

# FERNANDO TÁVORA E A MODERNIDADE:

PABLO PICASSO, FERNANDO PESSOA, LE CORBUSIER E A ARQUITECTURA TRADICIONAL PORTUGUESA.

ESTUDO DE 3 OBRAS: A CASA DE OFIR, O CONVENTO DE REFÓIOS DO LIMA E A CASA DOS 24.



Ao César e ao meu Avô.



## AGRADECIMENTOS

Ao Professor Carlos Machado pela orientação, pelo apoio e por todo o incentivo (desde as aulas de História da Arquitectura Contemporânea).

Ao meu Pai, Henrique J. Silva da Costa, e à minha Mãe, Maria Primorosa C. Alves, que sempre me proporcionaram todas as condições e me auxiliaram em todo o meu percurso académico e não académico.

E a toda a Cultura e Património Português que me ofereceram autores com importância extrema, que me inspiraram, inspiram e inspirarão em todo o meu percurso em Arquitectura.



## RESUMO

A presente dissertação de mestrado<sup>1</sup> organiza-se em três partes: a primeira aborda as referências modernas de Fernando Távora; a segunda reflecte a sua formação, o seu percurso em arquitectura - consequentemente, a importância da arquitectura espontânea portuguesa - e como se formou a sua ideia de modernidade; no último capítulo são estudadas três obras suas.

No primeiro capítulo foi aprofundado a vida e a obra das referências modernas de Távora: Pablo Picasso, Fernando Pessoa e Le Corbusier. Os autores foram abordados de formas e profundidades distintas.

Pablo Picasso foi, provavelmente, o autor com maior dificuldade de aprofundamento por falta de elementos escritos do próprio. De todas as referências, Picasso foi, também, a referência de que Fernando Távora menos deu notícia. Contudo, através de livros sobre Picasso e através de visitas a algumas obras suas compreendi melhor todas a sua diversificada obra deixada.

O autor Fernando Pessoa foi mais explorado devido à sua vasta obra escrita, não só a poesia - do ortónimo e dos heterónimos - mas também pelas suas cartas.

Pessoa teve uma considerável importância no surgimento do modernismo Português, no início do séc. XX. Por esse motivo, houve uma maior exploração do assunto, de forma a compreender e analisar, posteriormente, a sua ligação com os ideais de Fernando Távora, mas também de Picasso e de Le Corbusier.

Pessoa e Picasso formaram um único sub-capítulo por pertencerem a áreas de estudo - pintura e literatura - que não são de arquitectura. Todavia, houve um grande empenho para o desenvolvimento dos assuntos propostos.

O último sub-capítulo foca-se somente em Le Corbusier, que provavelmente por ter tido o mesmo ofício que Távora, foi a referência a que o próprio mais recorreu em toda a sua carreira e em todos os seus escritos. Foi estudada a formação de Le Corbusier: desde as suas viagens, ao movimento *purismo* - onde reflectiu o seu desejo de resposta a uma nova realidade: a era maquinista - até às suas obras após o *purismo*.

No final do primeiro capítulo foi realizada uma síntese onde foram exploradas todas as semelhanças e ideais comuns entre as referências e com Távora: desde o  *cubismo* ao  *purismo*, à abstracção, aos ideais modernos, à importância do passado.

O segundo capítulo "A Arquitectura" teve como objectivo apreender a formação e o percurso de Fernando Távora em arquitectura (desde os seus textos  *O Problema da Casa Portuguesa*, à sua participação nos CIAM, na ODAM, no Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa). Através da análises dos textos  *O Problema da Casa Portuguesa* e dos livros  *ODAM - Organização dos architectos Modernos* e  *Arquitectura*

---

<sup>1</sup> está escrita segundo o antigo acordo ortográfico.

*Popular em Portugal*, compreendi melhor a importância da Arquitectura Popular Portuguesa para Távora.

A Arquitectura Popular Portuguesa, com a importância da *identidade*, do *dilema da circunstância* (*homem, tempo e lugar*), da *ordem* e da *unidade*, e as referências modernas - anteriormente referidas - definiram a Arquitectura de Fernando Távora. Sempre projectou para o presente com base no passado mas, pensando sempre no futuro. Foi desta forma que Fernando Távora deixou o seu legado na arquitectura.

Depois da compreensão do primeiro e segundo capítulos é que estudei três obras suas: a Casa de Férias em Ofir, a Reabilitação do Mosteiro em Refóios do Lima e a Casa dos 24, no Porto. O objectivo foi mostrar de que forma estas obras reflectem os temas abordados anteriormente. As obras foram estudadas de formas distintas, porque cada obra "pedia" aprofundamentos e relações diferentes.

Na Casa em Ofir foi necessário entender como Fernando Távora - apesar de ser um projecto de raiz - criou um diálogo entre a modernidade e a tradição arquitectónica portuguesa. E como, na prática, conseguiu explorar a sua ideia de que todas as obras deviam ser uma composição una, tal como Fernando Pessoa defendia.

Na Reabilitação do Mosteiro em Refóios do Lima, para uma Escola Superior Agrária, foi necessário estudar e entender como Távora, a partir da pré-existência, adaptou um mosteiro às novas necessidades programáticas e de que forma os novos volumes, que projectou, dialogaram com a pré-existência. Também foi necessário estudar a sua intervenção anterior no Mosteiro de Santa Marinha da Costa, em Guimarães, onde também lhe foi proposto um projecto de reabilitação e ampliação para novas funções.

Na Casa dos 24 (obra já estudada na vertente prática da cadeira de História da Arquitectura Contemporânea) foi essencial perceber o que o lugar tinha para contar. Só depois de analisada a história do lugar, é que foi possível entender a forma como Távora interveio e de que forma conservou a memória da Casa dos 24, junto à Sé do Porto. Fernando Távora recorreu à abstracção para o fazer, tal como Picasso fez nas suas interpretações de *As Meninas de Velásquez*.

Resumidamente, em todas estas obras Távora teve como base as suas referências modernas e as lições do passado. Conseguiu sempre um diálogo entre a tradição portuguesa e a modernidade.

## ABSTRACT

This MA dissertation is divided into three parts. The first studies the modern influences on Fernando Távora; the second part reflects on his training, his career in architecture - and consequently the importance of Portuguese spontaneous architecture - and how his idea of modernity was formed; the last chapter studies three of his works.

The first chapter offers a detailed study of the life and work of the three modern influences on Távora: Pablo Picasso, Fernando Pessoa and Le Corbusier. These three creators were addressed in different ways.

Pablo Picasso was probably the most difficult to study in this context, since he wrote little about himself. Of the three influences, Picasso was also the one to whom Távora made fewer references. However, a study of the literature on Picasso and direct examination of some of his works provided me with a better understanding of his hugely diverse oeuvre.

The poet and writer Fernando Pessoa is explored in greater detail using his extensive written works, not just poetry - written under his own name and numerous heteronyms - but also his letters.

Pessoa was of considerable importance for the rise of Portuguese modernism, in the early 20th century. For this reason, his work is explored in detail for an analysis and understanding of his connection with the ideals of Fernando Távora, as well as those of Picasso and Le Corbusier.

Pessoa and Picasso are covered by a single sub-chapter, since they come from disciplines - painting and literature - outside architecture.

The last sub-chapter is dedicated to Le Corbusier, who was the most common influence throughout Távora's career and in his writing, probably because he had the same profession. Le Corbusier's career is studied from his travels, to the purism movement - which reflected his desire to respond to a new reality: the machine era - and his projects after purism.

The first chapter ends with a summary of all the similarities and common ideals of the three Influences and Távora himself, from cubism to purism, abstract art, to modern ideas and the importance of the past.

The second chapter, Architecture, addresses Fernando Távora's training and career in architecture (from his texts *O Problema da Casa Portuguesa*, to his participation in CIAM, ODAM and the Survey of Portuguese Popular Architecture). Analysis of the texts *O Problema da Casa Portuguesa* and of the books *ODAM - Organização dos Arquitectos Modernos* and *Arquitetura Popular em Portugal* clarified the importance of popular Portuguese architecture for Távora.

Popular Portuguese architecture, with the importance of identity, the dilemma of the circumstance (man, time and place), order and unity, and the modern influences - referred to above - defined Fernando Távora's architecture. He always designed for the

present based on the past, but always thinking of the future. This was the legacy of Fernando Távora in architecture.

With the understanding resulting from the first and second chapters, I studied three of his work: a holiday home in Ofir, the restoration of the monastery in Refóios do Lima and Casa dos 24 in Porto. My aim was to show how these projects reflect the issues addressed above. The projects are studied in different ways, because each one required a different approach.

At Casa em Ofir, it was necessary to understand how Fernando Távora - despite having designed a totally new building - created a dialogue between modernity and the Portuguese architectural tradition. And how, in practice, he was able to explore his idea that all projects should be a single composition, as defended by Fernando Pessoa.

For the restoration of the Monastery in Refóios do Lima, which was being converted into an agricultural college, it was necessary to study and understand how Távora, based on the existing building, adapted a monastery to new needs and how the new volumes that he designed achieved a dialogue with existing buildings. A study was also made of his earlier intervention at the Monastery of Santa Marinha da Costa, in Guimarães, where he was also asked to produce a restoration and extension, converting the building for new purposes.

For Casa dos 24 (a project already studied in the subject History of Contemporary Architecture), it was essential to understand the history and story of the location. This analysis made it possible to understand Távora's intervention and how he preserved the memory of Casa dos 24, next to the Cathedral in Porto. Fernando Távora made use of abstraction to do this, as Picasso had in his interpretations of Velásquez's *Meninas*.

To sum up, in all these projects Távora based his work on his modern influences and lessons from the past. He always achieved a dialogue between Portuguese tradition and modernity.

## RÉSUMÉ

Cette thèse de maîtrise est organisée en trois parties: la première traite des références modernes de Fernando Távora; la seconde se réfère à sa formation, son parcours en architecture – et conséquemment, l'importance de l'architecture spontanée portugaise - et comment se format sa conception de modernité; dans le dernier chapitre, sont étudiées trois de ses œuvres.

Dans le premier chapitre, furent approfondies la vie et l'œuvre des références modernes de Távora: Pablo Picasso, Fernando Pessoa et Le Corbusier. Les auteurs furent abordés de façon et amplitudes différentes.

Pablo Picasso fut probablement l'auteur relativement au quel il fut plus difficile d'approfondir l'étude, étant donné le manque d'éléments écrits qu'il nous laissa. De toutes les références, Picasso fut la référence dont Fernando Távora en fit le moins part. Cependant, à travers les livres sur Picasso et par les visites réalisées à certaines de ses œuvres, je pus mieux comprendre toute l'œuvre diversifiée qu'il nous légua. L'auteur Fernando Pessoa fut étudié plus en profondeur en raison de sa vaste œuvre écrite, non seulement son œuvre poétique – aussi bien de l'orthonyme que des hétéronymes - mais aussi ses lettres.

Pessoa eut une importance considérable dans l'émergence du modernisme portugais au début du siècle XX. C'est pourquoi, cette question fut davantage explorée, afin de comprendre et d'analyser, de suite, le lien entre les idéaux de Fernando Távora, mais aussi de Picasso et Le Corbusier.

Pessoa et Picasso formèrent un seul sous-chapitre dans la mesure où ils appartiennent à des domaines d'étude - la peinture et la littérature - qui ne sont pas du domaine de l'architecture. Cependant, il y eut un grand engagement dans le but du développement des questions qu'ils se proposèrent.

Le dernier sous-chapitre se concentre uniquement sur Le Corbusier, qui, probablement, par le fait d'avoir eu le même métier que Távora, fut la référence à laquelle il recourra davantage au long de toute sa carrière bien qu'en tous ses écrits. Toute la formation de Le Corbusier fut étudiée: ses voyages, le mouvement purisme - où il refléta son désir de répondre à une nouvelle réalité: l'ère machiniste - jusqu'à ses travaux après le purisme.

A la fin du premier chapitre, fut réalisée une synthèse où furent explorés toutes les similitudes et les idéaux communs entre les références et Távora: du cubisme au purisme, à l'abstraction, aux idéaux modernes, à l'importance du passé.

Le deuxième chapitre "A Arquitetura" eut comme finalité saisir la formation et le parcours de Fernando Távora en architecture (de ses textes, *O Problema da Casa Portuguesa*, à sa participation à la CIAM, à l'ODAM, et dans le *Inquérito à Arquitetura Popular Portuguesa*). Grâce à l'analyse des textes *O Problema de Casa Portuguesa* et des livres O DAM - Organização dos Arquitectos Modernos et *Arquitetura Popular em Portugal*, je pus mieux comprendre l'importance pour Távora de l'architecture

populaire portugaise.

L'architecture populaire portugaise, avec l'importance de l'identité, du dilemme de la circonstance (homme, temps et lieu), de l'ordre et de l'unité, et les références modernes - mentionnées ci-dessus - définirent l'architecture de Fernando Távora. Il projeta toujours pour le présent ayant pour base le passé, mais toujours pensant à l'avenir. C'est ainsi que Fernando Távora laissa son légat en architecture.

Une fois appréhendés le premier et deuxième chapitres, j'étudiai trois de ses œuvres: la Casa em Ofir, la réhabilitation du Mosteiro de Refóios de Lima et la Casa dos 24, à Porto. Le but fut de montrer comment ces œuvres reflètent les thèmes abordés ci-dessus. Les œuvres ont été étudiées de manière différente, parce que chaque œuvre faisait appel à un approfondissement et à des relations distinctes.

En ce qui concerne la Casa em Ofir, il fut nécessaire de comprendre comment Fernando Távora - en dépit d'être un projet inédit - créa un dialogue entre la modernité et la tradition architecturale portugaise. Et comment, dans la pratique, il fut en mesure d'exploiter son idée selon laquelle tous les travaux devraient être une composition unifiée ainsi que Fernando Pessoa défendait.

Relativement à la réhabilitation du Mosteiro de Refóios do Lima, destiné à une école supérieure agricole, il fut nécessaire d'étudier et de comprendre comment Távora, partant de la préexistence, adapta un monastère aux nouveaux besoins programmatiques et comment les nouveaux volumes, qu'il projeta, dialoguaient avec la préexistence. Il fut également nécessaire d'étudier son intervention antécédente dans le Mosteiro de Santa Marinha, à Guimarães, où il lui fut également proposé un projet de réhabilitation et d'expansion pour de nouvelles fonctions.

En ce qui concerne la Casa dos 24 (œuvre déjà étudiée dans le domaine pratique du cours d'Histoire de l'Architecture Contemporaine), il fut essentiel d'appréhender ce que le lieu avait à dire. Seulement après l'analyse de l'histoire du lieu, il fut possible de comprendre comment Távora intervint et comment il préserva la mémoire de la Casa dos 24, site à côté de la cathédrale de Porto. Fernando Távora recourra à l'abstraction pour le faire, tel quel Picasso le fit dans ses interprétations des Ménéines de Velásquez.

En résumé, dans toutes ces œuvres, Távora s'appuya sur ses références modernes et sur les leçons du passé. Il parvint toujours à un dialogue entre la tradition portugaise et la modernité.

# SUMÁRIO

**INTRODUÇÃO** 15

## **I AS REFERÊNCIAS MODERNAS**

PABLO PICASSO E FERNANDO PESSOA 19, 29

LE CORBUSIER 37

## **II A ARQUITECTURA**

FORMAÇÃO E PERCURSO 57

IDENTIDADE 70

DILEMA DE CIRCUNSTÂNCIA (*homem, tempo e lugar*) 73

ORDEM E UNIDADE 75

DIÁLOGO ENTRE TRADIÇÃO E MODERNIDADE 76

## **III ESTUDO DE 3 OBRAS**

CASA DE FÉRIAS EM OFIR, 1957-1958 79

REABILITAÇÃO DO MOSTEIRO EM REFÓIOS DO LIMA, 1986-1993 87

CASA DOS 24, 1995-2003 95

BIBLIOGRAFIA 104

CRÉDITOS DAS IMAGENS 108

14 | “Homem do mundo, isto é, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os seus costumes.”

Charles Baudelaire <sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Charles Baudelaire, *Sobre a Modernidade*, p.17

“Quer dizer que é preciso amar a vida para amar a arquitectura; a arquitectura é uma manifestação, aliás, muito importante, da vida; sem vida o que ocorre com a arquitectura?”<sup>3</sup>

Fernando Távora gostava mais da realidade, da circunstância, do que dos livros. Aprendia com o dia-a-dia, com cada *homem*, com cada paisagem e com cada casa. Houve sempre, por parte de Távora, um interesse em saber o porquê das coisas, da realidade e da *circunstância*.

Contudo, foi claro que também se apoiou em referências para a sua formação. Nunca foi o seu objectivo copiá-los. Acima de tudo tentou entendê-las, pois, para si, não era possível amar sem entender, e também não existia sensibilidade sem inteligência.

Foi pela sua sensibilidade às *circunstâncias*, pela sua paixão pelo *espaço*, pelo *tempo* e pelo *homem* e com base nas suas referências que Fernando Távora sempre projectou - através de uma linguagem actual - a sua arquitectura.

Para o poeta Charles Baudelaire<sup>4</sup>, o “homem do mundo”, como intitulava, tinha de ter um objectivo mais elevado do que um simples “flâneur”<sup>5</sup>, um objectivo maior do que o prazer efémero da circunstância: devia buscar a Modernidade. Tratava-se de tirar da moda tudo o que podia conter de “poético no histórico”, de retirar o eterno do transitório.

A Modernidade de Távora reflectiu uma *identidade* nacional, mas, também intemporalidade e anonimato. Anonimato porque a sua obra insere-se, sem exuberância, na arquitectura tradicional portuguesa: como uma ode moderna à tradição.

Fernando Távora projectou para o presente, com bases nas lições do passado mas, com vista no futuro. Assim, como referiu o arquitecto Souto de Moura<sup>6</sup>, tornou-se pai da Escola do Porto, e o bisavô da Europa: “O Távora é uma figura histórica, é universal”.

---

3 tradução da autora: “Ça veut dire qu’il faut aimer la vie pour aimer l’architecture; l’architecture est une manifestation, d’ailleurs très importante, de la vie; sans vie que se passe avec l’architecture?”. Fernando Távora, “palavra” in *Fernando Távora. Minha Casa, Prólogo*, p. 9

4 Charles Baudelaire, *Sobre a Modernidade*, pp. 24 e 25

5 *flâneur* vem do verbo francês *flâner*, que significa passear. Para Charles Baudelaire, *flâneur* significava uma pessoa que andava pela cidade a fim de experimentá-la através dos sentidos. Devido à duração da utilização e teorização por Baudelaire - e de inúmeros pensadores -, a ideia de *flâneur* acumulou importante significado e tornou-se uma referência para compreender fenómenos urbanos e mesmo a modernidade. (Walter Benjamin (1892-1940) - crítico literário, ensaísta, tradutor, filósofo e sociólogo alemão - descreveu o *flâneur* como um produto da vida moderna e da Revolução Industrial). O *flanêur* atendeu, inicialmente, a uma necessidade individual da burguesa em sobrepor-se à aristocracia.

6 informação em: <https://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/fernando-tavora-19232005-o-reinventor-da-arquitectura-moderna-com-sabor-local-37244> (acedida a 11 de Julho de 20016, às 12h33)



## I AS REFERÊNCIAS MODERNAS

I 17

Para Távora, a ciência do arquitecto é ordenada por muitas disciplinas e por vários saberes. A sua dinâmica está presente em todas as obras oriundas das restantes artes.

“(...) os meus grandes modernos são Le Corbusier, Pablo Picasso, Fernando Pessoa.”<sup>7</sup>

Foi com base nas suas referências modernas e no seu interesse pela história da arquitectura que Fernando Távora amadureceu enquanto arquitecto. Segundo Alexandre Alves Costa<sup>8</sup>, foi a partir das suas referências e do seu interesse pelo lugar que a sua obra se tornou coerente e sobretudo permanentemente contemporânea.

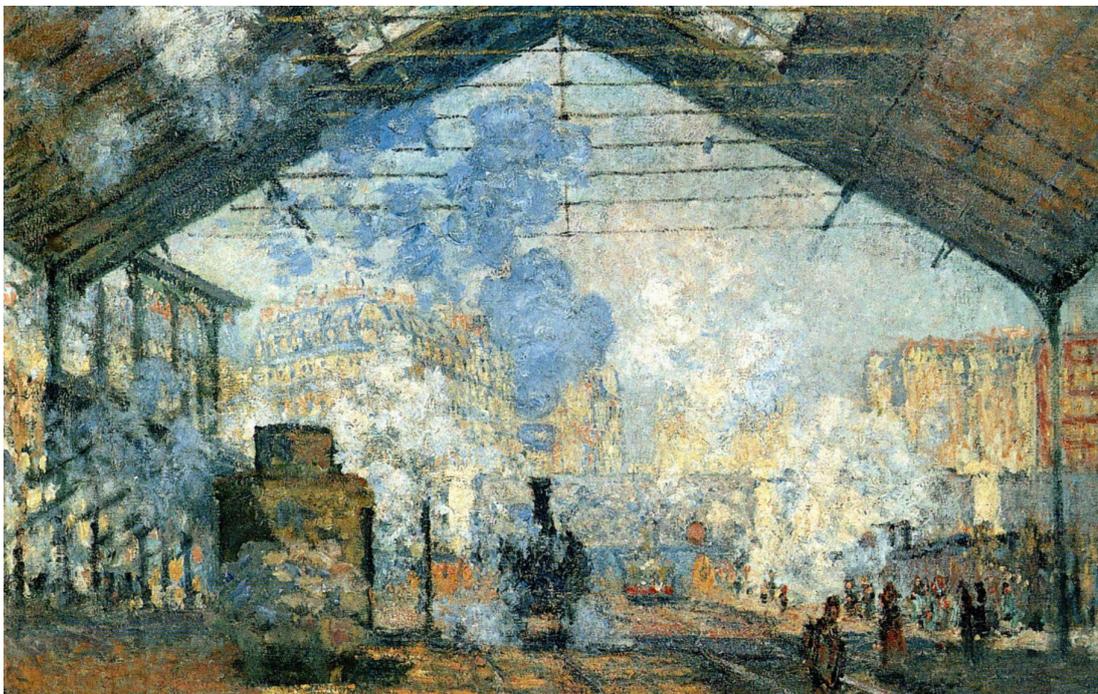
“Na Arquitectura, na Pintura, na Escultura temos que actualizar-nos; devemos fazê-lo porém em face duma totalização de experiência dos outros, quer dizer, aproveitando dos outros aquilo que pode servir aos nossos conceitos. Fazendo assim teremos imenso a lucrar e pouco a perder.”<sup>9</sup>

---

7 Fernando Távora, “palavra” in *Fernando Távora. Minha Casa, Prólogo*, p. 11

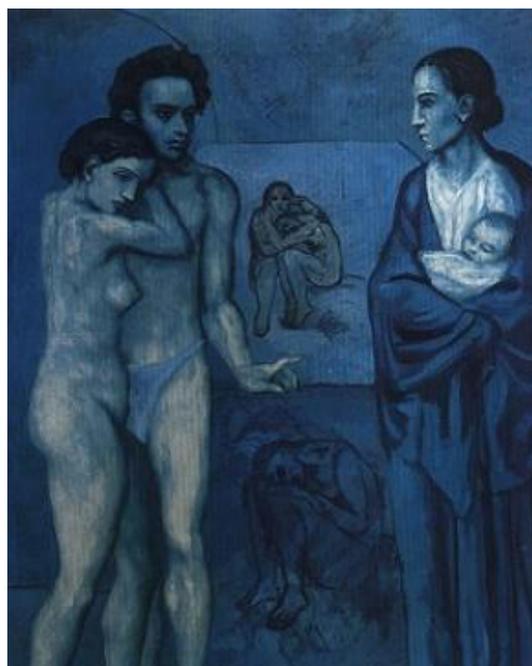
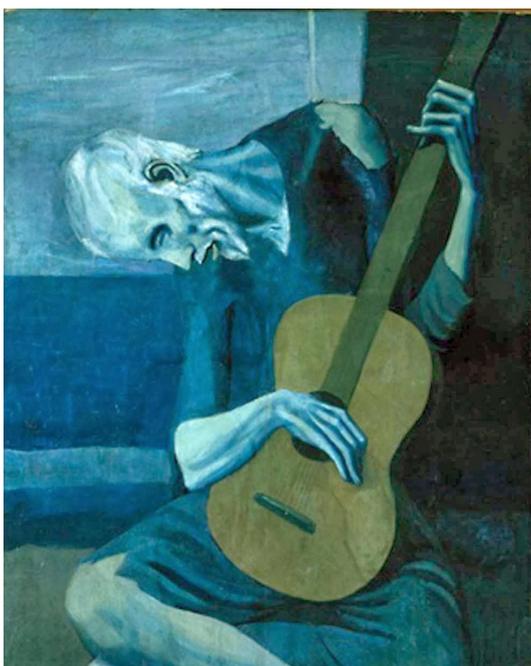
8 Alexandre Alves Costa, “Prefácio” in *Teoria Geral da Organização do Espaço*, p. X

9 Fernando Távora, “Primitivismo da arte moderna” in *Fernando Távora. Minha Casa. “Uma Porta pode ser um Romance”*, p. 45



1. *La Gare Saint-Lazare*, Claude Monet, 1877.

O Impressionismo surgiu pela primeira vez, em França, em 1860 como uma reacção ao Romantismo da época. Numa primeira abordagem o Impressionismo despertou alguma hostilidade. Contudo, em 1900, o Impressionismo já se tinha tornado popular e aberto caminho para futuras manifestações artísticas. Nesta data - quando Picasso se mudara para Paris -, Monet já se encontrava fora de Paris - nos seus jardins Giverny - e “Cézanne estava na sua terra natal, Aix-en-Provence, a trabalhar num estilo que ia além do Impressionismo e que viria a ter um impacto profundo sobre a arte moderna e, particularmente, em Picasso.”, Hajo Duchting, *Pablo Picasso*, p.7



2. da esquerda para a direita: *O Velho Guitarrista Cego*, Pablo Picasso, 1903. *A Vida*, Pablo Picasso, 1903.

A revolução Industrial - que surgiu em Inglaterra no século XVIII e foi contaminando toda a Europa - provocou grandes mudanças económicas, tecnológicas, sociais e intelectuais na população da época. A partir da invenção da máquina a vapor desencadearam-se grandes desenvolvimentos: o trabalho artesanal foi deixado de parte, abriram-se mais fábricas com melhores métodos de produção. Os meios e redes de transporte evoluíram e as habitações colectivas surgiram com mais intensidade.

Entre 1880 e 1930, os artistas – pintores, escultores, literários, arquitectos, fotógrafos, músicos - procuravam uma nova arte que fosse capaz de expressar esta nova realidade.

Para Pablo Picasso (1881-1973) a arte não tinha passado nem futuro, devia conseguir viver sempre no presente.

“Se uma obra de arte não consegue viver sempre no presente, ela não pode ser considerada. A arte dos gregos, dos egípcios, são belas obras que viveram nos seus tempos, não são uma obra do passado; contudo é mais viva (a arte) hoje do que alguma vez foi. A arte não evolui por si só, as ideias das pessoas e as pessoas é que mudam a sua forma de expressão. (...) Variação não significa evolução. Se um artista varia a sua forma de se expressar isso simplesmente significa que mudou a sua forma de pensar, e na mudança, pode ser para melhor ou para pior. ” <sup>10</sup>

| 19

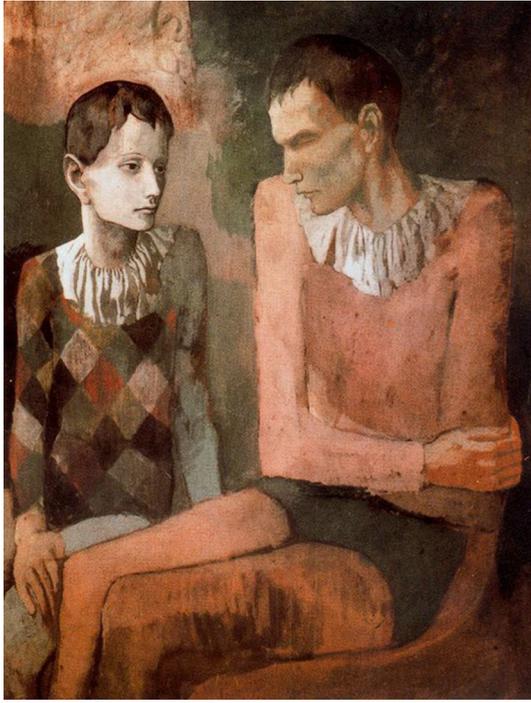
Entre 1901 e 1905, o pintor explorou os temas da pobreza, da cegueira, da tristeza e do desespero. Nas suas pinturas - como *A Vida* (1903) e *Velho Guitarrista Cego* (1903) - eram predominantes os tons azuis e verde escuro. O sentimento de tristeza que era desperto pelas feições dos modelos pintados era acentuado pela paleta de cores utilizada.

Em 1905, Picasso começou a ter preferência pelos tons rosa e laranja. Esta nova paleta de cores é associada à alegria, ao entusiasmo e à satisfação. Nesta fase eram representados, com frequência, acrobatas, arlequins - personagem cuja função era divertir o público durante os intervalos dos espectáculos, com o traje feito de retalhos multicoloridos em forma de losangos - e jovens sonhadores.

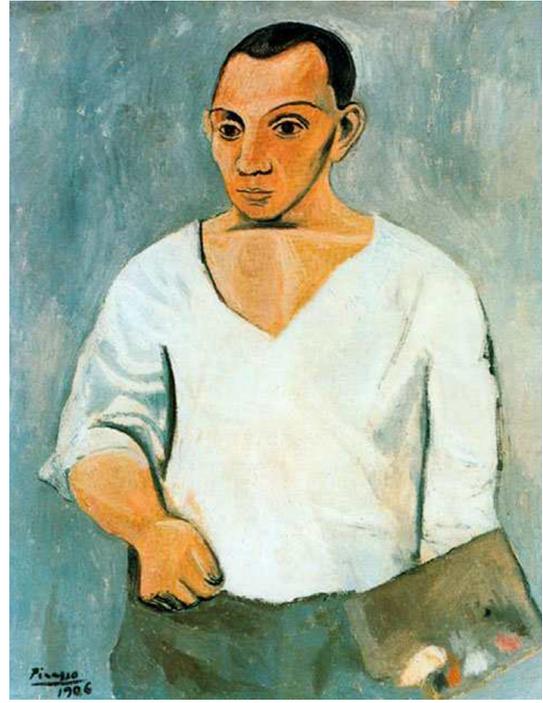
Picasso, em 1906-07, dedicou-se à investigação de esculturas da Península Ibérica. Este interesse pela arte primitiva, mas também pelo exorcismo, deveu-se a uma visita que fez ao Museu de Etnografia, em Paris. Foi a dimensão mágica das máscaras africanas que sensibilizou Picasso.

---

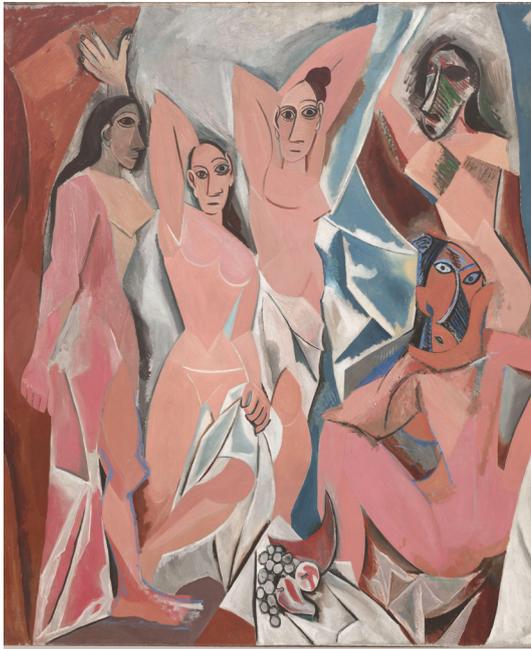
10 Pablo Picasso, *Declaração para Marius de Zayas*, informação em: [http://www.learn.columbia.edu/monographs/picmon/pdf/art\\_hum\\_reading\\_49.pdf](http://www.learn.columbia.edu/monographs/picmon/pdf/art_hum_reading_49.pdf) (acedido a 11 de Abril de 2016, às 21h05)



3. *Acrobata e Jovem Arlequim*, Picasso, 1905.



