ATELIÊ COMO ESPAÇO DE APRENDIZAGEM

PROCESSOS DE TRANSFORMAÇÃO NA ARQUITETURA PORTUGUESA DECORRENTES DO ATELIÊ DE EDUARDO SOUTO DE MOURA

MARIANA BARREIRA RIO TORTO MARTINS
Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura
sob a orientação de Professor Doutor Nuno Grande e
coorientação de Arquiteto Bruno Gil

Departamento de Arquitetura, FCTUC, Julho de 2015

ATELIÊ COMO ESPAÇO DE APRENDIZAGEM

PROCESSOS DE TRANSFORMAÇÃO NA ARQUITETURA PORTUGUESA DECORRENTES DO ATELIÊ DE EDUARDO SOUTO DE MOURA

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Nuno Grande, pela orientação e significativa contribuição para o desenvolvimento da presente dissertação.

Ao Arquiteto Bruno Gil, pelo interesse e notável disponibilidade.

Às diversas personalidades que tive oportunidade de entrevistar pela recetividade e colaboração, cujas informações se revelaram fulcrais para o desenvolvimento do trabalho, nomeadamente à Arquiteta Graça Correia, Arquiteta Paula Santos, Arquiteto Camilo Rebelo, Arquiteto Francisco Vieira de Campos, Arquiteto João Carreira, Arquiteto José Fernando Gonçalves, Arquiteto Nuno Graça Moura e Arquiteto Pedro Mendes.

A todos os colegas e amigos, pelo apoio e amizade.

Aos meus pais, pela força, incentivo, paciência e compreensão.

Ao meu irmão, por acreditar incondicionalmente.

A presente dissertação segue o novo acordo ortográfico e está elaborada segundo a Norma Portuguesa 405.

PALAVRAS-CHAVE E RESUMO

Escola do Porto, Profissão, Pedagogia, Escola, Ateliê, Ensino-ateliê, Escola-ateliê, Ateliê-escola, Aprendizagem, Colaboração

A Escola do Porto, enquanto modo de fazer e entender a arquitetura, ao longo das gerações, é marcada pela vida e obra de, entre outros, três arquitetos de excelência, Fernando Távora, Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura. Apesar da difícil definição da sua identidade, para além de estabelecimento de ensino, e de ter passado por algumas fases de contradição, decorrentes do seu contexto político e cultural, é, especialmente, na definição de conceitos e métodos, que se elabora a sua história. Esta Escola é entendida, ao longo desta dissertação, numa perspetiva de ateliê, isto é, como uma transmissão de conhecimentos, ideias e metodologias de geração para geração, para cuja relação o ensino-ateliê se torna essencial.

Num momento em que a arquitetura portuguesa sofre uma mudança de paradigma, caracterizada por uma disseminação de práticas arquitetónicas, procura-se perceber de que forma a transmissão dessas metodologias e saberes se reflete na formação, na metodologia de trabalho e na arquitetura das novas gerações. Partindo de uma ideia de genealogia da aprendizagem e da tríade de arquitetos referidos, tomando como figura o arquiteto Souto de Moura, o presente estudo foca-se na ideia do ateliê profissional como espaço de aprendizagem. Deste modo, estudando uma nova geração, de formação portuense e colaboradora desse arquiteto em ateliê, procura-se perceber o impacto das relações aí estabelecidas na sua prática arquitetónica. No limite, tendo em conta este contexto, problematizam-se os reflexos da Escola do Porto na arquitetura contemporânea portuguesa.

KEYWORDS AND ABSTRACT

School of Oporto, Profession, Pedagogy, School, Atelier, “Education-atelier”, “School--atelier”, “Atelier-school”, Learning, Collaboration

When it comes to do and understand architecture throughout generations, the School of Oporto’s is marked by the life and work of, among others, three architects of excellence: Fernando Távora, Álvaro Siza and Eduardo Souto de Moura. Its true identity is hard to define just because it has been through some contradictory periods, both culturally and politically. Its history is built, essentially, upon the definition of concepts and methods. The present essay addresses this School from an atelier’s perspective, as a transfer of knowledge, ideas and methodologies between generations, for which the “education-atelier” becomes essential.

At a time when the Portuguese architecture undergoes a paradigm shift, characterized by the spread of architectural practices, it seeks to understand how the transmission of methodologies and knowledge is reflected upon the training, working methodology and architecture of the new generations. This study takes Souto de Moura as its central figure and addresses the professional atelier as a place of learning. Therefore, analysing the new generation of Souto de Moura’s collaborators, we seek to understand his impact on their architectural practices. In the end, taking all this into account, we evaluate the reflexes of the School of Oporto in the Portuguese contemporary architecture.

SUMÁRIO

Introdução **11**

I. A "Escola-Ateliê": de Távora a Souto de Moura **23**
1.1. A Escola do Porto 25
1.1.1. Ensino-ateliê 25
1.1.2. Contextualização histórica: consequências no ensino-ateliê 47

1.2. Távora – Siza – Souto Moura: o Ensino-Ateliê 77
1.2.1. Síntese 119

II. O Ateliê como Escola: a partir da obra de Souto de Moura **125**
2.1. Eduardo Souto de Moura: habitação unifamiliar 127
2.1.1. Metodologia do ateliê de Souto de Moura 129
2.1.2. Habitação Unifamiliar: Casos de estudo 139
2.1.3. Síntese 165

2.2. Ateliê como Escola para as novas gerações 177
2.2.1. Síntese 193
2.2.2. Habitações unifamiliares após a experiência de ateliê: casos de estudo 197
2.2.2.1. Casa em Ofir, José Fernando Gonçalves, 1996-2003 197
2.2.2.2. Casa no Gerês, Graça Correia, 2003-2006 199
2.2.2.3. Casa de Boavista II, Francisco Vieira de Campos, 2009-… 203
2.2.2.4. Casa em Pavia, Pedro Mendes, 1998-2003 205
2.2.2.5. Ktima House, Camilo Rebelo, 2008-2013 207
2.2.2.6. Casas em Marco de Canaveses, Nuno Graça Moura, 2005-2009 209
2.2.3. Síntese 213

Considerações Finais **221**

Bibliografia 233

Fonte das Imagens 255

Anexos 265
I. Cronologia
II. Entrevistas

INTRODUÇÃO

Apresentação do tema e objetivos

> "*A cultura é, para Sloterdijk, um sistema de adestramento para transpor de uma geração para as outras conteúdos cognitivos e morais, importantes para a sobrevivência delas.*"[1]

O ensino da arquitetura e respetivos sistemas de aprendizagem atravessam, ao longo do tempo, evoluções e transformações pedagógicas decorrentes de contextos políticos e sociais. Em Portugal, a Escola do Porto teve particular importância neste processo de mudança, onde o ensino-ateliê é estabelecido, desde cedo, apesar de alguns períodos de questionamento, a par das crises e mudanças do ensino da arquitetura. Este método de aprendizagem assenta na transmissão direta de conhecimentos e experiências, entre docentes e discentes, em escola, que é complementada pela formação pedagógica prática, entre arquiteto e colaboradores, em ateliês privados. Constitui-se, no limite, como uma partilha cultural que não se programa, mas se experiencia.

O ensino da arquitetura é, assim, fortemente enraizado na sua relação com a profissão. É fundamental nesta disciplina o desenvolvimento e atualização do saber arquitetónico, assim como de princípios e valores que sejam aplicados na resolução de problemas do quotidiano: "a formação (…) longe de estar limitada a uma escola formal,

[1] Franz Josef Brüseke - *Uma vida de exercícios: a antropotécnica de Peter Sloterdijk*. 2011, p. 170

deve continuar através da experiência, como uma forma de aprendizagem."[2] Partindo desta perspetiva, este estudo procura analisar, de um modo geral, a transformação da arquitetura portuguesa a partir da transição entre gerações, focando essencialmente processos de aprendizagem e de método em ateliê.

Sendo o ensino-ateliê uma importante matriz da Escola do Porto, parte-se de uma ideia de genealogia da aprendizagem e da tríade de arquitetos Távora, Siza e Souto de Moura, de modo a perceber a transformação que ocorre na arquitetura das gerações seguintes a estas, essencialmente, numa perspetiva de ateliê. Analisa-se, então, a importância do ateliê como escola, no modo como a linguagem, a teoria, os métodos, os processos, a aprendizagem adquirida nesse espaço, se reflete na arquitetura das novas gerações, quando estas se tornam autónomas. Quer-se perceber se esta nova geração, que colaborou com Souto de Moura e que agora é independente, procura a continuidade de metodologias e éticas de abordagem, ou se, por outro lado, introduz novas maneiras de abordar e de responder aos problemas.

Pretende-se, assim, entender como as novas gerações se situam em relação à Escola do Porto, se numa solução de continuidade, mantendo os seus valores substanciais, ou de transformação, integrando novos valores que proponham novos conceitos, metodologias e linguagens. De modo mais focado, tendo como ponto de partida a vida do arquiteto Souto de Moura, desde a sua experiência em ateliê como colaborador de Álvaro Siza, e estudando a obra de jovens arquitetos seus colaboradores, pretende-se compreender se os processos de aprendizagem obtidos nessa experiência profissional se mantêm ou não, quando estes ganham autonomia. Analisando os processos e as linguagens desta nova geração, procurar-se-á a tendência e o rumo da arquitetura portuguesa enquanto disciplina, neste contexto específico, e de que modo o ateliê é um local determinante para a realização de processos de aprendizagem. Ressalva-se, no entanto, a impossibilidade de poder generalizar as conclusões obtidas, a todo o contexto português.

Assim, tentar-se-á problematizar os reflexos que estas transições geracionais têm na conceção que partilham da Escola do Porto enquanto modo de entender e fazer arquitetura, onde o papel do desenho, a compreensão do lugar e a importância da história são centrais no ensinamento da arquitetura.

---

[2] Maria João Neto - O ensino da Arquitectura e a formação do arquitecto. In *Revista Lusófona de Arquitectura e Educação,* nº 01. Porto: Edições Universitárias Lusófonas, 2007, p. 16

Metodologia e Estado da Arte

A metodologia desta investigação desenvolve-se a partir de algumas opções. Numa primeira fase, para entender a história da Escola do Porto e desta para além de estabelecimento de ensino, analisam-se e cruzam-se diferentes fontes bibliográficas, entre as quais, *Dissertação* de Alexandre Alves Costa, de 1979; *Carlos Ramos: Exposição Retrospectiva da sua obra*, de Octávio Lixa Filgueiras, 1986; *Escola do Porto. Um mapa crítico*, de Jorge Figueira, de 2002; *A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola*, de Eduardo Fernandes, 2010; *O ensino moderno da arquitectura: a reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)*, de Gonçalo Canto Moniz, de 2011; *Escola do Porto: Lado B – 1968-1978 (Uma história Oral)*, de Pedro Bandeira e Nuno Faria, 2014. Consultam-se, ainda, artigos de revistas da época, como as *Páginas Brancas* e a *Unidade*. Uma vez que a presente dissertação não se prende com a definição da *Escola do Porto*, estas investigações, cujo tema central é esta entidade em diferentes contextos temporais, ajudam a contextualizar e a perceber a sua importância para o ensino da arquitetura.

Para a abordagem dos diversos casos de estudo consultaram-se monografias existentes e, sobretudo, as memórias descritivas das respetivas obras. Ainda, para o enriquecimento dos casos de estudo, para uma maior aproximação e entendimento da maneira de ver a arquitetura de uma nova geração, assim como para perceber o seu ponto de vista em relação à experiência de ateliê, realizaram-se entrevistas a arquitetos ex-colaboradores de Eduardo Souto de Moura.

Estrutura e casos de estudo

Em resposta aos objetivos apresentados, a dissertação organiza-se em duas partes, interligadas através de uma sequência cronológica.

O primeiro capítulo, que tem como título *A Escola-ateliê: de Távora a Souto de Moura*, desenvolve, num primeiro subcapítulo, uma formulação teórica da Escola do Porto e, nomeadamente, do ensino-ateliê, de modo a clarificar o seu papel na arquitetura portuguesa. Este permite a contextualização do ensino-ateliê e do aparecimento dessa prática de ensino em Portugal, onde o papel dos arquitetos Marques da Silva e Carlos Ramos se destaca. "Escola do Porto que, mais do que um local de ensino, designa

sobretudo um modo especial de ver o mundo, de estar no mundo e, sobretudo, de atuar e construir esse mundo"[3]. Ainda nesta primeira parte, noutro subcapítulo, estuda-se a importância da "escola-ateliê" e do "ateliê-escola" para a arquitetura de diferentes gerações, desde Fernando Távora a Eduardo Souto de Moura, passando por Álvaro Siza, e para a sua relação pessoal e profissional.

Em suma, neste primeiro capítulo apreende-se a importância do ateliê e das experiências que este proporciona, como o debate e a partilha, para a Escola e para a arquitetura contemporânea portuguesa. Neste contexto, focamo-nos no papel de Souto Moura, enquanto aprendiz e, posteriormente, mestre, assim como na sua importância e influência para a Escola do Porto enquanto modo de fazer e entender a arquitetura.

O segundo e último capítulo, intitulado *Ateliê como escola: a partir da obra de Souto de Moura*, possibilita responder aos objetivos da dissertação, nomeadamente, perceber a importância do ateliê-escola na transição de gerações. Posto isto, num primeiro subcapítulo, descreve-se a metodologia do ateliê de Souto de Moura na procura de soluções para os problemas, assim como, o modo como a Escola do Porto, os arquitetos com quem trabalhou e de quem foi aluno, as suas referências e vivências e a experiência do SAAL são influentes na sua prática arquitetónica. Partindo do tema da habitação unifamiliar, e da análise de seis habitações unifamiliares deste arquiteto, analisam-se as influências, transformações de pensamento, metodologias e linguagens que ocorreram ao longo da sua prática arquitetónica. As obras e estas questões de aprendizagem em ateliê são estudadas a partir do tema da habitação, uma vez que é um tema paradigmático na formalização da Escola do Porto e o mais explorado no período temporal em que a nova geração, estudada posteriormente, colaborou e participou ativamente. Após o traçado de uma cronologia[4] onde foram identificados arquitetos e obras de modo a perceber a complexidade da sua intervenção no ateliê de Souto de Moura, optou-se por entrevistar oito dos seus inúmeros colaboradores ao longo do tempo - João Carreira, Paula Santos, José Fernando Gonçalves, Graça Correia, Francisco Vieira de Campos, Pedro Mendes, Camilo Rebelo e Nuno Graça Moura -, de modo a perceber a maneira como essa experiência de ateliê influenciou o seu

[3] Carlos Lopes - *Arquitectura e Modos de Habitar | Eduardo Souto Moura*. Porto: CIAMH, 2012, p. 6
[4] V. anexo I

entendimento da disciplina e o impacto que tem, atualmente, nas suas práticas profissionais.

Assim, as obras de Souto de Moura selecionadas para estudar são, a casa em Alcanena, 1987-92, onde José Fernando Gonçalves participou; uma habitação em Bom Jesus, de 1989-94, que contou com a colaboração de José Fernando Gonçalves e Graça Correia; a casa em Baião, 1990-93, onde Francisco Vieira de Campos cooperou; a casa em Tavira, 1991-96 onde Pedro Mendes participou; e, ainda, as casas da Serra da Arrábida e de Cascais, 1994-2002, feitas em simultâneo, que Camilo Rebelo e Nuno Graça Moura ajudaram a desenhar. Para um melhor entendimento dos métodos utilizados neste ateliê, ao longo do tempo, e da evolução e transformação da sua arquitetura de habitação unifamiliar, foram confrontadas as entrevistas realizadas. Através da análise destas habitações unifamiliares, que contaram com a colaboração destes arquitetos, e dos seus testemunhos, é possível equacionar as transformações que ocorrem na sua arquitetura, no nosso contexto ao longo do tempo.

No segundo subcapítulo, desta segunda parte, é estudada essa nova geração, colaboradora de Souto de Moura, na tentativa de compreender de que forma assimila e transfere para o seu atual ateliê, as aprendizagens obtidas no ateliê do seu mestre. Percebe-se, a partir das entrevistas, os métodos de trabalho que utilizam na abordagem aos problemas. Da mesma forma que foram estudadas seis obras de Souto de Moura são, agora, estudadas seis habitações unifamiliares dessa geração, realizadas no seu atual ateliê, autonomamente: uma casa em Ofir, de José Fernando Gonçalves, 1996-2003; a casa no Gerês de Graça Correia, 2003-2006; Casa Boavista II, iniciada em 2009, de Francisco Vieira de Campos; Casa em Pavia de Pedro Mendes, 1998-2003; a Ktima House, 2008-2013, de Camilo Rebelo; e, por fim, duas habitações de Nuno Graça Moura construídas em Marco de Canaveses, 2005-2009.

Através do confronto das entrevistas com a arquitetura das doze habitações unifamiliares estudadas, a linguagem utilizada e a maneira como são abordadas e concretizadas, entender-se-á, de forma clara, a importância do papel do ateliê, como espaço pedagógico complementar, e da aprendizagem aí adquirida, na formação e na vida profissional do arquiteto. É visto como um "espaço central de trabalho, mas

também de pensamento e de socialização (…) um espaço de escola no sentido de aprendizagem, de investigação"[5].

Por conseguinte, pretende-se perceber a importância do ateliê como espaço de aprendizagem e de que forma as relações aí estabelecidas são determinantes para a elaboração e aquisição de importantes éticas de abordagem, temáticas, referências, influências e metodologias, para, por fim, perceber qual a importância e influência do trabalho em ateliê na arquitetura dos colaboradores. Trata-se de saber se, por um lado, procuram a continuidade de metodologias e éticas de abordagem, preservando valores que caracterizam a sua herança cultural e de formação, ou se, por outro, introduzem novas maneiras de abordar e de responder aos problemas, na procura de uma atualização dos conceitos metodológicos herdados da escola e do ateliê.

Entende-se, assim, que a *Escola do Porto* ultrapassa o estabelecimento académico, estendendo-se a outras aprendizagens, nomeadamente, aos ateliês dos arquitetos.

[5] Entrevista a José Fernando Gonçalves, anexo II. 8

I.
A "Escola-Ateliê":
De Távora a Souto de Moura

1.1. A ESCOLA DO PORTO

1.1.1. O Ensino-Ateliê

"*Chamamos Escola ao resultado de um conjunto de mecanismos de transmissibilidade de uma metodologia cognitiva, uma maneira de pensar articulada com uma maneira de fazer que surge no Porto, relacionando os conceitos de colaboração e relação com o contexto com um entendimento intemporal de modernidade, uma concepção da arquitectura como arte figurativa, um entendimento Vitruviano da formação do arquitecto (que implica uma educação integral) e a defesa do desenho analógico como instrumento primordial de concepção e de síntese, associada a uma ideia de rigor nos processos de comunicação.*" [1]

A *Escola do Porto* é uma entidade fulcral para entender a história da arquitetura contemporânea portuguesa. É o "epicentro da cultura arquitectónica das últimas quatro décadas do século XX português"[2]. A presente dissertação não se prende com a sua definição, assunto já muito estudado e discutido, mas com a sua importância para o ensino da arquitetura e com a sua contextualização no que diz respeito ao "ensino-ateliê" nas suas duas vertentes, a "escola-ateliê" e o "ateliê-escola", numa lógica de transição geracional. Desta forma, procurar-se-á no presente capítulo identificar e descrever estes conceitos neste contexto. Num primeiro momento são confrontadas

[1] Eduardo Fernandes - *A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola*. Universidade do Minho: Escola de Arquitetura, 2010, p. 756

[2] Jorge Figueira - *Escola do Porto. Um mapa crítico*. Coimbra: EDARQ, 2002, p. 17

1. O corpo docente da ESBAP, com a presença de, entre outros, Carlos Ramos. Porto, 1967

diferentes perspetivas de diversos arquitetos, críticos, em relação à identidade da Escola do Porto, para além de instituição de ensino. Consequentemente, numa perspetiva de ateliê, estuda-se de que forma o "ensino-ateliê" surgiu e a sua eficácia perante os sucessivos contextos temporais e mudanças culturais, assim como perante determinados momentos paradigmáticos que pontuam a Escola do Porto.

Para um melhor entendimento de Escola como modo de fazer e entender a arquitetura, parece importante resumir a história da Escola de Arquitetura do Porto enquanto instituição de ensino. Em 1881, na sequência de uma reforma do ensino e da Academia das Belas-Artes, surge a Escola das Belas-Artes do Porto, autónoma da Academia Portuense das Belas-Artes, e em 1911 surge o curso independente de Arquitetura. Além das alterações, introduzidas pela reforma de 1957, que modernizaram de forma relevante o ensino, este sofre reformulações importantes em 1918 e em 1931. Em 1967 o curso de Arquitetura torna-se autónomo dos cursos de Pintura e Escultura e, finalmente, em 1979 é publicado um Decreto-lei que cria a Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, levando à extinção deste curso na ESBAP, a 31 de Outubro de 1987.[3]

Escola do Porto enquanto identidade, que ultrapassa a instituição de ensino, é de difícil definição e passou por algumas fases de contradição, decorrentes do seu contexto político e cultural. A Escola de Belas-Artes do Porto tem vindo a ser alvo de estudo e reflexão dos respetivos docentes e alunos, na sua pedagogia, em diferentes contextos temporais e políticos. Desta forma, a sua história tem vindo a ser estudada e consolidada, e é predominante a ideia de Escola onde a pedagogia e a prática profissional surgem associadas.[4]

A expressão *Escola do Porto* começa a aparecer no final da década de 70 em escritos de professores da ESBAP, numa ideia de relação entre estratégia pedagógica e prática disciplinar. Apesar de não se querer definir *Escola do Porto* como algo para além de uma instituição de ensino, começa a surgir a vontade de a nomear com uma identidade fundamentada na sua história e na sua metodologia peculiar.

O termo *Escola* aparece na definição da relação entre a cidade do Porto, que "é um legado das gerações passadas para as gerações presentes, como lição de arquitectura" e o estabelecimento de ensino que "obriga a frequentar um organismo

[3] Eduardo Fernandes, *op. cit.*, p. 29

[4] V. Estudos referidos na introdução de Jorge Figueira, Alexandre Alves Costa, Eduardo Fernandes, Gonçalo Canto Moniz

urbano e ensina a maneira de o interpretar"[5]. Fernando Távora lembra que, nos anos 50, o termo *Escola* era utilizado para designar "apenas o edifício, não a instituição e menos ainda uma tendência, uma afirmação de princípio"[6]. *Escola do Porto* no sentido de "tendência" ou "estilo" foi um termo inserido essencialmente pela crítica internacional.

Nuno Portas, em 1983, refere-se à *Escola do Porto* como uma Escola de Rigor[7] que forma arquitetos, como uma entidade para além de um estabelecimento de ensino, ainda que se relacione com este. Surge, pela primeira vez, uma noção de tendência, associada a um grupo de arquitetos com uma estratégia definida, onde Álvaro Siza se destaca como a referência máxima, o "mentor". Refere, ainda, que "a contribuição portuense é a de partir do sítio, da morfologia existente, da tradição local e não dos modelos académicos pré-estabelecidos"[8].

A partir daqui, os diferentes discursos sobre a Escola modificam-se, começando a ser mais clara a ideia de tendência quando se refere a arquitetura do Porto. A *Escola do Porto* torna-se um tema de reflexão numa perspetiva crítica e começam a aparecer ideias e abordagens distintas de críticos e arquitetos.

A ideia de *Escola do Porto* enquanto conceito "estilístico" começou a surgir, como referido, nos discursos de alguns críticos internacionais, com a internacionalização da arquitetura de Álvaro Siza, mas, no contexto português, é frequentemente questionada e rejeitada.

Alexandre Alves Costa desde cedo questiona a existência de um estilo que "querem-nos impor"[9]. Desta forma, para este arquiteto, a *Escola do Porto* refere-se "cada vez menos à produção corrente e cada vez mais a um grupo de arquitectos que se referenciam à existência de uma Escola", onde "nunca foi objectivo estabilizar uma soma de códigos formais, mas sim transformar uma suposta inteligência comum do fenómeno da arquitectura em projecto pedagógico institucionalizado"[10]. Em 2002 afirma, perentoriamente, que a "Escola foi sede de cumplicidades entre personagens tão ricos como Carlos Ramos ou Fernando Távora, Arnaldo de Araújo ou Álvaro Siza e

---

[5] Eduardo Fernandes, *op. cit.*, p. 728

[6] Fernando Távora - *Para a História do Futuro: um Texto de 1991*. Porto: FAUP, 2003, p. 22

[7] "Siza was the main reference point of this *school of rigour* (…) *school of* (a certain) *rigour*" em Nuno Portas - *Portugal: Contextual Interpretation and the Importation of Models*. Porto: FAUP, 2005, p. 245

[8] Nuno Portas - *Onze arquitectos do Porto, Imagens recentes*, 1983, *apud* Jorge Figueira, *op. cit.*, p. 86

[9] Alexandre Alves Costa [et al.] - Depoimentos. In *Páginas Brancas II*. Porto: FAUP, 1992, p. 12

[10] *Idem*, p. 10-11

tantos mais"[11] e, já em 2008, sente "Saudades dos ausentes, do Arquitecto Távora, do Alcino Soutinho, do Alfredo Matos Ferreira, do Jorge Gigante, dos Maneis Sá e Correia Fernandes, do Bernardo Ferrão, do Domingos Tavares, do Pedro Ramalho, do Álvaro Siza, do Eduardo Souto de Moura, talvez porque estes, comigo e mais alguns poucos, fomos a Escola"[12].

Também Jorge Figueira apoia esta ideia de que a "história da Escola do Porto, sendo a história de uma plataforma colectiva que pressupõe uma sensibilidade comum, é, no essencial, feita por algumas poucas personagens"[13]. No entanto, contrariamente a Alves Costa, afirma que "é difícil erradicar a noção de *estilo*, quando os dispositivos conceptuais, metodológicos e processuais seguem na continuidade da tradição *Beaux-Arts* e da "escola-atelier"" e acrescenta, ainda, que "a existência de um estilo da Escola do Porto é, para lá de todas as proclamações em sentido contrário, inevitável"[14]. Por outro lado, para o arquiteto Nuno Grande, a Escola do Porto em que diz acreditar "não é um "estilo"; é um método"[15].

De acordo com a ideia de Alves Costa, que se interroga acerca da existência de um "estilo", situa-se Eduardo Fernandes que considera que o que é comum às obras da *Escola do Porto* não diz respeito a um estilo, ou a uma única linguagem, uma vez que esta difere de arquiteto para arquiteto e, ainda, por vezes, em diferentes obras de um mesmo autor. Trata-se de uma "*metodologia cognitiva*, que se transmite (ou partilha) na escola e no ateliê: uma *maneira de pensar* articulada com uma *maneira de fazer* que associa um método de projecto a um conjunto de ideias sobre a arquitectura como disciplina e sobre o papel do arquitecto face à sociedade"[16]. Essa transmissibilidade de metodologias é feita de geração em geração, adaptando-se às mudanças do ensino, do contexto e dos mestres, "da geração de Siza, influenciada por Távora (e outros), saem os mestres da geração seguinte, onde Souto Moura se destaca, num processo que se desenrola sem rupturas"[17].

---

[11] Alexandre Alves Costa - Prefácio In J. Figueira - *Escola do Porto. Um mapa crítico*. Coimbra: EDARQ, 2002, p. 12

[12] In Diana Sousa [et al.] - *Páginas Brancas 2008*. Lisboa: Quinovi, 2008, p. 9

[13] Jorge Figueira, *op. cit.*, p. 19

[14] *Idem*, p. 90-91

[15] Tradução livre da autora: "The 'Oporto School' I'm interested in, and the one we believe in, is not a "style"; it's a method." Nuno Grande - *Oporto School: Critical Universalism, Abstract Informalism.* 2011

[16] Eduardo Fernandes, *op. cit.*, p. 727

[17] *Idem*, p. 728

Mais recentemente, Pedro Bandeira defende que o termo *Escola do Porto* surge "na década de 1980 e 1990 à sombra da internacionalização de Álvaro Siza Vieira"[18] e que "serve-nos bem mas é uma ilusão" porque "o ambiente da ESBAP era tão diversificado que não se pode dizer que houvesse uma qualquer linha condutora capaz de atribuir coerência ou identidade às suas pedagogias, às suas metodologias, ou aos seus programas"[19].

Apesar das distintas leituras e interpretações de diferentes arquitetos em relação à identidade e definição da *Escola do Porto*, acredita-se, de uma forma geral, que surge com a obra escrita e construída de Fernando Távora, na sequência de alguns antecedentes essenciais para a sua formação, onde se destacam José Marques da Silva e Carlos Ramos. Marques da Silva, de formação parisiense, é nomeado professor de arquitetura em 1906, e em 1913 ocupa o lugar de diretor da Escola de Belas-Artes do Porto. Este arquiteto introduz na EBAP uma primeira experiência do "ensino-ateliê", onde a relação entre Escola e Profissão é já uma preocupação, e é o principal transmissor do pensamento e da pedagogia arquitetónicos das *Beaux-Arts* de Paris. Por outro lado, Carlos Ramos, que ingressa na EBAP em 1940 como professor, surge como uma figura fulcral para a modernização do ensino desta Escola[20], quebrando algumas características da influência das *Beaux-Arts*, mas mantendo os princípios da obra e das metodologias de ensino de Marques da Silva, como o rigor do desenho, a justificação da forma através da relação da função e da construção e, como já referido, o "ensino-ateliê".

Marques da Silva introduz uma cultura de escola, mas não concebe reflexões teóricas sobre a sua prática pedagógica. Carlos Ramos, que assume a direção da EBAP em 1952, começa a registar, através de exposições magnas anuais, algumas ideias-chave pedagógicas, do ensino da Arquitetura, como o arquiteto com "competências artísticas e técnicas, com uma função social e ética", a arquitetura como "a 'mãe' de todas as disciplinas" e chama, ainda, a atenção para a falta de disciplinas de "carácter científico, que denomina de 'pai'". Desde então, Carlos Ramos vai estabelecendo um programa que permite a adaptação e atualização constante, ao qual Octávio Lixa Filgueiras e

[18] Pedro Bandeira; Nuno Faria - *Escola do Porto: Lado B - 1968-1978 (Uma história Oral)*. Guimarães: CIAJG, 2014, p. 11

[19] *Idem*, p. 183

[20] V. Gonçalo Canto Moniz – *O ensino moderno da arquitectura: a reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)*. Coimbra: Departamento de Arquitetura da FCTUC, 2011

Fernando Távora dão continuidade e fazem "do seu programa a matriz da Escola do Porto"[21]. Távora enumera princípios de Carlos Ramos que, além de os adotar como parte integrante da sua pedagogia, os considera "património da Escola do Porto": "o espírito de equipa, a relação de estirador entre mestre e aluno e, ainda, a presença do texto de Vitrúvio na sala de aula"[22].

Desta forma é, então, consensual a importância e o contributo da Escola de Carlos Ramos para uma ideia de Escola como um espaço de relação entre atividade pedagógica e profissional, apesar de diferentes pontos de vista no que diz respeito aos efeitos da sua ação. Também a Escola de Marques da Silva é um importante antecedente para a *Escola do Porto*. Se, por um lado, Alexandre Alves Costa e Jorge Figueira consideram que Carlos Ramos estabelece continuidade com o seu antecessor José Marques da Silva, por outro lado, Lixa Filgueiras reconhece que se tratava de uma "sucessão *sem* continuidade"[23].

Octávio Lixa Filgueiras no âmbito da Exposição "Carlos Ramos: exposição retrospectiva da sua obra" redige um texto onde descreve a importância da ação deste arquiteto na EBAP. Carlos Ramos, fulcral para modificar o método de ensino de uma Escola que seguia o sistema *Beaux-Arts*, modernizando-o, é, para este autor, não só o momento fundador da *Escola do Porto*, como a sua saída em 1969 é sinónimo da "consumação do fim da «Escola do Porto»". Quando "falecera Carlos Ramos – o que restava da «sua» Escola [desaparecera] também com ele!".[24]

Em 1997, Jorge Figueira estuda a *Escola do Porto* entre os anos 60 e 80, enquanto modo de fazer arquitetura contemporânea portuguesa, e é, especialmente, na definição de conceitos e métodos que se elabora a sua história. Para este autor, a história desta Escola é feita por personagens ilustres de diversas gerações, onde se destacam Carlos Ramos, Fernando Távora, Álvaro Siza e, ainda, mais recentemente, Eduardo Souto de Moura. Considera, ainda, importante a Escola de Marques da Silva como antecedente e ponto de partida porque, embora de matriz *beaux-artiana*, esta não é "inibidora de um tempo novo", uma vez que "das evidências mais *modernas* as gerações seguintes poderão tirar algum proveito e assim se irá fazendo a Escola". Mais tarde,

[21] Gonçalo Canto Moniz, *op. cit.*, p. 41
[22] *Idem*, p. 45
[23] Octávio Lixa Filgueiras - *A Escola do Porto (1940/69)*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986
[24] *Ibidem*

O Problema da Casa Portuguesa

VERIFICOU-SE nos fins do século XIX e princípios do nosso que a arquitectura portuguesa estava perdendo o que hoje se denomina por carácter. Este aspecto degradante que entre nós se manifestou era um reflexo do que se passava lá fora nesse período tremendo, incrível e demolidor, no mesmo tempo que construíra o criador de algumas soluções que hoje aproveitamos e o futuro certamente consagrará. O problema era grandíssimo e os movimentos de reacção a êsse espírito foram, dum modo quási geral, bastante curtos em duração e pouco produzidos em intensidade. Entre nós e no campo que especialmente nos interessa — o da habitação — o problema julgou-se resolvido por um estudo muito superficial da nossa arquitectura antiga e, na prática, pelo emprego sem nexo de algumas formas dessa mesma arquitectura. Resultou da louvável intenção uma triste realidade. A *casa portuguesa* filha dêsse movimento não introduziu em Portugal qualquer coisa de novo e em qualquer sentido; enquanto lá fora se lançavam as bases da arquitectura moderna nós restringíamos as nossas actividades, procurando criar uma arte independente e de carácter nacional, mas de tudo incompatível com o pensar, sentir e viver do mundo que nascia. Era, pode dizer-se, uma arquitectura de arqueólogos e nunca uma arquitectura de arquitectos.

Os grandes problemas — certamente mais por culpa da época do que dos homens — não foram estudados e sem êles, como era de prever, as soluções não surgiram.

Um estilo nasce do povo e da terra com a naturalidade duma flor, e povo e terra encontram-se pregados no estilo que criaram em muitas gerações. Que sentido poderá ter, pois, a vontade de criar numa geração um *estilo português* sem, para tanto, proceder a estudos integrais das nossas necessidades e das nossas condições?

Falsa Arquitectura

Estabeleceu-se (e o termo) que a nossa habitação tradicional era caracterizada por um determinado número de motivos decorativos que começaram a aplicar-se, esquecendo o elementar princípio de que a *Arquitectura não serve os motivos* mas êstes, pelo contrário, lhe estão submetidos. Daquele aplorismo errado nasceram habitações que não representam mais do que um catálogo de elementos decorativos tirados das velhas casas dos séculos XV.I e XVIII, e outros até estranhos à nossa arquitectura civil.

Esqueceram — e esquecem ainda — os arquitectos autores dessas casas, com o seu pretenso nacionalismo artístico que as formas tradicionais de tôda a arte de edificar não representam capricho decorativo ou manifestação barroca. De início — se si com o seu verdadeiro sentido — as formas arquitectónicas resultam das condições impostas ao material pela função que é obrigado a desempenhar. Daí que na verdadeira arquitectura tudo tenha uma razão e a presença e a forma de qualquer elemento possam justificar-se pelo *serque, digamos, que êle presta* ao conjunto da edificação. Numa palavra: a forma depende da função e forma sem função não pode justificar-se.

Existe nas casas portuguesas — e podemos afirmá-lo sem receio — uma *mentira arquitectónica*, que caracteriza os mais períodos ou os mais artistas e, como mentira que é, tudo os mais homens. Se teoricamente não há sociedade que *prática* a mentira sem bem que a não condene e para-dexal e significativo que exija a proteger-se uma arquitectura que é falsa, que não corresponde à *verdade portuguesa* e que, como tal deveria bater-se intensamente, do mesmo modo que se procura eliminar da sociedade todo o elemento que, por mentiroso e falso, lhe é prejudicial. Há uma ética na Arquitectura e se o Homem e a unidade da sua raçada, devem exigir-se a êle as mesmas qualidades que todos exigimos do verdadeiro Homem.

Para uma Arquitectura integral

Falemos acima de estudos inteiraiz das nossas necessidades e das nossas crenças que nos levariam, pouco a pouco, a soluções verdadeiras e em muita coisa diferentes das que apresentam as chamadas «casas portuguesas». Hoje se algumas coisa tentam os arquitectos novos, quási tôda a sua actividade e infundada porque assenta mais numa intuição do que numa análise do que é necessário fazer-se. Tudo há que refazer — começando pelo principio. Muitas vezes te diz: os arquitectos portugueses copiam a obra dos estrangeiros, mas nunca se diz que aos mesmos arquitectos se não forneceram ainda as possibilidades de criarem soluções próprias.

Para o trabalho a fazer e necessária a colaboração de todos os elementos especializados do País, a multidão de problemas que se apresentam e a pouca cultura da maior parte dos nossos arquitectos, obrigam, como é natural, a que seja pedida a colaboração de muitos para que o resultado tenha, tanto quanto possível, satisfazer a todos.

Na sua multiplicidade os estudos que se impõem poderão talvez agrupar-se em três finindo-se mutuamente e condicionando tôda a arquitectura que dentro da *verdade portuguesa* pretende fazer-se: o Homem e a Terra. O problema da nossa habitação, o cumprimento do desejo de *casa para todos*, só poderá realizar-se depois de estudos sérios, concisos e orientados dêstes dois elementos. Há que estudar as condições sociais e económicas do Homem portugués e as condições e possibilidades da Terra portuguesa (clima, luminosidade, materiais, etc): aquilo em que directamente possam interessar a arquitectura. Este é o trabalho principal a fazer para a resolução do problema-base: *casas portuguesas para todos os portugueses*.

b) O estudo da casa portuguesa (erudita e popular), os chamemos-lhe antes da construção em Portugal, não está feito; alguns arqueólogos falaram e escreveram já sôbre as nossas casas mas do que conhecemos nenhum deu sentido actual ao seu estudo, tornando-o elemento colaborante da nova arquitectura; além dessa outra ausência se verifica: a da relação da nossa arquitectura antiga co popular com tôdas as condições que a criaram e desenvolveram, sejam «las condições do Homem, sejam elas condições da Terra.

A casa popular fornecer-nos-á grandes lições porque «la é a mais verdadeira, a mais funcional e a menos fantasiosa. Hoje cia estuda-se pelo seu pitoresco e estiliza-se em exposições; não é dêste modo que se penetrará no âmago da questão, assim como nada se consegue aconselhando os novos arquitectos a que se «inspirem» nas casas antigas.

c) Somos homens de uma época que se em muitos aspectos não afirmos ainda, no da

Se hoje temos individualidade, o estudar a arquitectura antiga nenhum mal nos causará; se a não tomos será estão inútil ter a pretensão de falar em Arquitectura Portuguesa. Não é justo nem lógico que nos fechemos numa ignorância procurada às obras dos grandes arquitectos estrangeiros ou aos materiais novos que tantos problemas novos poderão resolver quando racionalmente aplicados.

Cremos bem que de tudo o que seria necessário dizer-se muito pouco ficou dito. E nem intenção, aliás, levantar aqui, com clareza e sem facciosismo, um problema que se impõe e em que todos falam. O problema não só de carácter estético mas sobretudo de carácter *social*. Os portugueses querem habitações e permanecem êste desejo os novos arquitectos não podem manter num estado de passividade cómoda mas inútil e em tudo condenável.

Será leviano pensar-se — foi êsse um dos erros dos criadores da «casa portuguesa» — que as novas casas surgirão em poucos anos e todos os problemas se hão-de resolver em breve. É impossível — por isso mesmo cuidemos — que os homens de hoje poderão ainda ver o resultado dos seus trabalhos; porém as grandes obras e as grandes realidades pertencem não a indivíduos isolados mas a uma comunidade constituída por todos os passados, presentes e futuros e dentro dêste espírito ficamos contentes em saber que as gerações vindouras obtêm as soluções que nós, nas quais colaboramos, sem entanto ter o prémio da realização completa.

F. L.

ALGUMAS IDÉIAS àcêrca do corporativismo português

(Continuação da pág. 7)

concorrência sem se estrangular a economia numa estabilização absurda, continua sendo ainda hoje a melhor forma de combate ao capitalismo desenfreado, e ao liberalismo ainda que tão satisfatórios foram à economia da Nação e lançaram na mais profunda miséria as classes trabalhadoras.

O sindicalismo das corporativas não se pode opor validamente ao corporativismo. Há que distinguir as cooperativas de consumo e as cooperativas de produção. As primeiras são perfeita e totalmente compatíveis com o desenvolvimento total do corporativismo associacionista. Representam até, se quisermos, o corporativismo aplicado ao consumidor. São portanto profundamente admissíveis, mas tem que ser essencialmente livres e espontâneas, pois as nossas adversárias sabem bem que as cooperativas representam uma fortíssima limitação à liberdade individual. As cooperativas de produção, como o reconhece o próprio Charles Gide, fracassaram na prática ou degeneraram em puras sociedades anónimas capitalistas. E portanto se pois simples mecanismo de livre sigo da cooperação entre o capital e o trabalho, o seu fomento é admissível, não creemos não ter na realidade da sua generalização, como afirmamos que não representaria apenas o regresso a uma das piores formas do capitalismo — a do sinbeiro endémico.

Verifica-se ainda, no estudo total da orientação ideológica nos adversários do Corporativismo. Enquanto uns pedem a abolição pura e simples das entraves à liberdade da economia, outros atacam o Corporativismo por se ter mostrado defensor na organização das forças produtoras e no estabelecimento de uma planificação económica. Alegamos os primeiros por estarem em desacordo com as mais incontroversas verificações da ciência e da História moderna da Economia Política e com a orientação social do mundo inteiro. E os segundos por lembrarem a nossa subjugação da liberdade, da dignidade e da entidade criadora do homem por um estatismo anonimíssimo e tirânico. Defendem-se o auto-organização e a auto-planificação da economia. E para isso indicam como o melhor forma de harmonizar os benefícios da Economia Livre e da Economia Dirigida, ao mesmo tempo que conciliam as necessidades de libertação e de prosperidade das classes proletárias.

FRANCISCO DE MELLO FREIRE

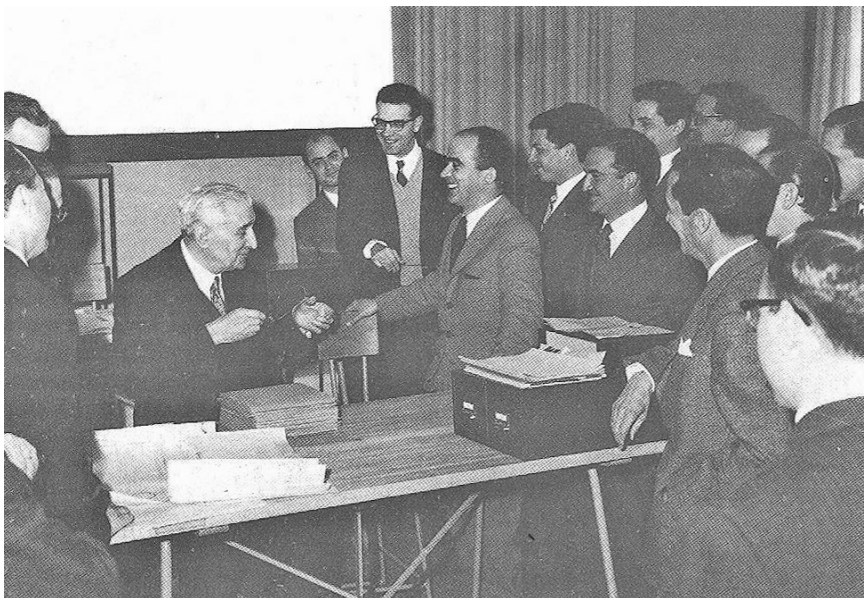
Em breve:

A Guerra d'Africa em 1895
2.ª Edição
com Prefácio de AFONSO LOPES VIEIRA
um estudo de PAIVA GOUCEIRO e
cartas inéditas do mais alto interêsse

Dom Miguel Infante
por
ARTUR HERCHEU
versão portuguesa de D. João d'Almeida (Lavradio)
em prefácio de João Ameal

Para Além da Personalidade
por
C. S. LEWIS
da Universidade de Oxford
versão portuguesa do Prof. Gonçalves Rodrigues
da Universidade de Coimbra

2.



3.

2. Publicação de *O Problema da Casa Portuguesa* no Semanário *ALÉO*, 1945

3. Apresentação de trabalhos do *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal* ao Presidente do Conselho de Ministros, Dr. António Oliveira Salazar, com a presença de, entre outros, Fernando Távora, Carlos Ramos, Octávio Filgueiras, Arnaldo Araújo, Rui Pimentel e Carvalho Dias

quando Carlos Ramos entra na Escola, vai expandi-la culturalmente e são criadas condições para o moderno passar a ser, então, uma das matrizes da Escola do Porto[25]. Consequentemente, a figura central que lhe deu origem foi Fernando Távora, quando, em *O Problema da Casa Portuguesa*, de 1945, afirma estar interessado em aferir da existência de uma arquitetura portuguesa. Paralelamente a este manifesto surgiu a Organização Dos Arquitetos Modernos[26] que defendia o Moderno como possível transformação da sociedade. Com estas duas vias paralelas, "ergue-se a Escola do Porto" [27].

Mais tarde, Eduardo Fernandes estuda a *Escola do Porto* de maneira a "entender a construção da sua identidade"[28] e considera que o seu início coincide com o começo da docência de Távora e com a publicação do texto *O Problema da Casa Portuguesa*, e que, especialmente no período de 1955 a 1961, entre o início dos trabalhos do Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa[29] e a publicação de *Arquitectura Popular em Portugal*, se reconhece a Escola como uma identidade coletiva consolidada. Ainda Gonçalo Canto Moniz estuda e identifica a importância de Fernando Távora e da sua ação pedagógica, considerando que "a sua actuação como pedagogo, teórico e arquitecto está simultaneamente a construir a identidade da Escola do Porto"[30]. Ainda para Pedro Bandeira não há dúvidas que "A "Escola do Porto" tem uma história oficial que começa em Carlos Ramos, é estruturada por Fernando Távora, e internacionalizada primeiro por Álvaro Siza e depois por Eduardo Souto de Moura"[31].

Apesar de algumas aproximações e divergências em relação à identidade da *Escola do Porto*, é inquestionável que o ensino de arquitetura no Porto atravessou sucessivas crises e mudanças que afetaram o ensino e o paradigma "escola-ateliê". É a partir desta ideia de transmissão e partilha de saberes e metodologias que interessa abordar a *Escola do Porto* e a importância da "escola-ateliê" e, consequentemente, do "ateliê-escola".

---

[25] Jorge Figueira, *op. cit.*, p. 27

[26] A ODAM forma-se no Porto em 1947, sendo constituída por 34 arquitetos, para divulgar os princípios da Arquitetura Moderna através de conferências, exposições e publicações. Para um aprofundamento do tema ver Edite Rosa – *ODAM: Valores Modernos e a confrontação com a realidade produtiva.* Barcelona: Escuela Tecnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 2005

[27] Jorge Figueira, *op. cit.*, p. 45

[28] Eduardo Fernandes, *op. cit.*, p. 5

[29] Inquérito realizado entre os anos 1955-60, organizado pelo Sindicato Nacional dos Arquitetos, e publicado em 1961 com o título *Arquitectura Popular em Portugal*.

[30] Gonçalo Canto Moniz, *op. cit.*, p. 66

[31] Pedro Bandeira; Nuno Faria, *op. cit.*, p. 9

> "*A prática pedagógica do que será conhecido como* Escola do Porto *encontrar-se-á no aprofundamento de um sentido oficinal da prática e ensino da arquitectura que não se desligam, sem necessidade do mistério teórico ou literário, apenas objectividade construtiva e heranças do gosto.*" [32]

A Escola e o ateliê são dois importantes espaços complementares, que permitem estabelecer a relação entre arquitetura, ensino, prática e teoria. Esta complementaridade é fulcral para o "aprofundamento e garantia de permanência de vínculos culturais e disciplinares de certa durabilidade e transmissibilidade"[33]. É, também, através do contacto com a realidade, com as obras e a sua construção que se vai entendendo melhor a arquitetura e a sua finalidade: para Alves Costa[34] e Jorge Figueira[35] "A Escola do Porto dependeu sempre do que se está produzindo no atelier, isto é, do entendimento que se vai tendo da arquitectura através do que se vai construindo". Távora admitia transmitir aos alunos não a sua "experiência de professor", mas a "experiência de profissional"[36]. O ensino da arquitetura passa, então, pela partilha da experiência e da prática do projeto, conseguida essencialmente num espírito de ateliê.

A *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*, em Paris, criada em 1816, de formação clássica, possuía um modelo de ensino que se organizava pedagogicamente por aulas e ateliês, onde a prática profissional assumia um papel importante. Esta metodologia de ensino *Beaux-Arts* consolida-se ao longo do século, para a qual o crescimento do número de docentes, discentes e de ateliês contribui. Além das salas de aulas teóricas, também os ateliês privados[37] faziam parte do ensino, permitindo uma formação profissionalizante. Estes eram vistos como espaços de partilha e de relação mestre-aprendiz, onde se ensinava/aprendia a projetar. A relação entre a escola e os ateliês tornou-se, assim, essencial, "vinculando os ateliers à cultura arquitectónica", onde estes, por sua vez, "garantiam um certa independência porque estavam divididos

---

[32] Jorge Figueira, *op. cit.*, p. 37

[33] Alexandre Alves Costa – Arquitectura do Porto. In *Textos Datados*. Coimbra: EDARQ, 2007, p. 240

[34] Alexandre Alves Costa [et al.] - Depoimentos. In *Páginas Brancas II*. Porto: FAUP, 1992, p. 11

[35] Jorge Figueira, *op. cit.*, p. 109

[36] Cit. por Eduardo Fernandes, *op. cit.*, p. 260

[37] Onde se preparavam os Concursos de Arquitetura, que seriam os principais referentes de avaliação. (Eduardo Fernandes, *op. cit.*, p. 33)

em duas secções, uma didáctica, onde os estudantes desenvolviam os seus trabalhos, e uma profissional, onde os *patrons* desenvolviam os seus projectos profissionais"[38].

António Cardoso atribui a Marques da Silva, de formação *Beaux-Arts,* um importante contributo para a "escola portuense"[39], sendo o desenho, o rigor, a exigência e a importância da planta as principais heranças do seu ensino, fruto da sua formação Parisiense. As suas obras são marcadas por estes princípios que refletem uma composição axial, simétrica, atenta à envolvente, herança *Beaux-Arts*. Além da sua obra e da sua formação, é de destacar a sua importância para a ideia de "escola-ateliê", fundamental para a Escola do Porto.

Como já referido, em Paris o ensino arquitetónico passava, essencialmente, pelos ateliês. Marques da Silva contacta com a realidade "ateliê-escola", específica das *Beaux-Arts* e essencial para a formação dos futuros arquitetos, no ateliê de Laloux[40], onde desenvolveu a maioria dos seus trabalhos académicos. Transpôs, posteriormente, esta realidade para o seu escritório em Portugal, onde os seus docentes teriam direito a uma formação complementar prática. Se, por um lado, considerava fundamental o "ateliê-escola", transpôs, simultaneamente, para a sua prática pedagógica a "escola-ateliê".

Arménio Losa recorda a sua vida de estudante, quando havia uma única sala e apenas um professor para os alunos de todos os anos, onde "eram obrigados a conviver uns com os outros" e, consequentemente, "os novatos" aprendiam com os mais velhos. Marques da Silva era esse único professor, que entrava na sala "ao fim da tarde", e começava por conversar com os alunos do primeiro ano. À semelhança do que decorre hoje no ensino, considerando a minha experiência como aluna de Arquitetura da Universidade de Coimbra, já as "correcções ou as explicações" de projeto eram "riscadas directamente sobre o trabalho", o que provocava "em certos alunos um autêntico pânico" motivando a sua fuga, e deixando apenas na sala os "que não receavam o lápis ou o mau génio" de Marques da Silva. Um dia, relembra Losa, um aluno questionou o Mestre do porquê de "só se [apontar] o que há de negativo e não se [indicar] os caminhos a seguir". Deste então, Marques da Silva começou a indicar o que estava em desacordo com "os objectivos propostos" e os alunos alteraram o seu

[38] Gonçalo Canto Moniz, *op. cit.*, p. 85

[39] António Cardoso - *O arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do país na primeira metade do séc. XX.* Porto: FAUP, 1997, p. 599

[40] Sobre a formação de Marques da Silva em Portugal e Paris: V. António Cardoso, *op. cit.*, p. 11-88

comportamento, deixaram de fugir da sala e "juntavam-se atentamente em volta do Mestre de todas as vezes que se detinha junto de um trabalho". Este "começou a aparecer mais cedo" e o interesse mútuo por este método de ensino mudou os hábitos da escola. Pode dizer-se, de alguma forma, que se institui, a partir daqui, o "ensino-ateliê"[41].

Começou, então, a praticar-se o "ensino-ateliê" no Porto: a "escola-ateliê" e, de modo complementar, o ateliê como escola. O Ensino-ateliê tornou-se uma importante matriz da Escola do Porto, herança trazida das *Beaux-Arts* e introduzida por Marques da Silva onde a relação entre Escola e Profissão era já uma preocupação. Ao carácter teórico da pedagogia, é somada uma componente de cariz prático que, de alguma forma, facilita o estabelecimento de continuidades.

Desde então, na Escola do Porto, como estabelecimento de ensino, o ensino da disciplina de Projeto estabelece-se a partir da escola-ateliê, através da partilha de experiências de vida, profissionais e culturais, de docentes para discentes, assim como do modo como essa formação é entendida e partilhada entre estudantes e "complementada pela sua própria aprendizagem indirecta (adquirida nos livros, nas revistas e nas obras que visitam)"[42]. Este sistema é, em muitos casos, complementado pelo "ateliê-escola", onde esta partilha de saberes e experiências decorre num ambiente profissional, de mestre e colaborador.

Este paradigma "escola-ateliê" vai sendo construído e, ao longo do tempo, atravessando por períodos de questionamento, a par das crises e mudanças do ensino da arquitetura.

> "*No ensino da Arquitectura no Porto, o "ensino-ateliê" foi um sistema aplicado durante décadas, com maior ou menor dificuldade; podemos considerar que é uma metodologia com provas dadas, embora a sua eficácia dependa de vários factores humanos: capacidade de comunicação e experiência pessoal do docente, temperamento, disponibilidade e capacidades do aluno.*" [43]

[41] Arménio Losa In António Cardoso - *J. Marques da Silva: Arquitecto 1869-1947*. Porto: [s.n], 1986, p. 33-34
[42] Eduardo Fernandes, *op. cit.*, p. 765
[43] *Idem*, p. 658

No Porto, desde cedo, que se vive um ambiente pedagógico nos ateliês dos principais arquitetos da cidade, complementando o ensino "escola-ateliê", como é o caso de Fernando Távora, Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura.

A Escola e o ateliê, espaços pedagógicos complementares na formação do arquiteto, compensam e colmatam as fraquezas um do outro. Como sugere Eduardo Fernandes, nas Belas Artes o professor revela ao aluno o que entende ser o papel do arquiteto, segundo as suas orientações profissionais e metodológicas. Já no ateliê, não só não se podem esconder os defeitos, como se encontra mais facilitada a comunicação da filosofia de projeto do mestre. Também a criatividade pode fluir de modo diverso consoante nos situamos na Escola ou no ateliê. Mesmo considerando que no caso da ESBAP a liberdade criativa está sujeita a uma linha pragmática funcional e construtiva, no ateliê as restrições à criatividade são de maior envergadura, pois quer-se maior realismo, maior articulação com as condicionantes do mercado. A metodologia e o desenho trazem consequências práticas, quer ao nível da construção quer ao nível do contexto.[44]

Independentemente da posição destes dois organismos face ao ensino da arquitetura, a sua eficácia depende de vários fatores. Para a "escola-ateliê" é determinante a disponibilidade que o docente tem para cada estudante e, portanto, um rácio professor-aluno adequado para um relacionamento e conhecimento mútuo. Caso contrário, se o número de estudantes é elevado face ao número de docentes, o ensino prático, de Projeto, fica comprometido: o docente ou, por um lado, mantém um relacionamento desigual entre os alunos, ou, por outro, transmite os conhecimentos como se de uma aula teórica se tratasse, de forma impessoal e geral, isto é, sem adaptar o discurso às especificidades e projetos de cada aluno. Por outro lado, também o elevado número de docentes na Escola se pode tornar desadequado e corre-se o risco de "subaproveitamento" destes personalidades. Em "Ousar, Experimentar"[45], os alunos alertam para o subaproveitamento do arquiteto Siza, mesmo "com o seu reconhecidíssimo valor". Isto verifica-se "quer por auto-subaproveitamento quer por

[44] *Idem*, p. 384

[45] Texto escrito em 1988, para a Revista Unidade 2, por "dez indivíduos" do 4º e 5º ano (Eugénio Macedo, Jorge Estriga, Jorge Figueira, Luís Tavares Pereira, Nuno Grande, Nuno Lourenço, Paulo Seco, Pedro Cortesão, Pedro Mendes e Sílvia Namorado), que reflete a "visão e posição sobre o tempo 'hoje'" da Escola.

estarem simplesmente mal colocados", e por isso recomendam a renovação do corpo docente.[46]

Outro aspeto que pode, ainda, afetar a "escola-ateliê" é o carácter competitivo entre os alunos, "que sempre existiu, pontualmente, na ESBAP e na FAUP"[47]. Torna-se essencial, para este tipo de ensino, a comunicação e transmissão de saberes, não apenas entre docente e discente, mas, também, a partilha de aprendizagens entre estudantes. Esta competitividade impede, assim, momentos de conversas informais, acerca das referências e experiências, nas aulas de Projeto, prejudicando, assim, a eficácia da "escola-ateliê".

Da mesma forma o "ateliê-escola" pode ser mais ou menos eficaz, no que diz respeito à relação mestre-aprendiz e à sua metodologia, consoante determinadas condições, nomeadamente a dimensão do ateliê e, consequentemente, o número de colaboradores. Um número excessivo de colaboradores afetará a eficácia da relação destes com o seu mestre, do mesmo modo que o rácio professor-aluno condiciona a eficácia da prática pedagógica.

O aumento de discentes torna, assim, difícil a relação entre o "pequeno *atelier* privado e a escola" enquanto "plataformas complementares de aprofundamento e garantia de permanência de vínculos culturais e disciplinares de certa durabilidade e transmissibilidade" e "se nesta aliança perfeita e pacífica esteve um dos alicerces da sua coerência, está, também, a razão, hoje, das debilidades de uma e outra parte."[48]

1.1.2. Contextualização histórica: consequências no ensino-ateliê

> A "*construção teórica da chamada "Escola do Porto" é pontuada por momentos paradigmáticos, que são normalmente designados por uma única palavra com significado imediatamente reconhecível (Congresso, Reforma, Inquérito, Experiência, Processo); estes momentos sucedem-se a um ritmo cadenciado, enfatizando novos valores, pondo em causa ou fazendo esquecer os anteriores e, consequentemente, alterando a direcção*

[46] Eugénio Macedo [et al.] - Ousar, Experimentar. In *Unidade 2*. Porto: AEFAUP, 1989, p. 58
[47] Eduardo Fernandes, *op. cit.*, p. 665
[48] Alexandre Alves Costa - Arquitectura do Porto. In *Textos Datados*. Coimbra: EDARQ, 2007, p. 240

do percurso que caracteriza a evolução e consolidação da identidade da Escola." [49]

Apesar de não ser consensual o momento em que se reconhece a *Escola* como uma "plataforma coletiva", é de senso comum que ocorrem diversos acontecimentos ao longo do século que fazem a história da Escola do Porto e que ora afetam ora contribuem para a definição desta identidade e da "escola-ateliê".

Antes da entrada de Carlos Ramos para a EBAP, o ensino sofreu uma Reforma em 1931, sob a direção de Marques da Silva, para a fixação de um currículo *Beaux-Arts,* onde se pretendia formar o "arquiteto-artista" dentro das regras do academismo. O período de transição entre a saída de Marques da Silva da EBAP, no final dos anos 30, e a chegada de Carlos Ramos é marcado por uma primeira crise. Este encontra uma Escola com apenas 10 docentes para os três cursos aí lecionados e, desde aí, o número de discentes vai aumentando e o número de professores não acompanha, proporcionalmente, esse aumento. Assim, ao longo dos anos 40, assiste-se a um rácio professor-aluno desadequado ao ensino-ateliê. Nas décadas seguintes, até à sua saída da ESBAP, Ramos tentou estabelecer o equilíbrio para que o ensino "escola-ateliê" fosse aplicado. Em 1951 assiste-se à entrada de alguns assistentes para melhorar o rácio professor-aluno, ainda que não resolva na totalidade, consequência do Relatório de 1949, referido de seguida.

Na década de 50, era consensual a ideia de que o ensino da arquitetura em Portugal apresentava diversos problemas no que diz respeito à preparação dos estudantes, à organização do curso, à falta de docentes, à desadequação de métodos de avaliação, entre outros.

Com o fim da Segunda Guerra Mundial, em 1945, todo o sistema de ensino é revisto pelo governo, consequência das transformações culturais, sociais e políticas sofridas. Desde então, a perspetiva da sociedade e do arquiteto altera-se. O ensino artístico, das *Beaux-Arts*, quer-se agora mais técnico, onde compete ao arquiteto resolver os problemas e recuperar a sociedade. "Pretendia-se um técnico com uma formação metódica, científica e com uma visão global da sociedade."[50]

[49] Eduardo Fernandes, *op. cit.*, p. 657

[50] Gonçalo Canto Moniz, *op. cit.*, p. 177

Neste contexto, e com a "consciência sobre as fragilidades e insuficiências que atingem a profissão e o ensino"[51], surge, em 1948, o I Congresso Nacional dos Arquitetos, promovido pelo Sindicato Nacional dos Arquitetos[52] e, mais tarde, em 1953, o III Congresso da União Internacional dos Arquitetos. Do primeiro surge a Reforma de 1950 e do segundo, a sua regulamentação, em 1957.

No I Congresso discute-se, de um modo geral, a formação do arquiteto moderno, a reorganização do ensino e dos seus métodos, assim como a transição para a vida profissional. Considerava-se a formação do arquiteto enfraquecida no que diz respeito a conhecimentos técnicos e a um espírito de colaboração e investigação. Desta forma, surge, neste contexto de mudança económica, política e cultural, uma comissão para a Reforma do Ensino das Belas-Artes. A Subcomissão de Arquitetura[53] apresenta um Relatório em 1949, que dará origem à Reforma de 1950. Este relatório, por um lado, valoriza o ambiente artístico das Belas-Artes, mas, por outro, sugere a integração de um ambiente científico do sistema universitário. Define, ainda, segundo Gonçalo Canto Moniz, "um perfil para o futuro arquitecto, sublinhando, ora a 'imaginação' e a 'colaboração', ora princípios vitruvianos."[54]

Com o prolongamento deste processo de debate relativamente ao ensino da arquitetura, à formação do arquiteto e ao seu papel na sociedade, a regulamentação da Reforma de 1950 vai sendo adiada até 57.

Neste contexto, surge o III Congresso, em 1953, em Lisboa, uma nova oportunidade para a discussão da formação do arquiteto, cujo presidente é Carlos Ramos, diretor da EBAP. As considerações estabelecidas neste congresso foram, para o presidente, "mais do que resolver o problema do ensino em Portugal", permitindo "consolidar e credibilizar o papel do arquitecto na sociedade portuguesa e estabelecer relações com os principais arquitectos internacionais"[55].

Foi então que surgiu a reforma do ensino das Belas-Artes em 1957, importante para a modernização do ensino, uma necessidade sentida por gerações consecutivas de estudantes e docentes, para a qual a ação pedagógica e diretiva de Carlos Ramos foi

[51] Jorge Figueira, *op. cit.*, p. 29

[52] Nomeadamente por Pardal Monteiro e Cottinelli Telmo

[53] Constituída por três professores da Escola de Belas-Artes de Lisboa - Victor Manuel Piloto, Luís Cristino da Silva e Paulino Montez -, um professor do Instituto Superior Técnico - Porfírio Pardal Monteiro -, e por um professor da EBAP, Carlos Chambers Ramos. - V. Gonçalo Canto Moniz, *op. cit.,* p. 189

[54] Gonçalo Canto Moniz, *op. cit.,* p. 194

[55] *Idem*, p. 185

decisiva. A pedagogia de Ramos tornava os alunos responsáveis pelas suas próprias ideologias e linguagem, seguindo uma filosofia Vitruviana onde as necessidades funcionais se sobrepunham a justificações estéticas ou teóricas.

No entanto, entre a promulgação da lei da Reforma de 1950 e a publicação do respetivo Decreto-Lei em 1957, a situação política e cultural do país alterou-se significativamente. Em 1948 estabeleceu-se um período de adesão aos ideais modernos que, em 57, aquando a aprovação do regulamento, que "propunha um ensino moderno, já a Arquitectura não era moderna"[56]. Desta forma, a Reforma de 57 torna-se, imediatamente, alvo de crítica pelos movimentos de renovação da arquitetura.

Para Eduardo Fernandes, a Reforma de 1957 reforça a ideia de "ensino-ateliê", uma vez que "se torna evidente a desadequação do seu oposto: a nova orgânica de 1957 permite a clara compreensão de que o tipo de ensino que se pratica na generalidade dos cursos superiores não é aplicável ao ensino artístico"[57].

Lixa Filgueiras via na Reforma uma oportunidade para Carlos Ramos contratar assistentes e organizar o centro de estudos, mas considera que foi "o primeiro factor da destruição da «Escola do Porto»"[58]. Para Távora "não era uma maneira de virar uma página, mas de progredir"[59].

Como referido, este processo de implementação da reforma do ensino deu aso a contestações e a uma objeção geral à sua eficácia, funcionamento e pertinência, levando a Escola a atravessar uma crise pedagógica, social e política. Segundo Jorge Figueira:

> "*Na recusa da Reforma e na integração crítica nas Belas Artes – desejando-se modelar por dentro o espaço da experiência adquirida, na refutação dos temas convencionais – vai nascer um projecto alternativo de ensino que tem na* autonomia disciplinar da arquitectura *e no reforço intimista da 'escola-atelier', dois vectores de fundação da Escola do Porto.*" [60]

[56] *Idem*, p. 204
[57] Eduardo Fernandes, *op. cit.*, p. 174
[58] Octávio Lixa Figueiras, *op. cit.*
[59] Cit. por Gonçalo Canto Moniz, *op. cit.*, p. 45
[60] Jorge Figueira, *op. cit.*, p. 32

Já no final dos anos 70, assiste-se a um abandono das Escolas de Belas-Artes, por parte dos mestres modernos. Coincide, também, com a jubilação de Carlos Ramos em 1967 e o seu falecimento em 1969, que levam a uma demissão de grande parte dos docentes. Instala-se um vazio institucional e a ESBAP entra num período de grande instabilidade, que só terminará após a revolução de 1974. Até aqui a Escola vai-se consolidando entre as tentativas de modernização do ensino e as limitações da Reforma de 1957.

