

Da ideia à forma.
O caso da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura | FAUP 2010

Carla Sofia Cruz da Rocha Viana

ÍNDICE

Resumo	07
Abstract	09
Résumé	11
Introdução	13
1 Enquadramento temático	16
1.1 O tema da Circunstância	21
1.2 O tema das Referências	23
2 Da ideia de projecto à concretização: O edifício da FAUP	
2.1 Contextos	27
2.2 Processo inicial	
2.2.1 Os primeiros esboços: Intuição e referências	35
2.2.2 Confronto com a circunstância	41
2.2.3 Mudança estratégica: fragmentação	45
2.3 Decomposição do monólito	
2.3.1 Critérios de implantação	47
2.3.2 Os elementos	49
2.3.3 As relações	55
2.3.4 O conjunto	65
2.3.5 A razão do edifício	71
Considerações finais	73
Bibliografia	75
Créditos das imagens	79
Anexos	85

RESUMO

Quando se fala de arquitectura é inevitável não abordar a temática formal. Mas as formas, tais como nos aparecem, são fruto de um conjunto de reflexões e ideais que, por sua vez, traduzem uma determinada abordagem à própria disciplina arquitectónica. Não só na concretização, como resultado final que medeia a relação do Homem com o seu espaço, mas sobretudo no processo projectual a forma permite a pré-figuração necessária para os momentos de escolha sob os quais se baseia o desenvolvimento de todo o projecto.

Além de permitir diminuir a subjectividade presente no campo arquitectónico, procurar as razões subjacentes a determinada composição formal implica abordar os fundamentos da própria disciplina, tendo sempre como objectivo consolidar determinados parâmetros qualitativos capazes de atribuir às obras a condição maior de *atemporalidade* através da *permanência da sua forma*.

Assim, tendo como finalidade a consolidação de um entendimento de produção formal, a presente investigação procura através da análise do edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, da autoria do arquitecto Álvaro Siza, expor uma determinada abordagem ao processo arquitectónico, o mesmo é dizer das suas formas, que se baseia na permanente dialéctica com que a disciplina se confronta. Entre componentes abstractos e concretos, o conhecimento da história e a consideração do presente, os momentos de concretização formal são sempre momentos de avaliação e escolha, onde a sensibilidade e formação do autor desempenham um papel decisivo.

Com apoio na análise processual e formal do caso de estudo individualiza-se o carácter heterónimo - de contingência para com os factores de *circunstância* - e autónomo - de abstracção das próprias obras para com essa mesma *circunstância* - procurando-se a *ideia de projecto* subjacente capaz de hierarquizar e governar todo o conjunto de parâmetros e relações que na forma encontram materialização. A Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto revela com maestria que, dar importância à componente formal em si mesma, é tão importante quanto condicioná-la aos factores externos, desde que o arquitecto, através da ideia de projecto e com um forte sentido de responsabilidade, consiga responder ao seu maior desafio: traduzir em forma um modo de pensar a arquitectura.

ABSTRACT

When talking of Architecture it is inevitable to approach the theme of form. But forms, as they appear to us, are the result of a group of reflections and ideals, which on their turn determine a specific approach to architecture itself. Not only on materialization, as the final result that mediates the relationship between Man and his Space, but mostly during the design process form allows the pre-visualization necessary for the decision making that supports the project development.

Besides reducing the subjectivity present in architectural considerations, to search the underlying reasons to a determined formal composition implicates an approach to the basis of the discipline, having always as a goal to consolidate quality parameters capable of attributing greater atemporality through persisting form.

This way, having as purpose the consolidation of an understanding of formal production, the present investigation wishes to, through the analysis of the Faculty of Architecture of the University of Oporto, by Siza Vieira, expose a determined approach to architectural procedure, same to say of its forms, which is based on the permanent discussion around architecture. Between abstract or concrete components, the knowledge of history and the consideration of present, the moments of formal achievement are always moments of evaluation and choice, in which the authors sensitivity and education undertake a decisive role.

Supported by the procedural and formal analysis of the study case, one is able to individualize the heteronym character - of contingency towards the circumstantial factors - and autonomous character - abstraction of the subject from the adjacent circumstances, being guided by composition coordinates - ultimately searching for the underlying design idea capable of attributing hierarchy to the group of parameters and relations that materialize into form. The Faculty of Architecture of the University of Oporto reveals with excellence that realizing the importance of the formal component itself is as important as to condition it to external factors, just as long the architect, through the design idea and with a strong sense of responsibility, is able to overcome his greatest challenge: translate into form a way of thinking architecture.

Key-words : Form, Circumstance, References, Análise, Faup, Siza, Fragment e Composition.

RÉSUMÉ

Quand on parle de l'architecture, il est inévitable de ne pas traiter la question des thématiques de la forme. Mais les formes, telles qu'elles apparaissent, sont le résultat d'un ensemble d'idées et d'idéaux, qui à leur tour reflètent une approche particulière à la discipline de l'architecture elle-même. Non seulement la réalisation, le résultat final qui médiatise la relation entre l'homme et son espace, mais surtout dans la forme projectuelle permettant des figurations pré requises pour les moments de choix sur lequel nous avons fondé le développement de l'ensemble du projet.

En plus de permettre de réduire la subjectivité présentes dans le domaine architectural, d'explorer les raisons qui expliquent une composition formelle donnée qui implique de répondre aux principes fondamentaux de la discipline elle-même, en tentant toujours de consolider certains paramètres de qualité capable de donner aux oeuvres une plus grande intemporalité de la permanence de la forme.

Ainsi, dans le but de consolider la compréhension de la production formelle, cette investigation cherche, à travers l'analyse du bâtiment de la Faculté d'Architecture, Université de Porto, de l'architecte Alvaro Siza, une approche particulière de la démarche architecturale, il est dire de leurs formes, qui est basé sur la dialectique permanente avec laquelle la discipline est confrontée. Entre composants abstraits et concrets, les connaissances de l'histoire et l'examen du présent, les moments formels de réalisation sont toujours des moments d'évaluation et de choix, où la formation et la sensibilité de l'auteur joue un rôle décisif.

Avec l'appui de la procédure d'analyse et de la forme du cas d'étude, le caractère hétéronome s'individualise - des facteurs de contingence de la circonstance - et autonome - l'abstraction de son travail vers la même circonstance, conduisant aux coordonnées de la composition - recherchant l'idée sous-jacente au projet capable de classer et de gouverner l'ensemble des paramètres et des relations, qui dans la forme rencontre sa matérialisation. La Faculté d'Architecture, Université de Porto montre magistralement que donner l'importance à la partie formelle de la même, est tout aussi important que les facteurs extérieurs des lors que l'architecte à travers l'idée du projet, ait un sens aigu des responsabilités, répondant à son plus grand défi: comment traduire en forme un mode de pensée l'architecture.

INTRODUÇÃO

“Na realidade nós não podemos tomar conhecimento do fenómeno da criação artística independentemente da forma na qual se manifesta. Ora é claro que cada processo formal deriva de um princípio, e o estudo desse princípio implica precisamente aquilo que chamamos o dogma.”¹

Na convicção de que cada vez mais é necessária a consolidação de um conjunto de princípios que governem o acto arquitectónico, devido à crescente oferta de novas tecnologias específicas da área, mas sobretudo de uma globalização de técnicas e ideais, a presente dissertação tem como objectivo consolidar uma determinada abordagem ao processo arquitectónico que se baseia na ideia da consideração e complementariedade entre condicionantes prévias do próprio projecto, que aqui foram denominadas de elementos de *circunstância* e o conhecimento da própria história da arquitectura, reflectida em *estudo tipológico*.

Para a abordagem desta temática, que permite conduzir o arquitecto desde a *ideia de projecto* à sua *concretização*, foi escolhido como caso de estudo o edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, obra do arquitecto português Álvaro Siza, cujo processo se desenrolou durante os anos de 1987 a 1994. A escolha de uma sua obra está intimamente ligada à confirmação da sua genialidade no manuseamento de todas as variáveis passíveis de se tornarem influentes no projecto, assim como de um profundo conhecimento e capacidade de aprendizagem da história da arquitectura, seja ela antiga ou recente.

Este tipo de abordagem relacionada com a sua obra e método é recorrente, veja-se por exemplo os escritos de Kenneth Frampton², Peter Testa³ ou Jacinto Rodrigues⁴ que, mesmo enfatizando diferentes aspectos ou atribuindo-lhe denominações diversas, referem-se na essência à sua capacidade de dotar as formas que produz de uma atemporalidade só característica dos grandes mestres da arquitectura. Recorrer hoje a uma interpretação da sua obra segundo parâmetros similares sublinha a potencialidade

¹ Strawinsky, Igor. *Poetica della musica*. Milão: Edizioni Curci, 2003, pág. 8: “Na realidade nós não podemos tomar conhecimento do fenómeno da criação artística independentemente da forma na qual se manifesta. Ora é claro que cada processo formal deriva de um princípio, e o estudo desse princípio implica precisamente aquilo que chamamos o dogma. Noutras palavras, a necessidade que temos de fazer prevalecer a ordem sobre o caos, de libertar a linha recta da nossa operação da trama das possibilidades e da indecisão das ideias pressupõe a necessidade de um dogmatismo. Sirvo-me então destes termos só enquanto designamos um elemento essencial, capaz de garantir um recto procedimento da arte e do espírito, e afirmo que no nosso caso não usurpam a sua função. O próprio facto de recorrer àquilo que chamamos a ordem, aquela ordem que nos permite dogmatizar na matéria que tratamos, levamos a por a nossa própria actividade criadora sobre a alçada desse mesmo dogmatismo.”

² Nomeadamente no texto ‘Regionalismo Crítico’ in Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1986.

³ in Testa, Peter. *A arquitectura de Álvaro Siza*. Porto: Edições da FAUP, 1988.

⁴ in Rodrigues, Jacinto. *Álvaro Siza, obra e método*. Porto: Editora Civilização, 1992.

dos mesmos na definição de uma abordagem projectual que permita, independentemente de técnicas e tecnologias, resultados o mais verdadeiros possíveis, entendendo por verdadeiros a perfeita concordância da obra com o Homem, que passa pela adequação das formas ao seu meio e função.

Dentre as suas obras, escolher a Faculdade de Arquitectura do Porto, teve duas razões principais. Por um lado corresponde a um edifício que nasceu sobre as bases ideológicas que estruturaram o próprio curso de Arquitectura e que são ainda as linhas de ensinamento vigentes, por outro lado sendo um edifício onde as particularidades da função, uma Escola, e as fortes características do meio são de equivalente grau de importância e influência, torna-a pertinente para a pesquisa sobre a temática apresentada.

Adoptando o caso de estudo, como o corpo principal do trabalho de pesquisa, a presente dissertação estrutura-se em dois momentos: uma primeira parte onde se desenvolve o corpo teórico e uma segunda que corresponde à análise formal do caso de estudo.

Na primeira parte – correspondente ao capítulo 1 – é abordado o argumento da dialéctica entre circunstâncias e referências e de como a função propõe a ligação entre estes dois temas. Para esta parte da pesquisa e quanto ao tema da circunstância o autor sobre o qual é apoiado o discurso é sobretudo o Arq. Fernando Távora, que sempre teve uma posição muito clara quanto à necessidade de se considerar todo o conjunto de condicionantes prévias, sobretudo o respeito ao contexto físico de cada projecto, e cujo legado teórico é de grande proximidade ao Arq. Siza. Relativamente ao tema das referências o discurso foi sobretudo apoiado pelos textos do Arq. Carlos Martí Arís, cuja pesquisa teórica se centra sobre a operatividade do estudo tipológico e na sua permanente validade.

A segunda parte do trabalho – capítulo 2 – trata da análise do caso de estudo, procurando encontrar nas próprias formas a validade dos temas anteriormente expostos, e em que momentos do processo cada um deles surge com maior influência. Dentro desta análise individualizam-se dois momentos cronologicamente sequentes. O primeiro, denominado de *Processo inicial*, é sobretudo uma especulação sobre as reflexões que estariam na base do projecto. Apesar de existirem poucos registos desta fase, apenas alguns esboços e comentários dispersos do arquitecto, isso não diminui a sua importância, sobretudo como um momento de reflexão, onde confluem as temáticas das referências e da circunstância, na procura da ideia de projecto. A segunda parte da análise, a *Decomposição do monólito*, é uma procura no edifício final das diversas componentes que interferem na constituição da sua forma, tendo sempre presente a interdependência entre circunstância e relações puramente compositivas. De certo modo pode-se dizer que estas duas fases da análise, baseiam-se em operações diversas: na primeira procuram-se as razões para escolher determinada forma, na segunda procura-se na forma as razões que a constituíram. Entre estes dois capítulos, existe um espaçamento temporal que não é

abordado. Este espaçamento, entre a formação da ideia de projecto e a sua concretização, que corresponde a todo o processo de definição arquitectónica, é um momento íntimo da criação onde estes dois problemas se alternam e influenciam, sendo em vão tentar seguir as suas fases.

A opção por centrar a pesquisa sobretudo na análise final, na explicação da sua forma, sendo que “*explicar significa descrever uma coisa, descobrir-lhe a génese, significa aceitar a relação das coisas e procurar de iluminá-las*”⁵, deve-se ao entendimento de que é nas próprias obras que a teoria se manifesta e ganha em validade o que perde em subjectividade.

Neste segundo capítulo, nomeadamente na análise do edifício, seguiu-se a estrutura proposta por Norberg-Schulz no seu livro *Intentions in architecture*, onde propondo uma teoria integrada da arquitectura, apresenta no capítulo sobre a forma os diversos critérios compositivos capazes de a tornar coerente nas suas próprias relações internas, visando sempre a validade com todo o conjunto de condicionantes externas.

A tentativa de reconstruir um *percurso de projecto*⁶ apoia-se numa recolha bibliográfica de depoimentos do autor de projecto assim como de material gráfico (esquissos, desenhos técnicos e fotografias), que permitem avaliar seja a evolução e estrutura formal, como a posição do arquitecto perante os temas abordados. A complexidade do edifício em questão e a possibilidade de ser abordado sobre as mais variadas temáticas e pontos de vista, levou a definir e a restringir o campo de análise às relações e composição formal, entendendo-se que estando lançadas as bases de um determinado pensamento o projecto transporta coerentemente para todas as outras escalas o mesmo sistema de abordagem. Do mesmo modo se definiu que para efeitos de estudo se considera somente a segunda fase de construção de todo o complexo da Faculdade de Arquitectura, que data de 1987-94 e que compreende o complexo principal (a primeira fase, de 1985-86, corresponde à construção do Pavilhão Carlos Ramos e sistematização dos edifícios envolventes, inseridos na Quinta dos Ingleses, e que aqui foram considerados como parte integrante do contexto pré-existente).

⁵ Stravinsky, Igor. *Poetica della musica*. Milão: Edizioni Curci, 2003, pág.9.

⁶ Alusão ao título do catálogo que reúne textos e informação gráfica sobre o edifício da FAUP [Mendes, Manuel (Coord.). *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Percursos de Projecto*. Porto: Faup Publicações, 2003.

1 | ENQUADRAMENTO TEMÁTICO

“A aspiração da racionalidade na actividade artística permite determinar do modo mais concreto possível a formação da ideia de projecto e a sua relação com a forma.”⁷

A complexa condição actual do arquitecto, leva-o muitas vezes a produzir respostas formais desprovidas de uma verdadeira justificação ou à exaltação da sua individualidade na produção de formas que crê por si só auto-justificadas. Mas as formas que produz, sendo que forma *“é sobretudo um facto de conjunto, uma complexidade: aquele conjunto de atributos perceptíveis com os quais uma determinada coisa vem reconhecida na sua identidade e individualidade”⁸*, não pode ser vista como um objectivo, porque é acima de tudo um meio. Um meio que relaciona o homem com o seu espaço.

Esta condição base da arquitectura tem sido muitas vezes abandonada; *“hoje as formas parecem nascer já mortas”⁹*, porque se subestima essa relação entre o homem e o espaço criado. Na luta contra o efêmero, a procura do sentido das formas encontra-se na sua definição *“como fusão e não como simples somatório de mais elementos ou características de aspectos constitutivos”¹⁰*. Fusão de todos os aspectos que compõem a realidade, circunstancial e permanente.

Mais do que produzir formas o arquitecto deve propor-se a produzir formas com sentido. E esse sentido é atingido quando o projecto parte de uma reflexão, que determina a ideia de que a forma será a materialização. Se a forma é a síntese, a ideia de projecto é o seu esboço mental. Esta ideia de projecto é, então, a ponte que une as condicionantes de projecto ao resultado final.

Muitas vezes fala-se de conceito de projecto mas o seu significado é diferente. Conceito de projecto é frequentemente algo que surge antes da reflexão projectual, ou fruto de uma reflexão parcial, e que leva muitas vezes à subversão das condicionantes ou parte delas, a favor de um objectivo abstracto, acreditando-se na capacidade justificativa desse mesmo conceito. Por sua vez, a *ideia de projecto* surge precisamente da ponderação de todos os factores envolventes e em concordância com a realidade. Não é um objectivo mas algo que surgindo sob os fundamentos de uma análise crítica permite guiar o processo de definição formal, gerindo as decisões desse mesmo processo. É algo que absorve as condicionantes e aspirações dentro da visão de uma forma futura.

Sendo que *“na base da actividade mental (onde os métodos de pensamento são normalmente tanto do tipo hipotético-dedutivo, como do tipo analógico) há duas*

⁷ Monestiroli, Antonio. *La arquitectura de la realidad*. Barcelona : Ediciones del Serbal, 1993, pág. 14.

⁸ Ottoloni, Gianni. *Forma e significato in architettura*. Milano : Laterza, 1993, pág. 29.

⁹ Siza, Álvaro. *Uma questão de medida, Entrevistas com D. Machabert e L. Beaudouin*. Lisboa: Caleidóscopio edições, 2008, pág.115.

¹⁰ Ottoloni, Gianni. *Forma e significato in architettura*. Milano : Laterza, 1993, pág.29.

*categorias de operações fundamentais: a análise e a síntese*¹¹, a ideia de projecto é algo que se encontra entre ambas mas que simultaneamente as contém, e que para tal é necessário no fazer arquitectónico “*entrar a análise no que respeita aos aspectos parciais e depois uma síntese que corresponde à correlação de todos esses princípios*”¹².

Embora a subjectividade da abordagem arquitectónica não permita definir em que ponto se encontra essa ideia, sendo obviamente variável o seu surgimento ao longo do processo, no entanto, em linhas gerais, é possível individuar dois momentos do mesmo processo, na tentativa de racionalizar um percurso possível de produção formal: uma primeira fase de reflexões gerais e oscilações, que resultam, ou devem tender a resultar, numa determinada ideia global, que irá conduzir à segunda parte do processo onde o projecto atinge a sua autonomia e se rege segundo as ferramentas próprias da definição formal.

Quando Siza diz que “*arquitectura começa quando nos libertamos da função, do contexto, dos problemas técnicos, económicos: enfim, de todas as condicionantes. Quando atingimos isso, acontece o que já existia, mas de forma latente, no espaço. A forma é portanto o resultado de ter tomado em consideração de forma exclusiva, aplicada, rigorosa, absoluta, as condicionantes, mas de as ter superado. É aí que reside a autonomia da arquitectura.*”¹³, está a definir através do conceito de superação o momento de definição dessa ideia de projecto. Através do mesmo conceito, mas em sentido inverso, também Adorno afirmava que “*justamente porque a arquitectura além de autónoma é também ligada a um objectivo, não pode negar os homens tal como são, ainda que enquanto autónoma deve fazê-lo – superar na obra esta contradição sem a negar é o seu dever*”¹⁴, “*e mais à frente Adorno juntava – A Arte não colhe a própria autonomia se lhe falta aquilo que lhe é heterogéneo. O ‘aquilo que lhe é heterogéneo’, não se dá como tal, a arquitectura não pode deduzir nada daquilo que deve ser transformado por meio de projecto e tornar material para a constituição de forma. É com o conjunto do que lhe é heterogéneo, também com sentimentos e histórias subjectivas, que se constitui a obra de arquitectura.*”¹⁵

Introduz-se assim dentro de um mesmo processo o confronto com a realidade concreta, com o homem e a sua circunstância, e com a própria disciplina projectual. A partir do momento em que o projecto, adquire a sua ideia governadora, ganha a sua autonomia, as relações que as formas virão a criar com as condições estão já pré-estabelecidas. Justamente quando abordado sobre a sua relação com o tema da forma,

¹¹ Moreira, Cristiano. *Reflexões sobre o método*. Porto: Faup Publicações, 1994, pág.17.

¹² Siza, Álvaro in Somoza, Manuel. *Álvaro Siza: conversas no obradoiro*. Ourense: Verlibros, 2005, pág.100.

¹³ Idem, pág.116.

¹⁴ Adorno, Theodor citado por Vittorio Gregotti in *Lezioni de Teoria e tecnica della progettazione architettonica*, Venezia, IUAV, ano lectivo de 2007/08.

¹⁵ Idem.

Siza descreve este processo como algo que “*acontece por aproximações sucessivas, e portanto fragmentadas, (...) até chegar a um sincretismo, até se começarem a ligar todos os diferentes condicionamentos que existem*”¹⁶, porque este não é um processo linear e pré-definido mas que “*evolui de modo errático, para trás e para diante, entre concepções do todo e das partes. Só quando abarca o processo na sua totalidade, uma pessoa se torna consciente da ordem lógica que leva do tema básico até à sua encarnação final.*”¹⁷

A complementaridade destes dois aspectos, contingente e autónomo, na formulação da ideia de projecto e consequentemente na sua forma é a condição que atribui às obras o carácter de atemporalidade. “*Cada edifício que não se tenha a si próprio como tema principal, é no fundo, uma banalidade. Poderá sem mais responder a objectivos e necessidades e até satisfazer exigências tecnicamente fundadas, mas se além da pura funcionalidade não saberá realizar também uma ideia, permanecerá, relativamente à exigência da arquitectura de expressão universal do pensamento, um objecto banal.*”¹⁸

Ungers ao afirmar que “*a arquitectura tem duas referências fundamentais: uma é a referência ao sítio – aquele físico e social – e a outra é a referência tipológica*”¹⁹ sintetiza os dois pólos chave que devem entrar na reflexão que leva a uma ideia de projecto culturalmente articulada que por sua vez é capaz de governar a autonomia das próprias formas. No entanto é sempre necessário a cada caso perceber de que modo e em que grau uma temática prevalece sobre a outra, sendo esta hierarquia que irá determinar o carácter dos edifícios. A mudança de enfoque sobre uma ou outra temática produziu ao longo do tempo mudanças de entendimento quanto à própria natureza da arquitectura, veja-se o caso do Movimento Moderno onde havia um desprendimento quanto à referência ao sítio cujas fragilidades foram o mote para o retorno da componente contextualista que caracterizou os anos 60.

Ao mostrar uma visão articulada que se funde nas duas *referências fundamentais*, não significa anular a ideia que dependendo das conjunturas uma poderá predominar sobre a outra - veja-se como exemplo algumas das obras onde facilmente se identifica a predominância da componente contextualista (fig.1) e outras onde a questão tipológica se sobrepõe (fig.2) - mas que juntas constituem uma trama de composição projectual capaz de justificar a própria forma.

A divisão dos subcapítulos seguintes em *circunstância e referências* aprofunda o entendimento de cada uma das temáticas.

¹⁶ Siza, Álvaro in Somoza, Manuel. *Álvaro Siza: conversas no obradoiro*. Ourense: Verlibros, 2005, pág.100.

¹⁷ Arnheim, Rudolf. *A Dinâmica da Forma Arquitectónica*. Lisboa : Presença, 1988, pág. 219.

¹⁸ Ungers, Oswald Mathias. *Pensieri sull'architettura* in *Casabella* n. 657, 2002, pág. 3.

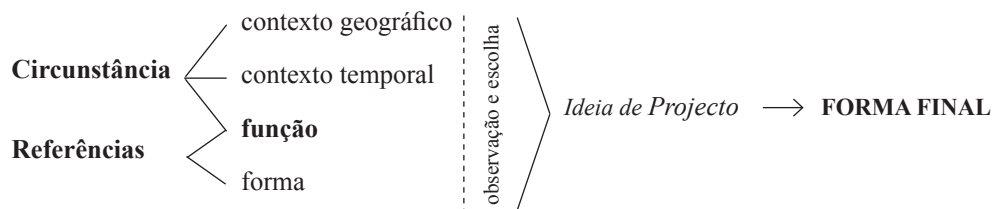
¹⁹ Idem.



Fig. 1 - Exemplos de obras onde predomina a componente contextualista - adequação da forma à envolvente próxima: Le Corbusier: Projecto para o novo Hospital de Veneza (1968); Álvaro Siza: Centro Galego de Arte Contemporânea em Santiago de Compostela (1999) e Casa van Midellen Dupond, Odenburg (1997).



Fig. 2 - Algumas obras onde a componente tipológica - idealização da forma com a sua função - são predominantes. Frank Lloyd Wright: Museu Guggenheim em Nova Iorque (1956); Álvaro Siza : Pavilhão Multiusos de Gondomar (2007), cuja estrutura havia já sido estudada para um programa similar em Vigo (1997).



1.1 | O tema da circunstância²⁰

A arquitectura é por definição uma disciplina que visa a conformação espacial, onde se desenvolve a vida do homem, como uma resposta às suas necessidades, sejam estas físicas, espirituais ou mesmo simbólicas; e quando esta resposta toma forma está necessariamente vinculada a um momento geográfico, temporal e social, logo determinada por inúmeras condições; e estas condições, que se podem traduzir como circunstância são então “*aquele conjunto de factores que envolvem o homem, que estão à sua volta e, porque ele é criador de muitos deles, a esses haverá que juntar os que resultam da sua própria existência, do seu próprio ser*”²¹.

Durante séculos, as construções surgiam com grande espontaneidade e naturalidade, justamente porque nasciam como uma resposta efectiva a uma necessidade, e englobavam inconscientemente as suas condições, como disse Loos, a arquitectura “obedecia à sua época e não prestava atenção nem ao futuro nem ao passado”²², e as mudanças que se produziam, surgiam num lento acompanhar das mudanças da própria circunstância.

Mas, desde meados do séc. XIX, as possibilidades técnicas, e a sociedade, entram num rápido desenvolvimento e transformação, uma verdadeira revolução social, que inevitavelmente comportava novos modos de agir, que se iriam também reflectir no campo da arquitectura. Na tentativa de enquadrar a nova situação, e encontrar um caminho a seguir na arquitectura, surgem discussões, divergências, revivalismos acabando por vingar o Movimento Moderno. Este aparece como verdadeiramente contingente à sua situação, era uma resposta efectiva e verdadeira, assimilava as mutações técnicas numa nova concepção e linguagem da arquitectura, a que fazia corresponder as novas necessidades do homem. No entanto, ao se considerar a circunstância como o conjunto de condições físicas (desde as formas das pré - existências, ao contexto geográfico, tanto à escala da região como da envolvente próxima) e de condições sociais (que englobam “*factores tão variados como o pensamento científico ou a religião, a economia ou a sensibilidade, a política ou a filosofia*”²³), é de notar que esta nova concepção da arquitectura era a justa resposta às respectivas condições sociais, às novas aspirações, mas indiferente ao contexto físico, chegando mesmo a anulá-lo, nas produções que se catalogaram por International Style.

²⁰ Particularidade que acompanha um facto. Motivo ou facto que, acompanhando, seguindo ou precedendo outro facto, o agrava ou atenua. in Figueiredo, Cândido (org.). *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. Venda Nova: Bertrand editora, Volume I, 24ªed., 1939, pág. 642.

²¹ Távora, Fernando. *Da organização do Espaço*. Porto: FAUP Edições, 1999, pág.22.

²² Loos, Adolf. *Arquitectura in Escritos II*, 1910/1932, Barcelona: El Croquis Editorial, 1993, pág.32.

²³ Távora, Fernando. *Da organização do Espaço*. Porto: FAUP Edições, 1999, pág.22.

