





VERTENTE TEÓRICA PFA 2015/2016

CONTINUIDADE EM SEIS OBRAS DE EDUARDO SOUTO DE MOURA

SUMÁRIO

Tomando como referência a obra de Eduardo Souto de Moura (ESM) propõe-se o estudo de dois temas da arquitectura, o processo arquitectónico e a tipologia. Cruzando com os seis casos de estudo, pretende-se relacionar as temáticas do processo arquitectónico com as tipologias adoptadas e a noção de continuidade na obra de Eduardo Souto de Moura.

O interesse por Souto de Moura surge da sua autoanálise da prática projectual, divulgado nas variadíssimas publicações e exposições realizadas. Destas destaca-se a sua mais recente exposição “Eduardo Souto de Moura: Continuidade”, na Garagem Sul do CCB, entre 21 de Junho a 18 de Setembro de 2016, que veio reforçar a escolha do título do trabalho.

O processo arquitectónico caracteriza-se pela sua complexidade que se revela na possibilidade de serem percorridos múltiplos caminhos projectuais para se construir o projecto final. Os diferentes caminhos e metodologias na componente criativa são reflexo do arquitecto(a) que as desenvolve. No mesmo sentido cada caminho não pode ser tido como universal nem aplicado a diferentes contextos.

Um dos temas que se pretende estudar no trabalho é abordagem de ESM às suas obras e como as organiza em famílias. Esta lógica de organização remete-nos para o universo de Aldo Rossi, que como Giorgio Grassi e Vittorio Gregotti são autores que abordam o conceito de tipologia na construção da ideia de arquitectura. Rossi defende a existência de um tipo em cada obra de arquitectura, independente da forma, que permite relacionar obras de diferentes contextos. Isto conduz à noção de continuidade na história da arquitectura, desde a antiguidade clássica à actualidade.

O trabalho aborda o entendimento sobre o processo de ESM e pretende relacionar os seus anos de experimentação com os tópicos da arquitectura. Pretende-se analisar como se pode relacionar o percurso individual de ESM com partes da história da arquitectura.

A tipologia é utilizada por ESM como ferramenta operativa que suporta um processo empírico que constrói a noção de continuidade no projecto de arquitectura.

Palavras-chave: Processo Arquitectónico, Metodologia, Tipologia, Continuidade, Eduardo Souto de Moura

Taking as reference the work of Eduardo Souto de Moura (ESM), it is proposed to study two themes of architecture, the architectural process and typology. It is intended to relate six case studies with the themes of the architectural process, the adopted typologies and the notion of continuity in the work of Eduardo Souto de Moura.

The interest in Souto de Moura comes from his self-analysis of project-practice, promoted in an extensive range of publications and exhibitions. His latest exhibition is highlighted: "Eduardo Souto de Moura: Continuity" in South Garage CCB, from 21 June to 18 September 2016, which reinforced the choice of the title.

The architectural process is characterized by its complexity, which is revealed by the possibility of multiple paths being chosen to build the final project. Different paths and methodologies in the creative component are reflective of the architect that develops them. Similarly, each path cannot be considered universal or applied to different contexts.

One of the subjects to be studied is ESM approach to his works and how he organizes them into families. This organizational logic leads us to the universe of Aldo Rossi that, as Giorgio Grassi and Vittorio Gregotti, is an author that address the concept of typology in the construction of the architectural idea. Rossi defends the existence of a type in every work of architecture, regardless the form. This enables to relate works in different contexts. These principles lead to the notion of continuity in the architecture history: from classical antiquity to the present.

The work deals with the understanding of the process of ESM and intends to relate ESM years of experimentation with the topics of architecture. It intends to analyse how one can relate ESM's individual route with parts of the history of architecture.

The topology is used by ESM as an operational tool that supports an empirical process that builds the notion of continuity in architectural design.

Keywords: Architectural process, Methodology, Typology, Continuity, Eduardo Souto de Moura

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO

103	ENQUADRAMENTO DO TEMA
105	OBJECTIVOS
106	GLOSSÁRIO
107	METODOLOGIA
108	ESTRUTURA DO TRABALHO

2. O PROCESSO ARQUITECTÓNICO

113	2.1 A METODOLOGIA EM ARQUITECTURA
117	2.2 A NOÇÃO DE CONTINUIDADE EM ARQUITECTURA
123	2.3 A EVOLUÇÃO DO PROCESSO ARQUITECTÓNICO E DA METODOLOGIA
127	2.4 UM CONTRIBUTO PORTUGUÊS NO ESTUDO DO PROCESSO ARQUITECTÓNICO E METODOLÓGICO

3. INSTRUMENTOS DA ARQUITECTURA: TIPOLOGIA

135	3.1 A TIPOLOGIA COMO EXPLICAÇÃO DA CIDADE TRADICIONAL
139	3.2 A ARQUITECTURA DO PASSADO COMO MATÉRIA TIPOLÓGICA
147	3.3 A EVOLUÇÃO DO TIPO

	4. EDUARDO SOUTO DE MOURA
159	4.1 INTRODUÇÃO AOS TEMAS DE TRABALHO DE EDUARDO SOUTO DE MOURA
	4.2 SEIS CASOS DE ESTUDO:
165	4.2.1 PLANOS
171	4.2.2 CORPO
179	4.2.3 COBERTURA
187	4.2.4 PRÉ-EXISTÊNCIAS
195	4.2.5 RUÍNA
207	4.2.6 SOBREPOSIÇÕES
223	5. CONCLUSÃO
235	6. BIBLIOGRAFIA
241	ÍNDICE DE IMAGENS

1. INTRODUÇÃO

O interesse pelo tema surge da minha necessidade de reflexão sobre os trabalhos desenvolvidos ao longo do meu curso de Arquitectura. Ao longo dos cinco anos de aprendizagem sempre tive curiosidade em perceber o que influencia um arquitecto perante um novo projecto, o que representa o processo tendo em conta as múltiplas possibilidades de abordagem, que tal como nas outras áreas artísticas, não existe um processo único de fazer, ou seja uma fórmula projectual possível de aplicar a todos os problemas e condicionantes. Na prática de projecto de arquitectura sentimos que o processo manipula diferentes áreas de conhecimento e um campo de experiências pessoais (criatividade, intuição, imaginação). O método resulta de algumas abordagens de carácter subjectivo.

Considerando a minha ainda curta experiência para desenvolver um trabalho de auto-análise, surgiu a ideia de poder aprofundar algumas das questões que me foram surgindo ao longo dos meus estudos tomando como referência a obra de um arquitecto com dimensão internacional. A escolha recaiu no arquiteto Eduardo Souto de Moura (ESM) dado o seu mérito e carreira. Revelou-se igualmente interessante estudar a evolução das suas abordagens como reflexo dos seus conhecimentos e experiências.

Procurou-se aprofundar a abordagem com o estudo do processo arquitectónico construído a partir de respectivas bibliografias de autores relevantes que se enquadram com as referências de ESM.

O trabalho inicia-se com a introdução à metodologia e processo arquitectónico segundo autores de referência internacional e nacional nos temas em foco. Leonardo Benevolo, Giorgio Grassi e Vittorio Gregotti são figuras marcantes da arquitectura italiana da segunda metade do séc. XX, que para além das suas obras, reúnem um número de publicações sobre a questão do processo em Arquitectura. No panorama nacional, Cristiano Moreira é uma figura relevante no estudo do processo e método em Arquitectura complementado com a sua experiência enquanto professor na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP).

Na abordagem às questões de metodologia e processo arquitectónico deparei-me questões que abordavam a história da arquitectura. Como exemplo refere-se a tipologia que foi um tema foi muito debatido pelos arquitectos italianos do século XX, como instrumento de projeto ou ponto de partida para o processo arquitectónico. Para este trabalho consideram-se os conceitos de três arquitectos, de diferentes gerações. Como figura central surge Aldo Rossi associado à investigação da tipologia. O mesmo tema é abordado sob as perspectivas de Carlos Martí Aris e Rafael Moneo. Embora Grassi e Gregotti também abordem o tema da tipologia em reflexão sobre a continuidade da Arquitectura, os seus contributos são mais relevante para este trabalho segundo a perspectiva do processo arquitectónico.

A escolha destes arquitectos permite enquadrar referências de ESM e compreender a lógica de

organização das suas obras por temas, próximo de Rossi; a noção de tempo na reconstrução de uma ruína, verificável na obra Giorgio Grassi; compreender a linguagem da referência assumida por ESM na sua obra, Mies van der Rohe, tendo por base o estudo de Leonardo Benevolo que se debruçou sobre o mestre moderno ao longo dos seus escritos.

OBJECTIVOS

A análise dos temas projectuais de Eduardo Souto de Moura baseia-se no livro *Temí di progetti=Themes for projects: Eduardo Souto de Moura*, de 1999, onde ESM organiza os seus projectos através das características marcantes dos objectos arquitectónicos.

Os temas definidos neste exemplar são:

PERIMETRO;	PAISAGEM;	CIDADE;	HÍBRIDOS;	PLANO;
MESAS;	CAIXA;	CORPO;	COBERTURA;	SOBREPOSIÇÕES;
CÓDIGOS DE TRABALHO;		RUÍNAS;	PRÉ-EXISTÊNCIAS.	

Destes temas projectuais foram seleccionadas seis obras que marcam o percurso de Souto de Moura. Cada uma pode ser integrada em mais do que um dos temas projectuais. A Casa na Serra da Arrábida do tema *Corpo*. A casa da Quinta do Lago que corresponde ao tema das *Coberturas*. A casa das Artes representante do *Plano* e *Perímetro*. O Mercado de Braga como projecto fundamental das *Pré-Existências*. A conversão em Pousada do Convento Santa Maria do Bouro teve por base o estudo da *Ruína*. E por último, a Torre de Escritórios Burgo, como representante de *Códigos de Trabalho* mas também de *Sobreposições*. A escolha destas obras permite estabelecer relações com os tópicos do processo arquitectónico e tipologia, em que cada tema marca as diferentes perspectivas em relação ao modo de projectar e aos instrumentos e referências que ESM utiliza ao longo do seu percurso.

Através da análise destes projectos espera-se conciliar os temas estudados com o principal objectivo de confirmar a noção de continuidade quer na obra pessoal do arquitecto quer no panorama histórico.

GLOSSÁRIO

PROCESSO ARQUITECTÓNICO – Como processo arquitectónico considera-se o processo de criar formas, o raciocínio desde a ideia inicial do projecto até à sua finalização, construída ou não. Não tem definição concreta de etapas pois varia consoante as capacidades do projectista ou colectivo e o facto de actuar num meio subjectivo não garante uma sequência linear.

METODOLOGIA – Considera-se a metodologia como o mecanismo aplicado ao processo arquitectónico, definido pelo seu utilizador, pode ser substituído ou transformado quando deixa de facultar as soluções desejadas.

MODELO – Objecto arquitectónico com características precisas capazes de serem reproduzidas segundo uma fórmula, modular ou standart. (MORAIS, 1995).

TIPO – Neste trabalho considera-se a definição de Moneo, no seu artigo *On Typology* (MONEO, 1978, pp.22-45) publicado mais tarde noutro texto seu, *1. Edificio de viviendas Urumea* (Moneo, 2010, pp.14-27) por se ter entendido como a definição que melhor suporta o desenvolvimento deste trabalho. A noção de tipo descreve um conjunto de objectos arquitectónicos com estruturas formais idênticas, com o objectivo de classificá-las e reflectir sobre a sua natureza. O que permite responder à ambivalência do genérico e único na arquitectura.

METODOLOGIA

O início do estudo ficou marcado pela pesquisa de bibliográfica sobre o tema do processo arquitectónico. Os primeiros artigos consultados desencadearam o interesse pelo o estudo da tipologia como instrumento de trabalho em arquitectura.

Em simultâneo à pesquisa sobre os temas de interesse surgiu um importante contributo para o desenvolvimento do trabalho, já anteriormente mencionado, o livro *Temì di progetti=Themes for projects: Eduardo Souto de Moura* (MOURA, 1999) que permitiu relacionar o estado da arte e o arquitecto a estudar.

A escolha de Eduardo Souto de Moura para o estudo das suas obras, abriu a possibilidade de abordar autores que relacionavam os dois temas centrais em estudo, o processo arquitectónico e a tipologia. O trabalho começou assim a definir objectivos mais concretos e quais os projectos a abordar como casos de estudo. A selecção das seis obras apoiou-se nas perspectivas abordadas por ESM em cada projecto e na articulação com os autores estudados nos temas dos primeiros capítulos.

A pesquisa relacionada com o estado da arte e com os casos de estudo, realizadas através das principais pesquisas bibliográficas (revistas de arquitectura, exposições, entrevistas e informação disponibilizada pelo próprio arquivo de ESM) permitiu estabelecer relações dos vários temas em estudo com as referências de ESM. Esta abordagem permitiu desenvolver a ideia de continuidade no percurso do arquitecto e nas suas relações.

ESTRUTURA DO TRABALHO

O trabalho estrutura-se em três grandes capítulos. O *Processo Arquitectónico*, o primeiro capítulo deste trabalho, corresponde ao estudo de textos dos quatro autores já referidos, Leonardo Benevolo, Giorgio Grassi, Vittorio Gregotti e Cristiano Moreira. A partir das leituras referenciadas pretende-se enquadrar a evolução da actividade de projecto, segundo as leituras referenciadas. Na sequência do Movimento Moderno, que defendia a ruptura com as linguagens da Arquitectura, os arquitectos pós-modernos adoptaram a perspectiva de sentido histórico sobre a continuidade nas soluções de arquitectura. Sobre a reflexão deste período surge a referência de Giorgio Grassi, que como Gregotti, abordam o processo arquitectónico, os seus instrumentos e a evolução metodológica em Arquitectura. No panorama português, Moreira explica-nos as metodologias usadas, enquadradas pela sua experiência académica no contexto português.

O segundo capítulo *Instrumentos da Arquitectura: Tipologia* aborda uma dos instrumentos utilizados na prática da arquitectura, a tipologia e a definição de tipo que com base nos autores seleccionados é o elemento constante em toda a arquitectura o que contribui para a noção de continuidade na Arquitectura. A abordagem tipológica de Aldo Rossi começa por defini-la como instrumento capaz de explicar a cidade tradicional, ou seja, a morfologia urbana das cidades. As referências de Arís e Moneo surgem para a compreensão da evolução do conceito de tipologia ao longo da história da Arquitectura até à actualidade.

O terceiro capítulo corresponde à análise da obra de Eduardo Souto de Moura, tendo sido seleccionados seis casos de estudo, segundo os temas *Plano* (Casa das Artes), *Corpo* (Casa na Serra da Arrábida), *Cobertura* (Casa da Quinta do Lago), *Pré-Existências* (Mercado de Braga), *Ruína* (Pousada Santa Maria do Bouro) e *Sobreposições* (Torre de Escritórios Burgo).

Para concluir o trabalho conciliam-se as principais ideias que ressaltam dos primeiros capítulos com a observação dos seis temas da obra de ESM. A conclusão fundamenta-se pela pesquisa bibliográfica sobre percurso e abordagens do arquitecto, de forma a realçar o significado de outros conhecimentos de referência para ESM. Segundo os tópicos analisados tornou-se necessário uma abordagem organizada de acordo com os tópicos discutidos ao longo do trabalho complementados com outros tópicos essenciais para a compreensão do processo de ESM. Assim distinguiu-se a conclusão de acordo com seguintes temas: “*Domesticar a Arquitectura*” e *a sua linguagem; a Tipologia; Continuidade e Referências* e por último *Analogias e Imagens*.

O processo de ESM nos seis casos de estudo permite estabelecer a relação com os projectos recentes realçando a experiência contínua do arquitecto.

2. O PROCESSO ARQUITECTÓNICO

2.1 A METODOLOGIA EM ARQUITECTURA

2.2 A NOÇÃO DE CONTINUIDADE EM ARQUITECTURA

2.3 A EVOLUÇÃO DO PROCESSO ARQUITECTÓNICO E DA METODOLOGIA

2.4 UM CONTRIBUTO PORTUGUÊS NO ESTUDO DO PROCESSO ARQUITECTÓNICO E METODOLÓGICO

2.1. REFLEXÕES SOBRE METODOLOGIA EM ARQUITECTURA

Segundo Leonardo Benevolo em “*A Cidade e o Arquitecto*” (BENEVOLO, 1998) a arquitectura sempre se diferenciou das outras artes pela sua técnica que deriva do conhecimento do mundo tecnológico. O estatuto artístico da arquitectura apenas pode exigir da técnica, elemento do mundo tecnológico, conformidade e “(...) *respeito pelas necessidades humanas.*” (BENEVOLO, 1998, p.93).

É no Renascimento que se define o mundo da arquitectura, ainda restrita aos “(...) *artefactos de construção (...)*” (BENEVOLO, 1998, p.90) e só desde o século XVIII começa a acentuar-se a distinção entre a engenharia e a arquitectura. O Iluminismo vem alterar a prática do projecto assumindo uma atitude crítica em relação aos modelos formais renascentistas. Até fins do séc. XIX ocorreu um período de crítica e análise da técnica e da arte tradicional de projectar. Os problemas de articulação entre o projecto e a sua construção conjugados com problemas de coerência do desenvolvimento do projecto são recorrentes, apesar da objectividade da metodologia científica no processo arquitectónico. A engenharia e a arquitectura tornam-se áreas de conhecimento distintas, cada uma desenvolve-se segundo a sua especialidade mas mantêm a interligação de conteúdos com os quais crescem mutuamente. A partir do século XVIII, segundo a visão iluminista, desenvolvem-se os estudos arqueológicos cujos conhecimentos vêm aprofundar a história da arquitectura e a compreensão da sua evolução. Estes conhecimentos reforçaram a aliança do processo arquitectónico com a matéria histórica. O fascínio pelas ruínas da Antiguidade marcam este período em que as viagens à Grécia e a Itália eram vistas como experiência fundamental para os arquitectos.

Na arquitectura moderna a metodologia científica atinge o seu auge com uma estrutura muito semelhante à pesquisa científica. Transmitem “(...) *objectividade, transmissibilidade, controlo experimental, colaboração colectiva (...)*” (BENEVOLO, 1998, p.92). A arquitectura moderna comprova a hipótese de alterar o meio-ambiente das vivências humanas na sociedade contemporânea, embora Benevolo reconheça como incerto o total impacto das transformações efectuadas. O movimento moderno contribuiu para o corte com a linguagem do passado, contudo os arquitectos modernos não ignoraram o repositório histórico da arquitectura onde descobrem soluções adequadas para os problemas com que se deparam. O arquitecto moderno é também o primeiro a conseguir alcançar o estatuto de artista, ainda que distante do reconhecido estatuto social do pintor ou escultor.

Benevolo refere que o contacto com “*a herança do passado*” (BENEVOLO, 1998, p.112) gerou dois estímulos diferenciados. O primeiro resultou da consciência da noção de tempo e dos campos de aplicação da arquitectura do passado, o que permite enriquecer o vocabulário contemporâneo. Exemplificando esta afirmação tem-se o caso das coberturas planas uma das características da arquitectura moderna que resulta da observação da arquitectura tradicional do Mediterrâneo. O segundo estímulo refere-se a uma postura mais rígida, da aplicação de um método do passado, isolado do seu contexto anterior e novamente aplicado num modelo contemporâneo. Um exemplo deste segundo estímulo surge na utilização

da linguagem clássica, traduzidas na sua essência para o contexto moderno, pela mão dos grandes mestres, como Mies van der Rohe. A evolução do movimento moderno transforma as premissas modernas independentes da pesquisa histórica e dos modelos de projecção em arquitectura, sem eliminar a reciprocidade de ambos. Estes ideais transformaram-se em experiências concretas, bairros e cidades que foram construídos de raiz de acordo com os mesmos ideais para responder às questões sociais da época.

Após a evolução do arquitecto moderno, a arquitectura encontra-se em constante comunicação com outras especialidades (como a antropologia e sociologia) com o objectivo de resolver os problemas comuns da actualidade. Com esta abordagem livre de imposições é possível adequar o cenário construído às necessidades das pessoas. No livro em qual este texto se referênciava, Leonardo Benevolo expõe a necessidade de confrontar os resultados do Movimento Moderno e de que forma pode ajudar a resolver os problemas contemporâneos.

A abordagem aos estudos históricos adquire um novo impulso após o movimento moderno. O contributo histórico na prática projectual serve de justificação para quebrar com premissas de formas ou regras universais, quando analisadas num contexto de origem.

“A experiência do passado deve ser completamente explorada e documentada em toda a riqueza das suas circunstâncias, destruindo assim as aproximações pobres e simplistas, usadas como modelos de projecção contemporânea.” (BENEVOLO, 1998, p.120)

Leonardo Benevolo aborda em específico o problema da metodologia do Movimento Moderno, fase em que existe uma maior reflexão por parte dos arquitectos sobre o tema. A interpretação mais próxima da realidade arquitectónica e a renovação dos estudos históricos sobre a arquitectura surgem como argumentos para contextualizar a arquitectura após o Movimento Moderno. Revela as dificuldades da época em conciliar outros contextos (sociais, económicos, etc.) e a resolução das mesmas. Resumindo, o debate sobre o processo arquitectónico e a metodologia aborda questões sobre o estatuto do arquitecto; que como Benevolo explica, surgem após o contributo do Renascimento para a reflexão sobre a distinção da arquitectura dos outros domínios artísticos e científicos. O desenvolvimento da metodologia em arquitectura renova-se com os novos conhecimentos tecnológicos, que caracterizaram o modernismo. A metodologia aproxima-se do método científico sem desperdiçar os instrumentos anteriores, como as linguagens do passado, revalorizados com os estudos históricos da arquitectura.

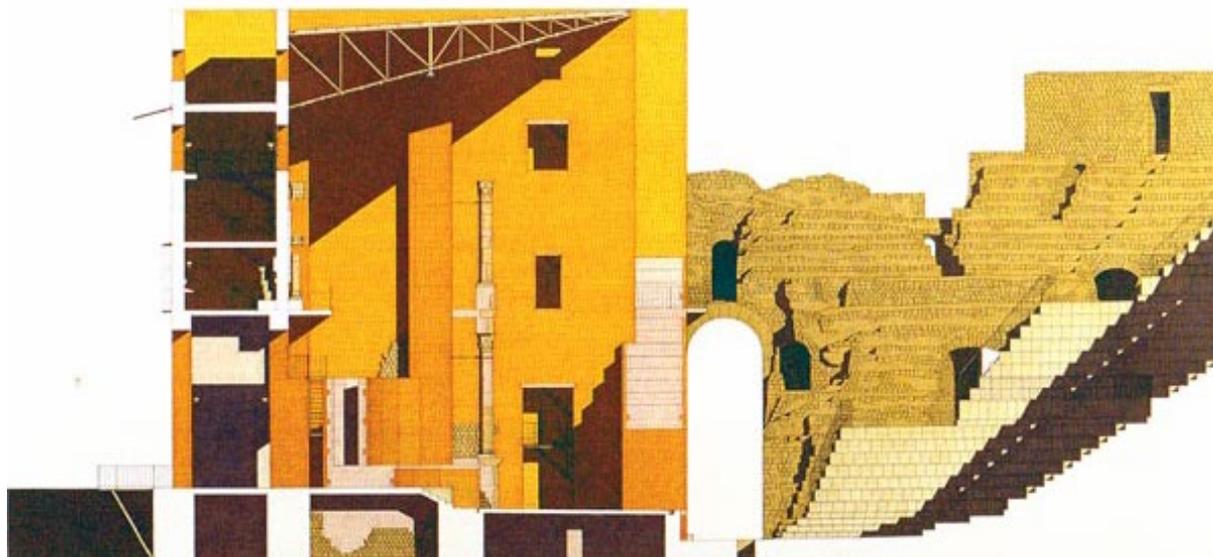


Figura 1. Corte do projecto de reabilitação do Teatro de Sagunto (1989), Giorgio Grassi.

2.2. A NOÇÃO DE CONTINUIDADE EM ARQUITECTURA

Sob o tema a que o capítulo se propõe foram indispensáveis os artigos de Giorgio Grassi para a compreensão da evolução do processo em arquitectura enquadrados por uma época pós-ruptura com o passado da Arquitectura.

Grassi defende a continuidade da arquitectura ou *Unidade da Arquitectura*, como revela nos seus trabalhos, com a qual explica a inexistência de uma arquitectura do passado e de uma arquitectura actual. Grassi opõe-se à tradição moderna que defendia uma ruptura entre o presente e o passado da arquitectura. Justifica que não existem diferenças nos modos de habitar e construção dos edifícios actuais em relação às obras do passado.

Na abordagem à prática projectual defende que deve ser vista como um todo e não repartida em especialidades. Esta atitude resulta da abordagem que Grassi encontrou para os seus projectos do Almodim, em Xativa (Fig. 83 e 84 do capítulo 4), o teatro romano de Sagunto (Fig.1), o plano de recuperação para o centro histórico de Teora, entre outros. Nos seus projectos de recuperação e requalificação, a compreensão do essencial deve-se ao estudo dos tipos urbanos e da estrutura da cidade medieval. O tempo não é um factor decisivo à experiência estética, mas sim a razão e a unidade, os pontos-chave da arquitectura de Grassi.

A partir da obra de Eugène Viollet-le-Duc, Grassi aproxima-se do último episódio da tradição clássica na arquitectura europeia: “(...) *the one in which continuity between the past and the present was ensured by the rational nature of the analysis of the historic work, sustained, above all, by a familiarity with some of its most intimate reasons.*”¹

As obras de Grassi assentam em três conceitos: a noção de espaço, a eliminação de soluções que remetem para uma falsa ruína e por último, rejeitar toda a tentação de um objectivo pitoresco. “*The use of the notion of space to synthesize the attributes of architecture is a modern category developed by the critic of art and architecture ever since the time of Wickoff and Riegl.*”²

Embora o conceito da noção de espaço surja constantemente nos seus trabalhos, é o conceito de tipo que caracteriza as decisões projectuais de Grassi. A procura pela conformidade tipológica ao invés da estilística, como era comum nos restauros do século XIX, reforça a influência do conceito de tipo nas suas obras. Segundo o mesmo, a redução poética da arquitectura através da tipologia deveria ser utilizada como o verdadeiro elemento essencial para a prática arquitectónica, digno de ser imitado ou conservado. No projecto para a reconstrução do Palácio do Príncipe Albrecht, em Berlim, Grassi adopta uma postura menos preocupada com a interpretação tipológica, e através da percepção procura uma maior compreensão global do projecto. Segundo a explicação de Solà-Morales, o objectivo “(...) *was the salvage*

¹ MORALES, Ignaci de Solà – Artigo *L'intervento architettonico: I limiti dell'imitazione = The architectural intervention: the limits of imitation. The essence of architecture.* In GRASSI, 1988, p.12.

² MORALES, Ignaci de Solà – Artigo *L'intervento architettonico: I limiti dell'imitazione = The architectural intervention: the limits of imitation. Space, museum.* In GRASSI, 1988, p.15.



Figura 2. *Certosa* de Pavia, Itália.

*of the remains of the past: (...) that the historical material could be re-utilized in a building that is clear and logical, up-to-date and permanent.*³

*“That the basis of artistic creation is imitation is no mere historicist prejudice, as has been claimed in connection with the whole experience of classicism.”*⁴

As experiências minimalistas e conceptuais no campo artístico vieram a comprovar que a arte “(...) *plays with itself in a continual affirmation and negation of its own statutes, of its own beliefs.*”⁵ Este fenómeno paralelo à arquitectura, permite-nos uma nova leitura às obras de Grassi como tentativas para redescobrir o ponto ‘zero’ ou os elementos fundamentais. Qualquer arquitecto recorre à imitação não pelo contraste ou diferença, mas sim pela semelhança e conformidade perante o existente. “*Imitation of the essential, of course. Not an inept copy of what is superficial and anecdotal.*”⁶ Como imitação entende-se a observação do(a) arquitecto(a) a uma obra de arquitectura com alusão à necessidade em aprender o método e técnica utilizada. Para Grassi, o que desperta a admiração por uma obra não é apenas a sua forma mas a curiosidade em querer saber o que está por detrás dela, ou seja, é o seu carácter que suscita interesse. A observação da disposição das partes e dos elementos que compõem a forma. “*Although conscious of the important role played by historical, cultural and social conditions in the definition of the forms of architecture, we are attracted more by their material, practical conditions.*” (GRASSI, 1988, p.25.)

Deste modo Grassi explica a visão a-histórica da natureza das formas arquitectónicas.

Através dos elementos específicos do processo arquitectónico, os arquitectos parecem abordar constantemente a questão da razão de ser da arquitectura. O exercício da arquitectura aplica-se sempre como tentativa de resposta a um problema prático. O problema traduz-se como o *Que* da arquitectura enquanto o processo corresponde ao *Como*, considerados as condicionantes materiais da arquitectura. “*The what and the how, the practical problem and the execution, the law of necessity and the rule of the trade.*” (GRASSI, 1988, p.25.)

Grassi defende que todos os edifícios podem ser reduzidos por estas duas condicionantes, o *Que* e o *Como*, e que delas resultam a permanência das formas arquitectónicas mesmo que épocas e contextos diferentes. Justifica-se com o exemplo dos edifícios públicos que à entrada são marcados por um hall, elemento redesenhado vezes sem conta mas sempre com o mesmo objectivo de responder a uma necessidade ou a uma ideia de construção. A única variação destes elementos da arquitectura correspondem às condições impostas pelo seu uso diário. O que a arquitectura têm de magnífico é a simetria das formas com a vida quotidiana como justifica com o exemplo do claustro da *Certosa* de Pavia (Fig.2).

³ MORALES, Ignaci de Solà – Artigo *L'intervento architettonico: I limiti dell'imitazione = The architectural intervention: the limits of imitation. Space, museum.* In GRASSI, 1988, p.16.

⁴ Idem, p.17.

⁵ Idem.

⁶ Idem. In GRASSI, 1988, p.18 e 19.