4. *Auto-retrato com Paleta*, Picasso, 1906.



5. *Les Femmes d'Alger (O Version O)*, Picasso, 1907.



6. *Clarinet and Glass of Brandy*, Georges Braque, 1911.

“As máscaras não eram como quaisquer outras peças de escultura. Não mesmo. Eram coisas mágicas. Mas por que não as eram as peças egípcias ou as caldérias? Nós não tínhamos compreendido isso. Estas eram primitivas, não mágicas. As peças negras eram intercesseurs, mediadoras; desde lá então conheci a palavra em francês. Elas eram contra tudo – contra o desconhecido, contra espíritos ameaçadores. Eu sempre olhei para os fetiches. Eu entendi; eu também era contra tudo. Eu também acreditava que tudo é desconhecido, que tudo é um inimigo! Tudo! (...) Para ajudar as pessoas a impedir que ficassem sob a influência de espíritos de novo, para ajudá-las a se tornarem independentes. Elas eram ferramentas. Se damos forma aos espíritos, tornamo-nos independentes. Espíritos, o inconsciente, a emoção – tudo a mesma coisa. Eu entendi por que era um pintor. Completamente sozinho naquele estranho museu, com máscaras, bonecas feitas por peles-vermelhas, manequins empoeirados. Les demoiselles d’Avignon deve ter vindo a mim naquele mesmo dia, mas não tanto por causa das formas, mas porque esta foi a minha primeira pintura-exorcismo – sim, absolutamente!”<sup>11</sup>

Assim, a pintura *Les Demoiselles d’Avignon* não foi resultado de uma busca de formas primitivas, mas a procura de uma acção esconjurativa. Contudo, levou Picasso para o caminho das formas geométricas, da abstracção e, conseqüentemente, do cubismo. Esta obra *protocubista* é composta por corpos femininos que foram nitidamente inspirados pela cultura africana e, como afirmou Hajo Duchting, tornou-se num tesouro inesgotável de formas e cores<sup>12</sup>.

“Les Deimoselles d’Avignon (1906/7) foram o resultado de inúmeros estudos e esboços, sem precedentes. Esta tela testemunha a alegria de Picasso na experimentação e na aventura do Cubismo. Os nus são fortemente estilizados, aparentemente estão presos, como se estivessem com âmbar.

Esta nova dureza é uma réplica à “transitoriedade” do Impressionismo.”<sup>13</sup>

Picasso, ainda em 1907, conheceu Georges Braque e foi com ele que criou o *cubismo*. Braque (1882-1963) mudou-se em 1899 para Paris e, sete anos depois, expôs, no Salão dos Independentes, obras com cores puras e formas simples.

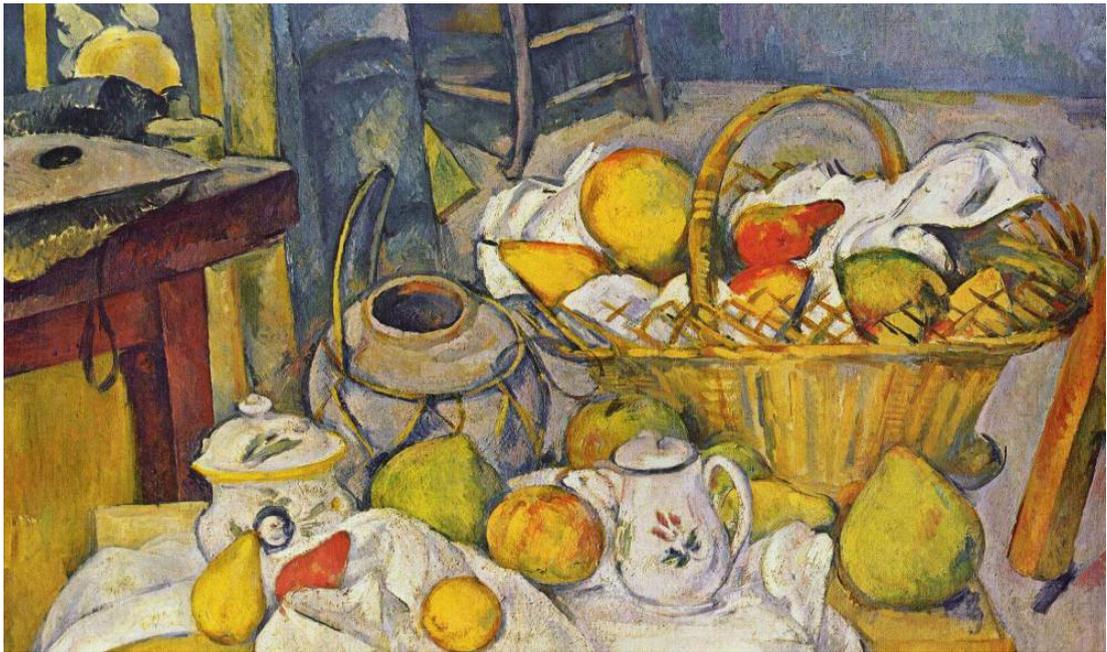
O *cubismo* retratava as figuras da natureza através de figuras geométricas, com renúncia à perspectiva. Deixou de existir o claro-escuro nas obras e a paleta de cores

---

11 Picasso, citado por André Malraux, *Picasso’s Mask*, pp. 10 e 11.

12 Hajo Duchting, *Pablo Picasso*, p.42

13 tradução da autora: “*Les Demoiselles d’Avignon* (1906/1907) was the outcome of an unprecedented number of studies and sketches. It bears witness to Picasso’s delight in experimentation and his sense of adventure on the threshold of Cubism. The strongly stylized nudes are seemingly locked into their surroundings, as if set in amber. This new hardness is a riposte to the “transitoriness” of Impressionism.”. Hajo Duchting, “A Chave do Modernismo” in *Pablo Picasso*, p.44



7. *Natureza Morta com Cesta de Fruta*, Paul Cézanne, 1880-90.



8. *Nu Sentado*, Picasso, 1909-10.



9. *Alívio perspéctico*, Picasso, 1909.

foi reduzida.

Segundo Pablo Picasso “(o cubismo) é a representação total e simultânea na superfície bidimensional da tela, de corpos sólidos que têm três dimensões. É introduzida numa superfície plana uma sensação de volume, mas sem recorrer a farsas de perspectivas lineares, ao atalho, ao modelado, ao claro-escuro, a todas essas astúcias que foram utilizados desde o Renascimento.”<sup>14</sup>.

“Tem de se destruir a imagem, refazê-la várias vezes. Sempre que um artista destrói uma bela descoberta, ele na verdade não a suprimiu, mas transformou-a e condensou-a, tornando-a mais fundamental.”<sup>15</sup>

Na origem deste movimento esteve também Paul Cézanne (1839-1906). Para ele a natureza devia ser representada por meio de formas geométricas: “Devemos tratar a natureza como cones, esferas e cilindros”<sup>16</sup>.

Na sua obra *Natureza Morta com Cesta de Fruta* (1880-90) o pintor ambicionava uma pintura que fosse a continuação da tradição clássica, combinada com um estudo intenso da natureza. Procurava a profundidade, o espaço, a tridimensionalidade. Foi desta forma que Cézanne antecipou o *cubismo*. Tal como Picasso, o único objectivo de Paul Cézanne era intensificar a percepção da natureza.

“Eu sempre me esforcei sem perder de vista a natureza. O que eu quero é uma aparência, uma semelhança mais profunda e que é mais real do que a realidade e assim alcança o nível do surreal.”<sup>17</sup>

No *cubismo analítico* o artista procurava a visão total da figura e examinava-a sob todos os ângulos. Predominavam os tons pastéis e as obras eram quase monocromáticas.

O *cubismo sintético* foi caracterizado pelo uso de cores mais fortes e pela tentativa de tornar as figuras mais reconhecíveis. Foi no *cubismo sintético* que se iniciaram as colagens. As colagens eram realizadas com letras, palavras, pedaços de madeira, metal, vidro e até pequenas partes de jornais.

A legenda da obra *Garrafa de Vieux Marc, Vidro, Guitarra e Jornal* (1913), actualmente no TATE Modern Londres, referia que Pablo Picasso foi o primeiro artista a iniciar a técnica de colagens em 1912.

---

14 tradução da autora: “C’est la représentation totale et simultanée sur la surface à deux dimensions de la toile, de corps solides qui en ont trois. C’est introduire sur un support plat une sensation de volume, mais sans recourir au trompe-l’oeil, à la perspective linéaire, au raccourci, au modelé, au clair-obscur, à toutes les astuces utilisées depuis la Renaissance.”. Pablo Picasso, citado por Jacques Damase, *Pablo Picasso*, p.8

15 Pablo Picasso, citado por Hajo Duchting, *Pablo Picasso*, p.42

16 tradução da autora: “You have to treat nature as cones, spheres and cylinders”. Paul Cézanne, citado por Hajo Duchting, *Pablo Picasso*, p.35

17 Pablo Picasso, citado por Hajo Duchting, *Pablo Picasso*, p.37



10. *Garrafa de Vieux Marc, Vidro, Guitarra e Jornal* (colagem), Picasso, 1913.



11. *Arlequim*, Picasso, 1918.



12. *Retrato da Olga na Poltrona*, Picasso, 1917.



13. *Abraço dos Monstros*, Picasso, 1925.

Consideradas as suas obras cubistas anteriores - no qual tinha desconstruído os objectos em partes -, nesta colagem houve, pelo contrário, uma tentativa em construir uma composição una a partir de fragmentos. A escolha do jornal, neste trabalho, pode ter sido pela sua cor, uma vez que o jornal já tinha quase trinta anos quando Picasso o usou.

Segundo Hajo Duchting, pensou-se que o cubismo era uma arte em transição, uma experiência que trouxesse resultados ulteriores, "O cubismo não é tanto uma semente ou um feto, mas uma arte que viveu primariamente com formas, e quando essas formas são realizadas elas têm de viver a sua própria vida."<sup>18</sup>

"O cubismo não é diferente de qualquer outra escola de pintura. Os mesmos princípios e os mesmos elementos são comuns a todas. O motivo pelo qual o cubismo não foi entendido por longo tempo deveu-se ao facto de não verem nada, nada com significado. Eu não sei ler inglês, um livro em inglês é um livro em branco para mim. Isso não quer dizer que a língua inglesa não exista, e porque é que eu deveria culpar alguém por não conseguir entender?"<sup>19</sup>

O movimento cubista acabou por se extinguir com o início da Primeira Guerra Mundial (1914 - 1918). No entanto, serviu de inspiração, através das suas características abstractas, para outros movimentos que lhe foram posteriores: como o *surrealismo*. Posteriormente, Picasso entrou em contacto com o mundo do teatro francês. Cocteau (1889-1963) propôs-lhe que fizesse os figurinos e os cenários para o *Parade* de Diaghilev, que estreou em Paris, em 1917. Como na Fase Rosa, Pablo Picasso voltou à figura dos arlequins e das máscaras clássicas da *Commedia dell'Arte*<sup>20</sup>.

Por esta altura Picasso viajou até Itália. Durante uma estadia em Roma, Picasso interessou-se pelas sibilas de Michelangelo. Esta inspiração pelas figuras da mitologia greco-romana fê-lo produzir obras com figuras femininas volumosas que cruzavam a tela como se estivessem em competição olímpica, ou como se estivessem vestidas com o antigo traje grego.

Pablo Picasso também pintava naturezas-mortas, predominantemente instrumentos musicais. Estes instrumentos eram desenhados com contornos geométricos e com cores fortes.

Em 1924, o *surrealismo* começou por dar os seus primeiros passos. A maneira como os cubistas compunham - através das formas geométricas - para representar na

---

18 Hajo Duchting, *Pablo Picasso*, p.35

19 Pablo Picasso, *Declaração para Marius de Zayas*, informação em: [http://www.learn.columbia.edu/monographs/picmon/pdf/art\\_hum\\_reading\\_49.pdf](http://www.learn.columbia.edu/monographs/picmon/pdf/art_hum_reading_49.pdf) (acedido a 11 de Abril de 2016, às 21h05)

20 a *Commedia dell'Arte* surgiu entre os sec. XV e XVI, em Itália - veio-se opor à *Comédia Erudita*. Também foi chamada de *Commedia All'improvviso*. As suas apresentações eram feitas pelas ruas e em praças, ao chegarem a uma cidade pediam permissão para se apresentar. As personagens possuíam duas categorias distintas, que eram os patrões e os criados. Os mais importantes eram o arlequim, o Pantaleão, o Capitão, o Polichinelo, e a Colombina.



14. *Guernica*, Picasso, 1937.



15. da esquerda para a direita: *As Meninas*, Diego Velázquez, 1656. Interpretação de *As Meninas* de Velázquez, Picasso, 1957.

A obra *As Meninas* de Velázquez retrata uma cena da família real espanhola: a infanta Margarida com as suas amas de companhia e com um cão. Velázquez também se colocou no quadro, como se tivesse a pintar os monarcas (que aparecem reflectidos num espelho ao fundo). A ideia do pintor foi retratar o que acontecia por detrás da cena principal: os monarcas.



16. Duas interpretações de *As Meninas* de Velázquez, Picasso, 1957.

superfície bidimensional os corpos de três dimensões é semelhante à maneira como os surrealistas compunham para exprimir o seu inconsciente, ou mundo de sonho. Contudo, no *surrealismo* eram predominantes formas orgânicas e cores fortes. Por esta altura, a pintura *Les Demoiselles d'Avignon* e a pintura *La Danse*, de Henri Matisse (1869-1954), foram expostas numa exposição. Hajo Duchting defende que a deformação das figuras do quadro de Matisse ia ao encontro do quadro *Les Demoiselles d'Avignon* de Picasso.

Pablo Picasso sempre negou qualquer influência do ou sobre o *surrealismo*. No entanto, a pintura *Abraço dos Monstros* (1925), mostra um emaranhado de formas e de cores que levou o artista para muito perto dos surrealistas. O próprio título da pintura remete ao mundo do sonho e da fantasia. Os monstros entrelaçam-se e, a certa altura, já não conseguimos distinguir as duas personagens da obra.

Assim, Picasso como “malabarista de formas”<sup>21</sup> possuiu, desde muito cedo, a liberdade artística. Desde o *Auto-retrato com Paleta*, ao *Alerquim*, ao *Retrato da Olga na Poltrona* e ao *Abraço dos Monstros*, é evidente as inúmeras técnicas exploradas. Foi a partir dessas sucessivas conquistas que lhe foi permitido o uso de todas as combinações possíveis de técnicas, de formas e de cores sem ser associado a movimentos artísticos.

Em 1937, surgiu a Guerra Civil espanhola. Durante este período, Pablo Picasso pintou o mural *Guernica*. Nesta obra foi representada a violência do bombardeamento de 26 de Abril de 1937. Como afirmou Verane Tasseau, a *Guernica* não foi simplesmente uma representação do acontecimento mas também uma manifestação.

“Não, a pintura não foi feita para decorar quartos, salas, casas. É uma arma de ataque e de defesa contra o inimigo.”<sup>22</sup>

Picasso aludiu ao descontentamento e ao sofrimento dos populares. Estiveram em confronto as forças nacionalistas e fascistas (que estavam aliadas a instituições tradicionais da Espanha) e os populares, que eram a base do Governo Republicano Espanhol (eram representados pelos partidos de esquerda e os partidários da democracia).

Posteriormente, entre a década de quarenta e cinquenta, Pablo Picasso interpretou quadros já existentes. O passado tornou-se a sua base de desenvolvimento artístico: interpretou obras de Courbet, Manet, Delacroix, Velázquez e Rembrandt.

O artista realizou inúmeras interpretações da obra *As Meninas* de Velázquez (1656). Recriou a situação através da abstracção, mas conservou - em todas as interpreta-

---

21 tradução da autora: “as a “juggler of forms”, he had attained a degree of artistic freedom that permitted him all conceivable technically possible combinations of forms and colors”. Hajo Duchting, *Pablo Picasso*, p.54

22 tradução da autora: “No, la pintura no está hecha para decorar las habitaciones. Es un instrumento de guerra ofensivo y defensivo contra el enemigo.”. Verane Tasseau, informação em: [http://www.picasso.fr/es/journal/aubagne/texte\\_article.php](http://www.picasso.fr/es/journal/aubagne/texte_article.php) (site acedido a 9 de Março de 2016, às 18h53)



28 |

17. Aspecto da *Exposição Livre*, que se realizou no salão Bobone, 1911.

Exposição polemicamente antiacadémica, onde existia um espírito de “arte livre” diferente da ideia de “ar livre” usada pelos naturalistas. “Ao todo, cento e trinta e um números de catálogo, peças que só muito raramente chegaram até nós com identificação segura, ou foram reduzidas em publicações da altura, ou levaram descaminho. “A Liberdade” programada destes quadros e desenhos que se mostravam ao público lisboeta não ia muito longe, em invenção ou pesquisa, e estava, de um modo geral, ao alcance de qualquer dos artistas desta geração que se estreava; Paris dava-lhe apenas uma autoridade polémica, sem consequências maiores.”. José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX*, p.23

ções - a perspectiva, a luz e a noção de espaço de Velázquez.

Através de todas as suas experiências, do seu percurso artístico, da liberdade artística já enunciada, Picasso alcançou uma linguagem artística própria. Foi através dessa linguagem e da forma como via a pintura que Picasso trouxe obras do passado para o presente. Além da obra *As Meninas* de Velázquez (1656), passou também a existir *As Meninas* de Picasso (1957).

Nos últimos anos da sua vida, Pablo Picasso explorou o tema “o pintor e o seu modelo”, quase obsessivamente. Nessas produções artísticas, completamente nu, apresentava-se sempre à direita de olhos fixos sobre o modelo enquanto o representava. Em 1970, expôs no Palácio Papal, em Avignon, 167 pinturas e 45 desenhos. As imagens representavam inúmeros mosqueteiros de pernas longas e corpos com formas desajeitadas a jogar cartas. Eram decorados com linhas e pontos, por vezes as características faciais eram reduzidas e simplificadas. Os mosqueteiros tornaram-se uma nova iconografia na obra de Picasso.

“Esta grandiosa obra final de Picasso foi a despedida ao mundo da arte. Por mais de 70 anos, ele tinha desempenhado um papel de liderança, inventando, rejeitando e adaptando estilos de modo a criar uma colorida miscelânea estilística que parecia fazer troça dos vários movimentos da arte.”<sup>23</sup>

Conclusivamente, a arte de Pablo Picasso surgiu da exploração, da experimentação e da conquista. Foi notável a sua ligação com o passado mas, essencialmente, com o presente. A sua obra viveu sempre no presente, mesmo quando foi baseada no passado.

“Na pintura devemos falar sobre problemas! Pinturas são nada mais do que exploração e experimentação. Eu nunca pintei um quadro como uma obra de arte. Eles são todos exploração. (...) quando eu pinto, o meu objectivo é mostrar o que eu encontrei e não aquilo de que andei à procura”<sup>24</sup>

Fernando Pessoa

A primeira manifestação de “arte livre” em Portugal realizou-se em 1911. Nela participaram alguns jovens pintores que vieram a marcar posição no modernismo por-

---

23 tradução da autora: “This grandiose late oeuvre was Picasso’s farewell to the art world. For over 70 years he had played a leading role in it, inventing, rejecting, and adapting styles in order to create a colorful stylistic hodge-podge that seems to make fun of the linear development of art’s various movements and –isms.”. Hajo Duchting, *Pablo Picasso*, p.55

24 tradução da autora: “ In painting you have to talk about problems! Paintings are nothing but exploration and experiment. I never paint a picture as a work of art. They are all exploration. I am always exploring, and all this searching follows a logical development.”. Pablo Picasso, citado por Hajo Duchting, *Pablo Picasso*, p.41

tuguês. Francisco Smith, Manuel Bentes, Eduardo Viana e Emmerico Nunes surgiram na cena nacional com ideias modernas para a arte.

A arte, por esta altura, precisava de se dinamizar com novas ideias modernas, porque as formas de viver, de estar e de pensar da sociedade portuguesa estavam-se a alterar. Porém, os artistas ainda estavam muito ligados ao *naturalismo* (que tinha sido instituído pela geração do final do século XIX (1879) e ao *romantismo*. “Neste meio em que a arte vem mantendo, de há muito, um cunho de decadência, acentuado por um pessimismo fora do século, doentia herança do romantismo, ainda na posse de muitos dos nossos artistas.”<sup>25</sup>

As obras dos artistas que participaram na *Exposição Livre*, realizada no salão Bobone - considerada a primeira manifestação do desejo de modernização -, ofereciam desde paisagens, a natureza-morta, a retratos, a caricaturas de sátira política.

“Não é ainda o “modernismo”, nem a arte moderna, nem, decerto, o século XX que nos interessam, mas é um primeiro e tímido passo para eles, que importa considerar.”<sup>26</sup>

Em 1913, Fernando Pessoa tinha planos para uma revista: a *Lusitânia*. Posteriormente, esta revista, apresentou-se com o nome *Europa*. Este título reflectia a preocupação do poeta - e dos mais envolvidos - em trazer a modernidade da Europa para Portugal: “O que é preciso é ter um pouco de Europa na alma”<sup>27</sup>.

Algum tempo depois, Montalvor (1891-1947) propôs a Fernando Pessoa a substituição da revista *Europa*. Assim surgiu, em 1915, o primeiro número da revista *Orpheu* (que teve apenas dois números), “mais de um terço de cada número era preenchido por obras – obras-primas, aliás – de Pessoa ortónimo e heterónimos: O Marinheiro, os seis poemas “interseccionistas” da Chuva Obliqua, Opiário, Ode Triunfal e Ode Marítima. As três últimas foram assinadas por Álvaro de Campos, o heterónimo mais exuberante de Pessoa e o primeiro a ser revelado publicamente”<sup>28</sup>.

Na opinião de Pedro Menezes (1891-1975)<sup>29</sup> “com a publicação de *Orpheu*, um oasis se abriu no deserto da intelligencia nacional.”. De todas as revistas da época, a revista *Orpheu* foi a que provocou o maior abalo no meio artístico, sendo associada à origem do primeiro modernismo em Portugal.

---

25 Silva Passos, *A Capital*, sem página.

26 José-Augusto França, *A Arte em Portugal no século XX*, p.13

27 Fernando Pessoa, “De uma carta enviada a Mário Sá-Carneiro, Maio de 1913” in *Fotobiografias do Século XX*, Direcção de Joaquim Vieira, p.83

28 Richard Zenith, *Fotobiografias do Século XX*, Direcção de Joaquim Vieira, p.88

*Interseccionista* é uma corrente literária no percurso pessoano (1913 a 1915), precedida pelo *Paulismo* e pelo *Sensacionismo*.

29 Pedro Menezes, *Exílio* n.º 1, sem página.

Posteriormente, também com o auxílio de Fernando Pessoa, surgiram as revistas *Exílio*<sup>30</sup>, em 1916 (fundado por Augusto de Santa-Rita), e *Portugal Futurista*, em 1917 (com uma única publicação). A revista *Portugal Futurista* foi apreendida pela polícia pouco depois de ter sido publicada.

Em 1920, Almada Negreiros, ao regressar a Lisboa, achava tudo “mais pequenino”<sup>31</sup> pelo enfraquecimento da vida artística e intelectual portuguesa. Três anos após esta declaração, também Fernando Pessoa enfatizava o mesmo na revista *Contemporânea*. Pessoa pretendia despertar uma nova consciência nos portugueses e dar a conhecer uma nova realidade: o *Modernismo*.

“Ah, quanto mais ao povo a alma falta,  
Mais a minha alma atlântica se exalta.”<sup>32</sup>

Para ele a arte moderna tinha de ser “maximamente desnacionalizada – acumular dentro de si todas as partes do mundo. Só assim será tipicamente moderna.”<sup>33</sup>. Todavia, além do espírito moderno que Pessoa propunha para a arte portuguesa, também se apresentava com espírito nacionalista.

Quando publicou, em 1934, o seu único livro em vida: a *Mensagem* (composta por 44 poemas, dividida em 3 partes: Brasão, Mar Português e Encoberto). Pessoa estabeleceu um diálogo entre o seu conhecimento profundo da história de Portugal e a sua ideia de modernidade.

“Eras sobre eras se somem  
No tempo em que eras vem.  
Ser descontente é ser Homem.  
Que as forças cegas se domem  
Pela visão que a alma tem!”<sup>34</sup>

Fernando Pessoa revelou, através da *Mensagem* a sua insatisfação com o tempo presente que se vivia em Portugal, tentando contribuir para o reerguer da pátria. Integrado na corrente moderna, transmitiu uma visão épico-lírica do destino português, na qual encontramos referência ao Sebastianismo, ao mito do Encoberto e ao

---

30 foi na revista *Exílio* que Pessoa, assinando como sensacionista, publicou um texto sobre o poeta João Cabral do Nascimento - texto ainda muito actual nos dias de hoje. Fernando Pessoa considerava Cabral do Nascimento um poeta digno do orfismo, a sua obra era “una”.

O *sensacionismo* começou com a amizade entre Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. O movimento surgiu como uma ruptura ao lirismo tradicional Português, derivou de tendências europeias: do futurismo de Marinetti e de Kipling e da admiração destes escritores pela vida, pela matéria e pela força.

31 Almada Negreiros, *Diário de Lisboa* de 14/2/1949, sem página.

32 Fernando Pessoa, *Mensagem – Edição de António Apolinário Lourenço*, p.149

33 Fernando Pessoa, “A arte cosmopolita do *Orpheu*” in *Obra em Prosa de Fernando Pessoa - Textos de Intervenção social e cultural: a ficção dos heterónimos*, p.67

34 Fernando Pessoa, *Mensagem - E.A.A.L.*, p.161



18. "Numa evocação da erupção modernista dos anos 10. O *Notícias Ilustrado* publica em 1929 duas páginas dedicadas aos que considera seus percursos, destacando Pessoa e os seus múltiplos, assim como Almada, Pacheco, Amadeo, Santa-Rita Pintor, Sá-Carneiro, mas também Ferro, tal como outros amigos de Pessoa e até o arquitecto Raul Lino.". Richard Zenith, *Fotobiografias do Século XX*, Direcção de Joaquim Vieira, pp. 96 e 97

V Império. Não foram os factos históricos que mais tiveram importância para Pessoa, foram as atitudes e o que elas representavam, “tornando o assunto da *Mensagem* a essência de Portugal e a sua missão a cumprir”<sup>35</sup>.

Pessoa também ficou conhecido pelos seus heterónimos: Bernardo Soares, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Alberto Caeiro (entre outros menos divulgados).

Bernardo Soares (ajudante de guarda-livros na Baixa Lisboeta) era considerado semi-heterónimo devido às semelhanças com Pessoa. Foi o autor do *Livro do Desassossego* (livro fragmentário)<sup>36</sup>. Nele afirmou “A minha pátria é a língua portuguesa”<sup>37</sup>. O semi-heterónimo através da sua prosa, que reconhecia como inútil, imperfeita e com indiferença estética, explorava as sensações de forma dramática.

O heterónimo Ricardo Reis (1887-1936) acreditava somente na antiguidade clássica (deitando fora todo o resto). Era o poeta da razão e apresentava-se sempre contra o *sensacionismo*.

Segundo Pessoa, Ricardo Reis nasceu dentro da sua alma e ergueu nela uma teoria neoclássica: “(...) achei-a bela e calculei interessante se a desenvolvesse segundo princípios que não adopto nem aceito. Ocorreu-me a ideia de a tornar um neoclassicismo “científico” (...) reagi contra duas correntes – tanto contra o romantismo moderno, como contra o neoclassicismo à Maurras”<sup>38</sup>.

Reis era um tradutor de livros gregos e interessado pela antiguidade, “um latinista por educação alheia e um semi-helenista por educação própria”<sup>39</sup>. Para o heterónimo as emoções deviam ser moderadas e disciplinadas, e todas as suas crenças eram fundamentadas na arte grega: obras eternas e serenas, racionais e lúcidas. Acreditava que a modernidade devia ser a continuação da “alma” grega.

“A nossa ânsia da beleza clássica é toda cristã na sua fúria de perfeição, no seu desassossego (...) O sentimento que conduzimos, para amá-las, até ao soclo das estátuas helenas, é um insulto a elas. Amamos a beleza demasiadamente: os gregos não a amavam assim. Para o seu sentimento passara a calma da lucidez com que viam. Ver muito lucidamente prejudica o sentir demasiado. E os gregos viam muito lucidamente. Por isso pouco sentiam. De aí a sua perfeita execução da obra de arte. Para executar a obra de arte com perfeita perfeição é preciso não sentir excessivamente a beleza que se vai esculpir.

---

35 Teresa Rita Lopes, informação em: <http://www.prof2000.pt/users/jsafonso/port/mensagem.htm> (site consultado a 06 de Outubro de 2015, às 15h04)

36 segundo Jacinto do Prado Coelho existem dois autores do livro: numa primeira fase (anos 10 e 20) Vicente Guedes e, numa segunda fase (anos 30 e 40), o referido Bernardo Soares.

37 Bernardo Soares, *Livro do Desassossego - Edição de Jacinto Coelho*, p.16

38 Fernando Pessoa, “Sobre as artes” in *Prosa – Edição de Manuela Parreira da Silva. Obras de Fernando Pessoa*, p.220

39 Adolfo Casais Monteiro, citado por Manuela Silva, “Para a compreensão de Ricardo Reis - Prosador” in *Prosa – Edição de Manuela Parreira da Silva. Obras de Fernando Pessoa*, p.10

A arte grega era toda de equilíbrio (...) Era a arte de quem via sabendo ver (...) A mais antiga tradição da nossa civilização é a tradição grega. Devemos reatá-la. Temos que nos criar uma alma grega, para podermos continuar a obra da Grécia. Tudo posterior à Grécia tem sido um erro e um desvio.”<sup>40</sup>

Álvaro de Campos (1890-1935) era engenheiro e poeta sensacionista. Viajou pelo Oriente e por toda a Europa. Este heterónimo apareceu quando Pessoa sentiu um impulso para escrever. Foi revelado na revista *Orpheu* com os poemas *Ode Triunfal*, *Opiário* e *Ode Marítima*. No poema *Ode Triunfal*, Álvaro de Campos observou o mundo que o rodeava naquele início do século XX. Retratou a rebeldia dos movimentos de vanguarda.

“E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me *impetuosamente* um novo indivíduo. Num jato, e à máquina de escrever, sem interrupção nem imenda, surgiu a “Ode Triunfal” de Álvaro de Campos, a “ode” com êsse nome e o homem com o nome que tem.”<sup>41</sup>

A obra de Álvaro de Campos foi dividida em três fases: a decadentista, associada ao tédio e ao cansaço; a futurista, dominada pela energia, pela velocidade e pela força, e a intimista, associada novamente ao abatimento e ao cansaço. Na fase futurista, Álvaro de Campos descrevia, euforicamente, as sensações que a era maquinista lhe proporcionava. Celebrava o triunfo da máquina e da civilização moderna.

Contrariamente a Reis, Campos foi um filho indisciplinado da razão. Guiava-se somente por sentimentos excessivos.

“Afinal a melhor maneira de viajar é sentir.  
Sentir tudo de todas as maneiras.  
Sentir tudo excessivamente.”<sup>42</sup>

Para Álvaro de Campos “a arte é um esquivar-se a agir, ou a viver. A arte é a expressão intelectual da emoção, distinta da vida, que é a expressão volitiva da emoção. O que não temos, ou não ousamos, ou não conseguimos, podemos possuí-lo em sonho, e é com esse sonho que fazemos arte. Outras vezes a emoção é a tal ponto forte que, embora reduzida a acção, a acção, a que se reduziu, não a satisfaz; com a emoção que sobra, que ficou inexpressa na vida, se forma a obra de arte. Assim, ha dois typos de artista: o que exprime o que não tem, e o que exprime o que sobrou

---

40 Ricardo Reis, “O Regresso dos Deuses” in *Prosa – Edição de Manuela Parreira da Silva. Obras de Fernando Pessoa*, pp.181-182

41 Fernando Pessoa, *Páginas de doutrina estética*, pp. 164-265

42 Álvaro de Campos, “Afinal, a melhor maneira de viajar é sentir” in *Antologia Poética - Fernando Pessoa (Ortónimo), Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis*, p.177

do que teve.”<sup>43</sup>.

