitectura é submetida a um processo de redução da complexidade que lhe é inerente, sendo desenhadas soluções, com algum sentido esquemático, que por vezes se mostram inadequadas à função que servem e se revelam constrangedoras ao nível da vivência do espaço.

A propósito da situação contemporânea, Giorgio Grassi, numa reflexão sobre o *carácter dos edifícios*,³ aborda a actual tendência da arquitectura para sobrevalorizar os aspectos inerentes à forma e aproximar-se de experiências interessadas acima de tudo em distinguir-se.

Para Grassi, " [...] o carácter de um edifício resulta daquilo que este exprime ou evoca através da sua forma, [...] esta qualidade expressiva é uma qualidade implícita de uma arquitectura, isto é, pertence à sua forma já antes do seu aparecimento e é indissociável daquela forma."⁴ Por isso defende que na arquitectura se deve trabalhar no sentido de " [...] retirar para simplificar, para eliminar o supérfluo e dar ênfase àquilo que já existe, isto é, o núcleo sempre igual daquela forma (independentemente do facto de se modificarem no tempo os meios expressivos) [...]"⁵, uma vez que, na sua opinião, agir sobre a forma com o objectivo de a fazer assumir um carácter é algo que distorce e falsifica aquele carácter que lhe é inato e lhe pertence desde o início.

No entanto, em muitas das manifestações contemporâneas aquilo que se reconhece é que o carácter tende a ser considerado uma entidade passível de ser explorada, como se fosse posterior à forma e traduzisse a disponibilidade

³ GRASSI, Giorgio, "Il carattere degli edifici", in *Casabella* 722, Maio, 2004, pp.4-15

⁴ Giorgio Grassi, "Il carattere degli edifici", in op.cit., pág.8

⁵ Giorgio Grassi, "Il carattere degli edifici", in op.cit., pág.9

desta para se modificar. Nestes casos, aquilo que se verifica é que se opera com o intuito de acrescentar, como se o importante da arquitectura estivesse exactamente na manipulação da forma, no *espectáculo da transformação*.⁶ Preocupadas em " [...] dissimular o próprio objecto escondendo-o atrás de qualquer outra coisa",⁷ estas intervenções inserem-se no fenómeno que Giorgio Grassi denomina de *navegar à vista*. Uma escolha técnica que, como explica, terá como ambição mais nobre a curiosidade e aquela menos nobre a de querer distinguir-se, a de querer ser original, uma escolha fundamentalmente passiva, para lá das aparências.

A arquitectura, tal como a define Mies van der Rohe, é a *vontade de uma época traduzida em espaço*,⁸ o que significa que deve ser expressão não só da sua condição espiritual, como também da sua condição material.

Deste modo, se concordarmos com o enunciado de Mies van der Rohe e pensarmos que a arquitectura deve assentar no seu próprio tempo, não poderemos deixar de constatar como as pesquisas projectuais que colocam as questões ligadas à forma e à imagem como prioridades sejam fruto, natural, do nosso tempo. Não só porque fazem uso das condições construtivas com as quais nos encontramos hoje a trabalhar e exploram as actuais possibilidades técnicas, mas também porque satisfazem as aspirações de ordem estética fortemente radicadas na cultura contemporânea onde o mundo da arte e do espectáculo é entendido pela sociedade " [...] como uma espécie de reserva da *realidade*, [...] como o espaço no qual a fadiga do homem pode ser ressarcida"⁹

No entanto, sentimos a necessidade de nos questionarmos sobre a natureza efémera destas tendências.

Deverá a arquitectura limitar-se a ser o espelho da sociedade que a produz ou pelo contrário centrar-se nos temas que sempre a percorreram desde as suas primeiras manifestações, conferindo-lhe um profundo sentido de universalidade e intemporalidade? Qual é o sentido de uma arquitectura que se mascara por trás do supérfluo e se fixa em questões acessórias, procurando, acima de tudo, satisfazer os desejos de beleza da sociedade contemporânea, se depois se revela *imprópria para o consumo*, incapaz na sua forma de dar plena resposta às necessidades do homem?

Como nota Alexandre Alves Costa, o "insuportável é chamar projecto arquitectónico ao jogo de formas vazias na ausência do homem porque não

⁶ ibidem

⁷ ibidem

⁸ Mies van der Rohe, "Edificio de Oficinas", in ROHE, Ludwig Mies van der, *Escritos, diálogos y discursos*, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnico, Galería-Librería Yerba e Consejería de Cultura del Consejo Nacional, Murcia, 1981, pág.25

⁹ Ignasi de Solà-Morales, "Arquitectura débil", in SOLÀ-MORALES, Ignasi de, op.cit., pág.66

apelam para o seu corpo, não o abrigam, no início sedutoras em si mesmas, repugnantes quando se apropriam da filosofia como verniz intelectual."¹⁰

Não se trata portanto de questionar a variedade infindável das formas e dos modos de fazer ou a vontade permanente de ir mais além na procura da expressão exacta da nossa contemporaneidade, o problema surge quando as manifestações se esquecem da " [...] importância que desempenham como elementos condicionantes da vida do homem",¹¹ se esquecem daquele que afinal está no centro de toda a razão de ser da arquitectura. Talvez no fundo se trate, simplesmente, de uma questão de bom-senso.

A arquitectura como reconstrução do lugar

Na obra dos cinco arquitectos analisados prevalece a ideia de uma arquitectura de carácter sóbrio que não se manifesta pela ruptura, nem ambiciona, através do recurso a formas gratuitas ou a meios expressivos faustosos, um protagonismo impositivo e absoluto. Pelo contrário, tem implícito na sua base um desejo de continuidade com a envolvente, revelando-se comedida sem, no entanto, deixar de ser afirmativa.

É comum aos cinco autores a vontade de atender à circunstância e de encontrar aí as motivações ou as regras para a conformação da obra. Deste modo, a arquitectura funda-se na realidade física, procurando estabelecer um diálogo com as partes que lhe estão em torno. Falamos, portanto, de uma arquitectura que não se aproxima da tendência contemporânea para um alheamento do lugar, na qual a construção surge inesperadamente e surpreendentemente como um objecto desligado do contexto que o rodeia.

Para estes arquitectos, continua a fazer sentido estabelecer uma relação estável e hierarquizada entre o edifício e a envolvente. Independentemente do modo como concretizam esta relação, independentemente da linguagem, dos pressupostos formais ou dos meios expressivos que caracterizam os seus edifícios, a arquitectura é entendida por todos como algo que deve coser as peças da circunstância. É objectivo da intervenção partir das qualidades específicas do lugar, torná-las visíveis, solidárias e recompô-las numa nova ordem, numa unidade capaz de valorizar o sítio e conferir-lhe um novo significado.

No entanto, quando se observa atentamente a obra dos cinco autores e se procura reconhecer como cada um trabalha a aproximação à circunstância, emergem diferenças metodológicas significativas que os distinguem de forma clara.

¹⁰ Alexandre Alves Costa, "Os modernos são em geral superiores aos antigos", in COSTA, Alexandre Alves, op.cit., pág.58

¹¹ Fernando Távora, *Teoria geral da organização do espaço. Arquitectura e urbanismo: a lição das constantes*, FAUP publicações, Porto, 1993, pág.19

Apesar de todos perseguirem esta ideia de continuidade e serem conscientes do quanto é importante a colaboração na organização do espaço, tal como Fernando Távora a define, o interesse e a disponibilidade que revelam para atender às características arquitectónicas e culturais do lugar e englobá-las no projecto manifestam-se com pesos distintos.

Para Fernando Távora e Álvaro Siza esta disponibilidade é total. O lugar é tido por ambos como um dos factores determinantes que reentram no processo de desenho e que portanto, tal como o programa, o sistema estrutural ou os aspectos construtivos, influi na conformação do edifício, condicionando o seu resultado. Enquanto intervenção que pressupõe na sua base a reformulação de um equilíbrio existente, o projecto é entendido por estes dois autores como o interpretar atento das marcas presentes no território, é o construir, num acto de profundo respeito, em consonância com as regras de uma determinada cultura, recuperando os elementos que testemunham a sua identidade e medindo, em cada situação, o grau de protagonismo que a obra pode assumir. Sem qualquer tipo de sentimento nostálgico, as particularidades do sítio absorvidas pelo projecto são encaradas não sob um ponto de vista reaccionário, mas antes como um desafio à inovação, como um conjunto de factores com os quais trabalhar e a partir dos quais assentar, em tom contemporâneo, a especificidade do edifício.