António Brito foi o professor arquiteto nomeado pelo governo para assumir a direção da ESBAP, que não apresentava um programa pedagógico definido, sujeitando-se à contestação dos docentes e discentes. O ensino da arquitetura estava condenado a um abandono da relação mestre-aprendiz, que fazia a "escola-ateliê", em prol de uma diversidade de professores que autonomamente orientavam as respetivas disciplinas. A pedagogia tendia agora para o abandono do ensino *Beaux-Arts* e consequente aquisição de um ensino mais tecnocrático.

Este abalo que a Escola sofre com a demissão geral dos docentes e a objeção generalizada à Reforma de 57 são as causas da "Experiência" de 1970, um "regime experimental entretanto proposto por elementos do corpo docente e discente"[61]. De carácter revolucionário e experimental, este processo, cuja comissão coordenadora é composta por três professores e três alunos, onde Fernando Távora se destaca, procura conciliar a gestão da Escola com a pedagogia. Desta forma, esta experiência apoia-se numa articulação entre cadeiras e matérias a partir de uma disciplina central, a arquitetura, e fomenta a participação dos estudantes e professores na gestão da Escola, promovendo uma "prática pedagógica integrada".[62]

Foi uma experiência de curta duração devido, essencialmente, à inexistência de uma hierarquia professor-aluno, à dissipação da autoridade dos docentes, e à "recusa do desenho" por parte dos estudantes, instrumento fundamental da prática arquitetónica portuguesa até aos dias de hoje, o que colocava a "escola-ateliê" em causa. Souto de Moura recorda que "até então, a arquitectura tinha sido uma actividade intelectual, já

[61] Alexandre Alves Costa cit. por Eduardo Fernandes, *op. cit.*, p. 247

[62] Domingos Tavares cit. por Gonçalo Canto Moniz, *op. cit.*, p. 55

que não se desenhava mas se falava, se lia, se discutia para chegar à condição mental necessária para poder desenhar"[63].

"Recusa-se a ideia do projecto como composição e reclama-se a ideia do projecto como intervenção, recusa-se o desenho académico e reclama-se a 'globalidade do desenho', recusa-se o arquitecto-elegante-elaborador-de-formas e reclama-se a função social do arquitecto, recusa-se o carácter prático da profissão e da formação e reclama-se o carácter teórico e crítico".[64] Esta radicalização de ideias gerou conflitos internos e, assim, o cessar desta "Experiência".

> "*de 70 a 74, conforme decai o fôlego refundador da 'experiência', a Escola vive anos de chumbo na desorientação que um corpo docente dividido e a presença de forças espúrias ao processo fazem sentir.*" [65]

A Escola é, assim, colocada à prova em diversas circunstâncias antes da Revolução de 74. A estes "anos de chumbo", segue-se um período marcado pelo debate e discussão internos, consequência da rejeição da Reforma de 57, e por uma prática profissional e de ensino coletivo, onde os projetos SAAL (Serviço de Apoio Ambulatório Local) se tornam matéria pedagógica. O propósito é de instituir bases gerais e estruturar o curso de Arquitetura para reafirmar a sua autonomia disciplinar.

Face à desorganização e problemas sentidos no ano letivo de 73/74, os alunos e docentes procuram soluções e uma nova estrutura para o curso. Desta forma, surgem duas propostas pedagógicas[66], cuja vencedora é divulgada em Março de 1975, que propõe um sistema de avaliação e um esquema de funcionamento, em função de Unidades de coordenação, matérias e docentes. Uns meses mais tarde, no início do ano letivo de 1975/76, ocorrem os Encontros do Curso de Arquitetura[67] onde, alterando a proposta anterior, são aprovadas as Bases Gerais de 1975/76. Estas marcam o início da estabilização do curso de Arquitetura da ESBAP, após o período conturbado que a Escola atravessa desde a Reforma. Segundo Manuel Mendes, a "Proposta de Bases

---

[63] Souto de Moura In Monica Daniele - Entrevista Biográfica. In A. Esposito, G. Leoni – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 435

[64] Gonçalo Canto Moniz, *op. cit.*, p. 549

[65] Jorge Figueira, *op. cit.*, p. 60

[66] Denominadas "lista amarela" e "lista cinzenta". V. Eduardo Fernandes, *op. cit.*

[67] "uma espécie de plenário que analisa os currículos com base no plano de estudos realizado pela Comissão Coordenadora" V. Jorge Figueira, *op. cit.*, p. 60

Gerais foi (é) a forma possível de reconhecimento dos princípios, da ética da mensagem, e da esperança disciplinar".[68]

Este processo pedagógico, de carácter revolucionário, considera que "a actividade pedagógica do curso de Arquitectura deve consistir no estudo, investigação e intervenção social, orientadas para a transformação da realidade habitacional das massas trabalhadoras, numa perspectiva revolucionária", sendo os seus princípios fundamentais, o "predomínio à formação e informação, com carácter eminentemente teórico", a "importância decisiva aos ateliers e oficinas de trabalho experimental" e o interesse pela "intervenção social".[69]

Passados alguns anos após a recusa do desenho, as Bases Gerais retomam o paradigma "escola-ateliê". De doze docentes no ano letivo de 75/76, passa-se para vinte no ano seguinte e, ainda, para vinte e nove em 79/80. Apesar de o número de docentes não atingir o número ideal de "57 docentes (para um rácio de 20-25 alunos por professor nas cadeiras práticas e 40-50 por professor nas teórico-práticas) e uma relação total de '9 para 1'"[70], tentava-se recuperar, de alguma forma, condições para um ensino baseado na transmissão e partilha de experiências de discentes para docentes, a "escola-ateliê".

O entusiasmo pela "intervenção social" justifica-se pelo Processo SAAL que surge em Agosto de 1974, por iniciativa do arquiteto Nuno Portas, secretário de Estado da Habitação e Urbanismo, tendo sido extinto em Outubro de 1976. Trata-se de um projeto arquitetónico, político e de ação urbana, que visa atender às necessidades de habitação das populações desfavorecidas.

A *Escola do Porto* refugia-se neste processo para reencontrar a sua razão de existência e consolidar a sua identidade, onde os processos pedagógicos e profissionais se aproximam, onde "a prática profissional (…) não se desliga da prática escolar"[71]. O SAAL no Porto mobiliza estudantes e professores que procuram fazer uma arquitetura moderna adaptada às necessidades sociais e económicas e ao contexto temporal e espacial, sendo o arquiteto colocado ao serviço do coletivo. Face à urgência e necessidades da população e à escala deste projeto, a Escola procura tornar-se um organismo operativo com a cooperação das várias equipas, onde a linguagem

[68] In Alexandre Alves Costa [et al.] - Notas Introdutórias. In *Páginas Brancas*. Porto: ESBAP, 1986, p. 21
[69] Eduardo Fernandes, *op. cit.*, p. 600
[70] *Idem*, p. 660
[71] Jorge Figueira, *op. cit.*, p. 60

modernista é justificada pela necessidade de uma construção racional e económica. Neste sentido o "ensino-ateliê" vem potenciar o resgate da identidade da "escola-ateliê".

Com o decorrer dos trabalhos do SAAL, na sequência de um período marcado pela "recusa do desenho", torna-se evidente alguma falta de capacidade de resolver os problemas. Assiste-se, assim, a um regresso à prática do desenho, onde este se torna um instrumento primordial da ação social do arquiteto, indissociável da identidade da *Escola*. "O desenho é recuperado com entusiasmo, o curso ganha coerência pedagógica."[72]

Assim, este estudo foi realizado dando destaque a conceitos de modernidade, colaboração e de adaptação ao contexto, onde se supera a recusa do desenho, se afirma a autonomia disciplinar da arquitetura e se torna essencial o papel social do arquiteto. "O SAAL foi, no Porto, um entusiástico e raro momento de criação colectiva"[73] que Jorge Figueira considera uma das "matérias primas que sustém a Escola do Porto como estrutura integrada e integradora da cultura portuguesa."[74] e que "doravante, o desenho nunca mais abandonará a Escola"[75]. Por outro lado, Pedro Bandeira defende que "nem mesmo o curto período do processo SAAL consegue explicar a 'Escola do Porto'"[76], mas que a escola "parece redescobrir o desenho e o projecto na urgência do compromisso social do arquitecto"[77].

É no âmbito deste processo que Souto de Moura inicia o seu trabalho no ateliê de Álvaro Siza e "quanto mais trabalhava para ele menos frequentava a escola"[78]. Sem aparente prejuízo para a sua formação, o "ateliê-escola" substituiu, até certo ponto, a componente académica.[79]

Apesar da suspensão deste processo em 1976, este momento marca profundamente a Escola e a sua influência vai perdurar na arquitetura dos estudantes e arquitetos que tiveram oportunidade de participar. As Bases Gerais e a aprendizagem resultante do SAAL marcam a Escola do Porto, que assume um papel importante face ao contexto político e social e que, apesar de algumas adaptações que ocorrem no Plano

---

[72] Alexandre Alves Costa - Plenitude. In *Unidade 1*. Porto: AEFAUP, 1988, p. 23
[73] Alexandre Alves Costa [et al.] - Notas Introdutórias. In *Páginas Brancas*. Porto: ESBAP, 1986, p. 12
[74] Jorge Figueira, *op. cit.*, p. 80
[75] Jorge Figueira, *op. cit.*, p. 62
[76] Pedro Bandeira; Nuno Faria, *op. cit.*, p. 183
[77] *Idem*, p. 9
[78] Souto de Moura In Monica Daniele, *op. cit.*, p. 435
[79] V. Joaquim Moreno - *Aprendizagem Revolucionária: Uma Pedagogia da Arquitectura Social*. Lisboa: CCB, 2014

de Estudos, assiste a uma estabilização dos processos de ensino até ao final da década, preparando já a transição das Belas-Artes para a Universidade. É, ainda, na sequência deste "Processo" e da internacionalização da obra de Álvaro Siza, que a *Escola do Porto* se torna um fenómeno globalizado.

Nas décadas de 80 e 90 a Escola volta a atravessar uma fase de mudança. Após estes momentos que marcam profundamente a Escola, o estabelecimento de Bases Gerais e o processo SAAL, esta estabiliza no que diz respeito às suas ideias e aos métodos pedagógicos e de trabalho. Posteriormente, a Escola depara-se com uma crise de crescimento, evidente, essencialmente, na transferência do Curso de Arquitetura da ESBAP para a Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.

> "*No contexto pedagógico, o ingresso do Curso na Universidade vai obrigar a uma arregimentação de propósitos e funcionamentos (...) os arquitectos da Escola integram-se nas regras do* mercado *e fazem, como sabem, o jogo de sedução pública que os novos valores da* competitividade *obrigam.*"[80]

Assiste-se a uma mudança de escala, isto é, a um crescimento do número e da dimensão de solicitações de trabalho, implicando uma adaptação de ideias e de métodos por parte dos arquitetos da Escola. Por um lado, em alguns casos, há uma capacidade de adaptação à nova realidade, surgindo novas referências, por outro lado, outros deparam-se com a dificuldade em relacionar a nova escala com a linguagem, o programa e o contexto.

Além desta mudança de escala de trabalho, a transição logística para a FAUP foi longa e difícil, afetando o ensino e respetivos docentes e diversas gerações de estudantes entre os anos 1984 e 1996. Também nestas décadas o número de alunos tendia a aumentar, o que gerava um crescente agravamento da desproporção do rácio professor-aluno e, consequentemente, prejudicava o "ensino-ateliê", essencial para a disciplina.

No que diz respeito à transição pedagógica, inicia-se em Junho de 1983 com as conhecidas "mesas redondas" onde se pretendia esclarecer o que teria vindo a ser desenvolvido na ESBAP e estabelecer o plano de estudos da FAUP. Nestes primeiros

[80] Jorge Figueira, *op. cit.*, p. 107

anos de transição, o curso era um somatório de disciplinas componentes da arquitetura. Esta falta de relação estará na base de uma crescente contestação por parte dos discentes. A estagnação da pedagogia e a falta de articulação entre as disciplinas dão origem a protestos e reivindicações constantes, ano após ano. Os alunos não ficaram indiferentes a esta transição para a FAUP e, aliada a um descontentamento com a estagnação da pedagogia que estabelecia um curso fechado em si, resultou o primeiro número da Revista *Unidade*[81], de Julho de 1988, e, mais tarde, o segundo, em Novembro de 1989. Tornaram-se o registo escrito da insatisfação e preocupações de uma geração de estudantes que questiona os pressupostos e identidade da Escola, face à ausência de uma dinâmica pedagógica, enunciando os principais problemas do ensino, como a carga horária excessiva que limita a interação com outros saberes, o encerramento do curso sobre si mesmo, e apelando a uma renovação dos docentes e do ensino. A *Unidade 2* surge, depois, como a confirmação de uma crise e como pressão para mudar e evitar a estabilização que se vive. Um conjunto de dez alunos da FAUP alertou, nesta revista, para uma sobrevalorização da prática em relação aos suportes teóricos, no processo arquitetónico, num artigo que intitularam de "Ousar, Experimentar". Nesse momento a escola-ateliê era considerada "insuficiente como forma de ensino", uma vez que se verificava frequentemente um "claro esvaziamento teórico"[82], assistindo-se, assim, a um crescente desinteresse das aulas de Projeto.

É, então, na sequência destas contestações, que vão sendo reforçadas noutras publicações posteriores, e de algumas respostas por parte dos docentes, que se reformula o Plano de Estudos em 1994. Este pretende reforçar, melhorar e integrar diferentes conteúdos programáticos às temáticas das cadeiras de Projeto, a renovação de docentes e, ainda, a abertura e ligação do Curso ao exterior.

Para Alves Costa, "Esta escola, que agora se reforça institucionalmente (com a passagem a faculdade), enriquecida no aprofundamento teórico e da história, mantém ao nível da construção e do projecto uma visão pragmática e empírica, na tradição da complementaridade escola-atelier"[83].

Como já referido, na transição da ESBAP - onde o rácio professor-aluno já não era o ideal - para a FAUP, esta desproporção tende a agravar-se e a prejudicar o

[81] Revista de estudantes de arquitetura do Porto, coordenada por Jorge Figueira. Surge, assim, um registo escrito das preocupações de uma geração de estudantes, no contexto desta difícil transição logística e da estagnação pedagógica.

[82] Eugénio Macedo [et al.] - *Ousar, Experimentar*. In *Unidade 2*. Porto: AEFAUP, 1989, p. 58

[83] Alexandre Alves Costa - Arquitectura do Porto. In *Textos Datados*. Coimbra: EDARQ, 2007, p. 243

"ensino-ateliê". Nesta altura o número de estudantes ultrapassava largamente a capacidade ideal do novo edifício, o que levava a uma avaliação pedagógica baseada na "solução final" do Projeto, ao invés do processo de trabalho desenvolvido. Se esta dificuldade em manter os princípios do paradigma "ensino-ateliê" se faz sentir na Escola, também nos ateliês profissionais, os arquitetos sentem dificuldade em manter o "ateliê-escola", complementar do anterior e responsável pela transmissão entre mestre e discípulo, "da qual a sequência Távora – Siza - Souto Moura é paradigmática"[84].

Nos ateliês de maior prestígio assiste-se não só ao aumento do número de trabalhos, como da sua dimensão e escala. Até então os projetos diziam respeito, essencialmente, a obras de pequena escala, como as habitações unifamiliares, e, pontualmente, a habitações plurifamiliares, como foi o caso do SAAL. A partir dos anos 80 aumenta a quantidade e a dimensão dos trabalhos nestes ateliês, começando a aparecer obras públicas, implicando mudanças a nível da dimensão física do espaço e do número de colaboradores. Consequentemente, também a organização do trabalho sofre alterações: o "docente de arquitectura que é profissional-liberal nas horas vagas (no seu 'atelier de vão-de-escada')" passa a ser o "sócio de uma empresa de arquitectura que dá aulas na faculdade nos 'tempos livres'"[85]. Apesar de não ser regra geral, esta mudança de escala afeta a qualidade do ensino na Escola, já que a disponibilidade destes arquitetos para as suas responsabilidades de docência se altera. Também a relação mestre-discípulo e a sua proximidade em ateliê fica comprometida pela reduzida disponibilidade do primeiro, aliada ao aumento do número de colaboradores. O "ateliê-escola" é afetado. "A relação privilegiada que Siza mantinha com os seus colaboradores nos anos 70 (de que é testemunho Souto Moura), responsável por uma transmissão directa da sua interpretação da identidade teórica da Escola, já não é mais possível."[86]

Também os processos, metodologias e linguagens se alteram e adaptam a esta nova escala. A arquitetura pensada e discutida até à exaustão das habitações unifamiliares, assim como as questões espaciais, formais e construtivas, são agora postos à prova. Se, por um lado "se perdem qualidades a este nível", outros aspetos são agora mais pensados, "o espaço urbano envolvente (a arquitectura perde o seu carácter introspectivo), uma maior reflexão sobre as qualidades semióticas da linguagem e uma

[84] Eduardo Fernandes - *A Escala do Porto*. Universidade do Minho: Departamento Autónomo de Arquitetura, 2004, p. 2

[85] *Ibidem*

[86] Eduardo Fernandes - *A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola*. Universidade do Minho: Escola de Arquitetura, 2010, p. 767

certa ambiguidade ou ambivalência de espaços (exteriores e interiores)"[87]. Aumenta, ainda, a exigência e complexidade para responder aos regulamentos dos programas públicos. Desta forma, Jorge Figueira considera que a partir dos anos 80 se fragiliza a ligação intrínseca, até então existente, ao trabalho do ateliê que deixa de ser um espaço privilegiado de aprendizagem. "Perde-se aquilo que distinguia a Escola do Porto, para o bem e para o mal"[88]. Também "a lógica cultural que sustentava a cúmplice partilha de *atelier* para *atelier* vai-se esboroando quando as leis do mercado triunfantemente hegemonizam os valores do mérito e da concorrência."[89]

No final da década de 1980 são escritas diversas Provas de Agregação onde parece "existir um consenso sobre a ideia de morte da Escola no final da época em estudo" [90]. Por outro lado, Jorge Figueira, em 1994, acreditava que a Escola ainda existia naquela altura, "mais do que nunca" apesar de sujeita a "adaptações e contradições"[91].

O ensino de arquitetura atravessou, como exposto, constantes e sequenciais crises, afetando sempre o "ensino-ateliê", devido à desproporção do número de docentes em relação aos discentes ou, como nos anos 70, nos anos da "recusa do desenho", pela desvalorização desta metodologia de ensino. No entanto, "ao longo de toda a história da Escola, a transmissibilidade de uma metodologia cognitiva foi sendo conseguida".[92]

> *"Não existe um consenso em torno de uma ideia de Escola, mas há um grande número de interpretações da sua identidade teórica; estas, no entanto, mantêm em comum os princípios fundamentais que permitem manter válida a sua definição: os conceitos de modernidade, colaboração, adequação ao contexto e a consideração da arquitectura como arte figurativa."* [93]

---

[87] Eduardo Fernandes - A Escala do Porto. In *Laura, revista de cultura arquitectónica #2*. Guimarães: Departamento Autónomo da Universidade do Minho, 2004, p. 3

[88] Jorge Figueira, *op. cit.*, p. 110

[89] *Idem*, p. 107

[90] Eduardo Fernandes - *A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola*. Universidade do Minho: Escola de Arquitetura, 2010, p. 707

[91] Jorge Figueira In Pedro Bandeira; Joaquim Moreno - Unidade 4, ra 0. In *Unidade 4*, Porto: AEFAUP, 1994, p.55

[92] Eduardo Fernandes, *op. cit.*, p. 766

[93] *Idem*, p. 770

Analisadas algumas interpretações e reflexões da identidade da *Escola do Porto*, percebe-se que, apesar das suas diferentes perspetivas, existem algumas considerações comuns, nomeadamente no que diz respeito a determinados princípios e conceitos da pedagogia desta Escola.

Alexandre Alves Costa defende desde cedo, na revista *Unidade 1*, que a Escola não determina métodos ou modelos a seguir, mas que o processo pedagógico diz respeito, essencialmente, a "uma relação muito intensa entre professor e aluno na crítica e debate dos processos individuais e na sua valorização".[94] Esta visão antropológica da Escola associa, assim, a sua construção à criação de relações.

Esta ideia de que não existem regras, referências ou protótipos pré-determinados para fazer arquitetura na Escola do Porto parece consensual. Existem alguns processos e maneiras de pensar e projetar que conferem à Escola uma estrutura pedagógica estável e contínua. Não existe uma só linguagem comum aos arquitetos desta Escola, esta varia em função de uma intenção explicada pela relação entre contexto, história, forma, escala e função. Álvaro Siza considera que "se teoria, falando de Arquitectura, significa um conjunto de regras registáveis e reutilizáveis, então sinto-me bem a não ter teoria"[95].

Para Jorge Figueira "o espaço como tema e o desenho como instrumento" são importantes princípios para o entendimento da arquitetura portuguesa, uma vez que a centralidade do espaço no âmbito do projeto, e o desenho, como forma de representar o pensamento, estabeleceram-se como referência fundamental na disciplina da arquitetura. Alves Costa acrescenta, ainda, que o espaço é o seu "produto essencial"[96]. Nesta ideia de que o ensino da arquitetura não passa pelo estabelecimento de normas e linguagens "codificadas", mas pela aprendizagem de "instrumentos para o exercício projectual", o desenho aparece, então, como um "instrumento privilegiado para a descrição, interpretação e construção da proposta transformadora"[97]. É consensual que o desenho é essencial para compreender a realidade, interpretar e reproduzir arquitetura, e é visto por Manuel Mendes como "ideia de caminho, como oferta ou gesto, como gosto ou valor,

[94] Alexandre Alves Costa - Plenitude. In *Unidade 1*. Porto: AEFAUP, 1988, p. 23

[95] Álvaro Siza (2007) - Ser teórico. In C. Morais - *01 textos*. Porto: Civilização Editora, 2009, p. 145

[96] Alexandre Alves Costa - Considerações sobre o ensino da Arquitectura. In *Textos Datados*. Coimbra: EDARQ, 2007, p. 223

[97] Alexandre Alves Costa - Primeira anotação do Curso de Arquitectura de Coimbra. In *Joelho #03*. Coimbra: EDARQ, 2012, p. 27

como norma ou método"[98]. Jorge Figueira acrescenta, ainda, que "o culto do *desenho* representará o melhor e o pior da Escola do Porto".[99]

Também Fernando Távora e Álvaro Siza defendem a sobrevivência do desenho na pedagogia e na atividade profissional. "O desenho é uma forma de comunicação (…) um instrumento de trabalho; uma forma de aprender, compreender, comunicar, transformar: de projecto"[100]. Távora "fala-nos da formação do arquitecto que se exige, por um lado, "vasta", "quer na variedade quer no aprofundamento das matérias" e, por outro lado, "sintética", "centrada no exercício e na prática do projecto" através de três campos preferenciais: "o da construção, o da história e o do desenho"[101].

A história e a memória são, assim, essenciais: "Siza tinha já demonstrado um apego à memória como fundamento radical para a arquitectura"[102] e "Távora é evidentemente o portador, desde cedo, deste enunciado de dar razão à História"[103]. Estes três conceitos essenciais para o ensino e para a profissão desta disciplina, espaço, história e desenho, fazem, desde cedo, parte do processo de projeto de Távora, que foca a pedagogia no projeto. Ainda Agostinho Ricca, que fora aluno de Marques da Silva, recorda que já as suas análises e críticas aos trabalhos dos discentes solicitava a "atenção para os grandes exemplos do passado"[104].

Alves Costa sugere que "a arquitectura portuguesa é toda feita assim, pragmática, respeitadora dos seus maiores, valorizando a sua história, usando operativamente a memória" e que "todos os projectos, por mais personalizados que sejam, passam pela reinvenção ou até recuperação de formas do passado"[105]. A História é, desta forma, uma matéria essencial para a aprendizagem da arquitetura. É importante o recurso a modelos e referências do passado, já que não se pode compreender o presente sem recorrer a estes, "não se pode projectar sem memória"[106].

O passado, a história e memória, assim como o contexto, o desenho e as referências são alguns dos valores e conceitos que, apesar das alterações de contextos

[98] In Alexandre Alves Costa [et al.] - Notas Introdutórias. In *Páginas Brancas*. Porto: ESBAP, 1986, p. 19
[99] Jorge Figueira - *Escola do Porto. Um mapa crítico*. Coimbra, EDARQ, 2002, p. 100
[100] Álvaro Siza (1987) - A importância de desenhar. In C. Morais - *01 textos*. Porto: Civilização Editora, 2009, p. 37
[101] Cit. por Gonçalo Canto Moniz, *op. cit.*, p. 46
[102] Jorge Figueira, *op. cit.*, p. 127
[103] *Idem*, p. 129
[104] In António Cardoso - *J. Marques da Silva: Arquitecto 1869-1947*. Porto: [s.n], 1986, p. 35
[105] Alexandre Alves Costa - Plenitude. In *Unidade 1* Porto: AEFAUP, 1988, p. 24
[106] Alexandre Alves Costa - O lugar da História. In *Textos Datados*. Coimbra: EDARQ, 2007, p. 254

temporais e espaciais, se vão mantendo ao longo da história desta Escola. Também "o entendimento Vitruviano do trabalho do arquitecto, possibilitado por processos de *colaboração* que (na maioria dos casos) tem por base a pequena escala do ateliê, ainda caracteriza a maioria dos escritórios de arquitectura da cidade"[107]. A importância do papel social do arquiteto, assim como o entendimento da arquitetura associada a uma ideia de modernidade também permanecem, face às diversas transformações do ensino. "Numa sociedade globalizada e obcecada pela mudança, a perenidade deste conjunto de valores pode ainda definir uma identidade".[108] Para Nuno Grande, "Com todas as aspas, a "Escola do Porto" tornou-se, hoje, numa simples toponímia, para uns, num referente metafórico, para outros, ou, como eu prefiro vê-la, num legado aberto a múltiplas interpretações, a múltiplas pedagogias, a múltiplas produções"[109].

Desta feita, é importante relembrar a importância da "escola-ateliê" complementada pelo "ateliê-escola" para a pedagogia da *Escola do Porto* e para o ensino da arquitetura, apesar das sucessivas crises. A primeira, num ambiente pedagógico, é rematada pelo segundo, experiência profissional onde se estabelece contacto com o real, e apresentam semelhanças no que diz respeito às metodologias de trabalho. Torna-se, assim, um ciclo que atravessa diversas gerações de estudantes/colaboradores, que se tornam professores/arquitetos, onde a sucessão de gerações Távora-Siza-Souto Moura é, para a arquitetura contemporânea portuguesa, paradigmática.

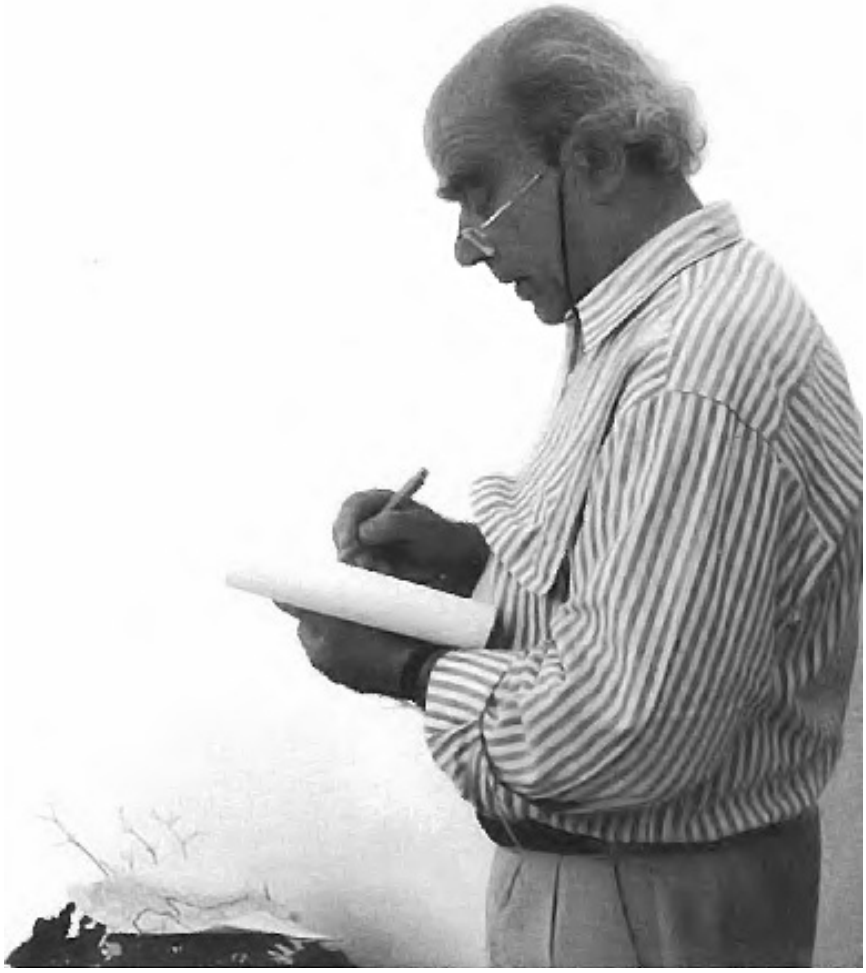
Assim, é a partir da ideia de transmissão e partilha de saberes e metodologias que interessa abordar, de seguida, a *Escola do Porto*, nomeadamente o *Ateliê como Escola* na relação de Távora – Siza – Souto Moura e, consequente e pertinentemente, de uma geração mais recente, discente e colaboradora deste último mestre. Perceber de que forma as novas gerações estabelecem continuidades, transformações ou ruturas em relação a determinados conceitos, princípios e métodos de projeto. São possíveis atitudes diversas face a essa herança cultural, que vão desde a aceitação pacífica dos seus princípios orientadores, à sua modernização, pela integração de referências externas contemporâneas que propõem novos conceitos, linguagens e métodos de trabalho.

---

[107] *Idem*, p. 751

[108] *Ibidem*

[109] Nuno Grande In Diana Sousa [et al.] - *Páginas Brancas 2008*. Lisboa: Quinovi, 2008, p. 16



4. Fernando Távora num passeio com alunos da FAUP, Bom Jesus de Valverde, Évora, 1 de Julho de 1993

1.2. TÁVORA – SIZA – SOUTO MOURA: O ENSINO-ATELIÊ

Como entendido, anteriormente, a sequência de gerações Távora – Siza – Souto Moura foi e é paradigmática para a arquitetura contemporânea portuguesa. Na sequência da análise da relevância do "ensino-ateliê" para a Escola do Porto, é, agora, pertinente analisar a relação destes três arquitetos e a importância dessa forma de ensino/aprendizagem para as suas arquiteturas: de que forma a "escola-ateliê" contribui para a formação de Souto de Moura, enquanto aluno de Fernando Távora; de que forma o "ateliê-escola" contribui para a formação de Álvaro Siza, que colaborou com Fernando Távora; e, ainda, de que forma o "ateliê-escola" contribui para a formação de Souto de Moura, que colaborou com Álvaro Siza.

Deste modo, estudar-se-á, de seguida, não apenas as ideias e a maneira como cada um destes arquitetos interpreta e concretiza a sua arquitetura, mas essencialmente a sua relação e influências recíprocas. Esta análise é importante para o estudo, na sequência desta tríade de arquitetos, da relação de Eduardo Souto de Moura com as gerações seguintes, alunos e colaboradores.

Fernando Távora, nascido em 1923, após obter o diploma em Arquitetura na Escola de Belas Artes do Porto, em 1952, ingressa no seu corpo docente, como assistente, a convite de Carlos Ramos. Em 1970 é convidado para ser Professor e pede a aposentação em 1993. Entregou-se plenamente ao ensino durante muitos anos, sendo considerado, por diversas gerações de arquitetos, o "Mestre", e tendo contribuído para a transformação de um ensino "à base de modelos arcaicos e circunscritos" num "ensino centrado nas temáticas do Moderno."[109]

[109] Jorge Figueira - *Escola do Porto. Um mapa crítico*. Coimbra: EDARQ, 2002, p. 111

Távora pensa a arquitetura na sua relação com as preocupações e necessidades do Homem, sujeita a condições específicas como o clima, os materiais dominantes em cada região, o contexto social e económico. Não o movem as reflexões acerca de opções de estilo ou de imagem, mas muito mais a pragmática inerente aos materiais que são, por si só, a terra e o homem. Neste pensamento supõe-se, também, uma nova forma de olhar o arquiteto enquanto profissional. Este deixa de ser o projetista para passar a ser o profissional de formação abrangente e plurifacetada, que sabe interagir com os outros técnicos, mas que pela riqueza da sua formação é o único que reúne condições para pensar a obra em toda a sua complexidade. Encontramos aqui a arquitetura ao serviço dos interesses coletivos.

Fernando Távora concebe a arquitetura em função de três critérios, a sua modernidade, as formas de colaboração e a qualidade do espaço criado, pois entende tão importante a conjugação perfeita de todos os elementos que podem compor uma obra, como a consideração dos condicionalismos que a integração social do arquiteto lhe impõe, ou o património herdado ou criado. Acrescenta-lhe, como é evidente, o valor artístico, sempre variável porque subjetivo, e a indispensável dimensão técnica, quantitativa. O segredo da perfeição da obra está na exata medida em que souber integrar estes dois elementos na dose certa.

A par deste pensamento, Távora acresce a preocupação da "relação com o meio, justificada com uma interpretação conceptual dos resultados do 'Inquérito', mas igualmente interessada em dinamizar os processos de modernização da sociedade portuguesa".[110]

Também central na obra de Távora é a ideia de que "o Património Histórico é sobretudo material e instrumento de Criação."[111]. Como o próprio refere, "não é a História no sentido clássico, como disciplina, mas é sobretudo a visão histórica dos problemas."[112] Entende fulcral o olhar histórico sobre a realidade, como se não fosse possível a sua compreensão sem a consciência inalienável do tempo, sem a consideração do espaço e da dimensão histórica de tudo. É por isso que não faz referências a arquitetos, escolas ou épocas, mas a toda a dimensão da memória histórica. Não procura substituir os modelos atuais por modelos do passado, mas antes valorizá-

[110] Eduardo Fernandes - *A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola.* Universidade do Minho: Escola de Arquitetura, 2010, p. 759

[111] Álvaro Siza (2005) - Na morte de Fernando Távora. In C. Morais - *01 textos.* Porto: Civilização Editora, 2009, p. 336

[112] In Jorge Figueira - Fernando Távora: Coisa Mental. In *Unidade 3*. Porto: AEFAUP, 1992, p. 103

los com elementos culturais sem tempo definido. "Sem produzir novos modelos, cada obra é um percurso de reflexão que do sítio abarca toda a cidade e no sítio fixa a forma, cada forma. É o seu método, o desenho do seu processo de desenho que ensina mais do que a sua obra."[113]

Dizia de si próprio desenhar pouco, aliás considerando que nunca se desenha o bastante, tal é a necessidade de desenhar; considerava ser o desenho uma questão de inteligência, mais do que riscos num papel, mais mente do que esquisso. Por isto, citava a máxima de Viollet-le-Duc: "Nulla dies sine linea" (nenhum dia sem traçar uma linha) a propósito do ensino da arquitetura.[114]

Carlos Ramos, como referido, foi a personagem essencial para a modernização do ensino. [115] A modernidade foi, assim, surgindo na Escola e as primeiras gerações aí formadas, desde então, de Fernando Távora, procuravam a 'terceira via' na arquitetura, isto é, a reinterpretação da arquitetura tradicional com a arquitetura moderna, na adaptação ao lugar, ao contexto e ao homem. Fernando Távora considera que com a publicação do "texto de 'O Problema da Casa Portuguesa' (…) juntamente com o Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa, lançava-se uma terceira via ou uma *nova modernidade*."[116] No início dos anos 90 reforça esta ideia, na revista *Unidade 3*, onde afirma que se sente "'enamorado' por uma 'terceira via' que nem era arquitectura tradicional (Raul Lino), nem arquitectura moderna (Le Corbusier)". Acrescenta, ainda, que a sua vida é "uma espécie de síntese, possível, entre o mundo que eu herdei, no qual nasci, e este mundo moderno em que vivo e que tentei compreender. (…) hoje considero-me um homem moderno."[117]

Estamos, segundo alguns, perante uma síntese entre uma arquitetura tradicional, atenta aos contextos históricos e geográficos, que atravessa a sua obra dos anos 50 e 60 e uma arquitetura internacional, moderna que a sua obra dos anos 80 e 90 deixa transparecer.

---

[113] Alexandre Alves Costa - *Dissertação.* Porto: Edição do Curso de Arquitetura da ESBAP, 1982, p. 28

[114] V. Eduardo Fernandes - *Nulla dies sine linea: research by drawing in the teaching of theory of architecture*. Minho: Research Institute in Art, Design and Society, 2014

[115] "Ao referir-se a 'duas palavras, às quais, só por ignorância ou maldade pode atribuir-se um sentido paradoxal (…) *modernismo e nacionalismo*", tranquilamente (ou desavisadamente), Ramos trilha um caminho que mais tarde Távora vai explorar, e que é um cume perene da cultura portuguesa: o da confluência paradoxal, às vezes trágica, entre o que é *moderno* e as vicissitudes das nossas tradições físicas e culturais." Jorge Figueira - *Escola do Porto. Um mapa crítico*. Coimbra: EDARQ, 2002, p. 33

[116] Fernando Távora – Prefácio. In Irene Ribeiro – *Raul Lino, Pensador Nacionalista da Arquitectura*. Porto: FAUP, 1994, p. 5

[117] Jorge Figueira - Fernando Távora: Coisa Mental. In *Unidade 3*. Porto: AEFAUP, 1992, p. 101-102

5.

6.

7.

8.

5 a 7. Mercado de Santa Maria da Feira, 1953-59, Fernando Távora

8. Mercado de Ovar, 1948, Januário Godinho

O Mercado de Santa Maria da Feira (1953-59) e a casa de férias em Ofir (1957-58), são obras que se destacam no percurso prático deste arquiteto, "que documentam uma procura pessoal (…) de um lugar que não se circunscreve em nenhum sistema, antes se deixa motivar por amáveis cambiantes arquitectónicas."[118] Refletem o seu conhecimento pela arquitetura tradicional, com o estudo do Inquérito, e pela internacional, com a sua participação nos CIAM[119], respeitando o contexto e o programa.

O projeto do Mercado surge num momento de afirmação e evolução do processo e das ideias do arquiteto. É desenhado numa perspetiva funcional e de serviço à população, considerando o homem e o sítio os elementos fundamentais da obra. Corpos de diferentes dimensões desenvolvem-se, em dois níveis diferentes, em torno de uma pequena praça, um espaço que potencia o encontro e o contacto dos seus utilizadores. A diferença de cotas, que estrutura os acessos e se adapta à morfologia do terreno, propicia, ainda, uma dinâmica de apropriação do espaço, de escala adequada. Apesar de ser espaço exterior, encontra-se um ambiente de uma certa intimidade, acolhedor. O arquiteto procura, assim, um espaço que, para além das trocas comerciais, características de um mercado, seja utilizado para o convívio social.

Távora optou pela utilização do granito na plataforma, elevada relativamente à rua, onde o edifício assenta, para que a construção se integrasse no seu contexto, sem se impor. Se, por um lado, esse granito e a utilização de azulejo remetem para uma arquitetura tradicional local, por outro, a estrutura de betão dos volumes lembra a arquitetura moderna. A modernidade e a tradição aparecem conjugadas. Em diferentes estudos onde esta obra é referida[120], identificam-se, ainda, determinadas referências arquitetónicas na conceção de algumas características ideológicas e formais: Alvar Aalto, na maneira como os volumes se adaptam ao terreno e os espaços são vividos; o mercado em Ovar, de Januário Godinho, em 1948, no perfil em "borboleta brasileira ou japonesa" das coberturas, que favorecem a relação dos diferentes espaços; Le Corbusier na utilização das águas invertidas e no *brise-soleil* das coberturas.

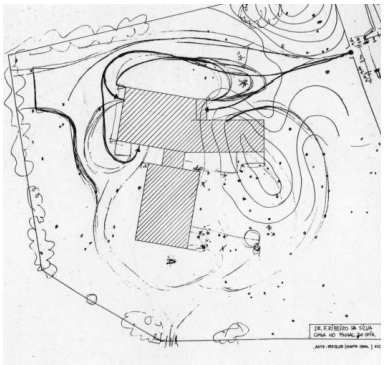
---

[118] Jorge Figueira - *Escola do Porto. Um mapa crítico*. Coimbra: EDARQ, 2002, p. 45

[119] Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, onde Távora participa desde 1951, contactando com nomes da comunidade arquitetónica mundial. Participa em Hoddesdon (1951), Veneza (1952), Aix-en-Provence (1953) e Dubrovnik (1956).

[120] V. Ana Tostões - *Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50.* Porto: FAUP, 1997, p. 112; Luísa Clementino - *Fernando Távora. De O Problema da Casa Portuguesa ao Da Organização do Espaço*. Coimbra: Departamento de Arquitetura da FCTUC, 2013; Eduardo Fernandes, *op. cit.*

9.



10.

11.

12.

13.

9 a 12. Casa em Ofir, 1957-58, Fernando Távora

13. Capela de Ronchamp, 1950-55, Le Corbusier

Deste modo, trata-se de uma obra materializada pelo contexto e as suas particularidades, históricas, sociais, económicas, climáticas, materiais, entre outras, num sentido coletivo e de relação com o terreno, que, simultaneamente, se adapta às características contemporâneas, recorrendo a modelos exteriores, sem perder o seu caráter português.

A casa de Ofir, projetada em 1957, demonstra a preocupação do arquiteto na relação da obra com o espaço envolvente e com as suas características históricas, geográficas, físicas, culturais, na sua implantação e na escolha dos materiais e técnicas construtivas. A habitação organiza-se e desenvolve-se no terreno, de acordo com as diversas funções, domésticas e de serviço, e na procura de uma certa clareza formal. Aparecem, assim, diferentes volumes, numa "simplicidade orgânica e geometrização da planta, apenas com subtis inflexões."[121] O desenho de planta surge, então, a partir da demarcação de diferentes zonas, de acesso, privada, social e de serviços, sendo os espaços de convívio os que usufruem de uma relação privilegiada com o exterior e com as vistas para a paisagem.

Ao carácter regional e tradicional da casa portuguesa associa a modernidade. A cobertura inclinada em telha, a parede estrutural de pedra rebocada e pintada de branco, sem perder a sua estereotomia, o destaque do elemento da chaminé, do fogo, na fachada, retratam a domesticidade e o conforto da casa vernacular. A estas características alia a espacialidade moderna, na relação da obra com a natureza, que se revela nas torções dos volumes; no remate das empenas das coberturas inclinadas dos dois volumes principais, que se articulam através de uma laje plana, onde assenta uma viga estrutural de betão. À semelhança do que acontece no Mercado, percebe-se a importância da história da arquitetura na conceção da obra, na utilização de algumas referências arquitetónicas: influências nórdicas, de Alvar Aalto, na distribuição da habitação por diferentes volumes; ou de Le Corbusier, na maneira como desenha rasgos verticais na fachada de modo pouco convencional, lembrando a Capela de Ronchamp (1950-55).

O arquiteto refere que procurou a "utilização de materiais simples para fazer arquitetura moderna"[122] e acrescenta, ainda, que procurou fazer uma habitação que "resultasse um verdadeiro composto (…) no qual entrasse em jogo uma infinidade de

[121] Luísa Clementino, *op. cit*,, p. 103

[122] Fernando Távora - Fernando Távora, Conversaciones en Oporto – Javier Frechilla, In *Revista Arquitectura nº 261*, 1982, citado por Alfredo Joaquim Macedo - *Da tradição à contemporaneidade. Távora, Siza, Souto Moura – um ensaio sobre a moradia unifamiliar.* Porto: FAUP, 2011, p. 80

14. Álvaro Siza Vieira, no seu ateliê

factores"[123], nomeadamente o programa, o orçamento, assim como local e as suas condicionantes climáticas, topográficas, de vegetação, e, ainda, os materiais locais. Esta obra marca o percurso de Fernando Távora, na sequência do Inquérito, e a sua importância para a arquitetura portuguesa.

Nestas obras Távora estabelece, pela primeira vez, a harmonia entre o sítio, a história e a modernidade, princípios que surgem na sua obra escrita. Demonstra e põe em prática o seu apego pela arquitetura nacional e tradicional, no entendimento da relação da tradição com o moderno, da 'terceira via'. Tendo em conta a sua formação pessoal e académica, com um leque diverso de influências clássicas e modernas, a sua participação no Inquérito, assim como *O Problema da Casa Portuguesa*, de 1945, tornaram-se essenciais para a procura e concretização de uma arquitetura entre a casa tradicional e a moderna, para a qual o homem, o lugar e a memória são fundamentais.

Algumas destas metodologias e entendimentos da arquitetura foram transmitidos às gerações seguintes, onde Álvaro Siza Vieira se destaca. Este arquiteto estudou na ESBAP entre 1949 e 1955 e começou a sua atividade profissional antes de terminar o curso "por falta de paciência para simplesmente estudar"[124], tendo construído a sua primeira obra em 1954. Entre 1955 e 1958 trabalhou com Fernando Távora e, mais tarde, iniciou a sua atividade pedagógica na sua Escola de formação. Lecionou em diversos estabelecimentos de ensino, incluindo na FAUP até 2003. É hoje o arquiteto português com mais visibilidade internacional e autor de numerosos projetos, tanto a nível nacional como internacional.

> *"A sua capacidade espontânea para qualificar os elementos do sítio, o seu processo empírico, informado simultaneamente pela memória e assimilação / "domesticação" dos modelos e pela presença permanente do próprio passado, o seu experimentalismo sem ruptura e em serena continuidade, uma rigorosa vontade de clareza tipológica e tendência para uma leitura volumétrica simples e depurada, integram-no nas linhas dominantes da nossa arquitectura."* [125]

[123] Fernando Távora citado por Eduardo Fernandes, *op. cit.*, p. 115

[124] Álvaro Siza (1997) - Nota autobiográfica. In C. Morais - *01 textos.* Porto: Civilização Editora, 2009, p. 187

[125] Alexandre Alves Costa - Fazer da imagem uma consciência vária: Fragmentos para Álvaro Siza. In *Unidade 2*. Porto: AEFAUP, 1989, p. 78

Alguns conceitos fulcrais que Fernando Távora teoriza, surgem, inevitavelmente, na obra de Álvaro Siza, fruto do trabalho conjunto durante três anos no ateliê do mestre, tendo colaborado na transformação e materialização de ideias e formulações teóricas em obra.

Apesar de cada obra apresentar, por vezes, novos conceitos e linguagens, a memória e a história, tal como para Távora, são temas centrais para a sua arquitetura, englobando sempre o passado. A "cultura arquitectónica" "fornece as bases teóricas de apoio ao desenvolvimento do projecto"[126]. Ainda seguindo a linha de pensamento do seu Mestre, para Siza é também fundamental uma ideia de colaboração onde, apesar de ser o arquiteto a possuir a decisão final, mediante observações e algumas considerações, existe o contributo de toda a equipa para a realização dos seus projetos, desde arquitetos colaboradores a artesãos e clientes.

Siza encara a "concepção da arquitectura como arte figurativa", transpondo para os utilizadores das suas obras experiências sensoriais e, dessa forma, provocando a cognição humana. A sua arquitetura possui, assim, este lado sensorial associado a um lado poético, procurando comunicar algo através de um determinado sentido estético. É, assim, essencial a relação do usuário com a obra e desta com o contexto. Se, por um lado, a construção surge na obra de Siza para apoiar essa ideia figurativa e plástica da arquitetura, para Távora o processo construtivo é, por si só, um tema indispensável e, por vezes, a razão primordial para fazer arquitetura.

Na década de 80, Siza teoriza sobre Alvar Aalto e a sua arquitetura, num artigo intitulado *Alvar Aalto: Três facetas ao acaso*.[127] Caracteriza-a como "mestiça", uma vez que perante os modelos selecionados e interpretados, adapta-os ao contexto temporal e à morfologia preexistente. Não só defende a exequibilidade desta característica na arquitetura contemporânea portuguesa, como a procura representar na sua obra. Alves Costa acrescenta que é na maneira como a arquitetura do Porto "interpreta os modelos e os adapta à realidade que encontramos a sua especificidade".[128]

A obra de Álvaro Siza vai sendo construída na dialética local/global, procurando a interação entre o contexto e a aplicabilidade de modelos importados, o que acabará

[126] Siza In Alexandre Alves Costa; Álvaro Siza - Última Unidade. In *Unidade 2*. Porto: AEFAUP, 1989, p. 56

[127] Reeditado em Carlos Castanheira; Pedro Llano – *Álvaro Siza, obras e proxectos*. Centro Galego de Arte Contemporânea: Electa, 1995. p. 59-61

[128] Cit. por Eduardo Fernandes - *A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola.* Universidade do Minho: Escola de Arquitetura, 2010, p. 718

por fabricar a erudição da arquitetura portuguesa. A sua preocupação com os lugares não decorre de considerações relativas a algum regionalismo, que o fizesse reinterpretar os elementos tradicionais, mas do próprio lugar. Recusa a ideia da existência de qualquer apriorismo nas soluções arquitetónicas, mesmo que fortemente condicionadas por exigências estreitas como orçamentos, por exemplo. Entende dever procurar, descobrir a forma, liberto de todas as condicionantes, sejam elas técnicas, contextuais ou económicas. "A forma não é portanto o resultado de ter tomado em consideração de forma exclusiva, aplicada, rigorosa, absoluta, as condicionantes, mas de as ter superado. É aí que reside a autonomia da arquitectura".[129]

Com a sua obra e a relação desta com a envolvente, este arquiteto pretende incitar a uma nova imagem e vivência do existente. Contestando ou validando a realidade, assume e destaca, propositadamente, a sua posição e realça, ainda, os elementos que a compõem. "Como Távora, reforça, recupera, restaura minuciosamente a envolvente essencial para a compreensão da obra".[130]

Trata-se de uma arquitetura pedagógica, mas complexa e contraditória e, por isso, "inimitável, mesmo por aqueles que, por proximidade de formação e condições de trabalho, o procuram fazer".[131]

> *"A Távora e a Siza, une-os a consideração da autonomia disciplinar da arquitectura e a luta constantemente desenvolvida, na prática dela, contra a sua disposição no seio de disciplinas alheias. Une-os também, além da fé na própria tarefa e nos seus antigos instrumentos, especialmente o desenho, a defesa intransigente do respeito pela memória da cidade, património insubstituível a legitimar as suas intervenções. Sem produzirem modelos, cada obra é um percurso de reflexão que do sítio abarca toda a cidade e no sítio fixa a forma, cada forma. O seu método, mais do que as suas obras, vai deixar indeléveis marcas."* [132]

[129] Álvaro Siza In Margarida Cunha Belém - *Eduardo Souto Moura*. Lisboa: Imprensa Nacional, 2012, p. 51
[130] Alexandre Alves Costa - *Dissertação.* Porto: Edição do Curso de Arquitetura da ESBAP, 1982, p. 28
[131] Eduardo Fernandes, *op. cit.*, p. 761
[132] Alexandre Alves Costa [et al.] - Notas Introdutórias. In *Páginas Brancas*. Porto: ESBAP, 1986, p. 11-12

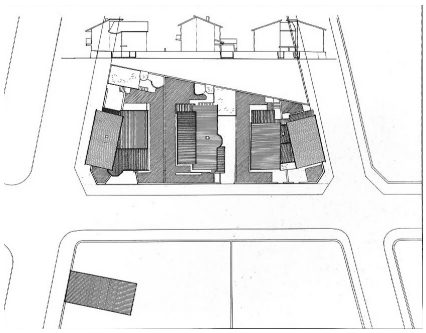
Para Álvaro Siza, "o desenho é firme, esquemático e denso. Traduz a clareza da Ideia orientadora do Projecto"[133]. Távora e Siza desde cedo partilham vivências e métodos, onde o desenho ocupa um lugar de destaque para a concretização do projeto, porém, as suas respostas aos problemas e a leitura que fazem dessa mesma metodologia cognitiva são, desde cedo, díspares. Enquanto nas criações de Távora se privilegia a ligação do homem à terra, unida às ideias de colaboração e modernidade, na obra de Siza o trabalho de projeto desenvolve-se segundo a consideração da dualidade programa/sítio, afim de uma adequação ao lugar que tanto pode levar a uma focalização na envolvente como a uma crítica do contexto, seja ele o físico ou o social.

A colaboração de Álvaro Siza no ateliê de Fernando Távora e as suas recíprocas influências são temas pouco abordados. É curioso notar que as obras que mais se destacam no percurso prático arquitetónico de Távora dizem respeito ao período, compreendido entre os anos 1955 e 1958, onde a presença de Siza se fazia sentir no seu ateliê, como o Mercado da Feira e a casa em Ofir, anteriormente estudadas.

Sem pôr em causa a sua autoria, deve-se colocar "a hipótese de Siza ter contribuído, de forma activa, na emergência destas obras"[134]. A noção de colaboração, que estes arquitetos consideram ser uma das bases da sua metodologia, onde o arquiteto tem de saber interagir com a toda a equipa que participa na realização dos seus projetos, reforça a ideia de que este discípulo contribuiu, ativamente, para a realização dos projetos enumerados. Desta forma, acredita-se que o papel de Siza no ateliê deste Mestre foi essencial e relevante, que, como Siza refere, inicia a sua prática profissional "quase simultaneamente comigo, uns dois anos antes".[135]

Siza recorda que Távora, enquanto seu docente, foi "a primeira pessoa que, dentro da Escola, reconheceu em [si] algum talento"[136] e que, com os seus discursos, lhe despoletou o interesse pela disciplina da arquitetura ao invés da escultura, que não desenvolveu e estudou por influências de seu pai. Iniciou o seu trabalho no ateliê de Távora a seu convite para uma exposição que se iria realizar em Guimarães, primeiramente como desenhador, durante poucos meses, e, seguidamente, como arquiteto. O mestre não terá ficado indiferente ao empenho e personalidade do seu aluno que se revela nas suas primeiras obras, como é o caso das Quatro Casas em Matosinhos,

[133] Álvaro Siza (1989) - Souto de Moura. In C. Morais - *01 textos*. Porto: Civilização Editora, 2009, p. 68
[134] Eduardo Fernandes, *op. cit.*, p. 202
[135] Álvaro Siza citado em Eduardo Fernandes, *op. cit.*, p. 202
[136] *Idem,* p. 203



15.

16.

17.

18.

19.

20.

15 a 19. Quatro Casas em Matosinhos, 1954-57, Álvaro Siza

20. Capela de Ronchamp, 1950-55, Le Corbusier

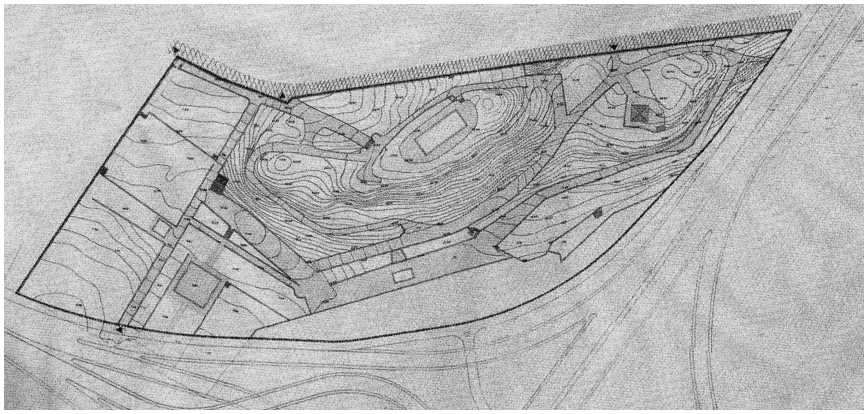
que inicia em 1954, antes da sua entrada neste ateliê, ou do Centro Paroquial de Matosinhos, já iniciada em 1956.

Com as casas em Matosinhos, Álvaro Siza inicia o seu percurso arquitetónico, e começa a definir alguns princípios na resolução de problemas, como a já referida atenção ao local, à sua morfologia e envolvente, como matéria de projeto: "começo um projeto quando visito um sítio" ou "a partir da ideia que tenho de um sítio".[137] Nesta obra refletem-se as experimentações e hesitações de um jovem de 21 anos que ainda não terminou o curso. Marcado, ao longo da sua formação, por arquitetos como Le Corbusier, Fernando Távora ou Alvar Aalto, começa a construir a sua própria linguagem. Surge, então, uma obra num contexto fragmentado composta por três edifícios – duas casas unifamiliares e duas geminadas – onde cada habitação se autonomiza, com acessos próprios e espaços exteriores privados. Os volumes integram-se no lote, adquirindo formas e implantações diferentes, na adaptação ao terreno e às ruas envolventes. Esta linguagem compositiva, que se reflete na organização, distinta, dos espaços interiores das habitações, entra em conformidade com a arquitetura vernacular portuguesa, de Távora – no recurso a materiais tradicionais, com expressividade própria, como a alvenaria, o granito, a madeira. Da mesma forma que os vãos de uma fachada da Casa de Ofir de Távora remetem para o desenho dos da capela de Ronchamp de Corbusier, também a fachada poente desta obra de Siza demonstra um semelhante tratamento de luz e composição das aberturas dos vãos.

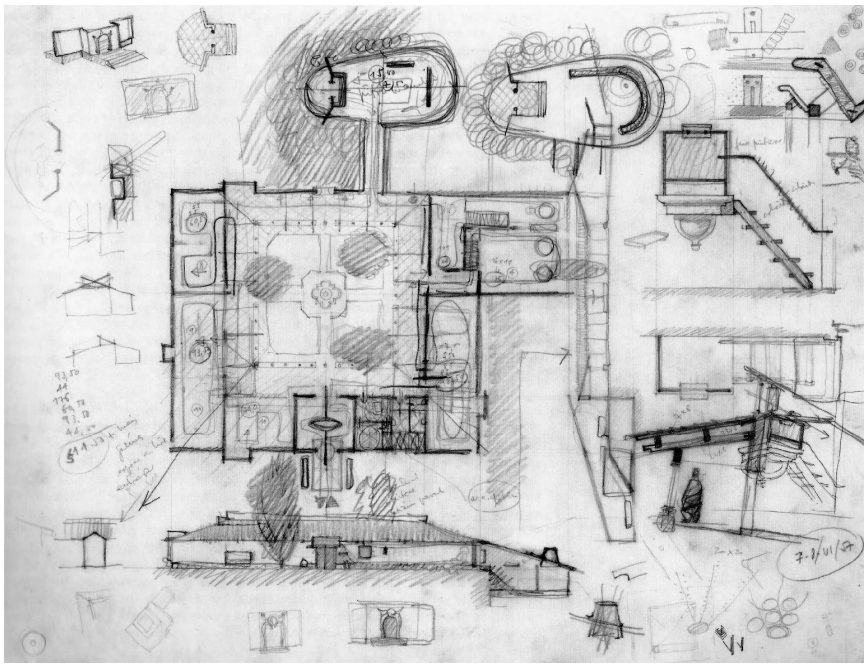
Desta forma, e tendo em conta a pequena dimensão do ateliê de "vão de escada", acredita-se que este seria um espaço onde havia lugar para a criatividade de cada colaborador, sem ver o seu contributo anulado ou desprezado. Siza relembra que se vivia "um grande ambiente, porque Távora, sendo uma pessoa com um espírito muito claro, muito firme, decidido nos seus objectivos, mantinha uma relação com os colaboradores de bastante liberdade. Tinha a paciência de deixar as pessoas expressar-se até um limite quase insuportável, qualidade pouco comum num arquitecto".[138]

Em 1958, Távora sugere e proporciona a Siza a realização e concretização autónoma de dois projetos em Leça, que já teriam sido iniciados no seu ateliê, a piscina da Quinta da Conceição e, posteriormente, a casa de Chá da Boa Nova, que foram,

[137] Álvaro Siza Vieira - Textos e debuxos. In Carlos Castanheira; Pedro De Llano - Álvaro Siza: obras e proxectos. Centro Galego de Arte Contemporânea: Electa, 1995, p. 61
[138] *Idem,* p. 204



21.



22.

21. Planta do projeto do Parque Municipal da Quinta da Conceição, Matosinhos, 1957, Fernando Távora

22. Esquissos de estudo das ruínas do claustro da Quinta da Conceição, Matosinhos, Fernando Távora

assim, o ponto de partida para a sua saída. No primeiro trabalho, Siza recorda as dificuldades e os problemas que surgiam, assim como o tempo despendido, que contribuíam para o seu crescente empenho no projeto. Távora optou pela mudança de autoria e convenceu o cliente de que essa seria a opção mais favorável já que, segundo Siza, o seu mestre "talvez se tenha desesperado e, como não queria ferir-me, disse-me: «É melhor fazeres isso no teu estúdio.»" [139]. No segundo projeto, da casa de Chá, Távora pertencia à equipa que ganhara o Concurso Nacional de Anteprojetos[140] e, deliberadamente, afastou-se, ainda que tenha continuado a par de todo o processo e decisões projetuais. Ficou decidido que a proposta de Siza seria a melhor e, assim, Távora, que confiava no talento e dedicação do seu colaborador, encarregou-o de liderar e orientar a equipa que desenvolveria o projeto.

A Quinta da Conceição sofreu intervenções entre os anos 1956-60, com a construção do pavilhão de ténis, de Távora, e da piscina, de Siza. A intervenção de Távora pretende, essencialmente, estabelecer a unidade da quinta, através da introdução de novos elementos, como um pavilhão de ténis, ou percursos e escadas, sem colocar em causa os elementos preexistentes de uma intervenção do século XV, da qual restava uma avenida, a capela, o claustro e tanques. Esta obra surge na vida do arquiteto, a par da Casa de Ofir, numa fase de descoberta e de consolidação e concretização das suas ideias e de uma nova linguagem.

O desenho do pavilhão, elemento de 'referência' da quinta, tem em atenção a sua relação com o lugar, a topografia e a paisagem. Távora respeita a história e a memória do lugar. Traça, então, um percurso principal, com diferentes níveis, rematado pelo pavilhão de ténis, e divide, ainda, o terreno de modo a deixar espaço para a construção futura da piscina de Siza, a norte. Ao longo da quinta desenha percursos secundários, e outros elementos, como bancos, que demonstram a preocupação do arquiteto em respeitar a história e o traçado do local. Recupera, ainda, alguns elementos preexistentes, como por exemplo um portal monástico manuelino. Por outro lado, o respeito pelo traçado e pela integração da obra no terreno é contrariada com o desenho de uma escadaria que articula duas alamedas ortogonais de cores diferentes – amarela e vermelha – na relação dos muros com a natureza e com o jardim preexistente.

---

[139] *Ibidem*

[140] Composta por Fernando Távora, Álvaro Siza, Alberto Neves, António Meneres, Botelho Dias e Joaquim Sampaio

23.

24.

25.

23. Pavilhão de Ténis, Quinta da Conceição, Matosinhos, 1958, Fernando Távora

24. Casa Taliesin West, Scottsdale, Arizona, 1937, Frank Lloyd Wright

25. Maison Louis Carré, Yvelines, França, 1957, Alvar Aalto

O pavilhão de ténis, projetado em 1958, é o ponto de referência de toda a intervenção que, segundo o arquiteto, do ponto de vista funcional, "não serve para nada", sendo esse "o elogio máximo" que se pode fazer. O objetivo do pavilhão seria, então, para criar "um objecto dotado de presença, que afirmasse o eixo dos campos de ténis e que servisse como ponto de referência."[141] Surge um edifício de uma água, apoiada numa única viga transversal de betão que, por sua vez, se apoia em quatro pilares de granito que rompem de uma parede branca a norte, no piso superior. No piso inferior optou-se pelo granito. Távora opta por uma composição de planos, que respeita os materiais e a escala, equilibrada entre a domesticidade e uma mais austera. A arquitetura do edifício remete para algumas referências, como é o caso de Alvar Aalto ou de Frank Lloyd já que, segundo William Curtis, "é possível reconhecer que no telhado angular e flutuante do Pavilhão de Ténis se ouçam os ecos da Casa Taliesin West de Wright (1937) (…) e da Maison Carré de Aalto (1957)."[142] Apesar da sua viagem aos Estados Unidos e ao Japão ter sido posterior ao projeto, foi anterior à construção, tendo contribuído, assim, para a introdução de alguns pormenores, como o corrimão e a caleira que remetem para os templos japoneses. Desta forma, é uma obra moderna que compila várias referências: influências de arquitetos estrangeiros, com técnicas construtivas tradicionais e regionais, materiais modernos e nacionais, com detalhes da arquitetura japonesa.

À semelhança do que o autor pretende na Casa de Ofir, também no Pavilhão procura fazer um *composto* de vários fatores. Estamos perante uma fusão entre a vanguarda moderna e a arquitetura tradicional, uma arquitetura que se relaciona "com tudo que a envolve, ainda que tal não seja aparente, ou evidente (…) [e que] habita o mundo da simplicidade e de magia" que Siza encontra no "Pátio Vermelho" da Quinta da Conceição.[143]

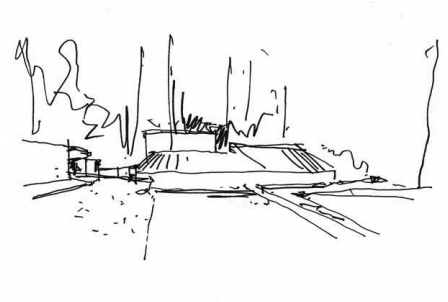
Mais tarde, Álvaro Siza tem a oportunidade de fazer o projeto para a piscina, cuja construção é concluída em 1965, no extremo nascente da quinta, onde existiria um tanque antigo. Nesta obra, o arquiteto assume a sua modernidade, numa referência a

[141] Fernando Távora In Ana Dominguez Laiño [et al.] - *Fernando Távora: desenhos de viagem, projectos.* [S.l.]: C.O.A.G., 2002, p. 66

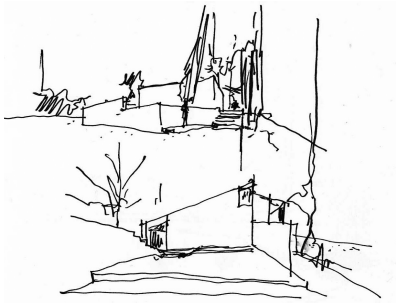
[142] Tradução livre da autora: "it is possible that in the floating, angled roof of the Tennis Pavilion one encounters echoes of both Wright's Taliesin West (1937) (…) and of Aalto's Maison Carré (1957)" William Curtis - Memória e criação: o Parque e o Pavilhão de Ténis de Fernando Távora na Quinta da Conceição. In J. A. Bandeirinha - *Fernando Távora: Modernidade Permanente* [S.l.]: Associação Casa da Arquitectura, 2012, p. 128

[143] Álvaro Siza (1992) - *A propósito da arquitectura de Fernando Távora*. Porto: Civilização Editora, 2009, p. 112-113

26.



27.



28.

29.

30.

31.

26 a 30. Piscina da Quinta da Conceição, Matosinhos, 1965, Álvaro Siza

31. Villa Mairea, Finlândia, 1938-39, Alvar Aalto

Alvar Aalto e ao organicismo nórdico na resposta ao local. Como referido, se Távora privilegia a relação do homem e da terra na sua arquitetura, Siza pensa o projeto segundo a especificidade de um sítio. Esta obra é organizada em função de um percurso, marcado por uma sucessão de muros brancos, escadas e plataformas, que anunciam as instalações da piscina, sem que se estabeleça desde logo contacto visual com essas. Também o recinto das piscinas é composto por desníveis, escadas, terraços, plataformas de betão e de relva, permitindo ao utilizador usufruir do espaço e explorar e determinar o seu próprio percurso.

