



Universidad de Valladolid

O PROCESSO CRIATIVO
AVANÇOS E RECUOS ENQUANTO CONSOLIDAÇÃO DE UMA LINGUAGEM

António Sérgio Koch de Araújo e Silva

Tese de Doutoramento

Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos

Director: Prof. Dr. Juan Carlos Arnuncio Pastor

co-Director: Prof. Dr. José Maria Jové Sandoval

Valladolid 2013

Agradecimentos

À Paula e aos meus filhos pelo apoio e paciência

À minha mãe pelo incentivo

Ao meu pai

Ao Juan Carlos pela capacidade de síntese e pragmatismo na orientação desta dissertação

Índice

Abstract	7
Lista de abreviaturas	11
1. Introdução	13
1.1. Objetivo	15
1.2. Metodologia	17
1.3. Enquadramento Histórico	19
1.4. Complexidade sem contradição	23
2. A Coluna	45
3. O Paradigma Clássico	59
4. Repetição e Módulo	73
5. Carácter	121
6. A “Mesa”	157
7. A Janela	177
8. A “Casa”	247
9. Adição e Subtração	283
Considerações Finais	307
Bibliografia	335
Crédito de imagens	341
Anexo – Resumo Traduzido	359

Resumo

Realizado no âmbito do Curso de Doutoramento, *Problemas de la Arquitectura y Ciudad Moderna: Teoría, Historia, Proyectos*, da Universidad de Valladolid, o presente trabalho tem por objetivo a abordagem do processo criativo inerente à disciplina da arquitetura, que se pode traduzir numa obra específica ou num conjunto de obras em muitos casos separadas por décadas.

Como tema para o trabalho a realizar, foi escolhido o Arq. Eduardo Souto de Moura, personagem incontornável do panorama arquitetónico atual e que numa primeira abordagem tem tido a capacidade de se reinventar ao longo de quase três décadas de produção de obras e projetos.

Os nossos primeiros objetivos foram:

A recolha de informação gráfica que não fizesse parte das tradicionais publicações de arquitetura

A procura de referências externas ao âmbito da arquitetura que pudessem ajudar a compreender determinadas opções e “caminhos” seguidos

Necessariamente:

O enquadramento do seu percurso profissional no panorama da arquitetura moderna portuguesa, sem esquecer o panorama internacional, num mundo cada vez mais globalizado, onde as trocas de informação se processam a um ritmo cada vez mais rápido.

Como tal, o trabalho de pesquisa incidiu, principalmente, sobre uma recolha de esboços dos inúmeros cadernos de trabalho que sempre acompanham o Arq. Souto de Moura e que representam os seus dramas, interrogações, dúvidas ou, muitas vezes, puro prazer de desenhar.

Com a documentação gráfica e escrita, correspondente aos projetos em estudo, pretende-se entender até que ponto o percurso profissional até agora realizado é perfeitamente linear, de uma continuidade evolutiva fruto de impulsos atuais à época e imediatos ou se, por outro lado, as referências de um passado recente funcionam como motor de busca de consolidação de uma linguagem arquitetónica.

Com uma produção de trabalho intensa e continuada por parte de Souto de Moura, o trabalho agora a iniciar utiliza o projeto da Casa da Arrábida (1994) como ponto de partida para uma leitura global da sua obra. Desenvolvemos o trabalho não de uma forma cronológica, mas de modo a explorar ligações e referências formais ou linguísticas que, em muitos dos casos, se manifestam com um distanciamento de anos ou décadas.

Abstract

Held under the Doctoral Course, *Problemas de la Arquitectura y Ciudad Moderna: Teoría, Historia, Proyectos*, Universidad of Valladolid, this paper aims to approach the creative process inherent in the discipline of architecture, which can be translated into a work or a specific set of works in many cases separated by decades

As the theme for the work involved it was chosen the architect Eduardo Souto de Moura, inescapable character of the current architectural panorama that, in a first approach, has the capacity to reinvent itself over nearly three decades of production of works and projects.

Our primary goals were:

The collection of graphic information that was not part of traditional architectural publications

The demand for external references to the scope of architecture that could help understand certain options and "paths" followed

Necessarily:

The framework of his professional career in the panorama of Portuguese modern architecture, not forgetting the international scene, an increasingly globalized world, where information exchanges take place at a pace faster than ever.

As such, the research work focused mainly on a collection of sketches of the numerous workbooks that always accompany the architect Souto de Moura and representing their dramas, questions, doubts or, often, pure pleasure of drawing.

With the graphic documentation and writing of the projects under study, we intend to understand the extent to which career path so far done is perfectly linear, a result of continuous evolutionary impulses and immediate current to the time or whether, on the other hand, references of a recent past, work has a search engine consolidation an architectural language.

With a production of intensive and continuous work by Souto de Moura, the work now to start use the Arrábida House (1994) as a starting point for an overall reading of his work.

The work was developed, not of a chronological order but in order to explore connections and formal references or language that in many cases present with a detachment of years or decades.

Lista de abreviaturas

ESM - Eduardo Souto de Moura

CIAM - Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna

SAAL - Serviço Ambulatório de Apoio Local

CIAC - Centro de Informação e Apoio ao Consumidor.

1. Introdução

O presente trabalho tem como objetivo abordar o tema do Processo Criativo no âmbito da Arquitetura, centrando-se na análise e descrição arquitetural na progressiva construção de uma linguagem própria dentro do campo da disciplina.

Do latim a palavra **Processo** deriva de *Procedere*, que indica uma ação de avançar, *Pro+cedere* ir para a frente, um conjunto sequencial de ações com um objetivo comum. **Criativo** deriva de *Creatus*, daquele que possui ou estimula a criatividade.

Das várias definições de criatividade podemos destacar Ghiselin (1952) que considera "*o processo de mudança, de desenvolvimento, de evolução na organização da vida subjetiva*" (p. 2), ou Flieger (1959) que afirma que "*manipulamos símbolos ou objetos externos para produzir um evento incomum para nós ou para nosso meio*" (p. 105).

É nestes dois princípios, de avançar e evolução na manipulação de símbolos para produzir um evento, que se desenvolve o trabalho, que no campo da arquitetura se podem traduzir numa obra específica ou num conjunto de obras, em muitos casos separadas por décadas, mas que acabam por assumir um todo numa carreira profissional, ou um parágrafo na História da Arquitetura.

A escolha da obra do Arq. Eduardo Souto de Moura, como elemento de estudo sobre o tema do trabalho, deve-se ao facto, de este, ser uma personagem incontornável do panorama arquitetónico atual e que, numa primeira abordagem, tem tido a capacidade de se reinventar ao longo de três décadas de produção de obras e projetos.

Existe a consciência da dificuldade de falar de uma obra de arquitetura que se encontra presente, ainda em constante mutação devido à produção

constante do seu autor, principalmente por não existir um distanciamento de tempo que permita uma clara inserção histórica.

Apenas a definição adequada do campo de estudo permite uma resolução apropriada do problema, de modo a ser possível tirar conclusões lógicas e fundamentadas, com um grau de objetividade que ultrapasse a subjetividade, que faz parte integrante da análise teórica e prática da arquitetura.

1.1. Objetivo

O objetivo do trabalho não passa pela racionalização da obra do autor, no sentido de explicar as suas intenções ou fazer juízos de causa /consequência, mas produzir uma reflexão sobre o que é observável nas suas obras construídas e nas palavras do autor sobre as mesmas, em confronto com um processo de criação/concepção que acompanha todo o percurso, até à solução final.

É na procura da descodificação da resposta que Eduardo Souto de Moura dá aos problemas específicos na abordagem a um projeto, os temas que estiveram presentes no seu desenvolvimento e principalmente nas influências que o relacionam com outras arquiteturas, que servem de propósito ao desenvolvimento do trabalho.

Deste modo, é necessário estabelecer ligações de paralelismo e cruzamentos com outras obras do mesmo autor. Desenvolvemos o trabalho não de uma forma cronológica, mas de modo a explorar ligações e referências formais ou linguísticas que, em muitos dos casos, se manifestam com um distanciamento de anos ou décadas.

A relação com autores, tanto no campo da arquitetura como das outras artes, serve como forma de compreender o seu léxico, num cruzamento constante entre o passado e o presente, e é determinante na formalização teórica das suas obras.

Pretende-se deste modo perceber quais são as divergências ou permanências temáticas que acompanham um percurso criativo, que numa primeira análise é claramente identificável, ou se existem pressupostos de continuidade com um passado que se torna presente ou um presente que passa a futuro e que acaba por influenciar decisões em função do contexto temporal em que são desenvolvidas as suas obras.

Com a documentação gráfica e escrita, correspondente aos projetos em estudo, pretende-se entender até que ponto o percurso profissional, até agora

realizado, é perfeitamente linear, de uma continuidade evolutiva fruto de impulsos atuais à época e imediatos ou se, por outro lado, as referências de um passado recente funcionam como motor de busca de consolidação de uma linguagem.

1.2. Metodologia

A metodologia adotada passa pela recolha de informação gráfica que não fizesse parte das tradicionais publicações de arquitetura e complementasse a informação pública existente.

Como tal, o trabalho de pesquisa incidiu, principalmente, sobre uma recolha de esboços dos inúmeros cadernos de trabalho que sempre acompanham o Arq. Eduardo Souto de Moura e que representam os seus dramas, interrogações, dúvidas ou, muitas vezes, puro prazer de desenhar.

“Um croqui é apenas o registo gráfico de uma imagem arbitrária que nos ‘flashou’, conforme a nossa intuição.

O projeto é a tentativa de justificar e consolidar essas imagens arbitrárias, de modo a que deixem de ser arbitrárias, ainda com mais croquis, maquetas, cortes, alçados e plantas.

A coleção de croquis que geralmente entregamos aos colaboradores em fotocópias agrafadas, servem para se passar a uma linguagem informática, geométrica e precisa, para registarmos erros e que servem como uma espécie de ‘dicionário visual’, que não garante a qualidade do projecto mas que nos serve de referência.

...

Os croquis não têm um valor ‘per si’, são exercícios de aquecimento, riscos frágeis, tons desconexos, imagens inquietas, figuras desfocadas, repetidas sucessivamente, até a sensação de a ‘arbitrariedade’ desaparecer, e podemos dizer a nós mesmo: ‘é por aqui, é isto’”. Souto de Moura in (Rebelo, 2011, p. 21)

É neste aparente campo de “imagens arbitrárias” que se pretende procurar coincidências ou dissidências que permitam repensar uma mecânica operativa e criativa.

A utilização das memórias descritivas permitem um entendimento inicial do projeto, contextualizando-o e dando referências, muitas delas externas ao

âmbito da arquitetura mas que podem ajudar a compreender determinadas opções e “caminhos” seguidos.

“Passados quase 25 anos, verifico que fui lendo desenhos, projetos, obras, entrevistas, livros (quase só poesia e ensaio), filmes (quase sempre na televisão). Durante esse tempo, fui anotando num ‘livro’ vermelho o que gostava.

O livro, com capa dura, 11 x 17 cm, está sempre à mão na estante, próximo de uma bic.

Quando preciso, de tempos a tempos, releio-o e é uma autêntica caixa de surpresas. Tudo tem a ver com tudo, tudo pode ser ligado, separado, dependendo apenas da vontade do manipulador. Quando lá vamos, já sabemos o que procurar.

É como nos projetos, as análises só servem para justificar o que já decidimos.” Souto de Moura in (Esposito & Giovani, 2003, p. 363)

A descrição dos projetos assume uma primordial importância, como método de comparação entre um processo de criação (os seus esboços), e o seu resultado final (a obra construída), e é este processo de descrição/observação, que nos permite estabelecer pontes de ligação entre as diversas obras de Souto de Moura, bem como de autores distintos, identificando pontos em comum, ou dissonantes.

1.3. Enquadramento Histórico

A importância de esclarecer os pressupostos do ambiente cultural, as influências ou modelos que acompanharam Souto de Moura durante os anos de formação na Faculdade de Arquitetura do Porto, é crucial para entender as opções e caminhos tomados na execução das suas obras.

A sua geração, formada durante e após o 25 de Abril de 1974, é criada à sombra dos grandes mestres da Escola do Porto que, tal como no resto da Europa, se “dedicavam”, desde os finais do anos 50, a desmontar o paradigma ideológico que se criara em redor do Movimento Moderno, contrapondo aos temas do progresso tecnológico e social a problemática das realidades locais.

A divisão provocada pela crítica aos C.I.A.M. (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna) nos anos 60, levou à procura de dois caminhos de orientação. Por um lado, a cultura histórica e social marcava o lugar, o que tornava as problemáticas sociais e a cidade num campo de pesquisa que se traduzia na elaboração de inquéritos de carácter tipo morfológicos. Por outro lado, uma corrente nórdica e anglo-saxónica de tradição empírica, apostava numa ligação antropológica com o meio ambiente através de aspetos topográficos e climáticos.

O inquérito “Arquitetura Popular em Portugal”, publicado em 1961, permitia as duas leituras, principalmente através dos pequenos núcleos e instalações rurais portuguesas. Na Escola do Porto, a formação didática baseava-se na transformação empírica e concreta do sítio, utilizando a topografia e antropologia como forma de alcançar um fim. A arquitetura moderna era utilizada como forma de resistência aos grandes centros de interesse político e estatal, demarcando-se, desta forma, do debate existente sobre o pós-guerra na Europa.

Souto de Moura destaca, desta época, o Arq. Fernando Távora, de quem foi aluno, pela forma como levava os seus alunos a desenvolver experiências sobre a compreensão do contexto histórico e cultural dos locais onde atuavam ou interagiam.



fig. 1 – Fotografia dos participantes no Primeiro Seminário Internacional de Arquitetura de Santiago de Compostela, em 1976, com Eduardo Souto de Moura, em primeiro do lado esquerdo, na fila superior e Aldo Rossi ao centro, também na fila superior

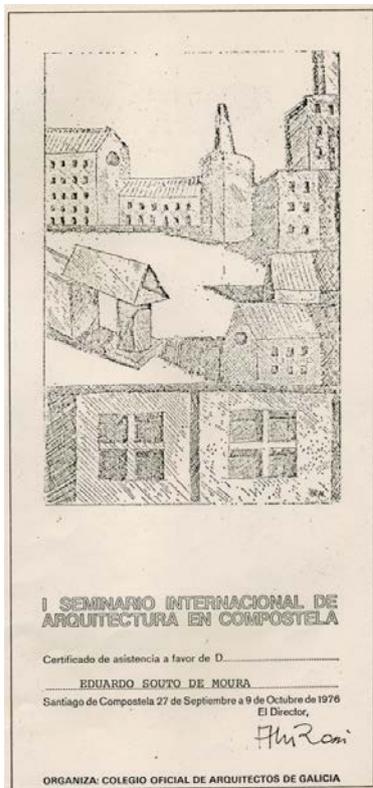


fig. 2 – Ficha de Inscrição no Congresso, retirada do Relatório de Estágio de Eduardo Souto de Moura, pagina 33

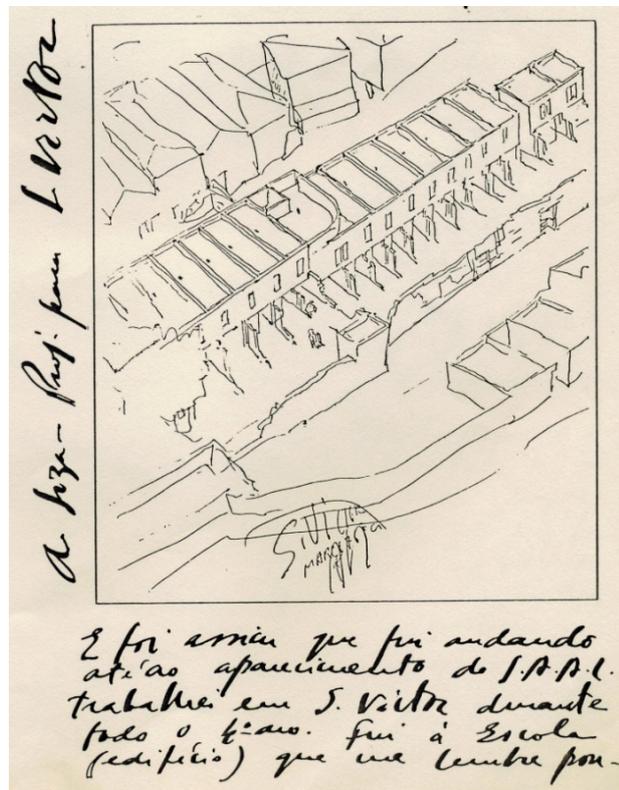


fig. 3 – Desenho do Bairro de S. Victor da autoria de Álvaro Siza, retirado do Relatório de Estágio de Eduardo Souto de Moura, pagina 5

No campo do urbanismo, eram as revistas e livros estrangeiros, principalmente divulgados pelo Arq. Nuno Portas, que serviam de suporte.

No início da década de 70, “pré-revolução do cravos”, o ensino académico que vigorava em Portugal, fazia a apologia do empenhamento político e social em detrimento do aspeto didático do conceptualismo académico, onde se acreditava que as disciplinas analíticas tais como a sociologia, antropologia, estruturalismo, “marxismo”, poderiam dominar a síntese do projeto.

Souto de Moura apercebe-se, após participar num seminário em Santiago de Compostela, com a presença de Aldo Rossi (fig.1 e 2), que já reconhecia a sua importância, através do artigo *Architettura per i musei*, da autonomia da disciplina em relação a essas mesmas disciplinas analíticas, e que o desenho é o elemento principal da conceção da arquitetura, não como exercício linguístico, mas como meio de transformação do sítio.

A abertura do país à Europa, na segunda metade da década de 70, permitiu avaliar as experiências mais significativas que se estavam a desenvolver em Portugal, nomeadamente o SAAL – Serviço Ambulatório de Apoio Local, comparando-as com os conteúdos teóricos da cultura internacional da época, tais como as experiências utópico-tecnicista anglo-saxónicas, as teorias *Pop* americanas ou as teorias do desenho urbano que se baseavam no modelo teórico Italiano.

O reconhecimento internacional que os projetos SAAL alcançaram, nomeadamente através de Álvaro Siza Vieira (fig.3), com quem Souto de Moura trabalhou enquanto estudante e mantém uma relação profissional e de amizade para além do percurso académico, permite colocar Portugal no mais alto nível da cultura arquitetónica, no que se refere a problemas de renovação urbana. Problemas que mais tarde Berlim, Paris, Barcelona e Holanda se depararam, convidando Siza para dar o seu contributo.

É neste contexto de internacionalismo que Eduardo Souto de Moura inicia a sua carreira profissional.

1.4. Complexidade sem contradição

A redução da obra de Eduardo Souto de Moura a uma única temática acaba por não dar resposta a um conjunto de problemáticas no campo da arquitetura, que afloram as preocupações de uma complexa realidade processual, que faz parte da sua produção arquitetónica.

O contexto, tanto regional, local ou cultural, acabam por desempenhar um papel importante no processo mental que conduz às suas obras, muitas vezes num cruzamento de influências que permitem repensar, operativamente, o processo criativo ao longo da sua obra.

Deste modo, o trabalho desenvolve-se em oito tópicos, como estrutura principal do trabalho: A Coluna, O Paradigma Clássico, Repetição e Modulo, Carater, A “Mesa”, A Janela, A “Casa”, Adição e Subtração.

Mais do que módulos fechados, os tópicos acabam por se cruzar em alguns pontos, permitindo uma visão global da obra de Souto Moura, organizando o conhecimento necessário para um entendimento diagonal da sua produção arquitetónica.

Como ponto de apoio para o desenvolvimento dos tópicos assinalados, utiliza-se um conjunto de projetos que acabam por sustentar o desenvolvimento do trabalho, indicando e sugerindo pontos que serão desenvolvidos nos capítulos subsequentes, tal como a torção, o neoplasticismo, a verticalidade, o contextualismo (regional ou teórico) e as referências.

Muito mais do que uma relação cronológica, procuram-se relações de afinidade temática que ajudem a um entendimento do processo mental de conceção de Souto de Moura.

O primeiro ponto de partida, do trabalho agora apresentado, inicia com o projeto da Casa da Arrábida de 1994, pois este é o primeiro trabalho onde Eduardo Souto Moura claramente questiona a poética Neoplástica que serviu até então como sua referencia ideológica.

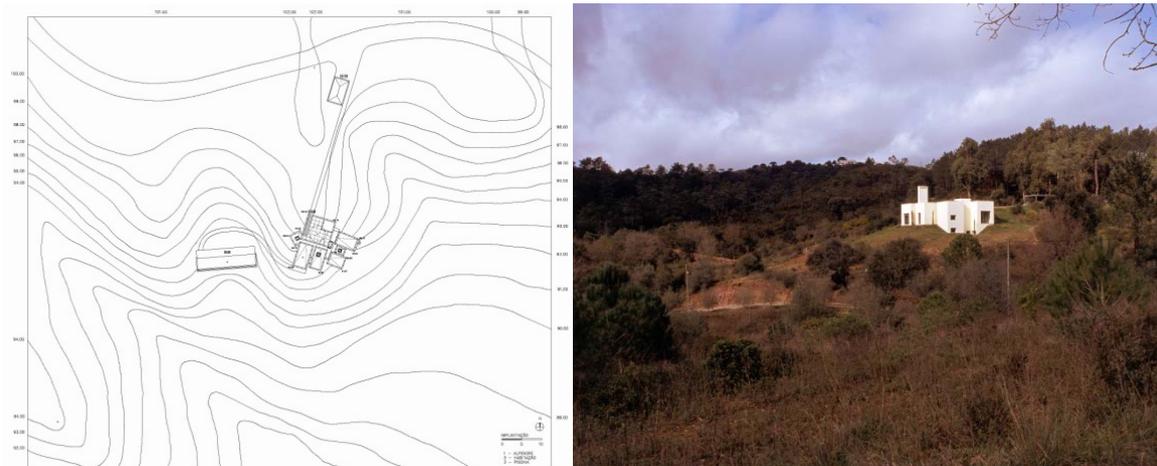


fig. 4 – Desenho de implantação e posicionamento da Casa na Serra da Arrábida



fig. 5 - Exemplos de projetos realizados antes da Casa da Arrábida

Quando, em 1998, Souto de Moura, referindo-se a um projeto realizado para a Serra da Arrábida (fig. 4), em Setúbal, iniciado quatro anos antes, em 1994, escreve, " *O projeto da Casa da Arrábida dura há quase 4 anos e ainda só fiz o licenciamento para a Câmara.*

Neste momento, ultrapassei 'a crise permanente', as dificuldades pessoais de definição de linguagem, e o projeto de execução está a prosseguir.

O problema, é que não foi compatível, nem com o cliente, nem com a topografia, nem 'comigo próprio', a adequação de qualquer experiência anterior com este projeto.

As soluções 'simples' esgotaram-se, e rapidamente passaram a 'simplistas'. A 'forma' estava a transformar-se em 'fórmula'.

O texto do escritor Edgar Morin passa a explicar a situação: 'Face ao incremento da complexidade, precisamos, mais do que nunca, de um pensamento simplificador; mas que não seja mutilante. Quando a realidade resiste à simplificação, temos de nos voltar para a complexidade. A complexidade é o irromper da desordem do aleatório e da incerteza na realidade...

... Todos sabemos hoje que o futuro é imprevisível, dada a intervenção perpétua da novidade e do imprevisto. É por isso mesmo que a complexidade extrema tem tendência para se assemelhar a um crise permanente"¹, poder-se-ia pensar que estávamos num momento de viragem na maneira como Souto de Moura encarava a sua atividade profissional e a sua visão da arquitetura, onde a imagem de redução linguística e a predominância material passariam para um segundo plano.

Ao ter assente toda a sua carreira, até então, no paradigma da redução linguística, utilizando poucos elementos como forma de acrescentar e transformar o ambiente (fig. 5), Souto de Moura encontra um local, a Serra da Arrábida, onde qualquer elemento aí colocado transforma e altera toda a envolvente, ou seja, a "força" da paisagem assume um papel primordial nas opções formais e conceptuais a utilizar.

¹ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor



fig. 6 – Imagem do Convento da Arrábida e maquete de estudo da Casa da Arrábida

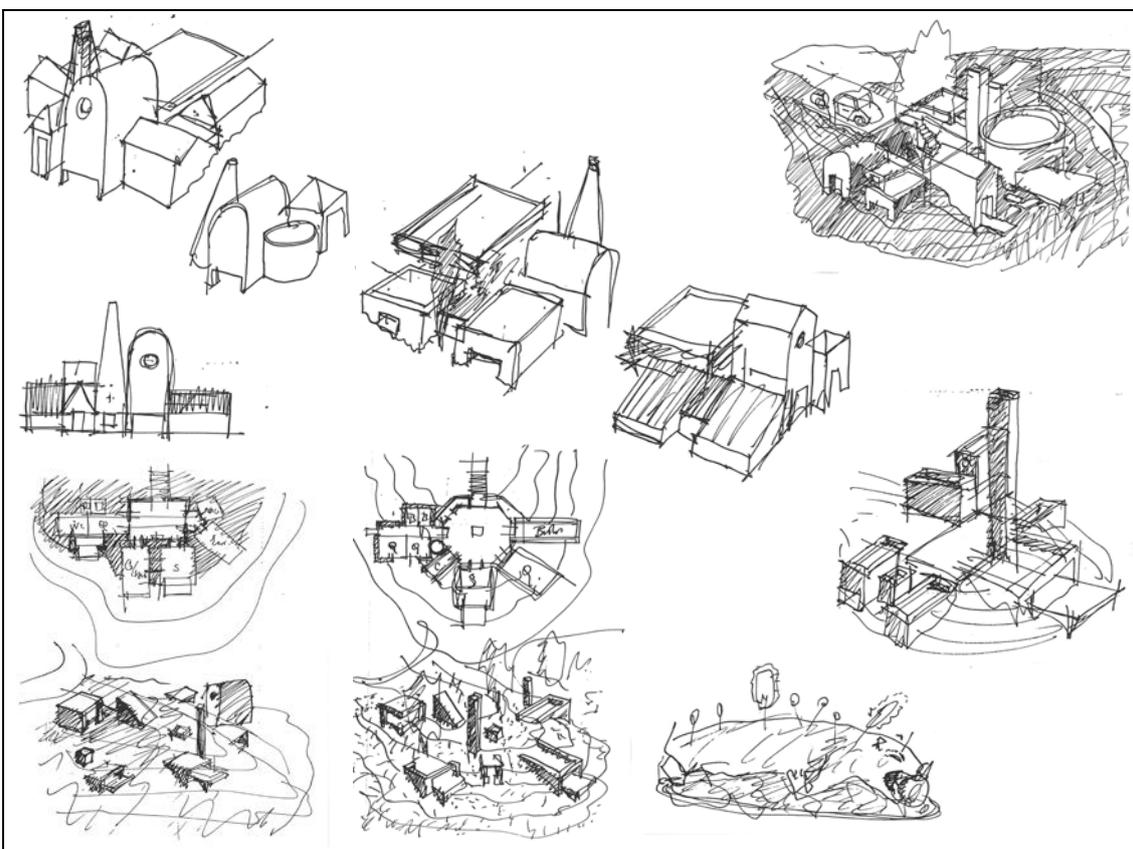


fig. 7 – Desenhos de estudo para a Casa da Arrábida, realizados por Eduardo Souto de Moura



fig. 8 – Acesso principal à Casa da Arrábida

Deste modo, a procura da vista e da perspectiva implicou a utilização da rotação na procura do melhor ângulo, situação que até então nunca tinha sido utilizada nos seus projetos, onde a “caixa” rígida e os planos perfeitamente definidos é que rodavam no seu todo, nunca os espaços individualizados.

Esta solução leva à exploração de novos campos e permite não ficar reduzido a uma linguagem consolidada e perfeitamente testada ao longo dos anos, que roçava o mecanicismo, tanto a nível tipológico, como de materialidade ou de implantação

Se o sítio é um instrumento de trabalho tão importante como os demais elementos que intervêm no projeto, os seus desenhos demonstram a procura e as questões levantadas durante a fase conceitual, que abarcam muitas vezes, diversas correntes linguísticas, como formas de testar soluções e consolidar opções. Em alguns casos remete para desenhos feitos anos atrás, mas que, de alguma forma, foram trabalhados no seu subconsciente, “à espera” do projeto ou sítio ideal para aparecerem novamente.

Neste caso específico - a Casa da Arrábida - os seus primeiros apontamentos remetem para um contextualismo local; nomeadamente o Convento da Arrábida (fig. 6) com o seu jogo de volumes que se debruçam na encosta como que procurando a melhor vista possível.

Este conjunto de volumes aparece reinterpretado nos seus desenhos de uma forma que nos remete para um ambiente Rossiano, onde um conjunto de elementos se compatibiliza entre si num processo de adição, subtração, fragmentação ou repetição (fig. 7) ao invés do tradicional Miesiano, onde o seu racionalismo construtivo e geometrias claras, proporcionavam uma limpidez construtiva e formal clara

Souto de Moura procura definir vãos e aberturas, pontos de vista com a paisagem, que de alguma forma permitem consolidar a casa ao terreno. O aproveitamento do declive da encosta para semienterrar a edificação, permite jogar com o fator surpresa; à falta do muro para esconder, é o vazio da paisagem que esconde (fig.8).

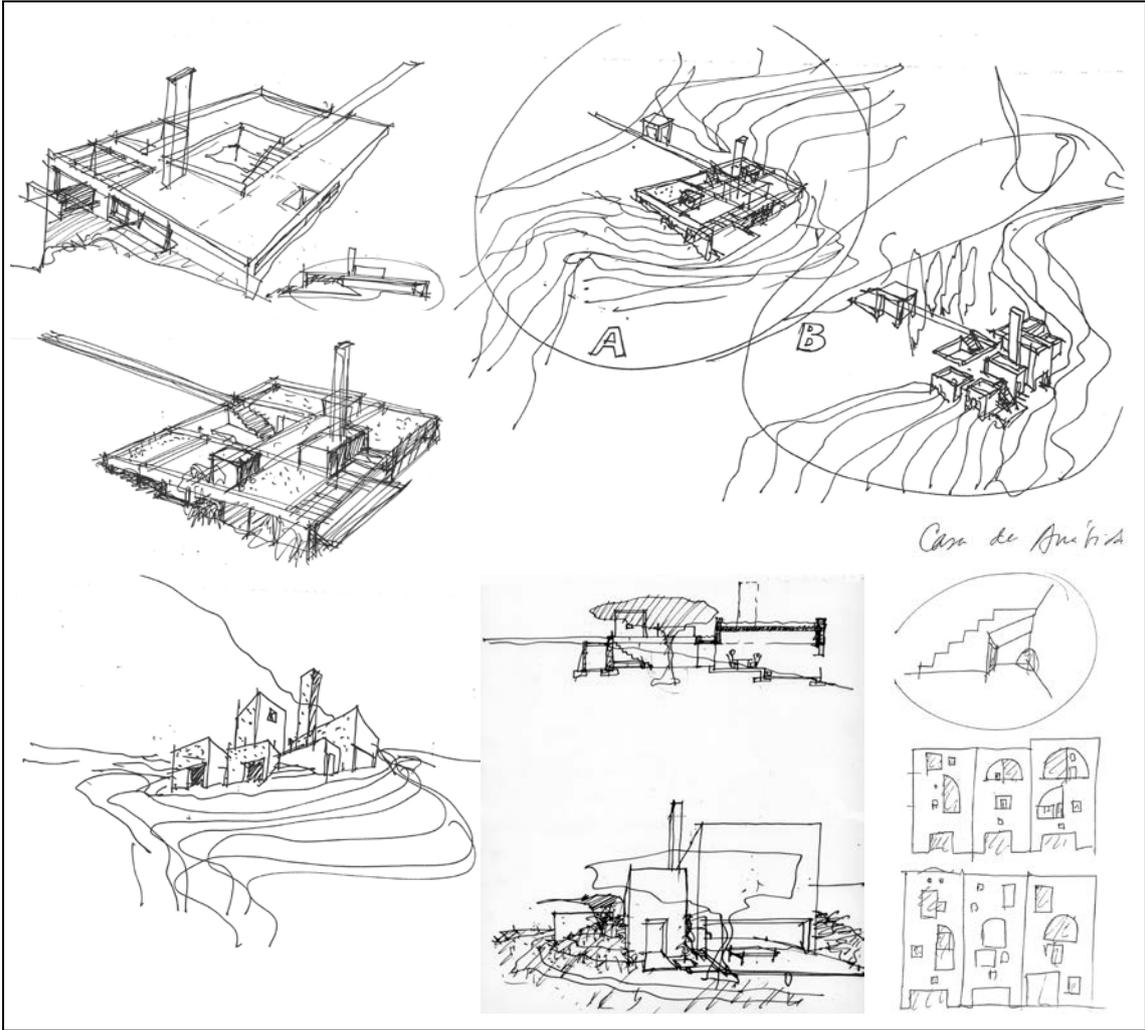


fig. 9 – Desenhos de Eduardo Souto de Moura testando conceitos opostos para a Casa da Arrábida



fig. 10 – Alçado Poente da Casa de Cascais

Apesar de uma sucessão de desenhos que permitem consolidar o projeto na sua versão final, a determinada altura, Souto de Moura permite-se desenvolver uma proposta com os meios e uma linguagem que são do seu total conhecimento; a “caixa” retangular com a sua fachada em vidro rasgada para a serra.

No entanto, a necessidade de fechar a “caixa” de modo a que esta não seja absorvida pelo meio ambiente que a rodeia, leva-o a tentar abrir buracos nas paredes da mesma, ao invés dos rasgos tradicionais. Esta solução, radicalmente oposta aos desenhos iniciais, depois de convenientemente estudada e desenhada, permite voltar à opção inicial com uma certeza que até então parecia questionar todo o seu percurso no âmbito da arquitetura (fig. 9).

Iniciada também em 1994 a Casa da Quinta da Marinha em Cascais, representa a imagem de identidade linguística de Souto de Moura até então.

“O problema de desenhar uma casa, é percebermos a identidade, quer do cliente, quer do sítio, para podermos inventar um ‘heterónimo’.

A nossa capacidade de nos repetir, depende da nossa disposição na altura, e da personalidade do ‘lugar’.

...

Em Cascais, na Guia, um mar imenso horizontal, o Atlântico, que não podia ser registado, porque não se consegue ‘apanhar’ um oceano – sempre diferente, sempre igual.

Então aí abrimos um olhar neutro, abrimos os vãos, desenhamos com positivos e negativos.

Os materiais e as cores são ‘todos diferentes, todos iguais – cinzentos’.

Os cinzentos vão variando de fora para dentro até acabar no branco da cave.

Os cinzas do Azulino de Cascais, o brilho mate dos alumínio, do inox decapado com jacto de areia, esperam que o Poente os retire da sua condição de ‘cinzento’.

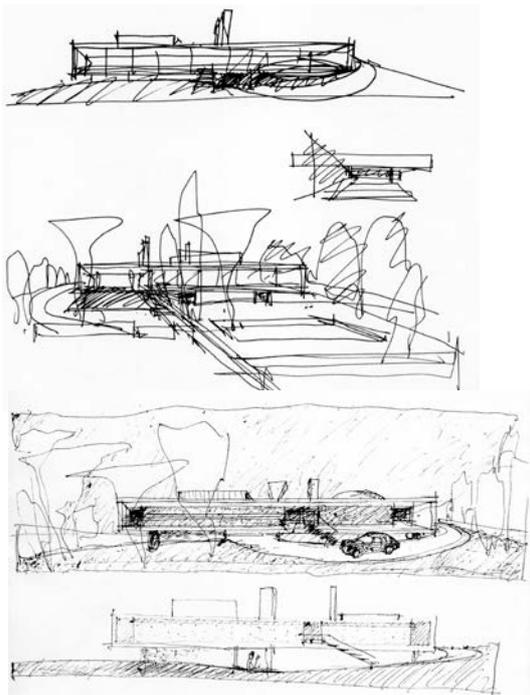


fig. 11 – Desenhos realizados por ESM, da Casa de Cascais



fig. 12 – Em cima, degraus e pódio de acesso, em baixo a sala exterior e os maciços rochosos do terreno da Casa de Cascais



fig. 13 – Imagem da 1ª versão da casa de Charles e Ray Eames e desenho de Mies para uma casa de montanha

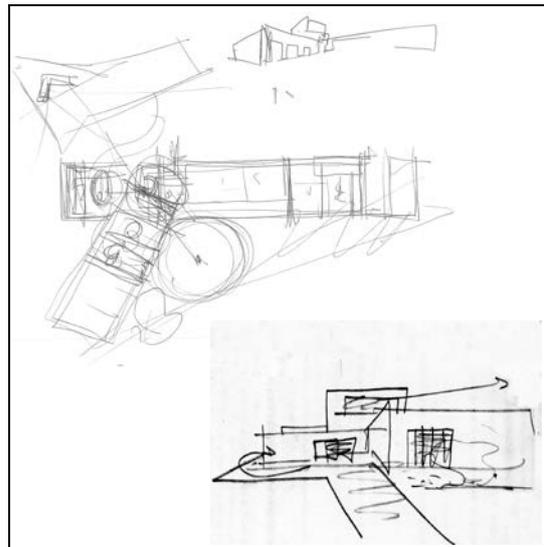


fig. 15 - Desenhos de ESM testando conceitos opostas para a Casa de Cascais

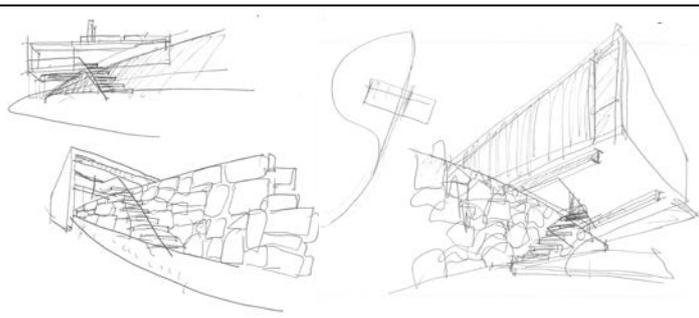


fig. 14 – Fotografia da Casa do Bom Jesus I e desenhos iniciais realizados por ESM para Casa de Cascais

Quando entra a cor, ou a não cor - o branco, como num quadro do Remy Zaug, então saímos, deixamos amigos, e entra o fotógrafo, também amigo, para fixar um outro 'olhar', o de fora.”²

Situada num terreno em frente ao mar, a Casa de Cascais representa as referências Neoplásticas experimentadas anteriormente em outras casas, mas o conceito é levado ao limite da sua complexidade (fig 10).

O plano horizontal permite um claro domínio espacial sobre a natureza envolvente e resolve o problema topológico que o terreno apresentava; um desnível que dá a possibilidade de separar o programa da casa. Zonas técnicas e garagem por debaixo do plano.

A definição dos limites verticais e horizontais, ou seja, o limite do céu e da terra, fecha a “caixa” e define o horizonte que se pretende. Neste caso o imenso horizonte do mar.

O plano horizontal elevado cria um pódio, uma plataforma flutuante transformada em “caixa” acentuando o seu efeito pelo balanço a poente, suportado por dois pilares de metal, que criam uma sala exterior de apoio à piscina (fig. 11).

A entrada no terreno permite ver este pódio ao nível dos olhos, parecendo que desliza sobre o vazio proporcionado pelo terreno a poente. O acesso, ligeiramente a subir, funciona como uma “promenade” que revela a verdadeira escala da plataforma, e como qualquer pódio tectónico, revela a sua estrutura, neste caso o betão. A parte final de acesso ao pódio é feito através de degraus soltos da estrutura, como um último ato de pausa para a contemplação do realizado. O prolongar do pavimento da sala para além do limite do pódio permite criar um espaço de contemplação privilegiado da envolvente. A utilização do pódio permite manter e realçar os maciço rochosos existentes no terreno, quase como uma imagem romântica das ruínas de Grécia (fig. 12).

² Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor

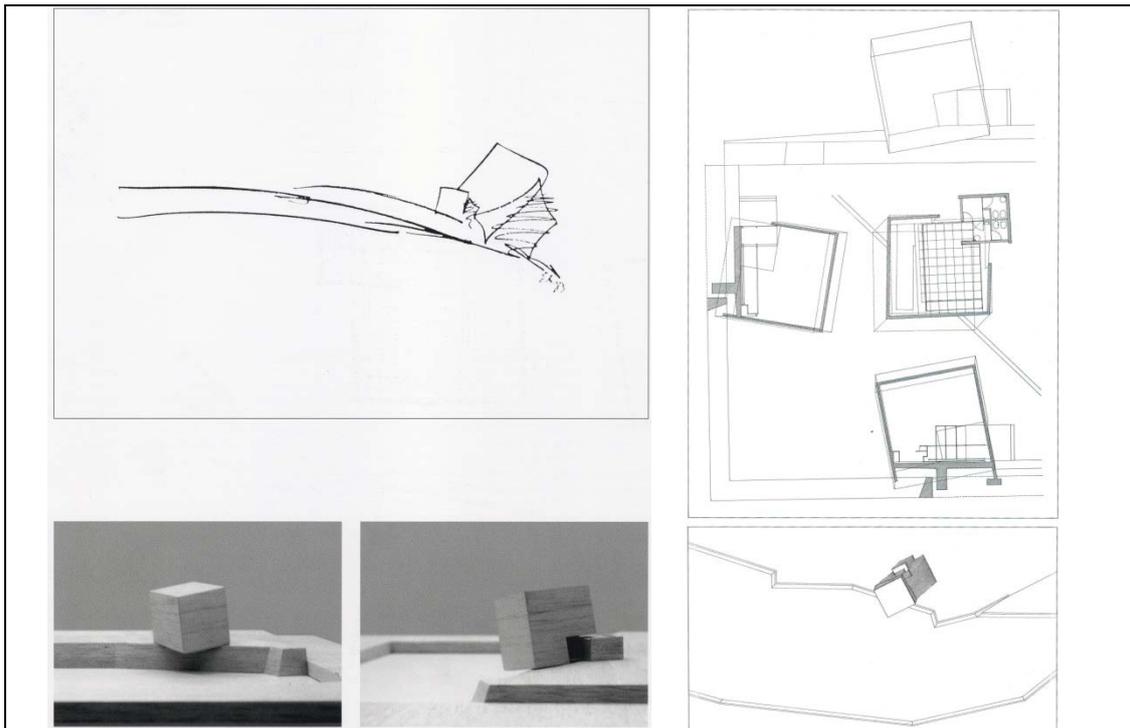


fig. 16 – Proposta para o Café do Eixo Desportivo, Braga

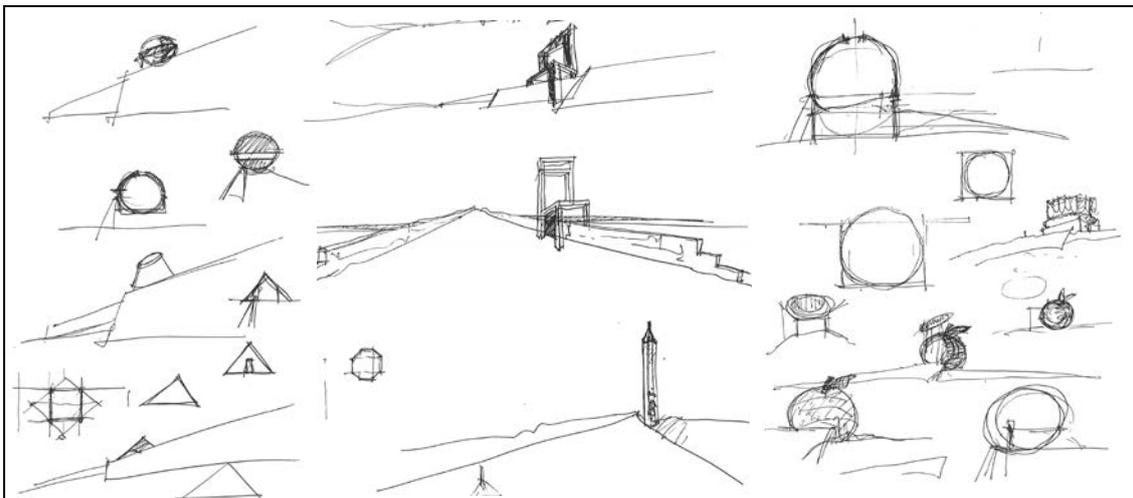


fig. 17 – Desenhos de estudo de elementos antropomórficos realizados por ESM

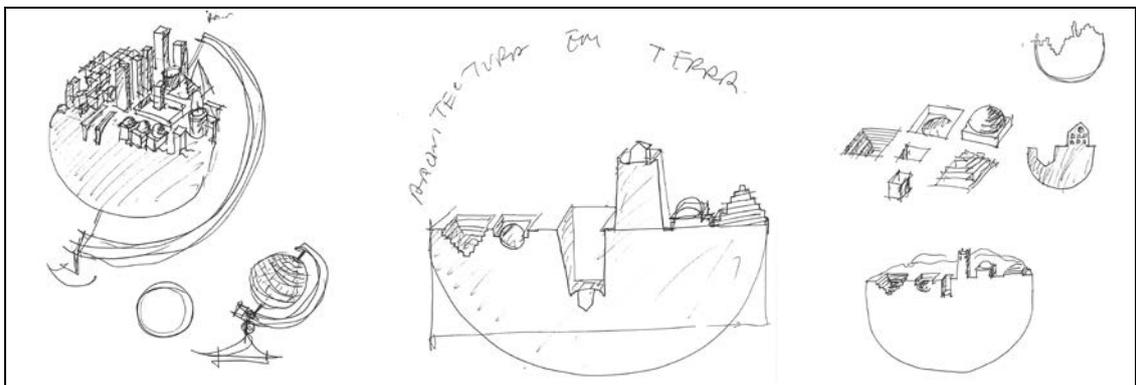


fig. 18 – Desenhos realizados por ESM

A influencia para este projeto aponta para a 1ª versão da casa de Charles e Ray Eames juntamente com o projeto não construído de Mies para uma casa de montanha (fig. 13), mas os primeiros desenhos demonstram uma procura diferente para a resolução da diferença de cotas do terreno; a criação de um muro, elemento constante e recorrente na sua obra, permite balancear a casa, aproximando-a mais da Casa no “Bom Jesus” I de 1990 (fig. 14).

Apesar da atitude clara da “caixa” no terreno, a sua inquietação e o constante questionar das suas opções, levam-no a desenhar uma solução radicalmente oposta, em que dois corpos de um piso se intersectam, procurando vistas diferentes para cada lado dos núcleos funcionais da casa, privado e público.

Os próprios vãos passariam a ser como quadros que enquadram a paisagem, mas o horizonte constante do mar leva ao abandono desta opção e à afirmação da solução inicial (fig. 15).

Tal como na fase final de conceção da Casa da Arrábida, Souto de Moura questiona a sua opção, comparando-a com o seu oposto como forma de validar a solução final, eliminando desta forma eventuais dúvidas existentes na sua mente.

Esta dúvida e procura da melhor intervenção são uma constante ao longo da sua carreira e os conceitos que se encontram presentes na Casa da Arrábida já se manifestavam no projeto do Café do Eixo Desportivo (fig. 16) em Braga realizado 21 anos antes, em 1983.

“O café, um cubo de 7x7x7cm em betão armado, serve de apoio a uma zona desportiva atravessada por um canal que se transforma em lago, moldado por muros de suporte também em betão.

Não é bem um sítio para estar, é mais um ponto de paragem ou melhor um ponto de passagem.”³

³ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor

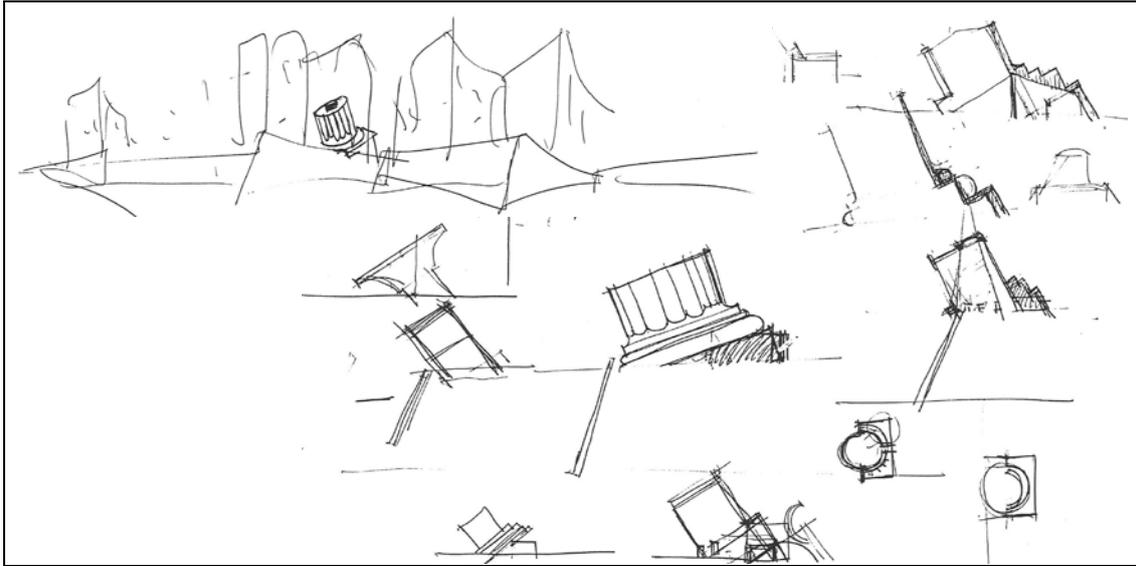


fig. 19 – Desenhos realizados por ESM para o Café do Eixo Desportivo sobre o tema das colunas

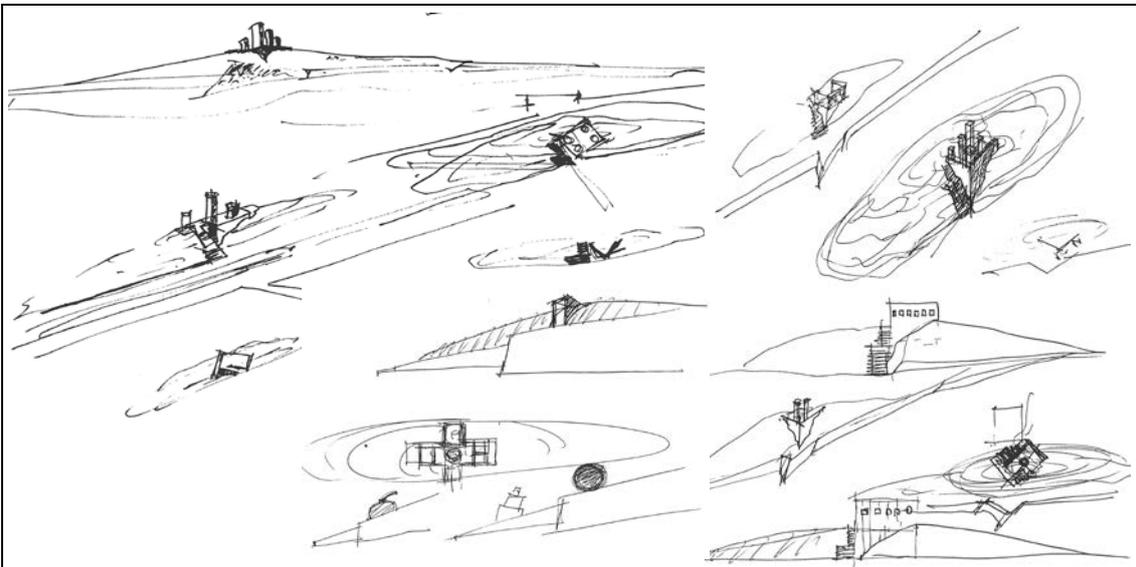


fig. 20 – Diversos estudos realizados por ESM, para a implantação do Café do Eixo Desportivo

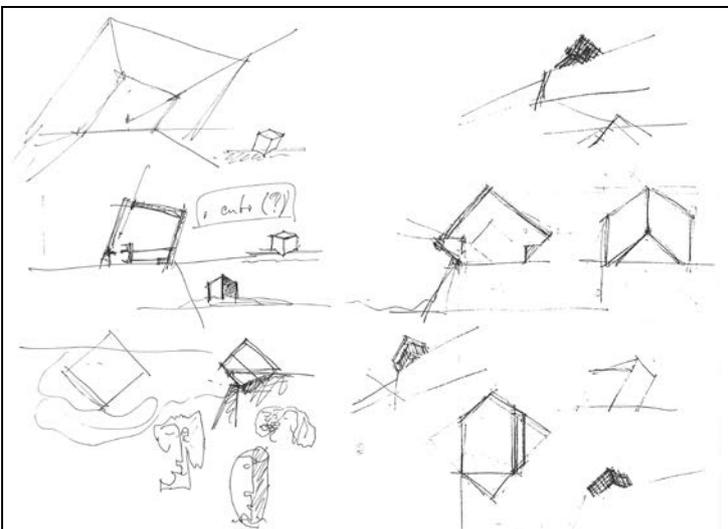


fig. 21 – Desenhos de ESM, da versão final do Café do Eixo Desportivo

Apesar da versão final do projeto ser de uma clareza e rigidez clássicas, muitos dos desenhos subjacentes refletem uma inquietação e uma procura consciente e descomplexada de caminhos que permitem aferir as opções finais, que só o desenho à mão livre possibilita, sem que assuma o carácter definitivo do desenho técnico.

Os muros, enquanto elemento estruturante, levam-no a estudar soluções que se assumem como autónomas, fazendo da utilização destas âncoras, elementos que permitem a deriva das soluções sem que estas percam a sua posição.

Deste modo, Souto de Moura desenha elementos clássicos, numa clara contradição e complexidade pelos cânones tradicionais: a base ou o capitel da coluna clássica separados e inclinados como uma alusão ao declínio do classicismo; a utilização de elementos externos aos parâmetros da arquitetura convencional para a época, tais como os antropomórficos; a cadeira que espreita e tenta passar o muro ou a maçã pousada tal como numa fruteira em cima de uma mesa (fig. 17).

Em determinada altura, desenha um pequeno mundo repleto de volumes que representam um “sky-line” de uma qualquer cidade e escreve “Arquitectura em Terra”, onde o edificado tem sempre o seu negativo, o “sky-line” invertido (fig. 18).

Estas pesquisas e desenhos não encontram correspondência na predominância que os muros assumem no terreno, mas 15 anos mais tarde, num mundo à parte como a Serra da Arrábida, com o seu “sky-line” perfeitamente definido pelos montes e encostas, apresentam-se como as mais viáveis das opções, quando conjugadas com os restantes fatores.

Apesar de todas estas deambulações por universos tão distintos, a versão final do Café do Eixo, recai sobre uma forma cubica: a caixa que permite albergar no seu interior um programa pré-definido.

No entanto, tal como nos desenhos iniciais (fig.19), onde as bases e os capitéis se encontram inclinados, apoiadas no muro, este serve como ancora

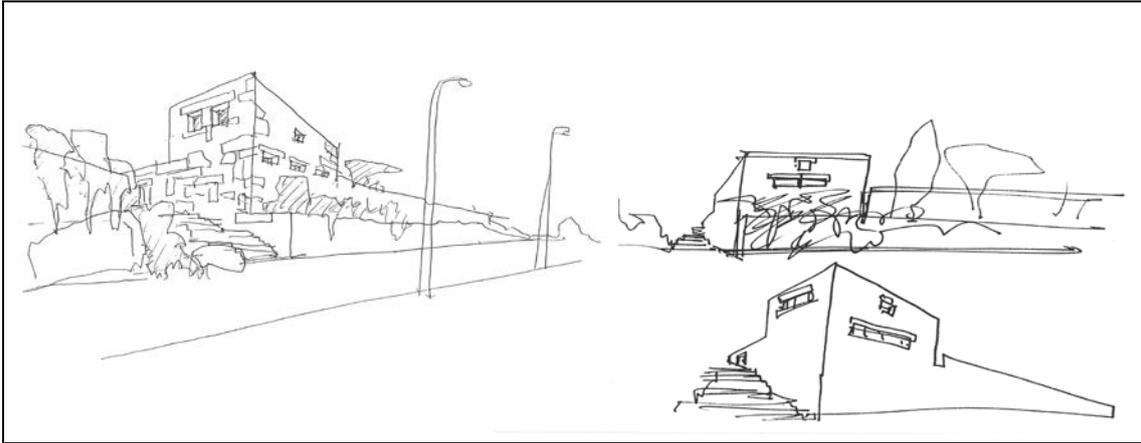


fig. 22 – Desenhos de ESM, primeiras propostas da Casa de Matosinhos

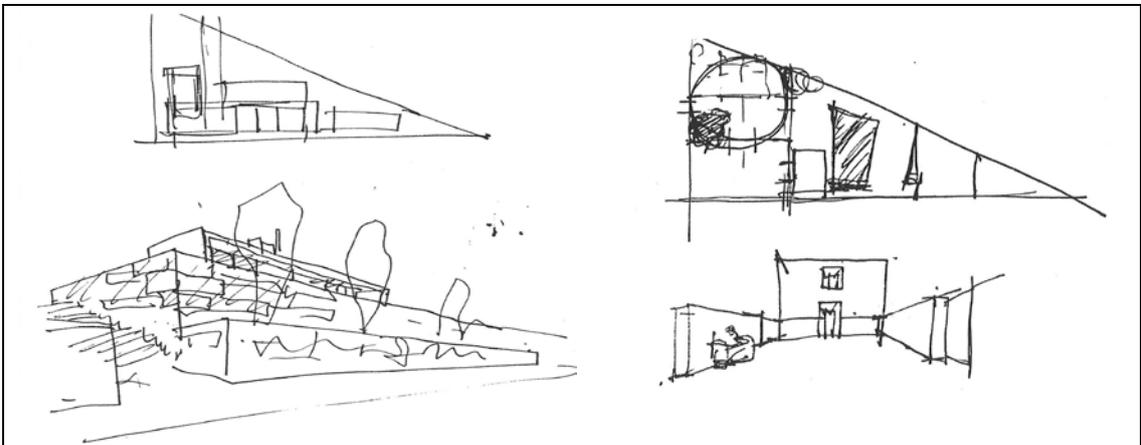


fig. 23 – Desenhos de ESM, Casa de Matosinhos espreitando por cima do muro

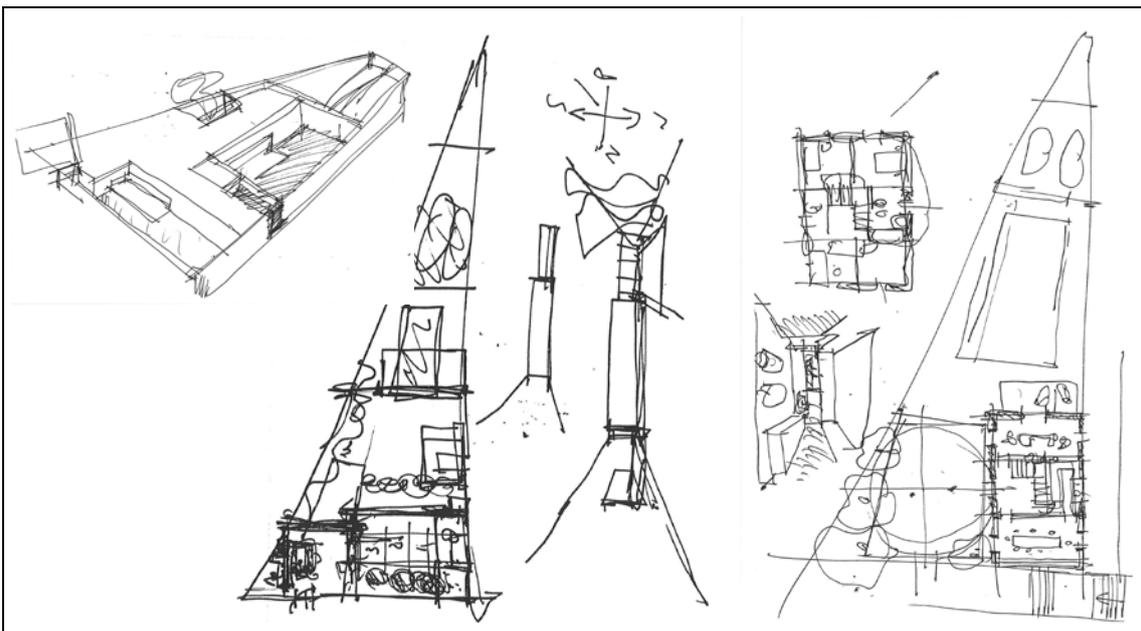


fig. 24 – Desenhos de ESM, diversos estudos de plantas da Casa de Matosinhos

para o estudo de diversas soluções (fig. 20), até terminar na forma cubica com uma inclinação de 7 graus sobre o muro que o suporta.

A inclinação do cubo permite controlar e dominar a dimensão da forma cubica, pois possibilita captar uma terceira face do cubo, para além das tradicionais duas faces verticais no caso de a forma estar pousada sobre uma base plana, permitindo um domínio do espaço onde o objeto está inserido e em ultima análise da própria arquitetura.

No seu interior, o domínio da forma é total, pois a perceção das seis faces interiores do cubo é possível pela inclinação da parede por onde é realizado o acesso e que se encontra no eixo de inclinação, permitindo um domínio global do espaço (fig. 21).

Quando questionado sobre o motivo de tal opção, Souto de Moura cita Herberto Helder *"A ação é a possibilidade da personalidade. É preciso abolir todas as falas acerca da ação.*

*Sufocam-nos; cortam a redação do espírito, a modulação, a pronúncia. A ação é com cada um. Ninguém é tão próprio para ela como o próprio."*⁴

A utilização de outras formas de expressão artística, sejam elas a escrita, a pintura, a escultura, o cinema ou a fotografia, acabam muitas vezes por funcionar como complemento e suporte às suas opções arquitetónicas ao longo da sua carreira, num cruzamento de linguagens que vai permitir extrapolar a sua influência para além do campo da arquitetura

Em 1999, um ano após a conclusão da fase conceptual da Casa da Arrábida, Souto de Moura projeta uma moradia em Matosinhos – Casa de Matosinhos - num terreno triangular, sobranceiro a uma via de transito estruturante e com "vistas" para o porto marítimo da cidade.

A delimitação do local é feita através de muros de granito e a primeira abordagem para a implantação da construção parece retomar o tema do Café do Eixo: o muro enquanto ancora para a proposta.

A casa encontra-se apoiada num dos cantos do triângulo, mostrando-se na sua totalidade, tal como o Café do Eixo Desportivo fazia (fig. 22).

⁴ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor



fig. 25 – Porta de acesso e janelas para a rua - Casa de Matosinhos

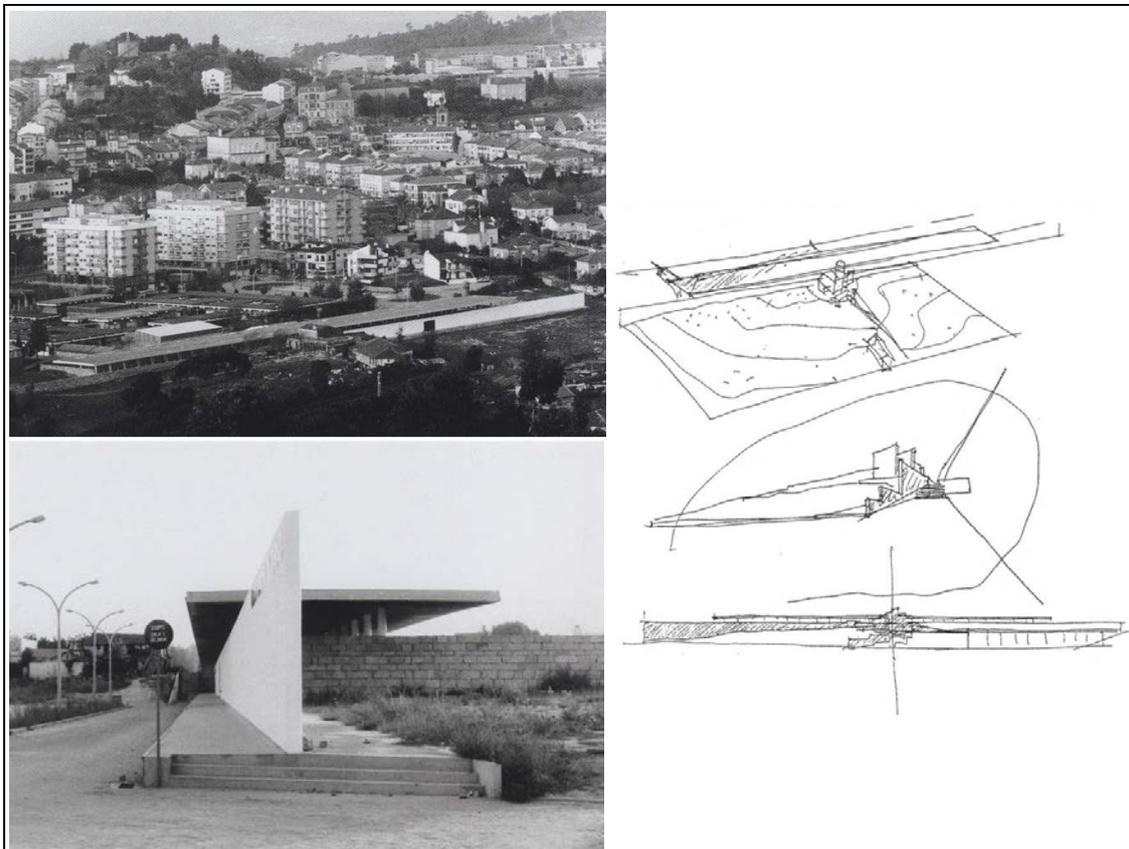


fig. 26 – Fotografias gerais e esquiços de ESM - Mercado de Braga

No entanto, a necessidade de descolar o edificado do muro, quer devido á própria materialidade (granito ao invés do betão dos muros de Braga) ou devido à sua exposição (o porto marítimo), levam-no a procurar outras soluções, mas, aproveitando sempre o tema do muro como elemento de suporte. A casa que espreita por cima deste, insinuando-se a quem passa na rua abaixo, em vez de se mostrar totalmente, como acontecia na primeira abordagem (fig. 23).

Estas soluções são, tal como em todos os seus projetos, acompanhadas por desenhos de plantas, como forma de responder a um programa específico, e nunca meros exercícios formais. Cada vão tem correspondência direta com um espaço interior ou relaciona-se diretamente com o exterior de uma maneira pré-definida. A forma aparece como consequência do seu interior ou acaba por gerar esse mesmo interior num diálogo constante entre a vontade e o sentido prático, a criatividade e a funcionalidade (fig. 24).

A opção final da Casa de Matosinhos volta a utilizar a redução linguística e a predominância material, desenvolvendo-se a construção entre muros, no lado maior do triângulo, com uma frente de vidro a fazer a sua fachada e uma tampa, a cobertura.

A casa encontra-se toda ela voltada para o interior; *“... Ao longo da rua, a casa grega é tão somente um muro cego de pedra. A única modulação ou quebra nesse muro de pedra era um marco colocado nessa superfície irregular, um simples marco retangular, e que era a porta pela qual as pessoas entravam na casa. A casa tinha um pátio, e o pátio tinha as suas colunas, as suas esculturas, a sua vida quotidiana. Todos os compartimentos se abriam para o pátio. A casa particular era completamente orientada para o interior...”*⁵

Uma pequena janela virada para a rua permite insinuar que existe algo para além do muro de granito, que se vê quando se circula ao longo do porto. Ou seja, ao invés do elemento pendurado no muro é o “buraco” que mostra mais do que esconde (fig. 25)

⁵ Texto “Sol e Sombra - Marcel Breuer” de Eduardo Souto de Mouram consultado no arquivo pessoal do autor

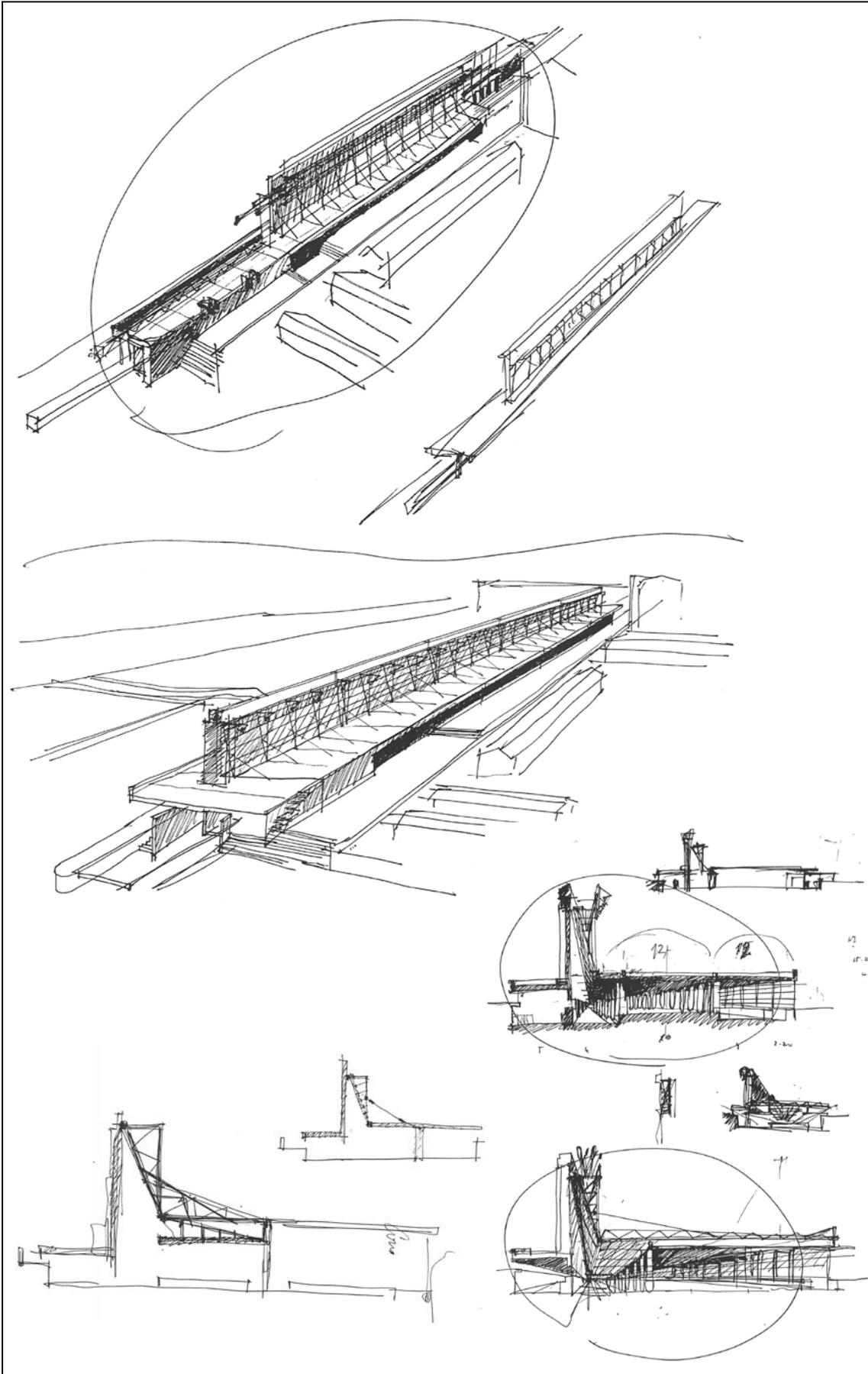


fig. 27 – Esquícios de ESM - primeiros estudos do Mercado de Braga

“O sítio era aquele e só aquele.

Uma quinta murada encravada na cidade. No centro do terreno, uma colina.

No topo uma casa.

Era o encontro de dois caminhos, eixos ortogonais do terreno que o ligavam à cidade. Se o encontro era ali, na casa, o mercado ficou lá. Se o caminho era a direito, o mercado pousou lá. Pousou de nível entre dois muros de suporte.

Por fora o sítio mexeu pouco.

Por dentro é, ao passar, escolher entre os pilares.”⁶

O ano é 1980, data da sua graduação no curso de arquitetura, e o projeto é o Mercado de Braga.

Visto ao longe mais não é do que um muro branco que traça um percurso/ponte horizontal que une dois bairros. No entanto contém um mercado que mais não é do que um alpendre suspenso por uma malha perfeitamente regular de pilares de secção circular (fig. 26).

Esta imagem de simplicidade contrasta com a primeira abordagem ao problema. De facto, os primeiros esboços revelam uma solução muito mais elaborada do ponto de vista estrutural, remetendo para uma corrente da arquitetura que começava a ter expressão nos anos 80 do século passado, onde um construtivismo levado ao extremo do que era materialmente possível executar começava a dar os seus “primeiros” passos.

Como tal, a cobertura, em vez de ser apoiada por um conjunto de elementos que a ligavam ao solo, era agarrada por cima, através de um único elemento vertical que subia acima desta e de onde eram lançados pequenos elementos estruturais, ao longo de todo o seu comprimento, como pequenos dedos que agarram, muito mais do que seguram (fig.27).

Na mesma altura em que realizava o projeto do Mercado, é encomendada, em 1982, a reconversão de uma ruína anexa, o Café do Mercado Municipal de Braga

“Uma casa abandonada foi aquilo que encontrei:

⁶ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor

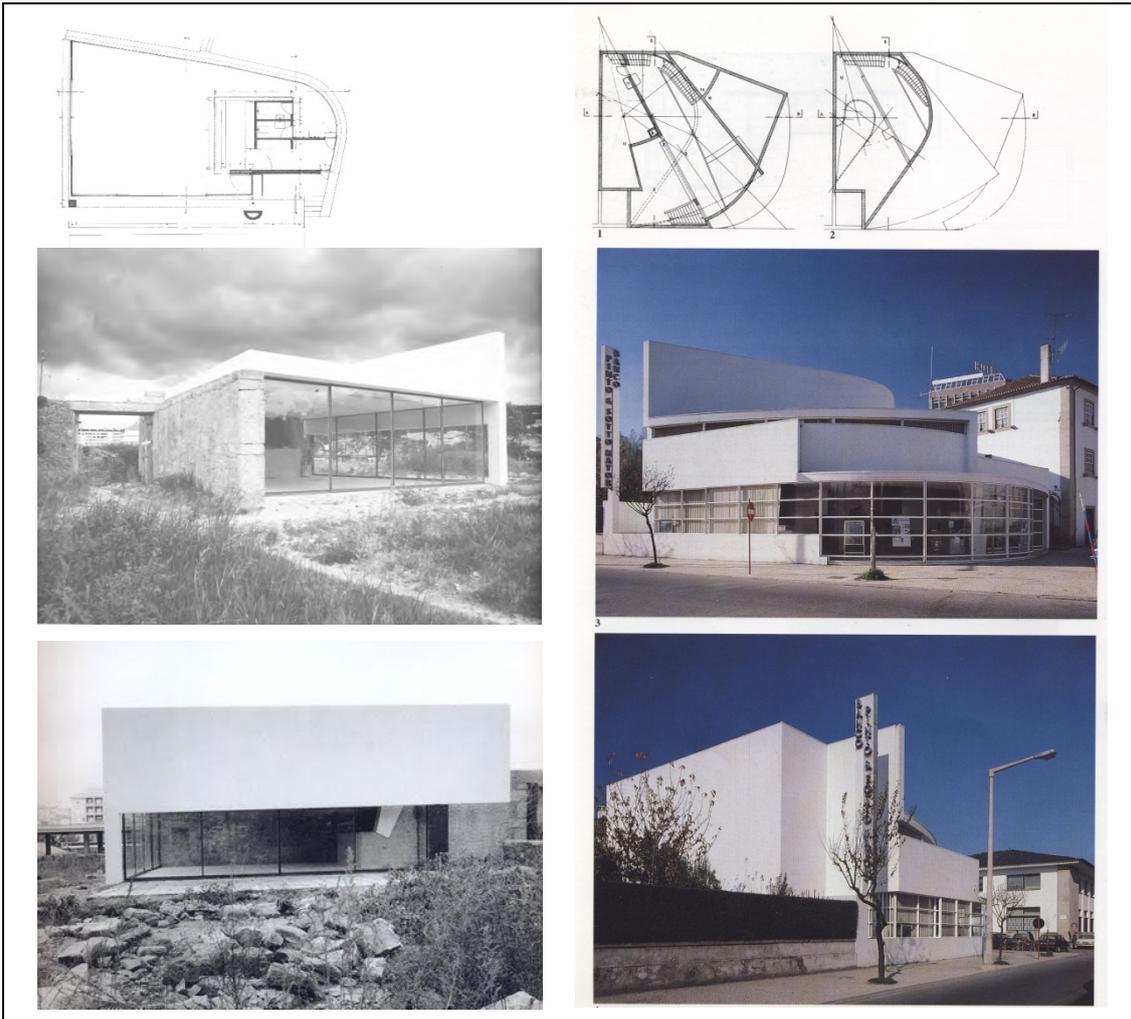


fig. 28 – Café do Mercado à esquerda, Banco em Oliveira de Azeméis de Siza Vieira à direita

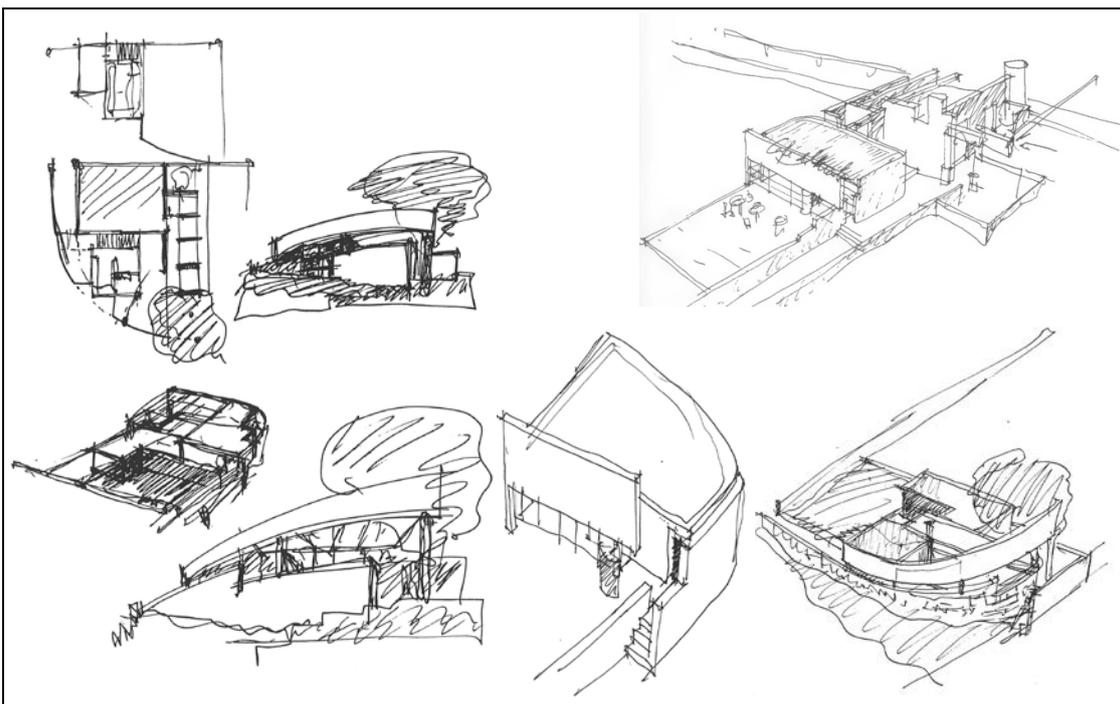


fig. 29 – Esquços de ESM - Café do Mercado Municipal de Braga

Por trás era o muro do Mercado.

A frente era aberta para a eira.

Por cima um telhado que caiu.

Ficou assim:

Atrás, tudo igual com massas novas.

A frente, tudo em vidro para a eira.

Por cima uma laje para a chuva.

Por dentro foi o que a planta deu.

Por fora, foi ler H. Helder: "Trabalhar na transmutação, na transformação, na metamorfose; é obra própria nossa".⁷

Uma vez mais, as referências externas ao campo da arquitetura a consolidar opções e a indicar caminhos, que se cruzam muitas vezes como "inputs" que acionam referências, muitas vezes mais próximas do que as utilizadas na primeira abordagem para o problema do Mercado de Braga. Os sítios indiciam caminhos e as referências podem passar pelo que lhe está mais próximo.

Neste caso, o projeto para o Banco Pinto e Sotto Mayor (1974), em Oliveira de Azeméis do Arq. Siza Vieira, de quem foi colaborador enquanto estudante, parece funcionar como um redescobrir de uma cultura ou um conjunto de valores que se encontram em campos opostos ao caminho tomado nos primeiros esboços do mercado (fig. 28 e fig. 29).

⁷ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor

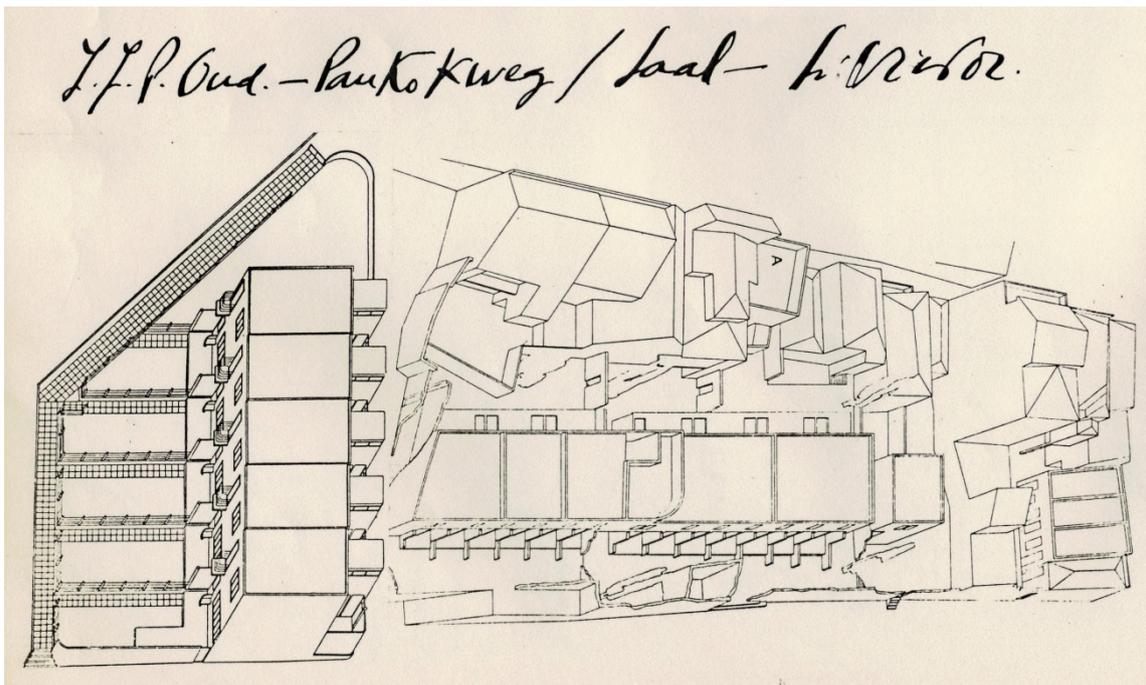


fig. 30 - Desenho retirado do Relatório de Estágio de Eduardo Souto de Moura, pagina 12, do projeto SAAL para S. Victor, com a referencia da J.J.P.Oud

2. A Coluna

Aqui deverá ser feita uma pausa para se entender o contexto da arquitetura a um nível mais global. No início dos anos oitenta, dois livros e os seus respetivos autores dominavam o paradigma das conversas teóricas sobre a arquitetura; “*Complexidade e Contradição na Arquitectura*” de Robert Venturi e “*A Arquitectura da Cidade*” de Aldo Rossi.

Sobre estes dois livros Rafael Moneo escreve – “*El libro de Robert Venturi...es un examen casuístico que da pie a la reflexión crítica, es una disquisición teórica y no una teoría. El libro de Aldo Rossi... por lo contrario, nos muestra el drama de quien habiéndose embarcado en la ambiciosa redacción de un tratado urbanístico, termina ofreciéndonos un texto al que cabe calificar de puro desahogo personal.*

... Uno y otro ilustran sus ideas con su trabajo. Venturi, intentando explorara la disciplina desde lo construido para mostrarnos cuanto ésta se resiste a la norma y esta atenta a lo singular; Rossi, por lo contrario, tratando de establecer ésta tras haber descifrado las claves que explican la arquitectura de la ciudad.” Rafael Moneo in (Moneo, 2004, pp. 2,3)

A este conjunto de influencias deverá juntar-se Álvaro Siza, com quem trabalhou ao longo do seu percurso académico e com quem mantém uma colaboração para além da ligação profissional.

Siza é, para muitos críticos, o último representante do Movimento Moderno, assimilando influências que vão desde Alvar Aalto, Wright, Le Corbusier, J. J. P. Oud ou Loos, sendo igualmente o máximo representante de uma arquitetura que se confunde com o popular através de um apurado sentido de construção tradicional, que Souto de Moura, integrado no seu gabinete, observa aquando da participação nos projetos S.A.A.L.(fig. 30)

É neste conjunto de influências que se desenvolve o projeto para o Mercado de Braga e nada melhor que os seus desenhos para demonstrar a procura de um caminho, da pesquisa, ou de consolidação de opções formais.

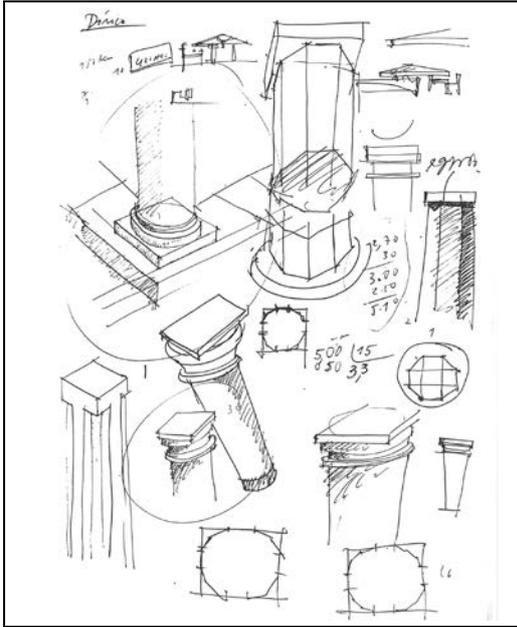


fig. 31 – Esquízo ESM de colunas/pilares

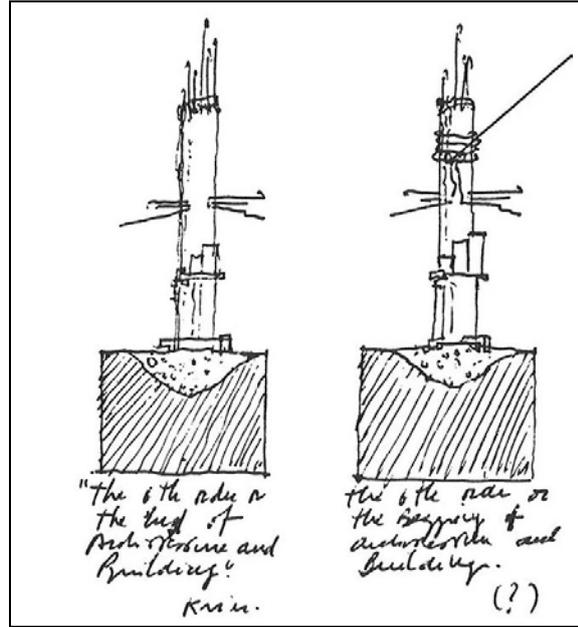


fig. 32 – Esquízos ESM dos pilares inacabados

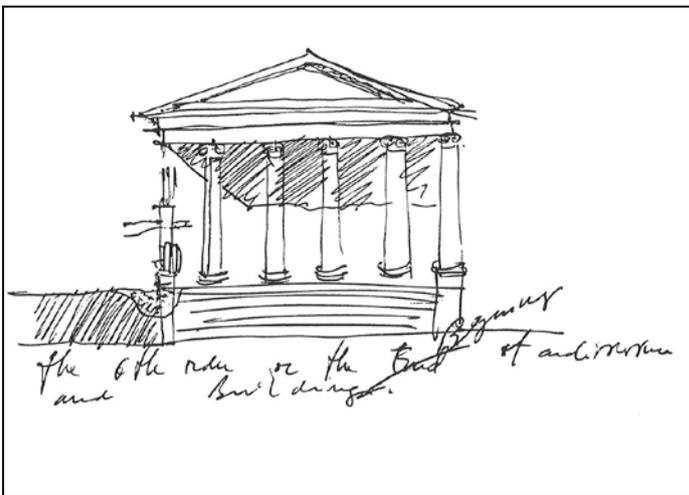


fig. 33 – Esquízo ESM do p3rtico inacabado

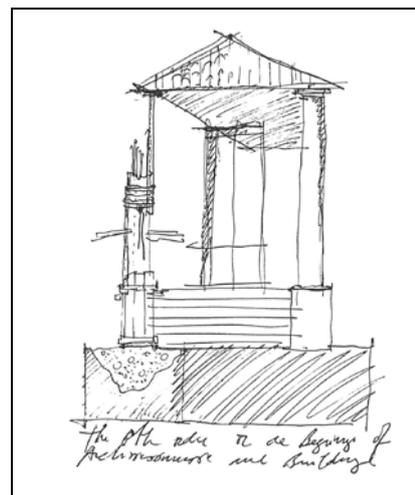


fig. 34 – Esquízo ESM do alpendre inacabado

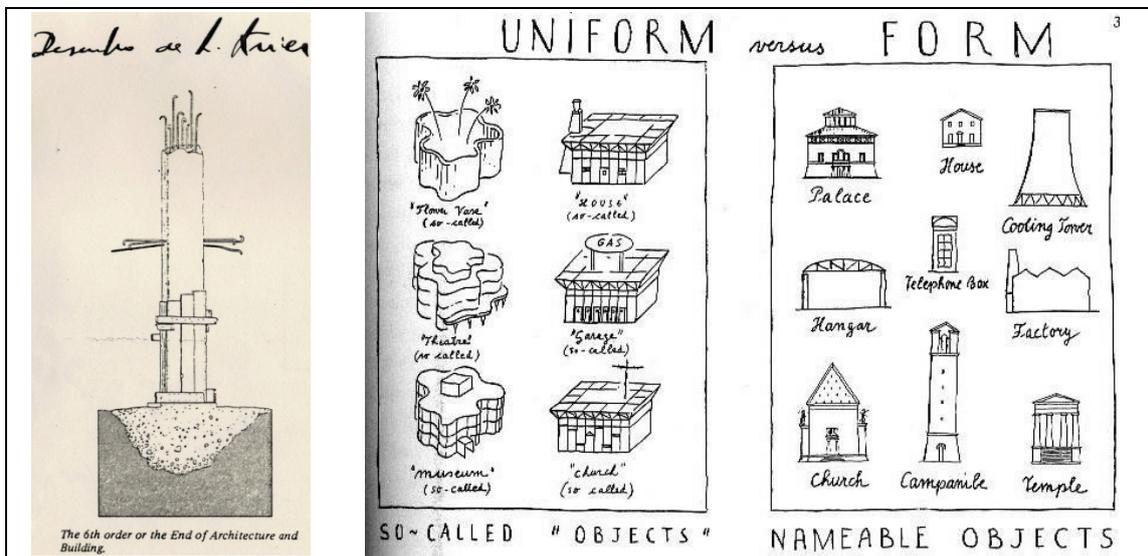


fig. 35 – Imagem da coluna inacabada de Leon Krier, no Relatório de Estágio de ESM, página 17 e desenhos de Leon Krier

Numa primeira fase, a aproximação a uma linguagem mais contemporânea da que estava a decorrer no panorama europeu da época. Numa segunda, o projeto do Café do Mercado permite voltar a uma linguagem mais próxima do panorama nacional e a última fase de desenvolvimento do Mercado de Braga demonstra uma aproximação às “ordens” clássicas, através do estudo de diversas soluções de pilares/colunas (fig. 31), invertendo a solução inicial, passando a cobertura a ser sustentada e não segura, tal como uma *stoa* grega.

Este olhar sobre o classicismo é feito de uma forma consciente e contemporânea, como o demonstram três desenhos realizados nessa época.

No primeiro, um pilar de betão com a sua fundação à vista encontrar-se inacabado e como tal, com os ferros da sua estrutura visíveis. Mais significativo é o texto escrito por baixo deste que diz, “*The 6th order, or the end of architecture and building*”. Duplicado ao seu lado, o mesmo pilar mas com o texto, “*The 6th order, or the beginning of architecture and building*” (fig. 32).

No segundo desenho, um pórtico com seis colunas, representando estas uma qualquer “ordem” clássica, possui o mesmo pilar inacabado e o texto por baixo diz “*The 6th order, or the end of architecture and building*”, encontrando-se riscada a palavra “end” e escrita por cima desta a palavra “beginning” (fig.33).

No último, o pórtico mais não é do que um alpendre de telha com uma porta, existindo dois pilares que o apoiam. Um dos pilares continua a ser uma coluna clássica e o outro volta a ser o mesmo pilar em betão inacabado, com a particularidade de possuir um elemento externo, fixo a este último e que permite completar a distância em falta, como se de uma muleta se tratasse. O texto por baixo apenas diz “*The 6th order, or the beginning of architecture and building*” (fig. 34).

Estes desenhos carregados de uma ironia própria, de alguém que possui o conhecimento e segurança histórica capaz que interpretar o período atual do processo arquitetónico, acaba por ser um “revisitar” do seu relatório de estágio entregue no final do curso, onde na página 17 aparece o desenho da coluna semidestruída que faz parte do livro *Houses, Palaces, Cities* de Léon Krier.

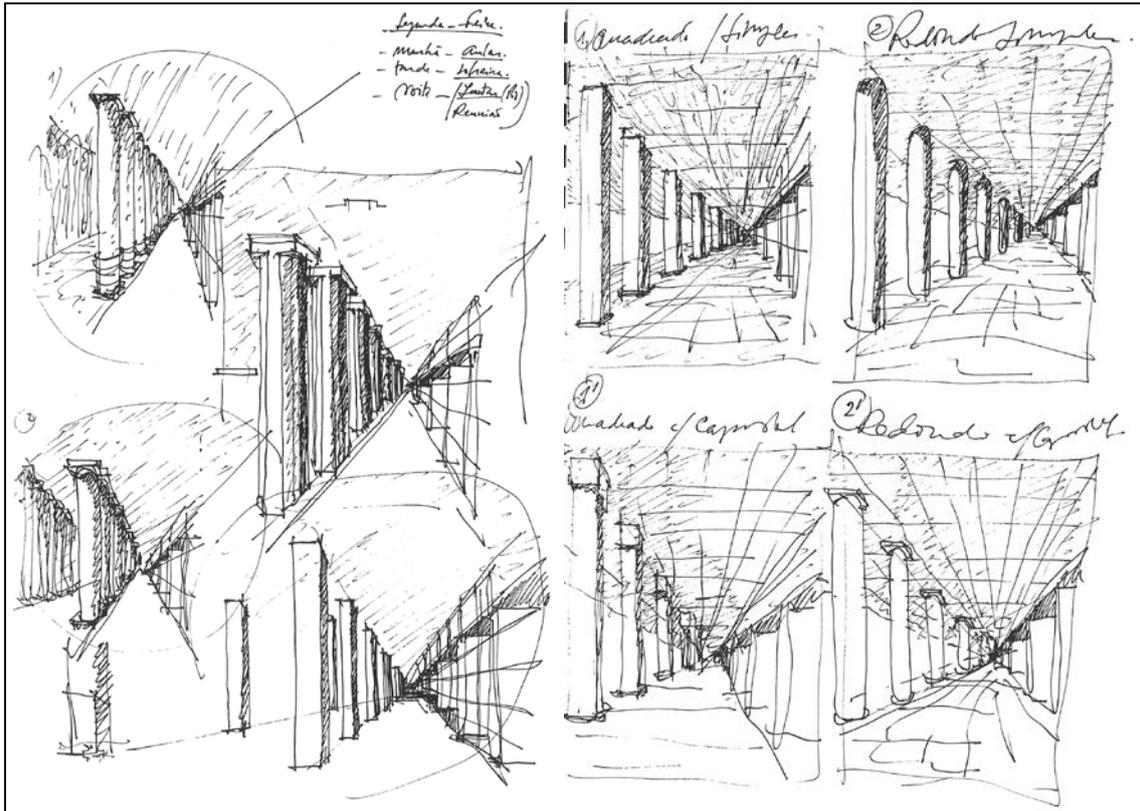


fig. 36 – Esquços de estudo de ESM para as colunas do mercado de braga



fig. 37 – Interior da fabrica AEG - Peter Behrens

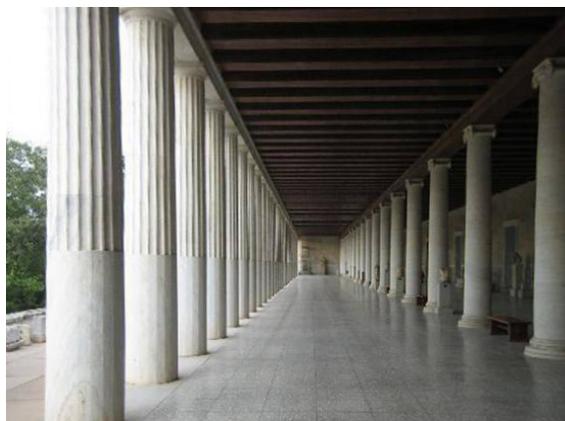


fig. 38 – Interior da Stoa de Attalos

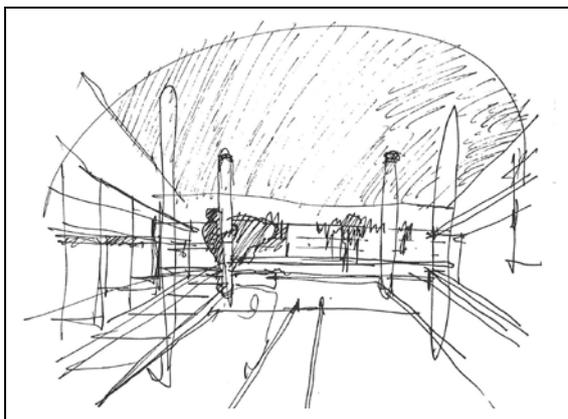


fig. 39 – Interior do Mercado de Braga

Leon Krier foi apontado, principalmente durante os anos 80, como um dos mais influentes arquitetos neotradicionalistas e apesar de defender a arquitetura clássica e a reconstrução do modelo da tradicional “cidade Europeia”, a sua visão de um racionalismo Modernista, expressa no projeto para a Universidade de Bielefeld, 1968, rapidamente foi “catalogada” de Pós-moderno. Os seus últimos projetos assumem uma abordagem mais Clássica.

Os princípios subjacentes às da teorias de Krier eram o de explicar os fundamentos racionais da arquitetura e da cidade, considerando que não podia haver mal entendidos na linguagem dos símbolos. Para este, os edifícios têm uma ordem racional e tipologia: uma casa, um palácio, um templo, um campanário, uma igreja, mas também de um telhado, uma coluna, uma janela, etc., chamando-lhe de “objetos nomeáveis”.

Krier considera que á medida que os projetos ficam maiores, não devem os edifícios ficar maiores, mas sim dividirem-se e readaptarem-se a novas funções, de modo a tentar manter os conceitos das cidades clássicas.

Acompanha os seus textos com series de desenhos satíricos que pretendem demonstrar as sua ideias, sendo um desses exemplos a coluna inacabada da pagina 17 do relatório de estagio de Eduardo Souto de Moura (fig. 35).

Esta noção clara da história da arquitetura reflete-se nos estudos de ESM para os pilares que irão apoiar a cobertura do mercado, passando por soluções com capiteis, com base, circulares ou quadrados, mas nunca de uma forma mimética com as ordem clássicas, mas mais próximas de soluções racionalistas utilizadas por Peter Behrens, onde as ordens foram definitivamente desgarradas da arquitetura (fig. 36). O Modernismo de Behrens, tal como o de Schinkel ou Mies, mais não era do que um Classicismo que liga a artificialidade do conceito com a naturalidade do sitio.

Behrens, teve a necessidade de mudar os materiais para garantir tal objetivo, substituindo a pedra e a madeira pelo betão e ferro e o seu projeto para a fabrica da AEG mais não é do que um templo grego feito de ferro e o mercado de Souto de Moura não é mais do que uma *Stoa* grega em betão (fig. 37 e 38).



fig. 40 – Imagem dos pilares da cobertura do Mercado de Braga após a sua remodelação



fig. 41 – Imagem do remodelado Mercado de Braga com o jardim

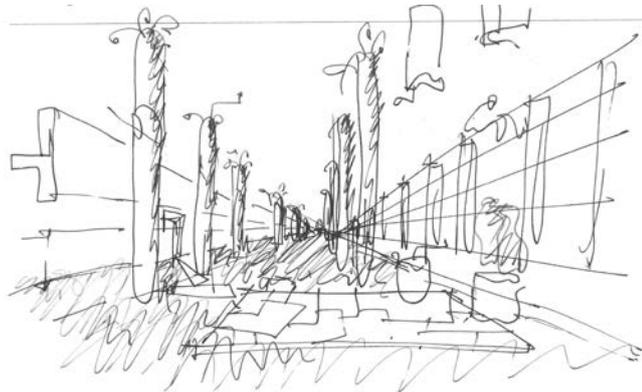


fig. 42 – Imagem dos pilares na entrada do Mercado de Braga e desenho de ESM do interior

“A Turbinenfabrik, por exemplo, realizada por P. Behrens para a A.E.G. é um templo clássico, uma expressão de continuidade. Mas as colunas foram feitas em ferro: um pequeno detalhe, uma diferença fundamental... É olhando desta forma para as coisas que me recuso a acreditar na ideia de rutura. As mudanças fazem-se aos poucos, com avanços e recuos” Eduardo Souto de Moura in (Chenu & López, 1987, p. 4)

Esta procura pelo suporte ideal para uma cobertura, leva-o a optar por uma solução de pilares circulares, sem base e sem capitel, adequada ao método construtivo a empregar, o betão, que não necessita destes dois elementos para a sua estrutura (fig. 39). Então os muros passam a ser o verdadeiro elemento organizador do espaço e da forma, sendo estes o suporte tectónico da arquitetura.

Esta noção do material, das suas características físicas, da sua utilização, quer seja o aço ou ferro, a madeira ou a pedra, será uma constante ao longo de toda a sua carreira.

A dimensão analítica da sua arquitetura resulta da sua capacidade de reunir materiais sem nunca os juntar. A função de cada elemento está perfeitamente definida, não havendo necessidade, no tratamento das “articulações”, das juntas dos materiais. Estes funcionam topo com topo, nunca se misturando, numa elegância sem equívocos.

Duas décadas depois do projeto do Mercado, em 1999, Souto de Moura é chamado para executar a sua remodelação;

“Quando há vinte anos projetei o mercado, a ideia era fazer uma rua coberta, um fragmento de cidade capaz de propor uma malha urbana.

Essa malha aconteceu, aconteceu demais, e o mercado abafou entre escolas, discotecas e uma desenfreada especulação imobiliária.

Ao longo deste tempo, nas várias visitas que fiz à ruína, constatei que o mercado era usado como ponte, como rua, atravessamento necessário entre dois eixos da cidade.

Neste projeto proponho retirar a cobertura, desenhar um jardim, uma rua e construir o programa 'cultural' no pouco que ainda sobra.

Hoje morreu Aldo Rossi. Não posso deixar de falar do seu texto, base para este projeto, da inversão de uso, de escala, do Palácio de Diocleciano em Split.⁸

A referencia a Aldo Rossi, muito mais do que um elogio fúnebre, parece assumir um tributo a ideias e ideais propostos por este, demonstrando de alguma forma, a sua mais valia, vinte anos após a publicação do seu livro.

No entanto, para a remodelação do mercado, o tema do pilar inacabado de Krier volta a surgir, como que parte de um capítulo da história da arquitetura que ainda não se encontra terminado (fig. 40).

O mercado passa a jardim e, no meio das árvores aí plantadas, surgem os pilares de betão com a sua estrutura visível, tais como os ramos das árvores vizinhas: a “selva” de betão mistura-se com as árvores, num estranho casamento entre o mineral e o vegetal (fig.41).

Os pilares colocados na entrada, como uma instalação de um qualquer artista plástico, anunciam uma transformação que se torna quase impercetível para quem cruza o espaço resultante da intervenção (fig. 42).

Para ESM, a coluna, muito mais do que um elemento iconográfico, serve como elemento para entender a história da arquitetura, funcionando como objeto de retorno aos elementos primordiais de desenvolvimento e evolução da história da construção. O entender a “leveza” na arquitetura passa por entender a sua história, como demonstram os desenhos que realiza nos seus cadernos (fig. 43).

⁸ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor

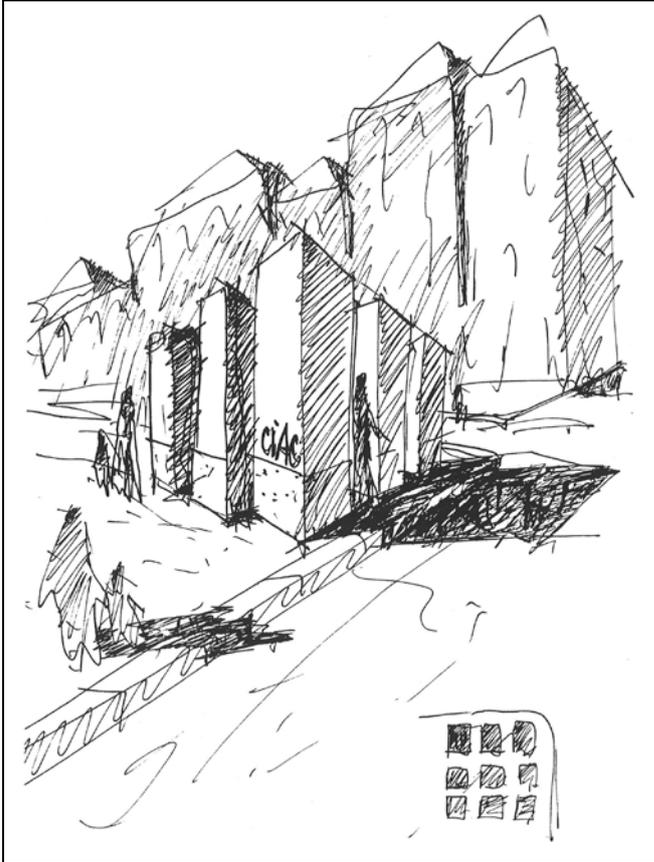


fig. 44 – Esquízo ESM do stand C.I.A.C.

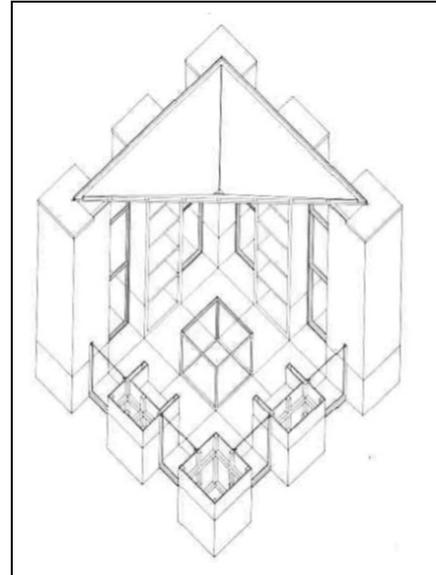


fig. 45 – Axonometria do stand C.I.A.C.

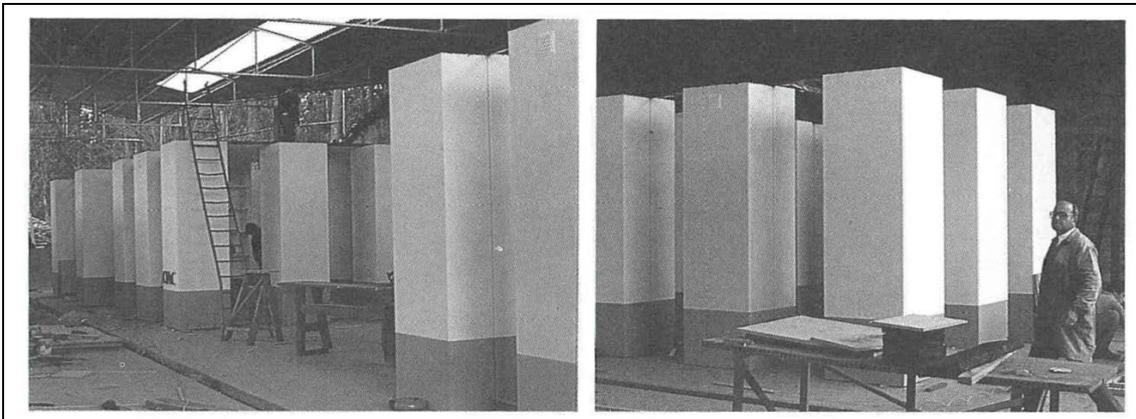


fig. 46 – Montagens dos stands C.I.A.C.



fig. 47 – À direita esquízo ESM da planta do stand C.I.A.C., ao centro e direita, imagem e planta do banhos da Casa Trenton de Louis Khan

O tema das colunas continua a ser desenvolvido num projeto de 1986, cinco anos pós o projeto do Mercado de Braga e quinze anos antes da sua remodelação, para o C.I.A.C. - Centro de Informação e Apoio ao Consumidor.

Este projeto é composto por um conjunto de “stands” todos iguais, com o propósito de serem colocados em diversas cidades do país. A forma simples e neutra adotada, o cubo, retoma um tema explorado anos antes no café do eixo desportivo, sendo desta feita desmaterializado de modo a que os seus lados iguais permitam o acesso, mantendo a mesma imagem, qualquer que seja o ângulo de aproximação ao stand. Naturalmente que, ao ser colocado numa qualquer praça, o stand não deve estabelecer nenhum compromisso formal com a envolvente, deve comportar-se como um "objeto" estranho ao lugar (fig. 44).

A construção do stand é muito simples:

- Oito colunas, realizadas numa estrutura leve de madeira e forradas a contraplacado marítimo, são ligadas por oito estruturas de ferro que também servem de caixilhos às portas e janelas. Interiormente, as colunas são ocas e funcionam como estantes para arquivar documentação até ao formato A2. O teto, também em contraplacado, é forrado exteriormente a chapa zincada. Entre os dois materiais, prevê-se aglomerado negro de cortiça (5 cm) que garante o isolamento térmico (fig.45).

O acabamento exterior e interior das colunas pode sofrer variações de acordo com o "lugar" onde seja colocado.

Fundamentalmente, são eleitos dois tipos: o do Norte (granito) e do Sul (barro). O stand para o Norte será pintado com uma tinta granitada cinza. O do Sul será pintado a branco com um lambrim amarelo ocre (fig. 46).

Estas variantes podem sofrer outras alterações conforme a especificidade de cada "lugar" ou cidade.

Apesar de ser um projeto de carácter temporário, a sua conceção demonstra uma clara noção de regionalismo crítico, adaptando a construção ao meio ambiente que o rodeia, contrapondo-se a uma clara tendência global de universalização do panorama arquitetónico.



fig. 48 – Imagens dos mastos da Maia

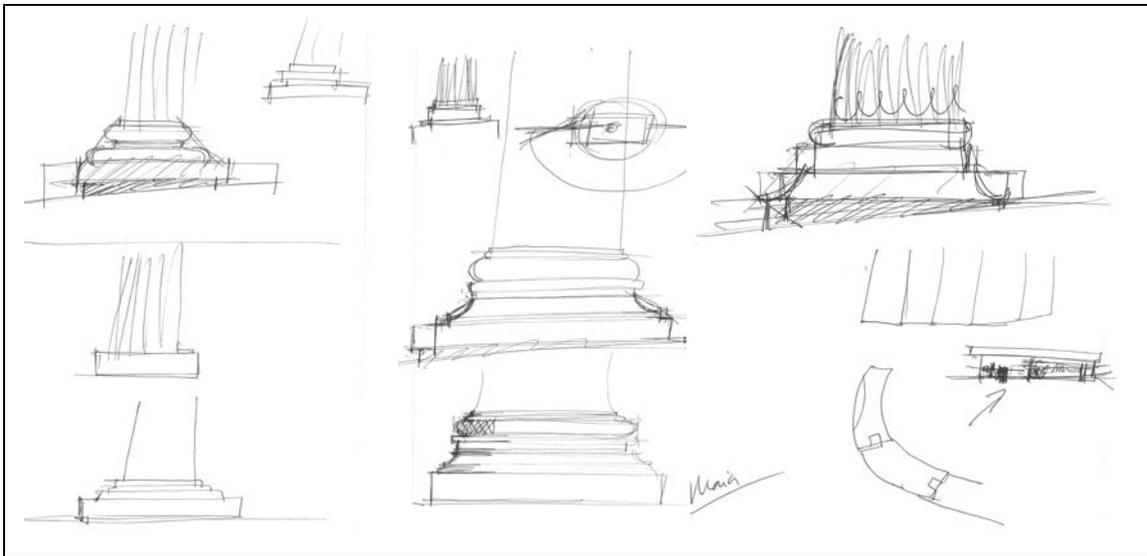


fig. 49 – Esquços ESM para a base dos mastos da Maia

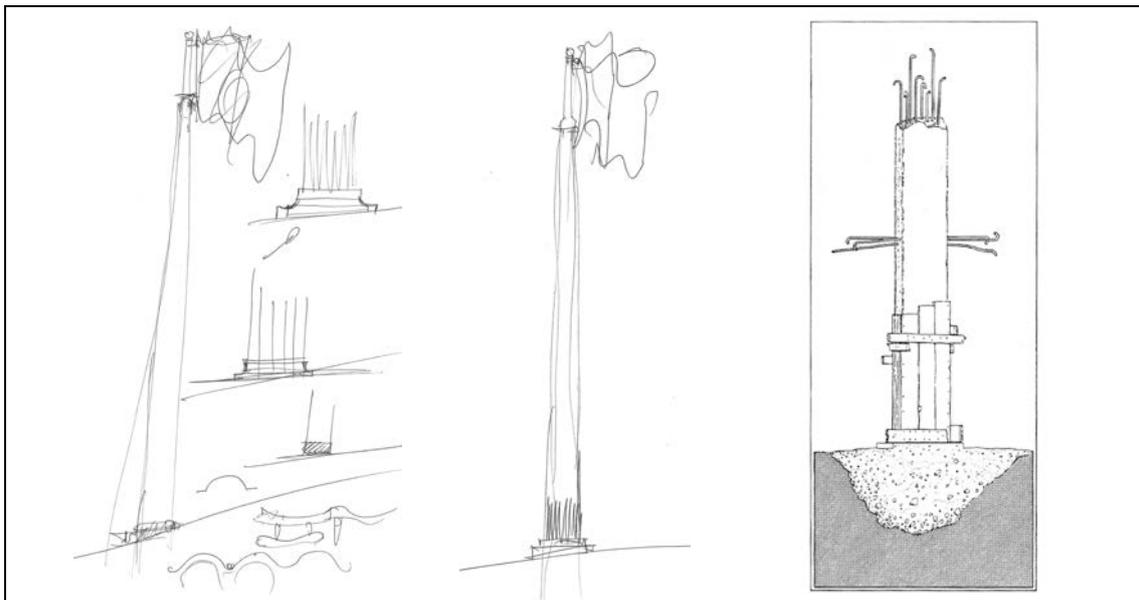


fig. 50 – Esquços ESM dos mastos da Maia e á direita desenho da coluna inacabada de Krier

No entanto, tal só é possível devido à adoção de uma forma pura, de proporções clássicas, e à utilização de um modelo de planta claramente Khaniana, que é desconstruída de forma a responder a um programa específico (fig. 47).

