

A CASA DE GAIA EM ANÁLISE

As casas de Ofir e Carré inspiram, o lugar orchestra, Alcino Soutinho traça¹

THE GAIA HOUSE UNDER ANALYSIS

The Ofir House and the Maison Carré inspire, the place orchestrates, Alcino Soutinho outlines

Sara Sucena, arquitecta

Professora Associada, Faculdade de Ciência e Tecnologia da Universidade Fernando Pessoa
Investigadora Integrada no Centro de Estudos de Arquitectura e Urbanismo, da Faculdade de
Arquitectura da Universidade do Porto (CEAU-FAUP)

[ssg@ufp.edu.pt]

¹ Texto escrito segundo a antiga ortografia.

RESUMO

O presente artigo integra um número temático sobre as habitações unifamiliares – casas – desenhadas por Alcino Soutinho. Estuda-se a *Habitação unifamiliar em Vila Nova de Gaia*, de 1968, e faz-se a análise da sua arquitectura. Sem exaustividade, pretende-se dar a conhecer uma casa – a *Casa de Gaia* – que, embora com menção regular em publicações que coligem a obra de Alcino Soutinho, não tem sobre ela estudo aprofundado. Este artigo assume o contributo nesse sentido.

Começa com um olhar sobre a formação de Alcino Soutinho, destacando alguns aspectos potencialmente informadores para a sua prática, desde que se matricula na Escola de Belas Artes do Porto até ao final da década de 1960. Nesse contexto, enquadram-se os debates maiores das décadas de 1940/50 no âmbito da Arquitectura – sobre o ensino na Escola e as vertentes que então se privilegiavam; e sobre o sentido da Casa Portuguesa, questionado sob as premissas e princípios do Movimento Moderno e do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa. Segue-se a descrição da casa, que conduz selectivamente o leitor por alguns aspectos da sua materialidade. Em paralelo faz-se a releitura de alguns desses tópicos no confronto com duas outras casas – a *Maison Louis Carré*, de Alvar Aalto, e a *Casa de férias em Ofir*, de Fernando Távora – exaltando-se as influências mais evidentes. Conclui-se sobre a importância da casa de Gaia para compreender o pensamento criativo de Alcino Soutinho.

Palavras-chave

Alcino Soutinho, Arquitectura Portuguesa, habitação, Casa de Gaia

1. INTRODUÇÃO

“Habitação unifamiliar em Vila Nova de Gaia”², é assim formalmente designada a vivenda que Alcino Soutinho dese-

² Designação com que é identificada na Fundação Instituto Marques da Silva, detentora do espólio de Alcino Soutinho. Aqui, por comodidade e em benefício da fluência da escrita, chamar-lhe-emos regularmente *Casa de Gaia*.

ABSTRACT

This paper is part of a thematic issue on single-family dwellings – houses – designed by Alcino Soutinho. The *Single-family house in Vila Nova de Gaia*, from 1968, is set as the case study and its architecture analysed. Although being regularly mentioned in publications that collect the work of Alcino Soutinho, this house – the *Casa de Gaia* – has no in-depth study of its own. So, without being exhaustive, this paper undertakes this contribution.

It begins by looking at the training of Alcino Soutinho, highlighting some potentially informative aspects of it to his practice, from the time he enrolled at the *Escola de Belas Artes do Porto* until the end of the 1960s. Within that context, the major debates of the 1940s/50s within the scope of Architecture are framed – on the teaching at the *Escola* and the learning aspects that were privileged at the time; and on the meaning of the “Portuguese house” questioned under the premises and principles of the *Modern Movement* and of the *Portuguese Regional Architecture Survey*. This section is followed by a description of the house, where the reader is selectively guided through some of its material features. Simultaneously the re-reading of some of these topics takes place throughout its comparison with two other houses – the *Maison Louis Carré*, by Alvar Aalto, and the *Casa de Férias em Ofir*, by Fernando Távora – extolling the most evident influences. The final remarks state the importance of the Gaia House to understand the creative thinking of Alcino Soutinho.

Keywords

Alcino Soutinho, Portuguese Architecture, housing, Gaia House

nhou para o seu primo em segundo grau, José Pinto Almeida Soutinho, na segunda metade da década de 1960. Explica José Soutinho que o projecto da casa foi uma oferta do arquitecto ao casal, na sequência de uma conversa entabulada durante um dos jantares mensais que reunia os primos e respectivas mulheres, e que por causa dela terminou com a visita ao terreno que o mesmo possuía na Rua José Maria Alves, “era meia noite, por volta disso” (José Soutinho *in* Moreira, 2020, vol. I, p. 114). Não se identifica a data deste episódio, mas os depoimentos de José Soutinho e de Laura

Soutinho (cf. Moreira, 2020, *ibidem*) situam-no no período em que Alcino Soutinho era arquitecto da Federação de Casas de Previdência, instituição que concedeu o empréstimo para a construção da habitação; terá tido lugar depois de 1964, portanto.

Alcino Soutinho concluirá o projecto da Casa de Gaia em 1968, cerca de dez anos após terminar o curso de Arquitectura e ser aprovado no Concurso para a Obtenção do Diploma de Arquitecto (CODA), na ESBAP, respectivamente em 1957 e 1959. É na década de formação académica, iniciada em 1948, e no período seguinte ao seu termo, que recolhe a diversidade de influências que alimentará a sua prática nos primeiros anos de profissão liberal e, por consequência, também a concepção da casa em estudo. Trilhará um percurso relativamente individualizado, construindo-o desde então de modo “simultaneamente singular e envolvido”, como nota Álvaro Siza (Siza e Moura, 1988). A colaboração no atelier de vários arquitectos do Porto, em paralelo com os estudos nas Belas Artes e após a sua conclusão, assim como a temporada passada em Itália (enquanto bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian), onde contacta com tantos outros, juntam-se às referências escolares, privilegiadamente as da Arquitectura Moderna, mas também a do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa. Serão as sínteses que Soutinho faz das influências que vai recolhendo, por vezes segundo visões menos consensuais, que o distinguem dos seus pares. “[U]m arquitecto de excepção”, assim o define Eduardo Souto de Moura (Siza e Moura, 1988), para logo clarificar: “geralmente referenciado mais como elemento dissonante” da Escola do Porto, na opinião da crítica nacional e internacional. Soutinho, no entanto, não se revelará exactamente assim, e embora admita ser “uma espécie de transgressor” relativamente à Escola afirma que sempre lhe esteve ligado e de acordo com ela, considerando-se “eventualmente transgressor em termos formais, mas mais epidérmicos do que efectivamente na profundidade dos conceitos.” (in Lopes, 2012, p. 18)

No contexto de um olhar geral sobre a obra de Alcino Soutinho, a Casa de Gaia integra a primeira fase em que é possível dividi-la para melhor a compreender. Jorge Figueira e Roberto Cremascoli assim o consideram coincidentemente, embora distintamente organizem essa periodização.

Figueira situa a casa no primeiro de quatro momentos, no qual “é notória a influência orgânica de Alvar Aalto” (Moreira, 2020, vol. I, p. 45); Cremascoli insere a casa na primeira de três fases, que associará à Escola do Porto e, igualmente, a Alvar Aalto (Moreira, 2020, vol. I, pp. 45-48). A propósito, pois como se verá não é de somenos importância no contexto a desenvolver, cabe esclarecer que tomámos como referência o entendimento que Eduardo Fernandes (2021, p. 15) tem da “Escola do Porto” – uma “identidade colectiva” que

[...] é o resultado da transmissibilidade de uma metodologia cognitiva (uma maneira de pensar relacionada com uma maneira de fazer) que assenta em princípios estabelecidos por Fernando Távora nos seus primeiros textos publicados e em algumas das suas primeiras obras construídas.

É, portanto, neste enquadramento que a formação de Alcino Soutinho e os primeiros anos de profissão adquirem um papel-chave para a compreensão da obra que estudamos, e nessa interdependência que se define a estrutura do presente artigo.

2. FORMAÇÃO – PEDAGOGIA E IDEALISMO

O tempo da formação de Alcino Soutinho na Escola do Porto (1948-1957/59) é um dos mais significativos de sempre no contexto da ontologia disciplinar da Arquitectura, da mais viva discussão sobre a definição do trabalho e do papel social do arquitecto, designadamente no contexto da habitação. Dois aspectos, em particular, mereciam atenção nessa altura pelo debate extremado que suscitavam, os quais destacamos pela influência que admitimos terem exercido sobre a formação de Soutinho, reverberando na obra em estudo: o ensino nas Belas Artes, polarizado entre as ênfases artística e técnica; e a doutrina/filosofia do Movimento Moderno, cujo significado, sobretudo ideológico, era medido no confronto com a ideia da Casa Portuguesa e, mais tarde, também com os resultados do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa.

2.1. A Escola em discussão: um entremeio reconciliador entre ensino artístico e ensino técnico

Alcino Soutinho refere que a sua formação seguiu o espírito das *Beaux-Arts* de Paris (Barroco, 2010, p. 158) e que a aprendizagem decorria do fazer – “fazer muito, fazer muito, fazer muito para aprender” (Lopes, 2012, p. 21). Sem forçosa contradição, a segunda afirmação é bem esclarecedora do período vivido na Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP) durante a década de 1950 em que maioritariamente se formou, um período de profunda transformação académica que começou ainda na década de 1940 (Moniz, 2019, p. 240). Como veremos, Soutinho já não experimentará verdadeiramente aquele modelo *beauxartiano* porquanto frequenta a Escola num contexto temporal muito específico, exactamente na transição entre um sistema de ensino vigente e a sua reforma, e aquilo que esse entremeio permitiu acontecer como novidade. Assim, se por um lado, sob a égide do plano curricular formal, persistia a herança da direcção de Manuel Marques da Silva, e com ela a centralidade da componente artística na formação do futuro arquitecto, por outro, a expressão “fazer muito para aprender” referida por Soutinho, que correspondia a uma das máximas de Carlos Ramos – “aprender fazendo” –, traduzia a influência de Walter Gropius (e por esta via da pedagogia de John Dewey) e do plano de estudos da Bauhaus no que viriam a ser linhas decisivas do modelo de passagem para o ensino moderno da Arquitectura (Moniz, 2019, pp. 150, 79–80).

Efectivamente, o espírito das *Beaux-Arts* de Paris tê-lo-á vivido Soutinho de modo bem distinto do implementado por Marques da Silva com base na formação deste na Academia parisiense e filtrado pela sua experiência nos ateliês onde paralelamente a aprendizagem específica da Arquitectura se fazia (Fernandes, 2021, pp. 22–25). A influência vai-se gradualmente enfraquecendo com o avançar do tempo após a sua jubilação, em 1939, e dando lugar à “transformação do ensino académico em direcção a um ensino moderno” segundo uma periodização que Gonçalo Canto Moniz identifica com as três subseqüentes direcções da Escola (Moniz, 2019, p. 109). Interessa-nos particularmente a última, de Carlos Ramos, a partir de 1952. Ainda assim, cabe referir que os alunos da década de 1940 sentirão já uma diferença, a qual será crescente na proporção da afirmação

de Ramos e da sua filosofia docente, exactamente a partir de 1940, quando começa a leccionar na Escola de Belas Artes do Porto (EBAP). Moniz (2019, pp. 127, 240) assinala essa clivagem como especialmente sentida entre o *Curso Especial* e o *Curso Superior*, sendo neste que ocorrem as transformações modernas, nomeadamente nas cadeiras de Arquitectura e de Urbanismo.

Dando nota desta transição, Fernando Távora, que ingressa na Escola em 1941, afirma que se caminhava “entre modelos de templos romanos” e nega a existência de um ensino moderno (Távora *cit. in* Figueira, 2002, p. 28). Face à maior abertura na admissão de referências de projecto não clássicas nessa década, o seu testemunho esclarece que “a modernidade era encarada do ponto de vista estilístico” e por isso “[n]ão era um ensino moderno, mas sim um ensino onde na concepção de certos edifícios se podia utilizar aquilo a que se chamava o estilo moderno.” (Távora, 1971, *cit. in* Moniz, 2019, p. 129) Ressalva, contudo, Moniz que a modernidade do ensino em causa “não está tão vinculada à problemática do estilo moderno” quanto ao método que, esse sim, sofre uma transformação do *Beaux-Arts* para o moderno (Moniz, 2019, p. 150). É isso que, segundo o mesmo autor, permite a Carlos Ramos gradualmente afirmar a construção de “um ensino moderno num currículo *Beaux-Arts*”, num exercício de compromisso que dará “origem a uma escola plural e ecléctica, aceitando quer os modelos da tradição clássica, quer os modelos modernos” e preocupada em “abrir caminhos, mais do que indicar caminhos” (Moniz, 2019, pp. 187, 240, 241).

De facto, sete anos depois de Távora, Soutinho inicia um percurso académico (1948–59) que será já muito diferente, menos *beauxartiano* e sempre mais moderno. O estudo de Moniz elucida detalhadamente sobre esta passagem. Ainda que a componente artística estivesse presente (quer por via do currículo, quer pela colaboração desejada entre as Três Artes – Arquitectura, Pintura e Escultura), um conjunto de circunstâncias externas e internas à Escola sustentava um outro modo ensinar, pesando a prática profissional e o papel do arquitecto, a par de outras matérias que iam ganhando expressão, designadamente a Construção e a Teoria, como ambicionado apoio e sustentação à cadeira de Arquitectura (Moniz, 2019, pp. 150–159, 192–193). De modo muito selectivo,

escolhemos referenciar privilegiadamente aquela diferença de formação à coincidência de três aspectos que abordaremos muito sinteticamente: por um lado, como dito antes, a chegada de Carlos Ramos à direcção da ESBAP, em 1952, depois de uma década como docente; por outro lado, a influência que Fernando Távora terá no ensino que se faz na Escola, desde que aí entra como assistente de Ramos, em 1951; finalmente, e a montante, o debate sobre a formação do arquitecto especialmente travado no 1.º Congresso Nacional de Arquitectura, em 1948, que a Escola repercutirá.

