

ALFREDO MATOS FERREIRA, A Quinta de Joanamigo, 1949-2005

Nuno Tiago Paulos Mota

Junho 2015

Dissertação de Mestrado apresentada à

Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto

Orientador: Professor Doutor Rui Jorge Garcia Ramos



Fig.1- Amanhecer em Vila Nova de Foz Côa, 2014.

“ Vou falar-lhes dum Reino Maravilhoso. Embora muitas pessoas digam que não, sempre houve e haverá reinos maravilhosos neste mundo. O que é preciso, para os ver, é que os olhos não percam a virgindade original diante da realidade, e o coração, depois, não hesite. Ora, o que pretendo mostrar, meu e de todos os que queiram merecê-lo, não só existe, como é dos mais belos que se possam imaginar. Começa logo porque fica no cimo de Portugal, como os ninhos ficam no cimo das árvores para que a distância os torne mais impossíveis e apetecidos. (...) ”

Miguel Torga, em “Reino Maravilhoso”, Coimbra, Atlântida, 1941.

Agradecimentos

Ao professor Rui Ramos pela orientação, paciência e disponibilidade demonstrada.

Ao arquiteto Alfredo Matos Ferreira pela amabilidade e generosidade demonstrada, pelas conversas e pelo material que tornou possível este trabalho.

Aos meus colegas que me acompanharam nesta longa jornada de curso.

À minha família pelo amor e apoio incondicional.

Ao meu avô, por tudo.

| | Sumário |
|---|----------------|
| Resumo | 7 |
| Abstract | 9 |
| 1. Introdução | |
| 1.1. Objeto de estudo e plano de trabalho | 13 |
| 2. Identidade | |
| 2.1. Alto-Douro: Trás-os-Montes | |
| 2.1.1. A Paisagem | 19 |
| 2.1.2. Tipos de povoamento | 23 |
| 2.1.3. Forma material e organização espacial | 29 |
| 2.1.4. Materiais e técnicas locais | 33 |
| 3. A obra | |
| 3.1. Alfredo Matos Ferreira e a Quinta do Joanamigo, 1949- 2005 | 39 |
| 3.2. A casa do trabalho, 1950 | |
| 3.2.1. O lugar | 67 |
| 3.2.2. A casa do caseiro | 71 |
| 3.2.3. Arquitetura sem arquitetos | 77 |
| 3.3. A casa do arquiteto, 1962 | |
| 3.3.1. O conjunto de instalações agrícolas | 85 |
| 3.3.2. Alteração e ampliação da casa | 93 |
| 3.3.3. A forma material | 111 |
| 3.3.4. Organização espacial | 123 |
| 3.3.5. Soluções e materialidade construtiva | 145 |
| 3.4. A casa do lazer, 1991-2005 | |
| 3.4.1. Mudança de paradigma | 151 |
| 4. Conclusão | |
| 4.1. Perspetiva final | 161 |
| Bibliografia | 165 |
| Anexo: Desenhos originais de 1962 | 169 |
| Entrevista a Alfredo Matos Ferreira | 171 |
| Crédito das imagens | 179 |

Resumo

A segunda metade do séc.XX foi, em Portugal, sinónimo de um conjunto de transformações políticas, sociais, e sobretudo culturais, que encontraram no tema da habitação, o expoente máximo de experimentação e divulgação, definindo novas posições e ideias na evolução da arquitetura moderna portuguesa.

O presente estudo centra-se no tema da habitação unifamiliar, mais precisamente na observação, análise e divulgação de um caso particular – o conjunto de instalações agrícolas e habitação de férias para Barca de Alva, de Alfredo Matos Ferreira, construída entre 1949 e 2005, obra que pelas suas características, transformações e diferentes formas de uso ou apropriação, torna-se num objeto paradigmático da vasta obra projetual do autor em questão.

O momento serve também como pretexto para documentar o percurso deste mestre e exemplar arquiteto, procurando enquadrar a sua obra no panorama da arquitetura portuguesa do séc. XX.

Assim, considerando a especificidade e identidade da paisagem transmontana, e recorrendo aos diferentes registos escritos, desenhados ou fotográficos da casa, procede-se a uma investigação com o objetivo de analisar e interpretar não só todo o processo criativo da obra, mas também de situar historicamente os vários fatos arquitectónicos pertencentes a esta, procurando que através deste estudo, novas possibilidades interpretativas possam surgir, contribuindo para acrescentar algo mais ao estudo do panorama arquitectónico moderno português da segunda metade do séc.XX.

Abstract

The second half of the twentieth century was in Portugal, synonymous of a set of politic, social, and above all, cultural transformations, that found in the housing theme, the epitome of experimentation and/or dissemination, defining new positions and/or ideas, on the evolution of modern portuguese architecture.

This study focuses on the theme of the single-family housing, more precisely in the study, analysis and/or disclosure of a particular case - the set of farm buildings and holiday housing for Barca de Alva, by Alfredo Matos Ferreira, built between 1949 and 2005. This construction has characteristics, transformations and different forms of use and/or appropriation that make it a paradigmatic object of the vast architectural design work of the author.

The moment also serves as an excuse to document the course of this master and exemplary architect, seeking to frame his work in the panorama of the twentieth century Portuguese architecture.

Thus, given the specificity and/or identity of the region landscape, and using all the available written, designed, and photo records of the house, we proceed to an investigation. The main propose of this study is to analyze and/or interpret not only the entire creative process of the work, but also to situate the historically architectural facts relating to this, trying that through this study, new interpretive possibilities may arise, helping to add something else to the study of modern Portuguese architectural panorama of the second half of the twentieth century.

1. INTRODUÇÃO

1.1. Objeto de estudo e plano de trabalho



Fig.2- A Quinta de Joanamigo de Alfredo Matos Ferreira, 2014.

Projetada por Alfredo Matos Ferreira, a Quinta de Joanamigo (1949- 2005), objeto deste estudo não é apenas e só uma casa, ela é o resultado de um conjunto de mutações e transformações sociais, culturais e políticas no campo da produção arquitectónica da segunda metade do séc. XX, que encontrou na habitação unifamiliar o expoente máximo de experimentação. Ao mesmo tempo, esta casa é o “espelho” de experiências e adaptações pessoais do próprio autor ao longo de mais de meio século, desde 1949, altura da primeira intervenção, até aos dias de hoje, considerando-se assim uma obra em aberto e em constante mutação, adaptando-se aos tempos e às necessidades.

O porquê da escolha desta casa como objeto de estudo ao longo de um ano é algo que ainda pergunto a mim mesmo. O primeiro contato com a obra fascinou-me, talvez por me

identificar com a paisagem transmontana que considero minha e que construiu parte da memória que detenho das longas férias de verão da minha infância. O conhecer a sua história, o seu conteúdo e o seu autor, tornou-se assim no motivo para a elaboração deste trabalho.

Como objetivo procuro aprofundar e melhor conhecer a Arquitetura moderna, convicto que esta casa reflete tal como muitas outras, pela sua emancipação, uma época marcada por um conjunto de transformações, intervenções e sobretudo dúvidas que encontram momento paralelo com os valores defendidos pelo Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa (1955-1961).

O momento serve também como pretexto para documentar o percurso deste mestre e exemplar arquiteto, procurando enquadrar a sua obra no panorama da arquitetura portuguesa do séc. XX.

Sob a forma de um “*Storytelling*”, a metodologia procura separar a obra e história em três pontos que se tornam essenciais para a sua compreensão: a identidade do lugar, o autor e a obra em questão.

No capítulo **Identidade** procuro fazer um necessário “regresso às origens”, e uma possível confrontação entre o “antes” e o “agora”, que encontra nos anos sessenta o momento dessa separação. Estudo o sítio, a paisagem, os tipos de povoamento, a forma material, o habitar e as técnicas construtivas correspondentes à região do Alto Nordeste transmontano, procurando perceber a relação direta que estas assumem com a terra, com a agricultura e com as tradições locais. Detenho-me ainda sobre o que mudou, e de que forma a “Modernidade” entrou numa região presa a costumes e a memórias passadas.

No seguinte capítulo, **obra** e **autor** não se dissociam. Uma primeira introdução procura enquadrar a obra do autor no tempo, desde da experiência de curso na então ESBAP, ao trabalho conjunto de mais de duas décadas com Fernando Távora, entre outros. Tento também perceber o significado que esta casa e obra tem para si, enquanto arquiteto, mas também enquanto cliente e arquiteto.

De seguida procede-se a uma “viagem nostálgica” pelas várias linhas temporais do projeto, divididas cronologicamente e separadas relativamente ao seu uso.

Procuro entender como se processou a vida doméstica e como se foi moldando a casa às mais diversas necessidades e mudanças de uso ao longo de mais de meio século. Para isso faço uso da memória do autor procurando entender e descrever todo o processo criativo e construtivo da obra, as experiências com os mais diversos intervenientes, os motivos e as respostas adoptadas, os dispositivos espaciais adoptados, ao qual acrescento o “meu modo de olhar”, através de descrições, percepções, sensações e análises críticas.

As poucas referências bibliográficas sobre o autor e sobre a obra, levam-me ao contato constante com o autor e pessoas envolvidas, procedendo a entrevistas devidamente datadas e transcritas, procurando desta forma recolher parte do espólio pessoal sobre o objeto de estudo, quer através de elementos gráficos, quer através dos mais diversos registos fotográficos devidamente datados.

Como nota final procuro que este estudo seja o primeiro de muitos outros, e como tal, contribuir para futuras abordagens não só da obra como também do seu autor, Alfredo Matos Ferreira.

2. IDENTIDADE

2.1 Alto Douro: Trás-os-Montes

2.1.1 A paisagem



Fig.3- Trás-os-Montes por Duarte Belo, “*Linha do Douro 1*”, 1997.

Sento-me num qualquer miradouro para puder daqui conseguir contemplar ou melhor perceber aquilo que me rodeia.

Aqui sentimo-nos verdadeiramente reduzidos a nós próprios, dada a imensidão e grandiosidade que a paisagem adquire nesta região. Por entre montes e mais montes, por mais alto que pense estar, existirá sempre outro ponto mais alto, aqui ou ali, num qualquer recanto onde até a própria linha do horizonte é reduzida à mais pura insignificância.

Aqui tudo parece igual, repetido, mas a mão humana mostra que assim não é. Cada monte tem a sua particularidade, umas linhas de vinha trabalhadas num sentido, outras no sentido inverso, vales de amendoeiras e olivais numa disputa milenar, coroados por pombais e pequenos santuários que, com o seu reboco branco, se destacam entre a imensidão da paisagem. Por fim, o rio, num diálogo ardente com tamanha grandiosidade, corre bravio por onde a mãe natureza o deixa passar, num ziguezaguear desbravado encosta a encosta, por vales, desfiladeiros e anfiteatros, chegando à sua origem finalmente calmo e cansado como qualquer soldado depois de longa batalha.

Povoamentos nem vê-los, mas eles existem, camuflados e concentrados, da mesma cor da textura da terra, onde até a linha ferroviária mais parece um qualquer socalco perdido. O respeito pela natureza aqui é divino, não deveria ser assim a Arquitetura?

Aqui as estações do ano definem o próprio ciclo de vida diário. No inverno, o manto branco da neve e da neblina matinal, cobre toda a paisagem onde a presença humana só é detetada pelo fumo branco que sai pelas poucas chaminés. O tempo, esse parece não passar, e a vida faz-se dentro de casa, à lareira, com o cheiro a fumo da lenha queimada.

Chegou Abril e a paisagem ganha novo ânimo, cores e texturas distintas, as montanhas são coroadas pela cor branca da amendoeira em flor, num espetáculo de rara beleza, cheira a rosmaninho e esteva, cheira a Terra!

O verão traz uma vitalidade outrora perdida, é tempo de matar saudades, sobre o sol ardente e abrasador onde qualquer sombra é sempre bem-vinda. O canto da cigarra

confunde-se com um sotaque de qualquer emigrante de retorno às origens, longas conversas noturnas, aqui tudo se conhece, todos são sobrinhos e tratados de igual.

Aqui todos os sentidos são precisos e como Miguel Torga refere, para conseguir ver para além do óbvio é “ preciso que os olhos, esses não percam a virgindade original diante da realidade e depois o coração, esse não hesite.”

Este é o “Reino maravilhoso”.

2.1.2 Tipos de povoamento



Fig.4- Uma rua em Rio de Onor, Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal, 1955-1961.

Os povoamentos transmontanos encontram-se fortemente relacionados e ligados com a forma de vida do seu povo, funcionando através de uma economia autónoma e autossuficiente, proveniente da terra através do trabalho árduo da agricultura e da pecuária. Estas duas formas económicas dominantes obrigaram à pequena dimensão das aldeias “ *pela necessidade de encurtar distâncias entre as terras cultivadas e a habitação, assim como*



Fig.5- Vale da Campeã, 1955-1961.



Fig.6- Vista geral de Montes. Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal, 1955-1961.



Fig.7- Vista geral de Pitões de Júnias, 1955-1961.



Fig.8- S. Mamede de Riba Tua, 1955-1961.

pelas exigências do gado, que se sobrepõem às do próprio homem.”¹

Situados quer no planalto, a meia encosta e no fundo de uma veiga, estes aglomerados mantinham um diálogo harmonioso com a natureza, tal como descreve o próprio Inquérito à Arquitetura Popular (1958-1961): “ (...) os recortes da paisagem ganham quase feição familiar como as casas, e nem se chega a saber bem se os montes foram feitos pelos homens, ou se o homem foi feito para a montanha.”²

Longe de tudo, e de todos, nomeadamente das grandes inovações que chegavam ao litoral, o povo transmontano aprendeu com o tempo a depender de si próprio, nascendo consigo um forte espírito de comunidade geral, apoiado por um forte sentido de sociabilidade. Os reduzidos recursos naturais, os fatores climáticos e por motivos de defesa natural, influenciaram a que os povos e aglomerados surgissem concentrados, renunciando às “ vantagens de uma boa orientação, pois o traçado das ruas impôs-se sobre os fatores de topografia, de proteção contra os ventos e de exposição.”³

As casas, de aspecto rude e arcaico, surgem concentradas, lado a lado, formando uma massa homogênea e compacta, só interrompida pelas ruas estreitas e sinuosas, cheias de recantos e saliências. Por sua vez, os largos (vulgarmente conhecido como adro), tornam-se os espaços de sociabilidade por excelência, quase sempre associados a uma igreja e capela, e onde decorrem todos os momentos

¹ GONÇALVES, Rui Martins; RODRIGUES, César Urbino, “Arquitetura humana: meio rural do alto nordeste transmontano”, pág.47.

² Idem.

³ Idem, Ibidem, pág.48.

festivos, feiras periódicas, ou ainda a tradicional fogueira de Natal.

Mas nem tudo era belo e exemplar, pois a pobreza, o abandono e a insalubridade eram características também bastante presentes no meio rural. Esta comunidade, aparentemente alegre e harmoniosa, era abalada por difíceis condições de vida e higiene, especialmente em maus anos agrícolas, onde a fome e a miséria se aliavam ao próprio desconforto da casa.

O saber e a experiência secular, tão rica por estas bandas, passavam de geração em geração, essas características que tanto aperfeiçoavam as construções e retiravam da natureza o próprio material que melhor permitia abrigar-se dela. Trata-se daquilo que Fernando Távora (1925-2005) chamou de *“sentido vivo e verdadeiro”*, pois *“ (...) qualquer estilo nasce do povo e da terra com a espontaneidade e vida de uma flor; e Povo e Terra encontram-se presentes no estilo que criaram com aquela ingenuidade e aquela inconsciência que caracterizam todos os atos verdadeiramente sentidos, sejam eles de um homem ou de uma comunidade, de uma vida ou de muitas gerações.”*⁴

Já no início da segunda metade do séc.XX, a emigração tornou-se num factor significativo para uma mudança no desenvolvimento e na leitura desta região. Com o aumento da população emigrante, que partia para o exterior à procura de melhores condições de vida e trabalho, e juntamente com o processo de envelhecimento fruto da desertificação verificado na época, novas e significativas

⁴ TÁVORA, Fernando, *“ O Problema da Casa Portuguesa”*. Lisboa: *Cadernos de Arquitetura* nº1, 1947, pág.12.

diferenças socioeconómicas foram introduzidas na economia local.

À intensa atividade comercial e social, singularizada pelo seu carácter sazonal, quase estritamente dependente do regresso às origens dos emigrantes para as férias de Verão, acresce a introdução de referências à urbanidade, levada a cabo pelos mesmos, que estragam completamente a harmonia das antigas aldeias e aglomerados.

As novas construções, designadas como “*casas de emigrante*”⁵, são assim dispersas pelos montes, sem regra, nem aparente ordenamento, contribuindo para a dispersão dos antigos aglomerados, concentrados e homogéneos. Estas manifestam efusivamente a ruptura com a austeridade da habitação popular que, anos antes, deixaram para trás, e onde as lições de sobriedade volumétrica, cromática, construtiva e material, foram sempre sinónimo de desconforto, falta de higiene, à imagem do trabalho árduo agrícola.

Também os materiais, outrora tirados da terra, com um “saber universal”, são agora ignorados e substituídos por novas técnicas construtivas exportadas e facilmente manuseadas.

Se por um lado, algumas regiões possam talvez aparecer ainda, como lugares de resistência efetiva e simbólica à modernidade, e outras regiões em contrapartida, esforçam-se para abandonar tudo quanto lembrar nelas o carácter rural e primitivo de outrora, uma terceira modalidade,

⁵ GONÇALVES, Rui Martins; RODRIGUES, César Urbino, “*Arquitetura humana: meio rural do alto nordeste transmontano*”, pág.33.

designada como” *aldeia-museu*”⁶ procura incorporar as duas vertentes anteriores, constituindo uma exceção, pois mostra-se preocupada com a preservação da sua identidade e das suas raízes culturais, ao mesmo tempo que procura integrar elementos da modernidade, construtivos e espaciais.

Não se pretende assim tomar uma posição moral face a qualquer uma destas transformações, nem tão pouco transmitir um tipo de “saudosismo nostálgico” em relação ao tempo passado, mas sim mostrar a dificuldade de leitura e interpretação de um “mundo rural” aparentemente inexistente e em constante mutação.

⁶ GONÇALVES, Rui Martins; RODRIGUES, César Urbino, “*Arquitetura humana: meio rural do alto nordeste transmontano*”, pág.33.

2.1.3 Forma material e organização espacial



Fig.9- Ifanes. Vista do “teatro” do mesmo pátio, 1955-1961.

Ao falarmos da casa popular, importa ter em conta tudo o que foi dito anteriormente neste estudo, pois esta, quer no aspeto formal, quer no aspeto construtivo, mantém um supremo respeito pelo meio onde se insere, não só pelos materiais autóctones utilizados, mão-de-obra e técnicas locais, mas também por ser visível que se trata de uma arquitetura que procura primeiramente responder às necessidades e recursos de quem a habita e faz do campo e da terra, as suas principais atividades diárias.

Deve-se ter em conta que os camponeses usavam o mínimo de recursos possíveis para construírem as casas que melhor os abrigassem do rigor do clima transmontano e que, em muitas das vezes e ocasiões, os próprios as

erigiam e participavam no ato da sua construção, acentuando o carácter comunitário destas comunidades rurais.

Desta simbiose entre o homem e a paisagem, resultavam soluções dignas de registo, em resposta ao calor, ao frio, à radiação e a outros agentes climáticos. As várias partes das casas funcionavam assim como autênticos instrumentos de controlo ambiental, evitando no Inverno, onde as temperaturas frias que se fazem sentir, a perda de calor, mediante uma forma volumétrica compacta, com o mínimo de superfície exposta, e usando materiais com uma boa capacidade isolante.

No Verão, as elevadas temperaturas chegavam com dificuldade ao interior, porque a pedra e a taipa, ou as várias combinações, permitiam absorver o calor para só o libertar à noite, quando as temperaturas descessem. As aberturas eram escassas e as que existiam eram em norma de pequenas dimensões, colocadas no alto, para diminuir os efeitos da radiação no solo.

De gostos simples, nestas casas privilegia-se a funcionalidade em detrimento da estética, não sendo por acaso que se reúnam no mesmo edifício, as alfaias agrícolas, os animais, as ferramentas, e os próprios habitantes, de modo a limitar ao máximo as deslocações e as constantes preocupações.

Geralmente de planta retangular, e agregada à casa e ao conjunto vizinho, *a casa-bloco*⁷, assim definida, agregava em si todas as dependências. O rés-do-chão, localmente



Fig.10- Casa em Montes, 1955-1961.

⁷ GONÇALVES, Rui Martins; RODRIGUES, César Urbino, “Arquitetura humana: meio rural do alto nordeste transmontano”, pág.63.

designado como *loja*, destinava-se essencialmente a arrecadações e a albergar os animais, ou ainda, em casos de construções mais abastadas, acrescentando outras dependências, como o *cabanal* (onde se guarda a lenha), a adega, com um pequeno lagar, o *chiqueiro* (para evitar os maus cheiros dos suínos e cavalos), ou ainda um pátio que se relacionava diretamente com a rua.

Normalmente, uma escada exterior “*ora direitas, ora sinuosas, simples ou geminadas, afrontando-se por vezes, com esquerdos e direitos diretamente ligados a esta*”⁸, fazia a transição entre o exterior e o acesso ao interior, habitualmente sob uma varanda coberta, que corria toda a extensão da fachada do primeiro andar, que permitia não só proteger da chuva, como sobretudo, ir libertando, através do caminhar, a terra e a lama, provenientes do campo.

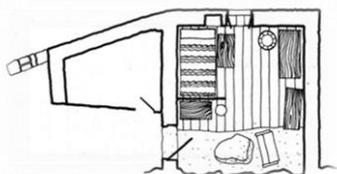


Fig.11- Planta da casa, 1955-1961.



Fig.12- Corte da casa, 1955-1961.

A entrada, normalmente estava associada à cozinha, zona mais social da casa, que com a lareira (o coração da casa), e o forno da casa, torna-se no típico espaço de reunião e principal dependência da casa.

Contígua a esta, surgia a sala, desempenhando apenas funções cerimoniais (os grandes almoços em semana de apanha da amêndoa, trigo ou na vindima, ou ainda na época natalícia, recebendo toda a família). No entanto, em casas mais pobres, esta dependência poderia não existir, passando diretamente da cozinha para os quartos de dormir, adjacentes àquela, de pequenas dimensões, e sem aberturas exteriores.



Fig.13- Interior de uma cozinha, 1955-1961.

⁸ *Arquitetura Popular em Portugal*, Associação dos Arquitetos Portugueses 1º volume, 3ª edição, Lisboa, 1988, pág.138.

O mobiliário e os objetos quotidianos, esses são dispersos pelas paredes, ou pelo chão, “ *saltando aos olhos todas as funções, hábitos, maneiras do quotidiano dos seus ocupantes*”⁹.

Trata-se de uma casa que responde necessariamente a um tipo de quotidiano e ritmo diário muito próprio, mas ao mesmo tempo evidenciando grande racionalidade, quer na funcionalidade e simplicidade dos seus espaços, quer na racionalidade de meios, mão-de-obra e materiais utilizados.

⁹ *Arquitetura Popular em Portugal*, Associação dos Arquitetos Portugueses 1º volume, 3ª edição, Lisboa, 1988, pág.124.

2.1.4 Materiais e técnicas locais



Fig.14- Ifanes, pormenor de uma porta carral, 1955-1961.

Tal como vimos anteriormente, as casas transmontanas eram em norma erigidas pelos próprios habitantes, ou em alguns casos, estes participavam ativamente na sua construção, deixando a cargo dos mestres-artesãos as principais funções.

Estas surgiam normalmente dispostas paredes meias com a casa vizinha, desenvolvendo-se em profundidade, não existindo assim muito espaço para a ventilação e iluminação natural, resumindo-se a mesma para a fachada principal, em contato direto com a rua.

As paredes exteriores normalmente elementos portantes e de grande espessura, eram constituídas por duas camadas:

a exterior mais grossa e entre esta, uma película de terra argilosa e cascalho, chegando em alguns casos a atingir os 60 a 80 cm de espessura.¹⁰ Normalmente, os materiais utilizados eram o xisto e o granito local, que devido à sua textura e aparência, parecem emergir do solo, como uma continuação deste. Com a finalidade de reduzir o volume e espessura destas, as paredes podiam ainda ser reforçadas, em casos particulares, por contrafortes para aumentar a estabilidade alterando o seu interior “*criando nichos, buracos e reentrâncias, o que pode tornar-se característica de todo um modo de construir, vernáculo e de estilo*”¹¹.

Em zonas onde o granito era mais utilizado (normalmente no planalto), este era toscamente emparelhado, não muito trabalhado, ganhando um acabamento irregular, mas de forma a se sustentar sem a necessidade de algum tipo de argamassa. Este só era trabalhado de forma específica (normalmente através de um bloco e pedra única), quando utilizado para colmatar os cunhais e padieiras das portas e janelas.

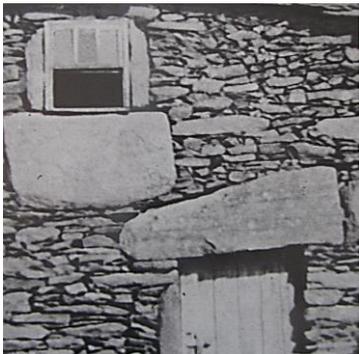


Fig.15- Parede e janela, Montes, 1955-1961.



Fig.16- Casa em granito, Tourém, 1955-1961.

Quando estes dois materiais eram utilizados em conjunto, o granito, usado de forma mais nobre, era utilizado apenas nos cunhais e padieiras, enquanto o xisto, pelas suas características mais frágeis, surgia apenas no revestimento e enchimento das fachadas e cobertura.

Sem qualquer tipo de reboco exterior, os materiais eram usados na sua essência, não transpondo as suas

¹⁰ GONÇALVES, Rui Martins; RODRIGUES, César Urbino, “*Arquitetura humana: meio rural do alto nordeste transmontano*”, pág.56.

¹¹ Idem.

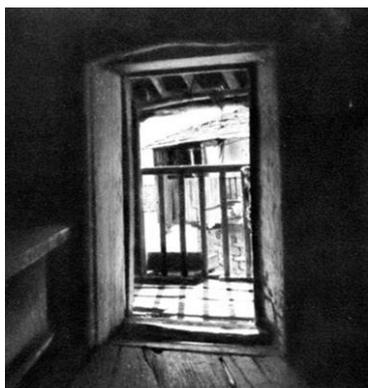


Fig.17- Interior de uma habitação, Rio de Onor,1955-1961.



Fig.18- Vista da “loja” de uma casa em Ifanes, 1955-1961.



Fig.19- Cobertura em lousa, Montes, 1955-1961.

características base, respeitando as suas qualidades intrínsecas, como também as suas limitações.

Já nas construções em xisto, denota-se algum requinte estrutural, nomeadamente quando era necessário vencer grandes vãos, fazendo uso da madeira numa combinação de materiais que aparece de forma natural e harmoniosa.

Em alguns casos, o reboco podia ser utilizado no exterior, sendo aplicado normalmente na área correspondente ao piso superior ou, em casos particulares, a emoldurar apenas os vãos das portas e janelas.

Já no interior, no andar habitado pelo homem, as divisórias variavam de acordo com o tamanho da casa, sendo “ *normalmente separadas por paredes em tabique ou de cordas de palha recobertas de barro*”¹². O chão, esse era constituído por soalho (sendo vulgarmente utilizada madeira de carvalho e castanho) a todo o perímetro, e excepcionalmente usada uma grande pedra e laje na zona da lareira, “*sobre a qual se acendia o lume*”¹³. No piso inferior, em contato direto com a rua, o pavimento era normalmente composto por terra batida e pedra, evidenciando o carácter hierárquico com que se trabalhavam e moldavam os materiais, consoante a função a que estes pisos se destinavam.

A cobertura, normalmente de duas águas, era executada com asnas triangulares de madeira (de troncos grossos e irregulares) e assentava diretamente nas paredes de pedra. Sobre estas eram vulgarmente dispostos os barrotes,

¹² GONÇALVES, Rui Martins; RODRIGUES, César Urbino, “*Arquitetura humana: meio rural do alto nordeste transmontano*”, pág.57.

¹³ Idem.

também em madeira, que suportavam as telhas, normalmente em ardósia, telha local, ou de colmo.

Nas zonas predominantemente mais ventosas, as paredes exteriores com o seu acabamento tosco e irregular, eram vulgarmente compensadas com o tratamento das suas juntas em barro, musgo e areia, de forma a não deixar entrar o ar excessivo. Também na cobertura eram usualmente vistos grandes pedregulhos para segurar as telhas, visto que estas também não eram argamassadas.



Fig.20- Rua em Pitões de Júnias,1955-1961.



Fig.21- Relação da rua com as habitações, em Pitões de Júnias, 1955-1961.

O escoamento das águas pluviais era feito diretamente para a rua, pois “normalmente o telhado saía além das paredes formando um beiral”¹⁴

A varanda exterior, “fundamental destas casas, e que marca sem dúvida a sua originalidade”¹⁵, era executada formando uma gaiola em madeira, sendo frequentemente o seu pavimento constituído por um ripado em madeira, sendo muitas vezes as suas pontas salientes da restante estrutura, evidenciando o carácter tosco, e uma despreocupação de alinhamentos.

Apesar de primárias e toscas, estas construções conseguiam evidenciar uma racionalidade extraordinária perante as condições adversas da região, através de soluções construtivas e técnicas dignas de registo perante a escassez de materiais à disposição.

¹⁴ GONÇALVES, Rui Martins; RODRIGUES, César Urbino, “Arquitetura humana: meio rural do alto nordeste transmontano”, pág.57.

¹⁵ Idem, pág.59.

3. A OBRA

3.1 Alfredo Matos Ferreira e a Quinta do Joanamigo, 1949-2005

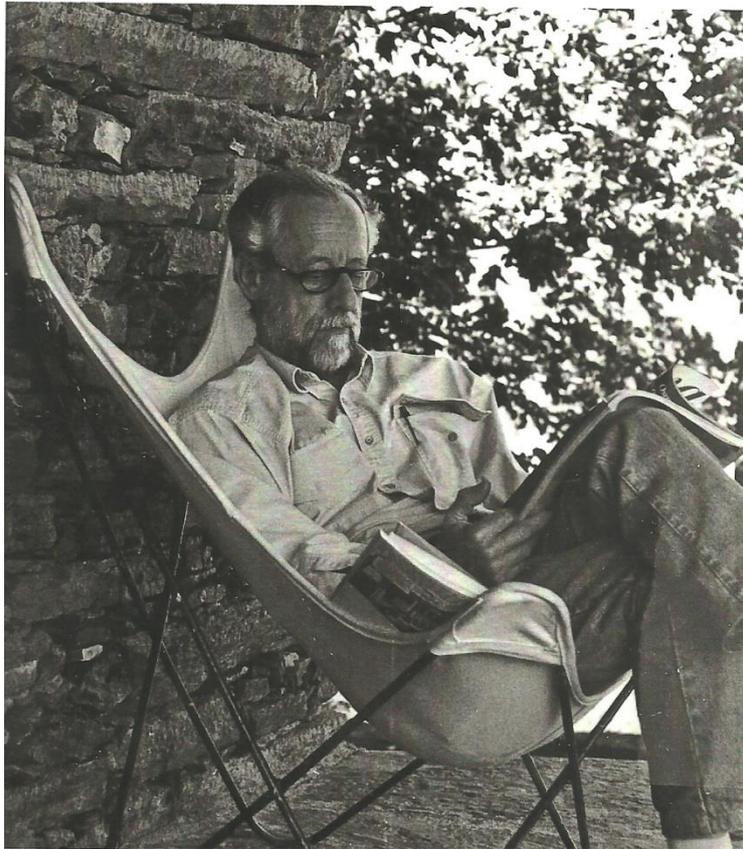


Fig.22- Alfredo Matos Ferreira e a Quinta de Joanamigo

Alfredo Matos Ferreira nasceu em Lisboa em 1928. Filho de pai médico e mãe pintora, representante da modesta e crua realidade rural transmontana e discípulo de Columbano e Carlos Reis¹⁶, a sua infância foi marcada pela constante mobilidade.

No Funchal onde viveu aproximadamente até aos sete anos de idade estabelece uma forte relação com o seu tio,

¹⁶ Carlos Reis (1863-1940) e Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) foram dois exemplos de pintores enquadrados no realismo português de finais do séc.XIX.

figura que irá marcar toda a sua vida e com o qual retirará uma das suas paixões, a navegação marítima e a pesca.

Já em Urros, freguesia pertencente a Torre de Moncorvo, em Trás-os-Montes, acabou o ensino primário e passou muitas das suas férias de infância, assistindo ainda muito novo ao edificar de uma casa para a sua família, desenhada e projetada pela sua mãe, desde o trabalho com os pedreiros locais, aos processos de talhar e trabalhar os materiais locais. Esta experiência, juntamente com a constante presença do desenho na sua vida, leva-o depois de concluir o ensino secundário em Lisboa a decidir estudar Arquitetura, matriculando-se na então Escola de Belas Artes do Porto (ESBAP), em 1948.

Na ESBAP enquanto aluno realça como professores o mestre Carlos Ramos (1897-1969), pelo espírito moderno e renovador que incutiu na escola, e Mário Bonito (1921-1976), mas também Fernando Távora (1921-2005), com quem irá mais tarde estabelecer sociedade e uma grande amizade, e de quem lembra as majestosas visitas de estudo e aulas “*in situ*”:

“ (...) Havia uma diferença entre como o Fernando Távora conduzia o 4º ano do curso e os outros professores, principalmente com visitas de estudo a edifícios antigos, mas também aos mais recentes que ele achava que tinham um interesse particular. Lembro-me por exemplo, de uma visita à Serra do Pilar, mas também de irmos ver aquele edifício do Januário Godinho ali na Guerra Junqueiro. Eram aulas diferentes dos outros professores (...)”¹⁷

¹⁷ MATOS FERREIRA, Alfredo, Entrevista realizada a 2 de Maio de 2013 (ver anexos).

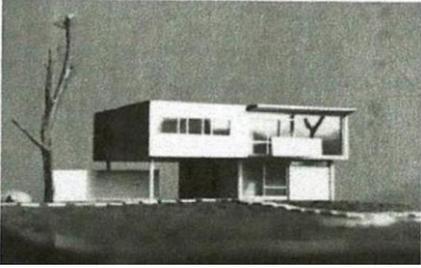


Fig.23- Concurso para uma habitação no Canadá, 1954.

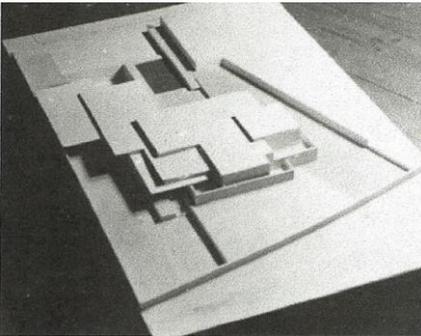


Fig.24- Casa não-construída na Parede com Álvaro Siza, 1962.



Fig.25- Vista geral da Quinta da Barreira, 1955



Fig.26- Vista geral da Quinta da Barreira, 1955

Durante o curso teve como colegas, Alberto Neves, António Menéres, Álvaro Siza, Luís Botelho Dias e Joaquim Sampaio com os quais criou uma grande amizade, chegando mesmo a alugar um espaço conjunto, a “Sala 35”, por cima do café Imperial, na Praça da Liberdade. Neste espaço para além dos trabalhos académicos e concursos (Habitação de Férias em Porto Santo, 1950, Laboratório Farmacêutico para Lisboa, 1954; Habitação no Canadá, 1955), houve tempo ainda para algumas encomendas privadas que iam aparecendo, nomeadamente o desenho de uma casa na Parede, em 1962, em coautoria com Álvaro Siza, que acabou por não ser construída.

