

**Ana de Azevedo Cardoso**

**ESQUISSO: LINGUAGEM  
CRIATIVA DA ARQUITECTURA**

---

**Dissertação de Mestrado em Arquitectura**

**JULHO, 2017**



**Ana de Azevedo Cardoso**

# **ESQUISSO: LINGUAGEM CRIATIVA DA ARQUITECTURA**

---

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Arquitectura, realizada sob a orientação científica de Sr. Prof. Arquitecto José Luís Guimarães



## [DECLARAÇÕES]

Declaro que esta Dissertação é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

A candidata,

---

Ana de Azevedo Cardoso

Porto, 31 de Julho de 2017

---

Declaro que esta Dissertação se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O orientador,

---

José Luís Guimarães

Porto, 31 de Julho de 2017

## **RESUMO**

### **ESQUISSO: LINGUAGEM CRIATIVA DA ARQUITECTURA**

**Ana de Azevedo Cardoso**

**PALAVRAS-CHAVE:** Esquisso, Percepção, Linguagem Arquitectónica, Processo Criativo

#### **RESUMO**

A pertinência do esquisso na concretização de ideias é plasmada nas primeiras reflexões e percepções. Este integra uma componente abstracta, que vincula uma intenção pragmática e poética com o próprio conceito. É um espelho das passagens do pensamento inserido num contexto conceptual, que, muitas vezes, não é explícito. Traduz dialéctica consciente entre a incerteza do saber e a expectativa, que pode desabrochar no conceito de arquitectura sobre o qual o arquitecto se apoia, numa visão retroactiva.

Transmite e clarifica, subtilmente, para o suporte material, visões, objectivos e intenções, criando e recriando um momento pessoal e único do arquitecto aquando da absorção da energia do espaço.

Há uma vontade intrínseca de traçar o que os nossos olhos veem, e nesse momento o cérebro anseia por identificar-se com o mundo e com a linha marcada.

A aptidão de conseguir elucidar a realidade exterior ou imaginada num só desenho de índole abstracta, é uma fonte de prazer e desenvolvimento quer intelectual, quer artística.

O esquisso, enquanto elo de ligação e elemento ordenador do pensamento no contexto arquitectónico, explora as possibilidades de transformar uma visão ou memória alheia numa realidade funcional e futura, satisfazendo como ferramenta nesta busca incessante pela elucidação da realidade exterior. Através da revisão literária e da análise documental à diversa obra gráfica do arquitecto Eduardo Souto de Moura, procura-se reflectir, nesta dissertação, sobre a importância do esquisso no processo criativo e das suas faculdades enquanto catalisador da expressão artística e arquitectónica.

A presente investigação argumenta que o esquisso se assume como recurso essencial metodológico para a arquitectura, uma alavanca impulsionadora do acto criativo que contribui como potencial de qualidades expansíveis e transformadoras da visão

arquitectónica, materializando o que existe além do olhar tangível e da mente, e potencializando a visão e espírito crítico do arquitecto face ao mundo que o rodeia.

## **ABSTRACT**

The significance of the sketch to the fulfilment of ideas is reflected on the first reflections and perceptions. This integrates an abstract component, which links a pragmatic and poetic intention to the concept itself. It reveals as a mirror of thought paths inserted in a conceptual context, often not explicit. It translates a conscious dialectic between the uncertainty of knowledge and expectation, which can unfold on the architect's relying concept of architecture, in a retroactive vision.

It gently conducts and clarifies to a physical support, visions, aims and intentions, creating and recreating an architect's personal and unique moment when absorbing energy from space.

There is an intrinsic will to chart what our eyes see, and at that moment the brain longs to identify itself with the world and the marked line.

The ability to explain the external or imagined reality in a single design of an abstract nature is, then, a source of pleasure and development, both intellectual and artistic.

As a connecting link and sorter element of thought in the architectural context, the sketch explores the possibilities of transforming a vision or memory of others into a functional and future reality, satisfying as a tool in the incessant search for the explanation of external reality. Through literary review and documental analysis of the diverse graphic work of architect Eduardo Souto de Moura, we attempt in this essay to study the importance of the sketch on the creative process and its faculties as a catalyst for artistic and architectural expression.

The present investigation argues that the sketch represents an essential methodological resource for architecture, leveraging the creative act that contributes as a potential for the wide and transforming qualities of the architectural vision, reifying what exists beyond the mind and tangible look, boosting the vision and critical spirit of the architect vis-a- vis the world surrounding him.

**KEYWORDS:** Sketch, Perception, Architectural Language, Creative Process

## **OBJECTIVO DA DISSERTAÇÃO**

Realizado no âmbito do Curso de Mestrado Integrado de Arquitectura da Escola Superior Artística do Porto (ESAP), a presente dissertação ambiciona apresentar um estudo sobre presença do esquisso no processo criativo em arquitectura, encarando-o como objecto de estudo.

Para o efeito, a investigação procurará centrar-se na figura do arquitecto enquanto singularidade; e no esquisso enquanto elemento integrante de uma linguagem universal e criativa, que expressa a individualidade do mesmo.

O objectivo assumido é o de reflectir sobre o esquisso enquanto elemento integrante de uma linguagem universal e individual, do foro criativo, enquadrada no ciclo projectual de arquitectura.

Através do esquisso arquitectónico procura-se ainda inferir sobre potenciais influências intrínsecas ao acto de criação. Haverá, portanto, a necessidade de se olhar para o objecto de estudo sob o filtro da unidade espaço/tempo e a unidade eu/corpo, assim como, de investigar o desenho enquanto elemento materializador do pensamento arquitectónico.

Ambiciona-se o enfoque do esquisso enquanto representação de uma realidade simultaneamente exterior e interior, remetendo para o domínio da consciência e espaços oníricos no contributo para o desenvolvimento da obra em arquitectura.

Para uma consecução sustentada do objectivo proposto, apoiamo-nos num caso de estudo que deslinda a obra do arquitecto Eduardo Souto de Moura, procurando-se compreender o seu léxico arquitectónico e a importância do esquisso na sua obra, através da análise da presença deste elemento no processo de planeamento e edificação de variadas obras associadas.

Emerge aqui ainda o propósito de compreender - para o entendimento geral da obra gráfica deste arquitecto - se a sua linguagem assenta numa continuidade criativa e evolutiva, resultante de impulsos imediatos actuais; ou se é alimentada e consolidada por referências externas.

A consecução de respostas aos objectivos enunciados acontecerá mantendo-se presente o conceito de esquisso enquanto elemento que acompanha todo o percurso criativo. Mais do que qualquer avaliação extensiva, objectiva-se a concretização dos objectivos expostos através de uma reflexão adequada e contributiva para o futuro estudo do tópico.

Importa compreender para o entendimento geral da sua obra gráfica, se a sua linguagem assenta numa continuidade criativa e evolutiva, resultante de impulsos imediatos actuais; ou se esta é alimentada e consolidada por referências externas.

Uma procura pela compreensão do léxico arquitectónico, presença e importância do esquisso para a obra do arquitecto Souto de Moura, através da racionalização da sua obra. Isto, atendendo ao esquisso enquanto elemento que acompanha todo o percurso criativo.



# ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>1</b>
<b>CAPÍTULO I - Linguagem Arquitectónica</b>	<b>4</b>
1.1. Contextualização Histórica	4
1.2. Esquisso: Realidade Material	12
1.2.1. Unidade Espaço/Tempo	19
1.2.2. Unidade Eu/Corpo	23
1.3. Materialização do Pensamento Arquitectónico	29
1.3.1. Representação de uma Realidade Interior	34
1.3.2. Representação de uma Realidade Exterior	39
1.4. Esquisso: Um Elemento do Processo Criativo	46
<b>CAPÍTULO II - Caso de Estudo</b>	<b>52</b>
2.1. Arquitecto Eduardo Souto de Moura	52
2.1.1. Enquadramento Histórico	57
2.2. Linguagem Contextual	58
2.2.1. Mercado de Braga e o Café	59
2.2.2. Reconversão da Faixa Marginal de Matosinhos Sul	62
2.3. Linguagem Criativa	64
2.3.1. Pavilhão Multiusos de Viana	65
2.3.2. Concurso para o Palácio de Congressos de Palma de Mallorca	68
2.3.3. Banco Ideal da Olivetti e Edifício de Laboratórios Novartis	70
2.4. Linguagem Construtiva	74
2.4.1. Departamento Geociências	76
2.4.2. Burgo Empreendimento	77
2.4.3. Edifício de Habitação Colectiva na Maia	79
<b>CONCLUSÃO</b>	<b>82</b>
<b>BIBLIOGRAFIA</b>	<b>85</b>
Obras Literárias:	85
Artigos em Revistas:	88
Referências Iconográficas	88
<b>ANEXOS</b>	<b>95</b>
ANEXO 1	95
ANEXO 2	108

## **INTRODUÇÃO**

O presente trabalho ambiciona apresentar um estudo sobre a presença do esquisso no processo criativo, no âmbito da disciplina de arquitectura.

Neste sentido, na investigação coloca-se o desenho/esquisso arquitectónico como objecto de estudo, utilizando uma abordagem metodológica fundamentada na análise de conteúdo de fontes primárias e secundárias.

Numa primeira fase, importa contextualizar a temática nuclear proposta, percebendo a evolução da presença da mesma em arquitectura, assim como a sua importância na metodologia projectual. Com efeito, procura-se focalizar a análise nos princípios da prática admitidos actualmente.

Posto isto, prossegue-se com a desconstrução da problemática, analisando as potenciais influências subjacentes ao acto de criação, intrínsecas e/ou extrínsecas ao arquitecto. Atenta-se para o esquisso enquanto realidade material, olhando-o sob o filtro da influência da Unidade Espaço/Tempo e através das qualidades intrínsecas singulares e sensoriais do sujeito e da Unidade Eu/Corpo. E debruça-se sobre o desenho enquanto materialização do pensamento arquitectónico e representação de uma realidade interior e exterior.

Cumpre salientar que poderá ser necessário centrar o discurso sob a perspectiva do arquitecto enquanto singularidade e/ou enquanto profissional da área de arquitectura, com o objectivo assumido de entender o esquisso enquanto elemento integrante de uma linguagem universal e individual.

Mais, o estudo poderá ainda inferir sobre a proximidade desta linguagem com o pensamento do arquitecto, enquadrando-a no ciclo projectual de arquitectura.

Como estudo de caso, e a título exemplificativo, recorre-se à obra do arquitecto Eduardo Souto de Moura para incluir um plano mais pragmático e directo à investigação, assim como garantir a fundamentação e sustentação do trabalho.

Embora exista a consciência da dificuldade inerente ao tratamento de uma obra de arquitectura que se encontra no presente, ou próxima da contemporaneidade - por não existir o distanciamento temporal que possibilite uma clara inserção histórica, análise imparcial e a abstracção desejada - considera-se que não é menos meritória e válida a referência, dado o estatuto deste arquitecto como incontornável no panorama arquitectónico actual português.

Entre as várias matérias que se procura aferir, importa compreender para o entendimento geral da sua obra gráfica, se a sua linguagem assenta numa

continuidade criativa e evolutiva, resultante de impulsos imediatos actuais; ou se esta é alimentada e consolidada por referências externas.

Conquanto a pluralidade de entendimentos resultantes da investigação, o estudo conservará como ponto central uma procura pela compreensão do léxico arquitectónico, presença e importância do esquisso para a obra do arquitecto Souto de Moura, através da racionalização da sua obra. Isto, atendendo ao esquisso enquanto elemento que acompanha todo o percurso criativo.

A abordagem metodológica assentará na revisão literária e, sobretudo, na análise documental, através do comparativo entre o momento de conceptualização e a obra construída, com base na análise a palavras, esquissos dos seus cadernos e memórias descritivas correspondentes aos projectos do arquitecto.

Mais do que uma relação cronológica, procura-se estabelecer uma afinidade temática, evidenciando possíveis coincidências ou dissidências na sua mecânica operativa e criativa.

O carácter e âmbito amplo do objecto em estudo implica, de antemão, uma pesquisa incidente na recolha de informação multidisciplinar, complementada não exclusivamente, mas sobretudo, através das áreas de psicologia e filosofia.

A importância desta dissertação, e do estudo da presença do esquisso no processo criativo em concreto, advém essencialmente do facto destas reflexões conferirem qualidades expansíveis e transformadoras à visão arquitectónica. A investigação sobre este objeto de estudo traz luz à importância dos primeiros registos - da representação das primeiras impressões, observações ou realidades imaginadas - aquando do acto de criação. Atribuímos aqui ênfase a um elemento (esquisso) que, não constituindo o exponencial máximo da execução e sendo complemento ao acto criativo, ultrapassa o seu papel de intermediário no processo de edificação, através de uma presença imperativa autónoma para que o acto criativo não estagne.

O esquisso assume-se como concretizador de uma realidade mental de arquitectura e de um espaço real/imaginário, num determinado suporte material. Assim, a importância deste estudo estende-se também à atenção facultada para fenómenos que, embora do domínio da consciência, dos desejos, sonhos e espaços oníricos, representam um papel de importância inegável na contribuição para o desenvolvimento da obra em arquitectura.

Ambiciona-se, portanto, mais do que qualquer desenvolvimento de uma avaliação extensiva - sobre o estudo da importância/proximidade do esquisso

enquanto instrumento materializador da ideia de arquitectura - uma abordagem oportuna sobre o seu potencial criativo.

A dissertação apresentada não se encontra, todavia, completa ou acautelada de observações críticas. Mas pretenderá, assertivamente, apresentar-se como contributo válido para futuros estudos do tópico.

# **CAPÍTULO I - Linguagem Arquitectónica**

## **1.1. Contextualização Histórica**

“O conjunto de descrições e de desenhos, formulados ao longo da história sobre a forma de construir e habitar dos nossos antepassados mais longínquos testemunham e confirmam o constante interesse e curiosidade ilimitada da humanidade acerca do passado das origens e da origem do pensamento construído em que habita. As descrições e os desenhos que se conhecem testemunham ainda o elevado esforço e a imaginação investidos por muitos arquitectos e por estudiosos da arte e da arquitectura desde Vitruvius para chegar aos primeiros seres humanos e alcançar os traços rudimentares da sua arquitectura”<sup>1</sup>

O Desenho é uma realidade material que implica a representação de uma imagem – imagem essa que pode ser fruto tanto de uma realidade exterior como de uma realidade interior mental. Recorre-se ao instrumento referido como uma prática do pensar, que acompanha, molda e transmite uma determinada ideia, seja esta direccionada a um campo técnico-científico ou artístico.

Este integra-se na vertente processual, associada à actividade arquitectónica, apresentando-se como um instrumento de crítica, de formação e apreensão de conhecimentos que, por serem introduzidos no projecto, validam os propósitos do mesmo.

Todavia, o seu reconhecimento sofreu uma evolução ao longo dos séculos, tendo-se verificado momentos de ruptura, de desenvolvimento e de continuidade desta prática. Os registos ligados à metodologia de projecto, à escala real e os mais antigos, de que se tenha conhecimento, remetem para a Grécia, para Mesopotâmia e Egipto.

As reflexões de Vitruvius, arquitecto romano, que deixou como legado uma obra de arquitectura, um tratado europeu, que abrange o período greco-romano, apontam para o aparecimento dos planos de projectos a escalas mais reduzidas, o que lhes conferiu um carácter de esboço, na época helenística. Todavia, é importante salientar o facto do desenho de arquitectura, concebido antes da construção, assumir-se somente no final do século XVI, implicando que a sua utilização conduziu à concepção da forma da ideia arquitectónica, e permitisse ao arquitecto delegar a construção.

---

<sup>1</sup> FARIA, Eduarda Lobato de - *Imaginar o Real: O enigma da Concepção em Arquitectura*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p.71

Era recorrente, na Idade Média, que o arquitecto se servisse de desenhos cotados e à escala; portanto a comunicação entre os mesmos era efectuada ao nível gráfico (o acto de registar, mediante o desenho, viabiliza quer uma ordenação do pensamento arquitectónico, quer uma universalização, em que o diálogo implícito é um testemunho). Tratava-se de um traçado de carácter claro e objectivo, desprovido de quaisquer traços de personalidade; era encarado como uma ferramenta de trabalho e não uma arte, constituindo assim uma linguagem rigorosa universal, que se servia da geometria para captar a essência das formas.

O desenho adquire, no Renascimento, um novo propósito, que se debruçava sobre a procura pela natureza, pela paisagem, e pelo próprio Homem como um ser indivíduo e social; fortalecido pelos valores de carácter prático e teórico intrínsecos. Sendo este concebido por uma entidade criadora, é encarado como um método de experimentação e, conseqüentemente, de desenvolvimento intelectual e técnico, crucial na formação dos aprendizes.

O arquitecto renascentista introduz e explora nos seus desenhos questões ligadas a diversas áreas do saber – a geometria, a perspectiva, a anatomia – que lhe eram fundamentais para se aproximar do objecto de estudo, existente ou imaginado. Assim sendo, todo o processo desde a intenção da obra até à sua execução era dominado pela prática do desenho, elemento essencial na criação.

Alberti e Brunelleschi, arquitectos italianos, foram duas personagens que representaram a Arquitectura de Quattrocento - um movimento cultural e artístico, do século XV, em Itália, que marca o final da Idade média e o começo do Renascimento:

- o primeiro debruçou-se na busca pelo reencontro das práticas da antiguidade clássica, o que se reflectiu na arquitectura até ao final do séc. XVIII. Acreditava que a arquitectura deveria ser transmitida apenas por desenhos rigorosos mencionados, sem recorrer ao uso da perspectiva - uma visão contrária à de Vitruvius.
- o segundo em resposta ao período de transição, adoptou uma mesma postura, desprendendo-se das simetrias rigorosas dos ideais antecedentes. Contudo serviu-se do desenho, à semelhança do primeiro, abordando-o através de um método antigo - plantas, alçados e secções ortogonais.

Importa em todo caso notar que arquitectos, da mesma época, assumem, por outro lado, a prática do desenho como uma arte do intelecto, através da qual era possível fazer transparecer um conceito ou ideia de pensamento do artista, como

é o caso de Giorgio Vasari. Ou de Federico Zuccaro que considerava que o desenho era uma actividade metafísica, composta por duas vertentes: desenho interno, alusivo à imagem de uma realidade mental, e o desenho externo referente ao registo dessa mesma realidade mental, a sua concretização propriamente dita.

A este ponto, pelo exposto, é relevante apontar para a presença do desenho/esquisso na vertente processual, no âmbito da arquitectura. Efectivamente, este adquire um novo estatuto enquanto método de trabalho, importante numa fase inicial do processo criativo, reflecte a procura de uma composição (planimétrica e volumétrica relativa à ideia mental de projecto). Eram adicionados mais detalhes (ou informação) aos esboços e estudos, desenhos utilizados numa fase posterior, marcada pela experimentação, análise, e revisão. Finalmente, com a ideia definida e estabilizada, recorria-se ao desenho final rigoroso, à escala real. Desta forma, é formulação de uma resposta válida e coerente, a qual integra e transparece a essência da ideia mental inicial criada.

Nos cadernos, utilizados pelo artista, os esquissos ou notas revelam a procura exaustiva pela composição que melhor traduz a realidade mental, portanto à semelhança da Idade Média, um caderno de esboço era considerado um repertório de modelos que o artista possuía e utilizava, com a diferença substancial de que, agora, os desenhos/esquissos eram feitos à vista e de memória, complementados com pensamentos e apontamentos alheios.

Neste sentido, a partir do séc. XV, verificou-se que a adopção e integração desta ferramenta noutras áreas do saber constituiu um marco no seu rápido desenvolvimento. Os registos, carentes de qualidade compositiva, revelavam inquietações e as posições, face a estas, assumidas. Tecem, assim, e consolidam todo o conhecimento, resultante do processo de aprendizagem, do diálogo entre a inteligência, o raciocínio e os sentidos.

Leonardo da Vinci, um polímata italiano, dominava a linguagem do desenho, no sentido naturalista que o Renascimento defendia; e assumia-o como método de investigação científica, um instrumento de análise, um processo mental. O seu portefólio infundável, os seus cadernos de anotações, foram uma grande contribuição para todas as gerações seguintes de artistas<sup>2</sup>.

O desenho é fruto da actividade mental, em que a referida denominação enfatiza a denotação que pretende atribuir à substância e ao desenho como resultado de uma acção - desenhar.

---

<sup>2</sup> ANEXO I: Figura 1

O pensamento e o registo são indissociáveis, e a sua proximidade é reflectida na obra. Ainda assim, o desenho não era entendido como conceito artístico, uma vez que se reduzia ao processo de criação e não propriamente à criação em si mesma como obra de arte. Não obstante, somente no séc. XX é que o desenho irá ser reconhecido, autonomamente, como objecto artístico.

Miguel Ângelo, contemporâneo de Leonardo da Vinci, foi um arquitecto que quebrou com a rigidez impenetrável das influências da antiguidade clássica. Numa época marcada por conflitos sociais e mudanças na vida cultural, o estilo deste integra influências do modo renascentista, e assume uma liberdade de expressão própria<sup>3</sup>. Verifica-se que nos seus projectos há um equilíbrio próprio do classicismo, harmonizado com os ideais da alta renascença; e assume no desenho a expressão da sua visão e do seu sentimento face às formas em questão:

- as proporções do corpo são distorcidas e a configuração estilizadas;
- a perspectiva não se encontra em destaque no seu trabalho, mas sim a sensação de vários planos simultâneos, arbitrários e irracionais do espaço, preferindo desenhos mais expressivos e emotivos;
- abandona a ideia de beleza em vigor (assente nas relações e proporções matemáticas), e confia nos seus próprios sentidos e intuição no acto de criação.

A grande maioria dos seus desenhos resumem-se a esboços para as suas obras de pintura e escultura, que reflectem, por conseguinte, a sua aptidão consumada no tratamento da forma - na relação luz/sombra - na representação do corpo e do movimento. Importa, pelo exposto, sublinhar que, em certos casos, a obra gráfica era concebida com o propósito de ser presenteada, indício que revela que a prática do desenho era, para Miguel Ângelo, uma técnica autónoma no ramo das artes.

Neste sentido, a representação arquitectónica constituiu um veículo de expressão de ideias e de influências, fruto da vinculação do pensamento de arquitectura e do acto de projectar; e encaminhou ou delineou, de certa forma, o decorrer dos séculos seguintes.

O Barroco é, pela situação que se esboça no séc. XVI, uma época marcada pelo desenvolvimento, e, no âmbito da arquitectura, esta é enfatizada pelos contrastes - jogos de cheio e vazio, de luz e sombra, que concedem um carácter escultórico à obra. A estabilização das normas inerentes ao desenho técnico,

---

<sup>3</sup> ANEXO I: Figura 2

rigoroso e perspéctico, vinculadas à liberdade plástica, potencializou a visualização e antevisão do projecto. Assim, no momento de concepção, mediante a eficiente prática do desenho, eram cuidadosamente estudados e interligados os elementos arquitectónicos e a conceitualização. Propostas volumétricas concretizáveis e válidas emergiam, assim, do papel, próximas da realidade futura construída.

É importante sublinhar que a geometria adquire um novo estatuto enquanto linguagem específica do desenho. Esta estabelece a ponte de ligação entre a prática do desenho com a simbologia que lhe é inerente, possibilitando a inclusão de informação detalhada como números e formas geométricas base; que conduzem, por conseguinte, a um ordenamento e simplificação dos sistemas de códigos que, até ao momento, só eram apenas compreendidos por quem estivesse especializado na área.

No século XVIII, no seguimento da precariedade e do aumento demográfico, num período de guerras, a preocupação instalou-se e acompanhou filantropos e instituições de poder, apreensivos com a salubridade dos edifícios e com a saúde pública - física e mental.

Neste contexto, os arquitectos apresentavam propostas, muitas de cariz utópico. Assim, ou por falta de recursos e investimento ou pela radicalidade das soluções, a grande maioria dos projectos não ultrapassavam o papel.

As intervenções ou influências exercidas por Boullée, visionário arquitecto neoclássico francês, ou Piranesi, arquitecto italiano, célebre pela sua vertente mais humanista, foram baseadas somente pelos desenhos que concretizaram:

- os desenhos de Boullée são reconhecidos pela sua geometria e abstracionismo - desprovidos de elementos decorativos e de grande escala, e foram desenvolvidos, recorrendo às formas clássicas - quer a nível prático quer a nível conceptual (o projecto dedicado a Newton, por exemplo, representa fielmente os ideias deste visionário - possui forma esférica de 150 metros de diâmetro, assente numa base circular, e reflecte o cuidado tido no tratamento da luz, que é notório na generalidade da sua obra)<sup>4</sup>.
- Piranesi desenvolveu através dos seus desenhos uma nova e autêntica teoria arquitectónica: "De todos os artistas da sua época, [Piranesi] é talvez quem melhor transmite o sentimento do ser humano perdido no caos em que o mundo em transformação, deste tempo, parecia

---

<sup>4</sup> ANEXO I: Figura 3

tornar-se.”<sup>5</sup>. A sua obra gráfica é intemporal, e apresenta os seus ideais filosóficos e atitudes plásticas: revela um fascínio pelas ruínas dos tempos áureos de Roma, predecessores do Romantismo; embarcava numa viagem para um passado estável e nostálgico, através dos seus desenhos, como escape ao caos que se fazia sentir na sua época<sup>6</sup>.

A vertente utópica e visionária do desenho no ramo da arquitectura, mostra-se como elo de ligação e elemento ordenador do pensamento conceptual arquitectónico. Isto significa que, mediante a estrutura conceptual do desenho, os pensamentos aparentemente caóticos desligados da realidade, convertem-se numa alavanca impulsionadora do pensamento e crítica, levando-os a ultrapassar os limites da compreensão, o que exerce uma influência ordenadora por vezes mais significativa que a obra construída.

No século XIX e no início do século XX, em termos arquitectónicos, o foco de atenção incidia por um lado nas estruturas e nas características intrínsecas dos materiais, potencializando o carácter utilitário e rendibilitário da construção, e por outro lado no conforto e no bem-estar de quem a ia habitar.

A principal transformação, neste sentido, acontece nas mãos de William Morris, desenhador e poeta, revolucionário e reformador. Não era arquitecto, contudo as suas conferências mostraram o seu interesse e a sua abordagem original de romantismo, que resultou na criação de uma nova forma de entender a arte e o artesanato. Criar ambientes saudáveis e belos era a sua principal motivação e inspiração e, conseqüentemente, desenvolveu um novo método de pensar e projectar.

A obra gráfica que concretizava encontrava-se assente em conceitos naturalistas, decorativos ou estilizados, possuidores de um carácter e estilo próprios – e transparecia a sua vontade de inovar os métodos de tratamento dos espaços arquitectónicos, e respectiva ocupação. Constata-se, portanto, que Morris encaminhou artistas e arquitectos a considerarem o universo do artesanato como área de interesse, tendo sido com base nesta atitude que nasceu o conceito de Design.

Verifica-se, a este ponto, que as barreiras impostas entre os diferentes domínios do saber tinham sido quebradas, e que o espírito de cooperação e inter-relação se tinha instalado no universo das artes. Assim, e entendendo cada vez melhor o diálogo criativo entre o projectar e o desenhar, foram adoptados um novo

---

<sup>5</sup> RODRIGUES, Ana Leonor – *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico*. Lisboa: Editorial Estampa, 2000, p.157

<sup>6</sup> ANEXO I: Figura 4

pensamento e uma nova atitude face ao espaço definido arquitectonicamente. Esta conduta cria o movimento Arts & Crafts e culmina mais tarde no movimento da Bauhaus.

Esta última surge na sequência da I Guerra Mundial, fundada por Walter Gropius em 1919, num contexto em que se fazia sentir um forte espírito colaborativo entre as diversas áreas das artes; e o seu propósito era, efectivamente, reflectir esse mesmo espírito (onde, num espaço comum, fosse possível investir na criação simultânea e colectiva de diferentes objectos por artistas e artífices). Gropius estabeleceu um novo método de criação, que apostasse na funcionalidade, na produtividade e no custo reduzido do produto: implantando na Bauhaus uma linha de ensino revolucionário, que unificou as duas visões dominantes das artes - as artes aplicadas e as actividades artesanais, e as belas artes (até então, as tentativas realizadas de consubstanciar as duas vertentes tendiam a falhar - a Art Nouveau e o movimento Arts & Crafts).

A partir do início do séc. XX emergem movimentos dissemelhantes caracterizados por uma atitude e radicalismo devoto ao desenho - as experiências concretizadas a nível conceptual e gráfico, viabilizaram a aceitação da utilização do computador nesta prática. Movimentos como a Pop Art e o Minimalismo assumiram o computador como nova ferramenta de trabalho, a sua eficácia técnica aproximava os resultados do processo criativo à execução propriamente dita.

A presença e inserção do domínio das outras artes no âmbito da arquitectura permitiu ao arquitecto assumir o desenho enquanto exercício de inspiração e de libertação.

“Uma vez que uma impressão é registada pelo lápis, fica para sempre metida, registada, inscrita. A câmara é uma ferramenta para indolentes, que usam uma máquina para ver por eles. Ser próprio a desenhar, traçar as linhas, trabalhar os volumes, organizar a superfície... tudo isto implica primeiro olhar, depois observar e, finalmente, talvez descobrir... e é então que a inspiração aparece.”<sup>7</sup>

Le Corbusier quebra a relação com o passado, desprendendo-se, momentaneamente, de certos valores intrínsecos no modo de pensar e projectar; e explora um novo caminho, no qual o plano, a recta e o ângulo se assumem como um novo estatuto para a conceptualização do projecto.

---

<sup>7</sup> Le Corbusier cit in RODRIGUES, Ana Leonor - *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico*. Lisboa: Editorial Estampa, 2000, p. 172

A linguagem característica de Le Corbusier marcou e influenciou o início do século XX: o desenho era para si uma ferramenta de estudo e aprendizagem<sup>8</sup>. No início da carreira apresentava soluções puristas, mais tarde expressionistas e racionais, mas nunca menosprezava a figura do Homem nas suas obras e a sua intuição artística.

O seu trabalho, resultado de um equilíbrio e inteligência objectiva e pragmática, contribuiu, juntamente com o de Mies van der Rohe, Walter Gropius e Marcel Breuer, para o que mais tarde seria chamado *International Style*.

Neste contexto, e reflectindo o espírito de cooperação e inter-relação que se sentia à época, as revistas de arquitectura adquiriram, a este ponto, um lugar de destaque:

- a divulgação e exposição dos trabalhos gráficos, mesmo de trabalhos inacabados, proporcionaram reconhecimento e condições para discussões de diferentes teorias e diferentes técnicas e métodos de abordagem; que, até ao momento, somente em relação a obras construídas é que se verificava um reconhecimento, pela falta de comunicação e de circulação de informação.

Ora este novo método de tratamento e divulgação de informação influenciou o acto de pensar e projectar em si mesmo. A preocupação imediata de construir não era prioritária.

Importa salientar, neste contexto, que o desenho, integrado no processo de concepção arquitectónica, se tornou na imagem das obras e do arquitecto. E, por ser considerado um novo instrumento de divulgação do projecto, era valorizado o seu potencial genuíno e/ou rigoroso e estético.

“Na concepção em arquitectura, a utilização do desenho assistido por computador, mostra como esse desafio é real, a ponto de alterar desde à muito previsto para o conjunto de tarefas que integra a concepção.

O ritmo particular do desenho assistido por computador, totalmente distinto do ritmo no desenho a partir do *lápiz*, veio imprimir à concepção uma dinâmica totalmente nova.”<sup>9</sup>

Dúvidas não restam que o reconhecimento do desenho, ligado à metodologia projectual, sofreu uma evolução ao longo dos séculos; mas interessa, a este

---

<sup>8</sup> ANEXO I: Figura 5

<sup>9</sup> FARIA, Eduarda Lobato de - *Imaginar o Real: O enigma da Concepção em Arquitectura*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p. 265

ponto, focar a atenção nos princípios da prática aceites e defendidos a partir do século XX até aos dias de hoje.

Apesar da introdução e generalização do uso de computadores e respectivos programas específicos de desenho, na área de concepção de arquitectura, terem acrescido transformações significativas no modo de pensar e desenhar; o desenho/esquisso é, ainda, considerado o catalisador da expressão artística e arquitectónica.

O desenho pode prescindir da arte, mas o contrário não acontece, e, neste sentido, este é, por si só, relevante em todo o processo de concepção.

## **1.2. Esquisso: Realidade Material**

Tendo em conta o que foi referido, no subcapítulo anterior, o desenho é, efectivamente, uma forma de expressão que apresenta uma intenção de registar num suporte físico eventos marcantes na história e ideias que contribuíram para o desenvolvimento da civilização.

É fruto de uma capacidade intelectual que implica a comunicação essencial e ininterrupta entre o cérebro e a mão, e é uma resposta natural e espontânea do Homem:

- as pessoas, independentemente da faixa etária, instintivamente rabiscam enquanto praticam outras actividades,
- as crianças desenhavam intuitivamente com o propósito de representar o que vêem, o que identificam, e o que sentem.

Inserido no contexto da concepção, este requer crítica e compreensão, associando-se ao olhar e ao pensamento em torno da essência do que se quer transmitir; resultando num novo entendimento que é adquirido à medida que se desenha (não é, portanto, um processo linear, uma vez que exige procura e ordenação de pensamento por parte do sujeito).

A título exemplificativo, no desenho *Desenhar as Mãos* de 1948, de cariz artístico de M.C. Escher<sup>10</sup>, verifica-se que este estimula e desenvolve a sua própria percepção em relação ao objecto estudado, e revela preocupação e cuidado aquando da selecção das perspectivas que tenciona retratar para contar a narrativa ou argumento que traduz a sua visão. O mesmo realça o carácter ilusório do desenho, e procura mostrar uma tridimensionalidade do objecto

---

<sup>10</sup> ANEXO I: Figura 6

através de uma dimensão material bidimensional – utilizando o jogo de luz e sombra que simula uma realidade. O processo gira, por isso, em volta da representação, através do desenho, da sua percepção.

Recorrendo ainda ao desenho da Relatividade<sup>11</sup>, Escher introduz conceitos relacionados com o espaço em arquitectura, debruçando-se sobre a compreensão das diferentes percepções de um determinado lugar e de um indivíduo, que usufrui desse mesmo lugar:

- na verdade, o espaço em arquitectura é apreendido e absorvido pelos indivíduos de acordo com os seus próprios mecanismos subentendidos. Logo, a sua decifração será distinta, uma vez que é influenciada quer pelas características intrínsecas, quer pelo conhecimento abrangente adquirido por cada um até ao momento.
- o desenho ressalta neste processo de entendimento do espaço, por ser uma ferramenta que auxilia na verificação ou na simulação de uma determinada realidade; que, através do pensamento e raciocínio, possibilita a aquisição de novas noções, tornando o conhecimento desse espaço pleno e completo.

