

J . . . M . ND . S  
R . B . . RO

JOÃO MENDES RIBEIRO: UM CAMINHO PARA REFLETIR SOBRE A CONDIÇÃO  
HODIERNA DA PRÁTICA DA ARQUITETURA E DO DESIGN DE INTERIORES

---

FRANCESCA VITA

ORIENTADORA . MARIA MILANO | COORIENTADORA . DÉsirÉE PEDRO

TESE DE Mestrado EM DESIGN DE INTERIORES

2012



**J** **O** **Ã** **O** **M** **E** **N** **D** **E** **S**  
**R** **I** **B** **E** **I** **R** **O**

JOÃO MENDES RIBEIRO: UM CAMINHO PARA REFLETIR SOBRE A CONDIÇÃO  
HODIERNA DA PRÁTICA DA ARQUITETURA E DO DESIGN DE INTERIORES

---

FRANCESCA VITA

ORIENTADORA . MARIA MILANO | COORIENTADORA . DÉsirÉE PEDRO

TESE DE Mestrado em Design de Interiores

2012



Palavras chaves João Mendes Ribeiro, arquitetura, design de interiores, cenografia.

Resumo A prática da reabilitação, embora matéria familiar ao mundo da arquitetura, pensamos que possa ser um recurso importante também para o desenvolvimento da disciplina do design de interiores. Sendo um tema vasto e que pode ser abordado de diferentes pontos de vista, a nossa investigação aprofundará o caso de estudo do arquiteto-cenógrafo João Mendes Ribeiro. Através da análise das suas principais referências e de seis dos seus mais representativos projetos de reabilitação, percebemos em primeiro lugar os processos que estão por de trás de um projeto de intervenção no património, e em segundo lugar avançamos com a proposta da disciplina de arquitetura e do design de interiores se renovar, descobrindo o seu objetivo primário: o de encontrar respostas às necessidades do indivíduo, projetando espaços vivenciáveis e que podem ser realmente habitados. Através da experiência de João Mendes Ribeiro, percebemos como a cenografia trata efetivamente assuntos que a arquitetura ao longo dos anos esqueceu, como a relação entre o espaço e o indivíduo, utilizando ferramentas e engenhos flexíveis e de caráter contemporâneo. Nesse sentido, a figura do designer de interiores, que se move no vazio que existe entre a arquitetura e a capacidade do homem de a habitar, será fundamental no renovamento desta última. A arquitetura deverá repensar a utilizar as ferramentas e as práticas efémeras de disciplinas como a cenografia e o design, numa perspetiva de projeto multidisciplinar, ganhando novas possibilidades plásticas e metodológicas.



**Key words** João Mendes Ribeiro, architecture, interior design, scenography.

**Abstract** We believe that renovation in the architectural world could be an important resource for the improvement of interior design. By the way, the theme is very vast and it embraces several considerations, for these reasons my thesis will focus on a specific case study: the work of the architect-set designer João Mendes Ribeiro. A tight analysis of his works, mainly based on his six most representative renovation projects, revealed that architecture needs to renew itself in order to rediscover its initial purpose: to fulfil the needs of the individual by designing liveable spaces. Studying in depth the work of this architect we realized that scenography bases itself on those themes that architecture has lost over time, such as the relationship between the space and the individual, by the use of flexible and temporary tools. Interior design is an expression of architecture and the way people deal with it, allowing interior designers to be fundamental in the renovation of spaces. The starting point will be using ephemeral practices and instruments, as those employed by scenography and design, aiming to a multidisciplinary project, gaining new methodological and formal perspectives.





## Agradecimentos

Em primeiro lugar agradeço ao arquiteto João Mendes Ribeiro, pela sua disponibilidade, a sua simpatia e a humildade com a qual aceitou ajudar-me no desenvolvimento da minha tese.

Em segundo lugar, os meus agradecimentos vão as pessoas que me apoiaram ao longo deste percurso.

Agradeço à minha orientadora, a Professora Maria Milano que sempre foi uma fonte de estímulos.

Agradeço à minha co-orientadora, a Professora Désirée Pedro, pela disponibilidade constante, pela partilha do saber e pelo seu ponto de vista que sempre me ajudou para refletir.

Agradeço ao José António Teixeira pelo tempo que dedicou e pelas oportunidades que me ofereceu.

Agradeço à minha família e ,em particular, a minha mãe pelo apoio e paciência.

Aos meus amigos, à Clarissa pelos momentos de descanso.

Agradeço à Catarina pela amizade, a disponibilidade e pelo apoio que me deu, e à sua família por me ter recebido.

Agradeço ao Nicola pelo apoio, pelo seu relevante ponto de vista e pela confiança que depositou sempre em mim.

Por fim agradeço a todas as outras pessoas que me ajudaram ao longo da minha experiência em Portugal, em particular ao João, Felix, Filipa, Benedita, Soraia, Mónica e às colegas do Design Factory.



# Índice

Resumo e palavras chaves

Abstract e key words

Agradecimentos

<b>Introdução</b> .....	1
<b>1. João Mendes Ribeiro</b> .....	3
1.1 Uma narração biográfica .....	5
1.2 Uma multiplicidade de referencias .....	6
1.2.1 A lição minimalista: Mies van der Rohe e Donald Judd .....	9
1.2.2 O que significa intervir no Património: uma condição entre a tradição e a contemporaneidade. A lição de Fernando Távora .....	16
1.2.3 A vivencia do espaço interno através da ferramenta da luz: Luís Baragán .....	21
1.3 Dicotomia entre ficção e realidade e efémero e perene. Em que sentido a arquitetura e a pratica da reabilitação podem aprender com a cenografia .....	25
<b>2. Os projetos: análise de uma seleção de obras</b> .....	31
2.1 Critérios e metodologias usados .....	33
2.2 Casa de Chá (1997) .....	35
2.2.1 Proposta.	
2.2.2 Programa funcional.	

2.2.3	Identificação dos valores e não valores.	
2.2.4	Diagnóstico dos valores simbólico-sociais da pré-existência.	
2.2.5	Relação com a pré-existência: análise do lugar da intervenção.	
2.3	Centro das Artes Visuais (1997-1998) .....	43
2.3.1	Proposta.	
2.3.2	Programa funcional.	
2.3.3	Identificação dos valores e não valores.	
2.3.4	Diagnóstico dos valores simbólico-sociais da pré-existência.	
2.3.5	Relação com a pré-existência: análise do lugar da intervenção.	
2.4	Palheiro na Cortegaça (2000-2005) .....	53
2.4.1	Proposta.	
2.4.2	Programa funcional.	
2.4.3	Identificação dos valores e não valores.	
2.4.4	Diagnóstico dos valores simbólico-sociais da pré-existência.	
2.4.5	Relação com a pré-existência: análise do lugar da intervenção.	
2.5	Laboratório Químico (2001-2003).....	63
2.5.1	Proposta.	
2.5.2	Programa funcional.	
2.5.3	Identificação dos valores e não valores.	
2.5.4	Diagnóstico dos valores simbólico-sociais da pré-existência.	
2.5.5	Relação com a pré-existência: análise do lugar da intervenção.	

2.6 Casa Vaz Pais (2005-2006) .....	75
2.6.1 Proposta.	
2.6.2 Programa funcional.	
2.6.3 Diagnóstico dos valores simbólico-sociais da pré-existência e identificação dos valores e não valores.	
2.6.4 Relação com a pré-existência: análise do lugar da intervenção.	
2.7 Casa da Escrita (2004-2008).....	83
2.7.1 Proposta.	
2.7.2 Programa funcional.	
2.7.3 Identificação dos valores e não valores.	
2.7.4 Diagnóstico dos valores simbólico-sociais da pré-existência.	
2.7.5 Relação com a pré-existência: análise do lugar da intervenção.	
<b>Notas conclusivas</b> .....	99
Referências bibliográficas .....	103
Referências eletrônicas .....	107
Lista das imagens .....	111
ANEXO I_ Entrevista à João Mendes Ribeiro, 15 junho 2012 .....	123
ANEXO II_ Entrevista à João Mendes Ribeiro, 19 setembro 2012 .....	141



---

"Architecture  
only survives  
where it  
negates the  
form that  
society  
expects of it.  
Where it  
negates itself  
by  
transgressing  
the limits that  
history has  
set for it."

---

Bernard Tschumi,  
1996





# i n t r o d u ç ã o

**J**oão Mendes Ribeiro: *um caminho para refletir sobre a condição hodierna da prática da arquitetura e do design de interiores*, é o título da seguinte dissertação de Mestrado que tem como objetivo realizar uma reflexão sobre as práticas da arquitetura e o design de interiores, partindo de um caso de estudo, que consideramos particular, pela sua transdisciplinaridade.

Depois de décadas em que se perseguiu a tendência de construir o mais que se podia, aproveitando os recursos naturais e humanos de forma indiscriminada e alterando drasticamente cada vez mais o aspeto das nossas cidades, hoje em dia é necessário recorrer a uma tendência que vai na direção contrária, para não chegar a um ponto de fratura irreversível. O papel da arquitetura e do design de interiores em orientar este novo caminho é fundamental e deverá surgir do emprego de boas práticas sustentáveis, não só em termos ambientais, mas também em termos económicos e sociais, como a prática da reabilitação e da conservação do património construído.

A história ensina-nos que nos momentos históricos de significativas transformações, as artes e a arquitetura, foram o primeiro meio através do qual o homem manifestava essas mudanças. Por esta razão urge falar de como a reabilitação possa ser realmente uma alternativa melhor e eficaz aos problemas que a arquitetura gerou nestas últimas décadas.

Tratar o tema da reabilitação de forma a abranger todos os seus aspetos resultaria numa análise superficial, uma vez que cada caso é um caso e muitos são os parâmetros que variam de projeto para projeto, não se podendo generalizar os procedimentos. Analisar de forma geral os processos de reabilitação, não seria possível porque existem fatores como o contexto, as condições da pré-existência, a sensibilidade do arquiteto, a capacidade de um edifício em adaptar-se ao programa, mas também a capacidade do programa em adaptar-se às condições da pré-existência que estão fortemente ligados às condições contingentes de um projeto de intervenção no património. Pelas razões , concentramos a

nossa análise num caso de estudo específico, aprofundando a obra de um arquiteto, as suas principais referências teóricas, as motivações e as opções que estiveram por detrás dos seus projetos. Através da especificidade de estudo de um caso e através de um processo que vai do particular para o geral, tentamos perceber de forma concreta quais são efetivamente as metodologias, assim como os temas de projeto que poderão orientar a renovação da prática da arquitetura e do design de interiores. Através da nossa análise serão evidenciados, nas conclusões, possíveis caminhos sobre os quais o design de interiores é chamado a refletir para condicionar positivamente, através do seu projeto, o desenvolvimento desta situação crítica. De facto, a crise, não implica somente o lado económico, social e ambiental do problema, mas envolve também o design de interiores, assim como, e talvez ainda mais, a arquitetura e os princípios sobre os quais sempre se baseou o trabalho dessas duas disciplinas.

Superando as distinções que é costume fazer entre a prática da arquitetura e do design de interiores, achamos que a reabilitação é matéria que pertence indistintamente à primeira, assim como à segunda disciplina, e por esta razão escolhemos como caso de estudo um arquiteto, que arquiteto só não é.

A nossa escolha recaiu sobre João Mendes Ribeiro, um dos arquitetos portugueses que se destaca mais no panorama contemporâneo da reabilitação no nosso país. Embora não seja um designer de interiores, achamos que a sua atitude em deixar-se contaminar por várias disciplinas e em particular pela prática da cenografia, possa ser uma mais valia para tratar os assuntos ligados à prática de projeto de pontos de vista diversos que envolvem, tanto o mundo da arquitetura como o mundo do design de interiores e das artes cénicas. De facto, João Mendes Ribeiro é considerado pela maioria, um exemplo border line de arquiteto, e é mesmo dessa capacidade de saber conciliar práticas de projeto aparentemente distintas, como a da arquitetura e da cenografia, que achamos que possa surgir uma reflexão construtiva

sobre o design de interiores e sobre a importância de criar sinergia entre âmbitos diferentes.

As duas partes que compõem esta dissertação integram referências teóricas e exemplos práticos de projetos, de forma a não limitar as nossas argumentações a noções e princípios, para tentar realizar uma reflexão também de um ponto de vista mais concreto.

No primeiro capítulo, será estudada a figura do arquiteto João Mendes Ribeiro, através da análise das suas principais referências. Em particular, nos focalizaremos no trabalho de Donald Judd, Mies van der Rohe, Fernando Távora e Luís Barragán, realizando uma reflexão mais ampla que abrangerá temas significativos que interessam tanto o mundo da arquitetura como o do design de interiores: o tema da abstração que confere flexibilidade interpretativa como no caso das instalações de Donald Judd, o tema do minimalismo que através da experiência de Mies van der Rohe nos revelará os limites do movimento moderno, o tema caro a Fernando Távora da continuidade entre o passado e o presente através do qual percebemos a sua importância no projeto de reabilitação e as suas responsabilidades. Por fim, graças à obra de Luís Barragán abordaremos o delicado problema da vivência nos espaços interiores. A primeira parte concluirá com uma secção dedicada à relação entre a arquitetura e a cenografia e a eficácia de se realizarem projetos de carácter temporário.

No que diz respeito ao segundo capítulo, a análise será focalizada mais nos projetos de reabilitação do arquiteto. Através da ferramenta do estudo de caso serão analisados seis projetos de intervenção no património que achamos que aprofundam de forma concreta os temas abordados na primeira parte da tese. Os projetos da Casa de Chá, do Centro das Artes Visuais, do Laboratório Químico, do Palheiro na Cortegaça, da Casa da Escrita e da Casa Vais Pais serão abordados a partir de uma matriz da análise comum que aprofundará os momentos principais de um qualquer projeto de reabilitação: a proposta do arquiteto, o programa funcional, a identificação dos valores e não valores arquitetónicos do edifício, o diagnóstico dos valores simbólico-sociais que a pré-existência gera no tecido urbano e por fim a relação com a pré-existência e o lugar da intervenção.

A dissertação, embora de natureza teórica, aproveitará as ferramentas típicas do projeto, como a análise dos casos de estudo e o levantamento fotográfico, assim como as ferramentas teóricas da revisão da bibliografia e da entrevista. As duas entrevistas colocadas em anexo, nos tinham ajudado a completar o perfil do arquiteto revelando o seu ponto de vista em relação a alguns dos temas abordados ao longo do documento.

Concluindo, através de uma dissertação que se serve do suporte teórico, tanto como da prática de projeto, o objetivo desta análise é, através de ca-

sos de estudo da obra de um arquiteto português, indagar e refletir sobre quais poderiam ser as principais questões que possam permitir uma reformular da disciplina da arquitetura e do design de interiores que deverá voltar a uma forma de agir mais próxima dos utentes, mais flexível em relação à passagem do tempo e dos hábitos e mais sensível em relação aos recursos patrimoniais, naturais e sociais.

# 1

| João Mendes Ribeiro |



## 1.1 | Uma narração biográfica |

**J**oão Mendes Ribeiro, nasceu em Coimbra em 1960. Desde cedo revelou uma atitude particular em relação ao desenho e à construção, sobretudo de “lego” (Mendes Ribeiro, entrevista 15 junho, 2012 [anexo 2], p. II), como assegura sorrindo. As horas passadas na quinta do avô aproximaram o pequeno João ao mundo agreste português e ao mundo da construção. De facto João Mendes Ribeiro gostava de passar as tardes a ajudar o seu avô na construção de pequenos protótipos de uso comum em madeira e cortiça. Talvez a madeira, à qual recorre em muitos dos seus projetos de arquitetura e cenografia, tenha mesmo a ver com as suas memórias de infância e daquele mundo campestre que frequentou desde cedo.

O pequeno construtor de objetos em madeira cresceu, assim como a sua atitude em relação ao desenho e à construção. Foi a sua mãe que, reconhecendo o entusiasmo do filho pela construção e o desenho, o ajudou a empreender o percurso certo para que aprendesse a disciplina de arquitetura. Assim João Mendes Ribeiro, licenciou-se na Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Na Universidade, o novo arquiteto absorveu os ensinamentos da Escola do Porto e, em particular, o interesse pelo contexto e pelo lugar da intervenção, caro a Fernando Távora e a todos os arquitetos que nos anos seguintes foram influenciados por ele. João Mendes Ribeiro fez dos ensinamentos da Escola do Porto, a sua principal referência de trabalho e a experiência como assistente de Távora incidiu ainda mais na preferência de optar por uma arquitetura muito referenciada pelos valores da tradição portuguesa. Depois da Faculdade, João Mendes Ribeiro inicia a sua vida profissional como assistente de Fernando Távora e como colaborador de Fernando Pinto Coelho<sup>1</sup>, mas também funda com os arquitetos José António Bandeirinha e Carlos Reis Figueiredo, o gabinete Arquitetos da Beira em Coimbra.

O seu caminho cruzará o mundo da cenografia em 1991, ano em que o encenador Ricardo Pais, com o qual colabora até hoje, o convida para a realização de uma peça de teatro. Naquele momento a cenografia abre as portas do jovem arquiteto ao mundo inexplorado do teatro, do cinema e da dança. Um mundo, o da cenografia, no qual João Mendes Ribeiro (re)descobre a relação entre o corpo, o dos intérpretes, e o espaço, onde os seus projetos não se poderão soltar dos gestos e dos movimentos dos atores em cena. Graças à cenografia o arquiteto percebe que é preciso restaurar os temas fundamentais da arquitetura, começando pela relação corpo-espaço, e assim, começa a explorar as preocupações e as soluções arquitetónicas através das suas peças cenográficas. A permutação entre a cenografia e a arquitetura fundamentará a linguagem do arquiteto e a sua visão como projetista.

---

<sup>1</sup> Fernando Pinto Coelho (1951), é um arquiteto e artista plástico português que desde sempre tem dedicado a vida dele às artes. Além de ter frequentado o conservatório de música do Porto, fez parte do primeiro gabinete de Design da cidade e fez parte inúmeros grupos ligados à dança, ao teatro, à música, à poesia e à performance. (Associazione Culturale Luís de Camões, [http://associazionecamoes.blogspot.it/2011\\_10\\_01\\_archive.html](http://associazionecamoes.blogspot.it/2011_10_01_archive.html)). Provavelmente pode-se afirmar, que foi a aproximação à figura carismática de Fernando Pinto Coelho que gerou em João Mendes Ribeiro o interesse e a curiosidade em explorar outras disciplinas e saberes além da arquitetura.

Se a arquitetura de João Mendes Ribeiro reflete as mudanças e as preocupações do nosso tempo, a verdade é que reflete também o temperamento do seu criador. Do caráter reservado e discreto e do gosto sofisticado e erudito, João Mendes Ribeiro imprime nos seus projetos o rigor e a síntese formal dos arquitetos modernistas, mas a sua índole curiosa e atenta revela-nos um sentido de humor típico do mundo alegórico, que é o teatro. Disponível e generoso, assim, também é a sua arquitetura.

Convencido que o objetivo da arquitetura é dar resposta às necessidades das pessoas e, afastando-se de uma ideia de arquitetura funcionalista, a sua preocupação envolve decisões tomadas pelas instituições que, cada vez mais, impedem os arquitetos de utilizar soluções tradicionais em vez das standardizadas. Sempre muito diplomático, João Mendes Ribeiro nunca se expõe demasiado e, a quem lhe pergunta se seria necessário reformular a arquitetura portuguesa, ele responde que: “é sempre preciso questioná-la” (Mendes Ribeiro, entrevista 15 junho, 2012 [anexo 1], p. V).

## 1.2 | Uma multiplicidade de referencias |

O atelier de João Mendes Ribeiro situa-se no limite da zona universitária da cidade de Coimbra numa esquina sombreada por algumas árvores, entre o aqueduto de São Sebastião e o “Jardim da sereia”. Fora da porta de entrada não existe nenhuma placa que indique o nome do atelier ou do arquiteto e só, quem já o conhece, sabe que o portão é sempre deixado imperceptivelmente encostado. Entramos, e descemos três andares do edifício-atelier até chegar a um pequeno escritório tranquilo e caótico ao mesmo tempo, onde esperamos até a chegada do arquiteto. A luz da porta-janela, que se abre num pequeno jardim protegido por canas de bambu, é a única fonte de iluminação natural deste espaço. A estratificação dos objetos que são casualmente deixados no chão, na secretária ou apoiados distraidamente nas paredes atrai a nossa atenção e começamos a apontá-los, partindo pelos livros empilhados: as monografias do arquiteto Luís Barragán<sup>2</sup>, um livro da arquiteta chilena Cecilia Puga<sup>3</sup>, a “Ouvres Complètes” do cenógrafo suíço Adolphe Appia<sup>4</sup>, um livro da artista americana Mary Miss<sup>5</sup> e alguns números da revista *El Croquis*, entre os quais, aquele sobre o arquiteto minimal

---

<sup>2</sup> Luís Barragán (1902-1988), foi um dos arquitetos mexicanos que na metade do século passado conseguiu, como também Fernando Távora em Portugal, conjugar o International Style do Movimento Moderno com uma reelaboração da arquitetura vernacular do México. A sua arquitetura, embora do carácter essencial e minimal dos ensinos do Movimento Moderno, reflete as cores vivas, a luz vibrante e a natureza selvagem das paisagem mexicana. Os seus interiores, como os exteriores, são projetados a partir da relação com a luz e com a natureza, nem sempre importa se as janelas, as aberturas e a dimensão dos vãos respeitam o rigor compositivo da arquitetura. “A obra de Barragán é muito vista de dentro para fora. [...] Tu percebes claramente que a preocupação dele é a questão da vivência do espaço interno” (Mendes Ribeiro, entrevista 15 junho, 2012 [anexo 1], p. IX).

<sup>3</sup> Cecilia Puga (1961), é uma arquiteta chilena contemporânea cujo trabalho insere-se na paisagem rural do Sul do Chile. A sua arquitetura é caracterizada por uma sincera materialidade e reflete o panorama áspero do país. Na sua arquitetura, os materiais são utilizados de maneira pura, privilegiando materiais como a pedra e o cimento.

<sup>4</sup> Adolphe Appia (1862-1928), é um cenógrafo suíço do século XIX, que partindo da reforma do teatro de Richard Wagner, reestruturou a arquitetura, quer a arquitetura da sala, quer a do espaço cénico. De facto Wagner em 1849 com o conceito de teatro, entendido como “obra de arte unitária” (Porretta, 2009), limitou-se a reformar o espaço da sala deixando a cena, onde se moviam os atores, à reforma renascentista do teatro. Appia substituiu as cenografias bidimensionais pintadas, com elementos tridimensionais simples que interagiam com a luz elétrica criando atmosferas vanguardistas e sugestões nunca vistas (Pravato, 2011). É a Appia que se deve a nova estética da cenografia segundo uma conceção arquitetónica e tridimensional (Mendes Ribeiro, 2008).

<sup>5</sup> Mary Miss (1944) é uma artista americana contemporânea caracterizada pela hibridação de várias disciplinas, como a da escultura, da arquitetura, do landscape design e das instalações. Colaborando com arquitetos, engenheiros, ecologistas e com as instituições, a sua arte é fortemente interligada com o ambiente envolvente e com a paisagem, que a trata como se fosse uma pele permeável com a qual pode interagir (Princenthal, 2012).



1



2

John Pawson<sup>6</sup>. Alguns artigos impressos do dia, são deixados na secretária, como o das últimas cenografias do atelier de arquitetura Alvisi Kirimoto + Partners<sup>7</sup> ou do projeto de micro arquiteturas Endémico Resguardo Silvestre<sup>8</sup> do escritório americano Gracia Studio. Escondido atrás de pilhas de livros, está o projeto cenográfico *mala-mesa* e alguns painéis de concursos de arquitetura para serem avaliados. Arquitetos, artistas, cenógrafos, portugueses e não só, estavam lá no escritório do arquiteto João Medes Ribeiro que, arquiteto só, não é.

Embora João Mendes Ribeiro esclareça, “sinto-me sempre arquiteto” (Ribeiro dos Santos & Mendes Ribeiro, s.d.) a importância que as outras disciplinas revestem no seu trabalho, seja de arquiteto seja de cenógrafo, é evidente. “A sua linguagem incorpora referências várias, eruditas e populares, da história da arquitetura e da arquitetura contemporânea, assim como das vanguardas artísticas do século XX, desde as artes visuais, às artes cénicas, ao design” (Pedro, 2011, p. 12) que refletem a sua tendência de explorar e permutar saberes de diversos mundos. Além da lição sobre o património e sobre os caminhos possíveis de uma “nova linguagem arquitetónica” em Portugal, aprendida diretamente do arquiteto Fernando Távora<sup>9</sup>, a sua formação como arquiteto compõe-se de referências distantes do mundo da arquitetura portuguesa. A lição minimalista provém-lhe, por exemplo, do arquiteto alemão Mies van der Rohe<sup>10</sup> mas ao mesmo tempo da

1 Cecília Puga, Casa em Bahia Azul (2002).

2 Luís Barragán, Casa em Tacubaya (1947).

<sup>6</sup> John Pawson (1949), é um arquiteto inglês contemporâneo cuja obra se insere na corrente minimalista do nosso século. A arquitetura de Pawson é simples e “tranquila, como uma noite entre as dunas do deserto” (Kosme de Barañano, 2002 em Pawson, 2002, p. 6, tradução livre); através da síntese de temas como o da massa, da luz, do ritual, da ordem e do volume, ele consegue criar interiores minimalista que refletem uma simplicidade elegante baseada principalmente na utilização da luz, quer natural, quer artificial. A luz é a ferramenta através da qual Pawson nos imerge em espaços desmaterializados e caracterizados por um forte sentido de ordem.

<sup>7</sup> Alvisi Kirimoto + Partners, é um escritório híbrido, de fama internacional, que se ocupa de projetos em diferentes âmbitos: da arquitetura ao design, da gráfica à cenografia. Interessado na contaminação de áreas disciplinares distintas, o escritório Alvisi Kirimoto + Partners pode ser considerado um outro exemplo, além de João Mendes Ribeiro, de como arquitetura e cenografia têm uma sobreposição de linguagem e assuntos fundamentais.

<sup>8</sup> Endémico Resguardo Silvestre, é um projeto de microarquitetura realizado pelo escritório Gracia Studio no Vale de Guadalupe no México. O objetivo deste projeto foi de criar um complexo hoteleiro de vinte habitações, com área mínima para duas pessoas, inseridas na natureza do panorama mexicano e que respeitassem o ambiente à volta.

<sup>9</sup> Fernando Távora (1923-2005), foi um dos mais relevantes arquitetos portugueses a nível internacional que nos anos cinquenta do século passado interrogou-se sobre o problema da arquitetura tradicional portuguesa superando a limitada definição do “português suave”, do Raúl Lino, que assim era chamado o estilo da arquitetura do Estado Novo. Fernando Távora, autor do ensaio “O problema da casa portuguesa”, trouxe à Portugal os princípios modernistas da época, conciliando-os com uma arquitetura fortemente enraizada na tradição portuguesa, respondendo efetivamente aos problemas levantados do International Style.

<sup>10</sup> Mies van der Rohe (1886-1969), arquiteto, designer, professor e teórico, é uma das personalidades mais relevantes no desenvolvimento do Movimento Moderno da primeira metade do século passado. Mies foi o arquiteto do movimento que mais exaltou o poder da abstração capaz de espoliar os edifícios daqueles aspetos mais figurativos típicos das arquiteturas tradicionais da época (Arís, 2002), influenciadas pela vanguarda do Jugendstil e da Art Nouveau. Os projetos de Mies, quer as arquiteturas quer as peças de design, são caracterizados por



3



4

3 Adolphe Appia, *Espaços rítmicos* (1909).

4 Mary Miss, *Field Rotation* (1980-1981).

arte abstrata do artista americano Donald Judd<sup>11</sup>; a importância e o estudo do comportamento da luz nos interiores provém dos projetos do arquiteto mexicano Luís Barragán assim como das instalações artísticas de James Turrell<sup>12</sup>. Do mundo da cenografia, João Mendes Ribeiro deixa fascinar-se pelo caráter onírico do trabalho de Bob Wilson<sup>13</sup> e pela transfiguração simbólica das cenografias de Pina Bausch<sup>14</sup>. É pela espacialidade da arte

uma síntese formal obtida através da utilização honesta dos materiais e dos elementos construtivos. O máximo exemplo de aplicação dos seus princípios arquitectónicos corresponde à construção do Pavilhão Barcelona onde a relação entre os materiais, a estrutura e o espaço é harmoniosa e clara. A sinceridade dos materiais, a pureza das formas e dos planos contínuos, a utilização honesta dos elementos construtivos e a relação com a envolvente, fazem que a arquitetura de Mies seja o máximo exemplo da confiança na técnica e nos novos materiais, típico do vinténio modernista.

<sup>11</sup> Donald Judd (1928-1988), é um dos principais artistas do Movimento Minimal dos Estados Unidos. Foi ele mesmo que no ano de 1937 definiu com o termo *minimal* a pintura reduzida ao essencial, mas não por isso contrária a ser figurativa (Vettese, 1996). Obcecado pela continua procura do ritmo, as suas instalações são caracterizadas pela repetição da unidade geométrica. Através de paralelepípedos em aço galvanizado, aço inox ou madeira compensada, materiais típicos de produtos em série e comerciais, as suas instalações são abstratas e desmaterializam a matéria dos próprios objetos criando efeitos de ilusão que se aproximam de uma linguagem mais característica da cenografia que do próprio Movimento Minimal (Mendes Ribeiro, entrevista 15 junho, 2012 [anexo 1], p. II).

<sup>12</sup> James Turrell (1943), é um artista contemporâneo americano que dedicou a vida inteira à investigação das relações entre corpo, espaço e luz. A sua intervenção maior é o Roden Crater Project onde no interior de um vulcão desativado, cria ambientes-contenedores de luz, onde pode-se contemplar o espaço externo através de buracos, passeios estreitos e janelas diretamente em contacto com o deserto do Arizona

<sup>13</sup> Robert Wilson (1941), ou pela maioria chamado Bob, foi autor, realizador, ator, cenógrafo e desenhador de luz. Foi uma das personalidades que na segunda metade do século passado reinventou a arte cénica, revolucionando o conceito de tempo e de espaço (Quadri, Bertoni & Stearns, 1997). Como ele mesmo afirma, utiliza “o típico tempo natural que precisa o sol para se pôr, a nuvem para mudar, o dia para nascer. Concedo ao público o tempo para refletir, meditar sobre outras coisas além daquilo que acontece na cena; concedo-lhes o tempo e o espaço para pensar” (Wilson em Quadri, Bertoni & Stearns, 1997, p. 12, tradução livre). Livre das convencionais regras da narração e da interpretação, os seus trabalhos são caracterizados pela utilização certa da luz, “das madrugadas e do pôr do sol” como declara Umberto Eco na prefácio do livro “Love, Bob” (Wilson & Eco, 2009, p. 5). Nas cenografias de Bob Wilson, tudo “tem muito a ver [...] com toda aquela magia, com o desenho de luz, com o acerto de luz e com as possibilidades de explorar todas as capacidades que as caixas de palco têm. [...] Tudo é perfeitamente rigoroso como uma alucinação visual” (Mendes Ribeiro, 2003 em Ferreira de Sousa, 2003, p. 73).

<sup>14</sup> Pina Bausch (1940-2009), foi a coreógrafa alemã que revolucionou no século XIX o mundo do teatro e da coreografia tradicional, misturando a vivência do real com a ficção teatral e a linguagem da dança. “Existem coisas que através de uma certa tradição de dança já não podem ser ditas: a realidade nem sempre pode ser dançada, não seria eficaz, credível [...]”. É mais importante, para mim, olhar para as pessoas na rua do que ir ao teatro ver um ballet” (Bausch, 1991 em Bentivoglio, 1991, p.13, tradução livre). É a partir do espaço urbano e dos acontecimentos do real que Pina Bausch encena o trágico e o cómico, reproduzindo o universo fragmentado das emoções humanas que se encontram na vida de todos os dias.





5



6

ambiental de Pedro Cabrita Reis<sup>15</sup> e pelo carácter ilusório das instalações de Dan Graham<sup>16</sup> que João Mendes Ribeiro é atraído. A vivência de todas essas referências e a capacidade do arquiteto absorver cada uma delas, manifesta-se nos seus projetos de arquitetura que sempre oscilam entre a linguagem da arquitetura, do design de interiores, do projeto de ambientes, das artes plásticas e por fim da cenografia.

5 Dan Graham, *Pavilhão* (2001).

6 Pedro Cabrita Reis, *Longer journeys* (2005).

### 1.2.1 | A lição minimalista: Mies van der Rohe e Donald Judd |

**M**anuel Graça Dias na introdução do livro “JMR 92.02. Arquitetura e cenografia” percorre a obra arquitectónica e cenográfica do arquiteto João Mendes Ribeiro, descrevendo-a segundo cinco peculiaridades: a essencialidade, a eficácia, a elegância, a abstração e a alegria. Graça Dias afirma que a obra de João Mendes Ribeiro, é essencial no sentido que não sobrepõe informações a mais e que os problemas são resolvidos expeditamente e com clareza de conceito, é eficaz na medida em que os dispositivos que o arquiteto cria são concisos e eficientes para a função para a qual foram pensados. A elegância revela-se na sensibilidade natural de estabelecer as proporções, marcar os cheios e os vazios, as passagens, as transparências, as alturas ou as profundidades de um desenho certo. Finalmente, a obra de João Mendes Ribeiro é abstrata<sup>17</sup> no sentido que as formas que ele constrói, por detrás da mera função, in-

<sup>15</sup> Pedro Cabrita Reis (1956), é um artista português que no panorama internacional destaca-se por ter recolhido as sugestões da linguagem abstrata dos escultores do Movimento Minimal (Pancotto, 2011). Nas suas instalações, caracterizadas pela utilização de materiais de construção, o artista explora questões de natureza arquitectónica relativas à concepção espacial, à delimitação do território, à ocupação do espaço, à estruturação do espaço vazio, do espaço público e privado, do exterior e interior (Mendes Ribeiro, 2008).

<sup>16</sup> Dan Graham (1942), artista norte-americano que instalando-se em Nova York, no início dos anos sessenta começou a operar na corrente da vídeo-arte e das performances. Interessado na ideia de explorar a reação que uma pessoa tem em relação ao espaço, ao tempo e às interações com os outros, Dan Graham começa a investigar outros campos disciplinares além daquele da vídeo arte com a qual começou. Através de instalações e dispositivos arquitectónicos dos pavilhões, Dan Graham indaga sobre a relação que existe entre público e privado, a audiência e o performer, objectividade e subjetividade (Mendes Ribeiro, 2008) sobretudo através do uso de materiais, entre os quais o vidro e o espelho, que permitem jogos de reflexão e transparência.

<sup>17</sup> Quando se fala de abstração, logo somos habituados associar essa condição à arte abstrata do século passado. Efetivamente o Abstracionismo foi um movimento que, no início do século passado, defendeu a ideia que



7



8

7-8 Donald Judd,  
*Untitled* (1993).

fluenciam a nossa imaginação multiplicando os significados possíveis que lhes podemos atribuir, por fim a alegria surge através de um humor subtil e discreto que desperta aquela inteligência que só a arte é capaz de fazer (Graça Dias & Mendes Ribeiro, 2003).

É curioso reparar que essencialidade, eficácia, elegância e abstração, são características que podem associar-se também aos principais conceitos do Movimento Minimalista<sup>18</sup> em arte, e do Movimento Moderno<sup>19</sup> em arquitetura. Se por um lado João Mendes Ribeiro é interessado pelo rigor construtivo da arquitetura modernista de Mies, por outro lado é fascinado pela ideia de abstração das obras, do artista minimal Donald Judd.

a arte não devia necessariamente figurar e representar algo, mas evocar sensações, apagando o espírito (Riout, 2002). Para os artistas deste movimento o quadro não devia necessariamente representar algo real porque bastava a cor para transmitir a matéria e expressão do próprio quadro. Neste sentido é complicado associar o termo de abstração à algo de concreto como a arquitetura. A arquitetura de facto não pode dissociar-se da sua função e da maneira como se a constrói e mesmo João Mendes Ribeiro afirma que o termo abstrato não é o mais apropriado para definir uma arquitetura (Mendes Ribeiro, entrevista 19 setembro, 2012 [anexo 2], p. III). Provavelmente é ao processo de síntese que nos referimos quando falamos de arquitetura abstrata.

<sup>18</sup> O Movimento Minimalista, não foi um verdadeiro movimento, não existindo um manifesto ou uma factory de referência. O minimal foi uma reação. Foi uma resposta que um grupo de artistas teve em reação ao boom pop que surgiu nos Estados Unidos no final dos anos cinquenta com a assim chamada, Pop Art. Em contraste com a exuberância pop, que elogiava o boom económico e o consumismo do pós guerra, na metade dos anos sessenta, artistas como Frank Stella, Donald Judd, Robert Morris, Dan Flavin, Carl Andre e Sol LeWitt começaram a produzir uma arte essencial e abstrata. A arte e a escultura minimal tornaram-se abstratas, monocromáticas, geométricas e puras, afastando-se das representações da realidade pop que propuseram imagens ricas em tonalidades e atratividades típicas das mensagens publicitárias. Se a arte minimal é caracterizada pelo monocromatismo e pela essencialidade das composições gráficas, a escultura da qual Judd, Andre, Morris e Sol LeWitt são os principais representantes, é caracterizada por instalações onde volumes geométricos primários, em material industrial como o aço, são organizados em série em relação ao espaço à volta no qual são inseridos (Pancotto, 2010). Quem teve um maior interesse em relação às preocupações arquitetónicas e à relação entre o espaço envolvente e as obras de arte, foi Donald Judd que até dedicou alguns ensaios sobre estes temas, como aquele intitulado "Art and Architecture" de 1983 (Yarinsky, 2011).

<sup>19</sup> O Movimento Moderno foi um movimento arquitetónico que surgiu na Europa a partir dos anos trinta e que envolveu numerosas personalidades, vários âmbitos da vida quotidiana e diversos países. Mesmo no interior do movimento, muitas foram as teorias que se desenvolveram e que nem sempre foram coerentes umas com as outras e, duas foram as gerações de arquitetos que contribuíram para a evolução do Movimento Moderno que perdurou quase trinta anos e que há poucos anos atrás continuava a influenciar os nossos modelos construtivos. A primeira geração, corresponde aos arquitetos que nasceram por volta de 1885 e que produziram importantes obras a partir dos anos vinte, como Walter Gropius, Mies van der Rohe, Le Corbusier, Eric Mendelsohn, Gerrit Thomas Rietveld, Jacobus Johannes Pieter Oud e Richard Neutra. No que diz respeito à segunda geração, foram os arquitetos que nasceram por volta de 1900 e que realizaram projetos nos anos trinta, como por exemplo: Alvar Aalto, Lucio Costa, Marcel Breuer, Arne Jacobsen, Alfred Roth, Giuseppe Terragni e Oscar Niemeyer (Benvenuto, 1994). Embora cada um com um estilo próprio, o Movimento Moderno foi um movimento arquitetónico que tentou propôr um método "internacional", superando os particularismos das vanguardas do início do século XX, e que "tentou estabelecer novas e mais claras relações entre os conteúdos e as formas" (Rogers, 1957, p. 52, tradução livre). A arquitetura, considerada moderna, fundamentou-se na confiança das novas técnicas e dos novos materiais e embora com resultados diferentes, propôs uma arquitetura baseada no rigor construtivo, na pureza dos volumes, na relação entre a forma e a função e na escolha certa dos materiais industriais como o aço, o vidro e o betão.



9



10

Este último pode considerar-se o artista do movimento minimalista mais intransigente, que até chegou a afastar-se das preocupações do próprio movimento. Judd desenvolveu uma ideia radical de abstração que se aproximava mais ao conceito de ilusionismo que ao pragmatismo, que era típico do minimal: “que não tinha nada de ilusão”, mas ao contrário dizia que uma coisa “é aquilo e aquilo mesmo” (Mendes Ribeiro, entrevista 15 junho, 2012 [anexo 1], p. II)<sup>20</sup>. A arte de Donald Judd é uma arte anti-retórica, em que a escultura e a pintura são os meios através dos quais uma coisa aspira revelar-se para uma outra, criando aquela condição impossível que Judd chama “ilusionismo” (Ballantine, s.d.). Esta capacidade de criar ilusão dos próprios objetos e atribuir-lhes significados além da mera forma, tem a ver muito com os dispositivos teatrais e sobretudo com a prática cenográfica. Os objetos de Judd, como as cenografias de João Mendes Ribeiro, não são apenas formas geométricas dispostas e organizadas num espaço neutro, que para João Mendes Ribeiro é a caixa negra de um teatro. Se por um lado, os elementos geométricos concebidos do Judd ganham “outros contornos” (Mendes Ribeiro, 2003 em Ferreira de Sousa, 2003, p. 79), outros significados, através da relação com o espaço no qual são inseridos<sup>21</sup>, por outro lado as máquinas de cena de João Mendes Ribeiro revelam a própria identidade quando se instaura uma interação direta com os intérpretes. Os cenários de João Mendes Ribeiro são objetos aparentemente abstratos, mudos, que não comunicam, mas que a partir de algumas transformações e do modo como os intérpretes se relacionam com eles, tornam-se objetos de uso reconhecível<sup>22</sup>.

Se pensarmos por exemplo a cenografia concebida para a peça *Propriedade Privada*<sup>23</sup>, esta pode parecer a um olhar ingénuo, só um elemento continuo inserido no espaço escuro da cena. De facto a cenografia pensada pelo arquiteto, organiza-se a volta de “uma peça de madeira, constituída por vários módulos, que permite diferentes apro-

**9-10** Rui Lopes Graça, *Savalliana* (2002) – projeto cenográfico de João Mendes Ribeiro.

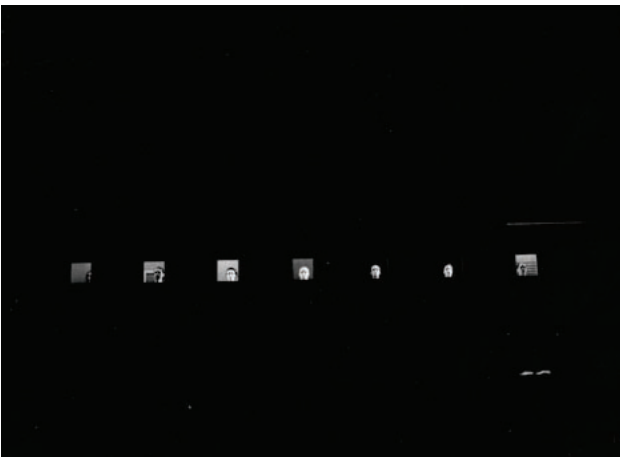
**11;18** Olga Roriz, *Propriedade Privada* (1996). Projeto cenográfico de João Mendes Ribeiro.

<sup>20</sup> Ao longo do desenvolvimento da tese, foi realizada uma entrevista ao arquiteto analisado, João Mendes Ribeiro, onde foram aprofundadas as principais referências da sua obra arquitetónica: a aproximação ao movimento minimal e a Mies van der Rohe, o interesse em relação ao projeto de luz de Luís Barragán, a relação com o mestre Fernando Távora. Além disso foi também questionada a opinião do arquiteto no que diz respeito aos assuntos mais importantes da prática de reabilitação, da relação entre arquitetura e cenografia e dos desafios da arquitetura contemporânea.

<sup>21</sup> Judd a este propósito afirma que existe uma relação importante entre o projeto e o ambiente onde se situa: “a obra de arte não é abstraída do espaço, da sociedade e do tempo como acontece na maioria dos museus. O espaço envolvente dos meus projetos é crucial para eles, e o mesmo engenho que vai para produzir as instalações, vai para idealizar a peça em si” (Judd, 1977 em Yarinsky, 2011, tradução livre).

<sup>22</sup> Uma mala transforma-se em mesa no projeto cenográfico “A Sesta” da coreógrafa Olga Roriz; uma caixa de madeira revela distintos lugares do quotidiano, na peça “Uma Visitação” de Gil Vicente e o bloco de contentores de madeira da peça “Savalliana” de Lui Lopes Graça, multiplica-se num conjunto de volumes móveis.

<sup>23</sup> *Propriedade Privada* (1996), é uma peça teatral encenada, da coreógrafa Olga Roriz, cuja cenografia foi realizada por João Mendes Ribeiro. Nesta peça a coreógrafa indaga as emoções mais profundas da vida quotidiana das pessoas, num espaço que, embora abstratamente, reproduz através de um mesmo dispositivo, quer os ambientes domésticos de uma habitação (um quarto, uma sala, um elevador etc.), quer os ambientes urbanos de uma cidade.



priações enquanto cria e recria diferentes propriedades ou espaços de intimidade” (Garcia, 2003, p. 75). O espetador compreende as potencialidades e os significados da peça polissémica (Pedro, 2011), quando os intérpretes começam a transformá-la e utilizá-la de acordo com as próprias ações. Abrindo e fechando a pele do contentor de madeira e deslocando a peça no espaço da cena, a cenografia revela-se aos espetadores, que finalmente reconhecem no objeto cénico os diferentes espaços aos quais estão habituados. Se de um lado o contentor evoca, através de uma parede contínua forrada com posters e retalhos de jornais, o espaço degradado de uma rua, do outro lado a peça remete-nos, através de aberturas e nichos, aos ambientes íntimos de uma habitação. A cenografia criada pelo arquiteto João Mendes Ribeiro, é um “dispositivo efémero e nómada, que se situa entre a instalação e a arquitetura” (Mendes Ribeiro, 2008, p.153). Há “ali uma espécie de máquina de habitar, uma espécie de objeto que funciona perfeitamente quase como uma espécie de ator, com o qual os intérpretes contracenam, segundo movimentos específicos que estão determinados pelo encenador” (Mendes Ribeiro, entrevista 15 junho, 2012 [anexo 1], p. VII). A transfiguração “não é torná-los falsos, mas sim atribuir-lhes outros valores. Não é fingir que é uma cadeira, mas aquela, de uma maneira particular e simbólica, pode significar muitas coisas e coisas completamente diversas” (Mendes Ribeiro, 2002 em Gil, Silva & Pinto, 2002).