Se por um lado foi esta não consideração da envolvente, que permitiu a afirmação e inevitável aceitação do Moderno, por outro, tornar-se-ia em pouco tempo o seu ponto fraco, e base de novas discussões. Este desenraizamento das obras, aliada à figura emergente do arquitecto e da sua individualidade, faz com que a atenção se vire para o edifício - objecto, como produto independente de circunstâncias locais, auto - justificado pela sua capacidade funcional e expressiva. A valorização da especificidade funcional sublinhava o carácter abstracto da arquitectura reduzindo-a uma resposta operativa muito ligada a problemas internos da própria disciplina, e deste modo a consideração da circunstância é anulada em função da especificidade do edifício.

Neste panorama de alienação das obras para com o seu sítio, e consecutivamente perante o homem, surgem as vozes que reclamam a consideração da circunstância local, não como atitude romântica, mas como fundamento capaz de atribuir à nova arquitectura a condição de perenidade característica das construções do passado. Quando em 1951 se dá como título ao CIAM de Hoddesdon, no qual também o arquitecto Fernando Távora estava presente, *“The core of the city”*, assume-se que no centro da discussão está a questão da relação entre nova arquitectura e historicidade da cidade, abrindo uma geral discussão sobre a importância da noção de contexto, história e tradição como valor determinante de uma aspiração à realidade e ao diálogo com os casos específicos. A presença constante dos conceitos de história e tradição, nos discursos destes anos, demonstra uma procura de retomar os vínculos naturais com a circunstância, entendendo que *“uma verdadeira tradição não é o testemunho de um passado concluído, mas um força viva que anima e informa por si próprio o presente e que longe de implicar a repetição daquilo que foi, a tradição pressupõe a realidade daquilo que dura”*²⁴, permitindo entender a própria história e garantindo a continuidade da criação.

No entanto, nas considerações destes anos, ressalta que o entendimento de circunstância a que se apela é sobretudo aquele das condições físicas, como seria natural, visto ser a resposta à indiferença perante estas pelo Movimento Moderno. Direcção a atenção para o edifício - objecto ou para as relações com o contexto físico, denuncia a perda de espontaneidade das construções para com a sua circunstância.

Embora os factores de circunstância, nos seus dois componentes, sejam, por definição variáveis, são permanentes e intrínsecos à arquitectura, e só a sua perda de identificação e correspondência com as produções actuais, justifica tratá-la como um capítulo isolado, capaz de dotar a arquitectura de carácter e identidade. Deste modo a circunstância está perto de se poder considerar como uma ferramenta projectual, onde dentro de todas as possibilidades e sinais se podem encontrar os vínculos do projecto à sua sociedade e ao seu local, opondo resistência à ideia que tudo é permitido.

²⁴ Strawinsky, Igor. *Poetica della musica*. Milão: Edizioni Curci, 2003, pág. 51.

Em termos teóricos é possível distinguir condição social de condição física, mas na verdade, estão intimamente ligadas, e numa correcta actuação revêem-se reciprocamente, sendo frequente falar de circunstância referindo somente os elementos físicos do contexto, pela sua possibilidade de enumeração e avaliação concreta. Mas entre tantos elementos de possível influência “*a dificuldade da posição a tomar está exactamente em saber que porção da circunstância haverá que seguir e que porção haverá que esquecer, ou mesmo contrariar*”²⁵, e só a capacidade de observação é capaz de “*discernir a importância de uns sobre os outros, sendo certo que todos, mais ou menos, estão na base de qualquer forma*”²⁶. A observação é o meio que torna a circunstância passível de ser adquirida pelo projecto. Observar implica avaliar e escolher, a procura dos limites para a liberdade incondicionada que parece viger no campo arquitectónico; mas “*a faculdade de observar e de saber valer as próprias observações pertence somente àqueles que a possuem, pelo menos no campo em que opera uma cultura adquirida e um gosto inato*”²⁷.

A circunstância mostra-se assim como a realidade sob escolha, na procura de uma arquitectura culturalmente articulada, “*terrivelmente contingente*”²⁸, onde até a validação dos extremos da exaltação do edifício-objecto ou a continuação mimética da envolvente, só acontece se estes não corresponderem a procedimentos à priori, mas forem resultado da consideração das condições físicas e sociais concretas, porque “*a faculdade de criar não nos é dada sozinha, mas vem sempre a par e passo com o dom da observação, o verdadeiro criador reconhece-se no que encontra à sua volta, nas coisas mais comuns e mais humildes, nos elementos dignos de nota. Ele não tem necessidade de uma bela paisagem, nem de circundar-se de objectos raros e preciosos. E nem sequer tem necessidade de correr à procura da descoberta, pois tê-la-á sempre à mão. Basta-lhe olhar à sua volta. O mínimo acidente o pára e dirige a sua operação. O imprevisto revela-lhe uma falta*”²⁹.

Mas se ao definir circunstância facilmente se perdem os elementos que podem guiar uma análise das condições, mesmo considerando uma distinção entre condições físicas e condições sociais, é na individualização do elemento função, como um factor de circunstância capaz de sugerir por si só formas e leis próprias, que se irá encontrar uma via de fazer corresponder uma obra com as necessidades pragmáticas que um programa funcional impõe. Entre a multiplicidade de factores que se podem caracterizar como elementos de circunstância é a função que consegue fazer a passagem para a temática tipológica e por esta ser influenciada, tendo sempre consciência de que “*é impossível*

²⁵ Távora, Fernando. *Da organização do Espaço*. Porto: FAUP Edições, 1999, pág. 24.

²⁶ Idem, pág. 22.

²⁷ Strawinsky, Igor. *Poetica della musica*. Milão: Edizioni Curci, 2003, pág. 50.

²⁸ Távora, Fernando in Trigueiros, Luiz. *Fernando Távora*. Lisboa: Editorial Blau, 1993, pág. 86.

²⁹ Strawinsky, Igor. *Poetica della musica*. Milão: Edizioni Curci, 2003, pág. 49.

entrar em todo o processo com todas as variáveis, porque não se abarca tudo. Além do mais, não se pode prolongar muito a exploração [do contexto] e, sobre tudo, não escolher uma forma a priori nem reduzir a forma a aspectos de função.”³⁰

1.2 | O tema das referências

Se a forma como fim em si mesma não deve constituir o objectivo do arquitecto, nem a avaliação de um lugar se traduz directamente numa forma, nem por ele é *“fatalmente determinada”*³¹ é necessário recorrer a um conjunto de referências pessoais onde se procura *aquela* forma capaz de satisfazer o novo propósito.

Essas referências são de natureza tanto cultural, fruto da especificidade académica, como empírica, resultado da vivência pessoal, resultando por isso num processo acumulativo, e que abrange qualquer disciplina ou área de conhecimento, não estando restrita ao campo da arquitectura. Esse arquivo pessoal de referências tem naturalmente a sua base no conhecimento do passado, na história.

Mas esse conhecimento da história, necessita de se tornar operativo para poder ser reutilizado, levando à necessidade de ordenar e catalogar a experiência precedente. Esta tentativa de dominar o conhecimento, característica das disciplinas artísticas, corresponde no campo da arquitectura ao estudo tipológico. Pode-se dizer que entre a história e a sua reutilização encontra-se a tipologia como ferramenta. Esta permite a passagem do conhecimento difuso a referência operativa, tornando a história *“pura potencialidade, e o projecto a sua actualização particular. A aproximação tipológica permite superar a alternativa estéril que condena a ignorar a experiência histórica ou a imita-la mecanicamente.”*³²

Mas para que essa actualização aconteça é necessário submeter o material histórico a um processo radical de abstracção, retirar-lhe as componentes circunstanciais (condicionantes físicas, sociais e temporais), individualizando os caracteres gerais e permanentes. Através dessa abstracção é possível uma ordenação do conhecimento, segundo determinados critérios, cuja constância leva à noção de tipo.

Quando se fala de tipos, está necessariamente implícita a noção da forma e da função, pois é mediante a relação com estes dois termos que se definem e caracterizam. Ao longo das diversas épocas, as variações no entendimento tipológico, encontram-se

³⁰ Siza, Álvaro in Somoza, Manuel. *Álvaro Siza: conversas no obradoiro*. Ourense: Verlibros, 2005, pág. 38.

³¹ Expressão recorrentemente utilizada pelo Arq. Fernando Távora quando se refere ao contextualismo.

³² Aris, Carlos Martí. *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*. Torino: Città Studi Edizioni, 2007.

precisamente no grau de relevo que se atribui à sua relação com a forma e com a função. Podem-se assim estabelecer dois modos de olhar o estudo tipológico. Um primeiro é a consideração do tipo na sua relação com a função, ou seja, trata de modelos que correspondem a uma determinada função (tipologia residencial, escolástica, conventual, etc), que por sua vez, a sua optimização funcional pode remeter para representações formais análogas, mas não é condição necessária. Um outro entendimento, é aquele onde o tipo considera num primeiro plano a estrutura formal (estrutura em pátio, em torre, compacta, etc.), na tentativa de ultrapassar a própria função, mas que, analogamente à definição anterior, determinadas estruturas formais, pelas suas características intrínsecas respondem melhor a determinada função.

Considerando estes dois entendimentos é fácil perceber que a componente tipológica, com maior ou menor visibilidade, esteve sempre presente ao longo da história da arquitectura, seja como instrumento de projectação ou somente como reflexo da vontade classificatória inerente às disciplinas artísticas.

A grande evolução na consideração do tipo foi precisamente a sua mudança como instrumento operativo. Quando a produção arquitectónica se regia por Tratados, a questão tipológica traduzia-se num conjunto de representações formais directamente catalogadas de acordo com a função que representavam (hospitais, *villas*, conventos, igrejas, etc.), e que, entendido como exemplo a repetir, inevitavelmente limitava a acção criadora do arquitecto, resumindo-a simplesmente a uma questão de estilo. No movimento moderno, a reconsideração do papel do arquitecto, o surgimento da sua figura como profissional que devia usufruir de total liberdade criativa, leva a que teoria arquitectónica do séc. XIX seja fortemente atacada, chegando-se a negar a história como componente da arquitectura (veja-se o caso da Bauhaus), e consequentemente a renúncia a modelos pré-definidos.

No entanto, a investigação funcionalista e racionalista que caracteriza aqueles anos, a optimização do objecto à sua estrita função é um modo tipológico de resolver os problemas, ainda que não se usasse a palavra *tipo*. O tratamento do objecto arquitectónico como independente da sua circunstância, as investigações funcionais e a sua depuração formal, produzem, em vez da adopção de tipos precedentes, que se negavam, a procura de novos tipos. Desenvolveu-se o carácter mais abstracto e indiferente das obras chegando mesmo, no auge do enfoque funcionalista, à passagens de tipos em protótipos, sobretudo nas produções massivas industrializadas do pós-guerra.

Por outro lado, os mestres do movimento moderno, usavam a história como fonte de conhecimento das respostas formais. Não falavam de tipos, mas de referências. Para eles, Le Corbusier, Kahn, Aalto “*a analogia com a história vem sempre filtrada em confronto com uma realidade mais ampla. (...) Operando uma re-fusão da história*

e uma actualização das suas potencialidades.”³³. Resulta deste entendimento o uso do tipo como “a presença de uma invariante formal que se manifesta em diversos exemplos e se situa ao nível da estrutura profunda da forma”³⁴, que remete para a definição, datada do séc. XIX, de Quatremère de Quincy, onde o tipo seria uma ideia vaga e indeterminada, que deixava aberta a possibilidade de uma interpretação subjectiva e a sua tradução concreta em edifícios diversos.

Nos anos 60 relançam-se as terminologias de tipo e tipologia, sobretudo com as teorias dos arquitectos italianos. Aldo Rossi, no seu livro ‘*L’architettura della città*’, que muito havia influenciado Siza, dedica um dos capítulos às questões tipológicas e à sua intrínseca relação com a forma e a função. Rossi pensa o conceito de tipo como “algo de permanente e complexo, um enunciado lógico que está antes da forma e a constitui”³⁵, adoptando, precisamente o sentido das definições de Quincy. Ao demonstrar que a forma tem um carácter de permanência na cidade, que vai além da satisfação de uma estrita função, ataca o racionalismo que fazia coincidir a ideia de valor de uso do objecto com o valor estético da arquitectura, e define o tipo tanto como uma estrutura interna como um processo metodológico, que, porém, necessitava tanto de historicidade como de relação com o contexto.

Dentro do tema das referências, a ferramenta tipológica serve na demonstração do carácter abstracto que está subjacente à sua capacidade metodológica, procurando na ideia de tipo “uma consciência da arquitectura que seja de qualquer modo, indiferente à cronologia. (...) Neste sentido, história e tipologia apresentam-se como dois aspectos complementares dado que, enquanto a história mostra os processos em transformação, a análise tipológica se refaz naquilo que, nos mesmos processos permanece idêntico. (...) Só a mutação torna visível a permanência.”³⁶. E essa componente abstracta da arquitectura, que retira do edifício tudo o que é contextual, leva a uma abordagem onde a definição de *ideal* ganha particular relevância. “*Ideal como metacondição do pensamento abstracto e simbólico, como as pré-figurações que povoam o nosso conjunto de referenciais do pensamento*”³⁷, existindo sempre dentro do fazer arquitectónico, uma aspiração do *ideal*, prova disso são os diversos estudos sobre a cidade ideal, o museu ideal, a casa ideal, etc., a que de certa forma estava também ligado o *funcionalismo ingénuo* do movimento moderno, mas apenas na sua componente mais mecanicista. E o recurso a determinada referência é sobretudo um modo de aspiração do ideal.

Mas a questão das referências não é limitada à ferramenta tipológica como apropriação da história, veja-se o caso de Siza com o antropomorfismo e a pintura.

³³ Aris, Carlos Martí. *Le variazione dell’identità. Il tipo in architettura*. Torino: Città Studi Edizioni, 2007.

³⁴ Aris, Carlos Martí. *Le variazione dell’identità. Il tipo in architettura*. Torino: Città Studi Edizioni, 2007.

³⁵ Rossi, Aldo. *L’architettura della città*. Torino: Città Studi Edizioni, 1995, pág.32.

³⁶ Aris, Carlos Martí. *Le variazione dell’identità. Il tipo in architettura*. Torino: Città Studi Edizioni, 2007.

³⁷ Rossi, Aldo. *L’architettura della città*. Torino: Città Studi Edizioni, 1995, pág. 32.

A intervenção, ainda que inconsciente, do conhecimento prévio pode partir de uma referência figurativa, de uma imagem reconhecida, que no entanto deve ser sempre submetida a uma concordância com a ideia de projecto. Qualquer que seja o grau de influência e apropriação das referências, representam sempre um momento de escolha e abstracção. E só esta qualidade permite adoptar esquemas, formas ou elementos de linguagem externos à situação de projecto, mas que pela sua universalidade são perfeitamente válidos no novo contexto.

O repertório das referências corresponde ao encontro do arquitecto com a história universal, com a própria disciplina da arquitectura, na sua condição mais abstracta. Retirando às formas tudo o que é circunstancial estas ganham a autonomia de aspirarem a constituírem-se como forma ideal, analogamente ao que acontece na definição tipológica.

2 | DA IDEIA DE PROJECTO À CONCRETIZAÇÃO _ O edifício da FAUP

2.1 | CONTEXTOS

Como introdução à análise formal da Faculdade de Arquitectura foca-se, neste subcapítulo, a função, como um facto de circunstância prévio ao projecto e que, por tal, determina opções e o contexto cultural da época entorno das personagens intervenientes. O contexto específico da envolvente física será tratado num capítulo seguinte - *Confronto com a circunstância* - pela importância e influência que revelou na mudança de estratégia projectual.

Considerar que uma *escola* é uma das instituições do homem significa dizer que, tal como estas, é organizada segundo determinadas regras e normas, e que reflecte a sociedade que representa, acarretando um elevado peso social. Mas, ao contrário de outros momentos de colectividade, o tema de uma escola implica ter sempre presente que mais do que representar a sociedade, representa sobretudo um determinado período na vida das pessoas. Pensar uma escola é pensar “*um domínio de espaços onde é agradável aprender*”³⁸, pois todos os seus intervenientes - alunos, professores e funcionários - investirão nela muito do seu tempo, muitas vezes até mais do que no seu próprio lar.

A representação do edifício *escola* dentro da cidade tem um carácter muito particular; numa espécie de pirâmide, quanto mais específica é uma função, logo também em menor número, mais representativa. Ou seja, desde a escola infantil até à escola universitária, acontece um gradual aumento de importância representativa na cidade; enquanto as escolas infantis estão muitas vezes perfeitamente dentro do tecido urbano, as escolas universitárias estão mais perto da ideia de monumento, devido sobretudo à sua singularidade e carga ideológica. No entanto, a ambivalência do tema escola, em representar o homem ao mesmo tempo que o serve, não lhe permite ser nem totalmente doméstico nem somente monumental, em nenhum dos diferentes níveis de escola, como diz Kahn “*quando estou a projectar uma escola, eu tento resolvê-la como “escola”, mais do que como “uma escola”. Em primeiro lugar, há o que faz “escola” ser diferente de qualquer outra coisa.*”

No caso das Universidades, o seu papel na cidade é bastante importante e definidor chegando, por vezes, de acordo com a sua importância específica, a definir um ponto fulcral na cidade, ou mesmo o tipo de vivência, nas chamadas cidades universitárias, como é, por exemplo, o caso da Universidade na cidade de Coimbra (fig.3). Durante muitos anos as Universidades, precisamente pela sua importância representativa, apresentavam-se com uma imagem de rigidez e austeridade.

³⁸ Kahn, Louis. *Conversa com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pág. 45.



Fig. 3 - A universidade de Coimbra tornou-se símbolo da própria cidade e da sua vivência. Sendo a primeira Universidade portuguesa - a sua origem remonta ao séc. XIV - a sua imagem remonta para o período do regime Salazarista, quando entre '48 e '72 se procedeu à renovação da Alta Universitária de Coimbra.



Fig. 4 - Gropius, Walter, 1925 em Dessau. Gropius através da nova arquitectura que anunciava o Moderno, expressava um modo diverso de entender o estudo das artes, e consequentemente do campo da arquitectura.

No caso de uma Faculdade de Arquitectura, lugar de aprendizagem de futuros arquitectos, esta não deve ser só um lugar agradável, mas a sua componente representativa é um factor determinante. Deve ser capaz de ser um exemplo didáctico, estar de acordo com os ideais que enuncia, interpretando a sociedade em que se insere e fazendo-a corresponder intrinsecamente com o modo de construir que se espera desta. Perdido o sentido austero das construções do passado das universidades, esta é agora imagem símbolo das aspirações de toda uma sociedade.

Um claro exemplo deste sentido simbólico - pedagógico foi a escola da Bauhaus. Em 1925, quando foi inaugurada em Dessau a Escola de Artes Bauhaus (fig.4) “*estava a iniciar um período de supremacia e de absoluta certeza das próprias convicções na vida e no pensamento do tempo.*”³⁹ Em pleno período de mudanças técnico-sociais e de rejeição das temáticas da Beaux-Arts (abolição do curso de história e integração de todas as artes, e a adopção do método ‘*aprender fazendo*’), Walter Gropius cria uma Escola que representa os postulados do moderno, com uma perfeita integração das novas técnicas construtivas, o uso dos novos materiais e a depuração formal, que terá um impacto decisivo na estética moderna e funcionalista, que vem precisamente da coerência

³⁹ Banham, Reyner. *Architettura della prima età della macchina*. Milano: Marinotti Edizioni, 2005, pág.332.

entre ideologia e resultado, que faz com que este edifício “*pareça ser informado de determinações estéticas que são de facto o reconhecimento das suas convicções sociais e técnicas*”⁴⁰.

No edifício da Bauhaus não se questionavam as premissas do sítio, havendo uma clara abstracção dos princípios para produzir uma forma, numa valorização da questão funcional e representativa, com um claro espírito de manifesto pela mudança de valores. “*Muito do interesse histórico reside no modo como foi capaz de reflectir os aspectos em mudança do pensamento arquitectónico, ainda que o seu primeiro significado vá sempre procurado no efeito que teve no pensamento arquitectónico internacional dos anos 20 e 30*”⁴¹, ou seja, escolher o sistema arquitectónico que lhe convinha e com ele ser coerente. Tratava-se nestes anos de concretizar o novo momento da história da arquitectura, de romper com o passado e anunciar o moderno, fazendo-o valer.

A concordância entre época e edifício é clara e, dentro de determinados valores e princípios, conseguiu retirar aqueles que lhe iriam conferir um determinado carácter de acordo com a sua situação mas capaz de se colher ainda hoje actualidade. De certo modo, uma Faculdade de Arquitectura é sempre um momento de manifesto, de consolidação de ideais mas, mudando as condições, mudam também as razões e é nessa correcta relação que se pode atingir o carácter de atemporalidade.

Para se perceber o ambiente a que a nova Faculdade de Arquitectura deveria responder é, então, necessário referir o contexto cultural que à época se vivia.

No princípio dos anos 80, quando se decidiu a construção de uma Faculdade de Arquitectura independente da Escola de Belas Artes, a então denominada *Escola do Porto*⁴², tinha na figura do arquitecto Fernando Távora o seu grande legado teórico. Nos anos 50, Távora havia participado nos debates do moderno, contactou com alguns dos seus principais intervenientes e, com entusiasmo, trazia desses contactos um novo modo de fazer arquitectura, apelando para a necessidade de se considerarem as novas possibilidades técnicas, e consequentemente de linguagem, nas futuras produções do nosso país, não se podendo negar esta nova arquitectura que surgia cheia de força e de vigor. Define deste modo a necessidade da presença da modernidade no conceito pedagógico da escola: “*Enquanto lá fora se lançam as bases da chamada arquitectura*

⁴⁰ Banham, Reyner. *Architettura della prima età della macchina*. Milano: Marinotti Edizioni, 2005, pág.342.

⁴¹ Idem, pág.329.

⁴² Aquela que foi chamada “*Escola do Porto*” tem a sua génese a partir de 1779 com a formação de uma ‘Aula de Desenho e Debuxo’ na escola de ensino artístico, e tinha o propósito de apoiar as indústrias da cidade do Porto. Mas a sua origem enquanto método reconhecido que serviu de base para os ensinamentos actuais, está mais próxima, em 1940, quando é convidado como professor da Escola de Belas-Artes o arquitecto Carlos Ramos que, em 1952, ocuparia a direcção.

moderna, diremos antes, da única arquitectura que podemos fazer sinceramente, os arquitectos portugueses que orientavam as suas actividades no desejo inglório de uma arquitectura de carácter local e independente, mas de todo incompatível com o pensar, sentir e viver do mundo que a rodeava.”⁴³

No entanto, a inevitável aceitação dos novos modos de construir, pela sua enorme atractividade, invade as novas produções nacionais, no momento em que se começavam a por em causa os seus valores no relacionamento com o homem e com o contexto, as suas maiores fragilidades. Távora, que se revia nas preocupações históricas e locais das discussões dos anos 50/60, dirige assim a sua atenção precisamente para a necessidade de não esquecer que a verdadeira arquitectura se mede pela relação que estabelece com o homem e com o seu contexto. Exalta o lado humanista, a responsabilidade social do arquitecto e a consciência de que a arquitectura, além de uma resposta a uma necessidade, é sobretudo um momento social. Procura na arquitectura tradicional portuguesa, por altura do Inquérito, *“as relações entre um modo de vida e a arquitectura, não como fonte de organização espacial mas para a compreensão de problemas concretos da sociedade”*⁴⁴, acreditando que a referência destes espaços e formas podiam bem servir os pressupostos de uma Arquitectura Contemporânea.

Por outro lado, não opunha nenhuma resistência ao Moderno, era consciente da sua inevitabilidade, entrando assim num debate que procurava sintetizar estes dois pólos, que pareciam irreconciliáveis, da história local com o Movimento Moderno tratando-se de *“manter uma ordem arquitectónica com valor universal que o integrasse e redefinissem permanentemente. Sem produzir novos modelos, cada obra é um percurso de reflexão que do sítio fixa a forma, cada forma.”*⁴⁵

Assim, a sua incessante pesquisa na procura dos fundamentos para o novo caminho da arquitectura, *“que advém de um profundo conhecimento da história, adquirido a percorrer cidades e edifícios de todas as épocas e todas as culturas, dá-lhe uma visão simultaneamente universal e global do fenómeno da arquitectura e particular e circunstancial do objecto arquitectónico e das suas relações imediatas”*⁴⁶, iria traduzir-se nas bases ideológicas que transmite aos seus discípulos e que acompanhariam as novas produções, especificamente no norte de Portugal, caracterizadas por Frampton como *“uma arquitectura criticamente moderna, mas contextual, que faz uso da topografia, da luz e dos recursos básicos da região”*⁴⁷.

A correspondência entre o que Távora proclamava e a sua concretização em

⁴³ Távora, Fernando, *O problema da casa portuguesa*. in Trigueiros, Luiz. *Fernando Távora*. Lisboa: Editorial Blau, 1993, pág.11.

⁴⁴ Álvaro Siza citado por Testa, Peter. *Álvaro Siza*. São Paulo: Martins Fontes, 1998, pág.172.

⁴⁵ Costa, Alexandre Alves. in Trigueiros, Luiz. *Fernando Távora*. Lisboa: Editorial Blau, 1993, pág. 19.

⁴⁶ Idem.

⁴⁷ Frampton, Kenneth. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1986, pág.335.

obra é algo difícil devido, sobretudo, à subtilidade dos temas de índole humanística que defendia. E a melhor tradução do seu legado em obra aconteceu pelas mãos de Siza, que mantinha uma relativa distância aos discursos, enquanto que Távora estava demasiado dentro das questões, com vontade de responder a cada problemática com equivalente grau de importância. Siza, que além de ter sido seu aluno, trabalhou também no seu escritório, seguindo as preocupações do seu mestre, adquiriu um legado que, a juntar a uma profunda capacidade de observação e relativa autonomia das obras, lhe permitiu uma orientação metodológica que iria desenvolver até adquirir uma nova estética nas suas obras. Se nas primeiras obras de Siza o legado de Távora aparece como uma quase transposição, como na Casa de Chá em Leça da Palmeira, de 1958, rapidamente se pode perceber que ao conjunto de princípios teóricos, Siza junta a procura de uma nova linguagem, resultando em obras de expressão bastante diversa (fig.5), como a Cooperativa de Lordelo do Ouro, a Casa Carlos Siza ou o Banco Borges e Irmão mas, no entanto, fruto de uma natureza ideológica comum, que se ligava “*à resolução de problemas e não ao ascetismo de formas preferidas*”⁴⁸.



Fig. 5 - Álvaro Siza: Cooperativa de Lordelo do Ouro, Porto (1960), Casa António Carlos Siza, Santo Tirso (1976), Banco Borges e Irmão, Vila do Conde (1980).

A esta primeira fase do seu percurso, já de reconhecida qualidade, surgem na década de 80 as primeiras oportunidades de trabalhar no estrangeiro (fig.6), nomeadamente em Berlim, Haya e Barcelona, que lhe permitiram o contacto directo com a construção noutros países e, não menos importante, a possibilidade de viajar muito e aprender muito dessas viagens. Estes anos de pesquisa e experimentação, juntamente com o período de obras no estrangeiro resultam, na segunda metade dos anos 80 quando retorna às obras em Portugal, na consolidação de uma nova estética, que iriam corresponder a três das suas maiores obras (fig.7): o Pavilhão Carlos Ramos de 1985, a Escola Superior de Educação de Setúbal de 1986 e a Faculdade de Arquitectura do Porto de 1987.

⁴⁸ Portas, Nuno. *Arquitectura (s), História e Crítica, Ensino e Profissão*. Porto: Faup Publicações, 2005, pág. 254.



Fig.6 - Álvaro Siza: Edifício Schlesisches Tor, Berlim (1982), Vivendas no Parque Van Der Venne, Haya (1984), Centro Meteorológico, Barcelona (1989).



Fig. 7 - Álvaro Siza: Pavilhão Carlos Ramos, Porto (1985), Escola Superior de Educação, Setúbal (1986), Faculdade de Arquitectura, Porto (1987).