Com efeito, Escher pretendia manipular a percepção do observador através da sua obra gráfica, e serviu-se do carácter transitório e realista inerente à técnica para o conseguir, traduzido por uma linha abstrata que se desenvolve numa superfície tridimensional (jogo da mancha e textura da luz e sombra, que simula uma realidade – a mão).

“O desenho e as características muito específicas que facultam a capacidade muito particular para poder representar os aspectos formais, volumétricos, espaciais, construtivos de uma determinada realidade, existente ou imaginada, apresenta-se para o arquitecto como o meio de expressão privilegiado e adequado para tornar visível o pensamento em arquitectura. Podemos dizer que a arquitectura começa na mente, pois sempre que um problema de arquitectura se coloca, é a mente que, segundo dados de partida específicos, equaciona a ideia dinamizadora. No entanto, será do encontro entre a mente e o desenho, que a arquitectura verdadeiramente nasce física e visivelmente para o mundo, e se desenvolve de uma forma concreta, precisa e passível de ser construída.”<sup>12</sup>

Esta relação intrínseca do desenho e da percepção conduz à diversidade do simples acto de observação, dos resultados cognitivos que advêm dos

---

<sup>11</sup> ANEXO I: Figura 7

<sup>12</sup> FARIA, Eduarda Lobato de - *Imaginar o Real: O enigma da Concepção em Arquitectura*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p. 191

conhecimentos adquiridos da percepção, da memória, do raciocínio lógico, da imaginação ou do pensamento crítico; e dos desenhos que representam o entendimento retirado dessa percepção (cada um é um registo da percepção mental, na sua forma analítica e projectiva).

Portanto, por estar directamente conectado com o sistema cognitivo, o desenho é considerado uma alavanca que impulsiona todo o processo criativo.

Cumpre, ainda, sublinhar que se enquadra num sistema linguístico promotor do desenvolvimento da visão e do espírito crítico do indivíduo, e contribui para o aperfeiçoamento de competências associadas à representação.

Transpondo e integrando-o no âmbito específico da arquitectura, há que apontar:

- por um lado, para a relevância do carácter dinâmico e processual do desenho, que conduz, por si só, a uma evolução do pensamento crítico em relação à ideia inicial e, posteriormente, à representação do resultado dessa mesma evolução;
- e, por outro, para a intenção criativa com que o arquitecto se serve desta ferramenta, concretizando objectivos e resolvendo problemas existentes.

Por si só, o desenho formaliza e concretiza um ciclo projectual bidimensional. Este ciclo, composto por diferentes fases, abrange desde o momento em que é feito o reconhecimento e compreensão de um determinado contexto, até ao acabamento e projecção da obra final. Ora, a presença do desenho é constante neste processo, todavia integra, ao longo do processo e consoante as fases do mesmo, valores diferentes, que se interligam e exercem influência mútua.

É, assim, possível identificar:

- o desenho à mão levantada, livre, que expressa por um lado uma realidade imaginada, fruto da primeira intenção de criação - é, por conseguinte, um registo de descobertas. Mas, por outro, ainda de natureza experimental e criativa, integra um outro traçado vocacionado para questionamento e apreciação dessa primeira intenção.
- o desenho rigoroso, formal, definitivo e informativo - cuja intenção é de comunicar.

Há que esclarecer, no que concerne aos objectivos do presente trabalho, que o estudo e análise incidir-se-á no primeiro desenho mencionado - esquisso.

Ora, o esquisso destaca-se, no processo de percepção e no processo criativo em arquitectura, por ser espontâneo, intuitivo e dinâmico e, por representar a

primeira impressão, observações, ou uma realidade imaginada de um determinado lugar.

É fruto de pontos, linhas, manchas e/ou texturas, combinados e marcados num plano bidimensional, que traduzem uma percepção, uma realidade, um espaço real/imaginário. Ora, é de sublinhar que cada arquitecto, no que tange à técnica gráfica adoptada, varia ou não de acordo com as leituras que realiza do contexto.

Álvaro Siza Vieira, arquitecto português, é reconhecido por se focar na prática do desenho de observação que concretiza: ilustra a sua percepção, numa primeira aproximação ao lugar; e que marca o início do seu projecto de arquitectura<sup>13</sup>.

Apoia-se na grafite ou na caneta para traçar de forma linear, livre, rápida e instintiva o que o seu olhar retira do espaço. Consegue captar questões, que são sensíveis ao arquitecto, relacionadas sobretudo com a escala, a proporção, medidas ou tensões, paisagem, materiais, ambiente. Os seus esquisos demonstram um poder analítico e de síntese, que lhe permite obter um entendimento pleno da realidade existente.

Louis Kahn recorre ao desenho rápido, mas adiciona o elemento da cor. Aproxima-se e familiariza-se com todo o espaço de uma outra forma, em comparação com o arquitecto anteriormente mencionado. Admite uma leitura igualmente cuidada do lugar, realçando todo o ambiente da envolvente (volumes arquitectónicos, tonalidades materiais, luz e sombra, os diferentes planos)<sup>14</sup>.

Verifica-se, então que a utilização de uma ou mais técnicas, num mesmo esquiso, é uma opção pessoal do arquitecto. Este regista o contexto, hierarquizando quer os elementos observados numa realidade interior e/ou exterior, quer os sistemas de representação.

O esquiso constitui um complemento em si mesmo, ao acto criativo, portanto relevante no processo de concepção artística: de qualidades inacabadas, não se restringe à representação, a um registo de memória guardada ou uma análise do espaço, é uma potencialidade de uma ideia de projecto. No que se refere à técnica ou tipo de esquiso, é importante ressaltar o facto de que cada desenho fornece, no decorrer do processo de compreensão e de criação, inúmeras possibilidades de reflexão (interrogações, desejos ou intenções), por incorporar

---

<sup>13</sup> ANEXO I: Figura 8

<sup>14</sup> ANEXO I: Figura 9

diferentes tipos de informação. A sua presença é imperativa para que o acto criativo não estagne.

Neste sentido, o arquitecto Michael Graves propõe a introdução do conceito de esquisso no processo que valorize a procura de clareza mais do que exatidão ou precisão dos elementos arquitectónicos de um projecto. O esquisso, para este, é representativo do contexto mental ou observável:

- é um discurso, que elucida a realidade mental do arquitecto, atribuindo uma forma ao verdadeiro espírito da proposta, que introduz, por sua vez, uma nova dimensão e uma vivacidade a todo sistema arquitectónico.

Recorre a diferentes combinações de esquissos, com o objectivo de analisar e esclarecer questões relacionadas com o projecto. Ou seja, o arquitecto joga e alterna entre: o tipo de esquisso que utiliza - perspectivas, diagramas ou esquemas, secções e detalhes construtivos, e a técnica de desenho - cor, linha e mancha; para definir e fundamentar o projecto. Sintetiza-o como uma via de exploração e comunicação de um conceito abstracto (ou de compreensão de uma realidade) e de visualização do mundo imaginário.

Com efeito, o esquisso, efectivamente, constitui um marco no desenvolvimento de uma representação espontânea e genuína para uma representação rigorosa e definida. Assim, potencia a livre criação - compõe, numa malha organizadora do pensamento, assente em critérios estruturais, rectificações e anotações, que traduzem diferentes perspectivas que culmina na configuração e formalização de um todo orgânico preciso, decisivo e equilibrado.

“Na concepção em arquitectura, como em todos os processos criativos, pode dizer-se que os métodos de trabalho e as formas de pensar a arquitectura através do desenho, serão tantos quantas as mentes, já que o encontro do pensamento e as suas ideias, com o mundo do desenho e as suas técnicas processar-se-á como escreveu Fernando Pessoa, acerca da *sensibilidade* de modo *'pessoal e intransmissível'*. A criatividade ou o processo da criatividade em arquitectura não tem um instrumento e um modo de representação únicos, específicos, mas todos eles isoladamente ou em conjunto, convergem para melhor ou mais rapidamente explorar ideias e questões que se relacionam com o problema concreto de arquitectura colocado. Caberá a cada um dos arquitectos, a cada uma das mentes estabelecer a melhor forma de se relacionar com o

desenho e encontrar os instrumentos e as técnicas que melhor permitam rentabilizar as suas ideias”<sup>15</sup>

O esquisso é elemento unificador no processo arquitectónico. É uma ferramenta de análise ilimitada que se debruça sobre a antecipação, a investigação, a experimentação e a comunicação do espaço imaginário. Essencial para estabelecer um vínculo entre os estudos iniciais, os desenhos rigorosos e os desenhos de pormenor, para dar a conhecer a proposta final que se torna concisa (por haver uma selecção, comparação entre diferentes perspectivas e pontos de vista, e reflexão, pesquisa, abstracção).

É um meio de exploração de uma ideia, que conduz à activação do processo mental de concepção do projecto, que implica a definição de estratégia de abordagem. O arquitecto serve-se desta linguagem ou discurso com o objectivo de transmitir e estudar conceitos estruturadores, permitindo o desenvolvimento do processo de arquitectura.

Incorpora a visão da transição efectuada entre o acto de criação da arquitectura e a sua obra gráfica e técnica, a qual aponta para o percurso cognitivo e para a relação que esta estabelece com o percurso cognitivo imaginativo. A ligação entre o desenho livre (que traduz a procura criativa e investigação) e os esquemas ou diagramas (que ilustram o conceito e a sua finalidade).

No âmbito da estratégia de criação de uma realidade espacial, o desenho surge, segundo João Vilanova Artigas, como um método de abordagem ou ferramenta que é acessível a todos. É, portanto, simultaneamente, uma linguagem individual e um conhecimento universal.

Construir uma linguagem é fundamental e implica:

- numa fase inicial, saber o alfabeto (obter o conhecimento de um saber que é comum);
- e, posteriormente, desenvolver capacidades que se reflectem na complexidade e individualidade do próprio discurso (o desenho).

O desenho é fundamental como instrumento de apoio ao discurso do artista ou do arquitecto, que assegura diversidade e veracidade aquando da transmissão do conceito. Portanto o arquitecto amarra o pensamento a uma realidade material – um suporte físico – mediante o desenho e dependendo do pensamento em si

---

<sup>15</sup> FARIA, Eduarda Lobato de - *Imaginar o Real: O enigma da Concepção em Arquitectura*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p. 194

mesmo é que opta pela técnica (que melhor se adapta e que melhor comunica a sua ideia de arquitectura).

À medida que o processo avança e o arquitecto toma consciência das suas potencialidades, este sente a necessidade de conciliar o esquisso com outro tipo de desenho traduzido por um sistema de linguagem (que marca a transição da intenção de criação para a intenção de comunicação), que Juan Molina explora como sendo uma ciência, um método de expressar o pensamento.

Portanto, o desenho pode transformar-se num documento que apresenta os elementos necessários para evocar o objecto na sua ausência, ou seja, cristaliza a ideia, configurando-a.

Os desenhos gerais rigorosos e pormenorizados na metodologia em arquitectura surge por necessidade de apresentar a fase final do processo de arquitetura, numa versão sintetizada do projecto. Representam o final da linha condutora do projecto (a intenção de comunicação).

A função deste exercício reside no auxílio que este presta ao arquitecto em ilustrar e conceber o espaço, estabelecendo uma relação corporal entre o arquitecto e a dimensão física exterior que este aprecia. Apresenta-se como um conciliador de uma realidade espacial e espacial mental.

“Os olhos apontam e abrem todos os caminhos que estivermos verdadeiramente dispostos a ver e a seguir. em arquitectura, como referimos os olhos permitem dar o primeiro passo na concepção, através da pesquisa visual que permite realizar a colecção mais valiosa da vida de um arquitecto: as múltiplas imagens de arquitectura, que constituem uma das bases mais importantes da *riqueza que se constrói* sem a qual a arquitectura e a sua concepção seriam pouco mais que uma folha em branco, semelhante à mente humana quando vazia”<sup>16</sup>

Desta forma, e atendendo a tudo o descrito, forçoso será concluir que para desenhar é necessário estimular a capacidade intelectual intrínseca ao ser humano.

Há uma intenção de registo subjacente ao acto de criação, catalisadora de um processo de entendimento que o arquitecto efectua sob o ponto de vista das tradições e da cultura do lugar e de si próprio. Assim, e deixando transparecer a relação intrínseca entre contexto espaço/temporal e arquitecto, o esquisso

---

<sup>16</sup> FARIA, Eduarda Lobato de - *Imaginar o Real: O enigma da Concepção em Arquitectura*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p. 116-117

explora as possibilidades de transformar uma visão ou memória alheia numa realidade funcional e futura.

Cumpra salientar ainda, que através desta linguagem gráfica - universal e individual adoptada, se confirma todo o conhecimento adquirido ao longo do percurso processual: a informação recolhida é seleccionada e sintetizada, para que sustente, por um lado, o conceito arquitectónico, e para que a transmissão da sua materialização seja eficaz e coerente.

### **1.2.1. Unidade Espaço/Tempo**

“A actualidade ou o presente, embora impossível de definir de uma forma objectiva, já que consiste numa deslocação permanente entre o passado e o futuro, desliza ao passado como «ex-presente» e ao futuro como «agora» presente, é equacionado mentalmente por todos os seres humanos, como uma das três medidas ou dimensões que integram o conceito de tempo. Os seres humanos situam a sua própria existência no universo, organizam o seu pensamento e a sua memória individuais, segundo referências temporais. Todos os acontecimentos da vida e existência pessoais do ser humano ou da vida e história da humanidade, se encontram referenciados segundo uma mesma ordem de passado, presente, futuro.”<sup>17</sup>

De acordo com as considerações expendidas, relativamente à importância dos primeiros registos, impõe-se, antes demais, a necessidade de entender a presença constante e influência de uma realidade quase cósmica e intangível, transcendente da realidade visível. Uma existência constante e omnipresente, aquando do acto de criação, que se evidencia no processo arquitectónico, validando-o. Ora, esta existência remete para unidade espaço/tempo.

Este elemento incorpora uma realidade passada, inserida num contexto espacial; que, sujeita a uma acção do presente, a projecta para uma realidade futura, resultante de uma evolução temporal. Por outras palavras, a unidade espaço/tempo é a base ou condição para a própria existência.

Neste sentido, importa aqui realçar que os elementos, que protagonizam uma dinâmica ou vivência existencial, são fruto da inter-relação estabelecida entre os mesmos.

---

<sup>17</sup> FARIA, Eduarda Lobato de - *Imaginar o Real: O enigma da Concepção em Arquitectura*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p. 247

Dada a complexidade do valor da unidade introduzida, o seguimento da análise, numa primeira fase, é feito separando os conceitos espaço e tempo.

Em particular, no que se refere à unidade espaço, verifica-se que remete para uma dimensão vazia a três dimensões, que condiciona a operacionalidade e funcionalidade dos corpos e dos seus movimentos.

Platão acreditava que o espaço era a matéria-prima que servia de base para a criação. Por si só, constituía, o princípio de toda a existência; assente numa dinâmica generativa e transformadora, transcendente, no que se refere ao sistema de relações geométricas e estáticas. A sua existência e extensão encontram-se intimamente relacionadas: com as forças vinculadoras que os elementos estabelecem entre si, que, submetidas a uma ordem, resultam numa essência dominadora e abrangente, capaz de assegurar estas relações.

Kant era defensor de uma percepção referente à dimensão espacial que evocava e sublinhava a sua essência lógica e as suas propriedades tridimensionais e qualitativas. Reflecte, aderindo a uma nova conceitualidade, e verifica que esta realidade precede aos elementos remetentes a esta dimensão. Portanto, considerando as suas reflexões, o espaço é um invólucro estrutural, no qual se verifica e é regulado o enlace das unidades integrantes.

Revela-se como sendo uma entidade autónoma real, que expressa unidades abstractas infinitamente divisíveis. Portanto, este é um conceito genérico, por incorporar uma diversidade de graus e extensões, relativos à natureza das partículas de matéria.

Através da abstracção, resultante da atitude assumida pelo intelecto, o conceito de espaço evoca uma vertente formal universal intrínseca. Definido pelos limites de uma superfície ou por uma unidade genérica - este distingue a realidade substancial palpável de uma realidade. Para fundamentar e validar o despertar do seu carácter formativo; é necessário entender, racionalizando, a correlação estabelecida entre a essência e a existência - referente à estruturação infinita de matéria.

No que tange à unidade tempo surge como elemento unificador que enlaça a dimensão substancial existencial num contexto espaço/temporal. Gerador de movimento ou fluência dos corpos genéricos, o tempo associa-se à ideia de transfiguração natural - cuja tensão sensível e durabilidade intrínsecas são indeterminadas. O factor tempo correlaciona-se, assim, com o espaço,

introduzindo um potencial universo fenomenológico na sua conceitualidade - perceptível pelas mudanças e evolução dos elementos.

Newton debruça-se sobre o estudo do tempo, e, apresentando-o como um elemento particular e autónomo, entende-o como sendo uma unidade de medida absoluta inequívoca que, para ser compreendido, requer abstracção por parte do sujeito.

O tempo é, na verdade, uma força vinculadora, que unifica as partículas existenciais do presente, dialogando com um passado e um futuro. Por isso, este reflecte a interacção dos elementos e influência mútua, que, assente numa determinada ordem, prova a existência objectiva e absoluta da matéria.

É um elemento transcendente e abstracto, que abrange e tece uma memória de um passado, a intuição e genuidade do presente, e a especulação e expectativa de um futuro. Adquire, assim, por si mesmo uma dinamicidade e uma vivacidade.

O tempo envolve uma durabilidade dos actos de consciência racional ou emocional, assumidos pelo indivíduo, que por sua vez implicam a presença de tempos desmesurados herdados.

Sigfried Giedion reflecte, no livro intitulado *Space, Time and Architecture*, sobre o reencontro e vinculação da arquitectura moderna com uma dimensão antropológica do pensamento, portanto no âmbito de uma nova tradição associa-se e valoriza-se a actividade do ser humano. Este verifica a influência de uma unidade espaço-tempo na linguagem arquitectónica, que implica uma conexão entre o conceito e a sua materialidade ou expressividade, que por sua vez se encontra intimamente ligado a um determinado contexto espacial e temporal.

O conceito das unidades espaço e tempo entram num ciclo ininterrupto, fruto de uma dependência existencial; todavia, pela diversidade e escala de actuação, verifica-se que estes não se submetem a forças superiores, por isso são uma unidade basilar, ínfima, de síntese.

A unidade espaço/tempo é efectivamente um elemento real, que não depende da mente do sujeito para existir, já que o espaço perdura e o tempo flui, indiferentes à posição que o ser humano assume em relação a esta questão. Constata-se que esta exerce um domínio em relação ao intelecto, que remete para universalidade relativa do pensamento interior e para as qualidades sensoriais do sujeito. Constitui um potencial à livre criação, por induzir o

pensamento racional ou intuitivo e a acção, e por se encontrar no âmago da fundamentação das formas resultantes, e da validação dos seus princípios.

Surge, no processo de arquitectura, como um catalisador do pensamento criativo, portanto é elementar para o seu arranque e progressão, uma vez que atribui significado à conceptualidade da estrutura, e à sua, posterior, representação, realizada através do esquisso. Enlaça todo um enredo, inteligível e formativo, da própria existência, que integra uma dimensão espaço/temporal quer individual - evocada, sobretudo memória experiencial; quer contextual.

Constitui um infinito intangível, mas comum e referencial que propulsiona um desejo imediatista e espontâneo de comunicação, traduzida por ritmos sequenciais, movimentos corporais, cadências controlados; que excita, conseqüentemente, inventivamente a percepção, sensibilidade e o intelecto: "...analizando agora o fenómeno do desenho, observamos que esses ritmos e essas cadências podem adquirir uma forma visual que lhes corresponde directamente.... regista quer as cadências rítmicas do corpo físico, quer o pulsar da mente, tão violentamente humano."<sup>18</sup>

Constata-se que há uma linguagem subjacente e universal no processo de arquitectura, reduzida a marcas imprimidas, numa superfície, que transmitem e contêm evidências de uma intenção implícita - comunicação. Assente num código relativo e interactivo, que, com o auxílio dos mecanismos sensoriais e imaginativos do indivíduo, traduz o pensamento analítico e criativo, uma leitura da arquitectura.

Assim, o antropólogo David Harvey, no livro *The Condition of Postmodernity* verifica que as dimensões do eu e do corpo se encontram susceptíveis à experiência da alteração da unidade espaço/tempo. Logo a fluência da experiência humana, inerente a intervenção interpretativa do indivíduo nesse mesmo mundo circundante, conseqüentemente, reflecte-se no acto perceptivo e criativo, na conceptualização e concretização do objecto arquitectónico.

As reflexões de Juhani Pallasmaa apontam para a arquitectura como sendo catalisadora da unificação dos conceitos espaço e tempo, associando-as a uma escala humana. Portanto, a arquitectura, apesar de estar enraizada num universo contextual, assente numa continuidade temporal inequívoca; é capaz de deter e impor a sua própria espacialidade e temporalidade, estabilizando-as, de forma a que o indivíduo seja inserido nesta dimensão.

---

<sup>18</sup> RODRIGUES, Ana Leonor - *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico*. Lisboa: Editorial Estampa, 2000, p.89

“Na arquitectura – e também a mais ou menos longo prazo – o tempo joga como factor fundamental e não apenas como dimensão do observação mas como dimensão da própria obra, sabido como é que um edifício tem uma vida – tal como uma pintura ou uma escultura – neste caso mais agitada pois que o cumprimento de determinadas funções concretas e obrigam a uma actualização – ou a um abandono – que o alteram como espaço organizado.”<sup>19</sup>

Dúvidas não restam que é importante desenvolver uma consciência inerente à complexidade de um espaço/tempo que transcende a dimensão visível - uma existência contraditória e imensurável, intangível e cósmica, que assenta numa infinidade criada pelo intelecto, também este infinito.

Inserido no âmbito específico da arquitectura, e em particular na área do desenho, revela-se como sendo o suporte do objecto artístico e arquitectónico, portanto é uma entidade real e autónoma.

No acto de criação os impulsos e os gestos rápidos, transmitem insinuações que influenciam o percurso do próprio processo, no qual o esboço adquire força e complexidade, realçando progressivamente as respostas volumétricas possíveis da proposta. Incorpora uma série de pensamentos, experiências e percepções, perpetuando um contexto espaço/temporal (exterior ou interior) não só no suporte físico mas também na memória do arquitecto.

A unidade espaço/tempo é, portanto, a base promotora e formativa da linguagem arquitectónica.

### **1.2.2. Unidade Eu/Corpo**

“A evolução da mente é um processo esperado, que acontece ao longo da vida dos seres humanos, de forma inevitável e gradual. Sendo gradual, esta metamorfose controlada pressupõe o factor tempo para se poder desenvolver. Esse processo resulta da permanência do ser no tempo, ou na multiplicidade de tempo que o integram, o tempo biológico, o tempo da sua época, o tempo da mente, e cada um deles se organiza segundo uma mesma ordem de passado, presente, futuro.”<sup>20</sup>

---

<sup>19</sup> TÁVORA, Fernando - *Da Organização do Espaço*. Porto: FAUP Publicações, 1996, p.16

<sup>20</sup> FARIA, Eduarda Lobato de - *Imaginar o Real: O enigma da Conceção em Arquitectura*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p.258

Atendendo ao que foi exposto anteriormente, é necessário proceder, agora, à análise cuidada relativa às qualidades intrínsecas singulares e sensoriais do sujeito.

Antes de mais, importa sublinhar que, na construção do eu, o código genético, fornecido pelos seus progenitores, constitui o alicerce da estrutura - fornecendo informações relativas aos traços físicos e potenciais traços de personalidade. Estas informações genéticas inerentes à identidade são activados pelo historial de influências externas que abarca um conjunto incontável de vivências.

Na verdade, esta construção, assenta num processo de desenvolvimento e transformação ininterrupta. Alimenta-se, para além dos dados genéticos, das diferentes experiências e aprendizagens que o sujeito tem ao longo da sua vida, garantindo a sua integração num determinado contexto histórico-sócio-cultural.

Deste modo, cada ser humano é único, na forma como pensa, sente ou se expressa e se relaciona, uma vez que é fruto de combinações de circunstâncias alheias. E como a sociedade é constituída por diversidade de individualidades, esta também se vai alterando e adaptando aos diferentes contextos, não permanecendo indiferente ao tempo.

Ora, o ser humano é, efectivamente, um ser social. Estabelece uma relação de interacção e dependência com o próximo; e, neste sentido, é capaz de promover o seu próprio desenvolvimento físico e intelectual.

Recorrendo ao exemplo de um organismo vivo, cada célula tem um código específico intrínseco que determina a sua função (contém um padrão de actividade que é invariável), contudo sujeita-se às exigências do órgão (membro acima da hierarquia); seguido do tecido. Os nervos, os órgãos, as células - actuam sendo um sistema semi autónomo, que se submetem ao controle dos centros autónomos.

O indivíduo encontra-se no topo da hierarquia orgânica, e em simultâneo é a unidade base da hierarquia social. Neste limite entre o psicológico e a organização social, o trabalho do organismo manifesta-se sob a forma de comportamento emocional. Sob estáveis condições as tendências do indivíduo são equilibradas pela sua dependência e participação na vida da comunidade onde está inserido. A evolução da estabilidade da hierarquia é mantida pelo equilíbrio de forças - de forma a garantir que cada parte tenha independência, autonomia, e individualidade - permanecendo como sendo parte dependente de um todo.

“Quem somos nós, quem é cada um de nós, se não for uma combinação de experiências, informações, livros que lemos, coisas imaginadas? Cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objectos, uma série de estilos, e tudo pode ser constantemente embaralhado e reordenado de todas as maneiras imagináveis.”<sup>21</sup>.

O ser humano para construir a sua própria individualidade e identidade, necessita de contactar e vincular-se com o outro, entrando num processo de reacção/ligação em cadeia. Este é influenciado e exerce, por sua vez, influência sobre o outro, desenvolvendo-se mutuamente. Contudo, o valor desta influência varia de acordo com a relação social que é estabelecida e com a sua proximidade (na posse de bens e serviços comuns; e por extensão, sentimentos e ideias).

Com crescimento e desenvolvimento físico e intelectual, a proporção das realidades que interagem com o corpo vai-se alterando, logo a percepção é igualmente afectada.

O sujeito adquire a capacidade de restringir e definir os seus interesses, e consequentemente possui mais algum controle nas influências que lhe chegam e na definição do seu eu. Este inicia uma procura pessoal de conhecimento, movido pela curiosidade - que lhe confere uma maior abertura ou receptividade em relação à informação; com o intuito de evoluir e aprender e compreender a realidade exterior que o circunda e a sua realidade interior.

No livro *The Limits of Thought*, David Bohm e Jiddu Krishnamurti debruçam-se sobre a condição de reflexão - a qual potencializa questões relacionadas com percepção de eventuais causalidades das essências do contexto. O sujeito possui capacidades imaginativa e criativa, intrínsecas ao ser humano. Contudo se não forem devidamente estimuladas e desenvolvidas podem ser condicionadas, prematuramente, podem restringir as atitudes e o comportamento, o que influencia a construção da própria individualidade e identidade.

O organismo integra mecanismos sensoriais que promovem e garantem a captação e absorção de estímulos externos ao corpo, portanto quanto maior for a acção e envolvimento do corpo numa determinada actividade ou a fisicalidade na interacção, mais forte o enraizamento natural do ser na realidade envolvente, mais informação será recolhida e, portanto, mais completa será a aprendizagem.

---

<sup>21</sup> CALVINO, Italo - *Six Memos for the Next Millennium*. London: Penguin Books, 2009, p. 124

Diante de um mesmo cenário, cada individualidade absorve-o e entende-o, pintando, na sua mente, com o auxílio da sua identidade, criatividade e autonomia; a sua perspectiva dessa realidade. A definição pessoal e interior do contexto desencadeia uma abordagem consciente e singular, em relação aos elementos que circundam o sujeito. Neste sentido verifica-se que há diversidade de visões e reflexões do mundo.

“El cuerpo no es una simple entidad física; se enriquece tanto gracias a la memoria como al sueño, tanto por el pasado como por el futuro... nuestra capacidad de memoria sería imposible sin una memoria corporal. El mundo se refleja en el cuerpo y el cuerpo se proyecta en el mundo. Recordamos a través de nuestros cuerpos tanto como a través de nuestro sistema nervioso y de nuestro cerebro.”<sup>22</sup>

Neste processo de individualização, é importante ressaltar ainda o papel da memória. É uma estrutura intrínseca ao ser humano - intemporal e única, cuja função é de seleccionar, organizar e armazenar as aprendizagens e projecções de experiências vividas individualmente ou em comunidade/sociedade<sup>23</sup>.

Ora, a informação ou estímulos, resultantes da acção das realidades exteriores, recebidos pelos órgãos sensoriais são enviados para o cérebro, onde esta é seleccionada, analisada, e, por fim, armazenada, de acordo com a importância da situação. Então, se uma determinada memória constituiu um marco ou referência, pode ser facilmente evocada pela consciência, quando esta é estimulada. Senão, é despertada involuntariamente pelo inconsciente através de impressões subtis num momento presente.

“esquecimento é necessário à sociedade como ao indivíduo. É preciso saber esquecer para saborear o gosto presente, do instante e da espera, mas a própria memória tem necessidade de esquecimento: é preciso esquecer o passado recente para reencontrar o passado antigo.”<sup>24</sup>.

O processo de recalçamento ou esquecimento, referente à estrutura da memória, transporta o sujeito para o presente, para que este viva no instante, no momento, garantindo: a genuinidade das suas acções e a irrepitibilidade das memórias armazenadas.

---

<sup>22</sup> PALLASMAA, Juhani - *Los Ojos de la Piel*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2005, p.46

<sup>23</sup> ANEXO I: Figura 10

<sup>24</sup> AUGÉ, Marc - *As Formas do Esquecimento*. Lisboa: Íman Edições, 2001, pág.7

Neste sentido, o indivíduo constrói, individualmente, uma narrativa organizada, composta de memórias preservadas na sua mente, e que exercem influência no seu crescimento e desenvolvimento, na percepção da realidade envolvente, e no padrão comportamental do indivíduo; e que atribui um significado a um tempo passado que não é linear.

“Aqui o espaço é tudo, pois o tempo já não anima a memória. A memória – coisa estranha! – não regista a duração concreta, a duração no sentido bergsoniano. Não podemos reviver as durações abolidas. Só podemos pensá-las, pensá-las na linha de um tempo abstracto privado de qualquer espessura.”<sup>25</sup>

De acordo com as considerações expendidas, não se pode deixar de considerar que a arquitectura assume um papel importante na formação e desenvolvimento do ser humano, por conceder espaços físicos, que asseguram potenciais relações de contacto directo do eu com os outros:

- espaços de interacção pública que integram a cidade (a praça é um elemento prático e simbólico destes encontros),
- e espaços privados ou semi-privados.

Ora, no que tange ao domínio do processo arquitectónico, o esquisso transparece afectos e memórias, e apresenta-se como um mediador que vincula a materialidade presente com uma realidade passada/futura. Uma tela de experiências e memórias arquivadas que traçam e influenciam o futuro projectado, conferindo às realidades uma certa vivacidade (secretismo e mistério), e um significado.

O instrumento, a mão e o pensamento unem-se no momento da acção. A ferramenta incrusta-se no corpo do indivíduo, como se de uma extensão ou prolongamento do mesmo se tratasse - um só organismo íntegro, cujo desempenho e actividade se complexifica e se desenvolve.

Do mesmo modo que um instrumento musical se funde com o corpo do instrumentista que o utiliza; um pincel unifica-se com o pintor, expressando a intenção corporal do mesmo; a caneta/lápis transpõe para o papel o livro imaginado do escritor e, responde naturalmente ao impulso e vontade do arquitecto quando ensaia um esboço. Face ao exposto e tendo em conta o que acaba de se referir, podemos concluir que os instrumentos transcendem a sua condição física e neutral, transformando-se e adquirindo um novo simbolismo e carácter: “this essential meaning of the drawing as a means of pulling out,

---

<sup>25</sup> BACHELARD, Gaston - *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 28-29

revealing and concretising internal mental images and feelings as much as recording an external world ".<sup>26</sup>

A competência e eficácia desenvolvem-se com o empenho físico e mental do indivíduo, metodizando o processo, ao estabelecer um diálogo entre a prática concreta do fazer e do pensar. O conhecimento e memória háptico e muscular remete para a prática decorrente do percurso existencial do sujeito, todavia esta exige, momentaneamente, pausa e reflexão. Assim, o arquitecto enquadrando e encontrando um equilíbrio para os domínios da razão e da emoção, otimiza o processo de concepção, estabelecendo a relação sensorial do ser humano com as necessidades e as especificidades do contexto.

"O processo tem a ver com a concentração e meditação. É como uma meditação, não de uma consciência oca, mas sim plenamente consciente, neste sentido se atinge um nível de percepção diferente."<sup>27</sup>

Destarte, pode-se concluir que a estrutura sensorial intrínseca ao corpo, físico e mental, se sensibiliza e se molda às condições da realidade espacial e temporal. Que o corpo, enquanto entidade conhecedora, armazena informação sensorial, comprometendo-se a compreender, mediante a consciência incorporada, que assegura a sua própria existência e integração, no espaço.

A linguagem do desenho, integrada no processo de arquitectura, é equivalente a um sistema de comunicação eficaz, porque é o mais próximo do arquitecto. A prática do desenho faculta ao arquitecto o aprofundamento e desenvolvimento do processo de observação e aprendizagem de um espaço vivido a ser representado; e na documentação e comunicação da concepção criativa mental. A união do contexto, das mãos e da mente, potencializa a percepção, que resulta da relação estreita entre o mundo exterior visível e os sentidos intrínsecos ao observador, mas também da relação entre o próprio interveniente e as suas emoções e experiências pessoais (o que o observador vê e interioriza mediante os seus sentidos e sente aquando dessa visualização).

Apresentando-se como dispositivo fenomenológico - de conhecimento e verificação e de representação de uma realidade espacial interior - o desenho emerge no processo de transformação de uma dada visão do mundo, anteriormente adquirida e que expande as possibilidades e potencialidades, numa visão arquitectónica.