No ano 2000, a coluna enquanto elemento com carga simbólica é levado ao seu extremo com a conceção dos Mastros de bandeira para a Camara Municipal da Maia, colocados na praça do município, remodelada por ESM (fig.48)

Ao invés do tradicional poste, em ferro ou aço, onde esvoaçam as bandeiras, é estudada uma solução de base tradicional de coluna, em granito, com um desenho estilizado e o fuste que reveste o corpo da peça é feito em madeira, material com a flexibilidade suficiente para dar corpo à espessura reduzida que um mastro de bandeira possui.

Estas opções revelam claramente o domínio da história da arquitetura e construção, pois, as primeira bases surgiram, inicialmente, como uma simples placa de pedra que evitava que a humidade do chão danificasse as colunas em madeira. No caso dos Mastros de Bandeira para a Camara da Municipal da Maia, a base em granito permite igualmente absorver a ligeira inclinação do pavimento distorcendo a perspectiva de modo a não se perder a perpendicularidade com o chão (fig. 49).

Tal como os romanos que revestiam as suas colunas de betão a mármore, ESM reveste a estrutura em aço do poste com um material mais “amigo” do um contacto humano, mas principalmente, devolve o significado da palavra fuste (do latim *Fuste* é pau de madeira).

As juntas da peças de madeira remetem claramente para as estrias verticais da coluna clássica que permitiam diluir a imagem maciça do material, mas, devido ao reduzido diâmetro da peça, são convexas em vez de concavas. Como remate, capitel, surge a estrutura interior em aço onde ondula a bandeira.

A imagem da coluna inacabada de Krier parece surgir como um fantasma que ondula ao lado da bandeira (fig. 50).

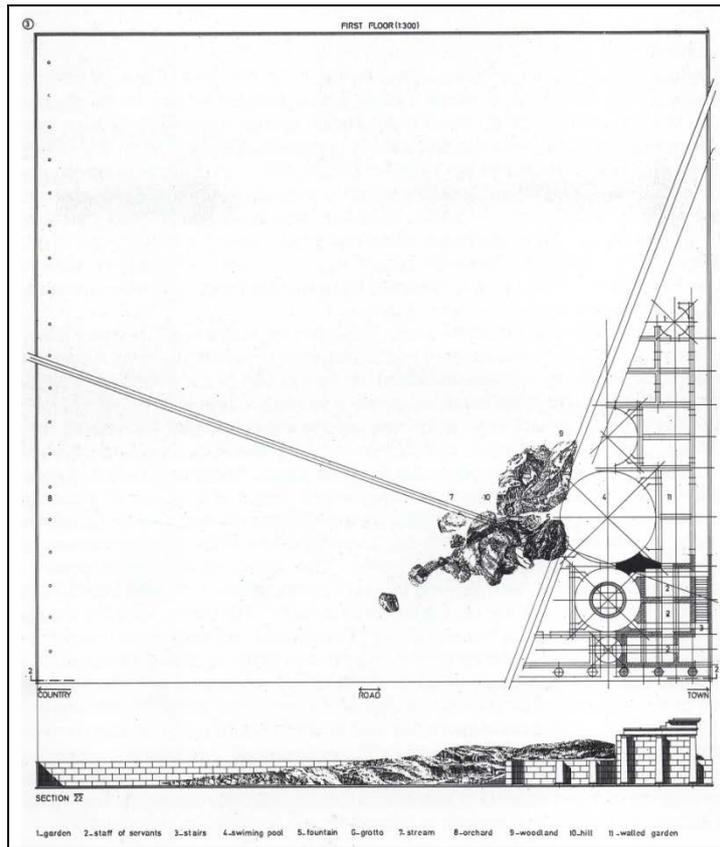


fig. 51 – Projeto da Casa Schinkel

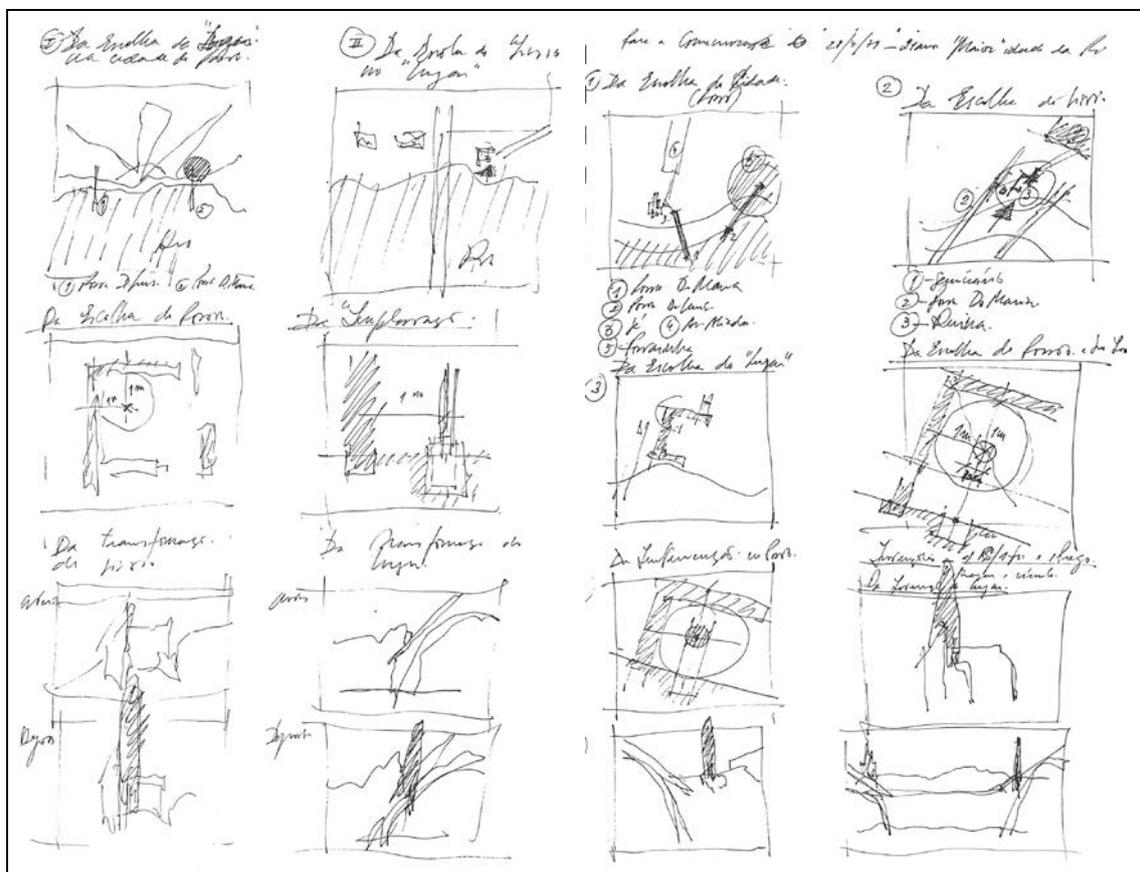


fig. 52 – Esquços ESM dos princípios orientadores para a implantação da Casa Schinkel

3. O Paradigma Clássico

Apesar de utilizar modelos e referências que remetem para grandes mestres do Movimento Moderno é fundamental referir o Concurso para a Casa Schinkel 1979 (fig. 51) talvez como o mais importante para os seus projetos futuros.

Sobre este, dizia Souto de Moura em 1994 ;

“O Schinkel é um personagem que fazia parte dos meus interesses, e parecia uma das chaves do Movimento Moderno. Sempre entendi o Movimento Moderno como uma continuidade do Classicismo, por mais verborreia que disse contra o Classicismo. No fundo é um discurso de continuidade com meios técnicos e intenções diferentes, mas com um campo comum; as proporções, a relação da estrutura com a forma, a linguagem depurada. O Schinkel fazia esta relação com Classicismo, não prescindindo das novas aquisições que havia de materiais. O que interessa menos nele é o Neo-Gótico; mas ele usa o ferro percebendo que o ferro é o novo material que pode substituir outros e que dá para fazer o Neo-Gótico. E depois também deu o Mies, e por aí fora...”

Apeteceu-me fazer este concurso, fazendo a casa Neo-Clássica dentro da refinaria de Leça. O Schinkel nas suas viagens demonstrou um certo interesse por materiais industriais; teve, como todas as personagens ricas da História, uma grande reflexão pelo passado e pelo futuro, e o futuro era na altura a Indústria, o mito da máquina. Apeteceu-me fazer o contraponto entre a linguagem clássica e uma paisagem industrial, que no fundo não são tão diferente como parecem.

...

A casa era um manifesto cheio de inocência, em que havia uma cascata, um rio, umas fontes, que surgem não para decorar a proposta, mas pela leitura que faço do Schinkel.” Souto de Moura in (Trigueiros, 1994, pp. 28,30).

À aparentemente inocente referência a Mies Van der Rohe, com quem Souto de Moura tem uma afinidade constante ao longo dos anos, num discurso relativo a Schinkel, deve-se juntar a referência feita pelo arquiteto alemão a

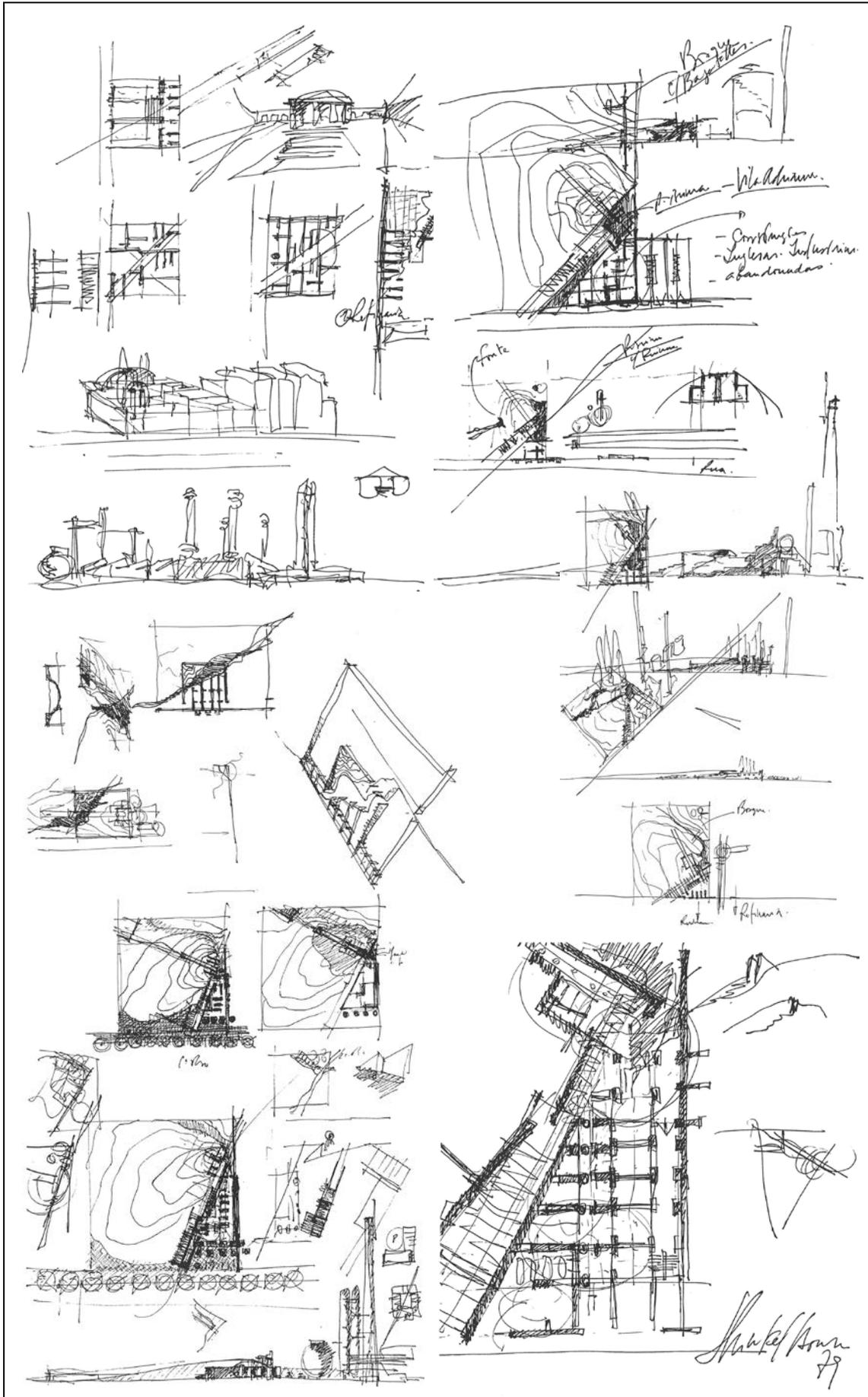


fig. 53 – Estudos de ESM para a Casa Schinkel

este ultimo em 1963: *“Cuando fuí a Berlín, había alguno más, pero Schinkel era el hombre más importante. Sus edificios eran un excelente ejemplo de clasicismo, el mejor que conozco. Y claro que me interesaba. Lo estudié cuidadosamente y fui influido por él. Eso pudo ocurrirle a cualquiera. Creo que Schinkel tenía construcciones maravillosas, proporciones excelentes y buenos detalles”* (Blake, 1981, p. 67 e 68)

A Schinkel deverá igualmente juntar-se o nome de Palladio, os únicos arquitetos “antigos” por quem Mies admitiu admiração e influência.

Este aproximar de pensamentos entre Mies e Souto de Moura será uma constante ao longo dos anos, mas mantendo este último um distanciamento histórico e atitude critica relativamente às obras do mestre alemão.

É neste panorama Classicista que se desenvolve o concurso da Casa Schinder. Os primeiros desenhos demonstram a procura do local ideal para implantação da Casa, iniciando-se a procura no centro histórico do Porto, deslocando-se ao longo do rio e terminando na referida refinaria em Leça da Palmeira (fig.52), pelas razões já descritas.

A casa em si mais não é do que a utilização de diversos elementos clássicos, os pórticos e as colunas, a ortogonalidade das plantas, aos quais Souto de Moura adiciona elementos externos que ajudam a definir um sítio e uma orientação; um rio, uma ruína, a refinaria, um bosque, etc.

No entanto, a solução final tem a ousadia de quebrar com a ortogonalidade da planta clássica, introduzindo uma rotação dentro da mesma como forma de responder a uma localização, artificial, é certo, mas que de todos os modos condiciona o resultado (fig. 53).

Neste projeto, Souto de Moura começa por desenvolver os fundamentos clássicos para posteriormente os adaptar a circunstancias concretas, mantendo sempre uma identidade com os princípios base que nortearam o concurso.

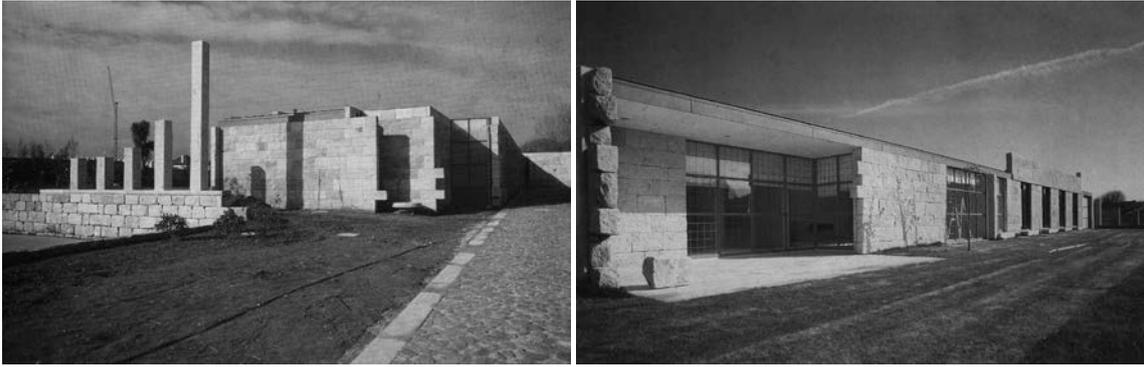


fig. 54 – Imagens da Casa 2 em Nevogilde

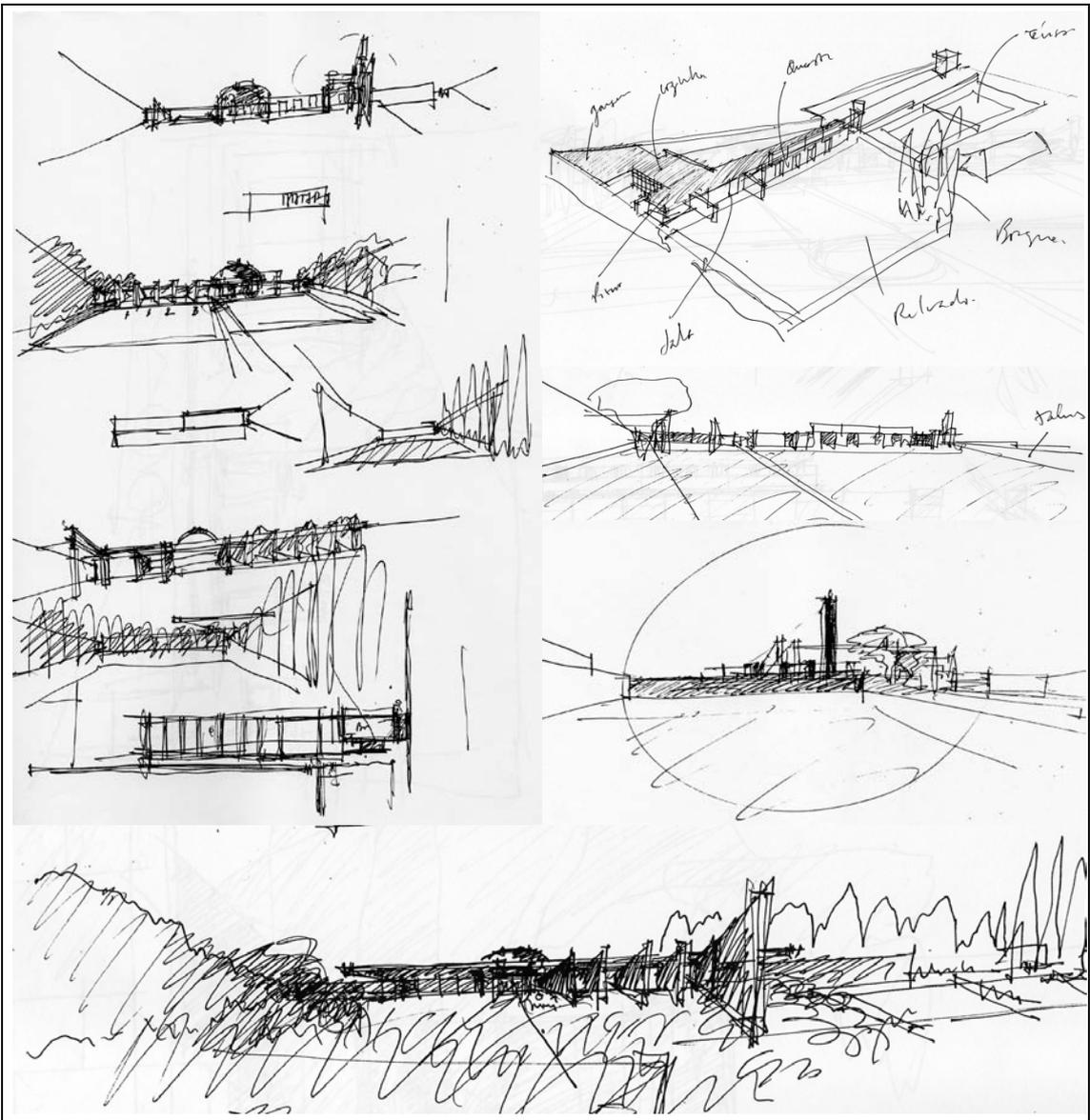


fig. 55 – Esquícios de estudo de ESM para a Casa Nevogilde 2

Talvez o projeto mais próximo do Concurso para a Casa Schinkel, seja o realizado 1983 referente à Casa 2 em Nevogilde no Porto

“Fragmentos de terreno foram as partes adquiridas para construir o lote. Transferir muros, deslocar terras, escolher as pedras, foi ‘quase fazer a casa’.

Com um programa grande e complexo, a casa surge na continuidade natural e ‘quase’ paralela dos muros construídos. Os espaços fixaram-se aí, entre pedras, sucedendo-se ao longo de uma galeria que estrutura a construção.

A identificação das várias partes faz-se por Sul, por aberturas que dão para o relvado. A Norte, apenas a porta indica a entrada.

Da rua, apenas o portão nos abre o sítio.”⁹

Na Casa de Nevogilde 2, tal como na Casa de Schinkle, Souto Moura socorre-se na necessidade de “criar” elementos que justifiquem a criação de uma ruína e de todos os elementos necessários para um normal equilíbrio entre as diversas partes, como forma de legitimar a sua proposta.

A importância dos muros de pedra na implantação da casa permite entender o desenvolvimento longitudinal da mesma, perpendicular à rua. O acesso feito através do lado Norte do terreno e ao longo de um perfeito e aparelhado muro de pedra, não permite antever o seu lado Sul.

A fachada Sul, virada para o jardim, é construída como um muro em degradação, quase como um plano cénico que permite ver/subentender o que se passa no interior através das interrupções e aberturas existentes. Esta aparente fragmentação do muro acentua o seu carácter de ruína, que é reforçado pela colocação irregular de pedras tombadas no chão, com a função de pequenas fontes e tanques de pedra (fig. 54).

Nos estudos realizados por Souto de Moura, este carácter de ruína é levado a um ponto em que o objetivo primordial se vai desvanecendo; a fachada ruína

⁹ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor

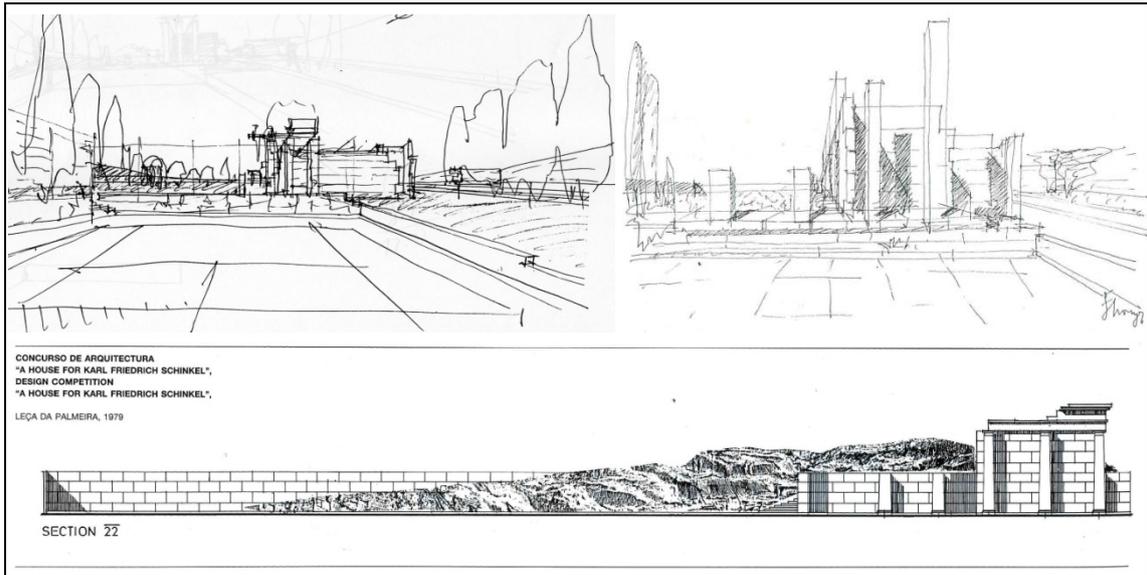


fig. 56 Esquiços ESM para os pilares na entrada da Casa Nevogilde 2 e na metade inferior alçado da Casa Schinkle



fig. 57 – Casa de Alcanena na parte superior e ruina da *Villae Romana* no inferior

é estudada até ao seu extremo, perdendo o carácter inicialmente proposto, de ruína. A habitabilidade do muro, simplificada na proposta final leva a que sejam os elementos anexos a acentuar o objetivo final (fig. 55).

No entanto, os elementos mais marcantes desta “ruína” são os pilares de pedra de diferentes alturas colocados de forma claramente visível para quem entra no interior do terreno, e que quase indiciam o que se passa para lá do perfeito muro de pedra de acesso.

Esta imagem remete-nos claramente para o alçado final do Concurso para a Casa Schinkel, (1979) onde um muro de pedra, é interrompido por um afloramento rochoso e termina numa ruína de cinco colunas de alturas diferente com um capitel semidestruído (fig. 56).

A “instalação” dos pilares semidestruídos, colocados na entrada do remodelado mercado de Braga (1999), mais não é do que uma outra necessidade de aproximação a um espaço feito de história, criada ou existente, mas que demonstra plenamente o carácter final da intervenção e a sua ligação a um conhecimento latente da história da arquitetura clássica.

Alexandre Alves Costa refere que a presença de Souto de Moura nos projetos SAAL influenciaram a sua obra, pois, *“manterá uma espécie de necessidade de nostalgia de um suporte físico que a anteceda, memória do lugar, de antigos usos, de percursos ou construções demolidas ou a transformar”* (Costa, 2007, p. 92)

Dezoito anos após o concurso para a Casa Schinkel, em 1987, e finalizados que foram os projetos do Mercado de Braga, do Café do Mercado e do Café do eixo desportivo, Souto de Moura recebe uma encomenda para uma moradia na região de Alcanena – Casa de Alcanena (fig. 57) - no centro do país, sobre a qual escreve:

“Os primeiros esquiços do projeto apontavam para uma vila romana que visitei nos arredores.

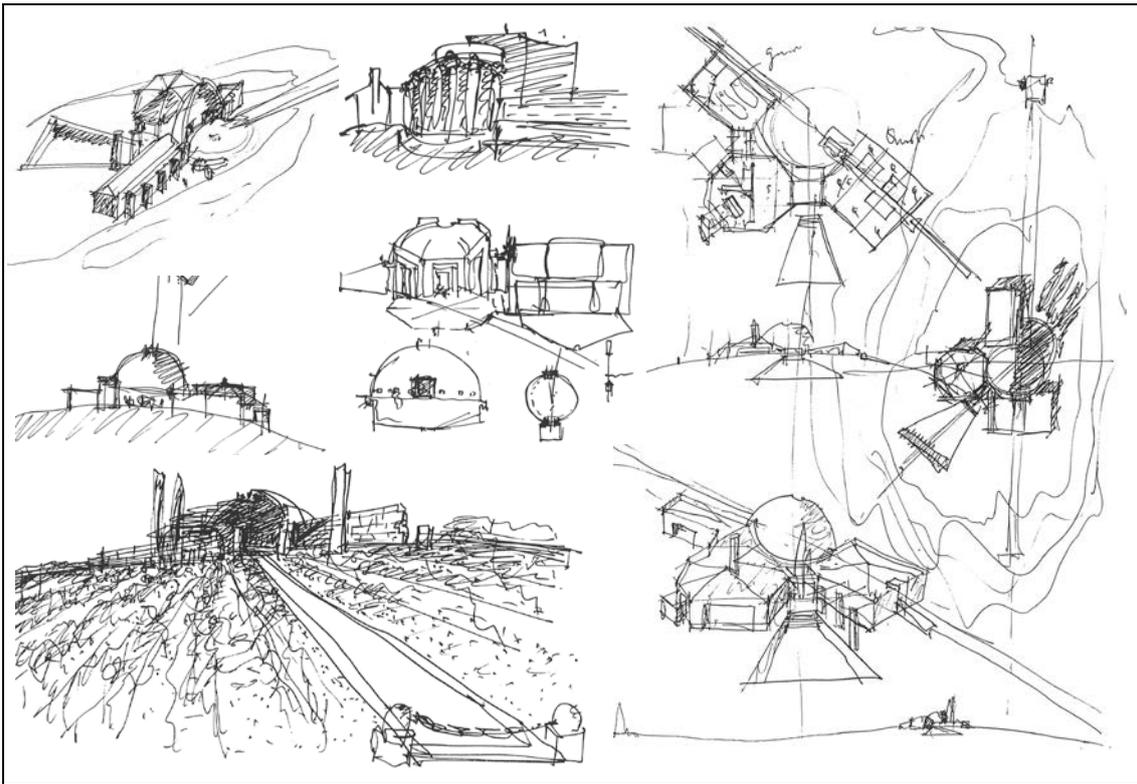


fig. 58 – Esquício ESM da 1ª solução da Casa de Alcanena com o pátio de entrada coberto

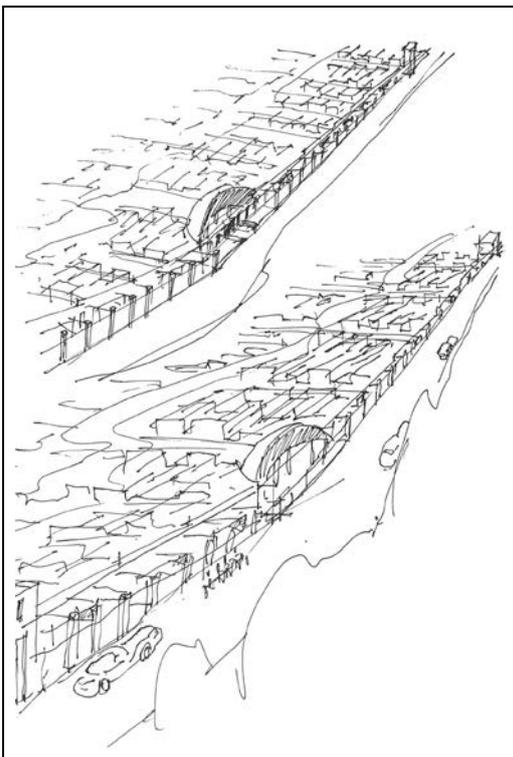


fig. 59 – Esquícios ESM da 1ª versão da Casa Schinkel

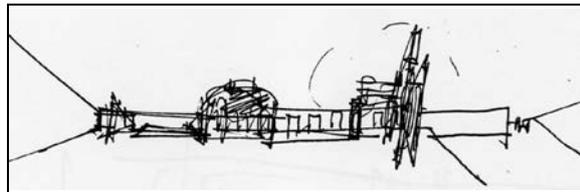


fig. 60 – Esquício ESM com a marcação da sala de estar Casa de Nevogilde 2 com uma copula



fig. 61 – Esquícios de Siza Vieira da Praça do Bairro da Malagueira

Ao longo do projeto, as imagens foram perdendo essa ligação, permanecendo o essencial - os elementos físicos que compõem a construção.

A planta do terreno tinha sido tracejada com vinhas, riscos paralelos apenas interrompidos por um sistema de caminhos quase ortogonal. Quase no meio uma pequena elevação; quase no topo a construção.

A casa não se apresentou unitária, mas repartida em três corpos - quartos, salas e serviços - à volta de um pátio central. Uma galeria em U circundou o pátio e garantiu as circulações.

Os eixos de referência do projeto, sempre ortogonais, não se sobrepuseram às linhas de composição do terreno. Fazendo centro do pátio, rodaram 45 graus (como um girassol) fixando-se melhor na paisagem.”¹⁰

Desde os seus primeiros estudos se entende que a casa de Alcanena tende a valorizar a relação visual entre os diversos grupos de divisões que a compõem e os espaços exteriores, numa clara inversão do esquema da tradição clássica que valoriza o núcleo central da edificação, aproximando-se de algumas experiências residenciais realizadas nos anos 30, por Mies.

Desta forma, o pátio, inicialmente circular, assume um papel fulcral no desenvolvimento do projeto, sendo estudadas diversas alternativas: semicerrado por colunas, meio círculo semi-coberto por uma cúpula, semicírculo aberto ou círculo com colunatas interiores numa aproximação mais clara à *villae* romana (fig. 58).

Esta solução de “cobrir” o elemento central do projeto, neste caso o pátio de acesso com uma cúpula, marcando desta forma o eixo principal do projeto, não é exclusivo deste estudo, tendo sido já utilizado na fase inicial do projeto do Concurso para a Casa Schinkel, de 1979, como elemento de marcação da proposta na paisagem ou na Casa de Nevogilde 2, de 1983, na afirmação da sala de estar, espaço central da habitação contemporânea (fig. 59 e 60).

Solução idêntica é igualmente utilizada por Siza Vieira para criar o elemento central e agregador do Bairro da Malagueira em Évora (1977). O estudo da enorme praça central mais não é do que um semi círculo coberto por uma cúpula (fig. 61).

¹⁰ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor

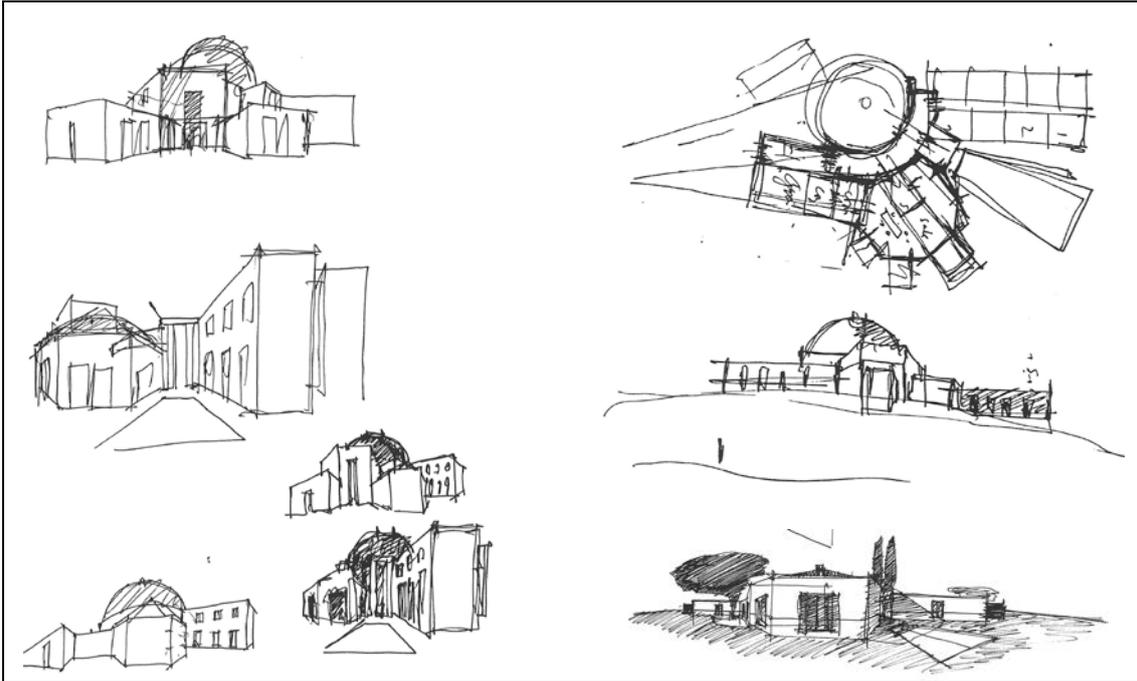


fig. 62 – Estudos volumétrico da Casa de Alcanena realizados por ESM

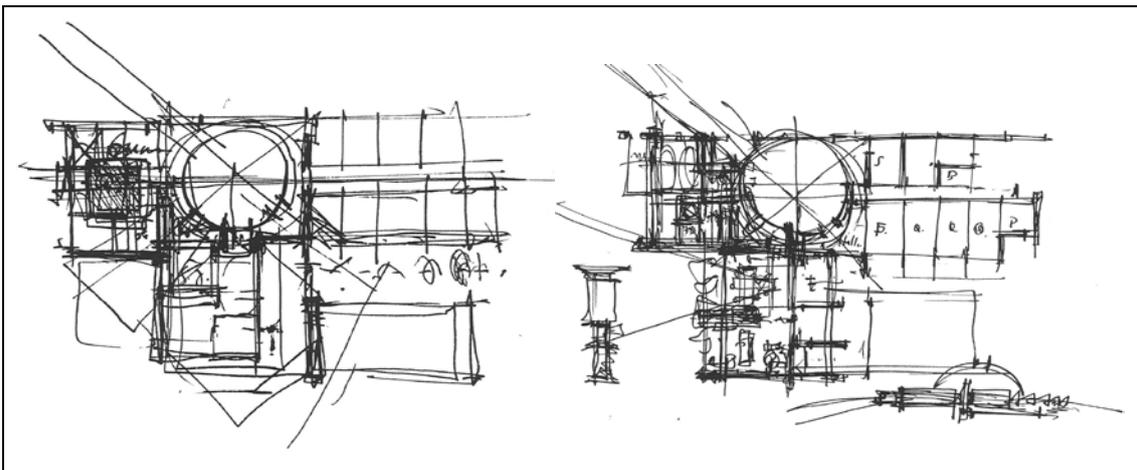


fig. 63 – Esquços de ESM da planta da versão final da Casa de Alcanena

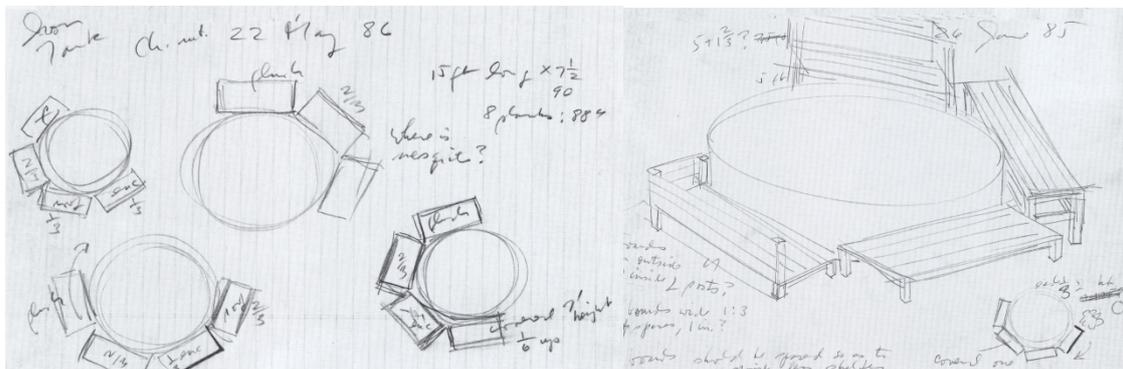


fig. 64 - Estudos realizados por Donald Judd para bancos ao redor de um tanque de água para a Casa Perez de Sierra Parda de Ayala de Chinati, 1985/86

A abobada de berço produz uma concha em hemisfério que provoca uma sensação de clausura e de entrada em tudo semelhante aos estudos realizados por Souto de Moura, tanto para a entrada da casa de Alcanena e Casa Schindler, como para a zona da sala de estar da Casa de Nevogilde 2.

Os volumes que circundam o elemento estruturante, definido pelo pátio de entrada da Casa de Alcanena, são igualmente sujeitos a uma procura formal, variando entre soluções de dois pisos e um piso, volumes rasgados por fenestrações ou buracos na procura do vão ideal (fig. 62).

A solução acabou por ser um conjunto de três corpos de um único piso, com materiais diferentes e funções diferentes, agregando-se de forma ortogonal a um pátio central. O pátio, também ele ortogonal, encerra em si um desenho de pavimento circular, que lhe permite manter a ideia inicial dos primeiros esquissos, ao mesmo tempo que funciona como elemento de rotação de todo o conjunto (fig. 63). O pátio acaba por ser semi-cerrado por duas paredes desencontradas, que funcionam como “porta” de entrada para o conjunto.

A simplicidade desta descrição encontra alguns paralelismos com os trabalhos de Donald Judd, nomeadamente através dos estudos para os bancos ao redor de um tanque de água redondo para a Casa Lujan, Marfa, Texas, 1978, e Casa Perez de Sierra Parda de Ayala de Chinati, 1985/86 (fig. 64).

Donald Judd, e o seu livro “Architektur” funciona como contraponto às leituras de Venturi e Rossi. Sobre este, diz Souto de Moura *“Hay algo importante en el hecho de que Judd no sea arquitecto y hable de arquitectura con un discurso tan transparente. Los arquitectos no hablan de cosas simples de la arquitectura. Judd, en cambio, habla más como un hombre culto de la calle. Éste hubiera podido ser el discurso de los arquitectos, pero estaban más repente aparece una persona con autodisciplina que se desencanta, y a y dice” yo quiero ser arquitecto”. Me gustaría mucho saber qué es lo que este señor descubres cuando todo el mundo se está lamentando y esta desistiendo. Y es realmente ese descubrimiento casi desde cero lo que me interesa, esa frescura*

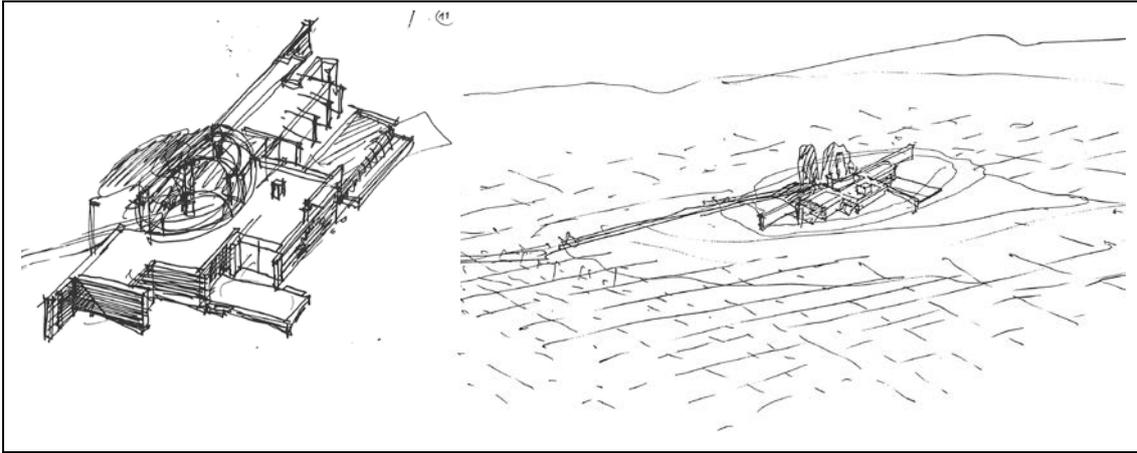


fig. 65 – Esquços de ESM - solução final da Casa de Alcanena

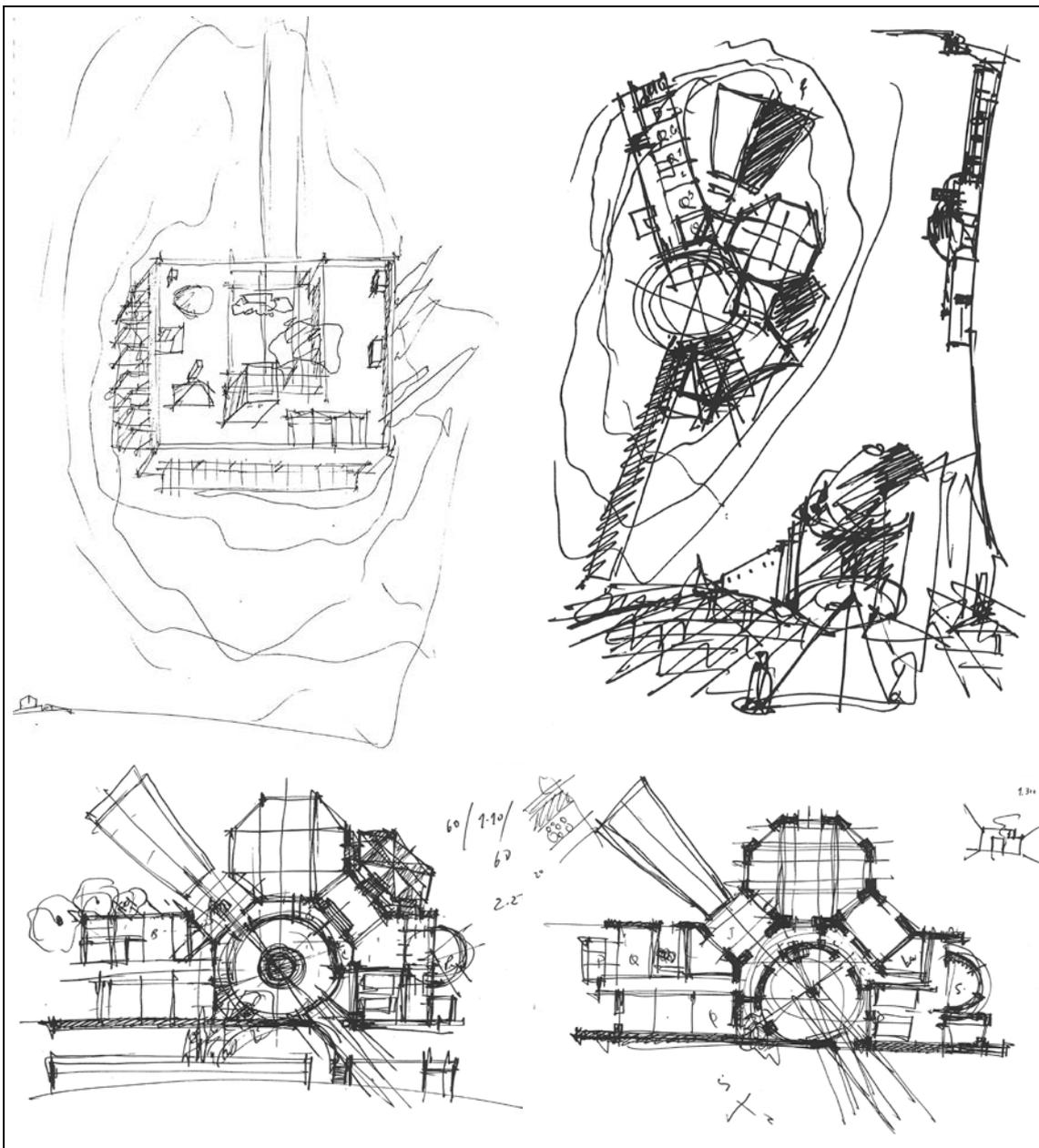


fig. 66 – Estudos de ESM de soluções alternativas à Casa de Alcanena

que él encuentra gracias a una ignorancia casi sabia” (Gilli, 1988, pp. 131, 132)

Apesar da proposta para a Casa de Alcanena se encontrar praticamente definida (fig. 65), a pesquisa de Souto de Moura prolonga-se na procura da confirmação para a solução final. Os seus desenhos passam por soluções que se aproximam das plantas de Frank Loyd Wright, uma vez mais pela “caixa” rígida com planos definidos ou ainda por propostas que se aproximam do universo Khaniano, que viria a testar mais tarde a Casa da Arrábida (fig. 66).

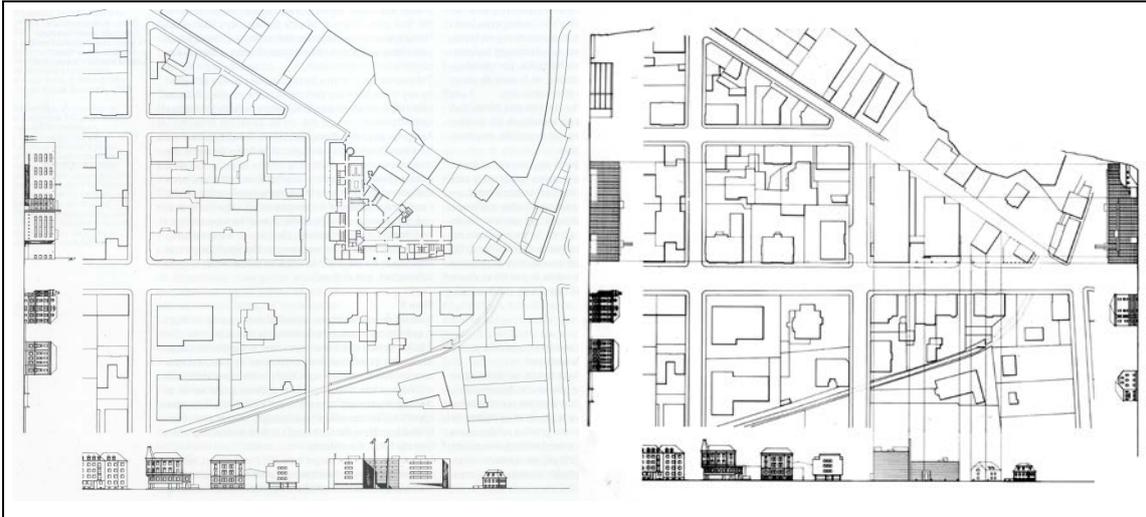


fig. 67 – À direita 1ª versão do Hotel de Salzburgo, de 1987, e à esquerda 2ª versão de 1990

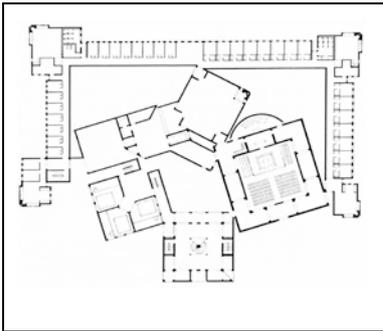


fig. 68 – Convento da Irmãs Dominicanas, 1965, de Louis Kahn

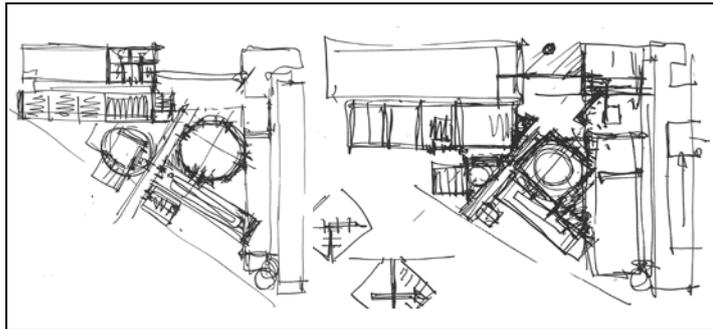


fig. 69 – Esquços de ESM de proposta para a 1ª versão do Hotel de Salzburgo

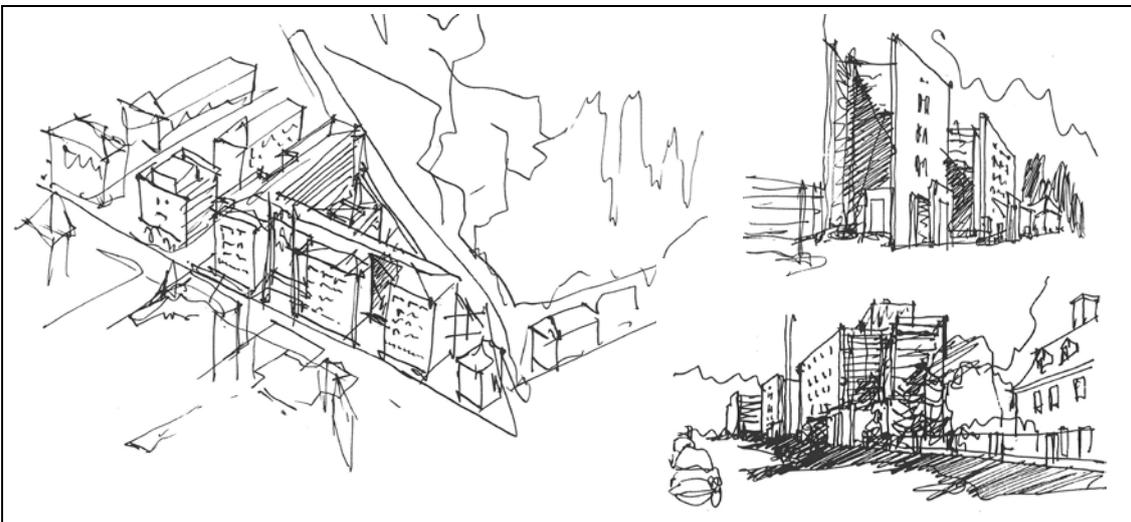


fig. 70 – Esquços de ESM da fachada de rua, da 1ª versão do Hotel de Salzburgo

4. Repetição e Módulo

A aproximação a estes universos, Khan e Judd, continua presente no projeto para o Hotel de Salzberg de 1987. Este projeto divide-se em duas partes distintas, tanto temporalmente como conceptualmente (fig. 67).

“A primeira parte refere-se ao projeto do concurso. Planta complexa com muitas ‘falas’, tenta conciliar áreas impostas, cérceas e organigramas com um lote triangular.

Passados três anos, após várias histórias recamboladas, tive de apresentar à Câmara um projeto, que possivelmente poderia vir a ser construído. As alterações decididas foram profundas: volumetria, materiais e sistema construtivo - pedra, betão e ferro.

O sistema construtivo, e não só neste projeto, tornou-se quase uma obsessão. Cada vez mais as condicionantes de custos, prazos, dimensões e regulamentos, determinam o desenho. A linguagem, quando acontece, fica limitada quase à pele, campo aberto a artiscidades perigosas.

O resultado foi a tentativa de uma implantação clara, uma volumetria não dissonante e uma fachada tipo ‘contentor’, capaz de diluir cinco pisos, numa rua onde vilas neoclássicas exibem com dignidade as suas volutas, cornijas e entablamentos.

Já no fim, massacrado por pressões ‘tirolescas’, decidi-me por um terceiro corpo, quase marginal, para chegar aos índices máximos de construção pretendidos.

Como diz Thomas Bernard ‘quanto mais bela é uma cidade na aparência, mais constrangedor se torna descobrir a verdadeira cara que se esconde por detrás da sua fachada’.”¹¹

A proposta realizada para o concurso do Hotel mais não é do que um L aberto na parte traseira para a montanha, que predomina sobre Salzburgo. A planta continua a percorrer o universo Khaniano (fig. 68), e “dentro” do L existe a identidade das diversas formas e partes que se agregam para dar resposta a

¹¹ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor

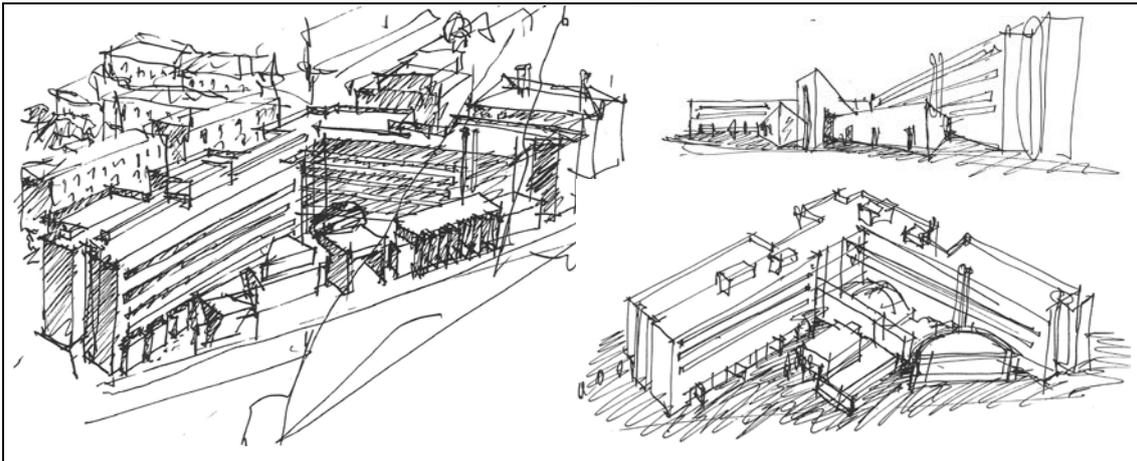


fig. 71 – Esquços de ESM da fachada, da 1ª versão, do Hotel de Salzburgo virada para a montanha

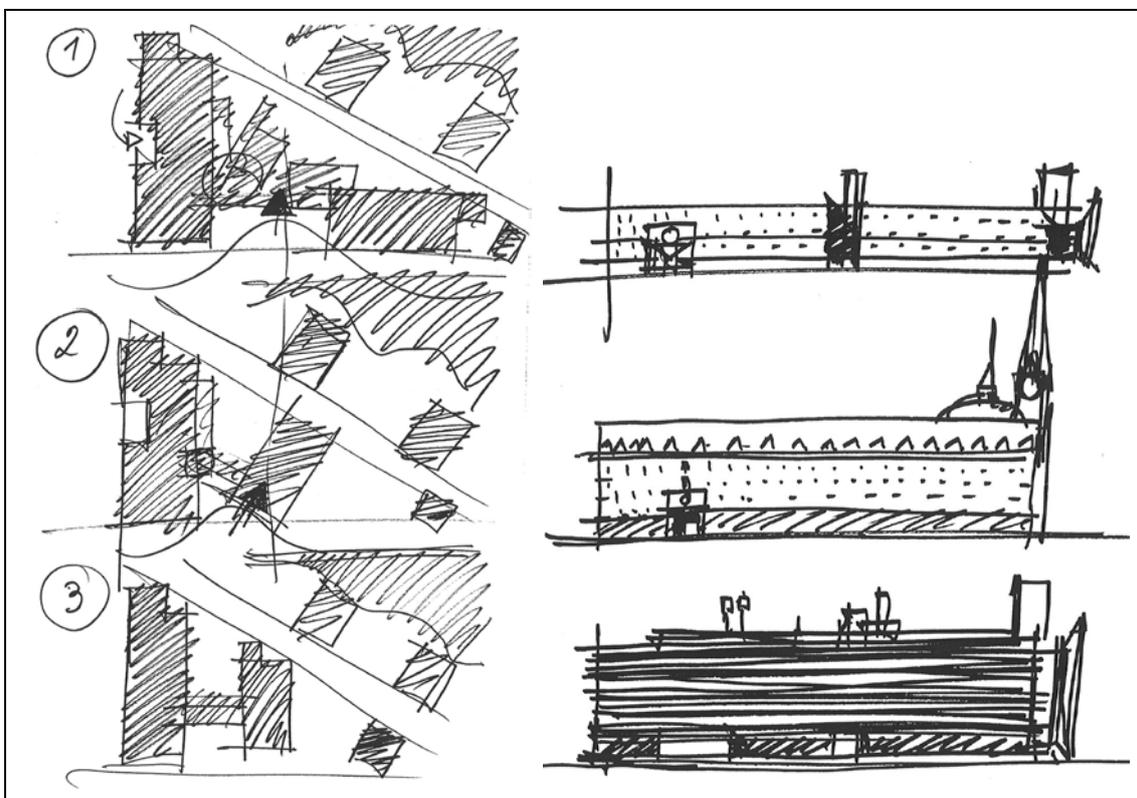


fig. 72 – Esquços de ESM com estudos da implantação e alçados para a 2ª versão do Hotel de Salzburgo



fig. 73 – Armazém Ricola, 1987, de Herzog & de Meuron

um programa específico, como se de um organigrama se tratasse, perfeitamente delimitado pelos volumes que entram em contacto com a malha urbana (fig.69). As fachadas destes volumes voltados para a rua assumem um aparente mimetismo com a sua envolvente, muito mais próximo de alguns princípios de Rossi, onde era possível fazer arquitetura através do dicionário visual e cultural de cada um (fig. 70).

No entanto, a fachada voltada para a montanha tem de ser neutra o suficiente para não entrar em competição com o jogo de volumes que aí se desenvolve. A utilização de rasgos, para os vãos ao longo de todo o comprimento dos corpos que servem de resguardo à cidade consolidada, funciona como um elemento de redução linguística que permite realçar o jogo de volumes existente (fig. 71).

Este tipo de solução identifica-se mais com o tipo de arquitetura que se realizava em Portugal, onde o jogo de volumes, aberturas e vãos se aproximavam mais dos cânones do Movimento Moderno do que com algumas correntes que se estavam a desenvolver no resto da Europa, e com os quais Souto de Moura toma contacto quando é convidado para lecionar em diversas universidades (Zurique ou Harvard, nos anos seguintes ao projeto do concurso do Hotel).

É neste ambiente que conhece arquitetos como Herzog, Diener ou Meilli que utilizavam materiais e tecnologias de ponta sem nunca perder de vista uma realidade cultural própria e tradicional.

Numa altura em que o pós-modernismo gerava cansaço, representado pela sua iconografia, a frescura que apresentava a arquitetura Suíça, parecendo ignorar as discussões académicas do uso e propondo novas metas, onde a procura pela origem parecia ser o elemento inspirador, abria novos caminhos para a realização arquitetónica (fig. 72).

Esgotava-se uma maneira de fazer arquitetura. A história que se manifestava pela repetição sem sentido dos estilos chegava ao fim. Era necessário voltar à origem, começar de novo.

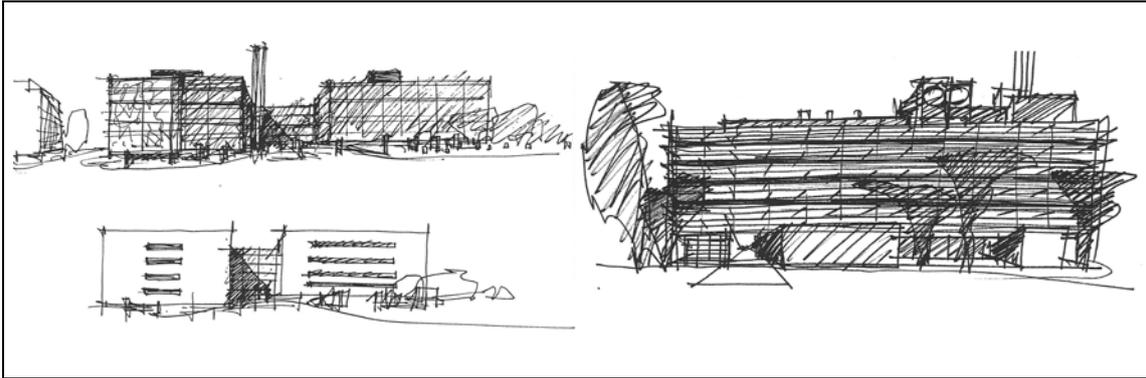


fig. 74 – Estudos de ESM para os alçados da 2ª versão do Hotel de Salzburgo

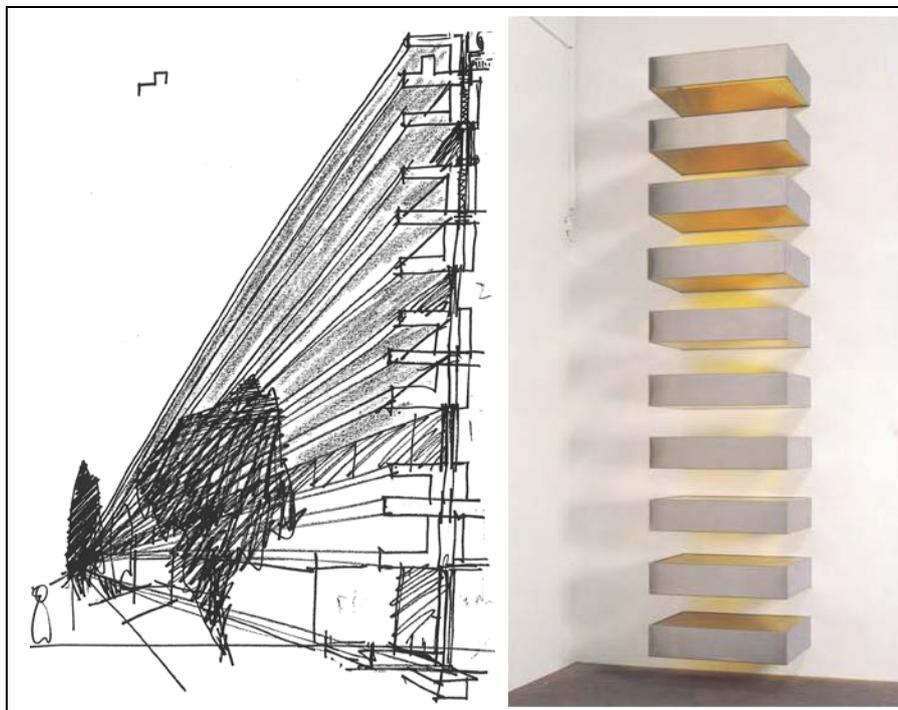


fig. 75 – Esquízo ESM do esquema de fachada da 2ª versão do hotel de Salzburgo e escultura de Donald Judd

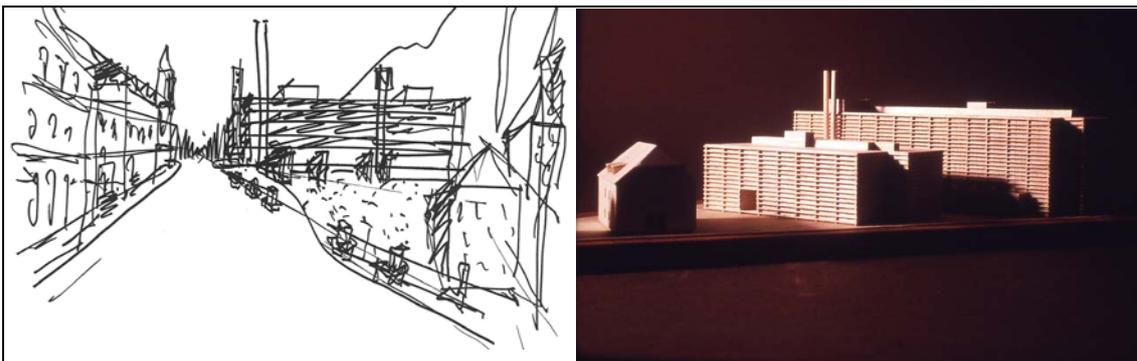


fig. 76 – Esquízo ESM e maquete da versão final do Hotel de Salzburgo

Uma das obras que na época melhor representava estes princípios era o Armazém Ricola (fig. 73) da dupla Herzog & de Meuron. A sua arquitetura não dependia do externo (função/forma), nem procurava uma expressão pessoal (linguagem/estilo). Era um retângulo perfeito, resultado da sua própria lógica, armazém, com as paredes o mais neutras possível. O uso de um único material permitia a introdução de alguns elementos formais básicos, tais como o ritmo, número ou proporção.

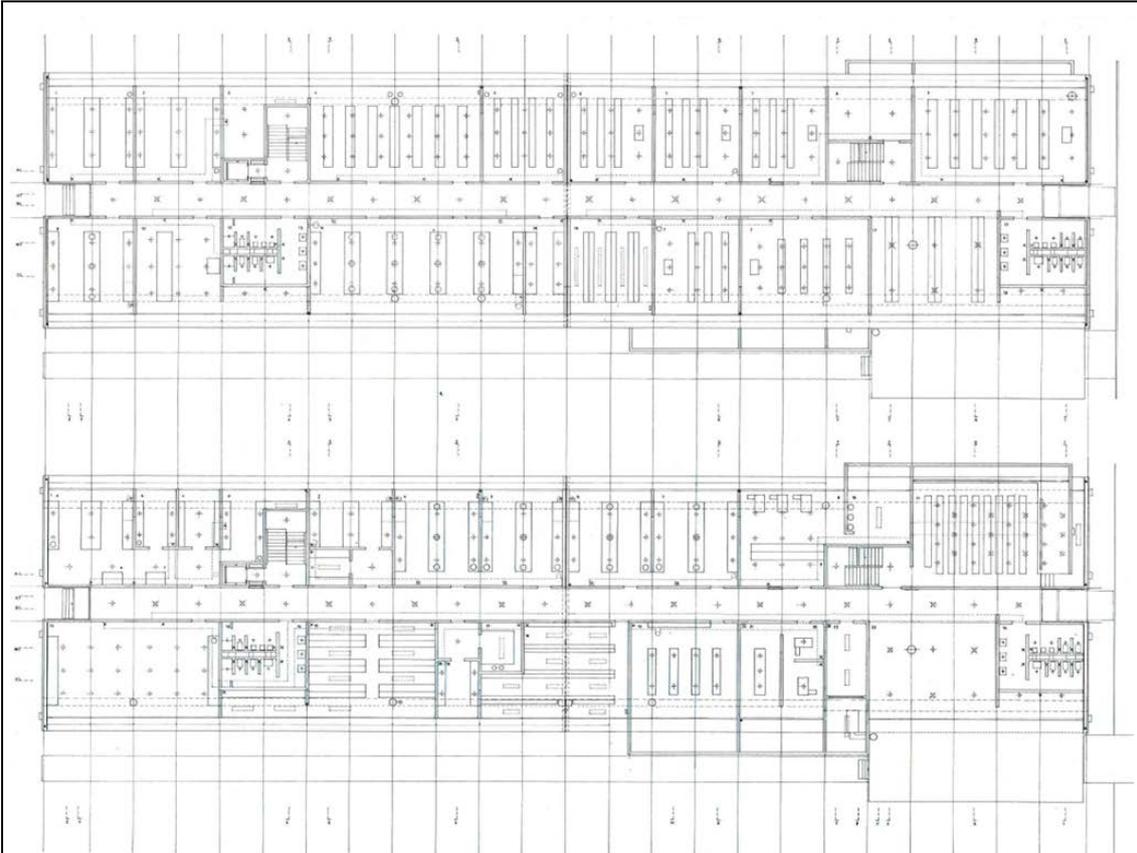
É neste contexto de procura dos elementos mais básicos da arquitetura, de simplificação de linguagem e da utilização mais primária dos elementos, que o projeto do Hotel de Salzburgo é realizado.

Se a primeira proposta do projeto era composta por uma identidade de formas e partes que formavam um todo, na segunda, a identidade da “forma” é diluída até ao seu desaparecimento, aparecendo um conjunto de volumes abstratos que permitem absorver a função para que estão destinados, não se percebendo quantos pisos tem, mas mantendo uma escala com a sua envolvente e o local onde estão inseridos.

A fachada abstrata, e impessoal, continua a ser confrontada com estudos que se aproximam do léxico de uma arquitetura mais de acordo com a sua formação académica. Mas quando a certeza da opção ganha consistência, através da procura de uma certa ordem, de uma regra de construção, ou de um módulo base, o projeto passa a desenrolar-se a um outro nível, onde o pormenor assume o papel principal, reforçando o carácter da solução (fig. 74).

No caso do hotel, a fachada mais não é do que uma grade modular de cimento armado, voltando a aproximar-se de alguns trabalhos realizados por Judd, naquilo que ele intitula de estruturas primárias e que são constituídas por um todo que se desenvolve em repetição de elementos unitários, idênticos e em absoluta simetria (fig. 75).

Esta abordagem reforça a escala e as dimensões com as pré-existências, neste caso, a cidade ao redor. Ou seja, a racionalidade do edifício advém da comparação com o seu contrário (fig. 76).



Departamento de Geociência da Universidade de Aveiro



Hotel de Salzburg

fig. 77 – Plantas do Departamento de Geociências e Hotel de Salzburg

Os princípios inerentes ao projeto do Hotel de Salzburgo, não construído, são assimilados e adaptados ao projeto do Departamento de Geociências da Universidade de Aveiro de 1991.

Tal como o hotel, que se encontrava inserido num ambiente e malha urbana perfeitamente definidos, o edifício para o Departamento de Geociências encontra-se num Campus Universitário com regras urbanísticas claramente definidas; um enorme espaço público central é ladeado por edifícios que se posicionam perpendicularmente a este espaço de ligação aberto entre os diversos departamentos da Universidade.

Na memória descritiva do projeto, Souto de Moura refere;

“Notas de Autor

1. As regras urbanísticas do ‘Campus’ e algumas alíneas do contrato informaram rigorosamente o projeto:

- a) 4.314 m², área bruta;*
- b) 3 pisos, altura máxima;*
- c) 80m x 20m, comprimento e largura máximos;*
- d) 20 e tais, percentagem para circulações;*
- e) Tijolo aparente para a aparência das fachadas.*

2. Com as ‘regras do jogo’ definidas, facto positivo em tempos tão plurais, o edifício foi-se apresentando quase sem discussão, como uma caixa aberta cortada por um corredor central.

3. A decisão dos materiais foi oscilando, do Programa-Base para o Estudo-Prévio e do Anteprojeto para o Projeto de Execução:

- a) Paredes exteriores e tetos em betão aparente;*
- b) Paredes interiores rebocadas a branco;*
- c) Pavimentos em ardósia, à exceção do auditório em ‘pau-roxo’;*
- d) Mobiliário em ‘tola’ côr natural;*
- e) Caixilhos em alumínio, também em côr natural tipo ‘Technal’;*
- f) Côr natural, vermelhão polido, foi a decisão final para os ‘brise-soleil’.*



fig. 78 - Imagem do Departamento de Geociências e esquiço de ESM



fig. 79 – À esquerda imagem da plataforma de acesso ao Departamento de Geociências e à direita imagem da plataforma de acesso à Casa de Cascais



fig. 80 – Imagem dos "brise-soleil" em mármore do Departamento de Geociências e desenho do pormenor de fachada

4. Sobre este tema, talvez houvesse soluções mais económicas, mas imagens como a do antigo mercado Manuel Firmino, palheiros, armazéns de sal pintados a óxido de ferro, ficaram-me sempre nos olhos, quero dizer, na mão.

5. Henry-Russel Hitchcock:

*‘São as formas, os contornos e modelos da arquitetura o que todos captam primeiro e que sobretudo tem um valor que sobrevive’ - e não há ‘Campus’ que me venha dizer o contrário’.*¹²

A estrutura do edifício é claramente identificável; corredor ao meio com salas de aulas de um lado e do outro, aumentando ou diminuindo o seu tamanho em função de uma regra modular pré-estabelecida, tal como as plantas do projeto do Hotel de Salzburgo (fig. 77).

A alteração principal deve-se à não continuidade dos elementos horizontais da fachada em todo o seu redor. O elemento unitário é o espaço central do Campus e os edifícios são meros instrumentos necessários ao funcionamento da Universidade e daí talvez a necessidade de criar uma fachada o mais neutra possível para este espaço agregador da função do Campus. A utilização do betão, elemento primário na construção reforça essa posição neutral.

A marcação do corredor central do edifício é feita através do recuo deste em relação ao limite do edifício, diluindo a sua presença e reforçando a ideia de duas “caixas” de betão com elementos horizontais entre paredes, acentuando o caráter abstrato dessas caixas (fig. 78).

A entrada lateralizada realizada através de uma plataforma que sai para além dos limites da caixa, retira as pessoas do eixo principal de circulação do Campus e permite-as tomar conhecimento da escala do edifício e dos seus elementos horizontais de mármore vermelho

¹² Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor



fig. 81 – Imagem do Mercado Manuel Firmino

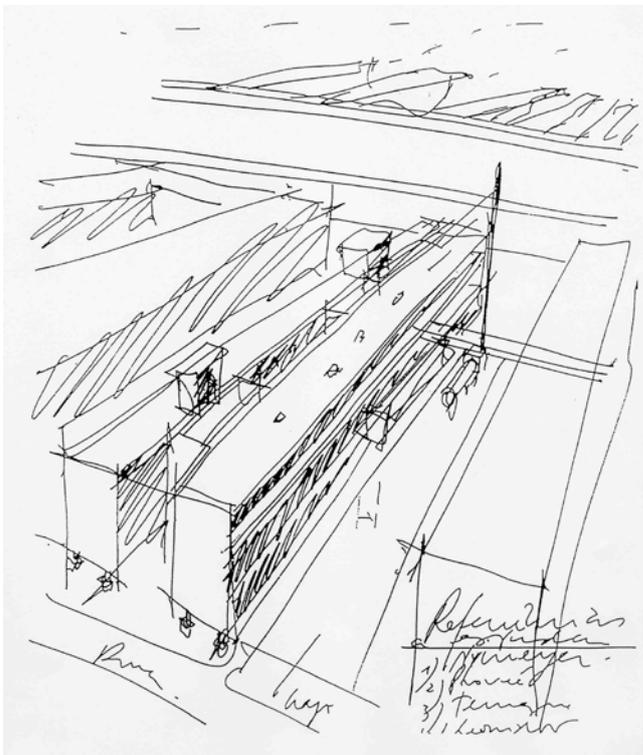


fig. 82 – Esquízo ESM do Departamento de Geociências com apontamento das referências



fig. 83 – Imagem da *Maison Tropical* de Prouvé



fig. 84 – Imagem da Academia de Brera, de Terragni



fig. 85 – À direita imagem do Departamento de Geociências e á direita imagem da Academia de Brera

A plataforma enquanto elemento de pausa como forma de percepção do ambiente que a rodeia, é novamente utilizada na Casa de Cascais com o prolongamento do pavimento da sala para além dos limites físicos da caixa, servindo desta vez para tomar conhecimento do ambiente que rodeia o edificado ao invés do edificado (fig. 79).

O projeto do Departamento de Geociências mais não é do que a utilização de alguns dos princípios utilizados no projeto do Hotel de Salzburgo, adaptados a uma situação local, o Campus Universitário, mas principalmente a uma situação regional, com a utilização dos "brise-soleil" em mármore vermelho (fig. 80), contextualizando-os com o ripado de madeira pintado de vermelho do antigo e já desaparecido, mercado de Aveiro, o Mercado Manuel Firmino (fig. 81).

Para além de todo este contexto regional é importante referir a presença, num dos seus desenhos para o edifício, de um apontamento escrito das seus referencias arquitetónicas; 1) Niemayer, 2) Prouvé, 3) Terragni e por ultimo 4) Leon Krier (fig. 82).

Sobre Niemayer falaremos mais tarde. De Jean Prouvé, podemos referir a capacidade de transferir a tecnologia de fabricação industrial para a arquitetura, sem perder qualidades estéticas, como fez na *Maison Tropical*, de 1950 (fig. 83), com as fachadas revestidas a "brise-soleils" de chapa como forma de proteger a arquitetura da incidência solar.

De Terragni, poderemos encontrar uma referencia clara ao projeto, não construído, da nova sede da Academia de Brera (fig. 84), de 1935, para Milão. Não só na proximidade de um conceito de caixa dividida ao meio por um corredor, com uma fachada de vidro recuado em relação aos extremos da construção, quase como uma tampa, em que num dos lados se encontra semi cerrada por uma espécie de brise-soleils, mas principalmente pela ligação a uma arquitetura racionalista que desenterra a geometria elementar, como o quadrado ou o cubo, figuras fechadas e estáticas, e que recupera a secção áurea do Renascimento (fig. 85).

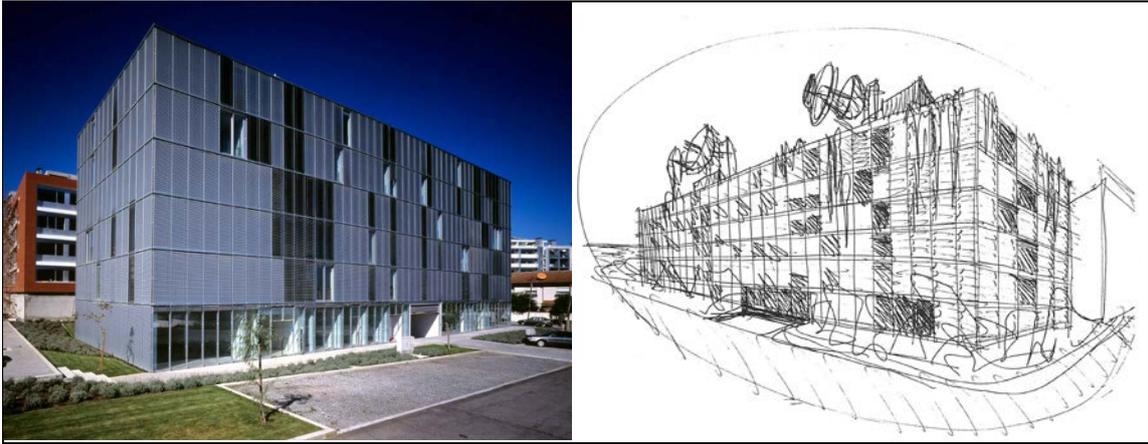


fig. 86 – Prédio da Maia e esquiço ESM da proposta para o prédio

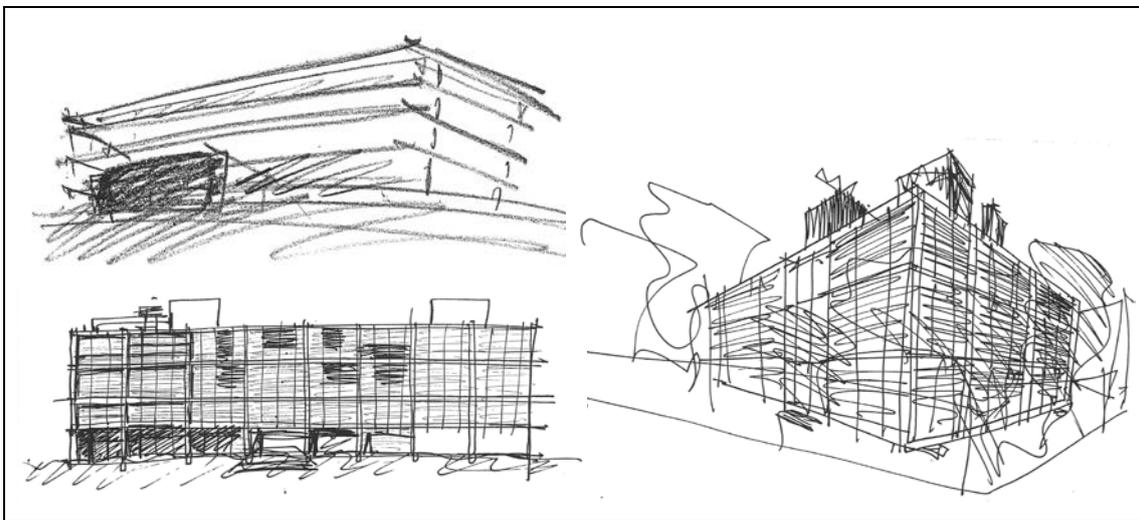


fig. 87 – Esquiços de ESM dos primeiros estudos do Prédio da Maia

Estes princípios são acompanhados pela visão corbusiana que considerava o betão armado como o único material suscetível de alcançar uma mentalidade clássica.

A Krier podemos ir buscar uma referencia teórica, no seu conceito de readaptação do edifício a novas funções. A referencia ao Mercado e ao seu ripado pode ser enquadrado neste campo, de forma a manter um regionalismo critico ao local da obra.

Oito anos volvidos, em 1997, o tema da repetição é novamente abordado num Edifício de Habitação Coletiva na Maia (fig. 86).

“A modulação estrutural é de 5,90 m, permite frentes de quarto de 2,95 m e igual medida para os lugares de estacionamento.

Os vãos definem a modulação da fachada, um sistema de estore veneziano em alumínio. Este apresentado em duas soluções, ou um estore fixo e fechado que reveste a parede opaca ou, um estore normal para os vãos das janelas ou os vãos abertos das lavandarias.

Este princípio continua na zona das lojas.

A caixilharia será em alumínio à cor natural.”¹³

A grande conquista do Movimento Moderno, que permite a independência estrutural em relação ao revestimento da fachada, adquire infinitas possibilidades, que Souto de Moura trabalha de forma a restituir importância à membrana do edifício, em contraponto com a fachada pós-moderna que utiliza o valor sinalético para transmitir um significado simbólico do imaginário coletivo.

Esta procura, mais não é do que a tentativa de fornecer uma densidade consistente de sentido ao novo sistema de relacionamento ambiental que o edifício quer constituir na cidade.

Encontrado o modulo, a mancha de ocupação permitida pela câmara, encontrada a regra de caracter estrutural, encontrada a ordem dada pelo revestimento da fachada, é no pormenor que se concentra o arquiteto (fig. 87).

¹³ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor



fig. 88 - Casa Tàpies (1963) - Coderch



fig. 89 - Edificio La Barceloneta (1951) - Coderch

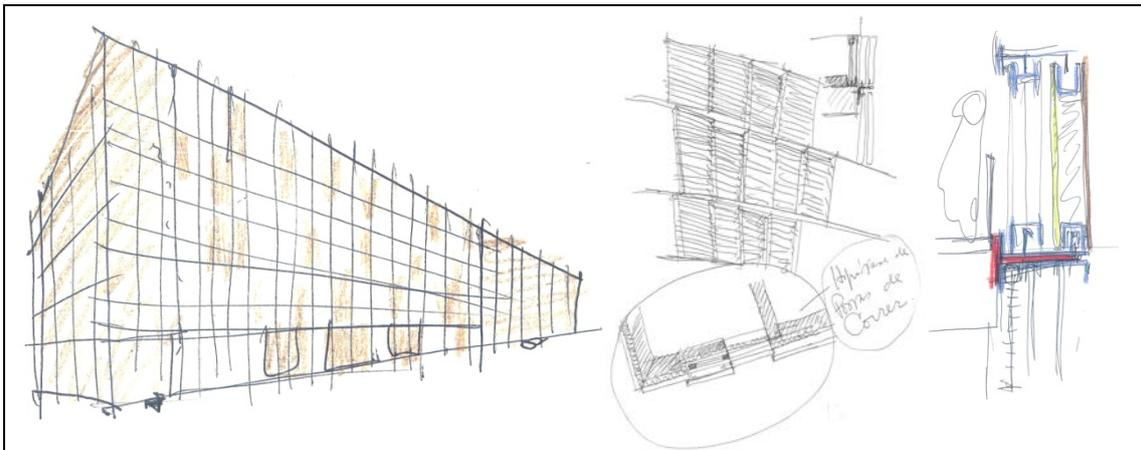


fig. 90 – Estudos de ESM para o revestimento do Prédio da Maia em madeira



fig. 91 – Mies em sua casa, à esquerda sentado na sua cadeira IC50 e à direita num vulgar cadeirão

A repetição de um único pormenor em toda a fachada, utilizando o estore para revestir tanto os panos de parede como os vãos das janelas, permite viajar por algumas obras de Coderch (fig. 88 e 89). Existe um estudo inicial, realizado por ESM onde os estores são em madeira, numa aproximação aos arquitetos do Movimento Moderno como forma de resolver problemas atuais (fig. 90).

“...era necessário resolver a fachada com um detalhe único, portanto os estores tinham de ser colocados em toda a fachada, tanto nas partes abertas como nas fechadas. É evidente que fui ver Coderch”, Souto de Moura in (Maza, 2004 p. 234)

O rigor de uma fachada com um único elemento repetido de forma exaustiva só é possível devido a uma precisão que Souto de Moura considera uma necessidade, uma obsessão de juventude.

A aparente naturalidade do rigor, é um objeto de desejo, que incorpora nas suas obras.

A demonstração da naturalidade é, muitas vezes feita pelo arquiteto através de duas imagens de Mies van der Rohe: na primeira aparece sentado numa cadeira desenhada pelo próprio na sua etapa alemã e na outra sentado num anónimo cadeirão, na sua casa de Chicago. A naturalidade não está presente na primeira imagem mas sim na sensação de comodidade de um velho Mies sentado no velho cadeirão (fig. 91).

A aspiração à naturalidade das coisas começa a manifestar-se aquando das primeiras leituras de Thomas Bernhard;

“Le descubri en Salzburgo a donde fui para presentar un proyecto.

...Pero tiene un libro fundamental, El naufrago, donde narra la experiencia de un pianista, y en el que aparece la manera como Bernhard entiende la música, así como la fusión de la genialidad, que se explica muy bien como fusión entre el personaje y el instrumento. La persona, el músico en este caso se transforma en piano y la mano deja de ser mano y se transforma en diseño.”
Souto de Moura in (Gilli, 1998, p. 132)



fig. 92 – Integração do Prédio da Maia com o terreno envolvente



fig. 93 – Pormenor do canto da fachada do Prédio da Maia



fig. 94 – Pormenor da entrada do Prédio da Maia



fig. 95 – À direita escadas talhadas na pedra em Machu Pichu, ao centro escadas de acesso à Casa de Cascais e à direita escada na Pousada do Bourro

Uma vez mais, são elementos externos ao campo da arquitetura que ajudam a consolidar opções.

A naturalidade com que uma caixa, muda e distante, assenta no terreno é dada pelo pequeno jardim de relva com arbustos baixos e densos que permitem diluir o ponto de contacto com o solo, parecendo que o edifício faz parte integrante desse jardim, e não o contrário. A escala é dada pelas árvores que o rodeiam. A relação com a cidade é feita através da abertura aleatória dos buracos das habitações (fig. 92).

O cuidado demonstrado na elaboração da fachada continua, quer com os pormenores dos cantos das fachadas, quer com o desenho das entradas, sinalizadas pelos postes com a numeração e vídeo-porteiro, como soldados guardando as suas entradas (fig. 93 e 94).

Esta atitude é compatível com um seu comentário após uma viagem a Machu Pichu, realizada nesta altura, em que afirma que *“a arquitetura parece natureza e a natureza parece artificial”*¹⁴, considerando que os Incas conseguiam intervir na natureza de maneira a que esta ficasse diluída.

Também aqui poderá ser feita uma referência às escadas de acesso ao pódio, na Casa de Cascais, feitas a partir de um só bloco de mármore ou às escadas maciças de granito feitas na Pousada de Santa Maria do Bouro como forma de demonstrar esse cuidado de transformar naturalmente a natureza (fig. 95).

Este cuidado pelos pormenores é explorado cinco anos antes, 1992, no projeto para um Edifício Residencial localizado na Rua do Teatro, no núcleo antigo da zona da foz do Rio Douro (fig. 96).

“Quando o Porto no século XVIII se expandiu para fora da malha medieval, as quintas periféricas foram urbanizadas em lotes estreitos e compridos, adaptando-se à topografia do terreno.

As casas também estreitas e compridas, foram construídas com elementos pré-fabricados de cantaria que definiu os vãos.

¹⁴ Eduardo Souto Moura, depoimento



fig. 96 – Edifício da Rua do Teatro

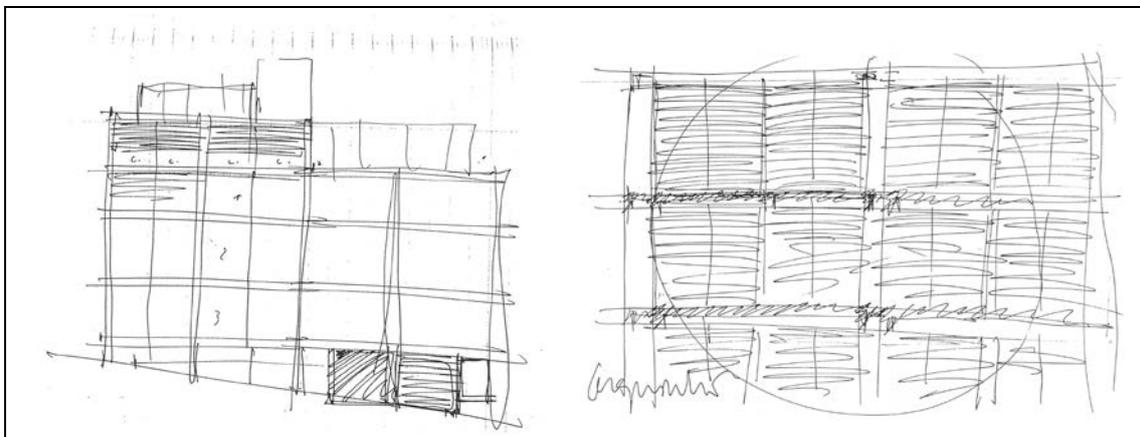


fig. 97 – Esquízo ESM com a definição do modulo e regra da Rua do Teatro

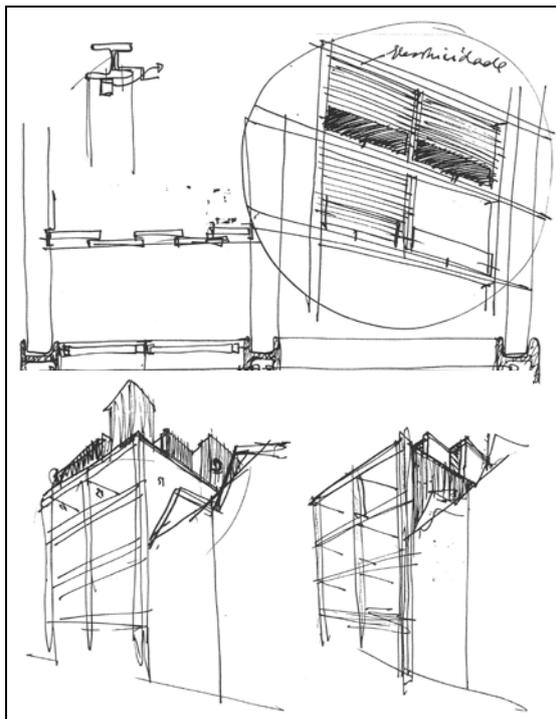


fig. 98 – Esquícios de ESM da pormenorização da fachada

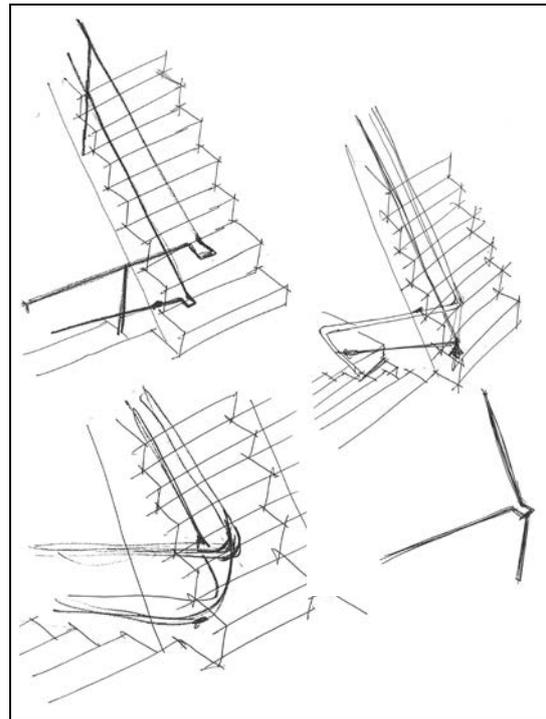


fig. 99 – Estudos de ESM para o corrimão da caixa de escadas da Rua do Teatro

As partes sobranes eram geralmente revestidas com ‘azulejo’ na fachada principal, chapa zincada nas traseiras e lâminas de ardósia nas empenas laterais.

Este edifício segue a mesma tradição, não por mimetismo mas como conceito. A estrutura de pedra em cantaria foi substituída por perfis de ferro, tendo-se conservado os mesmos revestimentos de zinco e de ardósia.

As mudanças em arquitetura não são tão rápidas e evidentes como vem nos compêndios e manuais.

É preciso exercer o ofício desenhando e construindo para perceber uma dinastia como Schinkel, Leo Van Klenze, Peter Behrens e Mies.”¹⁵

Uma vez mais, a referência a Schinkel e aos racionalistas do Movimento Moderno: Schinkel enquanto precursor da utilização de novas técnicas e materiais, como a introdução do ferro nas suas obras; e os racionalistas na procura da arquitetura de precisão, na busca da perfeição e na sucessiva depuração dos elementos.

Encontrado o módulo, a regra e a ordem, neste caso “auxiliado” pelo sítio enquanto entidade fornecedora de referências, é nos detalhes e nos materiais que se centra a exploração do arquiteto (fig. 97).

A contextualização do edifício passa pela utilização de materiais que permitem a sua fusão com a envolvente, em contraponto com a solução utilizada anos mais tarde no prédio da Maia, onde um único material contextualiza o edifício em si próprio (fig. 98).

O cuidado com a pormenorização reflete-se na forma como a fachada é desenhada, nos remates da estrutura metálica com os diversos materiais que revestem as fachadas laterais e nos panos de parede que existem para além da “pele” de estores de alumínio que formam a fachada principal do edifício.

O desenho, para além do cuidado com as habitações, passa igualmente pelas áreas comuns, onde até o corrimão das escadas assume papel primordial na procura da perfeição. A deambulação entre a “rigidez” de uma

¹⁵ Memória de descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor



fig. 100 – Maquete da 1ª proposta do Burgo Empreendimento



fig. 101 – Implantação e volumetria, a vermelho, do Burgo Empreendimento

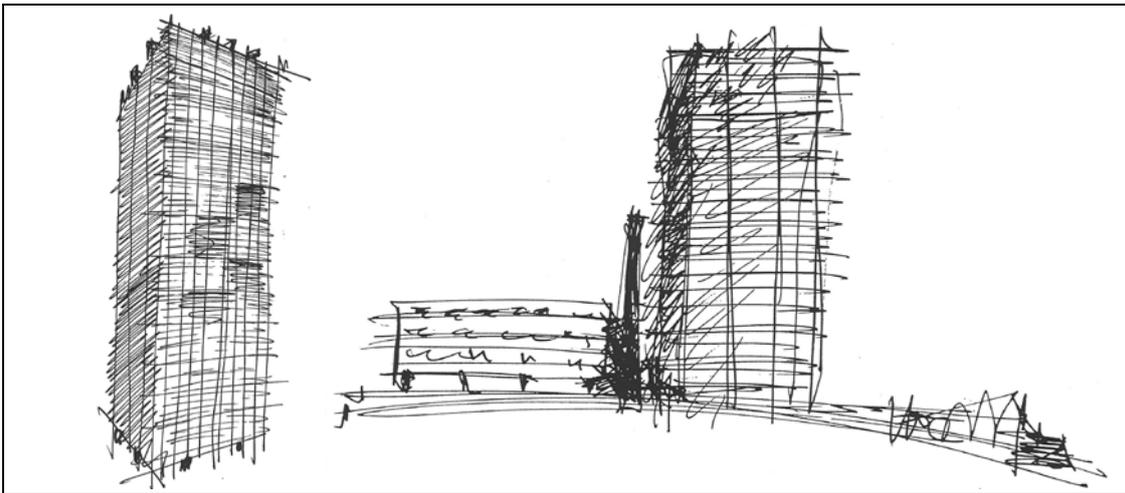


fig. 102 – Esquícios iniciais de ESM do Burgo Empreendimento



fig. 103 – Em cima, referências sinalizadas por ESM para o projeto do Burgo Empreendimento e em baixo imagens de espigueiros em granito do Norte de Portugal e Galiza

proposta mais próxima de alguns detalhes de Mies, ou de uma versão mais orgânica, próxima de um Aalto ou de um Wagner, permite estabelecer uma coerência formal em todo o edifício, ao mesmo tempo que a comparação de soluções leva à definição de um caminho próprio (fig.99).

Esta busca permite entender que não é só nos conceitos generalistas de intervenção na cidade que a arquitetura de Souto de Moura se centra, mas igualmente na coerência entre as pequenas partes e o conjunto global das suas obras

A maneira como o módulo, a regra e a ordem é encontrado no Edifício da Maia, ou o pormenor que ajuda a consolidar opções no edifício da Rua do Teatro, assumem uma simbiose quase perfeita no Burgo Empreendimento – Edifício de Escritórios e Comércio de 1991 (fig.100).

“O lote situa-se na parte onde a Avenida da Boavista deixa de ser uma "rua corredor" e se fragmenta em partes descontínuas.

A solução consiste numa plataforma de nível que recebe dois volumes próximos mas com escalas diferentes.

Um edifício baixo em banda contínua, aproxima-se do anonimato da envolvente.

A torre, afastada da Avenida, eleva-se da plataforma esperando outras arquiteturas que se vão seguir.”¹⁶

A proporção da torre é o primeiro problema que surge a Souto de Moura. Ele considerava que uma torre não devia ser baixa e após diversos estudos com maquetas, o desenho rigoroso permitiu concluir que são as questões técnicas e as normas que acabam por definir o edifício. O regulamento dos bombeiros determina a altura e a espessura das lajes determina o tamanho, de modo a que não se percam pisos (fig.101).

É deste modo que a silhueta fica definida, por decisões externas e as regras da composição clássica: base, fuste e capitel; a maneira como se relaciona com o terreno, como rodam os planos, os ritmos das aberturas e a maneira como se fecham, deixam de fazer sentido.

¹⁶ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor

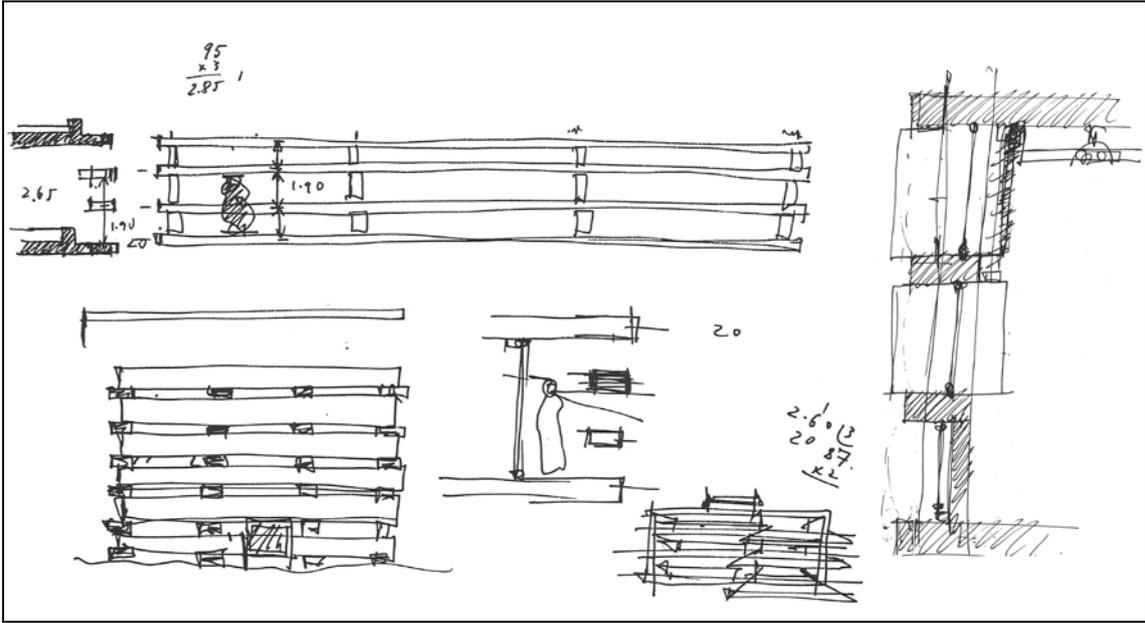


fig. 104 – Estudos de ESM para estabelecer a regra dos elementos que compõem a fachada do Burgo Empreendimento

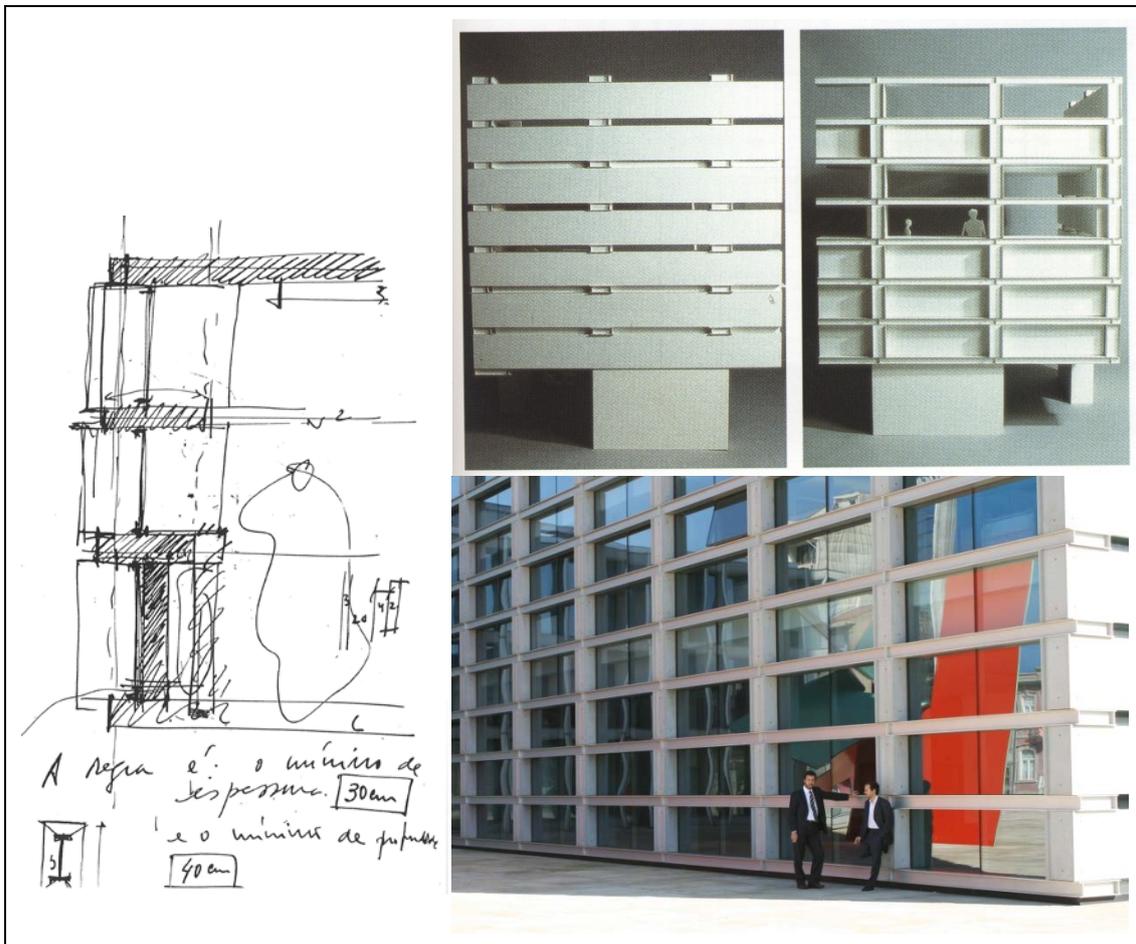


fig. 105 – Esquízo ESM das espessuras dos elementos da fachada, maquetes de estudos com a figura humana e imagem da fachada construída

Como tal, o tema iniciado no hotel de Salzburgo volta a ser desenvolvido e o edifício (fig. 102) mais não é do que um conjunto de plantas sobrepostas, de pisos que sugerem uma imagem de coisas empilhadas e que permitem distorcer a escala, pois não se sabe se cada elemento corresponde a um nível ou dois.

Para melhor fazer entender as suas intenções, Souto de Moura socorre-se da imagem de materiais empilhados, blocos de granito, tábuas de madeira ou blocos de cimento amontoados em pilhas verticais. Todos estes exemplos possuem um processo de empilhamento idêntico: elementos horizontais pousados uns em cima dos outros, mas separados por barrotes de madeira que evitam o contacto direto entre as diversas peças.

Podemos igualmente encontrar ligações aos espigueiros em granito do Norte de Portugal e Galiza como forma de contextualizar o conceito a uma arquitetura vernacular, como ponto de referencia para a materialidade do projeto. Os elementos que “constroem” o edifício sustentem um conceito, ou formam eles próprios um conceito, na procura daquilo que Souto de Moura classifica de “*ambição à obra anónima*”¹⁷ (fig. 103).

Duas características parecem ser transportadas para os seus desenhos: por um lado a necessidade de desenvolver um processo de construção em serie, em que entre os elementos e a estrutura a continuidade é absoluta; e por outro lado os diversos elementos mantêm a sua independência, a sua diversidade, ou seja a sua dimensão analítica, aproximando-se uma vez mais de Donald Judd e do seu conceito de *totalidade*. Totalidade fechada sobre si mesma, em que os diversos elementos não ganham uma relação de hierarquia ou dependência entre sí.

Isto permite encontrar a regra com que todo o edifício será executado, nunca perdendo a noção de que se está a fazer arquitetura e não escultura. A escala humana é primordial na procura da melhor solução e o estudo dos elementos horizontais é desenvolvido em função desta, principalmente no que respeita à relação do olhar humano com o exterior (fig. 104).

¹⁷ Eduardo Souto de Moura, depoimento

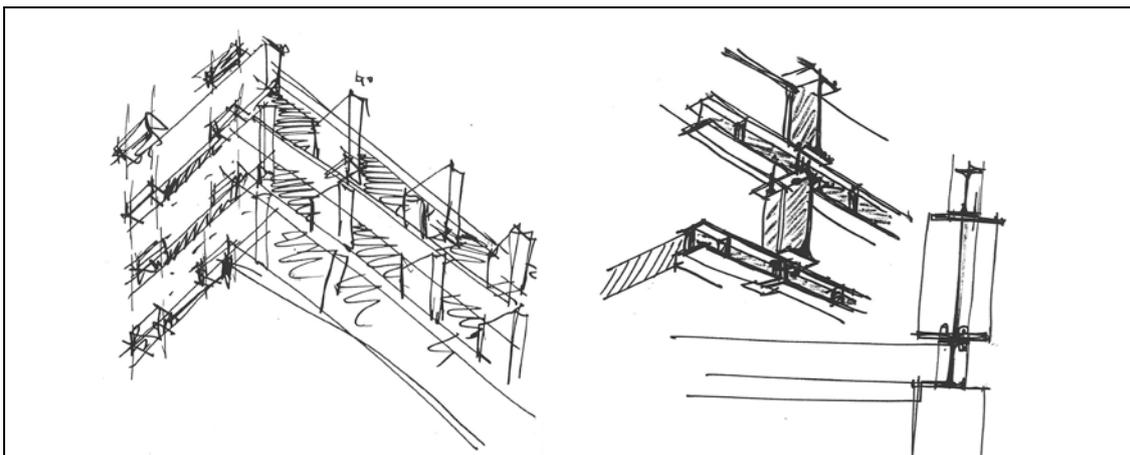


fig. 106 – Esquços de ESM dos pormenores da fachada do Burgo Empreendimento



fig. 107 – Imagem do Burgo Empreendimento



fig. 108 – Imagem do Stand de vendas



fig. 109 – Imagem da torre

Os vãos, muito mais do que elementos de composição da fachada, têm de ser utilizados por quem frequenta os espaços, relacionando o interior com a fachada ou vice-versa (fig. 105).

A obsessão de Souto de Moura pelo sistema construtivo permite-lhe desenvolver um edifício de uma forma lógica, simples, sem se tornar simplista, e de uma coerência formal que abrange todo o conjunto, onde o equilíbrio se manifesta na tensão que existe entre as partes e o todo.

O Edifício Burgo acaba, deste modo, por ser uma torre com um revestimento de faixas horizontais de granito intercaladas por estreitas barras de aço (fig. 106) que permitem diminuir o sentido de escala. O remate com o solo é realizado através de dois pilares em cada uma das fachadas, levantando o edifício da sua base natural.

Muito mais do que uma preocupação analítica da forma, a fachada responde igualmente a um problema concreto. Os fortes ventos que sopram do oceano exigem uma atitude diferenciada dos alçados do edifício. Fechados nos lados este/oeste e abertos nos lados norte/sul, ou seja, para a rua.

O edifício mais baixo inverte a lógica dominante na torre. A sua implantação não é a de um quadrado, mas de um retângulo. A pormenorização da fachada é a mesma mas ao contrário da torre, aberta nos lados onde esta se encontra fechada e vice-versa, pois, tal como um irmão mais velho, é a torre que o protege do ventos dominantes.

A segunda fase do projeto, entre 2003/2004 implica a sua construção com as necessárias adaptações de projeto. Os materiais passaram a ser o alumínio e o placagem de pedra, pois atualmente é mais barato construir neste materiais do que os inicialmente projetados (fig. 107, 108 e 109).

Isto demonstra uma capacidade de adaptação à situação concreta do tempo em que vive. Devido a este motivo, o próprio desenho do complexo teve que sofrer as naturais alterações, *“... porque en este momento en que se está comenzando la obra, estoy cambiando por completo la manera en la cual el edificio llega al solo, de tal forma qua ya no apoya en unos pocos pilares a*

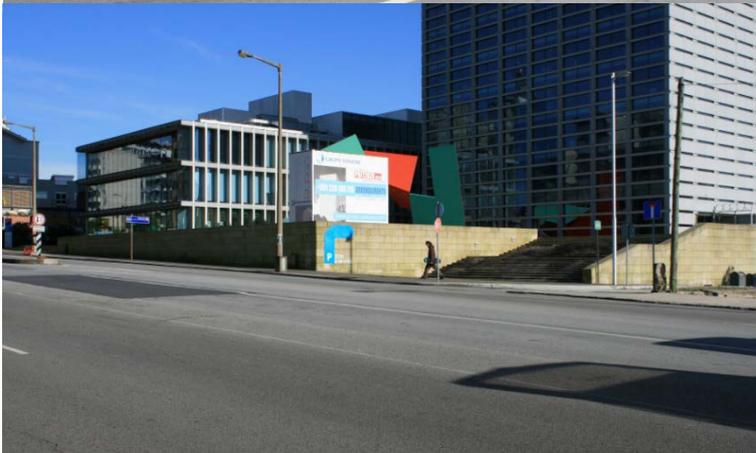


fig. 110 – Em cima acesso Norte e em baixo acesso Sul ao “pódio” do Edifício Burgo



fig. 111 – Em cima à esquerda Casa Tugendhat, à direita escada de acesso ao Pavilhão de Barcelona, em baixo imagem do Pavilhão de Barcelona

través de unas grandes vigas que después iban a quedar ocultas. Ahora la estructura llega directamente hasta la base, y las puertas, los accesos, se resuelven mediante la rotación de la propia piel, lo cual sirve para marcar que el edificio es una caja continua.

También en el edificio que está al lado, el bajo, lo he cambiado todo. Llegué a la conclusión que debía ser el alto pero tumbado, que en este tipo de arquitectura abstracta, de apilar de mallas, los sistemas deben ser iguales en términos de composición, de manera que las personas puedan entender que la pormenorización de una es la misma que la del otro, solo que tumbado

No quería usar la ironía, no me interesa nada la ironías en la arquitectura, no se trata, pues de eso. Pero quería emplear de alguna manera el carácter arbitrario con el que se hace hoy la arquitectura, esas decisiones a la hora de proyectar, y el hecho de colocar los dos edificios juntos, uno de ellos invertido, fuerza en cierta medida una imagen de arbitrariedad que existe actualmente en la arquitectura.” Souto de Moura in (Maza, 2004, p. 230)

Um pormenor aparece como elemento dissidente ou dissonante do conceito unitário das torres, o espaço publico exterior formado pelos dois edifícios, é resultado de um pódio estereotómico¹⁸, maciço, feito de pedra granítica como que se saísse da terra e que absorve o inclinação da Avenida da Boavista.