Na aproximação ao espaço passa-se, inevitavelmente, pelos edifícios de apoio à piscina, dispostos em L: o dos balneários, de dois pisos e de cobertura de uma água, e outro de serviços de bilheteira, cafetaria e arrumos, de cobertura plana. "Situando-se entre a modernidade e os resíduos de uma condição rural, o conjunto tanto pode ser entendido pela essencialidade abstracta das suas paredes brancas, como pela escala pitoresca de um pátio agrícola", numa preocupação entre a tradição e a arquitetura moderna.[144] Também o sistema construtivo conjuga a tecnologia tradicional com a moderna, onde as paredes espessas em alvenaria de granito, rebocadas de branco, apoiam a laje maciça de betão. A fachada da zona de vestiário apresenta uma particularidade: um vão, que abrange os dois pisos, feito apenas de barrotes verticais de madeira, sem qualquer outra proteção, apelando ao contacto direto do interior com a natureza envolvente. Segundo Eduardo Fernandes, é um tema abordado por Alvar Aalto, que utiliza elementos de madeira verticais como definidores do espaço em algumas das suas obras, como é o caso da Villa Mairea, na Finlândia, de 1938-39.[145] A forma como o arquiteto resolve os detalhes de carpintaria, com *iroko* vermelho, no seu contraste com as paredes brancas e os pavimentos em betonilha, remetem, igualmente, para uma "clara filiação com o mestre Finlandês".[146]

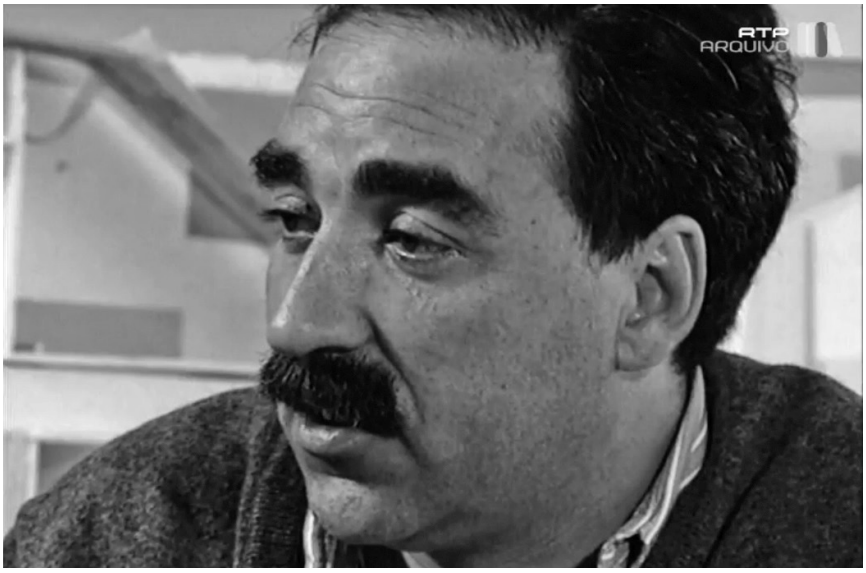
A maior preocupação de Álvaro Siza ao realizar as primeiras obras era considerar a pedagogia de Távora e transpô-la para os seus projetos, isto é, a sua "humana condição, abertura, prudência, compreensão, permissividade por vezes,

---

[144] Paulo Martins Barata - Piscina da Quinta da Conceição. In Luiz Trigueiros - *Álvaro Siza: 1954-1976.* Lisboa: Blau, 1997, p. 43

[145] "Se revela mais adequado a um temperamento nórdico do que aos hábitos puritanos dos matosinhenses da época". "Apesar da colocação recente de uma película de plástico em frente à metade superior deste vão, numa tentativa tosca e abusiva de criar um filtro translúcido entre interior e exterior, os balneários não cumprem a sua função completa, por "falta de privacidade" (a acreditar no testemunho de funcionários e utentes)" Eduardo Fernandes, *op. cit.*, p. 218

[146] Paulo Martins Barata, *op. cit.*, p. 44



32. Eduardo Souto de Moura, no seu ateliê, 1993

dúvida, vontade, intransigência".[147] Admite, ainda, que não existem "relações estreitas formais entre mim e Távora, assim como não existem entre mim e Souto de Moura. Certamente existem influências no que se refere às ideias sobre a arquitectura."[148]

> *"A boa arquitetura emerge de uma continuidade já existente e faz a sua contribuição para a que a sucede."* [149]

Numa lógica de transição geracional, sucede-se a Fernando Távora e Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura. Este formou-se em arquitetura pela ESBAP em 1980 e cada vez dá mais valor e importância a esta sua formação, "porque na altura não havia praticamente aulas, eram experiências"[150]. Antes de se formar, entre os anos 1974 e 1979 trabalhou com Álvaro Siza e, em 1981, começou a lecionar na Faculdade de Arquitetura do Porto. Foi, ainda, professor convidado de algumas escolas internacionais.

Os primeiros anos de estudante deste arquiteto, no início da década de 70, ficaram marcados por uma pedagogia essencialmente teórica "onde se exercitava pouca Arquitectura."[151] No seu quarto ano surge o Processo SAAL, marcado pelo regresso à prática do desenho, que se torna um instrumento primordial da ação social do arquiteto. A estratégia é pensada e justificada pela necessidade de uma construção racional e económica, adaptada às necessidades da população e ao contexto temporal e espacial.

Álvaro Siza ficou responsável pelo Bairro de S. Vítor, de 1974-77, onde contou com a colaboração de alunos, entre os quais Souto de Moura. Este projeto introduz temas que influenciam, mais tarde, o percurso deste colaborador, nomeadamente o seu interesse pela ruína: "descobri a ruína exactamente em S. Vítor e nos *croquis* do Siza."[152] Este tema surge, aqui, associado a novas construções, sendo abordado em diferentes perspetivas: a demolição, no caso de algumas construções em ruína; a recuperação e reconstrução de habitações existentes; a simulação, através da construção

---

[147] Álvaro Siza, *op. cit.*, p. 112

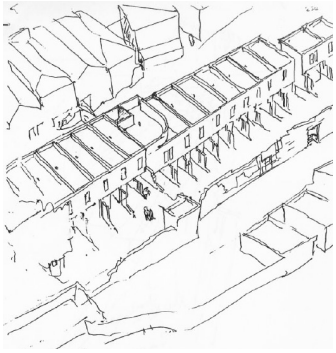
[148] Álvaro Siza In Antonio Esposito; Giovanni Leoni - *Fernando Távora, Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 9

[149] Tradução livre da autora: "Good architecture emerges from a previous continuity, and makes a contribution to what happens afterwards." Souto de Moura In Nuno Grande - Regreso a Casa. In *El Croquis nº 146.* Madrid: El Croquis Editorial, 2009, p. 9

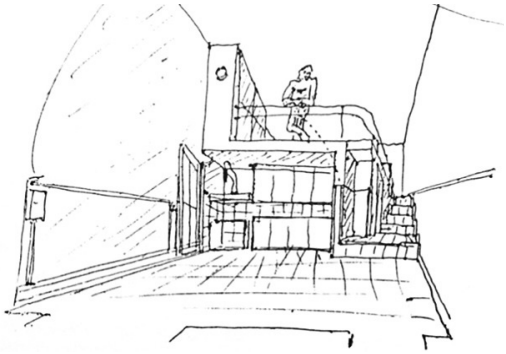
[150] Souto de Moura In Carlos Lopes - *Arquitectura e Modos de Habitar | Eduardo Souto Moura*. Porto: CIAMH, 2012, p. 18

[151] Souto de Moura In Nuno Grande; Anne Wermeille - *Entrevista a Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura*. 2012

[152] Souto de Moura In Jorge Figueira - *Reescrever o Pós-Moderno. Sete entrevistas. Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura, Manuel Graça Dias, Manuel Vicente, Pancho Guedes, Tomás Taveira, Paulo Varela Gomes.* Porto: Dafne Editora, 2011, p. 26



33.



34.

35.

36.

33 a 35. Esquissos e fotografias do bairro de S. Vítor, Porto, 1974-77, Álvaro Siza

36. Bairro de S. Vítor, Porto, 1974-77. Estado atual

de muros fragmentados entre as casas, de modo a criar pátios externos; e, ainda, como objeto de projeto, isto é, opta-se por manter um muro preexistente, arruinado, em frente às habitações, respeitando a memória do local e, simultaneamente, organizando o espaço público. Sintetizando, preserva-se e restaura-se o local, respeitando o seu passado histórico e aproveitando o existente insalubre, para criar espaços de qualidade, apesar da condicionante económica.

É no âmbito desta experiência pedagógica que Álvaro Siza convida Souto de Moura para colaborar no seu ateliê e foi com ele que aprendeu "a reconhecer a importância do desenho no projecto"[153]. Esta colaboração tornou-se marcante e essencial para a sua formação, onde, como anteriormente referido, o "ateliê-escola" surge com grande relevância e, de certa maneira, com mais importância que a componente académica.

No último ano do curso recebeu um convite para fazer o projeto do Mercado de Braga, como autor, no âmbito de um pedido da Câmara Municipal, tendo trabalhado com o arquiteto Manuel Fernandes Sá. Mais tarde participou no concurso para a Casa das Artes e com o prémio recebido estabeleceu o seu ateliê. Iniciou, desta forma, a sua atividade profissional e, consequentemente, de docência. Ao contrário do que terá sido a sua formação pedagógica e com o que apreendeu trabalhando para Siza, lecionou na FAUP com o objetivo de "levar o desenho e o projecto ao centro da atenção".[154]

Souto de Moura saiu do ateliê de Siza num período intenso e experimental, onde cada projeto era diferente do próximo. Siza tinha como suporte os arquitetos que o seduziam, como Alvar Aalto e Robert Venturi, por exemplo. A linguagem da sua arquitetura não era fixa e, por isso, quando Souto de Moura iniciou a sua atividade profissional optou por caminhos diferentes, por linguagens e referências que lhe despoletavam particular interesse. Percebeu que não conseguiria chegar a nenhum lado se mantivesse a gramática de seu mestre.[155]

O seu primeiro projeto, o Mercado Municipal de Braga, 1980-84, revela a influência de arquitetos que, desde cedo, entraram na sua vida, como Aldo Rossi e Mies van der Rohe. Dois extensos muros, que ultrapassam os limites do edifício que estabelece os espaços internos do mercado, definem o projeto na "ideia [de] criar uma

[153] *Ibidem*
[154] *Ibidem*
[155] V. Nuno Grande - Regreso a Casa. In *El Croquis nº 146.* Madrid: El Croquis Editorial, 2009, p. 9

37.

38.

39.

37 a 39. Mercado Municipal de Braga, 1980-84, Eduardo Souto de Moura

rua aberta, um fragmento de cidade com condições de instituir uma malha urbana"[156] e um percurso que interliga dois pontos isolados da cidade. Ao tema do plano, exercício formal predominante na arquitetura de Mies van der Rohe, associa a maneira de pensar o projeto e a cidade de Aldo Rossi[157], na conceção de um projeto que pretende interligar e estruturar a cidade.

Em determinados momentos, surgem planos perpendiculares aos dois longos planos longitudinais, que ora determinam os limites físicos do edifício, ora estabelecem percursos e circunstâncias importantes, como a entrada. Ao tema dos planos, o arquiteto alia a conjugação de diferentes materiais, texturas e estereotomias, optando por muros brancos, de betão rebocado, e tradicionais, de pedra.

Se no exterior predomina a presença dos muros, no interior uma malha de pilares prevalece, que modela, ordena e define o espaço. É desenhada, então, uma sucessão ritmada de pilares estruturais que determina a sua linguagem e organização espacial, e liberta os planos verticais do plano horizontal da cobertura. Ainda, com intenção de destacar os pilares da cobertura, assim como de resolver a estrutura de um todo, sem comprometer a individualidade das suas partes, Souto de Moura opta por destacar a base e o capitel dos pilares, alterando o seu material e cor. Desta forma, aos muros que determinam percursos e movimento, Souto de Moura alia o sistema de pilares que cria e diferencia momentos de paragem, mantendo a sua especificidade e independência.

Com o passar do tempo, a malha urbana que o projeto queria estabelecer, cresceu demasiado, "a cidade cresceu em seu redor, mas o mercado não prosperou, e o edifício começou a decair."[158] Optou-se, assim, em 1999, por requalificar o Mercado e convertê-lo em equipamento cultural, instalando uma escola de dança e de música, e manter o seu carácter de percurso de ligação de dois centros da cidade. Nesta nova intervenção, a ruína tornou-se matéria de projeto, já que o arquiteto propõe a remoção da cobertura, mantendo os pilares e a sua armação à vista, em memória à preexistência. Jorge Figueira considera que este projeto e o da Casa das Artes "davam sinais de uma

[156] Eduardo Souto Moura - Mercado de Braga e café do mercado. In Antonio Esposito; Giovanni Leoni - *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 76

[157] V. Aldo Rossi - *A arquitectura da cidade*. Lisboa: Edições Cosmos, 1977. Neste texto, escrito em 1966, Aldo Rossi entende a cidade como uma arquitetura coletiva, de criação da sociedade, que se constitui e constrói ao longo do tempo, adquirindo consciência e memória de si própria. "a partir da arquitectura, talvez mais do que de quaisquer outros pontos de vista, se pode chegar a uma visão que globaliza a cidade e consequentemente a compreensão da sua estrutura", p. 147. Assume, ainda, que "no que respeita à constituição da cidade é possível proceder por factos urbanos definidos, por elementos primários (…) alguns destes elementos assumirão o valor de monumentos, quer pelo seu valor intrínseco, quer por uma particular situação histórica (…)." p. 129.

[158] Thom Andersen - *Reconversão*. Vila do Conde: Curtas Metragens C.R.L. 2012, min. 24

determinação e radicalidade expressiva" com um "forte impacto disciplinar", tornando-se a "'saída' mais *performativa* e bem sucedida da Escola do Porto."[159]

> *"O Távora nunca foi um grande entusiasta do Alvar Aalto, foi sempre mais adepto de Wright e de Corbusier; o Siza foi sempre adepto de Alvar Aalto, mesmo trabalhando com Távora; eu, trabalhando com Siza, era mais adepto de Mies Van der Rohe e depreciava as curvas de Aalto. Acho portanto difícil encontrar um corpus de referências único na Escola do Porto, ainda que haja coesão nos métodos de ensinar e de projectar."* [160]

Souto de Moura vê nas referências e nas preexistências uma oportunidade de confirmação e confrontação para "limitar a angústia na fase de projecto".[161] É essencial uma base teórica e um corpo de referências, não só para justificar um determinado método de projeto, como para não ceder aos problemas de linguagem, tornando-os parte essencial da arquitetura, a par do programa ou do cliente.

As suas referências não se limitam a arquitetos ou obras de arquitetura, mas, muitas vezes, dizem respeito a outras artes e disciplinas. É o caso de Herberto Hélder, poeta português muitas vezes referenciado por este autor, ou de Donald Judd e Dan Flavin, artistas "minimalistas" americanos. Souto de Moura transpõe uma ideia minimalista para a sua arquitetura, que implica não a simplificação, mas a dissimulação de sistemas complexos ou a expressão mínima dos sistemas construtivos, o que despoletou, consequentemente, o seu interesse pelo arquiteto Mies van der Rohe. Para além dos mestres com quem estabeleceu contacto direto, como Fernando Távora e Álvaro Siza, também Aldo Rossi é outro arquiteto de referência que, por sua vez, deu a conhecer outros artistas italianos, como Giorgio de Chirico e Mario Sironi. Considera, ainda, Jean Nouvel, David Chipperfield e Herzog outros arquitetos interessantes, na maneira como resolvem os problemas, procurando e testando soluções.[162] A este leque de referências, Souto de Moura acrescenta, referindo, por vezes, o seu interesse por

[159] Jorge Figueira - *Escola do Porto. Um mapa crítico*. Coimbra: EDARQ, 2002, p. 108
[160] Souto de Moura In Nuno Grande; Anne Wermeille - *Entrevista a Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura*. 2012
[161] Souto de Moura In Monica Daniele, *op. cit.*, p. 438
[162] V. Souto de Moura In Nuno Grande - Regreso a Casa. In *El Croquis nº 146.* Madrid: El Croquis Editorial, 2009, p. 10 e p. 23

Richard Neutra ou Karl Friedrich Schinkel, "uma das chaves do Movimento Moderno."[163]

Foi através de Rossi e da sua teoria que Souto de Moura se apercebeu da autonomia da arquitetura enquanto disciplina. Identifica-se, ainda, com este arquiteto noutras maneiras de entender e fazer arquitetura: na analogia enquanto método de projeto, isto é, na maneira como interpreta as memórias e as exterioriza; na interiorização do papel do cliente, processo essencial ao projeto, pensando, desde logo, na vivência futura do edifício; na valorização da forma relativamente à função. Também como Rossi, Souto de Moura cria arquitetura para a cidade, onde o lugar se torna material de projeto. A leitura que se faz da cidade e do local ajuda a determinar e conformar o projeto: se, por um lado, um edifício pode contribuir para a unificação e ligação de partes da cidade, como o Mercado de Braga, por outro lado, um projeto pode não perturbar o preexistente, como a Casa das Artes. "Ser rossiano significa para mim compreender a cultura, compreender a história da minha cidade, dos meus lugares, da minha memória, e envolver-me neles, seguindo uma lógica pessoal e emocional."[164]

Em Mies van der Rohe, Souto de Moura admira e adapta a sua arquitetura à "simplicidade da construção", à "clareza dos meios tectónicos" e à "pureza dos materiais"[165]. Se, por um lado, se coloca na alçada de Rossi, que considera a experiência essencial para gerar a forma arquitetónica, por outro, como Mies, é na construção que vê essa força geradora da forma.

> *"A arquitectura de Souto de Moura (...) mistura formas e referências, intercala exigências do lugar e do programa, valoriza contemporaneamente o pormenor e o geral, acolhe a circunstância como nutrimento primordial e a diferença como princípio base da arquitectura".* [166]

A obra de Souto de Moura não se reduz a uma temática, ideia ou linguagem. Os temas são diversos e necessários na procura da resposta à realidade e às problemáticas

[163] Souto de Moura In Luiz Trigueiros - *A ambição à obra anónima numa conversa com Eduardo Souto Moura*. 2000, p. 31

[164] Souto de Moura cit. por Seixas Lopes In Pedro Bandeira; André Tavares - *Eduardo Souto de Moura: atlas de parede: imagens de método.* Porto: Dafne, 2011, p. 135

[165] Giovanni Leoni - *À procura de uma regra. A arquitectura de Eduardo Souto de Moura.* Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 33

[166] *Idem*, p. 19

que se colocam. De um modo geral, os temas da modulação, da repetição e da relação entre regra e exceção, acompanham a obra de Souto de Moura. "Trabalhar com a regra e descobrir um módulo" é algo fundamental, já que é preciso ter um "ponto de partida", para que não se instale "o caos."[167]

Outras temáticas vão pontuando a sua obra. O tema das ruínas e de um certo romantismo associado a estas é o que este arquiteto explora com mais entusiasmo, pois considera ser a condição natural da obra: umas vezes encarada como material de projeto, outras como elemento de validação da construção nova e, ainda, por vezes, preservada, para a sua fixação no tempo. Também a arquitetura desprovida de uma mensagem direta, sem um propósito, que se exprime "mas não por imposição de um arquiteto", como é o caso da arquitetura anónima e da arquitetura industrial, é um tema que lhe desperta algum interesse.[168]

Ainda o tema da construção se torna, muitas vezes, matéria primordial formal do projeto. É habitual conjugar diferentes métodos e sistemas construtivos num só edifício, combinando, por conseguinte, diferentes sistemas linguísticos. Para cada projeto desenha, atualizando, pormenores repetidos, constituindo, assim um "'manual' que fixa regras e procedimentos rigorosos para uma arquitectura que não requer rigor".[169]

Siza considera que a arquitetura de Souto de Moura transparece serenidade, apesar de "quase insólita" pela sua complexidade e peculiaridade, já que num espaço reduzido conjuga diversos "momentos de transformação do desenho", como materiais, texturas e cores.[170] É uma arquitetura que toma forma a partir de esquissos de alçados que imediatamente conferem ao edifício e ao espaço uma identidade própria.[171]

A obra de Souto de Moura, composta por diferentes elementos e conceitos, mostra-nos um arquiteto que aprecia a plasticidade e a autenticidade dos materiais. Nas suas construções desenha-se o criador profundamente conhecedor da construção que revela competência na manipulação desses materiais. Conhecimento e competência aliam-se na criação de espaços profundamente enraizados na sua história, mas que não

---

[167] Souto de Moura In Nuno Grande, *op. cit.*, p. 9

[168] Souto de Moura In Monica Daniele, *op. cit.*, p. 437

[169] Giovanni Leoni, *op. cit.*, p. 31

[170] Álvaro Siza (1989) - Souto de Moura. In C. Morais – *01 textos*. Porto: Civilização Editora, 2009, p. 69

[171] V. Souto de Moura In Nuno Grande - Regreso a Casa. In *El Croquis nº 146.* Madrid: El Croquis Editorial, 2009. "When I visit the works site, the first thing I do is to review that things that are not right." (p. 18); "The elevation is a drawing of a face, the first expression of a person; it is what makes us fall in love. The section reveals the truth and displays the intrinsic rules that prove the congruence of things." (p. 16)

deixam de ser modernos na sua conceção. É uma arquitetura atenta ao lugar, dissimulada ou evidenciada neste, dependendo do seu carácter, ao tempo e à sua função; constitui um importante potenciador da história, ao mesmo tempo que confere alargamento à contemporaneidade. "Interessa-me procurar a naturalidade dos materiais, dos sistemas e também da forma (…) mais que a beleza interessa-me a conexão com a realidade, o apoiar-se no terreno, a natureza do estar"[172].

Mais recentemente, numa entrevista de 2012, Souto de Moura refere que a sua arquitetura abstrata ou neoplástica revela uma gramática de pouco alcance e, por isso, tem procurado mudar e questionar a sua linguagem. Tem pesquisado por uma gramática mais abrangente para contrariar a banalização da "souto-mourização" da arquitetura portuguesa. "Cada vez penso mais, não no gesto límpido da Arquitectura como abstracta, mas como qualquer coisa que tem a ver com as pessoas." "Antigamente havia esta ligação do material, do sistema construtivo e da linguagem; hoje (…) recorremos a situações, pontualizando as coisas e o todo é feito pelo somatório das partes, que cada vez estão mais fragmentadas."[173]

Esta mudança deve-se a diversos fatores, sendo um deles o tempo despendido fora do país e o seu contacto com novas pessoas e outros contextos arquitetónicos. O país, a cultura, a política e a rápida aceleração do tempo necessária para produzir arquitetura, despoletaram e conduziram esta vontade de mudança e experimentação.[174]

> *"O comportamento de Souto de Moura ressente-se da influência, ou talvez se deveria dizer do exemplo, de um e do outro* [Fernando Távora e Álvaro Siza]*, acrescentando atitudes totalmente pessoais."* [175]

Souto de Moura retira da arquitetura e dos ensinamentos de seus mestres, conceitos, métodos e maneiras de interpretar esta disciplina, fulcrais para a sua vida de arquiteto.

O ensinamento que Souto de Moura retira de Fernando Távora, seu professor de Projeto no segundo ano do curso, diz respeito, essencialmente, à importância do desenho, da história e da compreensão do lugar e da cultura. Távora, como

[172] Souto de Moura In Monica Daniele, *op. cit.*, p. 436
[173] Souto de Moura In Carlos Lopes, *op. cit.*, p. 22 e p. 103
[174] Souto de Moura In Nuno Grande, *op. cit.*, p. 12
[175] Giovanni Leoni, *op. cit.*, p. 24

anteriormente referido, conjuga nas suas obras o espaço moderno com a tradição local, importante lição que o estudante não esquece, já que "quanto mais é local, mais é universal"[176]. Tendo em conta as circunstâncias da sua formação, Souto de Moura ficou fascinado com o "hábito de desenhar" do mestre, já que "nunca tinha visto ninguém que o fizesse"[177]. Até então, via a arquitetura como uma disciplina intelectual, onde praticamente apenas se teorizava e discutia. Foi o seu docente que introduziu na sua formação o desenho e a "escola-ateliê". Souto de Moura recorda que Távora incentivava ao desenho e, posteriormente, "com uma caneta destruía os trabalhos evidenciando os espaços, as entradas".[178] "Foi ele que nos abriu o mundo da disciplina, do desenho, das relações da arquitectura com o mundo, o mundo físico e também cultural."[179]

Mais tarde, a experiência no ateliê de Siza proporciona-lhe um acréscimo de competência no modo de lidar com os problemas e erros e de encará-los como parte do projeto. Surge, assim, a componente pedagógica "ateliê-escola" que proporciona o contacto com a realidade. Um dia questionado acerca do seu interesse pelos edifícios de Álvaro Siza, Souto de Moura afirmou que estes "estão bem implantados, estão bem proporcionados, ficam bem nos sítios… E disse: 'os edifícios do Siza são como gatos a dormir ao sol. Ficam ali… Estão bem com eles próprios.'" [180]

Se, por um lado, Souto de Moura absorve o interesse e a maneira de encarar a História de Távora, por outro, é cativado pela maneira como Siza resolve a implantação das suas obras. Se, como mencionado, de Mies van der Rohe aprecia e colhe a sua faceta neoplástica e mínima no modo como lida com os materiais, de Siza apreende a forma como este implanta os edifícios, lidando com o seu contexto físico e temporal e, ainda, com Távora aprende a olhar para a história e a utilizá-la para compreender e valorizar a contemporaneidade, sem perder as raízes da cultura tradicional portuguesa.

---

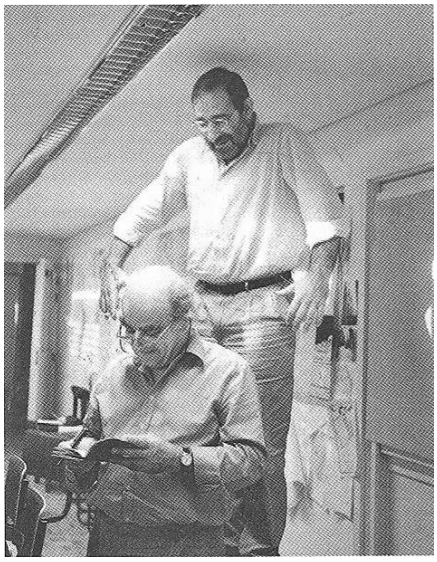
[176] Souto de Moura cita Fernando Távora In Monica Daniele, *op. cit.*, p. 435

[177] Souto de Moura In Antonio Esposito; Giovanni Leoni - *Fernando Távora, Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura.* Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 11

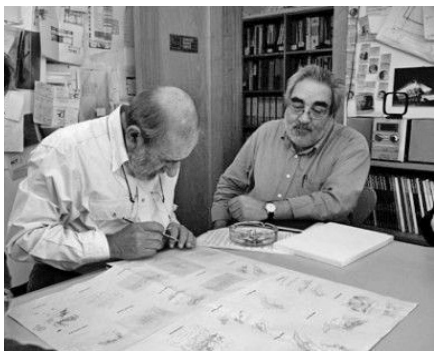
[178] Recordando, foi desta forma que Marques da Silva introduziu o ensino-ateliê da ESBAP

[179] Souto de Moura In Monica Daniele, *op. cit.*, p. 435

[180] Souto de Moura In Carlos Lopes, *op. cit.*, p. 34



40.



41.

40. Fernando Távora no seu ateliê, com Álvaro Siza. Porto, 1990

41. Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura em ateliê

1.2.1. Síntese

Como referido, com a colaboração de Álvaro Siza no ateliê de Fernando Távora, a aprendizagem e influências adquiridas foram mútuas. Se, por um lado, o ateliê foi um importante espaço de aprendizagem para Siza, enquanto complemento da Escola, também foi essencial para o seu Mestre que desde cedo reconheceu o talento do seu colaborador e discente.

O mesmo se reflete na relação mestre-aprendiz de Siza e Souto de Moura. Este absorveu não só o método de trabalhar do primeiro, como aprendeu a resolver os problemas e encarar a realidade. Por outro lado, Álvaro Siza não expressa qualquer dificuldade em reconhecer que "ele tinha referências que não faziam parte da (sua) formação" e, por isso, "a influência foi recíproca" [181]. Távora considera, ainda, que a sua influência perante estes dois arquitetos não diz respeito à qualidade arquitetónica ou ao projeto, mas "talvez na formação, também por uma questão de idade."[182]

Da mesma maneira como se acredita na possibilidade de Siza ter sido fulcral para a concretização de uma linguagem, no ateliê de Távora, que, até então, estaria apenas teorizada, admite-se também uma importância central e ativa de Souto de Moura no ateliê de Siza. Desta forma, se as gerações mais novas aprendem com as suas antecessoras, o oposto também acontece:

> *"nenhuma dependência recíproca de natureza formal, pelo contrário um entrelaçado de experiências e a troca, contínua no tempo, de ideias e conhecimentos, tanto práticas como teóricas, sobre a arquitectura."* [183]

Para concluir, é importante referir e reforçar o peso e impacto que a escola-ateliê e o ateliê-escola têm na vida destes arquitetos. Mais do que temas, referências ou linguagens pré-definidos e partilhados por esta tríade de arquitetos, o que os une é, essencialmente, o seu método de ensinar e de projetar. Partilham, ainda, o interesse por uma arquitetura de raiz humanista e coletivista, onde o desenho adquire particular

[181] Álvaro Siza In Antonio Esposito; Giovanni Leoni, *op. cit.*, p. 11
[182] Fernando Távora In Antonio Esposito; Giovanni Leoni, *op. cit.*, p. 9
[183] Souto de Moura In Antonio Esposito; Giovanni Leoni, *op. cit.*, p. 13

importância e utilidade, assim como a memória e história são respeitadas e tidas sempre em conta.

Eduardo Souto de Moura confirma que "não é certamente uma questão de linguagem ou de estilo, mais de método". Acrescenta, ainda, que, não se trata de "transposições diretas", mas de influências.[184] A forma como o professor ou mestre analisa e contempla a arquitetura e a paisagem é, para este arquiteto, essencial "roubar". Não as suas "obsessões pessoais" ou linguagens formais, mas a maneira como esse estabelece a ideia central de um projeto e o põe à prova com as suas funções técnicas, construtivas e materiais. Desta forma, mesmo trabalhando, contactando e partilhando experiências durante vários anos, os três arquitetos distinguem-se na excelência da sua arquitetura. Apesar de um "método" partilhado, de lecionar e projetar, adaptado aos seus diferentes contextos e sensível às suas subjetividades, as suas arquiteturas requerem reações, interpretações e reflexões distintas e, simultaneamente, complementares. Se, por um lado, para compreender as obras do Távora é fundamental uma "atenção crítica", por outro lado, na arquitetura de Souto Moura é possível uma "reacção imediata e espontânea".[185]

A transmissibilidade desta metodologia desenrola-se, sem ruturas, evoluindo e adaptando-se às transformações contextuais e aos entendimentos de cada arquiteto, ao longo das diversas gerações. A mesma adapta-se, naturalmente, não só a um contexto temporal, como à evolução da cidade, às modificações sentidas no ensino e ao aparecimento de novos rumos.

Deste modo, uma vez que estes três arquitetos, fulcrais para a história da arquitetura portuguesa, contribuíram para a chamada "Escola do Porto", enquanto modo de fazer e entender arquitetura, pode-se concluir que esta não apresenta um "estilo" ou linguagens formais pré-definidas e comuns. O carácter excecional da sua arquitetura depende, sobretudo, da maneira como comunicam em obra e discurso a metodologia cognitiva da Escola, "integram-na, mas não são representativos de um denominador comum: pelo contrário, são as suas mais notáveis excepções".[186]

A partir da geração sucessora de Souto de Moura, sua discente em Escola e aprendiz em ateliê, pretende-se, então, perceber de que forma esta transmissibilidade é

[184] *Idem*, p. 15
[185] Álvaro Siza In Antonio Esposito; Giovanni Leoni, *op. cit.*, p. 15
[186] Eduardo Fernandes, *op. cit.*, p. 736

absorvida. A posição que a nova geração assume em relação às aprendizagens adquiridas em ateliê, e se, por um lado, procura a continuidade de metodologias e éticas de abordagem, ou se, por outro, introduz novas maneiras de abordar e de responder aos problemas. Em resposta a estas questões, estudar-se-á no capítulo seguinte uma geração colaboradora de Souto de Moura, a partir da sua experiência em ateliê e os reflexos dessa importante formação nas suas práticas profissionais, partindo da habitação unifamiliar como tema de reflexão.

II.
O Ateliê como Escola:
a partir da obra de Souto de Moura

2.1. Eduardo Souto de Moura: habitação unifamiliar

No capítulo anterior, procurou-se estudar a relação dos arquitetos Távora, Siza e Souto de Moura e os seus pontos de encontro e desencontro em relação ao seu entendimento pela disciplina e à maneira de abordar e resolver os problemas que surgem, naturalmente, na conceção da arquitetura. Considerando as modificações contextuais, temporais e pedagógicas que atravessam as três gerações, assim como as vivências, experiências e entendimentos de cada arquiteto, sugere-se a transmissão de uma metodologia sem ruturas, mas com transformações, onde o desenho, o lugar, a história e as referências adquirem posição de destaque.

No presente capítulo, estuda-se uma nova geração, colaboradora de Souto de Moura, a partir da sua experiência nesse ateliê. Aborda-se, num primeiro momento, a partir de entrevistas realizadas a ex-colaboradores, a metodologia do ateliê do seu mestre na abordagem e resolução de problemas, e o modo como a assimilam e transferem para a sua arquitetura e o seu atual ateliê. Seguidamente, numa tentativa de compreender de que forma essa transmissão influencia e transparece na arquitetura dos colaboradores, procede-se à análise de habitações unifamiliares de Souto de Moura que contaram com a sua colaboração para, posteriormente, confrontar com obras suas após essa experiência de ateliê. Deste modo, a partir desse paralelismo entre as obras, os seus temas e, ainda, a maneira destes arquitetos fazerem e entenderem a arquitetura, perceber-se-á de que forma o ateliê, como espaço complementar pedagógico, se torna relevante para a formação de um arquiteto.

2.1.1. Metodologia do ateliê de Souto de Moura

"Interessado no valor operativo da história e no reconhecimento do lugar como ponto de partida para o projecto, Souto Moura encontra na linguagem do Movimento Moderno as bases para a construção de um discurso renovador em tempo de pós-modernidade." [1]

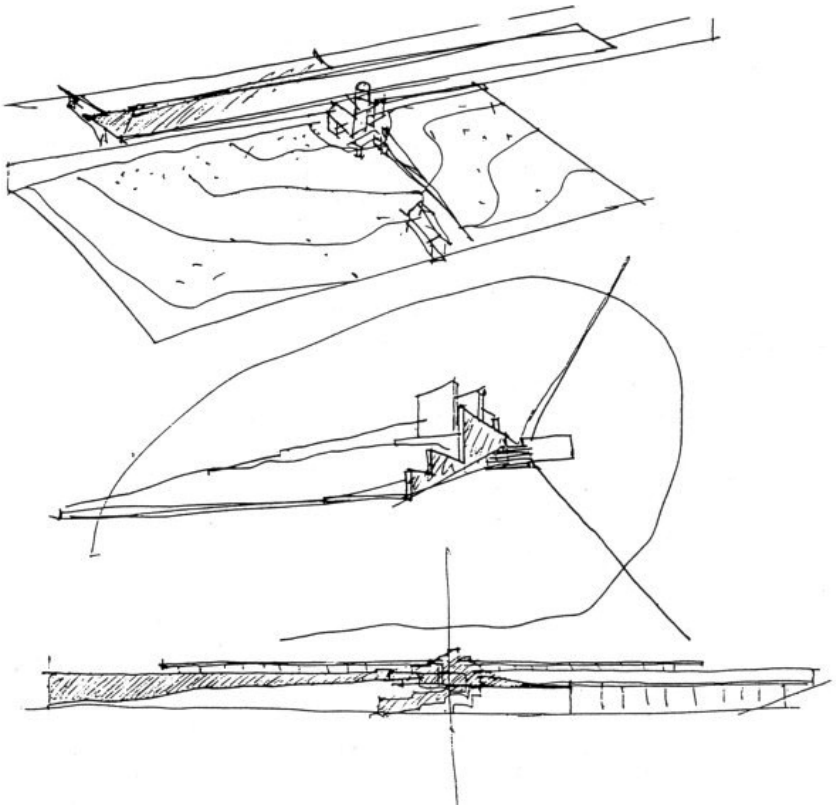
Eduardo Souto de Moura, aos princípios da arquitetura moderna, alia a preexistência, o passado e a história, temas essenciais e respeitados na sua arquitetura, herdados dos seus mestres próximos, Fernando Távora e Álvaro Siza. A história, a preexistência construída, teórica, real ou simulada, e, ainda, as suas referências orientam o percurso de Souto de Moura, sendo transpostos e, simultaneamente, adaptados ao presente, servindo de base à arquitetura contemporânea.

Este arquiteto considera as referências essenciais para, por um lado, justificar e confirmar determinados métodos utilizados, e, por outro, para não ceder aos problemas de linguagem e torná-los parte essencial da sua arquitetura. As relações que estabelece com outros arquitetos e artistas que admira, essencialmente no início do seu percurso, permanecem ao longo da sua obra. Não necessariamente no que diz respeito a aspetos formais e estéticos, mas aos processos de abordagem dos projetos e, ainda, à emoção e entusiasmo como cada um olha para a arquitetura. "A formação de um arquitecto é ter não uma, não duas, não três, mas muitas referências até ao ponto de ficarem no subconsciente e aparecerem quando é preciso."[2]

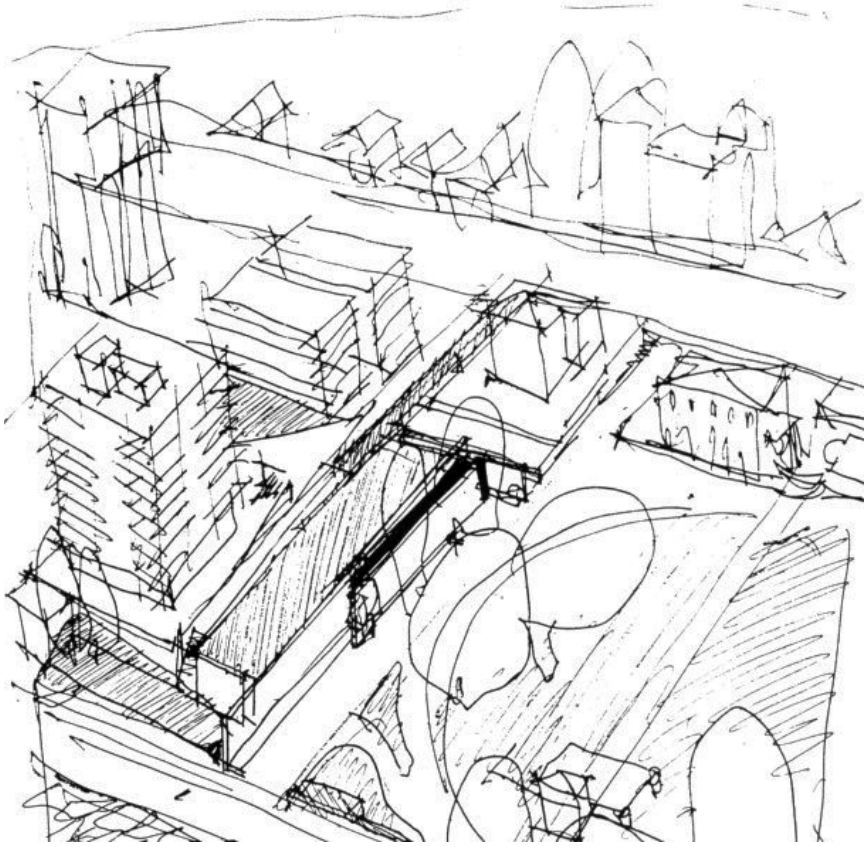
Souto de Moura estabelece contacto com a realidade e com a prática profissional arquitetónica, pela primeira vez, com Álvaro Siza, no projeto do Bairro de S. Vítor do SAAL, descrito no capítulo anterior. A partir desta experiência, Souto de Moura transpõe para os seus primeiros projetos o respeito pela história e pela preexistência do local, real ou dissimulada, de modo a justificar a arquitetura que ali concebe. Conhecedor da importância da história para a elaboração da arquitetura contemporânea, este arquiteto explora e percorre a história da arquitetura, adaptando temas como o uso

[1] Maria Alexandre Castro - *História e Tradição na Arquitectura Contemporânea Portuguesa. Cinco Obras de Arquitectura em Centros Históricos.* Porto: FAUP, 2008, p. 170

[2] Álvaro Siza In Luís Pereira Miguel; Rita Alves - Siza Vieira: "Trabalhar com o arquitecto Távora foi melhor do que qualquer estágio". In *Prémio Estágios em Portugal e no Mundo*. 2013



42.



43.

42. Esquisso do Mercado de Braga, 1980-84, Eduardo Souto de Moura

43. Esquisso da Casa das Artes, Porto, 1980-88, Eduardo Souto de Moura

do pátio, a relação com a natureza e com o lugar e o seu fascínio pela ruína, à contemporaneidade das suas obras.

> *"Quando comecei a minha actividade profissional trabalhava pelas manhãs no escritório de Álvaro Siza e pelas tardes com outro arquitecto. Aos fins de semana fazia pequenos projectos para mim."* [3]

Recapitulando, a atividade profissional de Souto de Moura inicia-se com o projeto do Mercado de Braga, "uma experimentação importante para o desenvolvimento futuro" da sua arquitetura [4]. Um ano mais tarde, estabeleceu o seu ateliê com o concurso para o projeto da Casa das Artes, em 1981, que institui "uma importante linha da [sua] obra arquitectónica", onde "conjuga aspectos construtivos e componentes fortemente figurativos". "A complexidade e a contradição, não a simplificação, aparecem, portanto, imediatamente como o terreno de eleição de Souto de Moura".[5] Nos anos seguintes, o tema da habitação unifamiliar, seja, por um lado, para construir de raiz ou, por outro, para restaurar, foi o foco da atividade profissional deste arquiteto.

Nos primeiros anos o ateliê de Souto de Moura teria uma dimensão reduzida, onde ele projetava praticamente tudo, desde o primeiro desenho, o primeiro esquisso, ao projeto de execução. Com o avançar do tempo e, consequente, aumento do número de encomendas e mudanças de escala, o ateliê vai crescendo e o número de colaboradores aumentando. Para uma resposta pronta, as tarefas, como a execução de desenhos, de maquetes ou do projeto de execução, começam a ser distribuídas, sem pôr em causa, naturalmente, a autoria do projeto.

Apesar de notáveis diferenças temáticas, formais e espaciais das suas obras, consoante o seu contexto temporal e físico, o método de trabalho em ateliê, para a sua definição e concretização, mantém-se, ao longo do tempo. A abordagem ao problema inicia-se numa análise atenta ao lugar, permitindo essa variedade de soluções adequadas às circunstâncias dentro do mesmo programa e tipologia, como a habitação unifamiliar que será estudada posteriormente.

---

[3] Souto de Moura In Anna Nufrio - *Eduardo Souto de Moura. Conversas com Estudantes.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008, p. 73

[4] Antonio Esposito; Giovanni Leoni – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 58

[5] *Idem*, p. 59

44.

45.

46.

44 a 46. Eduardo Souto de Moura e colaboradores em ateliê, 1993

Da mesma maneira que a história surge como matéria de projeto, Souto de Moura compreende o lugar como uma realidade disponível para ser adequada, aceitando a sua transformação como uma condição da arquitetura. É fundamental, por vezes, transformar e manipular o local, para estabelecer uma relação e adaptação entre a natureza e a arquitetura. "O sítio é um pressuposto (…) é um instrumento (…) é aquilo que se quer que ele seja."[6]

Segundo os seus colaboradores, entrevistados[7], existia uma fase inicial onde se testavam e desenhavam diversas soluções e, a partir desses desenhos, o projeto ia-se encaminhando e focando nos temas centrais da sua arquitetura. Existiam, sempre, duas abordagens complementares, uma sempre atenta ao contexto, ao programa, ao cliente, ao financiamento e às leis, e outra, mais subjetiva, de acordo com a história e as referências.

O lugar é estudado e registado de modo intensivo, analisando, compondo, fotografando e, acima de tudo, desenhando sem deixar nada ao acaso, de modo a perceber dele as suas implicações e sugestões. Já diria o seu mestre, Álvaro Siza, que "a ideia está no 'sítio', mais do que na cabeça de cada um, para quem souber ver, e por isso pode e deve surgir ao primeiro olhar" [8]. Como sugere Nuno Graça Moura, referindo-se ao processo do ateliê de seu mestre, "no desenho do lugar já aparecia a sua própria solução"[9].

Em cada projeto há uma investigação, onde os colaboradores livremente intervinham e propunham. Olhando de maneira descomprometida para o passado e ciente de que é necessário memória para se fazer arquitetura, as referências surgiam no decorrer do projeto, fossem arquitetónicas ou de outras áreas, como as artes plásticas, a literatura ou o cinema. "Na parede do seu escritório, um conjunto diversificado de imagens: desenhos de projectos recentes (…) uma fotografia de Herberto Hélder, entre outros rostos e desenhos. (…) sem uma hierarquia reconhecível, imagens decorrentes da produção própria do escritório"[10].

---

[6] Souto Moura In Luiz Trigueiros - A ambição à obra anónima numa conversa com Eduardo Souto Moura. Lisboa: Blau, 2000, p. 30

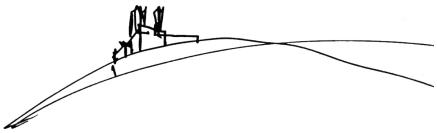
[7] As entrevistas realizadas a Camilo Rebelo, Francisco Vieira de Campos, Graça Correia, João Carreira, José Fernando Gonçalves, Nuno Graça Moura, Paula Santos e Pedro Mendes pela autora da presente dissertação encontram-se em anexo.

[8] Álvaro Siza Vieira - Um arquitecto foi chamado. In Carles Muro – *Álvaro Siza. Escrits*. Barcelona: Edicions UPC, 1994, p. 17

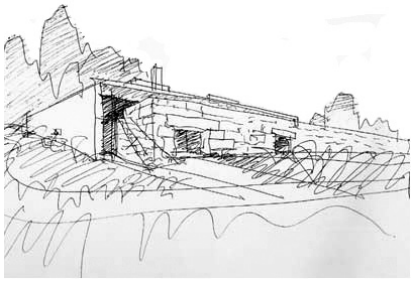
[9] Nuno Graça Moura, anexo II. 38

[10] Pedro Bandeira; André Tavares - *Eduardo Souto de Moura: atlas de parede: imagens de método.* Porto: Dafne, 2011, p. 10

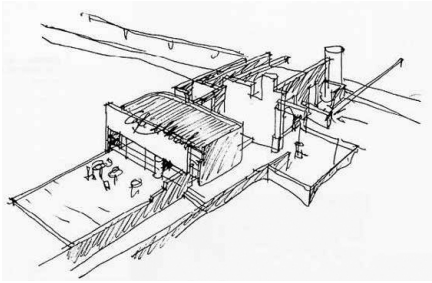
47.



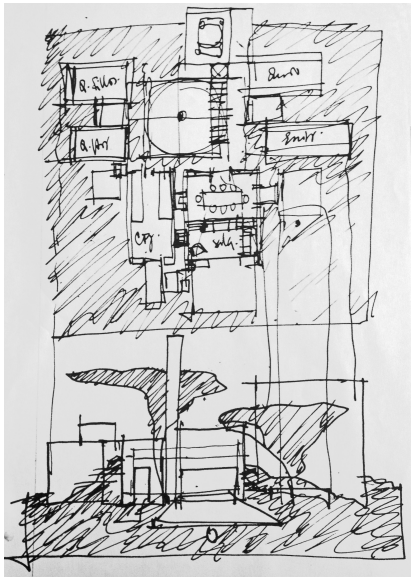
48.



49.

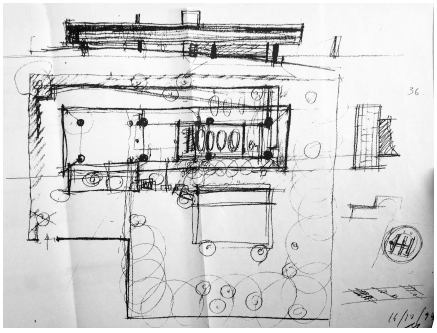


50.



51.

52.



53.

Esquissos de diversos projetos ao longo da vida de Eduardo Souto de Moura

47. Casa em Nevogilde 2, 1983-88

48. Casa em Tavira, 1991-96

49. Casa em Bom Jesus, 1989-94

50. Café do Mercado de Braga, 1982-84

51. Casa na Serra da Arrábida, 1994-2002

52. Casa em Baião, 1990-93

53. Casa em Cascais, 1994-2002

Na procura de uma solução a partir do local ou na utilização de referências para a confirmação de algumas opções tomadas, o desenho surge como o instrumento fulcral para a sua realização. De acordo com os seus colaboradores, Souto de Moura sempre utilizou o desenho de modo exaustivo, com uma vontade constante de apurar, redesenhando e testando. Era importante que o desenho, instrumento de rigor e aferição, comunicasse com eficácia. Muitas vezes os primeiros esquissos abrangiam, desde logo, todas as ideias e linguagens, desde as formais e espaciais às construtivas. Os seus cadernos e folhas eram o "laboratório de afinação do projeto".[11]

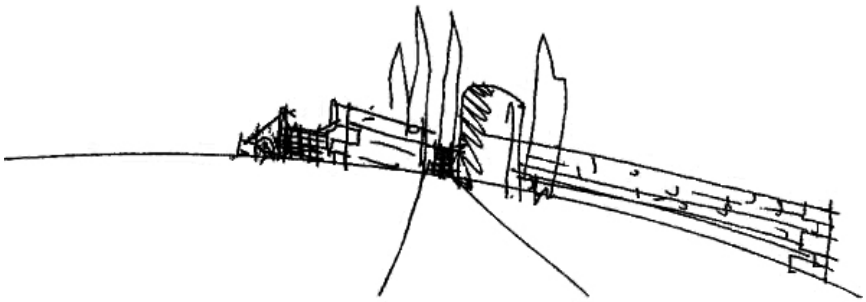
Após a definição, a partir de esquissos, da estratégia de desenvolvimento do projeto, transmitia a informação aos seus colaboradores que começavam a transformar em desenho rigoroso. Num processo contínuo, Souto de Moura frequentemente corrigia, acrescentava e transformava. As plantas, cortes e alçados eram elementos desenhados inúmeras vezes.

Aliadas aos desenhos surgiam as maquetes a diferentes escalas. Da mesma forma que o desenho era levado à exaustão, também as maquetes eram feitas sem limites. Souto de Moura intervinha nestes instrumentos de trabalho, colando, acrescentando, transformando. Serviam para perceber a topografia e a forma como o edifício se relaciona com o local, assim como para ajustar proporções e escalas. "Para mim, as maquetes sempre têm sido um método de trabalho idóneo para comprovar os pontos críticos de uma ideia, para controlar o projecto desde o princípio."[12]

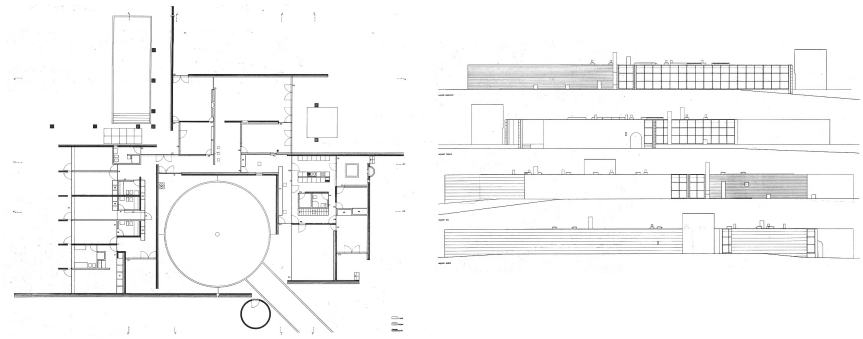
Deste modo, Souto de Moura inicia sempre os projetos com esquissos. Traça a planta de maneira a verificar "se o programa está correcto" e desenha perspetivas de modo a recriar "a atmosfera volumétrica do projecto". Regista, ainda, em fotografias e transmite toda a informação obtida a um dos colaboradores. Este começa a produzir uma maquete de dimensão tal que "quase seja possível meter a cabeça dentro" para detetar os erros, enquanto outro concebe desenhos a partir desta. O arquiteto refere, ainda, que para trabalhar com alguma eficácia e segurança, as maquetes são preferíveis aos *renders*, já que enquanto as primeiras reconstituem a ideia do projeto, os segundos deturpam a perceção dos espaços. Quando se pensava estar a começar a chegar a algumas soluções, estas eram postas em causa. Começava a pensar o projeto noutro

[11] Pedro Mendes, anexo II. 23

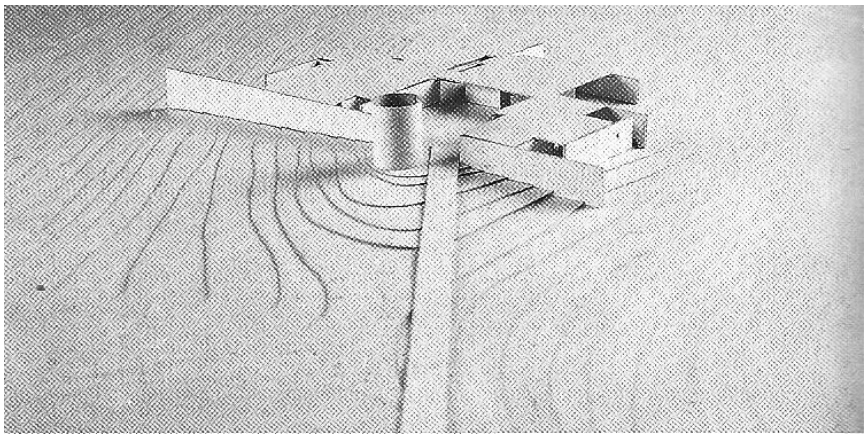
[12] Souto de Moura In Anna Nufrio, *op. cit.*, p. 61



54.



55.



56.

54 a 56.
Processo "*Esquisso-desenhos-maquete*" da Casa em Alcanena, 1987-92, Eduardo Souto de Moura

ponto de vista, provocando problemas para poder questionar, avançar e voltar a intervir no projeto. [13]

Quando um novo projeto surgia no ateliê, começava-se a projetar com o mesmo entusiasmo de como quem estivesse a fazer a primeira obra, era "uma nova oportunidade para começar tudo do zero"[14]. Independentemente da escala, do programa, do local ou do cliente, e com organização e dinâmica do trabalho, recomeçava-se o processo esquissos-desenhos-maquetes. Era fulcral visitar os locais, desenhá-los, controlar distâncias, registar tudo para recomeçar.

Ainda a maneira como se relacionava com o cliente, a ida às obras e os erros, de conceito ou de obra, faziam parte do processo de projeto.

"Eu não gosto muito da imagem do arquitecto que educa o cliente".[15] Souto de Moura inicia o projeto de uma casa, como se esta fosse para ele. Ao desenhar um esquisso imagina-se a viver e mover naqueles espaços, transformando-se, mudando de identidade. Tenta estabelecer um equilíbrio entre a liberdade de se expressar e as ideias e conversas com o cliente, considerando que o resultado final de um projeto onde o cliente decide por si mesmo ou onde o arquiteto se impõe é "desastroso".

Por fim, as idas às obras eram importantes, para se manter contactos com as circunstâncias[16] e os problemas reais. Uma vez que os erros detetados em ateliê são distintos dos problemas que se verificam no local, cabe ao arquiteto, a partir das contradições e adversidades, compreendê-los e resolvê-los. Souto de Moura apercebe-se de que a sua arquitetura não está preparada para os erros de obra, ao contrário da de Álvaro Siza, que lida mais facilmente com esses problemas. Enquanto Siza, pelo contacto que estabeleceu com Fernando Távora e com os seus sistemas construtivos tradicionais, consegue estabelecer uma nova linguagem a partir do erro, Souto de Moura desenha os pormenores das suas obras "tão ao limite que quase não podem ser modificados".[17]

---

[13] Souto de Moura explica o método de trabalho no seu ateliê em Anna Nufrio, *op. cit.*, p. 61-63

[14] João Carreira, anexo II. 45

[15] Souto de Moura In Anna Nufrio, *op. cit.*, p. 62

[16] Fernando Távora - *Da organização do espaço*. 6ªed. Porto: FAUP, 2006.

Távora, em 1962, faz uma leitura da 'circunstância' de modo diferente da aqui considerada. Para este arquiteto a circunstância "será aquele conjunto de factores que envolvem o homem, que estão à sua volta e, (…) a esses haverá que juntar os que resultam da sua própria existência, do seu próprio ser." Considera fatores para além das formas preexistentes, naturais ou humanas, como "o pensamento científico ou a religião, a economia ou a sensibilidade, a política ou a filosofia (…) sendo certo que todos, mais ou menos, estão na base de qualquer forma (…)" p. 22

[17] Souto de Moura In Anna Nufrio, *op. cit.*, p. 70

Sintetizando, no ateliê de Souto de Moura trabalha-se num processo contínuo e constante, na procura do resultado final do objeto arquitetónico, onde a análise do lugar, o papel do desenho, de esquisso e rigoroso, as maquetes e o diálogo entre os intervenientes do projeto, desde arquiteto, colaboradores a clientes, se revelam essenciais. A arquitetura desse ateliê, de entusiasmo e paixão, vista "não como uma profissão, mas como uma forma de viver", é feita "não com preocupação, não com dedicação, mas com obsessão".[18]

2.1.2. Habitação Unifamiliar: Casos de estudo

Relativamente à sua arquitetura de habitação unifamiliar, Eduardo Souto de Moura refere, em 1989, que:

> *"Há 14 anos, desde o "meu" primeiro projecto que continuo sempre a desenhar a mesma casa, como se de uma obsessão se tratasse. Embora sempre iguais, são diferentes, porque os sítios e as pessoas assim o merecem. Começo sempre por projectar a mesma casa, para a mesma pessoa, embora com vários pseudónimos, e se possível, como diz Aldo Rossi «sem jamais me distrair com pessoas ou coisas que considero inúteis, considerando que o progresso na arte e na ciência dependem desta continuidade e firmeza, as únicas que permitem a mudança»."* [19]

Durante muitos anos, o programa da habitação unifamiliar constituiu a maioria das encomendas dos ateliês. Trata-se de um importante exercício de arquitetura, onde se experimenta uma ideia de arquitetura até ao ínfimo pormenor da construção. Faz parte da prática de qualquer ateliê e, ainda, dos cursos de arquitetura, surgindo assim na base da formação de um arquiteto e consolidando-se ao longo da sua prática profissional.

A casa é vista como um programa de experimentação, que "com o moderno e com as suas derivações funcionais, se tornou clara a sua ampla possibilidade ensaística,

[18] Souto de Moura In Thom Andersen - *Reconversão*. Vila do Conde: Curtas Metragens C.R.L. 2012, min. 62

[19] Eduardo Souto Moura - Casas. In Antonio Esposito; Giovanni Leoni – *Eduardo Souto de Moura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 92

primeiro organizacional e, em paralelo e por dedução, plástica."[20] A partir deste entendimento, Souto de Moura realiza os seus projetos de habitação unifamiliar, com uma linguagem "que primeiro manipulou – neoplástica e moderna – e que agora pretende rever – informal, «artística» e pós-moderna."[21]

Na década de 90, Souto de Moura considera a tipologia da casa a mais complexa da história da arquitetura e que, apesar das inúmeras soluções determinadas pelo programa, contexto geográfico e pelas circunstâncias, a sua obra advém de um determinado "tipo". Se, por um lado, considera desenhar sempre a *mesma casa*, para a *mesma pessoa,* por outro, afirma que são sempre *diferentes*, já que os clientes e os locais *assim o merecem*.

Tendo em conta as casas que construiu nessa época, que serão analisadas de seguida, e as suas semelhanças concetuais, poderá dizer-se que quando Souto de Moura menciona a *mesma casa* se refere a uma mesma linguagem formal e construtiva. Desenha-as *para a mesma pessoa*, uma vez que se coloca no papel do futuro residente: "tenho que viver completamente na casa que estou a projectar, senão não a percebo (…) tenho que virtualmente viver naquela casa".[22] No entanto, são *diferentes* porque se adaptam ao contexto geográfico, rural ou urbano, tipo de cliente, uma pessoa ou uma família, e ainda à sua função programática, se são casas permanentes ou de férias.

Clarifica, ainda: "Quando projecto uma casa é como se a fizesse para mim (…) sou sempre eu quem se move e actua nesse cenário. Imagino-me a viver como o meu cliente; mudo de identidade e transformo-me (…) eu não sei fazer nada que não goste e que não me emocione realmente."[23] Deste modo, adaptando-se aos diferentes fatores de localização e programa, Souto de Moura considera que há "uma obsessão sobre um 'tipo'":

> *"O sistema construtivo é quase sempre o mesmo: paredes, tecto e pavimento em continuo, em betão armado, e quando necessário um pilar metálico fora do contexto (ajuda a definir espaços).*

[20] Souto de Moura In Ana Vaz Milheiro [et al.] - *Eduardo Souto de Moura : vinte e duas casas.* Casal de Cambra: Caleidoscópio, D.L., 2006, p. 9
[21] *Ibidem*
[22] Souto de Moura In Monica Daniele - *Entrevista Biográfica a Eduardo Souto de Moura.* Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 435
[23] Souto de Moura In Anna Nufrio, *op. cit.*, p. 62-63

A segunda parede, para fazer a parede dupla, ou é em tijolo para rebocar ou em pedra, conforme o ambiente.
O que sobra, o entre muros, é fechado a vidro, variando os vãos entre alumínio e madeira, conforme o gosto e a economia.
A tipologia, quase sempre só com um piso (integra-se melhor) varia com as geografias. No norte, as casas são estreitas e compridas, com um longo corredor fechado para o exterior, por um muro que continua e define o perímetro do lote. No sul ficam isoladas no topo de uma pequena elevação e desenvolvem-se a partir de um pátio central. Foi este tema, o da topografia, que me levou a fragmentar o volume unitário para melhor adequação às curvas de nível."[24]

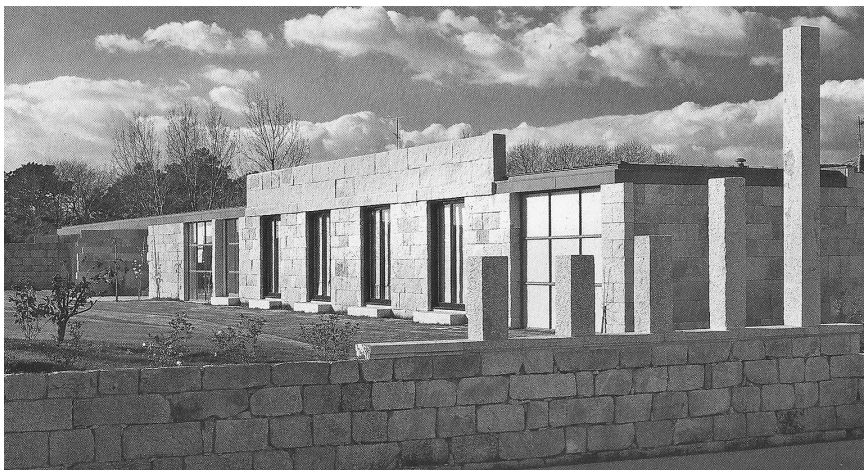
Já em 2001, depara-se com algo diferente e lembra:

"Hoje continuo a fazer casas, embora menos, e verifico que são diferentes. A casa fechada dos lados, nas traseiras e toda aberta para a paisagem com portas de correr, corria o risco da forma se transformar em "fórmula". Há alturas em que nos interessa menos a dicotomia, a elegância das fachadas, a amabilidade dos materiais e nos preocupamos mais com a "naturalidade" das coisas, a sua permanência "feliz", não degradada. (...)
Nas casas que tenho feito, está tudo determinado, pontos de luz que marcam os móveis, panos de vidro / muita luz, muros contínuos sem aberturas, só lanternins.
Hoje as casas que estou a desenhar são menos "preto-e-branco", têm variações: o volume por vezes decompõe-se, as plantas sofrem inflexões, ângulos. Desenho portas e janelas, não há só luz e sombra, há penumbra, filtros, hierarquia." [25]

A partir desta descrição geral pessoal acerca dos seus projetos de habitação unifamiliar, segue-se a análise de algumas casas que, por um lado, demonstram e

[24] Eduardo Souto Moura - Casas. In Antonio Esposito; Giovanni Leoni, *op. cit.*, p. 92-93
[25] *Idem*, p. 93

57.



58.

57. Casa no Gerês, 1980-82, Eduardo Souto de Moura

58. Casa em Nevogilde 2, 1983-88, Eduardo Souto de Moura

clarificam esta sua explicação e, por outro, são projetos que contaram com a colaboração de alguns arquitetos de uma geração mais recente, dos quais os eleitos para o estudo desta dissertação: José Fernando Gonçalves, Graça Correia, Francisco Vieira de Campos, Pedro Mendes, Camilo Rebelo e Nuno Graça Moura.

Em 1980, com a adaptação de um celeiro em ruínas para uma casa de fim de semana, no Gerês, Eduardo Souto de Moura inicia um percurso determinado, essencialmente, pela elaboração de habitações unifamiliares. Como referido, estes projetos são vistos como um exercício de arquitetura, onde Souto de Moura recompõe, ensaia constantemente e coloca à prova os princípios da sua metodologia.

O tema da ruína surge frequentemente, numa primeira fase do trabalho de Souto de Moura, como a base do projeto que facilita a introdução do novo. Vista como parte da história e da memória, é utilizada, por vezes, como uma preexistência que apoia a construção do novo, aproveitando restos de ruínas ou de outras obras existentes. Se, por um lado, é utilizada como "estádio de contemplação, como aconteceu no Gerês", por outro, tem uma função meramente "operacional".[26]

Neste seu primeiro projeto de habitação unifamiliar, no Gerês, 1980-82, a ruína existente é mantida com a intenção de se tornar "quase obra natural, anónima"[27], onde se destaca a sua simplicidade e aparência envelhecida. Como acontece em obras posteriores, Souto de Moura mantém a imagem original da construção, da ruína, respeitando o passado e a memória locais, construindo o novo projeto no seu interior. Na casa em Nevogilde 2, de 1983-88, a ruína surge, também, como tema de projeto, "é uma construção simples, baseada num muro e num conjunto de formas organizadas em volta disso; um método que recuperei em outras casas, como na de Alcanena"[28].

A casa em Alcanena, 1987-92, contou com a colaboração de, entre outros, José Fernando Gonçalves. "Os primeiros esquiços do projecto apontavam para uma vila romana"[29] que Souto de Moura teria visitado nas imediações.

O terreno encontrava-se desenhado por vinhas dispostas paralelamente, interrompidas pontualmente por caminhos quase ortogonais. Esta simetria da paisagem permaneceu. A casa foi, então, implantada no topo de uma pequena elevação situada praticamente no meio do terreno, não apenas pela sua centralidade, mas principalmente

[26] Souto de Moura In Luiz Trigueiros, *op. cit.*, p. 31
[27] *Ibidem*
[28] Eduardo Souto Moura - Casa em Nevogilde. In Antonio Esposito; Giovanni Leoni, *op. cit.*, p. 142
[29] Souto de Moura In Ana Vaz Milheiro [et al.], *op. cit.*, p. 37

59.

60.