Apesar de Ricardo Reis e Álvaro de Campos se encontrarem em dois extremos , é possível conciliar as duas ideias criando um entendimento entre razão e sentimento. O mestre de ambos os heterónimos era Alberto Caeiro.

Caeiro (1889-1915), pagão e poeta da Natureza, sem convívio nem cultura, via tudo como novidade. Valorizava a aquisição do conhecimento a partir das sensações (e não as intelectualizava). Alberto Caeiro visitava inúmeras vezes, com nostalgia, a época da sua infância. Era puro e via tudo com simplicidade.

“Sou um guardador de rebanhos.  
O rebanho é os meus pensamentos  
E os meus pensamentos são todos sensações.  
Penso com os olhos e com os ouvidos  
E com as mão e os pés  
E com o nariz e a boca.”<sup>44</sup>

Segundo Álvaro de Campos, “o que o mestre Caeiro me ensinou foi a ter clareza; equilíbrio no delírio e no desvairamento, e também me ensinou a não procurar ter filosofia nenhuma, mas com alma”<sup>45</sup>.

Fernando Pessoa assumiu que os seus heterónimos, apesar de formas distintas, pretendiam a modernidade, tal como ele enquanto ortónimo. Acreditava que se podia chegar ao mesmo ideário moderno a partir de várias formas.

“A utilização da sensibilidade pela inteligência faz-se de três maneiras:  
O processo clássico, que consiste em eliminar da sensação ou da emoção tudo que nela é deveras individual, extraíndo e expondo tão-somente o que é universal.  
O processo romântico, que consiste em dar a sensação individual tão nítida, ou vividamente, que ela seja aceite, não como uma cousa inteligível, mas como cousa sensível, pelo leitor, visor ou auditor. Um terceiro processo, que consiste em dar a cada emoção ou sensação um prolongamento metafísico ou racional (...).”<sup>46</sup>

Todas estas personagens poéticas adoptaram modelos e formas que contribuíram para valorizar a circunstância, criando novas e favoráveis circunstâncias.

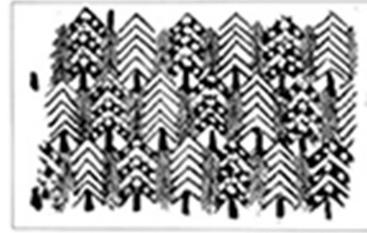
---

43 Álvaro de Campos, “O Homem Que Era” in *Fotobiografias do Século XX, Direcção de Joaquim Vieira*, p.12

44 Alberto Caeiro, “O Guardador de Rebanhos” in *Antologia Poética - Fernando Pessoa (Ortónimo), Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis*, p.204

45 Álvaro de Campos, “Reflexões” in *Obra em Prosa de Fernando Pessoa - Textos de Intervenção social e cultural: a ficção dos heterónimos*, p.228

46 Fernando Pessoa, “Textos de Fernando Pessoa, Ele próprio” in *Obra em Prosa de Fernando Pessoa - Textos de Intervenção social e cultural: a ficção dos heterónimos*, p.217



19. da esquerda para a direita: Villa Fallet, La Chaux-de-Fonds, Le Corbusier, 1905-1907, com a colaboração de René Chapallaz. Motivos decorativos vegetalistas realizados por Le Corbusier na escola de artes e ofícios.



20. Villa Stotzer, Le Corbusier, 1907-1908.



21. Villa Jacquemet, Le Corbusier, 1908.

A formação de Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret) realizou-se na *École d'art de la Chaux-de-Fonds*: "Foi lá que ele recebeu a formação escolar da sua vida: primeiro a Escola Municipal Primária, depois a Escola Municipal de Arte onde, em 1900, se iniciou como aprendiz na fabricação tradicional de artesanato e gravura de caixas de relógios (que foi também o trabalho de seu pai)"<sup>47</sup>. Desta forma, as suas referências começaram por ser o movimento *Arts and Crafts*, a arquitectura popular e o arquitecto Tony Garnier. O interesse por Tony Garnier (1869-1948) teve que ver com o facto de ele não ter sido um académico *Beaux-Art* e também pelo seu projecto urbanístico para Lion.

L'Eplattenier (1874-1946), professor na *École d'art de la Chaux-de-Fonds*, incentivou os seus melhores alunos, nomeadamente Jeanneret, a interessarem-se por outras áreas criativas. Jeanneret queria ser pintor, mas L'Eplattenier dirigiu-o para a arquitectura.

Em 1906, L'Eplattenier fundou um curso em que toda a comunidade das artes pudesse ser representada e cujo modelo era a escola de Victor Prouvé, em Nancy. Esta escola de arte, que Jeanneret veio a frequentar, produziu actividades que combinavam a Arte Nova com os *Arts and Crafts*.

No seu primeiro projecto - Villa Fallet (La Chaux-de-Fonds, 1905-07), são visíveis as referências de Le Corbusier: os motivos decorativos vegetalistas e o espírito da arquitectura local. Estes aspectos são identificados também em projectos seguintes, como na Villa Stotzer e na Villa Jacquemet.

Em 1907, Le Corbusier viajou até Itália onde visitou a Cartuxa de Ema (fundada no século XV). Esta viagem, orientada por L'Eplattenier, foi marcada pelo seu interesse nos pormenores, na decoração e na textura dos materiais, na relação forma-decoração que derivava do movimento *Arts and Crafts*.

Posteriormente, Le Corbusier viajou para Paris e trabalhou com Auguste Perret (um dos pioneiros na construção em betão armado). Várias obras de Perret - como o edifício na rua Franklin e a garagem Ponthieu - proporcionaram a Le Corbusier o contacto com a construção em betão armado e também com a relação directa entre forma e estrutura do edifício. Para Paul Turner, Perret influenciou Le Corbusier de várias formas, mas, essencialmente, no seu racionalismo, que teve impacto sobre o idealismo que ficou enraizado em Le Corbusier<sup>48</sup>.

O arquitecto aproximou-se da arquitectura clássica, através da geometria e da pro-

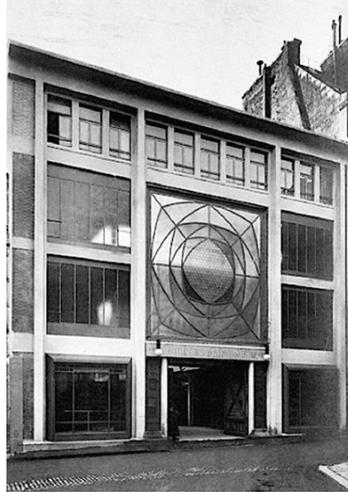
---

47 Tradução da autora: "C'est là qu'il reçut la seule formation scolaire de sa vie: d'abord à l'École Communale Primaire, puis à l'École d'Art Municipale où, vers 1900, il fut initié, comme apprenti, à l'artisanat local traditionnel de la fabrication et de la gravure de boîtiers de montres, (c'était également le métier de son père)". Paul Turner, *La Formation de Le Corbusier - Idéalisme & Mouvement Moderne*, p.9

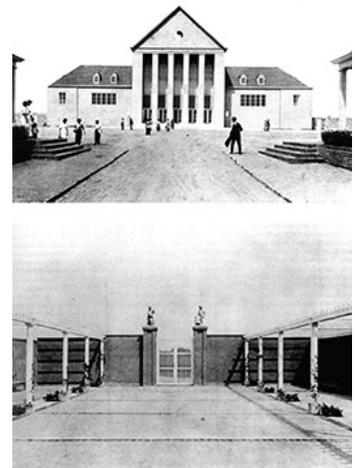
48 Paul Turner, *La Formation de Le Corbusier - Idéalisme & Mouvement Moderne*, p.35



**22.** Edifício na Rua Franklin, Auguste Perret, 1902-1904.



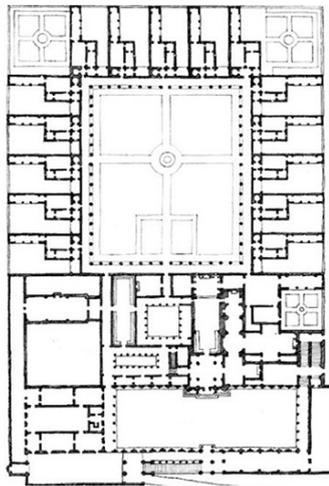
**23.** Vista da fachada da Garagem Ponthieu, Paris, Auguste Perret, 1907.



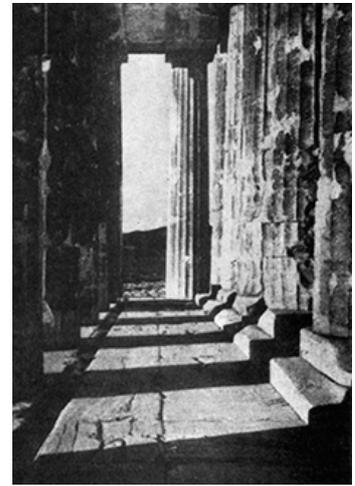
**24.** Vistas do Instituto Jacques-Dalcroze, Hellerau, 1910-1912.



**25.** Fábrica A.E.G., Hamburgo, Peter Behrens, 1909.



**26.** Planta da Cartuxa de Ema, em Galluzzo (arredores da cidade de Florença), séc XV.



**27.** Fotografia do Parténon de Albert Morancé, *Vers une Architecture*.

porção dos elementos que Perret propunha, mas também através das suas próprias pesquisas na biblioteca de Paris.

Numa terceira viagem, em 1910, Corbusier deslocou-se à Alemanha. Em Munique, o arquitecto contactou com o arquitecto Theodor Fischer; em Berlim, com os arquitectos Hermann Muthesius e Peter Behrens (com quem trabalhou); em Dresden, contactou com Wolf Dohrn e Heinrich Tessenow (o arquitecto da cidade-jardim e da colónia de artistas em Hellerau, que interessou Le Corbusier); em Hagen, encontrou-se com Karl Ernest Osthaus.

Na opinião de Le Corbusier, Paris era a casa da arte, no entanto, a Alemanha era o lugar das maiores produções<sup>49</sup>. Em Paris encontrava-se toda a vanguarda teórica artística. Contudo, foi na Alemanha que mais se construiu o que era desenvolvido teoricamente em Paris.

Através de Peter Behrens, Le Corbusier conheceu a obra da fábrica de turbinas A.E.G., em Berlim. Foi com o conhecimento da fábrica e do instituto Jaques-Dalcroze, de Tessenow, em Hellerau, que o arquitecto se aproximou ainda mais da arquitectura clássica.

“(...) (fábrica A.E.G.) Um projecto de arquitectura íntegro do nosso tempo - a sobriedade do local e limpeza admirável, entre os quais as grandes máquinas trazem uma nota grave e impressionante. (Tudo isto) com uma aparência modesta, sóbria, quase impessoal.”<sup>50</sup>

Em 1911, viajou até ao Oriente. O seu anterior interesse no estudo das formas-texturas-decoração, visível nos desenhos realizados durante a viagem a Itália, foi alterado, nesta altura, pelo interesse na forma-proporção-escala-luz-sombra: “os elementos arquitecturais são a luz e a sombra, a parede e o espaço”<sup>51</sup>. Foi notável a permuta que Le Corbusier fez do movimento *Arts and Crafts* pelo interesse - que tinha vindo a desenvolver - da arquitectura clássica.

No livro *Vers une Architecture*, relativamente ao Parténon, Le Corbusier escreveu que a modenatura<sup>52</sup> era uma pura criação do espírito e que exigia o sentido estético. Neste capítulo, o arquitecto lembrou a pureza que os gregos provocaram “direta e poderosamente” nos seus sentidos. “A Grécia e o Parthenon, na Grécia, marcaram

---

49 Paul Turner, *La Formation de Le Corbusier - Idéalisme & Mouvement Moderne*, p.83

50 tradução da autora: “(...) (usine A.E.G.) une création architecturale intégrale de notre époque, - locaux d’une sobriété et d’une propreté admirables, au milieu desquels de superbes machines apportent une note grave et impressioante (Le tout présente) un aspect modeste, sobre, presque impersonnel.”. Le Corbusier, citado por Paul Turner, *La Formation de Le Corbusier - Idéalisme & Mouvement Moderne*, p.85

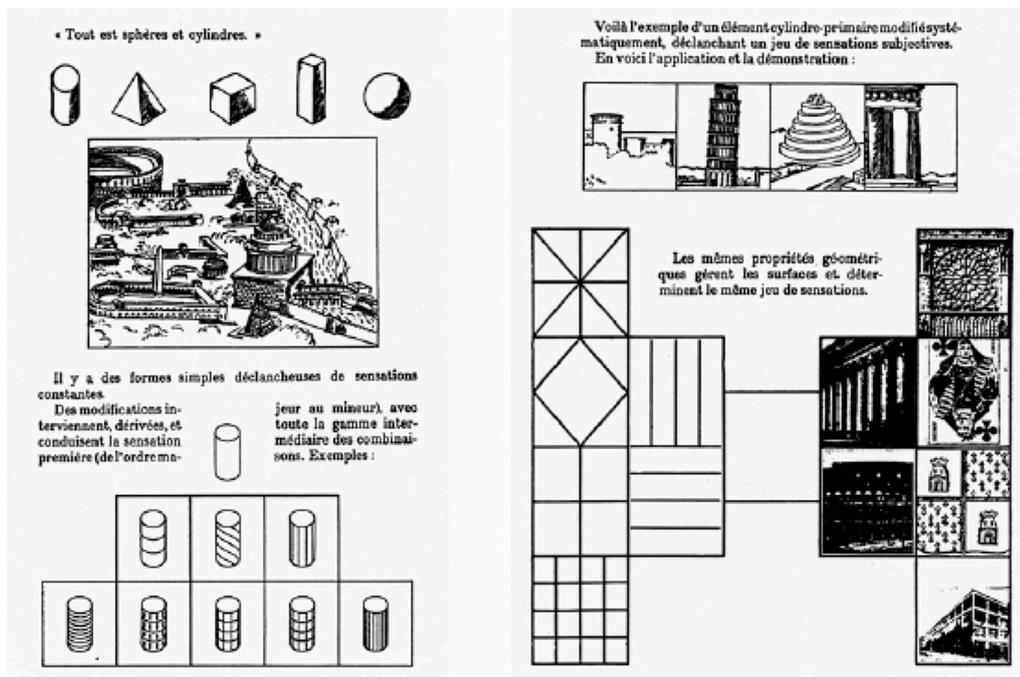
51 Le Corbusier, “Terceiro lembrete: A Planta” in *Por uma Arquitectura*, p.32

52 a modenatura é a arte de traçar os perfis, é o conjunto das molduras numa disposição em harmonia, em função estética, relação dos vazios-cheios e luz-sombra



28. *Natureza Morta com Cesta de Fruta* (pintura a óleo), Paul Cézanne, 1880-90.

40 |



29. "Tudo são esferas e cilindros": 1920, Le Corbusier, *Esprit Nouveau*, n°.1. Comparação - de Le Corbusier - com um desenho de Pirro Ligorio, 1561.

o pináculo dessa pura criação do espírito: a modenatura.”<sup>53</sup>

“O seu sistema plástico é tão puro que temos a sensação de estarmos perante um produto da natureza. Mas atenção, é uma obra total do homem que nos dá a percepção de uma harmonia profunda. As formas estão tão distantes das formas da natureza (e que superioridade sobre o egípcio e sobre o gótico), estão tão bem estudadas, tendo em consideração a luz e a matéria, que nos aparecem como ligadas ao céu, ligadas ao solo, naturalmente. Isto cria um acontecimento que nos surge tão natural como o mar ou a montanha. Quais são as obras do homem que atingiram esta qualidade?”<sup>54</sup>

De regresso à Suíça, os seus novos projectos começaram a reflectir a depuração, a simplificação e o apuramento das ideias que Le Corbusier viu e analisou nas suas viagens. Consequentemente, em Paris, em 1918, o arquitecto criou – com Amédée Ozenfant (1886-1966) -, através da publicação do livro *Après le Cubisme*, um movimento chamado *Purismo*.

O movimento englobava a arquitectura e a pintura e foi a partir deste movimento que surgiu *L'Esprit Nouveau* (o Espírito Novo). Na revista *Esprit Nouveau*, em 1920, Le Corbusier citou a frase de Cézanne “Tudo são esferas e cilindros” e desenhou um conjunto de sólidos simples, comparando-os com uma cópia do desenho de Pirro Ligorio da Roma antiga. Procurou mostrar como os edifícios romanos também eram baseados em sólidos simples. Tal como a natureza era vista por Cézanne, também a arquitectura devia ser abordada a partir de sólidos simples (esferas, cones, cilindros, cubos).

O *purismo* também representava a necessidade de ordenação da nova época que surgira: a época maquinista. Desta forma, a máquina tornou-se um dos elementos centrais do *purismo*.

Foi no conciliar da necessidade de uma resposta arquitectónica para o dia-a-dia do homem da era maquinista e no interesse pela abstracção formal. Houve somente uma ligação com as formas puras do passado.

Assim, surgiram os pontos para uma nova arquitectura: 1º planta livre, 2º fachada livre, 3º pilotis, 4º terraço-jardim e 5º janelas corridas ou pano de vidro. Para Le Corbusier, alojar era garantir os elementos vitais ao homem. Devia garantir pisos iluminados, abrigo contra intrusos – como o calor, o frio, pessoas - e circulação rápida e cómoda.

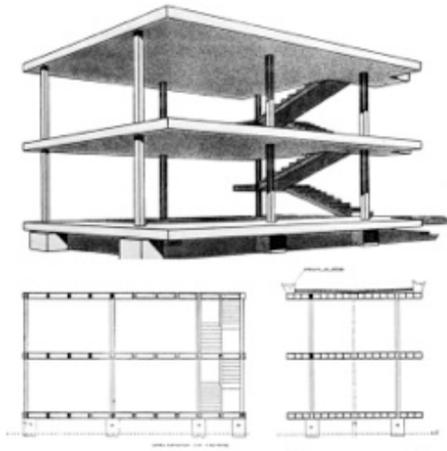
Em 1929, Le Corbusier participou em 10 conferências realizadas na América do Sul – Buenos Aires, Montevideu, S. Paulo, Rio de Janeiro – onde fez uma compilação de todas as suas experiências e ideias de arquitectura.

Para Carlos Martins, o livro *Precisões* - onde se compilam estas conferências - mos-

---

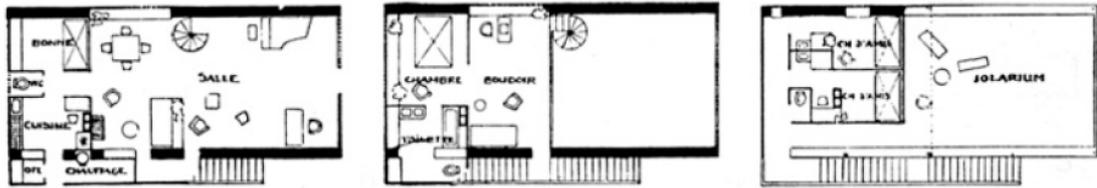
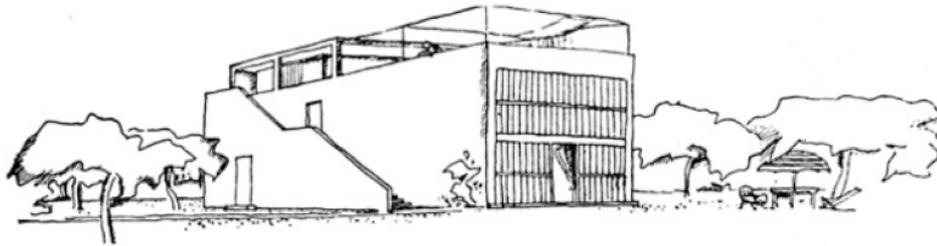
53 Le Corbusier, “Arquitetura, pura criação do espírito” in *Por uma Arquitectura*, p.153

54 *Ibidem*, p.146



30. Vista e cortes do estudo da Casa Dom-ino, Le Corbusier, 1914-15.

31. da esquerda para a direita: *Guitarra y Botellas*, Amédée Ozanfant, 1920. *Natureza Morta*, Le Corbusier, 1920.



32. de cima para baixo: Vista e três plantas da Casa Citrohan, Le Corbusier, 1920.

“Casas em série “Citrohan” (para não dizer Citroën). Em outras palavras, uma casa como um automóvel (...). As necessidades atuais da habitação podem ser precisadas e exigem uma solução. É preciso agir contra a antiga casa que usava mal o espaço. É preciso (necessidade atual: preço de custo) considerar a casa como uma máquina de morar ou como uma ferramenta.”. Le Corbusier, *Por uma Arquitectura*, p. 173



33. 3 plantas da Villa Savoye, Poissy, Le Corbusier, 1929.

tra a relação entre as possibilidades técnicas e as criações formais. Como “esforço teórico do purismo”<sup>55</sup>, Le Corbusier tentou explorar a “sensação arquitetural” a partir das novas técnicas que surgiram na nova civilização maquinista.

Nestas conferências o arquitecto também tratou a problemática da mecanização e do academismo. Para Le Corbusier a arquitectura não estava relacionada com “estilos”, tinha “destinos mais sérios”. O academismo “é agir segundo palavras de ordem e não segundo si mesmo”<sup>56</sup>, é cultivar o passado e não interpretá-lo para responder às questões actuais. E com a era da mecanização havia a necessidade de criação de uma nova casa - a que o arquitecto intitulou de “Máquina de Habitar” - e de uma nova cidade.

“Estes diversos elementos constituem um organismo material que batizei, em 1921 (Esprit Nouveau): Máquina de Habitar. (...)”

Se a expressão (Máquina de Morar) provocou furor é porque contém o termo máquina, que representa evidentemente para todos os espíritos a noção de funcionamento, rendimento, trabalho, produto. O termo morar representando precisamente as noções de ética, (...) organização da existência, sobre os quais reina o mais total desacordo.”<sup>57</sup>

Para a “Máquina de Habitar”, segundo Le Corbusier, os espaços deviam constituir o teatro primordial. Deviam criar um jogo entre consciência e técnica. A consciência advinha da paixão: “produto de uma luta conosco próprios (...). Mas a consciência depende do carácter.”, e, por outro lado, a técnica, que “é coisa de razão, de talento também.”<sup>58</sup>.

O movimento *purismo* é caracterizado por várias obras suas, desde a casa Citrohan, em 1920, à Villa Savoye, em Poissy, em 1929. Encontra-se nelas uma abstracção geométrica, como também a ideia de célula (como nos Immeubles-Villas, 1922). Esta ideia de célula foi referenciada pela visita a Cartuxa de Ema, que era composta por várias células (celas dos monges).

“A célula na escala humana está na base de tudo. (...) Vi, nessa paisagem musical da Toscana, uma cidade moderna que coroava a colina. É a mais nobre silhueta da paisagem, ali está a coroa ininterrupta das celas dos monges; cada cela tem vista para a planície e dá para um jardimzinho situado em um nível

---

55 Carlos Ferreira Martins (tradução), “Uma leitura crítica” in *Precisões - Sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*, p.272

56 Le Corbusier, “Livrar-se de todo espírito acadêmico” in *Precisões - Sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*, p.44

Alusão ao estudo de Vignola e às “três ordens de arquitectura” – academismo.

57 tradução da autora: “em 1921 (Esprit Nouveau): Máquina de Morar. (...)”. Le Corbusier, “Uma célula na escala humana” in *Precisões - Sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*, p.94

58 Le Corbusier, *Conversa com os estudantes das escolas de arquitectura*, p.43

inferior, inteiramente murado. Imaginava jamais poder encontrar uma interpretação tão alegre do que é uma morada. (...)

Esta "cidade moderna" é do séc. XV."<sup>59</sup>

Também na Casa Citrohan, o arquitecto transferiu o problema para o campo sonhado: a casa a seco. Para Le Corbusier, através da sobreposição das células à escala humana iam surgir, naturalmente, os arranha-céus.

"Lá estava completa a tese da casa industrializada, em série, de esqueleto padronizado e com planta interna livre. (...) Estes métodos de industrialização através da padronização nos levam naturalmente ao arranha-céus: sua forma é determinada pela superposição de células à escala humana."<sup>60</sup>

Desta forma, com esta nova resposta à habitação e à cidade, a era maquinista trouxe consequências às comunicações, às interpenetrações entre os povos e raças – que proporcionou o aniquilamento das culturas locais, "Aquilo que se acreditava ser mais sagrado: a tradição, o património dos ancestrais, o pensamento provinciano, a expressão legal daquela primeira célula administrativa caiu por terra"<sup>61</sup>. Com a súbita mudança na família e na cidade surgiu a necessidade de reajustar os conceitos morais e sociais para uma nova realidade: a era da máquina alterou a noção do tempo e precisava de centros de negócios, reclamando mais intensidade, mais especialização e mais rapidez. Desta necessidade surgiu a Carta de Atenas (1933), no IV CIAM em Atenas, como resultado do debate "A Cidade Funcional", no qual Le Corbusier participou activamente.

A mecanização e a padronização também foram um dos factores que favoreceu o aparecimento de uma arquitectura com formas e linhas puras.

"O cubo é moderno porque favorece sem desperdício a exploração máxima de uma planta de locais de trabalho ou de habitação. É "contemporâneo" porque, nos nossos climas, a chegada recente do betão armado permitiu, só ele, a sua realização. Também é uma bela forma pura. (...) o trabalho moderno só é agradável de observar quando um encadeamento feliz pôs em ordem todos os factores, em benefício da sensibilidade."<sup>62</sup>

De uma forma sintética, além da abstracção volumétrica e da necessidade de resposta à nova realidade, a arquitectura moderna devia também comover o *homem*:

---

59 Le Corbusier, "Uma célula na escala humana" in *Precisões - Sobre um estado presente da arquitectura e do urbanismo*, p.98

"É bom lembrar que a palavra francesa *cellulle* significa tanto "célula" como "cela": Carlos Eugénio de Moura (tradução), *ibidem*, p.98

60 Le Corbusier, "Uma célula na escala humana" in *Precisões - Sobre um estado presente da arquitectura e do urbanismo*, pp.100 e 103

61 *Ibidem*, pp.37-38

62 Le Corbusier, *El espíritu nuevo en Arquitectura - En defensa de la arquitectura*, pp.63 e 68

“Agir sobre nossos espíritos mediante a habilidade das soluções, sobre nossos sentidos por meio das formas propostas a nossos olhos e das distâncias impostas a nossa caminhada. Comover, por meio do jogo das percepções a que somos sensíveis e das quais não podemos nos desvencilhar. Espaços, distâncias e formas, espaços interiores e formas interiores, caminhadas interiores e formas exteriores, espaços exteriores – quantidades, pesos, distâncias, atmosferas, é com isto que agimos. São estes os acontecimentos que estão em causa.”<sup>63</sup>.

Estes factores contribuíam para uma boa administração do espaço e do quotidiano que implicavam diferentes factores. Primeiro a classificação, depois o dimensionamento, em terceiro a circulação, a composição e por fim o proporcionamento. E através das ideias do *purismo*, conseguia-se aliar estes factores com a emoção plástica. Para Le Corbusier a emoção plástica era provocada pela geometria. Na sua opinião, tudo era geométrico: “A composição arquitectónica é geométrica”<sup>64</sup>, o que implicava o julgamento de quantidades, de ordem visual, de relações e proporções.

“A arquitectura é um encadeamento de acontecimentos sucessivos, que vão da análise à síntese. (...) Intervém um verdadeiro deleite espiritual ao lermos o problema resolvido e alcançarmos uma percepção de harmonia graças à quantidade aguda de uma matemática que une cada elemento da obra aos demais e o conjunto dela a esta outra entidade que é o meio ambiente, o local. (...) Todas as grandes obras da tradição, aquelas que, sem excepção, constituem, elo após elo, a corrente clássica, foram revolucionárias quando surgiram.”<sup>65</sup>

No livro *Vers une Architecture (Por uma Arquitectura)*, Le Corbusier fez três lembretes aos arquitectos: o volume, a superfície e a planta. O volume é o elemento que os nossos sentidos medem e percebem. Corbusier propunha o emprego de volumes primários, que coordenados segundo regras provocam emoções no espectador, “Fazendo ressoar assim a obra humana com a ordem universal”<sup>66</sup>. A superfície representa o “envelope” do volume que dá a possibilidade de aumentar ou diminuir a sua sensação. Le Corbusier sugeriu, assim, a modelação da superfície contínua com uma forma primária simples, surgindo, automaticamente, a correspondência com o volume.

A planta é a essência da ordem e da sensação. É a planta que gera o volume e a superfície.

“O volume e a superfície são os elementos através dos quais se manifesta a arquitectura. O volume e a superfície são determinados pela planta. É a planta

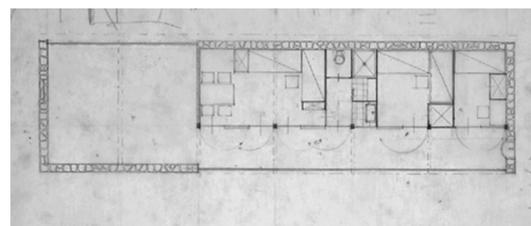
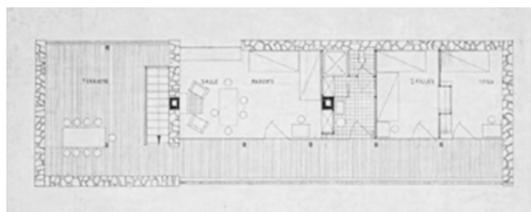
---

63 Le Corbusier, “Arquitetura em tudo, Urbanismo em tudo” in *Precisões - Sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*, p.78

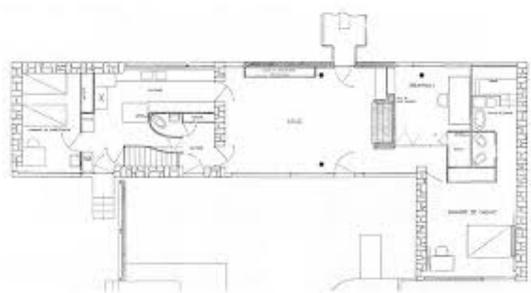
64 *Ibidem*, p.136

65 *Ibidem*, p.160

66 Le Corbusier, “Três lembretes aos Senhores Arquitectos: 1. Volume” in *Por uma Arquitectura*, p.17



34. da esquerda para a direita: Vistas e plantas da Villa Le Sextant, Le Corbusier, 1935. Casa de veraneio em La Palmyre-Les-Mathes, arredores de La Rochelle.



35. da esquerda para a direita: Vistas e planta da Villa Mandrot, Le Pradet, arredores de Toulon, Le Corbusier, 1930-31. Pequena casa de veraneio para a senhora Mandrot, anfitriã do primeiro CIAM (no seu castelo de La Sarraz)

que é a geradora.”<sup>67</sup>

Le Corbusier via a arquitectura como um acto nobre, de organização e de beleza plástica. Era um conjunto de formas que os nossos olhos vêm e que, por sua vez, são reveladas pela luz<sup>68</sup>.

“A arquitectura é um fenómeno de criação, seguido de ordenação”<sup>69</sup>

A ordenação era a hierarquia dos fins e a classificação das intenções. As formas afectam directamente as nossas sensações (em arquitectura, a sensação é-nos transmitida pelas distâncias, dimensões, alturas, volumes, que podem proporcionar - ou não - a unidade), provocando “emoções plásticas” pelas relações que estabeleciam. Essa ordenação, segundo Le Corbusier, “desperta em nós ressonâncias profundas, nos dá a medida de uma ordem que sentimos em consonância com a ordem do mundo, determina movimentos diversos de nosso espírito e de nossos sentimentos; é então que sentimos a beleza”<sup>70</sup>.

Para Carlos Ferreira Martins, a obra de Le Corbusier pode ser dividida em dois grandes períodos : um compreendido entre o esquema Dom-ino (1913) e o projecto da Villa Savoye (1929), o outro entre Unidade de Habitação de Marselha (1946) e os últimos momentos em Chandigarh. “O primeiro aparece como racionalista, abstrato, cartesiano, maquinista. O segundo costuma ser adjectivado como brutalista, poético, expressivo, evocador do primitivo ou do arcaico.”<sup>71</sup>.

Contudo, surgiu outro grande período entre os referidos. Na época entre os finais dos anos vinte e os meados dos anos quarenta. Le Corbusier projectou habitações que deixaram de se focar exclusivamente na ideia de *purismo* e que se conciliavam com a arquitectura vernacular. Após o *purismo* surgiu uma maior sensibilidade ao lugar, às condições espaciais e à tradição.

