D 2014

U.PORTO

FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO



PROJECTO E CONTEXTO PENSADO

NA OBRA DE SERÔDIO, FURTADO & ASSOCIADOS

João Pedro Serôdio

CONJUNTO DE TRABALHOS DE INVESTIGAÇÃO NA ÁREA DO PROJECTO DE ARQUITECTURA E DA REALIZAÇÃO DE OBRAS, ELABORADO COM VISTA À OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM ARQUITECTURA, APRESENTADO À FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, AO ABRIGO DO DO DECRETO-LEI N.º 130/2009, DE 14 DE SETEMBRO

JUNHO 2014

PROJECTO E CONTEXTO PENSADO

NA OBRA DE SERÔDIO, FURTADO & ASSOCIADOS

João Pedro Serôdio

CONJUNTO DE TRABALHOS DE INVESTIGAÇÃO NA ÁREA DO PROJECTO DE ARQUITECTURA E DA REALIZAÇÃO DE OBRAS, ELABORADO COM VISTA À OBTENÇÃO DO GRAU DE DOUTOR EM ARQUITECTURA, APRESENTADO À FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO, AO ABRIGO DO DECRETO-LEI N.º 130/2009, DE 14 DE SETEMBRO.

PORTO, JUNHO 2014

PROJECTO E CONTEXTO PENSADO

NA OBRA DE SERÔDIO, FURTADO & ASSOCIADOS

RESUMO

A Isabel Furtado e eu temos realizado projectos de arquitectura e desenho de objectos e mobiliário nos últimos vinte e três anos, desde que nos formámos na Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Alguns desses projectos transformaram-se em obras e edifícios, alguns resultaram de concursos públicos. Ao longo deste percurso tenho escrito e publicado alguns textos sobre esta nossa actividade profissional, expressando as nossas preocupações e motivações, aquilo que nos leva a fazer o que fazemos e como o fazemos.

Decidi compilar e apresentar este meu conjunto de obras e textos num documento "para a obtenção do grau de doutor com base no reconhecimento e análise de obras" ao abrigo do Decreto-Lei n.º 230/2009 de 14 de Setembro.

A estrutura adoptada para o documento tem por objectivo mostrar como, ao longo destes anos de actividade, se foram construindo os temas teóricos e formais – alguns presentes desde o primeiro momento – como se exploraram, como se clarificaram e fortificaram, enquanto abstracções mentais, ensaios formais e construções.

A estrutura do documento também permite perceber que preocupações se consolidaram e quais as que, não estando presentes nos primeiros momentos da actividade, se foram construindo e se tornaram fundamentais. De um modo mais pragmático também se procura mostrar os meios usados e a natureza da investigação arquitectónica que aplicamos em cada ideia, expondo a sua evolução e resultado. A estrutura que serve este propósito, de mostrar e demonstrar a evolução, não podia deixar de ser respeitadora do percurso cronológico das obras e dos escritos. Evolução quer dizer também tempo, pelo que a estrutura do documento é disposta cronologicamente, independente dos temas das arquitecturas, independente dos programas ou das funções. No início do percurso profissional as preocupações centrais correspondiam ao desenvolvimento das ideias que possuía no fim do curso, associadas às adquiridas no período do estágio no atelier de Herzog e De Meuron.

O método de pesquisa, de investigação, foi o de procura da expressão física, material, para essas preocupações, centradas na procura de ordem no sentido unificador de "regra" do projecto, condensando nessa regra as "instruções" da geometria, a razão formal e o "sentido" imaterial como "uma coisa só". A procura da anulação da dicotomia entre a forma e o seu significado numa "síntese" que expurga toda a representação, que resume a forma a um mínimo de elementos organizados por uma lógica, uma regra. Os meios são os da representação, os do desenho, esquisso e rigoroso, e os modelos.

Depois assistiu-se a um aumento de complexidade, quer do ponto de vista da resposta formal quer dos programas e pedidos dos projectos. Esse aumento de complexidade parece-me natural,

quase decorrente da sequência, dimensão, circunstância e natureza dos projectos. Existiu a procura consciente de regras mais complexas, regras que permitissem que essa relação entre a forma proposta, a expressão do programa, e o contexto, estivesse visível; regras que gerassem forma cuja elementaridade geométrica não apagasse a complexidade dessas relações, mantendo evidência formal.

O documento é uma recolha de elementos desenhados, fotografias e escritos de mais de vinte anos de actividade projectual associados aos registos teóricos desses momentos. Estes elementos, juntos, contêm informação sobre a relação entre o pensamento e os resultados construídos.

ABSTRACT

Isabel Furtado and I have been doing projects in architecture and designing objects and furniture for the past twenty-three years, since we graduated from the Faculty of Architecture at the University of Porto. Some of these projects have been transformed into buildings, while others were the result of public competitions. During that time, I have written and published several texts on our professional activity, expressing our concerns and motivations, and what makes us do what we do as we do.

I decided to compile and present this collection of my works and texts in a document "for the degree of doctor based on the recognition and analysis of works" pursuant to Decree-Law no. 230/2009 of 14 September.

The structure adopted for the document aims to show how, over these years of activity, certain theoretical and formal themes were built up, some of them present from the start, how they were explored, clarified and strengthened, as mental abstractions, formal tests and constructions.

The document structure also allows an understanding of which concerns have been consolidated and which, while not being present at the start of the activity, have been gradually built up and have become fundamental. In a more pragmatic way, it also tries to show the means used and the nature of architectural research we applied to each idea, revealing its progress and outcome. The structure that serves this purpose, to show and demonstrate the progress, could not but respect the chronological evolution of the works and the writings. Evolution also means time, so the structure of the document follows a chronological order, regardless of the architectural themes, and independent of the briefs or functions. From the start, the central concerns related to the development of the ideas that I had at the end of course, associated with those acquired during our internship at the Herzog and De Meuron studio.

The method of research, of investigation, was to search for the material, the physical expression of these concerns, focusing on the search for order, in the unifying sense of the "rule" for the project, condensing in this rule the geometrical "instructions", the formal reason, and the intangible "meaning", as "just one thing"; the annulment of the dichotomy between form and its meaning, into a "synthesis" that purges all representation, that summarises form into the minimal elements organised by a logic, a rule. The means are those of representation, drawing, accurate sketching and models.

Then came increasing complexity, both in terms of the formal response and the briefs and requirements of the projects. This increased complexity seems natural to me, almost resulting from the sequence, size, circumstance and nature of the projects. There was a conscious search for more complex rules, rules that allowed this relationship between the proposed form, the expression of the

brief and the context to be visible, rules that generated form whose geometric elementariness would not erase the complexity of these relationships, while maintaining a formal evidence.

The document is a collection of drawn elements, photographs and writings from more than twenty years of project activity associated with the theoretical records of these moments. These elements, together, contain information on the relationship between the thinking and the built results.

RESUMÉ

Isabel Furtado et moi-même avons réalisé des projets d'architecture et le design d'objets et de mobilier au cours des vingt-trois dernières années, depuis nos études à la Faculté d'Architecture de l'Université de Porto. Certains de ces projets sont devenus des œuvres et des bâtiments, certains en résultat d'appels d'offres publics. Le long du parcours, j'ai écrit et publié des textes sur notre activité professionnelle, en exprimant nos préoccupations et motivations, soit ce qui nous emmène à faire ce que nous faisons comme nous le faisons

J'ai décidé de compiler et de présenter ma collection d'œuvres et de textes dans un document «pour obtenir le grade de docteur fondé sur la reconnaissance et l'analyse des œuvres» dans le cadre du décret-loi n.º 230/2009 du 14 septembre.

La structure adoptée pour le document vise à montrer comment au fil de ces années d'activité les questions théoriques et formelles, dont quelques-unes présentes depuis le premier moment, s'étaient progressivement construites, comment elles étaient exploitées, clarifiées et enrichies, en tant qu'abstractions mentales, tests formels et constructions

La structure du document permet aussi de comprendre quelles préoccupations se sont consolidées et quelles, n'étant pas présentes dans les premiers temps de l'activité, se sont progressivement formées et devenues fondamentales. De manière plus pragmatique, nous essayons aussi de montrer les moyens utilisés et la nature de la recherche architecturale que nous appliquons à chaque idée, en exposant l'évolution et le résultat. La structure qui sert ce but, soit de montrer et de démontrer l'évolution, ne pouvait que respecter le parcours chronologique des œuvres et des écrits. Évolution veut aussi dire temps, donc la structure du document suivit un ordre chronologique, indépendant des thèmes architecturales, des programmes ou des fonctions. Au début, les préoccupations centrales correspondaient au développement des idées que j'avais à la fin du cours, associées à celles acquises au cours du stage à l'atelier d'Herzog et de De Meuron.

La méthode de la recherche consistait dans la poursuite de l'expression physique, matérielle, de ces préoccupations, centrées sur la recherche de l'ordre dans le sens unificateur de «règle» du projet, en refermant dans cette règle les «instructions» de la géométrie, la raison formelle et le «sens» immatériel comme «une seule chose» ; l'annulation de la dichotomie entre forme et sens dans une «synthèse» qui purge toute représentation, qui réduit la forme à un minimum d'éléments organisés par une logique, une règle. Les moyens sont ceux de la représentation, du dessin, du croquis rigoureux et des modèles.

Ensuite, la complexité s'agrandit, soit en termes de réponse formelle, soit en termes des programmes et des demandes des projets. Cette complexité accrue me semble naturelle, quasiment le produit de la

séquence, la dimension, les circonstances et la nature des projets. Il y avait une poursuite consciente de règles plus complexes, de règles qui permettent à cette relation entre la forme proposée, l'expression du programme et le contexte d'être visible, de règles qui génèrent une forme dont l'élémentarité géométrique n'efface pas la complexité de ces relations, tout en maintenant une évidence formelle.

Le document est un recueil d'éléments dessinés, de photos et d'écrits de plus de vingt ans d'activité architecturale, associés aux enregistrements théoriques de ces moments. Ces éléments contiennent, dans son ensemble, des informations sur la relation entre la pensée and les résultats édifiés.

No presente documento não se cumpre o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa, em vigor em Portugal desde 13 de maio de 2009, conforme dispõe o Aviso n.º 255/2010, publicado no Diário da República, 1.ª série, n.º 182, de 17 de setembro de 2010.

ÍNDICE

19 INTRODUÇÃO

1.ª PARTE

23 **INÍCIO**

25 PERMANÊNCIAS

36 TRÊS ETAPAS POSSÍVEIS NO PERCURSO DA SERÔDIO, FURTADO & ASSOCIADOS

2.ª PARTE

37 **1991-1996**

39 AS PRIMEIRAS OBRAS

46 CAIXA E REGRA

50 A ORDEM DOS ELEMENTOS

51 INÍCIO

ELEMENTOS GRÁFICOS E ESCRITOS DE PROJECTOS E OBRAS

56 REMODELAÇÃO DO HOTEL TIVOLI DO PORTO 1990-2005
Porto. Co-autoria com João Serôdio [projecto n.º 1/90]

68 SALA MULTIUSOS "CASA SEM UM LADO" 1991-92
Porto. Estado: construído [projecto n.º 02/91]

74 DOIS BLOCOS DE APARTAMENTOS 1991-2002
Porto. Estado: construído [projecto n.º 04/91]

100 NÚCLEO CENTRAL DO PÓLO DA MAIA DO PARQUE DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO PORTO 1993-96
Maia. Co-autoria com João Serôdio. Projecto de Concurso, 1.º Prémio [projecto n.º 13/93]

124 CASA-PÁTIO EM MIRAMAR 1994-2004
Miramar. Estado: construído [projecto n.º 18/94]

136 CASA CANHA BORGES 1995
S. Bernardo, Aveiro. Estado: construído [projecto n.º 22/95]

144 CASA MAGALHÃES ROMÃO 1996-2004
Aspra, Vila Praia de Âncora. Estado: construído [projecto n.º 25/96]

3.ª PARTE

159 **1997-2002**

161 PRIMEIRO OS PRINCÍPIOS

166 UM EXERCÍCIO DE PURIFICAÇÃO

174 A PAISAGEM COMO REFERÊNCIA

ELEMENTOS GRÁFICOS E ESCRITOS DE PROJECTOS E OBRAS

178 CASA MANUEL DIAS 1997
Aguiar de Sousa, Paredes. Estado: construído [projecto n.º 26/97]

182 EMBAIXADA DE PORTUGAL 1998
Berlim, Alemanha. Projecto de Concurso. Co-autoria: Michael Krüger [projecto n.º 32/98]

190 CASA EM S. BERNARDO 1998
S. Bernardo, Aveiro. Estado: construído [projecto n.º 36/98]

196 ADEGA EM ARMAMAR 1999
Armamar, Projecto de Concurso Limitado [projecto n.º 38/99]

200 CASA NO RIO ÂNCORA 1999-2007
Freixieiro de Soutelo, Viana do Castelo. Estado: construído [projecto n.º 39/99]

212 CASA XAVIER 1999-2010
Porto. Estado: construído [projecto n.º 42/99]

228 CASA DE TÁBUA 1999
Casa Miguel Lucena. Tábua. Estado: construído [projecto n.º 43/99]

234 ICNAS – INSTITUTO DE CIÊNCIAS NUCLEARES APLICADAS À SAÚDE 2000
Pólo II da Universidade de Coimbra. Projecto de Concurso, 1.º prémio. Estado: por concluir [projecto n.º 48/00]

262 RECONVERSÃO DA FÁBRICA DO TELES 2000
Santo Tirso. Co-autoria Cristina Guedes, Francisco Vieira de Campos e Paulo Providência. Projecto de Concurso, 3.º Prémio [projecto n.º 49/00]

274 RESIDÊNCIA DE ESTUDANTES III 2000-
Pólo II da Universidade de Coimbra. Projecto de Concurso, 1.º prémio [projecto n.º 50/00]

282 CASA EM CRESCIDO 2000-04
Crescido, Vouzela. Estado: construído [projecto n.º 51/00]

292 ADEGA DA QUINTA DO FOJO 2001
Favaios. Projecto de Concurso, 1.º Prémio [projecto n.º 56/01]

296 EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO 2001
Rua de Serralves, Porto [projecto n.º 57/01]

304 EDIFÍCIO DA SUBUNIDADE 3 DA FACULDADE DE MEDICINA NO PÓLO DAS CIÊNCIAS DA SAÚDE DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA 2001-
Pólo III da Universidade de Coimbra. Projecto de Concurso Público, 1.º Prémio. Estado: em construção [projecto n.º 63/01]

322 CONCURSO PARA TRIBUNAL DE JUSTIÇA NA TRINDADE 2002
Trindade, Porto. Projecto de Concurso [projecto n.º 68/02]

328 ICBAS – INSTITUTO DE CIÊNCIAS BIOMÉDICAS DE ABEL SALAZAR 2002
Universidade do Porto, Porto. Projecto de Concurso, 2.º Prémio [projecto n.º 69/02]

336 CASA EM NEVOGILDE A 2002-2010
Nevolgilde, Porto. Estado: construído [projecto n.º 70/02]

348 CASA EM NEVOGILDE B 2002-2010
Nevolgilde, Porto. Estado: construído [projecto n.º 71/02]

360 NATIONAL CONTEMPORARY ART CENTER 2002
Carlow, Irlanda. Projecto de Concurso [projecto n.º 72/02]

4.ª PARTE
369 **2003-2007**
371 SINTOMAS
373 SEM SENTIDOS. A CONQUISTA DA IMAGEM DO PRÉ-MODERNO AO PÓS-MODERNO
448 REINVENTAR A CIDADE
449 VERNÁCULO VERSUS MODERNO
Nuno Grande
451 DA INTELIGÊNCIA NA LINHA QUE DIVIDE
José Paulo dos Santos
455 '3:2:1' – ARQUITECTURA COMO EXPOSIÇÃO
Moritz Küng
459 VISÍVEL E INVISÍVEL
Yehuda E. Safran
462 A CASA EUROPEIA
Jorge Figueira
465 ANÁLISE DE UMA MEMÓRIA PRÓXIMA

ELEMENTOS GRÁFICOS E ESCRITOS DE PROJECTOS E OBRAS

470 MORADIAS EM BANDA À AVENIDA MARECHAL GOMES DA COSTA 2003
Porto. Estado: Não construido [projecto n.º 73/03]

474 CASA EM NOGUEIRÓ 2003-11
Nogueiró, Braga [projecto n.º 74/03]

484 EAL – ESCOLA ALEMÃ DE LISBOA 2003
Lisboa. Projecto de Concurso, Menção Honrosa [projecto n.º 77/03]

492 CASAS EM BANDA NO PINHEIRO MANSO 2004-2013
Rua Felizardo Lima, Porto. Estado: construído [projecto n.º 80/04]

508 MORADIA NA RUA DR. MELO LEOTE 2004-13
Rua Dr. Melo Leote, Porto. Estado: construído [projecto n.º 80/04]

522 RECUPERAÇÃO DE MORADIA NA RUA FELIZARDO LIMA 2004-13
Rua Felizardo Lima, Porto. Estado: construído [projecto n.º 80/04]

540 URBANIZAÇÃO DOS TERRENOS DA FÁBRICA DOS CÃES DE PEDRA 2005
Guimarães [projecto n.º 83/05]

546 HOTEL DOURO 41 (DOURO EUROSTARS) 2005-2012
Hotel Quinta das Fontaínhas/Castelo de Paiva. Estado: construído [projecto n.º 84/05]

570 ADEGA DO PINTAS 2005-
Vale de Mendiz, Pinhão [projecto n.º 86/05]

576 ADEGA DE CHOCAPALHA 2005-2011
Aldeia Galega da Merceana, Alenquer. Estado: construído [projecto n.º 88/05]

604 CASA DAS MIMOSAS 2005
Quinta de Chocapalha, Alenquer [projecto n.º 89/05]

614 MUSEU DO DOURO 2006
Régua. Co-autoria com Nuno Brandão Costa [projecto n.º 90/06]

628 MORADIAS EM BANDA BOM SUCESSO 2007-
Óbidos [projecto n.º 95/07]

632 MORADIAS EM BOM SUCESSO 2007-
Óbidos [projecto n.º 96/07]

636 EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO NO CAIS NOVO 2007
Porto [projecto n.º 98/07]

5.ª PARTE
641 **2008-2014**
643 ENTREVISTA: ARQ./A COM JOÃO PEDRO SERÔDIO E ISABEL FURTADO
650 DOCE CIVILIZAÇÃO
653 APRESENTAÇÃO SERÔDIO E FURTADO
Nuno Brandão Costa
655 O SIGNIFICADO DA PAISAGEM
660 AS CONSTRUÇÕES DO VINHO
João Pedro Serôdio e Nuno Brandão Costa

ELEMENTOS GRÁFICOS E ESCRITOS DE PROJECTOS E OBRAS

664 CONDOMÍNIO DO LIVRO 2008
Luanda, Angola [projecto n.º 100/08]

684 CONCURSO DE REMODELAÇÃO DO CINETEATRO DE CHAVES 2009
Chaves. Projecto de Concurso [projecto n.º 107/09]

694 ESCOLA DO ENSINO BÁSICO 2.º E 3.º CICLO, SANTA MARIA DA FEIRA 2009
Santa Maria da Feira. Projecto de Concurso [projecto n.º 108/09]

702 CENTRO DE ARTES GRAÇA MORAIS 2009
Vila Flor. Projecto de Concurso [projecto n.º 109/09]

710 CONCURSO DE REABILITAÇÃO E AMPLIAÇÃO DO MUSEU DE KASSEL 2009
Kassel, Alemanha. Concurso [projecto n.º 110/09]

718 3 INSTITUTOS DE INOVAÇÃO, INVESTIGAÇÃO EM SAÚDE 2011-
Porto. Estado: em construção [projecto n.º 111/09]

750 ESCOLA DE PONTE DE LIMA 2011
Rua Cónego Manuel José Barbosa Correia, Ponte de Lima. Estado: em construção [projecto n.º 112/09]

772 MORADIA NA AGUDA 2009
Aguda, Vila Nova De Gaia [projecto n.º 115/09]

786 HOTEL EM BRAGA 2009
Palmeira, Braga [projecto n.º 116/09]

796 AVENIDA NUN´ALVARES PEREIRA 2011
Porto. Co-autoria com Carlos Prata e Nuno Brandão Costa [projecto n.º 119/10]

806 GÖSTA SERLACHIUS-MUSEOT 2011
Finlândia [projecto n.º 121/11]

814 CONCURSO PARA O BIOMED III NO PÓLO III DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA 2011
Pólo III da Universidade de Coimbra, Coimbra [projecto n.º 123/11]

824 CONCURSO PÚBLICO DE CONCEPÇÃO (IDEIAS) PARA A REQUALIFICAÇÃO E REORDENAMENTO DA PRAIA E FRENTE DE MAR DA FIGUEIRA DA FOZ 2011
Figueira da Foz. Co-autoria com Carlos Prata e Nuno Brandão Costa. Projecto de Concurso Público [projecto n.º 124/11]

828 RECUPERAÇÃO E AMPLIAÇÃO DAS INSTALAÇÕES DO ESTÁDIO UNIVERSITÁRIO 2013
Universidade do Porto. Co-autoria com Carlos Prata e Nuno Brandão Costa. Projecto de Concurso Público [projecto n.º 129/13]

6.ª PARTE
837 **AGORA**
839 GEOMETRIA DE SÍNTESE
845 IDEIAS QUE PERMANECEM
858 O ÚLTIMO TEXTO

867 APÊNDICE
DE COMO AS MEMÓRIAS DEIXAM DE SER DESCRITIVAS – UMA ANÁLISE DOS TEXTOS APRESENTADOS NOS CONCURSOS DE ARQUITECTURA A PARTIR DE 2000

875 BIBLIOGRAFIA
883 CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

INTRODUÇÃO

Este documento, "para a obtenção do grau de doutor com base no reconhecimento e análise de obras" ao abrigo do Decreto-Lei n.º 230/2009, de 14 de Setembro, é a compilação cronológica dos projectos e textos de 23 anos de actividade profissional, e procura expressar as nossas preocupações e motivações, aquilo que nos leva a fazer o que fazemos , e como o fazemos.

Não existe qualquer dúvida de que este documento deveria, tal como expresso no decreto que referi, identificar as "realizações com carácter inovador, acompanhadas de fundamentação escrita que explicite o processo de concepção e elaboração, a capacidade de investigação e o seu enquadramento na evolução do conhecimento no domínio em que se insere", o que obriga a que deste documento resulte também uma análise que contribua para perceber de que modo esta experiência poderá ser útil à disciplina, sem no entanto se substituir ao conhecimento inscrito nas obras, como aliás o próprio decreto refere: "Embora o significado e o contexto desse conhecimento possa ser descrito por palavras, a sua compreensão mais profunda apenas pode ser atingida com referência a essas obras e realizações". Pois "o conhecimento novo produzido encontra-se, parcial ou totalmente, incorporado em obras e realizações", o que é verdadeiro e significa que a palavra, a escrita, não será suficiente para expressar de modo completo as características que tornam essas realizações significativas para a disciplina.

De facto, como irei referir e defender inúmeras vezes e de diferentes modos, acredito que, se essas características pudessem ser tão ou mais eficientemente expressas por meio da palavra, seriam então de todo mais significativas para a disciplina, pois um dos temas obsessivamente procurados na nossa actividade profissional é tentar explorar o que a arquitectura melhor comunica, e, no limite, o que só a arquitectura pode comunicar. Deste modo, a representação dos projectos, por elementos gráficos, desenhos técnicos, esquissos e fotografias, é parte imprescindível deste documento, para que seja possível mostrar este trabalho neste formato. Evidentemente, e de acordo com tudo o que tenho defendido, a experiência de viver as obras não é representável nem substituível pela palavra, nem pelas diferentes representações e imagens.

Mas esta representação é, por outro lado, da maior importância, pois contribui para descrever "o processo de concepção e elaboração, a capacidade de investigação"[1]. Além deste conjunto de material que remete para a obra, tema central do documento que pretendemos realizar, e não menos importante para essa descrição, mas também para "o seu enquadramento na evolução do conhecimento no domínio em que se insere"[2], os textos que fui realizando ao longo de mais de vinte anos de trabalho têm um papel central, pois são eles que melhor revelam o método de pensar, como se construíram os temas teóricos e como se ordenaram as ideias que, em cada momento, estão na base desta produção arquitectónica. Em suma, são estes textos, que contêm o pensamento consciente de cada tempo, que melhor revelam o modo como se realizou esta investigação projectual. Se excluíssemos estes textos, anularíamos o valor intrínseco deste esforço e debilitaríamos a sua adequabilidade ao decreto que determina a possibilidade da existência deste documento. Considero até que o documento acabou por resultar de certa forma redundante, pois os novos textos, ao explicarem e interpretarem esses pensamentos que determinam em cada momento a nossa produção, não conseguem evitar referir-se aos temas que os textos da época já enunciam.

O valor da obra, para o efeito previsto no decreto, está relacionado com a possível existência de um "conhecimento novo"[3]. Esse "conhecimento novo" dever-se-á procurar no carácter das obras, mas também na investigação da expressão arquitectónica das construções mentais que estão na sua origem, e que se documenta. Este "conhecimento novo", a existir, compreende-se no contexto desta produção simultânea que a estrutura deste documento ilustra, pois mostra, no mesmo tempo cronológico, os projectos e o escrito sobre estes projectos, sobre essa arquitectura, e sobre os pensamentos que os suportam. Esse "conhecimento novo", a existir, é descoberta racional, fruto desta investigação consciente, descritível e experimentável, mas também é, inquestionavelmente, capacidade intuitiva, construída pela memória e experiência destes 23 anos de projectos, comunicável na circunstância particular do ensino do projecto pela experiência do acto de projectar.

ESTRUTURA DO DOCUMENTO

A estrutura adoptada para o documento tem por objectivo mostrar como, ao longo destes anos de actividade, se foram construindo os temas teóricos e formais – alguns presentes desde o primeiro momento – como se exploraram, como se clarificaram e fortificaram, enquanto abstracções mentais, ensaios formais e construções.

A estrutura do documento também permite perceber que preocupações se consolidaram e quais as que, não estando presentes nos primeiros momentos da actividade, se foram construindo e se tornaram fundamentais. De um modo mais pragmático também se procura mostrar os meios usados e a natureza da investigação arquitectónica que aplicamos em cada ideia, expondo a sua evolução

1 Decreto-Lei n.º 230/2009, de 14 de Setembro. Diário da República, 1.ª série – n.º 178.
2 Decreto-Lei n.º 230/2009, de 14 de Setembro. Diário da República, 1.ª série – n.º 178.
3 Decreto-Lei n.º 230/2009, de 14 de Setembro. Diário da República, 1.ª série – n.º 178.

e resultado. Evolução quer dizer também tempo, pelo que a estrutura do documento é respeitadora do percurso cronológico das obras e dos escritos, independente dos temas das arquitecturas, independente dos programas ou das funções.

O documento propõe-se dividido em seis partes, uma introdutória, quatro etapas cronológicas onde se representam projectos e obras, e uma parte final, conclusiva, se é que uma conclusão faz sentido.

A primeira parte tem por objectivo esclarecer quais foram as procurações que definiram o ponto inicial, as que fui construindo enquanto estudante da "Escola do Porto" e enquanto estagiário em Basileia no escritório de Herzog & de Meuron. Nessa primeira parte identifico também aquilo que entendo ser "permanente" desde esses momentos iniciais, no sentido de tornar evidente para a leitura do documento na sua totalidade, quais são e como se vão transformando esses temas. Nessa primeira parte inclui-se também um texto com alguns anos, já publicado, que isola três fases no nosso trabalho, e que entendo ser ainda aplicável a esse período. A divisão da apresentação dos projectos, agora, em quatro etapas, resulta de acrescentar uma nova etapa com estes últimos anos de projectos.

Da segunda à quinta parte mostram-se os projectos e os escritos realizados, incluem-se textos que serão resumo da evolução da investigação e da concepção nesses períodos e que servem para descrever as principais alterações no modo de pensar e no método utilizado para a investigação, os quais caracterizam e definem este período. Entendo que na segunda parte, onde se colocam os projectos iniciais, este resumo não faria tanto sentido, seria redundante, uma vez que a primeira parte do trabalho já realiza este resumo ao referir-se às preocupações que antecedem as primeiras realizações.

Em cada uma destas partes os textos são de tipo variado: por um lado, há os textos teóricos, publicados ou não, da época dos projectos, e os textos de hoje reflectindo sobre esse tempo, sobre esses temas. Estes textos são, uns e outros, independentes e não complementares, porque, no caso dos primeiros, os escritos na época dos projectos que aqui reproduzo, procuro não os alterar, não os deformar, e por isso não podia deixar de fazer os segundos, os de hoje, independentes, "livres" dos primeiros, para melhor raciocinar sobre esses projectos no contexto do percurso projectual. Deste método que procura obter vantagens para a integridade do conjunto do documento resultam algumas desvantagens. Uma dessas desvantagens é a impossibilidade de uma leitura global sem redundância, sem repetição de temas ou conceitos, como já referi, e assim, inevitavelmente, a leitura poder ser cansativa. Se este conjunto fosse menos documental, ou se os textos interpretativos fossem menos independentes e mais dependentes e complementares dos da época, a leitura seria provavelmente mais fácil. Mas nesse caso corria-se o risco de perder o sentido original dos primeiros textos, pois a interpretação passaria a ser parte indissociável do texto, transformando-o. Outra hipótese seria a de realizar o documento concentrando no fim os textos interpretativos e deixando uma leitura sequencial cronológica ao longo dos tempos dos projectos, colocando no fim essa interpretação. Mas desse modo perdia-se uma proximidade física entre a representação dos projectos e as palavras, e como o tema é o projecto, a perda dessa presença, desse referencial, seria fatal. Por essa redundância que pesa na leitura, mas que creio ter gerido da melhor forma, as minhas desculpas.

Estão presentes no documento outros textos explicativos da natureza física do projecto, deixando por vezes indícios conceptuais, e memórias descritivas de projectos de concurso. As memórias descritivas dos concursos aparecem quase na íntegra, porque foram produzidas com um objectivo específico e têm um significado diferente. Essas memórias descritivas foram originalmente escritas para serem lidas pelos jurados destes concursos, na maioria nossos pares, e o seu objectivo foi quase sempre o de demonstrar a validade de um projecto com base num método de análise crítico das questões postas e na validade de uma ideia de projecto, e por isso são pensamento sobre o projecto, em geral de um modo muito objectivo. Estas memórias descritivas são assim, em cada época, tão significativas como os textos publicados ou as entrevistas, e são indissociáveis dos projectos a que dizem respeito: são dos autores desses projectos, co-autorias com a Isabel Furtado ou com outros.[4]

Num nível teórico e remetendo para aspectos mais subjectivos, mas sempre inalienáveis da realização inteligente da actividade a que nos dedicamos, explicarei, nos textos interpretativos "Permanências" e "Ideias que Permanecem", como aquilo em que acreditamos, em última análise, procura de modo determinado e consciente, reflectir-se naquilo que produzimos, seja arquitectura ou não, enquanto património filosófico, político, preocupação social, ética ou de outra ordem. O último texto é também um ponto de chegada: como se consolidaram, e em quê, as preocupações e crenças de vinte anos a pensar o que deviam ser e o que deviam comunicar as nossas obras. Num nível mais pragmático, sobre o nosso método de produzir arquitectura, um outro texto tentará descrever quais os meios dessa transformação das ideias em construção e projecto, de como a ideia é um esforço de concentração e expressão dessas abstracções, e com que meios e método ensaiamos estes temas permanentes da arquitectura: escala, proporção, função, construção e sítio. Este texto, colocado na primeira parte, faz também uma síntese de um sistema de investigação, como a investigação se organiza para conduzir ao resultado procurado. Este texto é também um ponto de situação e, no sentido em que não retrata, não descreve apenas, é em si um meio para investigar, para fazer essa síntese, para consolidar um caminho.

4 Um texto da análise da evolução destas memórias descritivas, intitulado "De como as memórias deixam de ser descritivas – uma análise dos textos apresentados nos concursos de arquitectura a partir de 2000", que se realizou expressamente para este documento, remeteu-se para o fim do documento, em apêndice.

1.ª PARTE

INÍCIO

PERMANÊNCIAS

Porto, 2013

Este texto procura identificar e resumir as preocupações latentes nos primeiros projectos, que servem de ponto de partida para uma reflexão crítica.

CIÊNCIA E FILOSOFIA

Durante o curso na FAUP, pensava na arquitectura como um meio de comunicação, como uma "linguagem", que podia transportar, "traduzir" outros temas, o que pressupunha a existência de um meio articulado para efectuar a comunicação, a "linguagem", e um conteúdo para comunicar. Pressupunha a divisão entre conteúdo e forma, espírito e corpo. Essa velha dicotomia alimentou durante o curso uma pesquisa teórica, no campo da linguística e na procura de uma "razão", um tema inquestionável, da maior importância, na ciência e na filosofia.

A procura de uma "linguagem", de um "sistema", de uma estrutura comunicativa num sentido estruturalista e "saussuriano"[1], conduziu naturalmente à semiologia, muito na moda nessa altura.

Esta concepção levou a que procurasse em diversas áreas disciplinares os temas que me pareciam mais importantes, ou seja, aqueles que diziam respeito às razões da filosofia e da ciência.

Investiguei com algum afinco as teorias científicas[2] que procuram explicar o mundo de hoje e nas quais pensava que a arquitectura se pudesse referenciar como noutras épocas já fizera. Procurava uma razão para estruturar um curso de acção para os meus projectos de então.

---

1 Avidamente absorvido e depois renegado, Saussure, Ferdinand de – *Curso de Linguística Gera*l. 5.ª Edição. Lisboa, Publicações Dom Quixote, Lisboa, 1986 já utilizado no artigo "Ousar Interpretar" para a revista *Unidade* n.º 2 – Ousar, Experimentar, de 1988: Greimas, Algirdas Julien 1986. *Sémantique structurale,* Presses Universitaires de France, Paris; Bruter, Claude-Paul 1981 Barthes, Roland 1953. *Élements de Semiologie,* Éditions du Seuil (ed. port., Edições 70, 1984).

2 Com a ajuda de um dos investigadores do então do Laboratório de Cálculo da Universidade do Porto, César Alves, extraordinário e paciente "explicador", transformador do muito complexo, como as complexas fórmulas de Julia de Mandelbrot, em matéria que se não foi compreendida ficou, pelo menos, uma ideia aproximada.

Esta investigação levou-me às leituras científicas, da epistemologia da ciência, à Teoria da Relatividade Geral[3], à Teoria Quântica[4], à Teoria dos Fractais[5], à Teoria do Caos[6], à Teoria das Catástrofes[7], e mais tarde[8] este interesse conduziu à topologia algébrica[9] e à Teoria das Cordas[10].

O estudo de Adolf Loos, no 4.º ano, de algum modo despoletou o interesse pelas suas influências na época, pela dodecafonia de Schönberg, por Karl Kraus[11], escritor amigo de Loos, e por Gottfried Semper[12], que mantive como importantes. No entanto, Karl Kraus acabou por induzir uma outra influência também profunda. Karl Kraus desenvolve um contagiante ódio à psicanálise que na mesma cidade, Viena, dava os seus primeiros passos pela mão de Freud. Este ódio de Karl Kraus e Loos despertou o interesse pelo "Círculo de Viena"[13] no campo da Filosofia da Ciência, e daí por Wittgenstein, Heidegger e Karl Popper[14], leituras que ainda hoje se contam entre as que mais estimo. Wittgenstein, também ligado à questão da linguagem e com uma enorme importância para a compreensão da arquitectura de Loos. K. Popper sistematicamente desmonta a falsa cientificidade da psicanálise ao mesmo tempo que constrói a sua teoria da ciência e da pesquisa científica, baseada na possibilidade de refutação das teses, testando-as, procurando, não o que as verifica, mas o que, a verificar-se, as tornaria falsas. Esta teoria de Popper despertou o interesse pela possibilidade de constituir um "método" mais objectivo para a investigação em arquitectura, ideia útil mas difícil de conciliar com a afirmação não menos verdadeira de que "em arquitectura o oposto também é válido", pois a verdade em arquitectura não é verificável do mesmo modo que na ciência.

É, no entanto, esta teoria de Popper que permite por exemplo a experiência do efeito da gravidade sobre a luz, que virá a verificar a teoria da relatividade geral (geral ou restrita-verificar), que tanto serviu, de modo distorcido, aos arquitectos do De Stijl.

O estudo dessa arquitectura, na figura de Gerrit Rietveld e de Theo Van Doesburg, também no 4.º ano, fez-me perceber que a transposição de descobertas científicas da mecânica clássica, aplicáveis a toda a arquitectura por influência directa da evolução dos sistemas construtivos e estruturais, como exemplo a das estruturas metálicas ou a da descoberta do betão, são evidências, enquanto o esforço de aplicar as descobertas que transcendem as da mecânica clássica, newtoniana, me parecia equivalente à pretensa cientificidade da psicanálise aos olhos de Loos, Karl Kraus e Popper. Mesmo admirando as descobertas formais do De Stijl, o seu esforço de representar ou interpretar a teoria

---

3 Lorentz, H. A., A. Einstein, H. Minkowski – *O Princípio da Relatividade* – Vol. I, Lisboa, Edições da Fundação Calouste Gulbenkian, 1972. E uma explicação com a pretensão, inatingida, de simplificar em: Frisch, Otto R. – *A Natureza da Matéria*, Lisboa, Editorial Verbo, 1973.

4 Einstein, Albert e Infeld, Leopold – *A Evolução da Física de Newton até à Teoria dos Quanta*, Colecção Vida e Cultura, Lisboa, Edição Livros do Brasil.

5 Mandelbrot, Benoit B. – *Fractals Form, Chance, and Dimension* –, San Francisco, W. H. Freeman, 1977.

6 Gleick, James – *Caos / A construção de uma Nova Ciência*, Lisboa, Gradiva-Publicações, 1.ª edição, 1989.

7 Thom, René – *Modèles Mathématiques de la Morphogenèse*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1980; Thom, René – *Stabilité Structurelle et Morphogénèse* –, Paris, InterEditions, 1984; Thom, René – *Parábolas e Catástrofes* –, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985.

8 O interesse permanece hoje, embora sem a intenção de o "traduzir" no projecto.

9 *La topologie algébrique des origines à Poincaré*, Paris, Presses Universitaires de France. Meyer, Michel, 1988.

10 Hawking, Stephen – *A Teoria de Tudo* –, Lisboa, Gradiva Publicações, 2010.

11 O "clima" cultural de Viena na passagem do século foi na altura estudado sobretudo nestes livros: Clair, Jean – *Vienne 1880-1938 L'Apocalypse Joyeuse,* Editions du Centre Pompidou, 1986; Waissenberger, Robert – *Vienne 1890-1920* – Éditions du Seuil, Office du Livre S.A., 1984; Schorske, Carl E. – *Vienne Fin de Siécle Politique et Culture*, Éditions du Seuil, 1983.

12 Gottfried Semper fundamental, em minha opinião, para compreender Loos, e de cuja influência não fugimos quando, por exemplo, pensamos na Casa Xavier, e na dualidade da parede exterior, protectora, betão e interiores almofadados e forrados a tecido. Este livro mantenho ainda como importante recurso: Herrmann, Wolfgang, *Gottfried Semper: in search of architecture,* The MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1984.

13 Veja-se nota 8.

14 Popper, Karl R. – *La logique de la découverte scientifique*, Paris, Éditions Payot, 1973.

da relatividade geral pareceu-me inútil[15]. A enorme diferença entre o uso da Mecânica clássica e a da teoria da relatividade geral é que a primeira, porque está próxima dos fenómenos que se verificam na escala da nossa disciplina, é usada na sua física, pode ser explorada a partir da sua compreensão, enquanto a segunda, a teoria da relatividade, só pode ser representada, supostamente representada, interpretada, simplesmente porque não possui aplicação na nossa escala, nem é possível, nesta escala, expressá-la de um modo compreensivo.

De um modo muito incómodo, a leitura de Heidegger[16] viria subsequentemente a questionar essa dicotomia linguagem/conteúdo, ao esclarecer a profunda transformação que a "tradução"[17] sempre realiza enquanto pensamento e interpretação. Em simultâneo surgiu a dúvida, que mais tarde passaria a certeza, de que o meio deveria ser "sincronizado" com o conteúdo, isto é, de que não é qualquer meio que serve para comunicar um determinado conteúdo ou que uns são mais eficientes do que outros para os "expressar"[18]. E sendo assim, porquê traduzir com a arquitectura algo que se expressa melhor por outro meio?

É nesta altura, e por causa desse trabalho para a disciplina de História do 4.º ano, que percebo que, para conciliar a incoerência que o sistema dicotómico linguagem/conteúdo pressupõe quando pretende "traduzir" conteúdos que não servem bem ao seu meio, é necessário entender a forma e o conteúdo como um só, explorando temas que só se expressam com profundidade na experiência da arquitectura.

Do conjunto destas ideias e referências estudadas no fim do curso, retiro a importância de Adolf Loos, que trabalhava o meio da arquitectura, cujas referências e aquilo que procurava comunicar

---

15 "Esta preocupação com o movimento e a percepção foi "utilizada" por Theo Van Doesburg e Corbusier. Com Corbusier, a preocupação métrica e mística entre a proporção e a massa (4.ª dimensão), para o movimento De Stijl, liderado por Theo Van Doesburg, como a comunicação é uma realidade puramente visual, aparece a quarta dimensão, a relatividade da percepção individual. Não existia a preocupação de Hildebraud de "tocar o objecto" como os olhos em visão cinética, em movimento. Enquanto no espaço-tempo de Moholy-Nagy ou Lissitsky," em Serôdio, João P. A. G. *Início. Confidências para o Exílio,* v. 1, Porto, 1994, p. 20-31.

16 Este autor foi na altura estudado, sobretudo: Heidegger, Martin – Être et Temps, Paris, Éditions Gallimard, 1986; e também:
Heidegger, Martin – Introduction à la métaphysique – Éditions Gallimard, Paris, 1967;
E o mais importante nessa altura e ainda hoje, referência crítica na questão da linguística e para compreender o efeito da tradução de temas externos à disciplina de que se falará mais à frente, e actualmente no tema dos procedimentos relacionados com as tomadas de decisão:
Heidegger, M., 1959. Qu'appelle-t-on penser?. 5.ª ed. Paris: Presses Universitaires de France.
E por volta de 1994 quando procurava e investigava o tema do início, da relação desse momento com a origem da regra como meio gerador do projecto, tema desenvolvido no texto "Início" publicado na revista CONFIDÊNCIAS PARA O EXÍLIO, Palma, Luís, ed. com; Hafe Pérez, Miguel von ed. com. Porto, 1994, então:
Safranski, Rüdiger – Heidegger y el Comenzar – Área de Edición y Producciones Audiovisuales del Círculo de Bellas Artes, Madrid 2006.
Heidegger, Martin – A Essência do Fundamento – Biblioteca de Filosofia Contemporânea Edição Bilingue – Edições 70, Lda 1988.
Posteriormente:
Heidegger, Martin – Qu'est-ce qu'une chose?, Éditions Gallimard, 1971; Heidegger, Martin – Le Principe de Raison,Paris, Éditions Gallimard, 1962.
Já mais recentemente e procurando especificamente uma análise menos filosófica e mais próxima da arquitectura e da arte:
Heidegger, Martin – Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio / El arte y el espacio, Pamplona, Cátedra Jorge Oteiza e Universidad Pública de Navarra, 2003.
Steiner, Georges – Martin Heidegger, Paris, Éditions Albin Michel, 1981.

17 Este sentido da tradução em Heidegger está relacionado com a possibilidade de pensar, pensar é traduzir, converter, é apreender e é memória:
"Il faut donc traduire pour entendre et entendre pour traduire.", Heidegger (1959: 3)
"…toute pensée est une tra-duction…", Heidegger (1959: 3)
"La mémoire est le rassemblement de la pensée.", Heidegger (1959: 22)
"Qu'est-ce qu'apprendre ? C'est faire ce que nous faisons et ne faisons pas soit l'écho de la révélation chaque fois de l'essentiel. Nous apprenons la pensée en prêtant attention a ce qui exige d'être gardé dans la pensée.", Heidegger (1959: 22). Heidegger, M., 1959. *Qu'appelle-t-on penser?*. 5.ª ed. Paris: Presses Universitaires de France.
Neste sentido porque haveria de o projecto traduzir temas de outras disciplinas? Seria essa experiência da obra ao ser apreendida pelo destinatário, traduzida, pensada, que se tornaria especificamente e subjectivamente matéria sua, isto é, poética. Não seria mais interessante propor essa experiência em primeira mão, para ser traduzida, interpretada, pelo destinatário? É esta dúvida que é central nessa altura para a nossa atitude face à linguística.

18 Esta questão instala-se com a leitura da entrevista a Jacques Herzog em 1990 – artigo de Elisabeth Allain-Dupre na *Moniteur Architecture AMC,* no. 9 March 1990 / p. 28-39.

eram matéria da arquitectura apenas, enquanto Rietveld produziu e contribuiu para uma vanguarda, cujo papel histórico é inquestionável e valioso, mas, no contexto das minhas preocupações da época não era "representar" o que procurava, pois isso não era para mim nem tão interessante nem tão importante quanto "ser". Desta pesquisa resultou a convicção de que era mais importante criar um sentido do que "traduzir" um irrepresentável e que fosse apenas "figurável".

Portanto, desse percurso de investigação ficou esta crença inabalável de que algo tão passível de ser comunicado eficientemente, como por exemplo, a ciência, ou "está" na obra ou então, se está "representada" na subjectividade do nosso meio, parece diminuída. Como se, ao ser traduzida, desaparecesse a sua maior qualidade. Por outro lado, aquilo que os arquitectos de De Stijl compreendiam dessa teoria era a possibilidade de a transformar, de a tornar interpretável, subjectiva, em suma, de a anular como teoria científica. Aquilo que de interessante passou a possuir para a arquitectura foi aquilo que seria para a ciência. Esse acto interpretativo realizado pelo autor, arquitecto, sobre uma ideia externa, pareceu-me, diminuía a experiência que o utilizador podia retirar da obra, diminuía a experiência daquilo que a arquitectura melhor comunica, dos seus próprios temas, no limite, a sua poética.

Claro que outros sentidos, outros caminhos, ficaram expostos com esta investigação teórica, nomeadamente o de Wittgenstein, que surge também a propósito de Loos, e que possui essa qualidade extraordinária de ser Filósofo e Arquitecto. Não podia deixar de interpretar a proposição final do Tratado lógico-filosófico de Wittgenstein[19] como um apelo a não falar sobre o que não pode ser exactamente referido, como um apelo a que só me refira àquilo que controlo, àquilo que pode ser expresso pelo meio que utilizo, e nunca àquilo que não me pertence, que não domino. Numa vertente desta procura bem mais complexa, a leitura de Heidegger – iniciada no tema da linguagem, na relação entre o pensar e a palavra, e depois na procura de um sentido para "traduzir" e de um sentido para "ser" e para "verdade", bem como nas sofisticadas implicações da relação entre "traduzir" e poesia – serviu para instalar uma dúvida. Essa dúvida resulta de que, entre traduzir, perdendo significado, ou interpretar, gerando múltiplos e poética, não há uma separação objectiva. Essa possibilidade, de uma interpretação, parecia, seguindo o raciocínio de Heidegger, estar relacionada com a poética. No sentido também de U. Eco[20] quando descreve o potencial comunicativo não-redundante e não-objectivo, que lançou esta dúvida sobre a consolidação destas ideias. A partir desse momento pareceu-nos que podíamos construir temas específicos da arquitectura e outros não tão evidentes, e que de uns e outros podia resultar uma experiência subjectiva, experiência essa que podia ser interpretada, o que poderia ser um caminho para a formação de uma poética. Podíamos usar esses temas depurados, elementares, como componentes (forma, espaço, construção, relação com a envolvente) do funcionamento, da expressão de muitas outras coisas específicas da disciplina, e os outros que não são tão claros, que são dúvidas, que são entendimentos menos racionais, que são mais subtis e para os quais não há resposta elementar.

Destas excursões científicas e filosóficas permaneceu a convicção de que num primeiro plano devíamos manter o projecto num campo em que realiza, em que é, e não num campo em que representa outra

19 Wittgenstein, Ludwig – Tratado Lógico-Filosófico * Investigações Filosóficas – Edições da Fundação Calouste Gulbenkian; ou a edição adquirida na altura: Wittgenstein, Ludwig – Tractatus lógico-philosophicus, Éditions Gallimard, 1961.
20 Eco, Umberto – Tratado Geral de Semiótica, São Paulo, Brasil, Editora Perspectiva S.A.,1980.

coisa. Ou seja, no campo em que aquilo que se constrói tem em si o seu significado, por oposição a uma comunicação que "figura", ilustra um sentido exterior a si. Ficou a vontade de utilizar o nosso meio de comunicar, a arquitectura, naquilo que lhe é específico, naquilo que comunica melhor que qualquer outro meio, pois só isso utiliza todo o seu potencial de modo abrangente, com maior espectro, sem traduzir, sem, no primeiro plano, representar coisas exteriores a si. E tudo o que não é estritamente seu, é supérfluo, é decoração, é inútil.

Uma outra das razões que levaram a que desaparecesse o interesse por esse caminho inicial, "linguístico", foi porque desse modo o tema poderia ser um qualquer, ainda que fosse importante, ou grande, podia sempre a arquitectura comunicá-lo, mas sempre traduzindo-o, sendo apenas um mecanismo (ineficiente) de transporte de significados, sendo apenas um meio. Ainda que ao autor coubesse a responsabilidade dos temas, dos conteúdos, no limite e por absurdo o autor seria um editor, pois o meio da comunicação acrescenta apenas na medida da sua ineficiência, pois introduz subjectividade apenas por estar a usar temas que não são seus e que se expressam melhor, de modo mais completo e profundo, por outros meios. Esta separação entre o meio e o conteúdo não parecia servir para explorar o potencial expressivo da arquitectura. A comunicação não tinha realmente um tema intrínseco porque só traduzia, por definição, distorcendo (interpretando) conteúdos que não lhe pertenciam, e, por outro lado, por verdadeiramente poder não ter interesse próprio no que veiculava. Perante este argumento, esta dicotomia entre linguagem e conteúdo, enquanto modo de pensar a arquitectura, perdeu o interesse, e por esse motivo, no período entre o fim do curso e a realização da prova final, que inclui o estágio em Basileia com Herzog & De Meuron, inicio outro modo de pensar o projecto que se espelha na nossa primeira obra, a "caixa-sem-um-lado".

Pouco antes do início do estágio em Basileia, descobri nos escritos e obra de Herzog & De Meuron[21], uma muito precisa proposição destas preocupações: a de pensar a arquitectura como um meio de expressar os seus próprios temas. Claro que também em Herzog esta preocupação não era apenas resultado de uma impossibilidade de "traduzir" outros temas, e era elevada a um universalismo que transcendia a minha preocupação de então. As conversas e discussões com Herzog, durante o estágio em Basileia, têm relação directa com a consolidação desta ideia: a arquitectura é o melhor meio de comunicar os seus próprios temas.

Dessa influência directa de Herzog resultou naturalmente a chamada de atenção para várias questões. A obra de Herzog & De Meuron trazia uma importante e significativa diferença em relação às obras dos importantes arquitectos que estudávamos na Escola, ou seja, parecia não possuir género, parecia não transportar para cada obra uma identidade formal que se pudesse referenciar directamente nos seus autores. Para cada projecto era inventada uma ideia, um conceito que construía a sua identidade. Cada uma das suas obras era o resultado de uma ideia completamente nova em que nada se repetia; para cada obra era estipulado um novo universo comunicativo, novas regras, novos temas formais a

21 O primeiro, e portanto aquele que mais surpreendeu: Herzog et de Meuron – artigo de Elisabeth Allain-Dupre com entrevista a Jacques Herzog na *Moniteur Architecture AMC* no. 9 March 1990, p. 28-39.
E também em HERZOG, Jacques – "La parte y El todo – The Piece and the Entirety". In MATEO, Josep-Lluís, ed. – *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, Barcelona, Colegio de Arquitectos de Cataluña/Association of Catalan Architects, 1987.

explorar, de preferência originais. Cada uma das suas obras tinha um conceito específico, uma ideia formal particular e por isso essa ideia, esse conceito, também se esgotava em cada um dos projectos.

Não foi, no entanto, na estratégia conceptual de Herzog, a criação de "conceitos" que mais me interessou, mas, como referi, a lógica da investigação de temas próprios da disciplina, que Herzog defendia nos seus escritos e na sua prática nesses anos. No nosso primeiro projecto, "A caixa-sem-um-lado" a procura de uma regra absoluta geradora da forma, remetendo todo o significado para a forma e para a regra, resultou da vontade de realizar essa experiência, e nesse sentido é um ponto significativo da nossa investigação. No projecto de a "caixa-sem-um-lado" experimentámos o caminho teórico que resulta da investigação realizada até esse ponto, e nesse sentido marca um princípio. Por outro lado, com esse projecto iniciámos uma nova investigação, um novo conjunto de procuras teóricas e um novo conjunto de experiências. O texto apresentado em prova final de curso, sobre a regra, e onde se expressa a lógica teórica explica bem esse momento. Compreendemos com essa experiência que a nossa investigação sobre os temas que a construíram, ao contrário das obras de Herzog, não se esgotava em cada experiência, e que esses temas, mais do que parte da obra, eram parte da nossa investigação e identidade, e nesse sentido tinham o direito e o dever de permanecer.

Nesse tempo em Basileia, Herzog interagia com a arte nos seus projectos, colaborando com Helmut Federle e Remy Zaugg, artistas que se envolviam nos seus projectos. Remy Zaugg participou com Herzog nos projectos em que colaborei, nomeadamente nos do Plano do Campus de Dijon, o que contribuiu para o interesse desse estágio.

DONALD JUDD, ROBERT MANGOLD, DEREK JARMAN, UMBERTO ECO E EDUARDO SOUTO DE MOURA

No atelier Herzog & De Meuron, bastante pequeno na altura, fazíamos um intervalo às onze da manhã para tomar café, altura que era aproveitada para discutir os mais variados assuntos, incluindo arquitectura e arte, entre todos os que lá trabalhavam. Donald Judd foi um desses temas, talvez ligado ao facto de o seu livro *Architektur*[22] ter sido editado na Suíça pouco tempo antes, em 1989.

Donald Judd

Donald Judd parecia estabelecer para os arquitectos, com essa publicação, uma relação possível entre arte e arquitectura. Claro que Donald Judd, o artista, e as suas esculturas minimalistas possuem uma importância e uma força que a expressão arquitectónica das obras de construção e mobiliário não acompanham, mas as críticas de arte que realizou[23], antes de se tornar artista, acabaram por se revelar ainda mais significativas para a nossa investigação. Também resulta evidente a referência a Donald Judd na nossa primeira obra, "A caixa-sem-um-lado", que reflecte a influência da sua produção

22 Judd, Donald, *Architektur*, Münster, Westfälicher kunstverein,1989.
23 Judd, Donald, *Complete Writings 1975-1986*, Eindhoven, Abbemuseum, 1987.

artística e teórica na relação entre material e forma de um modo muito literal. Seja como for, o interesse pela produção do artista Donal Judd levou-nos, a mim e à Isabel Furtado, a Schaffhausen, para visitar a Sammlung Crex[24], uma colecção de arte contemporânea privada.

Robert Mangold

A Sammlung Crex em Schaffhausen é uma importante colecção de arte. Não apenas Donald Judd, mas muitos outros de grande importância, como Sol Lewitt, Richard Long, Bruce Nauman, Robert Ryman e Robert Mangold, foram os que mais me impressionaram numa colecção extraordinária, que incluía também Gerhard Richter, Georg Baselitz, Bernd e Hilda Becher, James Lee Byars, etc. O tempo só veio acentuar a enorme importância destes autores e, em consequência, a importância da colecção.

Robert Mangold, no entanto, instalou-se no nosso modo de pensar, e de todos foi o que maior significado ganhou para nós.

Em Schaffhausen adquirimos um catálogo de uma exposição de 1987 de Robert Mangold, *Paintings 1964-1987*[25], que é constituído por fotocópias em papel A4 amarelo, com alguns textos, convenientemente "batidos" à máquina, na natural e comum fonte "american typewriter". Neste catálogo, em vez das fotografias dos quadros de Robert Mangold, aparecem esquemas lineares a preto que são a representação da estrutura compositiva dos quadros.