Começando por abordar este último, cabe ressaltar que a formação do arquitecto constituiu um tópico central no Congresso, destacando-se, de entre as teses apresentadas que reflectiram sobre ele, a intervenção de Francisco Keil do Amaral e o seu enérgico apelo em favor do ensino *técnico*, ao mesmo tempo que situava a desadequação da dominante *artística*:

Em realidade, os arquitectos concluem os cursos insufficientemente munidos de conhecimentos técnicos, sem espírito de colaboração, sem espírito de investigação, sem o culto da Arquitectura, mas super-abundantemente exercitados na arte de conseguir efeitos fáceis e sem profundidade, improvisar e apresentar projectos com «muito malho» decorativo e pouca verdade. (Amaral, in SNA, 1948, p. 75)

Dirá, em defesa da sua asserção, que “[a] Escola, no que diz respeito ao curso de arquitectura, deveria [...] ter como propósito a formação de bons técnicos”, acreditando que “[c]ada um, assim preparado, voaria depois tão alto quanto lho permitissem o seu génio artístico e a sua energia criadora.” (Amaral, in SNA, 1948, pp. 74, 75) Segundo Moniz, esta questão da formação do arquitecto e do seu papel na sociedade alimentará “um espaço rico de reflexão” até 1950 – quando a lei que “promulga a reorganização das Escolas Superiores de Belas-Artes de Lisboa e Porto” (Lei n.º 2043, de 10 de Julho de 1950) é publicada –, sendo efectivamente o Congresso que desencadeará “o processo de debate sobre o ensino da Arquitectura” e a “irreversibilidade” da sua reforma para um “ensino moderno” (Moniz, 2019, pp. 99, 89).

É, assim, na sombra dessa reforma, apenas regulamentada em 1957 (exactamente quando Alcino Soutinho terminará o

seu curso), que a direcção de Carlos Ramos cria, a partir de 1952, “um novo clima de funcionamento e uma outra urbanidade no seio da Escola” (Figueira, 2002, p. 27). Marcado “pela abertura permitida” pelo próprio Ramos, e paralelamente à vertente mais artística do currículo *Beaux-Arts* (Moniz, 2019, p. 240), ali igualmente encontrará lugar a exploração de uma prática pedagógica que reflecte “directamente o que se passa nos ateliers” (Figueira, 2002, p. 30). A visão culturalmente aberta e inclusiva de Ramos favorece um ambiente multidisciplinar – “um mundo à parte” (Figueira, 2002, p. 28) – onde é distintivo o contacto dos alunos com o âmbito da futura profissão, quer decorrente da reestruturação do corpo docente e da consequente receptividade ao questionamento crítico baseado na arquitectura moderna, quer pelo apoio e fomento de “actividades académicas e recreativas” (Figueira, 2002, pp. 28–33), que Helena Barroco (2010, p. 3) especifica: “visitas a fábricas, obras em construção, oficinas e exposições”. De certo modo, assim acabaria por ser parcialmente colmatado na Escola o questionado desequilíbrio da metodologia de ensino da Arquitectura que tradicionalmente privilegiava o *artista* em detrimento do *técnico*: pelos programas e orientações pedagógicas de algumas poucas cadeiras, e principalmente pelas actividades fomentadas pela Direcção e pelo envolvimento dos alunos em programas extracurriculares. Soutinho será fruto desta formação mais pragmática sob a orientação dos novos assistentes de Ramos e (por via deles e a complacência deste) sob o estímulo da linguagem moderna. Na verdade, esta seria apenas uma das possibilidades de expressão de entre o eclectismo favorecido por Ramos, que pretendia sobretudo se “privilegiasse a abertura de caminhos” (Moniz, 2019, p. 196). As circunstâncias excepcionais da década de 1950 determinariam, portanto, o atenuar daquela dicotomia extremada, demarcando-se a geração de Soutinho da anterior ao não viver já a dita oposição *artista vs técnico*. Efectivamente, Soutinho integra o último grupo de alunos “da Reforma de 31 e o primeiro da direcção de Carlos Ramos” que se forma “no espírito de abertura proporcionado pela nova direcção e pelo discurso moderno dos novos assistentes” (Moniz, 2019, p. 212). E será ainda esse grupo que viverá uma outra novidade pedagógica pois graças aos mesmos factores – a abertura fomentada pela Direcção e o discurso dos assistentes –, experimentará contemporaneamente não apenas a exaltação do

Movimento Moderno dos primeiros CIAM, como, paradoxalmente, a crítica revisionista dos últimos.

Em complemento ao acima dito, para o maior equilíbrio entre o ensino *artístico* e *técnico* contribuiu igualmente o desenvolvimento de uma Teoria mais consistente. Ainda nessa década de 1950 foi minimizada a não-existência de “um substrato teórico interessante”, como reconhece Soutinho em conversa com Barroco (2010, p. 158), uma vertente de ensino que considerou “relativamente frágil” na entrevista com Nuno Lacerda Lopes (2012, p. 21). Para esse progresso teórico certamente contribuiu a divulgação de obras e autores da arquitectura moderna por meio de conferências, exposições e, designadamente, da renovada posição crítica/temática da revista *Arquitectura*, como dá conta Ana Tostões (1997, pp. 41–43). Terá ainda determinadamente contribuído o contacto privilegiado com Fernando Távora, a “primeira pessoa que apareceu e introduziu um valor teórico na formação”, conforme observou Soutinho (*in* Lopes, 2012, p. 21). Fazia-o duplamente. Por um lado, enquanto membro dos CIAM, já que Távora “tinha uma informação directa e pessoal que transmitia à Escola, especialmente aos seus colaboradores”, segundo recorda Álvaro Siza (*cit. in* Figueira, 2002, p. 41), então colega de Soutinho na Escola. Por outro lado – diz ainda Siza –, porque é através dele que, em 1955, lhes chega o conhecimento da obra de Alvar Aalto e da História da Arquitectura, de Bruno Zevi, publicada em 1950. Confirma-o Soutinho, ter sido Távora quem primeiro lhes apresentou “o Zevi, o Giedion, e outros teóricos, o que nos aguçou um pouco o interesse de estudar as coisas, não ser apenas fazer, fazer, fazer” (*in* Lopes, 2012, p. 21). Ou, como também disse, por outras palavras: “Foi ele [Távora] quem realmente introduziu a teoria no ensino da arquitectura. Para nós ‘Saber Ver a Arquitectura’, do Bruno Zevi, foi um deslumbramento, foi quase uma bíblia que muito nos ajudou” (Soutinho *in* Barroco, 2010, p. 158). A influência de Távora no pensamento teórico far-se-á ainda sentir através dos seus próprios textos, sendo ele mesmo um pensador que escreve e “publica regularmente, a partir de 45” (Fernandes, 2011, p. 97) sobre o sentido da docência e da prática exercidas (Figueira, 2002, p. 31). Finalmente, é também por mérito da sua participação no Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa (ao lado de outros) que um tipo de conhecimento teórico informado pela prática

chegará à Escola na última metade dessa década. Realizado entre 1955–58, e publicados os seus resultados em 1961 com o título *Arquitectura Popular Portuguesa*, a execução do Inquérito envolverá privilegiadamente alguns docentes e alunos da Escola e será mote de renovados questionamentos sobre o progresso da arquitectura que se fazia. Soutinho não participará nele, mas acompanhá-lo-á “muito interessadamente.” (Soutinho *in* Barroco, 2010, p. 161)

O panorama acima atesta a relativa novidade formativa dos anos 1950 e que “a Escola tinha já começado a superar «antes de 57, a inércia académica que caracterizava o ensino das Belas Artes e particularmente o da Arquitectura»”, como refere Figueira (2002, p. 32) citando Alexandre Alves Costa. Foi neste ambiente atípico e diverso que assentou a formação académica de Alcino Soutinho.

2.2. A Escola como palco: a Casa Portuguesa e a doutrina/filosofia do Movimento Moderno

A ideia de Casa Portuguesa, cumulativamente com o acima dito, é um tópico importante na formação de Alcino Soutinho, ainda que de influência indirecta. Efectivamente, ela é protagonista dos dois eventos marcantes e de certa forma correlacionados – os já referidos Congresso de 48 e Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa – que fortemente se lhe opuseram e cujas conclusões se repercutiram na prática e na teoria que privilegiadamente informaram aquele período da vida académica de Soutinho e os seus primeiros anos de profissão liberal. Assim, do primeiro retirou-se a exaltação e a consagração definitivamente assumida do Movimento Moderno, que referenciou especialmente a didáctica na ESBAP durante a primeira metade da década de 1950, sob a influência de Le Corbusier e do modernismo brasileiro (Figueira, 2002, p. 45); do segundo resultou a contracorrente revisionista desse mesmo movimento (em concordância, e em simultâneo, com a crítica europeia), a qual, vivida na Escola contemporaneamente, a marcou sobretudo a partir da segunda metade daquela década. Atentando nas datas dos eventos, transparece a sintonia com as etapas inicial e final da formação de Soutinho na Escola.

A EBAP/ESBAP será, em relação a ambos os eventos, participante/parceiro privilegiado na discussão, envolvendo-se

directamente através de docentes e alunos, e oferecendo-se quer como palco, quer como um dos motores mais contundentes de debate. A propósito, cabe referir a criação da Organização Dos Arquitectos Modernos (ODAM), no Porto, em 1947, que credita determinante importância na preparação e na dinâmica do Congresso (em colaboração com a ICAT, em Lisboa) e que era constituída também por jovens alunos, alguns dos quais futuros docentes do curso de Arquitectura (Moniz, 2019, p. 151). Similarmente, anos mais tarde, o Inquérito envolverá alunos e docentes da ESBAP na sua preparação, execução e publicação, funcionando a Escola como espaço de reunião e, para a equipa de Trás-os-Montes, também de trabalho (Moniz, 2019, pp. 189, 209). Explicitado este contexto de partida, e antes da concretização de alguns aspectos demonstrativos da contestação à ideia de Casa Portuguesa nos âmbitos do Congresso e do Inquérito, importa situá-la minimamente, mesmo que o tópico não seja, como dissemos, central na formação de Soutinho, nem constitua influência directa na obra que seguidamente analisaremos.

Emergente no final do século XIX como “reação contra os estrangeirismos, representados pelo «châlet» e pela «cottage»” e “os revivalismos históricos, como o neo-românico ou o neo-manuelino” (Leal, 2009, p. 24), a Casa Portuguesa corporiza então uma discussão essencial. Não se esgota no contexto arquitectónico, mas aqui ela é elevada ao debate tipológico e protagonizada por Miguel Ventura Terra e Raul Lino (Ramos, 2013). A partir do final das primeiras décadas do século XX aquele debate surge renovado, quando a expressão “casa portuguesa” se transformou em *slogan* e a sua banalização a esvaziou da centralidade da natureza identitária que lhe tinha dado origem no século anterior (Ramos, 2013). A identidade que passará a representar será epidérmica, uma afirmação estética fundada num estereótipo mais do que uma essência, um estilo nacional padronizado em correspondência com o ideário do Estado Novo (Leal, 2009). Assim concretiza João Leal esta construção idealizada da Casa Portuguesa:

[...] articula-se em torno de duas ideias gêmeas: a existência de um tipo específico de habitação popular que seria caracteristicamente português – designada justamente por casa portuguesa – e a defesa e institucionalização de um formulá-

rio arquitectónico – adequado às exigências da vida moderna – inspirado nesse tipo de habitação. (Leal, 2009, p. 6)

Retomada e revigorada com o avançar da década de 1930, aquela noção passa a materializar uma pretensa unidade arquitectónica nacional como expressão da suposta unidade de pensamento do Estado Novo. Raul Lino continuará um dos protagonistas deste novo debate, embora diversamente posicionado. As suas ideias iniciais, que Irene Ribeiro (s.d., p. 2) lê “como uma tranquila reflexão sobre os valores do património, do espírito do lugar, da funcionalidade simbólica e da tradição, articulados com os valores do orgânico, do paisagístico, da funcionalidade prática e da modernidade”, ganham, neste segundo momento, “um significado conservador e anti-modernista”, na opinião de Leal (2009, p. 25), que o próprio empobrecerá “através de uma miniaturização decorativa”, segundo as palavras de Raquel Henriques da Silva (1997, p. 17). Será Lino, por isso, o representante maior de uma das bandeiras identitárias do regime do Estado Novo, que assume as suas ideias (e imagens) sobre a *casa portuguesa* publicadas e divulgadas com especial notoriedade através dos livros *A Nossa Casa*, apontamentos sobre o bom gosto na construção das casas simples e *Casas Portuguesas*, alguns apontamentos sobre o arquitectar das casas simples, respectivamente de 1918 e 1933³. Os seus textos e desenhos oferecem o quadro de referência típico, emoldurado num conteúdo programático de ideologia nacionalista, e a sua *casa portuguesa* serve uma cartilha útil que modela a imagem da *casa* de acordo com os vários cenários regionais portugueses. Ela é essencialmente uma “casa popular”, homogénea nas características gerais e que “– com os seus alpendres, as suas chaminés, os seus telhados com beiral, caiada e com os vãos com pedra à vista – seria um símbolo da identidade nacional portuguesa.” (Leal, 2009, p. 26) É esta ressurgência que nos interessa especialmente.

Apesar do processo de contestação do estilo Casa Portuguesa estar em curso muito antes de Maio de 1948, como

³ Rui Ramos refere um livro intermédio *A Casa Portuguesa*, de 1929, edição que “não terá relevo na época, permanecendo ignorada [...]” (Ramos, 2013, p. 575).

nota Fernandes (2011, p. 86), o 1.º Congresso Nacional de Arquitectura constituiu a oportunidade privilegiada e única de o desmontar, finalmente os arquitectos se podendo expressar sem submissão à prévia censura das teses apresentadas – “o confronto com a visão tradicionalista da «Casa Portuguesa» é aberto” (Figueira, 2002, p. 29). Em contraposição, e como alternativa, advogou-se a arquitectura moderna e “[c]itou-se Corbusier e a Carta de Atenas para situar a urgência de uma nova racionalidade urbanística e arquitectónica, com o sentido de manifesto e a carga de ortodoxia que comporta.” (Tostões, 1997, p. 38) A par da exaltação desses dois ícones do Movimento Moderno – o homem e a cartilha –, e com base neles, naquele palco se exteriorizou com clareza o anacronismo da Casa Portuguesa, tal como ficou patente nas conclusões do evento, sobretudo nas que se apresentaram sob o seu primeiro tema – *A Arquitectura no Plano Nacional*. Na síntese conclusiva, o relator ressaltou o “problema de uma arquitectura tradicional ou de feição nacionalista” (SNA, 1948, p. 183) subordinando-lhe cinco pontos, ou votos, dos quais destacamos um como exemplo: “Que o portuguesismo da obra de Arquitectura não pode continuar a impor-se através da imitação de elementos do passado (...) Torna-se necessário corrigir os conceitos de tradição e regionalismo (...)” (SNA, 1948, p. 183). As conclusões do segundo bloco temático – *O problema português da habitação* – igualmente distinguiram aquela questão. Entre 28 pontos conclusivos, na generalidade fundados nos princípios da Carta de Atenas, destacou-se o ponto 7 (remetido à tese de António Lobão Vital): “Que se não consagrem mais aldeias primitivas e menos higiénicas confundindo estagnação e primitivismo com tradição e portuguesismo.” (SNA, 1948, p. 289)

No entanto, mal-grado o coro globalmente uníssono quanto a estas ambições gerais, vozes houve que se levantaram em jeito de ressalva contra a arquitectura moderna e o “abuso da arquitectura funcional” (ponto 2.), apelando à relação entre os elementos arquitectónicos e “os elementos da própria Natureza” e, nesse processo de criação, ao dever de “coadjuvar esses elementos com as tradições históricas económicas e sociais” (ponto 4.) (SNA, 1948, pp. 183-4). Firmar-se-iam também no Congresso, por via do reconhecimento da pertinência desta integração entre passado e modernidade, as premissas em que directamente se alicer-

çaria o Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa. Isso mesmo atesta Carlos Carvalho Dias, um jovem que virá a ser contemporâneo de Soutinho na Escola e é à data caloiro no curso de Arquitectura, e que virá a integrar uma das equipas responsáveis por esse levantamento/estudo. Segundo ele, o Inquérito teve naquele evento o seu “verdadeiro motor de arranque, (...) senão mesmo o primeiro passo para a sua realização” (Dias, 2013, p. 22).