Durante cerca de duas décadas continuaram a partilhar o mesmo escritório, ainda que trabalhando em projetos distintos. É ainda por esta altura que realiza os seus primeiros trabalhos, particularmente, pequenas encomendas privadas ligadas ao meio agrícola transmontano, trabalhos esses que vão marcar o seu percurso profissional enquanto arquiteto (um pequeno abrigo em Joanamigo, 1948-1950; Quinta da Barreira, 1955; Quinta da Canameira; 1955).

Construídos num meio envolvente adverso e com os mínimos meios de transporte, económicos e construtivos possíveis na época, estes projetos acabam por antecipar “indiretamente” – pois resultam de um condicionamento permanente da região e não de uma vontade prévia do autor, alguns dos valores do então, ainda não realizado, mas reclamado desde finais da década de 40 - **Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa (1956-1961)**.

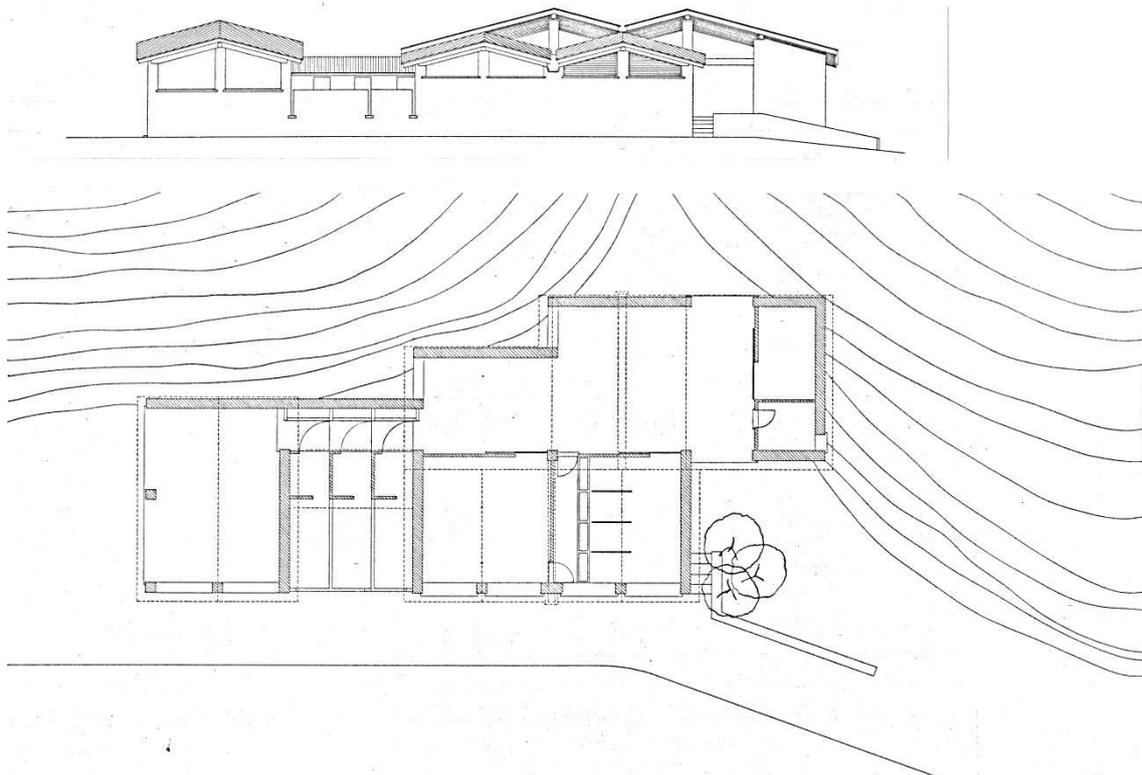


Fig.27- Planta e Alçado da Quinta da Canameira, 1955.

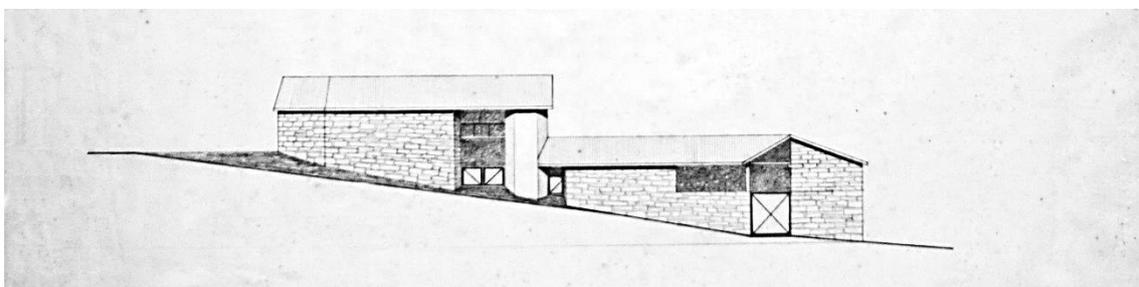
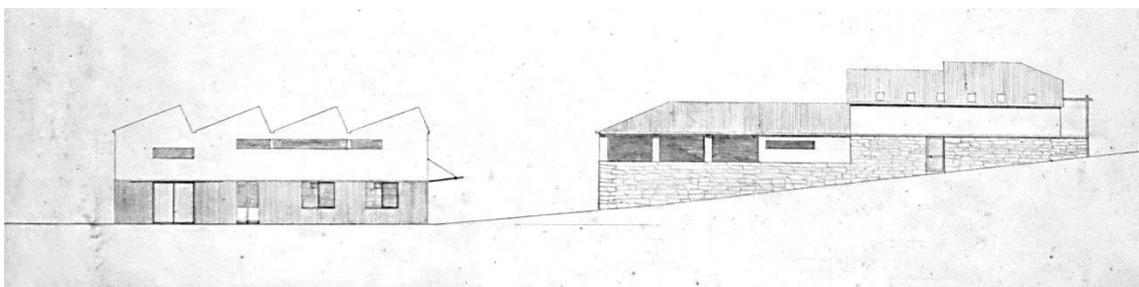


Fig.28- Restantes Alçados da Quinta da Barreira, 1955.

Resultado do contributo incontornável de uma pesquisa posterior¹⁸ assente nas publicações e artigos das intervenções teóricas de Fernando Távora (1923-2005) – “*O problema da Casa Portuguesa*”- 1945 e 1947, e de Francisco Keil do Amaral (1910-1975) – “*Uma iniciativa necessária*” – 1947, “*onde pela primeira vez expõem a necessidade da elaboração de um estudo sério sobre a arquitetura regional portuguesa*”¹⁹, o assim intitulado “*Inquérito à Arquitetura Regional*” e não “*Portuguesa*”, conceito repudiado tanto a nível tipológico como a nível ideológico²⁰, surge como consequência imediata²¹ do **I Congresso Nacional de Arquitetura**, 1948 - momento charneira para o entendimento da arquitetura moderna portuguesa, onde se assume a modernidade como caminho a seguir, embora ainda num ambiente dividido entre por um lado, uma geração conservadora, defensora de uma imagem de acordo com os valores do regime vigente e por outro, uma nova geração “*socialmente comprometida e culturalmente consciente com expressão de combate à arquitetura de regime, através do modelo internacional, da estética do betão e da ciência urbanística*”²².

Patrocinado pelo então S.N.A (Sindicato Nacional de Arquitetos), que ao mesmo tempo promovia a “*Exposição de Obras Públicas*” com o intuito ideológico e propagandista de difusão de uma imagem arquitectónica

¹⁸ Importa aqui referir a existência de estudos anteriores, que embora não tenham tido a importância devida, constituem importantes legados, casos como o “*Inquérito à Habitação Rural*”, realizado pelos agrónomos com apoio oficial, completado entre as décadas de 30 e 40, ou ainda a influência do geógrafo Orlando Ribeiro e do seu “*Portugal, o Mediterrâneo e o Atlântico*”, datado de 1945.

¹⁹ TOSTÕES, Ana, “*Os “verdes anos” na Arquitetura Portuguesa dos Anos 50*”. Porto, Faup 1997, pág.25.

²⁰ FRANÇA, Augusto França, “*A Arte em Portugal no Século XX (1911 – 1961)*”, Lisboa, Bertrand, pág.443.

²¹ Idem, op.cit., p.443.

²² TOSTÕES, Ana, “*Os “verdes anos” na Arquitetura Portuguesa dos Anos 50*”. Porto, Faup 1997, pág.40.

de acordo com o que as esferas oficiais desejavam e apoiavam, o Congresso acabou por tomar um rumo diferente do desejado, fruto do espírito renovador e das “vozes de rebeldia” da geração mais nova presente no evento através de grupos de profissionais organizados²³ com o objetivo de afirmar e “ *divulgar os princípios da arquitetura moderna, formar uma consciência profissional, criar união entre arquitetos e artistas plásticos, obstar ao amadorismo praticado, valorizar enfim, o indivíduo e a sociedade portuguesa* ”²⁴.

Embora as diretrizes e teses discutidas e apresentadas no Congresso estivessem centradas na discussão do papel da função na “*Arquitetura no Plano Nacional*” e no “*Problema Português da Habitação*”, através da reivindicação e defesa das doutrinas urbanísticas presentes quer nos CIAM²⁵ e na Carta de Atenas²⁶, quer no uso dos princípios do “*Modelo Internacional*” defendido e aplicado por Le Corbusier (1887-1965), o Congresso teve uma consequência imediata - a necessidade de realização de um levantamento exaustivo que se estendesse a todo o país e que, simultaneamente, registasse essa arquitetura e demonstrasse que a ideia de um único “*Estilo nacional*”,

²³ Esses grupos eram a ODAM (Organização dos Arquitetos Modernos, que juntava um grupo de arquitetos sediados no Porto, onde figuravam personagens como Arménio Losa, Januário Godinho, Viana de Lima e o ainda jovem estudante Fernando Távora) e o ICAT (Iniciativas Culturais da Arte e da Técnica, que juntava arquitetos sediados em Lisboa, onde se destacava a figura de Francisco Keil do Amaral, entre outros).

²⁴ FRANÇA, Augusto França, “ *A Arte em Portugal no Século XX (1911 – 1961)* ”, Lisboa, Bertrand, pág.438.

²⁵ Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna. Fundados em 1928, tratava-se de uma série de eventos organizados pelos principais nomes da Arquitetura internacional, a fim de discutir os rumos a seguir nos vários campos da Arquitetura.

²⁶ Vem no seguimento do CIAM IV em 1933 e foi redigida por Le Corbusier. Esta carta definia os princípios do urbanismo moderno, traçando as diretrizes e regras que, segundo os seus autores, seriam aplicáveis internacionalmente.



Fig.29- Capa do Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal, edição de 2004.

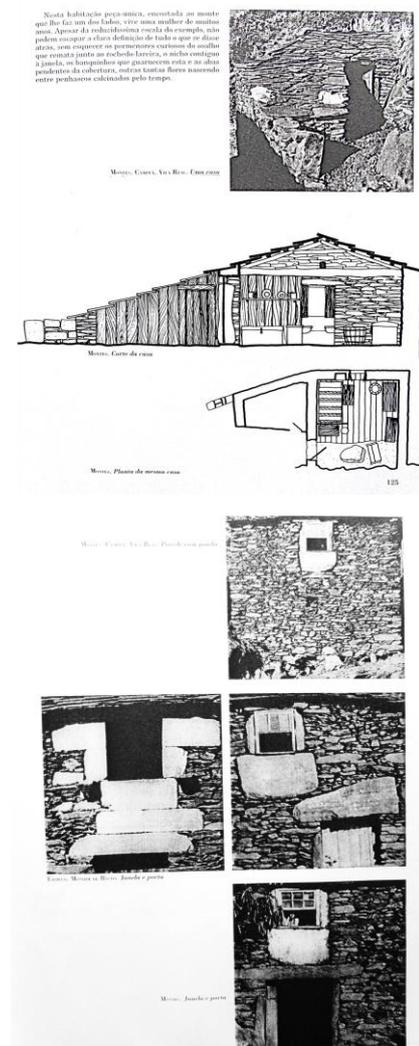


Fig.30 e 31 - Estudos referentes à Zona 2, Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal, 1956-1958.

associado à Arquitetura patrocinada pelo Regime, não passava de um mito. O programa do “*Inquérito à Arquitetura Popular Portuguesa*” é definido logo no ano seguinte, já sob a então curta presidência de Francisco Keil do Amaral (1910-1975).

Iniciado o trabalho de campo em 1956, este estudo, patrocinado pelo então Ministério de Obras Públicas, propôs uma “*viagem nostálgica e inventariada*” à mais crua realidade portuguesa continental, a “*nossa*” realidade, na procura das bases da essência e carácter que levaram à criação e adopção de “*certos partidos, técnicas, elementos (...) de como resolveram os problemas do clima, dos materiais disponíveis, da economia e condições de vida de cada região (...) e até que ponto essas soluções permaneciam vivas, adequadas funcionalmente, económica e espiritualmente (...)*”²⁷, procurando anular falsos conceitos sobre arquitetura “*à portuguesa*” que a cultura tinha implantado até então, ao mesmo tempo que se procurava “*um sentido verdadeiro, conciliando uma necessidade de modernidade com a mais profunda tradição rural.*”²⁸

Distribuídas as equipas pelas seis zonas²⁹ em que se dividiu o território continental, o trabalho produzido nos dois anos seguintes provou que “*ao contrário de um estilo genuinamente português havia afinal tantas tradições, quantas regiões, e que a expressão dos edifícios é sobretudo profundamente influenciada pelas condições do habitat dos diferentes meios, para se concluir que “Portugal não carece de unidade em termos de*

²⁷ TOSTÕES, Ana, “*Os “verdes anos” na Arquitetura Portuguesa dos Anos 50*”. Porto, Faup 1997, pág.160.

²⁸ Idem, pág.160.

²⁹ Zona 1 – Minho; Zona 2 – Trás-os-Montes; Zona 3 – beiras, Zona 4 – Estremadura; Zona 5 – Alentejo; Zona 6 – Algarve.

Arquitetura”³⁰, confirmando o que Fernando Távora já tinha mencionado anteriormente, quando no seu manifesto defende que “(...) *as formas arquitectónicas resultam das condições impostas ao material pela função que é obrigado a desempenhar e ainda de um espírito próprio daquele dominante, uma profunda razão em todas as suas partes (...)*”³¹, entendendo-se por “dominante”, o conjunto de circunstâncias delimitadoras na definição e concepção arquitectónica, criticando o desprezo atual dado à importância das condicionantes, em detrimento de uma arquitetura, ou como o próprio refere, de uma “*Falsa Arquitetura*”³², entregue a arquitetos, que não questionando, limitavam-se a meras “*colagens*” estéticas e formais.

Também nos artigos produzidos na época por Francisco Keil do Amaral podemos encontrar semelhanças no pensamento e discurso, embora neste o autor avance mesmo para questões de ordem prática relativas à sua concretização, como o custo da iniciativa, ou até mesmo, o número de técnicos necessários para a sua concretização, como o próprio refere: “ (...) *Com trinta contos, mais escudo, menos escudo, fazia-se a coisa. Técnicos existem. E dos bons: novos, cultos, estudiosos e libertos de preconceitos como é mister. Tempo arranjava-se, pela certa...*”, “ (...) *Trata-se da recolha e classificação de elementos peculiares a arquitetura portuguesa nas diferentes regiões do País, com vista á publicação de um livro, larga e criteriosamente documentado, onde os estudantes e técnicos da construção pudessem vir a*

³⁰ TOSTÕES, Ana, “ *Os “verdes anos” na Arquitetura Portuguesa dos Anos 50*”. Porto, Faup 1997, pág.161.

³¹ TÁVORA, Fernando, “ *O Problema da Casa Portuguesa*”. Lisboa: *Cadernos de Arquitetura* nº1, 1947, pág.8.

³² TÁVORA, Fernando, Op. Cit., Pág.7.

encontrar as bases para um regionalismo honesto, vivo e saudável (...)”³³.

Publicado em 1961, o *“Inquérito à Arquitetura Popular Portuguesa”* acaba por constituir o desmistificar do *“mito”* da *“Casa portuguesa”* e *“Arquitetura à Portuguesa”*, rejeitando uma arquitetura presa a modelos, tipos, ou motivos decorativos arquitectónicos comuns, ao mesmo tempo que questiona o *“moderno no seu próprio seio e na sua vertente de racionalidade, com a ideia de que a arquitetura popular é também ela racional e é fonte de inspiração para o compromisso que se começa a desenhar (...)*”³⁴. Questionam-se as virtudes mas também os defeitos que a cultura moderna introduziu, em detrimento de uma arquitetura mais humana e integrada, enraizada ao lugar e aos vários intervenientes da vida e fatores geográficos, sociais e económicos, *“contribuindo de forma determinante para a reflexão de uma linguagem arquitectónica de acento culturalista, repensada entre a fidelidade ao Movimento Moderno e o compromisso da própria realidade”*³⁵

O Inquérito à Arquitetura Popular Portuguesa deve ser entendido como um momento de viragem, no sentido em que *“vai resolver o apetite pelo real – como lugar a ocupar na revisão do Moderno – e a vocação neo-realista – na desconstrução da máscara populista do regime, e acabando finalmente por validar o racionalismo dentro da esfera da arquitetura popular”*³⁶, ao mesmo tempo que dá

³³ AMARAL, Keil, “Uma iniciativa Necessária “. Lisboa: Cadernos de Arquitetura nº14, 1947, pág.1.

³⁴ TOSTÕES, Ana, “Os “verdes anos” na Arquitetura Portuguesa dos Anos 50”. Porto, Faup 1997, pág.162.

³⁵ Idem, pág.164.

³⁶ FILGUEIRA, Jorge, “Escola do Porto: Um mapa crítico”, Coimbra, 2002 (1.ª edição, 1997), pág.48.

início a uma “*Terceira via*”³⁷ moderna, baseada numa produção artística realizada entre a “*racionalidade espontânea da arquitetura popular em consonância com a erudição do programa racionalista*”³⁸.

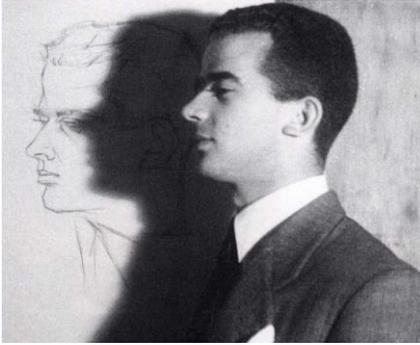


Fig.32- Fotografia de Fernando Távora sobre desenho de Fernando Lanhas, 1940.

É neste contexto que podemos fazer referência à influência e preponderância que a obra construída, desenhada e escrita por **Fernando Távora** (1923-2005) assumirá dentro do panorama arquitectónico português da segunda metade do séc.XX, nomeadamente no que diz respeito ao percurso profissional dos arquitetos sediados na cidade do Porto, como o caso em estudo.

Nascido no Porto em 1923, no seio de uma família nobre do norte e centro do país, Fernando Távora desde cedo vai demonstrar uma certa inquietação ou um sentimento de insegurança, fruto do confronto entre uma educação familiar conservadora e uma formação académica pouco clara, que alternava entre o “*contexto da “antiga reforma”, herdeira última da pedagogia praticada nas velhas Academias de Belas- Artes*”³⁹, e o espírito renovador e racionalista que Carlos Ramos (1897-1969) procurou incutir na então ESBAP, primeiro como professor (desde 1940) e mais tarde como Diretor (a partir de 1952).

Será sob este ambiente dividido, e fruto desta aparente inquietude que ainda com vinte e dois anos, Fernando Távora redige em 1945, o “*O Problema da Casa*

³⁷ FILGUEIRA, Jorge, “ *Escola do Porto: Um mapa crítico*”, Coimbra, 2002 (1.ª edição, 1997), pág.48.

³⁸ Idem, pág.49.

³⁹ FERRÃO, José Bernardo, em TRIGUEIROS, Luiz – “ *Fernando Távora – Tradição e Modernidade na Obra de Fernando Távora 1947/1987*”, Lisboa: Blau, 1993, pág.24.

*Portuguesa*⁴⁰, onde segundo A. Alves Costa “*transforma em coisa nova a crítica, partilhada por tantos arquitetos da sua e da anterior geração, ao “movimento da casa portuguesa”, ao qual presidiu a mentira arquitectónica*”⁴¹. Este texto significará, não só pelo seu conteúdo crítico de enorme importância, como pelo período temporal em que é escrito, o início de um processo individual hesitante, difícil e seguramente de grandes contradições, que medeiam entre a publicação do mesmo (1945-1947), e a construção do Mercado da Vila da Feira (1953-1959), sobre o qual Nuno Portas define como sendo seguramente “*a obra mais tensa e por isso mesmo com mais significado da nossa arquitetura moderna em transição para o racionalismo crítico*”⁴².

Redigido segundo três premissas e capítulos – “*Arquitetura e Arqueologia*”; “*Falsa Arquitetura*”; “*Por uma arquitetura de hoje*”, Fernando Távora acaba por mostrar nos dois primeiros capítulos o seu desagrado, num tom acentuadamente crítico e reprovador, perante aquilo que define como sendo o falso uso e apropriação da História enquanto instrumento de pesquisa projetual, associado a uma ideia de uma arquitetura tida como “portuguesa” que, representada pelo movimento e campanha da “*Casa Portuguesa*”, em nada responde às verdadeiras necessidades do Homem e que culminará com aquilo que o próprio circunscreve como uma “*mentira arquitectónica*”, apoiada no “*uso de estranhos*

⁴⁰ Trata-se do artigo redigido e publicado no *Seminário Aléo* (1945), que será posteriormente republicado em *Cadernos de Arquitetura*, nº1 (1947).

⁴¹ COSTA, Alexandre Alves, em TRIGUEIROS, Luiz – “*Fernando Távora – Tradição e Modernidade na Obra de Fernando Távora 1947/1987*”, Lisboa: Blau, 1993, pág.24.

⁴² PORTAS, Nuno, em TÁVORA, Fernando, Prefácio à edição de 1982 – “*Teoria Geral da Organização do Espaço*”, Porto: FAUP Publicações, 2006, pág. VIII.

raciocínios”⁴³, caracterizados pelo “*emprego sem nexo e sem lógica (...) de um determinado número de motivos decorativos cuja aplicação seria suficiente para produzir casas portuguesas*”⁴⁴. Segundo o próprio, a Arquitetura não deve, nem pode submeter-se nunca a “*motivos decorativos*” aplicados acriticamente, baseados meramente no seu valor estético, com o objetivo de uma definição estilística comum, mas sim num conjunto de necessidades sociais e económicas do Homem de hoje, realizadas na “*condição da Terra*” e alicerçada não só no próprio uso, como também na sua identidade cultural.

Abandonando o tom reprovativo com que começara os dois primeiros capítulos, na última premissa, acaba por lançar as linhas de orientação que devem ser seguidas pelos arquitetos na viragem da década de cinquenta, ao mesmo tempo, que indica os princípios que irão sustentar o caminho que irá traçar, não só o seu percurso profissional nos anos seguintes, mas também como docente, cargo que desempenha oficialmente a partir de 1958, caminho baseado numa leitura e entendimento crítico da realidade portuguesa, aliado ao que de melhor consegue retirar das ideias e princípios do racionalismo, como o próprio refere - “*As casas de hoje terão de nascer de nós, isto é, terão de representar as nossas necessidades, resultar das nossas condições e de toda a série de circunstâncias dentro das quais vivemos*”⁴⁵, *consubstancia a condição espacial – nós portugueses – com a condição temporal – nós contemporâneos –*,

⁴³ TÁVORA, Fernando, “*O Problema da Casa Portuguesa*”. Lisboa: *Cadernos de Arquitetura* nº1, 1947, pág.7.

⁴⁴ Idem, pág.8.

⁴⁵ Idem, *Ibidem*, pág.9.



Fig.33-Casa na Foz do Douro, Fernando Távora, 1952-1954.



Fig.34- Bairro de Ramalde, Fernando Távora, 2013.

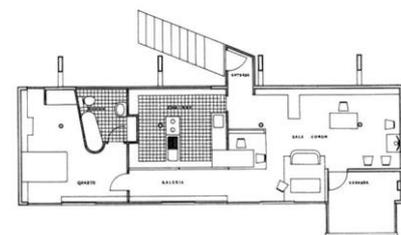
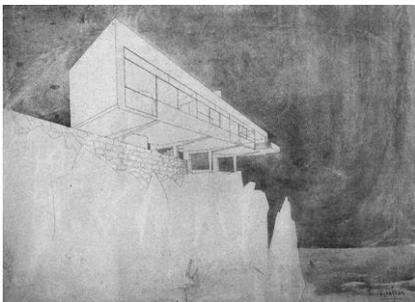


Fig.35 e 36- Desenho e planta do primeiro piso. “ Moradia sobre o Mar”, Fernando Távora, 1952.

tornando-as indissociáveis e usando-as como circunstância comum”⁴⁶.

E será precisamente alicerçado neste “*olhar*” distinto para o contexto e realidade portuguesa, que o levam a lançar no fim do manifesto os três caminhos necessários, segundo ele, para o entendimento global do problema da “*Casa Portuguesa*” baseados no entendimento do: a) *meio português*; b) *da arquitetura portuguesa existente*; c) *da arquitetura moderna no mundo*, lançando assim o mote para a necessidade de realização de um estudo sério e conciso sobre a realidade portuguesa, afirmando com convicção que a “ *A casa popular fornecer-nos-á grandes lições quando devidamente estudada, pois ela é a mais funcional e a menos fantasiosa, numa palavra, aquela que está mais de acordo com as novas intenções*”⁴⁷, interpretação esta, que será, como vimos anteriormente, enunciada e realizada nos anos seguintes sobre a forma de um “ *Inquérito à Arquitetura Popular Portuguesa* ”.

Mas nem só de escritos de enorme importância a obra de Fernando Távora merece particular atenção e estudo. Os anos seguintes à publicação deste manifesto, são ainda reveladores de alguma inquietação e imaturidade de ideias, nomeadamente no que diz respeito ao seu processo desenhado e construído, não conseguindo transpor para as obras, aquilo que defendera anos antes em o “ *Problema da Casa Portuguesa* ”, como serão exemplo disso, os seus primeiros projetos, onde, quer no Plano da Zona Residencial do Campo Alegre (1947-1949), como no

⁴⁶ BANDEIRINHA, José António Oliveira, “ *Quinas Vivas: memória descritiva de alguns episódios significativos do conflito entre fazer moderno e fazer nacional na arquitetura portuguesa dos anos 40*”, Porto: FAUP 1996, pág.89.

⁴⁷ TÁVORA, Fernando, “ *O Problema da Casa Portuguesa*”, Lisboa: *Cadernos de Arquitetura* nº1, 1947, pág.11.

Bloco de Habitação na Foz do Douro (1952-1954), como ainda na Unidade Residencial de Ramalde (1952-1960) parece “*não desejar, ou não conseguir ainda, adequar o seu posicionamento teórico à produção desenhada, optando, paradoxalmente, por uma atitude de modernidade radical, na crença talvez de que bastava imprimir aos seus trabalhos um⁴⁸ voluntarismo de intenções para lhes garantir almejada “individualidade portuguesa” e que seria suficiente explorar algumas especificidades do formalismo internacional para resolver os problemas do carácter e enraizamento da sua arquitetura*”⁴⁹. Posição semelhante assumirá também no projeto equivalente a esse mesmo manifesto, realizado como prova final de curso para o então C.O.D.A, sobre o tema “*Moradia sobre o Mar*” (1952), onde enuncia através de uma linguagem moderna (geometria muito limpa e clara, volume assente em “pilotis” elevando-se sobre os rochedos), uma proximidade “umbilical” com os princípios defendidos e aplicados, até então, por Le Corbusier, ao mesmo tempo que tenta introduzir, embora aqui, de forma ainda ingénuo, um caminho alternativo, ao procurar revestir as várias fachadas da proposta de azulejo “nacional”. Afastando-se deste “*voluntarismo de intenções*”⁵⁰, transposto nas suas primeiras obras, será sobretudo a partir do projeto do Mercado da Vila da Feira (1953-1959), onde através de uma linguagem austera e da utilização de pormenores racionalistas, nomeadamente de influência brasileira, a que não serão alheias experiências

⁴⁸ FERRÃO, José Bernardo, “*Fernando Távora – Percurso*”. Lisboa, Catálogo da exposição efetuada no Centro Cultural de Belém, 1993, pág. 14.

⁴⁹ Idem.

⁵⁰ Idem, Ibidem, pág. 15.



Fig.37- Enquadramento do mercado na cidade, 2013.



Fig.38- Plataforma elevada de entrada, 2013.



Fig.39- Pátio central em forma de praça, 2013.



Fig.40- Cobertura em “asas de borboleta”, 2013.

anteriores⁵¹, que Fernando Távora procure transpor na ideia tradicional de um mercado como um espaço de reunião e acolhimento para a população, disposto sobre um espaço central em forma de praça e pátio, e estruturado segundo plataformas que se elevam sobre a rua e onde através da disposição volumétrica a resguardam, evidenciando uma pesquisa diferente e inovadora, demonstrando uma leitura clara e harmoniosa do contexto urbano em redor, ao mesmo tempo que revela através do zonamento e distribuição das várias áreas e funções, tratadas de forma uniforme através do tratamento das lajes de cobertura em forma de “asa de borboleta”, preocupações de ordem social e funcional, assumindo assim, uma “*evidente libertação dos princípios ortodoxos dos CIAM (...) criando um ambiente de intimidade colectiva, pela distribuição das plataformas, pela altura/pé direito das coberturas, pela escala de intimidade doméstica conjugada poeticamente com o elemento simbólico do castelo (...)*”⁵², culminada pela expressividade com que funde o betão aparente das lajes de cobertura e a intimidade e domesticidade que o uso do azulejo tradicional e o granito transparecem.

Será através desta obra que o seu percurso profissional assumirá uma postura de diálogo harmonioso entre o uso controlado de um receituário de linguagem moderna, aliado a uma sensibilidade e atenção particular dada ao contexto e ao lugar, bem como à função e usos destinados, indo assim de encontro à problemática sobre a qual o Debate Internacional já fazia sentir.

⁵¹ Nomeadamente o Mercado de Ovar (1950/1955) de Januário Godinho (1910-1990).

⁵² TOSTÕES, Ana, “ Os “verdes anos” na Arquitetura Portuguesa dos Anos 50”. Porto, Faup 1997, pág.112.

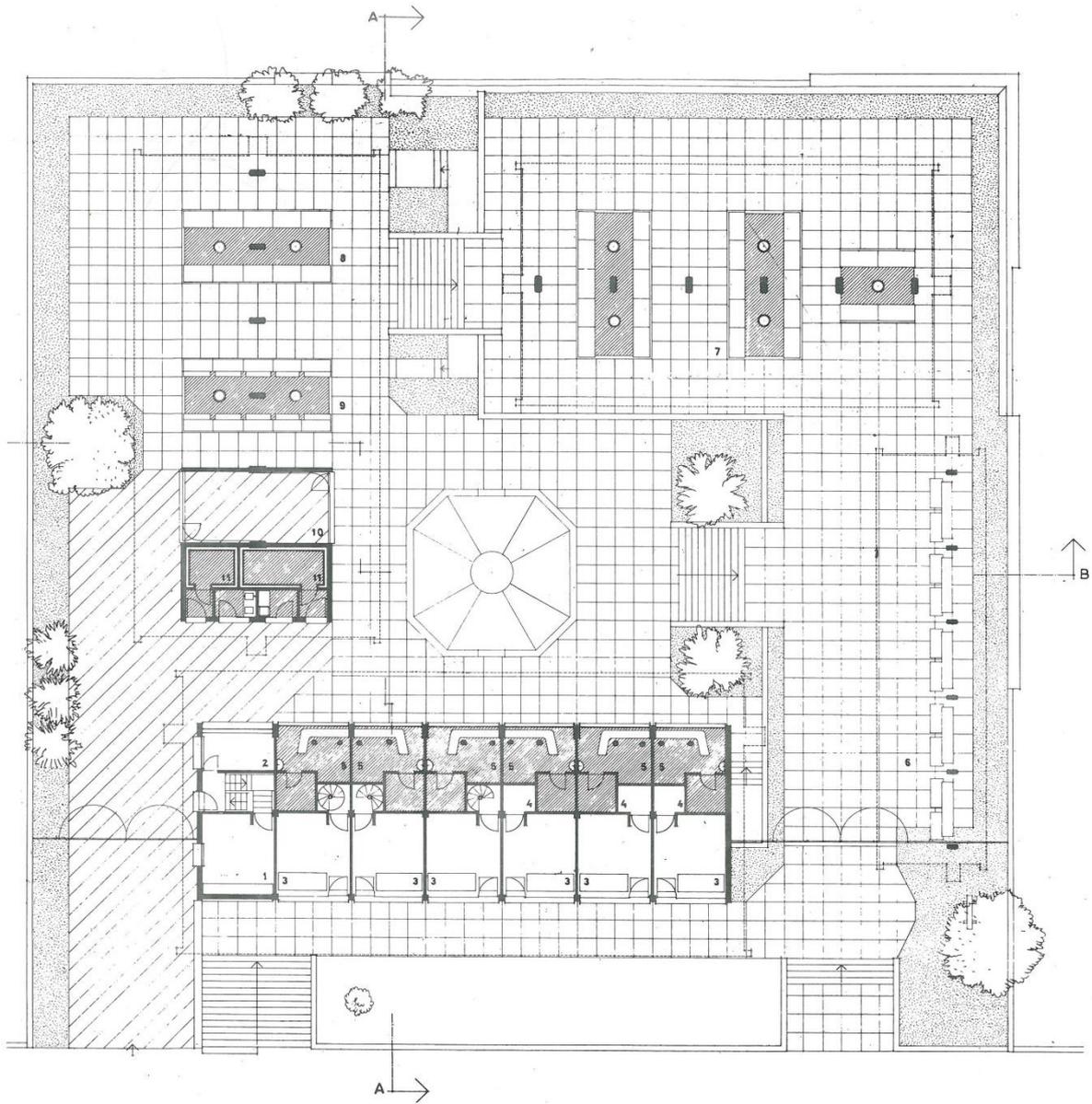


Fig.41- Planta do Mercado da Vila da Feira, Fernando Távora, 1953-1959.

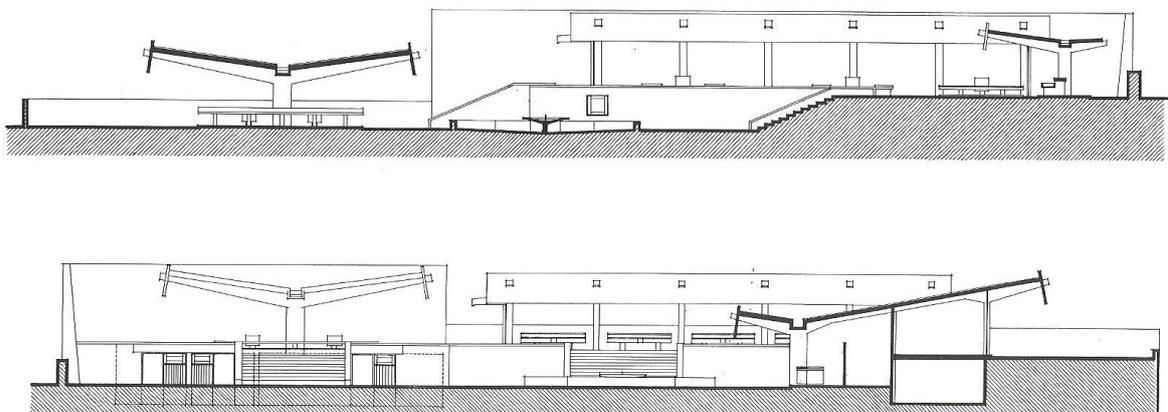


Fig.42 e 43- Cortes do Mercado da Vila da Feira, Fernando Távora, 1953-1959.