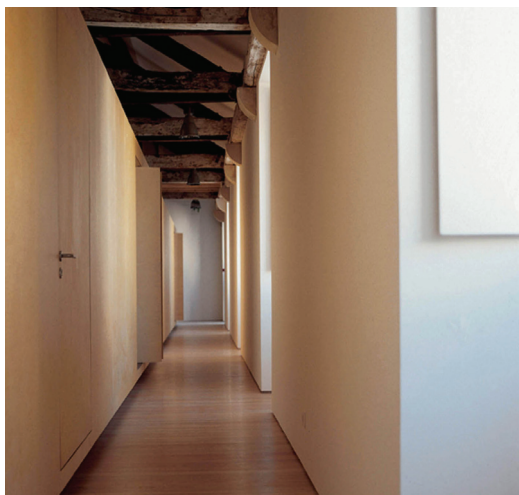
O tema da peça polissémica, típico dos projetos cenográficos de João Mendes Ribeiro, contamina a arquitetura tornando o meio através do qual o arquiteto resolve, em alguns casos, parte do programa funcional de um edifício. O objeto de cena, que assume muitos significados na interação com os interpretes, em arquitetura transforma-se em contentor multifuncional, aparentemente mudo e ambíguo, que revela o seu significado e conteúdos depois da relação com o utente. Em particular, no projeto de reabilitação do Centro das Artes Visuais (CAV), o arquiteto atua num sentido de esvaziar o edifício de tudo o que acha supérfluo. Preservando a pré-existência essencial da construção permanente, João Mendes Ribeiro ocupa o espaço interno através de móveis e equipamentos geométricos independentes que em si contem já o novo programa funcional (Mendes Ribeiro, 2008). O contentor de madeira que, por exemplo, encontra-se ao primeiro piso do CAV, e que contem as funções do laboratório de fotografia e das instalações sanitárias, aparentemente parece um objeto mudo e ambíguo. Depois de um processo de descoberta, que faz-se caminhando em torno do objeto, os utentes percebem as potencialidades da peça e a sua razão de existir. O tema do contentor e da peça multifuncional influenciados pelos dispositivos cénicos e pelos engenhos do teatro é um tema muito recorrente na arquitetura de João Mendes Ribeiro. Na reabilitação da Casa da Escrita o arquiteto serve-se novamente de um contentor multifuncional, assim como no bloco funcional da Casa de Chá em Montemor-o-Velho.

Se a abstração de Donald Judd é o meio através do qual João Mendes Ribeiro chega a transfigurar os objetos de cena, nas suas obras de arquitetura é a tendência dos artistas e arquitetos minimalistas de fazer muito com pouco que lhe interessa maioritária-

**19** João Mendes Ribeiro, *Centro das Artes Visuais* (2003). Vista do corredor entre o modulo e a parede, primeiro andar.

**20** João Mendes Ribeiro, *Centro das Artes Visuais* (2003). Vista do modulo multifuncional, primeiro andar.

19



20





21

21 Mies van der Rohe, *Casa Farnsworth* (1951). Vista do exterior.



22

22 João Mendes Ribeiro, *Casa de Chá* (2000). Vista do exterior.

mente. Em particular é na “utilização de formas simples, contidas e de rigor geométrico, [...] na redução dos elementos ao essencial, na procura da unidade e do máximo de tensão com os mínimos meios formais, aliada à racionalidade dos processos de construção e sistematização de materiais” (Mendes Ribeiro, 2008, p. 241) que a arquitetura de João Mendes Ribeiro quer aproximar-se. *Less is more*, célebre frase ícone da arquitetura de Mies van der Rohe, para João Mendes Ribeiro significa a capacidade de fazer muito com pouco através de um processo de síntese que torna evidente aquilo que é fundamental num projeto. Talvez, é por esta razão que os projetos de reabilitação do arquiteto, parecem “limpos” do excesso, tornando a pré-existência aparentemente um contentor solto da sua história, onde de forma temporária vem inserido o novo programa. Na realidade não é bem assim. Se olharmos com mais atenção há pormenores que, ocultos pela linguagem contemporânea da intervenção são escolhidos com atenção pelo arquiteto de modo a remeterem-nos para a condição original do edifício e revelarem-nos a sua história. Talvez aos olhos dos menos espertos resulta difícil perceber estes sinais e é também por esta razão que a arquitetura de João Mendes Ribeiro é uma arquitetura erudita que, embora apreciada por todos, é talvez percebida por poucos enquanto esconde pormenores da pré-existência numa linguagem ligada aos grandes arquitetos da segunda metade do século passado.

O projeto da Casa de Chá, por exemplo, tem claramente como referência a linguagem minimalista da arquitetura de Mies van der Rohe. Os temas explorados neste projeto, como o da relação entre interior e exterior, da escolha geométrica das formas utilizadas e dos materiais, são os mesmos que se verificam na arquitetura modernista de Mies. Na verdade, a Casa de Chá não é muito distante do que Mies no ano de 1950 fez

23 Mies van der Rohe, *Casa Farnsworth* (1951). Vista do exterior.

23



com a Casa Farnsworth: uma arquitetura de caráter essencial e minimal, aguentada por uma estrutura em viga de aço, e protegida por uma pele em vidro onde as instalações sanitárias e a cozinha são resolvidas através de um contentor em madeira que organizava o ambiente interno entre zona de dia e zona de noite.

No que diz respeito a relação com a envolvente, os dois arquitetos operam de forma semelhante. Embora Mies atue num contexto natural e João Mendes Ribeiro num contexto histórico, a vontade de criar uma ligação com a envolvente é evidente, até que no projeto de João Mendes Ribeiro as ruínas das paredes do Paço das Infantas fazem parte da matéria do novo projeto.

Embora o projeto da Casa de Chá esteja fortemente referenciado à arquitetura modernista, a aproximação a Mies, como João Mendes Ribeiro mesmo afirma na entrevista que lhe fizemos, não tem a ver com a questão da linguagem, mas com aquela capacidade de fazer síntese através de uma grande economia de meios. A atitude “rigorosa e de alguma forma sintética do construir” (Mendes Ribeiro, entrevista 15 junho, 2012 [anexo 1], p. II) alcançada através do rigor dos detalhes, da escolha precisa dos materiais e da assídua procura do essencial, é o que atrai João Mendes Ribeiro. A arquitetura de Mies, assim como os seus projetos de design, constrói-se no princípio de que a forma não é o objetivo último da prática de projetar e que a estética de um objeto é condicionada pela capacidade do projetista de resolver questões funcionais: “deve-se refutar qualquer forma que não seja sustentada por uma estrutura” afirmava Mies (Mies van der Rohe & Blaser, 1999, p. 10, tradução livre). Tal como acontece no Pavilhão Barcelona (1929), que pode ser considerado o manifesto da arquitetura de Mies, o arquiteto não projeta a partir da forma que quer conferir ao edifício, mas a partir de preocupações funcionais e técnicas como as dos sistemas construtivos e da avaliação das características dos materiais, e neste, a sua arquitetura não tem nada de abstrato (Benevolo, 1994). Os seus projetos fundamentam-se na omissão e na renúncia baseando-se no princípio que é indispensável separar o que não é necessário. O minimalismo de Mies, sintetizado na célebre frase *less is more*, é de certeza uma lição importante para todos os arquitetos e designers contemporâneos e também para o arquiteto João Mendes Ribeiro.

A honestidade transmitida pela transparência das fachadas, a democracia e flexibilidade da planta livre, a economia dos meios devido à ausência dos ornamentos, a regularidade da composição e a estética da perfeição técnica e dos detalhes (Montaner, 1996) são algumas das características que aproximam a arquitetura de Mies à época na qual viveu e, em particular, ao panorama do Movimento Moderno. “Eram tempos realmente confusos, e ninguém queria ou podia dizer o que significava a arquitetura. Talvez, aquele tempo não fosse ainda maduro para dar uma resposta. Todavia, pôs-me este problema e estava convencido de a ter encontrado” (Mies van der Rohe & Blazer, 1999, p.8, tradução livre). Através da sua arquitetura Mies conseguiu exprimir a sua época: as condições económicas, os acontecimentos históricos da sociedade de massa, os desenvolvimentos das ciências naturais e das tecnologias construtivas (Blazer, 1999). Ele contudo sempre defendeu a ideia que “a arte de construir é a expressão de um evento histórico, a autên-

**24** Mies van der Rohe, *Pavilhão Barcelona* (1929) – vista do interior.

**25** Mies van der Rohe, *Pavilhão Barcelona* (1929) – vista do espelho de água exterior.

24



25



---

"Todos os homens têm o mesmo organismo, as mesmas funções. Todos os homens têm as mesmas necessidades. A arquitetura opera nos standard."

Le Corbusier, 1999

---

tica realização do seu movimento interior" (Mies van der Rohe & Pizzigoni, 2010, p. 105, tradução livre) e só satisfazendo as necessidades da sua época, que a habitação do seu tempo podia encontrar a sua forma ideal. Na obra de Mies, assim como acontece na arquitetura dos principais arquitetos do Movimento Moderno, a forma ideal, quer de um edifício quer de uma peça de mobiliário, era aquela que através do seu caráter funcional e da sua estrutura intrínseca era capaz de transmitir os valores da época na qual viviam (Blazer, 1999), como a fé na técnica, o entusiasmo pelo futuro e a confiança de poder servir-se dos recursos naturais e humanos indiscriminadamente. Tudo era ao serviço da funcionalidade, a mais eficaz possível, e a beleza de uma arquitetura residia na estreita relação com o propósito do seu edifício (Taut, 1929 em Benevolo, 1994). Se Mies através da sua arquitetura exprimia os valores do tempo no qual viveu, assim, hoje em dia João Mendes Ribeiro através dos seus projetos reflete as principais mudanças da nossa época. Fazer reabilitação, por exemplo, surge da necessidade de aproveitar o que já temos antes de edificar novas construções. "Enquanto o mundo se preenche de nós e das nossas coisas, esvazia-se do que existia antes" (Daly, s.d. em McGuirk, 2012, p.84, tradução livre).

Por causa de um racionalismo abstrato, perdeu-se o contacto com o mundo concreto e com as necessidades do indivíduo. A arquitetura modernista, embora sempre ao serviço da sociedade estava, ao serviço dos problemas de um homem ideal, abstrato, eticamente e moralmente íntegro, capaz de se adaptar a espaços racionalizados, perfeitos e distantes da natureza humana (Montaner, 1996). São quase os anos cinquenta, quando Le Corbusier teoriza o seu Modulor, declarando que todos os homens têm o mesmo organismo e por isso as mesmas funcionalidades e necessidades (Le Corbusier, 1999). Afastando-se do homem, o Movimento Moderno afastou-se também do objetivo primário da sua arquitetura: servir as necessidades do indivíduo. Através da prática da cenografia, João Mendes Ribeiro, volta novamente a refletir sobre aquela vivência da arquitetura e a relação entre o indivíduo e o espaço. A cenografia que ele faz baseia-se muito na relação entre o objeto construído e os interpretes, de facto os dispositivos cénicos são projetados e pensados a partir dos gestos, das proporções e dos movimentos dos bailarinos.

João Mendes Ribeiro traz a sua experiência de cenógrafo e a sua atenção em relação ao indivíduo também em arquitetura projetando espaços que tentam explorar novamente o problema da vivência, que é o primeiro objetivo da sua arquitetura.

A arquitetura não é apenas função, é muito mais que isso, também não é só forma, é muito mais que isso. Acho que a arquitetura que me comove não é por esta razão, não é por uma razão estreitamente funcional, é exatamente porque consegue convocar outras memórias, consegue descobrir, na forma como te relacionas com aquele espaço, emoções (Mendes Ribeiro, entrevista 19 setembro, 2012 [anexo 2], p. VI).

Afastando-se do princípio racionalista de uma arquitetura pensada apenas para cumprir funções, ele vai à procura daquela arquitetura que serve um propósito específico que tem a ver com as pessoas.

---

"Within the architectural debate it seems a paradox that those who advocate the maintenance of established forms and typologies are incapable of looking forward and those who advocate a new world are fearful of looking back."

David Chipperfield, 1997

---

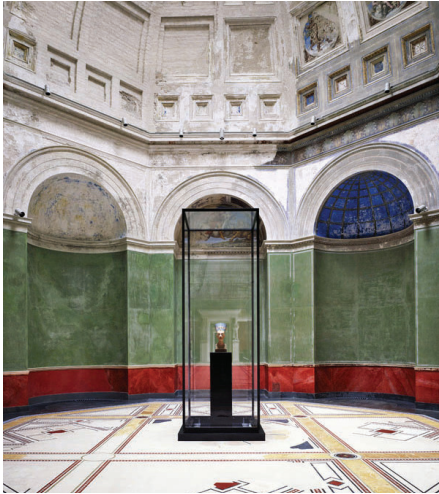
### 1.2.2 | O que significa intervir no Património: uma condição entre a tradição e a contemporaneidade. A lição de Fernando Távora |

**S**egundo a afirmação que David Chipperfield fez a respeito da própria intervenção no Neue Museum<sup>24</sup> de Berlim, pode-se afirmar que a tensão entre a nova interven-

---

<sup>24</sup> A reabilitação do Neue Museum (1997-2009), foi um projeto coordenado pelo arquiteto inglês David Chipperfield que teve como objetivo a reabilitação do antigo acrescento do Altes Museum projetado, na segunda metade do século XIX, do arquiteto F. August Stüler. A reabilitação do Neue Museum envolveu a colaboração com um dos maiores peritos em reabilitação: Julian Harrap. Este projeto é um caso paradigmático de reabilitação contemporânea enquanto, através da colaboração com um dos maiores especialistas em reabilitação tal como





26



27

ção e a pré-existência sempre existiu, desde os anos da primeira revolução industrial<sup>25</sup>. Ainda hoje, o debate sobre a salvaguarda do património histórico e as intervenções que nele se fazem, é um dos temas cruciais para as instituições e para quem decide enfrentar o trabalho de reabilitação. Decidimos começar o parágrafo sobre o património citando o arquiteto inglês David Chipperfield, porque reconhecemos que o projeto que realizou no Neue Museum, pode resumir os assuntos fundamentais do debate contemporâneo sobre as questões da reabilitação: a importância do contexto, o conflito entre linguagens de épocas diferentes, a seleção dos valores e não valores da pré-existência, de a manter, demolir ou transformar. Como declara o mesmo, é necessário, também hoje em dia, encontrar um equilíbrio entre o passado e o futuro, sem renunciar aos ensinamentos das duas épocas (1997). A este propósito, Solá-Morales Rubió afirma que a relação entre a nova intervenção e a arquitetura existente depende dos valores culturais que atribuímos à pré-existência e às intervenções; é um erro poder pensar que se possa formular uma doutrina permanente ou uma definição científica da intervenção arquitetónica (Solá-Morales, 2003). Os valores culturais estão em contínua evolução, mudam quando mudam os indivíduos, a sociedade, as coordenadas geográficas, a história de um povo, a religião, etc. . É evidente que os caminhos são muitos e as formas de abordar o tema da proteção, reutilização e transformação dos edifícios são várias. Cada caso é um caso, e resumir as intervenções em categorias de ação no património, resultaria em ser-se redutor. Muitas são as variáveis em jogo: o contexto, o estado da pré-existência, a sensibilidade do arquiteto, o programa arquitetónico, etc. . O que nos interessa são as motivações que estão atrás das decisões do arquiteto e foi por isso que decidimos concentrarmo-nos na análise dos projetos de um arquiteto em particular.

O caminho que João Mendes Ribeiro percorre na análise da pré-existência, é um caminho influenciado por uma multiplicidade de referências, como já referimos anteriormente. Certamente a relação que teve, por sete anos, como assistente de Fernando

**26-27** David Chipperfield, *Neues Museum* (2006).

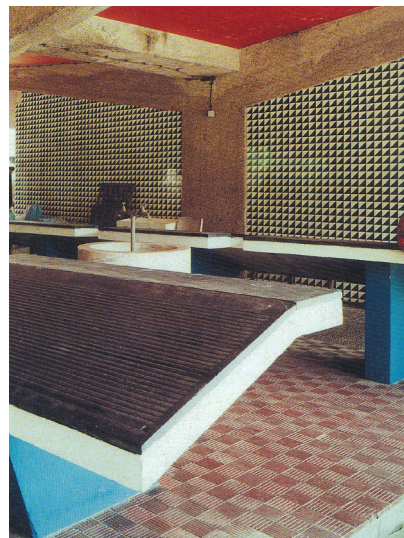
---

Julian Harapp, conseguiu-se mostrar a estratificação das camadas do tempo e sem privilegiar um tempo certo, privilegiaram-se todos os tempos.

<sup>25</sup> Segundo quanto afirma a historiadora francesa Françoise Choay no seu livro "Le patrimoine en questions", os primeiros debates à volta das questões da salvaguarda e das intervenções no património histórico começam no final do século XVIII com a segunda revolução cultural (a primeira foi aquela do século XVI do renascimento italiano) mais conhecida pelo nome de revolução industrial. Choay fala de revolução cultural no sentido em que a chegada da maquinização mudou inevitavelmente muitos hábitos da vida das pessoas e também o aspeto das cidades. O êxodo rural perturbou a organização dos centros urbanos, assim como os transportes públicos. Foi nestes anos que nasceu aquela sensibilidade e nostalgia romântica em relação à natureza, à história, aos vestígios passados que levou muitos historiadores, escritores e arquitetos ao debate sobre a salvaguarda e reabilitação do património construído, que ainda não existia na época. As opiniões a respeito disso, foram muitas e contrastantes e as mais radicais foram aquelas sustentadas pelo inglês John Ruskin, de um lado, e do francês Eugène Viollet-le-Duc, do outro. Ruskin defendeu a ideia romântica de um anti-intervencionismo radical, deixando que os edifícios mostrassem as marcas do tempo que passava, enquanto, segundo ele a arquitetura era "o único meio que dispomos para conservar vivo um laço com um passado ao qual devemos a nossa identidade" (Choay, 2010, p. 147). Ao contrário Viollet-le-Duc defendia a tese que era necessário restabelecer o estado do edifício através de uma réplica fiel ao original.



28



29

**28** Fernando Távora, *Pavilhão de ténis da Quinta da Conceição* (1960).

**29** Fernando Távora, *Mercado Municipal de Santa Maria da Feira* (1956).

Távora, foi uma relação muito importante e essencial para sensibilizá-lo aos temas da transformação do património (Mendes Ribeiro, entrevista 15 junho, 2012 [anexo 1], p. X). A verdade é que, ao longo da sua atividade, trabalhar com a matéria da pré-existência acabou por ser também uma necessidade e uma resposta aos problemas da arquitetura contemporânea.

O desequilíbrio entre construção e destruição é (ainda) enorme. [...] Demolir e construir de novo é uma perda múltipla em termos de custos materiais e sociais. A resolução dos problemas da cidade, passa, em larga medida, pela reutilização contemporânea da cidade histórica, através de intervenções adaptadas às necessidades dos habitantes, conservando os valores que os identificam e caracterizam (Mendes Ribeiro, 2010 em Baptista & Melâneo, 2010, p. 28).

Embora reabilitar resultasse de uma necessidade de adequação ao espírito do próprio tempo, muitos são os ensinamentos apreendidos da lição de Fernando Távora e da “Escola do Porto” que se encontram no percurso de João Mendes Ribeiro e um dos quais e talvez o mais importante, é a reflexão sobre o contexto e sobre a necessidade de fazer síntese entre o tempo passado, o presente e o futuro, e “de facto ele (Távora) fazia essa síntese entre tradição e modernidade melhor que ninguém” (Mendes Ribeiro, entrevista 15 junho, 2012 [anexo 1], p. X).

Segundo Távora, se uma coisa é verdadeira, o seu contrário também é verdade, e quando afirma que o contexto inevitavelmente condiciona o projeto, declara que existe também uma circunstância posterior que a intervenção vai determinar (Coelho, 2011). No seu livro “Da organização do espaço” Távora começa a digressão do primeiro capítulo, “Dimensões, relações e características do espaço organizado”, com um exemplo simples, mas eficaz: uma folha de papel branca onde se marca arbitrariamente um ponto. Com este exemplo Távora explica bem a relação entre o espaço –a folha de papel– e uma forma –o ponto– afirmando que “forma e espaço estão intimamente ligados” (como a folha de papel e o ponto) e “que uma é negativo do outro, e vice-versa” (Távora, 2006, p.18). Se entendemos o espaço e a forma de maneira mais abrangente, identificando com eles respetivamente, o contexto pré-existente no qual agimos e as intervenções que fazemos, compreendemos logo a importante lição sobre a ação no património que Távora nos quer transmitir, ou seja que, qualquer intervenção que realizadas no contexto pré-existente o muda inevitavelmente. A partir destas premissas, o importante ensinamento de Távora, recolhido também por João Mendes Ribeiro, é que a pré-existência não é algo intocável, mas ao contrário “um espaço organizado (que) nunca pode vir a ser o que já foi” (Távora, 2006, p.19). O património arquitetónico pré-existente faz parte daquele processo de transformação que começa com aprender com o passado para pensar o presente e projetar o futuro, conciliando as particularidades de um sítio com uma linguagem típica da modernidade, como acontece nos projetos de João Mendes Ribeiro. De facto, nos seus projetos de reabilitação, percebe-se como o arquiteto conseguiu, perdendo poucas



30



31

vezes a funcionalidade dos espaços, chegar àquele “equilíbrio sábio e harmónico” dos “extremos, aparentemente opostos mas realmente complementares” (Távora, 2006, p.19) como o do tempo passado e o do futuro, da tradição e da contemporaneidade. Para chegar a este equilíbrio harmónico de que Távora fala, é preciso atuar um processo de síntese e de depuração da pré-existência. Esse processo, é talvez o processo mais importante no campo das intervenções no património, dado que obriga os arquitetos a tomar decisões sobre a pré-existência, alinhando ou não um específico tipo de intervenção.

Se pensarmos por exemplo à intervenção no Laboratório Químico em Coimbra, as opções que se mostraram aos arquitetos<sup>26</sup> foram muitas. A estratificação das épocas no interior do edifício era complexa, dado haver elementos do século XVII, como do século XVIII e do século XIX. Os arquitetos foram chamados a decidir quais elementos e de que época mostrar, destruir ou transformar. A intervenção decidiu principalmente ter em conta a proposta de implantação do século XVIII de G. Elsdén, embora deixando visíveis aqueles elementos anteriores mais relevantes, como o púlpito jesuíta, o forno e a janela do refeitório.

Modernidade e tradição, no projeto de construção, não são dois opostos e hoje em dia, os arquitetos sabem que reabilitar não se limita apenas a tornar um edifício antigo habitável. O projeto de reabilitação, ensina-nos a conjugar e conciliar três momentos históricos distintos, nos quais inevitavelmente vivemos em contacto: o passado, o presente e o futuro. Esquecer o passado, paradoxalmente significa omitir o futuro, enquanto uma arquitetura que esquece o passado, transformando-o numa relíquia, esquece o futuro desiludindo-se de o poder construir (Alves Costa, 2003). É no passado que nós lançamos as raízes para o futuro e quando João Bonifácio Serra fala da cidade imaginária, imagina uma cidade que não recusa o seu passado, mas que a partir disso, funda o próprio futuro.

A cidade imaginária é a cidade que pensa sobre si própria, que reflete sobre a sua identidade, sabendo que o que foi não é o que será, embora faça parte do que pode vir a ser. (...) A cidade imaginária é uma cidade aberta, porque não ficou prisioneira de si mesma, não se deixou manietar pela tradição nem alienar pelo folclore. (Serra, 2003, p. 90).

Por esta razão, entre a arquitetura popular e as “novas contribuições arquitetónicas” deve instaurar-se um diálogo sereno que favoreça um “processo de continuidade formal temporalmente extenso” (Távora, s.d em Coelho, 2011, p. 18), onde o património torna-se matéria de criação e inspiração e não apenas aquilo que os antepassados nos deixaram. Segundo esta visão, com a qual a maior parte dos arquitetos contemporâneos concordam, tal como David Chipperfield e o próprio João Mendes Ribeiro, o património é matéria manipulável através do gosto e da sensibilidade do nosso tempo:

<sup>26</sup> No caso da reabilitação do Laboratório Químico em Coimbra, João Mendes Ribeiro trabalhou em coautoria com o Atelier do Corvo.

**30** João Mendes Ribeiro, *Laboratório Químico* (2006). Pré-existência

**31** João Mendes Ribeiro, *Laboratório Químico* (2006). Proposta da nova intervenção.



32



33-34

intervir no património trata-se, antes de mais, de reorganizar criticamente a matéria pre-existente através de uma arquitetura que se deixa contaminar pelo existente e que, ao introduzir o novo, afirma a sua consolidação. Embora motivada por uma procura de continuidade, a ideia de património deve conter obrigatoriamente o presente, no sentido de o ajustar constantemente às novas necessidades (Mendes Ribeiro em Baptista, 2010, p. 28).

**32** Espigueiro sobre o portão de quinteiro. Fotografia tirada durante o inquérito "Arquitetura popular em Portugal".

**33-34** João Mendes Ribeiro, *Palheiro em Cortegaça* (2005). Vista exterior diurna e nocturna.

**35** *Sequeiro*. Fotografia tirada durante o inquérito "Arquitetura popular em Portugal".

O projeto de reabilitação do Palheiro na Cortegaça reflete mesmo essa atitude, de que a matéria pré-existente é manipulável e o património torna-se recurso para a nova arquitetura. O Palheiro, reabilitado de João Mendes Ribeiro, é a típica construção rural que se pode encontrar nas regiões mais interiores do país e que hoje em dia está abandonada. O projeto que o arquiteto fez, foi uma intervenção que conservou as características típicas da construção original, em particular o contraste entre a madeira e o xisto, a forma rigorosa e compacta do edifício e a pobreza e simplicidade da linguagem arquitetónica rural. A demolição do anexo ao bloco principal, deixou um vazio na pele do edifício. Para resolver esse problema, a solução em ripas de madeira encontrada por João Mendes Ribeiro, aparentemente pode remeter para a arquitetura dos mestres nórdico e às referências mais contemporâneas. Ao contrário, a solução utilizada é bem radicada no panorama agreste português. Folheando o livro "Arquitetura popular em Portugal" reparamos que a solução encontrada pelo arquiteto referencia-se nas soluções de revestimento típicas dos sequeiros campestres. O exemplo reportado, explica como o património pode ser recurso para soluções não só formais mas também técnicas e que não criam uma ruptura com o gosto

35



contemporâneo ao qual estamos habituados, mas funde-se com ele.

Concluindo, todas as decisões que tomamos sobre o real, são gestos de uma contemporaneidade inegável enquanto influenciados por interpretações e leituras do passado condicionadas “da nossa vivência consciente do presente e dos nossos projetos pessoais para o futuro” (Alves Costa, 2003). Hoje-em-dia podemos concluir que a importância da arquitetura moderna, que contradiz o nosso tempo, parece um dos assuntos fundamentais quando se fala em intervir no património e, assim sendo, Távora assegura que “a nova arquitetura” deve “ultrapassar a condição de acrescento, ascendendo a parte integrante da História, de uma poderosa estrutura em lenta e continua transformação” (Távora, s.d. em Coelho, 2011, p. 27). Através da consciência do presente e de uma eficaz releitura do saber que o património contem, no sentido das técnicas construtivas, dos materiais, da forma e da linguagem, podemos conseguir realizar aquela síntese entre passado e futuro, que nos fará avançar na direção de uma arquitetura que se baseará nos recursos de cada país.

### 1.2.3 | A vivencia do espaço interno através da ferramenta da luz: Luís Barragán

**N**os anos vinte do século passado a arquitetura manifestou-se principalmente através das experiências do Movimento Moderno, mas em poucas décadas e em particular a partir dos anos cinquenta, a conceção de espaço arquitetónico muda radicalmente. Do espaço entendido segundo um pensamento matemático, plástico, racional e funcional, que era o espaço dos arquitetos modernos, passou-se a uma conceção de espaço mais concreto, real e humano, carregado de história e cultura (Montaner, 1996). Como já referimos anteriormente, o Movimento Moderno por causa dos seus modelos abstratos, afastou-se da missão primordial da arquitetura. Em vez de evocar sensações de conforto, proteção e intimidade que cada um de nós conserva do próprio arquétipo de casa, que Gaston Bachelard define como “a casa inesquecível” (Bachelard, 1993, p. 42-43 em Pallasmaa, 2007, p. 78, tradução livre), o Movimento Moderno promoveu um modelo que privilegiava mais o aspeto estético do edifício. A este propósito Bertolt Brecht, afirma que “a nova arquitetura dirige-se a um público de técnicos em vez de amadores” (Brecht, 1946 em Benevolo, 1994, p. 494, tradução livre), enfatizando assim a dimensão intelectual e esquecendo-se “da sua essência física, sensual e corpórea”

**36** Luís Barragán, *Casa em Tacubaya* (1948).

**37** Luís Barragán, *Escola de Equitação em São Cristobal* (1968).

36



37





38

**38** Luís Barragán,  
*Casa em Tacubaya*  
(1948).

**39** Luís Barragán,  
*Casa Gilardi* (1977).

(Pallasmaa, 2007, p. 44, tradução livre) que qualquer homem procura num espaço.

Neste sentido Luís Barragán é um dos projetistas que, afastando-se das regras compositivas e estéticas, fundamenta a própria arquitetura nos estados íntimos do ânimo humano:

de forma alarmante desaparecem das publicações de arquitetura os conceitos de: beleza, inspiração, fascínio, magia, encantamento, assim como, serenidade, silêncio, intimidade, emoção e assombro. Todas elas encontraram uma amorosa aceitação na minha alma e, embora não lhes faça justiça na minha obra há muito tempo, nem por isso deixarão de ser o meu farol (Barragán, s.d. em Júlbez, 2003, p. 22).

Através do estudo atento e doméstico da luz, das cores e dos materiais, o arquiteto mexicano trouxe ao mundo da arquitetura pós-modernista um ponto de vista que ainda hoje é atual. O propósito da sua arquitetura é o da vivência dos espaços por parte do indivíduo e isso implicou necessariamente uma revisão crítica do significado que o conteúdo, assumia no projeto arquitectónico. Com o Movimento Moderno o espaço interno limitou-se ao espaço vazio que sobrava do “jogo sábio, rigoroso e magnífico dos volumes” (Le Corbusier, 1999, p.16.) organizado segundo uma estética geométrica e coerente, agradável aos olhos mas desagradável ao espírito. A arquitetura de Barragán, ao contrário, confronta-se com as questões cruciais de habitabilidade, refutando aqueles objetos de mera sedução visível (Pallasmaa, 2007). Os pátios sombreados da Casa privada do arquiteto na Cidade do México, os corredores vibrantes de cores da Casa Gilardi,

40

**40** Luís Barragán,  
*Casa em Tacubaya*  
(1948). Vista da fachada.

**41** Luís Barragán,  
*Casa em Tacubaya*  
(1948). Vista do vestibulo.



39

41



os refúgios que se encontram num canto umbroso do jardim da Escola de Equitação em São Cristobal, remetem-nos para aquela condição de conforto que exigimos tanto da nossa habitação, como dos espaços que frequentamos na vida de todos os dias. Louis Kahn, que nunca negou a sua admiração em relação ao trabalho de Luís Barragán, foi fascinado pelo caráter doméstico e familiar da habitação privada do arquiteto, em Tacubaya. “Enquanto divagava pela sua casa, sentiu o sentido do termo a casa: agradável para ele e agradável para qualquer um em qualquer momento da vida” (Kahn & Wurman, R. S, 1986, p.114 em Montaner, 1996, p. 64, tradução livre). Redescobrimo as formas, os materiais e a natureza da tradição vernacular mexicana, Luís Barragán, melhor que ninguém, estruturou a matéria das suas arquiteturas, a partir do projeto dos espaços interiores, ou seja daqueles elementos que garantiam a vivência que neles experimentamos. Como afirma João Mendes Ribeiro na entrevista que lhe fizemos, a arquitetura de Barragán fundamenta a sua origem a partir do interior, influenciando de maneira que parece arbitrária, o exterior do edifício. No caso do projeto da Casa privada do arquiteto, na Cidade do México, esta tendência de modelar a arquitetura exterior a partir do interior do edifício é muito evidente. O alçado do edifício é “um desastre” (Mendes Ribeiro, entrevista 15 junho, 2012 [anexo 1], p. IX) de um ponto de vista compositivo, mas quando se atravessa aquela linha que separa o dentro do fora, percebe-se tudo.

No entanto só visitando os edifícios por dentro é que se percebe isso. O desenho da luz na caracterização do espaço interno é de tal forma importante que, do exterior há uma ausência de composição das fachadas. Sobretudo nas habitações unifamiliares, as fachadas são desenhadas de dentro para fora, claramente a partir da ideia da captação e controlo da luz. (Mendes Ribeiro, 2003 em Ferreira de Sousa, 2003, p. 69).

É assim que uma janela mal alinhada em fachada, resulta de um modo funcional para criar aquelas condições de luz ideais para apreciar o descanso de um canto umbroso ou o convívio de uma sala irradiada de luz natural nas primeiras horas da manhã.

João Mendes Ribeiro fascinado pelo caráter vivencial da obra do arquiteto mexicano e de como a luz plasma os interiores, projeta um dos seus últimos projetos, o pavilhão para a habitação unifamiliar em Chamusca da Beira, a partir do mesmo conceito gerador: “esculpir a fachada [...] de forma a trazer a luz, para ajudar a caracterizar o espaço interior” (Mendes Ribeiro, entrevista 15 junho, 2012 [anexo 1], p. X). De facto nesta obra a estruturação da matéria arquitetónica inicia-se a partir do seu interior. Os vãos são pensados do interior para o exterior e, dispostos de forma estratégica, enquadram como numa tela surrealista de Magritte, elementos naturais e artificiais do jardim. A luz, como acontece nos projetos de Barragán, é matéria arquitetónica que se revela nos cantos sombreados do jardim, no final de um corredor, na estreita passagem que separa os corpos da habitação e nas fissuras das aberturas horizontais que deixam entrar uma luz incisiva no interior da casa. Esta obra, e a de reabilitação do Paço das Infantas mais aprofundadas no capi-

A arquitetura não responde só às exigências intelectuais, sociais, funcionais e conscientes dos habitantes das cidades de hoje; deve também recordar o caçador e o camponês primitivos escondidos no corpo.

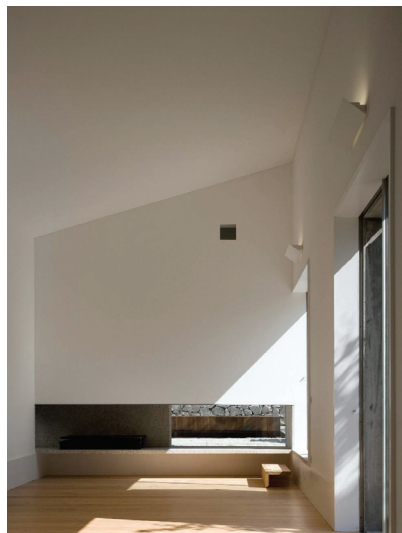
Pallasmaa, 2007

**42;44** João Mendes Ribeiro, *Casa Vaz Pais* (2006). Vista do jardim; vista do interior do pavilhão de jardim; vista da passagem entre os dois blocos.

42



43



44





45

**45** Olga Roriz,  
*F.I.M. Fragmentos/  
Inscrições/ Memória*  
(2000). Projeto  
cenográfico de João  
Mendes Ribeiro.

tulo dois, são os projetos em que o arquiteto mais experimenta e questiona o problema da vivência dos espaços internos e a relação entre a arquitetura e o indivíduo. De facto no projeto da Casa de Chá, o arquiteto cria espaços baseados na forte relação entre o indivíduo e a arquitetura que se manifesta na experiência espacial e visual do interior-exterior e na noção de público e privado.

Preocupado com o caráter vivencial que quer conferir à sua arquitetura, como consegue nas suas cenografias, João Mendes Ribeiro faz-nos refletir sobre como a arquitetura contemporânea produz mais objetos visivelmente atraentes, originando a perda da relação corpórea com a arquitetura. “Não há nenhuma cenografia de que eu tenha fotografias que não tenha intérpretes, porque não consigo explicar aquela cenografia sem intérpretes”. “É raríssimo ver publicados trabalhos de arquitetura que tenham mobiliário, só se for bem escolhido e com pessoas muito menos. Quando têm pessoas é algo completamente encenado, altamente artificial” (Mendes Ribeiro, entrevista 15 junho, 2012 [anexo 1], p. VII). Os espaços reproduzidos nos livros e nas revistas, hoje em dia, são sempre mais assépticos e descontextualizados. Enfatiza-se a geometria dos volumes, um particular jogo de luz, a qualidade dos materiais, mas é muito difícil olhar para as fotografias e imaginar os espaços habitados pelas pessoas.

**46** Rui Lopes  
*Graça, Dom João  
de Molière* (2006).  
Projeto cenográfico  
de João Mendes  
Ribeiro.

Como Juhani Pallasmaa assegura no seu livro “Os olhos da pele”, a arquitetura está a perder o seu contato com o corpo e com os sentidos, por causa de um contexto em que, os mesmos projetistas perdem o contato físico e material com o projeto (Pallasmaa, 2007). “A arquitetura dos exteriores parece orientar os arquitetos vanguardistas a perder o interesse pela arquitetura dos interiores. Como se a casa fosse concebida para o prazer dos olhos mais do que para o conforto de quem a vive” (Gray & Badovici, 1929 em Wilson 1995, p. 112 em Pallasmaa, 2007, p. 78, tradução livre). Ao contrário do que acontece em arquitetura, em cenografia há uma relação muito mais direta com o corpo e sobretudo com o corpo em movimento. “Acho que a ideia do corpo em movimento, dos movimentos dentro do espaço e da definição do espaço a partir do corpo em movimento

**47** Paulo Castro,  
*Vermelhos, Negros  
e Ignorantes* (1998).  
Projeto cenográfico  
de João Mendes  
Ribeiro.

46

47





é uma questão muito mais importante” (Mendes Ribeiro, entrevista 15 junho, 2012 [anexo 1], p. VI). Os cenários adaptam-se perfeitamente aos gestos e às ações dos interpretes, e a este propósito, João Mendes Ribeiro fala das suas peças cenográficas como de “uma espécie de ator com o qual os interpretes contracenam” (Mendes Ribeiro, entrevista 15 junho, 2012 [anexo 1], p. VII). Se em cenografia a relação com as pessoas que habitam o espaço é muito mais intensa, em arquitetura o afastamento entre o projetista e os utentes é ainda muito considerável.

A confirmar que se está a perder o objetivo primário da arquitetura e que será necessário reconquistar o individuo como parte integrante do projeto, é nos revelado este ano na Bienal de Arquitetura em Veneza. David Chipperfield, o diretor convidado, sugere aos arquitetos para refletirem sobre o tema do Common Ground, que é, como assegura ele mesmo, o terreno comum onde arquitetos e a coletividade se encontram. David Chipperfield de facto encoraja os arquitetos convidados a não se exibirem como archistars do próprio país, mas como interlocutores entre a arquitetura e a coletividade. De acordo com o que David Chipperfield afirma, é preciso pensar qual é o caminho que a arquitetura está a percorrer, dado que nos últimos anos se limitou, na maior parte dos casos, a mostrar-se como o símbolo do individualismo, da riqueza, do dinheiro e do sucesso (Vimeo, 2012b, <http://vimeo.com/48380420>).

48 Pavilhão do Japão, Bienal de Veneza (2012).



48

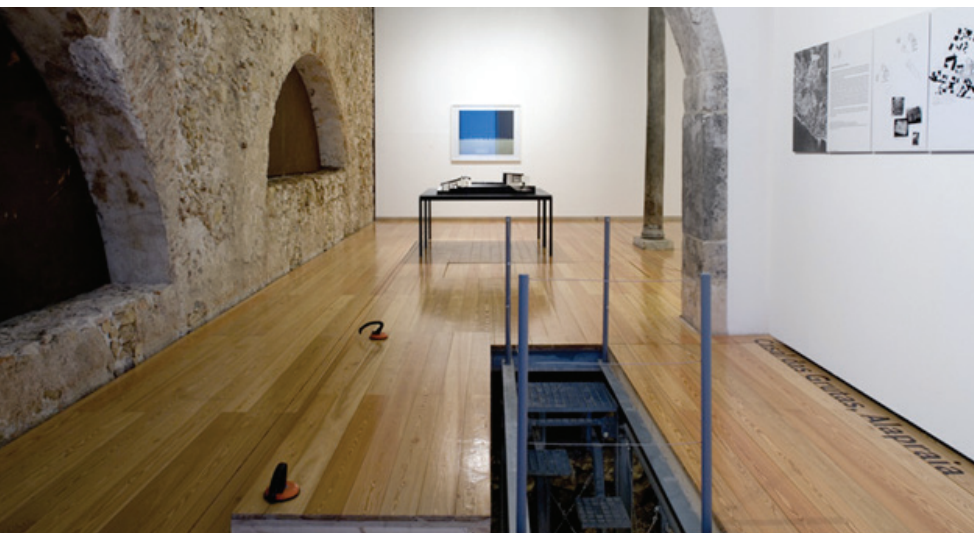
### 1.3 | Dicotomia entre ficção e realidade e efémero e perene: a relação entre a arquitetura e a cenografia |

**A** *arquitectura*, a arte de construir, e a *cenografia*, a arte de pôr em cena, parecem pertencer a dois mundos distintos, se o primeiro é o mundo dos objetos concretos, o segundo é aquele dos objetos abstratos e dos significados simbólicos. Efetivamente sempre existiu a distinção entre o carácter durável da arquitetura e a efemeridade da cenografia, entre o que é palpável do que não o é, do que se pode tocar e do que só se pode ver. Deste lado do palco está a arquitetura, do outro lado a cenografia. A arquitetura contem o lugar onde acontece a cena, a cenografia é contida na cena mesma. As duas, são disciplinas diferentes, sempre utilizaram linguagens diferentes, relacionam-se com o público de maneira diferente. Embora sempre tenham sido distintas, a verdade

é que cada uma pode recolher os ensinamentos da outra. Nesta época caracterizada por uma crise económica e ambiental, é possível imaginar uma arquitetura, que adaptando-se à transitoriedade do nosso tempo, aproximar-se-á da linguagem efémera da cenografia? Se reabilitar é uma atividade de transformação do património, que se verifica num processo em contínua evolução, de que forma os ensinamentos no campo da cenografia podem ser aplicados neste âmbito?

Na sua tese de doutoramento, “Arquitetura em palco”, João Mendes Ribeiro analisa de forma clara, quais são ou não os pontos de contato entre a arquitetura e cenografia. Uma das comparações que ele faz entre as disciplinas, desdobra-se nas dicotomias: ficção e realidade, efémero e perene. A ficção pertence ao mundo da cenografia que através da utilização de textos, imagens abstratas e lugares indefinidos tenta dissimular a realidade; como consequência, o conceito de real pertence ao mundo da arquitetura, das construções duráveis e verdadeiras. Se a arquitetura é “o reflexo da vida” real, a cenografia é “o espelho das coisas que dela imaginamos” (Mendes Ribeiro, 2008, p.98). Construir um cenário, significa simular a realidade estimulando a memória que temos de uma situação verdadeira através de um mundo construído por uma linguagem que pertence ao sonho, à poesia, ao duplo sentido e à ironia. Uma construção, pelo contrario, “tem o seu lugar no mundo concreto” (Mendes Ribeiro, 2008, p. 97), ela tem que cumprir necessidades da vida real, através de uma linguagem funcional e clara para os utilizadores do espaço. A arquitetura deve, e sempre teve de garantir, durabilidade, segurança, resistência e sempre lhe exigimos proteção e imortalidade. Ao contrario, a cenografia é caracterizada por um sentido de efemeridade e transitoriedade. A fugacidade do ato cénico, que tem um prazo de validade breve, é estabelecida pelo tempo do espetáculo. É a própria narração que define o tempo de vida da cenografia, que se opõe à durabilidade do espaço exterior que, espetáculos após espetáculos, continua a permanecer no tempo. Como João Mendes Ribeiro afirma na sua tese de doutoramento, a cenografia é a arquitetura do tempo limitado, ao contrario da arquitetura que, no imaginário corrente, sempre tem sido considerada objeto de duração.

Embora a arquitetura sempre seja reputada, erroneamente como o bastião do perene, na realidade, já contém em si um carácter provisório. “Resulta paradoxal que para três mil anos, a ideologia da arquitetura tenha assumido o contrario, ou seja que a arquitetura é estabilidade, solidez, fundação. Pode-se afirmar que a arquitetura tenha sido utilizada contra e a despeito de si mesma” (Tschumi, 1996, p. 21, tradução livre). O simples facto de que os edifícios degradam-se, os estuques caem e a madeira deteriora-se, remete os edifícios e as obras arquitetónicas a uma condição transitória, comparável com o envelhecimento dos homens. Mas a reflexão não pode limitar-se só ao aspeto estético das construções. Como assevera Bernard Tschumi, a arquitetura é instável e não se limita à habilidade de edificar espaços ou de refletir o carácter pré-formatado das instituições, “as incertezas (da arquitetura) são implícitas na utilização, na ação, no movimento” (Tschumi, 1996, p. 21, tradução livre) dos próprios indivíduos. Em particular esse aspeto de transi-



49

49 João Mendes Ribeiro, *Centro das Artes Visuais* (2003). Detalhe do pavimento desmontável do rés-do-chão.



50



51



52

toriedade, em relação aos efeitos do tempo, nota-se nas atividades de transformação do património, onde a ideia de uma arquitetura duradoura “esmorece e dissemina-se, a sua materialidade física decai e transforma-se, a sua apropriação humana muda e adapta-se” (Baptista, 2010<sub>a</sub>, p.6). No século no qual vivemos, a natureza da arquitetura assim como aquela do ser humano, é sempre mais passageira e mutável; “o habitante da cidade deixa de ser pensado como sujeito sedentário e enraizado dando lugar a um ser em movimento, um novo sujeito perpetuamente em transito, percorrendo sem destino os espaços das novas plataformas arquitetónicas” (Baptista, 2010<sub>a</sub>, p. 6).

O aproveitamento do património construído pode jogar um papel importante na configuração destas “novas plataformas arquitetónicas”. De facto, num contexto onde o desequilíbrio entre construção e destruição é considerável, o aproveitamento da matéria já edificada comportaria uma diminuição relevante dos recursos materiais e humanos (Mendes Ribeiro, 2012 em Baptista & Melâneo, 2010) e não só. A matéria pré-existente, como sempre tinha defendido João Mendes Ribeiro, adapta-se facilmente à mudança das necessidades dos indivíduos, adaptando-se às condições de precariedade típicas da nossa época. “Os edifícios históricos mantem-se porque, ao contrario do que nós julgamos, [...] são mutáveis e sujeitam-se a vários programas e têm a capacidade de suportar estas diferenças. Quando não são mutáveis entram em desuso e caem” (Mendes Ribeiro, entrevista 15 junho, 2012 [anexo 1], p. IV). Na entrevista o arquiteto continua afirmando que, obviamente, cada edifício pode ser destinado a determinados programas de acordo com as suas qualidades e capacidades de adaptar-se a um certo projeto sem “por em causa a integridade do próprio edifício” (Mendes Ribeiro, entrevista 15 junho, 2012 [anexo1], p. IV). Para João Mendes Ribeiro a pré-existência, segundo o que já referimos antecipadamente, é matéria de projeto que se deixa manipular e contaminar pelo presente adaptando-se às novas necessidades (Mendes Ribeiro, 2010 em Baptista & Melâneo, 2010). A flexibilidade dos edifícios em adaptar-se facilmente a diferentes programas, é particularmente importante na pratica da reabilitação, enquanto sem esta capacidade um edifício não seria capaz de responder ao ritmo dos acontecimentos da vida contemporânea (Mendes Ribeiro, 2010 em Ventosa, 2010). João Mendes Ribeiro consegue criar e deixar “aberta”<sup>27</sup> a possibilidade de uma futura mudança do programa e da utilização dos espaços internos, através de uma forma de intervir que se aproxima da linguagem efémera e transitória da cenografia, e do conceito, muito explorado nas peças teatrais,

**50;52** João Mendes Ribeiro. *Casa da Escrita* (2012). Detalhe da escada; detalhe do móvel biblioteca do primeiro andar; paredes pivotantes rés-do-chão.