Se do lado nascente o acesso ao pódio é feito de nível com a avenida, a poente o acesso é feito através de um lanço de escadas perpendicular á Avenida, frontal ao edificio, que desmaterializa o canto e fragmenta o conceito de “base” onde estão pousados os edifícios, diluindo e fragilizando o conceito de uma massa que trabalha à compressão, que só um elemento natural como a pedra, consegue dar. (fig. 110)

¹⁸ O conceito de tectónico é inicialmente apresentado por Gottfried Semper como parte de duas “categorias” que permitem, entender o que os arquitetos fazem e entender como o fazem. Como tal Semper apresenta estas categorias como “stereotomic of the earthwork” e tectonic of the frame” o que numa tradução simples pode se entendido como “estereotomia do trabalho da terra” e “tectónica da estrutura”. Kenneth Frampton simplificou os termos para *estereotómico* e *tectónico*



fig. 112 – Vista geral do projeto do Conjunto de La Pallasera

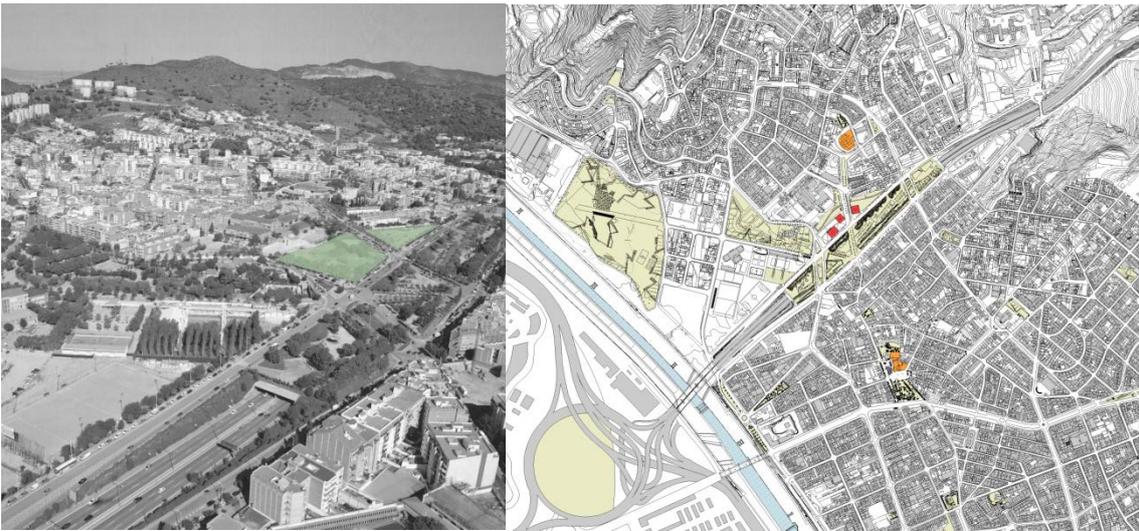


fig. 113 – Local de intervenção do Conjunto de La Pallasera

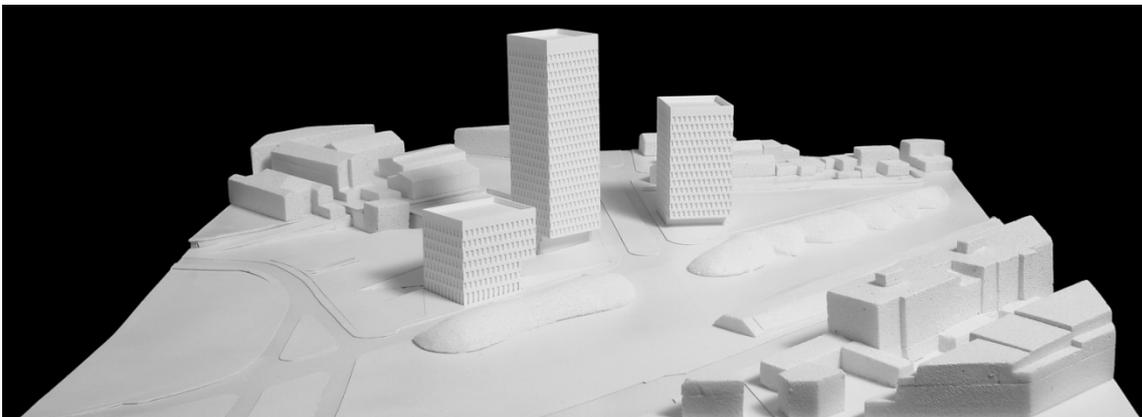


fig. 114 – Maquete do Conjunto de La Pallasera

Se tomar-mos como exemplo Mies van der Rohe, arquiteto tantas vezes referenciado por ESM, é interessante observar que quando Mies utilizava o pódio estereotómico, colocava os degraus de forma lateral à entrada edifício, como que escavados no material e sempre resguardados por um muro/parapeito que mantinha a continuidade da linha horizontal da base onde estão colocados os edifícios, acentuando desta forma a função do pódio. Os degraus de acesso à Casa Tugendhat ou ao pavilhão de Barcelona são disso exemplos (fig. 111).

Se o projeto do Edifício Burgo dependia de uma resolução formal que resolvesse os problemas de inserção de uma torre num ambiente urbano consolidado, num lote retangular à face da rua, o projeto para o Conjunto de La Pallaresa de Santa Coloma de Gramanet em Barcelona de 2007 é muito mais uma proposta de urbanismo, que utiliza a arquitetura como forma de resolver um problema de ligação entre uma cidade que se expande e a sua periferia (fig. 112).

“... ”

O projeto tem três conceitos básicos: intervenção à escala urbana, valorização do espaço livre e conceção unitária das arquiteturas .

- À escala urbana, a estratégia de intervenção resulta da descontinuidade funcional, de escalas e volumetrias do entorno próximo, que impossibilita um tecido urbano contínuo. O projeto prevê a criação de espaços livres significativos e a concentração da construção em edifícios em altura. A verticalidade dos edifícios, que tem como fim libertar solo, reduz o impacto urbano e adapta-se às características morfológicas da zona, o que permite atingir um carácter simbólico, como frente e porta do bairro, definido pelo dialogo formal entre os dois edifícios de habitação dispostos a ambos os lados do eixo cívico da Avenida de Puig Castellar.

- O espaço livre organiza-se como um parque urbano que atua como prolongamento do Parque Europa e união com o complexo lúdico de Can Zam, situado a oeste do terreno.



fig. 115 – Relação do Conjunto de La Pallaresa com o Parque e o Bairro



fig. 116 – Pormenor da fachada do Conjunto de La Pallaresa

- No tratamento dos edifícios buscou-se uma unidade morfológica. A solução formal das fachadas, a modulação e proporções das aberturas seguem um mesmo princípio unitário. O encontro dos volumes com o solo resolve-se com uma consola, que define e protege os acessos aos edifícios, seguindo um alinhamento horizontal comum.

...¹⁹

O terreno de intervenção era um vazio situado entre o casco antigo do bairro de Singuerlín e a autoestrada B-20, que naquela zona tinha sido coberta, durante os anos 90 do século passado, para criar um parque urbano, o Parque Europa.

A parcela de terreno, que acompanha a Avenida Parallela, é dividida em duas pela passagem, em diagonal, da Avenida de Puig Castellar

É neste interstício urbano que ESM intervém, com uma proposta de três torres, duas de habitação e uma para um hotel e comércio, concebidas de uma forma unitária em contraponto com a fragmentação local (fig. 113).

A escala vertical proposta, longe do doméstico dominante, permite libertar o máximo de solo possível, possibilitando a transição pacífica entre o Parque (vegetal) e o bairro (mineral) através de um espaço público criado pela subtil relação geométrica entre as torres (fig. 114).

O jogo de volumes permite criar uma relação dinâmica com a paisagem e de transição entre diferentes espaços públicos, só possível pela forte definição arquitetónica que a proposta possui, através da formalização de uma fachada abstrata feita de betão, que permite domesticar os diferentes usos dos edifícios.

O embasamento que unifica a proposta e alberga os espaços comerciais, funciona como base de onde se elevam os volumes. O sempre difícil “pousar” dos edifícios no solo é resolvido através de pórticos/consolas na base dos edifícios, que dão acesso aos átrios de entrada balanceando os volumes e criando uma praça porticada. Um espaço público, urbano, que unifica a

¹⁹ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor

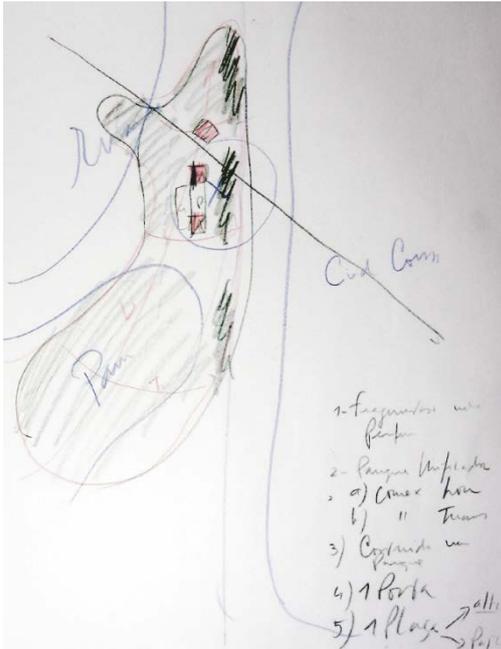


fig. 117 – Esquízo ESM da implantação e condicionantes do Conjunto de La Pallaresa

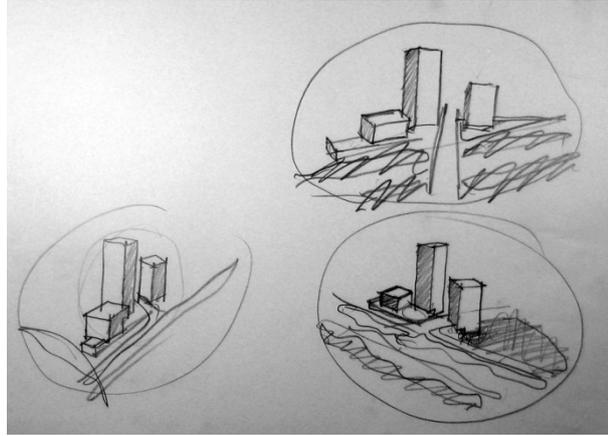
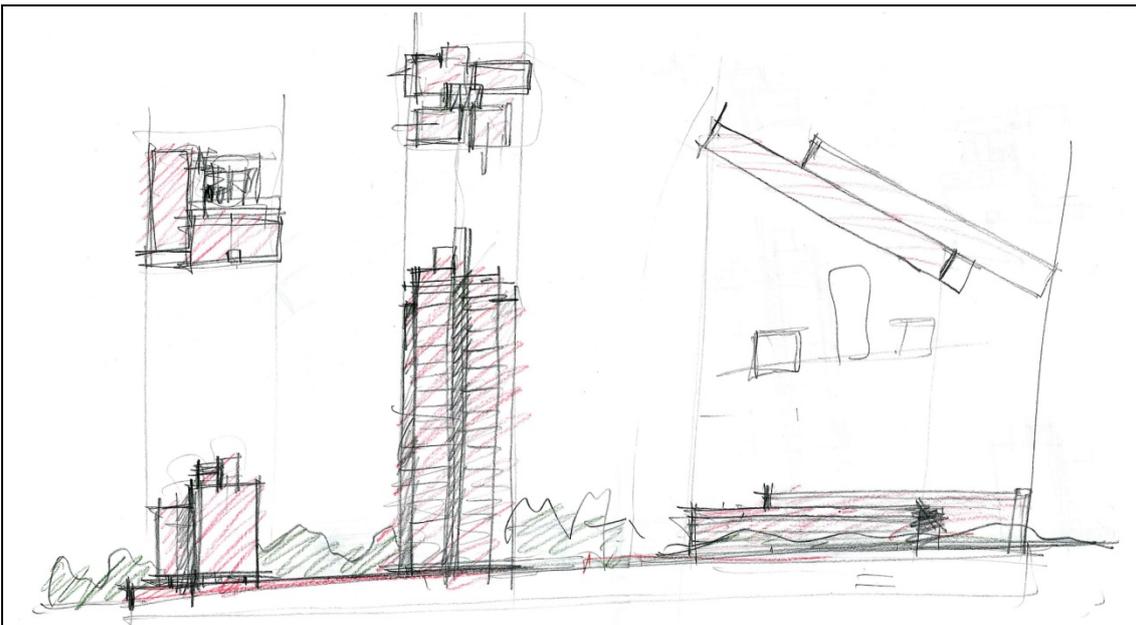


fig. 118 – Esquícios de ESM das volumetrias do Conjunto de La Pallaresa



Eduardo Souto de Moura



Siza Vieira



Louis Kahn



Arne Jacobsen

fig. 119 - Esquízo com o 1º estudo de ESM para o Conjunto de La Pallaresa e referências

proposta e acentua o caráter de uma nova urbanidade, que equilibra e liga o bairro com o Parque (fig. 115).

A unidade do conjunto é dada pelo pormenor da fachada que se repete nos três volumes e se adapta às diferentes funções, abrindo e fechado “buracos” onde necessário, sem alterar a dinâmica do conjunto, repetindo um modelo já utilizado nos projetos do Prédio da Maia, de 1997, ou no Edifício Burgo, de 2004, onde um único pormenor construtivo permite resolver as questões técnicas e funcionais de revestimento de um edifício.

No caso do Conjunto de La Pallaresa, muito mais do que uma “pele” que veste os edifícios, é o conceito de cheio/vazio e luz/sombra que uma janela proporciona, que é utilizado como norma até ao extremo do abstrato (fig. 116).

“Quando faço as três torres em Santa Coloma, Barcelona, três edifícios de habitação social, com custos reduzidos, num país mediterrânico, virado a Sul... tenho de arranjar uma janela, mas uma que não seja revivalista, que seja, antes de mais, um sistema. Portanto, experimentação, experimentação...” Souto de Moura in (Cecilia & Levene, 2009, p. 12)

Se a abordagem ao problema da implantação ficou praticamente definido, com o princípio de libertar o máximo de solo possível como forma de minimizar o impacto urbanístico, justificando uma ocupação por volumes verticais, o seu posicionalmente no terreno acaba condicionado pela rede viária existente, assumindo os edifícios uma implantação “natural” (fig. 117).

Resolvida a questão da implantação, é a volumetria dos edifícios que começa por ocupar as preocupações da proposta.

A primeira abordagem ao tema indica uma solução onde cada um dos corpos assume uma autonomia volumétrica em relação aos demais, mas já demonstra uma hierarquização dos mesmos, em termos altimétricos, estabelecida pelas diversas funções do complexo. A torre de Habitação de venda livre com o seu programa mais numeroso é a mais alta e encontra-se ladeado pelas suas “irmãs”. A Norte a torre de Habitação de promoção pública, com um programa

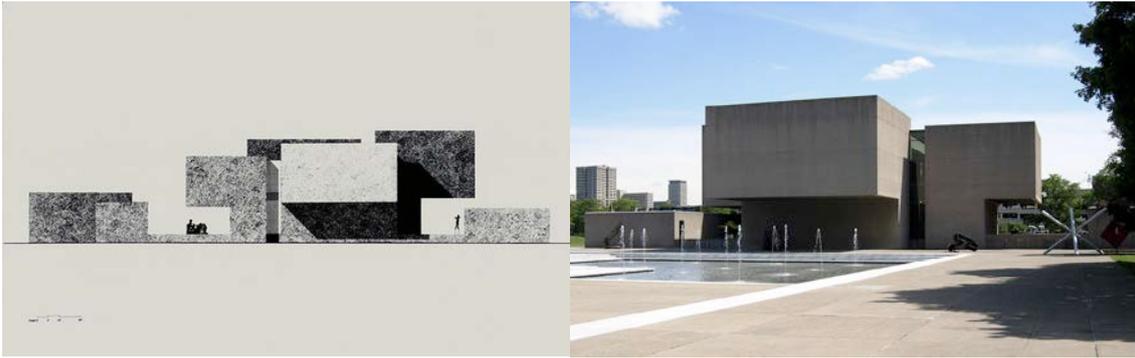


fig. 120 – Museu de Arte de Everson de I. M. Pei



fig. 121 – Estudo de ESM para a praça do Conjunto de La Pallaresa

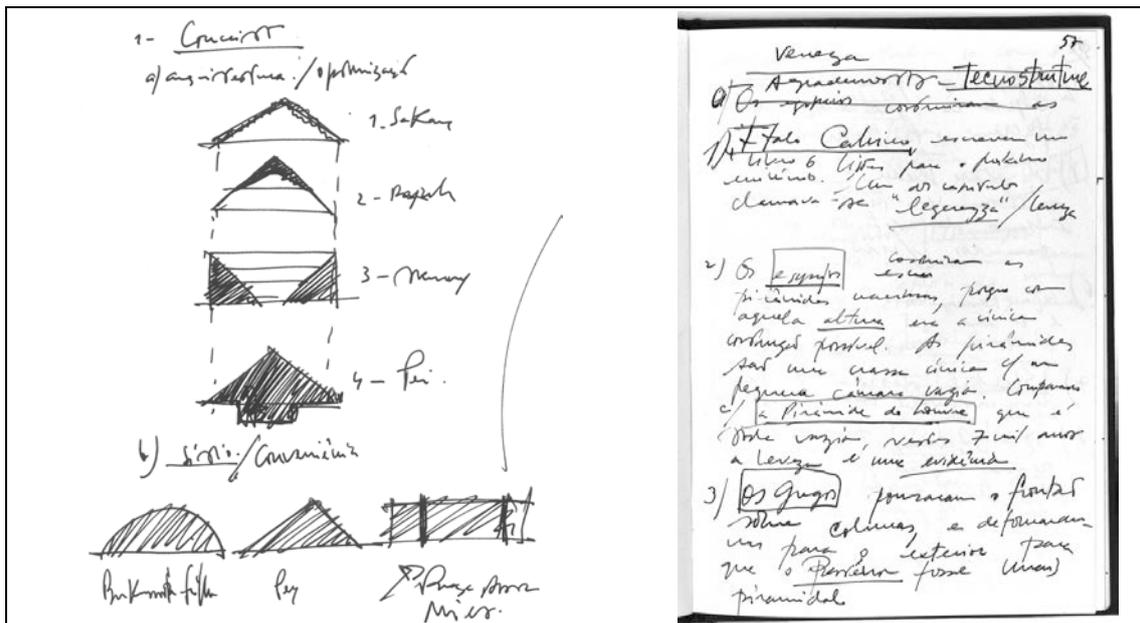


fig. 122 – Referências a Pei nos cadernos de esboços de ESM

mais reduzido é mais baixa, e a Sul o hotel quase assume a escala urbana da zona (fig. 118).

Formalmente, as primeiras abordagens demonstram uma intenção de personalizar cada uma das torres com um linguagem própria, podendo-se identificar aproximações com as propostas de Siza Vieira com o projeto para Schilderswijk, Haia, Holanda, 1989-93, Louis Kahn e o complexo de habitação de Mill Creek, Filadélfia, 1951-68 e ainda Arne Jacobsen com o edifício Vattenfall (antigo Hew, 1963-69) em Hamburgo (fig. 119).

No entanto, a decisão de criar a praça pública e o conceito de consolas dos edifícios, encaminha a proposta para uma uniformidade formal do conjunto, próximo da interpretação do Everson Museum of Art, 1968, de I. M. Pei.

Pei utiliza as consolas dos diversos volumes dos edifícios como forma de uniformizar o ambiente urbano ao redor do museu. As consolas permitem diluir o efeito entre o espaço público da rua e o privado do museu, proporcionando uma continuidade espacial que se torna geradora do edifício (fig. 120).

Souto de Moura utiliza as consolas como elemento gerador do espaço exterior, criando um espaço gerado pelos volumes, quase como o negativo da proposta de Pei (fig. 121).

Pei aparece, inicialmente, como referência, num desenho feito em 2003 quando ESM explora o tema da cobertura. Esse desenho representa a sua visão para dois temas; *arquitetura/otimização* e *sítio/conveniência*. No primeiro, a pirâmide do Louvre de Pei aparece no final de uma interpretação sobre pirâmides no Movimento Moderno. No segundo, desenha a pirâmide de Pei ladeada pela cúpula de Buckminster Fuller e pela cobertura plana da National Gallery de Mies, como forma de ocupação de território.

Em 2008 Pei é novamente abordado, de forma indireta, quando ESM prepara a sua conferência para a Bienal de Veneza sobre o tema da leveza na arquitetura, e faz o paralelismo entre as pirâmides egípcias maciças e a pirâmide do Louvre vazia, como forma de demonstrar a evolução estrutural e conceptual ao longo da história da arquitetura (fig. 122).

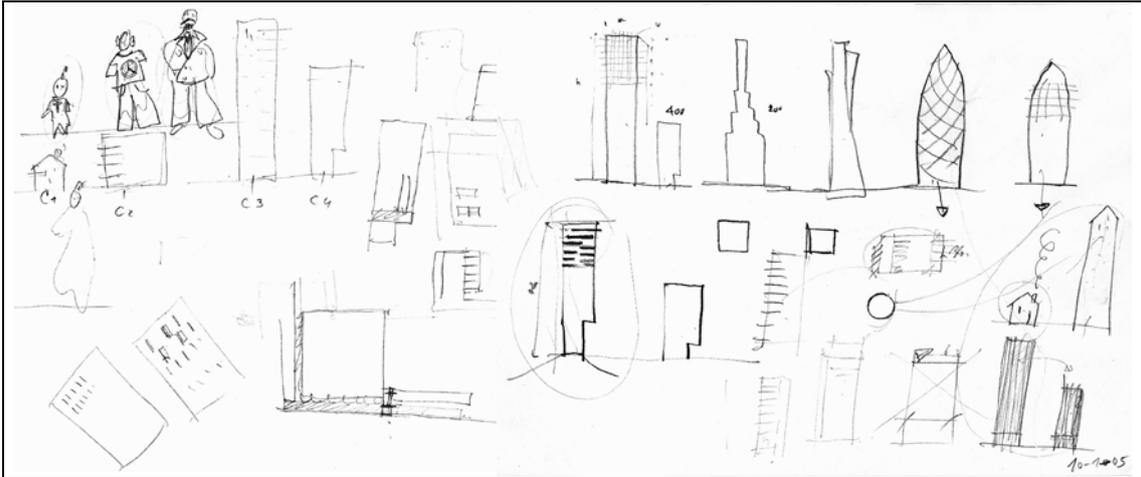


fig. 123 – Esquços de ESM a bordar o problema da altura da torre do Conjunto de La Pallaresa

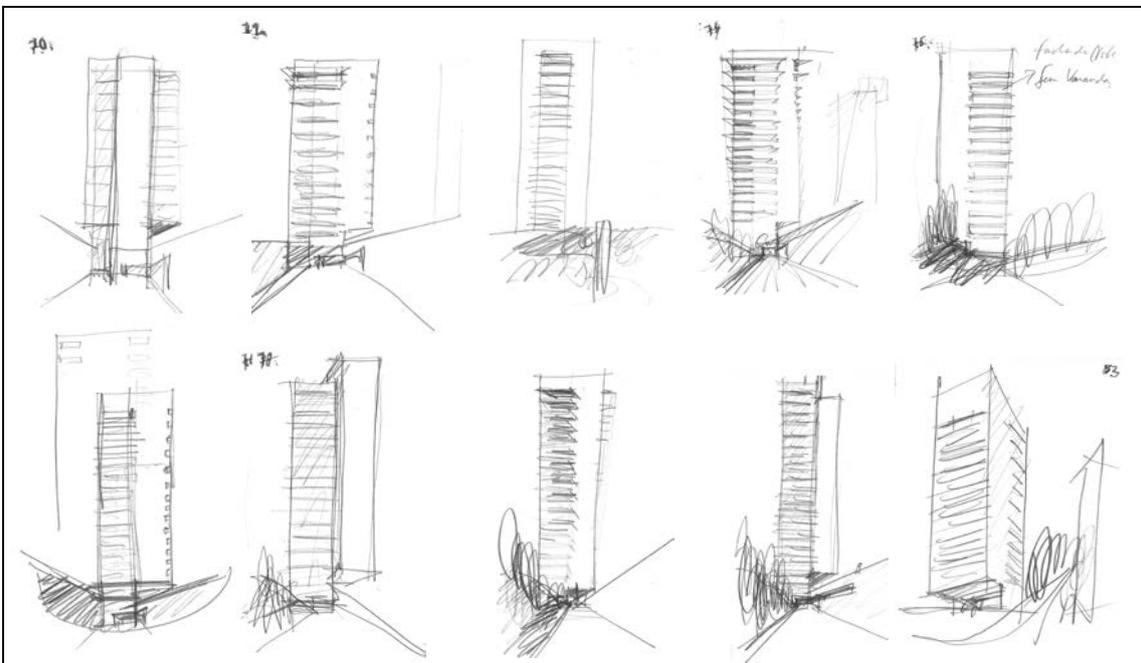


fig. 124 – Esquços de ESM a estudar as aberturas da torre do Conjunto de La Pallaresa

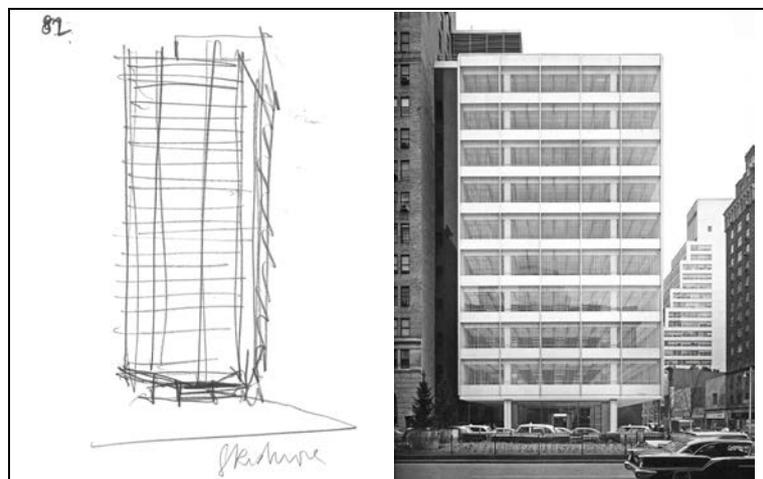


fig. 125 – Esquço ESM com referência a Skidemore (SOM) e projeto do SOM para a Pepsi-cola em Nova York

Na fase inicial do estudo do conjunto de Santa Coloma, ESM permite-se desenhar e explorar o conceito de torre de uma maneira descomprometida, tão característica de algumas das suas abordagens a propostas anteriores, como o Pavilhão de Viana, Café do Eixo desportivo ou os equipamentos da Marginal de Matosinhos, onde figuravam relações antropomórficas como forma de “domesticar” o projeto.

Neste caso faz uma comparação, descomplexada, entre o ser humano desde criança até adulto, numa clara comparação com os três edifícios do conjunto.

Comparar a sua proposta de torre com alguns dos exemplos existentes, como a Empire State building, o World Trade Center de Nova York ou o Gherkin de Londres, parece funcionar como elemento catalisador para explorar novos caminhos e procurar soluções que se adaptem ao projeto (fig. 123).

A primeira abordagem ao problema das aberturas para a torre, passou pela utilização de rasgos enquanto varandas, talvez com o intuito de identificar a forma à função a que destina a torre, habitação, e numa clara aproximação a uma arquitetura do Norte da Europa (fig. 124). As suas influências numa arquitetura Norte Americana estão patentes numa série de esboços que realiza, alguns claramente identificados como o que faz de um edifício com a inscrição “Skidmore”, numa interpretação próxima da sede da Pepsi-Cola em Nova York de 1956-60 do gabinete SOM – Skidmore, Owings & Merrill (fig. 125).

Outros desenhos passam pela reinterpretação de diferentes edifícios: o edifício Wainwright de Louis Sullivan, 1890, com a cornija de remate a as janelas alinhadas numa métrica perfeita ou pela proposta de Eiel Saarinen para o concurso da sede do Chicago Tribune. Existem igualmente desenhos de propostas de arranha céus pós-modernos, onde o fecho do edifício, o frontão, é feito muito mais por evocação e não como função, numa aproximação às teorias de Venturi e como Phillip Johnson reproduziu no Sony Building, antigo AT&T, de Nova York (fig. 126).

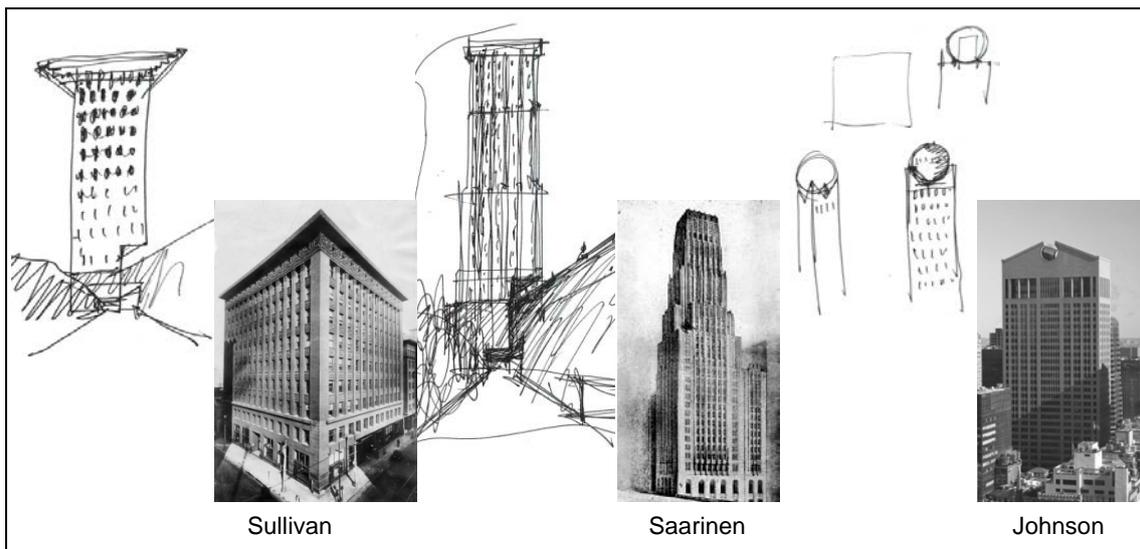


fig. 126 – Esquços de ESM de estudos para a torre do Conjunto de La Pallaresa e respetivas referencias



fig. 127 – À direita Assurance Corporate, centro edifício AT&T e à direita One Shell e Two Shell Plaza



fig. 128 – Proposta para o One Charles Center de Marcel Breuer

Mas é na aproximação ao gabinete SOM que poderemos encontrar o maior numero de afinidades, principalmente quando revemos projetos como o edifício para a *Assurance Corporate* de 1964, ou o edifício *AT&T* de 1980, em Atalanta, com a sua métrica de fachada regular feita por vãos horizontais rasgados compatíveis com uma fase inicial de estudo.

O projetos para o *One Shell Plaza* e *Two Shell Plaza* de 72 em Houston, Texas, poderão indiciar uma inflexão na aproximação do tema da janela, passando esta a ser vertical, não no sentido da janela cortina, típica dos arranha céus Americanos mas, como elemento de composição de fachada através do cheio e vazio (fig. 127).

Tendo em conta o carater minucioso da maneira como o arquiteto Souto de Moura estuda e prepara os seus projetos, a referência a *Skidmore* no seu desenho, demonstra a existência, cuidada, de procurar referencias, que estuda até à exaustão e que permitam consolidar opções.

Talvez, mais surpreendente, seja a aproximação ao projeto, não construído, de Marcel Breuer para o edifício *One Charles Center*, de 1960, em Baltimore. Este projeto faz parte de um concurso, ganho por Mies van der Rohe onde as propostas apresentadas foram publicadas na revista *Architectural Forum*, no seu numero de Abril de 1960. Sendo Mies um dos arquitetos de referencia de ESM e, sendo possuidor de uma extensa coleção de publicações do arquiteto, a possibilidade de ter tomado conhecimento desta proposta, não construída, de Breuer assume um caracter real, permitindo uma “apropriação” indireta de experimentação (fig. 128).

“Acho que é possível identificar as referencias de uma obra, mas a dificuldade será se a obra já é madura, porque então não existirá uma relação só, mas muitas. A articulação destas influências é um acto de criação irrepetível.

O arquiteto trabalha manipulando a memória, disso não há duvida, consciente mas a maioria das vezes subconscientemente.”Siza Vieira in (Veira, 2000, pp. 36, 37)



fig. 129 – À esquerda *Terrace Plaza Hotel*, esquiços de ESM do Conjunto de La Pallaresa e canto inferior direito depósito de locomotivas de *Auf dem Wolf*

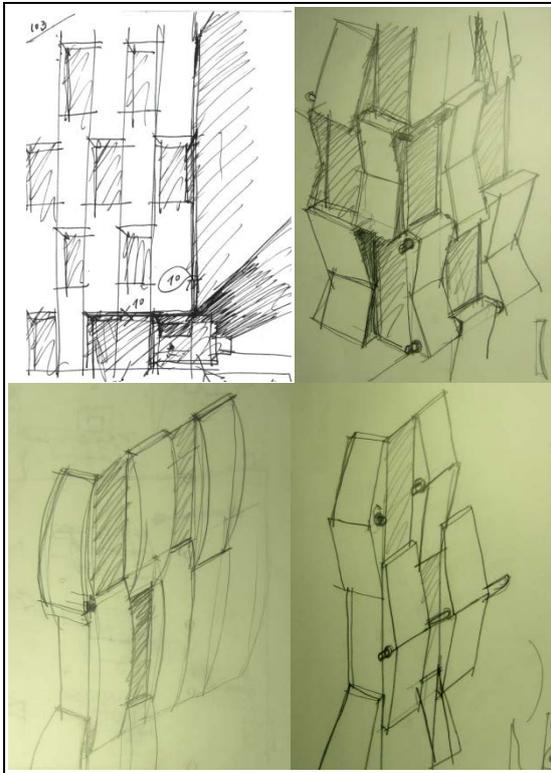


fig. 130 – Esquiços de ESM do pormenor da fachada do Conjunto de La Pallaresa

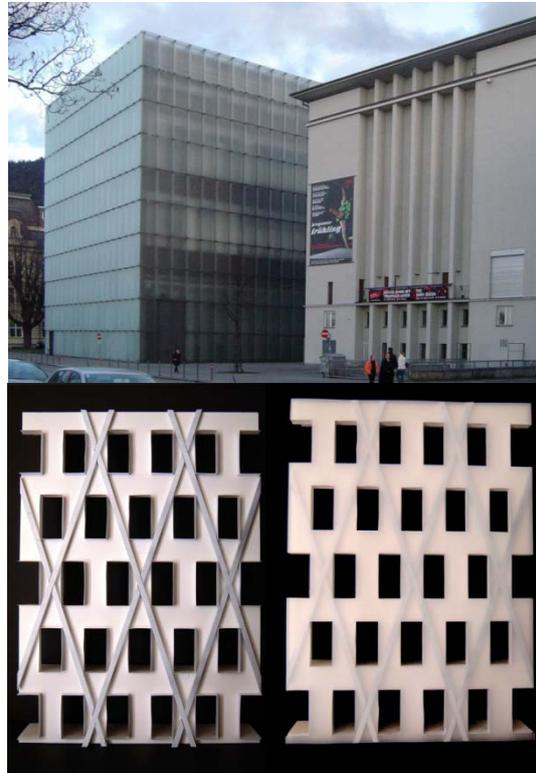


fig. 131 – Em cima imagem do museu *Kunsthhaus Regenz* e em baixo maquetes de estudo da fachada do Conjunto de La Pallaresa

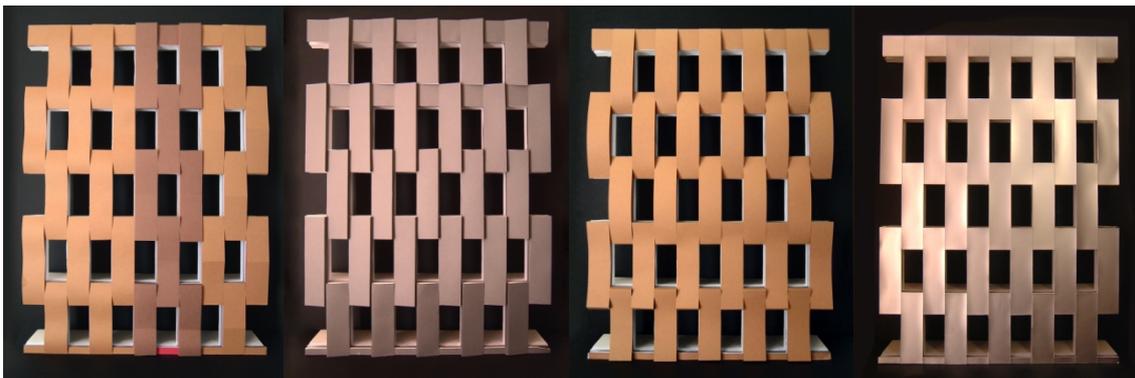


fig. 132 – Maquetes de estudo da fachada do Conjunto de La Pallaresa

Em Santa Coloma, para a torre do hotel, que pousa num embasamento que permite absorver a inclinação da Avenida Parallesa, a imagem do Terrace Plaza Hotel, de 1948 em Cincinnati, Ohio, também do SOM, aparece como elemento passível de uma identificação formal e conceptual. Na cobertura de uma área comercial, marcada apenas pela transparência das lojas á face da rua, “pousa” um hotel que ocupa metade da área disponível. A restante é ocupada por uma área ajardinada de utilização semi-publica.

A separação entre os dois equipamentos, lojas e hotel, é feita através de uma quebra na fachada, no sitio onde “pousa” o hotel, indiciando um sistema de consola, que separa a função horizontal do comercio da função vertical do hotel.

Igual solução é utilizada por Herzog&de Meuron para o depósito de locomotivas de *Auf dem Wolf*, de 1995 em Basel onde um pórtico acentua a autonomia entre a área técnica horizontal e a área administrativa vertical do complexo (fig. 129).

Uma vez mais uma base maciça, opaca, contrasta com uma regra modular de cheios e vazios na sua parte superior, fechados ou abertos em função das necessidades interiores.

Definida a regra, para a implantação e para os volumes, é o estudo do modulo da fachada que passa a concentrar as preocupações do arquiteto. O estudo de um elemento modular que permita fazer um buraco e seja ao mesmo tempo parte integrante dessa fachada, leva ESM a testar soluções que passam por princípios de pele de edifício, próximos da solução do museu Kunsthau Bregenz, 1997, de Peter Zumthor, onde uma fachada transparente permite ver a estrutura do edifício. O estudar módulos estruturais com formatos diferentes, que permitam criar uma dinâmica plástica nos volumes, através da forma, e verificar como a incidência da luz solar atua na fachada ao longo do dia (fig. 130 e 131).

Todas estas soluções são sempre complementadas e testadas com o uso de maquetes de estudo como elemento de transição entre os esquiços e uma formalização gráfica final (fig. 132).



fig. 133 – Projeto da Frente Norte do Parque da Cidade – Maquete e implantação

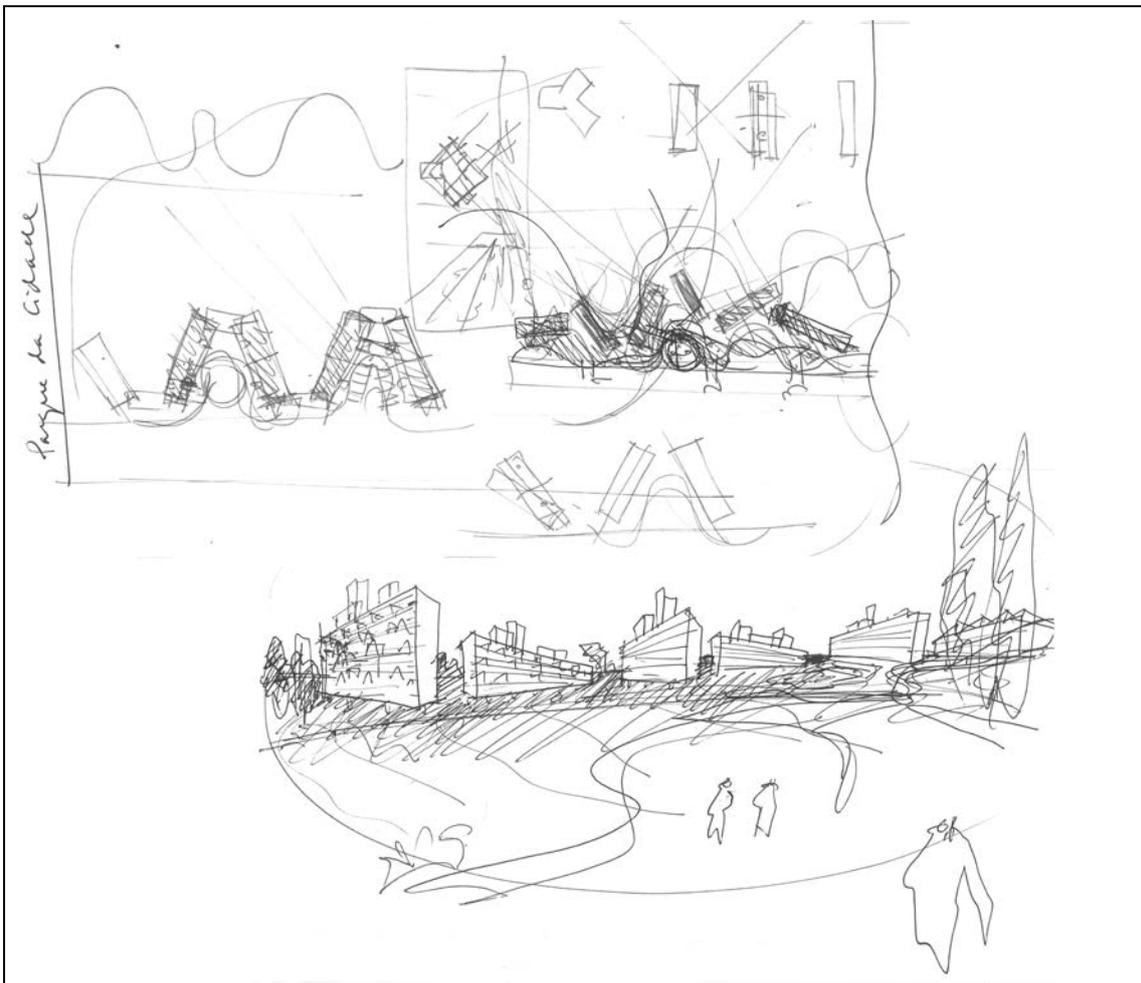


fig. 134 – Esquços de ESM da primeira proposta para a frente urbana do Parque da Cidade

No campo do urbanismo, Souto de Moura tinha-se deparado com um tema similar ao do Complexo de Santa Coloma quando realizou um estudo para a Frente Norte do Parque da Cidade, no Porto, em 2001. Também aqui, a proposta se desenvolve num cenário entre os grandes espaços abertos e naturais do Parque da Cidade do Porto, a Sul, e as grandes massas construídas da cidade de Matosinhos, a Norte. A separa-las, a estrada da Circunvalação, Estrada Nacional 13, com duas faixas de rodagem em cada sentido.

A proposta desenvolve-se em três núcleos de edifícios, que tal como os equipamentos da Marginal de Matosinhos, rematam a malha urbana de Matosinhos e diluem a construção na periferia do Parque, assumido que a estrada da Circunvalação passa a ter um carácter de via urbana e não de canal de divisão das duas cidades.

De modo a limitar e diminuir a ocupação do solo, ESM concentra grande parte da capacidade construtiva numa torre de 27 pisos que marca a interceção entre uma das artérias principais de Matosinhos, Av. D. Afonso Henriques e a estrada da Circunvalação. A restante capacidade construtiva é distribuída por uma série de edifícios lineares de vão dos dois até aos oito pisos, e que são implantados ao longo da estrada de modo a criar uma ligação com os volumes situados em Matosinhos (fig. 133).

“O projeto baseia-se no conceito de que o Parque da Cidade não é um parque natural, mas sim um parque urbano, projetado com construções envolventes, pelo Arq. Sidónio Pardal.

A tipologia da torre foi por nós decidida, não para ser um ‘Ícon’ na paisagem, mas porque, pela sua densidade, vai permitir aberturas de 110 metros entre os três núcleos. A existência destes vazios pressupõe uma correção à mancha ‘abstrata’ indicada nas Normas Provisórias, não tendo a área do Parque sido afetada em nenhum m2.

Este ponto é fundamental para nós, pois pensamos que a frente urbana não deve ser uma ‘muralha’ fechando o Parque, mas um conjunto de edifícios que se relacionam com a malha urbana de Matosinhos, que está a 50 metros

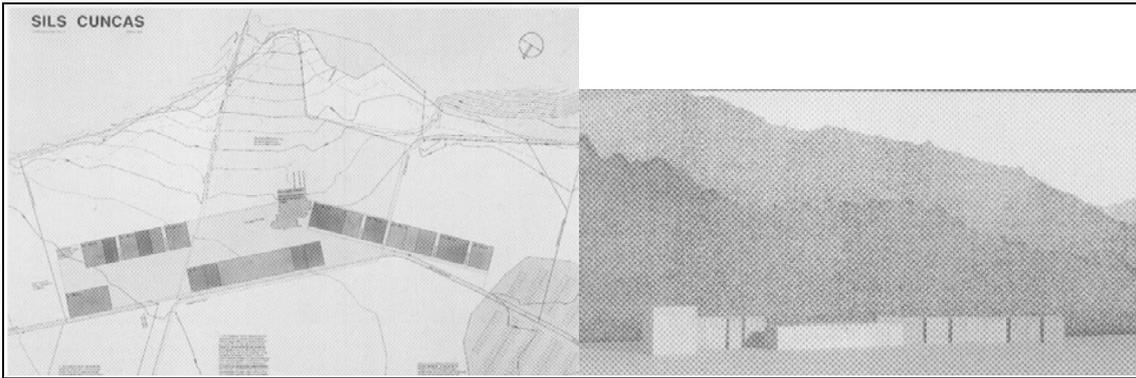


fig. 135 – Proposta de Herzog & de Meuron para o concurso de Sils Cuncas

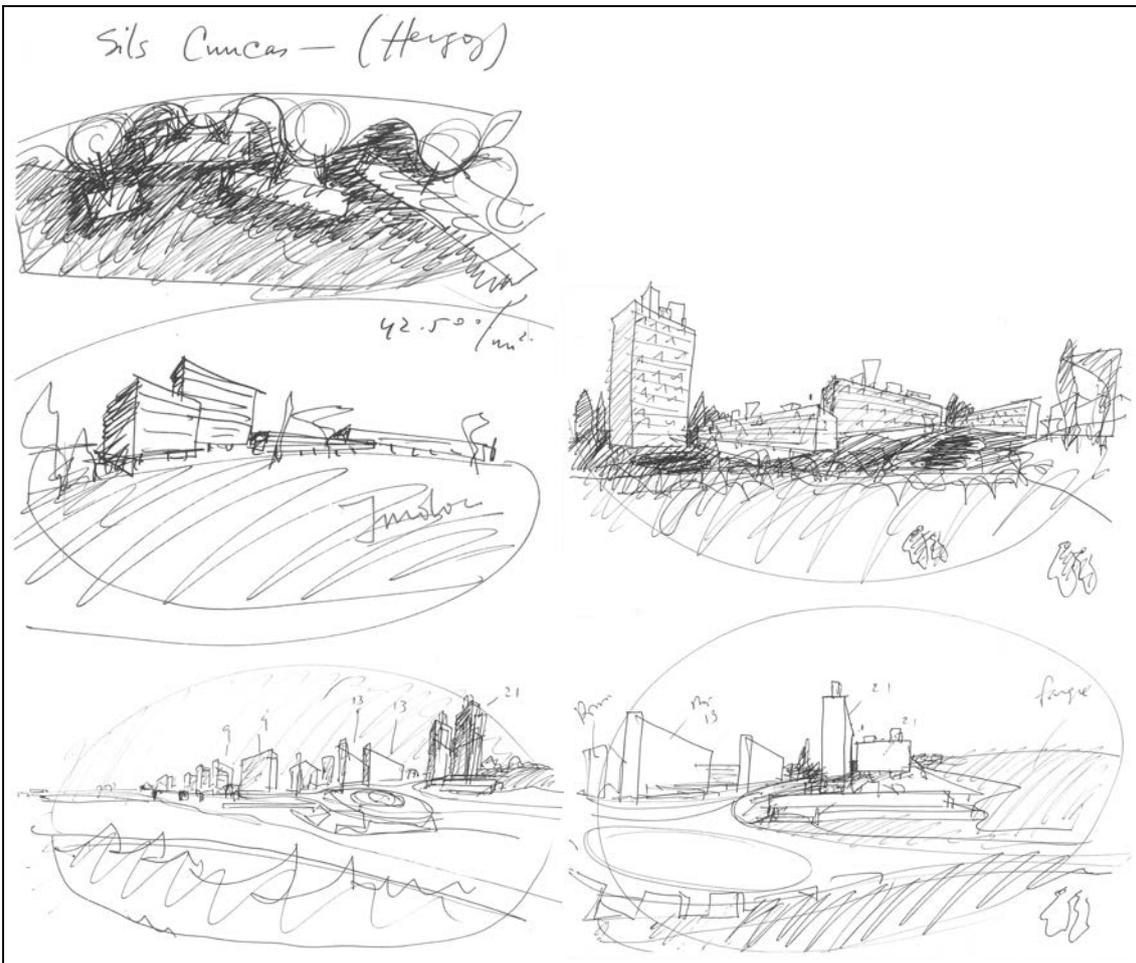


fig. 136 – Esquços de ESM com a comparação entre a proposta de Sils Cuncas com a sua proposta para o Parque de Cidade



fig. 137 – Parque Lafayette de Mies van der Rohe

do Parque. Caso não tivéssemos usado esta referência, os edifícios ficariam a 'boiar' no terreno vegetal."²⁰

Esta fragmentação da proposta final contrasta com os primeiros esboços realizados, que abordam o problema através de uma série de edifícios que se relacionam diretamente entre si através de uma altura constante, "dançando" ao longo da estrada da circunvalação de maneira a criar uma imagem de cheios e vazios numa hipotética frente urbana. Esta "dança" permitia a criação de um espaço urbano fluido e dinâmico, quebrando a "muralha" construída que o índice de construção urbana permitia para aquela zona (fig. 134).

É a partir do momento que ESM esquiza a proposta de Herzog & de Meuron para o concurso de Sils Cuncas (fig. 135), que a opção de fragmentação começa a ser desenvolvida de uma forma mais assertiva.

Os volumes começam a aparecer com alturas e formas diferentes e o jogo com o espaço urbano deixa de tão pictórico para assumir uma ordem que permita a sua diluição com o construído em Matosinhos, mas principalmente com o vegetal do parque. As formas puras ajudam a manter uma identidade anónima e a fazer uma transição progressiva do vegetal para o mineral (fig. 136).

Em alguns aspetos a proposta final parece ir buscar referências ao *Parque Lafayette* de Mies, principalmente nas relações entre o vegetal do parque e os edifícios de moradias, mais baixos, e os edifícios de habitação em altura (fig. 137).

"Las antiguas condiciones de perspectiva lineal, con sus puntos de fuga y su línea de horizonte, desaparecen detrás de nosotros, ya que la moderna vida urbana presenta horizontes múltiples, horizontes suspendidos y puntos de fuga múltiples." Steven Holl in (Holl, 2011, p. 16)

A maneira como ESM aborda os vários problemas que a disciplina da arquitetura lhe apresenta, desde a implantação, ao contexto ou à materialidade, são uma constante, seja para projetos de moradias, equipamentos públicos,

²⁰ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor

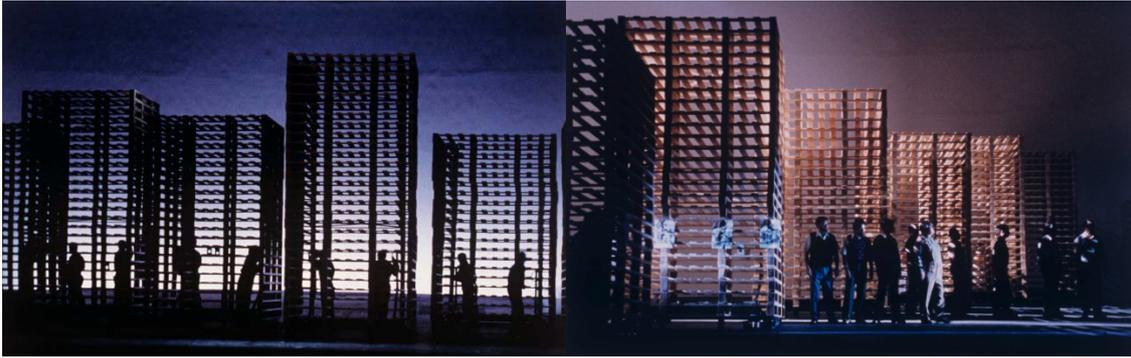


fig. 138 – Cenário da Ópera “Os Dias Levantados”

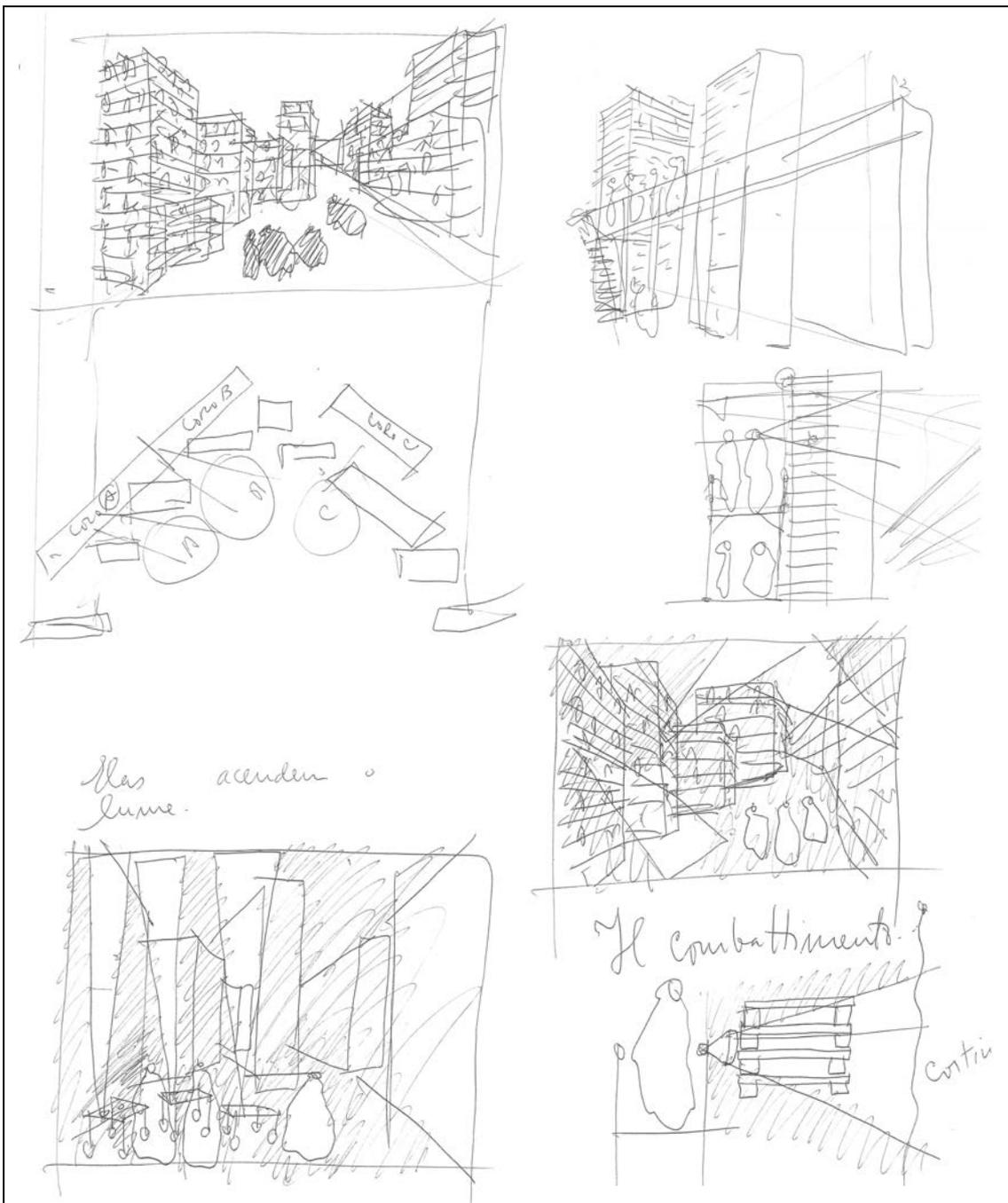


fig. 139 – Esquços de ESM do cenário da Ópera “Os Dias Levantados”

complexos de habitação ou propostas mais simples como quando lhe foi pedido que desenhasse os cenários para a Ópera “Os dias levantados”, de 1998, realizada no Teatro São Carlos em Lisboa (fig. 138).

Esta proposta retoma temas explorados na Torre do Burgo, quando as referencias para a materialização dos cenários passa pela utilização de paletes de madeira empilhadas até à altura máxima permitida pela boca de cena do palco, repetindo um mesmo elemento até este se tornar um todo analítico, reforçando a escala dos elementos principais, neste caso, os protagonistas da peça.

Os seus estudos para os diversos atos da ópera parecem estudos de urbanismo, numa analogia clara com os espaços urbanos das cidades, aproximando-se claramente dos princípios da proposta para o Parque da Cidade, de 2001, onde a distribuição não linear permite criar espaços de utilização diferentes, reforçados pelo facto de as “torres” não serem elementos estáticos. Montadas sobre um sistema de rodas, as “torres” vão “dançando” ao longo da ópera, aproximando-se ou afastando-se, agrupando-se ou separando-se em função dos ritmos estabelecidos, tal como as cidades e as suas ruas, praças e edifícios (fig. 139).

Para finalizar este principio arquitetónico, a possibilidade de utilizar o interior das paletes, contextualiza “as construções” com a escala humana, retirando o caracter pictórico do conjunto, fazendo com que os diversos elementos se relacionem e contextualizando-os com a função para que foram idealizados - elementos de suporte para uma história.

Os cenários para “Os dias levantados” são um projeto em si mesmo. Um projeto de *fragmentos* e *unidade*, em que os *fragmentos*, os cenários, estão inseridos numa *unidade* maior, a ópera, numa semelhança próxima da conceção de cidade, de Aldo Rossi.

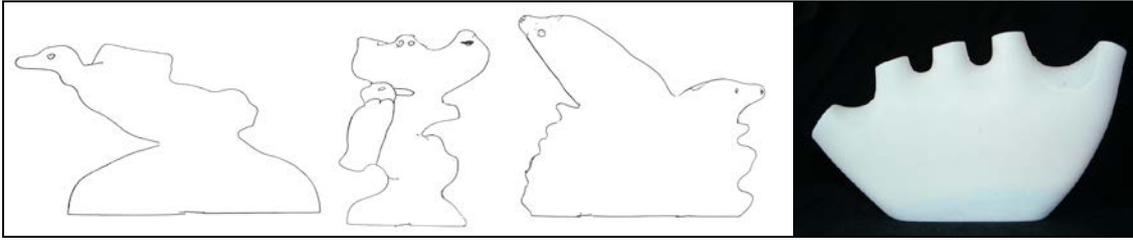


fig. 140 – Esquícios de ESM e imagem da Jarra de ESM

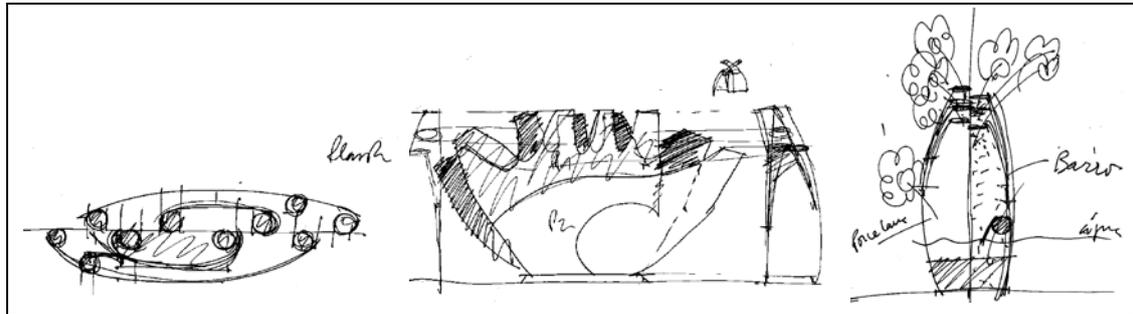


fig. 141 – Desenhos de ESM da Jarra



fig. 142 – Imagem aérea da Marginal de Matosinhos

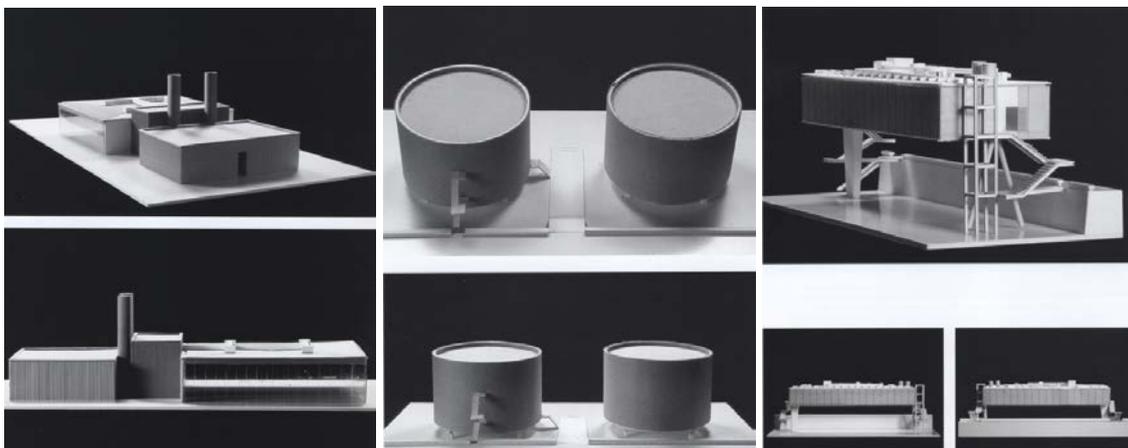


fig. 143 – Projetos para os equipamentos da Marginal de Matosinhos; à esquerda Restaurante Norte, ao centro Escola de Desportos Náuticos e Discoteca e à direita Restaurante Sul

5. Carácter

A utilização/referência de elementos externos ao tradicional léxico da arquitetura como forma de complementar soluções é uma constante ao longo da carreira do arquiteto Eduardo Souto de Moura. Estes elementos, muito mais do que permitir contextualizar uma solução, acabam por distinguir as peças produzidas, introduzindo um carácter próprio aos projetos.

Nos seus cadernos encontram-se inúmeros desenhos que passam por interpretações de elementos reais, muitas vezes, aparentemente, inconsequentes, mas que acabam por remeter para a concretização de algo. Como no caso da jarra, onde desenhos abstratos de pássaros ou animais terminam numa mão onde os dedos são os suportes das flores, ou então o pequeno leitão confeccionado que se encontra ao lado de um desenho da Casa da Arrábida (fig. 140, 141 e 7).

Mas é no projeto da Marginal de Matosinhos, 1995-2000, que esta atitude é muito evidente e até justificada pelo próprio (fig. 142).

“A Reconversão da Faixa Marginal de Matosinhos Sul passa pelo tratamento de uma área de carácter público, onde se propõe a definição de um percurso contínuo e a construção de novos equipamentos, que constituam uma Frente Urbana Marítima e que referenciem pontualmente o percurso da marginal, respondendo às solicitações sentidas pela Câmara Municipal de Matosinhos e que mais naturalmente contribuirão para a animação desta zona.

...

A plataforma de granito, confrontante com a praia, com cerca de 19m de largura e 740m de comprimento, permite a implantação de uma pista autónoma para bicicletas e skates, a par do percurso pedonal.

Os equipamentos previstos ao longo da plataforma, funcionarão como objetos soltos do passeio, apoiados na areia, sendo o seu acesso feito por pontões.

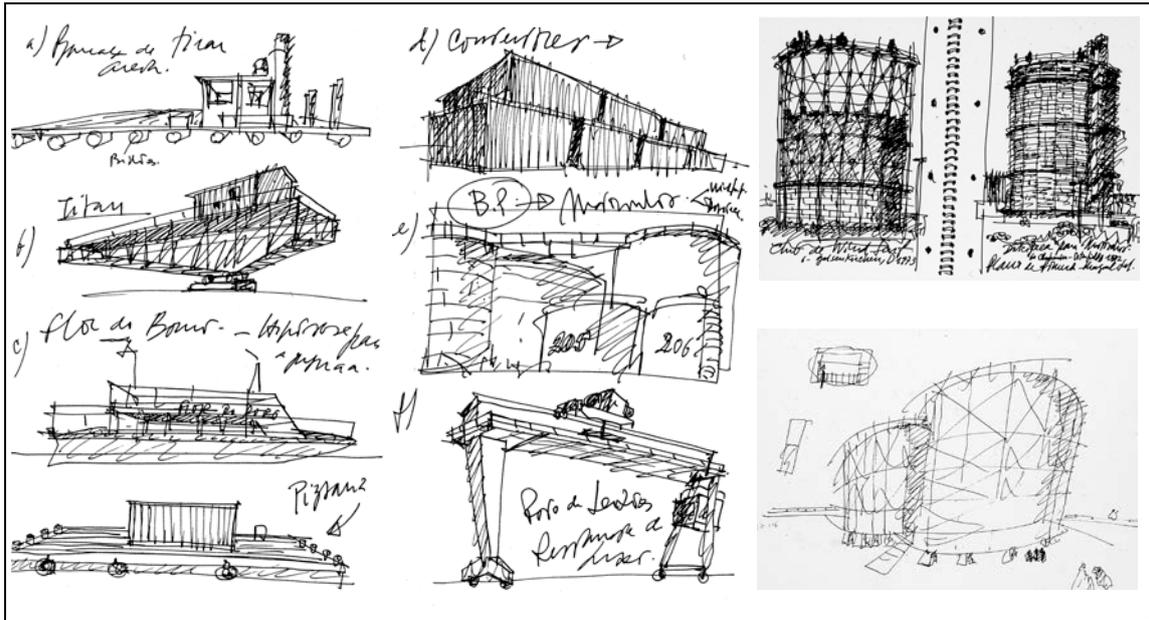


fig. 144 – Desenhos de ESM das referências para os equipamentos da Marginal de Matosinhos

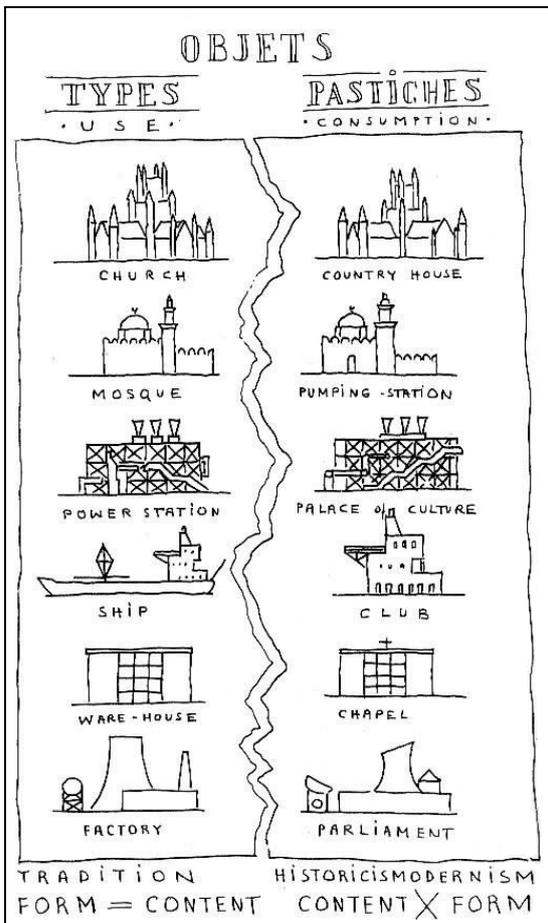


fig. 145 – Desenho de Leon Krier

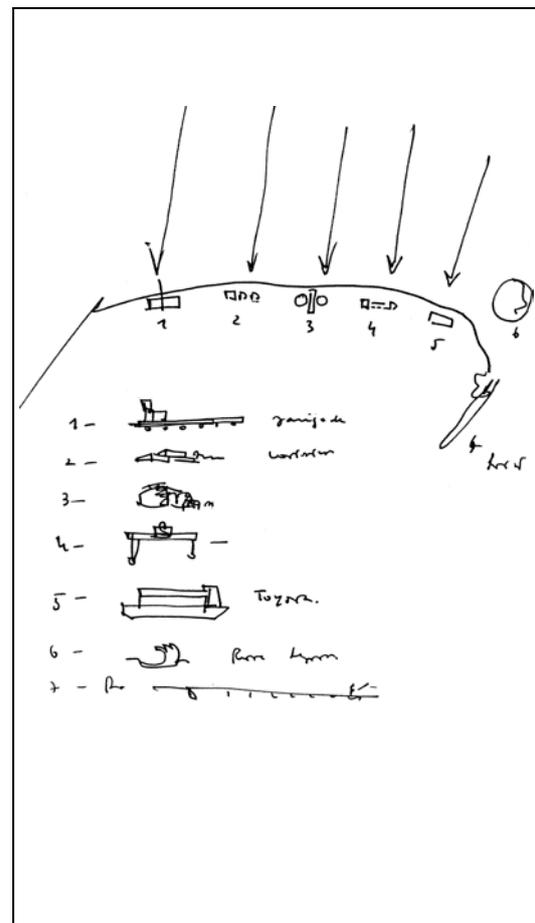


fig. 146 – Esquízo ESM da proposta de implantação dos equipamentos da Marginal de Matosinhos

A sua sequência é, a partir do extremo Norte: o Bar/Restaurante com esplanada, a Escola de Desportos Náuticos, a Discoteca, a Piscina e o Restaurante elevado no topo Sul.

Os materiais previstos serão predominantemente o ferro, a madeira e o vidro, apoiando-se numa linguagem próxima da arquitetura industrial. A imagem global resulta como se da continuação do Porto de Leixões se tratasse.

*No caso do **Restaurante Norte**, a imagem de referência será a de uma jangada em ferro.*

*Na **Escola de Desportos Náuticos** e na **Discoteca**, que se desenvolvem em dois cilindros associados, na direção da Rua Carlos de Carvalho, a referência será a dos depósitos de combustível, uma das imagens fortes da cidade.*

*A imagem de referência para a **Piscina** é a das embarcações fluviais, implantada na direção da Rua de Sousa Aroso, junto a um dos acessos à praia.*

*A implantação do **Restaurante** elevado no topo Sul, junto ao cruzamento com a Rua Roberto Ivens, justifica-se dado ser a zona da praia mais sujeita às marés, mantendo-se assim o corpo do Restaurante alguns metros acima da linha do mar, à imagem dum contentor portuário suspenso numa estrutura metálica.”²¹ (fig. 143).*

Uma vez mais a simplicidade da descrição e as suas referências, escondem uma complexidade que, à primeira vista, passa despercebida mas que se encontra bem documentada nos desenhos realizados (fig. 144).

"A forma segue a função" e "funcionalismo" foram palavras de ordem dos arquitetos Modernos. No projeto da Marginal, estes princípios assumem uma expressividade nunca antes demonstrada.

Não no conceito inicial descrito por Louis Sullivan, que considerou óbvio que o projeto/desenho de um edifício deve indicar a função desse edifício e que, quando a função não muda, a forma não deve mudar. Mas sim, mais

²¹ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor

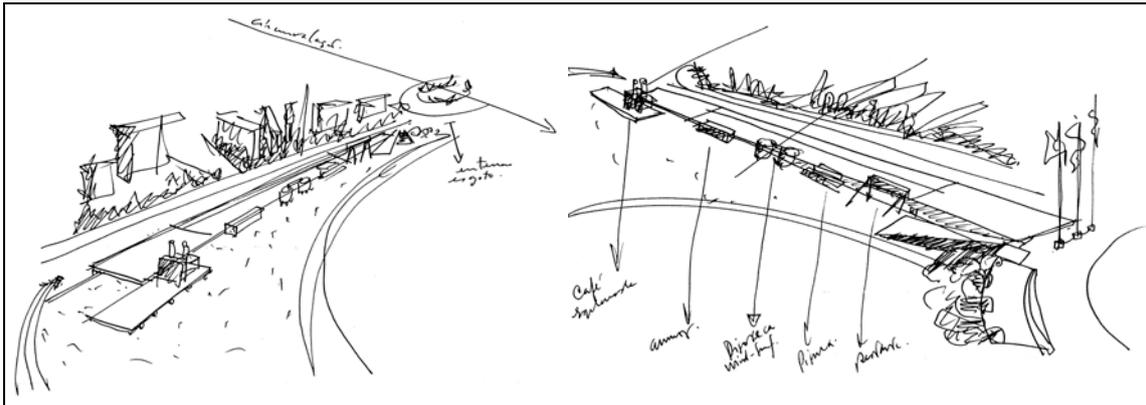


fig. 147 – Esquços de ESM do posicionamento dos equipamentos ao longo do percurso da Marginal de Matosinhos

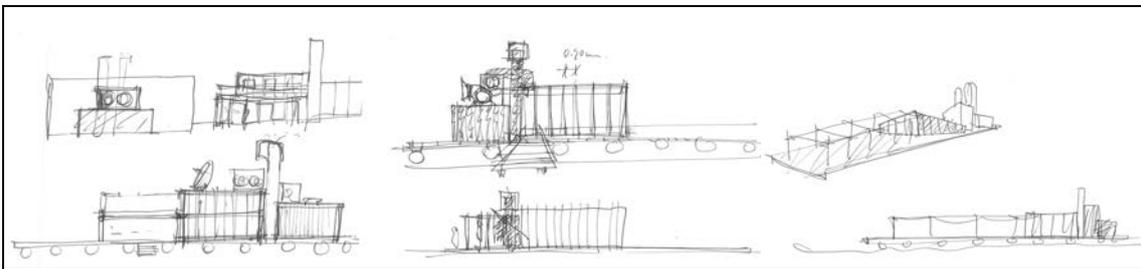


fig. 148 – Esquços de ESM do Restaurante Norte da Marginal de Matosinhos

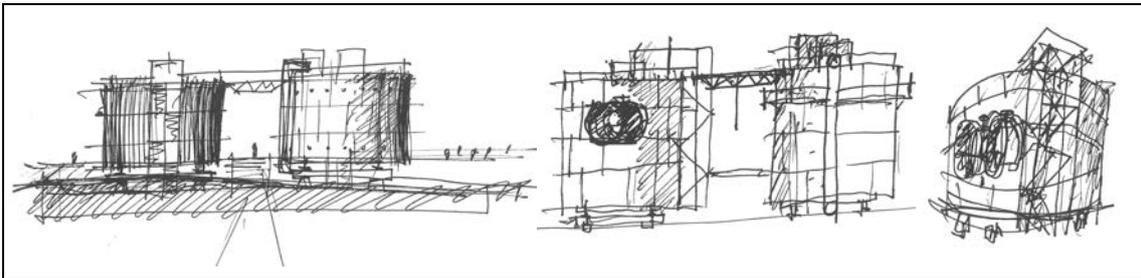


fig. 149 - Esquços de ESM da Escola de Desportos Náuticos e Discoteca da Marginal de Matosinhos

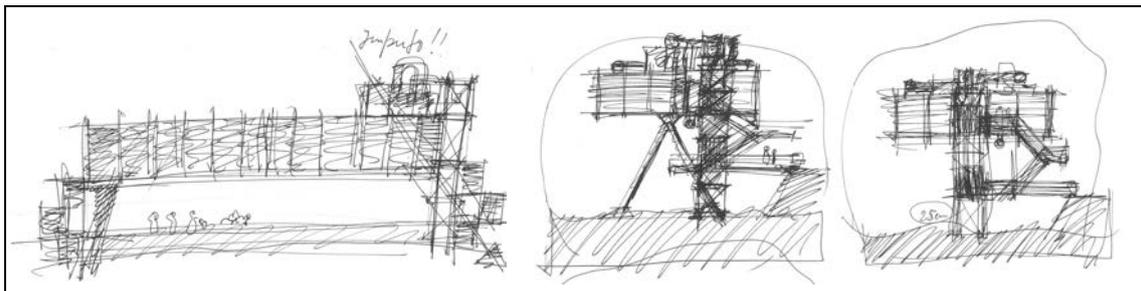


fig. 150 – Esquços de ESM do Restaurante Sul da Marginal de Matosinhos



fig. 151 – Imagens de referências usadas por ESM para os equipamentos da Marginal de Matosinhos

próximo da interpretação de Mies van der Rohe, onde a noção modernista de "função" não diz respeito aos desejos subjetivos ou "design" dos potenciais utilizadores do edifício, mas sim, "função" é uma categoria estética para um determinado objetivo, para qual a "forma" necessariamente segue.

Em vez de a forma do edifício ser resultado da finalidade para qual o edifício vai servir, "a forma segue a função" significa que a forma do edifício deve incorporar um certo ideal "tipo".

Podemos referir, neste ponto, novamente Leon Krier e a sua chamada de atenção para um dos aspetos mais característicos da arquitetura moderna, que foi a sua capacidade de eliminar a diferença entre os diversos tipos de edifícios.

Para Krier, um edifício deve "parecer" o que é; uma "casa" deve ter uma forma de casa, um determinado edifício é uma "igreja", porque tem a forma de uma igreja, outro um "templo" porque tem a forma de um templo

Hoje em dia "chama-se" a um edifício "casa", "igreja" ou "templo" não porque têm essa forma, mas porque servem essa determinada função.

A representação gráfica, de Krier, deste tema traduz-se no seu desenho "OBJETS" onde faz a comparação entre a TRADIÇÃO - Forma = Conteúdo e o MODERNISMO HISTORICISTA - Conteúdo x Forma. Entre vários exemplos, compara uma refinaria a um palácio da cultura numa associação clara com o Centro George Pompidou, ou uma fabrica/central elétrica com um parlamento, representado pelo Palácio das Assembleias de Chandigarh (fig. 145).

O projeto para a marginal de Matosinhos serve igualmente para resolver um problema urbanístico, rematando a poente a malha ortogonal existente. Os diversos equipamentos que utilizam o passeio marítimo como suporte, servem como remate aos eixos nascente/poente da malha (fig. 146).

Muito mais do que criar edifícios para conter um programa, estes são idealizados para uma ocupação específica, com uma localização específica e com um sentido urbanístico claramente definido (fig. 147).

Tal como na utilização que faz dos materiais nas sua obras, onde cada elemento está perfeitamente definido, na passagem para uma escala superior, neste caso, a urbana, a preocupação é a mesma, encontrando-se cada área



fig. 152 – Proposta para o Zhengdong New Distric

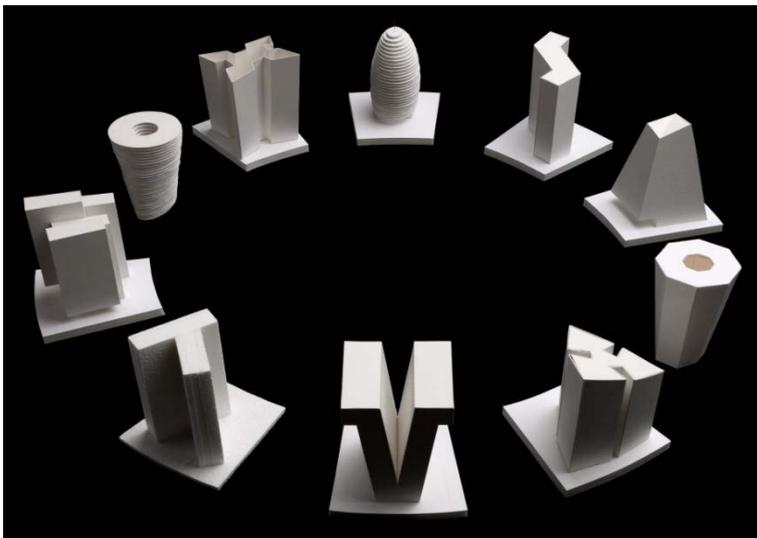


fig. 153 – Maquetas de estudo para Torres Zhengzhou

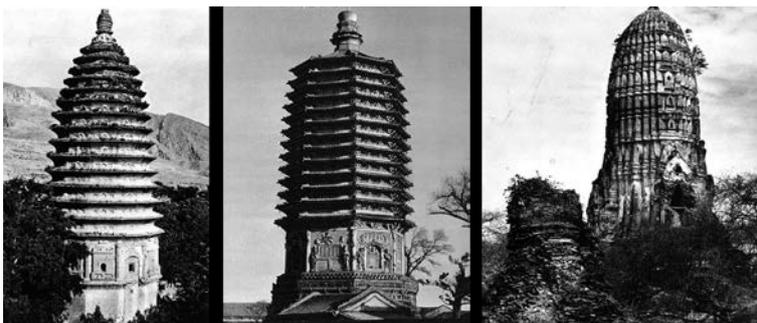


fig. 154 – Referências de “Pagodes” Budistas Chineses

perfeitamente definida: o que é rua, edificação, passeio e praia. Não existem interstícios resultantes de soluções ambíguas.

A arquitetura industrial como tema remete, para além do Porto de Leixões, para o interesse demonstrado por Schinkel por esta arquitetura. A utilização de elementos diretamente relacionados com atividades marítimas, ou próximo destas, permite contextualizar a intervenção, sem nunca esquecer a proporção, a relação da estrutura com a forma ou a linguagem depurada.

A necessidade de um elemento estruturante, que permita consolidar a solução, retoma o tema do Café do Eixo Desportivo. O muro de betão que segura o equipamento é, neste caso, deitado e revestido a granito, formando o passeio. Os equipamentos da marginal (fig. 148, 149 e 150) utilizam o “muro” não como suporte, mas como âncora que os fixa ao canal que são os arruamentos da malha urbana.

As referencias são claramente identificáveis e transformadas de maneira a poderem ser utilizadas (fig. 151).

É neste campo, da utilização/identificação das referencias que podemos interpretar o projeto, de 2012. para as Torres Zhengzhou no Zhengdong New District, na China.

“Quando se projeta pela primeira vez noutra país, noutra continente, noutra cultura, é no mínimo necessário conhecer alguma coisa sobre a situação presente, o seu passado e a sua identidade.

Procurando exemplos, referências, sobre a História da Arquitetura Chinesa, encontramos uma multiplicidade de edifícios tais como a casa chinesa que já tinha estudado, em analogia com a casa romana, quando trabalhei em Macau em 1983.

A arquitetura que mais nos impressionou, talvez pelo tipo de edifícios em altura que temos de projetar, foi o dos ‘Pagodes’ budistas.



fig. 155 – Imagem do treino do Monges Shaolin e Templos Budistas invertidos



fig. 156 – Maquetas de estudo para as volumetrias finais das Torres de Zhengzhou



fig. 157 – Maquetas e renders das soluções finais das Torres de Zhengzhou

A História não nos indica nada sobre o futuro que temos de projetar, mas é um caminho que temos de percorrer, reconhecer, para termos um certo conforto perante novas situações.

Os templos/túmulos (os Pagodes) construídos em altura em pedra ou tijolo, tiveram que desafiar o grande constrangimento da arquitetura ao longo de séculos, que é o da gravidade.

Hoje com as novas tecnologias, novos materiais como o betão de alta resistência, o aço, as fibras de carbono (ainda muito caras), essa dificuldade é-nos mais acessível e possível de ultrapassar.

...

Duas torres, duas formas, uma circular, outra octogonal, sem qualquer analogia com o 'Cong' ou com o 'Bi', apresentam-se com imagens, brilhos, texturas, silhuetas diferentes, estabelecendo no entanto, uma certa relação, uma empatia no modo como ocupam e fazem parte, com os outros edifícios desta nova geografia.²²

A proposta para o novo Zhengdong New District, utiliza o Lake Dragon para criar uma ilha onde irão ser construídas um conjunto de torres, de escritórios e hotéis, desenhadas por arquitetos de renome internacional. As torres, limitadas a uma altura de 120m, pretendem ser o símbolo de uma nova modernidade para a província (fig. 152).

Este “ambiente” urbano, fechado e independente da sua envolvente, a ilha, onde estão implantadas a torres, parece transformada, quase numa Veneza, acaba por ser um território descontextualizado, palco propício a experimentações temáticas e ao desejo Chinês de transmitir uma “certa” imagem de modernidade.

Os estudos de Souto de Moura para as torres, passam uma vez mais pela análise e interpretação das construções verticais da modernidade, como demonstram as sua maquetes de estudo, até se fixar no tema da procura de uma certa identidade cultura/regional (fig. 153).

²² Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor

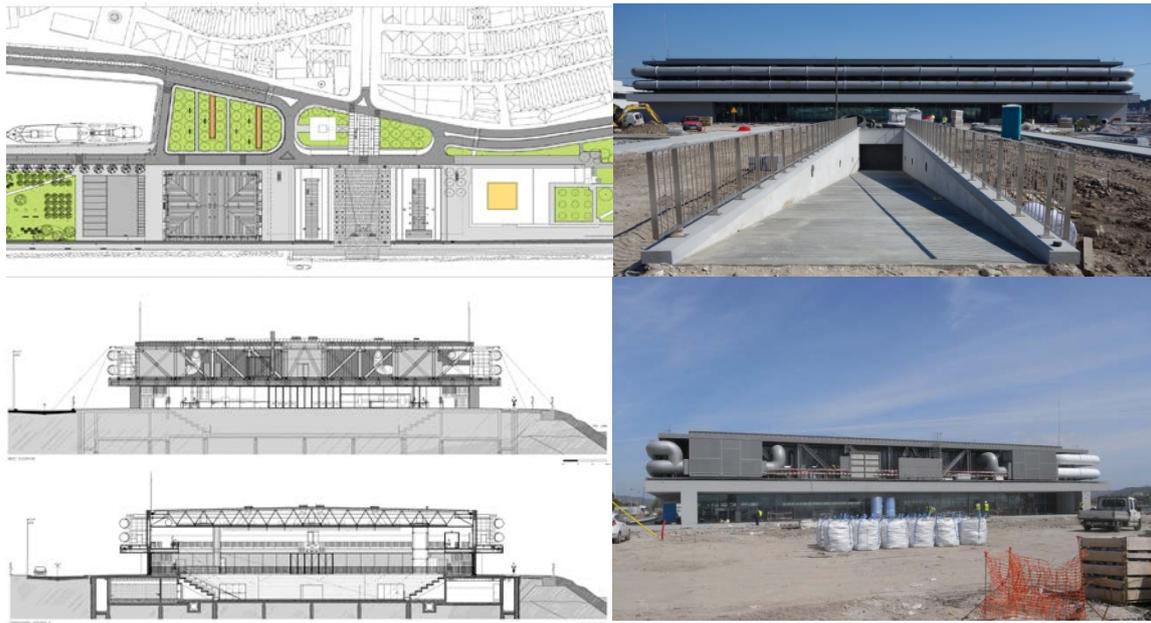


fig. 158 – À esquerda implantação, alçado, corte e à direita imagens do Pavilhão Multiusos de Viana

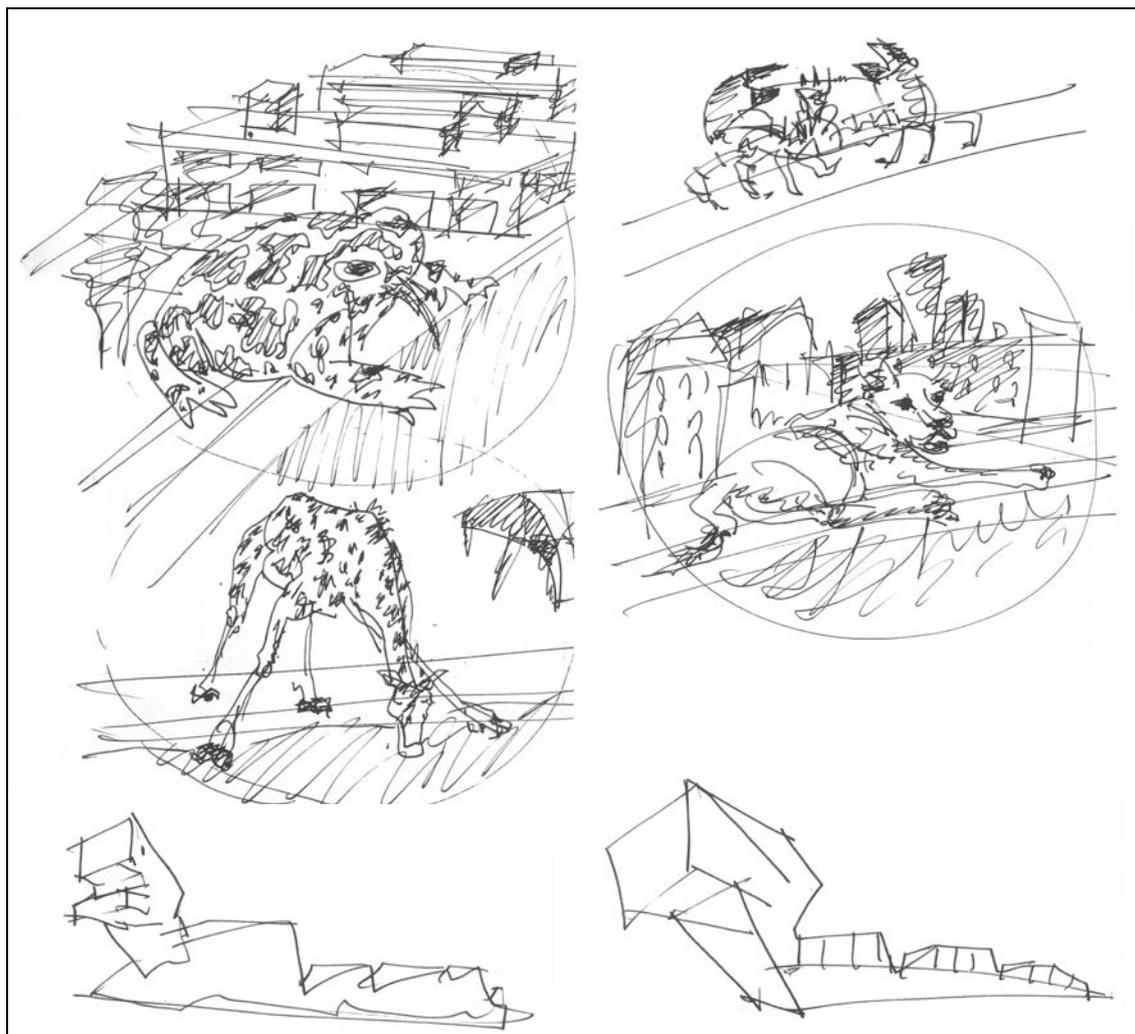


fig. 159 – Esquícios de ESM para o Pavilhão de Viana

A arquitetura vernacular da região acaba por ser, uma vez mais, o ponto referência para o projeto, na procura de uma identidade, que ultrapasse o mero exercício formalista.

As referências aos “Pagodes” budistas, enquanto exemplos construídos, são complementadas, nas conferências que Souto de Moura dá sobre o projeto das Torres, com a imagem dos Monges Shaolin a treinar, suspensos na barra, como forma de interpretação de uma determinada forma de viver, associada à cultura oriental chinesa (fig. 154 e 155).

Contextualizada a intenção do projeto, a formalização volta a ser testada em maquetes, de modo a aferir a melhor volumetria para conter o programa necessário ao funcionamento do edifício, sem nunca perder a intenção, clara, do que se pretende construído (fig. 156).

A materialização da Torres acabam por representar um papel importante na maneira como Souto de Moura procura a “tensão” da leveza no construído. As Torres mais não são do que dois cones, os “Pagones”, invertidos que demonstram as possibilidades técnicas da construção atual, revestidos com uma fachada de vidro que “dilui” a massa do edifício, permitindo que este se encontre apoiado no vértice do cone.

Às tradicionais, e maciças, construções chinesas em pedra e tijolo, Souto de Moura contrapõem com a leveza das atuais construções em betão e vidro, invertendo os cânones de uma arquitetura identificável (fig. 157).

Talvez o projeto que melhor agrega todas as questões de referências, e símbolos seja o Pavilhão Multiusos de Viana, de 2004.

Localizado numa zona que faz a transição entre a cidade de Viana do Castelo e o Rio Lima, a proposta encontra-se integrada num plano urbanístico. Deste faz parte um edifício de Fernando Távora ladeado a Nascente pela biblioteca municipal de Álvaro Siza Vieira e a Poente pela proposta de Eduardo Souto de Moura (fig. 158).

“O conceito do Pavilhão é uma mesa em betão assente em quatro pilares. Esta serve para cobrir todo o recinto de jogo e bancadas, desnivelados em

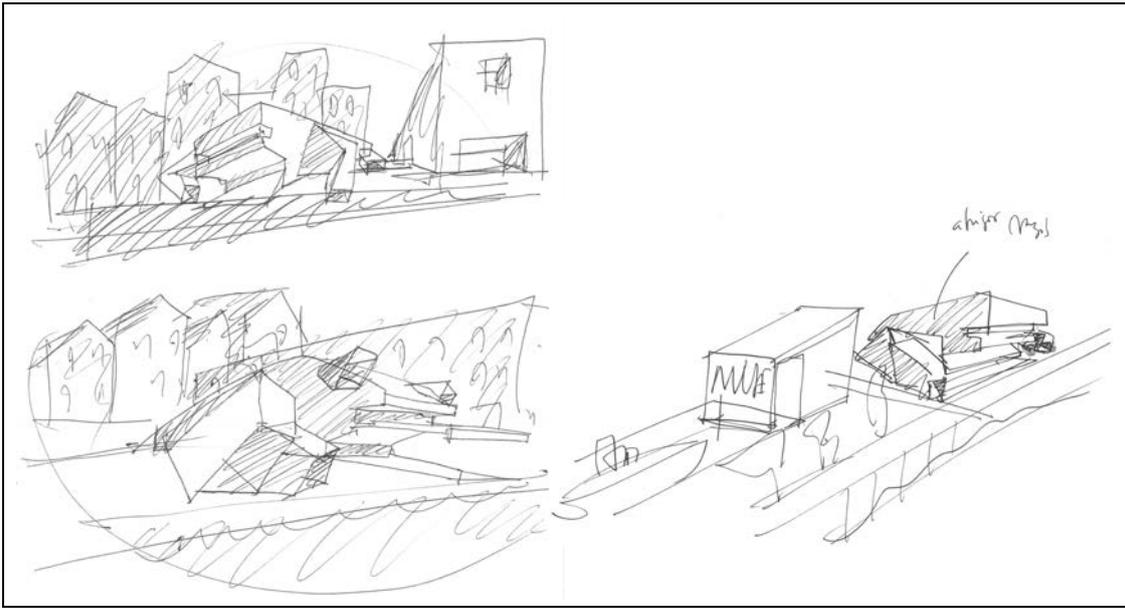


fig. 160 – Esquços de ESM para a integração urbanística do Pavilhão de Viana

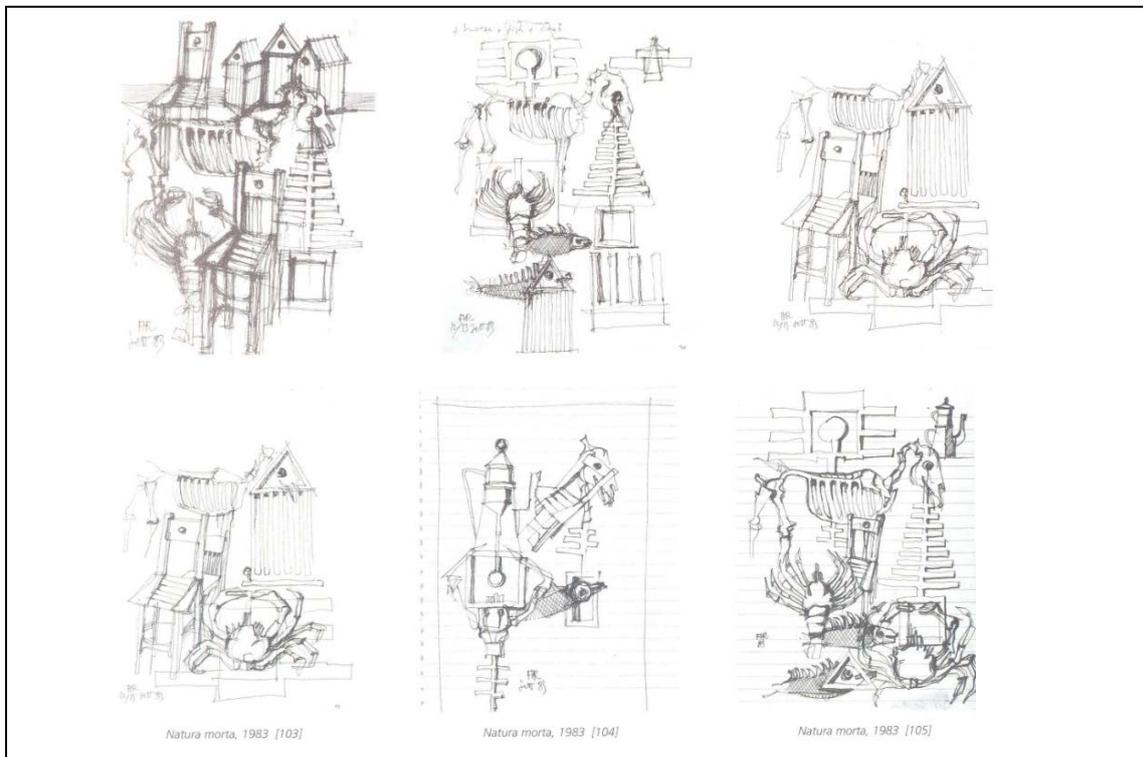


fig. 161 – Desenhos de Aldo Rossi

cerca de 3m relativamente á cota de entrada e ás zonas de circulação que antecedem as bancadas. A constituir o tampo, temos a estrutura espacial de suporte à cobertura, e uma galeria exterior para todas as infra-estruturas necessárias (chillers, utas, condutas, PT e caldeira). Deste modo foi possível criar uma relação de transparência entre todos os lados do pavilhão interior/exterior e vice-versa”²³

Uma vez mais, a memória descritiva do projeto remete para uma simplicidade processual que não é compatível com a parte conceptual do processo por detrás do resultado final e que pode ser observado em três momentos distintos;

Numa primeira fase, os desenhos realizados representam animais que repousam sobre a margem do rio numa descontração aparente com a envolvente, utilizando a margem do Rio como elemento de suporte, tal como as margens em betão do canal onde está instalado o Café do Eixo Desportivo, 1983, em Braga.

A escolha desse animais, aparentemente aleatória, tem em comum a ligação com o tema da água: o sapo que se prepara para saltar, a girafa que bebe do rio, o caranguejo que exhibe as sua pinças, o cão que se deita a aproveitar a frescura do rio ou a cobra que parece sair desse mesmo rio. Parecem temas demasiado descontextualizados com o ambiente urbano onde se inserem, ao mesmo tempo que parecem não interferir ou competir com as proposta dos projetos vizinhos (fig. 159).

Muito mais do que desenhos iconográficos, a sua preocupação passa pela possibilidade de lhes dar uma “forma” arquitetónica, desenhando volumes com uma construção possível de ser utilizada numa escala humana (fig. 160).

Não sendo nova a utilização da representação de animais, (ver jarra e o leitão da arrábida) os exemplos escolhidos estão mais próximos dos desenhos que Aldo Rossi fez no início do anos 80 sobre a natureza morta, onde o caranguejo aparece repetido de uma forma insistente ou os seus desenhos temáticos sobre o cão (fig. 161).

²³ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor



fig. 162 – Escultura de Mathias Goeritz

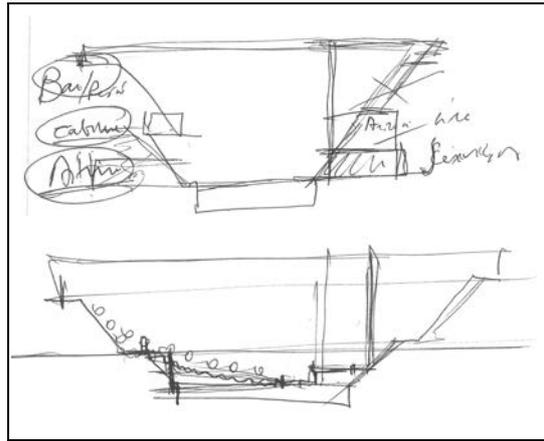


fig. 163 – Esquços de ESM dos 1º cortes do Pavilhão de Viana

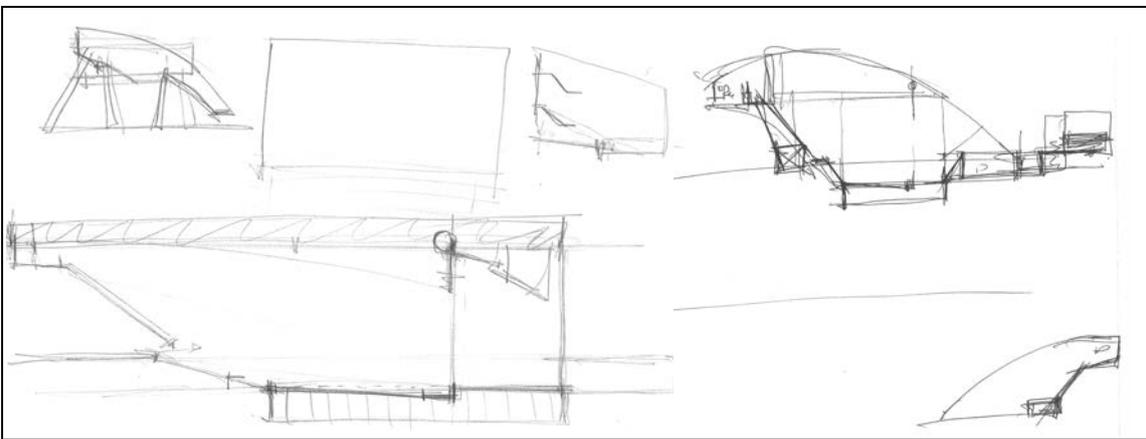


fig. 164 – Estudos de ESM da relação do corte com elementos antropomórficos

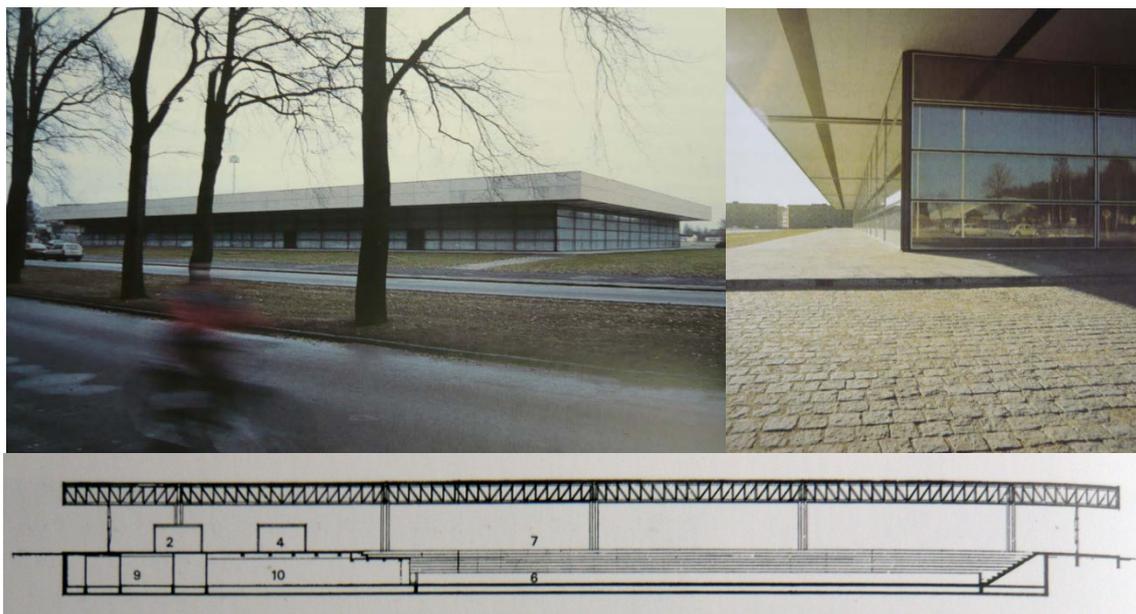


fig. 165 – Imagens e corte do Pavilhão Desportivo em Landskrona de Arne Jacobsen

Mais importante é o tema da cobra, claramente inspirada na escultura que Matias Goeritz criou para o projeto de Pedregal do arquiteto Luís Barragán, e a que voltaremos mais tarde (fig. 162).

“Portanto os esquemas zoomórficos podem ser pontos de partida, mas é obrigatório abandoná-los de imediato...” Souto de Moura in (Cecilia & Levene, 2009, p. 14)

A segunda fase do processo, começa com ESM a desenhar o corte do edifício. Método recorrente no seu processo de conceção, os cortes são uma ferramenta importante na maneira como ESM estuda e controla os seus projetos e a sua relação com o sítio.

No pavilhão, os primeiros desenhos dos cortes, com as bancadas para os espectadores e a cobertura necessária para cobrir o vão, indiciam que a altura final da proposta ficará fora do contexto urbano onde está inserida a proposta. Este facto leva-o a explorar a possibilidade de começar a enterrar, parcialmente, o edifício. Interessante nesta fase é ver a similaridade entre os desenhos do corte do edifício e o seu desenho de simplificação da base de granito para os mastros de bandeira da Praça do Município da Maia, 2000 (fig. 163 e 49).

A imagem da base de coluna invertida parece competir com as propostas “animais” num confronto entre o mineral/animal tentando descobrir qual leva vantagem num jogo de sensações e perceções que se distanciam das propostas arquitetónicas do resto do plano urbanístico (fig. 164).

No entanto, é a necessidade técnica de ter de cobrir um recinto de espetáculos polivalente que introduz um elemento que acaba por ser determinante para o desenrolar da proposta – a cobertura.

Chegamos deste modo à última fase de desenvolvimento conceptual da proposta. A cobertura e a necessidade de começar a anexar todos os elementos técnicos para o normal funcionamento do equipamento, aproximam a proposta do projeto para o Pavilhão Desportivo em Landskrona de Arne Jacobsen (fig. 165), onde uma cobertura plana descansa sobre quatro pilares

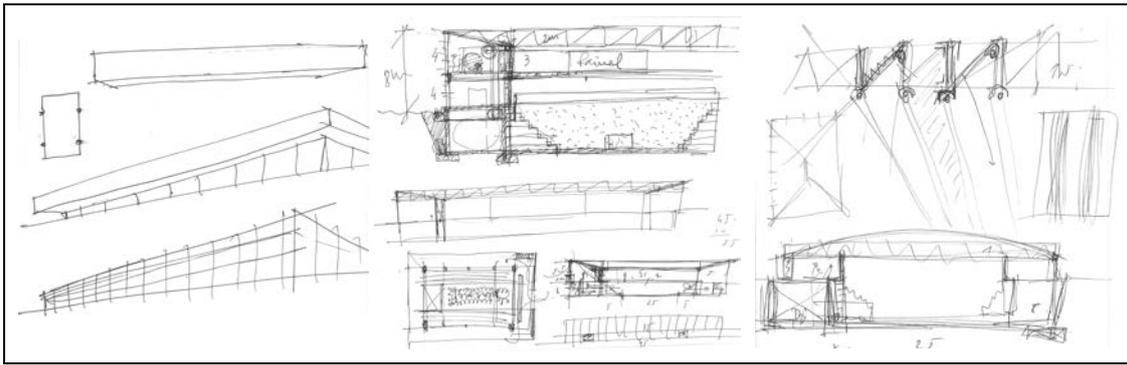


fig. 166 – Esquícios de ESM de solução tipológica do Pavilhão de Viana

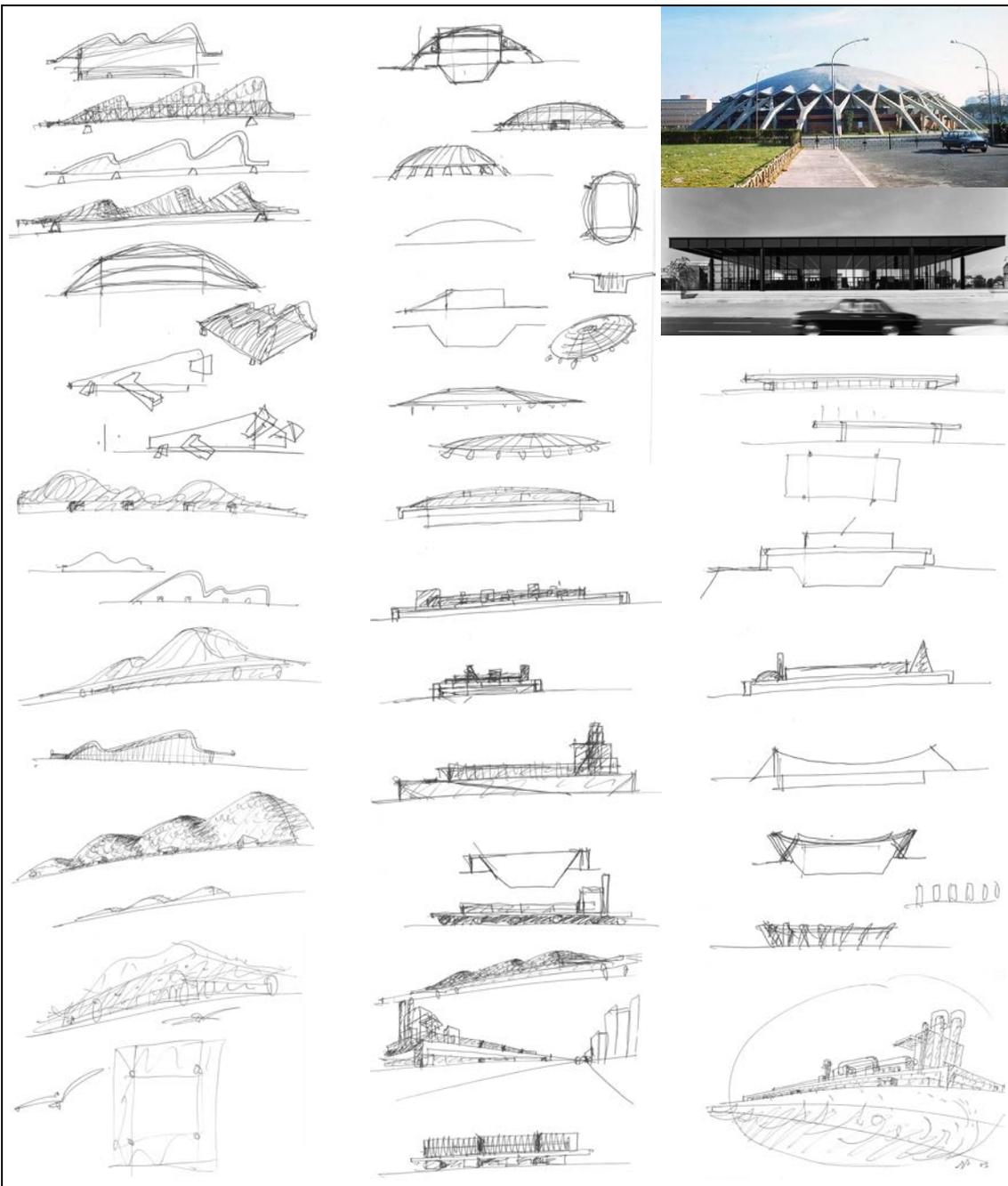


fig. 167 - Esquícios de ESM de estudos para a cobertura do Pavilhão de Viana e imagens do Palacete dos Desportos de Roma, de Nervi e da National Gallery de Mies

de betão nos extremos da planta. A espessura da cobertura esconde a estrutura necessária para vencer o vão e toda a infraestrutura técnica para o funcionamento do equipamento.

As bancadas e o terreno de jogo encontram-se enterrados em relação ao nível do solo, permitindo deste modo baixar a altura final do edifício diluindo a sua presença na paisagem.

Estabelecido este princípio - bancadas e terreno de jogo abaixo da cota de entrada, cobertura suspensa sobre um piso de entrada envidraçado que permite a ligação visual da rua com rio e do rio com cidade - ESM explora o tema da cobertura. Inicia assim, a procura formal e conceptual mais adequada para a resolução de duas questões urbanísticas: diluição do impacto da escala que um Pavilhão Multiusos poderia ter em confronto com os edifícios dos Arq. Távora e Siza e dissimulação da presença do edifício no contexto urbano ou, por outro lado, contextualiza-lo de modo autónomo em relação á paisagem (fig. 166).

A procura ou a duvida sobre a melhor solução para a cobertura leva-o a explorar temas antagónicos ou distantes entre si, num jogo mental de memória arquitetónica e possibilidades técnicas.

As cúpulas de Pier Luigi Nervi, principalmente com o seu Palacete dos Desportos de Roma, 1956-1967, encontra-se claramente identificado nos desenhos que ESM faz. Uma proposta de uma cúpula de calote esférica sustentada por uma coroa perimetral de pilares que libertam o piso de entrada. O corte que faz do edifício, com o terreno de jogo abaixo da cota de entrada, remete igualmente para o Palacete de Nervi ou o Pavilhão de Jacobsen.