---

<sup>26</sup> PALLASMAA, Juhani - *The Thinking Hand*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2012, p.39

<sup>27</sup> ZUMTHOR, Peter - *Pensar a Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2009, p.72

“Muitos são os olhos a observar a obra durante a fase da construção mas no plano intelectual, o primeiro espectador real da obra de arquitectura é o arquitecto, o seu autor. Por muito tempo que aconteça a um arquitecto carregar consigo mentalmente no interior, o peso, a massa e as formas de uma obra de arquitectura, a verdade da obra construída e acabada em funcionamento, só é revelada quando se revela também aos olhos dos outros, do mundo. Será esta uma característica que distingue a ideia da obra em arquitectura: a ideia é visualizada na privacidade da mente ou descoberta e desenvolvida no grito silenciado numa folha de papel, guardada depois na mente, nos desenhos e nas maquetas.

A obra desde o primeiro tijolo, desde a primeira pedra, expõe e desvenda universalmente a ideia bem guardada, ao possibilitar que se materialize a ideia no espaço exterior e numa realidade visível.”<sup>28</sup>

### **1.3. Materialização do Pensamento Arquitectónico**

“Pensar: idealizar construções. Construir: levantar ideias. A arquitectura é sempre ideia construída. Desenhar. Com o desenho como instrumento de transmissão. Com traços expressivos que transportam as ideias para o papel. Com os traços precisos que permitem ao executor concretizar a sua construção.

A Luz e a Gravidade como temas centrais da Arquitectura. A luz que constrói o Tempo. A Gravidade que constrói o Espaço. A luz que tensiona o espaço, e a Gravidade que tensiona a construção. A luz com a sua capacidade inefável para vencer a Gravidade.

Ensinar a Projectar é ensinar a aprender, a pensar e a construir. Aprender a olhar. Projectar Arquitectura é Criar. Criar é pensar. Pensar, como tão bem dizia Sullivan, é criar no nosso pensamento.”<sup>29</sup>

Não perdendo de vista e antes considerando o atrás exposto, constata-se que um observador nunca fica indiferente ao cenário que surge diante dele. Este integra mecanismos sensoriais que são sensíveis aos elementos existenciais e aos estímulos resultantes da sua interacção com esses mesmos elementos.

Então, aquando do contacto com a atmosfera de um espaço, todo um processo de percepção é desencadeado, que resulta da combinação de diferentes fases:

---

<sup>28</sup> FARIA, Eduarda Lobato de - *Imaginar o Real: O enigma da Concepção em Arquitectura*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p.280

<sup>29</sup> BAEZA, Alberto Campo - *A Ideia Construída*. Lisboa: Caleidoscópio, 2009, p.41

- num primeiro momento dá-se a recepção de estímulos provenientes do tal contacto com a atmosfera de um espaço;
- posteriormente, os estímulos detectados invadem e apoderam-se da mente. Dá-se, a este ponto, o processamento da informação recebida;
- por último a informação processada é, em simultâneo, armazenada (na memória), e utilizada para desencadear uma resposta corporal.

Também não se pode ignorar que para além deste processo de percepção que se desenvolve de modo peculiar e único, é, antes demais, necessário que haja uma intenção em explorá-lo e entendê-lo, para que seja desenvolvida uma consciência relativamente a um determinado contexto.

“A percepção visual humana permitida pelo eficaz funcionamento do cérebro, possibilita distinguir de uma forma hierárquica tudo o que nos rodeia. Produzindo constantes sínteses visuais, os olhos são as mais atentas e indiscretas câmaras do conhecimento e a precisão revela-se a técnica adequada para desempenhar o laborioso processo contínuo de captação de imagens do exterior para o interior.”

30

Incidindo a análise, agora, no âmbito específico do desenho arquitectónico, verifica-se que este, para além de revelar a singularidade da visão do arquitecto, potencializa a sua própria percepção do contexto.

Ou seja, o esquisso é, na verdade, um instrumento que participa activamente na experiência visual:

- estimula, por um lado, o poder de observação, transformando um simples olhar, num olhar consciente e analítico.
- auxilia, por outro, aquando da análise da informação recolhida relativamente à essência do espaço.

Portanto, este marca presença no processo criativo por representar o diálogo estabelecido entre o arquitecto, o espaço e o desenho, expressando o enlace de um novo olhar, de carácter analítico, sobre a realidade em causa vivida.

É importante, a este ponto, remeter para a durabilidade deste processo. Verifica-se que quanto maior o contacto entre o arquitecto/contexto, maior a quantidade e melhor a qualidade da informação recolhida. Ora, essas informações, depois de serem devidamente entendidas ou compreendidas e

---

<sup>30</sup> FARIA, Eduarda Lobato de - *Imaginar o Real: O enigma da Concepção em Arquitectura*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p. 116

analisadas, constituem a base que sustenta e valida qualquer proposta arquitectónica.

Por isso, a própria prática do desenho requer tempo para que:

- o olhar analítico e selectivo do arquitecto seja estimulado, aquando do contacto com a atmosfera de um espaço;
- a informação sensorial recolhida seja processada;
- e, finalmente, a solução arquitectónica seja validada.

Atendendo, agora, ao facto que cada indivíduo apreende a informação de forma única, esta ferramenta universal transmite uma abordagem individual de aproximação ao espaço. O arquitecto, recorrendo às diferentes técnicas de desenho (texturas, manchas ou malhas, cor), aproxima-se de todo o ambiente que o rodeia e da sua realidade interior.

Os próprios momentos em que impulsos de representação invadem a mente do observador são igualmente particulares e únicos, portanto o registo da realidade é encarada como uma hipótese ou uma suposição da percepção (ou um aglomerado de fragmentos de informação).

O vínculo estabelecido entre o estímulo visual, a percepção e o movimento da mão, cria condições para que o desenho ganhe forma:

- o arquitecto Fernando Távora afirma que quando há intuito de registar "marcamos um ponto" numa folha de papel branco, "tal folha, tal superfície, tal espaço"<sup>31</sup>.

Soltam-se linhas espontâneas e expressivas que definem e descrevem o geral da observação, delimitando essa realidade vivida num suporte e conferindo às linhas abstratas bidimensionais um valor tridimensional, que simulam uma realidade.

Há uma selecção de informação dentro da diversidade de acontecimentos inerentes ao contacto com a atmosfera do espaço, e a abstracção dessa informação transparece, no esquisso, a experiência do observador num determinado momento. Portanto o desenho vincula e aproxima o arquitecto à realidade de um lugar percebido.

A título exemplificativo, segue-se com a análise do processo de percepção focando a atenção num observador em viagem<sup>32</sup>.

Ora, efectivamente, o observador, numa viagem, está presente no momento e a sua atenção é direccionada para o mundo envolvente – o seu olhar redutor ao

---

<sup>31</sup> TÁVORA, Fernando - *Da Organização do Espaço*. Porto: FAUP Publicações, 1996, p.11.

<sup>32</sup> ANEXO I: Figura 11-20

contacto estabelecido com a arquitectura e a atmosfera, relaciona-se com as sensações e sentimentos que o indivíduo nutre e transmite naquele ambiente.

Uma série de imagens são captadas, absorvidas e armazenadas na mente que desencadeiam no corpo do sujeito, quando recordadas, sensações relativas às emoções que viveu e aos estímulos que lhe chegaram no momento.

A prática do desenho, ao associar-se ao fenómeno mencionado, suscita uma atitude analítica no observador quando este percepção o espaço, o que possibilita a formação de uma memória física e sensorial íntegra desse mesmo lugar.

Considerando as ideias de John Ruskin, no livro intitulado *Las Siete Lámparas de La Arquitectura*, durante uma viagem, o desenho é de facto um instrumento importante de auxílio para a compreensão do espaço vivido, traduzindo a percepção através da representação de carácter analítico. Lamentava que a fotografia, que já no final do século XIX tinha emergido como um novo método de de captação dos elementos de um espaço, fosse utilizada como uma alternativa à visão e não como um suplemento.

Salvagarde-se, contudo, que quando se olha para uma realidade, independentemente da motivação, esta fica guardada na nossa mente. Ora, todo o processo de apreensão de um espaço é mais acelerado e mais eficaz quando visto através de uma objectiva. A mão e o próprio olhar são libertados dos processos artísticos ou da simples reprodução de imagens; e as sensações e sentimentos do observador são transmitidas pela fotografia, e portanto salvaguardadas.

Importa sublinhar que a forma como o ser humano vive a situação influencia a dimensão sensorial e espacial da imagem retida na memória.

Assim, e tendo em conta o que foi referido, as duas técnicas - fotografia e desenho - podem e devem complementar-se, sendo conciliadas convenientemente durante o processo. Cada uma transpõe modos de ver distintos, o que de certa forma, enriquece o entendimento do todo: enquanto que a fotografia regista o espaço num simples clique, o desenho implica tempo para registar, adquirir e guardar.

Le Corbusier admitia que recorrendo ao desenho, o arquitecto era capaz de observar, experienciar, perceber, aproximar-se ou distanciar-se, e em simultâneo ver e descobrir - viabilizando uma interpretação do mundo exterior.

Na verdade, durante a sua viagem ao Oriente de sete meses, registava as "suas impressões" e realizava "uma série de desenhos que o ensinam a olhar e a ver"<sup>33</sup>

Movido por interesse, revisitava e redesenhava um mesmo objecto de estudo, explorando diversas perspectivas e recorrendo a diferentes métodos de representação: desenho técnico ou de pormenor, ou desenho perspectivado. Assim, viveu plenamente o espaço, por ter interagido, percebido e documentado, mediante o desenho.

Verifica-se que há uma visão solta e espontânea no desenho, e que há uma tendência para enfatizar o espaço como um todo; com o propósito de agarrar, registando rapidamente a sensação que teve (recorrendo a técnicas de representação vinculadas à ideia que tem da realidade, dando a conhecer o seu entender do espaço).

A continuidade de planos apresentados (a variação de escala), em combinação com a dinâmica e expressão dos traços e manchas, atribuem através do desenho a noção que o arquitecto possui do espaço, que por sua vez retém o olhar e atenção do observador, elucidando-o, orientando-o e localizando-o na atmosfera do meio.

Portanto, verifica-se, através do desenho, que o arquitecto representa um determinado espaço (com o qual estabeleceu contacto) numa clara e subtil simplicidade, fazendo, em simultâneo, transparecer a ideia do que percebeu, absorveu e apreendeu.

"Nenhum desenho me dá tanto prazer como estes: desenhos de viagem... De súbito o lápis ou a bic começam a fixar imagens, rostos em primeiro plano, perfis esbatidos ou luminosos pormenores, as mãos que os desenharam... Aprendemos desmedidamente, o que aprendemos reaparece, dissolvido nos riscos que depois traçamos."<sup>34</sup>

Finda a breve análise que antecede comprovar que o desenho, quando integrado no processo de percepção:

- por um lado, estreita a relação que o arquitecto estabelece com a atmosfera do espaço, proporcionando novos conhecimentos dessa realidade que são, posteriormente, retidos na mente - na memória;
- mas também ajuda a amadurecer a visão que este tem do mesmo, ou seja, influencia o arquitecto ao nível da sua experiência no local, e

---

<sup>33</sup> CORBUSIER - *A Viagem do Oriente*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.5

<sup>34</sup> SIZA, Álvaro - *Esquissos do Douro*. Porto: ICEP, 1997, p.13

consequentemente a percepção, o que sustentará o seu potencial criativo.

O desenho e a percepção são duas práticas que, quando se emparelham, se estimulam mutuamente, representando um momento pessoal e único do arquitecto. Assim, o desenho é uma materialização do pensamento arquitectónico, e, dependendo do tempo que lhe é dedicado, ensina a ver, a experienciar, a pensar e interiorizar o que se vê.

“O desenho pode considerar-se como a forma como o ser humano encontrou, na sua imaginação, para poder exteriorizar e representar em imagens o seu mundo exterior aquele que o rodeia e que partilha com os outros e o seu mundo interior, aquele que só ele conhece e poderá dar a conhecer aos outros.”<sup>35</sup>

### **1.3.1. Representação de uma Realidade Interior**

“Todo o imaginável pode ser sonhado mas também o sonho mais inesperado é um enigma que oculta um desejo, ou o seu contrário, um terror. As cidades como os sonhos são construídas de desejos e de medos, embora o fio do seu discurso seja secreto, as suas regras absurdas, as perspectivas enganosas, e todas as coisas escondam outra. Eu não tenho desejos nem terrores – declarou o Kan, - e os meus sonhos são compostos ou pela mente ou pelo acaso. Até as cidades julgam ser obra da mente ou do acaso, mas nem uma nem a outra bastam para sustentar as suas muralhas. De uma cidade não desfrutas as sete ou as setenta e sete maravilhas, mas sim a resposta que dá a uma tua pergunta. Ou a pergunta que te faz obrigando-te a responder, como Tebas, pela boca da Esfinge.”<sup>36</sup>

Aqui chegados importa analisar de que forma o desenho arquitectónico transmite um momento pessoal e único, fruto do seu emparelhamento com a percepção, assumindo como base operadora a realidade interior mental

A identidade hegemónica do sujeito moderno transparece nos discursos do pensamento do próprio e nos processos que daí advêm, que moldam e desenvolvem a modernidade; e é importante adquirir consciência acerca desta, para compreender o mundo e proferir enunciados válidos da realidade e instituir uma imagem objectiva universalmente aceite pela comunidade da mesma.

---

<sup>35</sup> FARIA, Eduarda Lobato de - *Imaginar o Real: O enigma da Concepção em Arquitectura*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p.165

<sup>36</sup> CALVINO, Italo - *As Cidades Invisíveis*. Lisboa: Editorial Teorema, 2011, p.54

A unilateralidade da representação desta identidade hegemónica - na qual a racionalidade se encontrava em destaque; não validava os fenómenos irracionais como significativos, o que levou à repressão da produção onírica ou da imaginação simbólica. O domínio do subconsciente (dos sonhos e dos desejos), aos olhos da intelectualidade moderna, era menosprezado e relacionado com as vertentes incultas ou místicos obscurantistas.

Vittorio Gregotti interliga o conceito de utopia ao de eutopia (assente no desejo de estruturação de um mundo ou sociedade equilibrada, justo e igualitário) e o de atopia (remete para mudança e evolução do pensamento, que permite a observação da realidade de uma perspectiva diferente, o que promove, consequentemente, a análise e crítica, e desenvolvimento); portanto, no contexto da contemporaneidade, a eutopia incorpora um papel preponderante na revitalização da própria sociedade. O ritmo acelerado e exponencial da globalização massiva da sociedade, cria condições para que a utopia adquira valor aos olhos dos indivíduos, como catalisadora da crítica à ordem vigente e da apreciação contemporânea sobre as propostas apresentadas, contribuindo para a fenomenologia dos espaços (portanto, a utopia desencadeia um processo de reacção e de maturação em relação às normas instituídas).

Na opinião do filósofo Karl Mannheim, o estado de espírito é utópico quando se verifica incoerência no âmbito da realidade dentro do qual a mesma ocorre ; todavia são consideradas como tal, acrescenta, se as orientações que transcendem essa mesma realidade é que tendem a abalar a ordem que vigora no momento . Por conseguinte, este conceito remete para pensamentos que não encaixam nos ideais aceites pela sociedade (que correspondem à ordem "de facto", implementada ou "adequadas" e situacionalmente congruentes"), sendo portanto, "situacionalmente transcendente" ou irreal<sup>37</sup>.

Assim, Mannheim acredita que a existência das utopias fazem sentido num contexto, no qual se verifica uma ruptura ou silenciamento da estrutura ideológica; uma vez que promove o conhecimento consciente colectivo desta (que jazia no esquecimento), que por conseguinte orienta a cultura sobre a sua pluralidade, contribuindo para a sua evolução filogenética. E um indivíduo ou um grupo emergirá com o intuito de transcender essa estrutura relativa à mentalidade, sugerindo uma outra ordem, que serve de base operativa e motivadora para o desenvolvimento das normas vigentes.

---

<sup>37</sup> MANNHEIM, Karl - *Ideologia e Utopia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976, p.216

Deste modo, Mannheim remete a operatividade sociológica da mentalidade utópica, argumentando que as utopias transcendem a condição social, reformulando a conduta imposta e transformando a realidade pré-existente incorporando novas concepções – ou seja, possuem uma força geradora e catalisadora do desenvolvimento ideológico, que embora sejam incongruentes no contexto em que se encontram inseridas, assentam numa nova ordem<sup>38</sup>.

Este processo é por vezes imperceptível aos olhos dos intervenientes, uma vez que há efectivamente tendência para etiquetar como utópicas as concepções que transcendem a situação instalada, portanto intangíveis sobre o ponto de vista da ordem imposta, associando uma conotação negativa e irrealizável<sup>39</sup>.

O domínio dos desejos, dos sonhos, dos espaços oníricos assumem um papel de importância inegável pela contribuição e colaboração para desenvolvimento da sociedade que é indispensável, surgindo como elemento propulsor da crítica em relação à ordem vigente, elemento mobilizador da potencialidade dinâmica evolutiva (promotor da capacidade e processo de compreensão do mundo).

A vertente surrealista explora a realidade do inconsciente ou subconsciente como potencial de criação: as obras remetem para gesto genuíno e irracional intrínseco, transparecendo uma visão simultânea e céptica da essência de cada individualidade. Significa que, são menosprezados os valores implementados, e há confiança no impulso ou experiência vital - que viabiliza o constante fluir; assumindo, portanto, uma atitude mental - com intuito de absorver conhecimento ( André Breton acredita que resulta da transparência psíquica no seu estado puro, desprovido e suspenso de preocupações estéticas ou morais e de controle exercido pela razão; compromete-se a exprimir o funcionamento do pensamento ).

De acordo com Sigmund Freud e a psicanálise, os conceitos e prática relacionadas com o surrealismo resultam de um universo que se apresenta aberto: nutrido pelos mecanismos e métodos de interpretação e reconstituição dos sonhos. Breton aponta para a importância do tempo - tempo esse que é inexistente, imprevisível e incontável; e para a organização da sua fragmentação ("assistimos passivos e atônitos a mistura do passado remoto com o passado recente, sem que a ação e a medida do tempo real jamais consiga penetrá-las"<sup>40</sup>).

---

<sup>38</sup> Idem, p.219

<sup>39</sup> RICOEUR, Paul - Ideologia e Utopia. Lisboa: Edições 70, 1991, p.446

<sup>40</sup> MONTANER, Josep Maria - *As Formas do Século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002, p.44

Era viável circundar paulatinamente os mecanismos heterogêneos por trás do processo que permitissem o afloramento do mundo irracional e fantástico que provinha de estados de loucura, de alucinação ou sonhos. O acaso ou imprevisto representa uma condição presente em obras de carácter surrealista, que implica a fusão do acto criativo com a obra (Frank O. Gehry, Clorindo Testa e Enric Miralles incorporaram erros, imprevistos transformativos em construções).

Os projectos de Frank O. Gehry iniciam-se com esboços espontâneos e livres, que servem de resposta ao espaço visível; assentes na intuição e imaginação intrínseca ao observador, que, posteriormente, é desenvolvida e modelada no computador, nas maquetes e através dos desenhos detalhados. Este serve-se de formas de animais simbólicos (que surgem em obras de Max Ernst e Luis Buñuel), e inclui objectos que se encontram deslocados do contexto original, recriando uma atmosfera assente num onirismo pitoresco: como Camp Good Times e os binóculos da agência de publicidade do Chiat Day Mojo na Califórnia, que integram uma sequência fluida e dinâmica de espaços e de objectos, inesperadamente alterados ao nível da escala (à semelhança do processamento informação nos sonhos). Portanto, associa o irracional e o criativo com métodos ligados à razão e à técnica - "O método paranóico crítico se baseia em manipular, por meio da participação crítica da inteligência, todo o material inédito, excêntrico e irracional pertencente ao próprio terreno do subconsciente e da loucura"<sup>41</sup>). O projecto que representa o aporte de Frank O. Gehry e a essência do seu trabalho é o do Museu de Vitra, no qual experimenta a interligação sensual, onírica e fluida de diversas volumetrias irregulares e curvas (promovendo a dinâmica e qualidade dos espaços e da iluminação que advém das intercepções impostas)<sup>42</sup>.

Aquando da criação da Sala da Superstição (propondo e apresentando um ambiente plástico e flexível) Frederick Kiesler<sup>43</sup> destaca-se como pioneiro no uso das formas integrantes dos espaços dos sonhos: intemporais e ilimitados. O universo do subconsciente e dos sonhos servia-lhe, efectivamente, de inspiração para as suas criações (transmitindo vivacidade, organicidade e pluridimensionalidade - características intrínsecas à própria vida). Considerava que a função representava um processo contínuo de transformação e que se interligava com a percepção; enquanto que a forma - suaves, orgânicas, fluidas, dinâmicas- se dissociava deste processo.

---

<sup>41</sup> MONTANER, Josep Maria - *As Formas do Século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002, p.56

<sup>42</sup> ANEXO I: Figura 21-23

<sup>43</sup>ANEXO I: Figura 24

Roberto Matta estudou arquitectura e cooperou com Le Corbusier, debruçou-se na procura de potenciais possibilidades de uma nova dimensão espaço/tempo, assentes no processo de metamorfose de espaços ou realidades existenciais, e sua respectiva combinação, independentemente da sua essência: questionando e decifrando o aparente mistério que reside na dimensão visível e tangível.

“Desenhar, o acto de realizar um desenho, implica o registo directo dos movimentos da mão, o que quer dizer uma relação manifesta entre quem faz e o resultado desse fazer. Mobiliza o corpo do sujeito que desenha, numa relação particular da mão com o cérebro, e do cérebro com o olhar, imprimindo ao resultado desse agir – o desenho – um carácter próprio, directamente relacionado com o gesto do fazer; uma harmonia extrínseca resultante de um ritmo e gestualidades pessoais.”<sup>44</sup>

Montaner defende que o desenho automático emerge como catalisador da configuração da pulsão do pensamento, automática e espontânea, desprovido de razão representa um gesto livre da mão. O grupo vienense Coop Himmelb(l)au atingiram o seu potencial máximo criativo aquando da projecção da The Open House em 1983<sup>45</sup>

A dimensão imaginária implica uma mudança intencional do interesse, da atenção e da própria emoção do interveniente - transportando-o para um presente trivial e, simultaneamente para um plano remoto (para uma outra dimensão espaço/temporal). A presença e interacção do universo do imaginário e do real remete para a atitude que transcende e neutraliza tendências (a precária consciência dos dois planos mencionados viabiliza o fluxo da emoção do momento para uma remota realidade, resultando num efeito catártico no indivíduo).

A magia da utopia remete para as emoções do sujeito: este transcende o que sua própria identidade envolve, e, conseqüentemente, participa, integra e compreende novas existências ou realidades. Movido pela sede de conhecimento e pelo desejo da conformidade (a origem desta atitude reside nas profundezas do indivíduo imperioso e intensivo que reivindica a razão, mantendo a sua actividade mental direccionada para o que o incentiva e lhe confere satisfação, em virtude desta intervenção íntima e pessoal).

No caso do arquitecto a emoção é, maioritariamente, estimulada pelo contexto - que gera constantes tensões que atravessam a mente como turbilhões e

---

<sup>44</sup> MONTANER, Josep Maria – *As Formas do Século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002, p. 18

<sup>45</sup> ANEXO I: Figura 25

correntes erráticas. A experiência inibe e canaliza todo o pensamento e processo; mas, sobretudo, as fontes inconscientes de emoção é que activam potenciais jogos mentais que lançam o sujeito para uma nova realidade imaginada íntima. ("In the collective representations of primitive mentality, objects, beings, events can be, though in a way incomprehensible to us, both themselves and something other than themselves" – descrição mentalidade tribal de Victorian<sup>46</sup>).

### **1.3.2. Representação de uma Realidade Exterior**

"Tudo, as coisas, as pessoas, o ar, ruídos, sons, cores, presenças materiais, texturas e também formas. Formas que consigo compreender. Formas que posso tentar ter. Formas que acho belas. E o que é que me tocou para além disso? A minha disposição, os meus sentimentos, a minha expectativa na altura em que ali estava sentado... Existe um efeito recíproco entre as pessoas e as coisas. E é com isto que me identifico como arquitecto. E é isto a minha paixão. Existe uma magia dos pensamentos... acho ainda mais incrível: a magia do verdadeiro e do real"<sup>47</sup>.

As estruturas do mundo, os fenómenos que se revelam perante o sujeito e os relatos conscientes dessa experiência vivida - constituem um método de conhecimento que potencia a intuição natural das coisas através da ligação e relação das visões empírica - que pertence exclusivamente ao observador.

A área da fenomenologia estuda esta dinâmica de influências entre o contexto espaço/temporal/existencial. Debruça-se sobre os acontecimentos com os quais o ser humano se depara e interage, procurando pacificar a sua relação e integrá-lo na realidade exterior.

O filósofo alemão Edmund Husserl no seu livro *A Ideia De Fenomenologia*, apresenta a fenomenologia como sendo uma área científica que contorna os métodos convencionais de investigação filosófica - que integra duas vertentes:

- a visão empirista, que assenta num conhecimento adquirido pela experiência pessoal,
- e a idealista, que se reduz à razão humana.

Diferenciou o que denominaria - na vertente da fenomenologia empírica, relacionada com a psicologia descritiva, alusiva ao conhecimento adquirido pelo acumular de vivências, portanto um saber acessível e comum - fenomenologia

---

<sup>46</sup> KOESTLER, Arthur - *Act of Creation*. London: Hutchinson of London, 1964, p. 309

<sup>47</sup> ZUMTHOR, Peter - *Atmosferas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2006, p. 17

transcendental (a qual se encontra acima da razão ou da experiência/vivência natural).

Portanto, pretende investigar e compreender a essência e significado do ser humano, e de que forma se reflecte no relacionamento com realidades intrínsecas e extrínsecas existentes, mediante do conceito de intencionalidade da consciência.

A fenomenologia aproxima-se da investigação filosófica, assumindo uma atitude gnoseológica (procurando a validade do conhecimento), numa perspectiva em que encara os fenómenos, identifica a sua essência e a influência que estes exercem no sujeito. A natureza transcendental ultrapassa a constituição do ser no qual o mundo se constitui e da identidade e história nessa relação com o mundo.

A vertente filosófica debruçou-se sobre o estudo da inter-relação do ser e do mundo (ser implica uma presença). Entendia que partindo do pressuposto que a presença remete para a possibilidade de ocupação de um espaço/tempo, a questão do ser podia ser encarada como um referencial para os entes, generalizando, contudo – que são e que existem.

Na tentativa de responder à questão do ser, esta defendia que se deveria averiguar primeiramente aquele ente, único, que se interroga sobre o ser, o homem (afirma que, inserido no âmbito de fenomenologia transcendental do mundo, este transparece a sua natureza ontológica), mas sem menosprezar a presença e relevância dos restantes seres.

Não é o ser humano que determina os fenómenos, mas os fenómenos que se mostram perante o sujeito - a ideia da existência essencial do homem reduz-se à procura e desenvolvimento de identidade.

Maurice Merleau-Ponty, filósofo francês, desenvolveu o conceito de fenomenologia centrando-o no contexto da experiência primária do sujeito (com o intuito de compreender o homem e o mundo), estabelecendo um vínculo entre a existência humana e a essência da percepção e da consciência. Entendia que o mundo humano (um mundo vivido conscientemente) era uma invariante da equação, portanto uma presença insubstituível que antecede a reflexão; alinhado com a experiência e vivência do ser. A ciência providencia representações abstratas do mundo que detêm valor tecnológico e racional - todavia não constituem um conhecimento absoluto e a plena realidade espacial (por não deterem o seu real valor sensorial – que abrange características do local vistas numa outra dimensão). É portanto por si só incapaz de retirar aspectos

inerentes à essência do espaço, sendo assim, por isso, necessário vincular e conciliar ao processo o olhar empírico (reduzido à rápida e instantânea observação da atmosfera envolvente) e científico. Verifica-se que a análise e entendimento da dimensão espacial comporta, então, uma componente perceptível que não é quantificável, por integrar o relacionamento subjetivo estabelecido com o espaço – um saber empírico e individual.

Assim, uma atitude racional aliada à consciência da vivência é portanto um linha de pensamento e conhecimento influenciado pela forma como o sujeito absorve ou interioriza os acontecimentos.

A capacidade intelectual permite conhecer, selecionar, organizar e interpretar as impressões sensoriais que emergem da própria vivência do indivíduo, atribuindo um significado ao meio ou ao momento que assiste e compreendendo os efeitos desencadeados – conceito da percepção.

O processo de percepção associa os sentidos incorporados e inerentes ao observador (visão, audição, tacto, olfacto e paladar) a estímulos que lhe chegam no momento presente, que culmina em impressões, emoções e sensações que atribuem carácter à situação.

A detecção e absorção do estímulo, e a sintetização dessa informação e impressões que daí resultam podem sofrer influência da memória - processo mental - que retoma fenómenos passados, conduzindo a uma melhor adaptação do sujeito no meio.

A percepção de um indivíduo desenvolve-se à medida que este assimila um novo conhecimento e entendimento do mundo, portanto a vivência e experiência que este colecciona intervêm no processo, actuando como uma catapulta, estimulando o espírito crítico e, conseqüentemente, avançando na percepção do fenómeno em causa. A estrutura informativa (do indivíduo) actualiza-se e reorganiza-se continuamente, concedendo um novo sentido e significado à realidade exterior.

O universo fenomenológico é dominado pelo contexto espaço/temporal. Implica olhar e compreender o meio e os elementos que o completam mediante de uma perspectiva experiencial vivida, e intencional e consciente.

No âmbito da arquitectura, o olhar analítico do arquitecto e o reconhecimento e entendimento do espaço é convertido numa linguagem - o desenho - instrumento de registo e de aprendizagem e reflexão (sobre o mundo exterior contemplado).

O desenho espelha os diversos estados de compreensão, ou seja promove uma evolução desde a percepção inicial que, sujeita a uma análise se transforma numa projecção futura.

Juhani Pallasmaa defende que a atmosfera do espaço (conceito intangível e abstracto, que resulta de um aglomerado de estímulos captados pelo ser humano aquando da vivência de uma determinada situação, que viabiliza a consciencialização do momento incorporado), as sensações e impressões, e a posição do sujeito – arquitecto; encontram-se em harmonia. O processo de observação pressupõe um olhar empírico, baseado na experiência imediata do local, portanto não se trata de um olhar científico nem metódico, todavia activa e integra o sistema de aprendizagem.

Os sentidos (os sentimentos, sensações e impressões) do arquitecto são sensíveis aos elementos existenciais, no momento da percepção da atmosfera de um espaço (não é um observador indiferente ao cenário, mas sim o intérprete no processo de observação experiencial e sensorial). É então um processo (de percepção e de interacção) de carácter individual que integra estímulos inerentes a um determinado momento (com incentivos e inspirações específicos absorvidos e assimilados), que invadem e apoderam-se da mente de um modo peculiar e único. Esta singularidade da visão do arquitecto (de olhar e de ver o mundo; de observar e de interpretar a essência espaço) revela-se mediante os seus desenhos e, posteriormente na sua obra. Portanto, integra o desenho no processo de experiência visual do espaço, que potencializa a percepção e vivência do sujeito: pode conduzir a uma transformação de um simples olhar, num olhar consciente e analítico – uma vez que o diálogo estabelecido entre o sujeito, o espaço e o desenho se pode perder no tempo, logo seja possível vê-lo, compreendê-lo e percebê-lo na sua plenitude. O contacto temporal estabelecido possibilita que haja uma recolha aprofundada e detalhada, por parte do indivíduo, de informações visuais oriundas do espaço que sustentam a sua percepção e o seu posterior pensamento e entendimento do mesmo.

Apesar de, no que se refere ao relacionamento dos indivíduos, já ser necessária a presença de um corpo - o eu pode encontrar-se isolado fisicamente, mas ser capaz de entrar em contacto com todo o universo exterior, entrando num espaço virtual comum; é, efectivamente, importante perceber que a participação activa e dinâmica do indivíduo no contexto possibilita uma simbiose entre o mundo visível exterior e o observador: o desenho constitui uma prova material desta fusão entre o mundo e a mente ou desta realidade fenomenológica.

A título exemplificativo a vertente minimalista é, efectivamente, a que expressa os conceitos acima mencionados. É resultado da confluência de diversas tradições: a referência mais relevante é a arte minimalista, evidente na escultura norte-americana do início dos anos 70. É um sistema operativo que potencializa fenomenologias próprias, que explora uma realidade com o intuito de tirar o máximo de emoção e intelecto recorrendo ao mínimo. Extrapolando os seus limites máximos, a obra artística não podia ser mais reduzida, e teria de mostrar uma estrutura pura:

- os volumes de aço escovado do arquitecto/escultor Tony Smith marcam o início da arte minimalista.
- as criações de Donald Judd, desprovidas de intoxicação ou poluição visual, renunciam de toda ilusão ou fantasia e possuíam um carácter anti-histórico.

Importa referir que o objectivo da vertente minimalista de atingir o limite é tão difícil quanto o do surrealismo mais radical.

De certa forma, é possível estabelecer a existência de mecanismos que possibilitam a aproximação ao minimalismo:

- minimal pitoresco, realista e popular: caracteriza-se pela simplicidade, e busca beleza, funcionalidade e durabilidade. Através dos esboços e obras de arquitectos como José António Coderch, Arne Jacobsen, Adalberto Libera ou Luis Barragán é perceptível que estes são fruto de um saber intrínseco da arquitectura popular, texturas vernáculas, cromatismos contextuais assentes num ambiente subtil organizado por diferentes volumetrias ritmadas.
- rigor da geometria pura procura a máxima tensão formal com a economia de meios. Admite um ênfase nas estruturas essenciais: Sol LeWitt juntamente com o arquitecto Pei dedicaram-se a sistematizar o universo das linhas e formas geométricas, ou Tadao Ando e Paulo Mendes da Rocha revelaram vontade de fazer corresponder a geometria e a estrutura, mediante as suas obras. Importa ainda sublinhar que a programação visual e o desenho industrial contribuíram para o desenvolvimento de linhas de rigor geométrico - como exemplo temos o relógio de parede (1957) de Max Bill.
- ética da repetição converteu-se num mecanismo básico do minimalismo. Este mecanismo formal e ético da repetição do idêntico liberta uma quantidade de energia intrínseca e integra uma ressonância dadaísta

perturbada e obsessiva: através do desenho da Cidade vertical (1928), Ludwig Hilberseimer procurava uma unidade de base que assentasse nos princípios da uma padronização industrial.