Nesta leitura geracional percebe-se, no entanto, em Eduardo Souto Moura, João Mendes Ribeiro e Manuel e Francisco Aires Mateus, que os princípios compositivos da arquitectura tendem para uma progressiva abstracção, o que significa que na relação com o lugar as obras se afastam cada vez mais dos aspectos circunstanciais.

Como nota Carlos Martí, na arquitectura, "o procedimento abstracto aponta para a universalidade e a inteligibilidade. Quando empregue de um modo banal ou redutivo comporta o risco de provocar obras desenraizadas, ensimesmadas, baseadas na repetição sem diferença."¹²

Na verdade, aquilo que se reconhece na obra destes três autores é que o diálogo com a envolvente não é estabelecido a partir da interpretação e da apropriação dos seus elementos arquitectónicos particulares, as relações são instauradas sobretudo ao nível da implantação, da volumetria e dos materiais, ou então, como no caso específico dos Aires Mateus, a partir de conceitos e lógicas abstractas que uma vez aplicadas na obra perdem a alusão ao seu sentido originário. Contrariamente à atitude de Fernando Távora e Álvaro Siza, caracterizada por uma equilibrada adequação entre os factores locais e a autonomia da obra, nos restantes arquitectos o que se verifica é que as eventuais referências ao existente são subjugadas à linguagem e aos pressupostos formais da arquitectura, acabando por se tornar irrelevantes ou mesmo desaparecer.

¹² Carlos Martí, "Abstracción en arquitectura: una definición", in *DPA 16. Abstracción*, Junho, 2000, pág.9

Neste processo ressalta o facto das obras tenderem cada vez mais para uma auto-referenciação, para se fecharem sobre si mesmas numa coesão ditada unicamente pela lógica interna do projecto. "A obra abstracta recorta-se, separando-se da sua implicação com o mundo, e dota-se das suas próprias regras de jogo."¹³

Se na base do projecto poderia estar um desejo de continuidade com a envolvente e uma intenção de trabalhar com as regras do lugar, na sua concretização, a obra abstracta, em termos formais, acaba por se destacar da realidade física. Despojadas de qualquer alusão figurativa, estas obras apresentam na pureza dos seus volumes um carácter neutral que dificulta a possível integração na realidade física envolvente. O que estabelece " [...] o significado não é o contexto, [...] nem o sentido do lugar nem as referências tipológicas ou figurativas a outras arquitecturas do passado. [...] num certo sentido [esta arquitectura é] muito mais imediata, directa, perceptível através da experimentação cinestésica de quem a contempla."¹⁴

Referindo-se à relação da arquitectura com o contexto, Giorgio Grassi clarifica como projecto e lugar estejam intimamente, e inevitavelmente, ligados entre si. " [...] teoricamente mas também tecnicamente, é o projecto que se conforma ao lugar. Mas do ponto de vista prático neste encontro modifica-se igualmente o lugar (o lugar assume uma nova forma). E isto significa que quando fazemos um projecto nós projectamos sempre também o seu lugar."¹⁵

A profunda consciência de que a arquitectura reconstrói o lugar, uma vez que intervém na sua forma final, modificando-o e passando a fazer parte da sua história, leva-nos a concordar com Grassi quando afirma que esta é uma das responsabilidades mais complexas do projecto. Por isso se torna tão importante atender ao lugar, perceber com clareza quais as suas limitações, as suas qualidades e as suas potencialidades. Neste sentido, o " [...] projecto deverá pôr-se todos estes problemas para além naturalmente de enfrentar outros novos, aqueles abertos pela sua própria presença."¹⁶

Se pensarmos que a arquitectura, tal como Aldo Rossi afirma, é desde a sua origem, na sua condição primária, criação de um ambiente propício à vida do Homem em comunidade, e por isso mesmo " [...] indissociável da vida civil e da sociedade na qual se manifesta [...] ",¹⁷ então emerge com todo o fundamento o facto desta ser, por natureza, de carácter colectivo.

Neste sentido, retomando o pensamento de Grassi, poderemos acrescentar que a arquitectura, nesta complexa responsabilidade de reconstruir o lugar, de

¹³ Carlos Martí, "Abstracción en arquitectura: una definición", in op.cit., pág.8

¹⁴ Ignasi de Solà-Morales, "Diferencia y límite: Individualismo en la arquitectura contemporánea", in SOLÀ-MORALES, Ignasi de, op.cit., pág.126

¹⁵ Giorgio Grassi, "La ricostruzione del luogo", in CRESPI, Giovanna e PIERINI, Simona (ed.), Giorgio Grassi. I progetti, le opere, gli scritti", Electa, Milano, 1996, pág.409

¹⁶ ibidem

¹⁷ Aldo Rossi, *L'architettura della città*, CittàStudiEdizioni, Torino, 1995, pág.9

dar continuidade à sua história, deverá constituir-se fundamentalmente com um propósito colectivo, com a consciência de que é parte de um todo.

Tal como afirma Carlos Martí a propósito da construção dos lugares públicos, o problema não está no facto da cidade se mostrar complexa, condição que considera essencial a qualquer conjunto urbano, o importante é que a arquitectura contemporânea se assuma com o propósito de tornar esta complexidade inteligível, evitando que se converta em sinónimo de complicação ou confusão. "Face à tendência dominante que procura a caligrafia nos detalhes sem se preocupar com a legibilidade do conjunto, temos de ser capazes de configurar cenários que recuperem o sentido da clareza e da orientação, a partir de uma redefinição do conceito de *ordem* [...]"¹⁸

Deste modo, com base nestes pressupostos, poderemos considerar que a arquitectura, mais do que concretizar intervenções fragmentárias ou individualistas, que nada mais fazem do que contribuir para a construção de uma *cidade genérica* onde cada um fala por si interessado unicamente em expor a sua proposta estética, deverá, antes de mais, ambicionar a harmonia do conjunto, deixar de lado a pretensão de alcançar um falacioso protagonismo, para exprimir conteúdos colectivos num profundo espírito de contínua colaboração, *horizontal e vertical*.¹⁹

A História e a Tradição como fundamento da arquitectura

A História, numa definição corrente, é entendida como uma narração de factos relativos ao passado. No seu valor originário, o termo história significa não só a "pesquisa" ou a "investigação" de algo, como também a "exposição" ou a "descrição" literária com a qual é explicada. Assim definida, contrapõe-se ao simples relato, apresentando-se como a " [...] exposição ordenada de factos humanos, que resultam de uma investigação crítica direccionada a comprovar tanto a verdade destes factos, como as recíprocas conexões pelas quais é lícito reconhecer neles uma unidade de desenvolvimento."²⁰

Contrariamente à História, à qual é exigida garantia de documento, a Tradição refere-se à notícia de acontecimentos que, sem alguma prova autêntica, se têm conservado no tempo passando de boca em boca. Identificada etimologicamente com o "acto de entregar", a tradição, no sentido comum, é sinónimo não só da " [...] transmissão de gerações em gerações de usos, regras e costumes [como] também dos usos, regras e costumes assim

¹⁸ Carlos Martí, "La construcción de los lugares públicos. Notas para una etimología de la forma urbana", in *arquitectos 152. V Bienal de Arquitectura Española*, 1999, pág.57

¹⁹ "Mas se é fatal a participação de todos os homens na organização do espaço, tal participação só conduzirá à harmonia na medida em que ela se transforme em colaboração e colaborar significa agir em comum, com uma mesma intenção, com um mesmo sonho. [...] Podemos, talvez, considerar dois tipos de participação [...] horizontal, que se realiza entre homens de uma mesma época, uma outra a que chamaremos vertical que se realiza entre homens de épocas diferentes.", Fernando Távora, *Da organização do espaço*, FAUP publicações, Porto, 1996, pp.20 e 21

²⁰ termo "Storia" in *Dizionario Enciclopedico Italiano*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1960, vol.XI, pág.725

transmitidos e constituídos [...] ",²¹ está associada a tudo o que se pratica por hábito, permanecendo no tempo e acabando por adquirir, deste modo, valor de cultura.