Fig.44- Fernando Távora na apresentação do Inquérito, 1958

Aliás, a esta postura não será alheia a sua presença quer, nos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna, que lhe permitem acompanhar de perto a crise do Movimento Moderno, ao mesmo tempo que toma contato com os mais diversos interlocutores e os importa como parte integrante da sua obra, e sobre os quais Fernando Távora, assumirá desde logo, uma presença assídua⁵³, como ainda na elaboração do trabalho de campo para a constituição da publicação do Inquérito à Arquitetura Popular Portuguesa, realizado entre 1955 e 1958, onde como membro efetivo e coordenador do grupo referente à “Zona I – Minho, Douro Litoral e Beira Litoral”, juntamente com Rui Pimentel e António Menéres, Fernando Távora amadurecerá as suas ideias e vocabulário, cujo resultado irá estar patente na elaboração e desenho das suas obras seguintes: o Parque Municipal e Pavilhão de Ténis da Quinta da Conceição (1956-1958), a Casa de Férias em Ofir (1957-1958), e finalmente a Escola Primária do Cedro, em Vila Nova de Gaia (1957-1961).

No Parque Municipal da Quinta da Conceição, em Matosinhos, Fernando Távora voltará a abordar a temática presente nos projetos passados, embora aqui essa temática seja composta pela novidade de trabalhar e moldar um conjunto de objetos pertencentes a uma estrutura pré-existente, referente ao antigo Convento da Nossa Senhora da Conceição da Ordem de São Francisco, propriedade da

⁵³ Como membro efectivo do grupo ODAM, Fernando Távora marcou presença no CIAM VIII, em Hoddesdon (1951), no CIAM IX, realizado em Aix-en-Provence (1953), no CIAM X, realizado em Dubrovnik (1956), onde juntamente com Alfredo Viana de Lima, Arnaldo Araújo, Alberto Neves, Carvalho Dias e Octávio Filgueiras, apresentam uma proposta para uma Comunidade Agrícola resultante da lição adquirida do Inquérito à Arquitetura Popular Portuguesa e na prova de CODA que Arnaldo Araújo elaborou em 1953, que teve uma enorme aceitação, e ainda, no CIAM XI, realizado em Otterlo (1959), que marcou o encerramento dos mesmos.



Fig.45- Enquadramento das várias pré-existências, 2013.



Fig.46- Fonte junto à entrada principal da Quinta, 2013.



Fig.47- Vista geral do pórtico manuelino pré-existente, 2013.



Fig.48- Enquadramento do pavilhão e do campo de ténis, 2013.

Quinta. Será a partir destas premissas, que o próprio irá delinear um novo traçado em perfeita harmonia com a estrutura pré-existente, onde um antigo claustro, uma capela e os vários tanques, garantiam uma “*estrutura a manter*” e passariam a conviver com um novo traçado do séc.XX. Uma vez mais, Fernando Távora revela uma sensibilidade extraordinária na leitura do lugar, na forma como trabalha os vários percursos e momentos de estar pautados por cores quentes, em consonância com a topografia e a paisagem existente, e os pontua de seguida com um novo objeto “*dotado de presença, que afirmasse os eixos do campo de ténis e que servisse de referência*”⁵⁴ a toda a estrutura.

O Pavilhão de Ténis surge como um volume perfeitamente agarrado ao terreno, através de um longo muro de granito em forma de mais um socalco, onde funciona o piso destinado aos balneários e serviços, e através do qual, na sua cobertura, um amplo espaço aberto em forma de varanda e tribuna se abre para os campos e paisagem em redor, marcado pelos campos de jogos e pelo Porto de Leixões a sul.

Gozando de total liberdade de criação, pela aparente falta de função permanente a que a tribuna se destinava, Fernando Távora aproveitará o projeto para nele criar uma complexa composição abstracta, onde expõem os materiais e os processos construtivos tradicionais na sua expressividade mais crua, aliado a uma leveza transposta no jogo de panos recortados que enquadram a paisagem e cuja “*poesia do conjunto, remete-nos para um sabor e um*

⁵⁴ TÁVORA, Fernando, “*Fernando Távora – Percurso*”. Lisboa, Catálogo da exposição efetuada no Centro Cultural de Belém, 1993, pág. 74.

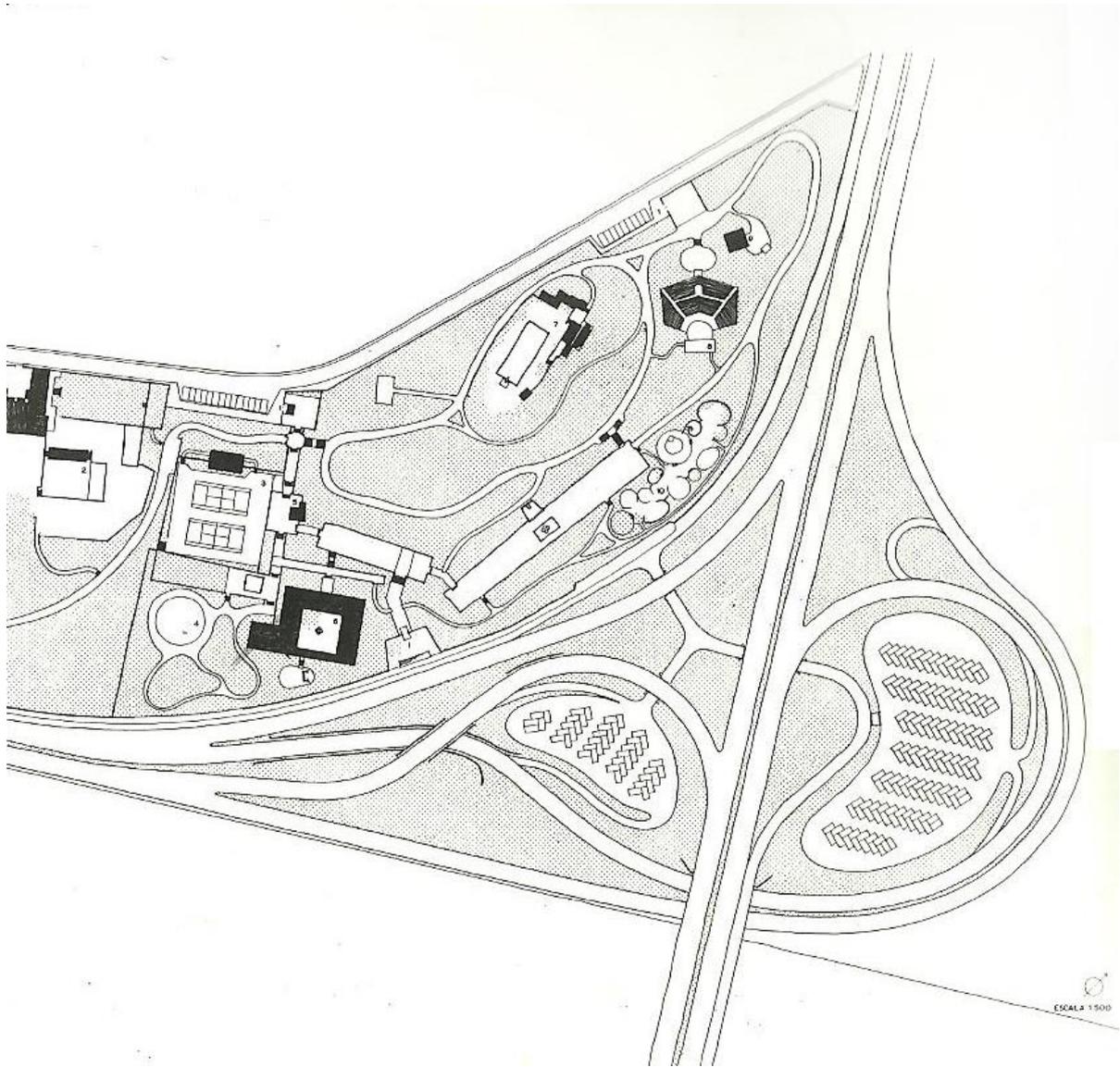


Fig.49- Plano Geral da Quinta da Conceição, Fernando Távora (1958-60).



Fig.50- Vista geral do pavilhão, 2013.



Fig.51- Vista interior da tribuna do segundo piso, 2013.

Gozando de total liberdade de criação, pela aparente falta de função permanente a que a tribuna se destinava, Fernando Távora aproveitará o projeto para nele criar uma complexa composição abstracta, onde expõem os materiais e os processos construtivos tradicionais na sua expressividade mais crua, aliado a uma leveza transposta no jogo de panos recortados que enquadram a paisagem e, cuja “*poesia do conjunto, remete-nos para um sabor e um clima de espiritualidade japonesa*”⁵⁵ e através da qual, a “*escala e caracterização formal lembram as obras de Aalto*”⁵⁶.

Esta procura incessante de uma arquitetura caracterizada por valores assentes numa releitura dos valores históricos, dentro de uma ótica de modernidade, terá como expoente máximo da sua obra, a casa de férias projetada em Ofir, entre 1957 e 1958, à qual não serão alheios os trabalhos produzidos para o Inquérito à Arquitetura Popular, elaborados na mesma altura, e o seu cruzamento com uma fonte de leitura e interpretação da obra de arquitetos modernos exteriores, como Le Corbusier (1887-1965).

Ensaiaando uma linguagem própria, atenta aos valores e características regionais próprias do Minho, ao qual não será desconhecido, combinando modernas e tradicionais técnicas construtivas, materiais e mão-de-obra, aliadas a uma atenção especial sobre os mais diversos fatores geográficos, económicos e sociais, Fernando Távora concretiza nesta obra toda a pesquisa teórica que vinha a formular ao longo dos anos, e que materializa sobre aquilo que define como sendo um “*composto no qual entrasse*

⁵⁵ TOSTÕES, Ana, “*Os “verdes anos” na Arquitetura Portuguesa dos Anos 50*”. Porto, Faup 1997, pág.115.

⁵⁶ FERNANDEZ, Sérgio, “*Percurso pela Arquitetura Portuguesa 1930-1974*”. Porto: FAUP, 1988, pág.129.



Fig.52- Casa de Ofir, Fernando Távora, 1957-58.

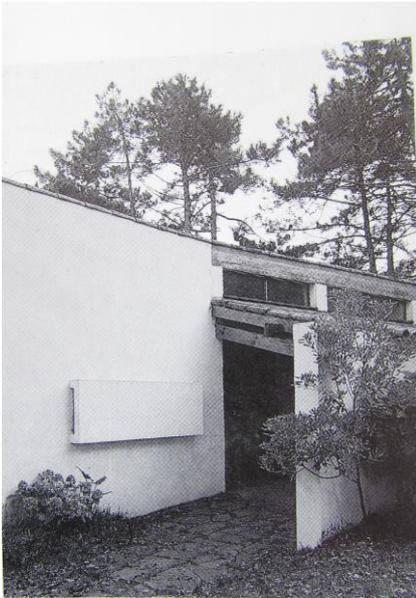


Fig.53- Zona de entrada, Fernando Távora, 1957-58.



Fig.54- Zona de refeições, Fernando Távora, 1957-58.

*em jogo uma infinidade de factores*⁵⁷ fatores esses, ligados a *“preocupações de sentido mais regional, ligadas aos valores vernáculos numa atitude dialogante baseada numa posição racionalista e simultaneamente crítica, num desejo de reconciliar a tradição com a modernidade, acusando uma sensibilidade aos valores das tradições locais, para ensaiar uma renovação do vocabulário e das ideias em nome de uma modernidade”*⁵⁸.

Esta pequena construção, também apresentada no CIAM X de 1959, surge organizada funcionalmente sobre três espaços distintos – espaço diurno, noturno e os serviços, que se articulam sobre um espaço comum em forma de vestíbulo, e parece repetir a pesquisa já experimentada anteriormente no Pavilhão de Ténis, ao expor os processos construtivos tradicionais do uso da madeira na sua expressividade mais pura, ao mesmo tempo que os molda às soluções modernas existentes, como as vigas de betão aparente que permitem a abertura do grande vão da zona de estar e a sua posterior relação com o exterior, ensaiando uma linguagem, onde retoma as lições da arquitetura espontânea da região minhota no *“manuseamento de materiais, nas soluções construtivas, na escala adoptada, e até no uso de elementos símbolo como a chaminé da lareira, aqui, de acentuado volume”*⁵⁹.

⁵⁷ TÁVORA, Fernando, *“Fernando Távora – Percurso”*. Lisboa, Catálogo da exposição efetuada no Centro Cultural de Belém, 1993, pág. 14.

⁵⁸ PORTAS, Nuno, em TOSTÕES, Ana, *“Os “verdes anos” na Arquitetura Portuguesa dos Anos 50”*. Porto, Faup 1997, pág.68.

⁵⁹ FERNANDEZ, Sérgio, *“Percurso pela Arquitetura Portuguesa 1930-1974”*. Porto: FAUP, 1988, pág.127.

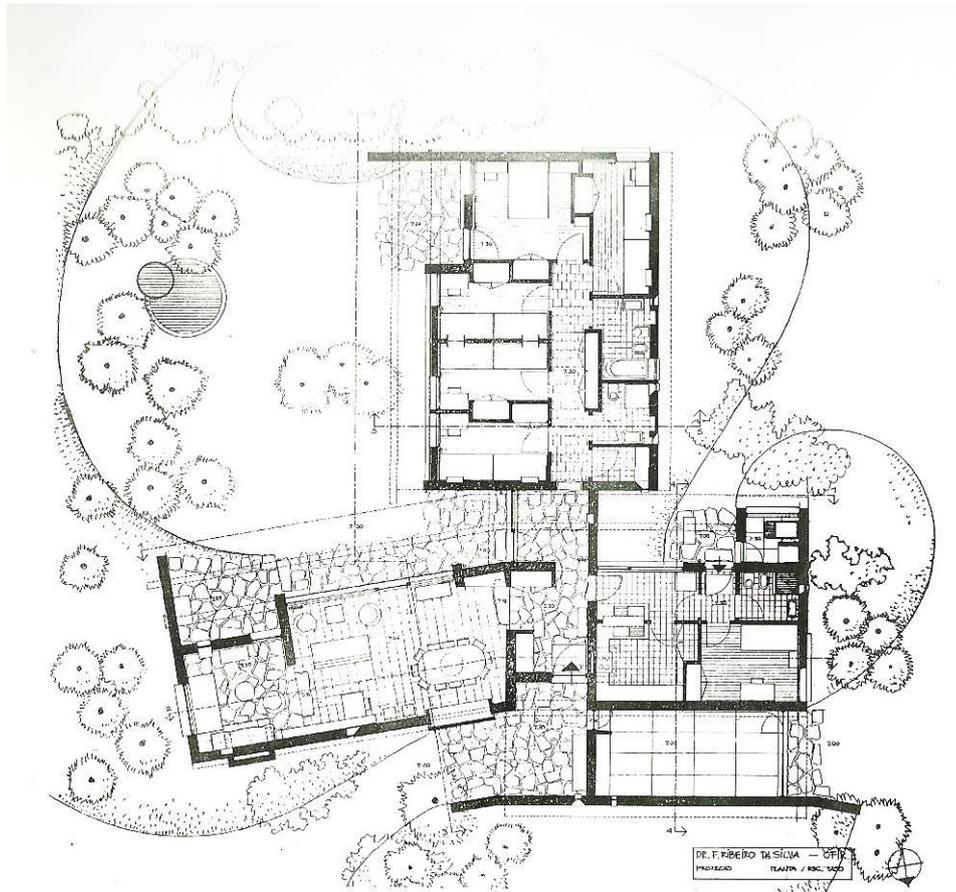


Fig.55- Planta do piso térreo da Casa de Ofir, Fernando Távora (1957-58).



Fig.56 e 57- Alçados da Casa de Ofir, Fernando Távora (1957-58).

Mais uma vez, Fernando Távora revela uma sensibilidade e atenção particular ao lugar e contexto onde a obra se insere, evidenciada pela forma como dispõem a casa, composta por volumes horizontais de águas distintas que se organizam interiormente em forma de “T”, abraçando um pátio exterior, protegendo-a do vento predominante norte e sudoeste, e do sol poente através do recuo da fachada, formando um “alpendre” que se relaciona com o exterior, delimitado por uma fonte em forma de taça em betão. A estas características não será alheia a influência da obra dos nórdicos Gunnar Asplund (1885-1940) na distribuição volumétrica, de Alvar Aalto (1898-1976) e de Josep Antoní Coderch (1913-1984), na revalorização dos processos artesanais, na humanização da arquitetura e na valorização do sentido poético dos lugares, ou ainda, de um Le Corbusier de Ronchamp com o “(...) *emprego de betão descofrado em peças de estrutura, os efeitos de luz como os do nicho que se abre na parede da sala para permitir a entrada de uma ténue iluminação lateral, ou ainda, o desenho das aberturas de uma das fachadas (...)*, como sugere, Sérgio Fernandez⁶⁰.

A Casa de Ofir surge assim “*tão próxima do espírito dos melhores exemplos da arquitetura espontânea da região, não deixando por isso de oferecer os requisitos de uma moderna casa de férias, e por isso mesmo não deixa de ser considerada como um dos bons exemplos da arquitetura contemporânea do nosso país*”⁶¹, marcando um momento de viragem na arquitetura portuguesa, marcada pela introdução de uma terceira “via” que procura conciliar de

⁶⁰ FERNANDEZ, Sérgio, “*Percorso pela Arquitetura Portuguesa 1930-1974*”. Porto: FAUP, 1988, pág.129.

⁶¹ TESTA, Peter, citado por Bernardo Ferrão, “*O antigo e o Moderno na arquitetura de Fernando Távora*”, em “*Fernando Távora – Percorso*”. Lisboa, Catálogo da exposição efetuada no Centro Cultural de Belém, 1993, pág. 16.



Fig.58- Vista geral da Escola do Cedro, Fernando Távora, 1957-61.



Fig.59- Zona de entrada da Escola do Cedro, Fernando Távora, 1957-61.



Fig.60- Zona de recreio da Escola do Cedro, Fernando Távora, 1957-61.

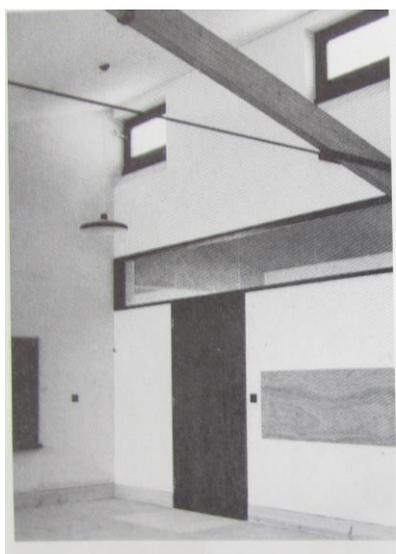


Fig.61- Zona interior da Escola do Cedro, Fernando Távora, 1957-61.

forma inédita, os valores presentes na tradição e na modernidade.

Dando continuidade à procura anterior, Távora atingirá a maturidade da sua pesquisa com a construção da Escola do Cedro (1957-1961), onde quer pela escala e programa a que se destina, coloca à prova de forma evidente o reflexo das lições do Inquérito, testando uma linguagem já experimentada anteriormente em obras de programa simples, como o Pavilhão de Ténis e a Casa em Ofir, numa obra de maior escala e complexidade.

Organizada segundo dois corpos paralelos destinados às salas de aulas que se articulam através de um corpo central - elemento charneira da composição destinado à sala-polivalente que delimita e define os espaços exteriores destinados ao recreio, Fernando Távora procurará através de um “ *complexo jogo de massas de grande dinamismo e por uma perfeita adaptação à ondulação do terreno, uma seqüência de situações cuja riqueza espacial, escala e caracterização formal lembram as obras de Aalto* ”⁶².

Embora a obra de Fernando Távora seja mais vasta do que aquela atrás referida, afigurar-se importante situar o conjunto de obras e acontecimentos mais importantes ocorridos entre o intervalo temporal de 1945, data correspondente à escrita do opúsculo do “ *Problema da Casa Portuguesa* ” e a conclusão da obra construída da Escola do Cedro, datada de 1961, por se tratar de um período vasto em acontecimentos, numa fase de mudanças e grande agitação económica e política, onde pela primeira vez se questionam os valores vigentes até então,

⁶² FERNANDEZ, Sérgio, “*Percurso pela Arquitetura Portuguesa 1930-1974*”. Porto: FAUP, 1988, pág.129.

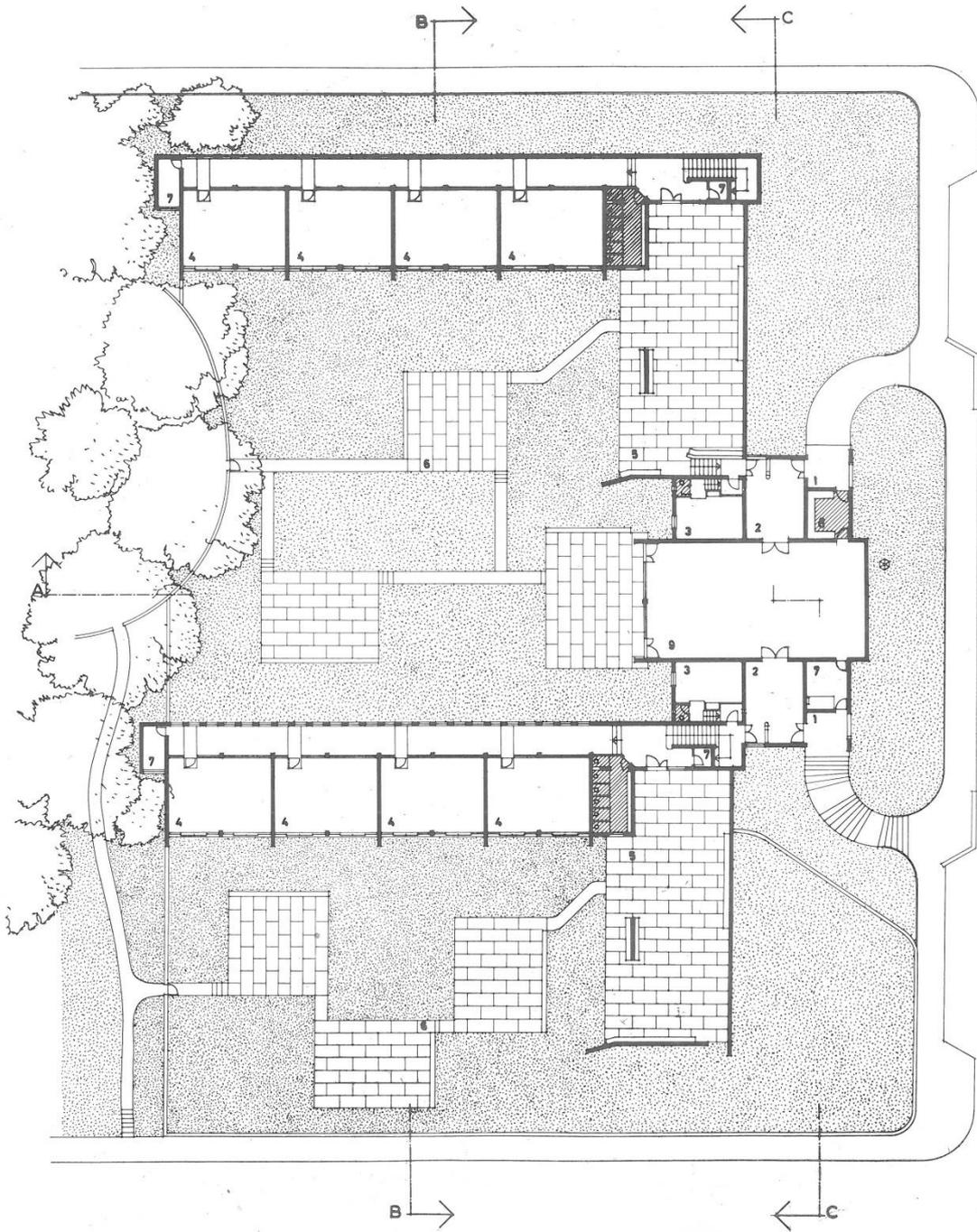


Fig.62- Planta do piso térreo da Escola do Cedro, Fernando Távora, 1957-61.

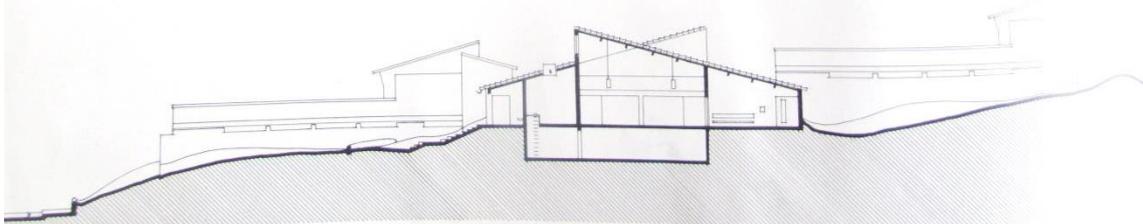


Fig.63- Corte transversal da Escola do Cedro, Fernando Távora (1957-61).

em detrimento de um “*momento de paragem para uma reflexão que parece necessária, equacionando o valor do “Tempo português”, isto é, a necessidade sentida como indispensável de contextualização dos modelos no sítio, no território nacional*”.⁶³

Fernando Távora foi assim, uma figura central no panorama arquitectónico português, num momento essencial da sua evolução e internacionalização, como foi o período de transição dos anos 1950-60, escrevendo textos, ensaios e opúsculos sobre os assuntos mais variados, desde o ensino da arquitetura ao tema recorrente da “*Casa Portuguesa*” e ajudando sobretudo, com a sua obra construída, como transmissor e formador fulcral da então, Escola de Belas Artes nortenha, a uma reflexão aprofundada, traçando desta forma, um percurso e “*modo de fazer*” assente na reinterpretação da realidade popular e vernacular com a contemporaneidade que a arquitetura moderna fornecia, reinterpretando-a e modelando-a ao lugar, ao contexto português e à escala do Homem.



Fig.64- Estudo do projeto da Pousada de Santa Marinha, 1973.



Fig.65- Fernando Távora e Alfredo Matos Ferreira, nos jardins do Convento da Costa, em Guimarães, 1973.

Será neste contexto que poderemos introduzir o estudo da obra de Alfredo Matos Ferreira, cujo percurso profissional se vai interceptar com o percurso de Fernando Távora a partir da década de setenta, em obras realizadas conjuntamente, das quais se destacam os projetos da Sala de Conferências da F.E.A.A, no Porto (1972-1985), o Convento de Santa Marinha da Costa, em Guimarães (1975-1984), os projetos não-construídos da Quinta e Instalações Agrícolas no Pinhão (1975), o Edifício de Escritórios na Rua da Restauração, Porto (1975), e o concurso para Grande Nave, em Braga (1978), ou ainda,

⁶³ TOSTÕES, Ana, “*Os “verdes anos” na Arquitetura Portuguesa dos Anos 50*”. Porto, Faup 1997, pág.175.

os planos urbanos, como o plano geral de urbanização de Guimarães (1980), ou ainda, o concurso de ideias para o Monte Picoto, em Braga (1981).

A estas características, não será alheia a influência do mestre na sua obra construída até então, baseada num percurso profissional apoiado na rejeição dos processos construtivos modernos em detrimento de uma racionalização de meios (mão de obra local e no uso de materiais e construção “*in situ*”), assim como, na rejeição de um esquematismo formal sediado no “*Modelo Internacional*”, em benefício de uma arquitetura mais humana e enraizada, ligada ao “contexto” e à capacidade inventiva de mão “*anónima*”, mas atenta à produção internacional exterior, reivindicando desta forma, o seu cosmopolitismo.

Estas características, aliadas ao conhecimento particular que possui da “*terra*”, aproximam a sua obra da cultura neo-realista que se intercepta nesse mesmo Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa e que promove uma aproximação ao “*real*”, tendo como expoente máximo da sua obra – **A Quinta de Joanamigo**.

3.1. A Casa do Trabalho, 1950.

3.1.1 O lugar



Fig.66- Vista do terreno, 1948.

Situado na margem norte de Barca de Alva, a uma distância de aproximadamente 10km de Urros, terra natal dos avós paternos do arquiteto, o terreno prima pelo seu caráter de exceção, por se situar num vale aberto, não muito comum ao longo do curso do rio.

A sul, o terreno caracteriza-se por uma boa exposição solar e uma excelente vista panorâmica para o rio Douro e para a foz do rio Águeda. A norte surge gigantesco e imponente o vulto do monte Penedo Durão que se ergue majestosamente com as suas pontas aguçadas como qualquer soldado que vigia atentamente as linhas do outrora inimigo espanhol. Lá de cima o olhar mergulha sobre a imensidão do horizonte com o rio como personagem principal por entre maciços rochosos, vales de amendoeiras e olivais, a paisagem é de cortar a respiração. Fotografias datadas da época mostram uma



Fig.67- Vista aérea do terreno.

paisagem virgem e selvagem, um caudal do rio mais baixo proporcionando amplas praias fluviais e onde a pouca intervenção humana apenas é denunciada pelas infraestruturas necessárias, como a ponte ferroviária internacional do rio Águeda e o cais fluvial.



Fig.68- Vista do “cardanho”, 1948.

Para além das extraordinárias vistas panorâmicas para o rio, este lote agrícola destacava-se ainda por evidenciar uma ligeira pendente entre a cota mais alta e a mais baixa, por possuir uma nascente a norte e também pela presença de pré-existências como um “cardanho”, nome transmontano dado a um pequeno anexo com a função de guardar o gado, as ferramentas ou ainda para armazenar a produção agrícola anual, e ainda uma “eira”, onde tradicionalmente se procedia à separação e posterior secagem dos cereais, entre outros produtos, como realça o próprio autor:

“ A primeira vez que fui lá baixo foi em 1948. Eu não conhecia aquela zona de Barca d’Alva. Aquilo era uma propriedade do meu pai e eu sempre que lá ia de férias sempre me fiquei pela cota alta ou por uma propriedade que o meu pai possuía e que depois acabou por ficar para o meu irmão que se situa mais a poente. Nessa altura os transportes eram a cavalo ou a carro de bois e para além disso, não existia lá nenhuma casa! Apenas uma ruína! Nós cá em “cima”, chamamos-lhe um “cardanho”, que é no fundo, uma casa muito simples para abrigo das pessoas que trabalham na propriedade ou para guardar as alfaias agrícolas e animais. Lembro-me que nem cobertura tinha! Portanto, eu não conhecia esta propriedade até 1948. Então nessa altura o meu pai quis fazer a divisão de bens entre mim e o meu irmão e pedi-me para lá ir para ver se interessava...e eu lá vim por ali

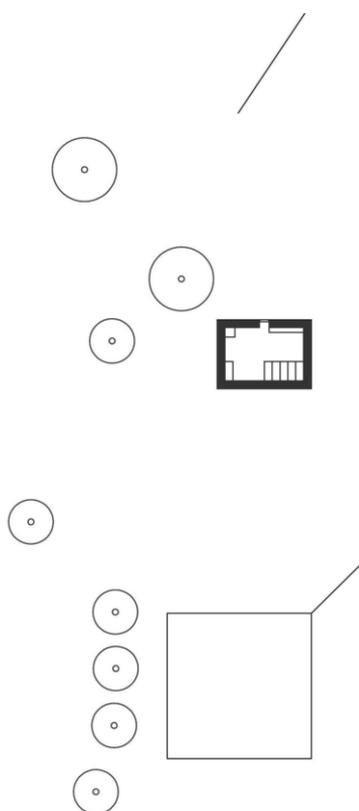


Fig.69- Planta das pré-existências, 1948.

a baixo, de madrugada a cavalo com um moço que ali trabalhava”⁶⁴.

⁶⁴ MATOS FERREIRA, Alfredo, Entrevista realizada a 2 de Maio de 2013 (ver anexos).

3.1.2 A casa do caseiro

Entre 1948 e 1950, Alfredo Matos Ferreira dá início a uma história ainda sem final previsto. Construída com o intuito de albergar o caseiro que trabalhava as terras de família, esta casa aparenta, por um lado, ser um objeto “experimental” e “acadêmico”, fruto da inocência de início de curso, mas também da humildade característica de um povo a quem a estética pouco importa, em detrimento de uma funcionalidade aparente e necessária para alguém que faz do trabalho no campo o seu dia-a-dia.

Com um aspeto austero e rudimentar, onde a naturalidade e simplicidade das suas linhas horizontais se fundem com a envolvente em redor, a casa surge então implantada entre as pré-existências procurando dar seguimento ao que os antepassados outrora fizeram, como o próprio autor refere:

“ (...) Quando resolvi fazer a casa para o caseiro dei seguimento um pouco ao que os antigos tinham feito, que ao fim ao cabo, tinham posto aquele edifício num festo porque tinha uma panorâmica muito alargada para sul, nascente e poente... e tinha ainda a vantagem de no verão, como lá a temperatura sobe muito e é muito fácil encontrarmos 40° à sombra (...) estarem implantados numa zona arejada, com uma boa fundação porque tinha logo ali a rocha à flor da terra e o cardanho e a eira marcavam essa situação. A eira tem a vantagem de ter brisas porque o próprio processo de limpar o trigo ou a cevada é com o vento! Atiram o grão e a palha ao ar e a

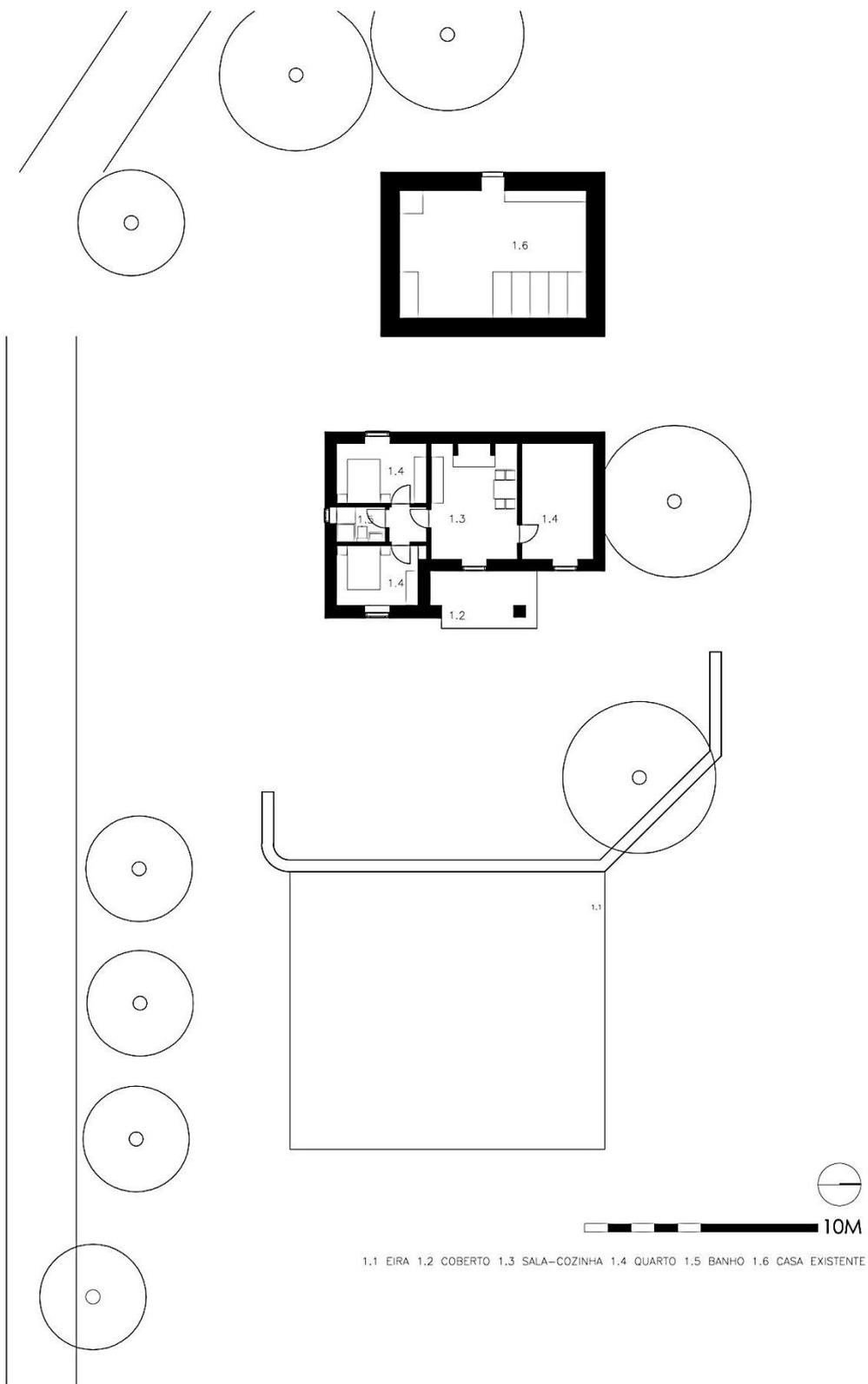


Fig.70- Planta da casa para o caseiro, 1950.