59 e 60. Casa em Alcanena, 1987-92, Eduardo Souto de Moura

pela relação de visibilidade que essa localização permitia estabelecer com a envolvente. Desta forma, os habitantes podem usufruir de uma vista extensa da paisagem que, por sua vez, é marcada por esta construção que se torna uma referência local importante.

A imagem que aparece aquando do acesso à habitação é uma sucessão de muros, que se prolongam no espaço exterior da casa, constituindo os limites de um pátio central. O desenho da cobertura estimula a sua dissimulação, provocando no usuário que se aproxima do edifício, não a imagem de um volume pontuado por vãos, mas uma composição irregular de muros ortogonais, geométricos, entre os quais se desenvolvem espaços interiores e exteriores separados por vidro.

Os eixos ortogonais do projeto, de modo a não se sobreporem às linhas do terreno, "fixando-se melhor na paisagem"[30], sofreram uma rotação de 45 graus. Desta forma, o único acesso existente é um percurso paralelo às vinhas e oblíquo ao edifício que culmina com a entrada num pátio quadrangular. Esta rotação do edifício permite, ainda, a perceção da existência de diferentes materiais e evita que se pense ser uma casa em pedra, "efectuando a rotação mostro o reboco, denuncio a fachada de pedra mas deixo perceber que a casa não é de pedra".[31] Esta variação de materiais sente-se, essencialmente, no exterior, e complementam-se, sem se anularem.

Souto de Moura optou por desenhar uma casa tripartida, onde a cada elemento corresponde um determinado programa: quartos, salas e serviços. Estes três corpos desenvolvem-se, assim, em torno de um pátio central, onde uma galeria em 'U' foi desenhada de modo a garantir as circulações. O arquiteto menciona a imensidão desta habitação, referindo que "decididamente são três casas unidas por um pátio"[32].

No pavimento do pátio quadrangular as pedras utilizadas desenham a forma de um círculo, reforçando a sua centralidade. É o culminar do percurso de acesso ao edifício e, simultaneamente, o espaço de receção e entrada das diferentes *casas*.

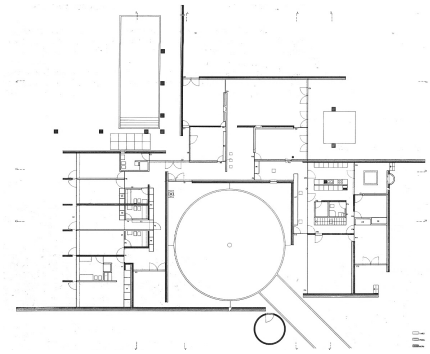
O material utilizado no revestimento dos muros, elementos marcantes e determinantes no desenvolvimento do projeto, não é sempre o mesmo. Vêem-se muros brancos, de pedra e de tijolo. "Três volumes, três materiais: a fachada principal é em pedra, para os quartos utilizei uns tijolos (…), o resto está em reboco branco"[33]. Desta forma, a aparência do edifício varia consoante o ponto de vista do observador. Se, por

[30] *Ibidem*

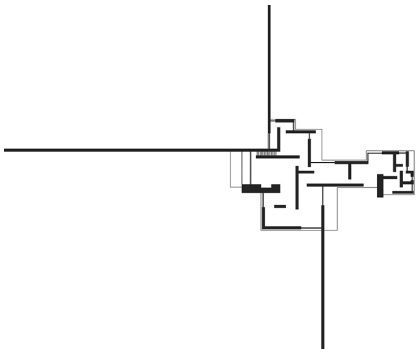
[31] Eduardo Souto Moura - Casa em Alcanena e casa 1 em Miramar. In Antonio Esposito; Giovanni Leoni, *op. cit.*, p. 143

[32] *Ibidem*

[33] *Ibidem*

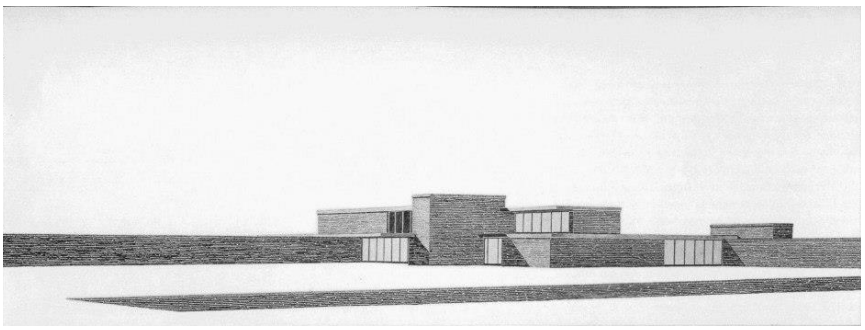


61.



62.

63.



64.

61 e 63. Casa em Alcanena, 1987-92, Eduardo Souto de Moura

62 e 64. Casa de Campo em Tijolo, 1923, Mies van der Rohe

um lado, as paredes brancas contrastam com a paisagem e lhe oferecem destaque, por outro, a textura, a variação de cor e estereotomia dos revestimentos de tijolo e pedra, aproximam a casa às cores e texturas da paisagem.

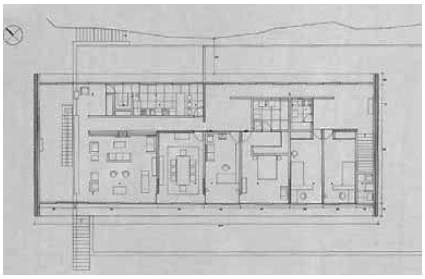
O vidro espelhado é o material utilizado para separar o espaço interior e exterior, assumindo transparência a partir do interior e refletindo a paisagem, no exterior. Desta forma, é uma barreira física que, quando o edifício é observado de fora, simula a continuidade dos muros no reflexo, preservando a privacidade dos residentes, e, quando observado no interior, permite a visualização do prolongamento real destes muros no exterior.

Da mesma forma que o exterior é lido como um conjunto de planos, também o espaço interior se desenvolve a partir destes elementos. A possível leitura da existência de três volumes é substituída por um conjunto de planos que não se intercetam. Elementos como escadas, pequenos pátios, portas ou o prolongamento de um dos planos além dos limites do espaço interior, permitem a individualização das paredes. Esta leitura de um edifício feito por 'planos' ao invés de 'volumes', reforçada pelo prolongamento dos planos além dos limites do espaço interior, intensifica a ideia de uma casa aberta para o exterior. Apesar de se desenvolver em torno de um pátio, este é apenas um espaço de chegada, descoberto, que não estimula a relação visual com os espaços interiores e entre estes. Com o prolongamento dos muros, surgem outros pátios de dimensão inferior para cada programa, quartos, zonas de estar e serviços.

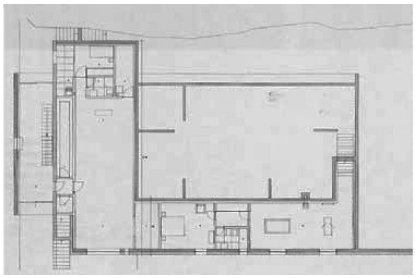
Souto de Moura projeta, assim, uma das suas primeiras casas, em Alcanena, segundo alguns princípios que herda de seus mestres e de outras referências. Esta casa insere-se e integra-se no território, sem se fundir diretamente com a paisagem. O arquiteto analisa, compreende, depura e critica as características do local, fazendo destas parte do processo de projeto, influenciando a arquitetura do edifício, apesar de ser um contexto com poucas referências: "No Porto é impossível não ter uma referência (o deserto físico não existe), existe sempre um muro, uma árvore, um penedo. (…) quando estive em Alcanena, só havia uma vinha…"[34]

A horizontalidade dos muros e a aparente arbitrariedade do seu comprimento parece ter como principal referência a arquitetura e espacialidade neoplasticista de Mies van der Rohe. A continuidade espacial interior-exterior e a depuração das formas, dos

[34] Souto de Moura In Luiz Trigueiros, *op. cit.*, p. 30



65. Planta do piso superior



66. Planta do piso térreo

67.

68.

65 a 68. Casa em Bom Jesus, Braga 1989-94, Eduardo Souto de Moura

planos e dos muros, são características próprias do espaço neoplástico. Souto de Moura acentua, de certa forma, essa continuidade espacial através de um prolongamento vertical dos planos que dissimulam a cobertura. Pelo contrário, nas obras de Mies, a cobertura aparece como um plano horizontal independente que assenta nesses planos verticais. O próprio Souto de Moura menciona "a relação desta sua obra com a Casa de Campo em Tijolo de Mies, de 1923", "primeira obra em que Mies explora a espacialidade neoplástica".[35]

A ideia da redução de um edifício aos seus elementos fundamentais e a plasticidade dos materiais são, ainda, próprias da arquitetura neoplástica de Mies. Esta casa em Alcanena remete, ainda, para uma ideia de ruína, por essa redução da arquitetura aos seus elementos estruturantes, os muros. À arquitetura vernacular, local, o arquiteto conjuga a arquitetura moderna de Mies.

José Fernando Gonçalves e Graça Correia foram dois dos colaboradores de Souto de Moura no projeto da casa no Bom Jesus em Braga, 1989-94. "Um projecto, duas plataformas, dois pisos, dois programas, dois sistemas construtivos, duas linguagens, duas casas numa só." [36]

À semelhança do que se estudou na obra de Alcanena, Souto de Moura dividiu esta habitação unifamiliar em *duas casas*, a que correspondem programas e materiais diferentes. O primeiro piso, em pedra, foi desenhado para os filhos e o segundo piso, em betão, para os pais.

A entrada faz-se pelo piso inferior, num átrio de pé direito duplo que permite o acesso direto ao piso superior. O piso superior, de planta retangular, divide-se em dois retângulos de igual dimensão, sendo que num se encontra o átrio de acesso, a cozinha e as salas, de estar e de jantar, e, no outro, o escritório, os quartos e outro acesso ao piso térreo. Sente-se, ainda, esta separação pela existência de dois corredores distintos. Um de acesso às zonas comuns e ao quarto dos pais, e outro de acesso aos quartos dos filhos e ao piso inferior. Através deste segundo corredor, os filhos ficam mais próximos da sala do piso inferior. Este piso é, ainda, constituído por zonas de apoio, arrumações, garagem e quartos de serviço.

---

[35] Joana Brito - *Os materiais, as formas e os espaços na Casa de Alcanena de Eduardo Souto Moura*. Porto: FAUP, 2012, p. 109

[36] Souto de Moura In Ana Vaz Milheiro [et al.], *op. cit.*, p. 53

69.

70.

69 e 70. Ruína da Casa em Baião, 1990-93, Eduardo Souto de Moura

O projeto conjuga *duas linguagens*, a tradicional e regional, da casa de pedra, com a moderna, da parede de betão, do vidro e do alumínio. Apesar de existirem *dois sistemas construtivos, duas linguagens*, a continuidade é uma importante característica desta obra, uma vez que "a pedra toca o alumínio e o vidro, entrando depois no corpo de betão; a madeira do pavimento prossegue até ao terraço; as janelas em alumínio estão suportadas por cabos inseridos na parede de pedra"[37]. Esta duplicidade de linguagens é notável tanto a nível construtivo como linguístico. Apesar da continuidade estabelecida através da 'sobreposição' e conjugação das duas arquiteturas, moderna e tradicional, Souto de Moura comunica a existência, a dualidade e a autonomia destes distintos sistemas, que utiliza em pisos diferentes. Se, por um lado, adere à linguagem do Movimento Moderno, por outro, inclui os valores culturais da arquitetura portuguesa.

Como já referido, para Souto de Moura a arquitetura contemporânea deve ser feita em continuidade com o passado e os seus testemunhos e linguagens, interpretando-os e adaptando-os à realidade presente. A Casa em Baião, de 1990-93, em que Francisco Vieira de Campos colaborou, é mais um projeto onde a história e a memória são importantes para o seu desenvolvimento. A ruína aparece, novamente, como tema de projeto, onde é valorizada e atualizada para uma nova realidade. "Recuperar uma ruína para casa de fim de semana com dimensões mínimas, foi o pedido do cliente".[38]

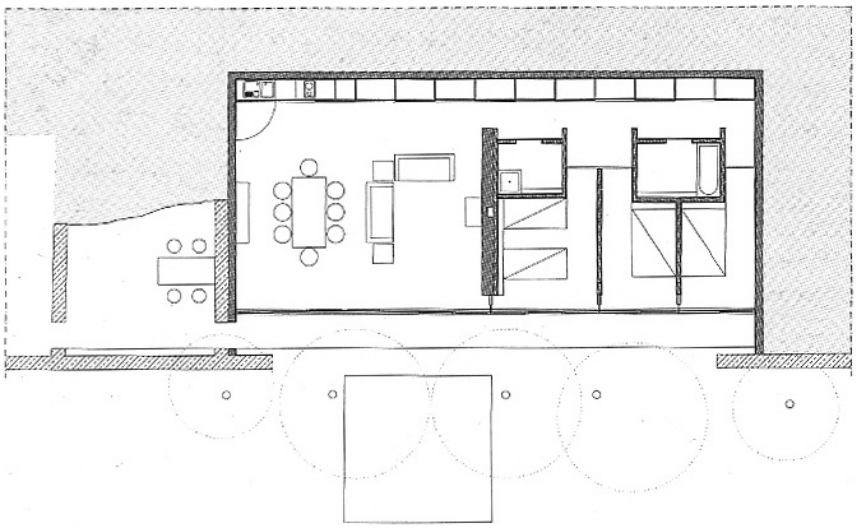
A ideia base do projeto surge, então, da ruína existente no local, que Souto de Moura aproveita para fazer um jardim fechado, desenhando a habitação adjacente a esta. Desta forma, reinventa a memória e história arquitetónica do local, onde a presença de ruínas e da pedra, revela a sua identidade.

Partindo da ideia de que o sítio, para Souto de Moura, é uma realidade que pode/deve ser transformada quando necessário, para uma relação entre a natureza e a arquitetura, a construção da Casa em Baião partiu da escavação da casa em negativo no terreno e da desmontagem de parte do muro de suporte de granito. O arquiteto começa por interpretar as qualidades e as limitações do local, estudar aspetos geográficos e históricos e, de seguida, transforma-o, reconstruindo um novo lugar com a sua arquitetura.

---

[37] Eduardo Souto Moura - Casa em Tavira e casa na Serra da Arrábida. In Antonio Esposito; Giovanni Leoni, *op. cit.*, p. 144

[38] Souto de Moura In Ana Vaz Milheiro [et al.], *op. cit.*, p. 61



71.

72.

71 a 72. Casa em Baião, 1990-93, Eduardo Souto de Moura

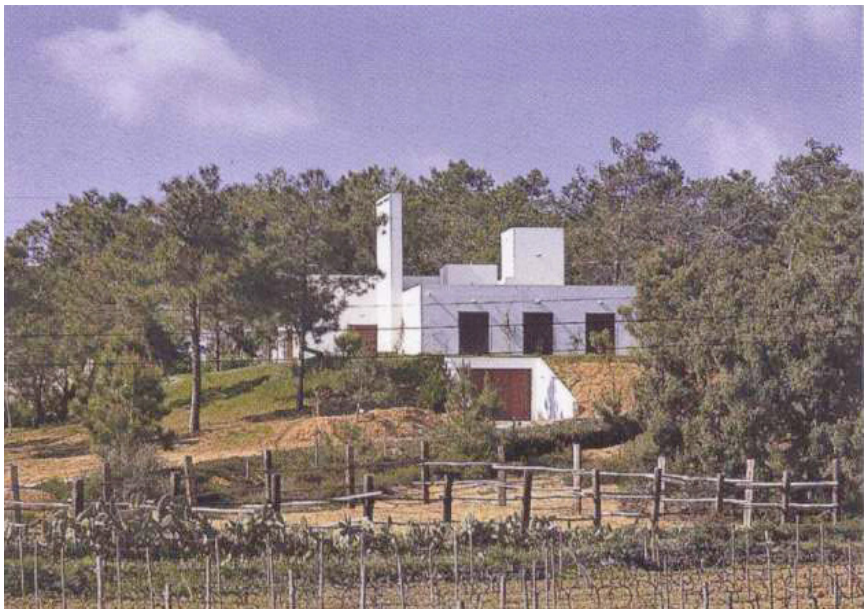
Com limitações económicas e espaciais exigidas pelo cliente, um casal e dois filhos, Souto de Moura projeta uma habitação com sala, cozinha, três quartos e serviços. Surge, então, uma "caixa de betão", de um único piso, envolvida e inserida no terreno, de cobertura ajardinada.

De planta retangular, possui três fachadas cegas e uma fachada principal a Sul, uma parede de vidro contínua. Esta permite a entrada de luz em todas as divisões da casa, assim como proporciona a contemplação da paisagem sobre o rio Douro. Sendo um projeto de dimensões mínimas, o esquema em planta é simples, na conjugação de dois módulos de igual dimensão, que realça a importância dos espaços comuns, compactando, de certa forma, os quartos. O acesso é feito pela extremidade esquerda da fachada principal, onde se acede diretamente à zona coletiva, de cozinha e sala.

Assim como as habitações unifamiliares anteriormente estudadas, também a Casa em Baião remete para uma conjugação de diferentes linguagens, onde as técnicas tradicionais dialogam com as modernas. As pedras retiradas do muro de suporte foram aproveitadas para fazer a parede central da habitação, que separa a zona comum da zona privada. A fachada de vidro, que reflete a paisagem, dissimula a espessura da laje de cobertura em betão, para não tirar destaque à ruína preexistente que lhe é adjacente. Dessa forma, o edifício parece ser constituído apenas com pedra e vidro. A vegetação envolve a ruína e a cobertura da casa, dissolvendo-a na natureza. A arquitetura e a natureza conjugam-se, onde a própria ruína "deixa de ser Arquitectura e passa a ser natureza."[39]

Apesar de um orçamento limitado, foi, ainda, possível incluir "caixilharia francesa Technal, telas suíças da Sika, *roofmate* americano da Dow, rufos e caleiras belgas (…) peças sanitárias espanholas da Roca, torneiras italianas da Mamoli portuguesa, e candeeiros italianos"[40]. A utilização de inúmeros materiais diferentes, desde o granito tradicional a elementos de outros países – que revelam que a relação com o lugar não é autêntica e genuína -, assim como de diferentes sistemas construtivos, confere a esta obra complexidade e, simultaneamente, singularidade, pelas sensações visuais, táteis, de transição de texturas, que provocam. "A simplicidade é o único pressuposto para haver complexidade."[41]

[39] Souto de Moura In Luiz Trigueiros, *op. cit.*, p. 31
[40] Souto de Moura In Ana Vaz Milheiro [et al.], *op. cit.*, p. 61
[41] Souto de Moura In Luiz Trigueiros, *op. cit.*, p. 34



73. Casa em Tavira, 1991-96, Eduardo Souto de Moura

A determinada altura da sua carreira, surge em Souto de Moura uma vontade de experimentar novos elementos do léxico da arquitetura. A Casa de Luz em Tavira, 1991-96, onde Pedro Mendes participou, foi um projeto onde novos conceitos foram testados e concretizados. "Foi a primeira vez que usei vários volumes para cumprir as funções específicas de um programa. Foi a primeira vez que abri portas e janelas numa construção. (…) Faltam-me os critérios, o programa, a escala, a proporção, e não consigo encontrá-las neste final do século XX. Consegui encontrar uma regra funcionalista que me confortou os alçados. (…) Gostei, fiquei entusiasmado, perdi o medo e penso repeti-la na Serra da Arrábida."[42]

Souto de Moura alterou a linguagem e os temas que, até então, tinha utilizado nos seus projetos. A *mesma pessoa* para quem considera desenhar a *mesma casa* assume, agora, uma nova identidade, com uma maneira diferente de abordar a arquitetura e, consequentemente, o tema da casa. Salvaguardando a ideia de que é o mesmo arquiteto, com uma única formação e com os seus princípios e convicções, "mais do que representar uma qualquer personagem que personifica o cliente, vai interpretar um determinado heterónimo que se adapta a cada situação, a cada encomenda do seu cliente."[43]

A alteração de contexto histórico e geográfico, de cultura e de topografia contribuíram, de forma relevante, para esta vontade de mudança do léxico da arquitetura. Souto de Moura muda de um contexto nortenho, onde "há mais contexto", para Tavira, no Sul, "numa colina em frente à Ria Formosa" onde não há "nada ao lado", apenas "três pinheiros".[44]

Não querendo "cortar o monte", onde posteriormente poderia inserir uma caixa, como acontece em Baião, o arquiteto optou por contrariar a ideia de um único volume e desenhar uma peça fragmentada que se adapta à topografia. Substituiu o "jogo de planos mais abstractos, um jogo de transparências e opacidades" pelo desenho de volumes onde se rasgam portas e janelas, para um maior controlo da dicotomia luz/sombra e da paisagem.[45]

---

[42] Souto de Moura In Ana Vaz Milheiro [et al.], *op. cit.*, p. 65

[43] Ana Luísa Rodrigues - *A habitabilidade do espaço doméstico. O cliente, o arquitecto, o habitante e a casa.* Minho: Universidade do Minho, 2008, p. 310

[44] Souto de Moura In Luiz Trigueiros, *op. cit.*, p. 30

[45] Souto de Moura In Ana Luísa Rodrigues, *op. cit.*, p. 305

74. Casa na Serra da Arrábida, 1994-2002, Eduardo Souto de Moura

Deste modo, de uma arquitetura de planos e muros que, por vezes, é absorvida pela natureza e pela envolvente, assiste-se, aqui, à passagem a uma arquitetura que assume uma maneira diferente de se implantar no terreno, destacando-se pela sua volumetria fragmentada. Ao invés da pedra de granito utilizada nos muros, opta-se por reboco pintado. A possibilidade de uma vista geral sobre a paisagem que os planos de vidro permitiam, assim como a luminosidade no interior das divisões, são, agora, limitadas e controladas pela abertura e dimensão dos vãos. O tema da janela, até então evitado por Souto de Moura, assume, assim, alguma importância na relação com o local e na procura dos pontos de vista para o exterior.

Partindo da fragmentação de volumes, na procura da relação com a envolvente, o programa é distribuído pelos diferentes volumes. Apesar de estes serem de alturas diferentes, a casa desenvolve-se num só piso, com a exceção da garagem no piso inferior. Desta forma, a volumetria permite destacar e distinguir os diferentes programas, a cozinha, a sala e os quartos. Os volumes dos quartos e da cozinha, a nascente e a poente, respetivamente, possuem o mesmo pé-direito, entre os quais se encontra o da sala, com um pé-direito maior. Ainda com maior destaque surge o volume das escadas de acesso à garagem e à cobertura dos quartos e da sala, mais alto que os anteriores, assim como, a chaminé, um paralelepípedo que se distingue pela sua fina espessura em contraste com a sua altura, o elemento mais alto da habitação.

O esquema da planta corresponde a esta variação e diferenciação de volumes e programas, onde os diversos deslocamentos espaciais permitem controlar a orientação das diferentes divisões para a paisagem. Consequentemente, as janelas, maioritariamente abertas até ao chão, direcionam o observador para determinados pontos de vista que o arquiteto achou por bem destacar.

Na sequência da Casa de Tavira e dessa vontade de experimentação de novas ideias, surge a Casa na Serra da Arrábida, 1994-2002, onde Camilo Rebelo e Nuno Graça Moura participaram ativamente. Simultaneamente, desenhava-se outra habitação unifamiliar, também no Sul, uma Casa em Cascais. "Na casa da Arrábida colhe-se uma frescura da procura, a vontade de uma mudança, enquanto Cascais foi um exercício infinito, atormentado por um cliente que conhecia os meus projectos precedentes até ao mínimo pormenor e pedia soluções análogas. É um projecto muito pesquisado."[46]

[46] Eduardo Souto Moura – Casa em Cascais. In Antonio Esposito; Giovanni Leoni, *op. cit.*, p. 145

75. Casa em Cascais, 1994-2002, Eduardo Souto de Moura

No projeto da casa da Serra da Arrábida, Souto de Moura deparou-se com algumas dificuldades de definição de linguagem, considerando que as experiências anteriores não se adequavam a este projeto, "as soluções «simples» esgotaram-se (…) a «forma» estava a transformar-se em «fórmula»."[47]

Numa vontade de mudança, esta obra retoma a arquitetura de volumes fragmentados, experimentada em Tavira, e o tema do pátio, como em Alcanena. Também o tema das janelas, para o controlo da luz e das vistas sobre a paisagem é retomado, numa adaptação do edifício à topografia.

A variação volumétrica apresenta, aqui, uma menor variação de alturas em relação a Tavira. Esta variação depende e varia, essencialmente, de acordo com a topografia irregular do local que determina uma organização em diferentes pisos. Ao contrário do que acontece em Baião, onde o terreno é recortado e alterado para a inserção da habitação, Souto de Moura na Arrábida opta por inserir e adaptar a arquitetura do edifício à complexidade do local e da sua topografia, procurando estabelecer continuidade entre estes dois elementos. "Fiz uns esquissos do lugar antes do projecto, tirei umas fotografias."[48]

No que diz respeito à organização em planta, esta sofre rotações e deslocações de acordo com a orientação da paisagem e, respetivamente, com os enquadramentos das vistas nas janelas. "Houve um jogo de deslocação das janelas em função da vista."[49]

O pátio de entrada, como em Alcanena, é o espaço central, de acesso, que não propõe uma relação entre os diferentes espaços da casa. No entanto, não se abre para a paisagem, permitindo apenas uma contemplação zenital, ao contrário de Alcanena.

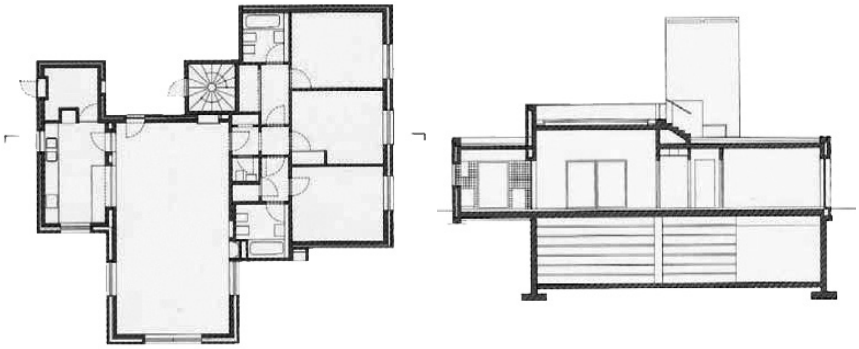
Souto de Moura organizou a planta de maneira a corresponder ao pedido do seu cliente, escritor, que queria espaços só para si. Desta forma, surgiu o desenho de uma casa que se desenvolve em torno de um pátio. De um dos lados desenhou "a parte da casa dedicada a ele", um quarto, um escritório e uma casa de banho, e num lado adjacente a este, a sala de estar e a cozinha, e ainda o acesso ao piso inferior. No piso inferior encontra-se um quarto, um escritório, casa de banho e arrumos e áreas técnicas.

Para a arquitetura da casa de Cascais, 1994-2002, devido à topografia do terreno, à sua envolvente e às exigências do cliente, surgiram ideias e linguagens díspares da

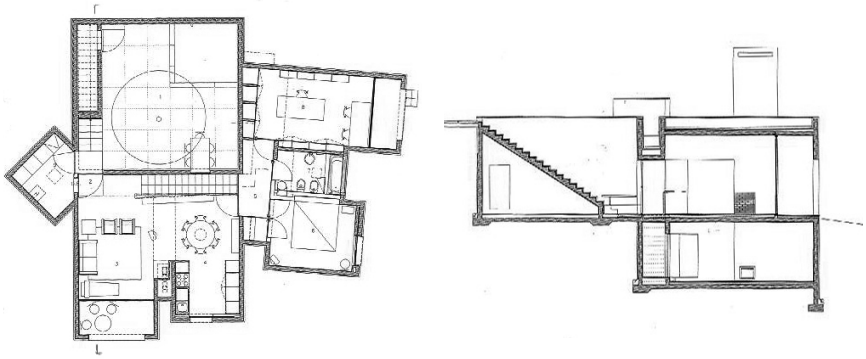
[47] Souto de Moura In Ana Vaz Milheiro [et al.], *op. cit.*, p. 83

[48] Eduardo Souto Moura - Casa em Tavira e casa na Serra da Arrábida. In Antonio Esposito; Giovanni Leoni, *op. cit.*, p. 145

[49] *Ibidem*



76.



77.

78.

Plantas e cortes

76. Casa em Tavira, 1991-96, Eduardo Souto de Moura

77. Casa na Serra da Arrábida, 1994-2002, Eduardo Souto de Moura

78. Casa em Cascais, 1994-2002, Eduardo Souto de Moura

habitação que se estava a desenhar em Azeitão. A volumetria fragmentada, adaptada às irregularidades do lugar, é agora substituída por um objeto único, implantado de maneira a que surja uma galeria debaixo do volume da habitação.

O acesso é feito por um caminho de pedra que culmina nuns degraus. No piso de entrada desenvolve-se, num dos lados, a sala e a cozinha e, para o outro, quatro quartos, escritório, e, ainda, uma sala de apoio. No piso inferior, de dimensão reduzida, encontram-se a garagem, áreas técnicas, de serviço e de apoio à piscina.

O cliente pretendia algo que suscitou algumas dificuldades a Souto de Moura, uma casa envidraçada, de maneira a poder ver o mar, mas sem que se visse o interior da casa da estrada, que se situa entre o mar e a casa. "Explicava-lhe que, ou punha árvores de protecção, mas que não poderia ver o mar, ou mantinha a vista e o risco de ser observado. Assim, no fim, construí uma estrutura de madeira para perceber os níveis de visibilidade, de introspecção."[50]

Deste modo, Souto de Moura desenhou um edifício com a fachada principal toda envidraçada e as outras três praticamente cegas. A fachada oposta à principal é de azulejo e possui apenas uma janela circular, do escritório, e uma porta de vidro de acesso à copa da cozinha. Quando os espaços não recebem luz da fachada principal, são iluminados por claraboias. O exterior da casa é rebocado de cinzento, de maneira a remeter para a cor da pedra local, e o interior branco. "Os cinzentos vão variando de fora para dentro até acabar no branco da cave."[51] Existe uma exceção, a cor verde do corredor, com um pé-direito de quatro metros, iluminado por duas claraboias. Souto de Moura evita, mais uma vez, o tema da janela, recorrendo ao pano de vidro e ao desenho circular da única janela existente, não arriscando a procura da proporção da janela tradicional.

Souto de Moura sintetiza a arquitetura destas duas habitações:

"Duas casas no Sul, duas linguagens diferentes a ensaiar:
A da Arrábida apresenta uma topografia muito forte, com portas e janelas para uma serra recortada, com episódios que era preciso fixar, registar.

[50] Eduardo Souto Moura – Casa em Cascais. In Antonio Esposito; Giovanni Leoni, *op. cit.*, p. 145
[51] Souto de Moura In Ana Vaz Milheiro [et al.], *op. cit.*, p. 99

Em Cascais, na Guia, um mar imenso horizontal, o Atlântico, que não pode ser registado, porque não se consegue «apanhar» um oceano – sempre diferente, sempre igual."[52]

Desta feita, é possível identificar continuidades e transformações na arquitetura de habitação unifamiliar de Eduardo Souto de Moura. É uma arquitetura marcada por uma constante metodológica e processual que se reflete de maneiras diferentes na conceção formal das casas, pelo seu contexto geográfico, morfologia do terreno, motivações do arquiteto, exigências do cliente, orçamento, entre outros fatores.

2.1.3. Síntese

"Existem, portanto, uma pluralidade de indícios que nos fazem revelar uma certa continuidade dos temas pesquisados em todas as obras de Souto de Moura, que são entendidas como demonstração de problemas diversos. A estes se juntam novas e frutuosas pesquisas (...) Um corpo de obras densas de significados que são, muitas vezes, resumidos e transmitidos pelo arquitecto, através da expressão de poucos e claros elementos, poucos sinais arquitectónicos, esboços essenciais e descrições concisas dos seus projectos."[53]

Em jeito de conclusão, é possível identificar temas, linguagens e métodos comuns às diversas obras de arquitetura habitacional analisadas anteriormente, de contextos temporais e geográficos diversos, apesar de uma clara vontade de mudança, expressa em outras. Do confronto destes projetos surgem analogias e, simultaneamente, diferenças, permitindo identificar alguns princípios metodológicos constantes na maneira como os projetos são abordados e concretizados. É possível destacar, numa primeira fase, a importância da análise e reinvenção do local, através do desenho e das maquetes, assim como da relação com os clientes. No decorrer do projeto, as soluções vão sendo sempre testadas e discutidas com os colaboradores, sempre com desenhos e

[52] *Ibidem*

[53] Luiz Trigueiros - *Eduardo Souto Moura.* Lisboa: Blau, 2000, p. 26

maquetes, e, posteriormente, as idas às obras tornam-se fulcrais para a análise e resolução dos problemas que naturalmente surgem.

O local, e as suas características, é um dos primeiros fatores a ter em conta na abordagem ao problema, não como um ditador de soluções, mas como instrumento de trabalho para a solução arquitetónica. Álvaro Siza, considera que "a criação arquitectónica nasce de uma emoção, a emoção provocada por um momento e por um lugar." [54] Se, por vezes, Souto de Moura não hesita em intervir e transformar o terreno, numa adaptação à arquitetura do edifício, outras vezes, adequa o edifício à morfologia do lugar. No final, a natureza não prescinde do objeto arquitetónico, já que "a arquitetura, quando é boa e construída (…) demonstra que esse local não existiria sem a sua presença".[55]

O sítio é, muitas vezes, fator determinante nas decisões de projeto, sendo umas das razões pelas quais são percetíveis as diferenças entre obras do arquiteto do Norte e do Sul do país. De um modo geral, no Norte, as habitações são de um só piso e os muros, tema central do projeto, dissimulam o edifício para a sua integração na envolvente; no Sul, as casas assumem um carácter fragmentado para um melhor controlo da topografia, luz e vistas sobre a paisagem.

É essencial, para a condição de arquitetura, a harmonia entre o contexto, as preexistências e as características programáticas e formais do edifício, mesmo que essa harmonia seja o resultado de um processo complexo e artificial. "Quando natureza e artefacto coexistem em perfeito equilíbrio, então alcança-se o estado supremo da arte."[56]

Num primeiro momento da sua vida arquitetónica, cujas obras são realizadas maioritariamente no Norte do país, surgem temas como o da ruína, do pátio e da arquitetura de planos, reduzida aos seus elementos estruturantes. São casas desenhadas por uma sucessão de muros, como a Casa de Alcanena, organizadas num único piso consoante o terreno e a natureza envolvente, para onde os grandes vãos se direcionam. O vidro é usado como a barreira física entre o interior-exterior, evitando, dessa forma, o

---

[54] Álvaro Siza Vieira (1992) - Prefácio. In C. Morais – *01 textos*. Porto: Civilização Editora, 2009, p. 109

[55] Tradução livre da autora: "And architecture, when it is good and it is built (…) shows us how that land, that place, could not exist without the presence of that work." Souto de Moura In Luis Rojo De Castro - *La naturalidad de las cosas.* Madrid: El Croquis Editorial, 2005, p. 10

[56] Souto Moura cit. por Ana Cláudia Lopes - *Conhecimento e Memória. Uma reflexão sobre a obra de Eduardo Souto de Moura.* Porto: FAUP, 2009, p. 93

tema da janela. Os muros que organizam o espaço exterior, geralmente revestidos de granito, prolongam-se para o interior, organizando-o, onde são rebocados.

A arquitetura de Souto de Moura caracteriza-se por divisões e espaços modulados, delimitados, complementados pelo uso do corredor, permitindo uma maior privacidade ao habitante. O pátio, "usado ao longo da história como espaço contemplativo, introvertido da habitação e aberto zenitalmente, alterou-se na arquitectura moderna como um «espaço expansivo e centrífugo cujas principais propriedades seriam a fluidez, o dinamismo e a abertura»"[57]. Souto de Moura recorre ao pátio, em algumas habitações unifamiliares, para o culminar do percurso de acesso ao edifício e respetivo espaço de entrada.

Nesta primeira fase, o muro é a base da sua arquitetura e o elemento central na organização do espaço. Estes planos articulam-se, geralmente, num traçado ortogonal, e estabelecem os limites dos diversos espaços e, consequentemente, as aberturas para o exterior.

Esta arquitetura abstrata, de linhas essenciais, é complementada e harmonizada pela expressividade tátil dos materiais utilizados. A construção torna-se, assim, um dos temas principais da sua arquitetura. Souto de Moura utiliza, como sistema construtivo, a parede dupla de maneira a permitir a autonomia do revestimento em relação à estrutura de betão. Dessa forma, pode explorar o sentido expressivo dos materiais, a textura, a cor, a estereotomia, consoante o contexto. A pedra, o reboco ou o tijolo são utilizados no revestimento dos muros de acordo com uma conceção da "realidade" do lugar e das suas características: a pedra usada é, por vezes, retirada de construções arruinadas preexistentes e, ainda, utilizada nos percursos de acesso às habitações, remetendo para uma cultura romana. A combinação dos diferentes materiais, numa só obra, revela a capacidade do arquiteto em conjugá-los sem que percam a sua identidade.

Posto isto, pode dizer-se que à cultura do Norte do país, alia uma arquitetura influenciada pelas obras e conceitos do espaço neoplástico de Mies van der Rohe, na sua continuidade espacial interior-exterior, na plasticidade dos materiais e na depuração das formas e dos planos.

Mais recentemente, Souto de Moura identifica, como referido anteriormente, alterações de alguns temas formais e espaciais, de modo a fugir da "souto-mourização"

[57] Ana Cláudia Lopes, *op. cit.*, p. 73

da arquitetura portuguesa, isto é, da reprodução "banal e mimética" por outros arquitetos, que reproduziam o seu "protótipo de casa muito simples, com muros cegos em contraste com grandes superfícies de vidro, que funcionavam como não-paredes (…) casas 'micro-ondas'"[58].

Surgem, assim, algumas habitações onde a vontade de mudança de ideias e da linguagem formal é evidente, refletindo-se e justificando-se, essencialmente, por uma resposta pragmática de adaptação ao Sul. Começou "a perceber gradualmente que tinha que mudar" quando se deparou com um projeto num contexto diferente, no Sul, "onde faz muito calor, onde é impossível construir uma casa toda de vidro e onde, pelo tipo de mão-de-obra, pelos materiais, pelo sistema construtivo, pela paisagem, pelo programa, pelo clima, estava obrigado a desenhar portas e janelas."[59]

Souto de Moura destaca, também, como importante fator de mudança a leitura de algumas obras do escritor japonês Jun'ichirō Tanizaki e, nomeadamente, o *Elogio da sombra*, de 1933, quando descreve:

> *"a escuridão e o esmalte reluzente que contrasta com as sombras. Não consegui encontrar nada disso nas minhas 'caixas', onde as superfícies opacas se alternam com as envidraçadas. Foi então que me apercebi 'eu não tenho sombras! Só tenho sol e um pouco de escuridão'. Não são interessantes esses momentos de transição? (...) Então vi-me perante essas novas questões, importantes para a arquitetura. Se isso não tivesse acontecido, teria continuado a construir uma nova 'caixa' todos os domingos de manhã, para o resto da minha vida."* [60]

Apesar de não ser a primeira casa de Souto de Moura no Sul do país, a Casa de Tavira, de 1991-96, como referido, foi a primeira habitação onde o arquiteto demonstra e expressa essa vontade de fugir à banalização das suas casas *micro-ondas*, desenhando casas de volumetria fragmentada, cujo programa é distribuído pelos diferentes volumes.

---

[58] Souto de Moura In Nuno Grande; Anne Wermeille - *Entrevista a Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura*. 2012

[59] Souto de Moura In Monica Daniele - *Entrevista Biográfica a Eduardo Souto de Moura.* Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 436

[60] Tradução livre da autora: "the darkness and the shiny enamel that contrasts with the shadows. And I couldn't find any of that in my boxes, which alternate opaque planes and glass planes. So I thought, "I haven't got any shadows! I've just got sun and a bit of darkness". Aren't those transition spaces interesting? (…) So I found myself faced with those new concerns, which are important for architecture. If that hadn't happened, I would have gone on building a new 'box' every Sunday morning the rest of my life."
Souto de Moura In Nuno Grande - Regreso a Casa. In *El Croquis nº 146.* Madrid: El Croquis Editorial, 2009, p. 12-13

A relação com a envolvente e a paisagem continua a ser importante e fulcral, embora estudada e resolvida de maneira diferente. Os panos de vidro abertos livremente para a paisagem são, agora, substituídos por janelas e portas recortadas nas fachadas de modo estratégico, isto é, para valorizar determinados pontos de vista e para um controlo mais rigoroso da luz. A janela surge, assim, como um elemento fulcral que "cria a luz, o escuro, a sombra, a penumbra, e os espaços mudam"[61], permitindo, também, aos utilizadores dos espaços da casa "experimentar diferentes situações em relação à luz, ao campo, a diferentes pontos de vista, a paisagem (paisagem exterior e interior), e às mudanças de cor"[62]. Aproxima-se, assim, a Álvaro Siza, que "com os anos (…) conseguiu desenhar, como poucos o fizeram, janelas lindas que, quase sempre, se abrem em direcção a contextos cenográficos originais". Souto de Moura afirma, ainda, que "a naturalidade da obra de Siza se encontra no projecto da janela".[63]

Nestes projetos o reboco pintado, cuja cor varia consoante o local, ganha destaque relativamente aos muros de granito dos seus primeiros projetos.

Sintetizando, na arquitetura de habitação unifamiliar de Souto de Moura o lugar é fundamental e instrumental para determinadas decisões. Não apenas no que diz respeito às suas características físicas, como a topografia, mas também no sentido histórico, da memória que lhe está associada.

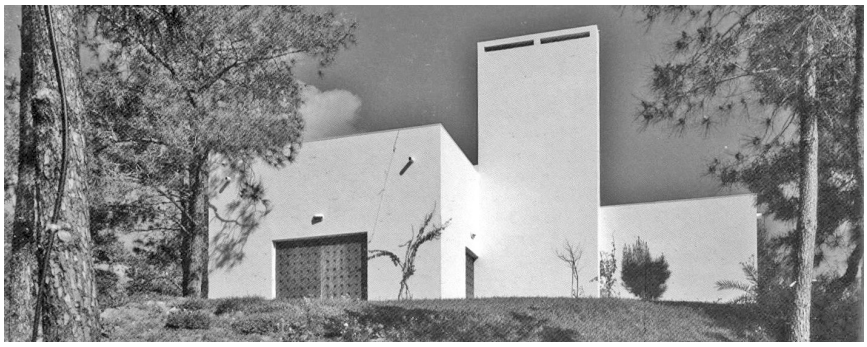
O pátio, o muro, a ruína e a paisagem surgem, geralmente, relacionados. O muro, que oculta o espaço construído, dissimula-se na natureza, e a materialidade do seu revestimento, muitas vezes de pedra, confere-lhe um carácter local ou, por vezes, de ruína. O pátio e o muro revelam, ainda, a importância da relação interior-exterior nas obras deste arquiteto. São temas que, apesar de associados com outros, surgem ao longo de grande parte da sua obra.

Mais tarde, quando intervém em Tavira, surgem novas ideias e linguagens formais, que Souto de Moura justifica, citando Edgar Morin, "quando a realidade resiste à simplificação, temos de nos voltar para a complexidade. A complexidade é o irromper da desordem do aleatório e da incerteza na realidade…"[64] A importância, já referida, dada ao contexto físico e cultural, assim como a vivência de novas experiências e o contacto com novas culturas e o aparecimento de outras referências artísticas ao longo

[61] Souto de Moura In Monica Daniele, *op. cit.*, p. 436
[62] Ana Cláudia Lopes, *op. cit.*, p. 100
[63] Souto de Moura In Anna Nufrio, *op. cit.*, p. 57
[64] Souto de Moura In Ana Vaz Milheiro [et. al.], *op. cit.*, p. 83

79.

80.



81.

79. Casa em Alcanena, 1987-92, Eduardo Souto de Moura

80. Casa em Baião, 1990-93, Eduardo Souto de Moura

81. Casa em Tavira, 1991-96, Eduardo Souto de Moura

do tempo, são alguns dos motivos para esta necessidade de mudança. Esta é determinada, essencialmente, pela fragmentação de volumes na adaptação à topografia do terreno, e pelo desenho de janelas e portas, num maior controlo de luminosidade, assim como da paisagem e dos pontos de vista do observador.

Assiste-se, assim, a uma mudança concetual, de casas onde, como em Alcanena, o tema do muro e do vidro, e a maneira como são explorados, rejeitam a ideia de uma 'casa-caixa', para casas compostas, como Tavira, onde o tema da caixa parece mais evidente, já que os planos soltos se transformam em paredes e partes de volumes, e os planos de vidro desaparecem, dando lugar a janelas. As primeiras aproximam-se da arquitetura neoplástica de Mies van der Rohe, arquiteto de referência de Souto de Moura, enquanto as segundas, menos abstratas, estão mais próximas de Álvaro Siza, figura presente no seu percurso, desde a sua formação até os dias de hoje. Passa-se, ainda, por casos, como Baião, onde o tema do muro é central, mas pela sua simplicidade volumétrica e ausência de prolongamento de muros soltos, se está perante um volume paralelepipédico, uma 'casa-caixa'.

Souto de Moura não desenha sempre casas diferentes, nem casas totalmente iguais. O que permanece é uma maneira própria de resolver o problema da tipologia da habitação, que se traduz num determinado número de soluções adaptadas e articuladas com o seu contexto geográfico, cultural e temporal, com o programa e, ainda, com a necessidade dos clientes.

2.2. ATELIÊ COMO ESCOLA PARA AS NOVAS GERAÇÕES

A partir da anterior análise dos princípios teóricos e metodológicos e da maneira como um projeto é encarado, abordado e concretizado, no ateliê de Souto de Moura, pretende-se, agora, perceber de que forma esses procedimentos são assimilados pelos seus colaboradores.

Como referido anteriormente, o ateliê foi um espaço fulcral e determinante para a formação, a relação e a obra da tríade de arquitetos Fernando Távora – Álvaro Siza – Eduardo Souto de Moura. Da mesma maneira que Souto de Moura retira da arquitetura e dos ensinamentos destes seus mestres conceitos, métodos e modos de interpretar esta disciplina, será, agora, analisada a posição que uma nova geração, sua colaboradora, assume em relação às aprendizagens adquiridas em ateliê. Ressalvando o facto de não se poder generalizar às novas gerações do contexto português, pretende-se perceber, através da análise do discurso e da obra de alguns colaboradores de Souto de Moura, a importância do ateliê como espaço de aprendizagem e como complemento prático na formação de um arquiteto.

> *"Devo admitir que não sei se nas universidades se prepara os estudantes para poderem intervir correctamente na realidade. Fui professor durante alguns anos e não creio que uma escola deva reproduzir fielmente a realidade. Na maior parte dos casos, os projectos que se fazem numa escola não têm nada a ver com os profissionais; por outro lado, os projectos de escola não podem ser pura utopia."* [65]

[65] Souto de Moura In Anna Nufrio, *op. cit.*, p. 71

O ateliê, em arquitetura, é um espaço de trabalho onde arquitetos e estudantes contactam com a vertente prática e profissional da disciplina.

A formação de um arquiteto inicia-se na escola, onde o ensino prático é feito, essencialmente, pela partilha de saberes e experiências e da prática do projeto, conseguida essencialmente num espírito de ateliê. Desde logo se estabelece contacto entre discente e docente, e este transmite o seu entendimento da disciplina e do papel do arquiteto, segundo as suas orientações profissionais e metodológicas.

Apesar de, atualmente, as disponibilidades económicas, as condições sociais e culturais, assim como a formação de um elevado número de arquitetos por ano, no contexto português não o possibilitarem, nos anos 80 e 90 era frequente os estudantes usufruírem de experiências de aprendizagem em ateliês de arquitetos, geralmente seus professores. A partilha de conhecimento experienciada na escola era, em muitos casos, complementada pelo "ateliê-escola", onde essa partilha decorria num ambiente profissional, de mestre e colaborador.

O ateliê, enquanto espaço pedagógico, surge como um complemento da escola, adquirindo um papel importante na formação do arquiteto. No ateliê quer-se um maior realismo em relação à Escola. Se nesta a liberdade criativa está sujeita a pragmáticas programáticas, funcionais e construtivas, em ateliê a criatividade é mais contingente de acordo com as diversas condicionantes do mercado, cliente, orçamento, leis. A metodologia e o desenho acarretam, agora, consequências práticas, quer ao nível da construção quer ao nível do contexto.

A metodologia, em arquitetura, diz respeito à maneira de pensar e fazer um projeto, tendo em conta o seu contexto e respetivas condicionantes. Desta forma, quando se refere que se pretende perceber de que maneira as novas gerações se situam em relação ao método ou aos princípios metodológicos, utilizados no ateliê de Souto de Moura, pretende-se perceber se se situam numa posição de continuidade ou transformação em relação ao seu modo de pensar a arquitetura, assim como, às estratégias teóricas e práticas que orientam as decisões do arquiteto numa aproximação à solução de um problema.

Partindo do "entendimento de que o processo de projeto de arquitetura é um conjunto de atividades intelectuais que envolvem conhecimentos multidisciplinares que, por sua vez, permitem fazer diagnóstico, análise, síntese, previsão, avaliação e decisão

com a finalidade de resolução de um determinado problema"[66], considera-se que a arquitetura é uma disciplina que envolve possibilidades diversas no que diz respeito à sua criação. Assim, torna-se mais relevante perceber de que modo a aprendizagem em ateliê influencia a maneira e os métodos utilizados para fazer arquitetura do que propriamente a sua imagem formal final.

Analisar-se-á, assim, de seguida, a perspetiva de oito colaboradores de Souto de Moura entrevistados[67] acerca da importância da sua experiência em ateliê enquanto estudantes e, consequentemente, do ateliê como espaço essencial de aprendizagem para a formação de arquitetos.

Todos estes arquitetos consideram, de facto, o ateliê como um espaço fundamental de aprendizagem, apesar de algumas perspetivas diferentes em relação a conhecimentos, conceitos e linguagens adquiridos nesse espaço, reflexo dos períodos diversos que atravessam, dentro do arco temporal definido, anos 80 e 90. Souto de Moura contou com a cooperação destes arquitetos enquanto estudantes de arquitetura, nos seguintes períodos: João Carreira, entre 1981-88; Paula Santos em 1987 num concurso para um Hotel em Salzburgo; José Fernando Gonçalves em 1987-91; Graça Correia nos anos 1989-1995; Francisco Vieira de Campos entre 1989 e 1991; Pedro Mendes em 1992-1995; Camilo Rebelo e Nuno Graça Moura iniciaram em 1994, tendo o primeiro terminado em 1997 e o segundo, mais tarde, em 2002.

Partindo do princípio que esta "área disciplinar é a arquitetura e [que] a arquitetura é construída"[68], o ateliê é uma experiência profissional essencial para a disciplina. A aprendizagem no dia-a-dia de um ateliê é diferente da permitida pela escola. É no ateliê que se percebe a verdadeira complexidade de uma obra de arquitetura, desde o número de intervenientes que a compõem, aos problemas que surgem em obra e consequentes soluções. "É uma espécie de laboratório onde tudo o que se pesquisa e se experimenta transforma-se naquilo que é a verdadeira matéria da nossa aprendizagem", isto é, "como se faz arquitetura."[69] É determinante para a aprendizagem de processos e estratégias que permitam a construção de objetos arquitetónicos, já que, na escola, à partida, não se passa dos esquissos e das maquetes.

---

[66] Ramon Silva De Carvalho; Paulo Afonso Rheingantz - Contribuições da teoria ator-rede para a construção do conhecimento no ateliê de projeto de arquitetura. In *Joelho #04, Ensinar pelo Projeto/Teaching through design*. Coimbra: EDARQ, 2013, p. 54

[67] V. Entrevistas realizadas, no âmbito desta dissertação, em anexo

[68] Graça Correia, anexo II. 15

[69] Francisco Vieira de Campos, anexo II. 18

Dessa forma, a oportunidade de perceber como se processa a aproximação à realidade é determinante para compreender todo um percurso académico realizado até então. Além de espaço de produção e concretização de obras, o ateliê é um importante espaço de pensamento, socialização, debate, investigação, pesquisa, diálogo. "Na sociedade em que vivemos é impensável projecto sem diálogo, sem conflito e encontro, sem dúvida e convicção, alternadamente, em conquista da simultaneidade e da liberdade."[70] A relação e interação que se estabelece com todas as pessoas que contribuem para a estrutura de um ateliê, seja o arquiteto-autor ou os colegas colaboradores, é essencial e uma importante fonte de aprendizagem e conhecimento.

Ao longo das entrevistas, sentiu-se algum descontentamento, por parte da maioria destes arquitetos, com a preferência por professores puramente académicos, atualmente, nas universidades. É consensual a ideia de que uma escola de arquitetura não pode incutir nos alunos apenas princípios teóricos, é necessário despoletar, também, o interesse e a paixão pelo trabalho de ateliê, onde se faz arquitetura. Sendo assim, consideram essencial, nas escolas, arquitetos com experiência de ateliê e de obra, ao invés de profissionais de investigação.

Nos anos 80 e 90 não havia ninguém que não fosse estagiar para o escritório de um arquiteto: "não era uma escola teórica, o trabalho de ateliê era fundamental, [ou seja], a escola era uma espécie de escritório e o escritório uma escola."[71] Esse tempo de estágio era como "um período de adaptação e de preparação para a vida profissional".[72]

O estágio em ateliê é visto, assim, como uma importante transição da escola para a realidade profissional, onde se começa a perceber como fazer arquitetura: "a forma como se torna possível chegar à concretização das coisas, como é que as ideias comandam as opções, como são encaradas as circunstâncias e as contingências que interferem com o rumo dos acontecimentos".[73]

Graça Correia considera que todos os ateliês por onde passou foram as experiências mais importantes do seu curso e refere, ainda, que se não tivesse pertencido ao escritório de Souto de Moura, que não seria a arquiteta, nem a professora de projeto, que é hoje. João Carreira, do mesmo modo, considera a sua experiência, com Souto de Moura, Alcino Soutinho e Manuel Correia Fernandes essencial pelo espírito de

[70] Álvaro Siza Vieira (1995) - Sobre pedagogia. In C. Morais – *01 textos.* Porto: Civilização Editora, 2009, p. 168
[71] Graça Correia, anexo II. 9
[72] José Fernando Gonçalves, anexo II. 8
[73] Francisco Vieira de Campos, anexo II. 20

ética, trabalho, devoção e prazer que se vivia nesses ateliês. Os ateliês são, assim, espaços fulcrais para aprender a fazer arquitetura, "vão ser os ateliês, quando as condições o permitirem, que vão novamente formar as pessoas."[74]

De modo mais apontado, o ateliê é um importante espaço para compreender a arquitetura e os princípios teóricos e práticos utilizados para a sua concretização, tendo em conta as suas condicionantes, contexto, programa, clientes, orçamento, entre outras.

A passagem por estes espaços pedagógicos e nomeadamente, para o caso, pelo de Eduardo Souto de Moura, destaca-se como uma importante experiência prática deste grupo de arquitetos da nova geração, maioritariamente do norte, que considera ainda o contexto e a circunstância impulsores do ato criativo, numa interpretação crítica da história e do lugar, e o desenho como o instrumento da sua expressão e de transformação da realidade. Tendo em conta algumas referências inelutáveis da sua formação, como Souto de Moura e, consequentemente, Fernando Távora e Álvaro Siza, os projetos de arquitetura são, para estes arquitetos, definidos caso a caso numa resposta específica às peculiaridades programáticas e contextuais, temporais e locais, mesmo que a perspetiva para aquela definição projetual seja filtro de outras interpretações destas particularidades.

Recordando, a arquitetura de Souto de Moura atende a uma conceção presente da história e da tradição, assim como das circunstâncias locais, que, por sua vez, se adaptam à arquitetura contemporânea.

Essa sua forma de olhar para a história da arquitetura como erudição e material de projeto e, consequentemente, de utilizar as referências de maneira descomplexada são absorvidas pelos seus colaboradores. A sua naturalidade em trabalhar a memória e o património histórico, de perceber as formas do passado, através de um processo de autonomização e reinvenção, adaptando-as ao projeto contemporâneo. Graça Correia utiliza "a experiência do passado para construir o futuro"[75] como aprendeu com este arquiteto.

Também as referências, próprias de cada autor, são essenciais na metodologia de Souto de Moura, onde olhar para formas e linguagens de outras arquiteturas é natural, sem que se tenha de aderir, necessariamente, ao seu suporte ideológico associado. As referências servem como confirmação, "trabalhar com estas preexistências mentais

[74] João Carreira, anexo II. 48

[75] Graça Correia, anexo II. 17

permite ter sempre um termo de comparação e de limitar a angústia na fase de projecto."[76]

Esta pesquisa de outras maneiras de entender e fazer arquitetura torna-se, assim, primordial na arquitetura de todos estes autores. Apesar de não serem, forçosamente, as mesmas referências que Souto de Moura utiliza no seu ateliê, para os seus projetos, este foi essencial para explicar a importância de "olhar para os outros arquitetos e para os outros projetos" e da "procura de algumas referências" sempre que é necessário abordar um novo assunto ou projeto[77], tanto "referências que vêm da arquitetura [como de] referências que não vêm da arquitetura"[78].

Além da referida consideração pela história, existem outros elementos essenciais a ter conta aquando da realização de um projeto arquitetónico, nomeadamente o contexto, o programa, o cliente. A aprendizagem em ateliê é orientada no sentido de saber como lidar com estes elementos, sempre presentes na arquitetura, na procura de um resultado final adequado às circunstâncias. A solução não é única, isto é, varia consoante o autor, a sua formação, as suas experiências, as vivências e referências culturais. Assim, desconsiderando resultados finais, formais e estéticos, os principais ensinamentos que a experiência em ateliê incutiu nestes arquitetos dizem respeito, essencialmente, a princípios metodológicos, à maneira de abordar a arquitetura e concretizá-la.

Sintetizando o que já foi referido em relação à metodologia utilizada no ateliê de Souto de Moura, este começava por uma análise atenta ao lugar, registada intensamente em desenho. Este instrumento era utilizado exaustivamente numa vontade de apurar, testar, aferir e comunicar o projeto, sendo os seus esquissos, plantas, cortes e alçados, frequentemente corrigidos e transformados. A par dos desenhos, surgiam sempre as inúmeras maquetes trabalhadas, cortadas, manuseadas de modo a ajustar escalas e proporções. Este longo processo incluía, ainda, as conversas com os clientes, as idas às obras, a relação com os intervenientes das construções. São estes conceitos metodológicos e a forma de os utilizar que os colaboradores consideram mais relevantes para a sua formação e para os seus atuais ateliês, onde são arquitetos-autores.

---

[76] Souto de Moura In Monica Daniele - *Entrevista Biográfica a Eduardo Souto de Moura.* Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 438

[77] Paula Santos, anexo II. 54

[78] Camilo Rebelo, anexo II. 34

Em concordância com o entendimento de Siza em relação ao lugar, de que *a ideia está no sítio*, Souto de Moura considera que o papel do arquiteto é "extrair a energia do lugar, estudá-lo para entender o que é que não está bem nesse lugar"[79]. A maneira como analisa o local, percorrendo tudo "exaustivamente", "a sua enorme capacidade de chegar a um sítio e decompô-lo", conseguindo "dizer o que lhe interessa na topografia, [desde] a textura das plantas, [à] maneira como o sol se põe [ou à] silhueta da montanha"[80], é fascinante e influente na atitude dos seus colaboradores, hoje, no estudo do contexto físico de uma obra e das suas condicionantes.

Este ensinamento foi fulcral, por exemplo, para Pedro Mendes, arquiteto de formação portuense que regressou à sua terra natal, Lisboa, quando decidiu estabelecer o seu próprio ateliê. Sentiu-se, assim, obrigado a adaptar a sua arquitetura a diferentes características contextuais, começando a "procurar outras formas de trabalhar com alguns dos princípios, de grandes espaços, continuidade espacial, preocupação no detalhe", que estudara com Souto de Moura. É, assim, essencial a leitura atenta do sítio para perceber quais "as possibilidades de intervenção (…) [lendo] atentamente aquilo que existe e onde [se] pode mexer."[81]

No seguimento deste importante ensinamento, surge a utilização do desenho como método de trabalho. A quantidade imensa de desenhos surgia, desde logo, no caderno, quando havia um tema, mesmo sem contrato e sem garantias de concretização do projeto[82]. É de senso comum que Souto de Moura utiliza o desenho de forma bastante competente e rigorosa, na comunicação das ideias, como algo que não é predeterminado, "avançando por aproximações sucessivas (…) aproximando[-se] da resposta, até chegar à forma e à solução justa."[83]

Da mesma forma, a importância da realização de maquetes na confirmação de determinados ideais foi transmitida a estes arquitetos, que não deixam de utilizar este instrumento no seu método de trabalho. "A maqueta permite representar, de forma compreensível para todos, o essencial da proposta (…) Constitui igualmente instrumento de estudo e de optimização (…) [geralmente] em material de fácil manipulação, apropriado à rápida modificação, à destruição e correcção. Testes de

[79] Souto de Moura In Anna Nufrio, *op. cit.*, p. 74
[80] Camilo Rebelo, anexo II. 34
[81] João Carreira, anexo II. 50
[82] Graça Correia, anexo II. 11
[83] José Fernando Gonçalves, anexo II. 3

verificação global ou parcial."[84] A ideia de que Souto de Moura cortava, corrigia, alterava maquetes, surge não só em ateliê, como na experiência de docência destes arquitetos. José Fernando Gonçalves relata, "nas maquetes em esferovite o Souto Moura aproximava-se com o x-ato, cortava, às vezes até cortava com as mãos, ficava tudo desfeito. (…) Hoje eu tenho esse hábito de intervir nas maquetes dos meus alunos, tirar coisas, esticar, cortar, raspar."[85] Referindo-se ao processo cíclico de 'esquissos-maquetes', Pedro Mendes acrescenta que "a base do [seu] processo, da evolução e da confirmação e dos vários passos em que o projeto se vai desenvolvendo, acabam por ser muito semelhantes."[86]

Outro aspeto pertinente, que José Fernando Gonçalves, por exemplo, refere como determinante para o seu atual método de trabalho em ateliê e que advém da sua experiência como colaborador de Souto de Moura, é o modo como este estabelecia a relação com os clientes. De modo muito recetivo, recebia os clientes e as suas ideias numa tentativa de compreender as suas vontades, admitindo sempre como possibilidade para o projeto o desenvolvimento dessas ideias ainda que, por vezes, imprevisíveis. Começava por, num primeiro momento, perceber as expectativas dos clientes, num discurso atento e cauteloso, sem nunca ser assertivo, na tentativa de impor as suas próprias idealizações. Quando começavam a surgir as propostas, estas eram apresentadas aos clientes, através de plantas e com ajuda de maquetes, de "uma forma muito pedagógica", no sentido funcional e programático, sem olhar ao sentido estético. É, então, importante "tornar o cliente cúmplice do projeto" e não abdicar da sua intervenção na conceção do projeto, já que é importante "perceber o que está a comprar, o que vai ter, fazendo-o desejar o que vai construir". O discurso é, assim, fundamental para estabelecer uma relação estável arquiteto-cliente, para que não se corra o risco de o último "chegar à obra e ficar negativamente surpreendido".[87]

Deste modo, a maneira de Souto de Moura lidar com os clientes, ouvindo-os sem depreciar as suas vontades, por vezes incoerentes, o facto de descobrir "nos pedidos mais insólitos, desafios incrivelmente estimulantes que podiam servir o projeto", assim como o seu discurso competente, no sentido de fazer crer o cliente de que se está a fazer o que ele deseja, foram aspetos determinantes de aprendizagem para estes arquitetos.

[84] Álvaro Siza Vieira (2008) - Maqueta - instrumento de trabalho e representação. In C. Morais, *op. cit.*, p. 399
[85] José Fernando Gonçalves, anexo II. 3
[86] Pedro Mendes, anexo II. 25
[87] José Fernando Gonçalves, anexo II. 6

De um modo geral, todos os aspetos referidos, desde a leitura do local à relação com os clientes, que dizem respeito à maneira de Souto de Moura olhar, pensar e abordar a arquitetura, foram essenciais para os arquitetos seus colaboradores. "Não quer dizer que não tenham também ficado marcas e sinais da linguagem formal"[88], mas os princípios metodológicos e processuais estabelecidos em ateliê são, efetivamente, as aprendizagens mais significativas retiradas dessa experiência de colaboração.

2.2.1. Síntese

Conclui-se, assim, que esta experiência do "ateliê como escola", isto é, de poder colaborar com outros arquitetos ou estudantes mais experientes é uma mais-valia e essencial na formação do arquiteto. Pelo "desajuste pedagogia/realidade (…) há que procurar o ensino fora da faculdade, onde ele melhor se dê a conhecer".[89]

O entusiasmo, a persistência e a paixão com que Souto de Moura olha para a arquitetura, numa procura obsessiva e constante de soluções para a resolução dos problemas, é algo que desperta nestes arquitetos a vontade de conhecer melhor o exercício da profissão.

Por outro lado, as linguagens e expressões formais, programáticas ou construtivas consideram ser, neste contexto de aprendizagem, o que menos interessa. Pelo contrário, de um modo geral, esta nova geração demonstrou vontade em descobrir novos caminhos, de acordo com os seus interesses e motivações, evoluir para outros temas ou referências, no sentido "da descoberta e da procura da identidade".[90] Apesar de ser inevitável a existência de interesses e entendimentos comuns, pela formação em ateliê, mas também pela sua relação, desde logo, docente-discente em escola, "é absolutamente normal uma pessoa ganhar distância, por respeito, à pessoa com quem trabalhou"[91] e, a partir dessas memórias e vivências, procurar uma abordagem pessoal da arquitetura.

Sem pretender estabelecer uma uniformização dos testemunhos destes arquitetos, existem, naturalmente, ideias e entendimentos comuns, estabelecendo maior

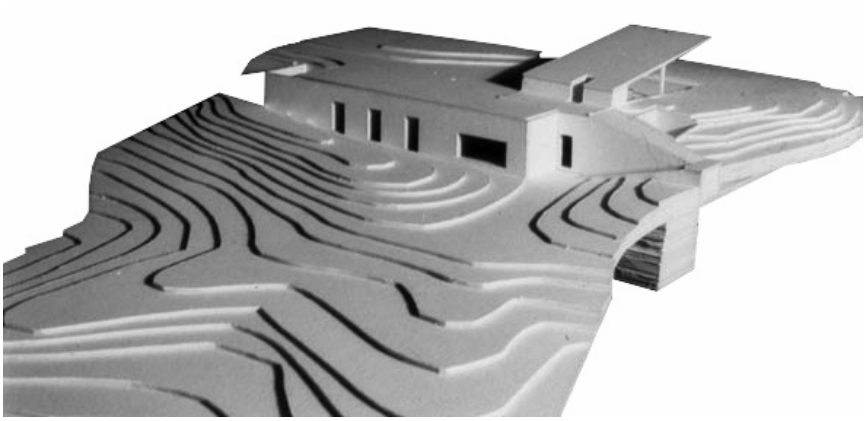
[88] Pedro Mendes, anexo II. 22
[89] Nuno Graça Moura – Antecedentes In *Relatório de estágio*. Porto: FAUP, 1995
[90] Camilo Rebelo, anexo II. 36
[91] *Ibidem*

ou menor distância em relação ao seu mestre, uns mais que outros. O mais significativo é, então, a questão processual e metodológica:

- "*a maneira como se olha e pensa a arquitetura*"[92] ;
- o "*procurar observar e colocar com clareza os problemas presentes em cada projeto*"[93] "*e as circunstâncias em que o projeto opera*"[94] ;
- a maneira obsessiva de "*abordar o projeto (...) com aquela vontade de fazer mesmo antes de saber que o projeto vai para a frente*"[95], numa vontade de "*experimentar o maior número de imagens possíveis (...) de espaços e sensações*" [96] ;
- a "*permanente procura*", "*a pesquisa, a investigação dos projetos, [a exploração] dos materiais e das formas*" levando "*o projeto até ao limite*"[97] ;
- "*a forma persistente e determinada – quase obstinada – [de percorrer] o terreno*" [98] ;
- o "*interpretar o lugar e reconferir-lhe sentido*" [99], assim como o *"olhar para as formas do passado de uma forma descomplexada*"[100] ;
- "*os meios com que [se] opera [para] o acerto da síntese do projeto, na resposta aos diversos problemas*"[101], como é o caso específico dos desenhos e das maquetes ;
- "*verificar concepções, procurar condicionalismos no sentido de concretizar ideias.*"[102]

Posto isto, de modo complementar, após esta análise do seu discurso e da, anterior descrição de obras de habitação unifamiliar do ateliê de Souto de Moura onde

[92] Pedro Mendes, anexo II. 22
[93] Nuno Graça Moura, anexo II. 41
[94] Pedro Mendes, anexo II. 25
[95] Graça Correia, anexo II. 16
[96] Camilo Rebelo - *Relatório de estágio.* Porto: FAUP, 1995, p. 4
[97] Paula Santos, anexo II. 55
[98] Camilo Rebelo, *op. cit., p. 4*
[99] *Ibidem*
[100] José Fernando Gonçalves, anexo II. 7
[101] Pedro Mendes, anexo II. 25
[102] Camilo Rebelo, *op. cit.,* p. 4



82.