No entanto, no âmbito desta investigação e de resto no mundo da arquitectura, a História adquire uma diferente acepção, na medida em que se constitui, numa perspectiva formativa e informativa, como matéria indispensável ao acto da criação arquitectónica.

Falamos da *história dos arquitectos*, distinta nos seus objectivos, métodos e abordagem da *história dos historiadores*, uma vez que, como nota Alves Costa,²² aquela que é a matéria objecto destes últimos é apenas o ponto de partida para os arquitectos.

Instrumento de trabalho precioso, a história encerra em si espaços e formas, obras, autores e modos de fazer comuns, de todos os tempos e de todas as culturas, com os quais se mede a razão da contemporaneidade e se toma consciência da dimensão da disciplina. É no confronto com este legado cultural e na posição que cada arquitecto assume perante este passado complexo de sobreposições que estrutura o seu pensamento e constrói a sua própria ideia de arquitectura.

Passível de ser apropriada de acordo com os interesses de cada um, a história, transformada em matéria de reflexão e interpretação, constitui-se na fonte primordial de conhecimento. Pelo modo como reentra no processo arquitectónico e interfere na definição dos princípios metodológicos, entendemos, no entanto, poder considerar duas diferentes dimensões da história; uma a que chamamos *local*, que diz respeito em específico à realidade física com a qual cada projecto se confronta; e outra a que chamamos *universal*, que supera o carácter circunstancial das intervenções e se fixa na ideia de arquitectura enquanto processo de construção contínuo no tempo.

Na sua dimensão local, a história remete em concreto para a relação com o lugar e para o modo como cada autor, na sua arquitectura, atende à circunstância e decide estabelecer o diálogo com o contexto. Neste caso, como nota Aldo Rossi, trata-se de compreender a *cidade como história*, de a estudar não só " [...] como um facto material, [...], cuja construção ocorreu no tempo e do tempo mantém as marcas [...]",²³ mas também de procurar reconhecer o seu fundamento, de a estudar numa perspectiva que supera a sua condição de estrutura material e se concentra na " [...] ideia que nós temos da cidade como síntese de uma série de valores."²⁴ A história é, assim,

²¹ termo "Tradizione" in *Dizionario Enciclopedico Italiano*, Istituto della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma, 1960, vol.XII, pág.300

²² Alexandre Alves Costa, "O Lugar da História", in COSTA, Alexandre Alves, op.cit., pág.255

²³ Aldo Rossi, op.cit., pág.173

²⁴ Aldo Rossi, op.cit., 1995, pág.174

o que permite em cada intervenção conhecer com rigor a realidade arquitectónica e cultural específica, é o que torna possível identificar os problemas, as expectativas e as qualidades de um contexto, para que de forma consciente se possa direccionar o projecto, definir os seus elementos constitutivos e apurar a sua linguagem.

Por sua vez, a dimensão universal da história abrange a cultura arquitectónica em geral e apela para o entendimento da disciplina como processo de longa duração, como experiência que se actualiza no tempo em continuidade com tudo quanto a precedeu.

Deste modo, a arquitectura emerge como o " [...] renovar-se obstinado de respostas a problemas que são sempre os mesmos."²⁵ As obras do passado que " [...] têm para nós carácter de respostas definitivas e completas [...] "²⁶ constituem-se como notáveis lições de arquitectura, como exemplos preciosos onde, para lá das questões circunstanciais que as referenciam num tempo e num espaço específicos, se reconhece plena actualidade nas suas soluções. Neste sentido, a história manifesta-se, como afirma Alves Costa usando as palavras de Heidegger, como " [...] um recuo positivo ao passado no sentido de uma apropriação produtiva."²⁷ Através do estudo das manifestações do passado torna-se, então, possível voltarmos ao mundo da criação arquitectónica de forma culta e responsável, dando continuidade aos percursos que nos foram transmitidos.

Transportando estas questões para o trabalho dos arquitectos analisados e reflectindo sobre o modo como cada um deles se relaciona com a História, ocorre dizer, citando novamente Alexandre Alves Costa, que na verdade "todos os arquitectos a usam sem dar por isso: não se pode projectar sem a memória, tal como não se pode projectar 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 arquitectónica universal."²⁸

Para os cinco arquitectos não faz sentido projectar sem recorrer ao importante suporte conceptual que a História constitui. Indissociável de todo este legado cultural, a arquitectura é um trabalhar com a plena consciência do presente a partir da transformação do existente, a partir da interpretação das possibilidades que as várias experiências do passado, enquanto peças da construção da arquitectura no tempo, condensam em si.

No entanto, se pusermos em confronto Fernando Távora e Manuel e Francisco Aires Mateus, início e fim da nossa leitura geracional, reconhecemos que é

²⁵ Giorgio Grassi, "Architettura lingua morta 1 (1984)", in GRASSI, Giorgio, *Scritti scelti 1965-1999*, FrancoAngeli, Milano, 2000, pág.241

²⁶ Giorgio Grassi, "Architettura e razionalismo (1970)", in GRASSI, Giorgio, op.cit., pág.63

²⁷ Alexandre Alves Costa, "O Lugar da História", in COSTA, Alexandre Alves, op.cit., pág.261

²⁸ Alexandre Alves Costa, "O Lugar da História", in COSTA, Alexandre Alves, op.cit., pág.254

profundamente distinto o modo como cada um recorre à história e avalia o contributo que esta pode dar ao projecto contemporâneo. Enquanto para Fernando Távora trata-se, acima de tudo, de uma questão de cultura, de " [...] olhar para as manifestações do homem e determinar as possíveis constantes que essa existência apresenta",²⁹ para trabalhar a partir da *Grande Tradição*,³⁰ para os Aires Mateus os exemplos da história apresentam-se como estímulos formais e referências conceptuais a incorporar na sua arquitectura. Em linha com o que se verifica ser a tendência contemporânea, o trabalho dos Aires Mateus põe em evidência o facto da história, enquanto processo de compreensão da dimensão universal da arquitectura, ser tida cada vez menos em consideração. A estes autores, das obras do passado, mais do que os conceitos metodológicos ou os princípios subjacentes à sua concepção, parece interessar a componente matérica enquanto sugestão figurativa. O carácter auto-referencial de grande parte das intervenções contemporâneas e o facto destas colocarem como prioridade da sua composição o tema da imagem, revelam como a arquitectura tende a aproximar-se de uma suposta condição artística para se afastar dos valores que sempre a distinguiram no tempo enquanto *fenómeno necessário e inerente à própria natureza do homem*.³¹

Referindo-se à relação da arquitectura com a história, Aldo Rossi afirma que " [...] a invenção, se está desligada deste crescimento constante da arquitectura sobre si mesma, é sempre estéril, abstracta, inconsistente."³²

Na verdade, a profunda consciência de que a arquitectura se constitui como um processo colectivo de longa duração, contínuo no tempo e que abrange as várias culturas, leva-nos a relativizar as questões circunstanciais estritamente ligadas ao momento presente, de carácter efémero e passageiro, para reconhecer o projecto como algo que se resolve fundamentalmente entre um recuo ao passado e uma antevisão do futuro. Não só porque " [...] nenhum artista de qualquer arte detém, sozinho, o seu significado, [...] é preciso situá-lo, por contraste e comparação, entre os mortos",³³ mas também porque a arquitectura é o trabalhar sobre os temas que nos foram legados e o dar resposta a necessidades que percorrem transversalmente as várias gerações, unindo-as no objectivo comum de servir o homem.