Estes desenhos são "idealizações" no sentido em que o artista representou os quadros por esquemas, que são a ideia da obra. Fica claro, para quem estuda este catálogo, que há um objectivo nas obras, que esse objectivo tem "estrutura" e que essa "estrutura" é representável. Esta estrutura da ideia é registo de um conhecimento que antecede a realização, e nesse sentido é "projecto". Mangold concentra, faz síntese e "projecta".

Por outro lado, este catálogo também não deixa dúvida de que Mangold, apesar de representar os esquemas da ideia, não entendeu necessário ou possível representar as obras. Estes esquemas representam a ideia mas não são suficientes para compreender a obra, porque a obra é mais do que a ideia. Talvez Mangold nos queira também dizer que não se percebem realmente as obras pelas imagens, nem pelas palavras. O "projecto" não é a coisa projectada, e para existir a possibilidade de compreender a obra, é necessário experimentá-la, ou ela não se justificaria.

É um catálogo muito básico, no sentido em que só transporta essências e só fala daquilo de que pode falar com rigor. É um catálogo extraordinário.

---

24 Esta visita foi muito interessante e também marca um momento de viragem nas nossas ideias. Esta colecção esta retratada no catálogo: Sauer, Christel e Raussmüller, *Works from the Crex Collection*, Zürich Urs, Sammlung Crex, 1978.

25 Sauer, Christel e Raussmüller, *Robert Mangold Paintings 1964-1987*, *Halle Für Neue Kunst*, Urs, Schaffhausen, 1987.

Num pequeno texto, onde até a fonte "american typewriter" não desmente o facto de ter sido "batido" à máquina, algumas frases de Mangold foram nessa altura sublinhadas por mim.

"Durante o curso do meu trabalho, tentei produzir arte com uma declaração simples e directa que afectaria o espectador calmamente, mas com força, sem esmagar as sensibilidades, mas em diálogo com elas."[26]

Mangold, quer no que objectivamente diz, quer ao assumir que a ideia das suas obras é uma ideia estrutural, de síntese, de concentrar uma essência, define princípios que são muito próximos dos que procuramos.

Fosse na procura de temas da tecnologia, da ciência ou das artes, nunca estes temas foram procurados com o propósito de obter alguma similitude formal, nunca no interesse de os fazer figurar ou representar, traduzindo-os em arquitectura, mas com o propósito de investigar sentidos e caminhos, e encontrar princípios para construir os nossos projectos.

Derek Jarman

Derek Jarman é referido no primeiro texto que li de Jacques Herzog[27], ainda antes do meu estágio no seu atelier. Essas palavras e essa referência têm e tiveram algum significado. Herzog refere-se muito explicitamente aos temas da arquitectura, à sua especificidade, no exemplo dos filmes de Derek Jarman. Aquilo que se "experimenta" quando se é exposto, se "vive" num filme do Derek Jarman, só se pode experimentar desse modo, nesse meio. A experiência da arquitectura também tem essa especificidade. Evidentemente que isto parece ser uma banalidade, mas nessa altura foi particularmente importante para nós, pois atingia o cerne das nossas preocupações; era de certo modo uma resposta que esclarecia e abria um caminho. Esta referência esclarecia a questão da linguagem e nesta investigação tornava secundário o tema da semiótica e de tudo o que estava relacionado com a arquitectura enquanto "tradutora" de temas. A questão de a arquitectura fazer "figurar" parecia menor, secundária, face à da possibilidade de fazer "experimentar". Este ínicio despertou o interesse pelos filmes, mas só mais tarde foi possível ver *Caravaggio* (1986), o filme referido no texto de Herzog. O filme *Edward II* (1991) foi também importante para a nossa arquitectura, a austeridade dos cenários, onde as exuberantes personagens agem e possuem um equilíbrio particular que remete para a interpretação do espaço como suporte da acção e não como actuante por si. Isto é, este filme consolidou este raciocínio de que a arquitectura e os seus espaços não têm de ser emocionalmente

---

26 Tradução livre, original: "Throughout the course of my work, I have tried to make art that had a simple direct statement which would affect the viewer quietly but forcefully, not overwhelming the sensibilities but having a dialogue with them." Em Sauer, Christel e Raussmüller, *Robert Mangold Paintings 1964-1987*, Halle Für Neue Kunst, Schaffhausen, Urs, 1987, citando de: Mangold, Robert; WHITE, Robin – interview by Robin White at Crown Point Press, in *View*, vol.1, n.º 7. Oakland, Point Publications, 1978.
Outra citação reveladora da importância da estrutura: "There are four elements in the works, the outside shapes or contour, the actual division of the piece, creating an intrastructure, the color-surface and the draw line on the surface and in relation to the other elements." (Mangold, Robert: *View*, interview by Robin White, Oakland, California, Crown Point Press,1978, p. 17).
Em Sauer, Christel e Raussmüller, *Robert Mangold Paintings 1964-1987,* Urs, Halle Für Neue Kunst, Schaffhausen, 1987 citando de: Mangold, Robert – Four Large Works (catalogue), Krefeld, Museum Hans Lange, 1977.

27 Herzog et de Meuron – artigo de Elisabeth Allain-Dupre Derek Jarman é referido como exemplo de alguém que explora o seu meio sem concessões, nesse caso o cinema, na entrevista a Jacques Herzog na *Moniteur Architecture AMC,* no. 9 March 1990, p. 28-39.

interventivos, para além do facto de não condicionarem ou de potenciarem positivamente a acção e a vida. Isto não é uma lógica redutora, limitadora do potencial da arquitectura. A arquitectura cria condições e circunstâncias para uma experiência dos sítios, das situações e da vida. Este filme remeteu-me de novo para Gottfried Semper[28], para aquela leitura da estrutura do habitat primitivo, a caverna coberta de peles, uma clara distinção entre o abrigo e o revestimento, entre o duro e a pele, entre a protecção e o conforto. Por exemplo, o nosso projecto da "Casa Xavier" não é concebível tal como é, sem estes antecedentes. *Wittgenstein* (1993) e *Blue* (1993) são também filmes extraordinários e não pretendo que não tenham também produzido efeitos na nossa forma de pensar a arquitectura, sobretudo *Wittgenstein*, embora não com a mesma profundidade e intensidade dos anteriores.

Umberto Eco

Umberto Eco, que continuo a citar, permanece no centro daquilo que penso sobre a evolução da arquitectura, e serviu muitos propósitos, com especial relevância para o racíocinio sobre o papel da arquitectura enquanto vanguarda, sobre o papel da pressão consumista na imagem da arquitectura: Expresso na Prova de Aptidão Pedagógica, "Sem sentidos"[29], e em vários outros textos, é o Umberto Eco de Estrutura Ausente[30] e Apocalípticos e Integrados[31], ensaios lidos ainda durante o 4.º ano da faculdade e não esquecidos, ainda que hoje, tal como referi na prova pedagógica, a estrutura do ciclo de consumo da arte que Umberto Eco descreve não se realize do mesmo modo e, sobretudo, nos mesmos tempos. Hoje o ciclo de consumo move-se a uma velocidade mais adequada à globalização, assente na instantaneidade do Facebook. Esse consumo não pode distinguir classes, não chega primeiro a uns e só depois de digerido pela classe culturalmente mais apta às massas. Esse conveniente hiato desapareceu e um número infinito de distorções tomaram conta da produção cultural para a adequar ao consumo imediato por todos, tema que explorei com alguma profundidade, julgo, no texto "Sem sentidos". Mas sem esses ensaios de Umberto Eco, tão claros, tão evidentes e precisos na argumentação, não teria investigado este tema, nem teria estado tão atento aos sinais que fui colhendo sobre esta evolução do consumo da arquitectura, e sem essa investigação permanente, vertida em vários textos que fui produzindo, não seria esta a expressão dos nossos projectos.

Eduardo Souto de Moura

Eduardo Souto de Moura (ESM) foi docente no 3.º ano de projecto do meu curso, e foi por seu convite que colaborei na organização das conferências internacionais de arquitectura realizadas na FAUP em 1990. Foi ele quem possibilitou o meu estágio no atelier de Herzog & De Meuron, tendo também acompanhado a minha prova de dissertação. Todos estes factos foram da maior importância no início e no desenvolvimento da minha actividade como arquitecto. Mas mais, sem o seu repertório formal e construtivo e, sobretudo, sem o seu fundamentado pragmatismo, não sei se a

28 Herrmann, Wolfgang, *Gottfried Semper: in search of architecture*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1984.
29 Sem Sentidos, prova pedagógica realizada em 2006.
30 ECO, Umberto – Estrutura Ausente: introdução à pesquisa semiológica, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001.
31 ECO, Umberto – Apocalípticos e Integrados, São Paulo, Editora Perspectiva, 1987.

nossa produção arquitectónica seria de todo esta. Tudo isto possibilitou a oportunidade para discutir arquitectura e para desenvolver uma amizade duradoura, que transformou uma influência inicial numa influência permanente. A possibilidade de uma abstracção formal radical está estabelecida nas obras de ESM desde o princípio. O repertório formal e construtivo recorrente da obra de ESM é para nós muito mais do que um recurso, pois, para a nossa procura, para a nossa investigação, é a abstracção desses elementos que abre o caminho e possibilita um maior radicalismo na expressão das nossas ideias; para o nosso trabalho e pesquisa foram catalisadores. Por outro lado, o pragmatismo de ESM é, além de visceral, base teórica fundamentada, e nesse sentido a sua influência que foi e é determinante. Por um lado, esse pragmatismo é uma forma de realismo, não no sentido de uma adequação prática da arquitectura à construção ou aos actos próprios de habitar, que também são, mas sobretudo a um realismo humanista, apesar de toda a abstracção das ideias. Desse realismo resulta que uma casa, apesar do radicalismo formal que possa possuir, tem de ser sempre e sobretudo uma casa. "Uma estrutura que não ri, não chora, nem faz rir nem faz chorar, mas onde se chora e onde se ri, uma estrutura que potencia a vida."[32]

Como exemplo destas inevitáveis e profundas influências e das suas consequências imediatas e permanentes, poderíamos apontar logo na nossa primeira obra, "A caixa-sem-um-lado", inúmeras questões formais, teóricas e construtivas onde estão patentes estes efeitos. Não que tenha sido repetido ou copiado, nessa obra, qualquer detalhe específico da obra de ESM mas, sem a possibilidade aberta pelas realizações anteriores de ESM, seriam esses elementos realizáveis do mesmo modo?
A porta de entrada em "A caixa-sem-um-lado" pretende não comprometer a linearidade da descrição contida no nome, não introduzir um qualquer outro elemento que faça a regra/ideia precisar de descrever mais do que o inscrito no seu nome "A caixa-sem-um-lado", em suma, uma porta que não é mais do que um elemento da construção que se move, uma parede, constituída do mesmo modo, em termos de dimensão, materiais e sistema construtivo, que qualquer outra parede desse edifício. Mais do que pretender anular-se, pretende ser parede. Esta intenção do projecto possui um objectivo diferente das portas pivotantes da casa de Nevogilde de ESM e é formalmente muito diferente, mas tem esta relação evidente com o facto de que não é mais uma porta, no sentido formal comum. As portas de ESM possibilitam a porta de "A caixa-sem-um-lado" porque contêm em si, na sua génese, essa possibilidade de existirem sem "figurarem" a porta; são um painel, uma parte do plano vertical, que roda e expõe a passagem. Poderia enumerar outros exemplos que demonstrariam que, sem a obra de ESM, a abstracção que exploramos não seria como é, que a obra de ESM é significativa para o nosso trabalho. Na casa de Nevogilde de ESM, além do radicalismo da proposta, impressionou-me o conforto dos espaços, onde facilmente se imagina viver bem, onde os meios formais do projecto servem para habitar melhor, servem ao bem-estar, onde a aparente síntese formal, a aparente abstracção, serve também, e bem, aquilo que é menos abstracto: a vida. Isto pareceu-me e ainda parece uma base essencial a qualquer projecto.

32 Citação livre de uma conversa tida com Eduardo Souto Moura em 2013.

Deste relato sobre as nossas influências iniciais, muitas parecerão que ficam injustificadamente excluídas neste texto; contudo, não foram referidas para manter o texto centrado nas principais, ainda assim provavelmente já demasiado extenso.

Não pretendo produzir, e julgo que não se justifica, qualquer conclusão. No entanto, os textos que se seguem revelam e expressam como estas influências evoluíram ou permanecem na nossa investigação e na nossa obra.

TRÊS ETAPAS POSSÍVEIS NO PERCURSO DA SERÔDIO, FURTADO & ASSOCIADOS

Texto publicado no catálogo da exposição "De Singel" International Kunstcentrum. Antuérpia, 2006

1. O estágio no atelier Herzog & de Meuron e Michael Alder em Basileia, Suíça, tem uma importância significativa por se dar num período de tempo em que o impacto da obra e escritos críticos de Donald Judd estão no seu auge na Suíça. Os primeiros projectos partiram da procura de isolar princípios formais básicos, estruturais que pudessem ser tema e forma, no sentido consciente de anular o processo teórico comum da dicotomia forma-conteúdo. Resumir todo o discurso da arquitectura à clareza formal e à proporção. Resumir a hipótese do discurso àquilo que apenas é comunicável no universo do meio, no universo da arquitectura, anulando possíveis utilizações do meio arquitectural para "traduzir" outros temas. Nesta primeira etapa encontra-se no início, o estágio, esta vontade, nos três projectos a possibilidade e o ensaio, no projecto de Dois blocos de apartamentos na rua de Sá Albergaria, Porto, em 1991 (concluído), no da sala multiusos "caixa-sem-um-lado", Porto, em 1992 (concluído), e no Núcleo Central do Pólo da Maia do Parque de Ciência e Tecnologia do Porto, Maia, em 1993 (projecto).

2. O período de 1993 a 1997 é um período de trabalho em alguns projectos, nomeadamente na Casa-Pátio em Miramar, 1994 (concluído), na recuperação e ampliação da Casa Magalhães Romão, em Aspra, 1996 (concluído), desenvolvendo os mesmos temas iniciais.

3. Pensamos que o período de 1997 até hoje se caracteriza por um aprofundamento do potencial comunicativo do meio, dos projectos, produto da exploração de temas mais complexos. Concebendo a ideia não como uma estrutura formal pura e estática, mas como uma estrutura dedutiva do programa e reactiva à envolvente. Optando por encontrar ideias e conceitos que sejam produto da matéria que constitui a razão do projecto, procurando identificar um tema formal que possa "ser" o edifício não apenas na sua forma mas em tudo aquilo que o constitui. Este caminho leva-nos a uma acrescida complexidade, seja explorando e desconstruindo os limites da casa no seu contacto com o jardim com a ideia de parasitagem de um interior, na Casa Manuel Dias, Aguiar de Sousa, Paredes, 1997 (projecto), ou explorando um espaço subterrâneo com ocupação de tema sensorial complementar ao que dá origem à função do edifício, no caso do projecto Adega da Quinta do Fojo, Vale Mendiz, Pinhão, 2001 (em projecto de licenciamento), ou identificando a geometria progressiva da dimensão e posição relativa das partes que compõem e integram a Subunidade de Ensino 3, Medicina Legal, Coimbra, 2001 (em projecto de execução), ou no caso do CTNAS, Centro de Tecnologias Nucleares Aplicadas à Saúde, Coimbra, 2002 (em projecto de execução), encontrando a forma de realizar e cumprir as complexas relações e especificações funcionais numa estrutura formal que define uma complexa situação urbana fabricando uma austera imagem técnica.

2.ª PARTE

1991-1996

AS PRIMEIRAS OBRAS[1]

Porto, 2013

1991-1996

Este período inicial, do ponto de vista das preocupações centrais, corresponde a um desenvolvimento das ideias que possuía no fim de curso, associadas às adquiridas no período do estágio no atelier de Herzog & De Meuron. Estas são as que expressei no primeiro texto teórico que escrevi, para a revista *Unidade* em 1989[2], e as que estão expressas também na prova final, e ainda no texto actual "Permanências".

O método de pesquisa, de investigação, foi o de procura da expressão física, material, para essas preocupações, centradas da procura de ordem, no sentido unificador de "regra" do projecto, condensando nessa regra as "instruções" da geometria, a razão formal, e o "sentido" imaterial, como "uma coisa só". A anulação da dicotomia entre a forma e o seu significado, numa "síntese" que expurga toda a representação, que resume a forma a um mínimo de elementos organizados por uma lógica, uma regra[3]. Os meios são os da representação, os do desenho, esquisso e rigoroso, e os modelos. O método é o do permanente refazer, redesenhar, reconstruir e por fim recriar a regra, tal como referido no texto de 1994, "Início"[4].

Desde o primeiro projecto, desenhar e redesenhar, simplificando sempre, até que fosse encontrada essa economia formal, até obter uma identidade, um carácter, até que a solução fosse uma proposta unitária e coerente. Este trabalho de desenho não foi apenas realizado ao nível do esquisso, na pesquisa da expressão da ideia, mas permanentemente sem limite e em qualquer momento do projecto, pondo tudo em causa. Esse processo, de voltar a refazer o projecto porque se descobriu uma solução mais simples, independentemente da fase em que o projecto se encontra, é, aos nossos olhos, de algum modo responsável por melhorias várias nas propostas, mas também com um custo em tempo e sérias ineficiências económicas. Esse defeito permanece, ainda que desta longa aprendizagem tenha resultado um maior pragmatismo e eficácia no encontrar dessas soluções.

---

1 Este texto procura mostrar como as ideias e dúvidas teóricas, expressas nos textos da época dos projectos, foram investigadas, e ensaiadas, quais os meios formais e que geometrias serviram nessa investigação em cada projecto e também qual o resultado, num ponto de vista crítico actual.

2 Ousar Interpretar na Revista da AEFAUP, *UNIDADE*, n.º 2 "Ousar, Experimentar", 1989.

3 Como defendido no texto "Caixa e Regra" apresentado na Prova Final do curso incluído neste documento e explicado no texto "Permanências 1" e em vários outros textos ao longo deste mesmo documento.

4 Publicado na revista *CONFIDÊNCIAS PARA O EXÍLIO*, Palma, Luís, ed. com; Hafe Pérez, Miguel von ed. com. Porto, 1994, p. 20-31.

Por exemplo, na Caixa-sem-um-Lado em 1991[5], no Porto, quando finalmente se concluíram os desenhos de execução, na altura ainda feitos à mão, percebemos que seria mais radical, mais puro, se pudéssemos realizar o mesmo, seja na forma, seja na construção, se os dois materiais, o aço e a madeira, pudessem ser aplicados em tempos sucessivos na obra e não em simultâneo. Redesenhámos tudo, e tudo ficou aparentemente igual. No entanto, nessa última solução, há um radicalismo, um sentido mais puro.

Nessa primeira obra, iniciámos um registo que se mantém, o das medidas e a sua relação, a proporção, que se encontram descritas em pormenor no texto "Caixa e Regra"[6]. Do material, nesse caso do painel de contraplacado, deduzimos uma dimensão, uma medida que servia nos seus múltiplos e submúltiplos às medidas do local. Do local, e com essa medida definimos uma proporção, uma relação geométrica, que nos interessava, não porque a conhecêssemos, mas porque julgámos que serviria, e porque a queríamos experimentar. Essas medidas estavam relacionadas com as do espaço possível para a construção, mas também com a altura dos muros existentes e a geometria do lote. Desta estrutura de relações ficaram definidas as proporções dos espaços e as dimensões dos elementos construtivos. Essa investigação na geometria e proporção não tem apenas a vantagem de definir um espaço com precisão, na suposição de que as medidas e proporções definidas propiciem a construção de espaços com qualidades interessantes, mas tem também a grande vantagem de permitir o registo, quer dizer memória e conhecimento, das experiências registadas.

Uma questão interessante, sobre a qual tenho pensado, é a natureza construtiva explícita dos nossos projectos. Esta questão define-se no paradoxo criado pela necessidade de uma grande abstracção formal, essa "síntese" de redução que procura eliminar o que não é tema da arquitectura, e simultaneamente uma necessidade de acomodar o corpo, o corpo da construção e o corpo daquele que usa, daquele que está e que pensa e sente. Neste paradoxo que me lembra a dicotomia[7] que desde o início procuramos eliminar, está uma diferença de atitude, que elege num momento a abstracção e noutro a expressão crua e natural do que não é de todo abstracto, seja material, seja sistema de construção, seja criação de espaços de conforto[8]. Esta questão acompanha-nos como uma das nossas preocupações centrais desde essa época (1991-1996) até hoje[9].

Quando fizemos estes primeiros projectos, procurámos objectivamente um controlo e um registo da experiência. Nessa pesquisa, nessa investigação, os projectos são, sem sombra de dúvida, experiências, e como qualquer experiência em física ou química ou outra qualquer, exige controlar, conhecer, avaliar condições, comportamentos e resultados, e isso exige um registo adequado.

---

5 Projecto premiado com Menção Honrosa no concurso "Prémio Nacional de Arquitectura" com as Primeiras Obras e publicado como: "Pavilhão de Cenografia do Porto" na *Rezzvista Arquitectos*, v. 129, p. 58, 01 Nov, 1993.

6 Texto "Caixa e Regra" apresentado na Prova Final do curso incluído neste documento.

7 A questão da representação, que pressupõe a "linguagem", a "tradução" e de um conteúdo e um meio de comunicar esse conteúdo, distintos. Tema referido no texto anterior, "Permanências 1".

8 Referência à dualidade interior/exterior, estudada em Loos e em Semper, e que determina e à qual ainda e cada vez mais, recorremos conscientemente. Ver: Herrmann, Wolfgang, *Gottfried Semper: in search of architecture*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1984.

9 Veja-se os textos finais deste documento.

Primeiro procurámos definir traçados reguladores[10], na disciplina de projecto e no estudo dos clássicos, mas, essa ideia dos traçados reguladores resultava insatisfatória, pois a geometria dos traçados não parecia possuir legitimidade para dominar e determinar o projecto, e não passou por isso de exercício explorado no projecto do 5.º ano. Julgo que logo desse projecto inicial, "a caixa-sem-um-lado" ficou a ideia da proporção e controlo da medida, da escala, como meio de rigor para definir a construção da ideia, e para definir os espaços.

O que torna o projecto um instrumento de ensaio, uma experiência num contexto alargado de uma investigação em arquitectura, é o seu registo crítico, a memória. Seja como suporte para decisões futuras, intuitivas ou racionais, é recorrendo ao registo das experiências anteriores que se constrói uma investigação, em suma: construindo uma memória. Assim, o registo das regras geométricas é também uma "regra", uma lógica que representa a forma e que a relaciona com o sistema construtivo, pois ou é dele dedutível ou o determina. No caso de "a caixa-sem-um-lado", o texto "Caixa e Regra"[11] explica esta ideia detalhadamente. Destas preocupações e deste método resultou a ideia de "ordem" como meio para dominar e conhecer os espaços que o projecto propõe. Este tema foi consolidado nos anos seguintes, enquanto preocupação sobre o sentido da arquitectura, nos textos *Caos* (1993)[12] e *Início* (1994)[13].

No projecto de Dois Blocos iniciado em 1992, no Porto, gastámos muito tempo a definir a implantação e volumetria, pois demorou vários anos a ser aprovada pela Câmara Municipal do Porto. No entanto, na implantação e volumetria está o tema do projecto, os dois pesados volumes, pela sua presença e materialidade deformam a superfície onde se posicionam, como estruturas alveolares de "suporte" das habitações. Os dois blocos, construídos, expressam esta identidade, e no interior o carácter e a posição de cada espaço permitem, no uso das habitações, compreender este carácter. Tivemos de adoptar a profundidade normalizada de 15 metros, e definimos um pé-direito de 2,5 metros e lotes de 7,5 metros de largura. Nessa estrutura alveolar, nessa grelha para habitar, distinguimos duas situações e dois materiais, o betão da estrutura, por razões evidentes e o ligeiro de madeira que gere e define o contacto com o exterior nas extremidades dos alvéolos. Essa estrutura que hoje nos parece elementar, que quase roça a mais absoluta banalidade, não foi imediata. Os ensaios de pesquisa da geometria foram realizados em desenho, esquisso e rigorosos, e em maqueta, logo na fase inicial do projecto. A identidade formal dos dois blocos foi encontrada na relação com a superfície onde se instalam, expondo com clareza o perímetro dos sólidos e deformando o terreno pela sua presença e peso, assumindo um terreno flexível à presença do volume e no outro definindo uma linha de corte onde o volume se encosta. Este trabalho foi sobretudo realizado na maqueta. Estas deformações são da maior importância para a expressão e integridade dos dois blocos, e para a compreensão da sua ideia formal e geometria. A geometria resulta da adopção do pé-direito de 2,5 metros, da

---

10 Também em voga, nessa altura, a ser explorado pelo arquitecto e professor Henrique de Carvalho, e depois por João Álvaro Rocha, estudado nos clássicos, mas sobretudo em Alberti.
Vitruve-Les Dix Livres D'Architecture Corrigés et Traduits en 1684 para Claude Perrault - Pierre Mardaga Editeur, Paris 1979
Palladio, Andrea, *Les Quatre Livres de L'Architecture*, Éditions Arthaud, Paris,1980.
Alberti, Leon Battista, *L'Architettura (De Re Aedificatoria)*, Edizioni il Polifilo, Milano, 1966.
Alberti, Leon Battista, *De Re Aedificatoria*, Ediciones Akal, S.A. Madrid, 1991.

11 texto "Caixa e Regra" apresentado na Prova Final do curso incluído neste documento.

12 Publicado com o título *Die Ordnung der Elemente* (A ordem dos elementos). Mediagramm, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, p. 8, 01 Dez. 1993. Em consequência de exposição colectiva de projectos na Galeria Max Hetzler. Colónia, Alemanha. 1993.

13 Publicado na revista *CONFIDÊNCIAS PARA O EXÍLIO*, Palma, Luís, ed. com; Hafe Pérez, Miguel von ed. com. Porto, 1994.

espessura de lajes com enchimentos e revestimentos num total de 0,5 metros, somando 3 metros de piso a piso, todas proporcionalmente relacionadas com os 15 metros de profundidade, e com os 7,5 metros num dos blocos e com os 8 metros de largura no outro. Nesta grelha geométrica, todos os espaços resultam com uma forma específica, e assim foram testadas uma variedade de proporções. Os elementos interiores construídos foram dimensionados de modo a permitirem que os espaços fossem de proporção e medida exacta, isto é,os elementos que dividem, que estão entre os espaços habitáveis absorvem as diferenças. Esta experiência permitiu aferir algumas das medidas. Foi experimentado também um contraste na caracterização dos dois tipos de espaço no interior do edifício de modo a criar uma impressão específica quando se transita dos espaços comuns de acesso para os interiores da habitação, recorrendo conscientemente a essa ideia do espaço primitivo de Semper[14], e tão cara a Loos. Essa "impressão" resulta do carácter da transição entre o exterior da habitação e o seu interior, da dureza dos espaços comuns de acesso, e da delicadeza dos interiores. As escadas e os patamares interiores de acesso aos apartamentos foram projectados com os materiais do exterior, sobretudo o betão à vista, o mármore azulino cascais, escolhido pela sua semelhança com o betão, e o aço metalizado pintado a zinco, entre outros. Nas habitações, algumas das referências mais comuns à arquitectura "corrente" foram anuladas, como rodapés (que se embutiram nas paredes), aros de portas, entre outras, resultando em superfícies e espaços de maior simplificação formal, onde os estucados e a madeira de afizélia em pavimentos, portas, caixilhos e armários recorrem e remetem para ambientes já "aceites", já experimentados e reconhecidos como "confortáveis". Esta transição, algo ambígua, pois os espaços comuns de acesso são espaços interiores também, é um tema que resulta como previsto, e expressa com eficiência a ideia do projecto. O utilizador experimenta estes espaços, sente e compreende o espaço da habitação como independente da estrutura alveolar, e essa percepção ocorre não na transição entre o interior e o exterior do edifício, mas no momento entre o exterior da habitação e o seu interior.

No projecto para o Pólo da Maia do Parque de Ciência e Tecnologia do Porto em 1993 voltámos a propor este tipo de estrutura, em betão de forma alveolar, mas numa grande escala, mantendo a lógica de uma geometria regrada, de modo a produzir volumes e simultaneamente espaços de medida e proporção determinada. A escala deste trabalho determinou que a nossa pesquisa se iniciasse no desenho e definição dos espaços exteriores. Foi a natureza do terreno, do sítio, caracterizada pela suave ondulação da topografia e pela arborização de grande altura e densa, que a investigação e exploração formal e programática realizada e ensaiada sobretudo recorrendo aos modelos, maquetas, que o projecto potenciou, ampliou. Descobriu-se, nesses ensaios em maqueta, que os edifícios acentuavam essa ondulação e essa estrutura arbórea se definissem um anel, de planta rectangular, se estivessem relacionados com cotas constantes, de relação visível e evidente entre os vários edifícios. Esta geometria permitia "ler" um anel que flutuaria sobre esse terreno ondulante, em que as construções que definiam esse anel mantinham uma clara ortogonalidade, contrária ao sentido vertical da vegetação. Este carácter foi explorado nas várias escalas, seguindo a lógica de que esta ideia podia contagiar toda a solução nas várias escalas.

14 *Gottfried Semper: in search of architecture*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1984.

Este trabalho exigiu a realização de inúmeras maquetas em todas as fases. Também se realizou um estudo teórico escrito, feito em paralelo durante todo o desenvolvimento do projecto de concurso, que se espelha no texto que se anexa[15].

Na Casa em Miramar (1994), a difícil circunstância gerada entre o programa, a área da casa, e a área disponível do lote, que é reduzida, definiram a base do trabalho, o problema central do projecto. Num esquisso inicial este problema foi identificado, e a partir desse momento a investigação, em vez de se centrar prioritariamente sobre a construção, dedicou-se aos vazios. A mancha maior seria sempre a da construção, e a menor a dos pátios, e por esse motivo a pesquisa procurou articular a forma, posição e uso dos pátios de um modo que do interior existisse sempre uma exposição ao exterior, que de qualquer espaço, seja das salas, ou dos quartos, ou cozinha, existisse um espaço exterior, percebido de modo diferenciado, que servisse de luz, vista, acesso ao exterior, etc. O trabalho foi mais uma vez desenvolvido também e sobretudo em maqueta, onde se encontrou a estratégia para as aberturas, que permitem que de diferentes espaços se tenham perspectivas diferentes dos pátios, de modo a que o observador seja posto em situação de entender e compreender os pátios de modo diferente, como se fossem outros. Deste modo não se percebem directamente as outras aberturas que de outros espaços permitem aceder ao mesmo pátio, dando a impressão de que cada pátio pertence apenas a essa dependência. Se o observador fosse colocado, de um modo imediato, num eixo visual de atravessamento do pátio central, e se as aberturas estivessem alinhadas, perceberia de imediato, não só a verdadeira dimensão do espaço, como também o diferencial entre área ocupada e livre, compreensões estas contrárias ao interesse da ideia do projecto. Neste projecto os pátios foram também tratados e caracterizados como outros espaços da habitação. Esta intenção pode parecer contraditória com as ideias que descrevemos atrás, por exemplo, no projecto dos Dois Blocos[16], mas porque se omite uma percepção clara do exterior, quando se utilizam estes espaços, essa questão não é tão relevante. Como os paramentos e pavimentos não apresentam grande diferença construtiva entre interior e exterior, o limite das dependências é ambíguo, o que contribui para atenuar a reduzida dimensão dos espaços. O espaço é percebido somando dependência e pátio, e este é caracterizado como se fosse outra dependência contigua e ligada, à qual falta o tecto, permitindo a intromissão do exterior, do céu.

O cliente propôs-nos incluir a cozinha na sala, tema que explorámos procurando tornar a cozinha uma máquina dentro de um armário, constituída por um perímetro de apainelados de madeira, portas móveis, que recolhidos expõem uma cozinha que é surpreendentemente adequada.

No campo da geometria e proporção dos espaços utilizados, alterámos e pudemos acentuar as experiências que tínhamos realizado no projecto dos Dois Blocos, partindo de 2,4 m, que utilizámos

15 Este texto encontra-se neste documento juntamente com os elementos gráficos que lhe dizem respeito. Foi escrito em co-autoria com o arquitecto Pedro Cortesão Monteiro, que participou na investigação das soluções. Este é um caso importante para nós porque de algum modo o seu sucesso determinou que esta estratégia fosse experimentada novamente no concurso para a Reconversão da Fábrica do Teles em 2000 realizado em co-autoria com Cristina Guedes, Francisco Vieira de Campos e Paulo Providência, que, tal como Pedro Cortesão Monteiro neste caso, desenvolveram em co-autoria o lado teórico da investigação e definiram o texto do Concurso. Este tema está desenvolvido mais à frente neste documento num texto com o título "Contexto Pensado ou de como as Memórias deixam de ser Descritivas".

16 Pode parecer contraditória, e é, com a ideia explorada anteriormente da dualidade entre um exterior protector duro, e um interior confortável, mas esse tema não é aqui procurado. Aquilo que se pretende, neste caso, é que todos os espaços percebidos após entrar na construção sejam compreendidos como formal e materialmente relacionados, apesar de, "estranhamente", aos pátios faltar o "tecto".

com variados coeficientes de proporção, nos quartos 2:1:1, sala 4:3:1; etc. Nas aberturas os caixilhos de alumínio podem ser recolhidos entre as paredes, o que acentua a inclusão dos pátios, os paramentos foram projectados como alvenarias vazadas armadas, para poderem ser realizadas com espessura invulgarmente reduzida. Este projecto parecerá ser mais complexo nas suas formulações e objectivos, e talvez menos "centrado" do que a "Caixa-sem-um-lado", ou os "dois Blocos", no entanto, é importante no conjunto do nosso trabalho, pois é o primeiro onde a experiência das medidas e proporções realizadas nos anteriores é utilizada e ajustada.

A Casa Magalhães Romão (1996), em Aspra, Vila Praia de Âncora, foi o primeiro projecto que realizámos de recuperação, ou reconstrução, talvez até seja mais uma reinterpretação, dado que praticamente só existia uma fachada completa do edifício anterior, a sul, e um resto de outra a nascente, mas que - por força da legislação aplicável neste local nenhuma construção nova seria possível realizar - tinha de servir para realizar a casa. Nesta descrição da circunstância que determina a própria possibilidade da construção, está incluída a génese da solução proposta. De facto este é o motivo da solução, porque se utilizou o que existia para determinar o desenho do restante. A fachada sul foi replicada a norte; a nascente, que possuía apenas uma abertura com dois bancos de pedra interiores, foi reconstruída sem acrescentar qualquer outro elemento. Na fachada poente pretendia-se não fazer nada, deixá-la aberta, mas tal não era possível sem acrescentar tecnologia mais recente ao sistema construtivo existente no edifício, a pedra, e isso parecia uma transformação demasiado profunda, não na forma, mas na metodologia. Assim a fachada poente ficou o mais aberta que a técnica construtiva da pedra permitiu: três grandes vãos separados por pilares de granito que suportam outros três elementos de granito horizontais. A cobertura começou por ser desenhada em telha, mas o resultado parecia perder o equilíbrio, no sentido em que a construção pareceria referir-se a um tempo passado, quando em simultâneo a profundidade da intervenção revelava também o nosso tempo. A opção de esconder a cobertura, por outro lado, iria tornar o todo uma caricatura, uma ruína nova, e esse caminho não nos interessava. O resultado parece-nos ambíguo, e com isso de certo modo equilibrado, pois a cobertura em quatro águas em zinco contém uma referência formal ao telhado, mas introduzindo uma abstracção formal e material que indicia sem qualquer dúvida a intencionalidade de registar o nosso tempo. A cozinha, limitada apenas por uma parede, ganha uma situação que permite que faça parte do uso da sala, sem no entanto estar integrada nela. Os sanitários recebem luz da fachada sul, através de uma fina placa de mármore, que permite coar a luz que entra por uma das regulares aberturas dessa fachada existente, sem se expor.

A experiência em torno da proporção, e da sua relação com a função e uso dos espaços, permitiu neste caso, e possivelmente iniciou uma nova fase neste tipo de ensaios, subverter as relações mais óbvias e directas que até então se tinham realizado neste campo. Esta pequena subversão transformou o corredor da casa numa alongada sala, e ganhou um uso muito diferente do que aquele apenas de acesso aos quartos, e ao longo dos anos foi sendo suficientemente versátil para acompanhar a evolução das necessidades desta família.

A Casa Manuel Dias (1997), em Aguiar de Sousa, projecto que não se concretizou, e que se desenvolveu até à escala 1/100, para licenciar, é um projecto de transição para uma outra fase do

nosso trabalho. Neste projecto, existe a intenção de expressar uma ideia formalmente abstracta, mas complexa. Aquilo que potencia a vontade de expressar algo que não é linearmente dedutível do programa ou do sítio é a relativa falta de referências desta particular situação, isto é, um programa banal, e um local, um sítio, sem nada de notável. Neste sentido a descoberta da investigação é a de procurar a ideia para o projecto na transformação destas banalidades, tornar o projecto aquilo que produz as referências, introduz as transformações e não os resultados de referências pré-existentes. Esta busca foi também sobretudo realizada recorrendo às maquetas, tentando procurar uma "razão" interna, que levou à exploração da diferença de identidade entre interior e exterior, tema já abordado nos "Dois Blocos". A solução foi encontrada, extremando o carácter de cada uma das partes, não pelo caminho da sua imagem ou superfície ou construção, mas na sua "natureza". Esta ideia remete conscientemente para as referências anteriores sobre o carácter do interior das construções e abrigos primitivos, que distingue exterior, robustez, rudeza, e interior revestido, macio, de contacto com o ser[17]. Uma parte de natureza estrutural, robusta e de rígida geometria, definindo o limite entre exterior e interior e regrando o projecto, e a outra parte, a habitada, a que reveste a "vida" que a usa, menos evidente na sua lógica e expressando uma diferença em "natureza". A menos submissa forma do interior libertou-se, expressando um inconformismo com a estrutura exterior, porque em determinado ponto, para se compreender a relação entre as duas partes, precisava que o interior fosse menos rígido, mais como um outro corpo, que ocupa parte do volume e não apenas uma ocupação interior da estrutura. A razão porque o interior passou a ser notado do exterior tem a ver com a necessidade de a estrutura ser simples, para ser estrutura, e ser apenas parte, e não condicionar geometricamente o seu interior, duas entidades separadas. Como se uma fosse preexistente em relação à outra[18]. Para o exterior poder ser apenas um perímetro estrutural, o seu interior passou a ocupar e dividir, funções que passaram a ser visíveis em todas as perfürações da estrutura. Assim, enquanto a estrutura continha a regra, a lógica imperturbável, o interior continha a vida em todos os seus momentos e espaços excepcionais. Nas maquetas esta expressão do interior ganhou um carácter de parasitagem do volume. Esta ideia, um pouco expressiva de mais, um pouco menos abstracta, resulta dessa investigação que nos é muito próxima, da relação entre a estrutura exterior protectora e o interior como algo próximo do corpo, do conforto, e que foi determinante nesta investigação.

Cada grão de conhecimento produz areais de dúvidas.

17 Referimos, mais uma vez, Semper e Loos, em todo o caso, nesta situação este tema é explorado sem grande articulação com o contexto, e o resultado é de uma geometria de razão interna, um pouco como realizámos no projecto da Subunidade 3 em Coimbra, onde também não encontrámos tema no contexto.

18 O abrigo e a sua ocupação, a estrutura e o delicado confortável.

CAIXA E REGRA

Texto da Prova Final do Curso de Arquitectura da Universidade do Porto, Novembro de 1991. Texto publicado no catálogo da exposição "De Singel" International Kunstcentrum. Antuérpia, 2006.

OS PRESSUPOSTOS E O TEMA

Este trabalho foi-nos proposto uns meses após termos chegado da Suíça. A Academia Contemporânea do Espectáculo, recém-instalada numa casa que não possuía o número de salas suficientes, pretendia ocupar a quase totalidade do pequeno "jardim" das traseiras com um pavilhão provisório. Esse pavilhão poderia, no entanto, acabar por aí ficar por um grande período de tempo, ou ainda, no caso de mudança de instalações, ser colocado noutro jardim.

O OBJECTO E O "MATERIAL"

A intenção de realizar o projecto como uma demonstração extrema da "Caixa-sem-um-lado", o facto de o uso para o pavilhão ser variável, de a sua "situação" poder ser provisória (existia a possibilidade de ter de desmontá-lo no futuro), foi o que determinou a forma, a caixa-sem-um-lado, o material que a constrói, o modo de a colocar e o sistema de a construir.

Aquilo que é mais importante na "vontade" de realizar esta ideia é o conceito de regra e a "imagem" material dessa regra. A regra é aqui ligada de forma definitiva à imagem e com esta ligação de cariz estético fica também determinado o conteúdo, o "que se quer dizer" e "o que se diz". É necessário que esclareça o conceito que se atribui aqui a "estético", isto é, uma relação de superfície, por um lado, e por outro uma determinação ideológica. Uma relação de superfície, porque estabelece a relação tautológica de falar de si mesmo[1], de se referir a si próprio. Tratando-se o veículo da "comunicação", a forma, temos como tema a sua forma. Neste ponto não seria conotável nada de mais profundo. Esta aparente superficialidade traz consigo inevitavelmente, enquanto existe como matéria, aquilo que a forma por si revela. E isso é sempre ideológico; basta conhecer a nossa posição nesse campo, pois ela revela-se por si sem ser necessário incluí-la como conteúdo de qualquer espécie

1 Veja-se Umberto Eco em *Estrutura Ausente*.

de código ou geometrias; ela está na forma. Tanto mais rigorosa é a forma utilizada quanto menos necessita de "dizer". Nada mais é necessário.

"7.- Ce dont on ne peut parler, il faut le taire."[2]

A ideia, a caixa-sem-um-lado, tem na sua forma a regra, não é necessário encontrá-la, faz parte. A regra existe desde o momento em que existe a pretensão de fazer uma caixa-sem-um-lado. Na regra, no entanto, não podem estar todas as componentes da ideia que é sempre mais extensa pelo facto de não ser apenas uma abstracção conceptual.

Um ponto importante no raciocínio que leva a este fim é a tentativa de esvaziar todas as referências que nos afastem da única que interessa, a caixa-sem-um-lado. Não há referências evidentes à tradição[3] nem à história[4]. Esta "purificação" da identidade formal implica também uma "falta de escala"[5]. A identidade formal é o que pressupõe a condição de "objecto" no sentido lato, e não a de um "objecto arquitectónico" com referências disciplinares (por exemplo, escala ou tradição).

A caixa-sem-um-lado diz o essencial da sua regra; as determinantes dimensionais são as proporções que os limites impostos pelo sítio permitem. Tudo o resto reside na maior ou menor capacidade e possibilidade de executar com rigor a ideia: a caixa-sem-um-lado. As opções são, ainda assim, muitas. A regra limita tudo e liberta um campo infinito de situações, sobre as quais é sempre necessário realizar decisões cuja única relação conceptual com a forma é a sua qualificação. É "como" se quer qualificar que estabelece o critério de escolhas que ligam definitivamente a abstracção da regra à objectividade da ideia. É um caminho que não é apenas racional. A identificabilidade da "caixa" implica opções, escolhas, em que o sítio é determinante. Após a execução da "caixa", as relações desta com o sítio ficam diminuídas, é demasiado forte para depender da envolvente, existe e é perceptível, de forma independente do contexto, não lhe pertence. É um objecto em si[6].

Esta aparente limitação, imposta à ideia, não procura identificar-se com o conceito de "minimalismo". A caixa-sem-um-lado é uma regra e não implica a uniformidade de um estilo. Neste caso, a regra é mínima e portanto também é aquilo que "diz" a forma[7].

---

2 Parágrafo 7 do *Tractatus Logico Philosophicus de Wittgenstein*.

3 "I am not interested in subordinating myself to cultural history, which is merely a means with a stylistic application. The personal discourse with one's own experience is much more important to me." Helmut Federle, na conversa com Jacques Herzog incluída na publicação Herzog & de Meuron, Harvard University Graduate School of Design, editado por Wilfried Wang.

4 "The quality is understood first and directly and then some implications in varying degrees. Some are not understood at all. If the art is old, much will never be understood. The many derivative artists and architects of the moment don't know that they can't begin to understand the forms they try to revive." In *Donald Judd Complete Writings 1975-1986*, p. 27.

5 Procurado até ao fim sem termos tido consciência do que se tratava até ser "descoberto" por Eduardo Souto Moura.

6 "A shape, a volume, a color, a surface is something itself. It shouldn't be concealed as a part of a fairly whole. The shapes and materials shouldn't be altered by their context." In *Donald Judd Complete Writings 1975-1986*, p. 7.

7 Poderia ligar este ponto com o tema inicial do texto de Wilfried Wang "Compromisso estético e distanciamento ético", no catálogo *Lugares de Arquitectura Europeia*, onde se fala do comprometimento da seriedade pela pretensão de "estilo" da originalidade a todo o custo.

O DETALHE E A REGRA

Com a crescente abstracção produzida pela relação regra/forma, a referência a si própria cai também na referência ao seu modo de construção.

A forma da ideia é construção. É isto que implica que a regra não exista em todas as "escalas". A regra é abstracção, não diz tudo o necessário para o acto de construir. A regra não pode ser aplicada em toda a extensão do projecto, não pode ser o "motivo" da pormenorização, nem das "razões" de tudo o que a ideia não abrange. Aí a construção é a ideia, com as regras que a construção implica. A regra não é estrutura ou ordem determinante.

O detalhe não podia ser "deduzido" da regra, o detalhe constrói a ideia e faz a caixa-sem-um-lado.

Infelizmente, aqui nem tudo o que se vê pode ser só o que se vê. A caixa, como tema abstracto é um objecto de um só material. E assim é, aparentemente, mas tal não foi nem seria possível. A caixa-sem-um-lado tem uma estrutura de metal no seu interior, e na composição da sua parede existem matérias isolantes. É evidente que o argumento teórico não pode esquecer o papel que as construções devem desempenhar. Funcionar é o "grau zero" da construção. Aquilo que não se vê, o interior da parede, não é aquilo que a construção representa ou é. Claro que, no ponto de vista daquilo que as construções dizem a quem as vê, existe sempre uma espécie de meta-referência, pela qual as construções também referem as suas regras construtivas, pelas quais mostram como foram ordenados determinados materiais, como se fazem.

O facto de existir um interior nesta parede não quer dizer que para quem está interessado no seu sistema ela não se revele; o que acontece é que esse não é um tema prioritário, e como tal não se impõe.

O que acontece pela própria concepção deste sistema construtivo é que os painéis de madeira estão soltos entre si pelas juntas abertas. As juntas são feitas por um perfil metálico. A existência deste perfil recuado cria uma distância entre a superfície e um interior anunciado, cria a impressão de se tratar de uma superfície epidérmica. Se, por um lado, era impossível fazer um objecto de um só material, também não se fez uma representação.

O sistema explica-se, por si, discretamente, a quem vê.

A estrutura e outros elementos metálicos acabam sempre por se expor, numa ou outra situação, mas como não são o tema, são discretos. O que é tema não podia deixar de se impor, e é tal que não constitui nada que possa ser uma "prepotência" impor. É uma regra de apologia mínima, cujo rigor a devia "diminuir" ou reduzir até não revelar mais do que aquilo que quem vê, usa ou "lê" está disposto a aprofundar.

O sistema construtivo, uma vez que nos seus desenvolvimentos não procura ser uma dedução da regra mas antes uma qualificação da ideia/regra, reduziu-se ao que mais fazia pelo todo. As escolhas limitam-se.

Todos os planos que "fazem" a caixa possuem a mesma espessura: vinte e seis centímetros e meio. O contraplacado que faz o exterior tem como "acabamento" a mesma madeira, tola, do aglomerado que reveste todos os planos interiores, à excepção do pavimento, que é numa madeira exótica, dura, de textura e cor aproximada à tola. Entre as placas de contraplacado marítimo (no exterior), apenas na horizontal, existe um perfil de chapa de ferro quinada para protecção dos topos das placas. A cobertura é terminada com um estrado de madeira, que "completa" a imagem da caixa, encontra aí uma das justificações (dado que é o plano mais exposto, mais visível), mas é, também, uma protecção dos isolamentos.

O lado-que-falta à caixa é o lado aberto à luz. Aqui, existiam dois problemas principais: o modo de colocar os vidros e como conciliá-los com a estrutura metálica que aí, naturalmente, se expõe e mostra. A estrutura foi aí transformada de forma a poder incluir nos seus "limites" a caixilharia. A posição das aberturas e a forma como abrem pretendem apenas não "confundir" a percepção da regra. Cada vez que aparece uma alteração formal a que a função obriga, existem escolhas e caminhos que são tomados para, em vez de tentarem "acentuar" (seriam deduzidos) a regra, apenas a não comprometerem. É o caso do detalhe escolhido para a porta de entrada na caixa. Não parece existir alternativa. A porta continua a espessura da parede e, quando aberta, coloca-se na continuação de outra, é um elemento de identidade "subtil", não se quis que existisse por si só. Tem também a métrica dos painéis.

Poderá dizer-se que se sujeita a construção à forma, que existe um excesso, o que, no conceito de "razões de desenho", seria um erro de avaliação. É antes o resultado de uma ideia e uma regra que querem ser um só. Existem outras intenções menos explícitas, menos ordenadas, mas por isso também se querem muito mais discretas. São desconhecidas mesmo de quem as usa. E, se agem, só o fazem em quem as vê, sem que isso seja um propósito declarado, e sem conhecermos como.

A ORDEM DOS ELEMENTOS

Publicado com o título *Die Ordnung der Elemente* (A ordem dos elementos). Mediagramm, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, p. 8, 01 Dez. 1993. Em consequência de exposição colectiva de projectos na Galeria Max Hetzler. Colónia, Alemanha, 1993

A realidade parece ser constituída por pequenos grupos de acontecimentos e coisas coerentes por si, mas cuja coerência entre si está sempre comprometida pelos fenómenos imprevistos que ocorrem todos os dias. A incapacidade de prever ou determinar esses fenómenos é uma das questões da ciência de hoje. O trabalho estatístico[1] da Teoria Quântica, a Teoria das Catástrofes (R. Thom) ou dos Fractais (B. Mandelbrot), são tentativas para explicar o caos. Esta realidade está de algum modo reflectida na arquitectura séria contemporânea, seja no modelo deconstrutivista, minimalista ou outros modelos de arquitectura conceptual. Procuramos naturalmente reagir ao que se passa à nossa volta, ao nosso tempo. Porque a realidade não é previsível, então os espaços que habitamos devem ser, devem ser verdadeiros refúgios, unidades de coerência, estanques à entropia. É importante que sejam assim para serem espaços compreensíveis, ainda que possuam diferentes níveis de compreensão.
O método do projecto relaciona a vontade com o resultado, o método determina desde o início a cadeia de decisões que constitui o projecto. Os resultados são totalmente determinados por um início, uma ideia estrutural, uma regra. Têm um mínimo de trabalho compositivo e um esforço conceptual determinante. Uma regra assim organiza elementos (dividir para simplificar) como palavras numa frase com sentido. O sentido não existe sem a ordem dos elementos, tal como o conteúdo não é separável da forma. O produto é compreensível até ao pormenor, a regra facilita a apreensão, pois é uma unidade de coerência por si. É por isso que não se criam relações com elementos formais históricos ou tradicionais, pois compreendê-los completamente já não é possível. Compreender é simplificar e encontrar regras.

A arquitectura assim descrita não deve ser confundida com os produtos minimalistas, a ideia elevada a regra não é uma anulação formal ou um caminho apriorístico para reduzir a complexidade dos produtos. A complexidade formal é uma possibilidade desde que seja resultado da regra, o resultado tem uma origem simples, a ideia do projecto.

1 "estatístico" pretende ser de relação com o papel que as "probabilidades" têm na Teoria Quântica. (nota acrescentada em 2014).

INÍCIO

Publicado na revista *Confidências para o Exílio*, Palma, Luís, ed. com; Hafe Pérez, Miguel von ed. com. Porto, 1994, p. 20-31

De um ponto de vista estritamente técnico, um projecto é um programa de acções envolvendo matéria, recursos humanos e tempo. É um elemento pragmático onde se traduz o processo de realizar, construir. A ideia e a necessidade são o motivo do projecto.

Nem todas as opções que constituem o percurso dos projectos se explicam estritamente nos interesses determinados pela ideia. Nos nossos, como na maioria dos projectos, existe uma vontade que liga as diversas opções e as agrupa na forma final. À medida que conhecemos e expressamos racionalmente essa vontade construímos uma ideia. A eficácia da nossa vontade depende do método com que utilizamos as ideias dos projectos. Este é o caminho que defendemos. Este facto obriga-nos a conhecer os meios materiais e a construir os meios teóricos, a criar um sistema e a definir objectivos. Pensamos que quando conhecemos os meios e os objectivos, temos parte do mecanismo de acção, e portanto podemos, nessa fracção dos passos do projecto, usar a razão. Esta preocupação é um reflexo dos pressupostos que compõem a nossa forma de estar, ver e reagir à realidade de hoje.

Quando fizemos o pavilhão para a Academia Contemporânea do Espectáculo, procurámos obter uma regra global, uma regra tão evidente que fosse carácter permanente do objecto construído. Que fosse descrição objectiva da forma. A sua descrição é dada por uma regra de concepção. O percurso criativo é estruturado para a obtenção dessa regra. Quando a obtemos, temos o início do projecto. Assim sistematizamos o nosso trabalho tornando-o mais eficaz. Este caminho objectivo é a estrutura do projecto, nele estão os nossos argumentos.

Na forma de "caixa-sem-um-lado" está a regra, não é necessário encontrá-la, existe desde o momento em que existe a pretensão de fazer uma caixa-sem-um-lado. Procuramos esvaziar todas as outras referências. Não há referências evidentes à tradição, nem à história. Esta "purificação" da identidade formal implica também uma "falta de escala". A identidade formal é o que pressupõe a condição de "objecto" no sentido lato, e não a de um "objecto arquitectónico" com referências disciplinares (por exemplo, escala ou tradição). A regra liberta um espectro de situações sobre as quais é sempre necessário tomar decisões cuja única relação conceptual com a forma, é a sua qualificação. É "como" se qualifica e como se usa a ideia que estabelece o critério das escolhas. Este caminho não é apenas racional, a identificabilidade da "caixa" implica opções, escolhas, em que o sítio e a função é

determinante. A envolvente é a variável mais significativa, talvez também por ser a que mais está ao alcance do nosso poder. Após a execução da "caixa", as relações desta com o sítio ficam diminuídas, existe e é perceptível de forma independente do contexto, não parece depender da envolvente, não lhe pertence. É um objecto em si.

Se um dia Laugier quis estabelecer um mínimo, uma cobertura (construção=protecção), hoje esse conceito é o da caixa, o número mínimo de planos constituintes de um invólucro de contornos identificáveis num só elemento, um sólido. No caso da "Caixa-sem-um-lado" um programa mínimo permite esta redução. Não revelarmos mais do que aquilo que quem vê, usa, ou "lê", está disposto a aprofundar.

Com o projecto de Dois Blocos de apartamentos para a rua Sá Albergaria, no Porto, tentámos abranger por este princípio um programa mais complexo. É importante utilizar o que sabemos sobre a percepção dos objectos que criamos (desde sempre uma preocupação banal). Há dois importantes factores: os mecanismos físicos da percepção (cérebro/visão) e os dados que possuímos para tratar a informação (memória). É imagem comum a imagem dos edifícios em construção, a estrutura distinta dos planos de preenchimento, de tijolo. Esta imagem permite a qualquer pessoa encontrar nos seus recursos de memória uma referência. Existe uma referência à "estrutura" numa forma imediata. A regra é estrutura. Estes dois sólidos para a rua Sá Albergaria, são abertos de dois lados opostos por onde se percebe um interior estrutural: planos verticais e horizontais indissociáveis do volume, do objecto, perímetro e interior realizados e percebidos como uma peça só, sem detalhe. Ao tornarmos o sólido estrutura, a regra fica determinada, a forma é dada pelas proporções regulares escolhidas (1:1,1:2,1:3). A proporção, ao relacionar todas as partes, confere este carácter de unidade do sólido. Estas duas caixas parecem deformar o terreno, expressando o seu peso, ajustando-se à restante envolvente. É na anulação das formas e proporções correntes e tradicionais, as aberturas, janelas, portas, varandas etc, que nos aproximamos da abstracção necessária para fazer prevalecer a ideia que pretendemos.