- precisão técnica na materialidade é, efectivamente, uma condição impreterível para a concretização qualificada e significativa de uma obra de arquitectura minimalista. A beleza provém da fisicalidade do objecto/elemento (parede, cobertura, janela), que é tratado com uma materialidade unitária. Assim, o fundo construtivo passa despercebido e o volume e a superfície, a materialidade e a luz são enfatizadas: Tadao Ando procura esta perfeição que leva a uma aparente leveza e uma suavidade translúcida ao concreto/massa ou Peter Zumthor que foca a sua atenção na relação entre o material e a forma.
- unidade e a simplicidade são dois princípios presentes na maioria das obras: no projecto de Albert Viaplana e Helio Piñon, para o concurso da sede do Colégio de Arquitectos em Valência (1977), há uma intemporalidade enraizada na proposta, uma vez que o indivíduo, apesar da coerência formal, escalonada e repetitiva; tem liberdade para usufruir do espaço, sem ser condicionado.
- distorção da escala do objecto a dimensão dos elementos num contexto minimalista é independente da sua forma, por exemplo: Jacques Herzog e Pierre de Meuron, para enfatizarem o tratamento da pele do edifício, recorrem a este mecanismo na torre de sinalização da central ferroviária na Basileia (1995), debruçando-se sobre o desenho das lâminas repetidas e presentes na fachada, que, quando giradas levemente, permitem a entrada de luz e cria o efeito de objecto fora de escala.
- auto-referência e relação com o lugar, aparentemente conceitos contraditórios, surgem nas obras minimalistas. Geometrias próprias são enquadradas num determinado contexto. A obra adquire um carácter auto-referencial, uma vez que esta perderia o significado caso: as esculturas de Richard Serra como Slat em La défense de Paris (1984) ou *Block for Charlie Chaplin* na plataforma da Neue Nationalgalerie de Mies van der Rohe em Berlim (1977), ou ainda algumas obras de Tadao Ando, Álvaro Siza Vieira, Eduardo Souto Moura, Garcés-Sória e Aranda-Pigem-Vilalta expressam autonomia e uma qualidade auto-referencial, baseadas numa interpretação abstracta e absoluta do lugar.

- omissão de tudo aquilo que não é essencial define o rigor autêntico minimalista. Omitindo os elementos prescindíveis, é possível enfatizar o que está presente e que é realmente essencial. Este mecanismo é perceptível: no Centro Cultural no Porto (1989), do arquitecto Eduardo Souto de Moura, oculto um jardim na parte posterior de um muro; ou no Museu em Gibellina Nuova (1987), de Francesco Venezia, onde o contraste entre os restos do palácio sobre o novo muro de tijolo fortalece o conjunto; ou, ainda, o ascetismo e o controle artificioso de qualquer excesso nos edifícios e nos jardins de Luis Barragán.

A Biblioteca da França em Paris (1996) de Dominique Perrault é um grande manifesto minimalista. É formalizada por uma volumetria rígida e isotrópica, que choca com a diversidade e complexidade de espaços que a integram: circulação, leitura, estar, trabalho e depósito. O desenho do conjunto estritamente simétrico não introduz uma nova tradição tipológica e a sua base destaca-se do seu entorno urbano.

Para o museu da Escultura (1995), em São Paulo, Paulo Mendes da Rocha, nos seus esboços, expressa uma obra minimalista singular. Desenha com um único gesto um espaço essencial, integrado na malha urbana, que celebra o seu carácter de edifício público e introspectivo. Símbolo de abrigo primitivo situado na natureza da cidade, no edifício do museu é garantida uma atraente relação entre os espaços internos fechados e semi-enterrados, e espaços exteriores<sup>48</sup>.

Isto exposto e concretizando a procura minimalista expressa a necessidade de reconstruir um mundo fragmentário assente em novas unidades formais e em simplicidade. Simplicidade essa que induz um sentido de libertação, que se opõe, claramente, ao caos, ao espectáculo do consumo e à sociedade do desperdício.

A exploração das fenomenologias minimalistas remete para um dos princípios mais eficazes e catalizadores da lógica de diversas actividades artísticas: repetição, ritmo geométrico, unidade e simplicidade ou a revelação da estrutura - constituem mecanismos transcendem os campos das diferentes formalizações artísticas, relacionando-as frutiferamente entre si.

Esta vertente manifestou-se no decorrer do século XX, e caracteriza-se pela busca pelo enlace de todas as práticas artísticas e pesquisas filosóficas. As concepções do mundo, do tempo e do indivíduo, são temáticas que transparecem uma contemporaneidade reduzida à conceituação de tudo, e uma qualidade hiper-crítica e hiperinterpretativa genuína. Os desenhos e a obra arquitectónica

---

<sup>48</sup> ANEXO I: Figura 26

demonstram uma sensibilidade intrínseca singular pelo contexto cultural e superam esquematismos programáticos e formas platónicas elementares.

Há uma vontade intrínseca de traçar o que os nossos olhos veem e que tendem a analisar para compreender, e nesse momento o cérebro anseia por identificar-se com o mundo e com a linha marcada. A aptidão de conseguir elucidar a realidade exterior ou imaginada num só desenho de índole abstracta, é uma fonte de prazer e desenvolvimento quer intelectual, quer artístico.

#### **1.4. Esquisso: Um Elemento do Processo Criativo**

“ Os vestígios por todos os seres humanos, por toda a parte, em todas as épocas, demonstram-nos que, desde os tempos mais longínquos a natureza humana se revela profundamente criativa e, por essa razão, a criatividade integra ela própria o conceito de humanidade. A imaginação criativa pode considerar-se como uma característica da mente, determinante de todo o progresso da humanidade, responsável pela sua evolução e pelo mundo que hoje conhecemos. Do mundo povoado de produtos concebidos pela mente e a sua imaginação criativa, faz parte a arquitectura, que constitui uma das primeiras manifestações dessa mesma criatividade, integrada no conjunto de manifestações da humanidade que se designa por artes plásticas”<sup>49</sup>

Do latim *Procedere*, a palavra Processo implica uma atitude de avançar em frente, representando um conjunto sequencial de momentos ou acções com um objetivo comum. Criativo deriva de *Creatus*, que remete para o que possui ou estimula a criatividade. O carácter essencial e exclusivo da arquitectura reside no uso de um vocabulário específico, que introduz a dimensão tridimensional e que inclui a presença humana.

Tendo presente o supra exposto não se pode deixar de atentar que, para formalização da síntese da ideia de arquitectura, é necessário observar e entender um determinado contexto espaço/temporal.

“De um traço nasce a arquitectura. E quando ele é bonito e cria surpresa, ela pode atingir, se bem conduzida, o nível superior de uma obra de arte.”<sup>50</sup>

Portanto, importa sublinhar que depreender o verdadeiro significado das essências, resultado de um conjunto de informações de origem externas e

---

<sup>49</sup> FARIA, Eduarda Lobato de - *Imaginar o Real: O enigma da Concepção em Arquitectura*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p.22

<sup>50</sup> NIEMEYER, Oscar - *Conversa de Arquitecto*. Porto: Campo das Letras, 1997, p.9

internas ao observador, é a base do processo criativo. A consciência e a posterior reflexão, remetem para uma atitude perceptiva e imaginativa, de intencionalidade, racionalidade e experiência, que lhe permite distanciar-se e aclarar o olhar sobre si mesmo e sobre o mundo (no qual se insere e configura para si).

"... tudo aquilo que sei do mundo, mesmo por ciência, eu o sei a partir de uma visão minha ou de uma experiência do mundo"<sup>51</sup>.

A observação do espaço implica a presença dos cinco sentidos - incorporados no sujeito, e dos sentidos existenciais do espaço contemplado; possibilitando um reconhecimento e uma construção ou composição dessa realidade extrínseca. E uma identidade sensorial desenvolvida é, então, influenciada pelo contacto da experiência com o exterior, pelos sentimentos e sensações que daí resultam, com percepção da pessoa, de acordo com o filósofo Yi-Fu Tuan: "A experiência está voltada para o mundo exterior. Ver e pensar claramente vão além do eu. O sentimento é mais ambíguo."<sup>52</sup>.

Questões ligadas à orientação, ao movimento e ritmos, à escala, à proporção, à luz ou sombra, são sensíveis à consciência do arquitecto; que condicionam, naturalmente, a sua análise e a sua forma de estar, e a sua posterior intervenção no espaço. O acumular de experiências sensoriais (que implica direccionar as capacidades de observação e absorção de estímulos e de aprendizagem para os elementos existenciais do espaço), encontram-se directamente ligados à vivência. Por outro lado há uma identidade cultural intrínseca ao arquitecto que junta à experiência mencionada a de observador e é capaz interpretar e compreender o que o envolve.

Neste sentido, a dinâmica de fluxos entre informação e consciência que inferem a construção de qualquer projecto, tendem a ser dispostos na dimensão de um conceito, em volta de traços de concepção que formalizam e comprometem as ideias. E, por meio do desenho e do registo, essa realidade mental desenvolve-se e serve de base para uma estratégia de criação.

"Cada decisão conduz a uma classe especial de ORDEM. Por isso, devemos deixar claro quais os princípios de ORDEM que são POSSÍVEIS e formulá-los. O longo caminho que vai desde o material, passando pela função, até ao trabalho criativo

---

<sup>51</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice - *Phenomenology of Perception*. Londres: Routledge, 1962, p.37

<sup>52</sup> TUAN, Yi-Fu - *Espaço e Lugar: A Perspectiva da Experiência*. São Paulo: Difel, 1983, p.10

tem apenas um único objectivo: CRIAR ORDEM na desesperada confusão da nossa época."<sup>53</sup>

O acto de desenhar consiste na procura de esclarecimento, numa busca pela compreensão, numa vontade subentendida de entendimento que se vincula à realidade, imaginária ou visível. Tece um enredo que desvenda o sentido e valor intrínseco, incorporando uma maior transparência de conhecimentos, a inteligibilidade do intelecto.

A representação gráfica é uma variante do olhar e do próprio registo de quem opera, resultantes da sua inteligência, da sua sensibilidade e do seu ofício. Uma prática que induz uma linguagem variável e individual de códigos, referências, heranças e memórias, que mobilizam um processo de livre criação. Um documento que oferece uma proposta de leitura, inquestionável, que advém do profundo desejo ou compromisso de comunicar.

A intenção do arquitecto é fazer com que a sua arquitectura concretize e formalize os seus pensamentos, portanto é exigível uma relação simbiótica entre o pensar, o dizer e o fazer. Há que atentar que esta relação de simbiose estabelecida é frágil, susceptível e subtil.

O essencial da questão é que esta seja comunicada e explicada, que, mediante esboços e textos claros, quando compilados, comprovem a validade e veracidade do processo.

Numa atitude retroactiva, uma qualquer imagem, sobre a qual pousa e move o olhar de quem vê, surge e fica sedimentada sobre o papel, para que seja transmitida, eventualmente, a outrem. Por vezes, de natureza indefinida, alimenta a poética que a envolve, retomando o tempo de procura de conciliação entre pensamento e a mão: o ponto geométrico é o ente invisível, intangível e indivisível, que deste processo resulta.

Do ponto de vista da materialidade é entendido como o princípio de aplicação ou atitude prática que evoca um elemento substancial. Na fluidez da linguagem, o ponto simboliza o elemento suspenso no murado que separa o interior do exterior, e que retém e ressoa um silêncio absoluto constante, abafando quaisquer propriedades ou qualidades intrínsecas.

Abrange e induz uma dimensão criativa e inventiva, assim o esboço destaca-se no processo não pelas qualidades intrínseca, mas sim por potencializar a descoberta de novos caminhos inéditos.

---

<sup>53</sup> BAEZA, Alberto Campo - *A Ideia Construída*. Lisboa: Caleidoscópio, 2009, p.97

“El arquitecto debe tener la habilidad de imaginar y criar, una habilidad que a veces se llama fantasía, a veces sueños.”<sup>54</sup>

Jorn Utzon, introduzindo a essência da arquitectura, remete para o vínculo que estabelecemos com o que nos rodeia, com o que nós produzimos e pensamos. O conceito de arquitectura é uma semente, que, quando estimulada e enriquecida, se desenvolve e se materializa no objecto arquitectónico.

O esquisso é importante, não pelas qualidades gráficas, mas sim por remeter para a intenção subentendida de manter presente uma certa aridez de suposições teóricas, representando e comunicando-as para que não se perca do fluxo processual. A imagem conceptual produzida, inicialmente, é elementar, incompleta; todavia introduz qualidades concretas e desenvolve um sentido, uma essência própria. Esta complexifica-se à medida que o tema é abrangido e compreendido, adicionando as peças em falta.

O registo de imagens interiores pertence à natureza do processo mental - associativas, selvagens, livres, ordenadas e sistemáticas induzem qualidades essenciais de elementos espaciais, coloridas e sensuais. Um método de projectar assente no acto de pensar em imagens.

Oscar Niemeyer em *Conversa de Arquitecto* esclarece a fase inicial do processo criativo exige que o arquitecto antecipe os problemas inerentes ao trabalho a executar, através do esquisso. É o momento dedicado à procura da solução que reside na imaginação e no pensamento, sobre a qual, quando revelada, o arquitecto se debruça:

- “primeiro tomo contato com o problema, o terreno, o programa, o ambiente onde a obra vai ser construída. Depois, deixo a cabeça trabalhar e durante alguns dias guardo comigo no inconsciente o problema em equação, nele me detenho nas horas de folga e até quando durmo ou me ocupo de outras coisas..... Surge uma ideia de repente e começa a trabalhar. Analiso a ideia e começo a fazer os meus desenhos. Às vezes é uma planta, um partido arquitetônico que prevalece, outras vezes é um croquis, uma simples perspectiva que me agrada e procuro testar. Escolhida a solução inicio o meu projeto, na escala 1:500. É a escala que prefiro, que me prendo melhor à solução de conjunto indispensável. E

---

<sup>54</sup> UTZON, Jorn - *Jorn Utzon conversaciones y otros escritos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2010, p. 37

começo o desenho do projecto, vendo-o como se a obra já estivesse construída e eu a percorro curioso”<sup>55</sup>

A intuição como um potencial instrumento de criação, que promove a dilatação de um conhecimento profundo do arquitecto, conjugada com a experiência. O conhecimento, a pedagogia, o empenho, a memória, o entendimento e a vontade são ingredientes indispensáveis para a prática de arquitectura.

É essencial que o arquitecto não estagne os estudos ou aprendizagens, para que possua os instrumentos de análise bem afinados, e para dominar os mecanismos de síntese arquitectónica. Fazer arquitectura implica que lhe seja dedicado o tempo necessário, atribuindo um sentido ou medida.

O diálogo entre o desenho e o arquitecto, as intenções e as técnicas que o integram, influenciam a sua pedagogia e metodologia, no ramo da arquitectura (ou seja, constitui uma ferramenta de carácter processual e metodológico que estabelece uma ponte entre a ideia e o real).

Peter Zumthor no livro *Pensar a Arquitectura* remete para a necessidade do arquitecto em colocar questões a si próprio, com o intuito de entender o universo racional e emocional, para fortalecer o seu projecto arquitectónico.

É evidente que a arquitectura é matéria concreta, palpável. Um esboço ou desenhos em papel por si só, não constituem o expoente máximo da execução.

O arquitecto materializa as suas visões e oferece condições para que estas sejam experienciadas por outros. Quanto mais complexa ou quanto maior o nível de execução da obra mais intensa e rica será a experiência resultante - por envolver e vincular os intervenientes.

No acto de criação o arquitecto é capaz, mediante gestos e registos iniciais, traçar as ideias que elabora na sua mente, organizando um discurso coerente e perceptível, que posteriormente é transposto para um suporte físico. É implementado um diálogo ou linguagem que se converte em conhecimento pelo trabalho de entendimento e de análise de um contexto e do projecto em si mesmo (enquanto realidade material) e/ou realidade imaginada (servindo -se de traços, riscos, estudos, pensamento, desenhos rigorosos, e ideias, que auxiliam o arquitecto na representação dessa realidade).

Considerando a vertente expositiva da ideia de arquitectura e do seu resultado final, os registos envolvidos remetem para desenhos, rigorosos (cotados) -

---

<sup>55</sup> NIEMEYER, Oscar - *Conversa de Arquitecto*. Porto: Campo das Letras, 1997, p.14

plantas, cortes, alçados e axonometrias; desenhos detalhados de pormenor e perspectivas 3D.

“Independentemente do método que cada arquitecto encontra para raciocinar a partir do lápis e para se expressar através do desenho, todos eles, com maior ou menor frequência, produzem desenhos que invariavelmente contam a história dos bastidores de uma obra de arquitectura e desvendam um pouco do percurso e metamorfose da ideia que esteve na sua origem.

Do encontro frutífero para a arquitectura, entre o arquitecto e o desenho, resulta ao longo da história um conjunto precioso de registo e formas expressivas que *permitem penetrar num mundo secreto* e esclarecer um pouco do caminho seguido pelos seus autores durante o processo de concepção”<sup>56</sup>

Isto exposto e concretizando é perceptível que a presença do desenho é de facto essencial na metodologia em arquitetura, enquanto ferramenta que promove o desenvolvimento do processo, relevante quer na abordagem direccionada ao contexto, quer na técnica e intenções que lhes são inerentes.

Completa, portanto, o ciclo projectual através do registo e análise, criação e imaginação, projecção e comunicação, associando diferentes tipos e técnicas, que se moldam atendendo à envergadura do processo. O desenho perpetua uma visão de uma realidade, que é sujeita, continuamente, a uma interpretação, com o intuito de a transformar numa visão funcional (que pode ser convertida numa linha abstracta, numa representação tridimensional – que excede a percepção numa simulação realista).

Todo o processo arquitectónico assenta então no conhecimento prévio do desenho, no olhar analítico, na percepção e experiência do espaço, e no diálogo que se estabelece (com o intuito de simular ou projectar uma nova visão).

Cada arquitecto ajusta-se e compromete-se com uma determinada abordagem com a qual se identifique (contudo esta pode alterar-se também de projecto para projecto – conciliando o tipo desenho ao propósito e a técnica à comunicação – tendo sempre em conta os seus interesses e perspectivas).

---

<sup>56</sup> FARIA, Eduarda Lobato de - *Imaginar o Real: O enigma da Concepção em Arquitectura*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p.200

## **CAPÍTULO II - Caso de Estudo**

### **2.1. Arquitecto Eduardo Souto de Moura**

A arquitectura evoca a sua funcionalidade icónica e representativa e translada uma mensagem de dimensão social e cultural, que se dissemina pelos meios de comunicação.

A aceleração evidente, graças à globalização, dos processos intrínsecos à sociedade - inerentes ao desenvolvimento do sistema de divulgação de informação - possibilitou, até do ponto de vista pedagógico, uma maior acessibilidade a trabalho de qualidade. Todavia, o lapso do sistema incide no facto de não haver filtragem dos conteúdos.

As imagens arquitectónicas são mais rapidamente identificadas e reconhecidas, e operam como meio de expressão de um estado de opinião inerente a uma determinada corrente ideológica. Todavia, a sede pelo consumo implica um gasto exaustivo, voraz e irreflexivo, e um uso abusivo e desnecessário de uma ideia, de um recurso ou de um objecto substancial.

A pressão submetida pelo mercado exige, num curto espaço de tempo, mais; não obstante, o factor tempo, por se encontrar no âmago da fundamentação das formas resultantes, e da validação dos seus princípios; exposto e estando em causa - compromete a qualidade do trabalho produzido: "... os tempos mudaram. Vivemos, actualmente, num mundo plural, sem estilo dominante, no qual tens que trabalhar mais rapidamente e estabelecer uma relação imediata com a realidade e com o projecto."<sup>57</sup>

Neste sentido é inconsequente e inconcebível que o arquitecto restrinja o seu trabalho a uma gramática específica e limitada: a experimentação deve ser a base do seu trabalho. Eduardo Souto de Moura sublinha a importância do carácter moldável do ser humano face ao panorama da sociedade mundial.

"Eu mesmo mudei passando mais tempo fora e contactando com mais pessoas. Eu acho que é o mais importante é efectivamente entrar em contacto com outros contextos arquitectónicos ... não sou só eu que mudou. As coisas mudam, o país, a cultura e os materiais mudam, houve uma aceleração terrível, e o tempo necessário para produzir arquitectura, é menor."<sup>58</sup>

---

<sup>57</sup> CASTRO, Luis Rojo de, 2005 - "Eduardo Souto Moura: La naturalidad de las Cosas" *El Croquis*, nº124, p.6

<sup>58</sup> GRANDE, Nuno, 2009 - "Teatros del Mundo" *El Croquis*, nº146, p.12

Neste sentido, a arquitectura não assenta num processo linear: a arbitrariedade, a afectividade, a lógica, a psicologia, a autobiografia são elementos que se integram e participam activamente no sistema que se encontra em constante mudança.

O discurso operativo de Eduardo Souto de Moura, relativo à descrição dos mecanismos e técnicas em arquitectura, não é susceptível, nem simplificado. Este procura uma síntese fenomenológica, construindo um enredo de desenhos sem fissuras, que, todavia, ocultam as dificuldades e limitações substanciais relativos aos elementos, as inequívocas tensões subjacentes à aparente simplicidade: "A realidade que nos rodeia, a realidade da arquitectura, rejeita a simplicidade: é necessário enfrentar a complexidade. Isso é um prolongamento do estado de espírito extremamente fragmentado de nossa cultura."<sup>59</sup>.

A sua linguagem arquitectónica jaz numa dimensão que envolve pressupostos miméticos e de autenticidade - consequentemente, assente numa aparente naturalidade e continuidade, restringindo os instrumentos que formalizam todo o processo, constrói um complexo sistema de ambiguidades. Cita Rafael Moneo "Os projectos começam por decisões arbitrárias. Só com um encefalograma se pode descobrir"<sup>60</sup>

Para garantir a qualidade projectual, e para eliminar o carácter arbitrário - é necessário que haja uma procura de meios e instrumentos que fundamente e valide a sua razão de ser: "É uma construção dialéctica, entre forma e informação, que se vão filtrando e corrigindo."<sup>61</sup> Souto de Moura, neste seguimento, sublinha a qualidade versátil do arquitecto: recorre e serve-se do desenho, do campo lexical da filosofia para sustentar as suas ideias, da educação visual e mental; de uma dialéctica, que o prepara para responder às situações.

"Neste momento não consigo encontrar regras que me permitam ter um método, o que não quer dizer que não acredite que possa vir a acontecer, e que não queira fazer Arquitectura com suportes necessários que me permitam chegar à obra no seu ponto de vista global, unitário. Portanto, uso a disparidade e a fragmentação unicamente como estratégia de reconhecimento do terreno onde trabalho... Para mim numa determinada fase é necessário recolher um inventário

---

<sup>59</sup> CASTRO, Luis Rojo de, 2005 - "Eduardo Souto Moura: La naturalidad de las Cosas" *El Croquis*, nº124, p.17

<sup>60</sup> FONSECA, João Carlos, 2010 - "Eduardo Souto de Moura" *Archi News*, nº16, Abril a Junho, p.41

<sup>61</sup> Ibidem

de formas, de estratégias, para permitir a sobrevivência. Porque o que se discute hoje é a própria sobrevivência da disciplina, da Arquitectura.”<sup>62</sup>

A formalização do conceito parte de um mesmo problema, que recebe um tratamento apropriado que visa a construção de um equilíbrio e naturalidade, que reflectir-se-á na obra gráfica. A arquitectura assegura o controlo através da coerência intrínseca projectada para cada ocasião, sendo este legível, que torna a obra num ente tangível, autónomo e dinâmico.

A prática da arquitectura implica pensamento e a sua representação. Este exercício alimenta a reflexão e auto-crítica como método, técnica e ferramenta do conhecimento e críticas adjacentes.

Souto de Moura compara-a a um tabuleiro de xadrez, no qual se assume posições e se efectuam movimentos que se sucedem e se enquadram numa determinada estratégia normativa adoptada, que identifica e soluciona o problema. À semelhança do jogo de xadrez, há um número infinito de soluções para cada partida ou cada problema, uma vez proposto - que variam de acordo com o método, a técnica e a ferramenta. O interesse da arquitectura por resolver problemas especificamente arquitectónicos, advém do multidisciplinaridade, do conhecimento do mundo.

Eduardo Souto Moura reflecte e acredita na simplicidade do desenho e consequentemente da obra; pressuposto que atribui complexidade à mesma. “O meu objectivo é ser simples, é a complexidade das coisas; que não posso determinar, fogem-me pelos dedos...”<sup>63</sup>

O esquisso perpetua uma visão de uma realidade mental de arquitectura - autónomo e perene em relação ao tempo. Constitui uma linguagem expressiva, que visa a comunicação de ideias de um espaço real/imaginário; integrando-as num determinado suporte material. Potenciam a livre criação, que introduz numa malha organizadora do intelecto, assente em princípios estruturais, rectificações e anotações; portanto reflectem diferentes posições conceptuais que culminam na configuração e formalização de um todo orgânico preciso, decisivo e equilibrado, e absoluto.

“Há arquitectos que são como os escritores que escrevem sem vírgulas e sem pontos. Não se consegue respirar. Gosto, já o disse cem vezes, de Thomas Bernard. É agradável sentir a cadência e o trautear de quem nos está a escrever. E as proporções têm a ver com os tempo e espaços. Hoje fala-se muito de

---

<sup>62</sup> TRIGUEIROS, Luiz - *Eduardo Souto Moura*. Lisboa: Editorial Blau Lda, 1996, p.32

<sup>63</sup> *Ibidem*

conceito. Mas só com o conceito não se chega lá. É preciso materializar. E perceber os detalhes. Não gosto do detalhe em si. Há arquitectos que são super famosos pelo detalhe. Gosto de detalhe do Mies e não gosto do detalhe do Scarpa. Gosto no Mies da maneira como ele mente para dizer a verdade... Nas obras todos nós mentimos. Se forem verdadeiras são muito feitas... As obras têm de mentir em determinados pontos.”<sup>64</sup>

As questões éticas que remetem para a autenticidade do objecto artístico não o preocupam, no entanto preocupa-se em garantir que a solução final simule a verdade intrínseca: “Passei anos refinando detalhes para camuflar as persianas e janelas, para dobrar e cruzar a profundidade de paredes e lajes de chão ...”<sup>65</sup>

A Arquitectura revela uma determinada identidade apesar das diferenças de situações e da disparidade. Deve surgir com sentido.

“a arquitectura fala por si própria, sem retórica. Não precisa de ser explicada. Os melhores ensaios literários não chegam a validar uma má escolha de materiais, um deficiente esquema funcional, um controle de luz sem impacto poético, uma proporção falhada, uma desastrada inserção urbana ou uma relação insensível com a paisagem e com os elementos naturais e uma teoria de pormenores sem relação directa com as intenções espaciais do projecto. A obra fala por si própria e, se fala bem, a linguagem do espaço humanizado e belo é sempre compreendida. Por todos.”<sup>66</sup>

A redução da obra de Eduardo Souto de Moura a uma única temática acaba por não dar resposta a um conjunto de problemáticas no campo da arquitetura, que afloram as preocupações de uma complexa realidade processual, que faz parte da sua produção arquitetónica. O contexto, tanto regional, local ou cultural, acabam por desempenhar um papel importante no processo mental que conduz às suas obras, muitas vezes num cruzamento de influências que permitem repensar, operativamente, o processo criativo ao longo da sua obra.

Os simbolismos e analogias, na obra de Eduardo Souto de Moura, são uma constante no seu percurso e que formalizam a sua composição arquitetónica; portanto constituem elementos catalisadores de desenvolvimento conceptual de procura de respostas que consolidam e contextualizam as suas intervenções.

---

<sup>64</sup> FONSECA, João Carlos, 2010 - “Eduardo Souto de Moura” *Archi News*, nº16, Abril a Junho, p.43

<sup>65</sup> GRANDE, Nuno, 2009 - “Teatros del Mundo” *El Croquis*, nº146, p.9

<sup>66</sup> RIBEIRO, Ana Isabel; CANELAS Alexandra - *José Forjaz Arquitecto Ideias e Projectos*. Lisboa: Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea, 2011, p.209

Uma arquitectura que assenta na racionalidade e na disciplina, influenciada por Aldo Rossi e pelos seus princípios que remetem para as preexistências, a história da arquitectura, a tradição e a ideia de monumento - que constituem o início do desenvolvimento conceptual, e que contrapõem com a visão de Robert Venturi, na qual a contradição e a ambiguidade quebra com as premissas de coerência defendidos pelo Movimento Moderno.

Serve-se do desenho para desenvolver conceptualmente o projecto e afirma que: "Um croqui é apenas o registo gráfico de uma imagem arbitrária que nos 'flashou', conforme a nossa intuição. O projeto é a tentativa de justificar e consolidar essas imagens arbitrárias, de modo a que deixem de ser arbitrárias, ainda com mais croquis, maquetas, cortes, alçados e plantas. A coleção de croquis que geralmente entregamos aos colaboradores em fotocópias agrafadas, servem para se passar a uma linguagem informática, geométrica e precisa, para registarmos erros e que servem como uma espécie de 'dicionário visual', que não garante a qualidade do projecto mas que nos serve de referência. ... Os croquis não têm um valor 'per si', são exercícios de aquecimento, riscos frágeis, tons desconexos, imagens inquietas, figuras desfocadas, repetidas sucessivamente, até a sensação de a 'arbitrariedade' desaparecer, e podemos dizer a nós mesmo: 'é por aqui, é isto' "<sup>67</sup>.

Como ponto de apoio para o desenvolvimento e sustentação dos próximos subcapítulos, a pesquisa incidiu na recolha de informação gráfica (sobretudo esboços dos cadernos do arquitecto); e de memórias descritivas relativas a um conjunto de projectos.

É possível identificar e sintetizar momentos distintos, relativamente à sua obra gráfica, que destacam diferentes finalidades, e que são reflectidos nas obras gráficas produzidas (sendo perceptível que estas se adequam, se moldam, e se complementam às necessidades intrínsecas de cada fase, por assumirem variações de tipos e técnicas de desenho).

Ora foi precisamente considerando as potencialidades e características dos primeiros esboços de cada projecto que se procedeu à identificação das permanências temáticas que integram o percurso criativo do arquitecto.

- linguagem contextual
- linguagem criativa
- linguagem construtiva

---

<sup>67</sup> Souto de Moura cit in SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.363

É importante lembrar que mais do que uma relação cronológica, procura-se as relações de afinidade temática, para entender o processo mental de concepção de Souto de Moura e de que forma este se reflecte nos seus desenhos.

### 2.1.1. Enquadramento Histórico

Impõe-se, antes de mais, a necessidade de esclarecer os pressupostos da atmosfera cultural, as influências ou modelos que, durante os anos de formação, acompanharam Eduardo Souto de Moura, que justificam as decisões e caminhos tomados na execução das suas obras.

A sua geração, formada durante e após o 25 de Abril de 1974, desde os finais do anos 50, focou a sua atenção e abordagem no progresso tecnológico e social (problemática das realidades locais), confrontando com os paradigmas ideológicos associados ao Movimento Moderno.

A divisão resultante da crítica aos C.I.A.M. (Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna) nos anos 60, conduziu à formação de duas vertentes: uma ligada à cultura histórica e social - marcada pelo lugar e assente nas problemáticas sociais; e outra ligada à corrente nórdica e anglo-saxónica de tradição empírica - assente na relação antropológica com o meio ambiente, valorizando aspectos topográficos e climáticos ("O inquérito "Arquitectura Popular em Portugal", publicado em 1961, permitia as duas leituras, principalmente através dos pequenos núcleos e instalações rurais portuguesas. Na Escola do Porto, a formação didáctica baseava-se na transformação empírica e concreta do sítio, utilizando a topografia e antropologia como forma de alcançar um fim."<sup>68</sup>)

A arquitectura moderna constituía uma força de resistência a centros de interesse político e estatal, uma vez que se distanciava do debate das temáticas do pós-guerra na Europa. Eduardo Souto de Moura evidencia a importância e presença do arquitecto Fernando Távora, de quem foi aluno, por encaminhar e incentivar a compreensão do contexto histórico e cultural onde actuavam.

No início da década de 70, as normas do ensino académico (em vigor, em Portugal) incidiam no empenho político e social, e menosprezavam o conceptualismo académico, que fazia alusão às disciplinas analíticas - sociologia, antropologia, estruturalismo, que poderiam dominar o cerne do projecto. "Souto de Moura apercebe-se, após participar num seminário em Santiago de Compostela, com a presença de Aldo Rossi, que já reconhecia a sua importância,

---

<sup>68</sup> SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.19

através do artigo *Architettura per i musei*, da autonomia da disciplina em relação a essas mesmas disciplinas analíticas, e que o desenho é o elemento principal da concepção da arquitetura, não como exercício linguístico, mas como meio de transformação do sítio.<sup>69</sup> Dois livros e os seus respectivos autores: *Complexidade e Contradição na Arquitectura* de Robert Venturi e *A Arquitectura da Cidade* de Aldo Rossi constituíam o paradigma das temáticas da arquitetura, nos anos 80.

A partilha e abertura do país para a Europa possibilitou a afluência de conhecimentos da cultura internacional, uma reavaliação e, respectiva divulgação das experiências ou projectos que se estavam a desenvolver em Portugal na época: nomeadamente o SAAL – Serviço Ambulatório de Apoio Local. Junta-se a presença incontornável do arquitecto Álvaro Siza, de quem, Souto Moura, foi colaborador enquanto estudante (observa aquando do desenvolvimento e participação nos projectos S.A.A.L), e com quem mantém ligação profissional, numa fase posterior. Este é o último representante do Movimento Moderno, mas que incorpora na sua própria linguagem arquitectónica que remete para a construção tradicional.

O reconhecimento internacional que em especial o projecto mencionado atingiu, enriqueceu a cultura arquitectónica do país, alusiva a problemáticas de renovação urbana. Nesta atmosfera de internacionalismo, Eduardo Souto de Moura emerge e inicia o seu percurso profissional.

## **2.2. Linguagem Contextual**

Tendo em conta o que veio a ser referido, de facto, é possível reduzir os instrumentos de produção de arquitectura a uma caneta e a um papel. O processo, nesta fase, implica um especial cuidado no tratamento dos espaços mentais, para que estes transcendam a dimensão bidimensional para a tridimensional.

O arquitecto, neste sentido, considera as forças transformadoras da realidade material imaginada, e prevê, desenhando, as potencialidades físicas do elemento criado. Serve-se do desenho para comprometer decisões relativas ao projecto antes da sua formalização ou concretização.

---

<sup>69</sup> SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p. 21

O esquisso antecipa, assim, a fase de construção, e pode apresentar-se como uma entidade autónoma, que ultrapassa o seu papel de intermediário no processo de edificação.