Efectivamente é no Congresso, entre os seus pares, que ressoa determinantemente o apelo de Keil do Amaral à “elaboração de um estudo sério sobre a arquitectura regional portuguesa” (Tostões, 1997, p. 25) feito no ano anterior, em 1947, no texto “Uma Iniciativa Necessária”. Nele se clamava a necessidade de

(...) recolha e classificação de elementos peculiares à arquitectura portuguesa nas diferentes regiões do país, com vista à publicação de um livro, larga e criteriosamente documentado, onde os estudantes e técnicos da construção pudessem vir a encontrar as bases para um regionalismo honesto, vivo e saudável. Exactamente assim: – honesto, vivo e saudável. (Amaral, 1947, in Rodrigues, 2010, p. 329)

É, portanto, com esta base que Keil do Amaral “lança a proposta de feitura do Inquérito” (RAP, 1980, p. X). No entanto, e para uma correcta avaliação daquele apelo, a esta sequência descritiva dever-se-á juntar o texto *O Problema da Casa Portuguesa*, escrito por Fernando Távora e editado nesse mesmo ano de 1947, mas primeiro publicado em 1945⁴, onde Fernandes (2011, p. 103) diz radicar a efectiva originalidade do chamado, antecipando o de Keil do Amaral. Nele, Távora invocará a necessidade do estudo da Arquitectura portuguesa e, designadamente, da “casa popular”, que fornecerá “grandes lições quando devidamente estudada” (Távora, 1947, in Rodrigues, 2010, p. 327).

⁴ Sendo 1947 o ano que correntemente se associa ao texto em causa, ele será, contudo, de 1945, como esclarece Ana Tostões (2006, p. 48): “[...] **O Problema da Casa Portuguesa**, ensaio publicado em primeira mão na revista *Aléo* em 1945 e dois anos depois editado em livro por Nuno Teotónio Pereira.” (destaque em negrito no original)

Foi, assim, neste contexto de crescente oposição ao mimetismo da Casa Portuguesa, aos exercícios de composição iconográfica tomados como *estilo nacional*, que o Inquérito se fundamentou como contraposição. De facto, isso mesmo é assumido através de um dos objectivos propostos, como consta na *Introdução* da sua publicação, aí se obstando a que “para projectar um edifício, destinado a determinada região do país, se devem copiar ou estilizar os elementos arquitectónicos mais interessantes da região, para que o edifício se integre no ambiente regional.” (AAP, 1980, p. XXII) Esse entendimento é, de resto, julgado no mesmo documento como uma “[m]aneira primária de conceber o problema da integração em ambientes pré-existentes, e por consequência a própria Arquitectura.” (AAP, 1980, p. XXII) Os resultados do estudo mostrarão que a diferença da arquitectura entre regiões existe na dependência e “profundamente influenciada pelas condições do habitat dos diferentes meios”, negando, portanto, categoricamente a existência de “uma «arquitectura portuguesa» ou uma «casa portuguesa»”, como nota Tostões (1997b, p. 161).

No contexto da Escola, as forças emergentes das conclusões tanto do Congresso como, mais tarde, do Inquérito influenciarão os estudantes, e assim também Alcino Soutinho. O primeiro, de onde o Movimento Moderno dos CIAM de Le Corbusier saiu revivificado, permitirá legitimar esse discurso duplamente, em especial até meados dos anos 1950. Por um lado, através do ensino, nas cadeiras onde os novos assistentes de Carlos Ramos participam – “uma equipa [...] desejosa do moderno”, nas palavras de Álvaro Siza [*cit. in* Moniz, 2019, p. 151] –, partilhando as suas referências teóricas e práticas e as sínteses que delas fazem através dos seus próprios projectos e obras. A propósito, e tomando Távora como exemplo, a «moradia sobre o mar» na Foz do Douro, que apresenta no seu CODA em 1951, expressa a adesão ao Movimento Moderno por meio da “[...] aplicação quase literal dos princípios de Le Corbusier”, como nota Nuno Portas [*cit. in* Fernandez, 1988, p. 125], tal como igualmente os expressa no desenho da primeira fase do bairro que projecta para Ramalde, em 1952, onde “pela primeira vez” a disposição de blocos paralelamente uns aos outros, parecendo “romper com a rua e o quarteirão”, mostravam como Távora “se tinha aberto aos padrões dos CIAM e [a]os

ensinamentos de Le Corbusier” (Portas, 1970, p. 732). Por outro lado, o discurso do Moderno é também transmitido através da implicação dos estudantes “nas actividades culturais e associativas exteriores à Escola, na ODRAM, no Sindicato, no CIAM e na UIA” (Moniz, 2019, p. 155), por via dos “modelos modernos que chegavam das revistas, dos congressos, das palestras ou dos ateliers, com quem a Escola sempre manteve estreita relação” (Moniz, 2019, p. 240), e ainda pela presença viva – e por isso visitável, ou acessível – de um conjunto de obras “de inusitada modernidade” que marcavam a cidade do Porto, a partir de 1945, como destaca Tostões (1997a, p. 42).

Quanto à repercussão do Inquérito na Escola, e em concreto na formação dos estudantes, ele será “uma experiência fundadora” para a própria ideia de Escola (Figueira, 2002, p. 49), alinhando-se com dinâmicas anteriores que ali iam tendo lugar e lhe preparavam caminho. Moniz dá conta de um *Inquérito às expressões e técnicas tradicionais portuguesas* realizado com alunos sob a orientação de Távora, no final de 1953, em várias cidades, vilas e aldeias do Norte do País e da importância que esse facto terá tido na sua escolha como coordenador de equipa no âmbito do Inquérito de 55 (Moniz, 2019, pp.188–189). Denotando a sintonia entre as sensibilidades/interesses dos docentes e os programas disciplinares, Moniz (2019, p. 212) observa ainda como “entre 1952–57, os trabalhos da cadeira Arquitectura passam do moderno internacional para o moderno popular”. Modernidade e tradição parecem não ser afinal incompatíveis e o Inquérito validará o caminho de uma racionalidade que não descarta o lugar geográfico nem as especificidades culturais locais e a sua materialidade. A este respeito torna-se interessante a leitura que Nuno Portas faz daquela investigação, notando a diferente interpretação dos achados por parte das equipas do Norte e do Sul, “mais cultural”, a das primeiras; “mais instrumental ou táctica”, a das segundas. Entende este autor que tal é já anúncio de “uma clivagem que ao longo dos anos 60 [...] dividiria os seguidores dos CIAM dos críticos ao CIAM ou, mais caricaturalmente, os «franco-brasileiros» dos «italiano-nórdicos»” (Portas, 1970, p. 736).

A relevância do Inquérito na Escola reflectiu-se não apenas da participação directa de uns poucos docentes e alunos

na sua elaboração, mas também do facto de ela ser espaço de trabalho das equipas, assim se alimentando a proximidade entre os restantes estudantes e aquele trabalho: não apenas a Escola era espaço de realização das reuniões das equipas, mas, como dito antes, o gabinete do grupo orientado por Octávio Lixa Filgueiras estaria aí sediado (Moniz, 2019, p. 189). Isso mesmo reconhece Távora, não apenas ao nível da Escola, onde diz que a importância do Inquérito foi “enorme”, como a título pessoal – com um impacto “fortíssimo” na sua viragem de uma “modernidade mais radical” para um “diálogo mais forte entre modernidade e tradição” (Távora *in* Leal, 1993, p. 16). Também Soutinho reconhecerá o Inquérito, à data, como “um factor importantíssimo” (*in* Lopes, 2012, p. 21) na relação do arquitecto com o projecto da casa, assim o concretizando:

O Inquérito gera efectivamente uma corrente de arquitectura quase vernácula portuguesa, fundamentada no conhecimento, no desvendamento de uma coisa que existia e que ninguém adivinhava que existia. (...) E toda a gente regressa ao seu mundo interno, quase que abandona um pouco as correntes modernas, que se praticavam, como o Corbusier e etc. Tudo isso é posto de lado. Pelo menos relativamente esquecido. (Soutinho *in* Lopes, 2012, p. 24)

É assim, neste contexto, que “a nova geração de arquitectos”, estudantes entre 1952–57, será aquela que “vai fazer de imediato a crítica à Arquitectura Moderna” (Moniz, 2019, p. 212). Para isso contribuirão tanto o Inquérito, como as obras de Távora coincidentes com o período desse estudo (entre elas, a Casa de Ofir), ambos factos que, segundo Moniz (2019, pp. 189), terão “um forte impacto na Escola, integrando a arquitectura popular na formação do arquitecto”. Estas afirmações de Moniz em conjunto com a citação de Soutinho acima (que dá um sentido de confirmação ao entendimento de Portas sobre a clivagem interpretativa entre as equipas do Norte e do Sul), colocam então este arquitecto que estudamos em afinidade com a arquitectura popular portuguesa, sob a particular ascendência de Távora, e na senda dos «italiano-nórdicos», valendo aqui recordar a especial admiração por Aalto reconhecida na secção anterior. Estabelecido o quadro formativo/conceptual de referência geral, prosseguimos com o desenvolvimento analítico da Casa de Gaia.

3. A CASA DE GAIA

A análise da Casa de Gaia será duplamente empreendida: por um lado, a casa será interpretada enquanto objecto de arquitectura a partir das relações espaciais que estabelece com o lugar onde é implantada e as que resultam da sua tridimensionalidade e materialidade; por outro, enquanto objecto de citação por parte de Alcino Soutinho, procurando-se as influências que possa reflectir atendendo à categorização que Figueira e Cremascoli fizeram da obra deste arquitecto. Consideraram, como acima dissemos, a fase inicial da sua carreira – onde a Casa de Gaia se inclui – sob a evidência das referências privilegiadas de Alvar Aalto e da Escola do Porto, premissa que assumimos e determinou a selecção comparativa que fizemos. Em representação da Escola do Porto, sob o entendimento de Fernandes (2021, p. 15), que igualmente acima referimos, escolhemos questionar a influência de Fernando Távora sobre Soutinho, sendo ainda através dele, por isso indirectamente, que observaremos também o reflexo do Inquérito na Casa de Gaia.



Figura 1. A Casa de Gaia vista desde a entrada no lote. Fonte: fotografia de Ana Rita Moreira.

3.1. Contexto e premissas de análise específicos

Um primeiro olhar sobre a casa desenhada por Soutinho devolve-nos uma imagem relativamente tradicional, talvez inesperada face ao peso da Arquitectura Moderna na sua formação (Fig. 1). No entanto, essa formação, recordamos, coincidiu também com o processo revisionista do Movimento Moderno, que ainda na primeira metade da década de 1950 chegava à Escola do Porto, designadamente atra-

vés de Távora, por via da sua própria sensibilidade e da sua integração nos CIAM, e que o mesmo, de resto, vinha já ensaiando nas suas obras. Influência fundamental, ainda nesses anos 1950, “a obra de Távora vai constituir referência na escola do Porto” (Tostões, 2006, p. 48), comprometida com a busca do diálogo entre modernidade e tradição, que, mais tarde, o Inquérito viria a validar: “eu verifiquei (...) que o meu panorama da arquitectura moderna era compatível, era cozível com esse mundo [da Arquitectura Popular]” (Távora *in* Leal, 1993 p. 17). Além de Távora, e pela sua mão, recordamos igualmente que a formação de Alcino Soutinho sofreu a impressão de Alvar Aalto a partir de meados dessa mesma década de 1950, uma inspiração que persistirá ao longo da sua vida e que Andreia Soutinho, sua filha, confirma como uma das mais fortes e permanentes no trabalho do pai:

O meu pai tinha sempre presente três livros [...] que estavam quase sempre ao seu alcance. O Alvar Aalto, o Le Corbusier e o Louis Khan, e talvez menos o Frank Lloyd Wright. Consultava, eram sempre recorrentes. O Alvar Aalto é a grande referência numa determinada altura mais ligada à primeira fase, do ponto de vista volumétrica, do ponto de vista de composição é tudo Alvar Aalto. (in Moreira, 2020, vol. I, p. 35)

A Casa de Gaia, tal como a entendemos, é, portanto, um compromisso entre o vernacular/tradição e o moderno. Combina-os, já liberta dos dogmas da Casa Portuguesa. Vemo-la como um exercício crítico que recusa o Moderno mais radical de Le Corbusier – o “herói” na sua geração académica, como Soutinho revela a Helena Barroco (2010, p. 162) –, mas que parece aceitar na versão dos CIAM do pós-II Guerra. Ainda no plano internacional, acolhe o culturalismo/organicismo de Aalto. Já no panorama português, Soutinho recusa a caricatura do Inquérito por banalização de determinadas imagens da tradição – a “arquitectura do barroto à vista” (*in* Lopes, 2012, p. 24) –, mas não a sua influência “na medida em que abre uma visão nova relativamente à arquitectura e à quase obrigatoriedade de fazer de acordo com a nossa cultura e não ser o internacionalista que vai buscar coisas a culturas diferentes.” (Soutinho *in* Lopes, 2012, p. 21–22)

É assim, na consideração da consciência com que Soutinho projecta a Casa de Gaia, que no estudo que dela fazemos procuramos pontes com duas das casas mais emblemáti-

cas no contexto da obra de dois dos autores que mais o influenciaram, Fernando Távora e Alvar Aalto, edifícios entre eles contemporâneos e temporalmente próximos daquele em análise. Seleccionámos, respectivamente, a casa Dr. Fernando Ribeiro da Silva, vulgarmente conhecida como a *Casa de férias, em Ofir* (1957–58), e a *Maison Louis Carré, em Bazoches-sur-Guyonne*, França (1957–1959), as quais passaremos a referir simplificada e como Casa de Ofir e Maison Carré.