Na casa Errázuriz (Chile, 1930) – projecto não construído -, pela primeira vez, o arquitecto utilizou um jogo de coberturas inclinadas, que remetiam a um tipo de construção rústica. Na Villa Le Sextant (1935) a habitação foi construída com paredes de pedra e com estrutura de madeira, sugerindo construções em diferentes etapas. Nessa altura o betão era dispendioso. Foi também uma das razões pela escolha de outros materiais, como a madeira e a pedra.

---

67 Le Corbusier, “Três lembretes aos Senhores Arquitectos: 1. Volume” in *Por uma Arquitectura*, p.13

68 tradução da autora: “Me concederá usted que la arquitectura es cosa plástica, si por el momento me limito a designar así el conjunto de las formas que nuestros ojos perciben, porque son formas reveladas por la luz”. Le Corbusier, *El espíritu nuevo en Arquitectura - En defensa de la arquitectura*, p.51

69 *Ibidem*, p.49

“A Arquitectura é o jogo sábio, correcto e magnífico dos volumes sob a luz”. Le Corbusier, “Construir habitações” in *Conversa com os estudantes das escolas de arquitectura*, p.36

70 *Ibidem*, p. XXIX

71 Carlos Ferreira Martins (tradução), “Uma leitura crítica” in *Precisões - Sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*, p.265

Na Villa Mandrot (1930-1931) projectou paredes de alvenaria e painéis de madeira sobre uma plataforma igualmente em pedra, “as esquadrias e as portas buscam uma relação pictórica com a paisagem e aparecem como um elemento surpresa quando se abre a porta da escada”<sup>72</sup>.

Na casa de fim de semana em La Celle-Saint-Cloud (arredores de Paris, 1935) Le Corbusier utilizou abóbadas à moda catalã, substituindo a estrutura de madeira – que voltou a utilizar posteriormente.

O passado e a arquitectura popular foram as referências que tiveram mais importância para os seus projectos. Neste período, a importância do passado surgiu com mais intensidade e de forma distinta da que houve no *purismo*. Le Corbusier chegou a afirmar que o estudo do passado fora sempre a sua base de estudo.

“arrastado pela defesa do direito à invenção, chamei o passado a testemunhar, esse passado que foi o meu único mestre, que continua a ser o meu permanente conselheiro.”<sup>73</sup>

Na sua opinião, todo o homem que é lançado para o campo da invenção arquitectónica, só se pode apoiar nas lições que a história nos deixou. Estes são os testemunhos que o tempo respeitou e têm um valor humano permanente.

Le Corbusier considerava útil o conhecimento da história humana, porque ao conhecer o que o homem fez poder-se-ia extrair várias lições. O respeito pelo passado era uma atitude natural, tal como aquela que um filho tem pelo pai.

Contudo, o passado só se tornava válido para o arquitecto na medida em que podia melhorar as condições do presente. Le Corbusier afirmou que o folclore não dava fórmulas mágicas de resolver os problemas do tempo presente, porém, proporcionava informações sobre as necessidades naturais do homem, soluções essas que eram comprovadas ao longo dos tempos. “O folclore põe em jogo a intenção poética, a intenção de acrescentar ao terra-a-terra o benefício da sensibilidade, a manifestação de um instinto criador. Folclore, flor das tradições. Flor... Por flor queremos expressar a expansão, a irradiação da ideia motriz... E não incitar a copiar flores, em pintura ou em escultura, em bordado ou em cerâmica... O folclore, um objecto de estudo, e não de exploração. O estudo do folclore é um ensinamento”<sup>74</sup>.

“Desenhei a cabana do selvagem, o templo primitivo, a casa do camponês e disse: estes organismos, criados com a autenticidade que a natureza mesma infunde em suas obras – sua economia, sua pureza, sua intensidade -, são aqueles que, num dia de sol e de clarividência, se tornam palácios.”<sup>75</sup>

---

72 Xavier Monteys, *Le Corbusier - Obras y Proyectos*, p.102

73 Le Corbusier, “A Arquitectura” in *Conversa com os estudantes das escolas de arquitectura*, p.62

74 Le Corbusier, “A Arquitectura” in *Conversa com os estudantes das escolas de arquitectura*, p.67

75 Le Corbusier, “Uma Casa - Um Palácio” in *Precisões - Sobre um estado presente da arquitectura e do urbanismo*, p.161

Todo o ensinamento que o folclore proporciona, Le Corbusier adaptava esse conhecimento à circunstância da obra proposta, ao seu usufruidor e ao seu local. Afirmou que aprendeu a ver como eram diferentes os climas, as raças, as culturas e os homens.

“Aprendi a ver como eram diferentes os climas, diferentes raças, diferentes culturas... e os homens, espalhados por todas as partes, também eram diferentes”<sup>76</sup>.

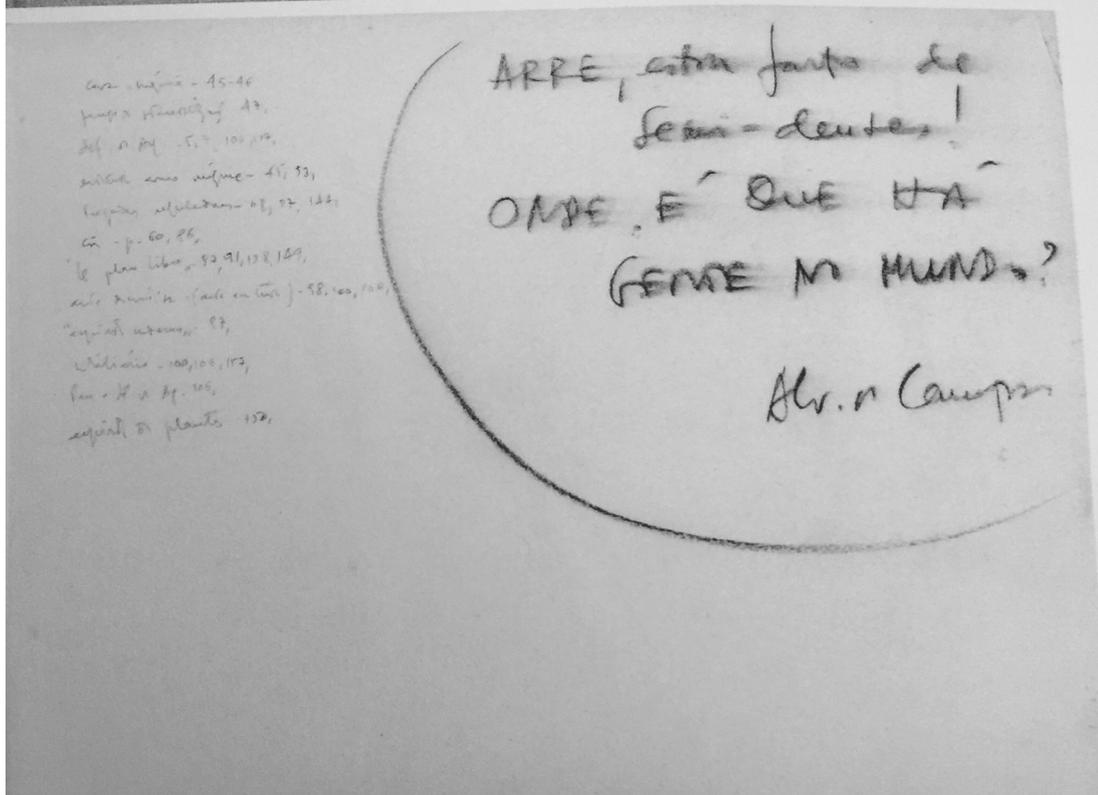
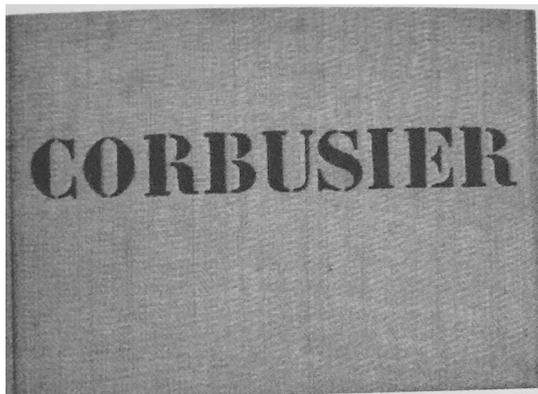
Para Le Corbusier, tanto o sol - que impõe condições de direcções -, como o estatuto do terreno, como o local influenciavam as soluções arquitectónicas. Além de todas as ideias de técnica e consciência, de construção e de emoção plástica, o edificado encontrava uma nova regra. A forma tornava-se sempre desprovida de arbitrário. Assim, como afirma em *Precisões*, toda a obra, além de uma ideia inicial, tinha de ser pensada também pela lei do sol, pela topografia, pela escala dos empreendimentos, pela circulação exterior, pela circulação interior e pelos infinitos recursos de invenções técnicas que, em certos casos, podiam agir em conjugação com os meios tradicionais. A arquitectura tornou-se num jogo sábio de diversos factores.

“No entanto as regiões não se confundirão, pois as condições climáticas, geográficas, topográficas, a multiplicidade de raças e mil coisas ainda hoje profundas, sempre orientarão a solução, em direcção a formas condicionadas.”<sup>77</sup>

---

76 Le Corbusier, “Prefácio à reimpressão de “Precisões” Le Corbusier” in *Precisões - Sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*, p.7

77 *Ibidem*, p.213



36. "Referências de leitura, anotações de F. Távora na guarda de "Le Corbusier, Volume I 1910-29"

"Em finais de 1945 - tempos de dúvida e de formação sobre a sua missão enquanto pessoa - arquitecto -, recorre a Álvaro de Campos para gravar a carvão na folha de rosto de "Le Corbusier, 1910-29", como se de uma ferida se tratasse: "Arre, estou farto de Semi-deuses! Onde é que há gente no mundo?". Fernando Távora, "Minha casa" in *Fernando Távora. Minha Casa, "Uma Porta pode ser um Romance"*, p.3

Em Pablo Picasso (1881-1973), Fernando Pessoa (1888-1935) e Le Corbusier (1887-1965) encontramos pontos em comum, não só com Távora (1923-2005), mas também entre eles: a procura da abstracção, a manifestação de um espírito moderno, a importância do passado e da identidade.

Para Le Corbusier um poeta era aquele que mostrava a nova verdade<sup>78</sup>. Todas as referências abordadas (no início do século XX) procuravam chamar à atenção das novas necessidades (artísticas e não artísticas) que deviam surgir com a nova realidade. A forma como o pintor Picasso usou a abstracção, através de formas geométricas para pintar a realidade - *cubismo* - está relacionada com a ideia do *purismo* (que lhe foi posterior) de Le Corbusier. Estes desejos de progresso artístico estão também associados ao desejo de modernidade<sup>79</sup> que Fernando Pessoa pretendia chamar à atenção. Távora também tentou despertar os portugueses para uma nova verdade em Portugal com os seus textos *O Problema da Casa Portuguesa* (1945 e 1947).

A ideia de modernidade que Fernando Pessoa ortónimo defendeu a partir das suas várias intervenções em revistas, e do desejo de progresso que está patente na *Mensagem*, foi também apoiada pelas visões das suas personagens poéticas: pela racionalidade de Ricardo Reis, pelo *sensacionismo* de Álvaro de Campos e pela simplicidade de Alberto Caeiro.

Para Távora “a própria heteronímia de Pessoa era um fenómeno curioso de um tipo ser idêntico a si próprio quando ele é muitos. Isso paradoxalmente, é uma necessidade de identidade. (...) suponho que é essa a tese que Pessoa defende: encontrar na universalidade a identidade. E acho que é possível.”<sup>80</sup>.

As diferentes formas de Fernando Pessoa manifestar o seu desejo de modernidade tornou essa ideia numa relação entre paixão e razão. Para Le Corbusier, a arquitectura também era um efeito da relação entre consciência e técnica (a consciência advinha da paixão e a técnica surgia da razão).

“Trago a arquitectura no meu coração e ela se coloca no plano mais intenso de minha sensibilidade. No final das contas, acredito apenas na beleza, que é a verdadeira fonte de alegria. A arte, produto de equação “razão-paixão” é, para mim, o lugar da felicidade humana”<sup>81</sup>.

Foi também o interesse pela arte clássica, especialmente pela grega, que uniu Fernando Távora, Le Corbusier (como já foi citada a sua admiração pela Grécia, nomea-

---

78 Le Corbusier, “Livrar-se de todo espírito académico” in *Precisões - Sobre um estado presente da arquitectura e do urbanismo*, p. 42

79 modernidade é a qualidade ou o estado do que é moderno, actual. Neste caso refere-se ao início do séc. XX, época em que Pessoa manifestou o seu desejo de progresso.

80 Fernando Távora, “Encontro para a *Edifícios*” in *Fernando Távora - Minha Casa, “Uma porta pode ser um romance”*, pp. 13-14

81 Le Corbusier, “Arquitetura em tudo, Urbanismo em tudo” in *Precisões. Sobre um estado presente da arquitectura e do urbanismo*, p.77

damente pelo Parténon), Ricardo Reis e Picasso (num certo momento da sua vida).

“Se nos lembrarmos do grego, pensamos que o romano tinha mau gosto.”<sup>82</sup>

Ricardo Reis - o poeta da razão, “latinista por educação alheia e um semi-helenista por educação própria” - acreditava somente na antiguidade. Ela era a verdadeira arte. Fernando Távora também afirmou, nos seus últimos anos de vida, que o “D. Sebastião da arquitectura” seria a arquitectura grega<sup>83</sup>. Queria com isso dizer, que era através das lições que a arquitectura grega nos dá que surgiria uma solução para arquitectura presente.

Contudo, a importância de Pessoa em Távora não foi somente pelo sentimento helénico de Ricardo Reis. Fernando Távora adquiriu três primeiras edições do livro *Mensagem*. E afixou - na Escola de Belas Artes, enquanto docente - o texto em que Fernando Pessoa elogia o poeta Cabral do Nascimento<sup>84</sup>. Era essa “regra de arte” que Távora propunha para a arquitectura.

“que uma obra de arte, por dispersa que seja a sua realização detalhada, deve ser sempre uma cousa una e organica, em que cada parte é essencial tanto ao todo, como ás outras que lhe são annexas, e em que o todo existe syntheticamente em cada uma das partes e na ligação d’essas partes umas ás outras. Compreenda isto até á inconsciencia. Sinta isto até não o sentir. E, sentido e compreendido isto até com o corpo, despreze todo o resto. Salte por cima de todas as logicas. Rasgue e queime todas as grammaticas. Reduza a pó todas as coherencias, todas as decencias, e todas as convicções. Feita sua aquella, a unica regra de arte, pode desvairar á vontade, que nunca desvairará; pode exceder-se, que nunca poderá exceder-se; pode dar ao seu espírito todas as liberdades, que elle nunca tomará a de o tornar um mau poeta.

O resto é a literatura portugueza.

Fernando Pessoa  
Sensacionista.”<sup>85</sup>

Para Fernando Távora a arquitectura era “a procura de uma razão, dum laço, duma estrutura, para um grande edifício”<sup>86</sup>, era a busca das relações entre as partes, do sentido geral e do sentido do pormenor. Era ter sempre em vista a realização dum

---

82 Pablo Picasso, citado por Hajo Duchting, *Pablo Picasso*, p.52

83 Fernando Távora, “Escritos-Entrevista” in *Expresso Revista*, n.p.

84 factos referidos pelo Arquitecto e Professor Carlos Machado

85 Fernando Pessoa, “Bibliographia – Movimento Sensacionista” in *Exílio* n.º 1, p.48

O *sensacionismo* começou com a amizade entre Mário de Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. O movimento surgiu como uma ruptura ao lirismo tradicional Português, derivou de tendências europeias: do futurismo de Marinetti e de Kipling e da admiração destes escritores pela vida, pela matéria e pela força.

86 Fernando Távora, “palavra” in *Fernando Távora - Minha Casa, Prólogo*, p. 19

conceito estabelecido anteriormente, de uma ideia de *unidade*: o todo engloba as partes e as partes fazem parte de um todo. A arquitectura era um equilíbrio de vários factores que criavam uma obra “una”.

Tanto Fernando Pessoa como Fernando Távora também se interessaram pela identidade portuguesa. Para eles, para ser português era necessário conhecer tudo e todos em toda a parte.

“Pessoa é um grande poeta, realmente. É um homem que diz que para ser português, é preciso ser tudo em toda a parte. Este conceito de que a identidade resulta de uma grande revelação e a identidade nacional tem de resultar, paradoxalmente, do conhecimento de tudo e de todos.”<sup>87</sup>

Pablo Picasso também teve uma ligação forte sua identidade. Na carreira do artista ficaram conhecidos os variados “regressos” à sua infância e à identidade do local onde nasceu. Nestas fases o artista produziu imagens alusivas ao circo e a touradas: um tema tipicamente espanhol (relembrando que o seu primeiro quadro foi o *Toureiro*).

Távora também admirou Picasso pelas variações de personalidade. Pablo Picasso, tal como Pessoa, adaptava-se a cada circunstância.

“(…) a possibilidade de ser outro - a variação de personalidade - o caso de Picasso muito semelhante (não apenas evolução mas criação de diversas personalidades, muito exploradas “literalmente” como em F.P.) - o acompanhar da circunstância (segundo o meu pensamento) - o ser cada dia aquilo que a circunstância impõe, sendo sempre “si próprio” - a consciência ou a inconsciência da consciência que tal atitude pressupõe (“ela canta, pobre ceifeira”) - o conceito de nacionalismo dos portugueses (segundo F.P.) que foram profundamente nacionalistas porque foram sempre outros... - a ironia consequente de toda esta posição - o ser monárquico de manhã e republicano à tarde - o meu pensamento em termos de arquitectura e como o tenho realizado - a unidade em cada momento - a diversidade ao longo de uma vida - posso estar paralelamente a projectar uma choupana e um palácio, com expressões arquitectónicas e fundamentos económicos, sociais e políticos completamente opostos e ser sincero em tudo... ou fingindo em tudo, o que é sempre a mesma coisa ... -”<sup>88</sup>

Também todas as referências tiveram uma ligação com o passado e com a história. Pablo Picasso interpretou, através da sua linguagem, obras do passado. Pablo Picas-

---

87 Fernando Távora, “Encontro para a *Edifícios*” in *Fernando Távora - Minha Casa, “Uma porta pode ser um romance”*, p. 13

88 Fernando Távora, “palavra” in *Fernando Távora - Minha Casa, Prólogo*, p. 3

so, através das interpretações que fez de obras de Manet, Courbet, Delacroix, Rembrandt e Velázquez, revelou a importância que o passado tinha para ele, mas também a importância do passado para o desenvolvimento de uma obra no presente. Pessoa através da *Mensagem* revelou o seu interesse pela história do seu país; Le Corbusier assumiu que o passado era o seu verdadeiro mestre e Fernando Távora sempre confirmou a sua ligação com o passado (tanto através das suas aulas, como na forma como via a arquitectura e que é revelado pelas suas obras).

“A História (...) funcionando hoje como factor de compreensão do nosso tempo e de construção do nosso futuro, constitui poderosa e permanente disciplina da contemporaneidade.”<sup>89</sup>

Para Távora, Le Corbusier foi a referência que teve mais importância, talvez por terem o mesmo ofício (“mas hoje em dia considero que os meus grandes mestres foram os praticantes da arquitectura popular portuguesa (...), por um lado, e por outro lado o nosso querido Le Corbusier”<sup>90</sup>). Sempre admitiu ter uma formação corbusiana muito forte. Fernando Távora estudou-o numa primeira fase quando quis aprender o Movimento Moderno, como uma primeira meninice.

“(...) Le Corbusier, de quem certamente nunca ouviste falar, mas que para mim e de um modo geral para gente nova é o Grande Homem, o Mestre, criador de grande parte das soluções modernas e sobretudo o orientador de todo o trabalho que na Europa se fizer nos próximos 100 anos. A minha admiração por Le Corbusier é tão grande que a maquete de Marselha constituiu para mim, juntamente com as obras originais de Picasso no Museu de Barcelona, a sensação e o prazer mais fortes que ainda tive nesta viagem. (...) de dia para dia o meu modernismo se vai enraizando mais fortemente.”<sup>91</sup>

Todavia, a referência de Le Corbusier não ficou somente na sua formação. O centenário de Le Corbusier teve um segundo impacto em Távora.

“Mas a verdade é que com o centenário, Le Corbusier volta outra vez. E eu volto a ter uma espécie de, não direi segunda meninice, segunda volta à figura de Corbusier, volta sob o ponto da prática profissional e da utilização das formas, naturalmente diferente daquela que tive na primeira fase que era mais directa. Portanto, agora mais interpretada, talvez mais elaborada (...)”<sup>92</sup>

Sumariamente, ideia do *purismo*, a emoção plástica (o sentido de sobriedade e

---

89 Fernando Távora, “palavra” in *Fernando Távora - Minha Casa, Prólogo*, p. 65

90 Fernando Távora, “A Arquitectura é o dia-a-dia” in *Fernando Távora - Minha Casa, Prólogo*, p. 51

91 Fernando Távora, “Viagem pela Europa” in *Fernando Távora - Minha Casa, “Uma porta pode ser um romance”*, p. 23

92 Fernando Távora, “Encontro para a Edifícios” in *Fernando Távora - Minha Casa, “Uma porta pode ser um romance”*, p. 7

dureza, o sentido geométrico), o jogo das formas sob a luz que Le Corbusier propunha, a ideia de que a arquitectura era um acto de criação seguido de ordenação, e, posteriormente, as lições da história (onde predominavam os trabalhos pós-guerra) e a noção de circunstância foram as razões pelos quais Fernando Távora se interessou por Le Corbusier.

“Quando este reduz a função da casa na equação “*maison - machine à habiter*” nada mais procura do que a suprema simplicidade, a simplicidade da máquina (e do betão armado), na qual, pode dizer-se, nada é inútil, e em que, conseqüentemente, tudo é funcional. (...) por vezes ao estudar sobretudo os seus interiores vêm-nos à memória as celas dos frades eremitas do século XIII, reflectindo um conceito de vida que nós hoje desconhecemos mas pretendemos atingir.”<sup>93</sup>

A arquitectura de Távora não era parecida com a de Le Corbusier. Não houve uma referência mimética das suas obras. Houve uma referência e uma reflexão sobre as ideias de Le Corbusier sobre a modernidade.

Para ambos, a arquitectura era o dia-a-dia, o presente. Mas também era construção, emoção e conhecimento. Esta grande arte devia ser feita através de meios simples, pois a simplicidade é sinal de maestria.

---

93 Fernando Távora, “Primitivismo da arte moderna” in *Fernando Távora - Minha Casa, “Uma porta pode ser um romance”*, pp. 38 e 39

## II A ARQUITECTURA

Como já referido, para Fernando Távora a arquitectura era um acontecimento natural. Todos os actos eram arquitectura, desde a mudança de cor de uma parede à plantação de uma árvore num jardim. A arquitectura era uma “grande sensibilidade ao espaço no qual todos participamos”<sup>94</sup>. Tornando-se necessário ter em atenção ao passado, mas sobretudo ao presente e a sua projecção no futuro.

Segundo Alexandre Alves Costa, a lição fundamental que Távora nos deixou foi a sua capacidade única em distinguir o essencial do supérfluo ou circunstancial. Através da sua formação, do seu percurso em arquitectura e, sobretudo, através da sua moral, o arquitecto defendeu sempre os valores estruturais mais perenes do *homem*.

“(…) foi neste aparente paradoxo da referência à essência e do apego à qualidade do momento que Távora construiu o seu magistério como resultado natural da sua forma de estar no mundo.”<sup>95</sup>

---

94 Fernando Távora, “Encontro para a Edifícios” in *Fernando Távora - Minha Casa, “Uma porta pode ser um romance”*, p. 6

95 Alexandre Alves Costa, “Prefácio” in *Teoria Geral da Organização do Espaço*, p. viii

Fernando Távora nasceu na freguesia de Santo Ildefonso no Porto a 25 de Agosto de 1923. Tanto seu pai como toda uma família foram sempre pessoas cultas, interessadas em problemas históricos e culturais. Estiveram ligados a casas patrimoniais, como a Casa de Ramalde, na qual trabalhou Nasoni.

“Em Malta, (Nasoni) conheceu Frei Roque de Távora e Noronha, irmão de Jerónimo de Távora e Noronha Leme Cernache, deão da Sé do Porto, que terá sido responsável pela sua vinda para o Porto, em 1725.”<sup>96</sup>

Numa entrevista por Mário Cardoso<sup>97</sup>, Fernando Távora falou sobre o início da sua caminhada pelo mundo da arquitectura. O arquitecto tinha raízes na zona da Bairrada e Covilhã o que lhe conferiu um conhecimento do mundo rural. Desde muito cedo, Távora começou a interessar-se por problemas de casas e de cidades – nessa altura, em termos de carácter histórico – por grande influência de seu pai. Assim foi crescendo o seu interesse pela história, pelos lugares e pelas pessoas: “(...) não há histórias que não tenham a ver com a arquitectura.”<sup>98</sup>.

Foi também através de seu pai que Távora teve o seu primeiro contacto com a obra de Raul Lino.

“Tudo começou, creio, quando o meu irmão mais velho, então aluno de Engenharia Civil, executou para a cadeira de arquitectura o projecto de uma habitação fortemente inspirada na “Casa numa terra-de-águas do Minho”, publicada por Lino nas suas “Casas Portuguesas”; meu Pai oferecera o livro a meu irmão com uma dedicatória da qual recordo, com aproximação, a passagem: “... para que sempre te inspires na obra do grande mestre...”.”<sup>99</sup>

Dom José Ferrão queria que o seu filho Távora ingressasse num curso de engenharia tal como o seu irmão Bernardo (um dos seus seis irmãos), pois para ele ser engenheiro era ser arquitecto e mais alguma coisa.

Todavia, em 1941, Fernando Távora ingressou no curso de Arquitectura na Faculdade de Belas Artes do Porto. Neste curso, desenvolveu o seu espírito crítico que, gradualmente, começou a ofuscar o seu espírito criativo. Távora começou a sentir-se com problemas em exprimir graficamente tudo o que sabia. E, por consequência, desistiu temporariamente da criação artística e dedicou-se à história, à genealogia e à crítica da arte.

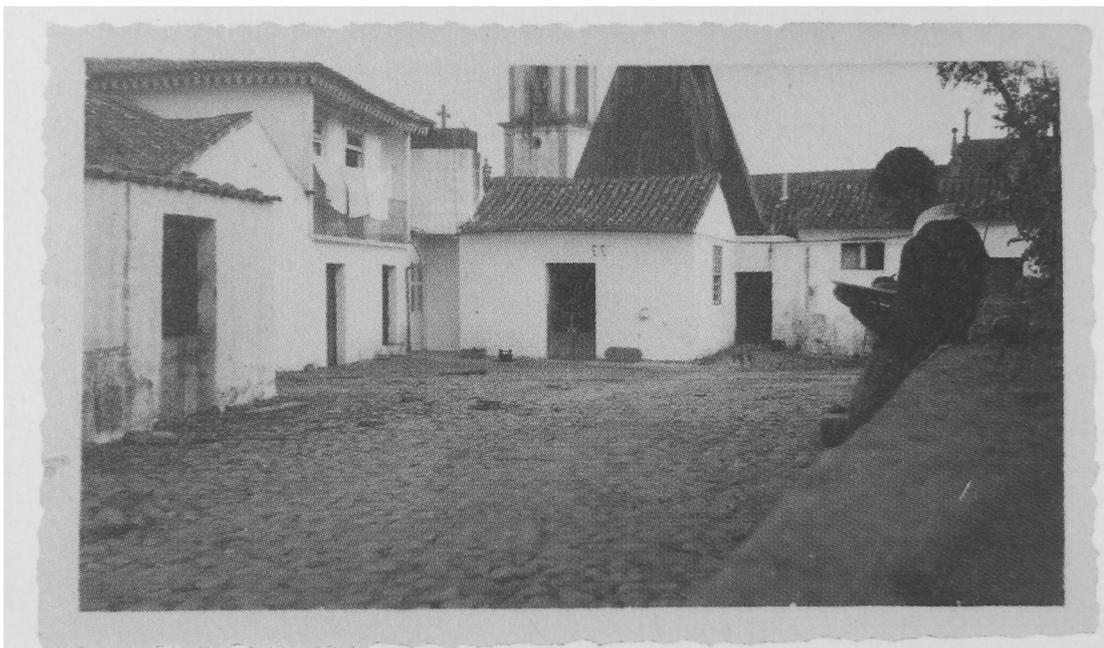
---

96 em: [http://sigarra.up.pt/up/pt/web\\_base.gera\\_pagina?P\\_pagina=1006465](http://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1006465)

97 Entrevista a Fernando Távora por Mário Cardoso, *Arquitectura* n.º. 123

98 Fernando Távora, “encontro Fernando Távora sobre o Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal entrevista por João Leal” in *Fernando Távora - Minha Casa, “Uma Porta pode ser um Romance”*, p. 3

99 Fernando Távora, “Prefácio” in *Raul Lino, Pensador Nacionalista da Arquitectura*, sem página



**37.** Fernando Távora "Em Mondim de Bastos, início anos 40, p/b, 6,8 x 11,1 cm, FIMS/FT/MM". "Fernando Távora, fotobiografia, apontamento" in *Fernando Távora. Minha Casa, "Uma porta pode ser um romance"*, p. 4

Na entrevista a Mário Cardoso, Távora afirmou que um arquitecto era uma pessoa, um artista, que fazia casas com uma certa dose de arte. Porém, não bastava uma “certa dose de arte”, criar também era realizar o conhecido.

“CREAR, (...) desvendar o desconhecido, penetrar no conhecido, aprofundar o reconhecido. Criar é realizar o conhecido; é qualquer coisa de muito extraordinário (...)”<sup>100</sup>

Foi somente no final do curso que o arquitecto se interessou pelo Movimento Moderno. Nessa altura, o movimento ainda era visto como um estilo. Contudo, foi assim que começou a ser divulgada a arquitectura de Le Corbusier (Távora chegou a ter acesso a um livro de Le Corbusier que chegava do Brasil) e a arquitectura brasileira, com Lúcio Costa e Niemeyer.

Na entrevista para a “Edifícios”, Távora revelou que esse interesse pela modernidade deveu-se ao contacto com Fernando Lanhas, Júlio Resende – que era mais velho –, Nadir Afonso e Júlio Pomar. Eram um grupo que criou um certo clima de progresso.

“E lembro-me perfeitamente de ter dito ao arquitecto Carlos Ramos: “Eu vou tentar o moderno”. “Ah, sim senhor” disse-me ele. Era um casino o trabalho, e eu entendi que podia ser em estilo moderno.”<sup>101</sup>

Carlos Ramos, referiu Távora, afirmava sempre que para uma máxima liberdade, uma máxima responsabilidade. Desta forma, o arquitecto procurou fundamentar os seus interesses e perceber a razão desses mesmos fundamentos.