Neste sentido, como nota Mies van der Rohe, " [...] deve analisar-se no que concorda a nossa época com as anteriores e no que se diferencia, no âmbito material e espiritual. Por isso também se devem estudar as construções do passado, [...] não só para extrair delas escala arquitectónica de grandeza e

²⁹ Fernando Távora, *Teoria geral da organização do espaço. Arquitectura e urbanismo: a lição das constantes*, FAUP publicações, Porto, 1993, pág.7

³⁰ Fernando Távora, op.cit., pág.19

³¹ Fernando Távora, op.cit., pág.3

³² Aldo Rossi, " Arquitectura y ciudad: pasado y presente", ROSSI, Aldo, *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1977, pág.297

³³ T. S. Eliot, *Ensaio de doutrina crítica*, Guimarães editores, Lisboa, 1997, pág.23

significado, mas também porque, como estão ligadas a uma situação histórica irrepetível, obrigam a resultados criativos próprios.”³⁴

No ensaio “A propósito de vanguarda”,³⁵ Giorgio Grassi clarifica como este conceito se manifesta na arquitectura, demonstrando como a história e por consequência a tradição são determinantes no processo projectual.

Segundo Grassi, a vanguarda em si constitui na arquitectura uma questão secundária e sempre à margem das transformações decisivas, uma vez que as *chamadas vanguardas*, como aquelas “ [...] canónicas do Movimento Moderno e também grande parte do experimentalismo contemporâneo [...] ”,³⁶ estão acima de tudo concentradas num único objectivo: a procura de uma nova forma. Determinadas em fazer de novo e de forma diferente do anterior, estas fixam-se em temas acessórios da arquitectura, fechando-se sobre si mesmas na procura de um modo de trabalhar que lhes seja próprio e por isso capaz de as distinguir.

Pelo contrário, os responsáveis pelas transformações reais da arquitectura e pelos seus avanços mais consistentes, aqueles para quem a vanguarda em si não tem qualquer valor, encaram o projecto com um profundo sentido histórico. Estes trabalham a partir do lento mas ininterrupto processo de definição dos elementos constitutivos da arquitectura, conscientes de que a razão de ser da disciplina está “ [...] na história das suas formas e na sua ligação constante com a vida contemporânea [...] ”.³⁷ Por isso, para estes, a expressão da própria personalidade ou a questão do carácter evocativo da forma não constituem em si problemas nem podem ser tidos como ponto de partida para o projecto, a arquitectura resume-se a uma questão técnica a resolver em termos construtivos e tipológicos, tal como o demonstraram na sua obra os mestres do Movimento Moderno como Mies van der Rohe e Le Corbusier.

Na verdade, só o profundo conhecimento do passado permite adquirir o sentido histórico da disciplina que, como clarifica T. S. Eliot a propósito da poesia, “ [...] é um sentido do intemporal bem assim como do temporal, [...] é o que torna um escritor tradicional [...] ”³⁸ e ao mesmo tempo, “ [...] mais agudamente consciente do seu lugar no tempo, da sua própria contemporaneidade.”³⁹

Deste modo, o conhecimento do passado e a determinação das suas possíveis constantes, ao conferirem consciência da dimensão universal da arquitectura, tornam irrelevante tanto a vontade de afirmação pessoal, como a procura obsessiva de novas formas. O importante será trabalhar, numa

³⁴ Mies van der Rohe, “Bases para la educación en el arte de construir”, in ROHE, Ludwig Mies van der, op.cit., pág.86

³⁵ GRASSI, Giorgio, “A proposito di avanguardia (1980)”, in GRASSI, Giorgio, op.cit., pp.217-223

³⁶ Giorgio Grassi, “A proposito di avanguardia (1980)”, in GRASSI, Giorgio, op.cit., pág.217

³⁷ Giorgio Grassi, “A proposito di avanguardia (1980)”, in GRASSI, Giorgio, op.cit., pág.223

³⁸ T. S. Eliot, *Ensaio de doutrina crítica*, Guimarães editores, Lisboa, 1997, pág.23

³⁹ ibidem

rendição de si próprio a algo mais precioso,⁴⁰ a partir das formas existentes, para que através da sua transformação se possam criar novos significados capazes de contribuir para a evolução da arquitectura no seu processo de sedimentação.

Se " [...] a única forma de tradição [...] consistisse em seguir os caminhos da geração imediatamente precedente, «a tradição» devia ser francamente desencorajada. [...]

A tradição é de significado muito mais amplo. Não pode ser herdada, e se a quisermos, tem de ser obtida com árduo labor. Envolve, em primeiro lugar, o sentido histórico, o qual podemos considerar quase indispensável a quem continue a ser poeta para lá dos seus vinte e cinco anos."⁴¹

⁴⁰ T. S. Eliot, op.cit., pág.26

⁴¹ T. S. Eliot, op.cit., pág.22

Fontes

Bibliografia

Obras específicas

AA.VV., *Álvaro Siza. O Chiado*. Lisboa, Delegación en Granada del Colegio de Arquitectos. Sociedade Lisboa 94. Junta de Andalucía, Granada, Lisboa e Sevilla, 1994

AA.VV., *Inquérito à Arquitectura do Século XX em Portugal*, Ordem dos Arquitectos, Lisboa, 2006

AGUIAR, José, *Cor e cidade história. Estudos cromáticos e conservação do património.*, FAUP publicações, Porto, 2002

ANGELILLO, Antonio (ed.), *Álvaro Siza. Scritti di architettura*, Skira editore, Milano, 1997

BENEVOLO, Leonardo, *L'architettura nel nuovo millennio*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2006

BONFANTI, Ezio, *Scritti di architettura*, Clup, Milano, 1981

BORELLA, Giacomo, *La scuola di Porto*, Clup.CittàStudi, Milano, 1991

CARBONARA, Giovanni, *Avvicinamento al restauro. Teoria, storia, monumenti*, Liguori Editore, Napoli, 2002

CARVALHO, Teresa Pires de, GUIMARÃES, Carlos e BARROCA, Mário Jorge (coord.), *Bairro da Sé do Porto. Contributo para a sua caracterização histórica*, CMP, CRUAR/CH e Projecto Piloto Urbano da Sé, Porto, Julho, 1996

CASTANHEIRA, Carlos e MENDES, Luís, *Álvaro Siza. A Reconstrução do Chiado*, ICEP, Investimentos Comercio e Turismo de Portugal, Porto, 1997

CASTANHEIRA, Carlos (ed.), *Álvaro Siza vinte e dois projectos recentes*, casadarquitectura, V.N.Gaia, 2007

CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard (ed.), *1958 2000 Álvaro Siza*, El Croquis Editorial, Madrid, 2000

CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard (ed.), *2001/2008 Álvaro Siza*, El Croquis Editorial, Madrid, 2008

CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard (ed.), *1995/2005 Eduardo Souto de Moura*, El Croquis Editorial, Madrid, 2005

COSTA, Alexandre Alves, *Dissertação para o concurso de habilitação para obtenção do título de professor agregado*, ESBAP, Porto, 1982

COSTA, Alexandre Alves, *Textos datados*, e|d|arq, Coimbra, 2007

CHOAY, Françoise, *A Alegoria do Património*, edições 70, Lisboa, 2000

ELIOT, T. S., *Ensaio de doutrina crítica*, Guimarães editores, Lisboa, 1997

ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, *Eduardo Souto Moura*, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2003

ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano, 2005

FERNANDES, Fátima e CANNATÀ, Michele, *Arquitectura Portuguesa Contemporânea 1991/2001*, Edições ASA, Porto, 2001

FERNANDES, Fátima e CANNATÀ, Michele (coord.), *João Mendes Ribeiro. Obras e Projectos 1996-2003*, ASA Editores, Porto, 2003

FERNANDEZ, Sérgio, *Percursos. Arquitectura Portuguesa 1930/1974*, FAUP, Porto, 1985

FRANÇA, José-Augusto, *História da Arte em Portugal. O modernismo*, Editorial Presença, Lisboa, 2004

GADANHO, Pedro e PEREIRA, Luís Tavares, *Influx. Arquitectura portuguesa recente*, Civilização editora, Lisboa, 2003

GRAÇA DIAS, Manuel e VENTURA, Susana, *JMR 92.02, João Mendes Ribeiro, Arquitectura e Cenografia*, XM, Coimbra, 2003

GRAÇA DIAS, Manuel, *30 Exemplos. Arquitectura portuguesa ao virar do século XX*, Relógio d'Água, Lisboa, 2004