Todavia, importa sublinhar que este integrado no processo arquitectónico não pode constituir, por si só, um trabalho de arquitectura finalizado. A fase de conceitualização, que antecede a construção, exige análise e interpretação e tempo para amadurecer o pensamento arquitectónico, mas sem a última fase mencionada - a da construção do objecto propriamente dito - o processo não é completado.

Ora, é nesta linha de pensamento que Eduardo Souto de Moura desenvolve o seu trabalho. Este é consciente e formaliza os seus desenhos com o intuito de estes representarem e induzirem propostas tangíveis. Concentra-se em atribuir um carácter bidimensional a uma imagem mental tridimensional, conciliando uma realidade imaginada e a realidade física.

É importante lembrar que há um envolvimento de pressupostos de continuidade de um passado para um presente/futuro, que influenciam escolhas e o próprio desenvolvimento das obras; por outras palavras, a imagem mental do objecto artístico emerge num contexto espaço/temporal específico.

Com efeito, quando este contexto possui um valor simbólico intrínseco ou pela pré-existência ou pelo espaço em si, a abordagem processual e as referências que a fundamentam, adoptadas pelo arquitecto Eduardo Souto de Moura destacam-se em relação às restantes intervenções.

Em consonância com o referido, procede-se com a apresentação e respectivo estudo de esboços referentes às obras do Mercado e ao Café de Braga e da Reconversão da Faixa Marginal de Matosinhos Sul, com o objectivo de entender o método escolhido.

### **2.2.1. Mercado de Braga e o Café**

O primeiro ponto de partida inicia com o projecto do Mercado de Braga, sobre o qual este arquitecto se debruçou em 1980, data da sua graduação no curso de arquitectura.

A distância induz o observador a pensar que o espaço é composto por um muro branco que integra um percurso horizontal que unifica dois bairros, contudo um mercado, cujo alpendre é suspenso por uma malha regular de pilares de secção

circular, completa o espaço<sup>70</sup>. A aparente simplicidade opõe-se à primeira abordagem, que é representada pelos primeiros esboços que mostram uma resposta complexa do ponto de vista estrutural - fruto da influência de uma vertente da arquitectura (que adquiria expressão nos anos 80), na qual o construtivismo se destacava nas obras. A cobertura, nos primeiros esboços, era suportada por um único elemento vertical que projectava pequenos elementos estruturais que auxiliavam e sustentavam todo o volume.

Em simultâneo, foi-lhe encomendada a reconversão de uma ruína anexa - o Café do Mercado Municipal de Braga, em 1982.

"Uma casa abandonada foi aquilo que encontrei: Por trás era o muro do Mercado. A frente era aberta para a eira. Por cima um telhado que caiu. Ficou assim: Atrás, tudo igual com massas novas. A frente, tudo em vidro para a eira. Por cima uma laje para a chuva. Por dentro foi o que a planta deu. Por fora, foi ler H. Hélder: 'Trabalhar na transmutação, na transformação, na metamorfose; é obra própria nossa' ".<sup>71</sup>

As referências externas ao campo da arquitectura direccionam toda a mecânica operativa e criativa inerente ao projecto (pelo cruzamento de percursos conceptuais), que consolidam as soluções projectuais. O projecto para o Banco Pinto e Sotto Mayor (1974), em Oliveira de Azeméis do arquitecto Siza Vieira, motoriza o compreender e a reestruturação ou reinterpretção de uma cultura de valores que é aplicada no contexto do mercado.

O projecto do Mercado de Braga progride e desenvolve-se, e, efectivamente a obra gráfica do mesmo reflecte a pesquisa e abordagem efectuadas, e a consolidação e formalização de conceitos. Verifica-se que o arquitecto se aproxima e adopta uma linguagem contemporânea, contudo, mantém-se fiel aos paradigmas próprios do panorama nacional (linha presente no café do mercado); e debruça-se, ainda, sobre o estudo e o olhar consciente de formas clássicas, com o intuito de encontrar respostas válidas e fundamentadas de pilares/columnas.

Através da análise de um conjunto de esboços do arquitecto relativos ao projecto mencionado, verificou-se que estes integram uma ironia própria, e que representam conhecimento e segurança histórica, o que por sua vez se reflecte na sua capacidade de interpretação e de criação. Estudou pórticos e pilares clássicos, com o intuito de os compreender, para, posteriormente,

---

<sup>70</sup> ANEXO II: Figura 28-39

<sup>71</sup> Memória descritiva do projecto cit in SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.43

reinterpretá-los e integrá-los no projecto, consolidando e fundamentando devidamente a ideia. Os registos incluem pilares de betão inacabados, que revelam as suas fundações, os ferros que os integram, e são acompanhados, com frases que diferem e alternam entre as palavras fim e início, um pórtico com dois pilares que o apoiam, sendo um o mesmo pilar em betão inacabado, soluções racionalistas de capitéis de base circular ou quadrangular (próximas das utilizadas por Peter Behrens, que assentavam no classicismo que vinculava a racionalidade do conceito com a naturalidade do contexto).

Na procura pelo suporte para uma cobertura, opta por uma solução de pilares circulares, desprovidos de base e capitel, uma vez que o betão não requer estes dois elementos incorporados na sua estrutura. O mercado de Souto de Moura assemelha-se a uma Stoa grega em betão, e os muros que o completam surgem enquanto elemento organizador do espaço e da forma. O processo conduz à um jardim que resulta da mistura de pilares de betão com estrutura visível e de árvores, que anuncia a transformação imperceptível para quem cruza o espaço da intervenção.

“Quando há vinte anos projectei o mercado, a ideia era fazer uma rua coberta, um fragmento de cidade capaz de propor uma malha urbana. Essa malha aconteceu, aconteceu demais, e o mercado abafou entre escolas, discotecas e uma desenfreada especulação imobiliária. Ao longo deste tempo, nas várias visitas que fiz à ruína, constatei que o mercado era usado como ponte, como rua, atravessamento necessário entre dois eixos da cidade. Neste projeto proponho retirar a cobertura, desenhar um jardim, uma rua e construir o programa ‘cultural’ no pouco que ainda sobra.”<sup>72</sup>

Eduardo Souto Moura encara a coluna como elemento iconográfico, e recorre à história da arquitectura, para a entender e, depois, aplicar; e os desenhos que realiza nos seus cadernos comprovam o método e abordagem.

Há ainda que atentar que este seu interesse é desenvolvido novamente, no projecto de 1986 para o C.I.A.C. - Centro de Informação e Apoio ao Consumidor - de carácter temporário, portanto não é estabelecido um compromisso formal, e a construção adapta-se à envolvente (contrapondo a tendência global de universalização do panorama arquitectónico). Esta é reduzida oito colunas, de estrutura leve de madeira e revestida com contraplacado marítimo, ligadas por oito estruturas de ferro que integram portas e janelas; no interior das colunas

---

<sup>72</sup> Memória descritiva do projecto cit. in SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.51

estantes são colocadas para arquivar documentação; e os acabamentos alteram-se de acordo com o lugar<sup>73</sup>.

No ano 2000, a coluna surge na concepção dos Mastros de bandeira para a Câmara Municipal da Maia, para os quais Souto de Moura projecta uma solução estilizada que integra: uma base tradicional em granito, que absorve a inclinação do pavimento garantindo a perpendicularidade com o chão; uma estrutura em aço revestida a madeira; e no capitel, uma estrutura interior em aço onde se encontra a bandeira<sup>74</sup>

A dimensão analítica da sua arquitectura apoia-se nas noções de história e da essência dos materiais que vai absorvendo - e que lhe permite atribuir, com segurança, uma função a cada elemento, que devidamente enquadrada e fundamentado, se apresentam eloquentemente e elegantemente sem equívocos.

### **2.2.2. Reconversão da Faixa Marginal de Matosinhos Sul**

No projecto da Reconversão da Faixa Marginal de Matosinhos Sul<sup>75</sup> esta atitude é evidente e até esclarecida pelo próprio. O arquitecto Eduardo Souto de Moura, numa frente urbana marítima, propõe a definição de um percurso contínuo público e, para referenciar, pontualmente, este percurso da marginal, novas estruturas de equipamentos. É um projecto que visa a resolução de um problema urbanístico, rematando, com as construções dos diversos equipamentos, numa posição estratégica, e com o passeio marítimo, como suporte, a malha ortogonal existente.

Confrontante com a praia, com 19 metros de largura e uma extensão de 740 metros, uma plataforma de granito; que integra um percurso pedonal e uma pista autónoma para bicicletas. Os equipamentos previstos assumem um carácter autónomo, que, pontualmente, ao longo da plataforma, emergem, constituindo marcos ou referências espaciais, cujo acesso é garantido por pontões: do extremo norte ao sul um bar/restaurante, uma escola de desportos náuticos, uma discoteca, uma piscina e um restaurante elevado.

Os materiais, ferro, madeira e vidro, compõem uma linguagem aproximada do léxico da arquitectura industrial: "A imagem global resulta como se de uma continuação do Porto de Leixões se tratasse. No caso do Restaurante Norte, a imagem de referência será a de uma jangada em ferro. Na Escola de Desportos

---

<sup>73</sup> ANEXO II: Figura 40

<sup>74</sup> ANEXO II: Figura 41-44

<sup>75</sup> ANEXO II: Figura 45-46

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

A imagem de referência para a Piscina é a das embarcações fluviais, implantada na direção da Rua de Sousa Aroso, junto a um dos acessos à praia. A implantação do Restaurante elevado no topo Sul, junto ao cruzamento com a Rua Roberto Ivens, justifica-se dado ser a zona da praia mais sujeita às marés, mantendo-se assim o corpo do Restaurante alguns metros acima da linha do mar, à imagem dum contentor portuário suspenso numa estrutura metálica.”<sup>76</sup>.

Os elementos integrantes, relacionados com actividades marítimas, contextualizam a intervenção, e garantem uma proporção estrutural, com uma linguagem formal depurada (os equipamentos da marginal ancoram no canal, nos arruamentos da malha urbana).

Tendo em conta o que tem vindo a referir-se o arquitecto Eduardo Souto de Moura não encara o esquisso, por si só, como um trabalho de arquitectura finalizado. Serve-se do mesmo para promover potencialidades físicas do elemento criado e para comprometer decisões relativas ao projecto, que antecedem a sua formalização ou concretização.

Considera as forças transformadoras inerentes a uma realidade material imaginada. Analisa-as e interpreta-as, dedicando-lhes o tempo necessário para que estas amadureçam e evoluam para uma realidade física bidimensional - esquisso.

Este é consciente que concretiza os seus desenhos com o intuito de representarem e induzirem objectos tridimensionais tangíveis, resultado da interacção num contexto espaço/temporal específico.

Neste sentido, o projecto do Mercado de Braga progride e desenvolve-se, sob o olhar consolidado dos conceitos, apresentando uma ironia própria e um conhecimento e segurança histórica. O programa estimulou a sua capacidade interpretativa e criativa, enfatizando o valor intrínseco dos elementos pré-existentes, integrantes de um espaço.

Na reconversão da Faixa Marginal de Matosinhos Sul, o arquitecto Eduardo Souto de Moura, adopta a mesma terminologia na medida em que propõe uma solução

---

<sup>76</sup> Nota do arquitecto Souto de Moura cit in SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p. 123

de um problema urbanístico, integrando diversos equipamentos, numa posição estratégica, que, relacionados com actividades marítimas, contextualizam a intervenção.

É importante lembrar que há um envolvimento de pressupostos de continuidade de um passado para um presente/futuro, que se encontram assentes num contexto. Possuem pelo valor simbólico intrínseco pré-existente ou pelo espaço em si.

A abordagem processual e as referências que a fundamentam, adoptadas pelo arquitecto Eduardo Souto de Moura, destacam-se em relação às restantes intervenções.

Deste modo verifica-se que a sua abordagem é fruto de uma linguagem contextual que evoca simbologia do lugar na conceitualização da obra, garantindo uma proporção estrutural adequada, expressando uma linguagem formal depurada.

### **2.3. Linguagem Criativa**

Não perdendo de vista e antes considerando o exposto, no primeiro capítulo, a pertinência do desenho livre na concretização de ideias é reflectida nas primeiras reflexões e percepções, que se inserem num determinado contexto.

Assim, o esquisso integra uma componente abstracta, que vincula uma intenção pragmática e poética do próprio do desenho com o próprio conceito. Este é um espelho das passagens do pensamento inserido num contexto conceptual, que muitas vezes não é explícito.

A linguagem gráfica tem um propósito subentendido de transmitir uma mensagem que remete para uma outra realidade que não a desenhada, por outras palavras:

- assenta numa estrutura que lhes é intrínseca e que viabiliza a inclusão de um espectro variado de possibilidades, conteúdos e atmosferas (o que frisa o carácter autónomo do mesmo). As projecções da realidade interior comporta um potencial filosófico, comunicativo e acima de tudo metodológico, que introduzem amostras de variadas concepções arquitectónicas maiores.

Eduardo Souto de Moura conjuga fórmulas e arquétipos inerentes à apresentação do conceito do projecto. Desprovido de quaisquer pragmatismos funcionais e

estéticos da arquitetura implementados; debruça-se e concentra-se na procura pelos significados sensíveis (numa vertente metafórica) dos elementos que incorporam a obra, isoladamente. Por outras palavras, procura uma compreensão, onde o esboço assume um papel de destaque enquanto expoente máximo da representação (precisamente por incorporar uma componente dinâmica).

Estes esboços/desenhos visualmente apelativos, pela composição, pela técnica utilizada e pelas formas representadas, apresentam reflexão e cuidado com a transparência da comunicação da conceptualização projectual. O carácter filosófico intrínsecos à obra gráfica, advém da introdução de conceitos paradoxais e evocativos da experiência, vivência e espírito intrínsecos ao indivíduo, transformando-os e configurando-os em argumentos desenhados.

As estruturas teóricas de Eduardo Souto de Moura fundamentam-se em princípios sólidos - premissas que retomam o universo da arquitectura e do sujeito - impulsionadores das propostas e argumentos arquitectónicos.

A antecipação, como já foi mencionado anteriormente, é a característica que acompanha, que completa e que se destaca no processo; e emerge no momento de tensão e de repouso que se verifica no contacto de elementos conceptuais comuns entre a realidade mental e a realidade material/real - que constitui, portanto, um potencial expressivo, criador e transformador.

Também não se ignora que a imagem mental, que induz o objecto artístico, nesta temática em específico, emerge de um contexto espaço/temporal, assinalando-se com particular destaque as seguintes obras, que serão analisadas nos próximos três subcapítulos:

- Pavilhão Multiusos
- Palácio de Congressos de Palma de Mallorca
- Edifício de Laboratórios da Novartis e o Banco Ideal da Olivetti

### **2.3.1. Pavilhão Multiusos de Viana**

O arquitecto Eduardo Souto de Moura utiliza os elementos externos ao que se enquadra no panorama convencional do léxico de arquitectura, com o intuito de fundamentar e complementar e contextualizar as suas soluções, introduzindo e evidenciando o carácter ou essência dos projectos.

Nos seus cadernos, inúmeros desenhos decifram elementos reais, que se revelam aparentemente inconsequentes, porém exibem um propósito conceptual. No processo da Casa da Arrábida, desenhos abstractos de animais completam-no,

induzindo, num registo sintetizado com pequenos orifícios que servem de suporte das flores, uma jarra<sup>77</sup>.

"O conceito do Pavilhão é uma mesa em betão assente em quatro pilares. Esta serve para cobrir todo o recinto de jogo e bancadas, desnivelados em cerca de 3m relativamente à cota de entrada e às zonas de circulação que antecedem as bancadas. A constituir o tampo, temos a estrutura espacial de suporte à cobertura, e uma galeria exterior para todas as infra-estruturas necessárias. Deste modo foi possível criar uma relação de transparência entre todos os lados do pavilhão interior/exterior e vice-versa ...."<sup>78</sup>

O presente excerto da memória descritiva do projecto do Pavilhão Multiusos de Viana (2004) reflecte uma simplicidade processual - todavia o mesmo não se verifica a nível conceptual. Os esquissos, numa primeira fase, representam animais, que, associados a um mesmo contexto - a margem do rio, contrastam com a realidade urbana: um sapo que, num compasso de espera, se prepara para saltar, uma girafa a beber, um caranguejo a exhibir as sua pinças, um cão deitado, a aproveitar a frescura do rio. As temáticas dos esquissos, aparentemente descontextualizadas evocam a intenção e a preocupação do arquitecto aquando da formalização arquitectónica<sup>79</sup>.

A abordagem da representação de animais e próprios exemplos seleccionados, aproximam-se dos desenhos que Aldo Rossi, no início do anos 80, concretizou, na sua natureza morta, onde o caranguejo é repetido, insistentemente, ou o desenho do cão; e, claramente, da escultura que Mathias Goeritz, que, para o projecto de Pedregal do arquitecto Luís Barragán: "Portanto os esquemas zoomórficos podem ser pontos de partida, mas é obrigatório abandoná-los de imediato..."<sup>80</sup>

Numa segunda fase do processo, Eduardo Souto de Moura serve-se do cortes sistemáticos do edifício, que, por serem uma ferramenta importante de estudo, providenciam controlo nos seus projectos e garantem uma relação com a envolvente. No pavilhão, os primeiros desenhos dos cortes indiciam estudos de bancadas destinadas aos espectadores e da cobertura - elemento determinante para o desenrolar da proposta - que envolve o recinto de espetáculos polivalente.

---

<sup>77</sup> ANEXO II: Figura 47-49

<sup>78</sup> Nota do arquitecto Souto de Moura cit in SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p. 131

<sup>79</sup> ANEXO II: Figura 50-53

<sup>80</sup> Souto de Moura cit in Idem, p.135

Com a necessidade de anexar os elementos que proporcionam o funcionamento do equipamento, a espessura da cobertura adquire expressão, incorporando os elementos que integram a infraestruturas técnica e a estrutura que vence o vão. Esta fica suspensa sobre uma estrutura de vidro que marca o piso de entrada no complexo. E as bancadas e o campo de jogos, por ficarem enterrados em relação ao nível do solo, possibilitam diminuir a aparente altura da obra e, assim, diminuir o impacto da estrutura na paisagem.

A procura formal e conceptual com a qual se compromete, assentam na projecção adequada que visam a resolução de questões urbanísticas: por um lado diluir o impacto da escala do Pavilhão Multiusos, e dissimular a sua presença no contexto urbano. Explora temas antagónicos, identificados nos esquisos; com o intuito de descomplexificar o projecto, encontrando uma solução que se adegue e valide a sua proposta de projecto:

- as cúpulas de Pier Luigi Nervi, destacando o Palacete dos Desportos de Roma, remete para uma cobertura de calote esférica que descansa sobre uma coroa perimetral de pilares que o desprendem do solo;
- o esquema da cobertura plana, reduzida ao expoente máximo da sua expressão, apoiada sobre quatro pilares, integram os seus estudos - referência de uma National Gallery de Mies;
- os sistemas próximos das pontes incas, que o arquitecto assistiu na sua viagem a Machu Pichu que induzem soluções que vence o vão, que resulta de enterrar parcialmente o campo de jogos
- uma solução referente ao léxico zoomórfico - desenho da cobra, que testa a cobertura para o recinto garantindo a ligação conceptual ao elemento água.

A fachada resulta, então, de uma composição sintetizada dos diversos elementos que compõem o funcionamento técnico da construção, suportados pelo piso de entrada, que, por adquirir uma transparência, garante o contacto visual para o interior.

O exterior do edifício assume uma complexidade formal, pela liberdade conceptual intrínseca, enquanto que o interior corresponde a um programa rígido de funcionamento, que não permite variações formais abruptas. Não obstante, Souto de Moura analisa possíveis configurações para a sala de controlo do pavilhão, introduzindo uma vez mais, a ideia do esquiso inicial do sapo, que

anseia saltar para dentro do campo de jogos. A versão final, no entanto, resulta numa simples estrutura de vidro, que admite um o domínio do espaço recíproco.

O projecto do Pavilhão de Viana ideologicamente aproxima-se do projecto para um Amplificador de Válvulas: no qual, sobre uma pedra de mármore rectangular, elevada por quatro elementos nos seus extremos, o funcionamento das válvulas é garantido, e mecanismos de suporte, na sua parte superior, escondem as ligações estabelecidas e os componentes electrónicos na espessura da pedra.

O projecto que talvez interprete e evidencie a simbologia antropomórfica mais fielmente, é a proposta do Concurso para o Palácio de Congressos de Palma de Mallorca<sup>81</sup>.

As temáticas do concursos de arquitectura são apresentadas e sujeitas a uma especificidade ao nível do programa, que têm que ser escrupulosamente cumpridas, num curto limite temporal. O objectivo é reunir e concentrar o maior número de soluções testadas possíveis, em ordem a encontrar o projecto que se adequa ao programa encomendado e o resolve de forma inovadora. Portanto implica uma concentração total e uma predisposição para assumir um impulso criativo, procurando evidenciar a identidade do produto autoral.

### **2.3.2. Concurso para o Palácio de Congressos de Palma de Mallorca**

Neste contexto, o projecto do Concurso para o Palácio de Congressos de Palma de Mallorca (2005), reflecte uma continuidade da linguagem própria de Souto de Moura: "O Palácio de Congressos é um objeto compacto em betão armado revestido no envasamento e nos pavimentos com uma pedra cinza, e nas restantes paredes com uma pedra clara da região. A solução toma como referência um fragmento da cidade de Palma, onde está instalado o Museu de Arte Contemporânea; um grande muro em pedra paralelo à estrada, uma praça numa plataforma superior e cujo acesso é feito por uma rampa que liga as duas cotas. O facto do edifício não ser constantemente aberto em todos os pisos para o mar, deve-se a querermos criar um interesse diferente, um oceano limitado, enquadrado, para que a geografia exterior fique registada como um ato

---

<sup>81</sup> ANEXO II: Figura 54-56

voluntário de querer ver e não uma imagem sempre disponível, banal por ser demasiado acessível.”<sup>82</sup>

O excerto da memória descritiva do projecto faz referência a um léxico identificativo do arquitecto. A proposta final adoça-se à envolvente, e eleva-se, quase como se de um organismo vivo se tratasse. Os primeiros desenhos, em resposta aos pressupostos do programa descritos na memória descritiva do projecto, revelam uma rigidez volumétrica.

Todavia, a libertação conceptual e a, conseqüente, desprendimento do rigor geométrico estabelecido, constata-se quando Souto de Moura reintroduz, nos seus esboços, estudos antropomórficos, inerentes ao Pavilhão de Viana.

“Interessa-me sim, e isso faço com gosto, escrever sobre outros. Os meus preferidos, porque me servem e me ajudam, são o Távora, o Siza e o Herzog. Mais importante do que serem bons arquitectos é serem meus amigos. Sobre o Barragán deve estar a chegar o ‘tempo’.”<sup>83</sup>

É importante salientar que, a partir dos anos 50, um novo panorama no ramo da arquitectura fora instalado. Aspectos ligados à natureza vernacular e as formas orgânicas e escultóricas, enfatizadas pelas texturas dos materiais, eram tidos em conta, numa recuperação e reconexão do ser humano e das suas obras arquitectónicas, com a natureza. José António Coderch e Luís Barragán são reconhecidos como os expoentes máximos desta linha específica da arquitectura.

O distanciamento temporal possibilitou que esta vertente da arquitectura se destacasse face às restantes, pela qualidade da sua linguagem moderna, inserida num contexto local e com características específicas.

“Ou então, numa leitura mais simplista, Barragán fazia tudo com a liberdade proveniente da sabedoria. Rejeita completamente os mecanismos clássicos da composição, e faz com conhecimento e consciência o que lhe apetece, com ótimos resultados. Pois por detrás do aparente desalinho das sua plantas, com a terceira dimensão, a vertical, Barragán constrói espaços cheios de beleza, daquela natureza repleta de naturalidade que sempre caracterizou as obras do Mestre”<sup>84</sup>

Eduardo Souto de Moura toma contacto com a obra de Barragán numa viagem que realizou ao México, em 1982, juntamente com os arquitectos Fernando

---

<sup>82</sup> Memória descritiva cit in SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p. 141

<sup>83</sup> Souto de Moura cit in Idem, p. 143

<sup>84</sup> Campos Baeza cit in Idem, p. 147

Távora e Álvaro Siza Vieira, também estes apologistas de um vocabulário arquitectónico que vincula as condutas da arquitetura popular com a natureza envolvente.

Deste modo, Souto de Moura aproxima-se de uma realidade arquitectónica que privilegia a qualidade espacial, enriquecida por uma pormenorização que, devido à sua sofisticação e simplificação, quase que passa despercebida. A incidência no rigor e simplicidade do pormenor desenhado, e a preocupação em expressar tais qualidades são uma constante na obra do arquitecto.

Possivelmente a influência da sua formação académica e das referências teóricas que serviam de base ao discurso e linguagem da arquitetura, nos finais dos anos 70 (Aldo Rossi e Robert Venturi), suprimissem qualquer discussão hipotética fora das esferas mencionadas. Todavia, é importante sublinhar os pequenos apontamentos concretizados, no decorrer do seu percurso profissional, permitem estabelecer intimidade conceptual, e reconhecer a existência de uma memória residual de Barragán que exerce, esporadicamente, domínio projectual na obra de Eduardo Souto de Moura.

O projecto do Palácio de Congressos de Palma de Mallorca é, assim, de cariz expressionista, fruto da influencia da arquitetura local e vernacular; validada pelas suas, referências culturais da europa central, nomeadamente Herzog & de Meuron.

Os concursos de arquitetura proporcionam condições para que os arquitectos se libertem e arrisquem, procurando novos conceitos, novas orientações ou testando a validade de propostas. E Eduardo Souto de Moura tirou partido e explora até ao limite exequível.

### **2.3.3. Banco Ideal da Olivetti e Edifício de Laboratórios Novartis**

“Não se trata propriamente nem de um concurso, nem de um projeto, mas da construção de um objeto, um modelo, sobre um possível edifício sem lugar. O projeto entendido como um registo para materialização de uma ideia, apenas existe nos desenhos de construção da maquete e da caixa que a transporta. O que sobrou, é uma espécie de arquivo, material que se foi tornando disponível, até se conseguir fixar o programa inicial.”<sup>85</sup>

---

<sup>85</sup> Memória Descritiva do projecto cit in SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.325

Ora, a adopção de soluções, ou temáticas, que constituem um todo conceptualmente unitário é possível pela inexistência formal de um programa ou de um local específico para a concretização da proposta para Banco Ideal da Olivetti (1993)<sup>86</sup>. A planta encontra-se organizada seguindo um princípio de libertação do máximo espaço possível para o funcionamento do programa, concentrando os acessos verticais e áreas de serviço em quatro núcleos periféricos.

Importa salientar, e tal como utilizado mais tarde na proposta para a Novartis, que são os elementos externos ao campo lexical da arquitectura que confirmam e sustentam a versão final da proposta.

No caso do Banco Olivetti um recorte de jornal com as cotações bolsistas, no caso Novartis, é um recorte de jornal com uma pauta de música. O arquitecto Eduardo Souto de Moura recorre a esta colagem para realizar uma apresentação da proposta, que contextualiza a solução final.

A proposta de Banco Ideal da Olivetti, é um arquivo material de soluções utilizadas e um reservatório mental de soluções a utilizar, tecnicamente possíveis ou simbolicamente identificáveis.

(Faça-se agora aqui um parênteses, para considerar, no campo alusivo às referências simbólicas, a presença imprescindível de Jacques Herzog, de quem Souto de Moura foi colega próximo, durante os anos 80, quando leccionaram em Harvard, e por quem nutre, claramente, uma admiração e amizade. Herzog & de Meuron concretizaram dois projectos que se enquadram neste âmbito:

- para o Centro Cultural de Blois (1991), em França, a fachada do edifício, constitui um corpo de identitário do objecto construído. Esta integra elementos horizontais que enfatizam o carácter de cheio/vazio, criando um edifício anónimo, de escala indefinida inserida numa paisagem, à semelhança das estruturas primárias de Judd nas salas onde se encontravam expostas. Estes elementos estruturais na fachada acolhem painéis electrónicos, que reproduzem fragmentos de textos das peças que estão em cena no interior do complexo. Rodam sobre o mesmo, intensificando a horizontalidade do volume, ao mesmo tempo que identificando o seu propósito.
- para as Duas Bibliotecas do Campus de Jussieu (1993), também em França, e idêntico ao caso anterior, a fachada representa um elemento

---

<sup>86</sup> ANEXO II: Figura 57-59

identitário. O princípio da horizontalidade da fachada mantém-se, todavia, na transparência do vazio do vidro, são introduzidas serigrafias de rostos de escritores e/ou investigadores de referência para o Campus. Deste modo, a relação entre o homem e o texto é garantida e constitui a essência da edificação, determinando a relevância deste no conjunto do Complexo Universitário.

“Penso que o que é necessário fazer é estudar as obras de Jacques & Pierre, obra a obra, planta a planta, corte a corte, material a material, e entender a sua especificidade. Só assim poderemos captar as regras de um Corpus teórico e prático que preconiza a divulgação e o uso de uma determinada maneira de entender e praticar uma certa disciplina, neste caso a arquitetura.”<sup>87</sup>

O léxico, referente ao campo arquitectónico, que Herzog & de Meuron assume culturalmente, incide, como meio de estudo preparatório para as suas intervenções, na modernidade.

Neste sentido, e recorrendo aos paradigmas da modernidade como campo de estudo, Mies van der Rohe e a sua proposta para um Edifício de Escritórios em betão armado (1922), constitui um ponto de partida para as propostas de Blois e Jussieu de Herzog & de Meuron ou mesmo para o Banco Ideal da Olivetti de Eduardo Souto de Moura.

- o edifício de Mies van der Rohe potencializa a capacidade material do betão. Assenta num sistema estrutural dominante, que por si só formaliza a obra de arquitectura. Assim, com o intuito de contornar e não comprometer a sua importância, Mies recua o plano de vidro, acentuando o carácter cheio/vazio, e enfatiza a horizontalidade da construção tirando partido da sua materialidade e da sua estrutura).

Deste modo e contextualizando:

- o edifício de Mies remetia para a afirmação das potencialidades dos materiais da época;
- as propostas de Herzog & de Meuron representam, por sua vez, uma afirmação das possibilidades técnicas existentes.
- para Eduardo Souto de Moura, o Banco Ideal da Olivetti, mas também o edifício para a Novartis, constituem uma afirmação de uma possível linha metodológica de concretização arquitectura, assente na

---

<sup>87</sup> Souto de Moura cit in SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.329

interdisciplinaridade das diversas formas de representação artística formalizando um qualquer objecto.

Alguns dos princípios mencionados encontram-se representados no projecto para o projecto do Edifício de Laboratórios Novartis, em 2006<sup>88</sup>.

A Novartis encomenda um projecto a Eduardo Souto de Moura, e este serve-se de um dos temas que utiliza frequentemente, para a definição final da volumetria: a métrica, o ritmo e a repetição.

O edifício da Novartis assenta numa métrica clara - num módulo rectangular de 53.10m x 31.20 definido para integrar, no seu interior, laboratórios.

Numa primeira abordagem, Souto de Moura procura uma imagem simbólica que se associe ao poder institucional da Novartis, e que que represente um fio condutor do desenvolvimento do projecto. Nos seus esboços elementos são introduzidos, que remetem para a sua procura representativos:

- *I'M A MONUMENT* sobre um desenho de um conjunto de edifícios anónimos
- uma águia no topo de um edifício com uma regra já definida pela métrica.

Os apontamentos da fachada do edifício foram realizados, como já foi referido anteriormente, sobre jornal com pautas de música, que confirmam a composição métrica como solução válida. Além disso, a palavra institucional - Novartis - é representada nestes desenhos e nas maquetes subsequentes, identificando o proprietário daquele espaço arquitetonicamente.

A fachada resulta de uma composição regular de painéis, que impõem um controlo de luminosidade (necessário para o funcionamento dos laboratórios). Cromaticamente são diferentes do resto da volumetria, e introduzem, por isso, uma qualidade arbitrária ao projecto. No que tange à organização do interior da construção, os esboços revelam estudos que:

- por um lado concentram os equipamentos junto à fachada, libertando, assim, o espaço do interior para o funcionamento do mesmo,
- por outro lado, concentrar os equipamentos no centro da planta, libertando a periferia junto à fachada.

A solução adoptada de libertar a periferia da planta, permite criar dois núcleos centrais que juntam os equipamentos e serviços necessários ao funcionamento do edifício, servindo ao mesmo tempo como elementos estruturais.

---

<sup>88</sup> ANEXO II: Figura 60-64

Os trabalhos experimentais do arquitecto requerem a libertação de interpretações concebidas, de contextos (que servem de guarnição à arquitectura); o que confere distância para a abstracção para encontrar novos sentidos e interpretações para os conceitos - portanto exigem um entendimento prévio de arquitectura, por parte do observador, para que sejam apreendidos.

Apresentam linhas de construção registadas em aberto, transmitindo a sensação de se integrarem no processo de configuração dos conteúdos, numa fase experimental.

De acordo com as considerações expendidas, não se pode deixar de considerar a pertinência do esquisso na concretização de ideias, que é reflectida nas primeiras reflexões e percepções. Este espelha, incorporando uma componente abstracta, que, muitas vezes, não é explícito, a vinculação de uma intenção pragmática e poética com o próprio contexto.

Eduardo Souto de Moura debruça-se e concentra-se na procura pelos significados sensíveis, assentes numa vertente metafórica, assumindo, no processo criativo, as qualidades dinâmicas do esquisso. Ora, estes esquissos/desenhos visualmente apelativos, apresentam um reflexão cuidadosa e deixam transparecer o seu carácter filosófico, introduzindo o carácter ou essência dos projectos:

- desenhos abstractos de animais, no processo da Casa da Arrábida
- ou recorte de jornal com as cotações bolsistas ou jornal com pautas de música, no Banco Ideal da Olivetti e no Edifício de Laboratórios Novartis, respectivamente

Assim, estes conceitos paradoxais e evocativos da experiência, vivência e espírito do indivíduo, são introduzidos e transformados em argumentos desenhados, que sustentam toda a base projectual.

A libertação conceptual é indicativo de uma linha metodológica de concretização arquitectura, assente na interdisciplinaridade das diversas formas de representação artística formalizando um qualquer objecto. Deste modo, esta linguagem criativa não se cinge à discriminação, mas sim à articulação de diferentes saberes.

## **2.4. Linguagem Construtiva**

É importante lembrar, a este ponto, no que concerne ao acto de desenhar, que este pode derivar de três motivos: expressão, representação e crítica.

O desenho é o resultado de um diálogo construtivo e oscilante estabelecido, que envolve um processo de transformação de uma realidade imaginada numa realidade física, e que pode conduzir à execução de uma obra a arquitectura (a colisão entre pensamentos, objetos ou realidades era fundamental no processo de arquitectura, porque permitem a criação de formas físicas e sintáticas).