<sup>27</sup> Como os homens adaptam-se as mudanças sociais, ecológicas e culturais, assim a arquitetura deve adaptar-se, segundo Nuno Portas, à “aceleração da mobilidade funcional” e ao “desenraizamento em relação às culturas tradicionais” (Portas, 2005). Nuno Portas referenciando o livro, “Opera Aperta” de Umberto Eco, afirma que uma arquitetura para ser chamada “aberta” e garantir um certo grau de flexibilidade contra as mudanças dos hábitos sociais e culturais e da passagem do tempo, deve cumprir três características fundamentais: a disponibilidade (no sentido em que consegue adaptar-se a diversas fruições), o carácter incompleto (no sentido em que não vincula futuras alterações e intervenções) e a atitude ativa (no sentido em que os utentes interagem com a arquitetura de forma consciente).

de digressão<sup>28</sup>. De facto em muitos dos seus projetos de reabilitação, o arquiteto resolve problemas de carácter distributivo e técnicos, através de soluções e engenhos explorados anteriormente em cenografia e que necessariamente cumprem o papel da transitoriedade. O pavimento desmontável no rés-do-chão, do Centro das Artes Visuais (CAV), é um exemplo desta atitude. O arquiteto procura resolver um problema técnico, que era esconder os vestígios por baixo do pavimento deixando aberta a possibilidade de lhes fazer manutenção, referencia-se no sistema do subpalco do teatro São João no Porto, criando um pavimento em madeira desmontável e completamente reversível. No caso da reabilitação da Casa da Escrita, João Mendes Ribeiro utiliza continuamente soluções desmontáveis para agarrar-se o menos possível ao tecido da pré-existência. As escadas que ele projeta para este edifício, parecem ser acopladas como os móveis standardizados, assim como a estante da pequena biblioteca do primeiro piso ou as paredes pivotantes do rés-do-chão que nos remetem aos bastidores do teatro.

Em relação aos contentores multifuncionais, utilizados pelo arquiteto em muitos dos seus projetos de reabilitação para dar resposta a problemas distributivos, estes são claramente referenciados aos dispositivos cénicos e transformáveis que João Mendes Ribeiro usa em teatro e que já referenciamos no paragrafo 1.2.1 “A lição minimalista: Mies van der Rohe e Donald Judd”. Como os objetos cénicos, pensados por João Mendes Ribeiro, permitem criar diferentes situações ao longo da peça cénica, assim os contentores projetados para a arquitetura permitem dar respostas a diferentes funções que provavelmente, devido aos vínculos da pré-existência, eram difíceis de encontrar-lhes uma implantação. Embora os objetos cénicos pensado por João Mendes Ribeiro se construam a partir do movimento e dos gestos dos interpretes, os objetos que propõe em arquitetura, para responder à transitoriedade das intervenções no património, perdem aquele carácter interativo dos dispositivos cenográficos. Provavelmente uma das intervenções arquitetónicas onde os gestos dos indivíduos efetivamente mudam e transformam o espaço, como acontece em cenografia, é na Casa Robalo Cordeiro e em particular no quarto de estudo do primeiro piso. Nesse espaço forrado inteiramente a contraplacado de bétula, o utilizador rebatendo algumas portadas, transforma o espaço num escritório trazendo surpreendentemente a luz para o interior do volume.

Para João Mendes Ribeiro, a flexibilidade do edifício é “considerada em função, não apenas da utilização que se quer no momento, mas também das condições futuras” (Ribeiro, s.d. em Ventosa, 2010). Neste sentido, o edifício histórico é entendido “como uma espécie de contentor” (Mendes Ribeiro, entrevista 15 junho, 2012 [anexo 1], p. IV) em que as instalações de arquitetura, que garantem a funcionalidade dos espaços, inserem-se de forma temporária e efémera, como uma peça de teatro que deve ser desmontada depois que o espetáculo acaba.

O tempo hoje, não é o tempo de alguns anos atrás, onde se fazia uma construção para toda a vida. O tempo hoje é um tempo muito mais curto. A necessidade de transformar, de mutação, de introduzir flexibilidade pressupõe também o processo de construção, que

**53;55** João Mendes Ribeiro, *Casa Robalo Cordeiro* (2009). Quarto de estudo, primeiro andar.

53



54



55



tem muito mais a ver com este carácter efémero do que o carácter perene das construções (Mendes Ribeiro, entrevista 15 junho, 2012 [anexo 1], p. III).

Segundo como anteriormente referido, as novas “plataformas arquitetónicas” (Baptista, 2010a, p. 6), devem garantir um carácter efémero e transitório, flexível e mutável e devem ser refundadas sobre os princípios de uma modernidade que assume a crise como condição permanente e ponto de partida para uma nova concepção de projeto. Nesse sentido, a arquitetura, como a da intervenção no património poderá olhar para as outras disciplinas, como da cenografia, e refundar-se sobre o princípio de transitoriedade, que se em cenografia responde às necessidades da digressão, em arquitetura revela-se através de soluções autónomas e soltas da pré-existência.



# 2

| Os projetos: análise de uma seleção de obras |





## 2.1 | Critérios e metodologias usados I

**A** análise do conjunto das referências de João Mendes Ribeiro, exposta no primeiro capítulo, não podia não ser acompanhada ao longo da investigação, da análise de alguns projetos que achamos serem indispensáveis para enquadrar o trabalho do arquiteto. Um trabalho que vai da prática da arquitetura até à da cenografia. Os seis projetos que foram escolhidos pertencem à “categoria” das intervenções no património e diferenciam-se uns dos outros através da dimensão, lugar de intervenção e por tipologia. Alguns são projetos que envolvem um edifício inteiro, outros só uma parte; alguns projetos foram realizados em Coimbra (o Centro das Artes Visuais, o Laboratório químico e a Casa da Escrita), outros nas regiões interiores de Portugal (a Casa de Chá em Montemor-o-Velho, o Palheiro na Cortegaça e a Casa Vaz Pais na Chamusca da Beira); alguns foram encomendas de clientes privados e outros de instituições públicas. Todos os projetos selecionados apresentam características e modalidades de intervenção diversas e fazem-nos refletir sobre assuntos diferentes por forma a conseguirmos abordar a obra de João Mendes Ribeiro de pontos de vista distintos.

Através da análise dos seus projetos de arquitetura queremos compreender o processo que está por de trás do trabalho de reabilitação que é um trabalho de arquitetura complexo que implica a continua escolha de opções possíveis, conforme o programa, o edifício e sensibilidade do arquiteto. Os projetos analisados mostram como intervir no património é um trabalho mutável e que ao variar os aspetos e as condições da pré-existência, varia o programa, as modalidades de intervenção e o próprio resultado final. Além disso, os exemplos escolhidos são representativos do carácter efêmero e temporário das intervenções no património, que tendem sempre a aproximar-se, e isso é muito evidente na obra de João Mendes Ribeiro, há uma linguagem flexível e temporária que acrescenta a experiência e os valores da cenografia ao projeto de arquitetura.

A análise de cada projeto seguirá a mesma estrutura, as mesmas metodologias e os critérios selecionados serão os mesmos. Os case study serão abordados em todos os aspetos da prática da arquitetura e do design de interiores, desde a fase de aproximação ao projeto – que implica a relação com o programa arquitetónico, com o cliente e com o lugar de intervenção – até à fase de concretização e fruição do espaço, contida na proposta final do arquiteto. A análise de cada projeto preverá o estudo aprofundado das etapas que envolvem qualquer projeto de reabilitação: o levantamento da pré-existência e da análise do lugar de intervenção, a constituição do programa, a avaliação das características simbólico-sociais da pré-existência que determinarão os valores e não valores patrimoniais para manter, demolir ou transformar e por fim a proposta, que é a síntese de todas as etapas precedentes.

O primeiro ponto da nossa análise será a proposta, onde se explicarão as opções tomadas pelo arquiteto, através de uma síntese que esclarece como e através de quais

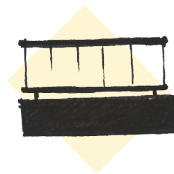
elementos, o programa funcional foi resolvido. No que diz respeito o plano distributivo das funções, isso será exposto no programa funcional, onde as planimetrias do edifício nos ajudarão a aperceber melhor a distribuição em planta das funções. Uma das questões mais debatidas quando se fala de um projeto de reabilitação é a identificação dos valores e não valores patrimoniais, sendo por essa razão que faz parte da nossa matriz de análise. Nesse ponto tentamos perceber quais os valores ou não valores da pré-existência, que foram escolhidos pelo arquiteto para os salvar e para os transmitir no seu projeto. As opções que o arquiteto toma nessa altura, em relação ao tecido da pré-existência, são fundamentais para a continuidade do valor patrimonial que um edifício nos transmitiu até este momento. Além disso, é mesmo nessa circunstância que se percebe a sensibilidade de um arquiteto em realizar aquela síntese, que Távora nos fala, entre o tempo passado e o futuro. Um dos temas que envolverão a nossa matriz de análise será o do diagnóstico dos valores simbólico-sociais da pré-existência que se refere às características que sempre foram atribuídas ao edifício como parte integrante da cidade e do território onde está inserido. Em particular definimos as características ligadas à história do edifício e ao papel que teve no interior da cidade ou do bairro onde se encontra.

Por fim, a relação com a pré-existência, suporá a análise do lugar da intervenção, a descrição do estado do edifício no momento do levantamento e as condições de manutenção e usura dos ambientes. Foi possível traçar um enquadramento do estado de conservação da pré-existência graças à documentação que nos foi fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro e em particular às fotografias tiradas na altura do levantamento. Devido à falta de informações e de um levantamento mais específico, as nossas considerações sobre o estado da pré-existência foram deduzidas apenas a partir das imagens fornecidas e às vezes faltam-nos elementos mais técnicos para realizar uma análise mais precisa.

Na análise dos projetos que segue, tentamos aprofundar todos os assuntos descritos anteriormente servindo-nos das informações obtidas através do escritório de João Mendes Ribeiro, dos documentos históricos encontrados, das entrevistas realizadas e da visita de alguns projetos.

# 2

| Os projetos: análise de uma seleção de obras |



## 2.2 CASA DE CHÁ

---

ARQUITETURA | JOÃO MENDES RIBEIRO

CLIENTE | INSTITUTO PORTUGUÊS DO PATRIMÓNIO ARQUITECTÓNICO,  
CÂMARA MUNICIPAL DE MONTEMOR-O-VELHO

LOCALIZAÇÃO | PAÇO DAS INFANTAS, CASTELO DE MONTEMOR-O-VELHO  
ANO PROJETO | 1997

ANO EXECUÇÃO | 1999-2000



## 2.2.1 | Proposta |

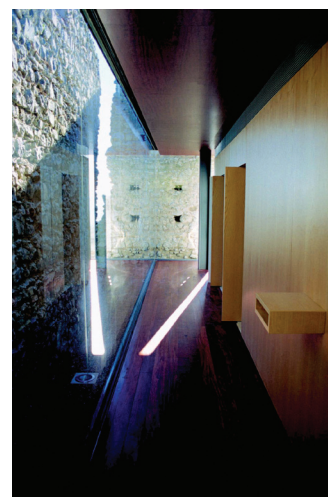
O projeto que João Mendes Ribeiro realizou no contexto do Castelo de Montemor-o-Velho, previu a realização de uma Casa de Chá no espaço onde antigamente albergava, o assim chamado, Paço das Infantas. Devido ao contexto em ruína do Castelo, a intervenção que o arquiteto propôs, acabou por ser uma arquitetura de pequena dimensão, cerca 90 m<sup>2</sup>, do caráter efémero e minimal. João Mendes Ribeiro através de poucos elementos (dois planos, o do tecto e o do chão, de quatro pilares dispostos nos cantos da construção), realiza um contentor de caráter essencial e contemporâneo, mas que ao mesmo tempo deixa-se contaminar pelo contexto no qual é inserido. O tema do contentor, inspirado as instalações miméticas de Donald Judd e aquelas site-specific de Dan Graham<sup>1</sup>, volta com relevância a caracterizar o projeto. Geométrica e

56-57-58

56 João Mendes Ribeiro, *Casa de Chá* (2000). Vista da caixa exterior em vidro.

57 João Mendes Ribeiro, *Casa de Chá* (2000). Vista da escada.

58 João Mendes Ribeiro, *Casa de Chá* (2000). Vista do contentor multifuncional no interior da arquitetura.



<sup>1</sup> No que diz respeito Dan Graham, o projeto da Casa de Chá, inspira-se muito aos pavilhões realizados do artista no tecido de muitas cidades. Utilizando materiais como o vidro e o espelho, Graham deixa interagir as pessoas com a sua obra, criando efeitos surpresa e de desorientação. O pavilhão onde mais vem explorado o campo da arquitetura, enquanto os espaços tinham que funcionar consoante as necessidades, é no projeto do Café Bravo, em Berlim, realizado com a colaboração de Hanne Nalbach. O projeto insere-se no espaço exterior de um canto de um edifício e a arquitetura compõe-se de duas caixas em espelho transparente. A relação que instaura-se entre o interior e o exterior da peça é uma relação de ambiguidade, e de fora, graças ao espelho, os limites da arquitetura parece anular-se.



59

**59** Mies van der Rohe, *Casa Farnsworth* (1951).



60

**60** João Mendes Ribeiro, *Casa de Chá* (2000).

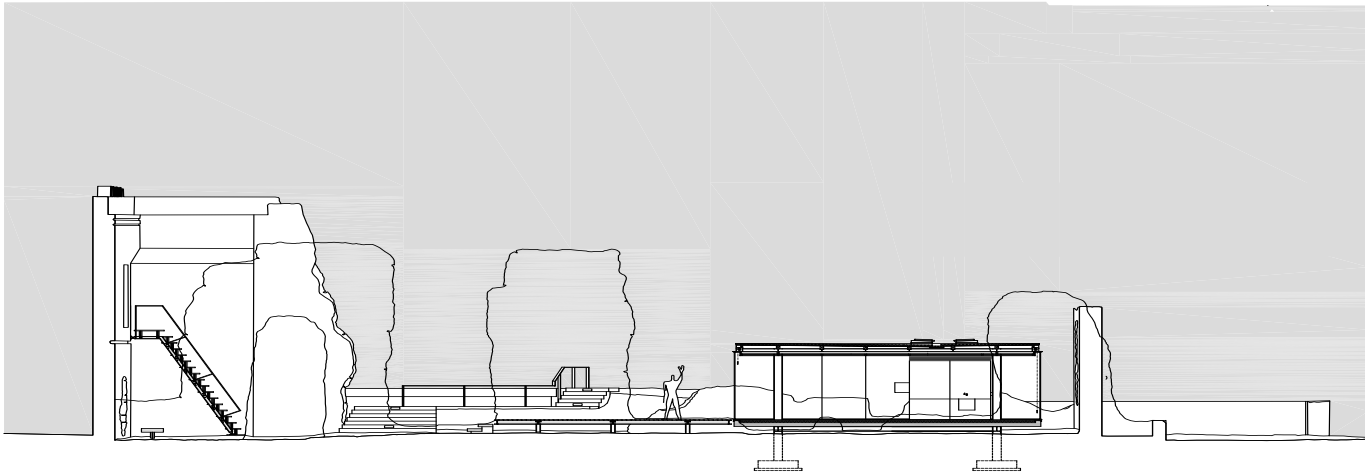
rigorosa, sustentada por uma plataforma que se eleva do solo, a modesta arquitetura que João Mendes Ribeiro projeta, é claramente referenciada à Casa Farnsworth de Mies van der Rohe. Como por Mies, o chão eleva-se em relação ao nível do solo e acede-se ao piso, onde estão organizadas as funções, através de uma escada frontal. No projeto de João Mendes Ribeiro, o plano horizontal do chão, graças à posição em atraso dos pilares, parece suspenso, sublinhando ainda mais o destaque entre a época da intervenção e a época da pré-existência. Embora exista esta rutura formal, a pré-existência penetra no interior da peça arquitetónica. De facto, as impercetíveis paredes da caixa, são em vidro, e o limite da arquitetura parece ser demarcado pelos próprios fragmentos das ruínas à volta do antigo Paço das Infantas. Obviamente é uma ilusão, mas o arquiteto neste projeto joga muito com o contraste entre o limite interior-exterior e público-privado. Este jogo entre os opostos, que caracteriza a obra de João Mendes Ribeiro, revela-se por exemplo na

escada que vai e que de repente soltamos um degrau e pomos uma pedra de mármore. A escada é uma escada de cimento branco, mas depois o degrau, que já está para o espaço interior, já está em mármore, e dá-te essa ideia de características de um espaço interior (Mendes Ribeiro, entrevista 15 junho, 2012 [anexo 1], p. XIII).

No que diz respeito ao interior da instalação, este está organizado através de um contentor em madeira, onde são escondidas as instalações sanitárias e organizada a cafetaria. O espaço envolvente, com uma zona coberta e uma zona descoberta de esplanada, é inteiramente ocupado pela sala do chá. Evocando o conceito de caixas dentro de caixas (Pedro, 2011), o arquiteto utiliza o elemento do contentor de forma a evidenciar o carácter transitório e reversível da sua instalação. A peça multifuncional do contentor, muito utilizada por exigências técnicas em cenografia, volta a ser um elemento recorrente na arquitetura de João Mendes Ribeiro, e sempre com a mesma intenção de transitoriedade em relação a firmeza da pré-existência.

## 2.2.2 | Programa funcional |

A Casa de Chá, que oferece um lugar de descanso aos turistas da zona, é um verdadeiro equipamento autónomo, que se destaca da pré-existência e ao mesmo tempo precisa dela. Graças a uma plataforma, onde estão organizadas todas as funções, o pro-



61

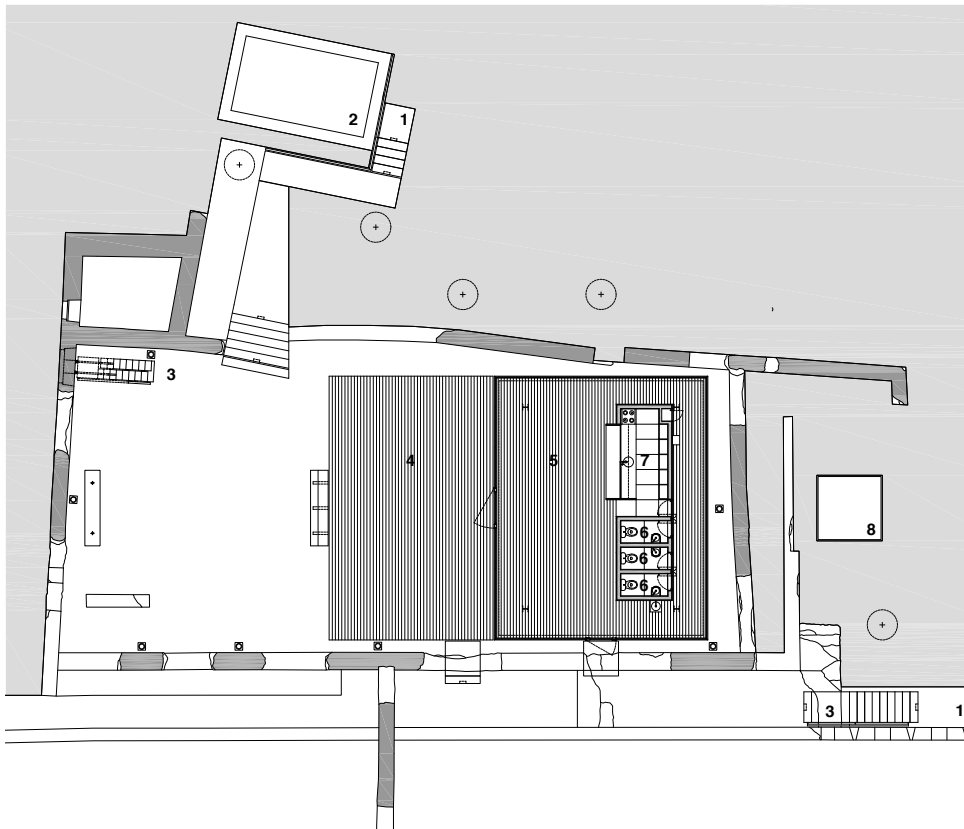
grama funcional alberga inteiramente num único espaço fechado, que é um contentor de madeira. Neste espaço são organizadas: as instalações sanitárias e a cafetaria, enquanto o espaço à volta é ocupado arbitrariamente pela sala de chá.

O **Piso 0**, sobrelevado em relação ao nível do solo, é o único nível desta instalação arquitetónica. A organização do seu espaço interno é semelhante a da Casa Farnsworth de Mies van der Rohe. De facto as instalações sanitárias e a cafetaria estão escondidas num contentor de madeira encostado ao lado norte oeste da “peça” arquitetónica, o resto do espaço é ocupado da sala de chá, no interior, e de uma esplanada, no exterior.

61 João Mendes Ribeiro, *Casa de Chá* (2000). Corte.

62 João Mendes Ribeiro, *Casa de Chá* (2000). Planta geral.

62



- 1 Acesso
- 2 Tanque de água
- 3 Escada
- 4 Esplanada
- 5 Sala de chá
- 6 Instalações sanitárias
- 7 Cozinha
- 8 Fosso de ar condicionado

### 2.2.3 | Identificação dos valores e não valores patrimoniais |

O Paço das Infantas, como já referimos anteriormente, pertence ao sítio arqueológico do Castelo de Montemor-o-Velho. Este espaço, que se situa no alinhamento sudoeste das muralhas do Castelo, foi escolhido pelo arquiteto provavelmente pela sua localização no interior do Castelo. De facto o lugar onde se insere a Casa de Chá, é um lugar afastado, protegido de um lado pelas muralhas do Castelo e do outro lado pelos fragmentos das paredes internas, criando um ambiente que, embora hoje em dia seja exterior, nos remete a uma condição de espaço doméstico, tal como seria antigamente o Paço das Infantas.

O arquiteto, no seu projeto, aproveitou as características morfológicas do lugar de intervenção e através de uma instalação leve, deu vida novamente àquele espaço íntimo de habitação que muito tempo atrás albergava neste sítio. Este projeto, é talvez um dos projetos de reabilitação no qual João Mendes Ribeiro investigou mais na relação entre a intervenção e o contexto pré-existente. De facto, as ruínas do Castelo, constituem matéria de projeto envolvendo a Casa de Chá como se fosse parte das ruínas do Castelo. O contentor da Casa de Chá, propositadamente pensado em vidro, não está circunscrito ao seu perímetro, mas são os restos das paredes que a circundam que definem os seus limites. O que o arquiteto pretende, é voltar a habitar o Paço das Infantas e sublinhar, de maneira simbólica, os elementos que nos remetem para uma condição doméstica e originária do local (Mendes Ribeiro, entrevista 15 junho, 2012 [anexo 1], p. XIII). Um exemplo desta vontade, encontra-se do escada que sobe para uma antiga janela. Este gesto claro do arquiteto tem a ver com a vontade de demarcar a existência de um segundo piso do qual são ainda visíveis as marcas, além de habitar também esta pequena porção de espaço.

Através dos materiais utilizados e na relação ambígua entre interior e exterior, João Mendes Ribeiro cria a ilusão de estar habitar novamente o Paço. A este propósito o arquiteto pretende desmaterializar o espaço da nova arquitetura para deixar o protagonismo ao envolvente em ruína.

63-64 João Mendes Ribeiro, *Casa de Chá* (2000). Vista exterior.

### 2.2.4 | Diagnóstico dos valores simbólico-sociais da pré-existência |

O Paço das Infantas, é assim chamado porque a Alcáçova hospedou reis e rainhas como D. Afonso II e as suas irmãs D. Teresa, D. Branca, D. Sancha e D. Mafalda (Cá-

63



64





mara Municipal de Montemor-o-Velho, [http://www.cm-montemorvelho.pt/patrimonio\\_historico.asp?ref=2MOV](http://www.cm-montemorvelho.pt/patrimonio_historico.asp?ref=2MOV)), hoje em dia é uma das principais atrações turísticas da vale do rio Mondego. Do antigo castelo sabe-se pouco devido às escassas referências documentais e ao estado de ruína do sítio que não permite uma investigação mais aprofundada. De acordo com o que a Câmara Municipal de Montemor-o-Velho publicou, é possível afirmar que o Paço das Infantas foi construído posteriormente ao Castelo, cerco do século XIV, na época medieval, e foi-lhe sendo acrescentado sucessivamente pormenores ornamentais da época manuelina. Além do Paço das Infantas, no Castelo de Montemor-o-Velho situam-se a Porta da Peste, a Igreja de Santa Maria da Alcáçova, o Castelejo, a capela de São João, a Torre de Menagem, a Porta de N. Sra. Do Rosário, a Torre do Relógio e a Capela de Santo António.

### 2.2.5 | Relação com a pré-existência: análise do lugar da intervenção |

O Paço, assim como o sítio envolvente, chegaram aos nossos dias em ruína. Embora a muralha em pedra tenha-se conservado num estado bastante razoável, assim como os torreões e as ameias, o interior do Castelo ficou quase inteiramente destruído ao longo dos séculos e, o que chegou aos nossos dias, foram alguns restos das antigas divisões internas, como as do Paço das Infantas, que era uma pequena porção do antigo Castelo que hospedou reis e reinas. No que diz respeito ao antigo Paço, são visíveis somente alguns fragmentos das paredes envolventes e algumas aberturas, uma das quais é possível chegar, graças a um escada leve que o arquiteto projetou e que torna habitável, parcialmente, o antigo espaço doméstico. “Aquela escada que desenhei para subir a janela, no fundo é dar a possibilidade às pessoas de habitar aquele espaço” (Mendes Ribeiro, entrevista 15 junho, 2012 [anexo 1], p. XII).

**65** Castelo de Montemor-o-Velho, vista do Paço das Infantas.

**66** Castelo de Montemor-o-Velho.

65



66





# 2

| Os projetos: análise de uma seleção de obras |



## 2.3 CENTRO DAS ARTES VISUAIS

---

ARQUITETURA | JOÃO MENDES RIBEIRO

CLIENTE | CÂMARA MUNICIPAL DE COIMBRA

LOCALIZAÇÃO | COIMBRA

ANO PROJETO | 1997-1998

ANO EXECUÇÃO | 2001-2003



### 2.3.1 | Proposta |

O projeto que João Mendes Ribeiro desenvolveu para este edifício, podemos defini-lo como programático da sua obra. De facto no Centro das Artes Visuais como ele mesmo afirma, “utiliza-se a pré-existência como matéria de projeto, valorizando a leitura do edifício no seu todo, incluindo a nova intervenção e clarificando a sua evolução histórica” (Mendes Ribeiro, 2008, p. 189). Os elementos característicos do edifício, feita a exclusão dos vestígios das celas por baixo do pavimento à cota do terreno, são mantidos e quando restaurados evidencia-se, as camadas do tempo que passa. Isso acontece no restauro da arcada que separa a sala das exposições a metade, na arcada do pátio ou no reforço do travejamento do teto no primeiro piso. A nova intervenção insere-se de maneira eficaz e pouco invasiva através de elementos leves, transportáveis e que não dependem da estrutura pré-existente. Através dos elementos efêmeros, João Mendes Ribeiro organiza as funções do edifício, sem deturpar a sua implantação originária de colégio universitário.

No piso térreo, ocupado pela maior parte da galeria expositiva, o espaço foi inteiramente organizado através de paredes divisórias pivotantes posicionadas em correspondência dos pilares e dos arcos. O tema da planta aberta, introduzido dos arquitetos do movimento moderno, é aqui reproposto através da organização de uma ampla sala

**67** João Mendes Ribeiro, *Centro das Artes Visuais* (2003). Detalhe do restauro das vigas em madeira do teto.

**68** João Mendes Ribeiro, *Centro das Artes Visuais* (2003). Vista da arcada recuperada que pertence à sala de exposição no rés-do-chão.

67



68





69

**69** João Mendes Ribeiro, *Centro das Artes Visuais* (2003). Vista da sala de exposição no rés-do-chão compartimentada graças às paredes pivotantes.

**70** João Mendes Ribeiro, *Centro das Artes Visuais* (2003). Vista do corredor entre o contentor de madeira e a parede mediana.

através de elementos móveis que criam configurações tipológicas diferentes, : corredores, amplos espaços ou pequena compartimentações para serem utilizadas como zona de exposição. No projeto de João Mendes Ribeiro, a utilização dos painéis pivotantes, assim como do soalho de madeira desmontável, nos remete muito claramente, também ao mundo do teatro, dos praticáveis de cena e do chão amovível. A cenografia é sempre fonte de inspiração para o arquiteto e é o lugar onde ele consegue experimentar, muitas vezes, engenhos que mais tarde a sua arquitetura absorberá.

**71** João Mendes Ribeiro, *Centro das Artes Visuais* (2003). Vista do ambiente de trabalho por de trás da parede mediana.

O primeiro piso, dividido ao meio por uma parede em pedra que se prolonga no piso inferior com as arcadas, é caracterizado pelo uso de instalações leves, reversíveis e móveis que, opondo-se ao carácter duradouro da pré-existência, organizam o espaço amplo em salas de dimensão mais reduzida. Se de um lado da parede mediana, encontram-se os ambientes do auditório, do secretariado, da direção, da sala de aula, separados por estantes-biombos, do outro lado encontra-se um paralelepípedo em madeira. Neste espaço compartimentado descontínuo, é a intrincada malha do teto de madeira, o elemento de conexão. As vigas que sustentam o teto foram restauradas e reforçadas através de elementos metálicos e em madeira, aproveitando a madeira original. Na malha intrincada das vigas, foram escondidas as condutas das instalações de ventilação, e através de um passadiço suspenso é possível fazer-lhes manutenção e aceder ao local técnico das instalações. A passagem suspensa que João Mendes Ribeiro projeta, nos remete ao mundo do teatro e de facto do passadiço é visível tudo o que acontece por baixo como se estivéssemos nos bastidores de um teatro.

**72** João Mendes Ribeiro, *Centro das Artes Visuais* (2003). Vista do corredor entre o contentor de madeira e a parede externa no primeiro piso.

70



71



72



73-74

**73** João Mendes Ribeiro, *Centro das Artes Visuais* (2003). Vista do passadiço suspenso na malha do teto.

**74** João Mendes Ribeiro, *Centro das Artes Visuais* (2003). Vista do passadiço suspenso para os ambientes de trabalho.



O contentor, que ocupa quase metade da superfície do piso, é um elemento funcional em que, solto da pré-existência, é possível organizar as diversas funções ligadas a prática de fotografia. O tema da “caixa-de-surpresas” (Mendes Ribeiro, 2008, p. 195) é um tema que já foi explorado no projeto da Casa de Chá e que o arquiteto propôs também na reabilitação da Casa na Chamusca da Beira, assim como na Casa da Escrita. Este bloco, como as estantes-biombos, é caracterizado pelo aspeto temporário, efémero, que em qualquer momento pode ser retirado para deixar espaço para outra intervenção. Através da introdução de elementos montáveis e efémeros, o arquiteto consegue criar um espaço híbrido e flexível, que Nuno Portas define como “obra aberta” (Portas, 2008, p. 80) e que já referenciamos anteriormente no parágrafo “1.3 Dicotomia entre ficção e realidade e efémero e perene. Em que sentido a arquitetura e a prática da reabilitação podem aprender com a cenografia”. A flexibilidade em reabilitação, garantida das estruturas efémeras, não é só a capacidade de um edifício de prever todos os usos possíveis, mas sobretudo de permitir “diferentes e até opostas interpretações e usos” (Mendes Ribeiro, 2008, p. 189) sem deturpar o seu carácter pré-existente à intervenção. De facto, quando se deixará de utilizar o edifício como centro das artes, será possível limpar o seus interiores, salvaguardando o corpo do edifício das transformações efetuadas no programa passado.

No que diz respeito ao exterior, foram reabilitadas não só as áreas que pertencem ao edifício como o Pátio da Inquisição, a antiga Capela e os espaços onde se situa a cafetaria e a esplanada, mas também a malha urbana à volta do complexo. Através da Intervenção de João Mendes Ribeiro, foi possível requalificar não só o edifício em si, mas

75

**75** João Mendes Ribeiro, *Centro das Artes Visuais* (2003). Vista frontal do contentor multifuncional em madeira.





76-77

**76** João Mendes Ribeiro, *Centro das Artes Visuais* (2003). Vista da loggia do pátio.

**77** João Mendes Ribeiro, *Centro das Artes Visuais* (2003). Vista do ambiente urbano a volta do edifício.

também o ambiente urbano e os edifícios à volta dele. No que diz respeito ao Pátio da Inquisição, o chão original protegido pelas arcadas foi aproveitado, enquanto o chão exposto às intempéries da parte central, foi substituído por um novo em pedra que seguisse a mesma modulação e ritmo das arcadas da loggia.

### 2.3.2 | Programa funcional |

O programa de reabilitação da ala oeste do antigo Colégio das Artes, o qual deveria acolher o novo Centro das Artes Visuais de Coimbra, previu a reabilitação de dois pisos, da cobertura e dos espaços exteriores, que compreende o pátio, a Capela e alguns quartos contíguos.

O **pisso 0**, tinha que acolher as funções principais de uma galeria de arte. No rés-do-chão da antiga sede do Colégio das Artes, no espaço sobre o qual se debruça o pátio, foram colocadas as funções de museu, cafetaria, instalações sanitárias e recepção dos visitantes. A sala principal deste piso é ocupada pela maior parte da galeria expositiva que se organiza através de painéis pivotantes flexíveis, que virando cumprem as exigências da polivalência dos espaços nas exposições de arte. O pátio a sul do edifício, foi restaurado assim como uma pequena capela acessível diretamente do espaço expositivo. À volta da sala das exposições foram organizadas todas as outras funções de acolhimento a partir da recepção até à cafetaria e as instalações sanitárias.

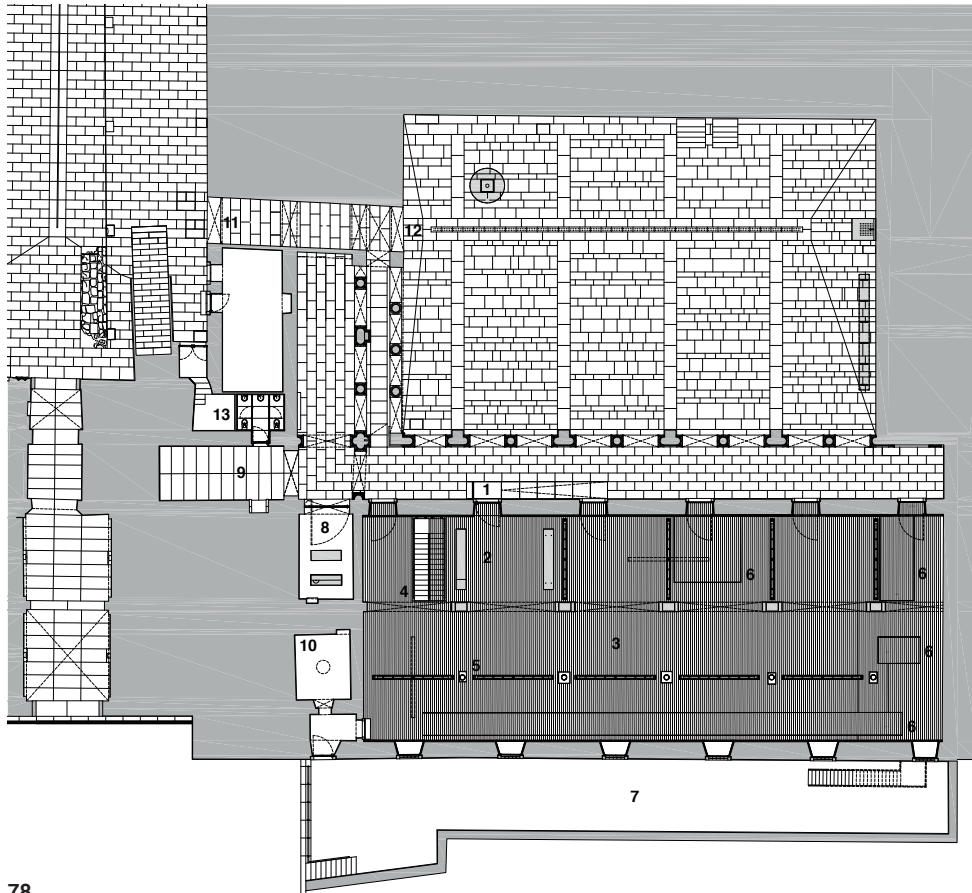
Os acessos ao piso um, são dois: através da escada interior que prossegue o percurso expositivo ou do exterior através de um corredor coberto.

O **pisso 1**, ao contrário do piso inferior, além de ter um pequeno espaço expositivo, a maior parte da sua superfície é ocupada das funções de serviços e apoio ao funcionamento do Centro, como o auditório e as salas do secretariado e da direção, mas também espaços para a didática e a investigação. Neste piso foi prevista uma área para o desenvolvimento das atividades ligada a fotografia analógica, como a câmara escura e os laboratório para as experiências fotográficas.

**78** João Mendes Ribeiro, *Centro das Artes Visuais* (2003). Planta rés-do-chão piso.

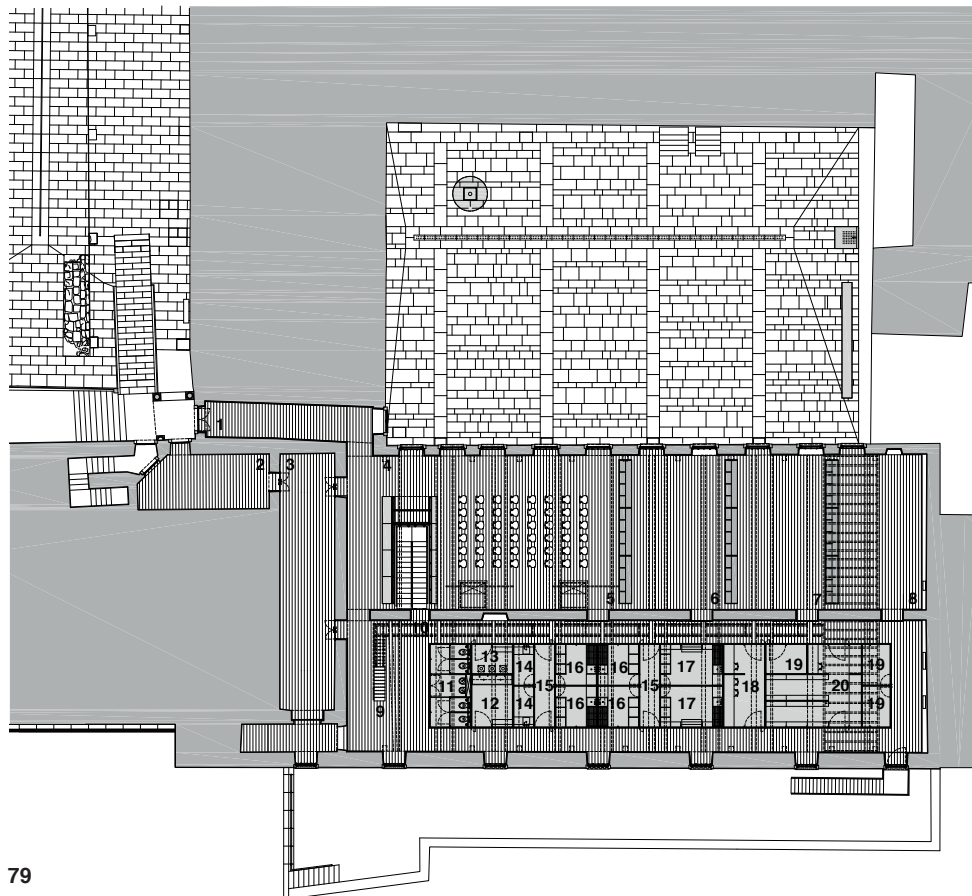
**79** João Mendes Ribeiro, *Centro das Artes Visuais* (2003). Planta primeiro piso.





- 1 Entrada
- 2 Recepção
- 3 Galeria de exposições
- 4 Escadas de acesso ao piso superior
- 5 Plano giratório
- 6 Quarteladas
- 7 Pátio
- 8 Cafeteria
- 9 Esplanada
- 10 Capela, escultura de Rui Chafes
- 11 Túnel de entrada
- 12 Pátio da ala poente do antigo Colégio das Artes
- 13 Instalações sanitárias

78



- 1 Entrada
- 2 Recepção
- 3 Galeria de exposições
- 4 Entrada auditório
- 5 Auditório
- 6 Sala de aulas
- 7 Secretariado
- 8 Direcção
- 9 Acesso sótão
- 10 Acesso galeria
- 11 Instalações sanitárias
- 12 Arquivo
- 13 Armazém
- 14 Laboratório de película
- 15 Antecâmara
- 16 Laboratório
- 17 Laboratório colectivo
- 18 Sala de secagem/montagem
- 19 Arrumo
- 20 Arquivo

79

### 2.3.3 | Identificação dos valores e não valores patrimoniais |

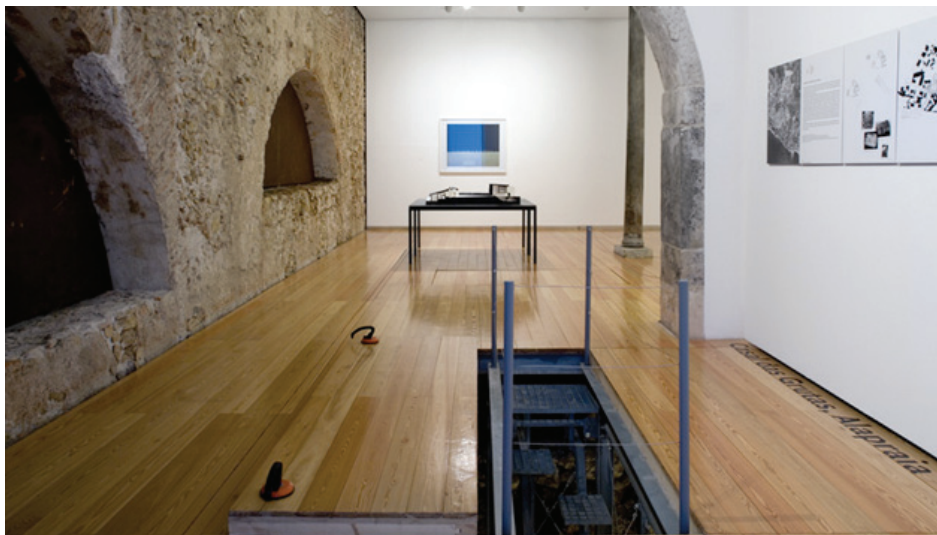
O projeto que o arquiteto realizou para este edifício, é um projeto honesto que olha para a pré-existência não como um conjunto estático de estratificações históricas, mas como matéria-prima sobre a qual deixar a marca também do nosso tempo. O edifício sempre foi caracterizado por uma sobreposição de épocas e funções que mudaram ao longo dos séculos o seu aspeto original. Por esta razão, o arquiteto decidiu deixar todas as marcas do tempo sem privilegiar umas ou outras: foi restaurado o teto com travejamento de madeira, restauradas as arcadas assim como os pilares, foi aproveitada a implantação existente sem quase intervir na arquitetura e foram introduzidos elementos de carácter contemporâneo sem deturpar a pré-existência. “As diferentes camadas que compõem a sua história ficam visíveis e o ambiente resulta numa simultaneidade de tempos que se justapõem e desenham um todo único” (Mendes Ribeiro, 2008, p. 189). As fundações originais do edifício, único vestígio arqueológico, foram escondidas por baixo do pavimento de madeira e só se podem aceder desmontando algumas aberturas presentes no chão. A decisão de esconder os vestígios, parece ir na direção de limpar o espaço dos pontos

**80** João Mendes Ribeiro, *Centro das Artes Visuais* (2003). Vista da travadura em madeira do passado suspenso.

**81** João Mendes Ribeiro, *Centro das Artes Visuais* (2003). Detalhe do pavimento desmontável do rés-do-chão.



80



81

mais críticos. Obviamente, como afirma o arquiteto, não era possível conciliar o espaço dos vestígios com as condições de humidade e temperatura da sala de exposição e para não destruir completamente os restos arqueológicos, o arquiteto utilizou o mesmo sistema do subpalco do Teatro de São João no Porto, readaptando-o as exigências de flexibilidade daquele espaço. Ao contrário, o teto de madeira, acidentalmente descoberto, ocultado por muitos anos por um teto falso foi restaurado, assim como os dois lanternins originais de madeira, dos quais foi decidido realizar uma cópia para trazer luz à caixa de escadas. Neste piso o elemento de continuidade entre os espaços é mesmo a malha das asnas e traves que, sobre a nossa cabeça, sustentam a cobertura e da uma mais valia ao espaço, enquanto visualmente liga todos os ambientes e criando um efeito de surpresa. Nesse tricô, é quase impercetível reparar que o arquiteto escondeu mostrando as condutas do ar e os cabos da iluminação, e um alpendre para a manutenção das asnas e das instalações.

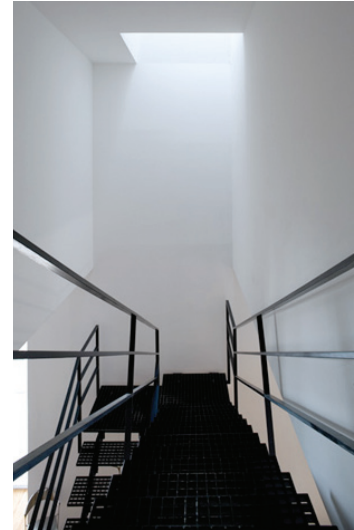
O projeto previu uma reabilitação do edifício mantendo-o como chegou aos nossos dias, gerando um diálogo com os elementos de natureza contemporânea que o arquiteto projetou para organizar o novo programa funcional. A implantação originária do edifício foi mantida, assim como as estruturas primárias, os arcos em pedra e a posição dos vãos. O edifício que João Mendes Ribeiro nos apresenta com a sua intervenção, tem um aspeto mais parecido com um colégio universitário do que um cárcere ou tribunal,



82



83



84

enquanto que com a sua reabilitação, tenta manter e transmitir a vastidão dos espaços como chegaram, empregando sistemas de divisão e separação dos ambientes, leves, cenográficos e independentes da arquitetura.

**82;84** João Mendes Ribeiro, *Centro das Artes Visuais* (2003). Lanternim original em madeira; copia do lanternim original; interior da caixa de escada.