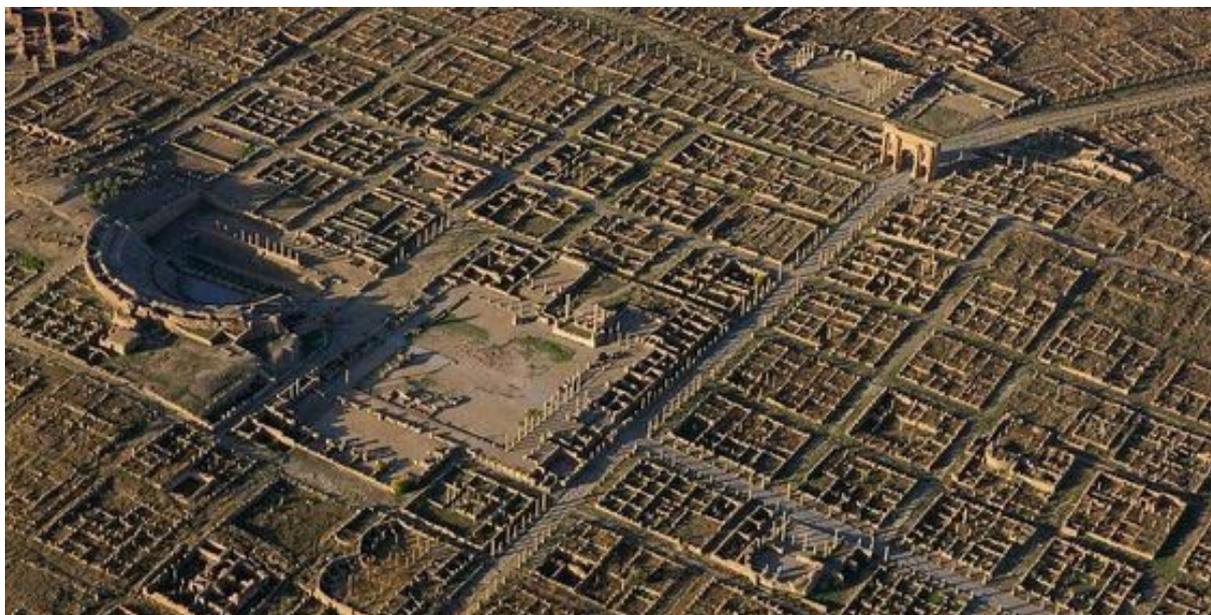


Figura 3. Cidade-ruína de Timgad, Argélia (em cima). Figura 4. Cidade-ruína de Djemila, Argélia.

O interesse pela arquitectura do passado resulta da compreensão das leis arquitectónicas e pelo significado que é introduzido ao corpo formal do edifício. “(...) *then we recognize that their secret lies in just this unconditional acceptance of the rules of architecture and in this total submission.*” (GRASSI, 1988, p.27.). A herança arquitectónica tem uma forte contribuição para a actualidade sendo impossível separar os conhecimentos do passado da arquitectura contemporânea.

As condicionantes que se impõem ao processo arquitectónico são a matéria-prima para a resolução da forma, a última fase do trabalho após ser subordinada a diversas análises críticas. O resultado final do processo arquitectónico consiste na solução que supera os vários obstáculos, uma solução de carácter adaptativo e gradualmente refinada. “*And no-one, (...), can ever say in the end that that form has been shaped by desire for a specific form.*” (GRASSI, 1988, p.27.)

O objectivo de qualquer arquitecto durante o processo é alcançar a ordem formal do objecto arquitectónico, vista como a condição geral da arquitectura. Grassi defende que a ordem não deve ser apenas uma transcrição teórica e inerente ao lugar. Pelo contrário, deve-lhe ser natural, para que o desejo pela ordem revele uma atitude construtiva na relação com a envolvente (Fig.3 e 4). “*And since order in architecture is always, in spite of everything, an artifice as well (...), an artifice intended to make things more comprehensible, (...)*” (GRASSI, 1988, p.33.).

As referências que podemos utilizar durante o processo arquitectónico são, como já foi referido, apenas uma forma de perceber o *como se fez*, ou seja, compreender o método e o resultado subsequente após determinadas decisões. O processo arquitectónico é portanto uma autodescoberta do próprio método de cada arquitecto(a), cujo desenvolvimento evolui através da experimentação. “*We only learn by experience and we realize that only the object in front of us, the object of the project, is capable of giving us the indications that we need.*” (GRASSI, 1988, p.27.) Contudo a experiência não é suficiente para a garantia de sucesso, cada processo arquitectónico deve apresentar flexibilidade e mudar os métodos de trabalho quando estes deixam de ser válidos perante novas circunstâncias.

2.3. A EVOLUÇÃO DO PROCESSO ARQUITECTÓNICO E DA METODOLOGIA

Sobre a questão do processo arquitectónico e o que significa projectar, Vittorio Gregotti, autor do livro *“Território da Arquitectura”* é também uma referência pela proximidade a Eduardo Souto Moura. A problemática projectual é apresentada por Gregotti como um percurso entre o desejo e a satisfação do mesmo, condicionado pela sua complexidade técnico-económica. O processo arquitectónico caracteriza-se pelo valor artístico que aplica ao objecto arquitectónico e que o distingue do processo científico.

Para Gregotti, o problema do processo arquitectónico encontra-se na *“(...) relação entre pesquisa científica e pesquisa projectual em arquitectura.”* (GREGOTTI, 2001, p.15.) O projecto de arquitectura apresenta-se como um *“(...) sistema de sistemas (...)”* (GREGOTTI, 2001, p.16.) num jogo de equilíbrio entre os materiais de carácter científico e os de carácter artístico. Numa postura genérica e ampla, pode-se afirmar que a permeabilidade do projecto se caracteriza pela *“(...) complexidade estrutural e funcional dos materiais com os quais o arquitecto trabalha; (...)”* (GREGOTTI, 2001, p.16.) afastando-se da compilação técnica dos mesmos.

A articulação de vários componentes científicos instituídos e a qualificação das propriedades técnicas e espaciais realçam a importância da metodologia na Arquitectura. A complexidade das matérias a utilizar e as múltiplas hipóteses de resolução dos problemas propostos submetem o projecto arquitectónico como se tratasse de um objeto. Com este estatuto, a metodologia apresenta maior tendência para classificar e quantificar *“(...) as invariantes tipológicas, morfológicas e tecnológicas (...)”* (GREGOTTI, 2001, pp.16 e 17.) das relações entre os elementos do sistema. Com o objectivo de alcançar o máximo de soluções possíveis iguala-se ao procedimento comum de um produto científico quantificável.

Após a arquitectura do Movimento Moderno, em que o objecto arquitectónico se associava à máquina como um modelo estético de eleição (a função como característica fundamental da arquitectura), a metodologia adopta duas vertentes: a do método científico e a do plano-programa. A primeira vertente remete para o uso de regras e justificações matemáticas das relações arquitectónicas, adoptando a *“(...) imagem totémica da ciência (...)”* (GREGOTTI, 2001, p.18.); enquanto a metodologia do plano-programa procura desenvolver soluções para as problemáticas que o programa induz. Com o decorrer dos anos, o próprio método científico comprovou que a arquitectura não se fecha na sua forma ou uso e que é mais flexível e polivalente. O que reafirma o significado do objecto arquitectónico enquanto produto de criação artística. Estabelecido o estatuto de produto artístico, a obra arquitectónica deve ter mais do que um significado, aliás, deve *“(...) comportar-se como uma fonte de significados diversos (...)”* (GREGOTTI, 2001, p.26.), concordantes ou contraditórios, quer para a época em que se insere, quer para as sociedades futuras.

Vendo a arquitectura como ordenação da matéria com a finalidade de ser habitada, o significado do objecto permite às várias operações desenvolverem o modo do objecto se apresentar e comunicar ao mundo, isto é, a forma arquitectónica.

A própria forma arquitectónica têm um significado ambíguo, definindo-se como “(...) *o modo como as partes e os estratos estão dispostos, (...)*” paralelamente ao “(...) *poder de comunicação daquela disposição.*” (GREGOTTI, 2001, p.28.).

Continuando a abordagem ao processo arquitectónico, é importante criar conexões com os dados históricos e de outras áreas. Segundo Gregotti, o projecto em si, é um meio do pensamento crítico ao problema levantado, uma nova lógica que se propõe à organização dos dados da arquitectura e também externos a ela. O arquitecto deve operar sobre si próprio, reflectir sobre a sua própria existência como membro de uma sociedade que o representa e com o seu lugar na história. A sua visão deve ser dirigida ao futuro como espaço de continuidade do seu pensamento.

A metodologia no processo arquitectónico distingue-se em duas regiões: a *metodologia de repetição* ou *representação* e a *metodologia de resolução de problemas*. O *método de repetição* aplica-se à estrutura racional e económica das relações internas do projecto. Organiza a actividade em especializações e métodos de integração apresentando-se como condicionante do arquitecto. Subjectivo e mutável, este método estabelece-se como meio de controlo do real, permitindo ao arquitecto transmitir as suas intenções projectuais através de axonometrias, plantas, etc. Por sua vez, a *metodologia de resolução de problemas* permite resolver problemas mais complexos. Obtém um maior controlo de custos e reduz as variações das relações internas do projecto. Estas duas metodologias complementam-se quando usadas em simultâneo. Permitem um maior controlo no processo arquitectónico devido à criação de instrumentos preventivos adequados ao projecto.

A necessidade de institucionalizar a prática projectual tem vindo a ser verificada ao longo da história, nas experiências práticas da construção e nos tratados de Arquitectura. Os tratados de Arquitectura seguem dois rumos distintos, o primeiro, direccionado “(...) *ao modo de conceber e conduzir a operação projectual; (...)*” (GREGOTTI, 2001, p.35.). O segundo rumo volta-se para as obras arquitectónicas precedentes com objectivo de as decompor esquematicamente e de as traduzir em matéria regulamentar do acto de construir.

Gregotti também descreve as metodologias aplicadas à Arquitectura ao longo da história. No Renascimento, as descobertas dos monumentos clássicos influenciaram a metodologia a adquirir um princípio arqueológico-historiográfico. O período renascentista é marcado por um novo instrumento de controlo espacial, a perspectiva, e ainda pela doutrina antropocêntrica (simetria, relações matemáticas, proporção áurea tendo por base as medidas humanas) cujo objectivo pretendia alcançar a harmonia na obra arquitectónica.

No Maneirismo introduz-se a dimensão psicológica do indivíduo o que distinguiu a metodologia em duas vertentes. A vertente histórica que continuava a aplicar as regras renascentistas o que criava limitações a qualquer propósito inovador, e a vertente vasariana, oposta à histórica, permitia o desenvolvimento do estilo pessoal do próprio arquitecto.

No Barroco acentuou-se o problema do conceito poético o que conduziu a uma metodo-

logia alternativa, o naturalismo. O princípio da subdivisão do espaço é desvalorizado em benefício da “*estrutura espacial policêntrica*” (GREGOTTI, 2001, p.39.) Surge um novo conceito de relação entre o arquitecto, a cidade e a natureza, que realçavam a importância da cenografia. É ainda no Barroco que se desfaz a ideia do monumento como elemento criador do tecido urbano e onde a morfologia urbana surge fragmentada.

No Neoclassicismo, a arquitectura é vista como um serviço civil caracterizada pela racionalidade. Através dos ideais racionalistas, a arquitectura recorre à linguagem clássica como meio para compreender a origem do conceito de uso. O que originou duas ideologias: a primeira, de carácter revolucionário, aplicou os ideais renascentistas universalmente; a segunda ideologia seguiu um carácter conservador e retorna ao momento áureo da história da arquitectura. Desta última ideia surgiu a necessidade de catalogar as novas tipologias (mercados, teatros, grandes exposições, etc.) e o domínio das técnicas construtivas. Esta necessidade de catalogação teve como consequência a origem de problemas na questão tipológica como a “(...) *fatigante adaptação do problema estilístico ao tipo de construção* (...)” (GREGOTTI, 2001, p.42.). No período seguinte, o Romântico e eclético, agravam-se os problemas tipológicos onde o historicismo surge como solução eficaz para repor a harmonia de proporções, definir máximos e mínimos nas medidas, etc. A escola assume o papel de codificadora dos parâmetros e metodologias de projecto.

Com a revolução industrial, a tecnologia construtiva impõe-se como instrumento projectual, cujo desenvolvimento inspirou a Art Nouveau. A fonte de inspiração deste período é a natureza, em oposição às produções industriais. Qualidade e invenção são as palavras de ordem que se transformam em instrumentos projectuais. Esta necessidade de radicalização, contribuiu para o Modernismo que cria as suas próprias plataformas projectuais e reelabora as estruturas sociais. Na aplicação de “*metodologias operativas unitárias*” (GREGOTTI, 2001, p.45.) a inspiração naturalista e estilística é suprimida em benefício da tecnologia e ciência. Resultando na nova leitura do meio envolvente, o projecto passa a estabelecer uma forte ligação com o contexto envolvente. A qualidade e invenção são substituídas pela utopia e a imaginação. Afirmando-se como dois motores da força criadora em projecto, tal como Gregotti afirma “(...) *a arte como qualificação progressiva (inclusive socialmente) da acção humana* (...)” (GREGOTTI, 2001, p.45.). A nova noção de espaço-tempo desenvolve um forte sentido de autocrítica nos arquitectos que voltam a recorrer ao uso de manuais técnicos e à matéria histórica como instrumentos projectuais, tal como acontecera no Maneirismo. A arquitectura desenvolve um paralelo ao aliar a arte e o modo de habitar com uma nova sociedade.

CONTEMPLAÇÃO + FRUIÇÃO + FUNÇÃO | TECNOLOGIA + SOCIEDADE

Para Gregotti existe um espaço amplo e complexo entre o desejo e o projecto final. O exercício de arquitectura não se define num gesto único e directo, mas sim, num longo processo.

2.4. UM CONTRIBUTO PORTUGUÊS NO ESTUDO DO PROCESSO ARQUITECTÓNICO E METODOLÓGICO

A reflexão sobre o tema da metodologia e processo arquitectónico, é neste texto abordado segundo uma perspectiva portuguesa na qual contribuiu a obra de Cristiano Moreira, *“Reflexões sobre o método”* (MOREIRA, 1994) em que a sua carreira como professor no ensino da arquitectura contribuiu para a explicação das fases projectuais.

“(...) a ciência e os métodos científicos são uma ferramenta, um instrumento de trabalho que permite ao homem uma maior eficácia de acção, (...)” (MOREIRA, 1994, p.15.).

A educação é apenas um processo das várias fontes de conhecimento. O autor considera as seguintes fontes de conhecimento:

Observação – “Nós temos uma série de impressões adquiridas no espaço e no tempo, que acumuladas constituem um potencial de saber (...), *sujeitas à capacidade intelectual do indivíduo, e tendo em conta que grande parte da memória é inconsciente, só ajuda em circunstâncias favoráveis.*” (MOREIRA, 1994, p.15.).

Experiência – Refere-se à experiência idealizada, ou seja, filtrada pelo processo de educação.

Documentação – Recolha de informação sobre os diversos assuntos.

Transpiração – mecanismo, semelhante à operação empírica, onde se aplica um método comprovado de um certo domínio noutra. Para ser considerado válido, necessita ser consciencializado e confirmado.

A análise e a síntese são consideradas as operações essenciais do pensamento.

“Em arquitectura a procura de um método deve tomar em consideração a sua especificidade, o seu carácter de instrumento ao serviço do problema mais vasto do ordenamento espacial, (...)” (MOREIRA, 1994, p.18.), realçando a necessidade de unir os métodos científicos ao conhecimento do fenómeno arquitectónico.

CRIAÇÃO CIENTÍFICA – Origem LÓGICA
CRIAÇÃO ARTÍSTICA – Origem PSICOLÓGICA

Ao definir as origens dos dois tipos de criação, Moreira induz a cientificação do aspecto psicológico do qual faz parte a intuição, que por sua vez é comum no processo criativo. A aplicação do método deve ser específica e sistemática para facilitar a compreensão da complexidade do processo arquitectónico. O autor referencia Gregotti, para explicar *“(...) a dupla perspectiva de relação entre projecto arquitectónico e investigação científica (...)”* (MOREIRA, 1994, p.20.), isto é, a racionalização dos métodos de projectar e promover as relações internas e externas do projecto a nível científico.

A inadaptação dos profissionais surge quando os programas se tornam mais amplos e deixam de ter o carácter monumental, nos quais se aplicavam discursos simples, estilos arquitectónicos que correspondiam a uma imagem. *“Os antigos modelos de concepção arquitectónica desapareceram, (...)”* (MOREIRA, 1994, p.27.) substituídos por clientes,

promotores, técnicos, etc., onde os modelos estilísticos são trocados pelos modelos económicos e técnicos, os arquitectos passam assim a assumir uma responsabilidade social.

Após a revolução industrial, a arquitectura perde a sua importância enquanto processo evolutivo da sociedade e nível de civilização em benefício da produção industrial. Os modos de construir em arquitectura perdiam em competitividade com este tipo de produção, o que causou uma acentuação na diferença entre competência e função do arquitecto.

Com as novas questões, inicia-se um período de reflexão sobre a teoria e a metodologia aplicados ao processo arquitectónico. Pela primeira vez, a arquitectura começa a ser vista como “*fenómeno social pluridisciplinar*” (MOREIRA, 1994, p.31.). O processo é *dissecado* pelas suas fases: programação, definição formal, execução e utilização. Ao processo arquitectónico intervêm outros modelos, de outras disciplinas (técnica, económica, sociológica, etc., para além da estética), com o objectivo de reflectir sobre problemas particulares a cada modelo e contribuir positivamente para a tomada de decisões.

A ideia como origem da criação remete para o programa de intenções, o método e o usufruto como os aspectos mais relevantes da invenção. Isto define-os como princípios genéricos do acto criativo, mas que não definem a formação nem o desenvolvimento do mesmo acto. Desde os anos 50, que metodologia do processo arquitectónico tem vindo a abordar a temática da *ponte* entre a ideia e a concretização, tendo como figura principal Christopher Alexander. Um dos problemas que se colocavam era a relação entre o método e o conceito. O método, segundo Moreira, não é um instrumento universal, mas sim “(...) *um plano de intenções directamente articulado com o conceito de função de arquitecto* (...)” (MOREIRA, 1994, p.40.) que se sujeita a transformações ou se torna dispensável e deve ser substituído por outro. O conceito é visto como um código de uma cadeia genética, metáfora para o método, em que ambos estabelecem uma relação de dependência. Para ser concretizado, o conceito implica um determinado processamento e em arquitectura existe a hipótese deste se deixar *absorver* pelo método. Geralmente, a investigação conceptual de um objecto arquitectónico é pouco aprofundada e adquire um carácter sociológico.

A abordagem científica ao processo projectual permite objectivá-lo e diminuir as fases intuitivas entendidas como características psicológicas do arquitecto. Permite também alcançar um objectivo definido do tema em estudo. O autor explica o processo criativo como a “(...) *definição duma ideia geradora*” (MOREIRA, 1994, p.43.), um processo dinâmico, variando entre conjunto e pormenor, fase criativa e fase crítica.

A metodologia distingue-se em duas hipóteses: ou faculta um conjunto de normas ou clarifica a estrutura do processo arquitectónico. Os objectivos das actividades e a percepção dos resultados alcançados permitem criar a distinção entre a metodologia projectual real da metodologia pedagógica. Os dois âmbitos metodológicos ao definirem as acções, os seus respectivos conteúdos e os procedimentos durante o processo projectual transformam-se em instrumentos projectuais.

“(…) a definição de uma metodologia deve pretender a ordenação do percurso de pensar a arquitectura nas duas acções consequentes de intenção e concretização (…)” (MOREIRA, 1994, p.45.).

Moreira salienta a importância do desenho que ao ser usado paralelamente ao método durante o processo permite o registo das fases de desenvolvimento e a síntese do objecto como estímulo da evolução projectual. Defende a hipótese do trabalho se iniciar com um registo gráfico de uma primeira intenção, em vez de partir de uma análise exaustiva. O desenho é entendido como um instrumento técnico de transmissão de uma ideia, ainda de carácter abstrato, que se desenvolve no campo mental do arquitecto.

“Será portanto correcto pensar-se que a sequência de operações na formalização da ideia arquitectónica – qualquer que seja a metodologia aplicada – se apoia no registo, também sequente das várias fases de sínteses de pensamento, alternando com as fases de apreciação crítica.” (MOREIRA, 1994, p.49.).

O método deve auxiliar-se também de um outro instrumento ou princípio, o de controlo ou sequência, que ao permitir voltar a fases projectuais anteriores, procura manter ou recuperar determinadas verificações e críticas com o objectivo de manter a coerência evolutiva ao longo processo arquitectónico.

O processo arquitectónico resulta de um sistema complexo de subsistemas interligados em que é impossível ter uma evolução linear. Cada etapa do seu desenvolvimento não conduz precisamente à fase seguinte da solução. Pelo contrário, é necessário confrontar em cada fase os resultados alcançados com as soluções anteriores de forma a cumprir a lógica assumida. Isto tem como consequência a reformulação constante de configurações parciais ou totais do objecto arquitectónico ao longo do processo projectual. Os avanços do processo resultam tanto da análise crítica às várias fases como da reformulação das premissas assumidas inicialmente.

A metodologia deve incluir os factores influentes desde o início do projecto, mesmo que sejam genéricos e susceptíveis de alterações, pois da reestruturação de prioridades projectuais podem surgir novas soluções.

Outro instrumento que decorre paralelamente à metodologia, é a intuição, justificada pelo facto de nem sempre existir uma experiência anterior e de não ser possível generalizar a ordem de prioridades dos factores utilizados. Assume-se que a intuição está presente em todo o processo de forma dissimulada ou atenuada. Surge principalmente na justificação dos motivos estéticos ou lógicos e apesar do processo arquitectónico seguir cada vez mais o modelo científico não descarta os factores intuitivos.

Resumindo, a metodologia tem como objectivo reduzir a aleatoriedade das decisões e a compreensão das escolhas, pelo que se desconhece ainda o *Onde* e *Como* a intuição (vista como capacidade individual) intervém na lógica do processo. Isto conduz-nos à lacuna que existe no campo metodológico, precisamente entre a investigação e experimentação.

Essa lacuna deriva da inexistência de estudos que comprovem as hipóteses de desenvolvimento com origem na intuição.

Seguindo o raciocínio anterior conclui-se que o processo metodológico real é constituído por uma sequência de fases que correspondem à programação, concepção, execução e utilização. Destas fases obtém-se um resultado que é constantemente confrontado com o objectivo global e se necessário, reformulado.

A diferença entre a prática profissional e a prática pedagógica em arquitetura está na totalidade do processo, pois na prática pedagógica existem menos intervenientes (clientes, técnicos, etc.) e o projecto não alcança as últimas fases metodológicas. As etapas em comum revelam a importância da programação e da concepção, realçando a reciprocidade entre ambas. Esta relação é verificada nas duas práticas, mas a ritmos diferentes. A fase de programação também apresenta diferenças consoante as práticas já que no âmbito profissional é constituída por vários intervenientes (o colectivo do atelier) e na prática pedagógica a discussão é individual (desenvolvido como um exercício para o aluno).

A programação e a percepção do território são determinantes para a definição dos objectivos gerais. É da sua compreensão que resulta uma primeira síntese gráfica. O conhecimento das tipologias do programa proposto é também fundamental, e contribuí para que nesta primeira síntese se crie uma imagem da volumetria. Moreira realça ainda a necessidade de várias soluções que tentem responder à globalidade dos objectivos gerais. Deste modo ao longo do desenvolvimento do processo, a ideia apresenta mais hipóteses perante as especificidades das várias disciplinas que compõem o projecto arquitectónico. As várias hipóteses devem ser comparadas e os conhecimentos que vão sendo acumulados devem contribuir para uma análise crítica. Desta análise deve ser seleccionada uma solução ou deve-se desenvolver uma nova solução que englobe as características mais marcantes das soluções testadas. O nome comum desta solução designa-se por estudo prévio, fase projectual em que ainda não existe profundidade capaz de ser aplicada aos testes das especificidades, e portanto não se considera como uma proposta definitiva.

Após esta etapa, é introduzido na proposta o programa arquitectónico do qual se vai desenvolver os respectivos estudos. Progressivamente, os dados vão sendo cada vez mais precisos o que permite um maior rigor e adequação do conjunto e como efeito contribui para a definição do objecto arquitectónico.

É importante realçar que o processo não é linear, pelo contrário caracteriza-se pelo seu aspecto cíclico, como se observa quando é necessário reconsiderar as opções tomadas nas fases anteriores. A metodologia é marcada pela alternância de sistemas, ou seja, trabalha-se com a ferramenta mais apropriada ao estudo, em que por exemplo é possível alternar do geral para o pormenor e vice-versa. Esta característica garante ao resultado final do processo arquitectónico alcançar coerência em várias escalas, ou seja, desde a forma ao detalhe do objecto arquitectónico.

3. INSTRUMENTOS DA ARQUITECTURA: TIPOLOGIA

3.1 A TIPOLOGIA COMO EXPLICAÇÃO DA CIDADE TRADICIONAL

3.2 A ARQUITECTURA DO PASSADO COMO MATÉRIA TIPOLÓGICA

3.3 A EVOLUÇÃO DO TIPO

3.1. A TIPOLOGIA COMO EXPLICAÇÃO DA CIDADE TRADICIONAL

O conceito de tipologia é tido como base essencial do projecto arquitectónico e no seu entendimento, a noção de tipo levanta a questão sobre a definição da forma da tipologia, intrinsecamente relacionada com o contexto envolvente. Esta noção de tipologia é estudada minuciosamente por Aldo Rossi em *'Arquitectura da Cidade'* no qual se fundamenta este texto. Para a particularidade de um objecto arquitectónico existe uma sucessão de elementos (geralmente urbanos) que contribuem para a sua forma única, desde o quarteirão em que está implantado, às características específicas de uma cultura até à possibilidade se tornar exemplar de uma norma. Isto remete-nos para a relação do particular para o geral e vice-versa, em que o conceito de tipologia se fundamenta nesse aspecto global para definir a forma tipológica.

“Consideram-se então como forma arquitectónica aquelas formas que, na história ou na escolha que lhes é atribuída em certos períodos ou nas implicações a elas dadas, acabaram por assumir um carácter sintético de um processo que é manifesto, precisamente, na própria forma.” (ROSSI, 2001, p.17).

A definição do conceito de tipologia de Rossi resulta da análise a Quatremère de Quincy, e segundo esta, a teoria de Quincy assenta em duas proposições. A primeira é a impossibilidade de imitar ou copiar, caso contrário não teriam sido criados modelos. A segunda proposição refere que na arquitectura existe sempre um elemento, presente no modelo, que desempenha um papel próprio ao qual o objecto arquitectónico não se adequa totalmente no seu desenvolvimento.

Para Rossi, o conceito de tipo é algo permanente na arquitectura, de carácter complexo, em que a lógica está presente antes da definição da forma, exercendo influência sobre a mesma. Por outras palavras, define o tipo como um núcleo organizador e coordenador do objecto, síntese de todas as formas arquitectónicas.

“(...) é a própria ideia da arquitectura, o que está mais perto da sua essência.” (ROSSI, 2001, p.55).

O tipo, apesar de pré-determinado, é influenciável pela técnica, funções, estilos, carácter coletivo e momento individual do facto arquitectónico, o que suscita que antes do seu estudo aprofundado, a noção desse núcleo organizador já surgia implicitamente na prática arquitectónica e nos tratados. Este núcleo responde aos padrões da sociedade, o que o torna único para o sítio em que se insere, mas a sua capacidade de se transformar em diversas soluções, revela a sua flexibilidade aos modos de vida.

“A tipologia torna-se em grande parte o momento analítico da arquitectura, mais facilmente individualizável ainda ao nível dos factos urbanos, (...)”(ROSSI, 2001, p.54), ou seja, o arquitecto pode servir-se dela como um ponto de partida para a arquitectura e para a cidade.

Ao recorrer à tipologia para explicar a morfologia da cidade tradicional, Rossi observa nos traçados e planos a continuação de factos antigos por vezes com origem ainda desconhecida. Em continuidade das ideias de Poète sobre a teoria da permanência, os objectos

arquitectónicos mais antigos e os monumentos realçam as características das origens do sistema em que se inserem, influenciando por vezes o presente sistema urbano. “*Esta persistência e permanência é dada pelo valor constitutivo; pela história e pela arte, pelo ser e pela memória.*” (ROSSI, 2001, p.77).

A função destes objectos permanentes altera-se consoante o tempo realçando a capacidade adaptativa da sua arquitectura. Rossi determina que essa continuidade até ao presente só é possível se a forma do objecto estiver fechada. Já o monumento não necessita de ser ocupado com uma função específica pois sobrevive da sua atractividade, o que caracteriza os monumentos como um tipo específico dos elementos urbanos. Ao englobar as questões da cidade, o monumento sobrepõe-se com a sua qualidade estética às condicionantes económicas. Como elemento primário, permite que a cidade cresça pontualmente e ajuda a sua caracterização. O lugar do monumento é fundamental ao entendimento da sua arquitectura, pois esta assume um estatuto especial que lhe permite contornar a função e a história. É o que lhe confere individualidade, como acontece com outros elementos (as cidades, as construções, etc).

Estes pontos primários e a história da cidade permitem o desenvolvimento adaptativo e descontínuo da morfologia urbana, criando uma noção de continuidade mesmo que se apresentem definições estilísticas diferentes. (As definições estilísticas também correspondem a definições morfológicas, seguindo um pensamento arquitectónico e urbanístico adequadas ao lugar em que se inserem.)

Como crítica, Rossi alerta que o estudo da tipologia e aprofundamento da mesma foi interrompido quando desviaram a atenção para a questão da função da arquitectura. Como consequência, os argumentos do movimento moderno não justificavam a cidade tradicional e após a ideia de inovação em arquitectura, ou seja a ruptura com o passado histórico, observou-se que esta resulta apenas da ênfase de características arquitectónicas existentes.

“*Por fim, posso dizer que a história da arquitectura constitui o material da arquitectura.*” (ROSSI, 2001, p.15).

3.2. A ARQUITECTURA DO PASSADO COMO MATÉRIA TIPOLÓGICA

Para o desenvolvimento do estudo da tipologia e seguindo o raciocínio de Carlos Martí Arís (CMA) que começa por definir genericamente o ‘tipo’ como um conjunto de características comuns a vários objectos ou entidades, dos quais resulta uma classificação em classes, famílias, géneros, etc. Quando aplicado à arquitectura tem a função de descrever a sua estrutura formal, um mecanismo de análise global que reconstitui a natureza da arquitectura. Seguindo o raciocínio de CMA, o tipo é um conceito que refere um determinado número de objectos com uma característica essencial mas não corresponde a nenhuma em particular. Identifica-se apenas com a matriz formal, ou seja, reconhece a natureza idêntica dos objectos. Estas matrizes formais revestem-se de uma pele, como por exemplo os estilos, criando uma ligação da arquitectura ao contexto histórico e cultural, sem perder a sua identidade, como se observa nas igrejas românicas, góticas e renascentistas que mantêm características formais da basílica romana mas com transformações consoante o pensamento vigente.