Nesta exploração analítica tomámos como ponto de partida duas menções/transcrições orientadoras, ainda que não respeitantes à casa em estudo. Uma é de Ana Tostões e referida à Casa de Ofir, na qual é descrita como “calorosamente agarrada ao terreno, (...) concentrada na relação da construção/paisagem, (...) na combinação de novas e tradicionais tecnologias e materiais, demonstrando um delicado poder de síntese e de harmonia” (Tostões, 2006, p. 48); esta observação dará mote a alguns dos aspectos que ponderaremos sobre a Casa de Gaia. A outra referência é de Sérgio Fernandez e alude à casa que Alcino Soutinho desenhou para a Estrada da Circunvalação, em Matosinhos, em 1963, na qual estabelece uma relação directa com a Maison Carré; esta ligação interessa-nos pela antevisão de paralelismos com a Casa de Gaia. Diz Fernandez (1988, p. 157):

O tratamento exterior dos volumes com coberturas que se alargam repetindo em sucessivos recortes o traçado da planta, a importância dada aos elementos de madeira, a escala das aberturas e a relação destas com as superfícies cheias aproximam-se dos recursos utilizados na casa Carré.

Assim, embora não questionando a possibilidade de, em Matosinhos, ser mais visível a transposição dos ditos recursos, no nosso entender a Casa de Gaia leva-a mais longe e talvez os explore de modo mais refinado, mas nem por isso mais subtilmente. Isso mostraremos em seguida. Concluída cinco anos mais tarde, em 1968, esta casa persistirá na temática do *recorte*, no uso da *madeira* como um dos materiais dominantes na sua imagem, e até talvez na escala e proporção dos cheios e vazios da fachada.

3.2. A Casa de Gaia em análise

A Casa de Gaia ocupa uma área à face da Rua José Maria Alves que resultou da junção de “dois terrenos lado a lado”, como diz José Soutinho (*in* Moreira, 2020, vol. I, p. 114). Aí “queria fazer uma casa de piso térreo” e o programa que definiu foi simples e genérico – “três quartos: dois para os filhos do casal e um maior para o casal; sala que desse para receber a família e fazer jantares” (José Soutinho *in* Moreira, 2020, vol. I, pp. 114, 68). Demorando a sua elaboração mais de um ano, o projecto foi discutido entre os primos e avançando mesmo sem o entendimento cabal dos clientes: “ainda não conseguem ler a casa, depois é que vocês vão entender”, são as palavras de Alcino Soutinho recordadas pelo seu primo (José Soutinho *in* Moreira, 2020, vol. I, p. 115). E parece que isso efectivamente aconteceu. Em entrevista a Ana Rita Moreira, José Soutinho reconheceu que a casa tinha “carisma” e que nunca alterou nada do projecto, além daquilo que o desgaste exigiu e, mesmo isso, sempre validado pelo autor (*idem*, pp. 115, 116). Afirmando a pena que sentirá por deixar a casa quando morrer (o que veio a acontecer pouco tempo depois da entrevista), acrescenta: “Quem ficar com esta casa fica feliz” (*idem*, p. 116). Com projecto de 1968, aprovado na Câmara Municipal em 1969, “a casa é de 1971” (*idem*, p. 114).

3.2.1. Sítio e implantação da casa – a natureza do lugar sob controlo

O lugar que recebe a casa desenhada por Soutinho era, no final dos anos 1960, escassamente urbanizado, tal como mostra a planta topográfica que regista a implantação do projecto, datada de 1969 (Fig. 2): Vila Nova de Gaia era então uma periferia da cidade do Porto e, por sua vez, o “lugar de Alumiara da freguesia de Canidelo” (Soutinho, 1969) uma periferia daquela vila, a caminho da praia de Lavadores.

A planta de 1976/81 (Fig. 3) parece confirmar a topográfica, revelando a pouca edificação existente (maioritariamente habitação unifamiliar), quer no quarteirão onde a casa se localiza, quer na área envolvente próxima. Mas expõe também uma assinalável diversidade cadastral que, por contraste, faz ressaltar uma certa regularidade no conjunto de lotes entre a Rua da Bélgica, a Norte, a Travessa da Sen-

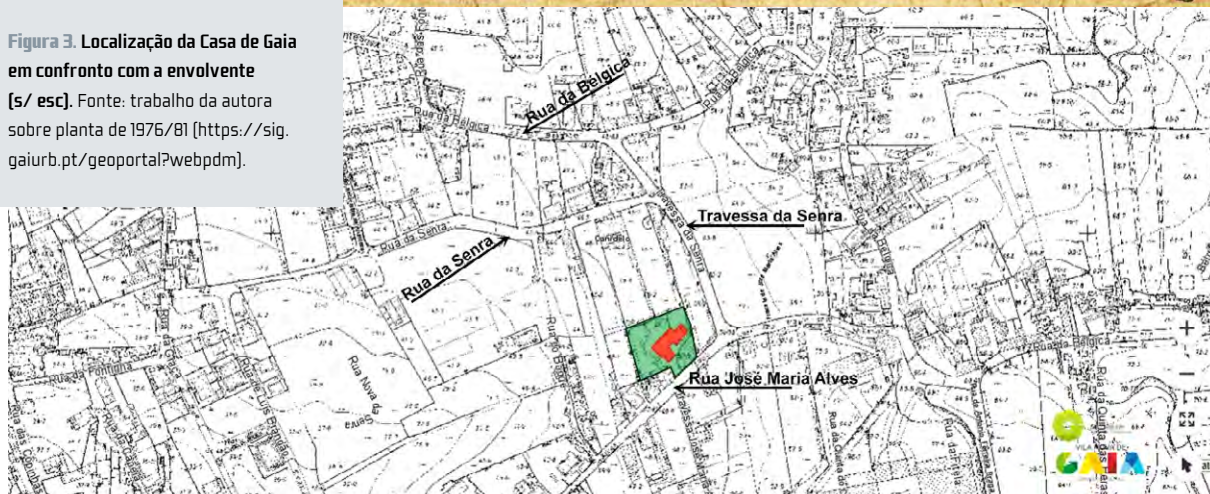
ra, a Nascente, e a Rua José Maria Alves, a Sul, sendo nesta que a Casa de Gaia tem a sua direcção postal. Aí verifica-se a emergência de uma estrutura parcelar tendencialmente rectangular, que embora desigual na dimensão do seu lado maior (com desenvolvimento aproximado N/S) denota na largura alguma similaridade.

Desse conjunto de lotes rectangulares “ao alto”, sobressai a relativa excepcionalidade da parcela de terreno de que José Soutinho era proprietário, a qual, como dito acima, resulta da união de dois lotes contíguos à face da rua e configura um trapézio frontalmente recortado onde o edifício se implanta isolado e afastado, paralelamente àquela. Mas não é apenas o lote que se destaca relativamente ao cadastro presente; também a implantação da casa se demarca das construções dominantes da envolvente. A maior área de terreno permite, por um lado, uma distinta liberdade na orientação/implantação do edifício, e, por outro lado, um diferente aproveitamento da superfície, designadamente da sua topografia, que, à face da rua, tem diferença de 1,0m e, na extrema oposta, 4,0m entre os limites meeiros, confrontantes com os lotes vizinhos (Fig. 2). Alcino Soutinho usará a diferença de cota menor para distinguir funcionalmente o fogo, como veremos a seguir, aproveitando o lugar onde as curvas de nível mais se afastam (e por isso o terreno é mais plano) para o implantar. Parece encaixar e ajustar o edifício entre duas curvas de nível. Mais do que isso, parece acomodá-lo na topografia; joga com ela e com a sua orientação (NO-SE), bem como com a exposição solar e a irregularidade dos limites da propriedade.



Figura 2. Localização da Casa de Gaia em relação com a topografia (curvas de nível reforçadas pela autora) (s/ esc). Fonte: extracto da planta topográfica, Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner.

Figura 3. Localização da Casa de Gaia em confronto com a envolvente (s/ esc). Fonte: trabalho da autora sobre planta de 1976/81 (<https://sig.gaiurb.pt/geoportal?webpdm>).



Efectivamente, Soutinho revela sensibilidade ao sítio no modo como integra a casa [o volume, a planta e o programa habitacional] em relação ao lote, mas também à rua. Poderíamos dizer, alternativamente, que atende ao lugar, à sua natureza, isto é, às suas características e especificidades. Atende ao lote observando a sua geometria, a topografia do terreno, a distância à rua, e a vegetação, aspectos que articula na implantação da casa. Atende à rua no paralelismo que estabelece entre esta e o rectângulo imaginário que contém a casa, e ainda na maneira como o orienta relativamente à entrada no lote: uma marcação perspéctica simultaneamente direcciona o movimento para a entrada da habitação, enquanto condiciona a sua percepção e controla a chegada. Por sua vez, a forma recortada do edifício interage com esses *factos* – ou *especificidades* – para criar tensões que desenham com naturalidade, tanto interna como externamente, uma diversidade espacial onde vivências diferentes podem ter lugar. Esta *naturalidade* não significa, no entanto, que Soutinho não tenha intervindo e moldado duramente o terreno preexistente.

Duas plataformas são criadas e unidas por escadas, nelas se encaixando a casa. Este desnível, os recortes da casa, e um muro de direcções predeterminadas configuram o seu pátio central paralelo à rua [afastado dela] e orientado a SE. Embora menos claramente delineado, a SO, abre-se um segundo pátio em resultado de uma fachada desalinhada, de uma vegetação que encerra, de um pavimento exterior que demarca. Mais tarde, em 1995, outro pátio se desenhará a NE e à cota superior através da implantação de um edifi-

cio-anexo alinhado pelos limites [aproximadamente] Norte e Este do lote e em posição enviesada relativamente ao edifício-mãe. Destinado, diz Alcino Soutinho na memória descritiva submetida à Câmara Municipal, a “uma garagem [2 lugares], zona de arrumos e ainda um espaço para sala de jogos” (Soutinho, 1995), recusando a imposição de “uma presença excessiva” e procurando “uma integração harmoniosa no arvoredo”, assim materializará esse terceiro pátio, que é essencialmente o espaço articulador e de inter-relação entre os dois volumes da [mesma] casa [Fig. 4].

Soutinho cria, portanto, a Casa de Gaia como uma peça relacionada – mas não subjugada – à natureza do sítio, que aproveita alinhamentos, distâncias, diferenças topográficas, programa e distribuição funcional, e em que decide o que usa e como usa. Fá-lo de modo contextualista, tal como Ralto e como Távora, embora não se coibindo de moldar a preexistência aos seus intentos; tal como eles o fizeram.

Influências: Entre o pátio protector de Ofir e a paisagem modelada de Carré

Há muita diferença entre as paisagens que envolvem os edifícios de Ralto, de Távora e de Soutinho, não sendo directamente evidentes as influências sofridas por este último, em Gaia. Trata-se, portanto, de referir uma similaridade entre projectos que resulta do facto de todos denotarem a sensibilidade dos respectivos autores ao lugar e às características da sua natureza geofísica. Das três casas, a de Gaia é a que se implanta num local de maior densidade edifi-



Figura 4. Identificação do pátio central (SE), do pátio SO, e do pátio criado em 1995 (NE), assinalados em cor amarelo mostarda [s/ esc]. Fonte: trabalho da autora sobre imagem de Google Earth.

cada/urbana; as outras duas estão isoladas por entremeio de extensas e/ou densas áreas verdes/arborizadas. A Casa de Ofir é uma “casa entre pinheiros” num sítio que “mistura pinhal e casas” (Toussaint, 1992, n.p.); a Maison Carré é uma propriedade isolada entre campos agrícolas (Madeira da Silva, 2018, p. 7).

A topografia é uma característica com especial impacto na Casa de Gaia e na Maison Carré e a sua transformação através da criação de plataformas é um gesto comum a ambos os projectos. Edifícios não tão distintos na geometria da planta (apesar da diferença de escala), a Casa de Gaia trabalha em duas plataformas que Soutinho regularizou através de muretes e ligou através de curtos lanços de escada; interiormente, o fogo reflecte esta diferença pelo desnível entre a zona dos quartos e as restantes. Na Maison Carré, Ralto encimou uma colina com a casa, expondo-lhe a paisagem rural da *Île-de-France* (Madeira da Silva, 2018), e “dispôs a encosta que termina no bosque em socalcos” (Lahti, 2005, p. 85); no interior, a diferença de cota que igualmente se verifica no piso térreo, onde o espaço principal da casa se desenvolve, não é, no entanto, relacionável com os socalcos exteriores, embora o seja com a topografia mais próxima da casa. Menos óbvia a este respeito é a relação destas casas com a de Távora, a qual está situada num pinhal com “uma ligeira ondulação” (Rosa, 2005, p. 463) que não deixa marca significativa na conformação da paisagem externa imediata da casa; ainda assim, também na implantação do fogo este arquitecto concede um desnivelamento interior, uma descida para a sala de estar desde o recanto da lareira, como Ralto igualmente faz desde o *hall* de entrada. São diversos os parâmetros de relação com o lugar que Távora manuseia, mas de entre eles semelhanças emergem.