O esquema da cobertura de uma National Gallery de Mies, plana e reduzida ao máximo na sua expressão, apoiada sobre quatro pilares, fazem parte destes estudos. Desenhar sistemas próximos das pontes incas que ESM viu na sua visita a Machu Pichu, como forma de vencer o vão que resulta de “enterrar” o campo de jogos, ou referencias próximas de um léxico inicialmente

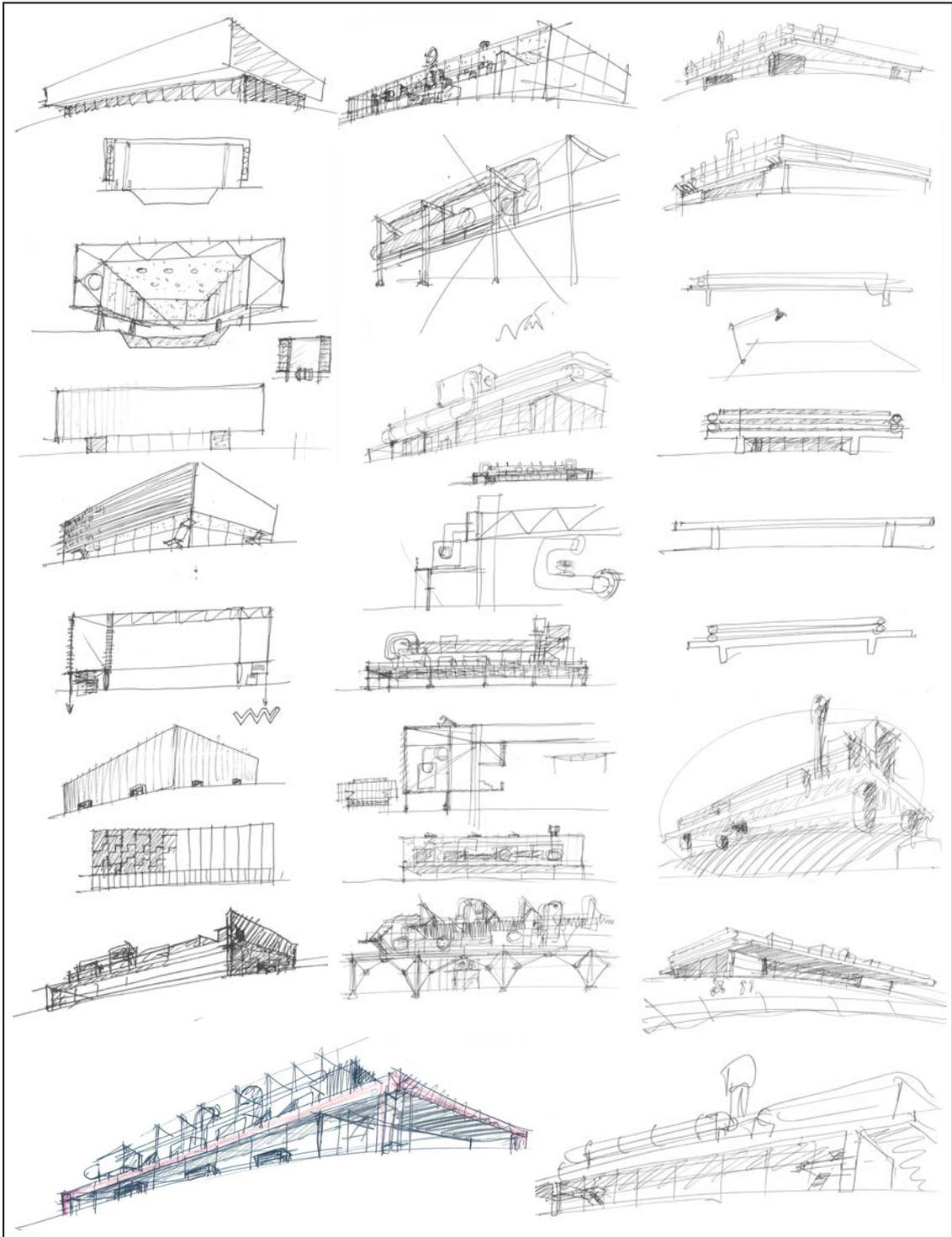


fig. 168 – Esquços de ESM da solução final do Pavilhão de Viana

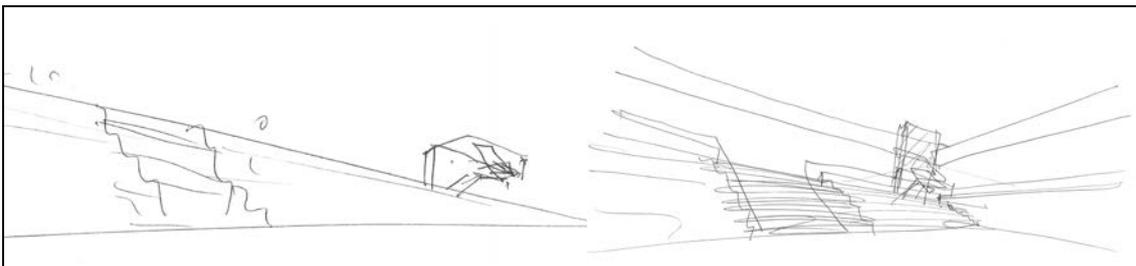


fig. 169 – Esquços de ESM da cabine de controlo do Pavilhão de Viana

testado com o desenho da cobra que saia do rio, de maneira a testar uma cobertura para o recinto, fazem parte de uma inquietação recorrente de voltar a testar, a analogia, do desenho da barcaça de Matosinhos enquanto ligação ao elemento água.

Estes estudos funcionam como exemplos descomplexados de eliminação de possibilidades (fig. 167).

Mais uma vez, são os cortes que realiza que indicam o caminho a seguir. O peso da caixa superior, a cobertura, começa a ser diluído quando passa a ser transparente e permite ver o interior técnico do edifício. A fachada vai desaparecendo, e o piso de entrada transforma-se numa mesa onde estão pousados os diversos elementos que compõem o funcionamento técnico do edifício (fig. 168).

Esta solução final contextualiza o projeto com uma arquitetura industrial próxima das propostas para a marginal de Matosinhos, 2000, mas principalmente “amarra” a solução ao navio museu atracado na doca, a Poente do terreno de intervenção, afastando-a claramente dos seus parceiros a Nascente.

Se o exterior assume a complexidade conceptual do projeto, o interior responde a um programa mais rígido de funcionamento que não permite muitas variações. Mesmo assim ESM estuda uma solução para a Sala de Controlo do edifício que remete para a imagem inicial do sapo. Desta vez este parece querer saltar para dentro do campo de jogos e não para o rio. Faz também um estudo que remete para uma enorme cadeira pendurada nas bancadas, uma clara analogia com a função a que se destina e que reporta, uma vez mais, para um tema já visto nos seus esboços, para o Café do Eixo Desportivo (fig. 169).

A versão final acaba por ser uma “tradicional” cabine de vidro que permite o domínio do espaço interior.

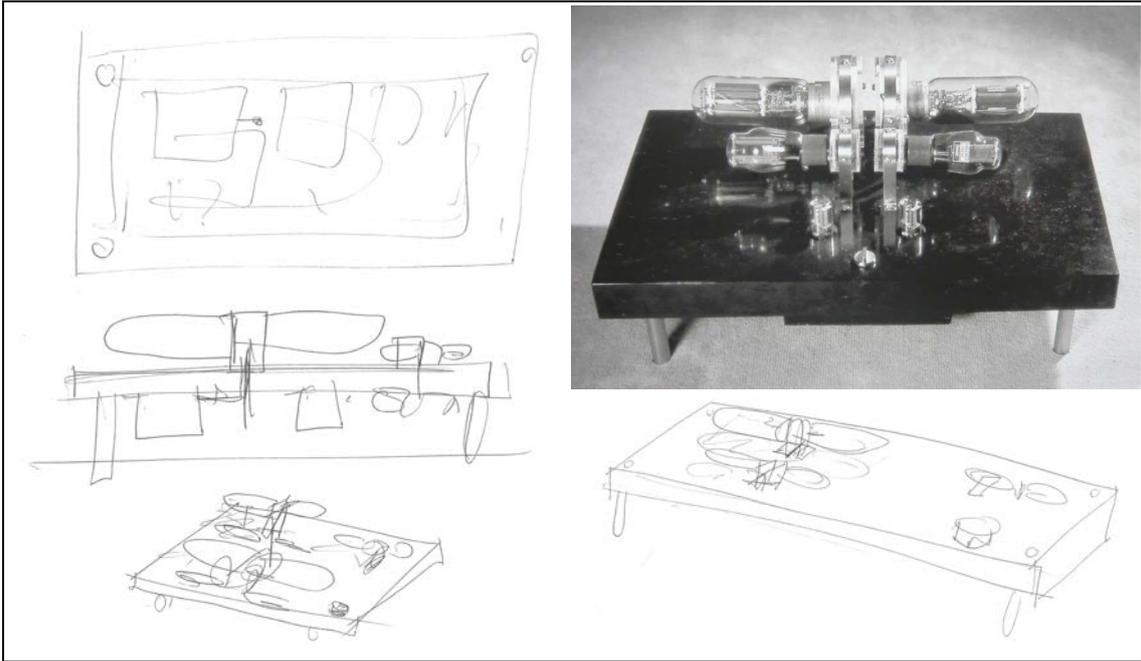


fig. 170 – Esquços ESM do Amplificador e imagem do objeto

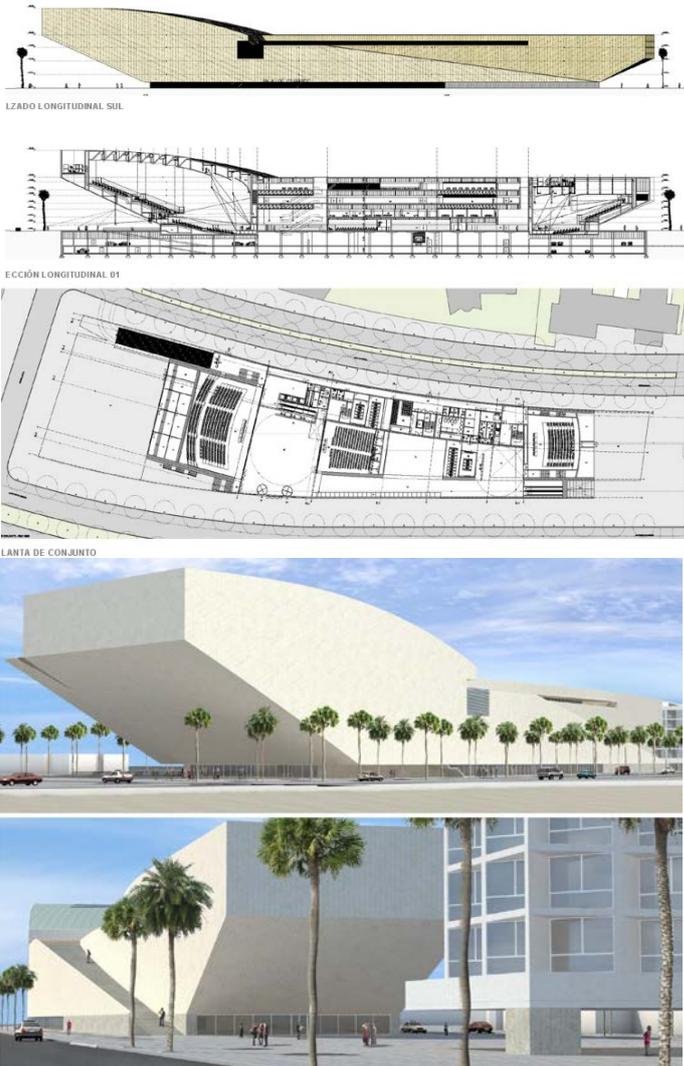


fig. 171 –Concurso do Palácio de Congressos de Palma de Mallorca

Podemos, no entanto, considerar que o projeto ideologicamente mais próximo do Pavilhão de Viana seja o projeto para um Amplificador de Válvulas realizado em 1999 onde uma pedra de mármore retangular, levantada por quatro pernas nos seus extremos, permite ver o funcionamento das válvulas e mecanismos de suporte, montados na sua parte superior, escondendo as ligações e demais componentes eletrónicos na espessura da pedra (fig. 170).

Mas o projeto que melhor interpreta as questões das simbologias antropomórficas é a proposta do Concurso para o Palácio de Congressos de Palma de Mallorca, de 2005.

O temas dos concursos de arquitetura, é uma maneira de explorar/testar soluções de uma forma “concentrada”, num curto limite temporal e em que a especificidade de um programa que tem de ser escrupulosamente seguido. Um concurso é pois um conjunto de soluções que se juntam de forma arriscada, um conjunto de desafios de natureza diversa na procura da melhor solução para resolver um programa de forma inovadora como forma de responder á encomenda formulada. A simples noção de concorrer com outro arquitetos, obriga a uma concentração total de corpo e alma, ao mesmo tempo que revela uma predisposição para assumir o risco do exercício criativo, procurando manter a identidade de um produto autoral.

O projeto do Concurso para o Palácio de Congressos de Palma de Mallorca, parece manter essa continuidade de um produto autoral, numa linha mais recente da linguagem, utilizada por Souto de Moura;

“O Palácio de Congressos é um objeto compacto em betão armado revestido no envasamento e nos pavimentos com uma pedra cinza, e nas restantes paredes com uma pedra clara da região.

A solução toma como referência um fragmento da cidade de Palma, onde está instalado o Museu de Arte Contemporânea; um grande muro em pedra paralelo à estrada, uma praça numa plataforma superior e cujo acesso é feito por uma rampa que liga as duas cotas.

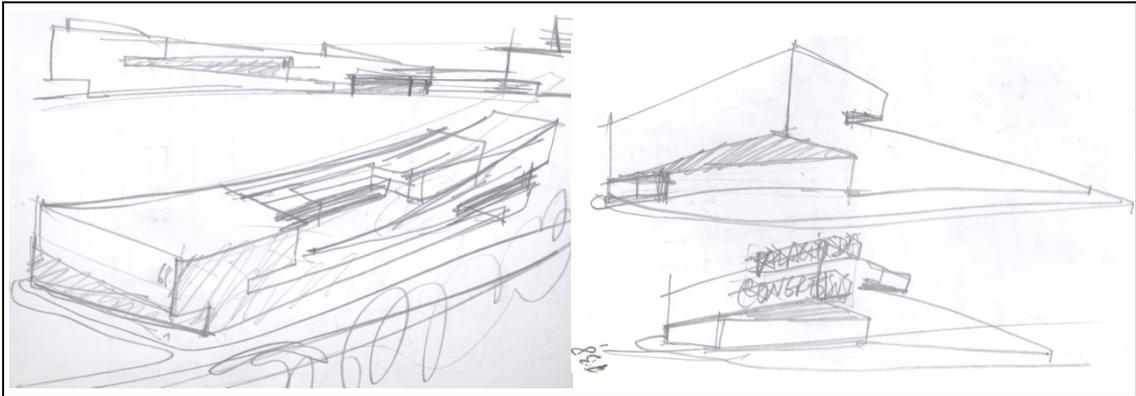


fig. 172 – Esquícios ESM da 1ª proposta para o Concurso do Palácio de Congressos de Palma de Mallorca

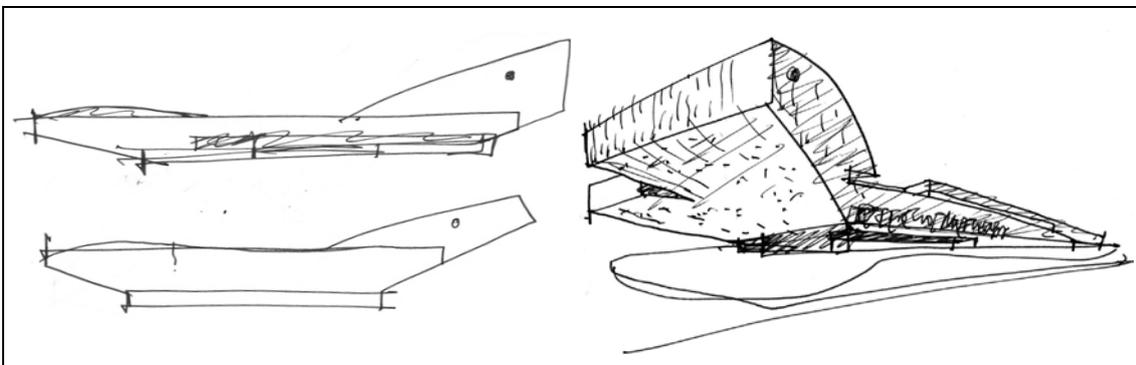


fig. 173 – Esquícios ESM das primeiras alterações à versão rígida do Concurso do Palácio de Congressos de Palma de Mallorca

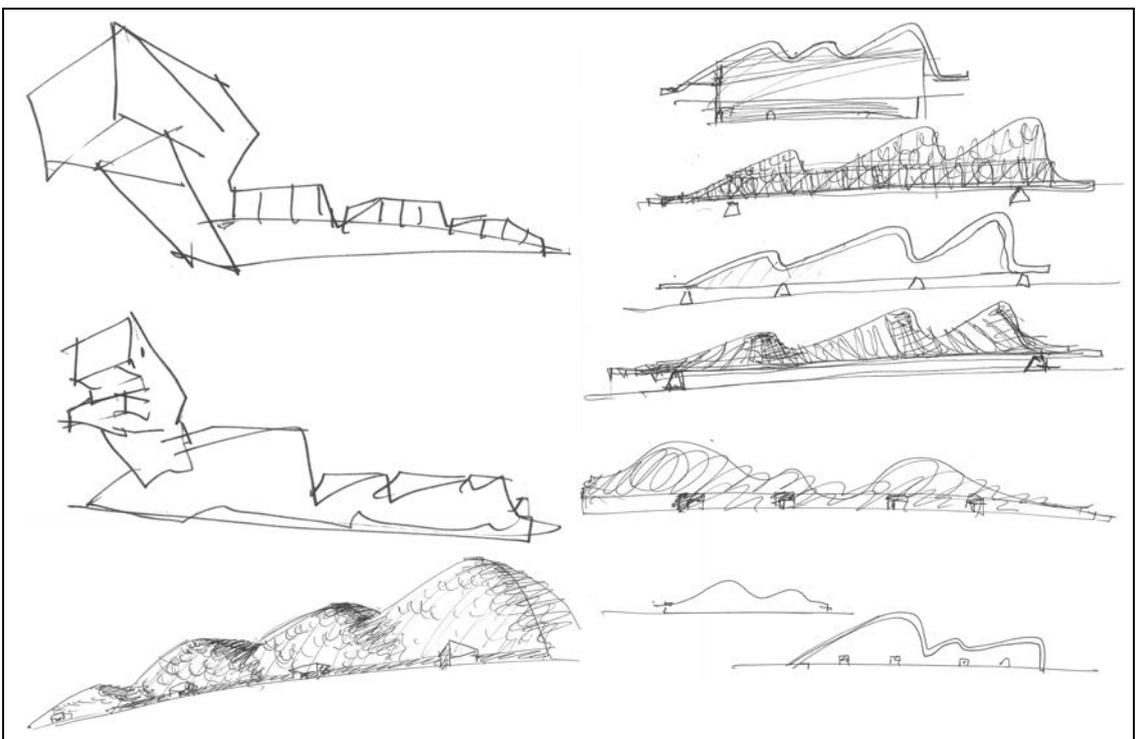


fig. 174 – Esquícios de ESM de estudos realizados para o Pavilhão Multiusos de Viana

O facto do edifício não ser constantemente aberto em todos os pisos para o mar, deve-se a querermos criar um interesse diferente, um oceano limitado, enquadrado, para que a geografia exterior fique registada como um ato voluntário de querer ver e não uma imagem sempre disponível, banal por ser demasiado acessível.”²⁴

A descrição da memória descritiva que faz referência a temas de um léxico próprio de ESM, o muro, a pedra, as referências locais ou relações visuais do edifício com a paisagem, neste caso o oceano, contrasta com a materialização da proposta final.

Um edifício que se “torce”, que se adoça é sua envolvente, mas principalmente, que se levanta do chão, quase como um animal (fig. 171), contrasta a discricção, rígida, da memória descritiva.

Neste ponto, podemos ir buscar o seu primeiros desenhos para o edifício, que demonstram um volume rígido que é escavado e retalhado, de modo a responder aos pressupostos descritos na memória (fig. 172).

A alteração a este ridor geométrico aparece quando ESM começa a desenhar, o que aparentem ser cabeças no topo do edificio e este passa a “mexer-se” como uma “cobra”, retomando alguns dos estudos antropomórficos do Pavilhão de Viana, principalmente a “cobra” que desenha à beira rio, e por inerência, a escultura de Mathias Goeritz para o projeto de Pedregal de Luís Barragán (fig. 173, 174 e 175).

É por isso altura de voltar a ir buscar o referência ao arquiteto Mexicano, que aparece no desenho do Departamento de Geociência de Aveiro, de 1991, mas principalmente o texto NEXUS, de 1997;

“Interessa-me sim, e isso faço com gosto, escrever sobre outros. Os meus preferidos, porque me servem e me ajudam, são o Távora, o Siza e o Herzog. Mais importante do que serem bons arquitetos é serem meus amigos. Sobre o Barragán deve estar a chegar o ‘tempo’.” Souto de Moura in (Esposito & Giovani, 2003, p. 364)

²⁴ Memória Descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor



fig. 175 – Escultura de Mathias Goeritz para o projeto do Pedregal de Luís Barragán

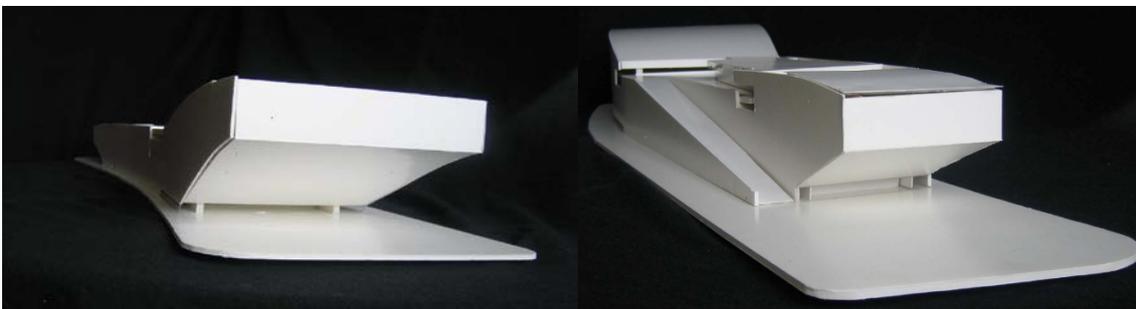


fig. 176 – Maqueta da versão final do projeto do Concurso do Palácio de Congressos de Palma de Mallorca



fig. 177 – Fonte no muro na Casa do Bom Jesus 1



fig. 178 - Fonte del Campanário



fig. 179 – Piscina da Casa do Bom Jesus 1



fig. 180 – Fonte del Bebedero

A partir dos anos 50, assistiu-se a uma alteração dos padrões da arquitetura que prevaleciam desde o período entre as duas Grandes Guerras. Ao exclusivo modelo de uma arquitetura maquinista, começou a aparecer um modelo mais aberto, onde o vernacular, a natureza, as forma orgânicas e escultóricas, ou as texturas dos materiais passavam a predominar, numa recuperação romântica da relação do homem, e das suas obras, com a natureza. Neste campo, dois nomes aparecem como exemplos máximos desta linha de arquitetura, José António Coderch e Luís Barragán.

Com uma arquitetura pouco valorizada pela crítica arquitetónica da altura, talvez fruto de contextos regionais marginais, o Catalão e o Mexicano, o tempo e o distanciamento histórico, permitiu descobrir uma arquitetura com a capacidade de criação de uma linguagem moderna própria, apoiada num contexto local e nas suas características.

Um dos primeiros contatos de Souto de Moura com a obra de Barragán é feito quando realiza uma viagem ao México, em 1982, na companhia, entre outros, de Fernando Távora e Álvaro Siza Vieira que assumem claramente nas suas obras, uma influência na arquitetura popular e na natureza, muito mais do que na máquina ou na metrópole.

Deste modo, Souto de Moura toma contato com uma arquitetura que privilegia a qualidade espacial, apoiada numa pormenorização que potencia a ideia base, através de pormenores claros, elementares e simples que parecem não existir.

Se a procura pelo rigor e simplicidade, em muitos casos aparente, do pormenor acaba por ser uma constante na obra de Souto de Moura, parece estranho a ausência, clara, de uma referência à obra Barragán. Talvez seja fruto de uma formação académica, e aqui voltamos a referir as referências teóricas que dominavam o discurso da arquitetura nos finais dos anos 70 (Aldo Rossi e Robert Venturi), que suprimiam toda e qualquer discussão fora destas esferas.

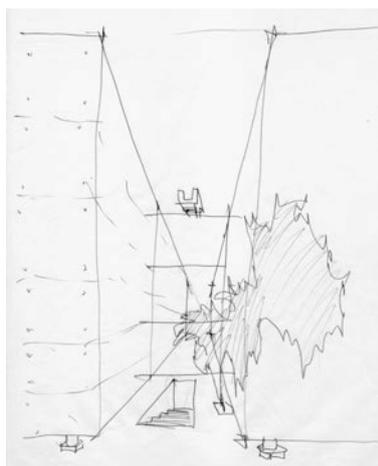


fig. 181 – Esquiço de ESM para Aveiro



fig. 182 – Fonte dos Amantes

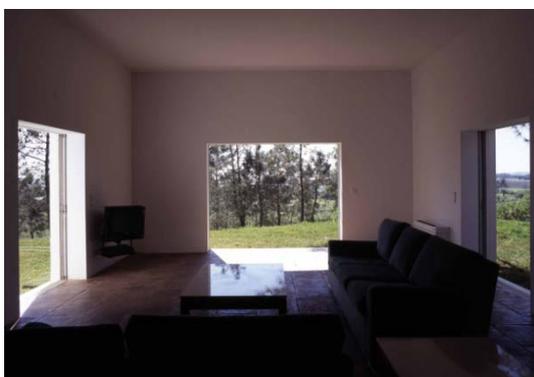


fig. 183 – Sala da Casa de Tavira



fig. 184 – Sala da Casa Eduardo Prieto López



fig. 185 – Pátio de entrada da casa da Arrábida

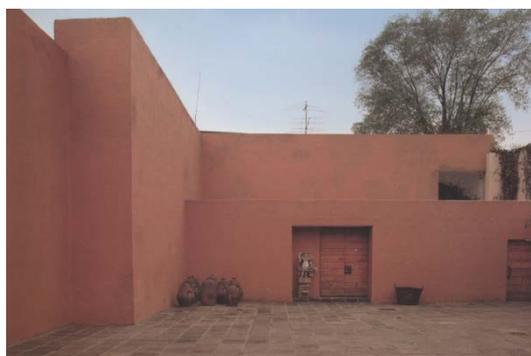


fig. 186 – Pátio de entrada da Casa Eduardo Prieto López



fig. 187 – Piscina da Casa da Arrábida



fig. 188 – Piscina da Casa de Cascais

O Palácio de Congressos de Palma de Mallorca (fig. 176), é pois, o projeto de ESM que mais se aproxima de um “tipo” de arquitetura de cariz expressionista, apoiada numa arquitetura local e vernacular, que Souto de Moura utiliza, suportada, pelas suas, referências culturais do centro da Europa, nomeadamente Herzog & de Meuron.

É esta possibilidade que os concursos de arquitetura permitem, de explorar novos caminhos, novas orientações ou simplesmente atestar a validade de opções, que ESM explora até ao limite do executável. No entanto, a ausência de uma referência explícita à base que parece estar subjacente ao projeto, parece diluir o significado ou compreensão da solução final.

“Ou então, numa leitura mais simplista, Barragán fazia tudo com a liberdade proveniente da sabedoria. Rejeita completamente os mecanismos clássicos da composição, e faz com conhecimento e consciência o que lhe apetece, com ótimos resultados. Pois por detrás do aparente desalinhamento das suas plantas, com a terceira dimensão, a vertical, Barragán constrói espaços cheios de beleza, daquela natureza repleta de naturalidade que sempre caracterizou as obras do Mestre” Campos Baeza in (Baeza, 2011, p. 70)

No entanto, pequenos apontamentos realizados ao longo da obra de Souto de Moura permitem perceber a existência de uma memória residual até chegar o “tempo” de Barragán.

Na Casa do Bom Jesus 1, de 1989, a utilização dum pequena fonte para fazer a transição entre a parte do muro, que limita a propriedade, de nível e a parte inclinada, remete para a Fonte del Campanário, de 1959, ou a piscina, com a sua localização rodeada pelas árvores e pela parede branca da casa, parece um redesenho da Fonte del Bebedero, de 1959 (fig. 177, 178, 179 e 180).

No Departamento de Geociências de Aveiro, de 1991, no topo do corredor que separa os dois corpos, Souto de Moura esculpe o que parece ser uma pequena fonte (não construída), à imagem da Fonte dos Amantes, de 1964 (fig. 181 e 182),



fig. 189 – Acesso à piscina da Casa de Cascais



fig. 190 – Caminhos nos jardins do Pedregal



fig. 191 – Tanque no jardim do Museu de Bragança



fig. 192 – Tanque no jardim do Convento das Capuchinhas



fig. 193 – Piscina da Casa da Maia II



fig. 194 – Espelho de água da entrada da Casa António Gálvez



fig. 195 – Fonte na Casa da Maia II



fig. 196 – Fonte em Valência

Também em 1991, as aberturas da sala da Casa de Tavira, parecem procurar os mesmos enquadramentos que a sala de estar da Casa Eduardo Prieto López, que por sua vez parece servir de inspiração, com o seu pátio de entrada quadrado, para o pátio de entrada da Casa da Arrábida, de 1994, com os seus muro ocre que apenas deixam ver o céu e o “buraco” de acesso ao interior (fig. 183, 184, 185 e 186).

A piscina da Casa da Arrábida, tal como a da Casa de Cascais, também de 1994, parecem, uma vez mais, “beber” da Fonte del Bebedero, e o percurso, entre as pedra, para aceder à piscina da casa de Casais, remetem para ambiente natural do projeto dos Jardins do Pedregal (fig. 187, 188, 189 e 190).

A fonte que remata a quebra do muro que acompanha a rampa de acesso ao pátio da cafeteria do Museu de Arte Contemporânea de Bragança, de 2002, parece o pequeno tanque que existe no pátio interior do Convento das Capuchinhas, de 1955, ou a piscina da Casa da Maia II, de 2007, que parece o “irmão maior” do espelho de água da entrada da Casa Gálvez, de 1955 (fig. 191, 192, 193 e 194).

Também na Casa da Maia II o “artifício” utilizado na Casa do Bom Jesus 1, para resolver a diferença de nível do muro de limite da propriedade, é utilizado para resolver a diferença de cotas do muro exterior, e a fonte das Cavalariças San Cristóbal, espreita para além dos limites físicos do material do muro (fig. 195).

E em 2009, a Fonte dos Amantes, “ajuda” a terminar um muro de contenção, no projeto de recuperação do Forte da Coroadá em Valença (fig. 196)



fig. 197 – Implantação e renders das moradias da Vila Utopia

As referências antropomórficas que ESM explora no início do processo do Pavilhão de Viana, e identificáveis no Concurso para o Palácio de Congressos de Palma de Mallorca, são claramente utilizadas e assumidas no projeto para o complexo de moradias Vila Utopia em Carnaxide de 2006.

“Seis casas quase todas com o mesmo programa, vão variando de linguagem para responder a alguns pormenores e alternativas de uso.

Na montagem das maquetas em linha, fizemos uma leitura da direita para a esquerda e notamos uma variação que parte de um ‘abstraccionismo minimal’ até à complexidade daquilo que resolvemos chamar ‘...Parece um urso formigueiro’!!!

Esta experiência foi muito saudável, pois visualizei nas maquetas, aquilo que só a arquitectura por si pode mostrar, sem falas e explicações narrativas, como é costume quando ficamos intrigados com o que fazemos.”²⁵

O complexo da Vila Utopia é composto por um conjunto de 45 lotes para a construção de moradias unifamiliares. Ao arquiteto Souto de Moura calhou-lhe uma parcela de seis lotes, com áreas de implantação similares e programas idênticos (fig. 197).

Se em projetos para outros “resorts” similares, como o de Óbidos, ESM mantém uma linha fiel a algumas das suas invariáveis anteriores, reproduzindo e repetindo um determinado “tipo” de construção, como forma de organização e marcação do território, uma vez mais remetendo para as composição volumétrica das “concret boxes” de Judd, na Vila Utopia permite-se aprofundar, mas principalmente, racionalizar a passagem do mineral para o “elemento animal”.

A possibilidade de acompanhar a metamorfose de uma casa abstrata ao longo de seis propostas, permite racionalizar um processo e tornar realista o resultado final a que ESM dá o nome de casa “urso-formigueiro”. Deste modo, é ultrapassado o processo mental de criação abstrata, materializando o abstrato numa realidade construída (fig. 198).

²⁵ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor

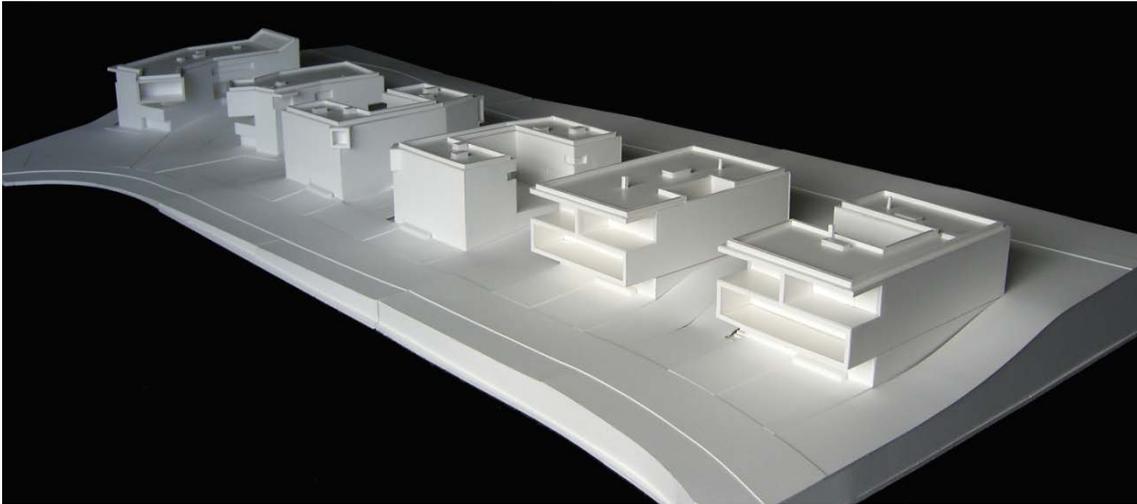
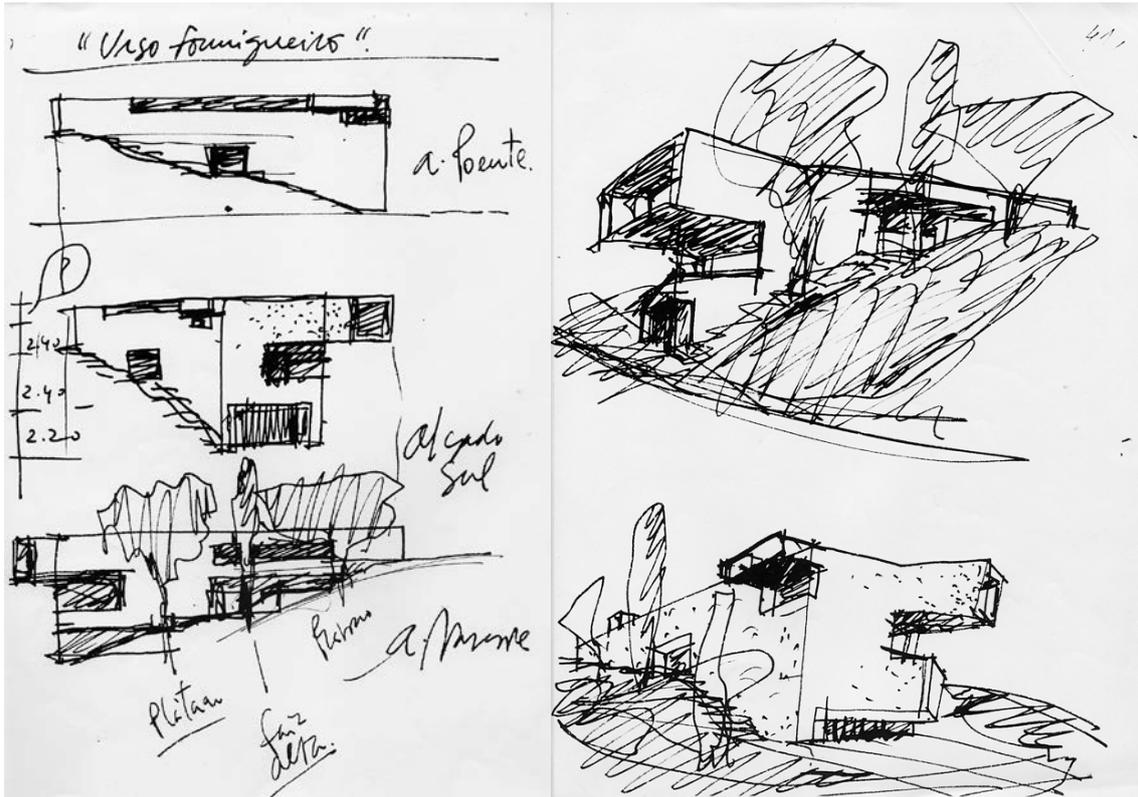


fig. 198 – Esquços ESM das casa da Vila Utopia e maqueta do conjunto das casas

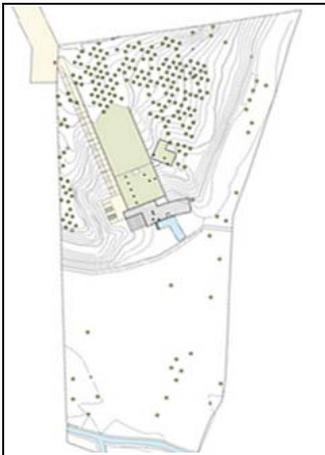


fig. 199 – Implantação e maqueta da Casa de Stº Estevão

Se este processo de antropomorfização é claramente “explicado” na Vila Utopia, na Casa de Stº Estevão de 2007 requer um outro tipo de explicação, pois, até a memória descritiva do projeto, ao contrário de outras descrições, não indicia um caminho ou uma interpretação (fig. 199).

“Esta casa pelo seu programa não é uma casa, mas um palácio.

Uma rampa central dá acesso a três corpos onde funcionam oito quartos, as salas e a casa propriamente dita para o proprietário que é provavelmente o melhor jogador do mundo. Construir para um cliente com este perfil não é fácil, mas o processo correu bem. A construção está suspensa, aguardando definições e transferências que não passam pela arquitetura. Ficamos à espera com curiosidade para ver se o efeito funciona ali, no Ribatejo.”²⁶

A casa para o futebolista Cristiano Ronaldo parece muito mais próxima de uma linguagem Siziana, num jogo de volumes que se sobrepõem e subtraem, ondulando sobre a paisagem sendo mais expressionista na sua essência.

A explicação é dada pelo próprio Eduardo Souto de Moura:

“No outro dia descobri um caderno antigo, onde desenhara uma casa que não sabia o que era, com uma forma animalesca, e depois dizia ‘casa tubarão-martelo’. Pensei assim: ‘Isto se calhar tinha a ver com o Ronaldo’.

...

Existe uma casa-mãe, que é a casa para ele, e depois há aqueles quartos todos para a família e para os amigos. No fundo são três casas encostadas: a do guarda, a da família e a dele propriamente dita. A ‘cabeça do tubarão’ seria o espaço dele, do próprio Cristiano Ronaldo.

A ‘cabeça’ forma um apartamento próprio, contendo um escritório, uma suite, e um espaço de lazer. Decidi que não ia projetar uma casa ‘mono-vista’ como as que costumava fazer. Assim fragmentei o topo do edifício e fiz uma janela para cada espaço, olhando a paisagem ribatejana envolvente. Tentei encontrar as melhores vistas nas pontas dessa ‘cabeça’. Não sei se é de novo

²⁶ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor

essa procura zoomórfica... a ‘mosca’ na Casa Manoel Oliveira, o ‘urso-formigueiro’ na Vila Utopia...” (Cecilia & Levene, 2009, p. 20)

Talvez, o facto de este projeto apenas se encontrar em fase de licenciamento, faltando a fase de execução, tão necessária à formalização da obra de ESM, explique a necessidade de contextualizar uma solução muito para além do desenho (fig. 200).

Esta procura zoomórfica enquanto representação construída, tem a sua representação máxima em 2009, quando um cliente pede a ESM que desenhe a Casota para o seu cão de estimação. A proposta apresentada mais não é do que um abrigo com a forma de um “cão”.

A ironia do elemento antropomórfico utilizado pelo ser que o inspirou é o expoente máximo da tradução literal do tema, tantas vezes testada e dificilmente alcançada (fig. 201)



fig. 202 – Casa da Quinta do Lago

6. A “Mesa”

A “simplificação” de uma ideia de MESA, que Souto de Moura utiliza para descrever um conceito, como o do Pavilhão de Viana “...é *uma mesa em betão assente em quatro pilares.*”, é um tema recorrente na sua obra, estando presente praticamente desde o início da sua carreira e é claramente assumida no projeto da Casa da Quinta do Lago de 1984 (fig. 202).

“Este projeto refere-se a uma casa de férias no Algarve, na ‘Quinta do Lago’, junto a um campo de golf.

As regras impostas pela Urbanização condicionaram fortemente o projeto: um só piso, 20% do lote como área máxima de construção, anexos proibidos, cor obrigatória - branco.

Com estes pressupostos e com o programa do cliente, a casa foi surgindo como um paralelepípedo pousado no relvado do golf.

Tipologicamente, a construção surgiu do cruzamento de uma certa arquitetura do Sul, e por estranho que pareça, com algumas casas chinesas. Parte do projeto foi ainda feito em Macau.

Também não foram indiferentes algumas obras já construídas. Redesenhamos sempre o nosso passado para o bem e para o mal.

Durante o projeto ainda tivemos que recorrer a algumas imagens de Corbusier para segurar pontos débeis... ‘só se imita o inimitável, porque só o inimitável se distingue e suficientemente consolida, para ser imitado’. (1)

A utilização de modelos e referências surgiu mais como retificação e confirmação à proposta inicial do que como imagens a perseguir. No fundo, ‘as coisas é que sabem quando têm de acontecer’. (2)

(1) - Eduardo Prado Coelho - ‘Expresso’

(2) - David Mourão Ferreira - ‘O Jornal’²⁹

Apesar de a expressão MESA não aparecer expressamente descrita na memória do projeto, como no Pavilhão de Viana, António Esposito refere sobre a Casa da Quinta do Lago: “...o *contraste entre a espacialidade aberta de carácter clássico ou tradicional manifesta-se plenamente pela primeira vez,*

²⁹ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor



fig. 203 – Vista da rua e vista do jardim da Casa de Nevogilde I



fig. 204 – À esquerda Casa Noyes, ao centro Casa Beckhard e à direita Casa Jones Steel #2

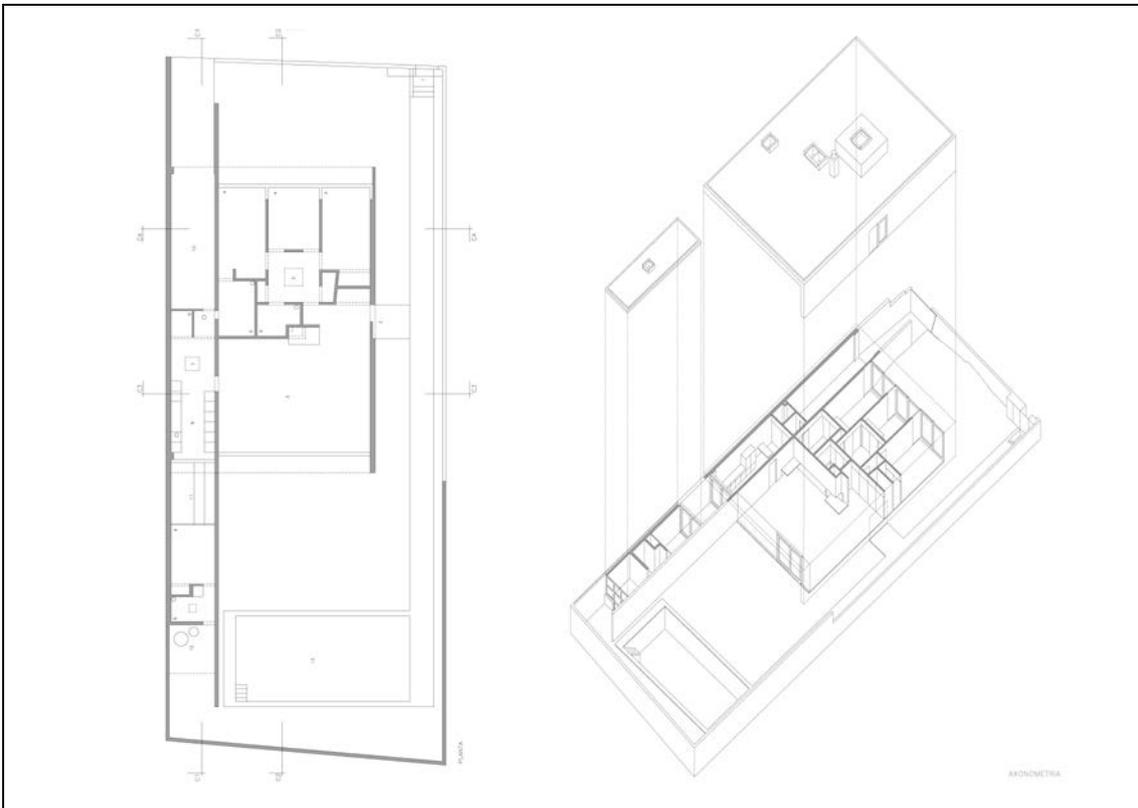


fig. 205 – Planta e axonometria da Casa de Nevogilde I

gerando uma estrutura que se repetirá com diversas variantes. Uma estrutura 'de mesa' como Souto de Moura a define” António Esposito in (Esposito & Giovani, 2003, p. 89).

A introdução de elementos pousados na cobertura, tampo da mesa, marca uma outra atitude perante um “tipo” de projeto que ESM iniciara com a Casa da Nevogilde I de 1982 (fig. 203).

“Num lote retangular, os alinhamentos camarários definiram os limites. Ainda foi possível encostar a casa ao lado Norte e fazê-la num só piso.

Um muro longitudinal atravessa a construção, separando os anexos e serviços da casa propriamente dita.

Fechada dos lados e aberta nos topos, ficaram os quartos para Nascente e a sala para Poente abrindo sobre o jardim. Um pátio central quadrado garante as circulações.

Desenhada no limite, o seu equilíbrio é precário. Não fossem os muros de pedra e a casa do vizinho e tudo podia parecer ainda por desenhar.”³⁰

Numa época em que a arquitetura de Álvaro Siza Vieira servia como ampla referencia no panorama arquitetónico português, influenciada pelas obras de Adolf Loos, Frank Lloyd Wright ou Alvar Alto, o projeto da Casa de Nevogilde I aparece como um contraponto a esta corrente, absorvendo influências de uma arquitetura Norte Americana e da sua corrente Neoplástica que se traduzia em obras como a Casa Noyes 1954, de Eliot Noyes, Casa Beckhard, 1964, de Marcel Breuer e Herbert Beckhard ou na Casa Jones Steel #2, 1954, de Quincy Jones (fig. 204).

A simplicidade do conceito da Casa de Nevogilde I, onde a “mesa” escondida da rua por um muro de pedra, cria dois espaços exteriores que servem as duas áreas distintas do programa: os quartos (zona privada) para um lado e sala e cozinha (zona publica) para o outro, marcam uma característica que se vai mantendo ao longo da carreira de ESM.

³⁰ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor



fig. 206 – Vista da rua e vista do campo de golfe de Casa da Quinta do Lago



fig. 207 - Vistas dos negativos dos volumes da cobertura no interior da Casa da Quinta do Lago



fig. 208 - Palácio da Assembleia de Chandigarh

A hierarquização de espaço público ou privado, aberto ou fechado, luz e sombra numa simplificação aparente com este elemento horizontal que é o “tampo” da mesa. O recuar dos panos de vidro que encerram os espaços interiores em relação ao extremo da construção, acentua o carácter da MESA (fig. 205).

Na Casa da Quinta do Lago a hierarquização está expressa na forma como é “fechada” a face voltada para rua, “abrindo” todo o seu programa para o interior do terreno, com vista para o campo de golfe (fig. 206).

A introdução dos elementos volumétricos na parte superior do tampo, parece remeter para algumas pesquisas sobre o tema que ESM, timidamente, efetuou na Casa de Nevogilde II, como é exemplo o teste que realizou para uma cúpula na zona da sala (fig. 60), solução rapidamente abandonada por ir contra a imagem de ruína pretendida.

A sua explicação para os volumes na Casa da Quinta do Lago, demonstra uma aproximação a uma linha de arquitetura diametralmente oposta ao princípio Neoplástico que serve de base ao projeto: *“Quando desenhei a casa no campo de golfe percebi que a casa ‘desaparecia’ na paisagem e quis evitar isso, porque me pareceu um pouco demagógico. Continuei a investigação e cheguei a Le Corbusier e ao projeto para Chandigarh na Índia. Os corpos da cobertura vêm daí. Depois, para não se tornarem meros exercícios escultóricos pousados na cobertura, transformaram-se também em negativos de espaços diferentes do interior da casa”* (fig. 207). Souto de Moura in (Moura, 2006, p. 31)

A investigação a Le Corbusier remete para o Palácio da Assembleia de Chandigarh (fig. 208), onde é de notar que os volumes que sobressaem, no Palácio, acima da cobertura, não são sólidos perfeitos, mas fazem parte de uma fase mais expressionista do seu autor.

Souto de Moura, pelo contrario, utiliza formas puras pousadas na cobertura da casa, mais de acordo com a sua visão neoplástica, *“Se se observa desde o campo, é evidente a ideia de construir a casa como uma mesa, como um objeto insólito, à Magritte; sim é exatamente a ideia da cadeira*



fig. 209 – Vista da cobertura da Casa da Quinta do Lago



fig. 210 - Vista aérea e vista à face da rua do edifício de Escritórios da Avenida da Boavista

de Magritte.

Quando fiz a maquete dei-me conta que não se via nada, apenas uma linha horizontal no perfil da colina, então pensei de pôr alguns objetos, uns volumes puros, lembrança de uma imagem de pôr alguns objetos, uns volumes puros, lembrança de uma imagem de Aldo Rossi, uma memória de Ledoux.” Souto de Moura in (Esposito & Giovani, 2003, p. 142)

Estas lembranças ou memórias, acabam por confirmar, muito mais do que contrariar, a sua referencia a Le Corbusier:

“A arquitetura é o jogo sábio, correto e magnifico dos volumes reunidos sob a luz. Nossos olhos são feitos para ver formas sob a luz; as sombras e os claros revelam formas, os cubos, as esferas, os cilindros ou as pirâmides são as grandes formas primárias que a luz revela bem” Le Corbusier in (Corbusier, 1998, p. 13)

Outro ponto de aproximação à obra de Le Corbusier é a utilização da cobertura como terraço, permitindo ao utilizador deambular por entre as formas pousadas na laje, criando novas perspectivas e pontos de vista com a paisagem envolvente, ao mesmo tempo que toma consciência do *positivo* dos diferentes espaços interiores (fig. 209).

A proposta para o edifício de Escritórios na Avenida da Boavista de 2007 é o que mais se aproxima, formalmente, da Casa da Quinta do Lago, assumindo-se concetualmente, tal como o Pavilhão de Viana, com o tema da MESA (fig. 210).

“O edifício compõe-se por uma mesa paralela à Avenida, onde funcionam lojas de comércio.

No tampo da mesa foram colocadas caixas dispersas, cuja orientação visa o Parque da Cidade.

As caixas estão interligadas e funcionam como escritórios. Da sua implantação irregular sobre a mesa, resultam interstícios, pátios, jardins que servem cada volume, cada escritório, para se poder estar, ‘fumar’ ou sentir a proximidade do Parque, ali em frente.”³¹

³¹ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor



fig. 211 – Pavilhão de Viana com os panos de vidro “agarrado” aos pilares



fig. 212 – Edifício de Escritórios da Avenida da Boavista com os panos de vidro recuados em relação á estrutura da mesa



fig. 213 – Vista da cobertura do Edifício de Escritórios da Avenida da Boavista e as diferentes direções dos volumes

No Pavilhão de Viana o conceito de mesa estava associado ao princípio de um “tampo” carregado de “peças”, tal como uma mesa de trabalho, no entanto, tem contra si o facto de as suas “pernas” se encontrarem recuadas em relação aos extremos da laje e o fechar do piso de entrada estar agarrado a estes elementos de suporte (fig. 211).

Esta opção dilui o efeito pretendido de tornar autónoma a estrutura do conteúdo do edifício, situação que é corrigida na proposta do edifício de Escritórios na Avenida da Boavista, onde o conceito de mesa é depurado através da abertura total dos quatro lados da “caixa”, ao contrario da Casa de Nevogilde I ou da Casa da Quinta do Lago, em que apenas dois dos lados são claramente abertos.

Esta abertura do pórtico nos quatro alçados, apoiado apenas por quatro pilares nos extremos da laje, é acentuado pelo recuar do pano de vidro, em todo o perímetro do construído, libertando e dando autonomia á mesa (fig. 212).

A hierarquização formal do edifício é igualmente dada pela não permeabilidade dos espaço inferiores com os superiores, os volumes dos escritórios pousados em cima da mesa não têm correspondência com os espaços por debaixo da mesa, tal como acontecia na Quinta do Lago. As características morfológicas do edifício assim o impõem, espaço comercial na parte de baixo da mesa em ligação direta com o exterior e escritórios na parte de cima, autónomos, sem uma ligação direta à rua.

Os volumes trapezoidais, com alturas e orientações diversas, saem fora da geometria da mesa, assumindo o despreendimento com a base que os suporta e criando entre eles pequenos espaços de interstícios que são utilizados como elementos de ligação ao exterior, forçando pontos de vista com a paisagem envolvente (fig. 213).

Os estudos iniciais demonstram claramente uma afinidade com as obras de Le Corbusier, na sua vertente de pontuar as coberturas dos edifícios com volumes de forma a afirmar o fim do edifício e permitir uma transição entre o espaço físico habitável e o espaço aberto exterior. As coberturas das unidades de habitação, com os seus elementos volumétricos, funcionam como ponto de partida para uma exploração do conceito de mesa (a laje de cobertura do

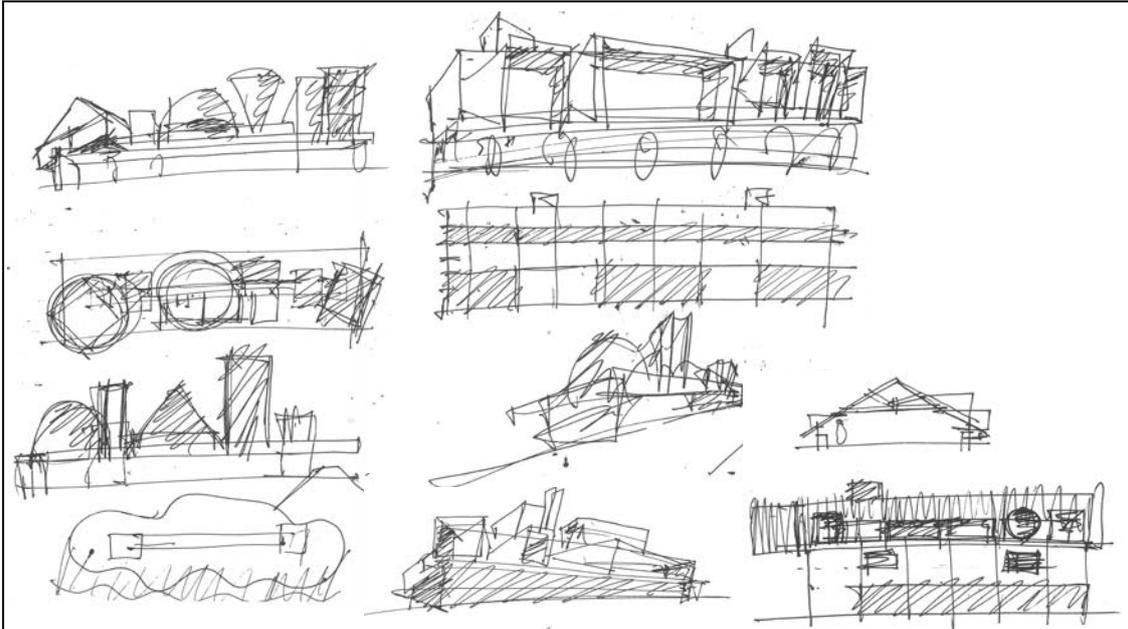


fig. 214 - Esquícios de ESM dos primeiros estudos para o Edifício de Escritórios da Avenida da Boavista e imagens das variações cromáticas nos volumes dos escritórios.

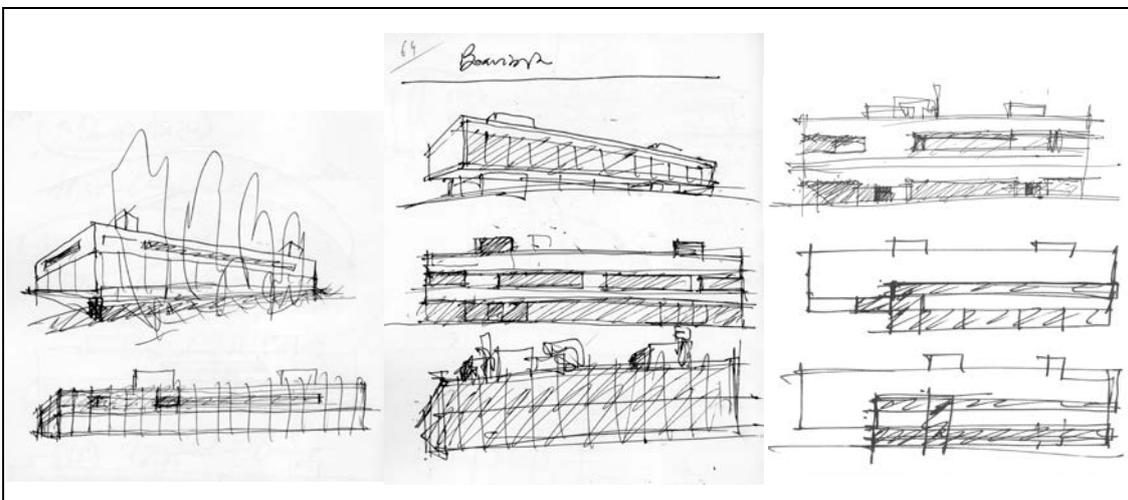


fig. 215 – Esquícios de ESM de versões para o Edifício de Escritórios da Avenida da Boavista

do edifício) que suporta um conjunto de pequenos equipamento de apoio à utilização principal do edifício, que é a habitação.

No caso do edifício de Escritórios na Avenida da Boavista são os próprios volumes pousados na mesa que assumem a utilização principal do edifício, transformando-se e aumentando o seu volume como forma de acomodar o programa principal, os prismas, pirâmides e cúpulas são substituídos por trapézios de formas regulares que se posicionam na laje, procurando vistas e orientações diferentes uns dos outros.

A aparente arbitrariedade do seu posicionalmente é acentuada de duas maneiras, a primeira pela diferença de cor entre a “mesa” cinzento escuro e os volumes de escritórios cinzento mais claro, a segunda pela maneira com a luz solar incide nas paredes com ângulos diferentes, transmitindo sensações de tonalidades diferentes nos diversos volumes, apesar de serem todos pintados na mesma cor (fig. 214).

“O intérprete ideal na nossa profissão, não é aquele que consegue a luz para ver as formas, os cubos, as pirâmides, as esferas, etc, mas sim aquele que consegue, já no limite, ser a própria luz, da vela, da lâmpada do sol; e então sim poderemos controlar, manipular as formas que encontramos disponíveis – sermos ‘reóstatos’ do mundo, que os outros querem ver.” Souto de Moura in (Urbano & Thenaisie, 2007, p. 82)

No entanto, o estudo desta solução não implica a impossibilidade de a confrontar com o seu oposto. ESM desenha algumas versões que parecem abordar uma visão mais unitária do conjunto, algumas continuando o léxico de Le Corbusier, como a proposta de um paralelepípedo com vão rasgado a todo o comprimento dos seus quatro lados e assente sobre um conjunto de pilotis, numa interpretação da Ville Savoye.

Igualmente motivo de desenho são versões enquadradas nas suas pesquisas neoplásticas, onde a “caixa” anónima se levanta do chão através de dois núcleos, reinterpretando o projeto da Casa de Cascais, ou temas de repetição modular de fachada, como forma de transformar a membrana que

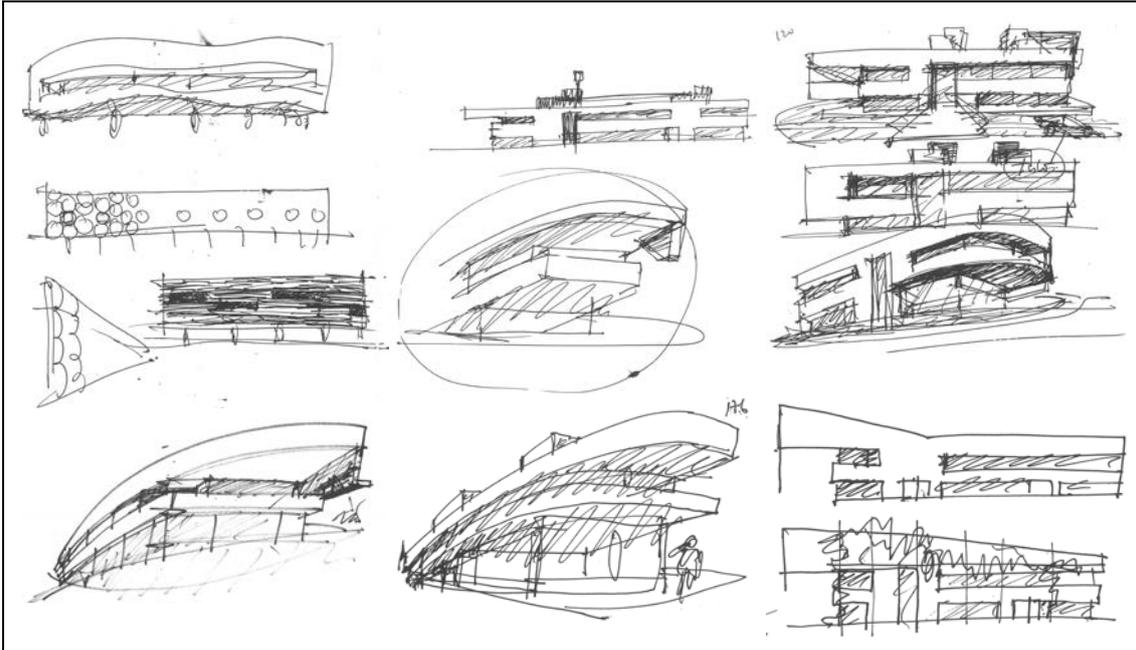


fig. 216 – Esquícios de ESM de propostas para o Edifício de Escritórios da Avenida da Boavista



fig. 217 – Relação do Edifício de Escritórios da Avenida da Boavista com os arruamentos que o rodeiam

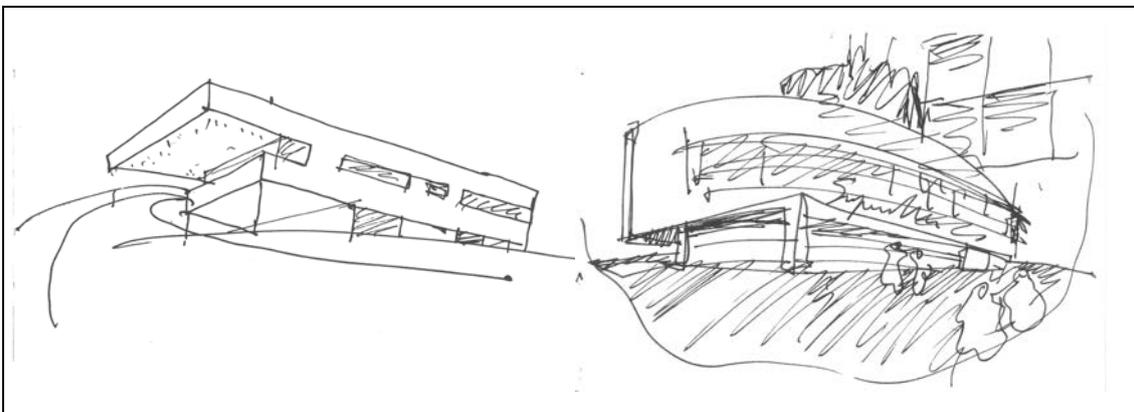


fig. 218 – Esquícios de ESM de soluções alternativas à solução final para o Edifício de Escritórios da Avenida da Boavista

reveste o edificado num sistema de relacionamento ambiental do edifício com a cidade retomando o tema do Edifício de Habitação Coletiva da Maia (fig. 215).

Mas, mais interessante, será a aproximação a um tipo de arquitetura mais expressionista, próxima de algumas propostas de Siza Vieira, em que o jogo no volume é feito através da utilização da aberturas de vãos, ou rascos, como forma de criar tensão com a matéria construída. A imagem da Biblioteca de Viana, de Álvaro Siza ou o Banco de Oliveira de Azeméis, parecem acompanhar alguns dos esboços realizados (fig. 216).

A abordagem destas perspetivas, consolida a versão final e clarifica o seu posicionamento urbano, à face da Avenida da Boavista, sem nenhum enquadramento urbano de proximidade, e muito relacionado com o Parque da Cidade, localizado no outro lado da Avenida.

Se no projeto das torres do Burgo Empreendimento, o pódio estereotómico é desmanchado pela escada perpendicular à avenida e frontal à construção, no Edifício de Escritórios, o pódio tectónico é absorvido por um conjunto de circunstâncias que lhe retiram a sua expressão e o seu carácter de suporte para o construído.

Virado para a Avenida da Boavista, o pódio tectónico, ou plataforma a partir da qual se desenvolve o edifício, assume o carácter de elemento construído ao nível dos olhos, transformando o plano horizontal numa linha que flutua acima do solo. A modelação do terreno e os acesso de frente, feitos por escadas maciças de granito que parecem nascer da relva, acentuam o carácter flutuante da plataforma tectónica (da estrutura) que se desliga da terra.

A relação do edifício com a rua paralela à Avenida da Boavista, que se encontra numa cota superior, transforma a proposta num objeto urbano puro, em que o pódio desaparece e o passeio assume a função de base onde assenta o edificado. É pois na ligação das ruas, a cotas diferentes, que se perde a noção de pódio tectónico ou se ganha a noção de edifício à face da rua (fig. 217).

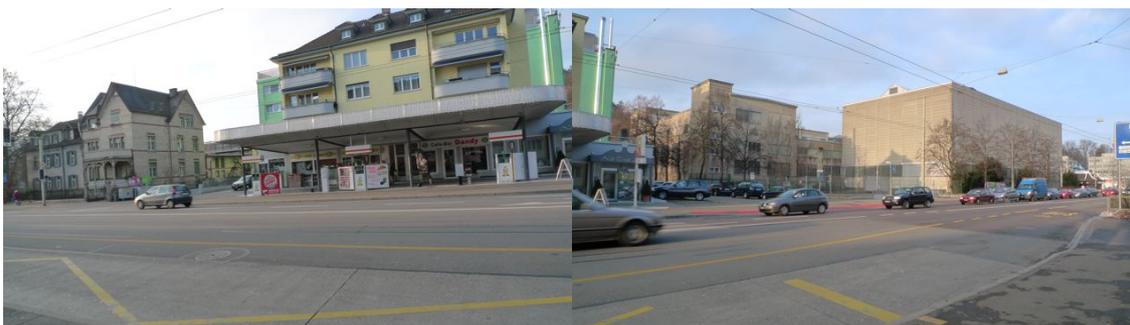


fig. 219 – Envoltente e local de intervenção do Concurso de Winterthur

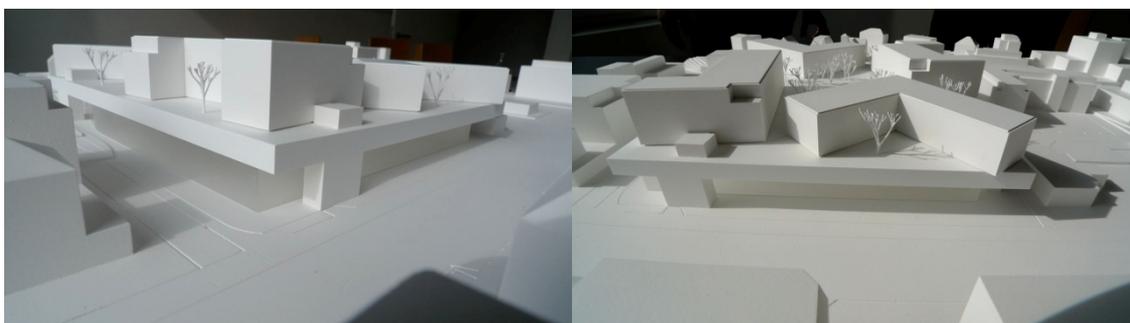


fig. 220 – Maquete da proposta do Concurso de Winterthur



fig. 221 – Planta tipo do piso de comércio e do piso de habitação do Concurso de Winterthur

É talvez a consciência desta dicotomia que leva ESM a estudar algumas soluções mais expressionistas, como forma de ajudar a resolver esta transição de cotas, mas que são abandonadas a favor da solução de MESA (fig. 218).

É no projeto para o Concurso de Winterthur de 2009, de um edifício de comércio e habitação numa cidade localizada a 40km de Zurique, Suíça, que a Mesa ultrapassa o carácter “doméstico”, de uma escala próxima de uma moradia, para se assumir como uma alternativa válida, quando inserida num contexto urbano, estabilizado e consolidado.

O objeto do concurso era um quarteirão de cidade, rodeado por edificações de habitação coletiva que variam entre os 5 e os 8 pisos, existindo, também, nas proximidades algumas naves industriais que estavam a ser transformadas e adaptadas para novas funções, como habitação e espaços comerciais.

Como forma de rentabilizar o espaço urbano disponível, o concurso previa uma área comercial, à face da rua, que pelas áreas pedidas, ocuparia o equivalente a 2 pisos. O espaço habitacional ocuparia o equivalente a 3 pisos, o que permitia ao programa do concurso uma ocupação volumétrica em linha com as volumetrias existentes (fig. 219).

Esta clara divisão programática, comércio + habitação, formalmente idêntica à do edifício de Escritórios na Avenida da Boavista, comércio + escritórios, permite uma reutilização do conceito Mesa (fig. 220) .

O espaço “aberto” por de baixo da mesa recolhe e protege os espaços comerciais, encontrando-se os seus limites recuados em relação à geometria da mesma, permitindo deste modo enfatizar o carácter do “objeto”, solução já utilizada no edifício da Avenida da Boavista, só que, a ambiguidade existente entre os dois lados do edifício do Porto é corrigida, e a Mesa assume a sua relação direta com a rua, mas principalmente com a escala urbana (fig. 221).



fig. 222 – Renders da proposta do Concurso de Winterthur



fig. 223 – Render da solução para cobertura da “mesa” da proposta para o Concurso de Winterthur

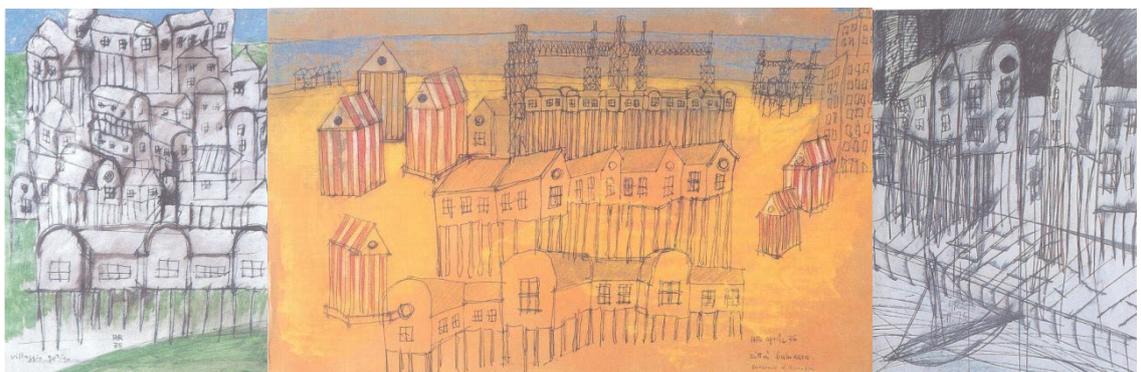


fig. 224 – Desenhos de Rossi para as Cidades Balneares e Casa Borgo Ticino

A transformação do objeto inanimado, a MESA, para uma escala que permite conter os dois pisos de espaços comerciais, retirando a proximidade da escala humana, permite que este assuma uma presença de “ser” próprio. Permitindo transformar a sua arquitetura numa arquitetura tectónica, com uma força gravitacional sincopada numa estrutura leve, quase como um esqueleto estruturalmente articulado que poisa na terra como que em bicos de pés (as pernas da MESA).

Os objetos pousados na Mesa, que correspondem ao programa de habitação coletiva do concurso, tal como no edifício da Avenida da Boavista, insinuam-se para além dos limites da Mesa e relacionam-se com as construções adjacentes (fig. 222).

Ao contrario das soluções para a Casa da Quinta do Lago ou do edifício de Escritórios na Avenida da Boavista, em que o espaço livre no “tampo” da mesa assumia um carácter secundário, “servindo” para tomar consciência das formas existentes, em Winterthur a aproximação às características espaciais das coberturas de Le Corbusier é mais evidente.

A cobertura funciona como uma enorme praça que empurra os volumes para o extremo do tampo, como forma de recuperar o espaço público perdido ao nível da rua. O elemento central dessa “praça” é um enorme lanternim que permite introduzir luz no interior dos espaços comerciais, que se encontram por debaixo da mesa funcionando como elemento gerador de dinâmicas de utilização, tal como uma fonte no meio de uma praça (fig. 223).

É interessante verificar que alguns dos esboços realizados para este concurso remetem, uma vez mais, para algumas proposta de Rossi, como os estudos para as Cidades Balneares Americanas, de 1976, ou a Casa Borgo Ticio 1975, ou ainda propostas de utilização de construções miméticas com a envolvente, pousadas em cima da mesa, numa clara ironia formal de contextualizar o projeto (fig. 224 e 225).

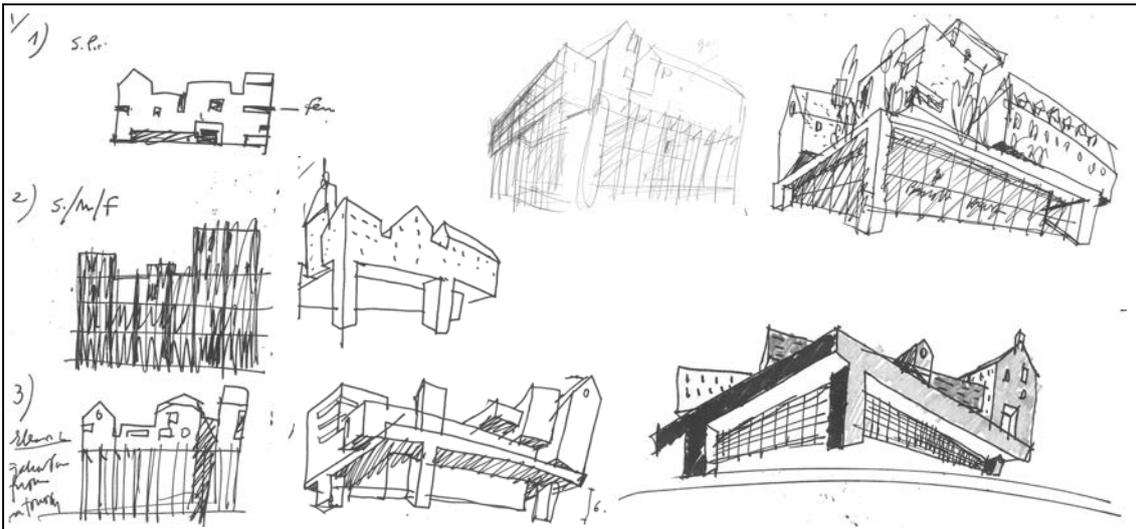


fig. 225 – Esquços de ESM de propostas para o Concurso de Winterthur



fig. 226 – Maquetas de estudo para o Concurso de Winterthur

A solução final é, em todo o caso, formalmente mais clara na sua essência, clarificando o conceito de MESA. Os volumes nela colocados são muito mais neutros na sua formalização, quase abstratos.

As maquetas voltam a assumir uma parte importante na materialização da ideia, permitindo testar e acertar o jogo de volumes que se “espalha” no tampo da mesa e na forma como interagem com a cidade e com os limites da geometria (fig. 226).

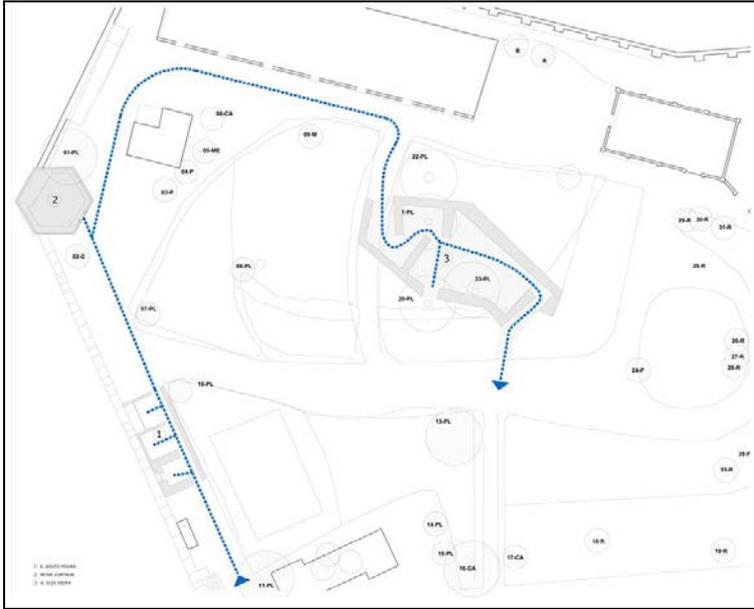


fig. 227 – Implantação da Instalação de Souto de Mouta para a Bienal de Veneza 2012



fig. 228 – Vista da entrada para o Arsenale



fig. 229 – Vista para o interior do Arsenale

7. A Janela

Historicamente, as janelas sempre funcionaram como buracos que criam e modelam a luz no interior de espaços circunscritos e são os elementos arquitetônicos mais importantes na definição do estilo de um edifício.

O princípio filosófico da Arquitetura Moderna, que era progressista e revolucionária, implicava uma concepção totalmente liberta de precedentes históricos, e como tal, as suas formas tinham de ser diferentes, novas. A janela deixa de ser o buraco, e passa a assumir o conceito de ausência de parede, permitindo uma fluidez espacial contínua, encorajando uma ambiguidade entre o exterior o interior como princípio dominante. A liberdade estrutural do Betão permitiu utilizar novos princípios estruturais, espaciais e simbólicos que serviram para negar a janela na parede.

A instalação de Souto de Moura para Bienal de Veneza de 2012 define a sua visão sobre os motivos, e preocupações, de como abrir janelas numa parede.

“ *Windows* ”

Material, sistema construtivo e linguagem, é a triologia que tem sido usada para explicar os estilos da História da Arquitetura. Com a estrutura Domino (1914) as fachadas e as aberturas deixam de ser um compromisso, uma dependência e passam a ser uma ‘vontade’ do autor. A paisagem deixa de ser uma fatalidade, para ser uma decisão nossa de como a queremos ver: ao alto, ao baixo, toda, ou só uma parte. A geografia passa a ser como nós queremos e não como tinha de ser.

É este o grande salto do Movimento Moderno, e como consequência do Pós-Modernismo.”³²

Situada junto à entrada do *Arsenale di Venezia*, a instalação mais não é do que um conjunto de paredes, que delimitam três espaço contínuos, ligados por um corredor, que é o percurso ribeirinho que circunda o Arsenal (fig. 227,228 e 229).

³² Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor

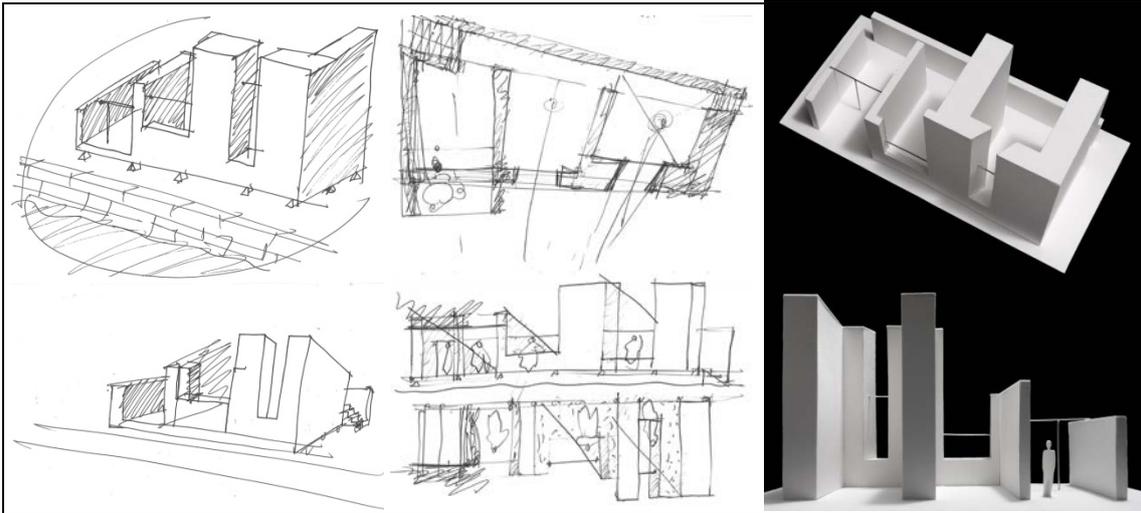


fig. 230 – Esquícios de ESM e maquete para Instalação da Bienal de Veneza 2012



A janela vertical

A janela horizontal



A janela enquanto ausência de parede

Janela de Barragán

fig. 231 – As “janelas” da instalação de Veneza de 2012

Nestes espaços, Souto de Moura “constrói” três janelas que acabam por sintetizar a sua visão da história da Arquitetura Moderna; a janela que direciona, a janela que enquadra e a ausência de janela que expõem a paisagem (fig. 230).

No primeiro espaço, a janela vertical, funciona mais como quebra do que como abertura, numa referência aos arranha-céus americanos, em que as janelas acontecem de baixo para cima em vez de um lado para o outro. Para além disso, a sua geometria enquadra as Torres de vigilância da entrada de Darsena Grande, desviando o olhar do curso de água diretamente em frente.

No espaço central, a janela é como um rasgo, uma fresta horizontal que enquadra o estaleiro do outro lado do canal, e o seu ambiente industrial, deixando a parede manter a sua imagem formal e estrutural.

No último espaço, a ausência de parede para a água “cria” a janela que mostra toda a paisagem, o estaleiro e a Torre de vigilância, numa continuidade espacial que absorve as paredes que delimitam o espaço.

É importante reparar, a preocupação e cuidado que Souto de Moura tem igualmente pela construção, como parte integrante de um conceito global. Os finos elementos de ferro que servem para “travar” horizontalmente as paredes verticais, ao longo dos três espaços, funcionam como elementos finais de uma composição de fachada.

No primeiro espaço, o elemento horizontal em ferro dá escala ao rasgo vertical, evitando a sua continuidade infinita, no espaço do meio, recria uma suposta padieira da janela, acentuando a horizontalidade do vão e no último espaço, a sua composição em T parece, uma vez mais, buscar referência nas janelas de Barragán, que utilizava finos perfis metálicos, como forma de composição para os “vazios” nas paredes das casas, tal como na sua Casa Estúdio (fig. 231) ou na janela da sala da Casa Eduardo Prieto López (fig. 184)

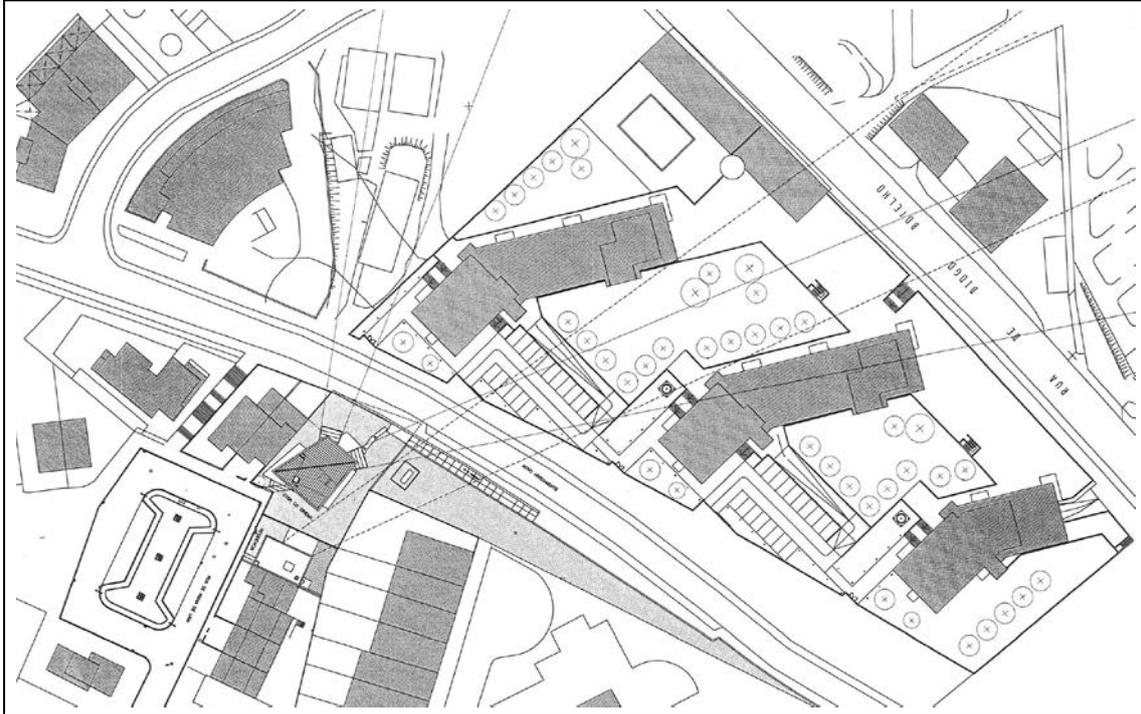


fig. 232 – Implantação da Casa do Cinema



fig. 233 – Acesso á praçeta onde se localiza a Casa do Cinema

Esta preocupação com o olhar encontra-se espelhada no edifício que Souto de Moura realiza em 1998, fora do estereotipado contexto Miesiano associado à sua obra.

O projeto, que chegou a ser chamada de “arquitetura esquizofrénica” por uma publicação italiana, é a Casa do Cinema Manoel de Oliveira.

“O edifício apresenta uma forma cúbica, semelhante às casas circundantes, sofrendo algumas inflexões para melhor responder às dimensões do lote – telhado inclinado e trapézio para o Auditório.

O facto de estarem previstas, a 35 metros, duas torres com 15 pisos, fez com que fragmentássemos o espaço da biblioteca em dois, focando-as no sentido do rio e do mar.

Exteriormente a cobertura é revestida a zinco camarinha, o Piso 1 com monomassa cinza escuro e o R/C revestido a chapa de inox despolida a jacto de fibra de vidro.

Interiormente os tetos são acústicos, as paredes rebocadas e nos pavimentos e salas usamos soalho também escuro, sendo o hall e as escadas em mármore cinza amaciado.

O projeto também inclui um acesso e arranjos exteriores para a rua a Sul da construção. Com esta cauda o edifício deixou de ser “mosca” e quem passa pode pensar ‘Aqui há gato’.”³³ (fig. 232)

O sítio mais não é do que um conjunto de casas alinhadas ao longo das ruas com as suas vitrines quadradas para o exterior e pequenos jardins que se sequenciam em redor de uma praceta. Neste ambiente bucólico de periferia sobressaem, para além dos limites dos lotes das moradias, e espreitando por cima destas, edifícios de habitação coletiva massivos que não se relacionam entre si e que roubam as vistas de mar (fig. 233).

É neste enclave situado perto da fronteira entre o rio e o mar que dois lotes situados num dos cantos sul/poente da praceta servem para implantar

³³ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor



fig. 234 – Gaveto onde se encontra a Casa do Cinema



fig. 235 – Vista poente da Casa do Cinema



fig. 236 – Vista da extensão ajardinada a norte da Casa do Cinema

dois edifícios. O conjunto construído alberga a residência do realizador e a Casa do Cinema, ligados por uma cave que se estende até ao arruamento novo, existente à cota inferior.

A residência é praticamente anónima, geminada volumetricamente com o conjunto existente e mantendo a frente de rua.

A Casa do Cinema insinua-se para além do muro de granito que serve de elemento unitário do conjunto, tal como foi testado em alguns desenhos da casa de Matosinhos.

A escala mantém-se a mesma da envolvente, mas o volume assume autonomia pelo facto de se encontrar desligado das restantes edificações. O cinzento da monomassa utilizado para revestir o piso superior que se vê por cima do muro, acentua a exceção. O grande pano de parede cego e liso é quebrado pelas árvores que foram plantadas no jardim (fig. 234). Tal como no projeto da Casa Schinkel ou do Edifício da Maia, a natureza é utilizada como parte integrante do processo de conceção e funciona como elemento de composição em quase todos os seus desenhos/obras.

A entrada no terreno deixa ver um embasamento em aço despolido que reveste o primeiro piso e que sustém um volume cinza/negro. Se a entrada e as fachadas laterais são visivelmente fechadas, opacas, a frente que se vira para poente apresenta dois volumes que irrompem ao nível do segundo piso, assumindo uma expressão iconográfica, como se de dois enormes “olhos” se tratasse (fig. 235).

Se as fachadas principais mantêm os alinhamentos com as moradias vizinhas, as laterais possuem torções que permitem descolar o volume e dar dimensão e escala aos “olhos”, sem que estes entrem em conflito com a envolvente.

O telhado inclinado para norte adoça a escala do volume, parecendo que este utiliza o extremo da área ajardinada como vértice, agarrando esta pequena “cauda” ao conjunto.

A extensão ajardinada a norte cria um enquadramento ambiental que permite superar a condição terrena do mero loteamento. O muro que separa as duas cotas, a do terreno e a da rua, abre-se desfasando-se, como na Casa de

Alcanena. É este o acesso à cota superior feito através de escadas levemente rampeadas, que permitem um acesso não condicionado ao edifício (fig. 236).

Para quem percorre a rua, os “olhos” parecem balanceados, como que a espreitar por cima do muro, retomando um tema já varias vezes utilizado. Mas desta vez o contacto físico com o muro não existe, sendo muito mais sugerido do que real (fig. 237).

A primeira abordagem ao programa (fig. 238) foi, no entanto uma solução mais de acordo com o campo em que Souto de Moura se movimenta “...Los primeros dibujos que hice planteaban una caja abierta al rio, al mar, pero cuando descubri la existencia de las torres delante, quedé completamente bloqueado, y entonces tue que articular puntos de vista, en que las torres fueran las que guiaron al edificio.” Souto de Moura in (Maza, 2004, p. 229)

Uma vez mais, são as vistas e a relação do utilizador com a envolvente que condicionam a proposta, tal como na Casa da Arrábida, só que, desta vez, o contexto é urbano e não rural e, como tal, a edificação não sai da terra, mas pousa sobre esta..

Os desenhos subsequentes (fig. 239) demonstram já uma certeza sobre um conjunto de opções, os “olhos”, o telhado inclinado ou o embasamento, que serão explorados e testados de uma forma exaustiva através do desenho técnico e, principalmente, de maquetas.

A analogia com a máquina de filmar é evidente e os dois “olhos/óculos” parecem objetivas que são incrustadas no corpo da máquina, sem nunca perderem o seu sentido tectónico. Assemelham-se a soluções experimentadas por Álvaro Siza no Pavilhão Carlos Ramos, onde um volume com essas características funciona como "caixa de entrada". Mas, ao contrário deste, que surge como um prolongamento do espaço interior, na Casa do Cinema, estes volumes aparecem acrescentados ao volume “cúbico”, remetendo para as experiências das “concret boxes” que Donal Judd realizou no seu terreno em Mafra – Texas (fig. 240).

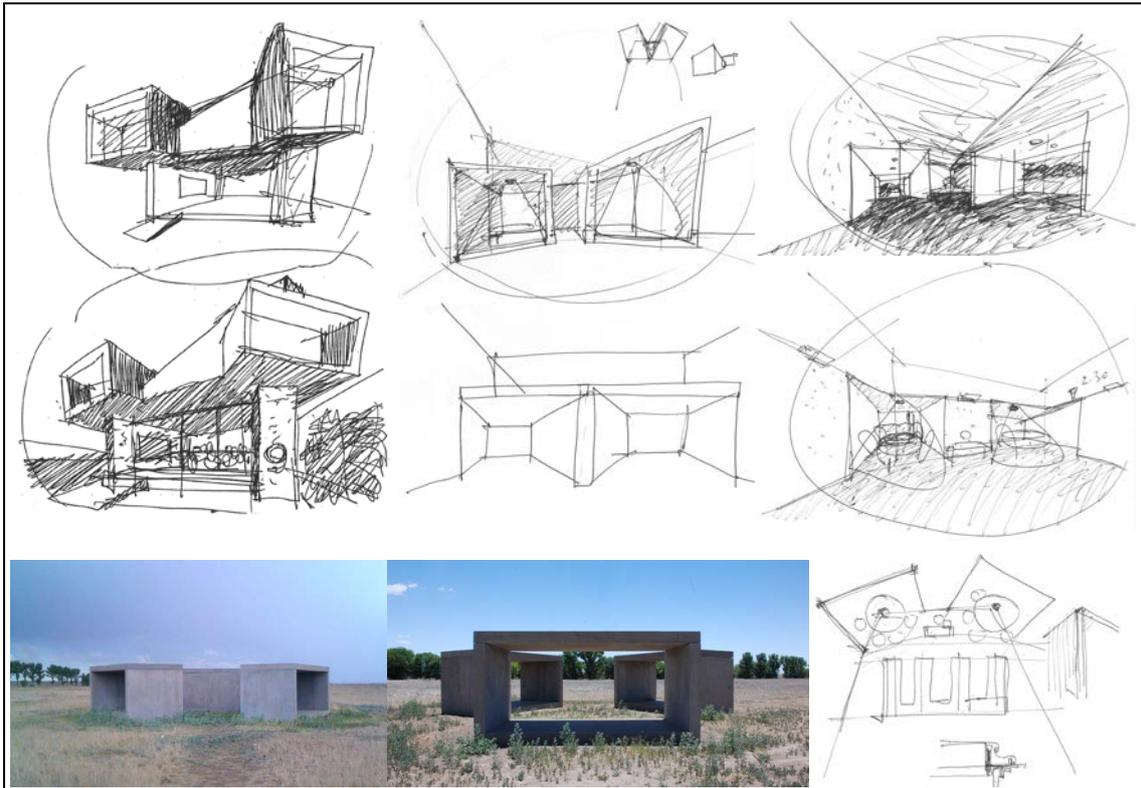


fig. 240 – Esquícios de ESM de soluções para os “óculos” da Casa do Cinema, e imagens das estruturas “concret boxes” de Donald Judd

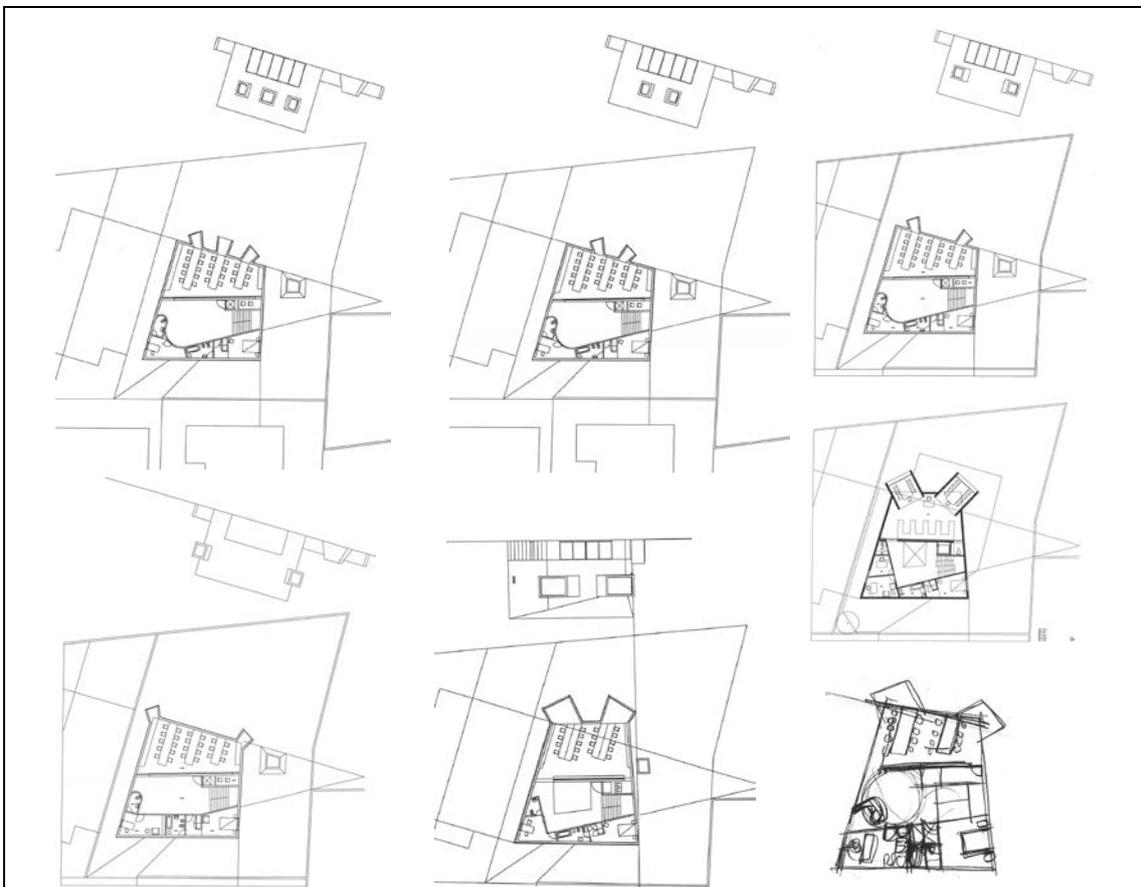


fig. 241 – Estudos realizados para a Casa do Cinema

Igualmente de sublinhar a frase de Eduardo Lourenço escrita num dos cantos dos seus esboços: “*Hoje o nosso olhar é como o das moscas, em todas as direções*” (fig. 239), que demonstra, mais uma vez, a interdisciplinaridade utilizada por Souto de Moura como método de trabalho.

Se o desenho técnico ajuda a concretizar um programa, testar opções e soluções, o tema principal do projeto, os “óculos”, é explorado até à exaustão, passando por estudos de plantas com três pequenos óculos, um para cada torre, que parecem percorrer a experiência *corbusiana*. Versões com dois “óculos” na fachada virada a poente, nos cantos da mesma, abertos, fechados, etc., demonstrando uma inquietação própria de quem percorre caminhos que não lhe são totalmente familiares (fig. 241).

São as maquetas que permitem aferir a escala e a proporção, tendo sido realizadas em número considerável e abarcando praticamente todas as soluções estudadas. Apesar da segurança que o desenho técnico e as maquetas oferecem em termos de solução final, Souto de Moura utilizou uma fase da obra para construir maquetas, em madeira na escala real dos “óculos”, que permitiram confirmar “*in locus*” a sua posição exata em relação às torres, a sua funcionalidade e escala/proporção (fig. 242 e 243).

As obras, são elas próprias laboratórios de experimentação e, muitas vezes, as alterações que se produzem ao longo destas, tanto a nível de definições de materiais como da sua própria espacialidade, quando comparadas com os projetos de execução que lhe dão corpo pouco têm a ver com o resultado construído.

A paleta de cores utilizada por Souto de Moura sempre foi o resultado cromático dos materiais que sabiamente utiliza, sendo a pintura dos rebocos das paredes e tetos um complemento que permite criar ambientes unitários nas suas obras. No entanto, é durante o período de conceção/construção da Casa do Cinema que realiza uma segunda viagem ao México, às obras de Luís Barragán, e nesta obra a cor assume a importância até então reservada aos

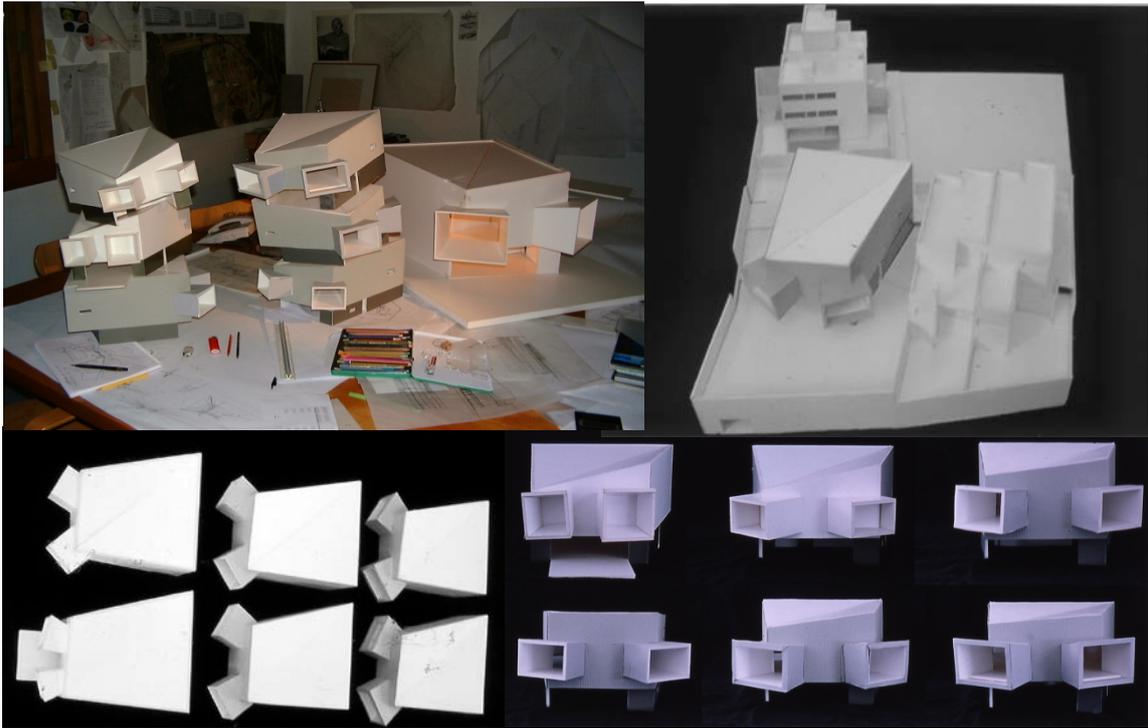


fig. 242 – Maquetes de estudo realizadas para a Casa do Cinema



fig. 243 – Imagem das maquetes realizadas durante a fase de construção da Casa do Cinema



fig. 244 – Casas da Quinta de Anquião – Ponte de Lima

materiais de revestimento. O cinza do exterior entra no edifício através dos “óculos” e vai descendo pelas paredes e tetos deste num “*dégradé*” que termina no quase branco da cave.

Branco enquanto ausência de cor, branco enquanto regresso a uma pureza que existe no mármore branco da antiga Grécia, apesar de este ser, muitas vezes, revestido de cor.

O tema do “óculo” enquanto “caixa” autónoma que enquadra uma paisagem ou cenário, sendo ela própria elemento gerador e organizador de espaço, interior ou exterior é desenvolvido no projeto de 2 Casas da Quinta da Anquião – Ponte de Lima de 2001 (fig. 244).

“1 Terreno muito inclinado.

2 Casas com o mesmo programa – T4.

2 Temas para ensaiar:

Adoçar-se às curvas de nível, onde o olhar de dentro é baixo, próximo e rasante.

Levantar-se da pendente onde o olhar é alto, distante, em profundidade até à serra.

2 Casas, 1 programa, 2 ensaios, que não têm sentido separadas.

Como dizia nas aulas o F. Távora ‘...em arquitetura o contrário também é verdade’.”³⁴

Situadas num loteamento que ladeia os buracos de um campo de golfe, as casas estão implantadas num terreno com uma pendente de 45º, com vistas para o campo e para uma constante e distante paisagem montanhosa.

Muito mais do que elementos que organizam um terreno, as moradias são elas próprias elementos geradores desse terreno. Ou seja, numa encosta de montanha coberta por árvores, a presença destes elementos permite

³⁴ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor



fig. 245 – Imagem das “concret boxes” de Donald Judd



fig. 246 – Imagem das moradias de Ponte de Lima, maneira como utilizam a encosta para se apoiarem



fig. 247 – Maneira como as moradias de Ponte de Lima se relacionam com a paisagem. À esquerda casa em consola e à direita casa inclinada

contextualizar a localização do campo de golfe, presença omnipresente na paisagem, servindo como enquadramento “urbano” na paisagem natural circundante.

As propostas apresentadas para as moradias, ao contrário de soluções anteriormente desenvolvidas por Souto de Moura, que apelavam a uma integração da construção com o território, muitas vezes alterando e modelando o terreno como forma de criar uma naturalidade, tal como na Casa de Moledo, são neste caso um enfrentar da natureza. Uma construção que não “mexe” com a paisagem, que a utiliza como suporte para uma solução de composição volumétrica, tal como as “concret boxes “ de Judd.

Em Mafra - Texas, a utilização de apenas um elemento na imensidão da paisagem não tem significado, sendo necessário a sua repetição como forma de instituir um sentido de escala, não só ao objeto mas também à paisagem (fig. 245). O mesmo acontece em Ponte de Lima onde as duas casas não podem existir uma sem a outra, sobe pena de se tornarem meros exercícios estilísticos.

No entanto, o terreno é o elemento gerador da solução final: a casa horizontal, em consola, que desafia a sua própria gravidade, tocando o elemento terra num único ponto; a casa inclinada, com o peso da gravidade, que acompanha a inclinação natural do terreno (fig. 246).

Dois casas, dois conceitos também na forma como são habitadas: a casa em consola mais aberta, mais orientada para a paisagem montanhosa; a casa inclinada mais introvertida, mais orientada para a paisagem circundante (fig. 247).

Também na fase de conceção, a evolução das duas casas assume dois caminhos distintos: no caso da casa em consola um percurso mais imediato e linear; a casa inclinada, podendo ser dividida em dois momentos.

A primeira versão da casa em consola percorre alguns princípios já descritos na Casa da Arrábida: a construção desenvolve-se abaixo da cota da rua, permitindo a quem chegue à moradia ter sempre presente a paisagem montanhosa, o volume parece que está encastrado na encosta e o seu acesso

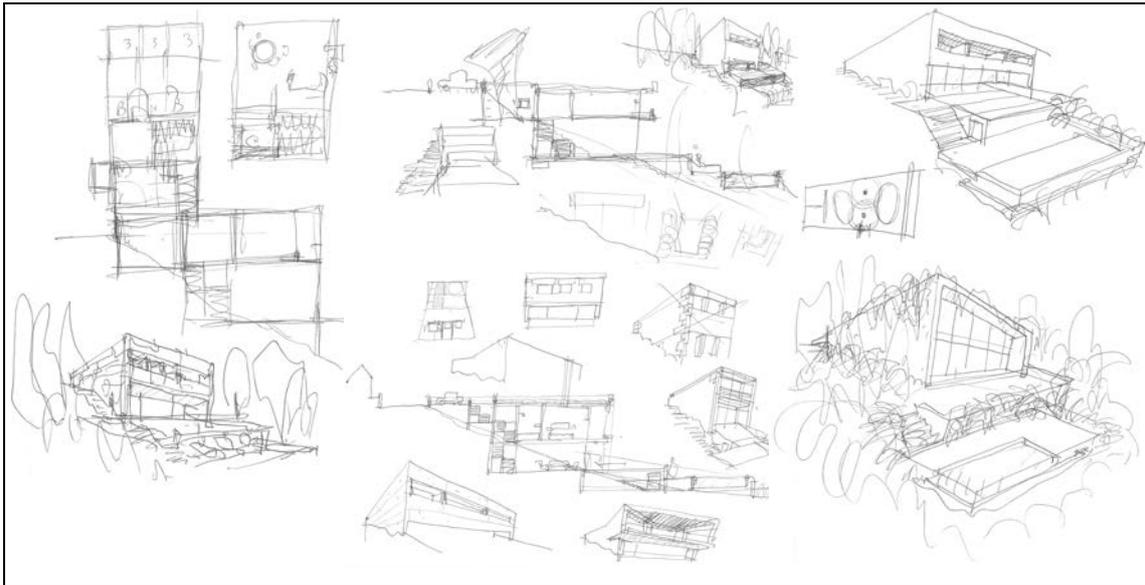


fig. 248 – Esquços de ESM das primeiras versões da casa em consola de da Quinta de St. Anquião

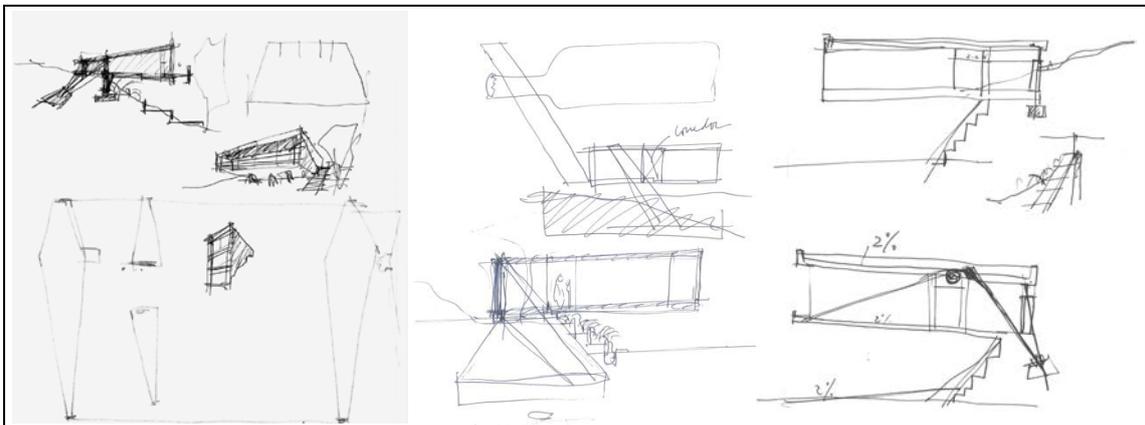


fig. 249 – Esquços de ESM dos estudos estruturais para a casa em consola da Quinta de St. Anquião

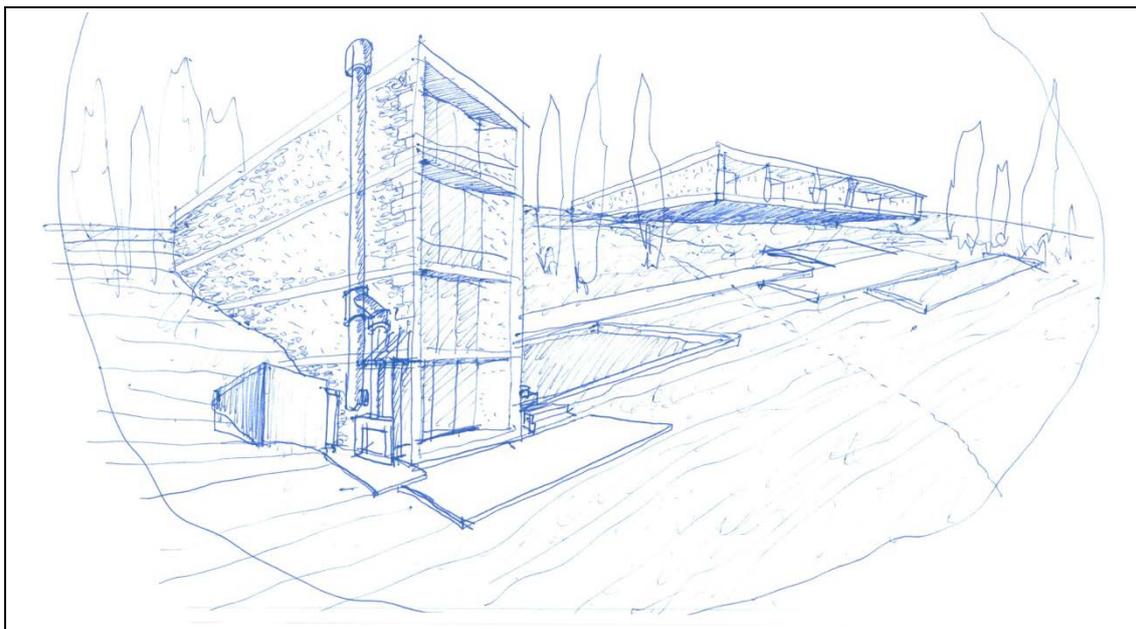


fig. 250 – Esquízo ESM das duas casas de Quinta de St. Anquião

é feito por um pátio interior. A sua organização interna é dividida em dois pisos, o superior para os quartos, com uma enorme janela rasgada a toda a largura do volume e o piso inferior é para sala, que se prolonga para fora, numa plataforma que dá acesso á piscina. As primeiras variações correspondem a estudos para as aberturas no volume: janelas individuais para os compartimentos, vãos rasgados ou panos de vidro recuados ou á face do volume, percorrem as preocupações de ESM e são quase um catálogo de opções para abrir um buraco numa parede (fig. 248).

Mais importante, é que desde o início, os seus estudos para o corte da moradia indicarem a sua vontade de “pendurar” a construção na encosta. No entanto, só quando confirmada estruturalmente a possibilidade de tal solução é que a versão inicial do volume perde as paredes laterais que amarravam o miolo da casa à encosta e a caixa enquanto elemento físico enfrenta a natureza, até chegar à imagem do suporte de garrafa em perfeito equilíbrio (fig. 249).

“A secção da casa em consolo não foi nada fácil; no início pensava utilizar uma estrutura em forma de A que se parecesse à asa de um avião, mas o engenheiro de estruturas aconselhou-me a adotar a solução finalmente adotada. Um dia veio ao meu escritório e mostrou-me um porta-garrafas e explicou-me como funcionava o equilíbrio entre a garrafa e o seu suporte.”
Souto de Moura in (Nufrio, 2008, p. 27)

Numa primeira fase, a casa inclinada nasce como um elemento vertical, que se contrapõe à horizontalidade da casa em consola. Pensada como um edifício vertical com quatro pisos, cada um com um compartimento: três pisos de quartos e um com as salas que fazem a ligação exterior no piso de cota mais baixa, compunham esta versão (fig. 250 e 251).

A alteração deste modelo dá-se quando o cliente é confrontado com esta solução e a rejeita. A opção de viver numa casa de férias com quatro piso ligados por um elevador e escada não se encaixava na imagem que possuía, de uma casa tradicional com cobertura de quatro águas.