Apenas com o estudo de obras arquitectónicas é possível ter um discurso teórico coerente que fundamente o projecto, tal como nos transmite T.S. Eliot ao afirmar que “(...) *todas as grandes obras poéticas se fundamentam, necessariamente, na reflexão crítica de algumas obras precedentes.*”⁷. O sentido histórico permite desenvolver a componente teórica do projecto, o que por sua vez consolida a componente prática. Ao transformá-los em elementos indissociáveis, evita que o projecto resulte numa reprodução mecânica de obras precedentes.

Para que a análise com o conceito de tipo consiga criar analogias formais é necessário ser indiferente à cronologia histórica. Sem negar o seu impacto no objecto, a história da arquitectura complementa o conceito de tipologia ao revelar nas fases de mudança da arquitectura o que permanece igual. Do mesmo modo, a tipologia permite relacionar o objecto arquitectónico contemporâneo com as várias linguagens e estilos da arquitectura do passado. Observa-se que a matéria histórica da arquitectura torna-se interactiva e matéria fidedigna para a prática projectual. “*La historia es entonces pura potencialidade y el proyecto no es más que una singular actualización de esa potencia.*” (ARÍS, 1993, p.182).

Nem sempre reconhecida esta complementariedade com a história, o conceito de tipologia levantava a questão se os tipos surgiam antes ou após o objecto arquitectónico, criando uma dicotomia com a própria temporalidade do conceito tipológico. Alguns teóricos defendiam que o tipo era uma resultante da evolução histórica, utilizado como instrumento taxonómico, enquanto outros assumiam-no como a-histórico, tornando-o estático e inalterável. Para Arís, o tipo tem que ser assumido como uma ferramenta criada pela mente humana, com a função de aplicar alguma ordem e realidade por meio da arquitectura.

Pode-se distinguir três categorias de termos arquitectónicos, na primeira categoria inserem-se os elementos físicos ou partes de um edifício. Numa outra categoria consideram-se as relações entre esses elementos e por último os tipos arquitectónicos, produto das

⁷ Cit. ELIOT, T. S. – Artigo “*Tradition and the individual talent*”. In ARIS, 2005, p. 15.

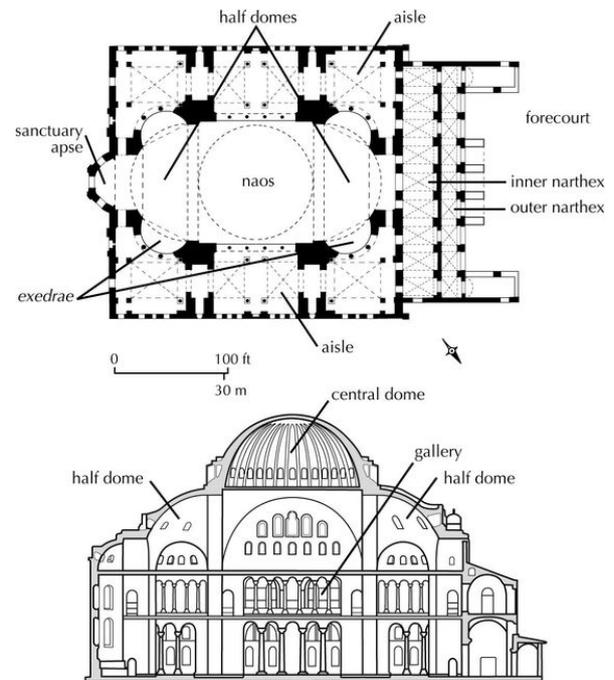


Figura 5. Basílica de Santa Sofia, Istambul. Figura 6. Planta e corte da Basílica de Santa Sofia.

categorias anteriores. Com este raciocínio CMA reescreve a definição de tipo “(...) *como un principio ordenador según el cual una serie de elementos, gobernados por unas precisas relaciones, adquieren una determinada estrutura.*” (ARÍS, 1993, p.32).

A dimensão conceptual do tipo transcende a imagem e o esquema com o qual pode ser representado, tratando-se apenas da uma representação gráfica que permite a sua síntese. No entanto não deve ser confundido como a própria identidade do tipo ou como consequência irá limitar a capacidade transformativa.

“Hemos mostrado como el tipo, una vez establecido, tiene una vida propia: se reproduce y se transforma siguiendo leyes que le son inherentes. (...) es el producto de la actividad humana sin que ello contradiga su condición de principio cognoscitivo com carácter objetivo.” (ARÍS, 1993, p.37).

A tipologia embora erroneamente associada à classificação opera com uma metodologia diferente, não utiliza as características externas para agrupar os edifícios em categorias. “(...) *la finalidad de la clasificación es describir los rasgos diferenciales y establecer una compartimentación de lo diverso, el conocimiento tipológico tiende a establecer vínculos entre lo aparente dissímil, creando encadenamientos y provocando resonancias entre objetos de diferente especie.*” (ARÍS, 1993, p.52). Deste entendimento sobre tipologia resulta uma interacção entre os vários tipos. Esta interacção permite a propagação dos objectos, o que não seria possível se seguissem um critério de classificação. A particularidade desta noção enriquece a arquitectura, tal como permite uma abundância de hipóteses, Arís exemplifica com as construções religiosas otomanas, que do fascínio pela Basílica de Santa Sofia (Fig.5 e 6), na actual Istambul, seguiram a sua matriz. A própria basílica foi construída de forma a encarnar a basílica de Magenzio e o Panteão, reunindo características de cada um numa composição de sobreposições harmoniosas.

Como já foi anteriormente referido nos subcapítulos anteriores, a tipologia analisa a forma arquitectónica como resultante de um contexto, de uma vivência e utilização, que paralelamente à história, conclui que a estrutura formal de um edifício é indiferente às funções que o mesmo pode ter. Pode-se dizer que a forma e a função são independentes nos seus processos de alterações, sem perderem a conformidade uma com a outra. Esta conformidade permite que as características tipológicas de um edifício com uma actividade específica possam ser utilizadas em edifícios de funções diferentes. Com esta capacidade de adaptação da tipologia, observa-se que a forma abrange implicitamente a problemática do uso na sua constituição. *“Existe una radical discontinuidad entre el territorio de la utilidad y el territorio de la arquitectura. Y esa discontinuidad sólo puede colmarse a través de la forma.”* (ARÍS, 1993, p.83). Desta perspectiva, a forma e o tipo convergem para a mesma problemática, a definição da estrutura interna do objecto arquitectónico.

A condição que se impõe à forma arquitectónica é o lugar e a sua relação com este, garantindo a diferença do objecto arquitectónico dos objectos artesanais e industriais.

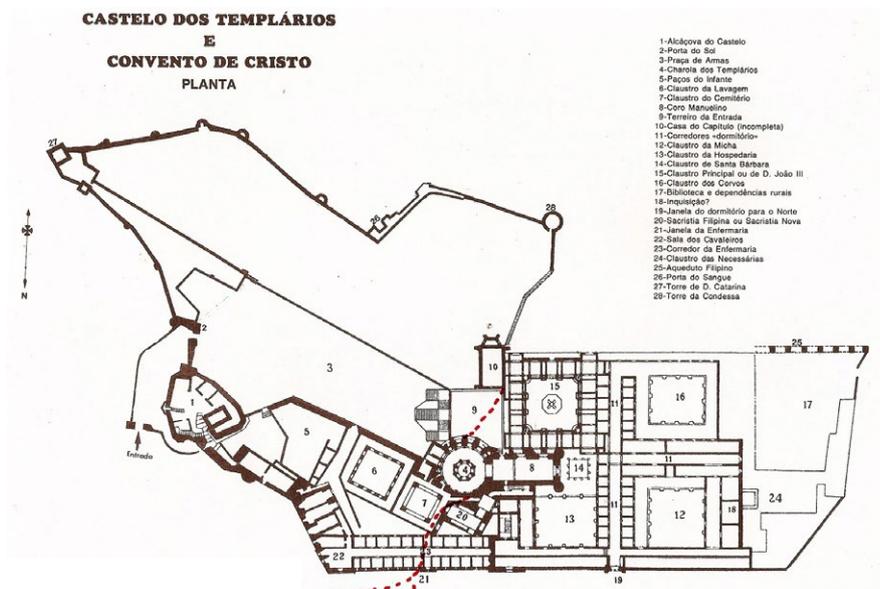


Figura 7. Planta do Convento de Cristo, Tomar. Figura 8. Vista aérea do Convento de Cristo, Tomar.

Ao responder às propriedades peculiares do local em que se insere, a arquitectura deixa de ser resultado de uma repetição e modela-se ao contexto territorial. Desta forma é possível conciliar a individualidade da construção com a generalidade do tipo que a influencia. “*El tipo representa lo genérico, lo universal, lo abstracto, mientras que el lugar se asimila a lo particular, lo singular, lo concreto.*” (ARÍS, 1993, p.93). Esta relação é muito debatida nas teorias de Aldo Rossi que exemplifica com alguns monumentos, e de Giorgio Grassi, quando analisa as antigas cidades romanas na Argélia, também referidos neste trabalho. Parte dos estudos sobre tipologia e noção de tipo devem-se à observação do lugar, da ocupação do território segundo o seu modo de vida. Por exemplo, da observação de cidades concluiu-se que um tipo pode-se reproduzir a várias escalas, em edifícios de várias funções, tal acontece em Sevilha, com a tipologia da casa-pátio, que tanto surge na habitação artesanal como nos palácios, conventos e edifícios públicos.

A noção de tipo resulta de um processo de abstracção e transformação de uma matriz, ou raiz comum, a qual se tem designado como estrutura formal e que para CMA é sinónimo da natureza do tipo. Esta estrutura define-se pela constante adaptação formal da sua matéria interna, segundo o conceito de transformação “*(...) comporta la existencia de un material prévio, unos elementos o ingredientes a través de cuya manipulación se genera la forma del objeto.*” (ARÍS, 1993, p.115). A estrutura formal do tipo desenvolve-se através do pensamento sincrónico (activo e directo), do pensamento analógico (indirecto) e do pensamento lógico (decomposição). Os últimos dois exigem o conceito de abstracção e a sua intersecção contribui para a criação de obras únicas sem nunca perder a conexão tipológica. O tipo não se identifica com a materialização da arquitectura mas sim com a lógica coerente capaz de filtrar e abstrair as relações que a constituem. O que mais uma vez reforça a necessidade de olhar para a história da arquitectura como matéria existente e capaz de ser transformada.

De forma a complementar esta explicação sobre o processo de transformação, CMA refere a observação de monumentos como o Convento de Cristo de Tomar (Fig.7 e 8) que sofreu intervenções sucessivas desde a sua construção no séc. XII até ao séc.XVIII. A planta circular do oratório serviu de ponto de partida para as extensões que se foram construindo sequencialmente, resultando na adição de diferentes claustros marcados pelas regras estilísticas de cada época. No conjunto observa-se a transformação de um ponto circular incorporado numa planta cruciforme que integra os vários corpos, sem perder a naturalidade e harmonia da sua articulação. Para um resultado natural, estes processos de transformações têm de assimilar o conceito geral do objecto arquitectónico e colocar novas hipóteses de acordo com o fundamento existente.

Como conclusão de que o tipo pode ser entendido como “*(...) estructuras arquitectónicas elementales, núcleos irreductibles que constituyen el punto extremo del análisis estructural, (...)*”(ARÍS, 1993, p.126) capaz de fomentar sistemas complexos, como acontece no Convento de Cristo.

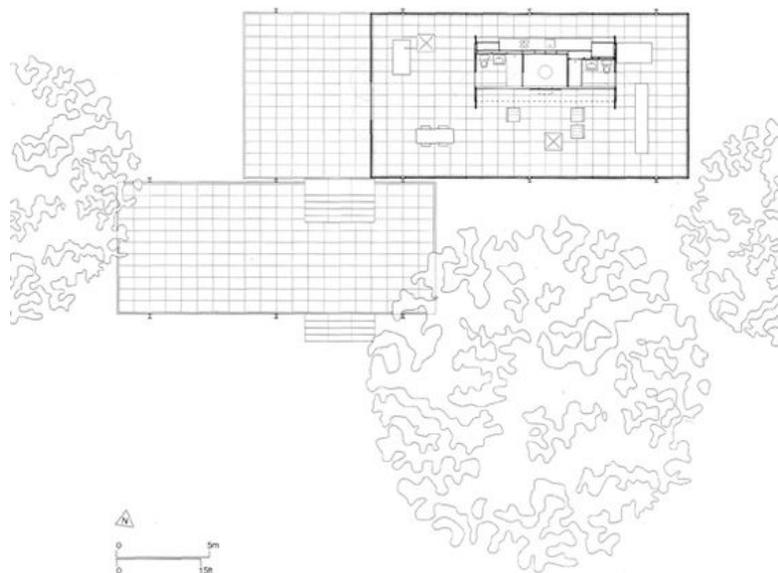


Figura 9. Planta da casa Farnsworth (1951), Mies van der Rohe. Figura 10. Casa Farnsworth, E.U.A.

Estes processos, independentemente das operações a que recorrem, são como ramificações de potenciais soluções onde é possível observar várias tipologias no mesmo objecto arquitectónico.

Arís verifica que a noção de tipo e tipologia surgem constantemente ao longo da história da arquitectura, mesmo quando surgem com transformações ou deformações na estrutura formal. No entanto, no Movimento Moderno, a tipologia não surge com a mesma evidência nos objectos arquitectónicos. O conceito de tipologia passa a ser aplicado como instrumento conceptual. O tipo surge com um novo estatuto e modo de operar no projecto, mantendo-se como princípio das questões fundamentais da arquitectura. Este estatuto verifica-se quando os tipos surgem nos subsistemas que agora regem a forma da arquitectura moderna (os cinco pontos essenciais da arquitectura descritos por Le Corbusier). Estes pontos essenciais ou tipos, eram utilizados de forma individualizada e na arquitectura moderna encontram a oportunidade de formarem uma tipologia dinâmica desprovida de uma regra formal única. Esta dinâmica tipológica resulta do pensamento abstracto aplicado à tipologia. O conceito de abstracção é visto como um pensamento introspectivo, a capacidade de se libertar da superficialidade e entrar numa contemplação profunda. A casa Farnsworth (Fig. 9 e 10) de Mies van der Rohe é um dos exemplos dados para elucidar este conceito, importante ao processo arquitectónico por permitir obter os dados essenciais das informações recolhidas.

Com a função e a técnica como os principais fundamentos arquitectónicos, a noção de tipo parece desaparecer da arquitectura, contudo é com a obra de Mies van der Rohe que se revê a importância da tipologia. Na tentativa de transformar a arquitectura numa disciplina rigorosa, Mies van der Rohe revela um conhecimento profundo da noção de tipo através da sua postura clássica e valorização da estrutura formal do objecto arquitectónico. *“Para él la técnica no constituye una finalidad en sí misma, sino tan sólo un medio para lograr la forma arquitectónica.”* (ARÍS, 1993, p.153).

Olhando de forma abrangente para as obras dos grandes mestres modernos podemos concluir que derivam de uma matéria arquitectónica pré-existente sobre a qual trabalharam as suas questões, segundo um processo de transformação onde experimentam um mecanismo da abstracção (veja-se por exemplo a influência nas obras de Le Corbusier das suas viagens à Grécia). É essa matéria que permite a consolidação das ideias modernistas e lhes confere uma noção de continuidade, em que da análise histórica resulta um constante confronto com a realidade, permitindo assim dizer que a tipologia serve de vínculo entre a tradição e a inovação.

3.3. A EVOLUÇÃO DO TIPO

Ao estudar a noção de tipo é incontornável a abordagem de um dos textos mais explícitos sobre a sua história e evolução enquanto conceito. Em *“On typology”* de Rafael Moneo a questão da tipologia em arquitectura está profundamente relacionada com a questão da essência do trabalho arquitectónico. Para Moneo é necessário definir dois conceitos da obra arquitectónica. O primeiro conceito vê a obra arquitectónica como fenómeno único tal como as obras de outras artes, em que as linguagens estilísticas não interferem com a *“(…) singularity of the object.”* (MONEO, 1978, p.23). O segundo conceito admite que o objecto arquitectónico pertence a uma *“(…) class of repeated objects, characterized, (...) by some general attributes.”* (MONEO, 1978, p.23). Este conceito remete para a semelhança com o artesanato, já que a arquitectura primitiva também tinha o mesmo processo de trabalho que as outras actividades manuais. A lógica do segundo conceito induz a que a arquitectura admita a qualidade de ser reproduzível e por isso perde a sua essência de objecto singular em prol da sua capacidade de repetição. O simples acto de categorizar os elementos arquitectónicos ou um conjunto deles revela a existência de uma característica comum, ou seja, inclui o conceito de tipo ainda que de forma subentendida.

Moneo apresenta a seguinte definição do tipo: *“It can most be defined as a concept which describes a group of objects characterized by the same formal structure. It is neither a spatial diagram nor the average of a serial list.”* (MONEO, 1978, p.23). Esta definição realça a ideia de um grupo ou sistema com diferentes níveis até chegar ao objecto arquitectónico específico e que para além do acto descritivo é também um instrumento utilizado no processo arquitectónico. A tipologia quando utilizada durante o processo, permite criar a estrutura formal primária do objecto sem impedir que se transforme ou que seja eliminada numa etapa posterior. A noção de tipo segundo a definição de vários elementos que compõem a estrutura formal, não inclui apenas a geometria aplicada a um espaço, mas sim os conceitos dos contextos sociais, construtivos, etc., da obra arquitectónica.

Como já foi referido, a abordagem tipológica durante o processo não implica um estado inalterável da estrutura formal, nem da própria tipologia, pelo contrário, pode-se transformar sempre que necessário. Se a utilização do tipo for consolidada nas primeiras fases do processo, a forma resultante apresenta características formais capazes de serem reproduzidas exactamente ou por aproximação, ou seja, origina um modelo arquitectónico estável.

“The type (...) as the frame within which change operates, (...)” (MONEO, 1978, p.27)

Moneo refere Quatremère de Quincy como o primeiro a esclarecer de forma coerente a relação da tipologia com a teoria da Arquitectura, fruto de um período de crise da arquitectura enquanto disciplina, onde existia necessidade de responder às novas questões sociais e aproveitar os novos métodos construtivos. Quincy aborda a questão de tipo com a razão de ser da arquitectura, que permitia a ligação ao passado. Atendendo à sua presença constante nos objectos arquitectónicos e verificada a sua continuidade, o tipo permitiu o primeiro momento de conexão entre a forma e a natureza do objecto.

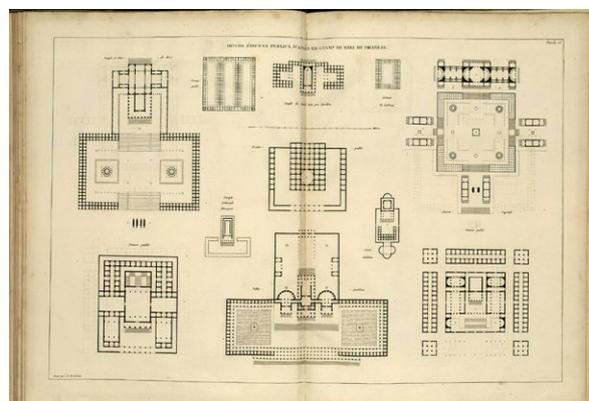
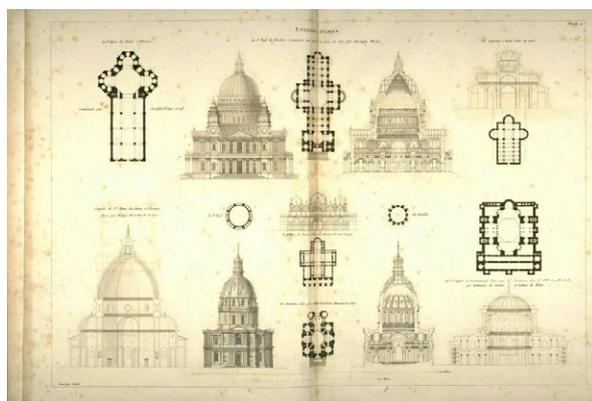
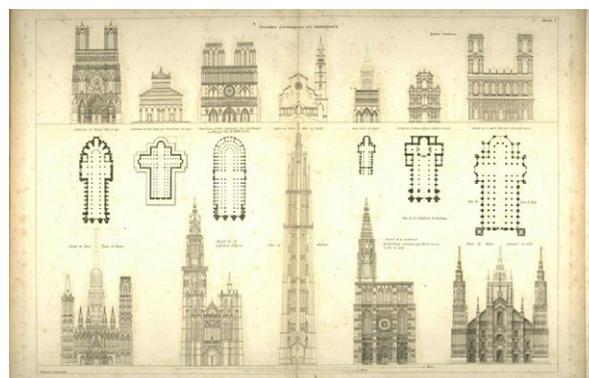
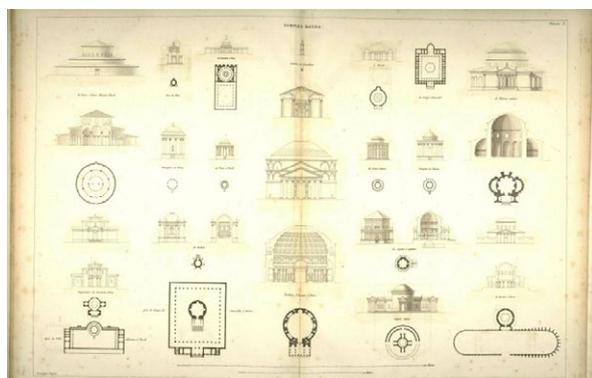
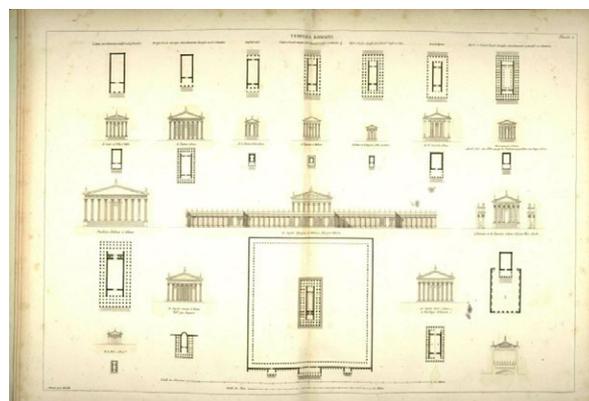
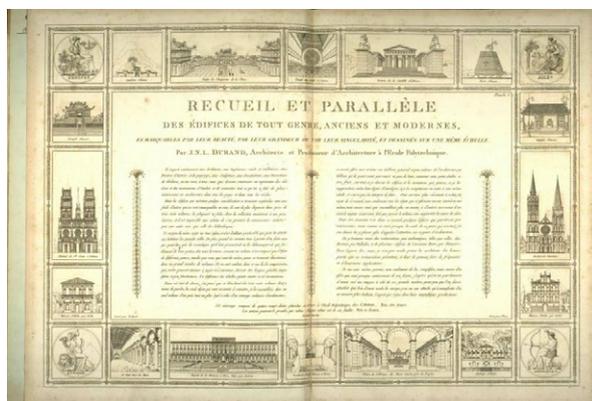


Figura 11. Páginas de “Divers Édifices publics, d’après le Champ de Mars de Piranese” em “Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes” (1800), J. N. L. Durand.

“Type expressed the permanence, in the single and unique object, of features which connected it with the past, acting as a perpetual recognition of a primitive but renewed identification of the condition of the object.” (MONEO, 1978, p.28)

O desinteresse pelo conceito de tipologia começa no século XIX com uma nova palavra associada à arquitectura, o programa. Tendo como principal defensor J. Durand (Fig.11), o programa assumia o papel principal do objecto arquitectónico. A forma passa a resultar da necessidade de responder à função do objecto (forma-função). Surge um novo instrumento, a composição, mais apropriada às novas exigências. Assim, o significado de tipologia é reduzido para a classificação do edifício segundo a sua função, ignorando por completo o conceito de Quatremère de Quincy, e no tipo, a estrutura formal desaparece para que este se torne num meio de representação esquemático ou compositivo.

Na Arquitectura Moderna o desinteresse pela tipologia continua, pois ainda era vista como restrição ao arquitecto e o seu conceito como elo de ligação ao passado histórico era incompatível com os novos ideais arquitectónicos. Reflectindo sobre a obra de Mies van der Rohe, verifica-se que as suas obras revelavam a intenção de caracterizar um espaço genérico através da abstracção. A arquitectura surgia como a materialização do espaço, ou seja, o programa perde relevância em prol do espaço, do qual depende a forma (forma-espaço). Ao utilizarem a industrialização e a produção em massa de sistemas para uma aproximação da arquitectura à sociedade da época, surgia a contradição com a ideia da materialização do espaço do objecto arquitectónico. Contudo a problemática do objecto arquitectónico como objecto único, continuava a rejeitar o conceito de tipo. Só mais tarde, através das exigências da produção em série, a repetição dos objectos produzidos traduziu a definição de tipo para uma nova realidade, o protótipo. A obra de Le Corbusier simboliza *“(…) the contradiction between architecture as a single and unique event and architecture as a process of elaboration of industrial prototypes is clearly marked.”* (MONEO, 1978, p.33). A casa Domino (Fig.12 e 13) é o exemplo da industrialização na arquitectura, enquanto a Unidade de Habitação de Marselha (Fig.14) realça a ideia de unidade, ou seja um objecto único resultante do processo industrial que se adapta a qualquer lugar sem ser necessário alterações.

Do mesmo modo, o Funcionalismo recusou a ligação ao passado, a ideia de que o objecto arquitectónico teria uma estrutura primária comum contradizia a ideia de um objecto resultante do contexto em que se insere. É com a abordagem de carácter funcionalista que a definição de tipo ganhou um novo significado, mais concreto que a definição de Quincy. Graças às obras escritas de Alexander Klein, reconhece-se a estrutura que permite criar a forma, ou seja, o tipo. Reconhecendo as suas características adaptativas verificava-se agora que o tipo não tinha necessariamente uma ligação com o passado. Ao analisar as cidades tradicionais e as tipologias habitacionais, Klein realçava a capacidade do tipo se adaptar ao lugar e ao programa, ao contrário do que os ideais anteriores alegavam. *“For Klein, the type, far from being an imposition of history,*

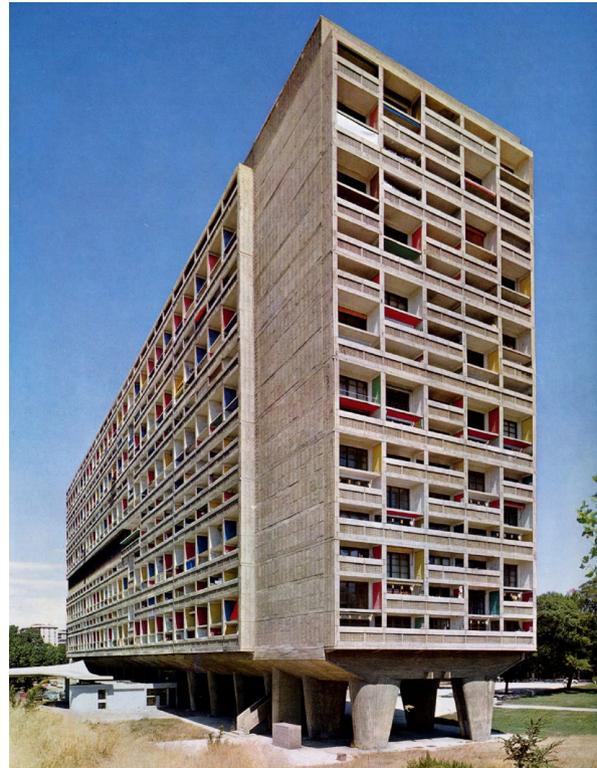
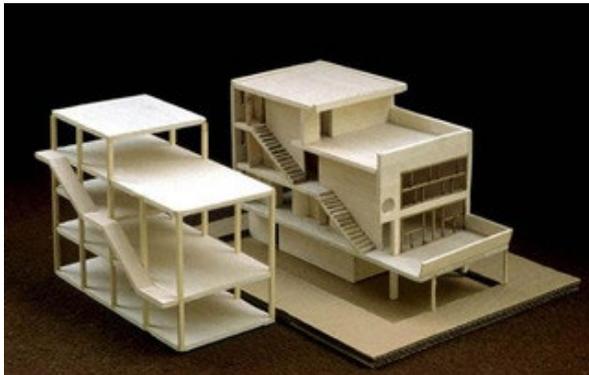


Figura 12. Maison Domino (1914), Le Corbusier. Figura 13. Estrutura Domino e maquete da Maison Citrohan (1922), Le Corbusier. (em baixo) Figura 14. Unidade de Habitação de Marselha (1952), Le Corbusier.

became a working instrument.” (MONEO, 1978, p.35).

Do interesse em explicar a cidade tradicional surgiu uma nova abordagem que permitiu a renovação do conceito de tipo após o Movimento Moderno. Atingindo o auge durante os anos 60, a noção de tipo explicava a origem das formas e a continuidade estrutural das cidades antigas. *“These saw the city as a formal structure which could be understood through its continuous historical development.”* (MONEO, 1978, p.35). E paralelamente a arquitectura passa a ser associada a um processo contínuo, integrado num sistema: a cidade como um todo que resulta da junção de diversas unidades de habitação. As diferentes escalas da malha urbana, o padrão de crescimento e a herança histórica de uma cidade tornaram-se compreensíveis com o uso da tipologia como instrumento projectual. Esta vertente de análise urbana do conceito foi abordada por Aldo Rossi, Carlo Aymonino, entre outros.

Com base na definição de Quincy, Giulio Carlo Argan vem reforçar a noção de tipologia, complementando-a com a teoria de Rossi, mas de forma a abranger mais que o urbanismo. *“For Argan the type was a kind of abstraction of inherent in the use and form of series of buildings.”* (MONEO, 1978, p.36) em que só se verificava o tipo através de comparações e sobreposições de características formais dos edifícios, após o seu funcionamento. As dúvidas sobre a hipótese da tipologia condicionar o arquitecto são explicadas por Argan, que separa o processo em dois momentos. No primeiro a tipologia actua com alguma inércia, institui a ligação ao passado e à sociedade. O segundo momento que corresponde à definição da forma, Argan explica que a tipologia deixa de ser *“(…) the primary characteristic of architecture.”* (MONEO, 1978, p.36).