Assim, quando se inicia a discussão entorno da nova Faculdade, a escolha de Siza como arquitecto principal, revela-se unânime por parte da comissão instaladora. Era intenção generalizada que, no essencial, a futura Faculdade se constituísse na herança do sucesso pedagógico da Escola do Porto, devido sobretudo à *“longa construção de uma cultura humanista, socialmente responsável, criativa e competente”*⁴⁹, aliada a um clima de intensa cumplicidade e sentido de discussão, acreditando-se que Siza, como um dos principais envolvidos, fosse capaz de atribuir ao novo projecto *“a expressão global de uma tendência e do modo de estar no Porto e ensinar arquitectura”*⁵⁰. (...) *Limitamos a dimensão da futura faculdade para favorecer contactos e relações muito estreitas entre alunos e docentes numa tentativa de manter, numa cadeia de fidelidades múltiplas, a consciência de um corpo colectivo construído ao longo de anos na chamada Escola do Porto. (...) Como Nuno Portas lhe chamava a “escola” de rigor compositivo, construtivo e moral. (...) Acreditávamos numa espécie de fatalidade ligada ao destino da nossa cidade, contínua, estável, puritana, respeitadora dos seus maiores, onde a linguagem é herança que, sem conflito, se prossegue e aprofunda, de geração em geração. (...) a criação de uma escola com consciência plena da autonomia disciplinar da arquitectura.*

⁴⁹ Tavares, Domingos in Mendes, Manuel (Coord.). *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Percursos de Projecto*. Porto: Faup Publicações, 2003, pág. 36.

⁵⁰ Idem.

Dentro destas expectativas, começa então a delinear-se o programa⁵¹ base. Manteve-se a estrutura curricular então em vigor no curso de Arquitectura, que assentava em quatro grandes áreas pedagógicas: Arquitectura, Teoria e História da Arquitectura, Construção e Análise do Território; definiu-se que a população escolar não deverá exceder os 525 estudantes, o que corresponde um número de docentes na ordem dos 60 (nesta época a população escolar do curso de Arquitectura era de 360 alunos e 47 docentes) e sobretudo definiu-se que o tipo de ensino que se produzia na *Escola do Porto*, caracterizado por “prática assistida”, deveria manter-se na futura Faculdade.

⁵¹ Em linhas gerais ficou definido por: 8 salas de aula de 15 alunos, 1 anfiteatro de 120 lugares e 2 de 110 lugares, 34 salas de aula com estirador para 15 alunos, 1 sala de desenho e modelo de 100 lugares e 4 laboratórios. No total o programa contava com uma área total de 7485m² de construção correspondendo a uma área por aluno de 12,3m².

2.2 | PROCESSO INICIAL

2.2.1 | Os primeiros esboços : intuição e referências

*“Assim é um pátio. O pátio é um lugar de encontro tão mental quanto físico.”*⁵²

A produção arquitectónica sendo por natureza um fenómeno especulativo, pressupõe na base da criação uma procura preliminar, uma vontade que se move sobretudo no abstracto dispondo-se a dar forma a uma matéria concreta. Os elementos que esta especulação necessariamente visa são a forma e o espaço e não se pode imaginar a arquitectura fora deles. De certo modo pode-se dizer que a escolha inicial de uma forma prevê a ideia do seu ‘fim’, ou seja, parte de uma reflexão onde a procura se irá mover segundo um objectivo, uma determinada ideia de ambiência que se pretende atingir.

Mas *“a intuição como instrumento de todo o criador não é algo cego, nebuloso ou difuso. É a destilação certa de um conhecimento profundo. A intuição de um arquitecto não é igual à de um feiticeiro tribal que toma as suas decisões com uma arbitrariedade caprichosa envolta em magia. É antes semelhante à do velho médico que, conjugando o seu enorme conhecimento e a sua vasta experiência, acerta com justeza no diagnóstico”*⁵³. E este enorme conhecimento e vasta experiência são para o arquitecto o seu conjunto de referências.

Essas referências são neste primeiro momento sujeitas a um processo de escolha, mediante uma determinada aspiração sobretudo ao nível da função e tipo de vivência pretendida dentro dessa mesma função. O que leva a dizer que a intuição parte de um primeiro nível de condicionantes, para encontrar a forma que devido às suas características melhor serve o propósito a que se destina. O próprio Arq. Siza quando diz *“no começo tenho sempre em mente o que se vai passar num edifício e posso apoiar-me – se for necessário – sobre modelos existentes. Há todavia um momento em que é conveniente libertar-se emancipar-se daquilo para que a função nos transporta, nos obriga”*⁵⁴, identifica-a como uma das âncoras importantes para o arranque do projecto.

Quando Siza produz os primeiros esboços (fig.8), partia com a responsabilidade de respeitar o espírito do ensino que então se vivia e com o conhecimento dos resultados da discussão programática da nova Faculdade. Estes primeiros esboços, génese do projecto preliminar, anunciavam um volume compacto, cúbico, com um pátio interior, remetendo para imagens do Paço Episcopal do Porto, de Nicolau Nazoni (séc.XVIII)

⁵² Kahn, Louis. *Conversa com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pág. 62.

⁵³ Baeza, Alberto Campo. *A ideia construída*. Casal de Cambra: Caleidoscópio Edições, 2004, pág.10.

⁵⁴ Siza

(fig.9), de contexto próximo, ou mesmo o Convento de La Tourette (1958) (fig.10), de Le Corbusier; uma forma muito impositiva na paisagem e que pela sua influência figurativa se tornam muito frequentemente base de novas concepções.

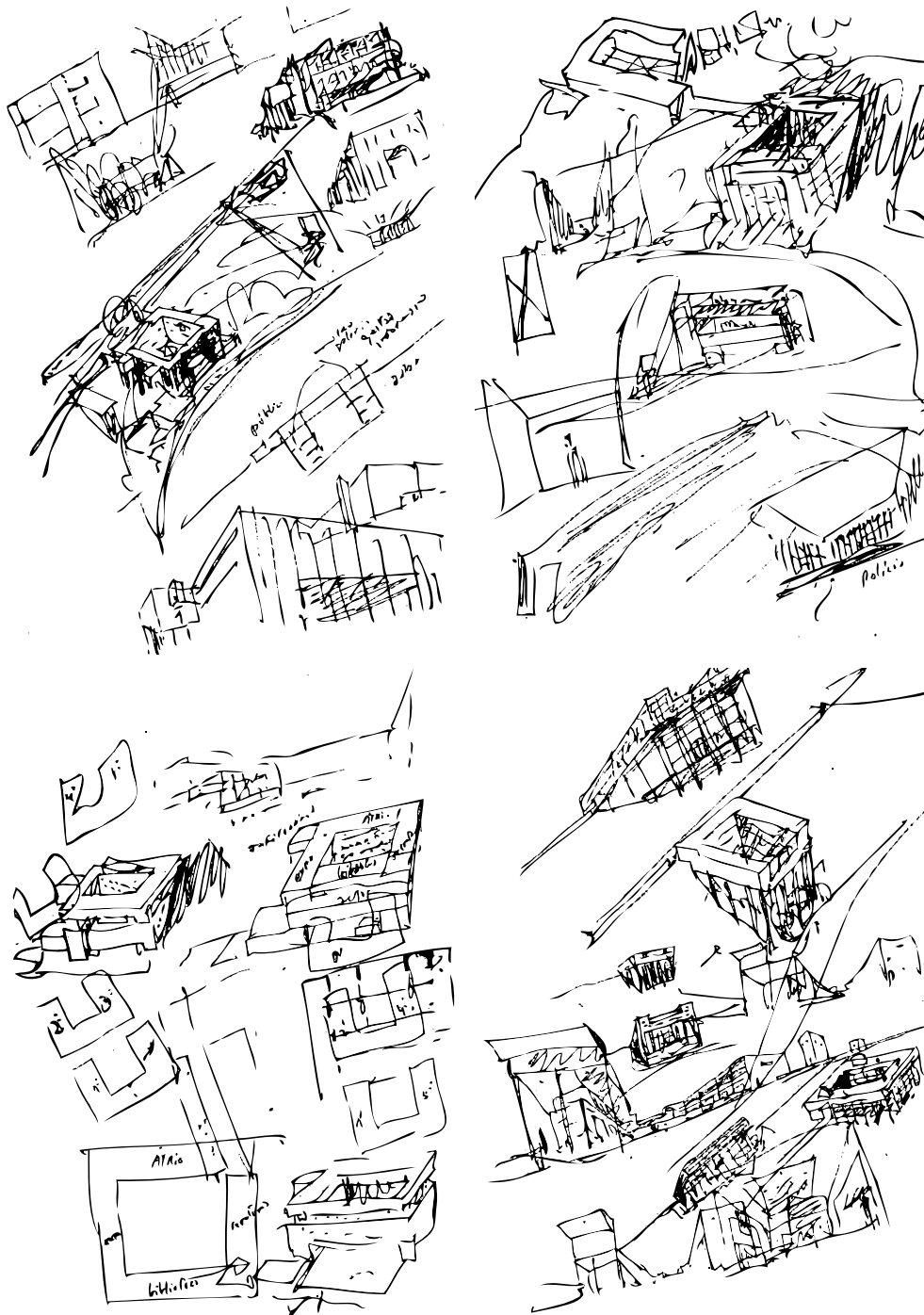


Fig. 8 - Esquissos de estudo e investigação onde se tenta inscrever o programa dentro de uma tipologia claustral e que, por sua vez, à imagem das referências usadas, se procura inserir no terreno. Álvaro Siza: Caderno 213, 11/1985 e Caderno 219, 01/1986.



Fig. 9 - Esquícios de Álvaro Siza e vista do Paço Episcopal do Porto, edifício do século XVIII, de desenho atribuído a Nicolau Nasoni.



Fig. 10 - Convento de Santa Maria de La Tourette, perto de Lyon, de Le Corbusier, 1958. O projecto respeita o esquema tipológico dos conventos dominicanos, ordem religiosa a que pertence.

Estas referências fazem alusão à história e à memória na arquitectura, mostrando que se podem situar, seja da experiência de uma cidade, ou da própria imagética das grandes obras da arquitectura, que podem ser contemporâneas ou de um passado mais ou menos próximo.

Este claro recurso ao conjunto de referências figurativas, adquiridas seja pela experiência empírica seja pela educação, esta prefiguração intuitiva, pode-se considerar como o *motor* do projecto, mostrando que “*enquanto solução de problema específico, o projecto consiste então na manipulação e transformação deste sistema de referências que constitui a matéria de base da arquitectura.*”⁵⁵

De certo a adopção de determinada forma, está muito ligada ao gosto pessoal, a uma certa afinidade por estruturas semelhantes. No entanto, só se torna válida se as suas propriedades internas estiverem em consonância com a função e vivências pretendidas. O caso dos edificios claustrais é paradigmático. Ao longo da história mostrou ser uma tipologia de edificio que consegue abarcar grande número de funções, e todas com equivalente grau de validade; o próprio Siza, que tem grande fascínio pelas estruturas

⁵⁵ Arís, Carlos Martí. *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*. Torino: Città Studi Edizioni, 1994.

conventuais, considera que estas representam a tipologia mais impressionante da história da arquitectura: *“passamos ao lado e dizemos «é um convento» mesmo que entretanto ele tenha tido outras utilizações. Porque, se é claro que ele representa um organismo magistralmente adaptado às funções complexas da vida monacal - o trabalho, a espiritualidade, etc. - ele atinge um tal rigor que foge a um programa específico. E, por isso, ele pode adaptar-se a outro programa qualquer*⁵⁶, o que leva a dizer que é uma estrutura formal capaz da perfeita conciliação entre individualidade do edifício e identidade do tipo.

Normalmente, *“o termo função, remetendo a aspectos da utilidade mais particular e contingente, torna difícil a compreensão de uma arquitectura capaz de integrar na universalidade da sua própria forma o maior número possível de usos”*⁵⁷. Mas se por função se entender uma espécie de *função essencial*, uma vivência, então é possível entender a capacidade de reconversão e adopção dos claustros, pois consegue englobar todas as actividades que vivem entorno do seu ambiente interno.

A este tipo de ambiente estão necessariamente ligadas as propriedades formais destes edifícios. Uma das características dos claustros é a sua forte estrutura organizativa; definindo um pátio central, o centro de forças do edifício encontra-se no centro da sua geometria e a sua uniformidade periférica entorno do pátio permite-lhe tanto uma configuração externa pura, essencialmente cúbica como no Paço Episcopal, como diferentes configurações externas, agregando outros volumes, ou até adaptar-se a diferentes perímetros; é por si só um paradigma de tipo, mas também da sua transgressão.

No caso de se tratar de uma forma conventual pura, cúbica, independente, como nas referências enunciadas pelo Arq. Siza, é também realçado o carácter impositivo do edifício e consequentemente um valor representativo dominante sobre o contexto; acontece no Porto e em La Tourette. Nos claustros, o pátio *“relaciona uma série de corpos ou vãos diversos, dotando-os de uma unidade superior. Assim o organismo no seu conjunto tende à introspecção e todas as partes recriam a integridade do núcleo interno. Apesar de manter sempre a mesma matriz formal consente uma variedade linguística e dimensões múltiplas”*⁵⁸.

Se o fascínio do Arq. Siza perante estas estruturas podia, por si só, justificar a sua escolha, e em muito a condicionaram, é sobretudo o sentido de *‘lugar de encontro’* que um pátio sugere que torna a sua adopção uma mais-valia, pois representa fielmente a ideologia que se pretendia para a nova Faculdade de Arquitectura, ou seja, continuar o espírito de discussão e lugar-colectivo que então se praticava na *Escola do Porto*.

⁵⁶ Siza, Álvaro. *Uma questão de medida, Entrevistas com D. Machabert e L. Beaudouin*. Lisboa: Caleidóscopio edições, 2008, pág.155.

⁵⁷ Arís, Carlos Martí. *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*. Torino: Città Studi Edizioni, 1994, pág.20.

⁵⁸ Kahn, Louis I. *Conversa com estudantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pág. 62.

Juntando a esta vertente sociológica o facto que “*a simplicidade distributiva do sistema de claustro dos conventos torna-se facilmente adaptável a escolas, hospitais, museus*”⁵⁹, e que “*nos edifícios escolásticos são muito importantes as relações, as movimentações, os espaços de socialização, que o esquema distributivo deve necessariamente ser simples, essencial.*”⁶⁰

Por outro lado, o uso por parte de Siza de uma estrutura formal muito forte e identificável, o esquema claustral, mostra que pensar a análise tipológica como “*fórmulas preconcebidas e soluções codificadas que, inevitavelmente, condicionam a liberdade criadora do artista*”⁶¹ é, não só errado como primário. Esta primeira proposta revelou-se como a estrutura - base sobre a qual se desenvolveu todo o projecto, e mostra que este não é concebido como uma invenção *ex-novo*, mas como transformação de material pré-existente, e deste modo Siza “*instaura uma relação activa com a arquitectura do passado que, indo além da pura admiração contemplativa, permite colher a actualidade*”⁶².

Esta primeira fase do projecto (fig.11), revela-se então como uma abstracção ao contexto, uma reflexão ainda passível de modificações, onde se testam as aspirações e as condicionantes, e paralelamente aos primeiros esboços, Siza vai estudando o programa chegando mesmo a reescrevê-lo. E esta atitude demonstra-se profundamente crítica porque o programa, sendo elaborado por alguém exterior ao projecto, não prevê as dinâmicas que este pode adquirir e que, por sua vez, irão dar indicações importantes para a sua própria redefinição, tornando-o menos burocrático e mais realista. É uma fase do projecto em que se definem as prioridades, se estudam as áreas e programa, e se testam as capacidades de um primeiro impulso figurativo, sendo necessário ter presente a importância de “*uma permanente relação dialéctica entre intuição e averiguação rigorosa, num processo progressivo de completa compreensão e visualização*”⁶³.

⁵⁹ Siza, Álvaro. *Casabella* 612.

⁶⁰ Siza, Álvaro. *Álvaro Siza, Conversas no obradoiro: Entrevistas de Manuel Somoza*. Ourense: Verlibros, 2005.

⁶¹ Aris, Carlos Marti. *Le variazioni dell'identità*. Torino: Città Studi Edizioni, 1994.

⁶² Idem.

⁶³ Siza, Álvaro. *Des mots de rien du tout. Palavras sem importância*. Saint-Étienne: Publications de l'université de Saint-Étienne, 2002, pág.90.

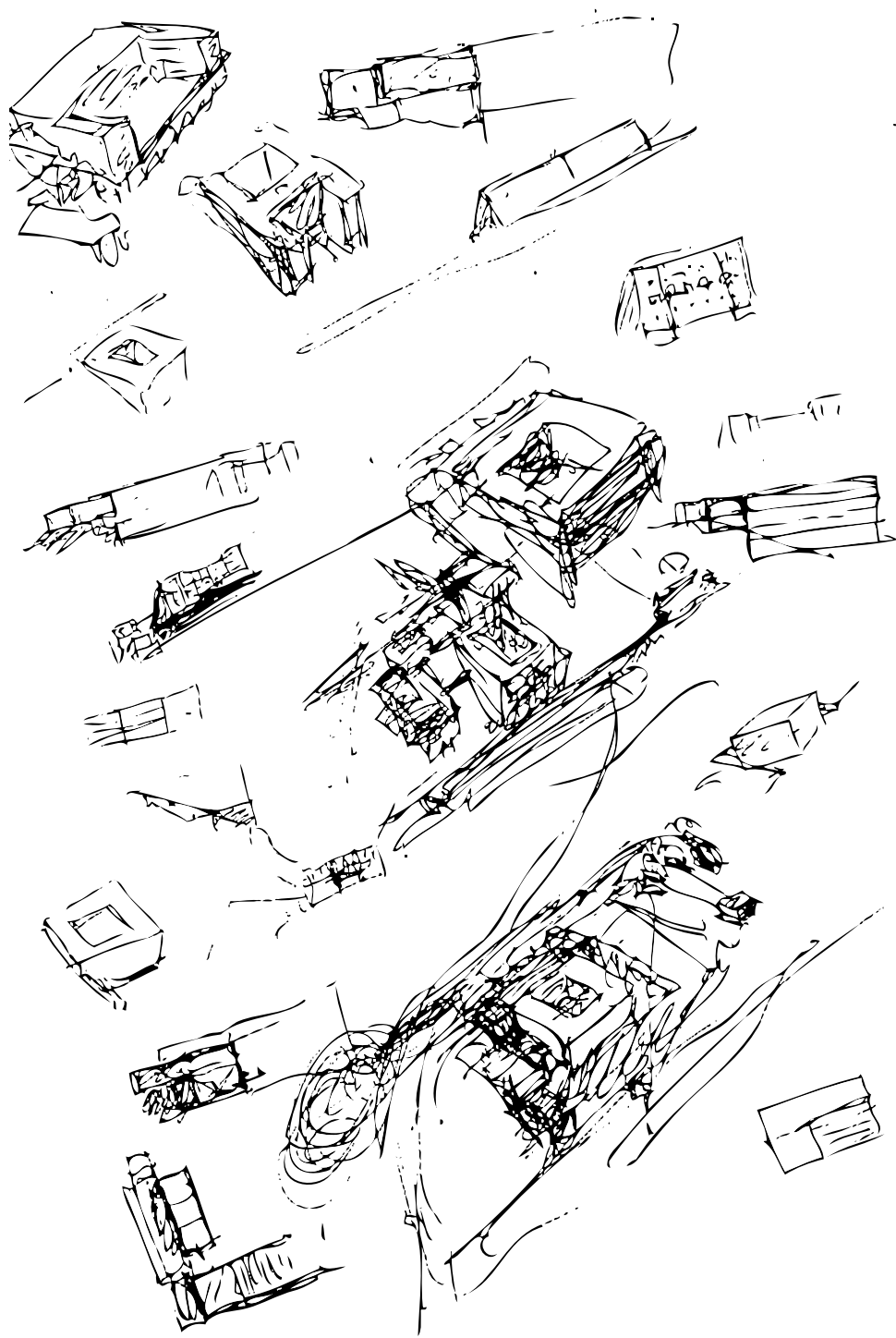


Fig. 11 - Álvaro Siza. Esquissos da primeira fase onde se tenta inserir o esquema de edifício a pátio nas características do lote.

2.2.2 | Confronto com a circunstância

*“Há um princípio, quase uma nebulosa, raramente arbitrário. Trespasa a história, local e estrangeira, e a geografia, história de pessoas e experiências sucessivas, as coisas novas, entrevistas, música, literatura. Uma película a velocidade acelerada. É preciso parar e ser oportuno na paragem. Agora entra a razão, com os seus limites e a sua eficácia.”*⁶⁴

Nesse processo de compreensão e visualização entram os factores da circunstância. Revela-se necessário testar a intuição em confronto com as aspirações e a envolvente, e quando Siza tenta inserir este monólito no terreno, as condicionantes iriam-se revelar adversas e por isso impulsionadoras de mudança. Esta é ainda uma fase de reflexão e de procura da razão, da ideia global que irá governar o desenvolvimento projectual.

A nova Faculdade iria-se situar numa parte da cidade do Porto, em continuação lógica do desenvolvimento da zona histórica, mas já fora do seu núcleo. A chamada cidade genérica é aqui caracterizada pela presença de novas construções, nomeadamente os blocos de Losa, uma grande concentração de actividades de escritório e grandes vias de entrada na cidade. Sem ser periferia, pois é uma zona de intensa actividade cidadina, está longe, no entanto, do carácter histórico onde se encontra o Paço Episcopal. Mas ao pedaço que coube à Faculdade de Arquitectura junta-se uma relativa distância a esta nova modernidade, numa espécie de isolamento, que permite identificá-la, olhando o perfil da cidade virado para o Rio Douro, fisicamente como inserida na cidade do Porto. No seu lote⁶⁵, situado entre a Via Panorâmica e a Rua Viterbo de Campos, de configuração triangular, inclui a Casa da Quinta da Póvoa e terrenos adjacentes, onde se encontra o Pavilhão Carlos Ramos, também uma obra do arquitecto Siza.

A sua envolvente apresenta então a peculiaridade de se confrontar simultaneamente com a cidade genérica que a circunda e com a continuação do perfil da cidade histórica, e o novo projecto deveria fazer face a estes dois momentos, dentro de um mesmo sistema. *“Ligar coisas desiguais é um problema essencial, porque a cidade actual é na realidade um conjunto de fragmentos muito diversos, não é forçosamente contínua mas sim bastante mais complexa; o problema é formar um todo, com ruínas,*

⁶⁴ Siza, Álvaro. *Álvaro Siza, Conversas no obradoiro: Entrevistas de Manuel Somoza*. Ourense: Verlibros, 2005, pág.180.

⁶⁵ *“Das áreas sobrantes somente resta uma, de características medianamente aceitáveis, situada a Sul dos arruamentos do nó e a Norte da Via Panorâmica. A reduzida dimensão, a topografia, o revestimento e a irregularidade do terreno, somente permitem aí virem a localizar-se instalações de pequena dimensão que sem dificuldades se adaptarão a tais condicionantes.”* Arq. Nuno Tasso de Sousa- PGP3- programa –base 1980 in FONSECA, Maria Teresa. *A construção do pólo 3 da Universidade do Porto: planos, projectos e edificios*. Porto: FAUP, 1996. Dissertação de Doutoramento.

edifícios de épocas diferentes, fragmentos... (...) Agora reconhecemos a complexidade da cidade, e é bom que exista essa complexidade, porque a realidade do nosso trabalho é fazer face a esses movimentos de transformação que se traduzem em formas muito diversas. É por isso que uma linguagem pré-estabelecida, pura, bela, etc., não me interessa”⁶⁶.

Esta consideração da cidade define o significado urbano do edifício e consequentemente a sua intensidade expressiva. No confronto com o perfil da cidade, a proposta de um edifício claustral entra numa relação directa de referência com o Paço Episcopal, “um edifício magnífico, pousado no meio de um tecido de pequenas casas, que rompe a escala de uma maneira bastante violenta, representativo da força da igreja, no séc.XVIII”⁶⁷. E no caso de uma Faculdade, apesar do seu carácter institucional, o programa não é tão significativo, e a força da sua imagem no território ficaria diminuída por esta relação tão directa.

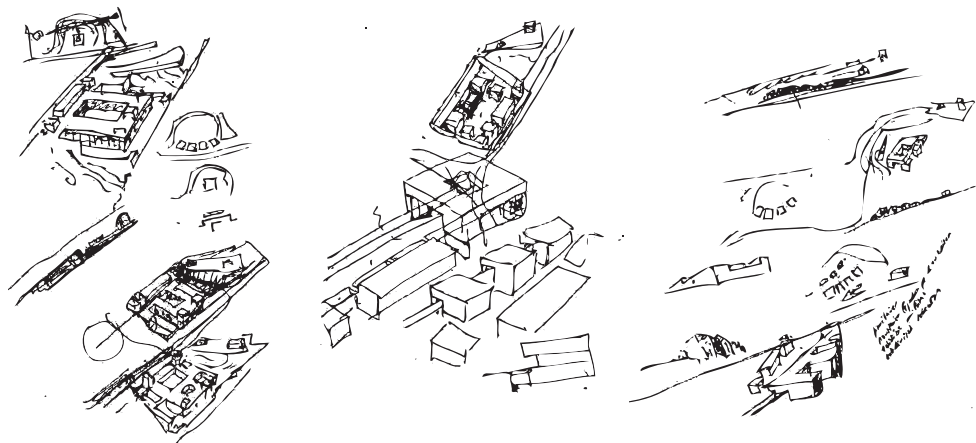


Fig. 12 - Álvaro Siza, Caderno 225, 03/1986.

No confronto com a cidade genérica, onde as construções aparecem de modo individualizado, uma proposta que vive sobre si própria, ficaria reduzida ao seu isolamento, já por si relevante por se apresentar num ponto limite entre o movimento da cidade e a escarpa do Douro.

Ao mesmo tempo as relações que se poderiam criar com os elementos da envolvente próxima, ficariam reduzidos à relação de proximidade, e as potencialidades topográficas e de aproveitamento da paisagem seriam limitadas. A envolvente da Faculdade apresentava muitas referências directas que constituem coordenadas seguras

⁶⁶ Siza, Álvaro. *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70, 1998.

⁶⁷ Siza, Álvaro. *Uma questão de medida, Entrevistas com D. Machabert e L. Beaudouin*. Lisboa: Caleidóscopio edições, 2008, pág.117.

para a elaboração de um plano, e era necessário deixá-las contaminar a intuição figurativa inicial para o projecto ganhar um pertencer àquele sitio específico, porque “*a construção nas chamadas cidades novas e o problema da renovação das cidades tradicionais são problemas complementares*”⁶⁸. Era preciso fazer cidade. Continuá-la.

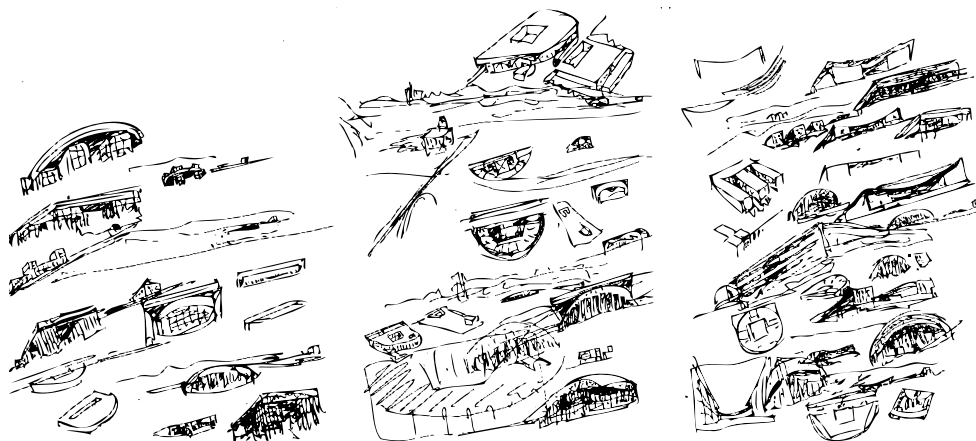


Fig. 13 - Esquissos de procura a uma alternativa formal à tipologia a pátio. Álvaro Siza, Caderno 225, 03/1986.

Por outro lado, dentro da especificidade do edifício, nos sistemas claustrais o conjunto de relações estabelece-se dentro da rígida distribuição espacial que o governa, determinando a natureza dos percursos e a diferenciação programática fica subordinada a essa estrutura formal muito forte.