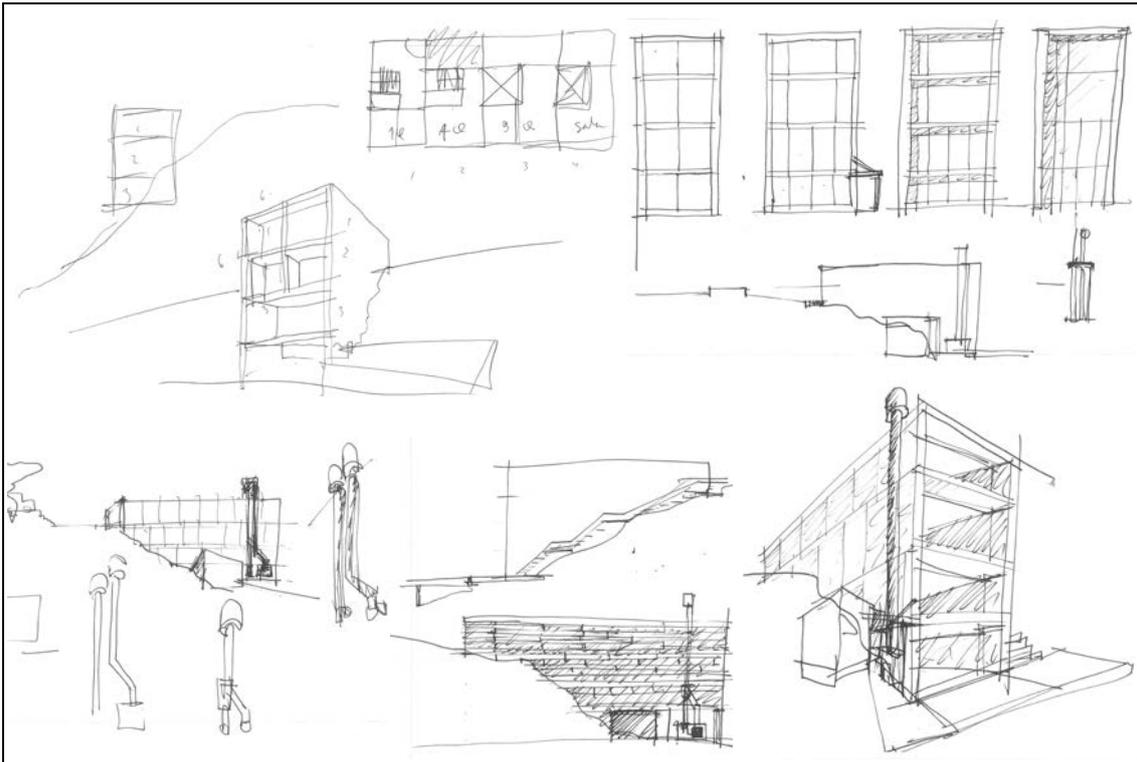


fig. 251 – Esquços de ESM da 1ª versão da casa inclinada de Quinta de St. Anquião



fig. 252 – Esquços de ESM, 2ª versão da casa inclinada de Quinta de St. Anquião e imagem do acesso por baixo da parede lateral

A tentativa de conjugar ambas as ideias levam ESM a desenhar uma versão de uma tradicional casa de cobertura inclina apoiada sobre uns pilotis como forma de estabilizar a construção na inclinação do terreno. Esta versão é rapidamente esquecida e a solução de aproveitar a inclinação da encosta como metáfora para a cobertura inicia o seu desenvolvimento.

Duas questões se colocam; o tipo de cobertura e a entrada para a moradia:

- A versão inicialmente estudada de uma cobertura ajardinada como forma de acentuar o mimetismo com a envolvente é preterida pela versão final, construída em cobertura de chapa de cobre. Esta solução resolve os problemas técnicos de escoamentos de águas e principalmente enfatiza o carácter de tampa da caixa, como forma de autonomizar a construção em relação à paisagem

- O corte desenhado demonstra claramente, não haver necessidade estrutural para as paredes do topo da caixa, o que destitui de sentido o efeito de caixa. Com isto em mente, ESM prolonga as paredes laterais e fecha o topo da caixa levantando-a do chão, enfatizando o carácter de “box”. A entrada faz-se a eixo através de um pequeno jardim que se acede por baixo destes falsos muros de topo, ficando o problema da entrada resolvido através desta sensação de se estar a entrar por baixo da caixa acentuando a percepção de inclinação (fig. 252).

“Este muro é por sua vez falso e verdadeiro, um tema que me fascina, porque na realidade, nunca me preocupei com a autenticidade; ao contrario, em muitos casos interessa-me o desenho de sistemas que parecem autênticos, não a representação da autenticidade.” Souto de Moura in (Nufrio, 2008, p. 29)

Em 2001 Eduardo Souto de Moura regista num dos seus cadernos de esboços um desenho que serve de guião para o seu percurso, até então, na conceção de casas (fig. 253).

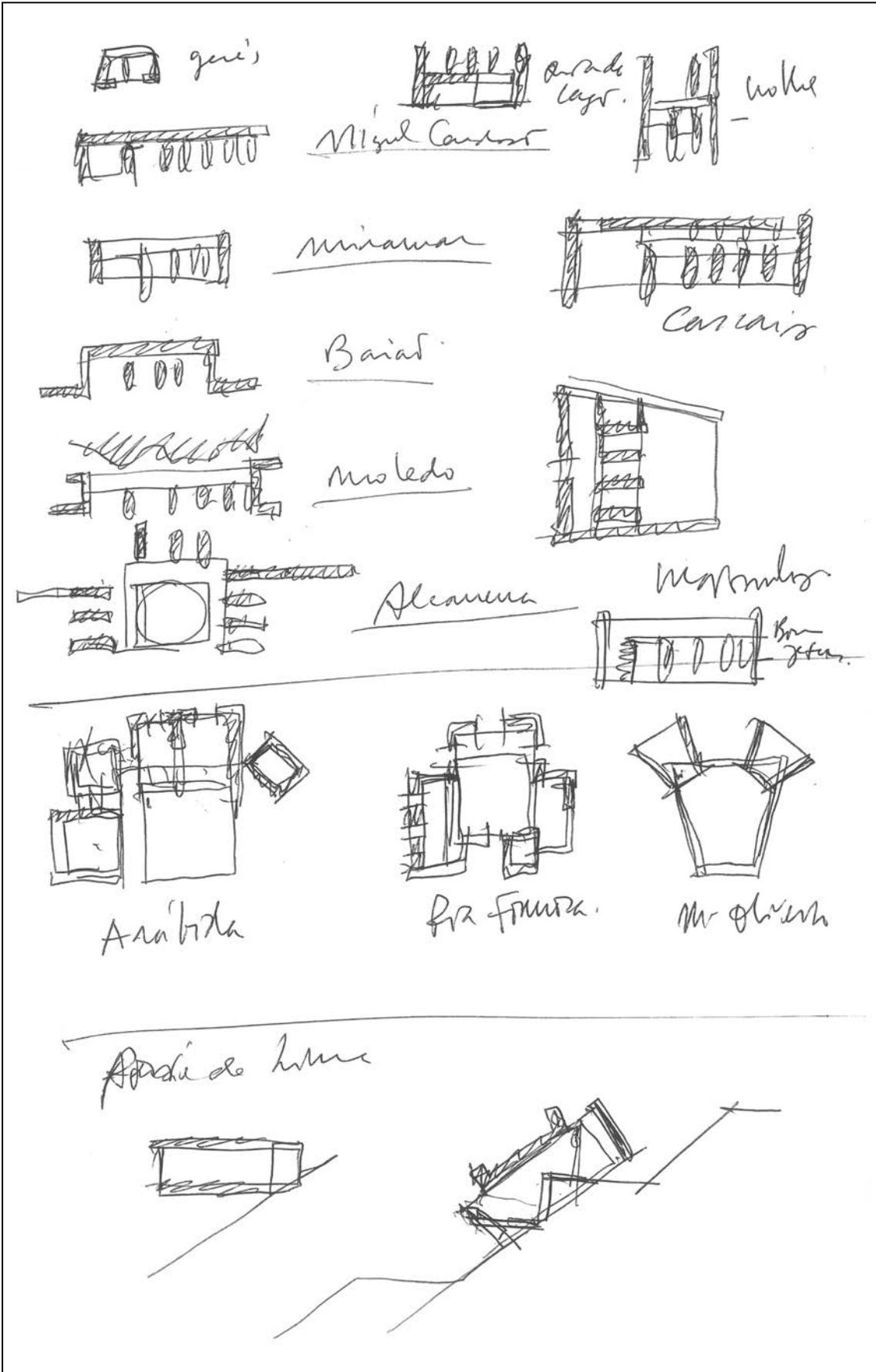


fig. 253 – Esquízo ESM de um “tipo” de moradias realizadas até 2001

Este desenho, que revisita através da sua mão o conceito de algumas das suas casas mais emblemáticas, está ele próprio subdividido por “temas”, começando na Casa do Gerês e continuando pela Casa da Quinta do Lago, Casa de Nevogilde I, Casa de Miramar, Casa de Baião, Casa de Moledo, Casa de Alcanena, Casa do Bom Jesus I, Casa de Matosinhos, Casa de Cascais, projetos que identificaram a sua arquitetura com uma corrente Neoplástica, mas que continua pela Casa da Arrábida, Casa de Tavira e Casa do Cinema, terminando nas 2 Casas da Quinta da Anquião – Ponte de Lima. Demonstra a procura quase obsessiva sobre um “tipo”, independente do *programa* para cada uma delas, que tanto pode ser urbano, rural, permanente, de férias, de um só piso ou em altura, do Norte ou do Sul do país, ou da diversidade dos sítios onde estão inseridas. A Norte as casas são estreitas e compridas com um corredor interior, fechado. Normalmente com um piso como forma de uma melhor integração com a paisagem. A Sul as casas desenvolvem-se a partir de um pátio central e por, geograficamente, se encontrarem mais isoladas, normalmente encontram-se numa elevação natural do terreno o que justifica a sua fragmentação como forma de melhor adequação á topografia existente.

O modelo construtivo é inalterado: paredes, tetos e pavimentos em betão armado, sempre em planos contínuos de ligação com o exterior, as aberturas jogam com os conceitos de “negativo – positivo”, “transparente – opaco”.

Interessa constatar neste guião a ausência de casas com o conceito de janela, enquanto buraco na parede.

“...durante os meus primeiros vinte e cinco anos da vida profissional, projetei pensando em não ter necessariamente de desenhar uma janela, inventando quase sempre programas nos quais, na maioria das vezes estas não eram necessárias.” Souto de Moura in (Nufrio, 2008, p. 28)

2001 é também o ano em que ESM apresenta dois projetos, de duas moradias, inseridas em contextos urbanos de malhas consolidadas e que revelam um novo tipo de atitude perante a necessidade de abrir vãos em panos de fachada.



fig. 254 – Imagem da Casa D6-II

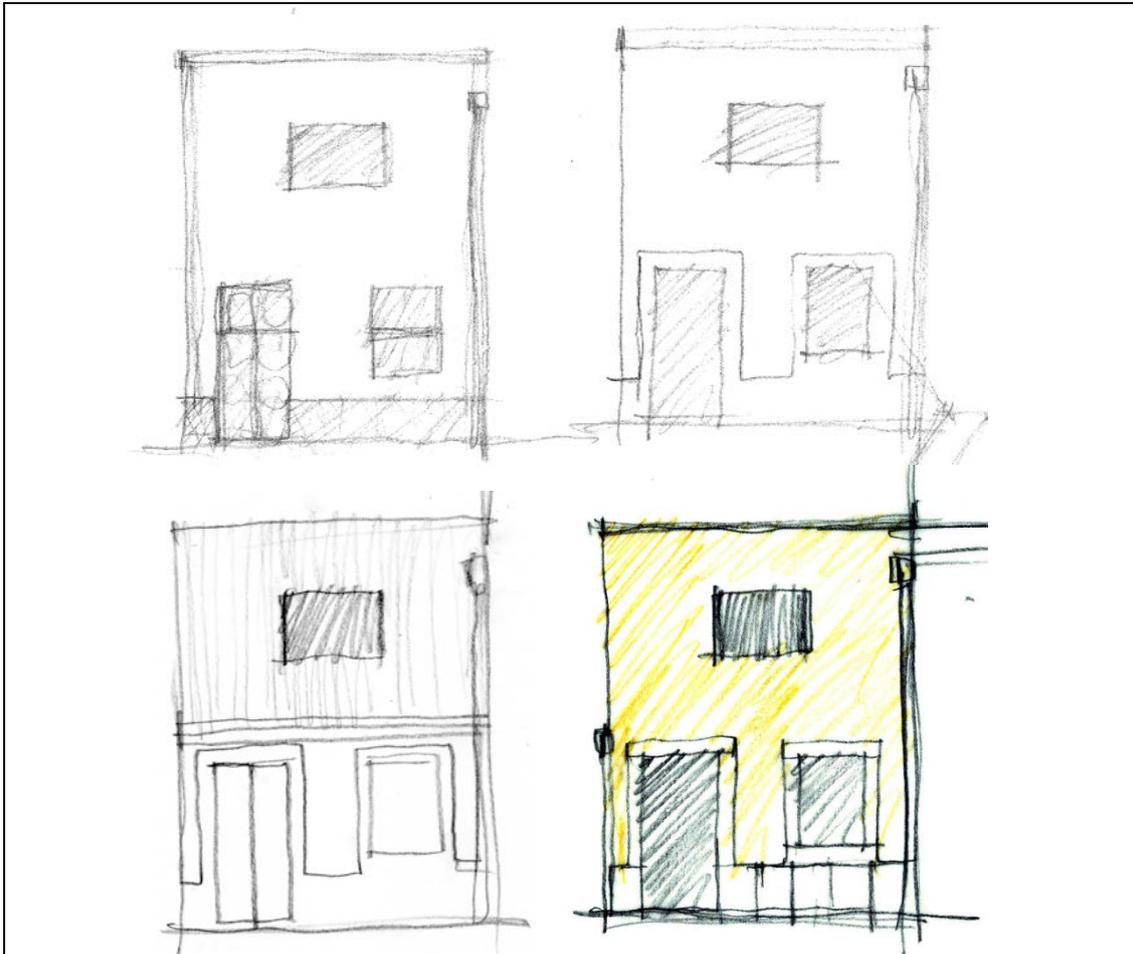


fig. 255 – Esquços de ESM de estudos da fachada da Casa D6-II

“Hoje as casas que estou a desenhar são menos ‘black and white’, têm variações: o volume por vezes decompõe-se, as plantas sofrem inflexões, ângulos. Quando uma curva nos facilita a ligação entre dois pontos não hesito. Desenho portas e janelas, não há só luz e sombra, há penumbra, filtros, hierarquia.

Nalguns casos o pormenor é interrompido, omissos, para reforçar o desenho imprescindível. No fundo no fundo, ando a treinar para perder o medo de desenhar o tema, que parece o mais banal do mundo: abrir portas e janelas numa parede.

Este tema tem-me perseguido desde sempre, não por ser tabu, preconceito, mas por ausência de material disponível, a ‘espessura’. Sempre que desenho uma porta ou uma janela num alçado, parecem-me ridículas, sem escala, sem suporte, como se vibrassem. É como escrever com uma Bic dura em papel celofane” Souto de Moura in (Esposito & Giovani, 2003, p. 93)

O primeiro projeto, Casa D6 – II, encontra-se localizado no casco antigo da Foz do Douro, no Porto, e é um projeto de recuperação/ampliação de um pequeno edifício de um piso, inserido numa malha urbana temporalmente identificável, em que a rede viária é representativa de outras épocas, onde o automóvel era uma “espécie” inexistente (fig. 254).

“...

A duplicação do piso existente, permite colmatar parte do ‘buraco’ existente no alçado da rua, não ultrapassando deste modo a cêrcea dos edifícios vizinhos.

A opção de abertura de apenas uma janela na fachada Norte do piso 2, deve-se, não só, ao facto de o edifício ter uma largura bastante reduzida (4.70m), mas permite igualmente um mimetismo com toda a zona envolvente, onde a relação parede-vão é bastante vincada.”³⁵

³⁵ Memória descritiva do Projeto, consultada no arquivo do autor



fig. 256 – Imagem da Casa da Rua do Crasto

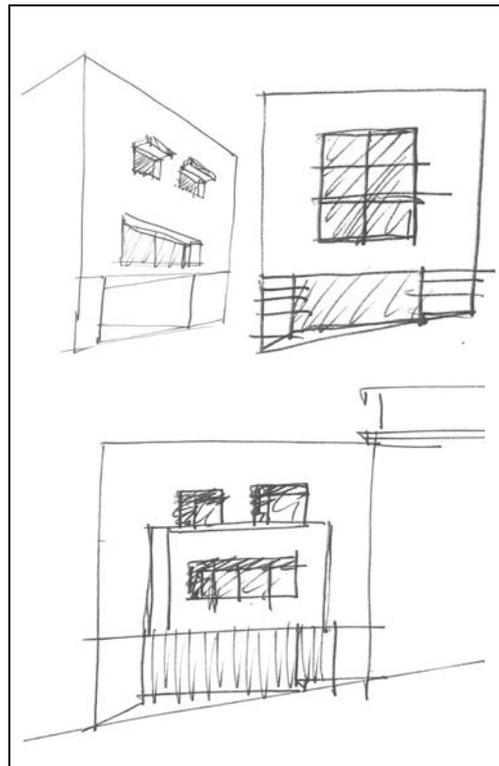


fig. 257 – Esquços de ESM das 1ª versões da Casa da Rua do Crasto

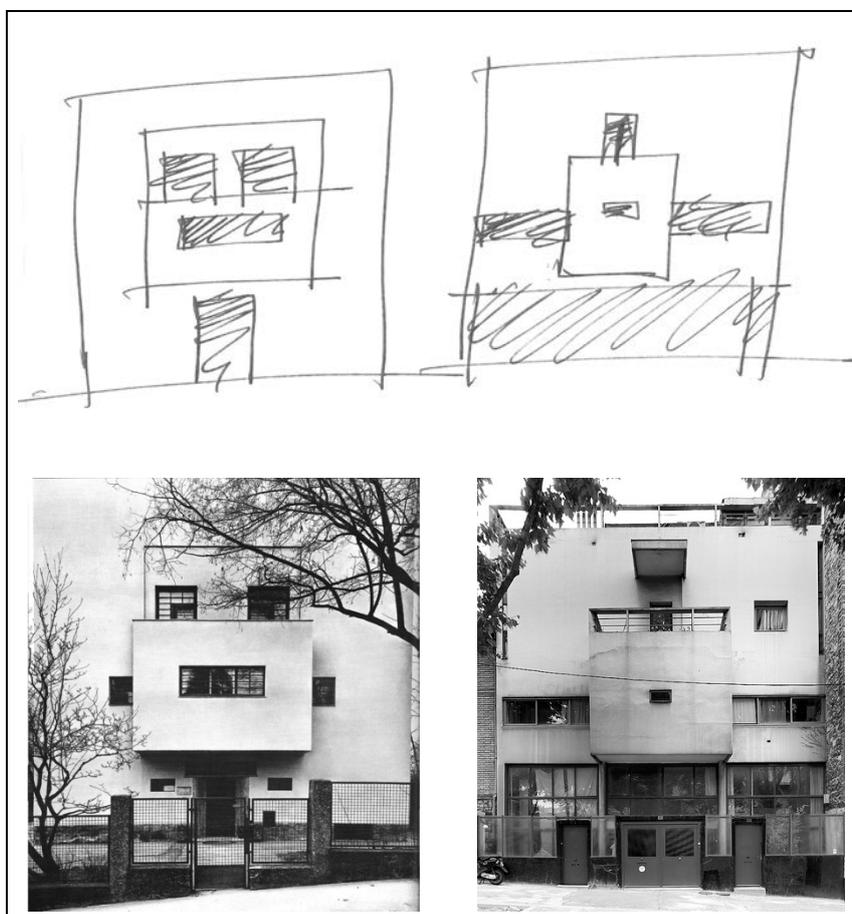


fig. 258 – Esquço de ESM da Casa Moller e da Maison Planeix e respetivas imagens

A fachada tipo parede-vão do imóvel, onde cada abertura está diretamente associada a um espaço, assume um carácter quase mimético com toda a zona envolvente e apesar de estudar uma solução de “limpar” a fachada, a preservação/recuperação das cantarias de pedra originais, ao nível do piso 0, foi fundamental para a manutenção da traça tradicional da arquitetura local (fig. 255).

O projeto da Casa na Rua do Crasto, de 2001, também inserida na zona da Foz do Douro, fora do casco antigo, continua a explorar o tema da janela enquanto buraco na parede, levando a pesquisa para um outro campo de referencias até então desconhecidas do percurso do arquiteto Eduardo Souto de Moura (fig. 256);

“Uma casa à face da rua, com 3 pisos.

A distribuição das plantas, faz-se conforme um programa nunca até aí ensaiado por mim

Uma escada desenvolve-se num saguão vertical que os liga.

A fachada para a rua, depois de uma visita a Viena (Loos), faz-se com janelas, dispostas antropomorficamente quase em simetria, com o desenho de um tubo de queda.

700 m acima, junto à Igreja de Nevogilde encontramos a confirmação – anónima”³⁶

É neste contexto urbano, de estreitos lotes integrados em frente urbanas consolidadas à face da rua, que apenas permitem a utilização de duas fachadas, uma para o arruamento e outra para o interior do quarteirão, que ESM “descobre” a impossibilidade de utilizar panos de vidro como forma de fechar uma fachada.

Essa “descoberta” é feita através da comparação que ESM faz num dos seus desenhos de diversas soluções para a composição de aberturas de fachada para rua, confrontando dois métodos construtivos modernistas: o

³⁶ Memória descritiva do Projeto, consultada no arquivo do autor

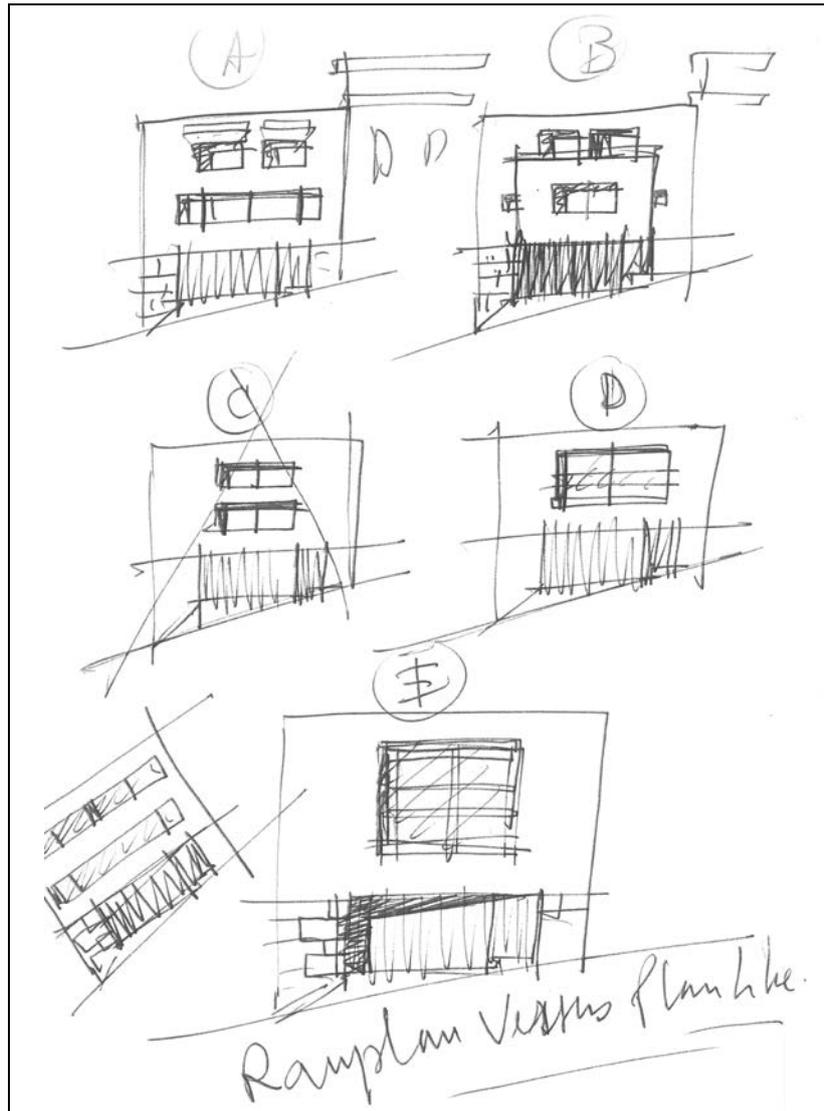


fig. 259 – Esquícios de ESM, a sua interpretação dos dois sistemas – Ramplan versus Plan Livre

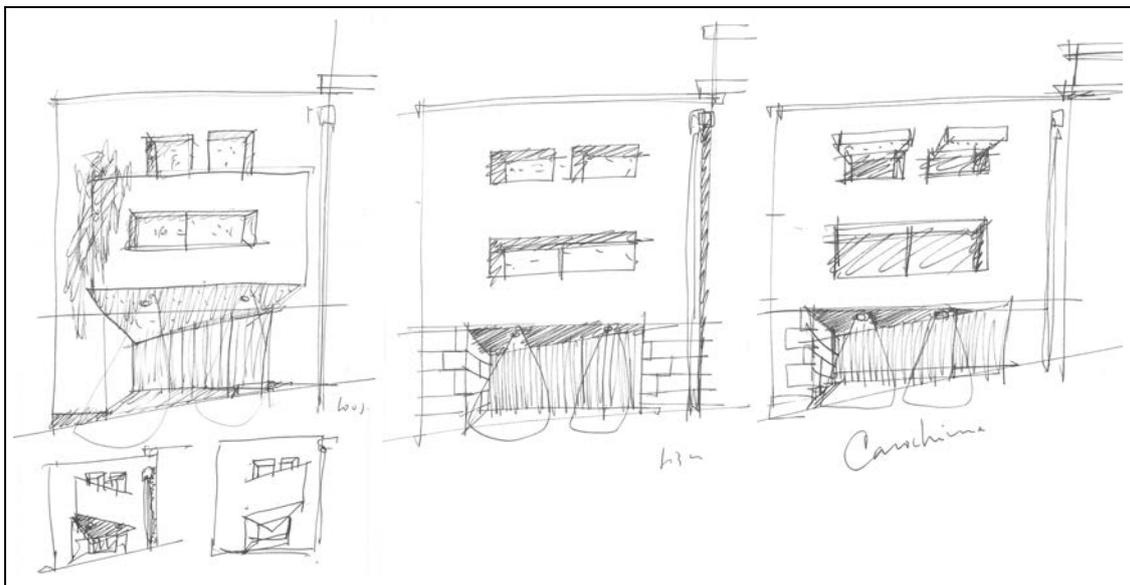


fig. 260 – Esquícios de ESM da interpretação de como Loos e Siza fariam o projeto da Casa da Rua do Crasto e uma das propostas de ESM

Raumplan versus *Plan Libre*. As referencias a Loos são claramente assumidas, com interpretações da Casa Steiner, 1928, ou desenhos da Casa Moller, de 1928, confrontados com a Maison Planeix, de 1927, de Le Corbusier. Estes desenhos ajudam a testar e confirmar opções em confronto com as necessidades funcionais do interior. Este facto aproxima a proposta das opção *Raumplan* e da Casa Moller (fig. 257, 258 e 259).

“La casa Moller (...), es ciertamente uno de los monumentos de la arquitectura moderna y una de las obras sincera y naturalmente más revolucionarias. Esta casa, concebida tan racionalmente, tan encerrada en su volumen de geométrica pureza, se adapta óptimamente al ambiente.” Aldo Rossi in (Martí & Pizza, 1989, p. 42)

Interessante, também, é a comparação com o “altar ego” português de Loos, Siza Vieira, como forma de contextualizar a proposta em referencias que lhe são mais próximas e inseridas num contexto arquitetónico mais amplo (fig. 260).

“A maioria dos arquitetos que trabalha abrindo portas e janelas não consegue bons resultados. Há neste momento, muitos poucos arquitetos capazes de o fazer tornando isso uma coisa natural, como acontece com o Siza, que é capaz de o fazer magnificamente. Também o facto de Siza pertencer a outra geração; uma geração com uma formação mais académica, ligada à linguagem clássica (...) Foi uma geração habituada a outras regras de ordem, a outras proporções; para quem a abertura de janelas e portas era um lugar comum.” Souto de Moura in (Maza, 2004 p. 230)

No entanto, é a materialização de um léxico próprio que valida a opção final: uma vez mais, a aproximação a referencias antropomórficas, neste caso o desenho de uma cara, ajuda a definir o caminho a seguir, ancorando a validação da solução na existência de uma construção anónima, nas proximidades, com um conjunto de aberturas na fachada que permitem contextualizar a versão final (fig. 261).



fig. 261 – Esquicho de ESM e imagem de referência para a Casa da Rua do Crasto

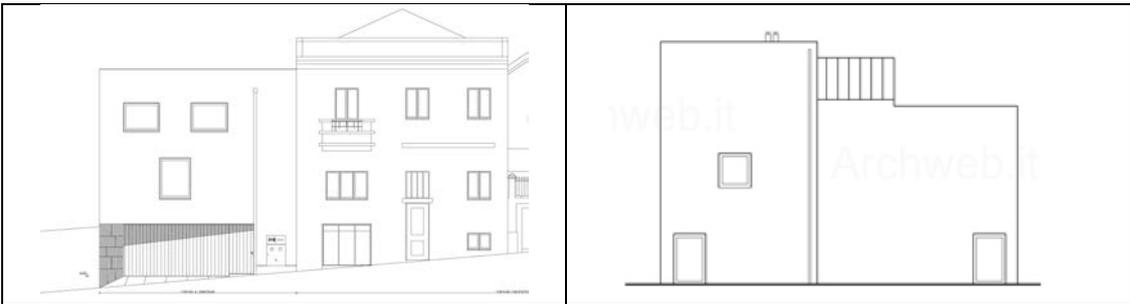


fig. 262 – À esquerda Casa da Rua do Crasto (Souto de Moura) e à direita Casa Avelino Duarte (Siza Vieira)

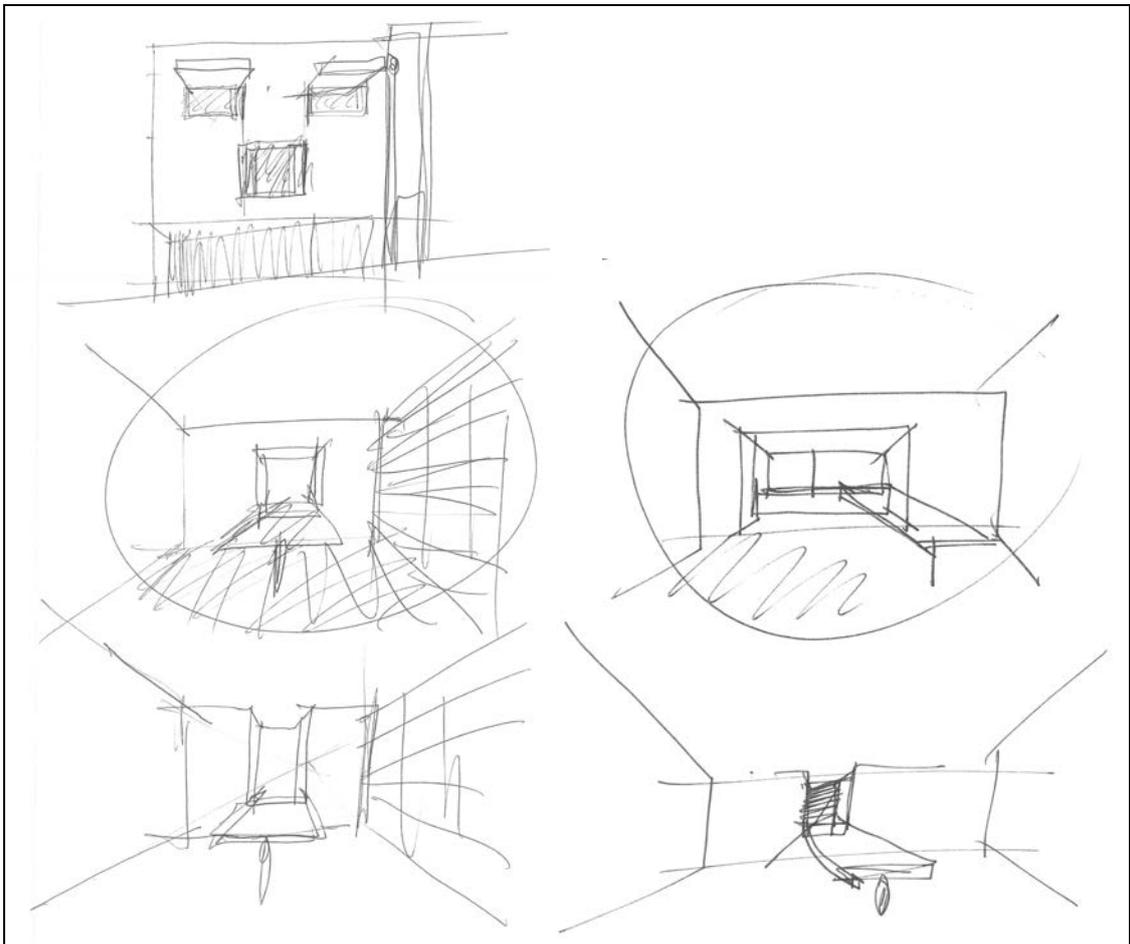


fig. 263 – Esquichos de ESM de estudos para a mesa na janela central da Casa da Rua do Crasto

A simetria na fachada, fortemente vincada na Casa Moller de Loos, como consequência da sua compartimentação interior, é conseguida na Rua do Crasto através do tubo de queda, claramente assumido na memória do projeto, que permite igualmente criar o distanciamento necessário à construção contigua como forma de autonomizar a proposta.

No entanto, o artifício do tubo de queda subverte o princípio racionalista da teoria de Loos, mas encaixa-se na metodologia de ESM, de acrescentar elementos construtivos como forma de criar o seu próprio contexto de fazer arquitetura. Siza também utiliza tal artifício quando na fachada Este da Casa Avelino Duarte, utiliza o tubo de queda pelo exterior, como forma de “forçar” a simetria do pano de parede (fig. 262).

“Poucos Arquitectos sientem tanto amor por el lugar como Loos; cada construcción se levantaba en el lugar asignado, interpretando poéticamente su ambiente” Aldo Rossi in (Martí & Pizza, 1989, p. 42)

A questão da falta de espessura da parede, que ESM costuma referir como motivo para a dificuldade em abrir janelas nos panos de parede, é no caso da Casa da Rua do Crasto resolvido com o artifício de colocar uma mesa como prolongamento do parapeito da janela, evitando deste modo o contacto direto com o vão e proporcionando a sensação de profundidade ao buraco (fig. 263).

Se as referências a Loos e Le Corbusier fazem parte deste princípio de janelas enquanto buracos na parede, vale a pena ir buscar o desenho do Departamento de Geociências da Universidade de Aveiro de 1991 com a alusão a Niermayer (fig. 82), que na sua visão Modernista da arquitetura utilizava sistemas estruturais e brise-soleils como forma de dominarem a fachada pela sua força geométrica, dissimulando assim as janelas por trás deles, escondendo-as também através das sombras. Os brise-soleils funcionavam menos como barreira para o sol e mais como obstáculo visual das janelas pelo exterior.



fig. 264 – Imagens do Museu de Arte Contemporânea de Bragança, alçado Sul e alçado Norte



fig. 265 – Planta do Piso 1 do Museu de Arte Contemporânea de Bragança

Como forma de contextualizar o projeto de Aveiro convém lembrar o que escrevia ESM em 1995 sobre o tema das janelas no Movimento Moderno;

“... ”

Mas tão importantes como foram estes princípios estéticos – estruturais, espaciais e simbólicos – para negar a janela na parede, foi um princípio filosófico: a Arquitetura Moderna era progressista, se não revolucionária, a sua forma tinha de ser diferente, se não nova, nas suas habituais abstrações puras e minimalistas e assim, totalmente liberta de precedentes históricos. E ajudava mais ainda se a arquitetura escandalizasse, aumentando as possibilidades de ser considerada ´vanguardisticamente correta´.

*...” Souto de Moura in (Moura, *The Architecture of the Window*, 1995)*

O princípio de negação da janela utilizado em 1995 é o contraponto dos dois projetos de 2001, onde o protagonismo da janela é o elemento principal da composição da fachada, numa clara inversão de atitude perante o tema da janela, mais próximo de uma interpretação do Estilo Internacional.

Uma outra abordagem ao tema da janela é o utilizado no Museu de Arte Contemporânea de Bragança, de 2002 (fig. 264).

“O lote tinha acesso por duas ruas. Uma, a principal da cidade dava acesso a um solar do Séc. XVIII, antigo Banco de Portugal, que reestruturamos para aí depositar a coleção permanente.

Pela rua das traseiras, propusemos a nova construção que recebe as exposições temporárias. Os dois corpos estão ligados por uma galeria que também serve para exposições de pequena escala, e que define dois pátios: um de serviço e outro, a esplanada da cafetaria.

Mais que desenhar um museu, um objeto, quisemos propor uma nova estratégia urbana, valorizando a parte mais degradada da cidade com um edifício limpo, claro e que insolitamente não toca no chão.”³⁷

³⁷ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor



fig. 266 – Relação do novo volume do Museu de Arte Contemporânea de Bragança com o arruamento a Norte, a maneira como “pousa” no volume que faz a ligação entre ruas



fig. 267 – Acesso ao interior do corpo novo do Museu de Arte Contemporânea de Bragança



fig. 268 – Imagem da janela virada para o pátio da cafeteria do Museu de Arte Contemporânea de Bragança

Uma descrição programática esconde um projeto composto por três partes que se ligam de uma forma simples, mas que escondem relações de proximidade mais complexas com o meio urbano onde está inserido.

O solar com as suas molduras de granito, portas e janelas de madeira, relaciona-se diretamente com a malha urbana e morfologia, características de uma época. O prolongamento do lote até á rua paralela, a Norte, na parte de trás do solar, funciona como um vazio, numa frente de rua com características morfológicas diferentes, resultante de uma época de expansão urbanística dos anos 80 do século passado (fig. 265).

A proposta apresentada ocupa parte desse vazio com a parede cega de um volume trapezoidal que está pousado sobre um corpo que faz a ligação longitudinal do terreno. Esta ligação, entre o solar original e o volume, permite vencer a diferença de cotas entre as duas ruas (fig. 266).

A inclinação da rua a Norte é absorvida pelo ligeiro levantar do volume trapezoidal, que permite, na parte baixa, o acesso ao interior do mesmo (fig. 267).

Neste ponto, podemos fazer a ligação com outras propostas já apresentadas: a entrada por baixo do volume remete-nos para a entrada da casa inclinada do projeto da Quinta de Sta. Anquião de 2001. Neste caso, em vez de ser a inclinação do construído que fabrica o acesso, é a natureza da topografia da rua que permite esta solução.

A utilização do volume longitudinal, que liga a casa original e a nova proposta para “pousar” a peça que “espreita” a rua a Norte, remete para o principio de Café do Eixo Desportivo de 1983, onde um elemento estruturante serve como suporte para ancorar a proposta. Por ultimo, a fachada cega para rua remete para o projeto da Casa do Cinema de 1998, com a sua fachada principal, opaca e cega, para a praça que serve de acesso ao imóvel.

Existe apenas um elemento que permite tirar o caracter abstrato e anonimo do volume construído, é uma pequena janela de canto que permite, do interior, visualizar o pátio da cafetaria e, que vista deste pátio, desmaterializa subtilmente o volume, permitindo visualizar a existência de uma ocupação interior (fig. 268).

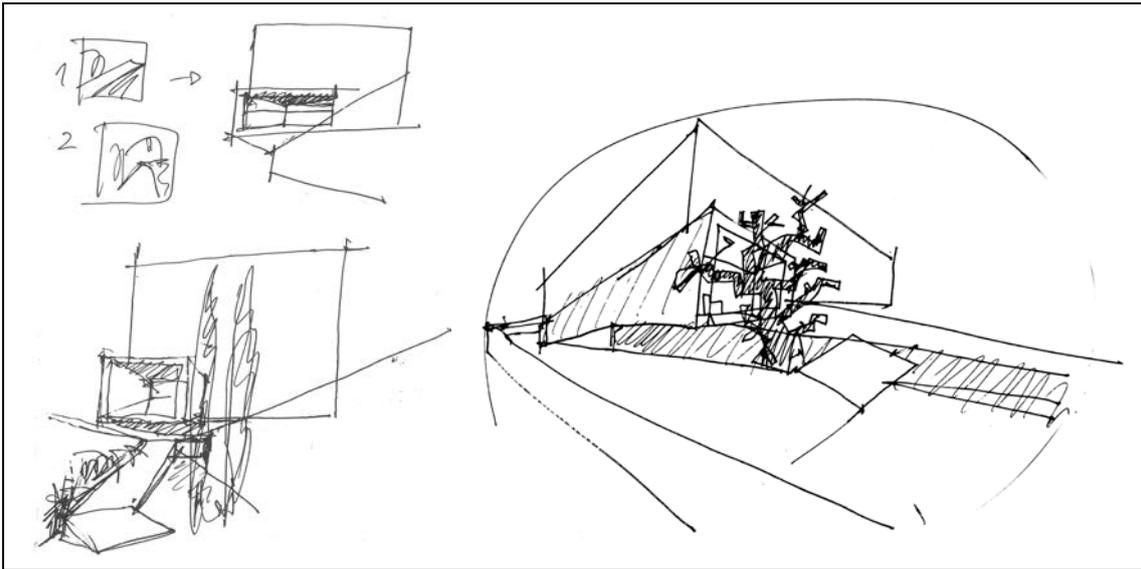


fig. 269 – Esquiços de ESM da primeira proposta da janela virada para o o pátio da cafeteria do Museu de Arte Contemporânea de Bragança

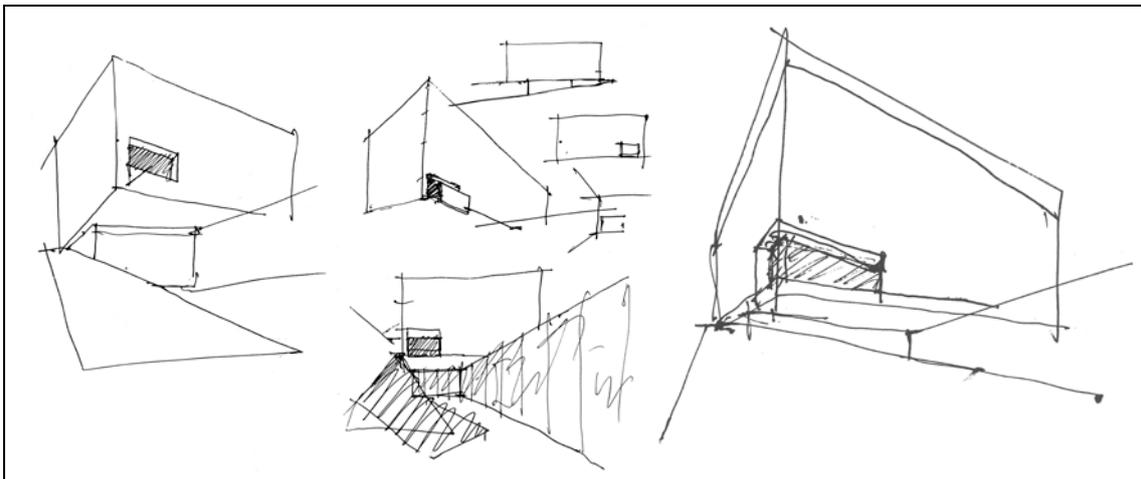


fig. 270 – Esquiços ESM da versão final da janela virada para o o pátio da cafeteria do Museu de Arte Contemporânea de Bragança



fig. 271 – Casa da Maia 2

Deste modo, a janela de cunhal dilui o limite do volume, dando ao buraco um carácter tridimensional, mas principalmente, estabelece uma relação de continuidade entre duas fachadas contínuas.

Esta opção final de desmaterializar o canto foi precedida de estudos próximos, uma vez mais, do conceito da Casa do Cinema, em que a janela para o interior do quarteirão era uma enorme caixa suspensa no canto do volume. A ausência de uma orientação clara ou necessidade de um enquadramento específico levou ao seu abandono. Os desenhos realizados do “oculo” com árvores diante dele, como forma de criar um enquadramento, sustentam tal afirmação (fig. 269).

A solução da janela, enquanto buraco simples no pano de parede, tal como na Casa D6 – II, também é estudada, mas o seu desenquadramento tipológico, e principalmente o seu desenquadramento no pano de parede, leva ao seu abandono.

A aproximação do buraco ao extremo do pano de parede onde está inserido, como forma de lhe dar algum “suporte”, induz e confirma a sua passagem para o canto e reafirma a solução final (fig. 270).

Se a estratégia de abertura da janela do Museu de Arte Contemporânea de Bragança funciona como positivo, no sentido de “cheio”, de mostrar a existência de um interior, a janela da Casa da Maia 2, de 2007, funciona como negativo, no sentido de “vazio”, de acentuar a carácter de muro e não de parede (fig. 271).

“A casa desenvolve-se em dois lotes cujos extremos têm um desnível de 7 metros. Entrando-se a meio entre dois volumes, o programa ficou assim: a Nascente os quartos e a Poente as salas.

Por baixo, fica uma cave com um alpendre que serve de garagem, a piscina e a sala das máquinas. A casa apresenta dois pátios, dois jardins com geografias diferentes: a Nascente, os quartos, zona mais íntima com um tranquilo jardim oriental que fornece a luz necessária.

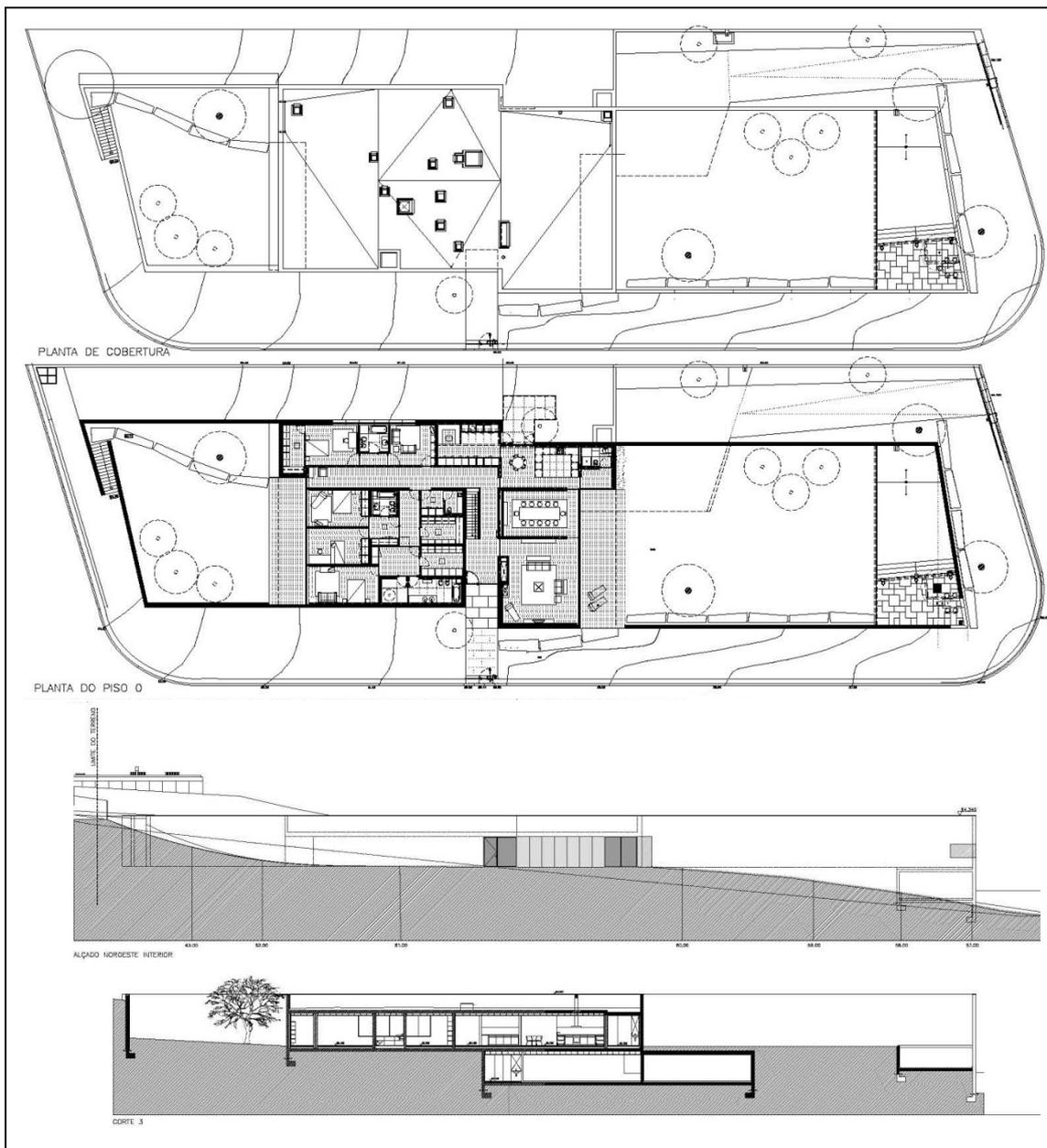


fig. 272 – Desenhos da Casa da Maia 2



fig. 273 – Imagens da entrada da Casa da Maia 2

*A Poente um longo jardim com carvalhos do Norte, enquadram uma piscina onde uma janela deixa ver a periferia industrial e o metro que passa. A realidade, mesmo sem interesse, quando enquadrada com convicção, pode adquirir um estatuto de eleição (ou não é verdade que a maior miséria como o lixo e a guerra, têm dado fotografias maravilhosas...).*³⁸

Uma vez mais a hierarquização dos espaços interiores funciona como elemento gerador da construção e os muros que fecham o espaço habitável são eles próprios elementos participantes e geradores da casa.

A topografia do terreno ajuda a marcar a entrada da construção, no eixo transversal do terreno e a meio da rua inclinada, que une o desnível de cotas existente.

Esta solução permite encaixar o volume no terreno, criando a nascente um pátio enterrado e a poente um pátio, que se não fossem os muros que o delimitam, seria a cobertura da garagem e áreas técnicas (fig. 272).

Esta solução de semi enterrar a proposta permite criar uma natural diluição e continuidade da proposta com a topografia, adaptando-se ao terreno e seguindo um princípio utilizado na Casa da Arrábida. Na Casa da Maia, o contexto urbano envolvente “fecha” a proposta, escondendo-a atrás dos muros.

O desfasamento do volume e consequentemente do muro que rodeia a construção acentua e marca o local de acesso ao interior. Pictoricamente aparece uma parede de mármore *Carrara* que se prolonga desde o interior da casa e faz a ligação entre a porta de entrada e um “buraco” de acesso ao jardim poente, permitindo deste modo agarrar a falha no muro, resultante desse buraco, dando-lhe um contexto, quase como que fosse a própria área habitável que vem ao limite do muro espreitar e receber quem entra, retirando o carácter neutral do muro cinzento que limita a intervenção (fig. 273).

A janela de canto, estrategicamente aberta, tal como no Museu de Bragança que permite ver o espaço exterior da esplanada do café do museu, está voltada para a único sitio onde não se veem as moradias envolventes, mas sim um enquadramento industrial tantas vezes utilizado por ESM como

³⁸ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor



fig. 247 – Vista interior e exterior da janela de canto da Casa da Maia 2

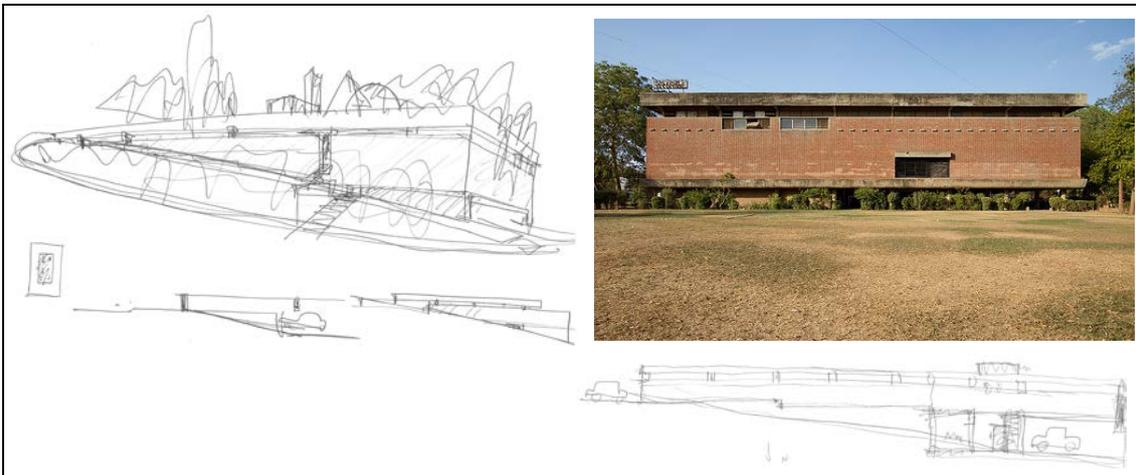


fig. 275 – Esquícios de ESM da primeira proposta para a Casa da Maia 2 e imagem do Museu d'Ahmedabad de Le Corbusier

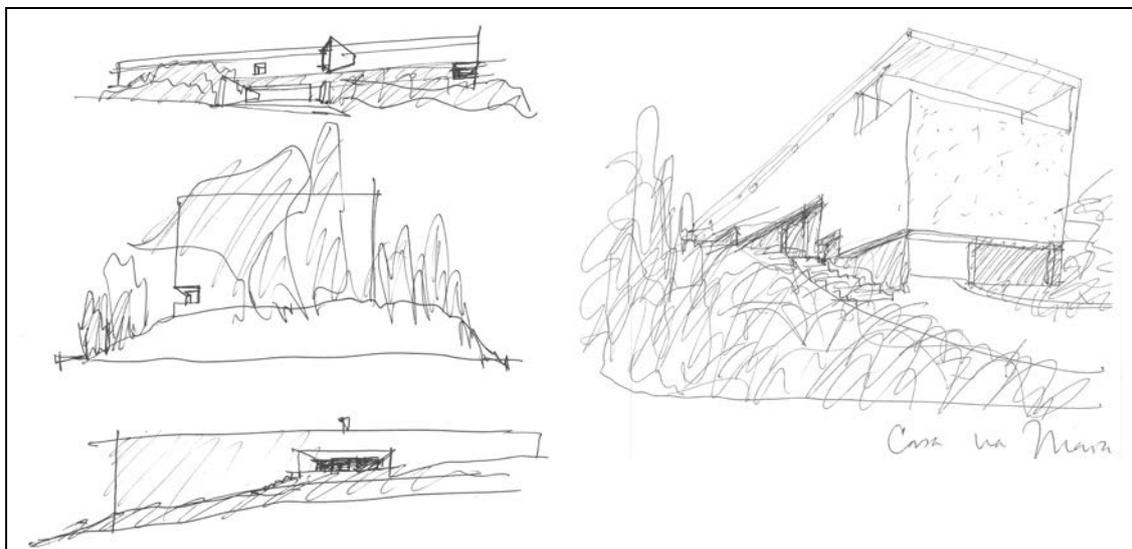


fig. 276 – Esquícios de ESM de diversos estudos para a Casa da Maia 2

elemento de referencias.

Pelo exterior, a janela utiliza a mesma pedra de mármore Carrara, que parece escorrer desde a abertura virada a poente e ao longo do muro até à sua base, numa tentativa de acentuar a desmaterialização do canto. O aspeto pictórico do desenho da pedra dilui a presença da janela, diminuindo a importância do buraco, enquanto elemento que permite a relação de continuidade entre fachadas.

A arvore plantada no interior, próximo da janela de modo a poder ser vista desde o exterior, serve como elemento necessário para voltar a focar o buraco no seu papel principal, atenuando desta forma a presença mineral da parede de mármore (fig. 274).

É interessante observar que alguns dos seu primeiros esboços vão buscar novamente temas de Le Corbusier, principalmente o *Museu d'Ahmedabad*, de 1956, na Índia, com o seu corpo fechado e cobertura suspensa, levantado do corpo principal, com elementos volumétricos pousados na sua cobertura, tal como a Casa da Quinta do Lago ou algumas proposta de estudo para o Edifício de Escritórios e Comercio da Avenida da Boavista (fig. 275).

Uma vez mais, ESM utiliza uma referencia a um projeto com um embasamento fechado, tal como o *Terrace Plaza Hotel* serviu para o complexo de Santa Coloma, como forma de absorver a topografia inclinada do local onde está a intervir.

A vontade de desmaterializar o canto já existe nestas primeiras abordagens. Na solução com a cobertura por cima da garagem, funcionava mais como um pátio coberto, como um pedaço de massa que era retirado ao volume do que como um buraco numa parede (fig. 276).

Não se pode deixar de referir, que a primeira abordagem é realizada após a viagem que realizou em 2005 à Índia, para visitar as obras de Le Corbusier, principalmente Chandigar.

Esta solução de aproveitar a pendente do terreno como forma de diluir a presença da construção na paisagem não difere muito de algumas soluções

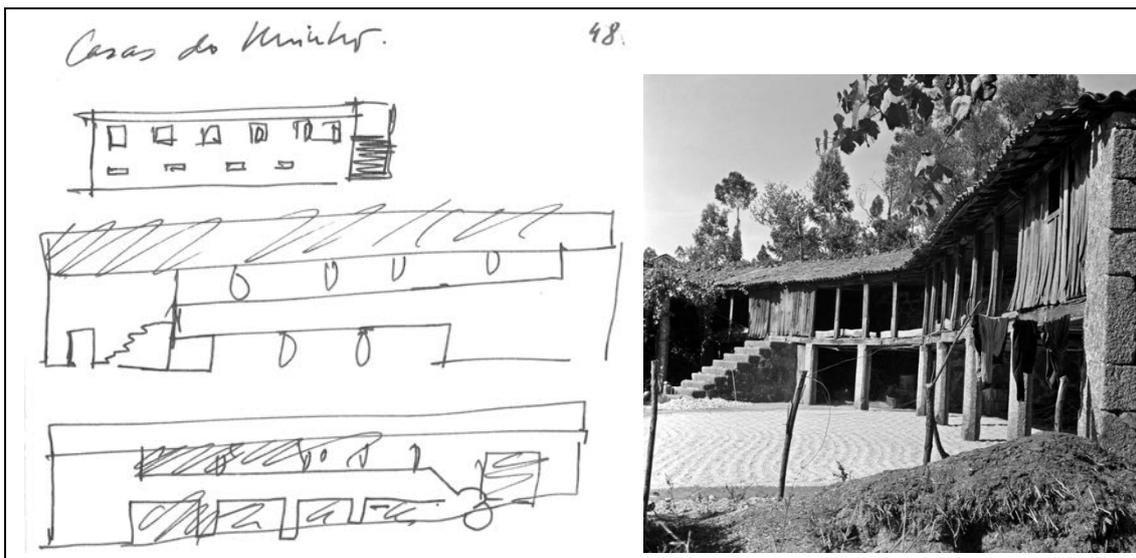


fig. 277 – Esquços de ESM de “tipos” de casas minhotas e imagem de construção minhota

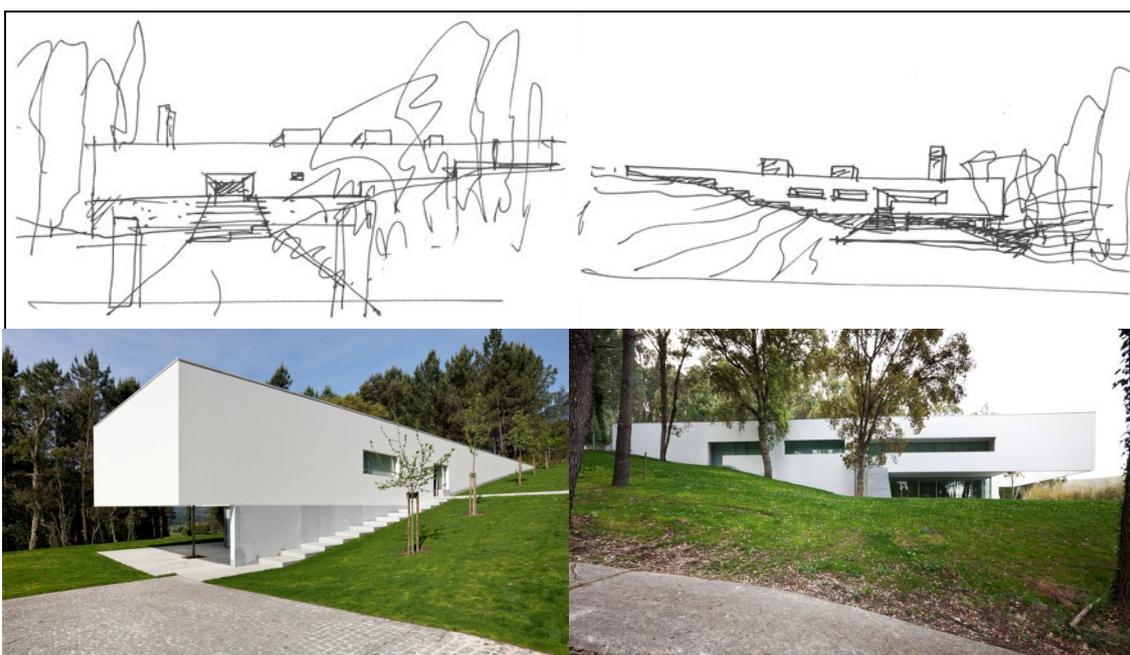


fig. 278 – Esquços ESM e imagens da Casa D6-III



fig. 279 – Planta do piso -1 e piso 0 da Casa D6-III

utilizados por Mies, nomeadamente na Casa Tugendhat, de 1930 onde o acesso pela rua era pontuado apenas por poucos elementos que indicavam a entrada, desenvolvendo-se a construção no declive natural do terreno como forma de “esconder” casa.

Talvez a primeira reinterpretação desta ideia seja a Casa D6-III, de 2005, em Ponte de Lima, também na Quinta de Anquião, mas contextualizando a proposta a um regionalismo local, a casa “Minhota” (fig. 277), em oposição aos princípios abstratos das duas propostas feitas em 2001 para o mesmo resort.

“Uma casa de férias num golfe, com um terreno em pendente virado a sul.

A casa segue a tipologia da casa do ‘Minho’. A norte apenas a porta de entrada e uma janela, a sul os quartos, a cozinha e a sala que se abre para uma varanda.

No r/c, em vez da adega, há água para uma piscina interior.

Na sua continuação, um espaço exterior para estar, fechado com muros e coberto por uma ramada ou a copa de uma árvore. Esta imagem vem da casa da minha avó em que este espaço se chamava o ‘Quinteiro’, cerca exterior para onde davam as ‘lojas’ da agricultura.”³⁹

Ao contrário da Casa da Maia, em que os muros de contorno, delimitavam o espaço habitável, permitindo criar dois pátios que estratificavam o programa entre público e privado, na Casa D6-III as referências “minhotas” clarificam a organização interior, com um corredor num dos lados da construção que permite o acesso aos compartimentos da casa, voltados todos para o mesmo lado (fig. 278 e 279).

No Minho, Norte do país, os muros saem da terra, fazem parte integrante da topografia, não a confrontando. No caso da Casa D6-III, esta “construi-se” na espessura do muro, fechado para a rua a nascente e aberto para poente.

Podemos aqui encontrar alguns pontos de proximidade com a Casa de Nevogilde 2 e o conceito de muro que alberga um programa na sua espessura,

³⁹ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor



fig. 280 – Imagem da integração na paisagem da Casa D6-III



fig. 281 – Imagem da cobertura ajardinada e da porta de entrada da Casa D6-III

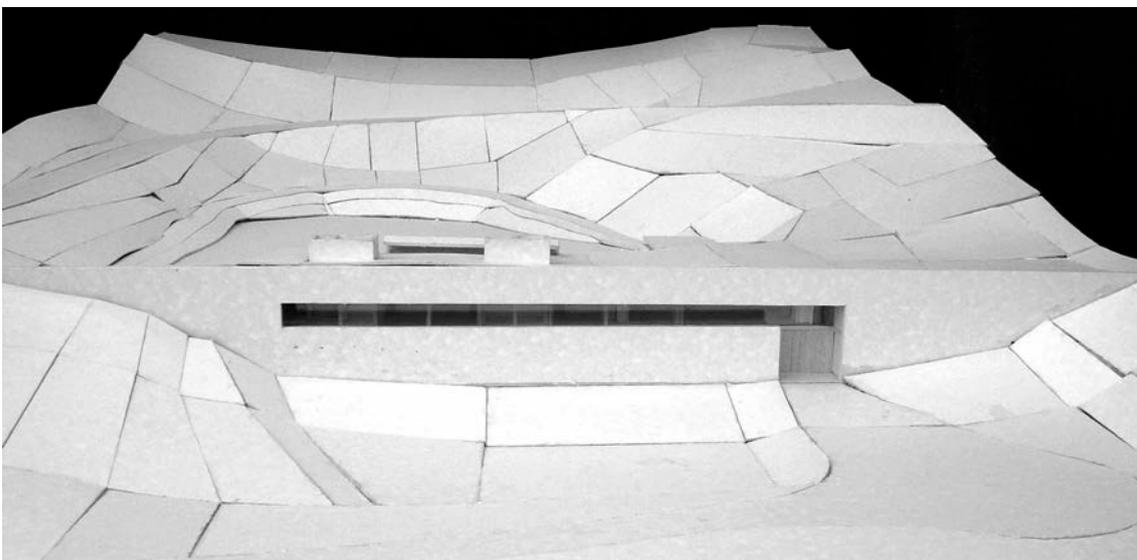


fig. 282 – Maquete da Quinta da Borralha

na sua entrada através de um pano de parede contínuo com um buraco de entrada ou o seu programa funcional todo virado para um dos lados. A principal diferença é o não “combater” a topografia existente, não a transformar como forma de a adaptar a um programa, mas utiliza-la de maneira e esta ser parte integrante da solução, acentuando as características morfológicas do terreno (fig. 280).

Na Casa D6-III, a ligação dos muros periféricos da construção com o terreno, permitiu prolongar o manto vegetal do terreno pela cobertura da construção, permitindo uma fluidez natural e transformando-a num espaço verde que atenua a ocupação interior do “muro” quando se faz o acesso à habitação (fig. 281).

Este princípio de integração do muro construído na paisagem, em vez de utilizar os muros da paisagem como elemento gerador da proposta, como na Casa de Moledo de 1991, encontra a sua primeira experiência no projeto, não construído, para a Quinta da Borralha, de 2002, em Guimarães (fig. 282).

“Uma quinta no Norte, com uma grande plantação de vinha.

Uma pequena lagoa para servir de depósito de água à agricultura.

A necessidade de uma barragem para bloquear a água, e que decidimos ser a própria casa em betão.

A Norte, a piscina interior e os quartos de banho que espreitam para fora, quase tocam a água da lagoa.

Uma enorme varanda rasga o betão e serve de janela contínua à casa virada a Sul, sobre a paisagem que decidimos ser aquela.”⁴⁰

Estruturalmente e tipologicamente, a casa é tipicamente minhota, com um corredor que liga os compartimento da casa, todos virados para o mesmo lado.

As aberturas são estudos de varandim característicos das construções do Norte, que protegiam as aberturas que davam acesso ao interior dos diversos compartimentos com um alpendre que estava ligado diretamente ao exterior por uma escada, solução utilizada mais tarde na Casa D6-III. (fig. 283)

⁴⁰ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor

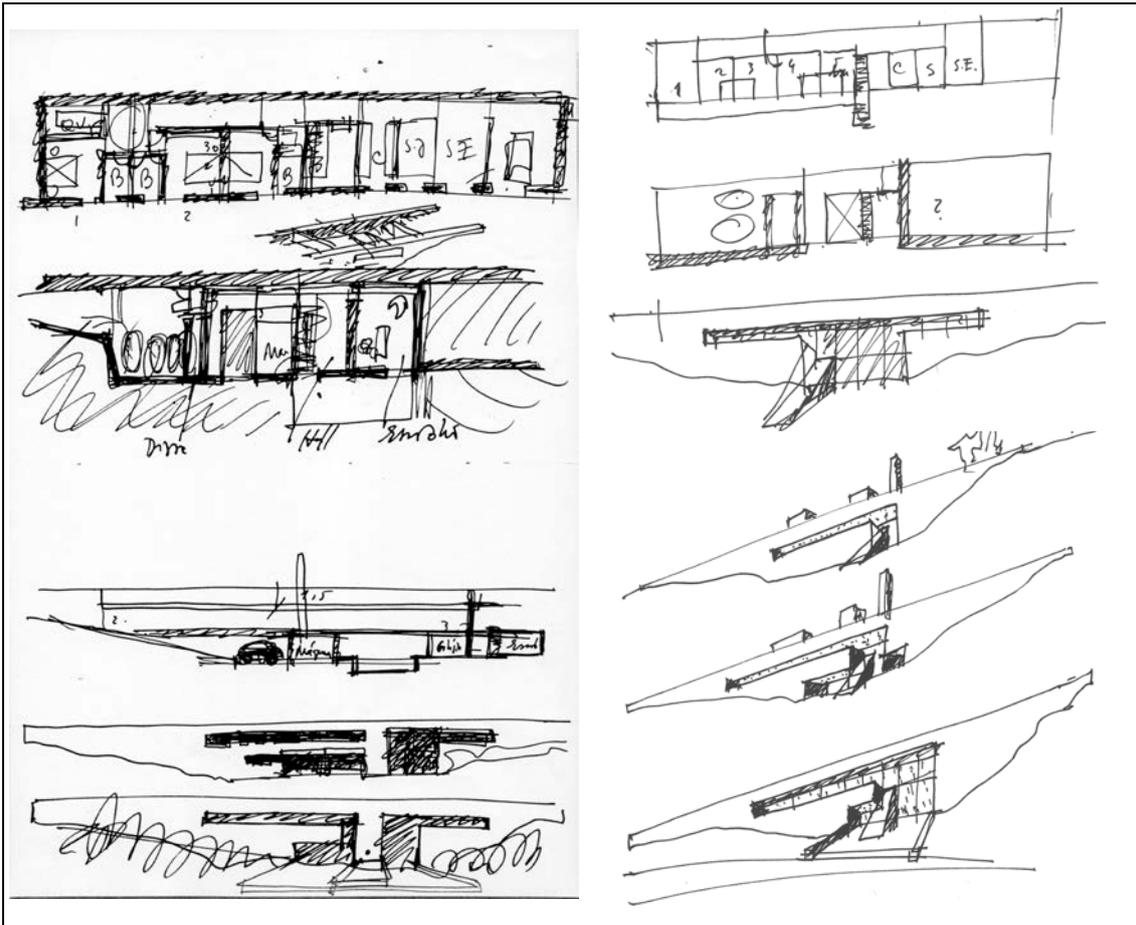


fig. 283 – Esquízo de ESM de estudos para a Quinta da Borralha

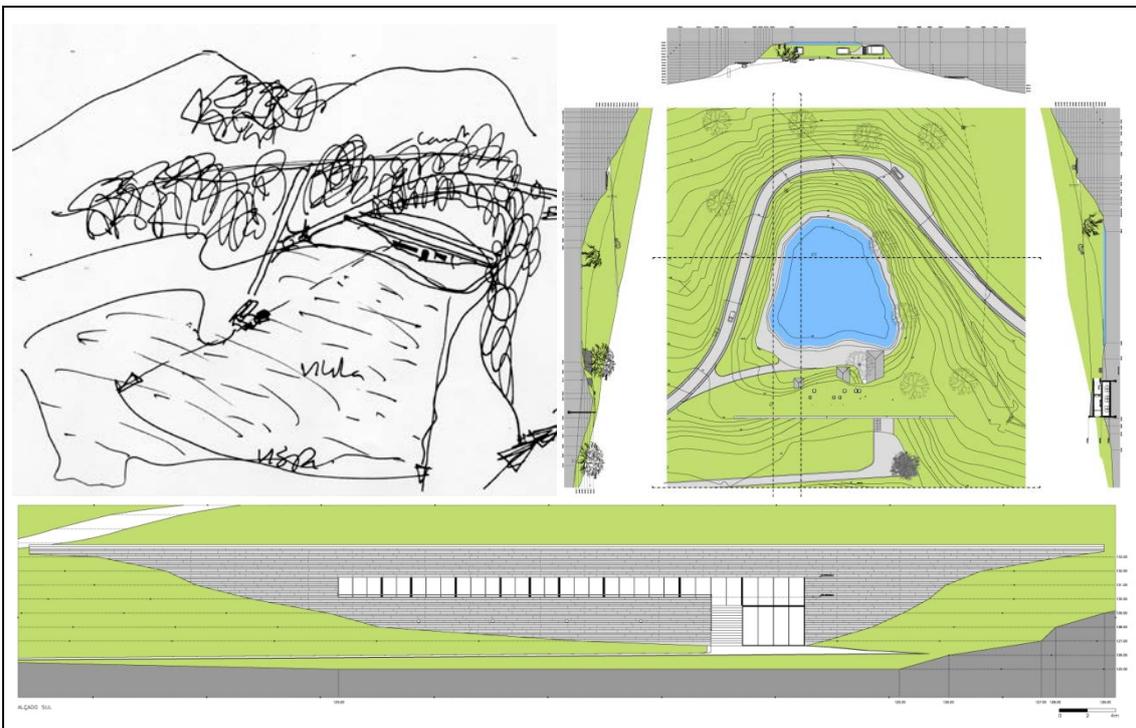


fig. 284 – À esquerda esquízo de ESM do conceito de barragem para Quinta da Borralha, à direita imagem da implantação e na parte inferior alçado Sul, em betão, da Quinta da Borralha

O betão, enquanto elemento utilizado na construção de barragens, serve como muro cravado nas duas margens e contem a casa, tal como as barragens contêm no seu interior os espaços necessários ao seu funcionamento (fig. 284).

A vegetação local que cobre a construção, neutraliza a presença do edificado na paisagem.

“A tipologia, quase sempre só com um piso (integra-se melhor) varia com as geografias. No Norte as casas são estreitas e compridas, com um longo corredor fechado para o exterior, por um muro que continua e define o perímetro do lote.” Souto de Moura in (Esposito & Giovani, 2003, p. 92)

A Casa no Bom Jesus 2, de 1996/2007, em Braga, é provavelmente a proposta que melhor agrega estes princípios de integral regional, mas principalmente que dá a conhecer as preocupações inerentes ao tema do muro e a sua materialização.

“Um loteamento numa colina, o lote bem exposto a Sul, ficava virado para a cidade de Braga.

Com uma forte pendente decidimos não fazer um grande volume pousado no topo da elevação, mas fragmentá-la em cinco socalcos, desenhados por muros de suporte.

Em cada plataforma demos-lhe uma função. Na base inferior um pomar, na segunda uma piscina, na terceira as salas, na quarta os quartos, e na última prolongamos o topo da colina, onde plantamos um bosque. Os muros de suporte estiveram para ser em pedra, mas decidimo-nos, por razões ‘práticas’, pelo betão-armado. A casa parece um arranjo topográfico e paisagístico do lote, com os respetivos jardins. Apenas detetamos que existem outras funções quando vemos algumas portas abertas para o exterior”⁴¹.

⁴¹Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor



fig. 285 – Em cima Casa no Bom Jesus 2, vista da rua e vista do interior do terreno, em baixo Casa Tugendhat, vista de rua e vista do interior do terreno

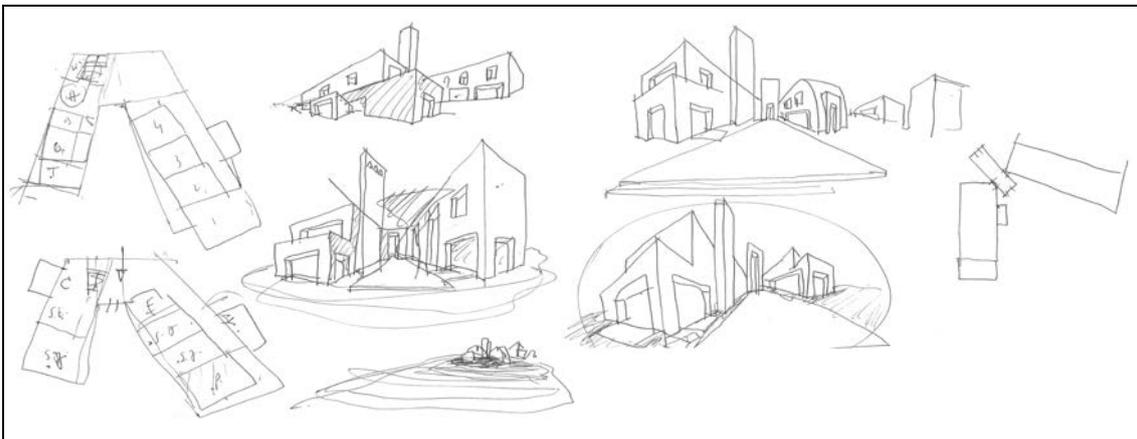


fig. 286 – Esquícios ESM – 1ª versão da Casa do Bom Jesus 2

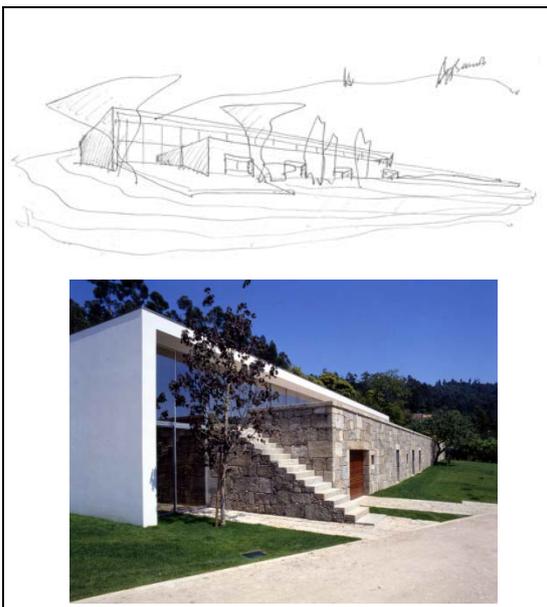


fig. 287 – Esquício ESM de alternativa para a Casa do Bom Jesus 2 e imagem da Casa do Bom Jesus 1

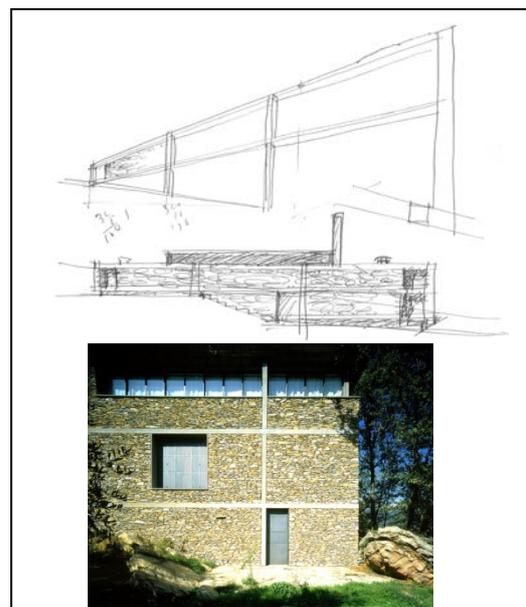


fig. 288 – Esquício ESM de alternativa para a Casa do Bom Jesus e imagem da Stone House de Herzog & de Meuron

É uma vez mais a utilização dos muros enquanto elemento que ajudam a resolver a inclinação da rua, e que acabam por consolidar a opção final, diluindo a presença da volumetria virada para a mesma. Os patamares criados para a encosta com vista para a cidade de Braga escondem a verdadeira dimensão da moradia, tal como Mies na Tugendhat House (fig. 285).

A grande maioria dos trabalhos até agora apresentados têm normalmente um período de conceção de aproximadamente dois/três anos até á sua construção, o que permite enquadrar temporalmente as propostas e contextualiza-las em curtos períodos de tempo.

O trabalho da Casa no Bom Jesus 2 decorreu ao longo de uma década, fruto de sucessivas alterações do programa por parte do cliente, principalmente pelo aumento de numero de filhos, que passou de 2, quando a encomenda do projeto foi formalizada, para 4 já numa fase final do processo de conceção. Para além disso, as alterações na vida profissional do cliente implicaram acertos funcionais ao organigrama inicial, com as consequentes alterações daí resultantes.

A clara descrição da memória descritiva do projeto é apenas referente á versão final do projeto, mas é interessante constatar que as suas primeiras propostas, datadas de 1996 (fig. 286), abordam igualmente o tema da fragmentação de volumes, rodando-os, como forma de procurar a melhor localização e vista sobre a cidade de Braga, agregando-os de maneira a formar um todo, em que o tema da janela é individualizado em relação aos espaços interiores. Referências formais e conceptuais com a Casa da Arrábida, de 1994, são evidentes, resultado de uma proximidade temporal.

Também o estudo feito da reinterpretação da Casa no Bom Jesus 1, de 1989, parece seguir o realizado para a Casa de Cascais, de 1994, numa continuidade de pensamento de constante confirmação de soluções já testadas, com novas soluções (fig. 287).

Neste campo, surge um desenho que estuda um modelo de repetição estrutural, próximo da propostas para *Stone House*, de 1988, em Tavole na Suíça, de Herzog & de Meuron (fig. 288).

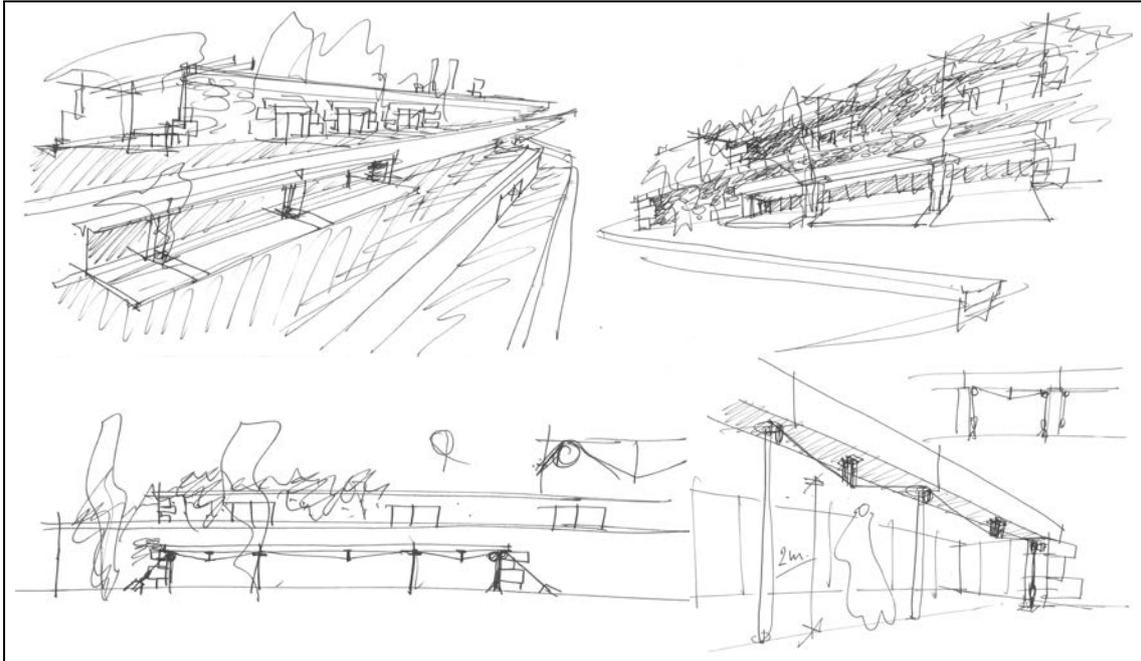


fig. 289 – Esquços de ESM da versão do Casa do Bom Jesus 2 com os muros em pedra

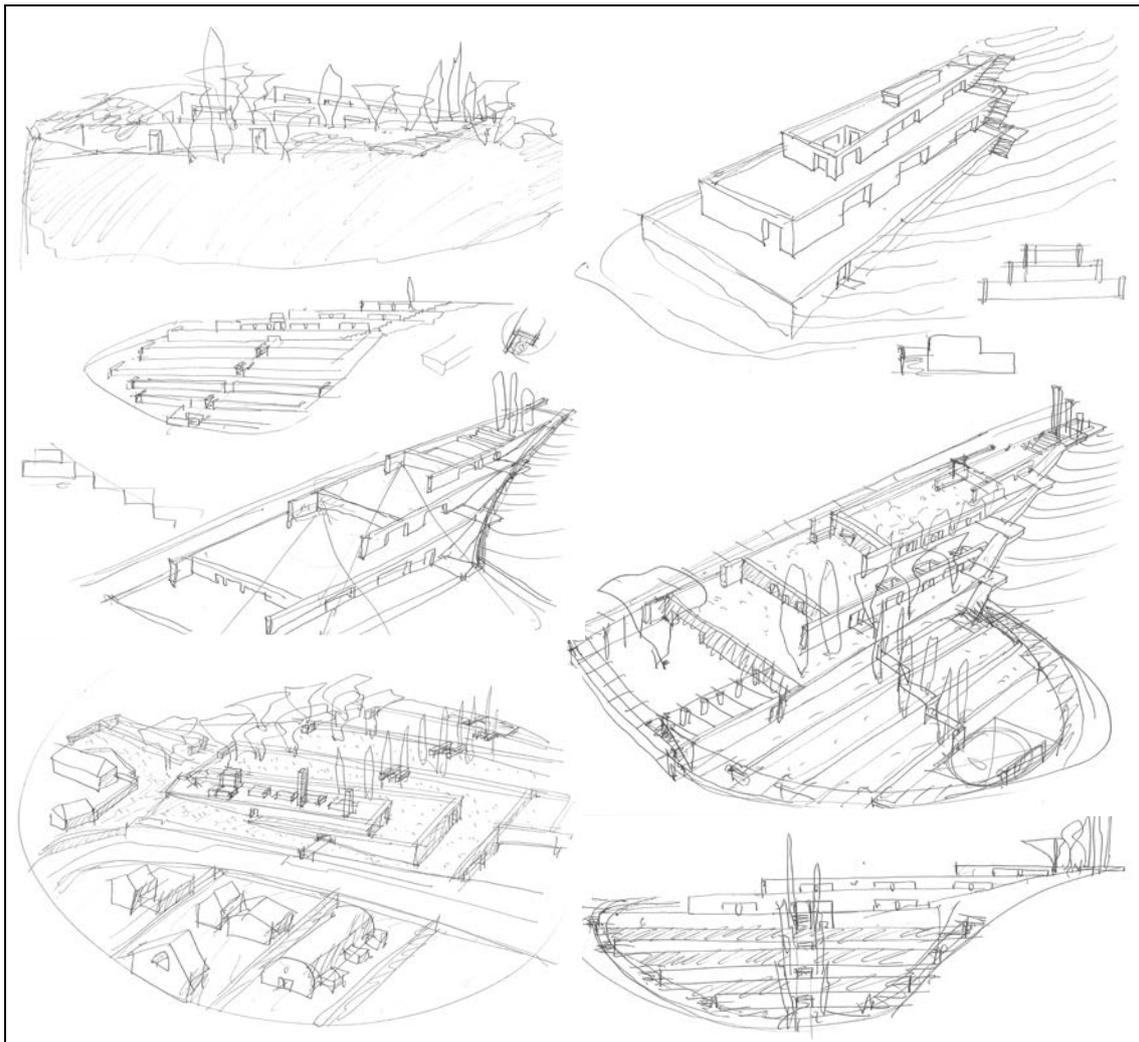


fig. 290 – Esquços de ESM da Casa do Bom Jesus 2 com os muros em betão e a sua integração na paisagem

A solução de estratificação do programa pelos diversos pisos permitiu acomodar de uma forma mais natural as sucessivas alterações do programa, ao mesmo tempo que contextualizava regionalmente a solução.

Os estudos realizados dos muros em pedra (fig. 289) acabam por perder força, primeiro pela custo de construção de tal solução⁴² e em segundo a necessidade de abrir buracos para o interior dos compartimentos começa a fragmentar em demasia a forte presença que a pedra deve ter enquanto elemento construtivo. Quanto mais buracos se abrem mais pictórico se torna o muro, menos estereotómico se torna a sua presença.

O betão possibilita pois a introdução das janelas no plano da fachada sem que este perca o carácter de material primário e quando as aberturas se encontram conjugadas com a estereotomia criada e desenhadas, pela cofragem de construção do muro, permitem uma naturalidade material que se deixa absorver pela paisagem (fig. 290).

A janela no plano permite conjugar o melhor dos sistemas *Raumplan* e *Plan Libre*.

Menos compreendida é a janela redonda que existe na parte da casa virada para rua. Na Casa de Cascais de 1994, projeto claramente neoplástico, em que eram as paredes que se “afastavam” umas das outras como forma de fazer a ligação visual com o exterior, a necessidade de abrir um buraco a meio de uma dessas paredes, revestida a azulejo, de maneira a dar resposta às necessidades do programa interior, foi feita através de um oculo redondo como forma de dar espessura ao buraco criado (fig. 291).

“Ao desenhar uma janela nem sempre encontro as proporções justas entre altura e largura; dada a quase inexistente espessura dos materiais construtivos que se utilizam atualmente, tenho sempre medo de que, ao abrir uma janela numa parede, o muro comece a tremer e perca resistência. Deste

⁴² Se no Mercado de Braga, de 1980, o muro de pedra existente se tornou na altura mais barato de realizar do que em betão, em 2000 é o muro de betão que se torna mais barato de executar em comparação com a pedra. Tal como na Torre do Burgo a adaptação dos métodos construtivos estão em linha com o contexto socioeconómico da época em que os projetos são desenvolvidos.



fig. 291 – À esquerda, “oculo” na fachada da Casa do Bom Jesus 2 e à direita “oculo” na fachada da Casa de Cascais



fig. 292 – À esquerda aberturas nos muros de betão e á direita o “oculo” visto por fora e por dentro na Casa do Bom Jesus 2



fig. 293 – Casa Beires de Álvaro Siza Vieira

modo, nesta casa em Cascais, mais do que desenhar uma janela, introduzi uma espécie de tubo que atravessa de um lado ao outro o muro e que contribui para aumentar a percepção. Este tubo faz-nos refletir sobre a ideia de vazio, uma ideia que, provavelmente, representa o verdadeiro sentido histórico da janela.” Souto de Moura (Nufrio, 2008, p. 19)

Na Casa no Bom Jesus 2 a existência de um oculo similar, na fachada que dá para a rua, aparece deslocado do conjunto de aberturas existentes nos muros de betão, podendo apenas ser entendido como um aspeto metafórico. Localizado no átrio dos quartos, parece fazer lembrar os pequenos óculos que existem nas portas de entrada para que se possa ver quem está pelo lado de fora, ou talvez seja apenas a exceção que confirma a regra estabelecida para a abertura dos vãos (fig. 292).

“Neste princípio do Séc. XXI projetamos, elegendo, manipulando e decidindo sobre as formas que dispomos, as estruturas, os materiais, quase sempre de um modo ‘arbitrário’, dependendo do orçamento e do fétiche do cliente. Sempre foi assim desde Calímaco, colaborador de Ictinos, Vitruvius, Ruskin, Perrault, C. Rowe, Venturi, Rossi, Moneo e Siza... que nunca desistiram de incluir a arbitrariedade como suporte da disciplina, a arquitetura como ciência positiva e transmissível.” Souto de Moura in (Moura E. S., 2005)

Siza incute essa “arbitrariedade” na Casa Beires, de 1976 quando faz uma janela, “oculo” redondo na fachada voltada a Norte (fig. 293)

Mais clara é a metodologia utilizada para abrir vãos na Casa em Llàbia, de 2005, em Girona, Espanha.

“Uma casa, na base de uma pequena povoação, em que as construções vernaculares são naturalmente de pedra.

O uso da pedra, de telhados e de janelas verticais foi-nos imposto pelo regulamento.



fig. 294 – Imagem do terreno onde está implantada a Casa de Llàbia e esquiço de ESM da implantação

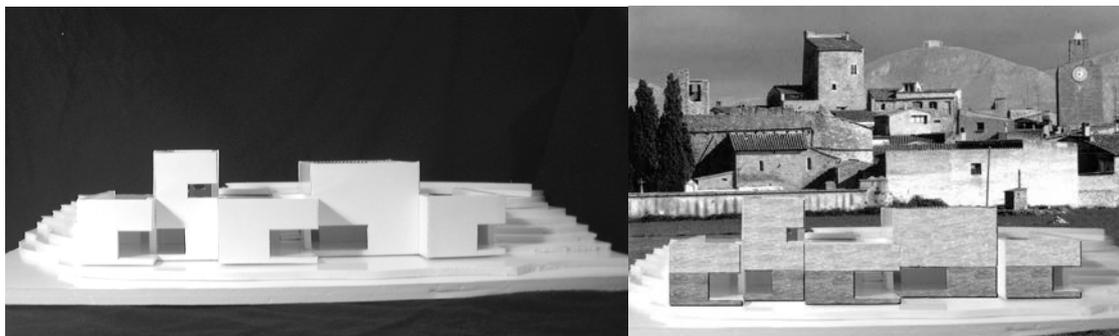


fig. 295 – Maquete da Casa de Llàbia e montagem da mesma com povoação nas proximidades em pano de fundo



fig. 296 – Posicionamento da Casa de Llàbia na encosta.



fig. 297 – Imagem de uma das janelas de canto

A casa tenta encontrar a escala, mais do que o 'pitoresco' da geografia envolvente:

- 5 volumes encostados variam de altura, e entre eles dois pátios, prolongamentos da casa, para proteção do forte vento vindo dos Pirenéus – 'à Transmontana'".⁴³

Ao contrário da Casa da Arrábida, em que a organização dos volumes procurava as melhores vistas como forma de enquadrar o circundante horizonte montanhoso, a Casa de Llábria está inserida numa encosta de terreno que se prolonga até à linha continua entre a céu e a terra (fig. 294).

Os volumes encostados uns aos outros acentuam a horizontalidade do espaço exterior onde a proposta está inserida e a variação em altura, para além de dar resposta aos diferentes usos do programa da habitação, contextualiza a solução com a povoação situada nas proximidades (fig. 295). Tal como na Casa da Rua do Crasto, a proximidade regional, e vernacular, ajuda a confirmar e consolidar opções.

O embasamento em pedra, que encaixa a casa na encosta, tem a altura dos vãos que fazem o acesso ao exterior e, estão inseridos na métrica das pedras que materializam esse mesmo embasamento. Esta solução permite soltar a parte superior dos volumes, acentuando o carácter vertical dos elementos (fig. 296).

As aberturas, todas elas localizadas nos cantos, definem uma estratégia de aberturas de vãos que permitem uma continuidade horizontal no embasamento, dobrando sempre dois cantos e unindo três planos, impondo uma leitura horizontal do espaço habitável da casa em contraponto com a verticalidade volumétrica.

A abertura dos vãos, fazendo-os correr para o interior das paredes, permite desmaterializar os cantos, fazendo-os desaparecer e consequentemente elimina a barreira entre interior e exterior, permitindo uma fluidez na utilização dos espaços, aproximando a proposta das intervenções neoplásticas onde a continuidade espacial é uma condição estruturante (fig. 297).

⁴³ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor

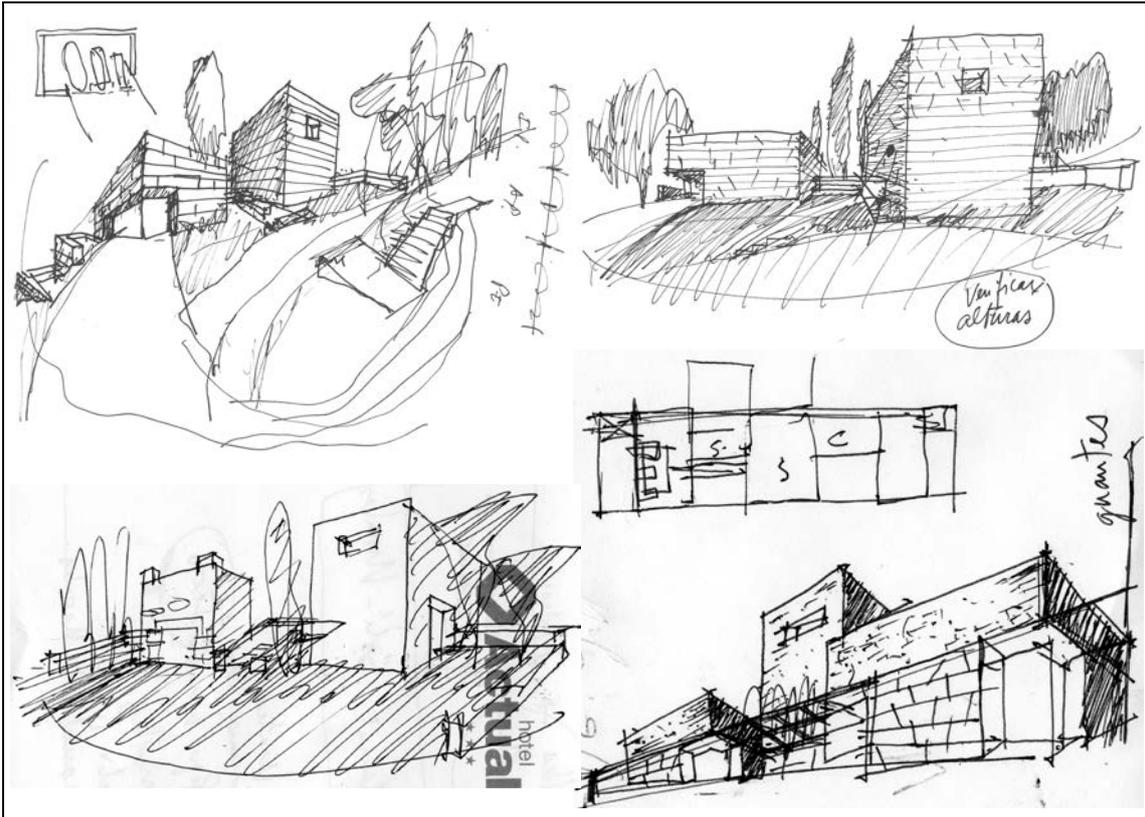


fig. 298 – Esquços de ESM de estudos de materialidades diferentes para a Casa de Llàbia

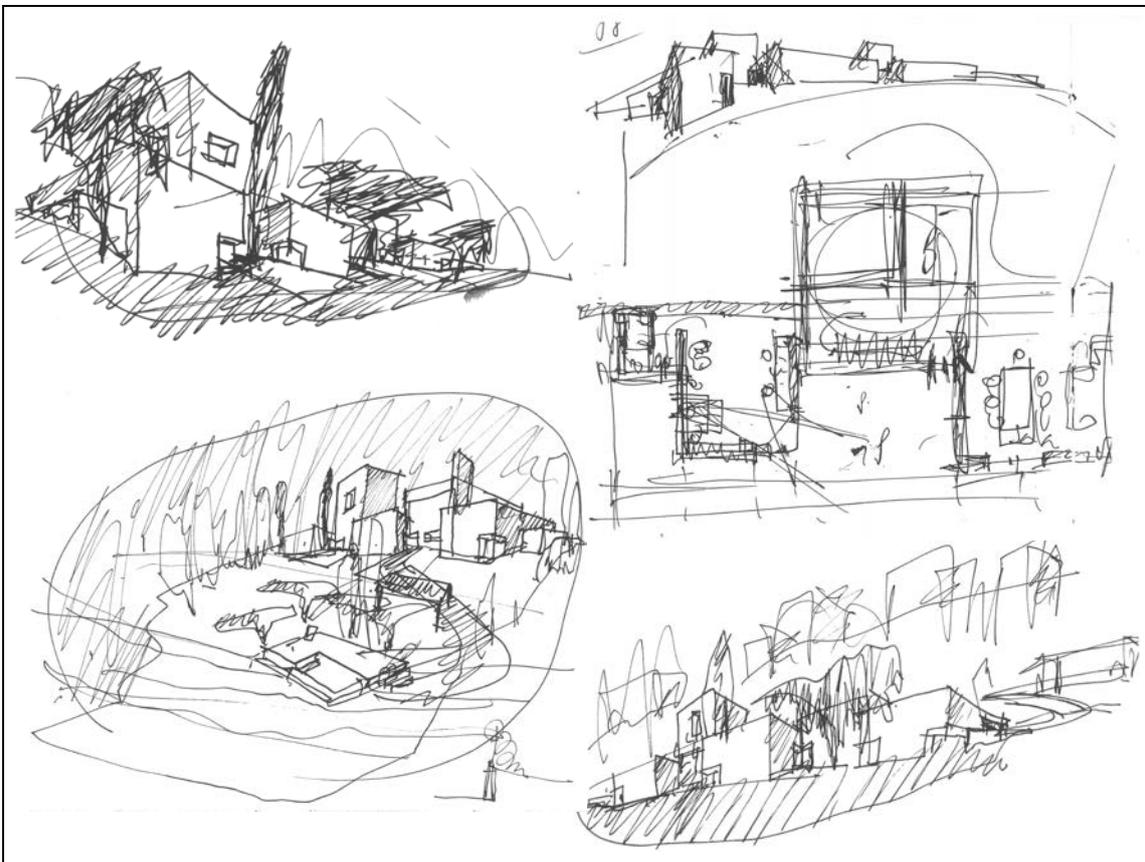


fig. 299 – Esquços de ESM da relação das janelas de canto com os volumes

Com a imagem consolidada do jogo de volumes, apoiada pelo vernacular da proximidade, foi a materialização do conjunto que ocupou grande parte dos estudos iniciais. A procura material é apoiada no desenho de versões da moradia totalmente revestida de pedra, com a conjugação de betão e pedra, com acabamento único até à opção final de um embasamento em pedra e o restante com um acabamento liso e anónimo pintado com uma cor próxima das construções em pedra da região (fig. 298).

Se a solução de janelas de canto foi uma opção desde o início, existe uma pequena janela no volume mais alto que claramente busca a solução de fachada tipo parede-vão, que na solução final é abandonada, passando igualmente a janela de canto, reforçando o conceito geral da proposta. A fragmentação volumétrica é diluída através das janelas de canto que dão continuidade aos planos e unificam o conjunto (fig. 299).

Esta aproximação ao vernacular e ao sítio, como forma de contextualizar a intervenção é claramente utilizada na proposta realizada três anos antes da Casa de Liábia, também em Espanha, para o Bernia Golf Resort, de 2006, em Callosa d'en Sarriá, Alicante (fig. 300).

“Dadas as condicionantes tipológicas do plano (‘pueblo mediterráneo’) e as características morfológicas do terreno, optou-se por uma estratégia de implantação que tirasse partido da pendente do terreno e das suas duas direções para, através do encaixe em socacos de vivendas em banda, aproximarmos o projeto à imagem e ambiente dos povoados mediterrânicos de génese árabe existentes no Sul de Espanha.

Propõe-se, então, um conjunto de bandas de vivendas organizadas em socacos, dissimuladas nos muros que os sustentam e pela cobertura vegetal. Estes muros são recortados por reentrâncias de geometria ortogonal onde existem os pátios, à volta dos quais se organiza cada vivenda”⁴⁴.

A solução de janela de canto é claramente assumida como elemento principal de desenvolvimento do projeto, como forma de garantir uma

⁴⁴ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor

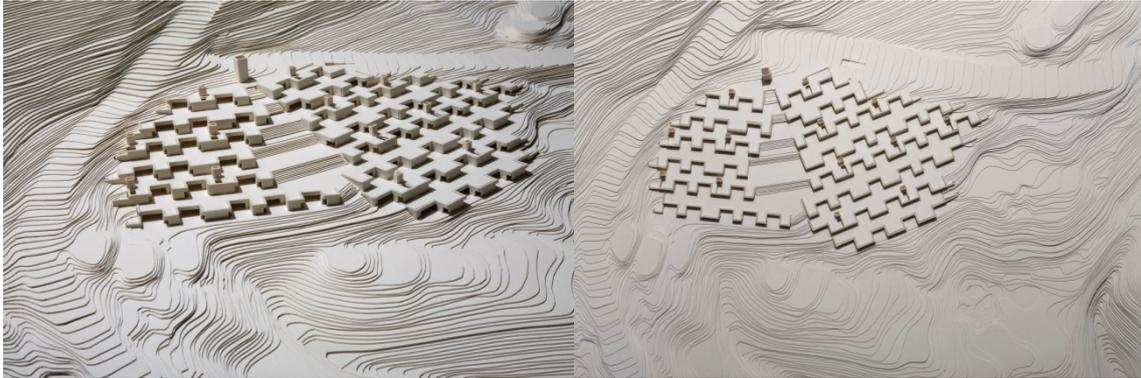


fig. 300 – Maquete da proposta para o Bernia Golf Resort

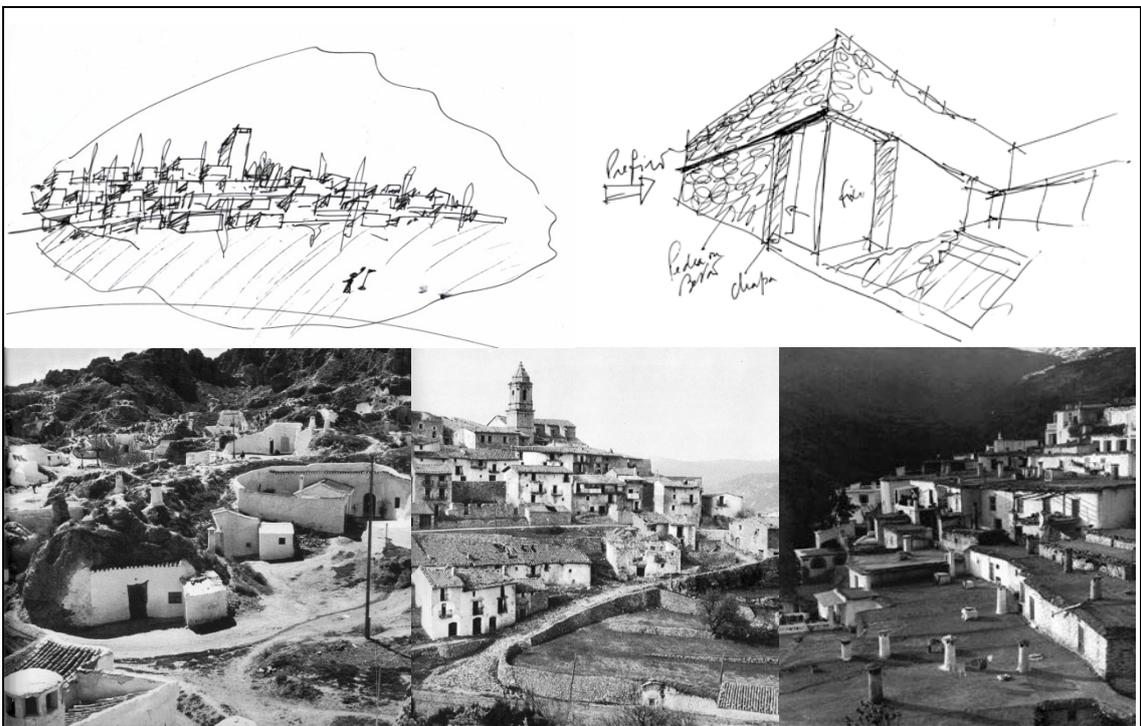


fig. 301 – Esquiços de ESM e imagens de referência de povoados de mediterrânicos (Guadix, Bojar e Pampaneira)

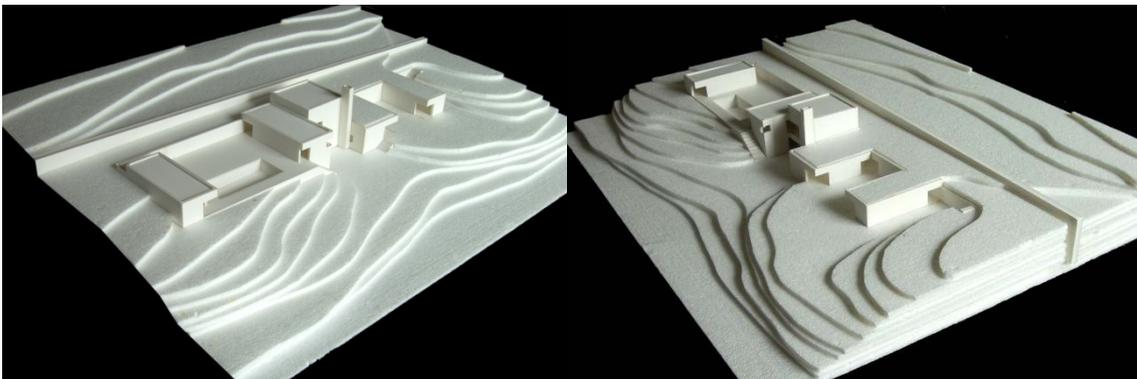


fig. 302 – Maquete do projeto de 2 Casa em Ibiza

continuidade espacial de todo o conjunto. É o cuidado em contextualizar a proposta num panorama regional com características próprias, que permite desenvolver uma proposta com uma integração geográfica que recorre à topografia como forma de diluir a sua presença na paisagem (fig. 301). A casa do Bom Jesus 2 ou a Casa D6-III funcionam como elementos mais recentes de um tipo de abordagem que procura a naturalidade de uma integração entre o construído e o natural, que começou na Casa de Moledo.

Também em 2006, ESM realiza uma proposta que procura esta integração entre o moderno/vernacular e o natural/mineral. Essa proposta é o projeto de 2 Casas em Ibiza (casa A e casa B), de 2006, em St^a Eulalia, Ibiza.

“Quando visitamos os dois terrenos depois de ter passado por várias construções vernaculares, perguntaram-me: ‘Vais fazer moderno ou vernacular?’ – Resposta: ‘Talvez uma moderna e outra vernacular’, e foi assim. A ‘moderna’ ficou no alto, e parece um gesto de querer ver o mar, tapando o sol com a mão na cara, fazendo de pala. A ‘vernacular’ ficou em baixo, no sopé da montanha, com vários volumes, muros e pátios, encaixando-se nas curvas de nível, tal como os animais fazem as tocas.”⁴⁵

A casa B, “vernacular”, é um somatório de volumes que se ligam de uma forma linear, intercalados por espaços exteriores com uma dimensão que fragmenta a proposta quase em três áreas distintas, mas em que os muros que ligam dos diversos volumes e a utilização de janelas de canto como modo de ligação os diversos planos e continuidade espacial, permitem unificar o conjunto (fig. 302).

A verticalidade do conjunto é timidamente testada, sendo a chaminé o elemento que mais se destaca na paisagem (fig. 303), tal como na Casa da Arrábida.

Esta tímida abordagem contrasta com a proposta da Casa de Llábria, três anos mais tarde, onde a presença volumétrica é conseguida através da concentração dos volumes num único elemento horizontal, sendo os pátios

⁴⁵ Memória descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor

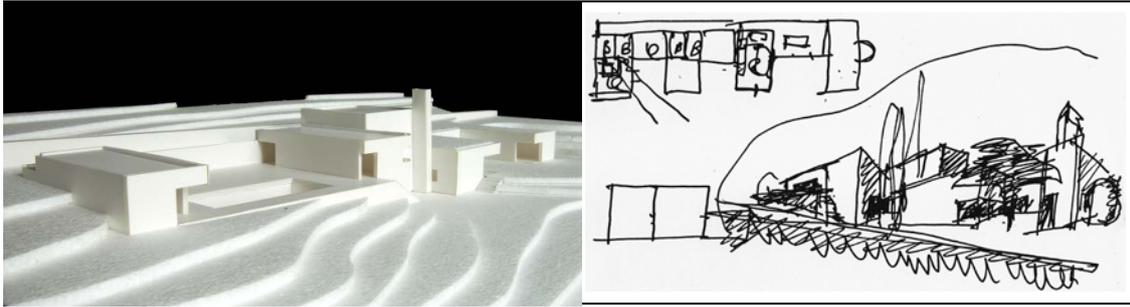


fig. 303 – Maquete e esquiço de ESM da Casa B de Ibiza com a chaminé em posição de destaque

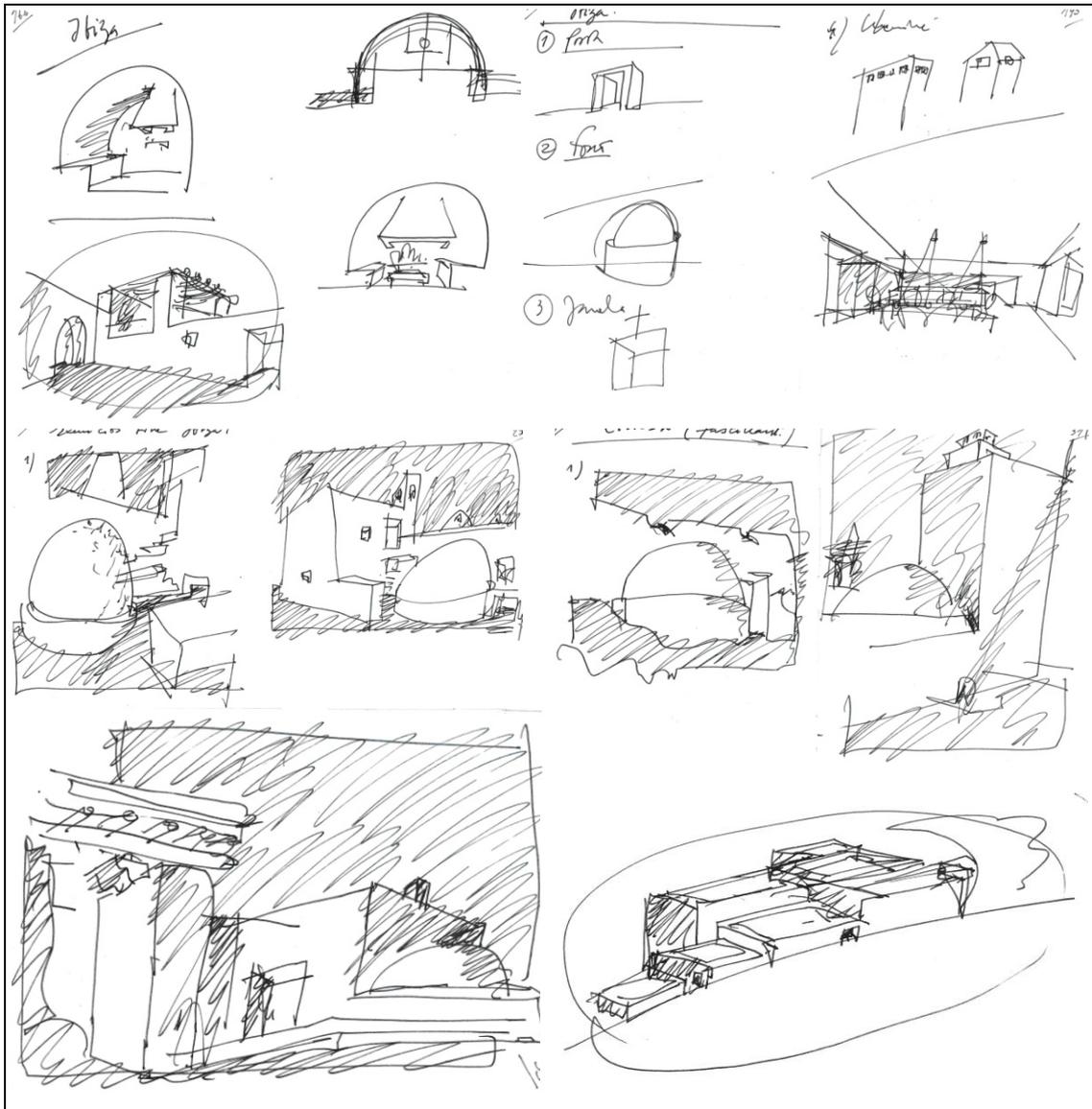


fig. 304 – Esquiços de ESM das sua visitas ao povoamentos de Ibiza

consequência do “jogo” de volumes e não elementos de separação, como na Casa B de Ibiza.

