

Intervenções contemporâneas em contexto histórico:
o papel da *abstracção*

José Maria Amaral Santos Gonçalves Vieira

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em
Arquitectura

Orientadores:

Prof. Doutor José Maria da Cunha Rego Lobo de Carvalho

Prof. Doutor Bruno Marchand

Júri

Presidente: Prof. Doutora Ana Cristina dos Santos Tostões

Orientador: Prof. Doutor José Maria da Cunha Rego Lobo de Carvalho

Vogal: Prof. Doutor António Salvador de Matos Ricardo da Costa

Outubro 2014



Intervenções contemporâneas em contexto histórico: O papel da *abstracção*

José Maria Gonçalves Vieira

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Arquitectura com orientação de
Professor Doutor José Maria Lobo de Carvalho
Professor Doutor Bruno Marchand

Outubro 2014





Aos meus pais.

Agradeço ao professor Bruno Marchand a sua amizade e, também, ao arquitecto Eduardo Souto de Moura, ao professor Martin Steinmann e ao professor José Maria Lobo de Carvalho o generoso entusiasmo dedicado a este trabalho.

Preâmbulo

“É universalmente reconhecida a íntima relação existente entre a experiência da arquitectura actual e o conhecimento da do passado; qualquer decisão prática implica um juízo histórico sobre os acontecimentos anteriores, que justificam a operação a realizar hoje, e cada juízo histórico tem implícita uma orientação que pode ser utilizada no campo prático.”¹

A presente dissertação representa a conclusão de um ciclo de aprendizagem, o Mestrado Integrado em Arquitectura. Este momento realiza a ligação entre acumulação de conhecimento e contacto com a prática profissional. A principal motivação deste trabalho é, portanto, compreender a possibilidade de interacção entre *Teoria* e *Prática* de Arquitectura e, assim, tomar contacto com importantes personagens dos dois cenários de investigação que possam ajudar a aproximar os sonhos de um ambicioso estudante à realidade profissional contemporânea. A relação com o Professor Bruno Marchand, durante o ano de estudo na EPFL, foi fundamental nesse processo de descoberta.

A urgência da discussão sobre a atitude da arquitectura contemporânea em relação ao contexto histórico físico em que intervém, é uma necessidade real da prática actual. Esta será, certamente, uma questão incontornável para a nova geração de arquitectos e poderá ajudar a compreender a cultura arquitectónica contemporânea. Nasce, assim, um novo entusiasmo em prolongar uma discussão sobre arquitectura *contemporânea* e a necessária interpretação que esta pode desenvolver sobre o *contexto histórico*. Este é o tema da investigação: *intervenções contemporâneas em contexto histórico*.

¹ BENEVOLO Leonardo, *Introdução à Arquitectura*, Edições 70, Lisboa, Março de 2007, p.9.

Resumo

A presente investigação teórica procura compreender uma possível *disposição da arquitectura contemporânea na intervenção em contexto histórico*. Como ponto de partida, pretende-se reconhecer possíveis discursos de *relação* entre a nova construção e a antiga, no exercício de completar uma estrutura pré-existente. Neste sentido, procura-se investigar a possibilidade de prolongar, no tempo, a identidade histórica pré-existente, através do processo de *abstracção*. Pretende-se, portanto, compreender este processo que consiste no desenvolvimento de um discurso mental sobre a construção.

Na consolidação desta disposição, recorre-se ao estudo de algumas referências teóricas e históricas que contribuem para o seu enquadramento e investigam-se dois casos de estudo de diferentes origens autorais, portuguesa e suíça – a Reconversão do Convento das Bernardas, em Tavira, e a Expansão da Ala Este do Museu de História Natural, em Berlim. Os dois exemplos permitem compreender a possibilidade de dissimulação formal da intervenção no contexto histórico pré-existente. Este mecanismo de miscigenação resulta na produção de uma *imagem* que garante a permanência da identidade histórica existente.

Formulam-se, em conclusão, alguns temas de abstracção dos quais decorre a disposição contemporânea anunciada. O seu processo de trabalho pode decompor-se em distintas formas de abstracção que se complementam entre si – *mental, histórica, estrutural, cultural, construtiva, semântica, aural, funcional, plástica, figurativa*. Estes temas de investigação permitem um novo entendimento da realidade construída: já não se procura reconhecer as diferenças entre novo e antigo mas descobrir a forma *intemporal* da construção.

Palavras-chave:

intervenção, histórico, contemporâneo, abstracção, intemporal.

Abstract

This theoretical investigation seeks to understand a possible *stance of contemporary architecture, in the intervention in historic context*. As a starting point, it is intended to recognize conceivable discourses of *connection* between the new construction and the old, when completing a pre-existing structure. In this sense, it seeks to look into the possibility of extending, in time, the pre-existing historical identity, through the *abstraction* process. It is, therefore, intended to understand this process, which consists of the creation of a mental discourse on construction.

To establish the setting of this stance, some theoretical and historical framing references shall be studied as well as two contemporary case studies from different backgrounds – the Conversion of Convento das Bernardas, in Tavira, and the New East Wing Expansion of the Museum of Natural History, in Berlin. The two examples allow us to understand the possibility of formal dissimulation in the pre-existing historic context. This way of blending ends up in the production of an *image* that ensures the permanence of the existing historical identity.

In conclusion, some themes of abstraction that come from the announced contemporary arrangement shall be stated. Its working process can be divided into distinct ways of abstraction that complement each other – *mental, historical, structural, cultural, semantic, authorial, functional, plastic, figurative*. These research topics allow a new understanding of construction: it is no longer sought to recognize the differences between new and old but to find the *timeless* way of building.

Keywords:

intervention, historic, contemporary, abstraction, timeless.

volume I/III Dissertação
volume II/III Anexos
volume III/III Extended Abstract

Introdução	1
1. Contexto teórico	7
1.1 Definição de conceitos: da abstracção à analogia	7
1.2 Introdução à intervenção contemporânea em contexto histórico	13
2. Souto de Moura, Reversão do Convento das Bernardas em Tavira, 2006-2012	53
2.1 Abstracção e apropriação do <i>antigo</i> na obra de Eduardo Souto de Moura	53
2.2 Reversão do Convento das Bernardas, Tavira	67
3. Diener & Diener, Expansão da Ala Este do Museu de História Natural de Berlim, 1995-2010	83
3.1 Abstracção e apropriação do <i>antigo</i> na obra de Roger Diener	83
3.2 Expansão da Ala Este do Museu de História Natural, Berlim	97
4. Processo de abstracção na intervenção em contexto histórico	109
4.1 Continuidade histórica	109
4.2 Abstracção figurativa e fabricação da História	119
Conclusões	135
Bibliografia	143
Anexos	

Índice de figuras

fotografias capa

- Souto de Moura, Reconversão do Convento das Bernardas em Tavira, 2006-2012
- Disponível em linha - 21 de Outubro de 2014: <http://europaconcorsi.com/projects/223618-Eduardo-Souto-De-Moura-Bernardas-Convent-Diener-et-Diener-Expansão-da-Ala-Este-do-Museu-de-História-Natural-de-Berlim,1995-2010>
- In* DIENER Roger, ABRAM Joseph, STEINMANN Martin, Diener & Diener, Phaidon Press Limited, New York, 2011
- 1 Camillo Boito, Porta Ticinese, Milão, 1865, p.17
Disponível em linha - 26 de Junho de 2014: [http://en.wikipedia.org/wiki/Porta_Ticinese_\(Medieval\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Porta_Ticinese_(Medieval))
- 2 Louis Kahn, Catedral de Beauvais (desenho copiado a partir do livro de Auguste Choisy), p.19
In KAHN Louis, Monumentality, *in* ZUCKER Paul (ed.), New Architecture and City Planning, 1944, p.582
- 3 Le Corbusier, Le Parthénon vu des Propylées, desenho da “viagem do Oriente”, 1911, p.19
In L'Atelier de la recherche patiente, 1960, p.34, *Le Parthénon apparaît (parce qu'il est hors de l'axe!)*
- 4 Le Corbusier, Vers une Architecture, 1923, p.19
In Le Corbusier, *Towards a New Architecture*, The Architectural Press, London, 1952, p.124-125
- 5 Exposição Modern Architecture: International Exhibition (MoMA Exh. #15, February 9-March 23), Nova Iorque, 1932, p.20
Disponível em linha - 26 de Junho de 2014: [http://en.wikipedia.org/wiki/Porta_Ticinese_\(Medieval\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Porta_Ticinese_(Medieval))
- 6 Le Corbusier, *Ville radieuse*, 1924, p.20
Disponível em linha - 20 de Junho de 2014: <http://www.archdaily.com/411878/ad-classics-ville-radieuse-le-corbusier/>
- 7 Capa do Catálogo da Exposição do Plano de Intervenção no Centro Histórico de Bolonha, 1969, p.22
Disponível em linha - 19 de Julho de 2014: <http://www.comune.bologna.it/storiaamministrativa/people/detail/36327>
- 8 Restauro do centro histórico de Bolonha, 1969 - , p.22
In CANTACUZINO Sherban, BRANDT Susan, Saving Old Buildings, Architectural Press, London, 1980
- 9 Gunnar Asplund, Extensão do edifício do Tribunal, Gotenburgo, 1913-37, p.25
In LOTUS INTERNATIONAL, 46, *Interpretazione del passato/Interpretation of the past*, 1985
- 10 Wurster, Bernardi & Emmons Inc., Ghirardelli Square, São Francisco, 1962-1965 (1ª fase), -1968 (2ª fase) , p.27
In CANTACUZINO, Sherban, New Uses for Old Buildings, Architectural Press, 1975
- 11 Directorate of Scottish Services, Department of the Environment, St. George's Church, Edinburgh, 1970, p.27
In CANTACUZINO, Sherban, New Uses for Old Buildings, Architectural Press, 1975
- 12 Giorgio Grassi, restauro do castelo Abbiategrosso, 1970, p.28
In 2C *Construccion de la Ciudad*, n. 10, Número monográfico dedicado à obra de Giorgio Grassi, 1977
- 13 Rafael Moneo, extensão do Banco de Espanha, Madrid, 1978, p.28
In 2C *Construccion de la Ciudad*, n. 10, Número monográfico dedicado à obra de Giorgio Grassi, 1977
- 14 Carlo Scarpa, Restauro e Reconversão em Museu do Castelvecchio, Verona, 1957-67, p.29
Disponível em linha (25 de Junho de 2014): <http://www.e-architect.co.uk/italy/castelvecchio>
- 15 Alte Pinakothek, Munique, Leo von Klenze, 1836, Hans Döllgast, 1946-1957, p.29
Disponível em linha - 25 de Junho de 2014: (à esquerda)<http://www.pinakothek.de/en/node/578> (ao meio)http://www.dbz.de/artikel/bildpopup_1478691.html?image=17 (à direita)<http://www.pinterest.com/pin/116741815312894893/>
- Nota prévia:
- Todas as imagens, fotografias e desenhos, sem referência, são de autoria própria
- 16 Palazzo della Ragione, Pádua, Itália, p.32

- In ROSSI Aldo, *A Arquitectura da Cidade*, Trad. José Charters Monteiro e José da Nóbrega Sousa Martins, Cosmos, Lisboa, 1977, p.33
- 18 Canaletto, *Capriccio, 1755-1759*, p.32
Disponível em linha - 26 de Junho de 2014: <http://www.wikiart.org/en/search/capriccio/1#close>
- 19 Aldo Rossi, *Composição análoga, Veneza, 1981 (com a entrada da Exposição da Bienal de Veneza, o Teatro do Mundo e um projecto para um hotel em Cannaregio)*, p.32
Disponível em linha - 26 de Junho de 2014: <http://www.cca.qc.ca/en/study-centre/1667-le-mysterieux-pont-daldo-rossi>
- 17 Aldo Rossi, *Città Analoga, 1976*, p.32
In LOTUS INTERNATIONAL, 13, Dezembro 1976
- 20 Aldo Rossi, *Bloco de apartamentos Gallarate, Milão, 1969-73*, p.33
Disponível em linha - 26 de Junho de 2014: <http://simpleyarchitecture.blogspot.ch/2013/02/aldo-rossi-gallaratese.html>
- 21 Aldo Rossi, *Bonnefanten Museum, Maastricht, 1990-94*, p.33
<http://hubpages.com/hub/bonnefantenmuseum>
- 22 Aldo Rossi, *La Cupola Alessi, 1988*, p.33
Disponível em linha - 26 de Junho de 2014: <http://simpleyarchitecture.blogspot.ch/2013/02/aldo-rossi-gallaratese.html>
- 23 Souto de Moura, *Duas casas em Ponte de Lima, 2001-2002*, p.33
In URSPRUNG Philip, SEIXAS LOPES Diogo, BANDEIRA Pedro, *Eduardo Souto de Moura, Atlas de parede, Imagens de método*, Porto, Dafne Editora, 2011
- 24 Suporte em acrílico para garrafa, p.33
In URSPRUNG Philip, SEIXAS LOPES Diogo, BANDEIRA Pedro, *Eduardo Souto de Moura, Atlas de parede, Imagens de método*, Porto, Dafne Editora, 2011
- 25 *Duck e Decorated Shed*, Robert Venturi, p.36
In VENTURI Robert, SCOTT-BROWN Denise, IZENOUR Steven, *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*, M.I.T. Press, Cambridge, 1977
- 26 *I am a monument*, Robert Venturi, p.36
In VENTURI Robert, SCOTT-BROWN Denise, IZENOUR Steven, *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*, M.I.T. Press, Cambridge, 1977
- 27 Carlo Scarpa, p.37
Disponível em linha - 25 de Junho de 2014: <http://www.nostraitalia.it/pt/carlo-scarpa/>
- 28 Carlo Scarpa, *Restauro e Reversão em Museu do Castelvecchio, Verona, 1957-67*, p.37
Disponível em linha - 25 de Junho de 2014: http://drscsparkman.files.wordpress.com/2011/12/architecture_5_13.jpg
- 29 Carlo Scarpa, *Olivetti Showroom, Veneza, 1958*, p.37
Disponível em linha - 25 de Junho de 2014: <http://www.archdaily.com.br/br/tag/carlo-scarpa>
- 30 Rogério de Azevedo e Baltazar Castro, *Reconstrução do Paço dos Duques de Bragança, Guimarães, 1937-1959*, p.40
Disponível em linha - 15 de Julho de 2014: (à esquerda)http://pduques.culturante.pt/pt-PT/Paco_Duques/pdhist/restauro/ContentDetail.aspx (à direita)http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=1139
- 31 Fernando Távora, *Adaptação do Mosteiro de Santa Marinha da Costa a Pousada, Fernando Távora, Guimarães, 1977*, p.40
Disponível em linha - 15 de Julho de 2014: <http://fims.up.pt/index.php?cat=34&subcat=53>
- 32 Alcino Soutinho, *Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 1977-88*, p.41
Disponível em linha - 26 de Junho de 2014: <http://www.archdaily.com.br/br/01-156940/faleceu-esta-semana-o-arquiteto-portugues-alcino-soutinho/5298f2aee8e44e3dd2000109>
- 33 José Paulo dos Santos, *Pousada de Nossa Senhora da Assunção, Arraiolos, 1995*, p.41
Disponível em linha - 26 de Junho de 2014: <http://www.josepaulodossantos.com/>
- 34 Souto de Moura *Recuperação e Conversão do Convento de Santa Maria do Bouro em Pousada, Amares, 1989-97*, p.41
In MOURA Eduardo Souto de, Eduardo Souto de Moura (edited by Antonio Esposito and Giovanni Leoni, with the collaboration of Monica Daniele and Raffaella Maddaluno, photographs by Alessandra Chemollo and Fulvio Orsenigo), *Electa Architecture*, Milano, 2003;
- 35 Fernando Távora, *Casa dos 24, Porto, 2002*, p.41
Disponível em linha - 26 de Junho de 2014: [http://pt.wikipedia.org/wiki/Antiga_Casa_da_C%C3%A2mara_\(Porto\)](http://pt.wikipedia.org/wiki/Antiga_Casa_da_C%C3%A2mara_(Porto))
- 36 Álvaro Siza, *Reconstrução da zona do Chiado, Lisboa, 1988-2004*, p.42

- Disponível em linha - 26 de Junho de 2014: <http://www.publico.pt/multimedia/video/siza-viera-contanos-como-foi-o-projecto-de-recuperacao-do-chiado-20130824-181004>
- 37 Aires Mateus, Farol de Santa Marta, Cascais, 2003-2007, p.42
Disponível em linha - 26 de Junho de 2014: (à esquerda)<http://europaconcorsi.com/projects/146383-Aires-Mateus-Associados-Museu-do-Farol-de-Santa-Marta> (à direita) <http://www.archdaily.com/7529/santa-maria-lighthouse-museum-aires-mateus/>
- 38 Mario Campi, Franco Pessina, Niki Piazzoli, Museu Cívico Montebello, Castelo Montebello, Bellinzona, Suíça, 1971-74, p.43
Disponível em linha - 26 de Junho de 2014: (à esquerda)<http://www.myswitzerland.com/de/museum-schloss-montebello.html> (à direita)<http://schoenstebauten.heimatschutz.ch/fr/museo-civico-castello-di-montebello>
- 39 Bruno Reichlin e Fabio Reinhart, Projecto para Castelgrande, Bellinzona, Suíça, 1974, p.43
In Matière d'Art, Architecture contemporaine en Suisse, Centre Culturel Suisse (livre et exposition), Birkauser, Paris, 2001, pp.162-175
- 40 Bruno Reichlin e Fabio Reinhart, Hotel Castello, Bellinzona, Suíça, 1988, p.44
In Matière d'Art, Architecture contemporaine en Suisse, Centre Culturel Suisse (livre et exposition), Birkauser, Paris, 2001, pp.162-175
- 41 Aldo Rossi, Portão das muralhas de Castelgrande, Bellinzona, Suíça, 1974, p.44
In Matière d'Art, Architecture contemporaine en Suisse, Centre Culturel Suisse (livre et exposition), Birkauser, Paris, 2001, pp.162-175
- 42 Luigi Snozzi, Escola Primária, Monte Carasso, Suíça, 1979a, p.44
Disponível em linha - 26 de Junho de 2014:
<http://www.douban.com/note/150972835/>
<http://www.dearchitect.nl/projecten/2009/45/Monte+Carasso+Snozzi+Dorpschool/galerijen/galerij.html?picIdex=4&picName=Snozzi1064.jpg#foto>
- 43 Aurelio Galfetti, Restauro do Castelgrande, Bellinzona, Suíça, (1ª parte) 1981-1991, (2ª parte) 1992-2000, p.44
Disponível em linha - 26 de Junho de 2014: <http://www.aureliogalfetti.ch/>
- 44 Livio Vacchini, Piazza del Sole, Bellinzona, Suíça, 1996-99, p.45
Disponível em linha - 26 de Junho de 2014: <http://www.studiovacchini.ch/opere/14>
- 45 Valerio Olgiati, Yellow House, Flims, 1996-1999, p.45
Disponível em linha - 25 de Abril de 2014: <http://europaconcorsi.com/projects/17017-Valerio-Olgiati-The-Yellow-House>
- 46 Savioz Fabrizzi, Casa Roduit, Chamoson, Suíça, 2003-05, p.45
Disponível em linha - 26 de Junho de 2014: <http://www.sf-ar.ch/architectes/maison-rodut-chamoson-transformation-650.html?idm=35>
- 47 MLZD, Extensão do Museu Histórico, Berna, 2001-2009, p.45
Disponível em linha - 25 de Abril de 2014: <http://www.mimoo.eu/projects/Switzerland/Bern/Kubus-Titan>
- 48 MLZD, Renovação e Extensão do Stadtmuseum, Rapperswil-Jona, 2007-2011, p.46
Disponível em linha - 25 de Abril de 2014: <http://www.mlzd.ch/de/projects/kultur/janus/>
- 49 Camillo Boito, Porta Ticinese, Milão, 1865, p.48
Disponível em linha - 26 de Junho de 2014: [http://en.wikipedia.org/wiki/Porta_Ticinese_\(Medieval\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Porta_Ticinese_(Medieval))
- 52 Le Corbusier, Pierre Jeanneret, Villa Savoye, Poissy, 1931, p.48
Disponível em linha - 23 de Outubro de 2014: <http://www.ville-poissy.fr/decouvrir-poissy/sites-et-monuments/la-villa-savoye.html>
- 50 Gunnar Asplund, Extensão do edifício do Tribunal, Gotenburgo, 1913-37, p.48
Disponível em linha - 23 de Junho de 2014: <http://www.erikgunnarasplund.com/eng/gallery8-tillbyggnadengotborgsradhus.asp>
- 51 Alte Pinakothek, Munique, Leo von Klenze, 1836, Hans Döllgast, 1946-1957, p.48
Disponível em linha - 25 de Junho de 2014: (à esquerda)<http://www.pinakothek.de/en/node/578> (ao meio)http://www.dbz.de/artikel/bildpopup_1478691.html?image=17 (à direita)<http://www.pinterest.com/pin/116741815312894893/>
- 55 Le Corbusier, Chapelle Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, 1955, p.49
Disponível em linha - 23 de Outubro de 2014: <http://www.archdaily.com.br/br/01-16931/classicos-da-arquitetura-capela-de-ronchamp-le-corbusier>
- 53 Carlo Scarpa, Restauro e Reconversão em Museu do Castelvecchio, Verona, 1957-67, p.49
Disponível em linha - 25 de Junho de 2014: http://drscsparkman.files.wordpress.com/2011/12/architecture_5_13.jpg
- 54 Restauro do centro histórico de Bolonha, 1969-, p.49
In CANTACUZINO Sherban, BRANDT Susan, Saving Old Buildings, Architectural Press, London, 1980
- 56 Aldo Rossi, *Città Analoga*, 1976, p.49
In LOTUS INTERNATIONAL, 13, Decembre 1976

- 57 Souto de Moura, *A House for Karl Friedrich Schinkel*, 1979, p.54
(in URSPRUNG Philip, SEIXAS LOPES Diogo, BANDEIRA Pedro, *Eduardo Souto de Moura, Atlas de parede, Imagens de método*, Porto, Dafne Editora, 2011)
- 58 Eduardo Souto de Moura, *Projecto do novo edifício da Fundação Serralves*, 2008 , p.55
In El Croquis, no.146 (2009), número especial: Eduardo Souto de Moura: 2005-2009
- 59 Giorgo de Chirico, *Interno metafísico con grande officina*, 1916, p.55
In URSPRUNG Philip, SEIXAS LOPES Diogo, BANDEIRA Pedro, Eduardo Souto de Moura, Atlas de parede, Imagens de método, Porto, Dafne Editora, 2011
- 60 Souto de Moura, *Casa das Artes, Centro Cultural S.E.C.*, 1981-89, p.56
desenhos, in ANGELILLO Antonio, *Eduardo Souto Moura* (edited by Luiz Trigueiros, texts by António Angelillo and Paulo Pais, photographs by Ferreira Alves, Manuel Magalhães and Teresa Siza, graphic design by Ana Maria Chora), Blau, Lisboa, 1994
fotografia, disponível em linha (2 de Junho de 2014): <http://www.dezeen.com/2011/03/29/key-projects-by-eduardo-souto-de-moura/>
- 61 Souto de Moura, *Hotel em Salzburgo*, 1987, p.57
In ANGELILLO Antonio, Eduardo Souto Moura (edited by Luiz Trigueiros, texts by António Angelillo and Paulo Pais, photographs by Ferreira Alves, Manuel Magalhães and Teresa Siza, graphic design by Ana Maria Chora), Blau, Lisboa, 1994
fotografia, disponível em linha - 2 de Junho de 2014: <http://www.dezeen.com/2011/03/29/key-projects-by-eduardo-souto-de-moura/>
- 62 Souto de Moura, *Pavilhão de Portugal na XXIª Bienal de Arquitectura de Veneza*, 2008, p.58
In El Croquis, no.146 (2009), número especial: Eduardo Souto de Moura: 2005-2009
- 63 Donald Judd, *Untitled Work in Concrete, Marfa*, 1980-1984, p.59
In URSPRUNG Philip, SEIXAS LOPES Diogo, BANDEIRA Pedro, Eduardo Souto de Moura, Atlas de parede, Imagens de método, Porto, Dafne Editora, 2011
- 64 Souto de Moura, *Casa na Maia*, 1996-2007, p.60
In El Croquis, no.146 (2009), número especial: Eduardo Souto de Moura: 2005-2009
- 65 Souto de Moura, *Casa Cinema Manoel de Oliveira*, Porto, 1998-2003, p.61
In El Croquis, no.146 (2009), número especial: Eduardo Souto de Moura: 2005-2009
- 66 *Fotografia de Eduardo Souto de Moura, à janela do jardim da Villa Le Lac (Le Corbusier, 1923)*, p.62
In REBELO Camilo, Eduardo Souto De Moura: Mesa, 30 Years Selected Projects (English and Portuguese Edition), Caleidoscópio, 2011
- 67 Souto de Moura, *Instalação na XXIIIª Bienal de Arquitectura de Veneza*, 2012 , p.62
fotografia, Diponível em linha (2 de Junho de 2014: <http://www.archdaily.com/267891/venice-biennale-2012-eduardo-souto-de-moura/>)
maquete, SOUTO DE MOURA Eduardo, in *Kenneth Frampton Endowed Lecture: Eduardo Souto de Moura*, Columbia University - GSAPP, New York, 2012 (disponível em linha - 2 de Junho de 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=6WVMzVn5Sb8>).
- 68 (à esquerda) Souto de Moura, *Reconversão de uma ruína*, Gerês, 1980-82, p.64
In URSPRUNG Philip, SEIXAS LOPES Diogo, BANDEIRA Pedro, Eduardo Souto de Moura, Atlas de parede, Imagens de método, Porto, Dafne Editora, 2011
- 69 (ao meio e à direita) Souto de Moura, *Café do Mercado de Braga*, 1980-84, p.64
In ANGELILLO Antonio, Eduardo Souto Moura (edited by Luiz Trigueiros, texts by António Angelillo and Paulo Pais, photographs by Ferreira Alves, Manuel Magalhães and Teresa Siza, graphic design by Ana Maria Chora), Blau, Lisboa, 1994
- 70 Souto de Moura, *Recuperação e Conversão em Pousada do Convento de Santa Maria do Bouro*, 1989-97 , p.64
esquisso, in CANNATÀ Michele, FERNANDES Fátima, *Construir no tempo/Building in time*, Estar-editora, Lisboa, 1999
- 71 Souto de Moura, *Recuperação do Museu Grão Vasco*, 1993-2000, p.64
In SOUTO DE MOURA Eduardo, Eduardo Souto de Moura (edited by Antonio Esposito and Giovanni Leoni, with the collaboration of Monica Daniele and Raffaella Maddaluno, photographs by Alessandra Chemollo and Fulvio Orsenigo), Electa Architecture, Milano, 2003
- 72 Souto de Moura, *Reconversão do edifício da Alfândega do Porto em Museu dos Transportes e da Comunicação*, Porto, 1993-2002 , p.64
In SOUTO DE MOURA Eduardo, Eduardo Souto de Moura (edited by Antonio Esposito and Giovanni Leoni, with the collaboration of Monica Daniele and Raffaella Maddaluno, photographs by Alessandra Chemollo and Fulvio Orsenigo), Electa Architecture, Milano, 2003
- 73 Souto de Moura, *Conversão do Sanatório dos Ferrovários em Pousada*, Covilhã, 2011 , p.65
Disponível em linha - 9 de Outubro de 2014: <http://www.gop.pt/projecto-detalle.php?projecto=374&catProj=9&ordem=1#!/projecto-detalle/projecto=374&catProj=9/>
- 74 *Atelier Eduardo Souto de Moura*, 2010 , p.66

In URSPRUNG Philip, SEIXAS LOPES Diogo, BANDEIRA Pedro, *Eduardo Souto de Moura, Atlas de parede, Imagens de método*, Porto, Dafne Editora, 2011

75 Vista aérea da ruína do Convento das Bernardas antes da reabilitação, p.67

In NEVES José Manuel (editor), *Convento das Bernardas*, Uzina Books, Lisboa, Nov. 2013;

76 (à esquerda) Planta com a localização das áreas intervencionadas reconhecendo-se antigas estruturas do convento como o claustro, a nora, antigas dependências de cariz agrícola e o edifício que fecha em pátio o recinto interior do convento, p.68

In NEVES José Manuel (editor), *Convento das Bernardas*, Uzina Books, Lisboa, Nov. 2013;

77 (à direita) Planta com a localização dos Ambientes identificados no corpo arquitectónico central no âmbito dos trabalhos de arqueologia realizados no imóvel, p.68

In NEVES José Manuel (editor), *Convento das Bernardas*, Uzina Books, Lisboa, Nov. 2013;

78 Processo de implantação do Convento das Bernardas, p.68

79 Rua Atalaia, Fachada norte do Convento das Bernardas, p.69

Fotografia de Luís Ferreira Alves; In NEVES José Manuel (editor), *Convento das Bernardas*, Uzina Books, Lisboa, Nov. 2013

80 Ala poente e muro da Rua dos Mártires da República, p.69

81 Amplitude visual sobre as salinas, o rio Gilão e a lagoa da Ria Formosa, Convento das Bernardas, Rua Eduardo Souto de Moura, Tavira, p.70

82 Sobreposição volumétrica, fachada norte do Convento das Bernardas, p.70

In NEVES José Manuel (editor), *Convento das Bernardas*, Uzina Books, Lisboa, Nov. 2013

83 Maquetes de estudos de alçados segundo o processo de colagem enunciado por Souto de Moura , p.71

In NEVES José Manuel (editor), *Convento das Bernardas*, Uzina Books, Lisboa, Nov. 2013;

84 Espaço interior de um apartamento introduzido na estrutura antiga do convento, p.71

86 Diferentes tipos de apropriação dos vãos pré-existentes, p.72

In NEVES José Manuel (editor), *Convento das Bernardas*, Uzina Books, Lisboa, Nov. 2013

85 Fase de construção e reforço estrutural dos vãos, p.72

SOUTO DE MOURA Eduardo, in *Kenneth Frampton Endowed Lecture: Eduardo Souto de Moura*, Columbia University – GSAPP, New York, 2012 (disponível em linha – 2 de Junho de 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=6WVMzVn5Sb8>).

87 Convento das Bernardas, vista do cruzamento entre a Rua dos Mártires e a Rua Atalaia, p.73

88 Planta primeiro piso, p.74

In NEVES José Manuel (editor), *Convento das Bernardas*, Uzina Books, Lisboa, Nov. 2013;

89 (à esquerda) Desenho arqueológico da implantação do antigo Convento, p.76

SOUTO DE MOURA Eduardo, in *Kenneth Frampton Endowed Lecture: Eduardo Souto de Moura*, Columbia University – GSAPP, New York, 2012 (disponível em linha – 2 de Junho de 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=6WVMzVn5Sb8>).

90 (à direita) Fotografia das fundações do antigo Convento, p.76

SOUTO DE MOURA Eduardo, in *Kenneth Frampton Endowed Lecture: Eduardo Souto de Moura*, Columbia University – GSAPP, New York, 2012 (disponível em linha – 2 de Junho de 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=6WVMzVn5Sb8>).

91 Planta de implantação – restauro e nova construção, p.76

In *Casabella*, n. 817, Milano, Set. 2012, *Convento das Bernardas, - Tavira, Portugallo, Eduardo Souto de Moura, Francesco Dal Co*, p. 70-90

92 Construção da volumetria da ala nascente do pátio central, p.77

SOUTO DE MOURA Eduardo, in *Kenneth Frampton Endowed Lecture: Eduardo Souto de Moura*, Columbia University – GSAPP, New York, 2012 (disponível em linha – 2 de Junho de 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=6WVMzVn5Sb8>).

93 Intercessão dos dois volumes do pátio das laranjeiras, p.77

94 Perfis do pátio central com os Alçados interiores das alas sul e oeste , p.78

In NEVES José Manuel (editor), *Convento das Bernardas*, Uzina Books, Lisboa, Nov. 2013

95 Esquisto de projecto, p.79

In NEVES José Manuel (editor), *Convento das Bernardas*, Uzina Books, Lisboa, Nov. 2013

96 (à esquerda e ao meio) Valerio Olgiati, Yellow House, Flims, 1996-1999, p.79

In *El Croquis*, no.155 (2011), Valerio Olgiati: 1996-2011

97 (à direita) Corte Construtivo, Convento das Bernardas , p.79

In NEVES José Manuel (editor), *Convento das Bernardas*, Uzina Books, Lisboa, Nov. 2013

98 Expressão material da nova construção, p.80

SOUTO DE MOURA Eduardo, in *Kenneth Frampton Endowed Lecture: Eduardo Souto de Moura*, Columbia University – GSAPP, New York, 2012 (disponível em linha – 2 de Junho de 2014: <https://www.youtube.com/>

watch?v=6WVMzVn5Sb8).

- 99 **Materialidade: estado da ruína disponível, ideia inicial, resultado final construído, p.80**
Disponível em linha - 15 de Abril de 2014: <http://conventodasbernardas.com/home/>
- 100 **Diener & Diener, edifícios de apartamentos em St. Alban-Tal, Basileia, 1981-86, p.84**
In DIENER Roger, ABRAM Joseph, STEINMANN Martin, *Diener & Diener*, Phaidon Press Limited, New York, 2011
- 101 **Diener & Diener, Edifício de administração na Hochstrasse, Basileia, 1985-88, p.87**
In DIENER Roger, ABRAM Joseph, STEINMANN Martin, *Diener & Diener*, Phaidon Press Limited, New York, 2011
- 102 **Diener & Diener, Embaixada Suíça, Berlim, 1995-2000 , p.89**
In DIENER Roger, ABRAM Joseph, STEINMANN Martin, *Diener & Diener*, Phaidon Press Limited, New York, 2011
- 103 **Diener & Diener, Edifício de habitação, comércio e escritórios na Greifengasse, Basileia, 1993-96, p.90**
In *FACES*, no. 41 (Inverno 1997), Diener & Diener
- 104 **Diener & Diener, Edifício de escritórios "FIDES" Steinentorberg, Basileia 1984-90, p.90**
In DIENER Roger, ABRAM Joseph, STEINMANN Martin, *Diener & Diener*, Phaidon Press Limited, New York, 2011
- 105 **Diener & Diener, o Museu de Ruhr de Zeche Zollverein, 1999, p.90**
In DIENER Roger, ABRAM Joseph, STEINMANN Martin, *Diener & Diener*, Phaidon Press Limited, New York, 2011
- 106 **Edward Hopper, New York Office, Nova Iorque, 1962, p.91**
Disponível em linha - 2 de Junho de 2014: <http://www.wikiart.org/en/search/new%20york%20office/1>
- 107 **Diener & Diener, edifícios de apartamentos em St. Alban-Tal, Basileia, 1981-86, p.92**
In STRATHAUS Ulrike Jehle-Schulte, STEINMANN Martin, Diener & Diener, Rizzoli International, New York, 1991
- 108 **Diener & Diener, Edifício de habitação e escritórios Warteck, Berlim, 1992-96, p.92**
In *Matiere d'Art, Architecture contemporaine en Suisse*, Centre Culturel Suisse (livre et exposition), Birkauser, Paris, 2001
- 109 **Diener & Diener, Embaixada Suíça, Berlim, 1995-2000 , p.93**
In DIENER Roger, ABRAM Joseph, STEINMANN Martin, *Diener & Diener*, Phaidon Press Limited, New York, 2011
- 110 **Diener & Diener, Expansão da Ala Este do Museu de História Natural, Berlim, 1995-2010, p.94**
In DIENER Roger, ABRAM Joseph, STEINMANN Martin, *Diener & Diener*, Phaidon Press Limited, New York, 2011
- 111 **Diener & Diener, Extensão do Museu Pergamon, Berlim, 2000, p.94**
In DIENER Roger, ABRAM Joseph, STEINMANN Martin, *Diener & Diener*, Phaidon Press Limited, New York, 2011
- 112 **Diener & Diener, Extensão do Kunstmuseum, Basileia, 2009-2010, p.94**
In DIENER Roger, ABRAM Joseph, STEINMANN Martin, *Diener & Diener*, Phaidon Press Limited, New York, 2011
- 113 **Edifício da Coleção Rosengart, Lucerna, 1999-2002, p.94**
In DIENER Roger, ABRAM Joseph, STEINMANN Martin, *Diener & Diener*, Phaidon Press Limited, New York, 2011
- 114 **Diener & Diener, Centro Pasqu'Art, Biel, 1995-1999 , p.95**
In DIENER Roger, ABRAM Joseph, STEINMANN Martin, *Diener & Diener*, Phaidon Press Limited, New York, 2011
- 115 **Diener & Diener, Extensão da Kunsthau, Zurique, 2008, p.95**
In DIENER Roger, ABRAM Joseph, STEINMANN Martin, *Diener & Diener*, Phaidon Press Limited, New York, 2011
- 116 **Diener & Diener, Casa da Música para a Prática Instrumental e Ensaio Coral, Einsiedeln, 2006-2010, p.95**
In DIENER Roger, ABRAM Joseph, STEINMANN Martin, *Diener & Diener*, Phaidon Press Limited, New York, 2011
- 117 **Museu de História Natural de Berlim antes da destruição causada pelo bombardeamento do dia 3 de Fevereiro de 1945, p.97**
Disponível em linha - 14 de Maio de 2014: <http://www.naturkundemuseum-berlin.de/fileadmin/startseite/institution/geschichte/baustelle/sammlungsfluegel.pdf>
- 118 **Museu de História Natural de Berlim após da destruição causada pelo bombardeamento do dia 3 de Fevereiro de 1945, p.98**
Disponível em linha - 14 de Maio de 2014: <http://www.naturkundemuseum-berlin.de/fileadmin/startseite/institution/geschichte/baustelle/sammlungsfluegel.pdf>

- 119 Museu de História Natural de Berlim, Invalidenstrasse, p.99
- 120 Planta de Implantação, Museu de História Natural de Berlim , p.99
In DIENER Roger, ABRAM Joseph, STEINMANN Martin, *Diener & Diener*, Phaidon Press Limited, New York, 2011
- 121 Fachada Sul do Museu de História Natural de Berlim , p.100
In DIENER Roger, ABRAM Joseph, STEINMANN Martin, *Diener & Diener*, Phaidon Press Limited, New York, 2011
- 122 Fachada Nascente da Ala Este do Museu de História Natural de Berlim , p.100
In DIENER Roger, ABRAM Joseph, STEINMANN Martin, *Diener & Diener*, Phaidon Press Limited, New York, 2011
- 123 Peter Zumthor, Museu de Arte de Bregenz, 1990-1997, p.101
Fotografia de Helene Binet; Disponível em linha - 12 de Maio de 2014: <http://www.helenebinet.com/photography.html>
- 124 Sala de exposição interior da Ala Este do Museu, cubo de vidro que reúne a Coleção Húmida, p.102
In DIENER Roger, ABRAM Joseph, STEINMANN Martin, *Diener & Diener*, Phaidon Press Limited, New York, 2011
- 125 Skidmore, Owings, & Merrill, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, New Haven, Connecticut, 1963, p.103
Disponível em linha - 3 de Setembro de 2014: <http://www.archdaily.com/65987/ad-classics-beinecke-rare-book-and-manuscript-library-skidmore-owings-merrill/>
- 126 Planta e Corte Longitudinal, Ala Este do Museu de História Natural de Berlim, p.104
In DIENER Roger, ABRAM Joseph, STEINMANN Martin, *Diener & Diener*, Phaidon Press Limited, New York, 2011
- 127 Detalhe do Alçado e Corte da fachada nascente , p.104
In DIENER Roger, ABRAM Joseph, STEINMANN Martin, *Diener & Diener*, Phaidon Press Limited, New York, 2011
- 128 (à direita) *Tierschicksale (The Fate of the Animals)*, Franz Marc, 1913, Paul Klee, 1919, p.105
Disponível em linha - 21 de outubro de 2014: <http://www.wikiart.org/en/search/franz%20marc/1#supersized-search-254661>
- 129 (à esquerda) Detalhe da fachada da Ala Este do Museu de História Natural da Berlim, p.105
In DIENER Roger, ABRAM Joseph, STEINMANN Martin, *Diener & Diener*, Phaidon Press Limited, New York, 2011
- 131 Fachada nascente com saída de emergência num vão da cave, p.105
- 130 (do lado esquerdo) Fachada poente com saída de emergência no último vão do segundo piso; (do lado direito) Sala de exposição principal reconstruída, p.105
- 132 (à esquerda) Ruína pré-existente, p.106
In DIENER Roger, ABRAM Joseph, STEINMANN Martin, *Diener & Diener*, Phaidon Press Limited, New York, 2011
- 133 (ao meio) Simulação da inserção de uma peça de betão pré-fabricado, p.106
In DIENER Roger, ABRAM Joseph, STEINMANN Martin, *Diener & Diener*, Phaidon Press Limited, New York, 2011
- 134 (à direita) Módulo em betão pré-fabricado, p.106
Disponível em linha - 10 de Maio de 2014: http://www.baunetzwissen.de/objektartikel/Beton-Naturkundemuseum-in-Berlin_1457531.html
- 135 Reconversão do Convento das Bernardas, nova rua de acesso à cidade junto à ala nascente do complexo, p.110
- 136 Tipologia Salinas, muro de contenção, p.110
In NEVES José Manuel (editor), *Convento das Bernardas*, Uzina Books, Lisboa, Nov. 2013
- 137 Museu de História Natural de Berlim, monumentalidade do edifício histórico no contexto urbano, p.111
- 138 Reconversão do Convento das Bernardas, zona reconstruída no prolongamento da ala nascente, p.114
- 139 Expansão da Ala Este do Museu de História Natural, zona reconstruída no preenchimento da ala nascente, p.115
Disponível em linha - 10 de Maio de 2014: <http://www.naturkundemuseum-berlin.de/en/institution/geschichte/sammlungsflugel/?Fsize=%2F%2F%2F%5C%5C%5C%272&Lightversion=0>
- 140 (à esquerda) Planta de implantação - restauro e nova construção (a amarelo, os volumes construídos de raiz), p.116
In Casabella, n. 817, Milano, Set. 2012, *Convento das Bernardas, - Tavira, Portugallo, Eduardo Souto de Moura, Francesco Dal Co*, p. 70-90
- 141 (à direita) Corte Construtivo, p.116
In NEVES José Manuel (editor), *Convento das Bernardas*, Uzina Books, Lisboa, Nov. 2013

- 142 Detalhe do Alçado e Corte da fachada nascente, p.117
In DIENER Roger, ABRAM Joseph, STEINMANN Martin, *Diener & Diener*, Phaidon Press Limited, New York, 2011
- 143 Souto de Moura, Esquisso de projecto para um edificio na Praça Gomes Teixeira, Porto, 1995, p.119
In SOUTO DE MOURA Eduardo, *Eduardo Souto de Moura* (edited by Antonio Esposito and Giovanni Leoni, with the collaboration of Monica Daniele and Raffaella Maddaluno, photographs by Alessandra Chemollo and Fulvio Orsenigo), Electa Architecture, Milano, 2003
- 144 (à esquerda) Souto de Moura, Recuperação e Conversão em Pousada do Convento de Santa Maria do Bouro, 1989-97 , p.120
Disponível em linha - 9 de Outubro de 2014: <http://www.labartresearch.com/Closed.html>
- 145 (à direita) Souto de Moura, Reconversão do Convento das Bernardas, Tavira, 2006-2012 , p.120
Disponível em linha - 9 de Outubro de 2014: <https://www.behance.net/gallery/7137161/Convento-das-Bernardas-Tavira-Eduardo-Souto-Moura>
- 147 (à direita) Diener & Diener, Embaixada Suíça, Berlim, 1995-2000, p.121
- 146 (à esquerda) Diener & Diener, Expansão da Ala Este do Museu de História Natural, Berlim, 1995-2010, p.121
- 148 Expansão da Ala Este do Museu de História Natural de Berlim, módulo de composição, p.124
- 149 Reconversão do Convento das Bernardas, módulo triplex, p.124
- 150 (à esquerda) Reconversão do Convento das Bernardas, volume da casa-de-banho e escadas, p.125
- 151 (à direita) Expansão da Ala Este do Museu de História Natural de Berlim, aproveitamento da espacialidade pré-existente, p.125
- 152 (à esquerda) Reconversão do Convento das Bernardas, aglomeração dos vãos reforçados com betão na volumetria existente, p.126
- 153 (à direita) Expansão da Ala Este do Museu de História Natural de Berlim, encaixe das peças pré-fabricadas na volumetria existente, p.126
- 154 Expansão da Ala Este do Museu de História Natural de Berlim, plasticidade, p.126
- 155 Reconversão do Convento das Bernardas, plasticidade, p.127
- 156 Reconversão do Convento das Bernardas, *abstracção figurativa* e elementos icónicos, p.129
- 157 Joaquín García Torres, *Grafismo construtivo*, 1931, p.129
In Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid
- 158 Reconversão do Convento das Bernardas, abstracção figurativa, p.133
- 159 Expansão da Ala Este do Museu de História Natural de Berlim, abstracção figurativa, p.133

Acrónimos

CIAM – Congrès International d'Architecture Moderne, 1928-1959

EPFL – École Polytechnique Fédérale de Lausanne (Escola Politécnica Federal de Lausana)

ETHZ – Eidgenössische Technische Hochschule Zürich (Instituto Federal de Tecnologia de Zurique)

ICOMOS – International Council on Monuments and Sites

ICCROM – International Centre for the Study of the Preservation and Restoration of Cultural Property

SAAL – Serviço Ambulatório de Apoio Local, Portugal, 1974-1976

Introdução

Na continuidade das motivações descritas, em preâmbulo, aproveitou-se o período de estudo na Suíça para investigar, de forma aprofundada, dois casos de estudo de arquitectos de origens portuguesa e suíça. Interessava estudar dois projectos de intervenção em contexto histórico que permitissem compreender uma possível *relação* da arquitectura contemporânea com o contexto histórico em que intervém. Este é, portanto, o principal objectivo da investigação: *descobrir possíveis respostas de continuidade histórica no exercício de completar uma estrutura pré-existente através da arquitectura contemporânea.*

Objectivos e objecto de estudo

No processo de pesquisa de hipóteses de casos de estudo contemporâneos, descobriu-se um denominador comum naqueles que parecem conquistar maior atenção da crítica contemporânea: a aproximação ao processo de *abstracção*. Este processo significa, de uma forma geral, o necessário distanciamento em relação ao contexto construído, de forma a transportar os problemas reais da intervenção, construção, para o âmbito da discussão crítica, intelectual. Esta atitude pode reflectir, na maior parte dos casos, um afastamento em relação a doutrinas de conservação e restauro. No entanto, a transição racional da abordagem estritamente *teórica* (doutrinal) para a discussão *crítica* (livre) é um sinal da postura contemporânea. Torna-se, portanto, fundamental fomentar essa discussão. O referido processo de abstracção pode resultar em dois tipos de intervenções, no que diz respeito à consideração da identidade histórica pré-existente: alteração ou permanência. Importa, desde já, assumir o enfoque sobre esta última. Este é, portanto, o segundo objectivo da investigação: *compreender o papel da abstracção na intervenção contemporânea em contexto histórico, no prolongamento da sua identidade.*

Finalmente, identificam-se três objectivos específicos desta dissertação. Em primeiro lugar, *seleccionar, analisar, comparar e distinguir*

*dois casos de estudo dentro do enquadramento teórico referido. Em segundo lugar, identificar e apresentar as referências teóricas, históricas e autorais que contextualizam a intervenção contemporânea em contexto histórico e, em específico, as duas intervenções. Em terceiro lugar, formular os princípios de abstracção que consolidam uma possível disposição contemporânea: a dissimulação da intervenção na forma arquitectónica histórica.*¹

O título da dissertação é, portanto, o seguinte:

Intervenções contemporâneas em contexto histórico: o papel da abstracção

Os dois projectos de intervenção, objectos de estudo, são os seguintes:

Souto de Moura, Reversão do Convento das Bernardas em Tavira, 2006-2012

Diener & Diener, Expansão da Ala Este do Museu de História Natural de Berlim, 1995-2010

-

A partir destas considerações, importa enquadrar a compreensão das expressões utilizadas, no objectivo da investigação:

Intervenções contemporâneas – forma arquitectónica produzida a partir de um contexto pré-existente, no actual período histórico;

Contexto histórico – sistema composto por um lugar² e o respectivo valor histórico;

Processo de abstracção – exercício mental que reflecte a capacidade de distanciamento crítico em relação à realidade construída pré-existente.

No contexto da presente dissertação, este processo de abstracção deve corresponder à seguinte ordem de investigação: em primeiro lugar, permite a compreensão do valor histórico do contexto em que se intervém; em segundo lugar, serve de instrumento de apropriação de referências da arquitectura que integra o contexto histórico; finalmente, pode incluir estas referências no conjunto de ferramentas da intervenção contemporânea.

-

A estrutura de matérias da dissertação é a seguinte:

1. Contexto teórico

1.1 Definição de conceitos: da abstracção à analogia – procura-se
Estrutura indicar os significados dos conceitos de *abstracção*, *imitação*, *dissimulação* e

¹ Este conjunto de princípios corresponde às distintas expressões do processo de *abstracção*, descritas no último capítulo (4) e apresentadas como conclusão da investigação.

² “Lugar significa situação, área, terreno, paisagem, edifício ou outra obra, grupo de edifícios ou outras obras, e deve incluir componentes, conteúdos, espaços e vistas.” ICOMOS, *The Burra Charter / The Australian ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance*, 1979.

analogia e enquadrá-los nos objectivos da investigação.

1.2 Introdução à intervenção contemporânea em contexto histórico

– estudam-se as referências teóricas e históricas que enquadram o tema da intervenção contemporânea em contexto histórico e os dois casos de estudo escolhidos. Pretende-se, neste capítulo, compreender as relações de reciprocidade entre as disciplinas da Arquitectura e da Conservação e Restauro.

2. Souto de Moura, Reconversão do Convento das Bernardas em Tavira, 2006–2012

2.1 Abstracção e apropriação do *antigo* na obra de Eduardo Souto de Moura – analisa-se o percurso autoral de Eduardo Souto de Moura segundo alguns temas gerais, enquadrados nos objectivos da investigação: *Raízes teóricas; Abstracção; Temas de investigação; Apropriação do antigo.*

2.2 Reconversão do Convento das Bernardas, Tavira – analisa-se o caso de estudo português. Estuda-se o percurso histórico da obra pré-existente, sujeita a intervenção. Analisam-se, a seguir, as intervenções realizadas, segundo uma sequência de sistemas de relações com os respectivos contextos históricos: *sistema de contextualização* – integração e relação com o contexto geográfico, histórico, social e urbano; *sistema funcional* – conjunto de princípios que definem o funcionamento programático da nova forma arquitectónica; *sistema figurativo* – conjunto de apropriações das figuras históricas e dos elementos arquitectónicos pré-existentes; *sistema construtivo* – materialização de conceitos na pormenorização da nova construção em contacto com a matéria pré-existente.

3. Diener & Diener, Expansão da Ala Este do Museu de História Natural de Berlim, 1995–2010

3.1 Abstracção e apropriação do *antigo* na obra de Roger Diener – analisa-se o percurso autoral de Roger Diener segundo os mesmos temas gerais definidos para o capítulo 2.1.

3.2 Expansão da Ala Este do Museu de História Natural, Berlim – analisa-se o caso de estudo suíço, seguindo a mesma sequência de investigação definida para o capítulo 2.2.

4. Processo de abstracção na intervenção em contexto histórico

4.1 Continuidade histórica – reflecte-se sobre os temas de abstracção que contribuem para a comparação dos casos de estudo e conquistam a continuidade histórica da obra pré-existente.

4.2 Abstracção figurativa e fabricação da História – reflecte-se sobre os temas de abstracção que contribuem para a distinção dos casos de estudo e concorrem para diferentes processos de abstracção figurativa.

Conclusões – resume-se a contextualização teórica, enunciam-se

os temas de abstracção investigados ao longo do trabalho, apresentam-se possíveis desenvolvimentos futuros e conclui-se, em nota final, a principal contribuição da investigação.

-

Metodologia e Processo A presente dissertação baseou-se em três principais fontes de investigação: visitas de estudo, entrevistas pessoais e bibliografia de referência. O recurso a estes três instrumentos de análise realizou-se, de forma simultânea, ao longo das várias fases de investigação. Importa descrever a metodologia utilizada em cada fase, na justificação do trabalho que se apresenta.

Seleccção dos casos de estudo

Criou-se um catálogo de hipóteses de casos de estudo que obedece a alguns critérios, geradores do tema de investigação: autoria portuguesa ou suíça; construção no período contemporâneo (integrada no intervalo cronológico entre 1985 e 2013); o mais recentes possível, de forma a poder apresentar dois casos de estudo como exemplos inéditos; existência de estruturas pré-existentes, em forma de ruína, que exigissem ser *completadas*, isto é, que necessitassem de preenchimento ou restituição volumétrica na tarefa de introdução de novos usos. O catálogo de hipóteses é apresentado em anexo. Das obras reunidas, foram seleccionados os dois casos de estudo dos escritórios Souto de Moura e Diener & Diener. A sua escolha deve-se à capacidade, única destes dois exemplos, de proteger e intensificar a percepção da *identidade histórica* dos contextos pré-existentes, respondendo de forma criteriosa às exigências da intervenção *contemporânea*. A pertinente dissimulação destas duas intervenções nos respectivos contextos históricos, reflecte uma atraente postura de abstracção que despertou a curiosidade da presente investigação.

Entrevistas com os intervenientes

No caso do Convento das Bernardas, houve a oportunidade de entrevistar, directamente, o arquitecto Eduardo Souto de Moura. No caso da Expansão da Ala Este do Museu de História Natural, realizaram-se duas entrevistas: com o principal investigador da obra de Diener & Diener, professor Martin Steinmann e com coordenador de projecto para construção, do Museu de História Natural, o cientista Peter Bartsch. As três entrevistas foram essenciais na consolidação da tese e encontram-se transcritas em anexo.

Visitas às obras

Realizaram-se duas importantes visitas aos casos de estudo, em Tavira e em Berlim. Para além dessas, realizaram-se viagens a outras obras de referência, também introduzidas no presente contexto de investigação: Veneza (obra de Carlo Scarpa), Berlim (Neues Museum, de David Chipperfield e Embaixada Suíça, de Diener & Diener), Madrid (Extensão do Banco de Espanha, de Rafael Moneo), Flims (Yellow House, de Valerio Olgiati), Chur

(Abrigos para Ruínas Romanas, de Peter Zumthor), Porto (Casa dos 24, de Fernando Távora), Viseu (Recuperação do Museu Grão Vasco, de Souto de Moura) e Lisboa (Reconstrução da zona do Chiado, de Álvaro Siza).

Investigação bibliográfica

A leitura de livros e publicações de referência foi constante e progressivamente orientada pelos coordenadores da investigação. Esta foi, particularmente, pertinente na contextualização teórica.

-

No primeiro capítulo, em “Introdução à intervenção contemporânea em contexto histórico”, são identificadas e apresentadas as referências teóricas entendidas como pertinentes no enquadramento da intervenção contemporânea em contexto histórico e, em especial, dos dois casos de estudo seleccionados. Importa referir que o tema escolhido para a presente investigação assume especial importância no arranque da segunda metade do século XX. Nesse momento histórico, a reconstrução de algumas cidades e regiões destruídas durante a Segunda Guerra Mundial vem levantar questões inéditas sobre a forma de intervir em contexto histórico. No entanto, é durante os anos setenta que se transportam esses problemas para o panorama da discussão teórica. Esta década é fundamental na abertura à valorização da forma arquitectónica pré-existente e respectiva reutilização. Na verdade, a *consideração* do contexto histórico é um tema inevitável e recorrente da arquitectura de todos os tempos. No contexto actual, a sua *interpretação* pode tornar-se especialmente pertinente uma vez que realça a capacidade de abstracção da arquitectura contemporânea. Assim, os estudos recolhidos, seleccionados desde o início da segunda metade do século XX até hoje³, incluem textos, manifestos, livros, monografias, publicações periódicas e cartas internacionais para a conservação e restauro e contribuem para o esclarecimento e compreensão das seguintes ideias gerais:

Compreensão, cronológica e teórica, da relação entre a Teoria e Prática de *Arquitectura* e a Teoria e Prática de *Conservação e Restauro*, desenvolvida no século XX até ao contexto contemporâneo;

A atenção ao valor histórico da forma arquitectónica pré-existente, expresso no seu *conteúdo* (cognitivo) e não somente na sua *forma* (perceptível), compreendido através de um processo de abstracção;

A intervenção em contexto histórico como *adaptação* e não como *imposição* de novos sistemas funcionais, estéticos ou estruturais;

A necessidade de aproveitar a tradição cultural e a figura histórica como mecanismos de comunicação da arquitectura aos seus utilizadores;

Confrontação e alteração dos paradigmas teóricos do Modernismo, a

³ O intervalo cronológico do início da segunda metade do século XX até aos dias de hoje não impediu a invocação a algumas referências anteriores, de notável importância teórica, como é o caso de alguns textos de Quatremère de Quincy, Camillo Sitte e Alois Riegl.

partir do questionamento levantado pela intervenção em contexto histórico;

Compreensão dos contextos de produção de arquitectura, em Portugal e na Suíça, na segunda metade do século XX;

Compreensão dos casos de estudo da Reconversão do Convento das Bernardas e da Expansão da Ala Este do Museu de História Natural, e respectiva interpretação nos seus contextos teóricos.

Neste último ponto, convém referir que a bibliografia disponível sobre os casos de estudo é bastante restrita uma vez que são dois projectos recentes. Destacam-se duas obras, principais fontes de documentação dos dois projectos de intervenção: *Convento das Bernardas*⁴, editado por José Manuel Neves e *Diener & Diener*⁵, monografia de Roger Diener, em co-autoria com Joseph Abram e Martin Steinmann.

-

Finalmente, importa acrescentar dois esclarecimentos sobre o âmbito da investigação.

Em primeiro lugar, antevê-se a pertinência em estudar o papel da *abstracção* na intervenção em contexto histórico. Este mecanismo mental do discurso teórico, em arquitectura, pode conquistar uma enriquecedora liberdade de investigação. Isto é, o distanciamento em relação a doutrinas ou ideologias teóricas, já enunciado, pode fundamentar-se num exercício mental sobre o *conteúdo* – verdadeiro detentor do valor histórico – de cada contexto histórico. Este é o mecanismo que permite à arquitectura contemporânea oferecer uma espécie de catálogo eclético de soluções cujo denominador comum poderia ser identificado no seu notável *processo de abstracção*. Interessa, portanto, explicá-lo.