83.

84.

82 a 84. Casa em Ofir, Esposende, 1996-2003, José Fernando Gonçalves e Cristina Guedes

seis colaboradores participaram ativamente, analisam-se, agora, obras desses arquitetos realizadas autonomamente, no seu próprio ateliê.

As obras selecionadas dizem respeito a habitações unifamiliares e, apesar de realizadas em diferentes contextos geográficos e temporais, materializam, como se poderá perceber, questões linguísticas de concordância, pela sua formação, e/ou discordância, entre si, pelas vivências e ideias pessoais de cada arquiteto, dentro das inúmeras possibilidades de habitar.

2.2.2. Habitações unifamiliares após a experiência de ateliê: casos de estudo

2.2.2.1. Casa em Ofir, José Fernando Gonçalves, 1996-2003

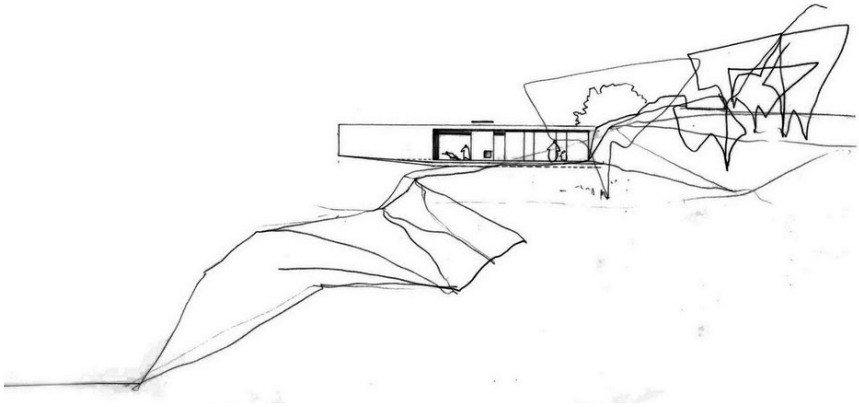
José Fernando Gonçalves, que colaborou na Casa em Alcanena de Souto de Moura (1987-92), realizou o projeto de uma habitação unifamiliar em 1996 em Ofir, Esposende, juntamente com Cristina Guedes[103], que acabou a sua construção em 2003.

A casa implanta-se no terreno consoante as características do seu loteamento e da sua topografia, resultando uma habitação de dois níveis. A cobertura oblíqua do piso superior "agarra-se ao solo a nascente e abre-se com grandes envidraçados no sentido do mar (poente)" para, de alguma forma, simular e acentuar o "carácter de [uma] construção a emergir do terreno."[104] O local torna-se, assim, um dos primeiros fatores a ter em conta na resposta ao problema.

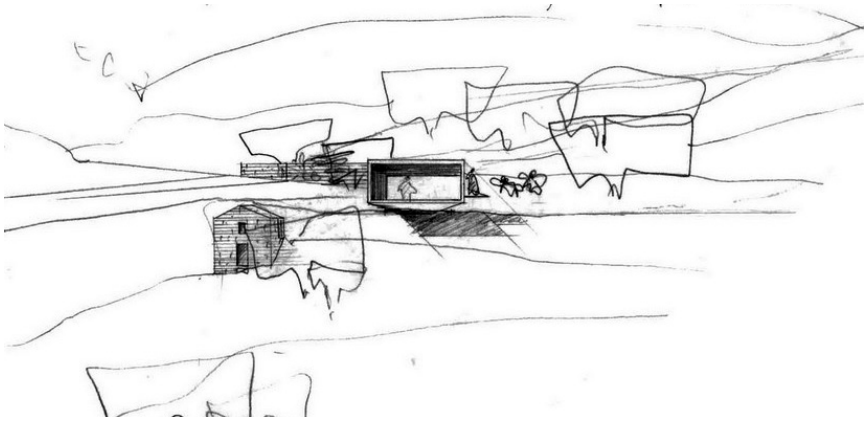
O programa é dividido consoante o seu carácter mais ou menos privado, diurno ou noturno. Por um lado, no piso inferior, semienterrado, com um muro de contenção revestido em xisto, situam-se os quartos e respetivos serviços, onde as pequenas aberturas de iluminação aparecem pontualmente. Por outro lado, no piso superior, encontram-se as zonas diurnas, sala e cozinha, onde se optou por paredes envidraçadas com vista para o mar que, não só permitem uma forte iluminação dos espaços, como reforçam a relação com o exterior e a paisagem. Ainda o esquema planimétrico reforça esta divisão de programas, uma vez que o piso superior é um espaço completamente

[103] Arquiteta licenciada pela FAUP em 1991, que estagiou com Álvaro Siza (1989-90) e, atualmente, faz parte da equipa de arquitetos *Menos é mais*, com Francisco Vieira de Campos

[104] Memória descritiva do projeto



85.



86.

87.

85 a 87. Casa no Gerês, 2003-2006, Graça Correia

amplo e o piso inferior, por outro lado, é constituído por diversas paredes divisórias. Desta forma, os diferentes espaços, de intimidade e sociabilidade, são caracterizados formalmente pela sua densidade e leveza, respetivamente.

No que diz respeito às opções construtivas, tal como acontece nas obras de Souto de Moura, têm como ponto de partida o seu contexto físico e histórico. Tendo em conta a proximidade da praia e a sua envolvente natural, as paredes, de betão armado, são revestidas de acordo com texturas, cores e acabamentos. No exterior, apenas o percurso de acesso à casa, feito pelo piso inferior, que se prolonga para o piso superior através de escadas de acesso à cobertura, é construído, sendo o restante com a cobertura vegetal existente.

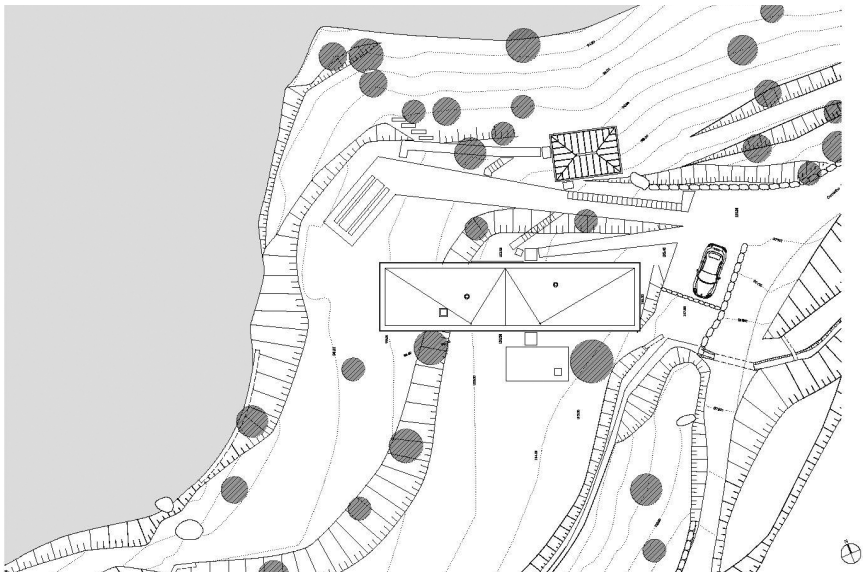
2.2.2.2. Casa no Gerês, Graça Correia, 2003-2006

Uma habitação de férias no Gerês foi desenhada e construída por Graça Correia entre os anos 2003 e 2006, que colaborara na Casa em Bom Jesus (1989-94). Resulta da reconstrução e ampliação de uma ruína preexistente, tema, como já mencionado, interessante e desafiante para Souto de Moura.

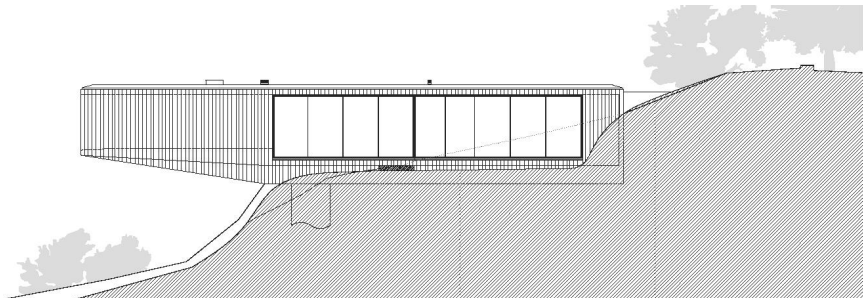
Situada numa área de proteção natural, o local tornou-se a base da sua construção. Para os clientes o usufruto da paisagem e da relação com o rio era essencial. Tirando partido dessa vontade, a preocupação do projeto prendeu-se com a casa como um elemento de valorização da paisagem que, por sua vez, seria um elemento de valorização da espacialidade interior.

Neste projeto, a ruína existente, de dois pisos, em granito foi recuperada e transformada numa área de apoio a atividades aquáticas, que os clientes praticam, com um armazém e uma casa de banho, no piso térreo, e numa área para hóspedes com quarto e casa de banho, no primeiro piso. A habitação principal é desenhada próxima, mas autónoma da ruína e num local mais elevado do terreno.

A casa implanta-se, assim, ortogonalmente às curvas de nível do terreno, a fim de uma relação com este e com a plataforma plana onde pousa. Desta forma, tendo em conta a topografia do local, é inevitável a existência de uma consola sobre o talude inferior que permite uma certa transparência na sua leitura a partir do rio. Esta ideia de



88.

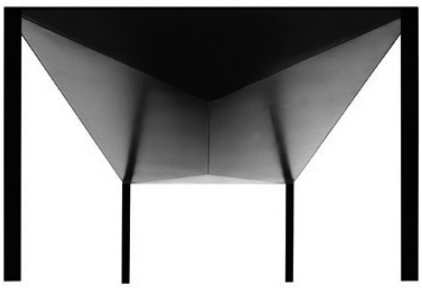


89.

90.

91.

92.



93.

88 e 89. Planta de implantação e Alçado Sul, Casa no Gerês, 2003-2006, Graça Correia

90 e 92. Casa no Gerês, 2003-2006, Graça Correia

91. Casa Malaparte, 1937, Adalberto Libera

93. Mesa *Less*, 1994, Jean Nouvel

transparência, isto é, da sua dissimulação na paisagem é reforçada pelo vão envidraçado que se direciona para o rio.[105]

A consola do edifício foi, também, uma forma de construir numa área superior à área permitida de habitação para aquela zona protegida, sem que essa pouse no terreno. A casa é toda em betão cofrado, em que a estereotomia desenhada no exterior atende à escala do objeto e das suas superfícies. O seu acesso é feito por caminhos em calçada portuguesa de granito local e no interior as paredes são revestidas com bétula para uma maior sensação de conforto.

A planta da habitação principal é um retângulo, sendo a entrada transversal, a meio de uma das paredes maiores, e de acesso direto à sala de estar. Para nascente, onde a casa assenta no terreno, desenvolvem-se os quartos, sendo que a poente se situam a cozinha e as salas. A sala de jantar, em consola, usufrui do grande vão envidraçado com vista sobre o rio e a restante paisagem.

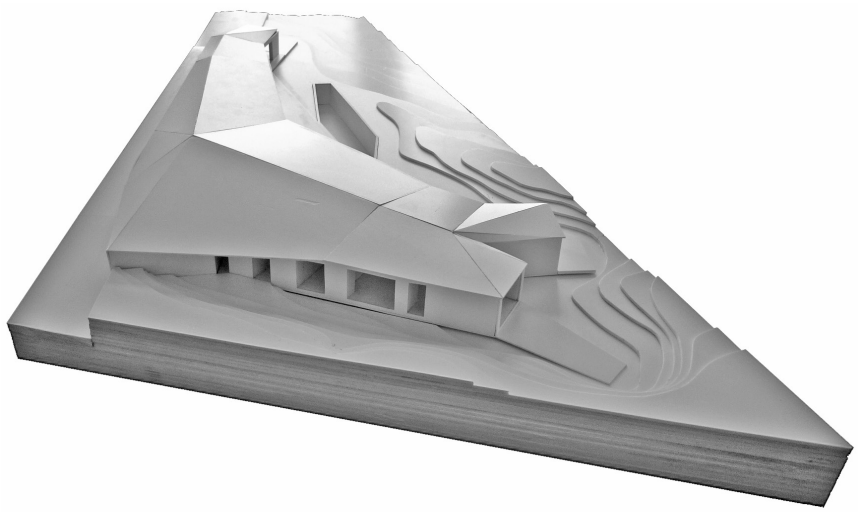
Ao longo da memória descritiva deste projeto vão sendo referidas algumas obras de outros arquitetos, importantes para a confirmação de algumas ideias: a Casa Malaparte de Adalberto Libera, que na sua relação com a natureza aparenta um "barco encalhado"; a mesa *Less* de Jean Nouvel que serviu como ponto de partida para o sistema construtivo utilizado.

As embarcações foram um tema relevante para o sistema construtivo deste projeto, uma vez que era necessário uma solução para garantir a transparência transversal da sala de estar. Desta forma, a solução onde a consola fosse suportada por uma solução de paredes-vigas não era concretizável. Surge, assim, a ideia de que o edifício deveria ser todo suportado pela laje inferior, remetendo para um "batelão rijo, devidamente ancorado."[106]

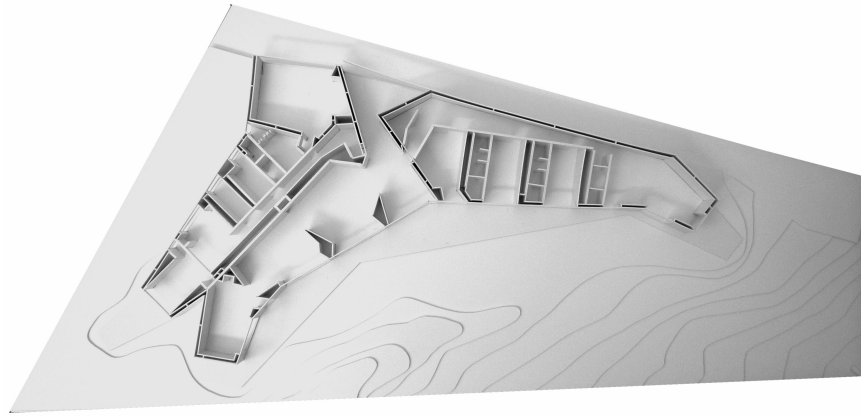
"Na relação que estabelecem a casa e a ruína, ficam definidos os acessos e a própria escala das intervenções, tendo-se transformado a ruína numa presença constante a partir do interior da casa, tal como qualquer outro elemento da paisagem."[107] A ruína nesta obra é valorizada e atualizada para uma nova realidade, como acontece, por vezes, na arquitetura de Souto de Moura. É recuperada, na tentativa de reinventar a memória do local, e serve de base para a habitação que lhe é adjacente.

---

[105] V. Memória descritiva do projeto
[106] Memória descritiva do projeto
[107] *Ibidem*



94.



95.

94 e 95. Casa de Boavista II, 2009-..., Francisco Vieira de Campos

2.2.2.3. Casa de Boavista II, Francisco Vieira de Campos, 2009-…

Francisco Vieira de Campos, que colaborou com Souto de Moura durante cerca de três anos, e na já estudada Casa em Baião (1990-93), fez um projeto de uma habitação no Porto, *Casa de Boavista II*, de 2009-2013. A sua construção iniciou-se em 2012 e ainda se encontra em processo.

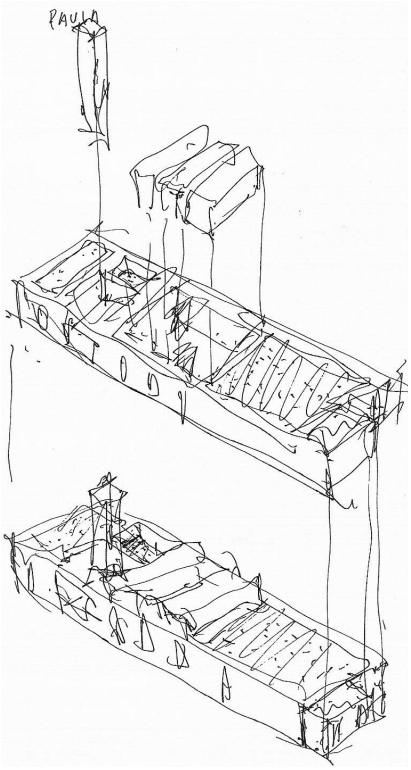
O local e as suas características são elementos igualmente importantes e relevantes para a base da arquitetura deste arquiteto, assim como para o seu mestre Souto de Moura. Assim sendo, o declive pouco acentuado, a forma trapezoidal do lote, assim como a orientação solar e a condicionante de uma construção num só piso, foram determinantes para a característica formal da casa e a sua implantação. Surge assim uma forma comprida, irregular e assimétrica.

A distribuição do programa tem como ponto de partida um corredor central que, por sua vez, dá acesso a outros corredores de distribuição. O acesso à casa faz-se a meio do volume do edifício, sendo que para norte se desenvolve a zona social, como cozinha e respetivos anexos, salas de estar e de jantar. Por sua vez, a sul organizam-se as zonas privadas, três quartos e um escritório. O corredor de entrada, de forma irregular, pretende ainda resolver a volumetria, assim como a privacidade, as vistas e a orientação solar de cada espaço.

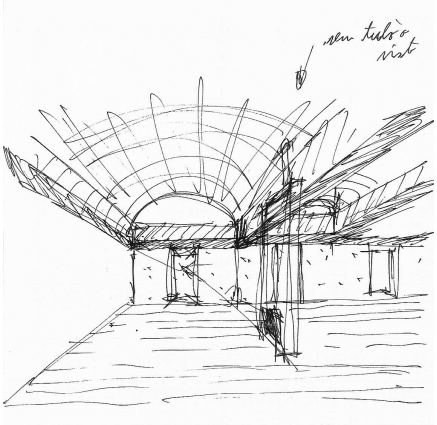
A sua característica formal irregular e complexa, assim como os diversos planos inclinados da cobertura remetem para a arquitetura popular. "A concretização da forma, que evoca algumas analogias com a arquitectura popular, tornou-se bastante exigente, fruto de uma complexa geometria."[108] Relativamente à solução construtiva, optou-se por uma redução de materiais para uma clarificação de todas as ideias do projeto. Desta forma, optou-se por apenas um material de revestimento, betão armado à vista de pigmentação preta, reduzindo a expressão do edifício ao seu essencial e, simultaneamente, conferindo uma ideia de unidade a este elemento arquitetónico.

Na base da conceção deste projeto está a consideração do lugar e das suas características, levando à adaptação do objeto arquitetónico a essas condicionantes, levando ao desenho de uma planta irregular, com deslocações e variações. O mesmo acontece com as casas fragmentadas, de planta irregular, com variações de ângulos e

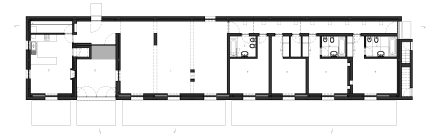
[108] Memória descritiva do projeto



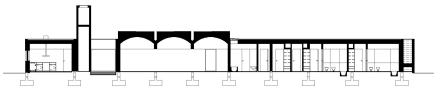
96.



97.



98.



99.

100.

101.

102.

96 a 101. Casa em Pavia, 1998-2003, Pedro Mendes

102. Casa em Tavira, 1991-96, Eduardo Souto de Moura

torções de Souto de Moura, que se adaptam à morfologia do terreno e respetivas vistas, quando este arquiteto muda de contexto geográfico e pretende alternativas à arquitetura abstrata dos planos.

2.2.2.4. Casa em Pavia, Pedro Mendes, 1998-2003

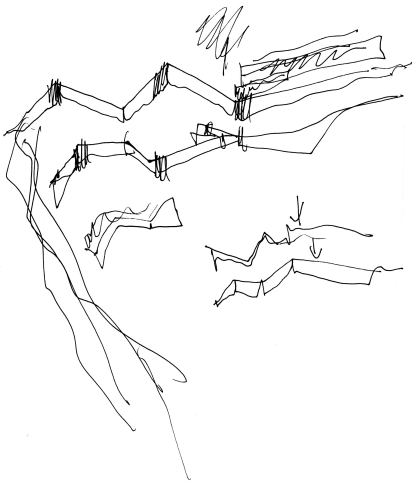
Pedro Mendes em 1998, cerca de três anos após ter saído do ateliê de Souto de Moura, iniciou um projeto em Pavia, na região do Alentejo. São notáveis algumas parecenças desta sua obra com a obra da Casa em Tavira de Souto de Moura (1991-96), onde cooperou.

Numa planície, entre sobreiros, aparece uma habitação unifamiliar de um só piso, onde diferentes temas são explorados. "Implanta-se a casa de um só piso, de estrutura linear e paralela a uma linha de água torrencial"[109]. No caminho de acesso, surgem dois muros brancos rebocados que impedem, estrategicamente, a visualização das aberturas da fachada principal do volume da habitação, provocando a sua perceção como um muro longo branco, límpido.

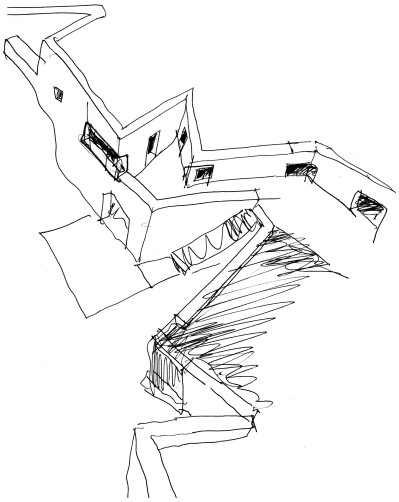
Atravessados os muros, surge um volume de estrutura linear com uma fachada longa, branca, rasgada apenas por duas portas. Neste volume regular, branco destacam--se outros de diferentes alturas, nomeadamente os da sala de jantar e de estar que assinalam as três abobadas interiores que definem o teto desses espaços e, ainda, um paralelepípedo vertical do depósito de água. Este projeto conjuga, assim, alguns temas que podemos encontrar na Casa de Tavira onde Pedro Mendes colaborou. Apesar de ser um único volume, ao contrário dessa, apresenta variações de alturas consoante o seu programa, onde o tema da janela é explorado e, ainda, o reboco branco é o material de revestimento.

O pavimento de xisto da plataforma exterior prolonga-se para o interior da casa, numa relação de aproximação interior-exterior. O átrio de entrada da habitação, de altura reduzida, permite, desde logo, a perceção da sua organização espacial. Para sudoeste surge, apenas, a cozinha, desenvolvendo-se os restantes espaços da casa para nordeste. Aparecem, num primeiro momento, a sala de estar e jantar marcadas pelas abóbadas de tijolo vermelho, seguidas de um longo corredor de distribuição dos quartos,

[109] Memória descritiva do projeto



103.



104.

105.

106.

103 a 105. Ktima House, 2008-2013, Camilo Rebelo

106. Casa na Serra da Arrábida, 1994-2002, Eduardo Souto de Moura

marcado por diversos pontos de luz zenital. Ainda no átrio de entrada é percetível, para o exterior, um espelho de água e um pátio coberto que se relacionam com a envolvente próxima.

É uma obra que conjuga diversos temas que Souto de Moura utiliza em diferentes habitações de diferentes contextos. Além da já referida variação de alturas, do tema da janela e da utilização do reboco para a sua aparente simplificação e unidade, explora, ainda, o tema do pátio e dos muros na organização do espaço.

2.2.2.5. Ktima House, Camilo Rebelo, 2008-2013

Camilo Rebelo que colaborou com Souto de Moura nos projetos da Casa de Cascais e da Arrábida refere a importância desta última para a concretização de um projeto numa ilha grega, na sua maneira de ler, interpretar e construir na paisagem, em 2008, dez anos depois de abandonar esse ateliê. "Ktima House" situa-se num terreno verde de declive acentuado e topografia irregular, onde existem as únicas três árvores daquela ilha. "Ordem e caos podem ser encontrados na civilização grega ao longo dos tempos, incluindo nos nossos dias - estes temas estiveram na génese do conceito desta casa."[110]

Camilo Rebelo revela um particular interesse por algo que denomina de "Landark", isto é, procura, para a sua arquitetura, um equilíbrio entre a natureza e a casa, "nem a natureza se sobrepõe à casa, nem a casa se sobrepõe à natureza"[111]. Esta habitação na Grécia demonstra essa vontade de desenhar um projeto afirmativo onde a natureza impõe a sua presença. Desta forma, é uma construção que suscita, no território, duas leituras diferentes possíveis. Por um lado, quando observada a partir de cotas superiores, a partir do acesso principal, a casa, de cobertura verde, dissimula-se na natureza, aparentando ser apenas uma linha branca, espessa e abstrata, que se adapta à topografia e aos requisitos dos espaços interiores. Por outro lado, vista do mar, revela a sua volumetria e a sua fachada de composição figurativa que, apesar de ser contínua, parece ser fragmentada.

A forma e organização espacial da habitação resultam não só da sua adaptação ao local e à topografia, mas também da vontade de cada espaço usufruir de um

[110] V. Memória descritiva do projeto
[111] V. Entrevista realizada em anexo

107. Casas em Marco de Canaveses, 2005-2009, Nuno Graça Moura

enquadramento paisagístico diferente, assim como de distintas quantidades e intensidades de luz. Ainda os regulamentos da ilha foram essenciais para a expressão do edifício, onde não se pode construir volumes com mais de dez metros de comprimento que, inevitavelmente, estabeleceu o ritmo da composição, numa relação constante com os espaços interiores.

Tendo em conta a sua dimensão programática, esta casa desenvolve-se em dois níveis. No piso superior, de entrada, desenvolvem-se os espaços domésticos principais e no piso inferior encontram-se quartos e outros espaços de serviço.

Apesar de serem objetos arquitetónicos com características formais díspares, à primeira vista, percebe-se o porquê do arquiteto Camilo Rebelo admitir a importância da Casa da Arrábida para a construção da habitação na Grécia. São edifícios fragmentados, brancos, numa tentativa de adaptação à topografia e morfologia do terreno, onde o tema da janela é explorado para um controlo do enquadramento das vistas e da luz.

2.2.2.6. Casas em Marco de Canaveses, Nuno Graça Moura, 2005-2009

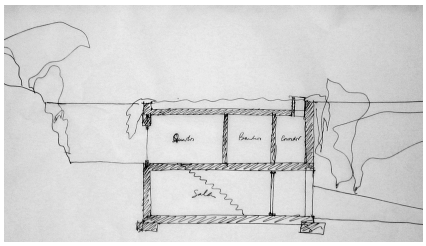
Nuno Graça Moura colaborou com Eduardo Souto de Moura oito anos, entre 1994 e 2002, tendo participado nas casas de Cascais e da Serra da Arrábida, com Camilo Rebelo. Considera esta experiência muito marcante e importante na sua vida profissional.[112] Três anos depois, começou a projetar duas habitações unifamiliares, relativamente próximas, num terreno em Marco de Canaveses, no distrito do Porto, sobre o Rio Tâmega. O terreno, de declive acentuado, desenvolve-se em socalcos com muros de suporte em pedra que, por vezes, atingem os 6 metros de altura.[113]

A primeira a terminar a sua construção, em 2008, desenhada para um cliente de seu nome Rui Ferreira, desenvolve-se a partir de um dos muros de suporte de maior dimensão. Com a aparência de um volume cego e com a sua cobertura verde, parece encastrar-se no terreno promovendo a sua relação com a paisagem e adaptação ao contexto local.

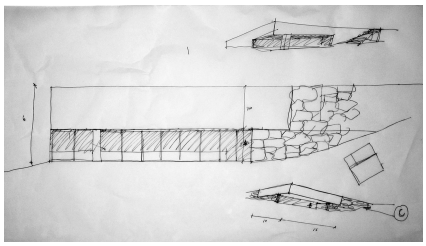
O acesso, feito através de um caminho de pedra, é através da cobertura que, sendo vegetal, prolonga a plataforma da entrada e oculta a presença do objeto

[112] V. Entrevista realizada em anexo

[113] V. Memória descritiva do Projeto



108.



109.

110.

111.

112.

108 e 110. Casa LGM, Marco de Canaveses, 2005-2009, Nuno Graça Moura

109 e 111. Casa RF, Marco de Canaveses, 2005-2008, Nuno Graça Moura

112. Casa em Bom Jesus, 1989-94, Eduardo Souto de Moura

arquitetónico. Acede-se, então, pelo piso superior que engloba as áreas privadas, dos quartos. No entanto, para se aceder ao piso inferior, das áreas comuns, não se estabelece contacto visual com os espaços privados da casa.

O piso superior organiza-se consoante um pátio, a nascente, que é o único elemento que permite a iluminação natural das divisões. As fachadas orientadas a norte e poente são totalmente cegas, sem que se estabeleça relação visual com a paisagem e o rio. Por sua vez, o piso inferior, dos espaços sociais, com uma fachada envidraçada recuada a oeste, origina um alpendre com vista sobre a paisagem e o rio. Uma sala de pé-direito duplo permite a relação dos dois pisos da casa.

Esta habitação conjuga materiais diferentes no revestimento das fachadas: o volume do piso superior é rebocado de branco e o inferior revestido a pedra, na continuidade do material dos muros preexistentes no terreno. Conjuga, assim, como acontece, por exemplo, na Casa em Bom Jesus de Souto de Moura, duas linguagens, a regional, da casa de pedra, com a moderna, da parede de betão e do vidro.

A segunda habitação desenhada neste mesmo terreno para Luís Graça Moura, cuja construção terminou em 2009, surge num sítio onde existira uma pequena construção agrícola.

De dois pisos, semienterrados, a organização espacial é semelhante à habitação anteriormente referida: no piso superior desenvolvem-se os quartos e no piso inferior os espaços sociais, comuns. O acesso ao edifício é feito através de um caminho de pedra, que orienta para a entrada no piso superior, e a sua iluminação natural é feita, apenas, através da fachada a poente, recuada e toda envidraçada, já que as outras, em contacto direto com o terreno, são cegas.

Com o recuo da fachada, orientada para o rio e para a restante paisagem, surge o desenho de um alpendre coberto de pé-direito duplo. A proteção solar deste espaço é concretizada com a construção de um sistema de grelhas em betão à vista. O material do restante volume é pedra retirada do local e da construção que aí existia.

Estas duas habitações unifamiliares indicam e sugerem influências da arquitetura de Souto de Moura, na sua relação com a paisagem e interior-exterior, com a utilização de grandes vãos envidraçados, e na conjugação de materiais locais, preexistentes, com modernos, betão e vidro.

2.2.3. Síntese

A partir da análise e síntese apresentadas ao longo da presente dissertação, procura-se identificar pontos de encontro e de afastamento na arquitetura destes criadores, que partilham a base da sua formação, a Escola do Porto. Tem-se por pano de fundo o tema da habitação unifamiliar, cujos mecanismos evoluem "naturalmente de arquitecto para arquitecto e, no próprio arquitecto, de tempo para tempo" refletindo "continuidades e constâncias, anseios e rupturas (…) não apenas como erudição, mas como material de projecto independente das questões formais."[114]

Do confronto da metodologia utilizada no ateliê de Souto de Moura e algumas das suas obras de habitação unifamiliar com a importância, para os seus colaboradores, do ateliê como um espaço complementar de formação e algumas obras, do mesmo tema, emergem constantes e diferenças. Se, por um lado, podemos destacar, facilmente, determinados princípios metodológicos comuns, no modo como se desenvolvem os projetos, por outro, a linguagem formal de cada obra reflete os diferentes modos de entendimento da arquitetura, na procura de diferentes prioridades.

Recapitulando, determinadas questões metodológicas, como o estudo do contexto histórico e local e respetivas condicionantes, num primeiro momento do projeto, a recorrência a referências como base e justificação de ideias, a utilização do desenho e das maquetes para a resolução de problemas e a integração do cliente como elemento fundamental de intervenção no projeto, são comuns a todos estes arquitetos, formados na Escola do Porto.

Apesar das diferentes resoluções formais dos projetos, consoante, não só os seus diferentes contextos e a vontade do cliente, mas também, essencialmente, o entendimento e o modo de ver a disciplina por parte do artista, existem, ainda, outras ideias e temáticas, de conceção de espaços, que coincidem e se cruzam.

É comum a todos os projetos estudados a posição de destaque atribuída ao contexto físico e histórico na sua conceção. Por um lado, a adaptação à topografia do terreno e às suas condicionantes solares, à envolvente natural e/ou construída e, ainda, aos limites do lote do terreno e, por outro, à história do local e à memória que lhe está associada.

---

[114] Alfredo Joaquim Macedo - *Da tradição à contemporaneidade. Távora, Siza, Souto Moura – um ensaio sobre a moradia unifamiliar.* Porto: FAUP, 2011, p. 69

113.

114.

113. Ktima House, 2008-2013, Camilo Rebelo

114. Casa RF, Marco de Canaveses, 2005-2008, Nuno Graça Moura

Esta contextualização sente-se, nuns casos, na adaptação formal, como é o caso da forma irregular da Casa em Boavista II, de Francisco Vieira de Campos, que se adapta à forma trapezoidal do lote, ou da Ktima House de Camilo Rebelo que se adapta à topografia e ao declive acentuado, de modo subtil na sua inserção na paisagem. Ainda nas casas de Nuno Graça Moura e de José Fernando Gonçalves se compreende uma vontade de fazer construções que "nascem" a partir do terreno, na sua continuidade, no primeiro caso pelo prolongamento de muros preexistentes e no segundo caso pelo desenho inclinado da cobertura.

Noutros casos, a integração contextual é assinalável, essencialmente, na escolha dos materiais. Graça Correia, além de demonstrar uma preocupação formal da habitação, de modo a valorizar a paisagem e a relação com o rio, inclui e considera o seu contexto. Não só a ruína preexistente, de granito, é recuperada, mantendo o seu carácter local, como o seu material é o selecionado para o caminho de acesso à habitação. Também Nuno Graça Moura, em Marco de Canaveses, se baseia nos materiais preexistentes, dos muros de suporte do terreno, em pedra, para o revestimento das fachadas das habitações, assim como para os seus acessos. Ainda em Ofir, José Fernando Gonçalves reveste as paredes de betão com materiais, como o xisto, com texturas e cores que remetem para a sua envolvente natural.

Sem pretender aprofundar decisões formais, existem alguns temas, já estudados, que Souto de Moura utiliza, ao longo do seu percurso, nas habitações unifamiliares tendo sempre em atenção uma relação interior-exterior, como a arquitetura abstrata de planos e a utilização de grandes vãos envidraçados ou, mais tarde, de volumes fragmentados e janelas para o controlo da iluminação e das vistas, que são explorados pelos seus colaboradores nos seus ateliês. A título de exemplo refira-se a casa em Pavia, de Pedro Mendes, que cruza alguns destes temas. À arquitetura límpida de muros brancos, utilizada em planos exteriores que surgem no caminho de acesso à habitação, associa a ideia de volumes fragmentados, utilizados no único volume da habitação, sugerida por diferenças altimétricas dos diversos espaços. Existe, ainda, um pátio coberto que suscita a relação interior-exterior, assim como a plataforma de xisto que prolonga o espaço interior para a paisagem envolvente.

Os grandes planos envidraçados de algumas habitações de Souto de Moura, em Baião ou Cascais, por exemplo, são utilizados com o mesmo objetivo pelos seus colaboradores. Para uma relação visual com a natureza envolvente, Graça Correia e

Nuno Graça Moura optam pelas fachadas envidraçadas, que permitem a entrada de luz natural e a visão total sobre a paisagem, fortalecendo, assim, a relação interior-exterior. Já José Fernando Gonçalves opta por esta solução para o piso superior, onde se desenvolvem os espaços sociais, e, no piso inferior, prefere as aberturas de iluminação pontuais.

Quando Souto de Moura evolui e modifica a sua maneira de pensar a habitação, de um contexto diferente, surge o tema das janelas que são, agora, desenhadas num maior controlo de luz e de vistas sobre a paisagem, como acontece em Tavira. Também a utilização de revestimentos de diferentes texturas e cores é substituída pela utilização do reboco, ainda que a sua cor varie consoante o contexto. Da mesma forma, Camilo Rebelo na Grécia, desenha a habitação, de reboco branco, tendo em conta as diferentes orientações solares e enquadramentos paisagísticos, surgindo um volume com rotações e variações planimétricas e com aberturas definidas e controladas. Ainda Francisco Vieira de Campos, em Boavista, desenha um volume único em betão preto, de forma irregular, de modo a controlar a disposição solar das diferentes divisões.

Por último, outro aspeto que parece importante referir é o facto da arquitetura de Souto de Moura conjugar a arquitetura, de planos de betão e vidro, na continuidade espacial e na depuração das formas, com fragmentos de uma arquitetura tradicional, que invocam concetualmente as raízes locais e que utiliza a história para a afirmação da contemporaneidade. Em Bom Jesus, Souto de Moura conjuga a linguagem da casa de pedra, no piso inferior, com a da parede de betão e de vidro, no piso superior; em Baião, a valorização e preservação da ruína preexistente é combinada com a arquitetura da parede de vidro contínua, tal como acontece na sua primeira casa, na requalificação no Gerês.

Este aspeto revela-se em algumas obras da nova geração estudada. José Fernando Gonçalves, em Ofir, associa a utilização de materiais e texturas contextuais à parede de vidro contínua; no Gerês, Graça Correia conjuga a reconstrução da ruína preexistente em granito com o betão texturado e os grandes vãos envidraçados; Pedro Mendes, em Pavia, utiliza o xisto local, de Mourão, para o pavimento, e o reboco branco no revestimento das paredes; Camilo Rebelo aos temas da civilização grega associa a arquitetura límpida, branca, de planos; e, ainda, Nuno Graça Moura à linguagem dos muros de pedra preexistentes no terreno, que se reflete no revestimento do piso inferior da habitação de Rui Ferreira, associa a parede rebocada de branco do

piso superior. Estas estratégias conceptuais utilizadas para uma inscrição de fragmentos que remetem da história numa adaptação à contemporaneidade são, portanto, passíveis de ser observadas na arquitetura da nova geração.

Em suma, tendo em conta as suas experiências, vivências, referências, e o seu entendimento do papel do arquiteto e da disciplina, a arquitetura das habitações unifamiliares estudadas desta nova geração, quando reduzida à sua essência, partilha conceitos, aproximando-se. Estas formas contemporâneas, que invocam um passado, estabelecem uma relação abstrata com o seu contexto cultural e aproximam-se na sua vontade de depuração formal – a forma como resultado de um único princípio -, na complexidade da sistematização do detalhe e, ainda, na utilização de um só material--base estrutural, procurando o 'máximo' de efeito com o 'mínimo' de elementos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente dissertação não se prendeu com questões identitárias da *Escola do Porto*, nem com a sua definição. Partindo das diferentes interpretações e considerações acerca da identidade desta Escola e tendo em conta factos contextuais, históricos, culturais e políticos que ocorreram e a afetaram de alguma forma, interessa-nos abordar e compreender aquela realidade numa perspetiva de "ateliê".

A *Escola do Porto* caracteriza-se, ao longo do tempo, pela transmissão geracional de valores e princípios. Na certeza de que não existem modelos, referências ou linguagens comuns aos arquitetos formados nesta Escola, existem determinados processos e entendimentos da disciplina que lhe conferem uma estável e contínua estrutura pedagógica, na relação entre contexto, história, memória, escala e função.

São identificáveis determinados princípios metodológicos de abordagem dos projetos que se mantêm ao longo do tempo e estabelecem uma certa continuidade entre gerações, apesar de, por vezes, terem sido questionados, condicionados pelo seu contexto cultural e político. No processo de abordagem dos projetos, seja em escola ou em ateliê, o desenho aparece, inevitavelmente, como o método de trabalho na procura de soluções e de resolução de problemas. Também o respeito pela memória e pela história da arquitetura, recorrendo a exemplos, modelos e referências do passado, são elementos essenciais para a aprendizagem da arquitetura, assim como o entendimento do papel social do arquiteto.

Desde cedo, com Marques da Silva e Carlos Ramos, que o espírito de equipa e a relação direta docente-discente são tidos como fundamentais para o ensino da arquitetura, isto é, o "ensino-ateliê", herança do ensino *Beaux-Arts*.

A relação dos arquitetos Távora, Siza e Souto de Moura foi, como visto, essencial para a sua vida e prática profissional, na transmissão de ideias e entendimentos da disciplina. Apesar das notáveis diferenças linguísticas, formais, materiais e contextuais, das suas obras, o modo como abordam a arquitetura e procuram as diferentes soluções é semelhante em diversos aspetos: na adaptação da história e do passado à contemporaneidade, apesar das diferentes formas de o fazer; na utilização do desenho como instrumento primordial para a resolução de problemas; na ideia de colaboração, onde toda a equipa contribui para a realização dos projetos; e, ainda, na procura da contextualização física das obras, isto é, numa relação com o local e a sua envolvente. Foram, assim, importantes as relações estabelecidas em ateliê ou em Escola, na conceção de princípios e entendimentos disciplinares, onde as influências foram mútuas.

Do mesmo modo que os estudantes/colaboradores – Souto de Moura e Álvaro Siza - retiram dos ensinamentos de seus mestres – Álvaro Siza e Távora -, conceitos e maneiras de interpretar a arquitetura, estes também aprendem com o talento e as experiências de seus colaboradores. Estas aprendizagens recíprocas fazem-se através da partilha de experiências e da transmissão de conhecimentos, executáveis, essencialmente, numa pedagogia caracterizada pelo "ensino-ateliê".

> *"Temos uma forte tradição de um ensino fortemente enraizado no imaginário da sua relação com a profissão: o ser arquitecto, ligado à prática do atelier, ao estirador, ao desenho, ao projecto e à obra."* [1]

Com a consciência de que não se pode generalizar à arquitetura contemporânea portuguesa, quer-se, agora, concluir qual a importância do ateliê na formação do arquiteto e alguns aspetos essenciais de aprendizagem que esta experiência de contacto com prática profissional possibilita, no contexto estudado, da Escola do Porto.

Parte-se do princípio que o exercício profissional de um arquiteto está consistentemente relacionado com a prática em ateliê, que se inicia na elaboração e coordenação de um projeto de arquitetura e termina na sua materialização e concretização em obra.

[1] Diogo Burnay - Inimigo. In *Falamos em Mação. Concentração Portuguesa de Arquitectos em Mação.* 2012

A aprendizagem é uma constante da vida do arquiteto, e a escola, enquanto instituição de ensino, é o ponto de partida da sua formação. A "escola-ateliê", praticada na Escola do Porto, encaminha o ensino da arquitetura para um saber obtido pela experiência adquirida. Esta é complementada, no arco temporal estudado, pelo "ateliê-escola", importante para a aquisição de outro tipo de conhecimentos.

Se, por um lado, o ateliê é importante como espaço de realização de obras, onde se aprende a lidar diretamente com a realidade e suas condicionantes, também se torna essencial como espaço de consolidação do entendimento da disciplina e do papel social do arquiteto.

Desta forma, se é importante esse contacto com problemas reais, para acompanhar a obra e perceber como se constrói, também o diálogo e debate estabelecidos em ateliê se tornam essenciais, uma vez que, nem sempre existem em escola pela competitividade entre estudantes ou pelo desadequado rácio professor-aluno. O "ateliê-escola" adquire, assim, um papel de destaque na consolidação do processo de profissionalização da arquitetura. A passagem por ateliês de arquitetos, de experiências arquitetónicas consolidadas, surge numa fase de transição entre a escola e a prática profissional, ou ainda a par da escola, para a colmatação de algumas fraquezas da sua pedagogia.

Nos anos 80 e 90, no Porto, arco temporal em que os arquitetos estudados na presente dissertação colaboraram com Eduardo Souto de Moura, o "ensino-ateliê" era, também, praticado nas suas duas vertentes. Por um lado, o processo de ensino/aprendizagem na Escola focava-se no ensino do Projeto que, por sua vez, se fazia pela transmissão de conhecimentos, experiências e entendimentos da disciplina de professores para estudantes, complementado pelas aulas de formação teórica. Por outro lado, era frequente os estudantes estagiarem nos ateliês dos seus professores, antes de terminarem os estudos. Desta forma, os ateliês tornavam-se espaços pedagógicos importantes para a formação de arquitetos, onde essa partilha de saberes decorria num ambiente profissional.

Esta transmissibilidade de metodologias e processos é contínua ao longo das diversas gerações, numa adaptação aos diferentes contextos temporais, à evolução das cidades, às alterações do ensino e ao aparecimento de novas tecnologias. A arquitetura e o seu entendimento evolui, não só de arquiteto para arquiteto, como no próprio arquiteto com o passar do tempo e mudança da sociedade, no entanto, independentemente de

questões linguísticas e formais, existem continuidades e constâncias que se refletem na sua metodologia de trabalho, transmitidas de geração em geração e, nomeadamente, na Escola do Porto.

As obras de habitação unifamiliar de Souto de Moura estudadas refletem e materializam questões de continuidade e outras de rutura na evolução da sua própria arquitetura, na relação com a evolução da história e com o lugar. Também as obras de habitação da nova geração abordadas refletem as suas diferentes maneiras de resolver os problemas e concretizar os projetos, de acordo com o desenvolvimento concetual de cada arquiteto, a partir de princípios metodológicos semelhantes, adquiridos em ateliê enquanto colaboradores de Souto de Moura.

Da mesma maneira que Souto de Moura absorveu e adaptou princípios, conceitos e processos que apreendeu com os seus mestres, estes mesmos métodos foram transmitidos em ateliê à nova geração que os considera fundamentais. Da mesma forma que o rigor do desenho já faz parte da pedagogia de ensino de Marques da Silva e se mantém até hoje, continuando sempre a fazer parte da prática arquitetónica de Carlos Ramos, Fernando Távora, Álvaro Siza, Souto de Moura e das novas gerações, outros princípios se vão mantendo ao longo do tempo e das gerações, sendo transmitidas na adaptação aos diversos contextos sociais e políticos.

Souto de Moura transmite os diversos ensinamentos que adquire ao longo da sua formação na Escola do Porto e da sua vida profissional, que surgem naturalmente na sua arquitetura e se tornam essenciais para os seus colaboradores: a análise atenta do lugar e consequente adaptação do projeto ao local e à topografia, que altera ou se deixa alterar; a preocupação com a história do local e a memória que lhe está associada; a utilização de referências da arquitetura ou de outras disciplinas, adaptando ao contexto e às suas experiências; o uso do desenho e das maquetes no desenvolvimento dos projetos; a importância de todos os intervenientes e, nomeadamente, do cliente, que fazem parte do projeto, podendo intervir e sugerir; e, não menos importante, a paixão, ética, vontade, entusiasmo, persistência, com que faz arquitetura.

Desvalorizando a conceção formal final das obras de arquitetura, destacam-se ainda alguns temas de encontro, na concretização das obras desta nova geração: na adaptação do objeto arquitetónico ao terreno e às suas características solares e topográficas, surgindo formas irregulares para uma melhor adaptação à orientação solar e o tema da janela para um maior controlo da luz e das vistas; por outro lado, também

surgem os grandes vãos envidraçados para estabelecer uma relação entre o interior e o exterior; na utilização de materiais que remetem para as características do local ou da conservação da ruína, conjugados com materiais e sistemas construtivos da arquitetura contemporânea.

Portanto, parece legítimo entender que a arquitetura das habitações unifamiliares, que serviram de referência a este estudo, revela uma partilha de conceitos, desvelando uma aproximação essencial, considerando as experiências, vivências, referências e o entendimento do papel do arquiteto, desta nova geração. A sua contemporaneidade integra um passado concreto e fica patente uma relação abstrata com o contexto cultural. Estas formas são próximas, ainda, pelo modo como operam na complexidade da sistematização do detalhe, pela utilização de um único material base, naquilo que claramente pode ser identificado com uma vontade de depuração formal.

São constantes alguns conceitos e princípios na metodologia das diversas gerações de arquitetos formados na Escola do Porto, ao longo do tempo. Refletem-se, na arquitetura das novas gerações, não só ensinamentos diretos de arquitetos com quem contactaram e trabalharam, como de mestres com quem não estabeleceram qualquer relação direta.

> *"Acho que hoje em dia grande parte dos estagiários que aparecem, fruto da sua formação, têm uma força muito grande nos aspectos conceptuais, mas uma debilidade em perceber como se passa da conceptualidade para a obra, para a concretização."* [2]

Nos dias de hoje, considerando a minha experiência enquanto estudante de arquitetura na Universidade de Coimbra, o "ateliê-escola" aparece tardiamente, apenas para alguns estudantes, e com uma eficácia diferente, comparativamente aos anos 80 e 90. Atualmente, a formação dos arquitetos passa, essencialmente, pela escola e a sua pedagogia, baseada no ensino do Projeto, assente na "escola-ateliê", complementada pela formação teórica das aulas de Teoria ou História. No que diz respeito ao ateliê-escola é uma realidade diferente. São poucos os casos, tendo em conta o universo de estudantes de arquitetura e as condições políticas, económicas e culturais, que têm a

[2] Gonçalo Byrne - "O meu estágio foi uma excelente experiência de obra". In *Prémio Estágios em Portugal e no Mundo*. 2014

possibilidade de complementar a sua formação em escola com a experiência prática e real de ateliê.

O contacto com arquitetos e outros colaboradores mais experientes, com a realidade e as suas condicionantes, a concretização de projetos desde o primeiro esquisso à sua configuração final em obra, aprendizagens fundamentais para um estudante de arquitetura, não são, hoje, possíveis e acessíveis à grande maioria dos alunos. Por outro lado, a teorização das escolas e, consequente, sobrevalorização da importância da investigação na formação dos professores de arquitetura, provoca, segundo João Carreira, a perda de diversos "termos" essenciais para o ensino desta disciplina. Perdeu-se, de um modo geral, a "ética, método, abordagem, leitura das preexistências, quer seja da cidade, da ruína ou da rua, leitura do sítio, envolvimento, inteligência, conhecimento."[3] Tendo em conta este atual panorama do ensino, tornar-se-ia cada vez mais necessária, se possível, a experiência de ateliê, de contacto com a realidade, da realização de projetos e obras, já que "o ateliê é o sítio de produção da verdadeira arquitetura"[4].

A questão que agora se coloca é:

Tendo em conta as condições culturais, económicas e políticas atuais do país, será possível, algum dia, retomar a aprendizagem em "ateliê" e torná-la acessível a todo o universo de estudantes de arquitetura? Esta dissertação deixa a questão e abre perspetivas para o resgate dessa forma de aprendizagem.

[3] João Carreira, anexo II. 48

[4] *Idem*, anexo II. 49

BIBLIOGRAFIA

AGRASAR, Fernando - Entrevista con Fernando Távora. In LAIÑO, A. D., ALFAIA, L. G., MAROÑO, M. M., NÚÑEZ, P. M. & RODRÍGUEZ, A. P. - **Fernando Távora: desenhos de viagem, projectos**. 2ª ed. [S.l.]: C.O.A.G., 2002. p. 12-23

BANDEIRA, Pedro; FARIA, Nuno - **Escola do Porto: Lado B - 1968-1978 (Uma história Oral)**. Guimarães: CIAJG, 2014. ISBN 9789898474278

BANDEIRA, Pedro; TAVARES, André - **Eduardo Souto de Moura: atlas de parede: imagens de método**. Porto: Dafne, 2011. ISBN 9789898217189

BANDEIRINHA, José António - **Fernando Távora: Modernidade Permanente** [S.l.]: Associação Casa da Arquitectura, 2012. ISBN 9789892033938

BARATA, Paulo Martins - Piscina da Quinta da Conceição. In TRIGUEIROS, L. - **Álvaro Siza: 1954-1976**. Lisboa: Blau, 1997. ISBN 9728311117. p. 42-49

BELÉM, Margarida Cunha - **Eduardo Souto Moura**. 1ª ed. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 2012. ISBN 9789722720816

CARDOSO, António - **J. Marques da Silva: Arquitecto 1869-1947**. Porto: [s.n], 1986.

CARDOSO, António - **O arquitecto José Marques da Silva e a arquitectura no Norte do país na primeira metade do séc. XX**. 2ª ed. Porto: FAUP, 1997. ISBN 9729483248

CASTANHEIRA, Carlos; LLANO, Pedro de - **Álvaro Siza: obras e proxectos**. Centro Galego de Arte Contemporânea: Electa, 1995. ISBN 8481560820

CASTANHEIRA, Carlos; LLANO, Pedro de; SANTIAGO, Francisco Rei i - Fragmentos dunha experiencia. Conversas con Álvaro Siza. In CASTANHEIRA, C. & LLANO, P. D. - **Alvaro Siza: obras e proxectos**. Centro Galego de Arte Contemporânea: Electa, 1995. ISBN 8481560820. p. 27-55

COSTA, Alexandre Alves - **Dissertação**. 2ª ed. Porto: Edição do Curso de Arquitetura da ESBAP, 1982.

COSTA, Alexandre Alves - Prefácio. In FIGUEIRA, J. - **Escola do Porto. Um mapa crítico**. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitetura da FCTUC, 2002. ISBN 972973836-X. p. 10-13

COSTA, Alexandre Alves - Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. In VIEIRA, Á. S. & DIAS, A. - **Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto: Percursos do Projecto**. Porto: FAUP, 2003. ISBN 9729483582. p. 23-34

COSTA, Alexandre Alves - **Introdução ao estudo da história da arquitectura portuguesa**. 2ª ed. Porto: FAUP, 2007. ISBN 9789729483813

COSTA, Alexandre Alves - **Textos Datados**. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitetura da FCTUC, 2007. ISBN 9789729982149

COSTA, Alexandre Alves - Arquitectura do Porto. In **Textos Datados**. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitetura da FCTUC, 2007. ISBN 9789729982149. p. 229-244

COSTA, Alexandre Alves - Considerações sobre o ensino da Arquitectura. In **Textos Datados**. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitetura da FCTUC, 2007. ISBN 9789729982149. p. 219-224

COSTA, Alexandre Alves - O lugar da História. In **Textos Datados**. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitetura da FCTUC, 2007. ISBN 9789729982149. p. 253-264

COSTA, Alexandre Alves - Sem Ordem nem Coerência. In **Textos Datados**. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitetura da FCTUC, 2007. ISBN 9789729982149. p. 245-251

CURTIS, William - Álvaro Siza: Paisaxes urbanas. In CASTANHEIRA, C. & LLANO, P. D. - **Álvaro Siza: obras e proxectos**. Centro Galego de Arte Contemporânea: Electa, 1995. ISBN 8481560820. p. 19-25

CURTIS, William - Memória e criação: o Parque e o Pavilhão de Ténis de Fernando Távora na Quinta da Conceição. In BANDEIRINHA, J. A. - **Fernando Távora: modernidade permanente** [S.l.]: Associação Casa da Arquitectura, 2012. ISBN 9789892033938. p. 126-131

DANIELE, Monica - Entrevista Biográfica a Eduardo Souto de Moura. In ESPOSITO, A. & LEONI, G. - **Eduardo Souto de Moura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. ISBN 8425219388. p. 434-438

ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni - **Eduardo Souto de Moura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. ISBN 8425219388

ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni - Fernando Távora, Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura. In ESPOSITO, A. & LEONI, G. - **Eduardo Souto de Moura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. ISBN 8425219388. p. 6-15

ESPOSITO, Antonio - A obra e o pormenor. In ESPOSITO, A. & LEONI, G. - **Eduardo Souto de Moura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. ISBN 8425219388. p. 36-51

ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni - Casas 1982-2002. In ESPOSITO, A. & LEONI, G. - **Eduardo Souto de Moura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. ISBN 8425219388. p. 88-91

ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni - Projectos de formação 1977-1983. In ESPOSITO, A. & LEONI, G. - **Eduardo Souto de Moura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. ISBN 8425219388. p. 56-59

FERREIRA, José Maria - Ideias bem construídas. In REBELO, C. - **Mesa, Eduardo Souto de Moura. 30 anos projectos seleccionados**. Casal de Cambra: Caleidoscópio - Edição e Artes Gráficas, s.a., 2011. ISBN 9789896581374. p. 7

FIGUEIRA, Jorge - **Escola do Porto. Um mapa crítico**. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitetura da FCTUC, 2002. ISBN 972973836-X

FIGUEIRA, Jorge - **Reescrever o Pós-Moderno. Sete entrevistas. Álvaro Siza, Eduardo Souto Moura, Manuel Graça Dias, Manuel Vicente, Pancho Guedes, Tomás Taveira, Paulo Varela Gomes**. Porto: Dafne Editora, 2011. ISBN 9789898217172

FILGUEIRAS, Octávio Lixa - A Escola do Porto (1940/69). In **Carlos Ramos: Exposição Retrospectiva da sua obra**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

GADANHO, Pedro; PEREIRA, Luís Tavares - **Influx: Arquitectura portuguesa recente = recent portuguese architecture**. Porto: Civilização Editora, 2003. ISBN 9722621335

GADANHO, Pedro; PEREIRA, Luís Tavares - **Metaflux: Duas gerações na arquitetura portuguesa recente: 9a Bienal de arquitectura de Veneza**. Porto: Civilização Editora, 2004. ISBN 9722622250

GONÇALVES, José Fernando, et al. - **Porto Poetic**. Porto: AMAG Editorial SL, 2013.

GRANDE, Nuno - A criação segundo Eduardo Souto de Moura. In REBELO, C. - **Mesa, Eduardo Souto de Moura. 30 anos projectos seleccionados**. Casal de Cambra: Caleidoscópio - Edição e Artes Gráficas, s.a., 2011. ISBN 9789896581374. p. 13-15

LAIÑO, Ana Dominguez, et al. - **Fernando Távora: desenhos de viagem, projectos**. 2ª ed. [S.l.]: C.O.A.G., 2002.

LEONI, Giovanni - À procura de uma regra. A arquitectura de Eduardo Souto de Moura. In ESPOSITO, A. & LEONI, G. - **Eduardo Souto de Moura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. ISBN 8425219388. p. 16-35

LOPES, Carlos Nuno Lacerda - **Arquitectura e Modos de Habitar | Eduardo Souto Moura**. Porto: CIAMH – Centro de Inovação em Arquitetura e Modos de Habitar, 2012. ISBN 9789899807303

MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João; NUNES, Jorge - **Eduardo Souto de Moura: vinte e duas casas**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, D.L., 2006. ISBN 9728897189

MORAIS, Carlos Campos - **01 textos**. Porto: Civilização Editora, 2009. ISBN 9789722629232

MORENO, Joaquim - Aprendizagem Revolucionária: Uma Pedagogia da Arquitectura Social. In RODRIGUES, D. - **Arquitectura Social: Três Olhares Críticos**. Lisboa: CCB, 2014. p. 27-35

MOURA, Eduardo Souto - Mercado de Braga e café do mercado. In ESPOSITO, A. & LEONI, G. - **Eduardo Souto de Moura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. ISBN 8425219388. p. 76

MOURA, Eduardo Souto - Casa das Artes. In ESPOSITO, A. & LEONI, G. - **Eduardo Souto de Moura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. ISBN 8425219388. p. 77

MOURA, Eduardo Souto - Casas. In ESPOSITO, A. & LEONI, G. - **Eduardo Souto de Moura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. ISBN 8425219388. p. 92-93

MOURA, Eduardo Souto - Casa em Alcanena e casa 1 em Miramar. In ESPOSITO, A. & LEONI, G. - **Eduardo Souto de Moura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. ISBN 8425219388. p. 143

MOURA, Eduardo Souto - Casa em Cascais. In ESPOSITO, A. & LEONI, G. - **Eduardo Souto de Moura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. ISBN 8425219388. p. 145

MOURA, Eduardo Souto - Casa em Nevogilde. In ESPOSITO, A. & LEONI, G. - **Eduardo Souto de Moura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. ISBN 8425219388. p. 142

MOURA, Eduardo Souto - Casa em Tavira e casa na Serra da Arrábida. In ESPOSITO, A. & LEONI, G. - **Eduardo Souto de Moura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. ISBN 8425219388. p. 144-145

MOURA, Eduardo Souto - Casa na avenida da Boavista, casa em Bom Jesus, casa em Baião, casa em Moledo. In ESPOSITO, A. & LEONI, G. - **Eduardo Souto de Moura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. ISBN 8425219388. p. 144

MOURA, Eduardo Souto - Nexus. Fragmentos. O Museu da Ilustração. Bic/Bic/Bic - Bic Cristal. In ESPOSITO, A. & LEONI, G. - **Eduardo Souto de Moura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003. ISBN 8425219388. p. 363-367

MOURA, Eduardo Souto - "Afinal havia outra...". In REBELO, C. - **Mesa, Eduardo Souto de Moura. 30 anos projectos seleccionados**. Casal de Cambra: Caleidoscópio - Edição e Artes Gráficas, s.a., 2011. ISBN 9789896581374. p. 21

MOURA, Eduardo Souto, et al. - **Des-continuidade: arquitectura contemporânea: Norte de Portugal**. Lisboa: Civilização, 2005. ISBN 9722623737

NEVES, Isa Clara - O Natural e a Naturalidade. "Os deuses dentro". In REBELO, C. - **Mesa, Eduardo Souto de Moura. 30 anos projectos seleccionados**. Casal de Cambra: Caleidoscópio - Edição e Artes Gráficas, s.a., 2011. ISBN 9789896581374. p. 9-10

NUFRIO, Anna - **Eduardo Souto de Moura. Conversas com Estudantes**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2008. ISBN 9788425222672

PORTAS, Nuno - Álvaro Siza. In **Arquitectura(s) : história e crítica, ensino e profissão**. Porto: FAUP, 2005. ISBN 9729483728. p. 255-260

PORTAS, Nuno - Fernando Távora: 12 Anos de Actividade Profissional. In **Arquitectura(s) : história e crítica, ensino e profissão**. Porto: FAUP, 2005. ISBN 9729483728. p. 126-138

PORTAS, Nuno - Portugal: Contextual Interpretation and the Importation of Models. In **Arquitectura(s): história e crítica, ensino e profissão**. Porto: FAUP, 2005. ISBN 9729483728. p. 241-246

ROSSI, Aldo - **A arquitectura da cidade**. Lisboa: Edições Cosmos, 1977.

ROSSI, Aldo - **Autobiografia Científica**. Lisboa: Edições 70, 2013. ISBN 9789724417479

STEVENS, Garry - **The Favored Circle: The Social Foundations of Architectural Distinction**. Massachussets: Institute of Technology, 1998.

TAVARES, Bruno Miguel - Estudo SAAL – bairro em São Vitor. In TAVARES, B. M. - **Estudo do SAAL – Da teoria à prática. Carácter da sua execução no Porto**. Porto: Universidade Lusíada do Porto, 2011. p. 87-94 [Consult. 29 Abr. 2015]. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/miguel_gadelho/estudo-da-operao-saal-da-teoria-prtica-15415594>.

TÁVORA, Fernando - Prefácio. In RIBEIRO, I. - **Raul Lino, pensador nacionalista da Arquitectura**. 2ª ed. Porto: FAUP, 1994. ISBN 9729483043.

TÁVORA, Fernando - Para a História do Futuro: um Texto de 1991. In VIEIRA, Á. S. & DIAS, A. - **Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto: Percursos do Projecto**. Porto: FAUP, 2003. ISBN 9729483582. p. 19-22

TÁVORA, Fernando - **Da organização do espaço**. 6ª ed. Porto: FAUP, 2006. ISBN 9789729483226

TOSTÕES, Ana - **Os Verdes Anos na Arquitectura Portuguesa dos Anos 50**. 2ª ed. Porto: FAUP, 1997. ISBN 9729483302

TRIGUEIROS, Luiz - **Álvaro Siza: 1954-1976**. Lisboa: Blau, 1997. ISBN 9728311117

TRIGUEIROS, Luiz - **Eduardo Souto Moura**. Lisboa: Blau, 2000. ISBN 9728311540

TRIGUEIROS, Luiz - A ambição à obra anónima numa conversa com Eduardo Souto Moura. In TRIGUEIROS, L. - **Eduardo Souto Moura**. Lisboa: Blau, 2000. ISBN 9728311540. p. 29-34

VIEIRA, Álvaro Siza - Oito pontos. In MURO, C. - **Álvaro Siza. Escrits**. Barcelona: Edicions UPC, 1994. ISBN 8476534795. p. 27-28

VIEIRA, Álvaro Siza - Um arquitecto foi chamado. In MURO, C. - **Álvaro Siza. Escrits**. Barcelona: Edicions UPC, 1994. ISBN 8476534795. p. 17

VIEIRA, Álvaro Siza - Textos e debuxos. In CASTANHEIRA, C. & LLANO, P. D. - **Alvaro Siza: obras e proxectos**. Centro Galego de Arte Contemporânea: Electa, 1995. ISBN 8481560820. p. 57-81

VIEIRA, Álvaro Siza (2004) - Álvaro Siza. In MORAIS, C. C. - **01 textos**. Porto: Civilização Editora, 2009. ISBN 9789722629232. p. 315

VIEIRA, Álvaro Siza (1998) - Eduardo Souto de Moura. In MORAIS, C. C. - **01 textos**. Porto: Civilização Editora, 2009. ISBN 9789722629232. p. 197

VIEIRA, Álvaro Siza (1987) - Fernando Távora. In MORAIS, C. C. - **01 textos**. Porto: Civilização Editora, 2009. ISBN 9789722629232. p. 33-36

VIEIRA, Álvaro Siza (2002) - Fernando Távora. In MORAIS, C. C. - **01 textos**. Porto: Civilização Editora, 2009. ISBN 9789722629232. p. 281

VIEIRA, Álvaro Siza (1987) - A importância de desenhar. In MORAIS, C. C. - **01 textos**. Porto: Civilização Editora, 2009. ISBN 9789722629232. p. 37-38

VIEIRA, Álvaro Siza (2008) - Maqueta - instrumento de trabalho e representação. In MORAIS, C. C. - **01 textos**. Porto: Civilização Editora, 2009. ISBN 9789722629232. p. 399-400

VIEIRA, Álvaro Siza (2005) - Na morte de Fernando Távora. In MORAIS, C. C. - **01 textos**. Porto: Civilização Editora, 2009. ISBN 9789722629232. p. 335-336

VIEIRA, Álvaro Siza (1997) - Nota autobiográfica. In MORAIS, C. C. - **01 textos**. Porto: Civilização Editora, 2009. ISBN 9789722629232. p. 187-188

VIEIRA, Álvaro Siza (1994) - O desenho como memória. In MORAIS, C. C. - **01 textos**. Porto: Civilização Editora, 2009. ISBN 9789722629232. p. 137-138

VIEIRA, Álvaro Siza (1988) - Porto. In MORAIS, C. C. - **01 textos**. Porto: Civilização Editora, 2009. ISBN 9789722629232. p. 201-203

VIEIRA, Álvaro Siza (1992) - Prefácio. In MORAIS, C. C. - **01 textos**. Porto: Civilização Editora, 2009. ISBN 9789722629232. p. 109

VIEIRA, Álvaro Siza (2005) - Projectar. In MORAIS, C. C. - **01 textos**. Porto: Civilização Editora, 2009. ISBN 9789722629232. p. 317

VIEIRA, Álvaro Siza (1992) - A propósito da arquitectura de Fernando Távora. In MORAIS, C. C. - **01 textos**. Porto: Civilização Editora, 2009. ISBN 9789722629232. p. 111-113

VIEIRA, Álvaro Siza (2007) - Ser teórico. In MORAIS, C. C. - **01 textos**. Porto: Civilização Editora, 2009. ISBN 9789722629232. p. 383

VIEIRA, Álvaro Siza (1995) - Sobre pedagogia. In MORAIS, C. C. - **01 textos**. Porto: Civilização Editora, 2009. ISBN 9789722629232. p. 167-169

VIEIRA, Álvaro Siza (1989) - Souto de Moura. In MORAIS, C. C. - **01 textos**. Porto: Civilização Editora, 2009. ISBN 9789722629232. p. 67-71

VIEIRA, Álvaro Siza (1993) - Távora. In MORAIS, C. C. - **01 textos**. Porto: Civilização Editora, 2009. ISBN 9789722629232. p. 129-130

Teses e relatórios de estágio

BELMARÇO, Inês - **O limite construído: o muro**. Lisboa: Faculdade de Arquitetura e Artes da Universidade Lusíada de Lisboa, 2013. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura.