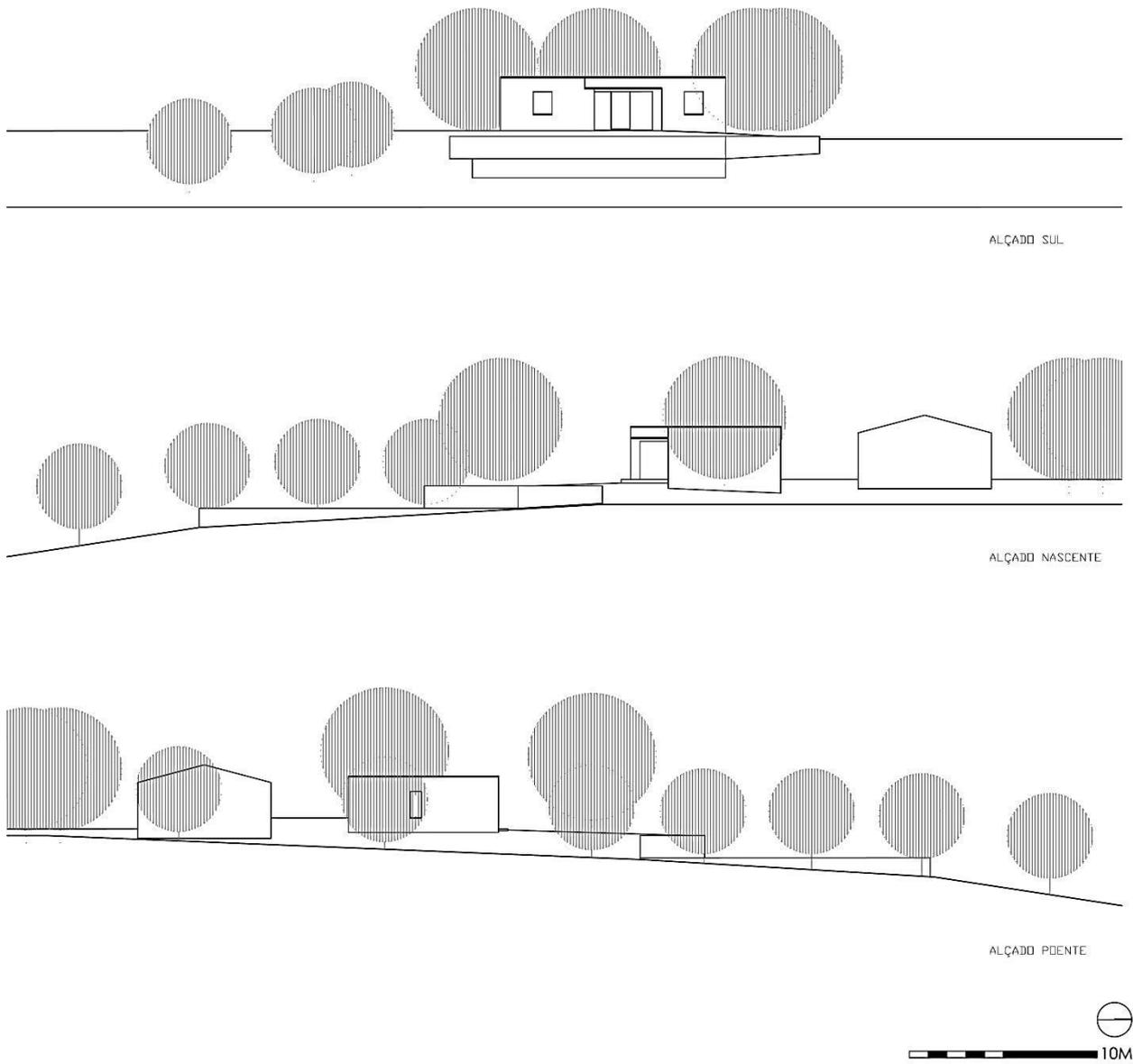


Fig.71- Alçados da casa para o caseiro, 1950.

palha como é mais leve, voa com o vento enquanto que o grão fica. De modo que a implantação naquele festo tinha essa vantagem, não iriam fazer uma eira onde não tivesse vento!”⁶⁵

Organizada segundo um módulo base inicial rectangular de 8 metros de largura por 12 de profundidade, a casa foi estruturada funcionalmente segundo três módulos distintos ao qual correspondem três espaços diferenciados- noturno, diurno e serviços, evidenciando assim o” (...) *carácter unicelular do autenticamente amebiano, por onde se destriçam os espaços e as funções à moda de vâcuolos (...)*”⁶⁶.

No exterior, a entrada da casa era feita sobre um “*telheiro*” ou “*alpendre*”, subtraído ao módulo base inicial. Este surgia organizado ao centro, dando algum ritmo à aparente monotonia do alçado, enquadrando-se a entrada com o módulo destinado às funções diurnas. Para além das funções de espaço de transição, entre o exterior e o interior, este serviria também como proteção climatérica ao sol abrasador do verão e às temperaturas negativas e chuvas intensas de inverno. Um pilar enquadrado no limite do módulo central e uma pequena concavidade com a função de guardar lenha ou ferramentas complementam-no.

Entrando, sobre uma porta de 1m de largura, seríamos recebidos por uma lareira de grandes dimensões na outra extremidade e pelo mobiliário do quotidiano em cantos opostos. Este espaço de 5 metros de profundidade por 3,60

⁶⁵ MATOS FERREIRA, Alfredo, Entrevista realizada a 2 de Maio de 2013 (ver anexos).

⁶⁶ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITETOS PORTUGUESES, “*Arquitetura Popular em Portugal 1º volume*”, 3ªedição, Lisboa 1988, pág.124.

de largura alternava a sua função entre cozinha, espaço de estar e espaço de refeições, ou seja, era o verdadeiro espaço do dia-a-dia.

“ A cozinha é também a sala de estar usual, onde se passam os longos serões de inverno à lareira, ou as tardes quentes de verão, onde se discutem negócios ou trabalhos. Aí se debulham o feijão ou as favas, descascam-se e britam-se nozes e amêndoas. O elemento fundamental da cozinha é a lareira, encostada a uma das paredes (...)”⁶⁷.

Sem iluminação aparente, a não ser a iluminação zenital dada pela telha transparente usada na cobertura, a entrada principal e o posterior enquadramento com o telheiro seriam as únicas relações da zona diurna com o exterior, realçando a importância deste como prolongamento dos rituais do quotidiano para o exterior, como realça o autor:

“ O problema das aberturas é que no Verão, com o sol a bater nos vidros, quanto mais rasgamentos tiveres mais aquece a casa, de modo que ali era necessário como não havia qualquer processo de arrefecimento da casa a não ser com o fresco da noite abrindo as portas e as janelas para arejar, era necessário de dia não ter nem muita luz, nem muito calor.”⁶⁸

Nas extremidades do módulo central, duas portas situadas em cantos opostos dariam acesso aos outros módulos da habitação. A nascente, um espaço multifunções de 5

⁶⁷ SOUSA, Fernando, MARTINS PEREIRA, Gabriel, Alto Douro: Douro Superior, Lisboa, Editorial Presença, 1988, pág.46.

⁶⁸ MATOS FERREIRA, Alfredo, Entrevista realizada a 2 de Maio de 2013 (ver anexos).

metros de profundidade e 3 metros de largura procuraria alternar a sua função entre quarto de dormir auxiliar e sala de estar, consoante as necessidades. Ao contrário da zona diurna, este espaço possuía iluminação através de uma janela de 80 centímetros que enquadra o Rio Douro a sul.

A poente, passando a porta teria acesso a um pequeno espaço de distribuição de 1,60 metros de largura por 1,50 metros de profundidade. Seguindo o eixo deste, uma porta a poente daria acesso à casa de banho onde se situava uma janela de 60 centímetros enquadrada com as entradas anteriores. Nas extremidades opostas a sul e a norte, duas portas dão acesso aos quartos de dormir. Ambos os quartos possuem aproximadamente 10m^2 e uma janela de 1 metro de largura que enquadra a paisagem tanto a norte, como a sul, servindo ao mesmo tempo como ventilação natural.

3.1.3. Arquitetura sem arquitetos



Fig.72- Vista do Douro, 1948.

A região do Alto Nordeste Transmontano foi durante vários séculos terra de costumes, tradições e trabalho árduo. Ao contrário da região litoral que sempre procurou seguir o surto de Industrialização, o “*Reino Maravilhoso*”⁶⁹ isolou-se cada vez mais, fechando os olhos a tudo o que era novidade e “modernice”.

A frase “*Para cá do Marão mandam os que cá estão*”⁷⁰ mais do que afirmar um “saudosismo nostálgico”, acentua por um lado um sentimento de revolta de um povo mergulhado no isolamento das suas montanhas e vales profundos, privado de estradas e caminhos acessíveis, à margem da circulação e grande inovação que animava

⁶⁹ TORGA, Miguel, citado por GONÇALVES, Rui Martins. *Arquitetura humana: meio rural do alto nordeste transmontano*, pág.21.

⁷⁰ Idem.



Fig.73- Vista geral da aldeia de Urros, 1955.



Fig.74- Conjunto agrícola em Urros, 1955.



Fig.75- Delimitação de um terreno, Urros, 1955.



Fig.76- Casa com varanda, Urros, 1955.

todo o litoral do país e por outro lado um acreditar de que os que cá estão resolverão.

Com isto, o povo transmontano aprendeu com o tempo a contar consigo mesmo para resolver esses mesmos problemas que iam surgindo, procurando tirar do saber acumulado por experiências anteriores e pelo conhecimento transmitido de geração em geração a solução para muitas dessas dificuldades. As aldeias tornaram-se assim comunitárias ao nível da mão-de-obra e autónomas em relação às mais diversas especialidades, nascendo consigo uma nova classe de homem de saber universal, mas de assinatura “anónima” - os artistas ou mestres construtores.

Pessoas de gestos simples e processos rudimentares, estes construtores “anónimos” aliavam uma grande capacidade inventiva e espontânea, ao íntimo conhecimento do meio que os rodeava. Da paisagem, clima, geografia e topografia, passando pelo amplo conhecimento que possuíam da “terra”, trabalhavam o centeio e as alfaías agrícolas, construíam quilómetros de paredes de socalcos que cobrem as encostas do Douro com a mesma motivação, deleitação e labor que edificavam uma casa, um pombal ou uma eira.

Privados dos mais diversos instrumentos, do papel à caneta, do esquiço à própria tinta, os artistas constroem como sentem, empolgados por uma vontade quase que “instintiva” e natural. Implantam a sua construção em equilíbrio harmonioso com a paisagem e topografia envolvente, propõem a melhor orientação solar possível, conciliando materiais com o clima e a própria gravidade, a mão-de-obra com o sentido de comunidade e o meio de subsistência. Orgânica mas também funcional, é uma

arquitetura construída pelo “tempo” e para o tempo, na medida em que permite sempre que necessário o seu crescimento interior, apresentando, ao mesmo tempo, uma grande consistência e perenidade, capaz de resistir ao tempo e às mais diversas condições climáticas.

Ao contrário dos arquitetos e engenheiros que fundamentam o seu conhecimento num saber académico, lido e inventariado ao longo da História e Teoria da Arquitetura, os artistas procuravam na mãe natureza, na experiência secular e muitas vezes no “acaso” a fonte de inspiração e o saber universal necessário com vista a uma prática de uma arquitetura “anónima” e “analfabeta”, mas possuidora de um conteúdo, de um sentimento e de um valor extraordinário “ (...) [de onde] se podem e devem extrair lições de coerência, seriedade, engenho, economia, funcionalismo, beleza (...) que em muito podem contribuir para a formação do arquiteto”⁷¹

Dita como a arquitetura do “óbvio”⁷² e do “essencial”, esta construção reduz-se, por um lado à mais primitiva relação do homem com o meio envolvente, surgindo despida de “ vaidades”, contida esteticamente e funcionalmente, traduzindo e respondendo dessa forma, às necessidades do trabalho agrícola e da vida rural.

Usando os processos construtivos locais, desde a mão-de-obra ao uso e trabalho dos materiais locais, a Quinta de Joanamigo foi construída entre 1948 e 1950 com o essencial e mais cómodo dos processos, como refere o seu autor:

⁷¹ TOSTÕES, Ana, Os “verdes anos” na Arquitetura Portuguesa dos Anos 50, Porto, Faup 1997, pág.161.

⁷² Termos “roubados” a António Menéres, quando este se refere à Arquitetura Popular, Op.Cit.

“ (...) Nessa altura não havia possibilidade de construir em betão, porque não havia a possibilidade de levar para lá os materiais. Os transportes eram ainda a cavalo ou com carros de bois e não havia sequer estradas de acesso! O processo para lá chegar era ir até à estação de Castelo Melhor, atravessar o rio num barco rabelo e depois era cerca de 1h30 em cima de um cavalo até chegar à casa, de modo que cimento tem pouco! Tem apenas uma placa na cozinha por causa dos incêndios. Nessa altura as aldeias eram praticamente autónomas em relação às cidades, havia os pedreiros, os carpinteiros, os serradores que serravam as madeiras nos pinhais, havia os trolhas, os pintores e havia até o marceneiro, que naquela altura era um tipo muito competente! Agora, essas profissões já desapareceram todas, agora já lá vão uns empreiteiros da cidade ou vila próxima.(...)”⁷³



Fig.77- A quinta de Joanamigo, 1949.

Construtivamente, a casa foi erguida com paredes autoportantes de aproximadamente 60cm de espessura, feitas com o xisto local. O processo feito de forma artesanal resumia-se a assentar pedra a pedra com uma argamassa composta por barro também trabalhado no local, deixando depois o espaço correspondente às portas e janelas, ambas com 1 metro de largura feitas com a madeira local.

“ (...) Lembro-me de lá ter ido com o pessoal, e ficar naquele “cardanho” de que te falei ao início. Tinha lá um divã, tinha também umas tarimbas com duas andadas, e dormiam cinco pessoas em cima, outras cinco em baixo, dormia também uma égua, duas mulas e ainda um cão que eu tinha trazido do Funchal! (risos).

⁷³ MATOS FERREIRA, Alfredo, Entrevista realizada a 2 de Maio de 2013 (ver anexos).

*E fazíamos lá a comida também! Tudo no mesmo sítio! As mulas de vez em quando, de noite faziam aquilo que não deviam para trás e os homens apanhavam uns sustos grandes! (risos) Ao fim da tarde lá vínhamos todos cá baixo ao Rio tomar banho e depois lá voltávamos para cima! Lembro-me que ainda lá tive duas ou três semanas para fazer a piquetagem no terreno porque isso eles não sabiam, eles tinham essa dificuldade de ler os desenhos (...) Eu acompanhei a obra desde do arranque da pedra, que foi arrancada ali muito perto, dentro da propriedade, juntamente com a argamassa, neste caso o barro, que acaba por ser um bom isolamento em termos de humidade, mas também em termos de calor. De modo que os materiais estavam ali à mão e o processo foi todo ele acompanhado no local. Foi ir para lá com os operários e assistir a tudo (...)*⁷⁴

No interior o xisto foi substituído por paredes divisórias feitas em taipa. Quanto à cobertura foi usada de uma só água, embora não correspondesse à ideia original do autor nem às características defendidas pelo Movimento Moderno, tal como o autor refere:

*“ (...) a casa não era para ter telhado, quer dizer, era para ter telhado, mas um telhado plano! Nessa altura havia um preconceito, só o poderei chamar por isso, porque na escola todos os trabalhos que entregávamos tinham que ter cobertura plana (...)*⁷⁵

Também aqui foi usado o processo tradicional não só ao nível do material como também da mão-de-obra:

⁷⁴ MATOS FERREIRA, Alfredo, Entrevista realizada a 2 de Maio de 2013 (ver anexos).

⁷⁵ Idem.

“ (...) As telhas também foram feitas em Urros e trazidas a machos para baixo. Havia lá uns telheiros, um deles até foi cá caseiro muitos anos. Estas foram cozidas num sitio que chamam de “Prado”, e depois eram amassadas com animais, como se desnivelava o cereal, mas no caso do barro não podiam ser cavalos, nem mulas, tinham que ser vacas ou bois, porque a pata da vaca tem duas unhas ao contrário do casco do cavalo e quando este pisa o barro, o mesmo fica agarrado, ao contrário do das vacas (...)”⁷⁶

⁷⁶ MATOS FERREIRA, Alfredo, Entrevista realizada a 2 de Maio de 2013 (ver anexos).

3.2.1 O conjunto agrícola, 1962



Fig.79- O conjunto agrícola, 1962.

Em 1962, a casa então projetada para o caseiro (1948-1950) que trabalhava as terras da família, transforma-se num conjunto agrícola e habitação de férias, albergando uma nova casa de férias para o arquiteto e seus familiares, bem como, novas instalações agrícolas para acolher os caseiros, os animais e as alfaías agrícolas.

De uma pequena intervenção pontual como foi o projeto anterior, a casa ganha uma outra escala, estrutura e proporção, transformando-se numa intervenção na paisagem. Aos socalcos naturais que percorrem e caracterizam todo o vale, é agora acrescentada uma nova composição que se molda à topografia do vale, de tal forma que chega a ser difícil distinguir a “obra da Natureza” da “obra do Homem”.

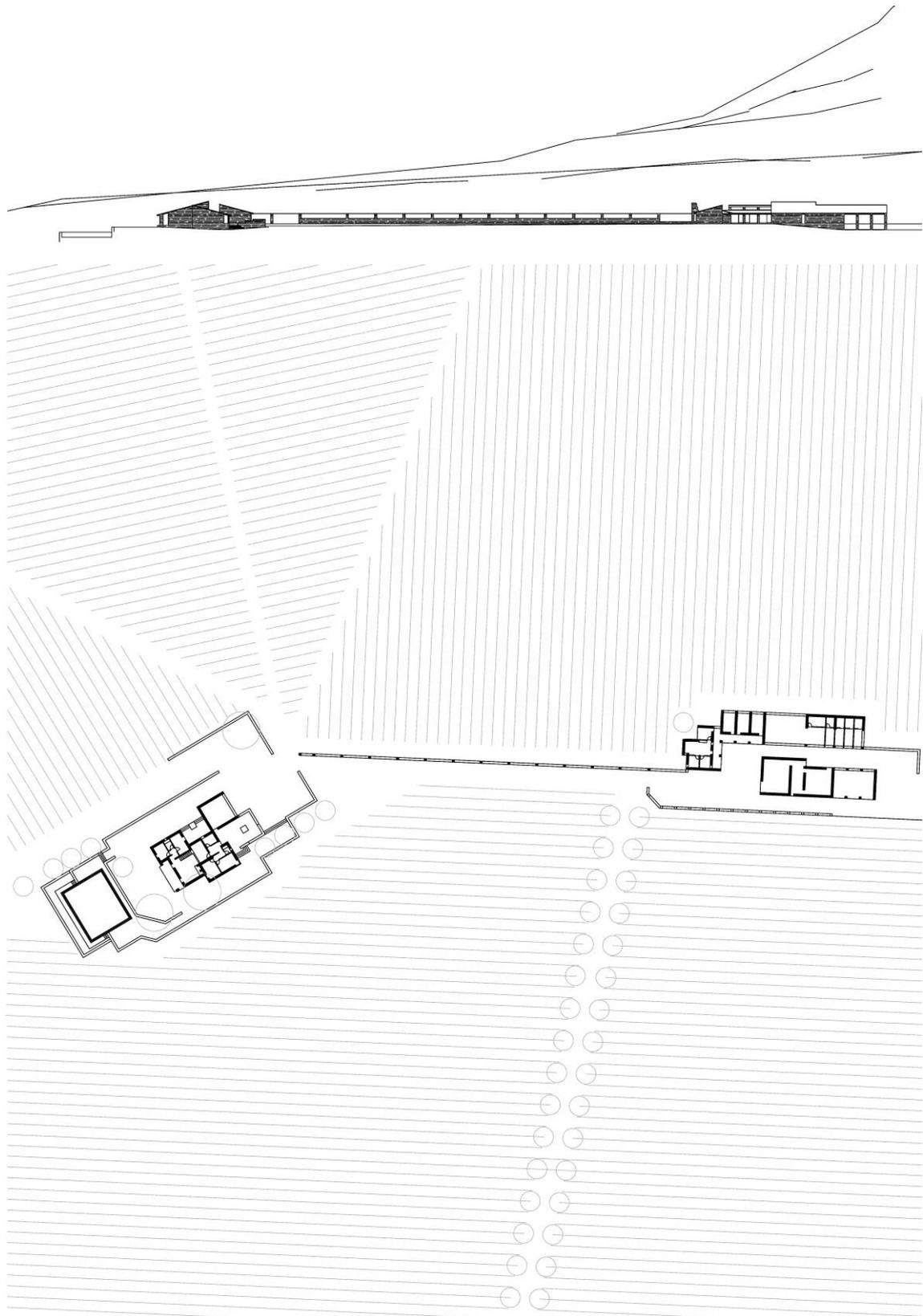


Fig.80- Vista geral do conjunto agrícola, 1962

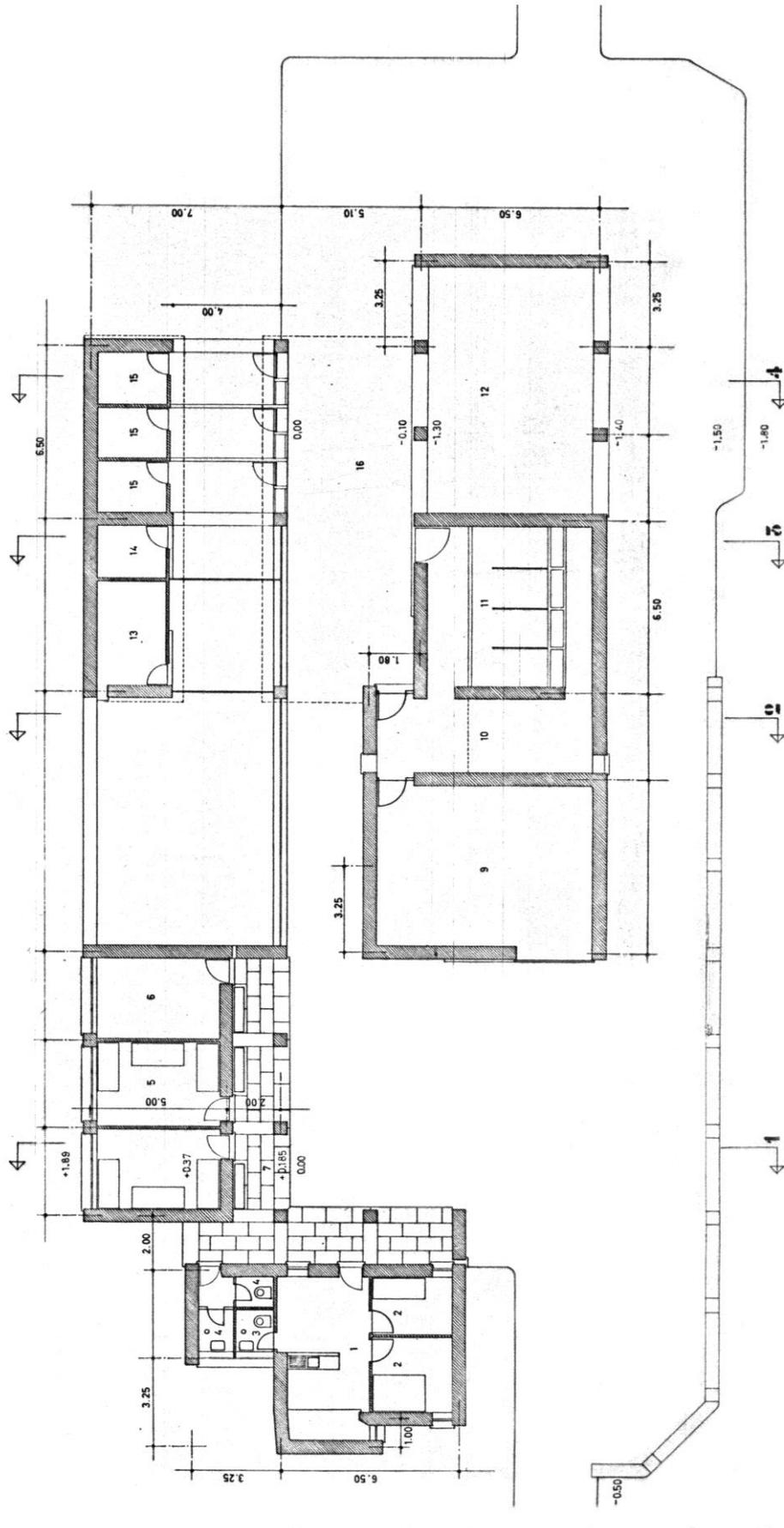


Fig.81- Planta das Instalações agrícolas, 1962.

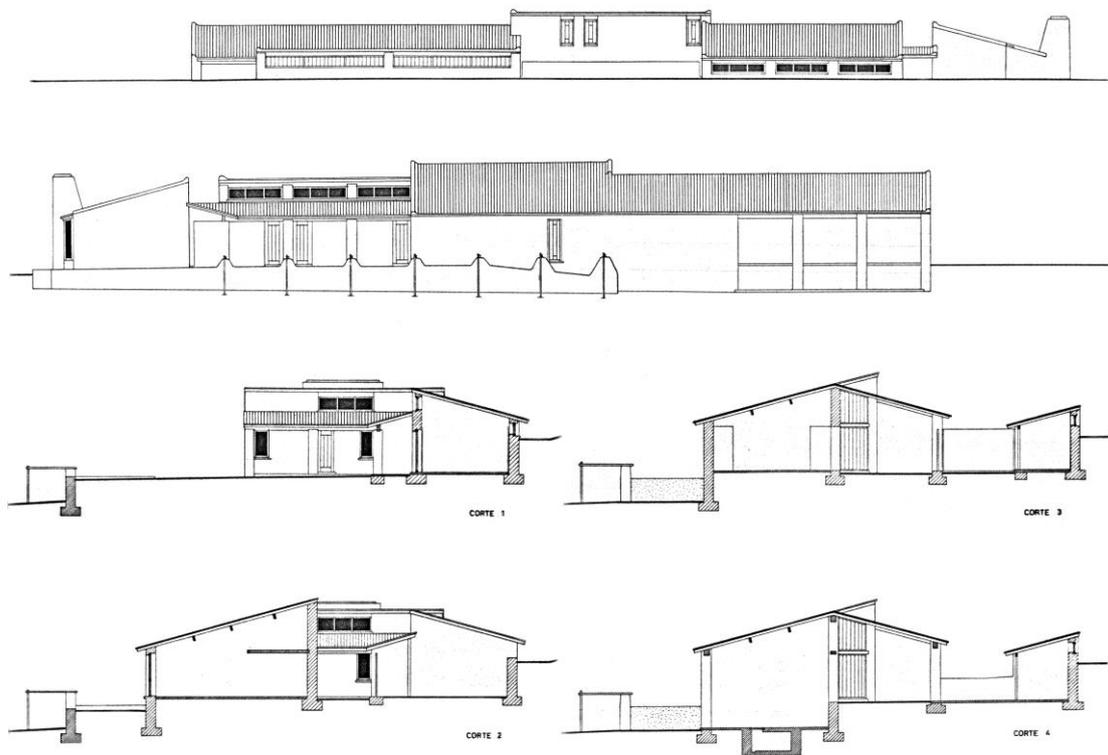


Fig.82- Alçados e Cortes das Instalações agrícolas, 1962.

“O sítio, pleno de referências vividas desde da infância (...)”⁷⁷, a forma como é empregue, talhado e trabalhado o material bruto da encosta, conferindo-lhe a mesma textura da terra, a implantação que lembra o serpentear de um qualquer afluente que recorta o vale, o tratamento subtil dos muros de suporte quase imperceptíveis, juntamente com uma sensibilidade particular na forma como é encontrada a proporção certa, a escala contida, a implantação e orientação certas, conferem-lhe uma sintonia perfeita com a paisagem selvagem e dominadora.

De forte índole horizontal, o conjunto dos novos volumes aparece assim distribuído por um só piso, procurando uma relação direta com o solo como se pertencessem a este. A pendente suave das coberturas que seguem a pendente natural da topografia, os terraços baixos e acolhedores, os muros que se prolongam para fora da composição, delimitando e definindo espaços exteriores e a chaminé, propõem um assumir discreto mas presente, evidenciando alguns dos princípios presentes na obra de Wright⁷⁸, de maneira mais formal do que conceptual, e de Alvar Aalto, arquitetos chegados até nós por Bruno Zevi⁷⁹ (1918-2000), na altura da construção desta.

“ Taliesin tinha que ser uma combinação abstracta de pedra e madeira, como a imagem que encontrava junto das colinas, nos arredores. As linhas das colinas eram as

⁷⁷ EUSÉBIO, Jaime.” *Páginas Brancas II*”. AEFAUP, Porto, 1992, pág.27.

⁷⁸ Frank Lloyd Wright (1867-1959) projetou no princípio da sua carreira as chamadas “ *Casas da Pradaria*”. Tratava-se de um tipo de casa que segundo ele, seria a mais apropriada para a pradaria do Midwest nos arredores de Chicago e seus subúrbios. Características como telhados inclinados, volumes baixos, silhuetas suaves, supressão de chaminés pesadas, beiradas abrigadas, terraços baixos e paredes prolongadas que juntamente com o uso de materiais autóctones acentuavam segundo ele, a beleza natural da própria paisagem e o seu nível de tranquilidade.

⁷⁹ Sobre este assunto ver pág.96.

linhas da cobertura, suas inclinações as da colina, as superfícies rebocadas de madeira eram colocadas sobre a sombra dos amplos beirais – eram como grandes extensões de areia do rio que corria ali bem perto e da mesma cor deste, pois era dali que vinha todo o material que as cobria.”⁸⁰

A nova composição aparece organizada por dois núcleos, distanciados entre si - a casa de férias e o núcleo composto pela nova casa do caseiro, agregado às instalações agrícolas. Entre eles, um muro de baixa altura e de grande comprimento sustém as terras e funciona, ao mesmo tempo, como elemento agregador, dando unidade e ritmo à composição.

Com uma linguagem homogénea, mas com propósitos e dispositivos de habitar distintos, a casa do arquiteto é organizada como um conjunto compacto que se assume na encosta. Trabalhados os muros de suporte de forma subtil, a casa surge implantada sobre uma plataforma paralela ao rio, procurando tirar o melhor partido das vistas a sul, da confluência dos rios, a ponte ferroviária, o cais fluvial, o monte do penedo durão, a norte, tudo se contempla de forma pontual, tamanha agressividade dos agentes climáticos da zona.

No extremo oposto, surge a casa destinada ao caseiro e sua família, de contornos e linhas horizontais, apenas assumidas pela verticalidade da sua chaminé que define a entrada no conjunto. Utilizando a mesma linguagem do conjunto em redor, o autor ensaia aqui através de uma organização em “L”, uma composição que adapta as características do conjunto, baseadas no uso e aplicação de

⁸⁰ WRIGHT, Frank Lloyd, “*Frank Lloyd, Autobiography 1867-1944*”, Taliesin, pág.209.

volumes de coberturas, e pendentes distintas que se interceptam entre si, ao conjunto de necessidades que regem as atividades e práticas agrícolas.

3.2.2 Alteração e ampliação da casa

Quando, em 1959, Alfredo Matos Ferreira dá início ao projeto para alteração e ampliação do conjunto agrícola, tinha, então, trinta e seis anos, e uma bagagem projetual como vimos anteriormente, assente maioritariamente em obras de cariz agrícola, com um forte pendor construtivo popular e tradicional.

O seu trabalho como arquiteto será, até esta altura, acompanhado sempre por um interesse particular pelas comunidades rurais transmontanas, não sendo por acaso, que em 1961, escolhe o tema do estudo de caracterização do núcleo rural e envolvente agrícola para Urros, sua aldeia natal, como projeto final de curso, elaborado para o então, Concurso de Obtenção do Diploma de Arquiteto (CODA), que viria a não concluir, devido ao excesso de trabalhos que já teria na época. Diploma-se apenas em 1973, através de uma avaliação curricular, aproveitando uma alteração legislativa que admitia a apresentação de projetos construídos como prova final de curso, elaborados até então através da ajuda do arquiteto e engenheiro civil Jorge Gigante, que lhe assinava os termos de responsabilidade das obras construídas até então.

Projetada inicialmente para o caseiro da família entre 1948 e 1950, esta casa e abrigo, se assim lhe podemos chamar, alternava e conjugava entre uma primitiva e “*cavernosa*” aparência, dada pela crueza construtiva e aparente do xisto, ao contrastante jogo de claro-escuro dado pelas poucas e quase inexistentes entradas de luz.

Na penumbra onde muitas das vezes a única luz existente é dada pelo fogo da lareira, os espaços eram definidos como dependências em forma de pequenos “nichos”, dispostos em torno de um grande espaço central – normalmente associado á cozinha, onde toda a atividade social da casa se efetuava, remontando à mais longínqua tradição agrícola transmontana.

Simples nas linhas que a definem mas também na humildade das pessoas que a habitam, este refúgio e abrigo atesta para uma forma de habitar muito própria, onde muitas vezes não se distinguem os espaços destinados para os animais e para os seus habitantes.

A esta arquitetura presa a um “tempo” de inquietações e indefinições por parte do arquiteto, tida como “rude”, quer nos meios, quer no resultado plástico conseguido, é acrescida, uma década depois, de nova construção portadora de uma nova gramática, de novos valores e de uma nova espacialidade.