GRASSI, Giorgio, *Scritti scelti 1965-1999*, FrancoAngeli, Milano, 2000

HOBBSAWM, Eric J., *Il Secolo Breve*, RCS Libri S.p.A., Milano, 1997

MARTINS, António Alves e FERREIRA, Olímpio (coord.), *Metaflux. Duas gerações na arquitectura portuguesa recente*, Livraria Civilização editora, Lisboa, 2004

MATEUS, João Mascarenhas (ed.), *Baixa Pombalina: bases para uma intervenção de salvaguarda*, Câmara Municipal de Lisboa – Pelouros do Licenciamento Urbanístico, Reabilitação Urbana, Planeamento Urbano, Planeamento Estratégico e Espaços Verdes, Lisboa, 2005

- MILHEIRO, Ana Vaz, *A minha casa é um avião*, Relógio d'Água, Lisboa, 2007
- MILHEIRO, Ana Vaz (coord.), *Arquitectos Portugueses Contemporâneos*, Público, 2003
- MILHEIRO, Ana Vaz (coord.), *Habitar Portugal 2003/2005*, Ordem dos Arquitectos, Lisboa, 2006
- MONEO, Rafael, *Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, Actar, Barcelona, 2004
- NUFRIO, Anna (ed.), *Eduardo Souto Moura. Conversas com estudantes.*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2008
- PORTAS, Nuno e MENDES, Manuel, *Portogallo. Architettura, gli ultimi vent'anni*, Electa, Milano, 1991
- RAMOS, Maria (coord.), *Álvaro Siza. Expor. On Display*, Fundação de Serralves, Porto, 2005
- ROHE, Ludwig Mies van der, *Escritos, diálogos y discursos*, Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnico, Galería-Librería Yerba e Consejería de Cultura del Consejo Nacional, Murcia, 1981
- ROSSI, Aldo, *L'architettura della città*, CittàStudiEdizioni, Torino, 1995
- ROSSI, Aldo, *Para una arquitectura de tendencia. Escritos: 1956-1972*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1977
- SIZA Álvaro e CASTANHEIRA, Carlos, *As cidade de Álvaro Siza*, livraria Figueirinhas, Lisboa, 2001
- SIZA, Álvaro, *Des mots de rien du tout. Palavras sem importância*, Publications de l'université de Saint-Étienne, 2002
- SIZA, Álvaro, *Imaginar a evidência*, edições 70, Lisboa, 1998
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2003
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Intervenciones*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2006
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de, *Territorios*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2002
- TÁVORA, José Bernardo e ARAÚJO, Alexandra (coord.), *Fernando Távora. Percurso. A life long trail*, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1993
- TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, FAUP publicações, Porto, 1996
- TÁVORA, Fernando, *O Problema da Casa Portuguesa*, Editorial Organizações, Lisboa, 1947
- TÁVORA, Fernando, *Teoria geral da organização do espaço. Arquitectura e urbanismo: a lição das constantes*, FAUP publicações, Porto, 1993
- TOMÉ, Miguel, *Património e restauro em Portugal (1920-1995)*, FAUP publicações, Porto, 2002
- TOSTÕES, Ana, *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50*, FAUP publicações, Porto, 1997
- TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Editorial Blau, Lisboa, 1997
- TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Álvaro Siza*, Editorial Blau, Lisboa, 1995
- TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Eduardo Souto Moura*, Editorial Blau, Lisboa, 1996
- TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisboa, 1993
- VANEZ, Rita (coord.), *Descontinuidade. Arquitectura contemporânea*, Livraria Civilização editora, Porto, 2005

Periódicos e catálogos

Arquitectura Viva, nº69, Novembro-Dezembro, 1999

Casabella 700, Maio, 2002, pp. 4-69

Desenho Contínuo. Aires Mateus | Pedro Calapez, catálogo da exposição dos prémios AICA 2005 realizada no Centro de Artes de Sines em Abril – Maio de 2006

2G. *Aires Mateus*, nº28, 2004

2G. *Arquitectura Portuguesa*, nº20, Abril, 2001

2G *Eduardo Souto de Moura. Obra reciente*, nº 5, 1998

Prototipo, nº9, Junho, 2004

Artigos de obras específicas

AGUIAR, José, "A experiência de reabilitação urbana do GTL de Guimarães: estratégia, método e algumas questões disciplinares", in AAVV, *Guimarães. Património Cultural da Humanidade*, Câmara Municipal de Guimarães – GTL, Guimarães, 2002, vol.II, pp.51-135

ALMEIDA, Rogério Vieira de, "De 1976 ao Fim do Século", in BECKER, Annette, TOSTÕES, Ana e WANG, Wilfried, *Arquitectura do século XX. Portugal*, catálogo da exposição "Arquitectura do século XX: Portugal" realizada no CCB entre Junho e Setembro de 1998, pp.73-83

BONFANTI, Ezio, "Arquitectura para los centros históricos", in AA.VV., *Arquitectura Racional*, Alianza Editorial, Madrid, 1987, pp.211-256

"Centro de Artes. Sines. Portugal", in EIRAS, Carlos Quintáns e VELOSO, María Alonso (ed.), *II Prémio de Arquitectura Ascensores Enor 2006*, Grupo Ascensores Enor, S.A., Vigo, 2006, pp.54-69

CHAVES, Mário, "Entrevista com Manuel Graça Dias e Egas José Vieira", in das NEVES, José Manuel, *Graça Dias + Egas Vieira. Projectos 1985-1995*, Estar-Editora Lda., Lisboa, 1997, pp.98-105

DAL CO, Francesco, "Álvaro Siza e l'arte della mescolanza", in FRAMPTON, Kenneth (ed.), *Álvaro Siza. Tutte le opere*, Electa, Milano, 2005, pp.9-11

FERREIRA, Nelson Filipe de Sousa, "Conversa com João Mendes Ribeiro, em Coimbra, em 20.10.2003" in FERREIRA, Nelson Filipe de Sousa, *João Mendes Ribeiro. Entre o Efémere e o Perene*, prova final de licenciatura em arquitectura, FAUP 2002/2003, pp.67-83

FRAMPTON, Kenneth, "L'architettura come trasformazione critica: l'opera di Álvaro Siza", in FRAMPTON, Kenneth (ed.), *Álvaro Siza. Tutte le opere*, Electa, Milano, 2005, pp.13-61

GESTA, Alexandra, "Sentimentos", in AAVV, *Guimarães. Património Cultural da Humanidade*, Câmara Municipal de Guimarães – GTL, Guimarães, 1998, pp.65-70

JÚDICE, José, "Nuno Portas: como Revitalizar os Centros Históricos. Entrevista por José Júdice", in PORTAS, Nuno, *Arquitectura(s). Teoria e Desenho, Investigação e Projecto*, FAUP publicações, Porto, 2005, pp.388-392

PEREIRA, Paulo, "(Re)trabalhar o Passado", in BECKER, Annette, TOSTÕES, Ana e WANG, Wilfried, *Arquitectura do século XX. Portugal*, catálogo da exposição "Arquitectura do século XX: Portugal" realizada no CCB entre Junho e Setembro de 1998, pp.99-106

PORTAS, Nuno, "A evolução da arquitectura moderna em Portugal: uma interpretação", in ZEVI, Bruno, *História da Arquitectura Moderna*, Editora Arcádia, Lisboa, 1973, vol.II

PORTAS, Nuno, "L'Intervention Municipale dans la Ville Historique, Le Cas de Guimarães (Portugal)", in PORTAS, Nuno, *Arquitectura(s). Teoria e Desenho, Investigação e Projecto*, FAUP publicações, Porto, 2005, pp.468-476

PORTAS, Nuno, "Note sul Significato dell'Architettura di Álvaro Siza", in PORTAS, Nuno, *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, FAUP publicações, Porto, 2005, pp. 223-226

PORTAS, Nuno, "Portas-Siza: O Diálogo dos Arquitectos", in PORTAS, Nuno, *Arquitectura(s). História e Crítica, Ensino e Profissão*, FAUP publicações, Porto, 2005, pp. 232-240

QUARESMA, António Martins, "Sines no trânsito da época medieval para a moderna", in CUNHA, Mafalda Soares e VIEGAS, Ana Maria (coord.), *Da Ocidental Praia Lusitana. Vasco da Gama e o seu tempo*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e Administração do Porto de Sines, Lisboa, 1998, pp.47-65