Com os estudos sobre a metodologia em Arquitectura, tornou-se urgente contrapor a ideia de que a forma resultava das exigências do método. Reforçado por Ernesto Rogers, o conceito de tipo-forma de Argan opõe-se ao de metodologia ao defender que o processo arquitectónico começa a partir da identificação da tipologia e do tipo do contexto em que o problema se insere. Acreditava-se que só assim se alcançava consistência no projecto, criando a ideia de que a noção tipo era um instrumento projectual alternativo à abordagem metodológica. Aproveitando este ramo da teoria tipológica, Rossi alia-a à ideia de morfologia urbana por ele defendida e explica que o único modo de compreender a forma da arquitectura é empregar a noção de tipo à memória e à razão. O tipo justificava assim a coerência interna formal e segundo Rossi, cabia aos arquitectos a tarefa de recuperar as cidades, recuperar a identidade através das tipologias específicas à cidade. Os limites da argumentação de Rossi surgem precisamente na ideia de que a cidade ideal deveria caracterizar-se por inúmeros tipos, o que não se enquadrava com a realidade. Só mais tarde se percebe que apesar dessa diferença com a realidade, a explicação da arquitectura só é possível a partir dessa perspectiva ideológica. A aproximação com a sociedade é dada dessa forma, e ao arquitecto é dado a escolha de segui-la ou criticá-la através das características do seu projecto.

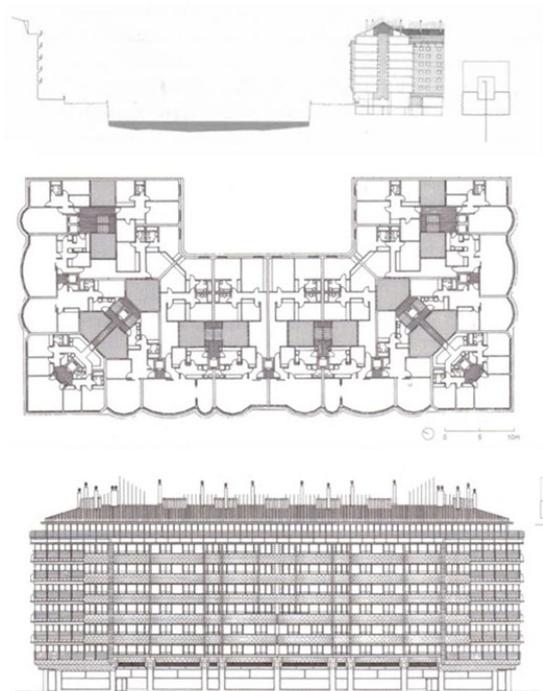


Figura 15. Alçado, planta parcial e corte do Edifício Urumea (1973), Rafael Moneo Figura 16. Edifício Urumea, San Sebastian.

Moneo afirma *“If a work of architecture needs the type to establish a path for its communication (...) then types must be the starting point of the design process.”* (MONEO, 1978, p.37) Deste modo a utilização do tipo no processo arquitectónico permitia evitar lacunas na arquitectura.

Ao longo dos anos que se seguiram, o tipo começou a ser usado superficialmente, aparecendo apenas nas imagens e ideias projectuais. Alguns arquitectos, como Louis Kahn, ainda se aproximaram da teoria de Quincy para a partir dela compreenderem a origem das formas como condição primária da arquitectura. Infelizmente a discussão sobre a tipologia tornou-se superficial. Embora presente nas abordagens estruturalistas e neo-racionalistas, a tipologia surgia numa atitude oposta aos contextos projectuais. O que levantava a questão se seria possível criar novos tipos que contrariassem a estrutura da cidade tradicional, já que a tipologia era o que permitia a sua explicação. Os novos planos urbanos desenhados sob a perspectiva tipológica *“(...) are not building the city itself by using the concept of type.”* (MONEO, 1978, p.38). Deste problema, a única solução fiável era continuar a reproduzir a cidade tradicional utilizando a tipologia como mero instrumento de composição. Moneo critica à data do seu artigo que o estudo da tipologia transformou-se *“(...) in the production of images, or in the reconstitution of tradicional typologies.”* (MONEO, 1978, p.38).

É com esta ideia que Robert Venturi desenvolve a sua obra, utilizando a imagem como um tipo que permite dar ênfase à comunicação e reconhecimento para além da sua estrutura formal da arquitectura. Tendo como exemplo as habitações de Venturi, verifica-se que mantêm características da arquitectura vernacular apenas no exterior, enquanto no interior não se verifica qualquer ligação ao passado. Ao quebrar com a ideia de unidade tipológica através da autonomia dos elementos arquitectónicos, Venturi descobre que a arquitectura sempre resultou de um reflexo de reprodução, mas *“(...)this time with architecture itself as a model.”* (MONEO, 1978, p.40). Rossi compreende esta explicação de Venturi, o que numa observação superficial parece contraditório ao que defendia inicialmente. Mas ao longo dos seus projectos, Rossi consegue revelar que apesar da interrupção de um tipo este não deixa de ter a sua importância.

Com as mudanças sociais e técnicas, os padrões teóricos da arquitectura transformaram-se tal como acontece numa experiência científica. O que no passado fornecia as bases para a aplicação da noção de tipo deixou de ser aplicável, sendo impossível conciliar a estrutura formal interna com as exigências contextuais, esta tem que se sustentar por si mesma.

Moneo reflecte que o único ponto salvaguardado das transformações científicas e sociais é a história da arquitectura, o único elo com a realidade. O tipo foi desconstruído num processo longo até se fragmentar por completo e desses fragmentos parece resultar a identidade única do objecto arquitectónico. O único elo de relação do objecto arquitectónico à disciplina tradicional é dado pela imagem de uma memória. *“The traditional typological approach, which has tried to recover the old idea of architecture, has largely failed. Thus, perhaps the only means architects have to master form today is to destroy it.”* (MONEO, 1978, p.41).

Com isto e apesar da noção de tipo não conseguir vingar perante os novos contextos, Moneo não desvaloriza a sua importância para a compreensão da natureza e origem do objecto arquitectónico.

“The architectural object can no longer be considered as a single, isolated event because it is bounded by the world that surrounds it as well as by its history.” (MONEO, 1978, p.44)

4. EDUARDO SOUTO DE MOURA

4.1 INTRODUÇÃO AOS TEMAS DE TRABALHO DE EDUARDO SOUTO DE MOURA

4.2 SEIS CASOS DE ESTUDO

4.2.1 PLANOS

CASA DAS ARTES

4.2.2 CORPOS

CASA SERRA DA ARRÁBIDA

4.2.3 COBERTURAS

CASA QUINTA DO LAGO

4.2.4 PRÉ-EXISTÊNCIAS

MERCADO DO CARANDÁ

4.2.5 RUÍNAS

POUSADA SANTA MARIA DO BOURO

4.2.6 SOBREPOSIÇÕES

TORRE DE ESCRITÓRIOS BURGO

4.1. INTRODUÇÃO AOS TEMAS DE TRABALHO DE EDUARDO SOUTO DE MOURA

Como foi referido, ESM organiza a sua lógica projectual segundo temas, em que cada obra corresponde a uma ‘família’, definida pelo próprio arquitecto no seu livro *Temí di progetti=Themes for projects: Eduardo Souto de Moura, de 1999*. Os temas que o arquitecto definiu são os seguintes:

- PERÍMETRO, em que os projectos abrangidos por este tema reúnem a característica comum de se implantarem no perímetro do território a intervir, como por exemplo as casas-pátio em Matosinhos;

- PAISAGEM, no qual os projectos encontram-se circundados por paisagens imponentes que promovem uma ideia base aos projectos como na Casa em Tavira;

- CIDADE, quando os projectos se implantam em zonas urbanas e portanto propõem ou constituem uma parte da malha urbana e criam uma noção de território consolidada com a envolvente, é exemplo o Hotel em Salzburgo;

- HÍBRIDOS, este tema caracteriza os projectos nos quais o arquitecto explora quase todas as características dos outros temas, contêm ideias-chave para desenvolvimento de futuros projectos, como um dos primeiros projectos de ESM, a Casa 2 em Nevogilde;

- PLANO, esta família contem os primeiros projectos de ESM resultantes da linguagem neoplástica, os planos transformam-se em elementos criadores de espaço como acontece na Casa de Alcanena;

- MESAS, abriga um arquétipo formal em que os projectos são delimitados por uma ‘armadura rasgada’, como uma mesa numa escala maior, como se verifica na Casa 1 em Miramar;

- CAIXA, caracteriza projectos segundo um outro arquétipo formal, um volume geralmente paralelepipedico fechado em si próprio, ainda marcado pela linguagem neoplástica como no Departamento de Geologia da Universidade de Aveiro;

- CORPO, traduz a evolução da obra de ESM para os volumes ocios, em que o plano se transforma em parede, os vãos surgem desenhados como buracos ao contrário de planos, tendo como exemplo a Casa das Histórias da Paula Rego;

- COBERTURA, neste tema a cobertura atinge a expressão máxima dos projectos, revelando através dela a ideia do projecto ou a integração com o território como na Casa em Baião;

- SOBREPOSIÇÕES, a partir da ideia de que uma imagem pode ser convertida em arquitectura, esta família espelha a produção em série nos projectos através do detalhe, da fachada, etc., tem como exemplo o Banco Olivetti;

- CÓDIGOS DE TRABALHO, neste tema imperam os projectos cujos programas funcionam como uma máquina e sugerem assim uma regra a seguir um pouco à semelhança da família das Sobreposições, os hospitais de Lisboa e Évora são projectos que reflectem bastante sobre esta ideia;

- RUÍNAS, tal como o nome indica os projectos deste tema trabalham a reconversão ou reabilitação de uma ruína em que se debate o modo de intervir num estado natural à arquitectura, como acontece no Convento das Bernardas;

- PRÉ-EXISTÊNCIAS, o tema define-se quando existe matéria arquitectónica com o qual o arquitecto pode fundar a sua ideia projectual, o Mercado Municipal de Braga (do Carandá) é um dos projectos mais significativos deste tema.

Dentro destes temas identificam-se muitos projectos que se incluem em várias categorias, observando alguns exemplos como a Casa das Artes que também pode estar incluída no tema Perímetro, a Casa na Serra da Arrábida que engloba à ideia volumétrica a força da paisagem, o Mercado do Carandá que para além de surgir da pré-existência, a sua arquitectura resulta de um jogo de planos que percorrem o espaço exterior até ao interior. De uma secção ou um detalhe surgem ideias com potencial para serem exploradas em futuros projectos, e sempre que ESM encontra um contexto oportuno dá continuação à experiência desse tema. A continuação de um tema em que as relações exploradas através dos desenhos servem de modelo a projectos futuros observa-se no mais recente Espaço Miguel Torga (2007/2011), em Sabrosa, que remete para os princípios da Casa das Artes, um dos projectos mais simbólicos e o primeiro da obra de ESM.

Os vários temas apresentados procuram reunir as características mais revelantes dos projectos em grupos que permitem criar um guia do raciocínio projectual de Souto de Moura. Por exemplo, em Território a modificação da topografia é a condição necessária para uma melhor integração na natureza, como o que acontece na Casa em Moledo, no estádio de Braga e na Barragem do Tua, onde o objecto arquitectónico procura ter pouco impacto visual na paisagem. No tema da Mesa, ESM aplica a ideia de um bloco colocado sobre outros, cortados por um plano horizontal, características observáveis no Pavilhão de Viana do Castelo e no Hospital de Évora, entre outros.

Em relação à origem destes temas ou famílias de ESM, crê-se terem surgido após reflexões sobre a obra de Aldo Rossi que recorria a todas as matérias como fonte de inspiração para a sua arquitectura. Associava com humor os seus projectos a objectos quotidianos mas construídos em diferentes escalas, como a hipótese de uma maquete ser uma mesa, a mesa como um edifício e vice-versa.

4.2 SEIS CASOS DE ESTUDO

4.2.1 PLANOS
CASA DAS ARTES

4.2.2 CORPOS
CASA SERRA DA ARRÁBIDA

4.2.3 CASA QUINTA DO LAGO
COBERTURAS

4.2.4 PRÉ-EXISTÊNCIAS
MERCADO DO CARANDÁ

4.2.5 RUÍNAS
POUSADA SANTA MARIA DO BOURO

4.2.6 SOBREPOSIÇÕES
TORRE DE ESCRITÓRIOS BURGO

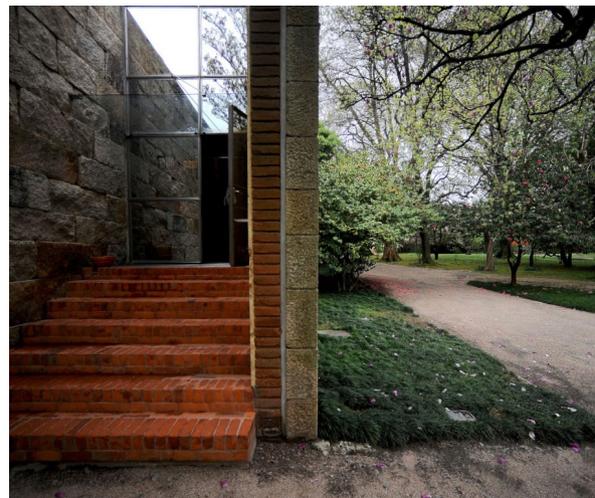
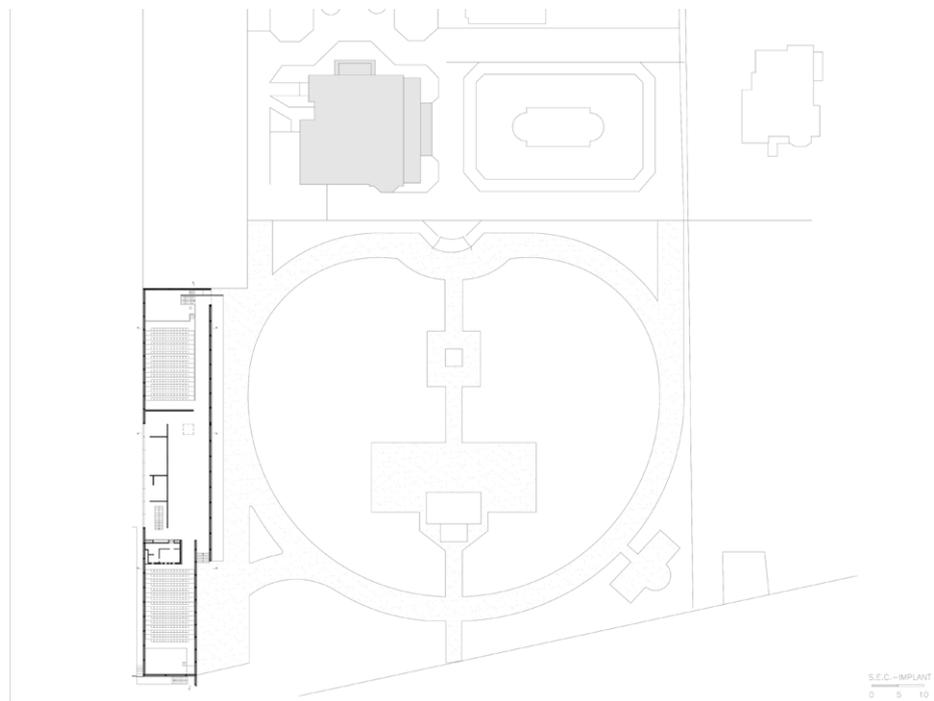


Figura 17. Planta de Implantação da Casa das Artes. Figura 18. Casa Allen, Marques da Silva. Figura 19. Entrada Casa das Artes.

4.2.1 PLANOS CASA DAS ARTES (Porto, 1981-1991)

“Mais do que propor foi necessário omitir, mais do que desenhar foi necessário raspar, mais do que compor foi necessário ser simples com rigor de resposta.”⁸

O pedido da Secretaria de Estado da Cultura para o novo edifício cultural definia um auditório, uma sala de exposições e uma cinemateca. A sua localização nos jardins de um das casas mais simbólicas do Porto - a Casa Allen (Fig.18; construída nos anos 20 pelo arquitecto Marques da Silva, para residência do 3º Visconde de Villar d’Allen) levou Souto de Moura a considerar a preservação das árvores e do jardim como uma importante condicionante ao projecto (Fig.17). Outro aspecto que ESM pretendia resolver era a dissimulação da torre de nove pisos, vizinha à propriedade e que se impunha ao palacete. Optando por implantar o novo edifício no perímetro da propriedade, cria um novo ponto de chegada para o jardim. Através da sua linguagem abstracta a obra “(...) *define-se mais pelo que está ausente do que o que está presente*(...)”⁹, os planos definem o espaço interior, estendendo-se ao exterior para conduzir os visitantes. Os planos organizadores do espaço transformam-se em espessos muros onde ESM abre um vão transforma o plano opaco em vidro. Ao usar materiais tradicionais como a pedra e o tijolo numa linguagem moderna, a materialidade contextualiza o objecto arquitectónico com a região, característica que distingue a obra de ESM. Estruturalmente em betão, os seus muros apresentam várias camadas de materiais sobrepostas o que enfatiza os diferentes materiais utilizados. O jogo de camadas sobrepostas e visíveis remete para a ideia de que os planos são inacabados.

A escolha dos materiais remata para a arquitectura vernacular onde o interesse de ESM se revê no desenho rigoroso dos seus projectos até à arquitectura anónima resultante da tradição, como as casas alentejanas, cujas características foram transmitidas geração a geração e a forma foi submetida segundo um critério rigoroso e firme como “(...) *una arquitectura pura y dura* (...)” (EL CROQUIS, 2015, p.14).

“Fui mi primer proyecto. La piedra sí es vernácula, y la madera es de la Guinea portuguesa; pero las ventanas son suizas, los muebles son de los Eames, las lámparas son de iGuzzini; no es una obra muy vernácula. No quería ser pretencioso. Lo máximo en arquitectura que se puede conseguir es una arquitectura anónima.” (EL CROQUIS, 2015, p.14).

Como podemos observar na Casa das Artes, estes planos criam relações e hierarquias entre os espaços desde o exterior. Quando entramos na propriedade um longo muro de pedra apresenta-se intransponível, sem qualquer vão o que não permite qualquer vislumbre do interior. Através dele, ESM conduz o visitante para a entrada do edifício (Fig.19), também ela dissimulada,

⁸ cit. de Eduardo Souto de Moura na memória descritiva do projecto (Arquivo Eduardo Souto de Moura).

⁹ LEÓN, Juan Miguel Hernández - “*Porque perguntar é a devoção do pensamento*” Dezembro de 1997. In MOURA, 2001, p.16.

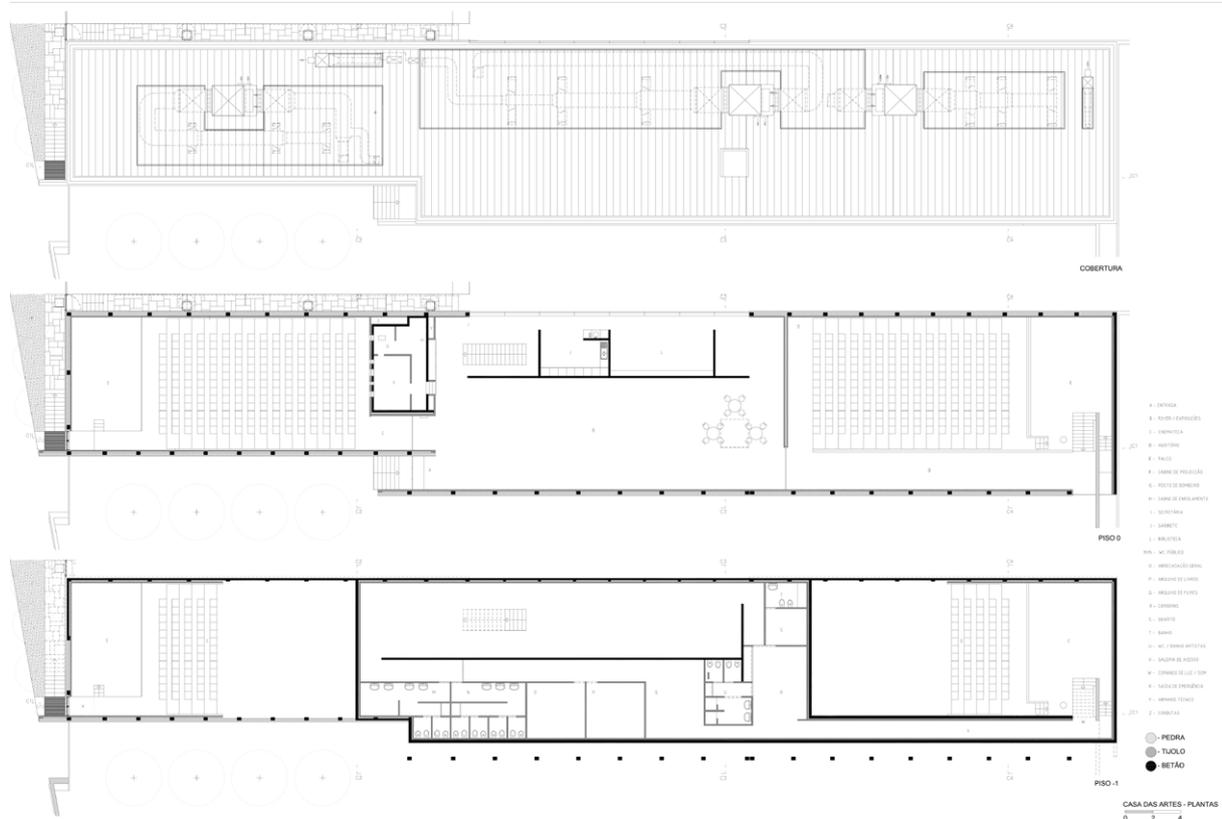


Figura 20. Plantas da Casa das Artes.

a entrada é salientada com outro plano paralelo que se afasta dando espaço a uma porta. Já no seu interior este afastamento marca um corredor até ao auditório, é com este jogo que ESM com um único plano articula os espaços desde o exterior. No interior a galeria é marcada por um plano de betão à vista de cor azulada para organizar espaço expositivo e uma pequena copa de apoio, limitada por outro plano envidraçado que serve de limite exterior, o mesmo plano de betão acaba por assumir diversas funções, como a de controlo à luz para o espaço principal do edifício.

Seguindo sempre esta lógica, este projecto de ESM para a Casa das Artes é o mais representativo e simbólico desta família dos planos que se organizam sempre segundo este pensamento abstracto do espaço. Os planos são elementos chave para a compreensão do projecto, o seu desenho traduz as intenções que o arquitecto quer revelar, assim como a materialidade e o detalhe que complementam a simplicidade do plano como se de uma ornamentação se tratasse.

Souto de Moura utiliza neste projecto um mecanismo projectual que se caracteriza pelo plano, resultado da interpretação da parede espessa na qual interrompe com vãos segundo um pensamento abstracto. Este método e linguagem específica tem como referência a obra de Mies van der Rohe que através deste jogo de muros cria os mais belos espaços da época moderna, como o Pavilhão de Barcelona (Fig.25 e 26). No qual também é possível observar a importância do revestimento de alguns planos interiores que através da sua materialidade conferem qualidades ornamentais ao edifício.

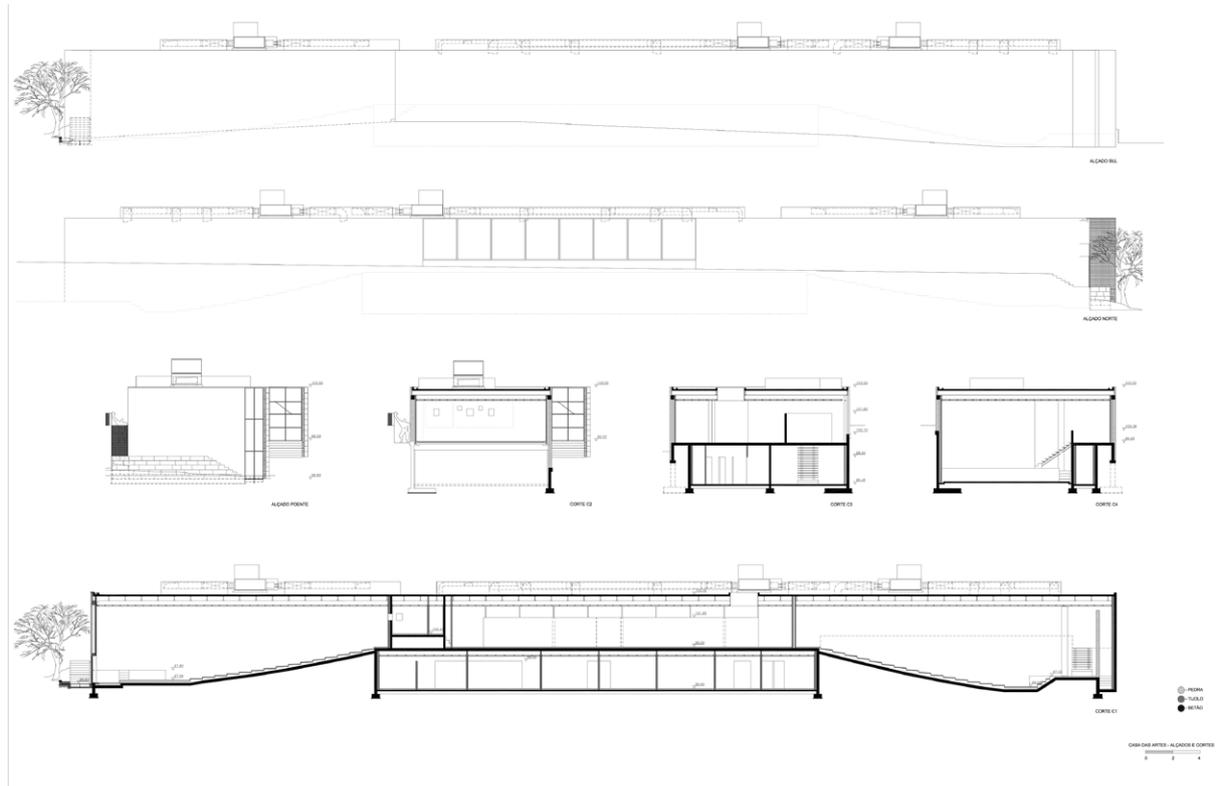


Figura 21. Alçados e Cortes da Casa das Artes. Figura 22. Sala de exposições. Figura 23. Perspectiva. Figura 24. Auditório.

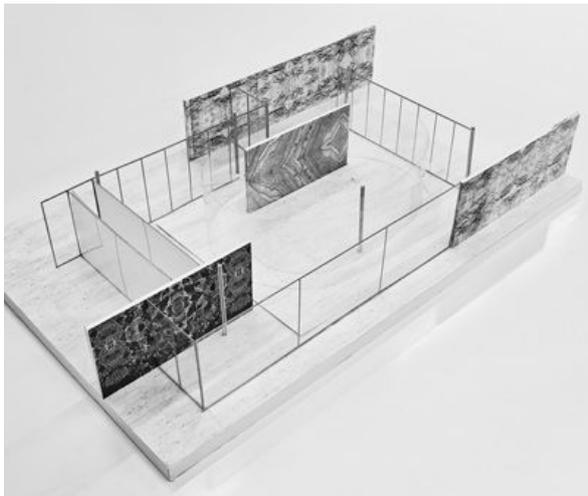


Figura 25. Maquete do Pavilhão de Barcelona (1929), Mies van der Rohe. Figura 26. Interior do Pavilhão de Barcelona.

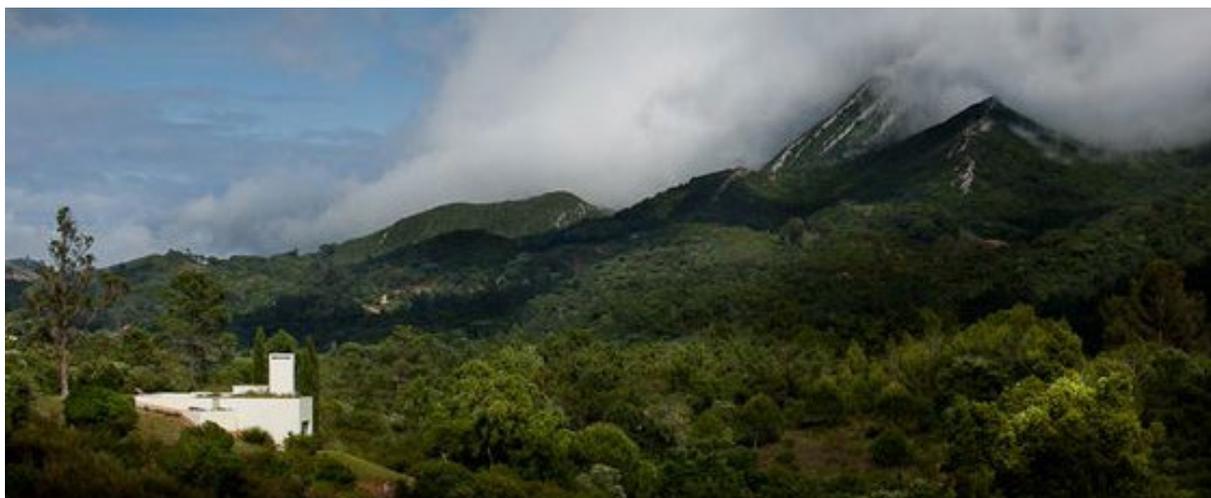


Figura 27. Serra da Arrábida.

4.2.2 CORPOS

CASA SERRA DA ARRÁBIDA (Vila Nogueira de Azeitão, 1994-2002)

*“As soluções ‘simples’ esgotaram-se, e rapidamente passaram a ‘simplistas’. A ‘forma’ estava a transformar-se em ‘fórmula’.”*¹⁰

A topografia da Serra da Arrábida, sem qualquer vestígio de urbanização por perto, parecia rejeitar as soluções até então exploradas por ESM, o plano e os muros não se relacionavam com a força da paisagem. A ideia de um corpo habitável, um volume oco transformase agora num desafio para Souto de Moura, apenas experimentado num exercício prematuro sobre este princípio volumétrico na Casa de Tavira (1991-1994). Esta necessidade de experimentar novas soluções é ainda reforçada pela leitura de *“Elogio da Sombra”* de Tanizaki¹¹, no qual o autor descreve os contrastes entre sombras e superfícies opacas. Ao visitar as suas obras apercebeu-se da quase inexistência das sombras resultante da linguagem do plano e da composição mecânica de soluções que encontrara, sem intencionalmente as querer estereotipar, confundiam-lhe a memória de cada projecto como afirma na entrevista com Nuno Grande.¹²

De modo a responder às características de cada ‘corpo’ consiste num espaço específico, conectados pelos espaços de circulação. Esta ideia de volumes fragmentados, para além da sua plasticidade permite diferenciar os pés-direitos do escritório, cozinha e sala dos espaços mais privados, referência aos mosteiros que visitara na sua viagem a Itália (Fig.38). O momento de chegada à habitação é marcado pela sua cobertura e é através desta que se encontra o acesso ao pátio e à entrada principal, ESM parece enquadrar a paisagem com a cobertura e cria no espaço de chegada um momento de abstracção em que o pátio se assume como o início do espaço privado, refugiando-se da força da paisagem envolvente.