Procuramos converter regras estruturais em formas simples que traduzem um "sistema" coordenado, pragmatismo, uma realidade própria, não-caótica. Este parece ser um principio coerente para enfrentar a realidade de hoje, por um lado temos a solicitação de um ritmo difícil, por outro, uma complexidade crescente das variáveis a satisfazer, o que obriga a mantermo-nos firmes nas razões dos nossos actos, a criar métodos criativos que mostrem a nossa oposição, que produzam ilhas de calma. A nossa envolvente é constituída por pequenos grupos de acontecimentos e coisas coerentes por si, mas cuja coerência entre si está sempre comprometida pelos fenómenos imprevistos que ocorrem todos os dias. A incapacidade de prever ou determinar esses fenómenos é uma das questões da ciência de hoje. O trabalho estatístico da Teoria Quântica, a Teoria das Catástrofes (R. Thom) ou dos Fractais (B. Mandelbrot), são tentativas para explicar o caos. Esta realidade está de algum modo reflectida na arquitectura séria contemporânea, seja no modelo deconstrutivista, minimalista ou outros modelos de arquitectura conceptual.

Nós procuramos métodos que mantenham os nossos propósitos intactos do início até à obra apesar de todo o imprevisível. Por seguirmos este caminho, sempre que temos um início, temos a necessidade de

uma regra. Procuramos um mínimo de trabalho compositivo com um esforço conceptual determinante. O pragmatismo de uma atitude projectual pode definir-se nesta estrutura. Procurar um caminho racional que estrutura os actos é ter a obrigação de entender os nossos actos até aos seus limites. O método do projecto relaciona a vontade com o resultado, o método determina desde o início a cadeia de decisões que constitui o projecto. Método não no sentido abstracto, mas método como estrutura racional imposta aos nossos actos. O método é estrutura do projecto, um sistema. Assim temos uma unidade de eficácia superior à soma das partes. Este sistema obriga a uma redução da regra, decomposição, porque a regra é mais útil e determinista à medida que a "descrição" da regra é sintética. Estamos próximos dos problemas linguísticos, se bem que não tenhamos qualquer interesse, muito pelo contrário, numa transposição de significados, tradução; a arquitectura contém uma realidade própria. A linguística está tão relacionada com isto quanto a matemática, tal como também estão entre elas.

No projecto para o Parque de Ciência e Tecnologia, a grande variedade do programa pressupõe a existência de várias construções num local de topografia acentuada. À medida que se introduzem variáveis num sistema, diminuímos a capacidade de obtermos soluções práticas e por isso aumentamos o grau de incerteza, aumentamos a imprevisibilidade. Uma estratégia para a obtenção de uma regra que estabelecesse uma ordem partiu do isolamento dos problemas principais: construções e terreno. Se dividir para simplificar é um caminho para a resolução de problemas, não é um sistema de progressão infinita. A nossa percepção não funciona do mesmo modo. Para um número de elementos elevado, por mais simples que cada um seja, o grau de complexidade será sempre grande. Esta divisão permite ter uma regra para as construções que estrutura as proporções, forma, posição e relações entre eles. Uma malha de 4 metros estabelece todas as proporções. Para o terreno, onde as preexistências são variadas (topografia e arborização) e onde a sua ordenação rígida não era compatível com a manutenção das suas principais características, fizemos um projecto de intervenção mínima, de modelação da superfície nos pontos onde era inevitável. A rígida geometria de implantação e forma dos edifícios coloca-os sobre o terreno a uma cota exacta de tal modo que o contacto com o terreno fica reduzido. A acidentada topografia fica caracterizada pela sua relação com os elementos que projectamos. Se foi o sítio que enformou esta estrutura o resultado parece ser independente deste, o terreno e a geometria rigorosa das construções estão ligados participando entre si na sua caracterização.

Os espaços que habitamos devem ser verdadeiros refúgios, unidades de coerência, estanques à entropia. É importante que sejam assim para serem espaços compreensíveis, ainda que possuam diferentes níveis de compreensão. Uma regra assim organiza elementos como palavras numa frase com sentido. O sentido não existe sem a ordem dos elementos, tal como o conteúdo não é separável da forma. O produto é compreensível até ao pormenor, a regra facilita a apreensão, pois é uma unidade de coerência por si. É por isso que não se criam relações com elementos formais históricos ou tradicionais, pois compreendê-los completamente já não é possível. Compreender é simplificar e encontrar regras.

A arquitectura faz, naturalmente, parte da caracterização do tempo a que pertence, e ao estudar a arquitectura estuda-se o modo como as épocas a influenciaram. Existe uma integração temática interdisciplinar que é a base desta permanente conotação temporal. A ciência tem aqui um papel indiscutível, tal como a política. Se bem que, desde o Iluminismo, por razões evidentes, a relação

com a ciência, e com a política, assumiu um carácter proeminente, esta proeminência tem um pico e depois parece mudar de forma, no início do Movimento Moderno. Esta distância que gradualmente se instalou na transcrição que a arquitectura procura fazer do desenvolvimento científico, a partir do De Stijl, é hoje imensa, se bem que as teorias do caos pareçam relacionar-se com a fragmentação teórica do movimento moderno, os "pós" e os deconstrutivistas, existe uma diferença entre conhecer o significado das descobertas científicas e produzir uma similitude formal imediatista. A nossa incompreensão cresce proporcionalmente com a especificidade e complexidade das descobertas da ciência. E porque esta proximidade formal não é um raciocínio projectual consequente, na similitude formal não está reflectida a estrutura do acto de projectar, o método. Em todos estes projectos que fizemos parece que esta coerência é obtida utilizando elementos estáticos. Na verdade aquilo que nos tinham querido ensinar, um saber classicista, partia desse princípio: o mundo é estático e as explicações, científicas ou não, pretendem alcançar a "previsibilidade" global. Tudo poderia ser conhecido (um dia). Este iluminismo sobreviveu durante o moderno. Hoje, vencidos por um pragmatismo de evidências, olhamos à nossa volta e sabemos, sem precisarmos das demonstrações matemáticas, que o "todo " é caos. As nossas construções são partes (ínfimas) dessa realidade, não podíamos fazê-las reflectindo o todo, porque não saberíamos viver nelas. A Caixa-sem-um-lado e os Dois Blocos são objectos estáticos, o Núcleo do Parque de Ciência e Tecnologia é constituído por elementos de geometria exacta, volumes de perímetro proporcionais, estáticos. No entanto, ninguém é como eles. Estático. Raramente serão vividos como se fossem fotografias, nunca deixam de ser percebidos com identidade, apesar da nossa mobilidade. Esse é um dos nossos trabalhos enquanto observadores e utentes, e não é necessário complicar isto.

Esta preocupação com o movimento e a percepção foi "utilizada" por Theo Van Doesburg e Corbusier. Com Le Corbusier, a preocupação métrica e mistíca entre a proporção e a massa (4.ª dimensão), para o movimento De Stijl, liderado por Theo Van Doesburg, como a comunicação é uma realidade puramente visual, aparece a quarta dimensão, a relatividade da percepção individual. Não existia a preocupação de Hildebraud de "tocar o objecto" como os olhos em visão cinética, em movimento. Enquanto no espaço-tempo de Moholy-Nagy ou Lissitsky, existem referências específicas à questão da deslocação e da visão cinética, a quarta dimensão é "movimento".

Parece-nos que este aumento da área de influência da ciência está relacionado com a distância entre a ciência newtoniana e a ciência moderna, entre o mundo palpável e pragmático e a imprevisibilidade quântica. Entre algo compreensível aos olhos da nossa realidade diária e a complexidade de mundos de demonstração matemática abstracta. Para esta complexidade dificilmente se encontra uma interpretação com similitudes formais directas, e nem sequer parece ser um esforço compensador.

A Caixa, os Blocos, o Núcleo pretendem manter uma coerência formal entre si, porque na transformação destes princípios, em projectos e obras, essa coerência revela-se. Estabelece-se uma relação de superfície e uma determinação ideológica. Uma relação de superfície, porque estabelece a relação tautológica de falar de si mesmo de se referir a si próprio. Superfície porque traz consigo, inevitavelmente, enquanto existe como matéria, aquilo que a forma por si revela. Tanto mais rigoroso é o método, mais é a forma, e menos necessita de "dizer".

ELEMENTOS GRÁFICOS E ESCRITOS DE PROJECTOS E OBRAS

REMODELAÇÃO DO HOTEL TIVOLI DO PORTO 1990-2005

Porto. Co-autoria com João Serôdio [projecto n.º 1/90]

Este projecto de remodelação, que é da autoria de João Serôdio, e foi iniciado em 1989, resultou no primeiro trabalho da Serôdio, Furtado & Associados, que têm desenvolvido a sua implementação técnica, e tem como programa a ampliação da área de quartos e serviços de um hotel existente, construído no fim da década de sessenta. Esse projecto inicial teve como autores João Serôdio, Magalhães Carneiro e Agostinho Ricca. A estratégia proposta para a remodelação não aumenta a área da Remodelação do Hotel Tivoli do Porto ou volume de construção, mas converte áreas cujo uso tinha sido abandonado em áreas úteis ao funcionamento do hotel.

A intervenção procura ser mínima nos lados mais expostos, contemplando ajustes necessários de restauro da construção e adaptação às novas exigências regulamentares e de segurança. Por outro lado, no seu interior, a proposta incorpora funções e usos para o pátio central que intensificam o seu uso e o tornam catalizador da nova vida do hotel.



FOTO DO EXISTENTE



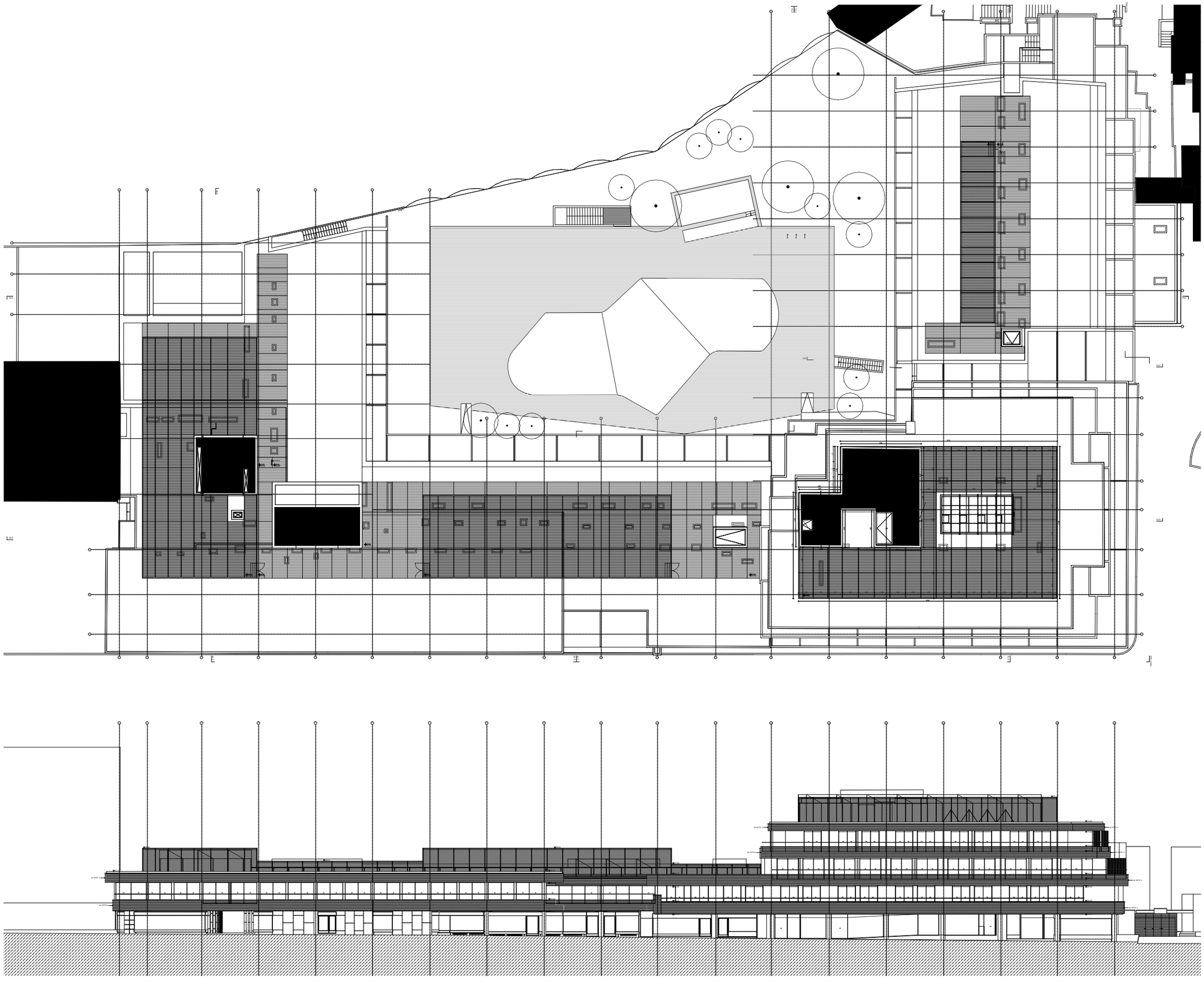




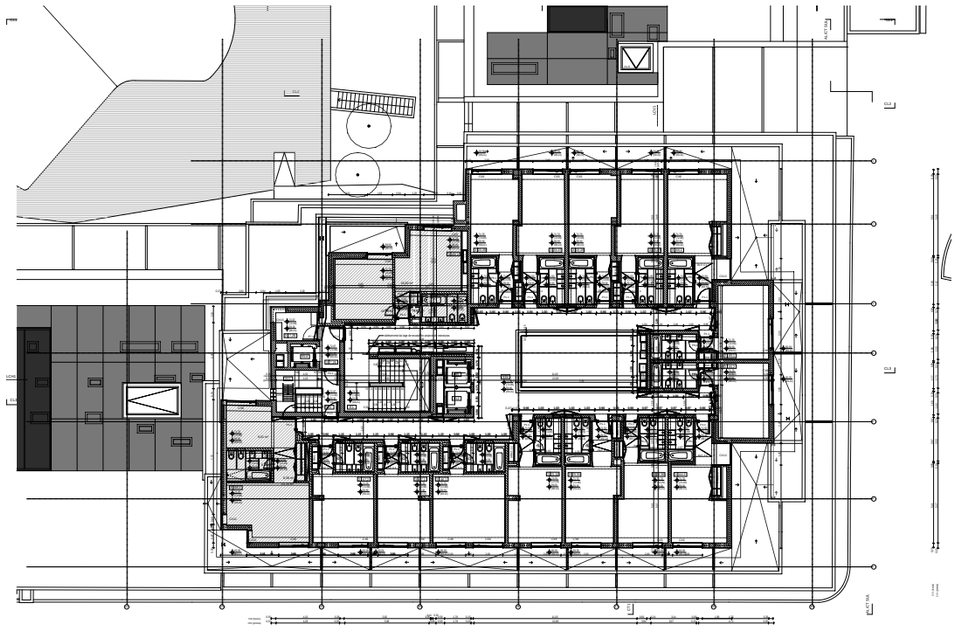
FOTOS DA MAQUETE DO PROJECTO INICIAL DE AGOSTINHO RICCA, JOÃO SERÔDIO E JOSÉ CARLOS MAGALHÃES CARNEIRO

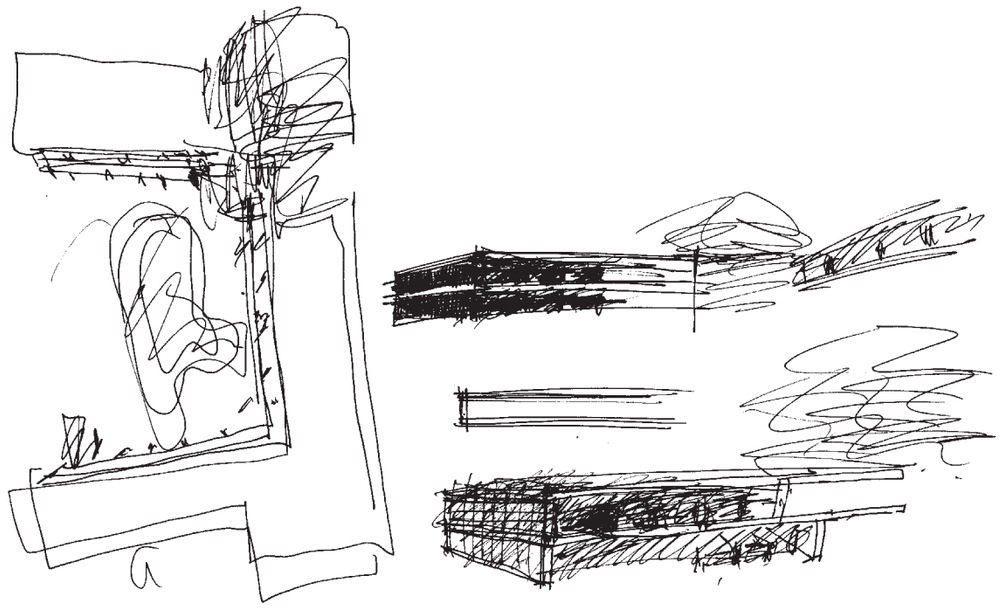


FOTO DO EXISTENTE

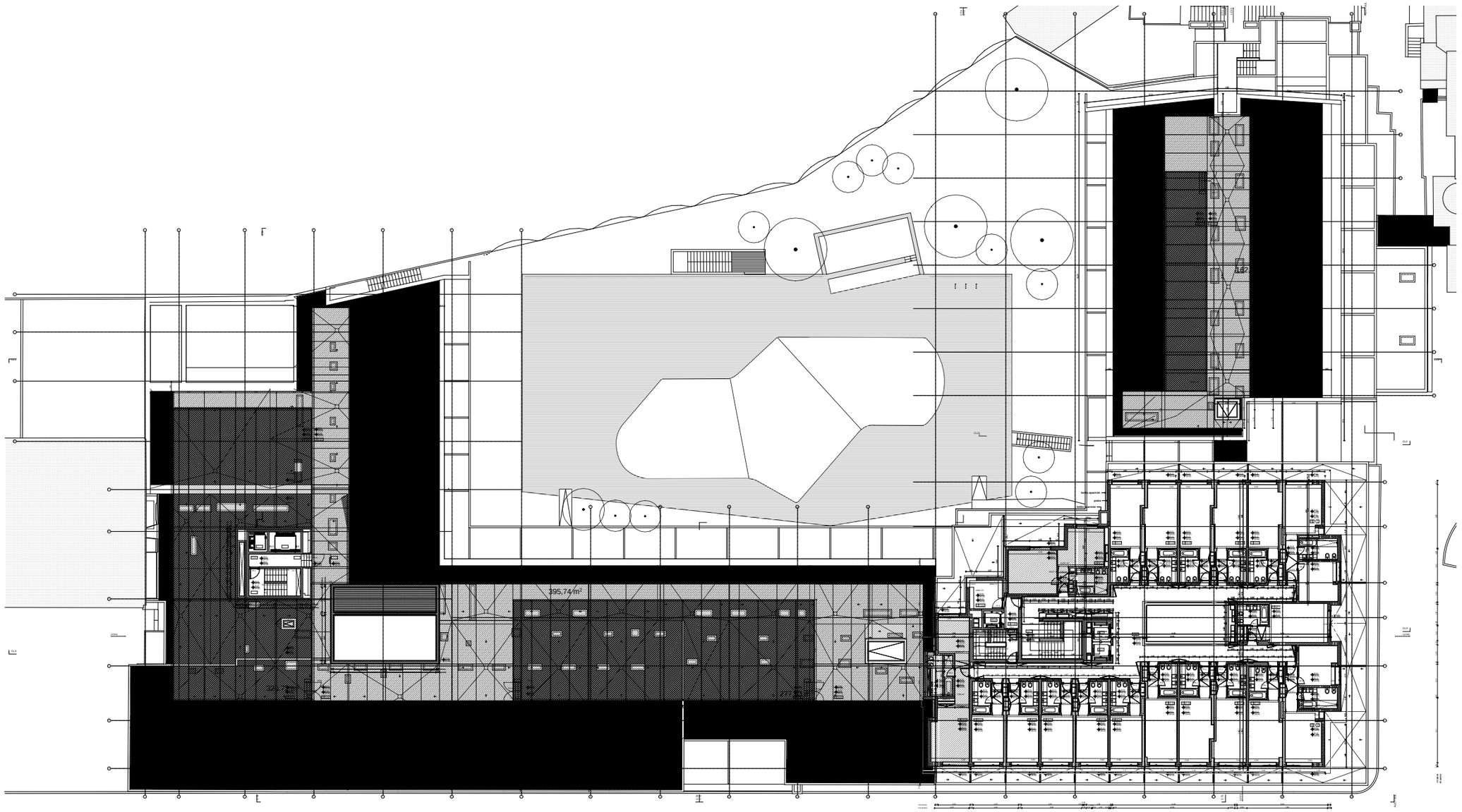


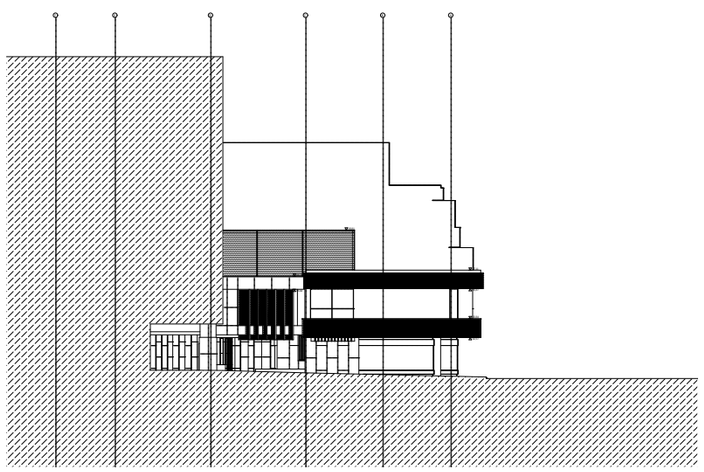
PLANTA DE COBERTURA; ALÇADO POENTE

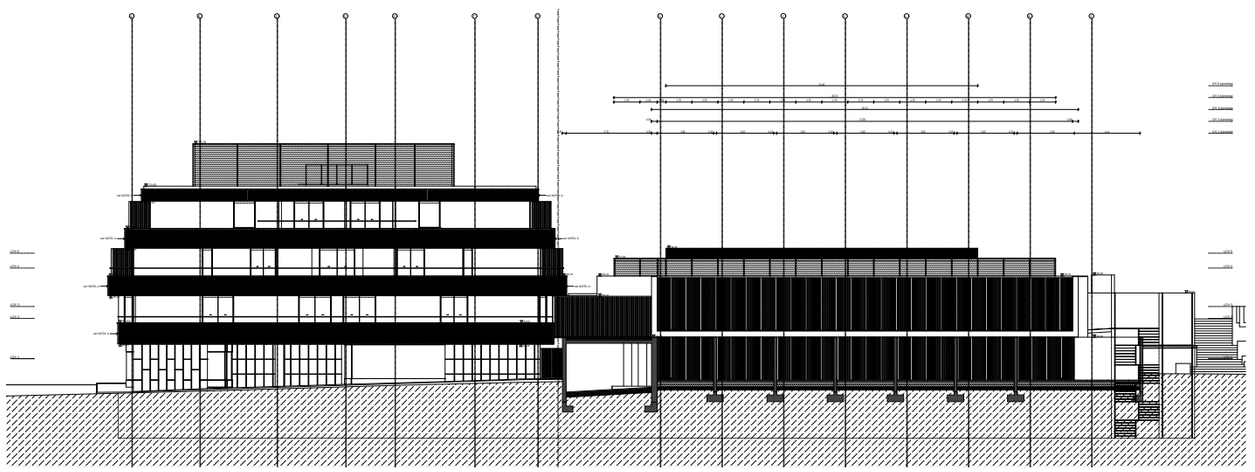




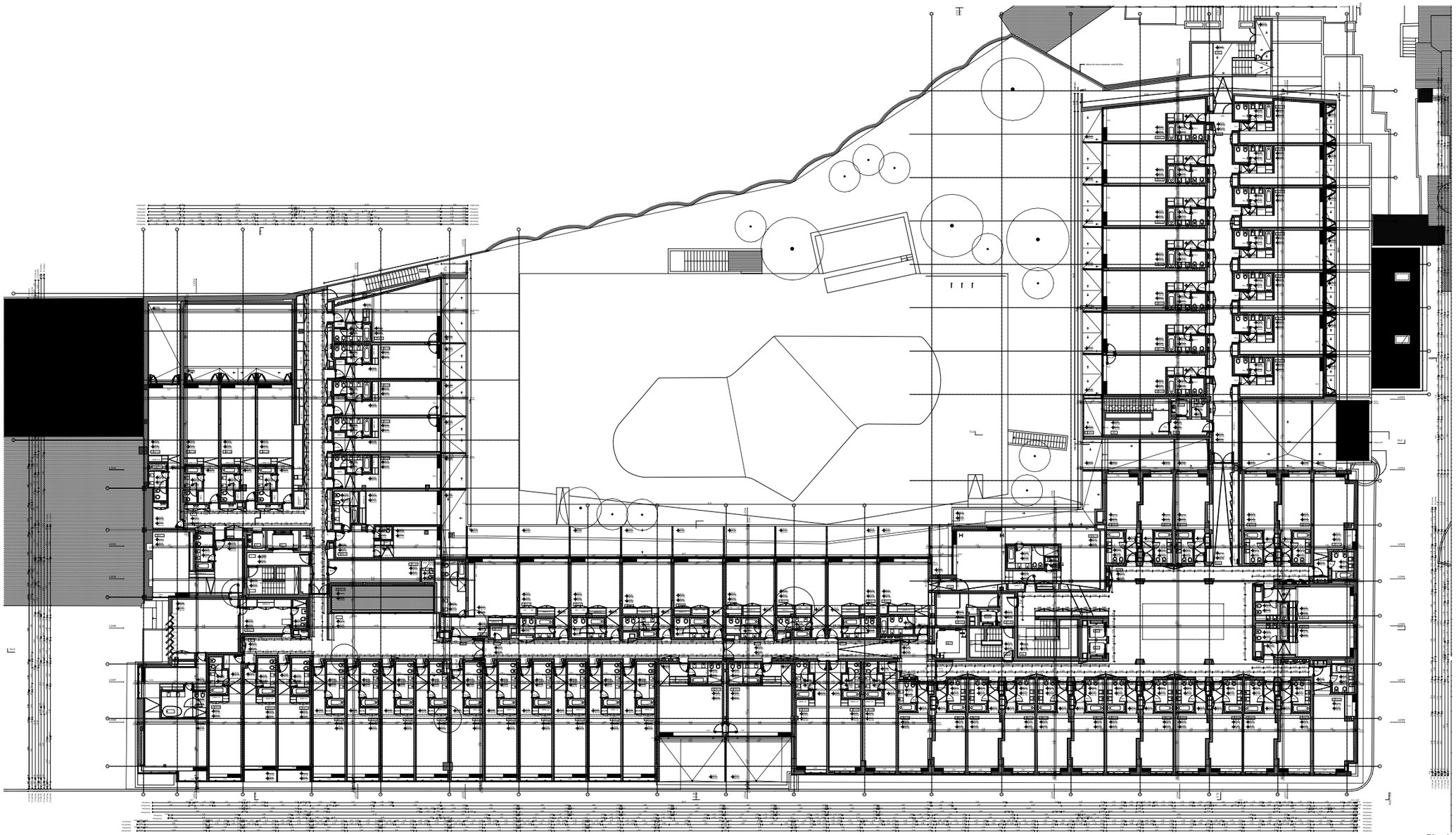
PLANTA DO PISO 3

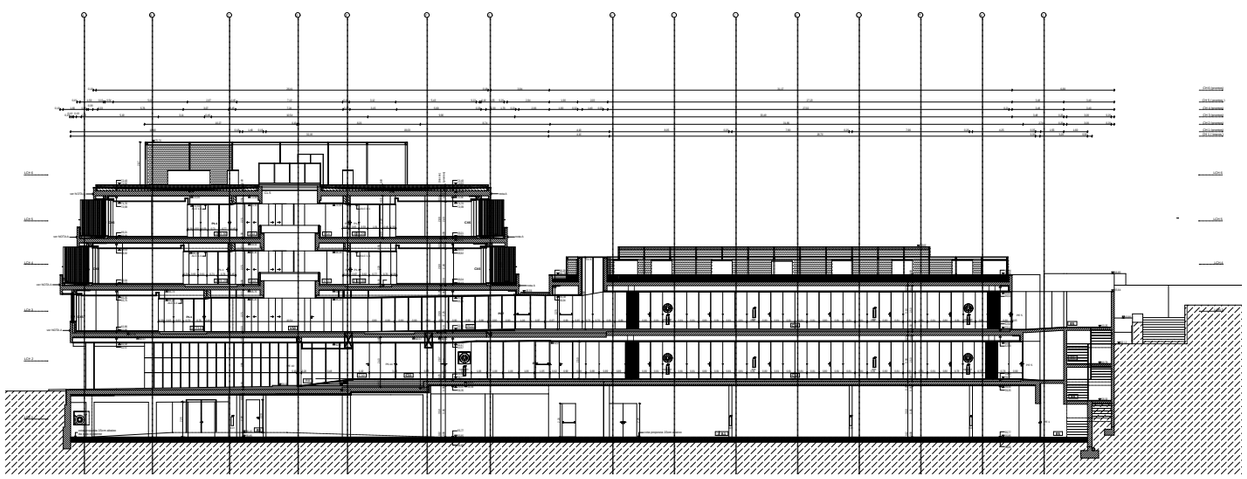




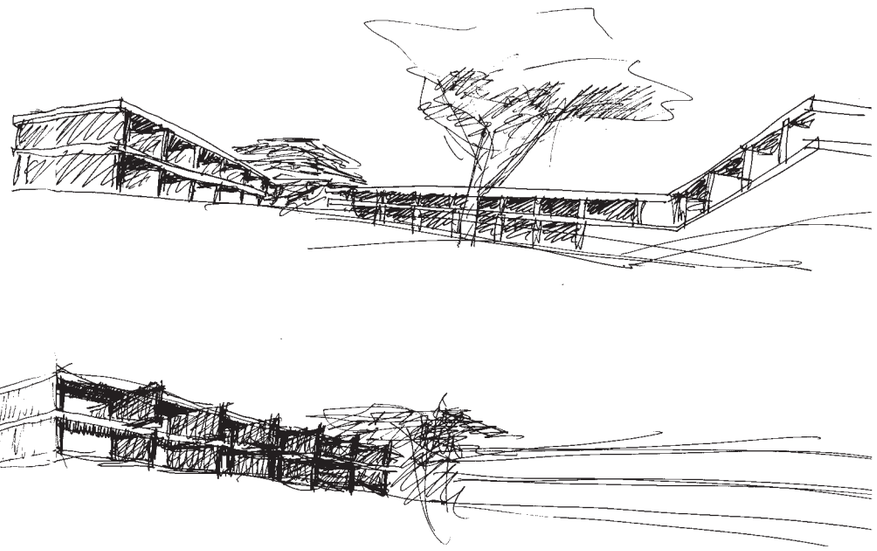


PLANTA DO PISO 2; ALÇADOS NORTE E SUL





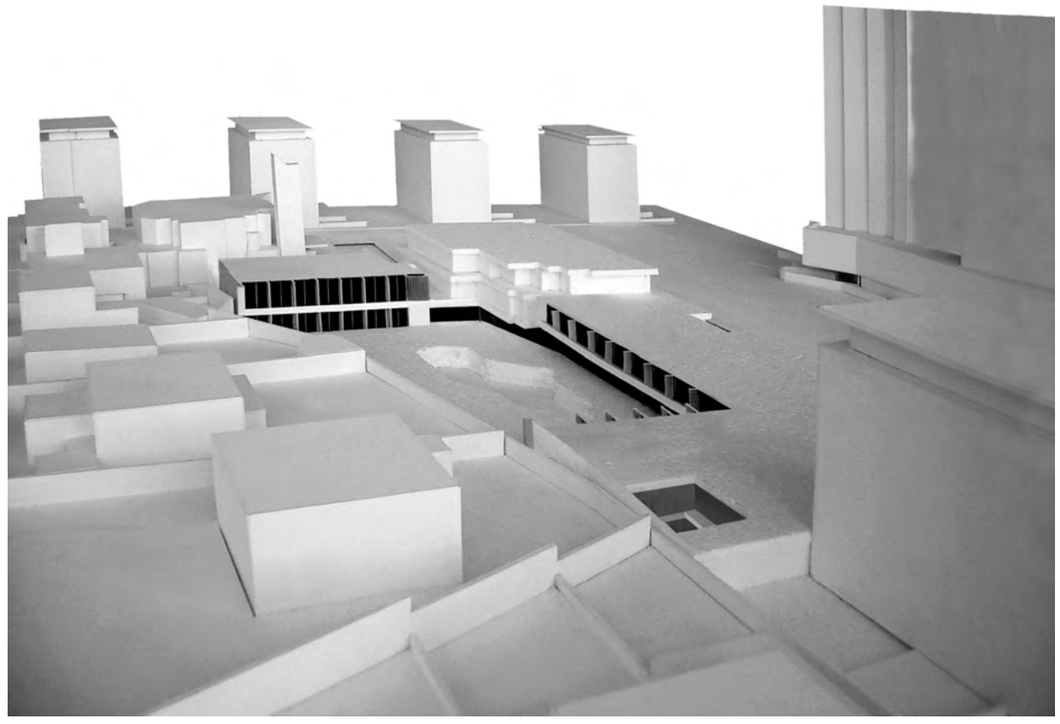
PLANTA DO PISO 1; CORTE TRANSVERSAL 1

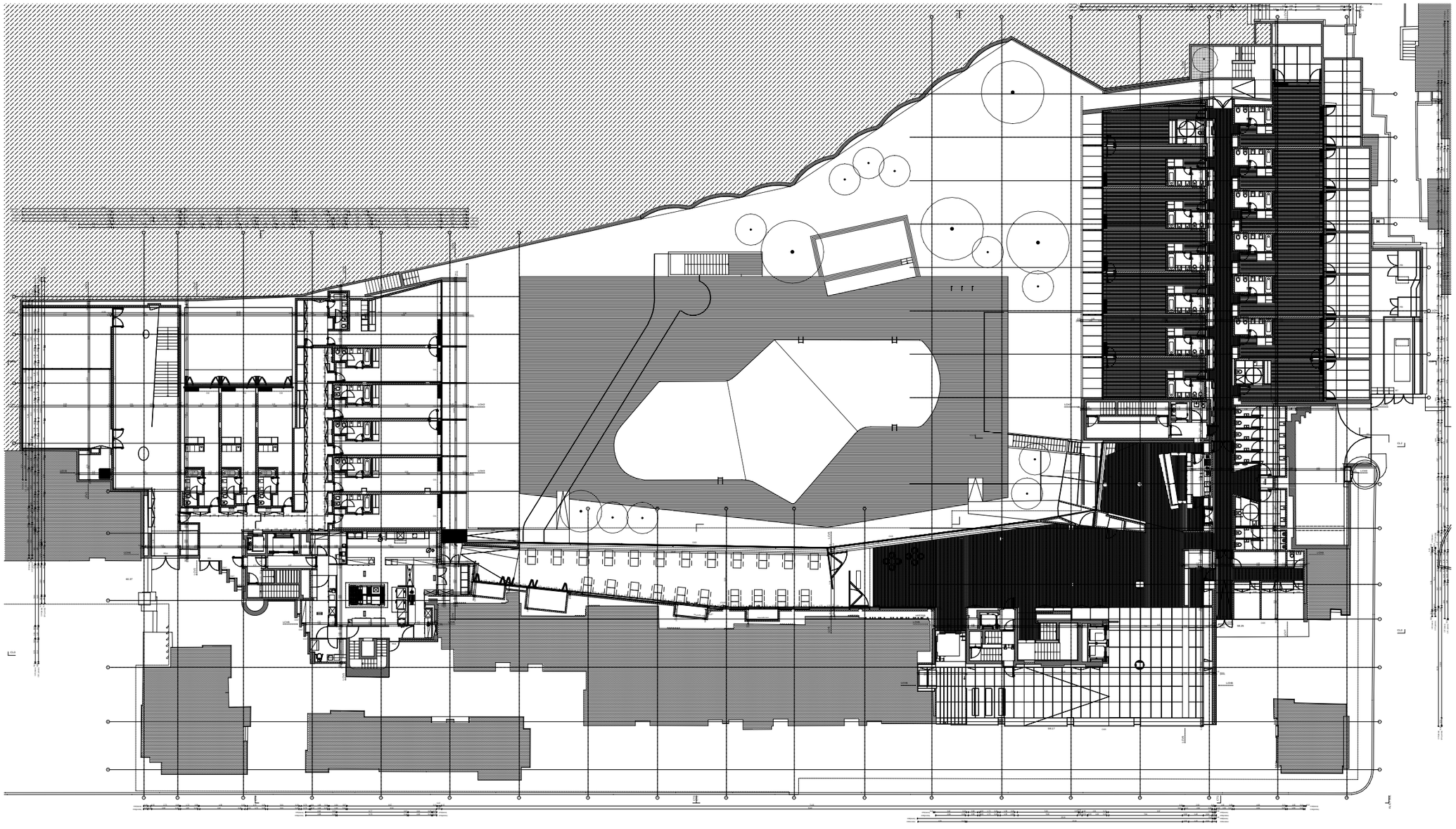


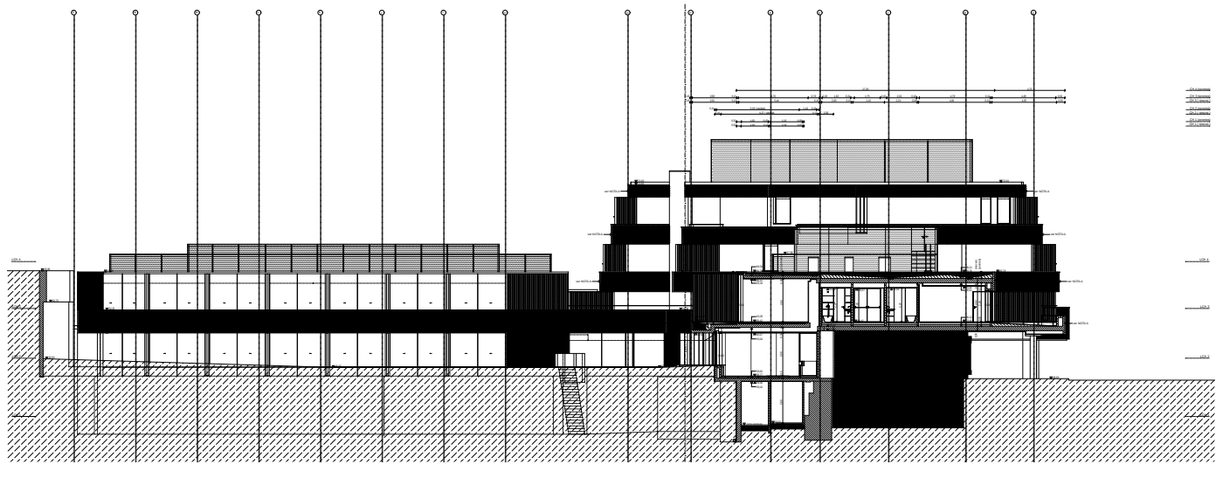


FOTOMONTAGEM

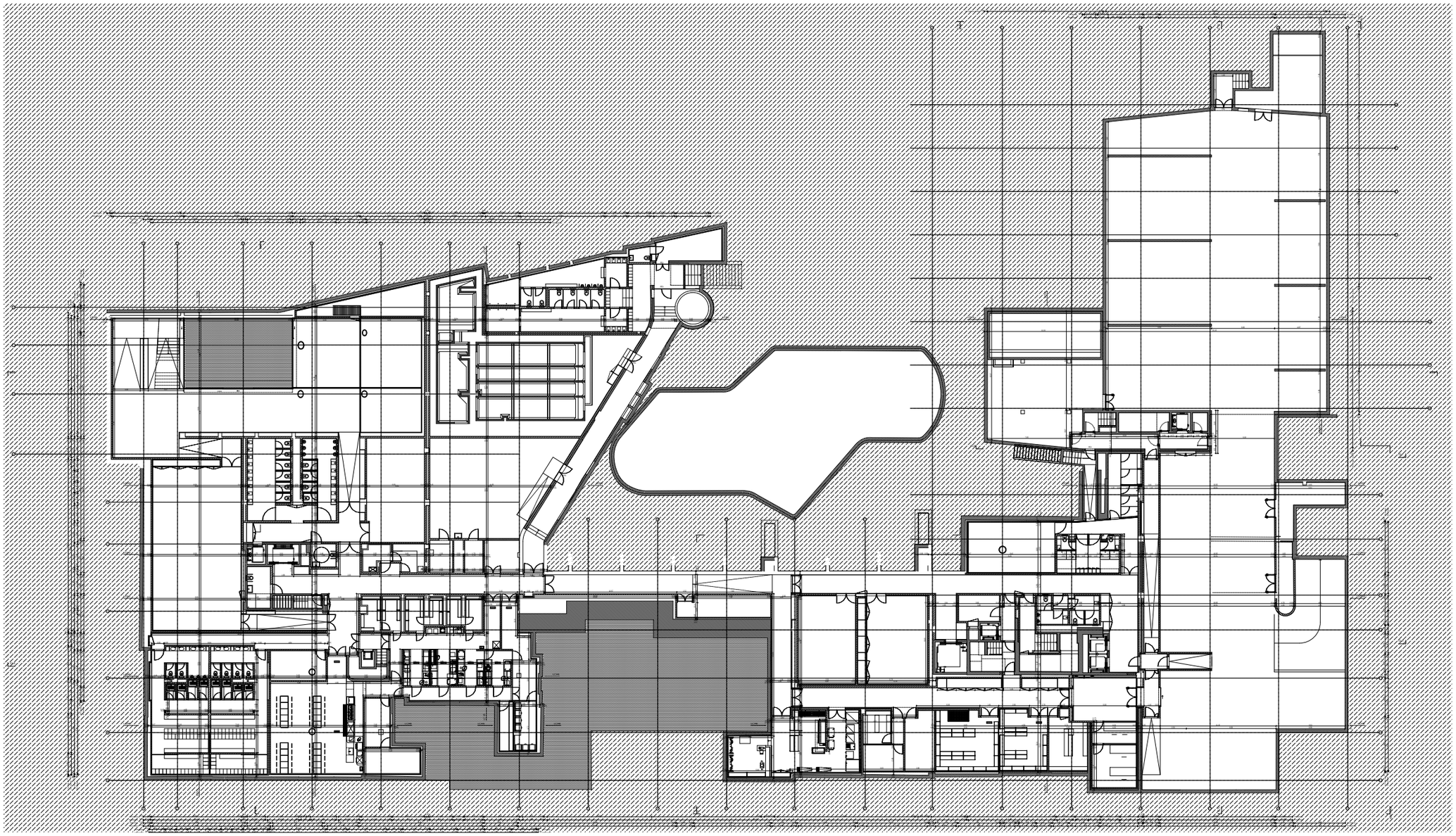


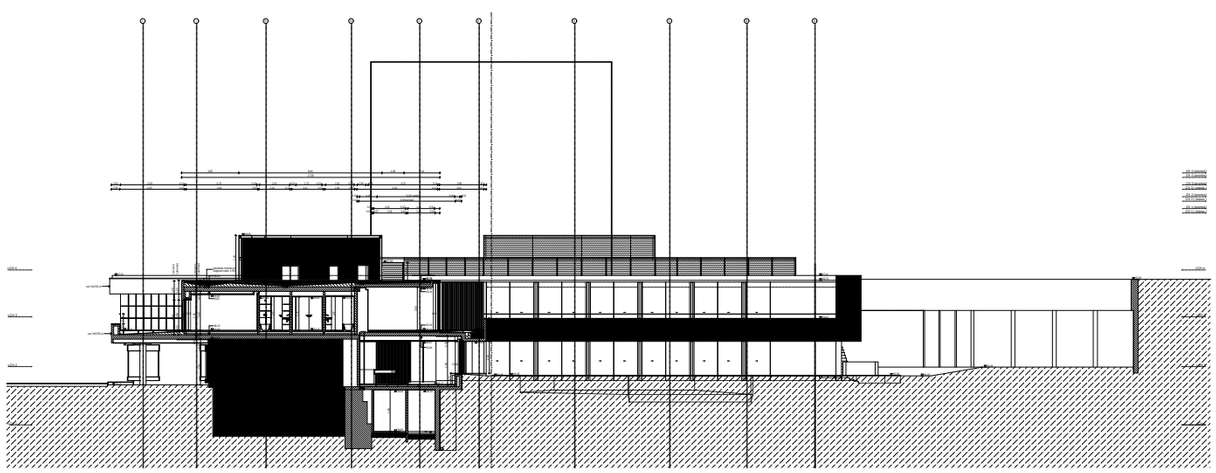




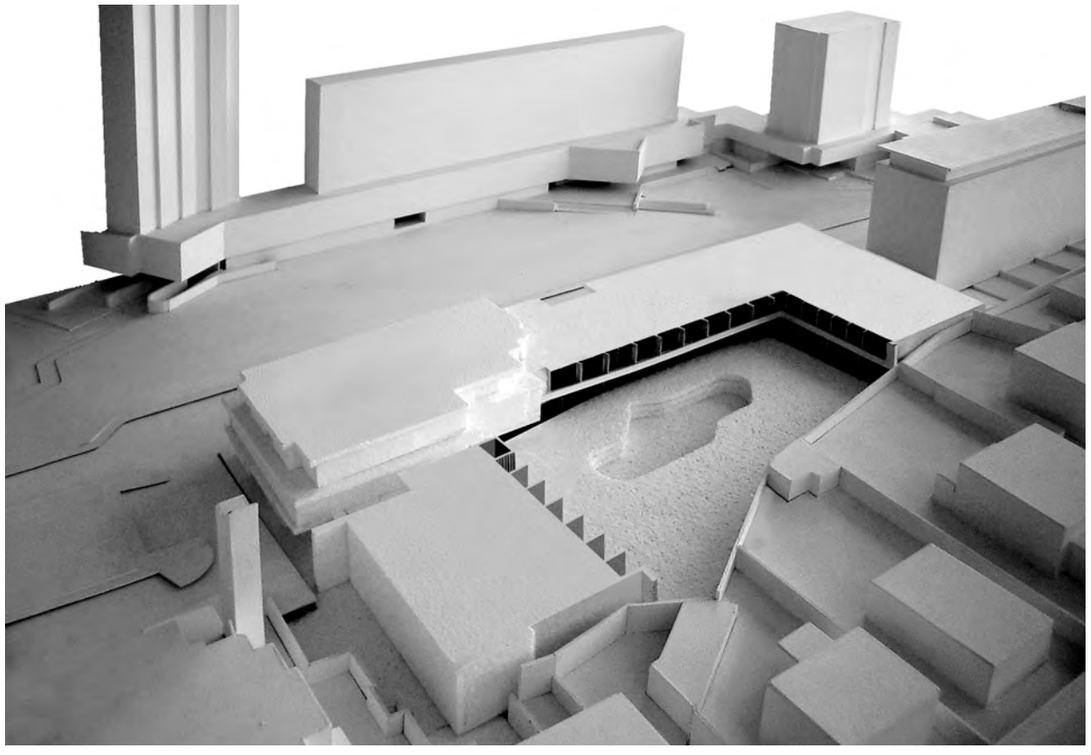


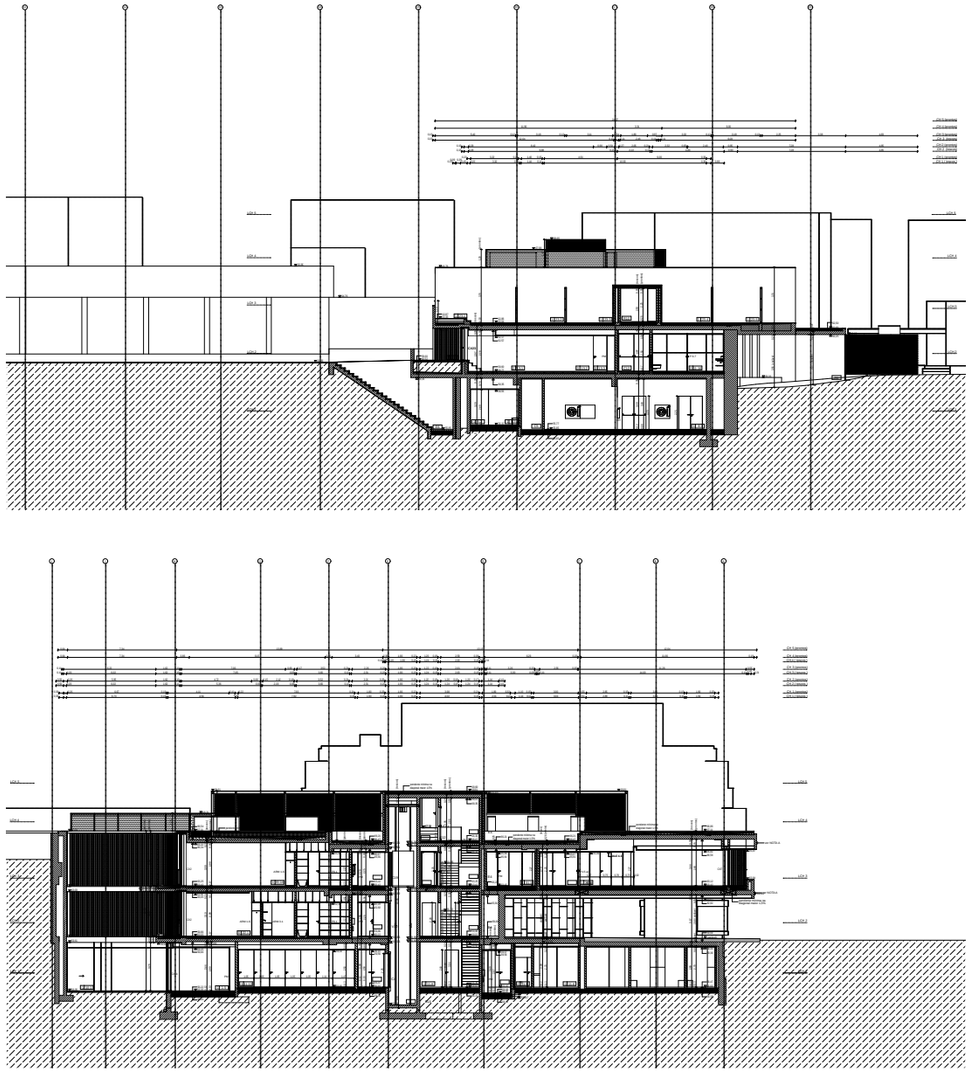
PLANTA DO PISO 0; CORTE TRANSVERSAL 2



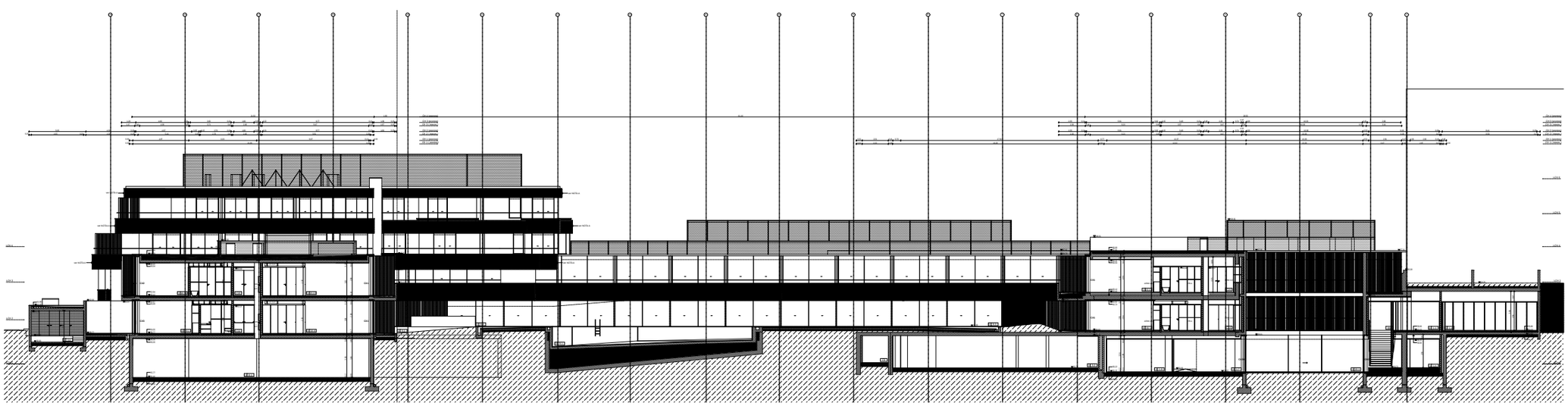


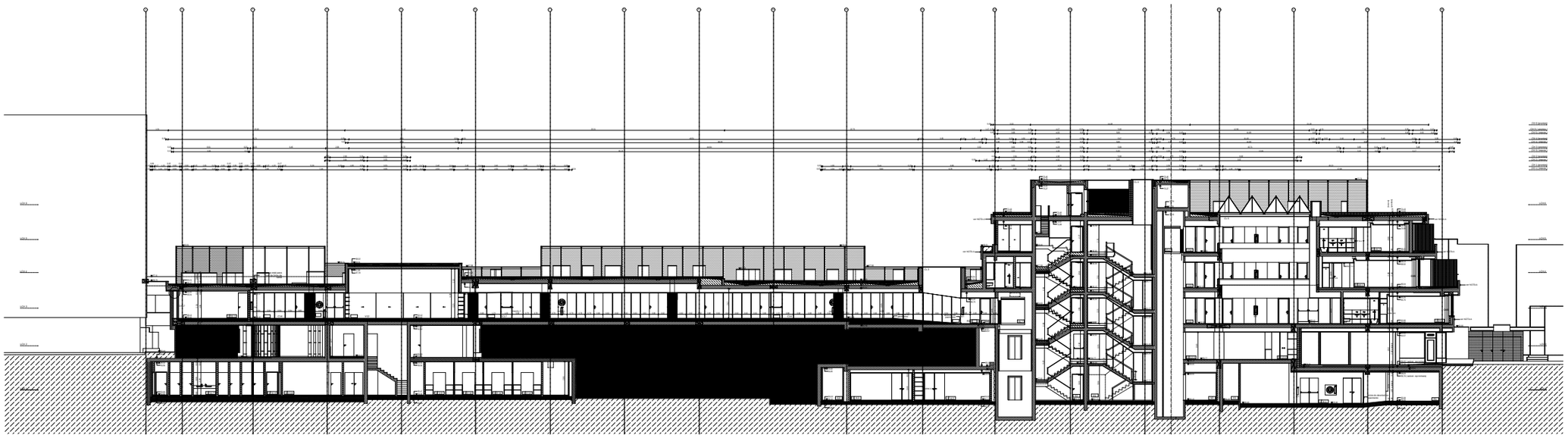
PLANTA DO PISO -1; CORTE TRANSVERSAL 3



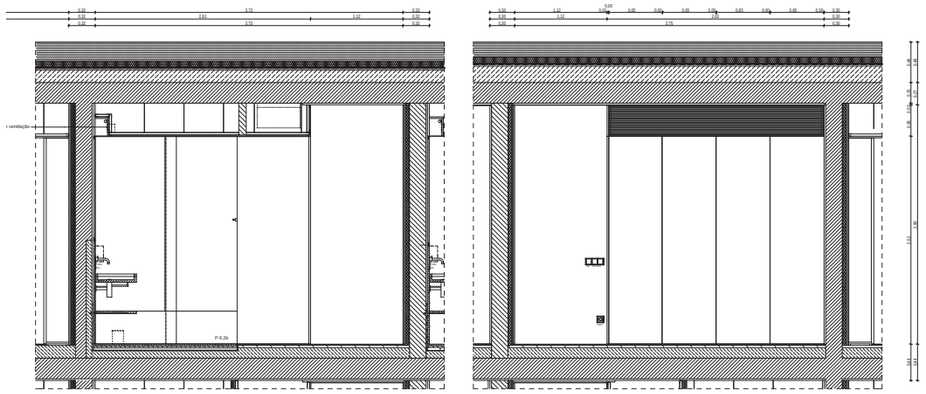


CORTE TRANSVERSAL 4; CORTE LONGITUDINAL 2

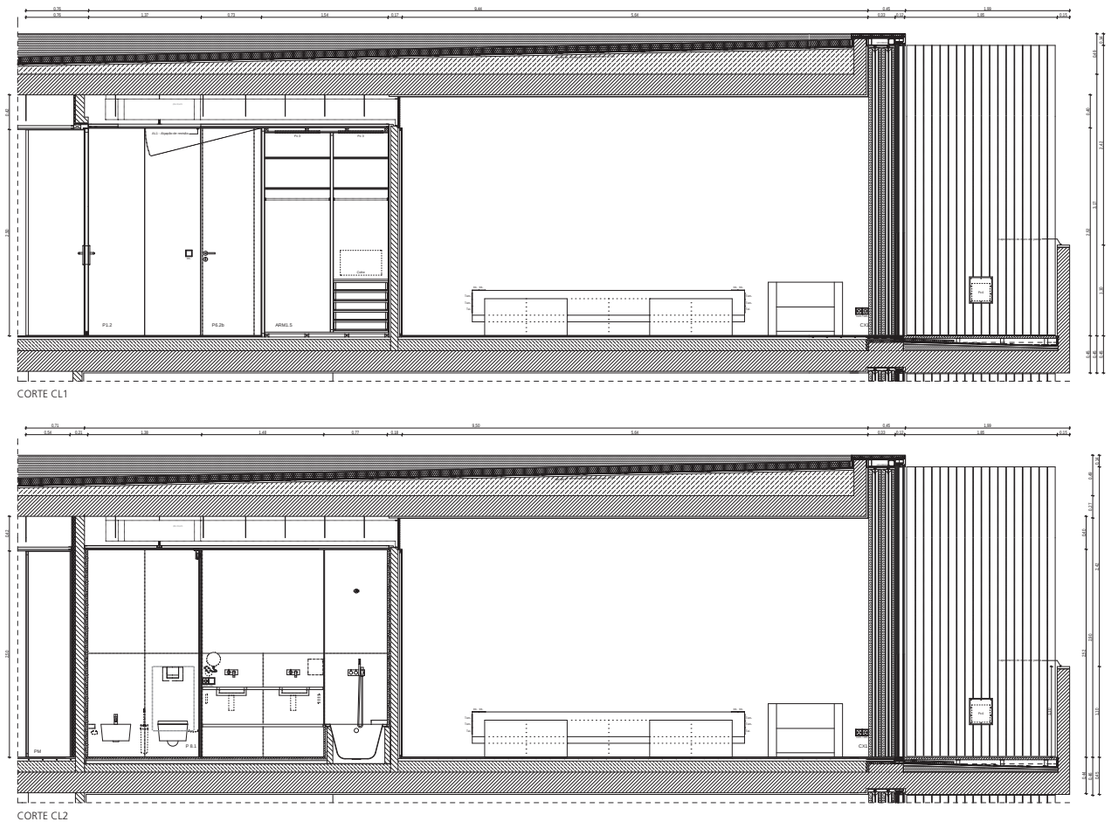




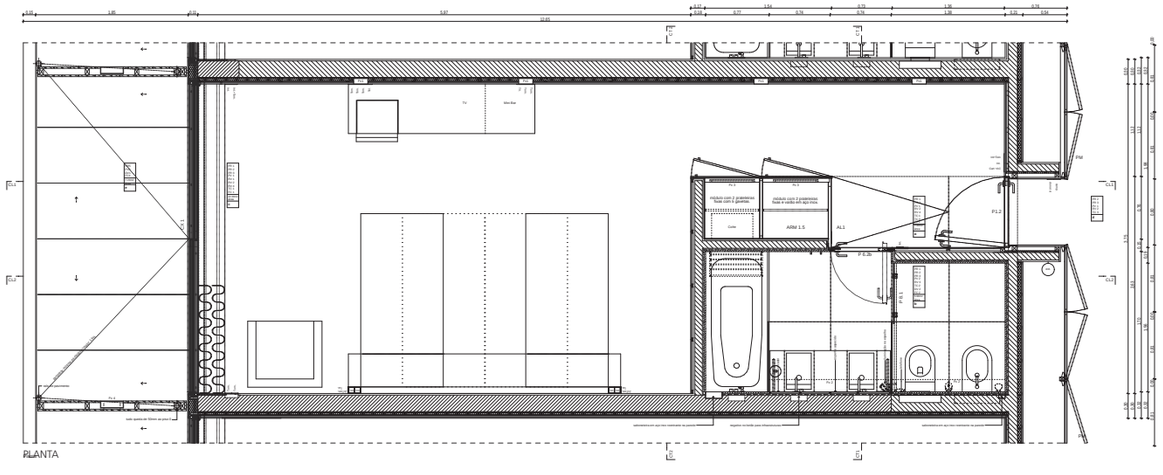
CORTES LONGITUDINAIS 1 E 3


CORTE CT1

CORTE CT2


CORTE CL1

CORTE CL2


PLANTA

QUARTO TIPO 15 _ CORTES E PLANTA

SALA MULTIUSOS “CASA SEM UM LADO” 1991-92

Porto. Estado: construído [projecto n.º 02/91]

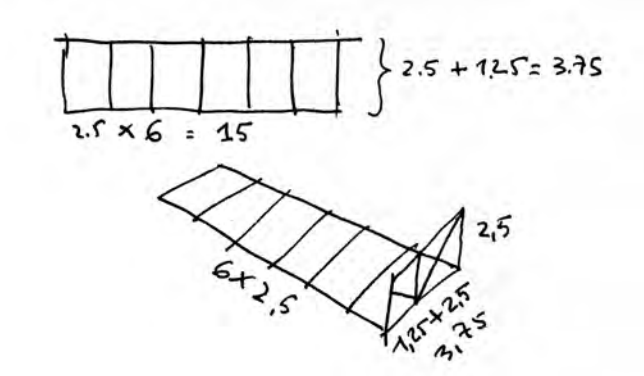
Pavilhão com 72 m^2 para a Academia Contemporânea do Espectáculo, situado no logradouro de um lote de construção estreito e profundo, na cidade do Porto.