“Porque o meu modernismo não me estava no sangue porque ele era filho da minha instrução e não da minha criança”<sup>102</sup>

### *O Problema da Casa Portuguesa*

“A questão da “casa portuguesa” foi fundamentalmente tratada a nível teórico e extradisciplinarmente, integrada em polémicas mais gerais sobre a arte nacional conduzidas sobretudo no plano ideológico e no campo da literatura, o que não quer dizer que não tenha influenciado significativamente a prática.”<sup>103</sup>

A arquitectura, a arte e a cultura popular foram, nos primeiros vinte anos do século XX, o lugar onde era debatida a questão da portugalidade. Em arquitectura, este

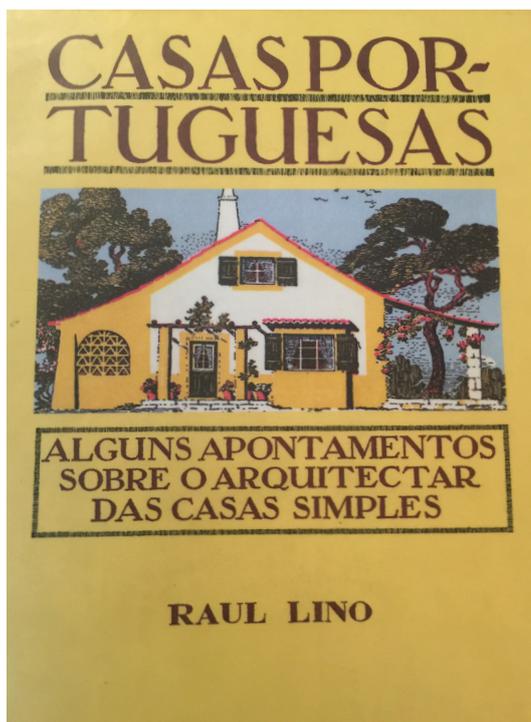
---

100 Fernando Távora, “palavra” in *Fernando Távora - Minha Casa, Prólogo*, p. 16

101 Fernando Távora, “Entrevista a Fernando Távora por Mário Cardoso” in *Arquitectura* n.º. 123, pp. 151-152

102 Spengler (1880-1936), citado por Fernando Távora, “palavra” in *Fernando Távora - Minha Casa, Prólogo*, p. 21

103 Alexandre Alves Costa, “A Problemática, a Polémica e as Propostas da Casa Portuguesa” in *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa*, p. 62



38. da esquerda para a direita: Capa do livro *Casas Portuguesas - Alguns Apontamentos sobre o Architectar das Casas simples*, Raul Lino, 1933. Desenho de uma casa nos arredores de Coimbra - "Construção toda condicionada pelo corpo alpendrado que domina, sobranceiro, a extensa veiga. Materiais da região.". Raul Lino, *Casas Portuguesas: Alguns apontamentos sobre o architectar das casas simples*, p. 117

dilema derivou de um confronto disciplinar, que ao procurar a identidade portuguesa, denunciou a arbitrariedade dos estilos que se usavam e que não se adaptavam à realidade portuguesa.

Estas questões sobre identidade na abertura do século, ocorreram por toda a Europa. Reflectiu-se sobre o rumo da arquitectura, sobre a afirmação do Movimento Moderno e sobre a importância da arquitectura vernacular.

Como referiu Alexandre Alves Costa<sup>104</sup>, ser nacionalista não era forçosamente retrógrado, porém, ser progressista também não significava a adopção de uma linguagem internacional. Desta questão nasceram muitas confusões, entre elas a problemática da “casa portuguesa”.

Em 1945, Fernando Távora escreveu o texto *O Problema da Casa Portuguesa* (o texto era composto por três partes: primeira - Introdução; segunda - “Falsa Arquitectura”; e terceira - “Para uma Arquitectura Integral”), com o propósito de chamar à atenção aos portugueses para o facto da arquitectura portuguesa estar a perder o seu carácter. A arquitectura estava a tornar-se numa “arquitECTURA de arqueólogos”. Para o Távora, o estilo nascia do povo e da terra com a naturalidade de uma flor e não podia ser forçado. Foi também com “arquitECTURA de arqueólogos” que Távora referiu a obra de Raul Lino: “Cuja sensibilidade muito considero, mas não é de modo nenhum um arquitecto”<sup>105</sup>.

Fernando Távora criticou Raúl Lino por ter tentado desenhar a casa típica portuguesa e por não ter adaptado a habitação às novas necessidades do homem, como se os portugueses tivessem parado no tempo.

Raul Lino (1878-1974) defendia a casa unifamiliar, a tradição construtiva e a proximidade do homem à natureza. Em 1918, escreveu o livro *A nossa casa: Apontamentos sobre o bom-gosto na construção das casas simples* e, em 1933, *Casas Portuguesas: Alguns apontamentos sobre o arquitectar das casas simples*. Estes livros reflectiam um símbolo anti-moderno e, segundo Távora – no prefácio da tese de Irene Ribeiro –, Raúl Lino chegou a causar um pequeno escândalo, devido às suas ideias, na ODAM (Organização Dos Arquitectos Modernos) portuense com uma conferência proferida na Escola de Belas Artes.

No segundo livro, as ilustrações de Raúl Lino representavam todas as variedades para uma casa tipicamente portuguesa, desde a casa nos arredores de Coimbra à casa nos subúrbios do Porto ou de Lisboa, à casa numa vila do Alentejo a uma casa no Minho.

Para Raúl Lino a habitação era a segunda pele do Homem. A sua preocupação era a organização do espaço de acordo com uma dupla funcionalidade: a funcionalidade prática, racional física e a funcionalidade simbólica, de carácter cultural, histórico e local. A sua teoria recusava a indústria e defendia os *Arts and Crafts*. Tinha a inten-

---

104 *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa*, p. 62

105 Fernando Távora, “Carta ao Nunes” in *Fernando Távora - Minha Casa, Prólogo*, p. 24

ção de educar o gosto do povo português.

Contudo, como já referido, em Portugal, o modo como as pessoas viviam também estava a mudar. Por esta altura, Teixeira de Pascoais também publicou o livro que se intitulava *A arte de ser Português*<sup>106</sup>. Tinha como finalidade educar os mais jovens sobre as noções gerais do país – enumerando os defeitos e as qualidades da pátria – para se formarem “bons portugueses”.

Tanto Raul Lino como Fernando Távora reflectiram sobre a importância da história nas formas de fazer arquitectura. Raúl Lino deu forma aos tipos de casas populares portuguesas e Távora preocupou-se, somente, em entendê-la.

“(…) a obra de Lino surgiu, não como um objecto de simpatia mas como de alguém que se situava do outro lado, uma espécie de anti-moderno”<sup>107</sup>

No texto *O Problema da Casa Portuguesa*, o arquitecto também referiu as “decorações” que se estavam a fazer na arquitectura. Távora não era a favor das “decorações” em arquitectura porque para ele a forma dependia da função, e que a forma sem função não se podia justificar. O arquitecto era defensor da simplicidade e da clareza na arquitectura.

“(…) a forma depende da função e a forma sem função não pode justificar-se.”<sup>108</sup>

Por último, Fernando Távora referiu-se à circunstância do *homem* e do *lugar*; à casa popular portuguesa, sendo ela mais verdadeira e menos fantasiosa, e à necessidade de abertura dos horizontes. Sugeriu maior receptibilidade ao que se passava lá fora, para maior progresso na arquitectura.

Neste primeiro texto, Fernando Távora apresentou-se com alguma agressividade, com uma ideia muito definida, ainda com “sangue quente nas guelras”.

A 30 de Novembro de 1945, Távora escreveu uma carta a um amigo, chamado Nunes. Admitiu que o seu texto podia ter sido um pouco exagerado, no entanto, foi com a intenção de causar maior impacto nos leitores.

Em 1947, o arquitecto reescreveu o texto *O Problema da Casa Portuguesa*. Desta vez apresentou-se mais explicativo e com menos agressividade, como se tivesse limado as arestas a um cubo. O texto foi igualmente dividido em três partes: “Arquitectura e Arqueologia”, “Falsa Arquitectura”, “Para uma arquitectura portuguesa de hoje”. Referiu-se aos mesmos propósitos do texto anterior, salientando, novamente, a falta de estudo e de compreensão do passado, criticando sempre a “arquitectura de arqueólogos”.

---

106 Fernando Távora faz referência a este livro, “encontro Fernando Távora sobre o Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal entrevista por João Leal” in *Fernando Távora - Minha Casa, “Uma Porta pode ser um Romance”*, p. 4

107 Fernando Távora, “Prefácio” in *Raul Lino, Pensador Nacionalista da Arquitectura*, sem página

108 Fernando Távora, “palavra” in *Fernando Távora - Minha Casa, Prólogo*, p. 34

Neste segundo texto, o arquitecto já não afirmou com tanta clareza que a forma dependia da função. Afirmou que as formas arquitectónicas resultavam das condições impostas pelo material e pela função que era obrigado a desempenhar.

“(…) as formas arquitectónicas resultam das condições impostas pelo material pela função que é obrigado a desempenhar e ainda de um espírito próprio daquele que age sobre o mesmo material.”<sup>109</sup>

Para Távora, e como escreveu Alexandre Alves Costa<sup>110</sup>, para projectar casas portuguesas era necessário saber como comiam e dormiam os portugueses. Teria de se aprender as técnicas de construir e formas de entender o espaço, que certamente derivavam da sua tradição. Tratava-se de alargar o conceito de função a uma nova realidade.

“Os homens de hoje não são iguais aos de ontem nem os meios de que eles se servem para se deslocar ou viver, como diferentes são ainda as suas ideias sociais, políticas ou económicas.”<sup>111</sup>

O passado era algo de que poucos se sabiam libertar produtivamente. Na opinião de Távora, a casa popular, quando estudada, podia dar grandes lições. Todavia, era necessário criar coisas novas: novas possibilidades de futuro.

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, ainda em 1947, fez uma viagem de três meses à Europa. Foi acompanhado pelo seu irmão Bernardo e um amigo. Nessa viagem – Espanha, França, Itália, Suíça, Holanda e Bélgica – Távora quis distanciar-se da realidade portuguesa, com o intuito de reconhecer os princípios modernos. Procurava a simplicidade e a depuração volumétrica como expressão moderna, de sobriedade e de leveza.

“Em resumo: desfazer convenções para criar novas convenções (...) significa que a chamada Arte Moderna é não apenas uma necessidade como um facto com vida real. [...] Eu sinto-a dia a dia como fundamental e é hoje mesmo aquela que tenho escolhido como a única possível.”<sup>112</sup>

Esta viagem fez com que o jovem Fernando Távora desse um passo em frente na sua carreira, ultrapassando a crise que vivera até então. Porém, não perdera o seu interesse pela história e o amor pela sua pátria: “Nós no baratinho mas no delicioso Portugal”<sup>113</sup>.

---

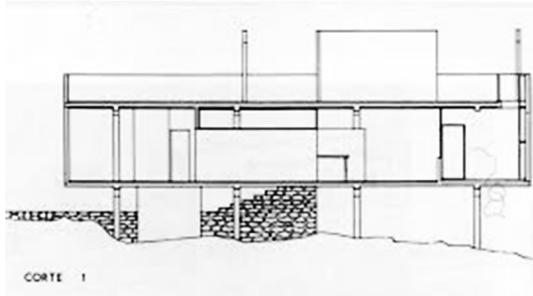
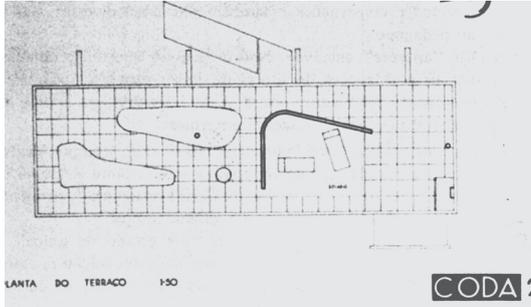
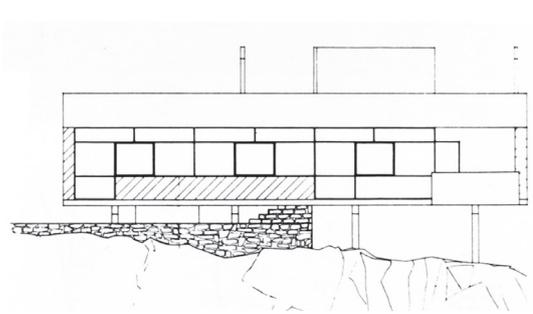
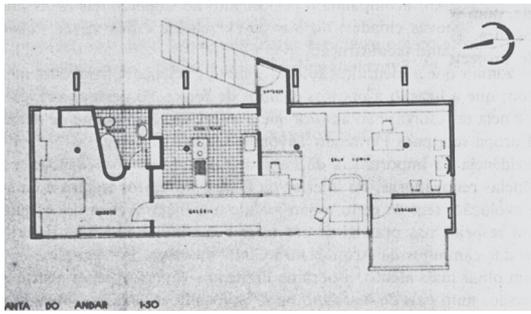
109 Fernando Távora, “O Problema da Casa Portuguesa” in *Cadernos de Arquitectura* n.º.1, n.p.

110 Alexandre Alves Costa, “A Problemática, a Polémica e as Propostas da Casa Portuguesa” in *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa*, p.59

111 Fernando Távora, “Prefácio” in *Raul Lino, Pensador Nacionalista da Arquitectura*, sem página

112 Fernando Távora, “Viagem pela Europa, 1947” in *Fernando Távora - Minha Casa, “Uma Porta pode ser um Romance”*, p. 46

113 *ibidem*, p. 54



39. da esquerda para a direita: Duas plantas da Casa sobre o Mar, Fernando Távora, 1952. Alçado e corte longitudinal do projecto. A Casa sobre o Mar está estritamente ligada ao Movimento Moderno. No entanto, mesmo aliado à expressão moderna, Távora reflecte o seu interesse pela tradição portuguesa: o uso do azulejo, o interesse pelo *lugar*, pelo clima (orientação do projecto).

64 |



40. da esquerda para a direita: Vista e cortes da Casa Dom-ino, Le Corbusier, 1914-15. Duas fotografias da maquete do projecto Casa sobre o Mar, Fernando Távora, 1952.

Távora com apenas 24 anos – e ainda em 1947 - também fez parte da ODAM (Organização dos Arquitectos Modernos) do Porto. Através de publicações, conferências e exposições<sup>114</sup> a ODAM pretendia contribuir para a valorização do indivíduo e da sociedade portuguesa, estimulando os técnicos, engenheiros e os arquitectos com o objectivo do progresso do país e impedir que o “amadorismo agressivo, perigosos e desonesto”<sup>115</sup> provocasse um caos na arquitectura.

Em consequência, em 1948, Viana de Lima, Lobão Vital, António Matos Veloso, Arménio Losa, Luís Oliveira Martins e Mário Bonito apresentaram as suas teses no 1º Congresso Nacional de Arquitectura, em Lisboa.

No texto de Viana de Lima, *O Problema Português da Habitação*, o arquitecto defendeu uma nova habitação que representasse a nova civilização e com espírito utilitário das técnicas modernas.

“É pela criação de uma nova habitação, habitação que represente o espírito da segunda era da Civilização Maquinista, onde se facilite o repouso dos gestos e dos movimentos, onde cada um tenha o seu canto, onde haja intimidade, simplicidade e beleza, que nós Arquitectos, utilizando todos estes elementos fornecidos pela adaptação das formas e dos espaços devemos pugnar.”<sup>116</sup>

Em 1951, Fernando Távora também participou nos CIAM de Hoddesdon. Posteriormente, em 1953, nos CIAM de Aix-en-Provence, em 1956, de Dubrovnik e, em 1959, de Otterlo. Nos CIAM de Dubrovnik e de Otterlo o arquitecto apresentou trabalhos colectivos - com Viana de Lima, com Arnaldo Araújo, com João Andersen e com Octávio Filgueiras - e projectos somente seus como o Mercado na Vila da Feira e a Casa de Férias em Ofir.

Os Congressos Internacionais de Arquitectura Moderna (CIAM) surgiram em 1928 através de um grupo de vinte e oito arquitectos, organizados pelos arquitectos Sigfried Giedion e Le Corbusier. O objectivo dos CIAM era dar à arquitectura um sentido real, económico e social. Foram realizados onze congressos (nos últimos o arquitecto Le Corbusier já não participou).

Foi na linha destes pensamentos modernos que Fernando Távora apresentou o projecto da Casa sobre o Mar, em 1952, e, posteriormente, participou no Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa.

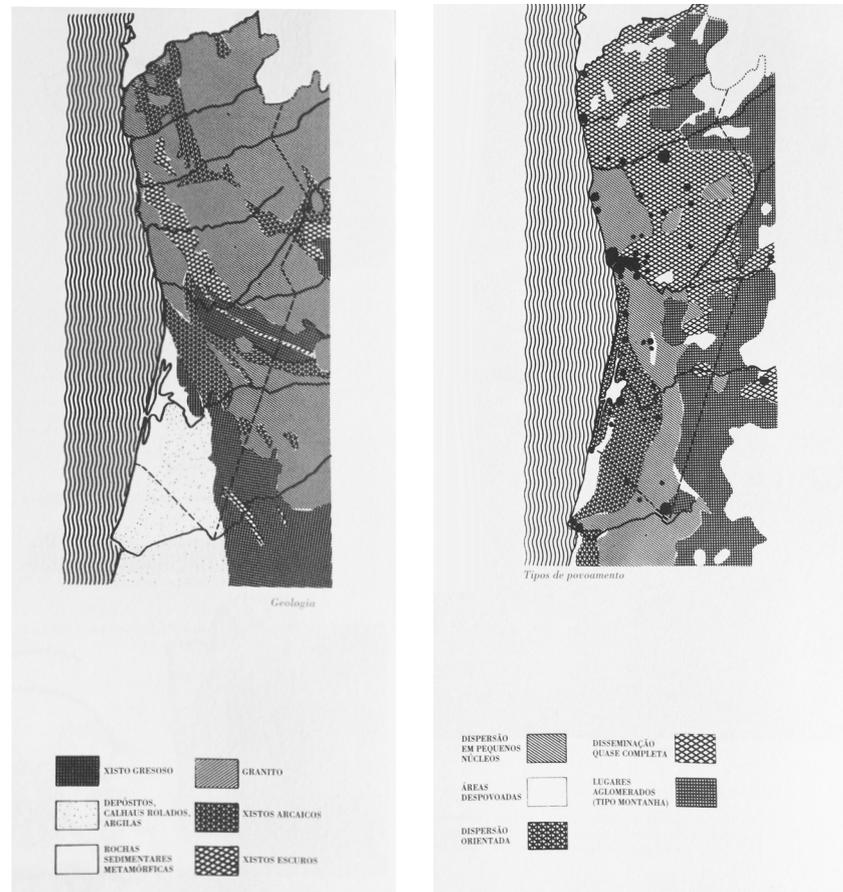
No projecto da Casa sobre o Mar - que foi apresentado como prova final do seu curso - Távora revelou, claramente, o seu interesse pelo Movimento Moderno: pelo uso de sólidos simples, pela elevação do edifício do solo, pelo grande controlo dos espaços e também pelo uso de elementos estruturais “à vista” (os pilares e as vigas

---

114 em 1951 realizou uma exposição de arquitectura no Ateneu Comercial do Porto

115 Cassiano Barbosa, *ODAM – Organização dos Arquitectos Modernos. Porto 1947-1952*, p. 19

116 Viana de Lima, “O Problema Português da Habitação” in *ODAM – Organização dos Arquitectos Modernos. Porto 1947-1952*, p. 25



**41.** da esquerda para a direita: Mapa das características do solo na Zona 1 (xisto gresoso; depósitos, calhaus rolados, argilas; rochas sedimentares metamórficas; granito; xistos arcaicos; xistos escuros), “Quer à escala peninsular, quer à escala nacional, a Zona 1, objecto deste Inquérito, destaca-se pela sua caracterização geográfica de maneira privilegiada.”. *Arquitectura Popular em Portugal*, p. 7 (1º volume). Mapa com os tipos de povoamento (dispersão em pequenos núcleos; áreas despovoadas; dispersão orientada; disseminação quase completa; lugares agloperados, tipo montanha).

que se apoiam no solo). Contudo, o projecto também apresenta uma ligação com a tradição arquitectónica portuguesa e com a *circunstância* do lugar. Como referiu Alexandre Alves Costa, a Casa sobre o mar reflectiu a admiração que Fernando Távora tinha por Le Corbusier. E não foi necessário reproduzir mimeticamente a casa típica portuguesa para evocar a sua identidade.

“Gloriosa foi a Casa sobre o Mar, na admiração de um Le Corbusier de certezas, como quem diz: il faut être absolument moderne, ou não foi a reproduzir holandesas de socos que se fez a escola flamenga.”<sup>117</sup>

#### Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa

Sob a presidência do arquitecto Francisco Keil do Amaral, entre 1955 e 1960, realizou-se o Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa. O inquérito foi subsidiado com o intuito de fundamentar, de forma mais científica, uma proposta formal que servisse o conceito da arquitectura nacionalista que o regime queria impor. Desta forma, unificavam os portugueses também pela via de imagem arquitectónica, continuando com a ideologia retrógrada e agrária do fascismo português, recusando a abertura a correntes modernas.

A arquitectura espontânea era uma resposta racional à necessidade do *homem*. Todavia, com o surgimento de novas formas de viver da sociedade, havia a necessidade de novas respostas para a arquitectura. Deste modo, a arquitectura na sua coerência, devia adoptar o Movimento Moderno: as suas novas tecnologias e as novas concepções adaptadas aos novos conceitos de vida - como foram abordados na Carta de Atenas.

No IV Congresso Internacional de Arquitectura Moderna (CIAM), em 1933, debateu-se o futuro do meio urbano, que foi alvo de um rápido crescimento. Foi deste congresso que surgiu a Carta de Atenas, redigida por Le Corbusier.

A carta propunha aspectos que deveriam ser seguidos para a melhoria da estrutura urbana. A cidade devia ser um organismo funcional, onde as necessidades do *homem* deviam estar asseguradas. Existiam considerações sobre a circulação e sobre o património histórico das cidades.

A Carta previa a preservação de construções históricas - após uma avaliação selectiva -, de forma a respeitar a identidade das próprias cidades. Porém, na carta não estava proposto o emprego de “estilos antigos” em novas construções, para que não surgissem mentiras arquitectónicas.

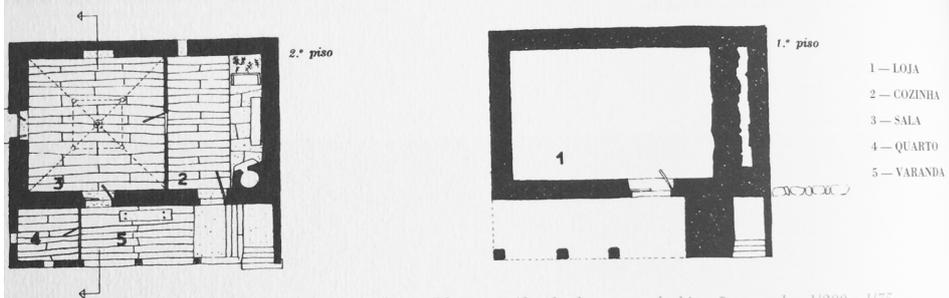
Assim, por detrás do Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa encontravam-se três visões distintas: por um lado os fascistas que procuravam impor a arquitectura

---

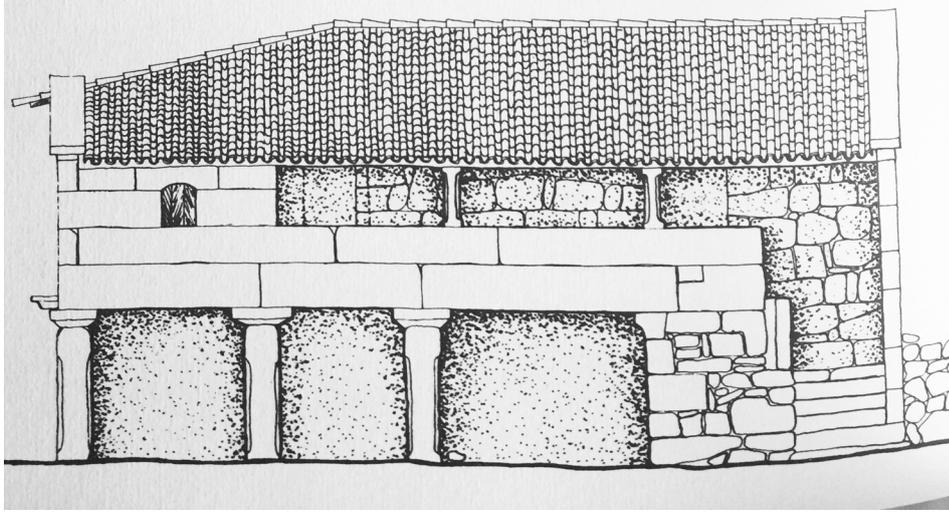
117 tradução da autora: “ele deve ser absolutamente moderno”. Alexandre Alves Costa, “Legenda para um desenho de Nadir Afonso” in *Fernando Távora*, p. 19



SOAJO, ARCOS DE VALDEVUZ. Habitação



SOAJO. Plantas e Alçado da mesma habitação, escalas 1/200 e 1/75



42. Exemplo de uma habitação no Soajo, Arcos de Valdevez - referente à Zona 1. Fotografia, plantas (esc. 1:200) e alçado (esc. 1:75). "Habitante de um povoado com história, que auferiu regalias especiais de vários reis, livre de qualquer senhorio ou foro, e com tradição municipal de que faz grande honra, a rudeza é mais o resultado do seu isolamento e marasmo económico do que a exteriorização duma indigência cultural.

Quais lendas remotas, são bem conhecidas as façanhas antigas ou recentes desta gente unida e decidida. E é reconfortante pensar que, por isso, a sua Arquitectura é também exemplarmente rude, franca e expressiva." *Arquitectura Popular em Portugal*, p. 70 (1º volume)

regional como uma linguagem obrigatória, fechando as portas de Portugal ao resto do mundo. Por outro, os racionalistas, que pensavam somente na função. E por outro, os que se queriam apoiar no estudo da arquitectura popular, e da sua realidade, para retirar dela lições metodológicas que permitissem uni-las com as ideias modernas internacionais.

Para o inquérito formaram-se seis grupos de arquitectos: Minho, Trás-os-Montes, Beiras, Estremadura, Alentejo e Algarve. Em 1961, o Sindicato Nacional dos Arquitectos (SNA) publicou o resultado do inquérito num livro (composto por dois volumes) intitulado *Arquitectura Popular em Portugal*.

Fernando Távora, Rui Pimentel e António Merénes fizeram parte do grupo de arquitectos que abordou a zona do Minho. A Zona dois (Trás-os-Montes) era composta por Octávio Lixa Figueiras, Arnaldo Araújo e Carlos Carvalho Dias; a zona três (Beiras) por Francisco Keil do Amaral, José Huertas Lobo e João José Malato; a zona quatro (Estremadura) por Nuno Teotónio Pereira, António Pinto de Freitas e Francisco Silva Dias; a zona cinco (Alentejo) por Frederico Jorge, António Azevedo Gomes e Alfredo da Mata Antunes; a zona seis (Algarve) por Artur Pires Martins, Celestino Castro e Fernando Ferreira Torres.

Na opinião de Távora, não era aceitável o desconhecimento da arquitectura popular portuguesa - talvez com um desejo moderno em pano de fundo - e que era necessário conhecer as suas feições.

“Só se ama aquilo que se conhece. É também de uma história de amor que este livro trata: amor pela paisagem, amor pelo território, amor pela arquitectura nascida deste “chão duro e ruim”, de que falou Miguel Torga e que Orlando Ribeiro tão bem compreendeu. É desse amor que tem de nascer a vontade de imaginar um futuro para o passado. E é talvez essa a principal mensagem desse livro, hoje.”<sup>118</sup>

As feições populares da arquitectura correspondiam à adaptação da arquitectura às condições naturais, às tradições e à rusticidade da região. Contudo, havia sempre uma influência das feições eruditas. Essas feições eruditas da arquitectura eram as técnicas, as preocupações estéticas e estilísticas que surgiam ao longo do tempo.

“Os grandes estilos eruditos ganharam, aqui e além, expressões locais, resultantes de uma adaptação às condições particulares das regiões diferenciadas. E as feições populares enobrecem-se, por vezes, com a apropriação de elementos ou ensinamentos das arquitecturas eruditas, muito embora essa apropriação as tenha desvirtuado com alguma frequência.”<sup>119</sup>

Todavia, as feições eruditas da arquitectura, na maior parte, estavam fora do âmbito

---

118 Helena Roseta, “Prefácio da 4ª Edição” in *Arquitectura Popular em Portugal*, p. VI

119 “Introdução” in *Arquitectura Popular em Portugal*, p. XX

de estudo do inquérito. Pretendia-se, essencialmente, catalogar somente a arquitectura popular e espontânea portuguesa.

## IDENTIDADE

“(...) Nós precisamos de força de gravidade. A identidade para mim é essa necessidade.”<sup>120</sup>

Para Távora era essencial conhecer as coisas ao qual pertencia, porque se encontravam na mesma natureza. Nesse encadeamento de ideias, a tradição modelava alguns comportamentos do homem, e o homem era modelador da própria tradição: “Se o homem, ao organizar o espaço, realiza trabalho condicionado, na medida em que satisfaz as realidades que o envolvem, realiza também trabalho condicionante da sua própria actividade; um cidade ou uma casa realizam-se segundo condições pré-existentes mas criam, uma vez realizadas, condições de existência para os homens que as vivem.”<sup>121</sup>.

Na entrevista *Conversaciones en Oporto*<sup>122</sup>, Fernando Távora afirmou que para além da importância do conhecimento da arquitectura popular portuguesa, para conseguir recuperar um edifício também era necessário conhecê-lo profundamente, de tal forma que conhecer e ser se confundissem. Porém, os arquitectos não deviam “produzir antiguidades”.

“O arquitecto precisa de se situar no momento e no espaço da sua intervenção projectual de modo a compreender, interpretar e transformar os agentes, as intenções, os programas, os sítios, os caracteres. Se tanto se fala em identidade lembremos que é a história – no sentido lato – que nos permite conhecê-la.”<sup>123</sup>

Távora, num prefácio para um hipotético livro seu - com o intuito de orientar o povo português a construir a sua casa através de princípios estéticos e funcionais -, salientou a importância da tradição, do passado e da identidade. Foi nítido o seu amor pela pátria: “amando profundamente a sua terra e as suas coisas, o seu passado, e que estás disposto a contribuir largamente para o teu futuro (creio que ainda amas), caso contrário, não procures ler este livro – porque ele não é para ti (...) escrevo-o por

---

120 Fernando Távora, “Coisa Mental entrevista de Jorge Figueira” in *Modernidade Permanente*, p. 376

121 Fernando Távora, “Dimensões, relações e características do espaço organizado” in *Da Organização do Espaço*, p. 16

122 “Conversaciones en Oporto” in *Fernando Távora - Minha Casa*, “Uma porta pode ser um Romance”, p.3

123 Fernando Távora, “Arquitectura, Cultura e História” in *Fernando Távora - Minha Casa*, “Uma porta pode ser um Romance”

isso em português, na língua e na sensibilidade”<sup>124</sup>. Fernando Távora, “arquitecto localizado”<sup>125</sup>, com um conhecimento cultural e humanista sem fronteiras, sempre se assumiu com espírito muito nacionalista: “na realidade sou muito português”<sup>126</sup>.

“Eu até já disse, um pouco atrevidamente, que sou a arquitectura portuguesa”

127

O seu interesse no passado e na história da arquitectura portuguesa deveu-se também pelo facto de ter projectado somente em Portugal. Távora achava que a arquitectura em Portugal devia ter em conta o seu meio: o *homem*, as terras portuguesas e todas as suas características. A casa vernacular era, na sua opinião, a casa mais verdadeira e era através do primitivismo da habitação portuguesa que se podia encontrar a simplicidade, a realidade, a funcionalidade e, conseqüentemente, a resposta às necessidades primárias do homem português. Surgiu do primitivismo a boa e eficaz organização do espaço tanto ao nível da habitação como do urbanismo.

“Falemos de casas  
do sagaz exercício de um poder  
tão firme e silencioso como só houve  
no tempo mais antigo.”<sup>128</sup>

O primitivismo liberta-se de teorias e pensamentos artísticos e foi base para vários movimentos arquitectónicos: “a arte primitiva é de carácter realista, dum realismo superior, talvez, ao passo que a arte moderna, por exemplo, é de carácter abstracto (algum cubismo parte da geometria para a realidade); a arte primitiva desconhece por exemplo a arquitectura no sentido que nós damos a esta arte exactamente porque ignora aquilo que possa haver de superior abstracto, de preconcebido, na natureza”<sup>129</sup>. A arte primitiva é a inocência e a realidade, sem preconceitos nem teorias. É essa essência do primário, que é transportada ao longo do tempo.

“a importância do traje, do movimento, de desporto, de folclore, dos grandes espectáculos de massas (paradas, manifestações religiosas ou políticas, etc.)