Tendo em especial atenção a profissão do cliente, escritor de cinema e teatro, ESM redobrou a atenção para os espaços de trabalho e lazer, como o escritório e o pátio apto para o seu recolhimento. A abertura dos vãos para a envolvente tornou-se de extrema relevância. Para cada espaço ESM desenhou um vão com dimensão e perspectiva específica obtendo um enquadramento único para a serra.

A ideia dos volumes *“(…)mi è sembrato opportuno arroccarla, quasi fosse una continuazione della roccia.”* (ESPOSITO;LEONI, 2003, p.144), é uma lição sabiamente evocativa da obra de Raul Lino (Fig. 39 e 40) e como referido anteriormente, da arquitectura mediterrânea. Esta obra também se caracteriza por outro tema, o do território, no projecto observa-se a reflexão de ESM sobre o território, a ideia de um lugar em que se modifica a topografia para uma melhor integração na natureza. Deste modo diminui-se o impacto visual na paisagem

¹⁰ cit. de ESM na memória descritiva do projecto (Arquivo Eduardo Souto de Moura)

¹¹ GRANDE, Nuno – Artigo *Regreso a Casa [Una conversación com Eduardo Souto de Moura]*. Porto, 2009. In *EL CROQUIS* Eduardo Souto de Moura 2005/2009, nº146 (2009), p.6-24.

¹² Idem.

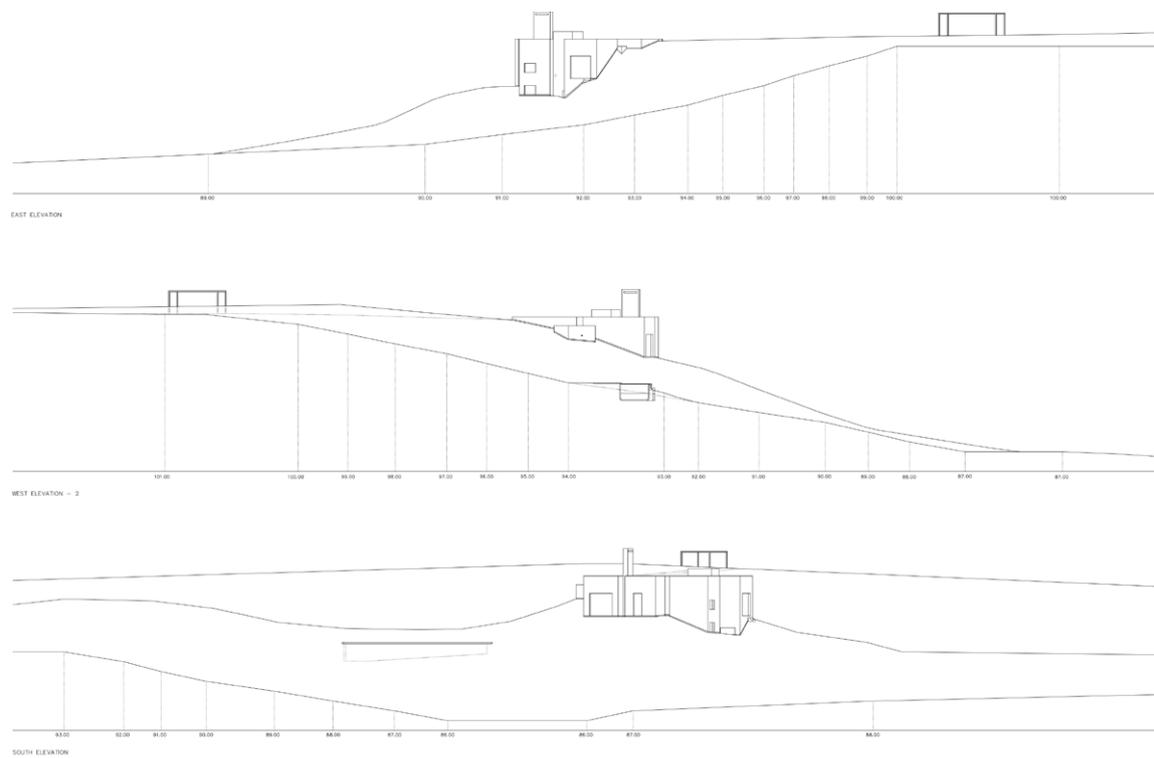


Figura 28. Perfis da Casa da Serra da Arrábida. Figura 29. Casa da Serra da Arrábida.

mas também se resguarda neste caso projectual, os espaços interiores da envolvente.

Podemos observar uma adaptação no processo arquitectónico de Souto de Moura que como refere na memória descritiva deste projecto, se traduz na transformação da sua linguagem arquitectónica e na introdução de novos elementos que ainda não explorara nas suas obras. Este projecto marca o início de um novo tema de trabalho, os corpos, em que os volumes caixa, ou mesa, se tornam agora fragmentados como reflexo das características dos espaços interiores. Com este exemplo confirma-se a necessidade de experimentação de Souto de Moura, caracterizando os seus processos arquitectónicos com diversos métodos, acompanhados pelo conhecimento de diferentes referências, como o exemplo já referido de Tanizaki.

Na arquitectura deste tema em específico observa-se que a influência de Mies é substituída pela lógica que Siza Vieira segue na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (Fig. 37). Esta estratégia definida organiza o programa de ensino em vários volumes que correspondem a cada ano curricular. Na ligação dos diferentes volumes é construída uma galeria subterrânea que estabelece a ligação com um segundo alinhamento de volumes. Utilizando o mesmo princípio da organização dos elementos do programa em diversos volumes ESM, propõe algo semelhante em que cada corpo se ajusta à topografia e lugar individualmente mas estão interligados no interior pelos espaços de circulação.

Com este projecto ESM entende que a linguagem dos planos não se adequa a determinadas topografias e climas pelo que se torna necessário experimentar de volumes, muros e vãos. Estas características serão marcantes para outros projectos enquadrados noutros temas, como as formas volumétricas na cobertura da Casa da Quinta do Lago e os vãos da Pousada Santa Maria do Bouro.

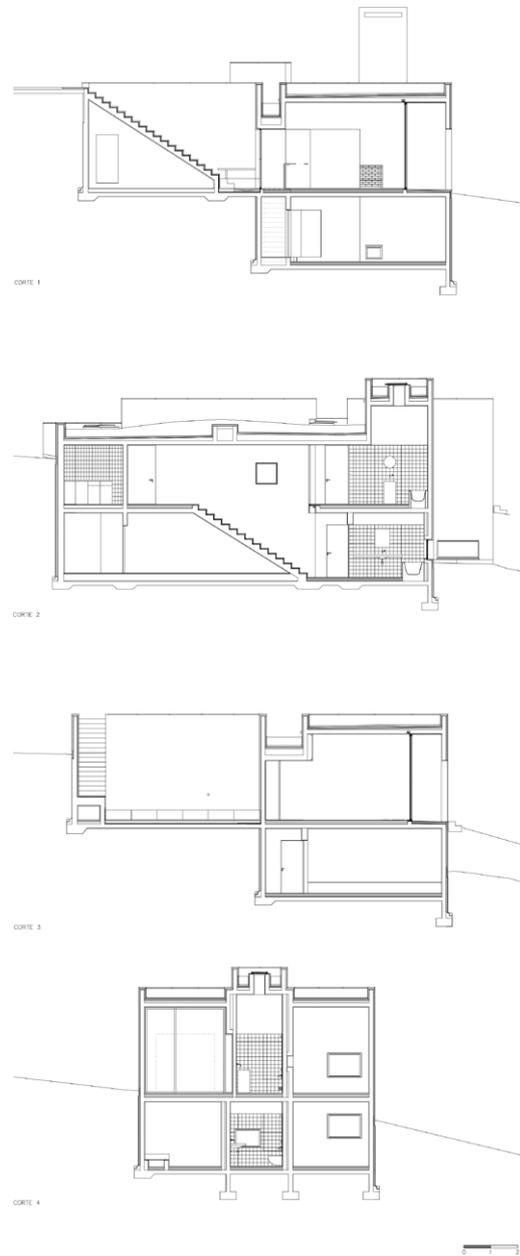
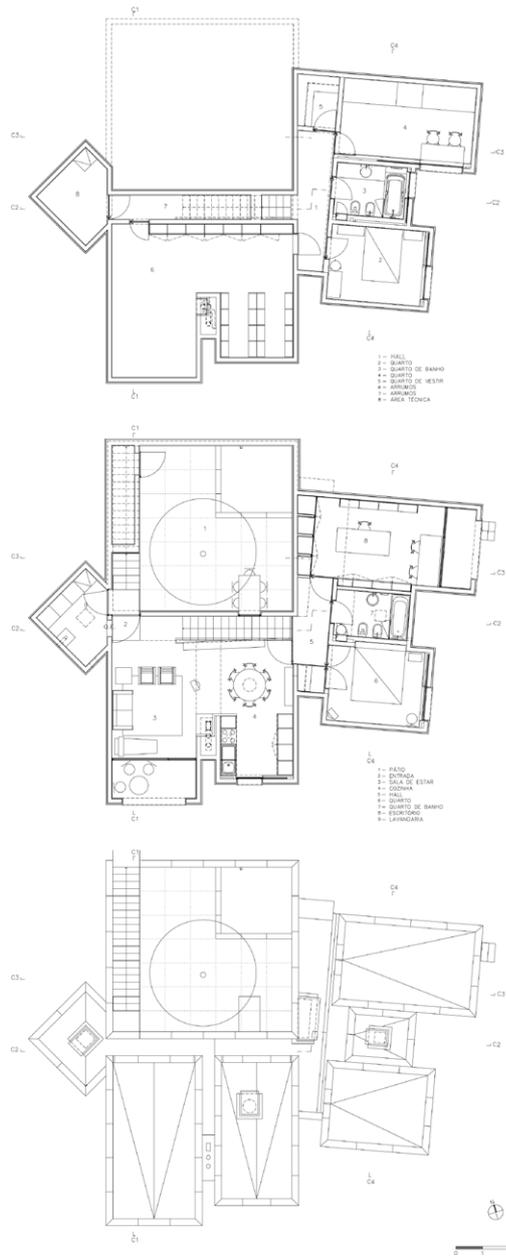


Figura 30. Plantas da Casa da Serra da Arrábida. Figura 31. Cortes da Casa da Serra da Arrábida.



Figura 32. Pátio da Casa da Serra da Arrábida. Figura 33 Vista do interior para a serra.



Figura 34. Quarto (em cima). Figura 35. Sala de estar. Figura 36. Pormenor zona de circulação.



Figura 37. Faculdade de Arquitectura do Porto (1993), Siza Vieira. Figura 38. Certosa de Pavia.
Figura 39. Casa do Cipreste (1914), Raul Lino. Figura 40. Casa dos Penedos (1920), Raul Lino.



Figura 41. Casa da Quinta do Lago.

4.2.3 COBERTURA

CASA QUINTA DO LAGO (Algarve, 1984-1989)

O projecto de Souto de Moura para uma habitação de férias para três famílias, na urbanização da Quinta do Lago, em Almansil, resulta da brilhante interpretação das condicionantes impostas pela urbanização. O regulamento para a habitação de férias definia como área máxima 20% do lote, apenas um piso, sem anexos e a cor deveria ser obrigatoriamente branca. Começa por desenhar um paralelepípedo rectangular com 262m² de área. O volume organiza-se em duas zonas, a primeira corresponde aos espaços comuns em que se destaca a sala como o espaço principal. A segunda zona é destina-se aos espaços privados, ou seja, aos quartos. Para acesso à habitação ESM desenha dois pátios de diferentes dimensões. Ambos permitem o acesso a átrios de entrada que unidos por um corredor resolvem a distribuição pelos quartos. Do átrio da entrada principal, marcado pela cobertura piramidal, encontra-se o acesso à sala de estar e à cozinha. Através de um pátio de menor dimensão, a cozinha tem acesso à zona de serviços.

Para este projecto Eduardo Souto de Moura utilizou como referência as tipologias das casas mediterrâneas e chinesas (Fig.50 e 51.) que apresentam como características comuns os seguintes aspectos: os pátios como pontos de acesso para as habitações, a cobertura plana acessível e a orientação dos espaços principais para o jardim. A tipologia da casa-pátio é recorrentemente utilizada na obra do arquitecto ESM. Esta tipologia é utilizada como modo de organizar os circuitos distributivos e o programa de projectos habitacionais. Apesar de ESM não entender o uso da tipologia como elemento fundador do projecto utiliza-o num sentido operativo e pragmático que se reflecte no modo como organiza a hierarquia dos espaços, acessos e momento de entrada (como também é possível observar na Casa da Serra da Arrábida).

As formas geométricas puras da cobertura remetem para o universo de Aldo Rossi, cuja arquitectura em determinada fase se caracteriza pelo jogo de volumes puros e geometrias definidas. Esta noção é levada ao limite no detalhe de uma caleira de escoamento de água (Fig. 49). Na obra da Casa da Quinta do Lago ESM não ignora a arquitectura tradicional do Algarve, sendo a Igreja de Tavira (Fig.48) uma referência que surge após a conclusão da obra. A colocação dos volumes na cobertura parece conferir gravidade à habitação, impondo peso à 'mesa', ao mesmo tempo que cria características únicas nos espaços interiores que ganham expressão nos volumes vistos do exterior. Esta reflexão associa-se ao que acontece na La Gallaratese e na Villa Savoye (Fig.52), de Rossi e Le Corbusier respectivamente. No primeiro exemplo, Rossi projecta o grande volume de apartamentos de aparência pesada e massiva sobre longas lâminas verticais enquanto ESM experimenta o mesmo princípio numa escala mais doméstica. Na Villa Savoye os pilotis permitem resolver a implantação da habitação e ao suspender o volume da caixa habitável do solo criam um contraste com as formas da cobertura aparentemente pesadas. Também é possível observar a referência de Le Corbusier às habitações mediterrâneas através do seu conhecimento tipológico do pátio e da cobertura plana acessível transformada em espaços de lazer. Em planta revela-se outro

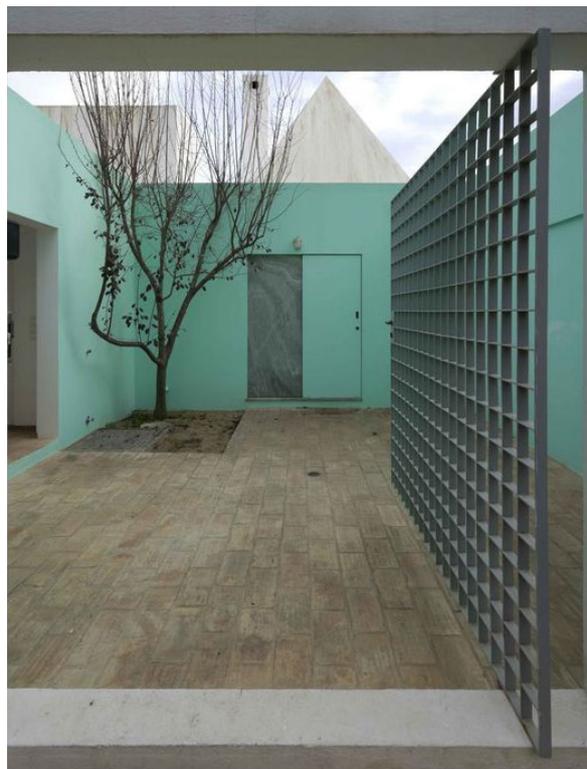
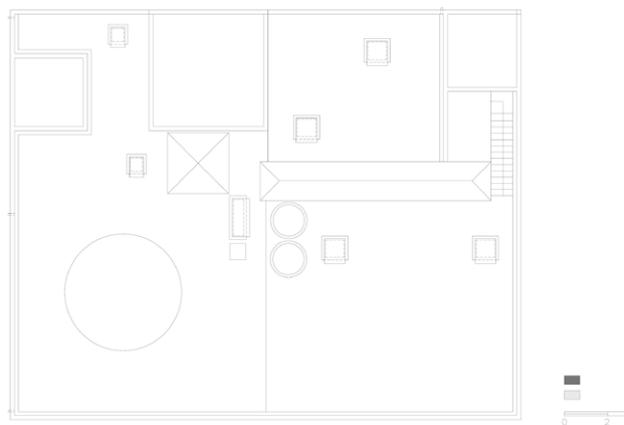
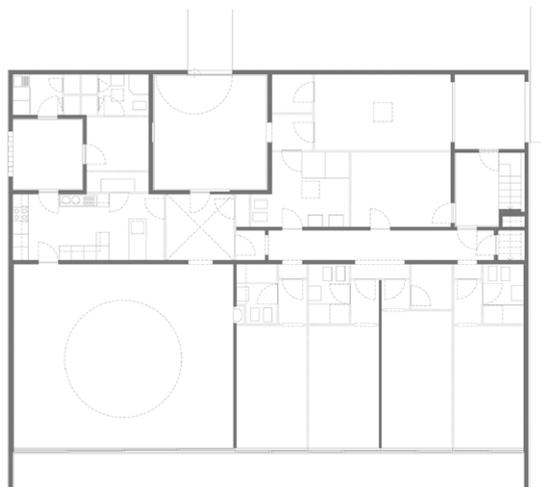


Figura 42. Planta piso térreo e cobertura da Casa da Quinta do lago. Figura 43. Pormenor da fachada frontal. Figura 44. Pátio e entrada da habitação.

aspecto comum a este projecto de Le Corbusier, em que ambas as habitações se caracterizam pela organização dos espaços em torno da circulação. Este argumento apresenta outra expressão na Casa da Quinta do Lago devido à presença de elementos complementares, como os átrios de entrada, mas que se justifica com o volume paralelepípedo consequência da diferenciação do pé-direito do corredor.

“(...) só se imita o inimitável, porque só o inimitável se distingue e suficientemente consolidada, para ser imitado.”¹³.

Em conclusão, a cobertura assume-se como um manifesto ao regulamento imposto pela urbanização e torna-se a característica mais evidente do projecto, uma ideia-chave projectual que justifica a inclusão deste projecto neste tema.

¹³ cit. Eduardo Prado Coelho no Jornal Expresso. In memória descritiva do projecto (Arquivo Eduardo Souto de Moura).

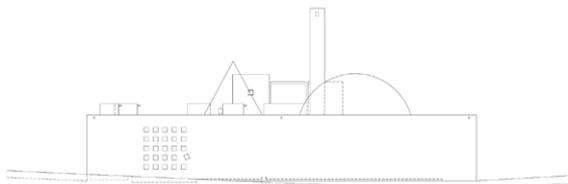
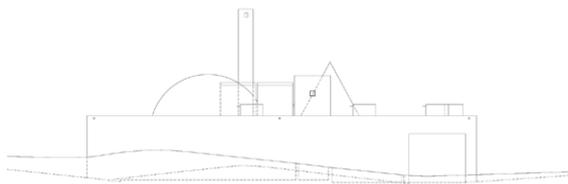
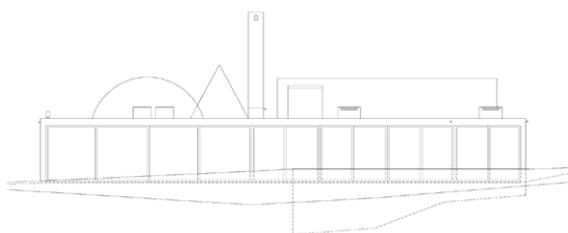
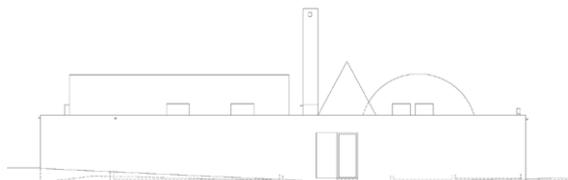
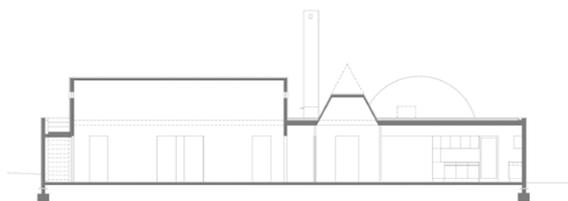


Figura 45. Sala comum da habitação. Figura 46. Alçado Posterior da Casa da Quinta do Lago. Figura 47. Corte Longitudinal e Alçados da Casa da Quinta do Lago.

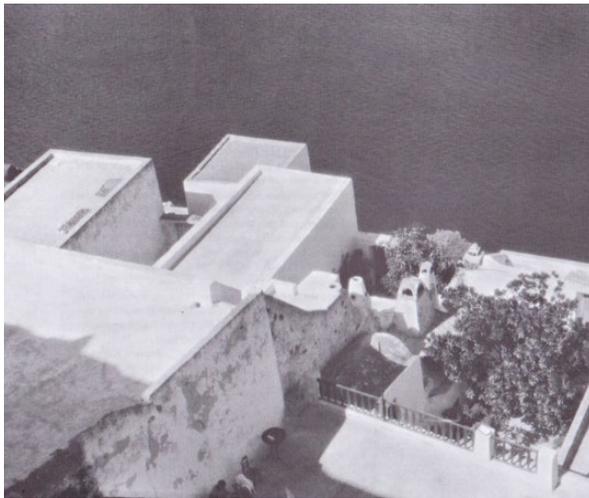


Figura 48. Igreja Nossa Srª. da Luz, Tavira. Figura 49. Pormenor “*Things Which Are Only Themselves*”, Aldo Rossi”, Luigi Ghirri. Figura 50. Arquitetura vernacular mediterrânea. Figura 51. Arquitetura vernacular chinesa, Luoyang.

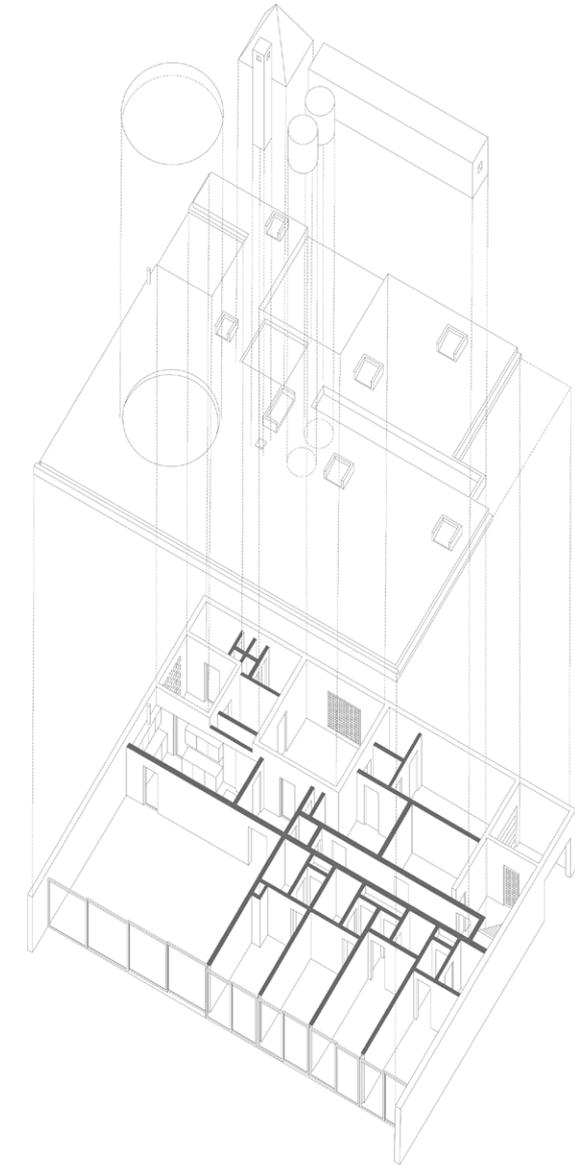
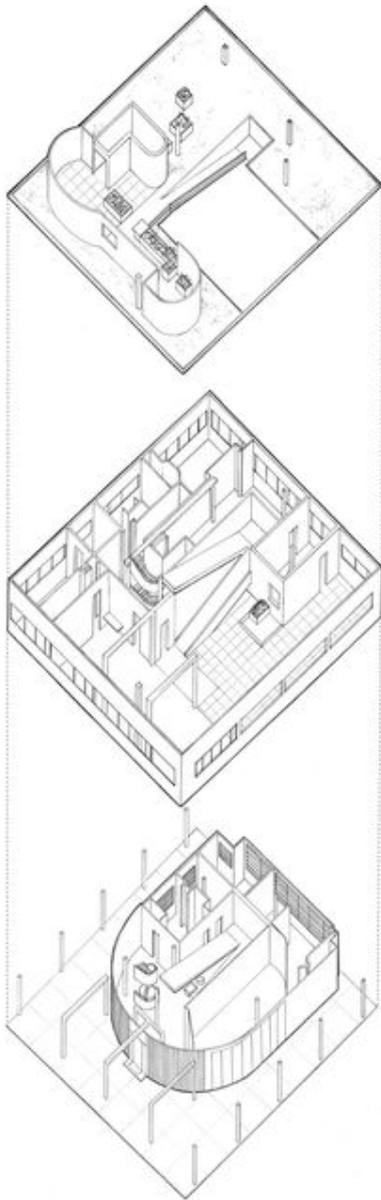


Figura 52. Axonometria Villa Savoye (1929), Le Corbusier. Figura 53. Axonometria da Casa Quinta do Lago.



Figura 54. Entrada do Mercado e limite da quinta existente.

4.2.4 PRÉ-EXISTÊNCIAS MERCADO DO CARANDÁ (Braga, 1980-1984)

Para o projecto do mercado municipal de Braga, Souto de Moura projecta uma forma rectangular com cerca de 4000m² de área coberta, com 70 metros de comprimento por 22 metros de largura. Debaixo desta forma surgem dois corpos, um para o atendimento ao público e outro para as cargas e descargas.

“Quando há vinte anos projectei o mercado, a ideia era fazer uma rua coberta, um fragmento de cidade capaz de propor uma malha urbana.”¹⁴

Projectado como um fragmento da cidade, propunha uma rua coberta definida por duas fileiras de pilares e muros longitudinais. Estes muros eram a materialização de uma linguagem neoplástica, em que os planos construía o espaço sem se tocarem e ultrapassavam os limites do espaço interior para o exterior. O princípio arquitectónico presente na linguagem neoplástica dos muros do mercado reflectem sobre a arquitectura do grupo De Stijl (Fig.65).

A estrutura em betão e os blocos de granito, provenientes dos muros preexistentes da Quinta do Carandá constituem a materialidade do projecto, realçando a capacidade de ESM em contextualizar as características e a história do lugar com os elementos contemporâneos.

Neste projecto o arquitecto também recorre à manipulação da topografia para criar um efeito negativo/positivo do espaço construído com o terreno em que se implanta.

Os espaços do mercado caracterizam-se pelo ritmo dos grandes pilares permite-nos a associação aos templos gregos (Fig.63 e 64). Uma perspectiva que tem como fundamento a abordagem de Aldo Rossi sobre a Antiguidade Clássica (no livro *“A Arquitectura da Cidade”*). Considerada a época áurea da arquitectura tornou-se um objectivo a alcançar e cuja memória servirá sempre de base para novas propostas. *“É também por isto que todas as grandes arquitecturas propõem de novo a arquitectura da Antiguidade, como se a relação estivesse para sempre fixada; mas de cada vez se repropõe com uma diferente individualidade.”* (ROSSI, 2001, p.156).

A integração do mercado com a cidade cria um ponto vital na morfologia tal como se definia na escolha da implantação do templo, a própria hierarquia dos espaços criam a analogia com o peristilo, pronaus e cella, onde os comerciantes são equiparados aos sacerdotes.

Na continuação do pensamento de Rossi, o mercado assume-se como peça complementar de um sistema, a cidade de Braga, com a qual estabelece uma relação simbiótica, o mercado apoia um modo de vida da cidade ao mesmo tempo que promove o seu crescimento.

Em 1982 é construído um café em anexo e em 1997 inicia-se a sua conversão em Escola de Dança e Música, pois com o crescimento da cidade o equipamento municipal deixou de responder às necessidades da população.

“Essa malha aconteceu, aconteceu demais, e o mercado abafou entre escolas, discotecas e uma desenfreada especulação imobiliária.”¹⁵

¹⁴ cit. de Eduardo Souto de Moura na memória descritiva do projecto (Arquivo Eduardo Souto de Moura).

¹⁵ cit. de Eduardo Souto de Moura na memória descritiva do projecto (Arquivo Eduardo Souto de Moura).