Pequeno “laboratório de experimentação”, esta obra significará para o autor a oportunidade privilegiada para a afirmação de uma linguagem própria, para o ensaiar de novos códigos linguísticos e espacialidades, e para a introdução de novos interlocutores, aberta a fronteira internacional que o Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa possibilitara.

O autor inicia assim, um novo caminho, tão comum entre outros arquitetos da sua geração, ao procurar fundir elementos formais modernos, resultantes de novos acontecimentos, influências e tendências com os processos construtivos comuns e tradicionais, resultantes da experiência construtiva popular portuguesa.

De um habitar modesto, tipicamente agrícola, mas com um uso permanente, passamos agora para um habitar ocasional e sazonal de uma casa de veraneio destinada a pequenas estadias, e como tal “ (...) diferenciando-se da vivenda de sentido urbano e (...) por isso com um programa de maior simplicidade, ao mesmo tempo que se procura como objectivo primeiro, a integração na Natureza, valorizando o sentido de sítio, *genius locci*”⁸¹. Este facto, por si só, apela não só para uma maior experimentação e criatividade por parte do autor, dado o forte índole autobiográfico da obra, como também para o “ (...) redescobrir de um intimismo vivencial que a arquitetura funcionalista desprezara”⁸², sem que no entanto se perca o carácter “*umbilical*” da primeira fase.

Liberta dos dispositivos espaciais e formas de uso e apropriação que as rotinas quotidianas de um habitar permanentemente citadino e urbano implicam, bem como de um estabelecer programático que um cliente e encomendador impõem, esta casa procurará responder às necessidades programáticas e especificações funcionais, através de um “*modo de estar*” que as habitações citadinas não propiciam. Será através do contato com a Natureza e de um certo intimismo quase “*eremítico*” que os espaços se vão organizar, tirando partido das qualidades intrínsecas dos jogos de luz e sombra, aliados ao poder emocional dos materiais.

Demonstrando uma invulgar capacidade de entendimento e leitura do valor do lugar e contexto onde se insere a obra, aliado a um conhecimento particular sobre as técnicas de produção e armazenamento agrícola, as novas

⁸¹ TOSTÕES, Ana, Os “verdes anos” na Arquitetura Portuguesa dos Anos 50. Porto, Faup 1997, pág.66.

⁸² Idem.

instalações agrícolas destinadas aos caseiros de família, bem como a ampliação da casa pré-existente “*serão resolvidas com vista ao seu perfeito funcionamento, o que não impede que seja conferida uma grande expressividade ao valor plástico dos seus volumes*”⁸³.

Enquanto o “*abrigo*” rejeitava a paisagem envolvente pela forma como se fecha em si mesmo, procurando, como objetivo primordial, fugir aos efeitos dos agentes climatéricos locais, em 1962, a obra aceita a paisagem como parte integrante de todo o projeto, não sendo, por acaso, que o percurso de entrada se faça agora no sentido inverso ao anterior, sendo o observador obrigado a fazer uso da chamada “*Quarta Dimensão*”⁸⁴, “*virando costas*” à paisagem que o rodeia, em detrimento de um percurso induzido até à entrada da casa.

Mas, será sobretudo no seu interior que se dão as maiores novidades e inovações. A esta “*casca arcaica*”, primitiva no seu conteúdo, dura e sólida na sua linguagem e aparência, é agora introduzida uma “*narrativa moderna*”, pertencente ao seu tempo, e possuidora de novos valores e conteúdos.

Ao núcleo base, então constituído pela “*casa primitiva*”, são agora acrescentados dois novos corpos e núcleos desfasados e desnivelados entre si, mas unificados através da justaposição e relação dos seus espaços interiores

⁸³ FERNANDEZ, Sérgio, “Percurso pela Arquitetura Portuguesa 1930-1974”. Porto: FAUP, 1988, pág.155.

⁸⁴ O termo refere-se a uma “*Quarta dimensão*”, associada ao deslocamento sucessivo do ângulo visual e/ou observador, tida como o tempo. Este termo foi usado por ZEVI, Bruno, “*História da Arquitetura Moderna*”. 2º Volume, Editora Arcádia, 1973, pág.297, quando o mesmo se refere à arquitetura de Alvar Aalto, ou ainda por TÁVORA, Fernando, “*Da organização do espaço*”. Porto: FAUP publicações, 2006, pág.11.

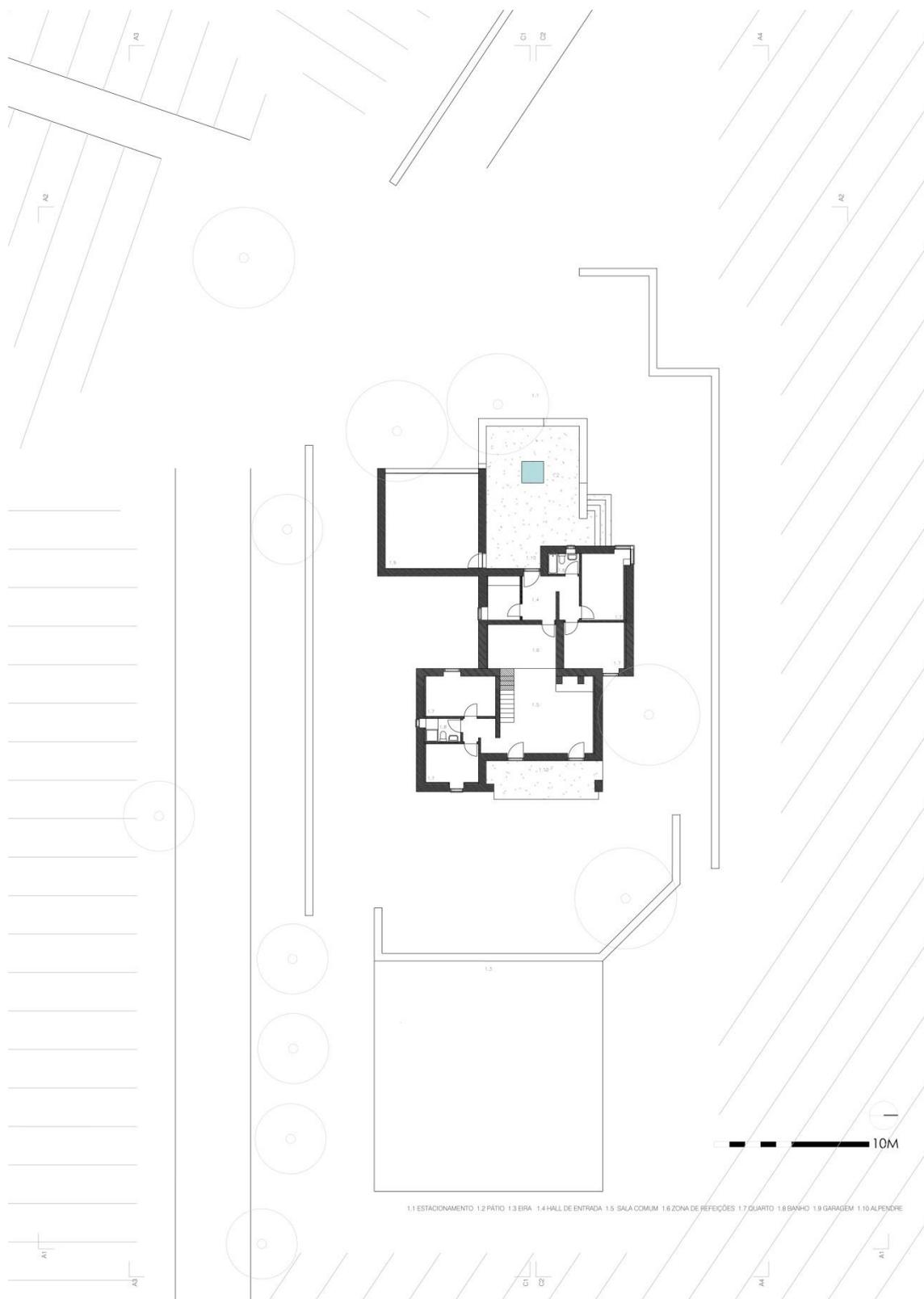


Fig.83- Planta da alteração da casa, 1962.

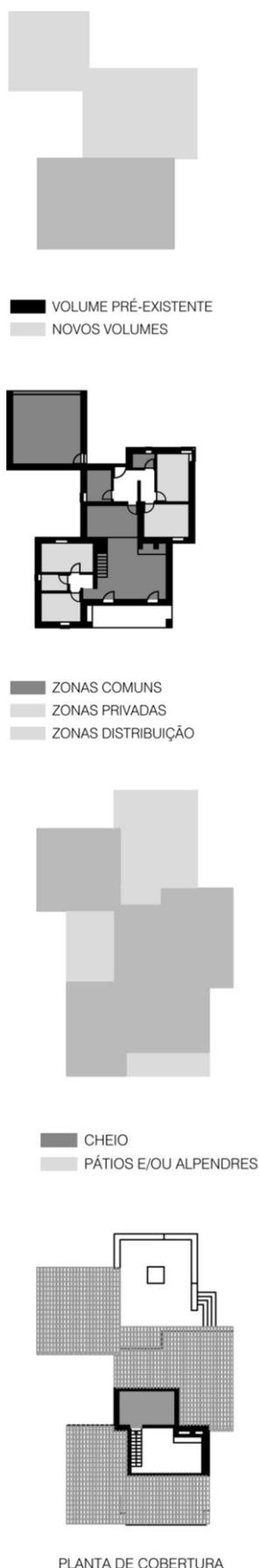


Fig.84- Esquemas da ampliação da casa, 1962.

que surgem perfeitamente adaptados à topografia existente.

Ao corpo base inicial é anexado um novo núcleo de 9,5 metros de largura por 8 metros de profundidade, agregado à parede norte, mas desfasado em relação ao alçado nascente, procurando relações não só com o vazio sobrance, que organiza e define um pequeno pátio de 4,5 metros de largura por 6 metros de profundidade, como também enquadrando a paisagem a sul e norte.

O seu interior é constituído por dois novos quartos, com cerca de 12m², organizados paralelamente, que enquadram a paisagem a norte, nascente e sul. No quarto sul, uma pequena fenestração com cerca de 1 metro de largura, aproveita a reentrância do volume existente para enquadrar o vale que se espraia até ao Rio Douro. No outro quarto, uma "janela de canto" permite uma vista panorâmica para o vale a nascente, onde decorre a maioria das atividades agrícolas da quinta. Um pequeno corredor de distribuição torna-os comunicantes e complementa-os, através de um pequena casa de banho, a norte, com cerca de 3m², cuja iluminação natural é feita através de uma pequena fenestração, que enquadra a zona de entrada na casa.

No extremo oposto, um pequeno hall de entrada recebemos no interior da casa. Numa pequena divisória à sua direita, delimitada através de uma pequena parede feita em talha local, surge a cozinha, com cerca de 6m², iluminada através de uma pequena fenestração que segue o sentido da porta de entrada, e enquadra um pátio, resultante do volume e núcleo que lhe segue. Trata-se de um espaço enclausurado e com pouca iluminação, colocado inexplicavelmente junto à entrada da casa. Embora o uso

esporádico e temporário da casa permita uma certa experimentação no uso e funções a que se destina, este espaço acaba por se distanciar muito do protótipo da cozinha transmontana, tida como o “coração da casa”, onde se desenvolve toda a atividade e funções diárias, em detrimento de um espaço enclausurado e inóspito.

A sul, uma porta comunica com o espaço que se lhe segue, destinado à área de refeições, bem como, relacionando todo o volume descrito com o volume pré-existente.

Este pequeno espaço, de grande importância na leitura do conjunto, para além de se encontrar desfasado altimetricamente em relação ao volume que se lhe segue, também surge como elemento de transição entre os dois volumes referidos anteriormente, e o volume existente.

A Norte, um terceiro núcleo é acrescentado, avançando em relação ao anterior. O seu interior tem como objetivo albergar uma garagem de 7 metros largura por 7 metros de profundidade, procurando assim relações, quer com o núcleo anterior quer com o pátio que estes novos volumes e núcleos geraram. Este volume relaciona-se com o volume e núcleo anterior, através de um pequeno alpendre e vazio sobrance, que define a entrada principal na casa.

Nas junções e saliências destes novos núcleos e volumes, são acrescentados dois novos pátios, que adicionam não só o elemento “água” ao conjunto, como acentuam o carácter intimista que o próprio interior transparece. Com eles novos muros são edificados, com o objetivo não só de sustentar a topografia existente, como definir os espaços exteriores.

O núcleo pré-existente também sofreu alterações em relação ao novo conjunto. A sala de estar, outrora dividida

em cozinha e um espaço multiusos, torna-se num espaço único, de maiores dimensões. Agregado a este espaço surge um mezanino, resultado do prolongamento da cobertura inclinada do núcleo inicial até á junção e intercepção deste, com o núcleo central que lhe antecede. Este espaço é acessível através de uma escada de um só lanço, colocada no extremo poente da sala de estar. Lá em cima, um pequeno espaço de estar, iluminado através de uma janela corrida, permite observar o vale onde decorre toda a atividade agrícola da quinta, bem como todo o conjunto agrícola e casa do caseiro.

O telheiro e alpendre, outrora alinhado com a entrada da casa, que se fazia na zona central da composição, é agora ampliado até ao extremo nascente do mesmo, permitindo uma zona de estar com maior envolvência e relação com o vale que se espraia, á sua frente.

A esta transformação proposta por Alfredo Matos Ferreira, não será alheia a influência da revisão crítica elaborada por Bruno Zevi⁸⁵, que introduz uma nova poética de carácter orgânico⁸⁶, cujo pensamento e discurso era

⁸⁵ Bruno Zevi (1918-2000) foi um arquiteto e urbanista italiano, conhecido sobretudo como historiador e crítico do Movimento Moderno.

⁸⁶ O termo refere-se a uma “tendência” resultante do aprofundamento (e não da ruptura) dos problemas surgidos do racionalismo e expressionismo modernos, na procura de uma dimensão humana e/ou social para a Arquitetura, posto em causa que estavam os “formulários teóricos” desenvolvidos e divulgados principalmente através da obra de Le Corbusier.

O termo “Orgânico” é sustentado e/ou divulgado oficialmente por Bruno Zevi (1918-2000) na APAO (Associação para a Arquitetura Orgânica, Roma, 1945), que procura ser o contraponto dos CIAM (Congressos de Arquitetura Moderna), e anos mais tarde, através da publicação de *Verso una architettura organica* (1945), obra mais tarde revista e complementada através da publicação de *Storia dell'architettura moderna* (1950).

As origens desta associação estão no pensamento e/ou discurso da obra dos americanos Louis Sullivan (1856-1924) e Frank Lloyd Wright (1867-1959).

marcado por uma procura de “autenticidade e enraizamento”⁸⁷, assente na necessidade de aproximação da obra ao Homem, ao lugar e ao contexto, e introduzindo uma dimensão social, como resposta ao discurso racionalista de vertente purista e neoplasticista, relacionado com o uso e abuso dos princípios e formulários “teóricos” de uma ortodoxia do Movimento Moderno, e que caíra em desuso anos mais tarde, posto em causa o “*ponto morto*” a que tinham chegado, as *justificações culturais- utilitárias, tecnológicas e abstracionistas do funcionalismo*”⁸⁸.

Esta crítica e revisão da arquitetura moderna, que emerge também em Portugal no final da década de cinquenta, tem na figura de Fernando Távora, como vimos anteriormente, o seu principal impulsionador e divulgador. A sua obra da década de cinquenta vai constantemente lançando pequenas “pistas”, pistas essas adensadas com a contribuição das lições tomadas através dos trabalhos do Inquérito à Arquitetura Popular Portuguesa, e com a sua presença constante no debate internacional, através da participação nos CIAM (Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna) que terão na casa de Ofir e na Escola do Cedro, os resultados de uma maturidade projetual alcançada no final da década de sessenta.

Será por volta desta data, que o pensamento e discurso de Távora se aproxima da revisão de Bruno Zevi, através da viagem que este realiza aos Estados Unidos, em 1960. Tendo visitado Taliesin, Távora terá contato direto com a

Além desta influência surgirá também na Europa uma vertente desta tendência, através da obra do finlandês Alvar Aalto (1898-1976), e/ou do sueco Gunnar Asplund (1885-1940), entre outros.

⁸⁷ FERNANDEZ, Sérgio, “*Percorso pela Arquitetura Portuguesa 1930-1974*”. Porto: FAUP, 1988, pág.90.

⁸⁸ ZEVI, Bruno, “*História da Arquitetura Moderna*”, Lisboa: 2 vols., Arcádia, 1977, pág.283.

obra de Frank Lloyd Wright (1867-1959), escrevendo no seu diário de viagem com incontida ironia que:

*“ Zevi tem razão: o Sr.Gideon enganou-se ao pôr Wright no princípio e Le Corbusier no fim do seu livro; foi um pequeno engano... o de pôr tudo ao contrário. ”*⁸⁹

Está documentado⁹⁰ que, quer através das suas participações nos CIAM, quer através das viagens que realizou na década de cinquenta e /ou sessenta, Fernando Távora terá um papel importante como charneira de atualização de referências e interlocutores internacionais na prática projetual da geração portuense seguinte, onde se enquadram Álvaro Siza como figura de maior referência, Alfredo Matos Ferreira, entre outros. Será portanto normal, atribuir a Fernando Távora, quer através da sua obra prática que realiza ao longo dos anos 50, quer através da figura pedagógica que assume na então ESBAP, o “fio condutor” de uma ação projetual que expressa a dualidade entre a lição vinda do exterior (tida como Moderna), através das mais diversificadas referências e interlocutores, e o conhecimento integral da rural realidade arquitectónica portuguesa (a tradição).

Tal como no percurso de Távora, também na obra de Alfredo Matos Ferreira encontramos proximidade com o discurso e pensamento da pesquisa “neo- empírica”, chegada até nós, através da obra de **Alvar Aalto** (1898-1976), arquiteto que terá grande influência no campo da

⁸⁹ TÁVORA, Fernando, “ Abril, 9, Sábado, 1960”, “*Fernando Távora*”, Lisboa, Blau, 1993, pág.96.

⁹⁰ “ [Távora] por ser membro do CIAM, tinha uma informação direta e pessoal que transmitia à Escola, especialmente aos seus colaboradores. Será em 55 quando temos conhecimento da obra de Alvar Aalto e da História da Arquitetura de Bruno Zevi”, citado por Álvaro Siza, em FILGUEIRA, Jorge, “ *Escola do Porto: Um mapa crítico*”, Coimbra, 2002 (1.ª edição, 1997), pág.41.

produção arquitectónica portuense desta geração, pela proximidade da sua pesquisa que assentava em *“circunstâncias semelhantes: a necessidade de redescobrir as raízes, restrições, isolamento; assenta ainda em dúvidas que os delegados portugueses ao CIAM traziam notícia.”*⁹¹

Partindo de bases iniciais semelhantes às da arquitetura portuguesa da época – o estudo da arquitetura popular (neste caso, a finlandesa), e de dificuldades semelhantes, marcadas pelo isolamento e distanciamento face aos países de maior expressão artística e cultural, Alvar Aalto desenvolverá na primeira metade do séc. XX, uma arquitetura que procurará ultrapassar as repetições formais e princípios compositivos do racionalismo moderno, através da inclusão de uma nova dimensão - de carácter humano e social, assente no necessário equilíbrio entre a ação do homem e a ação do seu meio, entre o espaço humanizado e o lugar e meio onde este se insere.

A este compromisso de diálogo, entre as mais diversas circunstâncias, sejam elas do Homem e da natureza, dos meios naturais e sociais ao mundo material, do pragmático e pessoal ao mundo poético, Aalto acrescentará nas suas obras uma *“atmosfera sensorial e psicológica”*, acompanhada pelo forte investimento que induz na percepção dos vários espaços através duma leitura sequencial dinâmica, que nos faz mover fluidamente pelos espaços, onde a experiência sensorial, física e psíquica, apreendida através da aplicação dos diferentes materiais

⁹¹ SIZA, Álvaro, *“ Alvar Aalto: 3 facetas ao acaso”*, Álvaro Siza, *Obras e Projetos*, Electa, 1996, pág.63.



Fig.85- Vista da relação da casa com o anfiteatro exterior, Casa Carré (1957-1960, Alvar Aalto.



Fig.86- Vista lateral da Casa Carré (1957-1960), Alvar Aalto.



Fig.87- Vista interior da galeria de arte, Casa Carré (1957-1960), Alvar Aalto.



Fig.88- Vista interior da sala de estar, Casa Carré (1957-1960), Alvar Aalto.

juntamente com os jogos de luz natural e artificial, que nos “tocam o espírito e os sentidos a vários níveis”⁹².

Será precisamente através do projeto da **Casa Carré** (1957-1960), que “as referências formais se tornarão mais evidentes para nós; o modelo, com uma linguagem que, de certo modo, nos é familiar, e sem a presença da especificidade dos processos construtivos nórdicos, é de adoção mais fácil”⁹³, tal como refere Sérgio Fernandez.

Embora projetada com funções e requisitos diferenciados (já que procura integrar a função de habitar com a disposição de uma galeria de arte para o seu proprietário), conseguimos, neste projeto, encontrar semelhanças com o discurso e pensamento que Alfredo Matos Ferreira adota em Joanamigo, através da forma como procura integrar a casa na envolvente mais próxima, tirando partido das quatro frentes da casa, e pelo carácter “celular” que imprime aos vários espaços da casa, dispostos em torno de um espaço central- a galeria de arte, e unificados através do jogo plástico que confere aos volumes (aqui brancos), de pendente única, seguindo a pendente natural do terreno.

Também no seu interior verificamos a preocupação de relacionar o projeto com os objetos que compõem os vários espaços da casa. Aqui, o trabalho “artesanal” da madeira local, tão típico da obra de Aalto, aparece como elemento unificador dos vários espaços, que surgem

⁹² CURTIS, William J.R., “ Modernismo, natureza e tradição: as paisagens místicas de Aalto”, em TUOMI, Timo, PAATERO, Kristiina, RAUSKE, Eija, “Alvar Aalto em sete edifícios”, Helsínquia, Museu de Arquitetura Finlandesa, 1999, pág.131.

⁹³ FERNANDEZ, Sérgio, “Percurso pela Arquitetura Portuguesa 1930-1974”. Porto: FAUP, 1988, pág.94.

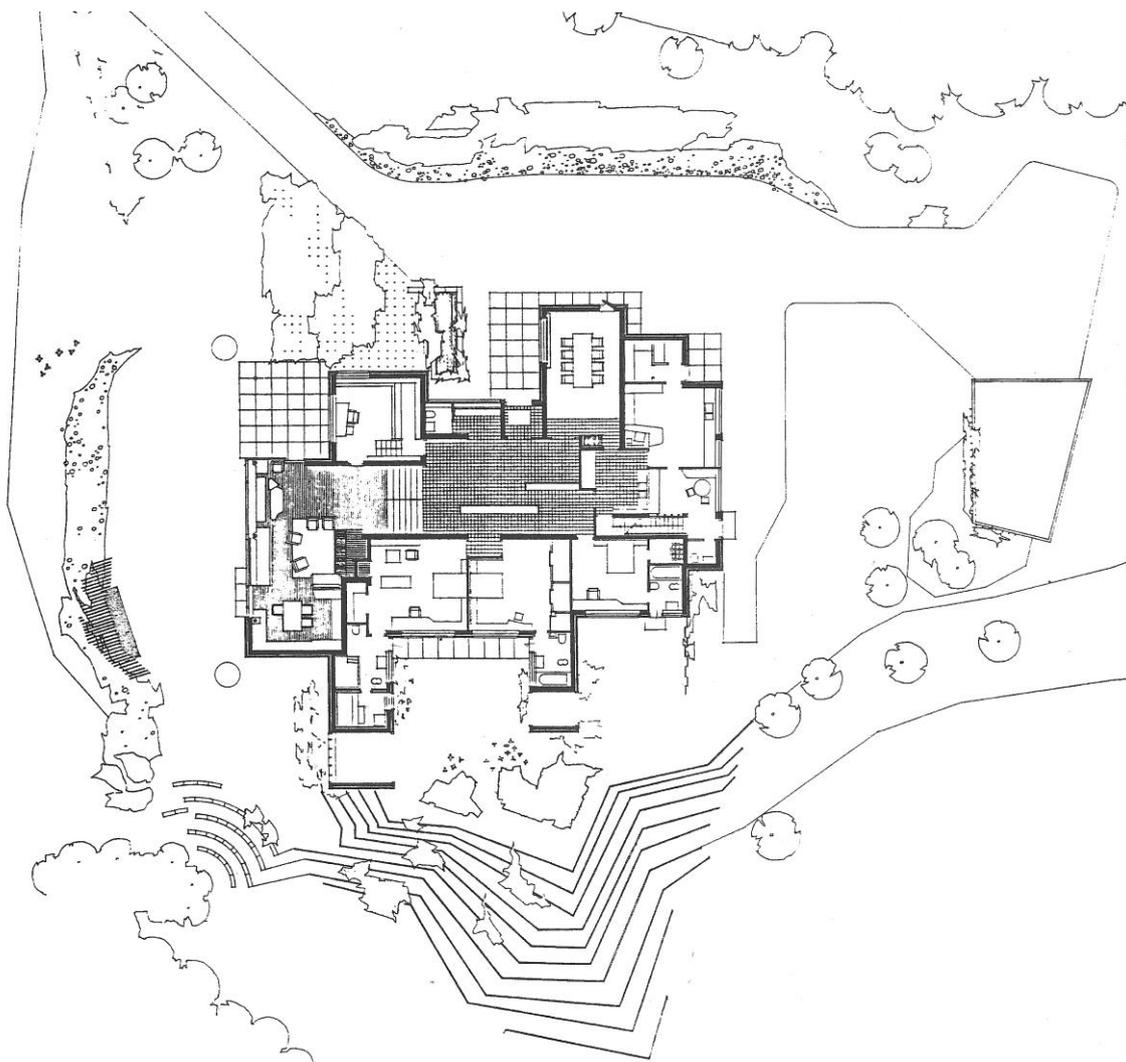


Fig.89- Planta do r/chão da Casa Carré, Alvar Aalto, 1957-1960.

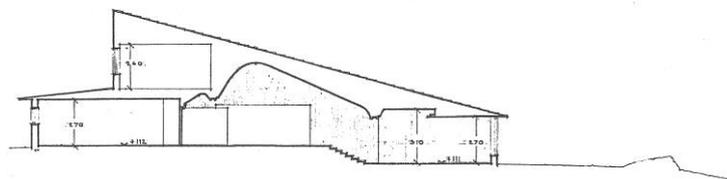


Fig.90- Alçado da Casa Carré, Alvar Aalto, 1957-1960.

iluminados zenitalmente, numa composição de grande plasticidade. Este trabalho de revestimento dos tetos, aliado ao trabalho intensivo de todos os pormenores que compõem a casa, torna este projeto numa importante referência para a obra de Alfredo Matos Ferreira.

Desenrolado em condições conjunturais e dentro de limitações culturais semelhantes às nossas, embora elaborado num meio arquitectónico que não tem paralelo com o português, tal como define Nuno Portas⁹⁴, também podemos encontrar semelhanças no discurso e percurso evidenciado pela obra de **Josep Antoni Coderch** (1913-1984), ao qual não será alheio o texto publicado, na mesma altura - "*No son los génios lo que necesitamos ahora*"⁹⁵, no qual defende com uma sinceridade contagiante, uma arquitetura ligada à tradição, longe dos valores de uma sociedade que considera em profunda crise de valores, que se deixa conquistar por "slogans" enganadores e sem conteúdo, herdados do Movimento Moderno, mas sim num percurso muito mais individual, consolidado por valores recuperados de uma "tradição viva" anterior, que apesar de considerar imprescindível, reconhece faltar-nos.

Será sobretudo através da sua obra prática, elaborada maioritariamente no campo do programa da habitação unifamiliar, praticado ao longo dos anos 40 e 50, que podemos encontrar semelhanças com o discurso português da época. Coderch partilha, tal como o pensamento de Fernando Távora, de um discurso que vá encontro à então problemática internacional, presente nos dois últimos CIAM (1959 e 1962), no qual se cruzaram. Coderch

⁹⁴ PORTAS, Nuno, Revista *Arquitetura* nº73, Lisboa, 1961, pág.13.

⁹⁵ Este artigo foi publicado pela primeira vez na revista italiana *Domus* nº384, Milão, 1961.



Fig.91- Projeto residencial na Rua Marques da Silva (1958), Alfredo Matos Ferreira, Porto.



Fig.92- Projeto residencial na rua Compositor Bach (1959-1961) Josep Antoni Coderch, Barcelona.



Fig.93- Casa Ballvé (1957-1959) Josep Antoni Coderch.



Fig.94-Relação com o exterior da Casa Ballvé (1957-1959) Josep Antoni Coderch.

procurará conciliar na sua obra, tal como Távora, as possibilidades do espaço moderno- dinâmico e aberto, com uma grande relação com o exterior, através de uma linguagem que, ao mesmo tempo incorpore a tradição popular, neste caso, a tradição mediterrânea.

Posto isto, conseguimos encontrar semelhanças com a linguagem que Alfredo Matos Ferreira produz em Barca de Alva. Embora traduzindo as especificidades e características de uma região mediterrânea, totalmente alheia às características de Trás-os-Montes, podemos encontrar semelhanças no discurso, na forma como este domina os materiais locais, nos planos de embasamento e jogos que produz através dos planos de pedra e os alpendres, nas persianas ritmadas, e na impressionante escala e matéria que induz nas suas obras, sobre a qual Nuno Portas escreve que conseguem transformar “*qualquer planta seca em si mesma numa sólida peça dialogante com a paisagem.*”⁹⁶.

Se no projeto residencial da Rua Marques da Silva, no Porto (1958), as referências à obra de Coderch, mais propriamente da obra projetada na rua Compositor Bach, em Barcelona (1959-1961) são evidentes na forma como introduz o pano vertical rasgado, composto por enfiamentos verticais de janelas altas e muito estreitas, em Barca de Alva (1962), as referências aparecem aparentemente mais formais do que conceptuais.

Na **casa Ballvé**, projetada em Camprodón, Girona (1957-1959), embora o espaço apareça articulado e organizado de forma diferente, podemos encontrar semelhanças na forma como trabalha os materiais locais, nas paredes

⁹⁶ PORTAS, Nuno, Revista Arquitetura n°73, Lisboa, 1961, pág.13.

exteriores em pedra deixada à vista, no uso de uma cobertura em água que se articula com os vários alpendres da casa, e /ou na cuidada relação do interior com o exterior, “*difusa na zona de estar, intimista no corpo dos quartos, e cujas janelas esguias são protegidas por um espelho de água*”⁹⁷.



Fig.95- Vista geral da Casa Uriach (1962)
Josep Antoni Coderch.



Fig.96- Vista geral da Casa Rozés (1962)
Josep Antoni Coderch.

Também nos projetos da **Casa Uriach** (1962) e no da **Casa Rozés** (1962), embora respondendo a um terreno aparentemente mais acidentado e a uma disposição espacial distinta, é perceptível a referência, sobretudo nos panos de embasamento que se alongam pela topografia e terreno, e na forma como os espaços, aqui de carácter marcadamente “celular”, se vão adaptando a esta mesma topografia, procurando tirar partido das diferentes vistas e enquadramentos do terreno, tal como Alfredo Matos Ferreira elabora em Joanamigo.

Assim, podemos considerar esta ampliação de Alfredo Matos Ferreira, por um lado, a lição apreendida da tradição rural e regional tomada através do conhecimento que obtém ainda em infância, e à qual não serão alheias, certamente, as lições obtidas através da experiência do Inquérito à Arquitetura Regional Portuguesa, e por outro lado, a abertura formal aos mais diversos interlocutores, atualizados quer pela via projetual da obra da década de cinquenta e sessenta, quer pela via pedagógica que a figura de Fernando Távora assume na arquitetura portuense da década de sessenta.

⁹⁷ PORTAS, Nuno, Revista Arquitetura nº73, Lisboa, 1961, pág.17.

3.2.3. A forma material

Alfredo Matos Ferreira usa nesta obra, materiais e mão-de-obra típica da região transmontana.

Esta propensão resulta, em certo sentido, da procura de uma economia de meios, facilidade de uso e transporte, e mão-de-obra local, fruto do distanciamento que a região transmontana se encontrava na época, longe das inovações e processos construtivos modernos que marcavam os principais centros artísticos e culturais portugueses.

Por outro lado, esta escolha revela a procura de uma certa legitimidade em se tornar autêntico e genuíno, isto é, será através da materialidade e mão-de-obra local, características essas encontradas na “Terra” e no saber da cultura popular, que o arquiteto procurará aproximar-se do carácter vernáculo e tradicional da região, e ao mesmo tempo, possibilitar uma maior e melhor integração da obra no contexto transmontano onde esta se insere, sem que, no entanto, deixe de introduzir uma ética moderna à obra em questão.

Partindo de uma organização espacial onde os diversos espaços da casa parecem ser organizados autonomamente, e onde o limite entre os espaços privados e os espaços destinados aos serviços e zonas de estar estão bem definidos, como vimos anteriormente, volumetricamente, esta casa parece resolver-se através da disposição e organização de três volumes, que se articulam e relacionam entre si, ao mesmo tempo que procuram tirar partido das várias frentes e vistas que o terreno possui.

Se o volume que organiza a garagem surge formalmente estruturado, como um volume autónomo e sem aparente

relação com os seus posteriores, o espaço que antecede a entrada na casa, organizado sobre a forma de um telheiro e vazio, relaciona-o com o volume anterior. Da mesma forma, o espaço sobrance, a poente, permite relacionar o volume da garagem com o volume que organiza a cozinha, e o volume que organiza os quartos de dormir, a sul. A sul, outro alpendre permite relacionar a zona de estar da casa com a paisagem envolvente.

Verificamos, desta forma, que os vazios dispostos em forma, ou de pátios, como o que organiza a entrada da casa, ou como um vazio em forma de alpendre, como o disposto a sul, assumem enorme importância na leitura do conjunto e na relação que a forma construída estabelece com o espaço natural envolvente.

Esta importância é assumida através do elemento – água. Alfredo Matos Ferreira introduz em cada um destes espaços, pequenos espelhos de água, assumindo desta forma a sua importância, quer pela necessidade leitura do espaço edificado enquanto espaço-relação com a paisagem envolvente, quer procurando introduzir um certo intimismo aos mesmos espaços.

Construtivamente, os volumes são dispostos e organizados através de distintas coberturas e inclinações de uma água apenas. Se o volume mais a sul, destinado a albergar a zona de estar e quartos de dormir segue a pendente natural da topografia, já os outros volumes que se encontram desfasados e desnivelados entre si, seguem no sentido contrário à topografia natural do terreno.