BRITO, Joana Inês - **Os materiais, as formas e os espaços na Casa de Alcanena de Eduardo Souto Moura**. Porto: FAUP, 2012. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura.

CAMPOS, Francisco Vieira de - **Relatório de estágio**. Porto: FAUP, 1992.

CASTRO, Maria Alexandre - **História e Tradição na Arquitectura Contemporânea Portuguesa. Cinco Obras de Arquitectura em Centros Históricos.** Porto: FAUP, 2008. Dissertação em Metodologias de Intervenção no Património Arquitetónico.

CLEMENTINO, Luísa - **Fernando Távora. De *O Problema da Casa Portuguesa* ao *Da Organização do Espaço***. Coimbra: Departamento de Arquitetura da FCTUC, 2013. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura.

CRUZ, Mara Carvalho - **Do fragmento à memória na obra de Eduardo Souto de Moura. Da casa de Baião à casa de História Paula Rego**. Porto: FAUP, 2010. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura.

FERNANDES, Eduardo - **A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola**. Universidade do Minho: Escola de Arquitetura, 2010. Tese de Doutoramento em Arquitetura, Área de Conhecimento de Teoria e Projeto.

LOPES, Ana Cláudia - **Conhecimento e Memória. Uma reflexão sobre a obra de Eduardo Souto de Moura**. Porto: FAUP, 2009. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura.

MACEDO, Alfredo Joaquim - **Da tradição à contemporaneidade. Távora, Siza, Souto Moura – um ensaio sobre a moradia unifamiliar**. Porto: FAUP, 2011. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura.

MARTINS, Raquel - **A 'ideia de lugar'. Um olhar atento às obras de Siza**. Coimbra: Departamento de Arquitetura da FCTUC, 2009. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura.

MONIZ, Gonçalo Canto - **O ensino moderno da arquitectura: a reforma de 57 e as Escolas de Belas-Artes em Portugal (1931-69)**. Coimbra: Departamento de Arquitetura da FCTUC, 2011. Tese de doutoramento em Teoria e História da Arquitetura.

MOREIRA, Bruno Miguel - **Forma e estrutura na obra de Eduardo Souto de Moura. Oito tópicos de Arquitectura: a contradição como parte do projecto**. Porto: FAUP, 2007. Prova Final para Licenciatura em Arquitectura.

MOURA, Nuno Graça - **Relatório de estágio**. Porto: FAUP, 1995.

REBELO, Camilo - **Relatório de estágio**. Porto: FAUP, 1995.

RIBEIRO, Helena - **Outras Casas Portuguesas. Uma reflexão sobre o momento de revisão crítica da arquitectura moderna dos anos 50 e o seu contributo na arquitectura contemporânea**. Coimbra: Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2010. Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura.

RODRIGUES, Ana Luísa - **A habitabilidade do espaço doméstico. O cliente, o arquitecto, o habitante e a casa**. Minho: Universidade do Minho, 2008. Tese de Doutoramento em Cultura Arquitetónica.

ROSA, Edite - **ODAM: Valores Modernos e a confrontação com a realidade produtiva**. Barcelona: Escuela Tecnica Superior de Arquitectura de Barcelona, 2005. Tese de Doutoramento.

Artigos de revistas

BANDEIRA, Pedro; MORENO, Joaquim - Unidade 4, ra 0. Entrevista a Jorge Figueira. In **Unidade 4**. Porto: AEFAUP, 1994. p. 54-57.

BANDEIRINHA, José António - Pedagogia do Projecto. In **Joelho #03, Viagem-Memórias: Aprendizagens de Arquitectura**. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2012. ISSN 1647-2548. p. 102-113.

CARVALHO, Ramon Silva de; RHEINGANTZ, Paulo Afonso - Contribuições da teoria ator-rede para a construção do conhecimento no ateliê de projeto de arquitetura. In **Joelho #04, Ensinar pelo Projeto/Teaching through design**. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2013. ISSN 1647-2548. p. 53-55.

CASTRO, Luis Rojo de - La naturalidad de las cosas. In **El Croquis Eduardo Souto de Moura 1995-2005, nº 124**. Madrid: El Croquis Editorial, 2005. p. 6-18.

COSTA, Alexandre Alves - Plenitude. In **Unidade 1**. Porto: AEFAUP, 1988. p. 22-25.

COSTA, Alexandre Alves - Fazer da imagem uma consciência vária: Fragmentos para Álvaro Siza. In **Unidade 2**. Porto: AEFAUP, 1989. p. 77-80.

COSTA, Alexandre Alves - Primeira anotação do Curso de Arquitectura de Coimbra. In **Joelho #03, Viagem-Memórias: Aprendizagens de Arquitectura**. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2012. ISSN 1647-2548. p. 21-31.

COSTA, Alexandre Alves - Illustrated fragments on the "Porto School". In **Joelho #04, Ensinar pelo Projeto/Teaching through design**. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2013. ISSN 1647-2548. p. 30-41.

COSTA, Alexandre Alves; BARATA, Francisco; FIGUEIRA, Jorge; DIAS, Manuel Graça - Mesa Redonda. In **Unidade 7, Porto**. Porto: FAUP, 2008. ISSN 0874-3673. p. 64-80.

COSTA, Alexandre Alves, et al. - Depoimentos. In **Páginas Brancas II**. Porto: FAUP, 1992. p. 10-21.

COSTA, Alexandre Alves; TAVARES, Domingos; MENDES, Manuel; MOURA, Eduardo Souto - Notas Introdutórias. In **Páginas Brancas**. Porto: ESBAP, 1986. p. 11-23.

COSTA, Alexandre Alves; VIEIRA, Álvaro Siza - Última Unidade. In **Unidade 2**. Porto: AEFAUP, 1989. p. 54-56.

DIAS, Adalberto, et al. - Escola do Presente. In **Unidade 7, Porto**. Porto: FAUP, 2008. ISSN 0874-3673. p. 33-39.

FERNANDES, Eduardo - FAUP 1985-2008: Um Retrato Social. In **Unidade 7, Porto**. Porto: FAUP, 2008. ISSN 0874-3673. p. 4-15.

FERNANDES, Eduardo - A Escala do Porto. In **Laura, revista de cultura arquitectónica #2**. Guimarães: Departamento Autónomo da Universidade do Minho, Junho 2004. [Consult. 6 Fev. 2015]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1822/22607>.

FIGUEIRA, Jorge - Fernando Távora: Coisa Mental. In **Unidade 3**. Porto: AEFAUP, 1992. p. 100-106.

FIGUEIRA, Jorge - No tempo presente. In **Joelho #03, Viagem-Memórias: Aprendizagens de Arquitectura**. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2012. ISSN 1647-2548. p. 84-89.

GIL, Bruno - Investigações da invenção e reinvenção da memória. In **Joelho #03, Viagem-Memórias: Aprendizagens de Arquitectura**. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2012. ISSN 1647-2548. p. 181-188.

GRANDE, Nuno - Regreso a Casa. In **El Croquis Souto de Moura 2005-2009, nº 146**. Madrid: El Croquis Editorial, 2009. p. 6-24.

MACEDO, Eugénio, et al. - Ousar, Experimentar. In **Unidade 2**. Porto: AEFAUP, 1989. p. 57-58.

MAZA, Ricardo Merí de la; SEGURA, Alfonso Díaz; ALBERO, Agustín Malonda - Casa de Boavista II. Oporto, Portugal. In **TC 111 - Menos é Mais: Francisco Vieira de Campos y Cristina Guedes. Arquitectura 2000-2013**. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2013. ISBN 9788494117244. p. 72-81

MAZA, Ricardo Merí de la; SEGURA, Alfonso Díaz; ALBERO, Agustín Malonda - Casa de Ofir. Esposende, Portugal. In **TC 111 - Menos é Mais: Francisco Vieira de Campos y Cristina Guedes. Arquitectura 2000-2013**. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2013. ISBN 9788494117244. p. 42-57

MONIZ, Gonçalo Canto - O legado do ensino moderno na Escola de Coimbra: experiências pedagógicas nas Escolas do Porto e de Lisboa. In **Joelho #03, Viagem-Memórias: Aprendizagens de Arquitectura**. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2012. ISSN 1647-2548. p. 145-156.

NETO, Maria João - O ensino da Arquitectura e a formação do arquitecto. In **Revista Lusófona de Arquitectura e Educação, nº01**. Porto: Edições Universitárias Lusófonas, 2007. [Consult. 1 Jun. 2015]. Disponível em: http://hdl.handle.net/10437/380

PORTAS, Nuno - Prefácio. In **Páginas Brancas**. Porto: ESBAP, 1986. p. 6-9.

SOUSA, Diana, et al. - **Páginas Brancas 2008**. Lisboa: Quinovi, 2008. ISBN 9789896281076

SPENCER, Jorge; CARNEIRO, Luís Soares; OLIVEIRA, Maria Manuel; MAURÍCIO, Pedro - A arquitectura ensina-se? In **Joelho #03, Viagem-Memórias: Aprendizagens de Arquitectura**. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2012. ISSN 1647-2548. p. 114-125.

TAVARES, Domingos - Memórias: razões e sentido de uma aprendizagem em arquitectura. In **Joelho #03, Viagem-Memórias: Aprendizagens de Arquitectura**. Coimbra: Edições do Departamento de Arquitectura da FCTUC, 2012. ISSN 1647-2548. p. 32-49.

TÁVORA, Fernando - Prefácio. In **Páginas Brancas II**. Porto: FAUP, 1992. p. 9.

Artigos eletrónicos

BRÜSEKE, Franz Josef - Uma vida de exercícios: a antropotécnica de Peter Sloterdijk. In **Revista Brasileira de Ciências Sociais** [Em linha]. Vol. 26, nº 75, 2011. [Consult. 14 Jan. 2015]. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092011000100010>.

BURNAY, Diogo - Inimigo. In **Falamos em Mação. Concentração Portuguesa de Arquitectos em Mação** [Em linha]. 2012. [Consult. 1 Jun 2015]. Disponível em: <http://cpam2012.blogspot.pt/2012/11/inimigo-por-diogo-burnay-2012.html>.

BYRNE, Gonçalo - "O meu estágio foi uma excelente experiência de obra". In **Prémio Estágios em Portugal e no Mundo** [Em linha]. 2014. [Consult. Disponível em: <http://oasrs.org/-/goncalo-byrne-o-meu-estagio-foi-uma-excelente-experiencia-de-obra->.

FERNANDES, Eduardo - **Nulla dies sine linea : research by drawing in the teaching of theory of architecture** [Em linha]. Minho: Research Institute in Art, Design and Society, 2014. [Consult. 6 Jun 2015]. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1822/32945>.

GRANDE, Nuno - Oporto School: Critical Universalism, Abstract Informalism. In **International Ultzama Campus 2011: "Arrivals/Departures"** [Em linha]. 2011. [Consult. 3 Fev. 2015]. Disponível em: <http://www.arquitecturaysociedad.com/en/seminars-workshops/international-ultzama-campus-2011-arrivalsdepartures>.

GRANDE, Nuno - Portugal em "curto-circuito": o Porto como caso-de-estudo. In **Revista Werk, bauen + wohnen** [Em linha]. nº 7, 2012. [Consult. 3 Fev. 2015]. Disponível em: <http://www.wbw.ch/en/magazine/reports/original-texts/2012-7-8-portugal-em-curto-circuito-o-porto-como-caso-de-estudo.html>.

GRANDE, Nuno; WERMEILLE, Anne - Entrevista a Álvaro Siza e Eduardo Souto de Moura. In **Revista Werk, bauen + wohnen** [Em linha]. nº 7, 2012. [Consult. 3 Fev. 2015]. Disponível em:

<http://www.wbw.ch/en/magazine/reports/original-texts/2012-7-8-entrevista-a-alvaro-siza-e-eduardo-souto-de-moura.html>.

MIGUEL, Luís Pereira; ALVES, Rita - Siza Vieira: "Trabalhar com o arquitecto Távora foi melhor do que qualquer estágio". In **Prémio Estágios em Portugal e no Mundo** [Em linha]. 2013. [Consult. 27 Abr. 2015]. Disponível em: <https://premioestagiosoasrs.wordpress.com/2013/04/08/siza-vieira-trabalhar-com-o-arquitecto-tavora-foi-melhor-do-que-qualquer-estagio-2/>.

MOTA, Nelson - Quando o mito da Intocável Virgem Branca se desfez. A arquitetura vernácula e a emergência de um outro Moderno em Portugal. In **Arquitextos** [Em linha]. São Paulo: Vitruvius, ano 13, nº 145.02, 2012. [Consult. 2 Jun 2015]. Disponível em: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.145/4382>. ISSN 1809-6298.

Filmes e Vídeos

ANDERSEN, Thom - **Reconversão**. Adam R. Levine, Christine Chang. Vila do Conde: CURTAS METRAGENS C.R.L., D. O., 2012. DVD (68 min).

DIAS, Manuel Graça - **Souto de Moura**. RTP Arquivo: 1993. (25 min). [Consult. Fevereiro 2015]. Disponível em: http://www.rtp.pt/arquivo/index.php?article=1581&tm=22&visual=4

Depoimentos

Entrevistas realizadas, pela autora, a arquitetos, no âmbito da sua colaboração com Souto de Moura.

CAMPOS, Francisco Vieira de. Porto: 23 Out. 2014

CARREIRA, João. Porto: 21 Nov. 2014

CORREIA, Graça. Porto: 23 Out. 2014

GONÇALVES, José Fernando. Porto: 11 Nov. 2014

MENDES, Pedro. Lisboa: 28 Out. 2014

MOURA, Nuno Graça. Porto: 24 Out. 2014

REBELO, Camilo. Porto: 30 Out. 2014

SANTOS, Paula. Porto: 31 Out. 2014

FONTE DE IMAGENS

Capítulo I

1. TRIGUEIROS, Luiz - **Fernando Távora**. Lisboa: Blau, 1993, p. 38
2. FERNANDES, Eduardo - **A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola**. Universidade do Minho: Escola de Arquitetura, 2010, p. 100 [Semanário ALÉO, 1945]
3. TRIGUEIROS, Luiz - **Fernando Távora**. Lisboa: Blau, 1993, p. 34
4. BANDEIRINHA, José António - **Fernando Távora: Modernidade Permanente** [S.l.]: Associação Casa da Arquitectura, 2012, p. 375
5. http://architectuul.com/architecture/market-of-santa-maria-da-feira [Consult. Junho 2015]
6. http://nunofilipeferreira.com/?/photography/cadernocampo/mercadofeira/ [Consult. Junho 2015]
7. http://nunofilipeferreira.com/?/photography/cadernocampo/mercadofeira/ [Consult. Junho 2015]
8. http://nunofilipeferreira.com/?/photography/cadernocampo/mercadofeira/ [Consult. Junho 2015]
9. TRIGUEIROS, Luiz - **Fernando Távora**. Lisboa: Blau, 1993, p. 79
10. TRIGUEIROS, Luiz - **Fernando Távora**. Lisboa: Blau, 1993, p. 78
11. http://home.fa.ulisboa.pt/~al004865/casa%20de%20ofir/OFIR%20E.jpg [Consult. Junho 2015]
12. http://home.fa.ulisboa.pt/~al004865/casa%20de%20ofir/OFIR%20E2.jpg [Consult. Junho 2015]
13. https://theurbanearth.wordpress.com/2008/08/09/le-corbusier-le-grand/ [Consult. Junho 2015]
14. http://p3.publico.pt/cultura/design/15524/design-de-alvaro-siza-vai-ser-exposto-em-matosinhos [Consult. Junho 2015]
15. TRIGUEIROS, Luiz - **Álvaro Siza: 1954-1976**. Lisboa: Blau, 1997, p. 11
16. https://www.flickr.com/photos/mrtobaias/308107842/in/photostream/ [Consult. Junho 2015]
17. https://www.flickr.com/photos/mrtobaias/308107985/in/photostream/ [Consult. Junho 2015]
18. https://www.flickr.com/photos/mrtobaias/308107722/in/photostream/ [Consult. Junho 2015]
19. https://www.flickr.com/photos/mrtobaias/308108498/in/photostream/ [Consult. Junho 2015]
20. https://theurbanearth.wordpress.com/2008/08/09/le-corbusier-le-grand/ [Consult. Junho 2015]
21. BANDEIRINHA, José António - **Fernando Távora: Modernidade Permanente** [S.l.]: Associação Casa da Arquitectura, 2012, p. 428

22. ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni - **Eduardo Souto de Moura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 23
23. http://fernandocerqueirabarros.blogspot.pt/2011/07/pavilhao-de-tenis-da-quinta-da.html [Consult. Junho 2015]
24. http://www.archdaily.com/123117/ad-classics-taliesin-west-frank-lloyd-wright [Consult. Junho 2015]
25. http://www.archdaily.com/356209/ad-classics-maison-louis-carre-alvar-aalto [Consult. Junho 2015]
26. http://www.matosinhosport.com/fotos/galerias/conceicao_7_1390408569609381917.jpg [Consult. Junho 2015]
27. https://hugobrc.wordpress.com/tag/siza-vieira/page/2/ [Consult. Junho 2015]
28. https://hugobrc.wordpress.com/tag/siza-vieira/page/2/ [Consult. Junho 2015]
29. http://por.to/Piscina_da_Quinta_da_Conceição [Consult. Junho 2015]
30. http://por.to/Piscina_da_Quinta_da_Conceição [Consult. Junho 2015]
31. http://www.lindmanphotography.com/?attachment_id=974 [Consult. Junho 2015]
32. http://www.rtp.pt/arquivo/index.php?article=1581&tm=22&visual=4 [Consult. Fevereiro 2015]
33. TESTA, Peter - **A Arquitectura de Álvaro Siza**. Porto: FAUP, 1988, p. 138
34. TESTA, Peter - **A Arquitectura de Álvaro Siza**. Porto: FAUP, 1988, p. 140
35. TRIGUEIROS, Luiz - **Álvaro Siza: 1954-1976**. Lisboa: Blau, 1997, p. 185
36. FERNANDES, Eduardo - **A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola**. Universidade do Minho: Escola de Arquitetura, 2010, p. 455
37. WANG, Wilfried - **Souto de Moura**. Barcelona, Gustavo Gili, 1990, p.18
38. WANG, Wilfried - **Souto de Moura**. Barcelona, Gustavo Gili, 1990, p.20
39. WANG, Wilfried - **Souto de Moura**. Barcelona, Gustavo Gili, 1990, p.20
40. TRIGUEIROS, Luiz - **Fernando Távora**. Lisboa: Blau, 1993, p. 44
41. http://www.metalocus.es/content/en/blog/una-casa-en-mallorca-de-%C3%A1lvaro-siza [Consult. Junho 2015]

Capítulo II

42. TRIGUEIROS, Luiz - **Eduardo Souto Moura**. Lisboa: Blau, 2000, p. 11
43. TRIGUEIROS, Luiz - **Eduardo Souto Moura**. Lisboa: Blau, 2000, p. 13
44. http://www.rtp.pt/arquivo/index.php?article=1581&tm=22&visual=4 [Consult. Fevereiro 2015]
45. http://www.rtp.pt/arquivo/index.php?article=1581&tm=22&visual=4 [Consult. Fevereiro 2015]
46. http://www.rtp.pt/arquivo/index.php?article=1581&tm=22&visual=4 [Consult. Fevereiro 2015]
47. WANG, Wilfried - **Souto de Moura**. Barcelona, Gustavo Gili, 1990, p.47
48. http://en.wikiarquitectura.com/index.php/House_in_Tavira

49. TRIGUEIROS, Luiz - **Eduardo Souto Moura**. Lisboa: Blau, 2000, p. 23
50. ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni - **Eduardo Souto de Moura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 70
51. REBELO, Camilo - **Relatório de estágio**. Porto: FAUP, 1995.
52. CRUZ, Mara Carvalho - **Do fragmento à memória na obra de Eduardo Souto de Moura. Da casa de Baião à casa de História Paula Rego**. Porto: FAUP, 2010, p.48
53. REBELO, Camilo - **Relatório de estágio**. Porto: FAUP, 1995.
54. MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João; NUNES, Jorge - **Eduardo Souto de Moura: vinte e duas casas**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, D.L., 2006, p. 37
55. WANG, Wilfried - **Souto de Moura**. Barcelona, Gustavo Gili, 1990, p.83
56. WANG, Wilfried - **Souto de Moura**. Barcelona, Gustavo Gili, 1990, p.82
57. TRIGUEIROS, Luiz - **Eduardo Souto Moura**. Lisboa: Blau, 2000, p. 40
58. WANG, Wilfried - **Souto de Moura**. Barcelona, Gustavo Gili, 1990, p.47
59. http://divisare.com/projects/287571-Eduardo-Souto-De-Moura-House-in-Alcanena [Consult. Junho 2015]
60. http://divisare.com/projects/287571-Eduardo-Souto-De-Moura-House-in-Alcanena [Consult. Junho 2015]
61. WANG, Wilfried - **Souto de Moura**. Barcelona, Gustavo Gili, 1990, p.83
62. http://georgearchitecture.com/page5/files/e188c1abe76783f78143b4dd150ac264-12.html [Consult. Junho 2015]
63. http://www.domusweb.it/en/from-the-archive/2011/03/31/souto-de-moura-house-in-alcanena.html [Consult. Junho 2015]
64. http://tgphipps.tumblr.com/post/49354914651/ludwig-mies-van-der-rohe-project-for-a-brick [Consult. Junho 2015]
65. ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni - **Eduardo Souto de Moura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 126
66. ESPOSITO, Antonio; LEONI, Giovanni - **Eduardo Souto de Moura**. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 126
67. http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=856776 [Consult. Junho 2015]
68. http://www.bustler.net/index.php/article/portuguese_architect_eduardo_souto_de_moura_wins_2011_pritzker_prize/ [Consult. Junho 2015]
69. http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1349993 [Consult. Junho 2015]
70. http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1349993 [Consult. Junho 2015]
71. MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João; NUNES, Jorge - **Eduardo Souto de Moura: vinte e duas casas**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, D.L., 2006, p. 62
72. http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1349993 [Consult. Junho 2015]
73. http://en.wikiarquitectura.com/index.php/House_in_Tavira [Consult. Junho 2015]
74. http://en.wikiarquitectura.com/index.php/House_in_the_Sierra_de_Arrábida [Consult. Junho 2015]
75. MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João; NUNES, Jorge - **Eduardo Souto de Moura: vinte e duas casas**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, D.L., 2006, p. 98

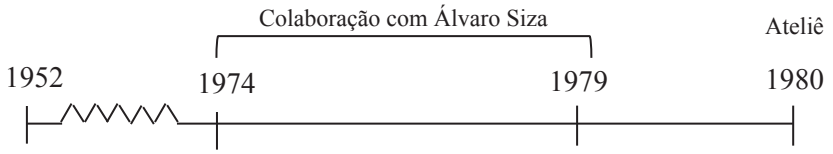
76. MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João; NUNES, Jorge - **Eduardo Souto de Moura: vinte e duas casas**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, D.L., 2006, p. 66

77. MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João; NUNES, Jorge - **Eduardo Souto de Moura: vinte e duas casas**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, D.L., 2006, p. 84
78. http://www.archweb.it/dwg/arch_arredi_famosi/Souto_De_Moura/House_in_Cascais/House_in_Cascais.htm [Consult. Junho 2015]
79. http://divisare.com/projects/287571-Eduardo-Souto-De-Moura-House-in-Alcanena [Consult. Junho 2015]
80. CRUZ, Mara Carvalho - **Do fragmento à memória na obra de Eduardo Souto de Moura. Da casa de Baião à casa de História Paula Rego**. Porto: FAUP, 2010, p.40
81. MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João; NUNES, Jorge - **Eduardo Souto de Moura: vinte e duas casas**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, D.L., 2006, p. 64
82. http://www.menosemais.com/pt_index.html [Consult. Junho 2015]
83. MAZA, Ricardo Merí de la; SEGURA, Alfonso Díaz; ALBERO, Agustín Malonda - Casa de Ofir. Esposende, Portugal. In **TC 111 - Menos é Mais: Francisco Vieira de Campos y Cristina Guedes. Arquitectura 2000-2013**. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2013, p. 46
84. MAZA, Ricardo Merí de la; SEGURA, Alfonso Díaz; ALBERO, Agustín Malonda - Casa de Ofir. Esposende, Portugal. In **TC 111 - Menos é Mais: Francisco Vieira de Campos y Cristina Guedes. Arquitectura 2000-2013**. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2013, p. 50
85. http://www.correiaragazzi.com/casa-no-gers [Consult. Junho 2015]
86. http://www.correiaragazzi.com/casa-no-gers [Consult. Junho 2015]
87. https://housescasasblog.wordpress.com/2010/12/18/casa-en-geres-graca-correia-y-roberto-ragazzi/ [Consult. Junho 2015]
88. Desenho cedido pela autora do projeto
89. Desenho cedido pela autora do projeto
90. http://www.architonic.com/aisht/casa-no-geres-correia-ragazzi-arquitectos/5100695 [Consult. Junho 2015]
91. https://openhousebcn.files.wordpress.com/2012/08/openhouse-barcelona-shop-gallery-getaway-3-architecture-casa-villa-malaparte-capri-italy-adalberto-libera2.jpg [Consult. Junho 2015]
92. http://www.dailytonic.com/casa-no-geres-by-correia-ragazzi-arquitectos-pt/ [Consult. Junho 2015]
93. https://www.pinterest.com/pin/31806741091270950/ [Consult. Junho 2015]
94. Fotografia cedida pelo autor do projeto
95. Fotografia cedida pelo autor do projeto
96. Desenho cedido pelo autor do projeto
97. Desenho cedido pelo autor do projeto
98. Desenho cedido pelo autor do projeto
99. Desenho cedido pelo autor do projeto

100. Fotografia cedida pelo autor do projeto
101. Fotografia cedida pelo autor do projeto
102. http://en.wikiarquitectura.com/index.php/House_in_Tavira [Consult. Junho 2015]
103. Desenho cedido pelo autor do projeto
104. Desenho cedido pelo autor do projeto
105. Fotografia cedida pelo autor do projeto
106. http://hicarquitectura.com/2013/07/souto-de-moura-arrabida-house/
107. Fotografia cedida pelo autor do projeto
108. Desenho cedido pelo autor do projeto
109. Desenho cedido pelo autor do projeto
110. Fotografia cedida pelo autor do projeto
111. Fotografia cedida pelo autor do projeto
112. MILHEIRO, Ana Vaz; AFONSO, João; NUNES, Jorge - **Eduardo Souto de Moura: vinte e duas casas**. Casal de Cambra: Caleidoscópio, D.L., 2006, p. 52
113. Fotografia cedida pelo autor do projeto
114. Fotografia cedida pelo autor do projeto

Anexos

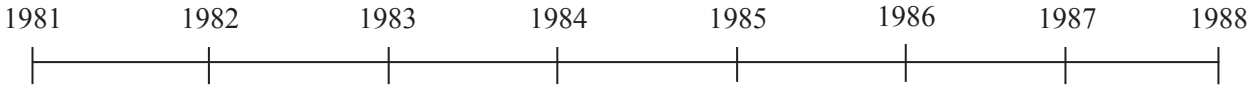
Eduardo Souto de Moura



- Bairro da Fontainha, Porto (SAAL)

- Mercado Municipal de Braga (construção 1984)
- Casa das Artes, Porto (construção 1991)

Colaboração de **João Carreira**



- Casa das Artes, Porto (construção 1991)

- Café do Mercado Municipal de Braga (construção 1984)
- Projeto da Praça do Giraldo, Évora
- Casa 1, Nevogilde, Porto (construção 1985)

- Casa 2, Nevogilde, Porto (const. 1988)
- Penthouse, praça do Império, Porto (const. 1987)

- Casa para três famílias, quinta do Lago, Almansil (construção 1989)
- Projeto de filial do Banco Pinto & Sotto Mayor, Arcos de Valdevez

- Projeto de recuperação de uma casa, Restelo, Lisboa
- Projeto de concurso para a ponte da Accademia, Veneza, Itália

- Pavilhões CIAC (const. 1987)
- Recuperação de uma casa, Foz do Douro, Porto (const. 1988)

- Casa unifamiliar, de Alcanena, Torres Novas (construção 1992)
- Casa 1, rua J. Camarinha Barrote, Miramar, Vila Nova de Gaia (construção 1991)
- Casa unifamiliar, avenida da Boavista, Porto (construção 1994)

- Projeto do plano pormenor para Mondello, Itália

Colaboração de **José Fernando Gonçalves**

- **Casa unifamiliar, de Alcanena**, Torres Novas (construção 1992)
- Casa unifamiliar, avenida da Boavista, Porto (construção 1994)

- Remodelação de um apartamento, Braga (construção 1991)
- **Casa 1, quinta da Batoca, Bom Jesus**, Braga (construção 1994)

- Departamento de Geociências da Universidade de Aveiro (construção 1994)
- Casa unifamiliar, Nogueira, Maia (construção 1993)

- Projeto do Instituto Superior de Estudos Empresariais, Maia

Colaboração de **Manuela Lara**

1986	1987	1988	1989	1990	1991	1992	1993	1994
- Anexos e arranjos exteriores de uma casa, Porto (const. 1988) - Recuperação de casa, Foz do Douro, Porto (const. 1988)	- Casa unifamiliar, de Alcanena, Torres Novas (const. 1992) - Casa 1, rua J. Camarinha Barrote, Miramar, Vila Nova de Gaia (const. 1991) - Casa unifamiliar, avenida da Boavista, Porto (const. 1994)	- Projeto de ampliação do hospital de São João, Porto - Projeto do plano de pormenor para Mondello, Itália	- Remodelação de apartamento, Braga (const. 1991) - Reconversão do convento de Santa Maria do Bouro numa pousada, Amares (constr. 1997) - Casa 1, quinta da Batoca, Bom Jesus, Braga (const. 1994)	- Departamento Geociências da Universidade de Aveiro (const. 1994) - Piscina exterior para um casa, Porto (const. 1990) - Casa unifamiliar, Nogueira, Maia (const. 1993)	- Projeto para escritórios no Burgo, Porto - Loja de molduras, Porto (constr. 1991) - Hab. unifamiliar Caminha (constr. 1998) - Remodelação escritório Psi, Matosinhos (const. 1991)	- Edifício para hab., rua do Teatro, Porto (constr. 1995) - Instalação "Architektur Forum", Zurique (const. 1992)	- Restauração para Casa das Artes, Porto (constr. 2001) - Reconversão da Alfândega, Porto (constr. 2002) - Casas, Matosinhos (const. 1993)	- Equipa-mento para a exposição no CCB

Colaboração de **Graça Correia**

1989	1990	1991	1992	1993	1994	1995
- **Casa 1, quinta da Batoca, Bom Jesus**, Braga (const. 1994) - Remodelação de apartamento, Foz do Douro (const. 1992)	- Departamento de Geociências da Universidade de Aveiro (const. 1994) - Piscina exterior para uma casa, Porto (const. 1990)	- Projeto de escritórios em Burgo, Porto - Projeto de casa unifamiliar, Leça da Palmeira	- Edifício para habitação, rua do Teatro, Porto (construção 1995) - Agência da Companhia de Seguros Real, Évora (const. 1993) - Biblioteca e Auditório para a Biblioteca Municipal, Porto (construção 2001)		- Equipamento para a exposição no CCB	- Projeto de concurso para elaboração de conjuntos habitacionais, Matosinhos

Colaboração de **Francisco Vieira de Campos**

1989	1990	1991
	- Departamento de Geociências da Universidade de Aveiro (construção 1994) - **Casa 1, Lugar do Porto Manso, Baião (construção 1993)**	- Projeto de edifício para escritórios em Burgo, Porto - Projeto de edifício para escritórios Cidade do Trabalho, avenida da Boavista

Colaboração de **Pedro Mendes**

1992	1993	1994	1995
- Edifício para habitação, rua do Teatro, Porto (construção 1995) - Casa em banda, Porto (construção 1992) **- Casa em Tavira (1991-1996)**	- Restauração e mobiliário da Academia da Ciência, Lisboa (construção 1993) - Loja de móveis DDI, Porto (construção 1993)	- Equipamento para a exposição no CCB	- Projeto de concurso para elaboração de conjuntos habitacionais, Matosinhos

Colaboração de **Nuno Graça Moura**

1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002
- Remodelação e valorização do Museu Grão Vasco, Viseu	- Edifício de hab., praça de Liège, Porto (const. 2001) - **Casa unifamiliar, Serra Arrábida**, Setúbal (const. 2002) - **Casa unifamiliar, Quinta Marinha, Cascais** (const. 2002)	-Reconversão da faixa marginal de Matosinhos (2000-2002) - Projeto de concurso para elaboração de conjuntos habitacionais, Matosinhos	- Projeto de um edifício para habitação, rua do Molhe, Porto	Equipamento para uma exposição fotográfica no teatro Rivoli, Porto	- Galeria Silo cultural no Norteshopping, Matosinhos (construção 1999) - Projeto de concurso para o Centro de Arte Contemporânea, Roma	- Interiores do pavilhão de Portugal, expo 2000, Hanôver (const. 2000)	- Stand para empresa Lusaico na feira internacional de Lisboa - Projeto de concurso para um edifício, Atenas	- Projetos para frente norte do Parque da Cidade e frente sul da av. Boavista, Porto	- Projeto de ponte móvel, Matosinhos - Projeto do restaurante Sul na marginal sul, Matosinhos

Colaboração de **Camilo Rebelo**

1994	1995	1996	1997
- Edifício para habitação, praça de Liège, Porto (construção 2001) - **Casa unifamiliar, Serra da Arrábida, Setúbal** (construção 2002) - **Casa unifamiliar, Quinta da Marinha, Cascais**	- Reconversão da faixa marginal de Matosinhos (2000-2002) - Projeto de concurso para elaboração de conjuntos habitacionais, Matosinhos		- Projeto do Estádio Municipal de Évora

Entrevista a José Fernando Gonçalves

Porto, 11 de Novembro de 2014

Mariana Martins - *O tema da minha dissertação é o Ateliê como espaço de aprendizagem. Partindo de uma ideia de genealogia da aprendizagem e tomando como figura central o arquiteto Souto de Moura, pretendo perceber de que modo o ateliê é um local determinante para a realização de processos de aprendizagem. Desta forma, estou a estudar alguns arquitetos que outrora colaboraram com Souto de Moura, de modo a perceber os processos de transformação e/ou continuidade, no que diz respeito a método ou opções formais.*
Consegue descrever o método de trabalho no ateliê de Souto de Moura no arco temporal em que foi colaborador? Existia uma metodologia de trabalho ou variava em cada projeto que surgia?

José Fernando Gonçalves - Trabalhei com o Arq. Souto Moura entre 89 e 91/92, prolongando a colaboração já fora do escritório num projeto que foi interrompido em 94. Mas o período de trabalho de permanência no escritório foi de facto entre 89 e o final de 91, inícios de 92. Nesse período a grande maioria dos trabalhos do escritório eram projetos de habitação privada, embora participássemos em alguns concursos. Nas casas o que recordo como constante e que poderia definir um método de trabalho daquele período, era a abordagem de desenho ao tema do habitar: desenhar uma casa era, para além dos temas de composição centrados no muro e na laje, uma oportunidade para Souto de Moura aprofundar aspetos de natureza espacial e construtiva.

Também como constante e que foi útil na minha vida profissional, foi a forma como ele estabelecia as relações com os clientes. Essas relações passavam por um primeiro momento de enorme abertura para tentar compreender as suas expectativas, em termos de programa e de imaginário. Lembro-me que havia clientes que chegavam com revistas de decoração onde identificavam ambientes de casas sonhadas, num quadro estético e cultural que estava nos antípodes daquilo que ele fazia. Souto Moura era sempre muito recetivo, nunca fazia comentários depreciativos; pelo contrário, encontrava nos pedidos mais insólitos desafios incrivelmente estimulantes que podiam servir o projeto. Essa era uma das abordagens mais interessantes que descobri: admitir como hipótese de trabalho inesperadas ideias formais ou construtivas. Lembro-me de uma cliente que apareceu e disse "eu quero a minha casa com telhado verde", ao que Souto Moura respondeu qualquer coisa como: "fantástico, sempre quis desenhar um telhado; verde é um desafio interessante". Começava por aqui, por considerar uma coisa aparentemente bizarra uma possibilidade fantástica. A casa ia-se desenhando, resolvendo todos os problemas de relação com o lugar, programa e construção, embora significativamente se fosse assemelhando cada vez mais às outras que estavam a ser feitas no escritório ou que ele já tinha construído.

Souto Moura abordava os primeiros contactos com os clientes sempre com enorme cautela e nunca com assertividade, no sentido de dizer "é assim que é, é assim que eu quero e é assim que fica bem". Apresentava inicialmente os projetos de uma forma muito pedagógica:

começava por uma explicação sustentada nas questões funcionais, sem nunca insistir no "isto é bonito, aquilo é feio, isto é mais interessante, aquilo é menos interessante". A sua proposta estava aparentemente sustentada numa estratégia de ordem prática para resolver questões que interessavam à vida do casal e até muitas vezes às questões domésticas mais específicas: "aqui fica a cozinha, esta relação da cozinha com a sala é fundamental por isto ou aquilo…, os quartos estão a voltados a nascente ou a poente", etc; eram sempre justificações muito claras do ponto de vista funcional, muito centradas na planta e às vezes com a ajuda de maquetes.

Embora se tratasse de uma clientela com dinheiro, com hábitos sociais muito específicos, ele explicava sempre isto de uma forma muito simples e direta. Os clientes iam assimilando aquele processo muito racional, muito organizado, de conceber a casa a partir das questões funcionais. Tudo com muito tempo. No exemplo que dei atrás, recordo uma reunião a meio do processo do projeto onde a cliente que queria a casa com telhados verdes disse: "arquiteto desculpe, mas não vai poder pôr telhado porque esta casa não faz sentido com telhado, esta casa tem que ter uma cobertura plana"! Era exatamente o que ele queria, era o que ele ia fazer, mas foi a cliente que chegou à conclusão que de facto não podia ser, não fazia sentido.

Num certo momento, o método de trabalho suportado em critérios muito claros de resposta, quer na relação com o cliente nas questões de natureza funcional ou económica, quer com os colaboradores - por exemplo, nas questões de desenho com uma aproximação sucessiva à escala, à relação com o lugar, às questões construtivas -, dava lugar à consideração de questões de ordem formal, que na verdade sempre lá tinham estado. Havia um ponto em que essa cumplicidade se estabelecia e o próprio cliente chegava à conclusão que o projeto só podia ter um destino do ponto de vista da forma ou dos materiais escolhidos.

Evidentemente os temas de projeto eram, de forma explícita ou implícita, conhecidos pelos colaboradores – como já disse, aspetos formais, relações com o lugar, relações espaciais, construtivas, etc. -, e eram não só decisivos no início como constantes ao longo do processo. Souto Moura definia a partir de esquissos a estratégia para o desenvolvimento do projeto, passava-nos a informação e nós começávamos a transformá-los num desenho rigoroso, sucessivamente trabalhado por ele. Naquela altura trabalhávamos à mão, portanto fazíamos os desenhos rigorosos a lápis e às vezes a tinta, com Rotrings. No início com lápis, usando cor, materiais facilmente manipuláveis do ponto de vista das espessuras, das intensidades, da cor. Depois, ouvindo o que tínhamos a dizer sobre a adaptação daquele esquisso para o desenho rigoroso, as limitações, as novas descobertas, trabalhava sobre o desenho, corrigia, acrescentava no que resultava uma espécie de esquisso gigante continuamente trabalhado.

Significativamente, como os temas eram constantes, os projetos tendiam a assemelhar-se no sentido formal - mesmo em circunstâncias diferentes de cliente, de terreno, até de região -, sem nunca serem verdadeiramente iguais. No projeto final percebia-se a continuidade dos temas arquitetónicos: as paredes deslizantes, as concordâncias dos planos, as extensões, as aberturas, a forma de encerrar a casa, as coberturas.

Resumindo, acho que Souto Moura tinha uma constante abertura para a possibilidade, para a experiência, e por outro lado uma forte determinação nos temas bem como um grande rigor no desenho. Pela constância dos métodos de aproximação ao lugar, ao desenho do espaço, às questões construtivas os projetos acabavam por se assemelhar entre si. O que eu registo, e

que foi determinante para o meu próprio método de trabalho, foi essa capacidade de ouvir serenamente os clientes sem nunca denunciar erros ou incongruências, de tomar como possibilidade, sem arrogância os temas para o projeto; por outro lado, ficou também o rigor no desenho, avançando por aproximações sucessivas, não como uma coisa que está pré-determinada, mas que se vai aproximando da resposta, até chegar à forma e à solução justa.

MM - *E de que forma surgem as maquetes nesse método de trabalho?*

JFG - As maquetes, de acordo com o que expliquei, serviam para confirmar proporções, para perceber a forma como o edifício se relacionava com o lugar; às vezes descobria-se que era necessário transformar o lugar.

O que no desenho parecia aceitável descobria-se em maquete que precisava de ajuste de escala, por exemplo na altura de uma parede que se revelava alta ou baixa demais. A correção era feita segundo um princípio de proporção. Era sobretudo isso. Às vezes as maquetes trabalhavam aspetos construtivos, mas tinham sobretudo e sempre, acho eu, esse carácter de ajuste à proporção, à questão do jogo plástico das formas, de perceber se o volume se localiza à esquerda ou à direita, se é mais alto ou mais baixo, se os contrastes entre os materiais deviam ser maiores ou menores…etc.

MM - *E eram feitas muitas maquetes…*

JFG - Eram feitas maquetes, maquetes de trabalho onde ele intervinha, colava, cortava, esticava, acrescentava com bocados de papel. As maquetes eram feitas em esferovite na fase inicial e quando a casa começava a ficar mais definida passavam a cartão ou k-line. Nas maquetes em esferovite o Souto Moura aproximava-se com o x-ato, cortava, às vezes até cortava com as mãos, ficava tudo desfeito. A maquete era uma ferramenta central de trabalho para ele, muito experimental. Hoje eu tenho esse hábito de intervir nas maquetes dos meus alunos, tirar coisas, esticar, cortar, raspar. E vem desse lado absolutamente prático, rápido, experimental. A maquete tem de ser uma coisa prática, pelo menos numa fase inicial; depois vai ganhando rigor e finalmente assume um papel importante para comunicar com o cliente ou com o público.

MM - *Voltando à questão dos temas, existem três temas importantes na arquitetura de Souto de Moura: o passado enquanto ruína, o modernismo e a arquitetura racional, da sistematização. Tendo em conta o arco temporal em que colaborou com este arquiteto, que tema ou temas é que eram mais importantes e estudados?*

JFG - Eu diria que estavam todos presentes e essa era uma das características do Souto Moura mais estimulante para nós. Eu entrei no curso de Arquitetura da ESBAP no final de 82 e ele foi meu professor no 4º ano em 85/86. Uma das aulas que me lembro com mais nitidez foi sobre a forma como o material arquitetónico do passado histórico lhe interessava. Quando falo de material estou a falar dos edifícios ou das ruínas, das memórias do passado. Lembro-me de desenhar no quadro uma interpretação da evolução das pirâmides de Gizé até ao Pártenon,

edifícios que são arquétipos da arquitetura clássica; com os desenhos explicava o que é que lhe interessava naquilo e o que é que lhe interessava entender naqueles edifícios, desde a forma à construção. Portanto essa memória do passado estava presente. O Souto Moura usava a história de uma forma bastante descomplexada e foi incrivelmente estimulante perceber como se pode ir à história buscar aspetos, fragmentos, pedaços de coisas que nos interessam particularmente e introduzi-las como tema para o projeto contemporâneo.

Por exemplo na casa do Algarve na Quinta do Lago, que julgo estava em construção nesse período, é muito visível esse carácter de trabalho sobre a história, os arquétipos das formas e espaços de uma região do Sul, de uma região quente, onde se misturam características do Norte de África com as do Alentejo. Nessa casa a intenção de referência ao passado, às tradições locais, é evidente.

Lembro-me que ele tinha outros projetos (alguns nunca chegaram a ser construídos) em que essa questão era muito relevante; a casa que fez em Alcanena por exemplo – em que tive a oportunidade de participar -, parte da tipologia de uma casa romana que depois obviamente transforma, reelabora, até ao ponto em que o aspeto final da casa não é obviamente o de uma casa romana. Mas estão lá os temas, como a forma como a casa se implanta naquele promontório, os pátios, o tijolo burro, etc.

Essa forma de usar a história como ferramenta de trabalho, tendo sido abordada por Fernando Távora no primeiro ano do curso, foi para mim reveladora enquanto proposta metodológica perfeitamente operativa. Nessa casa do Algarve era ainda perfeitamente evidente que a referência ao passado não retirava modernidade ao desenho, como se pode reconhecer na composição plástica livre, escultórica, da cobertura da casa sob a qual se organizava um espaço de habitar sistematizado, de desenho muito rigoroso.

Outro exemplo que recordo foi um concurso para um edifício do BPI na Avenida da Boavista, Porto, ganho pelo arquiteto Alcino Soutinho. Uma das ideias que percorreu a fase de investigação do projeto foi "Isto é um gaveto! Como é que se desenham os edifícios num gaveto? Como é que se desenha um edifício que pareça alto se não é alto?" Esse desafio levou-nos a procurar material arquitetónico especifico, a olhar para a história da arquitetura e perceber como se desenhava um arranha-céus, qual era a proporção de um arranha-céus, como é que um edifício parece alto ou baixo, etc. Aprendemos com ele a olhar para o passado com a convicção de que a arquitetura não surge do nada, é feita de memória; mas olhávamos para a história com um certo descomprometimento, com liberdade.

Por outro lado, os temas do moderno interessavam-lhe da mesma maneira que os da história clássica, ou seja, a arquitetura moderna propunha uma forma particular de encarar a resolução de um problema, funcional ou estético, que lhe era útil. As questões que o Mies Van der Rohe tinha colocado do ponto de vista da espacialidade, por exemplo, interessavam-lhe mais que o programa científico do moderno, da casa máquina. De facto as questões de natureza plástica que o Mies trabalhava – obter o máximo de efeitos com o mínimo de meios e conseguir essas tensões limite entre o dentro e o fora através das superfícies envidraçadas – eram tema constante de projeto, mesmo que o Souto Moura hoje diga "eu quero saber desenhar uma janela". Na verdade mesmo neste aspeto usa Mies como referência, sublinhando que desenhava casas em vidro mas vivia numa casa com janelas e paredes espessas. O moderno era também matéria.

A questão da sistematização aplica-se a tudo porque integra esta ideia de regular a forma, dar-lhe rigor. Mesmo no Movimento Moderno a partir de certa altura a sistematização, mais do que a questão da produção em série, é uma forma de dar rigor ao desenho, de tentar regular a forma, tentar encontrar uma regra, para perceber aquilo que é constante e aquilo que é excecional.

MM - *Jorge Figueira refere na sua tese a "escola-ateliê" como uma importante matriz da Escola do Porto e que essa relação se fragiliza a partir dos anos 80, deixando o ateliê de ser um espaço privilegiado de aprendizagem.*
Qual foi a importância do ateliê para a sua formação?

JFG - Quando acabei o curso a Escola do Porto tinha poucos alunos, saiam talvez 30 alunos por ano, portanto era uma escala muito pequena. Os temas e os problemas que se colocavam na escola quanto à aprendizagem e resposta profissional não tinham a complexidade que têm hoje. Hoje as coisas são bastante mais complexas; começam pelas ferramentas que usamos para o projeto, pela indeterminação dos programas, pelas possibilidades de escolha – dos modelos aos materiais –, pelas técnicas de construção, pela legislação que é muito mais complexa. Talvez por isso alguns de nós saíam da escola com esta ideia de que "já somos capazes, somos pessoas incrivelmente capazes de projetar". Porém não havia ninguém, que eu me lembre, que não passasse por esse tirocínio, esta ideia de ir estagiar para o escritório de um arquiteto. Como a Escola era pequena era normal que os alunos passassem todos pelos ateliês dos professores; chegavam ao 4º ano e estavam a trabalhar. Portanto, havia um momento em que no 4º ano os alunos eram, de uma forma informal, trabalhadores estudantes. Eu trabalhava na altura com o arq. José Paulo Santos que foi também colaborador do Arq. Siza – foi o Souto Moura, igualmente colaborador do Siza, que me indicou para trabalhar com ele porque eu tinha sido seu aluno e porque tinha participado num concurso com ele para ajudar a acabar desenhos. Havia esta consciência de que a experiência profissional, de ateliê, de coisas concretas, de problemas concretos para resolver, era central, essencial. E na verdade era muito fácil consegui-lo, porque como disse o meio era pequeno e bastava não ter sido um aluno indigente para arranjar estágio com os professores que na altura - final dos anos 80 -, começavam a ter muito trabalho.

Para além disso, no meu caso, desde o 4º ano tinha alugado um espaço com colegas para fazer os trabalhos de projeto da escola, uma vez que em casa era muito complicado trabalhar. Todos percebemos que era muito mais interessante, entre colegas que estavam a acabar o curso, trabalhar no mesmo espaço físico e ajudarmo-nos uns aos outros em noitadas conjuntas. Portanto, alugámos um escritório perto das Belas Artes, éramos 6 ou 7, uma confusão enorme, muita gente para um espaço muito pequeno. Muito divertido. Logo de seguida, ao lado desse escritório onde eu trabalhei com José Paulo Santos, montámos um escritório que coincidiu com a fase final do curso, onde estive depois 10 ou 12 anos com o Paulo Providência, a Cristina Guedes e o Francisco Vieira de Campos, e num período mais curto o António Lousa, o Alfredo Ascensão e a Laura Tavares. Nesse momento tínhamos esse escritório a funcionar e começava a ser uma máquina em que trabalhávamos como se fosse para uma encomenda real. A passagem para a vida profissional foi por isso quase natural, fizemos alguns concursos, ganhámos alguns. Portanto de repente tinha acabado a prova final do 6º ano, estava a trabalhar com o Souto Moura

e a iniciar um projeto para construir. Foi muito intenso e engraçado porque era tudo trabalho, era tudo no mesmo ambiente, quase uma família.

Portanto concordo em absoluto com essa questão que o Jorge colocava, no sentido em que o ateliê-escola era central, fazia parte da aprendizagem.

MM - *E o facto de ter sido com o Souto Moura, foi uma mais-valia?*

JFG - Foi, absolutamente, pelas razões que já expliquei atrás. Sobretudo, como disse há pouco, no contacto com o cliente, na forma de trabalhar com o cliente, na forma de estar disponível para o cliente e de saber construir um discurso. E um aspeto muito importante, que ainda não referi, foi o de aprender a tornar o cliente cúmplice do projeto. O cliente nunca se deve sentir excluído da fase da conceção do projeto, porque o risco de chegar à obra e ficar negativamente surpreendido porque não tinha percebido verdadeiramente o que estava a encomendar e o que estava a construir, o risco de haver uma tensão inultrapassável por essa incompreensão ou a suspeita de que foi enganado é demasiado grande. Para além de não ser eticamente correto. Aprendi isso com o Souto Moura, porque ele sempre foi corretíssimo na forma como lidava com os clientes, de uma enorme transparência. Acho que muitas vezes os clientes estavam a decidir coisas que talvez não dominassem completamente nem as suas consequências, mas participavam na decisão.

Obviamente os clientes não têm o treino de um arquiteto para perceber as consequências espaciais e construtivas de algumas decisões; por outro lado o arquiteto não se pode demitir da sua autoridade, enquanto especialista, sobre o rigor do desenho e a técnica da construção. Souto Moura ultrapassava isso construindo uma narrativa que tornava cúmplice o cliente fazendo-o perceber o que está a comprar, o que vai ter, fazendo-o desejar o que vai construir. Aprendi isso com ele e é um método de trabalho que pratico sempre, a qualquer custo. Estou a fazer uma obra há anos com um cliente/empreiteiro, ou seja, o empreiteiro encomendou-me um projeto para um grande edifício de apartamentos. É talvez um dos trabalhos mais difíceis que já fiz porque a encomenda foi feita por um homem que esteve uma vida a construir o que lhe apetecia, em função das necessidades funcionais e do acaso da escolha dos materiais. Julgo que nunca tinha trabalhado com um arquiteto, ou pelo menos não com um arquiteto que concebe um edifício, acompanha a obra e se coloca numa postura profissional precisa, exigente. Trabalhar com um cliente destes é um desafio incrivelmente estimulante, mas incrivelmente exigente e difícil. Mesmo neste caso nunca deixei de fazer o discurso exatamente como aprendi e que vinha de encontro às minhas convicções. Nesse sentido, esse discurso muito pragmático do Souto Moura veio no momento certo e, insisto, ainda hoje ele está presente na minha forma de lidar com as pessoas. Portanto o discurso é perceber o que se está a fazer, qual a razão de ser das formas, qual a razão de ser do sistema construtivo, porque é que o espaço tem de ser desta ou daquela forma.

MM - *Além dessa questão da relação com o cliente há algum tema ou temas que vai de encontro à sua arquitetura? A ideia da sistematização…*

JFG - A ideia da sistematização seguramente, a ideia de tentar encontrar uma relação justa entre a forma e a construção. Embora existam coisas que o Souto Moura faz com a maior descontração que eu não consigo fazer: há momentos, por exemplo, em que ele procura uma imagem para o sistema construtivo que acaba por se manter mesmo quando se altera a construção. Refiro-me por exemplo à Torre do Burgo na Boavista que surge de um processo, de um princípio de construção, de sistematização, que no projeto de execução se revelou impraticável. Eu tento sempre encontrar essa relação, mesmo que com resultados menos interessantes…

O princípio da sistematização, da tentativa de ser extremamente preciso na escolha dos materiais e na sua expressão, no efeito que tem, textura, luz, sombra, procuro sempre usar e é um princípio que talvez venha daí. Mas eu tenho também uma formação de escola cruzada com a educação familiar que me coloca constantemente perante uma exigência ética quase calvinista: a do dever do arquiteto, da sua responsabilidade e da sua tarefa social. Nem sempre a coisa fica fácil…

MM - *E essa questão da história e do lado referencial…*

JFG - Sim, também. Há uma coisa que vem seguramente do Souto Moura, mas também da escola, que é olhar para as formas do passado de uma forma descomplexada, olhar para uma forma ou para um edifício, perceber o seu carácter, a sua tipologia, e usar isso como tema do projeto.

Nas Belas-Artes havia muito este discurso ideológico, da ética do trabalho, centrado nas questões sociais e ideológicas. Era excelente, mas não se podia falar de forma, porque era falar de coisas supérfluas, interessava o conteúdo, a resposta a um problema. Lembro-me por exemplo que se falava de Le Corbusier como personagem histórica, mas não se olhava para o Le Corbusier como uma possibilidade formal de inspiração. E uma coisa que não me esqueço, porque foi marcante para mim, foi que o Souto Moura desmontava esse discurso. Antes de entrar para o 4º ano fiz uma viagem no Verão onde descobri Le Corbusier e fiquei fascinado quando visitei algumas obras que tinha apenas visto nas aulas de história. No início do 4º ano, numa conversa com o Souto Moura, lembro-me de lhe falar de Le Corbusier e de ele achar fantástico ter um tema, ter uma inquietação, gostar de arquitetura pela forma, sem que houvesse algum problema moral nisso.

Já muito tempo depois vi uma igreja na Finlândia e pensei "gostava de ter feito este projeto", um projeto de há 50 anos. Quando cheguei a Portugal, por coincidência, telefonam-me e pedem-me um desenho de uma igreja e eu disse "já tenho projeto", porque sabia que queria trabalhar aquele tema, fazer uma igreja com aqueles princípios de composição, com todos os riscos que tem. Trabalhei sobre isso com total naturalidade e seguramente por influência da aprendizagem com o Souto Moura, de ir buscar ao passado aquilo que nos interessa. Existem umas casas de Souto Moura, as casas pátio, que usam a história de modo idêntico: se for ver o Paul Rudolph dos anos 50, as casas são idênticas; ou as casas pátio feitas nos anos 50/60 na Finlândia, numa cidade que se chama Tapiola, os temas são também absolutamente idênticos. Esta naturalidade de trabalhar essa memória e esse património, esse material da história, veio dele seguramente.

MM - *Considera, então, que o ateliê é, realmente, um espaço de aprendizagem?*

JFG - Claro! Eu tive a sorte de ter montado um escritório com colegas de escola e tê-lo tornado num espaço quase familiar, onde se debatia intensamente tudo o que respeitava à arquitetura. Na fase inicial éramos uns 8 recém-arquitetos, mas fomos reduzindo o número. Fiquei eu e o Paulo Providência numa equipa e a Cristina Guedes e o Francisco noutra. Estávamos os quatro no mesmo espaço e era muito interessante porque em qualquer dos projetos participávamos na discussão, discutíamos. Os escritórios foram crescendo, foram-se separando naturalmente e acabei por montar um escritório individual com 8 ou 9 colaboradores; mesmo assim, para mim, foi um sítio de aprendizagem. Os colaboradores eram arquitetos com muita informação, inteligentes, de enorme dinâmica, e portanto interessava-me tirar partido disso criando um ambiente de debate. Eu lançava os temas, fazia os desenhos iniciais, explicava o que pretendia e depois cada um tinha um tema, um trabalho para resolver e ia pesquisar, trabalhava, transformava num desenho rigoroso e íamos sempre interagindo a partir dos temas e das críticas. Esta dinâmica era incrivelmente estimulante, era de facto um sítio onde se ia trabalhar com prazer. As pessoas tinham tarefas mas era uma coisa participativa, de aprendizagem, de aprendizagem mútua, esclareciam-se uns aos outros quando eu não estava, e quando eu estava participávamos em conjunto. Quinta-feira à tarde nunca se trabalhava, tirava-se partido do escritório como espaço de socialização, para conversar, para apresentar coisas e falar sobre arquitetura, sobre viagens. Isto para dizer que esse espaço de escritório é claramente um espaço fundamental para a produção, é um espaço central de trabalho, mas também de pensamento e de socialização, que é isso que realmente me interessa num escritório; um espaço de escola no sentido de aprendizagem, de investigação. Coloquei sempre os livros no meu escritório disponíveis para toda a gente, para se procurar, para ver os temas, havia essa dinâmica de um trabalho participativo, de investigação, de exemplificação.

MM - *Para terminar, como decorreu, então, esse processo de transição de escola- colaborador de Souto Moura…*

JFG - Foi tudo ao mesmo tempo. Como disse, comecei a trabalhar ainda na Escola com o José Paulo Santos, depois passei para o escritório do Souto Moura. Quando abandonei a Escola já só estava no Souto Moura. Na mesma altura estava a fazer concursos que ganhei, tendo começado muito rapidamente a trabalhar no meu escritório. Por isso trabalhei a tempo inteiro no Souto Moura num espaço de tempo curto, ou seja, trabalhava de manhã no meu escritório e à tarde no Souto Moura. Foi uma transição suave. Depois comecei a dar aulas na UC em 1991, onde vinha dar aulas três vezes por semana. A colaboração com o Souto Moura, os projetos pessoais que estavam a começar, como o Convento Dominicano com o Paulo Providência, e as aulas tornaram-se rapidamente incompatíveis e acabei por sair do Souto Moura. Na altura era normal o trabalho de colaboração durar 1 ou 2 anos, era um período de adaptação e de preparação para a vida profissional. Essa transição foi por isso tão intensa como natural.

Entrevista a Graça Correia
Porto, 23 de Outubro de 2014

Mariana Martins - *O tema da minha dissertação é o Ateliê como espaço de aprendizagem. Partindo de uma ideia de genealogia da aprendizagem e tomando como figura central o arquiteto Souto de Moura, pretendo perceber de que modo o ateliê é um local determinante para a realização de processos de aprendizagem. Desta forma, estou a estudar alguns arquitetos que outrora colaboraram com Souto de Moura, de modo a perceber os processos de transformação e/ou continuidade, no que diz respeito a método ou opções formais.*

Graça Correia - Eu tive alguma sorte, entrei em 83 nas Belas-Artes onde fiz os três primeiros anos, com pintura, escultura, design, depois no 4ºano fui "inaugurar" o Pavilhão Carlos Ramos. Eram escolas muito pequeninas, um curso de arquitetura de reduzida dimensão, penso que éramos quatro a seis turmas por ano, no máximo de 20 alunos e no 5º ano ficámos divididos em três e a minha turma teria 6 alunos...

Antes de eu entrar na faculdade tinha havido uma grande crise económica e nos meus últimos três anos, estava-se a entrar precisamente no contrário, ou seja, a maioria dos professores, como José Manuel Soares, Pedro Ramalho, Eduardo Souto Moura, os Gigantes, pai e filho, o Soutinho, o Matos Ferreira, o Madureira (talvez no Siza), o Carlos Prata, eram pessoas com muita experiência de escritório e voltavam a ter obras para fazer (isto para não falar no Siza e Souto Moura). Uma das primeiras obras que vi e me marcou quando entrei para as Belas Artes, numa viagem de estudo, foi a intervenção do Alcino Soutinho, em Amarante, no Museu de Amarante, que para mim é, ainda hoje, a melhor obra dele. Eram pessoas que de facto tinham obras já de uma certa dimensão e que já tinham trabalhado muito com outros arquitetos.

Quando fui para o 4º Ano estes professores com tanto trabalho no escritório começaram a precisar de colaboradores. Comecei a ter alguns convites para fazer determinados trabalhos pontuais - trabalhei com o José Manuel Soares, Manuel Botelho, Manuel Mendes, Francisco Barata, Manuel Fernandes de Sá, Carlos Prata e com os amigos recém-formados como o José Fernando Gonçalves e o Paulo Providência. Ou seja, aquela escola não era uma escola *teórica*, o trabalho de ateliê era fundamental, <u>a escola era uma espécie de escritório e o escritório uma escola.</u>

Os professores construíam e tinham o prazer em mostrar o que faziam. Puramente teóricas lembro-me apenas das aulas do Domingos Tavares no 2ºano, que adorava, em que visitávamos duas ou três obras suas, que não eram muitas, mas a experiência era fundamental e as suas aulas de história eram absolutamente fabulosas, tais como, mais tarde no 4º ano, as do Alexandre Alves Costa. Porém, eu acho que na nossa formação, nas escolas de arquitetura, não pode haver só este lado do professor mais teórico, ou do professor que não tem a prática. Eu fui encaminhada sempre para este deslumbramento do escritório e o mais importante foi que desde o 4º ano nunca mais deixei de trabalhar. Mais entusiasmada, a gostar mais do que estava a fazer, mais envolvida pessoalmente, a gostar mais do projeto e do escritório ou menos, mas nunca deixei de trabalhar. Não trabalhava porque precisava, trabalhava porque a escola me incutiu esta

paixão de que fazer arquitetura é para ir para o escritório, não é para escrever livros. E hoje até gosto de escrever, mas não o saberia fazer se não soubesse fazer arquitetura, assim como não saberia dar as aulas de projeto que dou sem a experiência de escritório e de obra que tenho.

Acabei o curso em 89 e o meu sonho era ir trabalhar para um escritório bom, em Portugal ou fora. Um dia estava no café com o Manuel Mendes e disse-lhe: "soube que o Souto Moura está à procura de um colaborador e gostava muito de ir para lá, mas tenho vergonha…" e o Manuel incentivou-me, fui e fiquei, até hoje trabalhamos juntos.
Naquela altura era uma realidade muito diferente, não havia tantas publicações, nós é que fazíamos as revistas (Páginas Brancas, Unidade) para ter projetos/arquitetura para ver, porque não havia muitos livros de arquitetura, muito menos de arquitetura portuguesa. Agora há de tudo, até demais, mas naquela altura não havia nada. Resumindo, eu acho que a coisa mais importante do meu curso foram todos estes ateliês em que eu trabalhei. Se eu não tivesse ido para o escritório do Souto Moura, tenho a certeza que não era a arquiteta que sou hoje, nem a pessoa que sou hoje.

MM - *Consegue descrever-me sucintamente o método de trabalho no ateliê de Souto de Moura no arco temporal em que foi colaboradora?*

GC - Quando eu entrei no escritório éramos três colaboradores e o Souto Moura e quando vamos trabalhar com um arquiteto como o Souto Moura, a autoria é dele. O Souto Moura não delegava os projetos em ninguém. Nós desenhávamos, testávamos, desenvolvíamos as suas ideias enquanto ele ia dar aulas (o que fez com regularidade por pouco mais tempo), ia a várias reuniões e às obras.

Na altura o Eduardo ainda dava aulas e depois foi dar para a Suíça. Ele dava as aulas e tinha que ir às obras, que são uma fonte de trabalho - há sempre novos desenhos para fazer, situações para corrigir. Daí que o ateliê seja absolutamente fundamental, porque o projeto é apenas uma partitura, depois vem a maneira como vamos conseguir que o que foi feito a duas dimensões fique uma coisa espetacular, é esse o trabalho fundamental do arquiteto. Para mim um arquiteto faz os projetos no escritório e depois tem que ir à obra, se não o fizer aquele projeto poderá nunca ser reconhecível…tem que lidar com os imprevistos, a decisão em obra é fundamental, e muitas vezes fazer desenhos novos porque alguma coisa teve de mudar para se adaptar à realidade da obra, de custos, de erros de interpretação de desenhos, etc.