Em Ofir, a opção pela divisão do edifício em três corpos dispostos em distintas direcções explora as vistas sobre a paisagem – “encantadores pontos de vista sobre o Cávado, sobre Esposende” (Távora, 1957, *in* Trigueiros, n.p) –, ao mesmo tempo que quer controlar os ventos: “no Verão sopra ali o enervante vento Norte, no Inverno o castigador Sudoeste” (Távora, 1957, *in* Trigueiros, 1993, p. 80). É talvez nesta relação com o que está *longe* que as três casas se assemelham, cada uma à sua maneira se relacionando com essa distância e o que se vê. Também na de Ralto, a

paisagem longínqua tem um especial significado, sendo visualmente controlada e usufruída desde cima: “Para chegar à casa a partir do terreno, é preciso ir até o caminho inclinado para o topo da colina. Este caminho longo [...] confere privacidade à residência, como um santuário.” (Madeira da Silva, 2018, p. 4) Na casa projectada por Soutinho, contrariamente, a paisagem de relação privilegiada é a do lote, a paisagem próxima para a qual o edifício selectivamente se abre, depois de controlados os elementos do lugar que se querem manter distantes. A rua parece ser um destes, e a implantação do edifício responde a uma estratégia de domínio sobre ela através da criação de afastamento por meio de artificios arquitectónicos – para além das referidas plataformas, complementadas por uma vegetação que esconde e filtra, e do enviesamento da orientação da planta, é a introdução de pátios que dinamiza a medida da distância e proximidade entre casa e rua, e entre partes da casa.

O pátio serve, no entanto, e adicionalmente, outros propósitos funcionais, constituindo um elemento compositivo estruturante que caracteriza as três casas e introduz a participação da natureza, mais e menos, imediata e os termos em que esta se manifesta. A disposição tripartida do edifício de Távora, por um lado, e a forma recortada da planta por meio de paredes que avançam e recuam nos edifícios de Ralto e Soutinho, por outro, desenham pátios para onde as funções dos compartimentos adjacentes se prolongam, aproveitando o exterior ajardinado e eventualmente encerrando-se na sua arborização, como acontece em Ofir e Gaia.

A premissa de ligação ao lugar que acabámos de ilustrar não encontra eco na arquitectura moderna definida pelo *Estilo Internacional*; no entanto, a Casa de Gaia não dispensará aspectos dessa modernidade. Soutinho concilia-os com a tradição, no que concerne à relação da integração entre edifício e lugar, e eles perdem visibilidade; mas estão presentes e a sua existência clarifica-se no ponto seguinte.

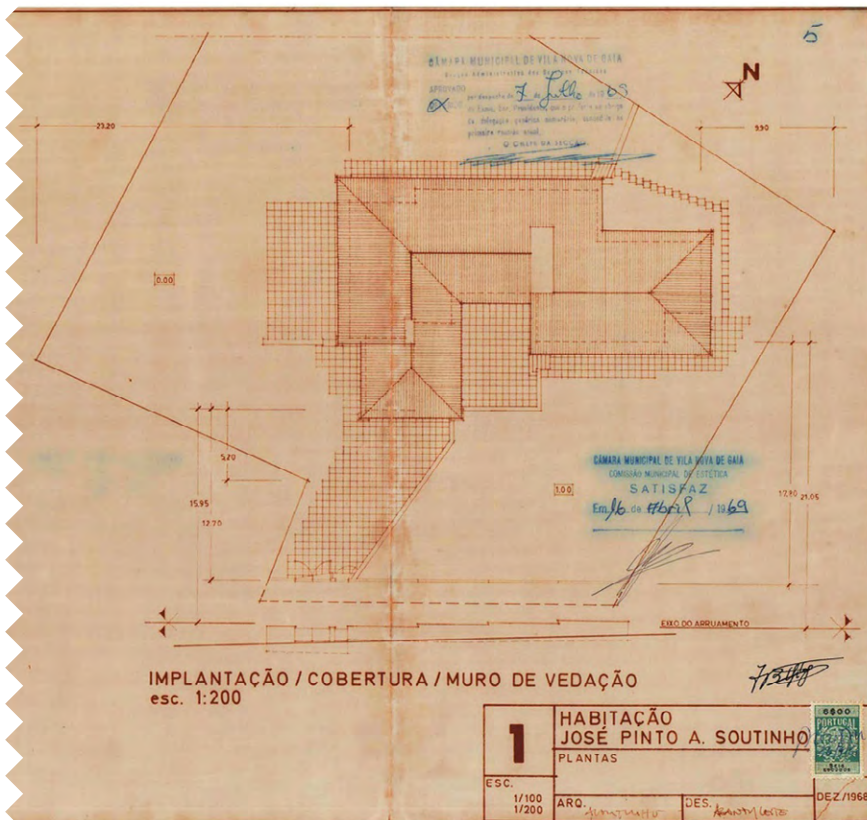
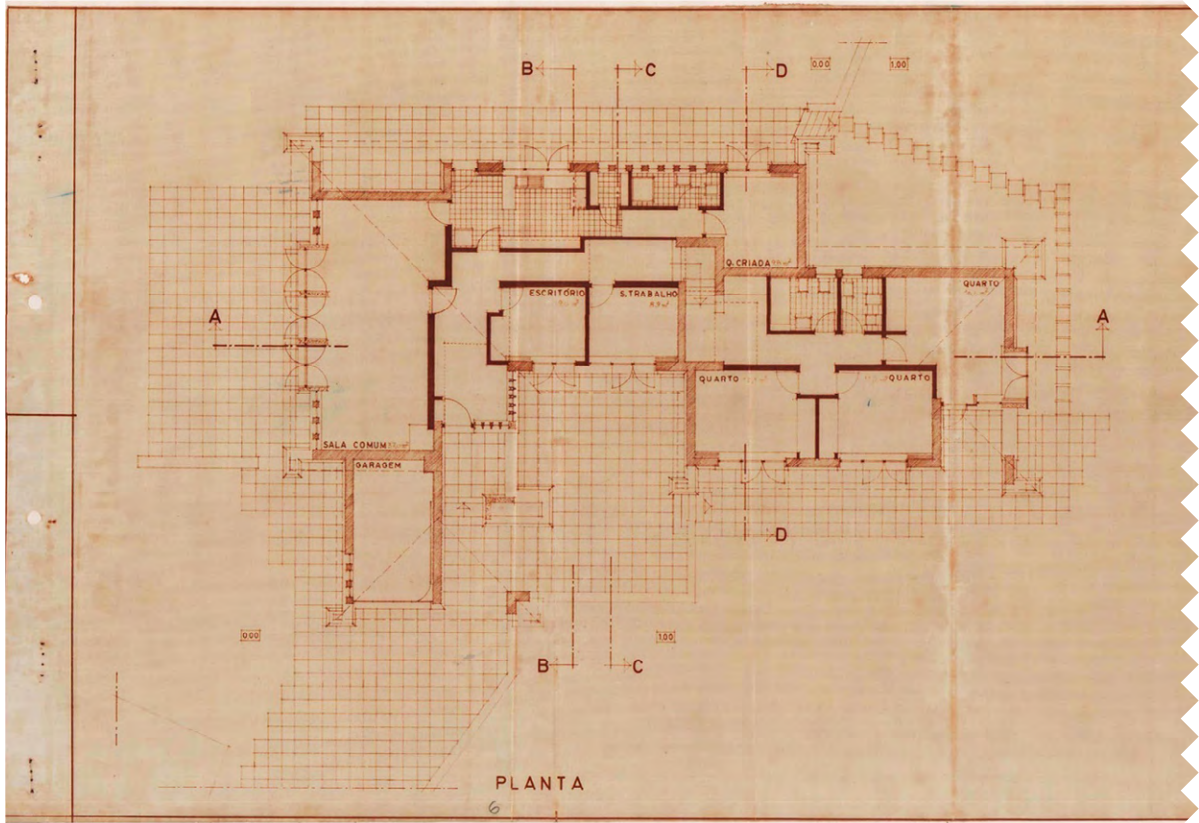


Figura 5. Elementos desenhados da Casa de Gaia: plantas do piso e de implantação (s/ esc). Fonte: Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner.

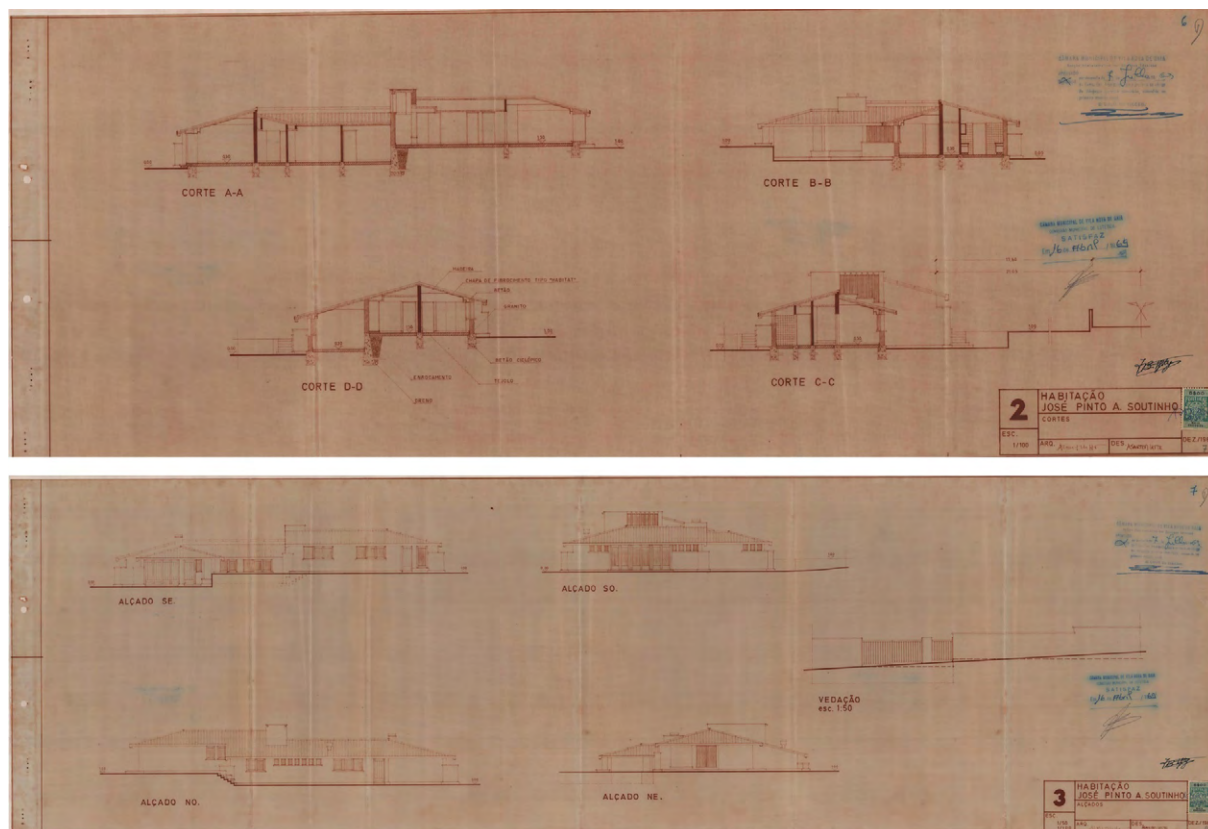


Figura 6. Elementos desenhados da Casa de Gaia: cortes e alçados [s/ esc]. Fonte: Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner.

3.2.2. Planta, volumetria e programa funcional – uma espessura compositiva inesperada [Fig. 5/ Fig. 6]

A Casa de Gaia é um T4 térreo, distribuído em dois níveis com diferença de 1,0m, e, maioritariamente, orientado para SE e NO. A zona mais pública implanta-se a SO – a sala comum e o escritório, e ainda a garagem. No extremo NE localiza-se a zona dos quartos, de maior intimidade, aos quais se acede através de uma área de privacidade intermédia que permite a entrada na sala de trabalho. A NO situa-se a zona de serviços com o quarto da criada (no topo Norte), afastado da cozinha pela despensa e pelo quarto de banho de serviço. A distribuição deste programa habitacional denota a especialização e separação entre as áreas funcionais por zonas claramente definidas, que Soutinho demarca explorando o recurso do “recorte” e fazendo-lhes corresponder avanços e recuos específicos dos planos das fachadas (Fig. 7): à zona da sala e escritório, à zona dos quartos, à zona de trabalho, à zona de serviço e ainda ao espaço da

garagem. Neste contexto – das fachadas que avançam ou recuam –, a frente SE é então a que acolhe a maior diversidade funcional: além da garagem, o *hall* de entrada, as salas de trabalho e os quartos da família. A frente de tardoz, a NO, é a que recebe os serviços, nestes incluído o quarto da criada. A frente NE parece pouco considerada, com apenas uma abertura de modestas dimensões, e a frente SO será a mais valorizada sob o ponto de vista familiar, com uma série de portadas que se abrem para o exterior a toda a largura da sala comum, prolongando-a nessa direcção.

Fixando a atenção na zona de circulação e distribuição funcional, após o *hall*/corredor de entrada que organiza a zona mais social, da sala comum e do escritório, é a orientação SO-NE que estrutura as restantes zonas da casa. Num crescendo de privacidade, esse eixo passa pela sala de trabalho, inflecte duplamente a 90° e chega aos quartos, no extremo NE. Esta gradação é especialmente marcada pela diferença de cota (a subida de 1,0m) estabe-



Figura 7. As zonas funcionais, por cor, em correspondência com os recortes da casa – avanços e recuos dos planos de fachada (s/ esc.). Fonte: trabalho da autora sobre planta cedida pelo Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner.

lecida através de alguns degraus que distinguem e *isolam* esta última zona, mais íntima. A observação do espaço de circulação que conduz aos vários compartimentos é, portanto, mais rica nas nuances do que à primeira vista pode parecer. Também aqui, Soutinho explora o trabalho do *recorte* espacial, sendo agora os alargamentos e estreitamentos das áreas de corredor/*hall* na relação com a sua proporção e mudança de direcção que criam figuras quadrangulares mais estáveis, ou mais lineares e dinâmicas. Nesse processo revela-se uma progressão controlada da privacidade, desde a entrada principal até à zona dos quartos, como se o utilizador/habitante fosse conquistando intimidade à medida que avança de SO para NE.

Adicionalmente, outros recursos são explorados para criar diferenciação em algumas daquelas áreas ou tramos de circulação. Por um lado, usa-se o pé direito elevado no *hall* de entrada na habitação (Fig. 8), bem como no corredor junto à sala de trabalho (aqui conjugado com o alargamento dessa secção) (Fig. 9) e também no corredor/*hall* de acesso aos quartos, na continuidade das escadas (Fig. 10); por outro lado, explora-se a entrada de luz superior na parede SO para, cumulativamente, distinguir este último espaço, o corredor dos quartos. Destaca-se ainda a dupli-

cação parcial do corredor anexo à sala de trabalho para NO: com menor dimensão, e correndo-lhe paralelo e contíguo, dispõe a área de serviço. A subtiliza com que esta duplicação é feita minimiza o impacto de um gesto/opção que podendo parecer desnecessário não o é, já que organiza uma zona funcionalmente distinta e por isso relativamente autonomizada: desde a entrada na cozinha, a circulação para o sentido oposto permite o (único) acesso ao quarto da criada, depois da passagem pela despensa e pelo quarto de banho de serviço. Observe-se a posição comprometida daquele quarto, simultaneamente integrado na zona de serviços e na zona dos quartos da família.