Esta reconsideração do papel do edifício no seu contexto físico (fig.14, 15 e 16), que apresentava pela sua forma uma grande autonomia, prende-se sobretudo com o objectivo de atingir um equilíbrio entre estas duas componentes, a identidade do edifício e a especificidade da envolvente; equilíbrio este capaz de justificar a sua forma final. “*Um dia, compreendi, ou considereei, que a topografia não reunia condições para implantar um grande bloco unitário, e que não era possível adaptar àquele lugar, um edifício assim . Mantendo o mesmo tipo de distribuição, optei então por uma fragmentação bastante ligeira dos volumes. Ao longo da pesquisa o desenho levou-me a uma organização em volumes*”⁶⁹

O processo de averiguação mostrou assim que as qualidades de um projecto de índole conventual se tornaram, aquando da consideração da circunstância, nas suas próprias limitações.

⁶⁸ Siza, Álvaro. *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70, 1998.

⁶⁹ Siza, Álvaro. *Uma questão de medida, Entrevistas com D. Machabert e L. Beaudouin*. Lisboa: Caleidóscopio edições, 2008, pág.117.

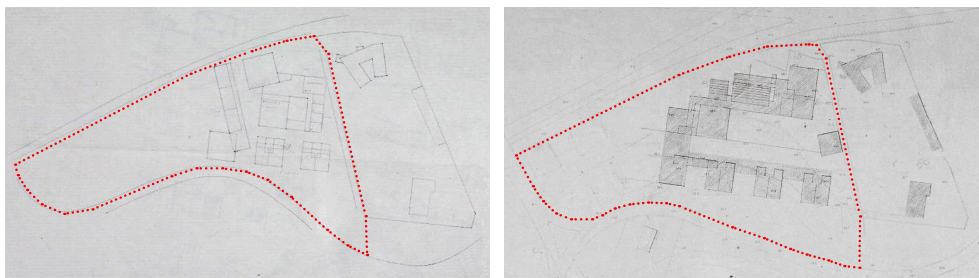


Fig. 14 - Planimetrias onde se evidencia que a forma não foi algo imposto e imutável mas que à circunstância foi colher a realidade que levou à sua mutação. Desenhos de 1986.

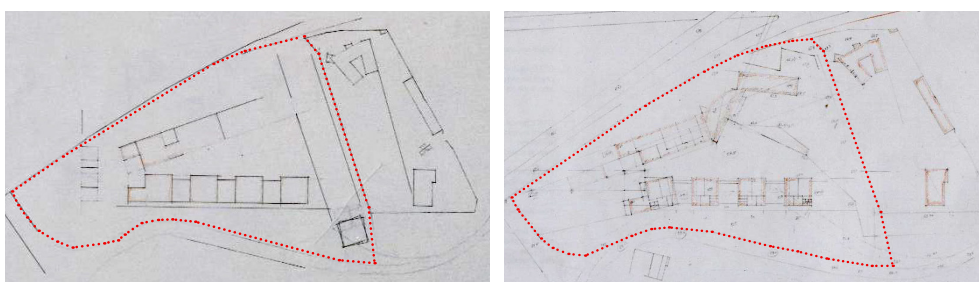


Fig. 15 - Contínua transformação em planta aproximando-se cada vez mais do projecto preliminar apresentado em 1987. Desenhos de 1987. (Anexo 01)

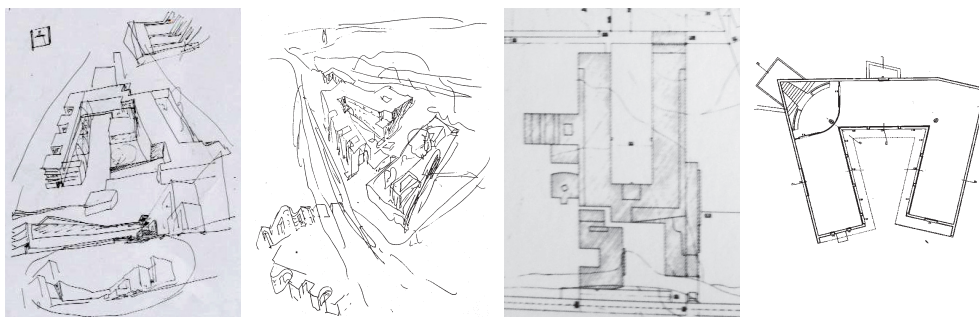


Fig. 16 - Dentro do processo de transformação encontram-se vários desenhos onde a solução em U ganha consistência. Marca o período intermédio entre a estrutura claustral e os desenhos finais de peças agregadas. Este processo mostra que o projecto final não nasce à priori de elementos, mas de uma ideia global que se foi estruturando e daí individualizando as partes. A esta mudança formal encontra-se uma certa afinidade pela forma a pátio aberto de uma das suas faces, sendo recorrente em projectos da mesma fase do arquitecto, como o Pavilhão Carlos Ramos e a Escola Superior de Setúbal. Esquissos de 1986.

2.2.3 | Mudança estratégica : fragmentação

*“Interessa-me a fragmentação como reacção à complexidade de um programa, por oposição à proposta de um sistema auto-suficiente, demasiado auto-suficiente. Na cidade existe naturalmente essa fragmentação...”*⁷⁰

Com as considerações sobre a adopção de um edifício muito ligado ao esquema tipológico conventual e a sua contaminação pelos elementos da circunstância, gera-se uma mudança conceptual na natureza de intervenção pretendida com o novo edifício, com uma consequente mudança estratégica. Esta mudança, que se tornou a grande impulsionadora do resultado final, pode-se resumir a uma perda de interesse pelo *edificio-objecto* colocado na paisagem, pela vontade de criar um *lugar*, um pedaço de cidade.

Assim, nesta reconsideração ideológica e formal, a estratégia usada foi a de fragmentar o volume monolítico inicial em vários volumes, analogamente aos processos de crescimento e composição das cidades. A estratégia fragmentária caracteriza-se sobretudo pela identificação das diversas partes constituintes do projecto, através da sua individualização formal, assim como das relações que se estabelecem entre elas próprias e com a envolvente, o que permite um trabalho de pesquisa e análise onde cada parte pode ser tratada individualmente.

Com esta atitude de criar uma *microcidade* consegue-se uma estreita relação paisagística e topográfica garantindo, ao mesmo tempo, o sentido comunitário que estava na base claustral e uma riqueza formal e compositiva que vem da possibilidade de caracterizar o projecto com os elementos que constituem uma cidade como a continuidade espacial, a identificação tipológica, hierarquia dos espaços e, dentro destas temáticas, a definição de *organização do espaço*, que Távora identifica como o problema próprio da arquitectura, torna-se pertinente. Para ele ‘*organizar espaço*’ tem um sentido diferente de ‘*ocupar espaço*’, pois encontra na palavra *organizar* “*um desejo, uma manifestação de vontade, um sentido, que a palavra ‘ocupar’ não possui*”⁷¹, daí que se use “*a expressão ‘organização do espaço’ pressupondo sempre que atrás dela está o homem ser inteligente e artista por natureza, donde resultará que o espaço ocupado pelo homem tende sempre para, caminha sempre no sentido de, tem como fim, a criação da harmonia do espaço, considerando que harmonia é a palavra que traduz exactamente equilíbrio, jogo exacto de consciência e de sensibilidade, integração hierarquizada e correcta de factores.*”⁷². Desta hierarquia de factores, a nível paisagístico a Faculdade

⁷⁰ Siza, Álvaro. *Álvaro Siza 1958-2000*. Revista El Croquis n.º68/69+95. Madrid: El Croquis Editorial, 2007, p. 16

⁷¹ Távora, Fernando. *Da organização do Espaço*, Porto: FAUP Publicações, 1996, pág.14.

⁷² Idem.

consegue uma escala de relação intermédia entre as pequenas casas da frente ribeirinha, características da imagem da cidade do Porto e as torres do Campo Alegre, da cidade genérica.

Ao criar um lugar, a riqueza de soluções e a aproximação de escalas entre o *edifício - escola* e o *edifício - lugar*, dois entendimentos para a mesma solução, evidenciam o que parece óbvio mas por vezes é esquecido: que a arquitectura trata das relações espaciais não só dentro da individualidade do edifício, mas sobretudo no seu confronto com a sua envolvente próxima, pois os fragmentos permitem uma diferenciação em relação aos acontecimentos vizinhos e um sentido de ordem dentro de um contexto maior, uma atitude em relação à cidade.

Esta mudança estratégica (fig.17) define então a *ideia de projecto*. Criar um *lugar* social, um *lugar* na cidade e tendo sempre presente que será um *lugar* de aprendizagem. A partir deste momento, um momento de decisão onde a estratégia fragmentária, a visão de que uma forma aberta responde aos propósitos enunciados, o projecto ganha uma própria autonomia. O seu desenvolvimento fica agora sob a regência desta *ideia de projecto*, podendo concentrar-se nas suas próprias ferramentas compositivas.



Fig.17 - Vistas da Faculdade quando a sua forma se regia pelas coordenadas que dariam lugar à sua forma final. Desenhos de 1986.

2.3 | DECOMPOSIÇÃO DO MONÓLITO

2.3.1 | Critérios gerais de implantação

A fragmentação do edifício, que dará grande ênfase aos sistemas de percurso, vai permitir alongar-se pelo terreno, como uma concepção que vai deixando os vazios, os espaços *entre*, fazerem parte do edificado e do novo sistema de relações. Mas esta divisão do edifício não foi o resultado de uma transposição imediata de ideias e imagens, como havia sido a fase dos primeiros esboços, mas um processo que através do desenho se foi definindo, e cada vez mais afastando-se da imagética do monólito. E nesta fase de redefinição, tornou-se necessária a consideração dos elementos físicos de contexto próximo para ancorar o edifício, sem regionalismos ou mimetismos, mas como coordenadas de integração do edifício na constituição da futura paisagem, e apesar das geometrias austeras do deconstrutivismo abstracto, o seu realismo encontra a origem no sítio.

Através de alguns dos desenhos desta fase de mudança, pode-se perceber que rapidamente a estrutura se apoiou em “*critérios gerais de implantação*”⁷³, que se mantieram estáveis ao longo do desenvolvimento do projecto, dos quais se destaca a conformação triangular do lote, e o seu desenvolvimento com consideráveis diferenças de cota (fig.18 e 19). O próprio Siza refere mesmo que “*estas considerações, a topografia e a forma da parcela, explicam que o pátio triangular seja fechado do lado Norte, ao longo da via rápida e aberto sobre o rio e a outra margem em sequências sucessivas. É esta a organização. Além disso, pode observar-se que a geometria depende também de uma pesquisa em relação aos percursos, para que estes sejam o mais realista possível,*



Fig.18 - Parcela destinada à nova construção, com perímetro triangular e irregular. De notar a diferença de situações circundantes e a considerável diferença altimétrica dentro da parcela de construção.

Perímetro do complexo da Faculdade: A - Parcela destinada à nova construção; B - Parcela a uma cota mais elevada onde se encontram construções já existentes.

Edifícios de contexto próximo: A - Pavilhão Carlos Ramos; B - Casa Cor-de-Rosa.

Fig.19 - Confronto da planta da Faculdade com os limites originais do lote.

⁷³ Rossi, Aldo. *L'architettura della città*. Torino: Città Studi Edizioni, 1978, pág.10, “cada área parece ser um locus solus enquanto que cada intervenção parece dever reportar-se a critérios gerais de implantação”.

e, claro, uma estimativa dos custos. Tudo isto constitui uma grelha de controlo para a geometria final.”⁷⁴.

Deste modo nascem as duas alas (fig.20) que se podem distinguir no complexo: a ala norte de construção contínua a proteger o pátio e que engloba todas as componentes programáticas não sistematizáveis, e a ala sul que se constitui pela parte do programa principal e de maior área, as salas de aulas, onde torres similares alinhadas entre si e devidamente espaçadas, conformam a margem sul do terreno - que inclusivamente seria alterada pelo arquitecto, em relação à proposta do Plano Geral para o Pólo 3 (fig. 21) - deixando entrever a paisagem do Douro sem prejuízo da densidade espacial do pátio. A este critério pode-se juntar a relação com a Quinta dos Ingleses. Na tentativa de relacionar o complexo principal com os edifícios pré-existentes, estas duas alas apoiam-se em alinhamentos que permitem englobá-los numa espécie de continuidade. O corpo norte sugere uma ligação ao Pavilhão Carlos Ramos pela sua proximidade. O corpo sul apoia-se na situação da Casa Cor-de-Rosa para definir um alinhamento importante ao conjunto, e onde também a adopção da sua estrutura formal como referimento para a constituição das partes da ala sul, proporciona uma ligação por semelhança.

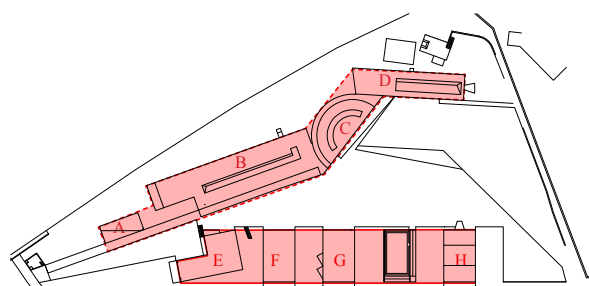


Fig.20 - As duas alas em que se pode dividir o corpo do projecto:
 --- Ala Norte, constituída pela parte do programa não sistematizável: A - Bar; B - Área administrativa e auditório principal; C - Museu; D - Biblioteca.
 — Ala Sul, constituída pelas diversas torres-atelier (E, F, G e H) onde se situam as salas de aula.

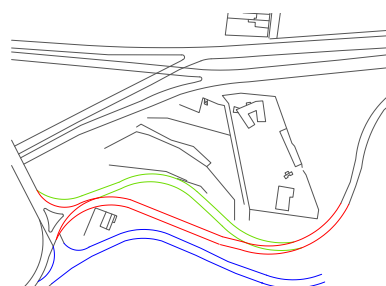


Fig.21 - Alterações à via sul do terreno:
 — Traçado original
 — Traçado previsto no Plano
 — Traçado Proposto pelo Arq. Siza.

⁷⁴ Siza, Álvaro. *Uma questão de medida, Entrevistas com D. Machabert e L. Beaudouin*. Lisboa: Caleidóscopio edições, 2008, pág.117.

2.3.2 | Os elementos

Ao analisar um projecto que se desenvolve dentro de um sistema fragmentário, a possibilidade de individualizar os diversos componentes, sejam formais ou relacionais, implica a consideração do conceito de elemento. Este conceito apresenta um duplo significado que, por sua vez, corresponde a duas escalas diversas; representa tanto um todo independente como uma parte dentro de um complexo mais amplo. Para esta análise é aqui adoptada a definição de Norberg-Schulz de elemento-massa que “*em resumo, se caracteriza pela sua forma topológico-geométrica*”⁷⁵, e são passíveis de individualização graças à sua conformação perimetral, à noção de limite.

No capítulo anterior, foram identificadas duas partes do projecto. O corpo sul e o corpo norte, que se podem considerar como uma primeira escala de individualização de elementos, se se tiver em consideração a distinção entre função principal - corpo sul - e funções complementares - corpo norte. Sendo esta distinção realçada pelo afastamento e aparente separação física entre elas, que permite aplicar a noção de limite perimetral na sua identificação (fig.22).

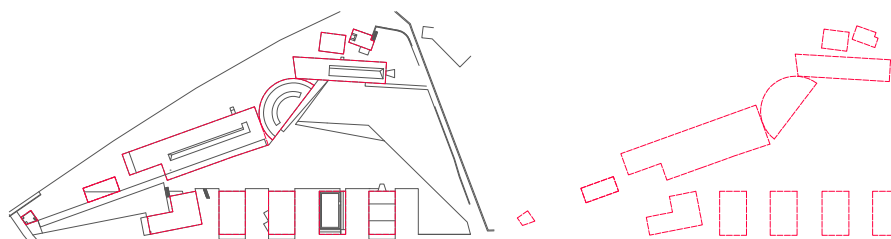


Fig. 22 - Uma das características dos projectos formalmente fragmentários é a possibilidade de se identificarem as diversas partes constituintes do projecto pela sua individualização formal. Esse individualização é possível através do conceito de limite perimetral das respectivas partes.

Dentro deste primeiro nível, que de certo modo lembra as teorias de Rossi, sobre a composição da cidade, pode-se passar a um nível ainda mais específico, aquele das partes constituintes de cada uma destas alas. E tal como uma cidade é constituída de elementos tipologicamente identificáveis, também na Faculdade de Arquitectura, na individualização de cada parte, a representação do tema forma/função, ganha importância.

A fragmentação implica uma consideração de cada elemento na sua condição abstracta, como parte de um todo, mas autónomo na sua condição formal. Neste complexo, as partes constituintes, os diversos volumes, apresentam uma simpatia pelas

⁷⁵ Norberg-Schulz, Christian. *Intenciones in arquitectura*. Barcelona: GG Reprints, 1998, pág.88.

teorias funcionalistas do movimento moderno; “*form follows the function*” pode ajudar a descrever a opção formal, pois às diferentes funções programáticas correspondem diferentes respostas formais. As salas de aula, programa principal e maioritário do braço sul do complexo, agrupam-se segundo os diferentes anos de curso e dividem-se em 4 torres-ateliê, de perímetro e estrutura comum a todas: logo à mesma função convencionou-se a mesma resposta formal. Mas esta correspondência formal não é passiva.

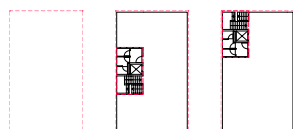


Fig. 23 - Perímetro comum às torres-ateliê (passível de variações) e as duas maneiras de posicionar os acessos verticais aos diferentes pisos.

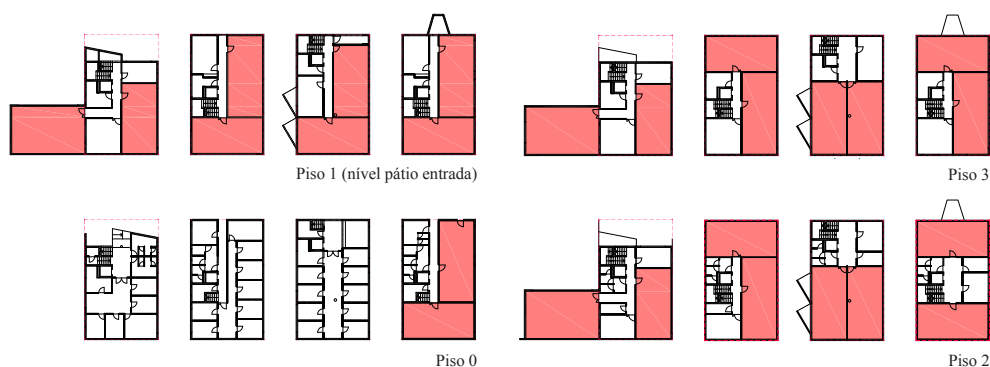


Fig. 24 - Os elementos torres-ateliê, apesar de se desenvolverem dentro do mesmo perímetro não correspondem na sua organização interna a pisos todos iguais. Com apenas três salas de área diversa, foram possíveis várias combinações e ambientes, apenas alterando a orientação, as aberturas e a disposição interna.

Essa mesma função, encontra em cada torre e em cada piso uma solução diferente (fig.23 e 24), mostrando que a arquitectura não se produz por automatismos. Cada torre é assim um ensaio diferente a um problema que é substancialmente o mesmo, organização interna de salas de aulas com um laboratório e o respectivo sistema de acessos verticais, assentes sobre um piso de gabinetes. A este respeito Siza refere-se como “*um arquitecto que concede muita importância ao desenho, quero com isto dizer, à função, tão importante para a definição do projecto. Se devêssemos procurar os sinais de um lugar destinado ao ensino da arquitectura, ou ao ensino, simplesmente, seria considerando a função do edifício. Dito de outra forma, não vejo nada de específico, senão a minha tentativa de propor tantas experiências como orientações possíveis: Norte, Sul, Este, Oeste, lado pátio, lado rio e lado paisagem. Apoiei-me nesta ideia, pensando que seria bom, para um estudante de Arquitectura, ter um contacto diferente com a luz ao longo*

do dia e da duração dos seus estudos”⁷⁶, ou seja, Siza ao recusar desenhar um piso ‘tipo’ ideal e repeti-lo indiferentemente em todos os andares e torres, cria um conjunto de diversas experiências onde, dentro do sistema adoptado, permite salas de aula diversas, através da configuração das aberturas, posicionamento das entradas, relação com o pátio distributivo, orientação, etc., que se torna uma espécie de catálogo didáctico para os estudantes. Pode-se afirmar que a procura da organização ideal é tão ilusória quanto subjectiva, e que uma forma não implica a sua estrutura interna, apenas a condiciona segundo determinado tipo de critérios.

Por outro lado às partes do programa complementar corresponde a cada função uma diferente forma; biblioteca, museu, auditório e serviços administrativos apresentam a sua independência formal.

No entanto, as diferentes formas não surgem, diversamente do funcionalismo ingénuo, como mero resultado da optimização funcional, mas sim como uma procura da forma ideal (fig.25), pensada exclusivamente para aquele caso e para promover determinado tipo de ambiente. Aspirando-se à biblioteca ideal, ao museu ideal, ao anfiteatro ideal, individualiza-se o problema de cada um na sua essência - o problema da biblioteca é como se ilumina e se organizam os livros, o do auditório a sua acústica e flexibilidade para diferentes populações, o museu a sua caracterização expressiva visto que o seu programa ficou sempre indefinido - procurando a respectiva resposta formal entre as referências figurativas da história (fig.26 e 27), veja-se a Biblioteca Laurenciana, os anfiteatros romanos, a Villa La Roche de Corbusier, o Museu Guggenheim de Frank L. Wright, atribuindo-lhes um novo significado.

Mas esta atitude tipológica não é uma mera transposição de formas assimiladas da história, senão uma alusão ideológica, uma referência ao estudo da história como meio de conhecimento. O que acontece no caso da ala norte é que as variações formais não são imediatamente perceptíveis; quem visita o edifício não lhe reconhece a diversidade, escondida atrás de uma parede branca contínua e indiferente. Estas diferentes conformações servem os espaços a que se destinam, às suas vivências internas, e nelas se justifica, não se tratando de uma alusão formalista da variedade pela variedade. Percorrendo os seus espaços pode-se perceber a sua individual conformação espacial, mas só através da visualização da sua planimetria se toma consciência das suas diferentes formas. As variáveis forma e função, que caracterizam as classificações tipológicas, denunciam na Faculdade um instinto funcionalista, que mais não é que a justificação maior das formas.

Se olharmos segundo esta perspectiva tipológica os projectos para o Convento das Dominicanas (1965), de Louis Kahn, ou o Wissenschaftszentrum (1979), de James

⁷⁶ Siza, Álvaro. *Uma questão de medida, Entrevistas com Dominique Machabert e Laurent Beaudouin*. Lisboa: Caleidoscópio edições, 2008.

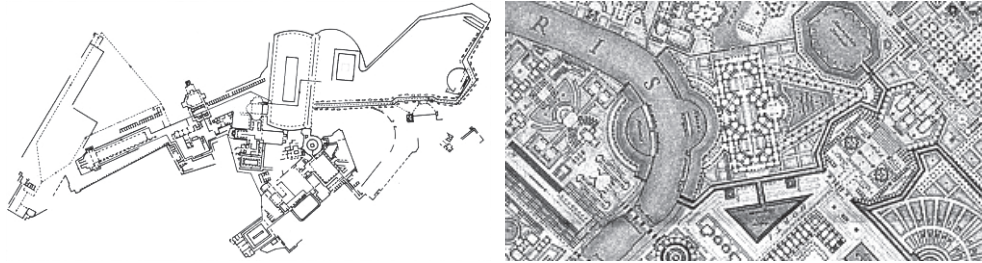


Fig. 25 - Referências onde o carácter fragmentário permite identificar as diversas partes constituintes. Villa Adriana e Roma de Piranesi.

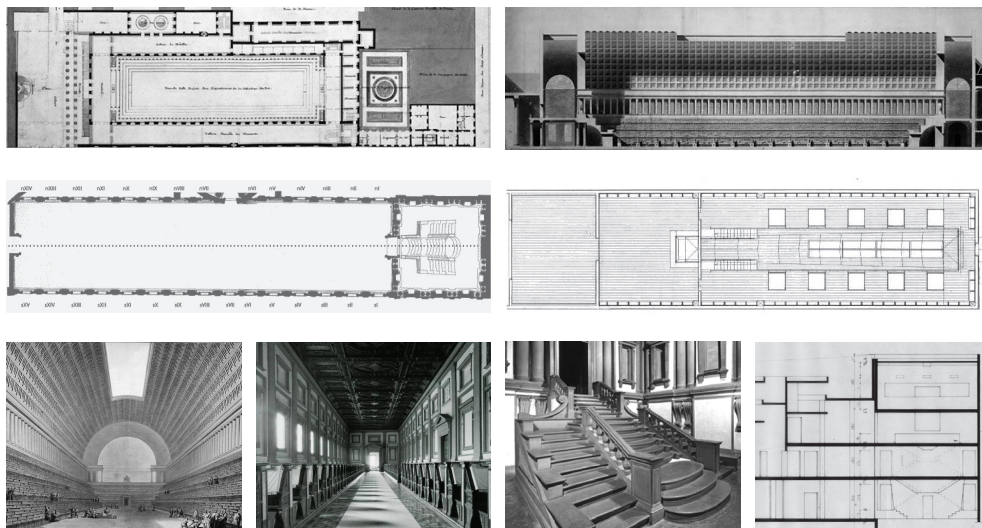


Fig. 26 - Algumas das referências que se conseguem identificar no tratamento da biblioteca da faculdade : Biblioteca Laurenziana, Florença (1532/33) de Michelangelo; projecto para a Bibliothèque du Rois (1785) de Boullée e Biblioteca da Faculdade de Arquitectura.

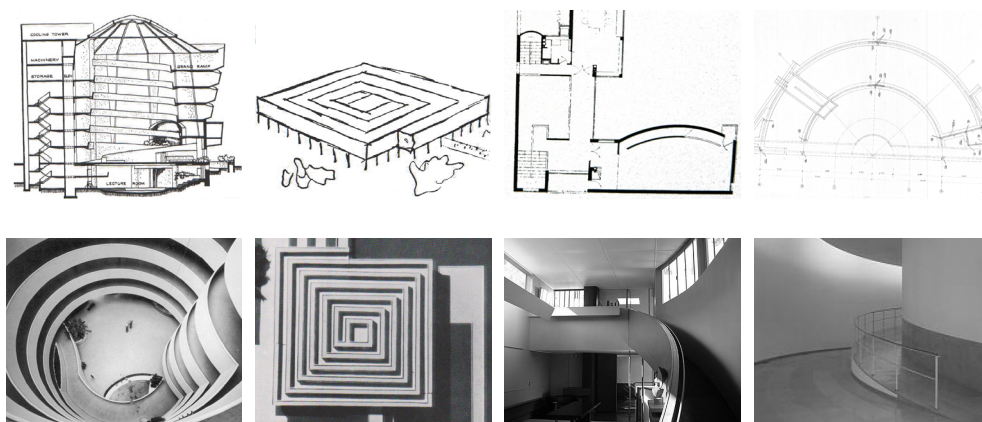


Fig.27 - O entendimento de museu como lugar de percurso é algo varias vezes explorado por autores referência para Siza: Frank Lloyd Wright - Museu Guggenheim- Le Corbusier - Museu infinito e Casa La Roche.

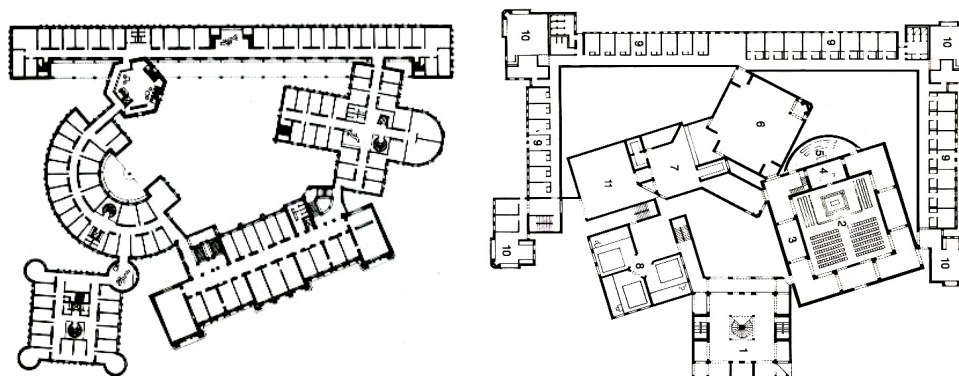


Fig.28 -James Stirling, Wissenschaftszentrum (1979) e Convento das Dominicanas de L.Kahn (1965). Estes dois projectos apresentam uma mesma conformação fragmentária, mas com um entendimento diverso no que respeita à correspondência entre as diversas formas/elementos da forma e a função. Para Stirling uma mesma função é indiferentemente atribuída a formas enquanto Kahn identifica cada forma com a sua correspondente função.