A dinâmica é esta: o Souto Moura recebe um projeto e quando chega ao escritório já tem o caderno cheio de esquissos, e nós começávamos a estudar o programa, a interpretar aqueles esquissos, as conversas que tínhamos com o Souto Moura eram fundamentais para pôr "aquilo" tudo a rigoroso, fazer maquetes, testar, tirar as medidas… Íamos fazendo os pormenores e quando o Eduardo chegava corrigia, "não gosto de isto assim, vamos fazer mais assim", passava os pormenores, aumentava a escala, mas sempre à "mão levantada". Nunca o vi usar uma *Rotring* ou desenhar a computador, desenhava sempre à mão e com um rigor enorme, tudo muito bem pensado. Fazia os esquissos com o ponto de fuga e a escala na mão - aprendi a desenhar com ele…

Os primeiros projetos em que participei foram uma piscina para uma casa do Viana de Lima e a remodelação de um apartamento. A piscina foi simples, foi fazer uns desenhos do

terreno com a casa que já lá estava, ele dizia onde ficava melhor a piscina, e eu fazia desenhos e maquetes, sempre maquetes. O apartamento para remodelar foi uma experiência incrível e pude participar muito porque este ficava por cima do escritório, então fiz os primeiros desenhos, os de levantamento, acompanhei a obra (como sabia, tipo dar recados, verificar, ainda era muito verde), e colaborei desde os primeiros desenhos até ao projeto de execução e ajustes à obra.

Na altura estava-se a construir a casa de Miramar e foi lá a minha primeira visita com o Eduardo a uma obra - um stress total! O pilar solto da sala tinha ficado demasiado próximo do topo da laje… e a casa em Alcanena. Ele era capaz de ir a manhã toda para Miramar, depois era capaz de ir para a Braga ver coisas ainda do Mercado, ou ia falar com engenheiros ou falar com possíveis clientes. Isso também se aprende muito no escritório, como é que se lida com os clientes, como é que se dá resposta, como é que se faz com que o cliente acredite que estamos a fazer aquilo que ele quer, mesmo quando ele não sabe o que quer.

O que nunca aprendi foi a lidar com dinheiro, ainda hoje essa questão é sempre secundária, em primeiro lugar está a qualidade do projeto… Ainda no ano passado ou há dois anos, nós íamos fazer um Museu no Marvão, fomos falar com os clientes, mostraram-nos o sítio e disseram-nos que tinham muito pouco dinheiro e que queriam saber quanto é que seriam os nossos honorários e perguntaram também se poderíamos elaborar o programa, um Museu de Arqueologia. Quando vínhamos para cima, muitas horas de carro, o Souto Moura começa a divagar "vamos arranjar uma planta, fazer uma maquete disto, acredito que os museus funcionam bem com um pátio, como um claustro…" e nós nem sequer tínhamos feito a proposta de honorários. Isto para dizer que quando temos um tema começamos logo a riscar, ainda sem contrato e podemos nem fazer o projeto, mas é muito difícil que no caderno não haja logo muitos desenhos.

MM - *De que forma um novo projeto entrava na dinâmica do ateliê?*

GC - Nunca é uma coisa de cada vez. Lembro-me que entrou o Departamento de Geociências, em Aveiro, e tive sorte porque comecei a fazer do zero, a ver as reflexões dele, a ouvir os pensamentos dele em voz alta "convidam-me para fazer um edifício e dizem-me que tenho de fazer em tijolo? Fazer em tijolo implica um vão completamente diferente do que costumo fazer. Interessa-me essa linguagem? Construir a espacialidade que daí resulta? Como é que dou a volta ao assunto?" Tudo funcionava assim.

Na altura não havia secretária, mas nunca deixei que o Eduardo escrevesse uma memória descritiva, ou fosse à câmara apanhar uma seca, pagar a luz, o telefone, limpar o escritório, ou organizar o arquivo. Claro que eu não fazia só isto que não era arquitetura, mas era arquitetura também, porque era preciso isto para que o escritório funcionasse. Era tentar dar-lhe a "carne do lombo" para fazer, que era naquilo que ele era mesmo bom e permitir-lhe gastar bem o tempo útil dele, retirando-lhe a maçada de certos assuntos.

De que forma um novo projeto entrava na dinâmica do ateliê? Era assim. Entrou o projeto das Geociências e veio para mim que era a colaboradora mais jovem, porque a Manuela Lara que era a colaboradora mais antiga, estava a fazer o livro da Gustavo Gilli (o primeiro sobre ele) e o Zé Fernando Gonçalves estava a fazer uns pormenores de caixilhos da casa de Alcanena. Tudo coisas que eu, recém-chegada, não saberia fazer. Esta era a dinâmica, a mais

nova ia fazer uns desenhos à escala 1:200 no projeto novo, era como o que fazíamos na escola, ainda embrionário, com o programa que ele ia dizendo, sempre com o apoio de muitos esquissos e bem dirigidos e com uma certa lógica, pragmatismo, ritmo, métrica e proporção. Faziam-se sempre muitas experiências e o projeto foi evoluindo; eu entrei em 89 e o projeto de execução foi entregue em Agosto de 91. Pelo meio andou a remodelação do tal apartamento, nunca se trabalha só numa coisa. Eu já era a "project líder" de um projeto, tinha uma equipa a trabalhar e orientava: "tu fazes as serralharias, tu as carpintarias, tu os cortes verticais, as legendas…" consoante o número de pessoas. Naquela altura já tinha entretanto chegado o Francisco Vieira de Campos, a Anne Wermeille, a Teresa Novais, a Marie Clement, o António Lousa teve uma passagem rápida depois da tropa. Já havia muito mais gente.

Para se perceber esta dinâmica, há uma história interessante: quando começou a obra de Geociências entrou um colaborador, que tinha acabado o curso, e o Eduardo disse-lhe "agora vais acompanhar esta obra". Para mim foi um balde de água fria: "como é que ele me pode estar a fazer uma coisa destas, eu estive durante anos a trabalhar neste projeto, conheço toda a gente, os engenheiros todos, os clientes" e a Manuela, que já estava lá há mais tempo disse-me "Oh Graça, o que é que tu queres? Tu agora ias dias inteiros para Aveiro, para ver betão e pilares. E quem é que fica aqui a fazer os pormenores que só tu, eu e poucas pessoas mais aqui sabem fazer?" Eu já não era "nova", ou seja, já tinha aprendido muito, o José Fernando já lá não estava, era a minha vez de fazer "pormenores de caixilhos", percebi que as pessoas têm que ser rentáveis. Aprendi que se estamos a fazer um projeto (que é sempre) em equipa, temos que perceber qual é o nosso papel nessa equipa.

Na altura o Souto Moura estava com o projeto de execução da casa no Bom Jesus e lembro-me que fiz aquelas carpintarias quase "sem rede", cheia de medo - mas ele já me tinha ensinado muitíssimo. Tinha estado a ajudar nos primeiros desenhos do Burgo, entretanto pediu-me para "agarrar" no prédio da Rua do Teatro que um colaborador mais novo tinha começado a fazer, porque era muito complexo, o processo de licenciamento e o cliente estava com pressa, e eu disse-lhe "eu qualquer dia vou meter aqui uma placa a dizer: "Pepe rápido" e era sempre assim a debitar desenhos, as coisas faziam-se muito rápido, era uma sofreguidão. Eu peguei nesse prédio e pedi-lhe para depois ficar com a obra até ao fim; e foi então o primeiro projeto em que eu colaborei desde o início até ao fim da obra. Fiz maquetes de decoração dos apartamentos e tudo. Isto para dizer que temos de fazer o que é útil, nem sempre o que mais gostaríamos de estar a fazer, sem ter problemas em estar a fazer para outra pessoa que é o autor, para o Souto Moura, mas fazê-lo com paixão e rigor, conscientes de que o papel que se desempenha é um papel importante naquela engrenagem.

MM - *Qual a importância das maquetes nesse método de trabalho?*

GC - As maquetes eram imensas. Para o projeto da Rua do Teatro por exemplo, até do nó dos pilares e das vigas, o encontro entre o pilar metálico e a viga horizontal, foi representado em maquete à escala 1:1. Faziam-se maquetes de todas as escalas que fossem precisas, umas para perceber os terrenos, outras para explicar ao cliente, raramente eram maquetes para exposição, mas para verificação e experimentação.

MM - *Existem três temas na arquitetura de Souto de Moura. O passado enquanto ruína, o modernismo e a arquitetura racional, da sistematização. Tendo em conta o arco temporal em que trabalhou com este arquiteto, que temas eram mais estudados?*

GC - A meu ver o passado para Souto Moura é um elemento importante no presente, isto é, o passado ajuda a construir o presente. Este passado enquanto ruína pode ser a preexistência, como um lugar. Em Bouro pode-se pensar que ele retrata o convento como a ruína que encontrou, ou seja, não pôs telhado, parece que não pôs caixilho, vêem-se as heras a cair da cobertura, e lembro-me que quando fomos lá a primeira vez era assim, paredes em pé com uns buracos, sem caixilho nem telhado. Ele tentou enfatizar isso, não como um romântico, mas como um pragmático que acha que o passado interessa enquanto é dinâmico, enquanto entra numa dinâmica intemporal, porque entra para a nossa consciência coletiva e faz parte da contemporaneidade. O Siza no Chiado repõe a realidade preexistente e o Eduardo faz o contrário. O Siza, na minha opinião, faz uma reinterpretação muito culta e subtil do que era, intervém a fundo nas tipologias, nos interiores, mas no fim quase podíamos acreditar que já era assim. No caso do Eduardo, ele pega no momento em que aquilo está, sem ir atrás eleger uma época, recomeça no momento em que o encontra e trabalha com os materiais e linguagem contemporâneos, num enorme respeito pela tradição, acreditando que esta sem inovação é letra morta e consciente que a tradição é um desafio à inovação.

Em relação ao modernismo. Há duas coisas que eu acho, uma é que há algo inato nas "orientações" das pessoas, acredito que as pessoas gostam mais, de forma congénita, de certas coisas do que de outras; por exemplo, há pessoas que gostam mais de um tipo de música - de Bach ou de eletrónica por exemplo, do que de outro tipo, outras não suportam rap, mas gostam muito de música. Neste aspeto acho que Souto de Moura é mais sensível à modernidade dentro da história da arquitetura.

Pela minha experiência sei que Souto Moura quando tem este "passado" de 5 ou 6 anos a trabalhar com o Siza e depois começa a fazer a sua própria obra não é nada fácil, uma pessoa aprende a fazer de determinada maneira, fica um bocadinho formatada. Eu acho que o Eduardo tinha muita vontade de não fazer a mesma coisa, não queria repetir os trabalhos em que tinha estado a trabalhar com o Siza. É uma pessoa muito inteligente, perspicaz, muito capaz de fazer uma interpretação de uma situação, seja ela pessoal, arquitetónica, escolar, consegue tirar o essencial de uma situação num instante. Portanto, por um lado ele percebeu que o Siza "revisitava" o Corbusier e o Alvar Aalto, para referir apenas alguns, e percebeu como era este instrumento de trabalho, como é que o Siza trabalhava, como usava o passado. E fez tal como disse um dia o Lívio Vachini: *"Le opere del passato non devono 'sopravivere' (forma ipócrita del oblio) ma devono essere trasformate in opere 'diverse' (forma nobile della memoria)"*.

Por outro lado, acho que existe aquela apetência natural mais pragmática, num sentido mais racional, construtivo. O Siza tem um sentido mais escultórico e o Souto Moura raramente entra por esse caminho. Lembro-me bem de o ouvir dizer com pragmatismo não conhecer um modo mais apropriado para ordenar a realidade com critérios de ajuste funcional e coerência visual, do que aquele que proporciona o neoplasticismo e o Eduardo, no seu trabalho, não pretendia a exumação operativa de alguns fragmentos de modernidade, no âmbito de uma recuperação ingénua do passado - o que teria convertido os seus projetos em mais uma prática

pós-moderna - o importante da sua atitude é a consciência dos valores modernos em que fundamenta a sua própria arquitetura.

A modernidade aparece pela análise da obra do Mies, dos neoplasticistas e era algo que lhe interessava muito, a relação entre os planos e a materialidade. Outra coisa que ele acha muito importante é que nós continuamos a trabalhar sobre um sistema estrutural que foi "inventado" na modernidade; portanto, se calhar continuamos a ser modernos. A grande diferença do classicismo para a modernidade é o novo sistema construtivo de Corbusier, o *domino*. Então ele acha que o que há neste momento para trabalhar é a pele dos edifícios, o vão. Portanto, esta consciência de que a modernidade foi este passo e se houve 400 anos de classicismo não tem de haver só 40 ou 50 de modernidade, a modernidade vai tendo avanços e recuos, e ele diz numa entrevista que não acredita na ideia de rutura com a história. O Eduardo nunca rompeu com a história, o Corbusier também não, aliás fez uma viagem à história, ao passado, o Mies faz uma viagem no tempo, quase à pré-história da construção e ao gótico.

Uma das coisas que ele não me ensinou mas que eu aprendi por esta experiência de escritório foi que ele tem uma cultura arquitetónica muito grande mas conta muito com uma abordagem prática e pragmáticas ao projeto.

Recentemente fizemos juntos dois projetos, um que se construiu e outro não. O que se construiu é um conjunto de edifícios em Portalegre de que faz parte um auditório com estrutura metálica, todo forrado a chapa. Parece uma máquina gigante levando a pensar que replica as máquinas da fábrica, mas a construção da ideia é que levou àquele edifício, usando como referência a obra do alemão Ludwig Leo (Circulation Tank 2 at the Hydraulics Research Centre in Berlin-Tiergarten). Tínhamos que integrar um corpo para ajudar a fazer o desenho da rua e a frente de uma praça, e como na reabilitação dos edifícios adjacentes não havia espaço para introduzir as infraestruturas, condutas, utahs, etc, o edifício desenha-se com este elementos, tornando-se uma máquina como as máquinas que povoavam a fábrica, mas reinterpretada, desenhada.

O outro projeto era um hotel, perto de Marvão, com uma paisagem fabulosa, e nós começámos a pensar "como é que se faz um hotel com uma escala destas numa paisagem daquelas". Surgiram duas ideias, uma fazia referência aos silos de cereais, e a outra, aos postes de alta tensão - únicos edifícios de grandes dimensões que se encontram numa paisagem desta natureza. Fizemos dois hotéis para mostrar aos clientes, um em betão que reinterpretava um silo no cimo do monte, e outro que reinterpretava uma torre de alta tensão, ambos faziam todo o sentido. Na torre do Burgo, por ex., a estrutura está definida, as distâncias dos elevadores e caixas de escadas estão definidas pelas regras e pelas leis, o número de pisos está definido pelos bombeiros, então a preocupação ali era desfazer a escala, uma vez que a torre não era suficientemente torre, suficientemente alta e elegante, foi preciso desfazer a perceção do número de andares para encontrar a proporção certa. E aquilo que nós íamos fazer neste hotel teria que passar muito por aí, trabalhar a escala de um edifício enorme na paisagem do Marvão, para que ele não se revelasse um disparate total. No prédio da Rua do teatro, uma das grandes dificuldades foi resolver a grande escala do edifício na relação com os da envolvente e como traduzir a tradição da construção no Porto numa nova linguagem, com os novos materiais. Estas preocupações são clássicas? Modernas? Ou intemporais?

MM - *Jorge Figueira em Escola do Porto: um mapa crítico, considera a "escola-ateliê" uma importante matriz da Escola do Porto considerando que esta facilita o estabelecimento de continuidades. No entanto, refere ainda que a partir dos anos 80 esta relação da Escola ao trabalho de ateliê é fragilizada, deixando de ser um espaço privilegiado de aprendizagem. Qual a importância do ateliê e da componente prática da pedagogia na sua formação?*

GC - Não é a partir dos anos 80, mas dos anos 90, como viu pela minha experiência que pertenceu aos anos 80. Num texto que escrevi para uma Mesa Redonda sobre o ensino, deixo mais ou menos subentendido que a culpa desta perda irreparável é do academismo crescente nas escolas de arquitetura e luto contra isso todos os dias.

Eu tive um professor em Barcelona, Carles Martí, que escreve muito bem e diz que a teoria está sempre sujeita à prática, que é através da prática que se constrói a teoria. Compara a teoria à cofragem do betão, como a *cofragem*, a *teoria* não deveria ser mais do que uma construção auxiliar que, uma vez que permitiu formar a obra, se replica e desaparece discretamente para que esta apareça em todo o seu esplendor. Esta comparação concede à teoria um papel relevante ainda que a situe, em qualquer caso, ao serviço da obra, que deve ser considerada como a autêntica chave de todo o saber no campo artístico.

Apesar de eu ter feito um doutoramento - que fiz por puro prazer de aprender com obra feita e porque dei de caras com o Ruy Athouguia - acho que as pessoas nas faculdades não devem ser obrigadas a fazer doutoramentos e a escrever constantemente, sobretudo se não forem temas dentro da nossa área disciplinar de projeto, o que muitas vezes acontece porque as pessoas escrevem tanto que ficam sem tempo para projetar e construir e como não adquirem essa experiência, não sabem falar de arquitetura e andam às voltas por outros temas e a certa altura instalou-se uma "moda" de falar de tudo, menos de arquitetura pura e dura. A nossa área disciplinar é a arquitetura e a arquitetura é construída e, neste processo se a pessoa só tem a parte teórica, não consegue construir bem. Em arquitetura, aprendi que o mais difícil não é conceber e desenhar um projeto, é construí-lo e manter um escritório que faz isso bem e que só se mantém porque transforma bem em obra o que concebe e desenha.

Há uma coisa que vejo cada vez menos, quase ninguém compra a Casabella, que tem excelentes reflexões teóricas do Dal Co sobre temas prementes da arquitetura, sobre as obras construídas, tem sempre recensões de livros maravilhosos sobre excelentes arquitetos e eu vejo cada vez menos as pessoas a lerem estas revistas. Não são doutoramentos com fotografias de arquitetura que parecem selos e só têm letras, pesam quilos e quilos e ninguém acaba de ler, que interessam… porque a arquitetura tem que se ver com fotos e desenhos de grandes dimensões para que se possam analisar demoradamente e muitas vezes quatro páginas bem escritas e focadas no tema fundamental, é o bastante.

Que importância teve o ateliê e a componente prática da pedagogia na minha formação? Toda, jamais teria feito tudo o que fiz desde aí até hoje.

MM - *Existem diferenças importantes do método e processo de projetar no ateliê de Souto de Moura, para o seu atual ateliê? De que modo a evolução da tecnologia afeta o trabalho e a aprendizagem em ateliê?*

GC - Existem diferenças importantes do modo de projetar do Souto Moura para o meu, porque ele tinha muito trabalho e eu não tenho assim tanto, mas o modo de abordar o projeto é igualmente obsessivo, com aquela vontade de fazer mesmo antes de saber que o projeto vai para a frente. Eu acredito que ter muitos projetos dá outro ritmo ao ato de conceber, na medida certa, claro. A tecnologia não evoluiu assim tanto, os computadores evoluíram enquanto eu estava lá e afetou o trabalho no sentido em que nós tivemos que nos adaptar, mas eu continuei a usar o computador como quem usa a folha de papel. Na altura não sabia fazer nada e tive de fazer o projeto de execução desse prédio da rua do Teatro de repente em AutoCad. Tornou-se muito mais fácil replicar os desenhos, e nesse projeto fui ainda mais obsessiva na pormenorização, porque era mais rápido desenhar. O projeto não se faz mais depressa, fazem-se mais pormenores. Nunca pensei muito nisso, mas acho que as tecnologias não mudaram assim tanto, mudou a obsessão com os regulamentos... O Souto Moura mudou muita coisa, foi ele que começou a usar caixilhos de alumínio, procurar caixilhos com outras performances, com outras preocupações térmicas, adaptá-los à sua nova linguagem, ninguém fazia aquele tipo de pormenorização.

Outro aspeto importante é que tenho a preocupação de, nos meus projetos, não fazer o que ele faz; tento, uso exatamente o que aprendi com ele, mas faço de uma maneira diferente. A crítica que eu mais gosto que me fizeram até hoje foi feita pelo Luís Ferreira Alves, grande amigo do Eduardo e que fotografou sempre a obra dele e que, atualmente, fotografa também a nossa, e quando vai às nossas obras diz "gosto muito de fotografar as obras da Graça, porque vê-se que trabalhou com o Souto Moura, mas não é igual, não é uma cópia, há qualquer coisa diferente." De certa forma, penso que o doutoramento que fiz e o trabalho que desenvolvi com o Athouguia, que digamos que era uma espécie de antepassado do Souto Moura em termos de expressão e de linguagem, complementou a minha aprendizagem; por outro lado há um remix com a influência do Roberto. Fui-me interessando por autores da arquitetura quer dos anos 50, quer contemporâneos, misturando também os que o Eduardo me falava quando vinha da Suíça e outros dessa realidade que me interessa e que entretanto se afirmaram. Tento não fazer a mesma coisa que fazia com o Souto Moura e tento ter uma abordagem própria.

MM - *Considera a sua experiência enquanto colaboradora deste arquiteto como uma mais-valia para a sua formação?*

GC - Foi das melhores coisas que me aconteceu na vida. O Eduardo gosta muito do Herberto Hélder e dá-me sempre todos os livros. Pouco depois de me dar o *Ofício Cantante* pediram-me um depoimento, era para um documentário… ficou num livro que saiu agora, *Eduardo Souto Moura at work,* e uma das coisas que eu digo é que ele me deu um *ofício cantante*, um ofício que eu gosto, que desempenho a cantar, um ofício cantante acho que é uma coisa viva e ele deu-me este ofício cantante literalmente, não me deu só o livro do Herberto Hélder.

MM - *Considera o ateliê como um espaço de aprendizagem? Que importância tem trabalhar num ateliê de um arquiteto conceituado?*

GC - É absolutamente fundamental. Na altura ele não era conceituado, já era bom, toda a gente gostava dele como professor e tinha feito o Mercado de Braga e a Casa das Artes e estava a fazer a casa de Miramar, mas não era assim tão conhecido.

MM - *Como decorreu o processo de transição de colaboradora no ateliê Souto Moura para um ateliê autónomo?*

GC - Deixei o ateliê por motivos pessoais. Eu tenho uma recordação muito boa de quando disse ao Eduardo que ia deixar o escritório, porque ele me disse uma coisa muito bonita. Foram seis anos a trabalhar muito e ele começou a preparar o escritório do Aleixo, e falando comigo sobre a planta, a organização do espaço e das pessoas neste, estando eu cansada - era cada vez mais gente e cada vez mais difícil estar com ele -, disse-lhe "eu não faço parte da mobília, não vou para esse escritório" e ele ficou a olhar para mim chocado, mas disse: "eu sei que quem tem dois dedos de testa se quer ir embora". Eu fiquei contente porque ele não levou a mal e pareceu-me um elogio; expliquei-lhe que via aquilo como uma saída airosa, que já tinha mudado com ele para três escritórios e que tinha de ir fazer o meu caminho. Uns anos depois fiquei sem escritório de novo por motivos pessoais e ele propôs-me, com a generosidade que lhe é própria, trabalharmos outra vez juntos. O que vamos fazendo de quando em quando com muito gosto.

E claro, no meu escritório autónomo (que partilho com o Roberto), uso a experiência do passado para construir o futuro, como aprendi com ele.

Entrevista a Francisco Vieira de Campos

Porto, 23 de Outubro de 2014

Mariana Martins - *O tema da minha dissertação é o Ateliê como espaço de aprendizagem. Partindo de uma ideia de genealogia da aprendizagem e tomando como figura central o arquiteto Souto de Moura, pretendo perceber de que modo o ateliê é um local determinante para a realização de processos de aprendizagem.*

Francisco Vieira de Campos - Foi determinante porque comecei a perceber como é, de facto, trabalhar com a "realidade concreta", com a "realidade da arquitetura". O contacto permanente com os processos e com as estratégias que permitem que as "coisas" aconteçam, isto é, sejam construídas, passou, rapidamente, a captar a minha atenção, tornando-se a minha verdadeira motivação e a minha fonte de aprendizagem, enquanto colaborador estagiário.

O ateliê funciona como se fosse um "pequeno mundo", é um espaço onde acontecem muitas coisas ao mesmo tempo, exige uma atenção constante "ao que paira no ar". É uma espécie de laboratório onde tudo o que se pesquisa e se experimenta transforma-se naquilo que é a verdadeira matéria da nossa aprendizagem, que é, como se faz arquitetura. Esta aprendizagem é, muitas vezes, adquirida de uma forma desatenta, distraída e, outras vezes, é através de uma exigente concentração nas tarefas que temos pela frente. Pode-se dizer que é uma aprendizagem que se processa em contínuo.

Outro ponto importante que tem a ver com a aprendizagem, prende-se com a relação que se estabelece com os outros colaboradores. Quando entrei para o ateliê como estagiário, em 1989, uma das primeiras orientações que o ESM me deu foi, "se tiveres alguma dúvida pergunta à Manuela, ela sabe onde deves ir procurar…". Esta passagem da informação através dos colaboradores mais antigos (a Manuela Lara, o José Fernando Gonçalves e a Graça Correia) tornou-se, de facto, no início, como um dos principais apoios na procura da informação para cada tarefa que tinha de executar. Esta procura, que não era mais do que vasculhar nos arquivos de desenhos (os originais), permitiu-me "calmamente" observar e analisar diretamente muitos desenhos, muitas soluções, muitas correções e adaptações.

Este processo de aquisição de conhecimentos, tornou-se de grande utilidade para a eficácia da resposta que se tinha de explorar, é como ter um guião ou um catálogo de soluções que me ajudava a entrar diretamente no tema. Com esta prática era mais fácil desenvolver o projeto de acordo com o que o Eduardo pretendia na sua ausência. Para terminar, esta forma de aquisição da informação, é de facto uma estratégia muito eficaz para quem chega de novo ao ateliê e necessita de trabalhar logo de imediato, de acordo com as ideias e as regras que o Eduardo impunha.

MM - *Consegue descrever o método de trabalho no ateliê de Souto de Moura no arco temporal em que foi colaborador? Existia uma metodologia de trabalho ou variava em cada projeto que surgia?*

FVC - Em 92 quando entreguei o meu relatório de estágio na FAUP, escrevi que estagiar no ateliê do ESM, equivale naturalmente a trabalhar de acordo e dentro das suas ideias. O meu trabalho consistiu, essencialmente, em resolver dificuldades menores, purificar, adaptar e pormenorizar os desenhos. Estas tarefas permitiram uma observação analítica da sua obra, focada principalmente em questões pragmáticas, sendo estas, as que um colaborador como eu tem uma posição privilegiada para falar porque levantam contemporaneamente questões programáticas e de ordem mais geral.

Na observação direta aos processos de trabalho, o que me ficou gravado na memória foi o seu pragmatismo, a sua capacidade de sistematização na resolução do projeto, o seu discurso desmistificador, o exercício de clareza e rigor no culto do simples.

O momento em que os projetos se definem e em que as sínteses se tornam definitivas, aparece numa fase muito inicial. Fiquei impressionado como no primeiro desenho estava a solução final.

O início do projeto começa logo por imagens bem definidas, imagens que o Eduardo vai buscar ao reportório da arquitetura, o Eduardo escreveu algures qualquer coisa como isto "quando começo a ter uma ideia eu identifico sempre com uma obra construída". A ideia é já algo do universo da arquitetura, possui já a intenção de uma imagem/modelo. Imagens que à medida que vão sendo trabalhadas, apropriadas e interiorizadas, se transformam no seu próprio reportório. Há, no uso da memória, um processo seletivo, que busca o útil, o essencial e o permanente.

O início é já uma síntese; síntese entre imagem, programa e sítio; síntese que transporta de trabalhos anteriores, e cujo confronto com o novo contexto, permite consolidar os seus princípios, tornando-os cada vez mais definitivos. Esta abordagem aos processos de trabalho pareceu-me ser uma estratégia para todo o tipo de trabalhos que estavam a ser desenvolvidos enquanto estive no ateliê.

MM - *Qual a importância do desenho e das maquetes para esse método de trabalho?*

FVC - O desenho foi, é, e continuará a ser o principal instrumento para a comunicação das ideias. Num texto do Peter Zumthor "Partituras e Imagens" afirmava que os desenhos e os esquissos que nascem a partir do projeto são os traços da pesquisa arquitetónica, mostram o caminho do projeto, de quem projeta para um objeto determinado. São a prova dos sucessos e dos erros de tal aproximação. Esta aproximação ao real pareceu-me ser feita de um modo sistemático. A permanência do desenho inicial na solução final traduz a impressionante convicção na aplicação da ideia a uma situação concreta.

MM - *E de que forma um novo projeto entrava na dinâmica do ateliê?*

FVC - Normalmente, tínhamos conhecimento de um novo projeto no ateliê quando aterrava em cima de um dos estiradores um esquisso. O desenho era o instrumento mais eficaz para o anúncio ou prenúncio de qualquer coisa nova que estava para acontecer.

É importante salientar a diferença do impacto na dinâmica do ateliê, consoante se tratasse de um projeto com origem num concurso ou numa encomenda. Os concursos eram momentos de grande intensidade e motivação, vestíamos todos a camisola do ateliê, não era fácil aguentar a pressão decorrente da falta de tempo, e das dúvidas que o Eduardo tinha (algumas vezes) quanto à solução que estava a ser desenvolvida. Lembro--me que, no concurso para Nime, o Eduardo não estava contente, ou melhor, não estava convencido com o resultado e para não variar, estávamos a poucos dias da entrega. Confrontou-nos com uma nova solução que implicava refazer grande parte dos desenhos e ajustes na maquete. Perguntou-nos se estávamos na disposição de alterar tudo. Ora…., o que tem de ser tem que ter muita força e, assim foi, alterámos tudo em tempo recorde (não esquecer que tudo era feito à mão com o máximo rigor, aliás uma exigência tanto do ateliê como nossa, enquanto colaboradores). Sabíamos que o sucesso dependia em parte da capacidade de nós desenharmos bem, com precisão, com rigor. Era muito importante que os desenhos, quando acabados, revelassem caráter. Para nós era muito gratificante o reconhecimento do Eduardo relativamente ao trabalho produzido.

MM - *Relativamente aos temas, existem três importantes na arquitetura de Souto de Moura: o passado enquanto ruína, o modernismo enquanto referência estilística e conceptual e a arquitetura racional, da sistematização. Tendo em conta o arco temporal em que trabalhou com este arquiteto, que temas eram mais importantes e estudados?*

FVC - Julgo que todos os temas eram importantes e estudados com a mesma intensidade. Os temas da sua investigação, no meu entendimento, surgiam do contexto em que os próprios projetos por razões várias invocavam. A importância dada ao contexto, como elemento central na definição do trajeto do projeto, pareceu-me ser elemento comum aos temas que a Mariana agora salienta.

MM – *Qual a importância do ateliê e da componente prática da pedagogia na sua formação?*

FVC - Tornou-se estruturante. A oportunidade de viver por dentro e perceber como se processa a aproximação à realidade, à dura realidade, foi determinante para compreender o sentido de todo o percurso académico realizado até ao estágio. A forma como se torna possível chegar à concretização das coisas, como é que as ideias comandam as opções, como são encaradas as circunstâncias e as contingências que interferem com o rumo dos acontecimentos, é uma experiência muito forte e eficaz para a transição do mundo académico para o mundo profissional.

MM - *Existem diferenças importantes do método e processo de projetar do ateliê de Souto de Moura para o seu atual ateliê? De que modo a evolução da tecnologia afeta o trabalho e a aprendizagem no ateliê?*

FVC - Quanto à sua primeira pergunta, questionando se há diferenças importantes nos processos de trabalho a minha resposta é "não", os princípios são os mesmos, a capacidade é que não é a mesma, infelizmente…

Quanto à tecnologia, ela afeta e condiciona sempre aquilo a que estávamos acostumados a fazer, seja mecanicamente ou mentalmente. As mudanças na forma de produzir de qualquer coisa e principalmente na nossa área necessitam de ajustes, de reorganização mental dos processos de execução. A passagem do analógico para o digital, não é fácil para quem estava habituado a fazer tudo manualmente, sentir a espessura dos materiais através do desenho manual é mais sensível e real do que observar num monitor… É preciso outro tipo de ginástica mental.

MM - *Considera a sua experiência enquanto colaborador deste arquiteto como uma mais-valia para a sua formação?*

FVC - Sem dúvida. O que aprendi no ateliê do ESM está na base de tudo o que tenho realizado enquanto arquiteto, foi uma experiência inspiradora…

MM - *Como decorreu o processo de transição de colaborador no ateliê Souto Moura para um ateliê autónomo?*

FVC - Fui despedido… Tinha pedido um a dois meses para acabar o relatório de estágio, apareci quase um ano depois… Foi com justa causa. No entanto, não me esqueço da importância do que o Eduardo me disse na altura, "também já não estavas aqui a fazer nada, já tens os teus trabalhos, acho que o que tinhas de aprender já aprendeste, portanto acho que o melhor é seguires o teu caminho". Foi o que fiz.

Só posso agradecer e dizer "Obrigado ao Eduardo".

Entrevista a Pedro Mendes

Lisboa, 28 de Outubro de 2014

Mariana Martins - *O tema da minha dissertação é o Ateliê como espaço de aprendizagem. Partindo de uma ideia de genealogia da aprendizagem e tomando como figura central o arquiteto Souto de Moura, pretendo perceber de que modo o ateliê é um local determinante para a realização de processos de aprendizagem. Desta forma, estou a estudar alguns arquitetos que outrora colaboraram com Souto de Moura, de modo a perceber os processos de transformação e/ou continuidade, no que diz respeito a método ou opções formais.*
Consegue descrever o método de trabalho no ateliê de Souto de Moura no arco temporal em que foi colaborador? Existia uma metodologia de trabalho ou variava em cada projeto que surgia?

Pedro Mendes - É uma pergunta difícil. Eu acho que há sempre um processo de trabalho. Se associarmos a ideia de metodologia a uma coisa muito rígida e a uma série de passos que se seguem, eu direi que não há. Mas ela está subjacente à maneira do Eduardo Souto Moura trabalhar e a maneira como olha para a arquitetura. E direi que não é uma perspetiva estática em que se aplica sempre o mesmo processo. Há uma adaptação a cada projeto e a cada circunstância do projeto. Essa é provavelmente uma das características da sua arquitetura e da sua leitura, embora em determinadas fases o resultado formal tenha uma certa constância.

Para mim a questão mais significativa e mais importante é precisamente a maneira como se olha e pensa a arquitetura e como se aborda a arquitetura. Não quer dizer que não tenham também ficado marcas e sinais da linguagem formal do Eduardo, porque ficam sempre algumas coisas, principalmente nos primeiros anos de trabalho. Não é por acaso que consciente ou inconscientemente num dos primeiros concursos que ganhámos quando eu vim para Lisboa, há uma conotação muito forte com alguns dos elementos da linguagem do Souto Moura.

Retomando a questão do processo, ou do método de trabalho, o que eu acho que é muito interessante e desafiante é a capacidade de ler cada um dos problemas, integrado no seu contexto, seja ele geográfico, de lugar, ou do sítio, a circunstância do tipo de cliente, do tipo de encomenda, o tipo de programa. Aí é que há a grande capacidade de ler e de perceber como é que se vai operar sobre uma determinada base de dados e como é que essa arquitetura se constrói e é transformada a partir de um determinado pressuposto. Separando uma coisa que não é muito separável no processo de trabalho, que é a linguagem, a expressão formal, porque a arquitetura no resultado final tem sempre uma expressão formal, espacial e material, que no caso do Souto de Moura tem particular importância. A questão dos materiais e dos sistemas construtivos tem uma grande importância no seu trabalho, e eu fiquei atento ao modo como opera e como olha os materiais. Uma arquitetura muito marcada pela expressão crua dos materiais. Mas é certo que esta abordagem, ou esta expressão nem sempre é aplicada em todas as obras. Tomando como exemplo duas das obras em que colaborei, a Universidade de Aveiro, que apanho já praticamente no final, em que há uma determinada expressão e uma determinada abordagem para um edifício público; outro dos projetos foi a Casa de Luz de Tavira, em que as

circunstâncias, o local, a distância geográfica à obra e a construção da obra impõem outras regras e outros princípios. Essa transposição desses pressupostos para a arquitetura tornam-na desafiante. Esta Casa de Luz de Tavira situa-se no Sul, no Algarve, e é feita com volumes fechados, com uma janela e tem essencialmente portas (o tema da janela é um tema que o Eduardo está sempre a falar), mas que é completamente diferente. Aliás, os primeiros estudos que se fizeram para a casa era uma casa próxima das casas que Souto Moura fazia de raiz, mais Miesiana, e depois foi percebendo pelo desenvolvimento do programa e pelas circunstâncias que aquela não era a intervenção que se ajustava àquele local. O resultado final segue esse processo e essa maneira de ler e entender todos estes elementos.

MM - *De que forma um novo projeto entrava na dinâmica do ateliê?*

PM - É preciso perceber os vários tempos do ateliê. Quando trabalhei no ateliê do Souto Moura éramos 5 pessoas, um ateliê com uma dimensão, comparativamente ao que é hoje e que tem sido nos últimos anos, completamente diferente. Estamos a falar de um ateliê de autor, e portanto todas as questões passavam sempre pelo autor do projeto que organizava, que estruturava as equipas e que trazia a organização e o desenvolvimento do trabalho.

Habitualmente havia uma fase inicial muito exploratória, ou seja, em que se ensaiavam muitas soluções diferentes e muitas delas, por vezes, não muito articuladas entre si. O projeto ia-se encaminhando, ia-se focando nos temas centrais da sua arquitetura. Nós desenvolvíamos muitas das ideias em desenhos e maquetes. Fazíamos sempre produção de muitas maquetes com algumas dessas hipóteses e soluções. No que diz respeito à organização interna, uns trabalhavam nuns projetos, outros trabalhavam noutros. Quando havia uma entrega ou uma maior pressão de tempo para um determinado trabalho, juntavam-se todos. Ou seja, havia uma grande dinâmica no trabalho e na organização das equipas. Éramos 5 pessoas.

MM - *E eram feitas muitas maquetes por projeto, a várias escalas…*

PM -Eram feitas muitas maquetes, muitos desenhos, muitos esquissos. O laboratório de afinação do projeto e de procura do Eduardo acontecia nos seus cadernos e nas folhas pousadas sobre as mesas. Na altura em que fui trabalhar para lá, e quando acabei o curso, desenhávamos à mão. Era tudo desenhado em folhas de papel vegetal, com lapiseiras e canetas *Rotring*. Esse processo, esse laboratório, era "cozinhado" nos seus cadernos, nas suas pesquisas e nas suas referências, sempre trabalhando com referências arquitetónicas de vária ordem, seja do mundo da arquitetura, seja de outras áreas, artes plásticas, pintura, escultura, e a história da arquitetura sempre presente. Os vários períodos da história, uma vez mais, quando entendia ser pertinente uma determinada referência, fosse do período romano ou egípcio, ou qualquer outro período histórico, havia essa referenciação. Isso é uma coisa que está quase sempre presente na obra do Eduardo, por exemplo há um esquisso de Aveiro em que ele até escreve quais são as referências que utilizou para aquele projeto. Isto é um processo dinâmico, não são escolhidas referências à partida e a partir daí faz-se, são coisas que se vão incorporando no desenvolvimento do trabalho e muitas vezes surgem a meio, ou mais tarde, no processo. Ou seja, vai-se esclarecendo, filtrando, procurando o caminho e vai-se definindo e confirmando. É uma espécie de

confirmação dos caminhos que foram sendo apontados e que foram sendo seguidos, não sendo na maior parte dos casos, ou quase nunca, uma referência única evidente. É sempre uma construção, uma junção, uma síntese de uma série de coisas e referências.

MM -*Existem três temas importantes na arquitetura de Souto de Moura. O passado enquanto ruína, o modernismo enquanto referência estilística e conceptual e a arquitetura racional, da sistematização. Tendo em conta o arco temporal em que trabalhou com este arquiteto, que tema ou temas eram mais estudados e de que maneira eram transpostos para os projetos?*

PM - Estão aqui uma série de coisas que, sem dúvida, são identificáveis. Nenhuma delas por si só constrói uma obra, um processo ou uma maneira de trabalhar, o desenvolvimento de um projeto.

O passado acho que é mais do que uma ruína. A ruína é uma questão pontual, em termos de resultado final na obra. Há sempre essa ideia romântica da ruína, porque o modo como nós conhecemos as referências gregas e romanas, que têm uma presença referencial forte para Souto Moura, são sempre ruínas, não são propriamente os templos tal como eles existiram à época em que foram construídos. Essa ideia da ruína, do inacabado penso que está presente. E também a intervenção do tempo sobre a construção está sempre presente. São coisas que muitas vezes aparecem no início dos projetos, e que depois se vai perdendo, ou se vai sintetizando com outras componentes.

Do modernismo eu acho que sim, existem referências, embora o modo de pensar e de operar o resultado formal possa ser conotado com o modernismo, não é um olhar modernista. Eu acho que é já um olhar pós-modernista. São também muito importantes as referências, para Souto de Moura, de obras como o Aldo Rossi, que é uma referência constante, e o Robert Venturi, a importância que teve no seu percurso académico e profissional e a referência da sua obra escrita, não tanto no aspeto formal, no resultado final da arquitetura, mas da maneira de pensar e de olhar para as coisas, com um leque muito mais alargado. Nomeadamente a casa que o Robert Venturi faz para a mãe é uma referência que é frequentemente discutida no ateliê.

A racionalidade… a arquitetura do Eduardo funciona muito, como provavelmente quase todas, com maior ou menor quantidade, entre um balanço, uma síntese, entre o que é racional e o que não é racional, o que não é passível de ser equacionado. Na minha perspetiva, a opção formal não é uma opção racional. A racionalidade entra na procura de um sistema, de um modo de estabelecer um conjunto de regras e de perceber quais as exceções que confirmam essa regra. Mas sim, há uma estrutura, há uma regra e portanto uma procura de condensar a expressão da arquitetura em alguns elementos formais e espaciais. Por exemplo, em Aveiro ou no Burgo, há uma regra na fachada, na modulação, na sistematização construtiva de um ou dois detalhes, a tentativa que dois ou três desenhos sintetizem a obra. Se isso é racionalidade, poderá ser, mas acima de tudo é uma opção de projeto.

Eu olhava mais para a sistematização, do que para a construção em série. Na Torre do Burgo, que tem alguma dimensão e alguma escala, há uma repetição, uma sistematização, repetição de determinados elementos que vão tendo variações na construção do discurso formal e arquitetónico da obra.

MM - *As perguntas que se seguem dizem respeito à sua experiência pessoal.*
Jorge Figueira refere na sua tese a "escola-ateliê" como uma importante matriz da Escola do Porto e que essa relação se fragiliza a partir dos anos 80, deixando o ateliê de ser um espaço privilegiado de aprendizagem.
Qual foi a importância do ateliê para a sua formação?

PM - Eu entrei para a Escola a meio dos anos 80 e fui aluno do Souto Moura no 4º ano. A Escola tem uma grande importância porque nós trabalhávamos lá praticamente todo o dia, o contacto e a relação com os professores, os que tinham ateliê e os que não tinham. Os ateliês são muito pequenos, até então, e assiste-se a um crescimento, é a altura do "boom" dos ateliês. A importância dos ateliês aumenta, a capacidade de receber mais pessoas e esse processo de aprendizagem ganha uma outra escala, uma outra dimensão. Para mim foi determinante e obviamente que sou marcado pela escola que frequentei e pelos anos que trabalhei com Souto Moura. Direi que isso é determinante nos meus primeiros anos e no meu percurso como arquiteto. Mais importante que a linguagem formal é, uma vez mais, a capacidade de entender e de perceber quais as situações e as circunstâncias em que o projeto opera. Por outro lado, a capacidade de ter uma grande lucidez, quando possível, sobre quais são os meios com que vamos operar e o acerto da síntese do projeto, na resposta aos diversos problemas. Isto é algo muito vago mas que depois tem a expressão em cada um dos trabalhos.

Portanto, direi que para mim o ateliê tem uma grande importância e é determinante no meu percurso, como é na maior parte das pessoas da minha geração que se formaram na altura, porque havia essa possibilidade. Algumas pessoas foram para fora, na altura não havia a possibilidade e a mobilidade que existe hoje e, portanto, a maior parte das pessoas acabava por ficar cá e trabalhar nesses ateliês. Portanto, eu atribuo uma grande importância, esse período é marcante, é determinante para mim.

MM - *Existem diferenças importantes do método e processo de projetar do ateliê de Souto de Moura para o seu atual ateliê?*

PM - Haverá, com certeza, algumas transformações e adaptações porque as pessoas são diferentes e têm outras perspetivas. Mas na matriz muitas coisas estão presentes. Nós no ateliê, assim como no ensino (eu sou professor de projeto de arquitetura) utilizamos com grande ênfase as maquetes, os desenhos, os esquissos. Também já utilizamos ferramentas que não eram muito utilizadas no ateliê do Souto Moura, nomeadamente o recurso a 3D e a alguns modelos que as ferramentas hoje nos permitem construir. Mas a base do processo, da evolução e da confirmação e dos vários passos em que o projeto se vai desenvolvendo, acabam por ser muito semelhantes. Como, de certo modo, eu penso que acontece hoje. É uma característica que provavelmente se perdeu em muitos contextos, a nível mundial, e para nós, o sul da Europa, Portugal, Espanha, Itália, talvez pela dimensão, pela escala e pelo afastamento, estas ferramentas são de grande importância e muito valorizadas. Uma das características muito apreciada nos arquitetos portugueses mais novos, que vão para os ateliês, é a operacionalidade e a capacidade de usar ferramentas, nomeadamente maquetes, desenhos e esquissos, para investigar sobre o projeto. Será uma grande perda se abdicarmos disso, porque nós não temos outras ferramentas neste

momento suficientemente desenvolvidas que outros países têm, tecnológicas, de grandes utilizações de software, de grande capacidade teórica à volta do desenvolvimento do projeto. Portanto a fusão e a transformação, a síntese destas novas ferramentas com as nossas, que são a marca da arquitetura portuguesa, esta capacidade de olhar, de entender o local, o sítio, o contexto. Ao longo do tempo e do percurso, vamos incorporando coisas novas, mas sempre juntando as várias ferramentas, num processo mais rico e mais trabalhado. Portanto, são muito importantes essas ferramentas e foram determinantes na minha maneira de pensar e de olhar a arquitetura.

MM - *Qual a importância, então, do ateliê como espaço de aprendizagem?*

PM - Quando acabei o curso queria, e era possível na altura pensar, ser arquiteto e ter um ateliê próprio. Queria ter um ateliê e queria pelo menos tentar ser arquiteto e ter o meu ateliê. Na altura era possível tentar porque havia muitos concursos públicos, então montámos um ateliê com os concursos que íamos ganhando e perdendo. Ainda hoje considero que um ateliê é um ponto fundamental para quem quer seguir este percurso do ofício de ser arquiteto, de fazer arquitetura. É determinante, por muitas metodologias e processos novos de aprendizagem que existam, esse processo não é substituível. De certo modo é quase um processo artesanal de aprendiz, da pessoa que está ao lado de alguém mais velho, alguém que já trabalha há mais tempo e que tem mais experiência e o processo de ir vendo, participando, entendendo e esclarecendo as dúvidas (neste caso não é só o Souto Moura, são as pessoas que estão há mais tempo no ateliê, porque nós aprendemos com toda a gente). Eu, provavelmente, não conheço nenhum método nem nenhuma Escola que consiga substituir isto na íntegra. Na escola os alunos fazem projetos de arquitetura com o apoio dos professores, mas é diferente de estar permanentemente, um dia inteiro de trabalho a ver outros milhões de detalhes à volta. Pode ser polémico, mas as grandes experiências pedagógicas no mundo da arquitetura e das artes, falando da Bauhaus por exemplo. A Bauhaus tem aspetos incríveis, altamente inovadores, mas da Bauhaus nós conhecemos os arquitetos que foram diretores, que foram muito importantes, conhecemos algumas peças, mas não conhecemos grandes personagens da arquitetura que tenham saído da Bauhaus. Podemos dizer que foi um período muito curto e conturbado, é verdade, mas digamos que toda aquela estrutura muito inovadora acabou por não dar muitos frutos. Digo isto com muitas dúvidas e muitas interrogações, mas reforçando um pouco a ideia de que o ateliê, pelo que conheço e pelo que nós temos disponível, é o ambiente privilegiado para se fazer este processo de aprendizagem. Grande parte dos arquitetos importantes na história da arquitetura não frequentou nenhuma escola de Arquitetura, seguiram percursos completamente diferentes e foram excelentes arquitetos. Mas estamos a falar das exceções, não da regra.

MM - *Consegue encontrar pontos de encontro e aspetos de transformação entre a sua arquitetura e a linguagem que lhe foi transmitida enquanto colaborador de Eduardo Souto de Moura?*

PM - Há pontos de encontro e de desencontro, porque há uma circunstância determinante, que é, eu vir trabalhar para Lisboa.

O primeiro projeto que eu construí foi no Porto, ainda a trabalhar no ateliê do Souto Moura, uma intervenção no centro histórico. A ilha das Aldas, a expansão de uma pequena ilha e de cinco habitações, onde existe uma grande proximidade com a arquitetura do Porto, do Távora, numa série de aspetos, caixilharias em madeira (porque estamos num contexto histórico), coberturas em telha (que eu não sabia fazer, que tive de procurar e perceber como é que se faziam e como é que se construíam). Mas quando venho para Lisboa, um dos concursos que ganhámos foi o de Mira Sintra, que tem uma conotação próxima com a arquitetura de Souto Moura, são planos, são materiais diferentes, planos de vidro, planos de pedra, de tijolo, tijolo maciço, vou verificando com a construção da obra que é um modelo, uma referência que tem dificuldade em adaptar-se ao clima mais quente e mais exposto de Lisboa. Portanto começo a ter que procurar outras formas de trabalhar com alguns dos princípios, de grandes espaços, continuidade espacial, preocupação no detalhe, numa série de remates e numa série de coisas. Tenho de começar a pensar como é que estes planos de vidro podem estar mais protegidos, sem recorrer a palas, nem a outros elementos mais frágeis e começam a existir projetos em que a forma e os volumes ganham uma maior massa e com planos de vidro recuados. Existe o exemplo do centro comunitário de Almada que já é um pouco isso e que tem outras referências que aparecem, da arquitetura brasileira, o Óscar Niemeyer, Paulo Mendes da Rocha. Esse universo das referências e o universo cultural, do ateliê e do Eduardo Souto Moura também são coisas que trouxe comigo, que fazem parte da minha bagagem e que utilizo quando preciso de as utilizar ou de recorrer a elas.

MM - *Como decorreu, então, esse processo de transição do Porto para Lisboa e de ateliês?*

PM - Eu vivia em Lisboa antes de ir estudar para o Porto. Acabei por viver no Porto 11 anos, fiz o curso e trabalhei lá vários anos. Chegou uma fase da vida em que ou ficava no Porto ou vinha para Lisboa. Optei por vir para Lisboa e o Eduardo incentivou-me e apoiou-me para seguir o meu percurso, o meu caminho e também tentar arranjar trabalho, um ateliê, um sítio para trabalhar em Lisboa, para num período transitório poder ter um suporte. Ficámos com uma boa relação, sempre, até hoje. Olhando à distância, direi que o Eduardo já tinha a noção que isto fazia parte de um processo de crescimento. Na altura não me apercebi, não tinha essa consciência, havia uma série de outras razões de ordem prática que poderiam apontar noutros caminhos. Mas as coisas funcionaram assim e coincide com a saída de uma série de pessoas que estavam na altura, havendo uma espécie de renovação do ateliê. Eu não era o que estava há mais tempo, mas saíram também pessoas que estavam há mais tempo, a Manuela Lara, que quando eu cheguei ao ateliê era a pessoa com mais tempo, estava a Teresa, o Francisco já não estava, a Graça ainda estava. Esse era o núcleo, depois havia a Anne, Suíça que se radicou no Porto, e havia uma série de outras pessoas que iam e vinham, também estrangeiras. Foi uma altura em

que esteve a Marie, a Laura Peretti, mas por períodos mais curtos, porque depois também acabaram por regressar ao seu país de origem.

Foi uma transição pacífica e que deu frutos, no sentido em que, ficamos amigos, quando nos encontramos gosto imenso de o ver. Fiz a minha tese de doutoramento, em que um dos casos de estudo foram duas obras do Souto Moura, portanto também lhe fiz uma entrevista, que foi dificílima de fazer. Ele foi o mais difícil de todos, porque era o mais próximo, portanto estava sempre a adiar. Foi uma boa conversa, ele é um excelente conversador e tem um sentido de humor que se cruza com o meu. As coisas foram boas, há boas memórias, há boas coisas que eu trouxe, e sem a nostalgia nem aquela coisa de que tenho que fazer como o Souto Moura fazia ou como achava que fazia. A pessoa segue o seu percurso e não está a pensar nisso. Vai andando, mas as coisas estão lá presentes, aquelas coisas todas que eu já foquei acabam por estar presentes.

PM - Quando fiz uma casa em Pavia, no Alentejo, que é uma casa que não tem vidro, tem portas. O pormenor das portadas, daquelas portas e em grande parte da ideia, o que usei foi o pormenor que se usou nessa Casa de Luz de Tavira, que foi uma tripla caixilharia metida dentro da parede, um sistema que conhecia muito bem. Aparecem sempre coisas que ficam e referências.

Mais do que nos aspetos formais, por exemplo a primeira obra que eu fiz no Porto (ilha da rua das Aldas), toda a gente diz que é casa de Ofir do Távora. Provavelmente é, conhecia bem a casa de Ofir, nós visitámos a casa de Ofir no primeiro ano, era uma referência importante, o Távora era nosso professor. Tudo isto está muito próximo e estas referências também se aproximam de nós e vão entrando. Portanto nesta primeira obra provavelmente estas referências ajustavam-se a poderem ser aplicadas.

Na Escola havia três disciplinas que realmente eram importantes para nós, Projeto, Desenho e História. Aprendi a construir e a fazer as coisas no ateliê, a ir à obra. Três meses num ateliê não é nada, tem de ser mais tempo, para desenhar coisas, ver como as coisas entram… Eu lembro-me por exemplo, à obra do Algarve não era possível ir todas as semanas, ia-se com menor frequência. Às vezes ia com o Eduardo, um dia ao fim da tarde, dormíamos lá e íamos à obra no dia seguinte. Desenha-se, depois vai-se à obra e começa-se a ver como é que são as coisas, quais é que são os problemas e as dificuldades. É um processo de meses, de anos. O Eduardo já tinha pensado no projeto para haver dois ou três pormenores tipo.

Este trabalho que estás a fazer é muito interessante. Eu também acho que se fala muito disto porque eu acho que estamos a sentir que se estão a perder coisas, sem que apareçam novas sínteses. Este ano, ao contrário do que eu sempre achei, eu disse aos meus alunos, "agora acabou o computador. Comecem a pensar o projeto a desenhar à mão" e os resultados são muito mais interessantes. Eu não me importo que me apareça um aluno que domine ferramentas de 3D, difícil de encontrar na Escola, porque geralmente o 3D não é muito usado na conceção. O que se está a verificar é que se está a perder esta base e não se está a substituir por nada que suporte o modo como se pensa a arquitetura no ambiente da Escola. Não há problema de se

deixar de fazer de uma determinada forma, desde que ela seja substituída por outra. Portanto acho que isto que o teu trabalho tem por base é interessante

O que está a acontecer em Portugal, que é o desaparecimento dos ateliês, vai ter repercussões muito difíceis de medir, mas claramente pouco benéficas para a continuidade da arquitetura em Portugal. A sorte é que hoje é muito mais fácil ir lá para fora e portanto vamos ter aqui uma transformação interessante, que já acontece na arquitetura portuguesa há muitos anos, que é a incorporação de outras maneiras de ver de ateliês no mundo inteiro. Esta transformação de uma base que procura outras maneiras de olhar e outras maneiras de fazer de lá de fora é a síntese do que vai acontecer nos próximos anos e que já acontece e que é muito interessante. Não deixa de se identificar que é uma pessoa portuguesa que olha para a arquitetura holandesa ou suíça, e a faz de uma outra maneira. Isto para referir dois exemplos de escolas que eram ou são dominantes.

As pessoas quando vão lá para fora vão trabalhar num ateliê, porque é aí que se aprende. Não é a fazer um doutoramento que eu me faço arquiteto de ateliê e que sei construir uma obra. Não é num master que se vai perceber estas coisas todas, que se vai à obra e que se fala com o homem das caixilharias, e que se percebe como é que se faz.

Entrevista a Camilo Rebelo

Porto, 30 de Outubro de 2014

Mariana Martins - *O tema da minha dissertação é o Ateliê como espaço de aprendizagem. Partindo de uma ideia de genealogia da aprendizagem e tomando como figura central o arquiteto Souto de Moura, pretendo perceber de que modo o ateliê é um local determinante para a realização de processos de aprendizagem. Desta forma, estou a estudar alguns arquitetos que outrora colaboraram com Souto de Moura, de modo a perceber os processos de transformação e/ou continuidade, no que diz respeito a método ou opções formais.*

Camilo Rebelo - Ouve-se muito falar da Escola do Porto. Eu não acho que se tenha de trabalhar diretamente com Távora, com o Siza e/ou com o Souto Moura para se fazer escola.

No outro dia fui convidado para falar do doutoramento do Siza em Milão e eu disse "eu não tenho nenhuma relação com o Siza". Tenho uma relação de amizade, conheço o Siza desde os meus 16 anos, mas nunca trabalhei nem estudei com ele, e achei graça eles convidarem-me para representar as jovens gerações. Fiz uma espécie de conferência em que expliquei que mesmo nunca tendo trabalhado com ele, aprendi muito com ele, na sua forma de desenhar, na sua forma de pensar, na sua obra, e isso foi algo muito válido para mim. O que realmente não se estuda muito é o fenómeno das pessoas que aprenderam com. Fala-se muito da Escola do Porto e de uma sequência de pessoas, o Carlos Ramos, o Távora, o Siza, o Eduardo, mas não se tenta perceber o que é que isso quer dizer, ou se quer dizer alguma coisa. Não ser só uma sucessão de acontecimentos.

MM - *Consegue descrever o método de trabalho no ateliê de Souto de Moura no arco temporal em que foi colaborador?*

CR - Acho que é preciso introduzir dois fatores e uma circunstância na aprendizagem do tempo do ateliê do Souto Moura. A circunstância é que o ateliê era muito pequeno, de dez pessoas, que é uma boa escala para se aprender. Não quer dizer que não se possa aprender noutras escalas, mas há uma boa escala para se aprender que é de 1 mestre para 10 colaboradores. Quando eu fui trabalhar para a Suíça com Herzog & De Meuron apesar de sermos 50 havia 4 sócios, ou seja, o rácio mantém-se.

Há dois aspetos interessantes. Um, o Souto Moura e o Siza foram formados pelas Belas-Artes, num meio onde se respirava pintura, escultura, design, onde há uma formação muito transversal de naturezas como composição, matéria, ritmo. Componentes que vêm de uma formação de Belas-Artes e não exclusivamente de uma formação de arquitetura. E isso sentia-se muito no ateliê do Eduardo, nós trabalhávamos com muitas referências, esculturas do Donald Judd, e tantos outros. O outro aspeto muito interessante é a persistência no desenho, isto é, lembro-me que em quase todos os projetos que trabalhei desenhávamos exaustivamente uma planta 100, 150 vezes. Acredita-se que as pessoas desenham um retângulo ou um quadrado e acham que pelo facto de o quadrado sintetizar o equilíbrio e o retângulo ser uma espécie de

equilíbrio deformado, que é uma arquitetura válida, que já diz tudo. Mas o Souto Moura numa casa retangular, como a casa de Cascais, fez 120 plantas, há uma vontade de apurar e depurar todo o desenho, a composição, o ritmo, até à exaustão. É uma grande aprendizagem, só quem vivência é que percebe que é muito fácil fazer um retângulo de forma pouco interessante e que é muito difícil fazer um retângulo de uma forma muito interessante.

MM – *Esses testes eram feitos não só em desenho, mas também em maquetes…*

CR - Sim, em maquetes também. Testamos sempre tudo com o clássico, plantas, cortes, alçados e maquetes, às vezes uma colagem ou renderização, que começou a aparecer. Maquetes também se fizeram muitas, de muitas escalas, em k-line e se por exemplo existissem superfícies de azulejo forrávamos com cartolinas de cor. Sempre à procura de uma ideia de materialidade, não só de espaço.

MM - *De que forma um novo projeto entrava na dinâmica do ateliê?*

CR - Entrei com um amigo/ colega estagiário, fomos para uma sala e o arquiteto Souto Moura chegou e disse "estão aqui duas casas, uma fica para um e outra fica para outro e vão-se revezando", era a casa da Serra da Arrábida e a casa de Cascais. Fizemos isso e foi muito útil porque trabalhámos entusiasticamente nas duas. O Eduardo tinha feito dois ou três esquissos de conceção, num caso havia uma ideia mais definida da caixa apesar de se ter desenhado a planta 100 vezes, noutro caso, na casa da Serra da Arrábida, havia questões de natureza tipológica diferentes da caixa, não era uma caixa encerrada sobre si própria, era um conjunto de peças, obrigando a mais exercícios, mais maquetes.

MM - *Nesse método, além dos desenhos e das maquetes, de que modo apareciam as referências?*

CR - O Eduardo tem uma enorme capacidade de misturar coisas, de misturar materiais. A casa das Artes tem mais materiais que o Guggenheim de Bilbao. O Guggenheim tem três ou quatro materiais, os aços, os titânios, a pedra e o reboco; a casa das Artes tem pedra, tijolo, reboco, chapa, vidro, estrutura mista, é muito mais rico em termos de diversidade de materiais. E o Eduardo tem uma enorme capacidade de misturar não só materiais como de misturar referências, ou seja, era muito interessante ver o arquivo de imagens onde colecionava muitas coisas que encontrava, coleções de paletes na estrada, empilhamento de pedras, empenas muito desenhadas, artigos de revistas. Esse conjunto referencial existia a par com Donald Judd, Beuys, Ângelo de Sousa, Álvaro Lapa... Era muito interessante porque misturava um referencial da fenomenologia do dia-a-dia com a circunstância de cultivar alguns autores.

MM - *Existem três temas importantes na arquitetura de Souto de Moura. O passado enquanto ruína, o modernismo e a arquitetura racional, da sistematização. Tendo em conta o arco temporal em que trabalhou com este arquiteto, de que modo esses temas eram estudados?*

CR - O Eduardo teve sempre uma enorme atração pelas ruínas. O arquivo dele tem muitas ruínas em Itália, fotografadas, desenhadas. Havia um registo constante de reflexão sobre a ruína e penso que não é por acaso que a primeira obra dele é uma ruína preexistente, em que ele faz uma laje e um plano de vidro, no Gerês. A ruína é um fenómeno que lhe acontece várias vezes ao longo do percurso: a ruína de Moledo que serviu de argumento para não pegar na ruína e pegar no monte; a ruína de Baião que serviu, mais uma vez, para deixar a ruína e intervir ao lado; em Bouro, a pousada estava muito arruinada e o Eduardo faz uma intervenção absolutamente notável. Foi uma obra que acompanhei de forma distante como estagiário, gostava de ver o trabalho a ser executado e era desmontar para voltar a montar, ou seja, faz-se uma demolição, promove-se a decomposição da composição e volta-se a compor com uma nova composição; desconstruir descompondo e construir compondo. Um dia cheguei lá e o mosteiro estava todo pousado no chão, com pedras numeradas e isso era notável, um mosteiro daquele tamanho, todo desmontado para voltar a montar. Há um espírito de reciclar, reciclar a história mas também reciclar matéria, as pedras eram válidas e vamos continuar a fazê-las válidas mas com outra apropriação. Eu acho que o sentimento da ruína é um sentimento de olhar para o passado com uma vertente de o usar.

O Eduardo naquela intensidade do pós-modernismo era muito interessante, mas eu já não apanhei essa fase da inquietude em relação ao pós-modernismo no sentido do desenho. O Eduardo foi aluno do Rossi durante algum tempo, e os cadernos dessa altura, de fins de 70 inícios de 80, do Eduardo tinham muitos exercícios de pós-modernidade: nos esquissos do Mercado de Braga apareciam cornijas e capitéis. Quando o Eduardo vai à ruína mais tarde para fazer o Mercado de Braga como Escola de dança, de música, retoma o tema da ruína. É muito interessante ver que há muitos esquissos do Mercado de Braga, de 1979/80, em que há o exercício do pós-modernismo puro no sentido formal, não no sentido da postura, mas no sentido das formas e dos seus significados. Pós-modernidade no sentido da mistura de matéria, de cor, de geometria. Talvez o Eduardo e o Zumthor sejam os arquitetos que conheço que misturam melhor.

A sistematização vem do Mies, no Eduardo. Há sempre aquele fascínio que ele tem pelo Mies Van Der Rohe, que é uma coisa natural, e é engraçado, porque eu não me lembro de ouvir, nem do Siza enquanto proximidade, nem do Herzog enquanto patrão, uma admiração tão grande por um autor. Acho mais extremo do que com o Siza e o Aalto. Era muito raro a conversa que tínhamos com o Eduardo, fosse sobre a casa da Serra da Arrábida ou de Cascais, em que não houvesse sempre uma alusão ao Mies. No outro dia o Eduardo voltou a ver a Farnsworth e disse-me "quando puderes visita aquilo", porque ele sabe que eu não me interesso pelo Mies, então de vez em quando incentiva-me a ver Mies. O Eduardo estudou até à exaustão a obra do Mies, já o ouvi dizer publicamente que tem um mesmo livro a duplicar e a triplicar, portanto é um estudo exaustivo. Eu entendo a sistematização do Eduardo como uma herança do Mies, que ele copia mas interpreta, ou seja, não é uma cópia direta, gratuita. O Eduardo diz "eu faço sempre a mesma casa, faço sempre o mesmo caixilho" mas se formos ver não há dois caixilhos

iguais. Por exemplo, na casa Nevogilde 2, o Eduardo diz "faço sempre as mesmas portas" e há de facto um corredor em que as portas são todas as iguais, mas umas dão para casas de banho, outras dão para arrumos, outras dão para armários, outras dão para os quartos, todas com medidas diferentes. Há ali uma sistematização, mas é sempre adotada, interpretada, não é a sistematização pela sistematização. Como já referi, vem do Mies, se se olhar para o pavilhão de Barcelona, as pedras variam, as larguras não são todas iguais, ou seja, aparentemente há uma sistematização, há um jogo de pedras, mas medindo são diferentes. Parte-se de uma regra admitindo que ela se possa tornar sempre uma exceção.

Esse fascínio, essa vontade de alguma repetição sente-se e vê-se no decorrer da obra do Souto Moura. Nas casas, como em Nevogilde 1, quinta do Lago, etc, há uma lógica no caixilho, mas que está sistematicamente a ser mudado, ou é mais largo, mais fino, mais alto, pintado ou não, de madeira escura ou clara, ou se copia o pormenor do alumínio e passa-se a construir em madeira com esse pormenor ou vice-versa. Há sempre um jogo de transformação e uma vontade de adaptar. Há sempre uma repetição do modelo, mas é sempre diferente, não é uma cópia, alguma coisa se acrescenta.

MM - *As perguntas que se seguem dizem respeito à sua experiência pessoal.*
Jorge Figueira refere na sua tese a "escola-ateliê" como uma importante matriz da Escola do Porto e que essa relação se fragiliza a partir dos anos 80, deixando o ateliê de ser um espaço privilegiado de aprendizagem.
Qual foi importância do ateliê para a sua formação?