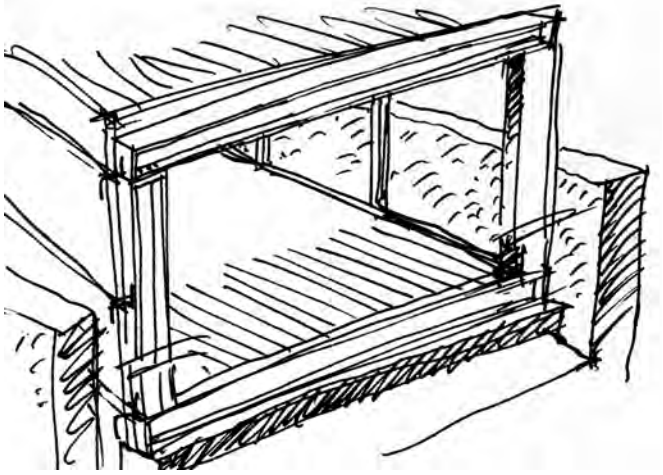
Projecto em 1991. Construído em 1992.

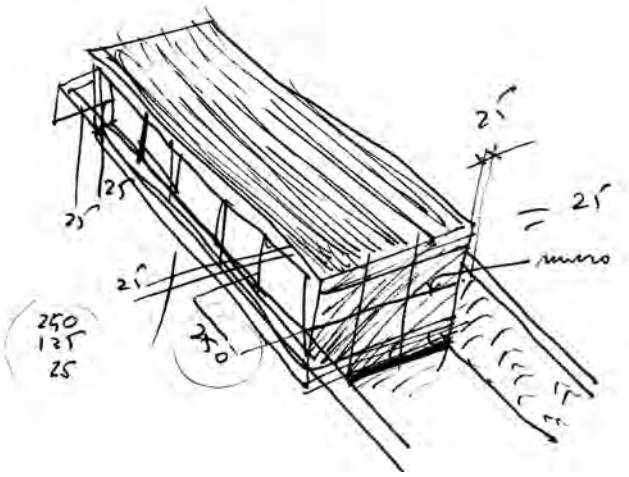
Estrutura em aço e encerramento num dos lados em painéis de vidro, e nos restantes em painéis de contraplacado e réguas de madeira maciça.

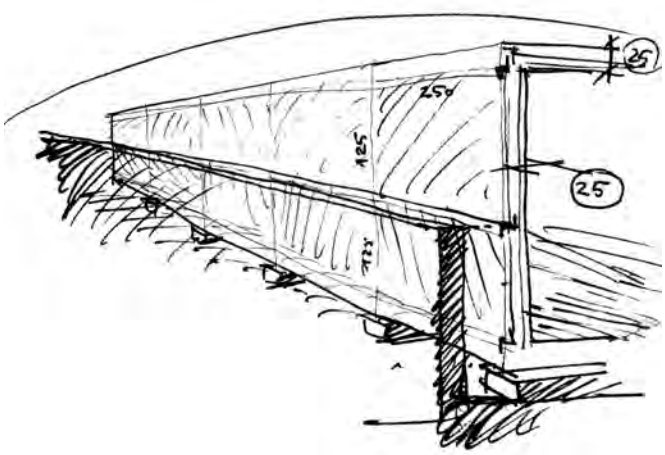
A ordem estrutural e a ordem compositiva seguiram a ideia definida de fazer uma caixa sem um lado, mediante uma modulação que veio a ±ser aquela dada pelas dimensões dos painéis de contraplacado de madeira existentes no mercado, segundo a orientação que permitia optimizar a máxima área de implantação possível face à largura e comprimento do espaço disponível para a sua construção.

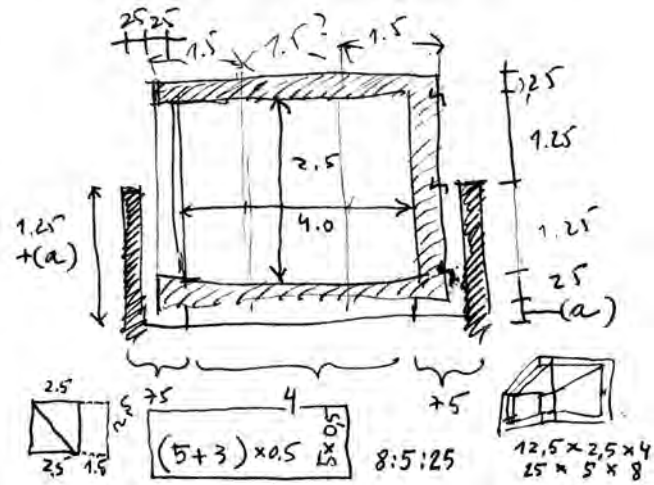


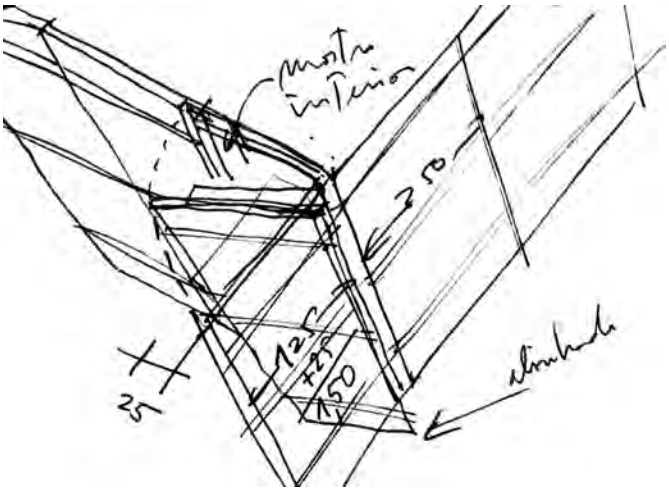

2.5 + 1.25 = 3.75
2.5 x 6 = 15
2,5
6x 2,5
1,25+2,5
3,75

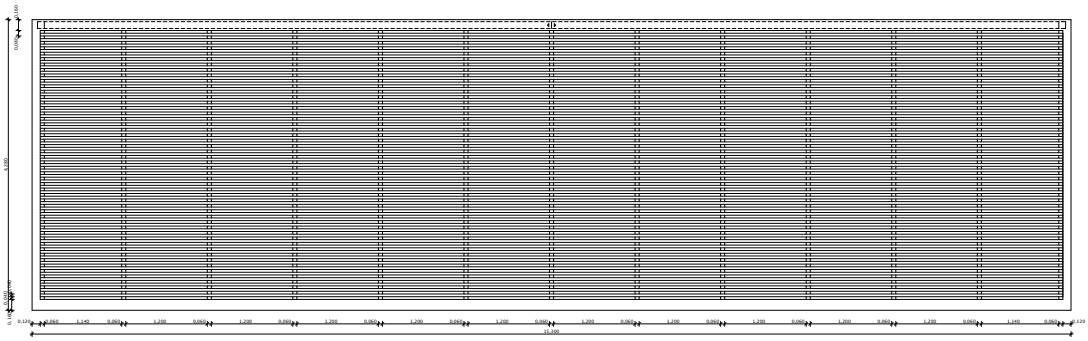


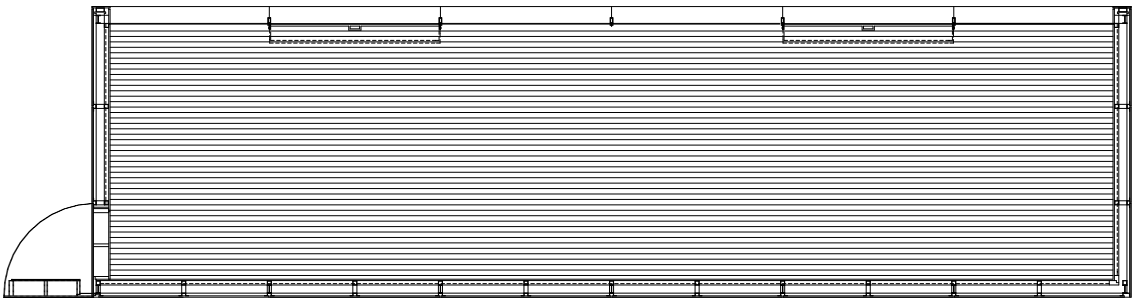

25
25
25
25
25
25
250
125
25
muro

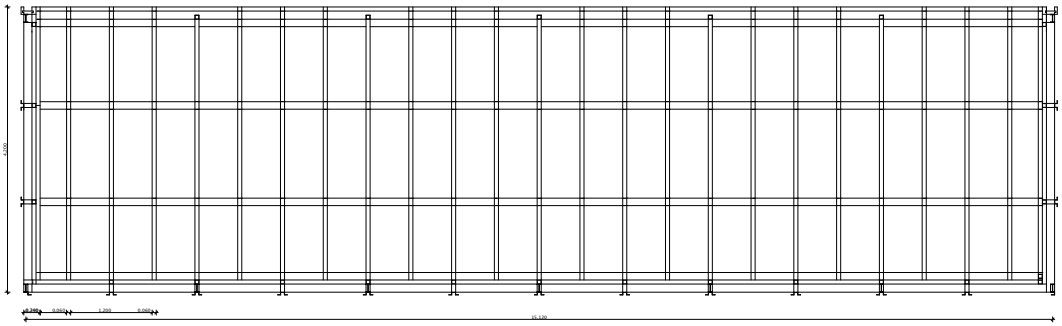

25
250
125
25

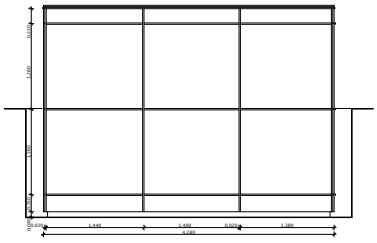

25 25
1.5
1.5
1.5
2.5
4.0
1.25
1.25
1.25
25
(a)
1.25
+(a)
2.5
2.5
2.5
1.5
75
4
+5
(5+3) x0.5
5x0.5
8:5:25
12,5 x 2,5 x 4
25 x 5 x 8

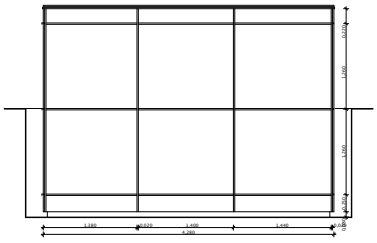

muro interior
250
125
+25
150
25
alumbrado

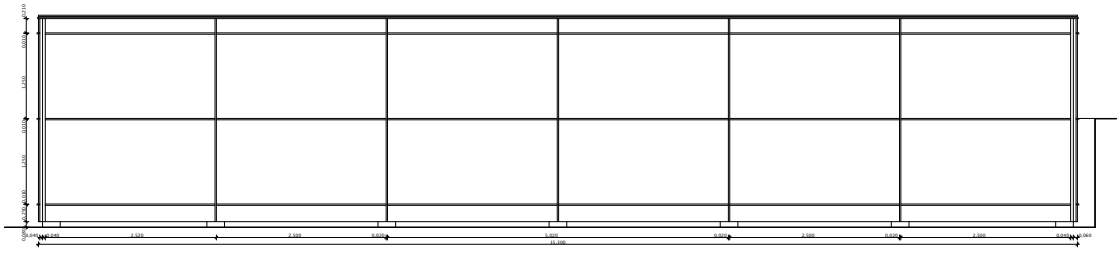


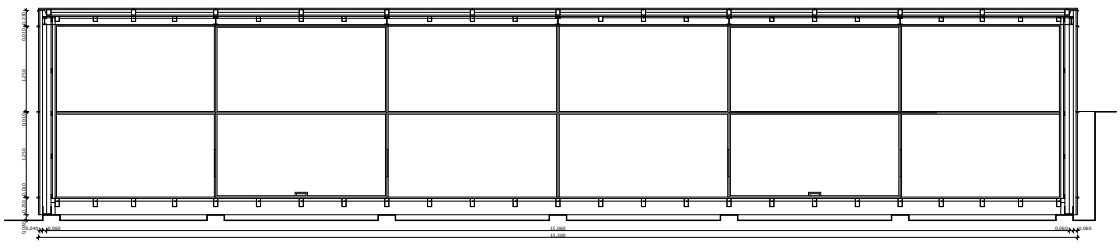










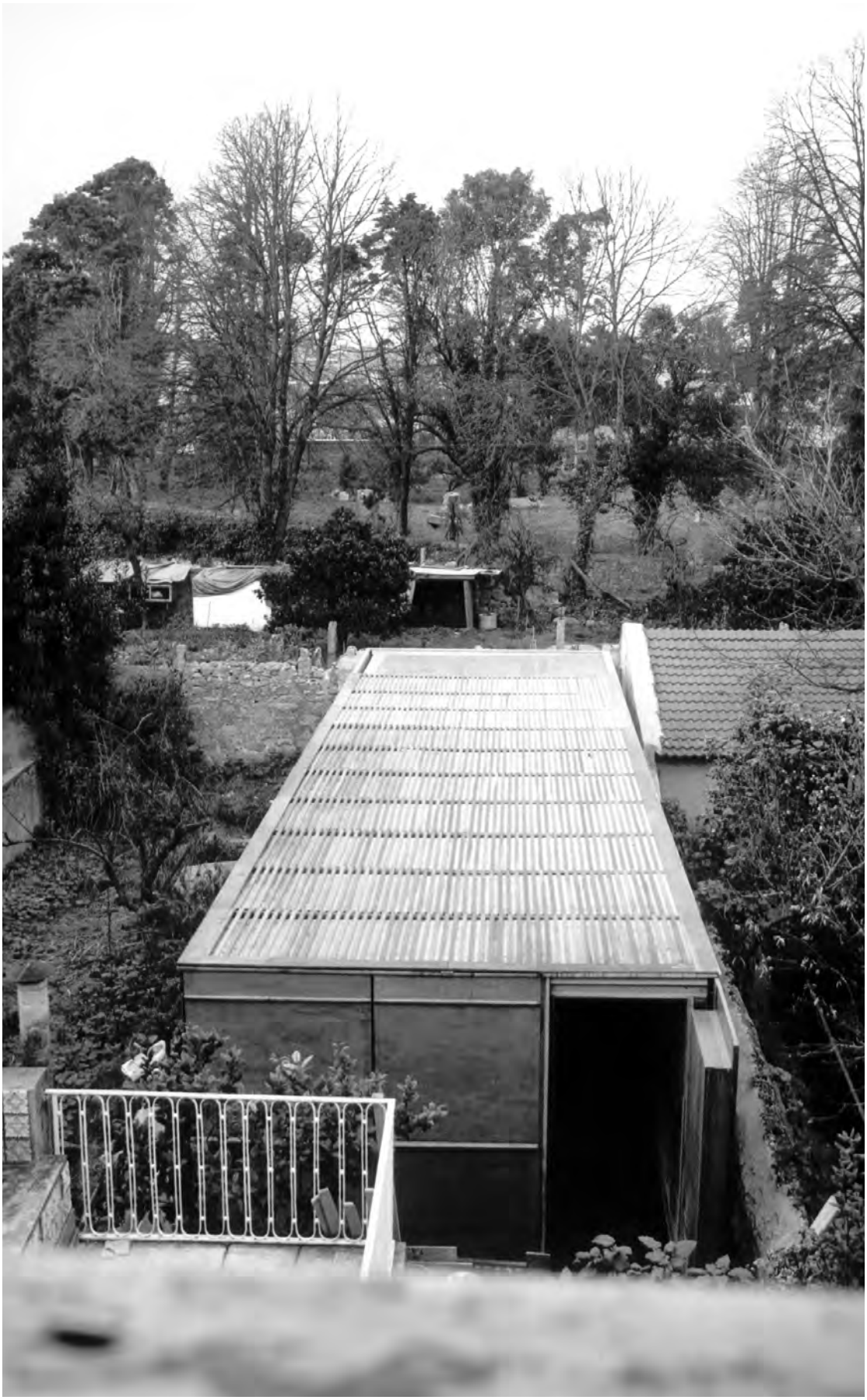


COBERTURA, PLANTA, PLANTA ESTRUTURAL; ALÇADOS NORTE, SUL E NASCENTE; CORTE TRANSVERSAL





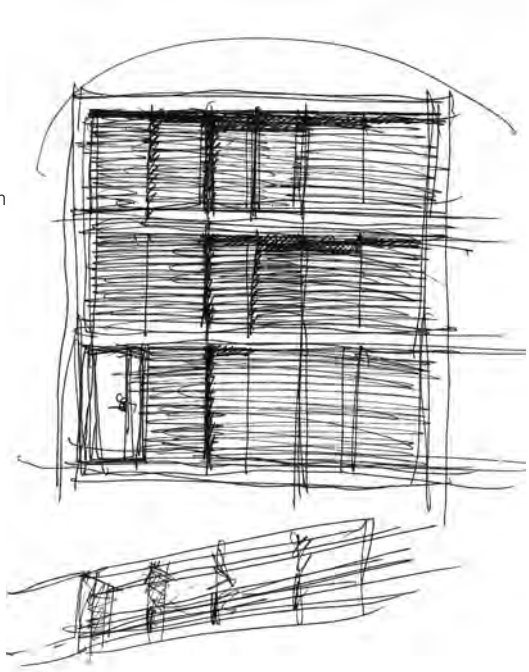




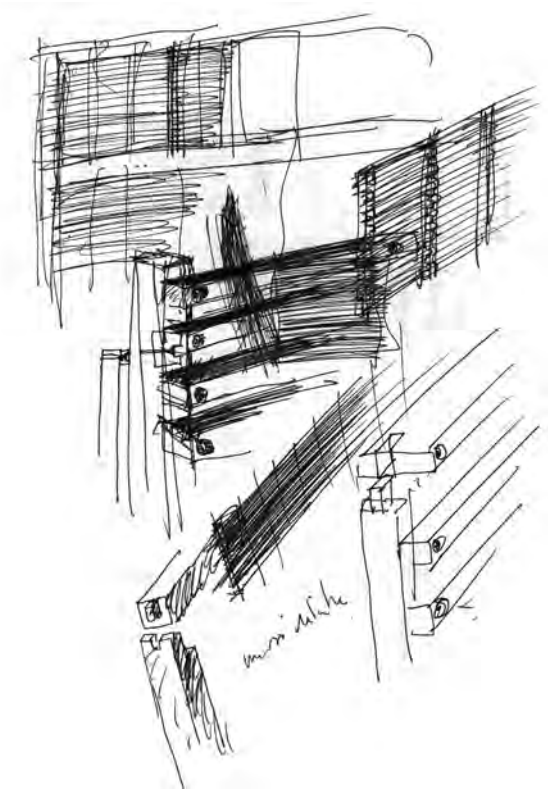
DOIS BLOCOS DE APARTAMENTOS 1991-2002

Porto. Estado: construído [projecto n.º 04/91]

Com estes dois sólidos, abertos em dois lados opostos, resumindo a estrutura dos volumes a planos verticais e horizontais de betão, procura-se que o perímetro e interior sejam entendidos como uma só peça, sem detalhe. As partes relacionam-se entre si e com o todo pelo uso de um sistema de proporções regulares
(1:1, 1:2, 1:3). Exprimindo o seu peso, os dois sólidos deformam o terreno.