Em segundo lugar, é fundamental declarar, desde já, que a dissertação retira do seu campo de investigação uma das duas vertentes teóricas desse processo de abstracção. Como já foi referido, este pode apontar para a *permanência* ou *alteração* da identidade histórica pré-existente – revelando um processo de convergência ou divergência dos discursos estabelecidos entre a intervenção e a forma arquitectónica pré-existente, nas suas distintas dimensões. A presente dissertação, focada nos dois casos de estudo seleccionados, reflecte uma análise aprofundada da primeira disposição – de concordância formal. Permanece, por isso, por estudar, o processo de abstracção da segunda disposição – de distinção formal.

⁴ NEVES José Manuel (editor), *Convento das Bernardas*, Lisboa, Uzina Books, Nov. 2013.

⁵ DIENER Roger, ABRAM Joseph, STEINMANN Martin, *Diener & Diener*, New York, Phaidon Press Limited, 2011.

1. Contexto teórico

1.1 Definição de conceitos: da abstracção à analogia

Abstracção

“Abstracção (L. *abstractione*), *f.* Acto de abstrair; estado de alheamento do espírito; êxtase; distracção; hipótese.

Abstracto (L. *abstractu*), *f.* Separado daquilo a que pertence; distraído; alheado; preocupado; absorto; difícil de perceber; sem indicação da natureza da unidade (número); *m.* o que se considera existente no domínio das ideias e sem base material.

Abstrair (L. *abstrahere*), *t.* Separar; apartar; isolar pelo pensamento as qualidades ou propriedades dos seres; considerar isoladamente; simplificar; *r.* alhear-se; distrair-se; concentrar-se.”⁶

Ao considerar a origem etimológica das palavras *abstracção*, *abstracto* e *abstrair*, vocábulos do mesmo campo lexical, identificam-se algumas ideias de fundo que advêm da sua definição:

1. Distanciamento mental em relação a uma realidade visível;
2. Implicação de uma escolha, atenção a uma parte do todo;
3. Capacidade de dissociar e associar qualidades pertencentes a um único elemento, num processo de conceptualização do mesmo;
4. Por em relevo algumas qualidades de um objecto através do alheamento ou dissimulação de outras qualidades intrínsecas ou extrínsecas à sua composição;
5. Possibilitar a atenção exclusiva a uma única parte de um todo, de forma independente em relação às outras partes;
6. Simplificação da compreensão de um objecto através da omissão das suas características ou efeitos secundários;
7. Alusão

⁶ MORENO Augusto, *Dicionário Complementar da Língua Portuguesa*, Editora Educação Nacional, Porto, 7ª Edição, 1961, p.12.

a qualidades extrínsecas à concretização material de um acto.

Processo de abstracção na intervenção em contexto histórico

O âmbito da presente investigação pretende compreender o papel da abstracção no processo de trabalho da arquitectura na intervenção em contexto histórico. Discutem-se, portanto, algumas das expressões e significados que o conceito de *abstracção* pode assumir nesse processo de trabalho.

Ao considerar o *espaço* o elemento “protagonista da arquitectura”⁷, esta torna-se disciplina de abstracção de eleição. A abstracção espacial que desenvolve distingue-se das outras práticas intelectuais e artísticas pela utilização de “um vocabulário tridimensional que inclui o homem”⁸. Na base da realização da arquitectura, encontra-se, portanto, uma clara necessidade de abstracção – no processo de compreensão das suas dimensões espaciais, *abstractas*, que contribuem para o esclarecimento do seu *conteúdo*. Importa, neste ponto, enquadrar o conceito de *conteúdo*, no contexto da presente dissertação. Esta noção significa o conjunto de ideias, valores e dimensões espaciais de uma forma arquitectónica. Invoca-se, portanto, o pensamento de Martin Heidegger⁹, divulgado no seu texto *Construir, Habitar, Pensar*¹⁰. O *conhecimento*, na disciplina de arquitectura, manifesta-se na forma construída. Esta torna-se, por isso, portadora de um conteúdo cognitivo.

Ao considerar um objecto arquitectónico histórico, o processo de abstracção da intervenção pode traduzir-se em duas fases. A primeira seria a análise e compreensão do valor arquitectónico do edifício histórico, reconhecido no seu *conteúdo*, verdadeiro detentor de conhecimento.¹¹ Reconhecem-se, assim, sua essência espacial, os propósitos construtivos originais e outras características que nem sempre são visíveis na expressão pictórica do objecto histórico. A segunda seria a selecção, activa, de valores a proteger. A partir desses valores, decide-se sobre a matéria pré-existente e as figuras históricas a serem *conservadas*, *repetidas* ou *adaptadas*, no processo de continuação histórica de um edifício. Este reconhecimento permite identificar possíveis posturas, na intervenção, geradas pelo processo de abstracção:

Dissimulação de linguagem. A primeira postura que a ideia de abstracção pode provocar na intervenção em contexto histórico será, provavelmente, a de omissão de uma nova linguagem, segundo um processo de redução de ruído contemporâneo. Neste sentido, a intervenção contemporânea pode tornar-se um agente de restituição de uma imagem

⁷ Zevi Bruno in *Saber Ver a Arquitectura*, Lisboa, Editora Arcádia, 2ª Edição em português, Maio de 1977 p.2.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Martin Heidegger, Messkirch 1889 – Friburgo em Brisgóvia 1976.

¹⁰ Cf. HEIDEGGER Martin, *Construir, Habitar, Pensar*, 1951, in AAVV, *Teoria e Crítica de Arquitectura, Século XX*, Lisboa, Ordem dos Arquitectos e Caleidoscópio, 2010, pp. 349-351.

¹¹ *Ibidem*.

histórica que o edifício pré-existente já teve ou não. Esta atitude, entendida no extremo da sua definição, pode concretizar-se no conceito de *anastilose* – técnica de reconstrução da forma original de um edifício em ruínas a partir dos fragmentos que o compõem, de forma integral. Para além da expressão figurativa que esta noção implica, ela estende-se a todas as outras componentes da forma arquitectónica contemporânea. É descoberto, então, o sentido da intervenção mínima e das noções de economia e eficiência das medidas de intervenção.

Reflexão crítica. A segunda é a reflexão crítica que a intervenção pode desenvolver sobre a forma arquitectónica pré-existente. Este processo de investigação implica a consideração dos valores intrínsecos ao objecto pré-existente, de distintas naturezas e contextos (históricos, geográficos, culturais e sociais), segundo um processo de abstracção mental – um verdadeiro juízo de valores. Neste sentido, as relações que esses valores podem ter com a configuração da intervenção contemporânea podem ser de carácter abstracto e não necessariamente material. Neste sentido, é através da abstracção que a arquitectura ganha liberdade de acção na intervenção em contexto histórico, através de ligações conceptuais mais ou menos visíveis com o objecto pré-existente.

Subversão de significados. Em terceiro lugar, a abstracção na intervenção contemporânea em contexto histórico pode manifestar-se, também, na subversão de significados. É através do processo de abstracção que se permite a manifestação de “alguma qualidade fora do sujeito que a possui”¹². Traduzido no processo de trabalho da arquitectura, esta ideia revela-se na capacidade de introduzir novos significados nos elementos arquitectónicos pré-existentes através de mecanismos de abstracção. Referem-se dois exemplos significativos: uma janela pode tornar-se peça de revestimento de uma fachada, adquirindo um novo sentido – de preservação de uma identidade histórica – e deixando de servir o seu propósito funcional original – de possibilitar a entrada de luz num espaço interior; ou, por exemplo, uma chaminé industrial pode deixar de servir o seu propósito operativo original para se tornar, através da intervenção contemporânea, um espaço de armazenamento de novas infraestruturas técnicas – permanece a imagem simbólica da chaminé mas muda o seu significado funcional. Este fenómeno remete para a ideia de metonímia, figura de retórica, que pode resultar em efeitos ambíguos, do ponto de vista perceptivo, na nova forma arquitectónica, após a intervenção. A função dos elementos arquitectónicos já não é claramente entendida.

Carácter imaterial. Numa última análise, a noção de abstracção tem outras consequências, mais indirectas, na prática de arquitectura que também podem ter relevância no contexto desta investigação. Na base desse vasto campo de influências, encontra-se a ideia aparentemente paradoxal

¹² COELHO António Teixeira, *Dicionário Actual da Língua Portuguesa*, Porto, Edições ASA, 2002, p.16.

do carácter *imaterial* de uma realidade concreta. Esta ideia apela a todas as formas de conhecimento racional. Reconhece-se, numa primeira aproximação, a necessária experiência perceptiva como estímulo de questionamento e, no prolongamento da experiência do conhecimento, uma atitude crítica, racional, sobre a percepção. Este processo corresponde ao natural fenómeno de abstracção em discussão na presente investigação.

Imitação

“Imitação (L. *imitatione*), *f.* Acto ou efeito de imitar; representação ou reprodução de uma coisa, fazendo-a semelhante a outra; cópia; reprodução semelhante.

Imitar (L. *imitare*), *t.* Reproduzir por imitação; copiar; tomar por modelo; seguir o exemplo de; reproduzir; assemelhar-se a; arremedar; falsificar.”¹³

A *imitação* é um conceito que reconheceu distintas admirações ao longo da história. A sua definição aponta, aparentemente, para a ausência de uma identidade criadora ou carácter da intervenção. Contudo, no enquadramento teórico da presente investigação, não é esse o caso. Considera-se um significado diferente da *imitação*: “aquilo que tem grandes semelhanças com o original; analogia de uma obra com a realidade; influência procurada da criação de outros autores.”¹⁴

Retoma-se a definição de Quatremère de Quincy sobre a questão da imitação, no âmbito das *Beaux-Arts*. Na tentativa de aproximar a arquitectura ao conjunto de disciplinas de expressão artística, Quatremère de Quincy defende a incorporação da ideia de imitação no processo de criação. Em primeiro lugar, recorre ao tema da *cópia* na definição da ideia de *invenção*. Para o autor, a arte ou engenho da invenção advém da própria capacidade *artística* de copiar. Esta implica um sentido artístico – marca do autor, “princípio originário individual”¹⁵ – no novo contexto em que se possa aplicar e não à simples repetição *mecanizada*. Não se trata, portanto, de ser *novo* mas de gerar *novas disposições* das referências copiadas, reflectindo uma original postura da arquitectura. Em segundo lugar, a geração de uma *imagem* torna-se “a condição primária da imitação”¹⁶. Ao definir o “princípio elementar da imitação, nas *beaux-arts*”¹⁷, Quatremère de Quincy defende: “Imitar nas *beaux-arts*, é produzir uma semelhança a uma coisa, mas dentro de outra coisa que se torna a imagem. Dessa definição vemos já a diferença essencial que existe entre a imitação própria das *beaux-arts*, e os outros tipos

¹³ MORENO Augusto, op. cit., p.786.

¹⁴ COELHO António Teixeira, op. cit., p.527.

¹⁵ LUCAN Jacques in *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, pp.247-248.

¹⁶ QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine-Chrysostome, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, in *De l'imitation (Introduction de Leon Krier & Demetri Porphyrios, 1823)*, Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1980, p.5.

¹⁷ *Ibidem*, p.1.

de imitação.”¹⁸ Esta ideia de imitação pode tornar-se, assim, um instrumento mental de trabalho, fundamental na arquitectura.

Em síntese, no âmbito da intervenção contemporânea em contexto histórico, a *imitação* não significa a reconstrução integral da forma arquitectónica pré-existente. Não se recusa a necessária interpretação que a intervenção desenvolve sobre o contexto histórico. É através de um admirável processo de abstracção que a intervenção pode compreender a importância em apropriar-se de referências observadas na arquitectura pré-existente. Estas referências não são apropriadas de forma *integral* mas segundo dimensões específicas. É este o argumento fundamental da presente tese que pretende diferenciar a ideia de *imitação* (imagem) do conceito de *repetição* (reconstrução). A apropriação de elementos arquitectónicos históricos, segundo as suas dimensões figurativas, dissociadas das dimensões construtivas, é um exemplo do processo de abstracção na intervenção em contexto histórico.

Dissimulação

“Dissimulação (L. *dissimilitudine*), *f.* Encobrimento de intenções; disfarce; fingimento.

Dissimular (L. *dissimulare*), *t.* Ocultar com astúcia; disfarçar; não mostrar; encobrir; atenuar; *i.* ser dissimulado; fingir; ter reserva.”¹⁹

A conjugação da referida ideia de imitação na intervenção em contexto histórico, implica a discussão de um terceiro conceito fundamental: *dissimulação*. Este mecanismo de ocultação da intervenção contemporânea através das referências formais pré-existentes será fundamental para a análise dos dois casos de estudo em discussão. Este meio de abstracção não se detém na simples ocultação da construção contemporânea. Esta pode ser subtilmente revelada, através da analogia.

Analogia

“Analogia (L. *analogia*), *f.* Semelhança entre coisas diferentes.”²⁰

A ideia analógica merece ser esclarecida uma vez que se torna essencial na caracterização do papel da *abstracção* no tipo de intervenções contemporâneas em contexto histórico, seleccionado pela presente investigação. Será importante clarificar que a *abstracção*, anunciada no contexto desta investigação, não se reflecte num alheamento formal em relação ao objecto histórico com o qual tem que se relacionar. É precisamente o contrário. Segundo uma lógica de análise e selecção dos valores pré-existentes, o processo de abstracção deve intensificar a relação entre a

¹⁸ QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine-Chrysostome, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, in op. cit., p.3.

¹⁹ MORENO Augusto, op. cit., p.497.

²⁰ *Ibidem*, p.91.

intervenção e o objecto existente identificando pontos de contacto a serem fortalecidos. Neste sentido, a *analogia* é um conceito fundamental para entender a forma como esses pontos de contacto podem ser desenvolvidos.

Da abstracção à analogia: à procura da experiência perceptiva

Na presente investigação, toma-se, como ponto de partida, o processo de abstracção na intervenção em contexto histórico. Através dele, pode identificar-se a *identidade histórica* pré-existente e iniciar a discussão sobre o posicionamento crítico da intervenção. É importante esclarecer, neste ponto, o conceito de *identidade histórica* – noção fundamental para a presente dissertação. A *identidade histórica* representa o conjunto de características, específicas de um lugar, que reflectem o seu valor histórico. Este *valor histórico* é entendido segundo a perspectiva dos valores memoriais apontados por Alois Riegl – inclui, portanto, o valor intrínseco da obra de arquitectura pré-existente e as expressões memoriais, históricas, que lhe acrescentam valor.²¹

A ideia de abstracção poderia remeter, à partida, para a relação da arquitectura com a pintura abstracta – fenómeno que se observa no aparecimento das vanguardas europeias do início do século XX, com influência significativa na prática de arquitectura. Essa dimensão pitoresca da arquitectura distancia-a da possibilidade de se identificar com qualquer identidade histórica, uma vez que realça, necessariamente, a presença do *novo*. Esse não é o rumo que se pretende compreender. Pelo contrário, procura-se entender a possibilidade de diluir o *contraste*²², identificado por Ignasi de Solà Morales, que revela “diferenças tanto na textura, materiais e geometria, como na densidade do tecido urbano”²³.

A ideia de *abstracção* que se procura compreender, na presente dissertação, é aquela que integra a intervenção e o contexto histórico numa única identidade. Neste sentido, a intervenção serve-se da *imitação*, como instrumento de produção de uma *imagem* – expressão da *identidade histórica* – e não de repetição integral de um modelo de construção. Esta imagem, potenciadora de uma memória histórica, requer dois outros instrumentos de abstracção: a *dissimulação* e a *analogia*. A conciliação das duas permite iniciar uma discussão sobre a ambiguidade da intervenção contemporânea na descoberta da sua própria existência.

²¹ Cf. *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung* – Estudo encomendado pelos serviços de conservação austriacos, escrito por Alois Riegl e publicado em 1903. Cf. JOKILEHTO Jukka, *A History of Architectural Conservation*, Oxford, Butterworth-Heinemann, 1999.

²² Cf. SOLÀ MORALES Ignasi, *From Contrast to Analogy*, in op. cit., pp.36-45.

²³ SOLÀ MORALES Ignasi, *From Contrast to Analogy*, in op. cit., p.37.

1.2 Introdução à intervenção contemporânea em contexto histórico

Pretende-se analisar, como ponto de partida da presente dissertação, a contribuição da intervenção em contexto histórico no desenvolvimento da disciplina de Teoria da Arquitectura, durante o período que se desenvolve desde a Segunda Guerra Mundial até à actualidade. As principais mudanças nos paradigmas teóricos que se verificam na segunda metade do século XX implicam, no entanto, a revisão de alguns temas de fundo cuja cronologia pode ultrapassar o período indicado. Investigam-se, agora, referências teóricas que não se limitam ao domínio disciplinar da arquitectura mas que contribuem para o seu enriquecimento e contextualização contemporânea.

Estas referências organizam-se segundo uma sequência cronológica flexível, de aproximação aos contextos específicos dos dois casos de estudo: em primeiro lugar, na transição do século XIX para o século XX, identificam-se os valores e princípios fundadores da atenção *crítica* sobre o contexto histórico; em segundo lugar, reflecte-se sobre os sintomas de crise, observados desde o arranque da segunda metade do século XX até aos anos setenta, que promoveram a reutilização de edifícios e respectiva valorização formal; em terceiro lugar, apresentam-se as referências de Aldo Rossi, Robert Venturi e Carlo Scarpa, como figuras protagonistas na resolução dos sintomas de crise referidos e extremamente influentes nos percursos dos de Eduardo Souto de Moura e Roger Diener; finalmente, em quarto lugar, descrevem-se os principais condicionalismos dos cenários contemporâneos de construção português e suíço.

Valores e significados culturais do contexto histórico

O enquadramento teórico e histórico da presente investigação toma como ponto de partida a segunda metade do século XIX e o sistema de valores da *École des Beaux-Arts*. Na verdade, este sistema surge como base de entendimento do desenvolvimento teórico até ao contexto dos dois casos

O *valor da História*
[século XIX]

de estudo contemporâneos em discussão. O pensamento teórico desenvolvido pela *Académie* e, posteriormente, *École des Beaux-Arts* está directamente relacionado com a análise histórica de estilos e contextos precedentes, de forma a aproveitar a “linguagem que serviu aqueles que nos precederam”²⁴, numa postura de conservadorismo académico. Nesta predisposição integra-se uma visão historicista de aproximação aos princípios da arquitectura clássica. Esta atitude pode chegar a incluir métodos de repetição e *imitação* minuciosa de linguagens clássicas na concepção de uma arquitectura contemporânea. Entre as ideias desenvolvidas no panorama da discussão teórica, destacam-se a sistematização do conhecimento, a observação *in loco* da arquitectura clássica através da viagem, a repetição modular do ornamento a partir de um *tipo* e a descoberta de um novo olhar sobre a construção corrente desenvolvido, em grande parte, por Jean-Nicolas-Louis Durand²⁵. Neste contexto, levanta-se um novo entendimento em que “história e teoria são, portanto, complementares”²⁶. O conhecimento histórico torna-se, assim, material operativo na concepção da forma arquitectónica, constituindo “a base e a ortografia da língua”²⁷ historicista da arquitectura.

-

No início do século XX, Camillo Sitte²⁸, desenvolve, em *Lição da História*, uma perspectiva que questiona o problema estético na arquitectura moderna: “é preciso que a construção da cidade não seja apenas uma questão técnica, mas que seja, sim, no seu significado tão simples quanto elevado, sobretudo um problema de arte. Assim aconteceu na Antiguidade, na Idade Média e no Renascimento, por todo o lado onde as artes tinham um lugar de destaque.”²⁹ Já no início do século se apontava uma questão que alcançou, posteriormente, protagonismo na crítica internacional de arquitectura, na segunda metade do século: “faltam-nos as bases artísticas e aquela concepção do universo comum a todos, que está viva na alma do povo”³⁰. A necessidade de conservar as irregularidades do património construído torna-se, assim, fundamental não só pelas vantagens funcionais que derivam da naturalidade da sua génese mas também pela necessária apreensão do conhecimento histórico e da dimensão cultural que este património comporta. “Essas irregularidades, que tantas vezes se corrigem à custa de enormes despesas, seria melhor conservá-las para dar uma maior variedade às ruas

²⁴ BALTARD Victor, *Quelles sont les méthodes d'enseignement en usage à notre époque dans chaque pays?*, Juillet 1867, in *Bulletin mensuel de la Société centrale des architectes*, nº 11-12, Novembre-Décembre 1873, p.107, citado por LUCAN Jacques in *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, p.135.

²⁵ Jean-Nicolas-Louis Durand, Paris 1760 – 1834.

²⁶ LUCAN Jacques in *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, p.140.

²⁷ Jean-Louis Pascal, *Grand Prix d'architecture en 1873*, R.G.A., 1873, col. 168, citado por LUCAN Jacques in op. cit., p.135.

²⁸ Camillo Sitte, Viena 1843 – 1903.

²⁹ SITTE Camillo, *A Lição da História*, 1900 in AAVV, *Teoria e Crítica de Arquitectura, Século XX*, Lisboa, Ordem dos Arquitectos e Caleidoscópio, 2010, p.15.

³⁰ *Ibidem*.

e à disposição dos edifícios. Sem elas, mesmo as mais belas composições se arriscam a apresentar uma certa frieza, uma certa rigidez.”³¹

Ainda no fim da primeira metade do século XX, Sigfried Giedion tenta enquadrar a arquitectura moderna no processo de “crescimento de uma nova tradição”³². Define, então, três tipos de concepção espacial, segundo uma perspectiva histórica. A primeira é a do período da Antiguidade Clássica, até ao fim da influência da Grécia Antiga. A segunda é a do período entre a arquitectura clássica romana e Alois Riegl³³. É a partir de Riegl que se permite a transição para a terceira fase de concepção do espaço que surge com a revolução óptica que abre os horizontes da perspectiva visual a mais do que um único ponto de fuga. As qualidades espaciais que decorrem dos edifícios isolados promovem tanto a aproximação da arquitectura à escultura como o fenómeno inverso.³⁴ Mas será este o verdadeiro sentido do caminho de crescimento de uma nova tradição apontado por Giedion? De que forma pode a arquitectura moderna colaborar para a continuidade histórica da cultura arquitectónica? A validade formal de uma eventual obra de arquitectura “moderna”, isolada, não seria suficiente para construir uma verdadeira tradição com continuidade histórica. A consideração do património construído é trazida à discussão crítica e vista como fundamental para a definição desse novo caminho. No campo de intervenção em contextos históricos, a análise de Alois Riegl torna-se determinante para o entendimento de uma possível contribuição na forma de pensar sobre o antigo e o novo e não necessariamente na diferenciação estilística (fisicamente perceptível) da arquitectura moderna. Na verdade, o “desejo de universalidade”³⁵ da arquitectura contemporânea deve ser conciliado com a consciencialização de que “é sempre perigoso assumir que o próprio tempo tem uma importância excepcional.”³⁶ Neste sentido, é necessário estabelecer um discurso específico em relação à realidade construída, tanto em relação aos edifícios monumentais como a todos os outros, mesmo os de construção mais corrente, com os quais a arquitectura contemporânea tem obrigatoriamente que lidar. Este discurso não pode ser resolvido a partir do racionalismo objectivo, original do pensamento “moderno”. Surge, por isso, um confronto crítico. Riegl aponta uma visão verdadeiramente moderna, visionária, no panorama da crítica de arquitectura: a capacidade de ponderar o *valor* arquitectónico de um edifício através do entendimento do “valor de arte relativo”³⁷. Esta não será, certamente, uma tarefa *objectiva*, pois enquadra-se no domínio da qualificação e não da quantificação. “No século XX, chegámos, quase

³¹ *Ibidem*.

³² GIEDION Sigfried *in Space, Time and Architecture* (1st edition 1941), Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 5th Edition, 1997, p.xxxiii.

³³ Alois Riegl, Linz 1858 – Viena 1905.

³⁴ Cf. GIEDION Sigfried *in op. cit.*, pp.xxxi-lvi.

³⁵ GIEDION Sigfried *in op. cit.*, p.xxxvi.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ RIEGL Alois, *O Valor de Arte Relativo*, 1903, in AAVV, *Teoria e Critica de Arquitectura, Século XX*, Lisboa, Ordem dos Arquitectos e Caleidoscópico, 2010, p.45.

todos, à convicção que um tal valor de arte absoluto não existe, e que somos vítimas de uma ilusão quando, para *reabilitar* alguns mestres antigos, nos consideramos juízes mais imparciais do que os contemporâneos desses mestres *desconhecidos*.”³⁸ Riegl vem impor a necessidade de exercício *mental* da arquitectura na consideração de edifícios históricos – afastando-a da simples prática *técnica* – como fenómeno justificador da sua qualificação de *moderna*. Isto é, ao referir a necessidade de julgar o património construído segundo valores distintos, *relativos*, abre portas a um vasto campo de possibilidades de investigação teórica e prática na arquitectura moderna que permite a coexistência entre *novo* e *antigo*:

“Riegl, a partir da perspectiva da psicologia das massas, compreendeu que o cidadão moderno não está interessado na informação erudita que pode ser descodificada no detalhe de um ornamento ou na disposição de uma colunata, mas numa visão mais deslumbrante. O que o atrai é o testemunho em relação a um tempo determinado oferecida pelo monumento. Precisamente porque o valor primordial da cultura urbana era, e ainda é, a perfeição completada do novo edifício, e dado que os novos edifícios têm valor no sentido em que apresentam um desafio à passagem do tempo, uma imagem de intangibilidade à erosão da história e a permanência na sua forma, cor e acabamento, esta mesma sensibilidade subjectiva e da massa, pouco inclinada para o conhecimento racional, encontra na antiguidade o valor abrangente em termos do qual pode interpretar a arquitectura histórica. É com a necessária alternância entre arquitectura nova e antiga que a fundamental satisfação estética é produzida.”³⁹

Universalidade do valor da ‘Antiguidade’ [século XX]

No estudo publicado, em 1903, segundo o título *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung*⁴⁰ (“O culto moderno dos Monumentos, o seu Carácter e Origem”), Riegl define uma base teórica para os princípios de intervenção no património construído. No processo de *qualificação* dos edifícios pré-existentes, identifica duas categorias de valores: os valores de memória (*Erinnerungswerte*) e os valores contemporâneos (*Gegenwartswerte*). Na primeira categoria destacam-se o valor histórico e a intenção memorial expressa no edifício pré-existente. Na segunda, invocam-se, por um lado, os valores dos usos e do *novo*, e, por outro, os valores relativos da arte. Esta compreensão leva à discussão sobre a mudança que a intervenção em edifícios pré-existentes pode implicar: “considerando que os valores não são aplicados indiscriminadamente, mas são relativos, apresenta-se a necessidade de encontrar o equilíbrio justo onde o valor do uso se pode tornar dominante num caso, e o valor da idade noutra.”⁴¹ Na continuidade do mesmo raciocínio de ponderação de valores, surge uma terceira categoria dissimulada numa nova estética moderna. Entre os valores de memória,

³⁸ *Ibidem*, p. 46.

³⁹ SOLÀ MORALES Ignasi, *From Contrast to Analogy*, in Lotus International, 46, *Interpretazione del passato/ Interpretation of the past*, 1985, p.39.

⁴⁰ *Der moderne Denkmalkultus, sein Wesen, seine Entstehung* – Estudo encomendado pelos serviços de conservação austriacos, escrito por Alois Riegl e publicado em 1903. Cf. JOKILEHTO Jukka in *A History of Architectural Conservation*, Oxford, Butterworth-Heinemann, 1999, p.378.

⁴¹ JOKILEHTO Jukka in *A History of Architectural Conservation*, Butterworth-Heinemann, Oxford, 1999, p.215.

destaca-se o valor da *antiguidade*. Este começa a ganhar importância na segunda metade do século XIX e é revelado pela expressão que a passagem do tempo pode imprimir ao objecto *antigo*, relembrando “a memória através de um sentimento *vagamente estético*.”⁴² Esta ideia distancia-se da anterior postura crítica de John Ruskin⁴³ que se propunha a impor uma visão moral sobre o monumento. Agora, reflecte-se sobre a sua valência estética, desenvolvendo-se uma nova postura, observadora e não impositora de princípios de intervenção rígidos. Esta nova visão, contemplativa, invoca um novo “olhar sobre a sociedade industrial: histórico, não normativo.”⁴⁴ Desenvolve-se a génese de uma importante noção teórica de fundo sobre a intervenção em contextos históricos: “o apelo ao valor da antiguidade é imediatamente perceptível por cada um. Ela pode, portanto, referir-se à sensibilidade *de todos, ser válida para todos sem excepção*.”⁴⁵

Se, por um lado, Alois Riegl desenvolve um discurso metafísico sobre a intervenção no património construído, é Camillo Boito⁴⁶ que concretiza uma visão renovada no domínio da técnica da conservação e do restauro. Este constrói uma doutrina própria, baseada na sua própria obra, que veio a definir a actividade de restauro e conservação como disciplina do conhecimento. Esta surge entre o confronto crítico das posturas aparentemente antagónicas de Eugène Viollet-le-Duc⁴⁷, intervencionista, e de John Ruskin e William Morris⁴⁸, conservadora, definindo uma nova noção de restauro moderno. Em 1893, Camillo Boito resume os princípios de intervenção em oito declarações onde se destacam a necessidade de perceber a diferenciação dos estilos e materiais de construção entre o novo e o antigo e a extinção de elementos decorativos e de enquadramento da nova intervenção. Defende-se, assim, a recusa à falsificação ou repetição de elementos pré-existentes como uma importante contribuição para a ideia de *restauro filológico*⁴⁹. A linguagem pré-existente deve ser respeitada pela sua autenticidade. Todos os trabalhos que se propõem a completar o anterior devem ser assumidamente diferentes. Se a volumetria dos objectos pré-existentes estiver incompleta e exigir trabalhos de preenchimento, estes devem ser livres de qualquer decoração ou imitação. Desta forma enfatiza-se o valor intemporal dos objectos pré-existentes que invocam significados históricos e culturais que ganham maior importância no contexto do restauro moderno.

No prolongamento da perspectiva de Camillo Boito, Gustavo Giovannoni⁵⁰ desenvolve a ideia de *restauro científico*. Na sua caracterização

Princípios de intervenção



1 Camillo Boito, Porta Ticinese, Milão, 1865

⁴² CHOAY Françoise, *L'Allégorie du Patrimoine*, Paris, Éditions du Seuil, Janeiro 1992, p.129.

⁴³ John Ruskin, Londres 1819 – Coniston 1900.

⁴⁴ CHOAY Françoise *in op. cit.*, p.130.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Camillo Boito, Roma 1836 – Milão 1914.

⁴⁷ Eugène Viollet-le-Duc, Paris 1814 – Lausanne 1879.

⁴⁸ William Morris, Walthamstow 1834 – Londres 1896.

⁴⁹ Cf. JOKILEHTO Jukk *in op. cit.*, pp. 200-203.

⁵⁰ Gustavo Giovannoni, Roma 1873 – 1947.

distinguem-se cinco princípios de conservação: consolidação, liberação, recomposição, realização e inovação. Destacam-se os três últimos pela sua pertinência crítica no contexto contemporâneo, manifestando uma importante *consciência histórica moderna*⁵¹: a recomposição expõe a possibilidade de *reconstruir*, a realização invoca a responsabilidade de *completar* o edifício pré-existente através das suas adaptações adequadas às novas funções e a inovação defende a necessidade de tornar *visível* todo o trabalho novo desenvolvido na pré-existência construída.

Significados culturais Ao mencionar o princípio de liberação, Giovannoni, destaca a importância de libertar o edifício pré-existente de tudo o que possa representar uma ameaça à preservação da sua *identidade*. Esta noção de identidade remete para uma longa discussão que virá a ser desenvolvida posteriormente onde noções como carácter e espírito funcional do edifício histórico passam a tomar parte no discurso teórico. Estas serão desenvolvidas mais à frente no momento em que se discutirá a importância de gerir a compatibilidade entre os novos usos e as estruturas pré-existentes. Para já, importa concluir que, entre os objectivos principais da intervenção sobre edifícios históricos, se inclui a necessidade de entender o *significado cultural* da forma pré-existente – ou seja, o seu “valor estético, histórico, social e espiritual para as gerações passadas, presentes e futuras.”⁵² A investigação da intervenção não se detém na análise de uma forma meramente *histórica* mas que comporta um conteúdo com muitos outros significados provenientes de diferentes contextos. A atitude de restituir uma identidade com dimensões sociais, urbanas, económicas, entre outras, contraria a atenção à simples expressão pictórica do edifício antigo.

Contexto de crise e reutilização de edifícios: *function follows 'form'*⁵³

Sintomas de mudança [1943-1979] Identificam-se, agora, alguns sintomas de mudança dos paradigmas teóricos da arquitectura moderna que contribuíram, na segunda metade do século XX, para a integração do tema da reutilização de edifícios no centro da atenção da crítica internacional. Estes sintomas servem, ao mesmo tempo, de condicionalismos de aproximação entre a prática de arquitectura e a de conservação e restauro numa renovada unidade disciplinar.

1. No desenvolvimento da segunda metade do século XX, o Movimento Moderno é interpretado segundo uma perspectiva que o identifica como um estilo, segundo a visão histórica da definição. Ou seja, em vez de servir de princípio teórico e estímulo do pensamento racional, ela tornou-se objecto de idealização e repetição formal no panorama internacional da prática arquitectónica. Ao falar da arquitectura dos anos sessenta, Sigfried Giedion,

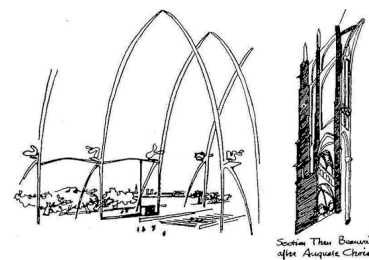
⁵¹ Cf. JOKILEHTO Jukka *in op. cit.*, pp.16-19.

⁵² ICOMOS, *The Burra Charter/The Australian ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance*, 1979.

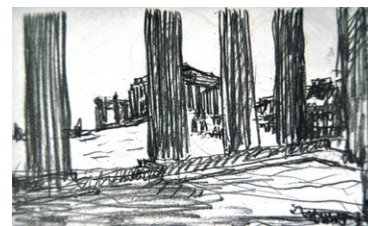
⁵³ Cf. CORBOZ André, *Old Buildings and Modern Functions*, in Lotus International, 13, Decembre 1976, pp.69-79.

identifica um ambiente de “confusão e tédio”⁵⁴ causado pelo fenómeno de estagnação e indecisão crítica: “No momento em que cercamos a arquitectura dentro da noção de ‘estilo’, estamos a abrir a porta à abordagem formalista. O movimento contemporâneo não é um ‘estilo’, segundo o significado do século XIX de caracterização da forma. É a abordagem à vida que dorme inconscientemente dentro de todos nós.”⁵⁵ A revisão do modernismo como um *movimento* (forma de pensar) e não como um *estilo* é, por isso, um importante esclarecimento teórico que se reclama nos anos cinquenta. Tão cedo como em 1957, Ernesto Nathan Rogers, denuncia, no seu importante artigo intitulado “Continuidade ou Crise?”⁵⁶, a aproximação da arquitectura ao processo de “repetição da linguagem figurativa”⁵⁷. Enquanto prova de que o verdadeiro pensamento moderno não se detém nessa noção estilística, fundada na ideia de ruptura entre o *novo* e antigo, identificam-se alguns arquitectos modernos que dedicam cuidadosa atenção à arquitectura de distintos períodos históricos. Estes contrariam a ideia de ruptura cultural com a história da arquitectura, apregoada na génese racionalista do Movimento Moderno. O interesse pela ruína histórica continua a estar presente em algumas investigações que se podem classificar como *modernas*. Um dos reflexos desta relação histórica é, por exemplo, a atenção que Le Corbusier⁵⁸ dedica ao estudo da arquitectura clássica e da sua permanência no pensamento moderno. Os seus conhecidos cadernos de viagem provam esse interesse. Louis Kahn⁵⁹, por outro lado, ganha uma enorme importância a partir dos anos cinquenta pelo novo entusiasmo que promove em relação às referências formais clássicas do passado e ao ensinamento que estas podem comportar, defendendo que “a arquitectura deverá permanecer atenta à melhor arquitectura do passado quando começa qualquer coisa”⁶⁰.

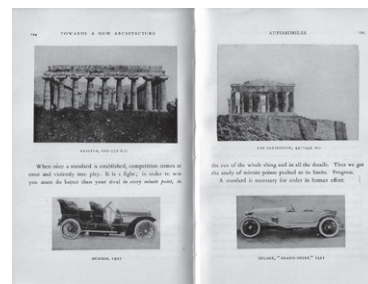
A acrescentar às condicionantes da prática da arquitectura moderna, identifica-se a influência, na primeira metade do século XX, dos regimes totalitaristas. Estes vêm impor referências monumentais e nacionalistas na produção de arquitectura, muitas vezes vazias de significado cultural pois “não representam, de nenhuma forma, o espírito ou o sentimento colectivo dos tempos modernos.”⁶¹ Dentro do contexto crítico do Movimento Moderno, desenvolve-se uma terceira fase teórica na tentativa de continuar um processo natural de investigação que caracterizasse a arquitectura moderna: “a terceira etapa está por vir. Tendo em conta o que aconteceu no século



2 Louis Kahn, Catedral de Beauvais (desenho copiado a partir do livro de Auguste Choisy)



3 Le Corbusier, *Le Parthénon vu des Propylées*, desenho da “viagem do Oriente”, 1911



4 Le Corbusier, *Vers une Architecture*, 1923

⁵⁴ GIEDION Sigfried in op. cit., p.xxxii.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Cf. ROGERS Ernesto Nathan, *Continuidade ou Crise?*, 1957, in AAVV, *Teoria e Crítica de Arquitectura, Século XX*, Lisboa, Ordem dos Arquitectos e Caleidoscópio, 2010, p.385-388.

⁵⁷ *Ibidem*, p.387.

⁵⁸ Charles-Édouard Jeanneret-Gris, *Le Corbusier, La Chaux-de-Fonds 1887 – Roquebrune-Cap-Martin 1965*.

⁵⁹ Louis Kahn, *Kuressaare 1901 – Nova Iorque 1974*.

⁶⁰ KAHN Louis in BROWNLEE D. B., LONG D. G. De, *Louis I. Kahn, le monde de l'architecte*, Paris, Centre Pompidou, 1992, p.61.

⁶¹ SERT Josep Lluís, LÉGER Fernand, GIEDION Sigfried, *Nove Pontos sobre a Monumentalidade*, 1943, in AAVV, *Teoria e Crítica de Arquitectura, Século XX*, Lisboa, Ordem dos Arquitectos e Caleidoscópio, 2010, p.306.

passado, e devido à forma como a arquitectura moderna tomou existência, este é o passo mais perigoso e mais difícil. Esta é a reconquista da expressão monumental.”⁶² Esta etapa sucede às duas primeiras sobre a unidade habitacional (CIAM⁶³ 1928, 1929, 1930) e urbanismo (CIAM 1933, 1937) e aponta a emergência de uma *nova monumentalidade* que restitua a expressão cultural da arquitectura moderna. Esta preconização é, também, reflexo da tentativa de ultrapassar a rigidez racionalista, desenvolvida pelo Movimento Moderno através da introdução de novos valores estéticos e humanistas. No manifesto que inaugura a descrição do novo campo de investigação da arquitectura moderna – *Nove Pontos sobre a Monumentalidade*⁶⁴ – explora-se o alargamento da sua expressão cultural:

“a arquitectura monumental será mais do que algo estritamente funcional. Reconquistará o seu valor lírico. Assim, nestas composições monumentais, a arquitectura e a planificação urbana poderão alcançar uma nova liberdade e desenvolver novas possibilidades criativas, tais como aquelas que começaram a ser entendidas nas últimas décadas, na pintura, na escultura, na música e na poesia.”⁶⁵

2. A seguir ao fim da Segunda Guerra Mundial, desenvolve-se, portanto, uma retrospectiva crítica sobre o próprio Movimento Moderno. A partir do sexto CIAM, levantam-se algumas questões sobre o dogmatismo e rigidez do Movimento Moderno, reflectindo a necessidade de regressar às suas raízes e depurar os seus princípios ideológicos. A necessidade de estudar o passado e de trabalhar com o edificio histórico no projecto de arquitectura é, também, referida como uma transformação urgente do paradigma teórico predominante, contrariando a ideia de *tabula rasa* apontada pela Carta de Atenas⁶⁶ que tinha surgido anteriormente no quarto CIAM em 1933. No período que se desenvolve após a Segunda Guerra Mundial, observam-se, no contexto europeu, mudanças significativas no pensamento crítico sobre a pré-existência histórica que acompanham a retrospectiva crítica já anunciada. Até à Segunda Guerra Mundial, a recuperação e restauro de edificios antigos tem como objecto central de intervenção os monumentos. A Carta de Atenas para o Restauro de Monumentos Históricos, em 1931, ilustra esse foco de atenção da crítica internacional. Na verdade, na concretização da ideia da *cidade funcional*, definida em 1933 no quarto CIAM, já se prescrevia a conservação dos monumentos históricos. No mesmo discurso defendia-se, no entanto, que estes objectos deviam ser exaltados enquanto elementos de referência urbana pela demolição das construções que os rodeiam, consideradas com menor importância. Os objectos pré-existentes dignos da



5 Exposição *Modern Architecture: International Exhibition* (MoMA Exh. #15, February 9-March 23), Nova Iorque, 1932



6 Le Corbusier, *Ville radieuse*, 1924

⁶² GIEDION Sigfried, *The Need for a New Monumentality*, in ZUCKER Paul (Symposium edited by), *New Architecture and City Planning*, New York, Philosophical Library Inc., 1944, p.552.

⁶³ CIAM – Congrès International d'Architecture Moderne, 1928-1959.

⁶⁴ SERT Josep Lluís, LÉGER Fernand, GIEDION Sigfried, *Nove Pontos sobre a Monumentalidade*, 1943, in AAVV, *Teoria e Crítica de Arquitectura, Século XX*, Lisboa, Ordem dos Arquitectos e Caleidoscópio, 2010., pp. 306-307.

⁶⁵ *Ibidem*, p.307.

⁶⁶ Carta de Atenas, 1933 – Manifesto urbanístico produzido no quarto CIAM, em 1933; distingue-se da Carta de Atenas para o Restauro de Monumentos Históricos, publicada anteriormente em 1931.

atenção da arquitectura, são, portanto, os casos de excepção, permanecendo em segundo plano todos os outros edifícios históricos existentes na cidade. Neste sentido, o olhar crítico sobre a construção corrente e respectivo processo de racionalização e sistematização construtiva, antecipado por Jean-Nicolas-Louis Durand na discussão teórica do início do século XIX, é contornado pelos princípios funcionais da *nova* cidade. Contrariando este raciocínio, desenvolve-se, na segunda metade do século XX, o alargamento do conceito de património que promove a inclusão dos edifícios históricos de construção corrente no campo de intervenção da arquitectura, através da sua integração na noção de memória colectiva.⁶⁷ O oitavo CIAM, em 1951, vem propor uma nova discussão crítica sobre os centros históricos. *The Core of the City* é o tema anunciado que vem confrontar os modelos urbanos dos anos vinte e trinta como a cidade de dois milhões de habitantes e o *Plano Obus* de Le Corbusier ou a *Cidade Vertical* de Hilberseimer.⁶⁸ A Carta de Veneza⁶⁹, de 1964, é entendida, assim, como sinal do início desta tendência na área de Conservação e Restauro. A realidade urbana pré-existente, objecto de intervenção, estende-se à conservação e restauro de monumentos e *locais*. Desperta-se uma nova noção teórica no panorama internacional. A ideia de ruptura formal e afirmação de linguagens contemporâneas no desenvolvimento da *cidade funcional*, que limitava a intervenção sobre o património ao restauro de monumentos históricos é, finalmente, contrariada pela apropriação do lugar histórico como um conjunto indivisível. Reconhece-se, portanto, que “grupos inteiros de edifícios, mesmo que não incluam nenhum exemplo de mérito marcante, devem ter uma atmosfera que lhes atribui a qualidade de obra de arte, comportando diferentes períodos e estilos num todo harmonioso. Tais grupos devem também ser preservados.”⁷⁰ A promoção da desarticulação entre a cidade histórica e a *cidade funcional*, manifestada na ruptura dos tecidos urbanos pré-existentes e na exaltação de uma nova identidade contemporânea, desenvolvida pelo Movimento Moderno é, agora, contestada pela necessidade realista de trabalhar com a cidade histórica. Esta tendência segue o percurso de aproximação entre a arquitectura e a cidade desenvolvido, sobretudo, a partir do fim dos anos cinquenta até aos dias de hoje. Confirmando a revisão crítica sobre o Movimento Moderno, o manifesto dos *Nove Pontos sobre a Monumentalidade* reflecte a ponderação sobre a sua evolução:

“a arquitectura moderna, assim como a pintura e a escultura modernas, tiveram inicialmente que enveredar pelo caminho mais árduo. A arquitectura começou por abordar as questões mais simples, os edifícios mais utilitários como habitações de baixo custo, escolas, edifícios de escritórios, hospitais e estruturas similares. Actualmente, os arquitectos modernos estão cientes que

⁶⁷ Cf. CHOAY Françoise in *L'Allégorie du Patrimoine*, Paris, Éditions du Seuil, Janeiro 1992.

⁶⁸ Cf. MARCHAND Bruno in *Cahier Théorie: Théorie de l'Architecture V*, EPFL-ENAC-IA-LTH2 (Disponível em linha - 11 de Julho de 2014: http://ltha.epfl.ch/enseignement_lth/documents/b_marchand/).

⁶⁹ ICOMOS, *The Venice Charter, International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites*, 1964 (*11th International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments, Venice, 1964. Adopted by ICOMOS in 1965*).

⁷⁰ ICOMOS, *European Charter of the Architectural Heritage*, 1975.



7 Capa do Catálogo da Exposição do Plano de Intervenção no Centro Histórico de Bolonha, 1969



8 Restauro do centro histórico de Bolonha, 1969-

os edifícios não podem ser concebidos como unidades isoladas, que têm que ser incorporados em planos urbanísticos mais vastos. Não existem fronteiras entre a arquitectura e o planeamento urbano, tal como não existem fronteiras entre a cidade e a região. A correlação é necessária. Os monumentos deveriam constituir a expressão mais poderosa nestes planos mais vastos.”⁷¹

A atenção sobre os centros históricos – natural necessidade da reconstrução do período pós-guerra – torna-se numa nova tendência, fundamental para o enquadramento teórico da intervenção em contextos históricos na segunda metade do século XX. Na realidade, a crítica aos resultados da Carta de Atenas, de 1933, só assume expressões práticas, no panorama internacional, sobretudo, a partir dos anos sessenta. O caso de estudo de Bolonha, internacionalmente divulgado tornou-se exemplar desta nova tendência, demonstrando “uma aproximação sistemática à conservação do centro histórico que, no momento inicial do empreendimento nos anos sessenta, aconteceu, provavelmente, sem rival.”⁷²

3. O último sintoma de crise identificado como condicionalismo significativo na criação de uma nova atitude em relação aos edifícios pré-existentes, é a introdução de uma nova preocupação energética na prática de arquitectura. Reyner Banham desmistifica a *crise* do Movimento Moderno numa questão prática – os problemas de conforto espacial, do ponto de vista sensorial e energético: “enquanto os Arquitectos Europeus tentavam encontrar um estilo que iria civilizar a tecnologia, os Engenheiros dos Estados Unidos inventavam a tecnologia que iria fazer o estilo Moderno habitável.”⁷³ A questão energética é introduzida na discussão crítica durante os anos sessenta mas é, posteriormente, na década de setenta, que o tema ganha uma relevância determinante. O período entre 1967 e 1979, é marcado por uma sucessão de crises energéticas mundiais provocadas por conflitos no Médio Oriente. A crise do petróleo, com maior expressão em 1973, teve um impacto significativo na economia global. O impedimento da exportação de petróleo provocou uma inflação repentina dos preços dos recursos fósseis.⁷⁴ A origem desta crise nos conflitos políticos entre Ocidente e Médio Oriente alcançou expressões em muitos outros contextos como o económico, social e cultural. O reconhecimento da limitação dos recursos energéticos e a evolutiva poluição da biosfera promoveu a discussão sobre a sustentabilidade energética. Para além de se começar a considerar, de forma real, o recurso a outro tipo de energia, renovável, a noção de sustentabilidade económica é revista segundo a capacidade de gerir os recursos existentes. No momento em que as consequências da crise energética ganham expressão na vida social,

⁷¹ SERT Josep Lluís, LÉGER Fernand, GIEDION Sigfried, *Nove Pontos sobre a Monumentalidade*, 1943, in op. cit., p.307.

⁷² CANTACUZINO Sherban, BRANDT Susan, *Saving Old Buildings*, London, Architectural Press, 1980, p.3.

⁷³ BANHAM, Reyner, *The Architecture of the Well-tempered Environment*, Chicago, The University of Chicago Press, 1984, 2nd Edition, p.162.

⁷⁴ Cf. MACALISTER Terry, *Background: What caused the 1970s oil price shock?*, in The Guardian, 3 de Março de 2011 (disponível em linha – 14 de Junho de 2014: <http://www.theguardian.com/environment/2011/mar/03/1970s-oil-price-shock>).

a *energia* passa a ser considerada de uma nova perspectiva. Torna-se um recurso limitado e dispendioso e, por isso, objecto de uma cuidadosa gestão sustentável. Este reflexo alcançou uma expressão significativa também na arquitectura, precisamente, no momento em que Reyner Banham defendia a necessidade de integrar a questão tecnológica na discussão teórica da arquitectura moderna.⁷⁵ A questão da eficiência energética é motor de outra contribuição no panorama da crítica de arquitectura: a reconsideração da vertente *económica* da prática arquitectónica. A capacidade de exercer uma economia de meios na arquitectura é, portanto, valorizada e adquire consequências distintas. A reutilização inteligente de estruturas pré-existentes, históricas ou de construção corrente, em alternativa à construção de raiz, é, certamente, uma dessas consequências. Levanta-se, porém, um novo problema: como reutilizar essas estruturas pré-existentes de forma a maximizar a eficiência do papel da arquitectura em contextos tão distintos como os da energia, economia, sociais e históricos? Os efeitos da crise energética vêm, assim, acentuar a importância da intervenção contemporânea em contextos históricos.

-

Em síntese, identificam-se três sintomas principais de crise em torno da arquitectura moderna, no arranque da segunda metade do século XX. Em primeiro lugar, a crítica à evolução do Movimento Moderno: reflexão sobre o abandono do pensamento moderno como base de trabalho, racional, para o identificar com um estilo de experimentação que não incluía a relação com a história no seu conjunto de preocupações ideológicas. Em segundo lugar, a reflexão crítica sobre a *cidade funcional*: reclamação da necessidade de trabalhar a cidade histórica e incluí-la na discussão crítica moderna. Em terceiro lugar, a nova preocupação com a gestão sustentável de recursos disponíveis, originada pela discussão sobre os critérios de conforto espacial e acentuada pela crise energética: reflexão necessária sobre a recuperação de todos os tipos de construção pré-existentes.

Permite-se, assim, uma renovação na forma de entender a reutilização de edifícios antigos em alternativa à construção de raiz.

-

Os sintomas de crise anunciados colaboram para a reformulação teórica sobre a intervenção em contexto histórico: esta passa a ser compreendida como um exercício de *reanimação*⁷⁶ e não apenas de *restauro*. Isto é, a

Valorização da *forma*
pré-existente

⁷⁵ Na verdade, a primeira edição do livro de Reyner Banham, *The Well-Tempered Environment*, em 1969 – onde se tenta explorar os problemas energéticos no contexto da teoria da arquitectura –, não foi bem acolhida pela crítica internacional. Esta identificou o pensamento de Banham com uma eventual tendência de gastos energéticos desmesurados, impostos por uma arquitectura demasiado preocupada com o conforto ambiental. Na segunda edição do livro, em 1984, Banham, esclarece, em *Unwarranted Apology*, que o livro deve ser integrado na perspectiva crítica de desenvolvimento sustentável da arquitectura sem descartar as preocupações ambientais da arquitectura. Cf. BANHAM Reyner, *Unwarranted Apology*, in op. cit., pp.9-17.

⁷⁶ Cf. CORBOZ André, *Old Buildings and Modern Functions*, in Lotus International, 13, Dezembro 1976, pp.69-79.

intervenção em edifícios históricos é, agora, entendida como um exercício, ao mesmo tempo, de restauro e de concepção formal na integração de novos usos em estruturas pré-existentes. Ao esclarecer esta noção, André Corboz⁷⁷ foca a atenção, em 1976, na adequada interpretação sobre a estrutura pré-existente como responsabilidade primordial da intervenção. Afasta do seu campo de trabalho, tanto a aproximação tautológica de *repetição* de elementos históricos como a abordagem fracturante de *invenção* de uma nova forma arquitectónica dissociada do seu contexto histórico. Em síntese, para André Corboz, a intervenção é uma importante forma de *completar* o edifício histórico, através da conquista de validade funcional e respectiva adequação formal. É neste sentido que a reutilização de edifícios, na segunda metade do século XX, é acompanhada por um importante pensamento teórico sobre a a valorização da *forma* arquitectónica pré-existente. Identificam-se três ideias, difundidas no *contexto teórico dos anos setenta*, que decorrem dessa valorização formal: a possibilidade do edifício, digno de reutilização, ser de construção *corrente* e não, necessariamente, de carácter monumental; a capacidade de *interpretar* o contexto histórico; a capacidade de compreender o valor intrínseco, do seu *conteúdo*, nem sempre evidente.

A construção pré-existente deixa de ser apenas um possível objecto de restauro. Compreende-se, agora, o seu valor arquitectónico, *interpretável*. O exercício da intervenção enquadra-se no âmbito do juízo de *valores*⁷⁸. A origem deste entendimento remete para os pensamentos de Camillo Sitte e Alois Riegl, anunciados no arranque do século.⁷⁹ No contexto teórico dos anos setenta, o reconhecimento da capacidade de interpretar as estruturas pré-existentes, gera um novo entendimento: “é possível a introdução da arquitectura contemporânea em grupos antigos de edifícios desde que o esquema de planeamento urbano de que faz parte envolva a aceitação da fábrica existente como uma estrutura de suporte para o seu futuro desenvolvimento.”⁸⁰ O património arquitectónico é, assim, enquadrado na sua “expressão da história que nos ajuda a compreender a relevância do passado na vida contemporânea.”⁸¹ Dentro desse contexto, dirige-se a atenção para alguns exemplos significativos que possam reflectir uma “forma dialéctica de expressar o sincronismo de semelhança e diferença”⁸² em que os sistemas estruturais, espaciais e estéticos da forma arquitectónica pré-existente são colocados no centro da investigação da intervenção, entendida como uma

⁷⁷ André Corboz, Genève 1928 – 2012.

⁷⁸ Cf. RIEGL Alois, *O Valor de Arte Relativo*, 1903, in AAVV, *Teoria e Crítica de Arquitectura, Século XX*, Lisboa, Ordem dos Arquitectos e Caleidoscópio, 2010, pp.45-46.

⁷⁹ A capacidade interpretativa da intervenção advém do domínio da apreciação de qualidades e não apenas do domínio da técnica. Cf. “1.2 Introdução à intervenção contemporânea em contexto histórico, *Valores e significados culturais do contexto histórico*”

⁸⁰ ICOMOS, *Resoluções do Simpósio sobre a Introdução da Arquitectura Contemporânea em Grupos Antigos de Edifícios*, 3ª Assembleia Geral, Budapeste, 1972.

⁸¹ ICOMOS, *European Charter of the Architectural Heritage*, 1975.

⁸² SOLÀ MORALES Ignasi, *From Contrast to Analogy*, in Lotus International, 46, *Interpretazione del passato / Interpretation of the past*, 1985, p.43.

*interpretação do passado*⁸³. O projecto de Gunnar Asplund para a extensão do edifício do Tribunal de Gotenburgo, desenvolvido na primeira metade do século XX, serve de exemplo-chave na compreensão desta nova forma de intervir sobre os edifícios históricos – difundida na discussão teórica apenas na segunda metade do século. A proposta do novo edifício que serve de extensão ao primeiro é capaz de revelar que “diferença e repetição foram integradas simultaneamente através da controlada manipulação das relações entre similaridade e diversidade que são próprias de qualquer operação analógica.”⁸⁴ A fachada principal do novo complexo arquitectónico é reveladora de um pensamento inédito. A parte nova do complexo é desenhada a partir de uma sucessão de relações intrínsecas com o antigo – visíveis, por exemplo, na métrica da fachada e na decomposição dos elementos construtivos – sem deixar de afirmar a sua autonomia contemporânea. Este processo advém de uma complexa interpretação da antiga forma arquitectónica, segundo uma perspectiva integral e não apenas através da sua percepção visual. A forma arquitectónica pré-existente é, portanto, valorizada pelas suas qualidades intrínsecas, nem sempre visuais ou fisicamente perceptíveis.



9 Gunnar Asplund, Extensão do edifício do Tribunal, Gotenburgo, 1913-37

Voltando ao pensamento visionário de Alois Riegl, é importante destacar a distinção que faz entre monumentos *intencionais* – construídos com o propósito memorial – e monumentos *não intencionais* – edifícios construídos para satisfazer necessidades práticas e funcionais que ganharam importância pelo valor *histórico* que comportam. Estes segundos são “monumentos de arte e história”⁸⁵. Esta segunda aproximação assume importância na formulação da percepção moderna sobre o edifício antigo: a apreciação do valor histórico é algo que transcende a percepção sensorial e física mas que implica uma revisão conceptual do edifício pré-existente. Isto é, ela requer a compreensão do seu *conteúdo*⁸⁶. *From contrast to analogy*⁸⁷ é o texto de Ignasi de Solà-Morales⁸⁸ que põe, posteriormente, a descoberto esta complexidade teórica:

“o projecto de uma nova obra de arquitectura não advém apenas da proximidade física em relação à obra existente, entrando em harmonia visual e espacial, mas também produz uma interpretação genuína do material histórico com o qual tem de lidar, de forma a que esse material seja objecto de uma verdadeira interpretação que explícita ou implicitamente acompanha a nova intervenção no seu significado global.”⁸⁹

-

A modernização de um edifício histórico torna-se, portanto, um

⁸³ Cf. Lotus International, 46, *Interpretazione del passato / Interpretation of the past*, 1985.

⁸⁴ SOLÀ MORALES Ignasi, *From Contrast to Analogy*, in op. cit., p.41.

⁸⁵ “Die Kunst- und historischen Denkmale”, JOKILEHTO Jukka in *A History of Architectural Conservation*, Oxford, Butterworth-Heinemann, 1999, p.216.

⁸⁶ Cf. “1.1 Definição de conceitos: da abstracção à analogia, *Abstracção*”.

⁸⁷ SOLÀ MORALES Ignasi, *From Contrast to Analogy*, in op. cit., pp.36-45.

⁸⁸ Ignasi Solà-Morales, Barcelona 1942 – Amesterdão 2001.

⁸⁹ SOLÀ MORALES Ignasi, *From Contrast to Analogy*, in op. cit., p.37.