Stirling (fig.28), dois projectos aos quais Siza recorre frequentemente quando abordado pelo tema da fragmentação, podem-se definir divergências em relação ao entendimento que Siza levou para a Faculdade. No projecto de Kahn, a parte sistematizável, dormitórios ou celas individuais agrupam-se numa estrutura contínua, enquanto a parte do programa de dimensões e funções diversas, se individualiza em corpos independentes, ainda que interligados. Pode-se perceber uma atitude de certo modo perto do entendimento de Siza – ainda que tendo procedido no sentido inverso.

Por outro lado o projecto de Stirling, eleva a questão desta correspondência a manifesto. Para ele a verdade da arquitectura encontra-se na planta. Assimila um variado sistema de estruturas formais diversas que se submetem a uma mesma função, ou seja, formas diferentes servem aqui para uma mesma função. Segundo Moneo “*trata-se do paradigma a que leva a exaltação do que a planta significa em arquitectura. No Wissenschaftszentrum, Stirling parece querer dizer-nos que a estrutura contínua que persegue pode conseguir-se ligando a planta de uma basílica com um teatro romano, com um castelo normando e com uma torre carolíngia, os quais dá remate e contem um bloco longitudinal que resta entender como um edifício racionalista contemporâneo. A indiferença da planta para com a função, frente ao que isso é o que aqui se afirma. (...) A diversidade de plantas elimina-se ao fazer que todas elas aceitem uma mesma janela: plantas diferentes, linguagem única. (...) A planta pois como paradigma de qualquer operação arquitectónica. Inclusivamente daquelas que parecem ser mais estritamente visuais.*”⁷⁷. Na atitude de Siza não há essa vontade impositiva de formas representativas, às quais se atribui depois uma função homogénea, mas uma procura das capacidades abstractas de cada forma na sua correspondência funcional e semântica ao programa a

⁷⁷ Moneo, Rafael. *Inquietude Teórica e Estratégia Projectual na obra de oito arquitectos contemporâneos*, p.44.

que irá responder, valorizando-o.

Além dos elementos definidores do programa da Faculdade e constituintes da trama geral, é nas ‘traseiras’ do corpo norte que se descobre um ensaio formal que permite distinguir as diferentes peças-elemento que o constituem e que por sua vez remetem para as conformações fragmentárias, lembrando os desenhos de Rossi. Do mesmo modo determinam que a identificação dos elementos, acontece quando estes são imagem de formas elementares .

2.3.3| As relações

Quando o projecto procura integrar-se na paisagem (fig.29), e se desmultiplica nos seus vários elementos, fragmentando-se e apropriando-se de todo o terreno disponível, pressupõe que cada elemento estabeleça um sistema de relações com os restantes elementos e uma correcta relação de escala com a envolvente, dentro de uma lógica totalitária.



Fig.29 - Desenho de estudo dos arranjos exteriores da Faculdade. Data de 1995.

E, quando se fala de partes dentro de um sistema de relações, fala-se de composição. Compor significa dispor em ordem um certo número de elementos segundo determinadas relações.

Se, num edifício-objecto, os níveis de composição revelam-se sobretudo no campo da sua linguagem, no tratamento do alçado, nos seus ritmos, aberturas e materiais, numa cidade, a escala de composição que ressalta é a das relações estabelecidas entre os diferentes objectos independentes. No edifício da Faculdade de Arquitectura os níveis de composição vão desde a escala da cidade até à escala dentro do edifício singular.

Uma noção importante é a da consideração dos espaços que medeiam as relações, não como resultantes, mas calibrados conscientemente segundo um determinado objectivo. E esta foi uma temática na qual Fernando Távora insistiu, por ser parte imprescindível para a compreensão do sentido de organização do espaço e que, consequentemente, regula os processos compositivos. Segundo Távora *“esta noção tantas vezes esquecida, de que o espaço que separa – e liga – as formas é também forma, é noção fundamental, pois é ela que nos permite ganhar consciência plena de que não há formas isoladas e de que uma relação existe sempre, quer entre as formas que vemos ocuparem o espaço, quer entre elas e o espaço que, embora não o vejamos, sabemos*

constituir forma – negativo ou molde – das formas aparentes”⁷⁸, o que leva a dizer que não se trata apenas de pensar os objectos mas também, de caracterizar o espaço resultante numa correcta relação de escala e proporção, com a noção de que se está igualmente a projectar estas áreas. Esta ideia de que “*o espaço que se deixa é tão importante como o espaço que se preenche*”⁷⁹ é essencial, na medida em que propositadamente pensados permitem uma valorização de si próprios, potenciando a sua utilização, mas também a valorização dos próprios elementos.

Os espaços entre edifícios que constituem a Faculdade são de duas escalas diversas (fig.30). O espaço do pátio central, que organiza o projecto nas suas duas grandes partes e cria um centro a toda a estrutura ainda resultado da tipologia de projecto inicial; e os pequenos pátios entre as torres-ateliê servem funcionalmente para um aproveitamento da luz para os diversos gabinetes, e que a nível compositivo, dão lugar aos temas de ritmo, sequência e alternância.

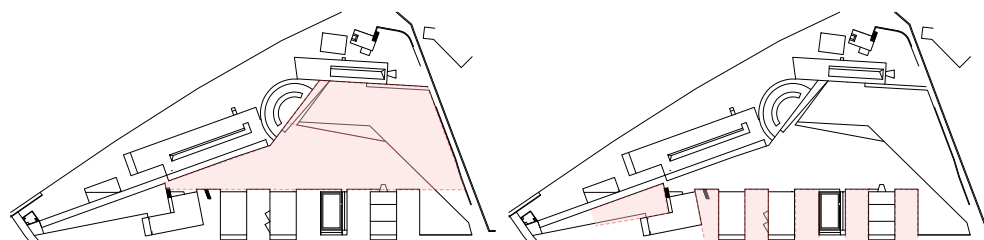


Fig. 30 - Os elementos torres-ateliê, apesar de se desenvolverem dentro do mesmo perímetro não correspondem na sua organização interna a pisos todos iguais. Com apenas três salas de área diversa, foram possíveis várias combinações e ambientes, apenas alterando a orientação, as aberturas e a disposição interna.

Estudar as relações compositivas em abstracto, retirando às formas as suas dimensões semântica e pragmática, mostra que existem um conjunto de combinações-tipo próprias do trabalho por elementos. Este aspecto é sintetizado por Norberg-Schulz, quando se propõe a uma teoria integrada da arquitectura, e é precisamente ao tratar temáticas sobre a forma, que aborda as questões compositivas.

No caso do edifício da Faculdade, a complexidade do resultado deve-se à combinação de formas claras e operações compositivas elementares – repetição, combinação, variação, justaposição, sobreposição – mostrando que a riqueza do projecto não se encontra na complexidade das partes, mas numa relação de dependência entre estes dois componentes, elemento e relação.

Esta atitude de “*separar os elementos do programa para os meter em*

⁷⁸ Távora, Fernando. *Da organização do Espaço*. Porto: Faup publicações, 1999, pág.12.

⁷⁹ Idem, pág.18.

relação”⁸⁰ encontra nas duas alas do complexo, dois modos diversos de afrontar essa relação.

As torres-atelier, aparentemente iguais (fig.31), são no entanto um exemplo do conceito de *variação*, conceito este que “*pressupõe que certas propriedades básicas se mantêm constantes, em outras palavras, que as variações devem ter lugar dentro dos limites da constância da forma*”⁸¹. E essa constância da forma, que só é adquirida se os elementos derivarem de uma origem básica comum, é a propriedade que permite acontecer a variação em vez de se reconhecerem elementos diversos. No caso das torres-atelier a sua estrutura formal, remetendo para a configuração perimetral e volumétrica, é a propriedade básica que se mantém constante – directamente relacionada com a correspondência funcional abordada no cap. 2.1.2 – e dentro da qual se produzem todas as variações internas e externas.

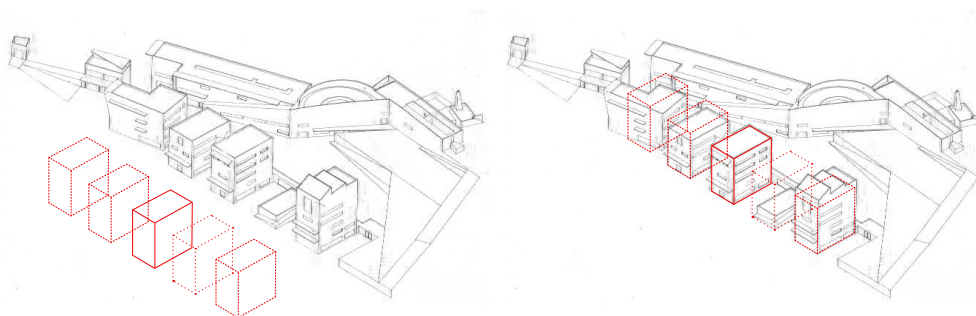


Fig. 31 - Variação ao longo da ala sul do projecto do elemento-tipo sujeito a repetição e alteração.

Quando se fala de relações entre elementos, são as diferenças ao nível da sua conformação e linguagem externas (ainda que fruto de variações internas), que caracterizam a percepção da variação como parâmetro compositivo. Uma das variações importantes a notar - além da variação do alçado, tratada mais à frente – é a diferenciação dos acessos às torres (fig.32 e 33). Cada uma apresenta a sua porta de entrada estrategicamente no mesmo ponto, que deriva de um desenho da planta interna igual, mas desenhadas de modo a promoverem experiências diversas no confronto com o perímetro das torres, pois só uma das torres, a torre F, apresenta a porta contígua à fachada nas outras ou se encontram dentro do perímetro de conformação do edifício, torre G, ou fora, torres E e H. O tema da entrada é de particular importância na arquitectura e, aqui, é possível encontrar muitos modos de resolver, onde a mesma ‘porta’ se revela sempre capaz de uma solução diferente.

Este elemento torre foi, então, na sua essência, repetido ao longo do lado sul do

⁸⁰ Testa, Peter. *Una chimera a Porto: la facoltà di architettura*. In Lotus 88, pág.8.

⁸¹ Schulz, Christian. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: GG Reprints, 1998, pág.99.



Fig. 32 - Fachada Norte dos edifícios H, G, F e E, respectivamente, onde se localizam as entradas autónomas a cada um deles, a partir do nível do pátio central.

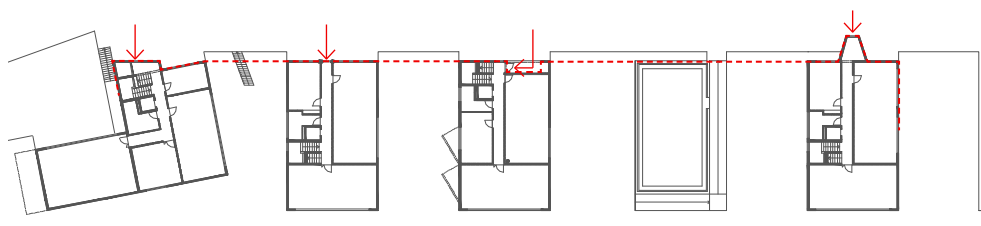


Fig. 33 - Os acessos às torres, desde o pátio central, são independentes entre si e representam um ensaio de como dentro de um mesmo perímetro e estrutura formal, se pode no entanto variar a sua importância. Acontecendo sempre no mesmo ponto em relação à fachada norte das respectivas torres, condicionam a organização interna das mesmas, sendo esta substancialmente igual ao nível do Piso 1, em todas as torres.

terreno, introduzindo o conceito de ritmo. Este conceito “*pode usar-se em conexão com a repetição de elementos similares. O caso mais sensato é uma sucessão uniforme, mas o conceito de ritmo introduz-se geralmente quando a repetição se combina com certas mudanças lícitas nas relações entre os elementos. Em geral a palavra ritmo denota a propriedade relacional da sucessão*”⁸². Entre estas mudanças lícitas destaca-se a torre E, no topo poente (fig.34), que sofre uma diferenciação ao nível da própria forma e uma rotação de 20° relativamente ao alinhamento das restantes torres, justificado pelo seu papel de fechar o triângulo que faz a marcação estrutural da implantação, definindo a particularidade dos remates e simultaneamente marca uma *entrada* no recinto do pátio, conseguida através de uma quase simetria com o remate do corpo norte do mesmo ponto, que em conjunto aludem simbolicamente à entrada da Acrópole (fig.35). Esta questão da simetria, aparece neste projecto como um parâmetro próprio da concepção inicial de pátio central mas que foi, este também, naturalmente, subvertido às condicionantes externas, e como o próprio Siza identifica que “*a simetria desempenha um papel muito importante na arquitectura, mas não no sentido radical da arquitectura neoclássica. É mais o tipo de simetria que os antigos gregos usavam. Basta ver a planta da acrópole: um edifício está aqui, o outro está ali e depois um outro ângulo, um espaço aberto, Atena aqui... há uma simetria específica. Mas essa simetria também se adapta à topografia. O nosso corpo é igualmente simétrico, mas podemos executar movimentos e ele torna-*

⁸² Idem.

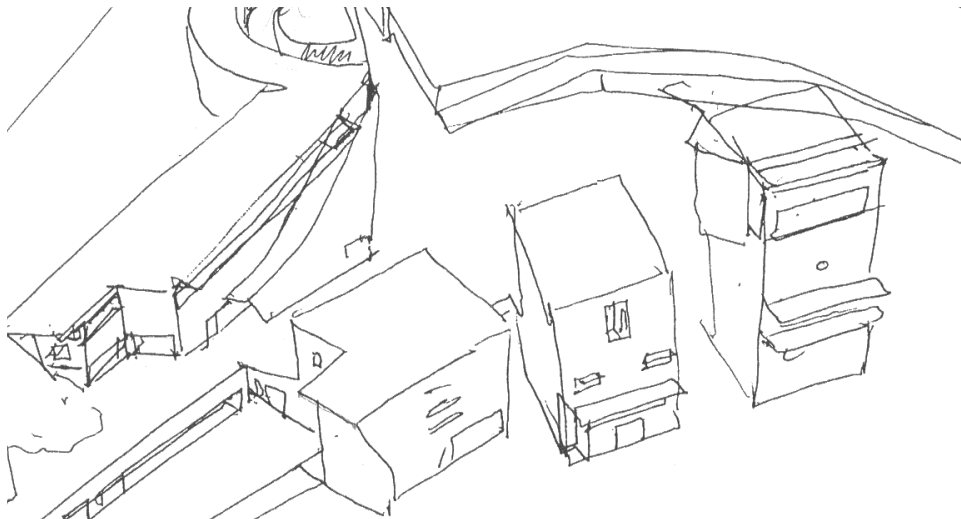


Fig. 34 - Torção da torre de remate a este em relação ao alinhamento das restantes torres.

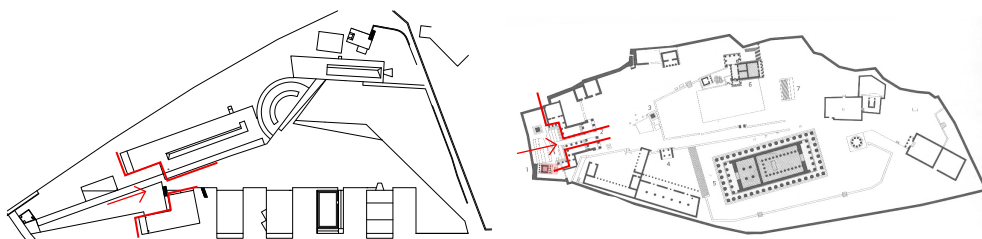


Fig. 35 - Comparação entre a entrada no complexo da faculdade e da Acrópole.

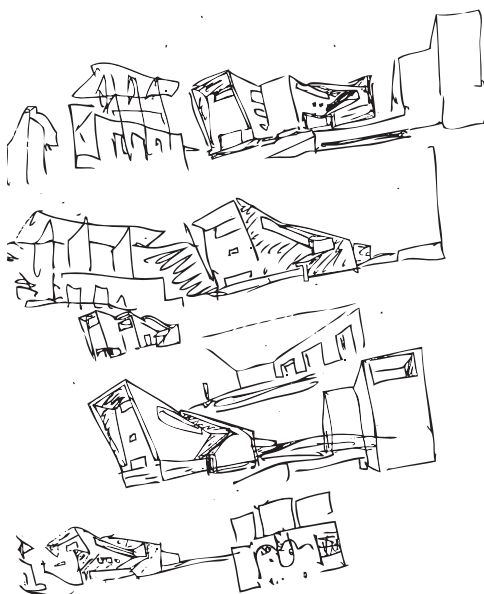


Fig. 36 - Álvaro Siza, esboços de estudo sobre os remates dos volumes que marcam a entrada no recinto.



Fig. 37 - Tratamento plástico do alçado na procura de uma continuidade lógica ainda que em volumes separados.

*se assimétrico. Há uma relação entre simetria e assimetria. Complementam-se*⁸³. Deste modo, ao ser marcada uma espécie de simetria na alusiva entrada no complexo da faculdade, é sublinhado o carácter de cada uma das alas do complexo e deste modo as diferenças compositivas e conceptuais de cada uma delas.

Dentro da mesma interpretação, com referência à Acrópole encontra-se essa simbólica entrada. Apesar de, actualmente, o acesso ao recinto da Faculdade ser feito de igual modo entre o lado este, descendo a Via Panorâmica e o lado oeste, pela Rua Viterbo de Campos, é neste ponto, vértice do terreno, que a entrada ao complexo é duplamente marcada: por um momento puramente simbólico e que serve de rótula entre os elementos principais do conjunto e pelos remates das respectivas alas norte e sul (fig.36 e 37). Estes momentos retiram importância à própria ideia de porta, enquanto marcação primária, atribuindo essa importância à ideia de entrada, sendo esta aqui um processo gradual que acompanha o desenvolvimento do utente pelo complexo. A similaridade que se pode aludir com a Acrópole é proposta pelo próprio arquitecto na memória descritiva do projecto⁸⁴ e revêem-se, mais uma vez, na referência à porta principal da Escola: “*não se entra pelo Parténon pela frente. Entra-se pelo lado. No canto do edifício é que está a entrada... Quando chegamos não vemos o Pártenon, vemos Atenas... Tal como acontece no Pártenon, entramos no museu pelo canto da parede lateral do edifício, nem sequer é pela frente. Toda a gente percebe onde é a entrada mas ela não se vê de longe. Portanto, a visão foi substituída por uma impressão física de aproximação - em oposição à certeza visual e icónica do ‘eu estou a vê-la’*”⁸⁵. Este facto anula o conceito de entrada principal, sublinhando o facto de se tratar de um conjunto de elementos agregados, uma *forma aberta*, onde cada um apresenta a sua própria entrada.

A repetição de similaridades é essencial para as formas compostas de diversos elementos, como é o caso, “*nas quais os elementos se podem acrescentar ou suprimir sem destruir a composição*”⁸⁶, exemplo demonstrado na Faculdade com a supressão de uma torre, que no entanto se encontra perfeitamente denunciada, pois esta subtracção é feita quando a sucessão de acontecimentos já está estabelecida, pois uma sucessão estabelece-se ao fim de no mínimo três acontecimentos similares, e é precisamente uma quarta torre que falta, acentuando-se ainda, esta subtracção, pelo enquadramento com uma torre final de remate que fecha a série das novas construções, mas que se procura relacionar com a Casa Cor-de-Rosa, ao tentar atingir a cota da sua cumieira (fig.38). Estes jogos compositivos acentuam as regras subjacentes à ordenação do projecto e mostram que “*uma repetição não depende de uma continuidade topológica estrita, visto*

⁸³ Siza, Álvaro. *Um percurso no Museu de Serralves*. in anArquitectura. Público-Serralves, nº4, pág. 21.

⁸⁴ Siza, Álvaro. In Fonseca, Maria Teresa. A construção do pólo 3 da Universidade do Porto: planos, projectos e edifícios. Porto: FAUP, 1996. Dissertação de Doutoramento.

⁸⁵ Siza, Álvaro. *Um percurso no Museu de Serralves*. in anArquitectura. Público-Serralves, nº4, pág. 21.

⁸⁶ Schulz, Christian. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: GG Reprints, 1998, pág.92.

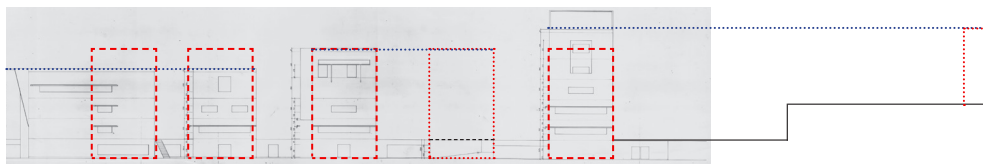


Fig. 38 - Álvaro Siza, relações entre cumieiras e alteração ao esquema rígido de repetição do elemento -tipo.

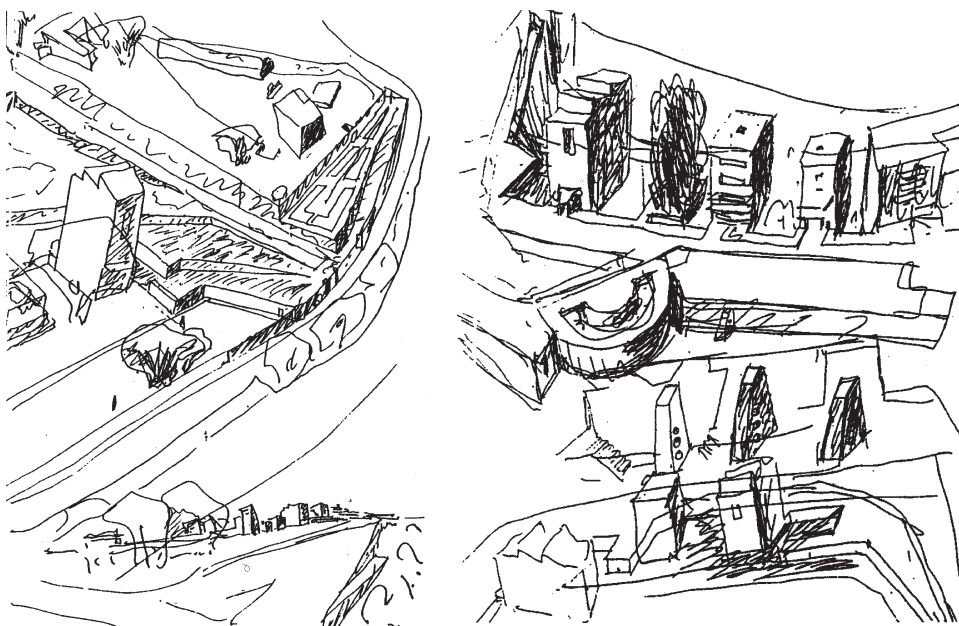


Fig. 39 - Álvaro Siza. Esquissos de estudo formal dos diversos elementos e relação com a quinta dos ingleses, e entre os próprios elementos.

*que a similaridade dos elementos cria uma coerência.*⁸⁷ A repetição, tal como aparece nesta obra é sobretudo sucessão, o mesmo é dizer, que aceita ou até provoca diferenças e variações.

Para a sucessão se concretizar é necessário considerar de novo os espaços entre os elementos, por ser determinante a correcta alternância entre o construído e o vazio. O justo espaçamento entre os volumes determina a possibilidade de caracterizar o projecto na individualidade dos seus elementos e manter um carácter de composição global. Se demasiado juntas, as torres, podem entrar em tensões onde a proximidade retire importância ao elemento, podendo-se perceber o conjunto como um único volume, e diminuindo-se também a relação com a paisagem, uma das razões determinantes pela qual se havia iniciado o processo de fragmentação; por outro lado, se demasiado afastadas, exalta-se o carácter autónomo de cada elemento, perdendo-se no espaço as ligações que as unem, tão importantes quanto as partes, levando no limite a uma perda dos pressupostos compositivos e a uma não definição do pátio. Um equilibrado espaço

⁸⁷ Idem.

intermédio só pode ser obtido através da consideração na escala geral e sobretudo duma relação de justa proporção com as partes construídas.

*“É importante que as distâncias entre os elementos sejam claramente iguais e que não excedam substancialmente o tamanho destes. Num conjunto de elementos a distâncias distintas uns dos outros, formam-se subgrupos separados pelos intervalos maiores”*⁸⁸ e, no edifício da Faculdade, as áreas entre as torres apresentam sensivelmente as mesmas medidas que o perímetro das próprias torres. Esta decisão, apenas atribuída à opção do arquitecto, permite estabelecer uma ordem compositiva aparentemente rígida, mas é essa sua qualidade que permite absorver as diversas variações altimétrica das torres, rotações e até a supressão de uma delas.

Por sua vez, a ausência de elementos similares na ala norte, onde cada elemento apresenta forma e função diferentes, as leis de composição já não podem ser a repetição, excepção, ritmo, mas justaposição, sobreposição, sequência. A opção para a resolução desta parte dos volumes passou por agregar as diferentes peças entre si, constituindo um todo contínuo maciço, de dimensão equivalente ao relativo lado do lote, que permite a protecção total do pátio para com a via-rápida. A única peça do conjunto que se distancia é o corpo do bar que, se por um lado, se pode especular ser uma aproximação à escala do elemento de entrada simbólico, para com o conjunto maior, por outro lado, este corpo que parece ter deslizado e ganho a sua autonomia destacando-se do corpo norte contínuo, é justificado por Siza, no parecer ao programa preliminar. Segundo ele *“a localização proposta para estas instalações – um edifício autónomo e exterior do conjunto construídos pelos corpos principais e pátio interior – sugere uma ponderação cuidada das vantagens e desvantagens que tal situação implica, em função do papel que a Faculdade pretende que um equipamento deste tipo cumpra no quotidiano académico.”*⁸⁹

No restante corpo deste lado do complexo os seus elementos estão ligados em continuidade, numa relação aditiva, de justaposição, constituindo uma sequência de espaços internos. E esta justaposição cria-se *“quando dois elementos se sobrepõem. Isto não significa que percam a sua independência, só que se formam zonas ambíguas, que pertencem, ao mesmo tempo, aos dois elementos”*⁹⁰. E estas zonas ambíguas, no interior do edifício, estes momentos de tensão e choque, não foram dissimulados pelo arquitecto. Foram até exaltados (fig.40), como quem quer passar a mensagem que a arquitectura também é feita destas ambiguidades, e que o espaço final é resultado das formas e sistemas de composição adoptados.

Mas a sobreposição de corpos diversos (fig.41), como modo de afrontar as relações entre peças, bem diferente do que acontece com as torres-ateliê, é algo que Siza

⁸⁸ Schulz, Christian. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: GG Reprints, 1998, pág.92.

⁸⁹ Siza, Álvaro no Parecer ao Programa Preliminar, Porto, Março de 1987. In Fonseca, Maria Teresa. *A construção do pólo 3 da Universidade do Porto: planos, projectos e edificios*. Porto: FAUP, 1996. Dissertação de Doutoramento.