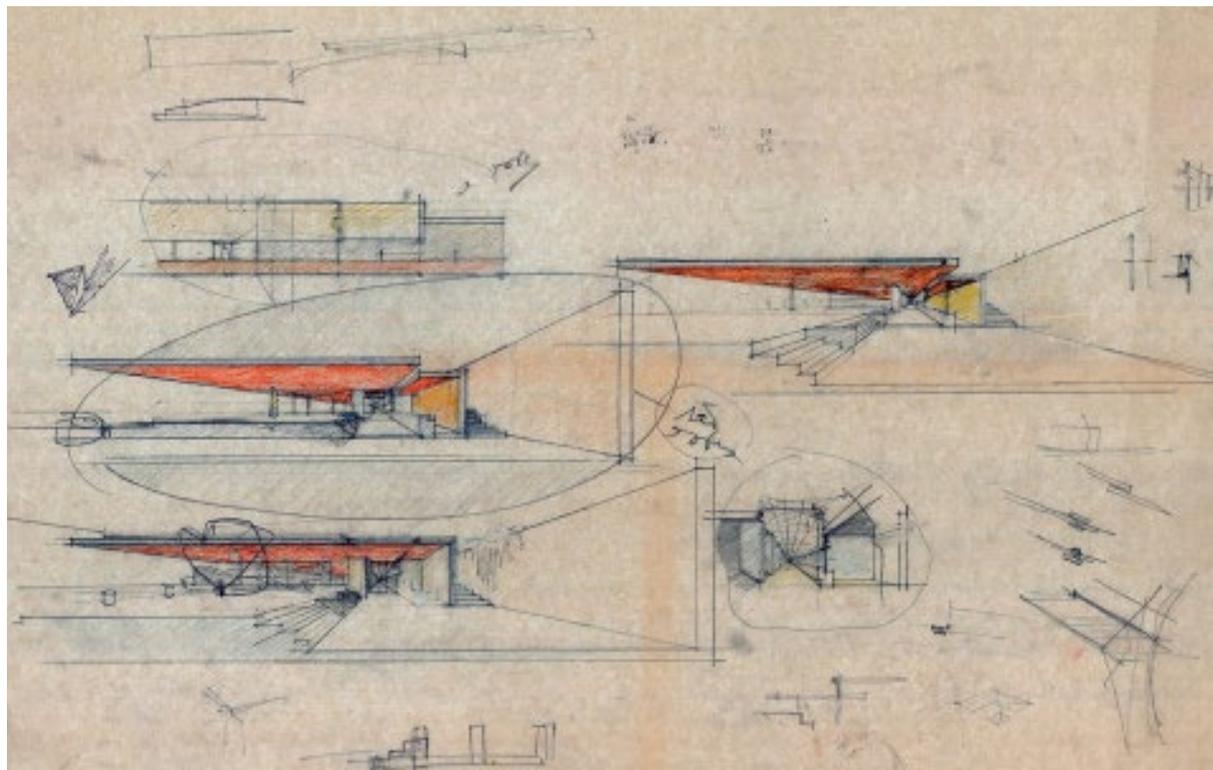


Figura 55. Esquiços do projecto.

Ao enquadrar este projecto no tema das *pré-existências* (MOURA, 1999), ESM realça a preocupação em incluir os muros existentes da quinta no projecto. O que numa primeira observação poderia parecer uma condicionante transformou-se numa hipótese. Como já foi referido, a partir das pré-existências ESM contruiu uma ponte entre a memória da quinta e o novo equipamento da cidade.

O tema deste projecto volta a surgir após o seu estado de abandono, em que Souto de Moura é solicitado para converter o mercado num outro tipo de equipamento, a Escola de Música e Dança. Admitindo a ruína como percurso natural da arquitectura, ESM volta a observar no existente hipóteses projectuais e desta vez não realça as memórias da quinta mas sim a memória do mercado. ESM mantém os pilares que outrora caracterizavam o espaço principal (actualmente convertido em jardim), a galeria superior e uma das bancadas do equipamento comercial no projecto da Escola de Música.

A obra foi marcada pela oportunidade única do arquitecto lidar com a continuidade do seu percurso profissional e história de um lugar, em que em ambas as intervenções realçam a versatilidade de ESM transformar a matéria arquitectónica em diversas soluções.

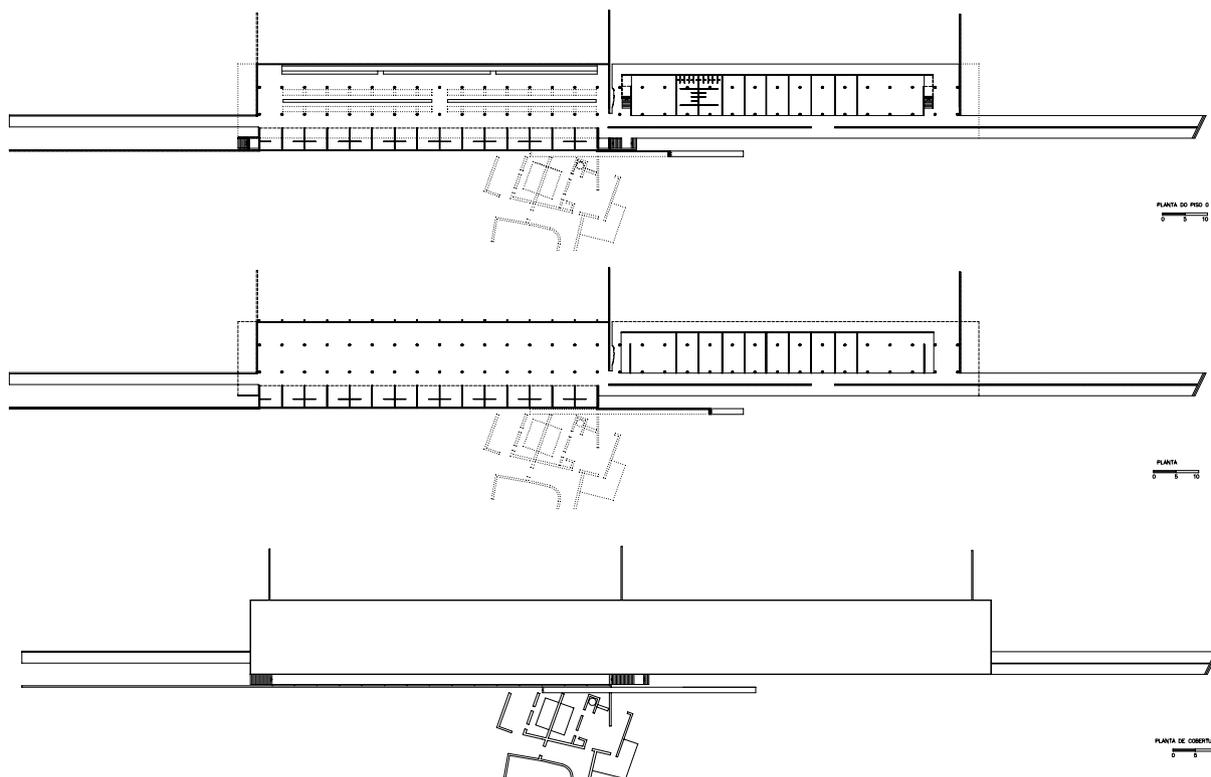


Figura 56. Plantas do mercado. Figura 57. Perspectiva da zona de serviço e passadiço superior. Figura 58. Espaço de comércio.

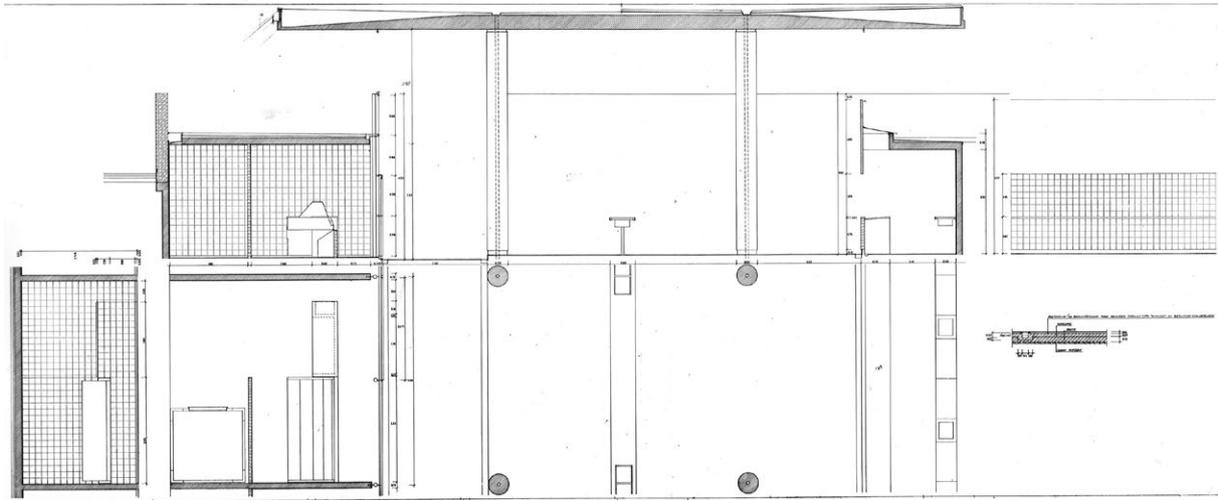


Figura 59. Planta e secção em pormenor do mercado. Figura 60. Lojas. Figura 61. Rua superior. Figura 62. Espaço de comércio (2).

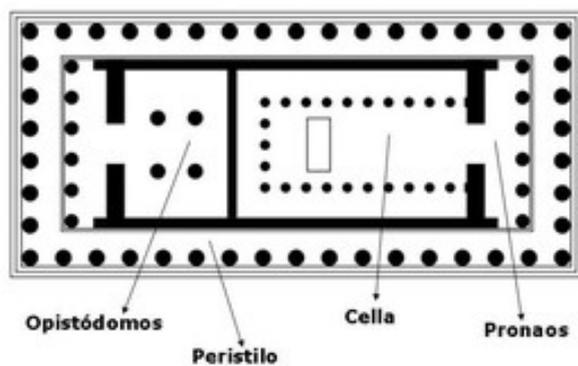


Figura 63. Planta do templo Parthenon. Figura 64. Parthenon, Grécia. Figura 65. Maquete Maison d'Artiste (1923), Theo van Doesburg e Cornelis van Eesteren.



Figura 66. Pousada Santa Maria do Bouro.

4.2.5 RUÍNAS**POUSADA SANTA MARIA DO BOURO (Braga, 1989-1997)**

“O projecto tenta adaptar, ou melhor, servir-se das pedras disponíveis para construir um novo edifício.”¹⁶

Souto de Moura aceitou o desafio da conversão do mosteiro numa pousada em que o novo programa resultava de uma simples adaptação do edifício existente, o problema centrou-se na condição de ruína e na história do mosteiro que induziam a questões projectuais mais controversas. Reflectindo sobre a condição de ruína e a história daquele mosteiro em específico, o arquitecto decidiu que a intervenção não devia ponderar a reconstrução do edifício devido à inexistência de uma camada histórica definida. A análise arqueológica do mosteiro revelava várias transformações no edifício ao longo do tempo pelo que não seria muito coerente escolher uma fase como base projectual.

Esta reflexão sobre as ruínas relembra a obra de Piranesi¹⁷ (1720-1778) que fascinado pelas ruínas romanas e compreendendo essa condição natural da arquitectura realizou um longo levantamento gráfico dos monumentos romanos. A reconversão em pousada tornou-se num exercício experimental em que ESM optara por introduzir o novo programa sem seguir fielmente a matriz do mosteiro. Nos elementos em que intervem, redesenha-os segundo a nova linguagem abstracta, introduzida no monumento como reinvenção e continuidade da pré-existência. Ao contrariar o processo habitual deste tipo de intervenções, em que é usual a utilização de materiais como o aço corten e o vidro para contrapor com a pedra e a madeira existente, Souto de Moura não realça a diferença entre o novo e o velho.

Recuperando as características dos espaços existentes utiliza-os para as novas funções, por exemplo, no quarto mantém a escala original do espaço da cela. De forma a resolver a casa de banho própria desta tipologia, desenha um volume mais baixo onde reúne as instalações sanitárias e os arrumos, criando a ideia de um caixa dentro do espaço de dormir.

O claustro é também um dos elementos mais característicos da intervenção em que a ideia de ruína se transforma num fragmento do objecto original. Recorre à tipologia dos mosteiros do séc. XX, como o convento de *Sainte-Marie de La Tourette* de Le Corbusier. Em que o claustro atinge o significado de espaço de proximidade com o divino e local de reflexão e por isso abre-se para o céu.

O projecto permite a metamorfose do edifício antigo incorporando os novos sistemas obrigatórios do programa como a ventilação por sistemas *avac*, a rede eléctrica, o saneamento, etc., o que permite ao edifício um desempenho diferente às anteriores ocupações, mantendo as mesmas características do passado como a relação dos quartos com a paisagem.

O ponto de maior interesse do projecto reside nos detalhes com que ESM aplica a materialidade e o modo como introduz os novos sistemas através de uma acção anónima,

¹⁶ cit. de Eduardo Souto de Moura na memória descritiva do projecto (Arquivo Eduardo Souto de Moura).

¹⁷



Figura 67. Axonometria das camadas históricas do mosteiro. Figura 68. Planta de Implantação da Pousada.

como designa Roberto Collovà¹⁸ em que se tornam invisíveis a nível estrutural. A este método silencioso de intervir junta-se a paciência em fazer sobressair apenas os pormenores da intervenção, as pedras são reorganizadas e por vezes salientam-se da fachada mantendo a essência inacabada da ruína. “*A ruína deixa de ser arquitectura e passa a ser natureza*”¹⁹.

A ruína destaca-se portanto como a principal matéria arquitectónica deste projecto, em que a mesma suscita uma nova abordagem e o desenvolvimento do método de ESM. Integra-se numa família que mostra a posição do arquitecto perante as intervenções de reabilitação ou reconstrução num edifício antigo ou monumental.

Segundo a análise de Collovà ao projecto, salienta dois momentos durante o processo de ESM, o primeiro ainda na fase de desenho, transmite uma linguagem purista e de enorme radicalidade fundamentado por uma forte componente teórica da intenção de ESM para a reconstrução do convento. Esta fase projectual permitiu outra fase em que ESM surge mais confiante na realização das alterações necessárias e materializa o objectivo de adicionar “(...) *artificialidade diferente e necessária para recuperar uma certa naturalidade.*”²⁰.

O início do projecto de Santa Maria do Bouro é marcado por uma rigidez que durante a longa fase de construção se foi aligeirando, como “(...) *uma forma lenta de esquecer o projecto.*”²¹, destacando a dificuldade da prevalência das decisões desde a ideia do projecto até à realidade prática da arquitectura. Reafirma-se o carácter experimental do processo de ESM que neste caso a ideia, sustentada pela componente teórica, foi sofrendo alterações durante as longas fases do processo sem perder a estrutura primária da intenção do arquitecto.

Este projecto estabelece um diálogo com a história da arquitectura em que a mudança do edifício é marcada pela abordagem à noção de continuidade. Como se verifica na referência ao arquitecto José Paulo dos Santos para a Pousada da Nossa Sr.^a da Assunção (Fig.85 e 96), em Arraiolos. No qual ESM faz a observação sobre a decisão do arquitecto José Paulo dos Santos em manipular o espaço do pátio da pousada segundo as paredes existentes, sem recorrer a uma nova materialidade.

¹⁸ COLLOVÀ, Roberto – *Santa Maria do Bouro, Uma história contínua*. Fevereiro de 1998. In MOURA, 2001, p.45 a 64.

¹⁹ LEÓN, Juan Miguel Hernández - *Porque perguntar é a devoção do pensamento*. Dezembro de 1997. In MOURA, 2001, p.18

²⁰ COLLOVÀ, Roberto – *Santa Maria do Bouro, Uma história contínua*. Fevereiro de 1998. In MOURA, 2001, p.58.

²¹ Idem.

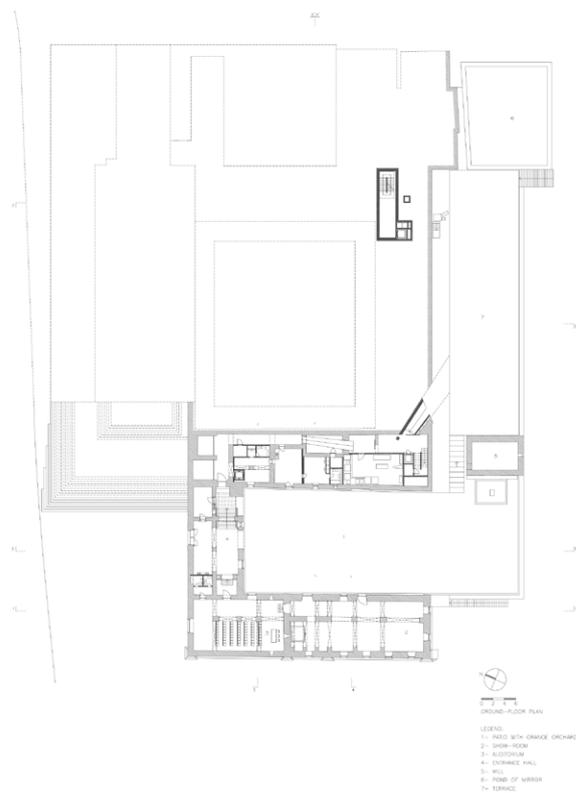
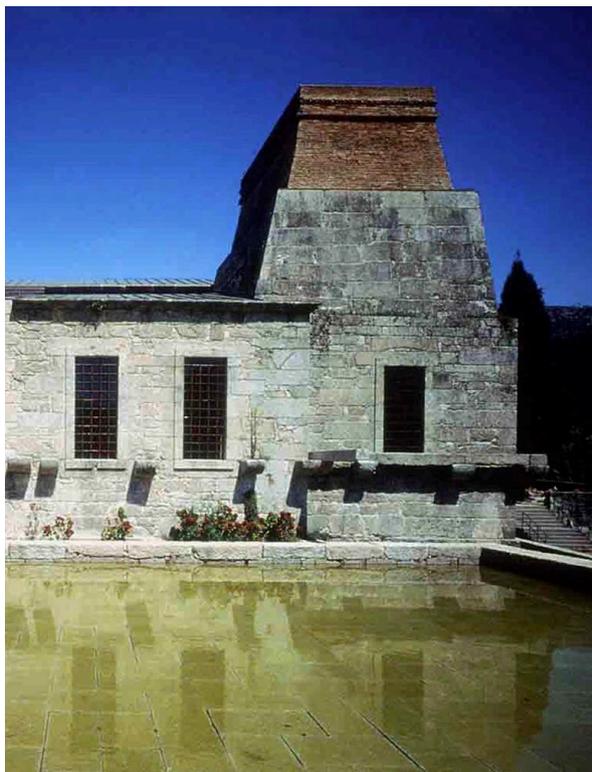


Figura 69. Alçado Nascente. Figura 70. Planta térrea da pousada Santa Maria do Bouro.

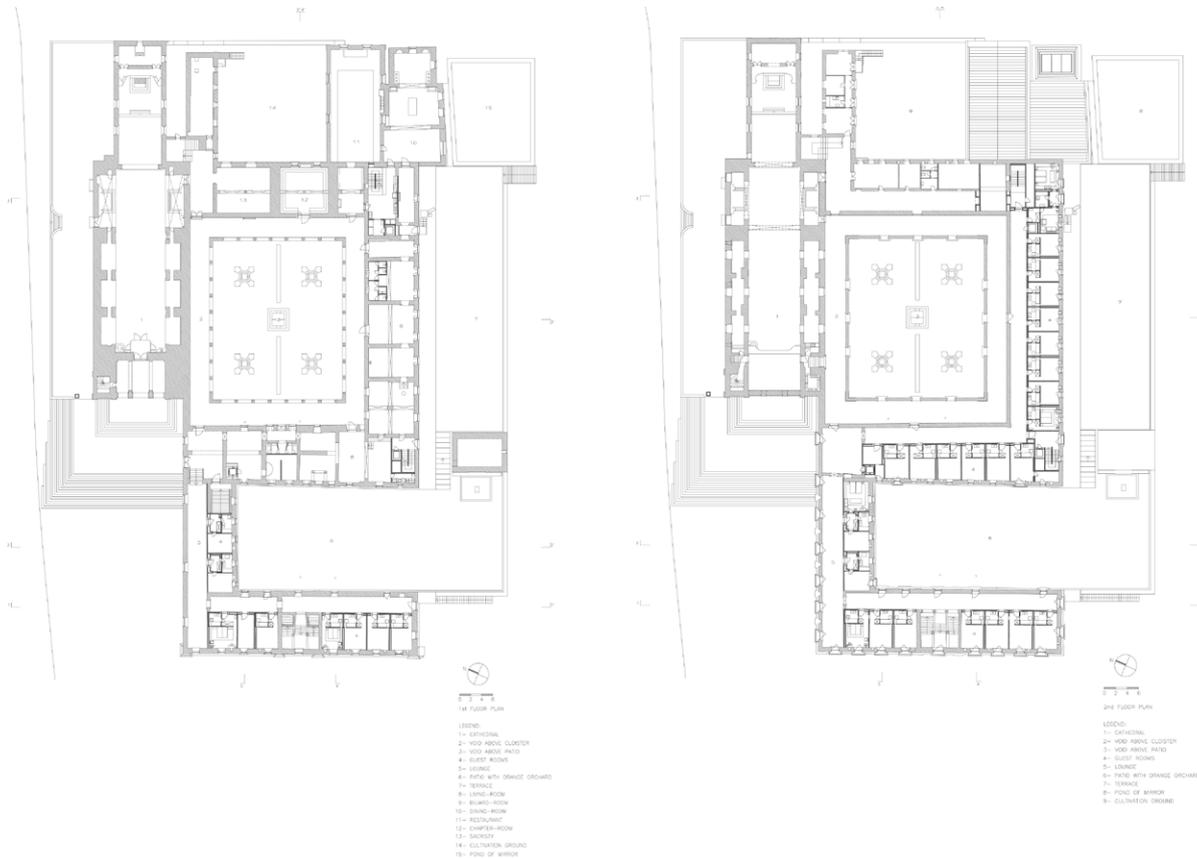


Figura 71. Plantas do primeiro e segundo piso da Pousada Santa Maria do Bouro.

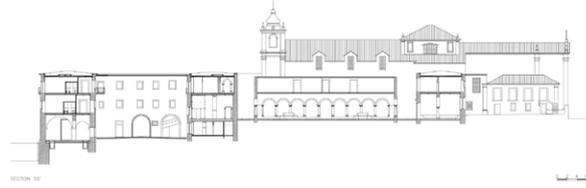
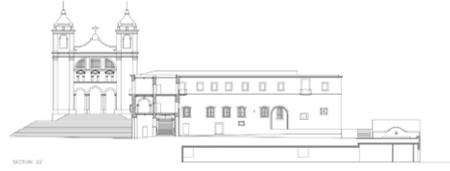
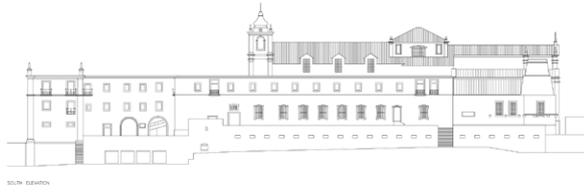


Figura 72. Alçados e Cortes da reconversão em pousada. Figura 73. Acessos ao claustro. Figura 74. Claustro da pousada .

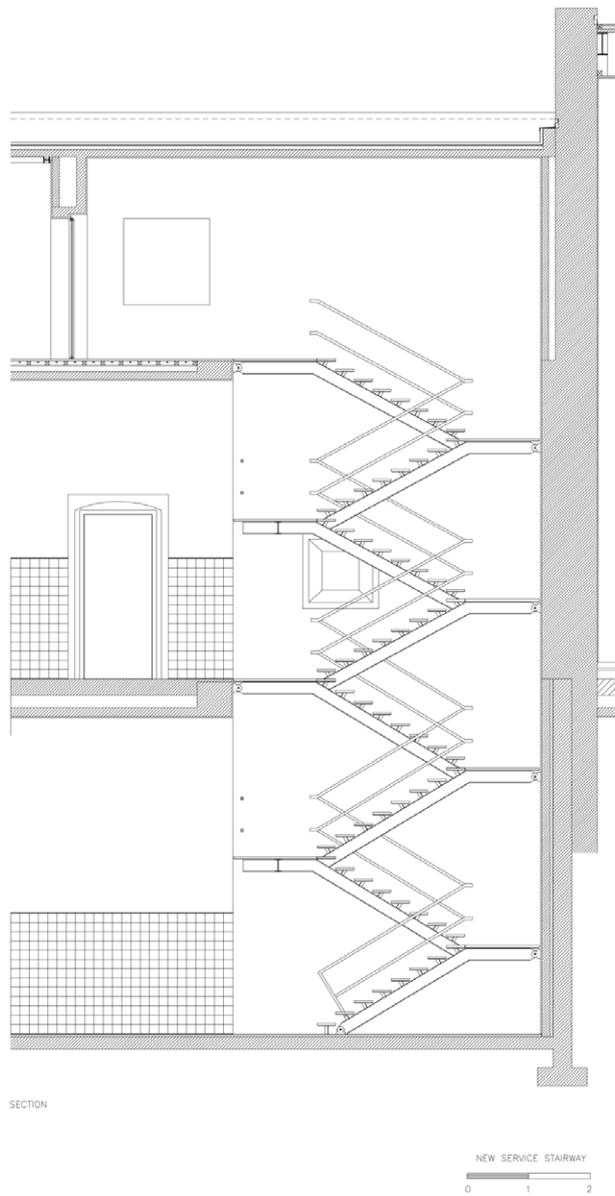


Figura 75. Pormenor das escadas de serviço da pousada. Figura 76. Pátio das Laranjeiras.



Figura 77. Pormenor das escadas. Figura 78. Restaurante da pousada.

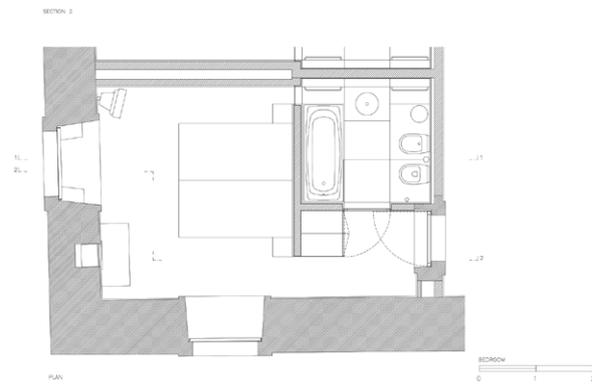
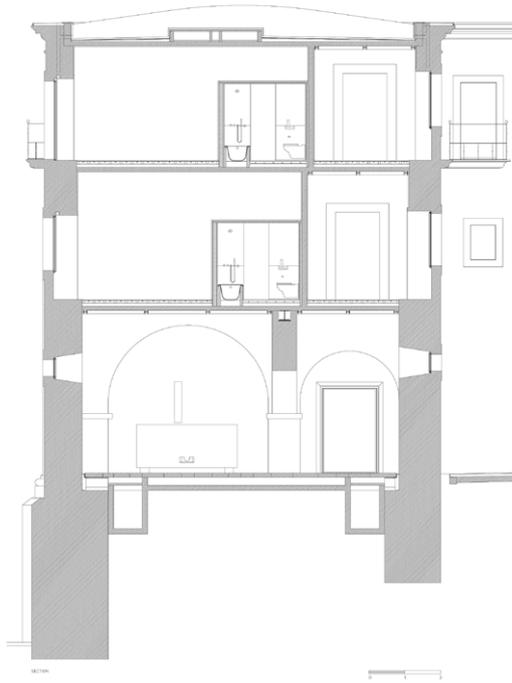


Figura 79. Secção-Pormenor da pousada. Figura 80. Planta-tipo do quarto. Figura 81. Pormenor do tecto da pousada. Figura 82. Quarto.

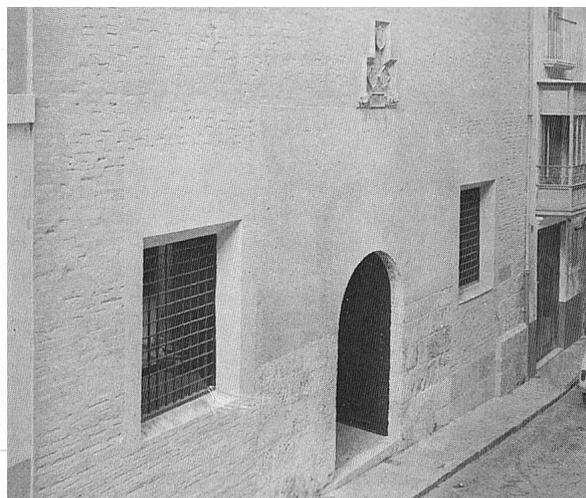
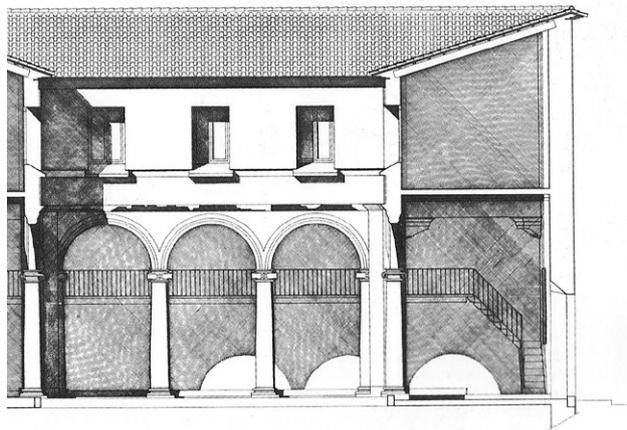


Figura 83. Secção de Almudín de Xativa, Giorgio Grassi. Figura 84. Frente de rua Almudín de Xativa, Itália. Figura 85. Pousada Nossa Sr.ª da Assunção (1995), José Paulo dos Santos. Figura 86. Entrada da Pousada, Arraiolos.



Figura 87. Vista da Av. da Boavista para o complexo dos edifícios Burgo.

4.2.6 SOBREPOSIÇÕES TORRE DE ESCRITÓRIOS BURGO (Porto, 1991-2007)

“A torre, afastada da Avenida, eleva-se da plataforma esperando outras arquitecturas que se vão seguir.”²²

Implantada na parte fragmentada da Avenida da Boavista, Eduardo Souto de Moura procura seguir a ideia do Movimento Moderno, no qual as torres eram entendidas como objectos isolados mas constructores da cidade através de praças, ruas e pátios. Ideias presentes nas obras de Mies van der Rohe como é exemplo o Federal Center de Chicago (Fig.102 e 1030) e as torres habitacionais de Lafayette Park (Fig.104).

No complexo do Burgo o edifício de menor volumetria (Fig.92) opõe-se à torre e à horizontalidade da fachada da mesma, através da rotação dos elementos desenhados, como é observável nos detalhes e composição das fachadas de ambos (Fig.89).

Em *“Eduardo Souto Moura: Atlas de Parede Imagens de Método.”* (AA.VV., 2011) e parte da bibliografia dedicada a esta obra associa-se uma imagem de paletes de madeira empilhadas. Esta imagem desvenda a ideia-chave de ESM para o projecto, a sobreposição de elementos construtivos. As fachadas transformam-se num sistema em que o detalhe usado repetitivamente se transforma na essência da sobreposição do projecto. A repetição na materialidade remete para a actividade do edifício e revela nas esquinas a ordem da composição. O metal assume-se como elemento estrutural, o vidro e o granito compõe a fachada como revestimento ou *pele* dos edifícios (Fig.98). Como em outros projectos (subcapítulos 4.2.1 e 4.2.4), a pedra de granito é escolhida de acordo com o contexto da zona em que se insere, este tipo de pedra é abundante na região norte de Portugal pelo que se torna viável a sua escolha.