Novos princípios de intervenção processo de “tensão dialéctica entre um dado contentor e um novo ou renovado conteúdo”⁹⁰. Neste processo, destacam-se alguns princípios fundamentais de intervenção que encaram a obra de arquitectura, objecto de intervenção, como um “produto em constante desenvolvimento, criado como parte de um programa com um objectivo em mente, e fornecido de uma cláusula de adaptabilidade”⁹¹:

Intervenção mínima – forma de maximizar o propósito da intervenção com a melhor economia de meios possível.

Reversibilidade – capacidade de reverter as operações realizadas, permitindo a permanência do carácter original da obra. Compreende-se, assim, a susceptibilidade da intervenção contemporânea a alterações posteriores. Este princípio pode resultar, por vezes, em contrastes conceptuais (estéticos e construtivos), devido à dissociação entre as estruturas contemporâneas e as históricas.

Adaptabilidade e compatibilidade – o primeiro invoca a capacidade de adaptação das estruturas pré-existentes a diferentes intervenções ao longo do tempo que garantem o seu desenvolvimento; o segundo, apresenta uma importante preocupação que é mais dificilmente integrada na prática da arquitectura em contextos históricos.⁹² Este implica o reconhecimento do *uso compatível* – “uso que respeita o significado cultural de um lugar.”⁹³

Function follows ‘form’ Este último ideal vem sintetizar o progresso teórico na compreensão dos edifícios históricos como objecto de estudo e intervenção da arquitectura contemporânea. Para além da preocupação de integrar as estruturas pré-existentes no discurso crítico da arquitectura contemporânea, inaugura-se a exigência de compatibilização entre as funções, necessárias num determinado contexto social e urbano, e a forma arquitectónica pré-existente. As novas funções devem ser, por isso, compatíveis com a estrutura pré-existente de forma a concretizar os princípios de coerência anteriormente descritos. O exercício da arquitectura comporta, por isso, a sensibilidade de reconhecer a pertinência de uma determinada função numa estrutura pré-existente específica, através do critério tipológico. Neste sentido, reconhece-se a forma já existente como dado fundamental na equação da produção arquitectónica contemporânea. Este pensamento contribui para o fenómeno de inversão dos axiomas da arquitectura moderna, descrito por André Corboz. Agora, a função segue a *forma*, “cronologicamente e tecnicamente.”⁹⁴ O livro *New Uses*

⁹⁰ CORBOZ André, *Old Buildings and Modern Functions*, in op. cit., p.70.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Neste ponto, surge uma importante referência: a ideia de *restauração objectiva*, desenvolvida por Antoni González Moreno-Navarro (1943-). Esta ideia promove uma perspectiva crítica sobre as adaptações de edifícios históricos a usos que não lhes sejam compatíveis, reconhecendo a necessária interdisciplinaridade da actividade de restauro e a formulação de critérios de intervenção.

⁹³ ICOMOS, *The Burra Charter/The Australian ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance*, 1979.

⁹⁴ CORBOZ André, *Old Buildings and Modern Functions*, in op. cit., p.78.

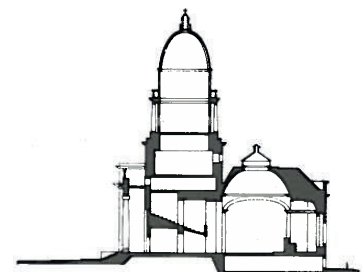
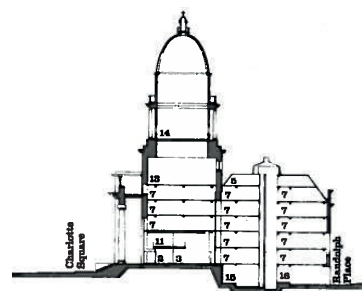
for *Old Buildings*⁹⁵, publicado por Sherban Cantacuzino⁹⁶, em 1975 – data em que se celebra, também, o “ano europeu do património arquitectónico”⁹⁷ – serve de catálogo de casos de estudo exemplares desta nova aproximação. Mais do que avaliar as qualidades formais das intervenções contemporâneas, destacam-se os novos usos que podem ser integrados nas estruturas pré-existentes e a sua adequação. Critérios de análise dos casos de estudo como *sítio*, *história* e *carácter* são acompanhados por outros de carácter realista e funcional como *alojamento* (de novos usos) e *custos* de intervenção.⁹⁸ O projecto encomendado por William M. Roth para a praça Ghirardelli em São Francisco, Califórnia, é um dos casos de estudo apresentados onde a estrutura industrial da antiga fábrica de chocolate Ghirardelli é aproveitada na introdução de usos diversos como restaurantes, teatros e lojas. O mesmo exemplo é apontado por Corboz como um dos sintomas dos anos sessenta de aceitação da forma arquitectónica pré-existente na introdução de novos usos na cidade.



10 Wurster, Bernardi & Emmons Inc., Ghirardelli Square, São Francisco, 1962-1965 (1ª fase), -1968 (2ª fase)

O campo disciplinar da arquitectura é significativamente alargado através das responsabilidades políticas e sociais que lhe são atribuídas ao ter que gerir a compatibilização entre funções e edifícios pré-existentes. Entre as preocupações da intervenção coerente em edifícios históricos, integra-se a necessidade de ajustamento entre duas realidades – os edifícios antigos disponíveis e as necessidades funcionais actuais de uma determinada região. Este entendimento requer, portanto, uma avaliação *política* no processo de intervenção, envolvida, por vezes, num complexo conflito de interesses, na gestão do mercado patrimonial. Na verdade, este ambiente conflituoso acontece, nos anos setenta, ao mesmo tempo que se tentava clarificar teoricamente a aproximação da prática arquitectónica à intervenção em edifícios históricos. Sintetizando, o crescimento da atenção sobre a reutilização de edifícios históricos acompanha os interesses económicos das entidades intervenientes. Observa-se, desde cedo, uma enorme dificuldade na compatibilização de interesses. Por um lado, defende-se que a adequação dos usos às estruturas pré-existentes “não é medida em área útil, volumetria utilizável ou rentabilidade: ela é uma noção qualitativa.”⁹⁹ Por outro lado, os interesses económicos “enfatizam a importância de encontrar usos a curto prazo, a custos mínimos, mais do que a qualidade do desenho.”¹⁰⁰ A pressão especulativa da economia contribui, assim, para o distanciamento entre a teoria de arquitectura e a sua concretização prática nas intervenções sobre estruturas pré-existentes. Um exercício que deveria decorrer da apropriação inteligente de estruturas pré-existentes, torna-se objecto de manipulação da inflação no mercado imobiliário. Este obstáculo levanta uma importante

- key
- | | |
|-------------------------|------------------------------|
| 1, entrance | 9, microfilm storage |
| 2, temporary exhibition | 10, messroom |
| 3, permanent exhibition | 11, search room and readers |
| 4, security | 12, void |
| 5, tanks | 13, future storage |
| 6, staff | 14, proposed conference room |
| 7, storage | 15, boiler house |
| 8, office | 16, loading bay |



11 Directorate of Scottish Services, Department of the Environment, St. George's Church, Edinburgh, 1970

⁹⁵ CANTACUZINO Sherban in *New Uses for Old Buildings*, London, Architectural Press, 1975.

⁹⁶ Sherban Cantacuzino, 1928.

⁹⁷ CANTACUZINO Sherban in op. cit., p.xi.

⁹⁸ Cf. CANTACUZINO Sherban, *General Introduction*, in op. cit., pp.vii-xi.

⁹⁹ CORBOZ André, *Old Buildings and Modern Functions*, in op. cit., p. 75.

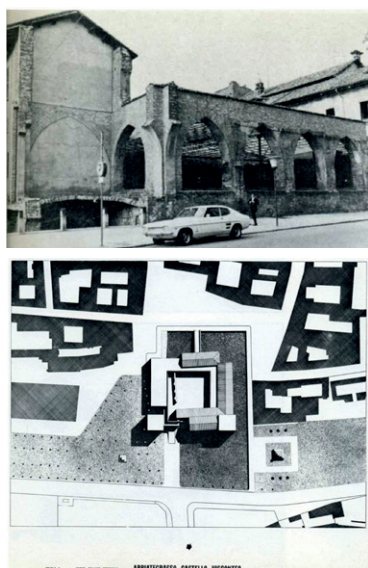
¹⁰⁰ CANTACUZINO Sherban, BRANDT Susan, *Saving Old Buildings*, London, Architectural Press, 1980.

questão, clarificada por Cantacuzino em *Saving Old Buildings*¹⁰¹, livro publicado em 1980. Se, inicialmente, a construção de raiz era, naturalmente, mais dispendiosa, a infundada sobrevalorização da reutilização de edifícios vem contradizer essa ideia. Cantacuzino já teria afirmado nos anos setenta que, “infelizmente, a taxa de crescimento da inflação e a crescente carência de artesãos nos anos recentes têm diminuído a margem entre o custo de reconversão e o da obra nova.”¹⁰² Torna-se, por isso, importante defender, no campo da intervenção em edifícios históricos que “é melhor falar, não de uma moda, mas de uma necessidade histórica.”¹⁰³

Enquanto exemplo de modificação excessiva da estrutura pré-existente serve a reconversão da igreja de St. George, em Edimburgo, em escritórios de serviço público. Neste caso, o processo de *reanimação* não teve em conta as qualidades dos espaços interiores do edifício pré-existente, de forma a obter a máxima rentabilidade da volumetria pré-existente em área útil. O propósito religioso original do edifício, que define o seu carácter tipológico não é considerado na intervenção contemporânea, manifestando-se a incompatibilidade entre os novos usos e o *espírito* do edifício antigo.

Exemplos

Dentro deste contexto de validação e valorização da *forma* arquitectónica pré-existente, identificam-se alguns casos de estudo exemplares. Estes integram-se no período entre o arranque da segunda metade do século XX e os anos setenta. Só são, no entanto, introduzidos no centro da discussão crítica a partir dos anos setenta. Os critérios de selecção dos exemplos são as *relações de articulação que estabelecem entre os sistemas estrutural, estético e funcional do edifício antigo e da intervenção contemporânea*, seguindo os princípios de intervenção anunciados:



12 Giorgio Grassi, restauro do castelo Abbiategrasso, 1970



13 Rafael Moneo, extensão do Banco de Espanha, Madrid, 1978

1. Restauro do Castelo de Abbiategrasso, Giorgio Grassi. Demonstra-se a possibilidade de organização funcional do novo edifício segundo os sistemas estruturais e tipológicos pré-existentes. Estes servem de base à implantação de novos usos. Este exemplo serve de ilustração de uma postura realista onde a intervenção impõe, ao mesmo tempo, a independência estrutural entre o novo e o antigo e a correspondência tipológica e figurativa entre as duas realidades. A materialidade e a figuração da nova construção corresponde à expressão do objecto onde se está a intervir.

2. Extensão do Banco de Espanha, Rafael Moneo. Acompanha o mesmo raciocínio de subordinação funcional à organização tipológica pré-existente mas, desta vez, os sistemas estruturais não são dissociados. Este processo de adequação quase total ao edifício antigo, limita o campo de intervenção à concretização quase invisível das exigências técnicas do edifício “moderno”. Neste caso, os elementos decorativos do edifício histórico são incluídos no

¹⁰¹ *Ibidem*, p. ix.

¹⁰² CANTACUZINO Sherban, *New Uses for Old Buildings*, London, Architectural Press, 1975, p.x.

¹⁰³ CORBOZ André, *Old Buildings and Modern Functions*, in op. cit., p.69.

trabalho de correspondência figurativa no volume de extensão. Os novos elementos decorativos revelam uma sensível dependência formal em relação aos pré-existentes embora sofram subtis operações de abstracção formal, não correspondendo a simples repetições dos antigos.

3. Reversão do Castelvecchio em museu, Carlo Scarpa. É desenvolvida uma interpretação do conhecimento histórico e dos dispositivos históricos que o edificio antigo comporta. Aqui, elementos que poderiam ser interpretados segundo uma perspectiva historicista de repetição, são organizados e dispostos segundo a sua interpretação contemporânea. A relação entre a nova função museológica e os elementos arquitectónicos antigos é integrada num diálogo inteligente que promove o entendimento da unidade do “novo” complexo edificado. Os usos são, por isso, geridos em função dos vestígios históricos herdados pela intervenção.

4. Reconstrução da Alte Pinakothek, Hans Döllgast. Neste caso, torna-se necessária a reconstrução de uma zona interrompida do edificio pré-existente, destruída pelos efeitos da guerra. A intervenção desenvolve-se através da apropriação dos sistemas estruturais e funcionais presentes no edificio pré-existente. O efeito figurativo é, no entanto, diferente. A composição e a métrica da fachada permanecem e são extrapoladas para a nova construção mas os elementos que a compõem são redesenhados segundo um processo de abstracção formal e depuração decorativa. Permanecem por isso as características essenciais do desenho pré-existente de forma a conquistar a unidade formal do complexo.

Aldo Rossi e Robert Venturi, analogia e comunicação na arquitectura

Retomando os sintomas de *crise* já descritos, identificam-se as principais preocupações da crítica internacional, do período que se segue à Segunda Guerra Mundial. Em primeiro lugar, será importante compreender a aproximação da arquitectura às realidades mais básicas da vida corrente e às experiências populares. Esta nova tendência relaciona-se com o aparecimento de uma nova estética do *banal* que começa a desenvolver-se nos anos cinquenta. Esta mentalidade começa por adquirir diferentes expressões *culturais* como são os exemplos do *New Brutalism* e da *Pop Art*, no contexto britânico, ou mesmo da apresentação do *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*¹⁰⁴, no décimo CIAM, em 1956. Este último demonstra a atenção da crítica internacional sobre a construção corrente. Descobre-se, assim, uma nova mentalidade que invoca a naturalidade e pertinência da construção anónima que serve de princípio de bom senso na aproximação às realidades do quotidiano. Em segundo lugar, para além do enquadramento das vivências quotidianas nos problemas contemporâneos da arquitectura, a questão sensorial – exaltação dos *sentidos* – é também invocada como



14 Carlo Scarpa, Restauro e Reversão em Museu do Castelvecchio, Verona, 1957-67



15 Alte Pinakothek, Munique, Leo von Klenze, 1836, Hans Döllgast, 1946-1957

[1966-]

¹⁰⁴ Cf. *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.

questão determinante da concepção do espaço, segundo um processo de *humanização* da arquitectura moderna. Finalmente, em terceiro lugar, a necessidade de afirmar uma cultura arquitectónica e restabelecer a sua relação com o passado é entendida como uma das principais preocupações da discussão teórica.

Aldo Rossi¹⁰⁵ – no contexto europeu – e Robert Venturi¹⁰⁶ – no contexto americano – são duas figuras incontornáveis que vêm responder a estas preocupações, com contribuições específicas para a teoria da arquitectura. Importa, assim, entender a sua influência tanto no referido *contexto de crise* como na própria mentalidade contemporânea. Distinguem-se, portanto, as ideias que podem ter especial importância na prática arquitectónica contemporânea e, especialmente, no pensamento e obra de Roger Diener e Eduardo Souto de Moura. Na verdade, a distância cronológica em relação a Rossi e Venturi não tem grande significado. Souto de Moura explica a relação de proximidade com estas duas referências teóricas: “existe um vazio de investigação teórica no campo da Arquitectura; os últimos dois marcos são de sessenta e seis: *A Arquitectura da Cidade* do Rossi e *Complexidade e Contradição* do Venturi. Há 25 anos que não existe um livro chave que oriente a estratégia dos arquitectos e neste vazio as pessoas socorrem-se de actividades [intelectuais] paralelas.”¹⁰⁷

-

Aldo Rossi enquadra-se no contexto de discussão crítica do panorama internacional dos anos sessenta segundo uma postura *racionalista*. Integrando-se, inicialmente, no pensamento do Neo-Racionalismo italiano – expresso no movimento da *Tendenza* italiana – que começa a ganhar importância nos anos sessenta, assume grande importância na clarificação dos limites da disciplina da arquitectura. *L'Architettura della Città*¹⁰⁸, representa a base de um novo pensamento que terá repercussões de grande dimensão na teoria de arquitectura desenvolvida a partir dos anos sessenta até aos dias de hoje. O discurso racionalista de Rossi centra-se no valor da arquitectura na análise da cidade. O seu pensamento retoma, assim, uma nova ideia moderna sobre a cidade histórica, invocando a importância da análise da sua evolução natural. Este facto, inédito na história da arquitectura moderna, assume uma enorme importância no momento em que se discute a relação intrínseca entre a arquitectura e a cidade, em que urbanismo e arquitectura passam a fazer parte de uma mesma preocupação. Desenvolve-se, assim, uma visão científica sobre o percurso histórico da cidade. A morfologia urbana e a tipologia são temas de análise científica, importantes na determinação dos limites da arquitectura. Estas permitem identificar, inclusivamente, a

¹⁰⁵ Aldo Rossi, Milão 1931 – 1997.

¹⁰⁶ Robert Venturi, Filadélfia 1925.

¹⁰⁷ MOURA Eduardo Souto de, *A ambição à obra anónima*, entrevista de Paulo Pais, in *Eduardo Souto Moura*, Lisboa, Blau, 1994, p.32.

¹⁰⁸ Cf. ROSSI Aldo, *L'architettura della città*, Padova, Marsilio, 1966.

essência da arquitectura. É neste sentido que Aldo Rossi recorre ao discurso de Quatremère de Quincy¹⁰⁹, introduzindo-o no contexto contemporâneo através da valorização do conceito de *tipo* enquanto “algo que é permanente e complexo, um princípio lógico que é anterior à forma e que a constitui.”¹¹⁰ A revisão do pensamento Quatremère de Quincy, antecipado no fim do século XVIII, permite distinguir os conceitos de *tipo* e *modelo*, entendendo o primeiro como permanente: “a palavra ‘tipo’ representa não tanto a imagem de uma coisa a ser copiada ou perfeitamente imitada mas a ideia de um elemento que deve servir, ele próprio, como uma regra para o modelo.”¹¹¹ Desenvolve-se, assim, uma nova teoria de projecto cuja atenção se centra em temas como

“a topologia urbana, o estudo da tipologia, a história da arquitectura como o material da arquitectura. Nestes elementos, tempo e espaço são constantemente misturados. Topologia, tipologia e história tornam-se medidas das mutações da realidade, definindo, em conjunto, um sistema em que a invenção gratuita é impossível. Portanto, são teoricamente opostas à desordem da arquitectura contemporânea.”¹¹²

Rossi defende que a arquitectura não pode ser reinventada. Ela tem modelos específicos de actuação já desenvolvidos ao longo da história, observados nos *factos urbanos*.¹¹³ Considerando a complexidade do discurso teórico de Rossi, destacam-se duas ideias primordiais: a apreensão sensorial da realidade urbana (valorização da dimensão perceptiva da arquitectura) e o processo de captação e compreensão dessa realidade através da analogia (valorização da dimensão racional). A *memória* assume um papel fundamental neste raciocínio. Desta forma, Rossi retoma o pensamento de Maurice Halbwachs¹¹⁴ sobre a *memória colectiva*¹¹⁵. Halbwachs desenvolve uma ideia particular da experiência colectiva do espaço urbano que invoca a sua dimensão sensorial: “sentimentos e reflexos, como todos os outros eventos, devem ser realocados em algum lugar onde eu tenha morado ou por onde tenha passado e que continua a existir.”¹¹⁶ Rossi aponta um novo paradigma no método analítico que inaugura no seu livro, *L'Architettura della Città*, em 1966. Entre os possíveis métodos de análise da cidade, “o mais importante é o comparativo.”¹¹⁷ A forma arquitectónica é, por isso, integrada num complexo contexto teórico em que a *função* deixa de ser princípio

¹⁰⁹ Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, Paris 1755 – 1849.

¹¹⁰ ROSSI Aldo in *The Architecture of the City*, Cambridge, MIT Press, 1982, p.40.

¹¹¹ QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine-Chrysostome, citado por ROSSI Aldo in op. cit., p.40.

¹¹² ROSSI Aldo, comment on the German edition in “The Architecture of the City”, 1979, in op. cit.

¹¹³ *Fatto urbano* é a expressão utilizada por Aldo Rossi para expressar o objecto de análise da investigação desenvolvida em *A Arquitectura da Cidade*. Esta ideia aponta para um entendimento não só material ou físico dos objectos urbanos mas também portador de noções históricas, geográficas e estruturais na sua relação com a vida urbana – o *fatto urbano* é, por isso, uma pré-existência que perdura e condiciona a evolução urbana (Cf. ROSSI Aldo, *Introduction Urban Artifacts and a Theory of the City*, in op. cit.).

¹¹⁴ Maurice Halbwachs, Reims 1877 – Buchenwald 1945.

¹¹⁵ HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1950.

¹¹⁶ HALBWACHS Maurice, *On Collective Memory*, Chicago, University of Chicago Press, 1992, p.46.

¹¹⁷ ROSSI Aldo in op. cit., p.22.



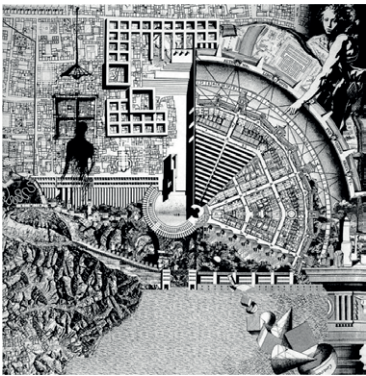
16 Palazzo della Ragione, Pádua, Itália



18 Canaletto, *Capriccio*, 1755-1759



19 Aldo Rossi, *Composição análoga*, Veneza, 1981 (com a entrada da Exposição da Bienal de Veneza, o Teatro do Mundo e um projecto para um hotel em Cannaregio)



17 Aldo Rossi, *Città Analoga*, 1976

orientador absoluto. Em forma de crítica ao “funcionalismo ingénuo”¹¹⁸, Rossi clarifica o seu posicionamento: “indicámos as questões principais que surgem em relação a um facto urbano – entre elas, individualidade, *locus*, memória, o desenho em si mesmo. A função não foi mencionada. Eu creio que qualquer explicação dos factos urbanos através da função deve ser rejeitada se o problema for elucidar a sua estrutura e formação.”¹¹⁹ Esta é uma contribuição determinante de Rossi para uma nova fase do pensamento teórico da arquitectura contemporânea: a possibilidade de dissociar forma e função, reclamando a autonomia da forma arquitectónica através dos seus elementos compositivos específicos. A obra de arquitectura conquista a sua permanência no tempo através da autonomia relativa da ordem arquitectónica e não pela sua pertinência funcional objectiva. Retoma-se o reflexo *iluminista* da arquitectura da segunda metade do século XVIII, na exploração da noção de forma pura. A referência a autores como Boullée¹²⁰, Ledoux¹²¹ e Piranesi¹²² é, por isso, incontornável. Entre os exemplos de importantes factos urbanos cuja função mudou ao longo do tempo, é apresentado o Palazzo della Ragione em Pádua. Ao comentar esta obra, Rossi manifesta a importância da sua *forma* arquitectónica enquanto razão de permanência temporal, negando a sua dependência em relação às funções que foi acolhendo ao longo dos séculos. Esta forma adquire, assim, validade pela capacidade de *impressionar* o utilizador: “vivemo-la e experimentamo-la e, em troca, ela estrutura a cidade.”¹²³

*Città Analoga*¹²⁴ é o projecto apresentado por Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Fabio Reinhart e Bruno Reichlin na Bienal de Veneza, em 1976, e que serve de síntese teórica no entendimento da continuidade histórica da arquitectura através da sua dependência em relação à cidade, investigada, anteriormente, no livro *L'Architettura della Città*. Por outro lado, pretende expor a “relação entre realidade e imaginação”¹²⁵. A postura racional e realista de Rossi não é contrariada. A independência disciplinar e liberdade da prática da arquitectura que a atenção a esta relação pode promover não contrariam o princípio de que “não existe nenhuma invenção, complexidade ou até irracionalidade que não seja vista do lado da razão, ou pelo menos, do lado da dialéctica do concreto.”¹²⁶ Assim, esta liberdade é “ainda maior quando está ligada ao concreto ou quando brota de forma criativa a partir dele.”¹²⁷ Se, inicialmente, Rossi se detém nas questões tipológicas e morfológicas

¹¹⁸ *Ibidem*, p.46.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ Étienne-Louis Boullée, Paris 1728 – 1799.

¹²¹ Claude Nicolas Ledoux, Marne 1736 – Paris 1806.

¹²² Giovanni Battista Piranesi, Mogliano Veneto 1720 – Roma 1778.

¹²³ ROSSI Aldo *in op. cit.*, p.29.

¹²⁴ *Città Analoga* é o painel exposto por Aldo Rossi, Eraldo Consolascio, Fabio Reinhart e Bruno Reichlin na Bienal de Veneza de 1976, que surge de uma releitura da investigação apresentada no livro *L'Architettura della Città*, publicado anteriormente em 1966. Cf. ROSSI Aldo *in Lotus International*, 13, Decembre 1976, pp.4-9.

¹²⁵ ROSSI Aldo *in Lotus International*, 13, Decembre 1976, p.5.

¹²⁶ *Ibidem*, pp.5-6.

¹²⁷ *Ibidem*, p.8.

enquanto objectos de análise fundamentais na prática arquitectónica e respectivo compromisso urbano, a validade formal do objecto arquitectónico *per se* surge também como possível campo de exploração teórica. Neste caso, desenvolve-se uma segunda fase de apropriação da analogia na arquitectura que reforça a ideia da sua autonomia disciplinar. *An Analogical Architecture*¹²⁸ vem alargar o campo de investigação da *cidade* análoga. A inicial postura racional de Rossi é desmistificada: “*A Arquitectura da Cidade* era um argumento racional. Agora há qualquer coisa mais; tudo o que impede a irracionalidade da percepção foi percorrido e ultrapassado.”¹²⁹ O bloco de apartamentos Gallaratese, em Milão, reflecte o processo de analogia na concepção da forma arquitectónica, dissociada de condicionalismos urbanos e associada à memória do próprio autor:

“No meu projecto para o bloco residencial no distrito de Gallaratese, em Milão (1969-73), há uma relação analógica com certos trabalhos de engenharia que se misturam livremente tanto com a tipologia corredor como com um sentimento relacionado que eu sempre experimentei na arquitectura das habitações tradicionais Milanesas, onde os corredores expõem um estilo de vida mergulhado nas ocorrências do dia-a-dia, a intimidade doméstica e as diversas relações pessoais. Contudo, um outro aspecto deste desenho foi-me esclarecido por Fabio Reinhart ao conduzir na estrada de San Bernardino, que atravessamos regularmente para chegar a Zurique a partir do vale de Ticino. Reinhart reparou no elemento repetitivo do sistema de túneis abertos lateralmente e, portanto, o padrão inerente. Eu compreendi... como eu devo ter tomado consciência dessa estrutura particular... sem necessariamente pretender expressá-la numa obra de arquitectura.”¹³⁰

A importância da memória e da analogia levantam, assim, outras possibilidades de trabalho, que reclamam a independência disciplinar da arquitectura. Nesse sentido, a colecção de memórias pessoais pode ter expressão específica na formulação de uma nova forma arquitectónica através de uma aproximação analógica e respectiva abstracção formal. Isto significa que a forma arquitectónica se pode relacionar com objectos do quotidiano cuja analogia advém da memória pessoal do arquitecto. O Museu Bonnenfanten em Maastricht é um exemplo desta associação onde a forma de uma cafeteira pode servir de estímulo formal no desenho da torre de um museu enquanto objecto de referência na imagem urbana. Em conclusão, descobre-se uma nova aproximação entre a memória pessoal do arquitecto e a dos utilizadores do espaço urbano. A arquitectura deixa de ser apenas o reflexo de analogias a formas históricas, do passado. Agora, a arquitectura



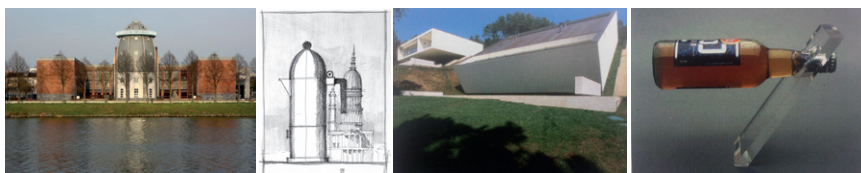
20 Aldo Rossi, Bloco de apartamentos Gallaratese, Milão, 1969-73

21 Aldo Rossi, Bonnenfanten Museum, Maastricht, 1990-94

22 Aldo Rossi, La Cupola Alessi, 1988

23 Souto de Moura, Duas casas em Ponte de Lima, 2001-2002

24 Suporte em acrílico para garrafa



¹²⁸ ROSSI Aldo in *An Analogical Architecture*, A+U, 76:05, Maio 1976, pp. 74-76.

¹²⁹ SCULLY Vincent, postscript, in ROSSI Aldo, *A scientific autobiography*, Cambridge, MIT Press, 1981.

¹³⁰ ROSSI Aldo in *An Analogical Architecture*, A+U, 76:05, Maio 1976, pp. 74-76.

pode ser, ela própria, *criadora* de novos objectos urbanos que constroem a memória da geração futura.

-

Robert Venturi surge, paralelamente a Aldo Rossi, no panorama internacional da discussão crítica, com uma nova aproximação *popular* na arquitectura. A contribuição de Robert Venturi na prática de arquitectura contemporânea deve-se, em grande parte, à revisão teórica que faz sobre o pensamento moderno desenvolvido até aos anos sessenta e à projecção de novos problemas no panorama da discussão crítica internacional. Segundo Venturi, “os arquitectos modernos ortodoxos tenderam a reconhecer a complexidade de modo insuficiente e inconsistente. Na sua tentativa de cortar com a tradição e começar tudo de novo, idealizaram o primitivo e o elementar em prejuízo do diverso e do sofisticado.”¹³¹ *Complexity and Contradiction in Architecture*¹³² apresenta, assim, uma nova visão crítica que questiona o funcionamento real dos princípios modernos e aponta a necessária aproximação da arquitectura às realidades do quotidiano. Reclama-se a necessidade de reconciliar a *triade vitruviana*, uma vez que o verdadeiro sentido estético da arquitectura teria sido progressivamente posto de parte pelo Movimento Moderno pois os seus *modelos* teriam perdido capacidade de estabelecer *comunicação* com o utilizador.¹³³ Valorizam-se, por isso, as práticas construtivas vernaculares que se manifestam nas cidades de cultura ocidental, pela sua diversidade e capacidade comunicativa. Neste sentido, elas são entendidas como expressão de uma cultura contemporânea que deve ser integrada também no contexto intelectual da prática de arquitectura. A título de exemplo, o casino de Las Vegas é apresentado como expressão da monumentalidade arquitectónica contemporânea. Este grande espaço baixo é o novo “arquétipo de todos os espaços públicos interiores cujas alturas foram diminuídas por razões de orçamento e de ar-condicionado.”¹³⁴ Neste caso, a ilustração serve para reflectir a compreensão da influência das realidades culturais na indústria da construção. Robert Venturi move-se no cenário americano de desenvolvimento económico após a Segunda Guerra Mundial. O desenvolvimento natural das cidades requer, por conseguinte, um novo entendimento: “banalidade e confusão ainda será o contexto da nossa nova arquitectura”¹³⁵.

Na revisão crítica da rigidez ideológica do Movimento Moderno, *less is bore*¹³⁶ vem, pela primeira vez, confrontar, de forma directa, a ideia pré-

¹³¹ VENTURI Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, in AAVV, *Teoria e Crítica de Arquitectura, Século XX*, Lisboa, Ordem dos Arquitectos e Caleidoscópio, 2010, p.543.

¹³² Cf. VENTURI Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, The Museum of Modern Art Press, 1966.

¹³³ Cf. VENTURI Robert, SCOTT-BROWN Denise, IZENOUR Steven, *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*, Cambridge, MIT Press, 1977.

¹³⁴ VENTURI Robert in *Complexity and Contradiction in Architecture*, citado por FRAMPTON Kenneth in *Modern Architecture: a Critical History*, London, Thames and Hudson, 1980, p.291.

¹³⁵ *Ibidem*, p.290-291.

¹³⁶ Cf. VENTURI Robert, DREXLER Arthur (Foreword), SCULLY Vincent (Introduction), *Complexity and*

estabelecida na expressão *less is more*, reclamando uma nova complexidade interior na forma de pensar a arquitectura – uma base crítica, inclusiva de várias realidades, que permita uma nova “riqueza de sentido”¹³⁷ da forma arquitectónica. Pretende-se, por isso, recuperar uma arquitectura de complexidade e contradição, em que a *unidade* do objecto arquitectónico assume um papel central na sua validação teórica. Isto é, as possíveis contradições entre os espaços que se podem verificar na forma arquitectónica, são justificadas pela sua contribuição para a ideia de unidade do todo. Esta é a nova complexidade anunciada por Venturi ao confrontar o pensamento do Movimento Moderno. Em síntese, a arquitectura “tem uma especial obrigação perante o todo: a sua verdade deve estar na sua totalidade ou nas suas ligações com a totalidade. Deve incorporar a difícil unidade da inclusão, mais do que a fácil unidade da exclusão.”¹³⁸

Contrariando a tentativa de reflectir uma perspectiva visionária sobre o futuro da arquitectura moderna, Robert Venturi refere a importância das realidades culturais imediatas e actuais no contexto da arquitectura contemporânea: “o plano a curto prazo, que combina imediatamente o antigo e o novo, deve acompanhar o plano a longo prazo. A arquitectura tanto é evolutiva com revolucionária. Enquanto arte reconhecerá o que é e o que procura ser, o imediato e o especulativo.”¹³⁹ Neste sentido, *Learning from Las Vegas*¹⁴⁰, é um passo inédito na integração da cultura contemporânea na arquitectura. A *comunicação* conquistada, assim, a atenção crítica no processo de idealização da nova prática arquitectónica, contrariando uma visão demasiado abstracta e conceptual da mesma. Enquanto exemplo de contraste entre as duas visões, apresenta-se a comparação entre os edifícios *Guild House* e *Crawford Manor* construídos nos anos sessenta. Esta comparação surge como uma explicação do reposicionamento crítico contemporâneo, onde *simbolismo* vem repor a ideia de *abstracção*. A ornamentação é, portanto, introduzida na forma arquitectónica como objecto válido em si mesmo. Esta introduz noções que fazem parte do propósito básico de comunicação da arquitectura. “Signos e símbolos, denotação e conotação, imagem e fisionomia, significação e expressão”¹⁴¹ fazem parte do novo vocabulário conceptual da arquitectura contemporânea.

Para além da aproximação à cultura *popular* e valorização do papel *comunicativo* da arquitectura, Robert Venturi desenvolve, no mesmo ambiente crítico, uma importante atenção sobre a questão da *imagem*.

Contradiction in Architecture, New York, The Museum Of Modern Art, 2002, 2nd edition.

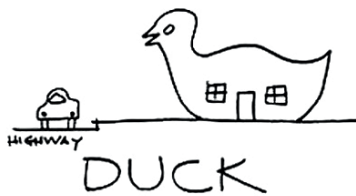
¹³⁷ VENTURI Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, in AAVV, *Teoria e Crítica de Arquitectura, Século XX*, Lisboa, Ordem dos Arquitectos e Caleidoscópio, 2010, p.544.

¹³⁸ *Ibidem*.

¹³⁹ VENTURI Robert in *Complexity and Contradiction in Architecture*, citado por FRAMPTON Kenneth in op. cit., p.290-291.

¹⁴⁰ Cf. VENTURI Robert, SCOTT-BROWN Denise, IZENOUR Steven, *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*, Cambridge, MIT Press, 1977.

¹⁴¹ VENTURI Robert, SCOTT-BROWN Denise, IZENOUR Steven, in *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*, Cambridge, MIT Press, 1977, p.162.



25 Duck e Decorated Shed, Robert Venturi



26 I am a monument, Robert Venturi

Esta surge como mecanismo de síntese das duas anteriores preocupações, servindo-se da analogia no processo de associação da forma arquitectónica à experiência pessoal e colectiva dos utilizadores. A imagem, introduzida no processo de trabalho *antes* da concretização formal é uma exigência que pretende valorizar a clareza da experiência perceptiva, imposta pela forma arquitectónica no utilizador. Ao dissociar a forma dos seus propósitos utilitários, valorizando os dispositivos de comunicação – ornamentos – que lhe podem ser associados, Venturi defende que “a arquitectura, ao nível da percepção e da criação, depende da experiência do passado e da associação emocional, e que esses elementos simbólicos e representativos podem encontrar-se frequentemente em contradição com a forma, a estrutura e o programa com os quais interagem num mesmo edifício.”¹⁴² Esta abertura à contradição entre decoração e o resto das qualidades da forma arquitectónica é concretizada segundo dois conceitos principais. O primeiro, nomeado de *Duck*, reflecte a submissão dos sistemas do programa, da forma e da estrutura à representação de uma mensagem. A forma torna-se, ela própria, simbólica manifestando a sua aproximação à expressão escultórica. O segundo conceito mantém a relação natural dos sistemas da forma e da estrutura em função do programa. A decoração é, assim, aplicada de forma independente a esses sistemas arquitectónicos. Este é o caso do *Decorated Shed* que apresenta a forma arquitectónica como um suporte publicitário.

Finalmente, retomando a questão da nova monumentalidade, Venturi desenvolve uma importante aproximação entre monumentalidade e banalidade. No projecto para a Guild House, por exemplo, demonstra esta noção aparentemente contraditória: “queríamos que este edifício fosse banal e monumental ao mesmo tempo.”¹⁴³ Esta conciliação desenvolve-se através da utilização, por um lado, da fachada monumental – que resulta da ideia de unidade formal que os elementos arquitectónicos, expostos na fachada, podem gerar – e, por outro, de elementos decorativos banais. A decoração surge como mecanismo de afirmação explícita de uma mensagem. A utilização de signos, formas simbólicas, ajuda a conquistar clareza da leitura da mensagem de um edifício. O simbolismo social do edifício monumental é valorizado através da sobreposição decorativa que facilita a compreensão directa desse edifício enquanto monumento.¹⁴⁴ A ilustração desta ideia reflecte-se no esboço que serve de recomendação à formulação da arquitectura monumental: *I am a monument* é a mensagem sobreposta a um edifício banal que assegura o seu propósito comunicativo.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ VENTURI Robert, SCOTT-BROWN Denise, *Questions aux architectes*, Mardaga, Bruxelles-Liège, entrevista com J. W. Cook e H. Klotz, 1973, p.446.

¹⁴⁴ Cf. VENTURI Robert, SCOTT-BROWN Denise, IZENOUR Steven, *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*, Cambridge, MIT Press, 1977.

Carlo Scarpa, um novo diálogo com o antigo

Carlo Scarpa¹⁴⁵ tornou-se, na segunda metade do século XX, uma referência moderna de intervenção em contexto histórico. Ao considerar duas disposições de intervenção aparentemente antagónicas – oposição, com a distinção clara da construção contemporânea e mimetismo, através de analogias específicas à forma pré-existente –, Carlo Scarpa revela uma terceira abordagem mais subtil e inovadora. Esta apoia-se na “hipótese de que a relação com a história é, em primeiro lugar, *conceptual* e que a expressão de contemporaneidade do projecto resulta da inclusão de um conjunto de parâmetros – o contexto, os tipos, os usos, os materiais – e, por conseguinte, não se limita a um único discurso estético e estilístico.”¹⁴⁶ Esta nova aproximação *conceptual* integra-se, perfeitamente, na evolução do pensamento teórico, descrita anteriormente em *reutilização de edifícios*, onde o valor histórico, *imaterial* (isto é, não o pitoresco) do edifício pré-existente é trazido para o centro da discussão crítica, invocando a necessidade de interpretar o passado. Neste sentido, a intervenção contemporânea torna-se portadora de uma interpretação histórica e, portanto, de um conhecimento intelectual. Por outro lado, a leitura das diferentes fases de construção é uma nova preocupação explorada por Carlo Scarpa. No caso do restauro em Castelvecchio,

“a inteligência artística da apresentação, a qualidade luxuosa dos delicados materiais de construção, a instalação inspirada no interior do museu – em síntese, todos aqueles aspectos que continuam a cativar os visitantes até ao dia de hoje – pode ter levado muitos a esquecer que a sua abordagem contradiz quase todos os preceitos que são sagrados aos princípios de conservação de monumentos e à apropriada preservação histórica do património cultural.”¹⁴⁷

Retiram-se, agora, em forma abreviada, algumas conclusões sobre a sua postura crítica perante o objecto pré-existente:

Diálogo. A nova perspectiva apontada por Carlo Scarpa descobre a possibilidade de estabelecer um diálogo de harmonia entre *antigo* e *novo* em que se reclama o “direito ao lento crescimento interior de uma imagem figurativa”¹⁴⁸, permitindo o equilíbrio visual de objectos de distintas origens históricas.

Carácter construtivo e decorativo. Construção e decoração são a mesma coisa. Levanta-se uma nova postura moderna em que o projecto de arquitectura não se detém nas soluções mecânicas, operativas, mas permite soluções de continuidade com a pré-existência através do seu carácter decorativo.

[1957-1978]



27 Carlo Scarpa



28 Carlo Scarpa, Restauro e Reversão em Museu do Castelvecchio, Verona, 1957-67



29 Carlo Scarpa, Olivetti Showroom, Veneza, 1958

¹⁴⁵ Carlo Scarpa, Veneza 1906 – Sendai 1978.

¹⁴⁶ MARCHAND Bruno, *Bâtir dans l'Ancien*, FACES, 41, Diener & Diener, hiver 1997, pp.47-49.

¹⁴⁷ STANISLAUS VON MOOS, *Castello Propositivo*, in *Matière d'Art, Architecture contemporaine en Suisse*, Centre Culturel Suisse (livre et exposition), Paris, Birkhäuser, 2001, p.170.

¹⁴⁸ ZEVI Bruno, citado por PORTAS Nuno, *Carlo Scarpa: um arquitecto moderno em Veneza*, in *Arquitectura*, Lisboa, nº59, Julho, 1957.

Relações conceptuais da construção. A solução construtiva, objecto de uma atenção meticulosa, torna-se uma nova forma de expressão conceptual. A utilização de materiais como o betão aparente e a atenção dedicada aos pontos de encontro com os materiais antigos revela uma aproximação, simultaneamente, de continuidade construtiva e ruptura visual que contribuem para a harmonia figurativa da forma arquitectónica global.

Contexto pré-existente. A atenção às características específicas da forma pré-existente constitui a base de trabalho na produção de uma nova arquitectura: “Scarpa precisa do ambiente pré-existente: precisa de um vínculo externo e anterior e aceita-o como condicionalismo fértil em sugestões para a sua invenção arquitectónica.”¹⁴⁹

Portugal e Suíça, dois cenários de intervenção

Abordam-se, finalmente, os contextos de intervenção territoriais dos arquitectos Eduardo Souto de Moura e Roger Diener, autores dos casos de estudo seleccionados. Consideram-se, portanto, alguns exemplos de intervenções em contextos históricos que possam sugerir a caracterização dos dois cenários de acção, Portugal e Suíça.

Portugal [1956-] Em Portugal, destacam-se alguns fenómenos históricos que constituem os principais condicionalismos da actual prática de arquitectura da segunda metade do século XX. Na verdade, o ritmo de evolução da cultura arquitectónica em Portugal é significativamente diferente do que se observa na restante Europa. Em primeiro lugar, as referências nacionalistas impostas pelo Estado Novo na arquitectura, entre 1933 até 1974, não permitiram mais do que uma ingénua afirmação moderna, fenómeno caracterizado na expressão *Português Suave*¹⁵⁰, de Nuno Portas. A verdadeira afirmação do Modernismo em Portugal permanecia inexistente no arranque da segunda metade do século XX. É, sobretudo, no período entre 1955 e 1965 que se concretizam alguns exemplos singulares de arquitectura moderna. Entre alguns planos de urbanização e outros edifícios de construção excepcional como, por exemplo, a Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, destacam-se sinais de uma actualização teórica da arquitectura portuguesa em relação ao panorama internacional. É a seguir à Revolução de 25 de Abril 1974 que se consolidam algumas referências autorais tanto a nível nacional como no panorama internacional. A emergência de novos nomes nos cenários da crítica internacional deve-se, em grande parte, à afirmação da Escola do Porto, movimento académico de onde se destacam três referências incontornáveis, numa sequência cronológica que se inicia nos anos quarenta: Carlos Ramos, Fernando Távora e Álvaro Siza¹⁵¹. O pensamento

¹⁴⁹ PORTAS Nuno, *Carlo Scarpa: um arquitecto moderno em Veneza*, in *Arquitectura*, in op. cit.

¹⁵⁰ Expressão utilizada para referir o compromisso entre a produção de arquitectura e o regime salazarista. Sobretudo na primeira metade do século, a maior parte da produção, não se podia identificar com as ideias do Modernismo devido à ostentação ornamental de símbolos do nacionalistas.

¹⁵¹ Álvaro Siza, Matosinhos 1933.

desenvolvido por este movimento invoca a necessidade de restabelecer raízes de uma cultura arquitectónica portuguesa. O regresso à *Casa Portuguesa*¹⁵² – tradição revivida – e a aproximação à realidade do *lugar* é um tema central desse desenvolvimento: “a integração no ambiente pré-existente, natural ou histórico, deixa de aparecer como um capricho, sentida criticamente no conjunto das solicitações de uma dada realidade.”¹⁵³ Assim, “cada situação, cada caso, comanda livremente e livremente se traduzem em formas espaciais.”¹⁵⁴ Desenvolve-se, assim, em algumas obras exemplares, emergentes na afirmação de uma nova cultura arquitectónica portuguesa, uma marca específica observada no território português, cuja divulgação teórica é feita, em grande parte, por Nuno Portas. O projecto para o pavilhão de ténis da Quinta da Conceição, de Fernando Távora, em Matosinhos, desenvolvido entre 1956 e 1958, é um caso exemplar da procura por associar a configuração formal ao lugar em que o novo objecto construído se insere.

O *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*¹⁵⁵, desenvolvido na década de cinquenta, e o programa *Serviço Ambulatório de Apoio Local* (SAAL), desenvolvido entre 1974 e 1976, contribuem para a afirmação de uma cultura arquitectónica peculiar. Por um lado, promove-se a aproximação da arquitectura às culturas locais e populares, num diálogo entre os arquitectos e os moradores – atitude inédita que se torna objecto de uma criteriosa atenção internacional. Por outro lado, a urgência da necessidade de construção de habitações, em Portugal, permitiu o desenvolvimento de uma postura prática, fundada em paradigmas simples de construção corrente. O recurso a alguns princípios modernos operativos tornou-se, por isso, uma realidade pertinente. É neste cenário que Souto de Moura inicia a sua experiência profissional, no gabinete de Álvaro Siza. Durante a sua colaboração, Souto de Moura contacta com os projectos para os conjuntos de habitação social da Quinta da Malagueira, em Évora, iniciado em 1977, e do Bairro da Bouça, no Porto, iniciado em 1974, entre outros, integrados no programa SAAL.

Ao caracterizar o início da sua prática, Souto de Moura justifica as suas origens ideológicas:

“Quando deixei a Escola e comecei a trabalhar como arquitecto, o debate ideológico era muito importante em Portugal, mais do que hoje em dia. (...) No cenário internacional da altura, as pessoas acenavam a bandeira pós-moderna que não me interessava de todo. Eu não estava interessado por várias razões, sobretudo, porque as condições em Portugal eram completamente diferentes. Ao mesmo tempo, em Portugal tínhamos que pôr mãos à obra; e as ferramentas operativas de acção estavam fora da discussão sobre o gosto. Tentámos encontrar formas certas, programas e sistemas construtivos, e desse

¹⁵² Reflexão sobre a arquitectura doméstica popular portuguesa desenvolvida por Raul Lino. Cf. LINO Raul in *A Casa Portuguesa*, Lisboa, Escola Tipográfica da Imprensa Nacional, 1929.

¹⁵³ PORTAS Nuno, *A Responsabilidade de uma Novíssima Geração no Movimento Moderno em Portugal*, 1959, in AAVV, *Teoria e Crítica de Arquitectura, Século XX*, Lisboa, Ordem dos Arquitectos e Caleidoscópio, 2010, p.423.

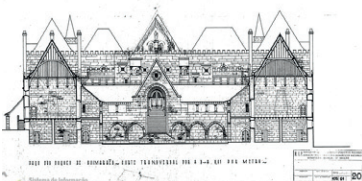
¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ Cf. *Arquitectura Popular em Portugal*, Lisboa, Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.

ponto de vista, a arquitectura Moderna, no seu sentido puro e simples ou heróico, fornecia-me a linguagem que podia resolver os problemas. Tinha princípios e instrumentos com os quais eu podia trabalhar: pilotis, estrutura independente, e pele, mas também era capaz de enfrentar qualquer tipo de programa com planta livre – resolver uma escola, uma casa, etc.”¹⁵⁶

A atenção desenvolvida em relação à cidade histórica em muitos casos de intervenção do programa SAAL e a persistência em desenvolver uma cultura do *lugar* na afirmação de uma postura moderna na arquitectura portuguesa, colocam a intervenção em contextos históricos no centro da discussão crítica. Neste sentido, surgem vários exemplos que demonstram grande heterogeneidade de relações com os objectos arquitectónicos pré-existentes. A *apropriação do conteúdo histórico* da obra pré-existente, na formulação de uma resposta a um problema de requalificação, torna-se o denominador comum das intervenções em Portugal e, por isso, principal critério de selecção de alguns casos singulares, construídos durante a segunda metade do século XX, até à actualidade.

1. Reconstrução do Paço dos Duques de Bragança, Rogério de Azevedo e Baltazar Castro. Este caso exemplar de restauro e reconstrução é objecto de uma importante discussão crítica. O projecto de reconstrução defende, assumidamente, uma postura histórica em contraposição à abordagem estilística. Neste sentido, apesar da falta de documentação histórica da forma pré-existente, os autores recorrem ao estudo comparativo de paços senhoriais franceses de onde tiram referências formais específicas para a reconstrução. Esta atitude levantou prolongadas discussões sobre a forma de *completar* o edifício histórico em estado de ruína, onde se contestava que “completar o que se não conhece, inventando, é atentar contra a arte, contra a verdade histórica”¹⁵⁷. A reconstituição formal do edifício histórico é uma abordagem que se apresenta no panorama português muitas vezes associada à influência revivalista do regime político do Estado Novo. Neste caso não se procura, no entanto, uma unidade de estilo ou uma imagem monumental típica. Apesar da atitude historicista, os temas históricos analisados estão directamente relacionados com a época da construção original do edifício pré-existente.



30 Rogério de Azevedo e Baltazar Castro, Reconstrução do Paço dos Duques de Bragança, Guimarães, 1937-1959

2. Adaptação do Mosteiro de Santa Marinha da Costa a Pousada, Fernando Távora. Destaca-se a capacidade de introduzir uma nova volumetria, assumidamente contemporânea, no complexo do antigo Mosteiro. Este exemplo, original em Portugal, torna-se reflexo de uma nova postura descoberta, a nível internacional, em autores como Carlo Scarpa: o equilíbrio entre a nova construção e a forma arquitectónica pré-existente, valorizando o conteúdo histórico da mesma através da sua interpretação. Desenvolve-se, assim, um processo de trabalho fundado na investigação histórica e arqueológica. O objecto pré-existente pode servir de matéria de



31 Fernando Távora, Adaptação do Mosteiro de Santa Marinha da Costa a Pousada, Fernando Távora, Guimarães, 1977

¹⁵⁶ MOURA Eduardo Souto de in El Croquis, 124, *Eduardo Souto de Moura: 1995-2005*, 2005, p.7.

¹⁵⁷ MARQUES DA SILVA in *Jornal de Notícias de Guimarães*, 6 de Maio de 1934 (disponível em linha - 15 de Julho de 2014: http://pduques.culturante.pt/pt-PT/Paco_Duques/pdhist/restauro/ContentDetail.aspx).

projecto. Restauro e a alteração são, assim, compatíveis na procura da leitura do edifício histórico e da sua evolução.

3. Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Alcino Soutinho. Esta intervenção segue a lógica de actuação de Távora. Desta vez, a investigação do conteúdo histórico do edifício leva Alcino Soutinho a reconfigurar os dois pátios, existentes na construção original, que teriam sido unidos num único espaço nas distintas intervenções sofridas. Esta recriação é feita através de um novo volume construído que separa os dois espaços.

4. Conversão do Convento de Nossa Senhora da Assunção em Pousada, José Paulo dos Santos. Neste caso, volta a construir-se uma nova volumetria que resulta da interpretação histórica do edifício. Por outro lado, a expansão da volumetria pré-existente proposta pela intervenção desenvolve-se num discurso de continuidade em relação à linguagem do edifício antigo.

5. Conversão do Convento de Santa Maria do Bouro em Pousada, Souto de Moura. Nesta intervenção desenvolve-se uma postura crítica em relação ao percurso histórico do edifício, compreendendo a ruína pré-existente como uma ruína *operativa*. A reconstrução de formas históricas não significa, portanto, a reconstituição integral do edifício pré-existente mas a apropriação pontual de qualidades intrínsecas à forma histórica. Por outro lado, as intervenções contemporâneas, necessárias à adaptação dos novos usos à forma pré-existente, são executadas de forma independente em relação aos sistemas estruturais e espaciais da forma arquitectónica histórica. A atitude de adaptação da intervenção às qualidades espaciais pré-existentes representa uma importante postura crítica contemporânea.

6. A Casa dos 24, Fernando Távora. O edifício construído sobre as ruínas da Antiga Casa da Câmara do Porto, não tem um propósito programático específico. É projectado segundo alusões específicas à imagem memorial do edifício que lhe antecedeu. A contextualização urbana torna-se, portanto, fundamental e resulta em medidas distintas onde se destacam a utilização do granito, pedra abundante nas construções envolventes e na própria Antiga Casa da Câmara, e a invocação memorial da volumetria antepassada.

7. Reconstrução da zona do Chiado, Álvaro Siza. Esta intervenção discreta de grande dimensão, parte do propósito de restituição da imagem urbana anterior ao incêndio do Chiado, de 1988, que provocou a destruição de vários edifícios. A reconstrução projectada por Álvaro Siza fundamenta-se num criterioso levantamento dos edifícios pombalinos pré-existentes. A intervenção não se trata, no entanto, de uma mera repetição de soluções construtivas mas do redesenho das mesmas, adaptando-as à construção contemporânea. Para além disso, a verdadeira atitude contemporânea traduz-se numa ruptura invisível com o plano pombalino. A abertura de alguns acessos públicos, como escadarias e ligações entre logradouros, resulta de uma investigação histórica e arqueológica e, ao mesmo tempo, de uma



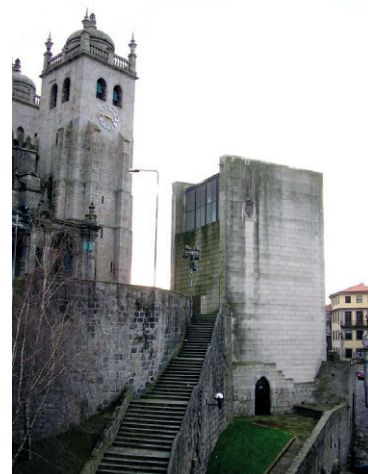
32 Alcino Soutinho, Museu Municipal Amadeo de Souza-Cardoso, Amarante, 1977-88



33 José Paulo dos Santos, Pousada de Nossa Senhora da Assunção, Arraiolos, 1995

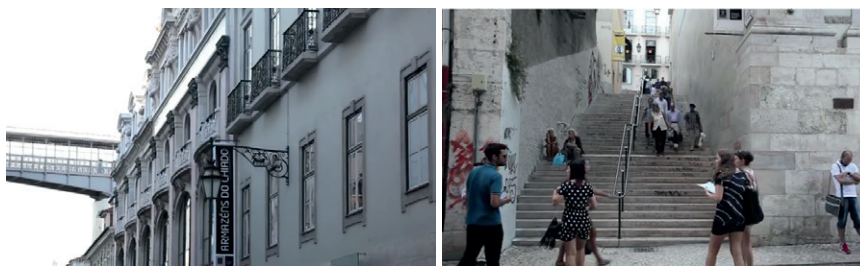


34 Souto de Moura Recuperação e Conversão do Convento de Santa Maria do Bouro em Pousada, Amares, 1989-97



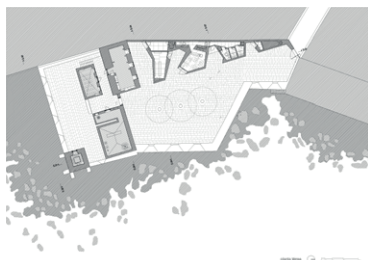
35 Fernando Távora, Casa dos 24, Porto, 2002

36 Álvaro Siza, Reconstrução da zona do Chiado, Lisboa, 1988-2004



interpretação inteligente da intervenção. Esta torna-se sinal de uma atitude exemplar, mais política que formal.

8. Farol de Santa Marta, Aires Mateus. Na transformação do lugar em espaço museológico desenvolve-se uma interpretação histórica em relação às construções pré-existentes. Neste sentido, a pontuação dos edifícios restaurados através da aplicação de azulejos na sua superfície exterior é um sinal alusivo à história da sua construção. A nova volumetria construída manifesta uma materialidade com um carácter mais abstracto, assumidamente contemporâneo.



37 Aires Mateus, Farol de Santa Marta, Cascais, 2003-2007

Importa abordar também algumas referências teóricas de fundo desenvolvidas no contexto suíço. O movimento da *Neue Sachlichkeit* [1959-] (Nova Objectividade)¹⁵⁸ que se desenvolve nos anos vinte, na Alemanha, Holanda e Suíça, representa uma importante influência na consolidação do Modernismo no panorama internacional mas também na caracterização de uma base teórica essencial à compreensão da arquitectura suíça do século XX. A postura racionalista despertada por esse movimento é revisitada posteriormente, na segunda metade do século, através do Neo-Racionalismo da Escola de Ticino, desenvolvido nos anos setenta. Na génese deste novo movimento, enquadra-se, também, a influência da *Tendenza* italiana. Neste enquadramento teórico, surgem alguns exemplos de alusão aos princípios do Modernismo como os projectos para a Casa Rotalinti (1959-1961), de Aurelio Galfetti, em Belinzona, ou para a Escola de Morbio Inferiore (1972-1977), de Mario Botta. Este segundo exemplo expõe referências a Louis Kahn e Le Corbusier. Outro exemplo do retorno às origens do Modernismo é o caso do Atelier 5 que reapropria a ideia do *béton brut* de Le Corbusier.