ROSSI, Aldo, "Ciudad y Proyecto", in ROSSI, Aldo (dir.), *Proyecto y ciudad histórica. I Seminario internacional de arquitectura en Compostela*, Publicacións de Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela, 1976, pp.17-24

SILVA, Carlos Tavares e SOARES, Joaquina, "Para uma arqueologia do castelo de Sines", in CUNHA, Mafalda Soares e VIEGAS, Ana Maria (coord.), *Da Ocidental Praia Lusitana. Vasco da Gama e o seu tempo*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e Administração do Porto de Sines, Lisboa, 1998, pp.21-45

SIZA, Álvaro, "Abitazione e equipaggiamento collettivo del Barredo Porto 1976", in AA.VV., *Alvaro Siza. Architetto 1954-1979*, Idea Editions e Edizioni del Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano, 1979

SIZA, Álvaro, "Tres intervenciones en la ciudad de Oporto", in ROSSI, Aldo (dir.), *Proyecto y ciudad histórica. I Seminario internacional de arquitectura en Compostela*, Publicacións de Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela, 1976, pp.85-101

TÁVORA, Fernando, SIZA, Álvaro, FERRÃO, Bernardo e BARATA, Francisco, "Barredo: operazione di rinnovo urbano", in AA.VV., *Alvaro Siza. Architetto 1954-1979*, Idea Editions e Edizioni del Padiglione d'Arte Contemporanea, Milano, 1979

VITALE, Daniele, "Centro Histórico y Transformación de la Ciudad", in ROSSI, Aldo (dir.), *Proyecto y ciudad histórica. I Seminario internacional de arquitectura en Compostela*, Publicacións de Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela, 1976, pp.39-57

Artigos de periódicos e catálogos

"À conversa com Eduardo Souto Moura. Arte de adequação" in *mais arquitectura*, nº19, Dezembro, 2007, pp.22-31

"À conversa com João Mendes Ribeiro. O seu silêncio... e o seu tempo" in *mais arquitectura*, nº2, Maio, 2006, pp.13-20

ADRIÃO, José e CARVALHO, Ricardo, "Aires Mateus", in *JA* 226, Janeiro-Março 2007, pp.66-79

ADRIÃO, José e CARVALHO, Ricardo, "Eduardo Souto Moura", in *JA* 225, Outubro-Dezembro, 2006, pp.54-65

"Aires Mateus", *Arq./a revista de arquitectura e arte*, nº42, Fevereiro, 2007, pp.45-55

AIRES MATEUS, Manuel e Francisco, "Biblioteca, Auditório e Centro de Artes de Sines, Sines", in *Arq./a revista de arquitectura e arte*, nº3, Setembro/Outubro 2000, pág.34-37

AIRES MATEUS, Manuel, "Casa em Alenquer", in *Prototipo*, nº2, Junho, 1999

ALMEIDA, Bernardo Pinto de, "A Arquitectura é o dia a dia. Entrevista a Fernando Távora por Bernardo Pinto de Almeida", in *Boletim*, nº19/20, Outubro/Novembro, 1993, pp.42-49

"Álvaro Siza", *Arq./a revista de arquitectura e arte*, nº58, Junho, 2008, pp.24-53

ANDRADE, Sérgio C., "A arquitectura invisível de Souto Moura", in *Pública*, revista do jornal Público de 21 de Junho de 1998, pp.38-43

ANGELILLO, Antonio, "Il recupero del Chiado: un piano d'autore", in *Casabella* 628, Novembro 1995, pp.19-33

ARÍS, Carlos Martí, "Abstracción en arquitectura: una definición", in *DPA 16. Abstracción*, Junho, 2000, pp.6-9

ARÍS, Carlos Martí, "La construcción de los lugares públicos. Notas para una etimología de la forma urbana", in *arquitectos 152. V Bienal de Arquitectura Española*, 1999, pp.52-57

ARÍS, Carlos Martí, "Nulla dies sine linea. Fragmentos de una conversación con Fernando Távora", in *DPA 14. Távora*, Dezembro, 1998, pp.8-13

BAPTISTA, Luis Santiago e VENTOSA, Margarida, "Manuel Graça Dias e Egas José Vieira com a arq./a", in *Arq./a revista de arquitectura e arte*, nº38, Julho/Agosto 2006, pág.14-21

BARATA, Francisco, "La regla y la excepción. Dos proyectos de Távora para Porto", in *DPA 14. Távora*, Dezembro, 1998, pp.54-63

BYRNE, Gonçalo, "Da aula magna a lezione magistrale", in *Cabella* 693, Outubro, 2001, pág.55

BYRNE, Gonçalo Sousa, "Do Espaço da Tese à Aula de Arquitectura", in *Monumentos*, nº8, Março, 1998, pp.97-98

BYRNE, Gonçalo, "Pedra de fecho duma arquitectura", in *JA* 218-219, Janeiro-Junho 2005, pp.193 e194

CARDOSO, Mário, "Entrevista a Fernando Távora", in *Arquitectura*, nº123, Outubro, 1971, pp.150-154

COSTA, Alexandre Alves, "A arte de construir a transformação", in *Estudos*, nº3, 2002, pp.124-128

COSTA, Alexandre Alves, "La Pousada de Sta. Marinha o el fluir de la historia", in *DPA 14. Távora*, Dezembro, 1998, pp.46-53

COSTA, Alexandre Alves, "O património entre a aposta arriscada e a confiança nascida da intimidade", in *JA* 218-219, Janeiro-Junho 2005, pp.290-295

COSTA, Alexandre Alves e FIGUEIRA, Jorge, "Terreiro da Sé – ideias e transformações", in *Monumentos*, nº14, Março, 2001, pp.73-81

CROSET, Pierre-Alain e ANGELILLO, Antonio, "Scuole in Portogallo di Alvaro Siza", in *Casabella* 579, Maio, 1991, pp. 4-17

DUARTE, Rui Barreiros, "Conceptualizar os campos de tensões. Entrevista a Manuel Aires Mateus", in *Arquitectura e Vida* nº54, Novembro de 2004, pp.38-45

DUARTE, Rui Barreiros e FONSECA, Pedro Protes, "Eduardo Souto Moura. A poética da materialidade", in *Arquitectura e Vida* nº19, Setembro de 2001, pp.24-31

"Entrevista a Manuel Mateus", in *Sineense*, nº11, Novembro, 2000

ESPOSITO, Antonio, "Una tenda scavata nel monte", in *Casabella* 694, Novembro, 2001, pág.53

FERLENGA, Alberto, "aires mateus", in *Casabella* 743, Abril, 2006

FIEL, Jorge e CRUZ, Valdemar, "Eduardo Souto Moura. A paixão da arquitectura.", in revista do jornal *Expresso* de 24 de Dezembro de 1998, pp.37-47

FIEL, Jorge e CRUZ, Valdemar, "Entrevista Álvaro Siza", in revista do jornal *Expresso* de 5 de Janeiro de 2002, pp.30-37

FIGUEIRA, Jorge, "Coisa Mental, Fernando Távora", in *Unidade* 3, Junho, 1992

FIGUEIRA, Jorge, "História da Arquitectura: no Frigorífico, depois do Supermercado", in *Jornal Arquitectos*, nº202, Setembro/Outubro, 2001, pp.56-59

GESTA, Alexandra, "Reabilitação do centro histórico de Guimarães", in *Urbanismo. Revista da Associação dos Urbanistas Portugueses*, nº10, ano 4, Inverno 2001, pp.34-37

GRASSI, Giorgio, "Il carattere degli edifici", in *Casabella* 722, Maio, 2004, pp.4-15

GUIMARÃES, Carlos, FERREIRA, Carolina e CANOTILHO, Pedro, "Aires Mateus. A sedução não interessa nada...", in *NU*, nº9, Março 2003, pp.10-15

LEONI, Giovanni, "Un anonimo del XX secolo", in *Cabella* 678, Maio, 2000, pp.10-13

MATEUS, José, "O abraço cubista. Entrevista com Álvaro Siza", in *Linha*, suplemento da edição do jornal *Expresso* de 20 de Maio de 2006, pp.22-38