O sistema construtivo dificulta a leitura dos pisos, repetidos sucessivamente com o objectivo de distorcer a escala ou seja impedir a leitura exacta dos pisos criando assim um efeito cenográfico. A sobreposição presente como meio operativo do projecto caracteriza uma família que reúne um conjunto de experiências projectuais que utilizam a repetição principalmente do detalhe. O tema assimila o conhecimento de ESM sobre a obra do artista plástico Donald Judd e dos conceitos *ready-made*.

Os dois volumes revelam outro desafio de ESM em dominar a escala que segundo o arquitecto é o que confere precisão ao objecto arquitectónico e o que distingue a boa da má arquitectura. A manipulação de escala revê-se nas obras de outros temas, como a mesa, caixa ou maquete e que neste projecto é ironicamente designado de armário. Esta ideia de escala revê-se na obra de Aldo Rossi como já fora referido no subcapítulo anterior.

“También me encantan, por ejemplo, los cambios de escala, de Aldo Rossi, las transformaciones entre entre muebles y edificios. Sobre este tema escribí un texto en el que comparaba las mesas con las casas, el cómo las mesas eran como maquetas pequeñas de casas grandes.” (EL CROQUIS, 2015, p.8)

²² cit. de Eduardo Souto de Moura na memória descritiva do projecto (Arquivo Eduardo Souto de Moura).



Figura 88. Plantas da intervenção do complexo Burgu.

O desenho meticuloso do detalhe permite a ESM descobrir a escala e a proporção sem cair no desenho excessivo algo que observou nas obras de Mies van der Rohe. No seu processo construtivo usa o detalhe com simplicidade de modo a alcançar a naturalidade do seu resultado através de vários mecanismos (repetição, modulação, em série ou assemblagem) para a relação do projecto e escala, caso contrário pode pôr em causa a solução encontrada.

A escultura que se encontra na praça resulta da colaboração com o artista Ângelo de Sousa com o qual também viria a participar mais tarde na Bienal de Veneza de 2012, um acto que inusitadamente ou não homenageia Mies van der Rohe e Alexander Calder.

Numa última análise verifica-se no processo arquitectónico de ESM um método de trabalho muito visual, ou seja, utiliza imagens e desenhos para a resolução do projecto mesmo que de naturezas diferentes à arquitectura. Como se verifica no livro “*Eduardo Souto Moura: Atlas de Parede Imagens de Método.*” (AA.VV., 2011) as imagens de vários universos do conhecimento são utilizadas e transformadas por meio da analogia em matéria arquitectónica.

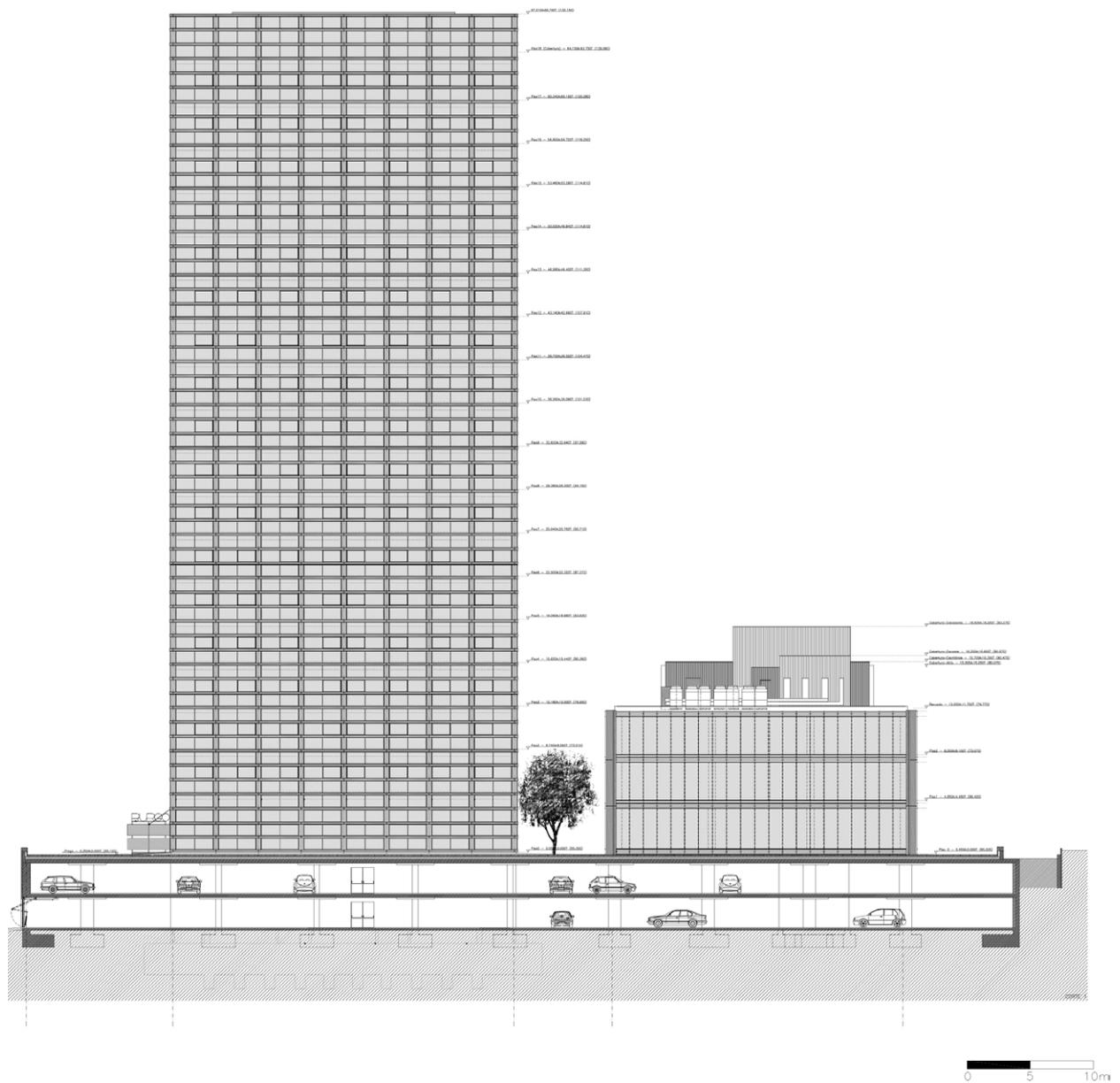


Figura 89. Alçado sul dos edifícios do Burgo.



Figura 90. Praça e Torre de escritórios Burgo. Figura 91. Perspectiva entre os edifícios.

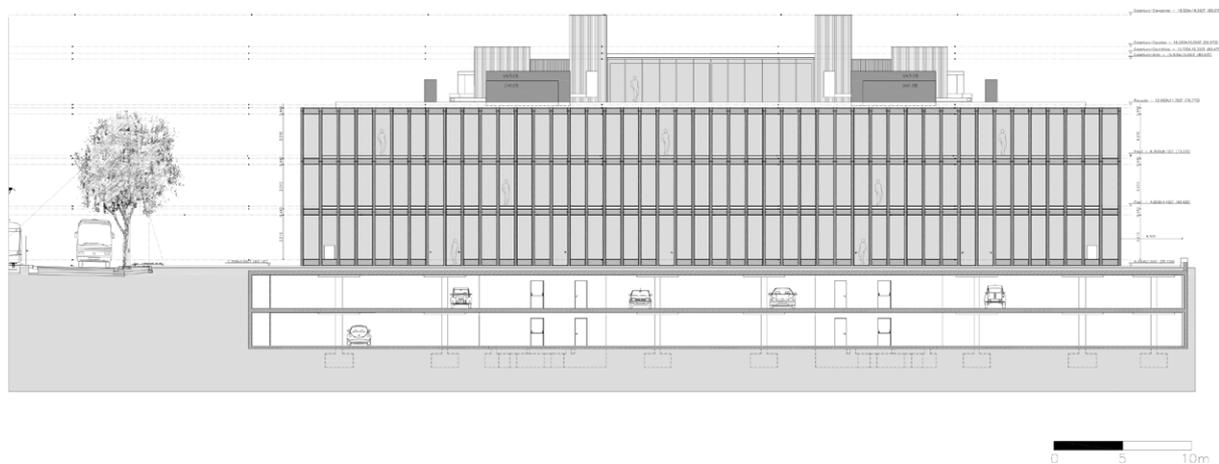


Figura 92. Alçado do corpo-baixo do Burgo.



Figura 93. Pormenores das fachadas. Figura 94. Detalhes da fachada da torre e do corpo-baixo.

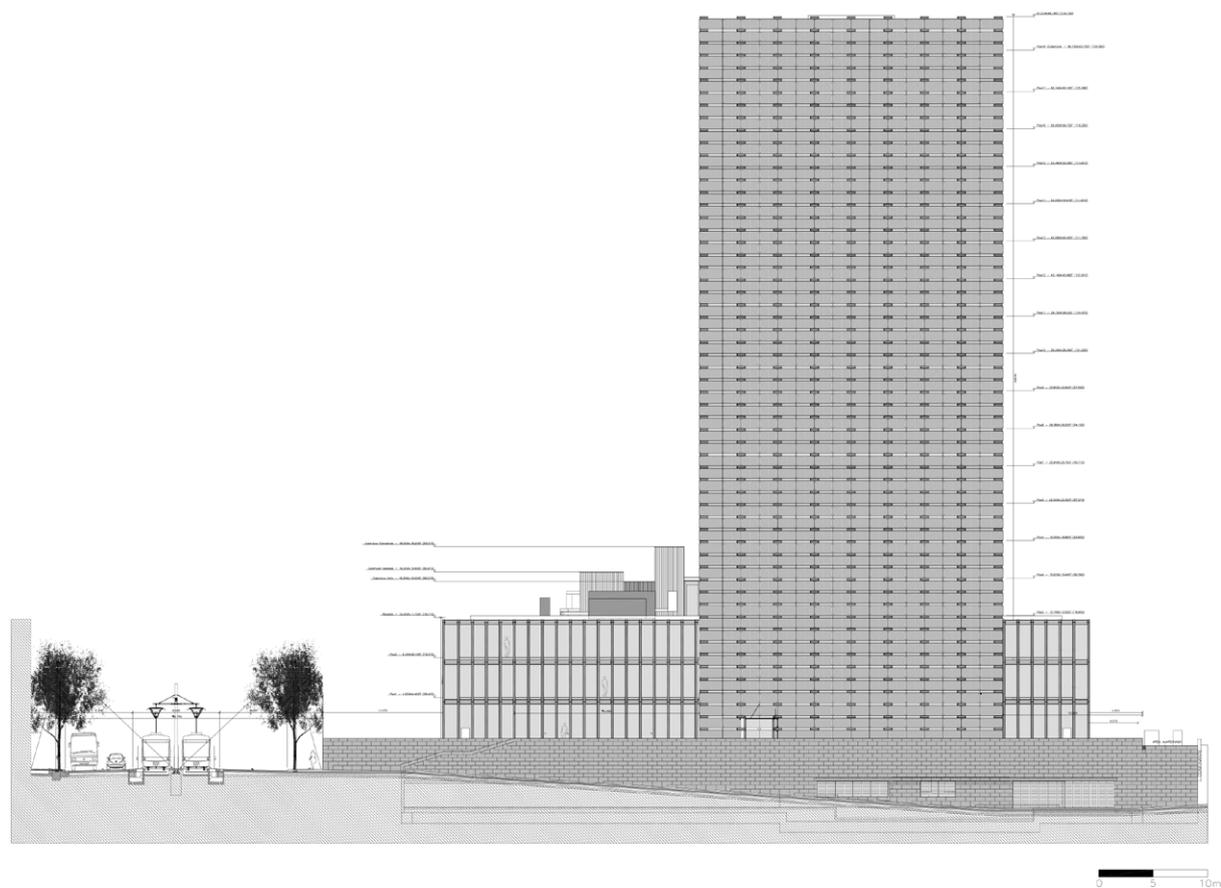


Figura 95. Alçado poente do complexo Burgo.



Figura 96. Interior da torre de escritórios. Figura 97. Vista da torre para o exterior.

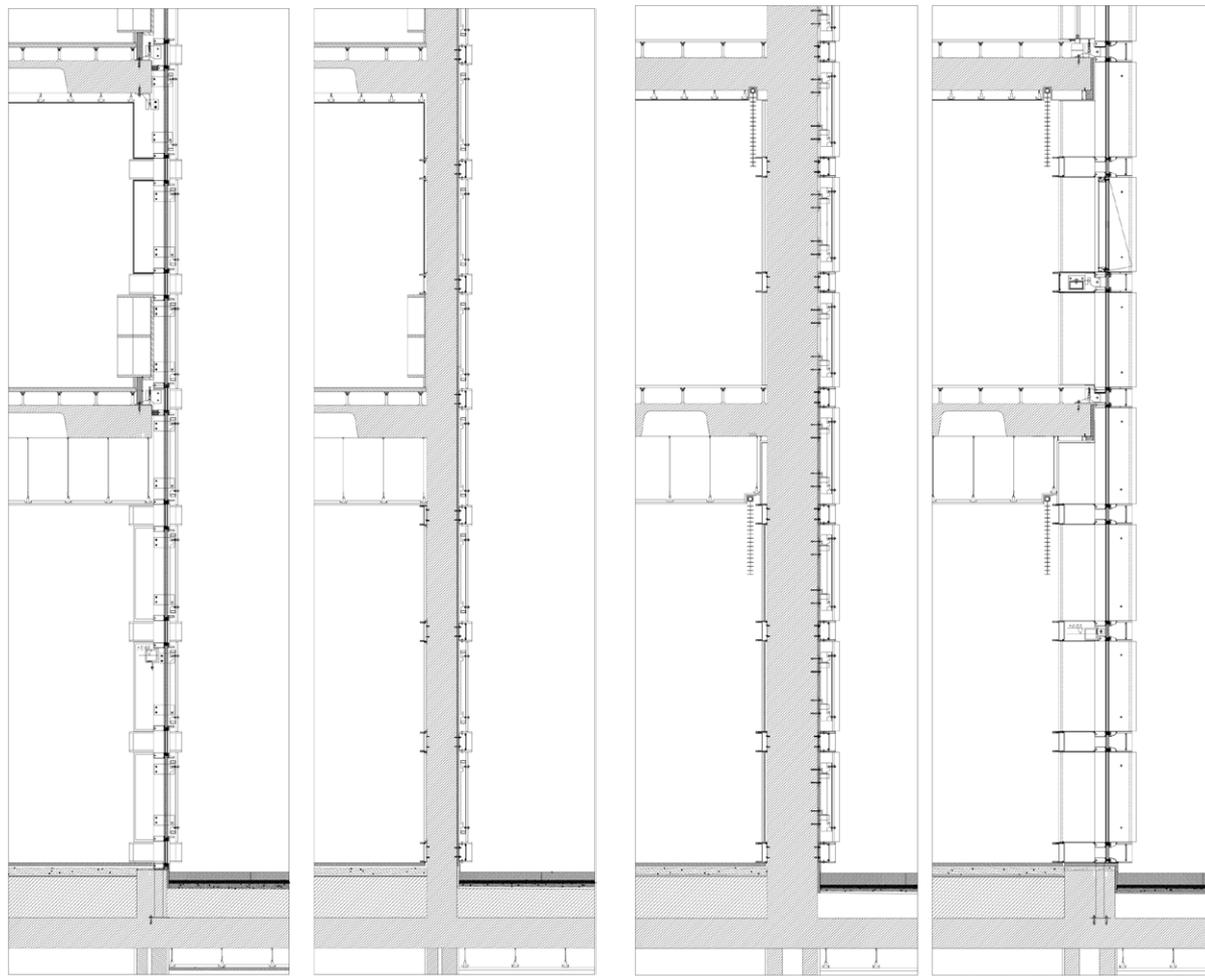


Figura 98. Pormenores construtivos da fachada da torre de escritórios.



Figura 99. Detalhe construtivo. Figura 100. Entrada da Torre de escritórios. Figura 101. Detalhe da fachada do corpo-baixo.



Figura 102. Federal Center de Chicago (1974), Mies van der Rohe Figura 103. Plaza do Federal Center com a escultura “*Flamingo*” (1974) Alexander Calder, E.U.A. Figura 104. Torre de Lafayette Park (1959), Mies van der Rohe.

5. CONCLUSÃO



Figura 105. Performance "Coyote" (1974), Joseph Beuys.

O processo criativo de ESM é marcado pelas referências arquitectónicas que percorrem Terragni, Rossi a Barragán, entre outros já referidos ao longo do trabalho, mas também pelos vários conhecimentos no domínio das artes, da música e da filosofia. Em suma, um mundo de imagens e referências que definem o universo do arquitecto. Estas referências são utilizadas para explicar ideias e transformá-las em temas projectuais.

A sua obra é caracterizada por grande diversidade e contrastes fruto do seu processo experimental, marcada ainda pela relevância dos seus contextos e referências históricas que destacam a sua “(...) *disciplina e continuidade*, (...)”²³.

“DOMESTICAR A ARQUITECTURA”²⁴ E A SUA LINGUAGEM

A linguagem arquitectónica de ESM nos edifícios de habitações alterou-se após o início da ‘*soutorização*’²⁵ do território, resultado de um academismo português em que todos seguiam a sua influência. Outro factor que contribui para esta alteração parte da insatisfação de ESM com a linguagem neoplástica que já não levantava novas questões, tornara-se um processo automático aplicado a cada novo projecto.

A diversidade na sua obra deve-se a uma procura de novas experiências e insatisfação perante soluções sistemáticas e repetidas. O conceito de ‘*domesticação*’ da arquitectura refere-se à procura de novos conhecimentos e o domínio dos mesmos, como observa na performance de Joseph Beuys, “*Coyote*” (Fig.105). No decorrer da performance após um período de tempo com o animal selvagem o artista acaba por criar laços e domesticá-lo. Este termo “*domesticar a arquitectura*” é utilizado por ESM para estabelecer uma analogia que estabelece uma conexão entre a sua arquitectura e as raízes ou princípios da paisagem e a cultura vernacular. Metaforicamente, a ‘*domesticação*’ atinge o seu ponto fulcral com o projecto da Pousada Santa Maria do Bouro, que até ao resultado final teve um longo período de maturação desde o projecto até às decisões tomadas já em fase de construção.

Nos projectos podemos verificar três aspectos que caracterizam a sua obra: a

²³ BANDEIRA, Pedro – Artigo *Tudo é Arquitectura*. In AA.VV, 2011, p.137.

²⁴ MORALES, José - Artigo *Domesticar la Arquitectura [una conversación con Eduardo Souto de Moura]* = Domesticating architecture [a conversation with Eduardo Souto de Moura], in EL CROQUIS Eduardo Souto de Moura N°176 p.6 a 27.

²⁵ cit. de Eduardo Souto de Moura. In Idem, p.24.

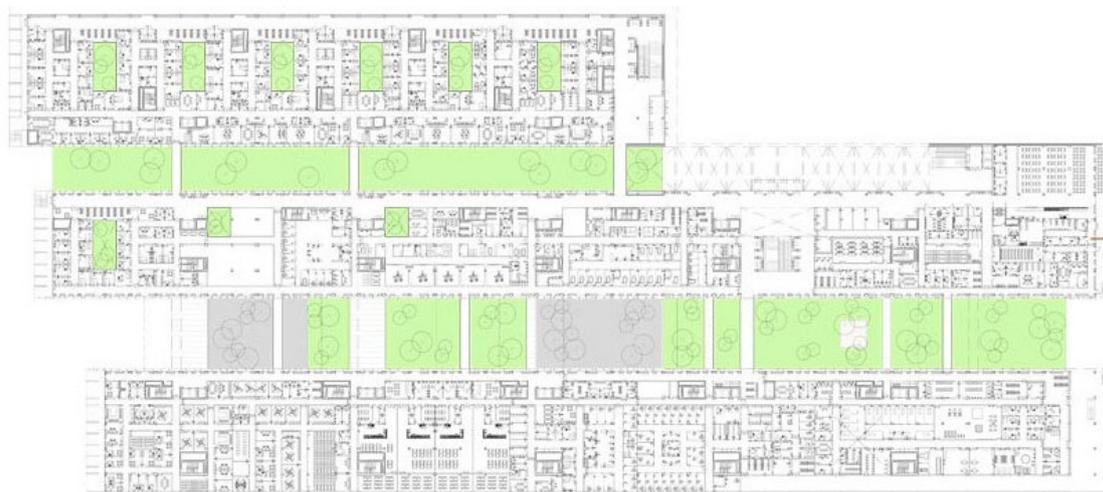


Figura 106. Planta do projecto para o Hospital Todos-os-Santos, Lisboa. Fig. 107. Fotomontagem do projecto para o Hospital Todos-os-Santos, Lisboa.

materialidade, a linguagem e o sistema construtivo. Este conjunto compõe o que designa por “(...) *triangulo sagrado* (...)” (EL CROQUIS, 2015, p.22) na sua arquitectura. A linguagem é explicada como a expressão plástica ou estética que caracteriza o projecto, de acordo com cada tema projectual. Ao longo do percurso de ESM observamos a diversidade da linguagem, desde os planos da Casa das Artes e do Mercado de Braga até aos volumes e muros espessos da Casa da Serra da Arrábida e Pousada da Santa Maria do Bouro. O seu processo é marcado pela técnica e preocupação com a contextualização dos materiais, reflectindo os seus conhecimentos de diversas áreas e épocas utilizados na sua gramática e estilo arquitectónico. Como refere Juan Miguel León: “*Técnica e conhecimento recuperam os seus significados originais relativamente à verdadeira substância do processo artístico: é a invenção poética, essa possibilidade desejada de pressionar os significados do oculto, que nos permite ir além da aparência do real.*”²⁶.

A TIPOLOGIA

Para ESM o tipo é utilizado como instrumento do processo arquitectónico. Tal como nos casos de estudo aqui referidos e nos projectos para os hospitais de Lisboa (Fig.106 e 107) e Évora (Fig.108 e 109), a tipologia é estudada como potenciador do projecto. “*Utilizamos una tipologia muy estudiada, que responde a la idea de entender el hospital como si fuera una ‘máquina’, un sistema.*” (EL CROQUIS, 2015, p.10).

ESM utiliza a tipologia como ferramenta de projecto e não como elemento central do mesmo, ou seja a tipologia não é aplicada em todas as decisões projectuais até ao resultado final em contraste com a posição de Rossi e Grassi. Para ESM o uso do tipo é de carácter operativo, não altera as características nucleares do tipo mas complementa-o para criar soluções novas e contextualizar com o lugar, o território, o programa ou estabelecer uma continuidade com o existente, como se observa na reconversão da Pousada Santa Maria do Bouro.

A analogia é um dos temas presente no seu processo o que o aproxima de Aldo Rossi que defendia a ideia de uma forma resultar da abstracção do tipo. O tipo entendido como entidade reprodutível e capaz de se contextualizar em várias situações.

Através da análise da reflexão teórica de Rafael Moneo (“*On Typology*”), ESM encontra um exemplo da utilização da tipologia como ferramenta projectual. A noção de tipologia de apresentada por Moneo fundamenta o percurso da produção arquitectónica.

²⁶ LEÓN, Juan Miguel Hernández - *Porque perguntar é a devoção do pensamento*. Dezembro de 1997. In MOURA, 2001, p.20.

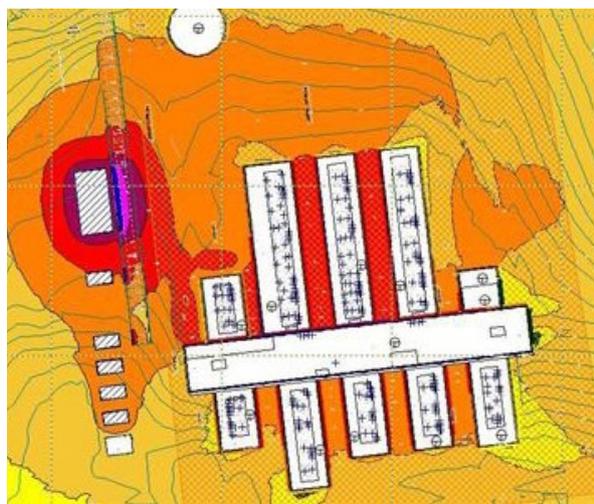


Figura 108. Planta do projecto para o Hospital de Évora. Fig. 109. Fotomontagem do projecto para o Hospital de Évora.

Revela o carácter perene da arquitectura, ou seja, a continuidade ao longo do tempo. Para se atingir esta condição é necessário a compreensão do passado e questionar o futuro tal como ESM faz no projecto em Santa Maria do Bouro.

No caso das habitações é recorrente na obra de ESM a utilização das casas-pátio, que como foi referido, assumem características da região mediterrânica. Os projectos para os hospitais de Lisboa e Évora, tipologicamente semelhantes, organizam-se em redor dos pátios, distribuindo em planta as três principais funções de um hospital: os serviços médicos, as urgências e o público em geral. A construção destas novas tipologias usa os vários tipos, articulados com os vazios. Os pátios permitem a sensação de conforto para pacientes e funcionários e a distribuição do programa de acordo com as suas especificidades. A distribuição em diversos volumes separados para responder às especialidades hospitalares permite estabelecer uma analogia com um sistema mecânico, no fundo uma grande máquina habitável.

CONTINUIDADE E REFERÊNCIAS

As influências de Rossi e Mies podem ser identificadas pelo rigor e a racionalidade que ESM procura com a sua arquitectura. Por outro lado é recorrente a aproximação a Robert Venturi, quando se apontam perspectivas de contradição e ironia que decorrem das decisões projectuais e os próprios contrastes na sua obra. Cada uma resulta de uma vontade de experimentar e descobrir novas soluções. *“Y de pronto, cambio... Confío en la idea de continuidad en arquitectura, una arquitectura que no está hecha a partir de rupturas, de câmbios fuertes, sino que incluye continuidades, com temas que permanecen y que podríamos denominar ‘clásicos’.”* (EL CROQUIS, 2015, p.16).

Com os primeiros projectos a noção de continuidade surge quando estende os planos ao exterior e cria uma relação com a envolvente através da linguagem neo-plástica e quando utiliza materiais tradicionais nos projectos. A noção de continuidade na obra de ESM é reforçada na abordagem ao tema *Ruínas*, de que é exemplo a Pousada Santa Maria do Bouro e no qual se pode incluir o Convento das Bernardas. Neste tema a compreensão de que o edifício a intervir pode alcançar uma nova dinâmica implica que a proposta aborde o edifício como um todo e não se limite a intervir apenas nas partes danificadas do edifício. Esta abordagem à arquitectura como um todo permite alcançar a unidade e compreender o essencial do objecto arquitectónico a recuperar. O tema *Ruínas* aborda ainda a conformidade tipológica das intervenções, que na presença de diversas camadas históricas permitem reforçar o conceito

da obra e evitar o pitoresco, uma preocupação comum ao universo de Grassi (subcapítulo 2.2 *A noção de Continuidade em Arquitectura*).

O percurso de ESM revela a evolução dos seus conhecimentos, capaz de utilizar a materialidade e a linguagem de toda a história da arquitectura. Estes dois aspectos favorecem a especificidade da sua arquitectura e ajudam-no a desenvolver a linguagem própria que permite continuar a construir “(...) *um património pessoal e colectivo.*”²⁷.

ESM analisa atentamente as obras dos grandes mestres internacionais e recebe a herança portuguesa de Fernando Távora e de Siza Vieira, com os quais debate e trabalha desde cedo a matéria arquetónica. “*Este aspecto parece-me muito importante, porque é a essência de uma verdadeira escola e, também, porque há realmente um problema, um problema de ecologia da mente; quem será capaz de manipular a continuação da transformação com tanta sensibilidade?*”²⁸.

As suas referências da história da arquitectura não são utilizadas superficialmente mas sim como alavancas de transformação do que já existe. Estas referências transformam-se em ferramentas para desenhar as intenções de um futuro melhor. Ao abarcar referências de outras áreas ESM procura soluções para um problema comum: “(...) *o pensamento da arquitectura enquanto produto e produção cultural, num sentido alargado, transdisciplinar e artístico.*”²⁹. Ou seja o estatuto e o lugar da arquitectura enquanto área que concilia a estética com a ciência e cujo impacto se revê nas pessoas que a habitam.

²⁷ COLLOVÀ, Roberto – *Santa Maria do Bouro, Uma história contínua*. Fevereiro de 1998. In MOURA, 2001, p.58.

²⁸ Idem.

²⁹ BANDEIRA, Pedro – *Artigo Tudo é Arquitectura*. In AA.VV, 2011, p. 22.

ANALOGIAS E IMAGENS

A utilização de analogias aplicado às imagens e referências, cuja definição “*É o processo que converte imagens, vindas da sua memória e das suas coisas, em arquitectura.*”³⁰ permite enfatizar e contextualizar as obras de ESM. Em relação às imagens que coleciona, algumas das quais surgem publicadas no livro “*Eduardo Souto Moura: Atlas de Parede Imagens de Método.*” (AA.VV., 2011), verifica-se que estão profundamente relacionadas com aspectos formais dos seus projectos. Utilizadas num método mental para o pensamento projectual, ainda que ambíguo pois não podem ser traduzidas à letra, podem ser relacionadas subjectivamente e são transformadas em matéria projectual. Este mecanismo permite criar associações entre imagens distintas, criando um mapa mental de memórias.

Numa época de enorme liberdade de linguagens arquitectónicas, ESM parece encontrar nos arquétipos um meio para a composição abstracta. Esta reflexão tem como referência as obras minimalistas de Donald Judd que exploram o conceito do *ready-made*, ou seja, apropriam-se de peças e materiais existentes e elevam-nos ao estatuto de obra de arte. Como o título do artigo “*Tudo é Arquitectura*”³¹ de Pedro Bandeira explica, a arquitectura vê-se condicionada à procura de uma imagem tradutora da sua intenção, acessível a outros indivíduos, argumento fortemente defendido por Hans Hollein³². Tal acontece desde o modernismo, com a fotografia publicitária da Mercedes-Benz de 1938, em que o automóvel surge com a Weissenhof Siedlung de Le Corbusier como fundo. ESM utiliza a imagem de uma plataforma petrolífera estabelecendo analogicamente uma ideia para o a estação do Metro da Trindade, ou como outro exemplo em que surge a imagem de um porta-aviões associado a um projecto recente para o Médio Oriente. No tema *Sobreposições* podemos verificar esta condição na fachada da Torre de escritórios Burgo.