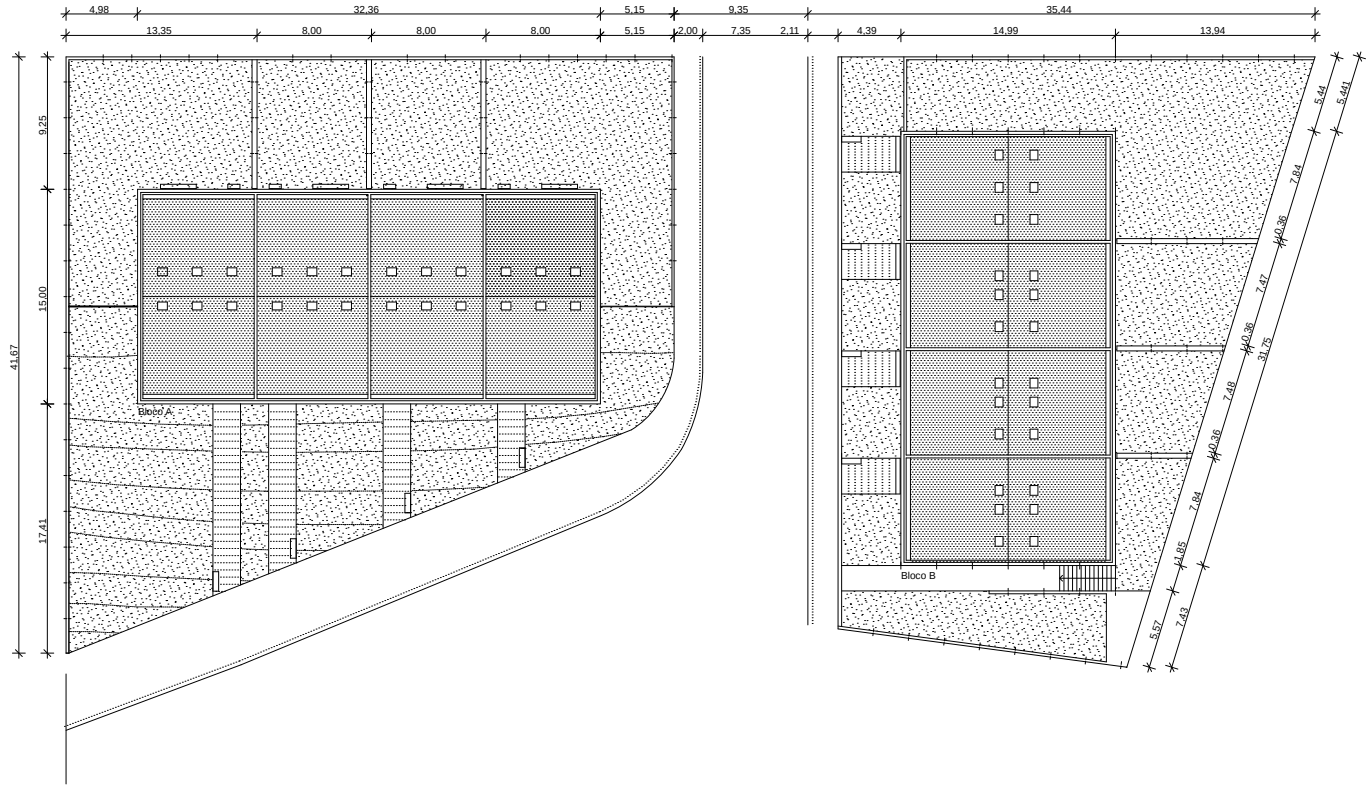


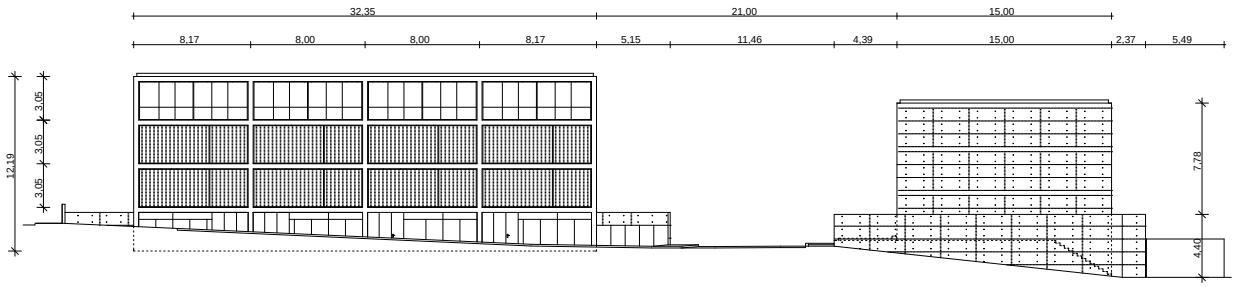




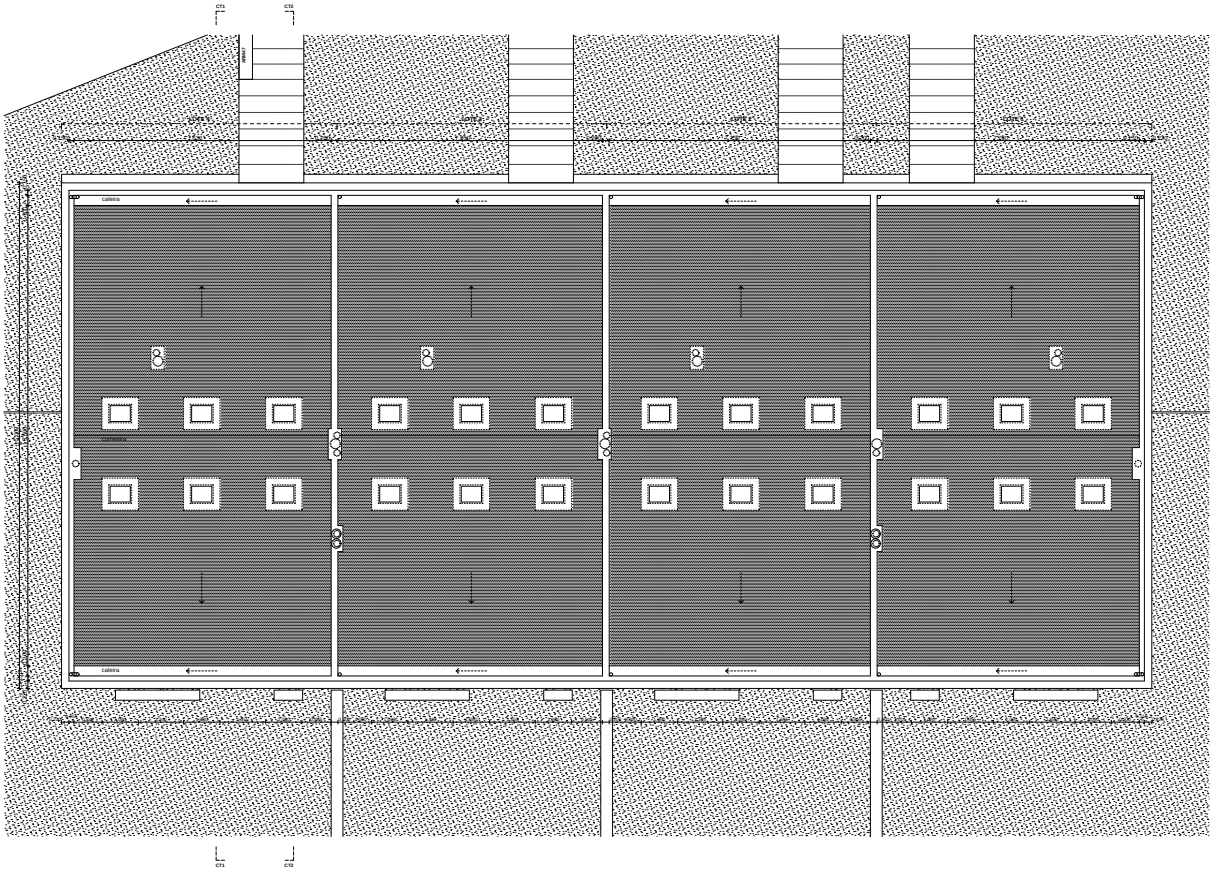


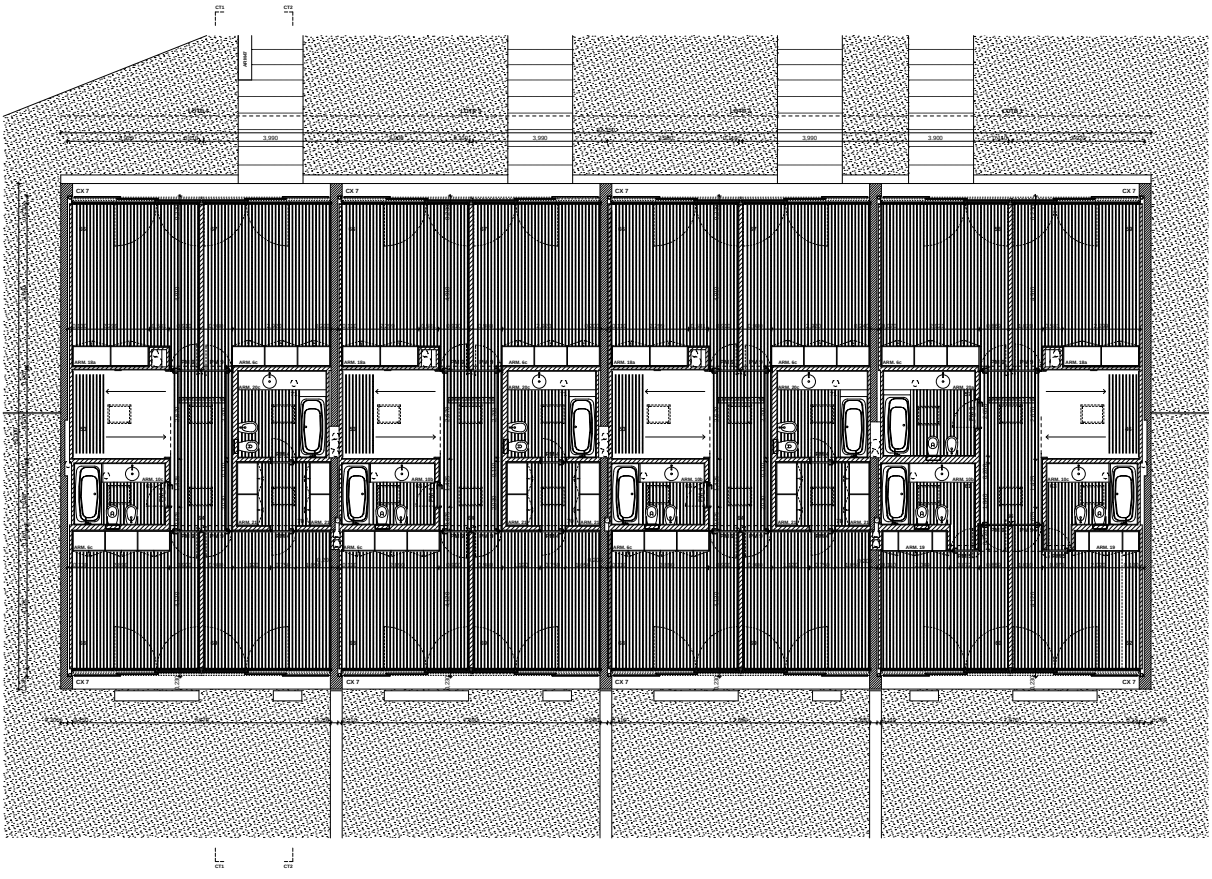




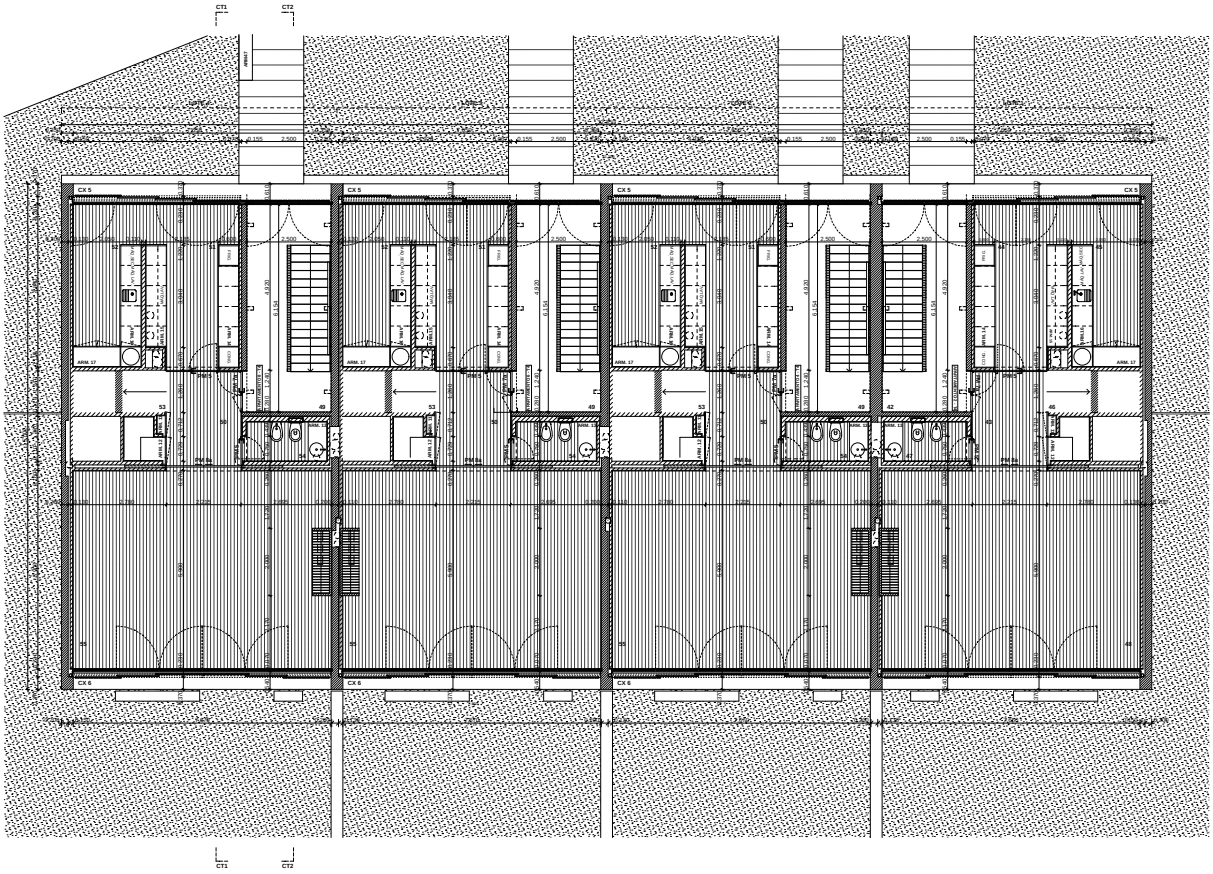


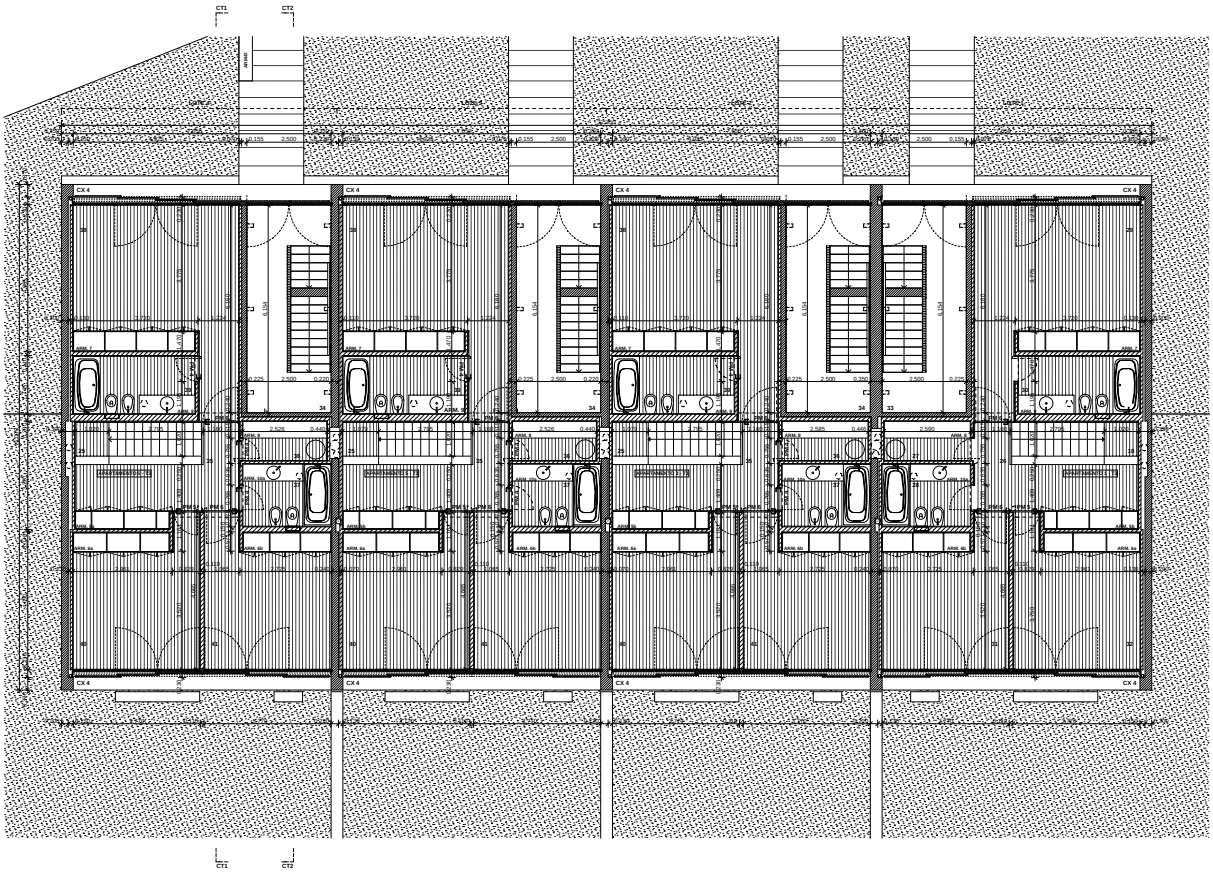
PLANTA E ALÇADO DO CONJUNTO



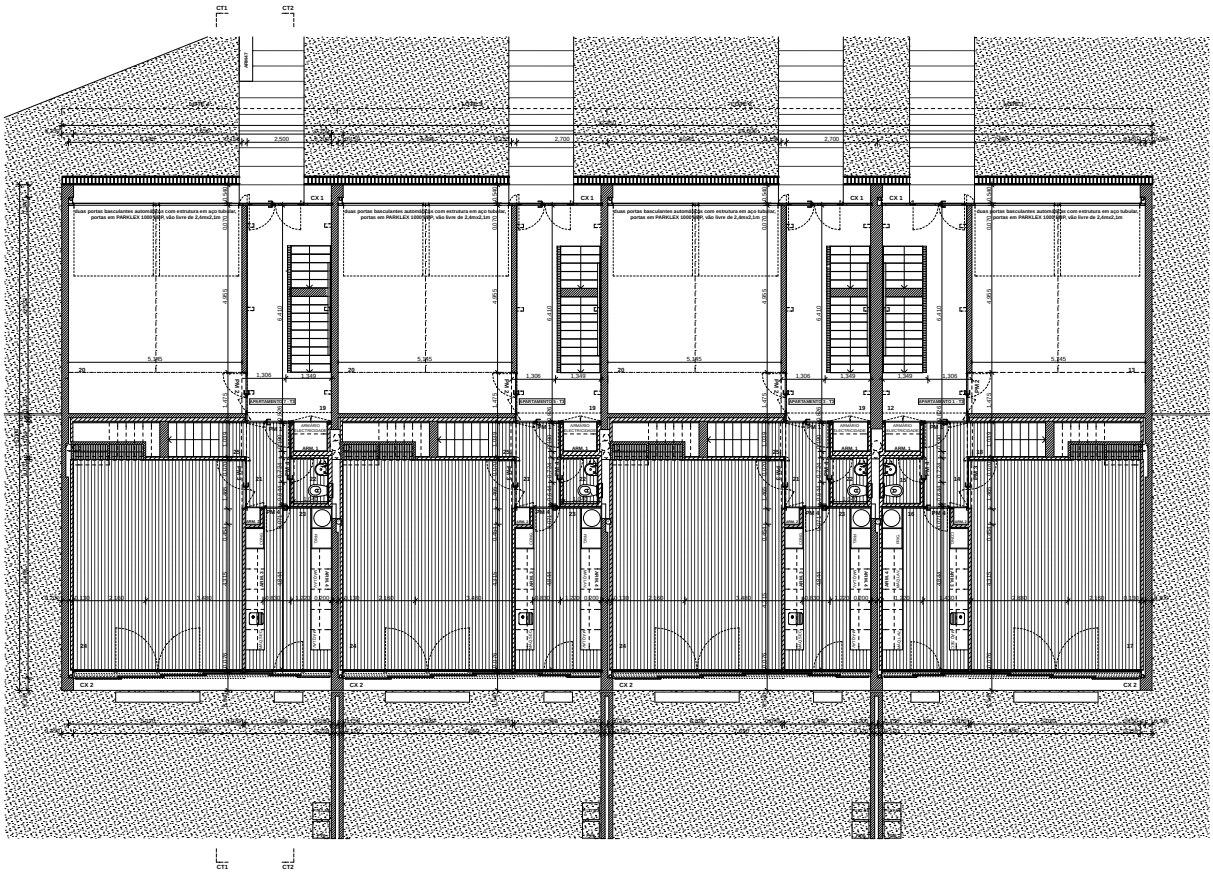


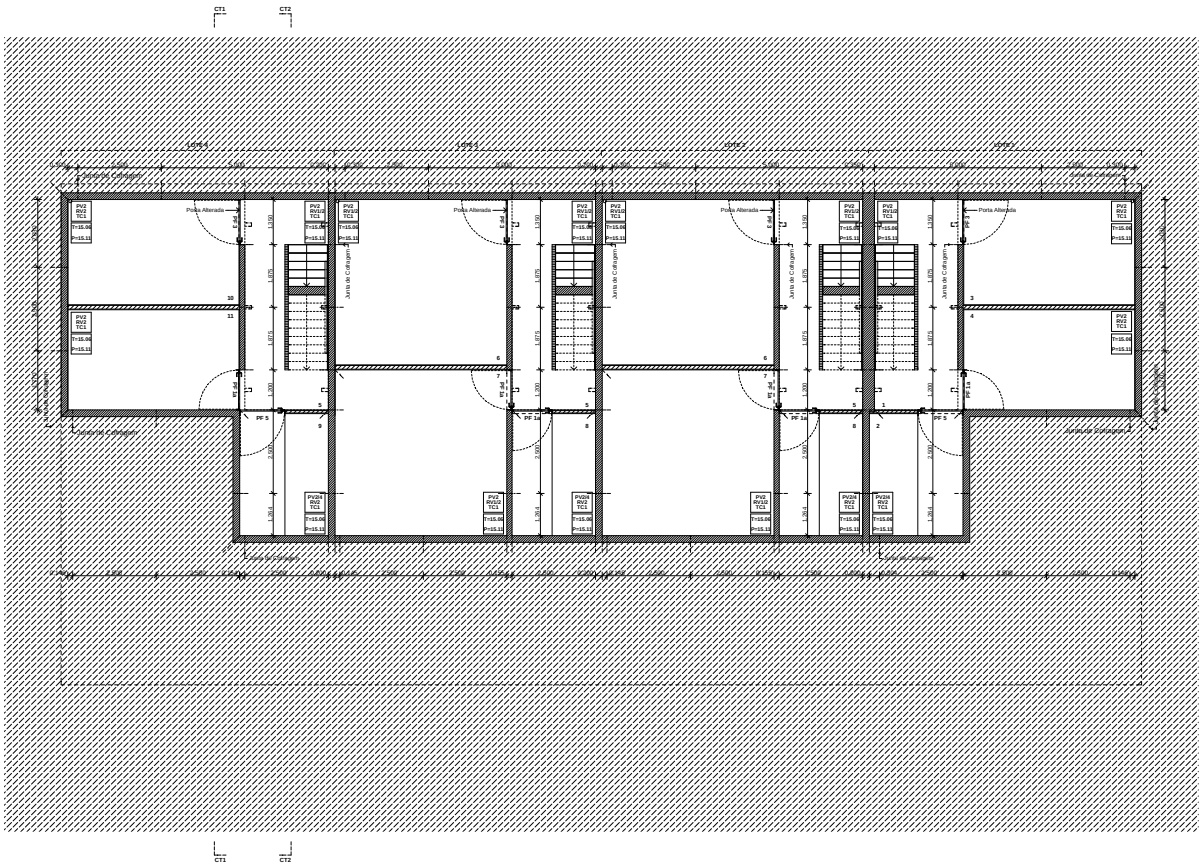
BLOCO A _ PLANTA DE COBERTURA E PISO 3



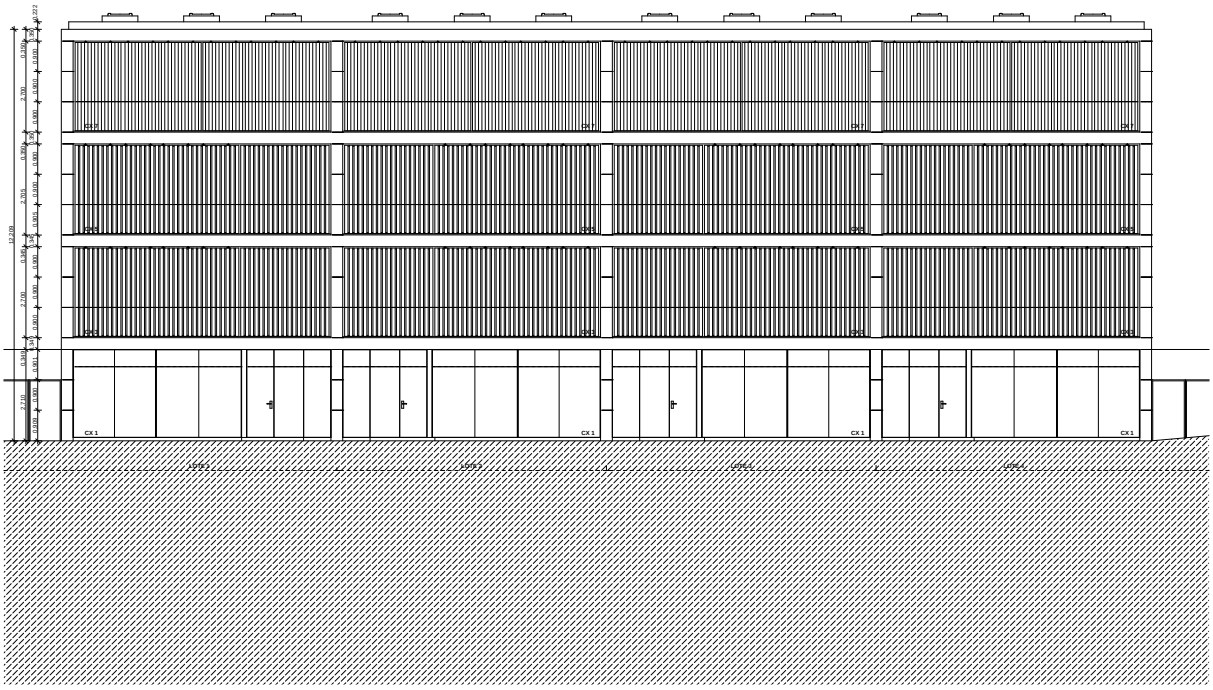


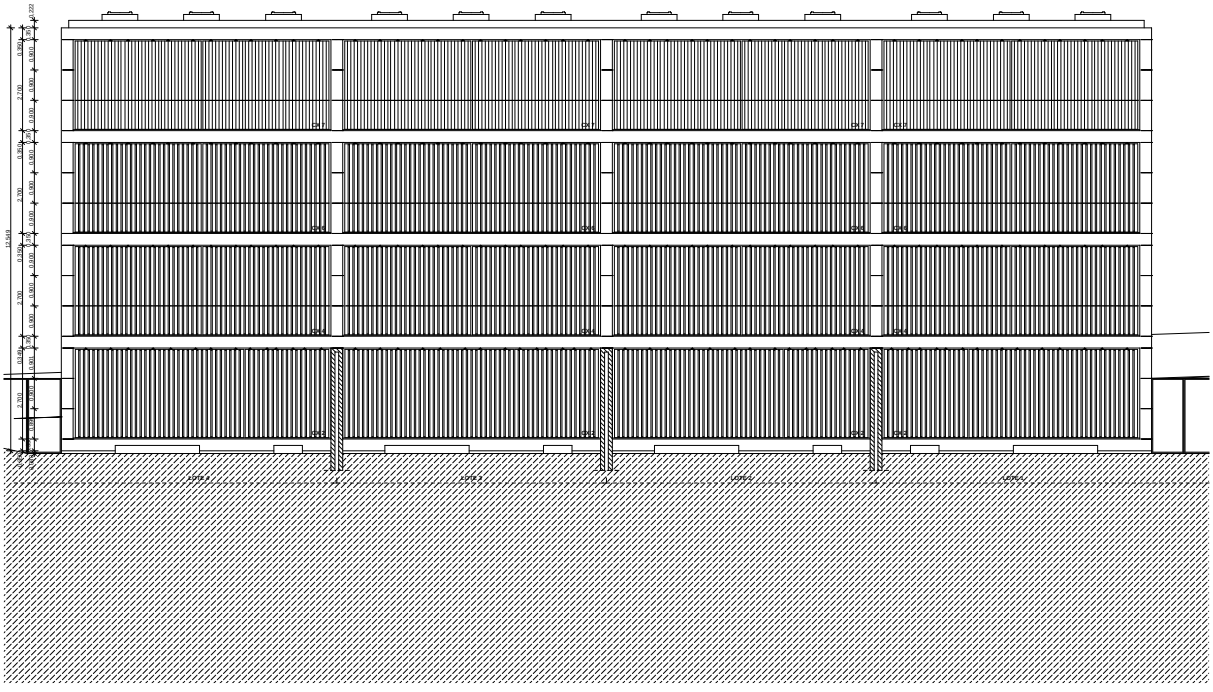
BLOCO A _ PLANTA DO PISO 2 E 1



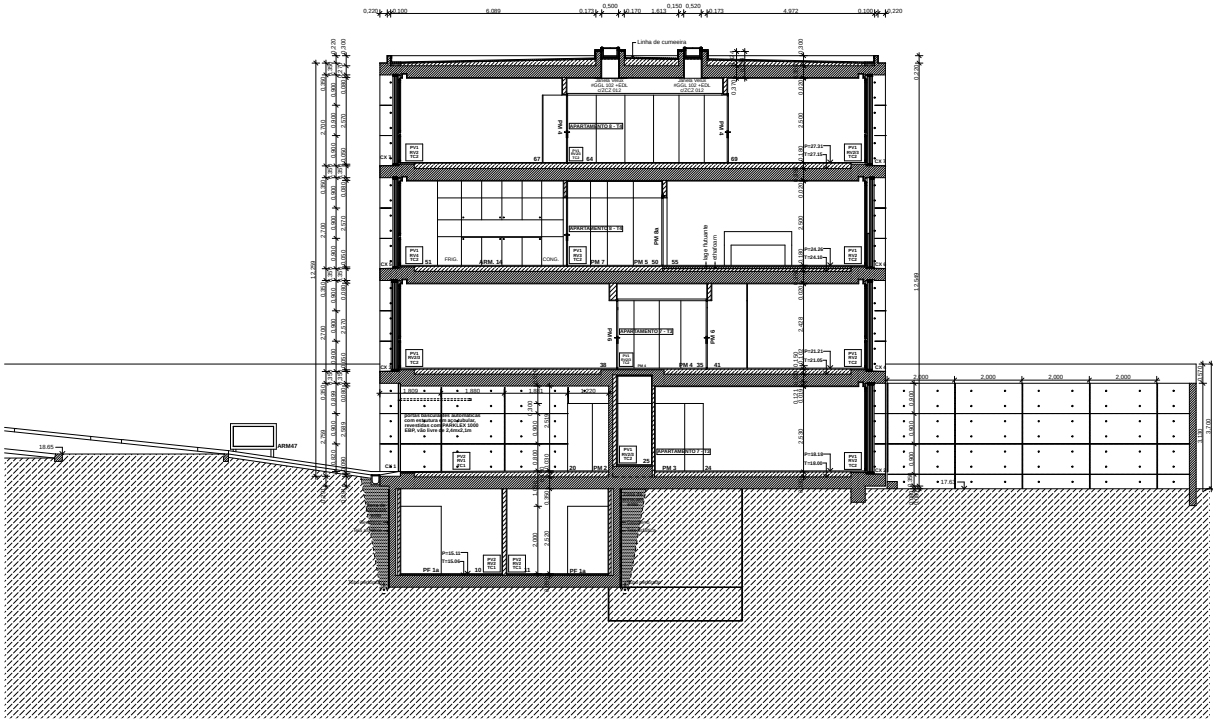


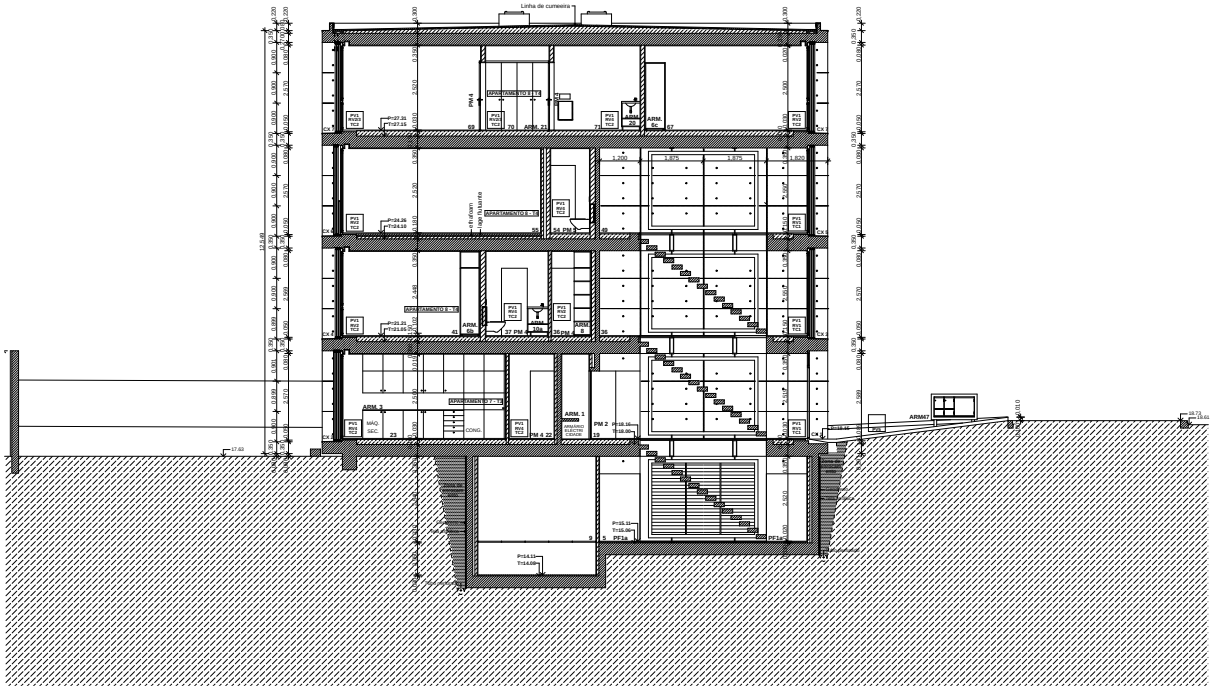
BLOCO A _ PLANTA DO PISO -1 E 0





BLOCO A _ ALÇADO NORTE E SUL

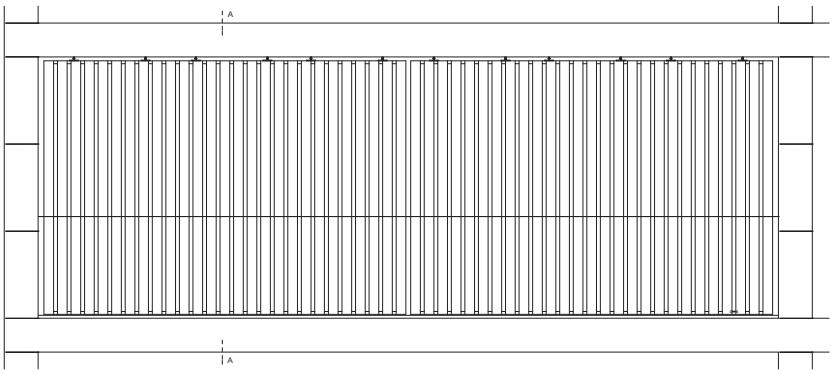




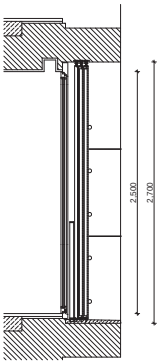
BLOCO A _ CORTE TRANSVERSAL 1 E 2



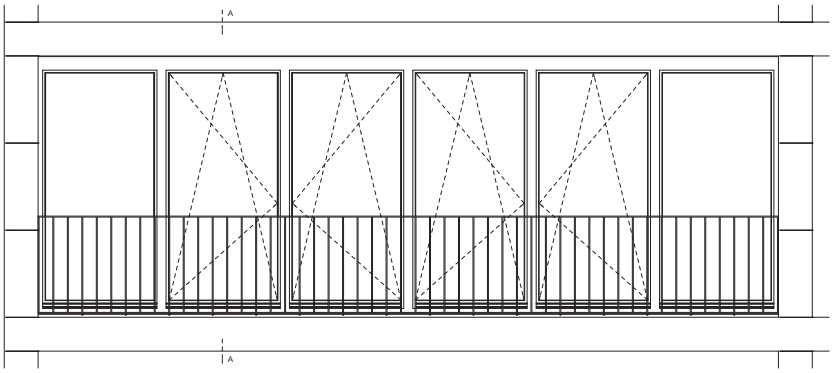




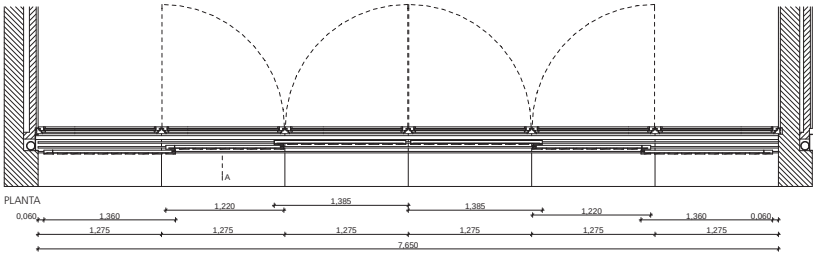
ALÇADO COM PORTADAS



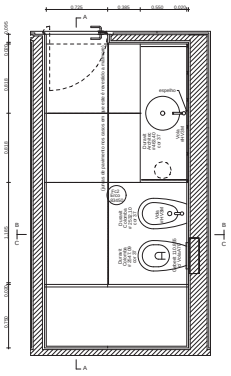
CORTE VERTICAL A



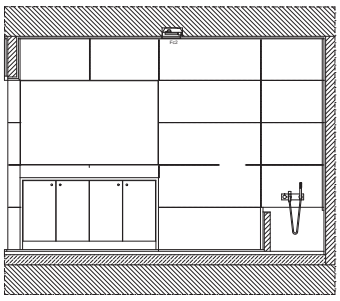
ALÇADO SEM PORTADAS



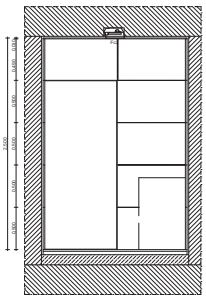
PLANTA



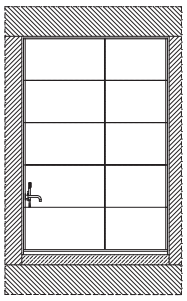
PLANTA



CORTE A

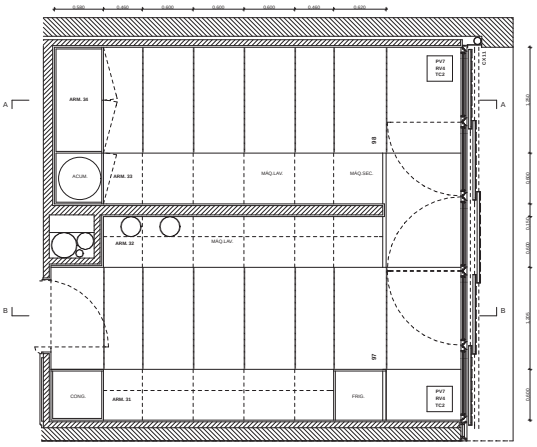


CORTE B

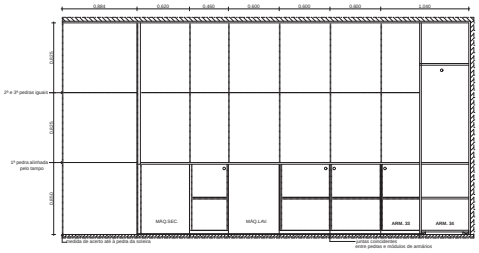


CORTE C

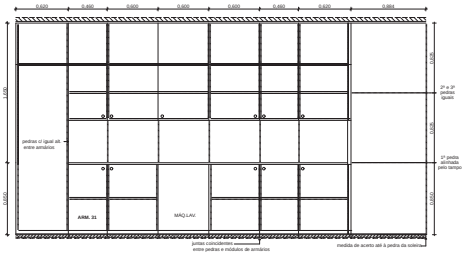
BLOCO A _ CAIXILHARIA
BLOCO A E B _ SANITÁRIO



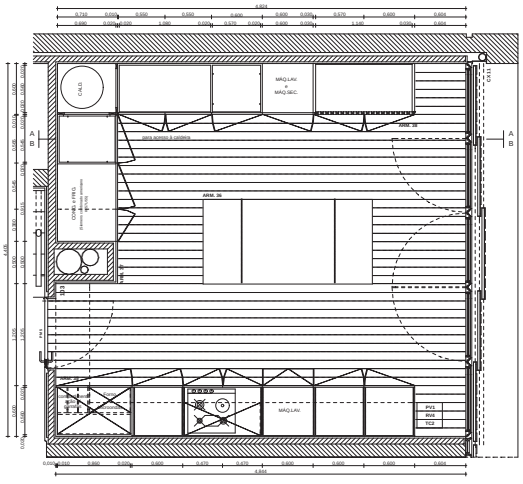
PLANTA - COZINHA L7



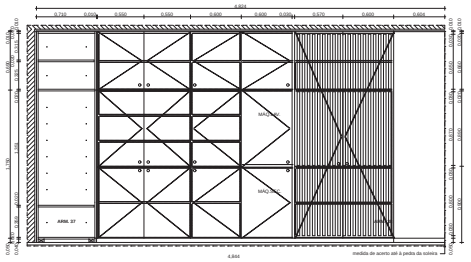
CORTE ALÇADO A



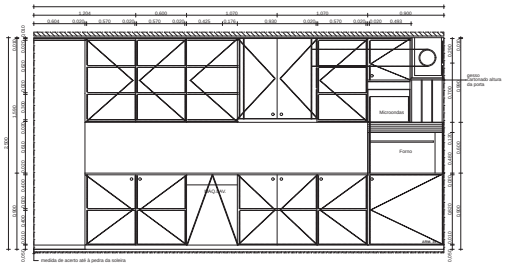
CORTE ALÇADO B



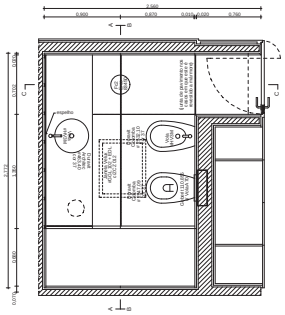
PLANTA - COZINHA L8



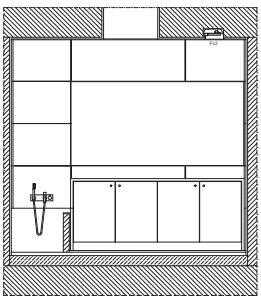
CORTE ALÇADO A



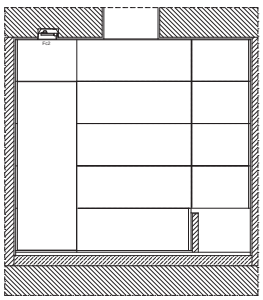
CORTE ALÇADO B



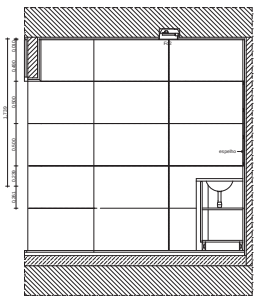
PLANTA



CORTE A



CORTE B



CORTE C

BLOCO A E B _ COZINHAS; SANITÁRIO













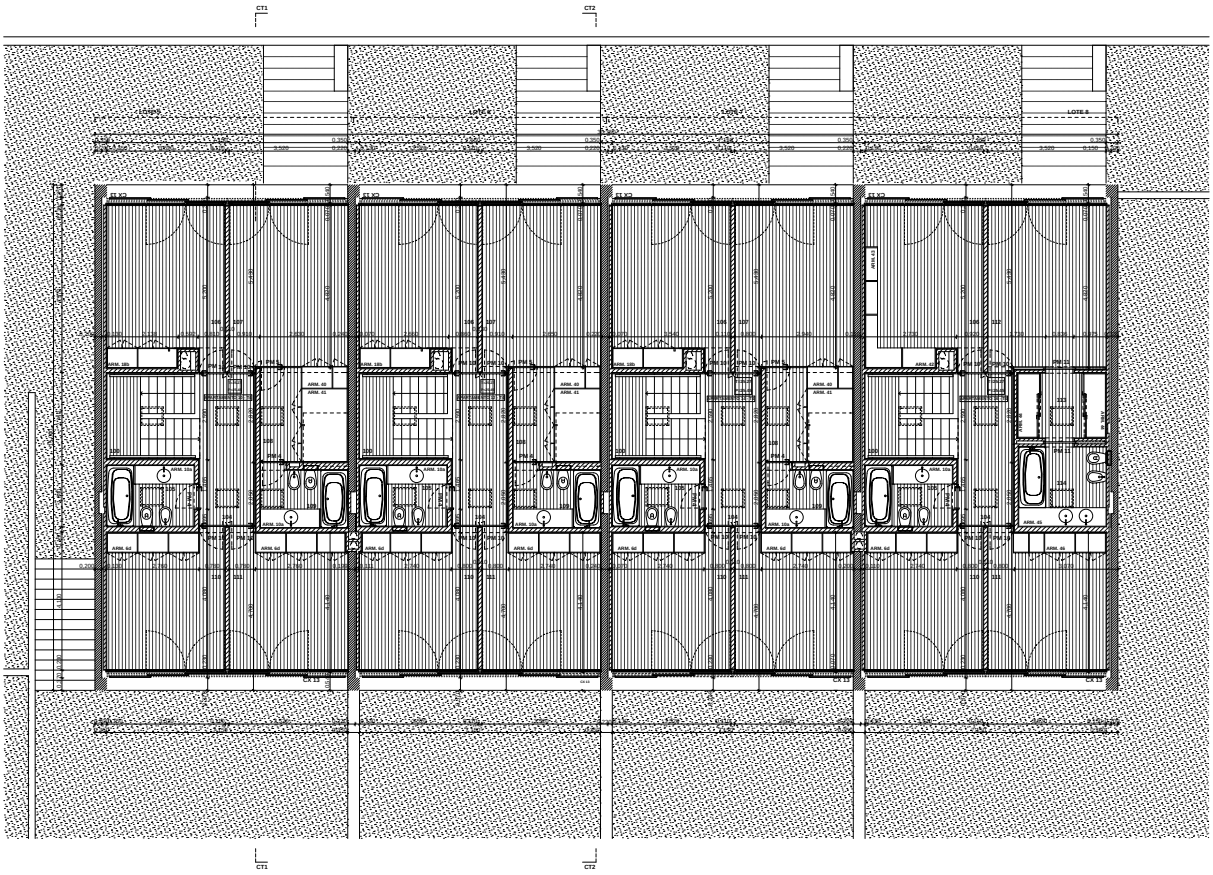


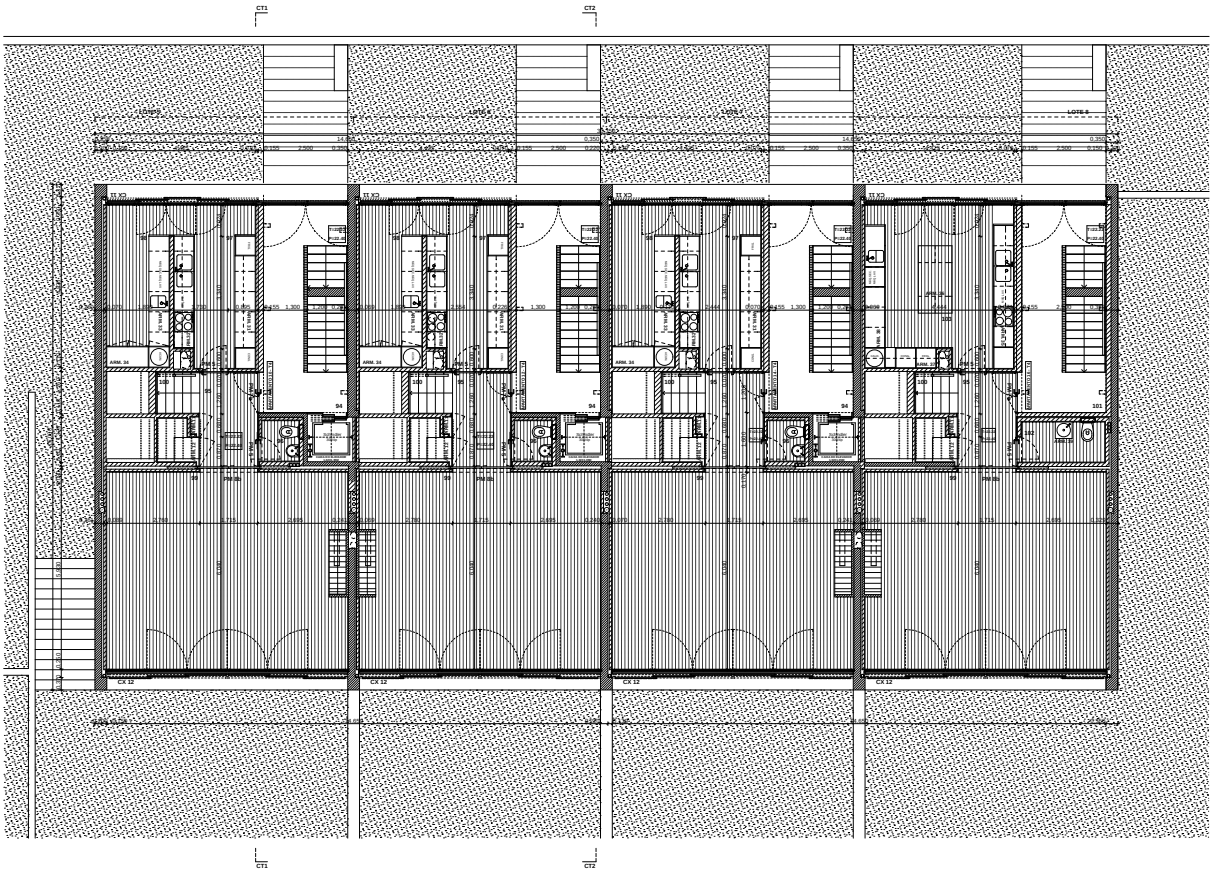




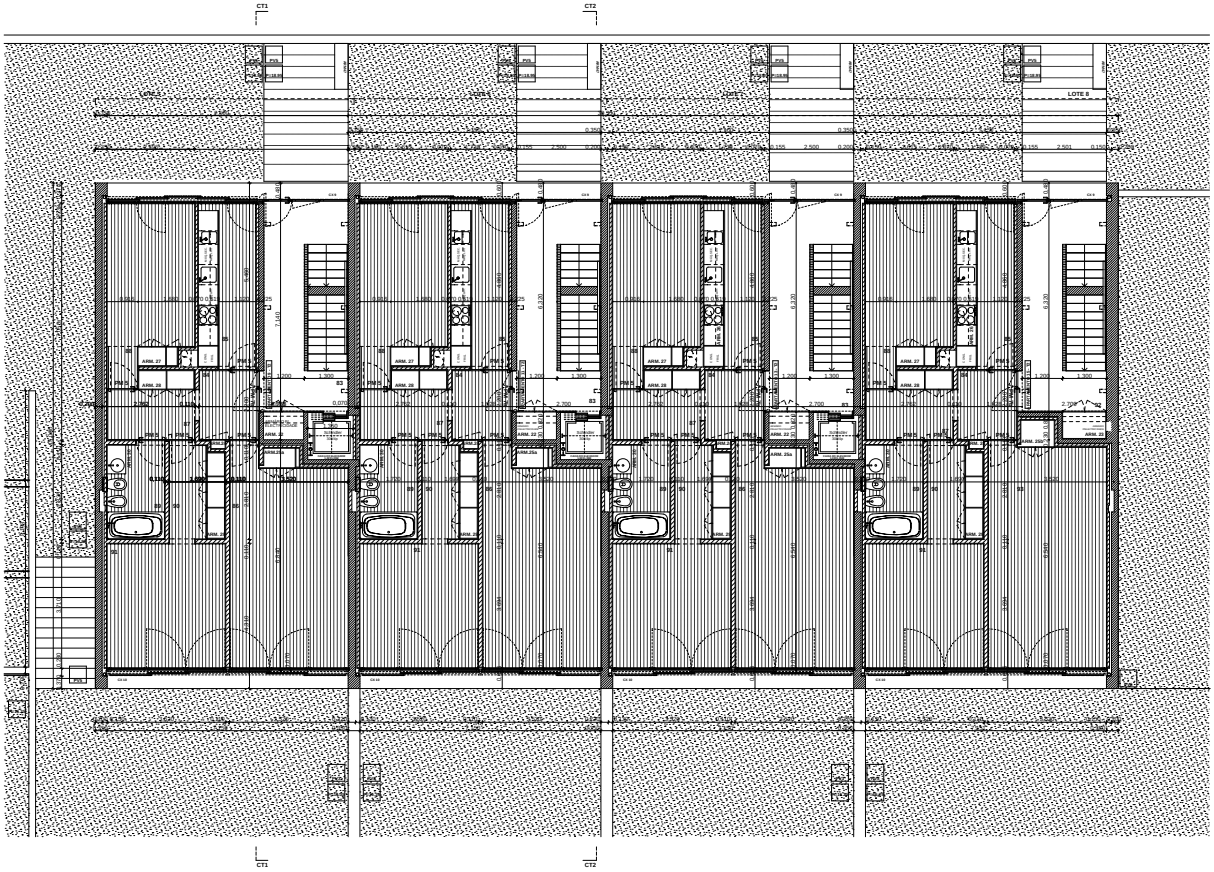


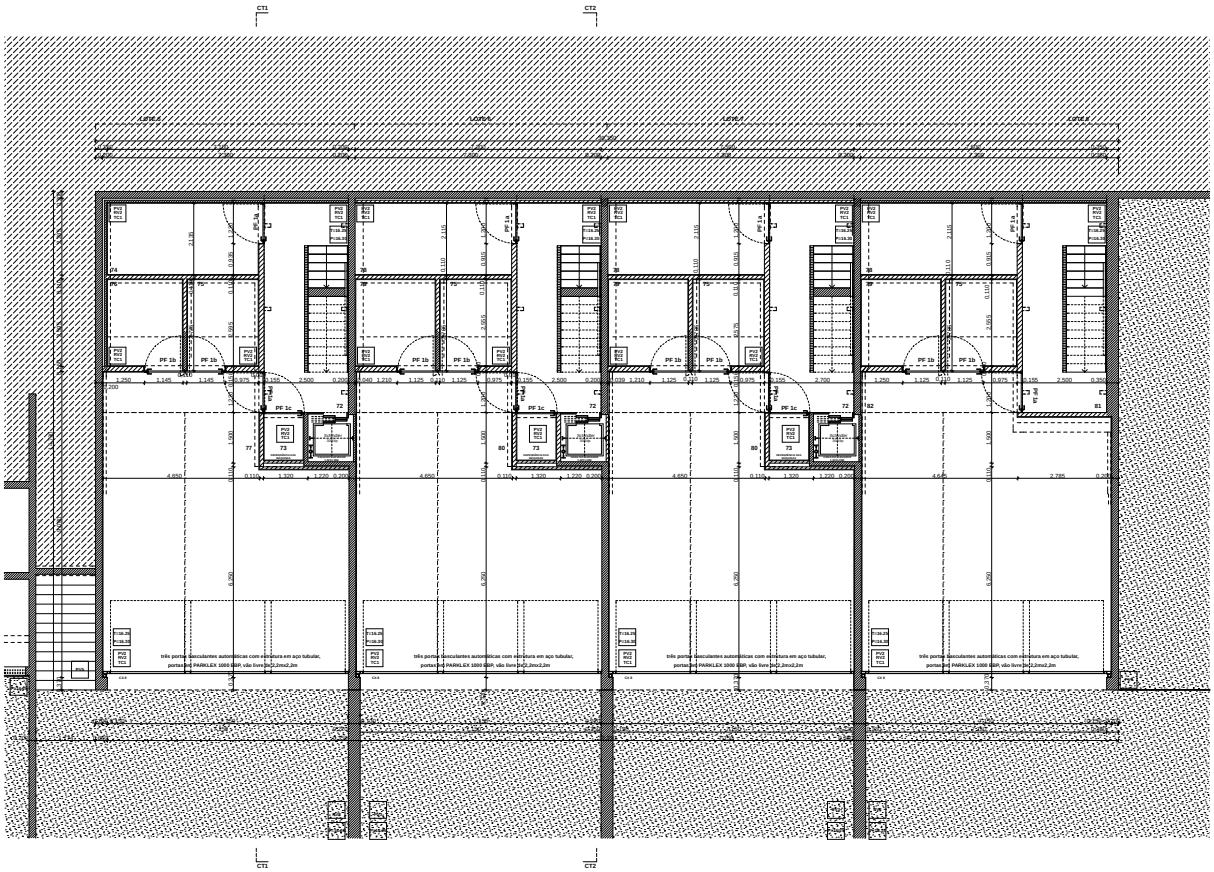




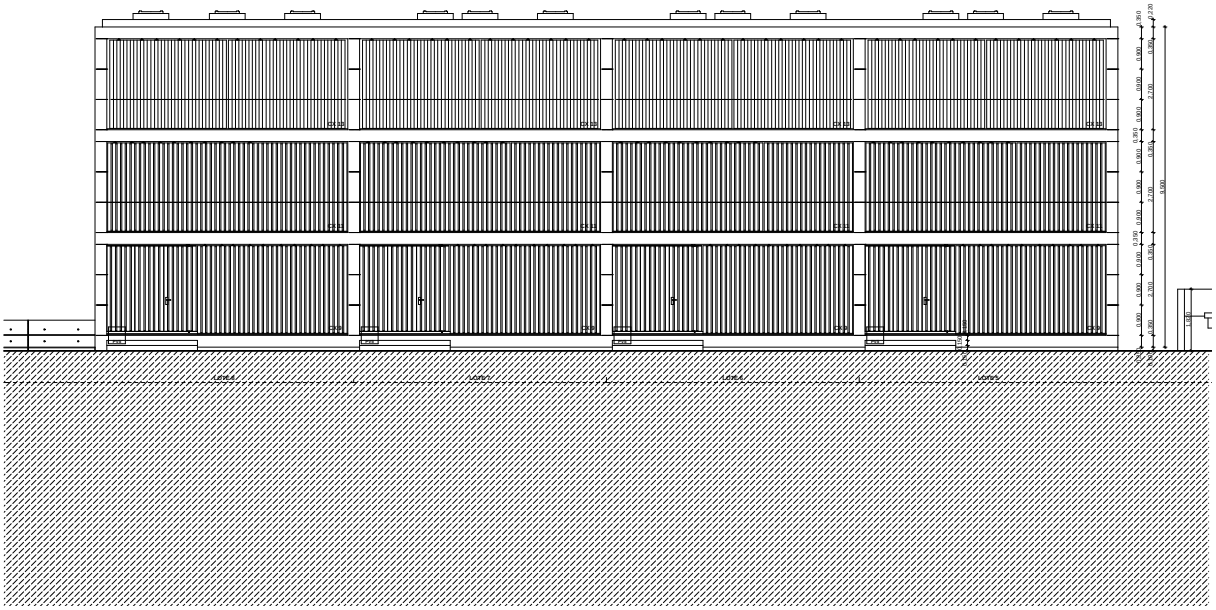


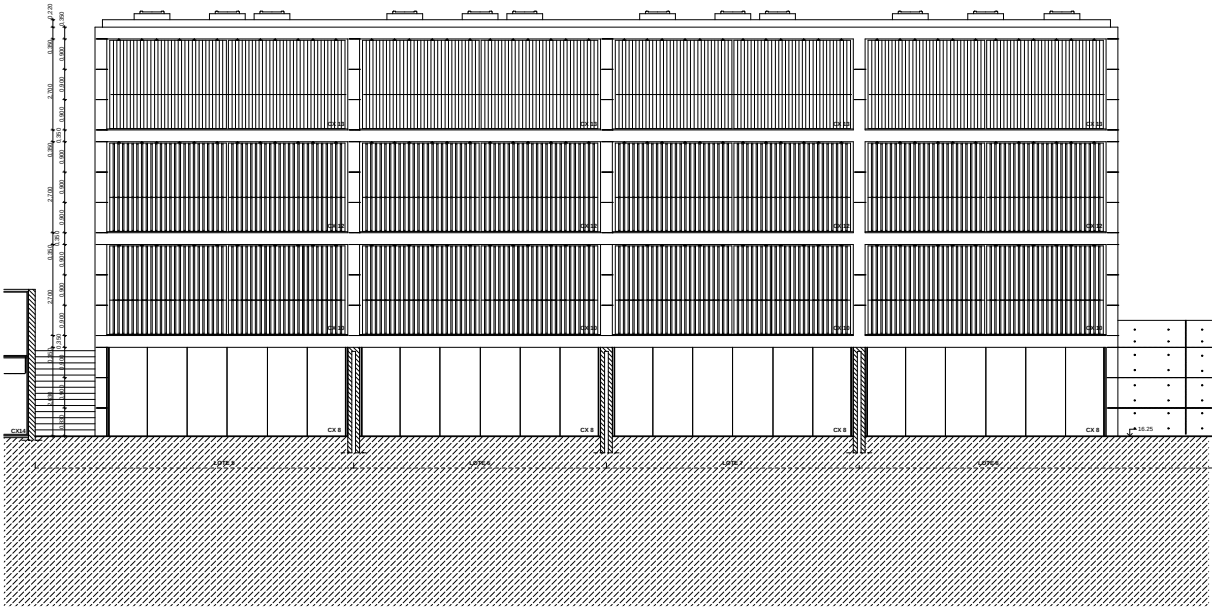
BLOCO B _ PLANTA DO PISO 2 E PISO 1



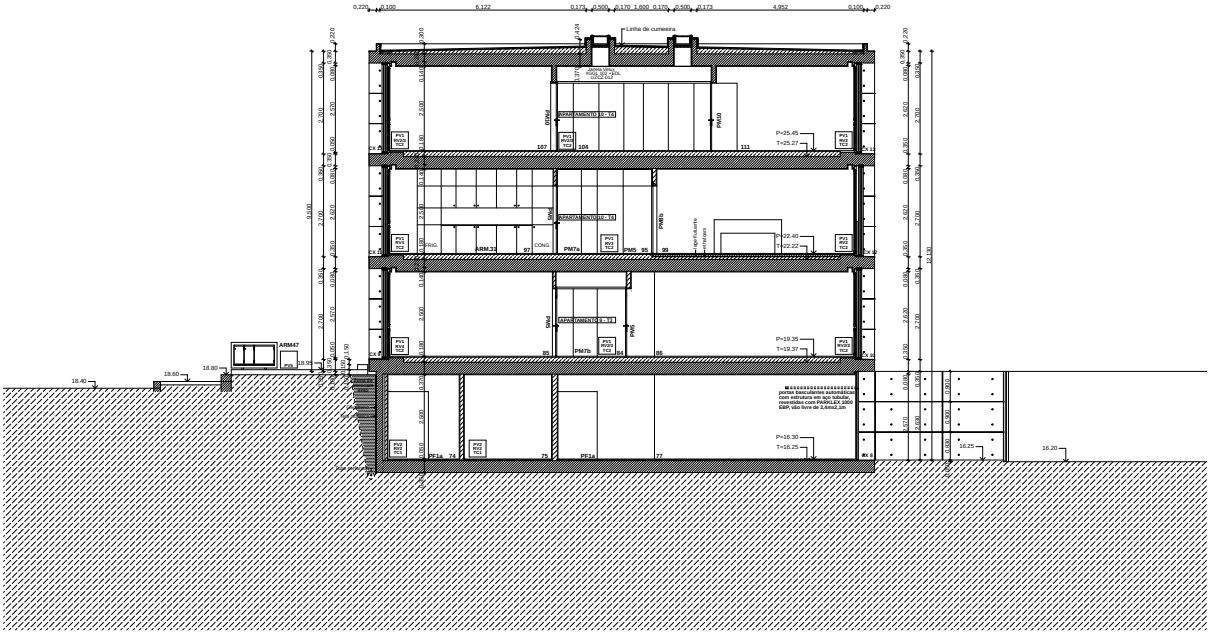


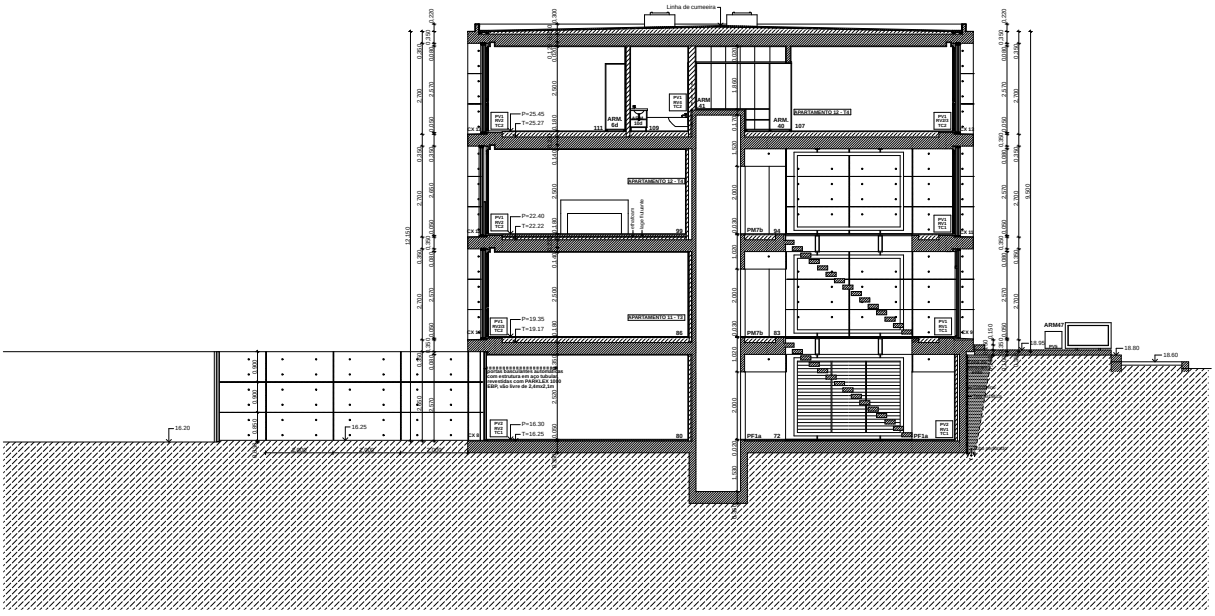
BLOCO B _ PLANTA DO PISO 0 E PISO -1





BLOCO B _ ALÇADO NASCENTE E POENTE





BLOCO B _ CORTE TRANSVERSAL 1 E 2


















NÚCLEO CENTRAL DO PÓLO DA MAIA DO PARQUE DE CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO PORTO 1993-96

Maia. Co-autoria com João Serôdio. Projecto de Concurso, 1.º Prémio [projecto n.º 13/93]

I. INTRODUÇÃO

Garantir a razoabilidade da resposta ou a justeza da solução passa por identificar com rigor os problemas, analisar os defeitos e as virtudes daquilo que outros fizeram, e garantir a adequação e oportunidade de métodos e de meios. Sabe-se que a resposta, seja ela qual for, nunca será exacta ou absoluta. Pode apenas aproximar-se, com maior ou menor rigor, da resposta perfeita ao problema inicial.

Os dados do problema – no caso de um projecto de arquitectura – são, regra geral, um cliente (que pode ou não coincidir com os utentes), um programa, um terreno e um prazo. Neste caso esses dados revestem-se de algumas particularidades, como sejam o facto dos clientes/utentes serem muitos e de uma grande diversidade e do programa ser pouco comum (no caso de Portugal, quase pioneiro). E ainda a condição suplementar do objectivo final do projecto não se esgotar na sua materialização e na sua envolvente próxima mas, pelo contrário, pretender-se que tenha repercussões longínquas e significativas no desenvolvimento duma região mais vasta e do próprio país, ultrapassando assim, em muito, a materialidade da resposta física ao problema.

Por outro lado, o projecto vem na sequência de vários estudos, realizados por equipas competentes, que estabeleceram as premissas que julgaram convenientes. Esses estudos preconizam um modelo de Parque de Ciência e Tecnologia, à luz das condições e propósitos locais, e também tendo em conta exemplos, de estruturas similares, de índole muito diversa.

O projecto nasce deste conjunto de condições.

Ao optarmos por uma solução de grande clareza e sobriedade, tanto ao nível da implantação dos edifícios como da própria arquitectura de cada edifício, fizémo-lo com a certeza de que essa atitude permitiria com maior segurança atingir os objectivos acima mencionados.

II. OS ESPAÇOS PÓS-INDUSTRIAIS: ALGUNS CASOS

"Cidades da ciência, parques tecnológicos, áreas inovadoras: a descrição das áreas destinadas à criação e à utilização das novas tecnologias assume, frequentemente, traços contraditórios e indefinidos.
Por detrás da variedade de denominações, emergente de situações muitas vezes demasiado genéricas e rígidas para cobrirem as manifestações emergentes do novo, reconhece-se a grande diversificação espacial das implantações. (…) Se observadas de perto as principais experiências (…) parecem existir poucas oportunidades para generalizações: situações de forte dispersão de implantação, complexos construídos de grande densidade; implantações estranhas ao tecido urbano, e outras de grande densidade inseridos nas áreas abandonadas da periferia metropolitana; localizações próximas de redes de comunicação viária ou, por outro lado, isoladas no campo, em zonas não urbanizadas."
(Stefano Boeri, in *Urbanística* n.º 80)

Como é evidente no texto acima citado, as situações dos Parques de Ciência e Tecnologia (abrangê-los assim sob uma mesma designação é, desde logo, incorrer numa imprecisão) são muito diversas, pelo que dificilmente se poderão estabelecer pontos comuns ao nível da localização, estruturação interna, relação com o meio envolvente, etc. Os estudos feitos sobre estes novos espaços dificilmente podem apontar num sentido ou dar origem a uma configuração generalizável a todas as situações. Ainda assim é possível deduzir alguns factores que se elegem como de primordial importância no seu desenvolvimento.

Giorgio Conti, num artigo incluído no mesmo número da revista *Urbanística*, e em que analisa as diversas tipologias dos parques tecnológicos em Inglaterra – cinco, segundo a classificação tipológica de J. Worthington: Innovation Centre, Science and Research Park, Technology Park, Commercial/Business Park, Upgraded Industrial Estate –, refere como requisito mais importante para o seu sucesso a qualidade ambiental. E essa qualidade diz respeito ao local de implantação e aos edifícios, no sentido de garantir um ambiente favorável, e consequentemente atrair elementos de grande valia da comunidade científica e dos diversos sectores profissionais. Outros factores – como a proximidade a instituições universitárias, a centros urbanos, a importantes eixos viários, a aeroportos, etc. – tendo sempre importância, maior ou menor consoante os casos, não se revelam igualmente decisivos. Do mesmo modo, quando se analisam alguns dos casos mais marcantes, verifica-se que os problemas apontados com mais frequência se prendem com as condições de vida nos complexos. Assim, e embora não haja uma fórmula, há algo que se tornou consensual e que passou a informar o próprio conceito:

"Os parques tecnológicos constituem-se como espaços de integração harmónica e em permanente adaptação entre o sistema científico (…) e o sistema produtivo (…) numa envolvente ambiental de qualidade (…)"
(J. Navais Barbosa, in *Boletim da Universidade do Porto* n.º 17)

E se hoje esta definição é consensual, nem sempre o foi. Se tomarmos o exemplo pioneiro de Silicon Valley constatamos que a condição ambiental prévia, ou os coeficientes de ocupação que garantiriam a sua preservação, não foram observados. Se tal facto não foi impeditivo do seu florescimento a ponto de hoje ser uma referência mítica da indústria mundial, também não o foi do surgimento posterior de problemas que dificultam a continuidade do seu desenvolvimento.

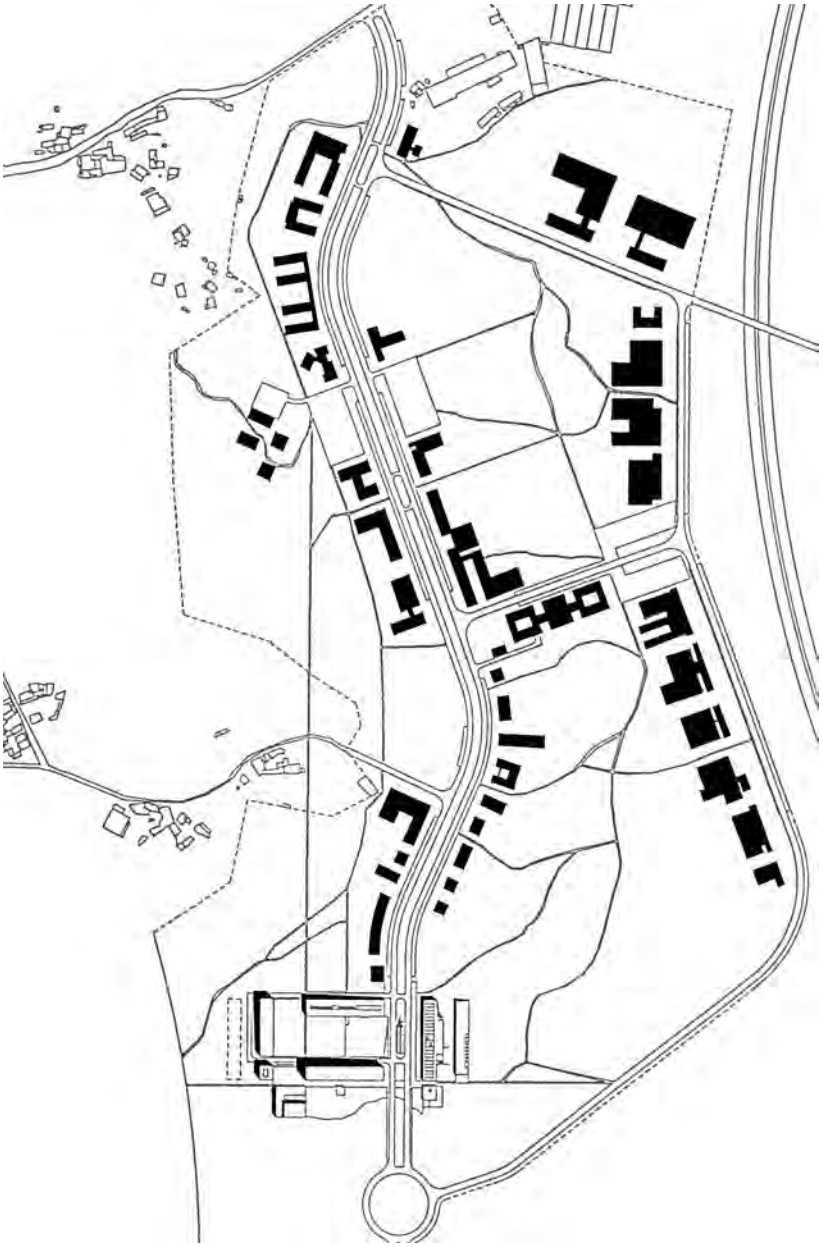
Num artigo em que se debruça sobre a arquitectura de Silicon Valley, o importante teórico inglês Reyner Banham, refere os problemas característicos dos grandes centros urbanos, como sendo aqueles que duma forma mais grave afectam a seu desenvolvimento.

No caso de Sophia Antipolis – de características muito diferentes, mas igualmente uma referência – uma sondagem efectuada junto dos seus habitantes, em 1991, apontava como problemas mais graves a sinalização (31%), os acessos viários (19%), os transportes públicos (15%), a comunicação entre empresas (13%) e a habitação (10%). Excluindo o caso interessante da sinalização – que decorre certamente da dimensão do Technopole – e o da comunicação entre empresas, todos os outros são problemas característicos dos espaços urbanos modernos.

III. O PLANO DO PÓLO: PREMISSAS INICIAIS

Como já foi dito atrás, o nosso projecto foi precedido por vários estudos que estabeleceram, sucessivamente, aquilo que deveria ser o Pólo. Desde o estudo elaborado pela *Segal Quince Wicksteed Limited* que verifica a viabilidade e estabelece os princípios gerais norteadores do Parque Científico e Tecnológico do Porto e dos seus três pólos, até ao plano para o Pólo da Maia elaborado pela equipa dirigida pelo Arquitecto Manuel Fernandes de Sá. É este plano que, como é óbvio, mais directamente influencia as premissas que orientam o nosso trabalho.

Entre outras considerações igualmente importantes, o autor do Plano preconiza uma imagem arquitectónica e urbanística claramente urbana e capaz de integrar diversos ambientes e vivências que se baseia num tecido urbano "moderno" mas caracterizado pelos valores permanentes da cidade: a avenida, a praça, a rua. Defende-se o ponto de vista de que este tecido urbano, que se interpenetra com vastos espaços arborizados, permite a coexistência de actividades tão diversificadas como o ensino, a investigação, a produção, a habitação, o comércio e os equipamentos de vária natureza.



Estabelece ainda o autor do plano a criação de um *boulevard* como o elemento urbano forte que garante a unidade de todo o conjunto e contribua para a sua qualificação urbana.

IV. O PROJECTO: CONCEITOS FUNDAMENTAIS

Desde logo entendemos que este projecto – por ter como objecto o Núcleo Central do Pólo e, também, por se reportar à sua primeira materialização – deve de algum modo assumir uma posição pedagógica. Não só naquilo que concerne à tradução material do Plano do Arq. Manuel Fernandes de Sá, mas também na resposta formal ao problema. O projecto não pretende vir a constituir-se como gramática arquitectónica para o posterior desenvolvimento do Pólo, mas assume a pretensão e a conveniência de, ao enveredar por uma determinada atitude e conceitos projectuais, ajudar a garantir um crescimento futuro dentro daquilo que, desde início, se julgou correcto e desejável.

1. ESPAÇO E RELAÇÕES SOCIAIS

Os pressupostos do Plano citados no ponto III são, indubitavelmente, aqueles que de forma mais decisiva interferem na formalização de qualquer proposta e, consequentemente, da nossa. Desse modo, o nosso esforço centrou-se sobre o modo de dar forma a essas opções de fundo, não sem deixar de assegurar o respeito por princípios que considerámos fundamentais para o sucesso e desenvolvimento harmonioso do Pólo.

Também nós partilhamos da convicção de que o encontro casual, informal e quotidiano das diversas comunidades existentes é fundamental para o desenvolvimento natural e próspero da comunidade maior; e que as sinergias que se pretendem assegurar nunca terão bases suficientemente sólidas, se não houver condições para que surjam e se prolonguem para lá das relações estritas e espaços específicos de trabalho. Neste sentido interpretamos a opção por um modelo que faz apelo aos "valores permanentes da cidade", como uma preocupação por garantir as indispensáveis relações entre os diversos habitantes do Pólo, e o seu prolongamento para o quotidiano, de forma a que as relações a um nível mais institucional ganhem outra consistência.

Obviamente a implantação do conjunto de edifícios, a localização e configuração de equipamentos de uso comum, e as características e diversidade dos espaços – sobretudo dos exteriores – é fundamental na prossecução destes objectivos.

Não cremos, no entanto, que seja indispensável adoptar uma atitude de ligação muito próxima a cânones tipológicos dos espaços urbanos tradicionais. Os espaços condicionam os usos, mas não há uma só resposta, um só tipo para um só uso.

"(…) Osmond notara que certos espaços, como as salas de espera das estações, têm como efeito manter os indivíduos estanques entre si. Chamou-lhes espaços sociófugos. Outros espaços, como as esplanadas dos cafés em França ou os contadores dos velhos "drugstores" americanos provocam, pelo contrário os contactos. Chamou-lhes espaços sociópetos."
(Edward T. Hall – *A Dimensão Oculta*)

A praça, a avenida ou a rua são conceitos concretos mas suficientemente largos para que possam ser concretizados de formas diversas. Fundamentalmente parece-nos importante garantir a qualidade, a diversidade e, digamos assim, a humanidade dos espaços; assegurar que o Pólo é um local plural e plenamente usufruído. Os espaços deverão ser, assim, meio e veículo para que se desenvolvam, a todos os níveis, as relações que presidem ao conceito inicial do Pólo.

2. TECNOLOGIA

A tecnologia deve ser vista como o domínio de processos que podem ser inovadores – na medida em que integram novos conhecimentos e suas consequências (novos materiais, novas relações) – discretos – na medida em que são ou podem ser imersos ou "digeridos na arquitectura – e ainda aparentes ou visíveis quanto baste – dado que nada há a esconder ou a exibir mas tão só a incorporar ou integrar. A tecnologia existe sempre, é imprescindível e incontornável. Por isso, é também inevitavelmente visível. Porém, a tendência por vezes existente duma certa ostentação tecnológica ganha, nalguns casos, contornos de um certo sabor ornamentalista, e parece-nos despropositada e até comprometedora do objectivo de desenvolvimento harmonioso e da criação de uma imagem unitária do Pólo. Não cremos ser desejável tornar patente – no parque em geral e nos edifícios em particular – uma imagem de tecnologia. É nossa convicção de que, sobretudo neste caso, o parque deve ser um exemplo de razoabilidade, humano e ecológico, local de trabalho sério e de produtivo lazer, longe de uma conotação de "luna-park", exibição de últimas tecnologias.

A palavra tecnologia reporta sempre a um momento da história do engenho, ciência, ou saber humano. Basear na tecnologia a imagem de um empreendimento com esta escala depressa o data e conota, irremediável e negativamente, com o que já foi. Raramente uma construção, que tem como leit-motiv a exibição duma conquista tecnológica, sobrevive a essa conotação e se dissocia da época que a gerou. A Torre Eiffel será, pela singularidade, um exemplo tão nobre como elucidativo.

Sobreviveu ainda durante uma década a ideia do edifício tecnológico aliado à imagem "High-Tech" dos edifícios de Renzo Piano e Ernesto Rogers ou de Norman Foster, como o Centro Pompidou ou o Banco de Hong-Kong – onde a tecnologia não é apenas um contributo para a forma mas, pelo contrário, é razão da imagem global do edifício. Essa imagem é composta por elementos tecnologicamente avançados, estruturas complexas de materiais novos ou antigos sob novas formas, recorrendo à exibição desses elementos constitutivos de uma "pele" sofisticada, um perímetro de textura irregular com vários níveis de superfícies em contacto com o exterior. É fácil compreender as implicações económicas de uma solução assim: grande aumento do número de elementos construtivos, em especial no exterior (os que mais se degradam), enormes exigências no que diz respeito à manutenção, devido à variedade material, à especificidade dos elementos construtivos que exigem sempre a participação de vários tipos de especialistas, e ao enorme índice de superfície exposta às intempéries. A título de exemplo poderá confirmar-se estas ideias com o desastre financeiro do Centro Pompidou (um exemplo paradigmático e pioneiro dessa atitude face à tecnologia), resultante dos seus elevadíssimos custos de manutenção e reparação.

"Não é de crer que seja belo o útil, o tecnologicamente perfeito, mas é útil o belo, e deve ser tecnologicamente perfeito para existir.
Creio portanto nas possibilidades da tecnologia, no dever dos arquitectos de disfrutarem dos resultados tecnológicos, mas também na necessidade de dirigir o progresso tecnológico para aqueles objectivos (…) para tornar possível amanhã aquilo que hoje não o é, e dar novos espaços às exigências da vida em expansão"
(Ludovico Quaroni – *La Città Fisica*)

Não pretendemos, longe disso, reduzir a tecnologia à dimensão física da forma: a tecnologia é também algo que flui no interior dos edifícios, que os suporta e que os qualifica, e nesse sentido a sua importância é enorme.

Estando sempre presente na forma dos edifícios, a tecnologia deve contribuir para o seu uso e funcionalidade, e deve fazê-lo na medida e forma mais correcta: a de não exagerar a sua contribuição para além do útil, com risco de tornar a imagem tecnológica não espelho do estado do saber humano, mas apenas uma referência decorativa excessivamente dispendiosa. Deve, também, viabilizar um futuro para construções feitas hoje, permitir actualizar os seus equipamentos sem obrigar a tudo refazer, permitir a sua existência sem estarem dependentes de estruturas pesadas, constituintes da construção em elevada percentagem, ultrapassadas em curtos espaços de tempo. É por isto que a tecnologia não possui forma.

Parece-nos, portanto, acertado apostar num processo construtivo e numa imagem dos edifícios que sobrevivam no tempo sem grandes inconvenientes económicos, participando na envolvente, mantendo um nível de conforto e oferecendo locais e meios de trabalho agradáveis, reportando-se ao actual estado da tecnologia e fazendo uso dela, sem perder de vista um desejável bom-senso. Apostamos também numa estrutura tecnológica alternativa à luz de conceitos recentes e urgentes, mais próximos da natureza e com maior utilização de recursos naturais renováveis. Disso damos conta no ponto seguinte.

3. AMBIENTE

A exemplaridade dum Parque de Ciência e Tecnologia deve exprimir-se, também, por uma abordagem aberta e regeneradora das soluções arquitectónicas, construtivas e tecnológicas face à ecologia. Da mesma forma, a vocação universal da arquitectura – expressão do homem criador de ambientes – não pode ignorar a dimensão global do ambiente.

A temática da relação entre energia e ambiente terá que ser apreciada necessariamente à luz dos desenvolvimentos da Conferência do Rio Eco 92 e do conteúdo programático da Agenda 21: a energia deverá ser usada com eficiência não por razões de escassez ou de economia, mas porque a sua utilização comporta consequências para o ambiente global. A eficiência energética não é, assim, um mero problema tecnológico, mas antes se prende com a utilização e/ou degradação dos recursos naturais devendo, por isso, comportar a internalização dos custos resultantes das disfunções causadas. A Conferência do Rio demonstrou também que os edifícios são responsáveis por cerca de 40% da energia consumida no mundo. Ou seja, são o sector que maior responsabilidade tem na emissão de gases causadores do aquecimento global e, também, da destruição da camada de ozono.