CR - Embora tenha mudado bastante de opinião ao longo do tempo, a Escola que eu encontrei era uma escola muito perdida. Encontro uma FAUP em 1990 em que Portugal já estava na União Europeia, mas a Escola não estava sequer numa União Ibérica. A Escola tinha muitas qualidades, estava numa herança profunda das Belas-Artes, ou seja, ainda tínhamos aulas com escultores, pintores, etc, e nesse sentido era maravilhoso. Por outro lado, era uma escola que tentava seguir algum princípio de expressão, de linguagem, em que o Siza estava muito presente, mas praticamente só se falava dele. O Eduardo era um emergente da escola e era uma figura olhada com algum ceticismo, que tinha uma referência muito forte, o Mies, e portanto a escola vivia muito marginal em relação ao Souto Moura e às novas gerações.

Entre o 1º e o 4º ano ponderei desistir três vezes do curso. No 4º ano entrei com muito mau feeling, mas depois correu muito bem porque tinha finalmente encontrado espaço. Encontrei espaço porque tive um professor que mo deu, no sentido de que nos deixava ter outros motivos de interesse que não aqueles mais ou menos pré-estabelecidos. No 4º ano, quando estava num estado de desânimo bastante profundo, aconteceram dois fenómenos que me marcaram muito: encontrei um professor que nos deixou experimentar outras realidades de uma forma bastante aberta; e saiu a primeira croquis do Herzog e o livro da Blau do Eduardo Souto Moura. Marcou a minha vida porque, apesar de me identificar muito com a arquitetura do Siza, não queria ter aquele género que todos os alunos faziam e copiavam. Passei a estudar profundamente a obra de Souto Moura, a obra do Herzog & De Meuron, que até então só tinham um catálogo da Gustavo Gili, editados em 90. Aquelas duas obras mais completas abriram uma série de temas e ideias essenciais. Nesse ano decidi bater à porta do Souto Moura

para lhe pedir estágio, e comecei a trabalhar com ele no fim do meu 4º ano. Foi tudo uma sequência.

O Souto Moura trouxe-me aquilo que eu esperava da faculdade, ou seja, como eu estudei nas Belas Artes junto com vários artistas aprendizes, estudantes, professores, mestres, trouxe-me a disponibilidade de eu ver como é que se põe em prática, e não termos só uma referência exclusivamente arquitetónica presente. Recordo-me que a primeira coisa que o Souto Moura fez juntamente com esse meu outro colega foi começar a perguntar "quem é o melhor arquiteto de Espanha? Quem é o melhor arquiteto de França? Da Dinamarca? E da Alemanha?" e "se vocês não conhecem estes vão comprar livros". Ao mesmo tempo estávamos a falar de outros artistas, a ideia de que há muito mais para além da arquitetura, que em termos de discurso de Escola não acontecia. Encontro no ateliê o conforto que precisava para dizer "eu gosto disto, é isto que quero, ser arquiteto".

MM - *Focando-nos agora mais das questões da linguagem e do método de projetar, existem diferenças importantes para o seu atual ateliê?*

CR - Vamos começar a construir uma casa que está há dois anos a ser desenhada. A planta já foi desenhada seguramente mais de 100 vezes, logo as coisas mantem-se. Hoje temos umas ferramentas mais evoluídas que nos ajudam bastante, programas de modelação 3D, máquina de cortar a quente que facilita a construção de maquetes com maior especulação formal. Servem para enriquecer o processo, mas eu não acredito que os computadores façam tudo, ou seja, não consigo trabalhar como alguns colegas que praticamente só trabalham em modelação, admiro, mas eu não consigo. Quando cheguei ao Herzog pensei que já trabalharia com outros métodos, mas é exatamente a mesma coisa. No escritório do Souto Moura quando saí já desenhávamos todos em computador, mas no Herzog encontrei cerca de 1/3 do escritório a desenhar à mão, e eu fui desenhar à mão, voltei às Belas Artes. Hoje em dia, apesar de trabalhar com muitos programas de modelação, continuam as maquetes, plantas, cortes e alçados até à exaustão. Refiro-me à questão do processo.

MM - *E em relação a temas, por exempl,o a maneira como aborda a relação com o lugar, com o existente, a ideia pós-modernista, da sistematização…*

CR - Interessa-me muito o lugar, mas tento pegar nele de uma maneira bastante diferente da do Eduardo. O Eduardo retira determinadas coisas que interessam no lugar, analisa tudo, e isso aprendi muito com ele, ou seja, a sua enorme capacidade de chegar a um sítio e decompô-lo. Eu fiz algumas visitas a projetos para obras dele e algumas foram a primeira visita, ou seja, tive a oportunidade de o ver na primeira abordagem. Percorre tudo exaustivamente, fotografa tudo, regista tudo, quer ver de manhã, à tarde, à noite, e isso é uma forma de ler o lugar que me agrada muito. Analisa e compõe, ou seja, consegue dizer o que lhe interessa na topografia, a textura das plantas, a maneira como o sol se põe, a silhueta da montanha em frente. No caso da serra da Arrábida desenhava sempre a silhueta do monte. De maneira muito determinada e persistente, desmonta e lê um lugar. Isso também fazemos e vem de lá, o gosto de fazer tudo de trás para a frente, de analisar com nevoeiro, a chover, de manhã, à noite.

Outro tema, como a existência sempre de referências que vêm da arquitetura e referências que não vêm da arquitetura. É muito do lado dele, mas no Herzog ainda era mais exacerbado. Quer de um escritório, quer do outro, trouxe esse legado de começarmos um projeto e termos ao nosso lado o escultor A ou B, ou uma referência de um projeto. Nós aqui até temos uns mapas com as referências que mostramos aos clientes. Achei curioso numa entrevista ao Sebastian Vettel em que ele referiu que há pilotos que acham que há a trajetória certa ou errada, que se deve fazer as curvas metade por dentro ou metade por fora, e diz ele "eu não tenho regras, eu uso a pista toda". E isso adequa-se neste caso, porque nós temos as nossas preferências, mas cada projeto é um projeto, há uma "pista" no sentido de ser sempre um lugar diferente, uma cultura diferente. O Souto Moura também não usava sempre o Donald Judd como referência, e nós herdamos isso, ou seja, apesar de haver alguns artistas com quem me identifico mais, "a pista" está aberta.

O modernismo é um tema muito interessante. O Souto Moura trabalha de uma forma muito racional em relação ao objeto, mas também muito intuitiva e sensível na maneira como trabalha a implantação. A meu ver é sempre bastante moderno no sentido de fazer uma peça para aquele lugar, que fala e se impõe a um território, como a casa de Cascais, a casa da Quinta do Lago, a casa de Moledo que apesar de se integrar, impõe-se na estratégia de redesenhar o território. Nós aqui procuramos o que eu chamo de "Landark", arquitetura na paisagem, quase todos os projetos que temos feito estão relacionados com a paisagem. Não tenho projetos urbanos, só fiz um para Atenas que parou ao fim do 4º ano por causa da crise, de resto é tudo na paisagem e neste sentido andamos à procura de um tema com alguma inquietude que é, nem a natureza se sobrepõe à casa, nem a casa se sobrepõe à natureza, a isto é o que eu chamo de "Landark", ou seja, não é moderno. A experiência que tenho do moderno é que se impõe quase sempre, é um statement, é um projeto de uma máquina que se auto-sustenta e que se afirma. Nós desenhamos projetos afirmativos, mas procuramos sempre que a natureza tenha a sua presença. Um exemplo de landark que eu possa referenciar que já exista é a piscina de Leça do Siza, que tem momentos em que se pensa "esta peça é moderna, afirma-se" mas tem momentos em que uma pessoa diz "a peça desapareceu totalmente". E é isso que procuramos, conseguir produzir volumes, composições, que ao mesmo tempo que se impõe e não se impõe, a natureza manda.

MM - *Considera o ateliê um espaço de aprendizagem?*

CR - Algumas das razões porque deixei de dar aulas foram por precisar de ganhar afastamento, outra foi por não acreditar em determinados métodos e pressupostos, e a mais importante, por precisar de mais tempo para o escritório, para estar mais em cima dos projetos, questionar, experimentar, avançar, recuar, etc. Ando numa fase de dúvidas, há dois anos a trabalhar num projeto e mais uma vez juntei toda a gente para tentar perceber se estamos a ir ou não no bom sentido, se o tema está certo ou se está errado, vamos decompondo: volume está bem ou não, a maneira de abordar a topografia está bem ou mal, matéria, espaço. E já chegámos a uma conclusão, dois anos depois as coisas tornam-se claras, chegámos à conclusão que o volume estava demasiado moderno, que se estava a impor demasiado. É preciso ateliê.

MM - *Como decorreu o processo de transição de colaborador no ateliê de Souto de Moura para o seu ateliê?*

CR - Não foi fácil. Na altura estava bem com o Souto Moura e eu gostava muito de trabalhar com ele. O Herzog veio cá um dia a convite dos dois, e convidou-me para ir trabalhar com ele para a Suíça. O Souto Moura obrigou-me a ir. Fiquei com vontade de ir porque eram as duas grandes referências que tinha, além do Siza. A inquietude na juventude daqueles dois atraía-me, materialidades diferentes, o Herzog forrava tudo com coisas esquisitas, o Eduardo também misturava coisas estranhas, e o Siza tinha sempre a sua depuração, inquietava-me mais a plasticidade do Siza que dos outros. Como a Escola era "tudo" Siza, queria também saltar um bocadinho fora, ganhar distância. Então, o Souto Moura achou que eu devia ir e disse uma coisa que ainda hoje tenho como importantíssimo "se tu ficares aqui vais ter uma história, que é o Camilo como colaborador do Souto Moura, se saíres daqui vais ter duas histórias, o teu processo vai ser mais rico e mais único" e aquilo fez-me sentido.

Do Herzog para cá foi natural, trabalhei 5/6 anos como colaborador, e achei que queria experimentar por mim, apesar de ter muito receio no início. Achei que valia a pena tentar e as coisas foram-se desenvolvendo, umas vezes melhor, outras vezes pior. Se não tivesse sido naquela altura, se calhar nunca mais começava o escritório. Tinha 27 anos e se não fosse nessa altura se calhar perdia algum entusiasmo e loucura. Acho que foi no momento certo e comecei a dar aulas, foi tudo ao mesmo tempo.

Foi tudo muito bom, porque foi tudo muito precoce. Comecei a trabalhar com o Souto Moura tinha 22 anos, fui para o Herzog com 26 e em 50 colaboradores era o terceiro mais novo do escritório e já tinha 4 anos de experiência., comecei a dar aulas, foi tudo muito sequenciado, tudo natural.

CR - É absolutamente normal uma pessoa ganhar distância, por respeito, à pessoa com quem trabalhou. Não me passa pela cabeça fazer projetos à Souto de Moura na sua expressão. Acho que projetos à Souto de Moura são do Souto de Moura, aprendi com ele o que lhe interessa no sentido de descobrir a sua identidade, há motivações que são comuns, como o Bach, e outras que não. Tenho um enorme fascínio pelo trabalho do Siza e pelo trabalho do Herzog, também temos isso em comum. Por outro lado, ele tem um enorme fascínio pelo Mies e eu não tenho nenhum, mas ambos temos pelo Jean Nouvel. Aprendi com ele nesse sentido da descoberta e da procura da identidade, mas era incapaz de me expressar como ele, cada um segue o seu caminho e aí já vem o descobrir dos meus interesses.

Entrevista a Nuno Graça Moura
Porto, 24 de Outubro de 2014

Mariana Martins - *O tema da minha dissertação é o Ateliê como espaço de aprendizagem. Partindo de uma ideia de genealogia da aprendizagem e tomando como figura central o arquiteto Souto de Moura, pretendo perceber de que modo o ateliê é um local determinante para a realização de processos de aprendizagem. Desta forma, estou a estudar alguns arquitetos que outrora colaboraram com Souto de Moura, de modo a perceber os processos de transformação e/ou continuidade, no que diz respeito a método ou opções formais.*
Consegue descrever o método de trabalho no ateliê de Souto de Moura no arco temporal em que foi colaborador? Existia uma metodologia de trabalho ou variava em cada projeto que surgia?

Nuno Graça Moura - Existe sempre uma forma de abordagem pessoal, mas que depois se adapta às situações.

Primeiro havia sempre um lado muito pragmático, aberto e otimista, de abordar o problema, a procura de uma resposta muito objetiva, tanto na análise do problema, como na análise do lugar, como depois na procura das soluções.

Por outro lado, quando aparecia um projeto novo, o Eduardo parecia querer começar sempre, de alguma forma, do início. Mas claro que não era assim. Pode até parecer contraditório com o que ele diz, quando afirma p.ex. que, de alguma forma, faz sempre a mesma casa, o que também é verdade. Há muito esse lado da repetição, mas há também o de recomeçar do início.

Recordo que o primeiro projeto em que trabalhei foi uma casa em Cascais e o Souto Moura deu-me duas folhas A3 com os desenhos à mão. Havia, ou pelo menos eu sentia que havia, o entusiasmo de quem estava a fazer a primeira obra, como que um recomeçar, com aparente inocência, sábia, a «astúcia da inocência» (tenho um livro que se chama assim). Depois resultou uma casa completamente à Souto Moura. Nova, específica na adaptação, mas, de uma certa maneira, igual a outras, da mesma família.

Outro projeto era para uma casa na Serra da Arrábida. Foram as duas ao mesmo tempo. E também um prédio de habitação na Praça de Liège, esse mais próximo da linguagem de Cascais. A casa na Serra da Arrábida era diferente, mas tinha a mesma semelhança metodológica, no essencial, na procura da relação com o lugar. Enquanto em Cascais havia uma certa relação, consciente ou não, com a arquitetura moderna, a ideia de uma casa aberta sobre o mar, etc., na Serra da Arrábida uma das grandes referências era a arquitetura mediterrânica. A casa era concebida como uma espécie de pequeno convento, diversos volumes à volta de um pátio. O cliente era escritor e queria uma certa intimidade. Chamava-lhe o conventinho. As fotos do convento da Arrábida andavam nas paredes do escritório. Particularmente relevante é a forma como se abre ao exterior, o inverso de Cascais. É uma casa muito contextual. Parecia que estava à procura de algo novo, mas, na verdade a casa tem uma «família», ou seja, é, acho eu, descendente de uma casa que ele fez em Tavira e «avó» da Casa das Histórias da Paula Rego.

Ou seja, há uma continuidade dos projetos, mas, ao mesmo tempo, há em cada um, um certo recomeçar.

O processo começava sempre com um estudo do lugar, que era feito com desenhos, maquetes, fotografias, por vezes livros.

Na viagem ao sítio ele regista intensamente em desenho, enquanto o percorre sem deixar nada ao acaso. Tudo pode ser um ponto de apoio para uma ideia de projeto. E faziam-se maquetes para perceber a topografia, construções, etc. Muitas vezes, no desenho do lugar já aparecia a sua própria solução (como era o caso dos tais desenhos de Cascais). O Eduardo faz também muito uso da fotografia, como ferramenta de registo, sempre crítico, que era algo que nós, na faculdade de onde tínhamos acabado de sair, usávamos pouco. Era muito importante saber desenhar, e bem, mas o papel da fotografia na faculdade sempre foi secundarizado. É pena, acho que devia haver uma cadeira de fotografia para os arquitetos aprenderem a registar também com a fotografia, que também é um objeto de desenho. Mas isso é outra história. No essencial resume-se tudo a uma grande capacidade de observação crítica.

Outro aspeto interessante do método é a forma como, muitas vezes as soluções são postas em causa. «Provocam-se» problemas para avançar, dá-se um passo atrás, ou para o lado, para avançar melhor e mais rápido. Como os caranguejos. Ele dizia muitas vezes, que é preciso desenhar o que não está bem, sem medo, para se ver que está mal, ou para pôr em causa, o que abre espaço à procura. Recordo-me que na casa da Arrábida ele pôs o projeto todo em causa. A meio do processo fez uma casa «à Souto Moura», passe a expressão, da família da de Cascais, porque estava com dúvidas sobre a primeira. Recordo-me do cliente a sair do escritório com duas maquetes na mão, uma que era uma caixa, não tão adequada ao lugar, a meu ver, e outra que era mais ou menos a casa que depois foi construída. O cliente estava completamente baralhado. Escreveu uma carta a dizer que os dois projetos eram bons, mas que se identificava mais com um. E o Eduardo assim o fez. Não só pelo cliente, digo eu, mas porque consolidou a ideia de que era uma solução mais adequada a todo o contexto.

Havia muitas vezes uma certa proximidade com o cliente. O Eduardo é um mestre a falar com os clientes. Vê-os fazer parte do processo. Aprendi com ele a falar com clientes, obviamente não com a mesma mestria. Mas isso também faz parte do método do trabalho e do processo de aprendizagem. Ele dizia muitas vezes que quando alguém nos sugere uma ideia, devemos experimentar para ver. Mesmo que nos pareça mal. Depois logo se vê. Julgo que isto também faz parte deste processo de questionar para avançar.

Outro aspeto muito importante eram as idas às obras. Eram muitas e muito intensas. O Eduardo gosta muito de ir às obras, onde os problemas se tornam mais reais. Perante um problema de obra, um colaborador menos experimentado não sabe o que é que há-de fazer. Mas, muitas vezes, esses problemas eram motivos para mexer no projeto. Por vezes eram situações desagradáveis, mas na maior parte eram encaradas com otimismo, como oportunidades para alterar e corrigir. Havia uma flexibilidade enorme.

Um aspeto muito marcante no meu percurso foi trabalhar em projetos do Eduardo em conjunto com o Siza. Em 1999, comecei a trabalhar no pavilhão de Hannover, projeto de ambos. Foi um processo muito engraçado, porque, de alguma forma, era o Siza a «procurar fazer à Souto Moura» e vice-versa. Eu tinha aprendido a linguagem do Eduardo (para mim uma porta

era «à» Souto Moura, há sempre pivots, alhetas no chão, nunca havia rodapés, havia alhetas no teto, as caixilharias eram sempre em alumínio de correr, etc.) e, então, aparece o Siza diz «temos de ter rodapés», caixilhos em madeira, etc. Foi um processo muito interessante, porque, de repente, estava tudo posto em causa.

Tive estas experiências muito marcantes, que demoraram muito tempo, foram oito anos, entre 1994 e 2002, e os últimos projetos que fiz já foram quase todos em colaboração com o Siza. Foi esse, e foi um estudo urbanístico em Matosinhos Sul, numa escala diferente. Foi interessante e um privilégio. No caso do Pavilhão de Portugal ainda tive outra experiência especial. O edifício era provisório e foi desmontado. Anos mais tarde foi remontado em Portugal e andou-se à procura de terreno para o implantar. Ou seja, foi o processo inverso do normal. Havia edifício e não havia lugar. Curiosamente parece que foi feito a partir do local onde está atualmente nas margens do Mondego, em Coimbra.

MM - *E em relação às maquetes, quantas eram geralmente feitas no decorrer de um projeto?*

NGM - Variava. Faziam-se as necessárias para estudar adequadamente cada problema. Não havia nenhum projeto em que não fossem feitas diversas maquetes a várias escalas.

Havia uma relação do método de trabalho com o problema. Há um problema, como é que o vamos identificar e como é que o vamos resolver. Para isso selecionamos o meio mais adequado, ou seja, desenho e maquete – imagens virtuais na altura não havia. E selecionamos as escalas adequadas. Lembro-me de fazer, especialmente no princípio, alguns desenhos em que o Eduardo chegava e dizia "isto parece bonito, mas ainda não se vê muito bem: aumenta a escala". De alguma maneira era um vício que trazíamos da escola, depois perdemos o medo a certa altura. A casa da Arrábida foi toda feita à escala 1:20.

As maquetes eram todas feitas, refeitas, cortadas. E os desenhos também. Os primeiros desenhos que fiz era tudo feito à mão, na altura os computadores estavam a começar a aparecer. Desenhávamos em papel vegetal, com as canetas *Rotring*, a várias espessuras. Na faculdade usávamos sempre a espessura 0,13 e 0,18, que eram umas linhas muito fininhas e umas letras muito pequenas e o Eduardo chegava e dizia «não vejo nada, faz letras grandes». O desenho era feito para se perceber bem. Mais que tudo, tinha de comunicar com eficácia.

Os desenhos à mão eram todos raspados, «raspa, torna a desenhar por cima, torna a raspar». Portanto, não havia medo de desenhar por cima, de destruir o que já existe para refazer, que é uma coisa que todos naturalmente temos. E acho que isso é uma aprendizagem importante. Por vezes quando se tinha uma solução fixa, ele propunha coisas em que, julgo eu, ele próprio não acreditava, mas era para obrigar a mexer no edifício.

MM - *Existem três temas importantes na arquitetura de Souto de Moura. O passado enquanto ruína, o modernismo enquanto referência estilística e a arquitetura racional, da sistematização. Tendo em conta o arco temporal em que trabalhou no ateliê, que tema ou temas eram mais importantes e estudados e de que maneira eram transpostos para os projetos?*

NGM - A ruína tem uma presença muito constante na obra do Eduardo e muito interessante. Acho que este tema da ruína já estava posto de certa forma na obra do Siza. E de outros,

naturalmente. Por exemplo, o projeto de S. Vítor deixou umas ruínas de uns muros à frente do edifício. Em Moledo projetou uma piscina que é uma espécie de ruína inventada. Julgo que o Eduardo trabalhou nesses projetos e, se assim foi, é impossível não ter ficado marcado por isso.

Há muitas maneiras de lidar com a ruína. Há um lado romântico, que é deixá-la tal como ela é e que aparece em algumas obras. Na Casa de Caminha, em que ele é contratado para reconstituir a ruína e faz a casa num outro sítio do monte, deixando a ruína como está. Talvez tenha achado, à Ruskin, que se perderia algo, se lhe tocasse, ou simplesmente que não lhe servia. Bem, perder, perde-se sempre qualquer coisa. Ou na Casa em Baião, em que apenas limpa a ruína e faz uma casa mesmo ao lado, ficando a ruína a fazer parte da casa. Na Casa do Gerês, a primeira, e, a meu ver, das mais importantes, usa a ruína para meter uma casa moderna «lá dentro». Depois há ruínas que são aproveitadas de outras formas. Em Bouro a ruína é recuperada, fazendo um edifício novo com as pedras da ruína, como ele diz. Apesar disso mantém uma certa aparência do edifício que existe, portanto não é algo marcadamente imposto. Noutros casos ainda não há bem ruínas, são edifícios, que ele entende que consegue recuperar e faz recuperações e restauros, a meu ver do melhor que há. Casos em que, apesar de tudo, o que se mantém ainda é recuperável. E aí há, por um lado, uma certa «invenção» dissimulando o novo no antigo, o que também tem um papel muito interessante, por outro o afirmar do novo como novo. Foi o caso do projeto para o Museu Grão-Vasco, em que gostei muito de trabalhar.

Mas a ruína não aparece como tema isolado. No mercado de Braga mistura tudo. Inventa até uma ruína, a sua própria ruína.

Na influência moderna há o Mies, que é talvez a mais importante. Embora não seja tanto uma influência na forma, esta percebe-se bem em diversos aspetos. Por exemplo, a Torre do Burgo é um projeto miesiano, mais no volume, na implantação, na colocação dos blocos sobre a plataforma, do que no edifício construído em si. O primeiro projeto é muito diferente do que está construído, por exemplo, na maneira como o edifício se relaciona com a praça ao nível do rés-do-chão. O construído é menos miesiano nesse sentido do que o primeiro projeto.

Quando entrei para o ateliê havia muitos projetos com uma linguagem parente da arquitetura moderna e do neoplasticismo. Aveiro, Torre do Burgo, Casa das Artes, Mercado de Braga. Como contei, comecei a trabalhar em dois projetos ao mesmo tempo, a Casa da Arrábida e a Casa de Cascais. Cascais era «moderna», parece aquelas casas do Andresen ou do Athouguia. Quando fiz o relatório de estágio para entregar na faculdade, lembro-me de fazer uma analogia com o esquisso do Mies para uma casa na montanha e mostrar ao Eduardo e ele dizer: «claro, mas não me tinha passado pela cabeça». Já a casa da Arrábida começa a ter paredes e janelas, como buracos na parede, que era o drama dele. Está sempre a dizer que não sabe desenhar janelas, o que não é bem verdade. Portanto uma linguagem muito diferente da de Cascais, com outras referências, também modernas. Há p.ex., obviamente muito Barragán na obra do Eduardo.

Em relação à sistematização, há um lado muito racional na maneira como se aproxima ao problema. Trabalhei num projeto que era um stand de automóveis enorme e era tudo industrial 100% sistematizado, usava sempre a mesma porta, as mesmas medidas. Uma questão de racionalização da construção que acho que é uma coisa que só se aprende quando se trabalha na vida real.

MM - *Em relação à sua experiência pessoal, qual a importância do ateliê e da componente prática da pedagogia para a sua formação?*

NGM - No início, foi uma espécie de uma extensão da escola. Eu acho que as escolas têm duas formas de aprendizagem, uma é com os colegas, que é muito importante, e a outra é com os professores. Naturalmente há alguns professores que influenciam mais do que outros. Eu tive a sorte de ter três ou quatro professores muito bons e que de alguma forma também fizeram a passagem para o escritório do Eduardo, porque tinham alguma relação com ele, como é o caso do Carlos Machado, de quem fiquei amigo.

Depois, que importância teve? Não era um emprego, mas um ofício, palavra de que gosto especialmente. Havia um lado obsessivo, no bom sentido, claro. Era natural trabalhar todos os dias, fins-de-semana incluídos. E isso ficou. *Nulla dia sine linea*.

O escritório era também espaço de debate e reflexão, o que foi muito relevante para a minha formação.

Do método, há muitos aspetos de que me apropriei, naturalmente. Talvez o aspeto de procurar observar e colocar com clareza os problemas presentes em cada projeto sejam os mais relevantes. Mas nunca pensei muito nisso.

MM - *Existem diferenças importantes desse método e processo de projetar para o seu atual ateliê?*

NGM - Acho que não. Pelo menos para já.

MM - *Que importância tem trabalhar ou estagiar num ateliê de um arquiteto conceituado, na formação de um arquiteto?*

NGM - Num escritório como o do Eduardo percebe-se que o método de trabalhar é especial. Ele diz que não tem uma profissão, mas um modo de viver. Isso era transmitido para os colaboradores. E é o mais importante do que fica.

Há um contacto muito próximo com os projetos. É um privilégio poder estar a trabalhar naqueles projetos. Mesmo que não se tenha muitas vezes grande contacto com os arquitetos, o que não foi o meu caso (eu tive muita sorte e sempre tive uma relação bastante próxima), só por isso é um privilégio.

No Siza e no Eduardo há, em geral, uma relação muito próxima com os colaboradores. Hoje em dia, tenho ideia que na maior parte dos escritórios mais conhecidos fora de Portugal é difícil ter essa relação com os colaboradores.

Quando entrei para o escritório do Eduardo, em Matosinhos, éramos aí uns 10, e recordo que havia duas salas. Os colaboradores estavam todos numa sala e eu e mais um colega, fomos para outra sala, que era a sala do Eduardo, porque era o sítio onde havia espaço. Trabalhámos lá o nosso estágio todo, um ano e tal, e assistíamos às reuniões. Aprendemos imensa coisa, a maneira de falar com os engenheiros, a maneira de falar com os clientes.

Já agora, a forma de trabalhar com os engenheiros também tem interesse. A engenharia entra logo no início e isso é algo que não se aprende nas escolas. As escolas deviam ter mais

engenheiros a dar aulas. Não no sentido de calcular a estrutura, mas perceber que há uma certa lógica de organização dos projetos, seja da estrutura, seja das infraestruturas, que ajudam a definir o projeto. E há regras e medidas que ajudam a desenvolver os projetos. Nas escolas há um pouco a tendência de fazer só «a arquitetura», adaptando-se o resto posteriormente.

Eu sou adepto que só devia haver duas cadeiras, Projeto e História. Construção e especialidades é Projeto e vice-versa. Eu recordo nesse projeto da Casa de Cascais, em que aqueles dois desenhos A3 tinham tudo. Tinham o pormenor do caixilho, de como era a caixa do estore, misturados com a implantação. O projeto final ficou muito diferente daquilo, mas havia uma ideia de como era a casa, qual era a linguagem, de como se organizava e de como é que se construía. O todo no detalhe e vice-versa, o famoso «god is in the details».

Julgo que me afastei da pergunta…

MM - *Consegue encontrar pontos de encontro entre a sua arquitetura e a linguagem que lhe foi transmitida enquanto colaborador de Eduardo Souto de Moura?*

NGM - Sim, claro. Quando se sai de um escritório, uma porta é a porta que se aprendeu a fazer, um caixilho é assim e demora algum tempo até se questionar porque é que é assim. Não se pensa que se está a usar uma linguagem próxima, que pode ser que não seja «a nossa». É natural. Não tenho desses complexos, porque copiei muito e acho que é a coisa mais normal do mundo. Não conheço nenhum arquiteto que não copie as pessoas com quem trabalhou. Falo de cópia, não de plágio, claro. O problema depois é como é que se consegue libertar disso. E isso passa por encontrar outros interesses e outras referências na arquitetura que são relevantes.

Talvez o arquiteto que mais me impressiona atualmente seja o Adolf Loos, que é alguém que sei que o Eduardo aprecia muito, mas com cuja arquitetura não tem muito que ver. Eu não acredito na invenção, acredito na mistura de referências.

As primeiras casas do Barragán, p.ex. são completamente baseadas na arquitetura popular mexicana, faz à popular, mas com uma certa cultura arquitetónica, digamos assim, embora ele fosse engenheiro hidráulico. Depois vem à Europa, começa a estudar o Corbusier. Chega ao México e faz uns projetos à Corbusier. Até que descobre na casa dele a mistura entre arquitetura moderna e a arquitetura popular mexicana. Deve ter conhecido o Loos. A casa dele é a casa de Praga do Loos em versão popular mexicana. Ou seja, o período mais relevante de Barragán nunca teria aparecido sem as anteriores fases por que passou. Há umas fases em que é natural copiar. O Siza cita imenso o Alvar Aalto e outros. Os primeiros projetos do Mies têm inúmeras citações do Behrens e do Bruno Paul, etc. etc.

Ao princípio é natural copiar a linguagem. O essencial, o que se deve aprender é o método, ou vários métodos de trabalho, que depois podem gerar outras soluções que tenham a ver com cada um. Mas isso é um processo que deve ser natural.

Julgo que hoje em dia há uma muito a tentação da diferença e da originalidade.

MM - *Como decorreu o processo de transição de colaborador no ateliê Souto Moura para um ateliê autónomo? Qual o motivo para deixar o ateliê?*

NGM - Deixei o ateliê por duas razões. Uma de ordem pessoal. Entendi que já estava lá há muito tempo. Não sei se bem, se mal, as pessoas diziam «7 anos a trabalhar num ateliê, isso é muito tempo». Havia muitas pessoas que saiam ao fim de um ano ou dois que achavam que já tinham aprendido o essencial. Eu acho isso um erro, acho que para se aprender as coisas com uma certa profundidade tem que se estar lá algum tempo. Cada um tem o seu tempo. Claro que quanto mais tempo se está, maior é o risco de nos tornarmos dependentes das linguagens que usamos. Uma pessoa que trabalha 30 anos com o Siza sai do escritório a fazer projetos à Siza. É muito difícil fazer de outra maneira. Eu achei que de alguma maneira fazia sentido sair naquela altura.

Depois havia uma questão de oportunidade. Tinha trabalho. Começavam-me a aparecer alguns trabalhos por fora para fazer. Achei que era uma certa falta de ambição não dar o salto. Desde que decidi sair e falei com o Eduardo ainda demorei um ano. Depois foi muito difícil, porque foi numa altura, em 2002/2003, de crise e eu em pouco tempo fiquei sem nada para fazer, porque tinha perdido os vários trabalhos que me permitiam segurar o escritório. Estive cerca de um ano e tal sem nada e fiz uns concursos. Depois começaram a aparecer trabalhos. Mas os primeiros tempos foram muito difíceis. Trabalhar num ambiente muito confortável, com 20 pessoas à volta, com uma atmosfera especial, onde chegavam todos os dias livros novos e revistas novas, que permitia manter-me informado sobre como é que as coisas funcionavam, o que é que estava a aparecer, etc., e de repente venho para o meu escritório sozinho… Difícil, mas faz parte.

Entrevista a João Carreira

Porto, 21 de Novembro de 2014

Mariana Martins - *O tema da minha dissertação é o Ateliê como espaço de aprendizagem. Partindo de uma ideia de genealogia da aprendizagem e tomando como figura central o arquiteto Souto de Moura, pretendo perceber de que modo o ateliê é um local determinante para a realização de processos de aprendizagem. Desta forma, estou a estudar alguns arquitetos que outrora colaboraram com Souto de Moura, de modo a perceber os processos de transformação e/ou continuidade, no que diz respeito a método ou opções formais.*
Consegue descrever o método de trabalho no ateliê de Souto de Moura no arco temporal em que foi seu colaborador? Existia uma metodologia de trabalho ou variava em cada projeto que surgia?

João Carreira - Uma metodologia é o sistema de abordagem de um problema; refere-se ao como é que eu abordo, hoje pela esquerda e amanhã pela direita, sem deixar de ser a mesma pessoa. Portanto, uma metodologia é uma falácia, não existe.

Existem diferentes éticas de abordagem. Não consigo descrever, dependia dos trabalhos, dependia das direções, da mesma maneira como dependia o entusiasmo, embora o Souto Moura não fosse um entusiasta. Não havia "Uau, um novo projeto", o entusiasmo revelava-se de outra maneira. Não era a metodologia ou as metodologias que variavam, era um sistema de complexidades diversas a que corresponde uma maneira de abordar diferente de uma outra que não tem as mesmas características.

Para mim, Escola do Porto, é uma falácia, não existe. Existiu um estilo internacional, um conjunto de coisas identificáveis na linguagem e nos processos de abordagem. Escola do Porto, enquanto identificação dos processos de linguagem e na identificação de propostas, não existiu. Távora, Siza, Soutinho, Souto Moura, Pedro Ramalho, Alexandre Alves Costa, Sérgio Fernandez, Domingos Tavares não se identificam em termos de linguagem.

Carlos Ramos veio de Lisboa e criou uma noção de ética de abordagem social do arquiteto em relação às questões da arquitetura, e conseguiu transportar esse entusiasmo, ética, normas de comportamento muito sérias, ao Távora que, por sua vez, se tornou uma espécie de catálogo Escola, as Belas-Artes. Logo a seguir, com essa firma paternal, surgiram pessoas que, no mesmo entendimento e paixão pela arquitetura, se uniram como professores das Belas-Artes e fizeram esse núcleo duro que teve como resultado algumas peças de arquitetura brilhantes, mas que advêm, não dessa identidade de linguagem, mas de uma ética de abordagem dos problemas, das tais metodologias, entendidas de um modo muito sério e rigoroso. A Escola do Porto eram meia dúzia de arquitetos, o Siza, o Távora, o Soutinho, o Pedro Ramalho, e depois mais tarde Domingos Tavares, Manuel Correia Fernandes, Alexandre Alves Costa, Sérgio Fernandez e, depois, ainda mais tarde, Eduardo Souto Moura, Adalberto Dias, José Gigante. Há uma descendência nesta disciplina, neste rigor, nesta atenção e nesta paixão, mas se se procurar, através das linguagens de cada um, não se encontram pontos de contacto nenhuns. Existe um que tem uma grande formação, Álvaro Siza, outro que é apegado às histórias da terra, o Távora,

o mestre-construtor de linguagens influenciadas por viagens que fez na juventude, o Soutinho, muito mais tarde o Souto Moura cheio de Schinkel e Mies na cabeça. São éticas, abordagens, influências, conhecimentos completamente diferentes uns dos outros. Por isso, quando se procura uma metodologia entra-se por um caminho influenciado. Isto é o meu entendimento, vale o que vale.

É um grupo de gente muito inteligente e, acima de tudo, muito dedicado à causa, à arquitetura.

MM -*Essa abordagem dos projetos como é que era feita?*

JC - Como deve ser feita. Existe um sítio e um programa. O Siza sintetizou umas das tais éticas da Escola do Porto, a análise atenta dos sítios e sintetizou-a "a ideia está no sítio para quem quiser e souber vê-la". Por vezes, vai-se ao sítio e não se vê nada, é difícil perceber as pistas que ele nos dá, as recomendações para poder intervir, seja um sítio construído ou um sítio vazio, mas essa síntese é significativa nesta questão da abordagem. Ir a um sítio, ler o sítio, perceber dele as implicações e sugestões que pode dar, características do sítio que possam ser úteis em termos operativos. As propostas surgem do sítio numa adaptação hipotética a um programa. Muitas vezes, era preciso corrigir o programa, outras vezes era preciso corrigir ligeiramente o sítio para que se tornasse mais recetivo. Esse confronto entre programa e sítio era citado, acima de tudo, através do desenho.

O entusiasmo em Souto Moura não era dado tanto pelo entusiasmo físico. Quando eu trabalhei com o Souto Moura éramos os dois, numa sala pequena, não havia grandes entusiasmos, as coisas apareciam, eram uma nova oportunidade para começar tudo do zero, o que era excitante. Eu desenho em qualquer lado, nunca vivi de outra maneira e essa questão é fundamental no Souto Moura. O Eduardo Souto Moura é um trabalhador incansável, cada canto, esquina, detalhe, numa obra dele é desenhada 50 vezes. Croquis o dia todo até se encontrar uma solução. Como éramos dois era fácil, ele a fazer croquis e eu a fazer um desenho a rigoroso, "João, testa". O método começava por muito trabalho e dedicação, trabalho não entendido como esforço, mas como prazer. Se num dia não se conseguisse, no dia seguinte começava a haver umas luzes, muitos croquis, muitos testes.

MM -*E as maquetes entravam nesses testes?*

JC - Claro, e nessa fase sobravam para mim. Aprendi com o Eduardo uma coisa fantástica, nunca fizemos muitas maquetes bonitas, eram maquetes aos bocados, testes. Os instrumentos que tínhamos para trabalhar eram a tesoura, x-ato, esferovite, cartão, papel e o lápis.

MM - *De que forma um novo projeto entrava na dinâmica do ateliê?*

JC -O Souto Moura ensaiava muitas vezes a mesma coisa. Esse tipo de verificações constantes, de formar uma hipótese e de a verificar instantaneamente era sistemático e portanto cada novo projeto entrava com novo entusiasmo naquele processo croquis, teste, maquete. O método de trabalho era só este, desenho e maquete.

MM - *Para além das maquetes e da experimentação na maquete havia algum registo daquilo que era feito para se voltar atrás, pela fotografia por exemplo, ou fazia-se de novo?*

JC - Fazia-se de novo. Utilizava-se muito pouco a fotografia, tiravam-se fotografias por curiosidade e era o Eduardo que fazia.

Por exemplo, na Casa das Artes, todos os croquis tinham um anjo no topo do muro de entrada, e esse anjo foi feito 20 vezes em esferovite. Esse anjo ou outro ícone como três pilares de pedra apareciam em todos os projetos, mas nunca se construíam. A herança miesiana via Schinkel dá este "anjo", este tipo de expressividades de linguagem a que ele conseguiu sempre resistir, mas que estavam sempre lá.

MM - *Existem três temas importantes na arquitetura de Souto de Moura. O passado enquanto ruína, o modernismo enquanto referência estilística e concetual e a arquitetura racional, da sistematização.*

Tendo em conta o arco temporal em que trabalhou com este arquiteto, que temas eram mais estudados e de que maneira os transpunha para os projetos?

JC - Chamava-se ao Souto Moura um arquiteto tecnal, que quando exprimia a linguagem dos planos precisava de tudo vazio e, para isso, não se utilizava madeiras, mas alumínios que davam essa expressão.

As casas do Souto Moura têm uma identidade muito forte, parece que se copia, por vezes, a si próprio. Foi-se copiando, testando e melhorando em cada um desses pequenos aspetos. A sistematização surge com a repetição de alguns processos que são referência numa arquitetura mais alargada de programas e de desenhos. Há uma sistematização não só de conceitos mas de desenhos.

O passado enquanto ruína não é sistematizável, serve de cenário. Uma das primeiras obras dele era uma ruína no Gerês, um abrigo com 40m^2 e o terreno circunscrevia-se à casa, tudo para além desses limites já era do domínio público. Nesta obra, a ruína serviu de cenário e de motivo, uma vez que só se pode construir no Gerês em coisas já construídas, preexistentes. Outra vez no Gerês, mais tarde, surgiu uma ruína que serviu de motivo para ele fazer a despensa e o depósito das máquinas do jardim e fora fez uma casa de domínio tecnal. Portanto, é possível chegar a determinadas soluções com abordagens diferentes. Numa, a ruína é o contentor da arquitetura e na outra é apenas o motivo para fazer uma coisa moderna.

Quanto ao modernismo enquanto referência, todos nós temos por obrigação sermos modernos hoje, é uma condição intrínseca à condição ética do arquiteto, ser moderno no seu dia-a-dia, todos os dias.

Havia um livro que era a "bíblia", uma das primeiras edições das Case Studies, dos anos 50, com casas desde os anos de 1925 até aos anos 50, casas experimentais com superfícies de chapa, lâminas de aço estreitas. Esta tendência vinha de uma escola Californiana, do Wright. O Eduardo olhava para aquilo e fazia a transposição de determinados tipos de espaços e de gestos, da maneira de compor um desenho, uma forma, uma composição arquitetónica, a elegância, proporção, equilíbrio, adequação, estabilidade. Estes propostos éticos, que se têm vindo a perder, anteriormente mantinham-se com toda a força. Ele conseguiu reinterpretar aqueles perfis

com pilares de betão, tendo como referência não o Mies mas todos os Cases Studies de Los Angeles, dos anos 50, californianos, Schindler, Neutra, etc.

Tudo era tema.

Há uma coisa que todos os anos mostro aos meus alunos:

"Procure o sr. Cabral do Nascimento ter sempre este facto tão presente, que não saiba que o tem presente - que uma obra de arte, por dispersa que seja a sua realisação detalhada, deve ser sempre uma cousa una e organica, em que cada parte é essencial tanto ao todo, como ás outras que lhe são annexas, e em que o todo existe syntheticamente em cada uma das partes, e na ligação d'essas partes umas ás outras. Comprehendido isto até á inconsciencia. Sinta isto até não o sentir. E, sentido e comprehendido isto até com o corpo, despreze todo o resto. Salte por cima de todas as logicas. Rasgue e queime todas as grammaticas. Reduza a pó todas as coherencias, todas as decencias, e todas as convicções. Feita sua aquella, a unica regra de arte, pode desvairar á vontade, que nunca desvairará; pode exceder-se, que nunca poderá exceder-se; pode dar ao seu espírito todas as liberdades, que elle nunca tomará a de o tornar um mau poeta.

O resto é a literatura portugueza."

O resto é a arquitetura portuguesa. Eu acho que isto sintetiza de alguma maneira o resto da entrevista. Esta ligação através das maquetes, do todo às partes, procuro compreender isto com o corpo, para perceber a sua dimensão

MM - *Jorge Figueira em Escola do Porto: um mapa crítico, considera a "escola-ateliê" uma importante matriz da Escola do Porto, dando relevância à componente prática da pedagogia, considerando que esta facilita o estabelecimento de continuidades. No entanto, refere, ainda, que a partir dos anos 80 esta relação da Escola ao trabalho de ateliê é fragilizada, deixando de ser um espaço privilegiado de aprendizagem.*

Que importância teve o ateliê e a componente prática da pedagogia na sua formação?

JC - Eu volto à questão inicial. Em termos linguísticos, nunca fiz nada, nem parecido, com alguma imagem do Souto Moura. Conheço os detalhes do Souto Moura como ninguém, fui eu que naqueles sete ou oito anos os desenvolvi com ele. Da prática linguística não retirei nada, isto é, evoluí para outras coisas, passei para outros desenhos e tipo de suportes. Da experiência enquanto ateliê, eu antes de trabalhar com o Souto Moura trabalhei um ano com o Alcino Soutinho e um ano com o Manuel Correia Fernandes. Eram ateliês todos eles imbuídos naquele espírito da ética, do trabalho, da devoção, do prazer, do gozo. Eu cada vez que me sento num estirador e pego numa caneta e no papel vegetal, para mim não é trabalho, é quando eu estou melhor. E esta experiência, esta devoção, para nós não é trabalho. Trabalho é fazer o caderno de encargos, aturar alguns clientes ou as filhas dos clientes, isso é que é difícil. Esta experiência vem precisamente por ter trabalhado neste ambiente em todos esses ateliês. Esse encanto vem por ter trabalhado nomeadamente, e para o caso, com o Souto Moura.

Esta relação da Escola ao trabalho de ateliê é fragilizada, não nos anos 80, mas muito mais tarde quando os ateliês começam a ter dimensão, quando se percebe que é preciso ganhar a vida e que há outras coisas para além da arquitetura, que é no final dos anos 80 e nos anos 90 essencialmente, quando há um boom de construção. Até aí chamava-se ateliê, depois passou-se

a chamar escritório. Essa escola-ateliê fazia-se mas de uma maneira perfeitamente natural, não no sentido Taliesin, Wrightiano "querem vir para aqui trabalhar, pagam".

MM - *Acha possível que este tipo de aprendizagem através do ateliê possa voltar, de uma forma generalizada e não apenas para dois ou três alunos?*

JC - Resposta A: É claro que não, o ensino compete às universidades e às escolas próprias para o fazer. Essa ideia de ateliê é uma passagem à via profissional, preparação que compete às escolas dar. Evidentemente que essa preparação, ou que a disciplina da arquitetura, se sedimenta na prática profissional.

Resposta B: Não sei, talvez. Retirando o que disse anteriormente e pondo a hipótese de alguns poucos ateliês, dirigidos por gente com capacidades para tal, com experiência, nesse sentido, adquirida. O Tadao Ando não é arquiteto mas de repente ganhou uma dimensão de arquiteto que pode ser pedagógica, o Carlo Scarpa não era arquiteto, o Frank Lloyd Wright era engenheiro, Le Corbusier era um aprendiz de gesso e de estuques e, portanto, conseguiram reunir dentro de si as condições que os formava enquanto arquitetos, que não foi nenhuma escola que lhes deu, foi uma motivação interior e uma superioridade de espírito que lhes permitia pensar, sentir e andar para a frente.

Resposta C: Espero bem que sim, porque o ensino está uma desgraça. O ensino perdeu a ética, ética é uma palavra que eu não ouço nesta escola, na Faculdade do Porto, em Coimbra, em Londres, em Bruxelas, onde quer que seja. Há uma série de termos que se perderam: ética, método, abordagem, leitura das preexistências, quer seja da cidade, da ruína ou da rua, leitura do sítio, envolvimento, inteligência, conhecimento. Agora o importante são os doutores. O Souto Moura foi posto fora da Faculdade de Arquitetura do Porto, 10 anos depois, porque se recusou a fazer o doutoramento, há um conselho científico que determina isso. E ele foi para Harvard. Não se vê futuro para o ensino, o caminho do ensino da arquitetura está num beco sem fundo, só os doutores é que podem dar aulas, é só investigação. São coisas que ficam arquivadas nos cadernos como coisas científicas, que de científico não têm nada. Nunca um artigo destes ganhou um Pritzker. E o fim último da arquitetura, se me permitem, já desde o tempo dos gregos, é a magnífica obra. Obra de pedra sobre pedra, não de texto elaborado à conta das pedras dos outros. Estamos no sentido do ensino da arquitetura e de todas as outras áreas de conhecimento vocacionado, em exclusivo, para este tipo de intervenção científica. Não há um doutor que saiba fazer plantas, cortes e alçados. A reforma de Bolonha deu nisto, deu não na defesa dos alunos e no ensino das matérias, que era o interessante, achava eu, mas nos professores que estão em primeiro. A arquitetura e as engenharias vão-se fazendo noutros sítios, nos tais ateliês, onde provavelmente irão funcionar os que não têm doutoramento e que vão continuar a fazer as coisas para os doutores falarem acerca. Portanto, não tenho dúvida nenhuma que neste percurso vão ser os ateliês, quando as condições o permitirem, que vão novamente formar as pessoas. Os Taliesin, e trabalhar com o Corbusier, o Souto Moura e o Siza, vai ser novamente uma escola excitante e que vai valer para os verdadeiros arquitetos, porque as escolas vão estar ocupadas com os doutores e a investigação.

Tem três respostas: a conveniente e política; uma oportunista que não diz nada; e a outra que eu efetivamente sinto.

MM - *De que modo a evolução da tecnologia afeta o trabalho e a aprendizagem em ateliê?*

JC - O aparecimento dos computadores afeta muito. Tive muita sorte ter-me formado em lápis e ter desenhado eu próprio aquilo que os "Eduardos" todos me transmitiam. Agora o instrumento é o computador e é mal usado, não se consegue ter expressão de desenho. É inevitável a produção com novas tecnologias, mas é fundamental adaptar essas tecnologias ao mesmo espírito de sempre. O entusiasmo com que eu possa falar da arquitetura hoje, que advém dessa experiência desses ateliês e que transportei para o meu. Essa tecnologia tem de se adaptar a esta ética, não somos nós que nos adaptamos à tecnologia, nós dominamos a tecnologia para ela fazer o que nós queremos e não o contrário. Não tenho dúvidas que é preciso controlar a tecnologia para podermos manter a mesma ética, não do tempo do Souto Moura, do Távora, do Carlos Ramos, mas dos gregos e dos romanos, do Vitrúvio, porque a paixão e a modernidade deles é rigorosamente a mesma que a nossa 2000 anos depois.

MM - *Mas o desenho continua a ser uma abordagem…*

JC - Tem de ser. Obviamente que as tecnologias trazem outras hipóteses. Eu antes fazia imensas axonometrias, agora é possível fazer 3D e renders, parece tudo real. Portanto, a tecnologia afeta e muito obviamente, mas é preciso controlar cada passo.

MM – *Considera, portanto, a sua experiência enquanto colaborador deste arquiteto como uma mais-valia para a sua formação?*

JC - Eu nem sonhava. Quando eu estive com o Eduardo o escritório tinha uma dimensão muito pequena, foi uma experiência extraordinária. Tudo aquilo era excitante, o ambiente era fantástico. Nos tempos que correm os ateliês são mais profissionais, mais profissionalizantes, entrar às 8h e sair às 18h, e a essa hora cai o lápis. Eu saía do escritório quando queria, quando tinha vontade, fosse às 16h fosse às 20h30. Nesse sentido, os ateliês têm de voltar a ter essa vocação e essa obrigação pedagógica para com os jovens aprendizes, com todas as tecnologias, computadores, imagens virtuais projetadas, mas o ateliê é o sítio de produção da verdadeira arquitetura e tem de voltar a ser o sítio onde se contacta com essa arquitetura de uma maneira mais poderosa.

MM - *Que importância tem trabalhar ou estagiar num ateliê de um arquiteto conceituado, na formação de um arquiteto?*

JC - Eu diria que é melhor trabalhar com um bom arquiteto do que com um mau arquiteto. E pôr as coisas nestes termos, porque senão ficamos na resposta B. Eu não sou como o Venturi, o Venturi preferia o cinzento ao preto e ao branco, eu gosto do preto e do branco. Essa massa cinzenta, o indistinto, que em Lisboa se chama "giro" e giro é tudo, nunca ouço as classificações bom, fantástico, mau. Perdem-se este tipo de adjetivações, de qualificações em prol de uma coisa que é cinzenta. Podemos exprimir uma opinião, não deixar para os outros julgarem, é preciso qualificar.

MM - *Consegue encontrar pontos de encontro entre a sua arquitetura e a linguagem que lhe foi transmitida enquanto colaborador de Eduardo Souto de Moura?*

JC – Não. Há tiques. Linguagem não, não faço, de todo, à Souto Moura. O Souto Moura não fazia à Siza, o Siza não fazia à Távora, o Távora não fazia a Carlos Ramos. Não foi esse o ambiente onde eu cresci e, portanto, naturalmente, não faço à Souto Moura.

Se virem um rodapé do Siza, é perfeito, dá a volta, vai pelas escadas, e aparece no rés-do-chão, exaustivamente. O Souto Moura não pode ter rodapés, porque é uma arquitetura de planos. E esta é uma descoberta do Souto Moura. Basta olhar para um desenho, se tem tocos tem rodapés e aros de portas, se não tem tocos é Souto Moura, Mies, são planos. Os detalhes mudam, um rodapé que no Siza é obsessivo, o Souto Moura faz um detalhe para uma porta sem aro.

MM - *E em relação às referências de Souto Moura?*

JC - O Souto Moura era muito Rossiano, ainda que a linguagem do Rossi seja a linguagem do rodapé e da janela que é um buraco e não um plano aberto. Nesse sentido o Rossi é mais próximo do Siza, mas o Eduardo é muito Rossiano, sabe fazer muito bem uma janela. Se olharem para a Casa de Tavira, é uma casa perfeita com rodapés. É uma abordagem, uma ética, uma metodologia diferente de abordagem.

Aspetos de transformação - no meu caso pessoal há aqui uma particularidade. Eu comecei a minha vida pessoal mais ou menos com a Sala de Leitura aqui no Porto. Trabalhava ainda no Souto Moura e era uma obra na biblioteca nacional do Porto. Fui mexer no que estava construído. A seguir fiz Sagres, ganhei o concurso, que também era construir por cima de uma outra construção. E sem querer fui-me afastando e, ao longo dos anos, ia fazendo. Fiz a reabilitação do Teatro de São João, comecei a mexer muito em coisas que existiam. O Eduardo cada vez menos, fazia muitas casas, muitos prédios, e eu estou a escrever um livro sobre as pedras velhas, portanto são caminhos completamente díspares, não têm nada a ver. Quando viajo vou sempre a sítios esquisitos com pedra velha, fui para a Índia, para o Perú, para o México ver pedra. São caminhos muito diferentes, mas com uma formação no mesmo ambiente, com o mesmo entusiasmo.

MM - *E a maneira como estuda o passado?*

JC - O passado são preexistências. Numa obra, tenho de ler as possibilidades de intervenção, portanto a atitude é rigorosamente a mesma - ler atentamente aquilo que existe e onde vou poder mexer. Muitas vezes faço coisas modernas dentro do antigo, sempre na mesma ética inicial, que oportunidade é que o sítio me dá. É preciso ler as conotações, que vão ser a base sólida de interpretação de um sítio.

MM - *Como decorreu o processo de transição de colaborador no ateliê Souto Moura para um ateliê autónomo?*

JC - Um susto. De repente estou sozinho e sou o chefe. Decidi sair, um bom filho tem por obrigação matar o pai. Tinha Sagres e passei para um ateliê meu onde não tinha aquela figura confortável, alguém com mais experiência e traquejo do que eu. Passei eu a ser o chefe.

Entrevista a Paula Santos
Porto, 31 de Outubro de 2014

Mariana Martins - *O tema da minha dissertação é o Ateliê como espaço de aprendizagem. Partindo de uma ideia de genealogia da aprendizagem e tomando como figura central o arquiteto Souto de Moura, pretendo perceber de que modo o ateliê é um local determinante para a realização de processos de aprendizagem. Desta forma, estou a estudar alguns arquitetos que outrora colaboraram com Souto de Moura, de modo a perceber os processos de transformação e/ou continuidade, no que diz respeito a método ou opções formais.*
Consegue descrever o método de trabalho no ateliê de Souto de Moura no arco temporal em que foi colaboradora? Existia uma metodologia de trabalho ou variava em cada projeto que surgia?

Paula Santos - Eu só trabalhei com o Souto Moura 4 ou 5 meses. Foi uma coisa muito pontual. Tinha um escritório alugado no mesmo edifício onde ele trabalhava naquela altura, na praça Afonso V. Mesmo não trabalhando com ele, estava muitas vezes com ele. Era um ateliê muito pequeno na altura, ele tinha 3 colaboradores. Estávamos todos juntos, vivíamos os mesmos espaços, tirávamos cópias nos mesmos sítios, tínhamos uma secretária comum. Eu ia muitas vezes ao ateliê dele ver o que é que se estava a passar, conversar com os colaboradores, os ritmos eram muito mais lentos, havia tempo para conversar e para falar sobre as coisas. Isso era muito bom.

Em relação ao método de trabalho, o que me lembro dessa altura é que se conversava muito sobre as coisas e ele interessava-se muito pela opinião das pessoas. O método de trabalho era sempre o desenho, trabalhar sobre o desenho.

O Souto Moura é muito inteligente e para cada projeto tinha sempre uma preocupação, uma investigação e deixava que as pessoas participassem na pesquisa. Era um período em que ele ainda estava a começar, no final dos anos 80, tinha feito o Mercado de Braga e a Casa das Artes.

Eu trabalhei num concurso especificamente, para um Hotel em Salzburgo, que ele ganhou. Foi um percurso muito interessante era um projeto importante, o primeiro projeto internacional.

Eu não pertenci propriamente ao ateliê, fiz uma colaboração com ele nesse concurso. Trabalhei no meu espaço portanto não fui um colaborador tradicional, foi só uma participação de exceção. Portanto, não tenho uma ideia muito clara de como funcionaria o ateliê.

MM - *Qual a importância do desenho e das maquetes para o método de trabalho? Quantas maquetes eram geralmente feitas no decorrer de um projeto?*

PS - Eu acho que são muitas sempre, mas não posso dizer se são 2, 3, 5, são as que ele achava necessárias. E portanto, na minha experiência pontual não posso dar um número. Sei que havia

sempre muitas maquetes espalhadas pelo escritório, como aliás se vê aqui. Isto já tem que ver com a aprendizagem de um método de trabalho.

MM - *Existem três temas importantes na arquitetura de Souto de Moura. O passado enquanto ruína, o modernismo enquanto referência estilística e conceptual e a arquitetura racional, da construção em série e da sistematização.*
Que temas foram mais explorados no projeto do concurso?

PS - Eu acho que o Souto Moura tem muitos mais temas na sua arquitetura do que estes. A pesquisa é muito à volta do que cada projeto suscita. No caso do hotel, foi um concurso, não se chegou a construir.

O Souto Moura também tem uma coisa muito interessante que é que a propósito de cada projeto vai sempre buscar referências a outros arquitetos, a outros projetos. Na altura eu recordo-me que ele estava muito atento ao trabalho de Louis Kahn, e que andou a ver muitos projetos dele nessa altura, o sistema de composição, aquelas geometrias, os hexágonos, as formas poligonais, tudo aquilo lhe interessava muito. Procurava que a sucessão de espaços se fizesse a partir destes jogos de composição que o Louis Kahn usava.

E depois também o Rossi, por causa das janelas. Foi o primeiro projeto de que eu me lembro em que ele teve que desenhar janelas, porque era um hotel, e andava muito preocupado porque dizia que não sabia desenhar janelas. Tínhamos muitas conversas sobre isso e desenhámos inúmeras formas de implantar as janelas no alçado, sempre com o mesmo ritmo. O Rossi aí também foi muito importante, daquilo que me lembro, por causa daquelas aberturas muito marcadas nos projetos de Aldo Rossi, muito sistematizadas, com ritmos muito constantes. Ele andava muito à volta desse tema. O Souto Moura é uma pessoa que cria muito entusiasmo à sua volta e eu estou-lhe muito grata por ter aproveitado e conhecido esse entusiasmo. Neste projeto especificamente, daquilo que eu me recordo, o Kahn e o Rossi, eram os dois arquitetos que estava a estudar para tentar encontrar uma solução.

Havia um edifício novo e um que era preciso recuperar. Ele tentava transformar o edifício que era preciso recuperar, dando-lhe uma nova expressão e um novo enquadramento no contexto do projeto. Fazia isso de uma forma muito sistemática e muito insistente. Trabalhava muitas horas no mesmo assunto e no mesmo projeto, o que é uma coisa impressionante.

MM - *Jorge Figueira refere na sua tese a "escola-ateliê" como uma importante matriz da Escola do Porto e que essa relação se fragiliza a partir dos anos 80, deixando o ateliê de ser um espaço privilegiado de aprendizagem.*
Que importância o ateliê e a componente prática da pedagogia tiveram para a sua formação?

PS - A partir dos anos 90 talvez. Há um período dos anos 80 aos anos 2000 em que houve muito trabalho, e aí havia muita gente a colaborar nos ateliês. O Souto Moura teve colaboradores que se mantiveram com ele durante 10 ou 15 anos. E o Siza também. Colaboradores que eventualmente terão saído agora na crise.

A importância do ateliê e da componente prática para mim foi enorme, mesmo que tenha sido por um período curto. É absolutamente fundamental. É uma experiência muito

marcante e há pequenos episódios que recordamos quase todos os dias. O que era mais interessante nele era o entusiasmo, a insistência, a persistência. Quando parecia que uma coisa já estava resolvida ele virava de pernas para o ar e começava a pensar de outro ponto de vista. Este exercício de uma permanente procura foi muito importante, fiquei a perceber o exercício da profissão de forma muito diferente.

Permitiu também que eu continuasse a acompanhar o percurso dele de uma forma um bocadinho mais privilegiada e mais próxima. Eu acho que é um privilégio, (não só com o Souto Moura, mas com o Siza também) termos a possibilidade de estarmos próximos destes arquitetos, falarmos com eles, de estarmos a ver e a perceber como é que eles trabalham, o que é que eles estão a fazer. Mais do que a experiência do ateliê naquele momento, naqueles meses, foi aquilo que ficou do contacto com o arquiteto e com a obra para sempre. Isso para mim foi muito importante.

MM - *Existem diferenças importantes desse método e processo de projetar para o seu atual ateliê? De que modo a evolução da tecnologia afeta o trabalho e a aprendizagem em ateliê?*

PS - São duas questões diferentes.

A primeira questão, o método e o processo de projetar. Eu acho que trouxe para o ateliê muitas coisas, porque primeiro ensinou-me a olhar para os outros arquitetos e para os outros projetos e cada vez que estou a tratar de um assunto ou de um projeto novo vou à procura de algumas referências. Já tínhamos aprendido isso na escola, mas ali aprendi que essa pesquisa na prática do ateliê também funcionava.

Depois, a questão do desenho, que era uma coisa que eu já usava por gostar, mas percebi que o desenho tinha de ser usado como método de trabalho, e isso ficou para sempre.

A questão aqui menos importante e que acho que para o Souto Moura não tem nenhuma importância, ou melhor tem a importância que tem porque é um instrumento de trabalho, é a tecnologia. A tecnologia é uma máquina de desenhar, não muda nada no ato de projetar. Muda é na capacidade, nas experiências que se podem fazer, nas impressões ao longo do tempo, na rapidez, na experimentação. Ganha-se muito tempo e ao ganhar-se muito tempo, não significa que se façam os projetos mais depressa, mas permite explorar mais hipóteses, de uma forma mais rápida. A tecnologia é uma evolução natural, afeta os ateliês, como afeta a nossa vida pessoal. Claro que fazer 3D, simulações, é fantástico, mas acho que é mais o ganho na rapidez e na experimentação.

MM - *Não se perde nada?*

PS - Não se perde nada, só se ganha. Toda a gente continua a desenhar à mão. Tenho ali um caixote cheio de cadernos, há sempre cadernos por aí. Quem usa o desenho como elemento de trabalho, continuará sempre a usar, até porque essas pessoas, como eu, que usam o desenho como instrumento de trabalho, não são craques nenhuns nos computadores. O desenho é sempre uma coisa importante. O desenho de esquisso e o desenho de trabalho nunca deixou de existir com a tecnologia, pelo menos para mim.

MM - *Até que ponto considera o ateliê como um espaço de aprendizagem? Que importância tem estagiar num ateliê de um arquiteto conceituado, na formação de um arquiteto?*

PS - Que importância tem estagiar num ateliê de um arquiteto conceituado? Tem imensa importância. Quanto mais não seja para se perceber aquilo que se quer e aquilo que não se quer. Aliás uma das coisas que agora é preocupante nas novas gerações, é que não há trabalho para nós conseguirmos oferecer essa possibilidade. Têm essa possibilidade lá fora, têm que emigrar.

Eu acho importante trabalhar num ateliê durante algum tempo, nem que seja só uns meses, que foi o meu caso (depois trabalhei mais uns tempos no Carlos Guimarães mas também foi uma coisa curta), mas colaborava. Nessa altura havia um arquiteto que estava a fazer um concurso e chamava alguns estudantes ou finalistas, para ajudar. Portanto nós íamos participando aos bocados. Eu pessoalmente não trabalhei muito tempo. Houve gente que trabalhou anos em ateliês de arquitetos e com certeza que essa experiência é muito mais importante ou marcante que aquela que eu possa ter.

Eu comecei logo a trabalhar no meu escritório, já trabalhava no meu escritório quando trabalhei com o Souto Moura, já tinha um escritório com outros colegas. Acabei por colaborar naquele concurso, uma coisa esporádica, mas eu já fazia uns trabalhos sozinha, já íamos fazendo em grupo, já estávamos a tentar. Acho fundamental trabalhar, nem que seja só fazer uns concursos. Acho fundamental porque a aprendizagem na escola, na faculdade, é muito diferente da aprendizagem no dia-a-dia. Primeiro porque há muito mais intervenientes que nós nem fazemos ideia, desde os clientes, os construtores, os materiais, a obra, os empreiteiros, os fiscais. Há tantos intervenientes e aos poucos vamos começando a aprender a lidar com isso. Aprendemos a lidar também com o processo de trabalho, como é que se desenvolve o processo de trabalho para cada projeto. Cada projeto tem um método, não há um método universal, cada um tem a sua maneira fazer. Agora que é fundamental é, até porque ficamos com muitos exemplos de recurso na memória, isso é muito importante.

Eu tive sorte porque trabalhei com o Souto Moura numa altura em que ele só tinha dois ou três colaboradores, e portanto a relação que tínhamos com ele era diária, contínua, e ele não estava tanto tempo fora como está hoje. Era um período em que nós estávamos mais ou menos todos na mesma sala e íamos todos juntos ao café, continuar a discutir coisas. Era uma coisa muito mais próxima e isso é interessante e importante. Eu acho fundamental que toda a gente tente trabalhar num ateliê., quanto mais não seja por um período curto.

MM - *Consegue encontrar pontos de encontro entre a sua arquitetura e a linguagem que lhe foi transmitida enquanto colaboradora de Eduardo Souto de Moura? E aspetos de transformação?*

PS - Claro. Mas não só enquanto colaboradora. Todos temos pontos de encontro com a arquitetura dos arquitetos que são as nossas referências. O Souto Moura é uma referência para mim, portanto obviamente que há pontos de encontro. Aspetos de transformação também, por exemplo, a pesquisa, a investigação dos projetos, tentar explorar os materiais e as formas, e os programas. Levar o projeto até ao limite, é uma coisa que ele faz e que aprendemos.

Aspetos de transformação, de divergência, não consigo identificar grandes divergências, ou melhor as divergências são na qualidade ou na quantidade ou na excelência da arquitetura dele, que é provavelmente muito superior à minha, mas independentemente disso acho que sim, que temos pontos de encontro. Eu tenho pontos de encontro porque é um privilégio ter contactado com o Souto Moura, neste caso, mas também com o Siza. É um privilégio estar aqui ao lado e ir vendo o que é que eles estão a fazer, o que estão a pensar.

MM - *Como decorreu o processo de transição de colaborador no ateliê Souto Moura para um ateliê autónomo?*

PS - Isto para mim não é muito importante. O processo é lento e difícil, trabalhoso, mas eu já tinha aquele ateliê pequeno, por isso já estava a tentar começar a trabalhar sozinha. Eu não sou nada o exemplo típico, fui uma colaboradora pontual. A Manuela Lara e João Carreira eram os dois que lá estavam quando eu trabalhei lá e que acompanharam o Eduardo durante anos.

As coisas que penso sobre o Souto Moura têm mais a ver com a amizade, com o processo e com a proximidade que se gerou desde aí, do que propriamente com o período em que eu lá estive, embora tivesse sido muito importante, porque aprendi muitas coisas. E não é preciso muito tempo para ver como é que ele funciona, porque ele é muito expansivo, muito aberto, mostra tudo.