Por um lado, a influência de Aldo Rossi é fundamental no reconhecimento da Escola de Ticino, no cenário internacional. A aproximação pragmática ao tema da tipologia e a reflexão sobre a arquitectura analógica são duas referências de fundo da prática de arquitectura desenvolvida desde os anos setenta até à actualidade na Suíça. Por outro lado, a aproximação da arquitectura à sua responsabilidade social e às realidades do quotidiano

¹⁵⁸ O movimento da Nova Objectividade (em alemão, *Neue Sachlichkeit*) foi desenvolvido nos anos vinte. Nasceu, na Alemanha, como reacção ao Expressionismo, do início do século XX, e promovia o compromisso *prático* com o mundo, de forma a despertar uma nova consciência funcional, utilitária. A apropriação da ideia da *Existenzminimum* – habitação de subsistência –, publicada na Constituição de Weimar de 1919 como necessidade prioritária do período pós-guerra, é utilizada na atenção dada às condições mínimas de habitabilidade.

é outra importante referência da segunda metade do século XX. Esta poderá, eventualmente, ser entendida como a lição Venturiana no contexto suíço, onde se desenvolve uma nova apreciação pela ideia do *banal*. Essa aproximação pode traduzir-se em duas ideias concretas: a importância da relação harmoniosa do objecto arquitectónico com o contexto paisagístico em que se insere e a ligação com as formas tradicionais, arquétipos, apelando à percepção simbólica dos mesmos. Como exemplos da primeira ideia destacam-se, de novo, o projecto da Casa Rotalinti, de Aurelio Galfetti – que o próprio intitula de “objecto territorial” – e o projecto da Casa Diener (1990), de Luigi Snozzi, em Ronco, tanto pela relação que estabelece com a topografia do terreno como pela importância que atribui à percepção da paisagem por parte do utilizador através do seu enquadramento. Em relação à segunda ideia aponta-se o exemplo do projecto para a casa de um colecionador de arte (1985-1986), do escritório Herzog & De Meuron, em Therwill. Aqui, o arquétipo da casa suíça é apropriado no projecto contemporâneo cuja construção envolve também materiais e técnicas modernas. Em síntese, a contemporaneidade da obra de arquitectura concretiza-se na compatibilização entre as noções de *universal* e *local*, numa atitude crítica que inclui tanto os princípios racionalistas do Modernismo como a expressão cultural da obra de arquitectura.

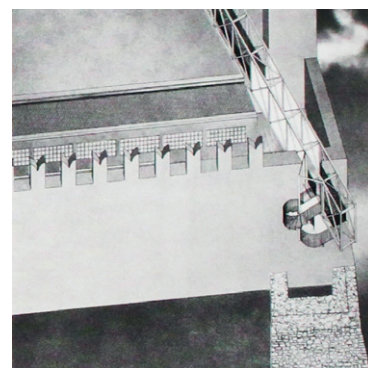
No campo da intervenção em contexto histórico, a memória e a identidade poderão fazer parte dos principais temas da discussão teórica, na Suíça, desde os anos setenta até à actualidade.¹⁵⁹ O recurso à analogia em relação à forma histórica é reflecte-se em vários exemplos de intervenção. Contudo, no contexto suíço, a integração de uma linguagem contemporânea em diálogo com a forma histórica parece ser o denominador comum das intervenções com maior atenção da crítica. A referência de Carlo Scarpa torna-se, portanto, fundamental na descoberta desta postura também entre os arquitectos suíços. A relação, simultânea, de *confronto e analogia entre novo e antigo* representa o principal denominador comum de alguns exemplos singulares que se seguem e, por isso, principal critério da sua selecção.

1. Museu Cívico no Castelo Montebello, Mario Campi, Franco Pessina e Niki Piazzoli. O projecto para a introdução de um museu na antiga estrutura do Castelo Montebello representa um passo simbólico na possibilidade de justaposição entre *novo* e *antigo*. A intervenção introduz um percurso museológico construído em estruturas metálicas sobrepostas às estruturas pré-existentes.

2. Projecto para Castelgrande, Bruno Reichlin e Fabio Reinhart. A postura desenvolvida pelos autores do projecto para Castelgrande, colaboradores de Aldo Rossi, procura compreender a *leitura* da substância autêntica do edifício antigo, demonstrada na sua forma original. Isso significa, por vezes, a demolição de acrescentos históricos, nomeadamente do século

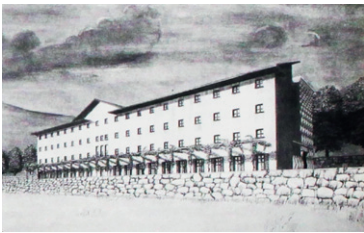


38 Mario Campi, Franco Pessina, Niki Piazzoli, Museu Cívico Montebello, Castelo Montebello, Bellinzona, Suíça, 1971-74

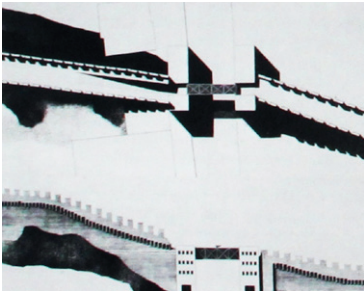


39 Bruno Reichlin e Fabio Reinhart, Projecto para Castelgrande, Bellinzona, Suíça, 1974

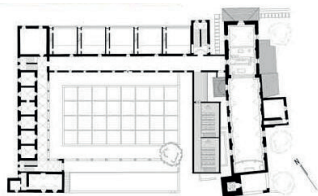
¹⁵⁹ Cf. STANISLAUS VON MOOS, *Castello Propositivo*, in op. cit., p.



40 Bruno Reichlin e Fabio Reinhart, Hotel Castello, Bellinzona, Suíça, 1988



41 Aldo Rossi, Portão das muralhas de Castelgrande, Bellinzona, Suíça, 1974



42 Luigi Snozzi, Escola Primária, Monte Carasso, Suíça, 1979a



43 Aurelio Galfetti, Restauro do Castelgrande, Bellinzona, Suíça, (1ª parte) 1981-1991, (2ª parte) 1992-2000

XIX, entendidos como superficiais. Por outro lado, o valor dos símbolos e da tipologia é introduzido no discurso da intervenção, segundo a influência de Rossi: “A *verdade histórica* do Castello é, acima de tudo, uma questão de tipologia, encontra-se mais nos símbolos do que nos objectos como tais.”¹⁶⁰ É dada maior atenção à compreensão simbólica dos vestígios históricos. No seguimento do discurso obsessivo sobre a questão tipológica, desenvolve-se a preocupação por clarificar a leitura da diferença entre as intervenções de distintas épocas de construção. Nesse sentido, a intervenção contemporânea deve, também, expressar o seu tempo de construção. A relação com o passado permanece na questão tipológica e nos símbolos e não, necessariamente, na ideia de continuidade formal. Este projecto torna-se, por isso, essencial para entender a introdução da influência de Carlo Scarpa na produção de arquitectura suíça – uma vez que *novo* e *antigo* são compreendidos como duas realidades independentes que dialogam entre si. O projecto para o Hotel Castello, desenvolvido posteriormente em 1988 pelos mesmos autores, numa área de intervenção próxima, também em Bellinzona, vem confirmar a influência de Rossi e a projecção dos significados simbólicos dos elementos arquitectónicos históricos na forma arquitectónica contemporânea. A referência do projecto de Aldo Rossi para o portão das muralhas de Castelgrande constitui, certamente, uma outra referência onde a analogia permanece na intervenção sobre o antigo através dos elementos simbólicos – neste caso, duas grandes torres ligadas por uma ponte metálica.¹⁶¹ Os três projectos anunciados contribuem para a formulação da ideia de “restauro propositivo”¹⁶² defendida por Aldo Rossi, em que o confronto antitético das construções – antigas e contemporâneas – é introduzido no discurso teórico.

3. Escola Primária em Monte Carasso, Luigi Snozzi. Neste projecto investiga-se a complementaridade entre a intervenção e o conjunto edificado pré-existente. A intervenção propõe a implantação de uma nova volumetria que expressa uma leitura do lugar, completando a volumetria pré-existente e clarificando a geometria dos novos espaços.

4. Restauro do Castelgrande de Bellinzona, Aurelio Galfetti. O projecto de *restauro* é encarado como um trabalho de *transformação*, assumindo os confrontos inevitáveis entre a construção antiga e a contemporânea. Exploram-se as comparações entre a intervenção e a forma arquitectónica pré-existente. Esta última é considerada como o resultado de sucessivas intervenções, de diferentes origens históricas. A sobreposição de camadas de várias idades é compreendida como fenómeno responsável pela verdadeira beleza do lugar onde se intervém. A intervenção integra-se, então, nessa sequência de acontecimentos segundo uma postura silenciosa que não expõe conflitos formais mas também não deixa de manifestar a sua idade.

¹⁶⁰ REICHLIN Bruno, REINHART Fabio, *Progetto di restauro di Castelgrande*, in Casabella, 430, 1977, p.52, citado por STANISLAUS VON MOOS in op. cit., p.168.

¹⁶¹ Cf. STANISLAUS VON MOOS, *Castello Propositivo*, in op. cit., pp.162-177.

¹⁶² ROSSI Aldo, *Progetto di collegamento delle mura al Portone: Progetto architettonico: Aldo Rossi, Bruno Reichlin, Fabio Reinhart*, Casabella, 430, 1977, p.56, citado por STANISLAUS VON MOOS in op. cit., p.169.

Está entre essas duas disposições, procurando o equilíbrio entre os objectos históricos e a arquitectura contemporânea. O vasto projecto de intervenção na área do Castelgrande de Bellinzona é um importante exemplo prático de descoberta da perspectiva contemporânea de diálogo em relação aos contextos históricos.

5. Piazza del Sole, Livio Vacchini. Num contexto urbano caracterizado pela imagem dos edifícios históricos e do Castelgrande, a Piazza del Sole é desenhada com elementos que se destacam pela sua configuração abstracta. A praça é marcada por quatro peças construídas em betão armado que marcam os acessos ao parque de estacionamento subterrâneo. Estes elementos delimitam um vazio na malha urbana em complementaridade com a grande massa fortificada do Castelgrande. Essa relação é enfatizada pela iluminação noturna – a praça é iluminada com uma luz azulada em contraponto à luz amarela que ilumina os três castelos de Bellinzona.

6. Yellow House, Valerio Olgiati. Esta intervenção sobre um edifício antigo, propõe a exposição da *irregularidade* das paredes em pedra natural, e, ao mesmo tempo, a *regularização* geométrica dos espaços, baseada na reconversão do edifício residencial em espaço de exposição. A intervenção torna-se, através do processo de abstracção, um instrumento de congelamento no tempo.

7. Casa Roduit, Savioz Fabrizzi. Este projecto contemporâneo desenvolve um processo de transformação de uma habitação rural, mantendo-se fiel à sua volumetria original e introduzindo uma nova materialidade nas zonas de preenchimento das antigas ruínas. O betão aparente traduz a continuação da construção antiga, mineral, na tecnologia contemporânea de construção. A integração da casa na paisagem rochosa mantém-se, agora, com uma nova composição material.

8. Extensão do Museu Histórico, MLZD. A extensão do Museu Histórico de Berna reconhece um prolongamento lógico da disposição volumétrica pré-existente – formando um novo pátio público e permitindo novos acessos ao complexo. Por outro lado, o novo volume vertical resulta de uma abstracção formal a partir de relações de diálogo com o seu contexto histórico.

9. Renovação e Extensão do Stadtmuseum, MLZD. A volumetria do edifício moderno, enquadrada no espaço entre dois edifícios medievais, resulta da configuração de um envelope perfurado. Este é construído com uma materialidade assumidamente nova embora revele uma abordagem análoga às formas típicas dos edifícios medievais vizinhos.



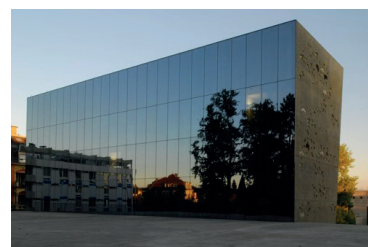
44 Livio Vacchini, Piazza del Sole, Bellinzona, Suíça, 1996-99



45 Valerio Olgiati, Yellow House, Flims, 1996-1999

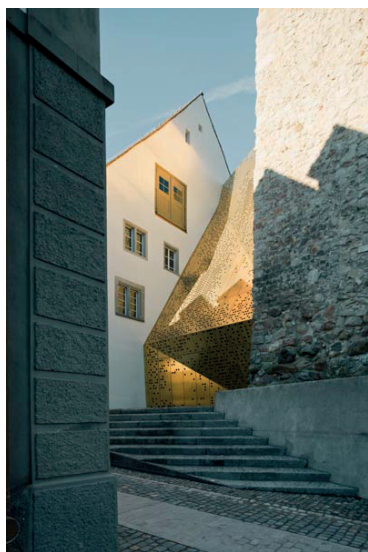


46 Savioz Fabrizzi, Casa Roduit, Chamoson, Suíça, 2003-05



47 MLZD, Extensão do Museu Histórico, Berna, 2001-2009

Territórios comuns Ao considerar os dois contextos territoriais, torna-se possível identificar, em conclusão, algumas relações peculiares entre eles:



48 MLZD, Renovação e Extensão do Stadtmuseum, Rapperswil-Jona, 2007-2011

Necessária aproximação aos paradigmas do Modernismo. Em primeiro lugar, destaca-se o fenómeno de reapropriação dos princípios originais do Modernismo, durante a segunda metade do século XX, como mecanismo de adopção de uma postura pragmática face a alguns condicionalismos sociais e culturais. Por um lado, em Portugal, a urgência de construção e a necessidade de afirmar uma cultura arquitectónica moderna, própria do contexto nacional, estão na raiz desse fenómeno de aproximação ao Modernismo. Por outro lado, na Suíça, o mesmo fenómeno deve-se, sobretudo, às relações geográficas e culturais com a origem do movimento da Nova Objectividade e com o Racionalismo Italiano desenvolvido no período antecedente à Segunda Guerra Mundial e, posteriormente, na segunda metade do século, sob a alçada de Aldo Rossi.

Carlo Scarpa. Em segundo lugar, a referencia de Carlo Scarpa é essencial nos dois cenários de intervenção em contextos históricos. A importância da *legibilidade* das intervenções de distintas épocas e da capacidade de dialogar com a forma arquitectónica histórica são dois princípios fundamentais tanto para o caso português como para o suíço. Os projectos de adaptação do Mosteiro de Santa Marinha da Costa a Pousada, de Fernando Távora, e do Castelo Montebello, de Mario Campi, Franco Pessina e Niki Piazzoli, representam duas obras de importante atenção da crítica, pioneiras na aproximação a essa postura de diálogo entre *novo* e *antigo*. No caso suíço, a relação com a prática e pensamento de Carlo Scarpa era, naturalmente, mais próxima.¹⁶³

Relações com o conteúdo histórico. Em terceiro lugar, distinguem-se duas posturas na relação com o conteúdo histórico do edifício antigo. Através dos exemplos analisados, poderia falar-se de duas atitudes críticas em relação à obra pré-existente. Dos exemplos portugueses, destaca-se a relação *formal* e *material* com o objecto histórico, na procura de encontrar uma integração visual e contextual no lugar histórico. Dos exemplos suíços, permanece a referência *simbólica* do objecto histórico no centro da atenção das intervenções. Esta alusão ao símbolo histórico está, genuinamente, ligada à referência da arquitectura analógica de Aldo Rossi.

Compreensão do conteúdo histórico. Finalmente, aponta-se o distanciamento dos dois casos em relação a qualquer tipo de postura de repetição de elementos arquitectónicos históricos. Observa-se, na maior parte dos casos de estudo, uma importante inquietação teórica: por um lado, o desenvolvimento de uma atitude crítica face ao objecto histórico – que inclui a compreensão do seu *conteúdo* histórico e não apenas da sua configuração

¹⁶³ A título de exemplo da proximidade do arquitecto Carlo Scarpa e da consideração atribuída ao mestre italiano, por parte dos responsáveis suíços da gestão do património arquitectónico, serve a encomenda que lhe fizeram de um relatório de avaliação sobre o projecto de Bruno Reichlin e Fabio Reinhart para Castelgrande. Cf. STANISLAUS VON MOOS, *Castello Propositivo*, op. cit., pp.162-177.

formal – e, por outro lado, a exploração da subtileza e sensibilidade de relações estabelecidas entre os acrescentos contemporâneos e as formas pré-existentes. Esta segunda preocupação pode traduzir-se, muitas vezes, em relações nem sempre óbvias ou visíveis com o objecto histórico. A intervenção pode dissimular-se no contexto histórico sem exaltar a sua leitura contemporânea...

século XIX

École des Beaux-Arts

TEORIA E PRÁTICA DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

TEORIA E PRÁTICA DE ARQUITECTURA

1865 Camillo Boito, Porta Ticinese, Milão

49



século XIX

Valores e significados culturais do contexto histórico

Valores e significados culturais do contexto histórico

Contexto de crise e reutilização de edifícios: *function follows 'form'*

Antonio Sant'Elia, *Manifesto dell'Architettura Futurista* 1914

Theo van Doesburg, *De Stijl* 1917

1910

1919-1933

1920

Saatliches-Bauhaus, Walter Gropius, Weimar 1919

Neue Sachlichkeit (Nova Objectividade) anos 1920

Le Corbusier, *Amédée Ozenfant, L'Esprit Nouveau* 1920

Le Corbusier, *Vers une Architecture* 1923

Fundação dos CIAM (1928-1959) 1928

Carlsund, Doesburg, Hélfion, Wanz, Tutundjian, *Art Concret* 1929

Le Corbusier, Villa Savoye 1931

Modern Architecture: International Exhibition, Nova Iorque 1932

Carta de Atenas (CIAM IV) 1933

52b



1930

1931 Carta de Atenas para o Restauro de Monumentos Históricos

1913-37 G. Asplund, Extensão do edifício do Tribunal, Gotemburgo

50



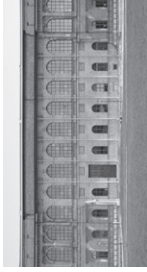
1940

J. L. Sert, F. Léger, S. Giedion, *Nove Pontos Sobre Monumentalidade* 1943

H. Döllgast, Alte Pinakothek Munique, L. von Klenze, 1836

Le Corbusier, *L'Espace Indicible* 1946

51



1950



Le Corbusier, *Chapelle Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp* 1955
Roland Barthes, *Mythologies* 1957
Ernesto Nathan Rogers, *Crise ou Continuidade?* 1957

C. Scarpa, *Castelvecchio* 1957-67



Carta de Veneza, *Carta Internacional para a Conservação e Restauro dos Monumentos e Locais* 1964



1969-1980

1969- Restauro do centro histórico de Bolonha

Resoluções do Simpósio sobre a Introdução da Arquitectura Contemporânea em Grupos Antigos de Edifícios

- 1972 The Architectural Review, *New Uses for Old Buildings*
- 1974 Architectural Record, *Conservation in the context of change*
- 1975 Ano Europeu do Património Arquitectónico
- 1975 *European Charter of the Architectural Heritage*
- 1975 Sherban Cantacuzino, *New Uses for Old Buildings*
- 1976 Lotus International 13, *Rinnovo urbano / Urban Renewal*
- 1979 Carta de Burra
- 1980 Sherban Cantacuzino, *Saving Old Buildings*

Lotus International 46,

1985 *Interpretazione del passato / Interpretation of the Past*

1986 Jukka Jokilehto, *A History of Architectural Conservation*

1987 *Charter for the Conservation of Historic Towns and Urban Areas*

1992 Françoise Choay, *L'Allégorie du Patrimoine*

2000 Carta de Cracóvia

Carlo Scarpa:
um novo diálogo
com o antigo

Aldo Rossi e
Robert Venturi:
analogia e
comunicação
na arquitectura

Portugal e Suíça,
dois cenários de
intervenção
século XXI

ESTRUTURA DE MATERIAS

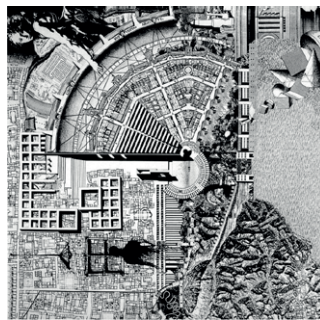
Contexto teórico Introdução à intervenção contemporânea em contextos histórico

Intervenções
contemporâneas em
contexto histórico
século XXI

TEORIA E PRÁTICA DE
CONSERVAÇÃO E RESTAURO

TEORIA E PRÁTICA
DE ARQUITECTURA

Umberto Eco, *La struttura assente: introduzione alla ricerca semiologica* 1968
R. Venturi, D. Scott-Brown, S. Izenour,
Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form 1972
Aldo Rossi, *Città Analoga* 1976
Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* 1977
Christopher Alexander, *A Pattern Language* 1977
Aldo Rossi, *Composizione analoga* 1981
Jürgen Habermas, *The theory of communicative action* 1981



século XIX

Valores e significados
culturais do contexto
histórico

Valores e significados
culturais do contexto
histórico

Contexto de crise e
reutilização de edifícios:
function follows 'form'

século XIX

École des
Beaux-Arts

TEORIA E PRÁTICA DE
CONSERVAÇÃO E RESTAURO

TEORIA E PRÁTICA
DE ARQUITECTURA

1910

1919-1933

1920

1930

1940

1950

Carlo Scarpa:
um novo diálogo
com o antigo

Aldo Rossi e
Robert Venturi:
analogia e
comunicação
na arquitectura

Portugal e Suíça,
dois cenários de
intervenção
século XXI

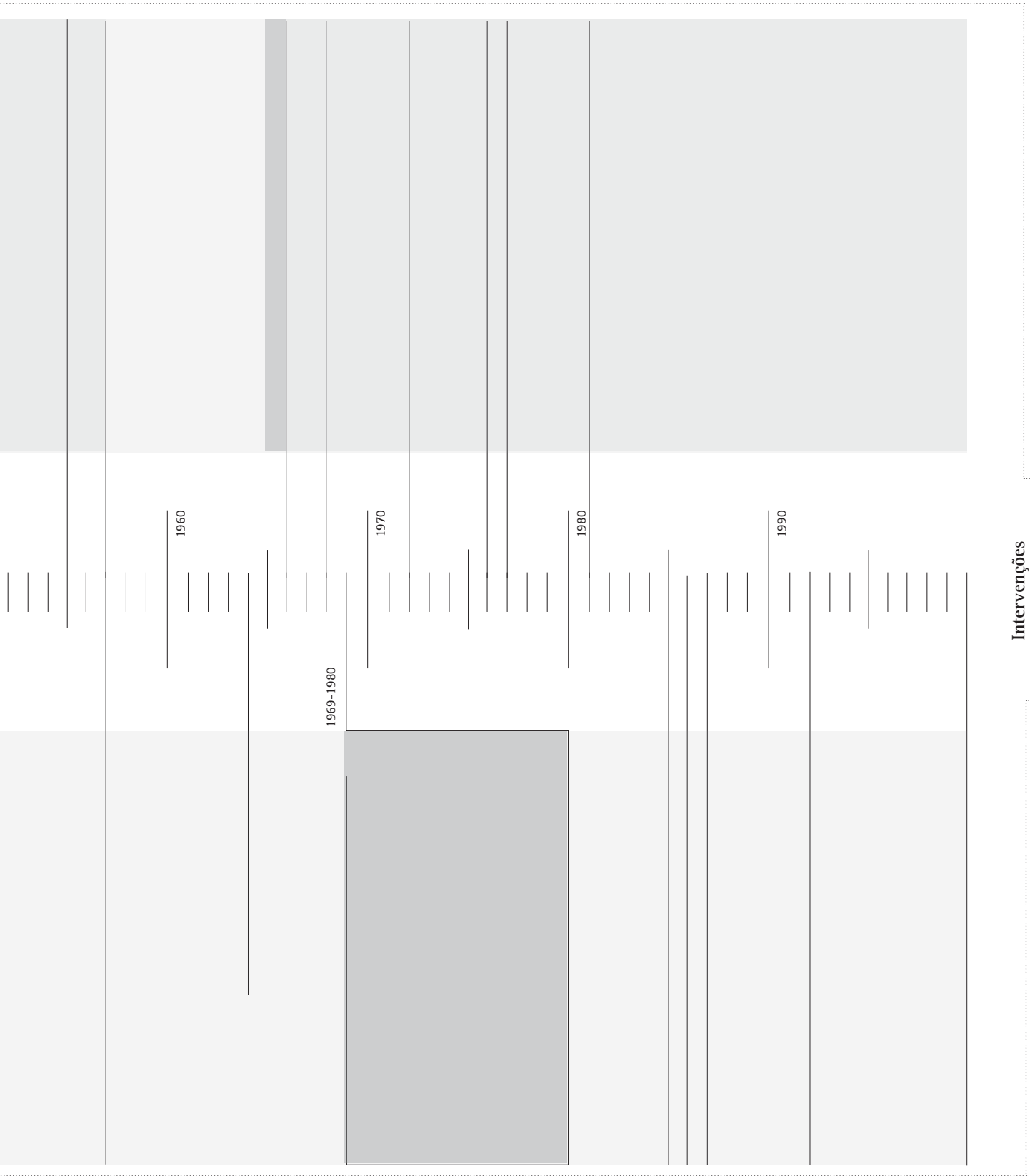
Contexto teórico Introdução à intervenção contemporânea em contextos histórico

ESTRUTURA DE MATÉRIAS

TEORIA E PRÁTICA DE
CONSERVAÇÃO E RESTAURO

Intervenções
contemporâneas em
contexto histórico
século XXI

TEORIA E PRÁTICA
DE ARQUITECTURA



2. Eduardo Souto de Moura, Reconversão do Convento das Bernardas em Tavira, 2006-2012

2.1 Abstracção e apropriação do *antigo* na obra e pensamento de Eduardo Souto de Moura

“A ambição à obra anónima”¹⁶⁴ é a expressão utilizada para intitular uma entrevista com Eduardo Souto de Moura¹⁶⁵, onde se discute o posicionamento da sua obra no contexto teórico e histórico contemporâneo. Esta será, certamente, uma disposição permanente que sustenta a sua constante inquietação perante a arquitectura e a exaustiva atitude crítica sobre a sua própria obra.

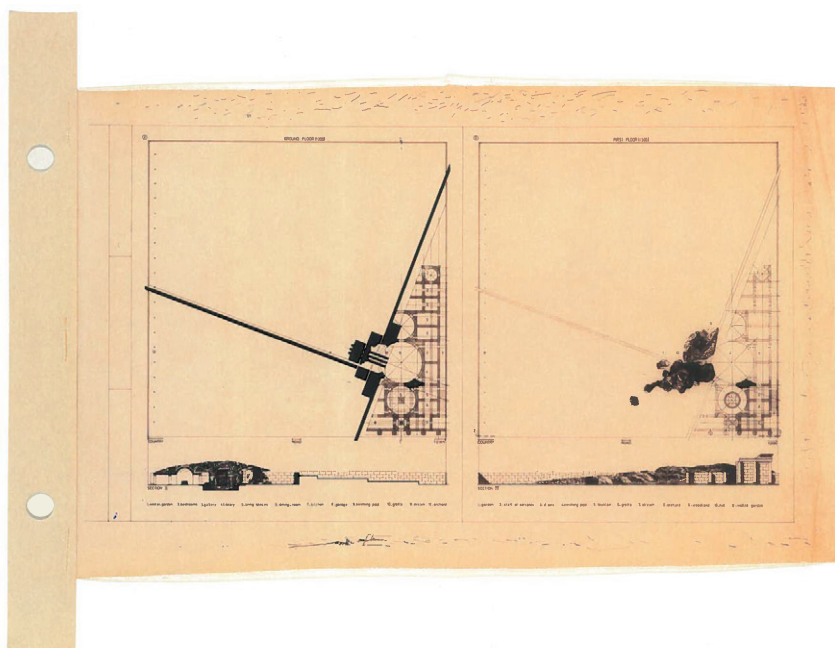
Clássico e Moderno ligados pela paisagem industrial

Souto de Moura desenvolve, desde cedo, um distanciamento crítico em relação ao contexto internacional pós-modernista. A sua profunda reflexão teórica, desenvolvida durante os anos setenta e oitenta – período em que completou o curso superior de Arquitectura, trabalhou com Álvaro Siza e lançou o seu próprio gabinete – serviu-lhe de base para ultrapassar uma eventual “crise” pós-moderna. A nível regional, também não se conforma com a tentativa de encadeamento da sua arquitectura numa suposta ordem natural de acontecimentos da Escola do Porto – apreciação relacionada com a sua formação académica e com o próximo contacto com Fernando Távora e Álvaro Siza, seu mestre. Longe de qualquer espécie de disposição

Raízes teóricas

¹⁶⁴ MOURA Eduardo Souto de, *A ambição à obra anónima*, entrevista de Paulo Pais, in *Eduardo Souto Moura*, Lisboa, Blau, 1994, pp.27-32.

¹⁶⁵ Eduardo Souto de Moura nasceu no Porto, em 25 de Julho de 1952. Formou-se em Arquitectura na Escola Superior de Belas Artes do Porto, diplomado em 1980. Estabeleceu o seu próprio escritório em 1980.



57 Souto de Moura, *A House for Karl Friedrich Schinkel, 1979*

“[No projecto da Casa Schinkel] Apeteceu-me fazer um contraponto entre uma linguagem clássica e uma paisagem industrial, que no fundo não são tão diferentes como parecem.”

idealista, procura, desde cedo, uma arquitectura coerente com as condições reais e práticas que enquadram as suas obras. Num contexto português de construção emergente, Souto de Moura encontra, nos princípios fundacionais do pensamento do Modernismo, uma base de trabalho que lhe permite resolver problemas específicos da construção. Esta vontade de responder de forma operativa e eficiente a problemas emergentes da construção é, também, uma forma de se afastar da vertente do contexto pós-moderno marcada por revisões historicistas, emergentes no panorama internacional.¹⁶⁶ Comentando um dos seus primeiros projectos, revela o seu afastamento em relação a essa conjuntura: “pensei que seria ridículo utilizar a história de uma forma mecânica e que o meu percurso seria mais abstracto.”¹⁶⁷

Ao procurar as raízes do pensamento moderno, Souto de Moura recorre a Schinkel¹⁶⁸ – “uma das chaves do Movimento Moderno”¹⁶⁹ – como referência metafísica que lhe permite compreender “o Movimento Moderno como uma continuidade do Classicismo”¹⁷⁰. Dentro desta ordem natural do pensamento teórico, Souto de Moura procura, na investigação do projecto de arquitectura, uma validade prática das respostas e soluções construtivas. Isto é, os *modelos* que desenvolve adquirem mais importância pela sua pertinência funcional do que pela simples investigação formal que implicam. Procura, no fundo, “um discurso de continuidade [histórica] com meios técnicos e

MOURA Eduardo Souto de in *Eduardo Souto de Moura*, Lisboa, Blau, 1994, p.29.

¹⁶⁶ Cf. GRANDE Nuno, *A conversation with Eduardo Souto de Moura*, in *El Croquis*, 146, *Eduardo Souto de Moura: 2005-2009*, 2009, pp.25-29.

¹⁶⁷ MOURA Eduardo Souto de in *El Croquis*, 146, *Eduardo Souto de Moura: 2005-2009*, 2009, p.21.

Nota: Souto de Moura refere-se à concepção do projecto para o Mercado Municipal de Braga. Em relação a este propósito de abstracção, Souto de Moura refere: “Face a frontões de cartão, *less is more*, foi verdadeiramente uma lufada de ar fresco. Assim como o Movimento Moderno, o Neoplasticismo, a construção industrial como futuro, a permanência do clássico ainda que com materiais modernos.” MOURA Eduardo Souto de, *Discurso de agradecimento por ocasião da atribuição da medalha de L'Academie d'Architecture de France*, Paris, Junho de 2010 in *Eduardo Souto de Moura, Atlas de parede, Imagens de método*, Porto, Dafne Editora, 2011, pp.142-143.

¹⁶⁸ Karl Friedrich Schinkel, *Neuruppin 1781 - Berlin 1841*.

¹⁶⁹ MOURA Eduardo Souto de in *Eduardo Souto de Moura*, Lisboa, Blau, 1994, p.28.

¹⁷⁰ *Ibidem*.

intenções diferentes, mas com um campo comum: as proporções, a relação da estrutura com a forma, a linguagem depurada.”¹⁷¹ Por trás do aprimoramento da forma, descobre-se um longo processo de abstracção. Esta natural ordem de acontecimentos identifica-se com o pensamento clássico. O projecto para o concurso da casa Karl Friedrich Schinkel ilustra a relação de continuidade entre o Classicismo – resgatado por Schinkel – e o Modernismo, definida através da tecnologia industrial.¹⁷² A paisagem industrial da refinaria de Leça da Palmeira, onde se insere a casa, identifica uma noção de fundo para o autor: a transição entre clássico e moderno como fundamento teórico do posicionamento histórico do autor. Ela torna-se, assim, tema de referência para Souto de Moura. É recorrente no seu processo de trabalho. Chega a tornar-se imagem de fundo dos seus projectos, como mero elemento de referência intelectual. Esta obsessão encontra influências específicas nos trabalhos de artistas como Giorgio de Chirico e Mario Sironi.

A realização do invisível

A noção de autoria nas obras de Souto de Moura invoca um problema de complexidade que advém da identificação da forma arquitectónica com referências concretas pré-existentes. Ao considerar a imaginação como uma realidade perigosa, o *autor* aponta a necessidade de controlá-la, reduzindo a forma através de instrumentos precisos – elementos arquitectónicos específicos, organizados segundo o adequado estudo das suas proporções.¹⁷³ O seu reconhecido estudo contínuo de Mies van der Rohe¹⁷⁴ – e, especialmente, da sua lógica de abstracção formal, na concretização construtiva – é a natural consequência desta disposição: “adoptei como meu mentor para construir uma linguagem o Mies van der Rohe, um pouco como oposição a esse pós-modernismo, era preciso construir um país e não era a forma que me interessava mas, como o Mies dizia, era a construção da forma.”¹⁷⁵

Na base da concepção do projecto de arquitectura, Souto de Moura insere uma série de condicionalismos reais, próprios de cada caso, que tomam maior importância em relação à expressão formal do desenho de arquitectura. As circunstâncias do *lugar*¹⁷⁶ tornam-se, portanto, fundamento do desenho e podem assumir consequências distintas. No caso do projecto



58 Eduardo Souto de Moura, Projecto do novo edifício da Fundação Serralves, 2008

Abstracção



59 Giorgio de Chirico, *Interno metafisico con grande officina*, 1916

Imagem utilizada como referência analógica no projecto para o edifício da Fundação Serralves: “Eu achei a analogia com o De Chirico engraçada. Só faltava o comboio. O único propósito dessa referência é declarar ‘isto é um edifício meta-físico ou, pelo menos tem qualquer coisa a ver com esse tipo de arquitectura.”

MOURA Eduardo Souto de in El Croquis, 146, *Eduardo Souto de Moura: 2005-2009*, 2009, p.21.

¹⁷¹ *Ibidem*.

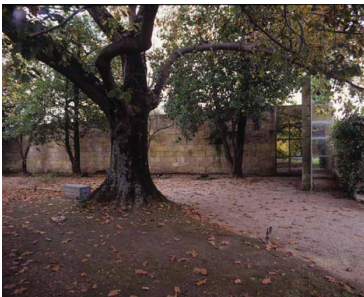
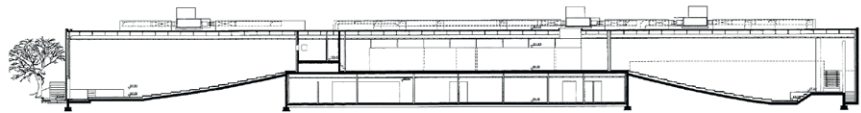
¹⁷² Schinkel é frequentemente referenciado por Souto de Moura como um admirador dos materiais industriais, nomeadamente, o ferro. A sua pertinência para Souto de Moura deve-se, sobretudo, à capacidade de apropriação da técnica moderna de construção na concepção de estruturas clássicas. Este processo de adaptação é apontado como uma continuação natural do classicismo, do ponto de vista histórico.

¹⁷³ Cf. MOURA Eduardo Souto de in *5 questions essentielles sur l'Architecture, Interview Souto de Moura with Alain DOUANGMANIVANH*, 2012 (disponível em linha – 2 de Junho de 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=cC8tZL3GHcM>).

¹⁷⁴ Ludwig Mies van der Rohe, Aachen 1886 – Chicago 1969.

¹⁷⁵ MOURA Eduardo Souto de in *Kenneth Frampton Endowed Lecture: Eduardo Souto de Moura*, New York, Columbia University – GSAPP, 2012 (disponível em linha – 2 de Junho de 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=6WVMzVn5Sb8>).

¹⁷⁶ Considera-se, aqui, *lugar* como um conceito mais alargado que invoca, também, as circunstâncias sociais, económicas e urbanas, para além do aspecto geográfico do sítio para onde se concebe o projecto de arquitectura.



60 Souto de Moura, Casa das Artes, Centro Cultural S.E.C., 1981-89

“O problema do desenho não existe; existe o problema do redesenho. Desenhar deve ser um fenómeno de inteligência, e desenhar do zero é um fenómeno de estupidez, porque é perder um legado de informação disponível. Portanto, se o desenho é um fenómeno de inteligência, tem de perceber o fenómeno em que se vai inserir. Em relação ao sítio onde o Centro Cultural se iria inserir, parecia-me uma situação relativamente equilibrada, onde não era necessário uma grande aposta ou intervenção de um personagem para ali fundar uma linguagem.

Havia um conjunto muito equilibrado, entre a Arquitectura de uma casa, entre essa casa e o jardim; a casa é do Marques da Silva e o jardim é lindíssimo. Entre eles não havia um factor de desequilíbrio que necessitasse de uma intervenção acutilante para repor uma determinada ordem. Mas pareceu-me o contrário entre o lote e o bordo da cidade. Fiz a solução mais sóbria possível, para que o desenho reforçasse esse equilíbrio existente, e para isso tive de omitir muita coisa. Fiz o maior esforço possível para intervir ao mínimo; o processo foi omitir para não desequilibrar o que já estava bem. (...) Ali as condicionantes eram de tal maneira fortes que o edifício ficou naturalmente desenhado por ele próprio; houve um conjunto de limitações: o jardim, a cidade, os costumes, as alturas. Depois foi trabalhá-lo com materiais em que o espaço, dentro daquelas limitações abstractas, pudesse ter um conjunto de valores diferentes; até porque um dos objetivos não foi fazer uma solução unitária, mas foi usar essas limitações para criar situações diferentes, daí usar materiais diversos, pertencendo a famílias diferentes: nacionais, estrangeiros, bem acabados, mal acabados, do norte, do sul, com texturas diferentes.”

MOURA Eduardo Souto de in *Eduardo Souto Moura*, Lisboa, Blau, 1994, p.30.

para a Casa das Artes, Centro Cultural S. E. C., as “limitações abstractas”¹⁷⁷ pré-existentes como os constrangimentos do programa e as condições de implantação – “o jardim, a cidade, os costumes, as alturas”¹⁷⁸ – assumem um papel fundamental na configuração da forma arquitectónica. Mais do que um exercício formal, o desenho passa a ser uma gestão da situação pré-existente: “O problema do desenho não existe; existe o problema do redesenho. Desenhar deve ser um fenómeno de inteligência, e desenhar do zero é um fenómeno de estupidez, porque é perder um legado de informação disponível. Portanto, se o desenho é um fenómeno de inteligência, tem de perceber o fenómeno em que se vai inserir.”¹⁷⁹ No caso do projecto para o Hotel em Salzburgo, é a necessidade de diluição da escala do novo edifício no contexto dos edificios históricos envolventes que reclama a introdução de uma camada superficial de *brise-soleils*. Estas duas obras servem de exemplo do ponto de partida do percurso de Souto de Moura: “Aquele minha obsessão sobre a procura da regra, a procura da ordem, a procura do racional, é um pressuposto teórico para poder trabalhar”¹⁸⁰.

Perseguido a ideia de abstracção *formal*, Souto de Moura aponta a concretização construtiva do projecto de arquitectura como uma parte importante do seu processo de trabalho. A solução construtiva é elemento determinante e culminante do processo de omissão formal. A ideia universal de *desmaterialização* do espaço, fundada na referência do mestre alemão, é confrontada com a influência do tipo de construção mediterrânea pela apropriação de materiais regionais.¹⁸¹ Se por um lado, Souto de Moura rejeita a categorização *regionalista*¹⁸², por outro, não deixa de demonstrar um equilíbrio entre o posicionamento teórico universal e regional: “o seu emblema [de Mies] de transparência e planta livre foi entrelaçado com a tectónica vernacular da construção, simultaneamente rigorosa e táctil.”¹⁸³ Também neste sentido se distingue a *naturalidade*¹⁸⁴ da sua arquitectura e

¹⁷⁷ MOURA Eduardo Souto de, in *Eduardo Souto Moura*, Lisboa, Blau, 1994, p.30.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ibidem*.

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ Cf. FRAMPTON Kenneth in *Kenneth Frampton Endowed Lecture: Eduardo Souto de Moura*, New York, Columbia University – GSAPP, 2012 (disponível em linha – 2 de Junho de 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=6WVMzVn5Sb8>).

¹⁸² Souto de Moura rejeita a ideia de “regionalismo crítico”, inicialmente apontada por Kenneth Frampton, e entendida, posteriormente, como posicionamento teórico restrito a uma região, sem abrangência internacional. Por outro lado, aceita a ideia de regionalismo entendida como “a visualização da actividade própria de uma região, que não está isolada, que tem abrangências em relação a outras situações internacionais.” MOURA Eduardo Souto de in *Eduardo Souto Moura*, Lisboa, Blau, 1994, pp.27-28.

¹⁸³ SEIXAS LOPES Diogo, *Amarcord. Analogia e Arquitectura*, in *Eduardo Souto de Moura, Atlas de parede, Imagens de método*, Porto, Dafne Editora, 2011, p.137.

¹⁸⁴ Termo utilizado por Luis Rojo para o título de uma conversa com Eduardo Souto de Moura – “A Naturalidade das Coisas”. MOURA Eduardo Souto de in *El Croquis*, 124, *Eduardo Souto de Moura: 1995-2005*, 2005, p.13.

consequente capacidade de ocultação por trás de um contexto regional.

A propositada “simplificação dos requisitos iniciais – programa, contexto, cliente – em regras elementares definidas como preâmbulo e, portanto, inalteráveis, determina os limites”¹⁸⁵ de uma eventual expressão linguística. Esta relação de dependência entre a forma arquitectónica e as contingências inalteráveis da sua circunstância não procura, no entanto, uma postura fundamentalista e simplista dos problemas da arquitectura. Ela apenas enquadra um campo de investigação, específico de cada caso, onde o arquitecto toma a iniciativa de recorrer a um universo de referências originárias de todo o tipo de experiências pessoais. Estas referências servem de mecanismo de omissão autoral através de alusões a *criações* de outros, através do recurso à analogia.

Reapropriação do real

O reconhecimento do pensamento de Aldo Rossi e respectivas contribuições teóricas no contexto pós-moderno representa uma espécie de abrigo metafísico no percurso de Souto de Moura. Ele inclui dois pressupostos fundamentais para o seu processo de trabalho: a incapacidade de invenção morfológica e tipológica¹⁸⁶ e a autonomia teórica da disciplina de arquitectura.¹⁸⁷ A *analogia* é, portanto, o mecanismo essencial do raciocínio abstracto da arquitectura: “a arquitectura não se inventa, apenas se muda”¹⁸⁸. O processo de colagem de ideias e figuras analógicas conquista uma grande liberdade da disciplina de projecto de arquitectura. Esta é, no entanto, controlada por Souto de Moura de uma forma pragmática e intencional.¹⁸⁹

A anunciada autonomia da disciplina de arquitectura concretiza-se na apropriação de formas que aparecem ligadas a objectos de referência do imaginário pessoal:

“a ideia de que se possa utilizar uma cafeteira para construir um edificio por ser uma forma independente e abstracta, é eloquente. Esse é o Rossi que me marcou, que me transmitiu uma visão fundamental da arquitectura. Fez-me perceber que posso viajar e ver a cidade, tirar fotografias num Domingo, e que posso usar essas imagens posteriormente para fazer outras coisas, introduzindo-as noutra contexto, trazendo-as para outro lado tal como são. Ou comprar um livro sobre qualquer coisa, com imagens que não têm nada a ver com arquitectura, mas que são, da mesma maneira, úteis para propósitos formais.”¹⁹⁰

¹⁸⁵ CLEMENT Marie in *Temi di progetti*, Milano, Skira, Mendrisio, Università della Svizzera italiana, 1999, p.77.

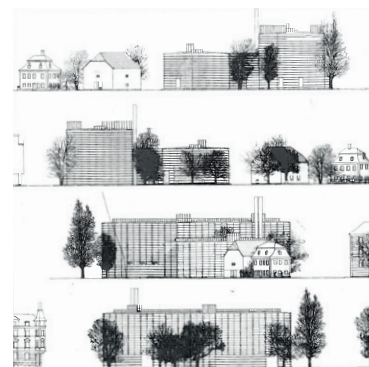
¹⁸⁶ Cf. MOURA Eduardo Souto de in *5 questions essentielles sur l'Architecture, Interview Souto de Moura with Alain DOUANGMANIVANH*, 2012. Disponível em linha – 2 de Junho de 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=cC8tZL3GHcM>.

¹⁸⁷ “Rossi falou-nos da autonomia da disciplina, da arquitectura, da arquitectura industrial, sem nenhuma narrativa especial. Falou sobre a cidade. Isso marcou a minha geração.” MOURA Eduardo Souto de in *archiNews*, 16, *Souto Moura*, edição de Abril/Maio de 2010, p.24.

¹⁸⁸ MOURA Eduardo Souto de in *Conferenza OSAccademia_Souto de Moura*, Mendrisio, Accademia di Mendrisio, 2012 (disponível em linha – 16 de Fevereiro de 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=i0RmJms22wE>).

¹⁸⁹ Cf. SEIXAS LOPES Diogo, *Amarcord. Analogia e Arquitectura*, in op. cit., pp.132-141.

¹⁹⁰ MOURA Eduardo Souto de in *El Croquis*, 124, *Eduardo Souto de Moura: 1995-2005*, 2005, p.16.

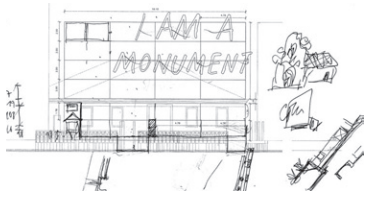


61 Souto de Moura, Hotel em Salzburgo, 1987

Temas de investigação

Após a fase de concurso, foi desenvolvido um novo projecto: “A diferença que existe no segundo projecto é o desaparecimento da ‘forma’. Enquanto no primeiro projecto existe a identidade das várias formas e das partes, no segundo projecto está tudo diluído, não se percebe quantos pisos tem o Hotel; são formas abstractas em que está diluída a escala, onde aparecem objectos que são quase como “máquinas”, um conjunto de peças que faz um somatório. Foi trabalhado e os resultados penso não serem piores, mas melhores que do que no primeiro projecto.”

SOUTO DE MOURA Eduardo, in *Eduardo Souto de Moura* Milano, Electa Architecture, p.151, 2003



62 Souto de Moura, Pavilhão de Portugal na XXIª Bienal de Arquitectura de Veneza, 2008

“O edifício que acolheu a representação portuguesa na Bienal de Veneza é um armazém de um piso com vista para o Grande Canal, a sua escala era diferente. Usei, por isso, o ‘mecanismo’ Venturiano, herdado pelo período Barroco, das pequenas capelas com fachadas monumentais, como se fossem catedrais e, então, a minha proposta era um gigantesco, exterior opaco... Uma espécie de espelho que iria monumentalizar o armazém. Discutimos a frase “I am a monument”, que esquissei para explicar a ideia ao Ângelo [de Sousa] e aos comissários, e todos pensámos que seria um tributo literal ao Venturi. O Ângelo sugeriu, então, uma frase diferente, *Io sono un specchio*”

Estas referências analógicas são introduzidas num complexo processo de trabalho que transforma a arquitectura numa indirecta “experiência autobiográfica: lugares e coisas mudam com a sobreposição de novos significados”¹⁹¹. Elas não representam uma simples alusão imagética nem mesmo teórica mas servem de instrumentos de resolução de problemas formais da arquitectura e, portanto, também funcionais. Os projectos do Café do Mercado de Braga e do Pavilhão de Portugal na XXIª Bienal de Arquitectura de Veneza são dois exemplos de recurso a referências históricas para resolver um problema específico: o da adequação da escala do edifício ao seu contexto geográfico através da fachada. No primeiro, há uma referência às fachadas das antigas Igrejas Portuguesas¹⁹². No segundo, refere-se às fachadas monumentais das “pequenas capelas como se fossem catedrais”¹⁹³, herdadas do período barroco. Mesmo no caso da Casa para Karl Friedrich Schinkel, um dos seus primeiros projectos, Souto de Moura desenvolve uma composição abstracta formada por arquétipos diversos como “a ruína, a gruta, a *villa*”¹⁹⁴ e outros elementos que invocam segundos sentidos.

O reflexo mais significativo deste raciocínio analógico, no percurso de Souto de Moura, é o desenvolvimento de alguns temas de projecto de onde surge um conjunto de arquétipos como “as formas elementares, objectos auto referenciados, as séries modulares de casas, caixas suspensas, as mesas compactas”¹⁹⁵ que derivam de propósitos funcionais específicos. Esta é a estratégia adoptada por Souto de Moura para construir um “inventário de materiais, de formas, de estratégias, para permitir a sobrevivência”¹⁹⁶ da disciplina da Arquitectura num contexto contemporâneo de grande dispersão crítica e teórica. É por isso que o seu processo de trabalho, prático, se torna, ao mesmo tempo, laboratório de investigação teórica. A analogia é uma ferramenta que pode introduzir na arquitectura um enorme horizonte de referências imagéticas. No caso de Souto de Moura, estas podem ser de todo o tipo, desde o invólucro publicitário de um gelado até aos desenhos de formas intemporais de Boulée. Estas “imagens de método”¹⁹⁷ compõem uma espécie de colecção de memórias e surgem de um particular “apetite insaciável pelas múltiplas facetas da realidade”¹⁹⁸, isto é, um olhar atento sobre o *real*. A construção desta colecção de imagens deriva de um exercício de conhecimento consciente, a apropriação de ideias, formas, estratégias e relações que derivam do conteúdo dessas imagens, no projecto de

MOURA Eduardo Souto de in El Croquis, 146, *Eduardo Souto de Moura: 2005-2009*, 2009, p.11.

¹⁹¹ Aldo Rossi, citado por SEIXAS LOPES Diogo, *Amarcord. Analogia e Arquitectura*, in op. cit., p.136.

¹⁹² Souto de Moura associa o desenho da fachada do Café do Mercado de Braga, como elemento de atribuição de escala adequada à relação do objecto com o lugar, ao conhecimento histórico das antigas Igrejas Portuguesas. A sua “escala é quase sempre dada pela fachada.” MOURA Eduardo Souto de in *Eduardo Souto Moura*, Lisboa, Blau, 1994, p.28.

¹⁹³ MOURA Eduardo Souto de in El Croquis, 146, *Eduardo Souto de Moura: 2005-2009*, 2009, p.11.

¹⁹⁴ SEIXAS LOPES Diogo, *Amarcord. Analogia e Arquitectura*, in op. cit., p.136.

¹⁹⁵ GRANDE Nuno, *A conversation with Eduardo Souto de Moura*, in op. cit., p.12.

¹⁹⁶ MOURA Eduardo Souto de in *Eduardo Souto Moura*, Lisboa, Blau, 1994.

¹⁹⁷ URSPRUNG Philip, SEIXAS LOPES Diogo, BANDEIRA Pedro, in *Eduardo Souto de Moura, Atlas de parede, Imagens de método*, Porto, Dafne Editora, 2011.

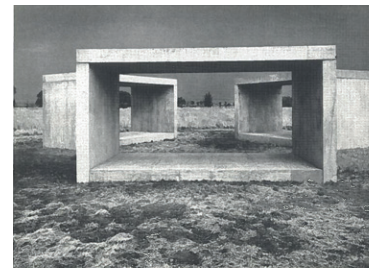
¹⁹⁸ SEIXAS LOPES Diogo, *Amarcord. Analogia e Arquitectura*, in op. cit., p.139.

arquitectura,. O raciocínio é o mesmo apontado por Michel Foucault¹⁹⁹: “O espaço ocupado por analogias é um verdadeiro espaço de radiação. O Homem está rodeado por ele em todos os lados; mas, em sentido inverso, transmite essas semelhanças de volta para o mundo do qual ele as recebe”²⁰⁰.

É importante esclarecer que, para Souto de Moura, a apropriação referencial, não resulta na leitura directa das referências na forma arquitectónica. Estes objectos são apenas estímulos na concepção formal e não têm que ser identificados na obra construída. Neste sentido, não se pretende transportar uma espécie de *objet trouvé* para a construção da arquitectura. As formas introduzidas na composição arquitectónica já não dependem de um outro significado. Elas são válidas, em si mesmas, no novo contexto em que se inserem. Neste sentido, o pensamento de Donald Judd²⁰¹ torna-se, simultaneamente, atraente e conveniente ao percurso de Souto de Moura. Interessam-lhe “não só os seus objectos, mas o seu pensamento que se estende às suas implantações, acções e modo de dispor as coisas.”²⁰² Surge, então, um peculiar fenómeno de *reapropriação do real*. O objecto construído adquire uma validade formal própria, na sua nova disposição contextual, sem ter que lembrar um significado exterior de um outro objecto que serviu, anteriormente, de estímulo formal. Este processo de dissimulação da arquitectura no *real*, no quotidiano, aspirando ser apenas “uma coisa entre as coisas”²⁰³, é sinal de uma intencional abstracção autoral.

A janela e a retrospectiva crítica

Se o discurso crítico de Souto de Moura se caracterizava pela ausência de afirmações ideológicas ou categorizações regionalistas, o seu percurso demonstra o crescimento da autonomia da sua arquitectura. É, sobretudo, entre os anos 1975 e 1985, que lança no seu processo de trabalho um vocabulário específico no projecto de arquitectura – paradigmas que se reflectem em arquétipos concretos²⁰⁴ – que lhe permite resolver uma espécie de crise individual pós-moderna. Esta investigação permitiu-lhe criar um depósito pessoal de recursos e instrumentos de projecto, onde a recusa de uma postura formalista serviria como instrução principal da sua utilização. No entanto, toda essa disposição teórica é revisitada, posteriormente, acompanhando algumas mudanças do contexto contemporâneo em que



63 Donald Judd, *Untitled Work in Concrete*, Marfa, 1980-1984

Temas de investigação

¹⁹⁹ Michel Foucault, Poitiers 1926 – Paris 1984.

²⁰⁰ FOUCAULT Michel, *Les mots et les choses, Une archéologie des sciences humaines*, Paris, Gallimard, 1966, citado por SEIXAS LOPES Diogo, *Amarcord. Analogia e Arquitectura*, in op. cit., p.140.

²⁰¹ Donald Judd, Excelsior Springs 1929 – Manhattan 1994.

²⁰² MOURA Eduardo Souto de in El Croquis, 124, *Eduardo Souto de Moura: 1995-2005*, 2005, p.14.

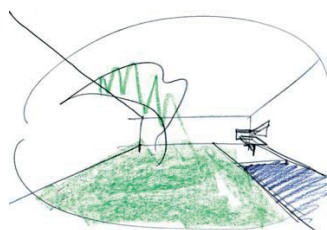
²⁰³ SEIXAS LOPES Diogo, *Amarcord. Analogia e Arquitectura*, in op. cit., p.140.

²⁰⁴ “Organizados, de acordo com uma sequência, em elementos cada vez mais complexos, formam um dicionário de arquétipos formais: planos, coberturas, mesas, caixas, corpos... Estas ‘formas elementares’ surgem do desenvolvimento de uma linguagem que, por natureza, procura a síntese, mas também de fontes muito heterogéneas como a História de Arquitectura ou da Arte. (...) Limitando a forma a um limite neutro, reduzindo-a à pura essência do edifício, surge, assim, um sistema capaz de conter diferenças e estabelecer um profundo, silencioso diálogo com os lugares.” PERETTI Laura in *Tem di progetti*, Milano, Skira, Mendrisio, Università della Svizzera italiana, 1999, p.79.

Souto de Moura se move. As aceleradas mudanças do contexto da construção em Portugal e respectiva evolução heterodoxa²⁰⁵, a internacionalização e participação em grandes concursos bem como a tomada de conhecimento de novos contextos de produção de arquitectura – muito associada às viagens e à actividade académica em universidades estrangeiras²⁰⁶ –, estão na base de uma renovada vontade de experimentar: “Simplesmente, perdi o meu medo. Por isso, o tempo para experimentar chegou.”²⁰⁷ Esta propositada revisão ontológica da sua própria arquitectura, traduzida na abertura a novos temas de investigação é culminada com a quase obsessiva invocação dos seus mestres, protagonistas de uma semelhante sensação de *inquietação* em relação aos seus próprios percursos profissionais. Trata-se de recusar o fundamentalismo teórico e abrir portas à razoabilidade do pensamento da disciplina de arquitectura. A título de exemplo, Souto de Moura, refere, com uma frequência peculiar, a necessidade de complementaridade entre extremos ideológicos na prática experimental de Mies: “ele sempre oscilou entre Classicismo e Neoplasticismo. Ele vivia com essa inquietação.”²⁰⁸

Com o aprofundamento do processo de investigação através da analogia, a intensificação da abstracção no processo de *reapropriação do real* leva à subversão das imagens de referência e respectivas formas originais. Este método que, inicialmente, se compatibilizava com a procura do sistema de regras no projecto de arquitectura (necessidade herdada por uma espécie de nostalgia moderna no crítico período do pós-moderno), é, agora, alargado a uma expressão formal mais livre. A evolução do pensamento, no âmbito da investigação de referências, poderia ser ilustrada com a transição da noção de analogia para a metáfora, onde um novo significado formal é introduzido no processo de trabalho.

O tema do desenho da janela enquadra-se neste contexto de inquietação. A abstracção no processo de trabalho causou uma progressiva redução formal de elementos arquitectónicos específicos, retirando-lhes o seu significado tradicional. Ou seja, na maior parte da obra de Souto de Moura, confirma-se a ausência de janelas e respectiva expressão simbólica. O recurso à exposição da secção dos espaços interiores em alçado é um exemplo que promove o desaparecimento de janelas nas fachadas. As aberturas entre espaços interiores e exteriores são o resultado geométrico directo da



64 Souto de Moura, Casa na Maia, 1996-2007

²⁰⁵ “Portanto, não fui só eu que mudei. As coisas também mudaram, o país, a cultura e os materiais mudaram; tem havido uma aceleração terrível do tempo disponível para produzir arquitectura, com a histeria da política e tudo o resto. Em última análise, é uma questão de descobrir métodos mais expeditos.” MOURA Eduardo Souto de in *El Croquis*, 146, *Eduardo Souto de Moura: 2005-2009*, 2009, p.12.