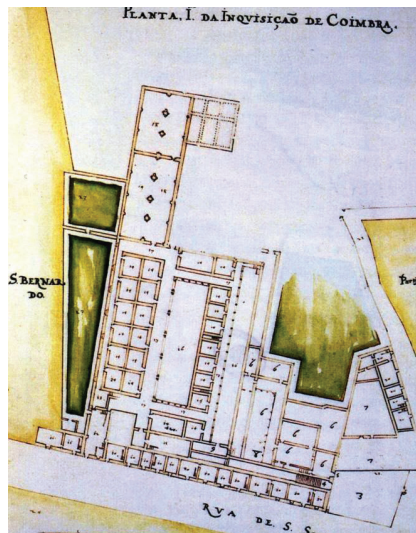
### 2.3.4 | Diagnóstico dos valores simbólico-sociais da pré-existência |

O antigo Colégio das Artes, foi requerido pelo infante Dom Pedro e, em seguida, concluído sob a direção de Dom João III que mandou reformular o Colégio de Todos os Santos e o Colégio de São Miguel para aí instalar o Colégio das Artes. Devido à reforma universitária da segunda metade do século XVI, que condicionou a Europa inteira, construíram-se em Coimbra muitos colégios com o objetivo de renovar os estudos académicos da época de uma vertente mais humanística e laica. Foi até aberta uma nova rua, a rua Sofia, da Sabedoria, onde surgiu, neste século, um verdadeiro polo universitário do qual, os principais colégios foram: o Colégio das Artes, o Colégio de São Boaventura, o Colégio de Espírito Santo, o Convento de São Domingos, o Colégio da Graça, o Colégio

85-86

**85** Planta do antigo Pátio da Inquisição.

**86** Vista aérea atual da rua Sofia.  
 1 - Colégio das Artes;  
 2 - Convento de São Boaventura;  
 3 - Colégio do Espírito Santo;  
 4 - Colégio do Carmo;  
 5 - Convento de São Domingos.



de São Pedro e de São Tomas.

No caso específico, o Colégio das Artes começou a funcionar em 1548, nas instalações do Colégio de Todos os Santos e do Colégio São Miguel. Depois de ser confiado à Companhia de Jesus, foi transferido em 1566 para a Alta de Coimbra junto ao Colégio de Jesus, deixando os espaços sem nenhuma função. O edifício abandonado, foi ocupado pelo Tribunal do Santo Ofício até o século XIX. Inicialmente utilizado como tribunal de justiça e cárcere da cidade, durante a Revolução Liberal, que veio do Porto até Coimbra, foi transformado num armazém do exército. Entre 1935 e 2001 o edifício funcionou como Casa dos Pobres, mas quando as obras de reabilitação começaram, o piso térreo era abandonado e funcionava já como garagem e arrumo. O edifício, conforme anteriormente dito, nunca teve uma função específica que determinasse e caracterizasse a sua arquitetura. Os espaços internos são organizados em amplas salas, uma para cada piso, que não apresentam partições internas a não ser a da parede central, com função primária, que divide o edifício ao meio. Um dos poucos elementos que caracterizam o edifício são os vestígios das antigas celas do Tribunal do Santo Ofício, que se encontram no piso térreo, por baixo do pavimento.

### 2.3.5 | Relação com a pré-existência: análise do lugar da intervenção |

Analisando as fotografias e a documentação da pré-existência recolhidas, pode-se afirmar que o edifício encontrava-se em bom estado de conservação. Estruturalmente o edifício era sólido, a parede central portante e as paredes do involucro eram estáveis, embora fossem visíveis os efeitos de usura. A pedra original foi aproveitada, restaurada e reforçada através do emprego de morteiros compatíveis com os pré-existentes e eficazes contra as infiltrações de água (Eiras, 2005). Em alguns casos a pedra antiga deteriorada foi substituída por uma nova, idêntica à original, acrescentando o efeito de estratificação das épocas subseqüentes. No que diz respeito à estrutura secundária dos pilares em ferro, posteriores à primeira construção do edifício e datados do século XVI, encontraram-se em mau estado de conservação. Os pilares, embora não pertencessem ao edifício original, tornaram-se através dos séculos parte caracterizante do mesmo e segundo a lógica de estratificação histórica, optou-se por restaurá-los. De certeza os pilares antigos não teriam suportado o peso de uma nova intervenção no piso superior, por isso foram reforçados através da inserção de uma alma metálica estrutural no interior do involucro em ferro-coado que obviamente foi restaurado (Eiras, 2005). No rés-do-chão do antigo edifício, por baixo da cota do pavimento do pátio, situam-se os vestígios arqueológicos das antigas fundações do Colégio do século XVI. Através de uma estrutura metálica que sustenta o pavimento, foi possível preservar os vestígios arqueológicos, que hoje em dia não são visíveis ao público mas acessíveis aos técnicos para a manutenção, através das aberturas estratégicas localizadas no chão. No último andar a cobertura com asnas de madeira, na altura do levantamento, era ocultada por um teto falso, obviamente posterior à construção do edifício do século XVI. O teto falso favoreceu ao longo dos anos, a conservação do travejamento. Algumas das traves deterioraram-se devido a humidade, por isso foram removidas ou substituídas e reforçadas com traves e ferragens novas. O teto falso era sustentado por mísulas pontuais de madeira que no projeto de reabilitação foram aproveitadas para suportar as traves perimetrais de apoio às vigas do teto. Por fim, os lanternins originais em madeira, foram restaurados e foi criada uma cópia desses no ponto crucial da caixa de escada.

# 2

| Os projetos: análise de uma seleção de obras |



## 2.4 PALHEIRO NA CORTEGAÇA

---

ARQUITETURA | JOÃO MENDES RIBEIRO

CLIENTE | MARIA A. M. LALANDA RIBEIRO

LOCALIZAÇÃO | CORTEGAÇA, MORTÁGUA

ANO EXECUÇÃO | 2000-2005



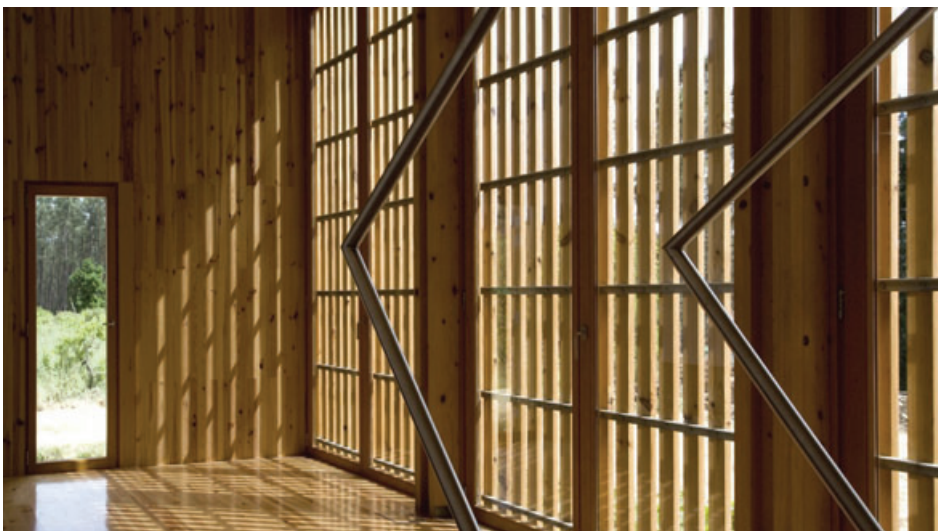
### 2.4.1 | Proposta |

O projeto de reabilitação que João Mendes Ribeiro decide por em prática para a reconversão do antigo Palheiro numa habitação unifamiliar, é um projeto que não vai de alguma maneira, na direção da ruptura com a pré-existência (Mendes Ribeiro, 2008). De facto o arquiteto tenta adaptar o programa e a escolha dos materiais, às características do contexto no qual está inserida a obra: mantendo “a identidade histórica do edifício, mas acrescentando o conforto da contemporaneidade” (Pedro, 2011, p. 67). Jogando muito com o contraste entre a madeira e o xisto no exterior do edifício, o arquiteto “recheia” o vazio, deixado da demolição do anexo ao edifício, com ripas de madeira que deixam filtrar a luz num espaço que antigamente era escuro e desconfortável. Os vãos pré-existentes foram conservados, desde que se pudesse manter, de fora, o aspeto originário do edifício. No que diz respeito ao interior da habitação, essa é composta por dois pisos. No rés-do-chão são organizadas as funções sociais da cozinha, sala de jantar, sala de estar e casa de banho pública. Ao contrário no primeiro piso, encontra-se o quarto casal, a casa de banho privada e o pequeno espaço do escritório.

O verdadeiro centro de toda a habitação é a sala de estar do rés-do-chão que, ocupando a metade da superfície deste nível, é caracterizada por um amplo pé direito duplo ressaltado pela luz confortável filtrada pelas ripas de madeira proveniente das grandes

**87-88** João Mendes Ribeiro, *Palheiro em Cortegaça* (2005). Pormenor do acabamento em ripas de madeira do interior; vista da sala de estar.

87



88





89



90

**89-90** João Mendes Ribeiro, *Palheiro em Cortegaça* (2005). Vista do volume da casa de banho social e da parede que separa o acesso ao passadiço-garrafeira; vista da cozinha.

aberturas na parede a sul-leste. O restante espaço deste piso, é ocupado por um ambiente modesto onde o arquiteto organiza a sala de jantar, a cozinha e a casa de banho social. A sala de jantar e a cozinha estão separadas por uma parede vermelho intenso, que nos remete a uma referencia formal muito apreçada do arquiteto, que é a obra de Luís Barragán. No mesmo espaço da cozinha e da sala de estar, o arquiteto projeta a casa de banho social como um volume de madeira e onde à frente encontra-se o acesso para o passadiço que conduz à casa-mãe. O passadiço, destaca-se completamente da linguagem rural com que o arquiteto projetou toda a habitação. De facto, a passagem que conduz a casa-mãe, e que funciona como adega, é um espaço escuro e semi-enterrado, iluminado por luz natural através de duas aberturas que quebram um corredor comprido e que dão para o jardim.

Voltando novamente ao espaço central da sala de estar e subindo a escada em madeira, chega-se ao primeiro piso onde o quarto, a casa de banho e o escritório estão organizados num espaço de pequena dimensão. O primeiro ambiente que se encontra subindo a escada é o escritório, organizado através de prateleiras que funcionam ao mesmo tempo como mesa. Curiosamente é a casa de banho que separa o espaço semi-social do escritório do espaço privado do quarto. De facto da casa de banho abrem-se ou fecham-se duas portas, fazendo com que esta seja ao mesmo tempo divisão e passagem, onde de um lado se encontra o wc, do outro encontra-se a duche. O lavatório pertence ao quarto.

**91-92** João Mendes Ribeiro, *Palheiro em Cortegaça* (2005). Vista do escritório; vista do passadiço-garrafeira;

91



92



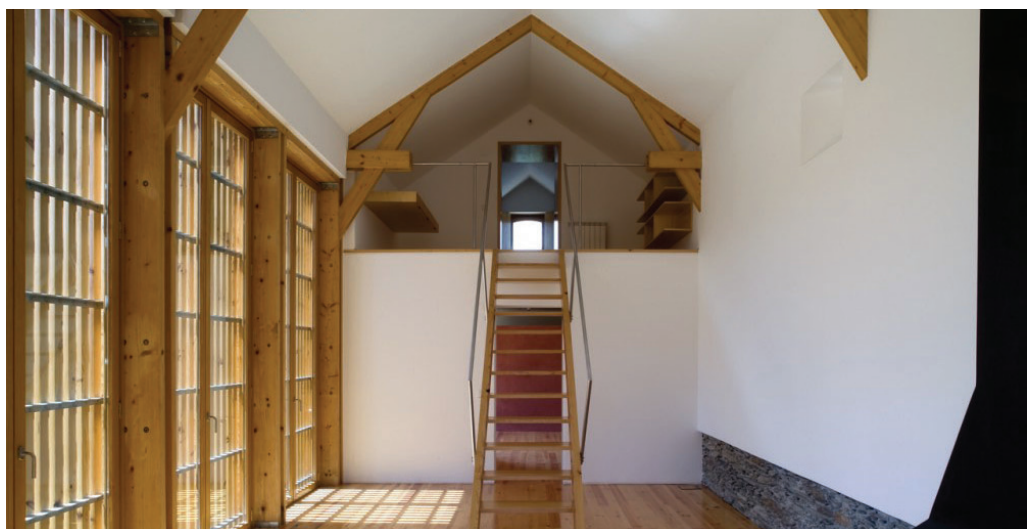


93



**93** João Mendes Ribeiro, *Palheiro em Cortegaça* (2005). Vista do quarto de dormir.

94



**94** João Mendes Ribeiro, *Palheiro em Cortegaça* (2005). Vista da sala de estar e da síntese formal obtida através da escolha de poucos e certos materiais.

Se no exterior são conservados os materiais pré-existentes, no interior a linguagem torna a ser mais contemporânea e rigorosa. Poucos são os materiais utilizados e as cores são bem escolhidas para criar contraste entre a madeira das asnas e a brancura das paredes pintadas.

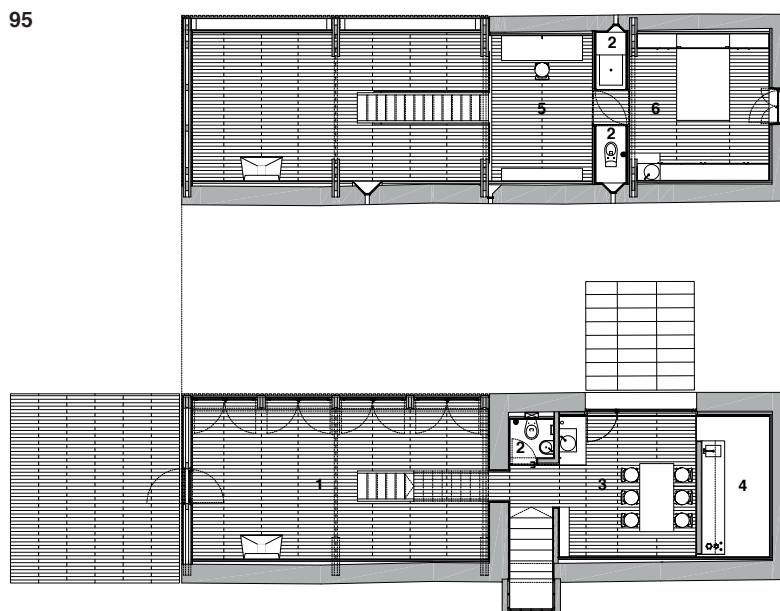
## 2.4.2 | Programa funcional |

O arquiteto para esta reabilitação, foi inicialmente chamado pela proprietária, para acabar a reabilitação da habitação principal. Como os trabalhos estavam já avançados, o arquiteto decidiu rejeitar a proposta não se identificando no seu resultado. Na propriedade, pouco distante da casa-mãe, João Mendes Ribeiro pousou o seu interesse numa construção mais pequena do carácter vernacular, que era o Palheiro em ruína e que foi sucessivamente objeto da reabilitação. O objectivo era criar uma habitação unifamiliar que pudesse ser utilizada pela proprietária e pelos hóspedes dela. A organização da casa, de forma estreita e comprida, foi condicionada pela intenção do arquiteto de manter as paredes exterior e a cobertura.

95 João Mendes Ribeiro, *Palheiro em Cortegaça* (2005). Planta rés-do-chão, primeiro piso.

O **piso 0**, caracterizado por uma sala de estar de pé direito duplo, ocupa metade da superfície deste nível e representa o coração do edifício. No restante espaço existe o lugar da cozinha, sala de jantar e um pequeno quarto de banho de serviço. No ambiente da cozinha, foi projetada uma caixa de escadas que liga a habitação à passagem-garrafeira que conduz, sob o solo, à habitação principal.

- 1 Sala
- 2 Quarto de banho
- 3 Sala de jantar
- 4 Cozinha
- 5 Escritório
- 6 Quarto de dormir



No que diz respeito o **piso 1**, este desenvolve-se só numa metade da superfície, enquanto a outra foi destruída para criar o pé direito duplo sobre a sala de estar. Nesta cota superior encontram-se o quarto, o quarto de banho e um pequeno espaço de passagem, aberto sobre a sala, que foi transformado num escritório. A peculiaridade desta solução encontra-se na escolha da posição da casa de banho que localiza-se entre o quarto e o escritório, numa zona de passagem.

### 2.4.3 | Identificação dos valores e não valores patrimoniais |

A pobreza e a simplicidade do edifício, a sua forma rigorosa e compacta e o contraste entre a pedra e a madeira, são elementos que caracterizam este género de arquitetura e que foram preservados também no projeto do arquiteto. De facto, sem criar rupturas desnecessárias, o arquiteto aproveita quase inteiramente do edifício pré-existente e também dos materiais originais, utilizando sempre regras e técnicas tradicionais, sem perder a identidade da arquitetura tradicional rural. “Nesta obra anulam-se as marcas de tempos distintos, através da homogeneização dos materiais e da linguagem arquitetónica, estabelecendo uma síntese possível entre tradição e modernidade” (Mendes Ribeiro, 2008, p. 187).

O volume principal é conservado na sua forma inicial, assim como o xisto das suas paredes. Exteriormente nenhuma janela ou porta foi aberta fora do desenho original do edifício e também o restauro do teto a duas águas, reproduziu a antiga cobertura. Provavelmente onde o arquiteto se afastou mais da pré-existência foi no interior do edifício. Do ambiente escuro característico das construções rurais do interior do Portugal que

96-97

**96** Imagem da pré-existência. Pormenor da asna da cobertura original, *Palheiro em Cortegaça* (2005).

**97** João Mendes Ribeiro, *Palheiro em Cortegaça* (2005). Vista das asnas da nova cobertura que reproduzem o mesmo desenho das antigas.



98-99

**98** Imagem da pré-existência. Pormenor do acabamento em pedra e madeira, *Palheiro em Cortegaça* (2005).

**99** João Mendes Ribeiro, *Palheiro em Cortegaça* (2005). Pormenor do acabamento em ripas de madeira.



quase não têm nenhuma abertura feita à exceção das portas, o arquiteto criou um espaço confortável através de uma intervenção onde a luz desempenha um rol principal na vivência do espaço.

#### 2.4.4 | Diagnóstico dos valores simbólico-sociais da pré-existência |

O Palheiro semiarruinado, restaurado por João Mendes Ribeiro em Cortegaça, é a típica construção rural que se encontra na panorama agreste português. De facto a planta rectangular que desdobra-se em dois pisos, a ausência de chaminé, as poucas aberturas que revelam um ambiente interno escuro e desconfortável e o largo emprego de xisto e madeira são o que caracteriza os edifícios rurais desta região. A estrutura elementar, a simplicidade das técnicas construtiva e dos materiais escolhidos, remete o Palheiro ao panorama da arquitetura vernacular portuguesa, que o arquiteto conservou através do emprego de técnicas tradicionais e dos sistemas construtivos originais. De facto os paramentos verticais são aproveitados assim como os revestimentos e os acabamentos ex-



100-101

**100** Imagem da pré-existência. Vista exterior do Palheiro, *Palheiro em Cortegaça* (2005).

**101** Imagem da pré-existência. Pormenor da pequena abertura original e do acabamento em xisto com junta seca, *Palheiro em Cortegaça* (2005).

terior em xisto com junta seca. Embora no interior o arquiteto limpa e esvazia os espaços das estruturas leves e de pouco interesse, a organização dos primeiro piso em porções de espaço que se subseguem nos remete ao desenho original da planta do Palheiro.

## 2.4.5 | Relação com a pré-existência: análise do lugar da intervenção |

**102** Imagem da pré-existência. Vista exterior do Palheiro, *Palheiro em Cortegaça* (2005).

**103** João Mendes Ribeiro, *Palheiro em Cortegaça* (2005). Vista exterior diurna.

O edifício, quando os trabalhos de reabilitação começaram, encontrava-se em bom estado. As paredes exteriores em xisto com junta seca, graças ao emprego de técnicas tradicionais, conservaram-se em ótimo estado, ao contrário dos elementos em madeira. As intervenções sobre as estruturas primárias foram mínimas e as paredes perimetrais em pedra foram aproveitadas pela nova intervenção. Ao contrário, o teto foi refeito e as asnas antigas danificadas foram substituídas por novas, em madeira de pinho.

O edifício, na altura do levantamento, era composto por dois corpos. Ao corpo principal, caracterizado pela forma comprida e rigorosa das típicas construções rurais, juntava-se um anexo mais baixo que servia provavelmente como armazém. O anexo, pos-

102

103



terior à construção do corpo principal, no projeto de João Mendes Ribeiro foi demolido. O “vazio” deixado por esta demolição, foi preenchido com uma pele permeável de ripas de madeira a ritmo regular, que deixam passar a luz de fora para dentro durante o dia e de dentro para fora durante a noite.

No interior do edifício existiam dois pisos. O rés-do-chão utilizado tradicionalmente como arrumo, foi limpo das estruturas mais leves e das divisões internas. Ao contrario no piso superior, que se supõe que fosse a habitação dos caseiros e que ocupava toda a superfície do piso, foi aproveitada a planta original das divisões internas, embora sujeitas à algumas transformações para se adaptarem ao novo programa.

**104** Imagem da pré-existência. Estruturas divisórias internas, Palheiro em Cortegaça (2005).

**105** Imagem da pré-existência. Estruturas divisórias internas da habitação, primeiro piso, Palheiro em Cortegaça (2005).



104



105



# 2

| Os projetos: análise de uma seleção de obras |



## 2.5 LABORATÓRIO QUÍMICO

---

ARQUITETURA | JOÃO MENDES RIBEIRO E ATELIER DO CORVO

CLIENTE | UNIVERSIDADE DE COIMBRA

LOCALIZAÇÃO | COIMBRA

ANO PROJETO | 2001-2003

ANO EXECUÇÃO | 2003-2006





### 2.5.1 | Proposta |

O projeto de reabilitação do antigo Laboratório Químico, foi um projeto que tentou ser o mais fiel possível ao projeto original sem todavia renunciar à linguagem característica da contemporaneidade. Os arquitetos que trabalharam neste projeto decidiram deixar a arquitetura e o perímetro do edifício como era originalmente, aproveitando os espaços interiores através do emprego de elementos independentes da arquitetura. Esta solução levou à preservação da arquitetura dos interiores, evitando a construção de paredes divisórias desnecessárias. A caixa arquitetónica foi mantida sem algumas transformações relevante, e revestindo o papel de contentor desamparado, acolhe uma nova função diferente daquela do laboratório, que é o Museu das Ciências. Por quanto foi dito, a parte fulcral do projeto de reabilitação e remodelação do edifício, parece ser o mobiliário, quer o antigo quer o novo, que torna-se o meio através do qual os arquitetos organizam o espaço do museu. Os expositores-biombos, projetados pelos arquitetos e inseridos no espaço mais antigo do refeitório jesuíta, têm uma linguagem e uma estética que quebra completamente com a do mobiliário antigo existente, mas que pelas suas características de horizontalidade, amplificam o pé-direito da sala, tornando

**106** João Mendes Ribeiro, *Laboratório Químico* (2006). Instalação temporária.

**107-108** João Mendes Ribeiro, *Laboratório Químico* (2006). Sala da exposição permanente.

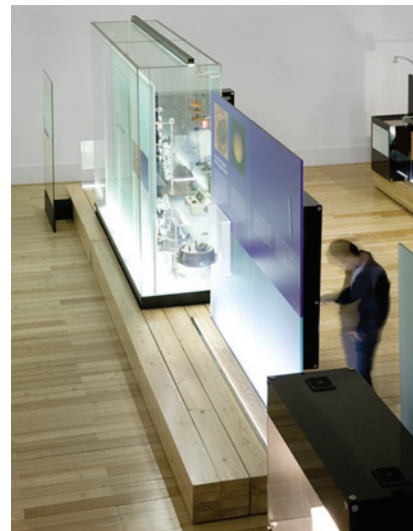
106



107



108





109

**109-110** João Mendes Ribeiro, *Laboratório Químico* (2006). Espaço expositivo recavado na parede estrutural do auditório; Átrio.



110

o espaço surpreendente. O mobiliário antigo, presente nas outras salas, depois de ter sido restaurado foi utilizado como parte integrante do percurso expositivo: os balcões de laboratório foram transformados em suportes expositivos, os armários foram utilizados como prateleiras expositivas e até a parede curva estrutural do auditório foi aproveitada como um espaço expositivo. O mobiliário antigo parece o único testemunho evidente da passagem do tempo, enquanto se optou para limpar e uniformizar todos os outros elementos. As paredes foram rebocadas uniformemente de branco e as caixilharias restauradas foram pintadas da mesma cor branca. Os rodapés que faltavam foram reproduzidos a partir dos antigos e foram pintados também de branco. O pavimento em pedra foi forrado por um pavimento técnico em riga nova que garante a flexibilidade dos espaços expositivos e resolve o fundamental problema da colocação das instalações técnicas nos edifícios antigos.

Apesar do gosto da contemporaneidade: pelas cores neutras, pelas superfícies uniformes e pela utilização dos equipamentos que assumem uma função protagonista no espaço interno, os arquitetos conseguiram criar um diálogo entre tradição e modernidade que não se expressa através da ruptura, mas através de uma “homogeneização dos materiais e da linguagem arquitetónica” (Mendes Ribeiro, 2008, p.187).

No que diz respeito às intervenções no exterior do edifício, o belveder e o laboratório para a conservação e o restauro alojaram-se nos dois edifícios exteriores que encontram-se no limite do muro a este do corpo principal. Dos dois edifícios que se pensa terem sido torreões da muralha se conservou somente o perímetro, a cobertura inclinada

**111** Imagem da pré-existência. Vista exterior, *Laboratório Químico* (2006).

**112** João Mendes Ribeiro, *Laboratório Químico* (2006). Vista da intervenção exterior.

111



112





113

foi substituída para uma horizontal, e os interiores foram reorganizados de novo.

Graça a escolha da brita em basalto para os espaços exterior, o contraste entre a brancura fachada renascentistas é ainda mais evidente.

**113** João Mendes Ribeiro, *Laboratório Químico* (2006).  
Fachada na entrada principal.

## 2.5.2 | Programa funcional |

A reabilitação realizada não previu uma transformação radical em planta, mas, um restauro dos elementos existentes e o aproveitamento dos espaços originais. O projeto não abrangeu só as áreas internas do edifício, mas procurou soluções para o espaço exterior ao edifício, que hoje em dia corresponde ao corpo da cafetaria, ao corpo da conservação e restauro e à casa de fresco.

O corpo principal, caracterizado de uma típica forma a L, distribui-se só num nível. A entrada situa-se no alçado Este do edifício e através de um grande átrio, colocado no mesmo sítio daquele antigo, acede-se ao edifício. O edifício acolhe as funções do museu, com um átrio para acolher os visitantes, o auditório, a sala para exposições temporárias, a sala de demonstrações (exposição permanente), a sala da memória (exposição permanente) e em fim a sala da exposição permanente. A primeira sala, que se encontra à esquerda do átrio, é o auditório, que mantém esta função desde as obras de remodelação do século XIX; prosseguindo chega-se à sala mais a norte do edifício, que hospeda as exposições temporárias. À direita do átrio chegamos à antiga salas das demonstrações, que hoje em dia mostra as ferramentas e o mobiliário utilizado no antigo laboratório, numa exposição permanente. A última sala que encontramos no braço mais comprido do L é a assim chamada “sala da memória”. Prosseguindo, entramos no espaço mais amplo de todo o edifício, que foi aproveitado para realizar a sala da exposição permanente. No bloco mais pequeno que parece junto ao bloco principal em forma de L, foram construídos os espaços técnicos do edifício: as instalações sanitárias, a sala do secretariado e a sala da direção.

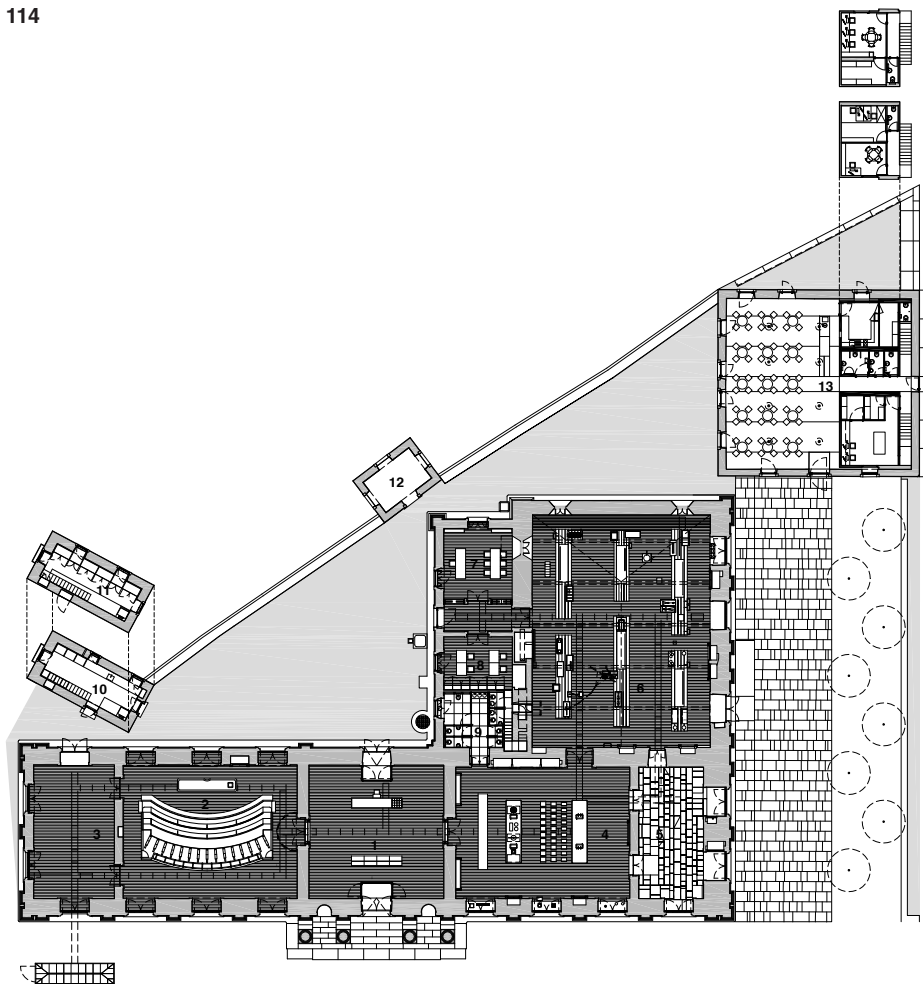
A organização funcional do edifício propõe uma distribuição dos espaços semelhante àquela original do antigo laboratório, embora esta não favoreça um percurso

114 João Mendes Ribeiro, *Laboratório Químico* (2006). Planta do complexo.

expositivo fluido através da sucessão espontânea dos espaços. De facto o auditório quebra a fluidez do percurso expositivo, e quando é presente uma conferencia aceder ao espaço da exposições temporárias vem a ser complexo. No que diz respeito as intervenções no exterior do edifício, foram aproveitadas as duas pequenas construções originais, para a realização de uma sala de conservação, restauro e de reservas, um belvedere.

114

- 1 Átrio
- 2 Auditório
- 3 Sala de exposições temporárias
- 4 Sala de demonstrações (exposição permanente)
- 5 Sala da memória (exposição permanente)
- 6 Sala de exposição permanente
- 7 Sala da direcção
- 8 Sala do secretariado
- 9 Instalações sanitárias
- 10 Sala de conservação e restauros
- 11 Sala de reservas
- 12 Belvedere
- 13 Cafeteria



### 2.5.3 | Identificação dos valores e não valores patrimoniais |

O edifício onde se insere o projeto do Museu das Ciências da cidade de Coimbra é um edifício caracterizado por uma linguagem claramente neoclássica, visível sobretudo nas fachadas, que foram restauradas fielmente. A planta do edifício não foi alterada, graças ao bom estado de conservação das estruturas primárias que permitiu não mexer no perímetro. O projeto tentou de não criar rupturas desnecessárias e através de um grande trabalho de síntese e de escolha das opções possível optou para limpar a pré-existência conferindo-lhe clareza e reequilibrando as hierarquias entre os elementos. Dos espaços interiores foi mantida a planta em forma de L originária e foram aproveitadas as divisões existentes, à exceção das paredes divisórias das instalações sanitárias. A organização



115



116

do espaço do museu foi feita tendo em conta a proposta de Elsdén de 1773 e todas as funções do atual museu ocupam as áreas destinadas por Elsdén no projeto original. A principal característica dos espaços interiores é a amplitude das salas, devido ao pé-direito que os arquitetos decidiram manter. Todos os espaços do projeto foram resolvidos com soluções a escala do mobiliário, nomeadamente expositores, balcões de atendimento, cacifos, armários, armários técnicos, que permitiram organizar o espaço expositivo de maneira flexível, sem quebrar a sensação de amplitude e grandeza própria dos espaços. O mobiliário original, como prateleiras, balcões de trabalho e armários, foi restaurado e integrado no projeto e no percurso expositivo que culmina no antigo refeitório, que hoje faz parte da sala onde alojam as exposições permanentes.

Finalmente, a intervenção foi fiel ao projeto original, conservando a arquitetura e restaurando o mobiliário existente e integrando-o no projeto expositivo do museu, no entanto, não se renunciou à clareza e rigor da linguagem contemporânea característica da obra de João Mendes Ribeiro.

**115** Imagem da pré-existência. Detalhe de uma prateleira do antigo laboratório.

**116** Imagem da pré-existência. Sala de laboratório de química, *Laboratório Químico* (2006).

**117-118** João Mendes Ribeiro, *Laboratório Químico* (2006). Vista da Sala de demonstrações (exposição permanente); prateleiras restauradas.

117



118





119



120

**119** Imagem da pré-existência. Auditório, *Laboratório Químico* (2006).

**120** João Mendes Ribeiro, *Laboratório Químico* (2006). Auditório restaurado.

**121** Carolus Grandi, gravura do complexo jesuíta de Coimbra do século XVIII.

**122** Planta de época Pombalina da área do Colégio das Artes e do Colégio de Jesus.

## 2.5.4 | Diagnóstico dos valores simbólico-sociais da pré-existência |

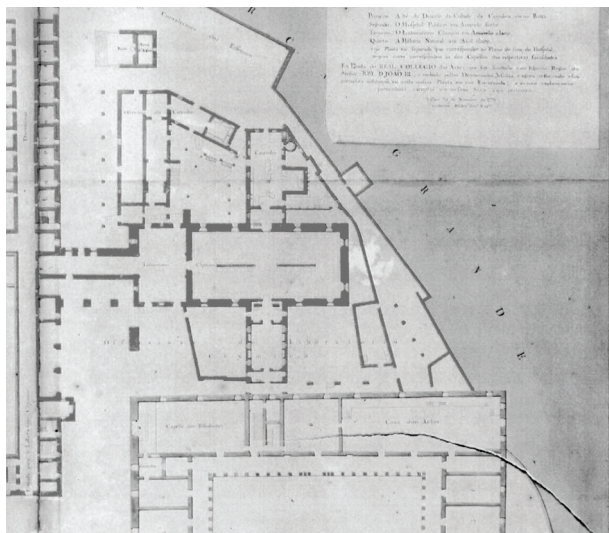
O Laboratório Químico situa-se em Coimbra, na chamada cidade alta, que sempre foi o centro das atividades didáticas e universitárias da cidade. Nesta área estabeleceram-se no século XVII os primeiros Colégios Universitários que ao longo do tempo se transformaram no que hoje chamamos as Faculdades Universitárias, ocupando um ponto estratégico que debruça-se sobre a cidade, entre o Colégio de Jesus e o Colégio das Artes. Durante as escavações arqueológicas descobriu-se que uma área, que hoje pertence ao Laboratório Químico, anteriormente, graças à sua localização, serviu como refeitório do Colégio de Jesus (Faculdade de Ciências) e do Colégio das Artes (Faculdade de Tecnologias).

Este pequeno e modesto edifício em relação aos grandes e imponentes colégios em volta, teve uma importância estratégica e fundamental na história da cidade de Coimbra. No ano 1809, foi aproveitado para a fabricação de desinfetantes de cloro e ácido muriático oxigenado para tentar eliminar a peste e uns anos mais tarde o laboratório

121

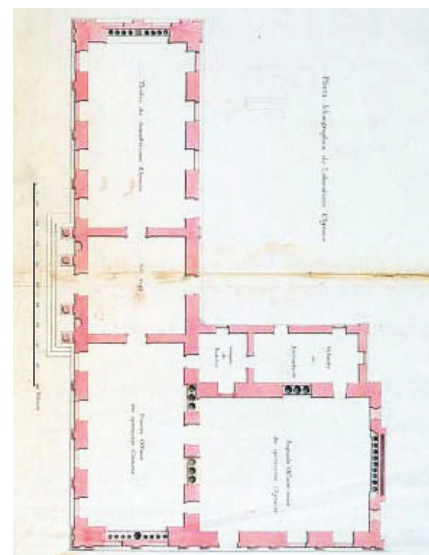


122





123



124

foi transformado numa verdadeira fabrica de munições de guerra.

O Laboratório Químico, construído entre 1773 e 1775, foi realizado por vontade do Marquês de Pombal no seguimento do período das reformas das universidades, que envolveram todas as principais universidades europeias, incluindo a de Coimbra. O edifício reflete os princípios iluministas da época e o respeito pelo ensino das ciências e da medicina. Segundo estes princípios, as experiências laboratoriais eram um dos momentos mais significativos na nova visão do ensino das ciências. A planta do edifício original, definida pelo Professor Domenico Vandelli, primeiro professor de ciências naturais na Universidade de Coimbra, é caracterizada por uma forma em L, em que se distinguem três grandes salas: a sala das demonstrações químicas e as duas oficinas-laboratórios. A segunda oficina-laboratório, aquela que ocupa o braço do L e que hoje acolhe a sala das exposições permanentes, era dedicada “aos trabalhos em grande” (Museu das Ciências, <http://www.museudaciencia.org/index.php?iAction=Museu&iArea=1>) ou seja, à produção de produtos químicos através da utilização de grandes fornos (foi por questões de segurança que o pé-direito mede até 12 metros, no ponto mais alto).

Em meados do século XIX, devido do aumento do número dos estudantes e professores, começaram as obras de remodelação do espaço. Na ala norte, que alojava o laboratório de metalurgia, foi construída uma bancada em anfiteatro com 90 lugares sentados para desenvolver as atividades didáticas. Além disso, as oficinas foram divididas para criar novos espaços de trabalho. Na primeira oficina, à direita do átrio, foram realizados novos gabinetes, enquanto na segunda oficina foram aproveitados espaços com diferentes funções: um laboratório, três gabinetes, um espaço de arrumação e uma escada para o segundo piso. Nesta altura não só foi instalada uma rede de gás e um sistema de água canalizada, mas foram construídas também novas chaminés para a aspiração dos gases tóxicos dos laboratórios e dos novos fornos. A todos os espaços do laboratório foi fornecido mobiliário adequado, incluindo lavatórios e prateleiras para organizar os reagentes químicos.

**123** Imagem de uma sala de laboratório de química do século XIX.

**124** Planta do século XVIII, da proposta de G. Elsdén.

### 2.5.5 | Relação com a pré-existência: análise do lugar da intervenção |

Através da análise das fotografias da pré-existência e dos desenhos técnicos das demolições e construções que nos foram fornecidos pelo gabinete de João Mendes Ribeiro, é possível afirmar, quase com certeza, que o estado de conservação estrutural do



125



126

**125-126** *Laboratório Químico* (2006). Cobertura pré-existente da sala da exposição permanente; cobertura atual restaurada.

edifício era bastante bom. A arquitetura era sólida e as intervenções sobre as estruturas primárias e secundárias e sobre as fundações foram mínimas. A cobertura foi o único trabalho, no que respeita à obra de estruturas, que foi executado por causa das infiltrações de água e da humidade, que causaram podridão na cobertura original, em vigas de madeira, que foi substituída por uma nova, que mantivesse o mesmo desenho original das asnas. Procurou-se uma madeira semelhante à existente e reutilizaram-se as ferragens originais. No que diz respeito ao chão originário em pedra, isso foi substituído por um chão técnico em madeira que garante maior flexibilidade nos espaços destinados as exposições.

**127** Imagem da pré-existência. Sala da exposição permanente, *Laboratório Químico* (2006).

Além das intervenções sobre a cobertura e o chão, o projeto previu principalmente dois trabalhos distintos. Um trabalho de restauro dos elementos originais antigos: como os armários, as mesas e o anfiteatro, mas também das caixilharias, das portadas, e dos azulejos, e um segundo trabalho de remodelação do espaço conforme a nova função de museu. Depois de ter identificado os elementos que valia a pena manter, o objetivo do projeto foi de limpar a pré-existência de todos os acrescentos espúrios e dos revestimentos que ao longo do tempo se sobrepuseram aos originais. No específico, optou-se para ocultar as estratificações das diferentes épocas, e limpar a pré-existência tendo em conta a proposta do século XVIII de Elsdén, sem renunciar a elementos formais contemporâneos que irão caracterizar os espaços expositivos. Os únicos elementos que

**128** João Mendes Ribeiro, *Laboratório Químico* (2006). Sala da exposição permanente.

127



128





129-130



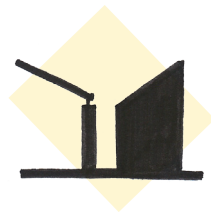
**129-130** João Mendes Ribeiro, *Laboratório Químico* (2006). Sala da exposição permanente, vista do púlpito jesuíta e da janela do século XVII.

foram mantidos do antigo refeitório jesuíta do século XVII, foram o púlpito, encontrado já durante a fase de obra, e uma janela que atualmente conecte o gabinete do diretor com a sala expositiva principal.



# 2

| Os projetos: análise de uma seleção de obras |



## 2.6 CASA VAZ PAIS

---

ARQUITETURA | JOÃO MENDES RIBEIRO

CLIENTE | LUÍS VAZ PAIS

LOCALIZAÇÃO | CHAMUSCA DA BEIRA

ANO PROJETO | 2005-2006

ANO EXECUÇÃO | 2006



## 2.6.1 | Proposta |

**A** intervenção que João Mendes Ribeiro propôs, na propriedade em Chamusca da Beira, para a requalificação das áreas externas a casa-mãe, das quais o jardim e os espaços de apoio, foi a de construir um pavilhão e de reorganizar o jardim de forma mais clara em relação à casa-mãe e à nova construção. Os espaços de arrumos pré-existentes desqualificados, foram demolidos para dar lugar à nova construção em betão.

O novo pavilhão de jardim situa-se ao lado do muro, que limita o pátio semi-coberto, entre o poço a Nascente e a laranjeira a Poente. A construção é o resultado de um “rigoroso exercício de composição” (Pedro, 2011, p. 78) que se funda na vivencial relação interior-exterior. Ao contrário do que aconteceu no projeto da Casa de Chá, onde a relação entre interior e exterior foi obtida através da transparência da caixa arquitetónica, neste projeto essa relação é conquistada através da opacidade da peça e do exato posicionamento das aberturas. De facto, como João Mendes Ribeiro afirma, a caixa do pavilhão é o resultado de um processo de criação que vai de dentro para fora, como na obra de Luís Barragán. As aberturas encontram-se no sítio certo para enquadrar os elementos naturais das árvores e para fazer entrar a luz de forma não casual.

Neste projeto volta novamente, embora de forma diferente, o tema, já explorado

131-132

**131** João Mendes Ribeiro, *Casa Vaz Pais* (2006). Vista do interior do pavilhão de jardim.

**132** João Mendes Ribeiro, *Casa Vaz Pais* (2006). Vista da laranjeira através uma das aberturas do pavilhão.





133

**133** João Mendes Ribeiro, *Casa Vaz Pais* (2006). Vista da janela que dá para o espelho de água exterior.

**134-135** João Mendes Ribeiro, *Casa Vaz Pais* (2006). Vista do exterior do pavilhão de jardim e do efeito dos acabamentos escolhidos com as portadas fechadas e abertas.



134-135

em cenografia e em arquitetura, da caixa-contentor. Os materiais utilizados são relevantes na leitura da peça e dos seus cheios e vazios. As três portadas em régua de madeira, se fechadas, conferem à superfície do contentor uniformidade enquanto apresentam a mesma textura da cofragem em betão. Ao contrário quando aberta revelam logo o ritmo compositivo com o qual a peça foi gerada. Todos os vãos são desenhados de forma estratégica a enquadrar pormenor do jardim, que assim entram em relação ao interior doméstico do pavilhão. Além das três amplas aberturas, foram criados vãos mais estreitos e de forma não comum para criar pontos de vista inusuais, como a janela de forma estreita e comprida que rasante ao pavimento enquadra o espelho de água à sua frente.

Além da relação com o jardim, o anexo que João Mendes Ribeiro projeta, relaciona-se com a habitação principal de forma relevante. Através de duas passagens externas em aço corten o arquiteto põe em relação os dois edifícios enquanto as duas passagens são exatamente em correspondência com as aberturas pré-existente da casa-mãe. Através desse expediente o arquiteto consegue dar protagonismo ao muro que limita o pátio ao nível superior e que originariamente estava escondido dos anexos da garagem e dos arrumos., criando ligações com a casa-mãe no lugar do pátio e das instalações sanitárias. De facto, o único espaço interno da habitação principal que o arquiteto projeta, são as instalações sanitárias que estão organizadas num contentor em madeira que, pela forma e o material utilizado, assume a função de claraboia que nos remete para a copia do lanternim realizada no projeto de Centro das Artes Visuais.



136-137

**136** João Mendes Ribeiro, *Casa Vaz Pais* (2006). Vista noturna da passagem (janela-janela) entre o pavilhão e a casa-mãe.

**137** João Mendes Ribeiro, *Casa Vaz Pais* (2006). Vista da passagem (porta-porta) entre o pavilhão e a casa-mãe.



138



139



140

No que diz respeito o pátio, que se encontra à cota superior e que é acessível do pavilhão, foi também objeto da requalificação do jardim. Devido à demolição dos anexos adjacentes ao muro, que sustentavam o teto do pátio, foi necessário encontrar uma solução capaz de sustentar a nova cobertura. A referência à qual João Mendes Ribeiro recorreu é clara: o Pavilhão de Ténis da Quinta da Conceição em Matosinhos de Fernando Távora. Inspirando-se ao mestre da arquitetura portuguesa, João Mendes Ribeiro utiliza o mesmo sistema de barrotes e vigas. De facto na nova cobertura, os barrotes em madeira são sustentados, de um lado, por dois pilares em granito pré-existentes e do outro lado por elementos metálicos fixados ao muro em alvenaria de pedra rebocada e caiada, tal como Távora previu para o seu projeto.