MENDES, Manuel, "Architettura portoghese: la generazione recente. Con scritti di Manuel Tainha, Fernando Távora e Nuno Portas", in *Cabella* 579, Maio, 1991, pp.42-59

MULAZZANI, Marco, "«Álvaro Siza è un architetto fuori moda...» conversazione con Vittorio Gregotti", in *Casabella* 744, Maio, 2006, pp.70-72

MULAZZANI, Marco, "«Modernismo senza dimenticare la storia» conversazione con Álvaro Siza", in *Casabella* 744, Maio, 2006, pp.71-75

NEVES, Victor e AMARAL, Renata, "Entrevista com Álvaro Siza Vieira", in *Arq./a revista de arquitectura e arte*, Maio/Junho 2001, pp.17-23

OBRIST, Hans Ulrich, "Intervista a Álvaro Siza di Hans Ulrich Obrist con interventi di Gabriele Basilico, Eduardo Souto Moura e Stefano Boeri", in *Domus* 884, Setembro, 2005, pp.2-31

PORTAS, Nuno, "O 'círculo dos notados", in *Os Edifícios que Marcaram*, Lisboa, Expresso, 1998, pp.4 e 5

SANTIAGO, Luis Santiago e VENTOSA, Margarida, "Manuel Aires Mateus com a arq./a", in *Arq./a revista de arquitectura e arte*, nº42, Fevereiro, 2007, pp.22-31

SIZA, Álvaro e SALGADO, José, *Álvaro Siza*, nº 3, Novembro, 1997, boletim publicado no âmbito do ciclo de conferências "Diversidade e contexto" realizadas na FAUP

SIZA, Álvaro, "Casa de fim-de-semana em Moledo do Minho", in *IA Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, ano I, nº0, Outubro, 1987

SOLÀ-MORALES, Ignasi de, "Differenza e Limite. Individualismo nell'architettura contemporanea", in *Domus* 736, Março 1992, pp.17-25

SOUTO MOURA, Eduardo, "Com a naturalidade das coisas naturais", in *JA* 218-219, Janeiro-Junho 2005, pp.295 e 296

SOUTO MOURA, Eduardo, "Eduardo Souto de Moura, a cura di Antonio Esposito", in *Dopo Aldo Rossi. D'Architettura*, Abril, 2004, pp.185-191

SOUTO MOURA, Eduardo, "Não há duas sem três", in *Jornal Arquitectos*, nº217, Outubro-Novembro-Dezembro, 2004, pp.27-32

TÁVORA, Fernando, "Uma casa sobre o mar", in *IA Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*, ano I, nº0, Outubro, 1987

TOSTÕES, Ana, "Portugal arquitectura do século XX", in *JA* 218-219, Janeiro-Junho 2005, pp.200-205

Memórias descritivas

AIRES MATEUS, Manuel e Francisco, *Centro Cultural e de Artes – Sines. Memória descritiva*, 2000 (texto cedido pelo escritório do arquitecto Manuel Aires Mateus)

RIBEIRO, João Mendes, *Memória Descritiva. Centro de Artes Visuais* (panfleto cedido no Centro de Artes Visuais, Coimbra)

RIBEIRO, João Mendes, *Casa de Chá. Memória descritiva completa* (texto cedido pelo escritório do arquitecto J. M. Ribeiro)

SIZA, Álvaro, *Complexo de habitação, serviços e comércio Terraços de Bragança, Lisboa* (texto cedido pelo escritório do arquitecto Álvaro Siza)

TÁVORA, Fernando, *Casa dos 24. Memória Descritiva*, Porto, Fevereiro, 1996 (texto cedido pelo escritório do arquitecto José Bernardo Távora)

TÁVORA, Fernando, *Casa dos 24. Memória Descritiva*, Porto, 2001 (texto cedido pelo escritório do arquitecto José Bernardo Távora)

Internet

COSTA, Anouk, CARVALHO, Lobo de e TAVARES, Margarida, "Centro Histórico de Montemor-o-Velho" in www.ippar.pt (Julho 2006)

"Baixa Pombalina / Baixa de Lisboa", in www.monumentos.pt (14.08.2007)

"Baixa Pombalina", in www.ippar.pt (22.08.2007)

GIL, Bruno, SILVA, Carina e PINTO, Vera, "João Mendes Ribeiro arquitectura & cenografia", entrevista publicada na revista *NU*, nº5, Novembro 2002, transcrita in www.homelessmonalisa.darq.uc.pt (08.12.2007)

MATEUS, José, "O perene e o efémero", in www.arx.pt (08.12.2007)

SIZA, Álvaro, "Terraços de Bragança. Complexo de Habitação, Serviços e Comércio.", in *Boletim Lisboa Urbanismo*, nº4, 1999, in <http://ulisses.cm-lisboa.pt> (14.08.2007)

Outros

Álvaro Siza. *Habitar el paisatge*, dvd organizado por Generalitat Valenciana, Conselleria d'Infraestructures i Transport, Direcció General d'Arquitectura, 2006

Índice das imagens

Capítulo 1

1. www.panoramio.com (19.07.2008)
2. www.gregottiassociati.it (19.07.2008)
- 3, 4. MILHEIRO, Ana Vaz (coord.), *Habitar Portugal 2003/2005*, Ordem dos Arquitectos, Lisboa, 2006, pág.33
- 5 - 7. Fotografias de Fernando Guerra, in www.fernandoguerra.com (26.06.2008)
- 8, 9. TOMÉ, Miguel, *Património e restauro em Portugal (1920-1995)*, FAUP publicações, Porto, 2002, pág.131
- 10, 11. TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Fernando Távora*, editorial Blau, Lisboa, 1993, pág.112, 113
12. MILHEIRO, Ana Vaz, *Arquitectos Portugueses Contemporâneos*, Público, Lisboa, 2004
13. 2G Eduardo Souto Moura. *Obra recente*, nº5, 1998, pág.54
14. www.jlccg.pt (19.07.2008)
15. TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Álvaro Siza 1954-1976*, Editorial Blau, Lisboa, 1997, pág. 145
16. BORELLA, Giacomo, *La scuola di Porto*, Edizioni Clup di CittàStudi, Milano, 1991, pág. 75
- 17 - 19. CESCHI, Carlo, *Teoria e storia del restauro*, Mario Bulzoni Editore, Roma, 1970, pág.167
- 20 - 23. LE CORBUSIER, *Maneira de pensar o Urbanismo*, Publicações Europa-América, pág. 148, 144, 146, 147
24. COSTA, Alexandre Alves e FIGUEIRA, Jorge, "Terreiro da Sé – ideias e transformações", in *Monumentos*, nº14, Março, 2001, pág. 75
25. Imagem cedida pelo escritório do arq.to Bernardo Távora
- 26, 27. AAVV, *Guimarães. Património Cultural da Humanidade*, Câmara Municipal de Guimarães – GTL, Guimarães, vol. II, pág. 37, 74
28. AAVV, *Guimarães. Património Cultural da Humanidade*, Câmara Municipal de Guimarães – GTL, Guimarães, vol. I, pág. 69
29. *As Calamidades*, Expresso, Lisboa, 1998, capa
- 30 - 33. TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Álvaro Siza*, Editorial Blau, Lisboa, 1995, pág. 157, 157, 173, 159
34. Fotografia de Fernando Guerra, in www.fernandoguerra.pt (27.06.2008)
35. ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Álvaro Siza - Desenhos, Árvore*, pág.99
36. TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Eduardo Souto Moura*, Editorial Blau, Lisboa, 1996, pág.52
37. CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard (ed.), *1995/2005 Eduardo Souto de Moura*, El Croquis Editorial, Madrid, 2005, pág.8
38. ESPOSITO, António e LEONI Giovanni, *Eduardo Souto Moura*, Editorial Gustavo Gili SA, Barcelona, 2003, pag. 81
39. www.contemporanea.com.pt (14.09.2006)
40. NEVES, José Manuel das, *Graça Dias + Egas Vieira. Projectos 1985-1995*, Estar-Editora Lda., Lisboa, 1997, pág. 24
41. 2G. *Aires Mateus*, nº28, 2004, pág.22
42. www.redofbooks.co.uk (27.07.2008)
43. *Arquitectura Viva* nº69, Novembro-Dezembro, 1999, pág.89
44. www.oma.nl (31.07.2008)
45. Fotografia de Fernando Guerra, in www.fernandoguerra.com (30.07.2007)
46. *Casabella 700*, Maio, 2002, pág.18
47. www.airesmateus.com (26.07.2008)
48. Fotografia de Fernando Guerra, in www.fernandoguerra.com (31.07.2008)
49. Fotografia de Fernando Guerra, in www.fernandoguerra.com (29.07.2008)
50. MILHEIRO, Ana Vaz (coord.), *Habitar Portugal 2003/2005*, Ordem dos Arquitectos, Lisboa, 2006, pág.148