Também volumetricamente a casa desafia a leitura simplificada, como mostram os alçados e cortes da habitação (Fig. 6). No entanto, avaliando-o desde a entrada no lote, e tomando a Fig.1 como base de observação, percebe-se a diversidade de planos que configuram o edifício pelo exterior, tanto em altura como em direcção, tanto daqueles que tocam o chão como também dos superiores, que normalmente não vemos, mas que aqui conseguimos identificar pela diferença de cota relativamente à rua. A planta, que é uma figura relativamente estável, quer a vejamos como um rectângulo (corpo principal do edifício) ou um "U" (planta de



Figura 8. Hall de entrada com pé direito elevado.

Fonte: fotografia de Ana Rita Moreira.



Figura 9. Corredor junto a sala de trabalho, mais largo e pé direito mais alto.

Fonte: fotografia de Ana Rita Moreira

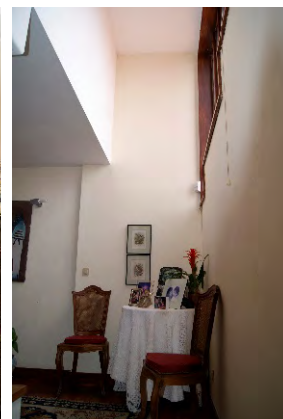


Figura 10. Corredor de acesso aos quartos com pé direito mais alto e entrada de luz superior.

Fonte: fotografia de Ana Rita Moreira.

cobertura], tem afinal um dinamismo volumétrico relativamente inesperado, através do qual a casa parece resultar de um agregado de partes que torna difícil o reconhecimento de qualquer uma daquelas figuras. As águas dos telhados são planos inclinados nas várias direcções das fachadas da casa, quebrados por dois volumes que sobressaem da cobertura – a chaminé do fogão de sala e a entrada de luz no corredor dos quartos – e interrompem a visão da continuidade do telhado, acentuando o jogo de pendentes *desacertadas*. É assim que, também neste contexto, e ainda desde a entrada no lote, o trabalho de *recorte* se reconhece – além da planta e do volume, é agora a silhueta recortada que permite identificar os diferentes corpos funcionais: a garagem, em frente; a sala comum à esquerda; os quartos no lado oposto, à direita, onde se eleva a *caixa* de iluminação superior; e, entre estes, mais baixo, o corpo da sala de trabalho e do escritório.

O recurso ao *recorte*, tal como utilizado por Soutinho, denota um aspecto da modernidade da Casa de Gaia que de modo muito evidente traduz o alinhamento/sintonia com o preceito do Movimento Moderno relativo à separação/distinção funcional e à sua comunicação através do exterior. Além deste, a casa segue ainda a relação entre a disposição

das distintas zonas e o percurso do sol/iluminação, abrindo as suas janelas mais amplas para a exposição mais favorável: as direcções SE e SO são privilegiadas, nelas se localizando as funções mais importantes da habitação, sendo também nestas frentes que espaços de pátio adjacentes prolongam a casa visual e/ou fisicamente para a natureza ajardinada. Nas fachadas NO e NE, menos interessantes sob o ponto de vista da exposição solar, as aberturas são mais contidas, essencialmente destinadas a prover a casa de iluminação e de ventilação naturais.

Vemos ainda um outro aspecto da modernidade da Casa de Gaia na garagem, na sua localização no lote e relativamente aos restantes compartimentos. Tomámos o automóvel como um símbolo do progresso do século XX e notámos que a localização daquele espaço concede a este objecto um certo protagonismo. Ao avançar além do corpo principal da casa, a garagem é o espaço que primeiro se oferece ao olhar de quem entra no lote e por isso o entendemos como uma deliberada afirmação da casa moderna, por parte de Soutinho. Por um lado, porque, se o automóvel simboliza progresso e modernidade, a garagem – o espaço que lhe é exclusivamente dedicado – também o fará; por outro lado, porque o modo como esse espaço se rela-

ciona com o restante programa da casa denota com clareza o respeito pela regra da separação funcional, que acima referimos. Efectivamente, se entendermos a planta como um rectângulo, a garagem é um compartimento saliente do corpo principal da casa, que se encosta a ele, mas está separado das restantes funções por não ter acesso desde a habitação. Este faz-se exclusivamente a partir do exterior. Considerando a entrada no lote, o acesso à garagem e à casa não distingue o automóvel do peão; no entanto, ao aproximar a garagem do portão, Soutinho reduz o espaço de sobreposição entre os dois: para lá da garagem, apenas as pessoas circulam.

Contudo, a par deste gesto mais radical, lemos o compromisso. Ao mesmo tempo que avança além do corpo principal da casa em direcção ao portão de entrada no lote, a garagem protege o espaço mais privado, trabalhando em conjunto com a vegetação, e afastando-o dos olhares externos. Também a sua imagem mostra integração – apesar de ser um volume fechado sobre si, é definido por materiais e elementos tradicionais. Referiremos este tema adiante, mas agora relevamos o facto de, sobre a garagem, haver um (muito expressivo) telhado e não uma cobertura plana, ou em terraço, como a cartilha do Movimento Moderno advogaria. Na verdade, essa opção é razão de alguma ambiguidade pois o compartimento destacado da garagem está, afinal, unificado com o resto da casa pelo telhado. Acrescem ainda dois outros aspectos que distanciam a casa, e designadamente a garagem, dos parâmetros formais da suposta modernidade: um deles é o prolongamento do telhado para além do edifício, que opera a redução aparente da sua altura; e o outro é a materialidade da garagem – o granito rebocado e a grande porta de madeira. Combinados, exaltam a solidez da construção e a sua amarração ao chão, em vez da leveza que (através dos pilotis) igualmente os ditames modernos promulgavam. Efectivamente, no que respeita à questão da integração funcional, na Casa de Gaia a garagem é o elemento comprometido e paradigmático da atitude conciliadora entre moderno e contextualismo que caracteriza a atitude de Soutinho neste projecto.

Influências: Entre a separação funcional de Ofir e o recorte planimétrico de Carré

O tema da distribuição funcional em planta fundamenta-se numa premissa partilhada entre as três casas, embora a sua expressão seja distinta. Ainda assim, a abordagem é mais próxima entre as casas de Gaia e Carré, mesmo que os três pisos desta pudessem *a priori* indiciar o contrário. Em todas, a estratégia “separativa” é clara, ainda que mais radicalmente assumida em Ofir, por Távora, do que por Soutinho ou Ralto.

Efectivamente, a habitação térrea que Távora projecta tem a distinção funcional materializada em corpos edificados separados, dispostos em forma de T e articulados por um átrio (Fig. 11): a zona de quartos, a SE, e a sala comum, a NE, que abrem privilegiadamente para um pátio partilhado situado a Este; a NO/SO, situa-se o bloco edificado com a zona de serviço. Como observa Michel Toussaint (1992, n.p), este zonamento das várias funções habitacionais por distintos corpos é “fruto de uma vontade funcionalista”, que Távora leva ainda mais longe ao especializar internamente as partes do edifício. Tal aspecto é denotado pela subdivisão da sala comum em “três áreas distintas, uma área de comer junto ao vestíbulo, uma área de estar e, ao fundo, um recanto de lareira a uma cota mais alta e com parede exterior mais recuada.” (Toussaint, 1992, n.p) Mas a este respeito talvez a maior clareza advenha da separação interna que Távora estabelece entre a zona de serviço e o compartimento da garagem, que partilham o mesmo corpo edificado. Essa separação é feita por uma parede cega e afirmada por coberturas individualizadas e com diferentes orientações. Adicionalmente, a garagem prossegue a afirmação da especialização funcional, sendo dotada de acesso próprio, exclusivamente pelo exterior, e distinguindo duas entradas: a do automóvel, a SO, a que se chega através de um percurso independente do caminho do habitante/visitante, e a do habitante/visitante que acede à garagem desde SE. Nesta opção pelo isolamento da garagem relativamente ao restante programa habitacional encontramos proximidade com a Casa de Gaia, onde, como vimos, a garagem é igualmente um compartimento à parte, saliente do corpo rectangular da casa (embora unificado com ela pelo telhado), cujo único acesso é externo à habitação. Já na Maison Carré, a implantação da



Figura 11. A Casa de Ofir: distribuição das zonas funcionais em planta [sem esc.]. Fonte: desenho elaborado pela autora.

garagem demarca-se das casas portuguesas e constitui um volume completamente isolado e distanciado do edifício habitacional (Fig. 12).

Contudo, a outros títulos, as afinidades entre a casa de Ralto e a de Soutinho são muitas e evidentes, testemunhando a especial influência do arquitecto finlandês sobre o português. A planta é o documento de maior proximidade entre os dois, como demonstraremos em seguida. A sua geometria geral e a distribuição das zonas funcionais são as primeiras evidências, que claramente se distinguem das opções mais radicais de Távora, acima descritas. A Maison Carré, como a casa de Gaia, ocupa um único volume, e embora o edifício francês seja composto por três pisos, o térreo é aquele em que a habitação da família privilegiadamente se desenvolve, articulando-se “em dois níveis em torno do *hall* de entrada” (Madeira da Silva, 2018, p. 10). É, portanto, este o piso que comparamos e onde reconhecemos a separação funcional, que, como as outras duas casas, distingue “três zonas principais: a área ‘pública’ (*hall*, bengaleiro, sala de estar, biblioteca, sala de jantar), a área ‘privada’ (três quartos com uma casa de banho cada e uma sauna) e a área de ‘serviço’ (cozinha, despensa e sala de jantar do pessoal).” (*ibidem*) Estas zonas funcionais não são, no entanto, especialmente marcadas desde o exte-

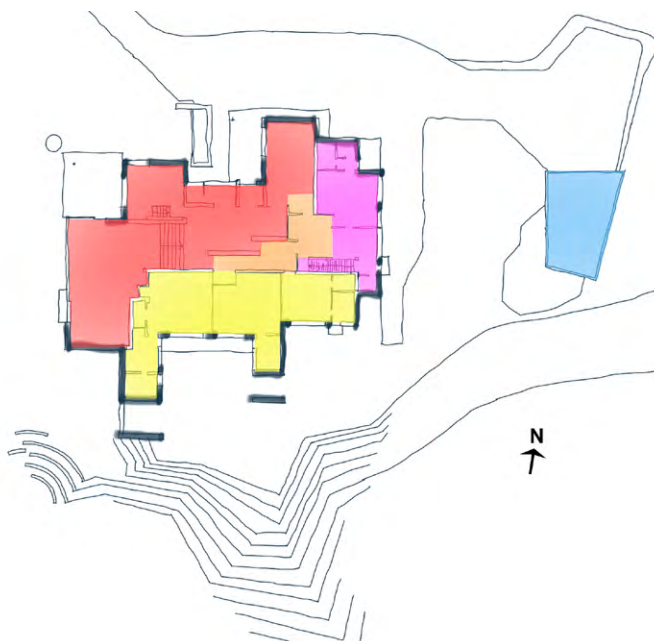


Figura 12. A Maison Carré: distribuição das zonas funcionais em planta [sem esc.]. Fonte: desenho elaborado pela autora.

rior, contrariamente ao que acontece na Casa de Ofir, e, em certa medida, na Casa de Gaia. Nesta, o recorte da planta sincronizado com o recorte da volumetria é um recurso de composição usado por Soutinho em resposta àquele critério; Ralto, que também explora o recorte, parece usá-lo livremente e independentemente da questão funcional.

Além dos aspectos mencionados, outros merecem destaque. A sua identificação decorre da comparação exclusiva entre a Maison Carré e a Casa de Gaia, de onde sobressaem por serem excepcionalmente reveladores da influência da primeira sobre a segunda, ou seja, porque as transposições formais para o projecto de Soutinho são demasiado evidentes para ser ignoradas (apesar das diferenças de escala, de programa, de linguagem). Assim, um aspecto de extrema semelhança entre as duas casas, e especialmente óbvio em planta, é a zona da entrada principal na habitação (Fig. 13). Em ambas, esta entrada é recuada relativamente ao volume à sua esquerda e demarcada pela parede desse volume que, sobressaindo, conduz o visitante/habitante na direcção da porta. Também similar nas duas casas é o modo como essa entrada se faz sob uma cobertura baixa, um alpendre, sendo esta cobertura sustentada por um pilar alinhado com a fachada avançada (Fig. 14). No caso português, o pilar acerta

com o limite frontal da garagem, e no caso francês com a parede Norte da sala de jantar. Apesar da distinta formalização linguística, fotografias da zona de entrada na Casa de Gaia poderão ser facilmente equiparadas às da Maison Carré.

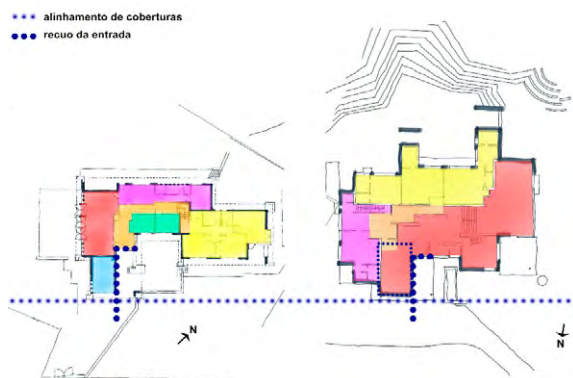


Figura 13. A Casa de Gaia e a Maison Carré: A entrada recuada em relação ao alinhamento da fachada e cobertura (sem esc.). Fonte: desenho elaborado pela autora.



Figura 14. A Casa de Gaia: zona de entrada – o alpendre e os pilares que o sustentam. Fonte: fotografias de Ana Rita Moreira.