A verticalidade, quase inexistente em Ibiza, é claramente assumida pelos volumes em Llàbia e exacerbada pela diferença de acabamento entre o embasamento e restante corpo da construção. A clarificação do conceito revela uma preocupação pela evolução dos conceitos, assumido Souto de Moura os riscos de sair da sua zona de conforto.

“Mudar implica seguir uma aprendizagem que tem de ser lenta, uma disposição serena para afrontar as raivas, os humores, as energias do animal – o ‘coiote’. O que se pretende é domesticá-lo, passa-lo para o nosso lado, e a partir daí segui-lo, porque é ele que nos guia.” Souto de Moura in (Esposito & Giovani, 2003, p. 365)

É interessante verificar que ESM aproveita a visita realizada ao terreno para desenhar o contexto tipológico e morfológico do local onde vai trabalhar, como forma de criar referências e assimilar, para si mesmo, as questões regionais e específicas do sítio (fig. 304).

Os esquiços das povoações nas proximidades, com os seus jogos de volumes e respetivas aberturas, fontes, portas ou chaminés, permitem-lhe uma vez mais, criar um léxico próprio que utilizará e explorará mais tarde, quando desenha as primeiras propostas do projeto.

A casa A, “moderna”, divide o seu programa em duas intervenções distintas: a casa num volume e o estúdio noutra. Separados fisicamente, relacionam-se entre si num jogo de proximidade e tensão física quase animal, em que os territórios de influência de cada um deles se interceta, sem nunca se misturar. Cada um dos programas parece estar voltado de costas, um para o outro, tal como os animais que se deitam tranquilamente ao sol, respeitando desconfiadamente, os limites do seu território, com uma distância física que permite o “ataque” de qualquer um deles (fig. 305).

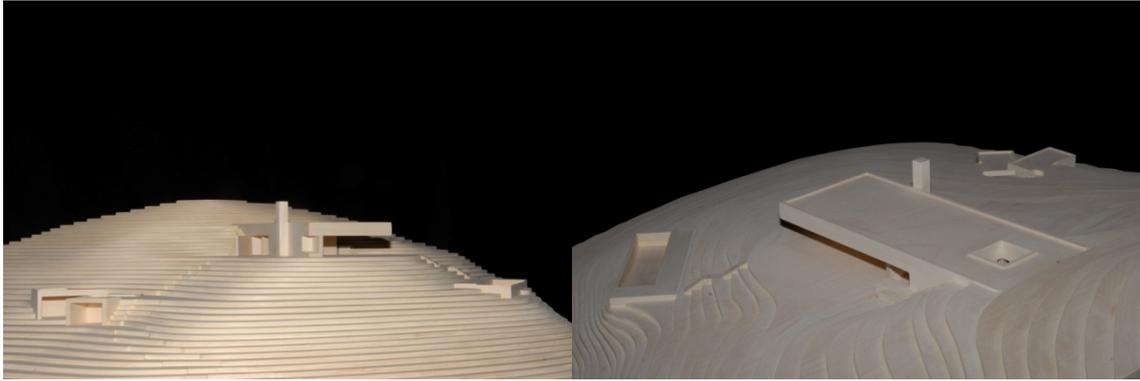


fig. 305 – maquete da Casa A de Ibiza

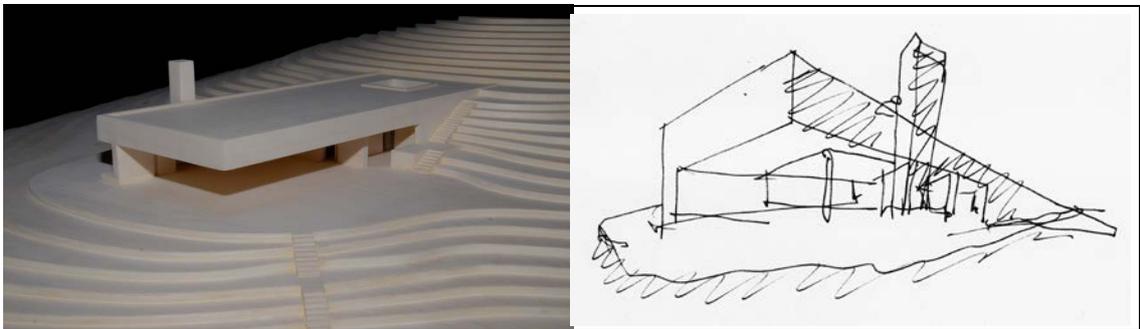


fig. 306 – Maquete e esquiço de ESM da residência da Casa A de Ibiza

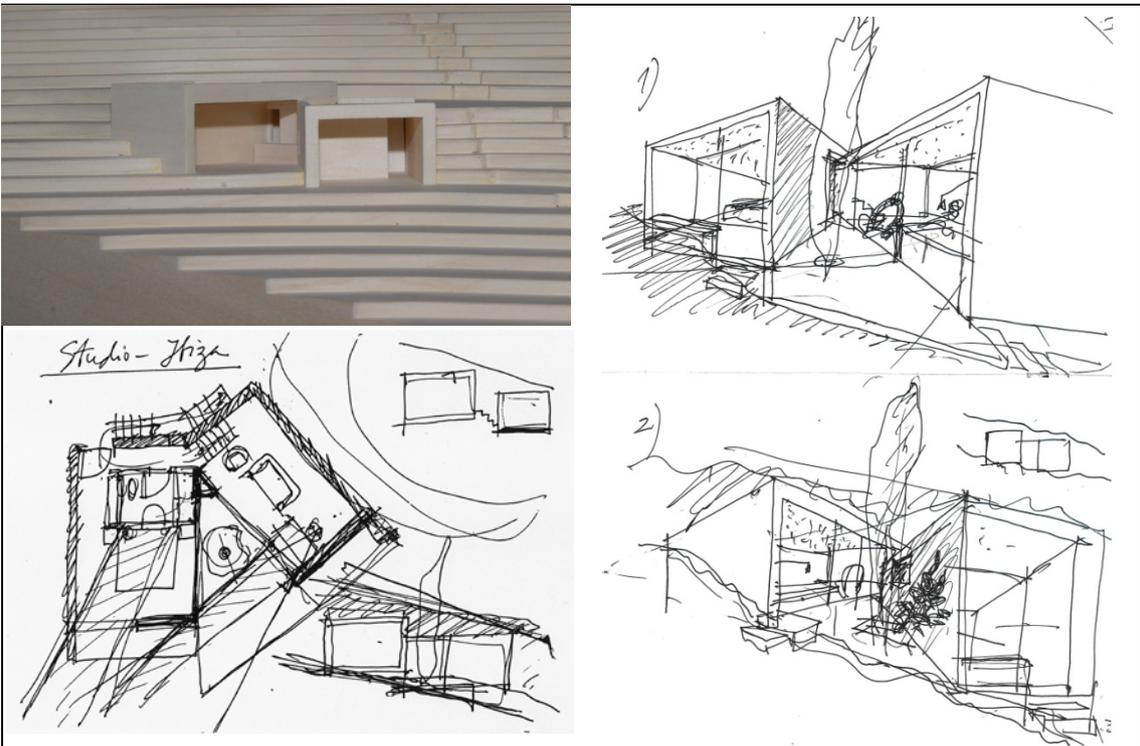


fig. 307 – Maquete e esquiços de ESM do estúdio da Casa A de Ibiza

A residência, “que parece um gesto de querer ver o mar, tapando o sol com a mão na cara, fazendo de pala” assume um léxico já referenciado a ESM, de utilização de elementos externos ao campo da arquitetura como forma de justificação das suas opções.

Situada no topo da encosta, utiliza os mesmos princípios das casas do Bom Jesus-2 e D6-III, onde o terreno se prolonga por cima da cobertura, como forma de adoçar e moldar a sua presença na paisagem. A sua localização geográfica impede a utilização do conceito dos muros do Norte de Portugal como organizador da proposta, e a casa mais não é do que uma enorme janela de canto que desmaterializa o objeto e assume um carácter muito mais abstrato, mais anónimo, enquanto conceito arquitetónico (fig. 306), em contraponto com as referências locais da Casa B.

O estúdio, formado por dois pequenos volumes que se intercetam, encontra-se voltado para o lado contrário ao que se abrem as vistas da casa. Parcialmente “enterrados” na colina, apenas são perceptíveis dois enormes vãos no topo destes paralelepípedos, como que buracos escavados na paisagem (fig. 307).

Esta imagem remete uma vez mais para as “concret boxes” de Judd, já utilizada na Casa do Cinema de 1998, mas principalmente para o projeto para a Casa no Douro I, de 2004, em Mesão Frio.

“Numa curva apertada quase a 90° (um ‘gancho’), o Douro dobra uma montanha. No topo, uma casa com dois volumes, dois pisos desfasados, mas ligados por uma escada. Dois olhares, um a montante para a manhã - zona dos quartos - um a jusante para estar na sala ao fim da tarde.”⁴⁶

A proposta enquadra e procura vistas diferentes na paisagem, mas em vez de ter um espaço único que junta os dois óculos, tal como a Casa do Cinema ou o estúdio de Ibiza, sobrepõe as duas peças ligando-as verticalmente através de uma escada, individualizando os volumes e

⁴⁶ Memória Descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor

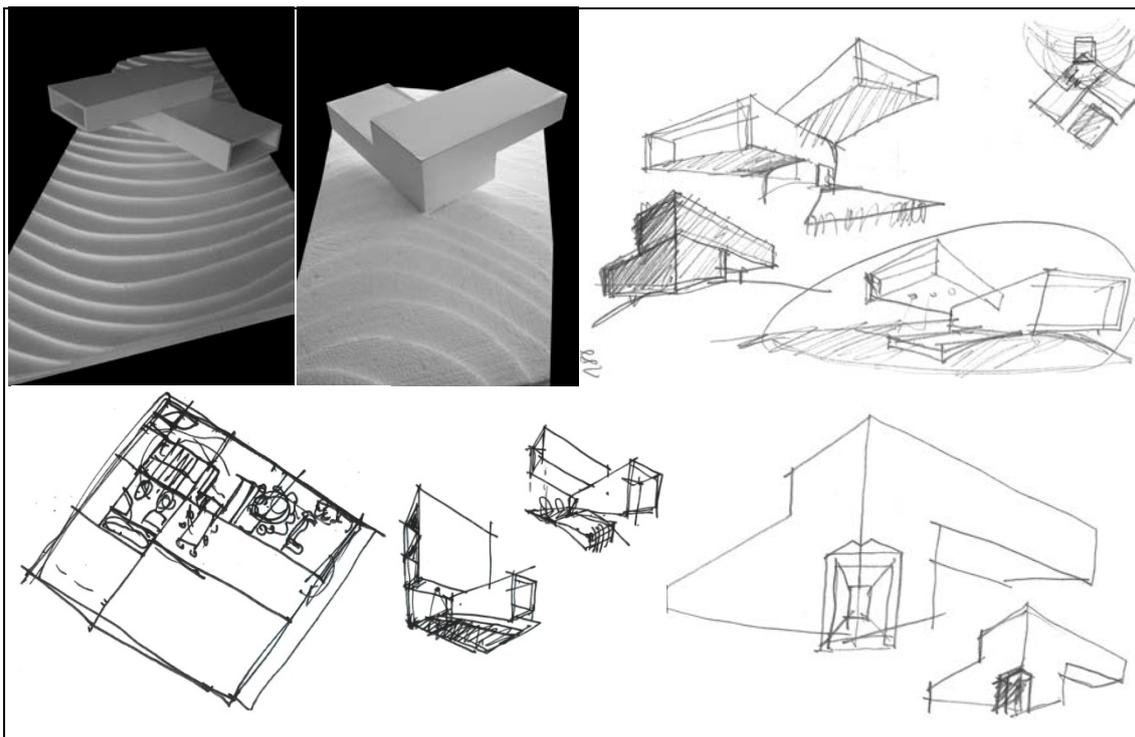


fig. 308 – Maquete e esquiços de estudo de ESM – Casa no Douro I

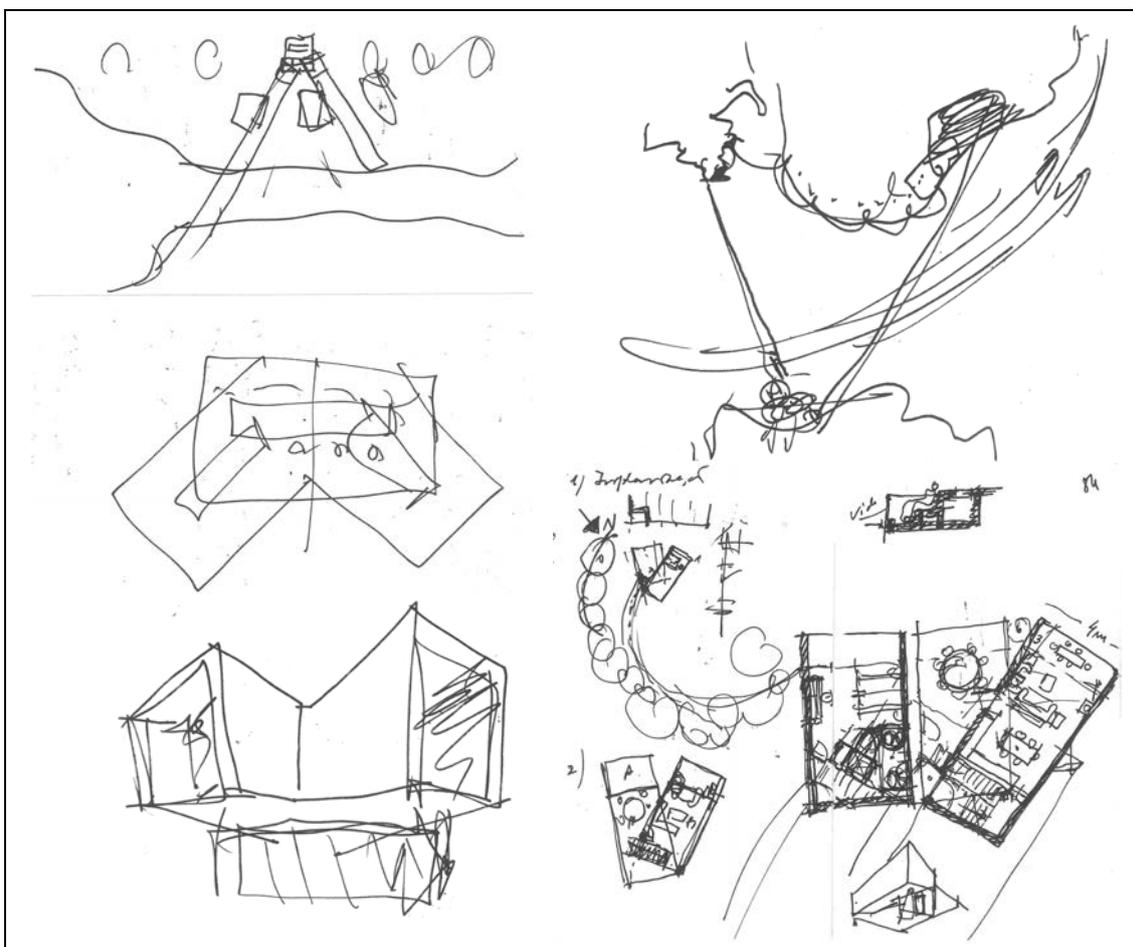


fig. 309 – Esquiços de ESM – implantação d Casa em Zagreb

hierarquizando as funções da habitação, tema recorrente na arquitetura de ESM.

De maneira a acentuar o caráter volumétrico e forçando claramente as duas orientações estabelecidas pela curva do rio, que permitem o enquadramento das vistas poente e nascente nas aberturas no topo das “boxes”, a casa retoma o tema da consola, que desafia a sua própria gravidade, tocando o elemento terra num único ponto (fig. 308), à semelhança da casa suspensa do projeto para as 2 Casas da Quinta da Anquião de 2001 em Ponte de Lima.

Em 2009, durante a fase da Casa em Llábria, ESM desenvolve uma proposta para a realização de uma Casa em Zagreb, numa encosta com vistas para um vale e para uma pequena povoação no outro lado do mesmo (fig. 309). A proposta conjuga a opção de volumes sobrepostos direcionados para poente e nascente, tal como a Casa no Douro I, com a solução de volumes encastrados na encosta, como no estúdio da Casa A de Ibiza.

Deste modo, o carácter funcional da habitação é salvaguardado na sua hierarquização, ao mesmo tempo que dilui a presença volumétrica na paisagem, reforçando apenas o função do vazio no volume enquanto janela (fig. 310).

Interessante constatar um estudo que realiza de uma solução em T, próxima da proposta da Casa T de Simon Ungers (fig. 311), que sai da encosta e em que as aberturas se encontram nos cantos da peça superior, utilizando o conceito do Museu de Bragança.

Estudo volumétrico semelhante, foi utilizado na primeira abordagem à Casa de Santo Estevão, em que a “cabeça do tubarão” tinha as suas janelas nos topos dos volumes, tal como a Casa no Douro I ou como os “olhos” da Casa do Cinema.

Mas, a proposta mais interessante, neste conceito de janela enquanto ausência de parede, é a proposta formulada para um periódico semanal, em 2009, que desafiou ESM a desenhar uma habitação com custos controlados para uma família composta por um casal e os seu dois filhos menores, que tinham sido afetados pela crise internacional que começava a fazer-se sentir um pouco por toda a Europa.

O pressuposto da Casa Expresso (nome do periódico), baseava-se no princípio de que a família imaginária tinha de se deslocar para a periferia da cidade, como forma de equilibrar o seu orçamento familiar. O local para a implantação da casa ficaria à escolha do arquiteto e, ESM escolhe um pequeno lote de terreno junto a uma curva do rio Douro, numa localidade, a 20 minutos do Porto, com uma arquitetura típica dos finais dos anos 70 inícios dos anos 80 do século passado, de construção clandestina, descaracterizada e sem grandes preocupações de qualidade (fig. 312).

“Almoçamos num terraço, numa zona em que o rio faz uma curva e onde se fica de costas para tudo. Na altura impressionou-me como se podia estar tão bem num sitio tão feio” Souto de Moura in (Cruz, 2009, p. 33)

É neste aglomerado de habitações indiferenciadas, que Souto de Moura idealiza uma casa que se desenvolve verticalmente, aproveitando o significativo desnível entre a rua e o terreno (fig. 313).

Desenvolvendo-se em quatro pisos, tantos quanto a altura do desnível existente, a casa seria feita através do sistema pilar-viga, em que a distancia entre pilares não ultrapassaria a dimensão dos elementos pré-fabricados existentes no mercado (5.50m), como forma de minimizar custos e eliminar desperdícios.

O local de estacionamento seria a cobertura, ao nível da rua e a entrada para a Casa faz-se pelo ultimo piso que possui a sala comum virada para Poente. Nos restantes pisos encontram-se os quartos, em que o principal se



fig. 313 – Montagem da relação da Casa Expresso com a sua envolvente

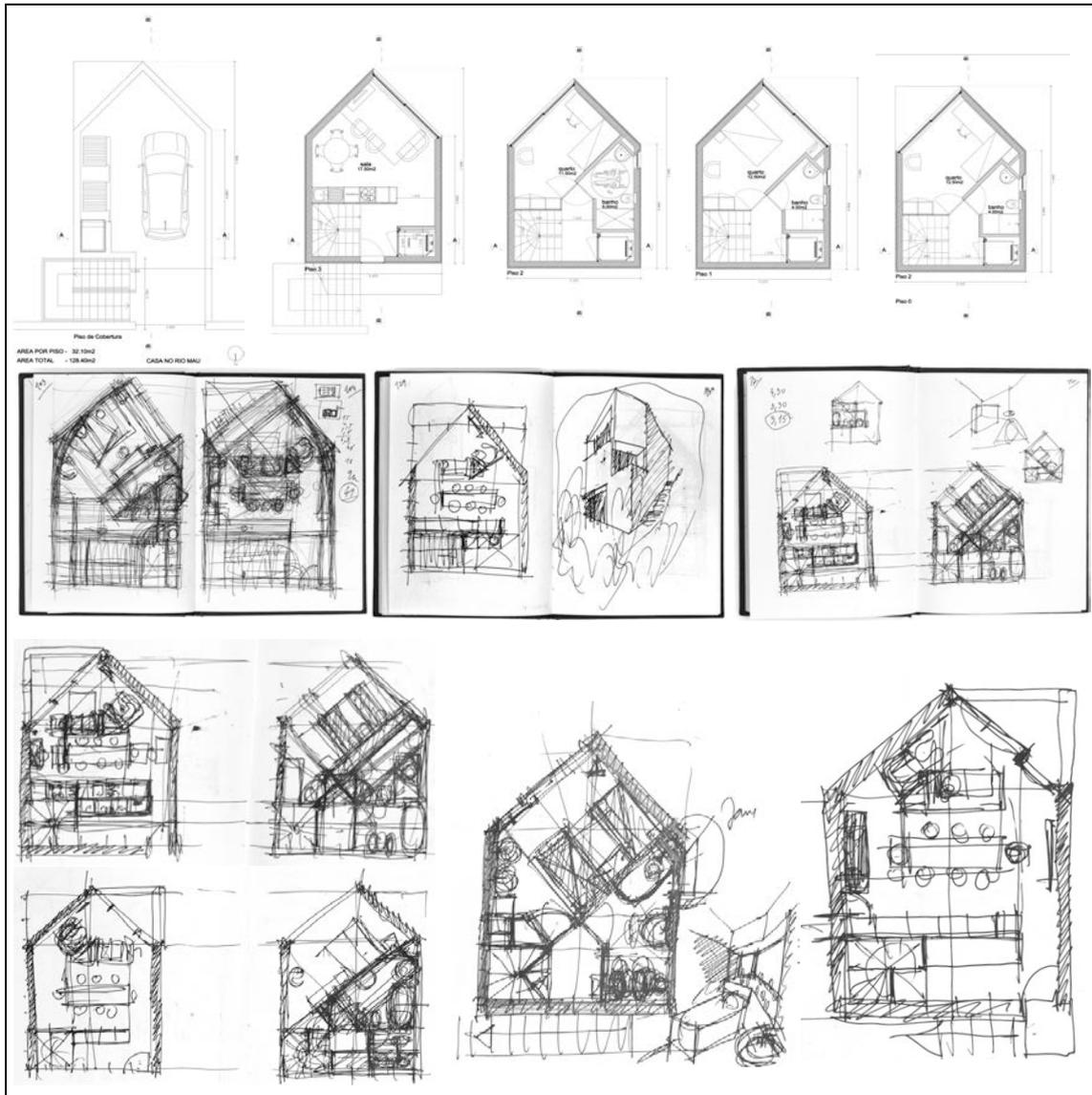


fig. 314 – Plantas da Casa Expresso e esboços de ESM de estudos de plantas

encontra virado igualmente a Poente e os restantes a Nascente, num jogo de direções visuais que se alternam para quem percorre a organização vertical da moradia (fig. 314).

O piso da sala mais não é do que uma cozinha que serve como ponto de encontro da família e cada um dos pisos dos quartos está equipado com um espaço de trabalho, casa de banho e arrumos privativos.

A individualização dos espaços da Casa, como se cada um dos pisos fosse um apartamento, remete para uma imagem pessoal de ESM, de utilização do espaço de habitação fruto da sua própria experiência pessoal; *“aquela (a sala) não é hoje o principal espaço de convívio. Vejo isso na minha família. Temos um sítio onde nos reunimos todos os dias, que é a cozinha, onde como todos os dias. A sala de jantar está transformada em uma espécie de escritório onde a minha filha estuda arquitetura.” Souto de Moura in (Cruz, 2099, p. 35)*

Sobre a casa Souto de Moura prossegue dizendo que *“é um fogo. O fogo é a cozinha. Isso perdeu-se um pouco com a censura burguesa de que não se come na cozinha” (Cruz, 2099, p. 35)*

A reduzida dimensão dos espaços interiores é compensada com a abertura total de uma das paredes do compartimento, que deste modo enquadra uma vista e permite uma fluidez espacial entre o interior e o exterior, redefinindo a sensação espacial (fig. 315).

“Optei por trabalhar a diagonal, em que a vista a partir dos quartos pode não ser tão frontal, mas temos mais oportunidades e paisagens diferentes. Há o fenómeno novo-rico, que é a paisagem estar dentro da casa, quando a paisagem é algo que temos de descobrir. Não é a paisagem que entra para dentro, somos nós que temos de aderir á paisagem. É algo que manipulamos, com janelas” Souto de Moura in (Cruz, 2099, p. 38)

É neste ponto que podemos ir buscar a primeira proposta para a casa inclinada de Ponte de Lima que mais não é do que uma casa vertical, também

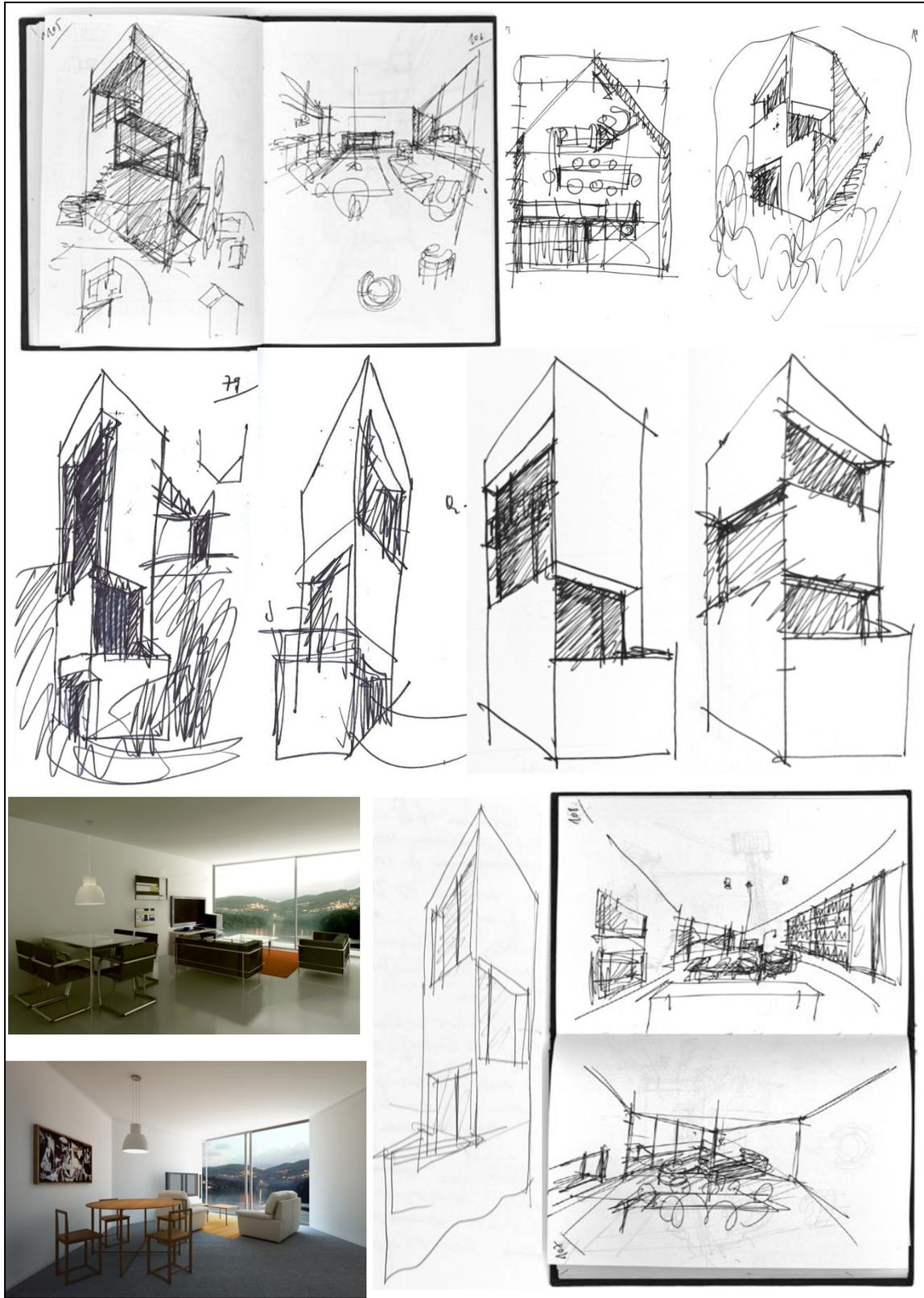


fig. 315 – Esquízo de ESM da relação das aberturas com as plantas, de composição de alçados e imagem dos ambientes interiores para a Casa Expresso.

com quatro pisos, uma sala comum e três quartos, *“mas foi chumbada porque era muito alta. Esta está ao nível das já existentes”* (Cruz, 2099, p. 36) e que já demonstrava esta preocupação programática, que oito anos mais tarde foi possível de materializar, como desejo de exploração de novos paradigmas.

Para Mies, a estrutura da arquitetura não estava numa solução em particular, mas na sua ideia em geral. As soluções singulares de cada edifício não se destacam por si só, mas sim pela generalização da sua aplicação.

Como forma de explicar este conceito, Mies socorria-se de uma analogia com a linguagem *“uma linguagem viva pode ser usada em prosa no dia a dia. Quem souber utilizar bem essa linguagem pode falar numa excelente prosa. E quem for excepcional, pode ser poeta. Mas continua a ser a mesma linguagem e a sua característica é precisamente oferecer todas as possibilidades.”* (Carter, 1999, p. 10)

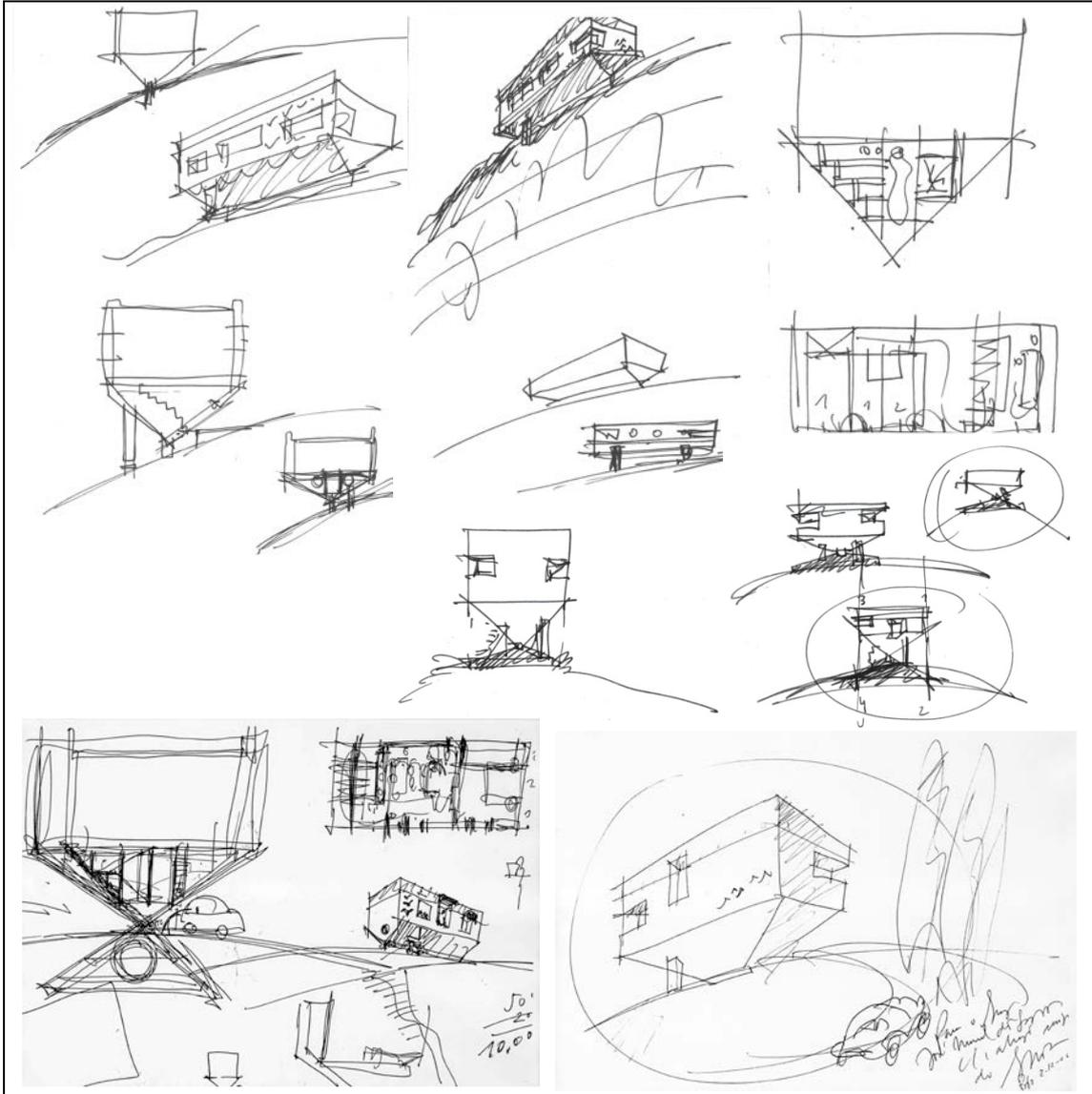


fig. 316 – Esquços de ESM – Casa Douro II

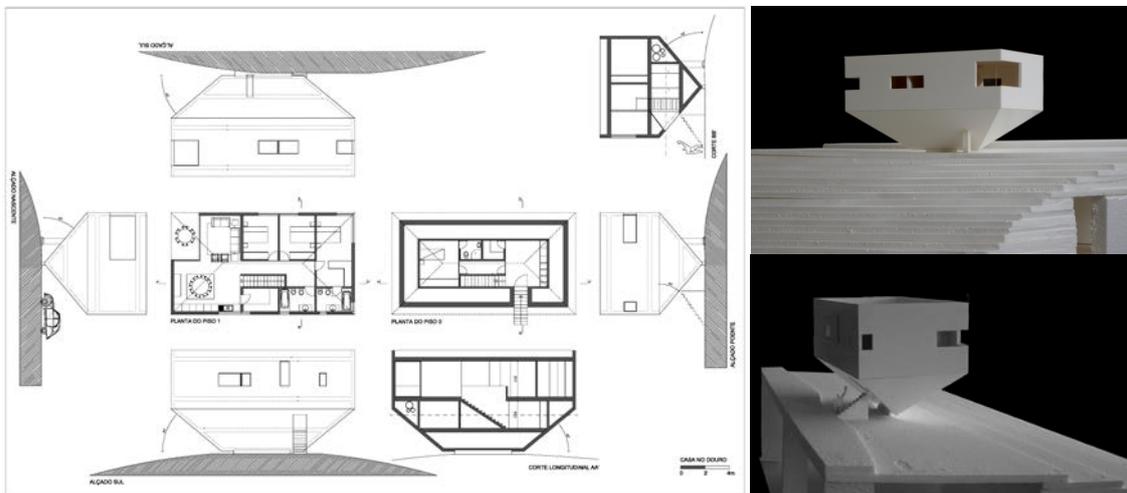


fig. 317 – Projeto e maquete da Casa Douro II

8. A “Casa”

Se em 2001 Eduardo Souto de Moura desenha num dos seus cadernos, um “resumo” do seu trabalho na procura de um determinado “tipo” de casa (fig.216), fortemente influenciado pela corrente neoplástica, e com uma metodologia de investigação planimétrica, própria da modernidade, onde o controlo espacial era feito pelo domínio da técnica da planificação, em 2004 desenvolve o projeto para a Casa no Douro II, em Mesão Frio, que parece abrir caminho para uma nova visão do seu paradigma de “casa” (fig. 316).

“Uma casa com dois pisos, em que o R/C serve para instalações técnicas (ar condicionado) e uma garrafeira.

O facto de querer libertar a casa da terra e de ‘lifter’ as paredes verticais do R/C, em determinada altura, sugeriu-me que o volume parecia uma casa invertida.

Não foi por ironia, mas como se de um quadro de Magritte se tratasse, desenvolvi a ideia e o cliente aderiu.

Hoje todos me perguntam porquê uma casa invertida, e eu não sei responder, talvez a resposta esteja numa serigrafia que fiz há vários anos⁴⁷

O projeto, não construído (fig. 317) é realizado conjuntamente com o projeto da Casa no Douro I para o mesmo empreendimento com vistas para o Rio Douro. Utiliza os mesmos princípios de tensão material e equilíbrio entre o construído e a natureza, de modo que as casa, Douro I e Douro II, tocam a encosta num único ponto, parecendo manter um precário e impossível apoio na encosta, como que flutuando sobre o ar que as mantem de pé.

A imagem da casa balanceada da Quinta de St. Anquião de 2001, em Ponte de Lima, flutua ao lado destas proposta enquanto possibilidade técnica da sua materialização, assim como o Museu de Arte Contemporânea de Niterói, de Niemeyer (fig. 318), que mais não é do que uma pirâmide invertida apoiada no seu vértice, desafiando a gravidade e os cânones clássicos, tal como a pirâmide de Pei para o Louvre.

⁴⁷ Memória Descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor



fig. 318 – Imagem do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Oscar Niemayer

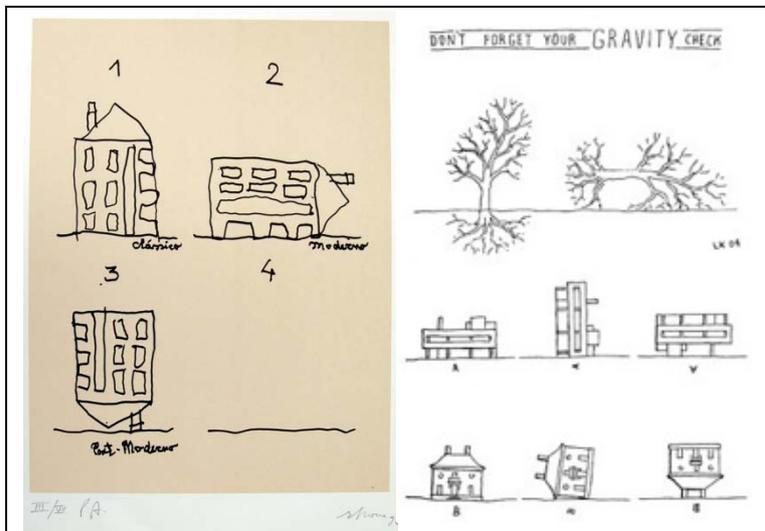


fig. 319 – À esquerda serigrafia de Souto de Moura e à direita desenho de Leon Krier



fig. 320 – Casa Plas-2-Point, Marcel Breuer

Estes projetos transmitem uma sensação de leveza, ao campo material da arquitetura, tantas vezes defendida por ESM.

No entanto, a fundamentação teórica fora do âmbito da arquitetura, como a referência ao surrealista Magritte ou a uma serigrafia realizada por ESM em 1992, paralelamente com alguns desenhos de Leon Krier, como o *“Don’t Forget your gravity check”*, onde Krier desenha uma árvore a tombar, a Ville Savoye ou uma banal “casa” a passar da sua posição normal até ficar de “pernas para o ar”, ajudam a contextualizar a proposta para além de um mero exercício estilístico (fig. 319).

Mas o mais importante da proposta é a utilização/transformação de um arquétipo de “casa” próximo de um imaginário coletivo, fora do coletivo profissional da arquitetura e das experiências académicas levadas a cabo na última década do século XX.

É este arquétipo, mentalmente construído, da casa urbana e anónima, com uma presença latente e reprimida numa realidade cotidiana, que é colocada em questão, quando se subverte a sua gravidade, a sua posição física perante o nosso olhar.

Podemos, no entanto, considerar que a Casa Douro 2, absorve parte dos princípios utilizados por Marcel Breuer quando constrói a casa pré-fabricada Plas-2-Point de 1942 (fig. 320), e demonstra as suas preocupações pelo equilíbrio e a “leveza” na arquitetura, tema tantas vezes defendido por Souto de Moura.

A casa Plas-2-Point desenvolve-se a partir de dois pontos de contacto com o solo, remetendo para a ideia de uma autocaravana, enfatizando o tema mecanicista do movimento moderno. O seu residente “habita” um plano que flutua acima do solo, projetando-se sobre o horizonte.

Muito mais do que uma possibilidade técnica, a casa Plas-2-Point concede um estatuto espacial ao seu habitante, uma posição relativa ao mundo, que é uma relação cultural entre a paisagem e a arquitetura, onde os limites entre o natural e o construído se encontram perfeitamente definidos.

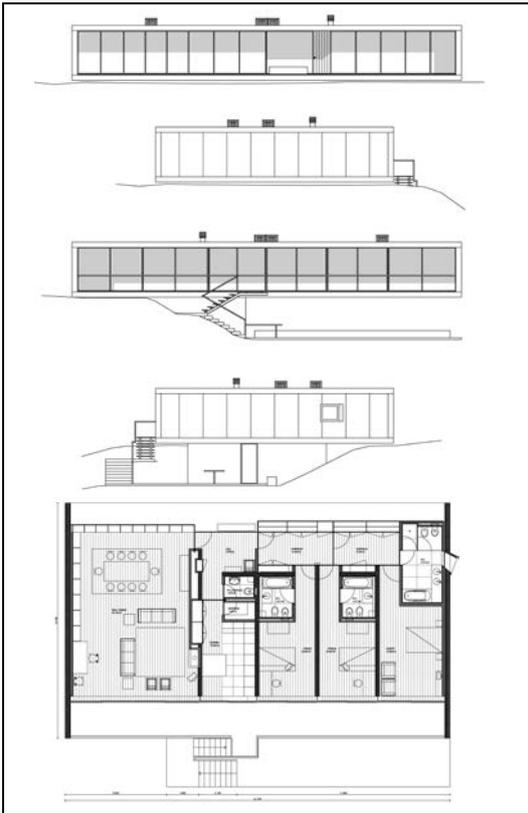


fig. 321 – Estudos prévios realizados por Souto de Moura para a Casa em Sintra

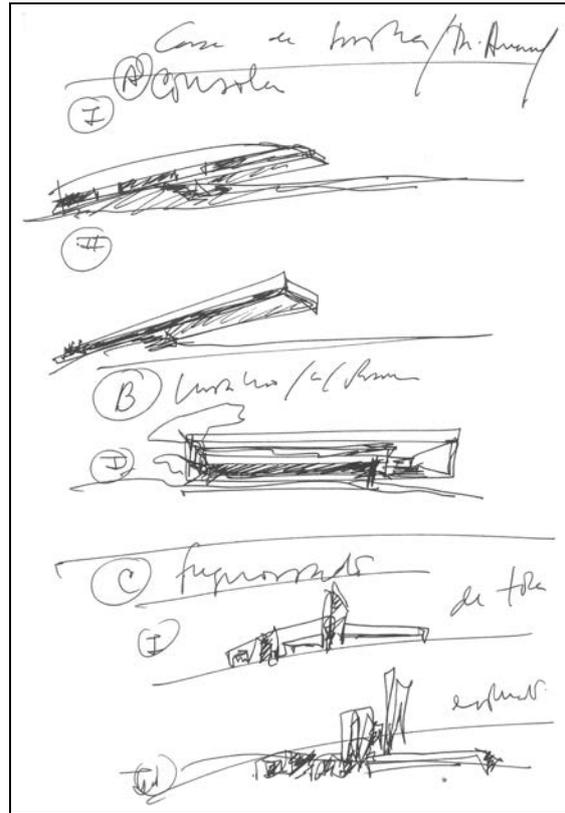


fig. 322 – Esquício de ESM das possibilidades formais para a Casa em Sintra

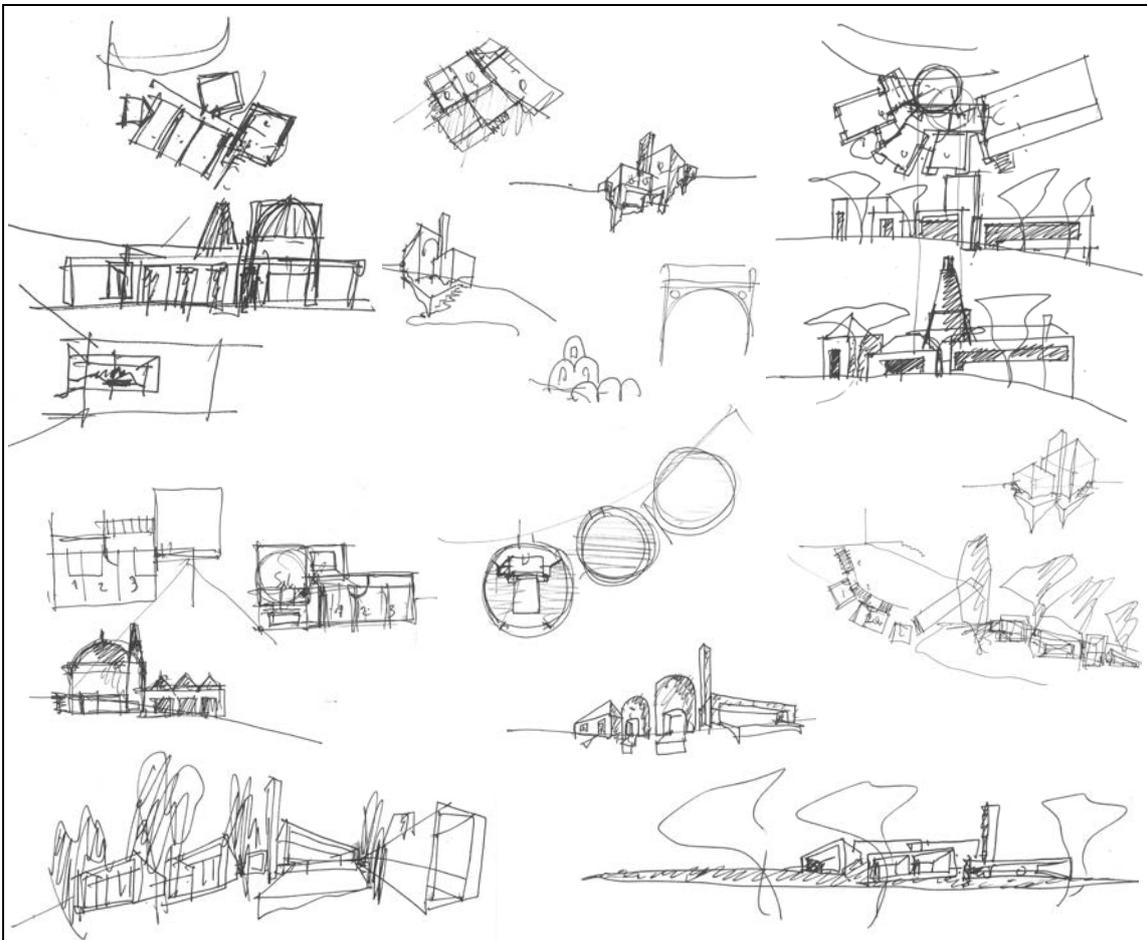


fig. 323 – Esquícios de ESM de estudos para versão fragmentada da Casa em Sintra

A tensão entre o equilíbrio e a “leveza” pode ser encontrada no projeto, igualmente não construído, para a Casa em Sintra de 2001.

Apesar de poder ser incluído dentro de uma visão próxima do ideal de Marcel Breuer, a sua conceção está inserida no período de tempo (2001) em que Souto de Moura realiza o esquiço em que “descreve” o “tipo” de casas que realiza até então, e que começa a demonstrar alguma inquietação pela direção que a sua arquitetura parece levar.

“A casa fechada dos lados, nas traseiras é toda aberta para a paisagem com portas de correr, corria o risco de a forma se transformar em ‘fórmula’. Há alturas em que nos interessa menos a dicotomia, a elegância das fachadas, a amabilidade dos materiais e nos preocupamos mais com a ‘naturalidade’ das coisas, a sua permanência ‘feliz’, não degradada.

A aparente simplicidade das imagens obriga sempre a soluções tortuosas, a massacres de espessuras, alterando os materiais. Como é que o mesmo muro interior pode sair para o exterior apresentando-se com o mesmo aspeto?

Nas casas que tenho feito, está tudo determinado, pontos de luz que marcam os móveis, panos de vidro / muita luz, muros contínuos sem aberturas, só lanternins.” Souto de Moura in (Esposito & Giovani, 2003, p. 92)

Para o projeto da Casa de Sintra, Souto de Moura desenvolve um estudo prévio, em que uma “caixa” envolve o programa da casa utilizando a encosta como elemento de suporte para a sua própria materialidade (fig. 321).

É este tema, da relação da construção com a encosta, que ESM trabalha no projeto da Casa em Sintra, tal como demonstra o seu desenho onde divide, em 3, os caminhos a explorar: consola, encosto, ou fragmentação (fig. 322).

Os desenhos sobre o tema da fragmentação, remetem para soluções exploradas e desenhadas, nos projetos da Casa da Arrábida, alguns dos desenhos iniciais da Casa do Bom Jesus 2 ou da Casa de Alcanena, em que a junção de diversas partes acabam por formar um todo unitário, seguindo os princípios de Rossi (fig. 323).

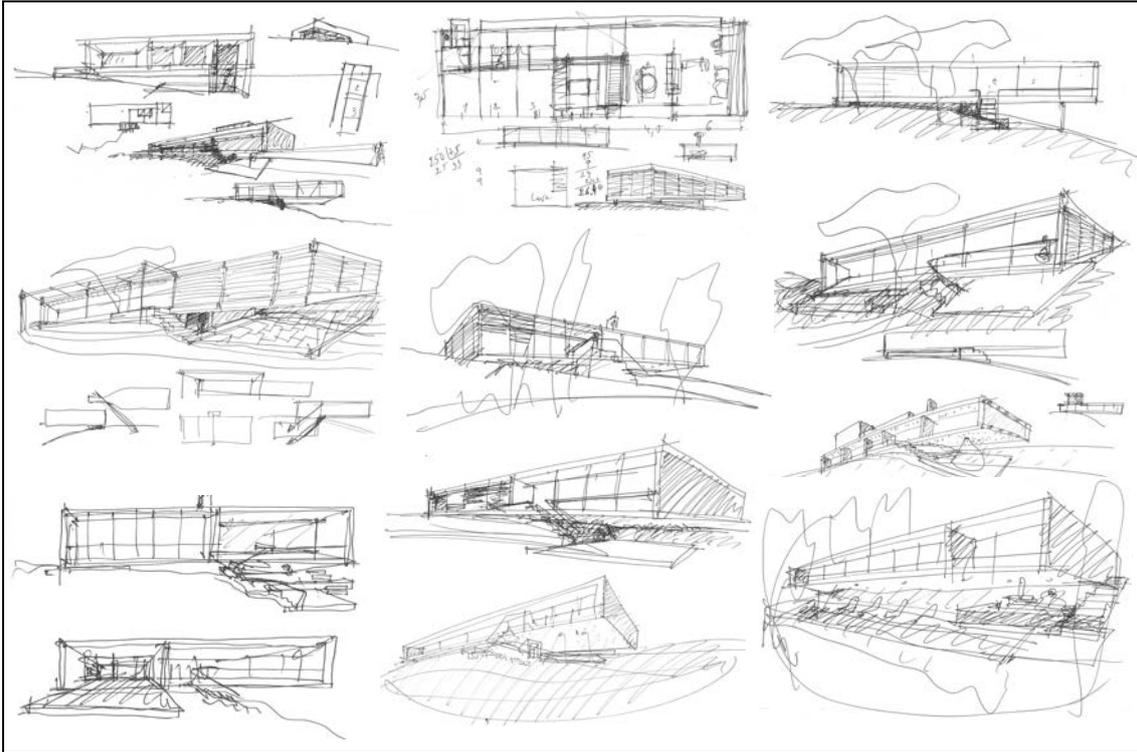


fig. 324 – Esquícios de ESM de estudos da versão em consola da Casa em Sintra

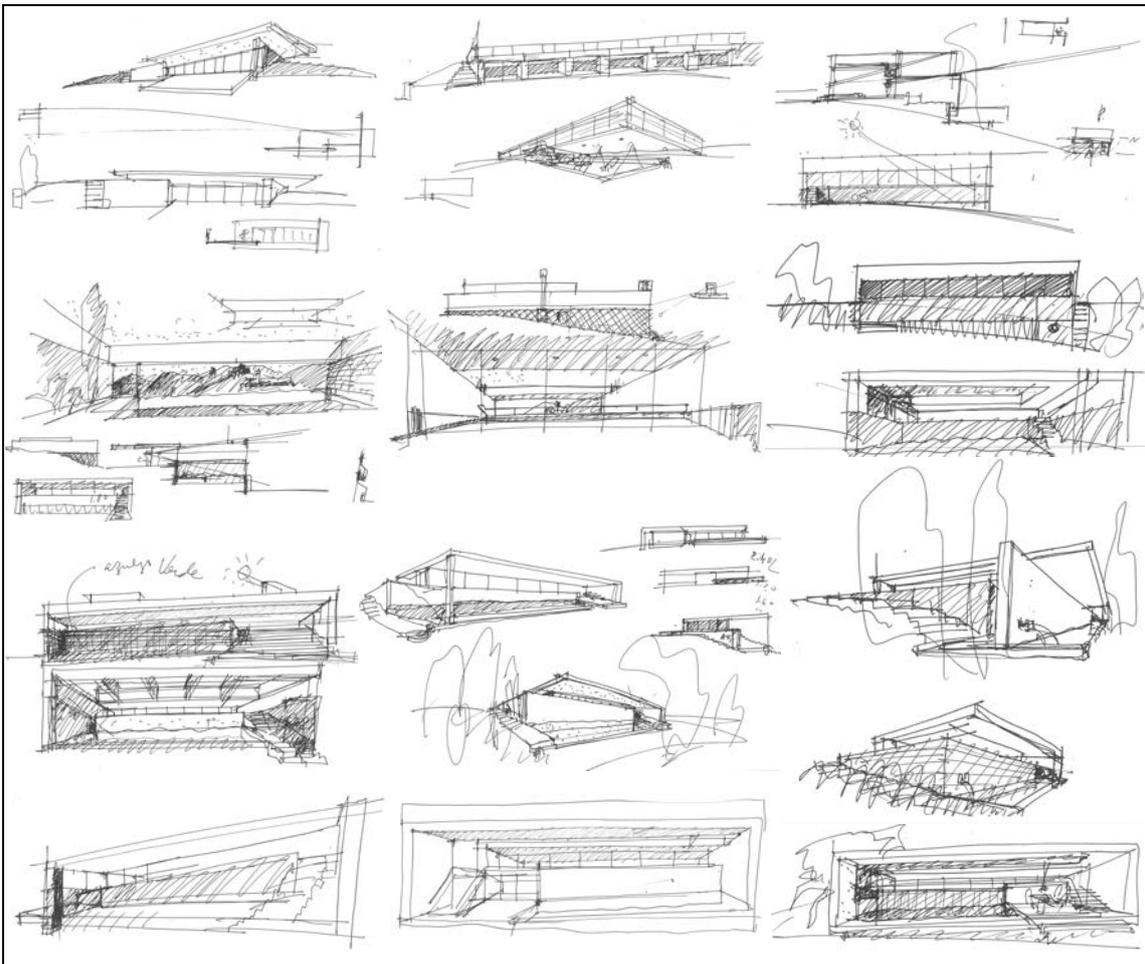


fig. 325 – Esquícios de ESM de estudos da versão de encosto da Casa em Sintra

A não continuidade desta linha de pensamento, ao contrario do seguido na Casa da Arrábida, deve-se à condição geográfica da proposta. A Serra de Sintra tem uma vegetação luxuriante que dilui e domestica a serra, ao contrário da paisagem árida da Serra da Arrábida, que acentua a “agressividade” da Serra e tem de ser domesticada.

Os estudos sobre as consolas e as casas de encosto não podem ser vistos de uma forma separada, pois são realizados de uma forma conjunta.

As propostas para as versões em consola remetem para a Casa de Cascais e as suas variações passam por estudos de materialidades diferentes, como forma de autonomizar e caracterizar a solução final (fig. 324).

Mas é nos estudos da versão em encosto, que a proliferação de soluções diversas aparece com maior incidência. Às soluções claramente neoplásticas, devemos juntar versões expressionistas, próximas da proposta de Paul Rudolph para a Casa Milan, de 1961, ou de Siza Vieira e a sua proposta para duas Casas no Parque Van der Venne, em Haia, de 1988 (fig. 325 e 326).

Também o estudo de modelos abertos, onde a expressividade de formas orgânicas e escultóricas aparece presente, com estudos que aparentam uma proximidade às construções, “brutalistas” dos bunkers da segunda guerra⁴⁸ passando pela Casa T, de Ungers, vista mais tarde na Casa st. Estevão, até estabilizar a proposta na “caixa” que enquadra a paisagem da Serra (fig. 327).

No entanto, não podemos deixar de referir a maneira como a planta da casa encaixa na “caixa”, numa aparente simplicidade, ordenando o programa familiar numa clareza quase didática, parecendo mostrar os procedimentos utilizados para aceder a uma arquitetura com uma rica composição espacial, que remete, para a arquitetura Norte Americana, principalmente para a arquitetura das casas americanas de Marcel Breuer.

⁴⁸ Tema que Souto de Moura estuda como exemplo da otimização máxima de uma construção para função a que se destina

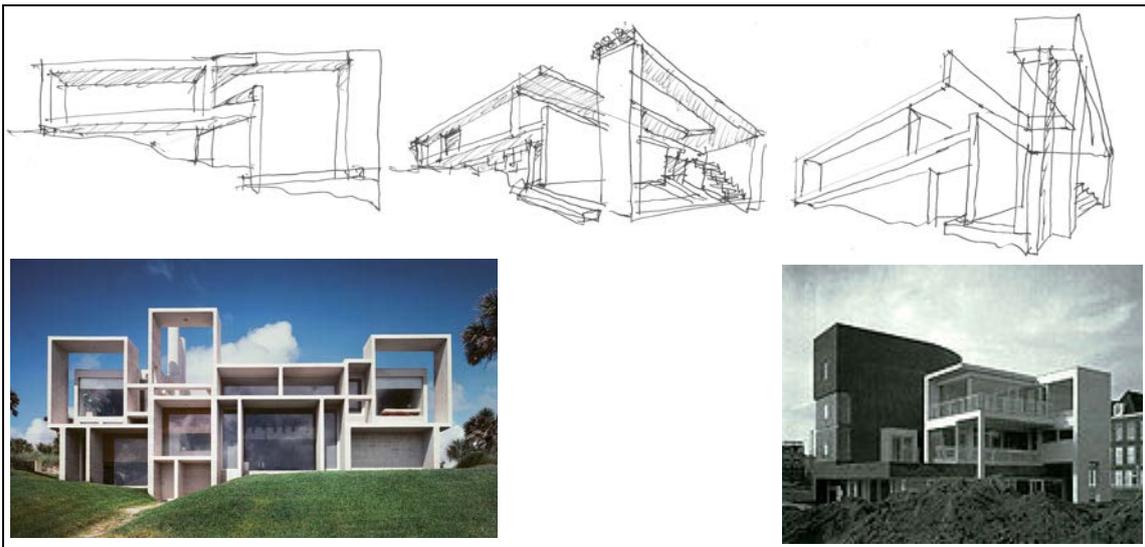


fig. 326 – Esquiços de ESM de estudos, para a Casa em Sintra, de versões expressionistas da Casa em Sintra e em baixo à esquerda, imagem da Casa Milan de Paul Rudolph e direita imagem da Casas no Parque Van der Venne, de Siza Vieira

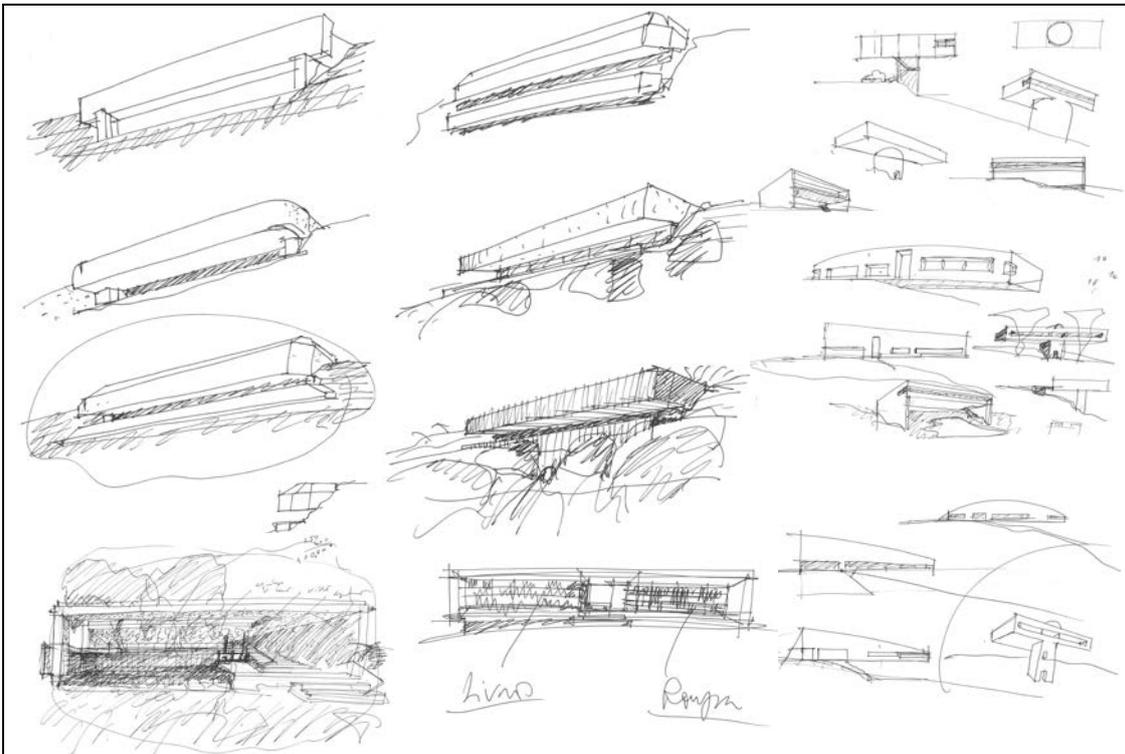


fig. 327– Esquiços de ESM de estudos, para a Casa em Sintra, da versão “bunker”, da casa T e da caixa



fig. 328 – Casa Breuer I, Marcel Breuer

Nos anos 40 e 50, as casas de Breuer apareciam como o exemplo de uma modernidade confortável, fruto de uma transparência que permitia uma claridade e um contato com o exterior, que se traduziam numa aspiração cultural.

A maneira como as suas casas transmitiam uma nova sensação de ambiente doméstico, livre dos dogmas epistemológicos, com uma harmonia entre os espaços habitáveis, associado a uma noção de eficácia, ordem e limpeza, ajudou a divulgar a obra de Breuer.

A popularidade de algumas das suas obras junto de um público mais vasto que o da arquitetura, levou a que fosse considerado por uma determinada crítica, principalmente norte americana, um arquiteto empírico que trabalhava com base na intuição.

As suas plantas, de uma geometria clara e uma distribuição programática ordenada e claramente identificável, permitiu a sua difusão, pelo panorama da arquitetura e pelo público em geral, como esquemas, aparentemente, simples de copiar.

No entanto, a sua pormenorização, mas principalmente a materialização das suas ideias, demonstra uma obra que se encontra suportada por uma complexa rede conceptual, principalmente de herança cultural europeia⁴⁹.

Deste modo, o projeto da Casa de Sintra é talvez o mais claramente identificado com a arquitetura de Breuer, principalmente com o projeto da Casa Breuer I. Uma casa de base retangular, com uma clara distribuição programática, construída numa encosta e aberta para o exterior (fig. 328).

À área principal da habitação, na parte superior, junta-se uma “sala” aberta para o exterior, por debaixo do corpo principal. A juntar os dois espaços, o fechado e o aberto, uma escada exterior permite a ligação funcional.

Tal como na Casa Breuer I, a aparência flutuante da Casa de Sintra é dada pela ausência de elementos estruturais que possam suportar o “peso” da construção.

⁴⁹ Marcel Breuer faz parte do grupo de arquitetos de deixa a Bauhaus, na Alemanha, para se fixar na América do Norte

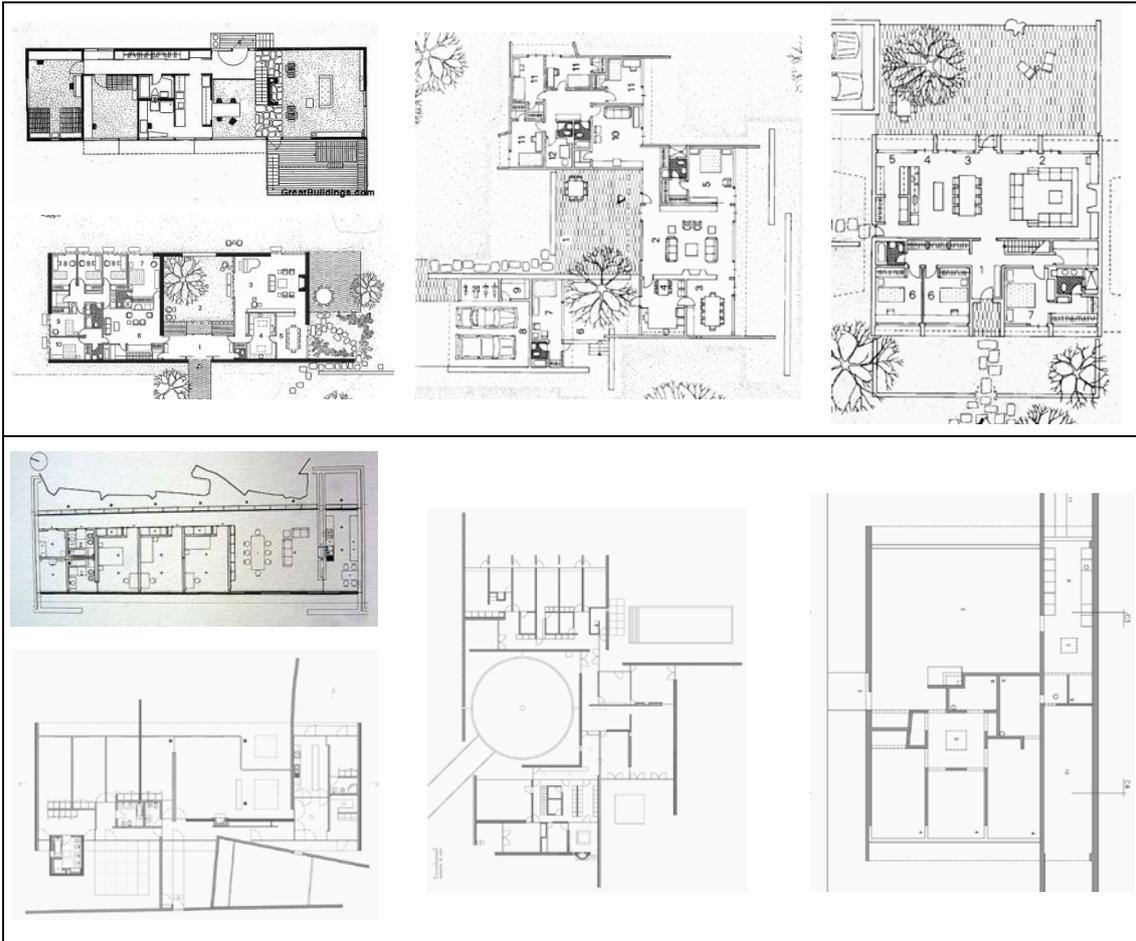
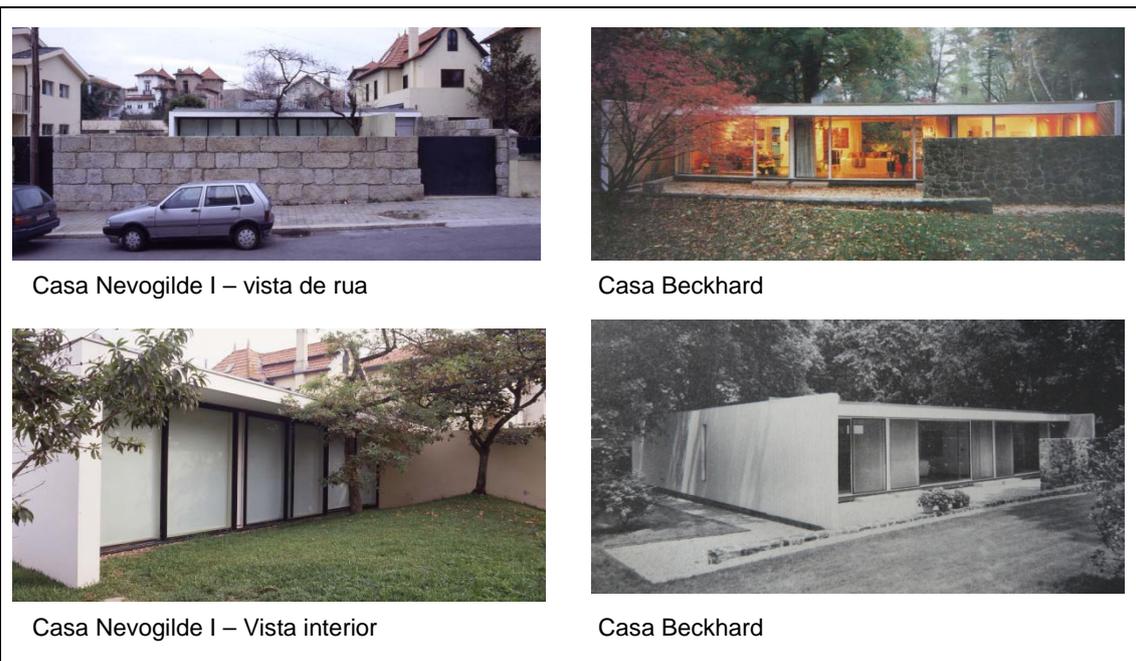


fig. 329 – Em cima, à esquerda, Casa Breuer I e Casa Hooper, ao centro Casa Beckhard e à direita Casa Geller II, de Marcel Breuer, em baixo à esquerda, Casa de Moledo e Casa de Miramar, ao centro Casa de Alcanena e à direita Casa de Nevogilde I, de Souto de Moura



Casa Nevogilde I – vista de rua

Casa Beckhard

Casa Nevogilde I – Vista interior

Casa Beckhard

fig. 330 – À esquerda Casa Nevogilde I, Souto de Moura, e à direita Casa Beckhard, Marcel Breuer

Perceber as plantas da Casa Breuer I, da Casa Hooper, Casa Geller II ou da Casa Beckhard, de Breuer, com a separação da zona dos quartos (zona privada), da zona das salas e cozinha (zona pública), através da entrada, é perceber uma arquitetura espacial que Souto de Moura utiliza na Casa de Modelo, Casa de Miramar, Casa de Nevogilde I ou Casa de Alcanena. (fig. 329).

E é neste campo de uma nova imagem para o paradigma de habitação, que podemos inserir grande parte da obra de Souto de Moura no panorama da arquitetura portuguesa, pelo menos até 2001.

Tal como a memória “residual” de Barragán, também Breuer e as suas casas americanas, parecem acompanhar a Obra de Souto de Moura, sem nunca se assumir claramente.

A maneira como a Casa de Nevogilde I, de 1982, se “esconde” da rua atrás de um muro ou como “se apoia” no muro lateral, remete para a Casa Beckhard, de 1964, e os seus muros que protegem o interior de olhares indiscretos (fig. 330).

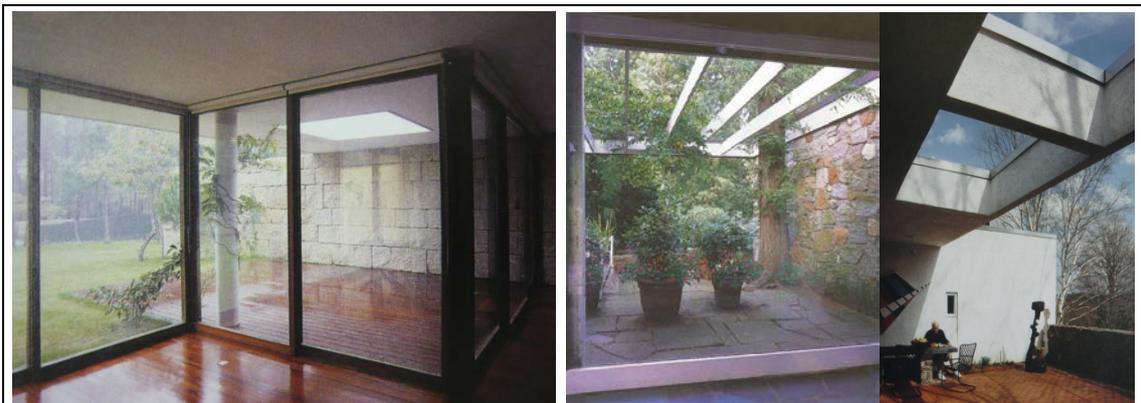
O projeto dos Anexos da Rua da Vilarinha, de 1986, parecem seguir os mesmos princípios labirínticos que organizam o acesso à piscina da Casa Bratti, de 1951 (fig. 331).

O pátio interior da Casa em Miramar, de 1991, parece procurar o mesmo ambiente intimista das Casa Clark, de 1951 e Casa Stillman II, de 1965, protegendo os residentes das casa da natureza envolvente.

Os muros de granito da Casa de Moledo, 1991, que prolongam o exterior para o interior, como na Casa Hooper II, de 1959 ou a maneira como os planos, verticais e horizontais, se apoiam mantendo a sua independência material, numa imagem próxima das Casa Grieco, de 1955 (fig. 332), perfilam-se como exemplos de uma aproximação temática.



fig. 331 – À esquerda Anexo da Rua da Vilarinha, Souto de Moura e à direita Piscina da Casa Bratti, Marcel Breuer



Pátio da Casa de Miramar

Pátio da Casa Clark e Casa Stilmam II



Casa de Moledo – apoio dos planos)

Casa Grieco – apoio dos planos

fig. 332 – À esquerda, Souto Moura e à direita Marcel Breuer



fig. 333 – Imagem da Casa tipo do Loteamento das Sete Cidades

Souto de Moura, tal como Marcel Breuer, trabalha, não de acordo com as leis da natureza, mas com os elementos arquitetónicos como forma de fazer natureza. Utiliza os materiais, como os muros de granito, não como uma vontade de integração na paisagem, mas como uma necessidade extrema de clarificar os limites, entre o que existia e o que foi construído.

A boa execução técnica, que assimila da natureza os seus elementos e energias, é a maneira que a arquitetura tem de não se misturar com a paisagem, mantendo um equilíbrio constante entre o mineral e o natural.

“Um edifício é um trabalho feito pelo homem, uma coisa cristalina, construída. Não deve imitar a natureza, mas pôr-se em contraste com ela. Um edifício está feito de linha direitas, geométrica; e mesmo ai onde são livres, deve ficar sempre claro que são construídas e não resultado de um crescimento. Não posso encontrar nenhuma razão pela qual os edifícios devam imitar as forma naturais, orgânicas ou em crescimento.” Marcel Breuer in (Breuer, 1956, p. 38)

O tema do arquétipo pragmático de “casa” enquanto elemento de uma corrente humanista que concentra o conceito de habitação em redor do ser humano, encontra a sua expressão, construída, no projeto de 2009 para o Loteamento das Sete Cidades, na zona da Lagoa das Sete Cidades, na ilha de S. Miguel nos Açores (fig. 333).

“Tratando-se de habitação em regime de custos controlados, o objetivo essencial do projeto é o de garantir uma otimização da relação custo/ qualidade das habitações, com uma racionalidade das soluções dos espaços tentando garantir a satisfação do exercício das atividades da vida familiar, seguindo as Recomendações Técnicas para a Habitação Social.

A entrada de topo, por uma área coberta adjacente à área pavimentada exterior, permite o acesso direto à habitação. O R/C é composto pela cozinha virada para a rua, a sala aberta para a área exterior ajardinada, um quarto e um quarto de banho acessível.

Na falsa situam-se os quartos e uma casa de banho.

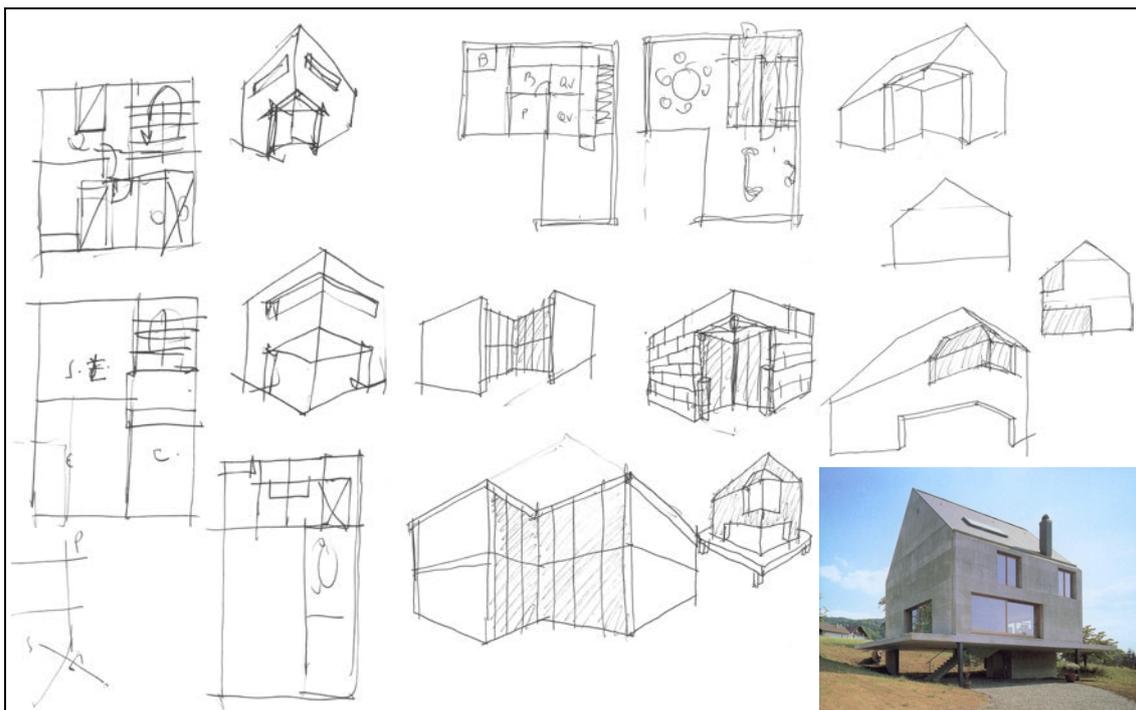


fig. 334 – Esquços de ESM dos primeiros estudos para as Casa dos Acores e imagem da Casa Rubin de Herzog & de Meuron



fig. 335 – Imagens de referências de construções rurais dos Açores

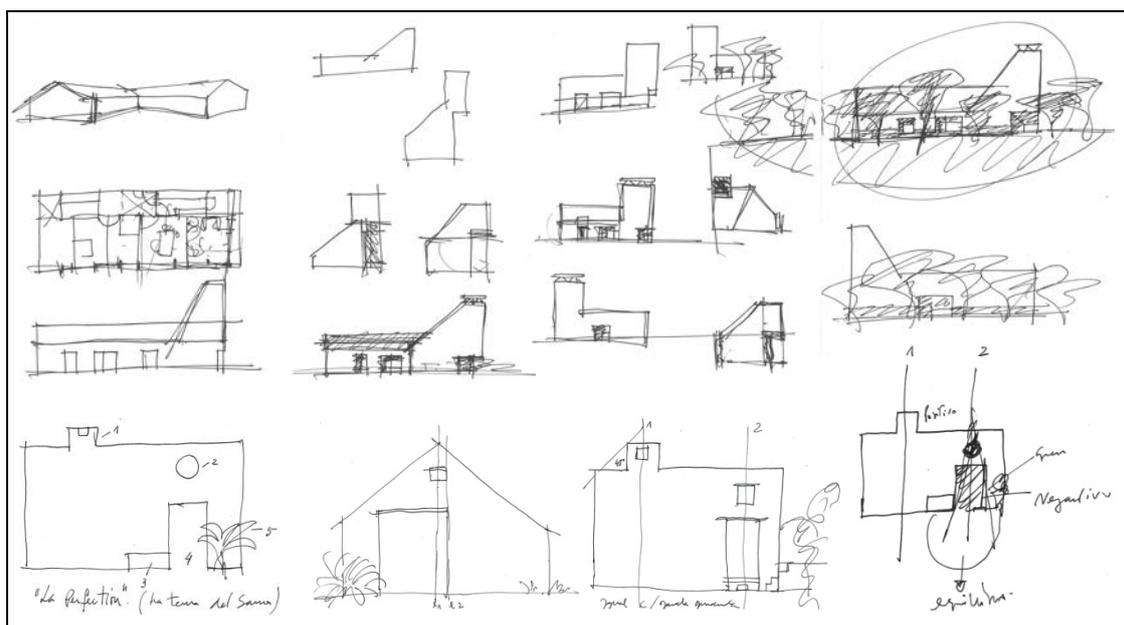


fig. 336 – Esquços de ESM de edificações e regras de composição das construções Açorianas

Em área não habitável localiza-se a área técnica para os diferentes equipamentos. A casa ao desenvolver-se com um piso e o aproveitamento da falsa permite libertar o terreno de modo a existir um jardim envolvente a cada habitação.

Tendo em consideração as duas principais tipologias locais, os lotes do loteamento são compostos por casas de empena voltada à rua, com aproveitamento da falsa, sendo a cércea do beiral de 3,64 m, com um forno exterior característico das tipologias do nordeste micaelense⁵⁰.

Esta aproximação a um contexto vernacular local contrasta com as suas primeiras abordagens, onde são testadas soluções mais próximas de um “tipo” de habitação, onde uma pura forma cubica é escavada e recortada de forma a acolher um programa habitacional, tal como algumas experiências realizadas durante os anos 70 do século passado, que procuravam a desconstrução das formas puras como forma de acolher e dar resposta aos problemas específicos do habitar (fig. 334).

Uma solução no entanto se mantém constante, a quebra do canto do cubo, quer seja através dos vãos de cantos ou da ausência do mesmo, como forma de manter uma continuidade de planos e continuidade volumétrica.

O ponto de inflexão nesta abordagem terá sido a interpretação que faz do projeto da *Rubin House*, de Herzon & de Meuron, que lhe permite retomar o tema da Casa no Douro II, desta vez na sua posição original, fruto de uma análise que realizada das construções locais (fig. 335). Este contextualismo local é uma preocupação constante na sua obra, que tal como nas casas em Ibiza ou em Llàbia lhe permite definir parâmetros de atuação.

Os seus apontamentos das edificações locais e principalmente o estudo das suas regras (fig. 336), permitem-lhe criar critérios de utilização, que aplica no projeto, de modo a fazer a melhor “casa” possível, que possa ser utilizada e transformada pelos seus utilizadores.

⁵⁰ Memória Descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor

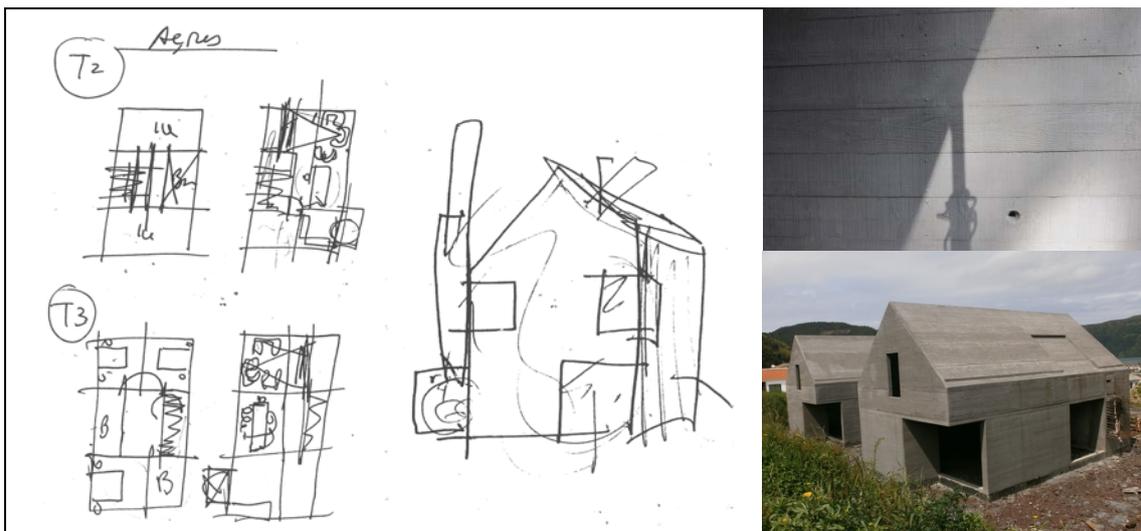


fig. 337 – Esquízo de ESM da ultima versão das Casas do Loteamento das setes Cidades e imagens da materialidade das mesmas



fig. 338 – Imagens dos arruamentos do Loteamento das Setes Cidades



fig. 339 – Integração das casa do Loteamento das Sete Cidades na paisagem

*O projeto da habitação foi concebido de forma a potenciar a polivalência dos usos e as possibilidades de posterior alteração das características físicas dos espaços, no sentido de assegurar condições de acessibilidade e de utilização, de forma autónoma, confortável e segura, independentemente da idade, estatura, grau de mobilidade ou capacidade de perceção.*⁵¹

Uma das características se mantem desde os seus primeiros esboços: a desmaterialização dos cantos através das aberturas, tal como tinha testado na Casa no Douro II, de 2004.

A materialização das edificações em betão negro, cor da rocha vulcânica da região e a utilização de cofragem de tábuas de madeira para edificar as paredes, como modo de deixar impressa uma textura e desenho nos alçados, acentua o seu carácter regional ou vernacular (fig. 337).

No entanto, a reprodução da “casa” ao longo do loteamento, próximo de algumas propostas dos anos 30 e 40 do século XX, dilui o efeito de casa urbana e anónima, aproximando a solução do manto protetor do “estilo internacional”.

A multiplicação retira-lhe o seu carácter individual, reforçando a presença do coletivo, da proposta de conjunto. O anónimo deixa de existir para fazer parte de um todo (fig. 338).

A “casa” assume um vínculo particular com a paisagem, próximo das experiências da *minimal art* que confrontava as coisas com o seu entorno (fig. 339), tal como as “boxes” de Judd pousadas na paisagem.

Muito mais do que experiências formais isoladas, já em 1998 experimenta uma solução de “casa”, enquanto abrigo, quando realiza a Casa do Guarda para o Edifício da Antiga Alfandega do Porto.

A edificação mais não é do que um abrigo para o segurança de uma das entradas secundárias do edifício de antiga Alfandega, que Souto de Moura se encontrava a recuperar na altura (fig. 340).

O pequeno equipamento possui apenas uma porta e uma janela e é todo

⁵¹ Memória Descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor



fig. 340 – Esquícios de ESM, maquete e imagens da Casa do Guarda do edifício da Alfandega



fig. 341 – Esquícios de ESM da proposta para a Bilheteira do Pavilhão Multiusos de Viana

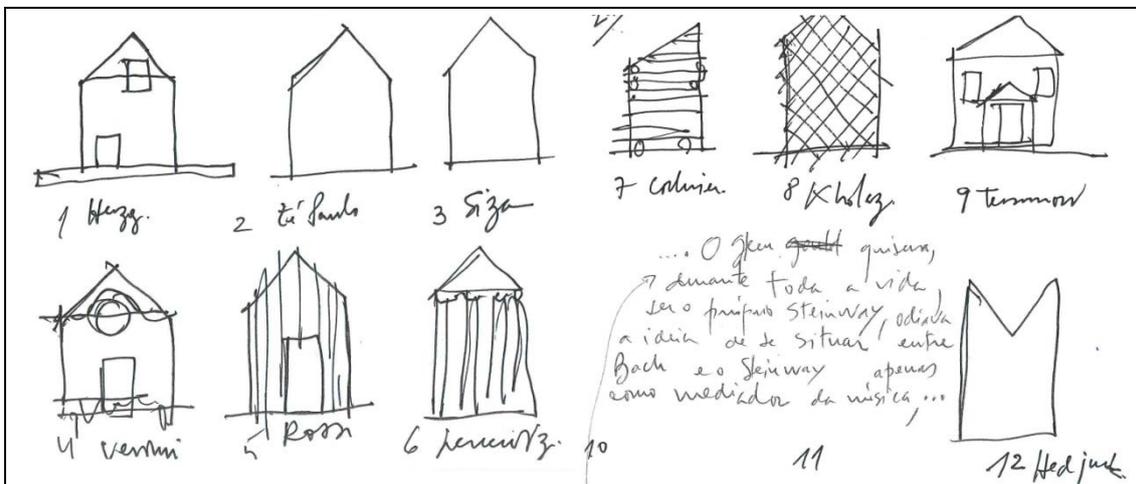


fig. 342 – Esquícios preparatórios, de ESM, para o calendário Mobles 114

realizado em chapa canelada, numa aproximação material ao gradeamento que protege os limites da propriedade. A sua forma, com telhado de duas águas, assume um certo mimetismo com as construções circundantes numa clara procura pelo anonimato geográfico.

Em 2004 volta a ensaiar uma solução semelhante quando realiza um estudo para as bilheteiras para o Pavilhão Multiusos de Viana, onde um pequeno abrigo, exterior ao Pavilhão, servirá a função de venda de bilhetes para os espetáculos a realizar, não interferindo com o funcionamento do equipamento principal. Esta pequena peça, enquanto teto e proteção para quem vende os ingressos, assume uma imagem de “casa” (fig. 341).

Em 2001 Souto Moura escreve;

“Comecei a minha profissão de arquiteto a fazer casas, e ainda hoje, embora menos, gosto de desenhá-las.

Não deve haver tipologia na História da Arquitetura mais complexa e difícil do que a ‘casa’. Desenhar uma casa é um ato esquizoide de reduzir o mundo a um objeto vital.

...

Hoje continuo a fazer casas, embora menos, e verifico que são diferentes, não sei se para melhor se para pior – são diferentes.” (Esposito & Giovani, 2003, pp. 92, 93)

Também não pode ser ignorado o calendário que realizou em 2008 para o fabricante de móveis MOBLES 114, de Barcelona.

Quando foi desafiado para fazer um calendário com as “suas” casas, ESM subverte o tema e idealiza uma solução com as “casas” que lhe são mais próximas, seja por afinidade cultural, de formação ou apenas por assimilação formal (fig. 342).

A integração das mesmas em imagens de *slides*, funciona como alegoria a imagens que vão passando, como *flashes* visuais de uma memória emoldurada, tantas vezes sem ordem ou regra aparente (fig. 343).

Se existem nomes que não surpreendem neste conjunto de 12 imagens, como Rossi, Siza, Venturi, Herzog, Klee ou até mesmo José Paulo dos Santos,



fig. 343 – Imagens escolhidas por ESM para o calendário dos Mobles 114

arquiteto português por quem ESM nutre de grande consideração pela sua obra, outros parecem coexistir apenas por uma interpretação temática, tal como o desenho de Basquiat da interpretação que faz de uma casa de Frank Lloyd Wright para o seu filho, a Larrain House de Cecilia Puga ou Gordon Matta-Clark.

No entanto a presença mais surpreendente deste conjunto de “casas”, é a de John Hejduk.

Hejduk utiliza inicialmente as vanguardas artísticas, como o neoplasticismo, as pinturas cubistas de Mondrian ou o purismo, como forma de decomposição da arquitetura nas suas formas geométricas mais puras, mais simples e expressivas.

A sua arquitetura é mais empírica e plástica, com uma sensibilidade próxima das necessidades materiais e simbólicas das pessoas, mas principalmente utiliza a resolução das formas cúbicas como forma de adaptar o seu interior aos diversos programas funcionais.

As imagens das primeiras versões das casa no Açores de ESM, onde o forma cúbica é testada de modo a albergarem uma “casa” poderá enquadrar-se dentro deste campo de experiências.

Hejduk utiliza a disciplina da arquitetura como forma de resolver a identidade geométrica das peças e a maneira como elas se encaixam entre si, enquanto Rossi defendia que a base da arquitetura era uma análise histórica da tipologia.

“O pintor parte do mundo real e trabalha para a abstração, e quando termina uma obra esta é uma abstração do chamado mundo real. Ao contrario, o arquiteto parte do mundo abstrato, e devido a natureza do seu trabalho, tende ao mundo real. O arquiteto importante é o único que, quando terminou o seu trabalho, está tão próximo da abstração original como foi possível para ele... e isso também é o que distingue os arquitetos dos construtores.” David Morton in (Montaner, 1995, p. 172)

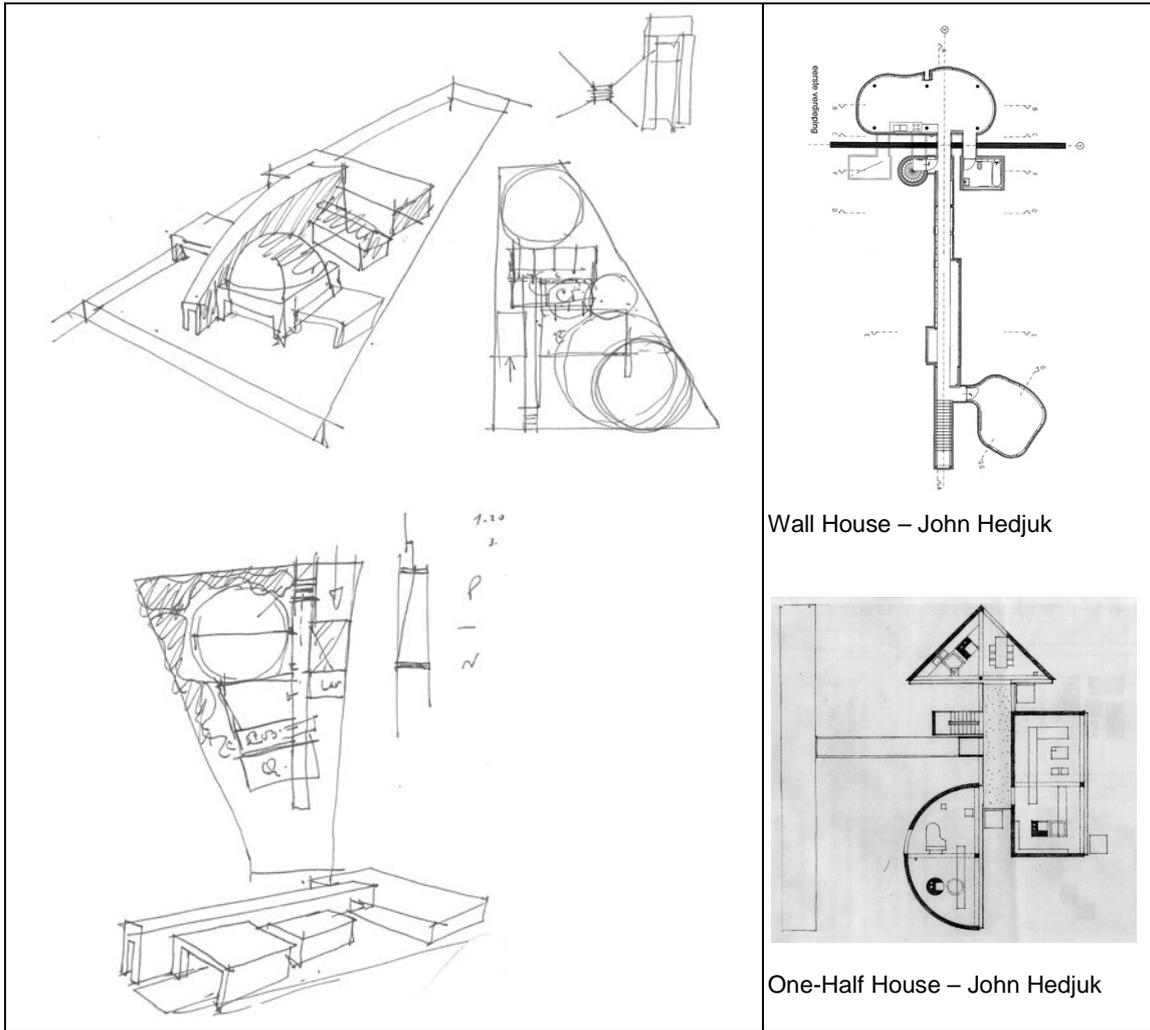


fig. 344 – Esquços de ESM de soluções para a Casa de Matosinhos e referências

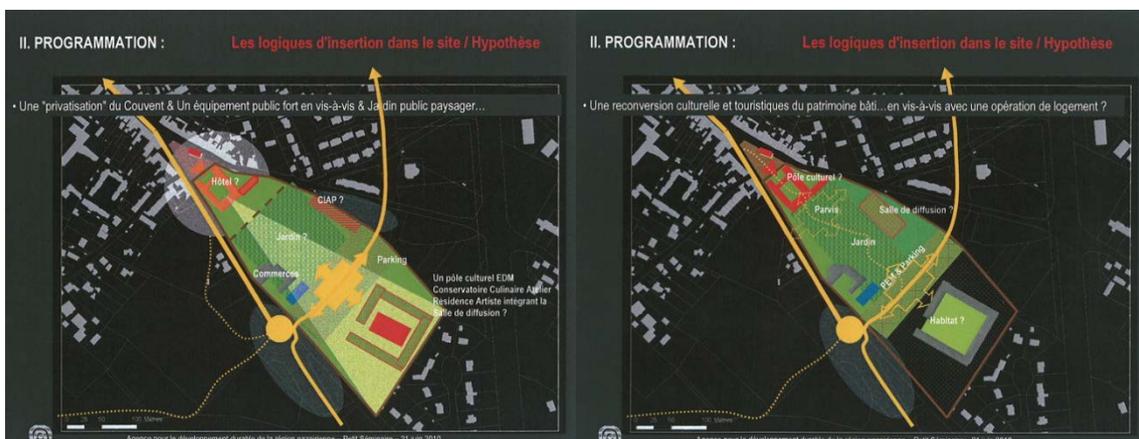


fig. 345 – Proposta do Município de Gerrande - Paris

E é neste ponto que podemos recuperar alguns dos estudos realizados por ESM para a Casa de Matosinhos, em 1999, próximos das propostas de Hedjuk para a Wall House II ou One-Half House de 1972 e 1966, em que o corredor funciona como elemento agregador, e de ligação entre as diversas divisões da programa, todas com formas geométricas puras e diferentes, assumindo a proposta um caráter abstrato e autónomo, isolada no meio do terreno triangular de intervenção (fig. 344).

Como já foi visto, a versão final da Casa de Matosinhos, aproxima-se muito mais dos princípios teóricos de Rossi, de utilizar a história e a tipologia como forma de resolver um problema, nem que para isso ESM tenha de criar a sua própria história e as suas referências, do que da peça abstrata e descontextualizada dos estudos da “versão” Hedjuk.

Em 2009 é solicitado a ESM uma consultadoria, pelo Município de Gerrande, em França, próximo de Paris, para apresentar um estudo para a resolução de um pedaço de território que se pretendia que unificasse dois polos de desenvolvimento urbanístico que se encontravam separados.

As soluções apresentadas pelo Município passavam por duas opções: a primeira, um conjunto de equipamentos culturais e habitação integrados num Parque urbano como forma de libertar o máximo de área possível para espaços verdes; a segunda com os mesmos equipamentos culturais e parque urbano, mas com um hotel em vez de habitação (fig. 345).

A opção da habitação é rapidamente abandonada pelo Município de Gerrande em favor do hotel, não sem antes ESM realizar uma série de estudos sobre as possibilidades para habitação, e aqui voltamos a encontrar referências de um passado não muito distante (fig. 346).

As propostas de John Hedjuk para a urbanização do Lago Baikral, perto de Vladivostok ou para o complexo de Kreuzberg Tower (fig. 347), a imagem do slide do calendário de 2008 com as *Housing Cooperative* de Aldo Rossi ou o desenho da serigrafia da Casa do Douro II, de 2004, parecem fazer parte de um léxico de memória, ao qual não podemos esquecer as aproximações a

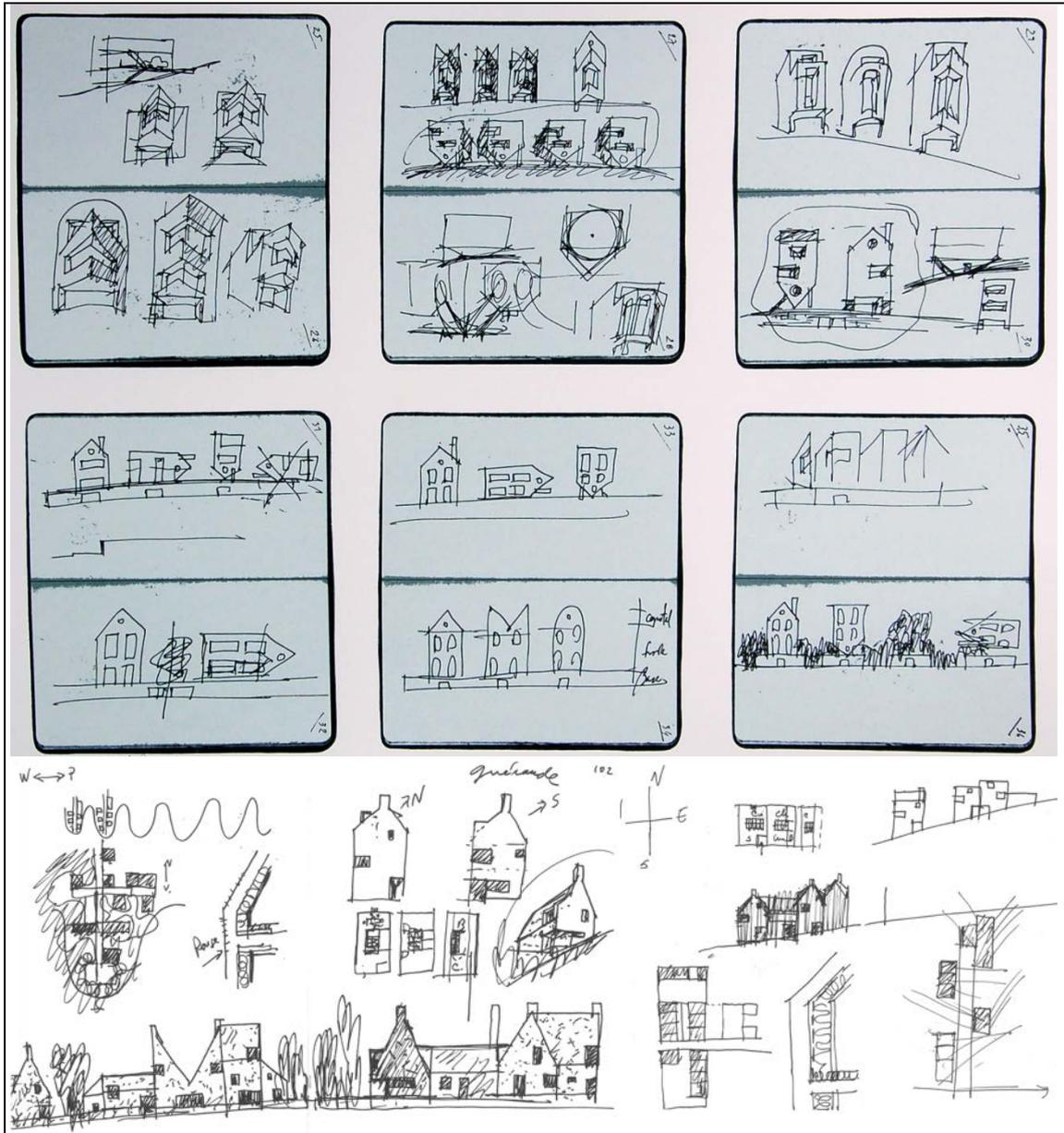


fig. 346 – Esquços de ESM de propostas de habitação para Gerrande

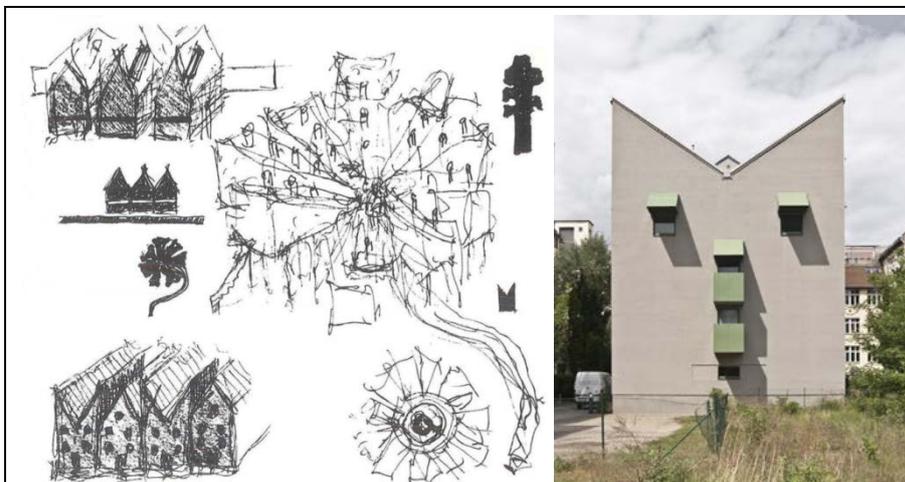


fig. 347 – Proposta de urbanização do Lago Baikral e complexo de Kreuzberg Tower de John Hedjuk

Álvaro Siza com as suas moradias unifamiliares.

Esta solução de “casas”, permite o estudo de um conjunto de implantações para a urbanização habitacional, afastadas do conceito das cidades lineares que ESM considera ser a “urbanização do campo”. A ideia de não desenvolver as construções ao longo da via, mas sim, utilizar estas como elemento gerador de núcleos urbanos densos e hierarquizados, permite-lhe desenhar e testar soluções onde conjuntos de volumes se tocam, agrupam-se e intersejam-se, próximo de conceitos já testados na primeira proposta do Hotel de Slalzburg de 1987 e do ambiente Kahniano do Convento Dominicano de Santa Catarina de Ricci, de 1965 (fig. 348).

A versão final para o conjunto habitacional termina com uma solução mais “rígida”, onde o conjunto das edificações são elas próprias geradoras da rede viária, desenvolvendo-se a sua organização para o interior do quarteirão criado pelas habitações, voltando-se a aproximar de experiências modernas, mais racionalistas, de organização urbana ou de conceitos de projetos, tal como a planta de La Tourette de Le Corbusier (fig. 349).

Le Corbusier aparece uma vez mais, tal como na Casa da Quinta do Lago de 1984, não como referencia primária de desenvolvimento de um modelo, mas como princípio orientador de um conceito de intervenção.

Talvez aqui a influência de uma viagem realizada em 2007 a França para ver as obras do convento de La Tourette e as realizadas na cidade de Firminy por Le Corbusier ajude a contextualizar uma opção conceptual.

Voltamos pois à ideia de “casa” enquanto elemento indissociável da construção da cidade, como ato de transformar uma paisagem, ou simplesmente como forma de identificação de traços que se podem transformar em *identidade* de um local.

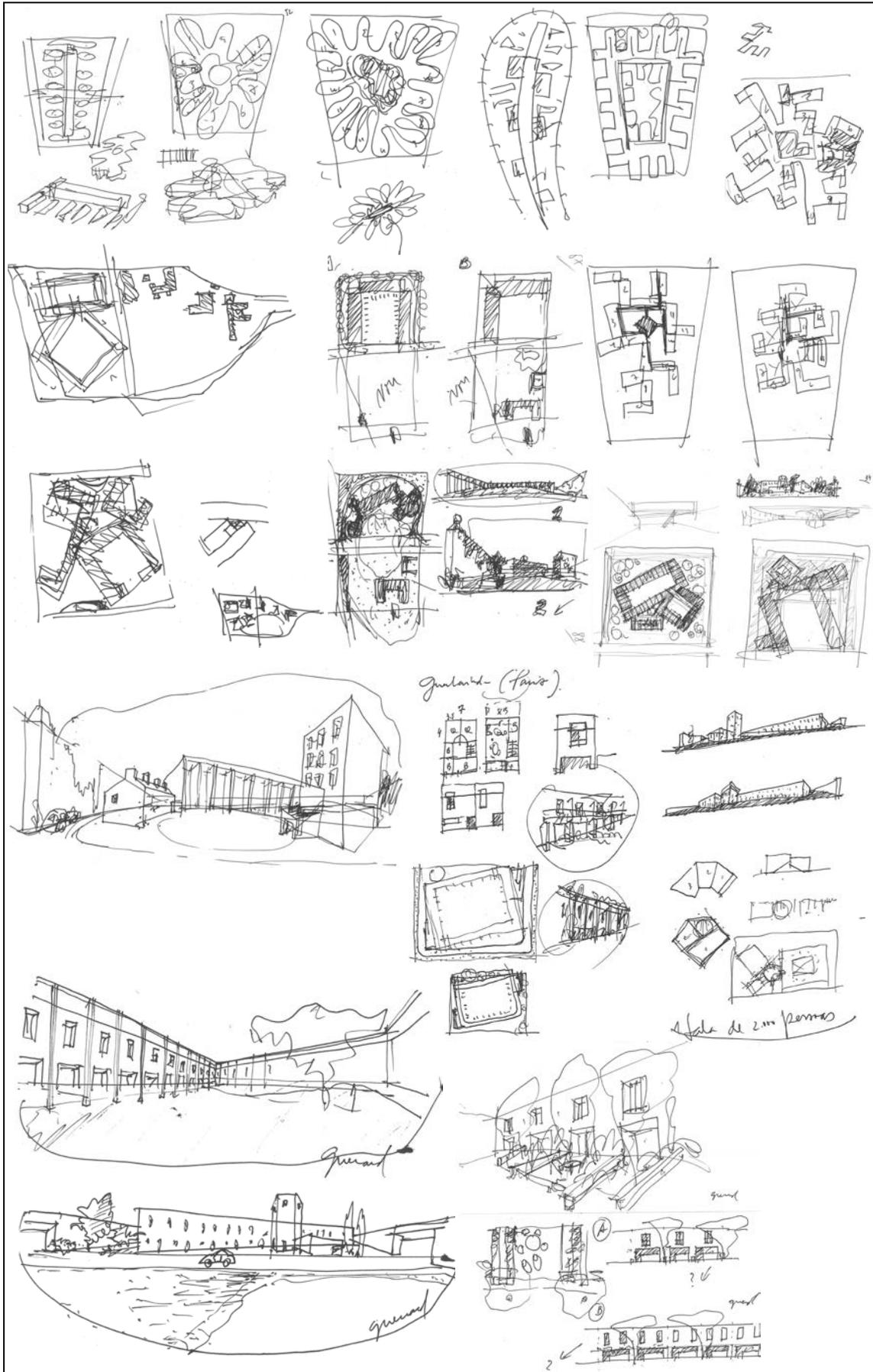


fig. 348 – Esquços de ESM de estudos para a proposta habitacional de Gerraunde

Apesar de a “casa” enquanto conceito de abrigo, de elemento habitável, não fazer parte, daquilo a que Rossi chama de “Elemento Primário”⁵² é sem dúvida o elemento que ajuda a construir a cidade ao longo dos tempos, definindo as diversas identidades que estruturam e marcam a paisagem.

Neste ponto devemos voltar ao projeto da Hotel de Salzburgo de 1987 e ao quase esquecido terceiro corpo (fig. 350), que ESM faz referencia na memória descritiva do projeto *“Já no fim, massacrado por pressões ´tirolescas´, decidi-me por um terceiro corpo, quase marginal, para chegar aos índices máximos de construção pretendidos.”*.

Este terceiro corpo mais não é do que uma pequena “casa” de dois pisos, com um telhado de quatro águas, claramente exagerado, e as sua aberturas pontuam as fachadas, num claro “mimetismo barroco” com as construções existente. A sua identidade formal com a paisagem construída, contrasta com a proposta da fachada abstrata do hotel, e demonstra a possibilidade de coexistência entre dois tipos de intervenção diferentes, apesar do seu posicionamento marginal face ao corpo principal do hotel.

“No Hotel de Salzburgo o excesso de procura de regra implicou um salto no sentido contrário, que vem reforçar a própria leitura da regra , pelo facto de pôr a anti-regra ali ao lado. Um edifício é tanto mais racional quando comparado com o seu contrário” Souto de Moura in (Trigueiros, 1994, p. 30)

E é neste contexto de tentativa de entendimento de regra/anti-regra, em que o regionalismo local parece como forma interpretação do conceito de “casa”, que podemos interpretar um desenho realizado no ano 2000, por ESM num dos seus caderno, com a interpretação de uma “casa de emigrante” (fig. 351).

A denominação implícita de “casa de emigrante” surgiu no inicio do seculo XIX e teve a sua expressão máxima na década de 70 do seculo XX,

⁵² Rossi Aldo “La Arquitectura de la Ciudad” Gustavo Gilli, Barcelona, Barcelona 1971. “A divisão de cidade entre esfera publica e primária, elementos primários e zonas residenciais, foi várias vezes assinalada, mas nunca teve a importância de primeiro plano que merece.” pp. 61, 62.

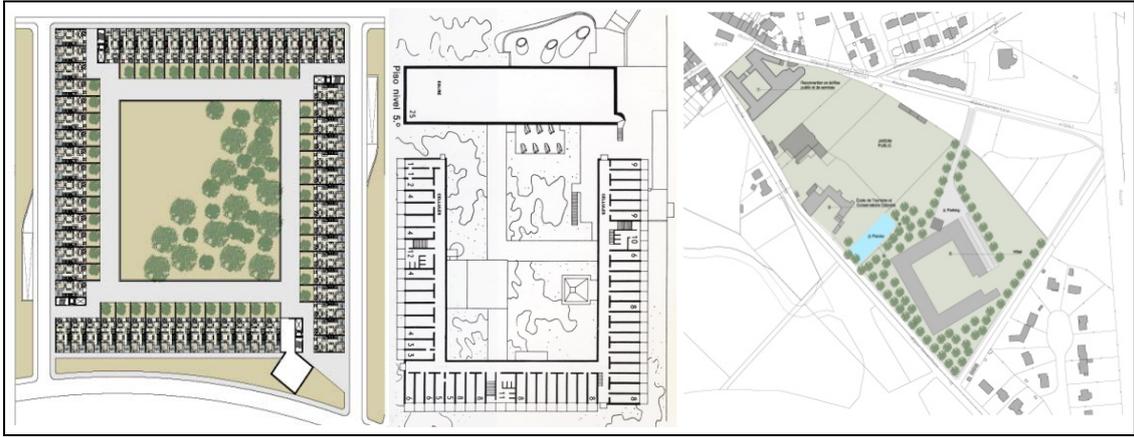


fig. 349 – À esquerda proposta de ESM para a zona habitacional, ao centro planta de La Tourrete e à direita proposta final para Gerrande com a implantação do hotel.