**138** João Mendes Ribeiro, *Centro das Arte Visuais* (2003). Cópia do lanternim original.

**139** João Mendes Ribeiro, *Casa Vaz Pais* (2006). Vista do contentor das instalações sanitárias.

**140** João Mendes Ribeiro, *Casa Vaz Pais* (2006). Vista do muro que separa a habitação do pavilhão de jardim.

141-142

**141** João Mendes Ribeiro, *Casa Vaz Pais* (2006). Vista do detalhe do sistema de sustentamento da cobertura do pátio.

**142** Fernando Távora, *Pavilhão de ténis da quinta da Conceição* (1960).



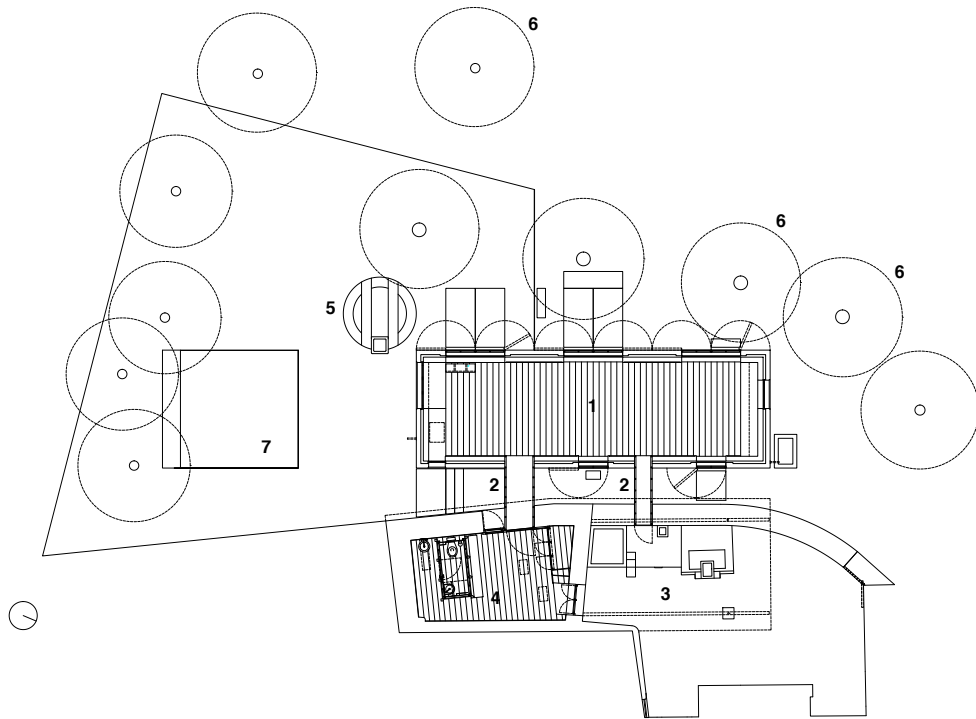
## 2.6.2 | Programa funcional |

**143** João Mendes Ribeiro, *Casa Vaz Pais* (2006). Planta rés-do-chão e do jardim.

Pela primeira vez o arquiteto confronta-se com uma construção de pequena dimensão, de caráter não doméstico, de auxílio à casa principal. A nova construção, será caracterizada por uma relação direta com o jardim, que é também objeto da intervenção. Além do pavilhão que prevê uma única sala de estar, a intervenção afetou também alguns locais do conjunto edificado pré-existente, como a zona do pátio e um pequeno quarto comunicante com o pavilhão onde foram instaladas as instalações sanitárias.

- 1 Pavilhão
- 2 Passagens entre o pavilhão e a habitação principal
- 3 Pátio
- 4 Local das instalações sanitárias
- 5 Poço
- 6 Laranjeiras
- 7 Espelho de água

**143**



## 2.6.3 | Diagnóstico dos valores simbólico-sociais da pré-existência e identificação dos valores e não valores patrimoniais. |

A intervenção feita pelo arquiteto, como já foi referido, previu essencialmente dois trabalhos: a reorganização das zonas verdes exterior à casa-mãe e ampliação do conjunto construído através da introdução de um pavilhão de apoio aos espaços exteriores.

O projeto de recuperação dos espaços exteriores da Casa na Chamusca da Beira, pode ser considerado um projeto de reabilitação anómalo em relação ao que João Mendes Ribeiro habitualmente faz. De facto a sua intervenção não afeta os interiores de uma casa tradicional, não se situa num contexto patrimonial salvaguardado e não tem a ver diretamente com uma pré-existência relevante. Neste contexto, se o arquiteto decidisse destruir o jardim, as árvores, as construções anexas e de instalar um novo projeto, provavelmente o resultado era, na mesma, de ótima qualidade e ninguém teria contestado as suas decisões. O que achamos interessante, é que João Mendes Ribeiro trata a



144



145



146



147



modesta propriedade agrícola, as construções anexas, os espaços exteriores de arrumos com a mesma humildade com a qual olha aos fragmentos do Paço das Infantas, ou aos ricos estuques da Casa da Escrita. Nesta intervenção a matéria para salvaguardar é principalmente a área exterior à casa, com as suas laranjeiras, oliveiras e o seu poço. Os anexos da garagem e dos espaços de arrumo foram demolidos e o projeto construiu-se à volta dos elementos naturais como se fossem esculturas preciosas. Algumas árvores foram transplantadas, para que o jardim fosse reorganizado em relação às aberturas do pavilhão. Este último tem uma ligação quase embrionária com a habitação principal, que se expressa, nos elementos contentores em aço corten, visíveis do jardim.

No que diz respeito ao pátio exterior semi-coberto, outro elemento característico da casa, foi demolida a cobertura existente, por questões técnicas de sustentação, e foi instalada uma nova cobertura que nos remete para a referência ao pavilhão de ténis de Fernando Távora em Matosinhos.

**144** Imagem da pré-existência. Vista dos anexos e da casa principal, *Casa Vaz Pais* (2006).

**145** Imagem da pré-existência. Vista dos anexos e das laranjeiras, *Casa Vaz Pais* (2006).

**146-147** Imagem da pré-existência. Vista dos anexos da garagem e do espaço de apoio ao jardim, *Casa Vaz Pais* (2006).

## 2.6.4 | Relação com a pré-existência: análise do lugar da intervenção |

**148** Imagem da pré-existência. Vista da propriedade agrícola, *Casa Vaz Pais* (2006).

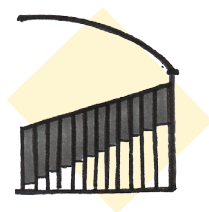
Originariamente o complexo construído, além da casa principal, compreendia os anexos do pátio, da garagem e dos arrumos de apoio à propriedade. Descuidado e desqualificado, a propriedade agrícola foi recuperada, ao contrário da garagem e dos arrumos que foram demolidos. O rigoroso exercício que o arquiteto fez, foi de “repor uma ordem que já não existia” (Pedro, 2011, p.77), requalificando o espaço exterior de forma simples, onde cada “peça” encontra o seu lugar e a sua relação com as outras que antes não havia.

148



# 2

| Os projetos: análise de uma seleção de obras |



## 2.7 CASA DA ESCRITA

---

ARQUITETURA | JOÃO MENDES RIBEIRO  
CLIENTE | CÂMARA MUNICIPAL DE COIMBRA  
LOCALIZAÇÃO | COIMBRA  
ANO PROJETO | 2004-2008  
ANO EXECUÇÃO | 2008-2010



## 2.7.1 | Proposta |

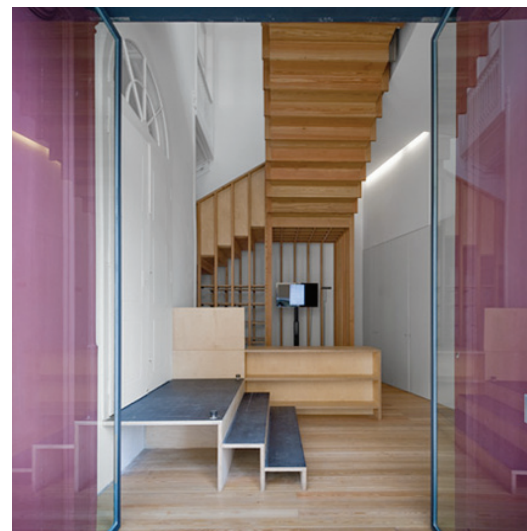
O projeto que João Mendes Ribeiro realizou para a Casa da Escrita, além de ser um projeto de reabilitação do edifício, foi um projeto de adaptação e remodelação do edifício para uma nova função de unidade cultural multifuncional. A nova Casa da Escrita, comisionada pela Câmara Municipal de Coimbra, devia ser um lugar de encontro que privilegiasse a escrita não só como meio de comunicação, mas sobretudo como expressão artística. Os novos espaços deviam transformar-se em lugares de imaginação, de estudo, de fruição, de jogo, de diversão e de criação. A polivalência do edifício, foi obtida através do aproveitamento da complexa organização dos espaços da pré-existência. De fato, a implantação do edifício quase não foi alterada, e as únicas obras consistentes foram a construção de uma nova cobertura e a instalação de todas as infra-estruturas, que foi possível principalmente, graças ao emprego de um pavimento técnico. Poucas foram as alterações que se aportaram a arquitetura, mas que foram necessárias para trazer maior luz natural ao interior do edifício. Foram abertas algumas janelas e alguns lanternins sobretudo no piso da cobertura e no primeiro piso em correspondência com o arquivo ativo e os corredores. Além destas transformações, de um ponto de vista formal, a pré-existência continua a permanecer inalterada no novo projeto, se bem que

**149-150** João Mendes Ribeiro, *Casa da Escrita* (2010). Vista exterior do prédio; vista da entrada e balcão de atendimento.

149



150





151



152



153

**151;153** João Mendes Ribeiro, *Casa da Escrita* (2010). Vista da escada de acesso ao primeiro piso; vista das paredes pivotantes da livraria, rés-do-chão; vista da livraria e do pormenor das portadas em vidro, rés-do-chão.

**154;156** João Mendes Ribeiro, *Casa da Escrita* (2010). Vista da escada de acesso secundária ao primeiro piso; vista do contentor em madeira multifuncional; vista da casa de banho do contentor em madeira multifuncional.

elementos como os tetos em estuque, as paredes, os lambris e os rodapés de madeira foram pintados de uma mesma cor branca. A uniformidade da caixa arquitectónica deixa sobressair os elementos da nova intervenção que assumem um carácter cenográfico em relação aos espaços onde são inseridos. Estes elementos, como o contentor infraestrutural do rés chão, as paredes pivotantes da livraria, as estantes da pequena biblioteca, até as duas escadas podem considerar-se como microarquitecturas que funcionam independentemente do espaço à sua volta. Todos têm um ar desmontável, sugerido também pela utilização de um material leve, amplamente empregado nas construções efémeras, como a madeira. Em muitos projetos de reabilitação, João Mendes Ribeiro utiliza soluções que aproximam-se mais ao mundo efémero da cenografia ou do design de interiores e que acentuam o seu carácter distintivo.

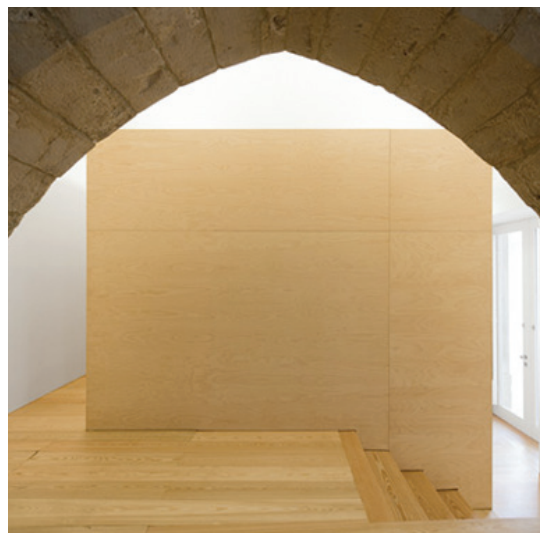
A planta do rés chão do edifício é caracterizada por dois corpos que comunicam com o exterior através de uma arcada. Os acessos ao edifício foram criados na fachada do edifício maior, exposta a poente e que se debruça numa pequena praça. Entrando nas portas principais, acede-se a um espaço de acolhimento onde uma nova escada de madeira é a protagonista do espaço. Na sala à direita do átrio de entrada, foi criada uma livraria que é acessível ao público também do exterior. A livraria é um espaço limpo, rigoroso que não tem elementos da pré-existência relevante: o teto é liso, as paredes pintadas de branco e o chão antigo foi substituído de um novo em madeira.

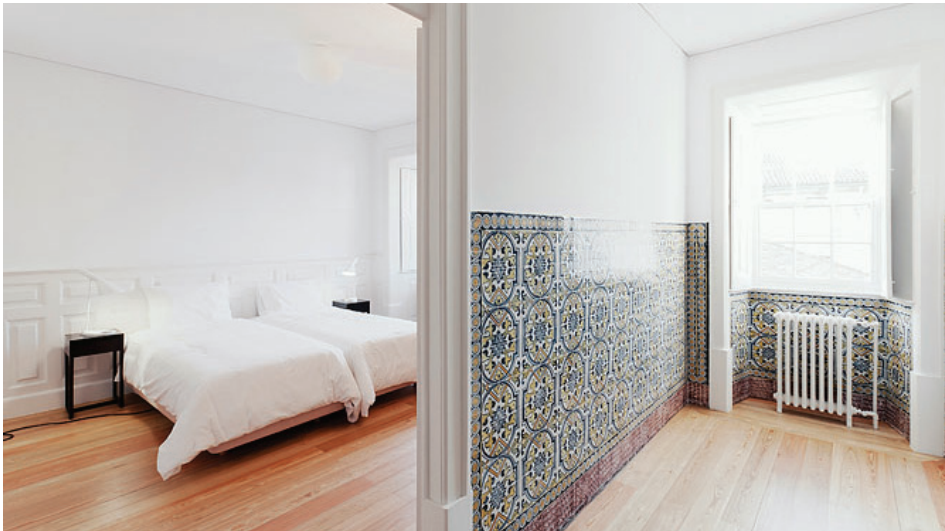
Os vãos de acesso exterior foram restaurado e aproveitados, embora no interior foram dotados de dupla caixilharias que cria uma caixa de vidro, Transformando um es-

154

155

156





157



158

paço semifechado em totalmente aberto. O que caracteriza este espaço são duas paredes pivotantes que organizam os percursos deste exíguo espaço e que têm a função de estantes. Na sala à esquerda do átrio de entrada, foi criado um pequeno espaço de recepção visivelmente ligado ao corpo da escada que passa em cima ao balcão da recepção, envolvendo a escada no projeto deste espaço. De fato o vão de escada foi utilizado como lugar de apoio ao balcão. No que diz respeito à ala sul do edifício, com acesso pela Rua do Loureiro por baixo da arcada, no rés chão foi criado um “espaço técnico”. Ao centro deste espaço encontra-se uma escada caracterizada por uma estrutura leve de metal e cobertores de madeira, e um elevador mecânico. Na sala à direita do núcleo de circulação vertical, através de um elemento funcional compacto, foram reunidas no mesmo sítio, as instalações sanitárias, acessíveis também às pessoas com capacidades reduzidas, os vestiários e alguns armários cacifos para arrumação. Na sala à esquerda do núcleo de circulação vertical, foi instalada uma cozinha dotada de equipamento hoteleiro em aço inox que comunica com o espaço das refeições ao andar superior, através de um monta pratos.

**157** João Mendes Ribeiro, *Casa da Escrita* (2010). Vista do quarto de residência do escritor.

**158** João Mendes Ribeiro, *Casa da Escrita* (2010). Vista da cozinha.

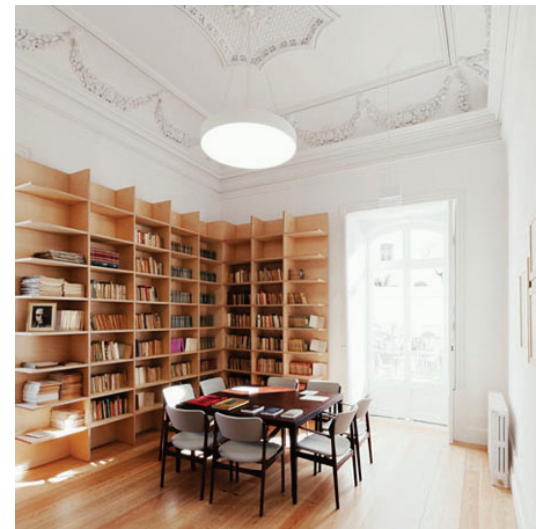
Subindo ao primeiro andar através da escada secundária, encontramos-nos a área mais privada da casa: o apartamentos dos artistas. No lado oeste do edifício, foi criado um apartamento que compreende dois quartos de casal, uma casa de banho e alguns espaços de estar aproveitando os corredores. Estes locais, luminosos e amplos, são caracterizados por uma linguagem simples e minimal: as paredes e os tetos são pintados

159-160



**159** João Mendes Ribeiro, *Casa da Escrita* (2010). Vista da sala de leitura/realização de eventos do primeiro piso.

**160** João Mendes Ribeiro, *Casa da Escrita* (2010). Vista da biblioteca do primeiro piso.





161



162

**161-162** João Mendes Ribeiro, *Casa da Escrita* (2010). Vista da sala polivalente, antiga sala das refeições.

de branco, o mobiliário de autor escolhido é caracterizado pelas linhas puras e dos tons neutros da madeira e do cinzento chumbo das almofadas e o único ponto de cor do espaço, parecem ser os azulejos dos lambris do corredor. No lado este do edifício, em relação à caixa de escada, encontra-se um espaço destinado à função de copa e espaço de refeições. Da antiga cozinha foram restaurados os equipamentos originais do lava-loiça e aos móveis fixos. O pavimento em azulejos hexagonais, que criam um efeito gráfico interessante nas tonalidades dos vermelhos e ocres foi mantido, e os únicos elementos introduzidos foram a mesa com os bancos e um elemento que oculta da vista o monta prato, que se destaca pela modernidade dos materiais e da forma da pré-existência. Através de um corredor que interliga a zona mais privada da casa com a zona pública, chegamos a um espaço mediador que debruça-se na caixa de escada principal através de uma abertura em vidro que deixa passar a luz. As salas adjacentes à escada são locais luminosos, graças à presença de cinco grandes janelas com vista para a Rua do Loureiro. Estes espaços, caracterizados pela beleza dos estuques dos tetos, foram transformados em salas de leituras ou para realização de eventos. O branco das paredes exalta a luminosidade dos espaços, onde para contraste, foram inseridos mobiliários de cor escura. Através de uma passagem, da sala de leitura acede-se a uma pequena biblioteca, também caracterizada pela utilização da cor branca, enriquecida com um teto decorado em estuque e organizada pelas estantes a parede que replica a tonalidade clara dos veios da madeira do chão. Ao lado do local da biblioteca, diante de um grande terraço, encontra-

**163** João Mendes Ribeiro, *Casa da Escrita* (2010). Vista do arquivo ativo no sótão.

**164** João Mendes Ribeiro, *Casa da Escrita* (2010). Vista de um nicho de leitura no sótão.

163



164

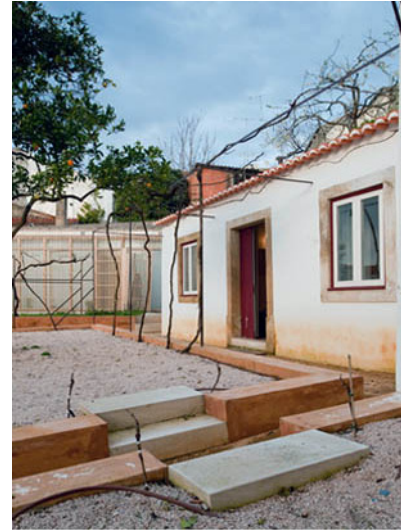




165-166

**165** João Mendes Ribeiro, *Casa da Escrita* (2010). Vista interior do espaço para a encadernação de livros.

**166** João Mendes Ribeiro, *Casa da Escrita* (2010). Vista exterior da antiga casa do caseiro transformada em casa para a encadernação de livros.



-se a sala polivalente, resultante da transformação da antiga sala das refeições. Esta sala como as outras, é caracterizada pelo uso da cor branca e do mobiliário escuro que cria um contraste, seja com a madeira do chão, seja com a arquitetura.

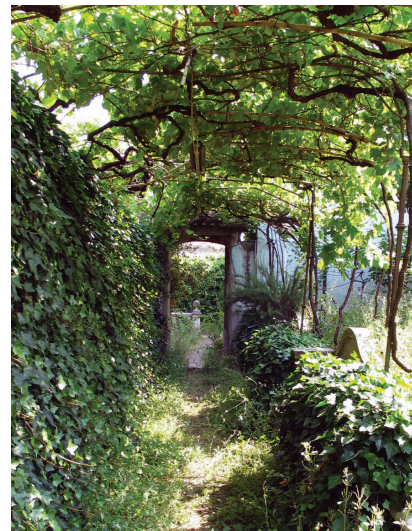
No ultimo andar, o espaço do sótão é ocupado por uma grande sala, que é o arquivo chamado “ativo”, e por três pequenos nichos individuais de leitura, iluminados de luz natural através três aberturas rasgadas em três mansardas que pertencem ao novo projeto. Este espaço é caracterizado pela horizontalidade da arquitetura ressaltada na linha da cumeeira e das prateleiras a paredes que amplificam o efeito. No restante piso são organizadas, da seguinte forma: uma sala de leitura com mesas circulares, um quarto de pesquisa literária, uma sala de reuniões e duas de administração e o corpo de circulação vertical.

A reabilitação do imóvel não se limitou só ao interior da casa, mas também ao seu exterior. O jardim foi remodelado, assim como as pequenas arquiteturas que se encontra no exterior. O antigo espaço de criação de animais foi transformado numa estufa e no seu interior foi criada uma zona de leitura e um espaço de apoio a manutenção do jardim. O antigo reservatório de água, funciona como “casa de fresco” durante o período estival. Enfim a antiga “casa do caseiro” foi recuperada e transformada numa oficina de encadernação.

167-168

**167** João Mendes Ribeiro, *Casa da Escrita* (2010). Vista do passeio restaurado.

**168** Imagem da pré-existência. Vista do antigo espaço para a criação dos animais. *Casa da Escrita* (2010).



## 2.7.2 | Programa funcional |

A reabilitação da Casa do Arco devia prever a reutilização dos espaços interiores, tentando transmitir aquela valência multifuncional que a Casa teve durante os anos do neorrealismo, tendo em conta as necessidades pedidas pelo cliente. De facto a nova Casa da Escrita devia funcionar como um centro para promover as atividades de pesquisa, de debate, de partilha em torno da escrita. O que o arquiteto fez, foi manter a complexidade orgânica dos percursos e a distribuição dos ambientes como era originariamente, tentando adaptá-las às necessidades técnicas, de conforto e de flexibilidade requeridas no nosso tempo.

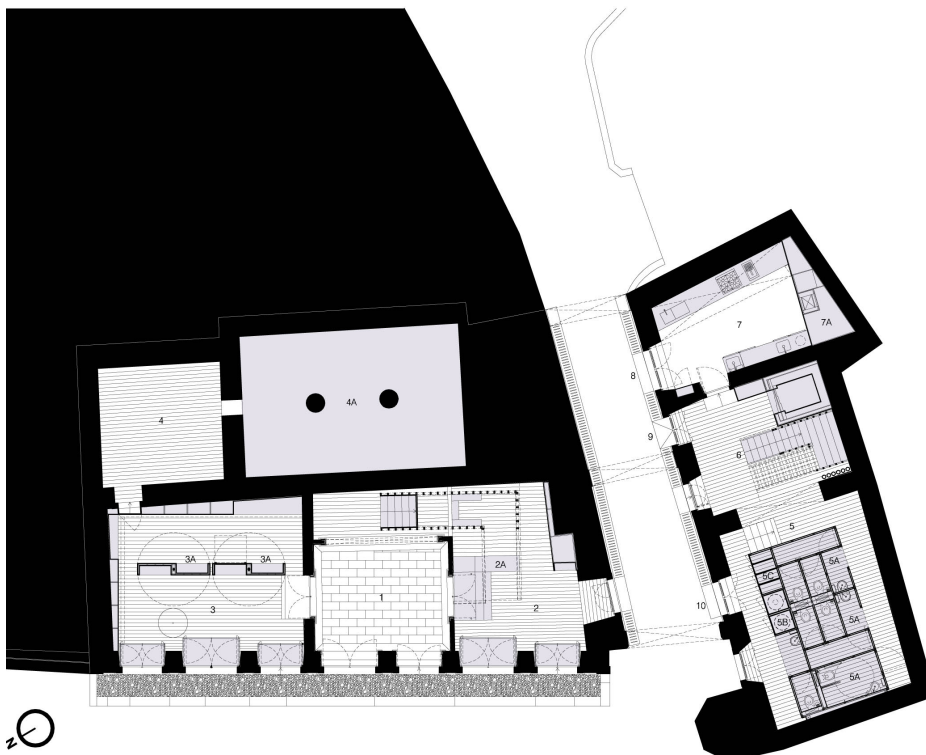
O complexo da Casa da Escrita é constituído a dois corpos: o primeiro maior a norte e o segundo a sul. No rés-do-chão os dois corpos são interligados por um arco. No **rés-do-chão** do edifício sul, o arquiteto organiza os lugares técnicos das instalações sanitárias, da zona de arrumação e da cozinha, enquanto no corpo norte são localizadas as funções coletivas ligadas à escrita e ao convívio entre os literatos. A entrada do edifício situa-se ao rés-do-chão onde se acede ao átrio de entrada, a uma pequena livraria e à recepção. O **primeiro andar**, acessível seja do corpo sul, seja do corpo norte, é caracterizado de uma área mais privada, onde se situa o apartamento dos artistas, e de uma zona publica onde se localiza a biblioteca e as duas grandes salas de leitura ou para a realização de eventos. Neste piso através de pequenos corredores os dois blocos comunicam, criando um ambiente caracterizados de percursos complexos e vários. O **ultimo piso**, é ocupado na sua maior parte, de um grande espaço, no sótão, utilizado como arquivo ativo, embora na ala situada a sul, são organizadas além das funções mais burocráticas da sala reuniões e das duas salas da administração, também duas salas de leitura e de pesquisa literária.

169 João Mendes Ribeiro, *Casa da Escrita* (2010). Planta do rés-do-chão.

170 João Mendes Ribeiro, *Casa da Escrita* (2010). Planta do primeiro piso.

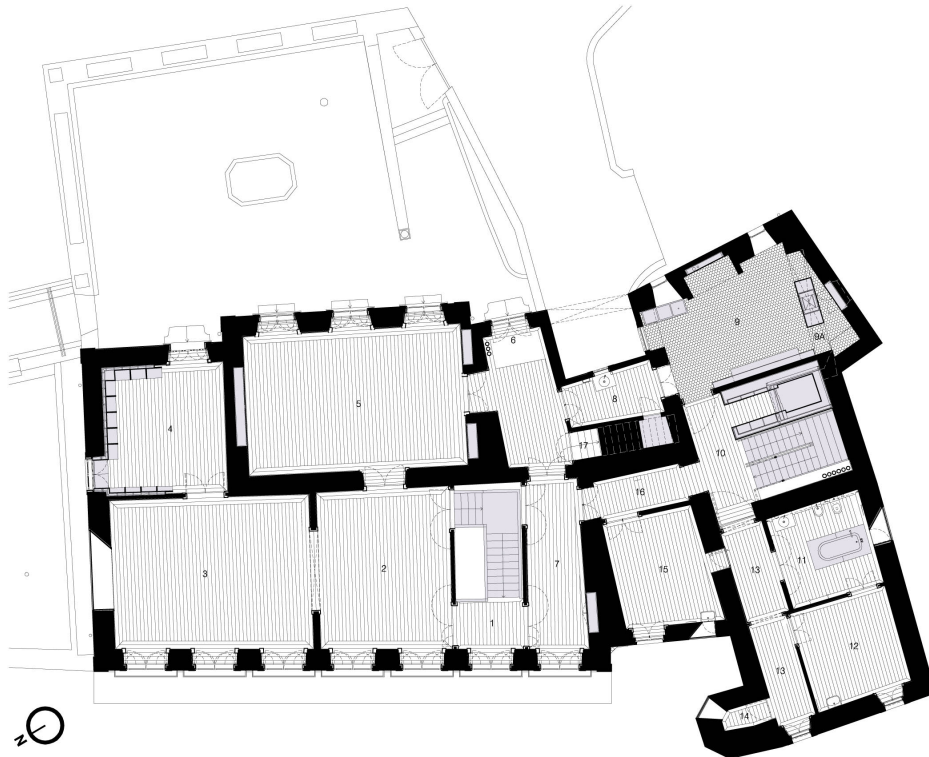
171 João Mendes Ribeiro, *Casa da Escrita* (2010). Planta do segundo piso.

169



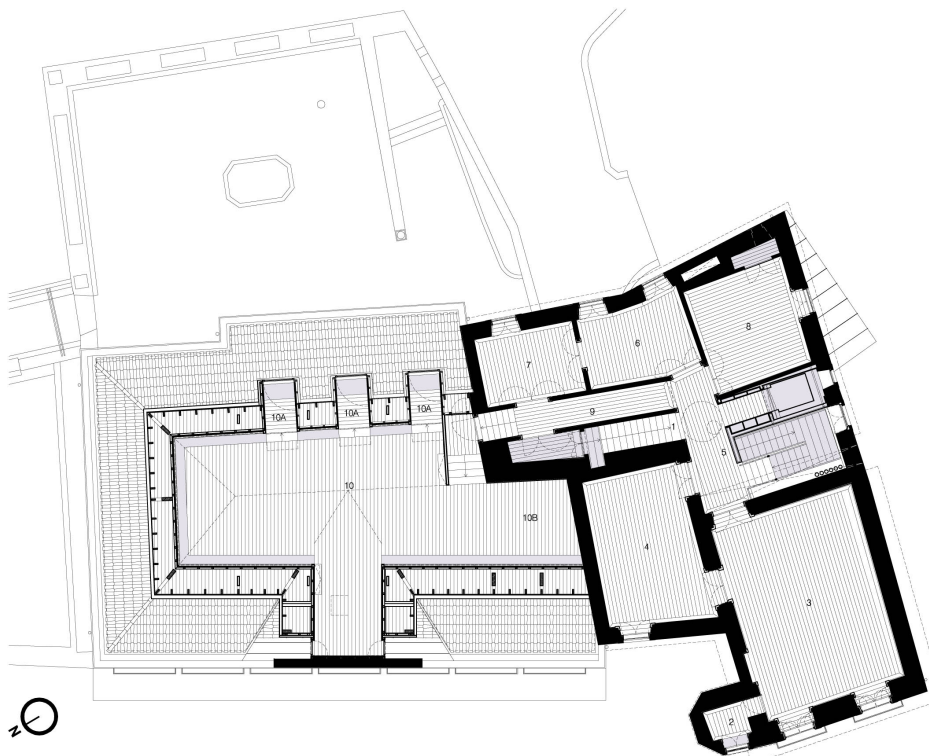
- 1 Átrio de entrada principal
- 2 Recepção
- 2A Balcão de atendimento
- 3 Livraria
- 3A Estantes pivotante
- 4 Arrumos
- 4A Arrumos
- 5 Contentor infraestrutural
- 5A Instalações sanitárias
- 5B Vestiários
- 5C Armários cacifos
- 6 Núcleo de circulação vertical
- 7 Cozinha
- 7A Arrumos
- 8 Entrada de serviço (cargas e descargas)
- 9 Entrada pelo Arco
- 10 Entrada funcionários

170



- 1 Escadas de acesso principal
- 2 Sala de leitura (a) /espaço para a realização de eventos
- 3 Sala de leitura (b) /espaço para a realização de eventos
- 4 Biblioteca
- 5 Sala polivalente/antiga sala de refeições
- 6 Entrada de serviço/jardim
- 7 Espaço mediador (a)
- 8 Espaço mediador (b)
- 9 Cozinha
- 9A Monta-pratos
- 10 Núcleo de circulação vertical
- 11 Residência do escritor/ quarto de banho
- 12 Residência do escritor/ quarto (a) antigo Colégio das Artes
- 13 Residência do escritor/ corredor
- 14 Residência do escritor/ torreão
- 15 Residência do escritor/ quarto (b)
- 16 Espaço mediador (c)
- 17 Escadas de acesso ao piso 2

171



- 1 Escadas de acesso ao piso 2
- 2 Célula de leitura torreão
- 3 Sala de leitura (c)/espaço para realização de eventos
- 4 Quarto de pesquisa literária
- 5 Núcleo de circulação vertical
- 6 Sala de administração (a)
- 7 Sala de administração (b)
- 8 Sala de reuniões
- 9 Espaço mediador (d)
- 10 Arquivo ativo
- 10A Células de leitura
- 10B Recepção



172



173

### 2.7.3 | Identificação dos valores e não valores patrimoniais |

**172** Imagem da pré-existência. Vista da antiga sala de leitura. *Casa da Escrita* (2010).

**173** João Mendes Ribeiro, *Casa da Escrita* (2010). Vista da sala de leitura/ espaço para a realização de eventos.

A reabilitação da Casa da Escrita, baseou-se sobre a interessante matriz de possíveis percursos e a intrincada relação dos espaços que já caracterizavam a pré-existência. O arquiteto no seu projeto de reabilitação, não renunciou a estes aspetos característicos da pré-existência, mas ao contrário os sublinhou através da introdução de novos possíveis percursos e a sobreposição das zonas públicas com as zonas privadas. A complexidade orgânica do edifício revelou-se um ponto de força para o projeto e o arquiteto foi capaz de aproveitar o caráter da pré-existência fazendo comunicar todos os locais através do emprego da luz natural e o cuidado dos elementos conectores dos espaços internos da Casa, nomeadamente as escadas e os corredores, e dos elementos conectores com o exterior, portas e janelas. As escadas pré-existentes foram demolidas para serem substituídas por duas novas: uma principal de aspeto leve, cenográfico que parece desmontável e que se apoia estruturalmente o menos possível e uma segunda, também de aspeto leve, mas realizada através de uma estrutura de finos perfis tubulares metálicos que sustentam cobertores de madeira que parecem ser suspensos. Os corredores e as zonas de passagem, são valorizados pela utilização da luz, sobretudo natural, através da abertura das janelas e dos lanternins.



174-175

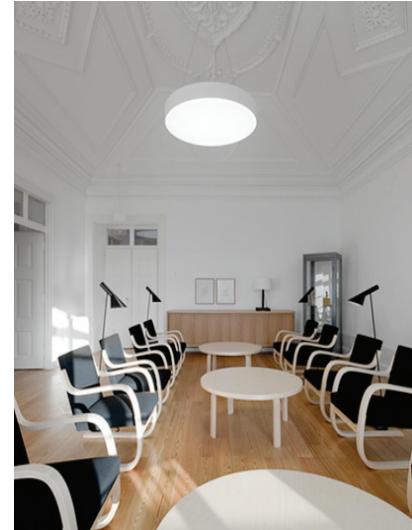
**174** Imagem da pré-existência. Vista da antiga escada de acesso ao segundo piso. *Casa da Escrita* (2010).

**175** João Mendes Ribeiro, *Casa da Escrita* (2010). Vista da escada de acesso ao segundo piso.

176-177

**176** Imagem da pré-existência. Vista de um antigo salão de festa. *Casa da Escrita* (2010).

**177** João Mendes Ribeiro, *Casa da Escrita* (2010). Vista da sala de leitura/realização de eventos ao segundo piso.



Todos os elementos decorativos a partir dos tetos em estuque, dos lambris em madeira, das caixilharias e das portadas por fim o papel de parede foram tratados pelo arquiteto segundo uma atitude a mais neutral possível. De fato, estes elementos foram pintados uniformemente de branco, como muitas vezes acontece nos seus projetos, segundo um atitude minimal e sintética. A utilização da cor branca, será funcional na eliminação de qualquer hierarquia entre os locais da pré-existência. Além disso, existia uma vontade por parte do arquiteto de fazer sobressair de maneira elegante e subtil, as novas intervenções caracterizadas pelo uso do mesmo material, o contraplacado de bétula, tornando-os mais reconhecíveis.

No que diz respeito à implantação da casa, essa foi mantida quase igual à original e as principais obras de demolição foram realizadas na cobertura, que foi desmontada e reconstruída de novo na base do desenho original, na demolição do acrescento do torreão da ala sul, e na racionalização do sistema de comunicações verticais. As intervenções estudadas pelo arquiteto são intervenções eficazes e ao mesmo tempo subtis, caracterizadoras e contemporaneamente miméticas com os lugares da pré-existências. O arquiteto conseguiu encontrar uma função para cada espaço, incluindo as pequenas construções externas que foram aproveitadas como espaços de leitura, arrumo e laboratório de encadernação.

O cruzamento dos espaços, dos escorços entre um local e o outro, dos percursos transmite o mesmo fervor que devia acontecer na época do movimento neorrealista.

## 2.7.4 | Diagnóstico dos valores simbólico-sociais da pré-existência |

A Casa da Escrita, conhecida antigamente com o nome Casa do Arco, situa-se no centro histórico da cidade Alta de Coimbra num tecido urbano denso de edifícios habitacionais, entre rua Dr. João Jacinto n. 2-14 e Rua do Loureiro n. 4-10. Este grande edifício foi obtido da unificação de dois corpos construtivos com referências do século XVI, que comunicam graças a um arco que deixa a rua do Loureiro atravessar o edifício no rés-do-chão.

Até 1883, o edifício foi propriedade dos Viscondes de Espinho que terão cedido ao Doutor João Jacinto da Silva Correia. O imóvel permaneceu na família Silva Correia por cinco gerações até ao bisneto, poeta e letrado, João José de Melo Cochofel Ayres de Campos. Durante a maior parte dos anos em que Cochofel ocupou a Casa, o edifício



178-179

**178-179** João Mendes Ribeiro, *Casa da Escrita* (2010). Vista da envolvente urbana do edifício, rua do Loureiro; Vista da envolvente urbana do edifício do Arco D. Jacinta.

transformou-se num centro de criação literária que favoreceu a sua atividade como poeta e tornou-se ponto fulcral da atividade literária do movimento neorrealista. Os grandes salões do século XIX, acolheram reuniões e debates dos principais letrados do período e, continuando essa tradição, foi nestes espaços que se instalou a redação da revista *Altitude*, e nesta Casa nasceu o projeto coletivo do *Novo Cancioneiro*: uma recolha de poemas de carácter social e em contraste com o regime ditatorial de Salazar.

Em 2003, a Casa foi comprada pela Câmara Municipal de Coimbra, e mais tarde foi reabilitada do arquiteto João Mendes Ribeiro. No edifício da Casa do Arco,

(..) onde o fogo do lar cedo foi o da escrita. Assim aconteceu sobretudo enquanto nela viveu a família do poeta e ensaísta João José Cochofel. Então, aqui se acolheu e se animou o espírito de criação literária e de intervenção cívico cultural de toda uma geração. (Camara Municipal de Coimbra, <http://gch.cm-coimbra.pt/wp-content/uploads/2011/08/Reabilitação-da-Casa-do-Arco-para-instalação-da-CASA-da-ESCRITA.pdf>).

A antiga Casa do Arco encarnou a partir do século XX o espírito cívico-cultural de um grupo de pessoas que através do poder da escrita condicionou uma inteira geração na tentativa de opor-se ao regime ditatorial. Em torno de um poeta iluminado, dos seus livros, revistas, discutindo música, artes e ideias, a Casa tornou-se um espaço ativo, multidisciplinar que se reunia em torno da experiência da “escrita criativa” e “funcional”, evocando o devir histórico e compositivo dessa mesma. A polivalência da Casa, do ir e vir dos letrados que frequentavam os salões, dos conteúdos tratados, das atividades relacionadas com a escrita, reflete-se na complexidade orgânica e na distribuição interna dos locais. A circulação entre os espaços, seja ao mesmo nível seja a nível diferentes, é irracional e pouco fluida, parece mesmo que o cruzamento das entradas e saídas das salas ou dos corredores reflete aquele encontro cultural que caracterizou a Casa e sem o qual não podia existir tudo o que se passou no interior das suas paredes. A importância que a escrita teve ao longo de quase um século, demonstra-se na decisão de mudar o nome antigo do complexo Casa do Arco, em Casa da Escrita e de reabilitar o edifício assegurando uma nova utilização dos espaços para o futuro.

## 2.7.5 | Relação com a pré-existência: análise do lugar da intervenção |

O imóvel no momento do levantamento, apresentava-se num estado de razoável conservação, que revelava uma atitude de preservação e cuidado, embora com algumas



180



181

infiltrações pontuais.

Exteriormente as obras de reabilitação limitaram-se à **correção das pontuais anomalias** causadas pela infiltração, condensação e aparecimento de salitre que afetaram a composição física e química do reboco existente. Devido à ação dos agentes externos e do envelhecimento natural dos materiais, recorreu-se a um acabamento usando a caixão tradicional sobre o reboco existente. Todos os elementos decorativos do exterior foram restaurados: os pétreos estruturais ou ornamentais das cornija, dos gárgulas, dos muretes da cobertura, do frontão, dos frisos, dos lambris, das guarnições e por fim dos degraus. Foram restauradas as cantarias, e foi efetuado um tratamento hidrófugo em todas as superfícies. A cobertura antiga foi desmontada e substituída por uma nova, assim como todos os elementos de revestimento: telhas, beirado, cumeeira, forros etc..

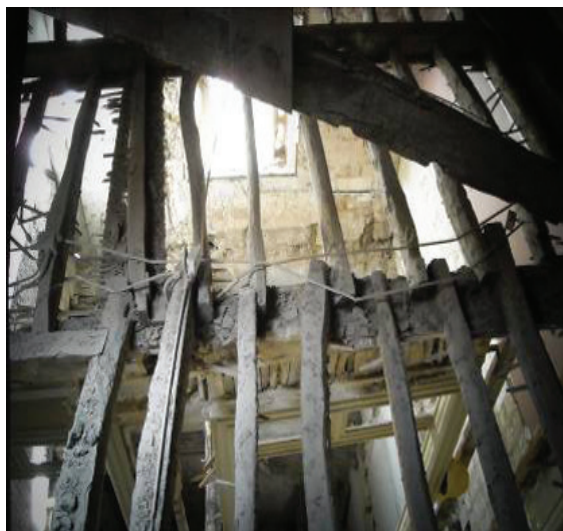
No que diz respeito às obras no interior do edifício, procedeu-se ao levantamento dos pavimentos, que foram reforçados recorrendo a elementos em madeira de Riga e perfis metálicos e aplicou-se uma tela isolante. Todos os pavimentos foram revestidos em soalho à “inglesa” em madeira maciça de Riga Extra excepto nas áreas atapetadas, no átrio de entrada principal, parte do quarto de banho da residência do escritor, na cozinha e na copa. Nos tetos, quase todos com elementos decorativos em estuques, foram restaurados e limpos de todas as substâncias estranhas, patogénicas e que agravavam a degradação, embora os tetos com menos interesse relevante foram substituído por gesso cartonado. No que diz respeito às caixilharias e às portas, foram restauradas, incluindo todas as ferragens e os vidros associados, e pintadas de branco . Os vãos do rés-do-chão

**180-181** Imagem da pré-existência. Cobertura original durante a fase da obra; cobertura da nova intervenção durante a fase da obra. *Casa da Escrita* (2010).

182-183

**182** Imagem da pré-existência. Pormenor das vigas do soalho pré-existente em madeira. *Casa da Escrita* (2010).

**183** João Mendes Ribeiro, *Casa da Escrita* (2010). Vista da sala polivalente/ antiga sala das refeições.





**184-185**

**184** Imagem da pré-existência. Vista da caixa de escada principal. *Casa da Escrita* (2010).

**185** João Mendes Ribeiro, *Casa da Escrita* (2010). Vista da escada.

foram dotados de uma caixilharia com vidro duplo para permitir um conforto térmico ao aumentar a comunicação entre o interior e o exterior.

A escada principal que conectava o corpo da entrada com o restante da casa, foi demolida e substituída de uma escada nova, com degraus em madeira de Riga Extra e forras em contraplacado de bétula, que tem um ar mais leve e cenográfico. Além disso existe um acesso secundário ao piso um, situado no r/chão da ala sul, que foi resolvido através de uma escada com elementos metálicos e cobertores de madeira que certamente assume um carácter contemporâneo. As conexões verticais para as pessoas com mobilidade reduzida são garantidas graças a um elevador, que pertence a um bloco de conexões verticais, que chega até o último piso.

A antiga cozinha foi reutilizada como copa e interligada com a nova no piso inferior através de um monta-pratos que se destaca do resto pela forma e matérias da contemporaneidade. O mobiliário fixo da cozinha foi restaurado e hoje serve de apoio a copa e ao espaço de refeições. No espaço destinado à “residência do escritor convidado” as peças sanitárias foram recuperadas e reintroduzidas no novo local.

No que diz respeito as infraestruturas existentes, foram substituída em quanto obsoletas e incapazes de responder aos novos usos e às necessidades tecnológicas da Casa, por esta razão o edifício foi dotado de novas infraestruturas. Aproveitou-se dos novos pavimentos, dos tetos falsos e das particulares condutas verticais para a passagem de todas as redes (de água e dos esgotos, da eletricidade, do telefone, do gás, do aque-



**186-187**

**186** Imagem da pré-existência. Vista do antigo espaço para a criação dos animais. *Casa da Escrita* (2010).

**187** João Mendes Ribeiro, *Casa da Escrita* (2010). Vista do anexo-espço de leitura e de apoio a manutenção do jardim.



cimento etc..) concebendo uma solução de manipulação das redes flexível e acessível. Para a rede de aquecimento foram restaurados e reutilizados os equipamentos existentes da casa ligados a uma caldeira com tecnologia contemporânea.

Os trabalhos de reabilitação do imóvel previram também uma remodelação do jardim, do antigo espaço de criação dos animais, da antiga “casa do caseiro” e do reservatório de água. O espaço existente de criação dos animais foi aproveitado, transformado-o numa estufa, espaço de leitura e apoio à manutenção do jardim. A casa do caseiro, foi transformada numa oficina de encadernação, enquanto o reservatório de água funcionará como “casa de fresco” durante o período estival.



# n o t a s c o n c l u s i v a s

**A** ideia que está por de trás da realização deste trabalho, surgiu do fascínio e da urgência de falar sobre um dos grandes temas que fazem parte da prática da arquitetura assim como do design de interiores: a reabilitação e a regeneração do património construído. Embora sempre tenha sido considerada matéria da arquitetura, a prática da reabilitação interessa também ao design de interiores, uma vez que as duas disciplinas perseguem o mesmo propósito: o de regenerar e projetar espaços que podem ser novamente vividos, cumprindo as necessidades das pessoas através de uma estética e uma cultura que olha para os valores da tradição assim como para as oportunidades que o progresso oferece.