Este jogo plástico e volumétrico, a que não será alheio a influência do volume que define a entrada da Escola do

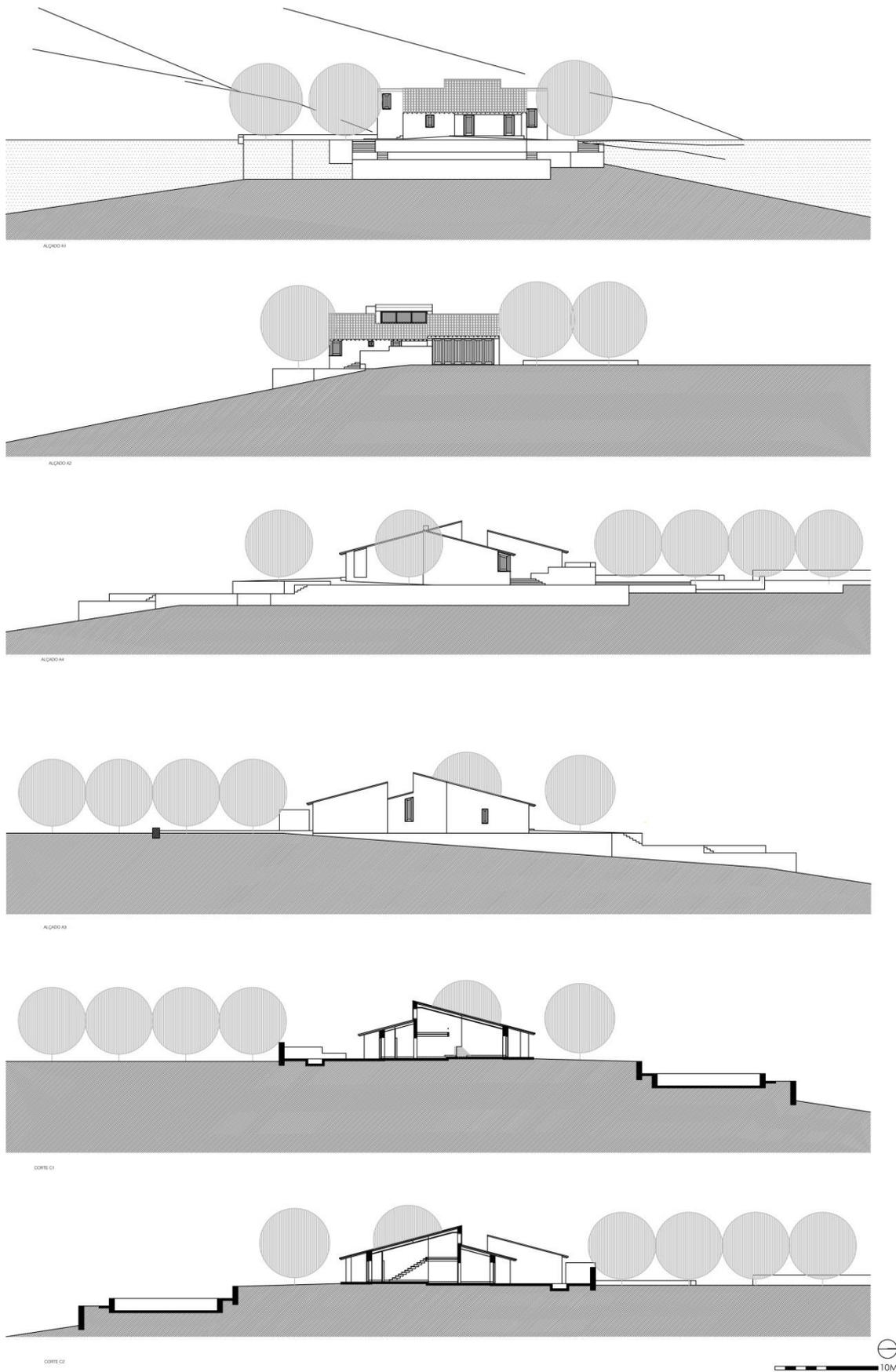


Fig.97- Alçados referente à ampliação da casa, 1962.



Fig.98- Vista da fachada sul, 2013.



Fig.99- Vista da fachada poente, 2013.



Fig.100- Vista da fachada nascente da casa, 2013.

Cedro (1957-1961), projetada anos antes por Fernando Távora, permite na junção dos dois volumes cujas coberturas surgem dispostas em sentido contrário, a “*existência de um espaço que, situado sobre a zona de refeições debruça sobre a sala de estar; aquele espaço será iluminado por uma estreita e longa abertura horizontal que transporta para o interior a linha de recorte da montanha.*”⁹⁸.

A esta “narrativa moderna”, assumida no uso e na organização do mezanino, que se debruça sobre a zona de estar, é acrescido um enorme jogo emotivo e plástico, assente no diálogo entre a luz zenital surgida através deste mesmo espaço, e a atmosfera primitiva e cavernosa, sugerida através no uso nu e cru, do xisto local que reveste toda a volumetria.

Embora a escolha do material tenha surgido de uma necessidade local, pelas razões acima referidas, podemos situar esta «cruza construtiva», assumida quer, no uso do xisto local, exposto naturalmente e colocado à vista, sem acabamentos aparentemente cuidados, quer no uso da madeira local, trabalhada e moldada através da mão-de-obra dos construtores locais, em moldes muito próximos da tendência “brutalista”⁹⁹, associada à conjugação de materiais esteticamente contrastantes e ao aproveitamento

⁹⁸ FERNANDEZ, Sérgio, “Percurso pela Arquitetura Portuguesa 1930-1974”. Porto: FAUP, 1988, pág.155.

⁹⁹ O termo deriva do francês “brut”, que significa “tosco”. Esta tendência vai muito além da conotação estética associada muitas vezes ao uso do betão aparente. Brutalismo remete para o uso franco e sincero dos materiais, expondo-os e explorando-os conforme as suas qualidades intrínsecas e inerentes. Reyner Banham (1922-1988), crítico e historiador inglês, situa a origem e/ou difusão do termo, na obra de Le Corbusier, mais precisamente no projeto da Unidade de Marselha (1947 – 1953), obra onde Le Corbusier se dispõem a reutilizar o “béton brut”, “*utilizando o seu carácter tosco (...) para criar uma superfície arquitectónica de uma natureza nobre*”, em BANHAM, Reyner, “*The brutalisme en architecture. Ethique ou esthétique?*”, Dunod Paris, 1970 [1966], pág.16.

da expressividade inerente de cada material e dos elementos integrantes dessa mesma construção, temática que marcou o debate internacional do final dos anos 50.

Para entendermos esta tendência, devemos recuar ao final dos anos 20, mais precisamente à obra de Le Corbusier (1887-1965).

Passado o período heroico e de reformulação da primeira grande guerra, período esse marcado por uma tendência purista e abstracionista¹⁰⁰, cuja linguagem era assente nos princípios modernos do “Espírito Novo”, a obra do mestre franco-suíço começou por volta do início dos anos 30, a demonstrar uma atitude de preocupação e procura de diálogo com o contexto e ambiente onde as suas obras se inseriam.

Não é que esta fase da obra do mestre revele propriamente uma “tendência” brutalista na sua essência, mas constitui um ponto de mudança importante relativamente à tendência anterior. O abstracionismo radical que marcou a primeira fase, baseado meramente em pressupostos compositivos, abstratos e geométricos, próximos do conceito da “máquina” como elemento funcional, é nesta fase substituído e atualizado por uma linguagem que procura aproximar-se da realidade e do Homem, através da reinterpretação e estudo da tradição e respetivas soluções arquitectónicas, adaptando-as ao contexto presente e às soluções construtivas modernas, como são exemplo disso, os projetos da casa Errázuriz, no Chile

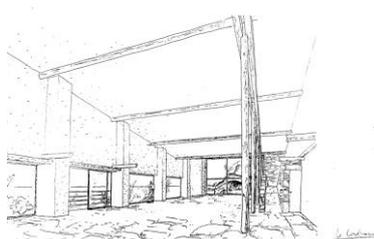


Fig.101- Esquiço interior da Casa Errázuriz (1929-1930), Le Corbusier.

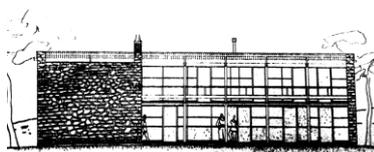


Fig.102- Alçado principal da Casa Mathes (1934-1935), Le Corbusier.

¹⁰⁰ Kenneth Frampton baliza esta tendência entre as experiências das Casas Domino e/ou Monol (1915-1919), onde Le Corbusier, informa pela primeira vez o sistema “Dom-Ino”, e a concretização da Maison Cook (1926), onde pela primeira vez fornece “*uma imagem material sobre a sua visão purista e/ou da nova forma de vida*”, FRAMPTON, Kenneth, em “ *Le Corbusier, Architect of the Twentieth Century*”, Harry N.Abrams ed. New York, 2002, pág.7.



Fig.103- Vista aérea da Unidade habitacional de Marselha (1947-1953), Le Corbusier.

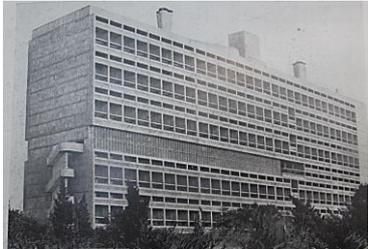


Fig.104- Alçado frontal da Unidade habitacional de Marselha (1947-1953), Le Corbusier.

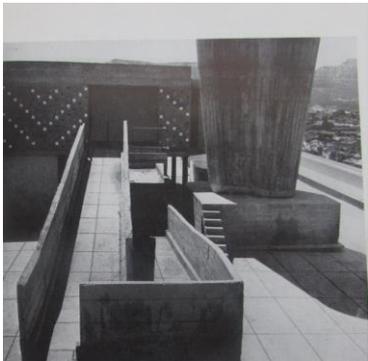


Fig.105- Cobertura da Unidade habitacional de Marselha (1947-1953), Le Corbusier.



Fig.106- Pilotis em betão aparente da Unidade habitacional de Marselha (1947-1953), Le Corbusier.

(não construída, 1929-1930), ou ainda, da casa em Mathes (1934-1935).

Está documentado¹⁰¹ que será através do projeto da Unité d'Habitation de Marselha (1947-1953), desenvolvido anos depois, que o termo “Brutalismo” terá a sua origem. Ao mesmo tempo, será através desta realização que se vão desenvolver um pouco por toda a Europa, influências e tendências (nomeadamente em Inglaterra), paralelas a esta realização.

A capacidade desta obra gerar tamanha influência por toda a Europa não está na sua grandiosidade monumental, muito menos na forma como Le Corbusier resolve o programa a que a mesma se destina, mas sim na capacidade de reinventar o uso betão, “ *utilizando a sua rugosidade e a sua cofragem em madeira, para criar uma superfície arquitectónica de uma nobreza rude, ao gosto das colunas e templos dóricos, trabalhadas pelo tempo*”¹⁰², próximo do acabamento das ruínas antigas, introduzindo, assim, um certo “*senso primitivo, deliberado pelo cultivo das tradições passadas*”¹⁰³

Apesar de toda a componente industrial patente na agregação coletiva dos módulos e células habitacionais, que seguem o ponto de vista tipológico da casa Citrohan dos anos vinte, ou na disposição da rua corredor, ou ainda, no uso dos pilotis e da cobertura acessível, características

¹⁰¹ Embora Reyner Banham, em “ *The brutalisme en architecture. Ethique ou esthétique?*” Dunod Paris, 1970 [1966], pág.16, refira que a origem do termo se encontra na concretização arquitectónica da Unidade de Marselha, Bruno Zevi, em “ *História da Arquitetura Moderna* ”, Lisboa: 2 vols., Arcádia, 1977, pág.640, faz referência a um aforismo de “*Vers une Architecture*” (1921): “ *L'architecture, c'est, avec des matières bruts, établir des rapports émouvants*”.

¹⁰² BANHAM, Reyner, em “*The brutalisme en architecture. Ethique ou esthétique?*” Dunod Paris, 1970 [1966], pág.16.

¹⁰³ CURTIS, William J.R., em “*Modern Architecture since 1900*”, Phaidon, London: Phaidon, 1996 [1982], pág.417.



Fig.107- Exterior da casa Sarabhai (1951-1955), Le Corbusier.

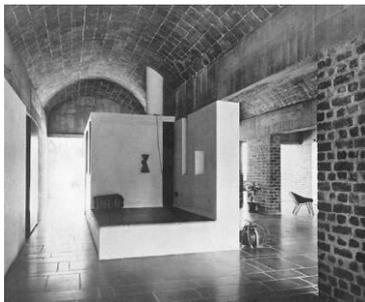


Fig.108- Interior da casa Sarabhai (1951-1955), Le Corbusier.



Fig.109- Vista exterior da casa Jaoul (1951-1955), Le Corbusier.



Fig.110- Interior da casa Jaoul (1951-1955), Le Corbusier.

próximas da *machine à l'habiter*, a materialidade e o jogo emocional que procura transpôr através do uso verdadeiro dos materiais, afastam esta obra da linguagem maquinista moderna do princípio do século.

Num sentido de rejeição do duro acabamento purista, e seguindo os princípios e pretensões de exploração formal e plástica dos materiais em bruto da Unité d'Habitation de Marselha, Le Corbusier irá desenvolver ao longo dos anos cinquenta, até finais dos sessenta, um conjunto de obras que procuram amadurecer as tendências anteriores, de onde se destacam os projetos de Chandigarh (1950-1968), da Capela Rochamp (1950-1955), da Casa Sarabhai (1951-1955), do Convento La Tourette (1953-1959), ou ainda das casas Jaoul (1951-1955), esta última considerada como verdadeiro manifesto da cultura brutalista, “ *vindo colmatar a lacuna de não existir uma obra e imagem que pudesse, na íntegra, representar esta tendência na sua essência.*”¹⁰⁴.

Nesta obra, Le Corbusier, revela uma resposta particular ao contexto específico onde a obra se insere, recorrendo do dramático contraste entre os materiais (betão aparente e tijolo) e, o uso de elementos estruturais provenientes de uma cultura específica, apreendida nas muitas viagens e lições cultivadas pela arquitetura vernacular mediterrânea, para nela introduzir uma “ *ruptura geral com a casa-máquina de habitar, substituída por uma nova atitude assente numa primária relação entre o Homem e a Natureza*”¹⁰⁵.

¹⁰⁴ Reyner Banham, em “*The brutalisme en architecture. Ethique ou esthétique?*” Dunod Paris, 1970 [1966], pág.85.

¹⁰⁵ CURTIS, William J.R., em “*Modern Architecture since 1900*”, Phaidon, London: Phaidon, 1996 [1982], pág.425.

Esta obra irá ter repercussão pela Europa, tornando-se numa importante bandeira de referência, nomeadamente em Inglaterra, através do trabalho dos chamados “ Novos brutalistas”¹⁰⁶, encabeçados pelo casal, Alison e Peter Smithson (1928-1993, 1923-2003), ou ainda, por James Stirling (1926-1992), arquitetos que irão apreender de Le Corbusier o uso poético e dramático dos materiais, “*dando-lhe um propósito moral e de significado*”¹⁰⁷.

Todavia, estes arquitetos rejeitavam qualquer associação à “tendência brutalista”, enquanto linguagem meramente apoiada na forma e na sua aplicação material.

Apesar das semelhanças e da influência clara do mestre franco-suíço, a obra dos Smithson’s, nomeadamente, vai revelar uma atitude livre de qualquer condicionamento linguístico, sendo desenvolvida de acordo com o problema e tema em questão, pretendendo, com isto, uma aproximação consciente e culta ao “utilizador” e às suas necessidades intrínsecas, bem como ao programa em questão e à sua relação com o meio onde este se insere, indo de encontro aos conceitos propostos e discutidos nos últimos CIAM’S, em que participaram, embora como membros dos Team X.

Será através do projeto para a Haunstanton School (Norfolk, 1949- 1954) de Alison e Peter Smithson que Reyner Banham situa como sendo a primeira obra pertencente ao “novo brutalismo”, onde o casal inglês vai

¹⁰⁶ Termo originalmente utilizado por Hans Asplund, em BANHAM, Reyner, em “*The brutalisme en architecture. Ethique ou esthétique?*” Dunod Paris,1970[1966], pág.10.

¹⁰⁷ CURTIS, William J.R., em “Modern Architecture since 1900”, Phaidon, London: Phaidon, 1996 [1982], pág.434.



Fig.111- Vista geral da Haunstanton School (1949-1954), Allison e Peter Smithsson.



Fig.112- Materialidade da Haunstanton School (1949-1954), Allison e Peter Smithsson.



Fig.113- Vista interior da Haunstanton School (1949-1954), Allison e Peter Smithsson.



Fig.114- Vista geral dos Ham Commom Apartments (1955-1958), James Stirling.



Fig.115- Vista geral dos Ham Commom Apartments (1955-1958), James Stirling.

materializar o conceito programático e característico da sua postura e visão “brutalista”, apoiando-se na livre aplicação de materiais, fugindo ao uso essencial e característico do betão aparente, para ensaiar uma composição onde o aço aparente se funde com o vidro, o tijolo e o betão, ou até mesmo com os elementos infraestruturais como as tubagens e a rede eléctrica, e onde a riqueza compositiva e o rigor do detalhe construtivo evocam a obra¹⁰⁸ de Mies Van Der Rohe (1886-1969).

Após o sucesso de Haunstanton, o casal viu-se na linha da frente de uma nova geração, servindo-se dos mais diversos meios de comunicação e de problematização, nomeadamente a exposição “*Parallel of Life and Art*” (1953), e da revista “*Architectural Review*” (1954), para expôr as suas ideias e princípios, embora nunca se referindo a “*uma “tendência” estética fechada, propriamente dita, mas sim, evocando sempre um sentido ético de mudança*”¹⁰⁹.

Outro exemplo paradigmático que revelou alguma insatisfação com o panorama arquitectónico inglês dos anos cinquenta, embora consciente e reservado em relação à problemática brutalista, foi James Stirling (1926-1992).

Fiel conhecedor e apreciador da arquitetura de Le Corbusier, James Stirling irá desenvolver do mestre o gosto pelo “primitivismo” material e emocional, patente nas casas Jaoul, como é exemplo o projeto realizado para os Ham Commom Apartments (em parceria com James Godwan, 1955-1958), ao mesmo tempo que exalta com o passado industrial britânico, presente na obra de John

¹⁰⁸ Nomeadamente o projeto do Instituto de Tecnologia de Illinois, Chicago (1940-1960).

¹⁰⁹ CURTIS, William J.R., em “*Modern Architecture since 1900*”, Phaidon, London: Phaidon, 1996 [1982], pág.531.

Paxton (1803-1865), para ensaiar uma linguagem que funde o gosto pela arquitetura vernacular com as estruturas industriais britânicas do século anterior, insistindo, como o próprio refere, na “ *distribuição racional do programa, em detrimento da especulação sobre o significado e origem das formas que usa* ”¹¹⁰.

Posteriormente ao fim desta tendência, que Zevi¹¹¹ situa com a elaboração do projeto do casal Smithson para a sede da revista “*The Economist*” (1959-1965), e embora os critérios e valores sejam mais vastos do que os referidos anteriormente, incluindo os seus vários autores, critérios que não cabem aqui levar ao extremo deste estudo, importa referir, que interessantes exemplos desta tendência continuaram a surgir nos anos seguintes, difundindo-se a partir de Inglaterra uma autêntica “*receita mágica contagiosa*”¹¹², que se propagou rapidamente pelos quatro cantos do mundo, nomeadamente em Itália, América do Sul, ou ainda no Japão.

A contribuição destes autores, como o casal Smithson, ou ainda James Stirling, entre os mais importantes, vai muito além da génese e ligação a uma “conotação” brutalista propriamente dita, tendo definitivamente contribuído e enriquecido a cultura britânica, pela multiplicidade de opções na abordagem aos problemas, pela criação de soluções próprias e distintas, ou ainda pela mentalidade aberta que negou, desde da primeira instância, a eventualidade de pertença a uma corrente e estilo que possa limitar e estagnar a criatividade.

¹¹⁰ CURTIS, William J.R., em “*Modern Architecture since 1900*”, Phaidon, London: Phaidon, 1996 [1982], pág.537.

¹¹¹ ZEVI, Bruno, “*História da Arquitetura Moderna*”, Lisboa: 2 vols., Arcádia, 1977, pág.646.

¹¹² ZEVI, Bruno, Op.cit, pág.648.

Embora em Joanamigo a forma material da casa, resulte de uma escolha meramente necessária, tendo em conta as características referidas anteriormente, podemos encontrar uma “conotação” brutalista na forma como Alfredo Matos Ferreira procura tirar partido do lado poético dos materiais, do seu aspeto rude, elementar e primitivo, para ensaiar uma composição onde funde um primitivismo aparente dado pelo jogo cru e duro da materialidade, que aproxima a obra do carácter vernáculo local, a uma narrativa moderna, ensaiada através da espacialidade e linguagem usadas.

3.2.4. Organização espacial

Estar na Paisagem

Por entre as muitas montanhas, vales, e as vastas plantações de oliveiras, amendoeiras, pomares e vinhas, que caracterizam a zona do Alto Douro Transmontano, parti em descoberta de uma casa, de uma pequena casa, sobre a qual apenas conhecia uma imagem, vista outrora numa das muitas abordagens já realizadas sobre o movimento e época em que esta se insere, acreditando que isso bastaria para a encontrar por entre tamanha unidade e semelhança que a paisagem apresenta por estes lados.

De automóvel, por entre curvas e contracurvas, subidas e descidas, lá parei num dos muitos miradouros que esta zona nos fornece. Do “Alto do Sapinho”, assim designado pelos locais, localizado na margem norte de Barca de Alva, a escarpa cai quase a prumo sobre o rio Douro, justamente sobre o ponto onde termina a navegabilidade do rio, o chamado "Saltinho". Lá ao fundo, localizada a meia encosta, sobre a sombra imponente do Penedo Durão, surge tímida e camuflada, a implantação do conjunto agrícola de Alfredo Matos Ferreira, só acusada pela verticalidade da chaminé que a denuncia.

Localizado o objeto, parti assim em sua descoberta, vale abaixo, curva a curva, até chegar à povoação, localizada na cota baixa, paralelamente ao rio.



Fig.116- Vista do “ Alto do Sapinho”, 2013.



Fig.117- O conjunto agrícola e o vulto do Penedo Durão, 2013.



Fig.118- Vista geral do conjunto a partir do rio Douro, 2013.

Chegar/Estacionar

Passando a vila de Barca de Alva e a necessária Ponte Sarmiento Rodrigues, que faz a ligação entre as duas margens, seguimos paralelamente ao rio, em direção a Freixo de Espada à Cinta, até encontrar um portão em tons de ocre, que anuncia a entrada em «*Terras D'Alva*», assim descrita e designada, numa placa de madeira, pregada a uma das muitas oliveiras que se encontram por aqui.

Subida íngreme, viramos costas à paisagem pontuada pela confluência dos rios Águeda e Douro, e sobre o sol abrasador que se faz sentir por estas bandas, subimos até ao anunciado primeiro deslumbre da casa. Pontuada a meia encosta, estaciona-se o automóvel numa espécie de praça em terra batida, confrontando a imensidão da paisagem – a foz e a confluência dos rios, o gigantesco penedo que se ergue a norte, e os imensos socalcos naturais de vinhas que enquadram um quadro perfeito de um qualquer pintor naturalista que se atreva a desenhá-la. De imediato, somos recebidos pelos caseiros da família, de rostos e corpos carregados, fruto do árduo labor que o trabalho da terra acarreta, já avisados da nossa chegada, e que de imediato, nos convidam a estar à vontade.

O Conjunto agrícola

Subindo ao ponto mais alto do terreno, lá parei para uma observação da implantação do conjunto. Lá de cima, o olhar mergulha na imensidão da planície coroada a meia cota, pela exceção da plataforma que sustem a casa, que com os seus muros de suporte de variadas alturas e colocados a cotas distintas, que juntamente com os materiais brutos, na natureza, e na cor, fazem parecer que



Fig.119- Vista geral do conjunto, 2013.



Fig.120- Enquadramento da casa, 2013.



Fig.121- O muro de suporte que liga os dois núcleos, 2013.



Fig.122- Vista geral da casa do caseiro, 2013.



Fig.123- Caminho de entrada para a casa do caseiro, 2013.



Fig.124- Tratamento dos animais sobre um alpendre, 2013.

a mesma foi erigida com a naturalidade de uma qualquer obra da Natureza.

Os volumes, três em número, autónomos na sua forma e função, surgem compostos através de pendentes de cobertura distintas, assumindo uma presença sentida, mas “ *sem recorrer a uma imagem demasiado evidente, o que levantaria problemas de "concorrência" impossível com a grandiosidade da paisagem onde a obra se insere, esta não se anula, transformando-se em elemento ativo que passa a "pertencer" a essa mesma paisagem*”¹¹³, tal como refere Sérgio Fernandez.

Mais a Norte, um extenso e longo muro, de baixa altura, conduz o olhar para um outro conjunto, apenas identificável pela presença de uma chaminé e dos telhados encastrados na topografia, que o denunciam. Com o trator junto a um portão de tom marcadamente vermelho, os objetos encontrados aos poucos pelo caminho, denunciam a função a que este conjunto se destina. Alfaias agrícolas, cestos e outras ferramentas agrícolas, encontram-se dispersas pelo terreno, juntando-se a estes o “ *relinche* “ constante dos cavalos que se encontram a ser alimentados pelos caseiros de família.

Os materiais, brutos na sua essência, aparecem aqui sem particulares cuidados no acabamento. O xisto local, o cimento das lajes, o barro e a madeira trabalhados pelos artesãos locais, bem como os sistemas construtivos aparentes, tornam claro o esforço de quem construiu a casa, recorrida ao mínimo decorativismo e complexidade, em detrimento de uma funcionalidade necessária, cujo resultado é “ *uma racionalidade cuja força reside na*

¹¹³ FERNANDEZ, Sérgio, “Percurso pela Arquitetura Portuguesa 1930-1974”. Porto: FAUP, 1988, pág.155.

*capacidade de simplificação e imediatismo dos procedimentos construtivos, adequando as capacidades dos diferentes intervenientes na obra ao dispositivo espacial imaginado*¹¹⁴.

Entrar/Habitar

Voltando à casa destinada ao arquiteto, por entre os vários desníveis que o terreno nos oferece, procuramos a entrada para a casa. Somos recebidos por uma escada em forma de” L”, que nos encaminha para um pátio, num patamar superior, circundado por muros de altura média, que acompanham a pendente do terreno. Lá dentro, a paisagem é esquecida e escondida, e surge apenas evidenciada no longínquo horizonte, na garganta de Alpajares, no acesso ao velho Mosteiro, já desaparecido, como a lenda recorda.

No seu interior, a tranquilidade e serenidade toma conta de nós – a brisa que corre levemente, o som dos vários pássaros que voam lá em cima, são enquadrados pela tranquilidade do som de um repuxo de água que sai livremente de um espelho de água organizado ao centro do pátio.

Sob o sol abrasador que se faz sentir, procuramos proteção na sombra de um telheiro, resultante da pendente da cobertura de um dos três volumes que define a entrada da casa. Uma mesa permite disfrutar do exterior abrigado, convidando a uma leitura, enquanto a seu lado, uma porta dá acesso ao outro volume, composto pela garagem que segue a mesma pendente do volume descrito anteriormente.

¹¹⁴ TAVARES, André, “ Só nós e Santa Tecla”. Porto: Dafne Editora, 2008, pág.41.



Fig.125- Escadas de acesso ao terreno a nascente, 2013.



Fig.126- Pátio que define a entrada na casa, 2013.



Fig.127- Vista da entrada na casa, 2013.

Lá dentro, objetos do quotidiano enquadram as paredes nuas e cruas, enquanto um pequeno barco a motor, cheio de pó e alguma ferrugem, lembra um tempo remoto, marcado pelas muitas travessias rio afora, que tanto agradam ao seu autor.

Lá em cima, uma claraboia enquadra a paisagem no seu interior, assinalada por uma faixa pintada num tom marcadamente vistoso, que combina os tons escuros da madeira e os do xisto local, que a sustentam.

Entrando, o alívio toma conta do nosso corpo, tamanho é o contraste de temperatura entre o calor abrasador que se sente no exterior e a frescura interior que a casa transmite.

È tempo de um copo de água...

Hall de entrada

Já no seu interior, somos recebidos por um pequeno espaço que funciona como espaço de distribuição da casa.

À sua esquerda, uma pequena abertura dá acesso ao espaço de distribuição para os quartos de dormir, localizados a norte. No outro extremo, surge o acesso á cozinha, enquadrada por uma pequena janela que se abre no mesmo sentido e que acompanha a pendente da cobertura.

A única luz presente no espaço surge através da porta de acesso principal, transparente, que enquadra o pátio de entrada a norte, e a grandiosidade do vale que cresce a pique em direção ao vulto grandioso do enorme rochedo que se ergue sobre a margem direita do Rio Douro, e que compõem o monte Penedo Durão.

Quartos de Dormir (Conjunto norte)

Seguindo, à nossa esquerda, deparamo-nos com um pequeno hall, em forma de corredor, que nos conduz aos os dois quartos de dormir, dispostos num dos núcleos que define a casa a norte.

Uma pequena casa de banho de apoio antecede a entrada nestes. Reduzida ao essencial das suas funções, esta surge iluminada por uma pequena janela de reduzidas dimensões, enquadrando o pátio que antecede a entrada na casa, bem como o vulto do magnífico monte do Penedo Durão, a norte.

Ainda no hall de entrada, duas pequenas portas no fundo do corredor servem a entrada para os quartos de dormir. Ambos possuidores das mesmas dimensões e medidas, só alteram nas vistas privilegiadas que possuem do exterior.

No primeiro, uma pequena reentrância avança sobre o núcleo composto pela sala de estar e posterior mezanino que enquadra a paisagem, marcada pelo vale espraiado até ao Rio Douro. Já no segundo, uma vista panorâmica enquadrada por uma janela de canto e uma namoradeira, permitem o deslumbre de toda atividade agrícola que decorre no vale, transformando-se numa exceção de grande valor plástico, tendo em conta as outras reentrâncias que se repetem pelas várias fachadas da casa.

A esta atenção e trabalho de pormenor, não será alheio o interesse e influência particular que a obra de Alvar Aalto tem para o autor, marcada por uma atenção ao pormenor e detalhe, ao mesmo tempo, que incute o trabalho artesanal ou manual.



Fig.128- Vista interior do quarto localizado a nascente, 2013.



Fig.129- Vista interior da janela de canto, 2013.

Cozinha

A cozinha, de pequenas dimensões, retangular na sua forma, é composta pelos objetos necessários à sua função.

Neste espaço, é notório o jogo composto pelo mobiliário em madeira e os painéis da cobertura, também em madeira, que seguem a pendente da cobertura e a definem.

Na extremidade desta, surge uma janela de pequenas dimensões, constituída por uma portada também em madeira, que enquadra a vinha e o amendoal, juntamente com o Rio Douro a poente.

Em relação ao projeto inicial, este espaço já não conta com a parede divisória (a vermelho, fig.130), demolida aquando da transformação da casa em turismo rural.¹¹⁵

Espaço de refeições

Seguindo em direção à sala de estar, um pequeno espaço antecipa a estadia neste.

Composto apenas por uma mesa para as necessárias refeições do dia-a-dia, a pouca iluminação presente no espaço deixa a desejar uma prática para uma refeição tranquila.

O baixo pé-direito deste espaço, cujo mezanino se organiza por cima deste, vai no seguimento do seu piso, rebaixado em relação ao espaço que lhe segue, a Sala de estar, pretendendo-se assim, que a leitura do mesmo se torne autónoma em relação aos outros espaços.

¹¹⁵ Ver planta na pág.155.



Fig.130- Vista da cozinha, junto à entrada na casa, 2013.

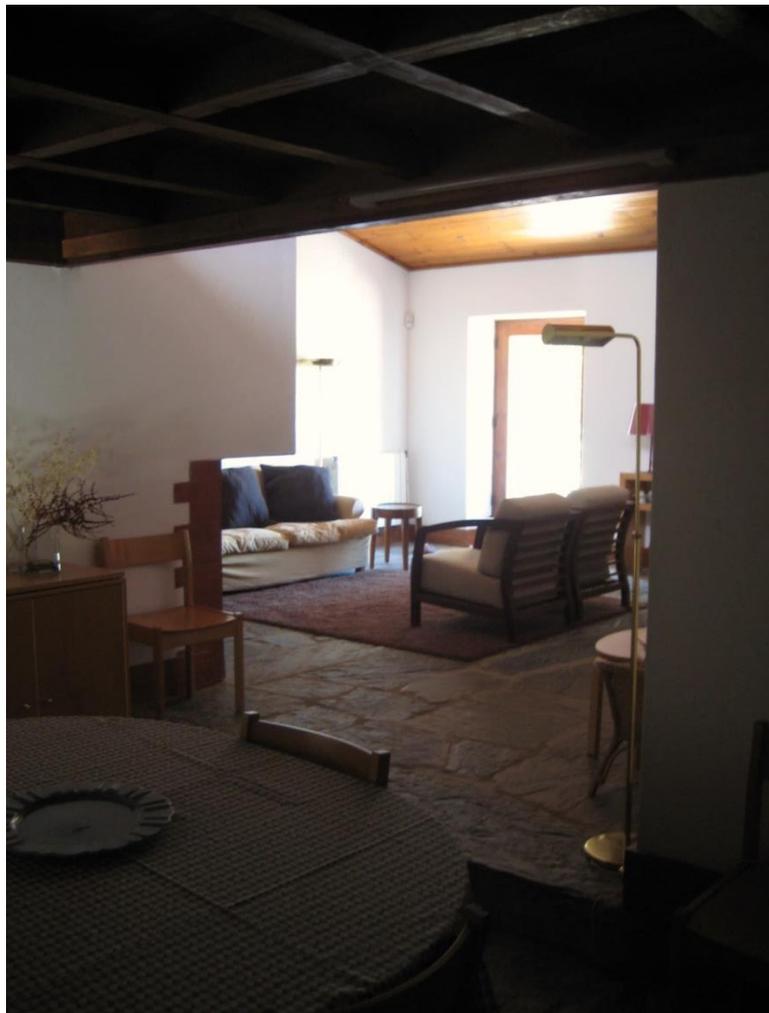


Fig.131- Vista interior da zona de refeições, 2013.

Sala de estar

Entrando neste espaço, “obra-prima” desta casa, o “olhar” enquadra-nos de imediato para a muita luz natural que entra pelas duas portadas colocadas a poente.

A curiosidade leva-nos a uma rápida “espreitadela”, e de seguida, como dois quadros que emolduram uma qualquer paisagem de uma pintura naturalista, a sensação de tranquilidade e serenidade é claramente um convite a um momento de reflexão e meditação.

Lá dentro, um sofá situado no sentido contrário à paisagem, surge enquadrado pela lareira ao fundo, outrora símbolo de uma rusticidade aparente e necessária – *“entendida como elemento central desencadeador de ambientes”*¹¹⁶, onde o quotidiano de um dia-a-dia agrícola se fazia nas muitas noites longas de inverno, hoje apenas lembrada através dos toros queimados e cinzas que repousam ao fundo desta. O tijolo trabalhado de forma subtil, nas extremidades desta, acentua-lhe o carácter de exceção da mesma, num jogo de grande plasticidade com os painéis brancos que definem as paredes laterais deste espaço.

Atrás, o aquecimento central, sinal de outros tempos, evidência a rápida preocupação de tornar o espaço confortável, em detrimento da demorada chama da lareira.

O pé-direito duplo deste espaço trabalhado de forma delicada através dos painéis de madeira, que seguem a mesma pendente da cobertura, e repetem o mesmo sis-

¹¹⁶ TOSTÕES, Ana, Os “verdes anos” na Arquitetura Portuguesa dos Anos 50. Porto, Faup 1997, pág.58.



Fig.132- Vista da zona de estar, 2013.

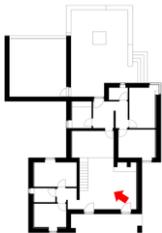


Fig.133- Vista geral do acesso ao mezanino, 2013.

tema utilizado também na cozinha, tornando-se num jogo interessante, tendo em conta o contraste que proporcionam com a textura dura do xisto local colocado no pavimento, e que se prolongam para o exterior do volume através das plataformas que sustentam os desníveis da topografia.