No projecto para o Convento das Bernardas, Souto de Moura defende a sua postura heterodoxa na seguinte afirmação: “as condições reais, neste momento, obrigam a ter abordagens ecléticas” MOURA Eduardo Souto de in *Kenneth Frampton Endowed Lecture: Eduardo Souto de Moura*, New York, Columbia University – GSAPP, 2012 (disponível em linha – 2 de Junho de 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=6WVMzVn5Sb8>).

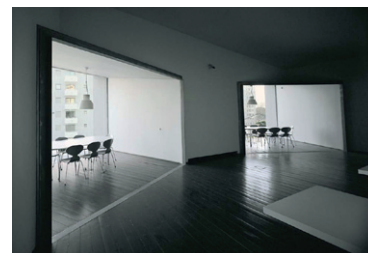
²⁰⁶ Entre as universidades onde Eduardo Souto de Moura leccionou, destacam-se a ETHZ (Zurique), a EPFL (Lausanne) e Accademia di Architettura (Mendrisio) na Suíça e Harvard University (Cambridge) nos Estados Unidos.

²⁰⁷ MOURA Eduardo Souto de in *El Croquis*, 146, *Eduardo Souto de Moura: 2005-2009*, 2009, p.12.

²⁰⁸ *Ibidem*.

configuração espacial. Ao longo do seu percurso, Souto de Moura desenvolve uma análise crítica sobre a evolução do fenómeno de *desmaterialização* da arquitectura contemporânea. O mecanismo de abstracção do Neoplasticismo traduz-se, também no seu pensamento, na subversão de elementos arquitectónicos de linguagem tradicional – como a janela, a porta, a cobertura –, expondo-os no projecto de arquitectura como resultado da relação entre os planos que fragmentam os espaços. Este raciocínio é, para Souto de Moura, a forma de contornar aquilo a que se refere como um dos maiores problemas da arquitectura contemporânea: “estamos constantemente a diminuir a espessura das paredes; isso dificulta o controlo da transição entre interior e exterior e, conseqüentemente, o desenho das janelas.”²⁰⁹ Para Souto de Moura, o problema do dimensionamento das janelas deriva, principalmente, da falta de profundidade das paredes e da dificuldade de configuração geométrica desses elementos. No projecto para a Casa na Maia, é explícita a relação entre *positivo* e *negativo* na construção dos espaços. As *janelas* já não são percebidas segundo o seu significado original, porque, na verdade, não são desenhadas. Elas são o resultado da escavação sobre a massa construída. O vocabulário formal restringe-se, então, a elementos como a viga, o pórtico, o caixilho, não incluindo a concretização da janela enquanto elemento arquitectónico tradicional. Apesar desta reflexão, Souto de Moura questiona o seu próprio modo de pensar, contestando que “a arquitectura abstracta, quando atinge um nível muito alto, as casas não são habitadas”²¹⁰.

Dentro do contexto de retrospectiva crítica sobre a sua própria obra, introduz o tema da janela a partir de alguns projectos onde a expressão formal ganha, simultaneamente, alguma liberdade. É o caso do projecto da Casa Cinema Manoel de Oliveira onde a janela surge como motivo de expressão formal central no discurso da arquitectura. As duas grandes janelas são desenhadas com uma profundidade que justifica, no discurso de Souto de Moura, a sua existência. Elas tornam-se espaço habitado. Este acto de desenhar dois grandes óculos que atribuem uma forte expressão formal ao novo edifício é um acto inédito no percurso do autor. Mas esta ideia de desassossego é constante no seu pensamento, não acontece só neste projecto no Porto. Ao invocar, em 2012²¹¹, o artigo de Robert Venturi, “The Architecture of the Window”²¹², como referência teórica, assume a necessidade de reflexão sobre o tema. Recorre também a referências como Álvaro Siza, Rafael Moneo e Adolf Loos para explicar que a sua intenção, ao estudar o tema da janela, não se detém num simples acto de desenhar fachadas mas no desenho



65 Souto de Moura, Casa Cinema Manoel de Oliveira, Porto, 1998–2003

²⁰⁹ MOURA Eduardo Souto de in *Kenneth Frampton Endowed Lecture: Eduardo Souto de Moura*, New York, Columbia University – GSAPP, 2012 (disponível em linha – 2 de Junho de 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=6WVMzVn5Sb8>).

Nota: Souto de Moura invoca o pensamento de Italo Calvino sobre a desmaterialização do século XX, uma vez que a evolução das tecnologias da construção e do pensamento economicista no mercado imobiliário levariam à redução dos recursos materiais e, por conseguinte, da expressão física da arquitectura.

²¹⁰ *Ibidem*.

²¹¹ *Ibidem*.

²¹² VENTURI Robert, *The Architecture of the Window*, a special issue of ‘a+u’, December 1995.

66 Fotografia de Eduardo Souto de Moura, à janela do jardim da Villa Le Lac (Le Corbusier, 1923)



consciente da relação entre interior e exterior.²¹³ Em última análise, ela surge como modo de enquadrar o mundo exterior e exprimir uma intenção da arquitectura. Como imagem de fundo desta ideia, relembra-se a janela do pátio da Villa Le Lac de Le Corbusier. Seguindo o mesmo propósito, a janela de canto no pátio poente da Casa na Maia é expressão de uma inquietação crítica perante um muro completamente fechado sobre uma envolvente urbana de pouco interesse paisagístico. A janela torna-se assim, elemento de relação entre a intimidade do pátio e a paisagem exterior, enquadrando-a e provocando e embelezando da sua percepção. O mesmo tema é desenvolvido de forma subtil no projecto do Museu de Arte Contemporânea de Bragança. No caso da Reconversão do Convento das Bernardas surge uma conveniente compatibilização entre um objecto pré-existente que reclamava a reflexão sobre esse tema e a própria digressão crítica do arquitecto. Finalmente, esta retrospectiva teórica sobre a apropriação da janela no projecto de arquitectura, é sintetizada no projecto para a instalação na XIIIª Bienal de Arquitectura de Veneza. Aqui, são apresentadas três interpretações de janelas que estão relacionadas com a “profundidade dos muros que vai diminuindo”²¹⁴: a janela vertical clássica, palladiana; a janela rectangular, de Bruno Taut, que surge da necessidade de reduzir o pé-direito nas habitações sociais e é apresentada como resultado da rotação da primeira²¹⁵; e, finalmente, a janela inexistente, espaço completamente aberto.



67 Souto de Moura, Instalação na XXIIIª Bienal de Arquitectura de Veneza, 2012

²¹³ No caso do projecto para o Convento das Bernardas, afirma: “em vez de fazer alçados ou fachadas, trabalhei em maquetes para ver o que se passava de dentro para fora como o Loos. Portanto, a decisão nunca era só exterior mas era interior e exterior.” MOURA Eduardo Souto de in *Kenneth Frampton Endowed Lecture: Eduardo Souto de Moura*, New York, Columbia University – GSAPP, 2012 (disponível em linha – 2 de Junho de 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=6WVMzVn5Sb8>).

²¹⁴ *Ibidem*.

²¹⁵ Souto de Moura apresenta estas três janelas como um processo de evolução onde identifica o seu próprio percurso. O tema desenvolvido por Bruno Taut no segundo exemplo de janela, é apresentado, por Souto de Moura, como “base do Movimento Moderno.” MOURA Eduardo Souto de in *Kenneth Frampton Endowed Lecture: Eduardo Souto de Moura*, New York, Columbia University – GSAPP, 2012 (disponível em linha – 2 de Junho de 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=6WVMzVn5Sb8>).

Apropriação da ruína

“Se os objectos da cidade são ruínas, reais ou potenciais, se forem submetidos a mudanças de uso e significado, se conseguem transferir no tempo e espaço o seu próprio destino, podemos dizer, então, que a cidade é funcional.”²¹⁶

Na obra de Souto de Moura, a ruína é integrando no conjunto de ferramentas de project, segundo dois pressupostos elementares: pode ser entendida como um objecto válido por si, comportando significados específicos relacionados com a marca do *tempo*, e pode ser matéria de manipulação na construção de uma nova forma arquitectónica. Ao rejeitar qualquer posicionamento ideológico explícito, como se de alguma justificação precisasse para os projectos que lidam com ruínas, Souto de Moura serve-se do exercício racional ajustado a cada projecto. Recorrendo à eterna interjeição de que “a Arte é coisa mental”²¹⁷, nega a postura especulativa que reivindica que a solução está no lugar (ou na *ruína*) – “a solução está na cabeça das pessoas.”²¹⁸ Torna-se, assim, “o mesmo, trabalhar num edifício antigo como novo porque a atitude é sempre a mesma”²¹⁹, entrar num processo de exercício do intelecto. No panorama geral da sua obra, reflectem-se duas apropriações da realidade pré-existente na contextualização teórica, intrínsecas aos dois pressupostos anunciados.

Apropriação do antigo

A primeira é a da *ruína contemplativa*, exposta sem preconceitos numa fase inicial da carreira, no projecto de Reconversão de uma Ruína, no Gerês. Ela permanece na sua expressão contemplativa, com a sua forma original. Esta apropriação surge do fascínio pelo significado metafísico da construção²²⁰ – a sua fatalidade temporal – e pela “identificação da Arquitectura, material artificial, com a natureza, porque a ruína deixa de ser Arquitectura e passa a ser natureza.”²²¹ Este projecto, pouco divulgado, representa, talvez, a base do entendimento da *abstracção* como outra forma de fazer arquitectura. A manutenção da ruína resulta da vontade de “manter essa pretensão de ser quase obra natural, anónima.”²²²

A segunda apropriação é a da *ruína operacional*. Esta é entendida como um acervo, armazém de materiais de construção históricos, “como o Coliseu de Roma que fornece pedras para quase toda a Roma Barroca.”²²³ O Café do Mercado de Braga representa este conceito. Aqui, a forma arquitectónica não

²¹⁶ MOURA Eduardo Souto de in El Croquis, 124, *Eduardo Souto de Moura: 1995-2005*, 2005, p.15.

²¹⁷ Cf. MOURA Eduardo Souto de in *Eduardo Souto Moura*, Lisboa, Blau, 1994, p.28.

Nota: Souto de Moura recorre à citação de Leonardo da Vinci.

²¹⁸ *Ibidem*.

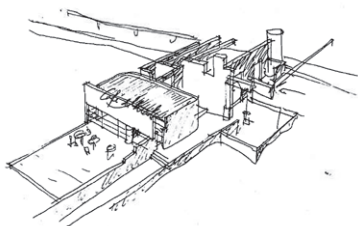
²¹⁹ MOURA Eduardo Souto de in *Kenneth Frampton Endowed Lecture: Eduardo Souto de Moura*, New York, Columbia University – GSAPP, 2012 (disponível em linha – 2 de Junho de 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=6WVMzVn5Sb8>).

²²⁰ A este propósito, Souto de Moura explica: “Há duas maneiras de ver a ruína: pode ser usada, e pode-se fazer uma História da Arquitectura com História das Ruínas. O fim dos edifícios é serem boas ruínas, como dizia Perret.” MOURA Eduardo Souto de in *Eduardo Souto Moura*, Lisboa, Blau, 1994, p.28.

²²¹ *Ibidem*.

²²² *Ibidem*.

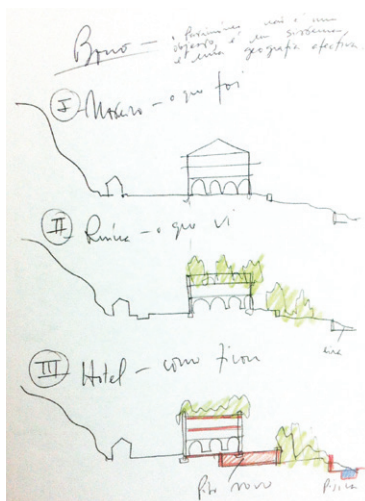
²²³ *Ibidem*.



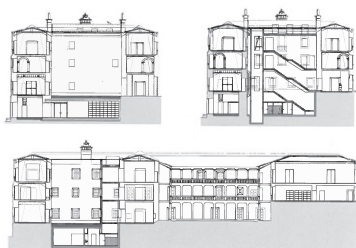
68 (à direita) Souto de Moura, Reconversão de uma ruína, Gerês, 1980-82
 69 (à esquerda e ao meio) Souto de Moura, Café do Mercado de Braga, 1980-84



é determinada pela ruína pré-existente mas impõe uma nova configuração das estruturas espacial, funcional e figurativa.



70 Souto de Moura, Recuperação e Conversão em Pousada do Convento de Santa Maria do Bouro, 1989-97



71 Souto de Moura, Recuperação do Museu Grão Vasco, 1993-2000



72 Souto de Moura, Reconversão do edifício da Alfândega do Porto em Museu dos Transportes e da Comunicação, Porto, 1993-2002

O entendimento da ruína como elemento que pode tomar parte na nova forma arquitectónica e integrar-se no processo de introdução de novos usos está presente nestas duas ideias de fundo. A atitude desmistificadora do objecto pré-existente leva à sua consideração como *ruína disponível* à introdução de novos usos e realidades construtivas. Desta noção decorre o propósito funcional da arquitectura com todas as suas consequências condicionantes. Na transformação da *ruína disponível* em *ruína habitada*, Souto de Moura segue de forma criteriosa os constrangimentos impostos pelos novos usos. No entanto, esta postura compatibiliza-se com a intenção de intervir ao mínimo e, portanto, não interferir na identidade do objecto patrimonial. Os projectos da Recuperação e Conversão em Pousada do Convento de Santa Maria do Bouro e da Recuperação do Museu Grão Vasco, são dois exemplos determinantes para o desenvolvimento dessa predisposição. A confrontação entre os novos constrangimentos funcionais e o objecto patrimonial é resolvida pelo processo de abstracção do interveniente contemporâneo, dissimulado na história do edifício.²²⁴ A intervenção contemporânea apresenta-se, assim, como uma reacção silenciosa às sucessivas vozes que foram interferindo na cronologia da obra pré-existente. A discussão de valores é introduzida no processo de trabalho sem receio de excluir o engenho criador. As novas necessidades funcionais – com todas as suas implicações técnicas – são introduzidas na composição histórica segundo os princípios de flexibilidade e adaptação, exaltando a essência espacial pré-existente, reflectida nos materiais e proporções que permanecem na *ruína disponível*. O projecto de reconversão do edifício da Alfândega do Porto em Museu dos Transportes e da Comunicação, realça a flexibilidade da construção contemporânea introduzida no objecto histórico. A sua estrutura pré-existente é protegida e dissociável das intervenções contemporâneas.

A ruína não é, porém, congelada no tempo segundo uma eventual visão *romântica* da intervenção. Também não é alvo da tentativa de restituição formal de figuras históricas. Ela é manipulada no verdadeiro sentido *económico* que essa acção possa implicar, aproveitando as suas

²²⁴ No caso da Pousada de Santa Maria do Bouro, Souto de Moura sintetiza o problema da confrontação dos propósitos de intervenção na seguinte expressão: “Não estou a restaurar um mosteiro. Estou a construir uma pousada com pedras de um mosteiro.” MOURA Eduardo Souto de in *Santa Maria do Bouro. Reconstruir uma Pousada com as Pedras de um Mosteiro*, Lisboa, White & Bleu, Janeiro 2001, p. 55.

valências estéticas e funcionais. O criterioso desenho dos elementos construtivos que compõem o pátio nascente do Museu Grão Vasco é reflexo dessa manipulação inteligente. Por um lado, impõe-se a omissão de uma nova autoria mas, por outro lado, a história é objecto de manipulação. Neste ponto, a ideia de *verdade* na arquitectura – autenticidade – poderá ser reclamada na discussão crítica. No entanto, ao revelar uma constante ligação de fundo a Mies, Souto de Moura não hesita em confirmar que “a verdade é sempre feia, quer dizer, eticamente é boa, mas a forma como é disposta pode tornar-se feia.”²²⁵ A reinvenção pontual da pré-existência e a manipulação da sua história contribuem, no seu processo de trabalho, para uma espécie de confortante reinvenção da verdade.²²⁶ Não se trata nem da apropriação de uma visão historicista nem da contemplação romântica da ruína mas da restituição de uma *identidade* fundadora da realidade construída que conquista a sua continuidade no tempo. O caso da Conversão do Sanatório dos Ferroviários em Pousada, na Serra da Estrela, acompanha esta ideia. A intervenção pretende restituir a “serenidade monumental”²²⁷ que caracterizava a identidade do antigo sanatório.



73 Souto de Moura, Conversão do Sanatório dos Ferroviários em Pousada, Covilhã, 2011

-

A inicial procura pela *obra anónima* não deixa de estar presente na raiz do processo de trabalho de Souto de Moura. O seu percurso abre-se, no entanto, à descoberta de novos temas e abordagens formais, anteriormente recusados. Este desenvolvimento crítico é ilustrado na intencional aproximação ao *real*, processo determinado pelo seu natural afecto “pelas coisas, um cuidado das coisas e dos outros que um radicalismo formal não permitiria.”²²⁸ A sua constante investigação teórica é complementada com uma vontade de se aproximar às realidades da vida corrente: “descobri que a naturalidade das coisas é o objectivo mais difícil de atingir. Só mudei quando me dei conta disso; e foi aí que comecei, como uma criança, a desenhar com a minha mão esquerda.”²²⁹ Reconhecendo que “não existem linguagens universais, tal como não existem lugares universais”²³⁰, Eduardo Souto de Moura reconhece que a arquitectura é “um problema de adaptação”²³¹.

Síntese

O Convento das Bernardas é exemplo desta atitude complementar entre *abstracção* e *adaptação* que demonstra a sua vontade de se posicionar no

²²⁵ MOURA Eduardo Souto de in El Croquis, 146, *Eduardo Souto de Moura: 2005-2009*, 2009, p.22.

²²⁶ “Então reinventou a pré-existência? *Eu faço isso frequentemente, é uma espécie de manipulação que implemento nos meus projectos. Altero a pré-existência para a adaptar ao que quero. Então é uma manipulação da história. Sim, e leva-nos de volta ao debate sobre a verdade em arquitectura. A verdade é sempre feia, quer dizer, eticamente é boa, mas a forma como é disposta pode tornar-se feia. Então a verdade pode ser reinventada. Às vezes, isso é necessário.*” MOURA Eduardo Souto de in El Croquis, 146, *Eduardo Souto de Moura: 2005-2009*, 2009, pp.21-22.

²²⁷ MOURA Eduardo Souto de in *Notícias da Covilhã*, 13 de Abril de 2011. Disponível em linha – 9 de Outubro de 2014: <http://www.noticiasdacovilha.pt/pt/artigos/show/scripts/core.htm?p=artigos&f=show&lang=pt&tpag=5&area=2&idsecao=7&idartigo=1214>.

²²⁸ COLLOVÀ Roberto in *Temi di progetti*, Milano, Skira, Mendrisio, Università della Svizzera italiana, 1999, p.79.

²²⁹ MOURA Eduardo Souto de in El Croquis, 124, *Eduardo Souto de Moura: 1995-2005*, 2005, p.18.

²³⁰ MOURA Eduardo Souto de in El Croquis, 146, *Eduardo Souto de Moura: 2005-2009*, 2009, p.19.

²³¹ *Ibidem*.



74 Atelier Eduardo Souto de Moura, 2010

contexto teórico da arquitectura contemporânea. É, também, um importante caso de estudo no seu percurso pois representa o cruzamento de temas habituais na sua investigação. “No mosteiro, estava em casa, quer dizer, é o meu tipo de trabalho: trabalhar com cidade, paisagem, materiais, história e arquitectura contemporânea, cruzar tudo”²³².

²³² MOURA Eduardo Souto de in *Kenneth Frampton Endowed Lecture: Eduardo Souto de Moura*, New York, Columbia University – GSAPP, 2012 (disponível em linha – 2 de Junho de 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=6WVMzVn5Sb8>).

2.2 Reconversão do Convento das Bernardas, Tavira

O actual complexo residencial Convento das Bernardas integra-se numa extensa e complexa ordem cronológica do antigo Convento de Nossa Senhora da Piedade de Tavira. O projecto de reconversão de Souto de Moura, concebido em 2009²³³, marca cinco séculos de história de um edifício que teve como propósito original servir de mosteiro feminino de São Bernardo²³⁴.

Desde a forma arquitectónica original do século XVI, até ao começo das obras de reabilitação, em 2009, a estrutura física do Convento assumiu usos e formas distintas passando por inúmeras fases. Apontam-se as principais. A primeira construção do Convento termina em 1530 e seria composta por dois corpos – o corpo da igreja a norte e o volume do dormitório a poente. Destas duas construções restam apenas alguns elementos arquitectónicos, muito importantes para o entendimento da génese do objecto actual. Do volume da igreja, destaca-se o portal manuelino, elemento icónico, cuja forma original resistiu até aos dias de hoje e, do volume do dormitório, sobressaem as marcações, em cantaria, dos vãos das celas originais. É na primeira metade do século XVII que acontecem algumas das grandes obras de ampliação que reconfiguram o convento original e estabelecem, aproximadamente, o perímetro de implantação actualmente existente. Desenvolve-se, então,

Percurso histórico



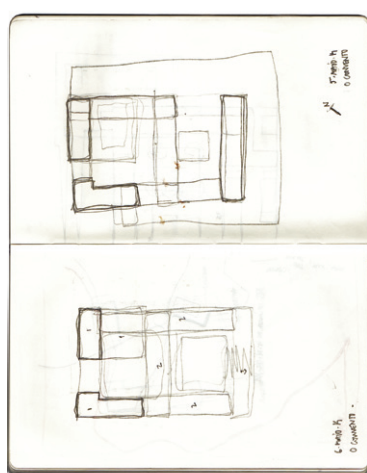
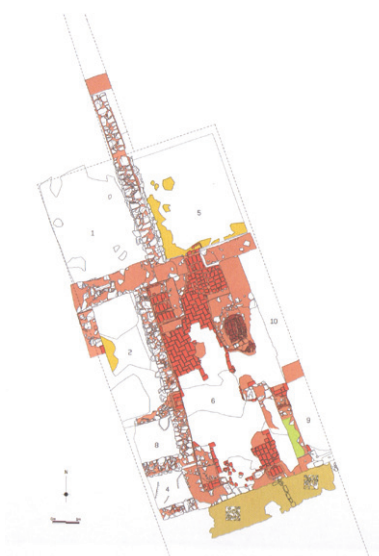
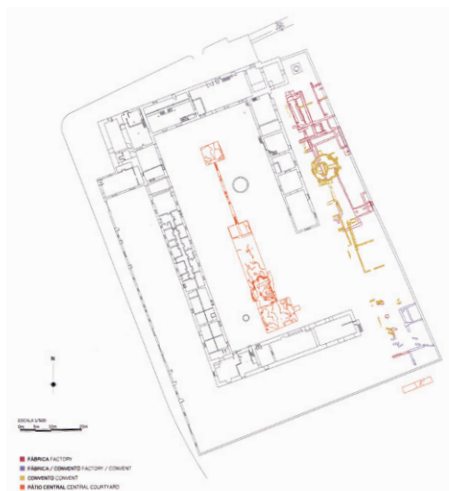
75 Vista aérea da ruína do Convento das Bernardas antes da reabilitação

²³³ A fase de projecto acontece entre 2006 e 2009; A fase de construção inicia-se em 2009 e termina em 2012.

²³⁴ A construção original do convento da Ordem de Cister teve início em 1509, ao abrigo das ordens de D. Manuel I, e aponta um marco comemorativo perante o insucesso de um cerco mouro realizado nesse mesmo ano. Cf. PAIVA PINTO Marina, GUILHERME FERREIRA Ângela, *Enquadramento Histórico, in Convento das Bernardas*, Lisboa, Uzina Books, Nov. 2013, pp.6-19.

76 (à esquerda) Planta com a localização das áreas intervencionadas reconhecendo-se antigas estruturas do convento como o claustro, a nora, antigas dependências de cariz agrícola e o edifício que fecha em pátio o recinto interior do convento

77 (à direita) Planta com a localização dos Ambientes identificados no corpo arquitetónico central no âmbito dos trabalhos de arqueologia realizados no imóvel



78 Processo de implantação do Convento das Bernardas

a reformulação de um eventual pátio, quinhentista, com dois claustros sobrepostos, para um recinto mais amplo com dois claustros consecutivos, um a norte e outro a sul. O convento resiste ao terramoto de 1755, sofrendo algumas obras de recuperação após a catástrofe que não alteram a fisionomia adquirida na primeira metade do século XVII. Com a legislação liberal que levou à extinção das ordens religiosas, o complexo da igreja, convento e cerca, é nacionalizado e vendido em hasta pública, na segunda metade do século XIX.²³⁵ É nesta altura que o convento é afetado por um incêndio, em 1863, responsável pela sua destruição parcial. Em 1890, instala-se a Fábrica de Moagem e Massas a Vapor que vem complementar um ciclo de forte degradação e descaracterização dos edifícios históricos pré-existentes. A introdução do complexo industrial na estrutura conventual provocou a demolição da torre sineira e das arcarias do claustro original de forma a construir algumas infraestruturas técnicas necessárias como um grande depósito de água. Procede-se, no mesmo contexto, à destruição dos claustros e do corpo central que dividia os dois pátios e à demolição parcial da ala este. A fábrica funciona até 1968. Desde o encerramento da fábrica até ao licenciamento do projecto de reconversão do conjunto, funcionam no espaço restante da fábrica, uma padaria, uma barbearia e a sede do clube de ciclismo de Tavira.

A requalificação do complexo, de iniciativa privada, tem por base a construção de setenta e oito novas habitações num edifício que, apesar das suas sucessivas transformações, continua a reflectir a sua origem conventual. No momento da requalificação, são apontadas três características principais que estabelecem o seu valor patrimonial: o enquadramento paisagístico, a presença de elementos arquitectónicos que subsistem das vivências religiosas e a presença do elemento que demonstra a subsequência industrial – grande

²³⁵ A Convenção de Évora Monte, assinada em 1834, levou à restauração da Carta Constitucional de 1826. A partir da legislação liberal surge um importante fenómeno em Portugal que levou à extinção das ordens religiosas, colocou grande parte do património religioso em hasta pública e levou à reconversão de muitos edifícios de carácter religioso em edifícios civis, de usos distintos. No caso do Convento de Nossa Senhora da Piedade de Tavira, o conjunto edificado da igreja, convento e cerca foi nacionalizado e os seus bens foram incorporados na Fazenda Real em 1862. O imóvel foi vendido, posteriormente, a José Maria de Lemos.



79 Rua Atalaia, Fachada norte do Convento das Bernardas

chaminé localizada a norte do complexo.²³⁶

-

Para resumir os principais objectivos do projecto de reconversão, designam-se as principais intervenções, executadas em obra até 2012. Na sua base, “o projecto divide-se em dois tipos de intervenção, construção nova e recuperação do edifício existente, Convento e também Fábrica.”²³⁷ Aproveita-se a volumetria do antigo convento para introduzir cinquenta e sete fogos destinados a habitação. No recinto interior delineado pela volumetria original do convento – grande pátio que sobrou das demolições realizadas durante o século XIX, onde permaneceram as três grandes palmeiras actualmente visíveis – são desenhados dois espaços que o dividem ao meio. De forma a encerrar o perímetro do pátio é construído um novo edifício na área de interrupção da massa edificada no limite sul da ala nascente. Este é aglutinado à volumetria pré-existente, através de métodos tradicionais de construção, demonstrando uma perfeita continuidade formal e figurativa com o objecto pré-existente. O complexo é ampliado para sul, formando-se um novo recinto cujo perímetro é formado pelo novo edifício implantado em “L” e uma rampa que faz a principal transição de cotas de nascente para poente do complexo. A nascente introduz-se um novo edifício enterrado que aproveita o desnível de três metros existente entre o patamar de implantação do antigo convento e a cota mais baixa do complexo. O conjunto das novas construções, de raiz, inclui, no total, vinte e um fogos, também para habitação. Na antiga igreja, integra-se uma cafetaria no espaço da sacristia e a recepção do condomínio na nave central. Este espaço está, actualmente, em construção para incluir um restaurante que pode expandir-se através do acesso a uma esplanada no pátio interior. O muro pré-existente que acompanha o limite, a poente, da Rua dos Mártires da República é restaurado, representando o principal elemento de contacto visual com a rua.

Projecto Requalificação



80 Ala poente e muro da Rua dos Mártires da República

²³⁶ Natércia Magalhães, DRFaro, 2002 in IGESPAR. Disponível em linha – 10 de Abril de 2014: <http://www.igespar.pt/pt/patrimonio/pesquisa/geral/patrimonioimovel/detail/335580/>, visualizado no dia 5 de Maio de 2014).

²³⁷ Souto de Moura, Porto, in *Convento das Bernardas*, Lisboa, Uzina Books, Nov. 2013, p.21.



81 Amplitude visual sobre as salinas, o rio Gilão e a lagoa da Ria Formosa, Convento das Bernardas, Rua Eduardo Souto de Moura, Távira

Sistema de contextualização

Os vãos da fachada do volume recuado em relação à rua foram desenhados de raiz: “Em alguns sítios tivemos que inventar onde não havia nada para fazer, fizemos uma casa que se chama ‘o chinês’ e recuperámos uma parte da fábrica.”



82 Sobreposição volumétrica, fachada norte do Convento das Bernardas

SOUTO DE MOURA Eduardo, in *Kenneth Frampton Endowed Lecture: Eduardo Souto de Moura*, New York, Columbia University – GSAPP, 2012 (disponível em linha – 2 de Junho de 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=6WVMzVn5Sb8>).

O objecto e a paisagem ligados pela janela

O projecto do Convento das Bernardas tem como pressuposto devolver uma imagem urbana ao Campo da Atalaia, zona da cidade de Távira em que se insere. Trata-se de construir uma parte de cidade, sensível ao seu contexto. O Convento localiza-se no limite urbano, zona de transição entre a cidade histórica e a extensa área de salinas²³⁸. Os elementos paisagísticos que envolvem o Convento a sul e a este – as salinas, o rio Gilão, a lagoa da Ria Formosa e o mar – tornam-se fundamentais para o entendimento das condições únicas da relação do objecto com o seu contexto. O edifício é entendido, por um lado, como um importante elemento de definição e regeneração urbana, uma vez que o estado devoluto deste complexo de dimensões significativas desencadeou uma situação urbana desqualificada. E, por outro lado, é pensado como meio de enquadramento de um horizonte natural único.

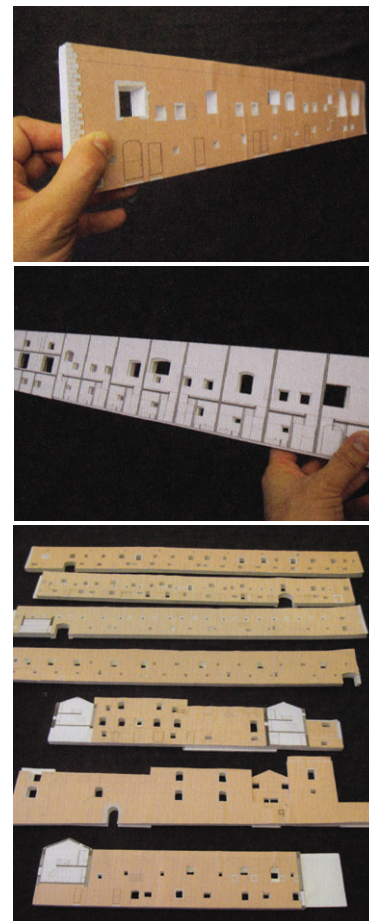
É neste sentido que se integra o tema da janela na discussão central do projecto de reconversão – este elemento é entendido como dispositivo de enquadramento de uma paisagem. A reflexão sobre o tema no projecto de Reconversão do Convento das Bernardas remete para uma discussão de fundo sobre o percurso de Eduardo Souto de Moura. O pretexto de desenhar janelas é, neste caso, a natural necessidade funcional de um novo condomínio de habitação. Declara-se, por um lado, a necessidade de controlar o conforto térmico numa zona climática muito quente e, por outro, a vontade de redimensionar alguns vãos exíguos à introdução de luz natural no interior do edifício, segundo as condições de conforto actuais. Este pretexto não explica, no entanto, a complexidade da reflexão desenvolvida pelo autor. O resultado construído não deriva de um simples processo de desenho de janelas com carácter mais ou menos histórico. Para além das discussões éticas que derivam da alteração do edifício histórico, o actual Convento das Bernardas evoca a questão de génese do desenho da janela, o próprio facto de Souto de

²³⁸ A original localização do Convento de Nossa Senhora da Piedade de Távira deve-se à proximidade com o curso de água a nascente, relação fundamental para a implantação dos mosteiros da Ordem de Cister devido às práticas agrícolas.

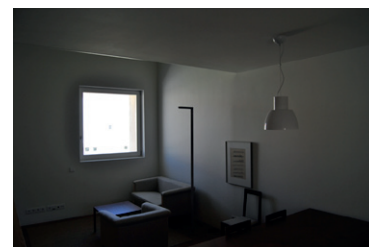
Moura, que afirma não saber desenhar janelas²³⁹, ter que “desenhar duzentas e vinte janelas diferentes no mosteiro”²⁴⁰. O recurso à abertura de vãos de grande dimensão é posto de parte uma vez que, para o arquitecto, no caso do Convento das Bernardas, “a paisagem transforma-se numa vontade de querer ver que, portanto, é mais forte”²⁴¹ que a abertura total à envolvente.²⁴² Esta relação emocional e sensível à paisagem envolvente ao edifício concretiza-se, então, no enquadramento da mesma através da janela. Este é, portanto, um dos principais desafios do projecto pela confrontação de valores que demonstra – relativos ao património e às necessidades funcionais – e pelo estímulo que representa para o arquitecto.

No caso do edifício do antigo convento há uma divergência significativa entre a composição das fachadas originais e as necessidades invocadas pelos novos usos. Tanto as grandes janelas em arco, na ala sul, originais da fábrica, como as pequenas janelas das celas do antigo convento, não se adequam às novas habitações. Para resolver o problema ético da manipulação dos elementos arquitectónicos que atribuem carácter histórico ao edifício, Souto de Moura serve-se de um processo de sobreposição de valores que se concretiza na aglutinação e modelação de elementos na nova forma arquitectónica. Assim, “o edifício é uma colagem, tinha que optar entre aquilo que era legal e eu precisava e o que já existia”. Este processo de *colagem* surge num contexto de investigação de projecto através da procura de uma relação específica entre interior e exterior e não apenas de imagens exteriores de fachadas. Os vãos são, por isso, dispostos como elementos definidores do espaço interior.

O resultado final inclui os vãos pré-existentes através de diferentes tipos de apropriação. Alguns, dispostos a cotas úteis ao espaço interior das novas casas, são integrados na nova construção com a sua forma original. Noutros casos, estes não servem os novos usos pela sua disposição desalinhada das cotas altimétricas dos patamares interiores. Nestes momentos, o vão aparece na fachada como mais um relevo da expressão histórica do edifício. Num terceiro caso, o vão pode também ser reinterpretado e servir de elemento de enquadramento de uma nova leitura dos espaços – é o caso das janelas em arco da antiga Fábrica, na ala sul, que enquadram dois terraços com duplo pé-direito. De forma a complementar estas três situações, são também introduzidos novos vãos na estrutura pré-existente cujo desenho procura



83 Maquetes de estudos de alçados segundo o processo de *colagem* enunciado por Souto de Moura



84 Espaço interior de um apartamento introduzido na estrutura antiga do convento. A janela é apresentada como elemento organizador do espaço interior, enquadrando o espaço de estada; a parte opaca da parede exterior, à esquerda da janela, confina o espaço de serviço onde se introduzem as escadas.

²³⁹ Aqui invoca-se o *problema da janela* exposto na contextualização no percurso de Souto de Moura.

²⁴⁰ MOURA Eduardo Souto de in *Kenneth Frampton Endowed Lecture: Eduardo Souto de Moura*, New York, Columbia University – GSAPP, 2012 (disponível em linha – 2 de Junho de 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=6WVMzVn5Sb8>).

²⁴¹ *Ibidem*.

²⁴² Referindo-se à discussão com os clientes, no caso do Convento das Bernardas: “a questão é sempre a mesma ‘já que pagamos queremos ver’ e eu, por mais que explicasse que tinha feito casas todas em vidro dizia que este sítio é muito quente e que a paisagem se transforma numa *vontade de querer ver* que, portanto, é mais forte”; Souto de Moura afirma, na mesma conferência, que não queria desenhar grandes vãos sobre uma paisagem “maravilhosa e bonita que pode transformar-se cansativa mas fazer uma janela tal como na casa da mãe do Corbusier no lago Lemman.” MOURA Eduardo Souto de, in *Kenneth Frampton Endowed Lecture: Eduardo Souto de Moura*, New York, Columbia University – GSAPP, 2012 (disponível em linha – 2 de Junho de 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=6WVMzVn5Sb8>).

86 Diferentes tipos de apropriação dos vãos pré-existentes



equilibrar o seu propósito operacional com a composição da fachada. Um exemplo notável desta *recomposição* é a fachada do topo norte do volume da ala poente do pátio central. Esta fachada, totalmente destruída na ruína pré-existente, descreve a mesma lógica de introdução pontual de janelas que contribuem para uma ideia de composição da fachada.

A apropriação dos vãos pré-existentes para a formulação de uma nova composição arquitectónica não representa a recriação de um eventual imaginário histórico. Pelo contrário, é rejeitada qualquer perspectiva pitoresca na intervenção. O processo racional da intervenção baseia-se num processo de análise rigorosa da composição das fachadas. Um exemplo desta atitude é a rectificação geométrica de algumas janelas e paredes tortas, segundo os eixos perpendiculares vertical e horizontal.

O redimensionamento dos vãos pré-existentes e a criação de novos vãos incluem novas estratégias construtivas que atribuem um carácter conceptual à construção contemporânea. A estrutura pré-existente demonstrava uma natural instabilidade dos muros verticais uma vez que, apesar da sua flexibilidade, não suportava alterações nos vãos existentes. Neste sentido, a fragilidade das paredes pré-existentes acentuava-se nas áreas dos vãos. Esta era a “parte fraca” de uma estrutura com mais de cinco séculos de existência. A primeira solução para conciliar a segurança estrutural com a exigência funcional de abertura de vãos seria construir um novo edifício.²⁴³ No entanto, o pensamento de Souto de Moura inverteu a lógica da construção pré-existente. Não se pretende construir de novo mas modelar e manipular o objecto pré-existente. A sua estrutura passa a ser composta pelas próprias janelas. Estas surgem como elemento de reforço estrutural dos muros verticais pré-existentes. “A parte mais fraca do edifício que era a terra e as janelas tornou-se na parte mais forte”²⁴⁴. Mas este reforço *estrutural* é também o fortalecimento de uma nova lógica de fazer arquitectura para Souto de Moura. Este fenómeno de reflexão intelectual sobre a janela revela uma nova evidência no próprio pensamento teórico do autor. A janela – tema frequentemente evitado no discurso de projecto – torna-se, aqui, objecto de extensa reflexão, sustentador da ideia base do projecto de reconversão do Convento das Bernardas.



85 Fase de construção e reforço estrutural dos vãos

Nos novos edifícios, construídos de raiz, o recurso ao desenho da

²⁴³ Esta foi uma opção apontada pela equipa de engenheiros ao descobrirem a vontade de recompor a fachada através da manipulação geométrica dos vãos.

²⁴⁴ *Ibidem*.

janela é uma das formas de articular estes objectos com o conjunto histórico. Há uma transposição do discurso racional, adquirido nos edifícios antigos, para os novos que atribui uma coerência ao novo conjunto do Convento das Bernardas. No entanto, o desenho dos novos vãos é, agora, livre de qualquer enquadramento estrutural pré-existente. De forma a revelar uma coerência teórica objectiva – requisito habitual no seu discurso teórico-prático –, Souto de Moura invoca o argumento da Regra de Ouro na concepção da proporção das janelas dos edifícios que compõem o novo pátio a sul. Este apontamento revela a proximidade à ideia original do Modernismo e a necessidade de invocar uma regra geradora da forma arquitectónica.²⁴⁵ Este é um factor importante para o entendimento do carácter racional e contemporâneo da nova forma arquitectónica. A permanência de um discurso racional e abstracto que advém do percurso do autor – uma espécie de enquadramento teórico de Souto de Moura – caracteriza a sua postura perante a obra pré-existente, defendendo que a intervenção, contemporânea, também tem um novo conteúdo de valor intelectual a acrescentar, através do projecto de reconversão.

Os novos usos e o novo objecto

Das distintas apropriações funcionais que o objecto sofreu, destaca-se o carácter privado que sempre esteve associado às principais alterações e ampliações. Desde o Convento, até à Fábrica, o edifício foi-se definindo como um recinto com configurações específicas de cada momento histórico. A permanência do grande pátio central como espaço interior do complexo, abrigado do contacto directo com a realidade urbana, é um exemplo claro da continuidade do carácter privado do objecto. Os novos usos inserem-se, por isso, de forma conveniente, na cronologia do objecto histórico. Por outro lado, revela-se a disposição desmistificadora do autor em relação ao objecto histórico uma vez que os novos usos habitacionais – propostos pelo próprio arquitecto – não se destinam à introdução de espaços culturais mas de espaços habitacionais. Souto de Moura revela, numa expressão libertadora, a sua postura perante o caso: “O Convento das Bernardas, foi Mosteiro, Fábrica, e agora ruína disponível. Geralmente associa-se estas pedras a programas como pousadas, hotéis, museus, centros culturais...; mas não há cultura que chegue para tanto Património. Desta vez fomos diferentes..., e porque não fazemos casas?”²⁴⁶ Esta atitude simplificadora do problema do património é

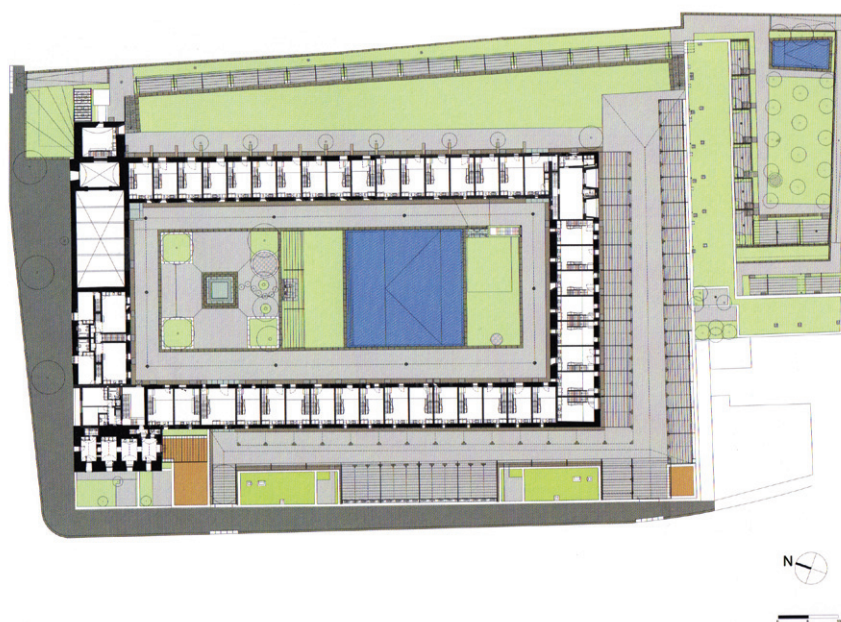
Sistema funcional



87 Convento das Bernardas, vista do cruzamento entre a Rua dos Mártires e a Rua Atalaia

²⁴⁵ A Regra de Ouro, invocada por Le Corbusier na sua famosa publicação *Modulor*, é uma referência que Souto de Moura aplica à geometria das janelas dos novos edifícios que são desenhadas segundo as proporções do Rectângulo de Ouro.

²⁴⁶ Souto de Moura in *Convento das Bernardas*, Lisboa, Uzina Books, Nov. 2013, p.32.



88 Planta primeiro piso

transversal a toda a intervenção, desde o momento da concepção do projecto de reconversão até ao momento da construção. A introdução sucessiva de usos diversos ao longo da história do edifício é entendida como um processo que merece continuação. Esta adaptação flexível do edifício histórico às necessidades correntes é, na verdade, a principal explicação da sua sobrevivência.

Neste momento, pretende-se criar habitações com tipologias específicas em todos os espaços interiores existentes, à excepção de alguns casos como o corpo central da antiga igreja.²⁴⁷ A excelência da intervenção revela-se também na gestão espacial deste objecto orgânico herdado, caracterizado por complexas configurações volumétricas e espaciais que derivam das intervenções, descontínuas do ponto de vista funcional e formal, suportadas ao longo do tempo. O critério de interpretação da volumetria pré-existente define-se pelo propósito de congelar as várias volumetrias e unificá-las num único objecto.²⁴⁸ A forma deste *novo objecto* é o resultado de uma volumetria complexa que põe a descoberto a história daquele lugar. Desenvolve-se, portanto, a ideia de transformação isovolumétrica. A intervenção demonstra uma excepcional polivalência na organização tipológica dentro da estrutura pré-existente. Há uma ambivalência específica deste projecto que se define segundo duas aproximações – uma de adaptação

²⁴⁷ A intervenção não está dissociada do carácter económico e financeiro do empreendimento. Nesse sentido, propõe o máximo aproveitamento possível dos espaços interiores de forma a tornar o investimento o mais rentável possível. Assim, todos os espaços disponíveis, com as suas diversidades geométricas complexas, são objecto de estudo para a inserção de novos usos habitacionais. As tipologias disponíveis no actual condomínio do Convento das Bernardas são T0, T1, T2 e T3.

²⁴⁸ A volumetria pré-existente é exposta. Permanece a sobreposição e intercepção de volumes pré-existent sem que haja uma nova volumetria sobreposta para atingir uma uniformidade compositiva do conjunto como um todo. Esta complexidade volumétrica é entendida, portanto, como uma vantagem do ponto de vista espacial pois permite criar relações interessantes entre massa edificada e vazio que surgem, normalmente, de forma involuntária, ao longo da história do edifício mas que são, de facto, um enriquecimento da forma arquitectónica e manifestação do carácter histórico do objecto. O conjunto é unificado numa única peça, num único objecto, através de uma materialidade única aplicada a toda a superfície exterior do edifício.

à estrutura pré-existente e outra de modelação inteligente dessa estrutura de forma a possibilitar a repetição modular das habitações. A primeira dá-se, por exemplo, no caso da Torre²⁴⁹, onde se inserem quatro habitações submetidas aos espaços pré-existentes, exíguos e definidos pela estrutura conventual, com espessas paredes e pavimentos de pedra e abóbadas de tijolo. A segunda, mais abundante, é o caso da maior parte das habitações implantadas nas alas nascente, poente e sul do recinto que encerra o pátio grande – concebidas segundo a “tipologia triplex”. A modelação apontada por esta última aproximação resume-se, principalmente, ao tratamento da fachada como muro contentor dos espaços interiores que pode ser moldável e responsável na sua configuração. Uma terceira situação poderia ser identificada no exemplo das habitações localizadas no canto sudeste do pátio grande. Esta seria a situação intermédia entre as duas primeiras. Há uma apropriação dos elementos pré-existentes, não apenas como muro contentor de espaço responsável *na* sua configuração mas como elemento determinante *da* mesma. Isto é, o muro torna-se, ele próprio, espaço habitado.

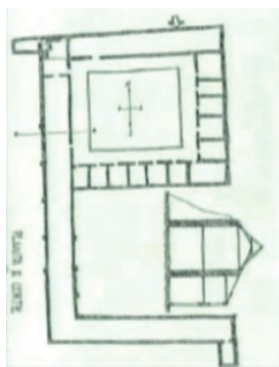
Nos novos edifícios acrescentados ao complexo na actual intervenção, permanece uma concepção espacial análoga à do antigo edifício do pátio central. Permanece o pavimento em tijoleira e a janela como elemento, simultaneamente, de enquadramento da paisagem e organizador do espaço interior. A sala de estar, a cozinha e a sala de jantar são integrados num único espaço e os quartos são, geralmente, associados à configuração dos núcleos de serviço das casas-de-banho e acessos verticais. A grande diferença entre as tipologias dos novos edifícios e aquelas introduzidas na antiga estrutura está na capacidade de aumentar e manipular com maior liberdade a largura dos fogos. Isso permite criar habitações com um único piso no volume enterrado a nascente e no edifício da ala poente do novo pátio das laranjeiras (“tipologia salinas”). As tipologias de dois pisos são introduzidas apenas no edifício da ala norte do pátio das laranjeiras (“tipologia laranjeiras”). Tendo em conta a harmonia do conjunto formado pelas construções novas e antigas, formando o grande pátio central, a nova rua interior a nascente e o novo pátio das laranjeiras a sul, destaca-se a capacidade de compromisso entre a adaptação tipológica a cada caso e o sentido de composição global. Esta habilidade traduz-se na introdução de uma identidade espacial análoga – reconhecendo que tanto as antigas construções como as novas pertencem a um mesmo conjunto, ao Convento das Bernardas.

Uma nova poética compositiva

O projecto de reconversão do Convento das Bernardas incluiu vários intervenientes entre os quais uma equipa de arqueólogos. A conciliação entre a introdução de novas vivências no Convento e a conservação e restauro de elementos de grande valor patrimonial foi uma preocupação constante.

Sistema figurativo

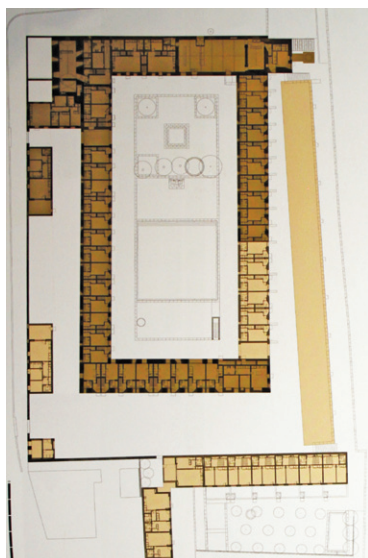
²⁴⁹ A Torre é o volume mais elevado do complexo, à excepção da chaminé industrial, localizada no extremo noroeste.



89 (à esquerda) Desenho arqueológico da implantação do antigo Convento
 Desenho dos arqueólogos da estrutura original do convento sugerindo que o pátio central devia ser encerrado no centro através de um volume central e que a ala nascente seria interrompida.

90 (à direita) Fotografia das fundações do antigo Convento
 Fotografia enviada por Souto de Moura aos arqueólogos, afirmando ter descoberto antigas fundações na zona desocupada da ala nascente do complexo – esta descoberta serviria de fundamento histórico para a construção do novo volume na ala nascente do convento que encerra o pátio central com uma nova proporção em relação àquele apontado pelos arqueólogos.

²⁵⁰ O que permanece significativo para o projecto de arquitectura não é a consequência formal que esses objectos manifestam mas o conhecimento histórico que os mesmos comportam no contexto da arquitectura. A forma arquitectónica, em estado de *ruína disponível*, é entendida como realidade portadora de noções históricas significativas, do ponto de vista da concepção espacial. Esse conhecimento é considerado mais importante que a aparência histórica que os tais elementos patrimoniais podem expressar. A concepção do pátio central acompanha esta disposição. As interpretações de historiadores e arquitectos não foram idênticas. No caso dos primeiros, apontava-se o encargo de encerrar o pátio com um corpo central recriando o claustro do desenho original do Convento. Souto de Moura, pelo contrário, procura uma nova relação com o objecto pré-existente que deriva da proporção gerada pelo novo vazio central que permaneceu na *ruína disponível*. Reconhece que “gostava era desta proporção do pátio com as palmeiras”²⁵¹. Esta atitude não advém apenas de uma eventual percepção emocional. O arquitecto recorre à explicação lógica e racional para restaurar o grande pátio, através do enquadramento histórico do mesmo. Ele demonstra a possível existência da continuação do edifício da ala nascente na zona vazia da ruína pré-existente através do levantamento de antigas fundações nessa área. Utiliza o percurso histórico da obra como matéria de projecto e torna-se, desta forma, historiador para defender as suas convicções na concepção do espaço.



91 Planta de implantação - restauro e nova construção
 (a amarelo, os volumes construídos de raiz)

A dúvida estaria, então, na forma de encerrar esse pátio, ou seja, na configuração formal da nova construção. A documentação gráfica sobre as concepções dos antigos edifícios era escassa ou praticamente nula. No entanto, para dar continuidade ao perímetro edificado do pátio a opção foi construir um volume idêntico aos restantes: “no prolongamento da ala nascente e por forma a fechar o grande pátio, constrói-se ainda um novo corpo, mas dissimulado, do tipo ‘Fabricamos Antiguidades’”²⁵². Procura-se continuar uma história de formas iguais – o tipo de construção, a concepção dos espaços e da fachada são idênticos. Repetem-se, por isso, os mesmos erros

²⁵⁰ Entre os objectos de valor patrimonial significativo destacam-se as janelas das celas do antigo Convento, o fontanário do claustro sul construído, provavelmente, no início do século XVII e mesmo a grande chaminé associada ao corpo da igreja que revela o carácter industrial adquirido pelo Convento no fim do século XIX.

²⁵¹ MOURA Eduardo Souto de in *Kenneth Frampton Endowed Lecture: Eduardo Souto de Moura*, New York, Columbia University – GSAPP, 2012 (disponível em linha – 2 de Junho de 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=6WVMzVn5Sb8>).

²⁵² MOURA Eduardo Souto de, Porto in *Convento das Bernardas*, Lisboa, Uzina Books, Nov. 2013, p.21.

do passado de forma a dissimular a nova construção na cronologia histórica da obra sem se denunciar a presença de uma nova forma, moderna: “construí em pedra, terra e reforcei as novas janelas como se fossem antigas e, nalguns casos, não resisti à tentação de por uma janela antiga na parte nova”²⁵³. Os temas da memória e da analogia não podem ser dissociados do processo de abstracção demonstrado nesta forma de intervir sobre o antigo. Esta atitude de dissimulação do *novo* no *antigo* não se reflecte na imitação integral de elementos, uma vez que não se sabe qual foi a forma do antigo edifício, nem procura a repetição de elementos-tipo existentes no resto dos edifícios antigos pois estes são caracterizados pela heterogeneidade dos elementos que compõem as suas fachadas. Também não se reflecte numa confrontação entre *novo* e *antigo*, diferentes realidades em que se identificam eventuais relações análogas entre elas. Pelo contrário, demonstra-se uma abstracção de qualquer tipo de forma moderna na nova composição de tal forma que não se compreende onde acaba o *antigo* e começa o *novo*. Esta abstracção leva a que a nova composição se torne numa única realidade construtiva. Esta nova entidade reporta alguns princípios de concepção do espaço associados à história do edifício.

O pátio central, agora com a proporção dos dois claustros consecutivos, é concebido com duas áreas que comportam analogias específicas. Na parte norte, constrói-se um lajeado quadrado com uma árvore em cada canto que “relembra a escala do antigo claustro”²⁵⁴. Na parte sul constrói-se uma grande piscina cujo desenho se inspira nas cisternas portuguesas de Marrocos.²⁵⁵ A introdução da analogia no processo de trabalho manifesta-se, também, na concepção dos novos edifícios. No caso dos dois que encerram o pátio das laranjeiras, propõe-se uma concepção espacial do tipo árabe, na sua intercepção, no canto noroeste do pátio.

Desenvolvendo o tema da memória na intervenção sobre o existente, destacam-se alguns elementos históricos de carácter patrimonial na *ruína disponível*. Estes são, por vezes, adquiridos na intervenção como objectos de carácter icónico e que registam o percurso cronológico da obra. O portal manuelino presente na fachada da Rua Atalaia é, por exemplo, um elemento essencial para marcar a permanência de uma identidade criada na concepção original do Mosteiro. Este portal marca a posição lateral da original entrada principal do Mosteiro – facto que demonstra que era um Mosteiro feminino – e revela uma singular concepção escultórica que lhe atribui um carácter memorial significativo. A camada superficial da parede é moldada ao pórtico pré-existente. Esta modelação reflecte o elemento patrimonial como um registo histórico que tem mais significado iconográfico que volumétrico.



92 Construção da volumetria da ala nascente do pátio central



93 Intercepção dos dois volumes do pátio das laranjeiras

²⁵³ MOURA Eduardo Souto de in *Kenneth Frampton Endowed Lecture: Eduardo Souto de Moura*, New York, Columbia University – GSAPP, 2012 (disponível em linha – 2 de Junho de 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=6WVMzVn5Sb8>).

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ Esta última analogia é acompanhada pela ideia, também apontada por Souto de Moura, de que o edifício se localiza numa zona próxima ao norte de África, perto de Marrocos, e de forte influência da cultura árabe.



94 Perfis do pátio central com os Alçados interiores das alas sul e oeste

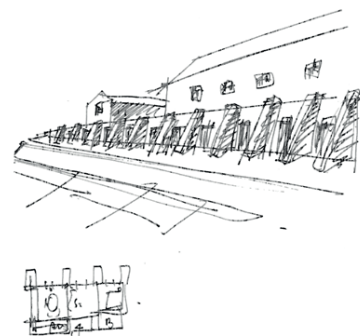
O processo de abstracção que caracteriza a intervenção no Convento das Bernardas não expressa uma eventual falta de interpretação crítica sobre o objecto pré-existente. Há, de facto, uma compreensão única e concreta desse objecto. A sensibilidade crítica em relação ao pré-existente não se concretiza em grandes expressões formais mas em gestos pontuais e subtis sobre a forma arquitectónica que precedeu a intervenção. Para além do exemplo da dissimulação da nova volumetria, construída no pátio central, na antiga, surgem outros exemplos de reinterpretação dos espaços. É o caso da apropriação das janelas como vazios escavados nos muros de grande espessura do grande pátio central que servem de contentores das novas habitações. As paredes de contorno dos vãos são, propositada e pontualmente, inclinadas, de forma a permitir uma distorção das dimensões do vão. Esta modelação não advém, necessariamente, da forma original dos vãos e manifesta-se, normalmente, no alargamento das dimensões do vão a partir do interior para o exterior. A distorção das dimensões dos vãos é um fenómeno natural da construção antiga que é, aqui, intensificado, de forma subtil e propositada. Este gesto realça a espessura dos muros contentores que, segundo Souto de Moura, é o argumento que permite a criação e modelação das janelas no projecto de arquitectura. Desta forma, o autor põe em evidência o seu próprio pensamento teórico que o leva a dar destaque ao desenho do vão. Por outro lado, esta manipulação do vão como forma escavada na massa construída é também meio de dar uma nova expressão ao edifício. Esta não é directamente perceptível pois é fruto de uma manipulação delicada e quase imperceptível do objecto pré-existente. Essa expressão é mais evidente nas fachadas interiores que compõem o limite do pátio central. É aqui que se manifesta uma distorção sistemática dos vãos das fachadas. Estes elementos são parte de uma composição que revela uma série de novas relações entre o interior das casas e o pátio. Estas distorções reflectem orientações determinadas dos vãos. Como exemplo expressivo, indica-se a fachada interior da ala poente do pátio central. Nesta fachada, alguns vãos orientam-se para norte e outros para sul, “espreitando” para cada um dos dois recintos que compõem o pátio central. Criam-se, assim, relações de dependência entre estes espaços e as próprias massas edificadas que delimitam o recinto. Estas duas entidades – edificado e vazio – são, portanto, agregadas num único objecto. A sua relação reflecte, também, o carácter mais íntimo e privado do pátio, contrapondo-se com a situação mais controlada das fachadas exteriores em contacto com a rua. O diálogo entre o espaço vazio do pátio e a massa construída é o reflexo da atribuição de um novo significado aos vãos. Estes elementos, funcionais, tomam parte na introdução de uma nova *poética* na modelação dos espaços pré-existentes do Convento das Bernardas. Neste sentido, o arquitecto não está a criar espaços concretos uma vez que estes já existiam ou existiram no passado mas a dotar-lhes de um novo significado através da manipulação

“o muro que fecha o recinto transformou-se em casas”

SOUTO DE MOURA Eduardo, in *Kenneth Frampton Endowed Lecture: Eduardo Souto de Moura*, New York, Columbia University – GSAPP, 2012 (disponível em linha – 2 de Junho de 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=6WVMzVn5Sb8>).

subtil dos elementos que os configuram e da abstracção da identidade criadora.