Após a elaboração deste documento, podemos afirmar como o contexto condiciona o projeto, como as opções que nós encontramos ao longo do percurso da reabilitação são infinitas, como existe uma tensão real entre o programa e a capacidade de um edifício em adaptar-se e como não há receitas para isso. As variáveis são muitas e quando ingenuamente no início da nossa dissertação julgávamos saber se estávamos perante um bom ou mau projeto de reabilitação, errávamos. Pode não se concordar com as decisões tomadas em ocultar, revelar ou mudar alguns valores patrimoniais, mas no final percebemos que um bom projeto é aquele que garante um grau certo de reversibilidade, adaptando o edifício ao novo programa e deixando aberta a possibilidade de “voltar para trás”, porque a nossa intervenção, como afirma João Mendes Ribeiro, é uma qualquer na vida de um edifício. Nesse sentido a reabilitação é uma prática de forte carácter temporâneo e, ao contrário do que se costuma achar, os edifícios antigos têm a qualidade de ser flexíveis e os limites impostos pelas condições de pré-existência, na realidade, são as mais valias de cada projeto e é o papel do arquiteto aproveitá-los. Embora a nossa análise tenha abordado o tema da reabilitação de um ponto de vista específico, os assuntos que restam para tratar sobre o tema são ainda muitos. Optamos por não aprofundar, por exemplo, o problema da legislação no que diz

respeito às intervenções no património, as cartas e os acordos internacionais feitos, assim como questões mais técnicas como a de adaptar os edifícios antigos à exigências de conforto contemporâneas. A análise que realizamos trata dos aspetos ligados às motivações e aos processos de agir em relação à pré-existência e achamos que têm a qualidade de abordar um tema ainda pouco explorado a nível académico, mas que no futuro será mais importante e atual. De facto, falar e divulgar os assuntos ligados à prática das intervenções no património contribui para incrementar os conhecimentos sobre este vasto tema atraindo e sensibilizando os futuros arquitetos e designers de interiores para uma matéria que pertence tanto aos primeiros quanto aos segundos.

Através dos casos de estudo da obra de João Mendes Ribeiro a nossa análise não se limitou só aos assuntos que envolvem a prática da reabilitação, mas ao longo do percurso surgiram temas e questões relevantes que abrangem o panorama todo da arquitetura e do design de interiores.

Em particular, através da análise das referências teóricas do arquiteto e dos projetos de reabilitação selecionados, reparamos como a arquitetura contemporânea ao longo dos anos afastou-se do seu objetivo primário, perdendo aqueles valores que a ligavam ao carácter vivencial dos espaços e à relação com os indivíduos. Embora o Movimento Moderno tenha sido superado, parece que os problemas que originaram a sua crise voltaram novamente ao panorama da arquitetura. Le Corbusier no seu livro “Vers une architecture” falava da arquitetura como do jogo sábio dos volumes e, de facto, hoje em dia, a vertente estética da arquitetura revela-se a característica principal para avaliar um bom ou mau projeto. Efetivamente, como nos lembra João Mendes Ribeiro, a arquitetura sendo uma forma de arte, não pode ser só limitada à sua funcionalidade, assim como não pode ser avaliada só pela sua forma. Neste sentido a experiência de Luís Barragán é crucial para perceber como existe um caminho entre forma e função que a arquitetura pode percorrer e nesse caminho

passa a importante questão dos interiores, que são efetivamente o lugar onde acontece o teatro da vida humana.

Continuar a fazer uma distinção entre arquitetos e designers de interiores torna-se redutor. Como já afirmamos anteriormente, o objetivo das duas disciplinas é comum e também a matéria sobre a qual trabalham é a mesma, no nosso caso específico, o património construído pré-existente. Através do exemplo analisado, pode-se demonstrar como disciplinas e âmbitos que parecem distantes como a arquitetura e a cenografia, na realidade têm algo para partilhar. Ainda mais, nesta altura de crise, achamos que a troca entre disciplinas distintas e a capacidade de realizar um projeto a 360° seja fundamental. O trabalho integrado com os outros atores do projeto resultará uma mais valia para o projeto todo.

Durante muitas décadas, aquela arquitetura que não conseguiu avantajá-se dos ensinamentos do Movimento Moderno e que não aproveitou positivamente das oportunidades do progresso, afastou-se sempre mais do indivíduo perdendo a capacidade de se relacionar com ele. O meu trabalho queria refletir sobre aquelas posições de arquitetura que privilegiam uma atitude que vai na direção da standardização, quer das necessidades dos indivíduos, quer das formas e das ferramentas utilizadas. Se a arquitetura é de facto uma forma de arte que produz objetos que refletem as características de uma determinada cultura, então não se pode afastar do contexto no qual é inserida, que envolvem as técnicas construtivas assim como os materiais característicos do lugar da intervenção. Além disso, através do exemplo de João Mendes Ribeiro, refletiu-se como a flexibilidade dos meios e a possibilidade de explorar formas e soluções que provêm de outras disciplinas poderia ser um contributo importante para a arquitetura, como poderia ser o contributo do design de interiores.

Através da nossa dissertação e aprofundando o tema da reabilitação, percebemos como no mundo globalizado de hoje e, em qualquer âmbito da vida das pessoas, perdeu-se a identidade que nos liga às nossas raízes e, como nós, a nossa arquitetura perdeu o contacto com o contexto no qual é inserida, com os materiais e as formas que a distinguem das outras intervenções em qualquer parte do mundo. Por isso o nosso trabalho avança a hipótese que a arquitetura e a disciplina do design de interiores precisam de se renovar e de se refundar sobre valores contracorrentes em relação à tendência contemporânea.

A arquitetura não pode ser o reflexo de uma época em crise, mas ou melhor uma oportunidade para se fazer uma nova síntese em que as pessoas, a comunidade e o bem comum, passem a ser outra

vez o centro do nosso trabalho.

A atenção ao indivíduo deve voltar novamente a ser o ponto de partida que gera os nossos raciocínios e os nossos projetos. Embora parte da responsabilidade em definir os programas funcionais reside nas instituições (quando o comitente não é um cliente privado), o papel do arquiteto deve ter uma participação ética significativa, passando a ter poder decisório sobre a importância efectiva do seu papel, atuando em processos participativos, que levam à uma melhoria e às mudanças relevantes na vida da coletividade.

Além disso, o projeto de um edifício deverá partir dos seus interiores, que são o coração da vivência de uma arquitetura. Nesse sentido os arquitetos deverão abrir-se a outras disciplinas e aceitar confrontar-se com práticas que também se aproximam aos indivíduos como a do design de interiores, mas também da cenografia, assim como das ciências sociais. Por causa da crise e das mudanças dos hábitos, vivemos num mundo em que o futuro se constrói dia a dia e assim a arquitetura deverá superar a sua condição de ter sido o bastião do perene. Por esta razão a hibridação entre saberes diversos, como foi no caso apresentado de João Mendes Ribeiro, pode ser realmente um recurso para realizar projetos atentos a pontos de vista diferentes e que utilizam novas linguagens e formas de agir não convencionais.

O tema da reabilitação, assunto central da nossa dissertação, deverá tornar-se o motivo sobre o qual se fundamentarão as novas plataformas arquitetónicas e o trabalho do design de interiores. Como já afirmamos, os edifícios pré-existentes têm todas as qualidades para enfrentar as continuas mudanças dos hábitos das pessoas, adaptando-se com facilidade a diferentes programas. Obviamente o carácter das intervenções deverá prever condições de flexibilidade e transitoriedade, enquanto a arquitetura perdeu o seu carácter duradouro. Através do aproveitamento da matéria pré-existente apropriaremos-nos novamente dos valores que pertencem ao nosso património, redescobrimos os materiais característicos, as técnicas tradicionais, mas também os hábitos e os costumes esquecidos que nos diferenciam das outras culturas. A confirmação disso, as arquiteturas que fascinam, são aquelas que, atentas às exigências das pessoas, transmitem os valores característicos de uma cultura através de recursos locais.

A salvaguarda do património, não é só uma questão de identidade, mas o aproveitamento da matéria pré-existente diminuirá o impacto ambiental que a arquitetura tem, aproveitando as construções que já existem e os materiais presentes no sítio e no país onde se atua.





## | Referências bibliográficas |

*Arquitettura popular em Portugal. Volume I. Zona 1: Minho. Zona 2: Trás-os-Montes.* (1988). Lisboa: Associação arquitetos portugueses.

*Arquitettura popular em Portugal. Volume II. Zona 3: Beiras. Zona 4: Estremadura.* (1988). Lisboa: Associação arquitetos portugueses.

Arís, C. M. (2002). *Silenzi eloquenti. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza.* Milão: Christian Marnoto Ed.

Bachelard, G. (1993). *La poética della rêverie.* Bari: Dedalo.

Baptista, L. S. (2010). Produções efémeras. Entre a condição existencial nómada e as praticas de ação urbana. In *Arqa*, 77. 6-7.

Baptista, L.S. (2010). Ações Patrimoniais. As tensões entre a memoria do passado e a experiencia do presente. In *Arqa*, 82/83. 6-7.

Baptista, L.S. (2011). Reabilitações urbanas. Os novos desafios infraestruturais, programáticos e morfológicos. In *Arqa*, 92/93. 6-7.

Baptista, L.S. & Melâneo, A. (2010). Ações Patrimoniais. As tensões entre a memoria do passado e a experiencia do presente. In *Arqa*, 82/83. 28-29.

Baptista, L. S. & Ventosa, M. (2010). Perspectivas Criticas. Arquitectos, artistas, docentes, críticos e comissários. João Mendes Ribeiro. In *Arqa*, 77. 42-43.

Bastos, B. (2010). O património é um afecto. In *Arqa*, 82/83. 129.

Benevolo, L. (1994). *Storia dell' architettura moderna, 3. Il movimento moderno.* Bari: Laterza & figli.

Bentivoglio, L. (1991). *Il teatro di Pina Basuch.* Milão: Ubulibri.

Blaser, W. (1999). *Mies van der Rohe.* Bolonha: Zanichelli Editore.

Branzi, A. (2008). *Oggetti e territori.* Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale.

Brecht, B. (1946). *Opera da tre soldi.* Milão.

*Carta de Atenas* (1931).

- Carta italiana del restauro* (1972).
- Carta de Veneza. Sobre a conservação e restauro dos monumentos e dos sítios* (1964).
- Carvalho, R. (2011). Peso da reabilitação na construção é o pior da Europa. In *Diário Económico*, 5312.
- Cecilia Puga* (2010). Barcelona: Gustavo Gili Editorial.
- Chipperfield, D. (1997). Tradition and invention. In *2G*, 1997/1. 131.
- Choay, F. (2009). *Le patrimoine en questions. Anthologie pour un combat*. Paris: Seuil.
- Choay, F. (2010). *Alegoria do património*. Lisboa: Edicoes 70.
- Coelho, P. (2011). *Fernando Távora*. Vila do Conde: Quid Novi.
- Collins, H. (2010). *Creative research. The theory and practice of research for creative industries*. Lausanne: AVA.
- Costa, A. A. (2003). O património entre a aposta arriscada e a confiança nascida da intimidade. In *Jornal Arquitectos*, 213. 7-13.
- David, A. & Pimenta, J. (coord.) (2011). *#36 Reabilitação*. Casal de Cambra: Caleidoscopio.
- David Chipperfield. Obra recente* (1997). Barcelona: Gustavo Gili Editorial.
- De Gracia, F. (2001). *Construir en lo construído. La arquitectura como modificación*. Hondarribia: Nerea.
- Eiras, C. Q. (2005). Centro de las artes visuales en Coimbra. João Mendes Ribeiro. In *Tectónica*, 18. 48-61.
- Ferreira de Sousa, N.F. (2003). *João Mendes Ribeiro: entre o efémero e o perene*. Tese de Licenciatura. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
- Furtado, G. & Macedo, R. (2010). Evolução de paradigmas no século XX. Da conservação arquitectónica a reabilitação urbana. In *Arqa*, 82/83. 12-13.
- Furtado, G. & Macedo, R. (2011). Reabilitação urbana em Portugal. Alguns desafios desde os anos 70. In *Arqa*, 92/93. 102-107.
- Garcia, I, P. (org.) (2003). *João Mendes Ribeiro/arquiteto-obras e projetos, 1996-2003*. Porto: Edições Asa.
- Graça Dias, M. & Mendes Ribeiro, J. (2003). *JMR 92.02. Arquitectura e cenografia. Architecture and set design*. Coimbra: XM.
- Gray, E. & Badovici, J. (1929). De l' ecletisme au doute. In *L' Architecture Vivante, outono/inverno 1929*.
- Hatton, B. (2002). *Dan Graham pavilions*. Turim: Testo&immagine.
- Kahn, L. & Wurman, R. S. (1986). *What will be has always been. The words of Louis I. Kahn*. Nova York: Access Pres Ltd.-Rizzoli.
- Krusse, T. (2011). Reabilitação precisa-se. In *Arquitectura&Construção*, 64. 34-37.
- Júlbez, B. J. M. (2003). *Barragán. Obra completa*. Lisboa: Dinalivro.
- Kundera, M. (1998). *Il libro del riso e dell'oblio*. Milão: Adelphi.



- Le Corbusier (1999). *Verso una architettura*. Milão: Longanesi&C.
- Levi, M., Ostuzzi, F., Rognoli, V. & Salvia, G. (2011). *Il valore dell'imperfezione. L'approccio wabi sabi al design*. Milão: FrancoAngeli.
- Lopes, D. S. (2005). Conversão de palheiro, em Cortegaça, Mortágua. João Mendes Ribeiro. In *Arqa*, 33. 62-67.
- Mari, E. (2004). *La valigia senza manico. Arte, design e karaoke. Conversazione con Francesca Alfano Miglietti*. Turim: Bollati Boringhieri.
- Mari, E. (2011). *25 modi per piantare un chiodo. Sessant'anni di idee e progetti per difendere un sogno*. Milão: Mondadori.
- Márques, F. C. & Levene R. (ed.) (2006). *David Chipperfield: 1991-2006*. Madrid: El Croquis.
- Márques, F. C. & Levene R. (ed.) (2010). *David Chipperfield: 2006-2010. Conciliation of opposite*. Madrid: El Croquis.
- McGuirk, J. (2012). *Un'altra economia*. In *Domus*, 959. 84-93.
- Mendes Ribeiro, J. (2002). Sala da té. Dalla relazione di progetto. In *Casabella*, 700. 10-15.
- Mendes Ribeiro, J. (2002<sub>a</sub>). Casa de tè, Montemor-o-Velho. In *2G*, 20. 74-79.
- Mendes Ribeiro, J. (2007). Laboratório Chimico. Remodelação e prefiguração do museu das ciências. Coimbra 2001/2003. In *Arquitetura Ibérica*, 19. 100-129.
- Mendes Ribeiro, J. (2008). *Arquitetura e espaço cénico. Um percurso biográfico*. Tese de doutoramento. Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Mendes Ribeiro, J. (2008<sub>a</sub>). Cuidados Intensivos. Ampliação e requalificação casa Vaz Pais. Oliveira do Hospital 2006. In *Arquitetura Ibérica*, 16. 50-77.
- Mendes Ribeiro, J. (2010<sub>a</sub>). Ampliação e requalificação de habitação unifamiliar. In *Anuário Arquitetura, maio 2010*. 124-135.
- Mendes Ribeiro J. (2010<sub>b</sub>). João Mendes Ribeiro e Cristina Guedes. Remodelação e ampliação da Casa das Caldeiras, Coimbra. In *Arqa*, 82/83. 62-69.
- Mendes Ribeiro, J. (15 junho, 2012). *Entrevista* [anexo I].
- Mendes Ribeiro, J. (19 setembro, 2012). *Entrevista* [anexo II].
- Mies van der Rohe & Pizzigoni V. (2010). *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*. Turim: Giulio Einaudi Editore.
- Montaner, J. M. (1996). *Dopo il movimento moderno. L'architettura della seconda metà del novecento*. Bari: Editori Laterza.
- Oliveira, M. (2009). *Entre a arquitetura e as praticas cenográficas: de João Medes Ribeiro a Joana Providência*. Tese de licenciatura. Porto: Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto.
- Paiva, J. V., Aguiar J. & Pinho, A. (coord.) (2006). *Guia técnico de reabilitação habitacional*. Lisboa: I.N.H.
- Pallasmaa, J. (2007). *Gli occhi della pelle. L'architettura e i sensi*. Milão: Jaca Book.
- Pancotto, P. P. (2010). *Arte contemporânea: dal minimalismo alle ultime tendenze*. Roma:

- Carocci Editore.
- Pawson, J. (2002). *Themes and projects*. Londres: Phaidon Press Limited.
- Pedro, D. (2011). *João Mendes Ribeiro*. Vila do Conde: Quid Novi.
- Penha, I. G. (org.) (2003). *João Mendes Ribeiro, arquitecto: obras e projectos 1996-2003*. Porto: Asa
- Pessoa de Figueiredo, M. S. F. (1983). *Riscos das Obras da Universidade de Coimbra. O valioso álbum da reforma pombalina*. Coimbra: Museu Nacional Machado de Castro.
- Portas, N. (2008). *A arquitetura para hoje (1964). Seguido de evolução da arquitetura moderna em Portugal (1973)*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Quadri, F., Bertoni, F. & Stearns R. (1997). *Robert Wilson*. Florência: Octavo Franco Cantini Editore.
- Ribeiro dos Santos, A. & Mendes Ribeiro (s.d.). *Entrevista "a chave do sucesso é a persistência"*.
- Riout, D. (2002). *L'arte del ventesimo secolo. Protagonisti, temi, correnti*. Turim: Giulio Einaudi editore.
- Rogers, E. N. (1957). Continuità o crisi?. In *Casabella*, 215.
- Ruskin, J. (1997). *Le sette lampade dell'architettura*. Milão: Jaka Book.
- Serra, J. B. (2003). A cidade imaginária. In *Jornal Arquitectos*, 213. 85-90.
- Solà-Morales, I. R. (2003). Do contraste à analogia. Desenvolvimento do conceito de intervenção arquitectónica. In *Jornal Arquitectos*, 213. 68-75.
- Tanizaki, J. (2000). *Libro d'ombra*. Milão: Tascabili Bompiani.
- Távora, F. (1947). O problema da casa portuguesa. In *Cadernos de arquitectura*, 1. 3-13.
- Távora, F. (2006). *Da organização do espaço*. Porto: FAUP.
- Tostões, A. (2001). Casa de Chá, Paço das Infantas, Castelo Montemor-o-Velho, João Mendes Ribeiro arquiteto. In *Architécti*, 53. 12-17.
- Tschumi, B. (1996). *Architettura e disgiunzione*. Bolonha: Pendragon.
- Vandenberg, M. (2003). *Farnsworth House. Ludwig Mies van der Rohe*. Nova York: Phaidon Press.
- Ventosa, M. (2010). De que falamos quando falamos de efemero? O efemero enquanto poetica emergente. In *Arqa*, 77. 26-27.
- Vettese, A. (1996). *Capire l'arte contemporanea dal 1945 ad oggi*. Turim: Umberto Allemandi & C.
- Weaver, T. (ed.) (2002). *David Chipperfield, architectural works 1990-2002*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- Wilson, C. St. J. (1993). *The other tradition of modern architecture. The uncompleted project*. Londres: Academy Editions.
- Wilson, R. & Eco, U. (2009). *Love, Bob. Prefazione di Umberto Eco*. Milão: Archinto.
- Wingler, H. M. (1972). *Il Bauhaus. Weimar Dessau Berlino 1919-1933*. Milão: Feltrinelli.

Zanco, F. (ed.) (2001). *Luis Barragán, the quiet revolution*. Milão: Skira.

Zevi, B. (2009). *Saper vedere l'architettura*. Turim: Einaudi.

Zumthor, P. (2007). *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*. Milão: Mondadori Electa.

Zumthor, P. (2009). *Pensare architettura*. Milão: Mondadori Electa.

## | Referências eletrônicas |

Archdaily (s.d.). *Casa da escrita/João Mendes Ribeiro*. Retirado em abril 28, 2012 de <http://www.archdaily.com/150913/casa-da-escrita-joao-mendes-ribeiro/>.

Archdaily (s.d.). *Reconversão de um palheiro em Cortegaça/João Mendes Ribeiro*. Retirado em junho 20, 2012 de <http://www.archdaily.com.br/49428/reconversao-de-palheiro-em-cortegaca-joao-mendes-ribeiro/>.

Archinect (s.d.). *João Mendes Ribeiro-casa da escrita*. Retirado em maio 26, 2012 de <http://archinect.com/firms/release/13361536/jo-o-mendes-ribeiro-casa-da-escrita/13420374>

Associazione Culturale Luís de Camões (2011). Retirado em dezembro, 2012 de [http://associazionecamoes.blogspot.it/2011\\_10\\_01\\_archive.html](http://associazionecamoes.blogspot.it/2011_10_01_archive.html).

Ballantine, P. (s.d.). *Donald Judd*. Retirado em julho 9, 2012 de <http://www.palazzograssi.it/mostre/mostre-in-corso/elogio-del-dubbio/mappa-sale/donald-judd>.

Camara Municipal de Coimbra (s.d.). *Ficha técnica da obra "reabilitação da casa do arco para instalação da casa de escrita"*. Retirado em maio 23, 2012 de <http://gch.cm-coimbra.pt/wp-content/uploads/2011/08/Reabilitação-da-Casa-do-Arco-para-instalação-da-CASA-da-ESCRITA.pdf>.

Câmara Municipal de Montemor-o-Velho (s.d.). *Alcáçova Real, Palácio das Infantas*. Retirado em agosto 26, 2012 de [http://www.cm-montemorvelho.pt/patrimonio\\_historico.asp?ref=2MOV](http://www.cm-montemorvelho.pt/patrimonio_historico.asp?ref=2MOV).

Câmara Municipal de Montemor-o-Velho (s.d.). *Casa de Chá*. Retirado em agosto 26, 2012 de [http://www.cm-montemorvelho.pt/casa\\_do\\_cha.htm](http://www.cm-montemorvelho.pt/casa_do_cha.htm).

Câmara Municipal de Montemor-o-Velho (s.d.). *Roteiro turístico de Montemor-o-Velho*. Retirado em agosto 26, 2012 de [http://www.cm-montemorvelho.pt/roteiro\\_turistico\\_montemor\\_o\\_velho.htm](http://www.cm-montemorvelho.pt/roteiro_turistico_montemor_o_velho.htm).

Casa da Escrita (s.d.). Retirado em abril 28, 2010 de <http://casadaescrita.cm-coimbra.pt/>.

Casa Luís Barragán (s.d.). Retirado em julho 5, 2012 de <http://www.casaluisbarragan.org/>.

Cecilia Puga (s.d.). Retirado em junho 26, 2012 de <http://www.cristobalpalma.com/index>.

[php?pag=47](#)

Chipperfield, D. (2012). *Common ground*. Retirado em agosto 8, 2012 de <http://www.labiennale.org/it/architettura/mostra/chipperfield/>.

Coelho, P. A. (2012). *O que farão os arquitetos quando já não puderem construir?*. Retirado em outubro 14, 2012 de <http://www.publico.pt/Cultura/o-que-farao-os-arquitectos-quando-ja-nao-puderem-construir-1567272>

David Chipperfield. Retirado em julho 23, 2012 de <http://www.davidchipperfield.co.uk/>.

Design Museum (s.d.). *Luís Barragán, architect (1902-1988)*. Retirado em julho 17, 2012 de <http://designmuseum.org/design/luis-barragan>.

Egg the arts show (s.d.). *Interview with James Turrell*. Retirado em maio 21, 2012 de [http://www.pbs.org/wnet/egg/215/turrell/interview\\_content\\_1.html](http://www.pbs.org/wnet/egg/215/turrell/interview_content_1.html).

Europaconcorsi (2012). *Endémico Resguardo Silvestre*. Retirado em julho 17, 2012 de <http://europaconcorsi.com/projects/201877-End-mico-Resguardo-Silvestre>.

Europaconcorsi (s.d.). *Alvisi Kirimoto + Partners*. Retirado em junho 10, 2012 de <http://europaconcorsi.com/authors/888910208-Alvisi-Kirimoto-Partners>.

Gil, B., Silva, C. & Pinto, V. (2002). *Joao Mendes Ribeiro arquitetura&cenografia*. Retirado em junho 14, 2012 de [http://homelessmonalisa.darq.uc.pt/JMendesRibeiro/joao\\_mendes\\_ribeiro\\_entrevista.htm](http://homelessmonalisa.darq.uc.pt/JMendesRibeiro/joao_mendes_ribeiro_entrevista.htm)

Gracia Studio (s.d.). *Endemico Resguardo Guadalupe*. Retirado em setembro 24, 2012, de <http://www.graciastudio.com/Projects/Comercial/Endemico/endemico.html>.

John Pawson oficial site (s.d.). Retirado em maio 25, 2012, de <http://www.johnpawson.com/architecture>.

Judd Foundation (s.d.). Retirado em junho 5, 2012, de <http://www.juddfoundation.org/>.

Mary Miss oficial site (s.d.). Retirado em junho 30, 2012 de <http://www.marymiss.com/index.html>.

Museu da ciência Universidade de Coimbra (s.d.). *Laboratorio Chimico*. Retirado em março, 17, 2012 de <http://www.museudaciencia.org/index.php?iAction=Museu&iArea=1>.

Passamonti, S. (2011). *Cecilia Puga. Casa in Bahia Azul, Los Villos, Chile*. Retirado em setembro 23, 2012 de <http://www.archisquare.it/cecilia-puga-casa-in-bahia-azul-los-villos-chile/>.

Porretta, M. (2009). *Richard Wagner e il teatro*. Retirado em junho 30, 2012 de <http://lacasastregata.blogspot.it/2009/06/in-questo-percorso-sulla-rivoluzione.html>.

Porto Vivo, Entidade de reabilitação urbana. Retirado em outubro 23, 2011 de [http://www.portovivosru.pt/sub\\_menu\\_1\\_1.php](http://www.portovivosru.pt/sub_menu_1_1.php).

Portugal e Gomes, F. (2008). *Restauro e reabilitação na obra de Fernando Távora*. Retirado em junho 24, 2012 de <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/08.095/147>.

Pravato, L. (2011). *La rivoluzione scenica di Adolphe Appia*. Retirado em junho 26, 2012 de <http://www.fucinemute.it/2011/07/la-rivoluzione-scenica-di-adolphe-appia/>.

Princenthal, N. (2011). *Mary Miss*. Retirado em junho 30, 2012 de <http://www.artinamericamagazine.com/features/mary-miss/>.

Robert Wilson foundation (s.d.). Retirado em junho, 30, 2012 de <http://www.robertwilson>.

com/.

Sistema de informação para o património arquitetónico (s.d.). *Centro das artes visuais/ Colégio das artes/Pátio da inquisição*. Retirado em agosto 30, 2012 de [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=22863](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=22863)

Tormenta, P. (s.d.). *Fernando Távora. Do problema da casa portuguesa, à casa de férias de Ofir*. Retirado em julho 25, 2012 de [http://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/2283/1/06.fernando\\_tavora.pdf](http://upcommons.upc.edu/revistes/bitstream/2099/2283/1/06.fernando_tavora.pdf).

Torselli, V. (2004). *La carta del restauro*. Retirado em maio 18, 2012 de [http://www.antithesi.info/testi/testo\\_2\\_pdf.asp?ID=315](http://www.antithesi.info/testi/testo_2_pdf.asp?ID=315).

Valle, P. (2002). *Intervista a Dan Graham*. Retirado em junho 29, 2012 de <http://architettura.it/artland/20020515/index.htm>.

Vimeo (2012a). *Common Ground - David Chipperfield*. Retirado em setembro 14, 2012 de <http://vimeo.com/41908648>.

Vimeo (2012b). *David Chipperfield "Common Ground"*. Venice Biennale 2012. Retirado em setembro 14, 2012 de <http://vimeo.com/48380420>.

Vinnitskaya, I. (2012). *TEDx: why does everyone hate modern architecture? David Chipperfield*. Retirado em junho 20, 2012 de <http://www.archdaily.com/197075/tedx-why-does-everyone-hate-modern-architecture-david-chipperfield/>.

Vitruvius (2004). *João Mendes Ribeiro*. Retirado em novembro 9, 2011 de <http://vitruvius.es/revistas/read/entrevista/05.020/3320?page=1>.

Yarinsky, A. (2011). *Donald Judd and the blooming of reality*. Retirado em julho 14, 2012 de <http://places.designobserver.com/feature/donald-judd-and-the-blooming-of-reality/26238/>.

Zalman, S. (2005). *The non-u-ment. Gordon Matta-Clark and the contingency of space*. Retirado em julho 15, 2012 de [http://yoda.hnet.uci.edu/fvc/vsgsa/octopus/octo\\_archive/vol-01-f2005/pdfs/zalman.pdf](http://yoda.hnet.uci.edu/fvc/vsgsa/octopus/octo_archive/vol-01-f2005/pdfs/zalman.pdf).



## | Lista das imagens |

- Imagem 1** - Luís Barragán, Casa em Tacubaya (1947); retirado em julho , 2012 de <http://www.casaluisbarragan.org/>
- Imagem 2** - Cecília Puga, Casa em Bahia Azul (2002); retirado em junho 26, 2012 de <http://www.cristobalpalma.com/index.php?pag=47>
- Imagem 3** - Adolphe Appia, Espaços rítmicos (1909); retirado em agosto 8, 2012 de <http://thesefields.blogspot.it/2011/05/adolphe-appia-espaces-rythmics-1909.html>
- Imagem 4** - Mary Miss, Field Rotation (1980-1981); retirado em abril 13, 2012 de <http://culturedart.blogspot.it/2010/11/field-rotation-mary-miss.html>
- Imagem 5** - Dan Graham, Pavilhão, 2001; retirado em julho 19, 2012 de <http://artobserved.com/2009/06/go-see-new-york-dan-graham-beyond-on-view-at-the-whitney-museum-of-american-art-through-october-11th-2009/>
- Imagem 6** - Pedro Cabrita Reis, Longer journeys (2005); retirado em julho 17, 2012 de <http://flickrriver.com/photos/89707735@N00/27532358/>
- Imagem 7** - Donald Judd, Untitled (1993); retirado em junho 29, 2012 de <http://gracefulspoon.com/blog/2010/02/24/giant/>
- Imagem 8** - Donald Judd, Untitled (1993); retirado em setembro 26, 2012 de <http://www.townandcountrytravelmag.com/vacation-ideas/best-vacations/marfa-texas-10-07>
- Imagem 9** - Rui Lopes Graça, Savalliana (2002) – projeto cenográfico de João Mendes Ribeiro; retirado em setembro 26, 2012 de Mendes Ribeiro, J. (2008). *Arquitetura e espaço cénico. Um percurso biográfico*. Tese de doutoramento. Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Imagem 10** - Rui Lopes Graça, Savalliana (2002) – projeto cenográfico de João Mendes Ribeiro; retirado em setembro 26, 2012 de Mendes Ribeiro, J. (2008). *Arquitetura e espaço cénico. Um percurso biográfico*. Tese de doutoramento. Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Imagem 11** - Olga Roriz, Propriedade Privada (1996) – projeto cenográfico de João Mendes Ribeiro; retirado em setembro, 24, 2012 de Mendes Ribeiro, J. (2008). *Arquitetura e espaço cénico. Um percurso biográfico*. Tese de doutoramento. Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Imagem 12** - Olga Roriz, Propriedade Privada (1996) – projeto cenográfico de João Mendes Ribeiro; retirado em setembro, 24, 2012 de Mendes Ribeiro, J. (2008). *Arquitetura e espaço cénico. Um percurso biográfico*. Tese de doutoramento. Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Imagem 13** - Olga Roriz, Propriedade Privada (1996) – projeto cenográfico de João Mendes Ribeiro; retirado em setembro, 24, 2012 de Mendes Ribeiro, J. (2008). *Arquitetura e espaço cénico. Um percurso biográfico*. Tese de doutoramento. Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, Coimbra.

- Imagem 14 -** Olga Roriz, Propriedade Privada (1996) – projeto cenográfico de João Mendes Ribeiro; retirado em setembro, 24, 2012 de Mendes Ribeiro, J. (2008). *Arquitetura e espaço cénico. Um percurso biográfico*. Tese de doutoramento. Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Imagem 15 -** Olga Roriz, Propriedade Privada (1996) – projeto cenográfico de João Mendes Ribeiro; retirado em setembro, 24, 2012 de Mendes Ribeiro, J. (2008). *Arquitetura e espaço cénico. Um percurso biográfico*. Tese de doutoramento. Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Imagem 16 -** Olga Roriz, Propriedade Privada (1996) – projeto cenográfico de João Mendes Ribeiro; retirado em setembro, 24, 2012 de Mendes Ribeiro, J. (2008). *Arquitetura e espaço cénico. Um percurso biográfico*. Tese de doutoramento. Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Imagem 17 -** Olga Roriz, Propriedade Privada (1996) – projeto cenográfico de João Mendes Ribeiro; retirado em setembro, 24, 2012 de Mendes Ribeiro, J. (2008). *Arquitetura e espaço cénico. Um percurso biográfico*. Tese de doutoramento. Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Imagem 18 -** Olga Roriz, Propriedade Privada (1996) – projeto cenográfico de João Mendes Ribeiro – transformação do dispositivo cenico; retirado em setembro, 24, 2012 de Mendes Ribeiro, J. (2008). *Arquitetura e espaço cénico. Um percurso biográfico*. Tese de doutoramento. Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, Coimbra.
- Imagem 19 -** João Mendes Ribeiro, Centro das Artes Visuais (2003) – vista do corredor entre o modulo e a parede, primeiro andar; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 20 -** João Mendes Ribeiro, Centro das Artes Visuais (2003) – vista do modulo multifuncional; retirado em abril 28, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 21 -** Mies van der Rohe, Casa Farnsworth (1951) – vista do exterior; retirado em setembro 26, 2012 de de <http://www.farnsworthhouse.org/news/>
- Imagem 22 -** João Mendes Ribeiro, Casa de Chá (2000) – vista do exterior; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 23 -** Mies van der Rohe, Casa Farnsworth (1951) – vista do exterior; retirado em setembro 26, 2012 de de <http://ifitshipitshere.blogspot.it/2011/04/new-lego-farnsworth-house-look-at.html>
- Imagem 24 -** Mies van der Rohe, Pavilhão Barcelona (1929) – vista do interior; retirado em julho 19, 2012 de <http://www.canonclubitalia.com/public/forum/Mies-Van-Der-Rohe-Padiglione-I-e-t115455.html>
- Imagem 25 -** Mies van der Rohe, Pavilhão Barcelona (1929) – vista do espelho de água exterior; retirado em julho 19, 2012 de [http://www.google.it/imgres?q=padiglione+barcellona&um=1&hl=it&client=safari&sa=N&rls=en&biw=1440&bih=707&tbn=isch&tbnid=RWvOertYOXEIOM:&imgrefurl=http://www.dipity.com/tickr/Flickr\\_architettura\\_barcellona/&docid=aYojxGH0vLCWCM&imgurl=http://static.flickr.com/3068/2816961951\\_de2eb08e0b.jpg&w=500&h=375&ei=JxIUJn4CYeB4gTagqCjBA&zoom=1&iact=hc&vpx=937&vpy=252&dur=667&hovh=194&hovw=259&tx=137&ty=150&sig=116227030960019165641&page=3&tbnh=158&tbnw=211&start=40&ndsp=22&ved=1t:429,r:15,s:40,i:263](http://www.google.it/imgres?q=padiglione+barcellona&um=1&hl=it&client=safari&sa=N&rls=en&biw=1440&bih=707&tbn=isch&tbnid=RWvOertYOXEIOM:&imgrefurl=http://www.dipity.com/tickr/Flickr_architettura_barcellona/&docid=aYojxGH0vLCWCM&imgurl=http://static.flickr.com/3068/2816961951_de2eb08e0b.jpg&w=500&h=375&ei=JxIUJn4CYeB4gTagqCjBA&zoom=1&iact=hc&vpx=937&vpy=252&dur=667&hovh=194&hovw=259&tx=137&ty=150&sig=116227030960019165641&page=3&tbnh=158&tbnw=211&start=40&ndsp=22&ved=1t:429,r:15,s:40,i:263)
- Imagem 26 -** David Chipperfield, Neues Museum (2006); retirado em setembro 27, 2012 de <http://www.johnengalerie.de/en/exhibitions/previous/action/show/con->



[troller/Exhibition/exhibition/94.html](http://troller/Exhibition/exhibition/94.html)

- Imagem 27** - David Chipperfield, Neues Museum (2006); retirado em setembro 27, 2012 de <http://urbanme.me/2010/10/david-chipperfield-restyles-the-'neues-museum'-berlin-suzy-hoodless---design-consultancy/>
- Imagem 28** - Fernando Távora, Pavilhão de ténis da Quinta da Conceição (1960); retirado em setembro 5, 2012 de <http://www.tumblr.com/tagged/sports-complex>
- Imagem 29** - Fernando Távora, Mercado Municipal de Santa Maria da Feira (1956); retirado em setembro 27, 2012 de Coelho, P. (2011). *Fernando Távora*. Vila do Conde: Quid Novi.
- Imagem 30** - Imagem da pré-existência. Cobertura pré-existente da sala da exposição permanente, Laboratório Químico (2006); fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 31** - João Mendes Ribeiro, Laboratório Químico (2006) – cobertura atual restaurada sala da exposição permanente; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 32** - Espigueiro sobre o portão de quinteiro - fotografia tirada durante o inquerido sobre a arquitetura popular portuguesa; retirado em setembro 12, 2012 de *Arquitectura popular em Portugal. Volume I. Zona 1: Minho. Zona 2: Trás-os-Montes*. (1988). Lisboa: Associação arquitetos portugueses.
- Imagem 33** - João Mendes Ribeiro, Palheiro em Cortegaça (2005) – vista exterior diurna; retirada em agosto 28, 2012 de <http://www.archdaily.com.br/49428/reconversao-de-palheiro-em-cortega-ca-joao-mendes-ribeiro/>
- Imagem 34** - João Mendes Ribeiro, Palheiro em Cortegaça (2005) – vista exterior noturna; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 35** - Sequeiro – fotografia tirada durante o inquerido sobre a arquitetura popular portuguesa; retirado em setembro 12, 2012 de *Arquitectura popular em Portugal. Volume I. Zona 1: Minho. Zona 2: Trás-os-Montes*. (1988). Lisboa: Associação arquitetos portugueses.
- Imagem 36** - Luís Barragán, Casa em Tacubaya (1948); retirado em setembro 24, 2012 de <http://www.casaluisbarragan.org/>
- Imagem 37** - Luís Barragán, Escola de Equitação em São Cristobal (1968); retirado em setembro 10, 2012 de <http://remodelista.com/posts/san-cristobal-stables-by-luis-barragan>
- Imagem 38** - Luís Barragán, Casa em Tacubaya (1948); retirado em setembro 24, 2012 de <http://www.casaluisbarragan.org/>
- Imagem 39** - Luís Barragán, Casa Gilardi (1977); retirado em setembro 0, 2012 de <http://sixohthree.tumblr.com/post/2695323726>
- Imagem 40** - Luís Barragán, Casa em Tacubaya (1948) – vista do vestíbulo; retirado em setembro 24, 2012 de <http://www.casaluisbarragan.org/>
- Imagem 41** - Luís Barragán, Casa em Tacubaya (1948) – vista da fachada; retirado em setembro 24, 2012 de <http://www.casaluisbarragan.org/>
- Imagem 42** - João Mendes Ribeiro, Casa Vaz Pais (2006) – vista do jardim; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 43** - João Mendes Ribeiro, Casa Vaz Pais (2006) – vista do interior do pavilhão de jardim; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 44** - João Mendes Ribeiro, Casa Vaz Pais (2006) – vista da passagem entre os dois blocos; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 45** - Olga Roriz, F.I.M. Fragmentos/Inscrições/ Memória (2000) - projeto cenográfico de João Mendes Ribeiro; retirado em setembro 24, 2012 de Mendes Ri-

beiro, J. (2008). *Arquitetura e espaço cénico. Um percurso biográfico*. Tese de doutoramento. Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, Coimbra.

**Imagem 46 -** Rui Lopes Graça, Dom João de Molière (2006) – projeto cenográfico de João Mendes Ribeiro; retirado em setembro 24, 2012 de Mendes Ribeiro, J. (2008). *Arquitetura e espaço cénico. Um percurso biográfico*. Tese de doutoramento. Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, Coimbra.

**Imagem 47 -** Paulo Castro, Vermelhos, Negros e Ignorantes (1998) - projeto cenográfico de João Mendes Ribeiro; retirado em setembro 24, 2012 de Mendes Ribeiro, J. (2008). *Arquitetura e espaço cénico. Um percurso biográfico*. Tese de doutoramento. Departamento de Arquitetura da Faculdade de Ciências e Tecnologias da Universidade de Coimbra, Coimbra.

**Imagem 48 -** Pavilhão do Japão, Bienal de Veneza (2012); tirada no sítio pela autora em setembro 5, 2012.

**Imagem 49 -** João Mendes Ribeiro, Centro das Artes Visuais (2003) – detalhe do pavimento desmontável do rés-do-chão; retirado em abril 28, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>

**Imagem 50 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2012) – detalhe da escada; retirado em abril 28, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>

**Imagem 51 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2012) – detalhe do móvel biblioteca do primeiro andar; retirado em junho 24, 2012 de <http://www.archdaily.com/150913/casa-da-escrita-joao-mendes-ribeiro/>

**Imagem 52 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2012) – paredes pivotantes rés-do-chão; retirado em abril 28, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>

**Imagem 53 -** João Mendes Ribeiro, Casa Robalo Cordeiro (2009) – quarto de estudo, primeiro andar; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.

**Imagem 54 -** João Mendes Ribeiro, Casa Robalo Cordeiro (2009) – quarto de estudo, primeiro andar; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.

**Imagem 55 -** João Mendes Ribeiro, Casa Robalo Cordeiro (2009) – quarto de estudo, primeiro andar; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.

**Imagem 56 -** João Mendes Ribeiro, Casa de Chá (2000) – vista da caixa exterior em vidro; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.

**Imagem 57 -** João Mendes Ribeiro, Casa de Chá (2000) – vista da escada; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.

**Imagem 58 -** João Mendes Ribeiro, Casa de Chá (2000) – vista do contentor multifuncional no interior da arquitetura; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.

**Imagem 59 -** Mies van der Rohe, Casa Farnsworth (1951) – vista do exterior; retirado em setembro 26, 2012 de <http://www.farnsworthhouse.org/news/>

**Imagem 60 -** João Mendes Ribeiro, Casa de Chá (2000) – vista do exterior; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.

**Imagem 61 -** João Mendes Ribeiro, Casa de Chá (2000) – corte; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.

**Imagem 62 -** João Mendes Ribeiro, Casa de Chá (2000) – planta geral; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.

**Imagem 63 -** João Mendes Ribeiro, Casa de Chá (2000) – vista exterior; retirado em setembro 29, 2012 <http://gloriaishizaka.blogspot.it/2010/10/portugal-castelo->

[-de-montemor-o-velho.html](#)

- Imagem 64** - João Mendes Ribeiro, Casa de Chá (2000) – vista exterior; retirado em setembro 24, 2012 [http://www.infopedia.pt/mostra\\_recurso.jsp?recid=22046&docid=10233600](http://www.infopedia.pt/mostra_recurso.jsp?recid=22046&docid=10233600)
- Imagem 65** - Castelo de Montemor-o-Velho – vista do Paço das Infantas; retirado em setembro 12, 2012 de <http://flickrhivemind.net/Tags/erva/Interesting>
- Imagem 66** - Castelo de Montemor-o-Velho; retirado em setembro 29, 2012 de <http://www.anteprojectos.com.pt/2012/01/19/requalificacao-da-envolvente-sul-do-castelo-de-montemor-o-velho/>
- Imagem 67** - João Mendes Ribeiro, Centro das Arte Visuais (2003) – detalhe do restauro das vigas em madeiro do teto; tirada no sitio pela autora em junho 12, 2012.
- Imagem 68** - João Mendes Ribeiro, Centro das Artes Visuais (2003) – vista da arcada recuperada que pertence à sala de exposição no rés-do-chão; retirado em abril 28, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 69** - João Mendes Ribeiro, Centro das Artes Visuais (2003) – vista da sala de exposição no rés-do-chão compartimentada graça às paredes pivotantes; retirado em abril 28, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 70** - João Mendes Ribeiro, Centro das Arte Visuais (2003) – vista do corredor entre o contentor de madeira e a parede mediana; tirada no sitio pela autora em junho 12, 2012.
- Imagem 71** - João Mendes Ribeiro, Centro das Arte Visuais (2003) – vista do ambiente de trabalho por de trás da parede mediana; tirada no sitio pela autora em junho 12, 2012.
- Imagem 72** - João Mendes Ribeiro, Centro das Arte Visuais (2003) – vista do corredor entre o contentor de madeira e a parede externa no primeiro piso; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 73** - João Mendes Ribeiro, Centro das Arte Visuais (2003) – vista do passadiço suspenso na malha do teto; tirada no sitio pela autora em junho 12, 2012.
- Imagem 74** - João Mendes Ribeiro, Centro das Arte Visuais (2003) – vista do passadiço suspenso para os ambientes de trabalho; tirada no sitio pela autora em junho 12, 2012.
- Imagem 75** - João Mendes Ribeiro, Centro das Artes Visuais (2003) – vista frontal do contentor multifuncional em madeira; retirado em abril 28, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 76** - João Mendes Ribeiro, Centro das Arte Visuais (2003) – vista da loggia do pátio; tirada no sitio pela autora em junho 12, 2012.
- Imagem 77** - João Mendes Ribeiro, Centro das Arte Visuais (2003) – vista do ambiente urbano a volta do edifício; retirado em setembro 29, 2012 de [http://www.monumentos.pt/Site/APP\\_PagesUser/SIPA.aspx?id=22863](http://www.monumentos.pt/Site/APP_PagesUser/SIPA.aspx?id=22863)
- Imagem 78** - João Mendes Ribeiro, Centro das Artes Visuais (2003) – planta do rés-do-chão; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 79** - João Mendes Ribeiro, Centro das Artes Visuais (2003) – planta do primeiro piso; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 80** - João Mendes Ribeiro, Centro das Arte Visuais (2003) – vista da travadura em madeira do passadiço suspenso; tirada no sitio pela autora em junho 12, 2012.
- Imagem 81** - João Mendes Ribeiro, Centro das Artes Visuais (2003) – detalhe do pavimento desmontável do rés-do-chão; retirado em abril 28, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>

- Imagem 82 -** João Mendes Ribeiro, Centro das Arte Visuais (2003) – lanternim original em madeira; tirada no sitio pela autora em junho 12, 2012.
- Imagem 83 -** João Mendes Ribeiro, Centro das Arte Visuais (2003) – copia do lanternim original; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 84 -** João Mendes Ribeiro, Centro das Artes Visuais (2003) – interior da caixa de escada; retirado em abril 28, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 85 -** Planta do antigo Pátio da Inquisição; retirado em setembro 29, 2012 de <http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=503390>
- Imagem 86 -** Vista aérea atual da rua Sofia; retirado em agosto 26, 2012 de <https://maps.google.it/maps?client=safari&q=coimbra&oe=UTF-8&ie=UTF-8&hl=it>
- Imagem 87 -** João Mendes Ribeiro, Palheiro em Cortegaça (2005) – pormenor do acabamento em ripas de madeira do interior; retirada em agosto 28, 2012 de <http://www.archdaily.com.br/49428/reconversao-de-palheiro-em-cortegaca-joao-mendes-ribeiro/>
- Imagem 88 -** João Mendes Ribeiro, Palheiro em Cortegaça (2005) – vista da sala de estar; retirada em agosto 28, 2012 de <http://www.archdaily.com.br/49428/reconversao-de-palheiro-em-cortegaca-joao-mendes-ribeiro/>
- Imagem 89 -** João Mendes Ribeiro, Palheiro em Cortegaça (2005) – vista do volume da casa de banho social e da parede que separa o acesso ao passadiço-garrafeira; retirada em agosto 28, 2012 de <http://www.archdaily.com.br/49428/reconversao-de-palheiro-em-cortegaca-joao-mendes-ribeiro/>
- Imagem 90 -** João Mendes Ribeiro, Palheiro em Cortegaça (2005) – vista da cozinha; retirada em agosto 28, 2012 de <http://www.archdaily.com.br/49428/reconversao-de-palheiro-em-cortegaca-joao-mendes-ribeiro/>
- Imagem 91 -** João Mendes Ribeiro, Palheiro em Cortegaça (2005) – vista do escritório; retirada em agosto 28, 2012 de <http://www.archdaily.com.br/49428/reconversao-de-palheiro-em-cortegaca-joao-mendes-ribeiro/>
- Imagem 92 -** João Mendes Ribeiro, Palheiro em Cortegaça (2005) – vista do passadiço-garrafeira; retirada em agosto 28, 2012 de <http://www.archdaily.com.br/49428/reconversao-de-palheiro-em-cortegaca-joao-mendes-ribeiro/>
- Imagem 93 -** João Mendes Ribeiro, Palheiro em Cortegaça (2005) – vista do quarto de dormir; retirada em agosto 28, 2012 de <http://www.archdaily.com.br/49428/reconversao-de-palheiro-em-cortegaca-joao-mendes-ribeiro/>
- Imagem 94 -** João Mendes Ribeiro, Palheiro em Cortegaça (2005) – vista da sala de estar e da síntese formal obtida através da escolha de poucos e certos materiais; retirada em agosto 28, 2012 de <http://www.archdaily.com.br/49428/reconversao-de-palheiro-em-cortegaca-joao-mendes-ribeiro/>
- Imagem 95 -** João Mendes Ribeiro, Palheiro em Cortegaça (2005) – planta do rés-do-chão, do primeiro piso; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 96 -** Imagem da pré-existência. Pormenor da asna da cobertura original, Palheiro em Cortegaça (2005); fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro
- Imagem 97 -** João Mendes Ribeiro, Palheiro em Cortegaça (2005) – vista das asnas da nova cobertura que reproduzem o mesmo desenho das antigas; retirado em agosto 28, 2012 de <http://www.archdaily.com.br/49428/reconversao-de-palheiro-em-cortegaca-joao-mendes-ribeiro/>
- Imagem 98 -** Imagem da pré-existência. Pormenor do acabamento em pedra e madeira, Palheiro em Cortegaça (2005); fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 99 -** João Mendes Ribeiro, Palheiro em Cortegaça (2005) – pormenor

do acabamento em ripas de madeira; retirado em agosto 28, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>

**Imagem 100 -** Imagem da pré-existência. Vista exterior do Palheiro, Palheiro em Cortegaça (2005); fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.