A esta atenção dada ao jogo de materiais e pormenores, como é exemplo disso o rodapé, também em madeira, que se prolonga para as escadas e conseqüente mezanine, não será alheia a experiência psicológica e estética traduzida e ensaiada através do jogo de materiais, presentes na obra de Alvar Aalto, nomeadamente da Casa Carré (1956-1959).

Mezanine

Ainda na Sala de estar, uma escada toda revestida em madeira, disposta no seguimento do rodapé que circunda todo o espaço da sala, serve de convite a uma subida para uma zona de estar, organizada por cima da Sala de refeições.

Mais reservado e intimista, este espaço composto pelos vários “puffs”, revistas e livros, distribuindo-se de forma aleatória pelo soalho que define o pavimento, apelam a uma leitura serena e tranquila em companhia da muita luz natural que entra a norte pela janela que surge no limite da pendente da cobertura do volume.

No seu enquadramento, surge o conjunto agrícola organizado a norte, com o seu longo muro, a meia altura, sustentam as vinhas que caem através dos socacos naturais, que conduzem à entrada do mesmo.



Fig.134- Vista interior do mezanino, 2013.

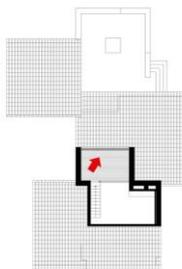


Fig.135- Vista do enquadramento exterior do mezanino, 2013.

Dando continuidade à cobertura da Sala de estar, o mezanine também é revestido pelos mesmos painéis de madeira, tentando com isto, o autor, dar continuidade ao espaço anterior, como um todo que se prolonga pela Sala de estar.

Este corpo que faz uso do recurso ao duplo pé-direito, para além de proporcionar uma grande fluidez no espaço que o compõe, permite uma concretização de grande clareza na relação com o volume que lhe antecede, disposto na perpendicular, composto pela Cozinha e Quartos de Dormir.

Quartos de Dormir (Conjunto sul)

Descendo, à nossa direita, deparamo-nos com um pequeno hall que faz a distribuição para os Quartos de Dormir (Conjunto a Sul).

Dois quartos, dispostos a Sul e a Norte, organizam-se sobre o mesmo módulo, juntamente com uma casa de banho a poente que os complementa.

Lá dentro, o seu interior prima pela simplicidade dos objetos que a compõem, bem como pelas linhas que a definem.

O xisto local que enquadra o pavimento do hall de entrada, bem como da Sala de estar, dá lugar à utilização da madeira que surge em sintonia com o rodapé e as guarnições das janelas, e pelo tecto que surge revestido da mesma forma que os espaços que o antecedem.



Fig.136- Vista geral do quarto localizado a norte, 2013.

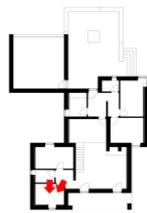


Fig.137 e 138- Vista do enquadramento exterior dos quartos de dormir, 2013.

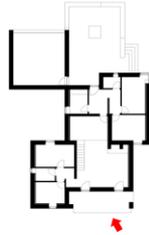


Fig.139- Vista geral do alpendre, 2013.



Fig.140- Vista lateral do alpendre, 2013.

Alpendre

Seguindo, já no exterior, somos envolvidos pela grandiosidade da magnífica paisagem cujo terreno se espraia, vale abaixo, até à confluência do Rio Douro.

Sobre o calor abrasador que se faz sentir e perante o som estridente das muitas cigarras que por aqui cantam nas tardes quentes de Verão, um telheiro, recuado em relação ao limite da fachada sul, resguarda-nos do sol quente e possibilita-nos a única sombra por entre as muitas oliveiras e amendoeiras que completam o vale.

Uma mesa convida a um almoço familiar, na companhia da magnífica paisagem em redor, enquanto as duas espreguiçadeiras, colocadas nas extremidades, invitam a uma bela sesta sazonal, disfrutando da leve brisa que corre aguisando o muito calor que se faz sentir nesta época do ano.

No limite deste espaço, um pilar retangular revestido em xisto local sustém a estrutura da cobertura em telha, cujo ripado e vigas em madeira aparecem colocados à vista. Na extremidade oposta, uma pequena concavidade serve como zona para arrecadação de lenha e outros produtos e ferramentas agrícolas utilizadas para consumo interno, no Inverno.

Todo este espaço é organizado sobre uma plataforma que se eleva em relação ao terreno de implantação, um “festo”, assim designado pelos locais, caindo abruptamente para sul, poente e nascente. À sua frente surgem outras plataformas e muros organizados no mesmo sentido, com o intuito de suster as terras a sul, onde se enquadra uma eira, rectangular na sua forma, já sem função aparen-

-te, lembrando as muitas rotinas agrícolas que por aqui definiam as estações sazonais anuais.

Anos mais tarde, a eira, irá dar lugar a um tanque de água em xisto, para tomar banho, nadar e refrescar.

3.2.5. Soluções e materialidade construtiva

Alfredo Matos Ferreira desenvolve nesta casa alguns pormenores e soluções construtivas particularmente interessantes e relevantes.

Se como vimos anteriormente a introdução do elemento – água, induz a um “intimismo” vivencial, a que não será alheio o contraste com a materialidade local ligada ao elemento – terra, como tradução do vernáculo local. Associado ao trabalho agrícola, ao construtivismo primário e à mão-de-obra local, a introdução de novos elementos, nomeadamente ligados aos elementos – fogo e luz, leva-nos a acentuar o carácter sensitivo e emotivo que esta obra adquire no seu interior.

Lareira/Fogo

Elemento de destaque no espaço mais social da casa, a lareira, outrora símbolo de um espaço onde se passavam os grandes serões de verão e inverno, adquire, nesta fase, um carácter escultórico, na forma como é trabalhada no “canto” da sala de estar, na transição para o espaço destinado às refeições.

O contraste entre os materiais utilizados e a forma como é trabalhado o tijolo nas suas extremidades, ao qual não será alheio o desenho da lareira da Casa Carré, acentuam o carácter de exceção deste elemento, atribuindo-lhe a importância devida.



Fig.141- Vista da materialidade da lareira, 2013.



Fig.142- Vista do enquadramento da lareira junto da zona de estar, 2013.

Escadas

Revestida em madeira local, os degraus que compõem a escada e encaminham ao mezanine, procuram acompanhar o rodapé, também em madeira, circundando todo o perímetro da sala de estar.

Janela de Canto

Disposta no quarto de dormir colocado mais a norte, aberta sobre o vale onde decorre toda a atividade agrícola, surge, talvez, o pormenor construtivo mais relevante da casa.

Trabalhada e construída em madeira local, madeira cortada e trabalhada no próprio terreno onde a casa se implanta, esta janela panorâmica permite enquadrar tanto a fachada norte como a fachada nascente, ao mesmo tempo que procura retirar alguma rigidez ao desenho dos volumes, compostos pelos vários núcleos que compõem a casa.

No seu interior, uma namoradeira possibilita disfrutar do exterior, permitindo, ao mesmo tempo que uma pequena refeição seja feita em companhia dessa mesma paisagem.

Este é um detalhe e pormenor que marcará a obra do autor, sendo repetido mais tarde em outras obras que não de carácter habitacional.



Fig.143- Materialidade das escadas de acesso ao mezanino, 2013.



Fig.144- Enquadramento das namoradeiras, 2013.

Portadas/ Caixilharia

Também trabalhadas em madeira local, as portadas e a caixilharia remetem para o contato e trabalho com os artesãos locais, procurando traduzir através da expressão destes elementos uma certa hibridez, sentida entre o trabalho manual e tradicional reduzido ao seu essencial, e a narrativa moderna que o seu interior transparece.

Todas as aberturas da casa, embora de diferentes dimensões, possuem portadas deste tipo, protegendo assim os espaços interiores das quentes temperaturas que esta região transmontana atinge no Verão.

Cobertura

A cobertura inclinada de uma só água surge apoiada nas paredes resistentes de xisto local, ressaltando à vista os vigamentos estruturais, interligados por madres e ripas também em madeira, e sobre as quais assenta a telha que fará o acabamento final.

Todo o processo construtivo da cobertura fica à vista no alpendre e na garagem, sendo o interior dos outros espaços colmatado com outro tipo de revestimento.

No coroamento exterior do volume onde se enquadra o mezanine, com o volume destinado à garagem, surge uma exceção, sendo pintada uma larga faixa vermelha que substitui o xisto das paredes resistentes, acentuando-lhe a importância devida, como elemento de exceção.



Fig.145- Materialidade das janelas e portadas, 2013.

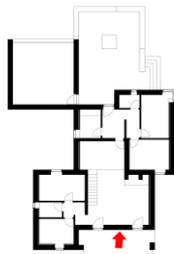


Fig.146- Vista do processo construtivo da cobertura, 2013.

3. A casa do Lazer, 1991-2005

3.3.1. Mudança de paradigma

Quase três décadas depois da intervenção sobre o conjunto e instalações agrícolas, Alfredo Matos Ferreira transforma a casa que projetara anos antes para si próprio e para a sua família, numa *casa para anónimos*, incluindo a mesma numa política de turismo rural de habitação, para que através do uso esporádico da mesma não possa cair em esquecimento e deterioração.

Aproveitando o enorme potencial paisagístico que o lugar tem para oferecer, bem como as suas condições climáticas variadas, o autor aproveitará a oportunidade para ensaiar um conjunto de pequenas intervenções, de modo a permitir que a mesma seja alugada individualmente e na sua totalidade, consoante as necessidades dos clientes.

Mantendo o “*carácter celular*” da mesma, será através do núcleo central, outrora dividido em cozinha e espaço para refeições que as principais alterações se vão dar. Estas duas funções diárias passam a ser organizadas dentro do mesmo espaço, de modo a permitir a existência de duas unidades independentes, paralelas uma à outra, e que podendo ser usufruídas individualmente ou na sua totalidade.

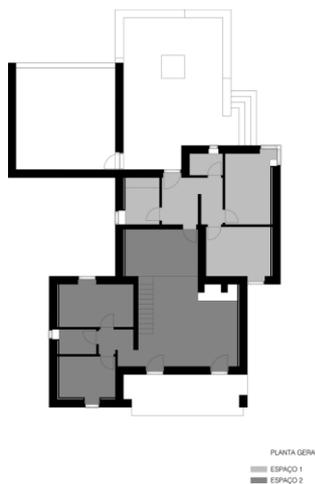


Fig.147- Divisão da casa para Turismo rural, 1990.

Estas alterações permitem a divisão da casa em dois blocos autónomos, sendo cada unidade composta por um espaço privado (quartos de dormir e um quarto de banho), e um espaço destinado aos serviços (cozinha, ou o espaço

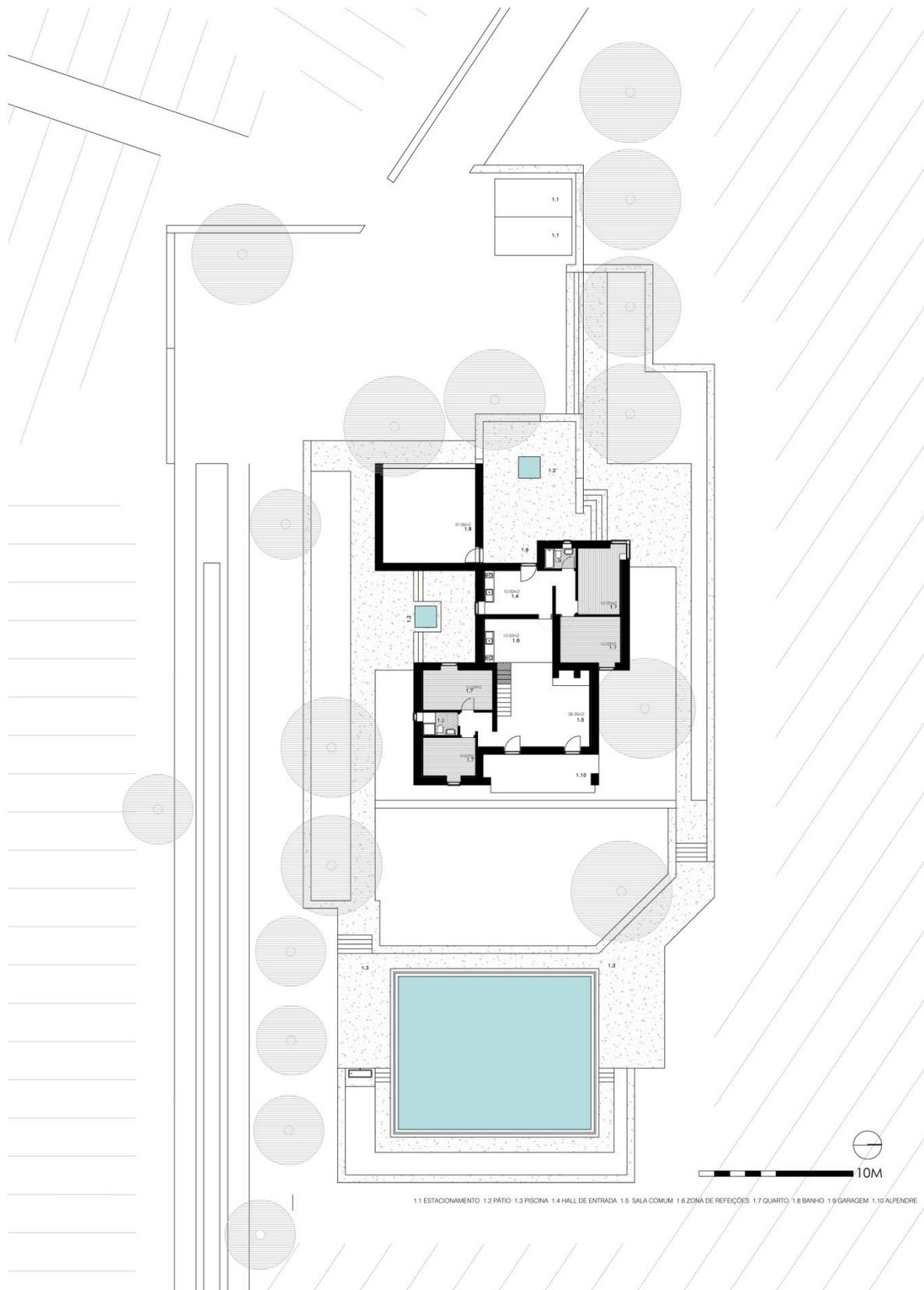


Fig.148- Planta da casa destinada a turismo rural, 1990.



Fig.149- Transformação da eira agrícola em tanque, 1990.



Fig.150- Vista geral do espelho de água, 1990.

para as refeições). A zona mais social da casa (espaço de estar e mezanino), passa a ser parte integrante de apenas um núcleo, ficando o outro núcleo, aparentemente e sem justificação plausível, sem sala de estar, disfrutando apenas dos quartos de dormir, cozinha e casa de banho.

Para esta casa foram ainda trabalhados ou transformados todos os espaços exteriores confinantes – espaços de estar e de circulação, bem como os respetivos muros de suporte do terreno.

O elemento- água que na fase anterior assume enorme importância na relação e na leitura do espaço construído com a paisagem envolvente, é agora valorizado através da introdução de novos elementos que a complementam.

A relação da casa com a paisagem, e especialmente com o Rio Douro, é agora enfatizada através da transformação do espaço destinado à eira agrícola num tanque de água em xisto para se tomar banho e refrescar, uma mais-valia para a habitação, pois esta região atinge elevadas temperaturas no Verão.

Também no limite poente, um novo espelho de água com medidas idênticas e similares ao colocado e implantado no pátio de entrada é acrescentado, de forma a introduzir algum intimismo ao pátio composto pelos volumes da garagem e dos quartos de dormir (conjunto sul), outrora descaracterizados.

Todas estas alterações se propunham a manter as características e a linguagem original, bem como a estreita relação que o interior da casa tem com o exterior, aqui assumida através de pequenos detalhes, visando melhorar as condições de habitabilidade temporária, agora definida.

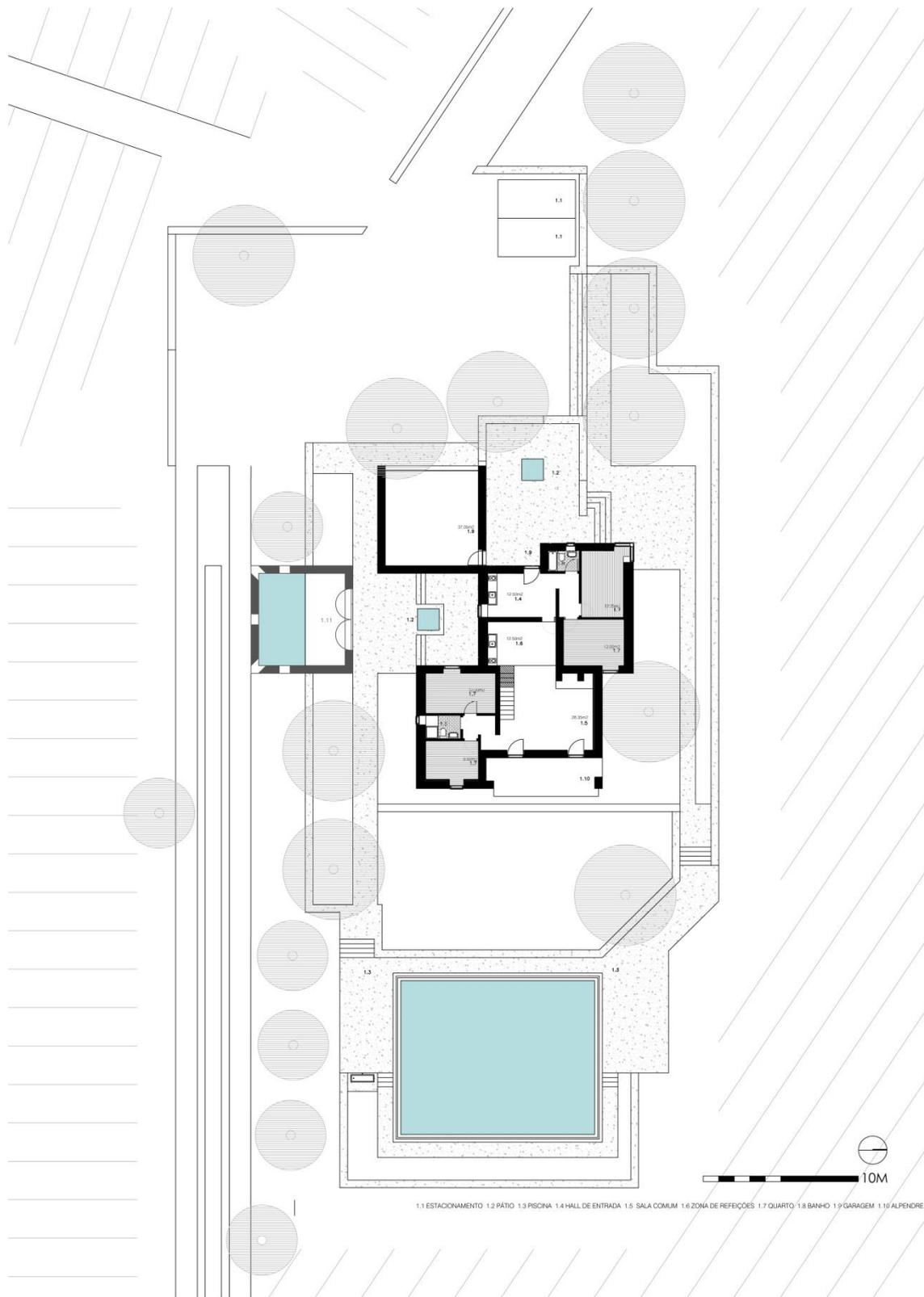


Fig.151- Planta com alterações ainda por realizar, 2005.

Embora não realizadas, por enquanto, como refere o seu autor, foram ainda pensados e estudadas outras transformações que procuravam melhorar as condições presente da casa.

Um novo volume e núcleo com a função de albergar uma piscina interior aquecida (desenho de 2005) é acrescentado ao jogo compostos pelos volumes anteriores que definem o espaço de habitar.

Composto também por xisto local e utilizando a mesma linguagem imposta ao conjunto agrícola, este novo volume que repete as mesmas dimensões do volume destinado à garagem, permitirá pela sua estreita relação com a volumetria geral, criar novos espaços de estar, como o pátio, delimitado por este volume e pelos que lhe antecedem.

No seu interior uma piscina com cerca de 12m² é iluminada através de pequenas fenestras colocadas nas suas laterais e nos extremos das paredes que delimitam o espaço, procurando acentuar o carácter *cavernoso* e *primitivo* da mesma, e acrescentando ao jogo duro ou cru dado pelo material local, os reflexos e combinações de luz e de sombra, produzidos, quer sobre a sua textura quer sobre a água, criando uma composição cuja experiência apela aos sentidos.

Esta é uma obra em aberto e sem fim previsto, dado as múltiplas alterações e transformações ao longo de mais de meio século, tal como refere Alfredo Matos Ferreira:

“ É interessante porque este foi o meu primeiro projeto, e ao mesmo tempo o meu último, porque ainda

*hoje me ocupo dele. Há sempre coisas para acrescentar... ”.*¹¹⁷

¹¹⁷ MATOS FERREIRA, Alfredo, Entrevista realizada a 2 de Maio de 2013 (ver anexos).

4. CONCLUSÃO

4.1 Perspetiva Final

Após a análise e estudo desta casa, construída e trabalhada por Alfredo Matos Ferreira ao longo de mais de meio século, podemos concluir que a mesma acarreta uma certa legitimidade na forma como transparece e incorpora uma linguagem vernacular transmontana, disposta quer no uso e mão-de-obra material local, e no sistema construtivo, e ao mesmo tempo uma certa narrativa moderna, adaptada ao seu tempo e lugar. Assim, torna-se num dos belos exemplares de habitações unifamiliares e casas de veraneio, dentro do panorama arquitectónico português da segunda metade do século XX.

A sua capacidade evolutiva, demonstrada quer nas alterações descritas ao longo deste estudo quer nas adaptações ao seu uso e função, tornam-na num exemplo paradigmático de “casa evolutiva”, adaptando-se à mudança dos tempos e necessidades, através de pequenas e precisas transformações.

Ao longo deste caminho, procurou-se acima de tudo contar a história de um percurso criativo e inventivo necessário para a sua compreensão. Autor e intervenientes, cliente e habitantes, lugar e paisagem, tomam forma num discurso que se pretendeu claro e objetivo, sem ter como resultado final, uma análise crítica sobre a obra de Alfredo Matos Ferreira, nem tão pouco, um estudo pormenorizado da sua produção arquitectónica.

Como consideração final, de salientar a capacidade que esta casa tem de “comover” algo que não é descrito apenas por palavras, registos fotográficos e desenhos rigorosos.

Torna-se assim evidente atribuir a esta, valores que ultrapassam as suas valências físicas, construtivas e espaciais, e que se expressam, sobretudo, na faculdade da mente e dos sentidos, ou da experiência própria e da sua vivência.

Uma casa é também quem a habita e quem a constrói, e por consequência, são as suas memórias, os seus medos, anseios, ou os seus desejos. São lugares com cheiros próprios, com acontecimentos e memórias, e que ao mesmo tempo são capazes de contar histórias tão ricas em acontecimentos como aquela que pretendi contar com esta viagem.

Esta reflexão foi também um processo de conhecimento, onde foi possível retratar e reconhecer afinidades na relação da casa com os espaços interiores e exteriores, os objetos, a paisagem, a materialidade, as influências e os interlocutores. Permitiu, assim, revisitar o passado em busca da bagagem cultural necessária para a sua compreensão, num percurso temporal marcado por acontecimentos sociais, culturais, económicos, que em muito enriqueceram o meu conhecimento presente e futuro.

Como nota final, pretendo que este trabalho sirva para dar a conhecer não só a obra deste exemplar e magnífico arquiteto e a obra em questão, como também procurando que este estudo sirva de exemplo ou referência para estudos posteriores.

Bibliografia

ALVES COSTA, Alexandre; TAVARES, André; FIGUEIRA, Jorge; CAPELA, José; MENDES, Manuel; OLIVEIRA, Maria Manuel; PORTAS, Nuno; BANDEIRA, Pedro, *Só nós e Santa Tecla, A casa de Caminha de Sérgio Fernandez, Equações de Arquitetura*, Dafne Editora, 2008.

ALMEIDA, Pedro Vieira; FERNANDES, José Manuel, *História de arte em Portugal, A arquitetura Moderna*, Volume 14, Edições Alfa, 1986.

ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITETOS PORTUGUESES, *Arquitetura Popular em Portugal 1º volume*, 3ª edição, Lisboa, 1988.

BANDEIRINHA, José António, *Fernando Távora: Modernidade Permanente*, Associação Casa da Arquitetura, Guimarães, 2012.

BANDEIRINHA, José António, *Quinas Vivas*, FAUP Publicações, Porto, 1996.

BANHAM, Reyner, *The brutalisme en architecture. Ethique ou esthétique*, Dunod Paris, 1970 [1966].

BASTO, Lima; BARROS, Lima, *Inquérito à Habitação Rural nas províncias do Norte de Portugal (Minho, Douro Litoral, Trás-os-Montes e Alto Douro)*, Universidade Técnica de Lisboa (s/ Ed).

CURTIS, William J.R., *Modern Architecture since 1900*, Phaidon, London, 1996 [1982]

DIONÍSIO, Santana, *Guia de Portugal: Trás-os-Montes e Alto Douro: Lamego, Bragança e Miranda*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1995.

DRILLER, Joachim, *Breuer Houses*, Phaidon Press Limited, London, 2000.

EUSÉBIO, Jaime, *Páginas Brancas II*. AEFAUP, Porto, 1992.

FERNANDES, José Manuel, *Arquitetos do século XX: da tradição à modernidade*, Casal de Cambra, Caleidoscópio, 2006.

FERNANDEZ, Sérgio, *Percurso, Arquitetura Portuguesa, 1930/1974*. FAUP publicações, Porto, 1985.

FERRÃO, José Bernardo, *Fernando Távora, Percurso. A life long trail*, Centro Cultural de Belém, Lisboa, 1993.

FIGUEIRA, Jorge, *Escola do Porto: Um Mapa Crítico*, Edições do Departamento de Arquitetura, DAFCTUC, Coimbra, 2002 [1997].

FLEIG, Karl, *Alvar Aalto- Obra e Projetos*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1996.

FRAMPTON, Kenneth, *Le Corbusier, Architect of the Twentieth Century*, Harry N.Abrams ed., New York, 2002.

FRANÇA, Augusto França, *A Arte em Portugal no Século XX (1911 – 1961)*, Lisboa, 1974.

IAPXX, *Inquérito à Arquitetura do Século XX em Portugal*, Ordem dos Arquitetos, Lisboa 2006.

LEITE, Carolina; De VILLANOVA, Roselyne; RAPOSO, Isabel, *Maisons du Rêve au Portugal*, Paris, Éditions Créaphis, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 2003.

LINO, Raul, *Casas Portuguesas, Alguns apontamentos sobre o arquitetar de casas simples*, Livros Cotovia, Lisboa, 1992 [1933].

GONÇALVES, Rui Martins; RODRIGUES, César Urbino, *Arquitetura humana: meio rural do alto nordeste transmontano*, Corane edições, Bragança, 2003.

HILDBRAND, Grant, *The Wright Space: Pattern and the Meaning of Frank Lloyd Wright's Houses*, University of Washington Press, Seattle, 1991.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga; GALHANO, Fernando, *Portugal de perto, Arquitetura tradicional portuguesa*, Dom Quixote, Lisboa, 1992.

PORTAS, Nuno, *A Arquitetura para Hoje, Evolução da Arquitetura Moderna em Portugal*, Livros Horizonte, Lisboa, 2008.

PORTAS, Nuno, *A cidade como arquitetura: apontamentos de método e crítica*, Livros Horizonte, Lisboa, 2007.

PORTAS, Nuno; MENDES, Manuel, *Arquitetura Portuguesa Contemporânea: anos sessenta/oitenta*, Fundação de Serralves, Porto, 1991.

RUDOFISKY, Bernard, *Architecture without architects: a short introduction to non-pedigreed architecture*, University of New Mexico Press, 1987.

SCHULZ, Christian Norberg, *Genius Loci, Paysage, Ambiance, Architecture*, Pierre Mardaga Editeur, Bruxelles, 1981.

SIZA, Álvaro, “ *Alvar Alto: 3 facetas ao acaso*”, Álvaro Siza: Obras e Projetos, Electa, Milão, 1996.

SOUSA, Fernando, MARTINS PEREIRA, Gabriel, *Alto Douro: Douro Superior*, Editorial Presença, Lisboa, 1988.

TORGA, Miguel, MORAIS, Graça, *Reino Maravilhoso (Trás-os-Montes)*. Dom Quixote, Lisboa, 2002.

TÁVORA, Fernando, *Da organização do espaço*, Faup publicações, Porto, 1999 [1962].

TÁVORA, Fernando, *Escola primária do Cedro, Vila Nova de Gaia, 1957-1961*, BLAU, Lisboa, 1993.

TÁVORA, Fernando. *Taliesin, Diário da Viagem aos USA, 1960*, BLAU, Lisboa 1993.

TRIGUEIROS, Luiz, *Fernando Távora*, Blau, Lisboa, 1993.

TOSTÕES, Ana, *Os Verdes Anos na Arquitetura Portuguesa dos Anos 50*, FAUP Publicações, Porto, 1997.

TOSTÕES, Ana; MENÉRES, António, *Keil do Amaral, o arquiteto e o humanista*, Pelouro da Cultura, Lisboa, 1999.

TOSTÕES, Ana; LACERDA, Manuel, *Arquitetura Moderna Portuguesa 1920 – 1970*, Lisboa: IPPAR, 2004.

TUOMI, Timo, PAATERO, Kristiina, RAUSKE, Eija, *Alvar Aalto em sete edifícios*, Helsínquia, Museu de Arquitetura Finlandesa, Helsínquia, 1999.

WRIGHT, Frank Lloyd, *Autobiografía 1867- [1944]*, Biblioteca de Arquitetura, El Croquis Editorial, Madrid, 1998.

WRIGHT, Frank Lloyd, *El Futuro de la Arquitetura*, Editorial Poseidon, Barcelona, 1978 [1953].

ZEVI, Bruno, *História da Arquitetura Moderna: Volume I*, Editora Arcádia, 1972.

Periódicos

AMARAL, Keil do, *A moderna arquitetura holandesa*, Col. Cadernos Seara Nova, Lisboa: Seara Nova, 1943.

AMARAL, Keil do, *Uma iniciativa necessária*, Cadernos de Arquitetura, nº14, Editorial Organizações, Lisboa, 1947.

CODERCH, Josep António, *No son génios lo que necesitamos ahora*, 2G nº33, José Antonio Coderch, Gustavo Gili, Barcelona, 2005 [1960].

CUNHA, Luiz, *Fernando Távora, A Escola Primária em Vila Nova de Gaia (1957-1961)*, Cadernos de Arquitetura nº85, Editorial Organizações, Lisboa, 1964.

FRAMPTON, Kenneth, *Introduction to the architecture of ethics*, 2G nº33, José Antonio Coderch, Gustavo Gili, Barcelona, 2005.

LIMA, Alfredo Viana; TÁVORA, Fernando; FILGUEIRAS, Octávio Lixa, *X CONGRESSO CIAM*, Cadernos de Arquitetura nº64, Editorial Organizações, Lisboa, 1959.

PORTAS, Nuno, *Arquiteto Fernando Távora: 12 anos de actividade profissional*, Cadernos de Arquitetura, nº71, Editorial Organizações, Lisboa, 1961.

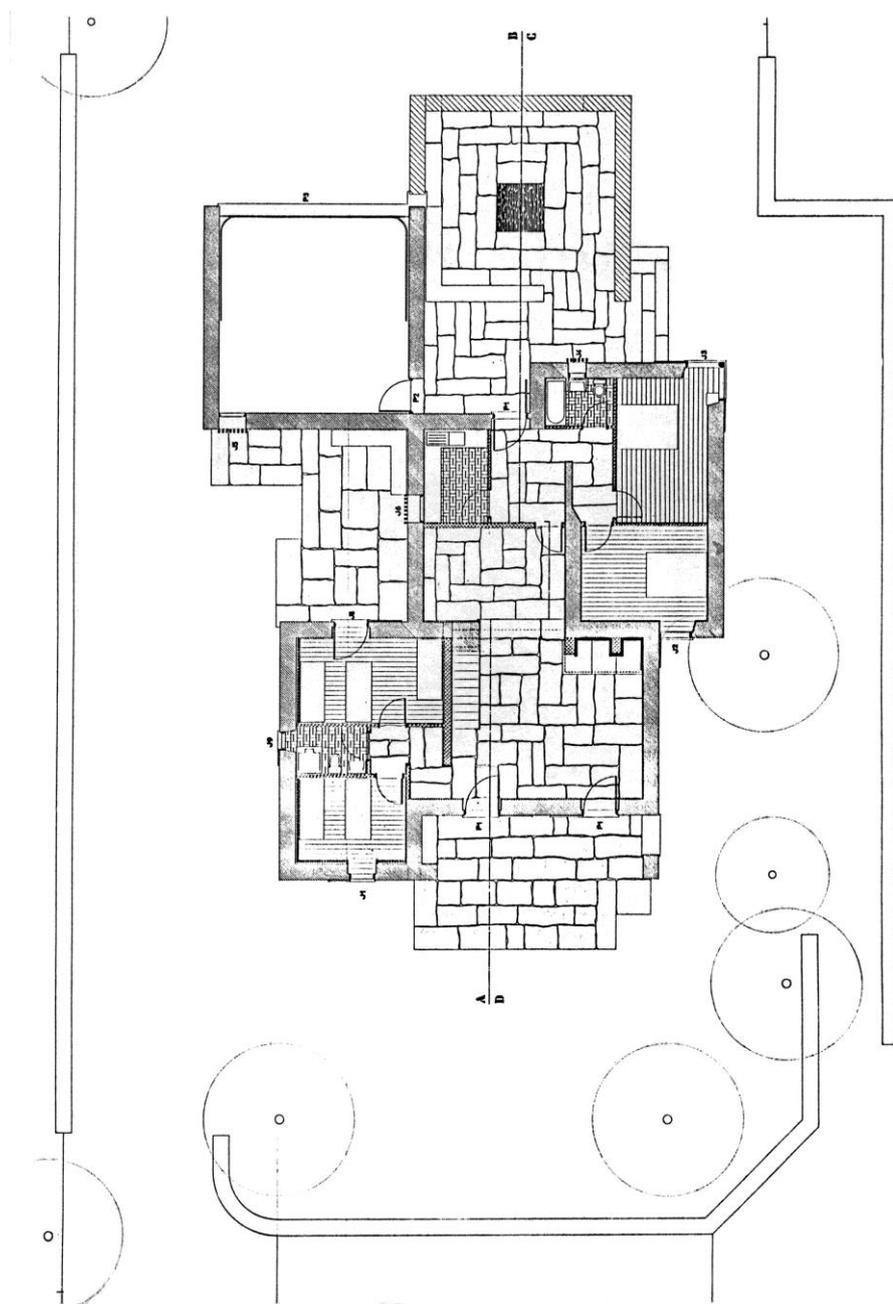
PORTAS, Nuno, *Josep Antoni Coderch*, Cadernos de Arquitetura nº73, Editorial Organizações, Lisboa, 1961.

TÁVORA, Fernando, *O problema da Casa Portuguesa*, Cadernos de Arquitetura, nº1, Editorial Organizações, Lisboa, 1947.