A leitura lado-a-lado das duas plantas possibilita ainda constatar outras similitudes, apesar das diferenças men-

cionadas (Fig. 15). Continuando a relevar as mais impactantes, notamos uma proporção equivalente nos pátios junto à entrada na habitação, e no modo como ambos os vazios se desenham por volumes que desigualmente se destacam do corpo central da casa, avançando mais do lado esquerdo e menos do lado direito. Há também uma certa proximidade na resolução projectual das figuras de compartimentação que ladeiam o pátio: o rectângulo “ao alto”, à esquerda, e o rectângulo “ao baixo”, à direita. Na Casa de Gaia, a garagem situa-se à esquerda e os quartos à direita; na Maison Carré, a sala de jantar fica à esquerda, enquanto a biblioteca e o alpendre se localizam à direita. A propósito cabe ainda salientar que o remate dessa frente das casas com um alpendre é outro recurso de projecto similar, em ambas explicitamente localizado no extremo do lado direito. Por último, podemos reconhecer correspondência, mesmo que mais sugerida do que explícita, entre o modo como se desenha o corredor de acesso à sala de trabalho e aos quartos da família na Casa de Gaia, e o modo como se colocam as duas paredes-biombo que separam a zona pública da zona privada na Maison Carré – paralelas, mas desalinhasadas, criando reentrâncias.

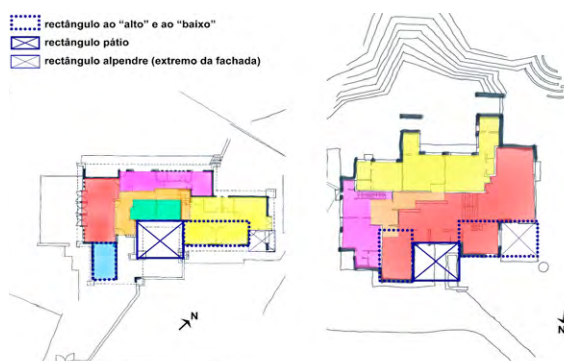


Figura 15. A Casa de Gaia e a Maison Carré: aspectos de semelhança entre as duas casas (sem esc.). Fonte: desenho elaborado pela autora.

Os atributos de correspondência entre planta e programa funcional que determinam a especialização espacial tão cara ao Movimento Moderno estão presentes na Casa de Gaia, como vimos. Contudo, a sua expressão tridimensional interpõe novos termos de leitura, que esbatem aquela clareza e convocam o compromisso com as opções da sua materialidade construtiva, como abaixo discutiremos.

3.2.3. Materialidade e expressão – um compromisso da tradição com a modernidade

Madeira, telha cerâmica e reboco branco (acabado em area-do-grosso) dominam a materialidade da casa quando vista desde fora (Fig. 16). A esta podemos ainda juntar a argamassa de cimento em forma de lajeta que cobre o pavimento exterior até ao portão de entrada no lote e os percursos em torno da casa. Observando esse limiar entre público e

privado, a uma cota ligeiramente superior à da implantação do edifício e com uma visão privilegiada sobre parte da sua cobertura, percebemos o considerável peso visual do telhado. Não apenas pela cor laranja da telha romana que sobressai do branco do reboco e do verde da vegetação (harmonizando-se com a tonalidade da madeira), o impacto resulta sobretudo da sua proporção na relação com o corpo do edifício, aquilo que dele se vê, entre planos que recuam e desaparecem, e o que se esconde atrás e entre a vegetação.



Figura 16. Vistas do exterior da Casa de Gaia: fachadas parciais. Da esquerda para a direita e de cima para baixo: 16.1 Vista desde a entrada no lote para a garagem/entrada (Fachada SE); 16.2 Vista sobre o pátio central e as janelas das salas de trabalho (Fachada SE); 16.3 Vista sobre o corpo dos quartos (Fachada SE); 16.4 Vista desde o pátio da casa junto ao anexo projectado em 1995 (Fachada N-NO); 16.5 Vista sobre o corpo dos serviços (Fachada NO); 16.6 Vista sobre o pátio da casa que prolonga a sala comum para o exterior (Fachada SO) | Fonte: fotografias de Ana Rita Moreira

Ainda à distância, a madeira é igualmente um material visualmente definidor da casa por emoldurar todas as aberturas e as cobrir quando as portadas se fecham, similarmemente contrastando com os panos de parede branca rebocados e a vegetação.

Mais próximo da casa, uma distinta expressão da madeira se desvela, forrando a testeira da cobertura sob uma pintura negra impermeabilizante (Fig. 17). É também nesta proximidade que outros materiais se revelam ou afirmam a sua existência. Já sob o telhado, descobre-se o betão nos tectos exteriores que prolongam a cobertura para além das paredes-limite (Fig. 18) e ganha visibilidade a sua presença no embasamento do edifício. Circundando-o com uma altura variável, este embasamento de betão demarca a ligação com o solo enquanto estabiliza a leitura da fachada rebocada, ou seja, preserva a altura das paredes brancas ao absorver a diferença de cotas do terreno. No solo, as lajetas quadradas de argamassa de cimento que antes mencionámos constituem o pavimento do acesso principal desde a entrada no lote até à garagem e à habitação, do percurso que rodeia a casa, e dos alpendres e pátios/esplanadas que pontualmente o interrompem e alargam.



Figura 17. O embasamento em betão que circunda a casa e o pavimento em lajetas de argamassa de cimento. Fonte: fotografia de Ana Rita Moreira.



Figura 18. A cobertura em betão sob o telhado. Fonte: fotografia de Ana Rita Moreira.

No interior do edifício, os materiais repetem-se, mas mudam de forma, de função e alguns também de posição relativa. Além do reboco branco (aqui acabado em areado fino), que permanece a revestir as paredes de salas, quartos, corredores e alguns tectos, a madeira continua a dominar – em quantidade, e sobretudo/especialmente em impacto visual. É em afzélia envernizada que se fazem as molduras e caixilhos das janelas, as portadas interiores, as portas dos compartimentos e os rodapés, e ainda os tectos dos quartos e salas (Figs. 19–22). A presença preponderante da madeira é ainda reforçada pela mobília, quer a original e embutida, quer aquela que foi adicionada posteriormente e é normalmente de cor escura. No chão, diz a memória descritiva assinada por Alcino Soutinho (1968) que o pavimento é revestido a tacos de madeira de eucalipto nos quartos e salas de trabalho, tijoleira encerada nas zonas de circulação e sala comum, e mosaico hidráulico na cozinha e instalações sanitárias. O texto descritivo de Soutinho refere igualmen-

te os materiais que não se vêem e constituem a estrutura do edifício: "Todo o edifício será construído em alvenaria de granito da região (exteriormente) e tijolo de 0,07m e 0,20 m de espessura (no interior)." (Soutinho, 1968)



Figura 19. A materialidade interior da casa: a presença forte da madeira associada aos vãos. Fonte: fotografias de Ana Rita Moreira.

Influências: Entre a robustez externa de Ofir e o dinamismo interno de Carré

A materialidade da Casa de Gaia divide-se nas influências e a sua imagem reflecte isso mesmo. Num primeiro olhar poderia dizer-se que no exterior será mais marcada pela Casa de Ofir/Inquérito, e no interior pela Maison Carré; no entanto, um olhar mais detido acabará por revelar (novamente) a primazia da inspiração de Soutinho na casa nórdica. Comparando os três edifícios, percebemos que aquela primeira impressão, mais afim com a arquitectura vernacular portuguesa, advém menos dos materiais especificamente usados na casa do que da sua combinação com a volumetria, cércea, dimensão dos planos de fachada e expressão do telhado, com diferentes águas e orientações.

A madeira, que é talvez o material mais comprometido e é forte na imagem exterior de todas as casas, é usada tanto na Casa de Ofir como na Maison Carré para fazer os marcos das janelas e portas, assim como os caixilhos das janelas, as portadas e as próprias portas. O mesmo acontece na Casa de Gaia, e de modo ainda mais extensivo se, adicionalmente, atendermos à testa de madeira que remata a cobertura/tecto de betão aparente (mesmo que a sua coloração a *disfarce*). Quanto à composição dos vãos, a combinação das janelas do escritório e da sala de trabalho, na Casa de Gaia, remete para a do volume dos quartos da Casa de Ofir, mas também para a Maison Carré, onde, nalgumas fachadas, rasgos horizontais mais extensos se encerram com uma sequência de janelas. Por vezes, estas sequências integram painéis de madeira intercalados que jogam na continuidade das portadas e acentuam o peso da madeira na imagem externa da casa, como acontece nos projectos de Alto e Soutinho. A fazer também lembrar algumas das entradas de luz na Maison Carré está, na Casa de Gaia, a opção pelas molduras estreitas e altas da janela elevada que ilumina o corredor dos quartos e da janela de ângulo no *hall* de entrada. Estes correspondem a caixilhos fixos, por isso com perfil mais reduzido do que o dos restantes, que respeitam a janelas que abrem e são necessariamente mais grossos e robustos. A mesma diferença é explorada na Casa de Ofir (Rosa, 2006, p. 467).

Já no interior da Casa de Gaia, onde a madeira é o material dominante, a inspiração de Soutinho é claramente o arquitecto nórdico. A mais imediata alusão virá do tecto em madeira que na Maison Carré encima o *hall* de entrada e a sala de estar, e que em Gaia vemos, embora com muito maior contenção, nos tectos das salas e quartos. Não são as vigas e barrotes que estão à vista, mas o painel de tábuas contínuas, como se o soalho estivesse invertido sobre quem habita. Nas salas de trabalho a expressão do tecto é uma onda que se remata na aproximação às janelas, por vezes juntando-se com estas e fazendo planos continuados dessa materialidade – o tecto é prolongado nas portadas e na mobília fixa das estantes sob as janelas (Fig. 20). Este mesmo prolongamento entre o tecto e a parede acontece na sala comum. Nesta, onde o tecto também é de madeira, não há ondulação, mas há uma espécie de sanca no seu encontro com as paredes, sobre os vãos (Fig. 21), que é muito



Figura 20. A Casa de Gaia: tecto do escritório (prolongado na zona dos vãos e parede). Fonte: fotografia de Ana Rita Moreira.



Figura 21. A Casa de Gaia: tecto da sala comum. Fonte: fotografia de Ana Rita Moreira.



Figura 22. A Casa de Gaia: tecto do quarto. Fonte: fotografia de Ana Rita Moreira.

similar ao remate que Ralto interpõe entre o tecto e os vãos da fachada de madeira na sala de estar. No que respeita aos quartos, o encontro entre o tecto de madeira (que, como na sala comum, desenha as águas do telhado pelo interior) e

a verticalidade das paredes é mais directo, sem transição (Fig. 22). Além da madeira, um outro material que merece destaque pela força que tem no interior da casa, e também pela relação imediatamente estabelecida com o edifício de Ralto, é a tijoleira cerâmica vermelha de formato quadrado que cobre o chão da sala comum e das zonas de circulação (Fig. 21 e Fig. 9). Távora também a usa, mas a ponte inevitável é com a imagem do *hall* de entrada da Maison Carré e o seu pavimento em terracota.

Desde o exterior, as paredes que, na memória descritiva, Soutinho diz serem de granito e que vemos rebocadas em cor branca, assim como o telhado de várias águas em telha cerâmica, remetem para a Casa de Ofir e, por via dela, para o Inquérito. Também Távora usa paredes de alvenaria de granito rebocadas e pintadas de branco (além de outras, em perpianho à vista) e a telha de aba e canudo (Rosa, 2006, pp. 466, 467; Toussaint, 1992, n.p). Já a Maison Carré tem igualmente fachadas brancas rebocadas, mas nisto termina a semelhança com as anteriores, pois aqui a pedra que as constitui é o arenito de Chartres e o telhado é feito em ardósia azul da Normandia (Wronski, 2020; Maher, s.d.). Além disto, é outra a escala desta casa, tal como a sua imagem geral, sugerindo uma leveza que não se encontra nas casas portuguesas. Estas evocam, pelo contrário, uma robustez que se sintoniza com a da arquitectura popular inquirida no final dos anos 1950. Para essa aparência, em Gaia, contribui o desenvolvimento da habitação num piso único e o prolongamento da cobertura além das paredes-limite do edifício que o fazem parecer mais baixo, dando a sensação de que se aproxima do chão (cf. Fig. 6 e Fig. 16), intimamente se ligando com o solo, tal como sucede em Ofir. Isto mesmo destaca Ana Tostões (2006, p. 49), aí identificando a “horizontalidade” como um recurso usado por Távora que denota a “ligação da construção à terra”. Pretenderá Soutinho porventura o mesmo efeito. Na verdade, ele mesmo exalta, em entrevista a Manuel Graça Dias, na RTP, a “ligação à terra” como sendo uma característica da sua obra (*in* Dias, 1993, 12’56”). Talvez por isso, em Gaia, acentue essa ligação com a introdução de um embasamento cuja imagem mais grosseira relativamente ao acabamento da fachada parece assumir a natureza de uma materialidade mais crua no contacto com a terra, com o chão. Na secção anterior realçámos a variação da sua altura como facto que absorve a

diferença de cota do terreno; agora notamos a formalização desse remate: uma orla de betão que circunda toda a casa em contacto com o solo e sobressai da parede como se assim quisesse mostrar que é o elemento que a suporta, e nesse gesto afirmar a sua força, solidez e estabilidade.

Além do dito acima, Soutinho poderá ter ainda recolhido de Távora a inspiração para a reinterpretação de materiais novos em posições e contextos tradicionais, algo que aquele arquitecto explora na Casa de Ofir, como nota Tostões (2006, p. 49):

Materiais variados, tradicionais ou modernos, são usados conforme as situações: paredes de aparelho de granito espessas e densas, madeira nas caixilharias mas também em todos os dispositivos de mobiliário fixo [...]; betão assumidamente a fazer o lugar da madeira em vigas aparentes.

Efectivamente, Távora utiliza essas vigas aparentes de betão em locais específicos e posição estratégica. Recorre a elas para suportar “a cobertura sobre as portas e janelas na zona de sala e quartos que abrem para o pátio” (Toussaint, 1992, n.p) visando “a dissolução dos limites do corpo da sala”, como nota Rosa (2006, p. 466). Além destas, os vigamentos da cobertura são em madeira, seguindo o processo construtivo e a materialidade tradicionais. Na Casa de Gaia não foi a reinterpretação da viga de madeira em betão que se fez, mas a cobertura deixada em betão à vista, a qual foi prolongada além dos planos da fachada expondo as marcas da madeira da cofragem – como Távora fez em Ofir (Fernandez, 1988, p. 127) –, uma opção que Soutinho estendeu ao pilar rectangular isolado que sinaliza a entrada principal na habitação (Fig. 23 e Fig. 24).