**Imagem 101 -** Imagem da pré-existência. Pormenor da pequena abertura original e do acabamento em xisto com junta seca, Palheiro em Cortegaça (2005); fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.

**Imagem 102 -** Imagem da pré-existência. Vista exterior do Palheiro, Palheiro em Cortegaça (2005); fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.

**Imagem 103 -** João Mendes Ribeiro, Palheiro em Cortegaça (2005) – vista exterior diurna; retirada em agosto 28, 2012 de <http://www.archdaily.com.br/49428/reconversao-de-palheiro-em-cortegaça-joão-mendes-ribeiro/>

**Imagem 104 -** Imagem da pré-existência. Estruturas divisórias internas, Palheiro em Cortegaça (2005); fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.

**Imagem 105 -** Imagem da pré-existência. Estruturas divisórias internas da habitação, primeiro piso, Palheiro em Cortegaça (2005); fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.

**Imagem 106 -** João Mendes Ribeiro, Laboratório Químico (2006) – instalação temporária; retirada em abril 10, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>

**Imagem 107 -** João Mendes Ribeiro, Laboratório Químico (2006) – sala da exposição permanente; retirada em abril 10, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>

**Imagem 108 -** João Mendes Ribeiro, Laboratório Químico (2006) – sala da exposição permanente; retirada em abril 10, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>

**Imagem 109 -** João Mendes Ribeiro, Laboratório Químico (2006) – parede expositiva recavada na parede estrutural do auditório; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.

**Imagem 110 -** João Mendes Ribeiro, Laboratório Químico (2006) – átrio; fornecida pelo Atelier do Corvo.

**Imagem 111 -** Imagem da pré-existência. Vista exterior, Laboratório Químico (2006); fornecida pelo Atelier do Corvo.

**Imagem 112 -** João Mendes Ribeiro, Laboratório Químico (2006) – vista intervenção exterior; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.

**Imagem 113 -** João Mendes Ribeiro, Laboratório Químico (2006) – fachada da entrada principal; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.

**Imagem 114 -** João Mendes Ribeiro, Laboratório Químico (2006) – planta do complexo; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.

**Imagem 115 -** Imagem da pré-existência. Detalhe de uma prateleira do antigo laboratório, Laboratório Químico (2006); fornecida pelo Atelier do Corvo.

**Imagem 116 -** Imagem da pré-existência. Sala de laboratório de química, Laboratório Químico (2006); fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.

**Imagem 117 -** João Mendes Ribeiro, Laboratório Químico (2006) – vista da sala da exposição permanente; fornecida pelo Atelier do Corvo.

**Imagem 118 -** João Mendes Ribeiro, Laboratório Químico (2006) – prateleiras restauradas; retirada em abril 10, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>

- Imagem 119** - Imagem da pré-existência. Auditório, Laboratório Químico (2006); fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 120** - João Mendes Ribeiro, Laboratório Químico (2006) – auditório restaurado; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 121** - Carolus Grandi, gravura do complexo jesuíta de Coimbra do século XVIII; retirado em abril 10, 2012 de <http://museudaciencia.pt/index.php?iAction=Museu&iArea=1&ild=16>
- Imagem 122** - Planta de época Pombalina da área do Colégio das Artes e do Colégio de Jesus; fornecida pelo Atelier do Corvo.
- Imagem 123** - Imagem de uma sala de laboratório de química do século XIX; retirado em abril 10, 2012 de <http://museudaciencia.pt/index.php?iAction=Museu&iArea=1&ild=14>
- Imagem 124** - Planta do século XVIII, da proposta de G. Elsdén; retirado em setembro 22, 2012 de <http://museudaciencia.pt/index.php?iAction=Museu&iArea=1&ild=12>
- Imagem 125** - Imagem da pré-existência. Cobertura pré-existente da sala da exposição permanente, Laboratório Químico (2006); fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 126** - João Mendes Ribeiro, Laboratório Químico (2006) – cobertura atual restaurada sala da exposição permanente; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 127** - Imagem da pré-existência. Sala da exposição permanente, Laboratório Químico (2006); fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 128** - João Mendes Ribeiro, Laboratório Químico (2006) – sala da exposição permanente; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 129** - João Mendes Ribeiro, Laboratório Químico (2006) – sala da exposição permanente, vista do púlpito jesuíta e da janela do século XVII; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 130** - João Mendes Ribeiro, Laboratório Químico (2006) – sala da exposição permanente, proposta atual do púlpito jesuíta; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 131** - João Mendes Ribeiro, Casa Vaz Pais (2006) – vista do interior do pavilhão de jardim; retirada em junho 13, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/index.php>
- Imagem 132** - João Mendes Ribeiro, Casa Vaz Pais (2006) – vista da laranjeira através uma das aberturas do pavilhão; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 133** - João Mendes Ribeiro, Casa Vaz Pais (2006) – vista da janela que dá para o espelho de água exterior; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 134** - João Mendes Ribeiro, Casa Vaz Pais (2006) – vista do exterior do pavilhão de jardim e dos acabamentos escolhidos para as portadas e para a caixa arquitetónica; retirada em junho 13, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/index.php>
- Imagem 135** - João Mendes Ribeiro, Casa Vaz Pais (2006) – vista do exterior do pavilhão de jardim e do ritmo que as aberturas criam em fachada; retirada em junho 13, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/index.php>
- Imagem 136** - João Mendes Ribeiro, Casa Vaz Pais (2006) – vista noturna da passagem (janela-janela) entre o pavilhão e a casa-mãe; retirada em junho 13, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/index.php>

- Imagem 137 -** João Mendes Ribeiro, Casa Vaz Pais (2006) – vista da passagem (porta-porta) entre o pavilhão e a casa-mãe; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 138 -** João Mendes Ribeiro, Centro das Arte Visuais (2003) – copia do lanternim original; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 139 -** João Mendes Ribeiro, Casa Vaz Pais (2006) – vista do contentor das instalações sanitárias; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 140 -** João Mendes Ribeiro, Casa Vaz Pais (2006) – vista do muro que separa a habitação do pavilhão de jardim; retirada em junho 13, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/index.php>
- Imagem 141 -** João Mendes Ribeiro, Casa Vaz Pais (2006) – vista do detalhe do sistema de sustentamento da cobertura do pátio; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 142 -** Fernando Távora, Pavilhão de ténis da quinta da Conceição (1960). Retirado em outubro 20, 2012 de <http://fernandocerqueirabarros.blogspot.it/2011/07/pavilhao-de-tenis-da-quinta-da.html>
- Imagem 143 -** João Mendes Ribeiro, Casa Vaz Pais (2006) – planta rés-do-chão e do jardim; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 144 -** Imagem da pré-existência. Vista dos anexos e da casa principal, Casa Vaz Pais (2006); fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 145 -** Imagem da pré-existência. Vista dos anexos e das laranjeiras, Casa Vaz Pais (2006); fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro
- Imagem 146 -** Imagem da pré-existência. Vista dos anexos da garagem e do espaço de apoio ao jardim, Casa Vaz Pais (2006); fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 147 -** Imagem da pré-existência. Vista do anexo da garagem, Casa Vaz Pais (2006); fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 148 -** Imagem da pré-existência. Vista da propriedade agrícola, Casa Vaz Pais (2006); fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro
- Imagem 149 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – vista exterior do prédio; retirado em abril 20, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 150 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – vista da entrada e do balcão de atendimento; retirado em abril 20, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 151 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – vista da escada de acesso ao primeiro piso; retirado em abril 20, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 152 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – vista das paredes pivotantes da livraria, rés-do-chão; retirado em abril 20, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 153 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – vista da livraria e do pormenor das portadas em vidro, rés-do-chão; retirado em abril 20, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 154 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – vista da escada de acesso secundária ao primeiro piso; retirado em abril 20, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 155 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – vista da casa de banho do contentor em madeira multifuncional; retirado em abril 20, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>

- Imagem 156 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – vista do contentor em madeira multifuncional; retirado em abril 20, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 157 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – vista do quarto de residência do escritor; retirado em abril 20, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 158 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – vista da cozinha comum; retirado em abril 20, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 159 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – vista da sala de leitura/realização de eventos do primeiro piso; retirado em abril 28, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 160 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – vista da biblioteca do primeiro piso; retirado em abril 28, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 161 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – vista da sala polivalente, antiga sala das refeições; retirado em abril 28, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 162 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – vista da sala polivalente, antiga sala das refeições; retirado em abril 28, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 163 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – vista de um nicho de leitura no sótão; retirado em abril 28, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 164 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – vista do arquivo ativo no sótão; retirado em abril 28, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 165 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – vista interior do espaço para a encadernação de livros; retirado em abril 28, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 166 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – vista exterior da antiga casa do caseiro transformada em casa para a encadernação de livros; retirado em abril 28, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 167 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – vista do passeio restaurado; tirada no sitio pela autora em junho 12, 2012.
- Imagem 168 -** Imagem da pré-existência. Vista do antigo passeio sombreado no jardim. Casa da Escrita (2010); fornecida pelo Atelier do Corvo.
- Imagem 169 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – planta do rés-do-chão; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 170 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – planta do primeiro piso; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 171 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – planta do segundo piso; fornecida pelo escritório de João Mendes Ribeiro.
- Imagem 172 -** Imagem da pré-existência. Vista da antiga sala de leitura. Casa da Escrita (2010); fornecida pelo Atelier do Corvo.
- Imagem 173 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – vista da sala de leitura/espaço para a realização de eventos; retirado em abril 28, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 174 -** Imagem da pré-existência. Vista da antiga escada de acesso ao segundo piso. Casa da Escrita (2010); fornecida pelo Atelier do Corvo.



- Imagem 175 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – vista da escada de acesso ao segundo piso; retirado em abril 28, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 176 -** Imagem da pré-existência. Vista de um antigo salão de festa. Casa da Escrita (2010); fornecida pelo Atelier do Corvo.
- Imagem 177 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – vista da sala de leitura/realização de eventos ao segundo piso; retirado em abril 28, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 178 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – vista da envolvente urbana ao edifício, rua do Loureiro; tirada no sitio pela autora em junho 12, 2012.
- Imagem 179 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – vista da envolvente urbana ao edifício, do Arco D. Jacinta; tirada no sitio pela autora em junho 12, 2012
- Imagem 180 -** Imagem da pré-existência. Cobertura original durante a fase da obra. Casa da Escrita (2010); retirado em abril 26, 2012 de <http://gch.cm-coimbra.pt/wp-content/uploads/2011/08/Reabilitação-da-Casa-do-Arco-para-instalação-da-CASA-da-ESCRITA.pdf>
- Imagem 181 -** Imagem da pré-existência. Cobertura da nova intervenção durante a fase da obra. Casa da Escrita (2010); retirado em abril 16, 2012 de <http://gch.cm-coimbra.pt/wp-content/uploads/2011/08/Reabilitação-da-Casa-do-Arco-para-instalação-da-CASA-da-ESCRITA.pdf>
- Imagem 182 -** Imagem da pré-existência. Pormenor das vigas do soalho pré-existente em madeira. Casa da Escrita (2010); retirado em abril 16, 2012 de <http://gch.cm-coimbra.pt/wp-content/uploads/2011/08/Reabilitação-da-Casa-do-Arco-para-instalação-da-CASA-da-ESCRITA.pdf>
- Imagem 183 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – vista da sala polivalente/antiga sala das refeições; retirado em abril 28, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 184 -** Imagem da pré-existência. Vista da caixa de escada principal. Casa da Escrita (2010); fornecida pelo Atelier do Corvo.
- Imagem 185 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – vista da escada; retirado em abril 28, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 186 -** João Mendes Ribeiro, Casa da Escrita (2010) – vista do anexo-espaço de leitura e de apoio a manutenção do jardim; retirado em abril 28, 2012 de <http://www.ultimasreportagens.com/ultimas.php>
- Imagem 187 -** Imagem da pré-existência. Vista do antigo espaço para a criação dos animais. Casa da Escrita (2010); fornecida pelo Atelier do Corvo.



# a ne x o l

## Entrevista a João Mendes Ribeiro

Coimbra | 15 junho 2012

**A** realização desta primeira entrevista foi um momento chave para o desenvolvimento da minha tese. De facto a análise da obra de João Mendes Ribeiro, até àquele momento, limitava-se à leitura dos livros e a consulta de artigos em revistas onde se encontravam textos que não ajudavam a compreender as verdadeiras razões dos projetos. Por isso em junho, quando já o conhecimento teórico sobre o arquiteto estava consolidado, decidiu-se realizar uma entrevista a João Mendes Ribeiro. O objetivo desta entrevista foi de investigar as razões que estão por de trás dos projetos partindo de uma reflexão de carácter teórico sobre as referências do arquiteto e sobre a sua relação entre a cenografia e a arquitetura. A entrevista foi, não só um momento de estudo, mas também uma ocasião de troca em relação aos assuntos relevantes que fazem parte do contexto da arquitetura e do design.



**Manuel Graça Dias na introdução do livro “Arquitetura e cenografia” descreve a sua linguagem segundo 5 adjetivos: essencialidade, elegância, eficácia, abstração e alegria. Concorda com a definição que Manuel Graça Dias deu? Em que sentido os seus projetos são essenciais, elegantes, eficazes e abstratos?**

É sempre difícil falar dos nossos trabalhos, não temos o distanciamento necessário para conseguir falar de forma tão objetiva como fala o Manuel Graça Dias. Claramente revejo-me naquele texto de Manuel Graça Dias, que já tem alguns anos, acho que é de 2003, mas claramente parece-me bastante correcta a sua avaliação, ou pelo menos, na leitura daquele texto, fazia algum sentido.

**Mas acha que a descrição refere-se mais à cenografia ou aos seus trabalhos de arquitetura?**

Eventualmente elas completam-se de alguma forma, se calhar a alegria expressa-se mais na cenografia, porque a arquitetura é um pouco mais complexa e tem outras responsabilidades, e portanto eu diria que aí, eventualmente o sentido do humor, ou algum sentido de alegria como ele fala, mas sobretudo o sentido do humor, não está tão patente. Os cruzamentos são cruzamentos que se podem estender às duas disciplinas, quer à cenografia quer à arquitetura. A complexidade do ato de projetar na arquitetura é muito maior do que na cenografia, portanto, também esta ideia de contenção, ou melhor, de síntese tornando muito clara uma ideia, é mais difícil em arquitetura, não é? Portanto, estes adjetivos, estes temas que o Manuel Graça Dias identifica, eventualmente tornam-se mais claros na cenografia, exatamente pela redução dos temas, e também pela redução da complexidade dos trabalhos. Aqui é muito mais fácil fazer síntese. Quando se faz arquitetura a complexidade aumenta e portanto, eventualmente, haverá



outros parâmetros importantes na forma como podemos avaliar o nosso trabalho.

**Quatro destes adjetivos podem-se associar às características do movimento minimal. Lendo outras entrevistas, sei que o movimento minimal é uma das suas referencias e em particular é afeiçoado ao artista plástico Donald Judd e ao arquiteto Mies van der Rohe. Em que sentido estas duas personalidades influenciam o seu trabalho de arquitetura?**

No nosso trabalho há muito essa tentativa de uma grande economia de meios, a tal importância de fazer síntese, mas isso por exemplo não é também muito diferente do que dizia Fernando Tavora. Tavora afirmava que a arquitetura era sobretudo isso, um exercício de síntese. Apesar de tudo a aproximação ao trabalho do Mies acho que não estará relacionada com a questão da linguagem. Por exemplo, embora a Casa de Chá esteja muito referenciada no trabalho de Mies, também poderia ser referenciada no trabalho de Dan Graham, que é crítico do trabalho de Mies, exatamente porque se tocam também. Aliás há uma conversa interessantíssima de Roberto Venturi com Dan Graham, em que o Dan Graham dizia a uma dada altura que foi claramente influenciado por Venturi nas suas teses contra o modernismo e em particular contra a arquitetura de Mies Van der Rohe, mas que à medida que ia conhecendo a arquitetura de Mies Van der Rohe mais gostava dela. Portanto aqui há uma espécie de oposto que também é muito interessante. Mas aquilo que me agrada na arquitetura de Mies é o rigor dos detalhes, a escolha e a importância dos materiais. Não é tanto a questão da linguagem, mas mais a forma rigorosa e de alguma forma sintética de construir.

No caso de Donald Judd, o que mais me agrada é a ideia da abstração. Esta capacidade de mutação dos objetos e também de lhes conferir alguma capacidade de ilusão tem a ver com a cenografia, afastando-se muito da corrente minimalista, que não tinha nada de ilusão: é aquilo e aquilo mesmo. Mas a mim agrada-me essa ideia de reduzir o objeto a algo abstrato, que não comunica, que não tem qualquer significado, nem se consegue identificar a sua escala de objeto "mudo", para depois se transformar em algo que comunica. Esta ideia de abstração é importante para transformar uma coisa neutra, que a partir de um conjunto de transformações, se torna significativa. No fundo estou a jogar com dois opostos, estou a jogar com esta ideia do minimal, mas não como um fim, para depois conseguir o máximo efeito com a transformação do próprio objeto. Interessa-me o minimal como parte de uma ideia, não como fim. Interessa-me a neutralidade, para depois poder dar-lhe significado, para poder se transformar numa outra coisa. Agora, claramente, fico sempre fascinado quando o Donald Judd e o Mies, embora sendo personagens muito diferentes, conseguem fazer muito, com muito pouco. Com uma grande economia de meios e de materiais eles conseguem fazer belíssimos objetos e uma belíssima arquitetura. Fico sempre fascinado com essa capacidade de síntese.

**Segundo Mies, a arte de construir é a expressão do tempo em que vivemos. Em que sentido a sua arquitetura reflete, ou não, o tempo em que vivemos?**



**"Interessa-me o minimal como parte de uma ideia, não como fim."**

É um acaso, eu diria, mas um acaso que se tornou quase uma constante, que é o facto de trabalhar sobre pré-existências.

Praticamente todos os projetos em que trabalho têm esta premissa, ou pelo menos consideram a pré-existência sempre como matéria de projeto. Se pensarmos que nos dias de hoje, a ideia de reabilitação, ou a ideia de reciclagem ou a ideia de transformação, são ideias fundamentais, eu acho que sim.

De alguma forma o nosso trabalho reflete muito isso: que é poder trabalhar em contextos muitos diversos, mas onde as marcas de uma pré-existência ou de um território são fundamentais para o próprio projeto, há uma espécie de reinterpretação destas pré-existências. Claramente a matéria do projeto é a pré-existência: é aquilo que nos estimula e funciona como uma espécie de principio do próprio projeto - a ideia do próprio projeto. E portanto acho que eventualmente será uma marca contemporânea, porque de facto..

**"O tempo hoje é um tempo muito mais curto."**



**..inicia a ser, porque ainda, ou não..**

Eu acho que começa a ser muito, porque de facto as cidades estão cheias de construções... De facto acho que não é preciso construir mais, é preciso reabilitar o que já temos!

Esta ideia do objeto novo não é para nós uma ideia importante. É muito importante introduzir aquilo que é necessário para criar condições, para dar respostas a novas necessidades, mas simultaneamente fazer uma espécie de tempo híbrido, de passado e presente, onde se juntam dois tempos.

**Voltando à questão da arquitetura e cenografia, as duas práticas pertencem a dois mundos distintos: o primeiro perene, o segundo efémero. Se os edifícios são para perdurar ao longo dos anos, os cenários têm um prazo de validade. Mobilidade, rapidez, transitoriedade e precarie-**

**dade são conceitos que hoje em dia ouvimos falar em muitos âmbitos, acha que a arquitetura se interroga sobre estes assuntos e que reflete as precariedades e as mudanças das sociedades?**

Sim, este é um dos aspetos importantes, tens razão. Esta capacidade de mutação que, por um lado é reciclagem e por outro lado, o tempo hoje não é o de alguns anos atrás, onde se fazia uma construção para toda a vida. O tempo hoje é um tempo muito mais curto. A necessidade de transformar, de mutação, de introduzir flexibilidade pressupõe também o processo de construção, que tem muito mais a ver com este carácter efémero do que o carácter perene das construções.

**E nesse sentido a arquitetura pode aprender então com o processo cenográfico, por exemplo da autoconstrução..**

Sim, sim, muito isso. É verdade, porque no caso das cenografias é claramente como tu dizes, é um tempo preciso, um tempo claramente efémero, relacionado com o acontecimento, com o evento, mas que não tem a ver só com um tempo preciso, uma das coisas que dizem logo é: "atenção: isso é para fazer digressão". E, portanto, se tens que fazer digressão, tens que pensar como é que se monta e desmonta, e como é que se transporta o cenário. Não é tanto a questão da peça feita apenas para um espetáculo, mas de uma peça que tem que ser transportada e, logo, que terá que ser montada e desmontada de forma eficaz. São conceitos importantíssimos, que aprendes quando fazes cenário e que estão muito relacionados com esta ideia de mobilidade e de digressão de uma peça que não é desenhada para um sítio específico, mesmo sendo efémera. A peça é desenhada para vários palcos e até pode ser inserida em contextos completamente distintos e diferentes e alterar completamente o espetáculo. Se for na rua é uma coisa mas se for dentro de um espaço é uma outra, se for num teatro à italiana é uma coisa mas se for numa arena é uma outra, portanto pode introduzir alterações significativas ao próprio espetáculo pelo facto de implantar-se em contextos completamente distintos.

**Acha que este conceito pode ser utilizado e reaproveitado na arquitetura e na reabilitação?**

Eu tenho defendido muito isso como uma hipótese. Cada caso é um caso. Depende muito do tipo de intervenção e também depende muito das capacidades da pré-existência. Os edifícios históricos mantêm-se porque, ao contrário do que nós julgamos (e se reparares isto acontece muito), são mutáveis e sujeitam-se a vários programas, tendo a capacidade de suportar estas alterações. Quando não são mutá-



**"ao contrário do que nós julgamos, são mutáveis."**

veis entram em desuso e caem.

Eu tenho defendido muito a ideia que os edifícios históricos têm que ser entendidos como uma espécie de contentor de várias funções. Se tivermos uma estrutura, por exemplo, de um convento em que as células são importantes e de pequena dimensões, não o vamos transformar num teatro, não funciona, e portanto acho que isso não se pode dizer desta maneira, mas se calhar pode-se transformar numa pousada, porque revê-se na tipologia dos quartos, portanto depende muito também da pré-existência. Mas esta ideia de pensar os edifícios históricos como uma espécie de contentor de distintos programas é uma coisa muito importante. A nossa intervenção, aquela que fazemos hoje, é mais uma, como outra qualquer. O que eu defendo é que ela deve ser reversível, exatamente para dar lugar a um outro programa e para não pôr em causa a própria pré-existência. Tenho defendido exatamente a oposição dos dois tempos diferentes, que é: o edifício envolvente com

essa tipologia de espaço perene e o espaço interno em jeito de instalação de arquiteturas efémeras que são mutáveis e que são reversíveis, que são necessárias para dar resposta a este programa, mas que se podem retirar para implantar um outro programa, têm esse carácter claramente de instalação.

Serve um propósito, mas não devem de alguma forma pôr em causa a integridade do próprio edifício. Coloco-me sempre entre os dois tempos: um que é pré-existente e um que é novo.

**E como arquiteto, como é que consegue, com a utilização das caixas e dos volumes multifuncionais, introduzindo corpos mais pequenos, separar os dois tempos? Queria questionar também, o uso da cor branca. Em muitos dos seus projetos, a pré-existência é pintada completamente de branco, é sempre por esta vontade de marcar inequivocamente os dois tempos: o tempo da pré-existência que se torna abstrato eliminando qualquer hierarquia entre os rodapés, os lambris, as portadas, os tetos em estuque etc.. e o novo?**

São coisas diferentes, porque nem todos os processos são iguais. Isso acontece muito claramente na Casa de Escrita. No início, o espaço era muito marcado pelos papéis de parede, que tinham cores fortíssimas e no projeto estavam os papéis de parede, mas aqueles estavam em muito mau estado e nós sabíamos que não eram possível reabilitá-los. Na verdade, não conseguimos encontrar nada que se aproximasse daquele desenho e eu diria que não quisemos arriscar, porque entre uma má cópia e a opção de tentar anular de alguma forma esse excesso de decoração e de cor que existia no espaço, acabámos por optar pela segunda, porque não conseguimos fazer essa boa réplica do espaço que existia.

Essa foi uma opção no curso da recuperação, por outro lado, é evidente que esta cria logo uma marca diferente, no fundo, a cor deixa de ser importante, os materiais deixam de ser importantes, para passar a ser apenas o desenho dos estuques, o desenho dos lambris, das guarnições das portas, das janelas... Isso acho que introduz claramente uma nova linguagem, porque de alguma forma anula uma boa parte das qualidades cromáticas dos materiais e sobretudo retira um peso excessivamente decorativo que a pré-existência tinha.

E concordo contigo. No entanto, já não acho a mesma coisa, por exemplo, na Casa das Caldeiras no CAV, porque no CAV optamos por colocar objetos em madeira, introduzindo a cor a partir da madeira dando um pouco esse carácter de uma coisa autónoma. Depois descobrimos aqueles lanternins, que eram coisas que já lá estavam e não estávamos a fazer uma coisa de muito novo. Trabalhamos muito



esta ideia das peças novas com material distinto e não procuramos pintar tudo de branco. No caso da Casa das Caldeiras jogámos com o preto e o branco. Aqueles espaços eram negros, mesmo negros, e têm a ver com essa ideia, aliás era a sala do carvão, de pintar espaços a negro, para que a luz depois possa ser muito recortada, e aí remete claramente para a pré-existência, para o que já existia.

**E nesse sentido, a cor foi utilizada de forma mais simbólica..**

Simbólica, mas que reproduz muito o ambiente que existia antes, que era um espaço escuro. Daí há uma aproximação. Depois, nos outros espaços novos, usámos o branco, porque aquilo que estava previsto eram salas de exposição. O branco foi muito trabalhado, não há um branco, há tantos brancos, não é? O que deu algum trabalho foi acertar a cor, mas para

**"os edifícios históricos têm que ser entendidos como uma espécie de contendor de varias funções."**



espaços expositivos era claramente a melhor hipótese.

**Para alguns é considerado um outsider no mundo da arquitetura e ouviu falar que às vezes nem o aceitam como arquiteto. Acha que é preciso uma refundação da disciplina da arquitetura que poderá fundamentar-se na multidisciplinaridade da matéria e o seu aspeto mais prático, ultrapassando o movimento moderno e permitindo o cruzamento disciplinar como processo de trabalho e investigação?**

Não há aqui qualquer tipo de pretensão. Não há de facto esta ideia de querer de alguma forma reformular as áreas de cada disciplina. São coisas que acontecem por mero acaso. Aconteceu que comecei a trabalhar em cenografia e depois fui fazendo trabalhos de cenografia até hoje. Simultaneamente trabalho em arquitetura. Aliás, eu sinto claramente, que transporto mais a arquitetura para o espaço cénico do que o contrario. Porque a minha formação é claramente uma formação de um arquiteto qualquer e as pessoas do teatro dizem que percebe-se que é um cenário feito por um arquiteto, portanto há aqui uma formação de base em arquitetura.

De qualquer forma, o que me interessa, de facto, não por convicção, mas tem a ver com o próprio trabalho que vou fazendo, é este cruzamento disciplinar. O que me interessa é exatamente explorar as várias possibilidades do trabalho. E para mim tem sido muito interessante essa possibilidade de contaminação entre as duas disciplinas.

Em alguns casos pode redefinir-se os próprios limites de cada uma das disciplinas, mas na prática diária isto não é para mim uma questão, não tenho consciência disso. Aqui no atelier "agora vou ser cenógrafo" e "agora vou ser arquiteto" não existe. As preocupações são as mesmas, é evidente que os trabalhos depois são diferentes, porque têm problemáticas diferentes, mas posiciono-me da mesma maneira seja para desenhar um objeto ou para fazer um projeto em grande escala. Depois, a forma de o fazer e a metodologia usada, provavelmente é distinta, porque são processos diferentes.

**Então não acha que é preciso refundar a disciplina da arquitetura..**

Eu acho uma coisa, acho que é sempre preciso questioná-la! É essencial ter constantemente este espírito crítico em relação à disciplina. Este é um caminho possível, como haverá outros. Acho que esta possibilidade de contaminação com outras disciplinas encontra aqui um espaço entre as disciplinas, que provavelmente é um espaço que dá perfeitamente para explorar e esta pode ser uma coisa interessante. Mas haverá tantas outras possibilidades de trabalhar



**"é sempre preciso questioná-la."**

em arquitetura.

Aquilo que me parece mais questionável na arquitetura, e esta é uma crítica que faço constantemente, é o facto de a arquitetura muitas vezes distanciar-se do carácter vivencial da própria arquitetura: o que é muito importante na arquitetura é a componente vivencial, o facto de serem espaços habitados para um determinado uso ou para eventualmente usos distintos, mas com características particulares - tem a ver com essa ideia de habitação. E isso parece-me uma questão muito importante e que muitas vezes é um pouco marginal em relação ao nosso trabalho: as nossas preocupações são preocupações de desenho, de estética, de linguagem e não coloca a questão da habitabilidade do espaço como um tema central.

**E como é que um arquiteto pode aproximar-se com o seu projeto da vivência que se faz num espaço, que é o que acontece na cenografia, onde o projeto é muito mais próximo das exigências da vivência do espaço.**

Na cenografia torna-se muito evidente. Quando faço trabalho de cenografia, desenho sempre com o corpo dos intérpretes. Muitas vezes chego a medir os corpos, porque preciso saber exatamente quanto mede o braço, que movimento é que vai fazer, que gesto é que vai ter, para então desenhar a peça. Depois de ser desenhada, constrói-se e depois é transformada em função das possibilidades do intérprete. A camisa está grande demais ou está pequena, corta-se e vai-se transformando. Há uma relação muito, muito direta, com o corpo e com o corpo em movimento que também me parece uma coisa importante, torna-se uma relação muito intensa. Quando faço arquitetura, meço o espaço a partir do meu corpo, antes de ser com a fita métrica, mas sou eu que estou a medir. Não tenho a coragem, nem a lata, para medir o cliente (risos). Ali há logo uma espécie de afastamento, uma espécie de impossibilidade. Depois penso que, mesmo sendo medida com o teu corpo, esta dimensão deve lá estar. É uma questão de escala, de relação sempre do corpo com o espaço, o corpo deve estar sempre em movimento e parece-me sempre um tema fundamental, porque o modular é estático. Acho que a ideia do corpo em movimento, dos movimentos dentro do espaço e da definição do espaço a partir do corpo em movimento, é uma questão muito mais importante. De qualquer forma se a tua preocupação for uma preocupação espacial: imaginas o uso do espaço e o que podes fazer com os espaços mesmo sendo centrados em ti.

É evidente que essa capacidade de comunicação com o cliente é fundamental. Do cliente fazer parte do processo, de ele se identificar com o teu trabalho, de ganhar entusiasmo com o teu trabalho, de entender o teu trabalho. Mas em todos os casos, a experiência espacial é antes da fase do projeto, porque depois quando constróis aí toda a gente pode experimentar. O problema é que tens que antecipar esta experiência espacial quando estás a projetar, e essa é a dificuldade, porque tens que antecipar essa experiência. É um ponto central na arquitetura e vejo muitas vezes preocupações de outro tipo: de imagem, de desenho mesmo, que não colocam exatamente o corpo como um objeto fundamental da arquitetura, que constróis sem pensar o que é que o corpo pode fazer naquele espaço.

**Nesse sentido a arquitetura torna-se muito menos flexível que o processo cenográfico, embora tu projetes a partir do teu corpo, depois que o projeto está finalizado as mudanças são muito mais limitadas.**

Na cenografia, pode não ser sempre mas normalmente é, tu exploras apenas um gesto ou um conjunto de gestos porque estão ensaiados, fazes daquilo objetivo. Aquilo sai certinho porque são aqueles gestos e o coreógrafo ou encenador só quer aqueles gestos, não quer outros. Tens ali uma espécie de máquina de habitar, uma espécie de objeto que funciona perfeitamente quase como uma espécie de ator com o qual os interpretes contracenam, segundo movimentos específicos que estão determinados pelo encenador.

Não quer dizer que nesse processo não vás descobrir coisas, porque o encenador, ele próprio, também vai descobrir! Mas em última análise, o que tens a que chegar é a um movimento preciso e rigoroso, e a arquitetura tem esta vantagem, é que não termina. Tu podes fazer o que te apetecer: chegas a um espaço e a cama não está bem, vou trocar e vou pôr ali, vou pôr num outro sitio e ali prefiro ter uma secretária, porque estou relacionado com uma janela e recebo a luz de nascente etc...

A capacidade também de poder ser habitada de muitas maneiras e não determinada pelo próprio arquiteto é importante, porque esta obsessão dos arquitetos de determinar tudo é terrível! Agora eu estou a falar de uma coisa mais ampla, eventualmente, que é de tu sentires a qualidade espacial daquele espaço ou não, pode ser um espaço neutro que não tem nada de "vulgar".

Essa capacidade de estimular com o espaço permite, exatamente, ter as potenciais vivências que os outros espaços não têm. No ato de projetar devemos pensar muito mais "no que eu posso fazer naquele espaço", imaginar formas de habitar aquele espaço e não ter preocupações apenas de geometria, de desenho e até construtivas. Eu acho que este discurso, muitas vezes, anda fora da disciplina da arquitetura, e eu diria que é aquilo que é central.

Vê uma coisa, só para perceberes o que estou a dizer: não há nenhuma cenografia de que eu tenha fotografias que não tenha intérpretes, porque eu não consigo explicar aquela cenografia sem intérpretes, não consigo. Não tenho uma cenografia, uma imagem de cenografia que tenha publicado sem intérpretes, não faz sentido. Eu só consigo mostrar, comunicar aquela cenografia, pela presença dos intérpretes, que lhe dão a escala, que lhe dão essa possibilidade de vivência, que lhe dão essa relação. Em relação à arquitetura, é o contrario. É raríssimo ver publicado trabalhos de arquitetura que tenham mobiliário, só se for muito bem escolhido, e com pessoas muito menos. Quando têm pessoas é algo completamente encenado, altamente artificial. É nesse sentido que eu digo que há aqui uma espécie de desvio, porque a arquitetura tem um propósito relacionado com a capacidade de servir como espaço de habitação.

Esse é o propósito, a arquitetura tem esse propósito, parece-me que não tem outro.

É evidente que se estamos a falar de um monumento, ali há outro propósito, mas a arquitetura convencional serve uma função e esta não terá que cumprir estritamente um programa, não será uma visão funcionalista da arquitetura. É a qualidade do espaço que permite estabelecer as próprias vivências e quase sempre isso não acontece, não é relacionada dessa maneira, não comunica desta maneira.

### **E também a sua arquitetura?**

É uma coisa curiosa porque quando tu fazes esse tipo de relação eu próprio questiono-me: "curioso, não consigo mostrar nenhuma cenografias, mas no entanto consigo mostrar arquitetura sem pessoas, é estranho". Eu próprio questiono-me por que é que estes dois processos são tão distintos. Às vezes a arquitetura tende muito a valorizar a imagem, a valorizar uma ideia forte, uma imagem mais forte do que

### **"porque o modulator é estático."**





**"eu diria que é um dos temas centrais da arquitetura."**

a própria ideia de espaço habitado. Eu acredito muito que para se ter uma consciência plena da qualidade de um edifício é preciso visitá-lo, não há outra maneira. A imagem é tão poderosa que nos viciamos um pouco na procura desta imagem, desse resultado, de uma ideia muito forte que parece uma imagem, mas é apenas um ponto de vista e muitas vezes é um ponto de vista até deformado, transformado ou virtual.

**Hoje em dia em arquitetura há a tendência de projetar espaços que são experimentais mais do que propriamente espaços físicos, ou seja, o contrario do espaço da cenografia. Embora a cenografia trabalhe muito com o sentido da visão, envolve também outros sentidos e se calhar a arquitetura deve começar a fazer o mesmo.**

Uma das coisas que também dizem que sou claramente **é um arquiteto em cena, que eu não me posiciono na plateia, sentado, a ver a cenografia.** Quando eu projeto não me ponho na plateia, independentemente do que é que se vê e do que é que não se vê, desenho o bastidor com a mesma qualidade, ou com o mesmo rigor, daquilo que se vê, para mim é igual. Não tenho essa ideia que estavas a dizer de ver apenas um ponto de vista. O cenógrafo tradicional tem. Quando está a projetar põe-se na plateia a ver o que é que se vê, o resto não lhe interessa. Tem a ver claramente com essa ideia de frente e verso. Aquilo que se vê, muito bem, o que não se vê, não me preocupa.

Acho que sim, acho que a arquitetura tem que se preocupar com estes sentidos e eu próprio faço essa crítica ao meu trabalho de arquitetura. É um dos aspetos em que acho que a arquitetura tem que ser refundada, exatamente nessa capacidade de pôr como centro de todo o trabalho a questão vivencial, da forma como eu me aproprio daquele espaço a partir de todos os sentidos.

### **E voltou a visitar os seus projetos do ponto de vista da pessoa que vive o espaço?**

Sim, eu não me desligo dos meus trabalhos, mantenho sempre essa ligação, quer com os clientes, quer com as instituições. Há uma espécie de vínculo que tens para sempre, é uma questão também afetiva e constantemente estamos a redesenhar. Sempre que essa relação se estabeleça, é uma relação de cumplicidade. Estamos sempre a projetar de alguma forma, somos uma espécie de clientes para toda a vida, estamos sempre a acompanhar a vida deles e vão-nos sempre pedindo coisas que nós vamos reformulando, faz parte...

### **A questão da luz, seja natural, seja artificial, no trabalho de arquitetura, é uma questão pouco explorada, ou se calhar não se dá a devida importância. Nos seus projetos parece que há uma vontade diferente, uma certa atenção e preocupação que lhe provem da sua experiência como cenógrafo. Em que sentido a luz assume protagonismo nos seus projetos de arquitetura?**

Sim, esse é também um tema fundamental da arquitetura, que é a questão da luz. A luz natural, apesar de tudo, embora em muitos projetos não seja uma preocupação, eu diria que é um dos temas centrais da arquitetura e os grandes mestres da arquitetura têm este tema como tema central. Já a luz artificial, no espaço arquitectónico, é muito pouco trabalhada, porque os arquitetos não dominam esta disciplina e também há poucos engenheiros a domina-la. É uma disciplina muito difícil, exigente e simultaneamente há pouca pessoas preocupadas com ela. Há muito a

fazer. Em alguns trabalhos já tentei trazer iluminadores de cena ou artistas plásticos para fazer desenhos de luz e em alguns casos as coisas funcionam muito bem. Mas também são temas diferentes, não é direto, fazer um desenho de luz no teatro não é a mesma coisa que fazê-lo na arquitetura.

É assim, existe o engenheiro eletrotécnico que é um bom técnico, mas não tem a sensibilidade para desenhar a luz, ele jura que tem, mas não tem. Portanto muitas vezes cruzo a componente meramente técnica e de cumprimento do regulamento: saber quantos cabos passam e como é que eles chegam depois ao quadro etc.. com alguém que tem uma sensibilidade para fazer o desenho de luz, que é algo completamente diferente. Em alguns trabalhos tem resultado muito bem.

**Em que sentido então, Luís Barragán e James Turrel influenciam o seu trabalho. E são personalidades que trabalham a luz de forma completamente diferente. Se a luz de Barragán é sempre filtrada para o interior, as instalações de James Turrel utilizam a luz que provem diretamente do sol.**

São luzes muito diferentes. As obras de Barragán impressionam-me muito mais. A obra de Barragán é muito vista de dentro para fora. Há exceções, mas por exemplo, na casa de Barragán, na Cidade do México, o alçado é um desastre. Vista de fora, o sentido de composição é horrível e depois no interior percebe-se tudo. Ele posiciona a janela para criar o efeito que pretende de um ponto de vista da cor e da luz que se transforma também em cor. A posição das janelas, das aberturas, a dimensão, a forma como se relaciona com as paredes, são sempre janelas que prolongam planos. Mesmo o sistema de portadas que ele desenha e que desdobra, permite sempre jogos de luz e de cores incríveis. Tu percebes claramente que a preocupação dele é a questão da vivência do espaço interno. Ele não está nada preocupado com o desenho da fachada, se aquela janela em termos de composição, com aquela porta, não funciona, tanto faz! O que lhe interessa é exatamente o lado vivencial.

Se pensares a ideia de habitação e da arquitetura como articulação de um espaço interno e a forma como filtra a luz para criar condições de habitabilidade num espaço interno, o Barragán é genial. Deste ponto de vista é muito interessante porque tem a ver com esta caracterização de vivência do espaço e de conforto, conforto térmico, não é só conforto de luz. As características que o espaço ganha a partir da luz.

Do Barragán não conheço melhor, deste ponto de vista, da experiência. Imaginas nas imagens, imaginas como é aquilo pode ser forte, mas depois tu percebes que não é apenas nas imagens, que é muito mais que isso. Até diria que em alguns espaços não

há qualquer imagem que consiga captar a experiência do que é habitar aquele espaço, porque aquilo é tão envolvente, tão tridimensional, que as imagens bidimensionais não conseguem representar.

**Conseguiu visitar as obras de Barragán?**

Algumas, algumas sim. E isso é de facto muitíssimo bom. Deste ponto de vista, é muito aquilo que eu gostaria de fazer. Que é de alguma forma, esculpir a fachada, a envolvente do edifício, de forma a trazer a luz para o interior, para ajudar a caracterizar o espaço interno. Esta troca interior exterior é fundamental, mas parte muito mais de dentro para fora.

**Há algum dos seus projetos onde conseguiu esta relação?**

Por exemplo a Casa da Chamusca da Beira é clara-

**"O que lhe interessa é exatamente o lado vivencial."**



mente isso. Apesar de fazer sempre uma tentativa de síntese do objeto, mas nasce muito dos elementos naturais, da relação com eles e nasce muito nessa perspectiva do que é que se vê de dentro para fora. Esse é talvez o projeto onde se desenvolveu mais essa premissa que é a relação interior-exterior, que determina de alguma forma toda a composição da fachada. E depois há também esforços de síntese, porque não consigo deixar de fora essa leitura exterior, mas nasce também dessa leitura interna e de relação com a luz.

**Voltando aos projetos de reabilitação. Muitos dos seus projetos de arquitetura são intervenções no património, foi a proximidade com Fernando Távora e a “Escola do Porto” que gerou em si, uma atenção para os problemas do património e da reabilitação? Ou foi o natural ocorrer das coisas? Foi uma necessidade surgida por causa da crise?**

É um pouco de tudo. É evidente que a minha relação com o Távora foi uma relação muito importante, porque estive sete anos como assistente do Távora e todas as conversas com ele foram aulas. De facto ele fazia essa síntese entre tradição e modernidade melhor que ninguém. O discurso dele era sempre um discurso contemporâneo, onde o passado era muito importante e esta capacidade de síntese entre o passado e o presente na obra de Távora é fantástica. Fui muito influenciado pelos discursos do Távora, mas não é por isso que eu faço reabilitação. É sempre assim, em arquitetura e também em cenografia, não sou eu que vou inventar trabalho, pego numa encomenda (risos). Sem encomenda não há trabalho. A oportunidade do trabalho é fundamental, existir a possibilidade de trabalhar, nunca me antecipei - “eu gostaria de fazer esse trabalho” - isto não existe. Há um cliente que tem um programa e tem uma ideia, depois pode-se discutir com o cliente esse programa e essa ideia. Isso é muito fruto do acaso.

Depois obviamente começa-se a fazer alguns trabalhos, vais devagarinho. Como na cenografia, as pessoas sabem que fazes cenografia, já viram o teu trabalho é natural que te convidem. É como tudo, também já viram alguns trabalhos de reabilitação e depois convidam-te, porque viram o trabalho e gostaram.

Há muitos trabalhos que chegam assim, tem a ver com a experiência e tem a ver com o conhecimento desta experiência e os clientes acabam por procurar-te porque gostaram muito do teu trabalho. Nesse sentido acho que nada é fruto do acaso, mas simultaneamente tem muito acaso (risos).