⁹⁰ Schulz, Christian. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: GG Reprints, 1998, pág.91.

aprecia e que se pode tentar perceber através de comentários seus a projectos de outros. Por exemplo, quando se refere ao projecto de Stirling para o Wissenschaftszentrum, diz “isto tem um aspecto simples, mas vejam a complexidade e as transições entre os diferentes volumes. São os momentos mais conseguidos, os mais dramáticos. É também esse o caso do projecto de Louis Kahn, para o Convento dos Dominicanos”⁹¹, e esta complexidade é algo que Siza aprecia, podendo aqui notar-se uma influência sobretudo planimétrica de projectos individuais com esta temática. Noutra sua passagem encontra-se novamente uma referência a este tipo de aproximação compositiva, mas agora dentro de sistemas mais complexos: “Fiquei muito impressionado, muito tocado por esse tema da interpenetração de corpos diferentes. Também se encontra isso na Arquitectura clássica, por exemplo, na Villa Adriana, ou nos planos da Roma antiga. É nesses pontos particulares que podem surgir confusões, que é preciso controlar, ora em planta ora em corte, em relação com as perspectivas, definir os eixos e as transparências. É uma especificidade que não se consegue controlar a não ser pela geometria da planta”⁹², o que mostra que as influências para o arquitecto foram aqui de várias escalas e períodos.

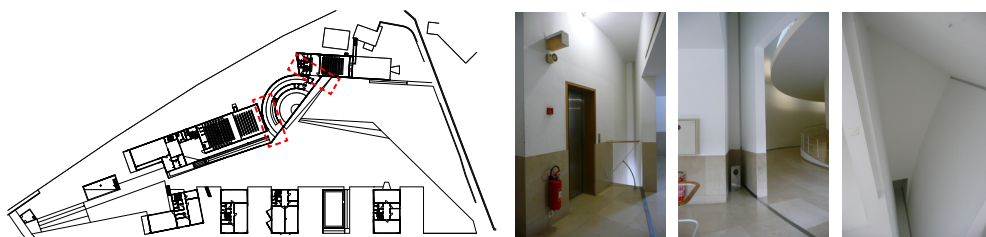


Fig. 40 - Nos momentos de tensão formal o resultado foi deixado perceptível mostrando que as formas são fruto das leis subjacentes de composição.

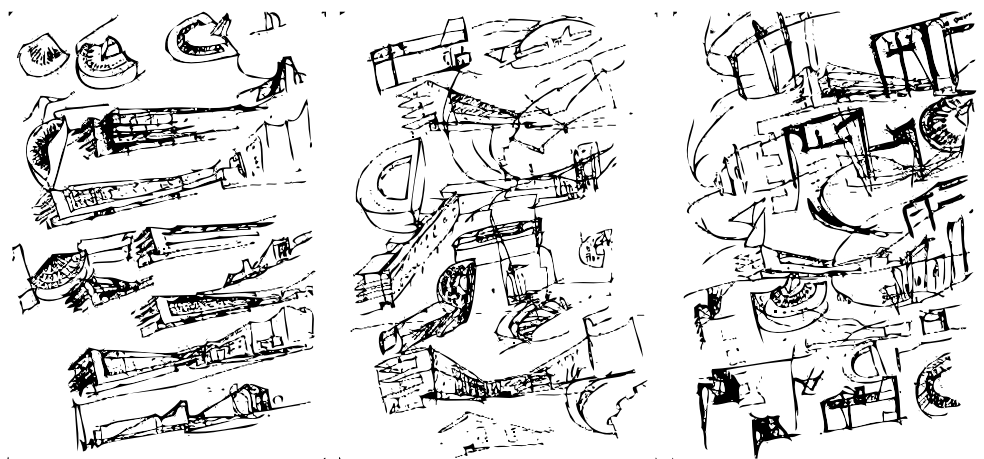


Fig. 41 - Álvaro Siza. Esquissos de estudo formal dos diversos elementos e da sua interrelação.

⁹¹ Moneo, Rafael. *Inquietud teórica y estrategia proyectual. En la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004, pág. 44.

⁹² Siza, Álvaro. *Uma questão de medida. Entrevistas com D. Machabert e L. Beaudouin*. Lisboa: Caleidóscopio edições, 2008, pág. 148.

Houve no entanto a necessidade de controlar a diferenciação formal das diversas peças que compõem o corpo norte, sobretudo na sua relação com o corpo sul. Esse controlo foi adquirido através de uma parede homogénea, aparentemente indiferente ao que acontece atrás dela, no lado que delimita o perímetro do pátio. No entanto, esta parede-guia, que unifica os elementos graças à sua continuidade, ganha direcções diversas ao longo do seu desenvolvimento, direcções estas que anunciam respectivamente as mudanças programáticas e formais que acontecem no seu interior.

Neste sentido, é possível identificar no tratamento dessa parede que se vira para a zona pátio um tratamento de cêrcea contínuo. Apesar das mudanças de cota e altimétricas desse corpo norte que se apropria de todo o limite norte, houve o cuidado de fazer corresponder uma continuidade formal que corresponde ao momento de *promenade* interno que, melancolicamente, chega a uma cota mais alta. Por outro lado, mostra a capacidade da ordenação geométrica de dar coerência a um conjunto feito de peças diferentes e ângulos diversos (fig.42).

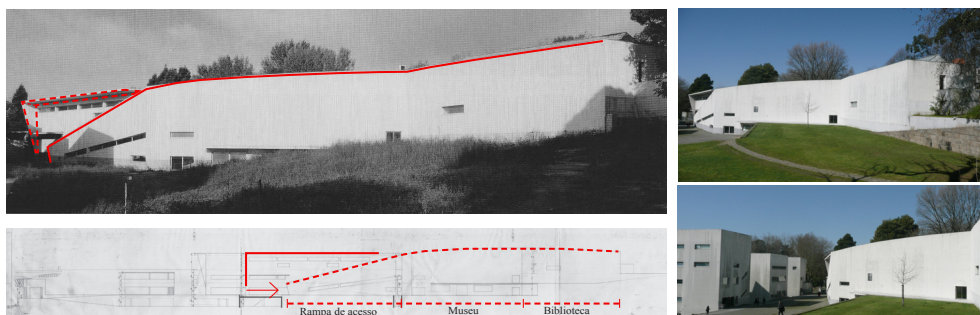


Fig. 42 - Nos momentos de tensão formal o resultado foi deixado perceptível mostrando que as formas são fruto das leis subjacentes de composição.

O conceito de relação é algo que pertence não só à disposição de elementos mas a todo o processo de concepção, como refere o próprio arquitecto “*é necessário não só criar relações com a realidade, mas também entre os espaços e os materiais. Essas relações devem ser estabelecidas entre o projecto e a envolvente, e entre as diferentes partes do projecto. No interior do projecto as relações tornam-se inevitavelmente ecléticas, híbridas, porque todas as realidades exteriores à obra devem penetrá-la e contaminar todo o projecto*”⁹³.

⁹³ Siza, Álvaro. *Entrevistas com Dominique Machabert e Laurent Beaudouin*. Lisboa: Caleidóscopio edições, 2008, pág. 30.

2.3.4 | O conjunto

Estes dois modos diversos de composição, aquele das torres e o do bloco norte, não podem ser vistos como dois momentos independentes, pois correspondem a duas partes do mesmo complexo, podendo-se interpretar que a submissão do sistema de interpenetração de volumes a uma unificação, é uma estratégia que o relaciona com o sistema da repetição das torres, dando relevo a estas como imagem representativa do conjunto, em detrimento da individualização formal das peças-excepção.

A possibilidade de analisar as partes individualmente, característica dos projectos fragmentários, não pode levar a uma visão parcial, é necessário ter sempre presente que se trata de *organização do espaço*, sendo para tal necessária uma ordem maior que relacione todas as componentes para a coerência do conjunto, até porque, mesmo que o projecto remeta para interpretações análogas ao desenvolvimento por partes das cidades, não se pode esquecer que contrariamente ao desenvolvimento urbano, onde são vários os intervenientes e tempos de construção, aqui trata-se de um único edifício, feito num único momento constutivo e sob rigor de só um arquitecto e que, deve portanto ser pensado dentro de uma lógica de conjunto interna.

Como refere Schulz “*as relações entre os elementos podem ser mais importantes que os próprios elementos, o que não é muito surpreendente, visto que o elemento está determinado pelas suas relações internas. Em outras palavras, o todo chega a ser mais importante que a parte, desde o momento em que podemos falar de um todo, em vez de um agregado accidental de unidades independentes. Por outro lado, o todo em si mesmo é um elemento num contexto mais amplo, e entendemos que elemento e relação são aspectos conectados entre si do mesmo objecto: a estrutura formal*”⁹⁴.

Com uma visão menos analítica, encontram-se as reflexões de Fernando Távora. Seguido ele para toda a boa arquitectura é necessário “*uma lógica dominante, uma profunda razão em todas as suas partes, uma íntima e constante força que unifica e prende em si todas as formas, fazendo de cada edifício um corpo vivo, um organismo com alma e linguagem próprias*”⁹⁵ para que o resultado seja um composto e não uma mistura. Siza diz mesmo que “*a intenção é a de que as peças encontrem o seu lugar numa estrutura expressiva mais ampla*”⁹⁶, distinguindo-se de tantos outros que converteram a fragmentação num dogma de aleatoriedade; “*acima de tudo, valorizo e persigo a qualidade em arquitectura... quanto mais forte é o carácter de um edifício, e mais clara*

⁹⁴ Schulz, Christian. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: GG Reprints, 1998, pág. 94.

⁹⁵ Távora, Fernando. *O problema da casa portuguesa*. in Trigueiros, Luiz. *Fernando Távora*. Lisboa: Editorial Blau, 1993 pág.12.

⁹⁶ Curtis, William. *Álvaro Siza 1958-2000*, Revista El Croquis n.º68/69+95. Madrid: El Croquis Editorial, 2007, pág. 251.

a sua forma, mais clara é a sua vocação”⁹⁷, e a clareza da forma, tanto importante neste exemplo por se tratar de uma forma aberta, passa pela consideração do conjunto, que relembra a força estrutural do claustro inicial.

Uma das propriedades do espaço organizado, que está sempre presente nas considerações globais é a sua continuidade espacial. “O espaço é contínuo, não pode ser organizado com uma visão parcial, não aceita limitações na sua organização e do mesmo modo que forma e espaço estão tão intimamente ligados que uma é negativo do outro, e vice-versa, pelo que não podem separar-se, assim as formas mantêm entre si estreitas relações”⁹⁸, característica que implica uma ordenação geral muito forte. Esta visão da continuidade espacial, pressupõe a consideração de três componentes: a relação compositiva das partes – já anteriormente analisada –, o sistema de percursos e a integração do complexo na topografia. Na qualificação dessa qualidade espacial é de notar o cuidado e homogeneização com que foi tratada a pavimentação de todo o conjunto. Sendo um trabalho que poderia atribuir a uma escala de pormenor é, no entanto, determinante na qualificação do espaço entre todas as componentes e revelou-se de extrema importância na ligação dos momentos interior/exterior, estar/percurso, novo/pré-existente. Este nível de tratamento do projecto reflecte um controlo na consideração de todos os níveis e sobretudo numa atenção aos momentos que determinam a coerência de um projecto constituído por formas agregadas dentro de uma estrutura global.

O sistema de percursos é, no caso da Faculdade, quase uma materialização desta estrutura global (fig. 43 e fig. 44). A aparente independência das torres, por exemplo, está ao nível do piso zero negada por uma ligação contínua ao longo de todo o complexo, o qual Siza refere ainda como resultado do desenvolvimento inicial em pátio. Os percursos acompanham o desenvolvimento do projecto ao longo da sua extensão pelo terreno, o que lhes confere grandes dimensões e, conseqüentemente, a sua importância estruturadora faz com que Siza pretenda “uma qualificação dos espaços que, via de regra, são entendidos como simples circulações”⁹⁹, conseguindo-o através de variações da sua configuração, como no caso do corredor que liga todas as torres. Variações de cota, que acompanham o desenvolvimento topográfico do projecto, variação dos sistemas de acesso, rampas, escadas, fazendo com que os momentos de passagem não se tornem monótonos e imediatos. “É dominante neste edifício a clareza e o máximo de conforto da circulação e plasticamente modelada a acessibilidade e todo o espaço de uso colectivo. São, em contraste e paralelamente, tratadas com eficácia, máxima economia de meios e austeridade, todas as áreas de uso específico.”¹⁰⁰.

⁹⁷ Idem.

⁹⁸ Távora, Fernando. *Da organização do Espaço*. Porto: FAUP Edições, 1999, pág.18.

⁹⁹ Siza, Álvaro no Parecer ao Programa Preliminar, Porto, Março de 1987, in Fonseca, Maria Teresa. *A construção do pólo 3 da Universidade do Porto: planos, projectos e edifícios*. Porto: FAUP, 1996. Dissertação de Doutoramento.

¹⁰⁰ Fonseca, Teresa. *A construção do pólo 3 da Universidade do Porto: planos, projectos e edifícios*. Porto: FAUP,

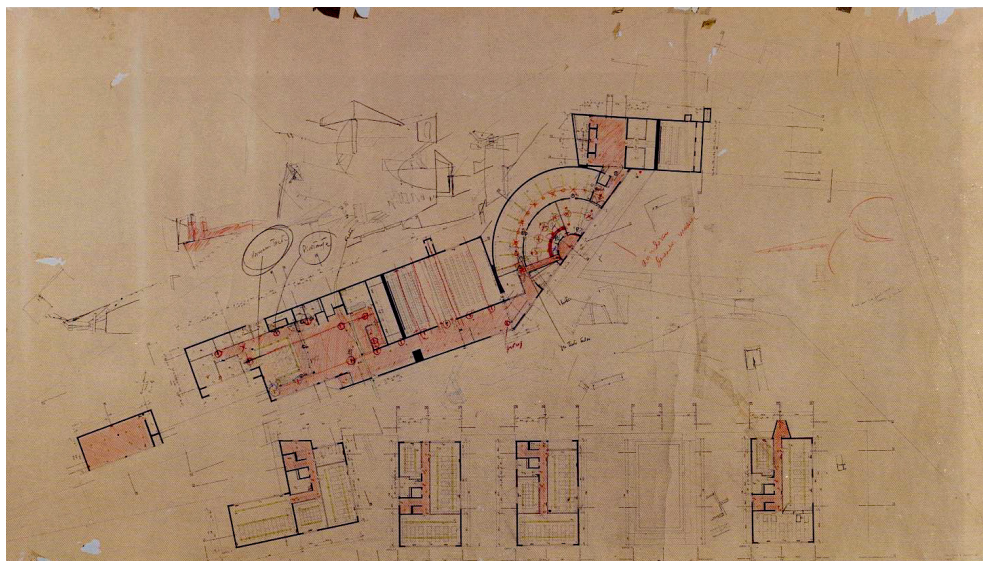


Fig.43 - Álvaro Siza. Estudo dos espaços comuns ao nível do piso 1 - cota do patio central.

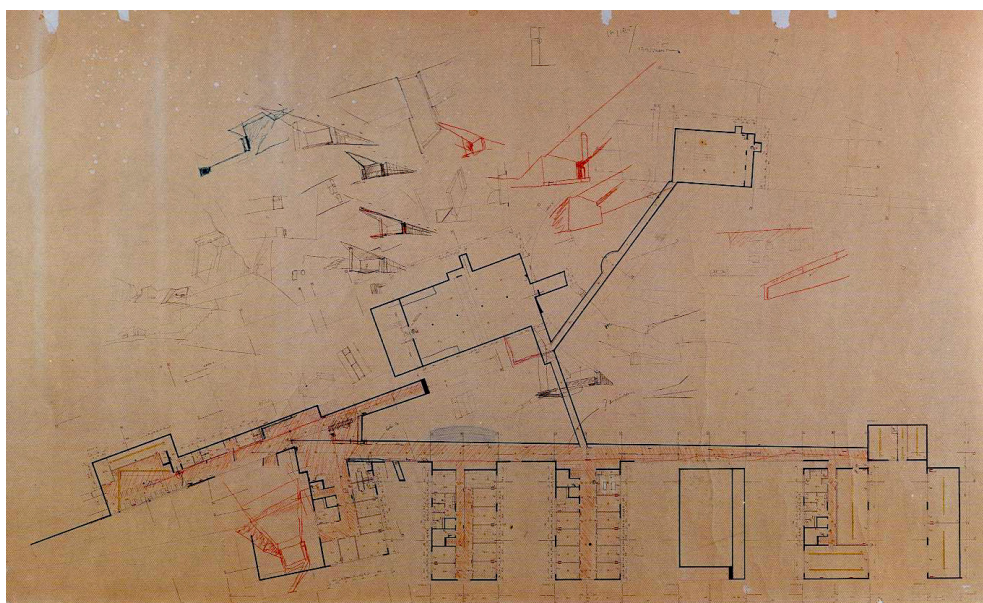


Fig.44 - Álvaro Siza. Estudo dos espaços comuns ao nível do piso 0, onde se percebe a comunicação entre todas as partes constituintes do complexo da Faculdade.

A caracterização dos percursos, entre o *raumplan* de Loos e a *promenade architecturale* de Corbusier, revelou-se determinante na vivência da Faculdade. As suas dinâmicas sociais acontecem não no pátio central como se poderia supor, mas precisamente nos espaços transitórios. Estes, nas suas variações, promovem o encontro, o acaso, deixam entrever a paisagem, provocam um permanente alerta do utente na

escolha de que caminho seguir, pois é frequente aqui, como em tantas outras obras de Siza, a bifurcação de escadas e rampas. Neste edifício, assim como em tantas obras do arquitecto Siza, os percursos equivalentes a uma definição de espaço público social.

Esta continuidade espacial é realçada na perfeita integração do complexo com a topografia. O sistema de percursos, a sua complexidade é independente do facto de serem interiores ou exteriores, apresentam um todo contínuo entre o fora e o dentro, realçado sobretudo no vértice poente do complexo, mas que vai acompanhando e permitindo, com a mesma natureza, o desenvolvimento do construído ao longo de todo o terreno. Pensando que uma das características do lote é o facto de ainda ser parte da encosta do Douro, logo apresenta diferenças de cota consideráveis, às quais Siza se apoiou para conseguir a integração dos elementos no sítio, através, precisamente, de um desenvolvimento natural do sistema de circulações, que se tornou uma importante via de ligação global entre o edificado e a natureza. Os sistemas de percurso e a estrutura do conjunto revelam-se como a ligação dos elementos e da componente abstracta da composição para com a envolvente. O respeito para com a topografia original é mostrado, não só na disposição das partes do projecto mas sobretudo nos percursos que acompanham o seu desenvolvimento e organizam a interacção entre edificado e terrassamentos.

Uma característica implícita quando se referem os percursos é a relação com o factor tempo, que permite uma determinada dinâmica dentro do complexo, uma interacção do homem não só com as partes componentes mas sobretudo a sua percepção do todo. A vivência da ordem global de uma obra só é possível através do factor tempo, da sequência que de maneira gradual, coordena os momentos fragmentário da experiência que se vão somando até se chegar à sua total compreensão, *“a partir de um corpo que se desloca e não de um “olho” que observa”*¹⁰¹

Se a opção de fragmentar o edifício em volumes se mostrou coerente com o propósito de conseguir uma microcidade, num sistema de relações em perfeito equilíbrio e harmonia com a envolvente, é necessário no entanto um grande controlo por meio do projecto da estrutura que rege o complexo na sua globalidade. *“Uma intenção formal que compreende elementos-espço relacionados entre si pressupõe, portanto, uma certa geometrização”*¹⁰² conseguida através dos instrumentos do desenho (fig.45) que trabalham, tanto sobre cada objecto dentro da sua autonomia, como numa estrutura global que organize e domine todo o conjunto. E o desenho, o controlo geométrico, definem o desenvolvimento espacial, estruturam o projecto e metem as partes em mútua relação. O desenho é a ferramenta através da qual se consegue a síntese de todas as variáveis e permite que o projecto tome forma.

Na ordenação geométrica geral é possível identificar referências com outros

¹⁰¹ Brandão, Ludmila de Lima. *A casa subjectiva*. São Paulo: Editora Prespectiva, 2002.

¹⁰² Schulz, Christian. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: GG Reprints, 1998, pág.95

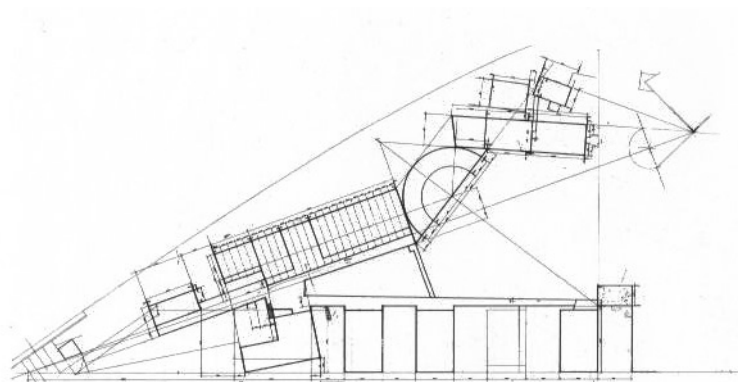


Fig.45 - Linhas geométricas de ordenação das várias partes do complexo. Através das indicações do arquitecto para a implantação em obra, é possível reconstruir o desenho.

seus projectos (fig.46). Veja-se a Piscina da Quinta da Conceição ou as Piscinas de Leça, onde projecto parte de um ponto de fuga fulcral, ponto de partida para os percursos e para os muros, criando-se assim um ideia de conjunto coerente, sublinhada pela confluência das perspectivas e dos volumes. Ao fazer convergir as direcções para um ponto está a criar relações perspectivicas (fig.47), que se podem encontrar também na alusão a outros projectos – tais como o Pavilhão Carlos Ramos e a Praça do Capitólio de Roma de Michelangelo – capaz de criar uma dinâmica espacial que justifica o sentido de percurso do projecto e da relação deste o observador enquanto sujeito activo que vai descobrindo o projecto. O efeito do uso da contraperspectiva no projecto é fortemente vincado no próprio desenho e traçado das duas alas maiores, criando ilusões quanto às dimensões do próprio pátio, mas é também presente no desenho do corredor que liga à cota zero as diversas torres-ateliê, onde numa observação cuidada se pode perceber a diferença de dimensão entre os dois extremos.

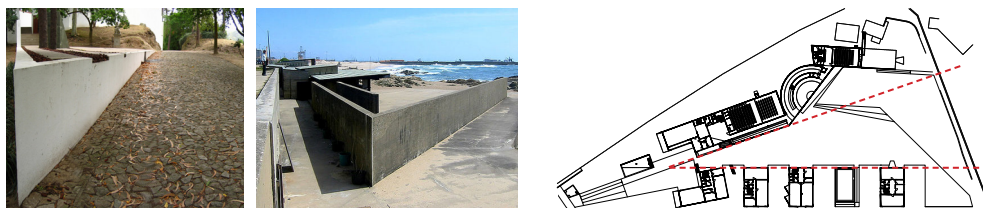


Fig.46 - Situações similares na Quinta da Conceição (1958-1965) e nas Piscinas de Maré em Leça (1966). A mesma geometria com recurso ao ângulo agudo é presente no desenho da Faculdade.

O uso de ângulos variáveis remete para relações puramente topológicas, ou seja, a tentativa de fusão com o desenvolvimento prévio do próprio terreno. Denotam-se contudo alguns efeitos expressionistas, os traçados com as diagonais, as tensões geométricas, embora com uma “*‘geometrização’ controlada de todos os espaços*”¹⁰³, que

¹⁰³ Siza, Álvaro, op. cit., 1988, p.27.

reporta às referências presentes na imagética de Siza. William Curtis refere, dentro desta temática, a influência cubista na sua obra pois, tal como “*as pinturas cubistas combinam fragmentos de uma realidade entrecruzada com a abstracção e a ambiguidade*”¹⁰⁴, o projecto de Siza faz o mesmo através de um rigoroso processo geométrico.



Fig.47 - Devido ao efeito perspético o pátio central, dependentemente do ponto de vista do observador - a poente ou a nascente - apresenta no primeiro caso uma vista de perspectiva acelerada e no segundo caso um efeito contraperspético.

Através deste processo de desenho, foi conseguida uma ordem subjacente, uma interdependência entre o sítio e o projecto e leva a dizer que “*toda a relação convencional pode reduzir-se às suas propriedades topológicas e geométricas*”¹⁰⁵, ou seja às suas componente contextuais e abstractas.

A consideração de uma obra complexa, cujo jogo fragmentário ordenou a ideia estruturadora, necessita de um extremo cuidado no tratamento da linguagem do conjunto, pois garante a correcta definição de uma unidade geral. Também neste domínio se podem verificar tratamentos diversos na consideração de cada uma das alas, ou seja, o corpo norte, coerentemente com a sua génese apresenta aberturas muito reduzidas e sobretudo ao nível da rampa de acesso ao piso da biblioteca – os programas inseridos neste corpo pedem um tratamento de luz muito cuidado – enquanto que no caso das torres-ateliê, as aberturas além de responderem à função da necessidade de luz, enquadram as diferentes envolventes de cada torre assim como apresentam um papel importante na definição da linguagem global. Embora se consigam identificar diferentes aberturas (fig.48), é possível catalogá-las dentro de uma mesma família, seja pelas suas dimensões ou pelo desenho de base comum.



Fig.48 - Aspecto global do complexo, onde as aberturas apresentam todas uma mesma natureza com combinações diversas.

¹⁰⁴ Curtis, William. *Álvaro Siza 1958-2000*, Revista El Croquis n.º68/69+95. Madrid: El Croquis Editorial, 2007, p. 252.

¹⁰⁵ Schulz, Christian. *Intenciones en arquitectura*. Barcelona: GG Reprints, 1998, pág.94.

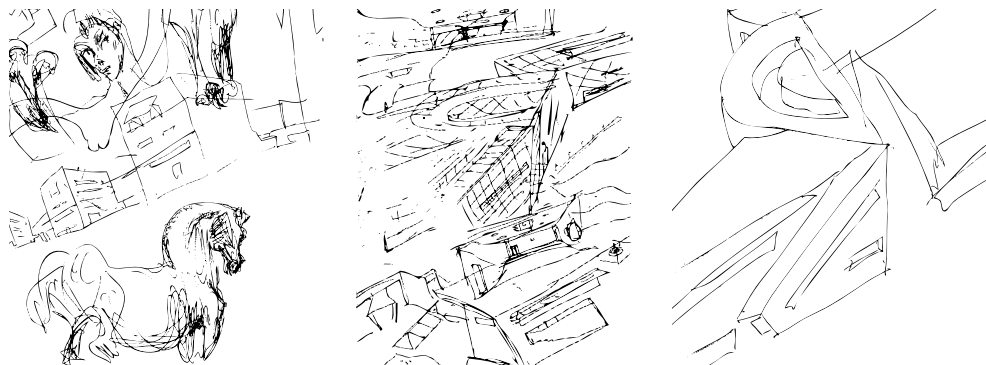


Fig.49 - Esquços de procura la linguagem do complexo. Procura de referências no antropomorfismo e estudos sobre o revestimento.

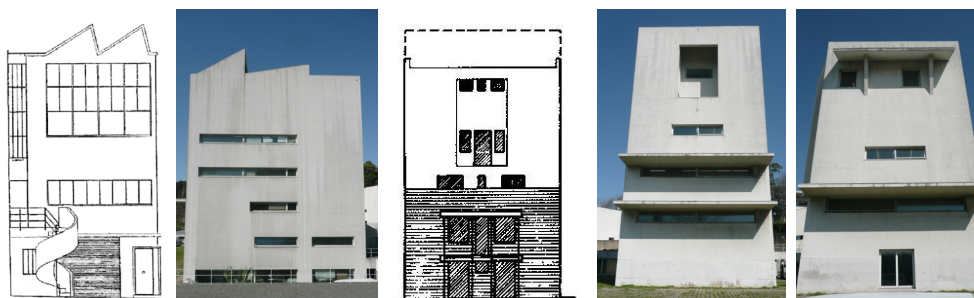


Fig.50 - Algumas semelhanças figurativas entre projetos-referência de autores como Le Corbusier e Loos.

No recurso à janela comprida, na proporção apresentada, assume-se francamente o carácter moderno e a sua coerência com o sistema construtivo, ao mesmo tempo que entram no tratamento das paredes um claro recurso de Siza às suas referências figurativas (fig 49 e fig.50), pois facilmente se denota uma alusão ao antropomorfismo de Loos. Tendo usado volumes pretensamente iguais, com grande clareza de fachada, Siza pôde jogar com a sua linguagem, onde o moderno tornou-se quase uma opção estilística.