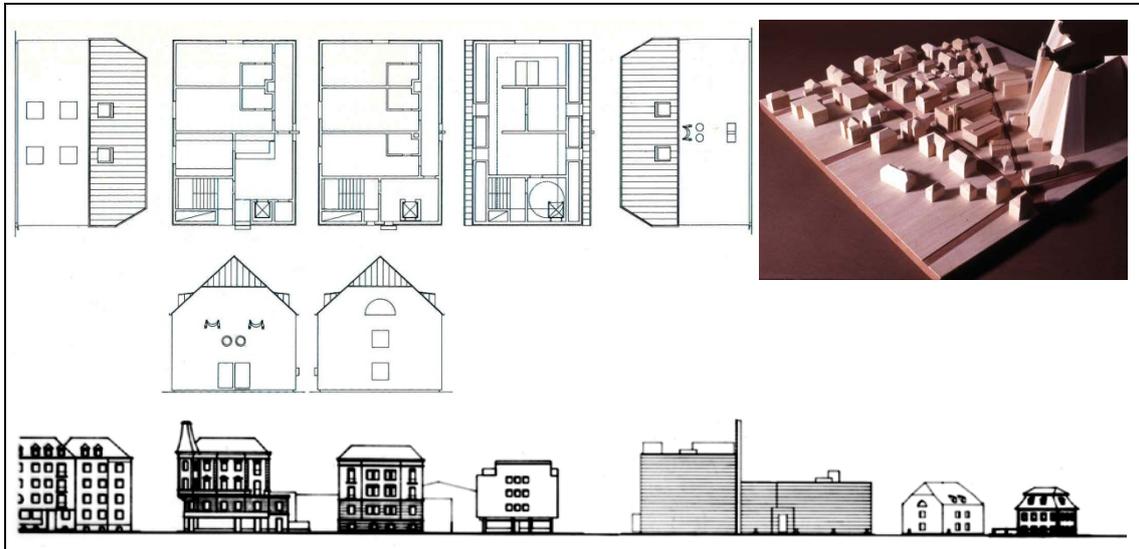


fig. 350 – À esquerda, terceiro corpo do projeto do Hotel de Salzburgo, à direita maquete do conjunto e em baixo alçado do conjunto do Hotel de Salzburgo inserido no contexto urbano

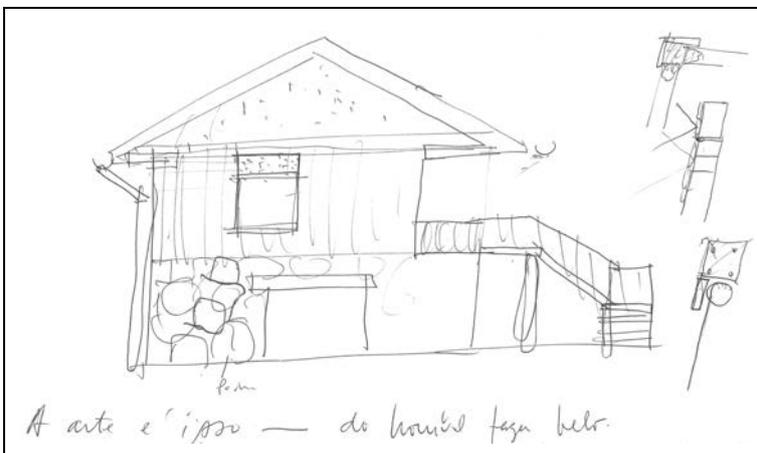


fig. 351 – Esquízo ESM da “casa de emigrante”

resultado dos fluxos migratórios que no seu regresso à pátria ansiavam a “cabana primordial” de Vitruvius.

Se na década de 70 o conceito está associado a uma conotação de modelo simplista e lugares comuns de “gosto”, que resultavam num discurso estigmatizado em relação a uma certa arquitetura popular mal-amada e espontânea, no final de século XIX, era a crescente crítica à assimilação de imagens arquitetónicas estrangeiras que os emigrantes traziam e que incorporavam nas casa que construían, de uma forma menos erudita.

Esta importação de modelos arquitetónicos, considerada de má qualidade e que descaracterizava o gosto de uma pretensa arquitetura nacional, acentua a crescente crítica à influencia estrangeira, levando ao esforço de criar uma Casa Portuguesa que servisse de alternativa aos modelos arquitetónicos importados. Esta pesquisa leva à “descoberta” da arquitetura vernacular como novo quadro de referência e culmina com o *“Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa”* (1961).

O *Inquérito*, encontrou no habitat rural um conjunto de referência formais e construtivas, mais apelativas para os arquitetos, do que a procura de uma identidade ou preocupação social. Este fator permitiu identificar a variedade dentro da arquitetura vernacular e a consciência das diferentes adaptações regionais, fruto das condições naturais, mas principalmente as semelhanças com as diversas arquiteturas vernaculares existentes noutros países, principalmente do Sul da Europa.

“O ‘Inquérito’ e o ‘Problema da Casa Portuguesa’ foram uma mais valia fundamental para a construção de uma ‘fala’, de um ‘dialeto’, que alterou uma ‘língua’, o modernismo, cuja gramática e sintaxe pareciam estar esgotados, não só pelo que fizeram nos centros históricos, como nas periferias, sobretudo no Pós-Guerra.

Na realidade, esta ‘fala’, baseada em culturas locais, se tipologicamente foi operativa para a construção de novos fragmentos, tornou-se inoperante para

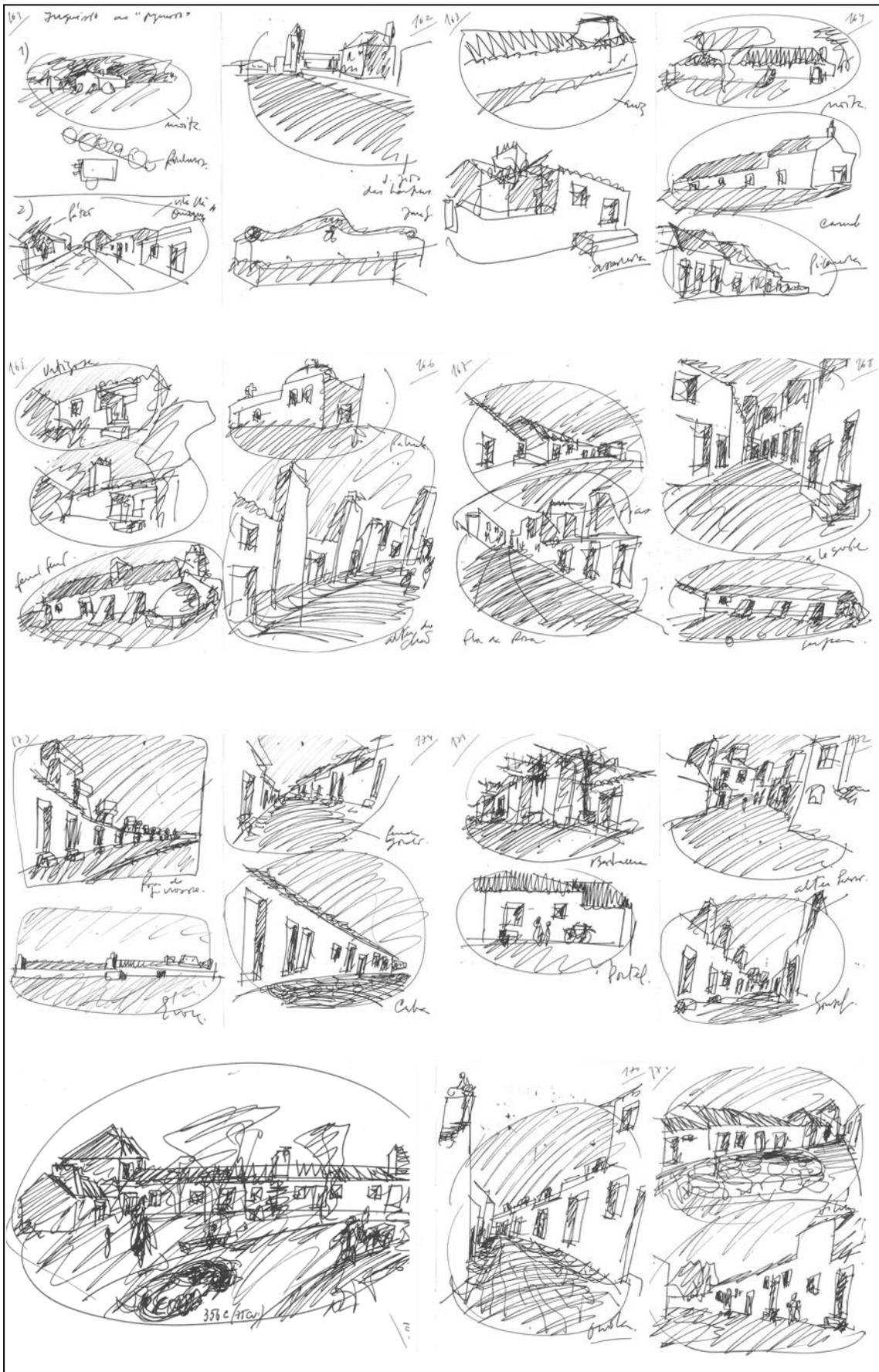


fig. 352 – Desenhos de ESM de exemplos de arquitetura vernacular do Sul de Portugal

a construção emergente da cidade contemporânea, onde os arquitetos tiveram de recorrer aos modelos e a alguns 'lembretes' do Movimento Moderno." Souto de Moura in (Moura, Os Amantes - A Modernidade e o Pós Modernismo no Norte de Portugal, 2005, p. 14)

E é dentro desta "fala" que podemos contextualizar as referências regionais nas casas realizadas em Ibiza e Llúbia, ponto de partida para uma intervenção que não esquece o Moderno como contexto de uma linguagem, ou a pequena casa do projeto do Hotel de Salzburgo, consequência final de um contexto internacional influenciado pela aproximação a Herzog & de Meuron.

"O Herzog teve a lucidez de nos anos 80, naquele impasse, trabalhar com a cultura local/vernacular e a arte contemporânea, mostrando na sua obra que 'o universal é o local sem paredes' (Miguel Torga)." Souto de Moura in (Tavares & Bandeira, 2011, p. 142)

E neste contexto de estudar e procurar referências no vernacular como forma de confirmar opções ou soluções que, aparecem, em 2009, um conjunto de desenhos de habitações "típica" do sul de Portugal, talvez como forma de suporte para diversos projetos que se encontra a desenvolver nessa parte do país ou simplesmente como recuperação de uma memória, na procura de um repertório de elementos arquitetónicos (fig. 352).

Esta procura de elementos vernaculares, contrasta com a proposta apresentada em 2008 para o aldeamento turístico, Herdade do Barrocal, em Monsaraz, na região Sul de Portugal.

Inserido num complexo turístico constituído por um Hotel e Spa de 5 estrelas, por um Aldeamento Turístico de 4 estrelas, um Centro Hípico, uma Adega e vinte e cinco edifícios autónomos de carácter unifamiliar em parcelas individuais de terreno, ESM desenha dois tipos de habitação unifamiliar.

A morfologia do terreno onde são desenhadas as parcelas para a construção das habitações, encontram-se povoada por afloramentos rochosos de alguma dimensão, que condicionam a localização da implantação das construções.

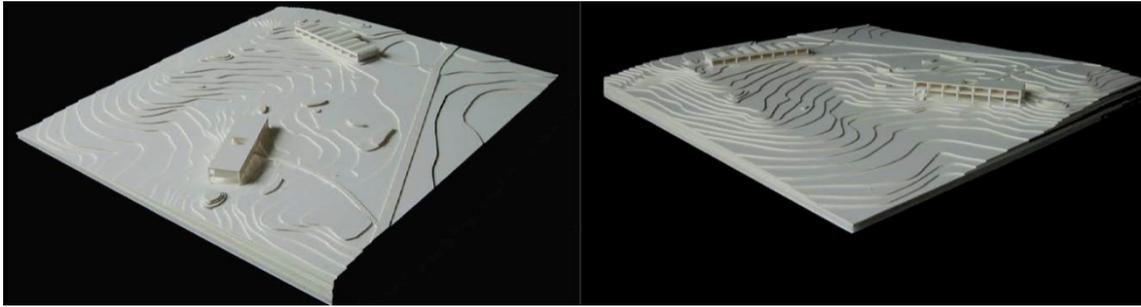


fig. 353 – Maquete da proposta para a Herdade do Barrocal

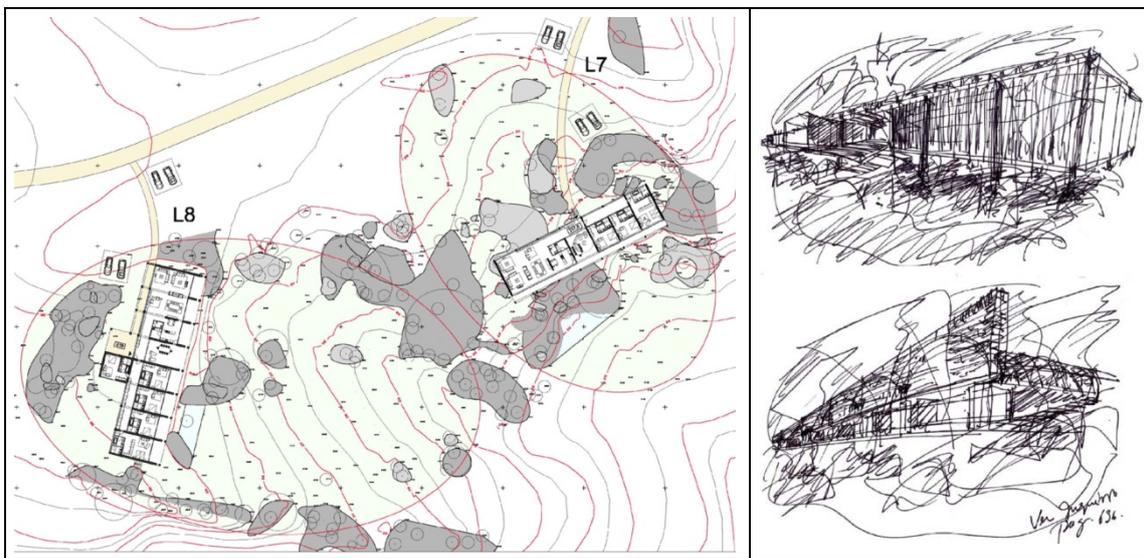


fig. 354 – Implantação e esboços de ESM das proposta para as moradias da Herdade do Barrocal

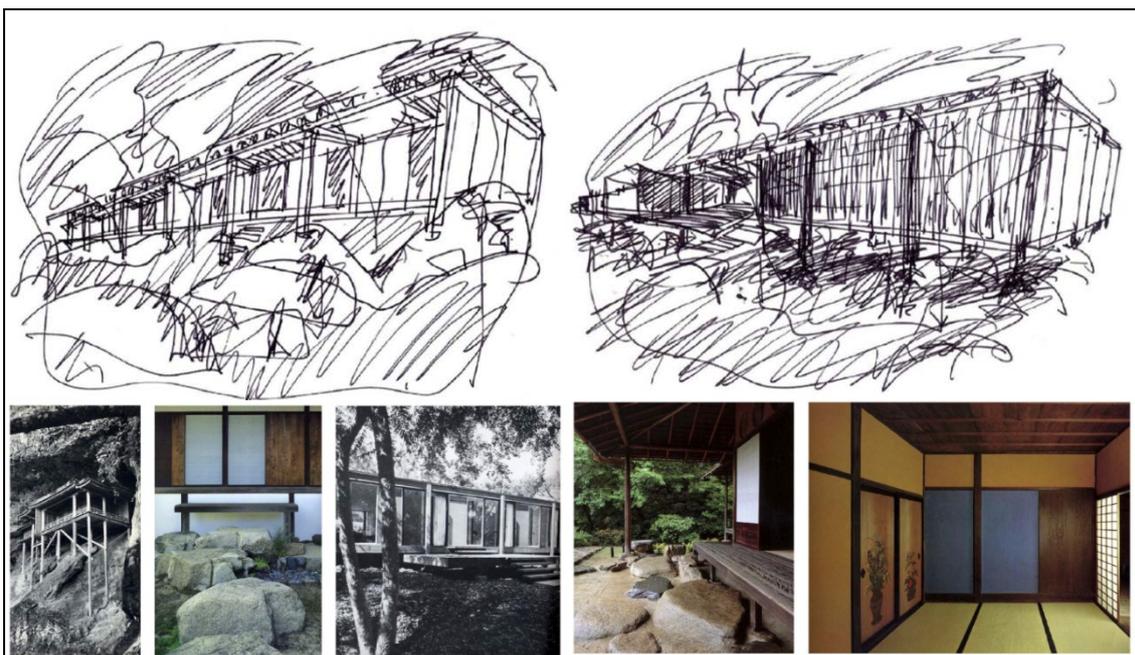


fig. 355 – Esboços de ESM da casa do lote 7 da Herdade do Barrocal e imagens de referências de arquitetura japonesa

Neste mar de natureza mineral, ESM apresenta duas propostas que se adaptam à topografia do terreno, não o transformando, mas utilizando-a como forma de suporte formal (fig. 353 e 354).

“A necessidade ou proposta de fundir o artificial e o natural, penso que deve estar na base da arquitetura.” Souto de Moura in (Gilli, 1998, p. 31)

As duas propostas, diametralmente opostas, utilizam referências que permitem a ESM resolver o pousar do edificado no terreno. A casa para o Lote 7, claramente assumida por ESM como influenciada pela arquitetura tradicional Japonesa e algumas construções artesanais, utiliza a parte mais rochosa do terreno para se implantar, encontrando-se levantada do chão por pequenos pilotis que permitem uma fluidez natural com os maciços rochosos existentes e o construído (fig. 355).

A casa do Lote 8, por outro lado, utiliza os interstícios de terreno vegetal entre os maciços rochosos para se implantar.

As influências e referências à Casa Sarabhai, de 1955, em Ahmedabad, de Le Corbusier são claras e assumidas, como forma de resolver a integração na paisagem. Se na Casa Sarabhai as abobadas funcionam como elemento mimético da ondulada linha do horizonte, no Barrocal, as abobadas funcionam como elemento de integração da edificação com o ondulado rochoso do terreno (fig. 356).

Contrariando dos desenhos de 2009 que efetuam uma pesquisa das casas vernaculares da região Sul do País, as propostas de Herdade do Barrocal (fig. 357) encontra as suas influências em modelos mais internacionais, exemplos de uma arquitetura cada vez mais global, ou talvez sejam fruto da sua própria situação geográfica; *“Se calhar no Norte há mais contexto e no Sul mais texto. Os limites são diferentes e o conceito de território e de propriedade são diferentes. No Porto é impossível não ter uma referência pública (o deserto físico não existe), existe sempre um muro, uma árvore, um penedo...” Souto de Moura in (Trigueiros, 1994, p. 28)*

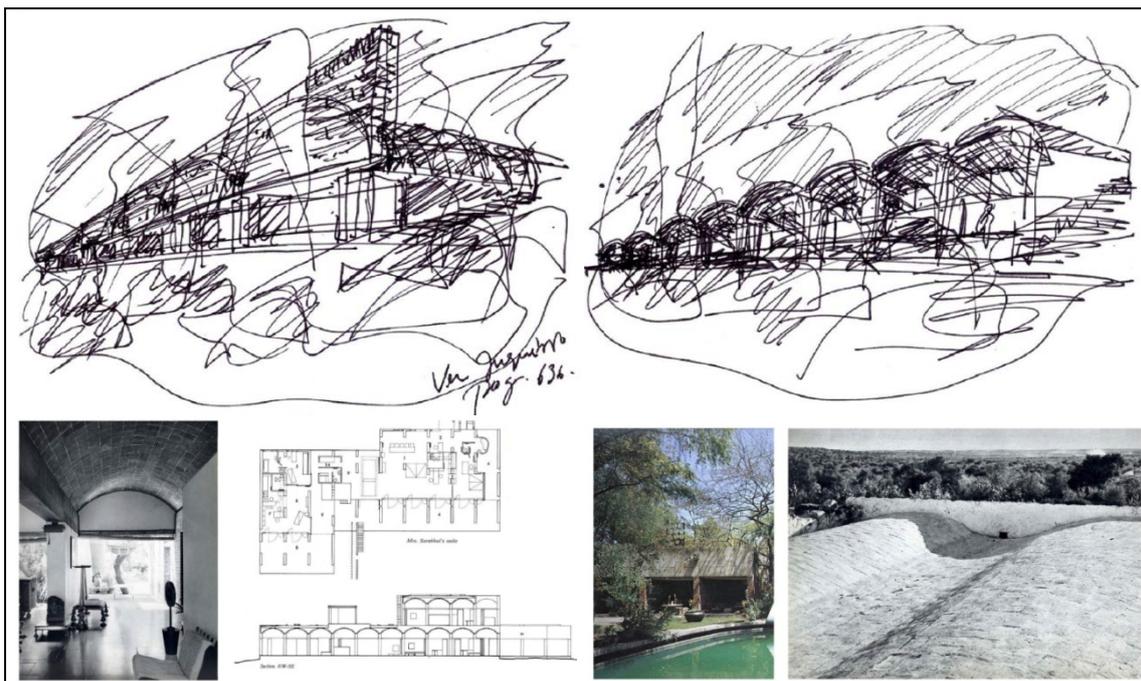


fig. 356 – Esquços de ESM da casa do lote 8 e Imagens da Casa Sarabai de Le Corbusier

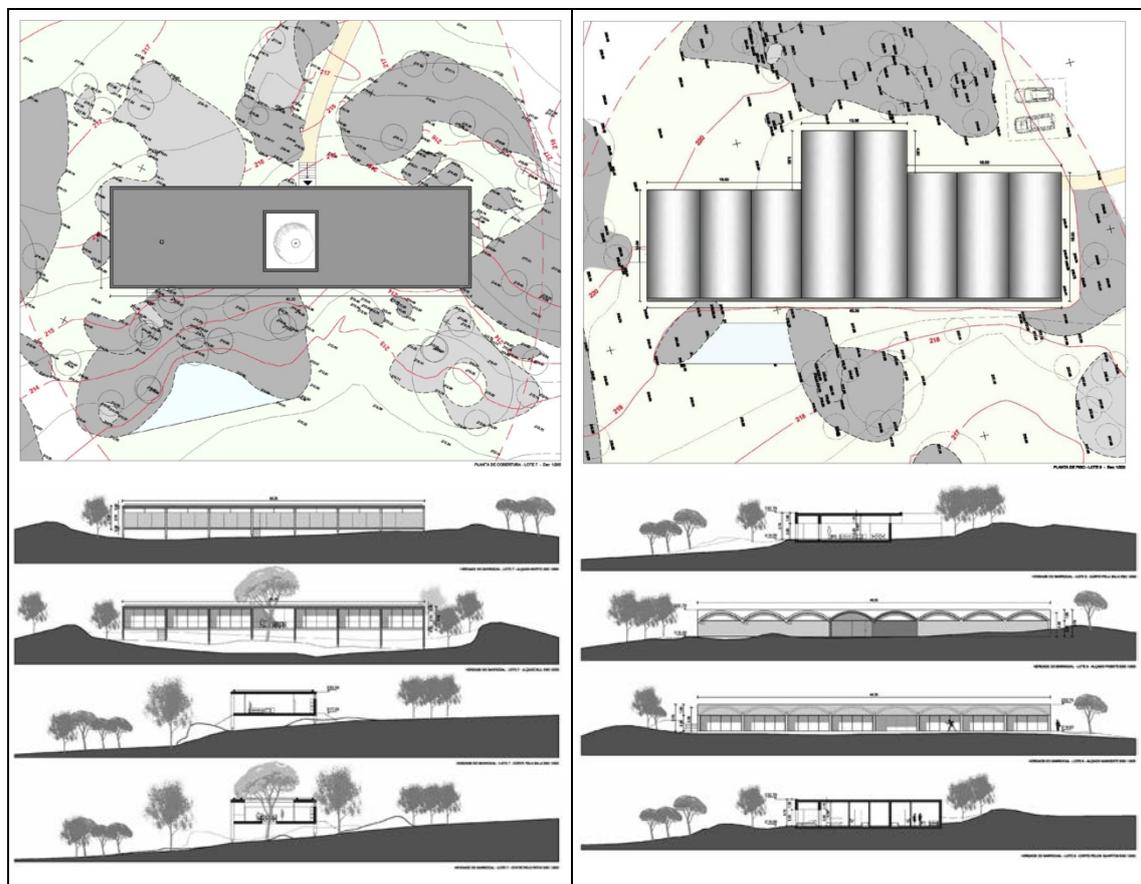


fig. 357 – À esquerda desenhos da casa do lote 7 e à direita desenhos da casa do lote 8 da Herdade do Barrocal

É talvez a constatação desta ausência de referências, que leva ESM ao conjunto de desenhos de 2009 e as referências da Herdade do Barrocal encontram-se na viagem que fez em 2005 ao Japão, onde visita do Palácio Imperial e á Índia onde visita Chandigar.

No fundo são situações que procuram uma certa naturalidade na maneira como se faz arquitetura, na procura da fronteira perceptível entre o natural e o material como forma de encontrar a harmonia entre o artefacto e a natureza.

Souto Moura socorre-se de Jorge Luís Borges, e do seu conto “El Aleph” que utiliza a esfera metonímica, de considerar a parte pelo todo como forma de atingir a harmonia cósmica, para descrever um pormenor do projeto de Fernando Távora para a Quinta da Conceição;

“Ao longo dos caminhos, na melhor referência que conheço à calçada portuguesa, atingimos o ‘Aleph’: uma árvore no meio de um muro. A questão é inquietante, por não sabermos se é o muro que se retrai porque a árvore já lá está, ou se é o muro que suspendemos para que possa haver uma árvore ali, naquele sitio tão pouco natural” Souto de Moura in (Moura, Não há duas sem três, 2004, p. 31)



fig. 358 – Casa da Histórias Paula Rego

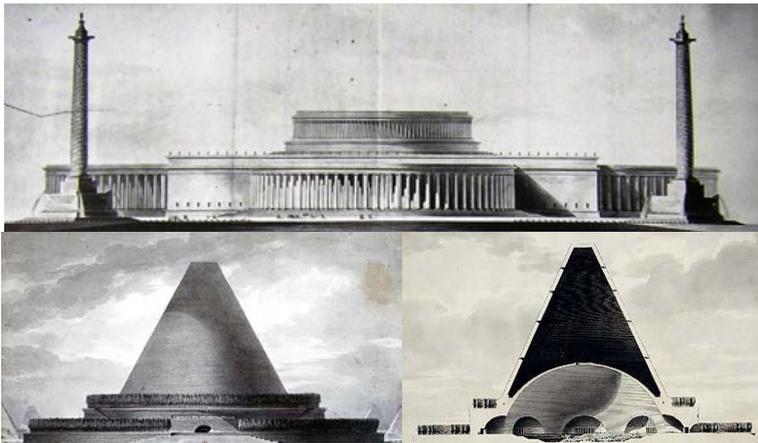


fig. 359 – Etienne-Louis Boullé; em cima projeto de um Museu, 1783, e em baixo Cenotáfio cônico, 1784

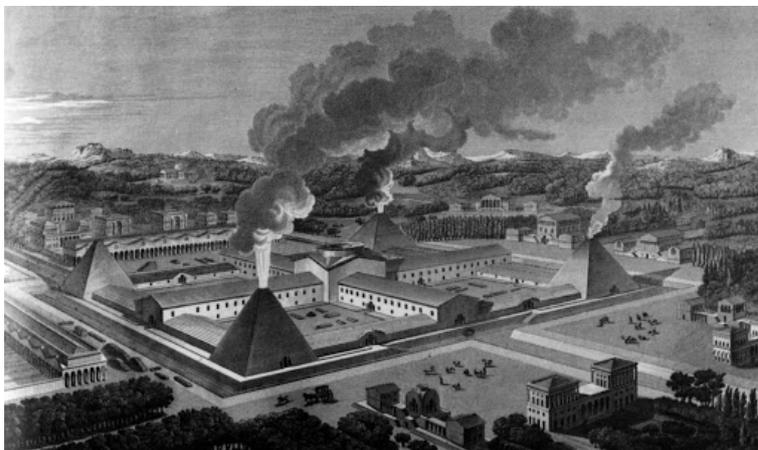


fig. 360 – Ledoux; Fundação de Canhões, gravura do séc. XVIII

9. Adição e Subtração

A Casa das Historias Paula Rego, de 2005, em Cascais, perto de Lisboa, é o projeto de maior visibilidade de ESM, em que o tema da fragmentação volumétrica é abordado (fig. 358).

“O terreno era um bosque murado com um vazio no meio, uns antigos courts de ténis de um clube, que tinham desaparecido com a Revolução dos Cravos. Com o levantamento das árvores, e sobretudo das copas, desenvolvi um conjunto de volumes com alturas diferentes, para responder à pluralidade do programa. A disposição das caixas funciona como um positivo mineral, do negativo que sobra do perímetro das copas. Este jogo de ‘Yang’ e de ‘Yin’ entre artefacto e natureza, contribuiu para decidir o material exterior, betão vermelho, cor oposta ao verde do bosque, que entretanto foi diminuído por profilaxia botânica. Para que o edifício não fosse um somatório neutro de caixas, estabeleci uma hierarquia, introduzindo duas grandes pirâmides (lanternins) no eixo da entrada, que são a livraria e o café, onde não nos foi indiferente a cozinha de Alcobaça e algumas casas do Arq. Raul Lino, e algumas gravuras do Boullé. Foi nossa preocupação que cada sala de exposições tivesse sempre uma abertura para o exterior, para o jardim. É que nunca é demais contrapor a realidade abstrata e totalmente artificial da arte contemporânea, com a realidade quotidiana e dura que nos rodeia.”⁵³

As referencias a Boullé e Raul Lino remetem-nos para dois universos de influência aparentemente distintos mas que se encontram mais próximos do léxico próprio de ESM do que das teorias que os sustentam individualmente.

Os iluministas franceses, principalmente Boullé e Ledoux (fig. 359 e 360), são dos primeiros arquitetos a manifestar-se, no século XVIII, contra o ideal Barroco, que defendia a hierarquização das formas. Os seus esquemas geométricos claros, assumiam uma coexistência pacífica e livre das diversas partes que compunham um projeto, existindo um conceito de independência da composição arquitetónica, em que a autonomia das diversas partes do projeto

⁵³ Memória Descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor

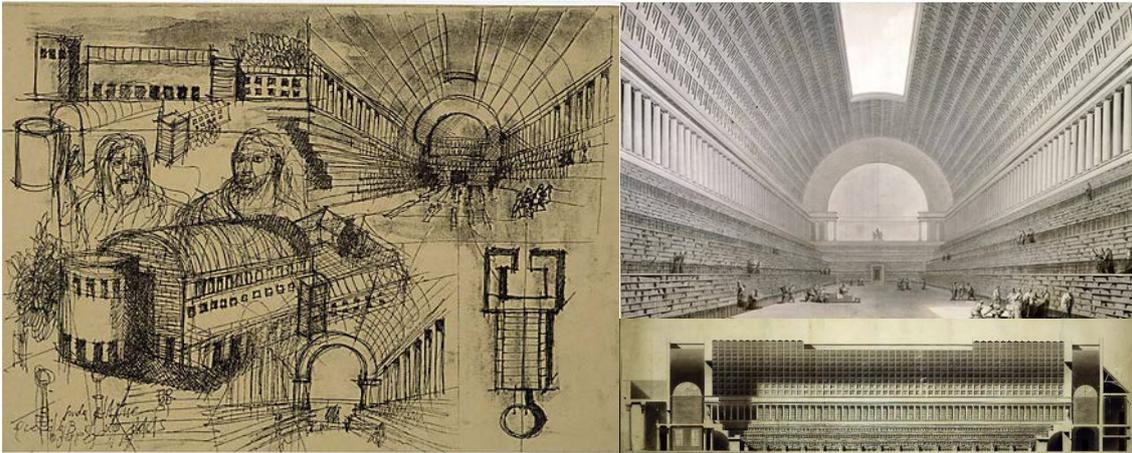


fig. 361 – À esquerda Proposta de Aldo Rossi para a Biblioteca de Seregno e à direita proposta de Boulée para uma biblioteca publica



fig. 362 – Imagem das chaminés do Palácio de Sintra



fig. 363 – Imagem das “chaminés” da Casa das Histórias Paula Rego

é conseguida através da duplicação, justaposição ou interseção das formas, permitindo deste modo, uma diversidade de soluções fora do alcance do ideal Barroco.

Boullé aparece claramente como referencia de Aldo Rossi quando escreveu a “Introdução a Boullé” e traduziu o seu livro “L’architecture”. Para além disso, Boullé serviu igualmente de inspiração para o projeto de Biblioteca de Seregno, de Rossi, que mais não é do que uma repetição análoga do projeto de Boullé para uma biblioteca publica (fig. 361).

“...mas Boullé não se limita a oferecer um projeto de basilica-biblioteca; como sempre oferece-nos um projeto acabado, no qual para a decoração, se tem também o mesmo tema: o livro” Aldo Rossi in (Rossi, Introduccion a Boullé, 1977, p. 221)

E aqui voltamos às teorias de Rossi, que sustentava que a função não determinada a forma e que a forma arquitetónica atinge um valor intrínseco próprio que elimina o conceito entre forma e uso, permitindo que certas estruturas formais perdurem no tempo (fig. 362).

“Assim é o conceito da sacralidade em arquitetura: uma torre não é só um símbolo religioso ou de poder. Penso no farol ou nas grandes construções cónicas do palácio de Sintra, em Portugal, nos silos e nas chaminés. Estas ultimas constituem as mais belas arquiteturas do nosso tempo, ainda que, repitam modelos antigos: não reconhece-los é outro dos absurdos da critica moderna ou modernista” Aldo Rossi in (Rossi, 1992, p. 75)

É deste modo que podemos entender as pirâmides da Casa das Histórias (fig. 363), onde um conjunto de formas claramente identificáveis se agrupam para definir uma composição geral. A maneira como as pirâmides assentam sobre os prismas que fazem de base ou como os diversos volumes se tocam e deslizam, uns contra os outros, permite criar uma identidade própria de escala e proporção que individualiza a solução para aquele local.

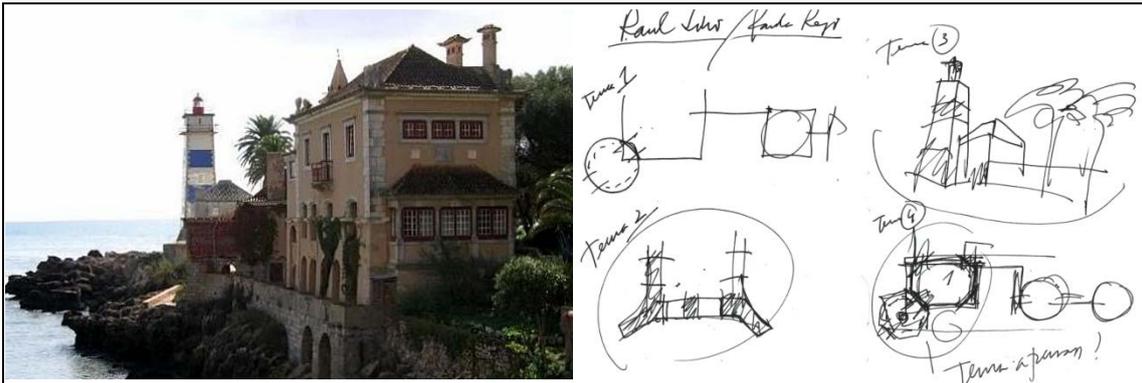


fig. 364 – À esquerda Farol de Santa Marta e Casa de Raul Lino em Cascais e à direita, esquiços de ESM de interpretação de alguns princípios da arquitetura de Raul Lino

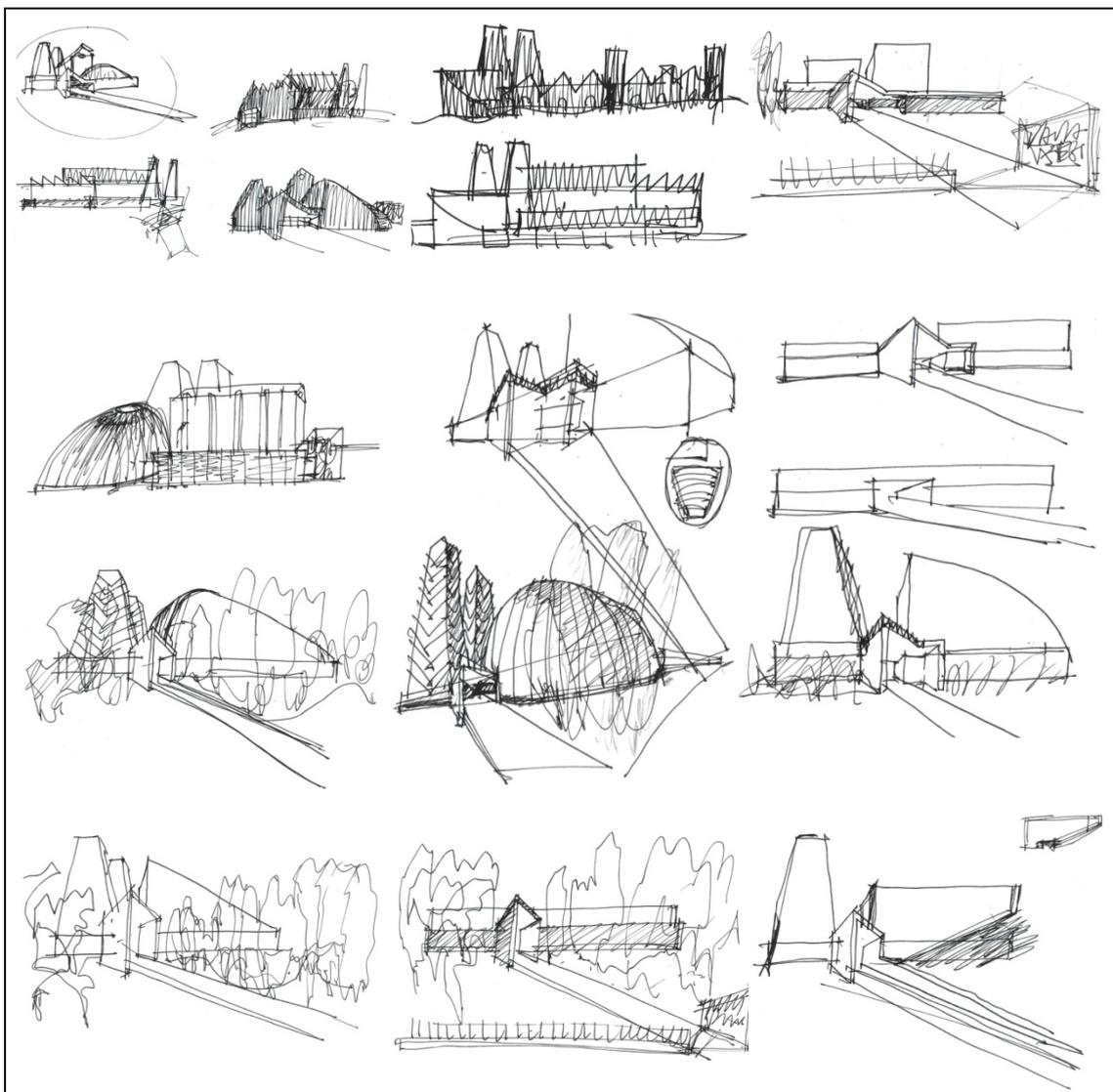


fig. 365 – Esquiços de ESM – primeiras abordagens à Casa da Histórias Paula Rego

É esta conjugação de sólidos geométricos, que Rossi concretiza em projetos e esquemas, que ESM utiliza e que permitem criar uma linguagem com um vocabulário simples e acessível, mas principalmente, formalmente reconhecível.

“Ser Rossiano significa (...) compreender a cultura, compreender a história da própria cidade, dos seus sítios, da sua própria memória e entrelaçá-los, seguindo uma lógica pessoal e emocional.” Souto de Moura in (Moura, Dopo Aldo Rossi, 2004, p. 198)

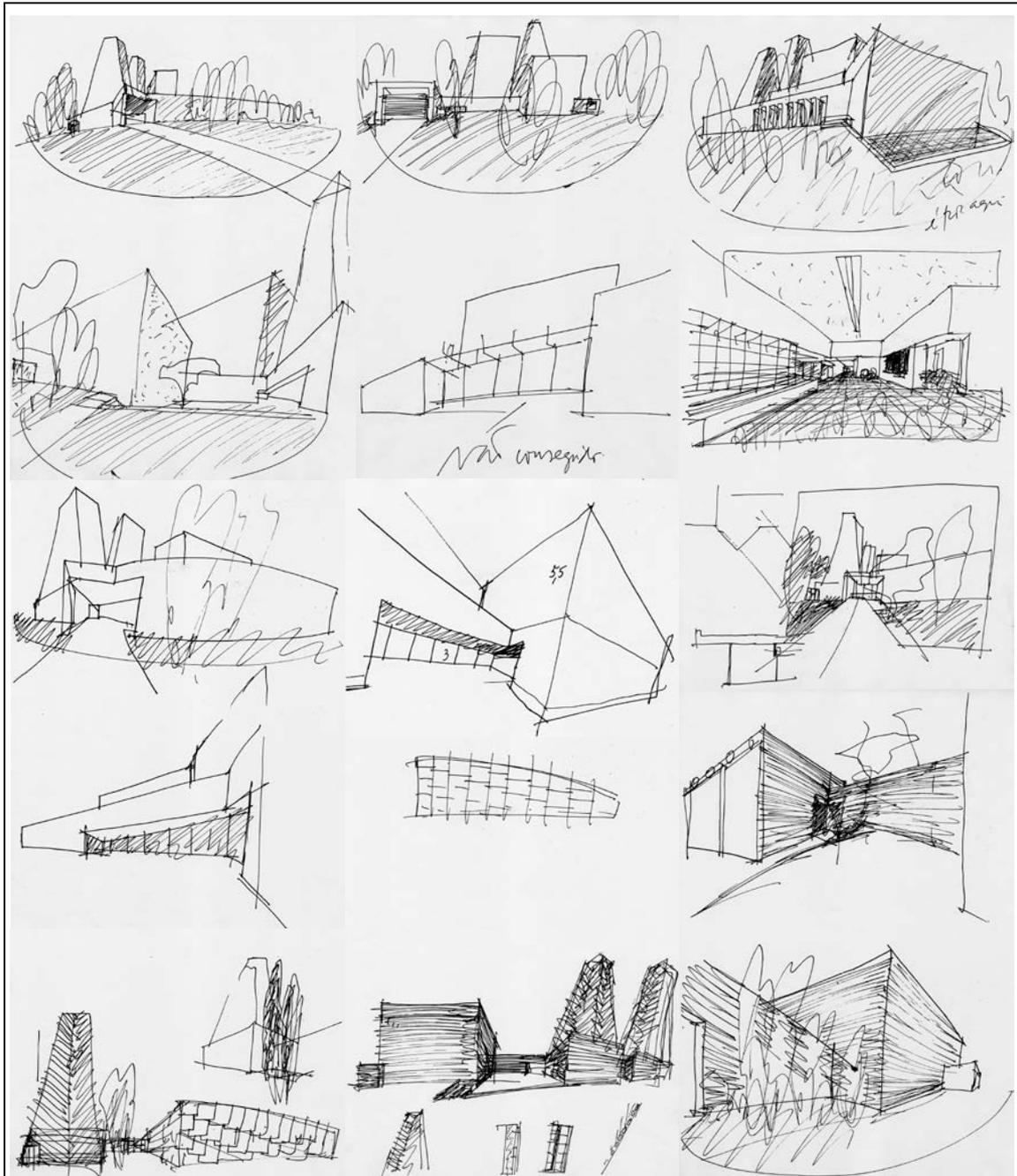
Raul Lino, arquiteto que desenvolveu parte significativa da sua obra na região de Cascais, encontra-se por isso associando a uma certa cultura local (fig. 364), mas principalmente à sua apologia de “Casa Portuguesa” no início do século XX.

Defendia igualmente uma linguagem arquitetónica própria em função do tempo atual, não através da importação de modelos mas da reinvenção constante dos exemplos existentes.

Aqui podemos voltar à formação académica de ESM e à influência que o “Inquérito Arquitetura Popular Portuguesa” e consequentemente a “Casa Portuguesa”, tiveram na criação de falas e léxicos gramaticais que utiliza.

“Eu gostei sempre do Raul Lino, não sei... era uma espécie de heterodoxia..., quero dizer, quanto mais gostava do Mies van der Rohe mais lia o Raul Lino, não sei porquê. E lá fui ver uma casa do Raul Lino, que não vem muito publicada, à entrada do Estoril, com chaminés pronunciadas. Depois comecei a fazer um organigrama...” Souto de Moura in (Cecilia & Levene, 2009, p. 17)

Contrariamente a outros projetos, em que ESM começa por deambular nos seus esquiços numa aparente procura aleatória de “flashes” que confirmem ou justifiquem caminhos ou opções, na Casa das Histórias, desde o início que a sua procura se centra na procura do melhor jogo de volumes, juntando peças



Casa dos Ciprestes de Raul Lino e amostra do betão utilizado na Casa das Histórias Paula Rego

Museu dos Patudos de Raul Lino

fig. 366 – Esquícios de ESM – consolidação e referências da proposta para a Casa das Histórias Paula Rego

que remetem para a imagem de catedrais, naves industriais ou para as chaminés do Mosteiro de Alcobaça (fig. 365).

A própria materialidade do edifício é rapidamente aferida e uma vez mais as referências a Raul Lino tornam-se claras, com a utilização de padrões próximos dos desenhos utilizados para a execução das fachadas em azulejo do arquiteto Lisboaeta. A cor utilizada remete para a Casa dos Ciprestes de Raul Lino e a confirmação da possibilidade material, betão pigmentado, vêm das suas viagens ao médio oriente (fig. 366).

“Pelo exterior queria um rosa velho, e vi obras no Paquistão ou na Índia em betão vermelho. Escolhi o vermelho porque vai desbotar e ficar no rosa pretendido. Quanto às estrias, pensei no padrão dos azulejos dos palacetes de Raul Lino. Já os dois volumes piramidais lembram a grande chaminé da cozinha do Mosteiro de Alcobaça.” Souto de Moura in (Cecilia & Levene, 2009, p. 18)

Esta certeza na solução/opção tomada para o projeto da Casa das Histórias, terá de ser vista num contexto mais amplo da sua obra e em pesquisas realizadas sobre o tema da multiplicação volumétrica, que remontam a anos antes. Podendo-se considerar que teve o seu início na Casa de Tavira, de 1991, na região do Algarve no Sul de Portugal.

“Realmente o Sul é diferente. Portugal é 1+1=1.

A casa da Quinta do Lago foi projetada em Macau a pensar no Corbusier de Chandigar. Através de um calendário, verifiquei que tinha analogias com a Igreja de Luz em Tavira.

Na casa da Ria Formosa não houve coincidências: a visita às igrejas do castelo de Tavira, foi um ato voluntário antes de começar o projeto”⁵⁴

Implantada numa pequena colina que domina o terreno de intervenção, a Casa de Tavira é uma peça fragmentada que se adapta à topografia como forma de manter o equilíbrio entre o construído e o natural. Esta solução, deriva da ausência de soluções naturais do Sul do País: no Norte existe sempre um

⁵⁴ Memória Descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor



fig. 367 – À esquerda Casa de Tavira e à direita Igreja da Luz em Tavira

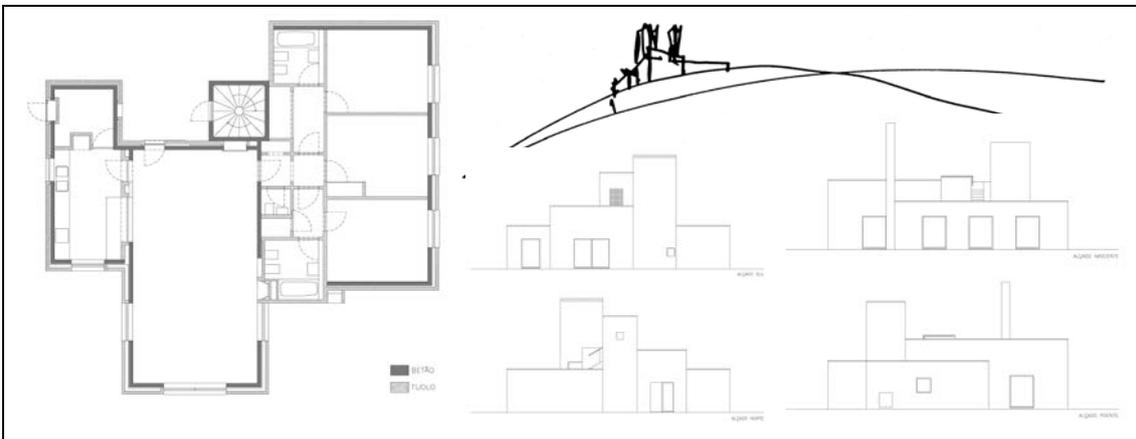


fig. 368 – Planta e alçados da Casa de Tavira e esquiço de ESM



fig. 369 – Posicionamento e implantação da Casa de Tavira

muro ou uma ruína que permite contextualizar uma solução. No Sul as referências são “construídas”, como a referência à Igreja da Luz (fig. 367). E o Sul é também o Sul da Europa, e as referências aos aldeamentos e arquitetura vernacular que ESM utiliza como ponto de partida para os projetos da Casa em Llabiá, em Girona de 2005, ou a Casa em Ibiza de 2006.

A individualização volumétrica da Casa de Tavira, onde cada volume possui uma visível variação volumétrica, é resultado de uma hierarquização programática, onde cada função do espaço habitacional se encontra marcado, quer através da altura dos volumes quer através do desfasamento entre as diversas peças, permitindo uma desmaterialização do volume total da proposta. A ortogonalidade da planta, “prende” o conjunto dos volumes que se encontram justapostos entre si, evitando a dispersão dos mesmos pelo terreno, limitando o seu posicionamento à colina existente (fig. 368).

“Existe uma fotomontagem que tem origem no primeiro esboço deste projeto: uma caixa cinzenta com dois cubos. Foi o período no qual conheci Donald Judd e queria construir uma casa com um único volume e dois cubos sobressalentes, o mesmo tema que utilizei depois no Departamento de Geologia de Aveiro. Porém mudei de ideia, porque a casa de Tavira tinha de surgir no cimo de uma colina e antes de criar um volume rígido, pareceu-me oportuno protegê-la como se fosse a continuação da rocha. Portanto projetei um conjunto de volumes fragmentados.” Souto de Moura in (Esposito & Giovani, 2003, pp. 144, 145)

A implantação da proposta, na colina existente no terreno, segue o mesmo princípio utilizado na Casa de Alcanena, de 1987/92 onde a proposta é implantada na única elevação existente no terreno, ou na Casa de Cascais, de 1994, com a sua localização na parte mais elevada do lote (fig. 369 e 370).

Estes posicionamentos criam *promenades* de acesso aos edifícios que permitem mostrar e decodificar a peça construída.

Também a Casa da Arrábida, de 1994 utiliza a fragmentação volumétrica como forma de resolver a implantação no terreno. No entanto a topografia mais



fig. 370 – À esquerda posicionamento e implantação da Casa de Alcanena e à direita da Casa de Cascais



fig. 371 – Posicionamento e implantação da Casa da Arrábida



fig. 372 – Imagens da Casa da Arrábida com o lambrim que a rodeia

agreste do terreno leva à perda da ortogonalidade da planta, criando torções entre os volumes que utilizam o declive da encosta como forma de suporte, encontrando-se enterrados no terreno e não pousados como em Tavira.

A *promenade de acesso* à Casa da Arrábida, ao contrário de Tavira, Alcanena ou Cascais, é feita para ver a paisagem e não o elemento construído (fig. 371).

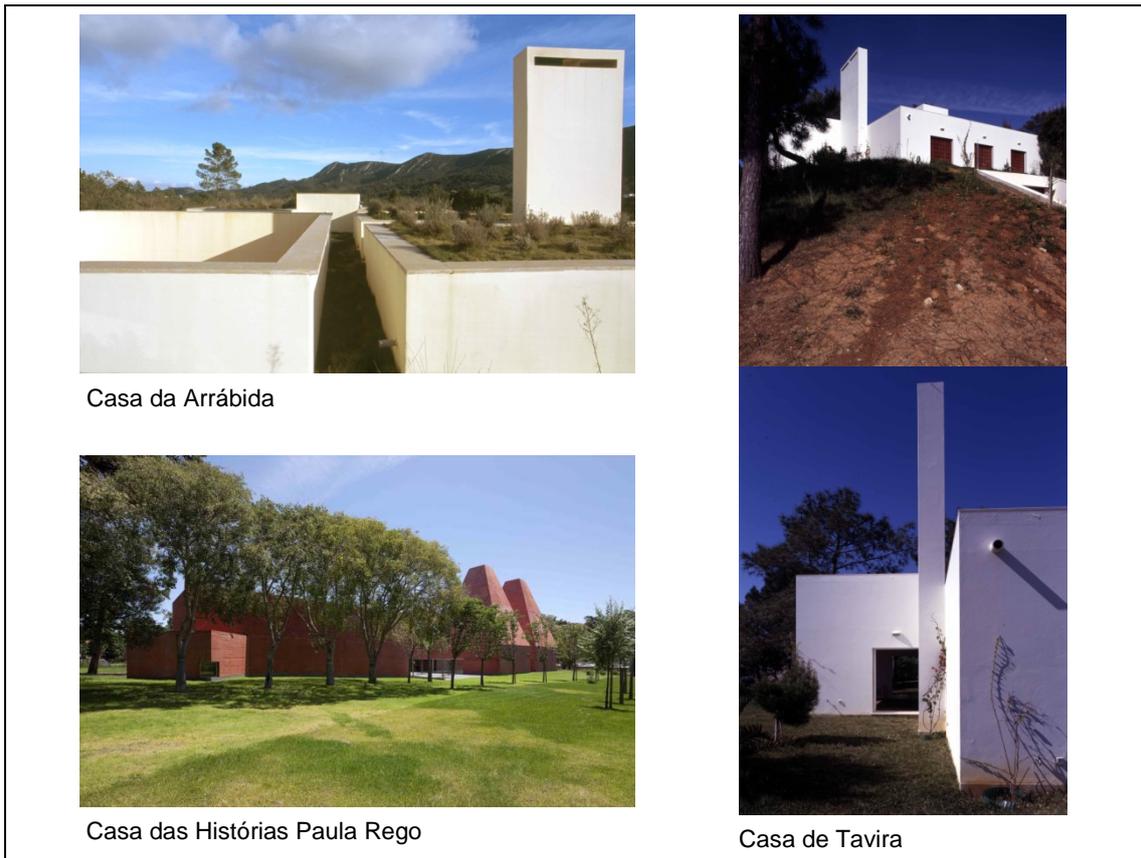
Existe no entanto um elemento dissonante neste “encaixar” da construção no terreno: o lambrim que percorre a construção e que faz a transição entre o terreno e as paredes.

O serpentear deste lambrim, encosta abaixo, encosta acima, a acompanhar os volumes, retira expressão à atitude, crua, de cravar volumes na encosta. Esta reminiscência de uma arquitetura vernacular que utiliza o lambrim, quase sempre um elemento em pedra, como forma de separar a edificação do terreno, é utilizado em construções em situações geográficas planas e quando tal não é possível, o lambrim passa a embasamento e assume a expressão de piso. Na Casa da Arrábida, a delicadeza do lambrim não deixa a casa deslizar pela encosta abaixo nem permite crava-la no terreno (fig.372) .

A existência de elementos verticais, principalmente associados às chaminés dos edifícios, surgem enquanto elementos de marcação da construção, confrontando, principalmente, a verticalidade do elemento com a horizontalidade da construção.

Na Casa da Arrábida, a chaminé é o único elemento com presença fora da cobertura do edifício, que se encontra ao nível do pavimento da *promenade* da entrada, servindo de elemento de marcação da construção e contraponto estático à ondulante linha do horizonte. Na Casa de Tavira, a chaminé é o elemento final do percurso, colina acima, de acesso à edificação, e na Casa das Histórias Paula Rego, as “chaminés” são o elemento que marca o edifício, acima da copa das árvores (fig. 373).

Esta preocupação de utilizar um elemento vertical, neste caso personificado nas vernaculares chaminés que pontuam as paisagens rurais, como forma de marcação simbólica do construído, também é expressa em outro tipo de projetos, como é exemplo o Departamento de Geociências de



Casa da Arrábida

Casa das Histórias Paula Rego

Casa de Tavira

fig. 373 – Exemplos de elementos verticais na obra de Souto de Moura



fig. 374 – Imagens do Departamento de Geociências de Aveiro com a sua chaminé

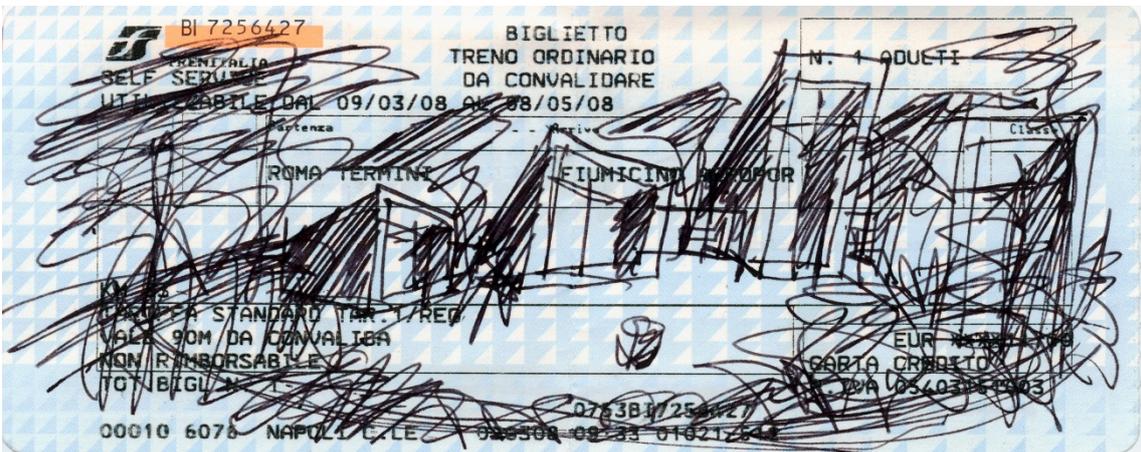


fig. 375 – Esquício ESM da proposta para a Casa em Vilamoura

Aveiro, de 1991 onde a ideia do volume com os dois cubos, expressa por ESM como primeira ideia para Casa de Tavira, é construída. Num desse cubos saliente, que marca o local de entrada do edifício, é acoplada uma chaminé que acentua a tensão entre a horizontalidade e a verticalidade (fig. 374).

Também na proposta não construída da casa vertical da Quinta de St. Anquião (fig. 250), ESM esquiça uma chaminé lateral que percorre toda a altura do edifício, marcando a localização do mesmo na paisagem. Nos desenhos de estudo que faz para a versão da casa fragmentada no projeto da Casa do Bom Jesus 2 (fig. 286), a chaminé é o elemento vertical que termina a construção no cimo da encosta.

É no campo da adição e subtração como forma de interpretar a paisagem, que podemos entender a proposta para a Casa em Vilamoura, de 2008, no Algarve (fig. 375).

“A casa tem um piso de habitação que ‘serpenteia’ por entre as árvores existentes de modo a procurar a luz mais adequada a cada núcleo funcional. O resultado surge como uma aparente fragmentação do programa funcional, que coincide com o propósito de conferir á casa uma maior privacidade e diminuir o impacto que seria construir habitação em altura na cota alta do terreno.

A casa é voltada para um pátio central em forma de círculo que estabelece a regra de construção. As paredes exteriores dos volumes alinham a partir do centro da circunferência. Estes volumes posicionam-se de acordo com o movimento solar.

...

A vegetação tem um papel primordial. Primeiro porque é uma pré-existência forte, nomeadamente os pinheiros mansos. Segundo ajuda a atenuar aos desníveis existentes no terreno, através do uso de vegetação arbustiva.”⁵⁵

⁵⁵ Memória Descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor



fig. 376 – Implantação e esquiço de ESM da Casa em Vilamoura

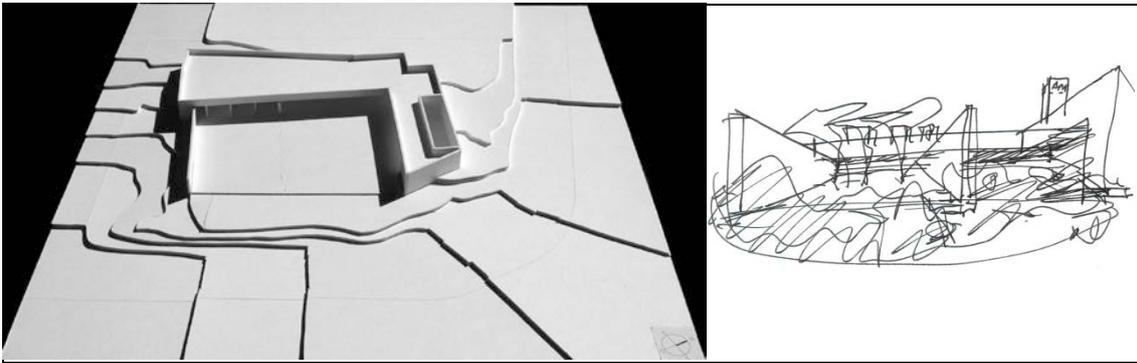


fig. 377 – Maquete e esquiço de ESM da 1ª versão da Casa em Vilamoura

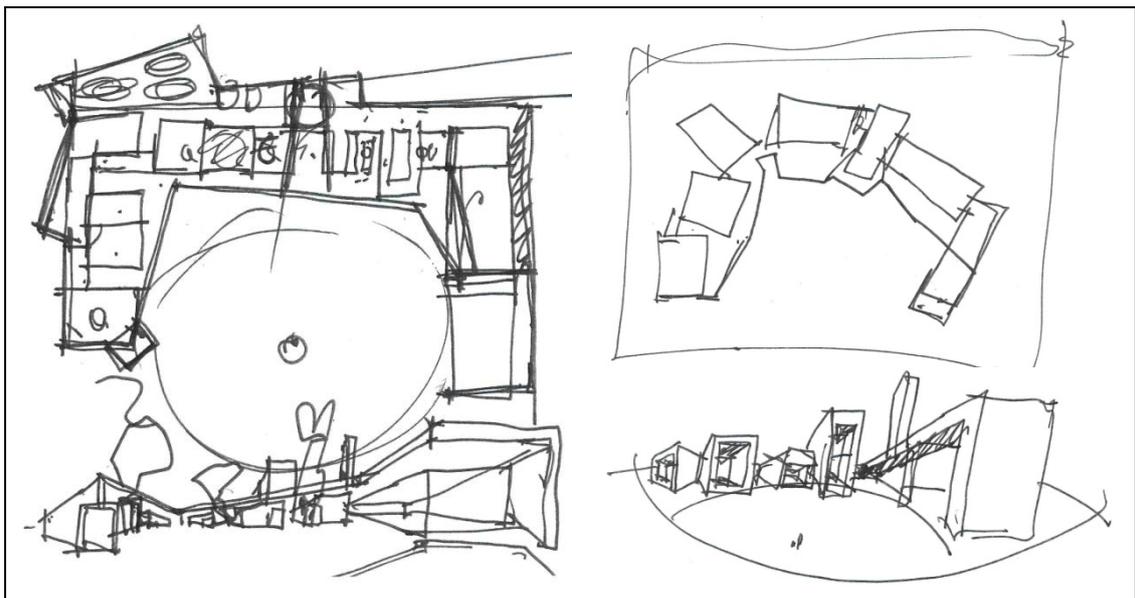


fig. 378 – Esquiços de ESM dos primeiros estudos da quebra da ortogonalidade da planta da Casa em Vila Moura

Situada num terreno de gaveto de um loteamento, implantado numa zona de pinhal, a moradia desenvolve-se de forma a fechar-se sobre si mesma, longe dos olhares indiscretos das moradias contiguas. A utilização de corpos semi-independentes, que albergam as partes funcionais da casa, ligados por um corredor periférico do lado exterior do conjunto, permite criar interstícios, tanto no interior, como no exterior da construção, que funcionam como espaços de estar que hierarquizam os volumes (fig. 376). Este princípio subjacente poderá ser visto nas primeiras propostas da Casa de Alcanena com a sua inspiração na vila romana próxima e nos pátios interiores tão característicos destas construções.

No entanto, a primeira proposta estudada para a Casa em Vilamoura, remete para um universo já conhecido de ESM nas suas propostas mais neoplásticas. Um plano horizontal, a laje de cobertura, cobre os espaços habitáveis. O espaço interior prolonga-se pelo exterior, criando uma “esplanada” que se prolonga até ao limite do lote. Um muro que sai debaixo da cobertura delimita um dos lados da esplanada e a piscina coberta pelo prolongamento do plano horizontal fecha o outro lado desse espaço exterior. Uma vez mais, nos esboços de ESM, a chaminé funciona como elemento de marcação da construção na paisagem, quebrando a horizontalidade do conjunto (fig. 377).

Mas é quando a ortogonalidade da planta começa a ser quebrada, através de pequenas torções, que a questão da autonomização dos compartimentos começa a ser claramente assumida (fig. 378 e 379). Os primeiros estudos sobre este princípio, revelam uma preocupação de fazer uma hierarquização volumétrica, também pela variação de alturas de cada um dos volumes, tal como nos projetos da Casa em Llabiá ou a Casa em Ibiza.

Porém, a versão final do projeto, apesar de manter vincada a separação volumétrica dos diversos corpos da moradia, nivela a cobertura num único plano horizontal, como contraponto à verticalidade das árvores existentes no terreno. É a localização das árvores que ajuda a implantar a construção no terreno e hierarquiza os volumes (fig. 380).

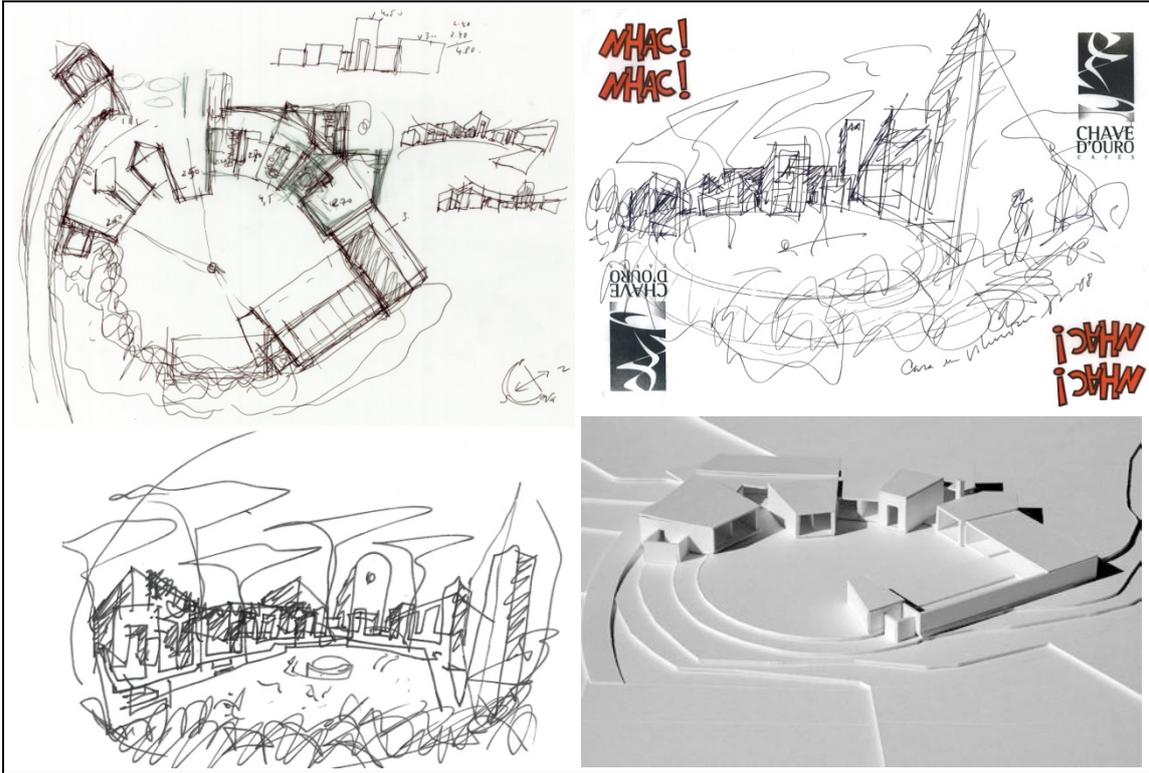


fig. 379 – Esquços de ESM e maquete da 2ª versão da Casa em Vilamoura

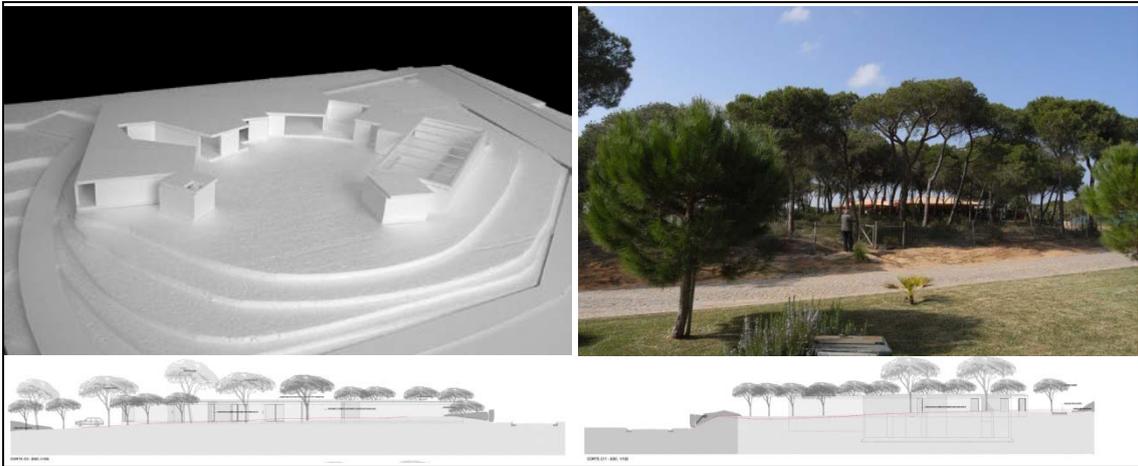


fig. 380– Maquete e alçados da versão final da Casa em Vilamoura. Em cima à direita, terreno para a proposta

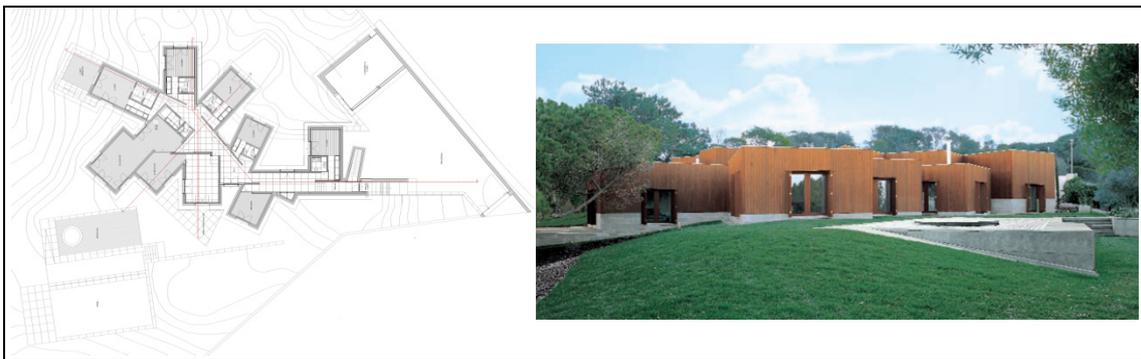


fig. 381 – Planta e imagem da Casa do Pego de Álvaro Siza

Se algumas opções tomadas por ESM para a Casa de Vilamoura não são novas no âmbito geral da sua obra, tal como a relação entre a horizontalidade da construção e a verticalidade, neste caso das árvores, ou a utilização de volumes que se agregam para formar um todo, é na maneira como este último ponto se materializa, através de um corredor periférico como forma de unir todos os corpos, em vez de utilizar um elemento central gerador desses mesmos corpos, que surge uma outra referência no campo da arquitetura.

É preciso por isso citar memória descritiva do projeto da Casa do Pego, de 2007, em Sintra, de Álvaro Siza Vieira *“O programa consta de (...) organizados como corpos semi-independentes ao longo de um percurso interior que, constituindo uma única circulação comum, atravessa a casa desde um espaço de preparação exterior até ao núcleo mais privado.*

As intersecções dos corpos dos compartimentos semiautónomos com a galeria inferior definem espaços exteriores de formas irregulares que constituem pátios semiprivados que permitem o estabelecimento de aberturas praticamente voltadas para toda a paisagem”. (Castanheira, 2007, p. 224)

O desenho da planta da Casa do Pego mostra um corredor central que percorre toda a construção e aonde estão agarrados corpos que constituem as diversas divisões da casa. Estes volumes, aparentemente organizados de uma forma aleatória, encontram-se voltadas para a paisagem circundante, procurando os melhores enquadramentos possíveis para os vãos criados nos seus topos (fig. 381).

Souto de Moura, na Casa de Vila Moura, inverte o princípio da Casa do Pego, e o corredor que agarra os corpos encontram-se numa situação periférica, forçando a casa a fechar-se sobre si mesma, organizando a planta de uma forma radial e direccionando os volumes para o ponto central, criando desta forma uma paisagem construída longe dos olhares das construções vizinhas. À paisagem natural de Siza, Souto de Moura edifica a sua própria paisagem.

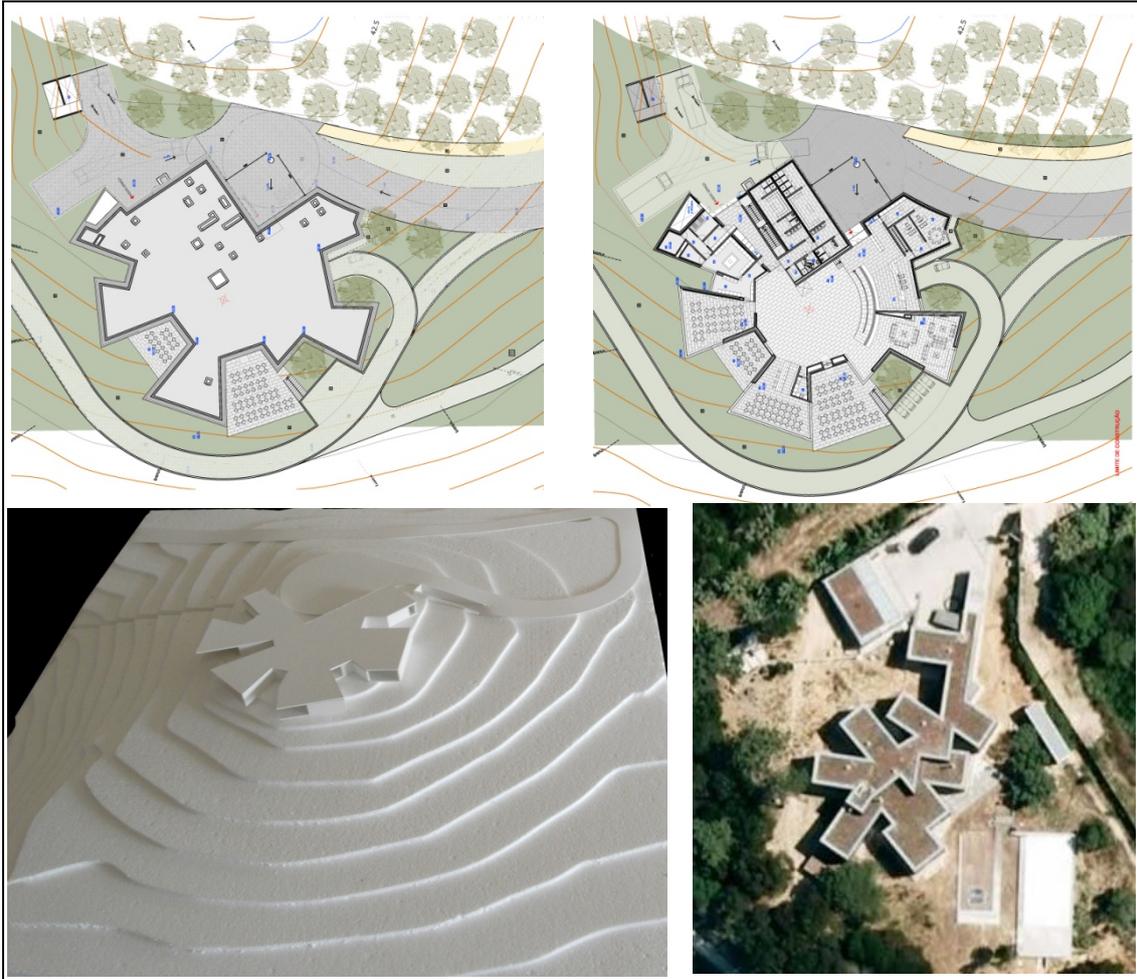


fig. 382 – Em cima planta de cobertura e planta do piso do Club House da comporta, em baixo, à esquerda, maquete da versão final do Club House da Comporta e à direita vista aérea da Casa do Pego, de Álvaro Siza

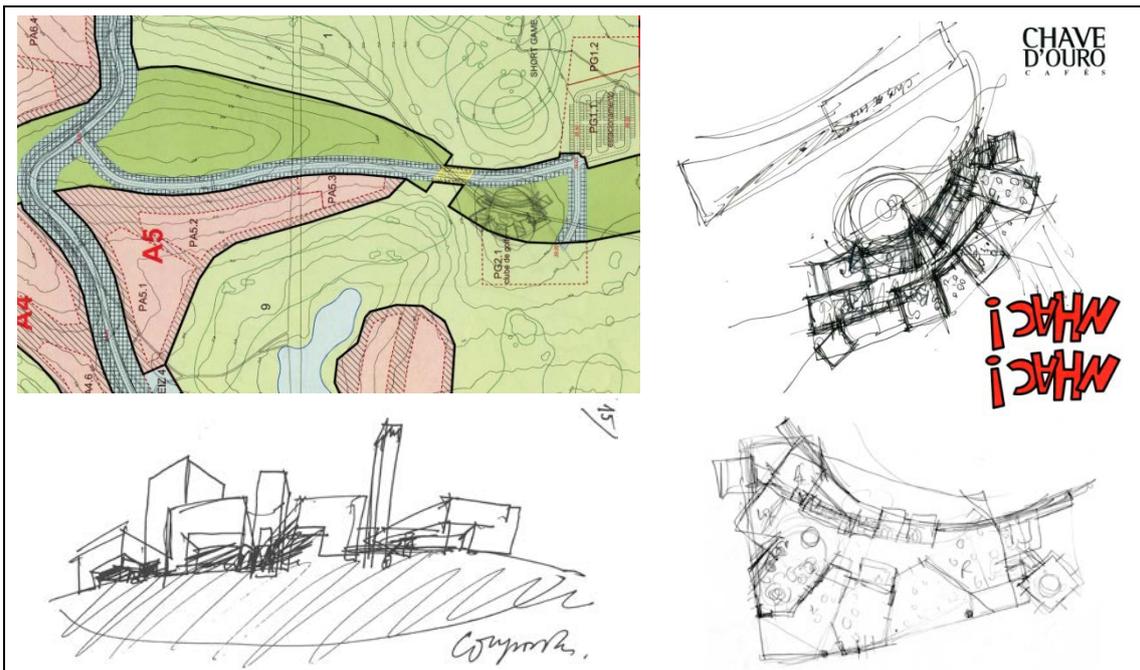


fig. 383 – Implantação e esboços de ESM da 1ª proposta para Club House da Comporta

Solução próxima do formato da Casa de Vila Moura, mas incorporando elementos mais identificáveis com um léxico de ESM é o projeto do Club House do futuro Campo de Golfe da Comporta, de 2011, na zona centro de Portugal.

“Tendo sido escolhido um ponto alto de uma colina arenosa com árvores, do qual se dominará visualmente os greens do futuro campo de golfe , a conceção do edifício procurou organizar-se em função dos momentos mais importantes do jogo de golfe – os buracos - sobre os quais se tem uma visão sobranceira .

A receção é feita num espaço multifuncional amplo, com uma disposição circular, a partir da qual o utilizador escolhe: o restaurante, orientado para a área de partida do jogo; o bar, com esplanadas que olham para o buraco intermédio do percurso, debaixo de uma luz quente de Sul e abrigada de ventos; ou a sala de convívio, que espreita o espaço terminal do jogo e se recolhe sobre si mesma.”⁵⁶

A planta do Club House, tal como a da Casa do Pego faz lembra uma flor, com os seu volumes a parecerem pétalas. No entanto, se a Casa do Pego “tem caule”, no formato do seu corredor que desagua no *androceu* rodeado de pétalas e o Club House da Comporta perdeu o “caule” sendo apenas uma flor pousada na colina arenosa (fig. 382).

A solução adotada, em que a receção funciona como elemento central por onde se acedem aos diversos volumes do programa, de uma forma radial, acaba por ser o negativo a solução da Casa de Vila Moura. Neste caso, a paisagem natural domina o campo de visão e os buracos do campo de golfe permitem estipular as direções visuais que definem a orientação do volumes.

Uma vez mais, a linha de cobertura horizontal funciona como elemento de contraponto à ondulação natural do terreno e à vegetação arbórea existente.

As suas primeiras propostas são, no entanto, mais próximas da solução da Casa em Llabiá ou da Casa em Ibiza, em que os volumes encontram-se encostados à encosta, ligados a um corredor único e linear, com diferentes

⁵⁶ Memória Descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor

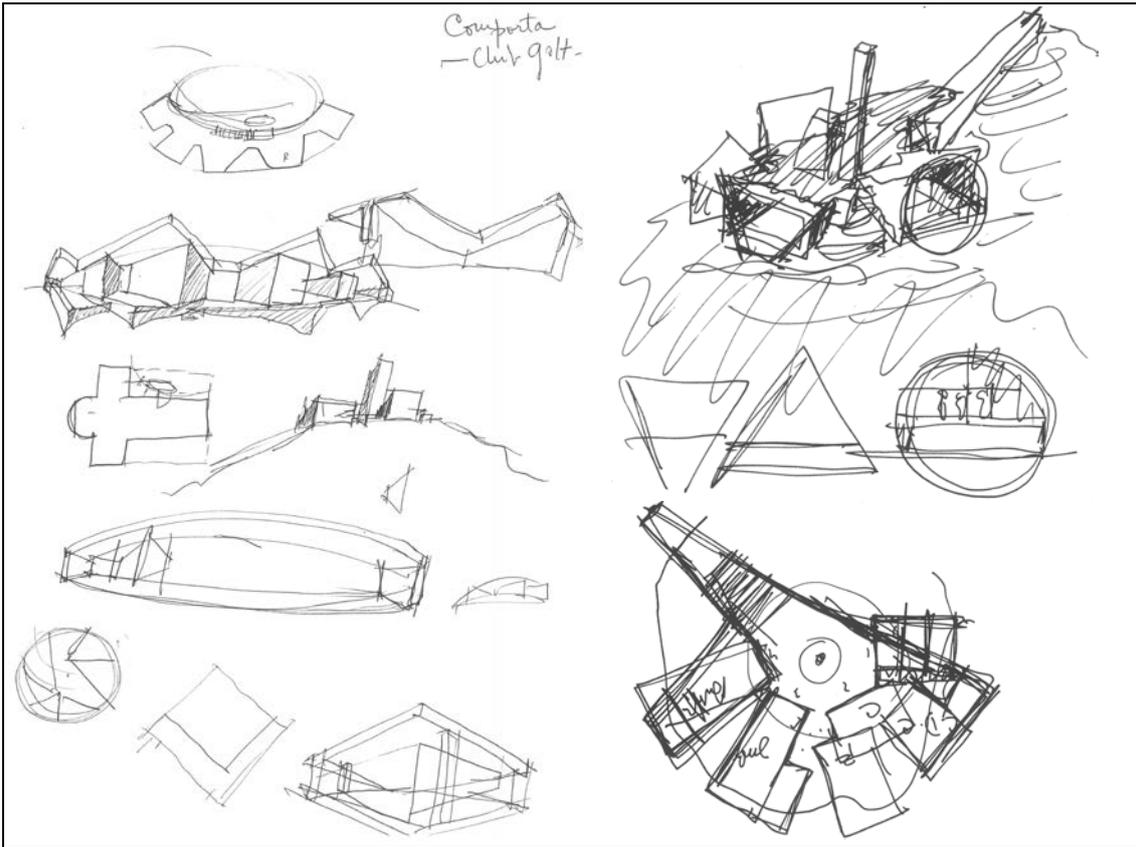


fig. 384 – Esquços de ESM para o Club House da Comporta

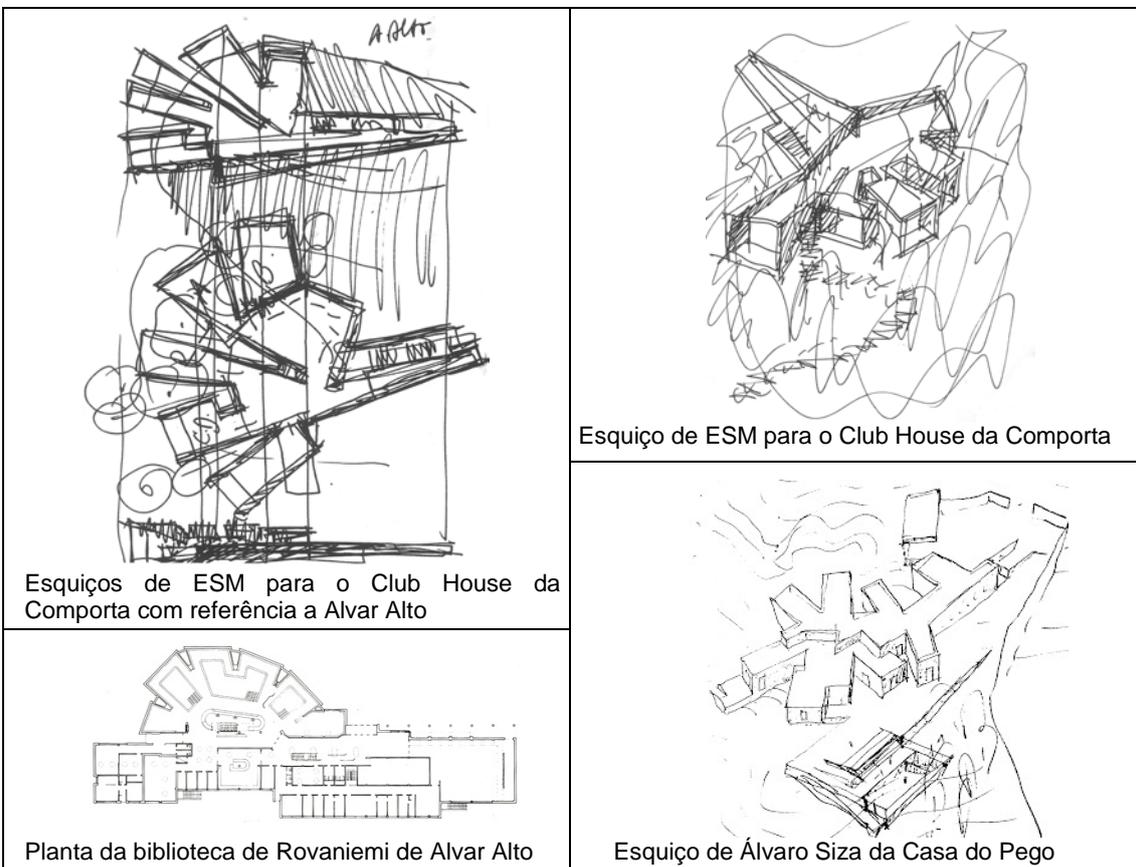


fig. 385 – Esquços de ESM para o Club House da Comporta e as suas referências

alturas volumétricas. A chaminé, desenhada num dos esquiços de ESM, volta a funcionar como elemento de marcação do construído na paisagem (fig. 383).

Uma vez mais, é quando começa a “dobrar” o corredor como forma de adoçar a solução à topografia, procurando a naturalidade entre o construído e a paisagem, que a proposta começa a transforma-se, passando pelo estudo de uma solução enterrado, como alguns estudos da Casa da Arrábida (fig. 384).

A mutação da planta passa por estudar referências que permitam compreender o processo de fragmentação das diversas peças. A referencia a Alvar Alto aparece escrita num conjunto de esquiços de plantas que fazem lembra a biblioteca de Rovaniemi, ou no estudo de uma solução claramente identificada com a Casa do Pego de Siza (fig. 385).

“Reconheço-me cada vez mais na obra do Siza e, muitas vezes, inconscientemente, quase a incorporo, para logo pensar: ‘Espera aí!...mas isto não é parecido com a casa do Siza... e agora?’” Souto de Moura in (Cecilia & Levene, 2009, p. 13)

A utilização de referencia próximas que ajudam a resolver soluções e a consolidada opções terá de ser enquadrado com alguns estudo/desenhos que realiza para outros projetos. Esta visão orgânica e fluida da arquitetura poderá ser vista em propostas que esquiça e que acabam por não ser concretizados, como os estudos urbanísticos para o conjunto habitacional de Gerrande, de 2009, onde ESM se permite desenhar um conjunto de soluções claramente organicista, quase como as pétalas de uma flor, passando por soluções de agregações de figuras geométricas, como se uma planta de uma casa se tratasse (fig. 348).

Também os primeiros estudos para o Hotel de Óbidos, de 2009, demonstram uma intenção de fluidez orgânica da proposta com a topografia local, fazendo lembrar a soluções de Niermayer para o Edifício Copan, 1951.

Em todas estas propostas, em que os volumes “dançam” com a encosta ou a utilizam como forma de suporte, lembrando o conceito da Casa da Arrábida, existe um elemento que é o denominador comum de todas as

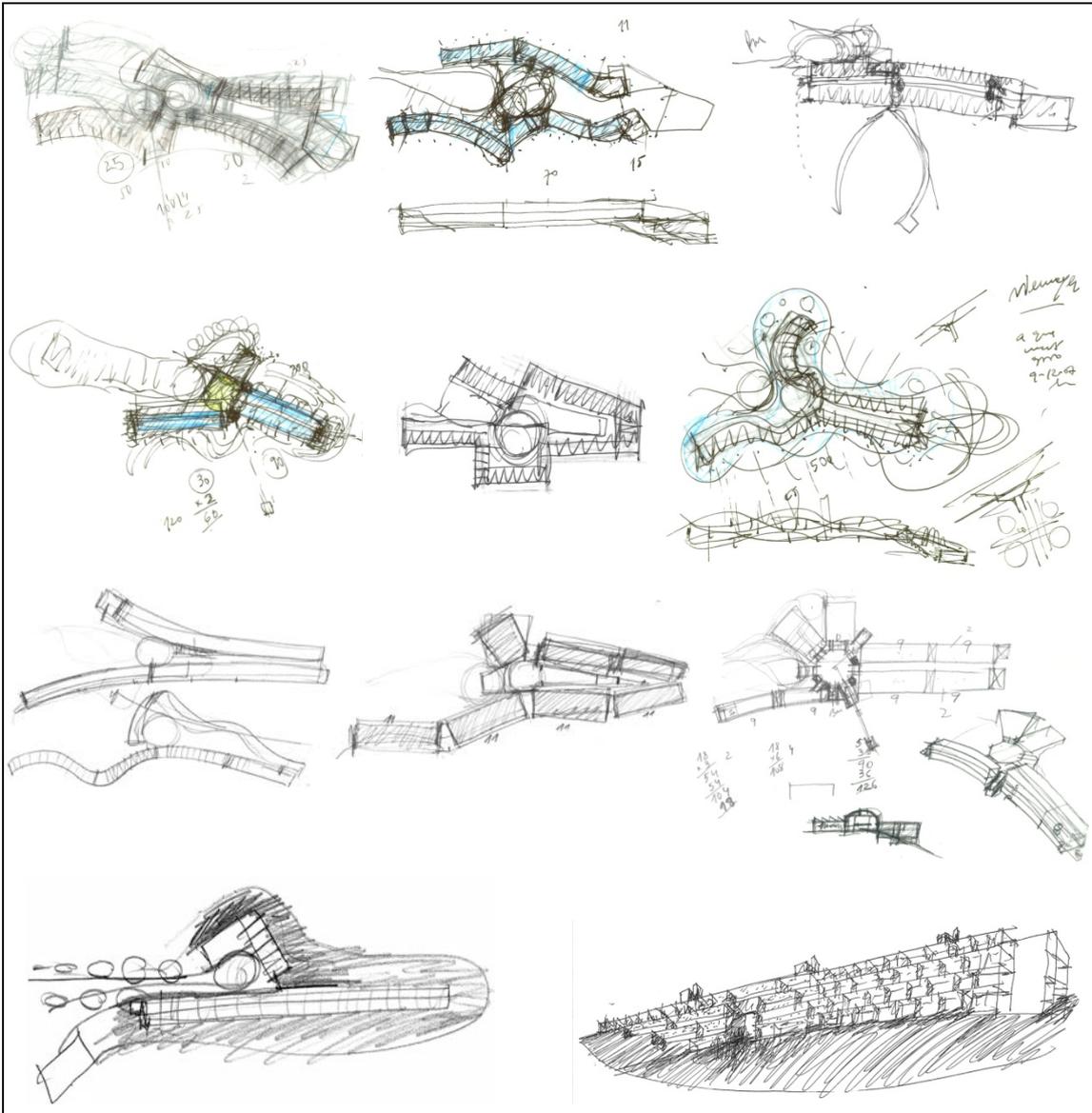


fig. 386 – Esquços de ESM de estudos para o Hotel de Óbidos



fig. 387 – Maquete da versão final e imagem do Hotel de Óbidos

soluções; o átrio de entrada do Hotel, quase sempre representado com uma forma circular, funciona como ancora que permite o desenvolvimento dos volumes e amarrando as diversas propostas ao terreno (fig. 386). A imagem do pátio de entrada da Casa de Alcanena, paira sobre estes desenhos.

A solução final é no entanto claramente contrária a estes estudos, talvez fruto da própria escala do edifício, mas em linha com as referências antropomórficas de outros projetos, tal como os equipamentos da Marginal de Matosinhos (fig. 387).

“Um enorme edifício com 120m de comprimento, atraca sobre a linha cumeeira de uma colina e vai baixando dos 2 pisos até à quilha com 4. Envolvido a Sul pelos relvados do Golfe, mais parece um navio, chegando a bom porto com algumas casas na circundante. Do outro lado, a entrada faz-se por uma praça coberta, desenhada pelo corpo do hotel e por um volume que funciona como anexo para eventos. Entrando por uma cota superior, o alçado principal é a cobertura relvada que minimiza o impacto com o golfe. É que o hotel é quase um paquete de cruzeiro...que chega a Óbidos.”⁵⁷

⁵⁷ Memória Descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor

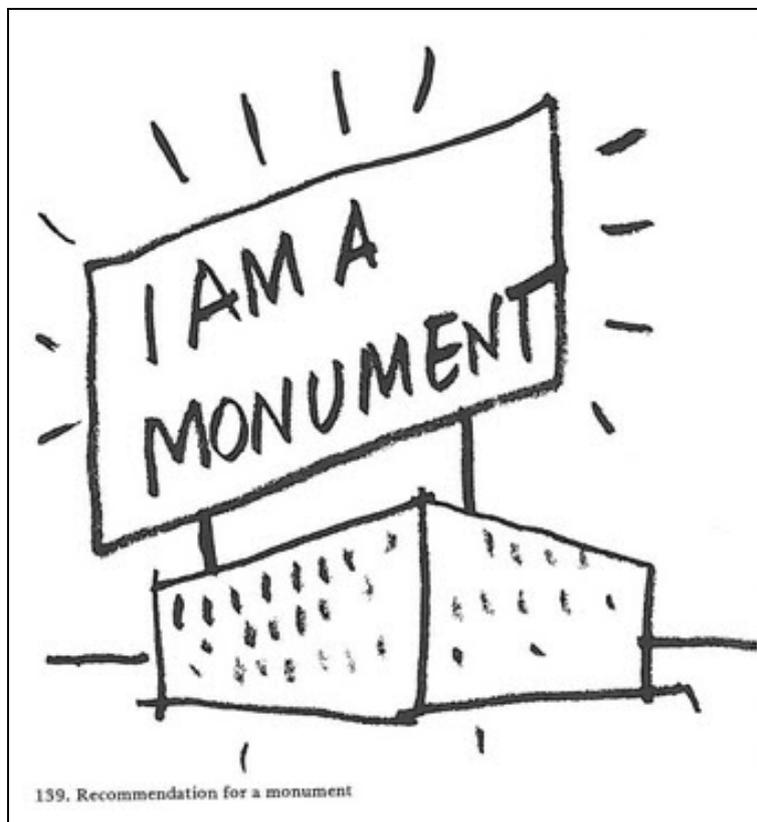


fig. 388 – Desenho de Robert Venturi presente no livro *Aprendendo com Las Vegas*

Considerações Finais

Os simbolismos e analogias, na obra de Eduardo Souto de Moura, são elementos fundamentais da sua composição arquitetónica. De uma forma latente, no caso do simbolismo, ou claramente assumidas, no caso das analogias, funcionam como elementos catalisadores de um desenvolvimento mental de procura de soluções que permitam consolidar, e contextualizar, as suas intervenções.

A uma arquitetura que procura a racionalidade na disciplina, claramente influenciada por Aldo Rossi e os seus princípios de que as preexistências, a história da arquitetura, a tradição da cidade europeia e a ideia de monumento, são o ponto de partida para evolução da disciplina, contrapõem-se uma visão Norte Americana inspirada em Robert Venturi, contrária à arquitetura Moderna, defendendo uma via híbrida, onde a contradição e a ambiguidade quebra com os princípios de coerência defendidos pelo Movimento Moderno.

Voltamos deste modo à formação académica de Souto de Moura e aos dois livros que serviam de pano de fundo para as discussões académicas da altura; *A Arquitetura da Cidade* (1966) de Aldo Rossi e *Complexidade e Contradição na Arquitetura* (1966) de Robert Venturi.

A estes dois livros, seguem-se a *Autobiografia Científica* (1981) de Aldo Rossi, que continua a defender que os lugares são mais fortes que as pessoas e que o cenário é mais importante que o acontecimento e *Aprendendo com Las Vegas* (1972) de Robert Venturi, que se apresenta como um tratado sobre o simbolismo na arquitetura.

Venturi defendia no seu livro que o arquiteto deveria estar mais recetivo ao gosto e valores “populares”, aprender muito mais com o estudo das paisagens populares e comerciais do que perseguindo ideais doutrinários, abstratos e teóricos. Deste modo, *Aprendendo com Las Vegas*, é um diálogo constante entre o ceticismo e o ordinário, em que a subjetividade não advém dos agentes sociais, mas sim da subjetividade dos arquitetos e dos seus “gostos” pessoais, mesmo que bem informados por uma cultura arquitetónica.

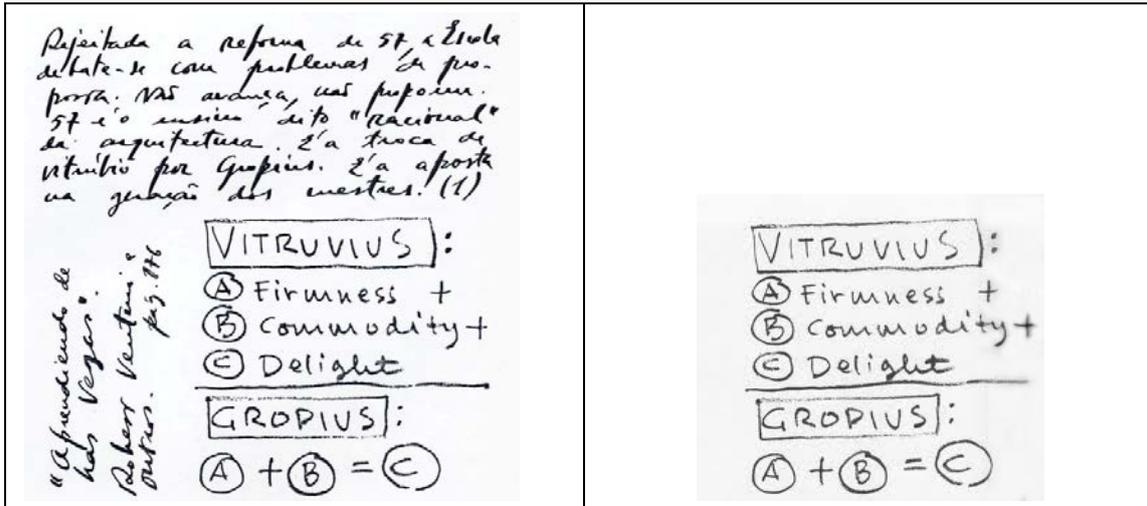


fig. 389 – À esquerda Relatório de Estágio de ESM, pág. 3 e à direita diagrama de Robert Venturi presente no livro *Aprendendo com Las Vegas*



fig. 390 – À esquerda Montagem de ESM e à direita integração da proposta para a Bienal de Veneza no Grande Canal

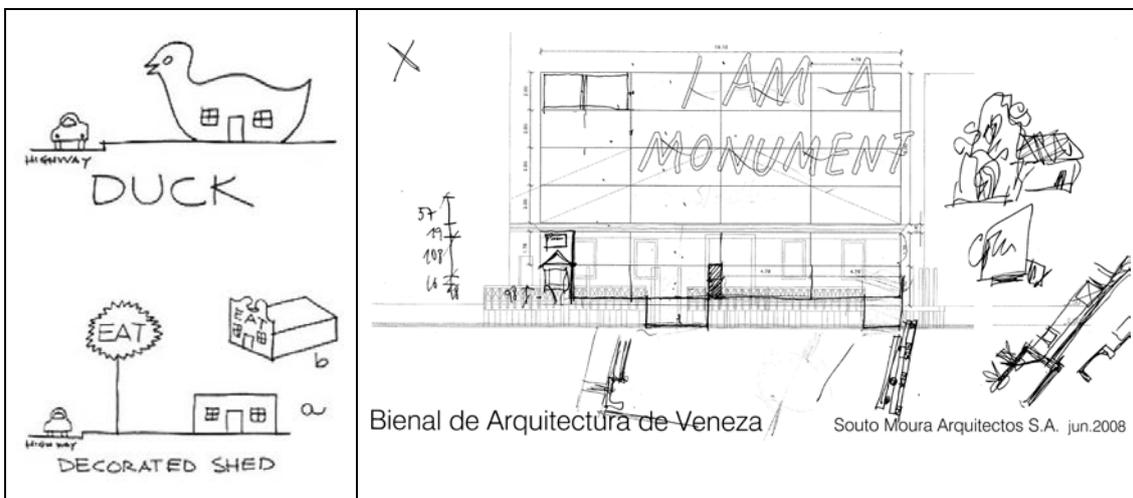


fig. 391 – À esquerda desenho de Robert Venturi presente no livro *Aprendendo com Las Vegas*, explicando o conceito de "Decorated Shed" e à direita, desenho de ESM com a proposta para Bienal de Veneza

A icônica ilustração do livro *“Recommedation for a monument”* em que um placar no topo de um anônimo edifício reclama “I AM A MONUMET”, reflete uma visão contrária à arquitetura moderna que prevalecia na altura (fig. 388).

“La arquitectura moderna reciente há logrado cierto formalismo rechazando la forma, há promovido el expressionismo ignorando el ornamento y ha deificado el espacio rechazando los símbolos. Confusiones y paradojas son el resultado de esta situación desagradablemente compleja e contradictoria. Irónicamente glorificamos la originalidad imitando las formas de los maestros del movimiento moderno.” Robert Venturi in (Venturi, Izemour, & Brown, 1998, p. 183)

Souto Moura também utiliza Venturi para criticar o ensino que se fazia na altura na faculdade de arquitetura, reproduzindo no seu relatório de estágio o diagrama de Robert Venturi do método Funcionalista de Vitruvius (fig. 389).

Esta crítica, social ou acadêmica, pode ser vista no projeto que realiza para a Bienal de Veneza de 2008.

“Depois de termos deambulado, ou melhor, flutuado pelo Grande Canal, decidimos revestir o antigo Fondaco de Gôndolas com um espelho. Não se trata de o fazer desaparecer, mas de o substituir por um outro objeto (um espelho de 20 por 18 metros).

O tema poderia ser o “Ça ce n’est pas une pipe” ou o ‘I’m a monument, I’m a signature’, mas é simplesmente um espelho, e como dizia o Ângelo ‘Io sono un specchio...pois é!’, com todas as consequências visuais e fenomenológicas que daí possam acontecer.

A arquitetura deve ser como um iceberg, gélida, pétrea, mas com o dobro da massa invisível que é o que a faz existir.”⁵⁸

Num dos poucos edifícios ainda existentes de um piso, voltado para o Grande Canal de Veneza, Souto de Moura reproduz a teoria do buraco decorado (*“decorated Shed”*) que Venturi explica no seu livro *“Aprendendo de Las Vegas”*. No entanto, em vez de utilizar elemento gráficos ou cenográficos,

⁵⁸ Memória Descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor

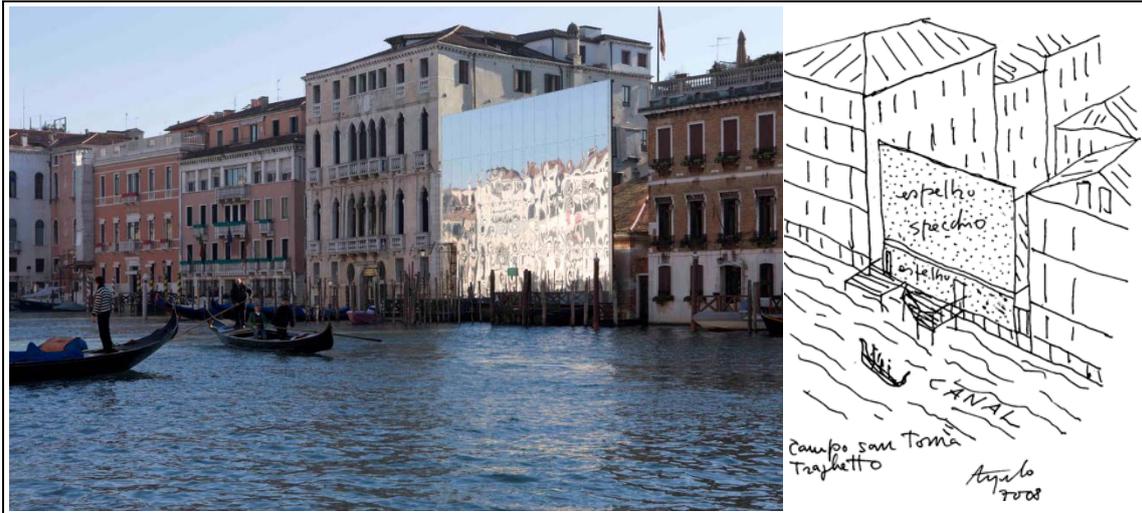


fig. 392 – À esquerda instalação de ESM para Bienal de Veneza e à direita desenho de Ângelo de Sousa

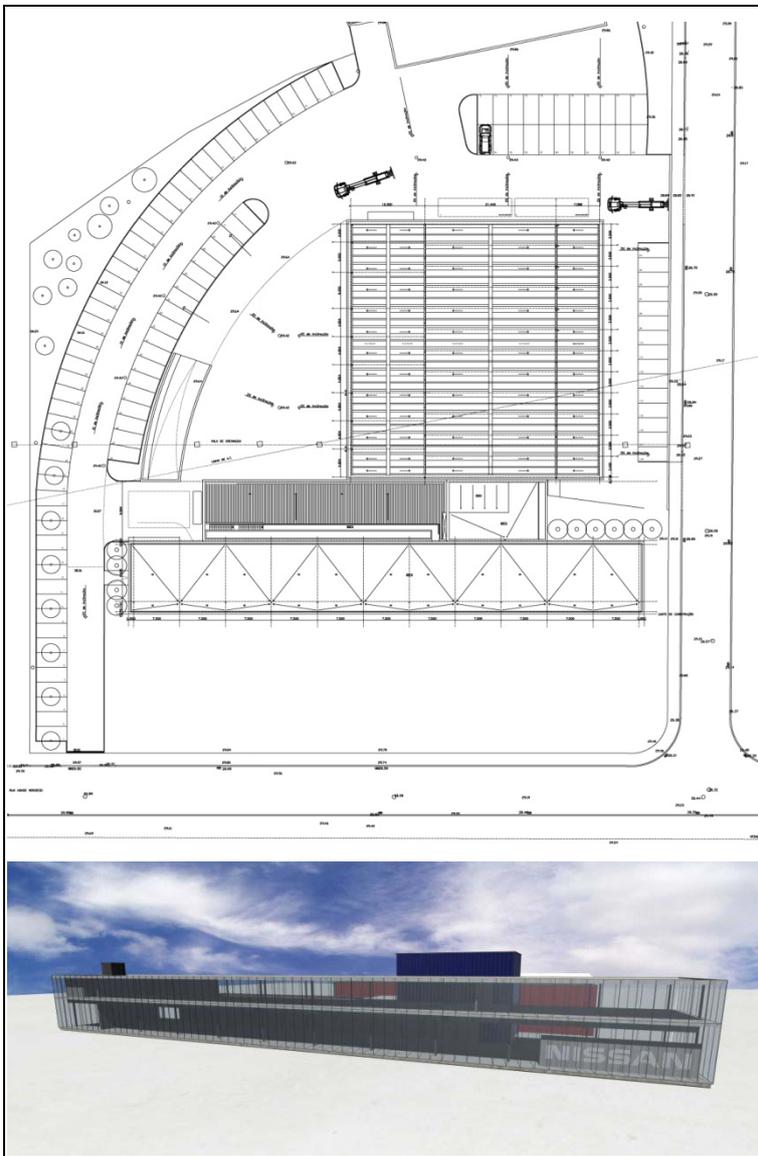


fig. 393 – Implantação e render da proposta para a Entrepósito-Nissan

o *outdoor* de espelho repõe a altura e continuidade das cêrceas dos edifícios vizinhos, e o modesto edifício que suporta a instalação desaparece por detrás da reflexão da grandiosa Veneza numa *curtain Wall* feita de uma imagem tipo da arquitetura moderna que Venturi combatia (fig. 390 e 391).

“Utilizei então esse ‘mecanismo’ descoberto pelo Venturi, que vem também do Barroco, onde pequenas capelas levantam grandes fachadas como se fossem catedrais, e propus fazer qualquer coisa como um grande ‘outdoor’, opaco..., um espelho, monumentalizando o barracão” Souto de Moura in (Cecilia & Levene, 2009, p. 11)

A referência a Magritte “*Ça ce n’est pas une pipe*”, espelhada numa materialização que foi em tempos o segredo e o privilégio da indústria de Veneza, o espelho, retira o carácter abstrato de *outdoor* e ajuda a contextualizar a proposta nesta procura constante, na obra de Souto de Moura, de referências geograficamente claras para as suas produções.

A procura de uma identidade “minhota” nas casas que realiza em Ponte de Lima, e no Norte de Portugal, ou as claras referências locais das suas casas realizadas no Sul da Europa, ajudam a entender essa preocupação, que se estende igualmente pelas referências culturais dos sítios onde trabalha, como as torres da China, 2012, numa associação clara com os “pagodes” budistas ou os equipamentos para a Marginal de Matosinhos, 2000, com a sua identidade industrial com o Porto de Leixões.

Na Bienal de Veneza, o *outdoor* em vez de anunciar, reflete a sua própria publicidade: Veneza e as pessoas que navegam no Grande Canal (fig. 392).

Uma década antes da Bienal de Veneza, Souto Moura realiza uma proposta, não construída, para o representante nacional da marca Nissan.

O projeto para a Entrepasto-Nissan, de 1999, caracteriza-se pela necessidade de responder a regras claras de identificação da marca (fig. 393).