---

124 Fernando Távora, “A Habitação Portuguesa” in *Fernando Távora - Minha Casa, “Uma porta pode ser um Romance”*, p. 25

125 como Manuel Mendes adjectiva Fernando Távora, “*Minha Casa. Fernando Távora*” in *Fernando Távora - Minha Casa, Prólogo*, p. 3

126 tradução da autora, “in realtà io sono molto portoghese”: Fernando Távora, “L’architetto e la talpa: Fernando Távora, “Pensieri sull’architettura” in *Casabella* nr. 678, p. 49

127 Fernando Távora, “Dimensões, relações e características do espaço organizado” in *Da Organização do Espaço*, p. 16

128 Herberto Helder, citado por Helena Roseta, “Prefácio à 4ª Edição” in *Arquitectura Popular em Portugal*, p. V

129 Fernando Távora, “Primitivismo da arte moderna” in *Fernando Távora - Minha Casa, “Uma porta pode ser um Romance”*, p. 5

do fecho da porta, da manta (...) ou do cobertor.”<sup>130</sup>

A ideia de Fernando Távora sobre a identidade, também era apoiada por António Sardinha<sup>131</sup>. Defendia que, por mais miscigenação que possa haver, existem hábitos e costumes, que caracterizam o povo português e as suas habitações, que não se perdem.

E, tal como Fernando Pessoa - na *Mensagem* -, Távora via Portugal como uma “identidade nacional” que podia ser reconhecida em qualquer parte do mundo e que não se confundia com outras identidades. Na arquitectura, conseguimos distinguir uma casa portuguesa de uma espanhola, por mais perto que estejam. Existem características que se mantêm com o passar do tempo.

“A leitura do nosso espaço passado, na medida em que nos é possível apreendê-lo, é de quase permanente harmonia; sóbrio, modesto, sem alardes, sem pretensões geniais, sem contrastes espectaculares, a organização do espaço português processou-se segundo uma constante que Reinaldo dos Santos chamou “românica”, especialmente quanto às formas de arquitectura, mas que nos tentaríamos a alargar, num conceito mais amplo, ao espírito comum das nossas formas.”<sup>132</sup>

No texto *Imigração/ Emigração*<sup>133</sup>, Távora considerou Portugal mais poético do que plástico. Surgia com mais facilidade o sentimento do que as ideias: “diz-se que além de sentimental ou saudoso o português é mais improvisador do que planeador e sistemático, embora persistente.”<sup>134</sup>

Apesar de Portugal ser um país de dimensão reduzida, e mais poético do que plástico, é abundantemente diversificado e com grandes variações na arquitectura. Em Portugal, do norte para o sul a arquitectura modifica-se.

“A constituição do solo comporta granitos no norte, xisto no interior, calcários no centro, barros, mármore e alguns granitos no sul verificando-se assim uma enorme diferença entre as terras graníticas do Minho a norte, húmidas, verdes e de algum relevo e as terras calcárias onduladas e ácidas, quentes e secas do Alentejo, de um verde castigado a perder de vista.”<sup>135</sup>

---

130 Fernando Távora, “Encontro para a Edifícios” in *Fernando Távora - Minha Casa, “Uma porta pode ser um Romance”*, p. 17

131 António Sardinha, citado por Fernando Távora, “palavra” in *Fernando Távora - Minha Casa, Prólogo*, p. 28

132 Fernando Távora, “A organização do espaço português contemporâneo” in *Da Organização do Espaço*, p. 48

133 “Imigração/ Emigração” in *Fernando Távora - Minha Casa, Prólogo*, p. 2

134 Fernando Távora, “Imigração/ Emigração” in *Fernando Távora - Minha Casa, Prólogo*, p. 6

135 *Ibidem*, p. 2

Contudo, através das migrações do povo português, a “identidade nacional” também se foi espalhando, surgindo uma cultura arquitectónica portuguesa no mundo. O povo português é migrante desde a sua origem. Contudo, tende a regressar à sua origem, desgostoso por nada ter conseguido ou satisfeito pela sua vitória no exterior.

A *identidade* na arquitectura portuguesa tendeu sempre em manter-se mas, através das migrações e da miscigenação no *tempo* e no *espaço* deram-se algumas alterações em Portugal. As condições sociais, económicas, naturais e culturais também se foram diversificando. Como exportamos conceitos e formas diversas para a comunidade, também os recebemos. Existe sempre um processo contínuo de transferência cultural. Todavia, o povo português não esquece a sua origem e pratica a sua tradição, esteja onde estiver, pelo respeito a outros que são devedores.

No entanto, não foi só na história da arquitectura portuguesa que Távora se referenciou para projectar em Portugal. Aliou o seu interesse pela arquitectura vernacular às suas referências modernas. Mas, tanto a arquitectura popular como o Movimento Moderno surgiram com a comum necessidade de organização do espaço.

“Ninguém pode negar a persistência do fenómeno: na Arquitectura é a cabana elementar do selvagem ou o refinado Parténon, no Urbanismo o incipiente aglomerado de construções ou a complexa metrópole. Diferentes em volume, em forma, em grau de delicadeza, mas comuns porque são manifestações de uma comum necessidade de organização do espaço (...)”<sup>136</sup>

| 73

## DILEMA DE CIRCUNSTÂNCIA (homem, tempo e lugar)

“O que eu realizei foi uma obra “íntegra”, não um somatório de exercícios projectuais; uma pesquisa muito profunda, muito enraizada nas circunstâncias. É assim que entendo a arquitectura moderna, a ideia que sempre defendi.”<sup>137</sup>

Fernando Távora usou a *circunstância* - que é definida por constantes: *homem*, *tempo* e *lugar* - como um dos elementos estruturadores e orientadores da sua obra. A obra devia ser “tão presa à circunstância como uma árvore pelas suas raízes se prende à terra.”<sup>138</sup>.

“(...) o meu pensamento em termos de arquitectura e como o tenho realizado

---

136 Fernando Távora, “Arquitectura e Urbanismo” in *Teoria Geral da Organização do Espaço*, p. 5

137 tradução da autora: “Ciò che ho realizzato è un’opera “íntegra”, non una somatória di esercizi progettuali; una ricerca molto profonda, molto radicata, varia perche varie sono le circostanze. Così intendo l’architettura moderna, questa è idea che da sempre diendo.”. Fernando Távora, “Fernando Távora . pensieri sull’architettura” in *Casabella* n.678 , p.17

138 Fernando Távora, “Imigração/ Emigração” in *Fernando Távora - Minha Casa, Prólogo*, p. 42

- a unidade em cada momento - a diversidade ao longo da vida - posso estar paralelamente a projectar uma choupana ou um palácio, com expressões arquitectónicas e fundamentos económicos, sociais e políticos completamente opostos e ser sincero em tudo... ou fingindo em tudo, o que é sempre a mesma coisa..."<sup>139</sup>

Construir uma casa significava afectar a paisagem e a *ordem* de um território. Por isso, devia existir uma boa apreensão da *circunstância* para a criação de uma nova *circunstância*. A cada acto que temos estamos a mudar a *circunstância*.

Desta forma, Távora sempre salientou a importância do conhecimento e da sensibilidade do *lugar*, da consciência do *tempo* e do conhecimento das necessidades do *homem* para a prática de arquitectura. Em *Da Organização do Espaço*, referiu que a cada clima físico ou espiritual correspondia uma solução própria e a consideração pelo passado oferecia aos olhos um panorama que o presente não escondia<sup>140</sup>.

"(...) a arquitectura não pode estar sujeita a formalismos, porque a Arquitectura é espaço organizado para os homens de um determinado momento, vivendo em determinado lugar, mas organizado com qualidade."<sup>141</sup>

Então se as circunstâncias eram sempre diferentes porque deviam ser as soluções iguais? A casa de quem vive na montanha não pode ser igual à casa de quem vive numa planície, mesmo que seja no mesmo tempo e com as mesmas necessidades: "Cada casa é uma entidade própria, um pequeno mundo que corresponde a um determinado homem vivendo em determinado lugar e em determinado momento"<sup>142</sup>

"O lugar é a contextualização do espaço e da sua envolvente; o tempo é a actualidade, estar atento a estes factores, às necessidades actuais; o homem como história, cultura e tradição (o homem do norte não é igual ao homem do sul de Portugal, nem o homem do Brasil é igual ao de Portugal), ideologias políticas e religiosas.... identidade. Todos estes factores vão construir uma circunstância."<sup>143</sup>

O *lugar* oferece sempre características específicas e únicas ao qual o projecto tem de se adaptar e o *homem* é o destinatário e a razão de ser de toda a actividade criativa e inovadora.

Távora também defendia que o arquitecto devia ter a noção que toda a obra "assim como nasceu, um dia morrerá depois de viver a sua vida. Não se trata, em verdade,

---

139 Fernando Távora, "Minha Casa" in *Fernando Távora - Minha Casa, Prólogo*, p. 3

140 Fernando Távora, "palavra" in *Fernando Távora - Minha Casa, Prólogo*, p. 3

141 Fernando Távora, "A Habitação Portuguesa, 1955" in *Fernando Távora - Minha Casa, "Uma porta pode ser um Romance"*, p. 54

142 *Ibidem*, p. 9

143 Fernando Távora, "A Arquitectura é o dia-a-dia" in *Fernando Távora - Minha Casa, Prólogo*, p. 71

de uma intocável virgem branca mas de uma pequena e simples obra feita por homens e para homens.”<sup>144</sup>.

## UNIDADE E ORDEM

Além da identidade e da *circunstância*, a obra de Távora também procurava a *unidade* e a *ordem*<sup>145</sup>. Fernando Távora achava que a actualidade devia exigir novamente a *unidade* e a *ordem*. Estas eram as bases elementares das épocas clássicas<sup>146</sup> e os elementos para a base harmonizadora de qualquer composição.

“(…) a ordem só nascerá da unidade; e sem ordem não há desenvolvimento das qualidades humanas.”<sup>147</sup>

Távora afirmava que era necessário algo que reflectisse não um homem, mas sim uma sociedade e uma humanidade. E isso só era possível através da *unidade* e da *ordem*. Elas não são necessárias somente na arquitectura, são precisas em tudo o que fazemos (na política, no pensamento, etc.). Porque são a base de uma civilização estável, permanente e duradoura.

Em arquitectura, apesar dos tipos de trabalho poderem ser muito distintos (cidade, palácio, café) devia-se ter sempre uma atitude semelhante: UNIDADE, coesão do espaço. Uma ideia geral - do todo - que engloba as partes.

Foi nesta linha de pensamento que Távora, enquanto docente, afixou na Escola de Belas Artes do Porto o texto de Fernando Pessoa sobre o poeta Cabral do Nascimento. Pessoa elogiou a *unidade* presente na obra de Cabral do Nascimento. Compreendida a necessidade de uma obra una (que as partes fazem parte de um todo e que o todo é composto por partes), o artista poderá dar ao seu espírito todas as liberdades que nunca será um “mau poeta”<sup>148</sup>. A *unidade* é a única regra da arte.

“a ordem é necessária para que se defina verdadeiramente aquilo que constituiu o conceito de arte moderna e não apenas o de escolas modernas.”<sup>149</sup>

---

144 Fernando Távora, “palavra” in *Fernando Távora - Minha Casa, Prólogo*, p. 43

145 Vitruvius defendia que a ordenação se definia com a justa proporção na medida das partes da obra consideradas em separado e, numa visão totalitária, a comparação proporcional tendo em vista a comensurabilidade. “É harmonizada pela quantidade” que, por sua vez, consiste em tomar módulos de proporções da própria obra e na execução da totalidade desta, com fundamento em cada uma das partes dos seus membros. Vitruvius, *Tratado de Arquitectura* (tradução do latim, tradução e notas por Justino Maciel), p. 37

146 Fernando Távora, “Primitivismo da arte moderna” in *Fernando Távora - Minha Casa, “Uma porta pode ser um Romance”*, p. 33

147 *Ibidem*, p. 33

148 Fernando Pessoa, “Bibliographia – Movimento Sensacionista” in *Exílio* n.º 1, p.48

149 Fernando Távora, “Primitivismo da arte moderna” in *Fernando Távora - Minha Casa, “Uma porta pode ser um Romance”*, p. 45

Sumariamente, a *unidade* e a *ordem* são os elementos base de uma boa arquitectura, não só em planta como tridimensionalmente, mesmo que as circunstâncias sejam distintas.

## DIÁLOGO ENTRE TRADIÇÃO E MODERNIDADE

“(...) consegui fazer uma espécie de casamento que muita gente julga impossível, mas que eu julgo verdadeiramente moderno, este casamento entre o passado e o futuro.”<sup>150</sup>

Para Fernando Távora a história e a acção do *tempo* na arquitectura sempre tiveram muita importância. O *tempo* como continuidade - e daí a importância da história - e o moderno como contaminação da tradição. Távora era contra as imitações do passado e teatralidades.

Fernando Távora traduziu por palavras do seu *tempo* a tradição da arquitectura portuguesa, adaptando-a às necessidades actuais do *homem*: “se os antigos usavam fogos de lenha porque havemos nós de continuar a usa-los?”<sup>151</sup>. Criou um diálogo entre a tradição e a modernidade. Modernidade, que para Távora, significava a “integração perfeita de todos os elementos que podem influir na realização de qualquer obra, utilizando todos os meios que melhor levem à concretização de determinado fim.”<sup>152</sup>

A sua arquitectura passou sempre pela compreensão do *tempo*, do *homem*, do *lugar* e do passado. O passado só se tornava válido na medida em que melhorasse o presente.

“É função da história o conhecer a existência das manifestações do homem e determinar as possíveis constantes que essa existência apresenta. É função necessária e indispensável que justifica todo o interesse do passado pelo contributo que pode trazer ao presente.”<sup>153</sup>

Fernando Távora formou-se e iniciou o seu percurso em arquitectura quando o Movimento Moderno se estava a manifestar. Logo, a sua modernidade (o que lhe era actual) em grande parte da sua carreira foi o Movimento Moderno. Desta forma, Távora recorreu à abstracção geométrica para expressar a sua actualidade.

---

150 Fernando Távora, “Fernando Távora sobre o inquérito à Arquitectura Popular em Portugal” in *Fernando Távora. - Minha Casa, “Uma porta pode ser um Romance”*, p. 53

151 Fernando Távora, “A Habitação Portuguesa, 1955” in *Fernando Távora - Minha Casa, “Uma porta pode ser um Romance”*, p. 5

152 Fernando Távora, “Arquitectura e Urbanismo” in *Teoria Geral da Organização do Espaço*, pp. 9 e 11

153 Fernando Távora, “Arquitectura e Urbanismo” in *Teoria Geral da Organização do Espaço*, p.7

Certamente, recorreu ao Movimento Moderno porque tinha um grande interesse, que começou a manifestar desde muito cedo, pela identidade e pela arquitectura vernacular.

As questões de *identidade* e da importância da arquitectura espontânea - como já referido - foram debatidas, por toda a Europa, na abertura do século XX. No caso da Carta de Atenas (1933), era defendido a permanência de algumas construções que davam identidade ao lugar; no Inquérito à Arquitectura Popular Portuguesa (1955-1960) procurava-se justificar a necessidade da modernidade a partir dos exemplos da arquitectura vernacular. E até o próprio Fernando Távora pronunciou-se sobre este tema nos seus textos *O Problema da Casa Portuguesa*.

Tal como o texto *O Problema da Casa Portuguesa*, também o Movimento Moderno sofreu um processo de amadurecimento. O *purismo* de Le Corbusier fixou-se primeiro na ideia das formas e da necessidade de resposta à nova era. Mas, com o tempo - e com um amadurecimento a ideia do *purismo* - incorporou, com mais intensidade, o passado na sua arquitectura: tornando-o seu grande mestre.

“Era essa visão corbusiana, que depois eu verifiquei que o próprio Corbusier lhe deu um valentíssimo pontapé, numa intervenção num congresso que eu assisti, em Hoddesdon (...) verifiquei que o Corbusier disse que nós tínhamos pensado que era bestial ter uma casa de vidro, sem fechaduras nas portas de entrada, e verificamos hoje que isso não era possível.”<sup>154</sup>

Surgem grandes semelhanças entre os ideários modernos e a arquitectura espontânea. Surge em ambos um interesse na *identidade* do lugar, da sua arquitectura e, um interesse no primitivismo da habitação e das formas.

Távora usou o Movimento Moderno como base da sua arquitectura. Todavia, o arquitecto conjugava este ideário moderno com as *circunstâncias*, com as técnicas de construção mais actuais (mas sem deixar de vista as tradições construtivas do lugar), com o intuito de proporcionar o melhor conforto para o *homem*.

Assim, a arquitectura para Távora era mais do que uma ideia moderna: era o concílio dos vários factores já enunciados. E foi a partir deste diálogo entre o passado e o presente, entre a tradição, a modernidade e as constantes, que Fernando Távora tornou a sua obra contínua no tempo, e com valor intemporal<sup>155</sup>. Distanciou-se da arquitectura efémera de valor passageiro. Távora tornou-se assim um arquitecto moderno, moderno nos dois sentidos: pela sua base ter sido o Movimento Moderno (atenção pelo passado e pelo presente) e porque a sua arquitectura sempre foi uma resposta à actualidade.

---

154 Fernando Távora, “Fernando Távora sobre o Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal” in *Fernando Távora - Minha Casa, “Uma porta pode ser um Romance”*, pp. 16 e 17

155 “Em poucas palavras, para que toda a Modernidade seja digna de tornar-se Antiguidade, é necessário que dela extraia a beleza misteriosa que a vida humana involutariamente lhe confere.”. Charles Baudelaire, *Sobre a Modernidade*, pp. 26 e 27

### III ESTUDO DE 3 OBRAS

A escolha das obras estudadas teve como base as diversidades programáticas – do público ao privado, da construção de raiz à reabilitação – e o espaçamento temporal entre os projectos - 1957, 1986 e 1997 -, proporcionando, assim, um estudo mais fundamentado da obra de Fernando Távora.

## CASA DE FÉRIAS EM OFIR, 1957-1958

Para Álvaro Siza, o projecto da Casa de Férias em Ofir de Fernando Távora foi a sua primeira obra em que revelou o seu grande conhecimento da história da arquitectura portuguesa<sup>156</sup>.

“Já é tempo de Portugal reencontrar a sua arquitectura!

É preciso viver esta casa.”<sup>157</sup>

Este projecto da casa de férias para um amigo de Távora - Dr. Fernando Ribeiro da Silva - apresentado, em 1959, no encontro dos CIAM de Otterlo, ilustra um grande diálogo entre a tradição da arquitectura portuguesa e a modernidade. Na memória descritiva que Fernando Távora elaborou sobre o projecto, começou por escrever sobre as noções de química que ensinavam a diferença entre *composto* e *mistura*.

“Uma das mais elementares noções de Química ensina-nos qual a diferença entre um composto e uma mistura e tal noção parece-nos perfeitamente aplicável, na sua essência, ao caso particular de um edifício. Em verdade, há edifícios que são compostos e edifícios que são misturas (para não falar já nos edifícios que são mixórdias...) e no caso presente desta habitação construída no pinhal do Ofir, procurámos, exactamente, que ela resultasse um verdadeiro composto e, mais do que isso, um composto no qual entrasse em jogo uma infinidade de factores, de valor variável, é certo, mas todos, todos de considerar. Isto é, contra o caso infelizmente normal entre nós de realizar misturas de apenas alguns factores. Não é fácil, por certo, enumerá-los a todos, dada a sua variedade e o seu número, nem é fácil enunciá-los por ordem de importância.”

<sup>158</sup>

Um *composto* (do latim *compositus*), em química, é formado por átomos ou moléculas de diferentes elementos que se combinam e estão quimicamente combinados numa proporção fixa (por exemplo a água [H<sub>2</sub>O] é composta por hidrogénio e oxigénio, na proporção fixa de 2:1).

Numa *mistura* (do latim *mixtura*), não se produzem modificações químicas. As propriedades químicas podem diferir consoante os diferentes constituintes. Em geral, as misturas podem ser separadas.

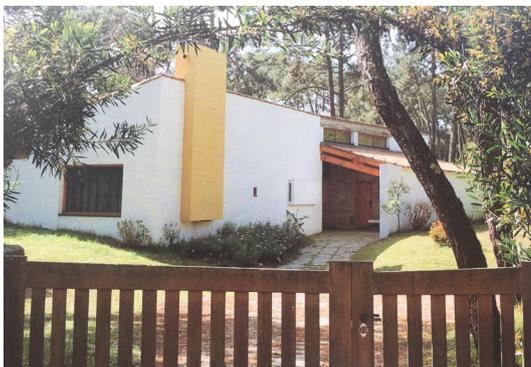
Távora pretendia um “edifício composto”, combinado por vários factores. Esta ideia de *composto* não se prendia exclusivamente à área da química. Para Fernando Pes-

---

<sup>156</sup> no *Documentário sobre Fernando Távora* (com a participação de Fernando Távora, Teotónio Pereira e Álvaro Siza), RTP Arquivo.

<sup>157</sup> Fernando Távora, “palavra” in *Fernando Távora - Minha Casa, Prólogo*, p. 39

<sup>158</sup> Fernando Távora, citado por Luiz Trigueiros, *Casa de Férias em Ofir - Fernando Távora 1957-1958*, n.p.

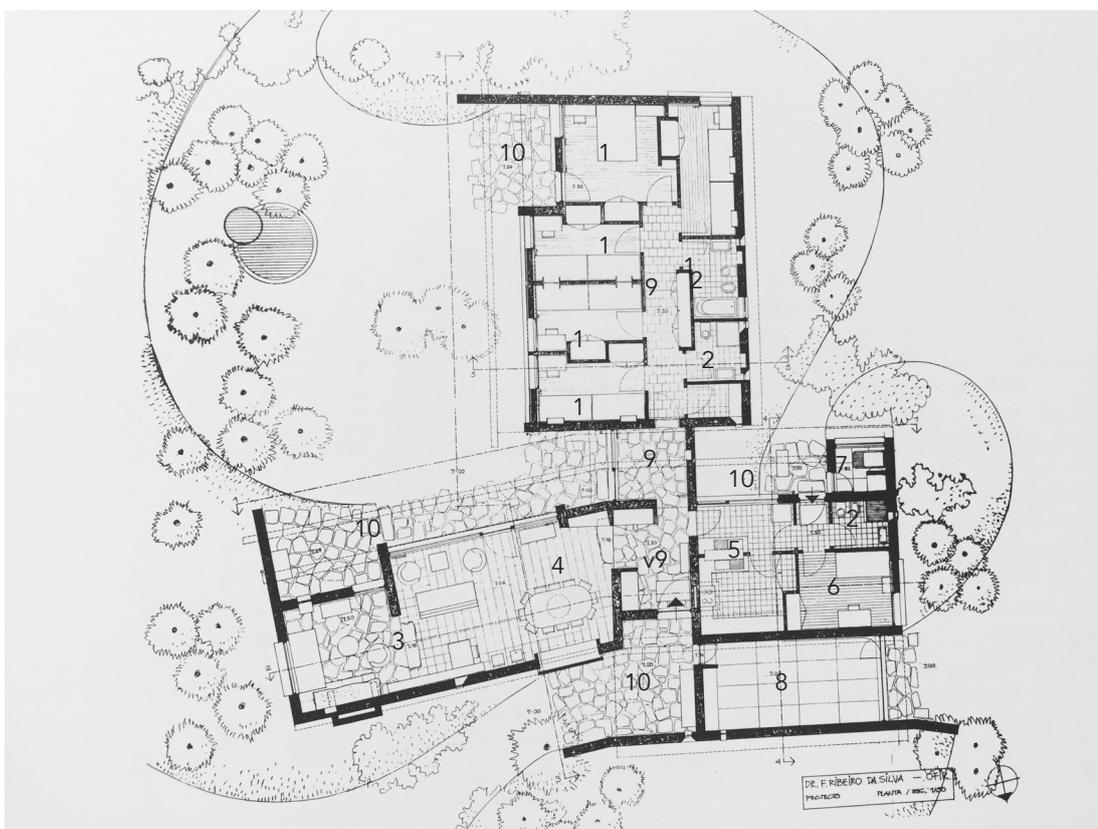


43. da esquerda para a direita: Fotografia, este-oeste, da Casa de Férias em Ofir a partir do portão de entrada. Fotografia, oeste-este, do acesso para a garagem.



44. Vista do alçado oeste da Casa de Férias em Ofir.

80 |



45. Planta do projecto da Casa de Férias: 1 - quartos (5) | 2 - casas-de-banho (3) | 3 - salas de estar | 4 - sala de jantar | 5 - cozinha | 6 - quarto da empregada | 7 - lavandaria | 8 - garagem | 9 - corredores interiores | 10 - zona exterior coberta.

soa, a arte também devia ser una e orgânica, tal como um *composto*.

“(…) que uma obra de arte, por dispersa que seja a sua realização detalhada, deve ser sempre uma coisa una e organica, em que cada parte é essencial tanto ao todo, como ás outras que lhe são annexas, e em que o todo existe syntheticamente em cada uma das partes e na ligação d’essas partes umas ás outras. (…)

Fernando Pessoa

Sensacionista.”<sup>159</sup>

Na memória descritiva Távora referiu que os arquitectos deviam ter em conta as pessoas para quem o projecto se destina: os seus gostos e as suas possibilidades económicas. Mas, também deviam ter presente a forma do terreno, a sua vegetação, a sua envolvente e as características climáticas. No caso do terreno da Casa de Ofir, “no Verão sopra ali o enervante vento Norte, no Inverno o castigador Sudoeste”<sup>160</sup>. Para a implantação dos volumes, Távora aproveitou os encantadores pontos de vista sobre o Cávado e sobre Esposende e evitou a degradação da vegetação envolvente. Os volumes inseriram-se muito naturalmente entre os pinheiros, criando harmoniosamente uma relação entre arquitectura e natureza.

Na sua envolvente - Esposende e Fão - existiam construções com um “tónus” característico. Do outro lado do rio existiam construções em xisto e granito, com uma mão-de-obra não muito especializada. Fernando Távora, com a sua formação plástica, cultural e humana, com o seu conhecimento do sentido dos termos *funcionalismo, organicismo, cubismo e neo-empirismo*, “(…) sente por todas as manifestações da arquitectura espontânea do seu País um amor sem limites que já vem de muito longe (…)”<sup>161</sup>. Foi por este motivo que Távora teve a sensibilidade de respeitar todos os factores enunciados, de forma a projectar uma boa solução.

A solução passou por questões de insolação, de direcções e formais, de materiais, de isolamentos, entre muitos outros: “E nunca mais acabaria a enunciação dos factores considerados, uns, como vimos, exteriores ao Arquitecto, outros pertencentes à sua função ou à sua própria personalidade.”<sup>162</sup>

Deste modo, deixou que tudo e todos se manifestassem, “num magnífico e inesquecível diálogo”<sup>163</sup>, até encontrar um verdadeiro *composto*. Todavia, Távora sabia que o verdadeiro valor da obra só iria ser revelado pelo tempo, “o grande juiz”. Mas sabia que o princípio adoptado era o caminho para alcançar o valor universal.

---

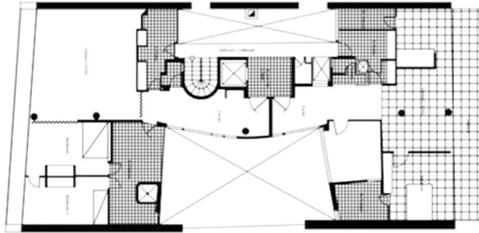
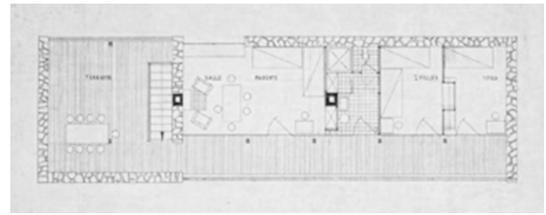
159 Fernando Pessoa, “Bibliographia – Movimento Sensacionista” in *Exílio* n.º 1, p.48

160 Fernando Távora, citado por Luiz Trigueiros, *Casa de Férias em Ofir - Fernando Távora 1957-1958*, n.p.

161 *Ibidem*, n.p.

162 *Ibidem*, n.p.

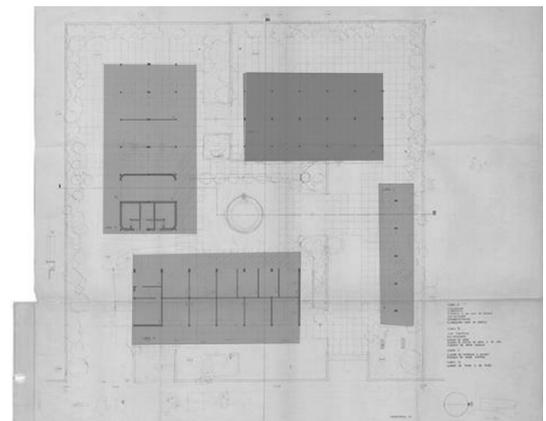
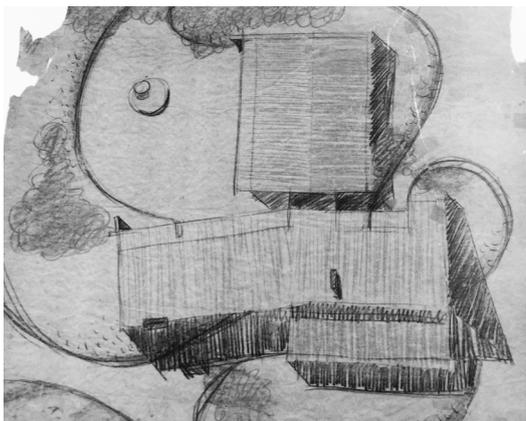
163 *Ibidem*, n.p.



46. da esquerda para a direita: 2 plantas do Estúdio- Apartamento junto à *Porte Molitor*, em Paris, Le Corbusier, 1931-34. Planta do piso térreo, *Villa Le Sextant*, Le Corbusier, 1935.



47. Espaço central da Casa de Férias de Ofir.



48. da esquerda para a direita: Desenho do arquitecto da implantação e da este-reotomia do telhado do projecto, com linhas orgânicas que representam os acessos e a vegetação. Planta do Mercado da Vila da Feira, Fernando Távora, 1953-1959. Disposição volumétrica.

Tal como Távora, também Le Corbusier, no livro *Precisões*, afirmou que toda a obra, além de uma ideia inicial, tinha de ser pensada também pela lei do sol, pela topografia, pela escala dos empreendimentos, pela circulação exterior, pela circulação interior e pelos infinitos recursos de invenções técnicas que, em certos casos, podiam agir em conjugação com os meios tradicionais. Pois a arquitectura era um jogo sábio de diversos factores.

Esta “obra muito densa” - como Siza Vieira a caracterizou<sup>164</sup> -, de piso único, é dividida por três zonas (com a planta em forma de “T”), de forma a ser mais funcional: de um lado as zonas comuns - sala de jantar e salas de estar -; do outro, a zona que é composta pela cozinha, pela garagem, pela lavandaria, por uma casa-de-banho e pelo quarto da empregada; e, no volume a sul, a zona dos quartos.

A zona dos quartos contém quatro quartos com duas camas individuais, um quarto com uma cama de casal e duas casas-de-banho. A solução dos quartos é semelhante à que Le Corbusier fez no edifício junto à Porte Molitor, em Paris.

Todos os espaços foram projectados ao pormenor, desde a localização das camas e das mesas-de-cabeceira, à localização dos armários e das mesas de estudo. Grande parte dos armários foram construídos com as paredes, um acontecimento tipicamente corbusiano (como a biblioteca na Villa Church, 1927, os armários sem portas embutidos nas paredes dos quartos no Pavilhão Suisse - Cidade Universitária Internacional, 1930, os armários nos quartos e na sala junto ao fogão, na Villa Mandrot, 1930-31, os armários nos quartos do piso superior na Villa Le Sextant, 1935). Além da grande parte do mobiliário ter sido desenhado por Távora, também as janelas e as portas foram projectadas por si. Estas foram construídas em pinho maciço.

O quarto de casal a sul é ligeiramente recuado na fachada este, criando um espaço de estar exterior coberto. Este espaço é igual ao espaço exterior coberto junto à sala com a lareira. Estes espaços rematam os dois volumes (o dos quartos e das áreas comuns) que estão direccionados para o espaço ajardinado central. As paredes e os muros exteriores foram colocados de uma forma estratégica. Os muros mais salientes têm a função de proteger estes espaços exteriores cobertos dos ventos castigadores desta zona. Mas também são o suporte das vigas em betão.

O quarto de casal referido e três quartos com camas individuais estão direccionados - com janelas - a nascente, para o espaço central com o lago; as casas-de-banho, um quarto com duas camas individuais e um pequeno quarto de arrumos estão direccionados a poente com aberturas mais tímidas.