Neste contexto, o recurso à energia solar constitui um primeiro passo naquela direcção, na medida em que a energia solar pode constituir e constitui de facto – em particular no domínio dos edifícios – uma base que, uma vez explorada convenientemente, permite reduzir as necessidades em energia convencional.

Na nossa proposta a energia solar intervém ao nível da iluminação natural – que será estudada exaustivamente para cada um dos espaços mais representativos, recorrendo a um adequado dimensionamento das aberturas e ao uso de aberturas zenitais – ao nível dos ganhos solares de Inverno – com parcimónia mas com autenticidade – e ao nível da atenuação de indesejados ganhos solares de Verão, através da escolha adequada (em função da orientação e natureza de cada fachada) ilustrada, nesta fase, pelo recurso a elementos reguláveis. Isto não é impeditivo de que, numa fase mais adiantada, se possam incluir tecnologias em franco desenvolvimento: panos de envidraçado que são simultaneamente controladores da radiação e painéis fotovoltaicos.

3.1. Opções paisagísticas

No terreno destacam-se duas zonas homogéneas de características distintas: a Zona Florestal e a Zona Agrícola.
A primeira integrará a maioria dos espaços destinados aos edifícios principais, apresenta encostas de declives acentuados. O coberto vegetal, fundamentalmente arbóreo, é constituído por um povoamento misto de árvores das espécies Eucalipto (*Eucaliptus globulus*) e Pinheiro bravo (*Pinus pinaster*). Este povoamento é bastante compacto originando uma mata muito cerrada. O estrato arbustivo é insignificante e ao nível do estrato herbáceo salienta-se, como dominante, a presença do feto.

Naturalmente é difícil restringir as opções de fundo sobre a paisagem à zona que é objecto de projecto. Por tal facto enunciamos alguns princípios, obviamente não vinculativos. Assim, as intervenções na Zona Florestada deverão ser objecto de um estudo específico que oriente os trabalhos de desbaste, limpeza e valorização da mata de modo a:
_Favorecer panorâmicas a partir dos edifícios para o exterior nomeadamente na direcção da Zona Agrícola. Neste sentido haverá necessidade de se proceder ao corte raso de algumas manchas arbóreas existentes. Este corte raso deverá ser orientado de modo a minimizar os efeitos negativos da erosão do solo.
_Estabelecer condições que minimizem as probabilidades de incêndios, nomeadamente a abertura de corta-fogos, limpeza dos matos, plantação de espécies arbóreas de folhosas. A plantação de espécies de folhosas permitirá, simultaneamente, acentuar a diversidade de cenários e a caracterização particular de zonas diversas, através da mudança de cor da folhagem ao longo do ano. Por outro lado, estabelecer-se-ão condições propícias ao enriquecimento dos estratos vegetais inferiores assim como a possibilidade de se instalarem espécies avifaunísticas diversas.
_Garantir a circulação de ar na mata e na envolvência dos edifícios.
_Minimizar ou anular os riscos de erosão do solo através de plantação ou sementeira de espécies arbustivas e herbáceas que permitam uma melhor cobertura e protecção do solo.

A Zona Agrícola situada na zona Oeste do terreno apresenta declive reduzido ou nulo, sendo a principal cultura, na área agricultada, o milho. Considera-se poder ser, também

esta zona, um outro factor de diversificação dos cenários envolventes. Por outro lado, se se optar por não a manter em uso agrícola, ela poderá ser convertida em espaço verde, onde se poderiam implantar superfícies relvadas, enquadradas por arvoredo diversificado de folhosas tais como Castanheiros, Carvalhos (rubros), Tílias, Choupos, Freixos, etc.

4. MODELO URBANO

"O território é, no sentido mais pleno do termo, um prolongamento do organismo, marcado por signos visuais, vocais e olfactivos."
(Edward T. Hall – *A Dimensão Oculta*)

Outrora a localização e orientação dos aglomerados urbanos estava bastante dependente das energias naturais (protecção do vento, dependência da variação da luz solar, etc). Hoje em dia os terrenos não oferecem tanta alternativa de escolha. Por outro lado, são diversos e poderosos os factores a ter em conta, e que tenderão a subalternizar a relação entre energia e ambiente ao nível do próprio modelo urbano. A eventual dificuldade em analisar o problema não deve inibir a tentativa da sua abordagem. Essa é uma das apostas contidas na nossa proposta.

A forma de dispor os edifícios e as suas funções pretende contribuir para um uso claro e para um entendimento da envolvente agora gerada, da natural preservada e da forma geral do terreno na sua topografia e morfologia. Se, por um lado, a métrica dos volumes estabelece uma referência constante entre os edifícios, por outro, tal não implica uma descaracterização das funções nem resulta num prejuízo das diferenciações hierárquicas e duma clara caracterização de funções. As rigorosas relações métricas são estabelecidas no ajuste das cotas dos pisos e volumes, e nos alinhamentos perceptíveis dos percursos. Muito embora as grandes distâncias não permitam uma percepção imediata deste cuidado, são estas preocupações que criam as condições para o entendimento de um todo. O terreno permanece, assim, intacto na imagem da sua topografia, a lembrar um respeito necessário pelo meio suporte das construções e da vida. O perímetro definido pelas construções gera um espaço exterior composto por uma sucessão de partes, umas construídas e outras inalteradas. Neste grande espaço de perímetro regular, a diversidade dos vários espaços é criada pelo tratamento do plano horizontal, pela topografia natural, e pela disposição dos edifícios. As pendentes naturais do terreno são usadas para hierarquizar as funções e os limites gerados pelas construções realizam a função no outro sentido, conferem um papel especial à topografia colocando-a em posição de ser protagonista activa na definição e caracterização dos espaços.

Nicolas Dauvin, num artigo intitulado "Le cerveau et l'espace" publicado na revista *Science et Vie* (Março 1988), classifica dois tipos de atitudes face ao espaço, uma cartográfica (cartografia cognitiva) e outra como indicação sequencial, isto é: dois modos de sentir o espaço, um como referência a um plano mental (análogo a um mapa) e outro como memória sequencial de actos, memórias de acção impensáveis sem a variável tempo.

Na nossa proposta a opção por uma estrutura evidente para a implantação dos edifícios decorre da procura de clareza, constante em todas as vertentes do projecto. Essa estrutura serve o propósito de permitir uma apreensão mais imediata do conjunto e das várias lógicas que relacionam funções, espaços e percursos distributivos, etc. No entanto, essa opção não deve ser, nem é de facto, impeditiva da riqueza que resulta da diversidade de situações criada. Estas sucedem-se sobre a clareza da estrutura, enriquecendo-a e anulando os riscos que poderiam resultar da excessiva linearidade. Temos, assim, que a leitura clara que um sistema lógico de relações permite – e que fornece uma base para uma apreensão cartográfica do espaço – é complementada e enriquecida ao ser pontuada por referências que contribuem para a construção de um modelo, representação mental do espaço global.

§5. ARQUITECTURA

Estão já expressos os temas gerais deste projecto, caminhamos agora em direcção ao particular na procura da forma destas ideias. Fazê-lo neste curto período de tempo, não só não foi fácil, como naturalmente obrigou a deixar por percorrer uma parte substancial do caminho. Assim, este estudo prévio é o estudo prévio destas ideias e a estrutura e forma do estudo que se seguirá.

Fizemos referência à topografia, ao terreno (com aquilo que o compõe), à estrutura geométrica rigorosa que procurámos, à variedade dos espaços exteriores e ao que lá se deverá passar, à quietude da forma e daquilo que se deve favorecer, à tecnologia na forma dos edifícios e na tecnologia nos edifícios, ao que podem ser os edifícios e às transformações que o tempo traz.

A imagem que pretendemos consolidar apoia-se, sobretudo, numa ideia de sobriedade, clareza e unidade. Optamos por:
_edifícios dominantemente horizontais e baixos (todos os edifícios se encontram abaixo das elevações de terreno situadas a sul e nascente) apostando numa grande ligação ao terreno (mesmo quando isso passa por soltá-los do mesmo);
_relacionar todos os níveis (pisos, coberturas, espaços exteriores), consolidando e tornando visíveis lógicas internas, e viabilizando uma maior profundidade de enquadramentos;
_tratar de forma uniforme ao nível da métrica da estrutura e dos vãos (com base num módulo de oito metros);
_consolidar a força do conjunto baseando-a também na unidade do seu tratamento exterior, com recurso a poucos materiais de longa durabilidade e poucas exigências de manutenção.

Com a geometria da implantação dos edifícios, sempre articulada na difícil mas interessante topografia natural, queremos afirmar o respeito pelo sítio, o usufruto do parque, cuja existência é um bem e representa uma vantagem particular deste local. Com a variedade de espaços gerados, em oposição a uma solução de espaço central único ou comum, queremos ampliar o leque de possibilidades de usos, aumentando a variedade de exposições (e protecções) ao sol e às intempéries e, consequentemente, viabilizar o uso de uma grande percentagem dos espaços. A diversidade de espaços permite ainda a redução da escala dos espaços exteriores, ampliando a sua adaptabilidade e evitando o risco de se encontrarem muitas vezes desertos, ao mesmo tempo que não inviabiliza uma ocupação densa em alturas excepcionais. Só assim se pode esperar que os espaços ofereçam sempre condições de uso para os fenómenos sociais. Esta dualidade e complementaridade – rigor geométrico e diversidade – vêm fazer de contraponto aos espaços de trabalho estáveis, porque são sucessões de pequenos acontecimentos arquitecturais, relacionados com o tipo de ocupação, com o programa. Por outro lado, a diversidade ajuda a caracterizar cada edifício cada

função, associando à imagem do edifício outros elementos que contribuem para o seu uso, a sua percepção, e para a forma de conhecer os espaços. Nestes elementos incluímos não só a orientação dos espaços exteriores, a sua forma, a altimetria do seu perímetro, o tipo e localização de percursos e outros acessos, a paisagem que se deixa ver e a que se deixa utilizar, a forma dos espaços livres, a flora com todo o tipo de outras características – cheiro, folhagem, cor, etc. –, elementos que devidamente estudados vão contribuir decisivamente para a eficácia e prazer que se pode obter deste local.

A geometria da implantação relaciona-se nas suas medidas com as particularidades de cada edifício. Existe uma proporcionalidade entre a grande escala e as pequenas divisões, cuja importância poderá ser considerada diminuta, mas que, na nossa opinião, não é: esta filosofia estabelece uma rede de fenómenos simples mas visíveis. A correspondência, por exemplo, entre espaços, como a grande praça ou o jardim de árvores de fruto, e a comparti- menção do edifício de Fundação e Gestão do Parque, ajuda a caracterizar este último e fazer (dum modo facilmente constatável) a ligação entre exterior e interior. Esta questão de proporções levou-nos a relacionar as diversas áreas das divisões, permitindo a manutenção das hierarquias estabelecidas no programa e a variabilidade da ocupação e das funções ao longo do tempo, dando versatilidade aos edifícios, sem recorrer apenas à habitual solução de *open space*.

A todas estas intenções, vem somar-se a de querer ganhar as vantagens de determinadas orientações solares para os edifícios, procurando a exposição norte/sul e dimensionando as aberturas para ganhos no conforto, preferindo sempre que possível que os ambientes possam ser controlados pelo contacto directo com o exterior. A orientação norte/sul foi considerada ideal do ponto de vista da autonomia dos edifícios face às questões de conforto. Nos quatro edifícios em que tal não é possível – o Centro de Conferências, a Formação Avançada, o Ninho de Empresas e o Edifício de Alojamento – procura-se a mesma orientação através de elementos da arquitectura, aberturas superiores, pátios, elementos da fachada, etc.

O recurso a outro tipo de elementos (*brises-soleil* fixos ou móveis) vai manter os níveis de conforto actuando sobre a quantidade de energia que os edifícios recebem e libertam para o exterior, e fazendo menor uso de outros sistemas de transformação no interior. Estes têm – para além dos inconvenientes técnicos hoje conhecidos – um outro que se relaciona com enorme distância a que colocam os utentes do exterior, impedindo-os de gozarem parte significativa da paisagem: o rumor do vento na folhagem, o cheiro das árvores, o ar limpo do parque.

5.1. Espaços exteriores

Grande espaço central

Este é o espaço em torno do qual todos os edifícios se dispõem. O seu miolo é dividido em dois grandes espaços – um grande espaço pavimentado, a que chamaremos Praça da Fundação – e uma zona verde. O espaço é atravessado, num dos seus extremos, pela via principal de atravessamento do parque e pelo mono-carril, que constituem os meios de chegada principais. Acessos específicos por vias de menor dimensão, já previstas no plano do Arq. Manuel Fernandes de Sá, permitirão não só o alargamento das zonas de estacionamento em frente ou sob os edifícios, como o acesso de veículos até às construções mais afastadas do eixo viário principal.

A Praça, a zona verde e, ainda, o espaço sobrelevado, que é a Praça do Centro de Conferências, constituem um núcleo calmo: paisagem a usufruir desde os edifícios e estruturas de lazer, de estar, de passeio. A sua formalização qualifica a abordagem aos edifícios e funções fundamentais e, embora essa não seja a sua função primeira, também pode contribuir para que desempenhem, pelo seu carácter, o papel de espaços catalisadores de relações sociais.

Praça da Fundação

O enquadramento da Praça pela zona verde (cenário), a pendente (como numa plateia) e a protecção, fornecida face ao vento pelos edifícios que a circundam, permitem que se adapte, com excepcionais condições, à realização de eventos ao ar livre. Serve isto para ilustrar a ideia de que, sendo o jardim sempre um cenário, a Praça é sempre a plateia. Mesmo que o espectáculo se resuma ao jardim. O espaço da praça, vasta superfície pavimentada em pedra, é um elemento com funções representativas, embora as suas características e implantação permitam que venha a ser utilizado, também e ainda, como um agradável espaço de passeio e de estar. Constitui, juntamente com a zona verde, o grande espaço de lazer fronteiro ao edifício da Fundação e Gestão, ao edifício de Comércio e Serviços, e à Formação Avançada. Parte da sua área é preenchida, abaixo do solo, por um parque de estacionamento público. A Praça da Fundação é, portanto, um elemento com múltiplas funções fundamental na caracterização do conjunto.

Zona Verde

A Zona Verde é na realidade dois espaços. Um espaço plano arborizado, em que se prevê a utilização de árvores de fruto, e um outro também arborizado, um acidente topográfico – "imagem de marca" do relevo do terreno. A diversidade de características destas duas zonas, permite uma igual variedade de usos: zona de estar, passeio, leitura, etc.

Praça do Centro de Conferências

A Praça do Centro de Conferências é, como já foi dito, sobrelevada. Funciona simultaneamente como espaço de estar e esplanada do café existente no edifício de Comércio e Serviços, e como plataforma de chegada à Biblioteca e ao Centro de Conferências. Funciona também como espaço de paragem, no fim do percurso comercial. Prevê-se que seja pavimentado com pedra, tal como a rampa que lhe dá acesso desde o nível do passeio.

Lago

O lago tem uma superfície aproximada de 3600 m^2 o que, a uma profundidade média estimada em 1,5 metros, dá uma capacidade de cerca 5400 m^3. Segundo os nossos cálculos – feitos em função do somatório das áreas de drenagem (coberturas de edifícios e superfície do próprio lago e índice de pluviosidade média da zona) -, pode concluir-se que a quantidade de água recolhida anualmente é de aproximadamente 8600 m^3 (havendo que subtrair a percentagem perdida por evaporação). Pode então pensar-se,

caso tal venha a revelar-se proveitoso em ajustar a capacidade do lago (através do aumento da sua profundidade) às necessidades do Pólo, no sentido de maximizar a sua utilidade.

As funções do lago são inúmeras e todas merecem relevo. Acreditando não ser necessário desenvolver muito aprofundadamente as vantagens paisagísticas que o lago encerra (desde o enriquecimento do cenário natural, como elemento qualificador dos espaços e edifícios que o rodeiam, até aos efeitos psicológicos e estéticos de amenização do ambiente), passaríamos às restantes:
_o lago é ladeado por um largo passeio junto à zona onde se concentra o comércio. Esta sua situação privilegiada atribui-lhe uma grande importância ao nível das relações sociais que, como já deixámos bem vincado, foi uma das nossas maiores preocupações;
_serve a climatização de todo o Núcleo Central, tendo um efeito de amortecimento térmico no ambiente exterior;
_é utilizado como fonte fria/quente de sistemas de conversão energética por bomba de calor para as funções complementares de aquecimento /arrefecimento nas instalações de climatização;
_é utilizado na rega duma área significativa do parque (a determinar com rigor por cálculos posteriores);
_funciona como grande depósito, ao qual se pode recorrer em situações de incêndio, não só nos edifícios, como nas próprias áreas florestais do parque.

5.2. Edifícios

Fundação e Sociedade Gestora do Parque

Este edifício é composto por três sectores fundamentais: o sector da Fundação do Parque, o Sector da Gestão do Parque e vários serviços comuns.

O edifício procura tirar partido duma relativa ambiguidade na definição de espaço exterior e espaço interior: o edifício encontra-se parcialmente solto do chão, o que permite que o espaço exterior o envolva e que o acesso à zona dos Serviços Administrativos e Financeiros, do Gabinete de Planeamento e do Serviço de Obras e Manutenção se processe numa situação em que, se estando já envolvido pelo edifício, não se esteja ainda no interior.

Ao mesmo tempo este é vazado verticalmente em duas situações com características distintas – que visam iluminar e caracterizar de modos distintos os espaços interiores – o que resulta numa mais completa fusão e interpenetração entre interior e exterior.

No piso térreo encontram-se os serviços de Promoção e Comunicações, obtendo-se desse modo a desejável proximidade com o exterior. Na proximidade destes serviços existe um auditório com um *foyer*. O espaço do átrio, no piso térreo, pode ser complementar deste. No piso superior as funções distribuem-se longitudinalmente ao longo de dois corredores diferenciados: um – o de carácter mais público, que conduz a serviços administrativos – mais amplo, e outro – de carácter mais reservado, que conduz a espaços privados de trabalho – mais estreito.

O átrio do piso superior pode ser usado também como sala de exposições qualificando, desse modo, a função de antecâmara aos serviços da Fundação e Gestão. Os espaços de trabalho destes sectores são também eles diferenciados tendo um carácter mais aberto, com uma face em vidro aberta para o percurso de uso público acima referenciado.

Centro de conferências

O Edifício de Conferências ajuda a conter o lago, definindo a sua margem a poente. É constituído por dois volumes assentes numa base quadrada sendo um o do auditório, e o outro, envolvendo parcialmente o primeiro, aquele que contém o espaço de exposições, as salas de conferências, o restaurante e que envolve o auditório. Entre os dois situa-se um pátio aberto sobre o lago. A entrada faz-se na zona de encontro dos braços deste segundo corpo, a um nível intermédio que é o mesmo nível da praça. Na zona do átrio têm origem uma *mezzanine* de acesso ao auditório e uma escada que leva ao piso inferior, ao grande espaço de exposições. Do lado esquerdo situam-se todos os serviços de apoio ao restaurante, e o próprio restaurante.

A entrada do auditório é feita na zona superior da plateia, à ilharga da cabine de projecção. Por cima desta, e com acesso independente, situa-se o balcão. O auditório tem apenas duas aberturas, de razoável dimensão: uma sobre a zona do palco e a outra na zona mais elevada da plateia, o que permite o acesso ao grande pátio exterior, podendo este funcionar, deste modo, como *foyer* exterior (a *mezzanine* e, se necessário, a zona de exposições cumprem essa função no interior).

O restaurante tem um acesso exterior independente, o que permite que a sua utilização seja independente da actividade das restantes funções. Prevê-se a possibilidade do pátio central vir a funcionar como seu prolongamento (área de esplanada).

Biblioteca

O edifício da Biblioteca tem origem numa peça central que associa um valor simbólico a um esforço de racionalização da função. No miolo da biblioteca existe uma pequena torre, de construção metálica, que alberga os livros e restante documentação, e que funciona também como elemento organizador de diferentes espaços de leitura em função do tipo de estudo. Em torno deste elemento desenvolve-se uma rampa que permite um percurso contínuo, e que se pretende venha a reforçar e tornar mais compreensível os critérios de arquivo. Este percurso, situado na periferia do elemento central, permite uma consulta imediata e um acesso fácil ao espólio da biblioteca e permite aceder da cota mais baixa à cobertura.

O movimento gerado pelo percurso ao longo da rampa determina a configuração exterior do edifício: cada piso é encerrado por um anel quadrado a que foi subtraído um lado. As aberturas sucedem-se à medida que se desce ou sobe a rampa, enquadrando parcelas distintas de paisagem. Os três pisos do edifício – que albergam espaços com funções semelhantes – são assim também diferenciados pela relação que estabelecem com o exterior, e pela luz natural.

O acesso à cobertura – a um espaço complementar de leitura – permite ainda uma visão de conjunto da praça, do jardim e dos edifícios que os envolvem.

Centro de Formação Avançada e Centro de Informática

O edifício da formação avançada tem, também, orientação nascente/poente. O edifício encontra-se solto do chão, aproveitando-se toda a área de implantação para fazer uma área de estacionamento sob o edifício. A razão para se soltar o edifício decorre de duas ordens de factores: as relações com a estrutura viária (sobretudo com a via fronteira ao alçado nascente) e entre os espaços de trabalho e a elevação do jardim.

Os acessos ao edifício fazem-se por duas colunas verticais (sendo uma de serviço), situando-se as entradas por debaixo do edifício. A distribuição horizontal faz-se por um largo corredor (cerca de 3 m de largura), que, dividindo desigualmente o espaço, cria divisões mais amplas a poente. No primeiro piso (onde se situa parte da formação avançada) as divisões a nascente são fechadas com vidro para o lado do corredor, permitindo que a sua iluminação seja natural. No piso superior o corredor é iluminado com recurso a clarabóias pontuais na cobertura.

A fachada nascente é tratada com um pano de vidro aberto sobre o grande espaço central do jardim e da praça. A fachada poente é tratada, devido às preocupações de conforto e segundo o critério já anteriormente explicitados com elementos verticais.

Ninho de empresas

Este edifício situa-se na base duma elevação do terreno. A sua implantação, que determinou uma orientação dos lados maiores a nascente e poente, sugeriu uma métrica de distribuição dos espaços de empresa perpendicularmente a um corredor de distribuição implantado segundo o sentido norte/sul. Esta distribuição viabiliza uma iluminação zenital, através da utilização de *sheds* abertos a sul. É composto por dois volumes: o primeiro, maior, contém os espaços destinados às empresas; o segundo, adjacente ao primeiro, não cobre toda a extensão e alberga os serviços de secretaria, salas de trabalho comuns, e um pequeno auditório.

A preocupação fundamental, neste caso, foi a de conseguir articular do melhor modo três tipos de usos diferenciados, sem lhes retirar autonomia. Assim distinguem-se três tipos de espaços: privados, privados comuns e públicos. Segundo esta lógica organizam-se e relacionam-se os volumes: o corpo mais pequeno situa-se na parte posterior do edifício, funcionando como suporte do terreno afastando este do corpo principal. A concretização da separação de usos mencionada consiste na concentração dos espaços privados no corpo grande, na localização dos serviços de apoio ao público na zona de entrada (intersectando os dois volumes), e na repartição dos espaços privados comuns pela área restante do corpo pequeno.

No tratamento da fachada poente recorre-se ao uso de elementos verticais móveis.

Edifício de Comércio e Serviços

É neste edifício que está mais patente o tema da fusão interior/exterior. De facto, um sistema de circulações, a coberto mas ao ar livre, marca o funcionamento e a imagem do edifício. As várias rampas que o compõem fazem ligação entre a zona do lago e a praça (exterior/exterior) e entre estas e o interior da zona comercial. Esta, por sua vez, só é fechada a norte, sendo a frente sul aberta para o lago, e termina na zona da Praça do Centro de Conferências com o café.

O edifício desenvolve-se em três pisos (incluindo o de garagem) e alberga espaços comerciais e os serviços de uma agência bancária e uma estação dos CTT estendem-se por dois pisos, funcionando isto em dois sentidos, ou seja, serve o propósito (já explicitado) de dar ao grande espaço exterior que é a praça um carácter representativo e institucional, ao mesmo tempo que funciona como antecâmara ao piso superior onde se situam outros serviços e os espaços comerciais.

Infantário

A primeira opção, no que respeita ao Infantário, foi destinar-lhe um edifício independente, subtraindo-o ao edifício de Comércio e Serviços, onde o programa o incluía. Pareceu-nos conveniente fazê-lo, bem como procurar um relativo isolamento, de modo a afastá-lo das zonas de maior movimento e dos outros edifícios. Isto foi feito com dois propósitos: evitar que o barulho (que inevitavelmente resulta dum grupo de crianças a brincar num recreio) perturbasse os espaços de trabalho, e tirar partido dessa localização mais recatada para aproximar as crianças do ambiente natural. Tal ideia é reforçada pela proximidade do lago (salvaguardando medidas de segurança), pela plantação de algumas árvores de fruto junto ao recreio e pela possibilidade de criar um pequeno espaço de horta e jardim destinado a ser cuidado pelas próprias crianças. De qualquer modo, a sua localização não complica os percursos dos utentes que aí deixem os seus filhos.

Alojamento

O edifício do Alojamento é, dentro do Núcleo Central, aquele que se situa mais afastado do centro e o mais elevado, situando-se o único piso por que é constituído acima da cota da cobertura do Ninho de Empresas, o que permite que se possa ter uma visão de conjunto privilegiada de todos restantes espaços e edifícios.

O acesso ao edifício faz-se por uma rampa que se situa na continuidade de um longo percurso que – desde a zona Praça do Centro de Conferências, passando à margem do Lago e dos edifícios de Comércio e Serviços, Ninho de Empresas e Infantário – cobre toda área de implantação na sua maior dimensão. No final deste percurso, que termina com uma escada para o terreno, está o acesso ao edifício, que se faz através dum pátio semi-encerrado (o que nos devolve para um tema que é, como já vimos, recorrente na nossa proposta: a fusão de espaços interiores e exteriores, com o recurso a diversos tipos de espaços em que essa ambiguidade está presente).

A fachada nascente encontra-se parcialmente encostada ao terreno, pelo que houve a necessidade de criar espaços que permitissem o contacto dos quartos com o exterior. Na restante extensão da fachada tal já não acontece e os quartos são maiores. Criaram-se assim duas tipologias: uma de quartos mais pequenos com um pátio, e outra de estúdios maiores que incluem um móvel/cozinha.

A fachada poente (mais uma vez no sentido de atingir bons índices de conforto) é composta por dois planos: um interior, ao

longo de toda a zona de circulação e outro que consiste numa parede com um rasgo horizontal contínua – uma janela exterior sobre o resto.

V. CONCLUSÃO

Um programa deste modo vasto e complexo reforça o sentimento de que o problema não se resume a fazer um projecto respeitando as necessárias relações funcionais e construtivas, as relações com a topografia, e conseguir – do ponto de vista da imagem e da forma – um resultado harmonioso e bem sucedido.

Sabemos que os edifícios, pela forte e constante presença, acabam por produzir efeitos nos que os usam e habitam.

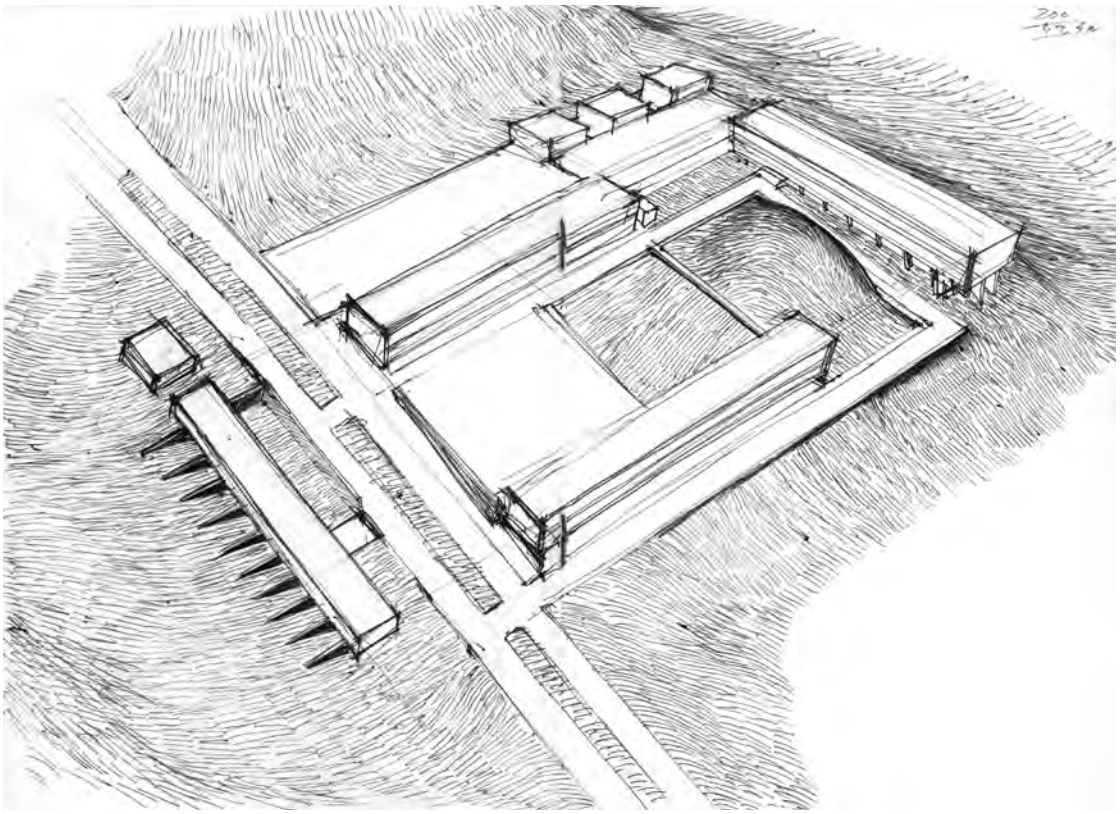
A tentação do arquitecto é, muitas vezes, a de tirar partido desse poder, dirigindo-o para um campo, "um espectro" possível de resultados sobre os utentes. Mesmo quando a "tentação" não existe, as construções produzem efeitos determinados (quantas vezes de forma pouco democrática), espartilhando o mundo de alternativas que aos utentes sempre deve ser oferecido. E essas alternativas, essa liberdade, não se devem restringir aos usos físicos: podemos alargar o argumento ao domínio da psicologia e da sociologia e, até, ao da liberdade interpretativa.

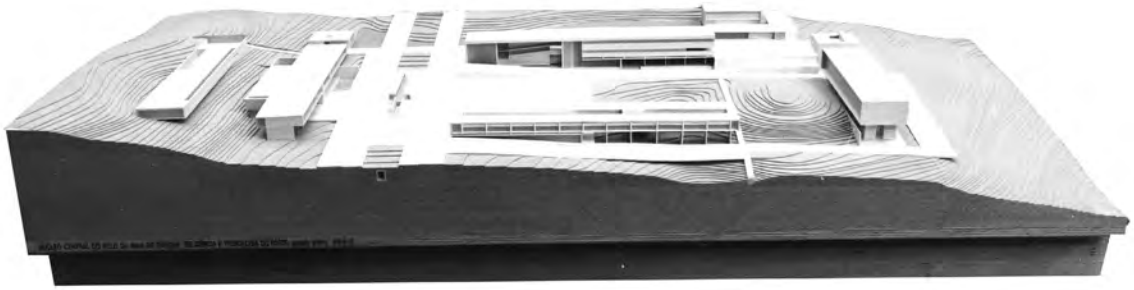
Na sequência deste raciocínio, parece-nos existir uma postura (aberta e sem dogmatismos) que permite obter efeitos projectuais reais:
_produzir formas cuidadosas, cuja inteligência seja dirigida à obtenção de facilidades de uso e de funcionalidade geral (mesmo quando analisadas no tempo, factor inúmeras vezes desprezado);
_não encaminhar o engenho do projectista para o egoísmo óbvio de obras cujo efeito estético não procura mais do que a satisfação do seu ego, pelo exagero formal exibicionista de capacidades inventivas;
_procurar que o conjunto das construções, pela sua forma e ordem, participem no "esclarecimento" dos utentes, não no sentido de lhes pretender "ensinar" o que quer que seja, mas antes no firme propósito de não deixar que estas, na sua multiplicidade formal, dificultem uma percepção e uso esclarecidos e, dessa forma, contribuam para acentuar uma realidade confusa e caótica.

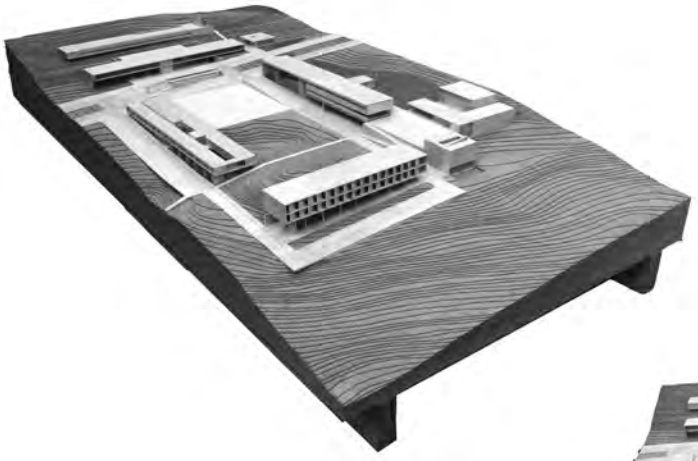
De facto, o papel do projectista em qualquer intervenção a esta escala deverá ser sempre o da procura de soluções que sirvam de suporte físico a toda a diversidade de fenómenos sociais, que os promovam no sentido que se pretende, em que a presença física das construções assuma um papel tão subtil quanto necessário e suficiente, não se impondo para além disso. Ou seja, e no nosso caso, ou a estrutura física dos espaços promove inteligentemente os acontecimentos pretendidos – o encontro da investigação com os promotores da produção – ou então é mero espectáculo visual desprovido de real interesse que justifique o investimento. Esta ideia vai de encontro àquilo que a pessoa comum espera da Ciência, ou seja, que esta torne o mundo inteligível. As construções devem contribuir nesse sentido, e mais se justifica esta pretensão neste caso.

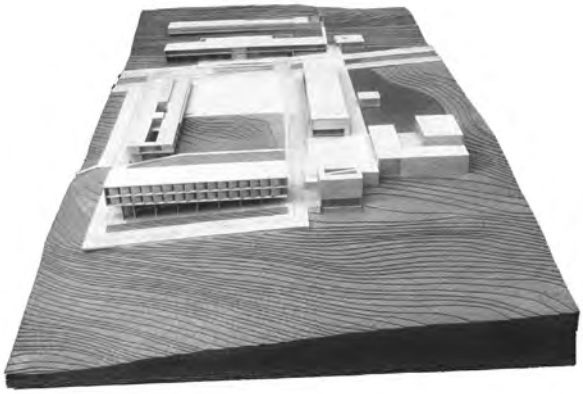
O propósito de simplificar é em qualquer disciplina um trabalho árduo, mas é, também, sempre justificado.

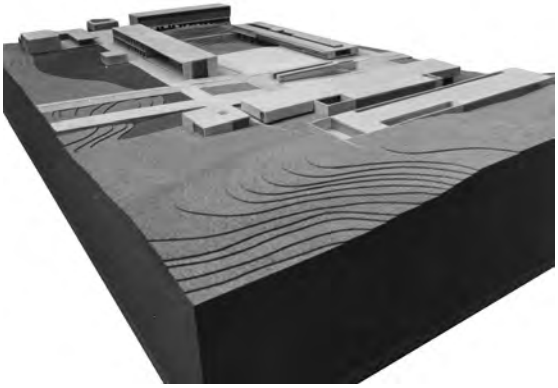
Pedro Cortesão Monteiro e João Pedro Serôdio

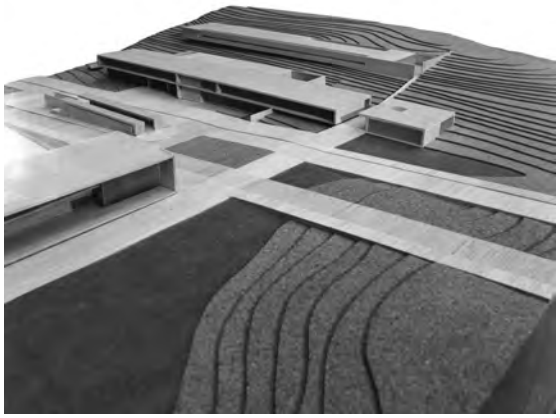


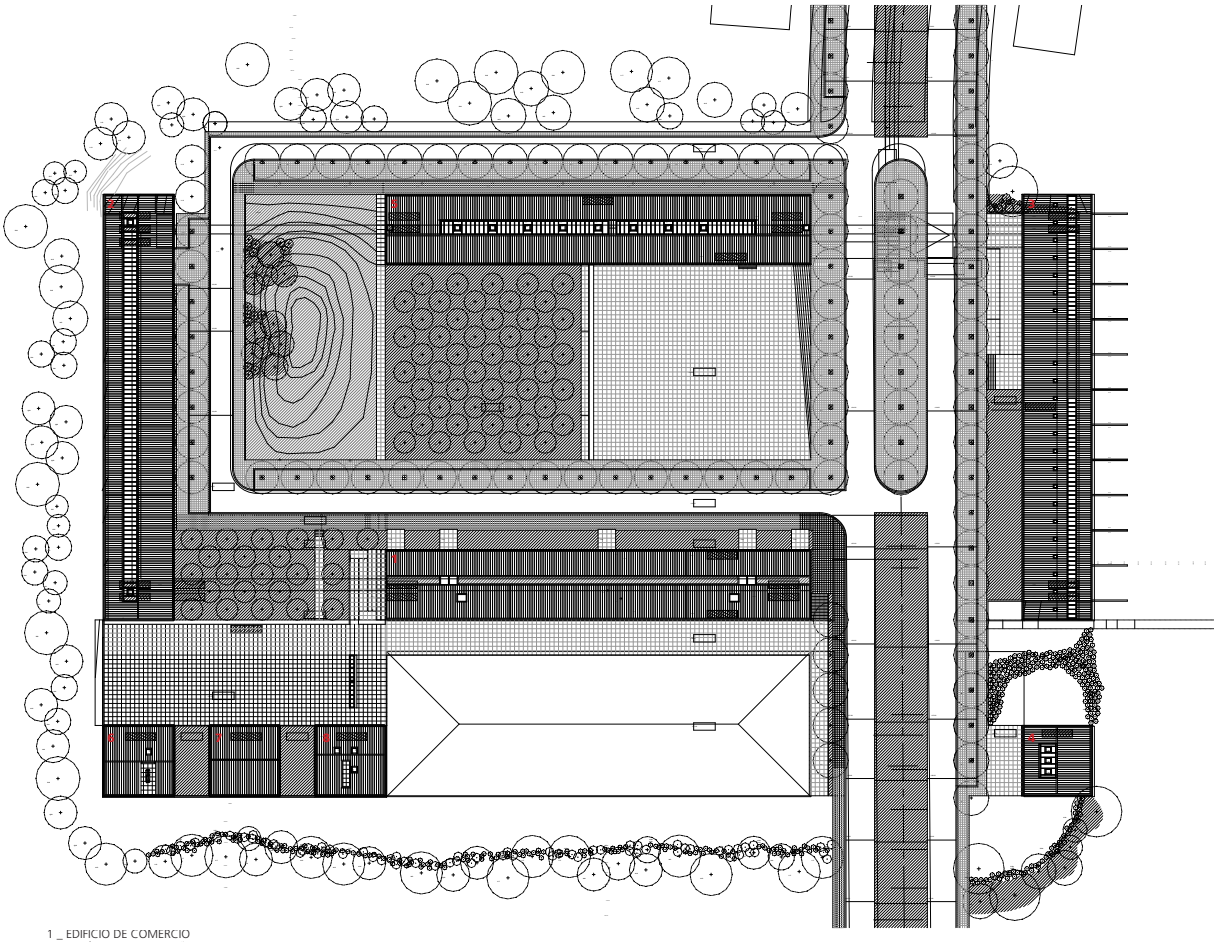






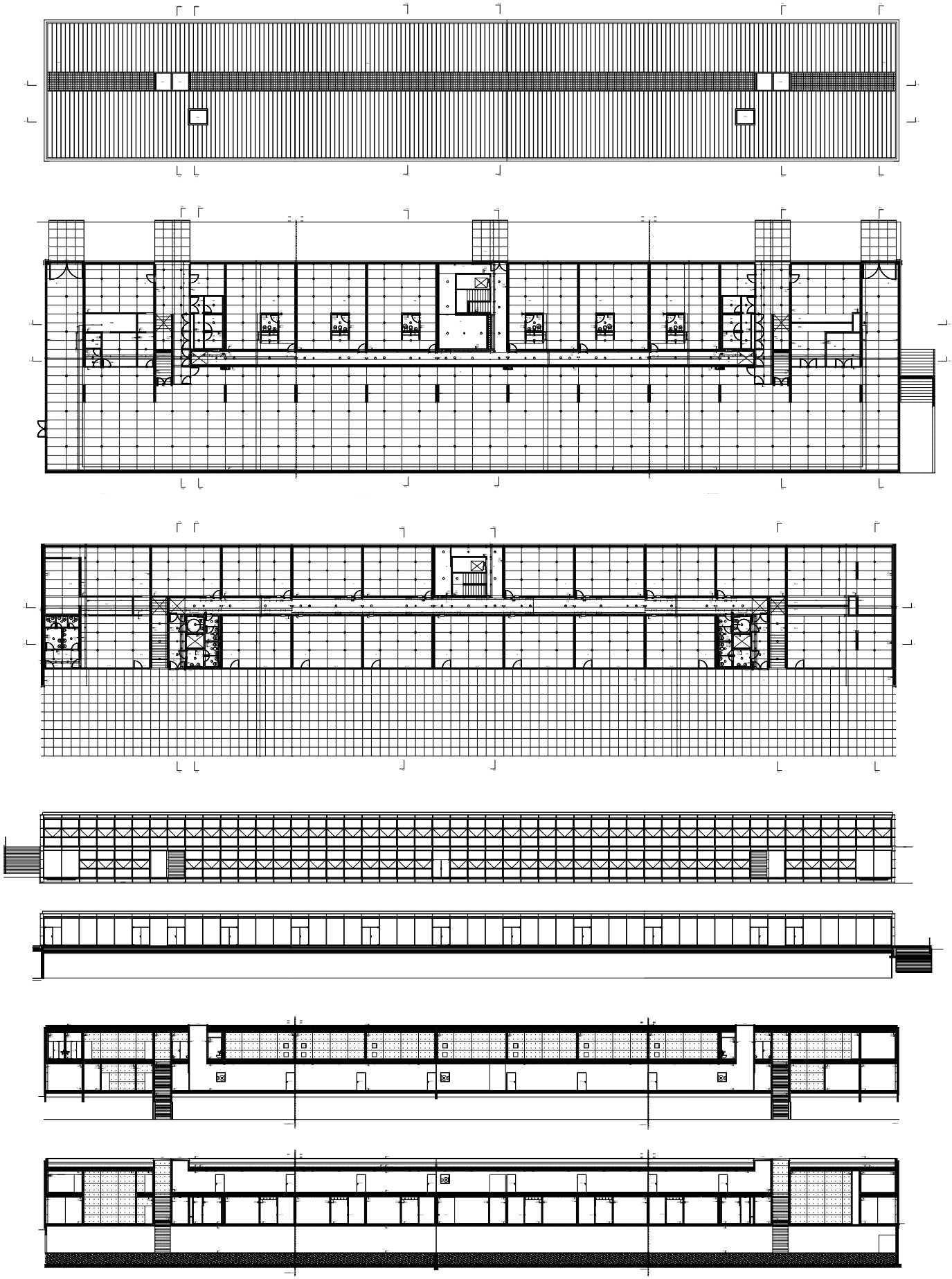




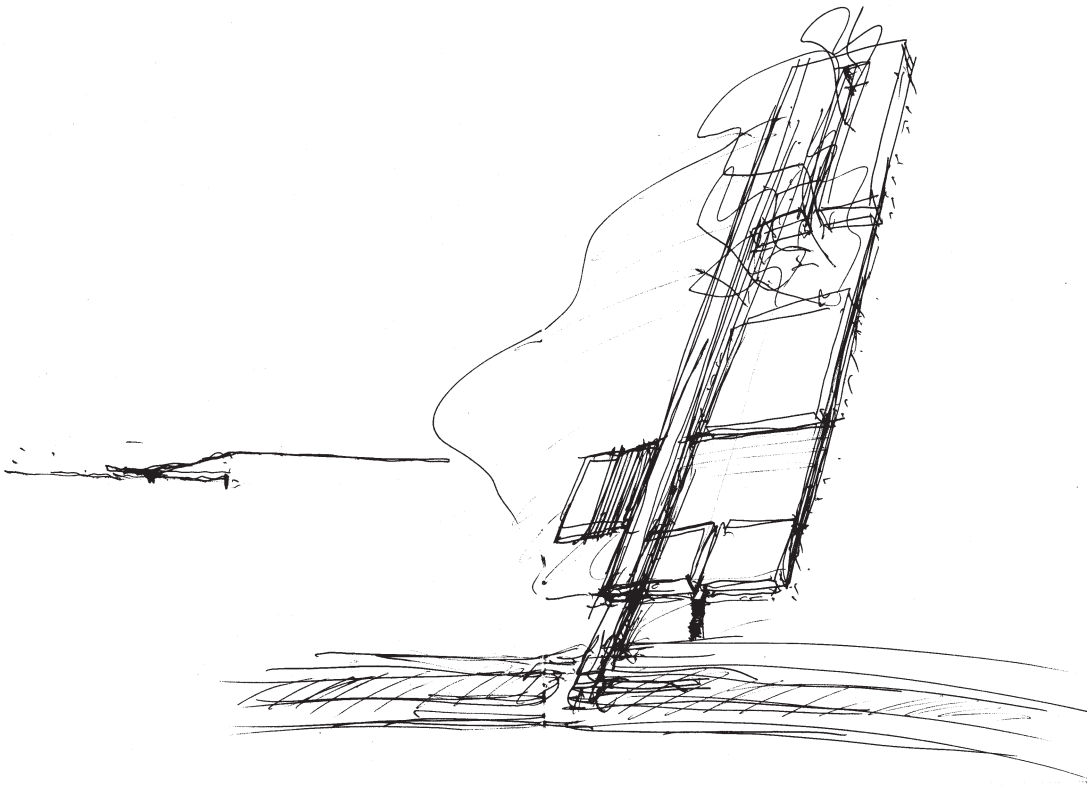


1 _ EDIFICIO DE COMERCIO
2 _ EDIFÍCIO DE FORMAÇÃO
3 _ EDIFÍCIO INCUBADORA
4 _ EDIFÍCIO INFANTÁRIO
5 _ EDIFÍCIO SOCIEDADE GESTORA
6 _ CENTRO DE CONFERÊNCIAS
7 _ BIBLIOTECA
8 _ RESTAURANTE

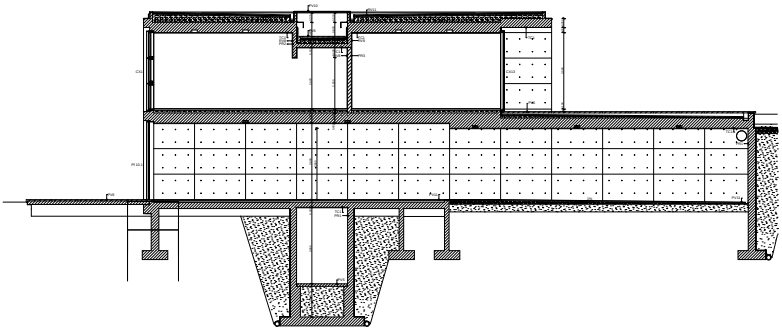
PLANTA DE IMPLANTAÇÃO

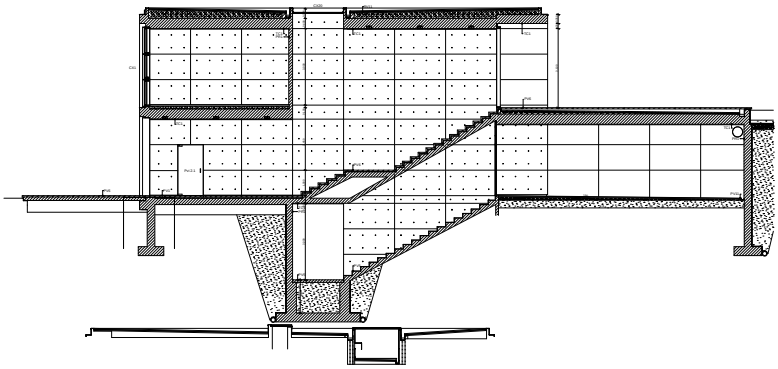


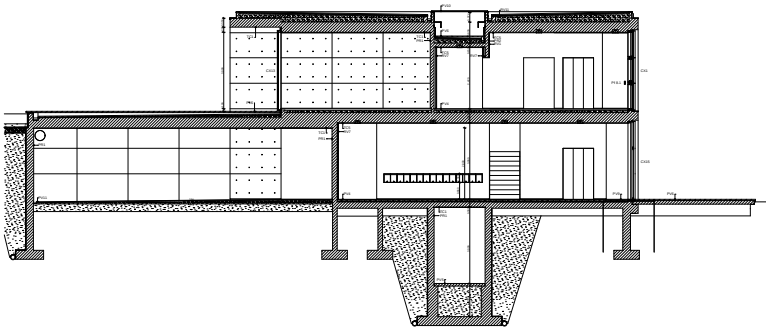
EDIFÍCIO COMÉRCIO (1) _ PLANTA DE COBERTURA, PISO 0 E PISO 1; ALÇADO NORTE E SUL; CORTES LONGITUDINAIS 1 E 2

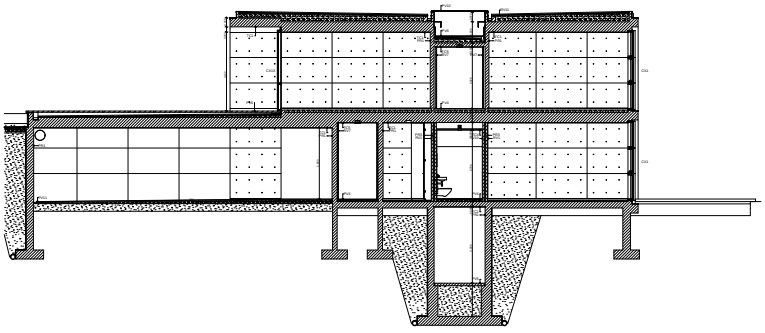


EDIFÍCIO COMÉRCIO (1) _ ESQUISSO



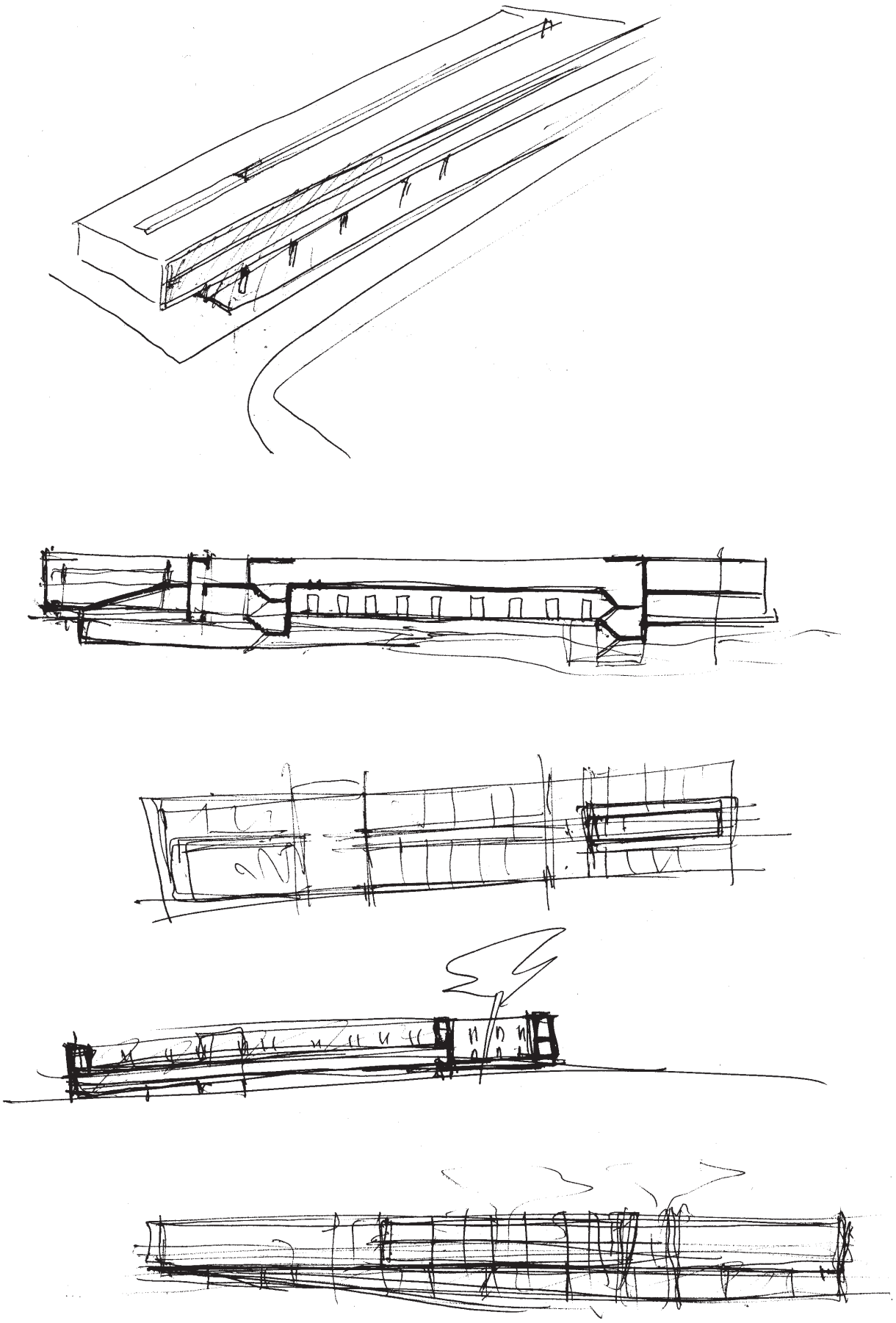




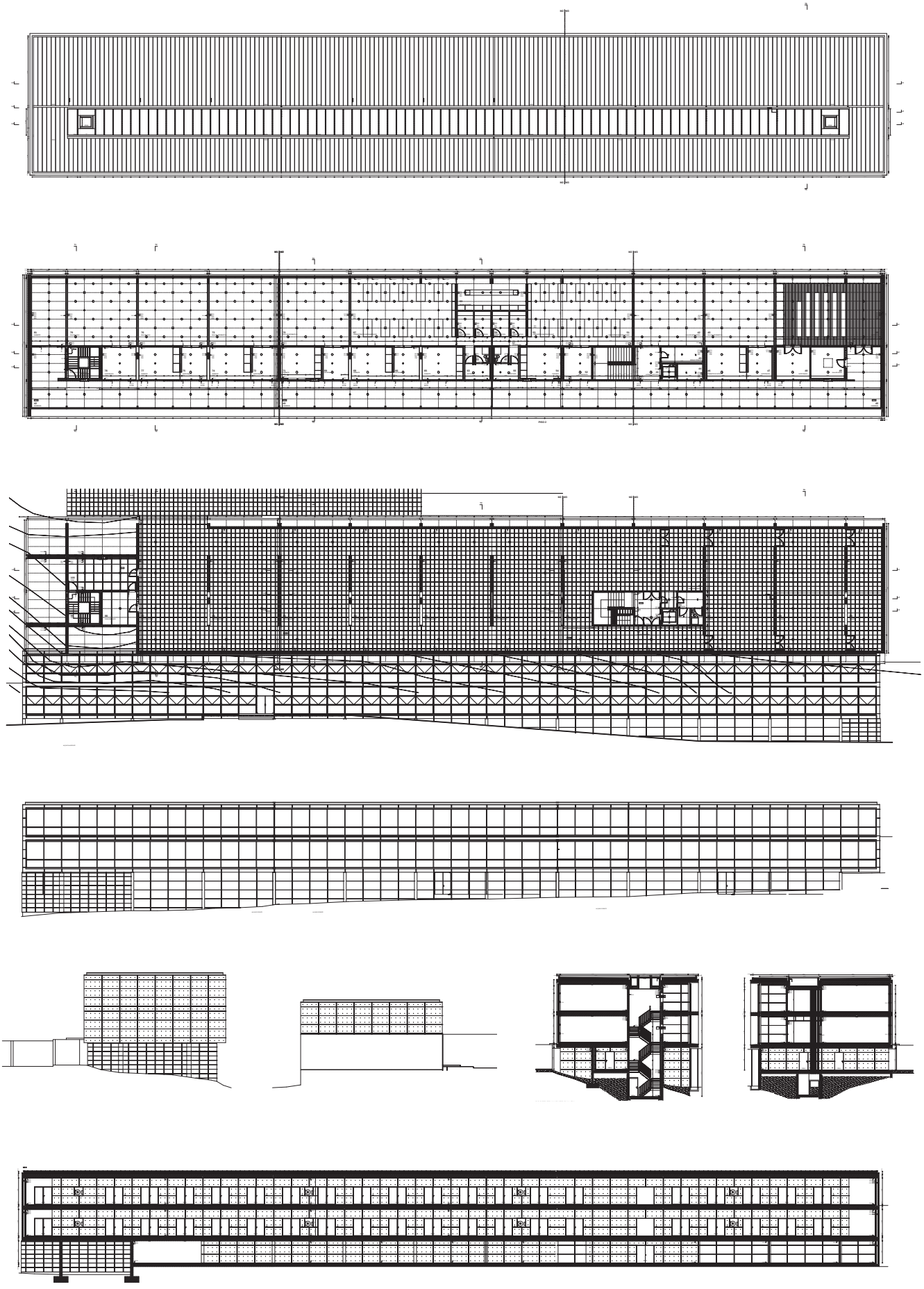




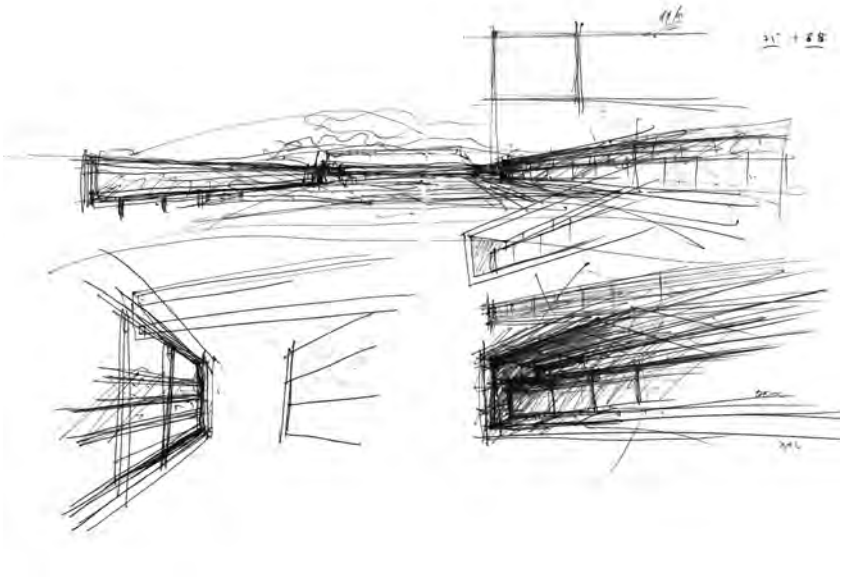
EDIFÍCIO COMÉRCIO (1) _ CORTES TRANSVERSAIS 1-4