2.3.5 | A razão do edifício

A razão do edifício é o sentido de ordem global, a relação íntima que a forma final mantém com a ideia que o originou e acompanhou o seu desenvolvimento. A superação no projecto das condições inerentes mostra e demonstra que a estratégia fragmentária não carrega o peso das dúvidas que caracteriza a sua recorrência na arquitectura pós-modernista, mas em vez, *“permitiu a coerência de diversos tipos de significados, desde o discurso sobre a alienação e a ‘falta de lugar’, até uma série de temas totalmente opostos e que têm a ver com a resposta ante uma topografia irregular e com a forma de guiar a figura humana através do espaço”*¹⁰⁶, ou seja, mostrou-se uma eficaz fonte de fusão com o seu sítio e permitiu simultaneamente que o arquitecto explorasse uma grande quantidade de temas próprios da disciplina da arquitectura, como a função/ funções, diversidade formal, estratégias compositivas, tornando-se um verdadeiro catálogo didáctico, influente na formação dos futuros arquitectos.

O tipo de vivência promovida por este edifício, assim como a resposta à sua função programática, representam uma atitude do arquitecto em relação ao entendimento do sentido de projecto. A eficácia da resposta traduz-se precisamente pela capacidade didáctica do edifício. Sem se deixar adivinhar no imediato, tem a capacidade de se ir descobrindo de forma gradual, de ir sugerindo respostas, aproximações, e o seu entendimento vai ganhando complexidade e, por conseguinte, interesse, à medida que os diversos temas se vão mostrando aos jovens arquitectos, talvez porque *“uma coisa sugerida é muito mais eficaz do que uma coisa expressa”*¹⁰⁷.

O processo demonstrado de abordagem permite um contínuo estado de mudança ao longo do processo, pois tem como base uma aproximação através do conhecimento das necessidades da função e, através desta, a procura da forma que idealmente a poderá satisfazer. Este carácter operativo do ideal, metacondição do pensamento abstracto e simbólico, permite ao arquitecto abstrair-se das condições circunstanciais e por isso mesmo efémeras, para encontrar os pontos de ancoragem daquela que se irá tornar a ideia de projecto.

No edifício da Faculdade a coerência e respeito estabelecido na abordagem das dialécticas presentes encontra-se desde a escala da cidade até à procura da razão dos materiais empregues. Se é certo que outro arquitecto, outro momento ou apenas outra vontade, resultariam num edifício de outro carácter, a verdade é que toda a conjuntura envolta a esta obra conseguiu traduzir em forma a lição de arquitectura que lhe permite hoje ser mais actual do que à época da sua construção.

¹⁰⁶ Curtis, William. *Álvaro Siza 1958-2000*, Revista El Croquis n.º68/69+95. Madrid: El Croquis Editorial, 2007, p. 250.

¹⁰⁷ Borges, Jorge Luis. *Este ofício de poeta*. Lisboa: Editorial Teorema, 2000.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Walter Parter escreveu que toda a arte aspira à condição da música. A razão é que, em música, forma e substância não podem ser separadas”¹⁰⁸

Procurar uma concepção de projecto que se mova entre a consideração do estudo tipológico, onde se encontram as referências da memória, o passado cultural e todo o conjunto de coordenadas locais, seja relativas à geografia, seja relativamente à época em que se inserem, que caracterizem as formas resultantes, é mover-se entre o campo das dialécticas, dos permanentes confrontos hipotéticos e capacidade de escolha.

Explicar a Faculdade significa descobrir-lhe a génese: significa aceitar à partida a relação das partes e procurar iluminá-las. O caso da Faculdade mostra que considerar a forma em si mesma e em relação a formas semelhantes do passado, não implica propor uma continuação passiva do conhecimento formal, mas dele tirar a subjacente actualidade, como mostra o tratamento do estudo tipológico como uma semelhança estrutural entre diversas obras arquitectónicas pondo o problema da forma a um nível de generalização transversal a épocas e estilos. Por outro lado, e embora não partindo das condições locais, evidencia a sua fulcral importância para a caracterização das próprias formas e sobretudo na relação complexiva com o seu contexto e ambiência.

Com uma ideia de projecto bem definida o projecto começa a ganhar complexidade e identidade, onde as partes se vão desenvolvendo simultaneamente com a sua estrutura, como um corpo com o seu esqueleto, característica do fenómeno arquitectónico enquanto condição abstracta. Simultaneamente, a Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, sintetiza uma lição de arquitectura onde a vertente humanística joga um papel fundamental. Como disse Távora: *“uma obra de autor está além da tipologia”* mas, sem dúvida, a considera e engloba, sobretudo porque para o arquitecto a consciência das suas referências, aliada à aspiração da forma ideal, é o ponto de partida necessário para o momento projectual.

Se os temas expostos focam a génese e relações formais puras, no entanto, a multiplicidade e subjectividade de temáticas presentes num discurso arquitectónico, implica atribuir à projectação a consideração desta como parte de uma disciplina artística, pois só assim é possível hierarquizar e relacionar todas as variáveis com maestria dentro de um objectivo muito preciso. Subjacente e actuando sobretudo no campo da formação do arquitecto, as grandes obras têm em comum a capacidade de considerar os três aspectos expostos por Fernando Távora aquando da sua aula intitulada *‘A lição das constantes’*: a noção da continuidade espacial, a consciência da permanente modernidade e sobretudo a responsabilidde do arquitecto durante todo o acto projectual. Só a conjugação de todos estes factores permite aceder a obras com a capacidade formal e didáctica presente na Faculdade de Arquitectura.

¹⁰⁸ Borges, Jorge Luis. *Este ofício de poeta*. Lisboa: Editorial Teorema, 2000, pág. 89.

BIBLIOGRAFIA

Livros

Álvaro Siza 1958-2000, Revista El Croquis n.º68/69+95. Madrid: El Croquis Editorial, 2007.

Álvaro Siza. Expor on display. Catálogo de exposição. Porto: Museu de Serralves, 2005.

ARÍS, Carlos Martí. Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura. Torino: Città Studi Edizioni, 2007.

ARÍS, Carlos Martí. Silenzi eloquenti. Milano: Christian Marinotti Edizioni, 2002.

ARNHEIM, Rudolf. A Dinâmica da Forma Arquitectónica. Lisboa : Presença, 1988.

BAEZA, Alberto Campo. A ideia construída. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2004.

BAKER, Geoffrey . Le Corbusier :Análisis de la forma. Barcelona : Gustavo Gili, 2000.

BANHAM, Reyner. Architettura della prima età della macchina. Milano: Christian Marinotti Edizioni, 2005 (1960).

BALFOUR, Alan. Berlin, The politics of order 1737-1989. New York: Rizzoli, 1990.

BOESIGER, W., GIRSBERGER, H.. Le Corbusier 1910-65. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.

BORGES, Jorge Luís. Este ofício de poeta. Lisboa: Editorial Teorema, 2000.

BRANDÃO, Ludmila de Lima. A casa subjectiva. São Paulo: Editora Prespectiva, 2002.

CABRERA, Gabriel Ruíz. Una tesis dibujada. Ediciones Pronaos

CAPITEL, Anton. La Arquitectura del Patio. Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

CASTANHEIRA, Carlos. Álvaro Siza, 22 projectos recentes. Matosinhos: Casa da Arquitectura, 2007.

CRUZ, Valdemar. Retratos de Siza. Porto: Campo das Letras Editores, 2005.

De FUSCO, Renato. A ideia de arquitectura. Lisboa : Edições 70, 1984

EISENMAN, Peter. The formal basis of modern architecture. : Lars Muller Publishers,.

FLECK, Brigitte. Álvaro Siza, Desenhos Urbanos. Basel: Birkhäuser Verlag, 1994.

FONATTI, Franco. Principios elementales de la forma en arquitectura. Barcelona : Gustavo Gili, 1988.

FRAMPTON, Kenneth. Álvaro Siza, Complete Work. London: Phaidon, 2000.

FRAMPTON, Kenneth. Álvaro Siza: Profissão Poética. Barcelona: Editora Gustavo Gili, 1988.

FRAMPTON, Kenneth. Historia crítica de la arquitectura moderna. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1986.

GREGOTTI, Vittorio. Architettura, técnica e finalità. Roma: Editori Laterza, 2002.

GREGOTTI, Vittorio. Il territorio dell'architettura. Milano: Feltrinelli, 2008.

KAHN, Louis. Conversa com estudantes. Barcelona: Gustavo Gili 2002.

- LOOS, Adolf. Escritos II - 1910-1932. Madrid : El Croquis, 1993.
- MENDES, Manuel (Coord.). Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Percursos de Projecto. Porto: Faup Publicações, 2003.
- MONEO, Rafael. Inquietud teórica y estrategia proyectual. En la obra de ocho arquitectos contemporáneos. Barcelona: Actar, 2004.
- MONESTIROLI, Antonio. La arquitectura de la realidad. Barcelona : Ediciones del Serbal, 1993.
- MONTANER, Josep Maria. Depois do movimento moderno. Arquitectura da segunda metade do séc.XX. Barcelona : GG, 2001.
- MOREIRA, Cristiano. Reflexões sobre o método. Porto: Faup Publicações, 1994.
- NORBERG-SCHULZ, Christian. Intenciones en arquitectura . Barcelona : GG, 1998.
- OTTOLINI, Gianni. Forma e significato in architettura. Milano : Laterza, 1993.
- PORTAS, Nuno. Arquitectura (s), História e Crítica, Ensino e Profissão. Porto: Faup Publicações, 2005.
- QUINCY, Quatremère. Dizionario storico di architettura. Veneza: Marsilio Editori, 1992.
- RIZO, Vincenzo. La Facoltà di architettura di Porto, Firenze: Alinea Editrice, 1998.
- RODRIGUES, Jacinto. Álvaro Siza, obra e método. Porto: Editora Civilização, 1992.
- ROSSI, Aldo. L'architettura della città. Torino: Città Studi Edizioni, 1995.
- SANTOS, José Paulo dos. Álvaro Siza, Obras y Proyectos 1954-1992. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- SCHMITTHENNER, Paul. La forma construíta: variazioni su un tema. Milano: Electa, 1988.
- Siza, Álvaro. As cidades de Álvaro Siza. Lisboa: Figueirinhas, 2001.
- SIZA, Álvaro. Des mots de rien du tout. Palavras sem importância. Saint-Étienne: Publications de l'université de Saint-Étienne, 2002.
- SIZA, Álvaro. Imaginar a evidência. Lisboa: Edições 70, 1998.
- SIZA, Álvaro, entrevistas com D. Machabert e L. Beaudouin. Álvaro Siza. Uma questão de medida. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009.
- SIZA, Álvaro, MORAIS, Carlos (ed). 01 textos. Álvaro Siza. Porto: Civilização, 2009.
- SOMOZA, Manuel. Álvaro Siza: conversas no obradoiro. Ourense: Verlibros, 2005.
- SOLÁ-MORALES, Ignasi de. Diferencias. Topografia de la arquitectura contemporánea. Barcelona: GG, 2003.
- STIRLING, James. Buildings and Projects. New York: Rizzoli, 1984.
- STRAWINSKY, Igor. Poetica della musica. Milão: Edizioni Curci, 2003.
- TÁVORA, Fernando. Da Organização do Espaço. Porto: FAUP Edições, 1999.
- TÁVORA, Fernando. Teoria geral da organização do espaço. Arquitectura e urbanismo. A lição das constantes. Porto : Faup Publicações, 1993.
- TESTA, Peter. A arquitectura de Álvaro Siza. Porto: Edições da FAUP, 1988.

- TESTA, Peter. Álvaro Siza. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- TRIGUEIROS, Luiz. Álvaro Siza 1986-1995. Lisboa: Editorial Blau, 1995.
- TRIGUEIROS, Luiz. Álvaro Siza 1954-1976. Lisboa: Editorial Blau, 1997.
- TRIGUEIROS, Luiz. Fernando Távora. Lisboa: Editorial Blau, 1993.
- VENTURI, Robert. Complexidade e contradição em arquitectura. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 2004 (1966).

Artigos publicados em periódicos

- LANDAUER, L. Ecole d'architecture de Porto in L 'Architecture d'Aujourd'hui, n.º 278, 1991, pág. 69-81.
- UNGERS, Oswald Mathias. Pensieri sull'architettura in Casabella n. 657, 2002, pág. 2-3.
- COLLOVÀ, R. Un museo in Spagna, una scuola a Portogallo in Casabella n. 612, 1994, pág.15-19.
- SIZA, Álvaro entrevistado por U. Loock e J. Fernandes. Álvaro Siza: Um percurso no Museu de Serralves in anARQUITECTURA, Colecção de Arte Contemporânea Público - Serralves n. 4, 2005, pág. 19-47.
- TESTA, Peter. Una chimera a Porto: la facoltà di Architettura in Lotus, n. 88, 1996, pág. 7 a 31.

Teses

- CASTRO, Carlos. Fragmento: representação da memória na arquitectura. Porto: FAUP, 2006. Prova final.
- CHOUPINA, António. Pavilhão Multiusos de Gondomar e as Dinâmicas Sizianas. Porto: FAUP, 2009. Tese de Mestrado Integrado.
- FONSECA, Maria Teresa. A construção do pólo 3 da Universidade do Porto: planos, projectos e edifícios. Porto: FAUP, 1996. Dissertação de Doutoramento.
- RODRIGUES, José Miguel. O mundo ordenado e acessível das formas da arquitectura : tradição clássica e movimento moderno na arquitectura portuguesa : dois exemplos. Porto : Faup, 2006. Dissertação de doutoramento.
- VAZ, Sérgio. Pensar a Escola de Arquitectura: Espaço e comunicação tendo como exemplo o edifício da Bauhaus e o da FAUP. Porto: FAUP, 2006. Prova final.

Outras fontes

GREGOTTI, Vittorio. “Lezioni di teoria e tecnica della progettazione architettonica”. Corso di laurea in scienze dell’architettura, no Istituto Universitario di Architettura di Venezia. Ano académico 2007/2008

<http://arquitectura.pt/forum/f29/entrevista-ao-arqt-lvaro-siza-vieira-12295.html> (acedido a 18 de Março de 2009).

CRÉDITOS DAS IMAGENS

1 -Le Corbusier, Maquete do Hospital de Veneza in Sarkis, Hashim. Le Corbusier's Venice Hospital. Harvard Design School Prestel, 2001, pág.38.; Álvaro Siza in Frampton, Kenneth. Álvaro Siza, Complete Work. London: Phaidon, 2000, pág. 343; Álvaro Siza in El Croquis n. 140, pág. 101.

2 - http://faculty.evansville.edu/rl29/art105/img/wright_guggenheim.jpg , (28/02/010) ; Álvaro Siza in El Croquis n.º 140, pág. 161 ; Álvaro Siza, Complete Work. London: Phaidon, 2000.

3-http://4.bp.blogspot.com/_cJSN8wBm9SE/RwUWfqAq53I/AAAAAAAAAAU/qGnqChfZrQM/s400/alta3.jpg ; <http://palaciadaventura.files.wordpress.com/2009/06/universidade.jpg> ; (acedido a 28/02/010).

4 - <http://www.esfcastro.pt:8079/users/franciscosilva/Bauhaus.jpg> ; <http://www.yadj.ch/altriinteressi/artisti/bauhaus/img/Bauhaus.JPG> ; <http://media-2.web.britannica.com/eb-media/74/114074-004-E801939C.jpg> ; http://lve.scola.ac-paris.fr/portugais/site%20internet%20ac%20images/photos%20pays%20luso/Coimbra/biblio_geral.jpg (acedido a 28/02/010).

5-2.bp.blogspot.com/_YWL00r4qARg/SdzCvjP9DhI/AAAAAAAAlvQ/09RMJWkHV_A/s1600-h IMGP698 _ 1500x1125.JPG (acedido a 28/02/010); El Croquis n.º68/69+95. Madrid: El Croquis Editorial, 2007, pág.73; El Croquis n.º68/69+95. Madrid: El Croquis Editorial, 2007, pág.83.

6 - VIANA, Carla. Edifício Schlesisches Tor em Kreuzberg, Berlim (01/2010); El Croquis n.º68/69+95. Madrid: El Croquis Editorial, 2007, pág.103; El Croquis n.º68/69+95. Madrid: El Croquis Editorial, 2007, pág.111.

7 - FRAMPTON, Kenneth. Álvaro Siza, Complete Work. London: Phaidon, 2000, pág. 283; [flickr.com/photos/30318576@N03/2944461382/](https://www.flickr.com/photos/30318576@N03/2944461382/) (acedido a 28/02/010); [flickr.com/photos/30469705@N00/315142535/](https://www.flickr.com/photos/30469705@N00/315142535/) (acedido a 28/02/010).

8 - Siza, Álvaro, Caderno 213, 11/1985 ; Álvaro Siza, Caderno 219, 01/1986 ; Álvaro Siza, Caderno 213, 11/1985; Álvaro Siza, Caderno 213, 11/1985 in Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Percursos do projecto. Porto: Faup Publicações,2003, pág.112/113.

9 - SIZA, Álvaro. Vista sobre a cidade antiga, 1976 (folha solta n.º 206) in Álvaro Siza: Stadtskissen, City Sketches, Desenhos Urbanos. Basel-Berlim-Boston: Birkhaussen, 1994, pág. 231; SIZA, Álvaro. Projecto de um prédio que assimila os grandes declives do terreno (folha solta n.º 76) in Álvaro Siza: Stadtskissen, City Sketches, Desenhos Urbanos. Basel-Berlim-Boston: Birkhaussen, 1994, pág. 230;

pt.wikipedia.org/wiki/Portal:Grande_Porto/Imagem_seleccionada (acedido a 28/02/010).

10 - Le Corbusier. Vistas do convento de Santa Maria de La Tourette : arcspace.com/architects/corbusier/La_Tourette/letter/ ; Planta tradicional de um convento dominicano in BOESIGER, Willy. Le Corbusier. Ouvre complète - volume 7, 1957-65. Zurich: Edition

Girsberger, 1965, pág.33.

11 - Siza, Álvaro in Álvaro Siza, figures and configurations: buildings and projects 1986-1988, New York: Edições Rizzoli, 1988, pág.73.

12 - Estudos iniciais. Álvaro Siza, Caderno 225, 03/1986 in Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Percursos do Projecto. Coord. Manuel Mendes, Porto: Faup Publicações,2003, pág.114.

13 - Siza, Álvaro, Caderno 225, 03/1986 in Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Percursos do Projecto. Porto: Faup Publicações,2003, pág.115.

14 - Siza, Álvaro, Desenho de 1986 in Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto: Faup Publicações,2003, pág.118/119.

15 - Siza, Álvaro, Desenho de 1987 in Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto: Faup Publicações,2003, pág.122/123.

16 -Siza, Álvaro, Caderno 238, 10/1986 in Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto: Faup Publicações,2003, pág.116; Fig.) Álvaro Siza in Álvaro Siza, figures and configurations: buildings and projects 1986-1988, New York: Edições Rizzoli, 1988, pág.74; Pavilhao Carlos Ramos in Rizo, Vincenzo. La Facoltà di architettura di Porto, Firenze: Alinea Editrice, 1998, pág.8; Escola Superior de Setubal in Álvaro Siza 1986-1995, Lisboa: Editorial Blau, pág. 28.

17 - Álvaro Siza, Vista do parque superior, 12/1986 (caderno 241) in Álvaro Siza: Stadtskissen, City Sketches, Desenhos Urbanos. Basel-Berlim-Boston, Birkhaussen, 1994, pág. 234; Álvaro Siza, Vista da entrada inferior, 12/1986 (caderno 237) in Álvaro Siza: Stadtskissen, City Sketches, Desenhos Urbanos. Basel-Berlim-Boston, Birkhaussen, 1994, pág. 237.

18 - Viana, Carla. Esquemas desenvolvidos sobre planimetria do lote original in Lotus 88, pág.16.

19 - Planimetria do lote original in Lotus 88, pág.16.

20 - Viana, Carla. Esquemas desenvolvidos sobre reprodução da planta original cedida pelo Arquivo da Reitoria da Universidade do Porto.

21 - Fonseca, Teresa in O pólo 3 da Universidade do Porto, Tese de Doutoramento.

22 - Viana, Carla. Esquemas desenvolvidos sobre reprodução de desenhos originais.

23 - Viana, Carla. Esquemas desenvolvidos sobre reprodução de desenhos originais.

24 - Viana, Carla. Esquemas desenvolvidos sobre reprodução de desenhos originais.

25 - Planta da Villa Adriana in <http://www.tamtamtravel.com/write/opere/operag2635.jpg>; Excerto de desenho de Piranesi in http://www.brynmaur.edu/iconog/uphp/indnoll2/linked%20pages/SU%20%20menu%20%20Roma%20Delineata%20Full%20Text_files/exhibition00_image2.jpg (aced. 28/02/010).

26 - Planta e corte da Biblioteca du Roi in Maddec,Philippe. Boullée - Etienne-Louis 1728-1799. Paris: Fernand Hazan 1989; <http://www.dapt.ing.unibo.it/nuovosito/Docenti/Bettazzi/>

corsobet/michelangelo/Slide27.JPG (aced. 28/02/010); Escadas da Biblioteca Laurenziana in <http://www.agisoft.it/Arte/3/a/bg/a3050101.jpg> (aced. 28/02/010); Detalhe das escadas de acesso à Biblioteca da Faculdade de arquitectura, reprodução de desenhos originais.

28 - Stirling, James. James Stirling, Buildings and Projects. New York: Rizzoli International Publications, 1994. pág. 284, 285, 286, 287.

Kahn, Louis. Louis I. Kahn: Complete Works 1935-1974. Basel: Birkhauser, 1987, pág. 310, 311.

29 - Álvaro Siza, Desenho de 1987 in Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto: Faup Publicações, 2003, pág. 128.

30 - Viana, Carla. Esquemas desenvolvidos sobre reprodução de desenhos originais.

31 - Viana, Carla. Esquemas desenvolvidos sobre perspectiva do conjunto in Lotus n.88.

32 - Viana, Carla. Fotografias da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

33 - Viana, Carla. Esquemas desenvolvidos sobre reprodução de desenhos originais.

34 - Esquissos de Álvaro Siza da zona poente in RIZO, Vincenzo. La Facoltà di architettura di Porto, Firenze: Alinea Editrice, 1998, pág. 8.

35 - Viana, Carla. Esquemas da Faup desenvolvidos sobre reprodução de desenhos originais; Stierlin, Henry. Plano da Acrópole de Atenas. A Grécia de Micenas ao Parténon. Köln: Taschen, 1998, pág. 185.

36 - Álvaro Siza, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto: Faup Publicações, 2003, pág. 74.

37 - Viana, Carla. Fotografias da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

38 - Viana, Carla. Esquemas desenvolvidos sobre reprodução de desenhos originais.

39 - SIZA, Álvaro in RIZO, Vincenzo. La Facoltà di architettura di Porto, Firenze: Alinea Editrice, 1998, pág. 5 e pág. 8.

40 - Viana, Carla. Esquemas desenvolvidos sobre reprodução de desenhos originais.

41 - Álvaro Siza, Caderno 238, 10/1986 in Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto: Faup Publicações, 2003, pág. 120.

42 - Viana, Carla. Esquemas desenvolvidos sobre reprodução de desenhos originais; Fotografias da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

43 - Álvaro Siza, Desenho de 1989 in Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto: Faup Publicações, 2003, pág. 155.

44 - Álvaro Siza, Desenho de 1989 in Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto: Faup Publicações, 2003, pág. 154.

45 - Linhas de ordenação do conjunto in Lotus 88 pág. 33.

46 - Piscina da Quinta da Conceição in http://farm1.static.flickr.com/21/27304322_adfbf0b5ae.jpg (aced. 28/02/010); Piscina da Marés in <http://commondatastorage.googleapis.com/static.panoramio.com/photos/original/14976428.jpg> (aced. 28/02/010);

Viana, Carla. Esquemas desenvolvidos sobre reprodução de desenhos originais.

47 - Viana, Carla. Fotografias da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

48 - Viana, Carla. Fotografias da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

49 - Álvaro Siza: Stadtskissen, City Sketches, Desenhos Urbanos. Basel-Berlim-Boston, Birkhaussen, 1994, pág.154 e 155.

50 - Casa Ozenfant de Corbusier e casa Tristan Tzara de Adolf Loos in Raumplan versus plan libre : Adolf Loos, Le Corbusier. Rotterdam: 010 Publishers, 2008, pág.30 e pág.61 ; Viana, Carla. Fotografias da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

N.A. - Todas as citações retiradas de textos sem edição em português, foram para a presente dissertação traduzidas livremente pela autora, sob responsabilidade de preservar o conteúdo original.

ANEXOS

- 1) Regras de implantação (anexo à folha de implantação)
- 2) Reprodução dos desenhos originais, datados de Agosto de 1989, disponíveis no arquivo da Reitoria da Univeridade do Porto:
 - Planta Piso 0
 - Planta Piso 1
 - Planta Piso 2
 - Planta Piso 3
 - Planta Piso 4
 - Planta Piso 5
 - Planta Piso 6
 - Planta Cobertura
 - Cortes gerais do edificio

REGRAS DE IMPLANTAÇÃO
Anexo à Folha de Implantação

OBS.: Chama-se a atenção para o facto de a grande maioria das cotas planimétricas totais se encontrarem referidas no desenho "a obra pronta". Existe contudo a distinção de medidas de toscos nas cotas parciais. Os edifícios que nos desenhos de arquitectura têm a designação A' e D' são referidos respectivamente por L e J nos desenhos de betão armado.

Pelo ponto 1 (cunhal nascente da Quinta da Póvoa) tirar uma paralela à fachada AB do edifício existente. Esta paralela define o alinhamento das fachadas sul dos edifícios autónomos F, G e H.

Pelo ponto 2 (cunhal norte do muro existente) tirar uma perpendicular ao alinhamento anteriormente referido, definindo a fachada nascente do edifício H.

O ponto 3 resulta da intersecção dos dois alinhamentos anteriores (a paralela a AB e a perpendicular a esta pelo ponto 2).

Do ponto 3 e para poente, marcar as cotas indicadas no desenho limitando os edifícios H, G e F, assim como os respectivos intervalos entre eles.

O edifício E, em forma de "L", inscreve-se num rectângulo de 22x14 metros. Um dos lados deste rectângulo está no alinhamento das fachadas norte dos edifícios F, G e H. Com centro no ponto 4 e tendo como raio a diagonal deste rectângulo base, transportar o ponto 5 para o alinhamento sul dos edifícios F, G e H, resultando o ponto 6.

A partir da "nova diagonal" (4.6), reconstruir o rectângulo inicial, de acordo com as cotas indicadas.

Pelo ponto E tirar uma perpendicular ao muro CD que define um dos alinhamentos do edifício B (alinhamento EF). A fachada norte do edifício B é paralela a EF e a 14 metros desta.

O alinhamento da fachada norte do edifício D obtém-se através do ângulo simétrico formado por EF e EC passando por E.

Pelo ponto 7 traçar uma paralela à bissectriz do ângulo formado pela perpendicular à fachada norte do edifício B e pelo alinhamento da fachada norte do edifício D.

raio 14.15, transferir esta distância para o alinhamento EF, definindo assim o ponto 16. Pelo ponto 16, traçar uma paralela à guia do passeio da via de acesso. Da intersecção desta com a paralela a 1,50 metros da fachada norte do edifício A, resulta o ponto 17.

16.17 define a fachada nascente do edifício L.

A fachada norte é definida pela perpendicular à guia do passeio, passando pelo ponto 17.

A intersecção desta paralela com o alinhamento da fachada sul do edifício D, a 9 metros da fachada norte, define o ponto 8.

Pelo ponto 8 traçar uma perpendicular ao alinhamento da fachada norte do edifício B, definindo a fachada nascente deste mesmo edifício.

Pelo ponto 9 traçar uma perpendicular à recta 7.8, que define o ponto 10.

A bissectriz do ângulo maior formado pela recta 9.10 e 8.9 pelo ponto 9 define o ponto 11, na intersecção com a recta 7.8.

O ponto 11 é o centro da circunferência onde se inscreve o edifício C, sendo este tangente aos edifícios B e D, formando entre eles um ângulo igual e simétrico.

O limite sudeste do edifício C obtém-se ao traçar a perpendicular no ponto 11, à recta 7.8.