O arquitecto Souto de Moura rejeita as práticas da arquitectura que assentam em métodos passados; porque são alheias a questões essenciais das circunstâncias e do tempo em vigor. Portanto, as questões universalmente impostas numa determinada dimensão espaço-temporal, requerem respostas que induzam um estado harmonioso entre o corpo, espírito e cosmos - problemática à qual a arquitectura do sujeito procura dar respostas válidas.

Para dar resposta à problemática mencionada recorre a um espectro de métodos (que incluem desde o esquisso representativo da conceitualidade do projecto ou dos detalhes construtivos) - a sua atitude perante esta temática não se reduz à discriminação mas sim à articulação de diferentes saberes.

O arquitecto oferece espaços silenciosos que acolham o espírito, as sombras e os sons do intrínsecos ao indivíduo; procurando pelo pensamento e pela essência - como forma de celebrar a vida, através da concepção das formas e da organização do espaço.

Resumidamente, a obra autêntica e universal desenhada de Eduardo Souto de Moura integra um carácter autónomo, poético e arquitectónico, informativo e didático, e concretizável - sugestivo da introspecção fundamentalista da condição humana.

Tendo presente o supra exposto analisemos então o material disponível relativamente à presente temática, referindo as obras do:

- Departamento Geociências
- Burgo Empreendimento
- Edifício de Habitação Colectiva na Maia

cuja complexidade técnica e estrutural e o tipo de programa, evidenciaram o esquisso relativo ao detalhe como sendo o mais importante no processo criativo destas.

### 2.4.1. Departamento Geociências

"... un libro fundamental, El naufrago, donde narra la experiencia de un pianista, y en el que aparece la manera como Bernhard entiende la música, así como la fusión de la genialidad, que se explica muy bien como fusión entre el personaje y el instrumento. La persona, el músico en este caso se transforma en piano y la mano deja de ser mano y se transforma en diseño." <sup>89</sup>

O projecto do Departamento de Geociências (1991)<sup>90</sup> que se encontra inserido no Campus Universitário, num enorme espaço público central, elemento unitário; num ambiente e malha urbana organizados e definidos - com regras urbanísticas claramente definidas que interligam os diferentes edifícios da envolvente (meros instrumentos necessários ao funcionamento da Universidade) e os diversos departamentos da Universidade.

Souto de Moura, na memória descritiva relativa a este projecto, menciona: " o projecto: 4.314 m<sup>2</sup>, área bruta; 3 pisos, altura máxima; 80m x 20m, comprimento e largura máximos; 20 e tais, percentagem para circulações; Tijolo aparente para a aparência das fachadas... o edifício foi-se apresentando quase sem discussão, como uma caixa aberta cortada por um corredor central. A decisão dos materiais foi oscilando, do Programa-Base para o Estudo-Prévio e do Anteprojecto para o Projecto de Execução: Paredes exteriores e tetos em betão aparente; Paredes interiores rebocadas a branco; Pavimentos em ardósia, à exceção do auditório em 'pau-roxo'; Mobiliário em 'tola' côr natural; Caixilhos em alumínio, também em côr natural tipo 'Technal'; Côr natural, vermelhão polido, foi a decisão final para os 'brise-soleil'"<sup>91</sup>

O ênfase atribuído à estrutura e à lógica do detalhe técnico intrínseco (apoios, encaixes e soldaduras) é a base da relação estabelecida na prática arquitectura e, procurando a transparência, verticalidade, leveza e eficácia na obra. Possui um espaço de circulação que comunica com salas de aulas, variando de dimensão consoante a regra modular pré-definida (desenhada pelos avanços e recuos deste em relação ao limite da construção, que diluem a sua presença e reforçam o carácter abstrato do módulos de betão com elemento horizontais entre paredes). A dinâmica e a quebra da continuidade dos elementos horizontais faz-se sentir

---

<sup>89</sup> Souto de Moura cit in SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.87

<sup>90</sup> ANEXO II: Figura 65-67

<sup>91</sup> Memória descritiva do projecto cit in Idem, p.79

nas fachadas que constituem o edifício, que adveio da necessidade de projectá-la independente para este espaço agregador da função do Campus.

A entrada é efectuada através de uma plataforma que se destaca e sobressai dos limites do módulo, o que leva os indivíduos a se desviarem do eixo principal de circulação do Campus, possibilitando o reconhecimento por parte dos mesmos da escala e dos elementos horizontais, com a utilização dos "brise-soleil" em mármore vermelho. Para além do contexto regional é importante referir a presença dos seus desenhos para a obra, aponta por escrito referências arquitectónicas que influenciaram as suas opções e soluções projectuais: Niemayer, Prouvé, Terragni e por último Leon Krier.

Na proximidade de um conceito de módulos divididos ao meio por uma zona de circulação. A fachada de vidro que recua em relação aos limites da construção e brise-soleils cerram e criam uma zona de transição; que integra a sua linguagem arquitectónica numa vertente racionalista, que remete para uma geometria elementar.

#### **2.4.2. Burgo Empreendimento**

No Burgo Empreendimento – Edifício de Escritórios e Comércio de 1991<sup>92</sup>, a mesma temática do módulo ou repetição assume relevância projectual: " a Avenida da Boavista deixa de ser uma "rua corredor" e se fragmenta em partes descontínuas. A solução consiste numa plataforma de nível que recebe dois volumes próximos mas com escalas diferentes. Um edifício baixo em banda contínua, aproxima-se do anonimato da envolvente. A torre, afastada da Avenida, eleva-se da plataforma esperando outras arquiteturas que se vão seguir."<sup>93</sup>

A escala da torre é um problema que emerge com o decorrer do processo para o arquitecto, este acreditava que o volume da torre, após diversos estudos com maquetas, e com desenhos rigorosos e detalhados concluiu que as questões técnicas e as normas eventualmente iriam definir o edifício. O regulamento remete para a altura e a espessura das lajes indicadas, o que de certa forma determina as suas dimensões e a silhueta volumétrica.

---

<sup>92</sup> ANEXO II: Figura 68-71

<sup>93</sup> Memória descritiva do projecto cit in SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.93

A construção organiza-se segundo um conjunto de plantas sobrepostas que induzem, pela sua composição, uma imagem de empilhamento, o que conduz ao efeito de distorcimento da escala. Com o propósito de demonstrar as suas intenções, Souto de Moura utilizou materiais, blocos de granito, tábuas de madeira ou blocos de cimento amontoados em pilhas verticais: portanto elementos horizontais pousados sucessivamente, mas separados por barrotes de madeira que evitam o contacto direto entre as diversas peças (é possível estabelecer ligações aos espigueiros em granito do Norte de Portugal e Galiza, contextualizando o conceito aplicado na vertente da arquitectura vernacular, portanto como referência que influenciou a materialidade da ideia de projecto).

Nos seus desenhos é explícito, por um lado a necessidade de desenvolver um sistema, no qual os elementos e a própria estrutura garantem uma continuidade; e por outro lado esses mesmos elementos expressam e mantêm a sua independência, e que assumam um papel singular - uma totalidade, em que as partes são definidas, mas que não transcendem a imposição hierárquica. A escala humana emerge aquando da procura da resposta para elementos horizontais desenvolvidos em função destes, no que respeita à percepção do indivíduo ao comunicar com a realidade exterior. Os vãos assumem um papel compositivo na fachada relevante, uma vez que se apresentam como unificadores e propulsores da relação entre o ambiente do interior com a fachada ou ambiente do exterior.

O Edifício Burgo reduz-se a uma torre revestida de faixas horizontais de granito que alternam com estreitas barras de aço, o que possibilita diminuir o sentido de escala; dois pilares em cada uma das fachadas sustentam o edifício da sua base natural e garantem o remate com o solo. O desenho da fachada foi efectuado tendo em conta os fortes ventos proveniente do oceano exigem uma atitude diferenciada nos alçados (fechados nos lados este/oeste e abertos nos lados norte/sul- para a rua), a construção na proximidade inverte a sua lógica dominante da pormenorização da fachada.

O sistema construtivo permite desenvolver uma volumetria assente numa lógica formal, inteligível, e que abrange todo o organismo edificado, verificando-se equilíbrio nos momentos de tensão entre as partes e o todo.

### 2.4.3. Edifício de Habitação Colectiva na Maia

Oito anos volvidos, em 1997, o tema da repetição é novamente abordado num Edifício de Habitação Colectiva na Maia<sup>94</sup>.

“A modulação estrutural é de 5,90 m, permite frentes de quarto de 2,95 e igual medida para os lugares de estacionamento. Os vãos definem a modulação da fachada, um sistema de estore veneziano em alumínio. Este apresentado em duas soluções, ou um estore fixo e fechado que reveste a parede opaca ou, um estore normal para os vãos das janelas ou os vãos abertos das lavandarias. Este princípio continua na zona das lojas. A caixilharia será em alumínio à cor natural.”<sup>95</sup>

A conquista da independência estrutural em relação ao revestimento da fachada potencializa as soluções que Souto de Moura opta, restituindo a importância à membrana do edifício, e contrapondo com a resposta de uma fachada pós-moderna que integra um valor sinalético, o que remete para um significado simbólico do imaginário colectivo.

O intuito é o de conceber consistência formal a um sistema relacional que a obra quer constituir na cidade, portanto o arquitecto incide a sua procura projectual no módulo, representativo da mancha de ocupação, no carácter estrutural, na materialidade e no pormenor. O rigor, detalhe e a precisão domina o processo de arquitectura, e neste caso em concreto recorre a um único elemento de forma exaustiva, que se revela com uma aparente naturalidade no conjunto.

Verifica-se uma repetição de um pormenor na fachada, recorrendo ao estore para revestir os panos de parede, e os vãos das janelas, e num estudo realizado pelo arquitecto estes são de madeira: “...era necessário resolver a fachada com um detalhe único, portanto os estores tinham de ser colocados em toda a fachada, tanto nas partes abertas como nas fechadas. É evidente que fui ver Coderch”<sup>96</sup>

A atenção na projecção da fachada é perceptível nos pormenores nos cantos das fachadas, mas também no desenho das entradas - sinalizadas pelos postes com a numeração e vídeo-porteiro.

---

<sup>94</sup> ANEXO II: Figura 72-73

<sup>95</sup> Memória descritiva do projecto cit in SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.85

<sup>96</sup> Souto de Moura cit in Idem, p. 87

A relação da estrutura edificada com a cidade é estabelecida mediante as aberturas aleatórias que compõem a fachada das habitações. O volume assenta subtilmente no terreno, uma vez que no ponto de contacto com o solo, nasce um jardim com relva e arbustos baixos e densos, que desvanece a tensão criada pelas duas superfícies.

O cuidado pelos pormenores é explorado, no projecto para um Edifício Residencial localizado na Rua do Teatro<sup>97</sup>, no núcleo antigo da zona da foz do Rio Douro, em 1992: "As casas também estreitas e compridas, foram construídas com elementos pré-fabricados de cantaria que definiu os vãos. As partes sobrantes eram geralmente revestidas com 'azulejo' na fachada principal, chapa zincada nas traseiras e lâminas de ardósia nas empenas laterais. Este edifício segue a mesma tradição, não por mimetismo mas como conceito."<sup>98</sup>. Incorporou perfis de ferro invés da estrutura de pedra em cantaria, manteve os revestimentos de zinco e de ardósia, o que comprova que Souto Moura assume uma atitude precursora da utilização de novas técnicas e materiais, na procura da arquitectura de precisão, na busca da perfeição e na sucessiva depuração dos elementos.

O arquitecto debruça-se sobre as potenciais combinações, quando encontradas, do módulo ou da organização compositiva, influenciados pelo contexto; dos detalhes e dos materiais, que resumem o projecto e processo arquitectónico. A pormenorização nesta obra incide na projecção ou desenho dos remates da estrutura metálica, e para além de estores de alumínio que formam a fachada principal, diferentes materiais revestem as fachadas laterais e os panos de parede. Através do desenho Souto Moura explora soluções que incluem os espaços do conjunto da habitação, mas também incluem os elementos das áreas comuns (corrimão das escadas, se apresenta e reflecte a sua importância busca da constância e perfeição), e a comparação das mesmas levam à definição e consolidação de um caminho próprio.

Esta linguagem é o resultado de um diálogo construtivo oscilante estabelecido, que, graças ao rigor e ao detalhe introduzidos, desenvolve-se num processo de transformação de uma realidade imaginada numa realidade física tangível.

Isto exposto e concretizando, a presença do esboço é insubstituível no processo arquitectónico das obras de Eduardo Souto de Moura. Este resume-se a

---

<sup>97</sup> ANEXO II: Figura 74-75

<sup>98</sup> Memória de descritiva do projeto cit in SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.89

exercícios de imaginação, e assenta na busca por uma relação e articulação entre elementos; a sua respectiva análise, síntese e desenvolvimento. Concede condições para o inesperado, para descobertas e para possíveis erros aleatórios, devido ao escape de um pequeno e importante detalhe; instala-se, portanto, uma dialética consciente entre a incerteza do saber e a expectativa que podem desabrochar no conceito de arquitectura, sobre o qual o arquitecto se apoia numa visão retroativa.

A incessante reinterpretação é perceptível através do carácter inacabado, abrangente e ambíguo que o desenho integra: a projecção é concretizada por traços embrionários que transportam intencionalmente o arquitecto para uma folha branca ou para a dimensão imaginária do desenho livre (aliciando-o a expressar e a estruturar o seu pensamento analítico e transformativo da realidade).

A influência do desenho numa perspectiva de improvisação e esclarecimento – o qual é associado à existência de um pensamento arquitectónico e de uma estratégia de tratamento desse mesmo pensamento. Portanto, esta linguagem, utilizada no processo de arquitectura, é equivalente um sistema eficaz de comunicação, porque é o mais próximo do arquitecto.

A formalização do desenho e da obra de arquitectura assenta numa série de estudos e planeamentos (esquissos), mas que estes por si só não levam a uma conclusão final. A análise preliminar distancia-se do produto final, mas defende que esta se deve aliar ao rigor e ao detalhe com o intuito de disponibilizar a informação suficiente acerca da obra para que esta se inicie.

## **CONCLUSÃO**

A presente investigação sobre a presença do esquisso no processo criativo em arquitetura, conduziu a reflexões que parecem confirmar, sem ressalvas, o potencial do esquisso na atribuição de qualidades expansíveis e transformadoras à visão arquitectónica.

Imediato e inacabado, espontâneo e singular, o esquisso ganha vida e fala por si, formalizando e materializando o que existe além do olhar e do olhar da mente.

Composto por linhas, manchas, texturas ou traços, a sua essência advém da percepção do indivíduo. É uma realidade material que perpetua e consolida uma imagem, que pode ser fruto tanto de uma realidade visível exterior como de uma realidade interior mental.

Importa sublinhar que o corpo, enquanto entidade conhecedora, é sensível às condições contextuais, armazena informação sensorial, comprometendo-se a compreendê-la, mediante a consciência incorporada. Desenvolve-se, construindo a sua individualidade e identidade, mecanismo que promove a selecção de informação e a restrição do campo de acção - indivíduo único.

Sujeito a influências externas, que abarcam um conjunto incontrolável de vivências, este molda-se, assegurando a sua própria existência e integração no meio.

O esquisso é, assim, um método de captura que promove a consciência da interacção e do contacto com a essência do espaço. Ver através do desenho intensifica a experiência pessoal do observador, estreitando a relação que este estabelece com a energia da atmosfera, proporcionando novos conhecimentos dessa mesma realidade. Potencializa a sua visão e o seu espírito crítico, e confere um sentido ao mundo que o rodeia, decifrando-o.

É uma linguagem universal e individual que confirma e organiza todo esse conhecimento absorvido. E, emparelhando-se com a prática do pensar, acompanha, molda e transmite todo o processo de percepção do espaço.

No contexto arquitectónico, o esquisso mostra-se como elo de ligação e elemento ordenador do pensamento e explora as possibilidades de transformar uma visão ou memória alheia numa realidade funcional e futura.

É, portanto, uma entidade real e autónoma, base promotora e formativa da linguagem arquitectónica, que deixa transparecer a relação intrínseca entre o contexto espaço/temporal e o arquitecto.

Este dinamiza a expressão artística, enquadrando-se no ciclo projectual de arquitectura, sintetizando a procura e ordenação do processo de entendimento, que o arquitecto efectua, sob o ponto de vista das tradições e da cultura do lugar e de si próprio.

Assume-se como alavanca impulsionadora do acto criativo.

Transmite e clarifica, subtilmente, para o suporte material, visões, objectivos e intenções, criando e recriando um momento pessoal e único do arquitecto aquando da absorção da essência do espaço.

Com sentido e com medida, com pausa e decisão, o esquisso aproxima-se do arquitecto, estimulando a sua capacidade intelectual.

Assim, a sua prática faculta o aprofundamento e desenvolvimento do processo de observação/compreensão e aprendizagem de um espaço vivido a ser representado; e na documentação e comunicação eficaz da concepção criativa mental.

No estudo de caso apresentado, Eduardo Souto de Moura formaliza os seus desenhos com o intuito de estes induzirem propostas tangíveis.

Ciente da importância da vinculação das condutas da arquitectura com a natureza envolvente, traduz nos seus esquissos pressupostos de continuidade de um passado para um presente/futuro, que influenciam as escolhas e o próprio desenvolvimento do processo. No estudo de caso apresentado, uma única temática acaba por não dar resposta ao conjunto de problemáticas inerentes à sua produção arquitectónica.

Recorre a referências externas, tendo presente esse contexto espaço/temporal específico, enquadrando-as no panorama convencional do léxico de arquitectura, com o intuito de fundamentar/sustentar e contextualizar a versão final das propostas, evidenciando o carácter ou essência dos projectos.

Importa salientar, então, que a sua linha metodológica de concretização de arquitectura, assenta na interdisciplinaridade das diversas formas de representação artística formalizando um qualquer objecto.

Eduardo Souto de Moura conjuga fórmulas e arquétipos inerentes à própria apresentação do conceito do projecto. Debruça-se sobre a procura dos

significados sensíveis (por vezes numa vertente metafórica) dos elementos que integram a obra, isoladamente.

A sua linguagem é desprovida de quaisquer pragmatismos funcionais e estéticos da arquitectura, implementados. Assume o esquisso no processo, destacando-o enquanto elemento importante na busca pelo expoente máximo da criação, precisamente por integrar uma componente dinâmica.

Sintaticamente, a obra autêntica e universal desenhada de Eduardo Souto de Moura integra um carácter autónomo e poético, informativo e concretizável.

A este momento das reflexões apresentadas, mostram-se evidentes as características do esquisso enquanto recurso essencial na metodologia em arquitectura.

A partir desta importante ferramenta que promove o amadurecimento do pensamento criativo e o desenvolvimento e sustentação do processo, o arquitecto ajusta-se e compromete-se com uma determinada abordagem, com a qual se identifica. E, não perdendo de vista a própria envergadura do projecto, converte uma linha abstracta numa representação tridimensional – que excede a percepção numa simulação realista, fruto do olhar analítico do espaço e da experiência - estabelecendo um diálogo de criação e imaginação, projecção e comunicação.

O esquisso é, impreterivelmente, o catalisador da expressão artística e arquitectónica, e a sua dinâmica acrescenta transformações significativas no modo de pensar.

Mais, alerta para a importância do processo das representações das realidades imaginadas enquanto alicerce do acto de criação. Refletir sobre o esquisso é atribuir relevância às primeiras impressões representadas, aos elementos, em detrimento do todo, à etapa, em razão do processo íntegro, ao momento, em favor do que será obra final.

Conforme enunciado, esta dissertação centrou o seu discurso sob a perspectiva do arquitecto enquanto singularidade da área de arquitectura e atendendo ao pressuposto, as presentes reflexões conclusivas serão também a este direccionadas.

Como personagem central do enredo arquitectónico, o arquitecto deverá sempre interpretar o esquisso como importante código integrante da narrativa de criação - interpretar o esquisso, enquanto linguagem criativa da arquitectura.

## **BIBLIOGRAFIA**

### **Obras Literárias:**

ALMEIDA, Pedro Vieira de - *Ensaio sobre o Espaço da Arquitectura*. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, 2013

ARNHEIM, Rudolf - *Art And Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*. Oxford: Oxford World's Classics, 1954

AUGÉ, Marc - *As Formas do Esquecimento*. Lisboa: Íman Edições, 2001

BACHELARD, Gaston - *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2003

BAEZA, Alberto Campo - *A Ideia Construída*. Lisboa: Caleidoscópio, 2009

BÁRTOLO, José - *Corpo e Sentido: Estudos Intersemióticos*. Covilhã: Livros Labcom, 2007

BERGER, John - *Modos de Ver*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2004

BORGES, Jorge Luis - *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings*. Nova Iorque: New Directions, 1964

BORGES, Jorge Luis - *Collected Ficciones of Jorge Luis Borges*. Nova Iorque: The Penguin Press, 1998

BURGIN, Victor - *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*. Basingstoke: Macmillan, 1986

CALVINO, Italo - *Six Memos for the Next Millennium*. London: Penguin Books, 2009

CALVINO, Italo - *As Cidades Invisíveis*. Lisboa: Editorial Teorema, 2011

CHING, Francis - *Drawing, a Creative Process*. Nova Iorque: John Wiley & Sons, Inc, 1990

CORBUSIER - *A Viagem do Oriente*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FARIA, Eduarda Lobato de - *Imaginar o Real: O enigma da Conceção em Arquitectura*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014

FISHER, Alden - *The Essential Writings of Merleau-Ponty*. Nova Iorque: Harcourt, Brace & Worl, Inc, 1969

GIEDION, Sigfried - *Space, Time and Architecture*. Harvard: Harvard University Press, 2008

GOMBRICH, E.H. - *Arte e Ilusão: Um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martinsfontes, 2007

HALL, Edward - *A Linguagem Silenciosa*. Lisboa: Relógio D'Água, 1994

HARVEY, David - *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of the Cultural Change*. Oxford: Blackwell, 1990.

HEIDEGGER, Martin - *Ser e Tempo Parte I*. São Paulo: Editora Vozes, 2005

HEIDEGGER, Martin - *Ser e Tempo Parte II*. São Paulo: Editora Vozes, 2005

HUSSERL, Edmund - *A Ideia De Fenomenologia*. Lisboa: Edições 70, 2008

KANT, Immanuel - *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997

KOESTLER, Arthur - *Act of Creation*. London: Hutchinson of London, 1964

KRISHNAMURTI, Jiddu; BOHM, David - *The Limits of Thoughts Discussions*. Nova Iorque: Routledge, 2002

LAAN , Dom Van Der - *Architectonic Space: Fifteen Lessons on The Disposition of the Human Habitat*. Leiden: E.J. Brill, 1983

LEACH, Neil - *A Anestésica na Arquitectura*. Lisboa: Antígona, 2005

LEFEBVRE, Henry - *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 1991

MANNHEIM, Karl - *Ideologia e Utopia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1976

MERLEAU-PONTY, Maurice - *Phenomenology of Perception*. Londres: Routledge, 1962

MOLINA, Juan José Gómez - *Estrategias del Dibujo en el Arte Contemporáneo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006

MOLINA, Juan José Gómez - *Las Lecciones del Dibujo*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2006

MONTANER, Josep Maria - *As Formas do Século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002

NEVES, Victor - *O Espaço, o Mundo e a Arquitectura*. Lisboa: Edições Universidade Lusíada, 1998

NIEMEYER, Oscar - *Conversa de Arquitecto*. Porto: Campo das Letras, 1997 .

PALLADIO, Andrea - *Los Cuatro Libros de Arquitectura*. Madrid: Ediciones Akal, S.A, 1988

PALLASMAA, Juhani - *Los Ojos de la Piel*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2005

PALLASMAA, Juhani - *The Thinking Hand*. Chichester: John Wiley & Sons Ltd, 2012

PALLASMAA, Juhani - *La Imagen Corpórea, Imaginación e Imaginário en la Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2013

RIBEIRO, Ana Isabel; CANELAS Alexandra - *José Forjaz Arquitecto Ideias e Projectos*. Lisboa: Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea, 2011.

RIBEIRO, Ana Isabel - *Vilanova Artigas Arquitecto*. Almada: Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea, 2001

RICOEUR, Paul - *Ideologia e Utopia*. Lisboa: Edições 70, 1991

RODRIGUES, Ana Leonor - *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico*. Lisboa: Editorial Estampa, 2000

ROSSI, Aldo - *Autobiografia Científica*. Barcelona: Gustavo Gilli , 1992

RUSKIN, John - *Las Siete Lámparas de La Arquitectura*. Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1988

SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013

SIZA, Álvaro - *Esquissos do Douro*. Porto: ICEP, 1997

TÁVORA, Fernando - *Da Organização do Espaço*. Porto: FAUP Publicações, 1996

TRIGUEIROS, Luiz - *Eduardo Souto Moura*. Lisboa: Editorial Blau Lda, 1996.

TUAN, Yi-Fu - *Espaço e Lugar: A Perspectiva da Experiência*. São Paulo: Difel, 1983

UTZON, Jorn - *Jorn Utzon conversaciones y otros escritos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2010

VASARI, Giorgio - *The Lives Of The Artists*. Oxford: Oxford World's Classics, 1991

VENTURI, Robert - *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1992

VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven; BROWN, Denise - *Aprendiendo de Las Vegas*. Barcelona: GG Reprints, 1998

ZUMTHOR, Peter - *Atmosferas*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2006

ZUMTHOR, Peter - *Pensar a Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2009

### **Artigos em Revistas:**

CASTRO, Luis Rojo de, 2005 - "Eduardo Souto Moura: La naturalidad de las Cosas" *El Croquis*, nº124

FONSECA, João Carlos, 2010 - "Eduardo Souto de Moura" *Archi News*, nº16, Abril a Junho.

GRANDE, Nuno, 2009 - "Teatros del Mundo" *El Croquis*, nº146

### **Referências Iconográficas**

Figura 1: FARIA, Eduarda Lobato de - *Imaginar o Real: O enigma da Conceção em Arquitectura*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p. 229

Figura 2: FARIA, Eduarda Lobato de - *Imaginar o Real: O enigma da Conceção em Arquitectura*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p. 120

Figura 3: RODRIGUES, Ana Leonor - *O Desenho, Ordem do Pensamento Arquitectónico*. Lisboa: Editorial Estampa, 2000, p.157

Figura 4: FARIA, Eduarda Lobato de - *Imaginar o Real: O enigma da Conceção em Arquitectura*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p.180

Figura 5: FARIA, Eduarda Lobato de - *Imaginar o Real: O enigma da Conceção em Arquitectura*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p.212

Figura 6: <http://www.mcescher.com/>

Figura 7: <http://www.mcescher.com/>

Figura 8: FARIA, Eduarda Lobato de - *Imaginar o Real: O enigma da Conceção em Arquitectura*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p.216

Figura 9: BROWNLEE, David; LONG David De - *Louis I. Kahn: In the Realm of Architectures*. New York: Rizzoli International Publications, 1997, p.54

Figura 10: SIZA, Álvaro - *Esquissos do Douro*. Porto: ICEP, 1997, p.97

Figura 11: SIZA, Álvaro - *Esquissos do Douro*. Porto: ICEP, 1997, p.63

Figura 12: SIZA, Álvaro - *Esquissos do Douro*. Porto: ICEP, 1997, p.35

- Figura 13: SIZA, Álvaro - *Esquissos do Douro*. Porto: ICEP, 1997, p.19
- Figura 14: BROWNLEE, David; LONG David De - *Louis I. Kahn: In the Realm of Architectures*. New York: Rizzoli International Publications, 1997, p.54
- Figura 15: BROWNLEE, David; LONG David De - *Louis I. Kahn: In the Realm of Architectures*. New York: Rizzoli International Publications, 1997, p.55
- Figura 16: BROWNLEE, David; LONG David De - *Louis I. Kahn: In the Realm of Architectures*. New York: Rizzoli International Publications, 1997, p.55
- Figura 17: BROWNLEE, David; LONG David De - *Louis I. Kahn: In the Realm of Architectures*. New York: Rizzoli International Publications, 1997, p.54
- Figura 18: CORBUSIER - *A Viagem do Oriente*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.22
- Figura 19: CORBUSIER - *A Viagem do Oriente*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.22
- Figura 20: CORBUSIER - *A Viagem do Oriente*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p.22
- Figura 21: FARIA, Eduarda Lobato de - *Imaginar o Real: O enigma da Concepção em Arquitectura*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p.285
- Figura 22: FARIA, Eduarda Lobato de - *Imaginar o Real: O enigma da Concepção em Arquitectura*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, P. 285
- Figura 23: FARIA, Eduarda Lobato de - *Imaginar o Real: O enigma da Concepção em Arquitectura*. Lisboa: Caleidoscópio, 2014, p.206
- Figura 24: MONTANER, Josep Maria - *As Formas do Século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002, p. 53
- Figura 25: MONTANER, Josep Maria - *As Formas do Século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002, p.55
- Figura 26: MONTANER, Josep Maria - *As Formas do Século XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2002, p. 176
- Figura 27: <http://catalogo.artium.org/dossieres/exposiciones/premios-pritzker-vjiae-por-la-arquitectura-contemporanea/obra-seleccionada-20>
- Figura 28: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p. 38

Figura 29: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p. 38

Figura 30: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p. 38

Figura 31: <http://www.archdaily.com.br/br/870756/classicos-da-arquitetura-mu-seu-do-design-vitra-gehry-partners>

Figura 32: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p. 40

Figura 33: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p. 42

Figura 34: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p. 42

Figura 35: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p. 48

Figura 36: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p. 48

Figura 37: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p. 46

Figura 38: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.50

Figura 39: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.50

Figura 40: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.54

Figura 41: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.56

Figura 42: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.56

Figura 43: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.56

Figura 44: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.56

Figura 45: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.124

Figura 46: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.124

Figura 47: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.120

Figura 48: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.120

Figura 49: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.120

Figura 50: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.130

Figura 51: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.132

Figura 52: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.138

Figura 53: <http://www.archdaily.com.br/br/01-133038/centro-cultural-de-viana-do-castelo-slash-eduardo-souto-de-moura/5201008ce8e44ebcd300001d-cultural-center-of-viana-do-castelo-eduardo-souto-de-moura-photo>

Figura 54: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.142

Figura 55: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.142

Figura 56: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.144

Figura 57: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.324

Figura 58: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.324

Figura 59: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.326

Figura 60: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.320

Figura 61: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.320

Figura 62: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.320

Figura 63: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.322

Figura 64: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.320

Figura 65: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.80

Figura 66: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.80

Figura 67: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.80

Figura 68: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.92

Figura 69: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.94

Figura 70: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.92

Figura 71: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.94

Figura 72: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.84

Figura 73: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p84

Figura 74: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.90

Figura 75: SILVA, António Sérgio Koch de Araújo e - *O Processo Criativo, Avanços e Recuos enquanto Consolidação de uma Linguagem*. Valladolid: Universidad Valladolid, 2013, p.90