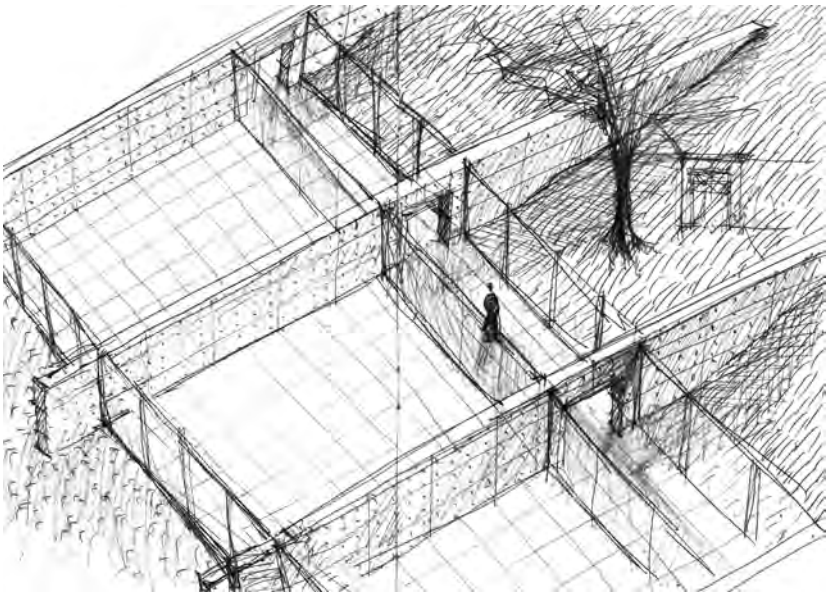


EDIFÍCIO FORMAÇÃO (2) _ ESQUISSO

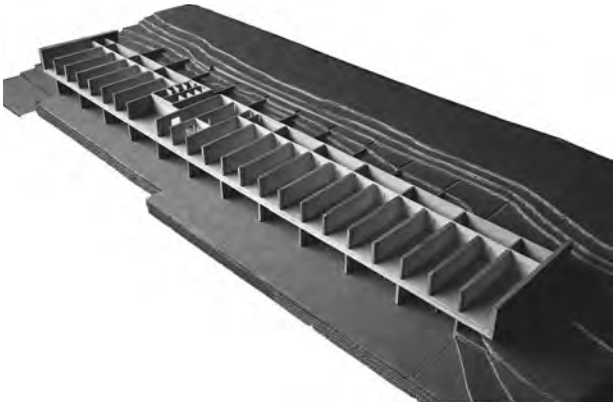


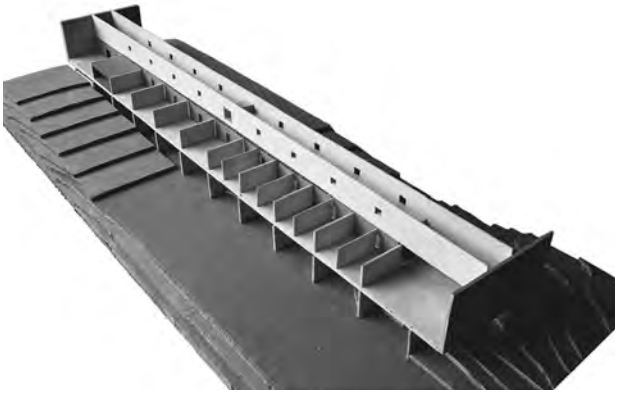
EDIFÍCIO FORMAÇÃO (2) _ PLANTA DE COBERTURA, PISO 2 E PISO 0; ALÇADOS NASCENTE, POENTE, NORTE E SUL; CORTES TRANSVERSAIS T1-T2; CORTE LONGITUDINAL L3

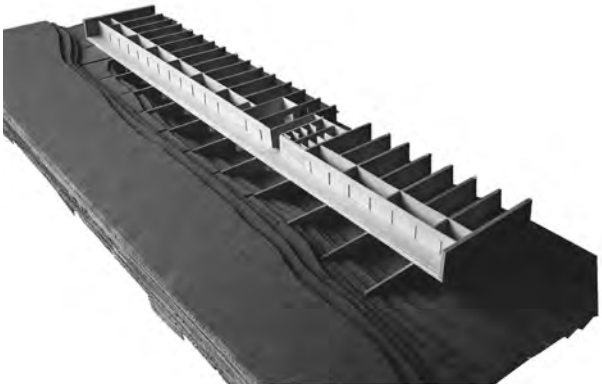




EDIFÍCIO INCUBADORA (3) _ ESQUISSOS

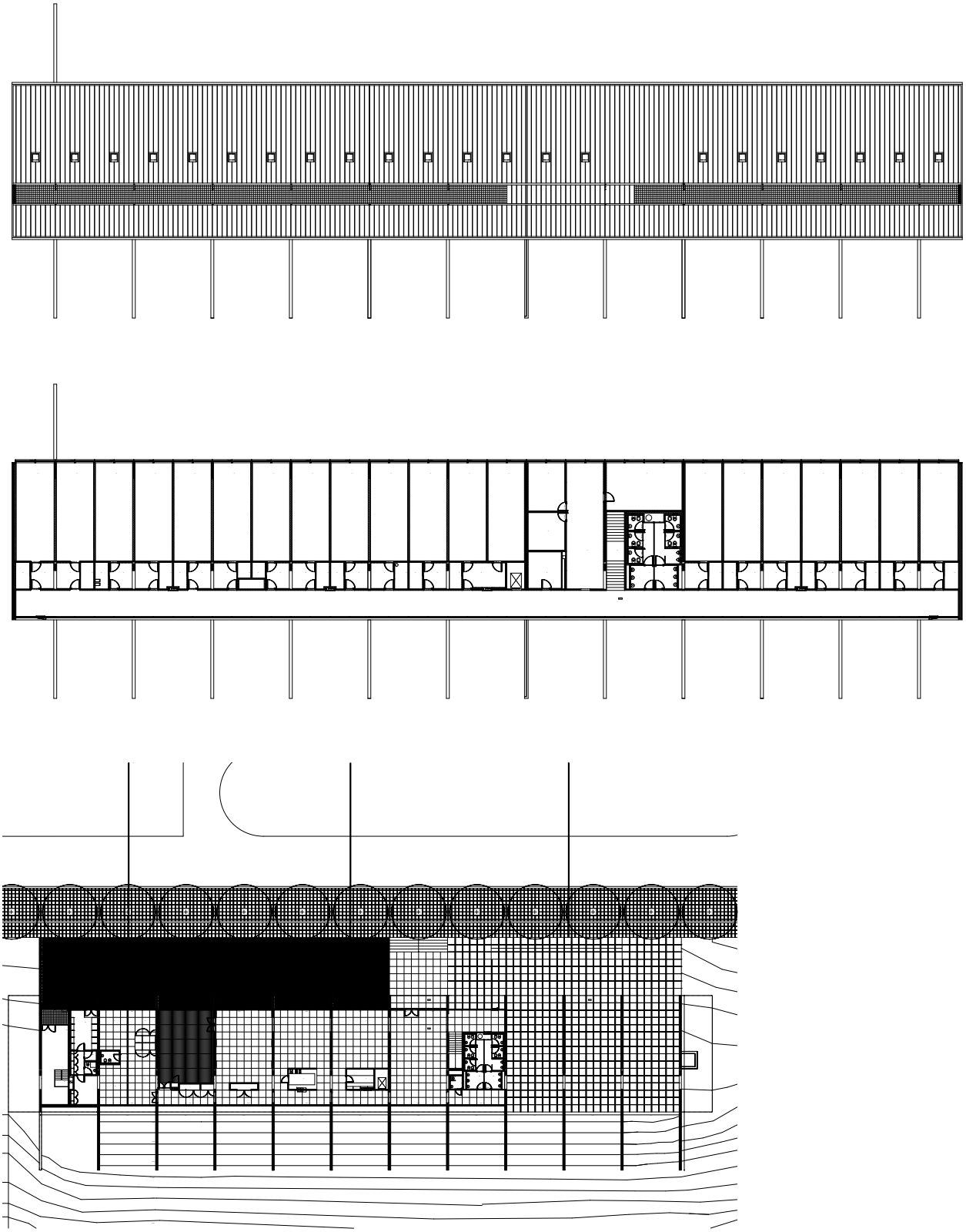






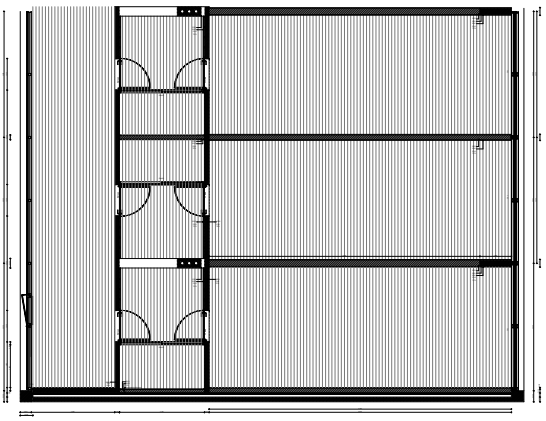


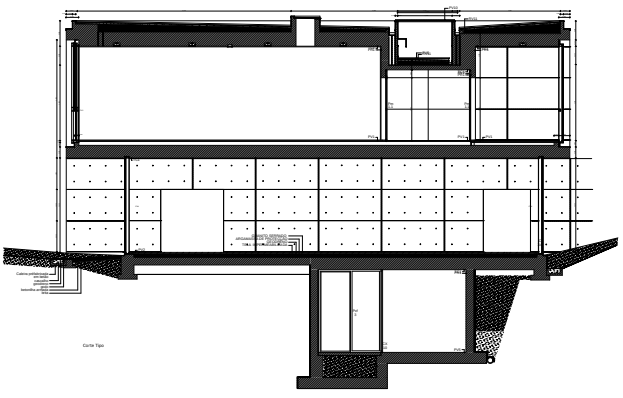
EDIFÍCIO INCUBADORA (3) _ MAQUETE



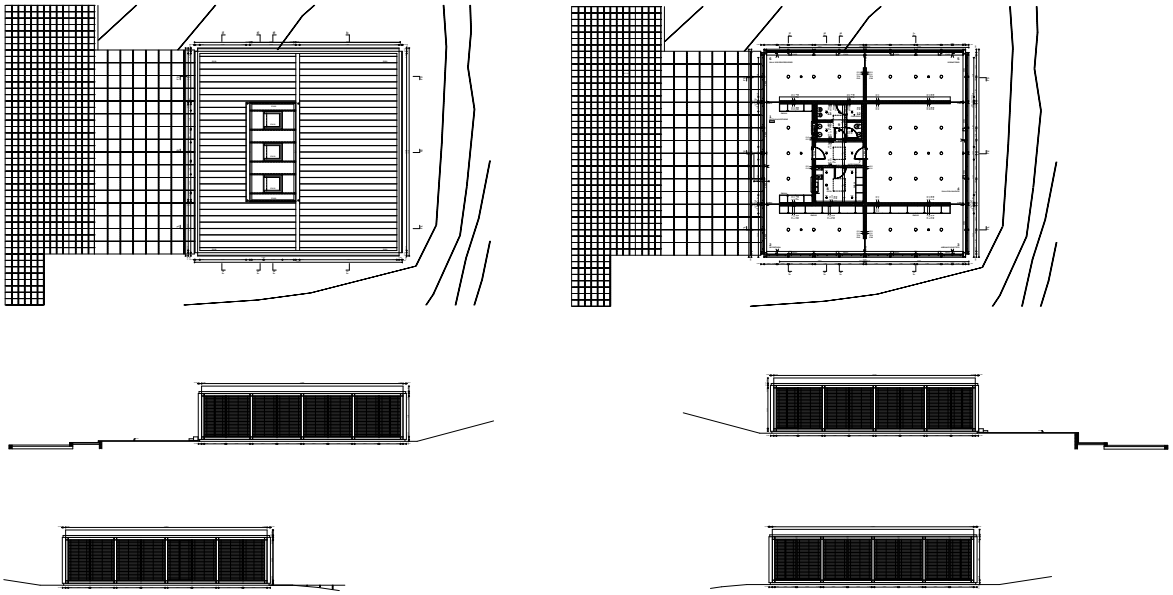
EDIFÍCIO INCUBADORA (3) _ PLANTA DE COBERTURA, PISO 1 E PISO 0



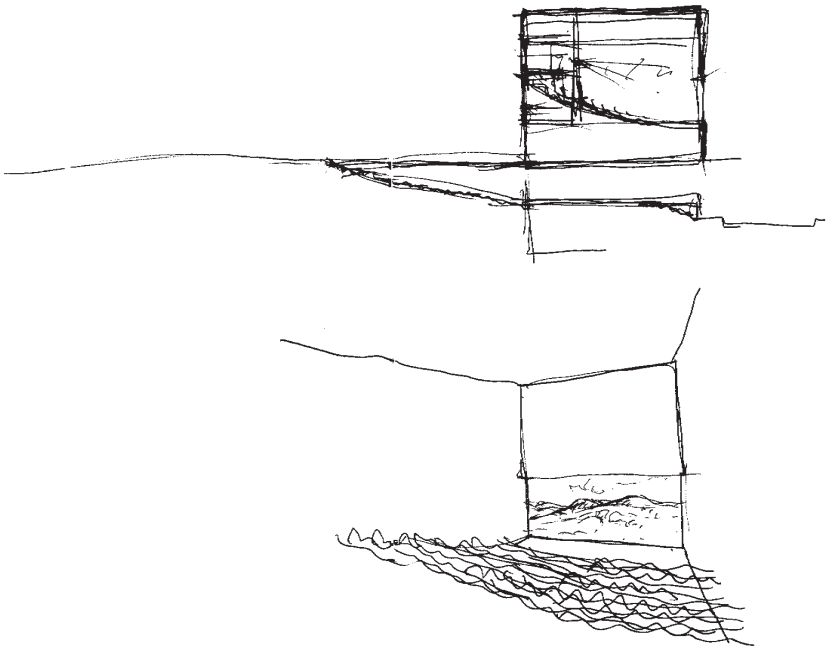


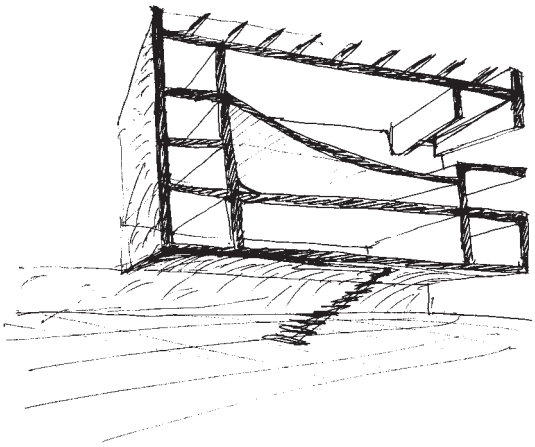


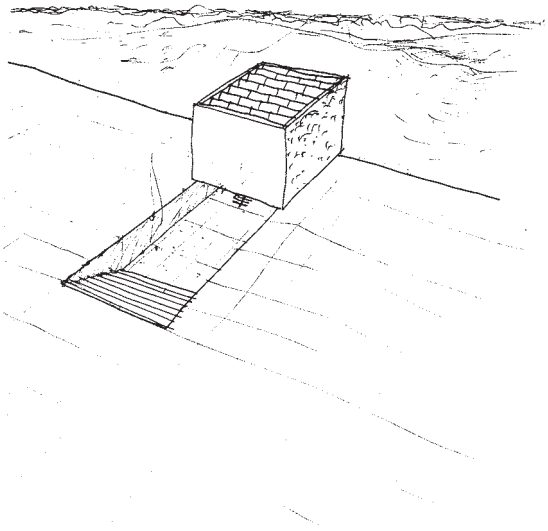
EDIFÍCIO INCUBADORA (3) _ CORTES LONGITUDINAIS L1 E L3; PLANTA DO ESCRITÓRIO E CORTE TIPO



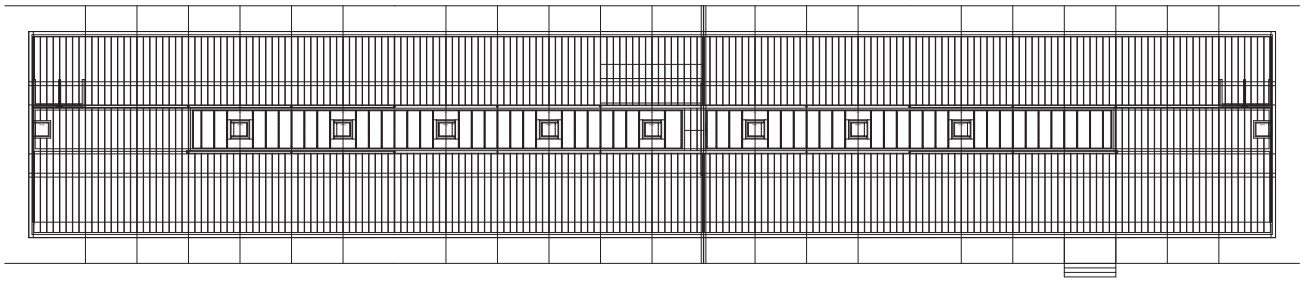
EDIFÍCIO INFANTÁRIO (4) _ PLANTA DE COBERTURA E PISO 1; ALÇADOS NORTE, SUL NASENTE E POENTE; CORTES 1 A 7

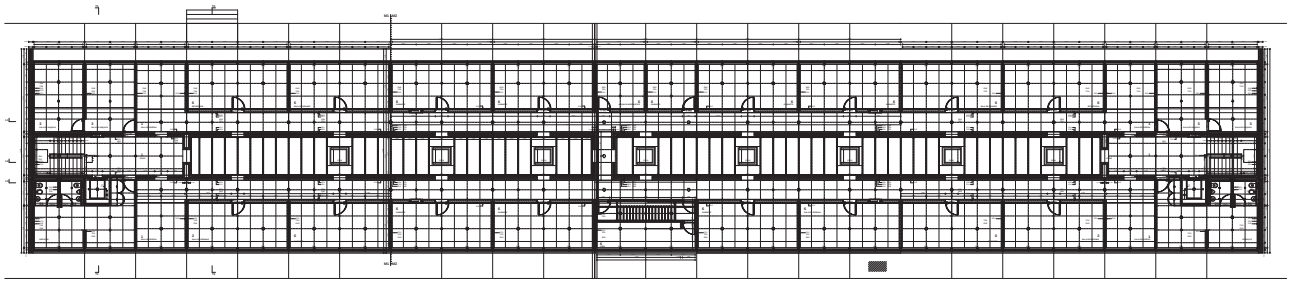


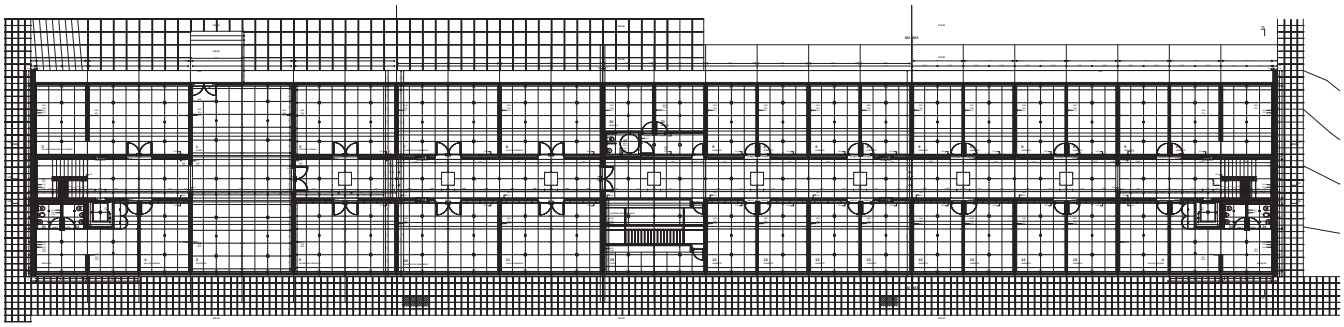


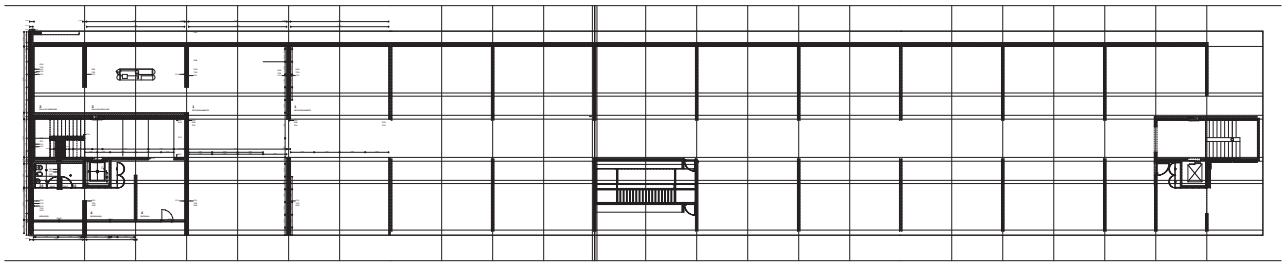


CENTRO DE CONFERÊNCIAS (6) _ ESQUISSOS

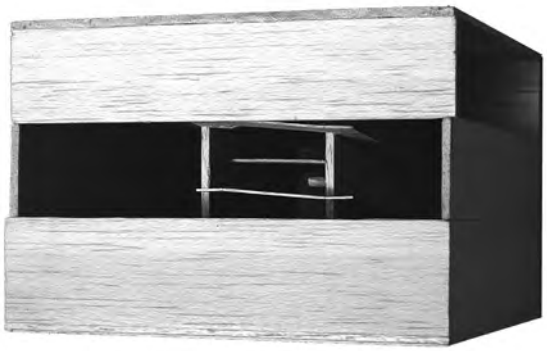








EDIFÍCIO SOCIEDADE GESTORA (5) _ COBERTURA, PISO 2, PISO 1 E GARAGEM





BIBLIOTECA (7) _ MAQUETE

CASA-PÁTIO EM MIRAMAR 1994-2004

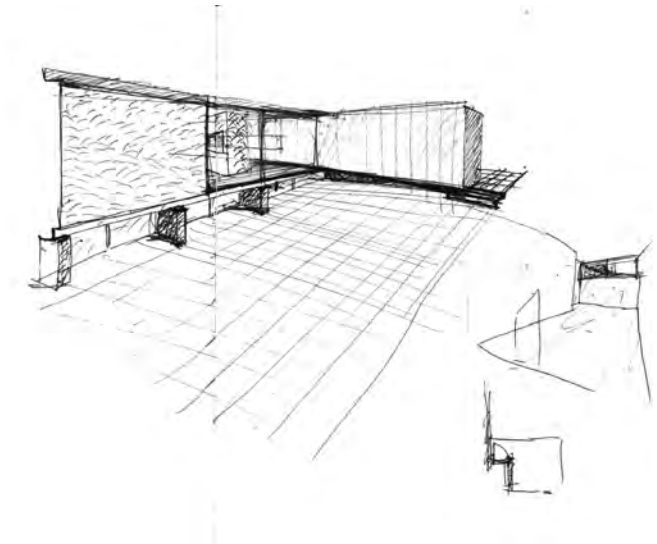
Miramar. Estado: construído [projecto n.º 18/94]

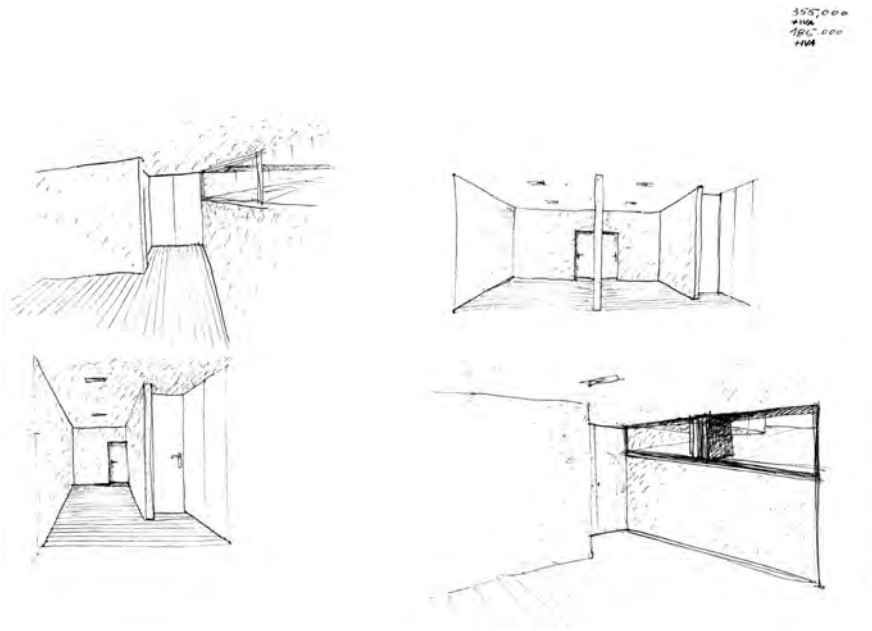
Na tipologia recorrente nos regulares quarteirões de Miramar, as moradias mostram-se em confortáveis lotes, em volumes de grande dimensão, libertas nas suas quatro frentes. No contexto da rua a opção de minimizar a presença desta casa, neste excêntrico e estreito lote, realizando-a com um piso e ocupando toda a largura disponível, permite manter a proporção dos vazios da tipologia existente.

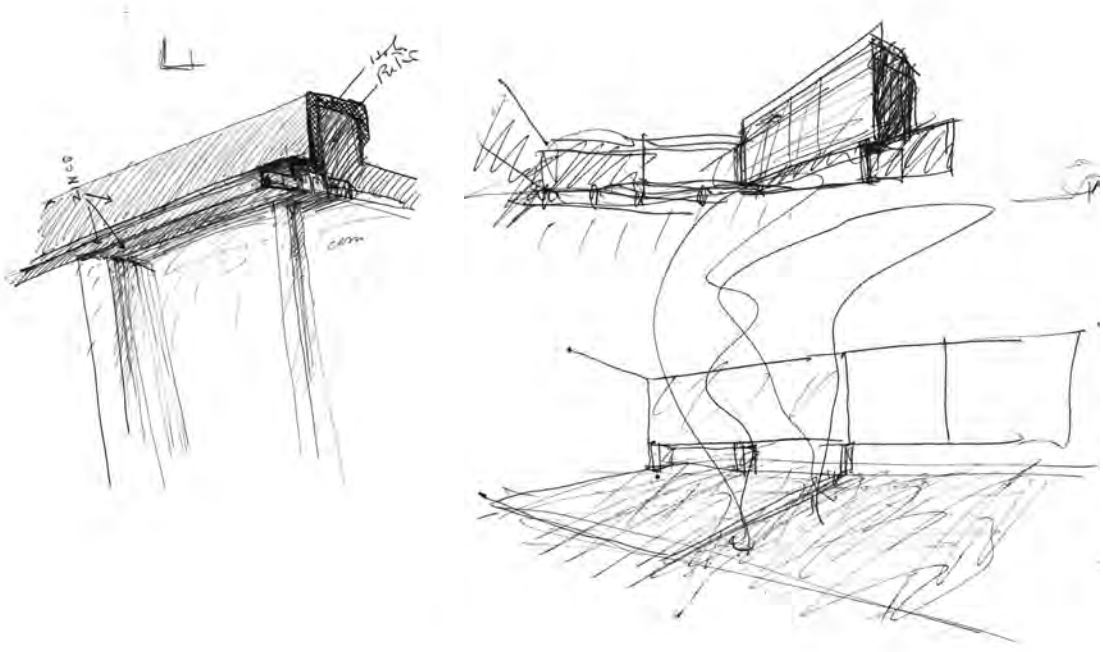
Esta casa-pátio com dois corpos, o social e o privado, intercalados com três pátios, o da entrada, o social e o dos quartos, possui assim uma área exterior livre de generosa dimensão e carácter claro, resultado da concentração da área livre nos pátios. A casa realizada exprime, num sentido, uma oposição ao tipo da envolvente, o qual isola a construção à custa de um jardim que a envolve sem forma. Esta casa-pátio realiza o oposto, isolando em forma regular o espaço livre, nos pátios, envolvendo-os e definindo-os com a construção.

Fomos explorando esta relação entre o uso e a proporção dos espaços, definindo com exactidão as medidas de cada parte e do todo; partindo da largura do lote de 12 metros e estabelecendo a altura livre interior em 2,4 metros, construímos todas as dependências com as suas três dimensões relacionadas, tendo por base os múltiplos e submúltiplos dessas medidas. Os quartos com 4,8 por 2,4; a sala com 9,6 por 6,0: os quartos de banho com 1,8 por 4,8, o corredor com 1,8 por 16,2 m, procurando estabelecer com a exactidão dessa proporção um carácter e identidade associados ao uso.

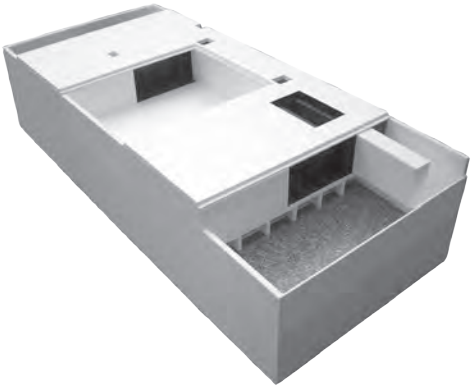


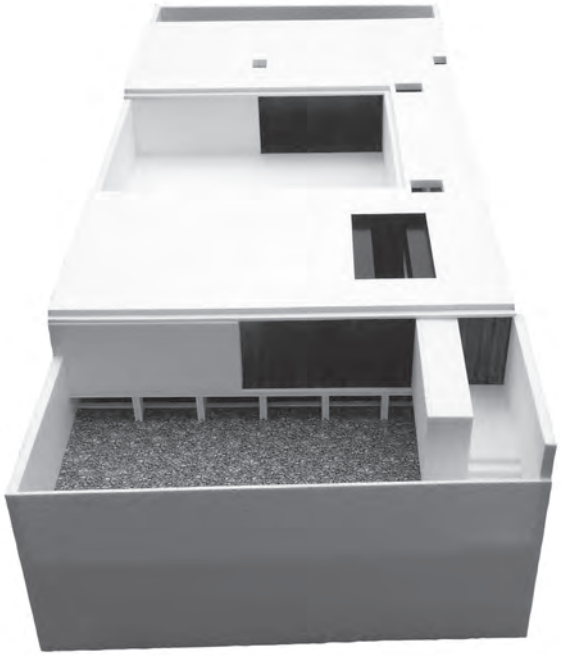


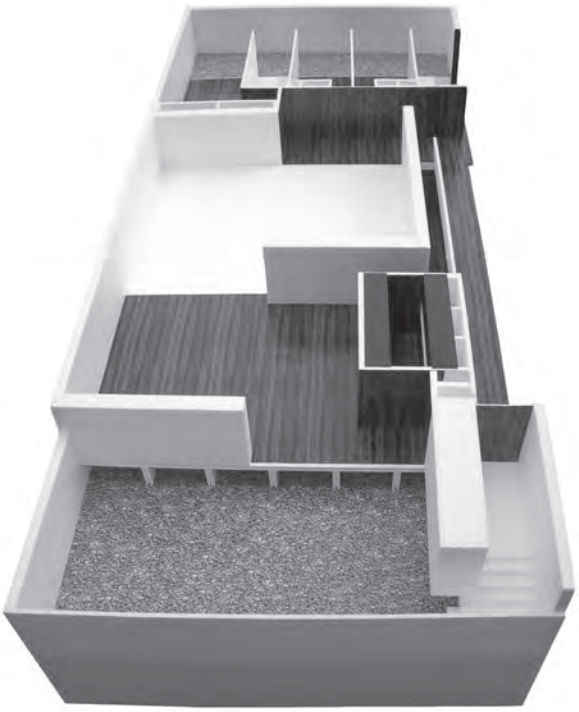


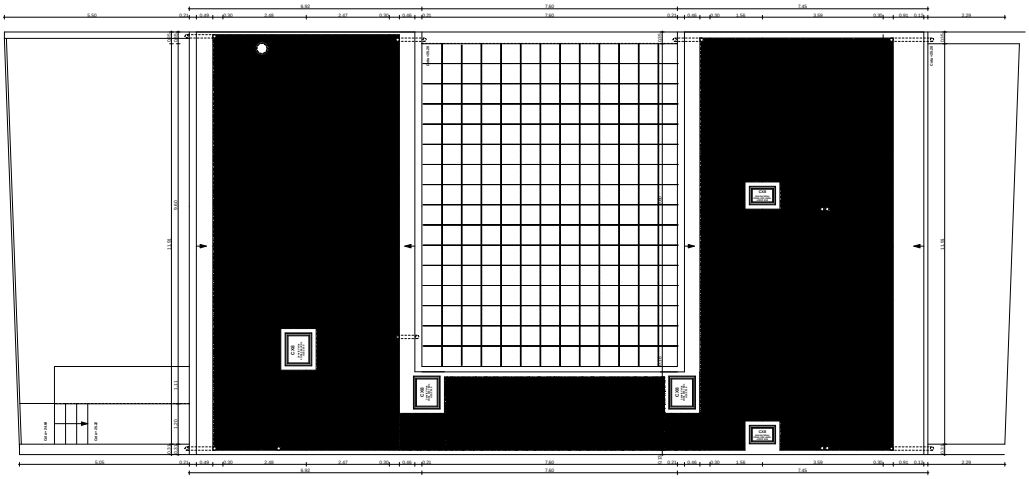


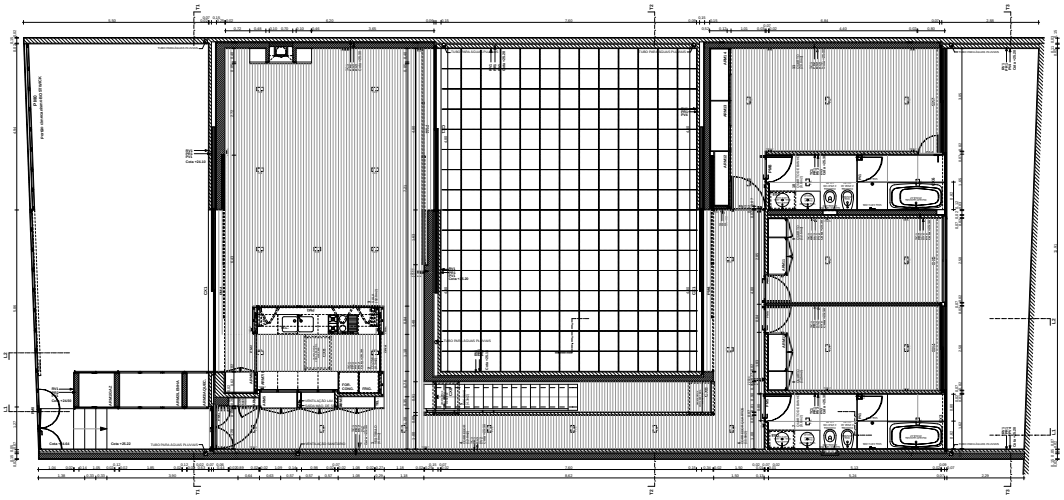


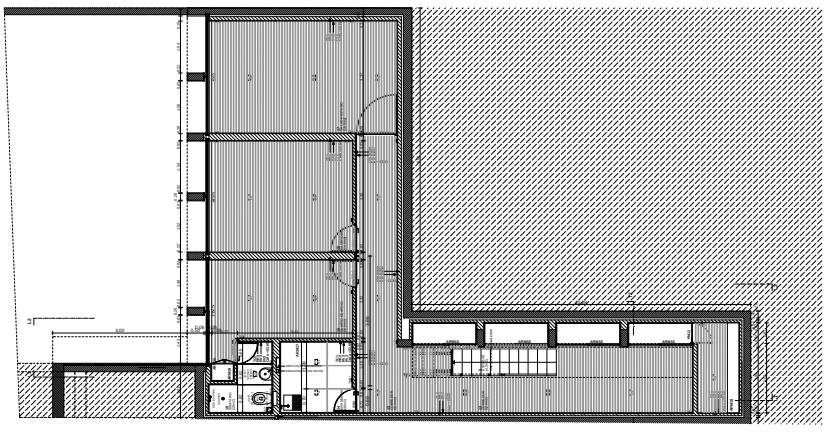




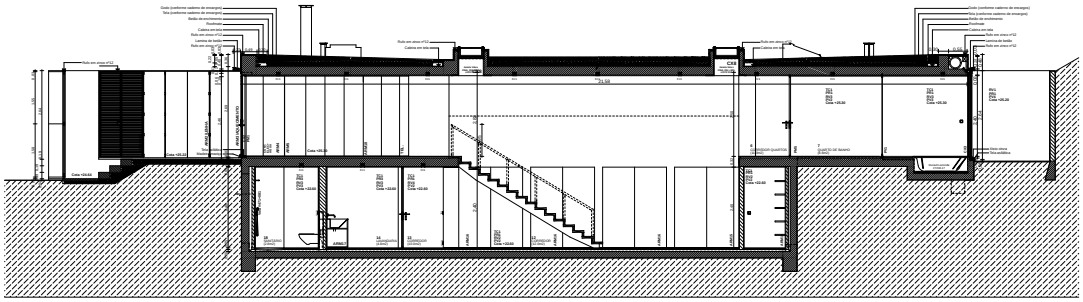


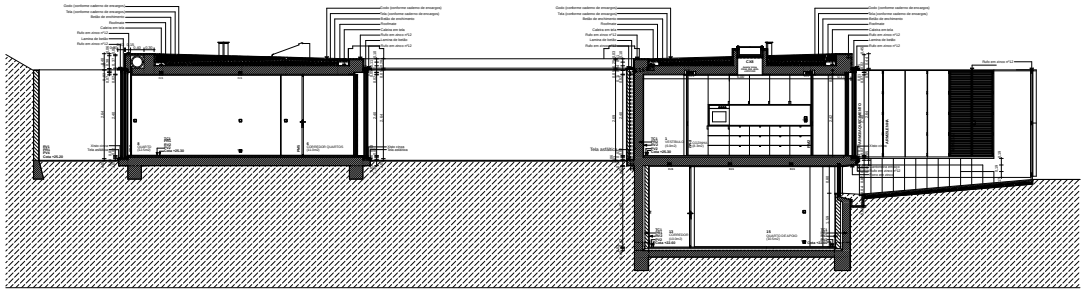


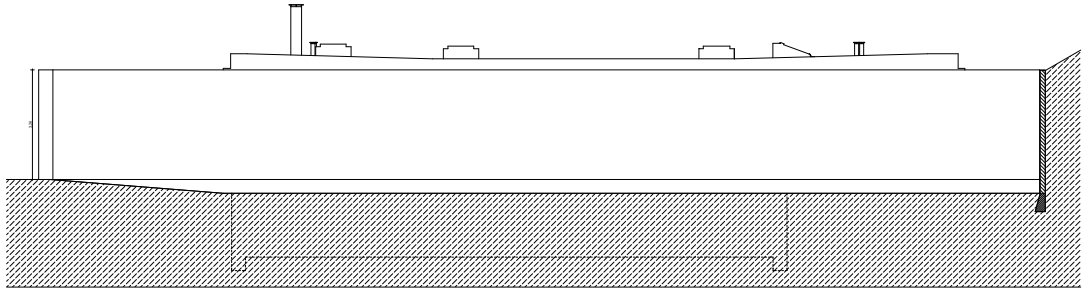


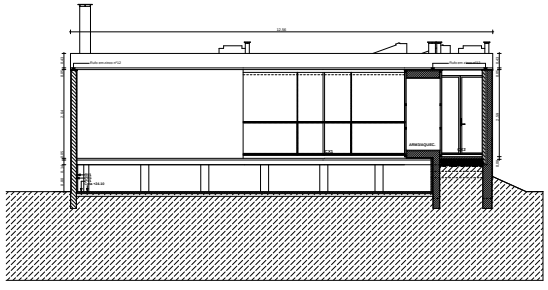


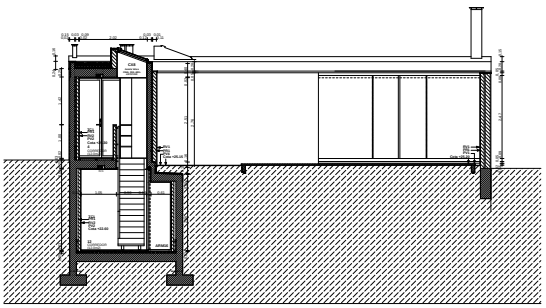
PLANTA DE COBERTURA, PISO 0 E -1

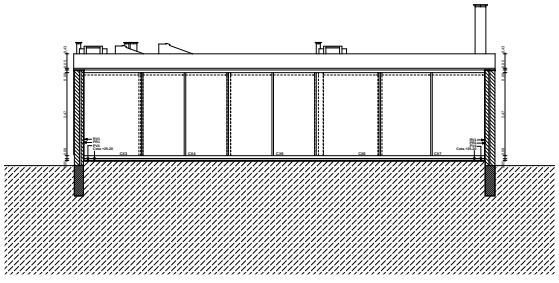




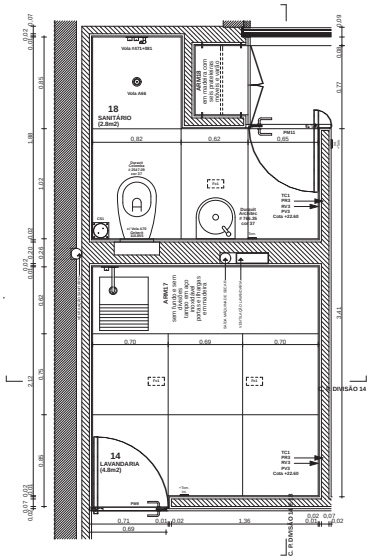




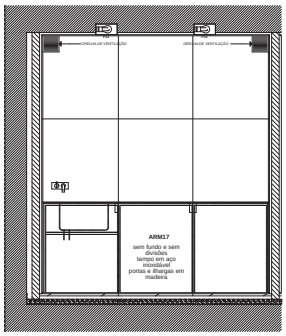




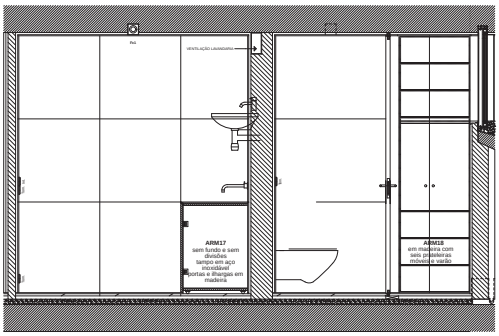
CORTES LONGITUDINAIS 1 A 3; CORTES TRANSVERSAIS 1 A 3



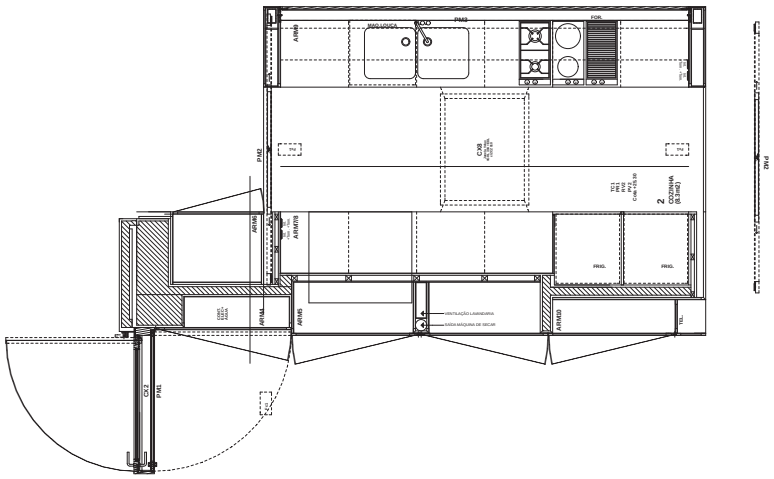
PLANTA PARCIAL DIVISÃO 14 / 18

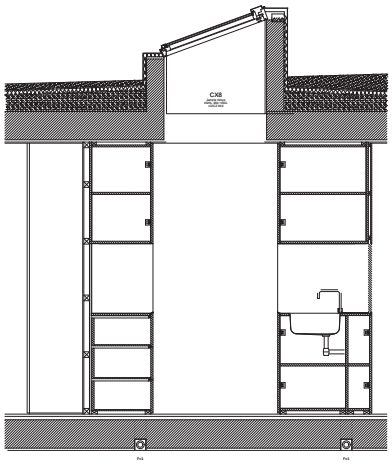


CORTE PARCIAL DIVISÃO 14

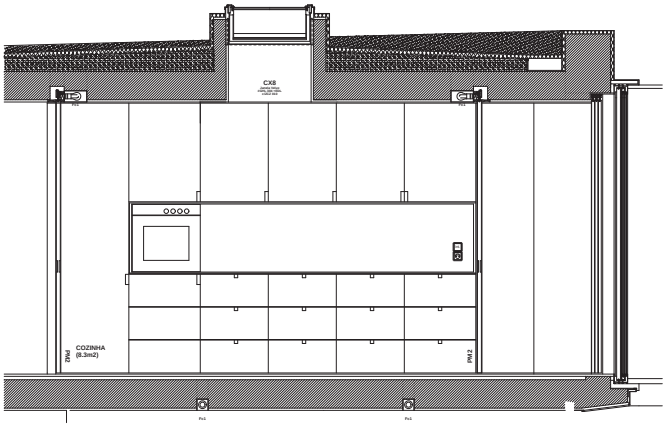


CORTE PARCIAL DIVISÃO 14 E 18

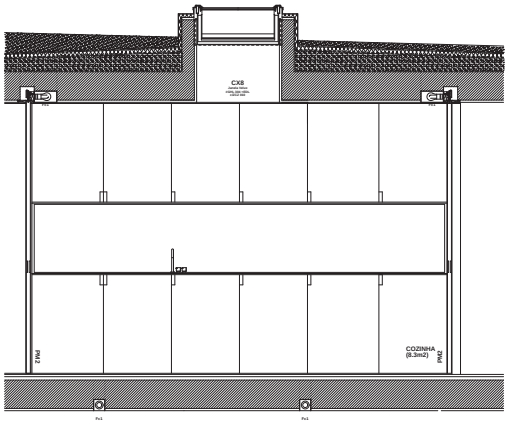




CORTE TRANSVERSAL T1



CORTE LONGITUDINAL L1



CORTE LONGITUDINAL L1

PORMONORIZAÇÃO

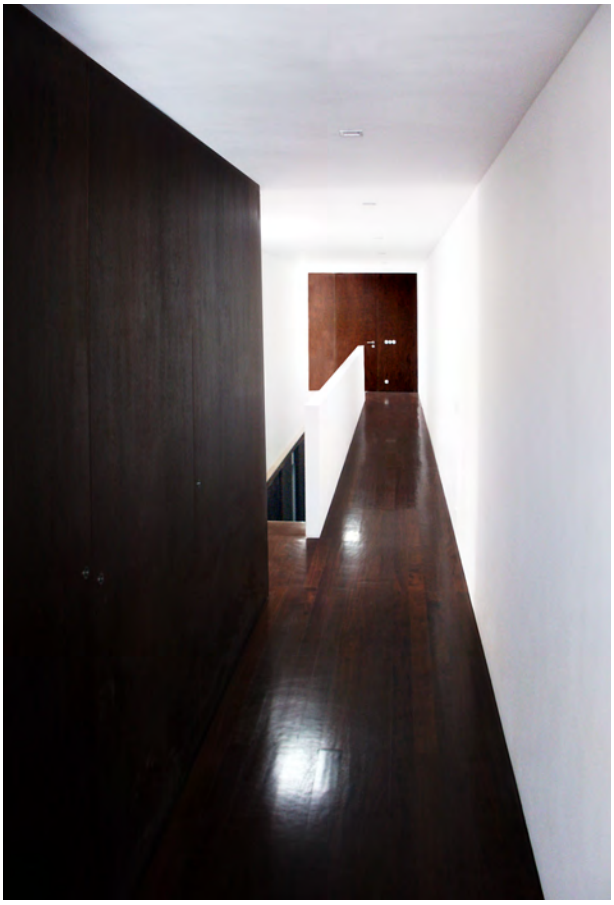


























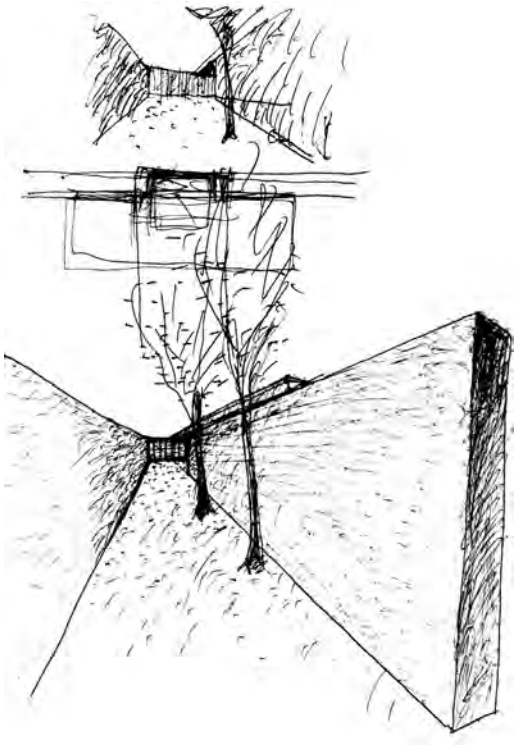
CASA CANHA BORGES 1995

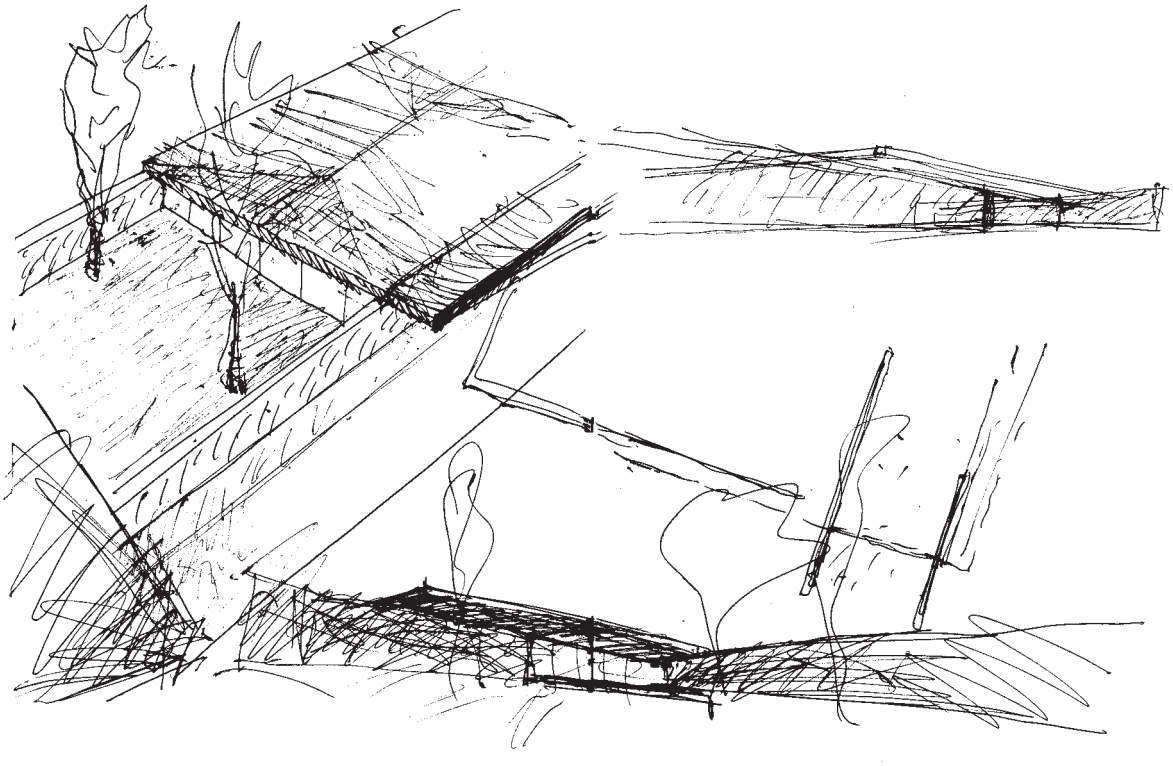
S. Bernardo, Aveiro. Estado: construído [projecto n.º 22/95]

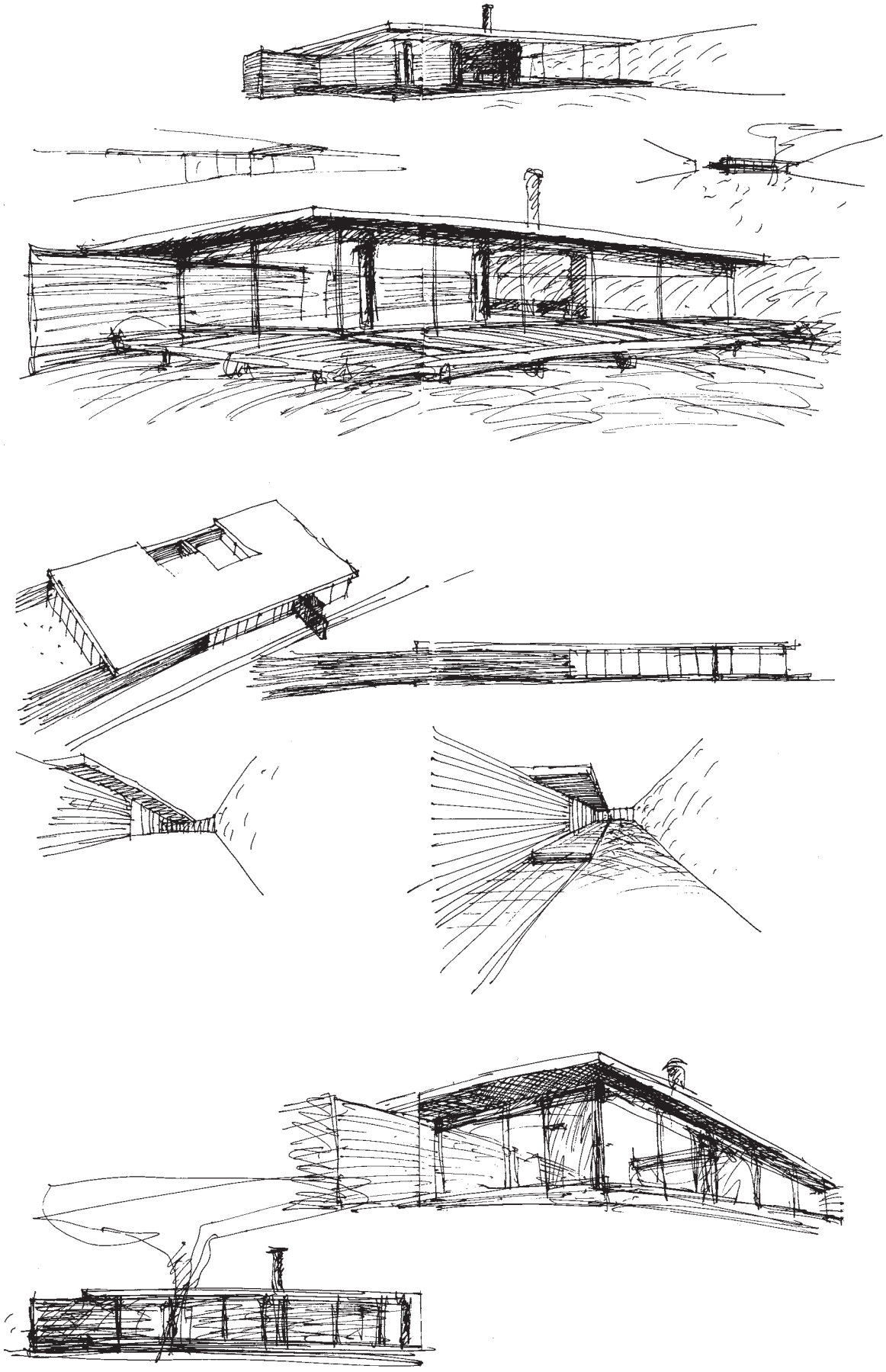
Nesta casa procurou-se distribuir o programa de modo a colocar as zonas de estar da casa viradas para o jardim, produzindo um percurso de acesso ao longo do alçado Sul.