Capítulo 2

- 1 - 2. Fotografias de Nicola Natali
- 3 - 6. COSTA, Alexandre Alves e FIGUEIRA, Jorge, "Terreiro da Sé – ideias e transformações", in *Monumentos*, nº14, Março, 2001, pág. 77, 76, 76, 77
7. Fotografia de Nicola Natali
8. SIZA, Álvaro e CASTANHEIRA, Carlos, *As cidades de Álvaro Siza*, Figueirinhas, Porto, 2001
- 9 - 10. Fotografias de Nicola Natali
11. Fotografia cedida pelo escritório do arq.to Bernardo Távora
- 12 - 23. Fotografias de Nicola Natali
- 24 - 26. Fotografias de Luís Ferreira Alves (fonte: escritório do arq.to Bernardo Távora)
- 27 - 30. Fotografias de Nicola Natali
31. Fotografia de Nicola Natali
- 32 - 33. *Baixa Pombalina. Pedido de inclusão na lista indicativa nacional para a candidatura a património mundial*, Câmara Municipal de Lisboa, vol.1/2, in <http://ulisses.cm-lisboa.pt> (15.08.2007)
- 34 - 42. Fotografias de Nicola Natali
43. TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Álvaro Siza*, Editorial Blau, Lisboa, 1995, pág. 162
44. Fotografia de Nicola Natali
45. VIEGAS, Inês Morais (coord.), *Cartulário Pombalino*, Departamento de Património Cultural- Arquivo Municipal de Lisboa, Lisboa, 1999, estampa 28
46. Desenho cedido pelo escritório do arq.to Álvaro Siza

47 - 59. Fotografias de Nicola Natali
 60. Desenho cedido pelo escritório do arq.to Álvaro Siza
 61 - 64. Fotografias de Nicola Natali
 65. Fotografia de Nicola Natali
 66. 2G *Eduardo Souto de Moura. Obra reciente*, nº 5, 1998, pág.70
 67- 90. Fotografias de Nicola Natali
 91, 92. CUNHA, Mafalda Soares e VIEGAS, Ana Maria (coord.), *Da Ocidental Praia Lusitana. Vasco da Gama e o seu tempo.*, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses e Administração do Porto de Sines, Lisboa, 1998, pp.55 e 60
 93 - 100. Fotografias de Nicola Natali
 101, 102. Fotografias cedidas pelo escritório do arq.to Manuel Aires Mateus
 103 - 111. Fotografias de Nicola Natali
 112. Fotografia de Daniel Malhão (fonte: escritório do arq.to Manuel Aires Mateus)
 113 - 115. Fotografias de Nicola Natali
 116. Fotografia de Daniel Malhão (fonte: escritório do arq.to Manuel Aires Mateus)
 117, 120. Fotografias de Nicola Natali
 121. Desenho cedido pelo escritório do arq.to João Mendes Ribeiro
 122 - 139. Fotografias de Nicola Natali
 140, 141. Fotografias de João Mendes Ribeiro (fonte: escritório do arq.to João Mendes Ribeiro)
 142, 143. Fotografias de Nicola Natali

Capítulo 3

1. *Casabella 744*, Maio, 2006, pág.76
 2 - 6. TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Fernando Távora*, Editorial Blau, Lisboa, 1993, pág.16, 78, 78, 86, 160
 7 - 9. *Casabella 700*, Maio, 2002, pág.8, 9, 9
 10. ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, *Fernando Távora. Opera completa*, Electa, Milano, 2005, pág.266
 11 - 15. Fotografias de Nicola Natali
 16, 17. Fotografias de Nicola Natali
 18, 19. ALMEIDA, Bernardo Pinto de, *Álvaro Siza - Desenhos*, Árvore, pág.83 e 174
 20. RAMOS, Maria (coord.), *Álvaro Siza. Expor. On Display*, Fundação de Serralves, Porto, 2005, pág.240
 21. CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard (ed.), *2001/2008 Álvaro Siza*, El Croquis Editorial, Madrid, 2008, pág.286
 22. RAMOS, Maria (coord.), *Álvaro Siza. Expor. On Display*, Fundação de Serralves, Porto, 2005, pág.242
 23. Fotografia de Fernando Guerra, in www.fernandoguerra.com (21.09.2008)
 24. RAMOS, Maria (coord.), *Álvaro Siza. Expor. On Display*, Fundação de Serralves, Porto, 2005, pág.231
 25. CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard (ed.), *1958 2000 Álvaro Siza*, El Croquis Editorial, Madrid, 2000, pág.456
 26 - 31. TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Eduardo Souto Moura*, Editorial Blau, Lisboa, 1996, pág.120, 66, 126, 105, 108, 23
 32. JA 225, Outubro-Dezembro, 2006, pág.61
 33. ESPOSITO, Antonio e LEONI, Giovanni, *Eduardo Souto Moura*, Editorial Gustavo Gili, SA, Barcelona, 2003, pág.144
 34 - 36. CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard (ed.), *1995/2005 Eduardo Souto de Moura*, El Croquis Editorial, Madrid, 2005, pp.121, 157, 158
 37. JA 225, Outubro-Dezembro, 2006, pág.64
 38. 2G *Eduardo Souto de Moura. Obra reciente*, nº 5, 1998, pág.134
 39. CECILIA, Fernando Márquez e LEVENE, Richard (ed.), *1995/2005 Eduardo Souto de Moura*, El Croquis Editorial, Madrid, 2005, pág. 169
 40. Fotografia de Fernando Guerra, in www.fernandoguerra.com (25.09.2008)
 41. TRIGUEIROS, Luiz (ed.), *Eduardo Souto Moura*, Editorial Blau, Lisboa, 1996, pág.177
 42, 43. 2G *Eduardo Souto de Moura. Obra reciente*, nº 5, 1998, pp.45 e 44
 44. www.airesmateus.com (31.09.2008)
 45. 2G. *Aires Mateus*, nº28, 2004, pág.57
 46. JA 226, Janeiro-Março 2007, pág.67
 47 - 50. www.airesmateus.com (31.09.2008)
 51 - 53. 2G. *Aires Mateus*, nº28, 2004, pp.61, 67, 67
 54. www.airesmateus.com (31.09.2008)
 55. www.panoramio.com (31.09.2008)
 56, 57. Fotografia cedida pelo escritório do arq.to Manuel Aires Mateus
 58. Fotografia de João Mendes Ribeiro, in www.vitruvius.com.br (08.12.2007)
 59. www.vitruvius.com.br (08.12.2008)
 60. Fotografia de Fernando Guerra, in www.fernandoguerra.com (25.09.2008)
 61. Fotografia de João Mendes Ribeiro, in www.vitruvius.com.br (08.12.2007)
 62. Fotografia de José Fabião, in www.vitruvius.com.br (08.12.2007)
 63 - 66. JA 229, Outubro-Dezembro, 2007, pág.73
 67. MILHEIRO, Ana Vaz (coord.), *Habitar Portugal 2003/2005*, Ordem dos Arquitectos, Lisboa, 2006, pág.98
 68. Fotografia de Fernando Guerra, in www.fernandoguerra.com (25.09.2008)

Gostava de agradecer a todos os que me *acompanharam* neste trabalho e deram o seu precioso contributo, entre eles:

prof. Roberto Masiero, prof. Carlos Machado

Nico

os meus pais e o meu irmão

Angelo, Ana, Cristina, Niksa, Naoki, Junko

prof. Madalena

os escritórios dos arq.tos Bernardo Távora, A. Siza, E. Souto Moura, Aires Mateus, J. Mendes Ribeiro