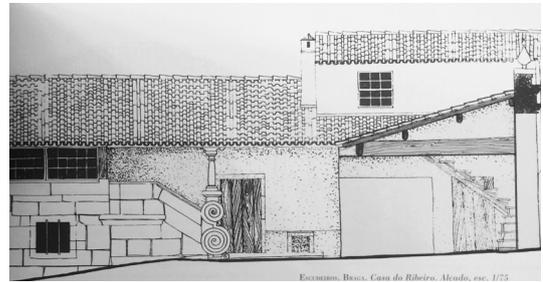
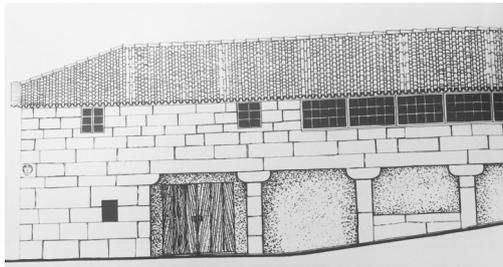
Os três volumes que constituem a casa são separados em planta, contudo, volumetricamente essa separação não é tão clara. A sala comum e a zona dos serviços - excepto a garagem - têm uma única cobertura, de uma água. A cobertura da garagem tem a mesma inclinação só que numa cota inferior. A cobertura da zona dos quartos

---

164 no *Documentário sobre Fernando Távora* (com a participação de Fernando Távora, Teotónio Pereira e Álvaro Siza), RTP Arquivo.



49. Corte transversal nascente do projecto da Casa de Férias em Ofir. Estrutura interior em madeira.



84 |

50. "Escudeiros. Braga. Casa do Ribeiro. Alçado, esc. 1/75".

"(...) fixemos a nossa atenção nesta casa da freguesia de Escudeiros, a sul de Braga, pois vem, num grau intermédio, confirmar a escalonada homogeneidade da arquitectura desta região.

Para a sua classe, nenhuma se encontrou que reunisse tão grande e qualificada soma de atributos." *Arquitectura Popular em Portugal*, p. 46 (1º volume).



51. da esquerda para a direita: Pavilhão de Ténis, Quinta da Conceição, Fernando Távora, 1953. Alçado este do volume das salas da Casa de Férias em Ofir.

é composta por duas águas, nas direcções nascente-poente. O volume é ligado aos restantes volumes por um “elo” de ligação de cota mais baixa, dando a sensação que a área dos quartos se solta das áreas de uso comum.

A posição das zonas das salas em relação ao corpo dos quartos cria uma área exterior central, marcada por um pequeno lago - que é composto por duas taças, uma maior em betão, outra menor em metal - e por um relvado de volumetria orgânica. As maiores aberturas da casa - as janelas de grande formato e em banda dos quartos, as grandes aberturas em vidro da sala - e dois espaços exteriores cobertos - foram direccionadas, como já referido, para esta área exterior central.

A ideia de espaço que está integrada na organização volumétrica da Casa de Férias em Ofir é idêntica à do Mercado da Vila da Feira, 1953-59, que se organiza de forma a criar um espaço central.

“Corpos vários, com sentido protector, distribuem-se formando pátio. Não apenas um lugar de troca de coisas mas de troca de ideias, um convite para que os homens se reunam.”<sup>165</sup>

A Casa de Férias em Ofir apresenta uma alta chaminé que é tipicamente portuguesa e que marca verticalmente a entrada na habitação. As coberturas, nos pátios exteriores, são apoiadas em vigas de betão aparente, e no interior, são apoiadas por uma estrutura em pinho à vista. Távora também incorporou o granito do norte na sua obra - no interior das salas - de forma idêntica à que era utilizada na arquitectura espontânea. Comparado um corte transversal nascente do projecto da Casa de Férias em Ofir com um corte de uma típica casa do norte encontramos várias semelhanças: desde a estrutura em madeira à vista, ao uso do granito, à janelas em banda, à existência de alpendres.

Anteriormente a este projecto, Fernando Távora projectou o Pavilhão de Ténis, na Quinta da Conceição (1953). Entre estes dois projectos também conseguimos encontrar semelhanças construtivas: o uso da viga de betão que intersecta a parede; a cobertura de uma água e a estrutura interior em madeira. A chaminé da Casa de Férias também intersecta a parede em alvenaria da mesma forma que o pilar intersecta a parede no Pavilhão de Ténis.

A 21 de Junho de 2016, numa tentativa de visita à Casa de Férias em Ofir, encontrei a esposa do filho do Dr. Fernando Ribeiro da Silva, que impediu a entrada na casa devido a obras que se estavam a realizar. Obras consequentes de um incêndio posto na sala. Contudo, estava presente a preocupação em recuperar originalmente o projecto de Távora. Foi também referido que a última visita de Fernando Távora à casa foi no ano de 2002.

Foi com esta sensibilidade ao *tempo*, ao *lugar* e ao *homem*; com a receptividade

---

165 Fernando Pessoa, citado por Luiz Trigueiros, “Mercado Municipal Vila da Feira, 1953-1959” in *Fernando Távora - Monografia*, p. 58



86 |

**52.** Imagem 3D da implantação do Mosteiro de Refóios do Lima e os volumes construídos consequentemente à intervenção do arquitecto Távora: 1 - mosteiro pré-existente | 2 - igreja pré-existente | 3 - anfiteatro | 4 - residência | 5- anexos agrícolas.



**53.** da esquerda para a direita: Mosteiro de Santa Marinha, Guimarães. Contextualização do Mosteiro de Refóios do Lima.

aos múltiplos factores (exteriores ou não exteriores ao arquitecto); com a dualidade entre a modernidade e a tradição portuguesa, que Fernando Távora projectou uma obra contemporânea e contínua no tempo.

## REABILITAÇÃO DO MOSTEIRO EM REFÓIOS DO LIMA, 1986-93

O Mosteiro em Refóios do Lima localiza-se numa zona rural, situado a 7 km da vila de Ponte de Lima, na margem direita do rio Lima (do percurso Ponte da Barca - Ponte de Lima).

Após a fundação do mosteiro no séc. XII, existiram inúmeras intervenções, no qual duas se destacaram: no séc. XVI, pelo arquitecto José Lopes, onde se reedificou a igreja e reconstruiu o convento; no séc. XVIII, pelo arquitecto José de Couto.

O Mosteiro, na sua origem, era composto por uma igreja em cruz latina (com coberturas de duas e quatro águas) com uma torre sineira no lado direito da fachada, por um claustro e pelas instalações para o albergue dos monges. O mosteiro foi, e ainda é, separado da igreja paroquial por um muro gradeado, perpendicular à fachada da igreja. Contudo, existia uma ligação para o mosteiro pelo interior da igreja, o que tornava o mosteiro de acesso mais restrito e a igreja de acesso público.

O claustro - renascentista - contém, ainda hoje, uma fonte central. Este é composto por dois pisos: no primeiro piso com colunatas de ordem jónica e com alguns portais decorados, no segundo piso é fechado com janelas. É a partir do claustro que se podia aceder às salas.

O mosteiro continha uma cozinha com duas naves (com paredes em azulejos, com uma abóbada de cruzaria em alvenaria e uma grande chaminé); um refeitório com mesas laterais, púlpito e uma tela com o "Calvário" ao fundo (o tecto era em abóbada de cruzaria com trabalhos em estuque); um pequeno oratório e os dormitórios dos monges.

Em consequência do abandono do mosteiro, em 1986, propuseram a Fernando Távora a recuperação do edificado e a alteração do programa para uma Escola Superior Agrária. Segundo Távora, as especificidades do programa para a escola obrigaram a uma área maior do que a que pré-existia. Desta forma, Távora viveu "uma história de amor"<sup>166</sup>, de aproximadamente 7 anos, com a pré-existência do mosteiro a fim de uma nova funcionalidade.

"O objectivo do Projecto era bem claro: instalar, recuperando o edifício do antigo Convento de Refóios e a sua quinta, uma Escola Superior Agrária de nível politécnico."<sup>167</sup>

---

166 Fernando Távora, "Fernando Távora. Pensieri sull'architettura" in *Casabella* nº678, p. 13

167 Fernando Távora, citado por Luiz Trigueiros, "Escola Superior Agrária - Convento Refóios do Lima, 1987-1993" in *Fernando Távora - Monografia*, p. 140



88 |

54. da esquerda para a direita, de cima para baixo: Entrada no Claustro, Vista do lago central do Claustro. Entrada no Anfiteatro da Escola Superior Agrária.



55. Vistas do pátio sul do Mosteiro de Refóios do Lima.



**56.** Vistas da pala da residência dos estudantes da Escola Superior Agrária.

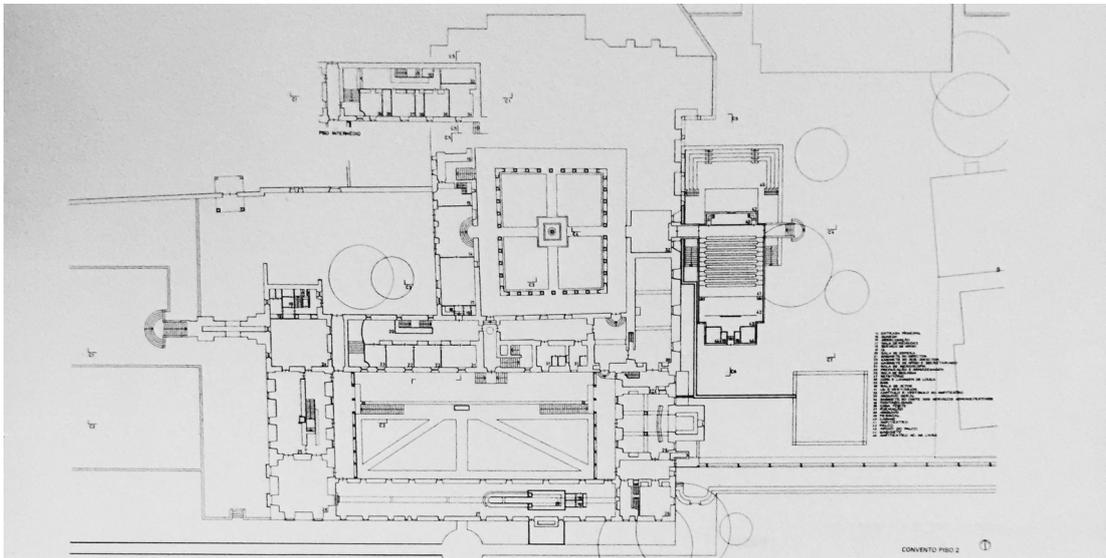
Esta proposta de reabilitação e ampliação do Mosteiro de Refóios do Lima para uma nova função, foi idêntica à do Mosteiro de Santa Marinha, em Guimarães, com a finalidade de uma pousada (1975-84). Távora, nos dois projectos, propôs um diálogo, "não de surdos que se ignoram, mas de ouvintes que desejam entender-se, afirmando mais as semelhanças e a continuidade do que cultivando a diferença e a ruptura."<sup>168</sup>.

Este diálogo foi constituído por um método pelo qual se sintetizaram duas vertentes que se complementaram: o conhecimento científico da evolução da pré-existência - através da História e da Arqueologia - e uma "concepção criativa no processo da sua transformação"<sup>169</sup>.

---

168 Fernando Távora, citado por Luiz Trigueiros, "Convento de Santa Marinha, Guimarães, 1975-1984" in *Fernando Távora - Monografia*, p. 116

169 *ibidem*, p. 116



57. Planta do arquitecto Fernando Távora no Mosteiro de Refóios do Lima.



58. Plantas da residência dos estudantes (4 pisos).



59. Espaço central entre o mosteiro, o auditório e a residência dos estudantes.

“À concepção arquitectónica da Pousada de Santa Marinha da Costa preside um critério que poderá, talvez, e em síntese, afirmar-se que foi o de intervir garantindo, por um lado, a conservação e o reforço dos espaços significativos existentes, e criando, por outro lado, novos espaços complementares daqueles, uns e outros identificados com a vida diferente que o edifício vai iniciar.”

“Trata-se assim, mais uma vez, do diálogo difícil, mas possível, entre o velho e o novo, (...) entre o funcional e o belo, entre o indispensável e o supérfluo.”<sup>170</sup>

No Mosteiro de Refóios, pela incapacidade de albergar - nas instalações existentes, - o programa para a escola, Távora projectou, de raiz, mais corpos. Alguns de carácter agrícola, que foram distribuídos pela área da quinta (actualmente é difícil distinguir se os projectos são os originais de Távora, ou se já sofreram alterações); Uma residência para os estudantes e um anfiteatro.

“(...) novos edifícios distribuem-se pelos espaços da quinta mas aí, também, é o próprio plano do conjunto que os solicita e condiciona, num processo de crescimento que diria *já previsto*, tão natural - e quási fatal - ele se manifesta.”<sup>171</sup>

A residência para os estudantes tem quatro pisos. O piso térreo é atravessado por um percurso exterior que o divide em dois sectores. É composto por uma sala de espera, por um gabinete de gestão, um gabinete para a associação de estudantes, uma sala de convívio com bar, uma loja, uma arrecadação, uma rouparia e uma lavanderia e seis quartos com casa-de-banho. Todas os restantes quartos estão nos três pisos superiores.

A zona dos quartos - individuais, duplos ou triplos -, do primeiro ao terceiro piso, é dividida, centralmente, por uma caixa de escadas e elevador. A cada zona de quartos (uma em cada lado da caixa de escadas) existe uma pequena cozinha de apoio, uma sala de estudo e uma sala de convívio.

O volume da residência, paralelo ao limite do terreno, tem a forma de um paralelepípedo. No piso térreo é-lhe adicionada uma pala que surge paralela à fachada do convento. Esta laje adiciona uma maior área exterior coberta às zonas comuns, marcando a fachada sul do edifício, direccionada para a colina de Santa Catarina, na freguesia da Ribeira (do outro lado do rio Lima).

No volume pré-existente do mosteiro, no piso de entrada, foram colocadas as áreas administrativas, os serviços, a secretaria e a cantina. A cantina encontra-se no piso inferior ao da entrada e tem acesso exclusivamente exterior, a partir do pátio sul. No primeiro piso localizam-se as salas dos professores e no último piso as salas de aulas

---

170 Fernando Távora, citado por José Bandeirinha, “Pousada de Santa Marinha da Costa” in *Fernando Távora: Modernidade Permanente*, p. 342

171 Fernando Távora, citado por Luiz Trigueiros, “Escola Superior Agrária - Convento Refóios do Lima, 1987-1993” in *Fernando Távora - Monografia*, p. 142



**60.** da esquerda para a direita: Pormenor da Casa na Rua Nova, Guimarães, Fernando Távora, 1985-77. Fotografia do claustro no Mosteiro de Refóios do Lima após a intervenção de Távora.



**61.** da esquerda para a direita: Ligação entre o volume dos quartos e as áreas comuns, na Casa de Férias em Ofir. "Elos" de ligação do Mosteiro de Refóios do Lima e o novo anfiteatro da Escola Superior.



**62.** Espaço central entre o mosteiro, o auditório e a residência dos estudantes, Refóios do Lima, Fernando Távora.

e a biblioteca.

No claustro, Távora manteve a fonte central e fechou dois vãos que ligavam o claustro à igreja. Todavia, manteve visíveis as guarnições em granito de forma a manter viva a memória do mosteiro original. Em obra, Fernando Távora mandou “picar” todas as paredes do claustro. Neste trabalho apareceram símbolos românicos do séc. XII - da obra inicial do Mosteiro para os Clérigos da Regra Santo Agostinho. Távora decidiu deixá-los à vista através de círculos na argamassa final. Este procedimento também foi feito na recuperação da casa na Rua Nova, em Guimarães, 1985-77.

Foi também a partir do claustro, através da antiga sala do capítulo - a eixo da entrada principal e da fonte -, que Távora fez a ligação com o novo volume do anfiteatro.

Inicialmente, o anfiteatro era para ser construído paralelamente ao claustro e à residência. Contudo, no decorrer das obras, devido à existência de uma fonte, mudou a orientação deste novo volume. O anfiteatro, agora na perpendicular, acentuou a marcação de um eixo que alinha o antigo claustro, a antiga sala do capítulo e a entrada principal.

Os volumes do claustro e do anfiteatro são unidos por um pequeno “elo” de ligação mais baixo, que lateralmente é em vidro, de forma a que o novo edifício toque na menor área possível da pré-existência. Este “elo” de ligação é idêntico ao usado na Casa de Férias em Ofir, para fazer a ligação das zonas de uso comum com a zona dos quartos. Neste ponto de ligação, Távora deixou passar pelo seu interior o caminho de água já existente, como se o novo pousasse, sem danificar, sobre o pré-existente. O anfiteatro tornou-se num volume organizador do espaço, criando um pátio entre o volume do mosteiro e da residência dos estudantes. Este novo espaço criado pela nova orientação do auditório, tem um espelho de água, que já existia, no seu centro e, também se abre para o vale, tal como a pala na fachada sul da residência dos estudantes.

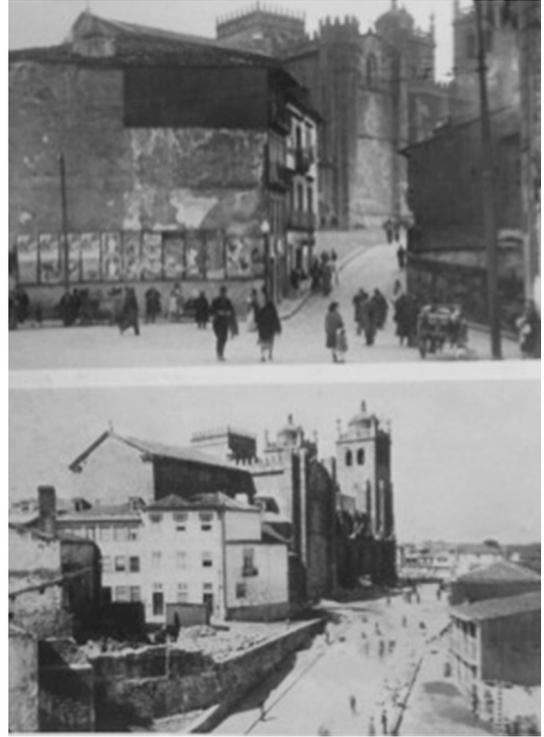
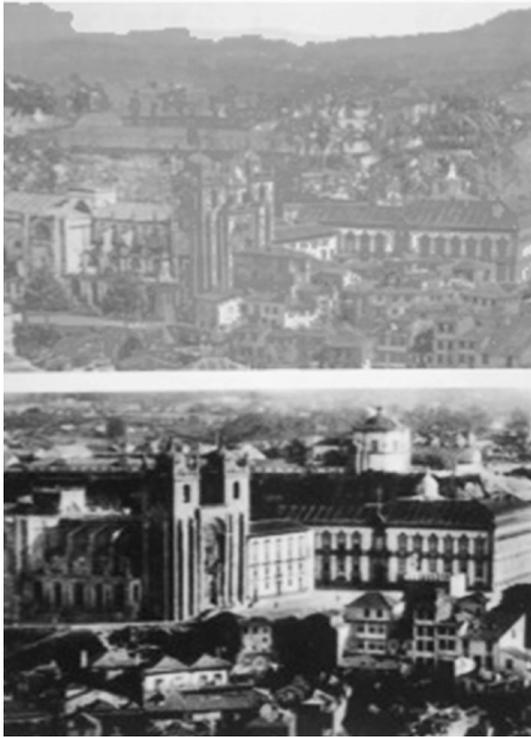
As fachadas norte e sul do auditório são compostas por duas saídas (uma de cada lado) a uma cota mais alta e por janelas - de considerável vão - que acompanham a área dos assentos da plateia.

De uma forma geral, todos os volumes novos, que Távora projectou, surgiram de uma forma muito natural, ligados à circunstância existente, como um “jogo de tensões” que compatibilizou a funcionalidade e o pré-existente.

Segundo Fernando Távora é certo que “os homens fazem as casas, as casas fazem os homens, o que justifica a manutenção, no novo edifício, de uma escala e de um ritual de espaços que, traduzindo a presença de um passado que seguramente não volta, aqui se recordam e utilizam pela actualidade do seu significado.”<sup>172</sup>.

---

172 Fernando Távora, citado por Luiz Trigueiros, “Convento de Santa Marinha, Guimarães, 1975-1984” in *Fernando Távora - Monografia*, p. 116



**63.** de cima para baixo: Vistas sobre a Sé do Porto, anterior aos anos trinta. Vistas posteriores às acções da DGEM.

94 |



**64.** da esquerda para a direita: Desenho do Pelourinho da Sé na Ribeira. Actual Pelourinho da Sé no Terreiro da Sé do Porto.

“Uma contribuição, enfim, para uma nova modernidade que se debate entre um passado a observar e um futuro a construir.”<sup>173</sup>

## CASA DOS 24, 1995-2003

No séc. XX, no fim dos anos trinta, a Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos (DGEM) decidiu demolir conjuntos de edificado junto à Sé do Porto. Desta forma, o Morro da Sé tornou-se mais desimpedido, evidenciando a Catedral e rasgando variados pontos de vista sobre a cidade. Também se terminou com a degradação física e social que envolvia este lugar.

Esta acção de alargamento fez com que algumas construções, tal como a Capela dos Alfaiates, devido à sua importância, fossem trasladadas. Esta capela foi para o Largo Actor Dias, perto da antiga Porta do Sol. Aqui perto estivera também o Chariz da Rua Escura (uma das principais obras do Barroco e de grande utilidade ao abastecimento de água à cidade), que por ser de carácter importante, foi, tal como a Capela, deslocado. A ideia era conservar esses monumentos simbólicos de forma a celebrar os momentos da história do Porto, só que alterando-lhes o lugar original. Após estas alterações, também nos anos cinquenta foram demolidos quarteirões para a abertura da Avenida da Ponte. A Avenida já estava prevista desde 1886, quando a ponte de D. Luiz foi construída. Foram feitos vários projectos, dos quais as propostas de Gaudêncio Pacheco, Barry Parker e Giovanni Muzio. Para além disso, teve de ser feito um corte no terreno para que se conseguisse pôr em prática esta solução. Contudo, este acto tão importante deixou, na cidade do Porto, um espaço por consolidar.

Já nos anos oitenta, as ruas do velho burgo também sofreram demolições com o programa CRUARB (Comissariado para a Renovação Urbana da Área de Ribeira). E também outras alterações foram feitas com o Porto 2001, Capital Europeia da Cultura.

A acção da DGEM e todas as outras acções, que lhe foram posteriores, proporcionaram à Sé uma certa monumentalização que influenciou todo o projecto de Fernando Távora. Na sua envolvente encontramos elementos de valor monumental, que para a compreensão do projecto vale a pena referir: o Pelourinho da Sé, o Terreiro da Sé, a Casa da Torre e as fachadas do Paço Episcopal que foram projectadas por Nasoni, em 1734.

O Pelourinho da Sé, que se encontra no largo, foi projecto de Artur Andrade (1913-2005), a mando da Câmara Municipal do Porto. Nesta altura, 1940, a Câmara Municipal situava-se no Palácio Episcopal.

---

173 Fernando Távora, citado por Luiz Trigueiros, “Escola Superior Agrária - Convento Refóios do Lima, 1987-1993” in *Fernando Távora - Monografia*, p. 142



65. Maqueta da Sé do Porto, do Terreiro da Sé e da Casa dos 24 anterior aos trabalhos da DGEM.

96 |



66. da esquerda para a direita: Casa da Torre antes da sua transladação (anterior a 1940). Casa da Torre após à intervenção de Rogério de Azevedo.

O autêntico pelourinho da cidade do Porto foi construído no tempo de D. Manuel I e estava colocado na Ribeira, num lugar de destaque, sobre a muralha fernandina e junto da Porta da Ribeira. Foi destruído no séc. XVIII. Porém, no contexto da campanha da DGEM, decidiu-se que este pelourinho da cidade do Porto seria reconstruído junto à Sé. O “falso pelourinho” foi inaugurado oficialmente no dia 7 de Julho de 1940.

Comparando a imagem original do pelourinho e a do “falso pelourinho” parecem nada ter que ver. No entanto, Artur Andrade manteve os elementos quase todos do pelourinho original. Fez algumas alterações segundo a sua lógica e linguagem.

As escadas tomaram uma forma diferente e com maior número de degraus; o torcido que o acompanha na vertical, evocando movimento, foi mantido; a parte superior do pelourinho foi mais detalhada. O arquitecto, de uma forma geral, elevou o pelourinho tornando-o mais esguio mas mantendo-lhe o significado.

Também na consequência da acção da DGEM, com o propósito de resolver alguns problemas de trânsito e estéticos - como já enunciado -, Arménio Losa (1908-1988) projectou uma importante proposta de requalificação para o Largo da Sé.

Na memória descritiva que acompanha a planta do projecto, o arquitecto Losa criticou o estado dos acessos ao edifício dos Paços do Concelho e o aspecto desagradável do casario que circundava a Sé. Assim, Arménio Losa propôs a geometrização do espaço a Poente e a abertura de um percurso a eixo da fachada da Sé. Desenhou, também, um arruamento a nascente (com direcção sudoeste-este), refazendo o acesso à Rua Chã, pelo Largo do Corpo da Guarda. E desenhou, ainda, um conjunto de casas também a nascente, para urbanizar o acesso aos monumentos.

A intervenção no terreiro da Sé terá sido um processo híbrido que integrou a demolição e a reconstituição, forjando uma “história ficcional que é apresentada como autêntica”<sup>174</sup>, para a qual contribui, ainda, a Torre Medieval.

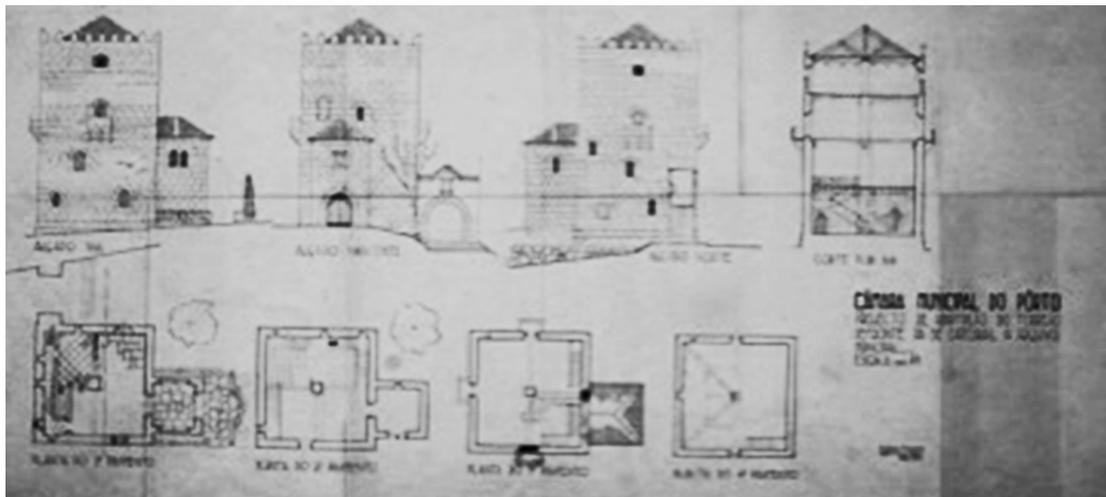
A referida Casa da Torre (ou Torre Medieval) foi descoberta na década de 1940, durante as demolições da DGEM. Dessa forma, foi proposto ao arquitecto Rogério de Azevedo (1898-1983) que restaurasse este edifício. A Torre mudou-se para dentro da cerca primitiva, à entrada da Rua de S. Sebastião.

De estrutura quadrangular, o edifício é composto por dois pisos. Tem uma porta ogival, na parede a sul, e um balcão de pedra de feição gótica, na parede virada a norte. Tanto a porta como o balcão são de construção recente e, segundo os historiadores, estes elementos não faziam parte da construção original. Não se conhece a finalidade com que a Casa da Torre foi reconstruída, mas acredita-se que o motivo foi por ela ter pertencido a um burguês abastado.

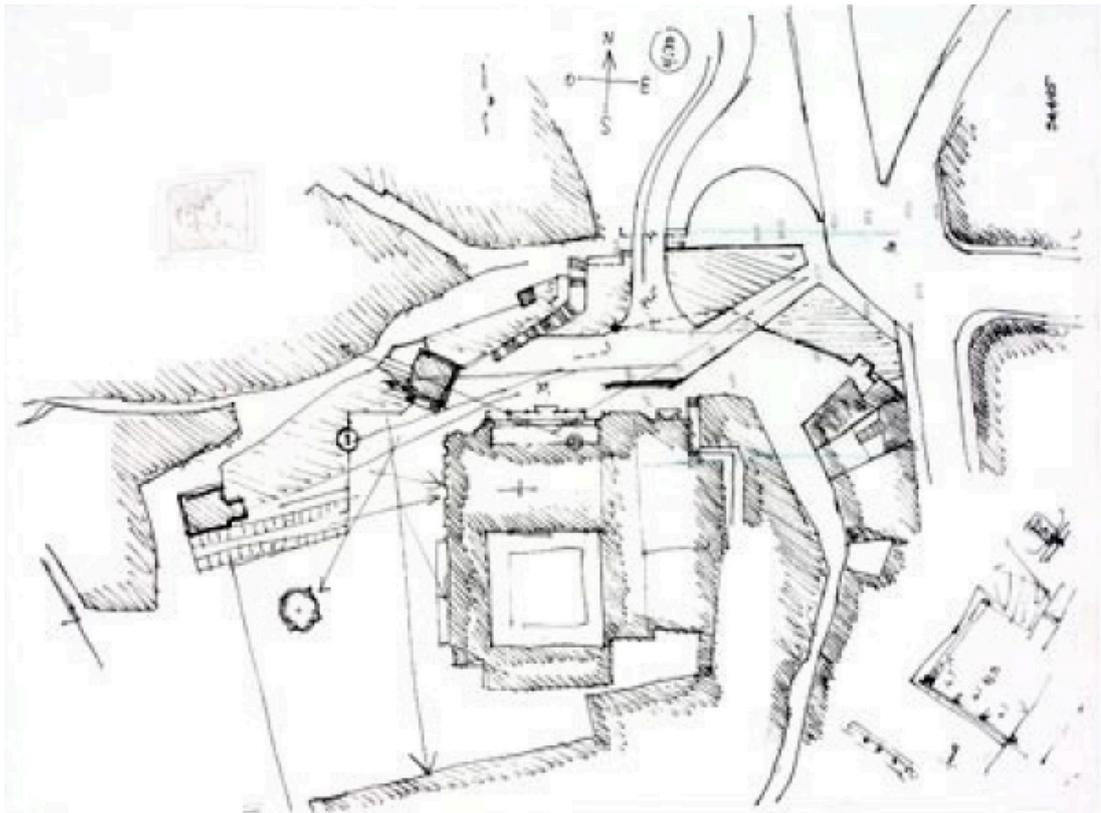
Rogério de Azevedo além de recuperar o que existia, acrescentou informação que não era oriunda da verdadeira Torre Medieval. Quem desconhece este restauro é “enganado” por uma história que o próprio arquitecto recriou.

---

174 Jorge Figueira, *Monumentos 14: Paço Episcopal do Porto e Envolvente*, n.p.



67. Alçados, um corte e plantas da proposta para a Torre Medieval.



68. Desenho de Fernando Távora.

Viollet-le-Duc (1814-1879) tentou definir os princípios para o restauro de edifícios. Esta teoria de Le-Duc talhou o caminho para muitos arquitectos da Europa, nomeadamente Rogério de Azevedo e Arménio Losa. Segundo Viollet-le-Duc “restaurar um edifício não é mantê-lo, reparar ou refazê-lo, é restabelecê-lo em um estado completo que pode não ter existido nunca num dado momento.”<sup>175</sup>. O arquitecto devia seguir a linguagem do edifício e podia completar a obra segundo a sua lógica e estética.

Contemporaneamente, John Ruskin (1819-1900), em Inglaterra, surgiu com a Teoria Anti-intervencionista. Ruskin, contrariamente a Viollet-le-Duc, aceitava a destruição daquilo que não se podia salvar. Para o arquitecto, não era aceitável a intervenção em monumentos ou edifícios antigos, porque lhes seria retirado o seu carácter e autenticidade. Para o arquitecto, era admitido, somente, intervenções de conservação: “A restauração é a destruição de um edifício, é como tentar ressuscitar os mortos. É melhor manter uma ruína do que restaurá-la.”<sup>176</sup>.