# ANEXOS

## ANEXO 1

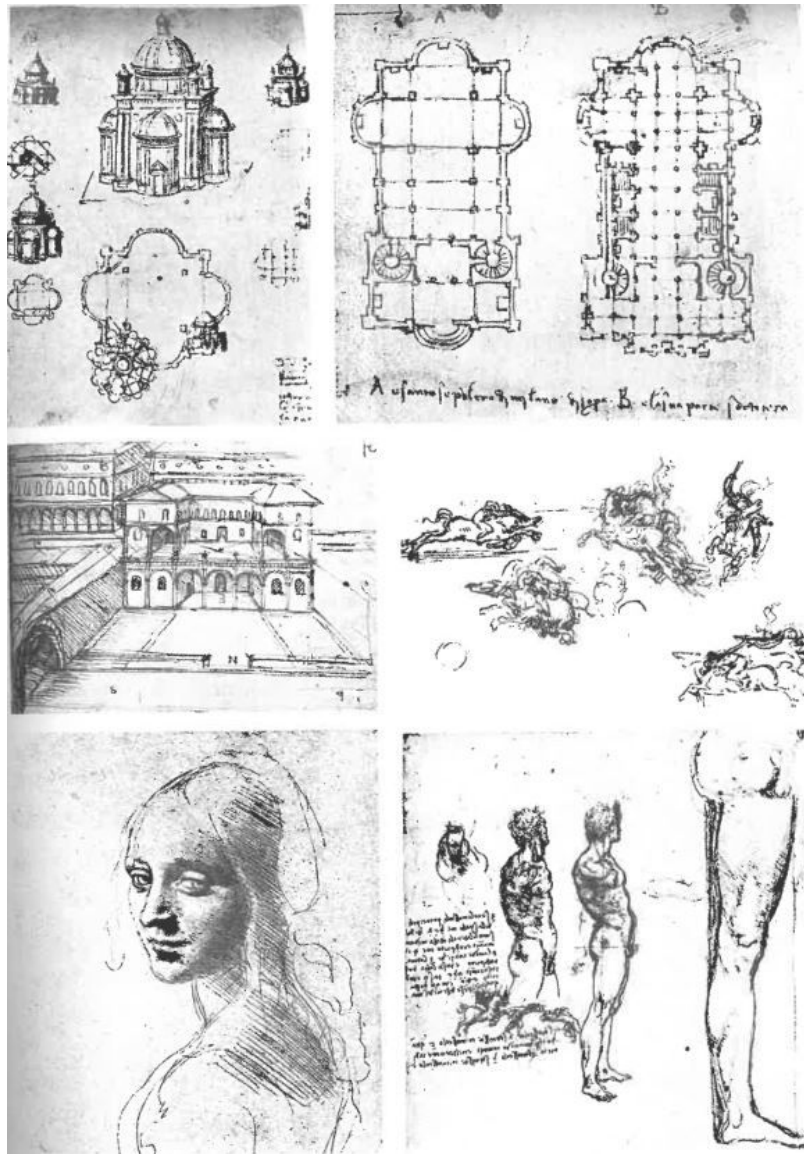


Figura 1: Desenhos Anotados de Leonardo da Vinci

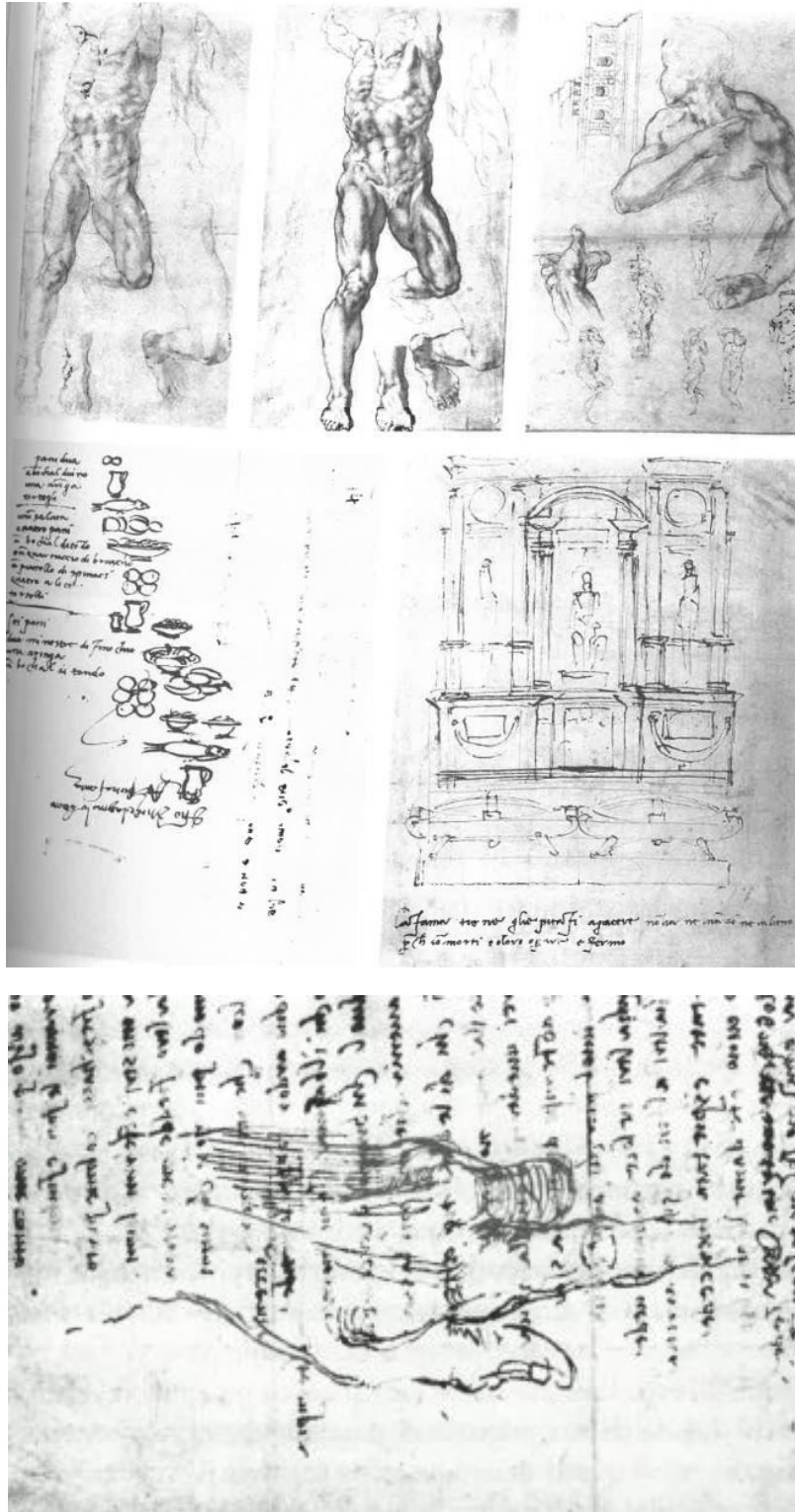


Figura 2: Desenhos Anotados de Miguel Ângelo

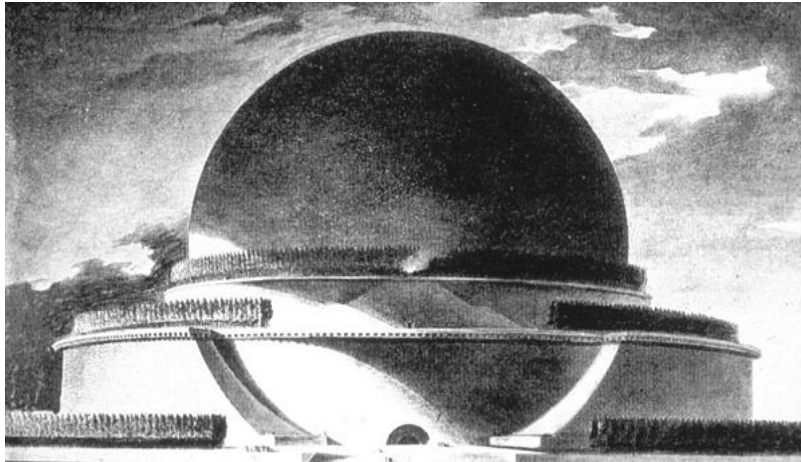


Figura 3: Desenho do Cenotáfio de Newton de Boullé

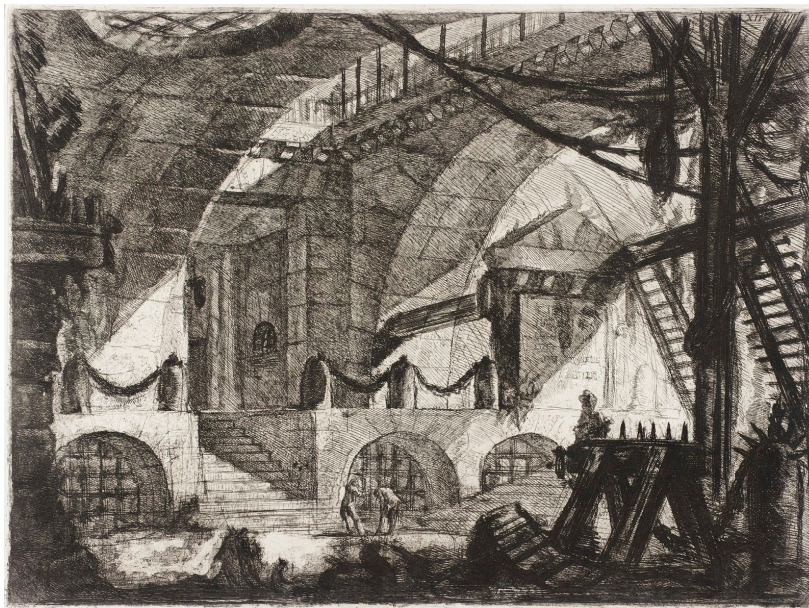


Figura 4: Prisão imaginária de Piranesi

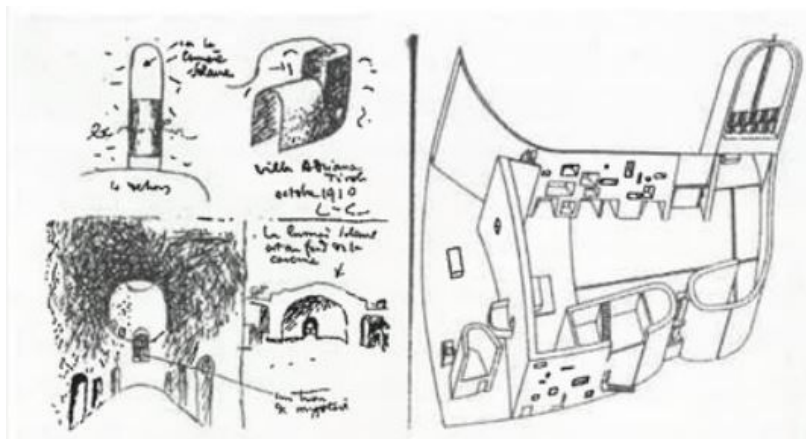


Figura 5: Esquissos de Le Corbusier - Igreja de Ronchamp

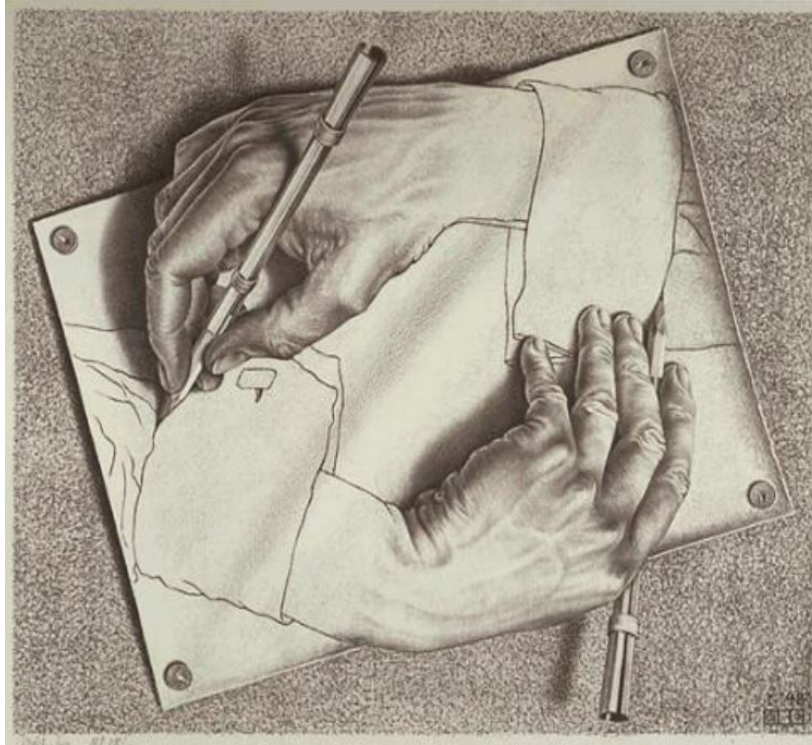


Figura 6: Desenho de E.M.Escher - Desenhar as Mãos

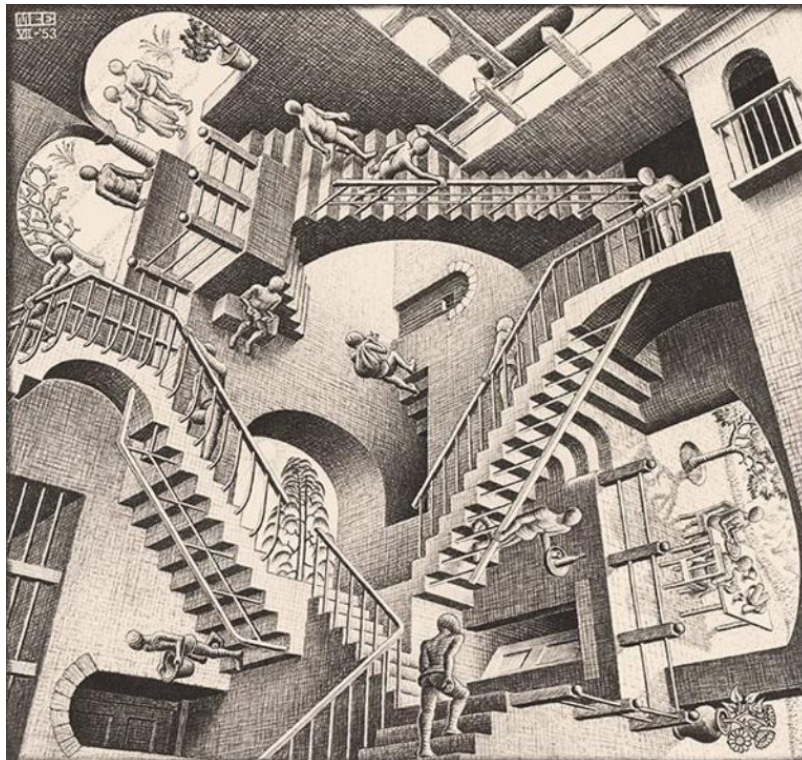


Figura 7: Desenho de M.C. Escher - Relatividade

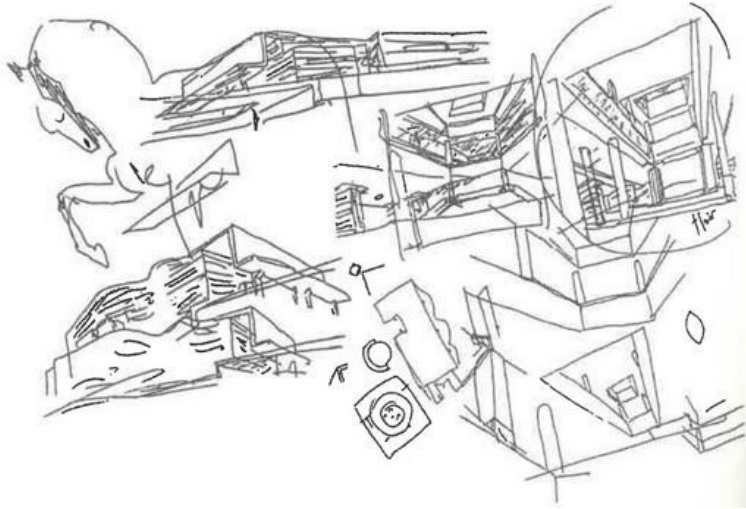


Figura 8: Esquissos da Biblioteca Universitária de Aveiro de Álvaro Siza



Figura 9: Estudo do tráfego na cidade de Filadélfia, Pensilvânia de Louis Kahn



Figura 10: Esquisso de Memória de Álvaro Siza

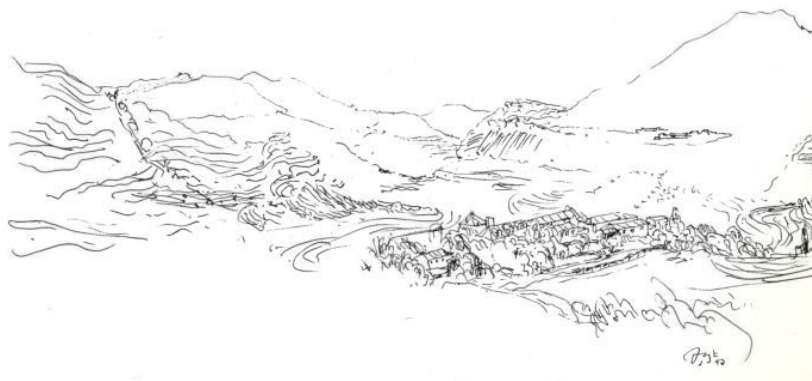


Figura 11: Esquisso de Viagem de Álvaro Siza - Quinta do Bom Retiro e Vale do Rio Torto



Figura 12: Esquisso de Viagem de Álvaro Siza - Quinta da Ferradosa e linha do Caminho de Ferro

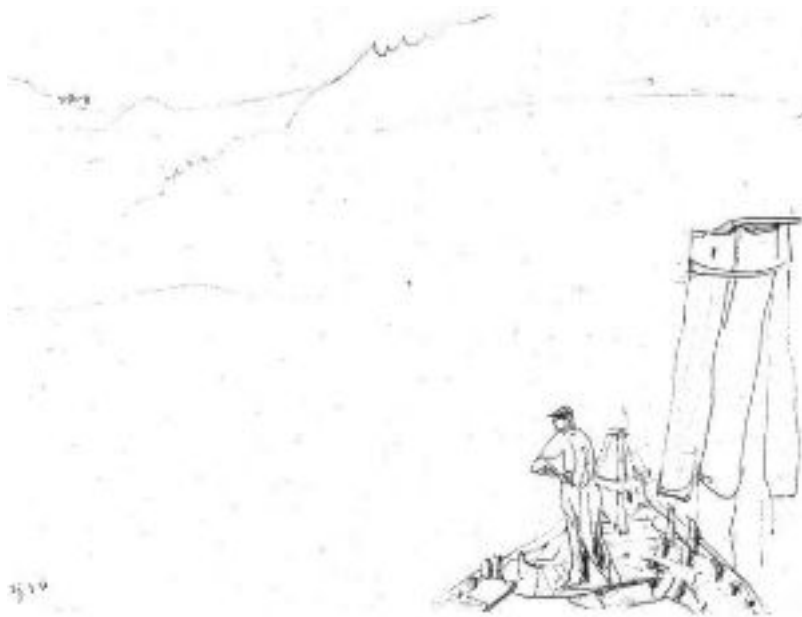


Figura 13: Esquisso de Viagem de Álvaro Siza - Cais de embarque no Pinhão



Figura 14: Desenhos de Viagem de Louis Kahn: Amalfi

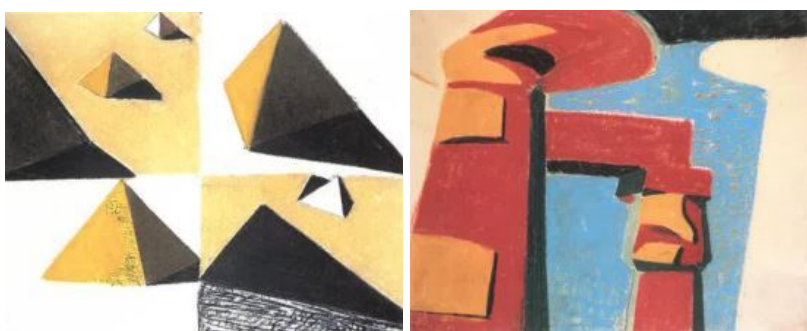


Figura 15: Desenho de Viagem de Louis Kahn: à esquerda as Pirâmide de Giza e à direita interior do Templo de Karnak



Figura 16: Desenho de Viagem de Louis Kahn - colunas do Templo de Apolo, Corinto



Figura 17: Desenho de Viagem de Louis Kahn - Acrópole, Atenas

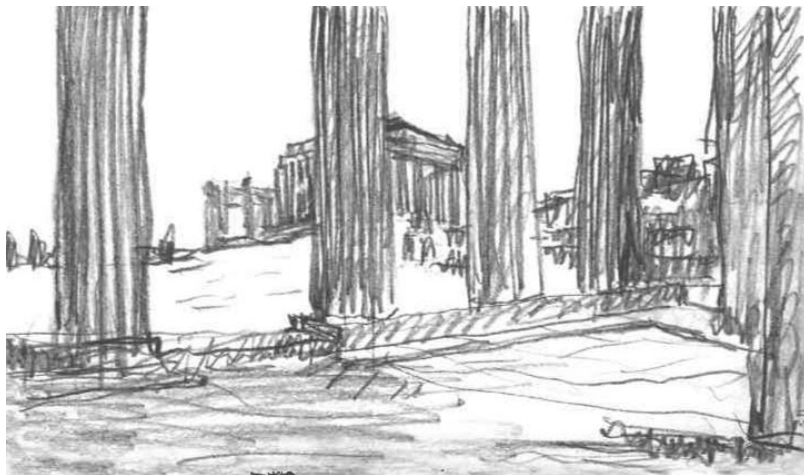
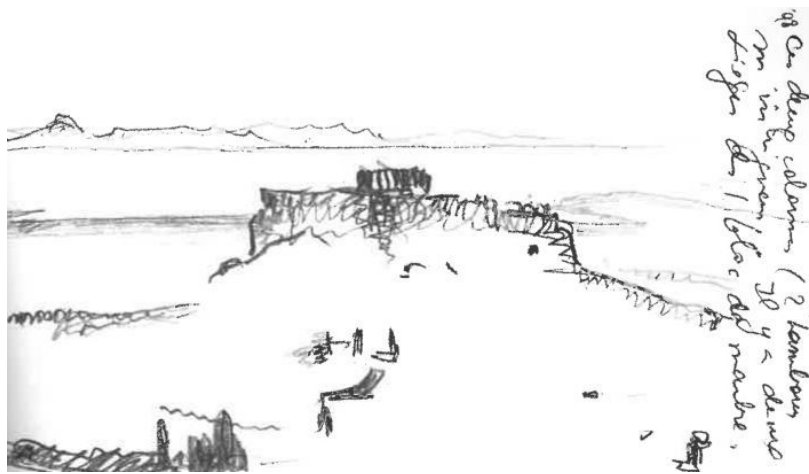
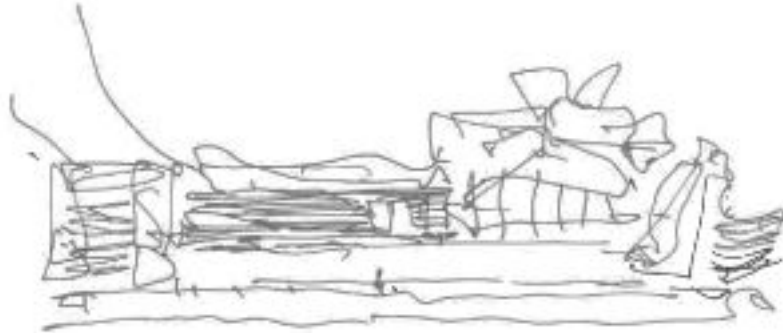


Figura 18-20: Esquissos de Viagem de Le Corbusier



M. Guggen - Bilbao - Gehry



Figura 21-22: Esquisso da ideia imaginada e Imagem da ideia construída do Museu Guggenheim, Bilbao, de Frank O. Gehry

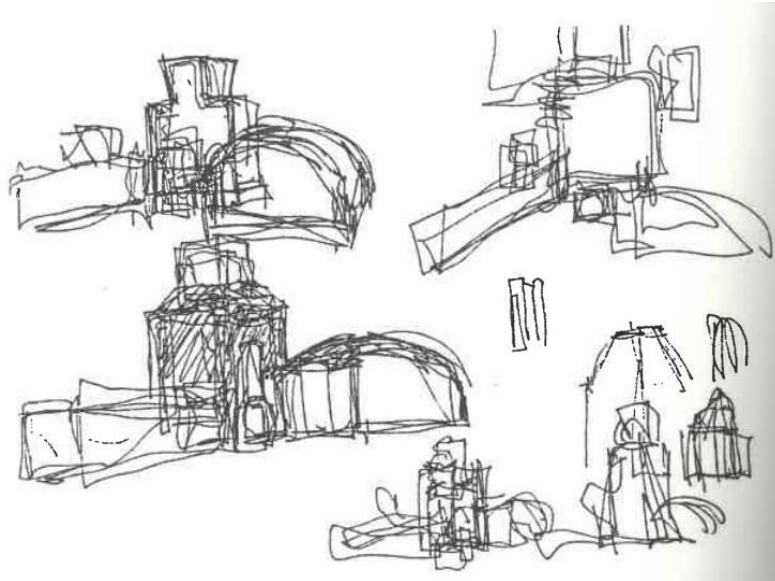


Figura 23: Esquissos de Frank O. Gehry - casa Winton Guest, Wayzata, Minnesota

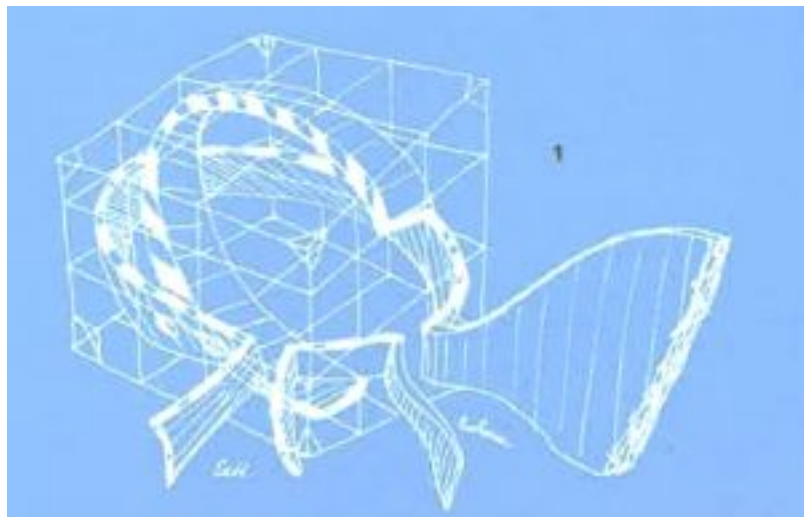


Figura 24: Esquisso de Frederick Kiestler - Sala da Superstição



Figura 25: Esquisso de Coop Himmelb(l)au - The Open House

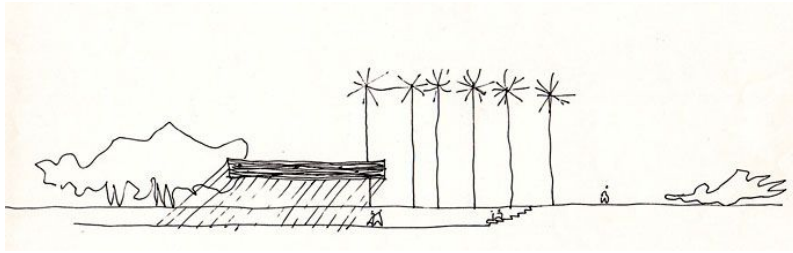


Figura 26: Esquisso de Paulo Mendes da Rocha - Museu da Escultura, São Paulo

## ANEXO 2

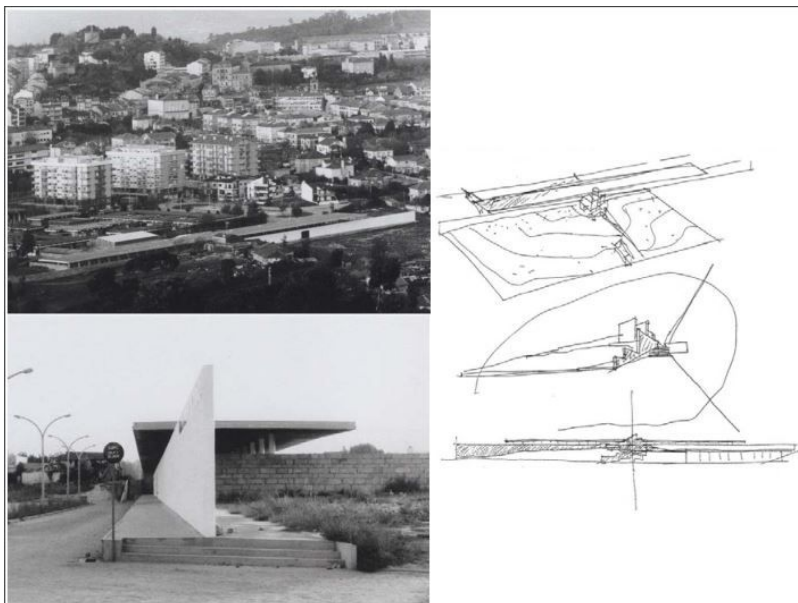


Figura 28-30: à esquerda Fotografias do Mercado de Braga e à direita Esquisso da ideia imaginada.



Figura 31: Fotografia do Mercado de Braga

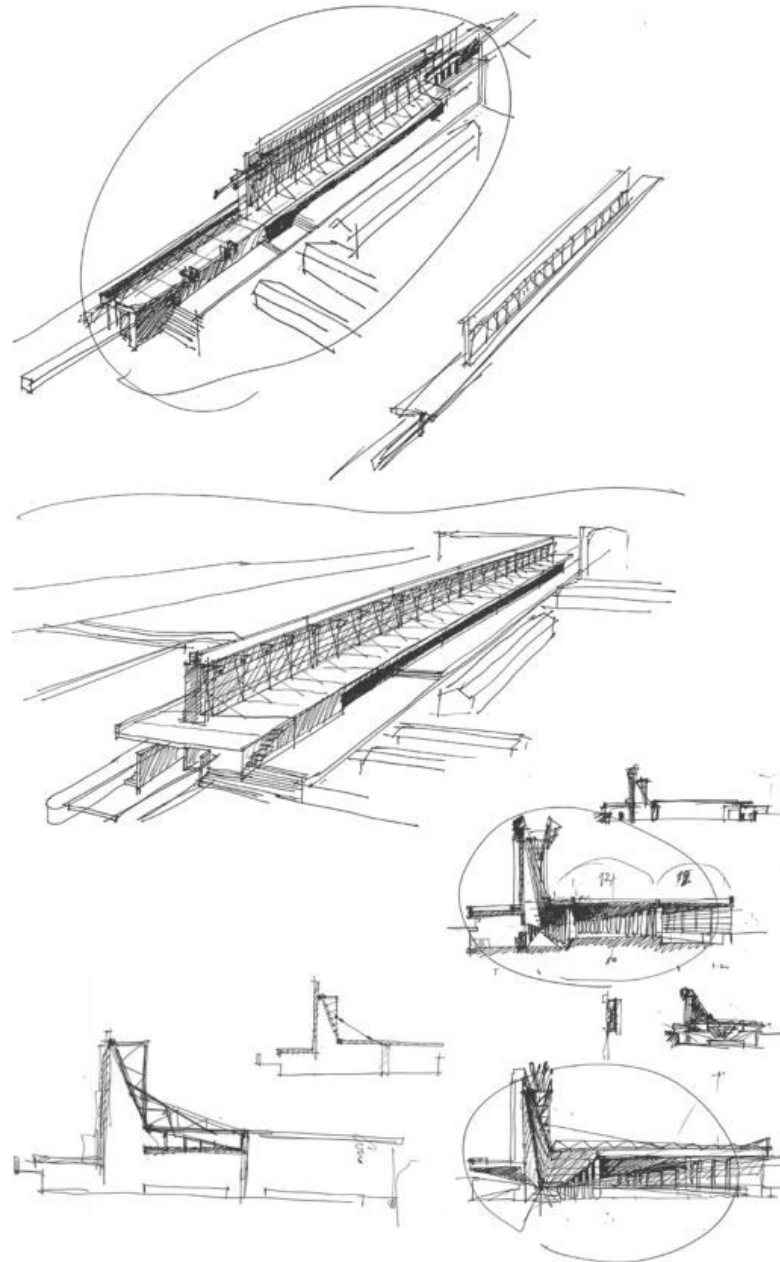


Figura 32: Primeiros Esquissos de Souto de Moura - Mercado de Braga

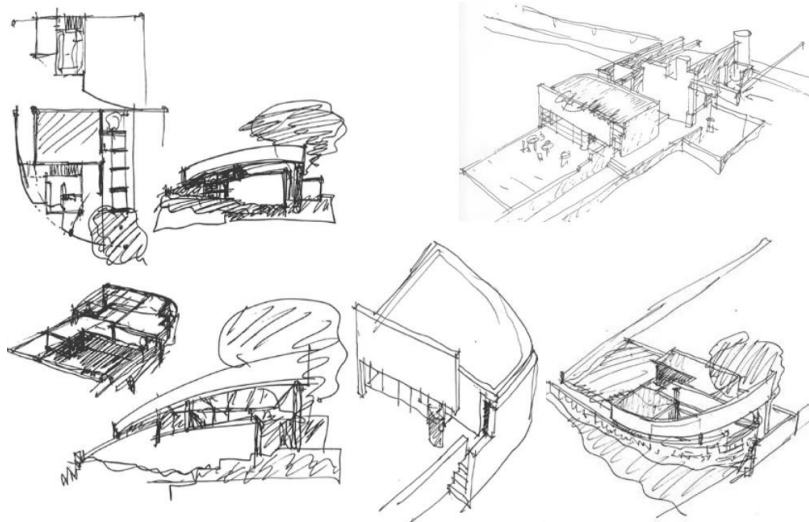


Figura 33-34: Esquissos de Souto de Moura - Café do Mercado de Braga e Fotografia do respectivo Café

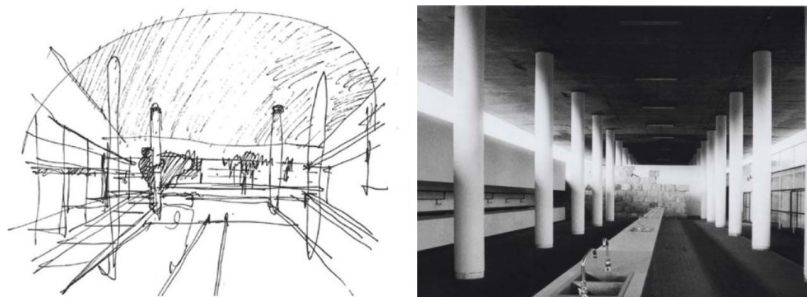


Figura 35-36: à esquerda Esquisso de Souto de Moura - colunas/pilares do Mercado de Braga; e à direita Fotografia do interior do Mercado

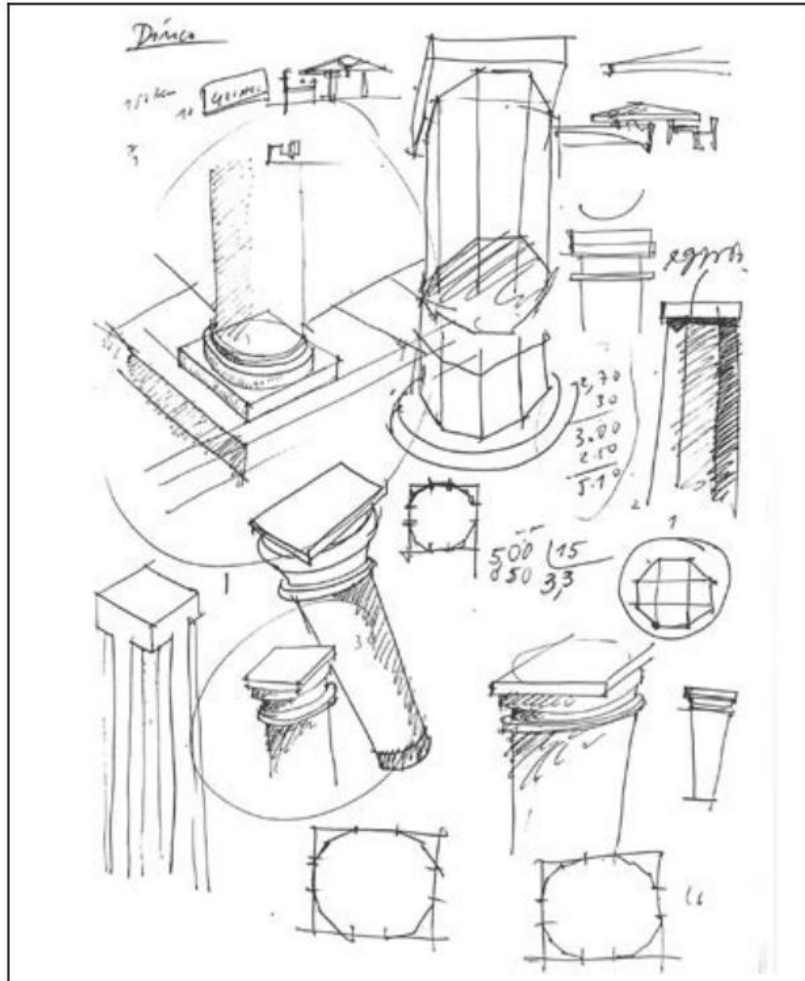


Figura 37: Esquissos de Souto de Moura - colunas/pilares

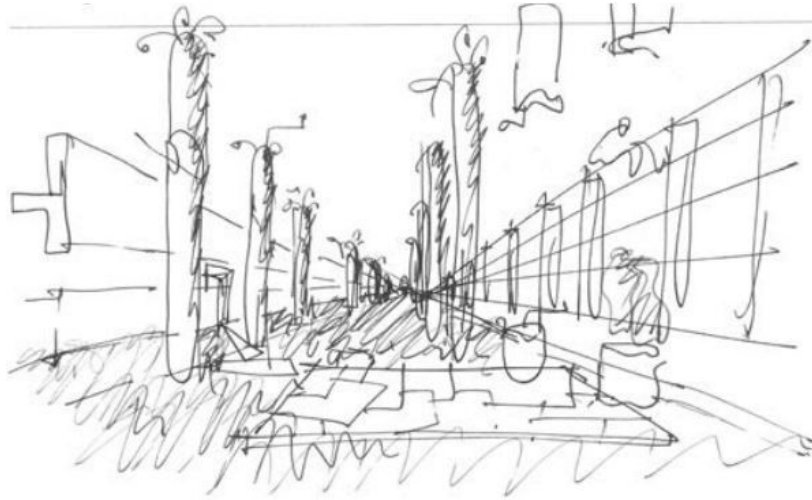


Figura 38-39: Esquisso de Souto de Moura - colunas/pilares inacabados do Mercado de Braga; e Fotografia do jardim do respectivo Mercado.