A mesma atitude é transportada para a concepção do novo edifício construído paralelamente ao limite nascente do complexo. A presença de um muro de contenção na zona de desnível topográfico entre o Convento e o curso de água, é uma imagem introduzida no projecto de reconversão e que permanece na forma construída. Esta área é imaginada como um muro habitado. Este volume periférico ganha um novo significado, tornando-se funcional, contendor de casas, embora continue a ser representado como um muro de contenção de todo o conjunto do novo Convento das Bernardas.



95 Esquisso de projecto

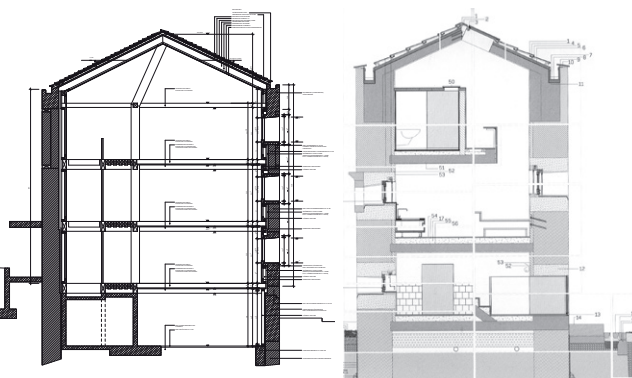
Uma materialidade intemporal

A materialidade do edifício aparece, no projecto de Reconversão do Convento das Bernardas, como um mecanismo de unificação volumétrica e atribuição de expressão construtiva às superfícies da estrutura pré-existente. Aproveita-se o carácter histórico do edifício pré-existente, caracterizado pela sua espessura e opacidade, como matéria de concepção construtiva, isto é, como critério de definição da expressão material do novo edifício. Esta é, assim, reflexo de duas intenções: registo da passagem do tempo e manifestação de uma nova vibração material.

Sistema construtivo

Enquadrando esta obra no contexto contemporâneo, Souto de Moura recorre a outras referências contemporâneas de reabilitação. A influência, embora já numa fase avançada de projecto, do projecto da Casa Amarela, de Valerio Olgiati, em Flims, representa uma possível abordagem contemporânea em relação a um edifício antigo. O seu objectivo parece ser ganhar uma nova expressão material através da exposição da composição das paredes sem as cobrir com qualquer tipo de camada regular. Esta composição põe, também, a descoberto, as intervenções contemporâneas, como mais uma marca no percurso da obra – neste caso, os reforços estruturais dos vãos. A nova construção representa, portanto, um congelamento no tempo de todas as marcas de intervenções acumuladas. Nesse sentido, a expressão material atribuí um carácter intemporal ao novo objecto.

No caso do Convento das Bernardas, a cor e materialidade do novo objecto, construído na cidade de Tavira, são critérios importantes da memória



96 (à esquerda e ao meio) Valerio Olgiati, Yellow House, Flims, 1996-1999

97 (à direita) Corte Construtivo, Convento das Bernardas



98 Expressão material da nova construção
Sequência de imagens expostas por Eduardo Souto de Moura numa conferência na Columbia University



99 Materialidade: estado da ruína disponível, ideia inicial, resultado final construído

do observador. Tornam-se, assim, reflexos culturais na obra construída. Mas a memória serve, paralelamente à história do edifício, de matéria de manipulação. A intervenção contemporânea pode ter, também neste sentido, um papel na história do objecto: “a questão que se punha é que o mosteiro e a fábrica eram vermelhas e estas [novas] pinturas são muito opacas porque são tintas modernas, plásticas”²⁵⁶. A presença dos grandes muros seria demasiado agressiva à experiência perceptiva no contexto urbano com a cor pré-existente, encarnada escura. Através de um extenso processo de investigação de aplicação de cores, procurou-se uma que reflectisse menor opacidade e que, consequentemente, desse maior expressão à textura da superfície. Finalmente, recorreu-se à “cor da areia que se usa para o reboco”²⁵⁷. Constrói-se uma nova memória, diferente da pré-existente.

Apesar da aparência tosca ou inacabada da nova materialidade, o projecto de reconversão do Convento das Bernardas revela uma singular disciplina de projecto. Não será de estranhar que Souto de Moura tenha sugerido trabalhar com a mesma equipa de operários que se encarregou da intervenção na Pousada de Santa Maria do Bouro.²⁵⁸ É sobretudo através da definição construtiva da intervenção – projecto de execução – e da sua correcta aplicação em obra que se impõe uma nova ordem ao objecto pré-existente, herdado como *ruína disponível*. Para além do trabalho exaustivo de desenho de vãos isoladamente, também se recorre à natural introdução de soluções tipo. Isso verifica-se, por exemplo, no desenho das portas de entrada das casas e de alguns vãos construídos de base. Estas soluções são complementadas com detalhes construtivos de soluções flexíveis que realçam os elementos pré-existentes e a espacialidade por eles formada. A delicadeza da dissimulação dos caixilhos nos vãos através da cor e a introdução de volumes de serviço, como as casas-de-banho e as escadas, dissociados da estrutura pré-existente contentora do espaço, são exemplos de transposição do processo de abstracção para a concepção construtiva da intervenção. Este princípio de actuação é semelhante ao aplicado na Pousada de Santa Maria do Bouro. A necessidade de controlo da execução técnica da construção é uma característica da expressão conceptual que a construção pode atingir no pensamento de Souto de Moura. Há, por isso, um prolongamento e intensificação do pensamento teórico no momento de conceber o projecto de execução.

O *novo objecto* nasce da intenção de introduzir novos usos habitacionais na antiga estrutura do Convento das Bernardas. Este pretexto levou a uma complexa reinterpretção espacial da estrutura pré-existente.

²⁵⁶ *Ibidem*.

²⁵⁷ *Ibidem*.

Nota: Este significado presente na cor escolhida enfatiza o carácter inacabado, abstracto e intemporal da construção.

²⁵⁸ Esta é a primeira vez que Souto de Moura dispõe dos mesmos operários em dois projectos distintos.

A estratégia de intervenção definiu-se pela manipulação quase invisível de elementos arquitectónicos pré-existentes como matéria de modelação e forma de abstracção na introdução de uma identidade “contemporânea”. A construção do Convento das Bernardas começou em 1509, momento em que se gerou a sua identidade original. Passados mais de cinco séculos, o edifício continua com o mesmo nome, não perdendo a sua integração no contexto social e urbano de Tavira. Desta forma, o *novo objecto* não deixa de ser o antigo. A intervenção apenas lhe atribui um novo significado e razão de existir sem ter que proclamar que é *novo*. Talvez seja este o *processo de abstracção* que reclama o sucesso do projecto de reconversão do Convento das Bernardas.

3. Diener & Diener, Expansão da Ala Este do Museu de História Natural de Berlim, 1995-2010

3.1 Abstracção e apropriação do *antigo* na obra e pensamento de Roger Diener²⁵⁹

A obra de Roger Diener²⁶⁰, desenvolvida no escritório Diener & Diener, enquadra-se numa postura serena e discreta de uma arquitectura dependente da sua contextualização prática. *Firmitas*²⁶¹, entendida como qualidade de “permanência de um edifício dentro da história na qual se assume como parte integrante”²⁶², é apresentada como princípio impulsionador de uma arquitectura que não procura uma nova expressividade contemporânea mas a continuação da cultura arquitectónica segundo a sua evolução tradicional, continuando o processo de apropriação e interpretação das suas realidades disciplinares essenciais.

Uma disposição *realista*

É nos anos setenta que Roger Diener toma contacto com algumas Raízes teóricas

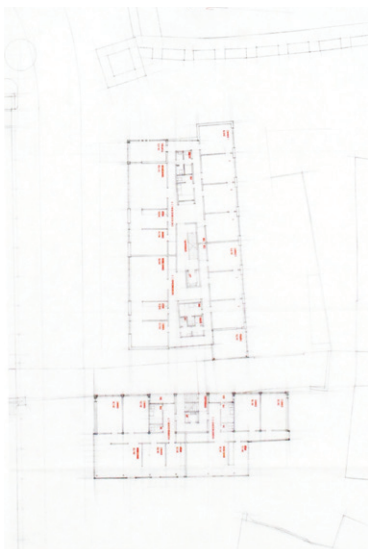
²⁵⁹ No presente texto, as referências teóricas são, frequentemente, alusivas ao percurso do arquitecto Roger Diener enquanto os projectos, apresentados como exemplos de concretização prática dessas referências, são atribuídos à prática desenvolvida pelo gabinete de arquitectura Diener & Diener, no qual se integra uma vasta equipa de trabalho. A referência a Roger Diener deve-se à necessidade de recorrer à contextualização de aprendizagens e experiências pessoais na discussão crítica sobre as obras que o mesmo desenvolve dentro do seu próprio gabinete de arquitectura.

²⁶⁰ Roger Diener nasceu em 1950. Formou-se em Arquitectura no Swiss Federal Institute of Technology Zurich (ETHZ). Em 1976, começou a trabalhar no escritório do seu pai, Marcus Diener, fundado em Basel em 1942 e, em 1980, tornou-se sócio, com o seu pai, do novo escritório Diener & Diener.

²⁶¹ DIENER Roger, *Firmitas*, conferência de Roger Diener na ETH, Zurich, 29 de Outubro de 1996, in *Diener & Diener*, New York, New York, Phaidon Press Limited, 2011, pp.157-165.

²⁶² *Ibidem*, pp.157-165.

das suas principais referências teóricas durante a sua formação académica, em Zurique. No âmbito da discussão sobre a crise do Movimento Moderno, inauguram-se algumas influências na região suíça de língua alemã, como as de Aldo Rossi e Luigi Snozzi²⁶³, que reclamam a responsabilidade social da arquitectura. Na incorporação da responsabilidade social da arquitectura no pensamento de Roger Diener, integra-se, também, a influência de Robert Venturi pela introdução do tema da cultura do quotidiano na discussão teórica – retirando-se do seu campo de visão referencial as investigações formais que o mesmo desenvolve. Martin Steinmann enquadra, por isso, a prática de Diener & Diener numa ideia de *architecture engagée*²⁶⁴ pelo compromisso *político* que assume com o seu entorno social. Nesta base teórica de discussão crítica, a arquitectura ganha, simultaneamente, autonomia enquanto disciplina do conhecimento e coerência lógica pela dependência na sua *contextualização*²⁶⁵. Por outro lado, ao longo da sua obra, Roger Diener desenvolve um afastamento crítico em relação às suas próprias referências teóricas iniciais – escola de Ticino e Aldo Rossi –, controlado pela sua própria investigação teórica. Na confrontação com a *condição pós-moderna*²⁶⁶, Roger Diener recorre aos princípios racionalistas do movimento da Nova Objectividade²⁶⁷ que teve origem nos anos vinte para estabelecer uma base de investigação lógica e coerente do ponto de vista teórico. Como síntese destas influências na base do seu processo de trabalho, aponta-se a vontade de desenvolver um processo racional fundado em interpretações, adequadas a cada projecto, dos constrangimentos económicos, sociais e tecnológicos, das condições urbanas de implantação e, naturalmente, do propósito funcional e respectivo enquadramento no projecto de arquitectura.²⁶⁸ A forma arquitectónica é, portanto, construída expressamente segundo o seu significado funcional sem ter que reflectir outros significados que, no contexto pós-modernista, estariam relacionados com uma tentativa historicista de expressão estilística. Joseph Abram ilustra, em forma de resumo, a postura crítica de Roger Diener como tentativa de conciliação de três referências essenciais no seu contexto histórico: “as concepções tipológicas e urbanas de Rossi, a compreensão do quotidiano de Venturi e, finalmente, a aproximação construtiva, Racionalista, herdada pelo movimento da Nova



100 Diener & Diener, edifícios de apartamentos em St. Alban-Tal, Basileia, 1981-86

²⁶³ Luigi Snozzi, Mendrisio 1932.

²⁶⁴ Martin Steinmann relaciona a ideia da prática racional da arquitectura enquanto responsável social à ideia desenvolvida por Jean-Paul Sartre de *literature engagée*. Cf. STEINMANN Martin, *Architecture engagée: Diener & Diener*, in *Diener & Diener*, New York, Phaidon Press Limited, 2011.

²⁶⁵ Esta contextualização da arquitectura pode ser entendida segundo dois sentidos: por um lado, na abertura do exercício e arquitectura a qualquer tipo de referências intelectuais que podem surgir, por exemplo, do processo de recurso à analogia apontado por Rossi e, por outro lado, em realidades analíticas como o urbano, social, económico, histórico, cultural, entre outras, sobre as quais a forma arquitectónica pode ter consequências reais e significativas e não apenas analógicas ou memoriais. Neste segundo sentido, a relevância da arquitectura contemporânea é conquistada através da sua adequação ao lugar e ao contexto em que intervém.

²⁶⁶ Cf. LYOTARD Jean-François in *La Condition Postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979.

²⁶⁷ Cf. "1.2 Introdução à intervenção contemporânea em contexto histórico, *Portugal e Suíça, dois cenários de intervenção*".

²⁶⁸ Cf. SZYMZYK Adam, *Architecture beyond design*, Adam Szymczyk in conversation with Roger Diener, Decembre 13th, 2009, in *Diener & Diener*, New York, Phaidon Press Limited, 2011, p..

Objectividade.”²⁶⁹ Os edifícios de apartamentos em St. Alban-Tal, Basileia, reflectem a materialização destas referências segundo um vasto processo de experimentação. A reapropriação das referências racionalistas da Nova Objectividade reflecte-se na integração dos elementos arquitectónicos na sua forma mais pura – tirando máximo partido utilitário de cada elemento que compõe o espaço. A imagem do edificio revela, no entanto, uma ambiguidade que transporta alguma controvérsia para a discussão crítica. Por um lado, aponta-se a tentativa de revalidação da gramática da arquitectura Moderna, cuja origem remete para o início do século XX. Por outro lado, o edificio é contextualizado na sua contemporaneidade através da identificação de uma espécie de colagem de elementos que estabelecem distintas relações com a sua envolvente e que demonstram a pluralidade formal que a obra pode assumir através da sua contextualização urbana.

O posicionamento teórico de Roger Diener revela uma complexa abrangência histórica (cuja descrição não é propósito da presente investigação). A sua afeição pelo Racionalismo da Nova Objectividade, desenvolvido no início do século, estende-se à compreensão de algumas ideias desenvolvidas no período após a Segunda Guerra Mundial. Nesta segunda apropriação teórica, destaca-se a importância do desenvolvimento de uma “nova estética do banal que começou a aparecer como forma conclusiva, no processo da modernidade, de integração de diferentes níveis da cultura”²⁷⁰, manifestada, por exemplo, na Arquitectura Brutalista. Esta referência confirma-se no processo de trabalho desenvolvido por Diener & Diener – escritório fundado por Marcus Diener em 1942 – que “tenta evitar tornar-se demasiado contundentemente expressivo.”²⁷¹

Roger Diener identifica-se, portanto, com uma disposição *realista*, peculiar no âmbito intelectual que o rodeia: “a questão do Realismo é fascinante. Para nós, é um pré-requisito para o nosso trabalho.”²⁷² Esta disposição apoia-se em duas formas de *contextualização*, específicas do seu processo de trabalho: a “reorientação sobre a disciplina”²⁷³ autónoma da arquitectura e a aproximação às circunstâncias reais do lugar onde intervém. A primeira pretende limitar o exercício da arquitectura à eficácia dos seus instrumentos específicos. Neste sentido, ela segue o seu curso histórico natural – através de uma continuidade garantida pela *tradição* – propondo-se a utilizar os mesmos “elementos tradicionais e comprovados”²⁷⁴ na construção da forma arquitectónica. O vocabulário utilizado na construção

²⁶⁹ ABRAM Joseph, *The Beauty of the real*, in Diener & Diener, New York, Phaidon Press Limited, 2011, p.9.

²⁷⁰ *Ibidem*.

²⁷¹ DIENER Roger, *Firmitas*, conferência de Roger Diener na ETH, Zurich, 29 de Outubro de 1996, in op. cit., pp.158.

²⁷² DIENER Roger, *The Few Things That Are Necessary, a conversation with Roger Diener and Dieter Righetti*, in Diener & Diener, New York, Rizzoli International, 1991, p.29.

²⁷³ ABRAM Joseph, *Objets de pensée Objets de culture, L'architecture de Diener & Diener aujourd'hui*, in FACES, 41, Diener & Diener, hiver 1997, p.22.

²⁷⁴ DIENER Roger, *Firmitas*, conferência de Roger Diener na ETH, Zurich, 29 de Outubro de 1996, in op. cit., p.161.

de uma *linguagem* contemporânea restringe-se aos elementos essenciais da arquitectura, instrumentos de composição do espaço – “estes incluem o espaço enquanto tal, a sua organização e as partes pelas quais é limitado, isto é, as paredes, as portas e as janelas.”²⁷⁵ Esta noção não encontra fundamento numa eventual aproximação ao pensamento historicista da época. O interesse na utilização do vocabulário tradicional da arquitectura não se detém no significado dos elementos arquitectónicos (*vocábulos*) mas na estratégia compositiva (*sintaxe*) verdadeiramente contemporânea que pode ser desenvolvida a partir da sua integração e interpretação no projecto de arquitectura. Denunciando o intencional afastamento em relação à postura formalista, difundida no panorama internacional da arquitectura pós-modernista, a segunda forma de contextualização anuncia a necessidade de relacionar a construção da *forma* arquitectónica com o contexto em que se insere. Dentro da noção de contexto inserem-se realidades distintas que podem induzir intenções formais no processo de trabalho. Entre as realidades mais importantes deste método, destacam-se a situação urbana de implantação e a realidade social, histórica e cultural do lugar para onde se projecta. Neste sentido, o projecto de arquitectura resume-se, na sua essência, à resposta formal a problemas específicos de um lugar. Conceitos como identidade, memória e lugar, entendidos como noções extrínsecas à *invenção*, fazem parte do método de abstracção de um processo de trabalho que se propõe criar objectos em perfeita integração com o contexto físico em que se inserem.

A investigação particular desenvolvida por Roger Diener, reflecte uma procura pelos propósitos essenciais da arquitectura. A redução formal – limitando o processo de trabalho às “poucas coisas que são necessárias para ser capaz de controlar o efeito dos espaços”²⁷⁶ – é, por isso, reflexo de uma abstracção própria da disciplina da arquitectura: “A construção é capaz de produzir regras abstractas para a organização de matéria e espaço, que ajudam a remover as condicionantes supérfluas de um projecto.”²⁷⁷ Este raciocínio não se limita, porém, a uma visão generalista e minimalista (no sentido prejudicialmente simplista que essas visões podem despertar no contexto contemporâneo). Ele desenvolve-se paralelamente ao processo de dissimulação da forma arquitectónica nas realidades que a envolvem, invocando o carácter natural e intemporal que esta pode comportar.

Dissimulação no real

Abstracção No centro da discussão crítica que se desenvolve a partir dos anos cinquenta integra-se a questão da relação entre a arquitectura e a cidade. Este tema permanece central na prática arquitectónica até aos dias de hoje. É segundo o mesmo pretexto de reorientação da discussão crítica para a

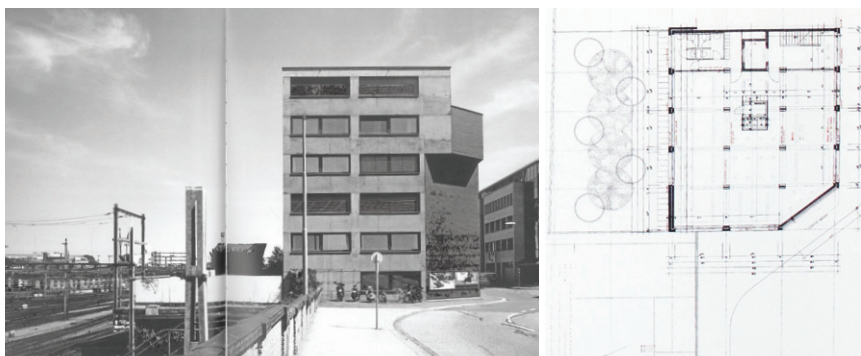
²⁷⁵ *Ibidem*.

²⁷⁶ DIENER Roger, *The Few Things That Are Necessary, a conversation with Roger Diener and Dieter Righetti*, in op. cit., p. 29.

²⁷⁷ ABRAM Joseph, *The Beauty of the real*, in op. cit., p.23.

integração do objecto construído no complexo urbano, que se inicia uma investigação de abstracção formal no processo de trabalho de Diener & Diener. A sua interpretação da paisagem urbana e respectiva evolução implica uma arquitectura que clarifica as qualidades intrínsecas do espaço urbano em vez de colocar em primeiro lugar a ideia de sobreposição de formas na evolução da imagem urbana. Este pensamento distancia-se, portanto, da necessidade de diferenciação e individualização no contexto urbano que recorre à expressão formal como mecanismo de afirmação contemporânea (atitude designada por Bernard Huet como “arquitectura contra a cidade”²⁷⁸). Em vez de compreender a cidade como um pano de fundo de sucessivas experimentações formais que contribuem para a evolução de uma imagem urbana marcada por diferentes épocas históricas, a forma arquitectónica toma parte na composição urbana, de uma forma intrínseca, sem evidenciar a sua época, como se lá estivesse desde sempre. Esta ideia de *dissimulação* levanta, por conseguinte, outras questões como a intemporalidade da arquitectura, a imagem enquanto mecanismo de percepção cognitiva e a manipulação do significado das coisas.

Enquanto exemplo de discrição e dissimulação no contexto urbano, o edifício de administração na Hochstrasse em Basileia reflecte importantes influências que as condições urbanas podem significar na composição da forma arquitectónica. A submissão à identidade do lugar onde se insere o *novo* edifício, é uma espécie de pré-requisito de abstracção da sua expressão individual. Por um lado, os constrangimentos regulamentares urbanos definem, por exemplo, as proporções volumétricas entre o espaço público e a massa construída. Neste exemplo, o edifício encontra-se num lote recortado na diagonal pela via pública. A sua forma é, assim, determinada pela própria geometria do tecido urbano pré-existente e configurada segundo um processo de expansão volumétrica definida pelos sucessivos diálogos que estabelece com a volumetria da massa construída envolvente. A expressão volumétrica no canto sudoeste do lote invoca um peculiar fenómeno de percepção do meio urbano que não é facilmente explicável. Ela provoca uma noção de expansão do volume invisível que contém todo o objecto construído. A amplitude do efeito volumétrico da composição formada pelo objecto e o seu contexto urbano é, assim, aumentada, sem reflectir um gesto formal



101 Diener & Diener, Edifício de administração na Hochstrasse, Basileia, 1985-88

²⁷⁸ Cf. STEINMANN Martin, *Architecture engagée: Diener & Diener*, in op. cit., pp.301.

demasiado expressivo que poderia despontar uma focalização perceptiva no objecto isolado e não na composição que ele forma com a sua envolvente. Assim, “desde o primeiro dia, o edifício apareceu como se já há muito tempo defendesse a sua implantação.”²⁷⁹ Por outro lado, este edifício encontra-se numa zona urbana de caminhos de ferro. Aqui, os edifícios envolventes apresentam, nas suas superfícies exteriores, marcas da poluição e da oxidação gerada pelo ferro. De forma a integrar o edifício nesta percepção contextual específica, a materialidade concebida para o novo objecto é o resultado da adição de óxido de ferro na composição do betão exposto nas suas superfícies exteriores. Ao mesmo tempo, levanta-se uma contradição na construção da forma arquitectónica. Em contraste com esta materialidade enferrujada, as janelas são demarcadas com caixilhos de bronze, aumentando a incerteza em relação à identificação do significado funcional do edifício. Este é tomado, por isso, como um objecto urbano banal, entre outros, que, não sendo *especial* no seu contexto, não tem que afirmar de forma expressiva a sua função. É segundo estas características que se pode identificar a ideia paradoxal de “presença/ausência”²⁸⁰ da obra contemporânea. “O cheio e o vazio, o *já lá* e o acrescentado, anulam-se numa série de equivalências espaciais. O edifício integra-se numa continuidade através do esgotamento das relações que estabelece com a cidade.”²⁸¹ Esta obra é, portanto, apresentada como expressão da noção de intemporalidade que a obra de Diener & Diener pode invocar. Aqui não se reconhece uma época de construção. Também não se identifica com clareza um significado histórico nem mesmo funcional do edifício. Esta ambiguidade transporta a percepção do edifício construído como um *objecto* e contribui para o desenvolvimento da ideia de *non-lieux*, apontada por Marc Augé.²⁸²

Na contextualização teórica da obra de Diener & Diener, convém referir a relação da sua prática com algumas questões relacionadas com a *percepção* enquanto forma de conhecimento. Recorrendo ao pensamento de Walter Benjamin, Roger Diener salienta a importância da sua descrição da experiência da arquitectura. Esta identifica duas formas distintas de compreender um edifício – através do uso e através da sua percepção física: “Só a apreensão progressiva através do uso e da familiarização, que Benjamin qualifica de ‘táctil’, pode conduzir-nos a uma prática social diferente.”²⁸³ A identificação da experiência individual enquanto paradigma no processo de trabalho torna-se essencial para a compreensão dos princípios intelectuais que estimulam a sua arquitectura. O processo de identificação de significados nas coisas que advém da experiência pessoal é transportado também para

²⁷⁹ DIENER Roger in *Diener & Diener*, New York, Phaidon Press Limited, 2011, p.73.

²⁸⁰ ABRAM Joseph, *Objets de pensée Objets de culture, L'architecture de Diener & Diener aujourd'hui*, in op. cit., p.23.

²⁸¹ *Ibidem*.

²⁸² Cf. STEINMANN Martin, *The Most General Form*, in *Diener & Diener*, New York, Rizzoli International, 1991, p.26.

²⁸³ DIENER ROGER in *Fenêtres habitées: expérience d'enseignement du projet d'architecture* “Espace vécu, source du projet”, Atelier de Gilles Barbey et Roger Diener, EPFL, 1988-1989, Basel, Architekturmuseum, 1989.

o discurso crítico da arquitectura. Assim, estes significados permanecem na arquitectura, contemporânea, como garantia da sua permanência e eficácia: “no fundo, uma porta não é mais que uma porta. (...) Para nós, o problema é a relação da arquitectura e o contexto de uma pessoa activa. Portanto, para nós, uma porta continua a ser uma porta, uma janela uma janela.”²⁸⁴ Esta conservação dos significados das coisas, reflectida na apropriação dos sinais ou signos próprios da arquitectura, invoca a referência de Roland Barthes²⁸⁵, desenvolvida no seu ensaio *L'Empire des signes*²⁸⁶. Seguindo a mesma intenção, Roger Diener assume a influência da ideia de *pattern language*, desenvolvida por Christopher Alexander²⁸⁷, na apropriação do vocabulário tradicional da disciplina da arquitectura enquanto instrumento de desenvolvimento de uma forma arquitectónica contemporânea, realçando a sua qualidade icónica.

As ideias da imagem urbana e da experiência cognitiva através da percepção não são suficientes para compreender o processo de trabalho de Diener & Diener, na sua sucessão de etapas até à concretização construtiva. A justaposição de referências intelectuais, de diferentes áreas do conhecimento, é também um importante método de investigação adoptado na prática de Diener & Diener. Estas referências, embora expressas em formas exteriores ao projecto de arquitectura, estão relacionadas com os problemas específicos de cada projecto. O exemplo do complexo da Embaixada Suíça em Berlim, formado pelo edifício pré-existente neoclássico e pela extensão projectada por Diener & Diener, reflecte a apropriação de várias referências exteriores à situação específica do projecto. Três imagens são utilizadas como referência: uma fotomontagem do palácio de Paul Baumgarten (1911), uma fotografia da extensão do edifício do Tribunal de Gotenburgo (1937), concebida Gunnar Asplund e uma fotografia da casa Tristan Tzara em Paris (1926) projectada por Adolf Loos. Estas imagens representam a identificação de problemas também relacionados com o projecto para a Embaixada Suíça em Berlim. A primeira identifica a desconexão do edifício antigo com o contexto urbano, a segunda reflecte a extrapolação da antiga fachada na fachada do edifício



102 Diener & Diener, Embaixada Suíça, Berlim, 1995-2000

²⁸⁴ DIENER Roger, *The Few Things That Are Necessary, a conversation with Roger Diener and Dieter Righetti*, in op. cit., p.29.

²⁸⁵ Roland Barthes, *Cherbourg-Octeville 1915 - Paris 1980*.

²⁸⁶ BARTHES Roland, *L'Empire des Signes*, Genève, Skira, 1970.

²⁸⁷ Christopher Alexander, *Viena 1936*.

de extensão e, finalmente, a última imagem representa a expressão de uma volumetria interior na forma exterior do edifício. Estas três referências reais são dificilmente reconhecíveis no denso objecto construído. Essas imagens representam uma origem teórica a partir da qual se desenvolvem várias operações precisas no projecto de arquitectura que resultam num edifício que se identifica mais com um objecto vulgar do que com uma alusão a referências imagéticas. A utilização de “fragmentos do real”²⁸⁸ enquanto temas referenciais é uma influência que, apesar da subtilidade das suas consequências formais, está intrinsecamente associada ao processo de trabalho de Diener & Diener. Este método orienta-se para a criação de uma imagem *familiar* da forma arquitectónica, objectivo essencial, no seu trabalho, pela referência cognitiva que esta pode representar na experiência individual do espaço. Portanto, apesar da referência a temas extrínsecos à disciplina de arquitectura, esta imagem é definida segundo o seu efeito operativo. Neste sentido, o significado dessas referências exteriores já não é apreensível no objecto construído. A sua percepção enquadra-se, portanto, “no limiar da imagem”²⁸⁹ devido à subversão das referências imagéticas através da articulação do seu significado no contexto da disciplina da arquitectura. A realidade quotidiana é transportada, assim, para a sua caracterização universal. A abstracção dos significados originais dessas referências remete para a criação de obras de arquitectura descomprometidas de quaisquer referências de imaginário associadas a outras disciplinas do conhecimento. Esta abstracção encontra o seu fundamento na vontade de ocultar eventuais significados dos elementos que formam a obra de arquitectura, extrínsecos à suas próprias definições dentro do campo disciplinar da arquitectura.



103 Diener & Diener, Edifício de habitação, comércio e escritórios na Greifengasse, Basileia, 1993-96



104 Diener & Diener, Edifício de escritórios “FIDES” Steinentorberg, Basileia 1984-90



105 Diener & Diener, o Museu de Ruhr de Zeche Zollverein, 1999

Desenvolve-se, assim, uma ambiguidade específica da arquitectura de Diener & Diener que só poderá ser explicada através da experiência intuitiva entre o observador e os objectos produzidos pela sua arquitectura. Os casos do edifício de escritórios “FIDES” Steinentorberg e do edifício de habitação, comércio e escritórios na Greifengasse, em Basileia, são exemplos de uma peculiar experiência do espaço urbano. Na percepção presencial da realidade urbana, estes edifícios apresentam-se como pano de fundo do contexto urbano. Eles não despertam especial atenção no observador e transmitem uma estranha sensação de tranquilidade na sua relação com o lugar em que tomam parte.

Como síntese desta *dissimulação no real*, serve a ilustração da realidade industrial. O tipo de construção industrial reflecte, ao mesmo tempo, uma configuração formal directamente relacionada com a sua razão de existir, funcional, e uma imagem de equilíbrio, intemporal, composta pelo objecto e a sua paisagem. É entre esta transcendência universal e a aproximação à realidade do quotidiano que se enquadra a aspiração da arquitectura de Diener & Diener. A permanência da realidade industrial enquanto referência

²⁸⁸ ABRAM Joseph, *The Beauty of the real*, in op. cit., p.23.

²⁸⁹ *Ibidem*.

idealista reflecte-se no exemplo do projecto para o Museu de Ruhr de Zeche Zollverein onde a estrutura industrial permanece no projecto contemporâneo com a sua configuração inicial – não precisa de ser enriquecida.

Fenêtres habitées, uma síntese teórica da obra de Diener & Diener

Dentro dos temas tradicionais da arquitectura insere-se o desenho da janela. Este elemento arquitectónico pode acolher várias características do espaço habitado sem ter que se tornar objecto de expressão subjectiva no projecto de arquitectura. No seguimento da integração da experiência perceptiva nos paradigmas que formulam a base de trabalho de Diener & Diener, *Fenêtres habitées*²⁹⁰ é a expressão que identifica a janela como elemento fundamental da relação entre o utilizador do espaço e a forma arquitectónica. Esta expressão sugere uma aproximação ao quotidiano onde os usos comuns dos espaços – o quarto, a sala de estar, a cozinha – são expostos através da janela. Tal fenómeno é ilustrado na referência a algumas pinturas de Edward Hopper²⁹¹, como a obra *New York Office* (1962).

Este elemento é introduzido na prática de Diener & Diener segundo distintas apropriações. Em primeiro lugar, a janela é cuidadosamente escolhida como signo que serve o propósito da codificação tradicional da arquitectura. Para além do seu significado, este objecto pode, também, reflectir consequências na configuração do espaço que serve. Ela pode tornar-se objecto organizador do espaço através da complementaridade entre a sua configuração formal e a sua disposição no espaço e o estudo das proporções do espaço. Nos edifícios de apartamentos em St. Alban-Tal este estudo *tipológico* da janela resulta de vários condicionalismos como as proporções dos espaços interiores e respectivos usos e a relação dos mesmos com a envolvente exterior do edifício. A mesma base crítica reflecte-se no edifício de habitação, comércio e escritórios na Greifengasse. A multifuncionalidade do edifício é reflectida na sobreposição de vários *tipos* de janelas conforme a utilização dos espaços interiores. Neste caso, as dimensões das janelas vão sendo reduzidas na transição dos pisos de acesso público para os pisos de habitação. Martin Steinmann refere que a utilização das janelas nos projectos de habitação de Diener & Diener criam padrões de relações sobrepostas. Esta sobreposição refere-se à configuração da janela enquanto vão elementar e à composição que a sua repetição pode gerar. Cada vão, expresso como elemento compositivo da fachada, pode conter janelas de diferentes tipos adequados aos usos do espaço. As janelas são dimensionadas com diferentes enquadramentos e proporções dentro dos respectivos vãos, identificando-se diferentes *tipos* como, por exemplo, a janela da casa-de-banho (1/2:1), a janela do quarto (1:1 ou 1+1/2:1) e a janela da sala de estar (1+1/2:1 ou 1+1/2+1/2:1). As formas das janelas assimilam, assim, o significado funcional

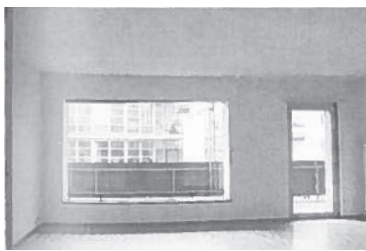
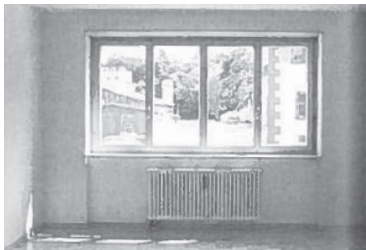
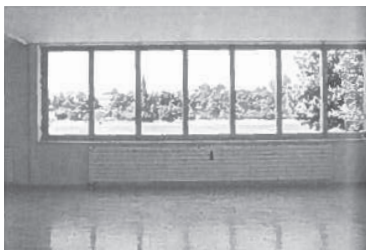
Temas de investigação



106 Edward Hopper, *New York Office*, Nova Iorque, 1962

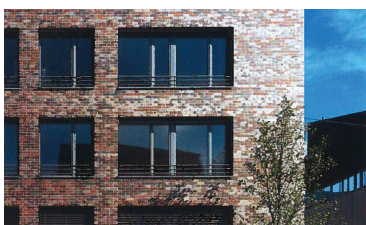
²⁹⁰ Título utilizado na publicação e documentação da experiência de ensino na EPFL, entre 1988 e 1989, desenvolvida na disciplina de Projecto de Arquitectura "Espaço vivido, recurso de projecto", por Gilles Barbey e Roger Diener.

²⁹¹ Edward Hopper, Nova Iorque 1882 - 1967.



107 Diener & Diener, edifícios de apartamentos em St. Alban-Tal, Basileia, 1981-86

Janela para o rio Reno; Janela para o pátio; Janela para a rua Efringerstrasse; Janela para a praça St. Johannis-Ring.



108 Diener & Diener, Edifício de habitação e escritórios Warteck, Berlim, 1992-96

do espaço. Elas não são, porém, entendidas como objectos de comunicação de um outro significado para além daquele que lhes pertence, o funcional. São formas elementares de composição da fachada pois são integradas nos seus vãos.²⁹²

A investigação em torno do tema da janela poderá ser entendida como o reflexo de alguns princípios teóricos do trabalho de Diener & Diener. Ela pode, por isso, representar uma imagem da síntese teórica do seu percurso. Em primeiro lugar, representa, simultaneamente, uma aproximação às realidades banais do quotidiano e um pretexto de investigação intelectual profunda. Este elemento arquitectónico, introduzido no projecto de arquitectura como instrumento tradicional da sua disciplina, é sujeito a um trabalho de depuração da forma segundo um processo de abstracção. Ele torna-se expressão da procura pelas suas características essenciais que o definem enquanto janela, tendendo para a sua forma mais pura. Por outro lado, procura-se analisar até que ponto é que a janela, enquanto objecto de manipulação formal, pode ser transformada até ao limite da percepção do seu significado:

“a relação entre a pessoa e a janela é importante. Ela mostra a situação distorcida até ao seu limite. Até que ponto podemos expandir a janela antes de deixar de ser uma janela? Nós manipulamos a abertura da janela mas queremos que ela se mantenha uma janela. Geralmente, queremos permanecer no registo do espaço tradicional, mas transformá-lo até ao ponto exactamente antes de ele se perder.”²⁹³

Esta perspectiva reflecte uma importante postura crítica presente na arquitectura de Diener & Diener e que reclama a sua contemporaneidade. Através desta manipulação formal da janela – desenvolvida dentro da disciplina da arquitectura –, impõe-se a importância da experiência perceptiva na realização plena do propósito da arquitectura. Estas janelas, introduzidas como uma espécie de *objets trouvés* históricos na arquitectura contemporânea são manipuladas como uma das formas de criar uma imagem dos espaços que é, ao mesmo tempo, precisa, no sentido funcional, e vaga, no sentido da expressão subjectiva. Estas imagens espaciais são criadas de forma a exigir uma apropriação crítica, na experiência perceptiva dos observadores: “no espaço da pré-significação icónica, a arquitectura de Diener & Diener exige uma percepção activa. Ela activa imagens que são paralelamente precisas e não-determinadas, tomando forma no nosso pensamento através de uma relação com o real flutuante e quase onírica.”²⁹⁴ Finalmente, enquanto síntese do pensamento teórico de Diener & Diener, o tema da janela reflecte outro ponto essencial: a aproximação ao contexto urbano. Ela é um dispositivo unificador dos espaços interiores e urbanos

²⁹² Cf. STEINMANN Martin, *The Most General Form, On the Development of Diener and Diener's Work*, in op. cit., pp.24-31.

²⁹³ DIENER Roger, *Roger Diener in conversation with Joseph Abram*, Basel, April 1996, in *Diener & Diener*, New York, Phaidon Press Limited, 2011, p.12.

²⁹⁴ ABRAM Joseph, *The Beauty of the real*, in op. cit., p.16.

pois toma parte em ambos. A reorientação do pensamento crítico de Roger Diener para o período dos anos vinte reflecte a sua necessidade de se afastar de uma tendência injustificada, antecipada por Werner Oechslin²⁹⁵ em 1932, que surgiu na prática generalizada de arquitectura com o desenvolvimento do Movimento Moderno. Este problema é a fragmentação volumétrica dos edifícios devido ao receio do desenho de uma superfície exterior na forma arquitectónica, a fachada, que poderia perder o seu sentido de permanência pela falta de significado utilitário. Roger Diener regressa à ideia tradicional da fachada, entendida segundo o seu significado de comunicação entre urbano e privado. Esta é compreendida como um dispositivo de composição, livre do significado *funcional* que lhe poderia estar associado. Recupera-se, assim, a validade intrínseca da fachada, favorecendo o seu desenho, livre de preconceitos expressionistas e funcionalistas.

Coexistências, relação intemporal entre *novo* e *antigo*

Apesar da afirmação da sua autonomia disciplinar, o processo de trabalho de Diener & Diener abre-se a outras realidades e práticas intelectuais. Na continuidade da ideia de fundo de responsabilização social da arquitectura, anteriormente descrita, desenvolve-se uma profunda análise do lugar no processo de trabalho do projecto de arquitectura. Esta análise, fundada em noções culturais, sociais e urbanas do lugar para onde se projecta, destina-se, sobretudo, à identificação de uma ideia de *identidade* presente no lugar pré-existente. Neste sentido, o edifício contemporâneo dissimula-se no seu contexto acentuando essa identidade. Este processo integra-se naquilo que poderá ser considerado como uma experiência perceptiva colectiva activada pela *imagem* produzida pela arquitectura. No campo da intervenção em contexto histórico, o projecto desenvolvido para a Expansão da Ala Este do Museu de História Natural de Berlim representa, perfeitamente, esta procura pela restituição de uma imagem identitária do lugar. A arquitectura torna-se instrumento de representação de uma memória colectiva do lugar que reflecte a incorporação da história *actual* no discurso contemporâneo. Contudo, como já foi explicado, as imagens criadas pela arquitectura de Diener & Diener exigem uma *percepção activa* por parte do observador. Como tal, desenvolve-se um processo de redução formal que limita o discurso da arquitectura aos significados dos elementos que lhe pertencem, despojando-a de todos os outros eventuais significados acessórios que possam representar uma expressão subjectiva da forma arquitectónica. Esta é uma postura autêntica desenvolvida por Roger Diener: “Não se trata de pedir a um objecto para exprimir algo fora de si próprio e torná-lo responsável pela sua representação nem se trata de dar um significado ao edifício através de um dispositivo artificial que é projectado externamente nele.”²⁹⁶ Assim, “quanto mais uma obra se identifica com uma aproximação que a esvazia de significados concretos,

Apropriação do *antigo*



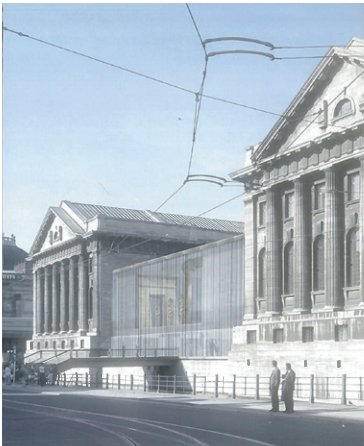
109 Diener & Diener, Embaixada Suíça, Berlim, 1995-2000

²⁹⁵ Werner Oechslin, Einsiedeln 1944.

²⁹⁶ DIENER Roger, *Roger Diener in conversation with Joseph Abram*, Basel, April 1996 in op. cit., p.13.



110 Diener & Diener, Expansão da Ala Este do Museu de História Natural, Berlim, 1995-2010



111 Diener & Diener, Extensão do Museu Pergamon, Berlim, 2000



112 Diener & Diener, Extensão do Kunstmuseum, Basileia, 2009-2010



113 Edifício da Coleção Rosengart, Lucerna, 1999-2002

maior é a energia que consegue produzir como resultado.”²⁹⁷ Neste sentido, a postura de intervenção sobre contextos históricos também se identifica com a intenção de desenvolver uma forma arquitectónica despojada de qualquer discurso subjectivo demasiado elaborado. A nova composição, formada pela nova construção e pela antiga, deve revelar uma coerência unitária que se demonstra na sua *imagem*.

A primeira noção que permite compreender o despojamento de discursos subjectivos, na obra de Diener & Diener, de intervenção em contextos históricos é o distanciamento em relação a disposições ideológicas e aos discursos críticos que estas impõem na configuração da forma arquitectónica. Estas imposições poderiam reflectir-se em narrativas críticas representadas pela forma arquitectónica – objectivo rejeitado no pensamento desenvolvido por Roger Diener. Não há uma definição clara do sistema de valores de intervenção em contextos históricos. Pelo contrário, no percurso de Diener & Diener, desenvolvem-se distintos *casos de estudo*, possibilidades de intervenção contemporânea em contextos históricos. As ideias de fundo presentes nestas experimentações são, sobretudo, a noção de realização (obra completada) e abstracção ou redução formal, de forma a criar relações de complementaridade entre o novo e o antigo. Enquanto exemplos desta pluralidade de aproximações – reflectida na confrontação entre as noções de sincronia e diacronia – apontam-se a Extensão da Ala Este do Museu de História Natural, a Extensão do Museu Pergamon, em Berlim, a Extensão do Kunstmuseum, em Basileia e o edifício da Coleção Rosengart, em Lucerna. Nestes quatro casos permanece uma ideia de complementaridade introduzida pela intervenção contemporânea. No primeiro exemplo – conclusão de um complexo monumental –, o novo complementa o antigo segundo um processo de continuidade formal da fachada pré-existente, encerrando a sua volumetria original. No segundo caso – conclusão e reestruturação de um complexo monumental com um novo edifício –, a noção compositiva, criada pelo conjunto do edifício antigo e nova volumetria, é gerada pelas relações espaciais criadas entre as duas entidades. A nova volumetria é objecto de uma redução formal que a distancia da linguagem clássica do antigo edifício, não deixando de o *completar* através dos novos espaços que resultam das relações entre eles. No terceiro exemplo – extensão de um edifício museológico pré-existente, recente – o raciocínio é semelhante ao segundo mas, desta vez, a configuração volumétrica é dirigida pela estrutura urbana envolvente. No último exemplo – reconversão de um antigo edifício –, desenvolve-se uma abordagem menos visível, onde apenas algumas medidas como a inscrição, na fachada, dos nomes de alguns pintores expostos na colecção que o edifício acolhe, reflectem o propósito de realização da forma arquitectónica pré-existente.

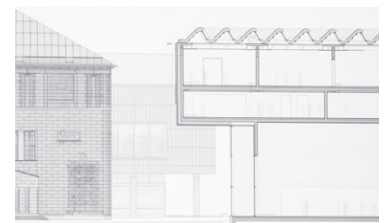
A segunda noção de base sobre a intervenção em contextos históricos, na obra de Diener & Diener, é a apreensão da história como um material

²⁹⁷ ABRAM Joseph, *The Beauty of the real*, in op. cit., p.14.



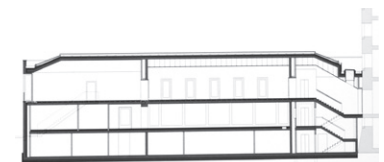
114 Diener & Diener, Centro Pasqu'Art, Biel, 1995-1999

de trabalho da arquitectura. Por um lado, esta é tornada real e presente. A intervenção contemporânea é, por isso, materialização do momento *actual* da história e não uma representação de uma memória passada. São os casos do projecto para a Extensão da Kunsthaus de Zurique, da Embaixada Suíça em Berlim ou do Centro Pasqu'Art em Biel, onde se reflecte o tratamento de uma dualidade de realidades. Nos últimos dois exemplos, a presença assumida de um novo edifício é compatibilizada com uma noção compositiva que este desenvolve com o antigo. Esta noção reflecte-se no equilíbrio formal impresso na *imagem* do novo edifício (composto pelas duas estruturas assumidamente distintas). Por outro lado, a história, reflectida na expressão formal do edifício antigo, pode ser utilizada como um objecto real de apropriação e subversão na forma arquitectónica contemporânea. Esta pode tornar-se, assim, um *objet trouvé*. É o caso dos projectos da Expansão da Ala Este do Museu de História Natural de Berlim e do Museu de Ruhr de Zeche Zollverein. No primeiro, é a própria forma da antiga fachada que serve de módulo de construção do novo edifício. No segundo, a paisagem industrial permanece como objecto de caracterização espacial na intervenção contemporânea.



115 Diener & Diener, Extensão da Kunsthaus, Zurique, 2008

Finalmente, a noção de complementaridade a que a arquitectura de Diener & Diener se propõe desenvolver na intervenção sobre contextos históricos reflecte-se numa ideia de fundo que é a criação de um novo objecto unitário – um *todo* coerente formado pela aglutinação da nova construção sobre a antiga. No projecto para a Casa da Música para a Prática Instrumental e Ensaio Coral, em Einsiedeln, reflecte-se a afirmação da independência estrutural da nova construção ao mesmo tempo que esta serve para equilibrar a composição volumétrica do complexo pré-existente. Paralelamente, o projecto da Embaixada Suíça em Berlim é exemplo de excelência deste processo de trabalho. A integração das três referências, já enunciadas, no desenvolvimento do projecto é complementada com a abertura da intervenção contemporânea a práticas artísticas que possam contribuir para a realização da forma arquitectónica na sua plenitude compositiva. Roger Diener recorre ao artista Helmut Federle para completar, segundo uma forma disciplinar autónoma, a intervenção contemporânea. No caso da Embaixada, Federle desenvolve uma composição escultórica na fachada cega do edifício antigo, pressionando-o contra o novo volume. Para além de reflectir a realização volumétrica do *todo*, a expressão escultórica reflecte uma relação formal com



116 Diener & Diener, Casa da Música para a Prática Instrumental e Ensaio Coral, Einsiedeln, 2006-2010

o edifício antigo. Esta relação concretiza-se na extrapolação do padrão da antiga fachada para o novo objecto artístico. O padrão também tem reflexos nas fachadas posterior e lateral do novo volume construído. Assim, as três entidades – fachada escultórica, antigo edifício e nova construção – são integradas num único objecto, com uma nova identidade.

-

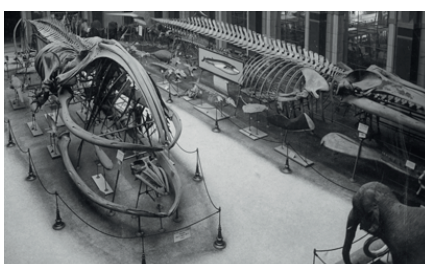
Síntese A postura crítica desenvolvida por Diener & Diener representa uma espécie de forma oculta de fazer arquitectura onde o desenho aparece em último lugar. Antes da especificação formal, incluem-se, no seu processo de trabalho, importantes interpretações sobre o lugar, realidade física onde se insere um *novo* objecto construído, e a experiência perceptiva pessoal dos seus utilizadores. Esta atitude de sobriedade perante a expressão individual da sua arquitectura é desenvolvida, em paralelo, com uma incessante procura por aquela *imagem* do lugar que reflecte a sua essência espacial. Será difícil identificar, em grande parte dos projectos de Diener & Diener, se essa imagem é fruto de uma entidade criadora contemporânea ou se será simplesmente resultado de um conjunto de intervenções anónimas dissimuladas no tempo.

3.2 Expansão da Ala Este do Museu de História Natural, Berlim

A expansão da ala este do Museu de História Natural de Berlim enquadra-se no âmbito da requalificação do conjunto de edifícios do Museu de História Natural, cuja construção original começou no fim do século XIX, em 1875. Esta ala representa umas das partes mais deterioradas no momento da execução do projecto de reabilitação do Museu, iniciado em 1995. Após mais de sessenta e cinco anos da destruição quase total desta parte do conjunto, a ala este assume as funções de museu e espaço de investigação formando parte de uma única identidade urbana, composta por cinco edifícios com fachadas de importante significado histórico e urbano na cidade de Berlim.

O projecto em discussão invoca a relação da intervenção contemporânea com o seu significado histórico. Procura-se transportar o papel arquitectura para um campo mais abrangente de matérias sobre o edifício histórico, analisando-o também no seu contexto social, urbano e económico. Neste sentido, será fundamental conhecer a evolução histórica do objecto pré-existente. O edifício destina-se, desde a sua concepção original, à implantação do Museu de História Natural – que ocupava, anteriormente, grande parte do edifício da Universidade Friedrich Wilhelms – e decorre do plano de August Tiede para a construção de um conjunto de três edifícios na rua Invalidenstrasse, em Berlim, posto em prática em 1875. A construção do Museu desenvolve-se entre 1885 e 1889, sendo o objecto principal do conjunto, localizado no meio dos restantes. A acumulação de acervos na

Percurso histórico



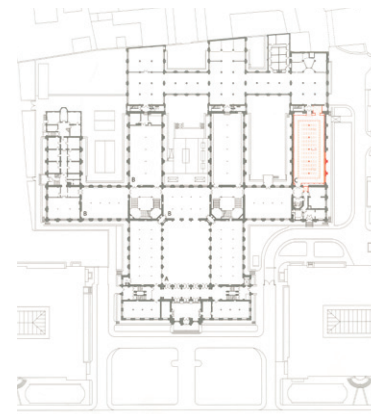
117 Museu de História Natural de Berlim antes da destruição causada pelo bombardeamento do dia 3 de Fevereiro de 1945

118 Museu de História Natural de
Berlim após da destruição causada pelo
bombardeamento do dia 3 de Fevereiro de
1945



colecção do museu levou à sua expansão, a norte, entre 1914 e 1917. Nos anos trinta, integram-se no museu os ossos de dinossauro, encontrados em Tendaguru, Tanzânia, que ocupam o átrio principal do museu e vêm a tornar-se num dos objectos mais emblemáticos do museu. No entanto, o fenómeno histórico determinante na história deste edifício é a sua destruição parcial durante a Segunda Guerra Mundial que provoca a destruição de alguns espaços e conteúdos museológicos. Em Fevereiro de 1945, o museu é atingido directamente por uma bomba no segundo piso da ala este. Os danos causados pelo bombardeamento atingiram as colunas de suporte do edifício da ala este e levaram ao seu colapso quase total, subsistindo apenas algumas partes das suas fachadas. Os restantes edifícios do Museu também foram afectados por danos colaterais causados pelo bombardeamento. O Museu sofre distintas obras de remodelação entre as décadas de 1950 e 1980. Em 1995 é lançado o concurso e eleito o atelier Diener & Diener para a reabilitação de todo o conjunto de edifícios que fazem parte do Museu. A preservação da colecção científica e a modernização das infraestruturas de investigação – propósitos que formam a base de intervenção apresentada em concurso – servem, assim, de mecanismo de conservação e renovação do instituto da ciência integrado no museu. Em 2007, são abertas ao público quatro novas grandes salas, requalificadas para acolher a exposição permanente, e uma outra grande sala destinada a exposições temporárias – esta etapa marca uma importante aproximação ao público geral pela redefinição dos espaços expositivos, em conjunto com a reformulação inovadora do formato expositivo, agora, mais didático e acessível. A ala este do edifício permanece em estado de ruína durante décadas até à sua reconstrução, terminada em 2010. O actual Museu de História Natural de Berlim é, simultaneamente, arquivo de acervos naturais, instituição de pesquisa e espaço de exposição. O projecto de reabilitação para a Ala Este do Museu de História Natural tem por base o acolhimento da colecção húmida do Museu. Apontam-se as principais características que estabelecem o valor patrimonial do objecto pré-existente: o valor cultural e científico do conteúdo expositivo do museu e a relevância histórica da forma arquitectónica. A ocorrência da destruição parcial do Museu não lhe acresce especial valor patrimonial embora a permanência das suas ruínas seja um fenómeno importante para o entendimento do valor histórico do objecto pré-existente.

O projecto de reabilitação e expansão da Ala Este do Museu de História Natural em Berlim é o resultado da participação no concurso internacional de
Projecto Requalificação



renovação e reestruturação do mesmo museu. O projecto foi eleito vencedor do concurso em 1995 e incluía, desde o início, a reconstrução do edifício da ala este. A obra não foi executada devido à falta de verbas e o projecto foi, por isso, adaptado segundo um processo de renovação em fases. O projecto de reabilitação de todo o complexo edificado envolveu medidas de intervenção muito distintas devido ao valor da forma arquitectónica pré-existente e à multiplicidade de funções do edifício. Só entre 2004 e 2007 é que são restauradas algumas salas de exposição do museu. Os trabalhos de construção na ala este do museu incluem-se na primeira fase do projecto principal, reformulado após a fase de concurso, e desenvolvem-se entre 2005 e 2010. Esta parte do museu acolhe a exposição de uma colecção zoológica caracterizada pela sua diversidade e pela grande quantidade de acervos.²⁹⁸ O projecto de reabilitação da estrutura previamente em estado de ruína, pretende criar condições de controlo de alta precisão de luz, ar e humidade associadas à conservação e protecção dos objectos expositivos.²⁹⁹ O novo espaço expositivo reúne as amostras dispersas no antigo museu que compõem uma colecção húmida de anfíbios e répteis. Estes acervos são agora dispostos em estantes dimensionadas de forma a cobrir a altura das salas – que varia, conforme as salas, entre cinco e seis metros de pé-direito. No piso térreo, inclui-se a colecção de amostras de animais embalsamados no interior de uma estrutura de vidro dentro da qual se introduz um espaço de trabalho para os cientistas permitindo o acesso ao conteúdo expositivo simultaneamente ao visitante e ao investigador. Os restantes pisos servem de espaço de trabalho e armazenamento. A segunda fase do projecto principal de reabilitação do Museu de História Natural de Berlim decorrerá até 2016 e foca-se no restauro dos restantes espaços interiores do museu, aumentando o circuito de visita, e na construção das infraestruturas técnicas necessárias ao armazenamento a longo prazo das amostras paleontológicas e zoológicas, procurando atribuir, assim, um carácter moderno ao novo museu de investigação. Na expansão da Ala Este do Museu, a intervenção inclui as

119 Museu de História Natural de Berlim, Invalidenstrasse

120 Planta de Implantação, Museu de História Natural de Berlim

²⁹⁸ Na ala este do Museu, incluem-se mais de 276,000 recipientes de vidro com amostras de animais embalsamados, conservados húmidos em álcool etílico.