“... a formalização da proposta, resulta não só de regras inerentes aos programas de imagem e funcionalidade corporativa da marca envolvida,

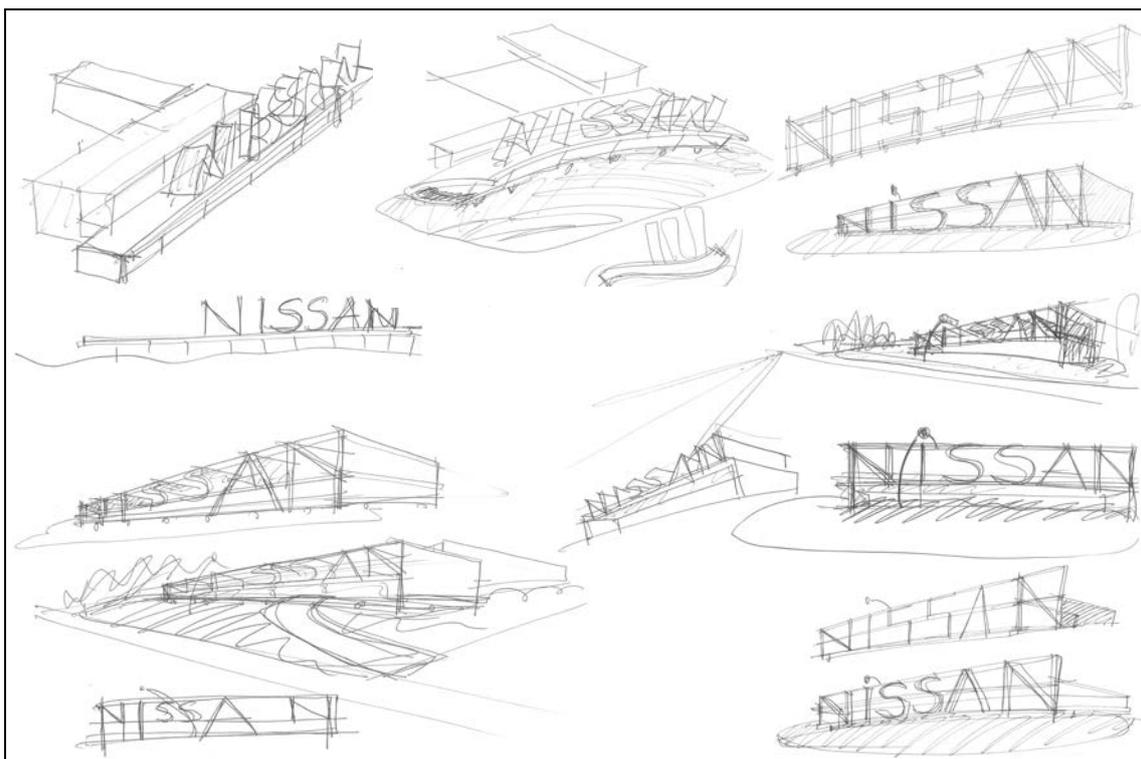


fig. 394 – Esquços de ESM das primeiras versões para a Entrepasto-Nissan

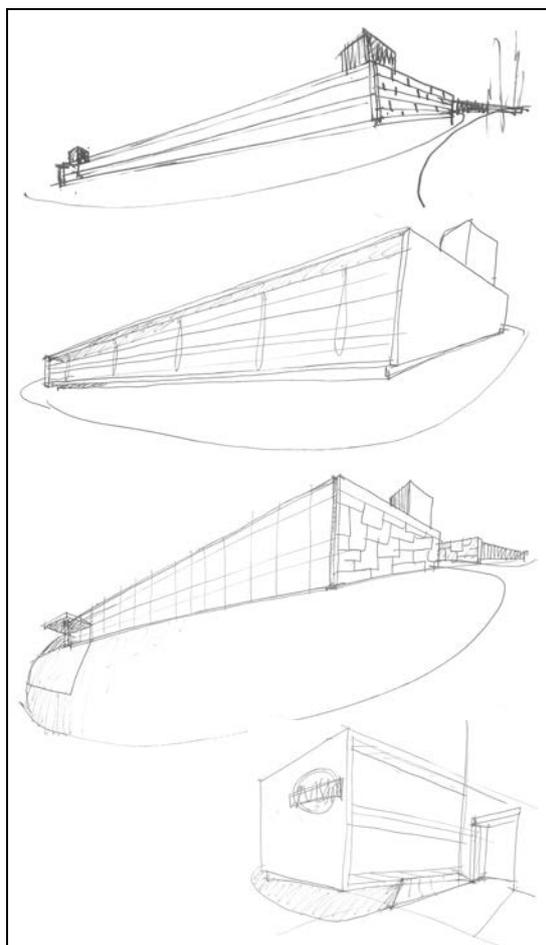


fig. 395 – Esquços de ESM de versão “caixa” anônima para a Entrepasto-Nissan

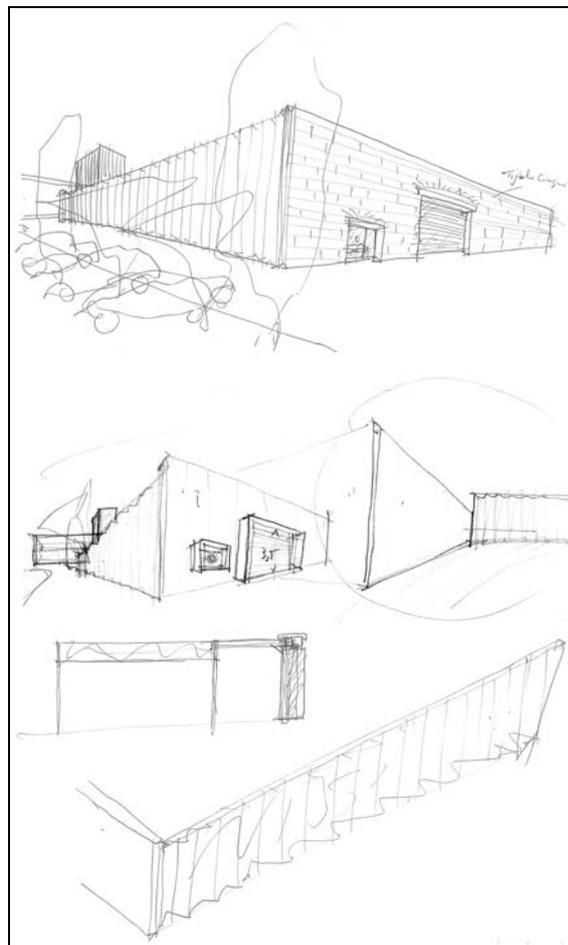


fig. 396 – Primeiros esquços de ESM dos edifícios de oficinas da Entrepasto-Nissan

Nissan, mas também dos condicionalismos inerentes às condições existentes e previstas para o local, como sejam as distâncias às vias confrontantes cuja proposta de ocupação respeita integralmente.

Na proposta, à exceção do edifício principal, onde terão lugar o stand de exposição e venda de veículos assim como a administração do concessionário, os outros edifícios propostos caracterizam-se essencialmente por serem estruturas pré-fabricadas revestidas a chapa de zinco ondulada, que permitem assim dar resposta às diversas necessidades que um espaço com estas características apresenta.

O primeiro, destaca-se dos anteriores, não só por ter uma cércea superior, ocultando visualmente as demais dependências que atrás dele se distribuem, como também pelo carácter mais permanente do mesmo, evidenciado essencialmente pela maior diversidade de materiais aplicados no revestimento do mesmo (betão, vidro, alumínio,...), funcionando este como a imagem de marca do concessionário.”⁵⁹

A imagem do Pato e o conceito de “*decorated shed*” de Venturi, assumem um carácter de clara referencia, quando se vêem os primeiros desenhos de ESM para o edifício, em que a imagem corporativa da marca, a palavra NISSAN, é explorada de uma forma exaustiva, na tentativa de introduzir o elemento *outdoor* ao volume construído (fig. 394).

A arquitetura comercial e tipicamente orientada para o automóvel, da cultura americana, poderia facilmente existir na via que passa em frente ao projeto, transformando-a na *Strip* de Las Vegas.

Os estudos subsequentes demonstram um reaproximar a uma linguagem mais iconograficamente identificável com os projetos de ESM onde os desenhos viajam pela “caixa” anónima que se vai transformando em função da materialidade das suas paredes exteriores (fig. 395).

No entanto, o conceito de “*decorated shed*” mantém-se inalterado. A frente para a rua carregada de simbolismo e a parte para trás mais convencional, anónima.

⁵⁹ Memória Descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor



fig. 397 – Esquços de ESM dos estudo cromáticos para os edifícios de oficinas da Entrepota-Nissan



fig. 398 – Maquete de versão final do projeto para a Entrepota-Nissan

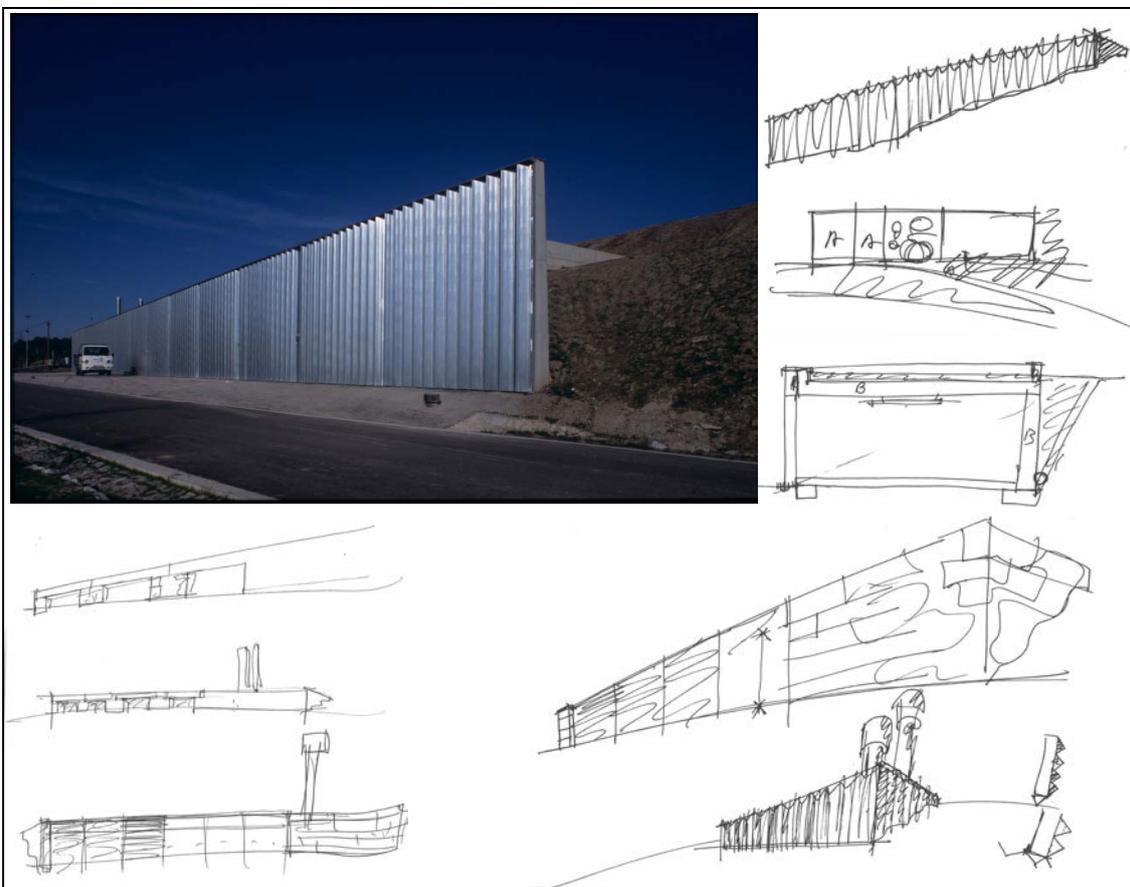


fig. 399 – Imagem do Armazém de Apoio para o complexo do Estádio de Braga e esquços preparatórios de ESM

No projeto da Entrepasto, as edificações “escondidas” atrás do edifício principal assumem um carácter mais industrial. Revestidas a chapa ondulada, idêntica aos portões de garagem necessários para o acesso ao interior dos diversos volumes, criam uma continuidade material que dilui a presença dessas edificações. A sua hierarquia é feita através das diferentes alturas e cores (fig. 396 e 397).

O edifício principal passa a ser uma caixa transparente, em vidro, de modo a poder mostrar os produtos/carros que a marca comercializa (fig.398).

A imagem da Bienal de Veneza em que a enorme superfície espelhada “esconde” o pequeno armazém de arte (Fondaco dell’Arte) aparece como continuidade de uma história não escrita, ou no caso do projeto da Entrepasto, não construída.

“Por ultimo abogaremos por el simbolismo de lo feo y lo ordinario en la arquitectura y por la significación particular del tinglado decorado con un frente retórico y una trasera convencional: por la arquitectura como refugio con símbolos encima” Robert Venturi in (Venturi, Izemour, & Brown, 1998, p. 115)

Catorze anos mais tarde, em 2004, é o pormenor dos portões de garagem em chapa que é utilizado, quando ESM tem de construir um pequeno Armazém de Apoio ao complexo do Estádio de Braga.

Situado junto à entrada de serviço do complexo do estádio, a construção serve para guardar os equipamentos e veículos que fazem a manutenção dos espaços exteriores.

Uma vez mais, aproveitando a encosta existente, ESM enterra o volume da construção, ficando apenas visível o acesso. O carácter industrial do equipamento é conseguido com a adoção, à face da rua, dos portões de chapa. A superfície de portões ultrapassa o comprimento e altura total do volume construído, como que se de um painel solto se tratasse (fig. 399), tal como acontece anos mais tarde, na superfície espelhada da Bienal.



fig. 400 – Imagens do Edifício Novartis

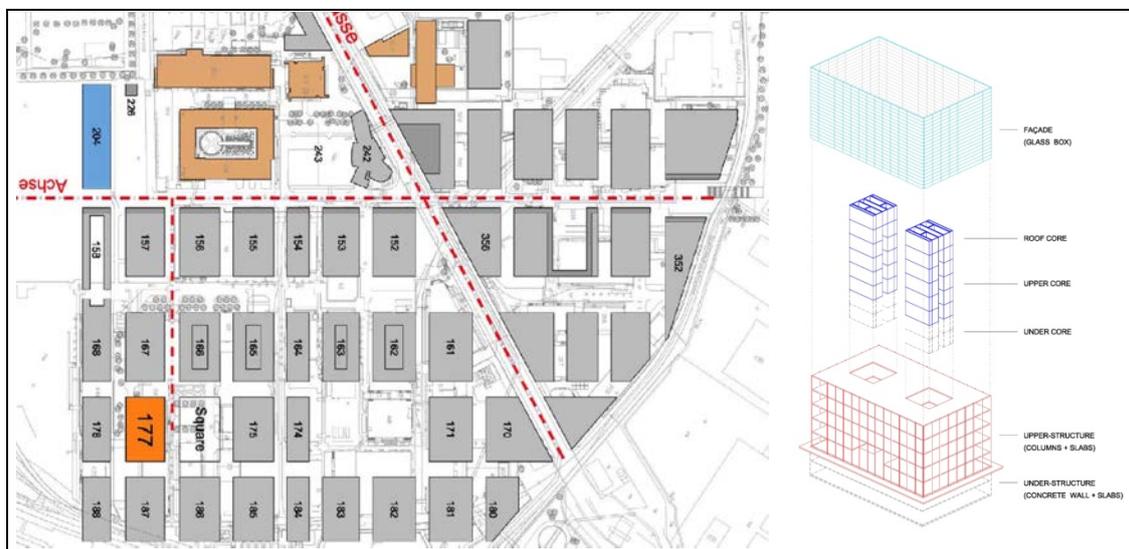


fig. 401 – Planta do Campus Novartis com a marcação a laranja, 177, da localização do edifício, e esquema estrutural do Edifício Novartis



fig. 402 – Imagens do Campus Novartis. À esquerda, em primeiro plano, edifício de Taniguchi, seguido de Lampugnani, Moneo, Krischanitz, Gehry e Chipperfield. Imagem da Direita, ao centro SANNA, rodeado à direita por Dinner e à esquerda por Mekli

O tema de uma arquitetura simbólica, ligada a uma interpretação “comercial” pode ser vista na maneira como ESM desenvolve o projeto para o Edifício de Laboratórios Novartis, de 2006, em Basileia (fig. 400).

“A proposta para a construção do edifício é baseada num conceito de transparência, flexibilidade e simplicidade, todos reunidos numa construção tecnológica.

...

Como resultado, a proposta é desenvolvida a partir de uma caixa de estrutura de aço simples com dois núcleos simétricos, onde ocorre a comunicação vertical, deixando o resto do edifício como áreas de ‘open-space’. A ideia é concentrar todas as infraestruturas e acessos verticais nos núcleos centrais, a fim de alcançar o máximo de flexibilidade na ocupação de cada um dos pisos.

...

A fim de alcançar as condições necessárias de luz ambiente nas áreas de laboratório e escritório, foi concebido um sistema de sombreamento na fachada, com a dimensão da métrica estrutural existente, capaz de regular a intensidade da luz solar no interior do edifício e simultaneamente criar no exterior a imagem de uma caixa de vidro modular em constante transformação.

O sistema consiste de dois planos de fachada, em que o interior é um vidro moldado transparente, fixo numa grade modular, responsável pelo corte térmico e o exterior é composto por translúcidos painéis de vidro (dois por módulo), com duas cores, cinza e verde claro que contrastam com a ‘pele’ interior mais escura e que podem mover-se para cima e para baixo através de um mecanismo elétrico, a fim de ajustar a luz solar em cada compartimento (módulo).”⁶⁰

Inserido no Campus de St. Johann (fig. 401), o edifício faz parte de um processo de renovação do Campus, empreendido pela farmacêutica Novartis, que pretende refletir uma nova ideia de espaço tecnológico e estético com

⁶⁰ Memória Descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor



fig. 403 – Renders e esboços de ESM da proposta do concurso de 2003 para o Campus Novartis

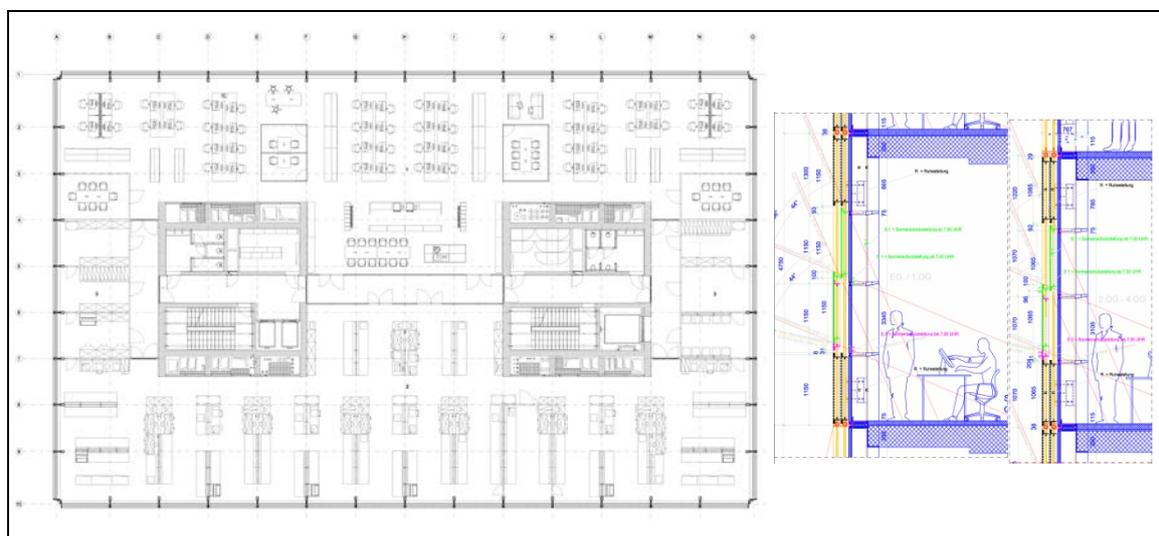


fig. 404 – Planta e estudos de sombreamento da fachada do Edifício Novartis

uma comunicação intensa entre as pessoas, para o desenvolvimento e a pesquisa científica.

A Novartis é uma das maiores companhias farmacêuticas e de biotecnologia, que juntamente com a sua rival Hoffmann-Roche, competem pelo título de melhor companhia farmacêutica, num processo de desenvolvimento e fortuna, em que a indústria química foi o motor de desenvolvimento comercial da cidade de Basileia.

O plano do Campus, da autoria de arquiteto Vittotio Lampugnani, remete para uma época renascentista em que a organização reticular e a ideia de quarteirão eram sinónimos de ordem.

Cada um dos “quarteirões” corresponde a um único edifício, e “foram” entregues a arquitetos de renome internacional. Da lista de arquitetos que tem projetos no Campus, fazem parte Roger Dinner, Sanaa, Rafael Moneo, Frank Gehry, Yoshio Taniguchi, David Chipperfield, Adolf Krischanitz, Tadao Ando, Fumihiko Maki, Renzo Piano, Jean Nouvel ou Alvaro Siza (fig. 402).

O convite a Souto de Moura surge após um concurso realizado para o Campus, em 2003, para um edifício de escritórios, ganho por Sanaa. Neste concurso, ESM apresenta uma ideia que desenvolve uma vez mais o tema da “caixa” enquanto elemento espacial. O edifício com 4 pisos, mais não era do que um conjunto de “caixas” sobrepostas, penduradas para fora do limite físico do edifício, em que a “caixa” era um escritório ou sala de reuniões, e os espaços entre elas eram ocupados pelo restante programa (fig. 403). Este tema das caixas tinha sido utilizado, na Casa do Cinema de 1998, em que as “caixas”, os “óculos”, eram os espaços de leitura da biblioteca, e seria utilizado mais tarde no Edifício de Escritórios da Av. Da Boavista de 2007 em que os volumes pendurados na “mesa” são os espaços de trabalho.

O projeto de 2006 resulta de uma encomenda direta da Novartis, e ESM socorre-se de um dos temas que utiliza frequentemente, para a definição final da volumetria: a métrica, o ritmo e a repetição. Os exemplos do Hotel de Salzburgo, 1990, da Torre do Burgo, 1991, do Edifício da Rua do Teatro, 1992, ou o Edifício da Maia, 1997, ajudam a entender um raciocínio que se apoia

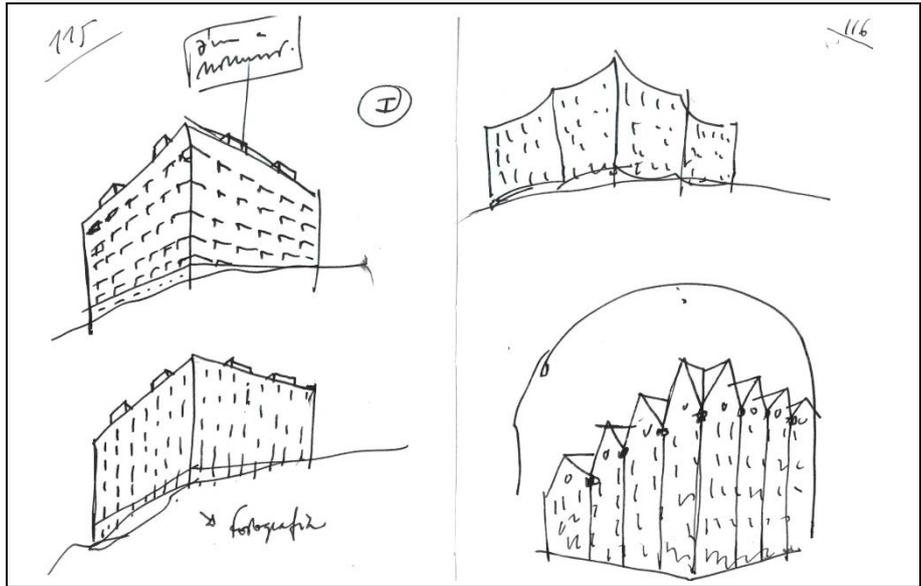


fig. 405 – Esquços de ESM das 1ª abordagem dos projeto do Edifício Novartis

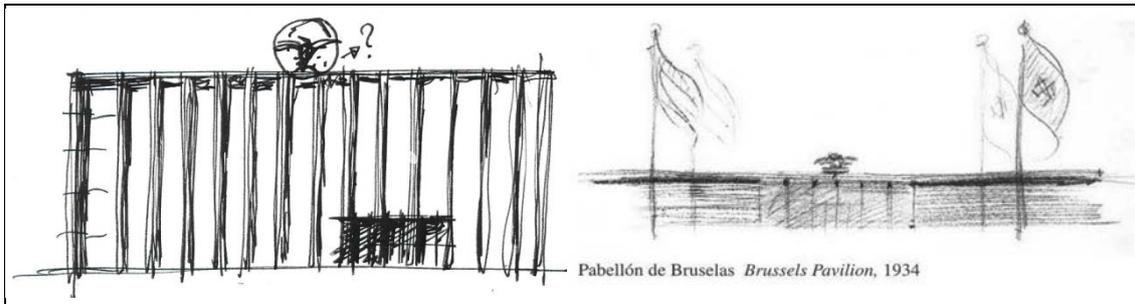


fig. 406 – À esquerda esquiço de ESM para o Edifício Novartis e à direita desenho de Mies para o Pavilhão de Bruxelas de 1934

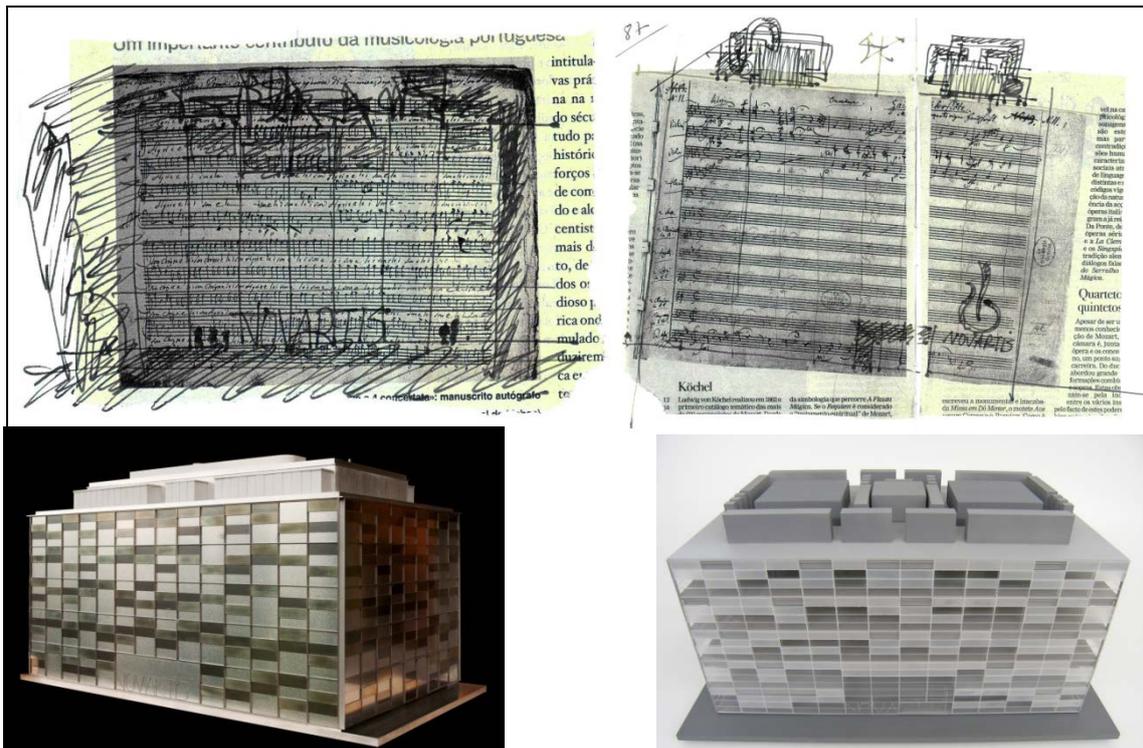


fig. 407 – Esquços de ESM sobre jornais, da métrica de fachada e maquetes do Edifício Novartis

em regras claras, como ponto de partida para a formalização das suas propostas.

O edifício da Novartis é o resultado de uma métrica clara, consequência do módulo, estritamente definido pelo cliente, para os laboratórios que tinham de funcionar no seu interior: 3.625m x 3.800m, que dá origem a um módulo retangular de 53.10m x 31.20m. A fachada do edifício é consequência dos estudos de luminosidade e capacidade de sombreamento necessário ao normal funcionamento dos laboratórios, e os painéis exteriores, cromaticamente diferentes do resto do volume, introduzem a necessária dose de arbitrariedade ao rigor geométrico (fig. 404).

Os primeiros desenhos, realizados para a proposta do edifício, demonstram um edifício anónimo, com aberturas regulares nas paredes exteriores. Mas é quando Souto Moura escreve "I'M A MONUMENT" por cima de um desses edifícios anónimos que a procura de uma imagem simbólica se torna o fio condutor do desenvolvimento do projeto (fig. 405).

É este simbolismo que ESM procura, quando desenha um edifício com uma regra já definida pela métrica dos laboratórios no interior, mas com um apontamento de uma águia no seu topo, rodeada por um ponto de interrogação, como que procurando o símbolo institucional da Novartis ou simplesmente procurando entender Mies van der Rohe, quando fez a proposta para o Pavilhão de Bruxelas de 1934. Mies desenha, para o Pavilhão de Bruxelas, um edifício moderno rodeado de bandeiras com suásticas e uma águia no topo do edifício, que simbolizava o terceiro Reich. (fig. 406). O poder político de então contra o poder económico de agora.

Ultrapassada esta fase, são os elementos externos ao campo da arquitetura que ajudam a consolidar opções. Neste caso, apontamentos de um jornal com pautas de música confirmam uma composição métrica como solução válida.

A palavra institucional, Novartis, é parte integrante dos desenhos e maquetes subsequentes, como *billboards* na *Strip* de Las Vegas, lembrando quem passa, que aquele espaço arquitetonicamente "perfeito" continua a ser o Campus da Novartis (fig. 407).

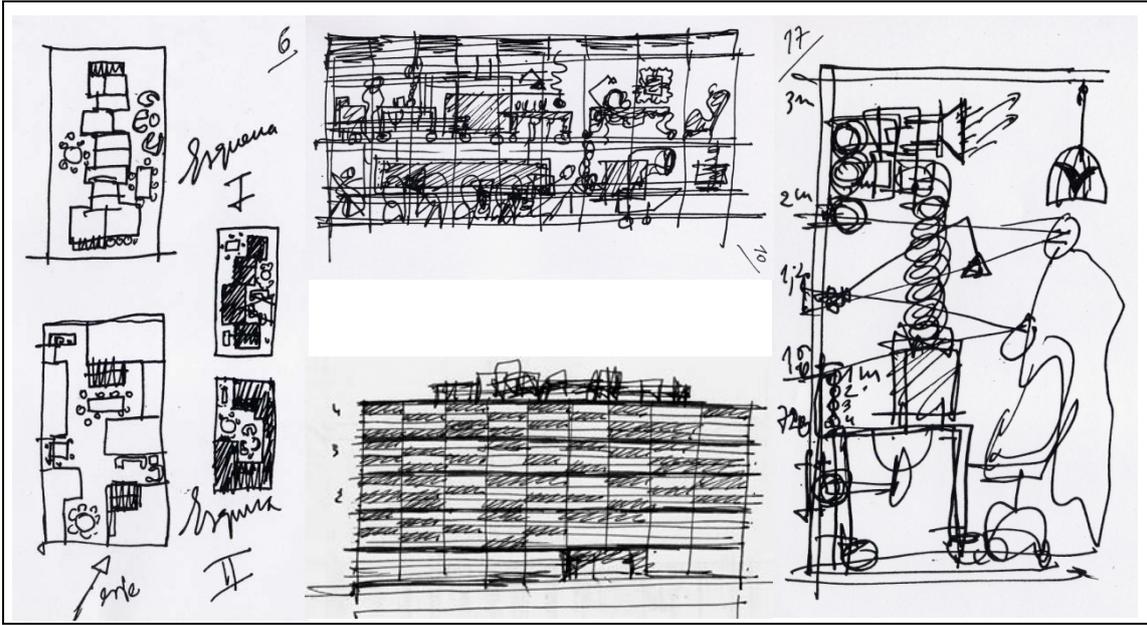


fig. 408 – Esquços de ESM de esquemas de principio para o Edifício Novartis

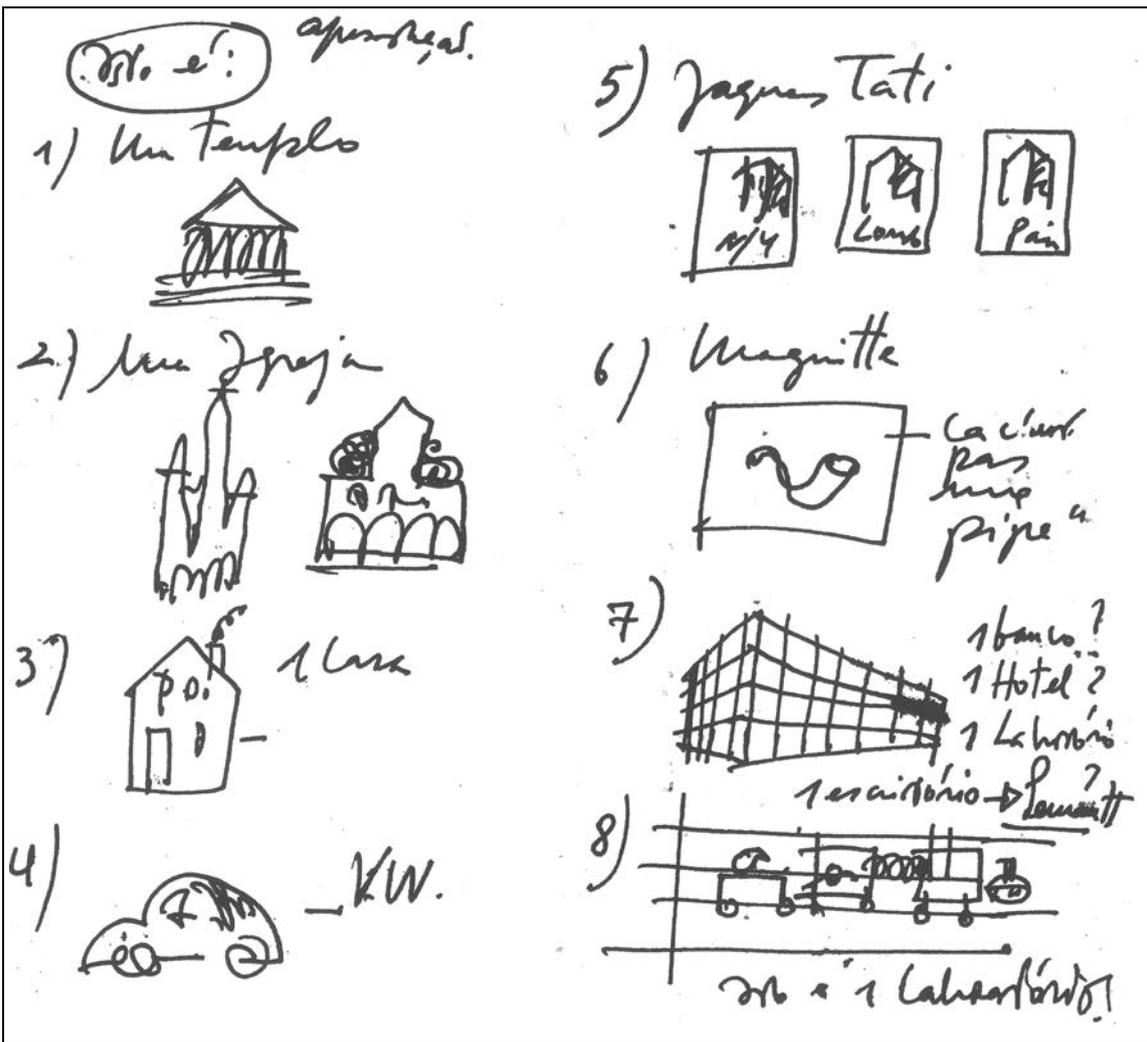


fig. 409 – Esquço ESM do esquema de apresentação do Edifício Novartis

Na parte final do projeto, a palavra Novartis é retirada para cumprir as regras do Campus que personaliza cada edifício com um nome próprio. Neste caso *Physic Garden 3*, que identifica igualmente o jardim criado diante do edifício.

Ao mesmo tempo que as questões da fachada são equacionadas, ESM estuda a organização interna das plantas do edifício. Concentrar os equipamentos do edifício junto à fachada, libertando o espaço do interior para o funcionamento do mesmo, ou concentrar os equipamentos no “miolo” da planta, libertando a periferia junto à fachada para o acomodar do programa necessário.

A solução adotada de libertar a periferia da planta, permite criar dois núcleos centrais que juntam os equipamentos e serviços necessários ao funcionamento do edifício, servindo ao mesmo tempo como elementos estruturais. A estrutura da fachada, passa igualmente, a funcionar como parte integrante da utilização diária dos laboratórios, sendo quase uma montra do interior do edifício, tal como a fachada do Entrepasto-Nissan que permitia ver os produtos em exposição (fig. 408).

A maneira como ESM apresenta o projeto está expressa nos apontamentos que uma vez mais realiza no seus cadernos. É possível entender a preocupação na demonstração de símbolos como forma de aferir a opção final do projeto. Deste modo, podemos voltar a ir buscar Leon Krier e os seus “*nameable objects*” quando ESM começa por desenhar: 1) um templo; 2) uma igreja; 3) uma casa; 4) um VW Beetle; 5) Jacques Tati⁶¹; 6) Magritte “*Ça ce n’est pas une pipe*”; 7) um anónimo edifício⁶²; 8) Isto é 1 Laboratório (fig. 409), terminando no desenho da fachada do edifício da Novartis em que se veem os equipamentos dos laboratórios por trás.

No entanto, a imagem do “*decorated shed*” em que o edifício pretende mostrar aquilo que é, acaba por se perder devido à materialização imposta pelas condicionantes técnicas e normativas existentes, tanto do Campus como das autoridades Suíças, e o edifício passa a fazer parte do I AM A MONUMET que é o Campus Novartis.

⁶¹ Quando realiza Playtime e uma torre de escritórios é igual em Nova York, Londres ou Paris

⁶² Edifício que tanto pode ser 1 banco, 1 hotel, 1 laboratório ou 1 escritório

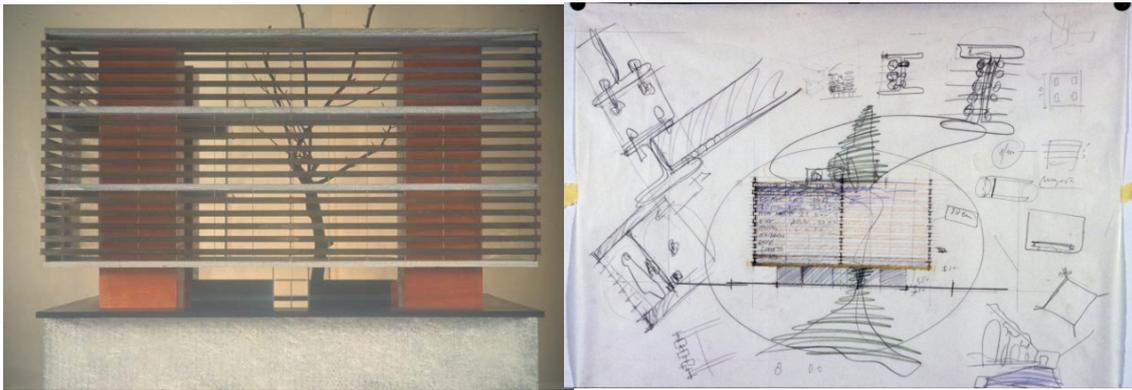


fig. 410 –Maquete e esquiços de ESM da pormenorização da fachada do Banco Ideal da Olivetti

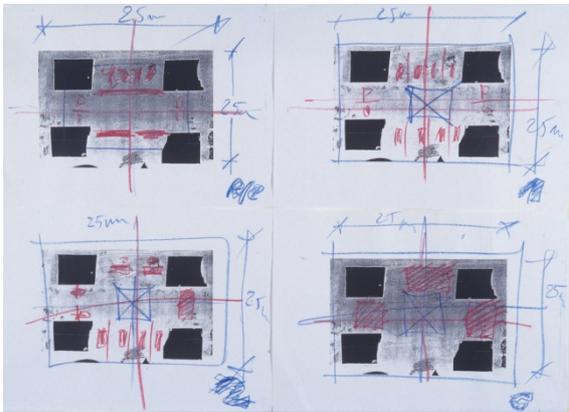


fig. 411 – Esquema das plantas do Banco Ideal da Olivetti

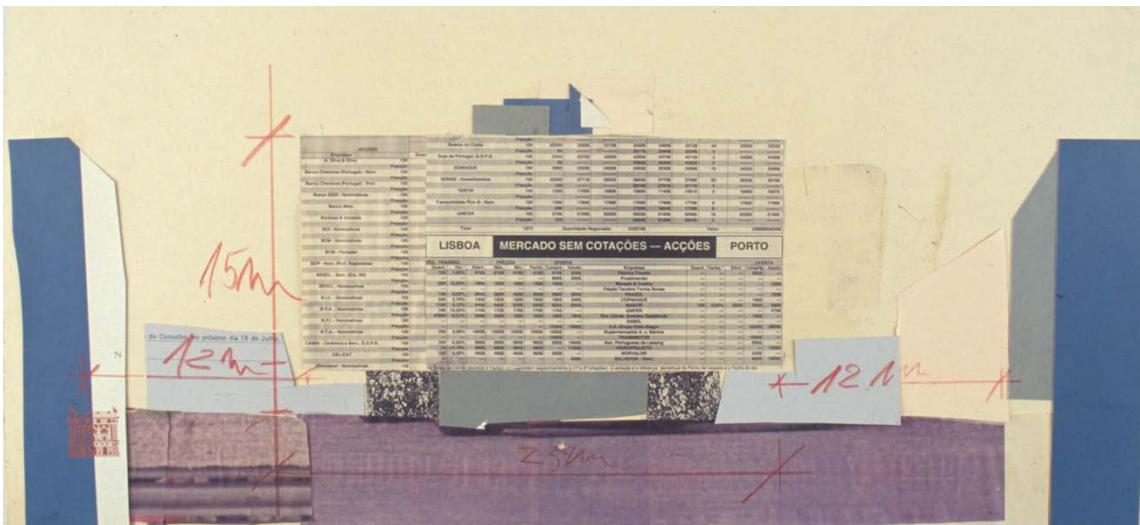


fig. 412 – Colagem de ESM do Bando Ideal da Olivetti

Grande parte dos princípios utilizados no Edifício de Laboratórios Novartis, estão representados no concurso realizado para o Banco Ideal de Olivetti, de 1993.

“Não se trata propriamente nem de um concurso, nem de um projeto, mas da construção de um objeto, um modelo, sobre um possível edifício sem lugar.

O projeto entendido como um registo para materialização de uma ideia, apenas existe nos desenhos de construção da maquete e da caixa que a transporta.

O que sobrou, é uma espécie de arquivo, material que se foi tornando disponível, até se conseguir fixar o programa inicial.”⁶³

A não existência formal de um programa ou local específico para a realização da proposta, permitiu a adoção de soluções, ou de temas, que se foram agrupando de forma a criar um todo conceptualmente unitário.

A imagem da fachada ritmada por elementos horizontais que rodeiam o volume, remete para o projeto do Hotel de Salzburgo, de 1990, e para o conceito de estruturas primárias de Judd. Os esboços da materialização da fachada demonstram a mesma preocupação utilizada na pormenorização do Edifício da Rua do Teatro, de 1992, e o cuidado com a escala humana é a mesma tida na elaboração da fachada do Edifício Burgo, de 1991 (fig. 410).

A planta, que concentra os acessos verticais e áreas de serviço em quatro núcleos periféricos, libertando o máximo de espaço possível para o funcionamento do programa, é utilizada mais tarde para a solução de otimização funcional do Edifício Novartis (fig. 411).

Mais importante, e tal como utilizado anos mais tarde na Novartis, são os elementos externos ao campo restrito do léxico da arquitetura que ajudam a confirmar e sustentar a versão final da proposta. No caso da Novartis um recorte de jornal com uma pauta de música, no caso do Banco Olivetti, é um recorte de jornal com as cotações bolsistas. Souto de Moura utiliza esta colagem para realizar uma apresentação da proposta, que ajuda a contextualizar a solução final (fig. 412).

⁶³ Memória Descritiva do projeto, consultada no arquivo do autor



fig. 413 – Render do Centro Cultural de Blois de Herzog & de Meuron

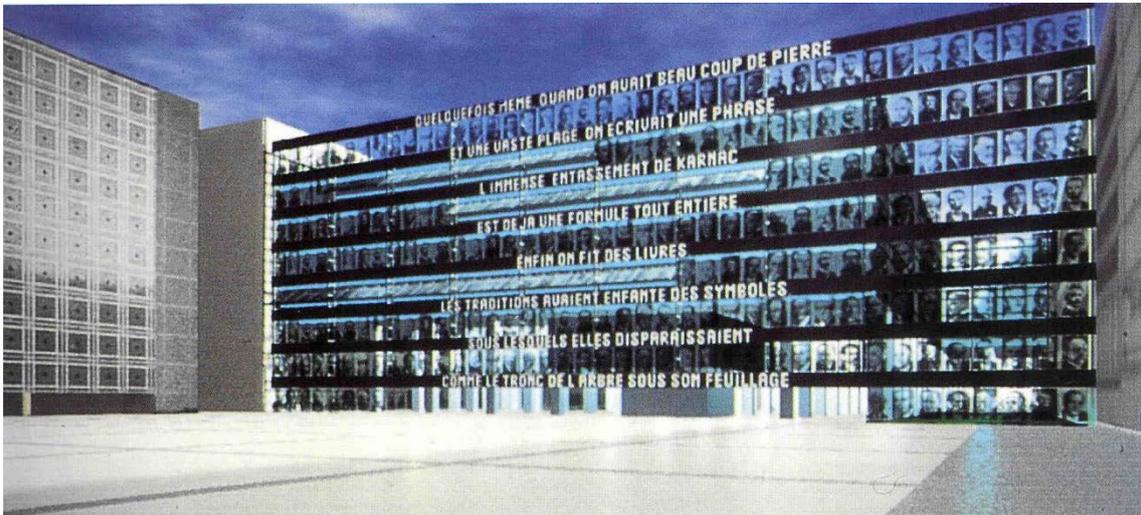


fig. 414 – Render da Biblioteca de Jussieu de Herzog & de Meuron - Dia

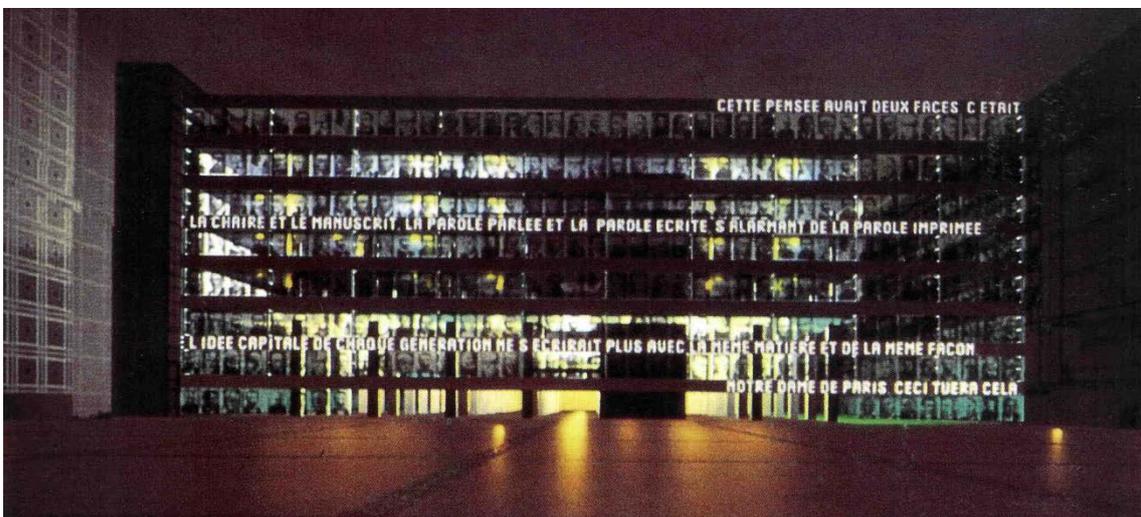


fig. 415 - Render da Biblioteca de Jussieu de Herzog & de Meuron - Noite

O objeto construído, que serve de ponto de partida para o proposta de Banco Ideal da Olivetti, é um arquivo material de soluções utilizadas e um reservatório mental de soluções a utilizar, tecnicamente possíveis ou simbolicamente identificáveis.

Neste campo de referências simbólicas, podemos considerar também, Jacques Herzog, de quem Souto de Moura foi colega, quando ambos lecionaram em Harvard, durante os anos 80, e por quem nutre uma clara admiração e amizade.

Herzog & de Meuron realizaram no início dos anos 90 dois projetos que poderemos enquadrar neste âmbito das simbologias enquanto campo híbrido de atuação, contrário aos princípios modernistas de coerência formal.

Nos concursos para o Centro Cultural de Blois, de 1991 e para as Duas Bibliotecas do Campus de Jussieu, de 1993, ambos em França, as fachadas dos edifício, são elas mesmas os elementos de identidade dos objetos construídos.

No concurso de Blois a fachada realizada através de elementos horizontais que acentuam o caráter de cheio/vazio, criam um edifício anónimo, de escala indefinida na paisagem, tal como as estruturas primárias de Judd nas salas onde se encontravam expostas. A utilização do elemento estrutural da fachada, para acolher painéis eletrónicos, que reproduzem fragmentos dos texto das peças que estão em cena no interior do edifício, e que “rodam” o perímetro do mesmo, acentuam a horizontalidade do volume, ao mesmo tempo que “identificam” a sua função (fig. 413).

Nas Bibliotecas de Jussieu, o princípio da horizontalidade da fachada mantém-se o mesmo do concurso de Blois, mas a transparência do vazio do vidro é limitada pela introdução de serigrafias de rostos de escritores e investigadores de referencia para o Campus Universitário. Deste modo, a relação entre o homem e o texto constitui a essência do edifício e determina a importância deste no conjunto do Campus universitário (414 e 415).

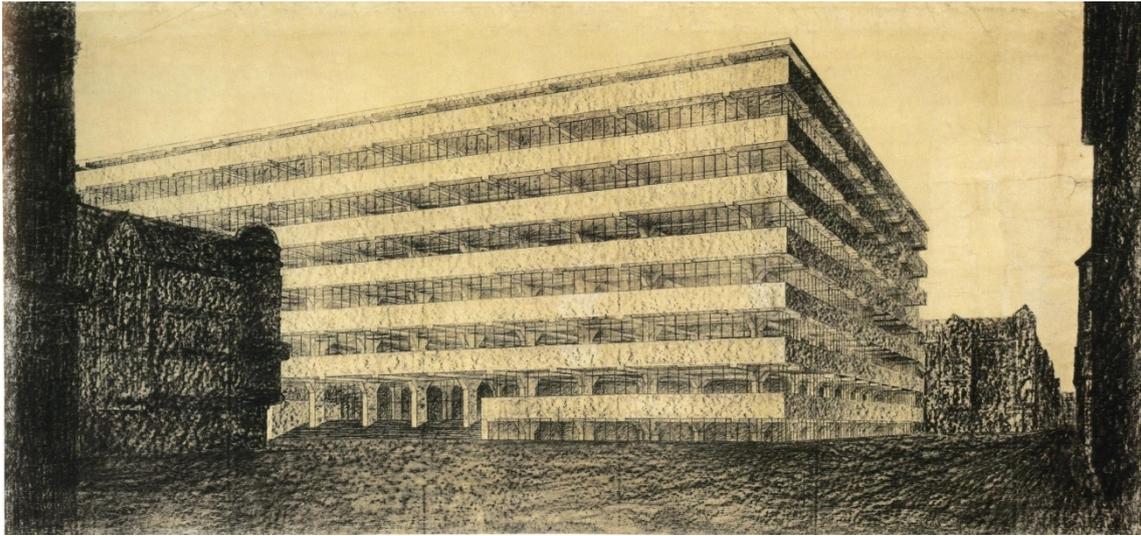


fig. 416 – Imagem do Edifício de Escritórios em betão – Mies Van der Rohe

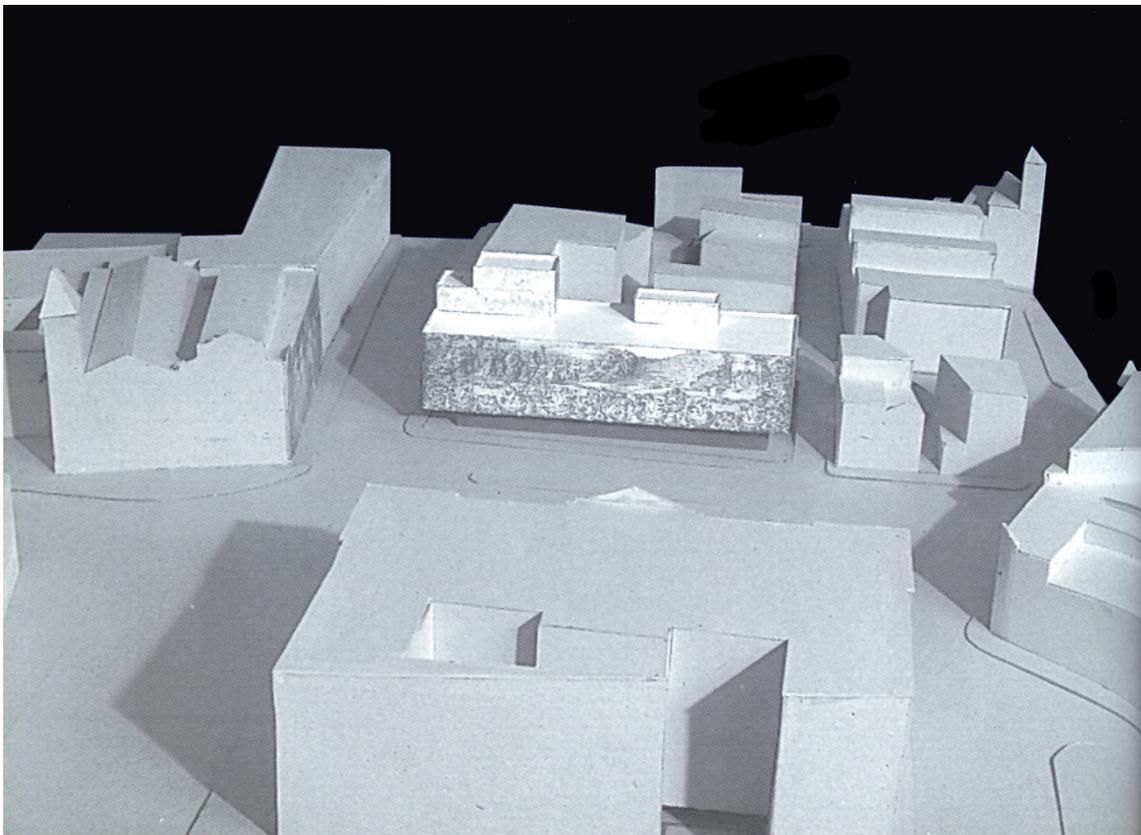


fig. 417 – Maquete da proposta para os Armazéns Cunha

“Penso que o que é necessário fazer é estudar as obras de Jacques & Pierre, obra a obra, planta a planta, corte a corte, material a material, e entender a sua especificidade.

Só assim poderemos captar as regras de um Corpus teórico e prático que preconiza a divulgação e o uso de uma determinada maneira de entender e praticar uma certa disciplina, neste caso a arquitetura.”⁶⁴

E é na disciplina da arquitetura que Herzog & de Meuron assumem culturalmente a sua condição de Pós-modernidade, utilizando a Modernidade como meio de estudo preparatório para as suas peças.

É nessa utilização da modernidade como campo de estudo que podemos identificar Mies van der Rohe e a sua proposta de 1922 para um Edifício de Escritórios em betão armado (fig. 416), como ponto de referencia para as propostas de Blois e Jussieu de Herzog & de Meuron ou mesmo para o Banco Ideal da Olivetti de Souto de Moura.

O edifício de Mies é um elogio á capacidade material do betão. O sistema estrutural é dominante, ele é a arquitetura. De modo a evitar qualquer diluição da sua importância, Mies recua o plano de vidro acentuando o caráter cheio/vazio, mas principalmente a horizontalidade do edifício através da sua materialidade, da sua estrutura. Contextualizando no tempo, o edifício de Mies era a afirmação das possibilidades materiais da época.

Para Herzog & de Meuron, as suas propostas são uma afirmação das possibilidades técnicas existentes e para Souto de Moura o Banco Ideal da Olivetti é a afirmação de possibilidade metodológica de fazer arquitetura apoiada na interdisciplinaridade das diversas formas de representação artística como forma de fazer um objeto.

Mas a arquitetura enquanto suporte e Mies, enquanto referência, encontrar-se na proposta de Souto de Moura para o Edifício na Praça Gomes Teixeira, de 1995, no Porto (fig. 417).

⁶⁴ Texto "NOTAS PARA UMA SÍNTESE DA FORMA" de Eduardo Souto de Moura consultado no arquivo pessoal do autor



fig. 418 – Imagens dos Armazéns Cunha

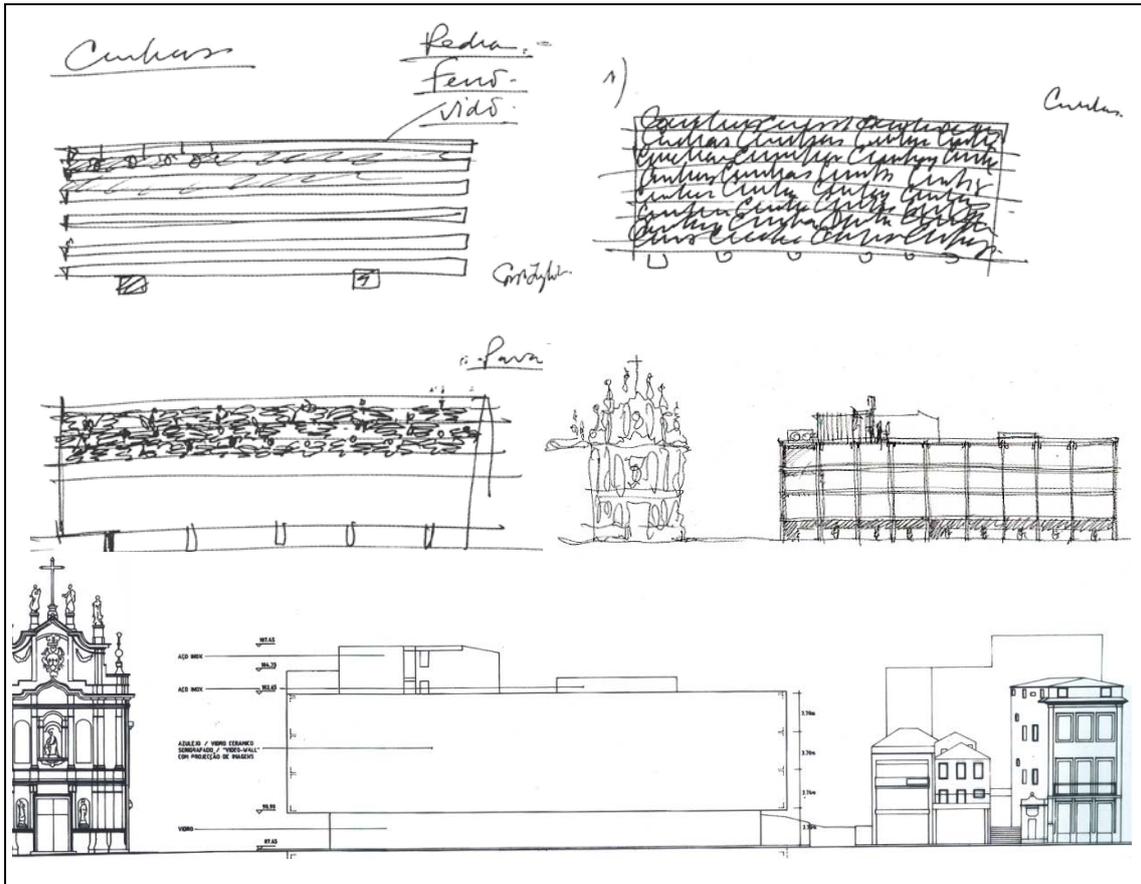


fig. 419 – Esquícios de ESM de estudos e definição final da volumetria para os Armazéns Cunha

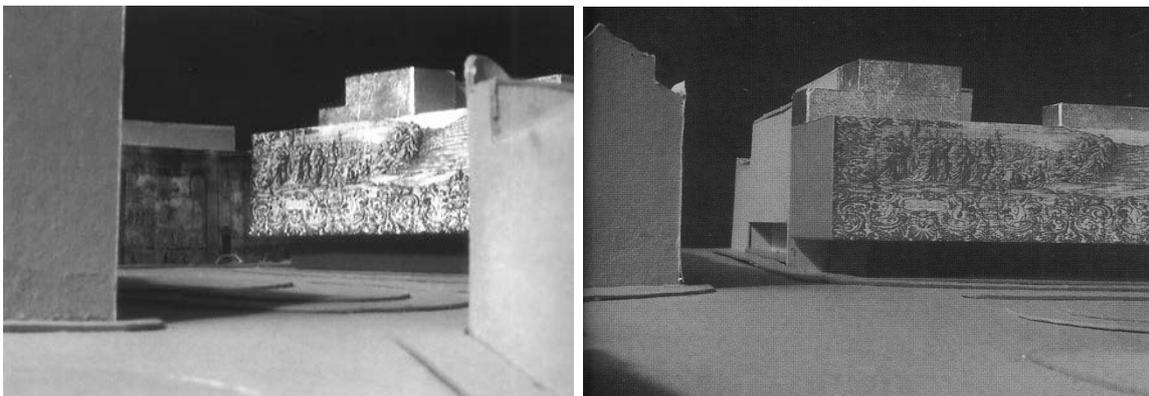


fig. 420 – Imagens da maquete dos Armazéns Cunha – enquadramentos de rua

“A Praça dos Leões é uma praça retângular com uma fonte central, ladeada em três lados por edifícios públicos.

O outro lado é composto por um somatório de construções (casas, lojas, armazéns) sem grande interesse, onde apenas se destaca uma casa do séc. XVII encostada a uma empena de fibrocimento com 20 metros de altura.

O projeto desloca a casa do séc. XVII para o ângulo oposto enquadrando-a numa praça de escala adequada.

Propomos um volume unitário, alinhado pela cornija da Igreja, reforçando a unidade da Praça como espaço público.

O tema da fachada é o ‘azulejo’, como um espelho que reflete em simetria o painel lateral da Igreja.

O projeto foi reprovado evocando-se que o ‘melhor era que tudo ficasse como está’ - a cobardia intelectual coabitou com a burocracia.’⁶⁵

O cliente do Edifício da Praça Gomes Teixeira é o dono dos Armazéns Cunha, um conjunto de edificações adquiridas ao longo dos anos e unidos pelo seu interior de forma a albergar os diversos departamentos de vendas. Pretendiam por isso uma proposta para um edifício único que satisfizesse as necessidades espaciais e logísticas dos Armazéns (fig. 418).

Se a primeira proposta de ESM remete uma vez mais para o tema da repetição de elementos como forma de autonomizar a escala do edifício, rapidamente passa a estudar soluções em que a “imagem” do edifício assume importância perante o “tipo” de programa. O conceito de “*decorated shed*” surge quando começa a estudar uma fachada “feita” com o símbolo dos Armazéns, um pavão” ou quando palavra *Cunha* é reproduzida de uma forma quase infinita, criando um “*curtain wall*” cénica como símbolo de função ou marca (fig. 419).

Desde o início que a altura do edifício se encontra definida pelas construções vizinhas mas a solução final de uma fachada revestida com um painel de azulejos, remete para uma procura de significado regional, ou neste

⁶⁵ Memória Descritiva do projeto, consultada no arquivo do auto



109, 110. Under Mies, Eduard Ludwig redesigned an existing department store in Dessau, Germany, 1932. The store and its proposed new facade.



fig. 421 – Proposta de Mies van der Rohe e Eduard Kudwig para os Armazéns em Dessau - em cima situação original e em baixo proposta para a fachada

caso local, de modo a manter ou enaltecer a importância da igreja revestida a azulejos que remata um dos topos a Praça (fig. 420).

A importância de Rossi e a sua arquitetura racional com um leve toque de Venturi. A ambiguidade de Venturi encontra o seu limite quando confrontada com a carga histórica da cidade europeia.

Em Veneza de 2008, é a cidade que necessita dessa ambiguidade como forma de se valorizar a si própria.

No entanto, a imagem da proposta que Mies fez com seu aluno, Eduard Ludwing, para a remodelação dos Armazéns em Dessau, Alemanha, em 1932 (fig. 421), em que um conjunto de edifícios são agregados numa mesma proposta, por detrás de um pano único de fachada de vidro, com a altura dos edifícios adjacentes, parece pairar sobre a proposta do edifício para os Armazéns Cunha numa demonstração por parte de Souto de Moura, de um método de trabalho, que procura na Modernidade, metodologias de intervenção para problemas concretos no âmbito do seu trabalho, utilizando-as de uma forma operativa, mais do que, manifestações de afirmações teóricas, doutrinárias ou académicas.

Bibliografia

Livros

- Ábalos, Ināki. 2003.** *A boa-vida - Visita guiada à casa da modernidade.* Barcelona : Gustavo Gilli, 2003.
- Adams, Nicholas. 2006.** *Skidmore, Owings & Merrill - SOM since 1936.* Milão : Electa, 2006.
- Baeza, Alberto Campos. 2011.** *Pensar com as Mãos.* Casal da Cambra : Caleidoscópio, 2011.
- Baldeweg, Juan Navarro. 2001.** *La Habitación Vacate.* Girona : Pre-Textos, 2001.
- Blake, Peter. 1981.** *L.Mies van der Rohe - Una conversación. Conversación entre Mies van der Rohe y Peter Blake. Escritos, diálogos y discursos.* Murcia : C.O.A.A.T, 1981.
- Breuer, Marcel. 1956.** *Sun & Shadow: The Philosophy of an Architect.* Nova York : Dodd Mead & Co, 1956.
- Brewter, Ghiselin. 1952.** *The Creative Process.* California : Berkeley University of California, 1952.
- Cantacuzino, Sherban. 1964.** *Modern Houses of the world.* Londres : Studio Vista Limited, 1964.
- Cantz, Hatje. 2003.** *Donald Judd Architectura.* Viena : MAK, 2003.
- Carreño, Francisca Pérez. 2003.** *Arte Minimal. Objecto y sentido.* Madrid : A. Machado Livros S.A., 2003.
- Carter, Peter. 1999.** *Mies van der Rohe at work.* Londres : Phaidon, 1999.
- Castanheira, Carlos. 2007.** *Alvaro Siza - Vinte e dois projectos recentes.* Lisboa : Casa da Arquitectura, 2007.
- Checa, Manuel. 1991.** *Luis Barragán 1902-1988: obra construida.* Sevilha : Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1991.
- Cianchetta, Alessandra e Molteni, Enrico. 2004.** *Álvaro Siza - Casas 1954-2004.* Barcelona : Gustavo Gilli, 2004.
- Corbusier, Le. 1998.** *Por uma Arquitetura.* São Paulo : Editora Perspectiva S.A., 1998.
- Costa, Alexandre Alves. 2007.** *Alexandre Alves Costa - Textos Dados.* Coimbra : Editoria darq, 2007.

—. 1995. *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa, outros textos sobre arquitectura Portuguesa*. Porto : F.A.U.P. Publicações, 1995.

Dias, Manuel Graça. 2004. *30 Exemplos da Arquitectura Portuguesa ao virar do Século XX*. Lisboa : Relógio d'Água, 2004.

Driller, Joachim. 2000. *Breuer Houses*. Londres : Phaidon, 2000.

Esposito, António e Giovani, Leoni. 2003. *Eduardo Souto de Moura*. Milão : Electa spa, 2003.

Fliegler, Louis. 1959. *Levels of Creativity*. California : University of California Press, 1959.

Giurgola, Romaldo. 1996. *Louis I Kahn*. Barcelona : Gustavo Gilli, 1996.

Hyman, Isabelle. 2001. *Marcel Breuer, Architect - The Career and the Buildings*. Nova York : Abrams, 2001.

Kaufmann, Emil. 1980. *Três Arquitectos Revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequen*. Barcelona : Gustavo Gilli, 1980.

Krier, Leon. 1980. *Houses, Palaces, Cities*. Berlin : Belvedere, 1980.

Lino, Raul. 1992. *Casa Portuguesas*. Lisboa : Cotovia, 1992.

Machabert, Dominique e Beaudouin, Laurent. 2008. *Álvaro Siza - Uma questão de Medida*. Casal da Cambra : Caleidoscópio, 2008.

Martí, Carlos e Pizza, Antonio. 1989. *Adolf Loos*. Barcelona : Stylos, 1989.

Masello, David. 1993. *Architecture Without Rules - The Houses of Marcel Breuer and Herbert Beckhard*. Nova York : Norton & Company, 1993.

Moneo, Rafael. 2004. *Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporaneos*. Barcelona : ACTAR, 2004.

Montaner, Josep Maria. 1995. *Depois do Movimento Moderno*. Barcelona : Gustavo Gilli, S.A., 1995.

Moura, Eduardo Souto de. 2004. *Dopo Aldo Rossi. d'Architettura #23 - Revista Italiana d'Architettura*. Abril de 2004.

—. 2005. *Os Amantes - A Modernidade e o Pós Modernismo no Norte de Portugal. Descontinuidades - Arquitectura contemporânea norte de Portugal*. Porto : Civilização, 2005.

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

- Neves, José Manuel das. 2004.** *Eduardo Souto de Moura - Casa do Cinema Manoel de Oliveira*. Casal da Cambra : Caleidoscópio, 2004.
- Nufrio, Anna. 2008.** *Eduardo Souto de Moura - Conversa com estudantes*. Barcelona : Gustavo Gilli, SL, 2008.
- Ojeda, Oscar Riera. 1998.** *Ten Houses - Eduardo Souto de Moura*. Massachusetts : Rockport, 1998.
- Rebelo, Camilo. 2011.** *Eduardo Souto de Moura: 30 anos, projectos seleccionados*. Casal da Cambra : Caleidoscópio, 2011.
- Rispa, Raúl. 1996.** *Barragán - Obra Completa*. Sevilha : TANAIS, 1996.
- Rodrigues, Dalila. 2009.** *Casa das Histórias Paula Rego*. Cascais : Camara Municipal de Cascais, 2009.
- Rodrigues, Dalila. 2009.** *Casa das Histórias Paula Rego*. Cascais : Camara Municipal de Cascais, 2009.
- Rossi, Aldo. 1992.** *Autobiografia Científica*. Barcelona : Gustavo Gilli, 1992.
- . **1977.** *Introducción a Boullé. Para una Arquitectura de Tendência - escritos: 1956-1972*. Barcelona : Gustavo Gilli, 1977.
- . **1986.** *La Arquitectura de la Ciudad*. Barcelona : Gustavo Gilli, 1986.
- Serota, Nicolas. 2004.** *Donald Judd*. Londres : Tate, 2004.
- Spaeth, David. 1985.** *Mies van der Rohe*. Nova York : Rizzoli International Publications, 1985.
- Steffens, Martin. 2003.** *Schinkel*. Berlin : Taschen, 2003.
- Tavares, André e Bandeira, Pedro. 2011.** *Eduardo Souto de Moura. Atlas de Parede. Imagens de Método*. Porto : Dafne , 2011.
- Távora, Fernando. 1993.** *A Arte de Ser Português*. Lisboa : Blau, 1993.
- Testa, Peter. 1988.** *The Architecture de Alvaro Siza*. Porto : FAUP, 1988
- Trigueiros, Luiz. 1994.** *Eduardo Souto de Moura*. Lisboa : Blau, 1994.
- Veira, Álvaro Siza. 2000.** *Imaginar a Evidência*. Porto : Edições 70, 2000.
- Venturi, Robert. 1992.** *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona : Gustavo Gilli, 1992.

Venturi, Robert, Izemour, Steven e Brown, Denise Scott. 1998. *Aprendiendo de Las Vegas*. Barcelona : GG Reprints, 1998.

Verlag, Christoph Merian. 2012. *Novartis Campus - Physic Garden 3 ; Eduardo Souto de Moura*. Basel : CMV, 2012.

Wang, Wilfried. 2000. *Herzog & de Meuron*. Barcelona : Gustavo Gilli, 2000.

Publicações Periódicas

Borbone, Giovana Mazzocchi. 1992. *Domus #735*. Milão : Domus, 1992.

Cecilia, Fernando Márques e Levene, Richard. 2005. *El Croquis #124: Eduardo Souto de Moura - la naturalidade de las cosas*. Madrid : El Croquis, 2005.

— **2009.** *El Croquis #146: Eduardo Souto de Moura - teatros del mundo*. Madrid : El Croquis, 2009.

Cruz, Valdemar. 2009. Souto Moura e a sua casa para fintar a crise. *Jornal Expresso- Revista Unica*. 5 de Dezembro de 2009, p. 138.

Dal Co, Francesco. 2002. *Casabella 700*. Milão : Casabella, 2002.

Dias, Manuel Graça. 2004. *Jornal dos Arquitectos #214: Geração X*. Lisboa : Ordem dos Arquitectos, 2004.

— **2004.** *Jornal dos Arquitectos #217: Livro do Desassossego*. Lisboa : Ordem dos Arquitectos, 2004.

— **2011.** *Jornal dos Arquitectos #242: Being Junk*. Lisboa : Ordem dos Arquitectos, 2011.

Galiano, Luis Fernández. 1986. *A&V Monografias #6: Mies van der Rohe*. Madrid : Arquitectura Viva SL, 1986.

— **1999.** *A&V Monografias #77; Hergoz & de Meuron, 1980-2000*. Madrid : Arquitectura Viva SL, 1999.

Gilli, Mónica. 1997. *2G Revista Internacional de Arquitectura #4: Arne Jacobsen - Edificios Públicos*. Barcelona : Gustavo Gilli, 1997.

Gilli, Monica. 2001. *2G Revista Internacional de Arquitectura #17: Marcel Breuer - Casas americanas*. Barcelona : Gustavo Gilli, 2001.

Gilli, Mónica. 1998. *2G Revista Internacional de Arquitectura #5: Eduardo Souto de Moura - Obra reciente*. Barcelona : Gustavo Gilli, 1998.

Maza, Ricardo Meri de la. 2004. *TC Cuadernos # 64 - Eduardo Souto de Moura - Obra reciente.* Valencia : Generales de la Construccion, 2004.

Não há duas sem três. **Moura, Eduardo Souto de. 2004.** 2004, *Jornal dos Arquitetos* (217), p. 31.

The Architecture of the Window. **Moura, Eduardo Souto. 1995.** 1995, A+U.

Un pays en voyage. A propos de deux réalisations d'Eduardo Souto de Moura. **Chenu, Laurent e López, Carlos. 1987.** 1987, *Faces*, journal d'architecture #5/6.

Urbano, Luís e Thenaisie, Sofia. 2007. *Desenhar a Luz - texto "O Reóstato.* Porto : FAUP, 2007.

Crédito de Imagens

- Figura 1 - Arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 2 - Relatório de Estágio de Eduardo Souto de Moura
- Figura 3 - Relatório de Estágio de Eduardo Souto de Moura
- Figura 4 - Arquivo Pessoal
- Figura 5 - Imagens Luís Ferreira Alves
- Figura 6 - Arquivo pessoal e Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 7 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 8 - Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 9 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 10 - Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 11 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 12 - Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 13 - Case Study Houses - csh#8 –p 97
& http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=740
- Figura 14 - Imagem Luís Ferreira Alves e Esquiço Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 15 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 16 - Moura, Eduardo Souto de. 2003. Milão: Electra, p.78
- Figura 17 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 18 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 19 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 20 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 21 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 22 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 23 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 24 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 25 - El Croquis nº 124: 2005 Barcelona: El Croquis Editorial,p 63 e Arquivo pessoal
- Figura 26 - Moura, Eduardo Souto de. 1994. Lisboa: Blau, p. 39 e 40
- Figura 27 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura

- Figura 28 - Moura, Souto de. 1990. Barcelona: Gustavo Gilli, p.26 e 27 & AV. 1993. Alvaro Siza. nº. 40-. Madrid: AviSa, p. 10
- Figura 29 - Esquícios retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 30 - Relatório de Estágio de Eduardo Souto de Moura
- Figura 31 - Esquícios retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 32 - Esquícios retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 33 - Esquícios retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 34 - Esquícios retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 35 - Relatório de Estágio de Eduardo Souto de Moura e Krier, Leon. 1980. *Houses, Palaces, Cities*. Berlin: Belvedere, p 108
- Figura 36 - Esquícios retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 37 - <http://www.flickr.com/photos/psulibscollections/5540616568>
- Figura 38 - http://www.educadores.diaadia.pr.gov.br/arquivos/File/tvmultimedia/imagens/2010/filosofia/1stoa_atalo.jpg
- Figura 39 - MOURA, Eduardo Souto de. 1994. Lisboa: Blau, pp. 39 e 40
- Figura 40 - Arquivo pessoal
- Figura 41 - Arquivo pessoal
- Figura 42 - Arquivo pessoal e esquiço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 43 - Esquícios retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 44 - Esquiço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 45 - Moura, Eduardo Souto de. 1994. Lisboa: Blau, p. 39
- Figura 46 - Moura, Eduardo Souto de. 1994. Lisboa: Blau, p. 39
- Figura 47 - Esquiço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura, imagem de GIURGOLA, Romaldo. 1996. *Louis I Kahn*. Barcelona : Gustavo Gilli, pp.99 e 100
- Figura 48 - Arquivo pessoal
- Figura 49 - Esquícios retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 50 - Esquícios retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & imagem de KRIER, Leon de 1980, *House, Palaces, Cities*: Berlim: Belvedere, p. 107
- Figura 51 - Moura, Eduardo Souto de. 1994. Lisboa: Blau, p. 10

- Figura 52 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 53 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 54 - Imagens Luís Ferreira Alves
- Figura 55 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 56 - Esquiço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura & imagem de Moura, Eduardo Souto de. 1994. Lisboa: Blau, p. 10
- Figura 57 - Imagem superior de Luís Ferreira Alves e imagem inferior arquivo pessoal
- Figura 58 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 59 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 60 - Esquiço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 61 - Testa, Peter, 1988, *The architecture of Alvaro Siza*. Porto: FAUP, p. 44
- Figura 62 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 63 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 64 - Cantz, Hatje. 2003. *Donald Judd Architecture*. Viena: MAK, pag 70 e 71
- Figura 65 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 66 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 67 - *Páginas Brancas*. 1992. Porto: Faup/ESBAP, p. 134 e 135
- Figura 68 - Giurgola, Romaldo. 1996. *Louis I Kahn*. Barcelona : Gustavo Gilli, p.44
- Figura 69 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 70 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 71 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 72 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 73 - www.flickr.com/photos/petersusanburke/441242115
- Figura 74 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 75 - Esquiço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura e imagem de Serota, Nicolas. 2004. *Donald Judd*. Londres : Tate, p 191
- Figura 76 - Esquiço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura e imagem Luís Ferreira Alves

- Figura 77 - Moura, Eduardo Souto de. 1994. Lisboa: Blau, pp. 158 e 116
- Figura 78 - Imagem Luís Ferreira Alves & esquiço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 79 - Imagens Luís Ferreira Alves
- Figura 80 - Moura, Eduardo Souto de. 1994. Lisboa: Blau, p. 24
- Figura 81 - <http://coleccionar-collectus.blogspot.pt/2011/03/mercado-manuel-firmino-aveiro.html> de 10/09/2012
- Figura 82 - Esquiço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 83 - <http://www.designboom.com/architecture/jean-prouve-industrial-beauty>
- Figura 84 - <http://conceptmodel.tumblr.com/post/31793194962/archiveofaffinities-giuseppe-terragni-luigi>
- Figura 85 - Imagem Luís Ferreira Alves e <http://conceptmodel.tumblr.com/post/31793194962/archiveofaffinities-giuseppe-terragni-luigi>
- Figura 86 - Arquivo pessoal & Esquiço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 87 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 88 - <http://www.epdlp.com/edificio.php?id=182>
- Figura 89 - <http://www.plataformaarquitectura.cl/2009/05/15/edificio-en-la-barceloneta-josep-antoni-coderch/>
- Figura 90 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 91 - <http://tipografos.net/bauhaus/mies-van-der-rohe.html>
- Figura 92 - Arquivo pessoal
- Figura 93 - Arquivo pessoal
- Figura 94 - Arquivo pessoal
- Figura 95 - Arquivo pessoal & imagens de Luís Ferreira Alves
- Figura 96 - Imagem de Luís Ferreira Alves & Arquivo pessoal
- Figura 97 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 98 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 99 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 100 - Moura, Eduardo Souto de. 1994. Lisboa: Blau, p.173
- Figura 101 - Implantação retirada do arquivo de Eduardo Souto de Moura

- Figura 102 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 103 - Imagens retiradas do arquivo de Eduardo Souto de Moura & Arquivo pessoal
- Figura 104 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 105 - Esquiço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura & Moura, Eduardo Souto de. 1994. Lisboa: Blau, p.171 & Arquivo Pessoal
- Figura 106 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 107 - Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 108 - Arquivo pessoal
- Figura 109 - Arquivo pessoal
- Figura 110 - Arquivo pessoal
- Figura 111 - www.flickr.com
- Figura 112 - Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 113 - Desenhos retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 114 - Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 115 - Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 116 - Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 117 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 118 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 119 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & Arquivo pessoal
- Figura 120 - <http://fabriciomora.tumblr.com/post/31825044844/everson-museum-of-art-syracuse-new-york-completed> & http://en.wikipedia.org/wiki/File:Everson_Museum_rear.jpg
- Figura 121 - Esquiço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 122 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 123 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 124 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 125 - Esquiço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura & Adams, Nicholas. 2006. *Skidmore, Owings & Merrill, SOM since 1936*. Milan: Electa architectura, p. 127

- Figura 126 - Esquços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & Arquivo pessoal
- Figura 127 - Adams, Nicholas. 2006. *Skidmore, Owings & Merrill, SOM since 1936*. Milan: Electa architectura, pp. 31, 219 e 249
- Figura 128 - Hyman, Isabelle. 2001. *Marcel Breuer Architect*. Nova York: Abrams, p 251
- Figura 129 - Adams, Nicholas. 2006. *Skidmore, Owings & Merrill, SOM since 1936*. Milan: Electa architectura, p. 57, Esquços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & Wang, Wilfried. 2000. *Herzog & de Meuron*. Barcelona : Gustavo Gilli, p.63
- Figura 130 - Esquços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 131 - <http://www.archdaily.com/107500/ad-classics-kunsthaut-bregenz-peter-zumthor/> & Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto Moura
- Figura 132 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 133 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 134 - Esquços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 135 - Wang, Wilfried. 2000. *Herzog & de Meuron*. Barcelona : Gustavo Gilli, p.105
- Figura 136 - Esquços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 137 - Arquivo pessoal
- Figura 138 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 139 - Esquços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 140 - Esquços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 141 - Esquços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 142 - Arquivo pessoal
- Figura 143 - Moura, Eduardo Souto de. 2003. Milão: Electra, pp. 386 e 389
- Figura 144 - Esquços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 145 - Krier, Leon. 1980. *Houses, Palaces, Cities*. Berlin: Belvedere, p. 108
- Figura 146 - Esquço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 147 - Esquços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura

- Figura 148 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 149 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 150 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 151 - Moura, Eduardo Souto de. 2003. Milão: Electra, p. 386 e 389
- Figura 152 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 153 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 154 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 155 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 156 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 157 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 158 - El Croquis nº 124: 2005 Barcelona: El Croquis Editorial, pp 204 e 207 & imagens de arquivo pessoal
- Figura 159 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 160 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 161 - Lew, Stefanie. 1993, *Aldo Rossi – drawings and paintings*, Nova York: Princeton Architectural Press, p. 86
- Figura 162 - www.flickr.com
- Figura 163 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 164 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 165 - Carsten Thau & Kjeld Vindum. 2002. *Arne Jacobsen*, Copenhagen: Arkitekens Forlag/Danish Architectural Press, 2ª edition, p 454 e 455
- Figura 166 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 167 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 168 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 169 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 170 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 171 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 172 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 173 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 174 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura

- Figura 175 - Checa, Manuel. 1991. *Luis Barragán 1902-1988: obra construida*. Sevilha : Consejaria de Obras Públicas y Transportes, p. 35
- Figura 176 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 177 - Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 178 - Rispa, Raúl. 1996. *Barragán - Obra Completa*. Sevilha: TANAIS, p 170
- Figura 179 - Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 180 - Rispa, Raúl. 1996. *Barragán - Obra Completa*. Sevilha: TANAIS, p 172
- Figura 181 - Esquiço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 182 - Rispa, Raúl. 1996. *Barragán - Obra Completa*. Sevilha: TANAIS, p 176
- Figura 183 - Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 184 - Rispa, Raúl. 1996. *Barragán - Obra Completa*. Sevilha: TANAIS, p 129
- Figura 185 - Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 186 - Rispa, Raúl. 1996. *Barragán - Obra Completa*. Sevilha: TANAIS, p 124
- Figura 187 - Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 188 - Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 189 - Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 190 - Eggener, Keith L. 2001. *Luís Barragán's Gardens of El Pedregal*: Princeton Architectural Press, New York, p.35
- Figura 191 - Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 192 - Rispa, Raúl. 1996. *Barragán - Obra Completa*. Sevilha: TANAIS, p 158
- Figura 193 - Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 194 - Rispa, Raúl. 1996. *Barragán - Obra Completa*. Sevilha: TANAIS, p 138
- Figura 195 - Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 196 - Arquivo pessoal

- Figura 197 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura & <http://vilautopia.com/index.php?area=arquitectos&id=10>
- Figura 198 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & Imagem cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 199 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 200 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 201 - Imagens Diogo Guimarães, desenhos cedidos pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura & Esquiço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 202 - Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 203 - Imagens Luís Ferreira Alves
- Figura 204 - Arquivo pessoal
- Figura 205 - Moura, Souto de. 1990. Barcelona: Gustavo Gilli, pp 40 e 41
- Figura 206 - Imagens Luís Ferreira Alves
- Figura 207 - Imagens Luís Ferreira Alves
- Figura 208 - <http://populartemplesofindia.blogspot.pt/2012/01/palace-of-assembly-chandigarh.html>
- Figura 209 - Imagens Luís Ferreira Alves
- Figura 210 - Googlemaps & Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 211 - Arquivo pessoal
- Figura 212 - Arquivo pessoal
- Figura 213 - Imagens Luís Ferreira Alves
- Figura 214 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & arquivo pessoal
- Figura 215 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 216 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 217 - Arquivo pessoal
- Figura 218 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 219 - Arquivo pessoal
- Figura 220 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 221 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 222 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto Moura

- Figura 223 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 224 - Lew, Stefanie. 1993, *Aldo Rossi – drawings and paintings*, Nova York: Princeton Architectural Press, pp 148 e 149
- Figura 225 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 226 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 227 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 228 - Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 229 - Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 230 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 231 - Imagens Luís Ferreira Alves
- Figura 232 - El Croquis nº 124: 2005 Barcelona: El Croquis Editorial, p. 126
- Figura 233 - Arquivo pessoal
- Figura 234 - Arquivo pessoal
- Figura 235 - Arquivo pessoal
- Figura 236 - Arquivo pessoal
- Figura 237 - Arquivo pessoal
- Figura 238 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 239 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 240 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & arquivo pessoal
- Figura 241 - Desenhos cedidos pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 242 - Arquivo pessoal
- Figura 243 - Arquivo pessoal
- Figura 244 - Imagens Luís Ferreira Alves
- Figura 245 - Arquivo pessoal
- Figura 246 - Imagens Luís Ferreira Alves
- Figura 247 - Imagens Luís Ferreira Alves
- Figura 248 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 249 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 250 - Esquiço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 251 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura

- Figura 252 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & arquivo pessoal
- Figura 253 - Esquiço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 254 - Arquivo pessoal
- Figura 255 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 256 - Arquivo pessoal
- Figura 257 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 258 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & Loos, Adolf. 1989. Barcelona: Stylos, p.56
- Figura 259 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 260 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 261 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & arquivo pessoal
- Figura 262 - El Croquis nº 124: 2005 Barcelona: El Croquis Editorial, p. 94 & Schiavone, Rosana. 2004. *Alvaro Siza – Casas 1954-2004*, Barcelona: Gustavo Gilli, p. 117
- Figura 263 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 264 - Imagens Luís Ferreira Alves
- Figura 265 - El Croquis nº 124: 2005 Barcelona: El Croquis Editorial, p. 214
- Figura 266 - Imagens Luís Ferreira Alves
- Figura 267 - Imagens Luís Ferreira Alves
- Figura 268 - Imagens Luís Ferreira Alves
- Figura 269 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 270 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 271 - Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 272 - Desenhos cedidos pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 273 - Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 274 - Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 275 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & www.flickrriver.com
- Figura 276 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 277 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & arquivo pessoal

- Figura 278 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & arquivo pessoal
- Figura 279 - Desenhos cedidos pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 280 - Arquivo pessoal
- Figura 281 - Arquivo pessoal
- Figura 282 - Imagem cedida pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 283 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 284 - El Croquis nº 124: 2005 Barcelona: El Croquis Editorial, pp 200 e 203
- Figura 285 - Imagem Luís Ferreira Alves & arquivo pessoal
- Figura 286 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 287 - Esquiço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura & Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 288 - Esquiço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura & Galiano, Luis Fernández.1999. *A&V Monografias #77; Hergoz & de Meuron, 1980-2000*. Madrid : Arquitectura Viva SL, p. 40
- Figura 289 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 290 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 291 - Imagens Luís Ferreira Alves
- Figura 292 - Imagens Luís Ferreira Alves
- Figura 293 - Schiavone, Rosana. 2004. *Alvaro Siza – Casas 1954-2004*, Barcelona: Gustavo Gilli, p. 94
- Figura 294 - Imagem Luís Ferreira Alves & Esquiço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 295 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 296 - Imagens Luís Ferreira Alves
- Figura 297 - Imagens Luís Ferreira Alves
- Figura 298 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 299 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 300 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 301 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 302 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura

- Figura 303 - Imagem cedida pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura & Esquiço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 304 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 305 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 306 - Imagem cedida pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura & Esquiço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 307 - Imagem cedida pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura & Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 308 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura & Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 309 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 310 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 311 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 312 - Imagem cedida pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura & Esquiço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 313 - Imagem cedida pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 314 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 315 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 316 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 317 - Desenhos e imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 318 - www.flickrriver.com
- Figura 319 - Serigrafia de Eduardo Souto de Moura & arquivo pessoal
- Figura 320 - <http://prefabcosm.com/home/Plas-2-Point/>
- Figura 321 - Desenhos cedidos pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 322 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 323 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 324 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 325 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 326 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura ,<http://www.archdaily.com/86126/ad-classics-milam-residence->

paul-rudolph/ & El Croquis nº 68-69+95: 2000 Barcelona: El Croquis Editorial, p. 53

- Figura 327 - Esquícios retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 328 - Masello, David. 1993. *Architecture Without Rules - The Houses of Marcel Breuer and Herbert Beckhard*. Nova York : Norton & Company, p. 23
- Figura 329 - Masello, David. 1993. *Architecture Without Rules - The Houses of Marcel Breuer and Herbert Beckhard*. Nova York : Norton & Company, pp. 23, 62, 80 e 108 & Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 330 - Imagens Luís Ferreira Alves & Masello, David. 1993. *Architecture Without Rules - The Houses of Marcel Breuer and Herbert Beckhard*. Nova York : Norton & Company, pp. 156 e 82
- Figura 331 - Imagem Luís Ferreira Alves & Masello, David. 1993. *Architecture Without Rules - The Houses of Marcel Breuer and Herbert Beckhard*. Nova York : Norton & Company, pp. 154
- Figura 332 - Imagens Luís Ferreira Alves & Masello, David. 1993. *Architecture Without Rules - The Houses of Marcel Breuer and Herbert Beckhard*. Nova York : Norton & Company, pp. 167
- Figura 333 - Imagem Adriano Pimenta
- Figura 334 - Esquícios retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & Wang, Wilfried. 2000. *Herzog & de Meuron*. Barcelona : Gustavo Gilli, p.148
- Figura 335 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 336 - Esquícios retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 337 - Esquícios retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & Imagens Adriano Pimenta
- Figura 338 - Imagens Adriano Pimenta
- Figura 339 - Imagem Adriano Pimenta
- Figura 340 - Esquícios retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & arquivo pessoal
- Figura 341 - Esquícios retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 342 - Esquícios retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura

- Figura 343 - Calendário 2008 – MOBLES114
- Figura 344 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & arquivo pessoal
- Figura 345 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 346 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 347 - <http://sketchbloom.wordpress.com/2010/11/03/dispatches-from-vladivostok-architecture-poetry-dreams-or-nightmares/> & http://www.architectureinberlin.com/?page_id=139
- Figura 348 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 349 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 350 - Moura, Eduardo Souto de. 1994. Lisboa: Blau, p. 113
- Figura 351 - Esquiço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 352 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 353 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 354 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura & Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 355 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 356 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 357 - Desenhos cedidos pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 358 - Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 359 - Kaufmann, Emil. 1980. *Três Arquitectos Revolucionarios: Boullée, Ledoux y Lequen*. Barcelona : Gustavo Gilli, pp.104 e 94
- Figura 360 - Vidler, Anthony. 1992. *Ledoux*. Paris: Fernand Hazan, p.287
- Figura 361 - Ferlenga, Arberto. 1999. *Aldo Rossi*. Milão: Electa, p.227 & Pérouse de Montclos, Jean-Marie. 1994. *Etienne-Louis Boullée*. Paris: Flammarion, pp. 90 e 91
- Figura 362 - <http://www.flickr.com/photos/>
- Figura 363 - Imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 364 - Arquivo pessoal & Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 365 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura

- Figura 366 - Esquços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura, Imagem cedida pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura & arquivo pessoal
- Figura 367 - Imagem Luís Ferreira Alves & arquivo pessoal
- Figura 368 - Ojeda, Oscar Riera. 1998. *Ten Houses - Eduardo Souto de Moura*. Massachusetts : Rockport, pp. 100, 102 e 105
- Figura 369 - Ojeda, Oscar Riera. 1998. *Ten Houses - Eduardo Souto de Moura*. Massachusetts : Rockport, pp. 100 e 102
- Figura 370 - Ojeda, Oscar Riera. 1998. *Ten Houses - Eduardo Souto de Moura*. Massachusetts : Rockport, p. 46, El Croquis nº 124: 2005. Barcelona: El Croquis Editorial, p. 108 & Imagens Luís Ferreira Alves
- Figura 371 - Arquivo pessoal & El Croquis nº 124: 2005 Barcelona: El Croquis Editorial, p. 118
- Figura 372 - Imagens Luís Ferreira Alves
- Figura 373 - Imagens Luís Ferreira Alves
- Figura 374 - Imagens Luís Ferreira Alves
- Figura 375 - Esquços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 376 - Desenho cedido pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura & esquiço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 377 - Imagem cedida pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura & esquiço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 378 - Esquços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 379 - Esquços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & Imagem cedida pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 380 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 381 - <http://guiasempio.com.ar/gs-esp/area-arquitectura/obras/0009-casa-alemao/>
- Figura 382 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura & Googlemaps
- Figura 383 - Esquços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 384 - Esquços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura

- Figura 385 - Esquços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & arquivo pessoal
- Figura 386 - Esquços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 387 - Imagem cedida pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura & arquivo pessoal
- Figura 388 - Venturi, Robert, Izemour, Steven e Brown, Denise Scott. 1998. *Aprendiendo de Las Vegas*. Barcelona : GG Reprints, p. 194
- Figura 389 - Relatório de Estágio de Eduardo Souto de Moura & Venturi, Robert, Izemour, Steven e Brown, Denise Scott. 1998. *Aprendiendo de Las Vegas*. Barcelona : GG Reprints, p. 176
- Figura 390 - Imagem cedida pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura & imagem Luís Ferreira Alves
- Figura 391 - Venturi, Robert, Izemour, Steven e Brown, Denise Scott. 1998. *Aprendiendo de Las Vegas*. Barcelona : GG Reprints, p. 117 & desenho cedido pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 392 - Imagem Luís Ferreira Alves & El Croquis nº 146: 2009 Barcelona: El Croquis Editorial, p. 11
- Figura 393 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 394 - Esquços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 395 - Esquços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 396 - Esquços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 397 - Esquços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 398 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 399 - Imagem cedida pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura & Esquços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 400 - Arquivo pessoal
- Figura 401 - Desenhos cedidos pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 402 - Arquivo pessoal
- Figura 403 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 404 - Desenhos cedidos pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 405 - Esquços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura

- Figura 406 - Esquiço retirado do arquivo de Eduardo Souto de Moura & Schulze, Frank. 1989. *Mies van der Rohe: Critical Essays*. Nova York: MOMA, p. 99
- Figura 407 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura & arquivo pessoal
- Figura 408 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 409 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 410 - Imagens cedidas pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 411 - Imagem cedida pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 412 - Imagem cedida pelo Gabinete do Arq. Souto de Moura
- Figura 413 - *El Croquis* nº60: 1995. Barcelona: *El Croquis Editorial*, p. 149
- Figura 414 - *El Croquis* nº 124: 2005 Barcelona: *El Croquis Editorial*, p. 159
- Figura 415 - *El Croquis* nº 124: 2005 Barcelona: *El Croquis Editorial*, p. 159
- Figura 416 - Blaser, Werner. 1982. *Mies van der Rohe*, Barcelona: Gustavo Gilli, p. 16
- Figura 417 - Imagem Teresa Siza
- Figura 418 - Arquivo pessoal
- Figura 419 - Esquiços retirados do arquivo de Eduardo Souto de Moura
- Figura 420 - Imagens Teresa Siza
- Figura 421 - Spaeth, David. 1985. *Mies van der Rohe*. Nova York : Rizzoli International Publications, p. 96

ANEXO

RESUMO TRADUZIDO

1. Introducción

Este trabajo tiene como objetivo abordar el tema del Proceso Creativo en la Arquitectura, centrado en el análisis y descripción arquitectónica, en la construcción progresiva de un lenguaje propio en el campo de la disciplina.

La palabra **Proceso**, deriva del latín *Procedere*, lo que indica una acción de avanzar, *Pro+cedere* ir adelante, conjunto secuencial de acción con un objetivo común. **Creativo** deriva de *Creatus*, del que tiene o estimula a creatividad

De las diversas definiciones de creatividad pueden destacar Ghiselin (1952) que considera "el proceso de cambio, del desarrollo, de la evolución en la organización de la vida subjetiva" (p. 2), o Flieger (1959) que establece que "manipular símbolos u objetos extraños para producir un evento inusual para nosotros o para el medio ambiente "(p. 105).

Son estos dos principios, el de avanzar y el de la evolución en la manipulación de símbolos para producir un evento, que se basa en el trabajo que el sector de la arquitectura se puede traducir en un trabajo específico o un conjunto de obras, en muchos casos, separados por décadas, pero finalmente asumir toda una carrera profesional o un párrafo de la Historia de la Arquitectura.

La elección de la obra del arquitecto Eduardo Souto de Moura, para el tema del trabajo es, por tratarse de un personaje ineludible del panorama arquitectónico actual y, a primera vista, ha tenido la capacidad de reinventarse a sí mismo en más de tres décadas producción de obras y proyectos.

Hay conciencia de la dificultad de hablar de una obra de arquitectura que forma parte de nuestro tiempo, y que, sin embargo, cambia constantemente debido a la producción constante de su autor, principalmente porque no hay un hueco de tiempo que permite una inserción histórica clara.

Sólo la correcta definición del campo de estudio permite una resolución adecuada del problema con el fin de poder sacar conclusiones lógicas en base y con un grado de objetividad que supera la subjetividad que es parte integrante del análisis teórico y la práctica de la arquitectura.

1.1. Objetivo

El objetivo no se logra mediante la racionalización de la obra del autor, con el fin de explicar sus intenciones o hacer juicios de causa/consecuencia, sino en el reflejo que producen de lo que se observa en sus obras construidas y en las palabras del autor de la misma, confrontado con un proceso de creación/diseño que acompaña a todo el camino hasta a la solución final del proceso.

Es la búsqueda de la decodificación de la respuesta que Eduardo Souto de Moura da a problemas específicos en el enfoque de un proyecto, los temas que estaban presentes en su desarrollo y, especialmente, las influencias que se relacionan con otras arquitecturas, las que sirven al propósito de este trabajo.

Por lo tanto, es necesario establecer vínculos, paralelismos e intersecciones con otras obras del mismo autor. Desarrollar un trabajo no cronológicamente, sino desde el objetivo de explorar las conexiones y referencias o lenguaje formal que en muchos casos se manifiestan con una distancia de años o décadas.

La relación con los autores, tanto en el campo de la arquitectura como las otras artes, sirve como una forma de entender su léxico, un cruce constante entre el pasado y el presente, y es esencial en la formalización teórica de sus obras.

Se pretende de esta manera de entender cuáles son las diferencias y continuidades temáticas que acompañan a un camino creativo, que a primera vista es claramente identificable, o si existen supuestos de continuidad con un

pasado que hace el presente o un presente que hace el futuro y termina para influir en las decisiones sobre la base de contexto temporal en el que se desarrollan sus obras

Con el escrito y la documentación gráfica correspondiente a los proyectos en estudio, tenemos la intención de comprender si la trayectoria profesional, es perfectamente lineal, resultado de un impulso de continuidad evolutiva hora actual y inmediato o, por el contrario las referencias de las obra del pasado reciente, funcionan como motor de búsqueda de la consolidación de un lenguaje.

1.2. Metodología

La metodología consiste en la recopilación de la información gráfica que no formaba parte de las publicaciones tradicionales de arquitectura y complementar a la información pública existente.

Como tal, la investigación se centró principalmente en una colección de bocetos de numerosos libros que siempre acompañan al arquitecto Eduardo Souto de Moura y en los que representa sus obsesiones, las preguntas, las dudas o el placer a menudo pura de dibujo .

“Um croqui é apenas o registo gráfico de uma imagem arbitrária que nos ‘flashou’, conforme a nossa intuição.

O projeto é a tentativa de justificar e consolidar essas imagens arbitrárias, de modo a que deixem de ser arbitrárias, ainda com mais croquis, maquetas, cortes, alçados e plantas.

A coleção de croquis que geralmente entregamos aos colaboradores em fotocópias agrafadas, servem para se passar a uma linguagem informática, geométrica e precisa, para registarmos erros e que servem como uma espécie de “dicionário visual”, que não garante a qualidade do projecto mas que nos serve de referência.

...

Os croquis não têm um valor ‘per si’, são exercícios de aquecimento, riscos frágeis, tons desconexos, imagens inquietas, figuras desfocadas,

repetidas sucessivamente, até a sensação de a “arbitrariedade” desaparecer, e podemos dizer a nós mesmo: ‘é por aqui, é isto’”. Souto de Moura in (Rebelo, 2011, p. 21)

Es en este campo de "imágenes arbitrarias" en los que desea buscar coincidencias o disidencias que permitan repensar una mecánica operativa y creativa.

El uso de las Memorias permiten una comprensión inicial del proyecto, contextualizar y dar referencias, muchos de ellos fuera del ámbito de la arquitectura, pero que puede ayudar a comprender ciertas opciones y los "caminos" seguidos

“Passados quase 25 anos, verifico que fui lendo desenhos, projetos, obras, entrevistas, livros (quase só poesia e ensaio), filmes (quase sempre na televisão). Durante esse tempo, fui anotando num ‘livro’ vermelho o que gostava.

O livro, com capa dura, 11 x 17 cm, está sempre à mão na estante, próximo de uma bic.

Quando preciso, de tempos a tempos, releio-o e é uma autêntica caixa de surpresas. Tudo tem a ver com tudo, tudo pode ser ligado, separado, dependendo apenas da vontade do manipulador. Quando lá vamos, já sabemos o que procurar.

É como nos projetos, as análises só servem para justificar o que já decidimos.” Souto de Moura in (Esposito & Giovani, 2003, p. 363)

La descripción de los proyectos es de suma importancia, como un método de comparación de un proceso de creación (sus dibujos), y su resultado final (la obra construida), y es este proceso de descripción/observación, el que nos permite construir puentes de conexión entre las diversas obras de Souto de Moura, así como autores distintos, identificando elementos comunes, o disonantes.

1.3. Antecedentes Históricos

La importancia de aclarar los supuestos del entorno cultural, influencias o modelos que acompañaron Souto de Moura durante los años de formación de la Facultad de Arquitectura de Oporto, es crucial para entender las opciones y caminos en la ejecución de sus obras.

Su generación, formada durante y con posterioridad al 25 de abril de 1974 se encuentra en la sombra de los grandes maestros de la Escuela de Oporto, al igual que en otras partes de Europa, está "comprometido" desde finales de los años 50, para dismantelar el paradigma ideológico que había crecido en torno al Movimiento Moderno, en contraste con los temas de los avances tecnológicos y los problemas sociales de la realidad local.

La división causada por la crítica al C.I.A.M. (Congreso Internacionale de Arquitectura Moderna) en los años 60, llevó a dos caminos en busca de orientación. Por un lado, la historia social y cultural marcaban el lugar, lo que hizo de los problemas sociales y la ciudad un campo de búsqueda que se tradujo en la elaboración de encuestas de tipo de caracteres morfológicos. Por otro lado, una corriente de la tradición nórdica y anglosajona, que apuesta en la antropológica empírica como vínculo con el medio ambiente a través de aspectos topográficos y climáticos.

El estudio "Arquitectura Popular en Portugal", publicado en 1961, permitió las dos lecturas, sobre todo a través de pequeños núcleos y las instalaciones rurales portuguesas. En la Escuela de Oporto, la formación didáctica se basa en la transformación empírica y concreta del sitio, utilizando la topografía y la antropología como una forma de lograr un fin. La arquitectura moderna se utiliza como una forma de resistencia a los principales centros de la vida política y el estado, marcando hacia arriba, por lo tanto el debate existente en la Europa de la posguerra.

Souto de Moura destaca, en esta ocasión, el arquitecto Fernando Tavora, de quien fuera alumno, que abrió el camino para sus alumnos desarrollasen experimentos en la comprensión del contexto histórico y cultural de los lugares en los que actuaron o interactuaban.

En el campo del urbanismo, las revistas y los libros eran extranjeros, coordinados principalmente por el arquitecto Nuno Portas, que sirvió como soporte.

A principios de los años 70, "pre-revolución de los claveles", la enseñanza académica, establecida en Portugal, estaba condonando el compromiso político y lo social en detrimento de la enseñanza y el conceptualismo académico, donde se creía que las disciplinas analíticas como la sociología, la antropología, el estructuralismo, el "marxismo", podría dominar el proyecto de síntesis.

Souto de Moura se da cuenta, después de asistir a un seminario en Santiago de Compostela, con la presencia de Aldo Rossi (fig. 1 y 2), cuya importancia se reconoció en el artículo *Architettura per i musei*, la autonomía de la disciplina lo que respecta a las disciplinas analíticas, y el diseño es el elemento principal del proyecto de arquitectura, no como un ejercicio lingüístico, sino como un medio de transformar el lugar.

La apertura del país a Europa, en la segunda mitad de los años 70, permitió evaluar las experiencias más importantes que se desarrollan en Portugal, a saber SAAL - Ambulatorio Servicio de Apoyo Local, comparándolos con los conceptos teóricos de la cultura internacional, como las experiencias utópicas tecnicismos anglosajones, teorías Pop americano o teorías de diseño urbano que se basan en el modelo teórico Italiano.

El reconocimiento internacional de que los proyectos SAAL conseguidos, sobre todo a través de Álvaro Siza Vieira (Fig. 3), con el que Souto de Moura trabajó como estudiante y mantiene una relación profesional y de amistad más allá de lo académico, pone Portugal al más alto nivel de la cultura arquitectónica, con respecto a los problemas de la renovación urbana. Problemas a los que después Berlín, París, Barcelona y Holanda se enfrentarán invitando a Siza a contribuir en ello.

Es en este contexto de internacionalismo en el que Eduardo Souto de Moura comenzó su carrera profesional.

1.4. Complejidad sin contradicción

La reducción de la obra de Eduardo Souto de Moura a una sola cuestión, no responde a toda la serie de problemas en el campo de la arquitectura, que demuestran que las preocupaciones surgen de una realidad compleja asumida en su producción arquitectónica.

El contexto, regional, local o cultural juega un papel importante en el proceso mental que lleva a sus obras, a menudo en una encrucijada de influencias que permite repensar de forma operativa, el proceso creativo a través de su trabajo.

Por lo tanto, el trabajo se desarrolla en ocho temas, como estructura principal: la Columna, el Paradigma Clásico, la Repetición y el Módulo, Carácter, la "Tabla", la Ventana, la "Casa", Suma y Resta.

Más que módulos cerrados, los temas se cruzan en algunos puntos, lo que permite una visión general de la obra de Souto Moura, para la organización de los conocimientos necesarios para la comprensión diagonal de su producción arquitectónica .

Como punto de apoyo para el desarrollo de los temas tratados, se utiliza un conjunto de proyectos que, en definitiva sustentan el desarrollo de la obra, que indica y sugiere puntos que se desarrollarán en los siguientes capítulos, como el giro, el neoplasticismo, verticalidad, lo contextualismo (regional o teórica) y referencias.

Mucho más que un orden cronológico, se busca relaciones de afinidad temáticos que ayudan a la comprensión del proceso mental de diseño Souto de Moura.

El punto de partida, del trabajo presentado, comienza a partir del diseño de la casa Arrábida 1994, ya que es la primera obra en la que Eduardo Souto Moura cuestiona claramente la poética neoplasticista que se desempeñó anteriormente como sus referencias ideológicas.

Consideraciones finales

El simbolismo y analogías en la obra de Eduardo Souto de Moura, son elementos fundamentales de la composición arquitectónica. Una forma latente en el caso del simbolismo, o claramente asumida en el caso de las analogías, actuar como catalizadores para el desarrollo de la búsqueda de soluciones mentales que consolidan y contextualizan, sus intervenciones.

La arquitectura que busca la racionalidad en la disciplina, claramente influenciado por Aldo Rossi y sus principios en los que la preexistencia, historia de la arquitectura, la tradición de la ciudad europea y la idea de monumento, son el punto de partida para la evolución de la disciplina, con la oposición convertido en una visión de América del Norte inspirado por Robert Venturi, en contra de la arquitectura moderna, defendiendo un camino híbrido en el que la contradicción y la ambigüedad rompem con los principios de coherencia defendida por el Movimiento Moderno.

Volvemos este modo, al recorrido académico de Souto de Moura y los dos libros que sirvieron de telón de fondo a los debates académicos, *La Arquitectura de la Ciudad* (1966) Aldo Rossi y *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* (1966) de Robert Venturi.

A estos dos libros, es necesario añadir *Autobiografía Científica* (1981) Aldo Rossi, quien sostiene que los lugares son más fuertes que las personas y el paisaje es más importante que el evento y el *Aprendizaje de La Vegas* (1972) de Robert Venturi, que se presenta como un tratado sobre el simbolismo en la arquitectura.

Venturi argumentó en su libro que el arquitecto debe ser más receptivo a los gustos y valores "populares", aprender más con el estudio de los paisajes más populares y comerciales, que perseguir ideales doctrinales, abstracto y teórico.

Por lo tanto, *Aprendiendo de Las Vegas*, es un diálogo constante entre el escepticismo y el ordinario que entiende que la subjetividad no viene de los agentes sociales, sino de subjetividad de los arquitectos y sus "gustos" personal, aunque bien entendido que, de una cultura arquitectónica .

La imagen icónica del libro *"Recommedation for a monument"* en que un cuadro de indicadores en la parte superior de un edificio anónimo, escribe "I AM A MONUMET", refleja una opinión contraria a la arquitectura moderna que prevalecía en ese momento (fig. 388).

La crítica, social o académica, se puede ver en el diseño que lleva a cabo para la Bienal de Venecia de 2008.

La propuesta refleja el reconocimiento de que una vez fue el secreto de la industria y el privilegio de Venecia, el espejo que retira el carácter abstracto del *outdoor* y ayuda a contextualizar la propuesta de esta demanda, constante en la obra de Souto de Moura, de referencias geográficas claras a sus producciones.

La búsqueda de la identidad "Miñota" en los hogares que realiza en Ponte de Lima, Norte de Portugal, o las referencias locales para sus hogares en el sur de Europa, ayudan a entender esta preocupación, que se extiende también a las referencias culturales de los sitios donde se trabaja, como las torres de China, en 2012, una clara asociación con los "pagodes" (templos) budistas, o los edificios para la marginal de Matosinhos, en 2000, con su identidad industrial con el Puerto de Leixões.

En la Bienal de Venecia, el *outdoor* en lugar de anunciar refleja su propia publicidad: Venecia y la de las personas que navegan en el Gran Canal (fig. 392).

En el diseño del Edificio de Laboratorios Novartis, 2006, Souto de Moura dibuja con la ayuda de uno de los temas que se utilizan con frecuencia para la definición final de los volúmenes: la métrica, el ritmo y la repetición. Los ejemplos del Hotel Salzburg, 1990, la Torre Burgo, 1991, el Edificio Rua do Teatro, 1992, o el edificio Maia 1997 ayudan a entender un razonamiento basado en reglas claras, como punto de partida para la formalización de sus propuestas.

El edificio Novartis es el resultado de una clara consecuencia métrica del módulo estrictamente definido por el cliente, para los laboratorios y la fachada del edificio es el resultado de los estudios y la capacidad de sombreado de la

luz necesarias para el normal funcionamiento de los laboratorios, y los paneles exteriores, cromáticamente diferente del resto del volumen, ofrecen la cantidad necesaria de arbitrariedad al rigor geométrico (Fig. 404).

Los primeros dibujos, hechos para el edificio propuesto, muestran un edificio anónimo con aberturas regulares en las paredes exteriores. Pero es cuando Souto Moura escribe “I AM A MONUMET” sobre uno de los edificios anónimos en los que la demanda de una imagen simbólica se convierte en el hilo del proyecto de desarrollo (fig. 405).

Este es el simbolismo al que remite Souto de Moura, al elaborar un edificio con una norma ya definida por la métrica de los laboratorios en el interior, pero con una nota de un águila en su parte superior, rodeado por un signo de interrogación, como si buscara el símbolo institucional de Novartis o tratando de entender Mies van der Rohe, cuando hizo la propuesta al Pabellón del 1934 Bruselas. Mies dibuja para el pabellón de Bruselas, un moderno edificio rodeado de banderas con la esvástica y un águila en la parte superior de aquél, que simbolizaba el Tercer Reich. (Fig. 406). El poder político de la época contra el poder económico ahora.

Sin embargo, la imagen del “*decorated shed*” en el que el edificio está diseñado para mostrar lo que es, termina por perder debido a las limitaciones técnicas impuestas por la materialización y normativa vigente, tanto de las autoridades suizas como del Campus y el edificio se convierte en parte del “I AM A MONUMET” que es el Campus Novartis.

En el concurso convocado por el Banco Ideal Olivetti de 1993 la inexistencia de un programa formal o ubicación específica para la realización de la propuesta, permitió la adopción de soluciones, o temas, que se agruparon para crear una unidad conceptual de conjunto .

La imagen de la fachada marcada por elementos horizontales que rodean el volumen se refiere al diseño de Hotel Salzburg, 1990, y el concepto de las estructuras primarias Judd. Los bocetos de la materialización de la fachada muestran la misma preocupación que la utilizada en el detalle de la construcción del Edificio Rua do Teatro, 1992, y el cuidado de la escala humana es el mismo que durante la preparación de la fachada del edificio Burgo, 1991 (fig. 410).

Más importante aún, y tal como se utiliza años más tarde, en Novartis, son los elementos de fuera del ámbito restringido del léxico de la arquitectura que ayudan a confirmar y apoyar la versión final de la propuesta. En el caso de Novartis un recorte de periódico con una lista de música, en el caso del Banco Olivetti, es un recorte de periódico con las cotizaciones de bolsa. Souto de Moura utiliza este collage para hacer una presentación de la propuesta, lo que ayuda a contextualizar la solución final (fig. 412).

El objeto construido, que sirve como el punto de partida para el banco ideal de Olivetti es un archivo material y depósito de soluciones mentales que utiliza lo técnicamente posible o simbólicamente identificado.

En este campo de referencias simbólicas, también podemos considerar, Jacques Herzog, quien fue colega de Souto de Moura, en Harvard durante los años 80, y que alimenta una clara admiración y la amistad.

Es en el uso de la modernidad como campo de estudio donde puede identificarse Mies van der Rohe y su propuesta de 1922 del Edificio de oficinas de hormigón armado (fig. 416), con el Banco Ideal Olivetti de Souto de Moura.

El edificio es un reconocimiento de Mies a capacidad material del hormigón. El sistema estructural es dominante, que es la arquitectura. Con el fin de evitar cualquier disminución de su importancia, Mies respalda el plano de vidrio, acentuando el carácter lleno/vacío, pero sobre todo la horizontalidad del edificio a través de su materialidad, su estructura. Contextualizar el tiempo, el edificio de Mies era la afirmación de las posibilidades materiales de la época.

Para Souto de Moura el Banco Ideal de Olivetti es la afirmación de la posibilidad metodológica de hacer arquitectura soportada por elementos interdisciplinarios de diversas formas de representación artística como una manera de presentar el objeto.

Como método de trabajo, Souto de Moura, busca en la modernidad, los métodos de intervención a los problemas concretos de su trabajo, su uso en una forma práctica, más que manifestaciones de afirmaciones teóricas, doctrinales o académicas.