No espírito dessa liberdade de interpretação e jogo entre modernidade e tradição, destaca-se também o original sistema de recolha de águas pluviais dos telhados proposto por Soutinho: volumes brancos que se demarcam das paredes e soltam da cobertura, reinterpretando o tubo de queda que recebe das gárgulas de zinco as águas da chuva conduzidas pelas caleiras interiores (Fig. 24 e Fig. 25). Assim materializados, cumprem, além deste, outros papéis, como o de encerramento espacial e de encenação da mudança de planos verticais das fachadas que ajudam



Figura 23. A Casa de Gaia: marcas da madeira no betão descofrado.

Fonte: fotografia de Ana Rita Moreira.

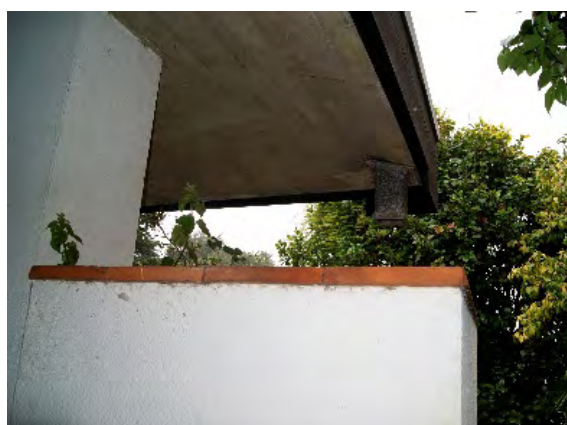


Figura 24. A Casa de Gaia: o sistema recolha de águas pluviais – as gárgulas em zinco

Fonte: fotografia de Ana Rita Moreira.



Figura 25. A Casa de Gaia: o sistema de recolha de águas pluviais – volumes demarcados das paredes e soltos da cobertura

Fonte: fotografia de Ana Rita Moreira.

à maior autonomização das distintas zonas funcionais, acima referida. Alguma semelhança se encontra entre esta liberdade conceptual e a que, igualmente, Aalto e Távora denotam quanto ao sistema de recolha dessas águas. Efectivamente, um aspecto partilhado pelos autores nas três casas é o cuidado que dedicam à resolução da saída de água dos telhados. Fazem-no distintamente, na forma e na materialidade, mas o protagonismo que lhe é conferido pelo seu desenho *diferente* é equiparável.

4. CONCLUSÃO

No contexto de um número temático sobre as casas projectadas por Alcino Soutinho, o presente artigo reflectiu sobre a *Habitação unifamiliar em Vila Nova de Gaia*, de 1968, que aqui designámos como *Casa de Gaia*. Embora com menção regular em publicações que coligem a obra deste arquitecto, não é tida como uma das mais emblemáticas e não se conhece análise aprofundada sobre ela. A investigação feita visou esse contributo, ampliar o seu entendimento enquanto objecto de arquitectura, tanto mais que se mantém na versão original, genericamente preservada após 50 anos sobre a conclusão da sua construção, em 1971. Neste intuito foram estabelecidos dois objectivos práticos: empreender a descrição analítica da casa apoiada em desenhos técnicos e fotografias; e fazer a sua leitura relacionada com as influências consideradas mais determinantes na fase inicial da carreira de Soutinho, na opinião de Jorge Figueira e de Roberto Cremascoli – Alvar Aalto e a Escola do Porto.

O período do percurso formativo de Alcino Soutinho desde que se matriculou na Escola de Belas Artes do Porto, em 1948, até ao final da década de 1960 (quando entregou e foi aprovado o projecto da Casa de Gaia na Câmara Municipal), situou-o nos debates maiores desse tempo no âmbito da Arquitectura – sobre o ensino que se fazia na Escola e as vertentes que então se privilegiavam; e sobre o sentido da Casa Portuguesa, questionado sob as premissas e princípios do Movimento Moderno e, posteriormente, sob os resultados do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa. É aí que emergem as influências mais evidentes da primeira fase da prática profissional de Soutinho – como dissemos, a de Alvar Aalto e a da Escola do Porto, dentro desta so-

bressaindo Fernando Távora como especial referência para a geração de estudantes de que Soutinho fez parte. Através dele chegaram os ecos da arquitectura internacional – o movimento revisionista dos CIAM, a teoria de Bruno Zevi e a arquitectura nórdica, com Aalto à cabeça. Chegará também através da Escola a experiência *in loco* do Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa e do impacto desse levantamento, particularmente evidente na prática docente e profissional de Távora. As obras que faz ainda durante a década de 1950 virão a reflectir o compromisso entre o moderno mais radical de Le Corbusier e a tradição da arquitectura vernácula, provando a sua coexistência feliz, alinhada com os questionamentos internacionais.

Escolhemos Távora, portanto, como representante da Escola do Porto, colocando-o em paralelo com Aalto na análise comparativa que desenvolvemos para conhecer o sentido dessas influências sobre a Casa de Gaia. Na descrição que desta fizemos atendemos, selectivamente, a alguns aspectos da sua materialidade – à implantação da casa, ao programa e à distribuição funcional, aos materiais – quer em planta, quer em volumetria. A natureza do lugar – a topografia, dimensão, orientação e limites do lote, e a sua relação com a rua preexistente – sobressaiu como protagonista na generalidade das opções de Soutinho, que, não sem a moldar, a considerou e integrou com outros condicionantes de projecto. A observação da influência de Aalto e Távora sobre a Casa de Gaia resultou do seu confronto, respectivamente, com a *Maison Louis Carré*, em *Bazoches-sur-Guyonnes*, e a *Casa de férias*, em Ofir, contemporâneas e cada uma delas referência paradigmática na obra do seu autor. O exercício de leitura comparativo mostrou que a influência de ambas as casas esteve presente e, aparentemente, equilibradamente distribuída: a de Távora (e a do Inquérito) mais evidentemente no exterior da casa, a de Aalto, especialmente determinante no seu interior. Contudo, uma análise mais detalhada mostrou o arquitecto nórdico como a inspiração dominante. A planta da Casa de Gaia, sobretudo, revela-o com inesperada clareza, designadamente em algumas das soluções geométricas incorporadas.

A constatação de tal facto não retira, contudo, mérito a Soutinho que, em início de carreira, se por um lado mostra a natural dependência de referências externas enquan-

to procura a própria expressão, por outro lado mostra independência delas na medida em que articula aspectos de umas e outras na resposta a um programa concreto e a um lugar específico, num resultado de grande coerência formal e funcional. O *lugar*, em particular, surge como contrapeso ao que vem de fora, filtrando e enraizando essas influências, como se as orquestrando no respeito pelas suas especificidades. Mas é Soutinho que, criteriosamente, conduz o que quer para onde quer e como quer – que traça. Efectivamente, parece-nos que, numa obra com forma e função relativamente simples, são exactamente aquelas influências que lhe permitem – estimulam? – o alcance de uma certa complexidade no desenho final. Uma densidade adicional de informação sobre a génese da casa percebe-se então quando o estudo sobre a obra se aprofunda e camadas sobrepostas vêm à tona. Por isto, e talvez inesperadamente, a Casa de Gaia revela-se – e afirma-se – como uma obra paradigmática para compreender o pensamento e o processo criativo de Alcino Soutinho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAP** (Associação dos Arquitectos Portugueses) (1980). *Arquitectura Popular em Portugal* (2ª ed.). Associação Arquitectos Portugueses.
- Amaral, K. F.** (1947). Uma iniciativa necessária. In J. M. Rodrigues (coord.) (2010), *Teoria e crítica de arquitectura: século XX* (pp. 329–330). Ordem dos Arquitectos.
- Barroco, H. B.** (2010). *Os museus desenhados por Alcino Soutinho: pensamento, obra e evolução*. (Dissertação de Mestrado, Instituto Superior Técnico, Universidade de Lisboa). Repositório do Instituto Superior Técnico. <https://fenix.tecnico.ulisboa.pt/thesis/2353642310067>
- Dias, M. G.** (1993–05–26). Alcino Soutinho. *RTP 2, Magazine de Arquitectura e Decoração*. <https://arquivos.rtp.pt/conteudos/alcino-soutinho/>
- Dias, C. C.** (2013). *Memórias de Trás-os-Montes e Alto Douro: nos 55 anos do "Inquérito à arquitectura regional portuguesa"*. Opera Omnia.
- Farias, H. J. A. T. L.** (2011). *La Casa: Experimento y Matriz: La Casa de Ofir (1958), de Fernando Távora, y la Casa de Vila Viçosa (1962), de Nuno Portas y Nuno Teotónio Pereira, en el proceso de revisión crítica de la arquitectura moderna en Portugal* (pp. 29–137). (Tese de Doutoramento, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Universidad Politécnica de Madrid). Arquivo Digital UPM. <https://oa.upm.es/10428/>
- Fernandes, E. J. C. S.** (2010). *A Escolha do Porto: contributos para a actualização de uma ideia de Escola (Vol. I)*. (Tese de Doutoramento, Escola de Arquitectura da Universidade do Minho). Repositório institucional UM. <https://hdl.handle.net/1822/12009>
- Fernandes, E.** (2021). *A escrita do Porto: antecedentes*. Afrontamento.
- Fernandez, S.** (1988). *Percurso: arquitectura portuguesa: 1930–1974*. Faup Publicações.
- Figueira, J.** (2002). *Escola do Porto: um mapa crítico*. Ed. DARRQ.
- FIMS** (Fundação Instituto Marques da Silva). *DC 0027A – Habitação Unifamiliar em Vila Nova de Gaia, José Pinto Almeida Soutinho*. FIMS. <https://arquivoatom.up.pt/index.php/habitacao-unifamiliar-em-vila-nova-de-gaia-jose-da-silva-cunha>
- Lahti, L.** (2005). *Alvar Aalto, 1898–1976: paraíso para gente comum*. Taschen.
- Leal, J.** (1993–07–22). Fernando Távora sobre o Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal. In M. Mendes (coord.) (2013), *Fernando Távora: uma porta pode ser um romance*. Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva.
- Leal, J.** (2009). *Arquitectos, engenheiros, antropólogos: estudos sobre arquitectura popular no século XX português*. Fundação Instituto Arquitecto José Marques da Silva.
- Lopes, C. N. L.** (2012). *Arquitectura e modos de habitar: conversas com arquitectos. Alcino Soutinho* (Vol. IV). CIAMH.

- Madeira da Silva, T.** (2018). *Manual pedagógico (3): Alvar Aalto – Maison Louis Carré*. Repositório ISCTE-IUL. <http://hdl.handle.net/10071/17114>
- Maher, C.** (s.d). *Maison Louis Carré, THE WOOD HOUSE* <https://www.thewoodhousesny.com/journal/2017/10/10/maison-carr>
- Moniz, G. C.** (2019). *O Ensino Moderno da Arquitectura: A Formação do Arquitecto nas Escolas de Belas Artes em Portugal (1931-1969)*. FIAJMS/Edições Afrontamento.
- Moreira, A. R.** (2020). *AS CASAS DE ALCINO SOUTINHO, estudo das habitações unifamiliares entre 1963 a 2003*. (Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Ciência e Tecnologia, Universidade Fernando Pessoa) Repositório Institucional da Universidade Fernando Pessoa. <http://hdl.handle.net/10284/8693>
- Ramos, R.** (2013) Casa Portuguesa. In F. Rollo (coord.), *Dicionário de História da I República e do Republicanismo* (Vol. 1: A-E, pp. 573-576). Assembleia da República.
- Rosa, E. M. F.** (2005). *ODAM: Valores Modernos e a Confrontação com a Realidade Produtiva* (pp. 461-474). [Tese de Doutoramento, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, Universidad Politécnica de Catalunya]. UPCommons. <http://hdl.handle.net/2117/94129>
- Portas, N.** (1970). A Evolução da Arquitectura Moderna em Portugal uma interpretação. In B. Zevi, *História da Arquitectura Moderna* (Vol. II, pp. 687-744). Arcádia.
- Silva, R. H. da** (1997). A «Casa Portuguesa» e os Novos Programas. In A. Becker & A. Tostões & W. Wang (org.), *Portugal: arquitectura do século XX* (pp. 15-22). Prestel.
- Siza, A., e Moura, E. S.** (1987-1988). *Alcino Soutinho, uma obra*. Casa de Serralves.
- SNA** (Sindicato Nacional dos Arquitectos) (1948). *Relatório da comissão executiva, teses, conclusões e votos do congresso / 1o Congresso Nacional de Arquitectura*. Sindicato Nacional dos Arquitectos.
- OASRN.** (s/d). *Biografia Arquitecto Fernando Távora*. OASRN. <http://www.oasrn.org/premio.php?inf=biografia>
- Soutinho, A.** (1968). *Habitação José Pinto A. Soutinho. Memória descritiva*. (In POP. n.º. 366/69-Arq-158-1971-1099991) Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner.
- Soutinho, A.** (1995). *Habitação José Pinto A. Soutinho. Memória descritiva*. (In POP. n.º. 54/96-Arq-102-1999-10119359) Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner.
- Soutinho, J.** (1969). *Solicitação de licença de obras* (Doc. 1127, 28-03-69). (In POP. n.º. 366/69-Arq-158-1971-1099991) Arquivo Municipal Sophia de Mello Breyner.
- Távora, F.** (1947). O problema da casa portuguesa. In J. M. Rodrigues (coord) (2010), *Teoria e crítica de arquitectura: século XX* (pp. 327-328). Ordem dos Arquitectos.
- Távora, F.** (1957). Casa de Férias. Ofir, 1957-58. Memória descritiva. In L. Trigueiros (ed.) (1993), *Fernando Távora* (pp. 78, 80). Blau.
- Tostões, A.** (1997a). Modernização e Regionalismo, 1948-1961. In A. Becker & A. Tostões & W. Wang (org.), *Portugal: arquitectura do século XX* (pp. 40-53). Prestel.
- Tostões, A.** (1997b). *Os verdes anos na arquitectura portuguesa dos anos 50*. Faup Publicações.
- Tostões, A.** (2006). Um composto e uma mistura: homenagem a Fernando Távora. *J.A., Jornal Arquitectos*, 220-221, 48-51.
- Toussaint, M.** (1992). Casa de férias em Ofir=Summer house at Ofir. In *Fernando Távora 1957-1958*. Blau.
- Trigueiros, L.** (ed.) (1993). *Fernando Távora* (pp. 76-83). Blau.
- Wronski, L.** (7 Agosto 2020). *Clássicos da Arquitectura: Maison Louis Carré / Alvar Aalto* ArchDaily Brasil. <https://www.archdaily.com.br/br/804532/classicos-da-arquitetura-maison-louis-carre-alvar-aalto> ISSN 0719-8906