Encontramos, assim, duas teorias distintas. Por um lado Viollet-le-Duc, que Rogério de Azevedo seguiu quando restaurou e complementou a Torre Medieval. Rogério de Azevedo também teve a mesma atitude no Paço dos Duques, em Guimarães, com pormenores da mesma essência do original. Por outro, Ruskin que defendia que a ruína se devia manter no seu sentido literal.

Fernando Távora, na Casa dos 24, procurou o casamento entre a pré-existente e uma nova construção, não seguindo nenhuma das teorias.

No século XII, em 1120, na colina, onde se situa actualmente a Sé e a Casa dos 24 encontrava-se a cerca primitiva do burgo. Junto à cerca primitiva foi construída a Casa dos 24, ou Paço do Concelho. Lá foram delegadas doze classes profissionais a que se reconhecia o direito de representação (representadas por dois membros de classe profissional) - mercadores, ourives, marinheiros, cordoeiros, sapateiros, alfaia-tes, tanhoeiros, barbeiros, banheiros, ferreiros, pisceleiros e albardeiros.

Mesmo com todas as acções feitas no local dela - DGEM e CRUARB -, a Casa dos 24 manteve-se até 1995, embora já em ruína. Nesta altura foi pedido a Fernando Távora que interviesse no local.

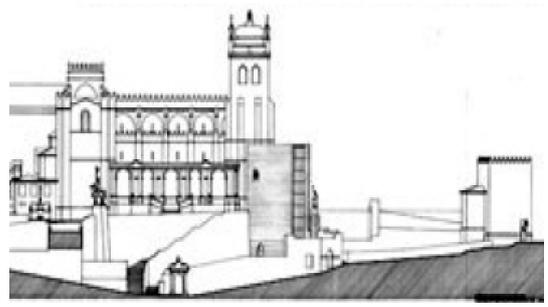
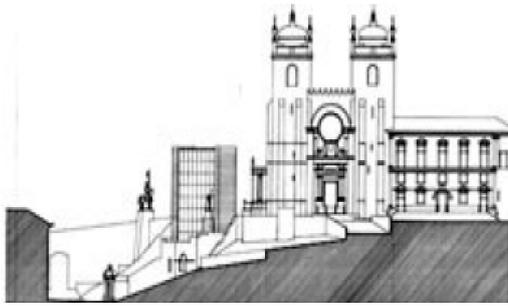
Com a intervenção de Fernando Távora, o Paço do Concelho assumiu uma planta quadrada, com a forma de um torreão a sete metros da Catedral. A anterior forma da planta da Casa dos 24 era de aproximadamente um rectângulo.

“O Edifício que se sabe ter tido 100 palmos de altura, uma sala ao nível do terreiro da Sé e outra ao nível da Rua de S. Sebastião, foi objecto de acidentes vários até ao seu quási desaparecimento.

---

175 Viollet-le-Duc citado no site acedido a 14 de Janeiro de 2015, às 18h00, em: <http://www.rathalhos.blogspot.pt/2011/06/viollet-le-duc.html?m=1>

176 John Ruskin citado no site acedido a 15 de Maio de 2015, às 15h3, em: <http://www.gestaobens-culturais.blogspot.pt/2008/10/teorias-de-restauracao-john-ruskin.html?m=1>



69. da esquerda para a direita: Alçado poente da Sé do Porto e da Casa dos 24 (com intervenção do arquitecto Fernando Távora). Alçado norte.



70. da esquerda para a direita: Fotografia da Casa dos 24, anterior a 1934. Casa dos 24 após a intervenção do arquitecto Fernando Távora.



71. da esquerda para a direita: *As Meninas*, Diego Velázquez, 1656. Interpretação de *As Meninas* de Velázquez, Picasso, 1957.

Uma vez que tal edifício foi lugar e significado do poder municipal é intenção do projecto proposto a sua transformação memorial recordatório de longos anos de vida e de história da cidade do Porto, pela criação de um objecto arquitectónico, que invocando a torre outrora existente, em diálogo com as restantes da Sé e do Arquivo Histórico, possua um espaço interno capaz de emocionar os seus visitantes recordando-lhes tão glorioso passado.”<sup>177</sup>

Nesta abordagem à Casa dos 24, como está aludido na sua memória descritiva, é inequívoca a consideração de Fernando Távora pelo lugar, pela sua história e pelo seu significado na população. Reconstituídos os 100 palmos de altura, a Casa dos 24 tornou-se um elemento regulador da escala da cidade. Este novo torreão, de altura aproximada da Galilé de Nasoni e da Torre Medieval, surgiu, novamente, como um meio-termo entre a altura média da habitação envolvente e a altura da Sé do Porto, deixando de existir uma mudança brusca de alturas.

O “novo” edifício da Casa dos 24 não se constitui como um fim em si mesmo. O objectivo de Távora não foi efectuar um restauro da ruína, mas evitar o vazio, enquanto estado de ruína no centro histórico do Porto. Távora não restaurou o edifício, nem conservou meticulosamente o que restava dele. Pelo contrário, o arquitecto reaproveitou uma memória da cidade, em ruína, e deu-lhe vida, fundindo-a com a sua actualidade.

Tanto Rogério de Azevedo como Fernando Távora atenderam, atentamente, à história do edifício e do *lugar*. No entanto, Fernando Távora recorreu à abstracção volumétrica para fazer a sua interpretação do edifício, do tempo e do lugar. O arquitecto teve o cuidado de perceber o passado, para projectar no presente e para o futuro. Esta interpretação de Fernando Távora foi idêntica à que Picasso fez com o quadro *As Meninas* de Velázquez (1656). Tanto o arquitecto como o pintor recorreram à abstracção para interpretar obras do passado e colocá-las no presente.

A intervenção de Fernando Távora na Casa dos 24 também reorganizou o lugar e as acessibilidades de toda a sua envolvente. Assim, todos os pontos abordados anteriormente (o Pelourinho, o Terreiro da Sé e a Casa da Torre) foram fundamentais para a sua intervenção.

Além de restabelecer os cem palmos de altura originais usou, também, um tipo de pedra granítica semelhante à usada na envolvente e na pré-existência.

Távora propôs para esta obra um pavimento em madeira. Este pavimento é apoiado em perfis de aço que vencem os vãos. Estes vãos determinaram a métrica dos envidraçados, que também eles são em aço.

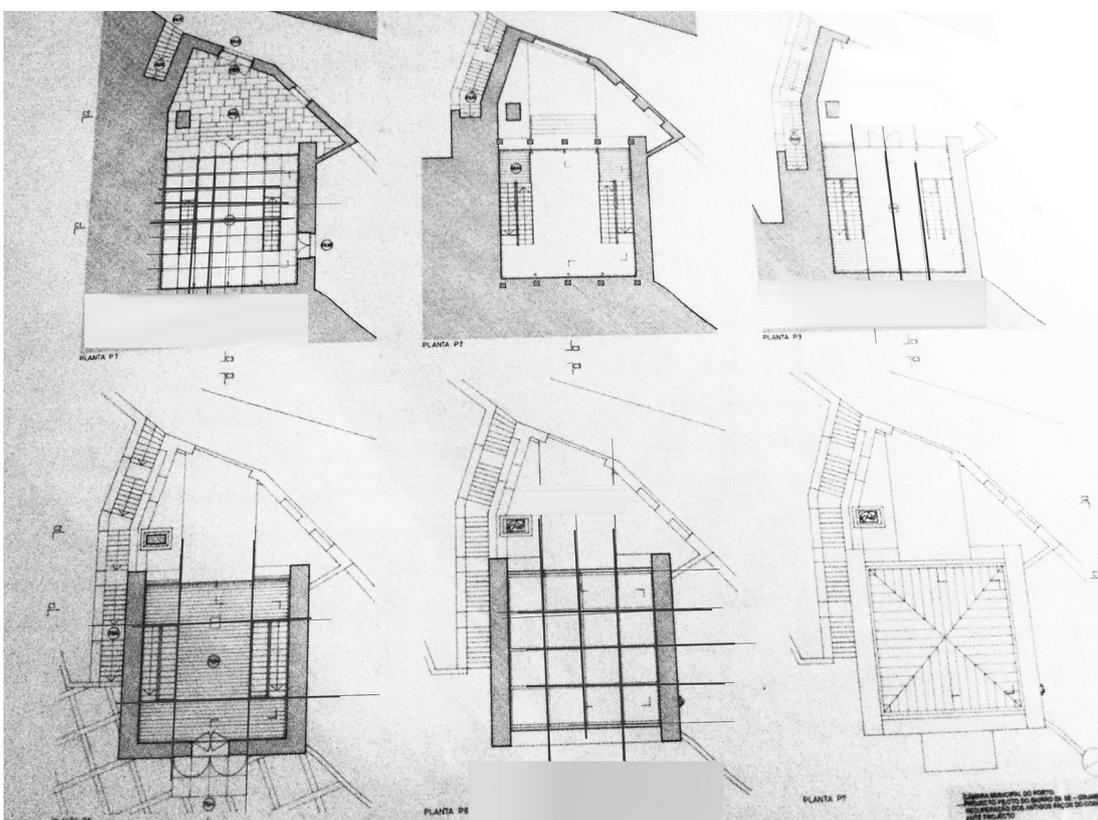
Esta solução estrutural previu as deformações causadas pelas acções horizontais. A viga horizontal transmite directamente o peso da nova estrutura ao solo. Os envidra-

---

177 Fernando Távora, citado por José Bandeirinha, “Recuperação dos Antigos Paços do Concelho” in *Fernando Távora: Modernidade Permanente*, p.444



72. Casa dos 24 e a sua envolvente.



73. Plantas da Intervenção de Fernando Távora na Casa dos 24 (marcação da métrica), Setembro 1996.

çados também foram desenhados com folgas para absorverem os ligeiros movimentos que a estrutura produz. A cobertura é composta por uma placa rígida de aço e betão, de modo a solicitar entre si as deformações dos planos norte e sul.

A porta à cota superior é sólida e opaca. Não permite visualizar o interior a não ser por duas pequenas janelas circulares, que proporcionam uma visão curiosa sobre o interior e conseqüentemente sobre a cidade, através do envidraçado oeste.

A parede tem a espessura de 5 palmos (1,10m) e a planta que se apresenta como um quadrado é definido por 50 palmos de largura (11 m x 11 m). Assim, consegue-se identificar a métrica que define o projecto. Existe um eixo de simetria nas duas escadas e também no sistema de proporcionalidade dos espaços.

Sumariamente, em todas as obras estudadas, o arquitecto Fernando Távora teve como base: as suas referências modernas e o passado, considerando sempre a identidade, o *homem*, o *tempo* e o *lugar*, a ordem e a unidade. Távora conseguiu sempre fazer um diálogo entre a tradição portuguesa e a modernidade.

“Qualquer desses edifícios foi moderno e porque todos foram a constante da modernidade preside ao conjunto; não interessa o estilo em que cada um deles foi realizado - interessa, sim, a semelhante atitude que presidiu à sua concepção.”<sup>178</sup>

---

178 Fernando Távora, “Arquitectura e Urbanismo. A lição das constantes” in *Fernando Távora: Modernidade Permanente*, p. 424

## BIBLIOGRAFIA

### TEXTOS E FONTES PUBLICADAS

1961. *Arquitectura Popular em Portugal*. 4ª Edição. Lisboa: Centro Editor Livreiro da Ordem dos Arquitectos, 2004. ISBN: 972-97668-7-8.

BANDEIRINHA, José António. *Fernando Távora – Modernidade Permanente*. Guimarães: Casa da Arquitectura, 2012. ISBN: 978-989-20-3393-8.

BARBOSA, Cassiano (compilação). 1972. *ODAM - Organização dos Arquitectos Modernos: Porto - 1947-1952*. Porto: Edições ASA.

BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a Modernidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

COSTA, Alexandre Alves. 1995. *Introdução ao Estudo da História da Arquitectura Portuguesa. Outros Textos sobre Arquitectura Portuguesa*. 2ª Edição. Porto: FAUP Publicações, 2007. ISBN: 978-972-9483-81-3

DAMASE, Jacques. *Pablo Picasso*. Paris: Bibliotheque Marabout & Université, publication hebdomadaire n° 65/25 B, 1965.

DÜCHTING, Hajo, 2008. *Pablo Picasso*. London: Prestel Publishing Ltd. ISBN: 978-3-7913-4816-2.

FRANÇA, José-Augusto, 1985. *A Arte em Portugal no século XX. 1911-1961*. Lisboa: Livros Horizonte. ISBN: 978-972-24-1583-5.

HATTON, Barry. 2011. *Os Portugueses : A história moderna de Portugal. O verdadeiro retrato de um povo único, fascinante e contraditório*. Lisboa: Clube do Autor, Janeiro de 2015. ISBN: 978-989-8452-46-7.

JACKSON, Rafael. *Picasso y las Poéticas Surrealistas. De la biología a lo sagrado. Metáforas del Movimiento Moderno*. Madrid: Alianza, 2003. ISBN: 9788420641614.

KAHNWEILER, Daniel-Henry. 1995. *Six Entretiens avec Picasso*. Tusson: L'Échoppe envois. ISBN: 978-2-84068-047-5.

LE CORBUSIER. 1929. *El espíritu nuevo en Arquitectura. En defensa de la arquitectura*. Madrid: Colegio oficial de Aparejadores y arquitectos técnicos de Madrid, 1983.

LE CORBUSIER. 1957. *Conversa com os estudantes das escolas de arquitectura*. Tradução de António Gonçalves. Lisboa: Livros Cotovia, 2003. ISBN: 972-795-082-5.

LE CORBUSIER. 1923. *Por uma Arquitetura*. 6ª Edição. S. Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2006.

LE CORBUSIER. 1929. *Precisões. Sobre um estado presente da arquitetura e do urbanismo*. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

LINO, Raul. 1918. *A Nossa Casa: Apontamentos sobre o bom gosto das casas simples*. 2ª Edição. Edição da Atlantida.

LINO, Raul. 1933. *Casas Portuguesas: Alguns apontamentos sobre o architectar das casas simples*. Lisboa: Edições Cotovia, 1992. ISBN: 972-8028-14-8.

LÜSCHER, Max. 1969. *The Lüscher Colour Test*. London: Jonathan Cape. ISBN: 0224618830

MALRAUX, André. 1976. *Picasso's Mask*. Boston: Capo Press, 1995. ISBN: 0306806290

MENDES, Manuel. *(In)formar a modernidade. Arquitecturas portuenses, 1923-1943: morfologias, movimentos, metamorfoses*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Centro de Documentação, 2001.

MENDES, Manuel (ed.). *Fernando Távora. Minha Casa, "Uma porta pode ser um Romance"*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto e Fundação Instituto Arquitecto Marques da Silva, 2013.

MENDES, Manuel (ed.). *Fernando Távora. Minha Casa, Prólogo*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto e Fundação Instituto Arquitecto Marques da Silva, 2013. ISBN: 978-989-97966-1-4

MONTEYS, Xavier. *Le Corbusier. Obras y Proyectos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2005. ISBN: 84-252-1795-4

PESSOA, Fernando. *Antologia Poética. Fernando Pessoa (Ortónimo), Álvaro de Campos, Alberto Caeiro e Ricardo Reis. Prefácio de Francisco Vale*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, Novembro de 2013.

PESSOA, Fernando. *Fotobiografias Século XX Direcção de Joaquim Vieira. Texto de Richard Zenith*. 3ª Edição. Lisboa: Temas e Debates, Março de 2013. ISBN: 978-989-644-102-9

PESSOA, Fernando. 1934. *Mensagem*. 2ª edição. Edição de António Apolinário Lourenço. Coimbra: Angelus Novus Editora, 2008. ISBN: 978-9728827-45-8.

PESSOA, Fernando. *Obra em Prosa de Fernando Pessoa. Textos de Intervenção social e cultural: a ficção dos heterónimos. Introduções, organização e notas de António Quadros*. Lisboa: Editorial Inquérito.

PESSOA, Fernando. 1946. *Páginas de doutrina estética - Prefácio e Notas por Jorge Sena*. Lisboa: Inquérito, 1988.

REIS, Ricardo. *Prosa – Edição de Manuela Parreira da Silva. Obras de Fernando Pessoa*. Lisboa: Assírio & Alvim, Outubro, 2003. ISBN: 972-37-0843-4.

RIBEIRO, Irene. *Raul Lino, Pensador Nacionalista da Arquitectura*. 2ª edição. Porto: FAUP Publicações, 1994. ISBN: 972-9483-04-3. (Introdução por Fernando Távora)

SOARES, Bernardo. *Livro do Desassossego*. Edição de Jacinto Coelho. Lisboa: Ática, 1982.

TÁVORA, Fernando. *Teoria geral da organização do espaço*. Coordenação de Manuel Mendes. Porto: FAUP Publicações, 1993.

TÁVORA, Fernando. 1962. *Da Organização do Espaço*. 2ª Edição. Porto: FAUP Publicações, 2006. ISBN: 978-972-9483-22-6.

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

TRIGUEIROS, Luiz. *Fernando Távora. Monografia*. Lisboa: Editorial Blau, 1993.

TURNER, Paul. 1987. *La Formation de Le Corbusier. Idéalisme & Mouvement Moderne*. Paris: Macula, 2000. ISBN: 2-86589-020-1

VITRÚVIO. 1486. *Tratado de Architectura* (tradução do latim, introdução e notas por Justino Maciel). Lisboa, IST Press, 2015. ISBN: 978-972-8469-44-3

## PERIÓDICAS

ALMEIDA; Bernardo. *A Arquitectura é o dia-a-dia* - entrevista a Fernando Távora. Boletim da Universidade do Porto, n.º19/20, Ano III, Outubro/Novembro, 1993.

CARDOSO, Mário. *Entrevista a Fernando Távora*. *Arquitectura* n.º 123. Lisboa: Setembro/ Outubro, 1971.

GEOVANNI, Leoni. *L'architetto e la talpa : Fernando Távora - Pensieri sull'architettura* (entrevista). *Casabella* n.º. 678. Milano: Elemond, Maio, 2000.

PABLO, Picasso. *"Picasso Speaks"*, *The Arts*, New York, May 1923, pp.315-26 (reprinted in Alfred Barr: *Picasso*, New York 1946, pp.270-1)

PESSÔA, Fernando. *Bibliographia – Movimento Sensacionista*. *Exílio* n.º 1. Lisboa: Contexto Editora, Abril, 1916. (Texto afixado por Fernando Távora na Universidade de Belas Artes)

Richardson, John. *A life of Picasso: 1907-1917: The Painter of Modern Life*. Baltimor: Pimlico, 1997.

TÁVORA, Fernando. *Escritos-Entrevista. Recolha e edição de Valdemar Cruz*. Lisboa: Expresso Revista, 9 de Novembro de 2002.

TÁVORA, Fernando; *O Problema da Casa Portuguesa*. *Cadernos de Arquitectura* n.º 1. Lisboa: Editorial Organizações, 1947.

*Monumentos 14: Paço Episcopal do Porto e Envolvente*. Lisboa: Direcção-geral do Património Cultural. Março 2001

## FONTES DE TEXTO ONLINE

Documentário sobre Fernando Távora (com participação de Fernando Távora, Teotónio Pereira e Álvaro Siza). RTP Arquivo: <http://www.rtp.pt/arquivo/?article=687&t-m=22&visual=4>

Fernando Távora: [https://sigarra.up.pt/up/pt/web\\_base.gera\\_pagina?p\\_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20fernando%20tavora](https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?p_pagina=antigos%20estudantes%20ilustres%20-%20fernando%20tavora) (consultado a 23 de Maio de 2016, às 16h33)

Sobre *A Mensagem*: <http://www.prof2000.pt/users/jsafonso/port/mensagem.htm> (site consultado a 06 de Outubro de 2015, às 15h04 )

Mosteiro de Refóios do Lima: [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=5318](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=5318)

Nicolau Nasoni (1691-1773): [https://sigarra.up.pt/up/pt/web\\_base.gera\\_pagina?P\\_pagina=1006465](https://sigarra.up.pt/up/pt/web_base.gera_pagina?P_pagina=1006465) (consultado a 23 de Maio de 2016, às 16h20)

Notícia sobre Fernando Távora: <https://www.publico.pt/culturaipsilon/jornal/fernando-tavora-19232005-o-reinventor-da-arquitECTURA-moderna-com-sabor-local-37244> (acedido a 11 de Julho de 2016, às 12h33)

Picasso Entrevista del 1966: <https://www.youtube.com/watch?v=r7guqyNklw> (consultado a 5 de Janeiro de 2016, às 20h39).

Site sobre obras de Picasso: [http://www.picasso.fr/es/journal/aubagne/texte\\_article.php](http://www.picasso.fr/es/journal/aubagne/texte_article.php) (site consultado a 9 de Março de 2016, às 18h53)

Pablo Picasso. *Declaração para Marius de Zayas, 1923*: [http://www.learn.columbia.edu/monographs/picmon/pdf/art\\_hum\\_reading\\_49.pdf](http://www.learn.columbia.edu/monographs/picmon/pdf/art_hum_reading_49.pdf) (consultado a 11 de Abril de 2016, às 21h05)

The secret life of Pablo Picasso -Sculpture painting & love full documentary.: <https://www.youtube.com/watch?v=ytOtPiOOVcQ> (consultado a 11 de Janeiro de 2016, às 17h56)

Viollet-le-Duc: <http://www.rathalhos.blogspot.pt/2011/06/viollet-le-duc.html?m=1> (consultado a 14 de Janeiro de 2015, às 18h00)

John Ruskin, in <http://www.gestaobensculturais.blogspot.pt/2008/10/teorias-de-restauracao-john-ruskin.html?m=1> (consultado a 15 de Maio de 2015, às 15h31).

#### FONTES EM CD-ROMS

CLOUZOT, Henri. El misterio de Picasso. Versión Original Editora. REF.: 313330

SCHAMA, Simon. O Poder da Arte. Picasso, Rothko. BBC, Dolby Digital. Disco3.

I 107

#### TEXTOS E FONTES NÃO PUBLICADAS

COSTA, Catarina; Ana Matos, Ana Santos, Hugo Santoalha, Maria Fernandes . Casa dos 24 – Análise no tempo, no lugar e à obra. Trabalho para a unidade curricular HAC, 2015.

## CRÉDITOS DAS IMAGENS

1. (p. 18): [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La\\_Gare\\_Saint-Lazare.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:La_Gare_Saint-Lazare.jpg)
2. (p. 18): HAJO, Duchting; *Pablo Picasso*, p. 36
3. (p. 20): <https://malditovivant.net/2011/02/03/apaixonado-pela-vida-picasso-e-a-fase-rosa/> (a 28.07.2016, às 15h45)
- 4., 5. (p. 20): HAJO, Duchting; *Pablo Picasso*, pp. 24 e 44
- 6., 7., 8. (pp. 20 e 22): postal do TATE Modern London 2014
9. (p. 22): <http://www.aulafacil.com/cursos/l790/dibujo-pintura/pintura/pintar-al-estilo-cubista/introduccion>
10. (p. 24): fotografia da autora no TATE Modern London, 20 de Fevereiro de 2016
11. (p. 24): <http://warburg.chaa-unicamp.com.br/obras/view/9694> (a 28.07.2016, às 17h42)
- 12., 13., 14. (pp. 24 e 26): <http://www.pablocicasso.org/> (a 08.03.2016, às 15h14)
15. (p. 26): <http://abelhadalua.blogspot.pt/2011/06/as-meninas-de-velazquez.html> e <http://www.bcn.cat/museupicasso/en/collection/chronology.html>
16. (p. 26): <http://louborghetti.blogspot.pt/2010/09/releitura-parte-i-picasso-e-as-meninas.html>
17. (p. 28): França, José-Augusto; *A Arte em Portugal no século XX*, p. I
18. (p. 32): PESSOA, Fernando; *Fotobiografias Século XX*, Direcção de Joaquim Vieira, pp. 96 e 97
19. (p. 36): PowerPoint's das aulas teóricas de HAC, do Professor Carlos Machado
20. (p. 36): <http://intranet.pogmacva.com/en/obras/47114> (a 30.06.2016, às 10h35)
21. (p. 36): PowerPoint's das aulas teóricas de HAC, do Professor Carlos Machado
22. (p. 38) <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/1e/b9/2c/1eb92cad-c327e7c67c84815efa4d3c95.jpg> (a 06.09.2016, às 11h49)
- 23., 24., 25., 26., 27. (p. 38): PowerPoint's das aulas teóricas de HAC, do Professor Carlos Machado
28. (p. 40): postal do TATE Modern London 2014
- 29., 30. (p. 40 e 42): PowerPoint's das aulas teóricas de HAC, do Professor Carlos Machado
31. (p. 42): <http://juaserl1.blogs.upv.es/juanserralluch/cuando-color-en-la-historia-de-la-arquitectura/color-en-la-arquitectura-de-las-vanguardias/purismo-le-corbusier/> e <http://juaserl1.blogs.upv.es/juanserralluch/cuando-color-en-la-historia-de-la-arquitectura/color-en-la-arquitectura-de-las-vanguardias/purismo-le-corbusier/>
- 32., 33. (p. 42): PowerPoint's das aulas teóricas de HAC, do Professor Carlos Machado
34. (p. 46): [http://archivio.archphoto.it/2011/01/25/tim-benton\\_le-corbusier-and-the-vernacular-plain/](http://archivio.archphoto.it/2011/01/25/tim-benton_le-corbusier-and-the-vernacular-plain/) (a 05.09.2016, às 17h15)
35. (p. 46): MONTEYS, Xavier; *Le Corbusier. Obras y Proyectos*, pp. 101 e 102
36. (p. 50): Manuel Mendes, in Fernando Távora. *Minha Casa. "Uma porta pode ser um Romance"*, p.5
37. (p. 58): MENDES, Manuel; "Fernando Távora, fotobiografia, apontamento", in Fernando Távora. *Minha Casa. "Uma porta pode ser um romance"*, p.4
38. (p. 60): LINO, Raul; *Casas Portuguesas: Alguns Apontamentos sobre o Arquectar das Casas simples*, capa e p. 117
39. (p. 64): <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=425889>
40. (p. 64): <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=425889> e PowerPoint's das aulas teóricas de HAC, do Professor Carlos Machado
- 41., 42. (p. 66 e 68): *Arquitectura Popular em Portugal*, pp. 7, 23 e 72 (1º volume)
43. (p. 80): TRIGUEIROS, Luiz; *Casa de Férias em Ofir. Fernando Távora 1957-1958*, pp. 11, 14 e 25

44. (p. 80): Fotografia da autora.
45. (p. 80): TRIGUEIROS, Luiz; *Casa de Férias em Ofir. Fernando Távora 1957-1958*, pp. 11, 14 e 25
46. (p. 82): <https://www.pinterest.com/pin/507499451736076459/> (a 5.08.2016, às 15h32); [archivio.archphoto.it](http://archivio.archphoto.it) (a 24.02.2016, às 20h13) e <https://www.pinterest.com/pin/513621532475854360/>
47. (p. 82): <http://home.fa.ulisboa.pt/~al004865/casa%20de%20ofir/OFIR%20E%204.jpg> (a 22.08.2016, às 13h29)
48. (p. 82): <http://arquivoatom.up.pt/index.php/casa-de-ferias-em-ofir> e <http://arquivoatom.up.pt/index.php/mercado-de-santa-maria-da-feira> (a 27.06.2016, às 14h25)
49. (p. 84): <https://revisitavora.wordpress.com/casa-de-ferias-de-ofir/> (a 22.08.2016, às 9h36)
50. (p. 84): *Arquitetura Popular em Portugal*, pp. 46 e 47 (1º volume)
51. (p. 84): Fotografia da autora e <http://www.arquiteturaportuguesa.pt/fernando-tavora/> (a 27.06.2016, às 14h27)
52. (p. 86): Imagem do GoogleEarth
53. (p. 86): TRIGUEIROS, Luiz; *Fernando Távora - Monografia*, p. 113 e Fotografia da autora
- 54., 55., 56.: (pp. 88 e 89) Fotografias da autora
- 57., 58. (p. 90): TRIGUEIROS, Luiz; *Fernando Távora - Monografia*, pp. 143 e 151
59. (p. 90): Fotografias da autora
60. (p. 92): Screenshot do documentário sobre Fernando Távora: RTP Arquivo: <http://www.rtp.pt/arquivo/?article=687&tm=22&visual=4> e Fotografia da autora
- 61., 62. (p. 92): Fotografias da autora
63. (p. 94): Trabalho para a unidade curricular HAC, 2015. "Casa dos 24 – Análise no tempo, no lugar e à obra": <http://monumentosdesaparecidos.blogspot.com/2012/05/se-do-porto-demolicao-da-zona.html>
64. (p. 94): Trabalho para a unidade curricular HAC, 2015. "Casa dos 24 – Análise no tempo, no lugar e à obra": <http://portoarc.blogspot.pt/2013/03/dos-guindais-massarelos-i.html> e <http://www.correio24horas.com.br/single-entretenimento/noticia/conheca-porto-o-principal-destino-do-interior-de-portugal/?cHash=14b42de9047b6b3071456f6e5aa31baa>
65. (p. 96): Trabalho para a unidade curricular HAC, 2015. "Casa dos 24 – Análise no tempo, no lugar e à obra": <http://gisaweb.cm-porto.pt/places/8915/documents/?page=2> (a 5.08.2016, às 15h37)
66. (p. 96): Trabalho para a unidade curricular HAC, 2015. "Casa dos 24 – Análise no tempo, no lugar e à obra": <http://portoarc.blogspot.pt/2012/06/bairros-da-cidade-ii.html> e <http://portoarc.blogspot.pt/2015/06/governo-ecclesiastico-iv.html>
67. (p. 98): Trabalho para a unidade curricular HAC, 2015. "Casa dos 24 – Análise no tempo, no lugar e à obra": <http://foiassimk.blogspot.pt/2010/10/torre-medieval.html>
68. (p. 98): Trabalho para a unidade curricular HAC, 2015. "Casa dos 24 – Análise no tempo, no lugar e à obra": <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.095/147>
69. (p. 100): [https://www.google.com/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=0ahUKEwihv\\_L7vqrOAhUGVxQKH YKICeYQ5TUICQ&url=http%3A%2F%2Fwww.ufrgs.br%2Fpropar%2Fpublicacoes%2FARQtextos%2Fpdfs\\_revista\\_15%2F03\\_CC\\_T%25C3%25A1vora\\_04022010.pdf&psig=AFQjCNEP2ALuCLXQsR5qBc1SjPBd9w-JFgA&ust=1470493938061290&cad=rjt](https://www.google.com/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&ved=0ahUKEwihv_L7vqrOAhUGVxQKH YKICeYQ5TUICQ&url=http%3A%2F%2Fwww.ufrgs.br%2Fpropar%2Fpublicacoes%2FARQtextos%2Fpdfs_revista_15%2F03_CC_T%25C3%25A1vora_04022010.pdf&psig=AFQjCNEP2ALuCLXQsR5qBc1SjPBd9w-JFgA&ust=1470493938061290&cad=rjt) (a 5.08.2016, às 15h35)
70. (p. 100): Trabalho para a unidade curricular HAC, 2015. "Casa dos 24 – Análise no tempo, no lugar e à obra": [http://portofofotos.blogspot.pt/2012\\_09\\_28\\_archive](http://portofofotos.blogspot.pt/2012_09_28_archive).

html

**71.** (p. 100): <http://abelhadalua.blogspot.pt/2011/06/as-meninas-de-velazquez.html> e <http://www.bcn.cat/museupicasso/en/collection/chronology.html> e <http://louborghetti.blogspot.pt/2010/09/releitura-parte-i-picasso-e-as-meninas.html>

**72.** (p. 102): [https://40.media.tumblr.com/8db622a7b2a03139f5f2c8d3d84143ab/tumblr\\_nfvjwfa7K91rdbil9o1\\_500.jpg](https://40.media.tumblr.com/8db622a7b2a03139f5f2c8d3d84143ab/tumblr_nfvjwfa7K91rdbil9o1_500.jpg) (a 22.08.2016, às 10h21)

**73.** (p. 102): Trabalho para a unidade curricular HAC, 2015. “Casa dos 24 – Análise no tempo, no lugar e à obra”: BANDEIRINHA, José António; Fernando Távora – *Modernidade Permanente*, p. 449.