Figura 40: Esquisso de Souto de Moura do stand C.I.A.C.

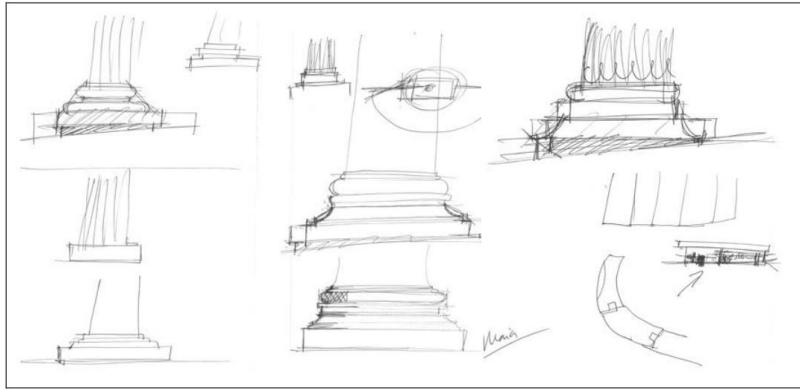


Figura 41: Esquissos de Souto de Moura para a base dos mastros da Maia



Figura 42-44: Fotografias da base dos mastros da Maia

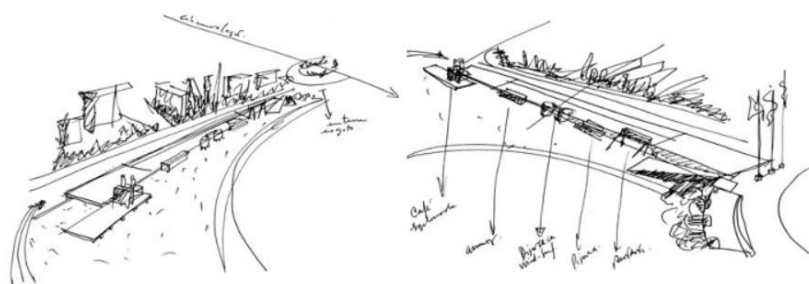


Figura 45: Esquissos de Souto de Moura do posicionamento dos equipamentos ao longo do percurso da Marginal de Matosinhos

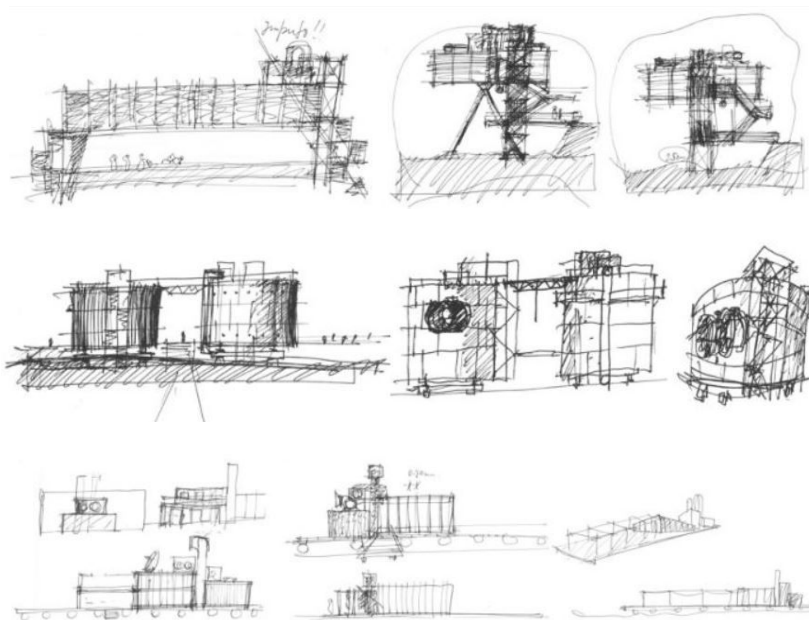


Figura 46: Esquissos de Souto de Moura do Restaurante a Sul da Marginal; da Escola de Desportos Náuticos e Discoteca, e do Restaurante Norte da Marginal de Matosinhos, respectivamente

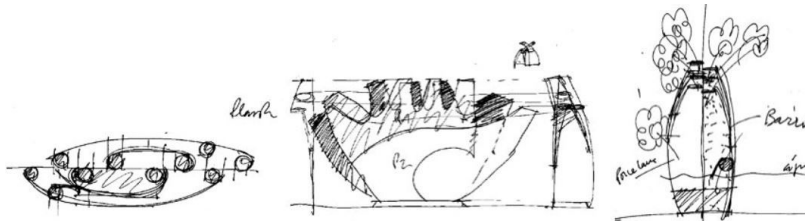
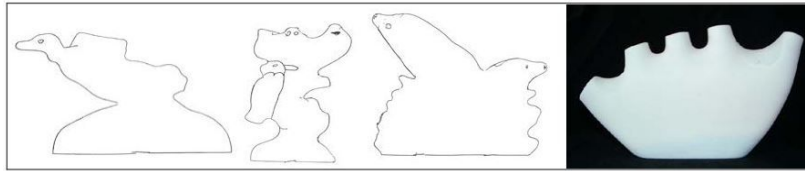


Figura 47-49: Esquissos de Souto de Moura da jarra e respectiva imagem

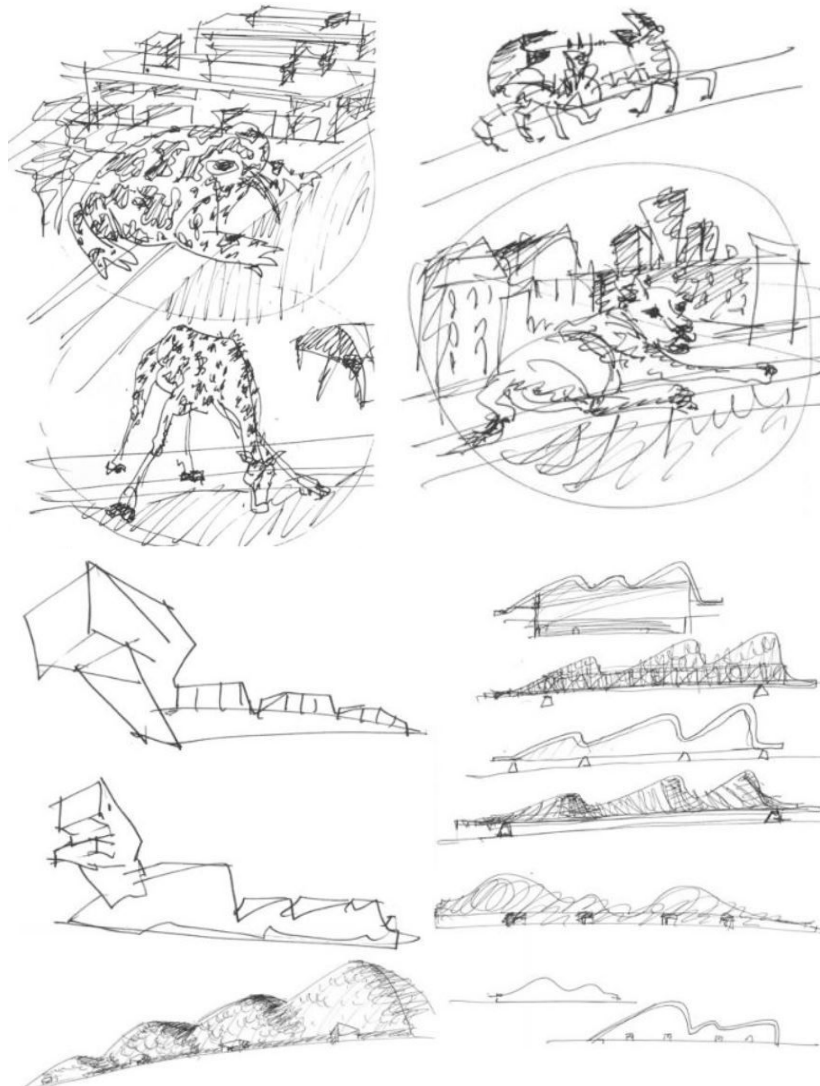


Figura 50: Esquissos de Souto de Moura - Pavilhão de Viana

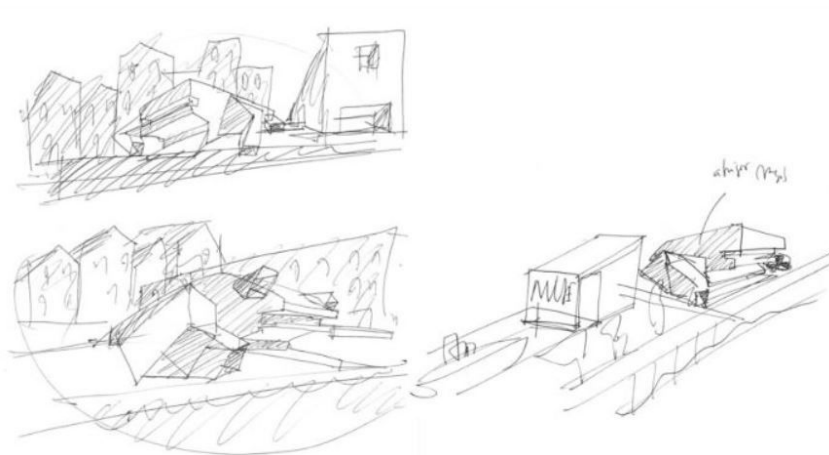


Figura 51: Esquissos de Souto de Moura para a integração urbanística do Pavilhão Multiusos de Viana

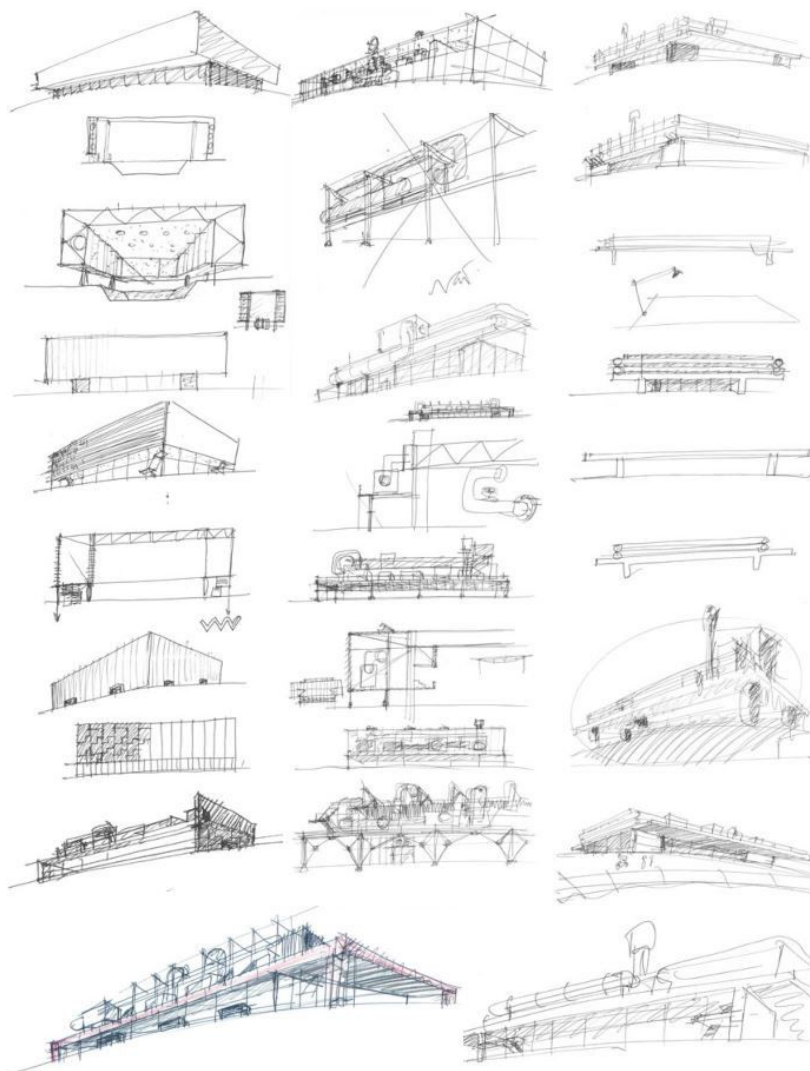


Figura 52: Esquissos de Souto de Moura para a solução final do Pavilhão Multiusos de Viana



Figura 53: Fotografia do Pavilhão Multiusos de Viana



Figura 54: Primeiros esboços de Souto de Moura para o Concurso do Palácio de Congressos de Palma de Mallorca

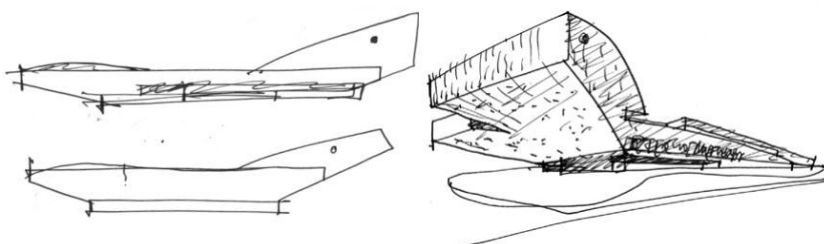


Figura 55: Esboços de Souto de Moura para o Concurso do Palácio de Congressos de Palma de Mallorca



Figura 56: Maquete da versão final do projecto de Souto de Moura para o Concurso do Palácio de Congressos de Palma de Mallorca

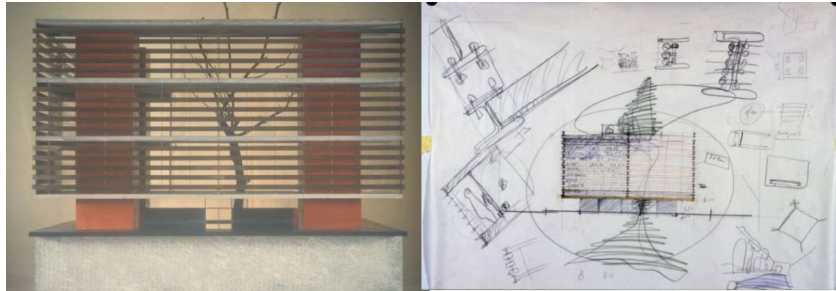


Figura 57: Maquete e esboços da pormenorização da fachada do Banco Ideal da Olivetti do projecto de Souto de Moura

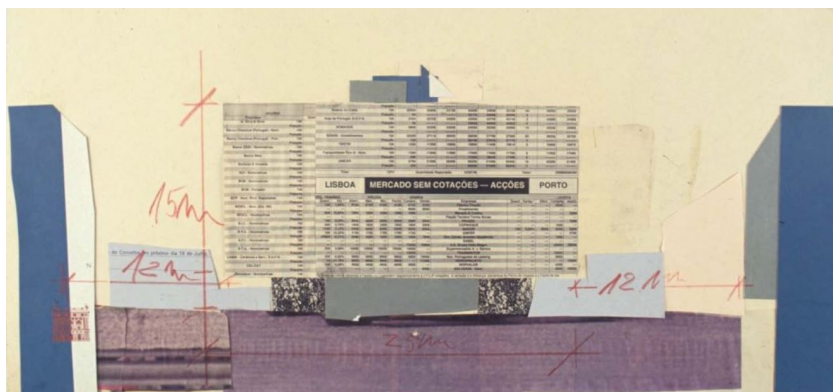


Figura 58: Colagem de Souto de Moura do Banco Ideal da Olivetti

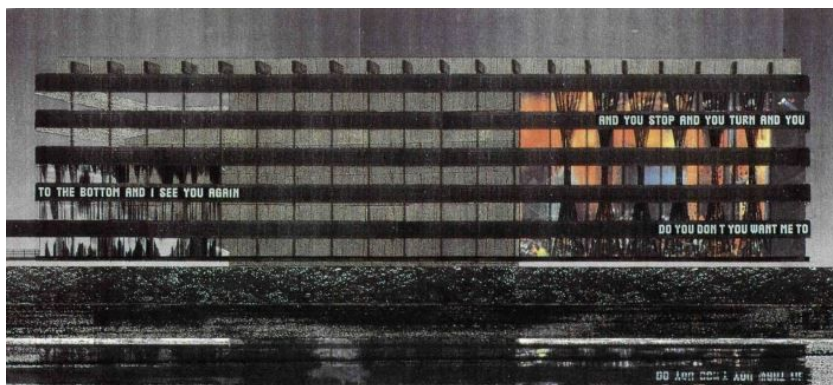


Figura 59: Render - Centro Cultural de Blois de Herzog & de Meuron

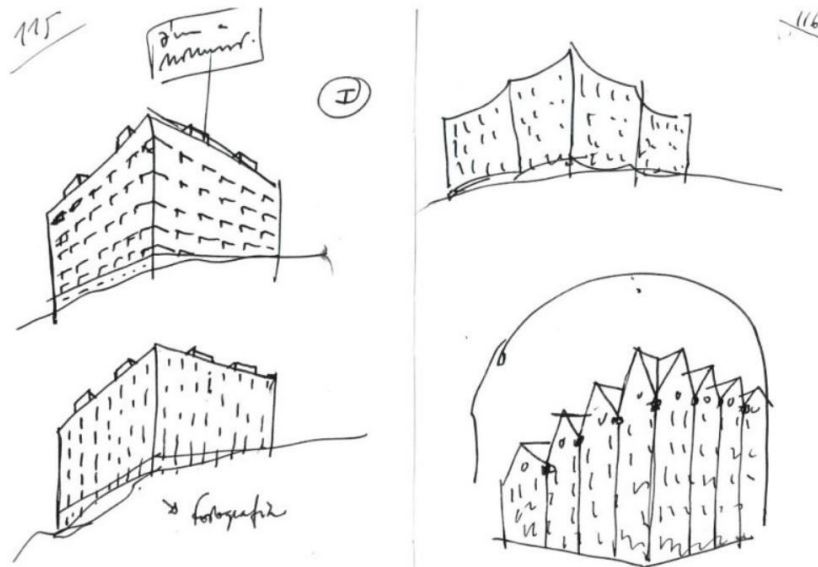


Figura 60: Primeiros esboços de Souto de Moura para o projecto do Edifício Novartis

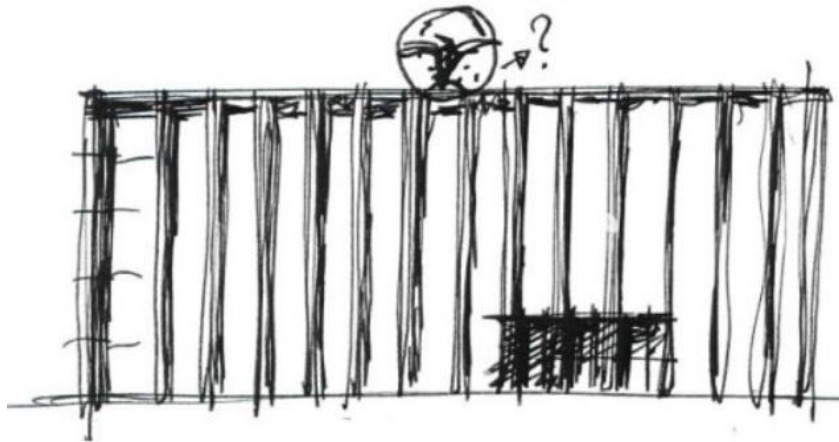


Figura 61: Esboço de Souto de Moura para o projecto do Edifício Novartis



Figura 62: Esboço de Souto de Moura sobre jornais, da métrica de fachada o projecto do Edifício Novartis

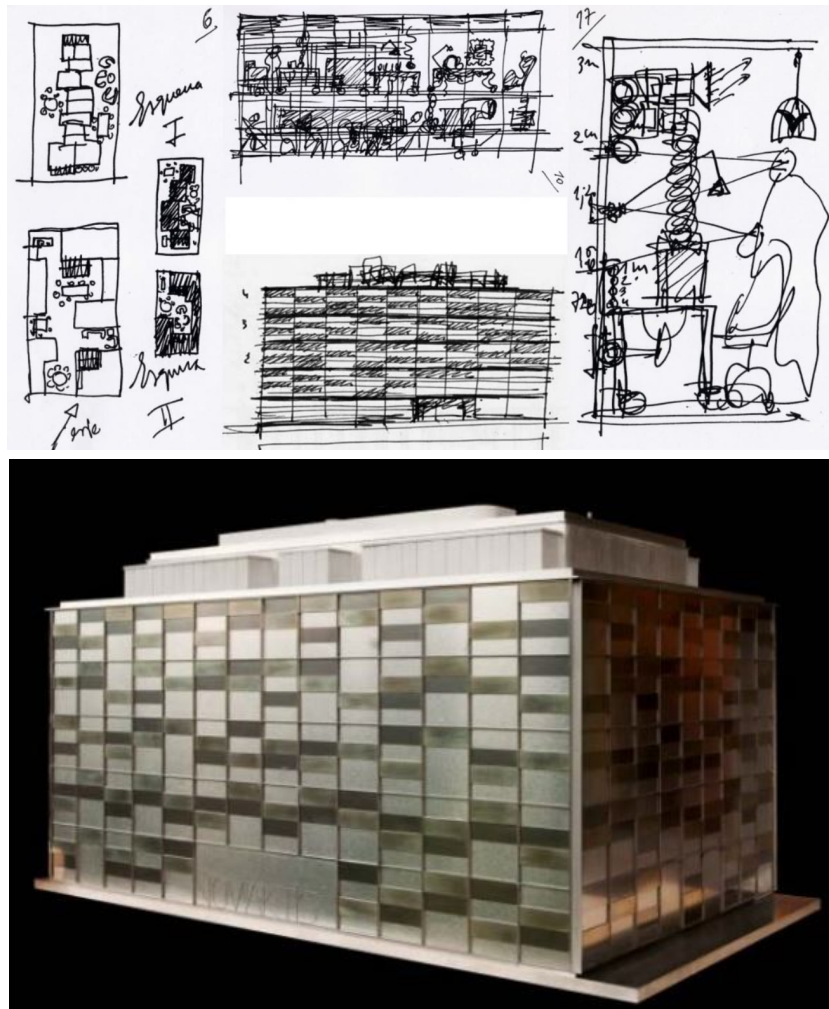


Figura 63-64: Esquissos de Souto de Moura de esquemas de princípio para o Edifício Novartis e maquete do mesmo

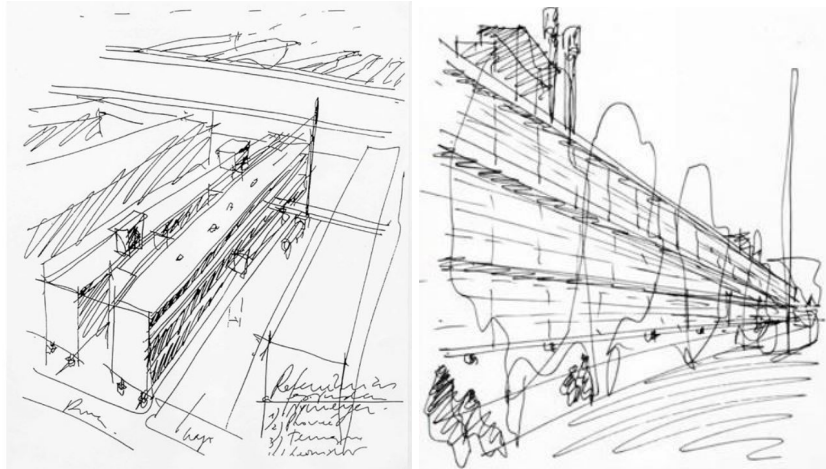


Figura 65: Esquissos de Souto de Moura do Departamento de Geociências



Figura 66-67: à esquerda uma Fotografia e à direita um Pormenor da Fachada do Departamento de Geociências

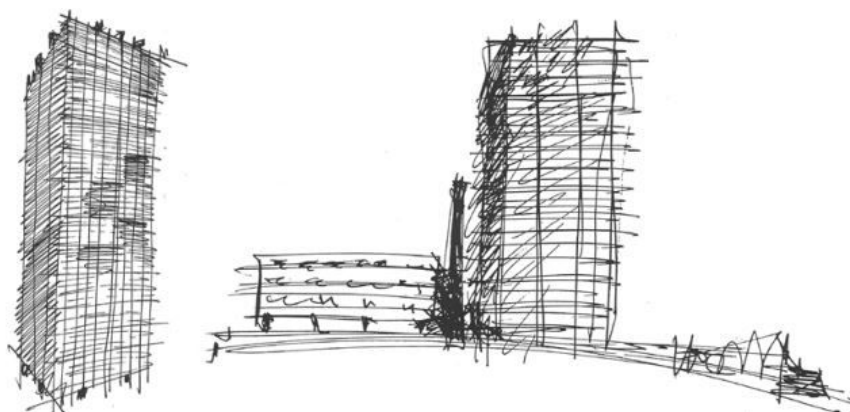


Figura 68: Esquissos de Souto de Moura do Burgo Empreendimento

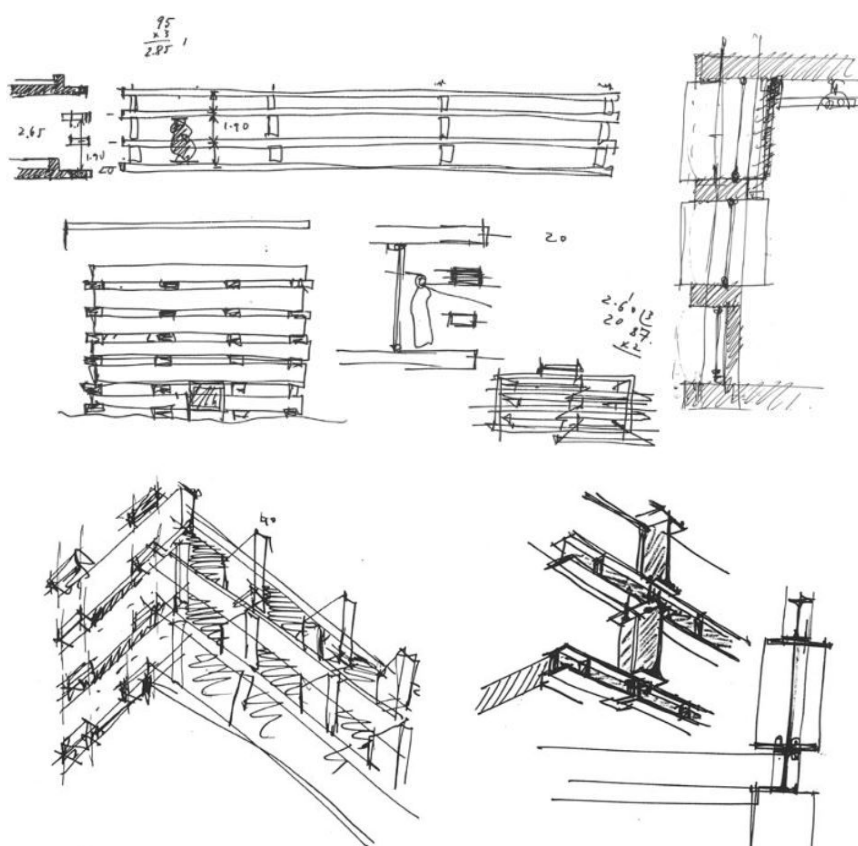


Figura 69: Esquissos de Souto de Moura - procura a regra dos elementos estruturais da fachada do Burgo Empreendimento

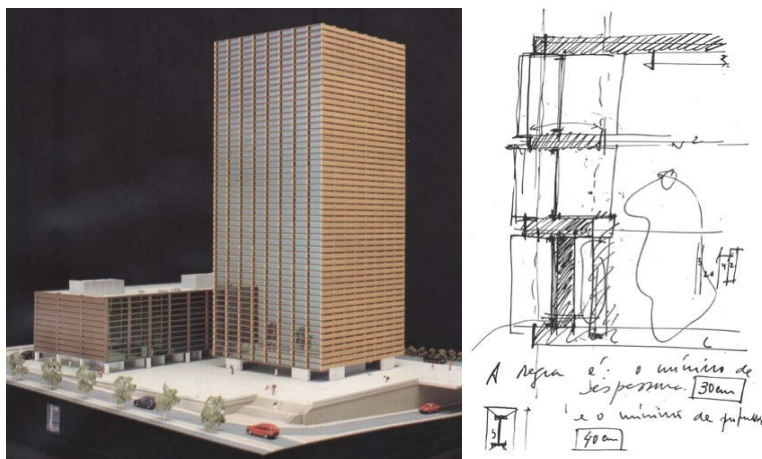


Figura 70-71: À esquerda uma maquete da 1º proposta e à direita Esquisso de pormenor de Souto de Moura do Burgo Empreendimento

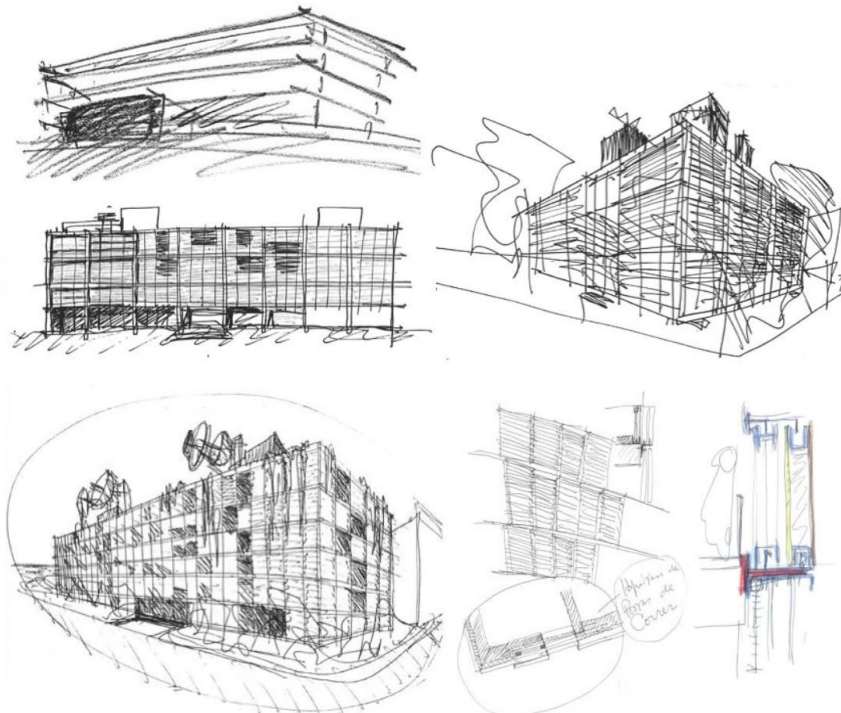


Figura 72: Esquissos de Souto de Moura da proposta para o prédio da Maia



Figura 73: Imagem do Prédio da Maia

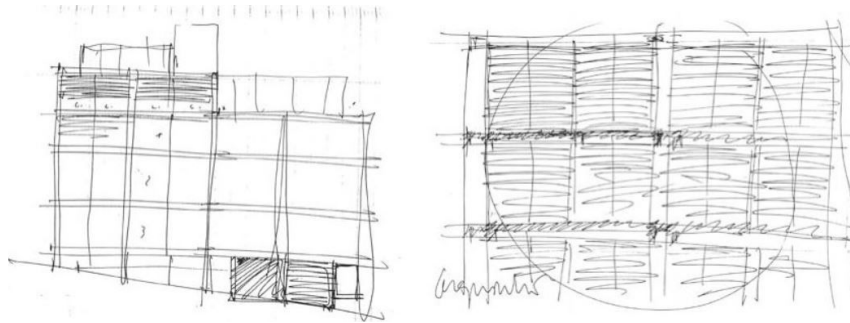


Figura 74: Esquissos de Souto de Moura - definição do módulo do edifício da Rua do Teatro

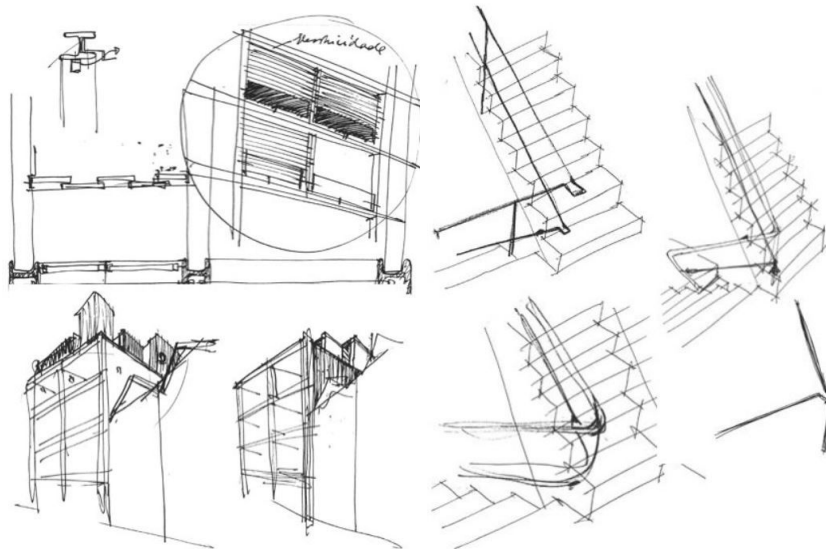


Figura 75: Esquissos de Souto de Moura - à esquerda da Pormenorização da Fachada e à direita estudo do corrimão da caixa de escadas da Rua do Teatro