O ponto 12 é o ponto de intersecção do alinhamento da fachada sudeste do edifício C, com a fachada nascente do edifício B (prolongamento de 8.9).

O alinhamento da fachada poente do edifício D resulta da união do ponto de tangência do edifício C com a fachada sul do edifício D e o ponto de intersecção da recta 9.10 com a fachada norte do edifício D.

Os dois alinhamentos da fachada poente do edifício B resultam da perpendicular a EF nos pontos de prolongamento das fachadas poente do edifício E.

O edifício B possui a sul um corpo adossado que define as comunicações verticais (rampas) de ligação entre os pisos 1, 2 e 3. Este corpo é limitado a norte pelo alinhamento EF e a sul pelo alinhamento 12.F.

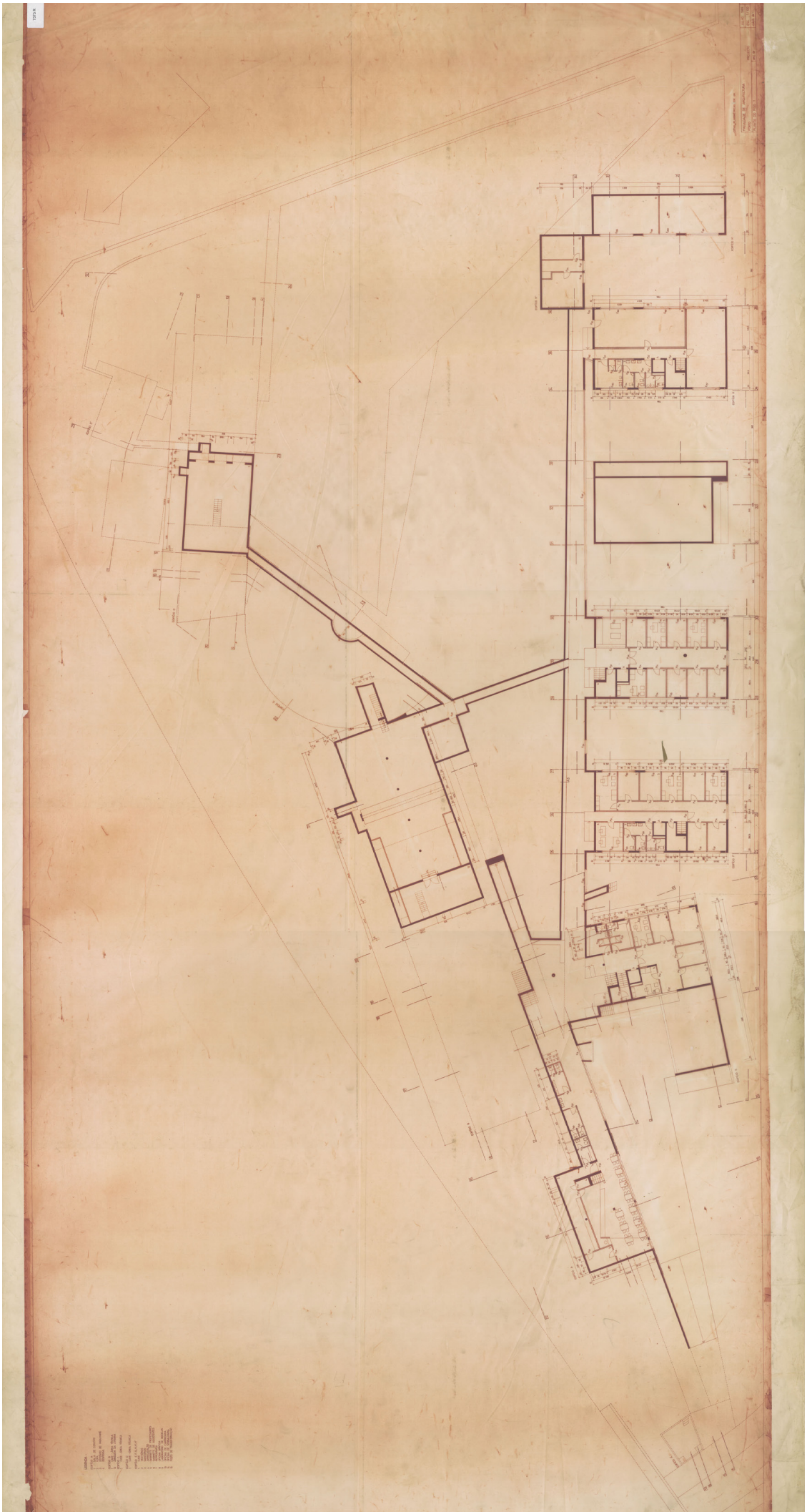
O ponto 13, a partir do qual se constrói o edifício A, resulta da intersecção do alinhamento da fachada norte dos edifícios F, G e H, com EF.

Da intersecção de E.F. com a guia do passeio da via de acesso ao Campo Alegre, resulta o ponto 14.

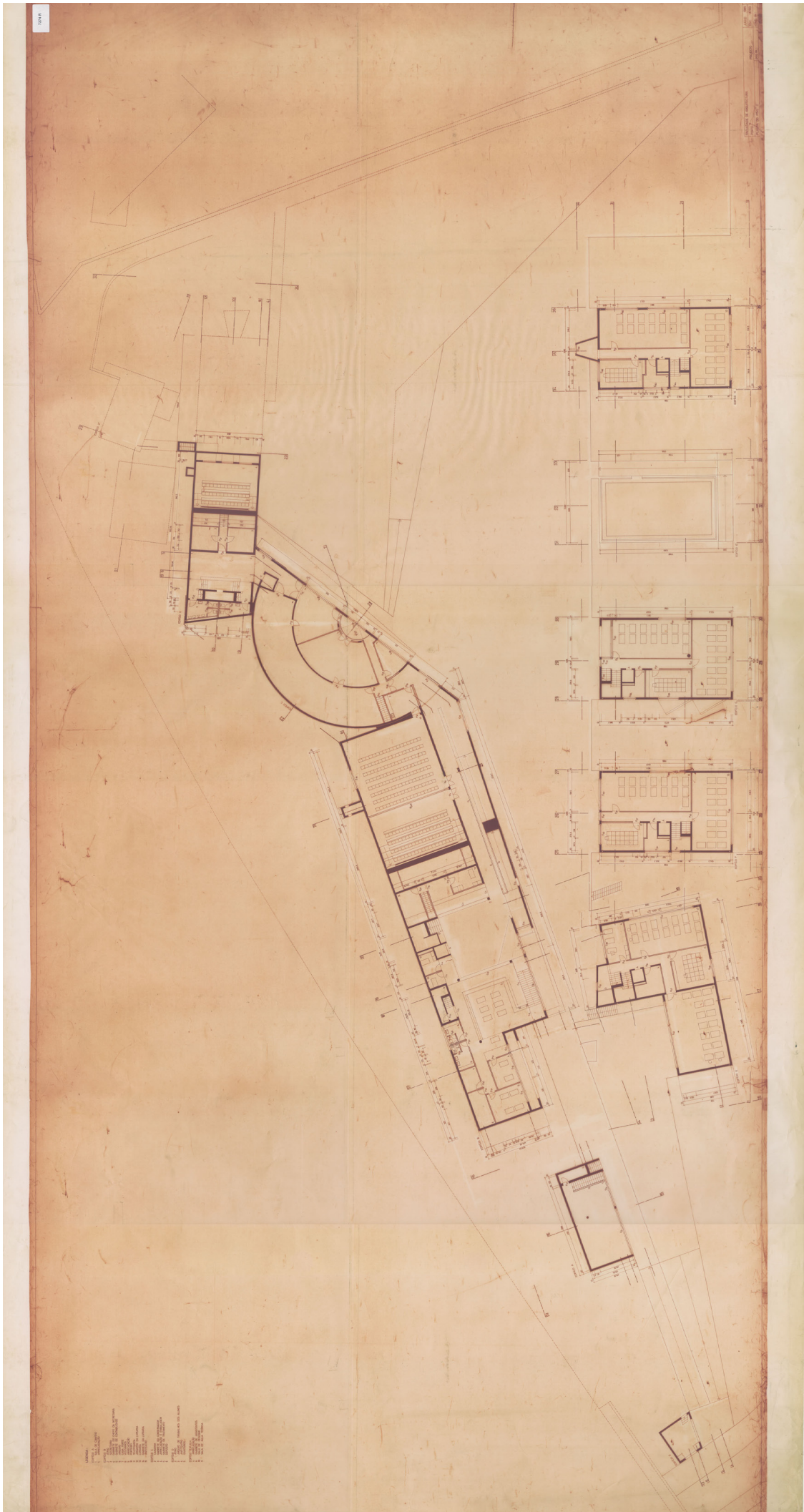
Traçar uma paralela a 1,50 metros de uma das fachadas norte do edifício E. Da intersecção da referida paralela com a guia do passeio atrás referida resulta o ponto 15. Com centro em 14 e

A fachada norte do edifício J é definida pela perpendicular a HI passando por E. A 2,95 metros para sul desta fachada traçar uma paralela. O ponto de intersecção desta paralela com o prolongamento de 12.11 define o ponto 18.

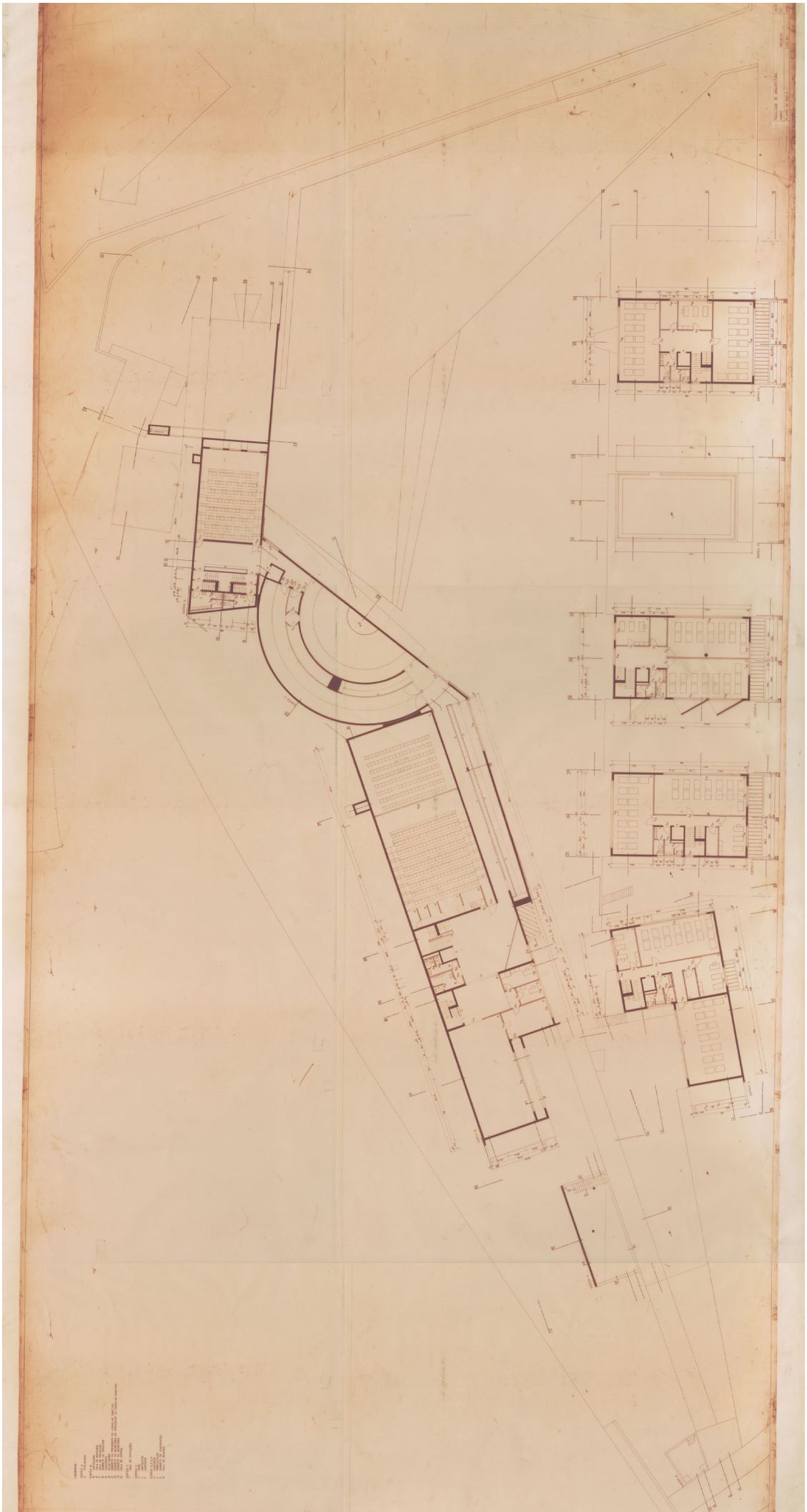
Pelo ponto 18 e perpendicular à fachada norte, construir o rectângulo segundo as cotas indicadas no projecto.



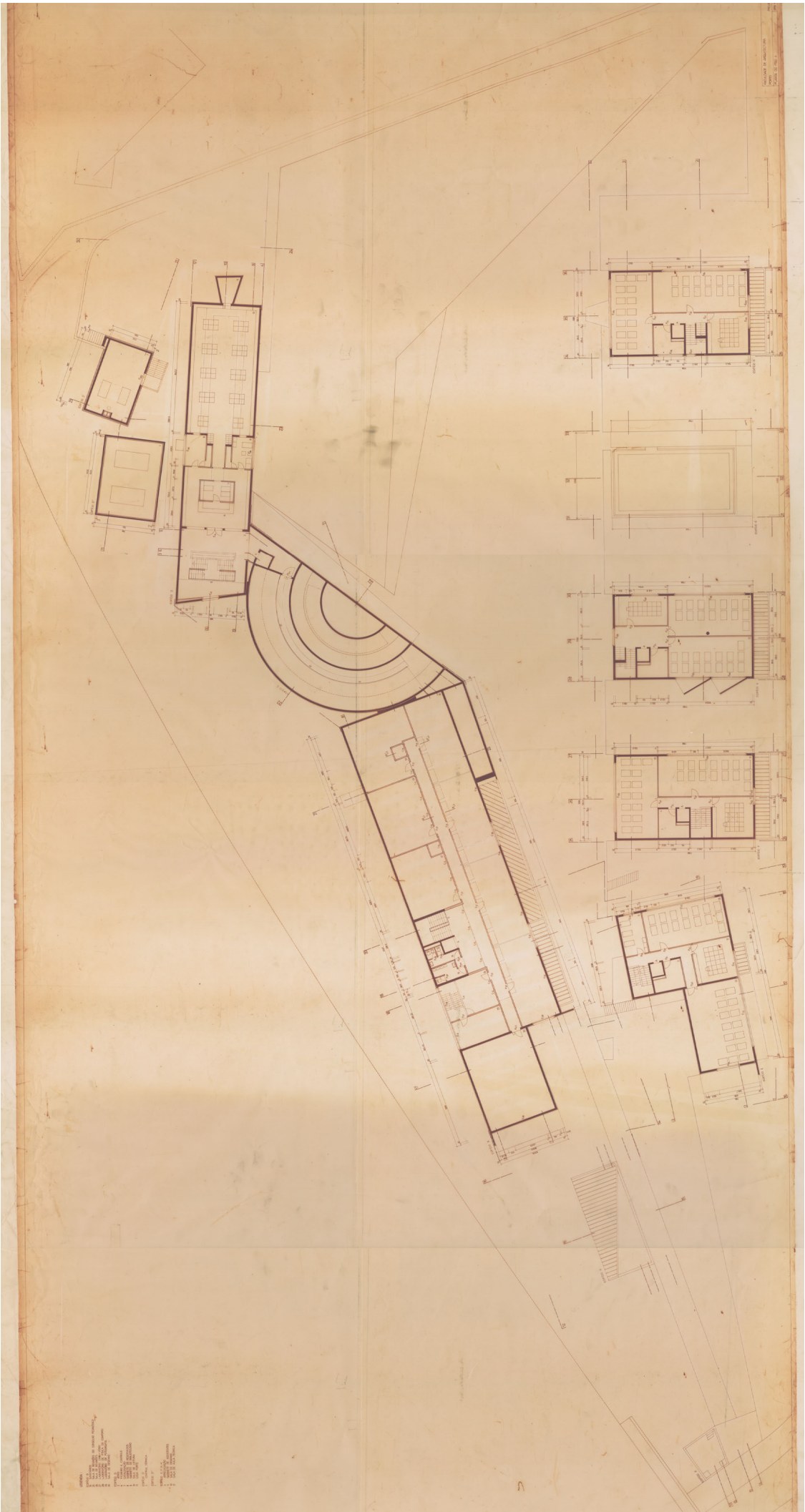
Planta piso 0



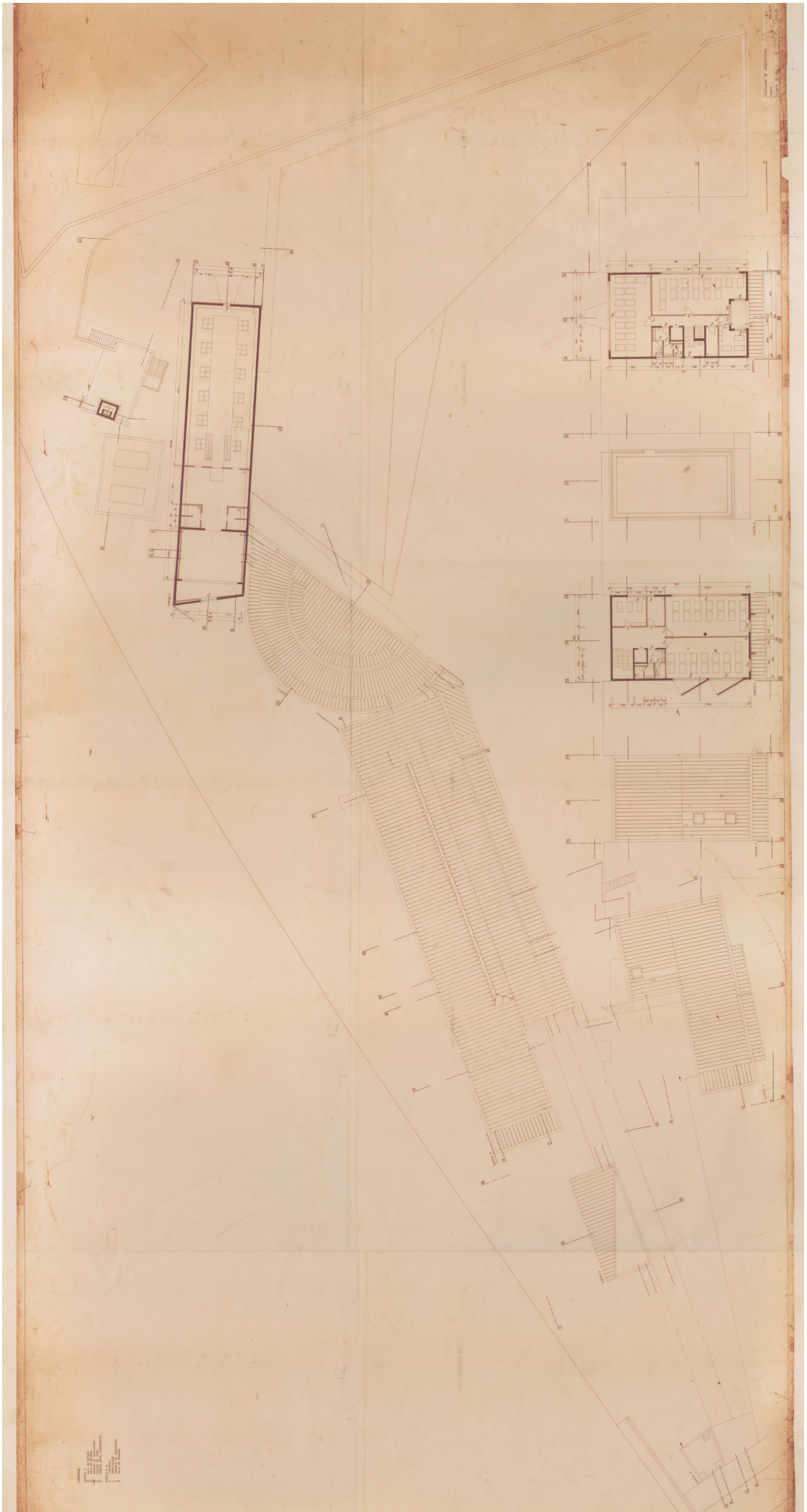
Planta piso 1



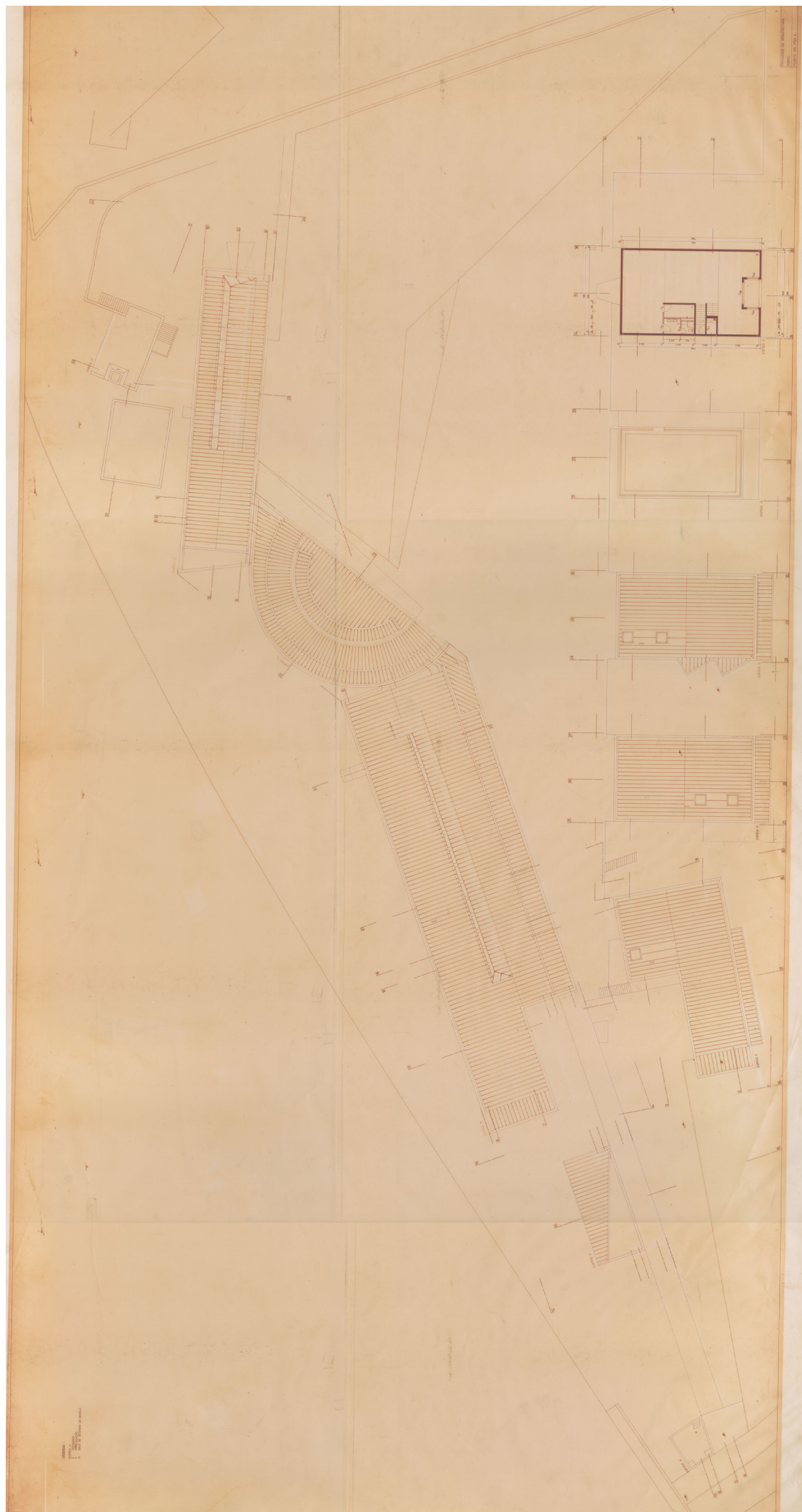
Planta piso 2



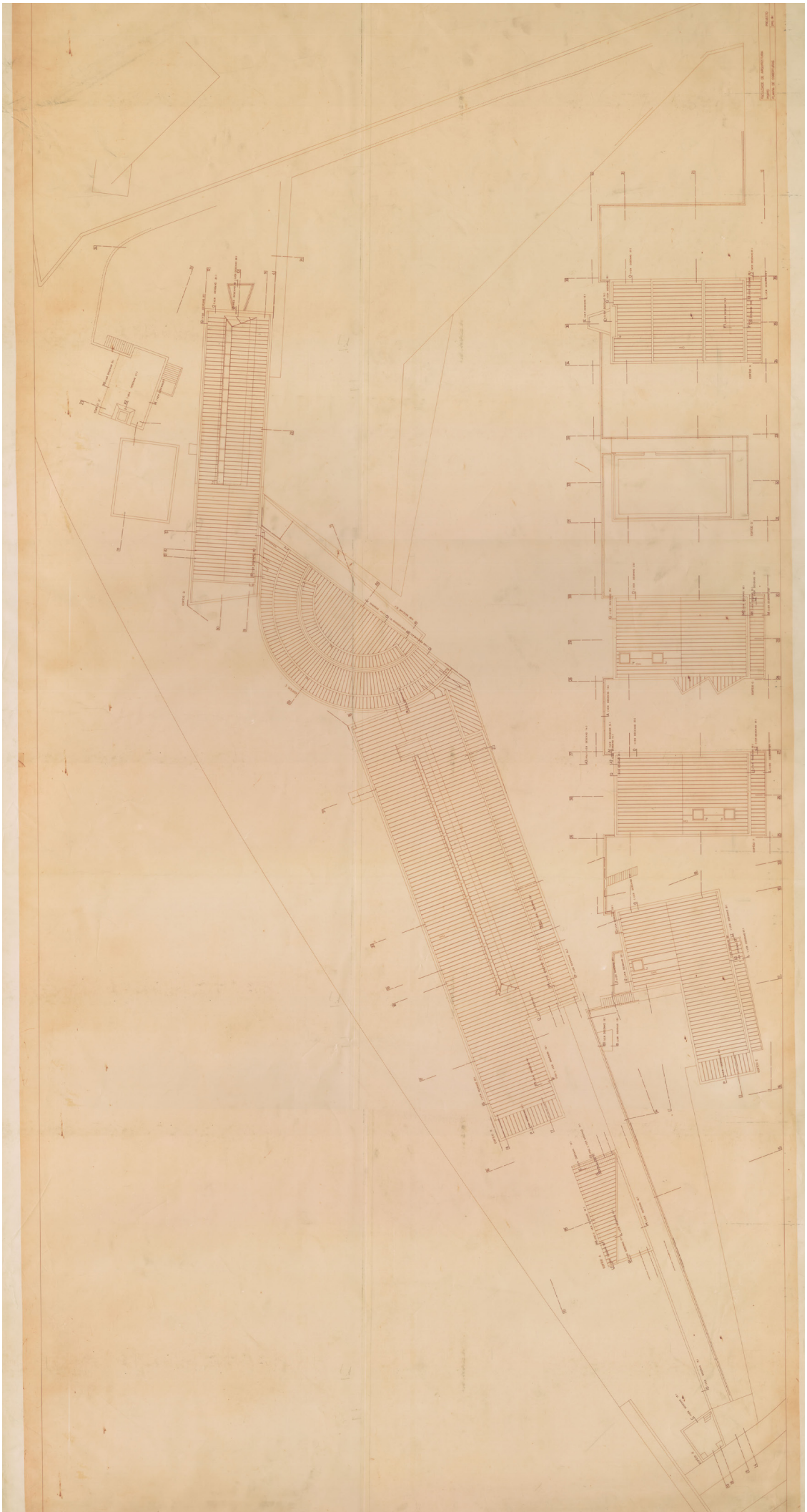
Planta piso 3



Planta piso 5



Planta piso 6



Planta copertura