²⁹⁹ A maior parte das salas são climatizadas, entre os 15°C e os 18°C, de forma a promover a conservação dos objectos e reduzir o seu tempo de deterioração e, ao mesmo tempo, criar condições de prevenção à eventual ocorrência de incêndio, risco associado à forte potencialidade de inflamação das amostras – correspondendo aos requisitos de segurança contra incêndio para espaços de colecções húmidas.



121 Fachada Sul do Museu de História Natural de Berlim

configurações originais do edifício na análise de projecto e no novo desenho. Os espaços interiores têm as proporções do edifício antigo e a sua estrutura é revestida por uma camada exterior que serve de invólucro completamente opaco do novo edifício. Esta camada sugere uma imagem de continuidade entre as partes que permaneceram intactas e a parte destruída da fachada da ala este. A intervenção representa, portanto, uma continuidade do desenho da anterior fachada embora, agora, com uma nova materialidade.

Um fenómeno social e urbano

Sistema de contextualização

A subsistência de uma ruína edificada em pleno contexto urbano durante mais de meio século pode ser sinal do valor funcional e social que esse edifício um dia demonstrou ou que poderá vir a demonstrar. A consideração desse fenómeno é, no entanto, apenas um ponto de partida para a interpretação do objecto em discussão, o Museu de História Natural de Berlim.

O plano de August Tiede de 1875 vem redefinir e caracterizar a rua Invalidenstrasse. O plano do conjunto de três edifícios incluía o primeiro projecto do actual Museu da História Natural como elemento central do complexo urbano. Este edifício tem, desde a sua forma original, um papel importante na criação de uma imagem urbana. Por outro lado, é um edifício público, de interesse social, uma vez que representa a expressão cultural de uma sociedade – espaço onde se desenvolve investigação científica que é exposta à sociedade. A sua concepção monumental decorre também desse propósito. Em conclusão, a forma arquitectónica reflecte a própria razão de existência do edifício. Modificá-la seria retirar o significado social que garantiu a sua subsistência durante tanto tempo. Neste sentido, a abstracção formal da intervenção na arquitectura do edifício torna-se um acto responsável pela sobrevivência do mesmo. Roger Diener reflecte este reconhecimento e propõe uma continuidade formal no desenho do edifício restituindo o seu carácter monumental e urbano. Até certo ponto, a *nova* forma arquitectónica, introduzida na ruína disponível, é, através da sua



122 Fachada Nascente da Ala Este do Museu de História Natural de Berlim

figuração histórica, a restituição da *antiga*. Esta é a disposição fundamental do projecto de reabilitação em discussão. Ela não se trata apenas de uma análise e valorização do passado do edifício, do ponto de vista historicista, nem mesmo um eventual respeito pela ruína. É fruto da apropriação do próprio significado social e urbano que este objecto comporta.

O contentor e o conteúdo

A noção de invólucro como instrumento de contextualização na estrutura pré-existente e na cidade não se detém no mecanismo de equilíbrio entre o objecto e o seu contexto. O encerramento de um recinto e a criação de um espaço interior isolado, relaciona-se também com o propósito funcional do edifício. Ele não é apenas um revestimento de uma superfície ou a restituição de uma aparência, mas a criação de uma nova estrutura volumétrica, de um contentor de espaço.

Neste sentido, a expansão da Ala Este do Museu de História Natural integra-se no contexto teórico de outros exemplos contemporâneos de concepção de museus. Embora, neste caso, se reconheça a necessidade de inclusão de um objecto histórico pré-existente no projecto de arquitectura, não deixa de existir uma relação com uma nova ideia de concepção de espaço desenvolvida noutros projectos contemporâneos, de autores distintos. Esta ideia surge da tentativa de abstracção das dimensões espaciais e da própria forma arquitectónica para valorizar a presença do objecto depositado no espaço e, assim, favorecer a relação entre o utilizador e objecto. Este pensamento é aplicado, sobretudo, à tipologia museológica, reflectindo o seu propósito funcional principal. Este contributo conceptual para a o desenho de espaços museológicos desenvolve-se, na arquitectura contemporânea, sobretudo, durante os anos noventa. O Museu de Arte de Bregenz (1990-1997), projectado por Peter Zumthor, é um exemplo característico deste raciocínio. Procura-se, nesse projecto, reflectir a ideia do edifício como um objecto contentor e realçar as obras de arte através da simplificação da forma do espaço, ausência de referências de escala nos elementos arquitectónicos que compõem o espaço interior e controlo das condições exteriores, nomeadamente, através da filtração da luz introduzida no espaço. O aprofundamento desta ideia de abstracção espacial é, naturalmente, associada aos projectos para museus de arte onde a necessidade de abstracção do real é condicionalismo significativo para a experiência subjectiva decorrente da obra de arte. O mesmo pensamento pode, ainda assim, reflectir-se noutros espaços museológicos onde a experiência entre utilizador e objecto museológico é mais objectiva, associada ao conhecimento científico. Nestes casos, continua a exaltar-se o objecto museológico exposto dando verdadeiro significado funcional ao espaço. Sintetizando, no projecto para a expansão da Ala Este do Museu de História Natural, a ideia de contentor serve, simultaneamente, de instrumento de isolamento do espaço interior – e, portanto, controlo das condições climáticas e da luz, necessário à conservação das amostras

Sistema de figurativo



123 Peter Zumthor, Museu de Arte de Bregenz, 1990-1997

biológicas – e mecanismo de simplificação da forma do espaço interior. Esta segunda noção concretiza-se numa configuração espacial desfragmentada, sem introdução de elementos arquitectónicos a dividir o espaço interior. Este é um vazio cuja distribuição funcional é organizada pelos próprios dispositivos museológicos de exposição. A expressão arquitectónica é, segundo esta lógica, posta em segundo plano, para dar destaque à presença do conteúdo museológico.

Retomando a ideia de relação entre o contendor e o propósito funcional do novo edifício, considera-se a mensagem que este contendor pode comportar. Se, por um lado, a nova forma arquitectónica restitui o significado *social* e *urbano* ao edifício pré-existente através da sua figuração histórica, como foi referido anteriormente, este novo invólucro pode também ser entendido como o reflexo do significado *funcional* do edifício – relembrando a ideia do *Decorated Shed*, em que o edifício anuncia a sua própria função.³⁰⁰ Este reflexo não representa, porém, um objectivo específico da intervenção, mas um acidente necessário. Para Roger Diener, uma vez que a forma de um edifício “deriva da sua estrutura interna determinada pela sua missão, a expressão do seu valor funcional não altera essa forma.”³⁰¹ A permanência do desenho histórico da fachada monumental e o emparedamento das superfícies – tornando as fachadas opacas, condição associada à actividade científica realizada no interior – revela, simultaneamente, o carácter público e funcional do edifício.

A criação de uma nova estrutura opaca, funcional, confronta-se, com a vontade arquitectónica e urbanística de restituir a identidade da mesma através da modulação da arquitectura pré-existente. Esta modulação implica a introdução do tema da janela – figura histórica principal do projecto – como elemento estruturante da composição arquitectónica. A janela torna-se módulo elementar. Todos os vãos, tanto os da ruína como os da nova construção, são emparedados. A janela, tema recorrente na obra de Diener & Diener,



124 Sala de exposição interior da Ala Este do Museu, cubo de vidro que reúne a Coleção Húmida

³⁰⁰ Cf. VENTURI Robert, SCOTT-BROWN Denise, IZENOUR Steven, *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*, Cambridge, MIT Press, 1977.

³⁰¹ Cf. SZYMZYK Adam, *Architecture beyond design*, Adam Szymczyk in conversation with Roger Diener, Decembre 13th, 2009, in *Diener & Diener*, New York, Phaidon Press Limited, 2011, p.150.

continua presente no pensamento do projecto de reabilitação uma vez que, também aqui, “a mais tradicional estrutura de fachada – paredes encerradas estruturadas ritmicamente por janelas – permanece decisiva.”³⁰² No caso da expansão da Ala Este do Museu de História Natural, no entanto, a janela não é objecto de manipulação geométrica. Ela serve de elemento compositivo que vem atribuir proporções precisas à fachada mas não concretiza o seu propósito primitivo de transparência e conseqüente iluminação natural. A janela é, então, manipulada no seu significado e não na sua forma. Esta é elemento compositivo de uma fachada que serve de envelope homogêneo e opaco do novo edifício. Apesar do encerramento absoluto do espaço interior, a relação entre interior e exterior não é completamente ignorada. Seguindo o propósito de realçar o novo objecto expositivo, desenvolve-se um processo de abstracção na concepção do principal espaço interior de exposição. As suas paredes, em contacto com o exterior, reflectem uma dependência figurativa entre as imagens que transportam tanto para o exterior como para o interior. Isto é, repete-se o desenho da marcação dos vãos exteriores na superfície interior das paredes. Este gesto é resultado de uma intencional adaptação e abstracção geométrica do desenho na superfície interior. Neste caso, o desenho é apenas um apontamento, uma marca no relevo da parede, sem qualquer tipo de desenvolvimento pictórico ou decorativo. O novo edifício é concebido sem janelas, do ponto de vista material, mas com a presença da janela, enquanto tema de abstracção.

O espaço definido pelo objecto que contem

Continuando o discurso anteriormente enunciado sobre a nova forma arquitectónica como objecto contendor, interpreta-se, agora, o *conteúdo* não só como uma peça, digna de observação, mas como objecto influente na organização funcional e na caracterização atmosférica do espaço. No principal espaço de exposição, no piso térreo, é inserida uma estrutura expositiva que ocupa toda a sua altura, em forma de vitrina concebida com distintos propósitos. Em primeiro lugar, esta estrutura aglomera as inúmeras peças museológicas num único objecto – espaço protegido – exaltando a sua presença e garantido a segurança da conservação dos mesmos. Este objecto condensador dos acervos torna-se elemento definidor do espaço. São criados dois espaços distintos – um espaço interior onde se localizam alguns postos de trabalho dos investigadores e um espaço envolvente onde se desenvolve o percurso de visita da exposição. O objecto expositivo torna-se permanentemente visível aos visitantes e acessível aos investigadores, permitindo um contacto entre os diferentes utilizadores. A colecção, o instituto científico e a exibição são realidades agregadas no mesmo suporte de exposição que as torna interdependentes. A lógica de organização do espaço interior e a relação estabelecida entre o objecto contendor e o seu conteúdo remetem para o edifício da Beinecke Rare Book & Manuscript

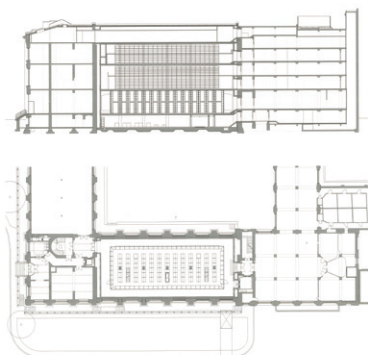
Sistema funcional



125 Skidmore, Owings, & Merrill, Beinecke Rare Book & Manuscript Library, New Haven, Connecticut, 1963

³⁰² DIENER Roger, *Firmitas*, conferência de Roger Diener na ETH, Zurich, 29 de Outubro de 1996, in *Diener & Diener*, New York, Phaidon Press Limited, 2011, p.159.

Library, da Universidade de Yale, concluído em 1963, que aparece como uma referência de fundo com organizações funcionais bastante semelhantes às do projecto para a Expansão da Ala Este do Museu de História Natural, em Berlim.

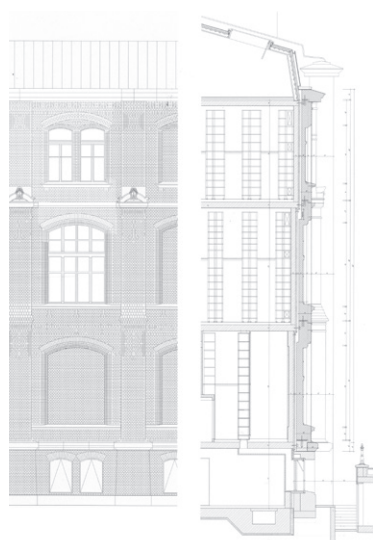


126 Planta e Corte Longitudinal, Ala Este do Museu de História Natural de Berlim

Para além da organização funcional e da concepção geométrica dos elementos construtivos, o espaço de exposição mencionado introduz a questão do controlo da atmosfera do espaço no discurso crítico da arquitectura. De forma a por em destaque o conteúdo expositivo, o suporte de exposição é concebido como um cubo de vidro, inserido num espaço confinado por paredes de uma cor escura, encarnada acastanhada – *caput mortuum*³⁰³. Esta cor é utilizada de forma a realçar a percepção cromática das amostras, caracterizadas pela cor de âmbar gerada pelo álcool etílico. O objecto expositivo é iluminado a partir do interior – invertendo-se a lógica habitual de iluminação dos acervos num espaço museológico. As amostras biológicas, conservadas em recipientes translúcidos, tornam-se elementos de filtração de luz. Estes criam padrões de reflexão de luz, gerando distintas atmosferas no espaço que não são objectivamente controladas pela arquitectura. A abstracção da forma arquitectónica permite que a experiência espacial não decorra necessariamente de uma linguagem formal introduzida pelo desenho de arquitectura mas do próprio objecto contido no espaço. Esta disposição radical da arquitectura encontra a sua lógica na declaração do objecto expositivo como pretexto fundador deste projecto específico.

A continuação de uma história

Sistema construtivo



127 Detalhe do Alçado e Corte da fachada nascente

A forma do novo edifício da Ala Este do Museu de História Natural descreve a encenação de um eventual objecto pré-existente. Na verdade, o desenho da nova fachada do edifício não recria, de forma integral, a fachada do edifício antigo mas evoca a possível restituição da sua identidade. Este acto cénico deriva da confrontação de duas necessidades – a inserção de novos usos relacionados com a exposição e investigação científica e a integração da nova construção no conjunto de edifícios na qual toma parte.³⁰⁴ A primeira aponta a sensibilidade funcional dos novos usos devido às exigências técnicas de controlo das condições atmosféricas e de iluminação. O espaço interior torna-se, assim, isolado e protegido da envolvente exterior. A segunda descreve um condicionalismo fundamental do projecto de reabilitação: a interrupção de uma estrutura edificada monumental que reclama o seu preenchimento adequado à sua situação urbana. “O resultado é um edifício cujas superfícies absorvem e continuam, de forma precisa, a modulação da arquitectura – da sua alvenaria, juntas, escultura da pedra, cantaria e revestimento – mas que é também um envelope do edifício homogéneo e encerrado, sem aberturas de vãos.”³⁰⁵ A nova forma arquitectónica torna-se,

³⁰³ Nome do pigmento utilizado como referência cromática na pintura interior das paredes.

³⁰⁴ Cf. DIENER Roger in *Diener & Diener*, New York, Phaidon Press Limited, 2011, p.290.

³⁰⁵ *Ibidem*.



128 (à direita) *Tierschicksale (The Fate of the Animals)*, Franz Marc, 1913, Paul Klee, 1919

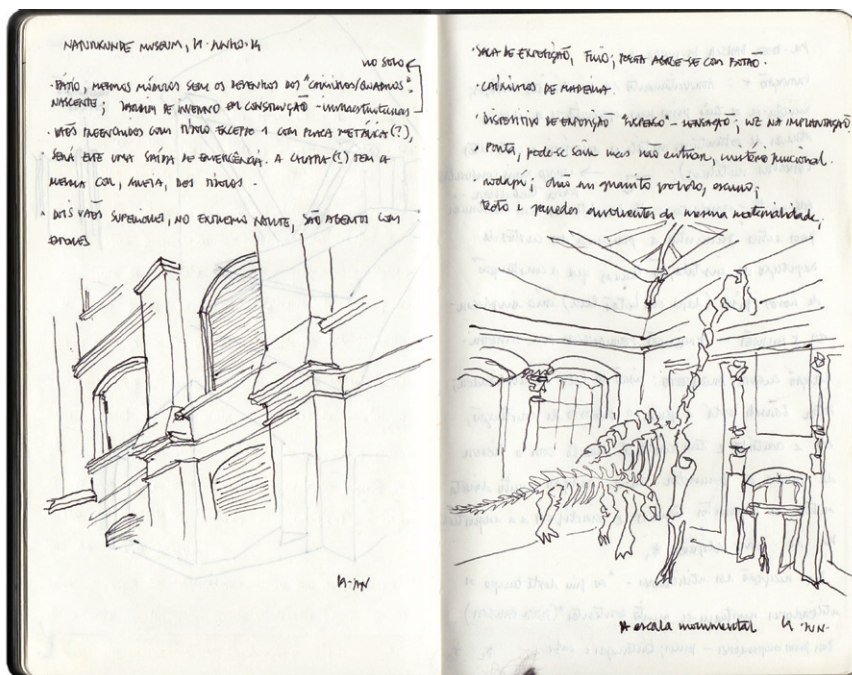
129 (à esquerda) Detalhe da fachada da Ala Este do Museu de História Natural da Berlim

assim, reflexo do equilíbrio entre a criação de um espaço expositivo, inédito do ponto de vista da inovação tecnológica que implica, e a introdução de sentido urbano no conjunto de edifícios em que se insere.

A solução construtiva inclui, por um lado, o desenho histórico da fachada pré-existente e, por outro, a inserção e modelação dos novos elementos na ruína. A composição formada entre os elementos da ruína pré-existente e os novos que restituem a identidade da fachada do antigo edifício, inspira-se numa pintura de Franz Marc, *Tierschicksale*, de 1913, afectada por um incêndio e restaurada por Paul Klee, em 1919. A base de intervenção é a mesma: complementar a forma que restou do desastre com a introdução de novos elementos que restituem a composição original. No caso do museu, os novos elementos são peças de betão pré-fabricado, identificados com um cinza pálido que representa a parte anteriormente destruída. A ruína é congelada e os seus vãos emparedados com o mesmo tipo de tijolo da construção pré-existente. A composição final “relembra a identidade original da fachada sem negar a sua história”³⁰⁶. Desenvolvem-se, assim, várias formas de dissimular a intervenção contemporânea na forma arquitectónica pré-existente. Um exemplo desta atitude é a introdução de uma saída de emergência, no segundo piso, através de um vão da fachada



131 Fachada nascente com saída de emergência num vão da cave



130 (do lado esquerdo) Fachada poente com saída de emergência no último vão do segundo piso; (do lado direito) Sala de exposição principal reconstruída



- 132 (à esquerda) Ruína pré-existente
- 133 (ao meio) Simulação da inserção de uma peça de betão pré-fabricado
- 134 (à direita) Módulo em betão pré-fabricado

poente que encerra o pátio interior do complexo. A porta de emergência é feita em chapa pintada de uma cor equivalente à do tijolo da fachada que permite continuar a ideia de opacidade que permanece nos restantes vãos. Desta forma, o requisito funcional que implica uma abertura para o exterior é cumprido sem afectar a composição e identidade da forma arquitectónica realçada pela intervenção.

A dissimulação formal da intervenção no contexto histórico do edifício não resulta de uma postura historicista. Esta declaração poderia ser suportada apenas pelas razões, já mencionadas, relacionadas com o significado social, urbano e funcional do edifício. Contudo, a sua justificação estende-se à concretização construtiva da intervenção. Esta não se traduz na reapropriação de técnicas tradicionais de construção de forma a reconstruir um objecto histórico. Pelo contrário, adapta o processo de construção em betão pré-fabricado à restituição da identidade histórica. As peças de betão pré-fabricado são construídas através de moldes de silicone com o relevo do desenho clássico dos elementos pré-existent. Este tipo de construção permite, por um lado, uma *modulação* dos elementos que compõem a fachada de forma a restabelecer a sua ordem clássica, criando uma regra de repetição construtiva e, por outro lado, uma *modelação* que permite trabalhar esses elementos de forma plástica, modelando-os à ruína pré-existente e atribuindo um novo significado escultórico à fachada.

Esta tentativa de dissimulação no percurso histórico do edifício é expressão da apropriação da História – disciplina de conhecimento – como matéria de projecto. Ela é integrada no projecto de arquitectura não só como referência, no âmbito *intelectual*, mas como objecto de modelação, do ponto de vista *material*. É nesse sentido que se pode traduzir, para o projecto de arquitectura, num objecto. A pormenorização construtiva ilustra esta reapropriação do conhecimento histórico através da integração do desenho que este invoca e da repetição do mesmo, na construção contemporânea, em objectos pré-fabricados. Na verdade, esta atitude remete para a ideia da cópia, da *École des Beaux-Arts*, e para o espírito do fim do século XIX em que a atenção dedicada ao betão se devia, em grande parte, à sua capacidade de imitação ou representação de uma realidade construtiva distinta.³⁰⁷ Neste caso, a cópia é feita segundo uma técnica específica – betão pré-fabricado – que representa a marca da intervenção contemporânea.

³⁰⁷ Esta referência cronológica poderá estar relacionada com a própria data da construção original do Museu de História Natural.

Em conclusão, a abstracção desenvolvida na pormenorização construtiva da nova construção torna-se um aspecto determinante para a compreensão de todo o projecto de intervenção. O betão projectado e moldado através de um modelo da antiga fachada reflecte uma espécie de simulação da construção em alvenaria de tijolo. A sua aparência pálida – que poderá ser associada ao envelhecimento ou deterioração do material – poderá fazer pensar, à partida, que essa parte, cinzenta, é a mais antiga do edifício. O novo é, por isso, dissimulado, sob a forma de *antigo*, realçando a percepção da estrutura pré-existente. Este fenómeno representa o principal mecanismo de abstracção da intervenção contemporânea na Ala Este do Museu de História Natural.

-

O projecto para a expansão da Ala Este do Museu de História Natural de Berlim teve como propósitos iniciais a exposição da colecção húmida do Museu e a restituição da identidade do antigo edifício. A forma dessa pré-existência, induzida pela ruína disponível, é apropriada pelo projecto de reabilitação como garantia da continuidade histórica do complexo edificado. O mesmo projecto associa novos significados aos elementos que a constroem, através da sua modelação. Este fenómeno de ambiguidade e incerteza é reflexo de uma intervenção que é, ao mesmo tempo, um *processo de abstracção* quase total da entidade criadora, da arquitectura, e a imposição de novas reflexões na forma arquitectónica. **Síntese**

4. Processo de abstracção na intervenção em contexto histórico

Os dois casos de estudo analisados servem de ilustração do tema central da presente investigação: o papel da abstracção em intervenções em contexto histórico. A Reconversão do Convento das Bernardas e a Expansão da Ala Este do Museu de História Natural apresentam-se, portanto, como hipóteses de trabalho enquadradas neste tema de forma exemplar. Nesse sentido, podem tirar-se algumas conclusões de carácter geral que poderão ultrapassar as circunstâncias específicas destes dois projectos.

Em primeiro lugar, reflecte-se sobre o principal ponto de contacto entre as duas intervenções: a ideia de *continuidade histórica* conquistada através de intervenções dissimuladas na forma arquitectónica pré-existente e da permanência de uma imagem histórica. Esta primeira reflexão serve de comparação dos dois casos de estudo. Em segundo lugar, identificam-se algumas soluções, específicas de cada um dos casos de estudo, de forma a destacar possíveis referências de concretização dessa ideia de continuidade histórica, segundo um processo de *abstracção figurativa*. Esta parte corresponde à distinção dos dois casos de estudo.

4.1 Continuidade histórica

O carácter contemporâneo das relações conceptuais com a História

Em primeiro lugar, destaca-se um tema de fundo que serve de base de desenvolvimento das restantes ideias de abstracção: a capacidade de síntese conceptual do projecto de arquitectura contemporâneo. Essa capacidade, transportada para o contexto histórico, relaciona-se inevitavelmente com a forma arquitectónica pré-existente. Torna-se, por isso, necessário reconhecer *Abstracção mental*

o seu *conteúdo*³⁰⁸, expressão do seu conhecimento. Exige-se, por isso, uma capacidade *mental* de interpretação e juízo de valores em relação aos objectos históricos. Esta ideia retoma a responsabilidade de argumentação apontada por Alois Riegl, que aponta o valor arquitectónico da pré-existência histórica como objecto de ponderação e interpretação por parte da intervenção. A relação de proximidade entre o interveniente contemporâneo e a obra pré-existente é desenvolvida numa espécie de clima de intimidade nem sempre fácil de conhecer: “é universalmente reconhecida a íntima relação existente entre a experiência da arquitectura actual e o conhecimento da do passado; qualquer decisão prática implica um juízo histórico sobre os acontecimentos anteriores, que justificam a operação a realizar hoje, e cada juízo histórico tem implícita uma orientação que pode ser utilizada no campo prático.”³⁰⁹ A relação conceptual com a arquitectura existente, baseada nesse *juízo histórico* pode tornar-se reflexo da contemporaneidade da intervenção.



135 Reversão do Convento das Bernardas, nova rua de acesso à cidade junto à ala nascente do complexo



136 Tipologia Salinas, muro de contenção

Para que a tal relação conceptual não permaneça vagamente no mundo das ideias, enumeram-se alguns exemplos práticos dos dois casos de estudo. Na Reversão do Convento das Bernardas, a compreensão conceptual mais óbvia da pré-existência resume-se no entendimento de um edifício construído no limite urbano de Tavira, de forma isolada em relação à cidade com uma configuração que promovesse a clausura necessária ao Convento. Na intervenção contemporânea, reflecte-se a necessidade de abrir o conjunto edificado à cidade. No entanto, o recolhimento e a introspecção, presentes na forma arquitectónica original do Convento das Bernardas, permanecem como ideias centrais do resultado construído. As novas ligações à cidade propostas pela intervenção são acompanhadas, por exemplo, pela demarcação clara dos recintos interiores dos pátios. Por outro lado, outras imagens como o muro de contenção pré-existente, a nascente do complexo, ou as janelas entendidas como escavações na densa massa edificada pré-existente, são transportadas para o campo conceptual. O muro passou a incluir habitações por dentro mas a sua imagem enquanto muro de contenção permanece. Esta ideia é conquistada pela cobertura ajardinada existente nas novas habitações e pelos volumes salientes que podem parecer contrafortes mas que, na realidade, servem de espaços contentores de infraestruturas técnicas. As janelas foram apropriadas e manipuladas de diferentes formas, como já foi descrito mas permaneceu a ideia de escavação e massividade da estrutura pré-existente. Esta ideia chega a ser intensificada com o enviesamento pontual dos vãos que parecem aumentar a espessura de parede escavada. No caso da Expansão da Ala Este do Museu de História Natural, o principal entendimento conceptual do edifício histórico define-se como parte de um conjunto de edificios de carácter público, originalmente projectados com forte influência na caracterização urbana daquela área de Berlim. A sua expressão monumental é compreendida pela intervenção na Ala Este do Museu como tema fundamental na definição da identidade original do edifício. A

³⁰⁸ Cf. “1.1 Definição de conceitos: da abstracção à analogia, *Abstracção*”.

³⁰⁹ BENEVOLO Leonardo in *Introdução à Arquitectura*, Lisboa, Edições 70, Março de 2007, p.9.

transformação da solução construtiva, na reconstituição da fachada da zona em ruína da Ala Este, não significou, por isso, uma mudança na percepção da monumentalidade do edifício. A tipologia e o carácter público do edifício permanecem na intervenção contemporânea.

Como ideia transversal aos exemplos referidos identifica-se a vontade de identificar e realçar o *carácter essencial*³¹⁰ da forma arquitectónica pré-existente, reflectido, sobretudo, na sua tipologia e nas intenções do projecto de arquitectura original que promoveram a criação da sua identidade histórica. Procura-se dar continuidade a *conceitos* – ideias ou intenções presentes no contexto histórico pré-existente – mesmo quando é necessário transformar a *forma* arquitectónica. Em síntese, descobre-se um vasto campo de investigação conceptual, agora que “podemos reter de forma abstracta alguns elementos que constituem a identidade dos edifícios que já estão lá, e abstrai-los numa construção actual... simplesmente através da linguagem da arquitectura, ou seja, através de metonímias, transformações, abstracções... A história não é algo que devemos musificar, é algo que devemos fazer trabalhar.”³¹¹ O papel da abstracção na intervenção em contexto histórico tem, portanto, como ponto de partida, a ideia de *abstracção mental*.

Voltar à origem do Moderno e recuperar a tradição

A observação dos dois casos de estudo descobre uma inquietante sensação de ambiguidade na diferenciação entre grande parte da nova construção e a que já existia anteriormente. Na verdade, a forma arquitectónica histórica serve de matéria de imitação (e não de *reconstrução* como será explicada mais à frente), na tarefa de completar o edifício pré-existente, de forma a transformar a *ruína disponível* em *ruína habitada*. Omite-se, portanto, uma expressão *formal* da intervenção contemporânea. Este intrigante desconhecimento do que aparentemente é antigo e do que é contemporâneo contribui para a dissimulação da intervenção no percurso histórico dos edifícios pré-existentes, uma abstracção face ao contexto histórico contemporâneo. Nos dois casos de estudo, parece haver, à primeira vista, uma falta de correspondência entre as intervenções e o respectivo contexto histórico contemporâneo. Só uma análise minuciosa das intervenções é que pode descobrir o carácter verdadeiramente contemporâneo e inédito destes dois exemplos. A aparente descontextualização das duas intervenções do contexto teórico contemporâneo (onde a expressão formal poderia ser vista como fundamental na percepção da intervenção contemporânea) reclama, na realidade, importantes alusões a distintos contextos históricos e



137 Museu de História Natural de Berlim, monumentalidade do edifício histórico no contexto urbano

Abstracção histórica

³¹⁰ Cf. QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine-Chrysostome, *Essential Character, or of Force and Grandeur, in Methodical Encyclopedia*, 1788, in *Architectural Theory, volume I: an anthology from Vitruvius to 1870*, Oxford, Blackwell Publishing, 2006, p.209.

³¹¹ BERGER Patrick, *Questions d'architecture*, conférence du 18 mars 1996 au Pavillon de l'Arsenal, les mini PA n°11, Paris, Ed. du Pavillon de l'Arsenal, 1996, p.42, citado por MARCHAND Bruno, *Bâtir dans l'Ancien*, in *FACES*, 41, *Diener & Diener*, hiver 1997, p.48.

teóricos. É através da capacidade de apropriação e compatibilização desses diferentes enquadramentos, nas intervenções actuais, que se demonstra a contemporaneidade de ambas.

Abstracção estrutural A primeira referência teórica que contribui para a compatibilização referida remete para o período da segunda metade do século XIX, da *École des Beaux-Arts*. Para entender a possibilidade de regressar a esse período *pré-moderno* no período contemporâneo, importa recorrer à referência histórica de Louis Kahn, da segunda metade do século XX. Na verdade, a sua aproximação ao período antecedente à origem do Modernismo não significa um acompanhamento da tradição teórica neo-historicista mas uma apropriação de referências clássicas segundo um pressuposto moderno de construção (em que a estrutura espacial se relaciona directamente com a natureza dos materiais utilizados). Como identifica Peter Eisenman, “Kahn retoma as formas modernas e utiliza-as de maneira clássica. Um retorno à maneira das *Beaux-Arts* é efectuado através da utilização da grelha (*plaid grille*). Kahn propõe uma condição quase pré-moderna; um regresso à estrutura como ordem e como definição da unidade espacial.”³¹² Kahn torna-se fundamental na capacidade de introduzir referências formais históricas no contexto *moderno* uma vez que essa atitude decorre “a partir das formas puras e determinadas pela estrutura e não pelo modo de composição pictórica que os arquitectos modernos do século XX teriam adoptado para competir com a liberdade da pintura abstracta.”³¹³

Embora se verifique uma peculiar apropriação de referências formais históricas na configuração das duas intervenções contemporâneas analisadas, estas distanciam-se da ideia original de Kahn uma vez que a relação de dependência entre a configuração espacial e o sistema estrutural não é a principal motivação dos autores na revisão histórica que desenvolvem. A motivação prende-se na recriação de uma *imagem* histórica que restitua a identidade pré-existente do objecto histórico. Neste sentido, os dois casos de estudo aproximam-se mais dos paradigmas historicistas das *Beaux-Arts* pela disposição imitativa, sistematização construtiva e idealização formal que demonstram. Esta nova postura, introduzida na prática contemporânea, abre portas a uma grande liberdade de investigação (para alguns perigosa), que permite, através de um processo de *abstracção estrutural*, a apropriação e compatibilização de distintos enquadramentos históricos ou estilísticos presentes nas formas arquitectónicas pré-existentes.

Abstracção cultural Se a primeira referência teórica remete para o período *pré-moderno*, a segunda decorre dos próprios contextos históricos das obras originais, de cada um dos casos de estudo. As intervenções contemporâneas propõem-se, assim, a integrar o conhecimento histórico que o edifício compreende

³¹² EISENMAN Peter, *Real and English: The Destruction of the Box. I, Oppositions*, nº4, 1974, p.9, citado por LUCAN Jacques in *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009, p.487.

³¹³ SCULLY Vincent, *Introduction à David B. Brounlee*, David G. De Long, *Louis Kahn, le monde de l'architecte*, Paris, 1992, p.13, citado por LUCAN Jacques in op. cit., p.487.

e recuperar a tradição construtiva ligada aos períodos das construções originais – num verdadeiro processo de *abstracção cultural*. Desta forma, a intervenção revela a sua sensibilidade cultural: “a cultura não revelada através de uma forma, mas através do *savoir faire*, e é transmitida através do material que é moldado por esse *savoir faire*.”³¹⁴ No caso do Convento das Bernardas, a pormenorização construtiva do prolongamento volumétrico da ala nascente – por forma a fechar o grande pátio central – é feita segundo o mesmo processo construtivo da forma arquitectónica original, herdada em forma de ruína. A intervenção apropria os mesmos métodos antigos de construção *tradicionais*. Já no caso da Expansão da Ala Este do Museu de História Natural, o sistema construtivo da fachada, revestida com placas de betão pré-fabricado, representa uma alusão à tradição construtiva do mesmo material na época da construção original, final do século XIX. Também agora, em pleno século XXI, o betão é explorado segundo as suas potencialidades plásticas de imitação e simulação de distintas realidades construtivas.

-

As abstracções *estrutural* e *cultural* permitem um notável distanciamento crítico em relação ao período histórico contemporâneo, integrado num processo de adaptação ao contexto histórico em que se intervém. A capacidade de abranger e compatibilizar, no campo de investigação dos projectos de intervenção, diferentes contextos históricos e teóricos, adequados às situações específicas de cada intervenção, reflecte a segunda ideia principal do papel da abstracção em intervenções contemporâneas em contexto histórico, o da *abstracção histórica*.

A imagem e a construção

A radicalidade das intervenções em Tavira e em Berlim revela-se de forma inédita: não é preciso tornar a construção contemporânea *visível* para ser radical, podendo ser profundamente interventivo de forma dissimulada. “Por vezes, não é necessário destruir a fim de transmitir uma nova aparência radical a um espaço. Basta a sobreposição, fixando outra camada por cima da existente.”³¹⁵ Neste sentido, compreende-se que a *visualização* da radicalidade da intervenção não tem que ser notória mas está presente na concretização construtiva que dissimula a forma contemporânea na antiga uma vez que “é precisamente na capacidade de construir um todo que incorpore elementos diferentes – os *erros* – que se encontra o interesse das mentiras da arquitectura.”³¹⁶ As soluções construtivas da intervenção tornam-se, por isso, objecto de uma criteriosa investigação no processo de trabalho.

No caso da Reconversão do Convento das Bernardas, a reconstrução

³¹⁴ GRIMOLDI Alberto, *L'espressione dei materiali/The expression of materials*, in Lotus International, 46, *Interpretazione del passato/Interpretation of the past*, 1985, p.126.

³¹⁵ *Ibidem*, p.127.

³¹⁶ *Ibidem*.



138 Reversão do Convento das Bernardas, zona reconstruída no prolongamento da ala nascente

da ala nascente do pátio central representa o momento mais notável dessa investigação. A volumetria acrescentada à ruína pré-existente é o prolongamento dissimulado da antiga construção. Procura-se uma aglutinação perfeita entre a nova construção e a antiga. A inexistência de juntas ou marcações visíveis entre as duas realidades demonstra uma peculiar abstracção da intervenção contemporânea. O resultado é uma única composição com princípios de construção idênticos a todas as suas partes. Por outro lado, o reforço dos vãos em betão é outro tema de investigação no mesmo âmbito. A marcação dos vãos torna-se, ao mesmo tempo, perceptível e dissimulada. O betão molda-se às paredes pré-existentes. Apenas as superfícies exteriores do vão é que são regularizadas. A pintura de acabamento exterior torna-se mecanismo de uniformização e regularização cromática que integra betão e construção em terra e pedra numa única imagem.

No caso da Expansão da Ala Este do Museu de História Natural, a solução construtiva em betão pré-fabricado permite simular uma ideia de construção em alvenaria de tijolo. A dissimulação dos encaixes das peças através do alinhamento com as juntas das aparentes peças de tijolo permite a criação perfeita de uma imagem histórica. Ao contrário do caso português, revelam-se, de forma propositada, duas materialidades ou aparências construtivas distintas, relacionadas com diferentes épocas de construção. No entanto, a mesma ideia de abstracção construtiva permanece uma vez que a solução construtiva contemporânea advém, de forma intrínseca, da realidade construtiva pré-existente. A imagem unificada do resultado construído é, por isso, consequência dessa cuidadosa abstracção.

Ao considerar a tradição construtiva dos edifícios pré-existentes, os dois exemplos em discussão revelam, de modos distintos, uma composição construtiva na nova forma arquitectónica propondo uma ambígua experiência perceptiva. O entendimento técnico e estrutural da construção original é fundamental na compreensão das possibilidades construtivas das intervenções e pode ser exposto na forma arquitectónica resultante da intervenção. Interessa, por isso, aproximar a discussão à ideia de Louis Kahn que defende que “um espaço em arquitectura mostra como é feito.”³¹⁷ Esta ideia decorre de um discurso de aproximação entre espaço e estrutura na forma arquitectónica. Isto é, a compreensão estrutural de um espaço é realçada na experiência do utilizador. Nos dois casos de estudo, a revelação de uma composição construtiva do edifício não se detém, porém, nesse objectivo. A sua motivação decorre da vontade de criar ou continuar uma *imagem*, correspondente à identidade do contexto histórico. É segundo este princípio que é possível expor uma *tectónica* que não corresponde, necessariamente, à realidade construtiva do edifício. Isto é, a anunciada composição construtiva pode simular uma outra. A restituição e clarificação de uma imagem histórica

³¹⁷ KAHN Louis, *Architecture is the Thoughtful Making of Spaces, Perspecta – The Yale Architectural Journal*, nº4, 1957, citado por LUCAN Jacques, *in op. cit.*, p.489).

do edifício invoca, portanto, uma discussão formal que se relaciona com o contexto histórico pré-existente. No processo de *disfarce comunicativo* da intervenção contemporânea relembra-se que “o historicismo torna as tradições históricas disponíveis na forma de uma contemporaneidade ideal, e possibilita a um presente inconstante, para si mesmo fugaz, um disfarce na forma de identidades emprestadas.”³¹⁸



A partir desta ideia de abstracção destinada à criação de uma *imagem*, pode ser pertinente invocar uma ideia de fundo desenvolvida por Jürgen Habermas³¹⁹, reflectida na valorização da *razão comunicativa* em confronto com a *razão instrumental*. No panorama da discussão *pós-moderna*, Habermas vem apontar a necessidade de aprofundar uma postura pragmática que seja, ao mesmo tempo, racional e comunicativa.³²⁰ Uma importante influência deste pensamento na prática de arquitectura é o reconhecimento da sua responsabilidade social pela necessidade que estabelece em permitir o entendimento entre as pessoas e a obra de arquitectura. No âmbito da intervenção em contexto histórico, a utilização de referências formais históricas, nem sempre funcionais (no entendimento operativo que esse conceito possa representar), pode tornar-se um importante mecanismo de comunicação – uma espécie de fórmula de transmissão da mensagem histórica ao utilizador – devido à *imagem* que representam. A *imagem* torna-se, assim, um mecanismo *funcional* sem ter que ser fisicamente *operativo*.



139 Expansão da Ala Este do Museu de História Natural, zona reconstruída no preenchimento da ala nascente

-

Em síntese, a concretização construtiva da intervenção em contexto histórico pode ser uma abstracção, ela própria. O processo de decisão entre ocultação, revelação ou dissimulação de mecanismos construtivos constitui mais uma importante manifestação do papel da abstracção na intervenção em contexto histórico: a *abstracção construtiva*.

Subentender a ideia de permanência, uma nova responsabilidade semântica

A permanência da *identidade* do contexto histórico é uma intenção para a qual concorrem, de formas distintas, as duas intervenções em discussão. Convém esclarecer, finalmente, o que está em causa quando se refere este conceito no âmbito das intervenções em contexto histórico. A importância da identidade, específica de cada contexto histórico, depende do seu valor ou *significado cultural*³²¹. Esta preocupação ultrapassa a discussão

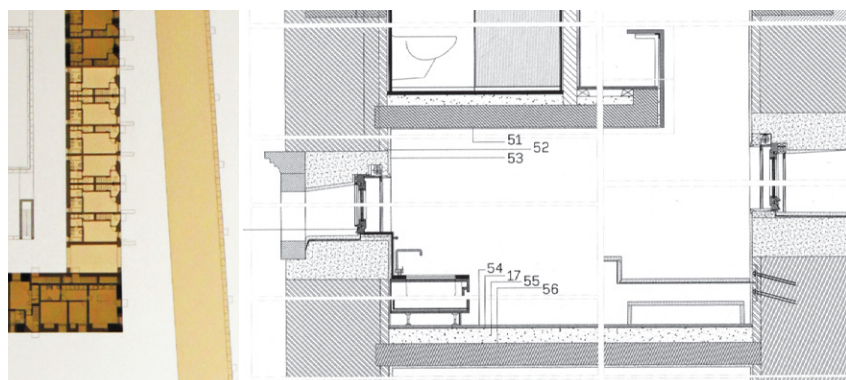
Abstracção semântica

³¹⁸ HABERMAS Jürgen, *A Outra Tradição – Arquitectura em Munique de 1800 à Actualidade*, (conferência proferida por Habermas por ocasião da abertura da exposição em novembro de 1981), in *Novos Estudos CEBRAP*, nº18, Setembro 1987, p.117.

³¹⁹ Jürgen Habermas, Dusseldorf 1929.

³²⁰ Cf. HABERMAS Jürgen in *The theory of communicative action*, translated by Thomas McCarthy, Boston, Beacon Press, 1984.

³²¹ “significado cultural – valor estético, histórico, social e espiritual para as gerações passadas, presentes e futuras.” ICOMOS, *The Burra Charter / The Australian ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance*, 1979.



Reconversão do Convento das Bernardas
 140 (à esquerda) Planta de implantação –
 restauro e nova construção (a amarelo, os
 volumes construídos de raiz)
 141 (à direita) Corte Construtivo

programática e funcional da intervenção. Regressa-se, então, à *imagem* enquanto mecanismo de síntese fundamental da intervenção contemporânea em contexto histórico. Este é um assunto importante em que se conciliam os dois casos de estudo na tentativa exemplar de esclarecer a relação comunicativa entre a obra de arquitectura e o seu utilizador, *observador*.

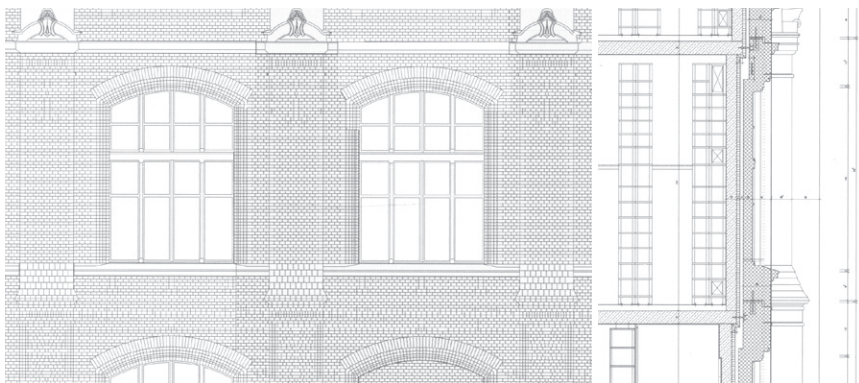
Este é o momento de fazer uma advertência fracturante. Torna-se importante compreender que o contexto das duas intervenções estudadas, que as alterações *visuais* que decorrem da intervenção na forma arquitectónica pré-existente não são expressões de diferenciação entre novo e antigo – impostas por uma eventual postura moral da conservação do património –, muito menos serão marcas de uma linguagem contemporânea. Estas diferenças são possíveis de forma a acentuar a *identidade* do contexto histórico e maximizar o seu significado cultural. A consideração do caso de Berlim torna-se mais óbvia pela distinção clara da nova materialidade introduzida na fachada nascente. “A razão que sustenta uma tal decisão não reside na crença de dar uma expressão contemporânea a essas partes, mas no desejo de não reduzir a presença do museu no âmbito de urbanismo. Um único olhar para este edifício imponente é suficiente para reconhecer a necessidade de reconstruir aquela ala num todo unificado e de o fazer sem negar a sua história.”³²² Na verdade, a primeira solução da reconstrução da fachada, proposta pelo atelier Diener & Diener, foi projectada como uma superfície plana de tijolo que cobrisse as zonas destruídas, “em forma de ligadura”³²³, tornando-as mais visíveis. A solução final permite, no entanto, uma continuação figurativa perfeita. Reconstrói-se, de forma integral nas zonas em ruína, a imagem presente nas zonas intactas, permitindo a compreensão de uma única entidade.

Ao reflectir sobre a imagem como mecanismo fundamental da representação da identidade de um contexto histórico, a arquitectura deve procurar uma forma eficiente de intervir sem deformar essa identidade. A referência de André Corboz ilustrada na expressão “function follows *form*”³²⁴ torna-se especialmente pertinente. Pretende-se, portanto, que a função

³²² *Ibidem*.

³²³ STEINMANN Martin, *Destins de bâtiments: la reconstruction d'une aile du musée d'Histoire naturelle, Berlin, par Diener & Diener*, in op. cit.

³²⁴ Cf. CORBOZ André, *Old Buildings and Modern Functions*, in Lotus International, 13, Decembre 1976, pp.69-79.



Expansão da Ala Este do Museu de História Natural de Berlim

142 Detalhe do Alçado e Corte da fachada nascente

proposta pela intervenção contemporânea não altere a forma pré-existente. A necessidade de considerar uma ruína e tomar uma decisão em relação à sua reabilitação é transversal aos dois casos de estudo. Os novos usos e condições de habitabilidade representam uma alteração funcional no percurso histórico dos dois edifícios pré-existentes. No caso de Berlim, esta mudança revela-se, de forma particular, na transformação radical da realidade construtiva. Um edifício originalmente projectado em alvenaria de tijolo é reconstruído em paredes estruturais de betão revestidas com peças de betão pré-fabricado. No caso de Tavira, a alteração revela-se na própria mudança de usos e respectiva necessidade de adaptação funcional. Apesar destas mudanças estruturais, permaneceu, nos dois casos, a identidade do contexto histórico pré-existente através da apropriação das figuras históricas. Estas *figuras* – elementos arquitectónicos icónicos, de distintas épocas de construção, como as cornijas, as janelas, as chaminés, os portais, os contrafortes, entre outros – representam as feições de uma identidade. Elas não permanecem no resultado construído, segundo o seu propósito estrutural original mas servem de *revestimento* da construção contemporânea, conquistando uma ideia de permanência histórica. Desenvolve-se, por isso, uma nova capacidade semântica da intervenção, que se reflecte na subversão dos significados desses elementos.

Em Berlim, esta imagem é óbvia no próprio sistema de construção em que a figura histórica é incluída em peças de betão pré-fabricado penduradas nas paredes estruturais do edifício. Em Tavira, por exemplo, são inúmeros os casos de aproveitamento de elementos arquitectónicos antigos para introduzir infraestruturas técnicas. A chaminé industrial ou os pequenos “contrafortes” do volume encastrado da ala nascente são exemplos concretos deste mecanismo. Mantém-se a *imagem*, altera-se o *conteúdo*.

A imagem de um objecto, na intervenção em contexto histórico, pode, portanto, não corresponder ao seu conteúdo. Descobre-se o “aparecimento da dimensão semântica da *reanimação*”³²⁵ denunciada, anteriormente, por André Corboz. Na verdade, esta ideia pode confrontar alguns observadores afeiçoados ao pensamento racionalista da origem do Modernismo. Agora, a “noção de função continua, naturalmente, a servir como eixo de análise [na intervenção em contexto histórico], mas não é mais, ou não mais

³²⁵ *Ibidem*, p.77.

simplesmente, função, no sentido utilitário dos anos trinta.”³²⁶ Neste contexto de abertura à introdução de novos significados nos elementos compositivos do contexto histórico pré-existente, pode tornar-se exemplar a relação com o pensamento de Roland Barthes sobre a semiologia do processo de criação dos *mitos*, descrito no seu livro *Mythologies*³²⁷. Explora-se, a mesma ideia de apropriação da semiologia como “ciência de formas, uma vez que estuda as significações para além do seu conteúdo”³²⁸, no contexto da realidade quotidiana. Barthes pode representar uma importante referência na apropriação do “mito como um tipo de discurso”³²⁹ capaz de identificar o “expositor decorativo do *what-goes-without-saying*”³³⁰. No âmbito da intervenção contemporânea em contexto histórico, descobre-se, também, a capacidade de atribuir novos significados a elementos que representam, aparentemente, outras realidades, acrescentando uma nova compreensão do contexto histórico: mais intrigante, ambígua e interessante.

-

A nova responsabilidade *semântica*, atribuída à arquitectura, que surge no âmbito da intervenção em contexto histórico pode ser sintetizada na seguinte lógica de investigação: identificação de uma *identidade* (com os seus valores específicos); desenvolvimento de um processo de abstracção que submete o papel da intervenção à *realização* da arquitectura pré-existente (invocando a necessidade de completar as intenções originais reflectidas na forma arquitectónica existente); e, finalmente, a geração de uma *imagem* como resultado das intenções comunicativas da intervenção. Neste processo de trabalho, determinado pela tríade *identidade*, *realização* e *imagem*, conclui-se que o processo de abstracção será mais aprofundado quanto mais próximas estiverem as ideias, reflectidas na *imagem*, das qualidades e valores identificados na *identidade*. Assume-se que a intervenção contemporânea pode ter maior expressão na alteração do significado dos elementos arquitectónicos pré-existentes do que na alteração da sua expressão figurativa e compositiva. Mantem-se a figura e altera-se o significado, num processo de *abstracção semântica*.

³²⁶ *Ibidem*.

³²⁷ BARTHES Roland, *Mythologies*, translated from the French by Richard Howard and Annette Lavers, New York, Hill and Wang, 2012, 1st American edition.

³²⁸ *Ibidem*, p.109.

³²⁹ *Ibidem*.

³³⁰ *Ibidem*, p.132.

4.2 Abstracção figurativa e fabricação da História

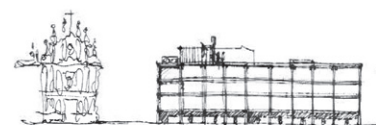
Relações complementares

Reflectem-se, em primeiro lugar, as relações complementares de cada um dos autores com as suas próprias referências de fundo, desenvolvidas ao longo dos seus percursos. Em segundo lugar, interpretam-se as relações entre as disposições autorais das duas intervenções em análise. *Abstracção autoral*

No caso da Reconversão do Convento das Bernardas, Souto de Moura mantém uma postura bem definida, desde o início do seu percurso – a disciplina da arquitectura é avaliada, em primeiro lugar, na eficácia da resposta a problemas específicos da construção. No caso de Tavira, a necessidade de construir habitações numa estrutura sem regras adequadas a esse uso foi o principal problema identificado. Na resposta da intervenção, redesenham-se janelas e reforçam-se essas partes fracas do edifício, resolvendo o sistema estrutural do novo edifício. Neste sentido, desenvolve-se uma solução directamente a partir do problema:

“Acho muito interessante este tema que é: a fragilidade é que faz a estrutura forte. Quer dizer, o problema é a solução. É um bocado como o Sumo, aquela luta japonesa, com aqueles gordos. O truque é o mesmo. Não é por muita força e tentar empurrar o outro para lá. É aproveitar a força que ele faz para mim, não lhe fazer oposição e ele projecta-se no chão pela própria força que fez. É uma coisa que eu aplico muito na arquitectura em relação ao cliente. Aqui o problema tornou-se a solução.”³³¹

Alteram-se, no entanto, algumas predisposições originais do pensamento de Souto de Moura. As referências tradicionais deixam de ser objecto de abstracção *formal*. A permanência do telhado e das janelas são dois exemplos de elementos tradicionais que permanecem. A distinção deste



143 Souto de Moura, Esquisso de projecto para um edifício na Praça Gomes Teixeira, Porto, 1995

³³¹ MOURA Eduardo Souto de, in *Entrevista com Eduardo Souto de Moura*, José Maria Gonçalves Vieira, Porto, 14 de Agosto de 2014 (disponível em anexo).



144 (à esquerda) Souto de Moura, Recuperação e Conversão em Pousada do Convento de Santa Maria do Bouro, 1989-97

145 (à direita) Souto de Moura, Reconversão do Convento das Bernardas, Tavira, 2006-2012

caso em relação à intervenção em Bouro é incontornável. Desenvolve-se um processo de distanciamento em relação às referências formais *modernas* – como é o exemplo da cobertura plana ajardinada. No caso de Tavira, permanecem os significados tradicionais dos elementos arquitectónicos. Este fenómeno pode ajudar a compreender a ideia anónima perseguida por Souto de Moura. Por um lado, a liberdade de intervenção em contexto histórico permanece nas disposições do arquitecto ao considerar a *ruína disponível*. Este não pretende que a intervenção passe despercebida – pelo contrário, procura a sua eficácia e não retira, das possibilidades de intervenção, a manipulação dos objectos pré-existentes. Por outro lado, essa liberdade é compatibilizada com a dissimulação da intervenção na forma pré-existente, sobretudo, através da permanência das suas figurações históricas.

No caso da Expansão da Ala Este do Museu de História Natural, Roger Diener mantém uma ideia básica do seu discurso: a morfologia dos elementos arquitectónicos que compõem uma obra corresponde à resposta operativa que estes possam realizar. “Um propósito importante é fazer um edifício útil. Essa é a primeira questão. Ele não é um arquitecto que esteja interessado, em primeiro lugar, em produzir um objecto espectacular mas o uso prático do edifício é absolutamente básico para ele.”³³² No caso de Berlim, os elementos de reconstrução da fachada nascente são exemplo dessa disposição. Eles representam uma resposta tanto à necessidade programática de construir um invólucro opaco do edifício como à preocupação em manter a sua imagem ligada à identidade do lugar histórico. A caracterização de Roger Diener, feita por um colega de trabalho e amigo, pode tornar claro o contexto de produção da sua arquitectura:

“Eu acho que a sua principal qualidade, enquanto pessoa, é a discrição – como se veste, como se move, como fala, é uma pessoa muito discreta. E os seus edifícios são, de facto, edifícios discretos. Eles são eles próprios. Não devem nada... Não incluem citações. Não é como se ele tentasse fazer os seus edifícios desaparecer num contexto. Mas conter-se, sendo eles próprios mas como numa sociedade onde não precisas de dominar uma mesa a falar, falar, falar... Contribuis mas os outros também falam. Eu acho que esta é a melhor metáfora ou imagem de comparação que consigo dar para mostrar o que acontece na sua arquitectura.”³³³

Convém referir que, no distanciamento em relação às suas próprias

³³² STEINMANN Martin in *Interview with Martin Steinmann*, José Maria Gonçalves Vieira, EPFL, Lausanne, 18th of September 2014 (disponível em anexo).

³³³ *Ibidem*.



referências, a abordagem figurativa como resposta ao problema de permanência da identidade histórica levanta uma ambiguidade nem sempre visível na obra de Diener & Diener. As soluções construtivas da intervenção produzem efeitos – *expressões* que ultrapassam os limites disciplinares da arquitectura. Na verdade, estes não são entendidos como um fim da intervenção mas aparecem como acidentes que advêm de outros propósitos.

147 (à direita) Diener & Diener, Embaixada Suíça, Berlim, 1995-2000

146 (à esquerda) Diener & Diener, Expansão da Ala Este do Museu de História Natural, Berlim, 1995-2010

Apontam-se agora ideias comuns aos dois autores, reflectidas nas duas intervenções. Em primeiro lugar, o pragmatismo da arquitectura permanece como propósito de fundo dos dois autores – este confirma-se nas interpretações adequadas aos contextos de uma situação específica. Em segundo lugar, introduzem-se, de forma constante, referências do quotidiano, da vida corrente, na procura pela resposta a cada problema de arquitectura. Em terceiro lugar, mantem-se a relação intrínseca entre a expressão material da arquitectura e a sua própria construção e não de uma mensagem que lhe possa ser sobreposta: “a expressão que o edifício tem, advém da construção em betão, tijolo, em qualquer material. Neste sentido não é do significado que se está à procura.”³³⁴

Para além dessas ideias, identifica-se um interessante reposicionamento crítico. Algumas das ideias que, para Souto de Moura, podem representar um distanciamento em relação às suas próprias referências originais, são, para Roger Diener, a continuação do seu discurso crítico. Expõem-se, agora, algumas dessas ideias. Em primeiro lugar, a noção de congelamento no tempo. A ideia de apropriação do *tempo* é manifestada nos dois casos de estudo. Esta ideia reflecte-se na capacidade de dissimulação no contexto físico de tal forma que seja difícil identificar a época de construção da intervenção – introduz-se um noção de intemporalidade no lugar, como se o edifício estivesse lá desde sempre. Em segundo lugar, a exposição da identidade (urbana e, agora, nestas intervenções, *histórica*) do edifício através do seu invólucro. Em terceiro lugar, a capacidade de aproximar a consciência dos valores da *tradição* – presentes, muitas vezes, nos significados simbólicos dos elementos arquitectónicos – ao reconhecimento da construção *contemporânea*. Surge, neste ponto, a discussão sobre duas importantes

³³⁴ *Ibidem*.

referências teóricas – *Art Concret*³³⁵ e *Pattern Language*³³⁶. A primeira refere-se ao objectivo, de um grupo de artistas formado em 1929, em prolongar o discurso do Neoplasticismo, através da geometrização abstracta. Rejeitam-se as referências ao mundo visível, num processo de abstracção formal. Em arquitectura, este princípio traduz-se na ausência de significados tradicionais nos elementos arquitectónicos. Esta ideia está ligada a grande parte da obra de Souto de Moura. A segunda referência é reflectida no pensamento de Roger Diener que defende que cada elemento deve ser visivelmente reconhecível, segundo o seu significado tradicional, e não tem que exprimir outros significados para além dos limites estabelecidos pela disciplina da arquitectura. No projecto de Reconversão do Convento das Bernardas, Souto de Moura parece aproximar-se desta segunda ideia. Na verdade, as duas intervenções estudadas reconhecem os significados tradicionais dos elementos arquitectónicos pré-existentes, através do processo de abstracção *figurativa*.