Basta não entrar ali um cliente e o trabalho não se realiza, tem muito a ver com as circunstâncias.

É verdade que hoje em dia há mais procura de trabalho de reabilitação, há uns anos atrás toda a gente

cria fazer construção nova, de raiz. Isso é verdade e é bom. Que este é um tema que se faz cada vez mais, porque não faz sentido estar sempre a construir, é preciso reabilitar. Eu acho que esse vai ser claramente um dos temas do trabalho nos próximos anos, a reabilitação.

**Portanto o ensinamento mais importante que aprendeu de Fernando Távora é a relação entre passado, presente e futuro. E na prática como é que esta relação se concretiza em arquitetura. Através das formas, das geometrias, da escolha dos materiais? Ou é simplesmente a sensibilidade do arquiteto?**

Na verdade há duas questões importantes, uma: se o programa é correcto em relação ao edifício? Portanto, conhecer bem o edifício e perceber as suas capacidades de transformação e saber ajustar o programa à pré-existência. E saber muitas vezes dizer que “Não”, para esta função não, não funciona, porque destrói a própria ideia do edifício, porque não se relaciona com as características do próprio edifício. Essa é a primeira premissa que me parece fundamental.

A segunda premissa que me parece fundamental, é conhecer muito bem o edifício que se vai intervir. Conhece-lo a todos os níveis: tentar fazer sempre uma recolha histórica do edifício, tentar perceber quais são os sistemas construtivos, quais são os materiais utilizados, qual foi a evolução que o edifício teve ao longo dos anos, quais foram as transformações, etc.. . Há aqui um processo de investigação que é particular, que é próprio da natureza do próprio exercício. E depois há que fazer este cruzamento entre uma realidade pré-existente e o novo programa. Como é que se ajusta e como é que se consegue servir o novo uso e um uso contemporâneo? Isso pode ser feito de várias maneiras e tens razão quando dizes que depende da sensibilidade de cada arquiteto, porque aí não há receitas, como na arquitetura também não há receitas.

Em intervenção de edifícios pré-existentes, a primeira questão que me parece fundamental é conhecer muito bem o edifício e para o conhecer há um processo de investigação e tão importante como o processo de investigação é saber olhar para o edifício. Depois há uma coisa que é fascinante: o edifício existe. De alguma forma tu tens uma maquete construída em tamanho real e tu tens a possibilidade de habitar esta maquete. A tua relação com o edifício, com a pré-existência, tem que ser uma relação intensa, tens de o conhecer muito bem, tens que passear no edifício, tentar perceber as possibilidades do teu edifício. Há algo que já existe, aqui tu não tens que fazer maquetes, já lá está, e portanto tens que habitar o edifício e perceber quais são as suas possibilidades e as suas capacidades.

Depois acho que aprendi do Fernando Távora que não é preciso criar ruturas desnecessárias. O Távora, no princípio, fazia muito esta distinção entre o novo e a pré-existência, mas aprendi do Távora que é possível também um tempo híbrido e de fusão, sem essa marcação dos tempos distintos e se calhar muito mais do tempo híbrido, que tem de pré-existência mas que também tem de novo. A síntese destes dois tempos é possível.

Às vezes era completamente desconcertante! Por exemplo, um trabalho que acompanhei de perto, foi a reformulação da Sala dos Capelos no pátio da Universidade de Coimbra. A certa altura ele pediu-nos para nós trabalharmos com ele. Fizemos o levantamento da sala e nesse sentido conhecemos bem aquela realidade e quando estávamos todos a pensar que o Távora ia fazer algo de novo, ele simplesmente reproduziu o que existia. Ele achava que não valia a pena estabelecer uma rutura, o que estava lá era a solução ideal. Este é claramente o exemplo máximo daquilo que estou a dizer, porque ele limita-se a copiar o que lá está. Eu acho que ele em certa medida tem razão e por exemplo, no Laboratório Químico, há muito essa procura de não estabelecer rutura, de ser um processo mais natural, mais de continuidade do que propriamente de rutura e sem tanta necessidade de marcar os dois tempos. E sim, acho que tem muito a ver com o trabalho do Távora.

É evidente que há sempre uma reinterpretação, há sempre um tempo novo, há sempre, mas é muito ancorado numa ideia de continuidade e não numa ideia de ruptura.

### **Como é que um arquiteto escolhe alguns valores da pré-existência e opta por esconder, não mostrar ou mesmo destruir?**

É assim, de certa forma não há receita. Em cada caso tu percebes, de algum modo, quando faz sentido estabelecer uma rutura e quando não faz sentido. Há uma coisa também que tens que perceber muito bem, nem tudo na pré-existência tem qualidade. Há coisas na pré-existência que não têm qualidade nenhuma. A pré-existência não é uma coisa intocável, é matéria de projeto, é com isso que tu trabalhas. Há coisas que tens que avaliar, há coisas que percebes claramente que não têm qualidade, que têm que desaparecer, têm que se anular. E há outras que têm muitas qualidades, que até podem não ser originais, mas que te apetece dar-lhes continuidade. Não há uma receita. No Laboratório Químico é evidente que há um trabalho de continuidade, mas na verdade havia ali opções, que foram arriscadas. Por exemplo, nós destruimos uma sala do século XIX, completamente. Não diria que é uma coisa pacífica, nós tivemos plena convicção do que estávamos a fazer e de que aquela era a melhor solução: não só para conseguir associar os vários tempos que tínhamos,

nomeadamente, os elementos arquitectónicos que descobrimos do século XVI, mas também para melhor servir o novo programa. É por isso que digo que há aqui uma síntese, porque no fundo fomos identificar uma possibilidade de intervenção, que é discutível, mas que é aquela que faz melhor a síntese entre aquilo que é necessário hoje e aquilo que existia. É por isso que eu digo que é de continuidade, embora ali haja um momento de rutura, que é destruir uma sala do século XIX. Se pensarmos nos séculos XVI, XVIII e XXI, esta é melhor. Estamos sempre lá do ponto de vista do conceito e neste caso do ponto de vista espacial, dos espaços que conseguimos obter no espaço interno a partir desta intervenção. Na verdade o que acontece é isso, de mil arquitetos, tens mil respostas diferentes.

### **Estava a pensar na intervenção do Centro das**



**"não é preciso existir  
ruturas desnecessárias."**



**Artes Visuais e da sua escolha em esconder os restos arqueológicos por baixo do chão. No fundo quando as pessoas vão lá, nem sabem que há restos antigos por baixos dos pés deles.**

O que acontece tem a ver com este propósito: de dar uma nova função aquele espaço. Não era possível coabitar as duas coisas, porque deixava de ter chão. Por outro lado, por questões de temperatura e humidade, era muito difícil: as exposições obrigam a um controlo de humidade e temperatura muito rigoroso, e aquilo era um espaço muito difícil de tratar. Era absolutamente necessário fazer aquilo, o que nós tentamos fazer é a possibilidade daquele chão ser desmontável, portanto é uma coisa efémera, flexível e que no futuro pode desmontar-se aquilo tudo. E mesmo alguns espaços podem fazer parte da exposição, o chão pode ser desmontado, ter uma escada

própria e pode-se montar uma exposição lá em baixo portanto incluir isso na própria exposição. São os tais compromissos.

Na verdade, ou aquele edifício transformava-se num espaço museológico, que tinha a ver com o espaço da inquisição e podia-se manter, ou tendo uma outra função, tinha que, de alguma forma, se anular: sem estragar, sem destruir.

**Em quais dos seus projetos de reabilitação acha que a lição, aprendida da cenografia, sobre a relação entre corpo e o espaço, seja mais evidente?**

Na cenografia é quase tudo, mas todos os objetos que são móveis, multifuncionais e mutantes têm muito esta relação com o corpo. Eu diria que todas as peças que têm a ver com a escala do objeto e que têm uma relação mais próxima com a escala do corpo se aproximam mais a esta ideia.

**E nos projetos de arquitetura onde é que conseguiu encontrar esta síntese entre corpo e espaço.**

Onde eu acho que há relações eventualmente particulares é na Casa de Chá. Mas é um pouco em jeito de provocação. Por exemplo, aquela escada que eu desenhei para subir a janela, no fundo é dar a possibilidade às pessoas de habitar aquele espaço. Como o espaço é tão condicionado, tão condicionado eu não desenhei uma escada, desenhei um escadote, porque a ideia é existir um grau de dificuldade para chegar a um lugar que é mínimo e em que uma pessoa tem que estar preparada para chegar a um espaço que é tão curto. Por outro lado, isso dava-me duas ideias que me pareciam interessantes: uma tinha a ver com uma ideia muito simbólica, ou seja, a demarcação de um piso superior que existiu e que ainda se vê nas marcas e por outro lado remete-me para uma ideia simbólica de habitação. A ideia de espaço doméstico, porque era o Paço das Infantas e tinha uma componente de habitação, da redução da escala e de um espaço íntimo.

Ponho aí de alguma forma em confronto, como de facto todo o meu trabalho é sempre feito de opostos, o espaço público e o espaço íntimo. É muito curioso quando tu sobes e sentas-te na janela e percebes que estás num grau de intimidade, porque aquilo é tudo muito pequenino, mas ao mesmo tempo estas a ser visto, torna-se por si quase um objeto exposto. Neste sentido, aquele trabalho é interessante por isso, porque tem muitos sinais de contradição e de ambiguidade. O que nós pretendemos é voltar a habitar o Paço das Infantas, há ali pequenos sinais que marcam um espaço interior que é o espaço da ruína, mas que não é realmente um espaço interior e portanto há ali essas ambiguidades. Por exemplo



há uma escada que vai e em que de repente soltamos um degrau e pomos uma pedra de mármore. A escada é uma escada de cimento branco, mas depois o degrau que já dá para o espaço interior, já está em mármore, e dá-te essa ideia de características de um espaço interior. Pegando muito na ideia de Dan Graham, nós queremos criar a ilusão de que estamos normalmente a habitar o Paço das Infantas, quando não estamos. Nós estamos habitar a Casa de Chá, mas que está dentro do Paço das Infantas e a ideia da caixa de vidro é exatamente para tentar desmaterializar o mais possível essa envolvente, para que a própria ruína seja o fecho da própria Casa de Chá.

É uma ilusão, porque não é assim, e tu sabes que não é assim, mas jogamos exatamente nessa ambiguidade: o que é espaço interno e o que que é espaço externo. E por outro lado, do ponto de vista do utente, expressa-se de forma muito clara. São as tais contradições e ambiguidades que naquele projeto são interessantes. Se por um lado estás dentro da Casa de Chá, tens uma parede de vidro e consegues ter uma grande amplitude do olhar, porque tudo é transparente embora haja as ruínas e consegues ter uma relação muito intensa com a paisagem, por outro lado estás numa espécie de plateau, numa espécie palco e estás constantemente a ser observado. Estas são relações completamente contraditórias, e nesse sentido, quando projetei a casa de Chá, estava a sentir muito estas oposições como ideias fortes do trabalho, em que a questão vivencial é importante, o que aquele espaço significa para as pessoas. Isso passa muito pela presença do corpo lá. Tem a ver com essa dimensão interior-exterior, o que é interior e o que que é exterior, o que é visão alargada de todo o território, mas o que é estar simultaneamente exposto como se tu estivesses numa montra. Tem a ver com a noção de espaço público e espaço privado. Joguei muito com estes conceitos. Eu diria que ali é muito potenciada essa ambiguidade.

**Em alguns dos seus projetos depois de a obra estar acabada a função do edifício ou de alguns espaços foi mudada, como foi o caso na Casa das Caldeiras. Função e projeto de arquitetura estão estreitamente relacionados, sem função os espaços e a arquitetura morrem. É possível prever que isso não aconteça realizando um projeto que seja o mais flexível possível? Ou o destino de um edifício está nas mãos do cliente e o arquiteto depois de a obra estar acabada fica solto de qualquer responsabilidade? O que acha sobre o assunto?**

Tu não podes ter a obsessão de controlar tudo, mas simultaneamente não podes pensar “a partir daqui, façam o que entenderem”, não consigo. Eu vou tentando sempre estabelecer diálogo com os utentes,

essa cumplicidade com os utentes é fundamental, mas muitas vezes os edifícios são habitados de formas que tu não concordas e muitas vezes é totalmente inesperado e ficas um pouco constrangido porque não sabes bem lidar com isso. Mas em todos os casos, isso é um dado como outro qualquer, é evidente que quando o edifício está a ser completamente adulterado, tens que tomar uma posição mais forte, mas apesar de tudo, tu não és o dono do edifício. Tens de falar das tuas convicções, mas em todo o caso, eu acho que é preciso perceber que o edifício tem essa capacidade de mutação e transformação, que nós temos que estar de alguma forma nesse processo e não ausentes. Acho que o espaço tem que ter essa capacidade de mutação.

**Não acha que é uma falta de comunicação entre o projeto de arquitetura e os utentes que vão habitar o espaço?**

Às vezes pode acontecer, mas muitas vezes há mudança. Por exemplo, no caso da Casa das Caldeiras, que é um edifício público, muda o reitor e o novo diretor decide que é uma outra coisa. Era dos encontros de fotografia e de repente passa a Faculdade de Letras, e não és tu que decides, e passa a ser habitado de outra maneira. E como é que te posicionas? No princípio, isso é inacreditável, ficas desesperado... Mas depois comesas-te a aperceber, mais valeu estar no processo do que estar fora dele. É evidente que não é fácil, porque há edifícios que são pensados para uma determinada função. Tens que explicar isso às pessoas, às vezes consegues, às vezes não consegues. São processos complicados. Por outro lado, eu acho que há alguns acasos que são bons, também tudo que é excessivamente formatado e sem acaso é uma coisa um bocadinho doentia. Nem tudo é mau, tens que pensar também assim.

É verdade, eu da minha experiência devo dizer que há acasos que são magníficos. Às vezes os acasos são problemas, que fazem com que a peça se torne numa peça mais interessante, aquilo não estava previsto. Eu tenho uma tendência muito grande de tentar controlar tudo e quando tento controlar tudo tenho sempre regras para tudo, há sempre uma espécie de matriz que formata tudo. É bom porque com aquelas regras eu sei o que consigo fazer, mas na verdade fica muito duro e pouco flexível.

Eu acho que o trabalho dos arquitetos é de alguma forma resolver problemas. Nos estamos aqui para responder aos problemas. Este processo é um processo muito interativo, não depende só de ti, não tens a solução para todos os problemas, portanto tens sempre que ter uma espécie de cumplicidade com quem participa neste processo, não só o cliente, mas também com os construtores, as especialidades etc...

Há acasos que são maus e há acasos que são muito



**"muitas vezes os edifícios são habitados de forma que tu não concordas."**

bons. Por exemplo no Centro das Artes Visuais, no último piso havia um teto falso, mas depois tiramos aquilo e descobrimos aquele teto e foi um acaso incrível e o projeto ganhou imenso. No Laboratório Químico, descobrimos a janela do século XVI e o projeto ganhou imenso com esta descoberta. Eu acho que às vezes, situações onde nos quebram as regras é bom, porque se tira um bocadinho a rigidez do ato de projetar quando queres controlar tudo.

**Na minha tese de mestrado queria afirmar, através da análise dos seus projetos, que a disciplina de arquitetura precisa de se refundar sobre novos valores que poderiam ser os do processo de criação cenográfico, como a autoconstrução, a relação com os materiais e a construção de uma ideia através do desenvolvimento prático do projeto, concorda?**

Concordo, sim. Este processo também é um processo importante. A cenografia serve muito para experimentar e na arquitetura tu não tens muitos espaços para experimentar.

#### **Ainda..**

Ainda não tens, ou já tiveste e agora tens menos. Nós tendemos em Portugal, como no resto do Mundo, a transformar a arquitetura numa coisa muito herética, tem que estar tudo previsto. Os cadernos de encargos são peças muito exigentes, a identificação dos materiais, a qualidade dos materiais, a certificação dos materiais, nada disso existia em Portugal há uns anos atrás. Eu agora já não me metia a desenhar uma caixilharia, porque se mete água és tu que pagas. Também não te deixam desenhar uma caixilharia porque tem que ser toda certificada. Isso significa o quê, que não se pode experimentar.

Vou-te dar um exemplo muito interessante. Na Suíça a arquitetura é uma arquitetura que se faz para soma das partes. Tens que usar tudo que está homologado e que existe no mercado, não podes experimentar absolutamente nada, depois aí há o trabalho que é juntar as partes todas, mas não podes desenhar nada que não seja uma componente do mercado. E depois o que há é uma arquitetura de autor, que é muito bem pago, e que ele próprio faz experimentação e vai homologar. Herzog e De Meuron, por exemplo, desenham uma caixilharia, mas depois têm que fazer o processo todo de certificação: têm que construir a caixilharia, testá-la, ir para o laboratório de engenharia, ver se mete água, testar a resistência etc.. estes testes todos. Até acertar que está homologada e que pode responder à obra. Só que isso tem um custo exagerado.

Nós que estamos muito atrasados em relação à Europa, ainda conseguimos ter, mas cada vez menos, este processo muito artesanal, de fazendo, experimentando, construindo que é uma das grandes qualidades da arquitetura portuguesa. Em Espanha já não consegues fazer isso, é muito difícil ter ainda artesãos de qualidade, ter alguns materiais de qualidade e sobretudo a capacidade de desenhar uma caixilharia, desenhar um puxador, desenhar uma ferragem e pô-la na obra. Cada vez acontece menos, porque começaram a colocar certificação e se acontecem alguns erros é o arquiteto que vai pagar.

É nesse sentido que acho que cada vez há menos lugares para a experimentação. Na cenografia, como não tem esta complexidade nem esta responsabilidade, eu posso experimentar como me apetecer (risos). Eu já cheguei a construir coisas em vão, porque não estão bem e não se põe na cena. Ou já construímos coisas em que destruiu-se o que não estava bem e fizemos de outra maneira. O processo é completamente experimental a todos os níveis, quer no processo de identificação dos materiais, quer na relação

**"a cenografia  
é um ótimo processo de  
experimentação."**



com os intérpretes. Por exemplo esta mesa (abriu o livro e mostrou a fotografia da mesa na peça “A casa de Bernarda Alba” de Federico García Lorca), tem alturas muito estranhas, porque tinha a ver com este movimento e depois tinha a ver com a extensão do braço, tinha a ver com muitas coisas. Ela foi desenhada em função desta bailarina e das possibilidades dos usos desta bailarina e não por exemplo dos outros intérpretes. Esta cadeira tive que a subir muito, ela é muito alta, exatamente para acompanhar a mesa e esta cadeira é mínima em relação à mesa. O que é que aconteceu? Nós fizemos um protótipo com as medidas certas e depois fomos para uma oficina, onde a bailarina foi lá varias vezes e testou a mesa. A mesa começou a ganhar forma, mas isso ainda era uma espécie de maquete daquilo que queríamos fazer, mas eu gostei tanto, que foi o próprio protótipo que serviu como peça de cena. O que nós

estávamos a pensar fazer era acertar as medidas todas e íamos fazer uma nova direitinha para ir para cena, mas depois resultou numa peça tão interessante que ficou assim. Isso é um processo completamente experimental.

A propósito da experimentação, era ótimo que tu tivesses esta possibilidade em arquitetura: “isto não está a resultar bem e então vamos refazer isto” ou “isto não resultou mesmo bem, vamos deitar abaixo e vamos fazer de novo”, no teatro tem isso, como possibilidade. Tem claramente isso no teatro porque faz parte dos processos, na arquitetura é muito difícil. Podes fazer pequenas experimentações, quando as coisas não estão ainda construídas, desde que não tenhas custos a mais, ou mesmo tendo custos a mais e esteja o cliente disposto a isso, tudo bem. Não existe, eu nunca o tive. Quando as coisas ainda não estão construídas, às vezes isso acontece, é por isso que eu gosto de ir à obra, porque ir à obra significa ter uma relação diferente com o projeto. À medida que vais habitando, vão-te sugerindo coisas diferentes: “e se fizéssemos assim, e se não fizéssemos assim..”. Embora uma das coisas que é importante é que uma intervenção a meio do processo pode ter problemas. O projeto só se entende na totalidade, depois de ser construído e é importante não perder o todo. Quando estás na obra, estás a ver uma realidade que ainda não é, portanto tens que pensar como é que vai ficar, mas já tens ali algumas premissas e já comesças a avaliar de outra maneira. A partir daí podes decidir, mas não no meio do processo que pode ser conflituoso, tu mexes numa coisa que ainda não está totalmente construída e podes estar a viciar. Ter esta capacidade é muito interessante, eu muitas vezes faço isso. Se for antes da construção pode ser relativamente fácil: se não tiver custos a mais e se o cliente quiser. Agora destruir para fazer de novo, isso já.. (risos). Por estas razões, a cenografia, para mim, é um ótimo processo de experimentação. De alguma forma as minhas preocupações da arquitetura experimento-as em cenografia, porque posso fazê-lo em plena liberdade.

**Por exemplo, em cenografia experimenta só as preocupações que dizem respeito à relação entre o corpo, o espaço e a luz, ou experimenta mesmo objetos e soluções formais que irá utilizar na arquitetura. Por exemplo, há objetos ou um sistema que experimentou no teatro e que depois reutilizou numa arquitetura?**

Nunca é uma transposição directa. Mas por exemplo, eu tinha aprendido a fazer alguns processos de rebatimento das peças para transportar, que têm um sistema de dobradiças e que permitem rebater o elemento para ser fácil de transportar. Eu aprendi isso com as pessoas do teatro, que usam isso de forma muito eficaz. A mala mesa tem a ver com estas

peças. Por exemplo, para o quiosque que fiz para a EXPO'98, utilizei exatamente este sistema. Nós entendemos que um quiosque para uma exposição temporária devia ser reciclado, não fazia muito sentido ser construído e depois deitar para o lixo, porque a exposição era de 6 meses e devia ter uma reutilização. Então nós desenhamos quiosques que podiam transportar-se para outros lugares. Eu lembro-me quando fomos à apresentação oral do concurso que depois ganhamos, o júri não acreditava que podia ser tão fácil. Na reunião seguinte levei o exemplo com as fotografias todas da "Propriedade privada". Este é um exemplo onde eu utilizei uma tecnologia, que nem fui eu a inventar, transposta para uma pequena arquitetura que é um quiosque.

Por exemplo o chão do CAV, que se pode desmontar, é igual aos subpalcos do palco do teatro. Aquilo é quase uma cópia do subpalco do teatro São João do Porto. Tem um sistema de presilhas, e mesmo as peças metálicas são muito próximas daquelas que estão no Porto, porque têm os tirantes em cabos de aço que se desmontam com os parafusos e liberta-se aquilo tudo.

Estou a fazer um Centro de Artes nos Açores, que é um espaço multifuncional, que tem um sistema de praticáveis da "rosco" 2x1, são estrados que se utilizam no teatro, e depois tem também o sistema tradicional de subpalco. A ideia é poder configurar uma bancada móvel de diferentes maneiras, a partir de baixas tecnologias, sem recorrer a alta tecnologia. Tudo o que está ali vem do teatro, da minha aprendizagem do teatro. Vamos ter um sistema de contrapesos nos lados para manobrar a iluminação, os elementos cénicos e acústicos, mas eu diria que pego neste tema como tema de arquitetura. No fundo o que eu queria, era ter essa flexibilidade do teto e criar uma parede que funcionasse como filtro da luz. O que vai filtrar esse grande vão são as cordas, as milhares de cordas que vão segurar o sistema de contrapesos. O que é que estou a fazer? Estou a pegar numa ideia de teatro, mas claramente a transforma-la numa ideia de arquitetura, é como eu filtro a luz do interior para o exterior.

### **Então o cruzamento entre as disciplinas é uma mais-valia..**

Para mim tem sido. Eu acho que haverá outras vias, outras possibilidades, mas para mim tem sido uma mais-valia, porque têm uma problemática que é muito própria, muito específica, mas que me interessa muito na forma como que eu posso utilizar estes tipos de dispositivos, estes tipos de engenhos. Porque no teatro há muito essa ideia de engenho, e como é que posso transportar isso para a arquitetura? Introduzindo sempre na arquitetura uma componente que tenho explorado e que gostaria de explorar mais, que é a questão da flexibilidade. Porque as máquinas

cénicas são isso, são dispositivos onde tu consegues fazer tudo. Até consegues criar a ilusão que aquilo é um outro espaço. A ilusão cénica é feita com máquinas cénicas desde o século XVI e é no século XVIII que se constrói uma máquina cénica fabulosa. E ainda hoje é assim, não há melhor do que aquilo, de um ponto de vista da cena. Portanto esta capacidade de mutação e de flexibilidade dos espaços interessa-me muito nos aspetos que tu referes. Se eu tiver a oportunidade de testar isso e experimentar isso, obviamente que é um dos temas que tento transportar para a arquitetura. ◀

# a ne x o II

## Entrevista a João Mendes Ribeiro

Coimbra | 19 setembro 2012

**A** segunda entrevista, ao contrário da primeira, nasceu da exigência de aprofundar a personalidade de João Mendes Ribeiro, de um ponto de vista mais intimista. Como sempre acontece, a conversa que se teve com o arquiteto tocou muitos outros assuntos e aprofundou alguns temas abordados na entrevista anterior. Nesta entrevista o arquiteto expôs mais o seu ponto de vista em relação a alguns temas delicados como o do artesanato, do futuro pela arquitetura portuguesa e do problema da interação entre os arquitetos e a coletividade, que na entrevista anterior não foram muito aprofundados.



**Peter Zumthor, que eu sei que é uma das suas referencias, no livro “Pensar arquitetura” interroga-se sobre a importância que o sítio onde mora tem para a realização dos seus projetos. No caso de Zumthor são as paisagens suíças, no seu caso os panoramas portugueses. Em que sentido acha que Portugal, e Coimbra e também o Porto, têm influenciado a sua sensibilidade de arquiteto? Há lugares que influenciam ou influenciaram o seu trabalho como arquiteto? Ou aos quais é particularmente ligado?**

O espaço físico da intervenção é sempre um dado importante no meu trabalho. Conhecer bem o lugar da intervenção é claramente umas das premissas fundamentais, no início do trabalho vê-se claramente. A arquitetura é muito complexa e há outros parâmetros importantes: a atenção ao programa, o cumprimento dos regulamentos, a relação com o cliente etc.. No início a questão do território e do lugar é sempre uma questão, para mim, muito importante. Isto tem muito a ver, por um lado, com a topografia, por outro lado, com a orientação solar, a existência ou não da pré-existência construída, existência ou não de elementos vegetais significativos, a presença de materiais locais que possam ser também interessantes na forma como podem ser apropriados mesmo para uma linguagem contemporânea etc.. . Eu diria que sim, um dos aspetos fundamentais do meu trabalho é o conhecimento do território e o conhecimento do lugar da intervenção.

**Mas se tivesse nascido num outro país, a sua arquitetura era igual a que realiza hoje em dia?**

O único trabalho que desenvolvi para fora foi para o Tivoli em Itália. Aquilo que determinou esse projeto foram precisamente alguns elementos simbólicos da malha urbana. Obviamente havia a questão da topografia, que era importante, e neste caso tratava-se



mesmo de vencer uma diferença de cota. [mostramos uma planta do projeto e explica-nos os percursos realizados]. Os volumes de respiração entre cada escada rolante estão orientados por elementos importantes na malha urbana, nomeadamente igrejas, torre etc.. . O desenho sinuoso do projeto e essa mudança de direção relaciona-se com a possibilidade de ter relações visuais com a cidade. Isto para explicar que desenhei este projeto a partir dos elementos excecionais do tecido urbano. A malha urbana e a presença destes elementos excecionais determinou exatamente a posição de cada volume e a relação de cada volume com a paisagem. [continua a mostrar-

nos o projeto] Este exemplo é para explicar o que estou dizer, ou seja, que me parece difícil trabalhar sem uma rede, sem um contexto e os desafios mais interessantes encontram-se quando o contexto é difícil, porque obriga-nos a fazer uma arquitetura diferente. Isso é muito interessante porque em contextos difíceis, não consegues transportar outros modelos para ali.

**È exatamente isso, não tem alguns modelos que traz consigo da sua experiência portuguesa para outro contexto?**

Há sempre referências e há sempre modelos, mas alguns lugares são tão fortes, tão específicos, que não se consegue transportar nenhum modelo. Obviamente que estamos sempre a cruzar informação e estas referências estão sempre presentes, mas é algo que nasce muito da pré-existência.

**De acordo com o que Zumthor afirma, a nossa compreensão da arquitetura é radicada na nossa infância, na nossa juventude e na nossa biografia. Todos nós tivemos experiências da arquitetura ainda antes de saber o que significava o termo “arquitetura”. Acha que de alguma forma a sua infância contribuiu no seu interesse pela arquitetura, pelo ato de fazer cenografia ou pelo o fascínio em relação ao património e pelos sítios tradicionais?**

Essa é uma pergunta difícil, se vais ao psicólogo ele explica-te tudo a partir da infância (risos). É verdade que desde cedo revelei alguma apetência para o desenho e para a construção. Perdi horas e horas a fazer construções em Lego, desde pequeno. Eventualmente é por isso e pelo facto de passar muito tempo a desenhar e construir, mas também graças ao meu avô. O meu avô tinha propriedades agrícolas, mas nas horas vagas construía objetos de madeira, tinha uma pequena carpintaria e portanto ia construindo. Desde pequenino estava sempre ao lado dele, sempre que ia visitá-lo ajudava-o a construir peças de madeira. Houve sempre um fascínio da minha parte por esse lado da construção e dos materiais, em particular da madeira, que tem esse significado, das memórias de infância. A madeira e a cortiça, ele também trabalhava muito a cortiça. Até uma certa altura fui criando essa apetência e a minha mãe também me ajudou muito, porque achou que tinha essa vocação e foi-me ajudando a construir esse percurso. Acho que foi uma coisa relativamente natural porque desde pequeno tinha esse entusiasmo pela construção e pelo desenho.

**E agora que é um arquiteto conhecido, ainda tem essa relação com o material, com a madeira e com o fazer manual do trabalho ou não.**



**"perdi horas e horas a fazer construções em Lego desde pequeno."**

Sim, sim. Eu gostaria muito mais de ter essa experiência de atelier-oficina muito mais presente, porque em arquitetura as coisas estão muito separadas: o projeto é uma coisa e a obra é uma outra. Há mais uma separação entre estes dois momentos, e gostaria de participar mais no processo de construção. Isso de alguma forma consigo-o ainda na cenografia, onde não há esse afastamento.

**Mas na cenografia ajuda a construir mesmo?**

Eu não construo. No início não fazia assim, fazia como fazia em arquitetura, ou seja, desenhar o produto e depois mandá-lo fazer. Depois comecei a perceber que acabava por ser uma perda de tempo, porque na verdade eu aprendia muito com os mestres carpinteiros, eles tinham sempre soluções muito mais inteligentes que a minha (risos), e sem-



pre soluções muito mais interessantes daquelas que estava a expôr, de um ponto de vista construtivo e de como se materializava.

Isso foi muito no início da minha carreira profissional. E portanto acabei por ter uma ideia e ir logo discuti-la com eles: como è que vamos materializar isso, como é que vamos fazer etc.. . Portanto as soluções são discutidas na oficina, não tanto sobre a identificação do material (mas também em alguns casos), mas sobre os sistemas construtivos, as técnicas de construção e as formas de moldar o material. Comecei a passar o projeto de discussão para a oficina, de alguma forma. Às vezes neste processo de discutir detalhes e discutir soluções, perdemos um pouco a noção do todo e fica-se com uma ideia muito fragmentada. Por isso voltamos ao atelier e de alguma forma limpo o que foi combinado com o construtor e verifico também se se perde alguma coisa do projeto original ou não. Há aqui uma espécie de workshop

**"o processo artesanal,  
é muito inteligente exatamente  
por falta dos meios."**



de projeto com a oficina pelo meio. Eu gostaria muito que isso acontecesse em arquitetura, mas, em arquitetura, isso não pode ser.

**Muitas vezes a sua obra de arquitetura é definida em termos de abstração? Acha que de uma obra de arquitetura, que tem um caráter obviamente concreto, pode falar de abstração e em que sentido?**

Em relação à arquitetura é difícil dizer isso. O que é uma obra abstrata? Acho que às vezes este termo não é exato. Pode ser uma obra sintética. A arquitetura pode ser síntese e este processo de síntese é um processo de depuração e de tornar evidente aquilo que é fundamental, parece-me muito mais correto do que falar em abstração.

No caso da cenografia é um pouco diferente. O objeto cénico pode ganhar esse caráter de obra abstrata que pode ser lida de muitas maneiras a partir do olhar dos espectadores e que depois vai-se transfigurando, vai-se modificando com os usos, mas sempre com um processo direto, com os interpretes e não com os espectadores. Os espectadores podem ter interpretações muito distintas do objeto cénico. Nunca fiz cenários realistas, fugi sempre do realismo. No caso da cenografia, claramente, a minha opção de objeto abstrato é no sentido de permitir varias leituras. No caso da cenografia a abstração faz sentido, no caso da arquitetura acho que faz muito menos sentido.

**Lembra-se da primeira vez que viu, entrou ou explorou, uma arquitetura e ficou fascinado pelo trabalho do arquiteto, ou pela técnica e o detalhe do construtor? Ou é particularmente afeiçoado a uma arquitetura ou a uma referência em particular?**

As minhas referencia vêm muito da Escola do Porto. Estou a falar do processo de trabalho e da questão da atenção ao lugar e ao sitio, é claramente da Escola do Porto. As minhas referências vêm muito daí, e depois vou descobrindo alguns autores. Peter Zumthor é claramente um deles, que tem muito essa relação com o material, com a técnica e com a exploração do material que me agrada imenso. Em Portugal é claramente o lado ainda artesanal, de quem ainda pode desenhar tudo, num processo claramente artesanal. O domínio de todas as componentes da obra do projeto, de uma investigação própria sobre o material e as tecnologias associadas ao material. Isso agrada-me imenso, essa possibilidade, que é contudo uma possibilidade rara.

**Como arquiteto, como se põe em relação ao artesanato? Acha que será necessário para o**

## **artesanato reconquistar a disciplina da arquitetura? E como isso será possível?**

Eu entendo a arquitetura como um processo de investigação. Estamos a falar de cumprir um programa, ideias que vêm do sítio, que vêm da relação com o cliente, da definição do programa, da relação interior e exterior e depois do material. Essa ideia de passar uma ideia de projeto para a sua materialização, a possibilidade de fazer um trabalho de investigação sobre os materiais e as técnicas de construção, é um tema fascinante. Muitas das soluções que me agradam não são soluções de alta tecnologia, mas se calhar de baixa tecnologia. E nesse sentido acho que esse processo artesanal, de lidar com o material e de transformação do material é muito interessante, porque são soluções, económicas e muito inteligentes, exatamente por falta de meios. Quando se usa alta tecnologia, pode-se fazer tudo. Ao contrário, quando se tem baixa tecnologia, como em Portugal, tem de se fazer muito, com muito pouco. Ao fazer isso com muito pouco, revelam-se soluções muito engenhosas. É isso que me agrada: a grande economia dos meios a partir de soluções simples que dão resposta ao problema.

## **Esse tem que ser o futuro para os países?**

A tendência é um pouco ao contrário. O que eu acho é que há uma arquitetura de resistência, que ainda tem essa possibilidade de trabalhar nestes moldes, mas é claramente de exceção, porque claramente tem menos lugares para experimentação, para testar materiais que não sejam certificados, ou para desenhar uma caixilharia que não tenha todos os certificados e todos os testes. Portanto cada vez é menos possível fazer isso.

Eu também percebo porquê. De facto, o grau de exigência hoje é muito maior do que era há alguns anos atrás. O lado experimental vai perdendo espaço porque o grau das exigências é tão grande que não há espaço para risco, não há espaço para experimentação. Por exemplo na Suíça, há arquiteturas de autor que fazem essa experimentação, mas isso tem um custo extremo, porque no fundo estão a "inventar tudo", embora nunca se invente nada de novo, porque há uma espécie de reinvenção de coisas que já estão inventadas de alguma forma. Depois para cumprir requisitos técnicos e de conforto, têm que se sujeitar a parâmetros de controle.

## **Então está a afirmar que as soluções testadas e estandardizadas são melhores do que aquelas feitas há anos atrás pelos artesãos?**

Não acho que sejam melhores ou piores. Segundo parâmetros, se pensamos numa caixilharia, não pode entrar água, tem que ter resistência ao vento, ser completamente estanque, etc... Provavelmente



**"o lado experimental vai perdendo espaço porque o grau das exigências é tão grande que não há espaço para risco."**

se fizeres esta caixilharia por um processo artesanal, estes requisitos não estão cumpridos.

A questão da qualidade é uma outra coisa, eu estou a falar ao nível de conforto. Em termos de qualidade o que é mais interessante: uma caixilharia de plástico onde a tua relação com o material pode ser uma relação estranha, ou uma caixilharia de madeira que se mexe (sabes que a madeira mexe-se) e que empena etc.. O que é que tu preferes? Aquilo que é um defeito pode ser também uma qualidade. Um defeito não é necessariamente um problema. Temos soalho de madeira que vai a mexer, a madeira mexe! Podemos ter aqueles parques de madeira que mexem muito pouco. O problema tem a ver com isso, por um lado a verdade dos materiais, por outro lado o aspeto sensorial dos materiais, que para mim é conforto e não tanto os requisitos e os parâmetros técnicos a que as leis obrigam.

Isso é inevitável. Num processo de experimentação em Portugal não, não há condições e não há laboratórios. Estas soluções experimentais, vão ter que passar por um processo de laboratório para serem testadas, porque senão não vendem, porque não são competitivas, basta isso.

**O problema principal então é a lei. Não é um problema de cultura, de escolha das opções possíveis etc... ?**

É muito isso e também os requisitos que são exigíveis. Com obras particulares é possível, mas com uma obra do estado, não consegues colocar nada que não seja certificado. Desenhaste uma caixilharia e depois onde é que a vais certificar? Não vale a pena. Quer dizer, valeria a pena se houvesse um meio de produção que pudesse fazer isso. Mas isso tem custos enormes. Não há este espaço, não há essa possibilidade. Isso não é sinal de qualidade. Mas em Portugal nós ainda conseguimos ter, e aliás é uma das grandes qualidades da arquitetura portuguesa, que os arquitetos dos outros países invejam, essa relação muito forte com a construção, ter uma relação forte com os meios de produção e conseguirmos ainda não utilizar de forma sistemática elementos standard, mas em cada obra encontrar o elemento certo, para se ajustar ao que queremos comunicar. Acho que é uma vantagem enorme e que é uma coisa que se está a perder em Portugal. E acha que isso é devido ao facto de Portugal, de um ponto de vista tecnológico, ser mais atrasado em relação aos outros países ou é uma escolha consciente dos arquitetos. Há duas razões. Uma tem a ver com esse atraso tecnológico. A outra será o facto de a nossa arquitetura, e estamos a falar do Álvaro Siza e Fernando Távora, ser sempre uma arquitetura muito referenciada também em valores de tradição. Há aqui uma síntese entre a tradição e a modernidade, como fez o Alvar Aalto na Finlândia. E portanto isso faz com que esse seja um dos aspetos importantes da arquitetura portuguesa, e nós arquitetos portugueses acabamos por integrar nos nossos projetos um pouco esse espírito. O que faz sentido.

Faz sentido fazer uma arquitetura internacional ou faz sentido fazer uma arquitetura, não digo local, mas que tem características muito específicas e próprias que têm a ver com o contexto?

**Essa foi a grande interrogação dos anos cinquenta do século passado.**

Sim, e acho que nós ainda estamos nessa discussão.

**Em que sentido, no início da sua carreira, trabalhar com o arquiteto/pintor Fernando Pinto Coelho influenciou a sua visão do trabalho da**

**arquitetura. No fundo a sua primeira experiência foi num escritório onde as barreiras entre as disciplinas, no caso específico da arte e da arquitetura, estavam já comprometidas, ou não?**

Eu acho que isso acontece mais quando começo a fazer trabalhos de cenografia. Porque ali há de facto uma abertura para outras disciplinas que não conhecia em profundidade - como o teatro, o cinema e a dança - mas não estava dentro do processo criativo. No caso do Fernando, nós fizemos trabalhos de arquitetura. De facto trabalhava com ele e gostava muito dele. Comecei a ter um entusiasmo pela pintura, porque ele vivia nesse mundo entre a arquitetura e a pintura. Não estou a dizer que não foi importante, mas não fiz nenhum trabalho de pintura com Fernando Pinto Coelho. A minha relação com a pintura foi mais no campo social (risos). Discutimos, falávamos disso, mas não a partir da prática.

**Então estava fora do trabalho criativo.**

**Falando da Bienal de Veneza, o tema deste ano é Common Ground. O organizador do evento, David Chipperfield, numa conferência, explica que o Common Ground é entendido como o lugar onde se encontram diferentes pontos de vista, entre os quais os dos arquitetos e os dos cidadãos. Ele encoraja os arquitetos a não se exibirem a eles mesmos e à própria “produção” arquitetónica, mas antes eles mesmos como parte da coletividade.**

**O que acha da arquitetura contemporânea e em particular da portuguesa? Acha que a arquitetura portuguesa está envolvida neste assunto de estar ao serviço da coletividade?**

Já houve momentos em que isso foi mais claro, nomeadamente no processo S.A.L. . O período era muito revolucionário e de mudança, e ali eu diria que esse processo, foi um processo claramente conseguido, de cruzamento entre o interesse dos arquitetos e os interesses do coletivo. Acho que as coisas mudaram muito, e que há uma atenção da arquitetura portuguesa, como também existe uma particular atenção da arquitetura mundial, porque há mais informação, há mais divulgação.

Sobretudo em Portugal. Siza, acho que é o elemento chave da mudança, a partir do momento em que há um nome que é referenciado, passou a ter um lugar nos órgãos de comunicação social, nas revistas, nos prémios televisivos e portanto há aqui uma atenção particular à arquitetura e à Escola do Porto. Isso fez também com que, de alguma forma, a arquitetura passasse a ser um tema de café, um tema com o qual os cidadãos começaram a lidar e a questionar. É muito curioso porque havia uma espécie de ausência. Nem se queria perceber muito bem o que é o arquiteto, ou para que é que serve. Havia ausência de discussão, de conversa sobre o tema, para haver



**"a arquitetura não é apenas função, é muito mais que isso, também não é só forma, é muito mais que isso."**

uma mudança em que se começa a falar de arquitetura de forma sistemática. A partir do momento em que aparece nos órgãos de comunicação social, faz com que as pessoas comecem a questionar esse processo e a importância dos arquitetos no contexto nacional. A partir de uma certa altura, os arquitetos começam a poder trabalhar, e há aqui uma mudança de atitude no território nacional.

Há uns anos atrás os arquitetos eram muito poucos e havia muito pouco trabalho, agora há mais trabalho e há muitos mais arquitetos. Significa que a pouco e pouco começou-se a perceber a importância dos arquitetos. Por exemplo, há vinte anos atrás não havia arquitetos nas autarquias, havia Lisboa e Porto e pouco mais, agora qualquer autarquia tem que ter um arquiteto.

Este envolvimento não foi tanto da experiência direta, como foi o SAAL, mas muito mais porque passou

a ser uma disciplina discutida, falada e em certos aspetos constituiu um curso que de alguma forma estava na moda. É um fenómeno mais social e mais de moda, do que propriamente de interação entre o arquiteto e a comunidade.

**E nesse sentido acha que o Common Ground é um tema sobre o qual os arquitetos e as instituições devem refletir.**

Eu acho que é um tema muitíssimo interessante, perceber esta empatia e essa relação possível entre o utente e a arquitetura.

**Acha que a arquitetura responde efetivamente às necessidades das pessoas? Hoje em dia, a arquitetura não é alguma coisa imposta verticalmente? Como é que se põe em relação à participação da população?**

Eu acho que ela só pode ser resposta às necessidades das pessoas.

A arquitetura não é apenas função, é muito mais que isso, também não é só forma, é muito mais que isso. Acho que a arquitetura que me comove não é por esta razão, não é por uma razão estritamente funcional, é exatamente porque consegue convocar outras memórias, consegue descobrir, na forma como te relacionas com aquele espaço, emoções. Isso não se resolve numa equação. Não é apenas dar uma resposta meramente funcional ou racionalista às necessidades das pessoas. Não faz sentido o contrário, a não ser os monumentos que são uma coisa simbólica e representativa de uma sociedade e que não têm que ser construídos necessariamente para ser habitados.

O contrário é que não faz sentido nenhum: fazer arquitetura que não serve para ser habitada. Isso não faz sentido absolutamente nenhum. Eu afasto-me muito da ideia funcionalista da arquitetura, da função como ideia fundamental, mas aproximo fortemente a ideia que a arquitetura tem que servir um propósito que tem a ver com as pessoas. Tem que ser habitada.

Podes fazer esculturas habitadas, mas não tens essa obrigação. Ou podes fazer instalações habitadas, mas não tens obrigação. Quando digo obrigação é no sentido de um propósito. Pode ser o propósito a escultura, mas não é o propósito de uma escultura. No caso da arquitetura é. Ninguém faz arquitetura sem encomenda, sem programa. Há uma encomenda, há um cliente que tem uma ideia, que tem um programa e que te convida para fazer esse exercício com ele. Esse programa é determinante na forma como conduz todo o processo. Acho que nós temos sempre que ser muito mais ambiciosos que isso! É muito pouco dar apenas uma resposta estritamente funcional, como uma equação matemática, a ar-

arquitetura é muito mais que isso! Temos que ter essa capacidade de transportar o cliente para as nossas convicções, para as nossas ideias. Temos que inseri-lo também naquilo que pensas, naquilo que acreditas, naquilo que são as tuas opções também. Não há nada que seja possível ser feito contra o cliente, não faz sentido!

**Estive a pensar que se calhar os clientes, não os privados, mas os públicos, não conseguem encontrar programa que dêem respostas às exigências das pessoas.**

Isso é verdade. E os arquitetos têm que fazer uma crítica, sempre que necessário, aos programas que estão anunciados, quando tu consideras que aquele programa não faz sentido. Em relação aos clientes é a mesma coisa. As vezes chega um cliente que tem ideias com que não estou minimamente de acordo, e sou muito franco: “não vou fazer isso, mas se quiser posso tentar fazer desta maneira”. Há um envolvimento. Eu diria que às vezes os arquitetos tendem a fazer coisas para eles próprios. Acho que é muito importante para o sucesso, não tanto do projeto, mas da vivência do edifício, de uma arquitetura que se torna prémio e que se mantém, que seja bem vivida. Para ser bem vivida, tu não podes ter truques, não podes esconder o processo de criação, tem que ser um processo muito transparente com o cliente. Podes não concordar, mas dizes claramente que não concordas, e depois propões uma alternativa e ele tem que perceber qual é esta alternativa. Não pode ser uma coisa escondida por baixo do tapete, porque isso depois não vai funcionar. Há aqui uma cumplicidade e ao mesmo tempo transparência que é absolutamente fundamental quando se faz arquitetura e na relação com o cliente. ◀