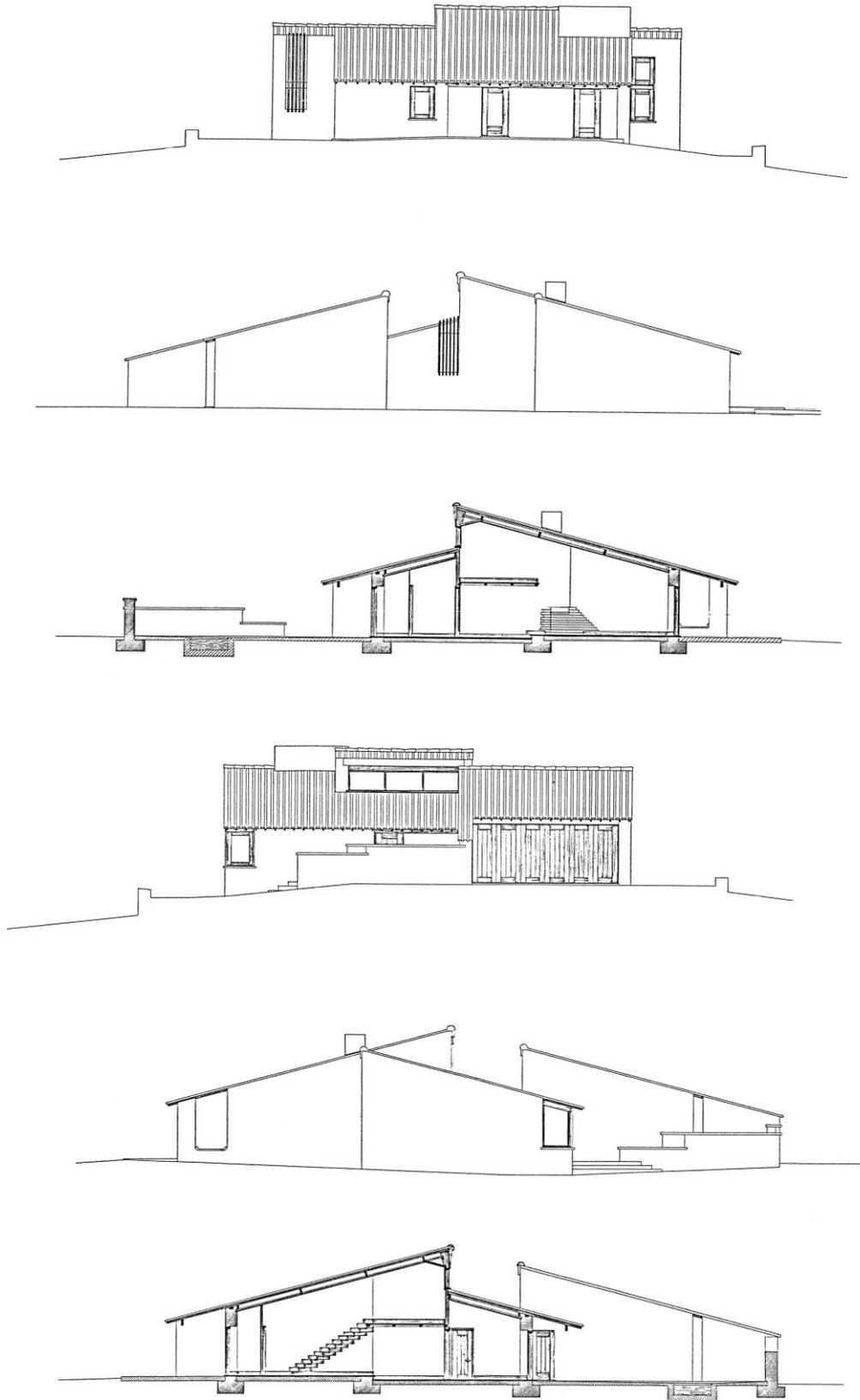
Teses consultadas

BENTO, Armando Dias, *Alfredo Durão de Matos Ferreira, Arquiteto*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto, 2009/2010.

Anexo



Desenho original da planta da casa, 1962.



Desenho original dos alçados e cortes da casa, 1962.

Entrevista realizada no dia 2 de Maio de 2013.

O arquiteto Alfredo Matos Ferreira recebeu-me amavelmente na sua casa, no fim de uma tarde solarenga de Maio, para uma conversa sobre o tema deste trabalho.

Num espaço repleto de antigo material do seu atelier, de onde se destacam os muitos computadores e o excessivo material fotográfico distribuído por todos os cantos deste espaço, demos início à conversa, apontando baterias sobretudo para a data de início deste projeto (1948-1950), aquela que não poderia ser relatada através da experiência da visita ao local, já que a mesma se encontra completamente transformada e alterada.

O projeto referente a 1962 e que em grande parte ainda se mantém preservado, é assim deixado de parte tendo em vista uma visita futura ao local.

Assim, o tema desta entrevista centra-se sobretudo no período temporal dividido entre a experiência de curso na ESBAP e a data da primeira intervenção em Joanamigo, embora durante a longa conversa me fosse apresentado toda a obra projetada pelo arquiteto, desde de trabalhos individuais construídos e não-construídos, passando por trabalhos urbanos e concursos em conjunto com Fernando Távora, como a trabalhos elaborados ainda durante o curso na ESBAP.

Trata-se de um percurso arquitectónico bastante interessante, rico e vasto, quer em conteúdo programático quer no conjunto de soluções distintas adoptadas, e que se encontra à espera e disposição de futuras abordagens e estudos.

Como teve contacto com aquele lugar?

A primeira vez que eu fui lá baixo, foi em 1948. Eu não conhecia aquela zona de Barca d'Alva! Aquilo era uma propriedade do meu pai, e sempre que eu lá ia, ficava pela cota alta ou por uma propriedade que o meu pai possuía, que se situava mais a poente e que depois acabou por ficar para o meu irmão.

Nessa altura, os transportes eram a cavalo e a carro de bois, e para além disso, não existia lá nenhuma casa! Apenas uma ruína! Nós, cá em cima, chamamos-lhe um “cardanho”, que é no fundo uma casa muito simples para abrigo das pessoas que trabalham na propriedade, ou para guardar as alfaias agrícolas e animais. Lembro-me que nem cobertura tinha! Portanto, eu não conhecia esta propriedade até 1948. Então, nessa altura, o meu pai quis fazer a divisão de bens entre mim e o meu irmão, e pediu-me para lá ir para ver se interessava...e eu lá vim por ali abaixo, de madrugada, a cavalo com um moço que ali trabalhava.

E qual foi a primeira impressão?

A paisagem no Douro normalmente é muito apertada, muito marcada e tem as suas margens muito a pique, tanto de um lado, como do outro.

A paisagem na Barca d'Alva é muito mais aberta, os festos, o coroamento do limite do vale é muito afastado do próprio rio. De forma que achei a organização daquele terreno muito agradável. Tinha lá aquele “cardanho”, e eu achei que estava numa posição muito privilegiada. Recordo que quando resolvi fazer a casa para o caseiro, segui um pouco o que os antigos tinham feito, que foi ao

fim ao cabo, pôr aquele edifício num festo, pois tinha uma panorâmica muito alargada para sul, nascente e poente, e tinha ainda a vantagem de no verão, como lá a temperatura sobe muito e é muito fácil encontrarmos 40°, à sombra, tinha uma aragem, de modo que não era tão abafado como se estivesse metido no vale. Tinha também uma nascente de água que naquela zona é um privilégio. Posto isto, disse ao meu pai que estaria interessado em ficar com o terreno.

Em que medida é que as pré- existências tiveram influência na implantação da casa?

O que influenciou mais foi o fato de estarem implantados numa zona arejada, com uma boa fundação, porque tinha logo ali a rocha à flor da terra, e o cardanho e a eira marcavam essa situação. A eira tem a vantagem de ter brisas porque o próprio processo de limpar o trigo ou a cevada é com o vento! Atiram o grão e a palha ao ar, e a palha como é mais leve, voa com o vento, enquanto que o grão fica. De modo que a implantação naquele festo tinha essa vantagem, não iriam fazer uma eira onde não tivesse vento!

Esta casa tinha como destinatário o caseiro da família. Pode-nos falar um pouco sobre o cliente e as suas rotinas quotidianas? Como pretendeu responder a casa ao tipo de rotina diária dos seus habitantes, ou seja, como pretendeu responder o programa ao cliente?

O programa da casa do caseiro era simples! O caseiro já existia! eu conhecia a estrutura familiar dele. Era um casal que tinha dois ou três filhos, de modo que, era preciso pelo menos um quarto para o casal, e outro

quarto para as filhas. Depois acabei por fazer outro espaço polivalente, porque o outro filho também estava para sair, para constituir família, e uma sala comum com lareira, porque o sistema de aquecimento naquela altura era a lenha. Nesta fase foi simples! Depois quando passou para o outro lado, em 1962, o esquema que usei foi idêntico! Hoje em dia já está tudo desatualizado! Basta só o fato de não viver lá ninguém, nem de ser preciso dormir lá durante toda a semana, para grande parte daquelas áreas que foram construídas já não servirem para nada! Antigamente demorava-se cerca de 1 hora a cavalo ou a carro de vacas, de modo que fazia sentido a casa lá! O pessoal quando vinha apanhar a amêndoa ou fazer a vindima tinha sempre onde ficar, porque ir e vir todos os dias tornava-se incomportável! Perdia-se umas 4 horas por dia, de modo que vinham à segunda e ficavam até sexta, indo passar depois o fim de semana a casa. Hoje em dia, com a facilidade dos transportes, já vivem todos nas aldeias porque é muito fácil e rápido chegar lá, mas naquela altura, a história era outra.

Esta casa reflete um certo sentido de “localidade” e “identidade” transmontana, dado não só pela materialidade e linguagem arquitectónica, como também em certos aspectos do programa: o alpendre, a cozinha com a lareira como espaço principal. Procurou uma certa influência na arquitetura vernacular transmontana?

Talvez! Só que provavelmente, não conscientemente! Eu acho que as influências mais marcantes na primeira fase, ora bem, em 1950, eu devia andar pelo 2º ano da escola, eram praticamente influências daquilo que fazia na escola, ou seja, Movimento Moderno! Tanto que a casa não era para ter telhado, quer dizer, era para ter telhado,

mas um telhado plano! Nessa altura havia um preconceito, só o poderei chamar por isso, porque na escola todos os trabalhos que entregávamos tinham que ter cobertura plana, só a partir mais ou menos do meu 4 ano é que começaram a propôr trabalhos com cobertura inclinada. Nesses primeiros anos quem entregasse um trabalho com cobertura inclinada, provavelmente não era bem classificado! De modo que a malta defendia-se, é isto que eles querem, vamos fazer assim!.. (risos)

Portanto, constrói esta casa ainda durante a experiência do curso. Fale-me um pouco dessa experiência.

Foi uma altura de grandes descobertas. Lembro-me perfeitamente que andávamos sempre os seis juntos: eu, o Alberto Neves, o António Menéres, o Siza, o Luís Botelho Dias e o Joaquim Sampaio. Até tínhamos um espaço conjunto que funcionava quase como um atelier, ali por cima do café Imperial, na Praça da República, na “sala 35”, onde fazíamos os trabalhos para a escola. De modo que, a escola, a meu ver, era mais um ambiente. Ainda estávamos na “Reforma de 32” o primeiro ano era desenharmos as ordens gregas, desde do dórico ao coríntio, e pouco mais...o Carlos Ramos ainda ia tentando modernizar o ensino, mas tinha grandes dificuldades em relação ao ambiente geral do Regime, quer em relação a outros professores da escola. Havia uma grande diferença sobretudo, na forma como o Fernando Távora (com quem acabei mais tarde por ter uma grande amizade, e fazer trabalhos conjuntos a partir de 70), ou o Mário Bonito, que leccionavam as aulas, principalmente com visitas a obras e edifícios antigos que ele achava que eram

importantes de visitar...Lembro-me por exemplo de irmos à Serra do Pilar, ou de vermos os edifícios do Januário Godinho, ali na Guerra Junqueira, eram aulas diferentes.

Portanto, a escola deu-nos o ambiente, os trabalhos que nos propunham, mas depois eu acho que existia sobretudo um grande autodidatismo. Por exemplo, não havia uma cadeira de Teoria da Arquitetura, como vocês têm hoje, mas que nem por isso deixou de dar frutos, houve uma série de arquitetos, nomeadamente o Siza que acabou por ter enorme sucesso.

Corresponde a uma geração de arquitetos marcados pelo Inquérito à Arquitetura Popular Portuguesa. Apesar de não ter participado, esta casa acaba por antecipar certos valores e aspectos nele implícito. Podemos falar dessa experiência com os artesãos locais?

Eu não penso isso! Ligam muito esta casa com o Inquérito, e não tem nada haver! Ainda há pouco tempo, em conversa com o Sérgio Fernandez, falávamos sobre isso, e ele foi da minha opinião. A minha relação com Trás-os-Montes e com a forma como se constrói lá é muito anterior até à minha entrada na escola. A única relação que talvez tenha com o Inquérito, é talvez pelo facto do uso dos materiais e da mão-de-obra local, do cortar e talhar a pedra, entre outros. Em 1939, altura da Segunda Guerra Mundial eu l tinha cerca de 7 anos e assisti ao edificar de uma casa pertencente à minha família, e projetada, na altura, pela minha mãe, em Urros.

Eu assisti ao processo todo da construção da casa. O arrancar a pedra, o talhar a pedra para ela ser colocada na parede, etc.. Portanto é algo que já vem da infância e

não de agora! Em 1950, altura da primeira intervenção, lembro-me de lá ter ido com o pessoal e ficar naquele “cardanho” de que te falei ao início. Tinha lá um divã, tinha também umas tarimbas com duas andadas, e dormiam cinco pessoas em cima, outras cinco em baixo, dormia também uma égua, duas mulas e ainda um cão que eu tinha trazido do Funchal! (risos) E fazíamos lá a comida também! Tudo no mesmo sítio! As mulas de vez em quando, de noite faziam aquilo que não deviam para trás, e os homens apanhavam uns sustos grandes! (risos) Ao fim da tarde lá vínhamos todos cá baixo ao Rio Douro tomar banho, e depois lá voltávamos para cima! Lembro-me que ainda lá estive duas ou três semanas para fazer a piquetagem no terreno, porque isso eles não sabiam! Eles tinham essa dificuldade de ler os desenhos. Portanto eu acompanhei a obra desde o arranque da pedra, que foi arrancada ali muito perto, dentro da propriedade, juntamente com a argamassa, neste caso o barro, que acaba por ser um bom isolamento em termos de humidade, mas também em termos de calor. De modo que os materiais estavam ali, e fui acompanhado assim todo o processo no local. Fui para lá com os operários e assistir ao arranque da pedra. Onde se arrancou a pedra é agora um tanque. Aproveitou-se depois o buraco de onde se arrancou o xisto. A madeira acabou por ser serrada em Urros, no pinhal do Corso. Havia lá uns serradores, os chamados “pés de cães” que serraram a madeira quer em 1950, quer em 1962. As telhas também foram feitas em Urros e trazidas a machos para baixo. Havia lá uns telheiros, um deles até foi cá muitos anos caseiro. Estas foram cozidas num sítio que chamam Prado, e depois eram amassadas com animais, como se desnivelava o cereal, mas no caso do barro, não podiam ser cavalos, nem mulas! Tinham que ser vacas ou bois, porque o pé da

vaca tem duas unhas, ao contrário do casco do cavalo, que quando pisa o barro agarra. A telha era depois cozida lá no Prado, com mato local.

Nessa altura não havia possibilidade de construir em betão, porque não havia a possibilidade de levar para lá materiais, os transportes eram ainda a cavalo ou carros de bois e não havia sequer estradas. O processo para lá chegar era ir até á estação de Castelo Melhor, atravessar o rio num barco rebelo e depois eram cerca de 1h30 em cima de um cavalo até chegar a casa, de modo que cimento tem pouco! Tem apenas uma placa na cozinha por causa dos incêndios. Nessa altura as aldeias eram praticamente autónomas em relação às cidades, havia os pedreiros, os carpinteiros, os serradores que serravam as madeiras nos pinhais, havias os trolhas, os pintores e havia até o marceneiro, que naquela altura era um tipo muito competente! Agora essas profissões já desapareceram todas, agora já lá vão uns empreiteiros decentes.

Alfredo Matos Ferreira.

02.05.2013

Crédito das imagens

Fig.1- Amanhecer em Vila Nova de Foz Côa, em: arquivo do autor, 2014.

Fig.2- A Quinta de Joanamigo de Alfredo Matos Ferreira, em: arquivo do autor, 2014.

Fig.3- Trás-os-Montes, em: BELO, Duarte, <http://www.duartebelo.com>. Cadernos “*Linha do Douro I*”, 1997.

Fig.4- Uma rua em Rio de Onor, em: ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITETOS PORTUGUESES, *Arquitetura Popular em Portugal* 1º volume, 3ª edição, Lisboa, 1988, pág.137.

Fig.5- Vale da Campeã, em: ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITETOS PORTUGUESES, *Arquitetura Popular em Portugal* 1º volume, 3ª edição, Lisboa, 1988, pág.121.

Fig.6- Vista geral de Montes, em: ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITETOS PORTUGUESES, *Arquitetura Popular em Portugal* 1º volume, 3ª edição, Lisboa, 1988, pág.123.

Fig.7- Vista geral de Pitões de Júnias, em: ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITETOS PORTUGUESES, *Arquitetura Popular em Portugal* 1º volume, 3ª edição, Lisboa, 1988, pág.168.

Fig.8- São Mamede de Riba Tua, em: ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITETOS PORTUGUESES, *Arquitetura Popular em Portugal* 1º volume, 3ª edição, Lisboa, 1988, pág.183.

Fig.9- Ifanes. Vista do “teatro” do mesmo pátio, em: ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITETOS PORTUGUESES, *Arquitetura Popular em Portugal* 1º volume, 3ª edição, Lisboa, 1988, pág.153.

Fig.10- Casa em Montes, 1955-1961, em: ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITETOS PORTUGUESES, *Arquitetura Popular em Portugal* 1º volume, 3ª edição, Lisboa, 1988, pág.125.

Fig.11- Planta da casa, 1955-1961, em: ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITETOS PORTUGUESES, *Arquitetura Popular em Portugal* 1º volume, 3ª edição, Lisboa, 1988, pág.125.

Fig.12- Corte da casa, 1955-1961, em: ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITETOS PORTUGUESES, *Arquitetura Popular em Portugal* 1º volume, 3ª edição, Lisboa, 1988, pág.125.

Fig.13- Interior de uma cozinha, em: ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITETOS PORTUGUESES, *Arquitetura Popular em Portugal* 1º volume, 3ª edição, Lisboa, 1988, pág.141.

Fig.14- Ifanes, pormenor de uma porta carral, em: ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITETOS PORTUGUESES, *Arquitetura Popular em Portugal* 1º volume, 3ª edição, Lisboa, 1988, pág.155.

Fig.15- Parede e janela, Montes, em: ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITETOS PORTUGUESES, *Arquitetura Popular em Portugal* 1º volume, 3ª edição, Lisboa, 1988, pág.129.

Fig.16- Casa em granito, Tourém, em: ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITETOS PORTUGUESES, *Arquitetura Popular em Portugal* 1º volume, 3ª edição, Lisboa, 1988, pág.171.

Fig.17- Interior de uma habitação, Rio de Onor, em: ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITETOS PORTUGUESES, *Arquitetura Popular em Portugal* 1º volume, 3ª edição, Lisboa, 1988, pág.140.

Fig.18- Vista da loja de uma casa em Ifanes, em: ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITETOS PORTUGUESES, *Arquitetura Popular em Portugal* 1º volume, 3ª edição, Lisboa, 1988, pág.152.

Fig.19- Cobertura em lousã, Montes, em: ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITETOS PORTUGUESES, *Arquitetura Popular em Portugal* 1º volume, 3ª edição, Lisboa, 1988, pág.130.

Fig.20- Rua em Pitões de Júnias, em: ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITETOS PORTUGUESES, Arquitetura Popular em Portugal 1º volume, 3ªedição, Lisboa, 1988, pág.169.

Fig.21- Relação da rua com as habitações, Pitões de Júnias, em: ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITETOS PORTUGUESES, Arquitetura Popular em Portugal 1º volume, 3ªedição, Lisboa, 1988, pág.169.

Fig.22- Alfredo Matos Ferreira e a Quinta de Joanamigo, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.23- Concurso para uma habitação no Canadá,1954, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.24- Casa não-construída na Parede com Álvaro Siza, 1962,em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.25- Vista geral da Quinta da Barreira, 1955, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.26- Vista geral da Quinta da Barreira, 1955, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.27- Planta e Alçado da Quinta da Canameira, 1955, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.28- Restantes Alçados da Quinta da Barreira, 1955, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.29- Capa do Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal, edição de 2004, em: ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITETOS PORTUGUESES, Arquitetura Popular em Portugal 1º volume, 4ªedição, Lisboa, 2004.

Fig.30- Estudos referentes à zona 2, Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal, 1956-1958, em: ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITETOS PORTUGUESES, Arquitetura Popular em Portugal 1º volume, 3ªedição, Lisboa, 1988, pág.125.

Fig.31- Estudos referentes à zona 2, Inquérito à Arquitetura Popular em Portugal, 1956-1958, em: ASSOCIAÇÃO DOS ARQUITETOS PORTUGUESES, Arquitetura Popular em Portugal 1º volume, 3ªedição, Lisboa, 1988, pág.129.

Fig.32- Fotografia de Fernando Távora sobre desenho de Fernando Lanhas, 1940, em: TRIGUEIROS, Luiz, Fernando Távora, Blau, Lisboa, 1993, pág.26.

Fig.33- Casa na Foz do Douro, Fernando Távora, 1952-1954, em: TRIGUEIROS, Luiz, Fernando Távora, Blau, Lisboa, 1993, pág.51.

Fig.34- Bairro de Ramalde, Fernando Távora, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.35- Desenho e planta do primeiro piso. “Moradia sobre o Mar”, Fernando Távora, 1952, em: TRIGUEIROS, Luiz, Fernando Távora, Blau, Lisboa, 1993, pág.16.

Fig.36- Desenho e planta do primeiro piso. “Moradia sobre o Mar”, Fernando Távora, 1952, em: TRIGUEIROS, Luiz, Fernando Távora, Blau, Lisboa, 1993, pág.186.

Fig.37- Mercado da Vila da Feira, Fernando Távora, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.38- Mercado da Vila da Feira, Fernando Távora, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.39- Mercado da Vila da Feira, Fernando Távora, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.40- Mercado da Vila da Feira, Fernando Távora, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.41- Planta do Mercado da Vila da Feira, Fernando Távora, 1953-1959, em: TRIGUEIROS, Luiz, Fernando Távora, Blau, Lisboa, 1993, pág.59.

Fig.42- Corte do Mercado da Vila da Feira, Fernando Távora, 1953-1959, em: TRIGUEIROS, Luiz, Fernando Távora, Blau, Lisboa, 1993, pág.61.

Fig.43- Corte do Mercado da Vila da Feira, Fernando Távora, 1953-1959, em: TRIGUEIROS, Luiz, Fernando Távora, Blau, Lisboa, 1993, pág.60.

Fig.44- Fernando Távora na apresentação do Inquérito, 1958, em: TRIGUEIROS, Luiz, Fernando Távora, Blau, Lisboa, 1993, pág.34.

Fig.45- Enquadramento das várias pré-existências, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.46- Fonte junto à entrada principal da Quinta, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.47- Vista geral do pórtico manuelino pré-existente, 2013, em: arquivo do autor.

FIG.48- Enquadramento do pavilhão e do campo de ténis, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.49- Plano Geral da Quinta da Conceição, Fernando Távora (1958-60), em TRIGUEIROS, Luiz, Fernando Távora, Blau, Lisboa, 1993, pág.66.

FIG.50- Vista geral do pavilhão, 2013, em: arquivo do autor.

FIG.51- Vista interior da tribuna do segundo piso, 2013, em: arquivo do autor.

FIG.52- Casa de Ofir, Fernando Távora, 1957-58, em: TRIGUEIROS, Luiz, Fernando Távora, Blau, Lisboa, 1993, pág.79.

FIG.53- Zona de entrada, Fernando Távora, 1957-58, em: TRIGUEIROS, Luiz, Fernando Távora, Blau, Lisboa, 1993, pág.78.

FIG.54- Zona de refeições, Fernando Távora, 1957-58, em: TRIGUEIROS, Luiz, Fernando Távora, Blau, Lisboa, 1993, pág.83.

FIG.55- Planta do piso térreo da Casa de Ofir, Fernando Távora (1957-58), em: TRIGUEIROS, Luiz, Fernando Távora, Blau, Lisboa, 1993, pág.78.

FIG.56- Alçados da Casa de Ofir, Fernando Távora (1957-58), em: TRIGUEIROS, Luiz, Fernando Távora, Blau, Lisboa, 1993, pág.79.

FIG.57- Alçados da Casa de Ofir, Fernando Távora (1957-58), em: TRIGUEIROS, Luiz, Fernando Távora, Blau, Lisboa, 1993, pág.80.

FIG.58- Vista geral da Escola do Cedro, Fernando Távora, 1957-61, em: TRIGUEIROS, Luiz, Fernando Távora, Blau, Lisboa, 1993, pág.86.

FIG.59- Zona de entrada da Escola do Cedro, Fernando Távora, 1957-61, em: TRIGUEIROS, Luiz, Fernando Távora, Blau, Lisboa, 1993, pág.86.

FIG.60- Zona de recreio da Escola do Cedro, Fernando Távora, 1957-61, em: TRIGUEIROS, Luiz, Fernando Távora, Blau, Lisboa, 1993, pág.89.

FIG.61- Zona interior da Escola do Cedro, Fernando Távora, 1957-61, em: TRIGUEIROS, Luiz, Fernando Távora, Blau, Lisboa, 1993, pág.90.

Fig.62- Planta do piso térreo da Escola do Cedro, Fernando Távora, 1957-61, em: TRIGUEIROS, Luiz, Fernando Távora, Blau, Lisboa, 1993, pág.87.

Fig.63- Corte transversal da Escola do Cedro, Fernando Távora (1957-61), em: TRIGUEIROS, Luiz, Fernando Távora, Blau, Lisboa, 1993, pág.90.

Fig.64- Estudo do projeto da Pousada de Santa Marinha, 1973, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.65- Fernando Távora e Alfredo Matos Ferreira, nos jardins do Convento da Costa, em Guimarães, 1973, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.66- Vista do terreno, 1948, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.67- Vista aérea do terreno, em: <https://www.google.com/earth/>.

Fig.68- Vista do “*cardanho*”, 1948, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.69- Planta das pré-existências, 1948, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira (trabalhada pelo autor).

Fig.70- Planta da casa para o caseiro, 1950, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira (trabalhada pelo autor).

Fig.71- Alçados da casa para o caseiro, 1950, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira (trabalhada pelo autor).

Fig.72- Vista do Douro, 1948, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.73- Vista geral da aldeia de Urros, 1955, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.74- Conjunto agrícola em Urros, 1955, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.75- Delimitação de um terreno, Urros, 1955, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.76- Casa com varanda, Urros, 1955, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.77- A quinta de Joanamigo, 1949, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.78- Desenho de Fernando Távora, 1985, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.79- O conjunto agrícola, 1962, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.80- Vista geral do conjunto agrícola, 1962, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira (trabalhada pelo autor).

Fig.81- Planta das Instalações agrícolas, 1962, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.82- Alçados e Cortes das Instalações agrícolas, 1962, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.83- Planta da alteração da casa, 1962, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira (trabalhada pelo autor).

Fig.84- Esquemas da ampliação da casa, 1962, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira (trabalhada pelo autor).

Fig.85- Vista da relação da casa com o anfiteatro exterior, Casa Carré (1957-1960), Alvar Aalto, em: FLEIG, Karl, Alvar Aalto 1922-1962, Les editions d'Architecture Artemis, Zurich, 1970, pág.243.

Fig.86- Vista lateral da Casa Carré (1957-1960), Alvar Aalto, em: FLEIG, Karl, Alvar Aalto 1922-1962, Les editions d'Architecture Artemis, Zurich, 1970, pág.238.

Fig.87- Vista interior da galeria de arte, Casa Carré (1957-1960), Alvar Aalto, em: FLEIG, Karl, Alvar Aalto 1922-1962, Les editions d'Architecture Artemis, Zurich, 1970, pág.244.

Fig.88- Vista interior da sala de estar, Casa Carré (1957-1960), Alvar Aalto, em: FLEIG, Karl, Alvar Aalto 1922-1962, Les editions d'Architecture Artemis, Zurich, 1970, pág.245.

Fig.89- Planta do r/chão da Casa Carré, Alvar Aalto, 1957-1960, em: FLEIG, Karl, Alvar Aalto 1922-1962, Les editions d'Architecture Artemis, Zurich, 1970, pág.239.

Fig.90- Alçado da Casa Carré, Alvar Aalto, 1957-1960, em: FLEIG, Karl, Alvar Aalto 1922-1962, Les editions d'Architecture Artemis, Zurich, 1970, pág.240.

Fig.91- Projeto residencial na Rua Marques da Silva (1958), Alfredo Matos Ferreira, Porto, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.92- Projeto residencial na rua Compositor Bach (1959-1961) Josep Antoni Coderch, Barcelona, em: PORTAS, Nuno, Josep Antoni Coderch, Cadernos de Arquitetura nº73, Editorial Organizações, Lisboa, 1961, pág.14.

Fig.93- Casa Ballvé (1957-1959) Josep Antoni Coderch, em: PORTAS, Nuno, Josep Antoni Coderch, Cadernos de Arquitetura nº73, Editorial Organizações, Lisboa, 1961, pág.17.

Fig.94- Relação com o exterior da Casa Ballvé (1957-1959) Josep Antoni Coderch, em: 2G nº33, José Antonio Coderch, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, pág.53.

Fig.95- Vista geral da Casa Uriach (1962) Josep Antoni Coderch, em: 2G nº33, José Antonio Coderch, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, pág.8.

Fig.96- Vista geral da Casa Rozés (1962) Josep Antoni Coderch, em: 2G nº33, José Antonio Coderch, Gustavo Gili, Barcelona, 2005, pág.9.

Fig.97- Alçados referente à ampliação da casa, 1962, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.98- Vista da fachada sul, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.99- Vista da fachada poente, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.100- Vista da fachada nascente da casa, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.101- Esquízo interior da Casa Errázuriz (1929-1930), Le Corbusier, em: BROOKS, H. Allen, Le Corbusier 1887-1965, Electa, Milão, 1993, pá.183.

Fig.102- Alçado principal da Casa Mathes(1934-1935), Le Corbusier, em: BILL, Max, Le Corbusier & P. Jeanneret Oeuvre complete 1934-38, Les editions d'Architecture, Zurich, 1995, pág.137.

Fig.103- Vista aérea da Unidade habitacional de Marselha (1947-1953), Le Corbusier, em: BANHAM, Reyner, em "The brutalisme en architecture. Ethique ou esthétique?" Dunod Paris,1970 [1966], pág.23.

Fig.104- Alçado frontal da Unidade habitacional de Marselha (1947-1953), Le Corbusier, em: BANHAM, Reyner, em "The brutalisme en architecture. Ethique ou esthétique?" Dunod Paris,1970 [1966], pág.22.

Fig.105- Cobertura da Unidade habitacional de Marselha (1947-1953), Le Corbusier, em: BANHAM, Reyner, em "The brutalisme en architecture. Ethique ou esthétique?" Dunod Paris,1970 [1966], pág.27.

Fig.106- Pilotis em betão aparente da Unidade habitacional de Marselha (1947-1953), Le Corbusier, em: BANHAM, Reyner, em "The brutalisme en architecture. Ethique ou esthétique?" Dunod Paris,1970 [1966], pág.27.

Fig.107- Exterior da casa Sarabhai (1951-1955), Le Corbusier, em: <http://www.fondationlecorbusier.fr/>

Fig.108- Interior da casa Sarabhai (1951-1955), Le Corbusier, em: <http://www.fondationlecorbusier.fr/>

Fig.109- Vista geral da casa Jaoul (1951-1955), Le Corbusier, em: BANHAM, Reyner, em "The brutalisme en architecture. Ethique ou esthétique?" Dunod Paris,1970 [1966], pág.97

Fig.110- Interior da casa Jaoul (1951-1955), Le Corbusier, em: BANHAM, Reyner, em "The brutalisme en architecture. Ethique ou esthétique?" Dunod Paris,1970 [1966], pág.100.

Fig.111- Vista geral da Haunstanton School (1949-1954), Allison e Peter Smithsson, em: BANHAM, Reyner, em "The brutalisme en architecture. Ethique ou esthétique?" Dunod Paris,1970 [1966], pág.33.

Fig.112- Materialidade da Haunstanton School (1949-1954), Allison e Peter Smithsson, em: BANHAM, Reyner, em "The brutalisme en architecture. Ethique ou esthétique?" Dunod Paris,1970 [1966], pág.34.

Fig.113- Vista interior da Haunstanton School (1949-1954), Allison e Peter Smithsson, em: BANHAM, Reyner, em "The brutalisme en architecture. Ethique ou esthétique?" Dunod Paris,1970 [1966], pág.32.

Fig.114- Vista geral dos Ham Commom Apartments (1955-1958), James Stirling, em: fuckyeahbrutalism.tumblr.com.

Fig.115- Vista geral dos Ham Commom Apartments (1955-1958), James Stirling, em: fuckyeahbrutalism.tumblr.com.

Fig.116- Vista do "Alto do Sapinho", 2013, em: arquivo do autor.

Fig.117- O conjunto agrícola e o vulto do Penedo Durão, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.118- Vista geral do conjunto a partir do rio Douro, 2013, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.119- Vista geral do conjunto, 2013, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.120- Enquadramento da casa, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.121- O muro de suporte que liga os dois núcleos, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.122- Vista geral da casa do caseiro, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.123- Caminho de entrada para a casa do caseiro, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.124- Tratamento dos animais sobre um alpendre, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.125- Escadas de acesso ao terreno a nascente, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.126- Pátio que define a entrada na casa, 2013, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.127- Vista da entrada na casa, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.128- Vista interior do quarto localizado a nascente, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.129- Vista interior da janela de canto, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.130- Vista da cozinha, junto à entrada na casa, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.131- Vista interior da zona de refeições, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.132- Vista da zona de estar, 2013, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.133- Vista geral do acesso ao mezanino, 2013, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.134- Vista interior do mezanino, 2013, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.135- Vista do enquadramento exterior do mezanino, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.136- Vista geral do quarto localizado a norte, 2013, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.137- Vista do enquadramento exterior dos quartos de dormir, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.138- Vista do enquadramento exterior dos quartos de dormir, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.139- Vista geral do alpendre, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.140- Vista lateral do alpendre, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.141- Vista da materialidade da lareira, 2013, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.142- Vista do enquadramento da lareira junto da zona de estar, 2013, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.143- Materialidade das escadas de acesso ao mezanino, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.144- Enquadramento das namoradeiras, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.145- Materialidade das janelas e portadas, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.146- Vista do processo construtivo da cobertura, 2013, em: arquivo do autor.

Fig.147- Divisão da casa para Turismo rural, 1990, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira (trabalhada pelo autor).

Fig.148- Planta da casa destinada a turismo rural, 1990, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira (trabalhada pelo autor).

Fig.149- Transformação da eira agrícola em tanque, 1990, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira.

Fig.150- Vista geral do espelho de água, 1990, em: arquivo do autor.

Fig.151- Planta com alterações ainda por realizar, 2005, em: espólio de Alfredo Matos Ferreira (trabalhada pelo autor).