Em conclusão, observa-se uma aproximação de Souto de Moura a algumas referências familiares de Roger Diener:

“sinto-me de alguma maneira identificado com os arquitectos da Suíça; penso que estão a cumprir o objetivo de utilizar o máximo de conforto possível na Arquitectura, usando tecnologias e materiais de ponta que não existem em mais nenhuma parte do mundo, sem perder de vista uma realidade cultural própria, e tradicional. Acho que é raro encontrar outro sítio, como hoje na Suíça, onde existe essa compatibilidade, entre local e universal, entre unitário e plural, de tal maneira ajustada. De facto o Herzog, o Diener, ou o Meili, são arquitectos em que basta olhar para se dizer: estes tipos são suíços.”³³⁷

O processo inverso de aproximação entre autores também pode ser interpretado. A postura de fundo de Eduardo Souto de Moura pode ser identificada como mais destemida que a do arquitecto suíço, mais reservada. No entanto, Roger Diener mostra-se menos invisível na intervenção que desenvolve em Berlim. Ao contrário do caso em Tavira, é possível reconhecer, com alguma facilidade, duas materialidades, na reconstrução da ruína pré-existente. Desperta-se, ainda, uma maior ambiguidade na percepção do novo edifício. A estranha presença de janelas opacas é um exemplo desse engenho.

-

A capacidade dos autores se distanciarem de algumas das suas principais referências de fundo, desenvolvidas ao longo da sua obra,

³³⁵ Cf. *Revue Art Concret*, *Numero d'introduction du groupe et de la revue Art Concret*, Maio 1930. “*Concrete Art*: Termo criado por Theo van Doesburg em 1930 para se referir a um tipo específico de pintura e escultura não-figurativa. O manifesto *The Basis of Concrete Art*, apareceu em Abril de 1930, assinado por van Doesburg, Otto G. Carlsund, Jean Hélion e o pintor arménio Leon Tutundjian.” Disponível em linha – 9 de Outubro de 2014: http://www.moma.org/collection/details.php?theme_id=10066.

³³⁶ *Pattern Language* é a ideia, apontada por Christopher Alexander, que reclama a necessidade incluir na arquitectura, como em todas as linguagens, um vocabulário, uma sintaxe e uma gramática, que a ajudem, na sua tarefa de comunicação, a responder a problemas específicos da construção. Cf. ALEXANDER Christopher, *A Pattern Language*, New York, Oxford University Press, 1977.

³³⁷ MOURA Eduardo Souto de, *A ambição à obra anónima*, entrevista de Paulo Pais, in *Eduardo Souto Moura*, Lisboa, Blau, 1994, p.30.

representa uma notável *abstracção autoral*. Desta forma se comprova que a *abstracção figurativa*, desenvolvida pelas duas intervenções, não é um processo recorrente dos seus autores. A observação de Martin Steinmann sobre a intervenção em Berlim, adequa-se, também, ao caso de Tavira: “esta *abstracção figurativa*, como lhe chama, não é um objectivo em si mesmo. Não é uma pesquisa contínua no seu trabalho. É, realmente, devida a esta situação particular. Isto é, ele não iria agora para outro edifício tentar repeti-la, de uma forma diferente. É por isso que o *contexto*, o contexto muito preciso de uma obra, está, talvez, no centro do seu pensamento em arquitectura.”³³⁸

Subversão programática

A compatibilização dos novos usos com a estrutura pré-existente, *Abstracção funcional* serve de primeiro tema de distinção dos dois casos de estudo. No caso suíço, o edifício, de carácter público, permanece, desde a sua origem com o mesmo tipo de usos – investigação e exposição museológica. No caso português, de carácter privado, verifica-se uma mudança de usos sucessiva longo do tempo, sem especial relação tipológica entre eles. A intervenção introduz, na estrutura fabril pré-existente, novos usos que se aproximam da estrutura funcional conventual original – complexo habitacional.

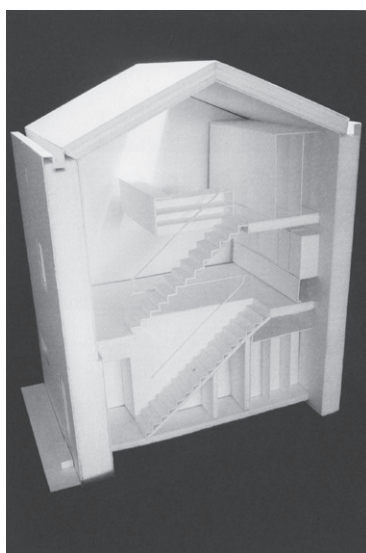
A reflexão sobre a *abstracção funcional* das intervenções apoia-se, na sua base, na análise do semiólogo Umberto Eco³³⁹ sobre a mudança e adaptação de usos num edifício histórico – apresentada na sua obra, *La struttura assente*³⁴⁰. Retomando o discurso sobre a abstracção semântica desenvolvida pelas duas intervenções estudadas, descobre-se a sua extensão à discussão sobre os usos a introduzir no edifício. Umberto Eco distingue dois tipos de função de um edifício – a *primeira* e a *segunda* – e justifica a independência entre elas. A primeira função representa o seu fim utilitário, programático. A segunda função corresponde aos efeitos colaterais da forma arquitectónica. No caso de estudo de Berlim, o edifício original teve como primeira função fins museológicos e como segunda função a manifestação nacionalista, objectivo do Imperialismo alemão, através da monumentalidade do edifício. Actualmente, permanece a primeira função e foi alterada a segunda. No caso de estudo de Tavira, a primeira função, do edifício original, era servir de mosteiro feminino de clausura, da Ordem de Cister, e a segunda função correspondia à manifestação de um marco comemorativo perante o insucesso de um cerco mouro, realizado em 1509, através da construção de um edifício icónico, isolado na periferia urbana de Tavira. Nenhuma das duas funções permaneceu. Ao incluir a noção semântica no conjunto de responsabilidades da arquitectura, Umberto Eco defende que as funções podem ser alteradas, ao longo do tempo, de forma independente, através de intervenções que assegurem a continuidade histórica de um edifício. Este

³³⁸ STEINMANN Martin in *Interview with Martin Steinmann*, José Maria Gonçalves Vieira, EPFL, Lausanne, 18th of September 2014 (disponível em anexo).

³³⁹ Umberto Eco, Alessandria 1932.

³⁴⁰ ECO Umberto, *La struttura assente: introduzione alla ricerca semiologica*, Milano, Bompiani, 1968.

148 Expansão da Ala Este do Museu de História Natural de Berlim, módulo de composição



149 Reconversão do Convento das Bernardas, módulo triplex

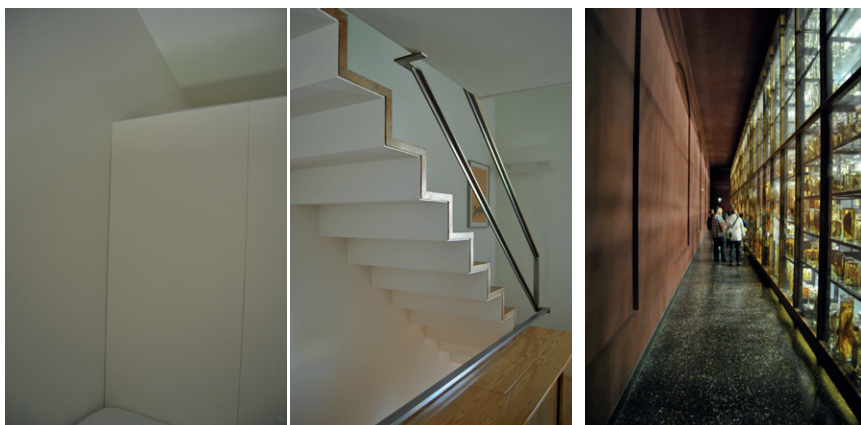
raciocínio é determinante no contexto das duas intervenções analisadas:

“o desaparecimento das funções originais não significa necessariamente a morte do edifício: outras primeiras e segundas funções devem substituí-las para assegurar a sua continuidade no tempo. Muitos edifícios não contêm nenhum elemento que seja utilizado ou compreendido no seu significado original mas isso não impede a função presente. Deve-se concluir que a perda de uma função não empobrece a semântica da arquitectura.”³⁴¹

Em primeiro lugar, reflecte-se sobre a ideia de *modulação* desenvolvida, de diferentes formas, pelos dois projectos de intervenção. A definição de módulos a partir da ruína pré-existente torna-se um importante passo da intervenção na *adaptação da ruína aos novos usos*. No caso em Berlim, define-se um módulo de construção concretizado em peças de betão pré-fabricado moldadas por vãos-tipo, presentes nas fachadas intactas. A modulação surge, aqui, como forma de sistematizar a construção. No caso português, a aproximação é diferente. A modulação manifesta-se na organização funcional do novo conjunto habitacional. A definição de módulos de habitação, com condições semelhantes de habitabilidade, é uma importante decisão de conciliação da ruína disponível com os requisitos referentes à habitação. Apesar da aparente aleatoriedade das actuais fachadas do Convento das Bernardas, verifica-se uma clara racionalização da distribuição funcional: cada módulo habitacional tem as aberturas indicadas à sua tipologia e estas estão intrinsecamente ligadas à organização dos espaços interiores, como já foi demonstrado.

Em segundo lugar, a permanência do carácter histórico integral dos edifícios pré-existentes, é demonstrada na *adaptação programática às condições espaciais pré-existentes*. Para além da decisão política de seleccionar usos *compatíveis* com a forma pré-existente, descobre-se, uma adaptação das próprias vivências contemporâneas à estrutura pré-existente.

³⁴¹ CORBOZ André in *Old Buildings and Modern Functions*, in Lotus International, 13, Decembre 1976, p.77.



Neste aspecto, as duas intervenções convergem para a mesma atitude de fundo: evitam interferir nos parâmetros que caracterizam a arquitectura da forma pré-existente. As condições espaciais pré-existentes, a organização básica funcional pré-estabelecida e a figuração histórica da decoração e pormenorização construtiva são critérios que permanecem nas duas intervenções. A flexibilidade de ambas é, por isso, notável. Permanecendo a forma pré-existente, as vivências contemporâneas adaptam-se à sua arquitectura, num processo de descoberta de novas formas de habitar o espaço – *subversão programática*. No caso do Convento das Bernardas, esta noção é mais visível, uma vez que a diferença dos novos usos em relação aos anteriores é maior. A título de exemplo, servem os módulos habitacionais introduzidos na volumetria pré-existente do pátio central. A configuração de alguns elementos – como, por exemplo, as escadas ou as casas-de-banho – é dissociada da estrutura pré-existente, permitindo o entendimento da antiga volumetria interior. No caso da Expansão da Ala Este do Museu de História Natural, a distribuição funcional interior é exemplar da mesma atitude. No projecto de intervenção, permanece o mesmo número de pisos, com o mesmo pé-direito, de forma a conservar a espacialidade original. O aproveitamento total da altura disponível de cada piso, para o dimensionamento do dispositivo expositivo, permitiu evitar a construção de pisos intermédios para albergar todas as amostras museológicas.

150 (à esquerda) Reconversão do Convento das Bernardas, volume da casa-de-banho e escadas

151 (à direita) Expansão da Ala Este do Museu de História Natural de Berlim, aproveitamento da espacialidade pré-existente

Em síntese, apontam-se dois importantes passos na compatibilização dos novos usos com a forma arquitectónica pré-existente, através de um sistema de *abstracção funcional*. A adequação da forma à nova função é desenvolvida segundo um processo de *modulação*. Este é um dos mecanismos de racionalização da arquitectura que desvia as intervenções da simples reconstrução historicista. A adequação dos novos usos à forma pré-existente é promovida pela preservação dos critérios de caracterização da forma arquitectónica pré-existente, acima enunciados. Descobre-se, assim, uma *subversão programática* baseada na experimentação de novas formas de habitar o espaço: “os edifícios do passado, na sua espacialidade, nos seus materiais valiosos preparados para grupos dominantes que há muito desapareceram, ou na sua invenção sem fim da pobreza, representam uma

152 (à esquerda) Reconversão do Convento das Bernardas, aglomeração dos vãos reforçados com betão na volumetria existente

153 (à direita) Expansão da Ala Este do Museu de História Natural de Berlim, encaixe das peças pré-fabricadas na volumetria existente



excepcional oportunidade de experimentação de modelos alternativos de vida. Pelo menos, para aqueles que vão usá-los está o principal objectivo, um objectivo para o qual até as formas são instrumentos.”³⁴²

Modelação do objecto histórico e dissimulação formal

Abstracção plástica Na relação material com a pré-existência histórica, as duas intervenções analisadas demonstram um estreito cruzamento entre as *matérias* de construção antigas e contemporâneas. Uma vez que a intervenção acolhe a capacidade de adquirir diferentes formas através de um processo de modelação, o conceito de *plasticidade* é, inevitavelmente, incluído na discussão de projecto.

Numa primeira aproximação à ruína pré-existente, desenvolve-se um processo de *modelação*. Os objectos do contexto histórico são compreendidos como matérias plásticas que podem ser moldadas, segundo intenções específicas de projecto. No caso da Reconversão do Convento das Bernardas, a regularização dos vãos pré-existentes, o reposicionamento de elementos arquitectónicos em função da configuração dos módulos habitacionais e a expressão plástica da superfície irregular do edifício, conquistada pela intervenção, são exemplos distintos da apropriação da obra pré-existente como objecto disponível à exploração plástica. Na Expansão da Ala Este do Museu de História Natural, revela-se o mesmo entendimento em exemplos como a regularização geométrica da ruína pré-existente, o emparedamento dos vãos, a exposição das marcas causadas pelos projecteis durante a guerra, entre outros.

Numa segunda aproximação, a intervenção molda-se, ela própria, aos objectos pré-existentes. A exploração plástica não se detém na submissão da ruína pré-existente a intenções formais da intervenção. Ela reflecte-se na própria construção contemporânea que se adapta à pré-existente, num processo de *dissimulação formal*. Neste processo de adaptação, as intervenções distinguem-se na plasticidade da própria construção contemporânea. No caso de estudo em Berlim, a relação material com a ruína pré-existente expressa-



154 Expansão da Ala Este do Museu de História Natural de Berlim, plasticidade

³⁴² GRIMOLDI Alberto, *Architettura come riparazione, Note sul restauro in architettura/Architecture as reparation, Notes on restoration in architecture*, in Lotus International, 46, *Interpretazione del passato/ Interpretation of the past*, 1985, p.121.

se, sobretudo, na fachada nascente. A ruína é regularizada geometricamente através do alinhamento dos seus limites destruídos segundo as juntas de ligação da composição em alvenaria. Este alinhamento serve de assentamento das placas de betão pré-fabricado, segundo um processo de continuidade *geométrica*. Estas peças adaptam-se aos alinhamentos da ruína, à forma pré-existente disponível. Ao contrário do caso português, a passagem da materialidade antiga para a nova é visualmente reconhecível e delimitada em linhas regulares de *colagem*. Descobre-se uma tensão na presença das duas materialidades que são formalmente contínuas mas estranhamente diferentes. No caso de estudo em Tavira, já não se verifica, com a mesma clareza, a linha de passagem da construção antiga para a nova. O próprio sistema de construção pode ser imaginado na ideia de *plasma* que agrega os materiais de construção e permite fundir a nova construção na antiga.

Convém, finalmente, reflectir sobre uma importante noção transversal aos dois casos de estudo: a promoção das condições *espaciais* do contexto histórico em detrimento da sua apreciação *pitoresca*. Desliga-se o desenho arquitectónico de uma vontade de estabelecer um ambiente pitoresco – reflectido na *deformação* provocada pela passagem do tempo – para salientar o real valor arquitectónica da obra pré-existente. Souto de Moura reflecte, ao falar do projecto de Reconversão do Convento das Bernardas, essa postura com um exemplo prático: “decidi endireitar algumas janelas porque não gostava do lado pitoresco de que o antigo é torto.”³⁴³ Na verdade, apesar da manifestação plástica, nos projectos de intervenção, da passagem do tempo, esta não se reflecte numa alteração da forma mas da matéria. É na materialidade visível dos edifícios que se reflecte a antiguidade do contexto histórico.



155 Reconversão do Convento das Bernardas, plasticidade

Na distinção dos dois casos de estudo, observa-se que a relação plástica com a ruína pré-existente não advém de um pensamento isolado de diferentes autores. Ela parte da própria construção. O contacto físico da matéria contemporânea com a pré-existente é desenvolvido a partir de uma continuidade formal dependente do sistema construtivo pré-existente. Desenvolve-se um progressivo trabalho de *modelação*, numa primeira aproximação, da forma arquitectónica pré-existente e, numa segunda, da própria construção contemporânea. Esta capacidade expressa mais uma ideia do papel da abstracção na intervenção em contextos históricos, o da *abstracção plástica*.

Da imitação à abstracção figurativa

Como síntese prática de todas as formas de abstracção na intervenção *Abstracção figurativa*

³⁴³ MOURA Eduardo Souto de in *Kenneth Frampton Endowed Lecture: Eduardo Souto de Moura*, New York, Columbia University – GSAPP, 2012 (disponível em linha – 2 de Junho de 2014: <https://www.youtube.com/watch?v=6WVMzVn5Sb8>).

em contexto histórico, identifica-se a ideia de *abstracção figurativa*. A apropriação da *figura histórica*, nos dois casos de estudo, completa as restantes expressões do papel da abstracção na intervenção em contexto histórico.

Ao enfrentar um contexto histórico, objecto de intervenção, descobrem-se alguns instrumentos fundamentais que podem contribuir para a concretização de uma solução, de uma nova *forma arquitectónica*. Da análise dos contextos construtivo, histórico, urbano, geográfico, social e cultural que contribuem para a caracterização real do *contexto histórico*, decorrem linhas de enquadramento da intervenção contemporânea. Contudo, levanta-se, sempre, um importante problema de linguagem na sua concretização: “o conhecimento instrumental de um objecto não nos permite evadir do risco de um projecto e, neste caso, o risco da representação e das novas estruturas linguísticas que a intervenção terá que introduzir.”³⁴⁴ Nos dois casos de estudo, esta inquietação não deixa de estar presente. Na verdade, a *linguagem* é compreendida como um instrumento de realização histórica do edifício, através da apropriação de um vocabulário *visual* pré-existente que representa uma espécie de património pessoal e colectivo. Isto é, este vocabulário é utilizado como mecanismo de entendimento entre a intervenção e os utilizadores. Importa repetir que essa ideia de linguagem se reflecte visualmente e não na repetição integral dos objectos históricos pré-existentes. A produção da *imagem histórica* recorre à abstracção figurativa, na apropriação da figura histórica. Assim, a linguagem contemporânea serve-se do universo figurativo pré-existente, tornando-se, ela própria, *invisível*. As intervenções “reduzem a linguagem, abrindo-se às acções anónimas, considerando muitas coisas construídas como se tivessem estado sempre lá, tornando as acções de transformação invisíveis.”³⁴⁵ Para ilustrar esta ideia, serve a atitude exemplar de Souto de Moura:

“A simplicidade é o único pressuposto para haver complexidade. O meu objectivo não é ser simples, é a complexidade das coisas que não posso determinar, fogem-me pelos dedos, faz parte do tal movimento e conjunto de acções que as obras sofrem. É uma fatalidade, não precisa de desenho, o contrário é que dá trabalho. A minha maior ambição é a obra ser anónima, que é o contrário de passar despercebida.”³⁴⁶

Os dois casos de estudo revelam distintas formas de apropriação da figura histórica. Em primeiro lugar, a atitude mais propositiva, promovida pela abstracção figurativa, desenvolvida nas duas intervenções, reflecte-se na restituição dos objectos danificados. É este o principal ponto de distinção dos dois processos de abstracção figurativa. Em Berlim, a restituição é visivelmente mais directa pela utilização de um molde, produzido a partir

³⁴⁴ SOLÀ MORALES Ignasi, *From Contrast to Analogy*, in Lotus International, 46, *Interpretazione del passato/ Interpretation of the past*, 1985, p.43.

³⁴⁵ COLLOVÀ Roberto, *Bouro, a continual story*, in *Temi di progetti*, Milano, Skira, Mendrisio, Università della Svizzera italiana, 1999, p.79.

³⁴⁶ MOURA Eduardo Souto de, *A ambição à obra anónima*, entrevista de Paulo Pais, in op. cit., p.30.

rejeitá-la como racionalismo.”³⁴⁷

Finalmente, apesar das diferenças, as duas intervenções aproximam-se de uma inquietante postura de dissimulação que emite uma nova declaração de autenticidade. Este novo depoimento encontra-se entre as ideias de apresentação e representação da realidade pré-existente e é assumido, de forma clara, por Souto de Moura: “Autenticidade? Não. Eu estou mais preocupado em criar um sistema que pareça ser autêntico. Tento atingir uma coerência que possa ser construída. Pode ser a representação de uma autenticidade, não a autenticidade em si mesma.”³⁴⁸ Agora, a intervenção é responsável, ela própria, pela *fabricação da história*, na tarefa de completar a obra de arquitectura pré-existente, acrescentando-lhe valor e fortalecendo a sua permanência histórica.

-

Como já foi demonstrado, a repetição figurativa decorre, nas intervenções estudadas, da responsabilidade de conservar a identidade do contexto histórico e não da tentativa de reconstrução integral dos objectos históricos pré-existentes. A profunda sensibilidade das intervenções é reflectida numa inquietante aspiração ao carácter imaterial, místico, da obra de arquitectura. Retoma-se, agora, a discussão sobre a ideia de *imitação*, iniciada no capítulo 1.1, regressando ao pensamento de Quatremère de Quincy. Ao falar da construção, o autor reflecte sobre o seu carácter transcendental conquistado pela sensibilidade imitativa:

“Já foi referido que a pedra, entregue a si própria, ou na sua cópia (que é a mesma coisa), não apresenta formas à mente, sistemas para a arte, prazer de imitação para o olho, lógica – meios pelos quais a arquitectura é capaz de ter dominado essa espécie de sexto sentido que é atribuído particularmente à humanidade, e que se pode chamar de *sentido imitativo*. Querer retirar à arquitectura o tipo que estabelece a regra para as suas invenções, é reduzi-la quase a uma não-arte.

Com efeito, não será preciso muito para reconhecer que a essência da arquitectura e, em grande parte, os meios pelos quais nos agrada, está no crescimento desta ficção agradável, desta máscara engenhosa que, em associação com outras artes, as permite aparecer no seu palco e oferece à arquitectura uma ocasião de também rivalizar com elas.”³⁴⁹

Mas pode-se realmente falar em *imitação*, no contexto das intervenções em Tavira e em Berlim? A conhecida intenção em produzir uma *imagem* de referência permitiria responder à questão de forma afirmativa. Há, contudo, um importante reconhecimento a fazer: esta imitação não é literal em nenhuma situação dos casos de estudo. A observação de Martin Steinmann sobre a intervenção em Berlim pode estender-se ao caso de

³⁴⁷ NORBERG-SCHULZ Christian, *Genius Loci*, in Lotus International, 13, Dezembro 1976, pp.56-67.

³⁴⁸ MOURA Eduardo Souto de in El Croquis, 124, *Eduardo Souto de Moura: 1995-2005*, 2005, p.9.

³⁴⁹ QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine-Chrysostome, *On Egyptian Architecture*, 1803 in *Architectural Theory, volume I: an anthology from Vitruvius to 1870*, Oxford, Blackwell Publishing, 2006, p.340.

Tavira: “o respeito pelo contexto não significa apagar-se a si próprio, fazendo o novo desaparecer. Nunca chegou a essa abordagem sobre a imitação. Seria imitação se ele tivesse – como teria sido possível – retomado essa”³⁵⁰ construção pré-existente. Levanta-se, assim, um problema de clarificação dos limites da apropriação imitativa. É esta ambiguidade que distingue estes dois casos exemplares do pensamento de Quatremère de Quincy. Para este, a *autenticidade* da imitação é fundamental – esta terá que ser claramente identificada e baseada na ideia do carácter artístico da *cópia*³⁵¹, fiel ao seu modelo original. Na verdade, o crítico antecipa uma crítica à atitude desenvolvida pelas duas intervenções:

“Essa espécie de identidade aparente, que ocasiona a confusão entre os objectos parecidos, é precisamente o que a imitação das *beaux-arts* não deve desejar. Esta é a semelhança que não pode ser o seu objectivo. Sendo a repetição pela imagem oposta à repetição pela identidade, toda a imitação apontada para esta última tende a distorcer-se, simplesmente por ter como objectivo não parecer imitação.”³⁵²

Neste sentido, o problema da identificação das intervenções estudadas com o sistema de *imitação pela imagem* (ou seja, através da cópia) é a falta de correspondência ou fidelidade a um eventual modelo original. Importa *parecer* e não, necessariamente, *ser* o que foi o contexto histórico no passado. Assim, desenvolve-se, de forma propositada, aquilo a que Quatremère de Quincy se opunha: a confusão entre “a *semelhança por imagem*, das *beaux-arts*, e a *similitude por identidade*, das artes mecânicas.”³⁵³ Poder-se-ia dizer que o modelo de imitação, nas intervenções estudadas, é adaptável. Nestes casos, porém, o modelo nem é facilmente reconhecível. Na verdade, não importa a sua validade histórica – e respectiva configuração formal – mas o *efeito* que produz: a permanência de uma identidade histórica para a qual contribuem, simultaneamente, a intervenção contemporânea e o contexto histórico pré-existente. Neste sentido, o próprio modelo pode ser *inventado*, segundo um processo de indução a partir da ruína existente. Importa assegurar a eficácia do efeito produzido ainda que se provoque uma inquietante sensação de incerteza e ambiguidade no utilizador. Na realidade, este é estranhamente importunado quando se apercebe do seu equívoco em relação ao significado das coisas que vê pela segunda vez.

-

Será difícil decidir, com segura certeza, qual é a relação entre a construção antiga e a contemporânea, produzida pelo o processo de abstracção, desenvolvido nas duas intervenções estudadas. Não será,

³⁵⁰ STEINMANN Martin in *Interview with Martin Steinmann*, José Maria Gonçalves Vieira, EPFL, Lausanne, 18th of September 2014 (disponível em anexo).

³⁵¹ A ideia da cópia artística é explicada no capítulo “1.1 Definição de conceitos: da abstracção à analogia, *Imitação*”.

³⁵² QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine-Chrysostome, *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts*, in *De l'imitation (Introduction de Leon Krier & Demetri Porphyrios, 1823)*, Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1980, pp.7-8.

³⁵³ *Ibidem*, pp.8-9.

certamente, nem uma relação de complementaridade dialética – pondo a descoberto uma *linguagem contemporânea* – nem mesmo de simples reconstrução imitativa – baseada na *repetição* integral da construção pré-existente. Estes dois casos de estudo provam a possibilidade de uma nova postura, mais complexa e difícil de identificar, que assegura a permanência de uma identidade. Na verdade, a *abstracção figurativa* transporta, nestes dois exemplos de intervenção contemporânea em contexto histórico, uma ambiguidade específica que dissimula a intervenção na ideia de forma arquitectónica intemporal. Protege-se a continuidade histórica da construção no momento contemporâneo, através da necessária *fabricação da história*.

158 Reconversão do Convento das Bernardas, abstracção figurativa

159 Expansão da Ala Este do Museu de História Natural de Berlim, abstracção figurativa



“The quality without a name

There is a central quality which is the root criterion of life and spirit in a man, a town, a building, or a wilderness. This quality is objective and precise, but it cannot be named.”

“Its ageless character

And as the whole emerges, we shall see it take that ageless character which gives the timeless way its name. This character is a specific, morphological character, sharp and precise, which must come into being anytime a building or a town becomes alive: it is the physical embodiment, in buildings, of the quality without a name.”

Conclusões

Retomando os objectivos da presente investigação, apresentam-se três conclusões principais. Do enquadramento teórico, compreende-se a conquista da *capacidade de articular a intervenção, num contexto histórico específico, com a forma arquitectónica pré-existente* que o integra. Da análise dos casos de estudo – Reconversão do Convento das Bernardas, em Tavira e Expansão da Ala Este do Museu de História Natural, em Berlim – compreendem-se dois exemplos de *intervenção contemporânea de continuidade histórica, no exercício de completar uma estrutura pré-existente*. Do processo de abstracção na intervenção em contexto histórico – associado aos dois casos exemplares – concluem-se alguns princípios de abstracção que permitem o *prolongamento da identidade do contexto histórico* em que se intervêm.

-

Introdução à intervenção contemporânea em contexto histórico

Do contexto teórico, conclui-se a importância de compreender o valor da forma arquitectónica antiga, identificado no seu *conteúdo*³⁵⁴. Reconhecem-se, assim, distintas dimensões da obra de arquitectura que ultrapassam a sua expressão formal e afastam o seu entendimento da perspectiva meramente pictórica. A *forma* é entendida como uma construção portadora de um conhecimento arquitectónico, *interpretável*. Este reconhecimento teórico – de validação e valorização da forma arquitectónica pré-existente – desenvolvido com maior entusiasmo nos anos setenta, remete para as referências de Camillo Sitte e Alois Riegl, que expunham, logo no arranque do século, a necessária apropriação de uma postura *crítica* – capacidade de discernimento *mental* – em relação ao contexto histórico.

Na verdade, esta postura crítica, verdadeiramente *moderna*, serve de

In ALEXANDER Christopher, *The Timeless Way of Building*, Oxford University Press, New York, 1979, p.19, p.511

³⁵⁴ Cf. “1.1 Definição de conceitos: da abstracção à analogia, *Abstracção*”.

instrumento de inversão dos paradigmas ideológicos do Modernismo, no arranque da segunda metade do século XX. Agora, a função segue a *forma*, pré-existente.³⁵⁵ Isto é, a forma pode permanecer num exercício de adaptação progressiva da intervenção ao seu contexto histórico. Compreende-se, assim, que “a nova função tem que entrar e ser adequada à forma existente.”³⁵⁶ É neste momento que se realça a importância da aproximação entre as disciplinas da Arquitectura e da Conservação e Restauro: “restauro e reanimação não dependem de duas esferas de actividade distintas mas constituem processos complementares da mesma actividade.”³⁵⁷ As relações de reciprocidade entre as duas disciplinas permitem divulgar, nos anos setenta, um novo esclarecimento teórico – elas passam a participar de uma única actividade disciplinar, na intervenção em contexto histórico.

A adaptação da intervenção *contemporânea* à forma *pré-existente* é justificada pela sua *identidade histórica*³⁵⁸ e respectivo reconhecimento colectivo. Para a intervenção, não importa, portanto, reconstruir a forma original mas restituir o seu efeito, ou seja, a sua imagem. Apela-se, por isso, à experiência sensorial e perceptiva do espaço. É neste contexto que se integram as importantes referências de Aldo Rossi e Robert Venturi. Os elementos arquitectónicos simbólicos, portadores de figuras históricas específicas, são utilizados como referências memoriais de comunicação e apelo aos sentidos. A apropriação de um vocabulário pré-existente serve, por isso, de instrumento de abstracção figurativa. Esta nova atitude, inédita no panorama da intervenção contemporânea, aponta para um regresso à fase teórica do fim do século XIX em que conservação, restauro e produção arquitectónica participavam de uma comunhão disciplinar. Ela revela, ao mesmo tempo, uma evolução dos progressos já desenvolvidos por Carlo Scarpa, notável *restaurador moderno*, onde antigo e novo são integrados num harmonioso diálogo de linguagens. Agora, antigo e novo não são facilmente dissociáveis pela experiência perceptiva. A intervenção dissimula-se na forma pré-existente, congelando-a no tempo. Na tarefa de completar a forma pré-existente, o apelo à sua intemporalidade torna-se, assim, reflexo da aspiração à sua verdadeira *realização*.

-

Processo de abstracção na intervenção em contexto histórico

O processo de abstracção analisado nos dois casos de estudo – Reconversão do Convento das Bernardas, em Tavira e Expansão da Ala Este do Museu de História Natural, em Berlim – reflecte-se nas capacidades de distanciamento crítico em relação à forma arquitectónica pré-existente e de

³⁵⁵ Cf. CORBOZ André in *Old Buildings and Modern Functions*, in Lotus International, 13, Decembre 1976, pp.68-79.

³⁵⁶ MOURA Eduardo Souto de, in *Entrevista com Eduardo Souto de Moura*, José Maria Gonçalves Vieira, Porto, 14 de Agosto de 2014 (disponível em anexo).

³⁵⁷ CORBOZ André in op. cit., p.71.

³⁵⁸ Cf. “1.1 Definição de conceitos: da abstracção à analogia, *Da abstracção à analogia: à procura da experiência perceptiva*”.

adaptação da intervenção ao seu contexto histórico. Este processo pode ser sistematizado num conjunto de *temas de abstracção* que consolidam uma possível disposição contemporânea de intervenção em contexto histórico, de dissimulação na forma arquitectónica histórica.

Abstracção mental. O processo de abstracção na intervenção contemporânea em contexto histórico inicia-se na capacidade de discutir o conteúdo cognitivo da construção. Invoca-se, portanto, a capacidade de compreender conceitos presentes na forma arquitectónica pré-existente e interpretá-los através da intervenção. Trata-se de conquistar um sentido operativo à expressão histórica do contexto em que se intervém.

Abstracção histórica. Ao reconhecer o seu carácter diacrónico, a intervenção pode abranger e compatibilizar diferentes contextos teóricos e históricos.

Abstracção estrutural. A nova construção pode dissociar-se estruturalmente da pré-existente ainda que a imagem final da forma arquitectónica permaneça idêntica à que existia anteriormente.

Abstracção cultural. A intervenção contemporânea pode apropriar-se de tradições construtivas antigas quando estas lhe são necessárias para restituir, de forma eficiente, a identidade histórica do contexto pré-existente.

Abstracção construtiva. A pormenorização construtiva, dimensão abstracta da construção contemporânea, pode dissimular os novos mecanismos construtivos na forma pré-existente. Esta capacidade de abstracção assume como objectivo prioritário a construção de uma imagem – que conquiste o efeito de prolongamento da identidade histórica – e não a exposição de uma tectónica. É neste ponto que as intervenções se distanciam da ideia de reconstrução – repetição imitativa – e se aproximam da produção imagética – apropriação figurativa.

Abstracção semântica. A intervenção, pode incluir um conjunto de operações quase invisíveis. Por um lado, procura-se produzir uma imagem correspondente à identidade histórica pré-existente. Por outro lado, pretende-se resolver, de forma eficaz, os requisitos funcionais da requalificação. Na compatibilização destes dois objectivos, decobre-se uma nova solução: a subversão de significados dos elementos arquitectónicos. A sua figura histórica pode permanecer ainda que o seu significado operativo seja alterado.

Abstracção autoral. A abertura dos autores a novas referências teóricas reflecte uma notável capacidade de distanciamento em relação às suas próprias ideias de fundo. O reconhecimento das noções de contexto e adaptação como princípios fundamentais de actuação, permite aos autores um inteligente distanciamento em relação às suas próprias referências teóricas. A intervenção é, assim, aproveitada como oportunidade de investigação de novas ideias, no âmbito dos seus percursos autorais.

Abstracção funcional. A reflexão sobre os novos usos introduzidos numa estrutura pré-existente pode resultar num mútuo processo de adaptação. Por um lado, a estrutura espacial pré-existente pode ser racionalizada e, por isso, modelada pontualmente – para integrar, de forma eficiente, os novos usos – e, por outro lado, os próprios usos podem adaptar-se à estrutura pré-existente de carácter histórico – num processo de subversão programática. A arquitectura pré-existente pode representar, portanto, uma oportunidade de experimentação de novas formas de habitar.

Abstracção plástica. A dissimulação formal da intervenção na estrutura pré-existente resulta da sua própria construção. Isto é, a relação plástica de continuidade entre a nova construção e a antiga é estabelecida através do sistema construtivo pré-existente. Desenvolve-se, assim, um cuidadoso processo de modelação construtiva.

Abstracção figurativa. A dissimulação da intervenção na estrutura pré-existente é conquistada, na prática, pela abstracção figurativa. Este é um tema de abstracção presente em todos os outros, uma vez que representa o seu resultado. É através da permanência da figura histórica, símbolo universalmente reconhecível, que se garante a permanência da identidade histórica pré-existente. Este processo de abstracção figurativa resulta na criação de uma imagem e serve de alternativa à reconstrução integral da forma pré-existente que, muitas vezes, nem se conhece. Reconhece-se, assim, a necessária *fabricação da história*, integrada numa humilde atitude de aproximação à identidade histórica. Esta deixa de ser *pré-existente* para se tornar *real*.

Estas expressões do *processo de abstracção na intervenção em contexto histórico*, ultrapassam os limites de análise dos dois casos de estudo e podem ser entendidas como pressupostos gerais de outras intervenções, no contexto da prática contemporânea. É determinante entender que estes pressupostos são complementares entre si e só ganham sentido quando compreendidos no sentido global da intervenção. O processo de abstracção semântica (subversão de significados e permanência de uma imagem figurativa), por exemplo, não fará sentido sem a capacidade de abstracção figurativa (apropriação da figura histórica associada à identidade histórica pré-existente). A invocação da primeira sem ter em conta a segunda pode discorrer num processo infundado de experimentação figurativa.

-

Por outro lado, é importante compreender que as disposições apresentadas não representam um conjunto de princípios doutrinários. Apenas contribuem para a consolidação de uma possível forma de pensar uma intervenção em contexto histórico. Na verdade, a “vertigem de querer actuar”³⁵⁹, como aponta Eduardo Souto de Moura, deve ser conciliada com a

³⁵⁹ MOURA Eduardo Souto de *in Entrevista com Eduardo Souto de Moura*, José Maria Gonçalves Vieira, Porto, 14 de Agosto de 2014 (disponível em anexo).

necessária adaptação à especificidade de cada contexto em que se intervém. Esta criteriosa adequação permite a existência de uma grande diversidade de abordagens. Ficam, então, por realizar futuros desenvolvimentos, associados ao tema do papel da abstracção na intervenção contemporânea em contexto histórico.

Produção criativa da intervenção dissimulada. Em primeiro lugar, é importante reconhecer a especificidade dos dois casos de estudo seleccionados. Convém realçar que os âmbitos de intervenção de ambos reflectem um forte carácter histórico, específico de cada caso. O prolongamento das respectivas identidades históricas era um propósito facilmente compreensível. Seria interessante integrar, dentro do âmbito desta investigação, outros exemplos em que essa identidade não fosse claramente reconhecível, isto é, onde o valor histórico do contexto pré-existente não fosse tão notável. Nesses casos, a questão sobre a forma de actuar seria mais aberta. Até que ponto a ausência de uma caracterização identitária histórica justifica a produção criativa da intervenção, na tarefa de completar uma estrutura pré-existente? A questão também poderia ser colocada de forma inversa. Até que ponto o valor histórico da identidade pré-existente justifica o seu prolongamento no tempo? Que instrumentos de abstracção poderiam contribuir para a resposta a estas questões?

Aproximação contemporânea aos significados tradicionais. A partir da última questão, refere-se um tema de abstracção peculiar: a capacidade de retomar os significados tradicionais das coisas, dando-lhes um sentido contemporâneo. Trata-se de voltar às origens, às considerações primárias das coisas, com os seus significados *simbólicos*. Aquilo que se vê na obra de arquitectura contemporânea é realmente aquilo que ela é? Esta questão invoca, naturalmente, a semiótica, o estudo dos sinais de comunicação. Neste sentido, revela-se uma nova investigação sobre a possibilidade de continuar a trabalhar os elementos arquitectónicos, segundo a percepção dos seus significados *tradicionais*, intemporais. Isto é, a arquitectura pode retomar o curso clássico da história ao centralizar a sua prática nas referências formais que sempre lhe estiveram associadas. Desta disposição, pode decorrer a paciente procura actual pelos “verdadeiros padrões, lentamente descobertos, que constituem uma linguagem comum, que todos podemos partilhar.”³⁶⁰ O carácter contemporâneo da arquitectura não tem que resultar num tal fenómeno de abstracção formal que se deixem de perceber os significados tradicionais dos elementos que a compõem (isto não significa, no entanto, um regresso à figuração historicista – repetir-se-ia, provavelmente, o erro pós-modernista). Podem, portanto, permanecer noções clássicas no contexto contemporâneo: “uma porta é uma porta e é comandada pela função, pela proporção, em relação ao homem e ao uso. Tem que se encontrar as razões para o desenho na função e na situação e não em referências que não têm

³⁶⁰ ALEXANDER Christopher, *A Pattern Language*, New York, Oxford University Press, 1977, p.xvi.

nada a ver com arquitectura. Isto é muito importante.”³⁶¹ Surge, assim, uma questão pertinente no contexto contemporâneo: Como pode a arquitectura *contemporânea* continuar a servir-se dos elementos arquitectónicos que pertencem ao seu próprio campo disciplinar? Que mecanismos de abstracção podem conquistar a capacidade de prolongar a percepção destes significados tradicionais na arquitectura contemporânea? Até que ponto é que estes elementos arquitectónicos podem ser distorcidos, através da abstracção, até ao limite da percepção dos seus significados tradicionais?

Produção criativa da intervenção divergente. Em segundo lugar, poderia estender-se a presente investigação às intervenções em contexto histórico em que o processo de abstracção contribui para a divergência formal entre a nova construção e a pré-existente. Em alternativa à *dissimulação* formal, criteriosamente investigada neste trabalho, o processo de abstracção na intervenção em contexto histórico pode resultar em soluções de *contraste*. Dentro deste campo de investigação, podem descobrir-se inúmeros discursos de divergência. Outras questões exemplares poderiam ser, assim, levantadas: Até que ponto é que a validade formal de um novo objecto justifica a *diluição da relação com o contexto*? Que relações dialéticas podem ser estabelecidas, no *esclarecimento da leitura de diferentes linguagens*? Que estruturas arquetípicas, presentes no contexto histórico, podem contribuir para a configuração formal contemporânea, na *produção de relações análogas, criadoras de memórias*? Finalmente, que outros discursos permanecem por ser descobertos e divulgados na prática contemporânea?

-

Nota final

A relação de uma intervenção com a arquitectura do passado reconhece distintos exemplos ao longo da história, destacando-se o período contemporâneo pela diversidade de reacções que reúne. A disposição contemporânea que se tenta apresentar, nesta dissertação, descobre novas formas de considerar o contexto histórico. Esta é dificilmente descoberta no catálogo de exemplos divulgado actualmente. Não corresponde, certamente, a uma relação de complementaridade dialética com o contexto histórico, acrescentando-lhe uma linguagem contemporânea. Também não se revê na reconstrução imitativa, reduzindo o seu papel à repetição de uma construção antiga. Esta postura, inédita, é mais complexa e difícil de compreender.

Não se trata de ser mais ou menos visível, contrastante ou semelhante. Fundamenta-se na capacidade de *abstracção*. Este é um tema determinante para a prática de arquitectura contemporânea, a necessidade de estabelecer um discurso mental sobre a construção. Este discurso pode reflectir-se em operações sensíveis, subtis, que, em muitos casos, são estranhamente

³⁶¹ STEINMANN Martin in *Interview with Martin Steinmann*, José Maria Gonçalves Vieira, EPFL, Lausanne, 18th of September 2014 (disponível em anexo). Nota: Martin Steinmann refere-se à arquitectura de Diener & Diener.

percebidas: “é apenas o mínimo necessário – para ter a impressão de algo que se vê, se sabe do que se trata e, mesmo assim, sente-se estranho, apenas estranho o suficiente.”³⁶² Estas imagens requerem um segundo olhar sobre a sua construção, uma nova atenção, uma experiência activa do observador, tornando-o verdadeiro utilizador, participante da arquitectura.

No caso da dissimulação formal numa estrutura pré-existente, surge um novo discurso, fundamentado nessa capacidade de abstracção. A intervenção apropria-se de elementos pré-existentes e reconhece os valores e significados que ultrapassam a sua expressão formal. Como resultado, produz uma imagem que prolonga a identidade histórica do contexto em que intervém. Este progresso torna-se possível através de um sensível processo de *adaptação*, uma mútua correspondência entre a intervenção e a estrutura pré-existente. Tanto a antiga construção como a nova, podem, assim, sofrer operações de deformação, subversão e transformação, segundo temas específicos de abstracção. A subtilidade e sensibilidade dessas distorções revela uma peculiar ambição à experiência perceptiva activa, uma descoberta gradual da arquitectura:

“Isto é muito útil... Entender que esta pequena distorção... É uma forma muito subtil de conduzir ao questionamento do que se trata o edifício... O que é? Desperta curiosidade para conhecer mais sobre o edifício. Este efeito a longo prazo faz mesmo pensar... comparado com uma caixa de aço... Já se viu, acabou! Não há mais perguntas. Neste sentido, esta outra aproximação é feita através de pequenas distorções.”³⁶³

Nem as doutrinas nem as correntes ideológicas geradas pela identificação de distintos “tipos” de intervenção, servem de solução. A responsabilidade da arquitectura é atribuída à sua própria disciplina e actuação, independentemente da sua época. A intervenção contemporânea torna-se, por isso, capaz de se apropriar do *tempo*. Este deixa de ser mais um condicionante. Já não se procura reconhecer o *pré-existente* mas descobrir o *intemporal*, indispensável aspiração da natureza humana. Não será esta a verdadeira ambição da arquitectura, “*l’Art du Potier et l’Art du Poète*”³⁶⁴?

“Existe uma forma intemporal de construir. Tem mil anos de idade, hoje é a mesma que sempre foi. Os grandes edifícios tradicionais do passado, as aldeias, as cabanas e os templos nos quais o homem se sente em casa, foram sempre feitos por pessoas que estavam próximas do centro desta forma. Não é possível fazer grandes edifícios, ou grandes cidades, lugares belos, lugares onde a pessoa se sente ela própria, se sente viva, a não ser através desta forma. E, como se poderá ver, esta forma conduzirá qualquer pessoa que a procure a edifícios que são, eles próprios, tão antigos na sua forma, como as árvores e os montes, como são os nossos rostos.”³⁶⁵

³⁶² *Ibidem.*

³⁶³ *Ibidem.*

³⁶⁴ QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine-Chrysostome, *Le Dictionnaire de l’Architecture, in De l’Imitation (Introduction de Leon Krier & Demetri Porphyrios, 1823)*, Bruxelles, Archives d’Architecture Moderne, 1980, p.XLIII.

³⁶⁵ ALEXANDER Christopher, *The Timeless Way of Building*, New York, Oxford University Press, 1979, p.7.

Bibliografia

(fontes e referências)

Monografias

AA.VV., *Teoria e Crítica de Arquitectura, Século XX*, Lisboa, Ordem dos Arquitectos e Caleidoscópico, 2010;

ALEXANDER Christopher, *A Pattern Language*, New York, Oxford University Press, 1977;

ALEXANDER Christopher, *The Timeless Way of Building*, New York, Oxford University Press, 1979;

AUGÉ Marc, *Non-Lieux, Introduction à une Anthropologie de la Surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, Avril 1992;

BANHAM, Reyner, *The Architecture of the Well-tempered Environment*, Chicago, The University of Chicago Press, 2nd Edition, 1984;

BANHAM, Reyner, *Theory and Design in the First Machine Age*, London, Architectural Press, 1960;

BARTHES Roland, *Mythologies*, translated from the French by Richard Howard and Annette Lavers, New York, Hill and Wang, 2012;

BARTHES Roland, *L'Empire des Signes*, Genève, Skira, 1970;

BENEVOLO Leonardo, *Introdução à Arquitectura*, Lisboa, Edições 70, Março de 2007;

BRANDI Cesare, *Theory of restoration*, translated by Cynthia Rockwell, Firenze, Nardini, 2005;

CANNATÀ Michele, FERNANDES Fátima, *Construir no tempo/Building in time*, Lisboa, Estar-editora, 1999;

- CANTACUZINO, Sherban, *New Uses for Old Buildings*, London, Architectural Press, 1975;
- CANTACUZINO Sherban, BRANDT Susan, *Saving Old Buildings*, London, Architectural Press, London, 1980;
- CANTACUZINO, Sherban, *Re-architecture: Old buildings/New uses*, London, Thames and Hudson, 1989;
- CANTACUZINO, Sherban, *Using and re-using buildings*, in MARKS Stephen (ed.), *Concerning Buildings: studies in honour of Sir Bernard Feilden*, Oxford, Butterworth-Heinemann, pp. 158-190, 1996;
- CARVALHO, José Maria Lobo de, *Conservação do Património – Políticas de sustentabilidade económica*, Tese de Doutoramento em Arquitectura apresentada ao Instituto Superior Técnico, Lisboa, 2007;
- CHOAY Françoise, *L'Allégorie du Patrimoine*, Paris, Éditions du Seuil, 1992;
- CHUPIN Jean-Pierre, *Analogie et théorie en architecture (De la vie, de la ville et de la conception, même)*, Genève, Infolio, Collection Projet et Théorie, 2010;
- COELHO António Teixeira, *Dicionário Actual da Língua Portuguesa*, Porto, Edições ASA, 2002;
- CORRÊA F. C., *O Convento Cisterciense de Tavira, Nossa Senhora da Piedade*, Faro, Secretaria Regional da Cultura, Delegação Regional do Algarve, 1991;
- DIENER Roger, ABRAM Joseph, STEINMANN Martin, *Diener & Diener*, New York, Phaidon Press Limited, 2011;
- EISENMANN Peter, in ROSSI Aldo, *The Architecture of the City*, Introduction by Peter Eisenmann, translation by Diane Ghirardo and Joan Ockman, Cambridge, MIT Press, 1982;
- FRAMPTON, Kenneth, *Modern Architecture: a Critical History*, London, Thames and Hudson, 1980;
- GIEDION Sigfried, *Space, Time and Architecture*, Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 5th Edition, 1997;
- GIEDION Sigfried, *The Need for a New Monumentality*, in ZUCKER Paul (Symposium edited by), *New Architecture and City Planning*, New York, Phylosophical Library Inc., 1944;
- GONZÁLEZ Antoni, *La restauració objectiva: mètode SCCM de restauració monumental: memòria SPAL 1993-1998*, Barcelona, Diputació de Barcelona, Area de Cooperació, Servei del Patrimoni Arquitectònic Local, 1999;
- HABERMAS Jürgen, *Modernity – An Incomplete Project*, translated by Seyla Ben-Habib, 1980, in FOSTER Hal (Ed.), *The Anti-Aesthetic: essays of postmodern culture*, Seattle, Bay Press, 1983;

- HABERMAS Jürgen, *The theory of communicative action*, translated by Thomas McCarthy, Boston, Beacon Press, 1984;
- HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Les Presses universitaires de France, 1950;
- HITCHCOCK Henry-Russell, *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, Baltimore, Penguin Books, 1958;
- JOKILEHTO, Jukka, *A History of Architectural Conservation*, Oxford, Butterworth-Heinemann, 1999;
- JUDD Donald, NOEVER Peter (ed.), FUCHS Rudi, HUCK Brigitte, *Architecture*, Portchester, Art Books International, 2003;
- LOPES, Flávio e BRITO CORREIA, Miguel, *Património Arquitectónico e Arqueológico. Cartas, Recomendações e Convenções Internacionais*, Lisboa, Livros Horizontes, 2004;
- LOWENTHAL David, *Fabricating heritage, in History & Memory*, Vol. 10, No. 1, Bloomington, Indiana University Press, 1998;
- LUCAN Jacques, *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIXe-XXe siècles*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, 2009;
- LYOTARD Jean-François, *La Condition Postmoderne: rapport sur le savoir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979;
- MALLGRAVE Harry Francis (ed.), *Architectural Theory, volume I: an anthology from Vitruvius to 1870*, Oxford, Blackwell Publishing, 2006;
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1945;
- MORENO Augusto, *Dicionário Complementar da Língua Portuguesa*, Porto, Editora Educação Nacional, 7ª Edição, 1961;
- MOURA Eduardo Souto de, ESPOSITO Antonio (co-aut.), LEONI Giovanni (co-aut.), DANIELE Monica (colab.), MADDALUNO Raffaella (colab.), *Eduardo Souto de Moura*, Milano, Electa Architecture, 2003;
- MOURA Eduardo Souto de, LEÓN Juan Hernández, COLLOVÁ Roberto, FONTES Luís (co-aut.), *Santa Maria do Bouro: Reconstruir uma Pousada com as Pedras de um Mosteiro*, Lisboa, White & Bleu, 2001;
- MOURA Eduardo Souto de, PAIS Paulo, ANGELILLO Antonio (co-aut.), TRIGUEIROS Luís (co-aut.), *Eduardo Souto Moura*, Lisboa, Blau, 1994;
- MOURA Eduardo Souto de, PERETTI Laura, *Temì di progetti*, Milano, Skira, Mendrisio, Università della Svizzera italiana, 1999;
- MOURA Eduardo Souto de, REBELO Camilo (ed.), *Mesa, Eduardo Souto De*

Moura, *30 Anos Projectos Seleccionados / 30 Years Selected Projects*, Casal da Cambra, Caleidoscópio, 2011;

NEVES José Manuel (ed.), *Convento das Bernardas*, Lisboa, Uzina Books, Nov. 2013;

OECHSLIN Werner, *Otto Wagner, Adolf Loos and the road to modern architecture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002;

PETZET Michael, ZIESEMER John, *International Charters for Conservation and Restoration/Chartes Internationales sur la Conservation et la Restauration/Cartas Internacionales sobre la Conservación y la Restauración, Monuments & Sites Vol.I*, Documentation, München, ICOMOS, 2004;

QUATREMÈRE DE QUINCY Antoine-Chrysostome, *De l'Imitation (Introduction de Leon Krier & Demetri Porphyrios, 1823)*, Bruxelles, Archives d'Architecture Moderne, 1980;

ROSSI Aldo, *A Arquitectura da Cidade*, traduzido por José Charters Monteiro e José da Nóbrega Sousa Martins, Lisboa, Cosmos, 1977;

ROSSI Aldo, *A scientific autobiography*, postscript by Vincent Scully, Cambridge, MIT Press, 1981;

SOLÀ-MORALES Ignasi de, *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporanea*, Barcelona, Gustavo Gili, 1995

STRATHAUS Ulrike Jehle-Schulte, STEINMANN Martin, *Diener & Diener*, New York, Rizzoli International, 1991;

URSPRUNG Philip, SEIXAS LOPES Diogo, BANDEIRA Pedro, *Eduardo Souto de Moura, Atlas de parede, Imagens de método*, Porto, Dafne Editora, 2011;

VIÑAS, Salvador Muñoz, *Contemporary theory of conservation*, Oxford, Butterworth-Heinemann 2004;

TOSTÕES, Ana, WANG, Wilfried, BECKER, Annete (ed.) – *Portugal Arquitectura do Século XX*. Lisboa, Portugal-Frankfurt 97, 1997;

VENTURI Robert, DREXLER Arthur (Foreword), SCULLY Vincent (Introduction), *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, The Museum Of Modern Art, 2nd edition, 2002;

VENTURI Robert, SCOTT-BROWN Denise, IZENOUR Steven, *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*, Cambridge, MIT Press, 1977;

Periódicos e publicações

ABRAM Joseph, *Modernité et Post-Modernité: la question de l'héritage*, Ecole d' Architecture de Nancy, 1981;

Architectural Record, 12, *Conservation in the context of change*, December

1974;

El Croquis, 124, *Eduardo Souto de Moura: 1995-2005*, 2005;

El Croquis, 146, *Eduardo Souto de Moura: 2005-2009*, 2009;

El Croquis, 155, *Valerio Olgiati: 1996-2011*, 2011;

FACES, 41, *Diener & Diener*, hiver 1997;

Fenêtres habitées: expérience d'enseignement du projet d'architecture "Espace vécu, source du projet", Atelier de Gilles Barbey et Roger Diener, EPFL, 1988-1989, Basel, Architekturmuseum, 1989;

ICOMOS, *Charter for the Conservation of Historic Towns and Urban Areas (Washington Charter)*, Washington D.C., 1987;

ICOMOS, *European Charter of the Architectural Heritage*, 1975;

ICOMOS, *Resoluções do Simpósio sobre a Introdução da Arquitectura Contemporânea em Grupos Antigos de Edifícios*, 3^a Assembleia Geral, Budapeste, 1972;

ICOMOS, *The Burra Charter/The Australian ICOMOS Charter for Places of Cultural Significance*, 1979;

ICOMOS, *The Venice Charter, International Charter for the Conservation and Restoration of Monuments and Sites*, 1964 (IInd International Congress of Architects and Technicians of Historic Monuments, Venice, 1964. Adopted by ICOMOS in 1965);

Lotus International, 13, *Rinovo Urbano/Urban Renewal*, 1976;

Lotus International, 46, *Interpretazione del passato/Interpretation of the past*, 1985;

Matiere d'Art, Architecture contemporaine en Suisse, Centre Culturel Suisse (livre et exposition), Paris, Birkhäuser, 2001;

Revue Art Concret, Numero d'introduction du groupe et de la revue Art Concret, Paris, Mai 1930;

The Architectural Review, *New Uses for Old Buildings*, December 1974;

TOSTÕES, Ana, BLASSI, Ivan, ed., *Modern and Sustainable*, Docomomo Journal, n°44 (2011/1), Barcelona, Ingoprint, 2011.

Artigos

Destins de bâtiments: la reconstruction d'une aile du musée d'histoire naturelle de Berlin, par Diener & Diener, in *Monumental*, revue scientifique et technique des monuments historiques, Semestriel 2013-1, *Création architecturale et monuments historiques*, Septembre de 2013;

HABERMAS Jürgen, *A Outra Tradição – Arquitetura em Munique de 1800 à Actualidade*, (conferência proferida por Habermas por ocasião da abertura da exposição em novembro de 1981), in *Novos Estudos CEBRAP*, nº18, Setembro 1987, p.117;

MOURA Eduardo Souto de, DAL CO Francesco, *Convento das Bernardas, Tavira, Portogallo*, in Casabella, 817, Set. 2012, pp. 70-90;

MOURA Eduardo Souto de, in *NU, Entrevistas, Antologia Crítica 2002-2012*, Edição Revista NU/NUDA e Trienal de Arquitectura de Lisboa, 2013, pp. 134-141;

ROSSI Aldo in *An Analogical Architecture*, a+u, 76:05, May 1976, pp. 74-76.

Sítios na internet

<https://archive.org/details/modernedenkmalk00denkgoog>

<http://www.icomos.org/en/charters-and-texts>

<http://www.iccrom.org/>

http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=15692

<http://www.patrimoniocultural.pt/pt/>

<http://www.patrimonio.pt/>

<http://www.priberam.pt/>