Este modo de recorrer à analogia para encontrar temas de interesse arquitectónico, conduz-nos à afirmação de Pedro Bandeira em que “*A obra e os escritos de Aldo Rossi são uma referência directa para a analogia enquanto método de projecto.*”³³.

³⁰ LOPES, Diogo Seixas – Artigo *Amacord. Analogia e Arquitectura*. In AA.VV., 2011, p.133.

³¹ BANDEIRA, Pedro – Artigo *Tudo é Arquitectura*. In AA.VV., 2011, p. 9 a 23.

³² BANDEIRA, Pedro – Artigo *Tudo é Arquitectura*. In AA.VV., 2011, p. 11.

³³ BANDEIRA, Pedro – Artigo *Tudo é Arquitectura*. In AA.VV., 2011, p.136.

Concluindo, o processo de Souto de Moura explora os desejos de aplicar os conhecimentos que vai aprofundando com as suas referências. A não utilização de um método encerrado sobre si próprio permite que cada projecto seja uma oportunidade para o acto de '*domesticar*' novos problemas e experimentar novas soluções. As ideias revelam a capacidade de utilizar a analogia e a tipologia como ferramentas da prática projectual. Estas capacidades reflectem a mente criativa de ESM, que na prática vêm a sua aplicação na materialidade, na linguagem das propostas e no modo de contextualizar o objecto arquitectónico com a envolvente.

ESM caracteriza-se pelo percurso rico em que reúne um conjunto de obras diversas, um importante contributo para o património da Arquitectura e que marca as gerações de futuros arquitectos como uma referência de excelência.

6. BIBLIOGRAFIA

AA.VV. – *Eduardo Souto Moura*. Lisboa: Editorial Blau, 2000. ISBN 972-8311-55-9

AA.VV. – *Eduardo Souto Moura: Atlas de Parede Imagens de Método*. Porto: Dafne Editora, 2011. ISBN 978-989-8217-18-9.

ARÍS, Carlos Martí – *La cimbra y el arco*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005. ISBN 84-933701-8-5.

ARÍS, Carlos Martí – *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993. ISBN 84-7628-102-1. [Consultado em 20 de Novembro de 2015] Disponível em URL: <https://bibliodarq.files.wordpress.com/2014/09/martc3ad-arc3ads-c-las-variaciones-de-la-identidad.pdf>

BENEVOLO, Leonardo – *A Cidade e o Arquitecto*. Lisboa: Edições 70, Lda., Março de 1998. ISBN 972-44-0107-3. II Parte O Arquitecto, pp. 87-146.

EL CROQUIS Eduardo Souto de Moura 1995/2005, nº124 (2005 I). ISSN 0212-5633.

EL CROQUIS Eduardo Souto de Moura 2005/2009, nº146 (2009 III). ISSN 0212-5633 ISBN 978-84-88386-55-7

EL CROQUIS Eduardo Souto de Moura 2009/2014, nº176 (2015 I). ISSN 0212-5633 ISBN 978-84-88386-83-0

ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni – *Eduardo Souto de Moura / a cura di Antonio Esposito and Giovanni Leoni*. Milano: Electa, 2003.

GRASSI, Giorgio – *Architettura, lingua morta = Architecture, dead language*. Série Quaderni di Lotus = Lotus Documents. Milão: Electa, 1988.

GREGOTTI, Vittorio – *Território da Arquitectura*. São Paulo, Brasil: Editora Perspectiva S.A., 2001.

KOCH, António Sérgio; CAMPOS, André França – *Continuidade*. Catálogo da Exposição Continuidade, de 21 de Junho a 18 de Setembro de 2016 na Garagem Sul, Centro Cultural de Belém.

KOWALTOWSKI, Doris [et. al.] –Artigo *Reflexão sobre metodologias de projecto arquitectónico*. Revista Ambiente Construído [em linha]. Volume 6, nº 2, 2006, p. 7-19. [Consultado em 21 de Outubro de 2015] Disponível em URL: <http://www.seer.ufrgs.br/index.php/ambienteconstruido/article/view/3683/2049>. . ISSN 1678-8621.

LOFT PUBLICATIONS – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: Loft Publications, S. L., Agosto de 2011. ISBN 978-84-9936-870-2.

MARTINS, Raquel Monteiro – *A "ideia de lugar". Um olhar atento às obras de Siza*. Dissertação para Mestrado em Arquitectura. Universidade de Coimbra. Dezembro, 2009. [Consultado em 22 de Outubro de 2015] Disponível em URL: https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/12563/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20de%20Mestrado%20_%20Raquel%20Monteiro%20Martins%20_%202009.pdf

MENDES, Pedro - *O programa arquitectónico no projecto de arquitectura: referências ao contexto português, a partir de seis obras de três autores - Fernando Távora, Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura*. Tese de Doutoramento em Arquitectura. Faculdade de Arquitectura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa. Setembro, 2012. [Consultado em 3 de Maio de 2016] Disponível em URL: <https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/8942>

MONEO, Rafael – Artigo *On Typology*. In *Oppositions*. Nº13. MIT Press, Summer 1978, p. 22-45. [Consultado em 22 de Abril de 2016] Disponível em URL: http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic1313185.files/Project%201_1%20Readings/Moneo_On%20Typology_Oppositions.pdf

MONEO, Rafael – Artigo *1.Edificio de viviendas Urumea – De cómo la noción de tipo puede estar presente en el desarrollo del proyecto*. In *Rafael Moneo: Remarks on 21 works*. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, SL, 2010, p. 14-27. ISBN 978-84-252-2362-4.

MORAIS, João Sousa – *Metodologia de Projecto em Arquitectura: Organização Espacial na costa vicentina*. Editorial Estampa, 1995. ISBN 972-33-1151-8.

MOREIRA, Bruno - *Forma e estrutura na Obra de Eduardo Souto de Moura. Oito tópicos de arquitectura: a contradição como parte do projecto*. Prova Final para Licenciatura em Arquitectura. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Ano Lectivo 2006/2007. Disponível em URL: <https://issuu.com/bmscmoreira/docs/provafinal>

MOURA, Eduardo Souto de – *Souto de Moura / Introducciones = Introductions Wilfried Wang, Alvaro Siza*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1994. ISBN 84-252-1428-9

MOURA, Eduardo Souto de - *Tem di progetti=Themes for projects: Eduardo Souto de Moura*. Milão: Skira Editore, 1999. ISBN 8881183765.

MOURA, Eduardo Souto de – *Vinte e duas Casas = Twenty Two Houses*. Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2006. ISBN 972-8897-18-9.

MOURA, Eduardo Souto; et al. - *Santa Maria do Bouro. Construir uma Pousada com as pedras de um Mosteiro*. Lisboa: White & Blue, Lda., Janeiro de 2001. ISBN 972-8650-01-9.

MOURA, Eduardo Souto de; REBELO, Camilo - *Mesa: Eduardo Souto de Moura. 30 Anos projectos seleccionados*. Casal de Cambra: Caleidoscópico – Edição e Artes Gráficas, SA, Setembro de 2011. ISBN 978-989-658-137-4.

NEVES, José Manuel das – *Eduardo Souto de Moura 2008*. Casal de Cambra: Caleidoscópico – Edição e Artes Gráficas, SA, Setembro de 2008. ISBN 978-989-8129-76-5.

NEVES, José Manuel das – *Eduardo Souto de Moura – Habitar*. Casal de Cambra: Caleidoscópico – Edição e Artes Gráficas, SA, Julho 2004. ISBN 972-8801-43-X.

PIRES, Amílcar de Gil e - Artigo *Os conceitos de Tipo e de Modelo em Arquitectura*. PIRES, Amílcar de Gil e - *Vilegiatura e Lugar na Arquiteectura Portuguesa*. Tese de Doutoramento em Arquitectura. Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa. Fevereiro de 2008. [Consultado em 20 de Novembro de 2015] Disponível em URL: <http://lafis.fa.utl.pt/ciaud/res/paper/CONC-TIPO-MODELO.pdf>

ROSSI, Aldo – *A Arquitectura da Cidade*. Edição Cosmos, Fevereiro 2001. ISBN 972-762-126-0.

SIZA, Álvaro - *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70, 2006. ISBN 972-44-1390-X.

TAINHA, Manuel – Artigo *Quem tem medo do papel branco?* In TAINHA, Manuel – Manuel Tainha: Textos de arquitectura. Casal de Cambra: Caleidoscópio, p. 43-49. ISBN 989-8010-44-4.

TRIGUEIROS, Luiz; TOUSSAINT, Michel - *Fernando Távora 1957-1958: Casa de Férias em Ofir*. Lisboa: Editorial Blau, LDA. 1992. ISBN 560107300371

- Figura 1. Corte do projecto de reabilitação do Teatro de Sagunto (1989), Giorgio Grassi.** 116
 Fonte: http://etsavega.net/ra3/estil_grafic.html. (Consultado a 1 de Setembro de 2016).
- Figura 2. Certosa de Pavia, Itália.** Fonte: <http://santamariasegreta.it/content/nelle-terre-di-piero> 118
 (Consultado a 16 de Julho de 2016).
- Figura 3. Cidade-ruína de Timgad, Argélia.** Fonte: <http://www.asa-agency.com/en/-/galleries/asa-imagenes/asa-fotografos/steinmetz-george/viajes-y-destinos/arqueologia-romana-del-norte-de-africa/> 120
 (Consultado a 2 de Setembro de 2016).
- Figura 4. Cidade-ruína de Djemila, Argélia.** Fonte: <http://algeriasky.blogspot.pt/>. (Consultado a 2 de Setembro de 2016).
- Figura 5. Basílica de Santa Sofia, Istambul.** Fonte: <https://www.turkeytouristguides.com/tours/5-day-tour-of-istanbul-and-troy-tour/> 140
 (Consultado a 2 de Setembro de 2016).
- Figura 6. Planta e Corte da Basílica de Santa Sofia.** Fonte: <https://arsartisticadventureofmankind.wordpress.com/2014/10/16/golden-age-of-byzantine-art-i-byzantium-and-the-hagia-sophia/> (Consultado a 2 de Setembro de 2016).
- Figura 7. Planta do Convento de Cristo, Tomar.** Fonte: <http://tomaradianteira.blogspot.pt/2011/10/uma-visita-guiada-ao-castelo-dos.html> 142
 (Consultado a 25 de Agosto de 2016).
- Figura 8. Vista aérea do Convento de Cristo, Tomar.** Fonte: <https://casasaobernardo.wordpress.com/circuito-do-patrimonio-mundial-e-turismo-regilioso/> (Consultado a 25 de Agosto de 2016).
- Figura 9. Planta da casa Farnsworth (1951), Mies van der Rohe.** Fonte: http://www.archigraphie.eu/?p=1454&utm_source=feedly 144
 (Consultado a 2 de Setembro de 2016).
- Figura 10. Casa Farnsworth, E.U.A.** Fonte: <http://zona-arquitectura.blogspot.pt/2015/01/casa-farnsworthillinois-arquitectura.html> (Consultado a 2 de Setembro de 2016).
- Figura 11. Páginas de “Divers Édifices publics, d’après le Champ de Mars de Piranese” em “Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes” (1800), J. N. L. Durand.** 148
 Fonte: <http://socks-studio.com/2016/07/03/j-n-l-durands-divers-edifices-publics-dapres-le-champ-de-mars-de-piranese-in-recueil-et-parallele-des-edifices-de-tout-genre-anciens-et-modernes-1800/> (Consultado a 2 de Setembro de 2016).

150 **Figura 12. Maison Domino (1914), Le Corbusier.** Fonte: http://www.fondationlecorbusier.fr/corbu-web/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5972&sysLanguage=en-en&itemPos=103&itemSort=en-en_sort_string1+&itemCount=215&sysParentName=&sysParentId=65 (Consultado a 2 de Setembro de 2016).

Figura 13. Estrutura e maquete da Maison Citrohan (1922), Le Corbusier. Fonte: <http://future-house-genealogy.blogspot.pt/p/blog-page.html> (Consultado a 2 de Setembro de 2016).

Figura 14. Unidade de Habitação de Marselha (1952), Le Corbusier. Fonte: <http://blanchard-modernart.blogspot.pt/2015/12/study-guide-for-final-exam-fall-2015.html> (Consultado a 2 de Setembro de 2016).

152 **Figura 15. Alçado, planta parcial e corte do Edifício Urumea (1973), Rafael Moneo.** Fonte: <http://portfolios.uniandes.edu.co/gallery/16114135/ARQ-MODERNA-Analisis-Edificio-Urumea> (Consultado a 2 de Setembro de 2016).

Figura 16. Edifício Urumea, San Sebastian. Fonte: <http://aldoarqangel.blogspot.pt/2008/11/rafael-moneo.html> (Consultado a 2 de Setembro de 2016).

164 **Figura 17. Planta de Implantação.** Fonte: Souto Moura - Arquitectos, SA.

Figura 18. Casa Allen, Marques da Silva. Fonte: <http://www.culturante.pt/pt/noticias/casas-artes-piquenique-dancante/> (Consultado a 11 de Agosto de 2016).

Figura 19. Entrada Casa das Artes. Fonte: <https://www.publico.pt/local/noticia/gabinete-de-apoio-a-projectos-culturais-abre-na-casa-das-artes-do-porto-em-setembro-1666830> (Consultado a 11 de Agosto de 2016).

166 **Figura 20. Plantas.** Fonte: Souto Moura - Arquitectos, SA.

168 **Figura 21. Alçados e Cortes.** Fonte: Souto Moura - Arquitectos, SA.

Figura 22. Sala de Exposições. Fonte: <http://www.pritzkerprize.cn/laureates/2011/webgallery> (Consultado a 11 de Agosto de 2016).

Figura 23. Perspectiva. Fonte: <http://www.pritzkerprize.cn/laureates/2011/webgallery> (Consultado a 11 de Agosto de 2016).

- Figura 24. Auditório.** Fonte Desconhecida - Tumblr .
- Figura 25. Maquete do Pavilhão de Barcelona (1929), Mies van der Rohe.** Fonte: <http://www.dezeen.com/2008/11/25/mies-van-der-rohe-pavilion-installation-by-sanaa/> (Consultado a 2 de Setembro de 2016). 169
- Figura 26. Interior do Pavilhão de Barcelona.** Fonte: <https://www.flickr.com/photos/peterjsieger/8718145848/> (Consultado a 2 de Setembro de 2016).
- Figura 27. Serra da Arrábida.** Fonte: <http://josecamposphotography.com/arrabida-house-by-souto-moura/> (Consultado a 13 de Junho de 2016). 170
- Figura 28. Perfis.** Fonte: Souto Moura - Arquitectos, SA. 172
- Figura 29. Casa da Serra da Arrábida.** Fonte: <http://hicarquitectura.com/2013/07/souto-de-moura-arrabida-house/> (Consultado a 13 de Junho de 2016).
- Figura 30. Plantas.** Fonte: Souto Moura - Arquitectos, SA. 174
- Figura 31. Cortes.** Fonte: Souto Moura - Arquitectos, SA.
- Figura 32. Pátio.** Fonte: <https://pt.pinterest.com/pin/357543657898674362/> (Consultado a 13 de Agosto de 2016). 175
- Figura 33. Vista do interior para a serra.** Fonte: <http://afasiaarq.blogspot.pt/2014/04/souto-moura.html?m=1> (Consultado a 11 de Agosto de 2016).
- Figura 34. Quarto.** Fonte: <http://afasiaarq.blogspot.pt/2014/04/souto-moura.html?m=1> (Consultado a 11 de Agosto de 2016). 176
- Figura 35. Sala de estar.** Fonte: <http://hicarquitectura.com/2013/07/souto-de-moura-arrabida-house/> (Consultado a 13 de Junho de 2016).
- Figura 36. Pormenor zona de circulação.** Fonte: <http://hicarquitectura.com/2013/07/souto-de-moura-arrabida-house/> (Consultado a 13 de Junho de 2016).
- Figura 37. Faculdade de Arquitectura do Porto (1993), Siza Vieira.** Fonte: <http://www.artwort.com/2014/03/29/architettura/escuela-de-arquitectura-luniversita-alvaro-siza/> (Consultado a 13 de Agosto de 2016). 177

Figura 38. Certosa de Pavia, Itália. Fonte: <http://santamariasegreta.it/content/nelle-terre-di-piero> (Consultado a 16 de Julho de 2016).

Figura 49. Casa do Cipreste (1914), Raul Lino. Fonte: http://lazer.publico.pt/noticias/360196_sugestoes-para-o-fim-de-semana-16-e-17-de-abril-de-2016 (Consultado a 12 de Agosto de 2016).

Figura 40. Casa dos Penedos (1920), Raul Lino. Fonte: <http://acidadebranca.tumblr.com/post/28653894155/sintra-portugal-casa-dos-penedos-raul-lino> (Consultado a 12 de Agosto de 2016).

178 **Figura 41. Casa da Quinta do Lago.** Fonte: <https://www.behance.net/gallery/7139833/Algarve-Variou-Architects> (Consultado a 10 de Agosto de 2016).

180 **Figura 42. Planta piso térreo e cobertura.** Fonte: Souto Moura - Arquitectos, SA.

Figura 43. Pormenor da fachada frontal. Fonte: <https://www.behance.net/gallery/7139833/Algarve-Variou-Architects> (Consultado a 10 de Agosto de 2016).

Figura 44. Pátio e entrada da habitação. Fonte: <https://www.amc-archi.com/photos/entre-le-global-et-le-local-50-ans-d-architecture-portugaise-a-la-cite-de-l-architecture-exposition,4800/maison-a-quinta-do-lago-alma.11> (Consultado a 10 de Agosto de 2016).

182 **Figura 45. Sala comum da habitação.** Fonte: <https://lilipaca.wordpress.com/2013/07/01/eduardo-sousa-de-moura-habita-d-y-entorno-son-uno/> (Consultado a 11 de Agosto de 2016).

Figura 46. Alçado Posterior. Fonte: http://www.imo-portugal.com/index.php?section=prop&property_id=5035832 (Consultado a 11 de Agosto de 2016).

Figura 47. Corte Longitudinal e Alçados. Fonte: Souto Moura - Arquitectos, SA.

183 **Figura 48. Igreja Nossa Sr^a. da Luz, Tavira.** Fonte: <http://luzromana.com/> (Consultado a 11 de Agosto de 2016).

Figura 49. Pormenor “*Things Wich Are Only Themselves. Aldo Rossi*”, Luigi Ghirri. Fonte: <http://a-muted-palette.tumblr.com/post/114932287391> (Consultado a 11 de Agosto de 2016).

Figura 50. Arquitectura vernacular mediterrânea. Fonte: <https://misfitsarchitecture.com/2013/08/17/architecture-without-architects/> (Consultado a 11 de Agosto de 2016).

- Figura 51. Arquitectura vernacular chinesa, Luoyang.** Fonte: <https://misfitsarchitecture.com/2013/08/17/architecture-without-architects/> (Consultado a 11 de Agosto de 2016).
- Figura 52. Axonometria Villa Savoye (1929), Le Corbusier.** Fonte: <https://noonjes.wordpress.com/2010/02/04/villa-savoye-le-corbusier/> (Consultado a 15 de Agosto de 2016). 184
- Figura 53. Axonometria da Casa da Quinta do Lago.** Fonte: Souto Moura - Arquitectos, SA.
- Figura 54. Entrada do Mercado e limite da quinta existente.** Fonte: <http://www.metalocus.es/en/news/revisiting-80s-caranda-market-souto-de-moura> (Consultado a 15 de Agosto de 2016). 186
- Figura 55. Esquços do projecto.** Fonte: <http://whyredisred.tumblr.com/> (Consultado a 10 de Agosto de 2016) 188
- Figura 56. Plantas do mercado.** Fonte: Souto Moura - Arquitectos, SA. 190
- Figura 57. Perspectiva da zona de serviço e passadiço superior.** Fonte: http://www.duciomalagamba.com/imagenes.php?IdProyecto=290&IdImagen=7396&Nom_Imagen=038-290.jpg&Idioma=Cs (Consultado a 10 de Agosto de 2016)
- Figura 58. Espaço de comércio.** Fonte: <http://www.metalocus.es/en/news/revisiting-80s-caranda-market-souto-de-moura> (Consultado a 15 de Agosto de 2016).
- Figura 59. Planta e secção em pormenor.** Fonte: Souto Moura - Arquitectos, SA. 191
- Figura 60. Lojas.** Fonte: <http://www.metalocus.es/en/news/revisiting-80s-caranda-market-souto-de-moura> (Consultado a 15 de Agosto de 2016).
- Figura 61. Rua superior.** Fonte: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/revlae/article/download/4165/2855> (Consultado a 10 de Agosto de 2016).
- Figura 62. Espaço de comércio (2).** Fonte: <http://www.forum.bracarae.com/viewtopic.php?f=5&t=892> (Consultado a 10 de Agosto de 2016).
- Figura 63. Planta do templo Parthenon, Grécia.** Fonte: <http://umolharsobrearte.blogs.sapo.pt/6953.html> (Consultado a 31 de Agosto de 2016). 192

Figura 64. Parthenon, Grécia. Fonte: <http://capitaltaps.blogspot.pt/2012/04/socrates-was-permanently-pissed-u-think.html> (Consultado a 5 de Setembro de 2016).

Figura 65. Maquete Maison d'Artiste (1923), Theo van Doesburg e Cornelis van Eesteren. Fonte: <http://irmaopedrofazarte.blogspot.pt/2015/09/de-stijl-o-movimento.html> (Consultado a 5 de Setembro de 2016).

194 **Figura 66. Pousada Santa Maria do Bouro.** Fonte: <http://www.detail.de/artikel/souto-de-moura-erhaelt-pritzker-preis-2011-128/> (Consultado a 13 de Junho de 2016).

196 **Figura 67. Axonometria das camadas históricas do mosteiro.** Fonte: Souto Moura - Arquitectos, SA.

Figura 68. Planta de Implantação. Fonte: Souto Moura - Arquitectos, SA.

198 **Figura 69. Alçado nascente.** Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/769336/reconversao-do-convento-de-santa-maria-do-bouro-numa-pousada-eduardo-souto-de-moura-plus-humberto-vieira/5583992de58ece17370000c3-santa-maria-do-bouro-convent-eduardo-souto-de-moura-plus-humberto-vieira-photo> (Consultado a 11 de Agosto de 2016).

Figura 70. Planta térrea. Fonte: Souto Moura - Arquitectos, SA.

199 **Figura 71. Plantas do primeiro e segundo piso.** Fonte: Souto Moura - Arquitectos, SA.

200 **Figura 72. Alçados e cortes da reconversão.** Fonte: Souto Moura - Arquitectos, SA.

Figura 73. Acessos ao claustro. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/769336/reconversao-do-convento-de-santa-maria-do-bouro-numa-pousada-eduardo-souto-de-moura-plus-humberto-vieira/5583988ee58ece09c20000bf-santa-maria-do-bouro-convent-eduardo-souto-de-moura-plus-humberto-vieira-photo> (Consultado a 13 de Junho de 2016).

Figura 74. Claustro da pousada. Fonte: <http://re-habitar.blogspot.pt/2011/03/2011-pritzker-price-eduardo-souto-de.html> (Consultado a 11 de Agosto de 2016).

201 **Figura 75. Pormenor das escadas de serviço.** Fonte: Souto Moura - Arquitectos, SA.

Figura 76. Pátio da Laranjeiras. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/769336/reconversao-do-convento-de-santa-maria-do-bouro-numa-pousada-eduardo-souto-de-moura-plus-humberto-vieira/5583990ae58ece17370000c1-santa-maria-do-bouro-convent-eduardo-souto-de-moura-plus-humberto-vieira-photo> (Consultado a 13 de Junho de 2016).

Figura 77. Pormenor da fachada. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/769336/reconversao-do-convento-de-santa-maria-do-bouro-numa-pousada-eduardo-souto-de-moura-plus-humberto-vieira/5583990ae58ece17370000c1-santa-maria-do-bouro-convent-eduardo-souto-de-moura-plus-humberto-vieira-photo> (Consultado a 13 de Junho de 2016).

202

Figura 78. Restaurante da pousada. Fonte: <http://flickrhivemind.net/User/dianavieira/Interesting> (Consultado a 11 de Agosto de 2016).

Figura 79. Secção-Pormenor da pousada. Fonte: Souto Moura - Arquitectos, SA.

203

Figura 80. Planta-tipo do quarto. Fonte: Souto Moura - Arquitectos, SA.

Figura 81. Pormenor do tecto. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/769336/reconversao-do-convento-de-santa-maria-do-bouro-numa-pousada-eduardo-souto-de-moura-plus-humberto-vieira/5583990ae58ece17370000c1-santa-maria-do-bouro-convent-eduardo-souto-de-moura-plus-humberto-vieira-photo> (Consultado a 13 de Junho de 2016).

Figura 82. Quarto. Fonte: <http://www.archdaily.com.br/br/769336/reconversao-do-convento-de-santa-maria-do-bouro-numa-pousada-eduardo-souto-de-moura-plus-humberto-vieira/5583990ae58ece17370000c1-santa-maria-do-bouro-convent-eduardo-souto-de-moura-plus-humberto-vieira-photo> (Consultado a 13 de Junho de 2016).

Figura 83. Secção de Almudín de Xativa, Giorgio Grassi. Fonte: GRASSI, Giorgio – *Architettura, lingua morta = Architecture, dead language*. Série Quaderni di Lotus = Lotus Documents. Milão: Electa, 1988.

204

Figura 84. Frente de rua Almudín de Xativa, Itália. Fonte: GRASSI, Giorgio – *Architettura, lingua morta = Architecture, dead language*. Série Quaderni di Lotus = Lotus Documents. Milão: Electa, 1988.

Figura 85. Pousada Nossa Sr^a. da Assunção (1995), José Paulo dos Santos. Fonte: <http://www.zankyou.pt/f/pousada-de-arraiolos-17097> (Consultado a 2 de Setembro de 2016).

Figura 86. Entrada da Pousada, Arraiolos. Fonte: <https://pt.pinterest.com/pin/365143482263527842/> (Consultado a 2 de Setembro de 2016).

206 **Figura 87. Vista da Av. da Boavista para o complexo dos edifícios Burgo.** Fonte: <http://0608.habitarportugal.org/ficha.htm?id=209> (Consultado a 11 de Agosto de 2016).

208 **Figura 88. Plantas da intervenção.** Fonte: Souto Moura - Arquitectos, SA.

210 **Figura 89. Alçado Sul.** Fonte: Souto Moura - Arquitectos, SA.

211 **Figura 90. Praça e Torre de escritórios Burgo.** Fonte: <http://www.ondiseno.com/proyecto.php?id=1476> (Consultado a 11 de Agosto de 2016).

Figura 91. Perspectiva entre os edifícios. Fonte: <http://0608.habitarportugal.org/ficha.htm?id=209> (Consultado a 11 de Agosto de 2016).

212 **Figura 92. Alçado do corpo-baixo.** Fonte: Souto Moura - Arquitectos, SA.

213 **Figura 93. Pormenores das fachadas.** Fonte: <http://www.ondiseno.com/proyecto.php?id=1476> (Consultado a 11 de Agosto de 2016).

Figura 94. Detalhes da fachada da torre e do corpo-baixo. Fonte: <http://texnh.tumblr.com/tagged/eduardo-souto-de-moura> (Consultado a 11 de Agosto de 2016).

214 **Figura 95. Alçado poente.** Fonte: Souto Moura - Arquitectos, SA.

215 **Figura 96. Interior da torre de escritórios.** Fonte: <https://archist.wordpress.com/2016/08/08/burgo-tower-in-porto-by-eduardo-souto-de-moura/> (Consultado a 11 de Agosto de 2016).

Figura 97. Vista da torre para o exterior. Fonte: <http://www.blog.anapina.com/2015/05/torre-burgo-souto-de-moura.html> (Consultado a 11 de Agosto de 2016).

216 **Figura 98. Pormenores construtivos da fachada.** Fonte: Souto Moura - Arquitectos, SA.

217 **Figura 99. Detalhe construtivo.** Fonte: <http://www.blog.anapina.com/2015/05/torre-burgo-souto-de-moura.html> (Consultado a 11 de Agosto de 2016)

Figura 100. Entrada da Torre de escritórios. Fonte: <http://www.archdaily.com/122965/burgo-tower-eduardo-souto-de-moura/40-11> (Consultado a 11 de Agosto de 2016).

Figura 101. Detalhe da fachada do corpo-baixo. Fonte: <https://artchist.wordpress.com/2016/08/08/burgo-tower-in-porto-by-eduardo-souto-de-moura/> (Consultado a 11 de Agosto de 2016).

Figura 102. Federal Center de Chicago (1974), Mies van der Rohe. Fonte: <http://www.meta-locus.es/en/news/what-mies-did-not-see-done-federal-center-chicago> (Consultado a 15 de Agosto de 2016). 218

Figura 103. Plaza do Federal Center com a escultura “Flamingo” (1974) Alexander Calder, E.U.A. Fonte: http://www.360doc.com/content/16/0229/01/5316345_538157121.shtml (Consultado a 15 de Agosto de 2016).

Figura 104. Torre de Lafayette Park (1959), Mies van der Rohe. Fonte: <http://www.archdaily.com/455524/ad-classics-lafayette-park-mies-van-der-rohe> (Consultado a 15 de Agosto de 2016).

Figura 105. Performance “Coyote” (1974), Joseph Beuys. Fonte: <http://9lephante.blogspot.pt/2014/04/blog-post.html> (Consultado a 5 de Setembro de 2016). 222

Figura 106. Planta do projecto para o Hospital Todos-os-Santos, Lisboa. Fonte: <http://www.afaconsult.com/portfolio/313311/92/hospital-de-lisboa-oriental> (Consultado a 28 de Setembro de 2016). 224

Figura 107. Fotomontagem do projecto para o Hospital Todos-os-Santos, Lisboa. Fonte: <http://www.afaconsult.com/portfolio/313311/92/hospital-de-lisboa-oriental> (Consultado a 28 de Setembro de 2016).

Figura 108. Planta do projecto para o Hospital de Évora. Fonte: <http://www.afaconsult.com/portfolio/332611/92/novo-hospital-de-evora> (Consultado a 28 de Setembro de 2016). 226

Figura 109. Fotomontagem do projecto para o Hospital de Évora. Fonte: <http://www.afaconsult.com/portfolio/332611/92/novo-hospital-de-evora> (Consultado a 28 de Setembro de 2016).