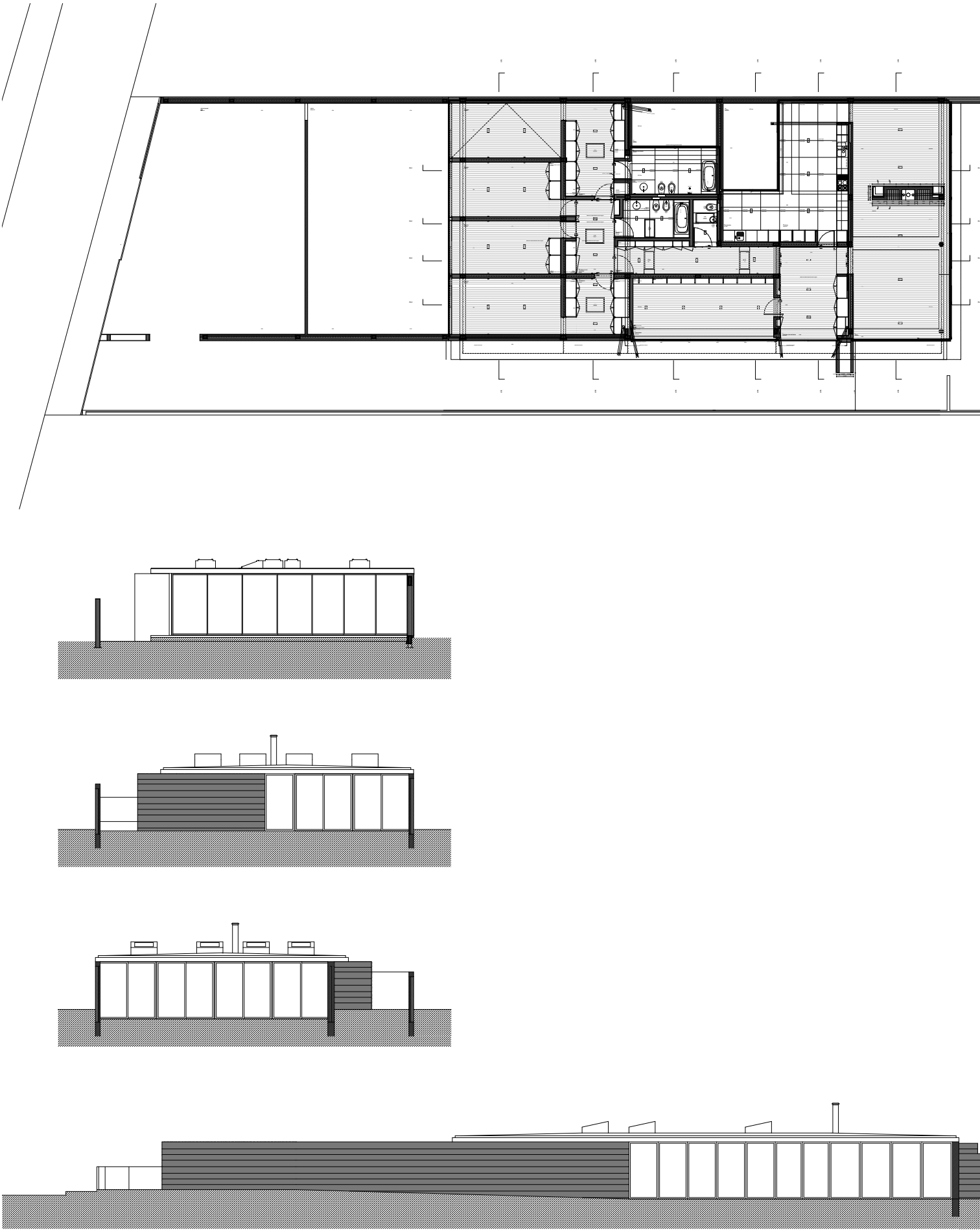
Os quartos estão voltados a Poente, para um primeiro pátio, a cozinha e outras áreas estão também iluminadas e ventiladas por pátios interiores. O perímetro exterior é maioritariamente fechado e abre-se apenas no escritório, para a entrada, e na sala comum, para o jardim. Utilizou-se um tijolo maciço artesanal de Beja, que marca a textura dos pátios, e modulou-se a proporção dos espaços utilizando múltiplos inteiros do pé-direito nos espaços principais.

Esta primeira casa construída, utiliza alguma variedade material, uma rigidez nas proporções dos espaços, e uma distribuição convencional da qual resultou uma experiência cuja crítica permitiu desenvolver os projectos seguintes com um menor compromisso da abstracção que procurávamos.

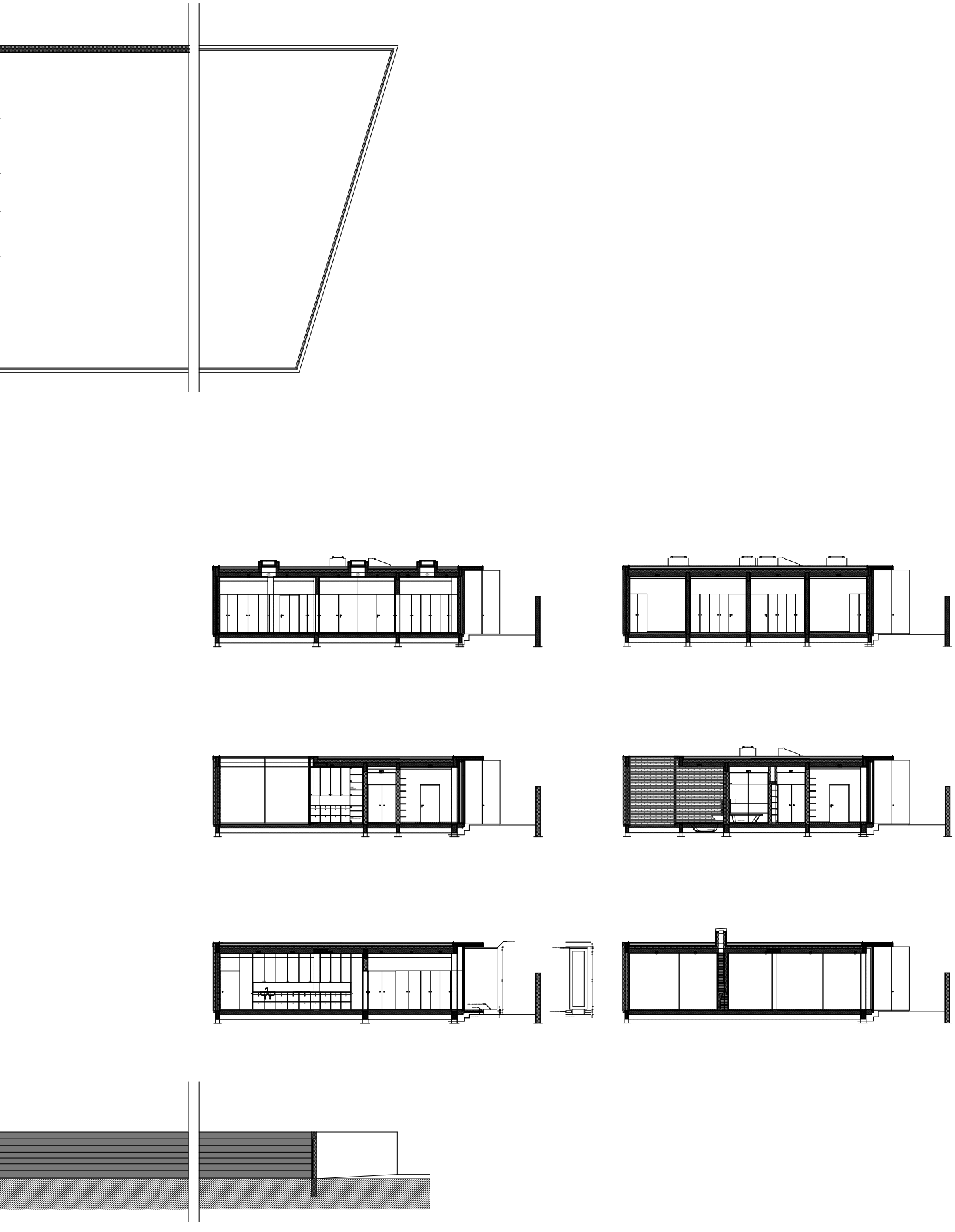




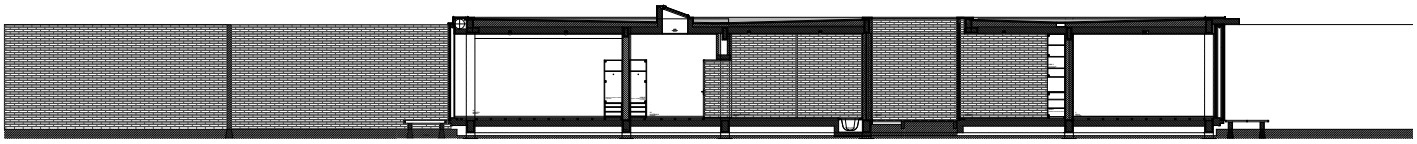


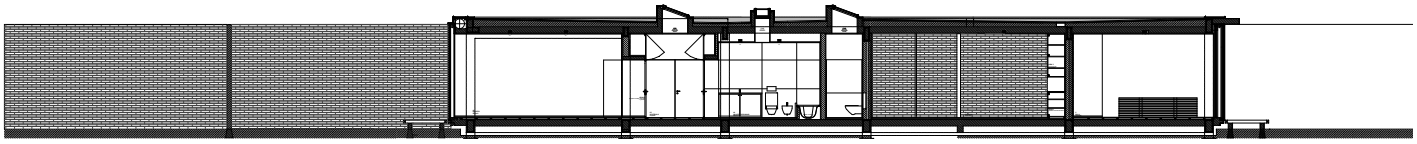


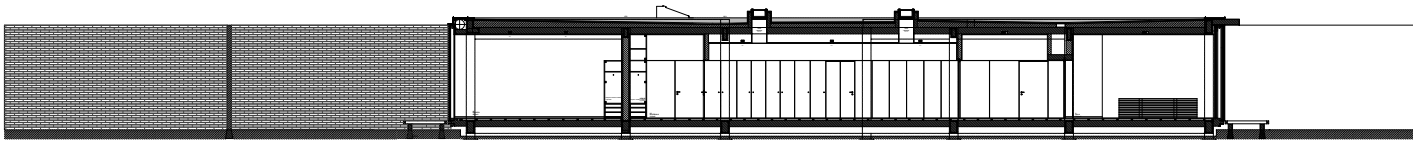
PLANTA E ALÇADOS NORTE, NASCENTE, POENTE E SUL

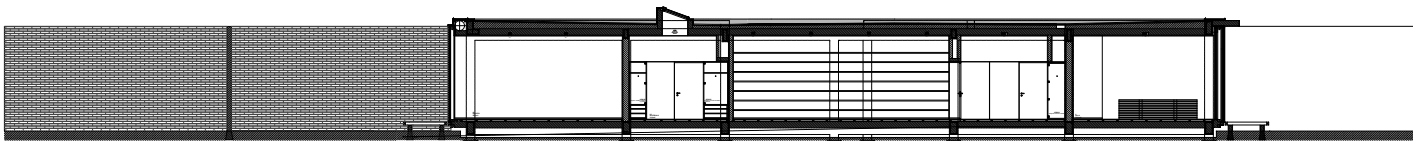


ALÇADO POENTE; CORTES TRANSVERSAIS CT1 A CT6



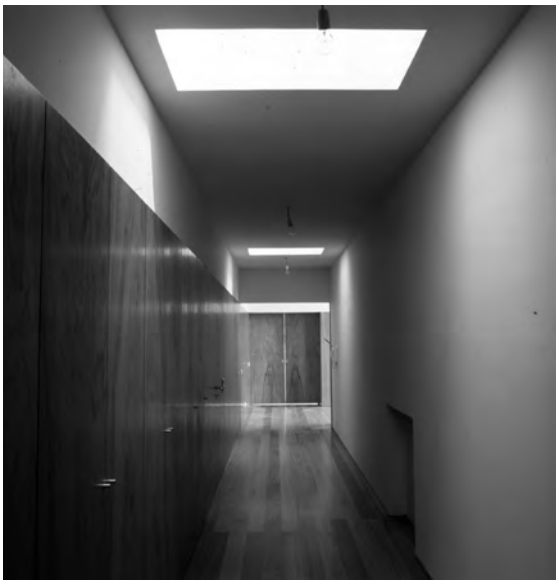






CORTES LONGITUDINAIS CL1 A CL4









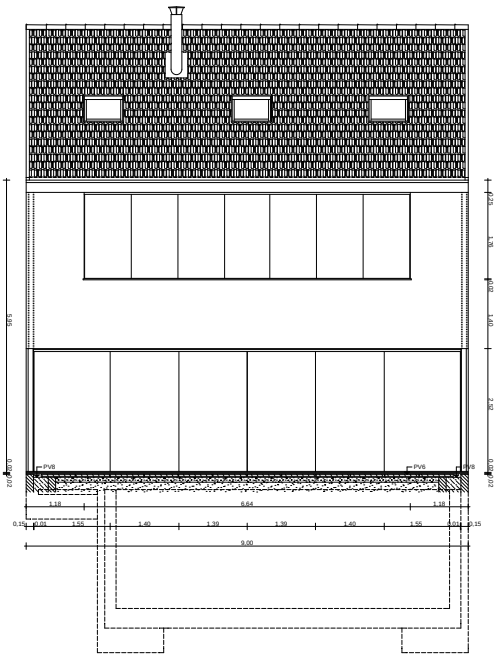






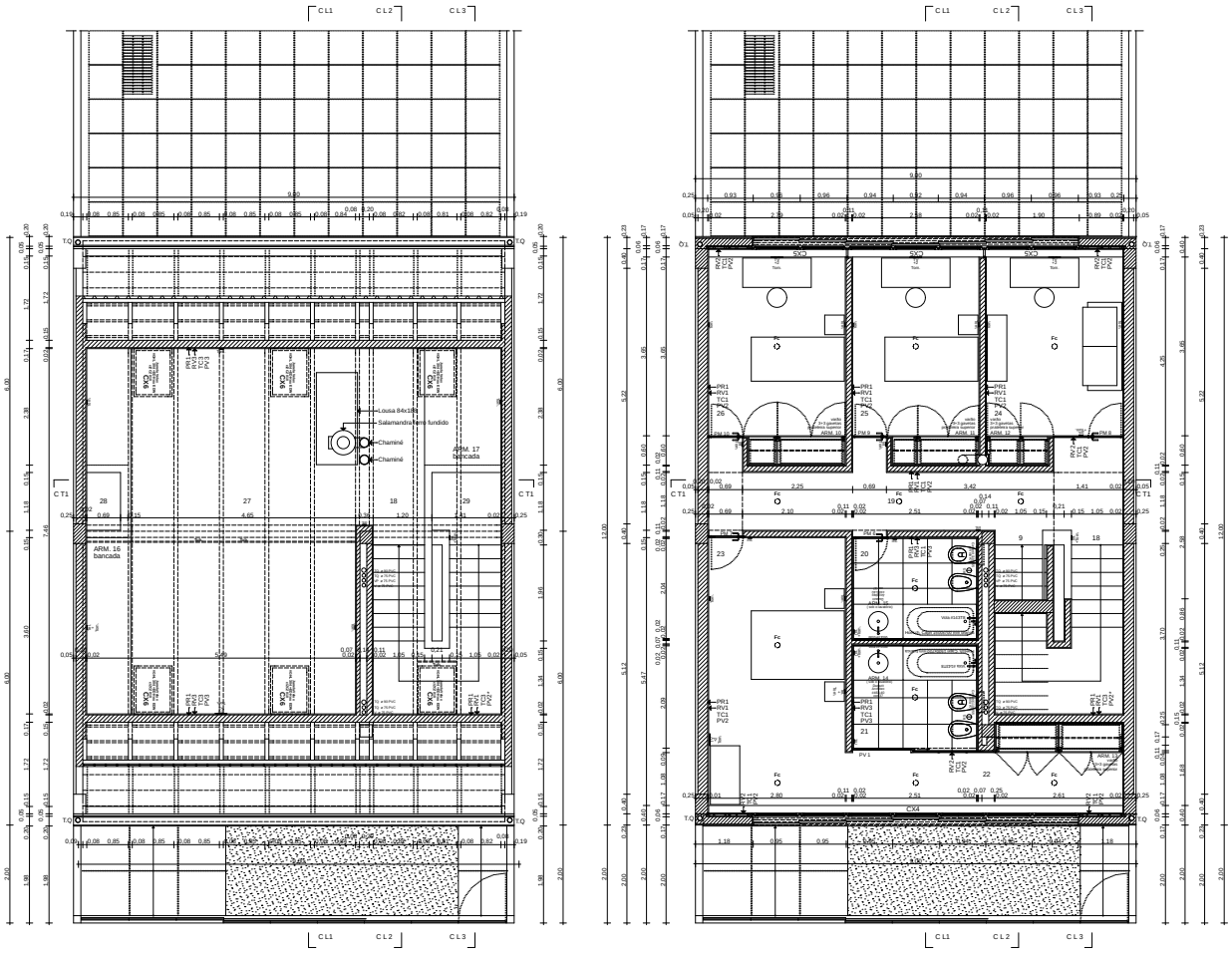

CASA FURTADO MENANO 1995

Forca, Aveiro. Estado: construído [projecto n.º 23/95]

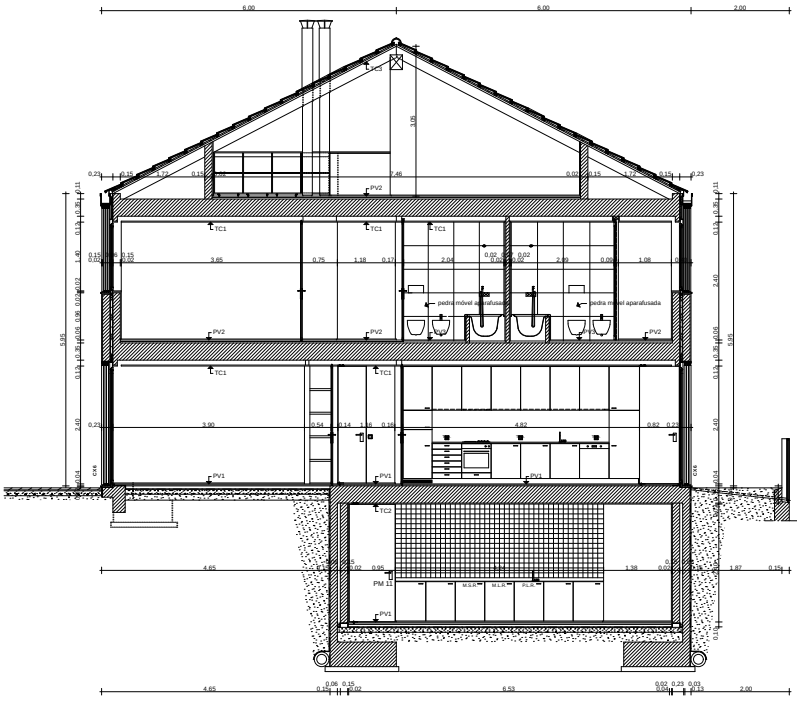


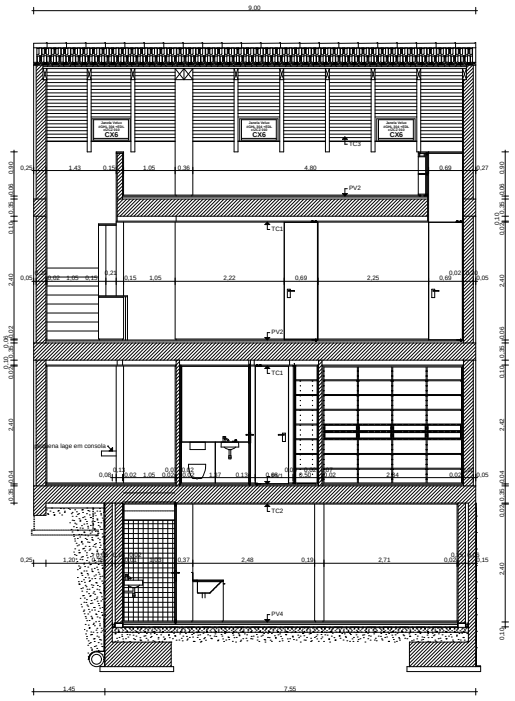
Esta casa, realizada numa banda, cumpre um plano de pormenor que define volumes e coberturas. O plano acaba por limitar as opções da expressão do edifício. Ainda assim, procurou-se obter um carácter determinado pela forma dos espaços interiores, reduzindo a presença da expressão material da construção e acentuando a experiência quer da forma desses espaços quer da relação entre eles.

O pavimento em marmorite branca é uma componente essencial, uma vez que a abstracção espacial é conseguida também pela indistinta diferença das faces dos espaços. Surge assim uma dicotomia entre o carácter pouco abstracto, quase figurativo, determinado pelo plano de pormenor, a casa e o seu telhado, e uma espécie de radicalismo da abstracção dos espaços interiores, e da sua articulação menos convencional.



ALÇADO; PLANTAS DE COBERTURA E PISO 1




pedra móvel aparafusada
pedra móvel aparafusada
pedra móvel aparafusada

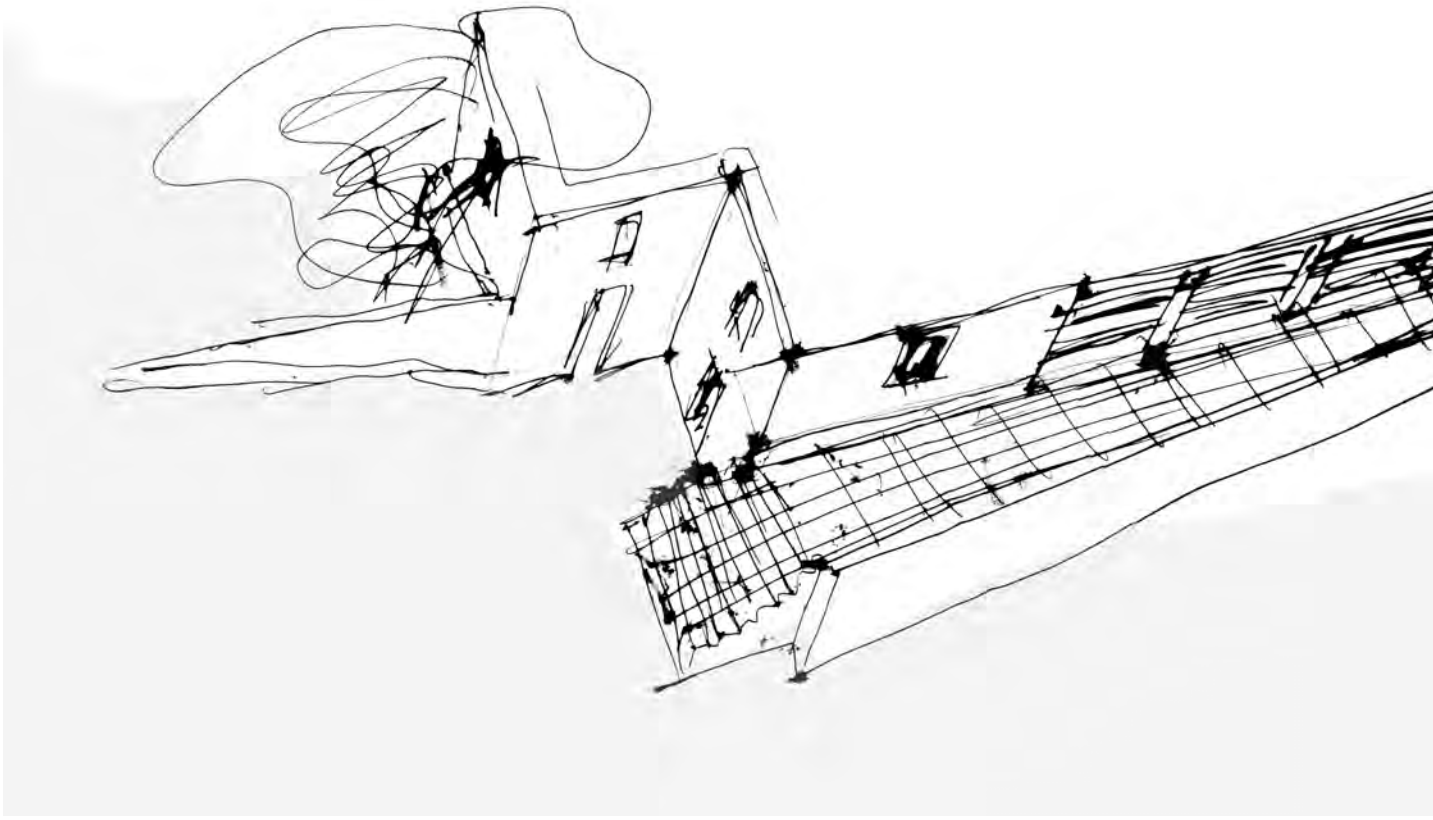
CASA MAGALHÃES ROMÃO 1996-2004

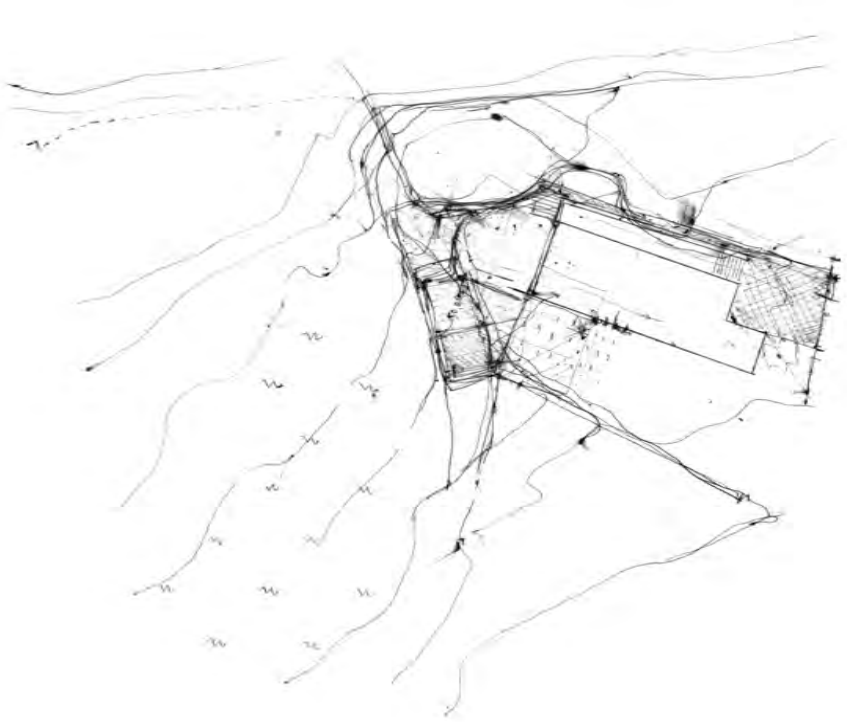
Aspra, Vila Praia de Âncora. Estado: construído [projecto n.º 25/96]

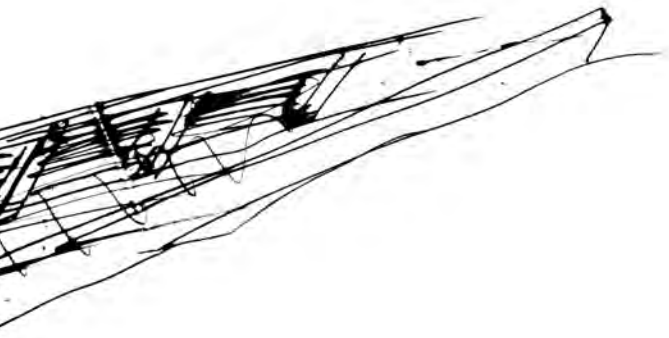
Este projecto corresponde à recuperação de uma habitação rural em ruínas num estado de conservação variável, existente num terreno numa área protegida em Aspra, junto às margens do rio Âncora. A implantação corresponde à área definida pelo perímetro das ruínas, e os princípios gerais da distribuição do programa seguem os da tipologia rural da habitação existente, com os espaços de habitar no piso superior e as dependências de serviço no piso inferior. Esta repartição do volume em dois pisos articula duas cotas naturais, importantes do terreno, e concilia em duplo sentido, o afastamento das zonas principais da construção do leito do rio e consequentemente das suas enchentes.

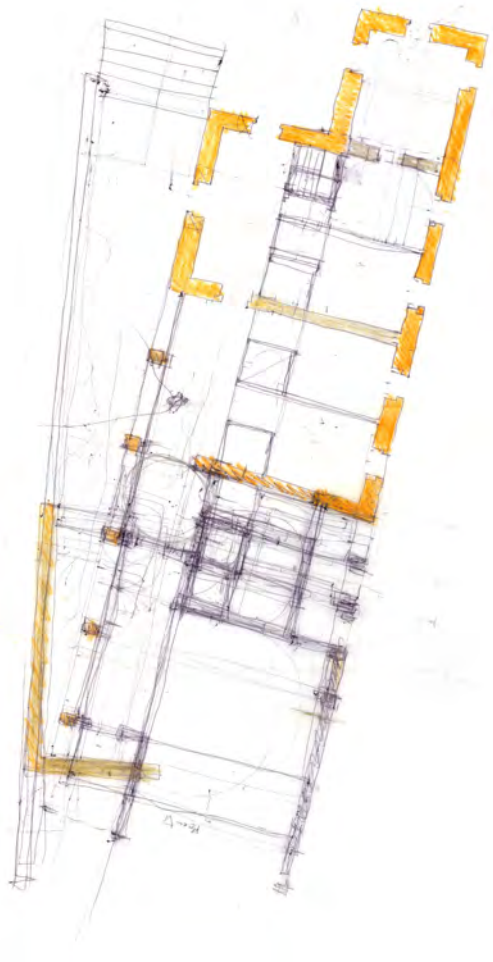
O volume adoptou uma imagem e uma linguagem decorrente do sistema construtivo de alvenaria resistente em pedra, com o mesmo material de construção disponível e recuperado no local, proveniente do desmonte de alguns dos elementos existentes para realizar e colmatar o perímetro da habitação, fechado com uma cobertura plana em zinco de um só vão, realizada com uma estrutura ligeira e revestimento interior em madeira.

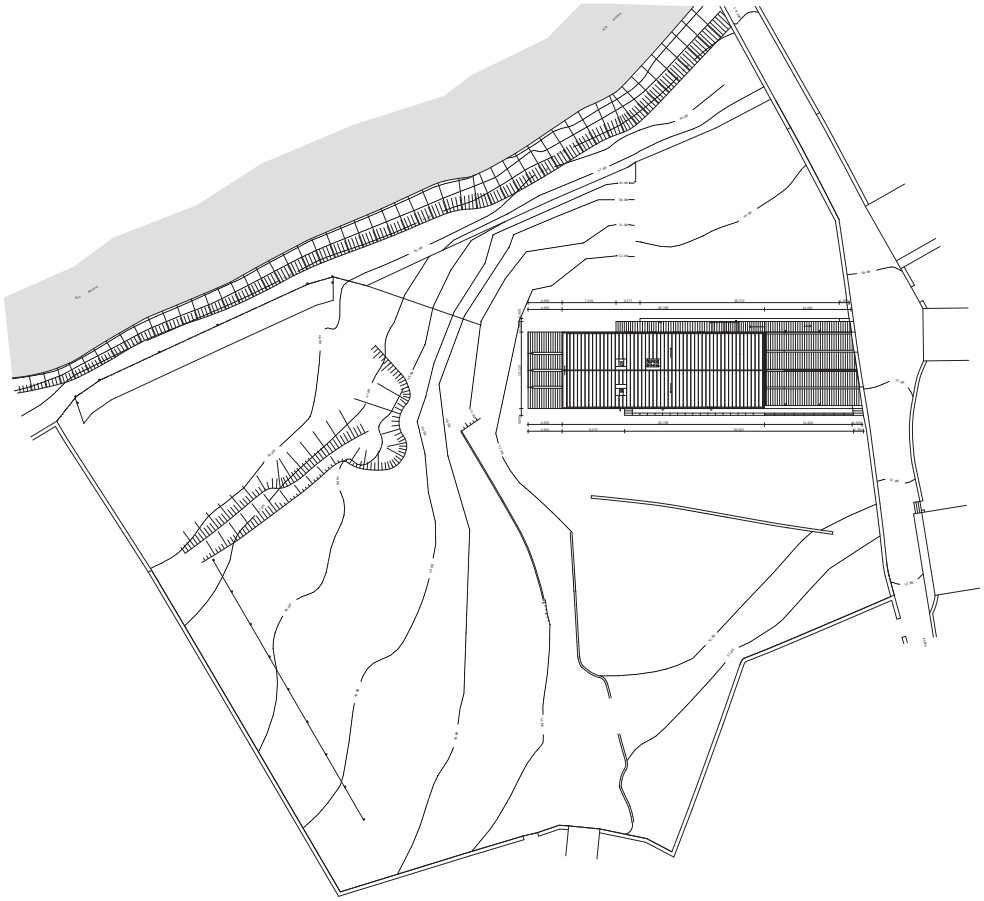
Perante estas condicionantes e preexistências, a proposta procurou unir e recuperar os elementos em ruínas, refazendo o interior da construção de modo a servir os novos propósitos, voltando a construir todas as partes do perímetro da construção em respeito simultâneo entre a imagem do sistema tradicional de construção e as propositadas formas exteriores e interiores depuradas, de modo a reflectir na actualidade as condicionantes específicas do "caso".

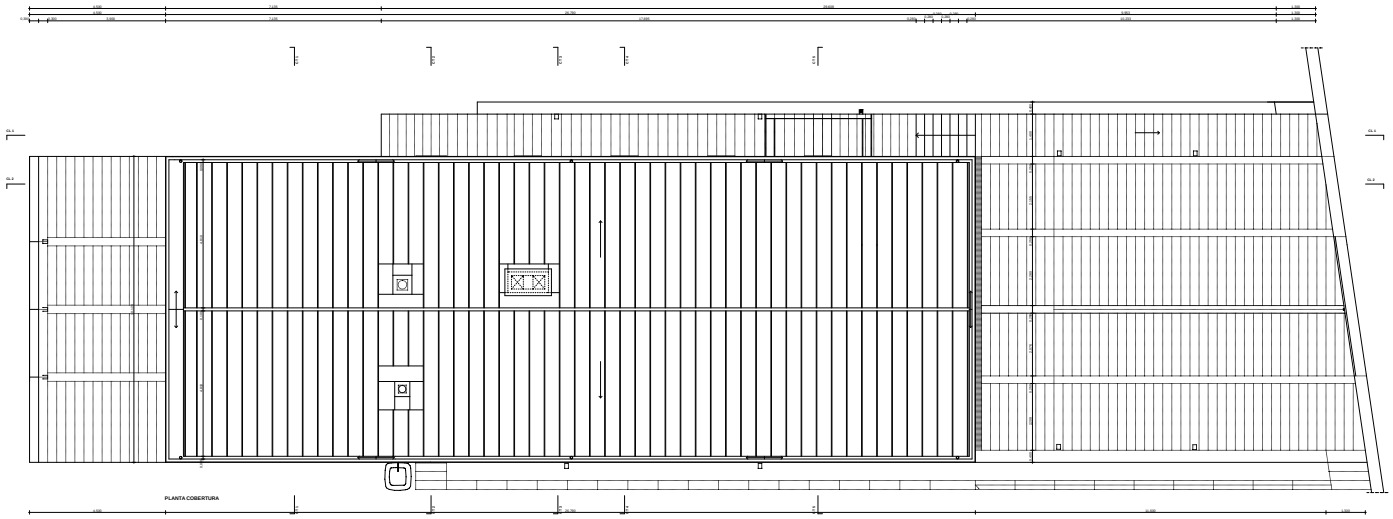


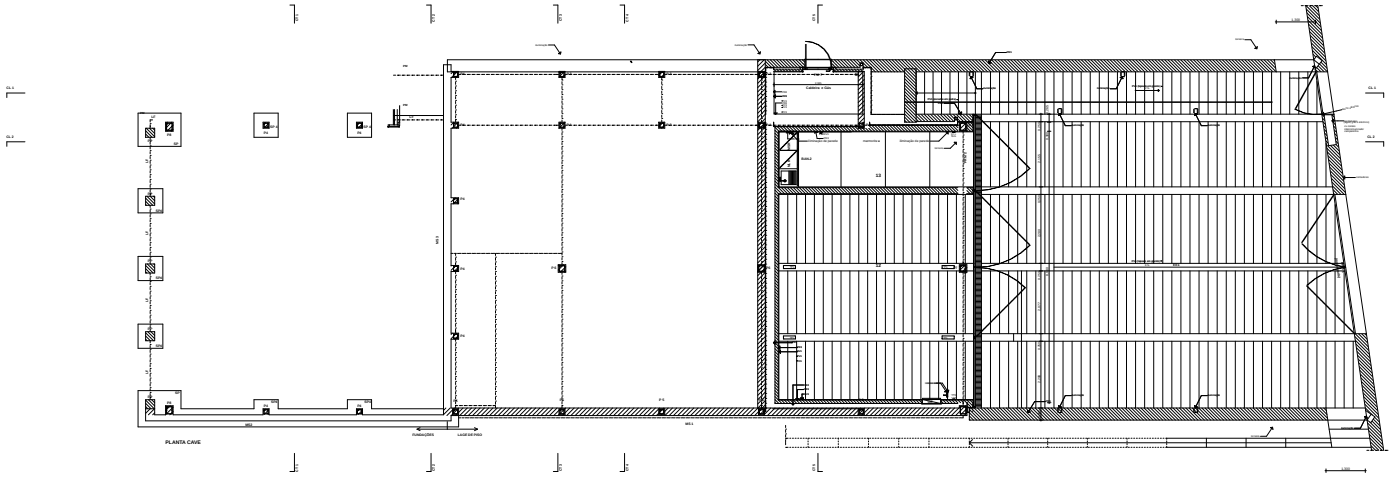


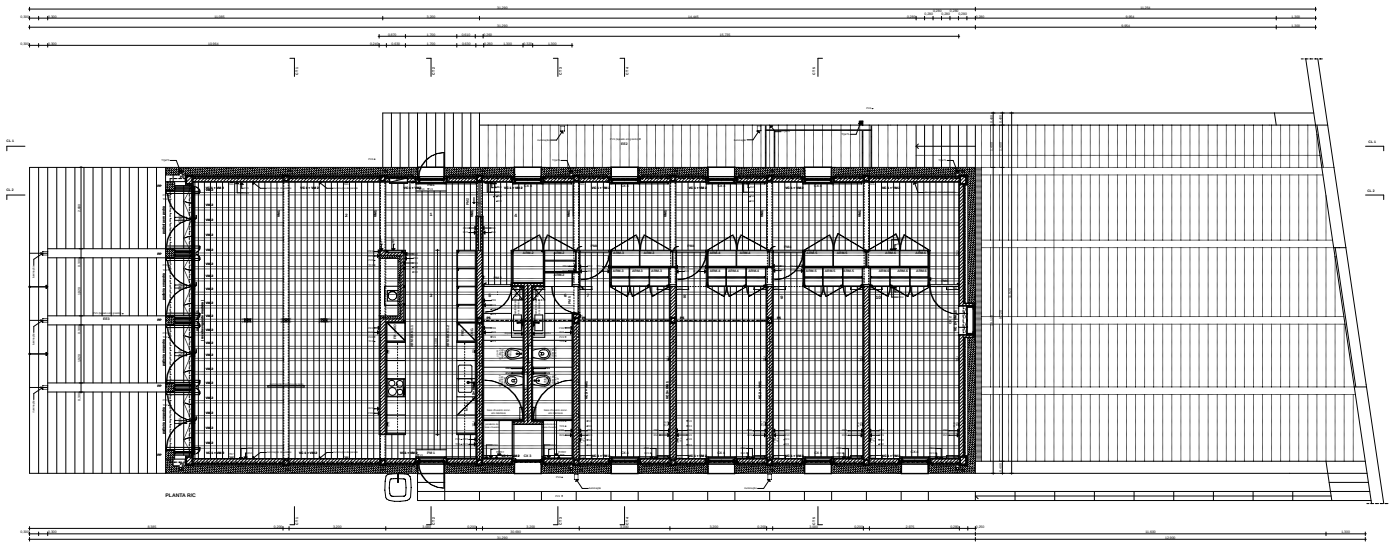




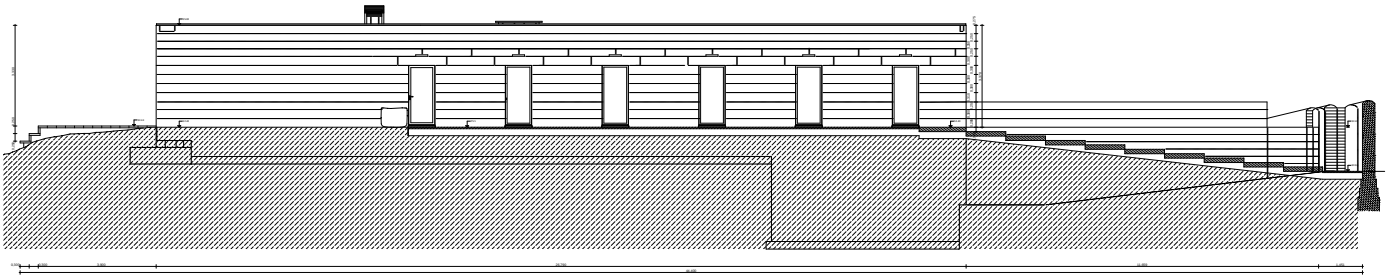


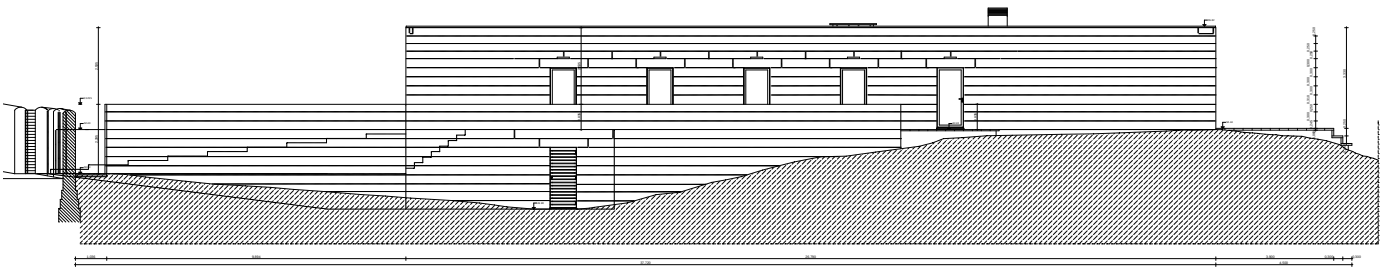


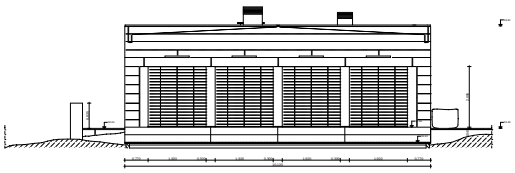


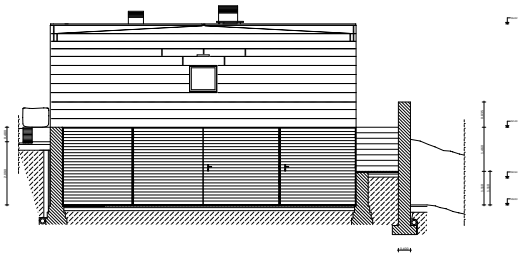


PLANTA DE COBERTURA, PISO -1 E PISO 0

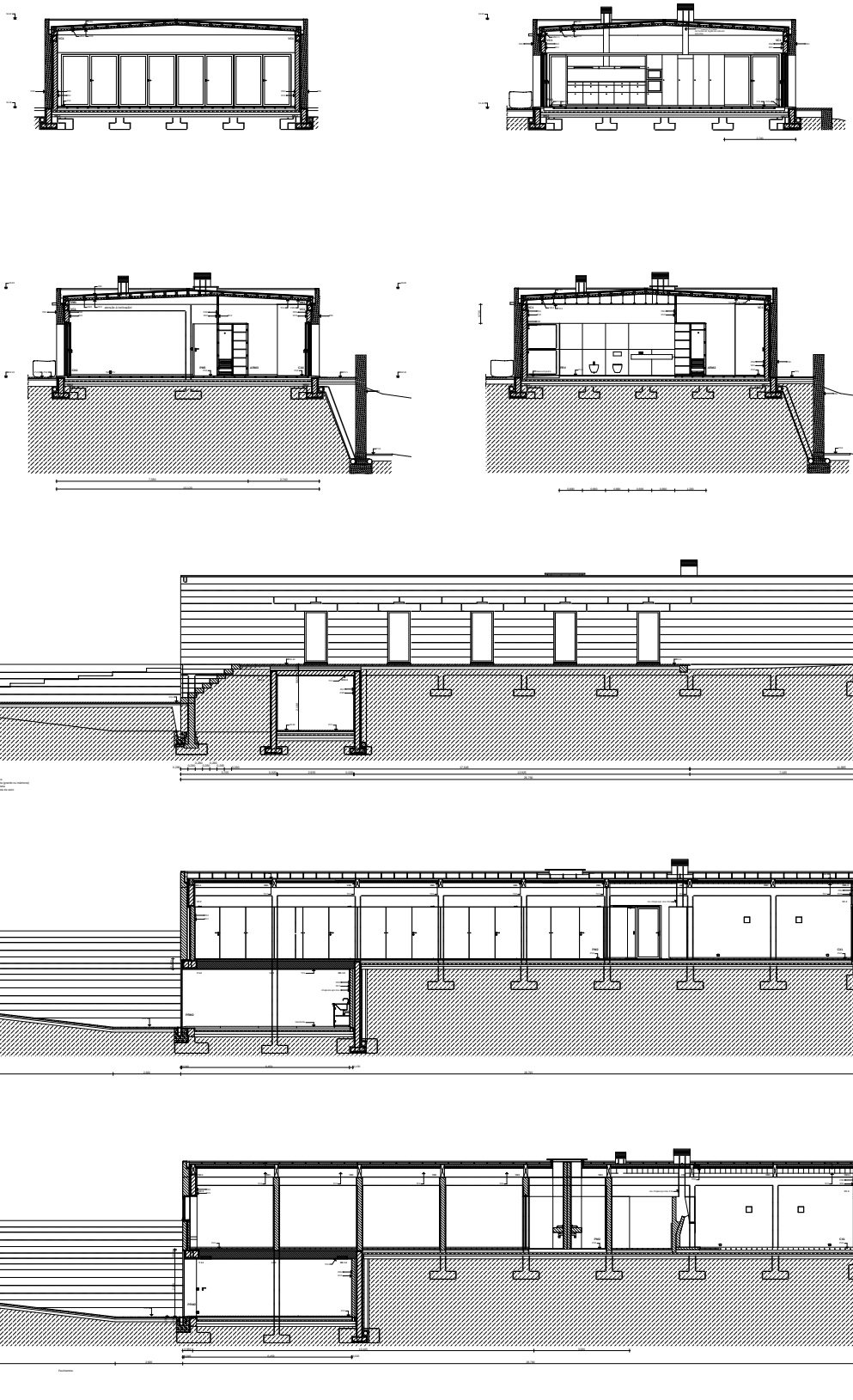




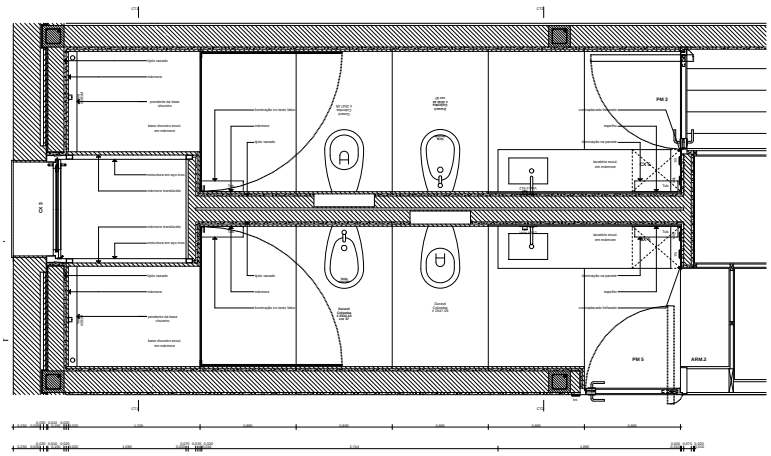


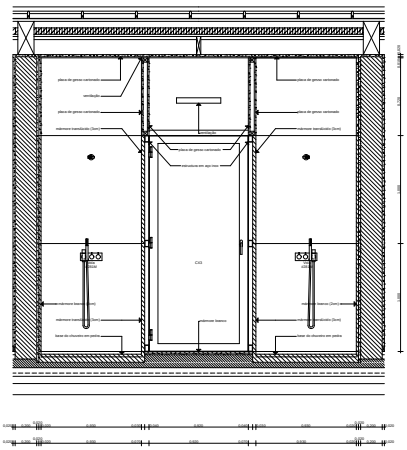


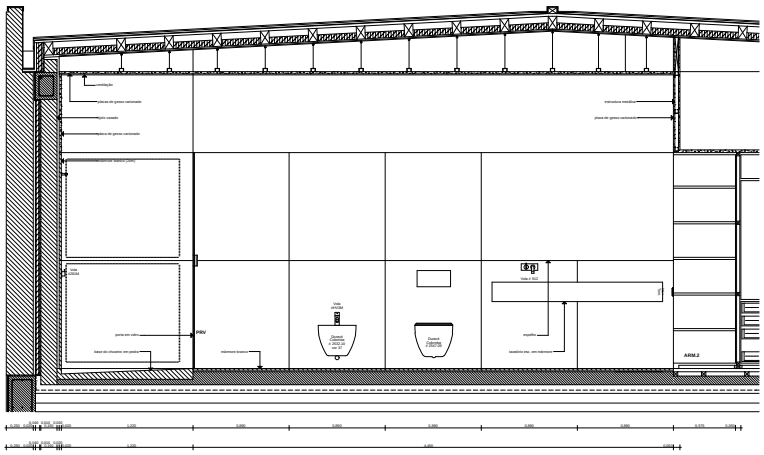
ALÇADOS NORTE, SUL, POENTE E NASCENTE

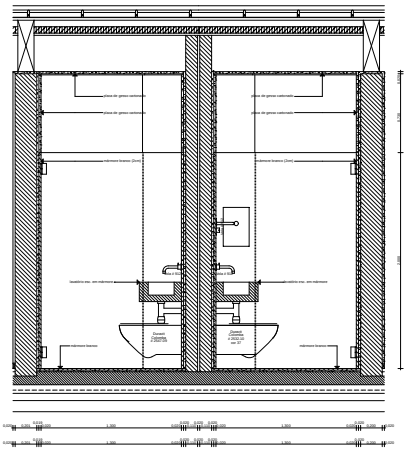


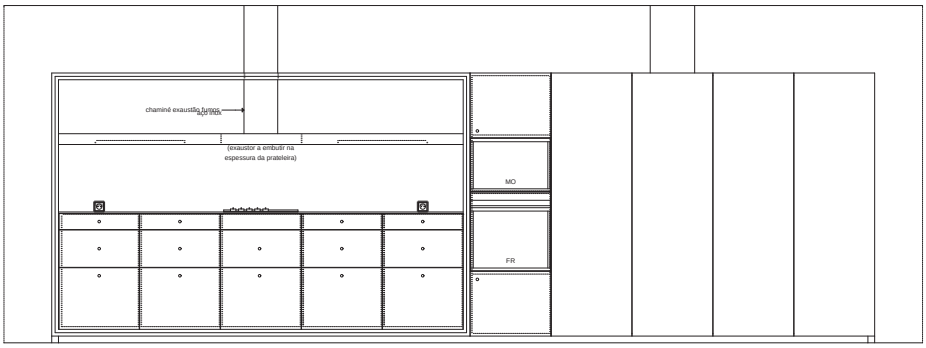
CORTES TRANSVERSAIS E LONGITUDINAIS



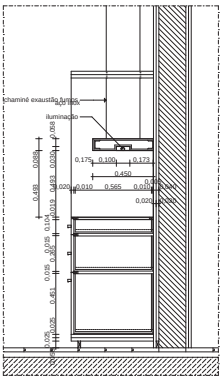




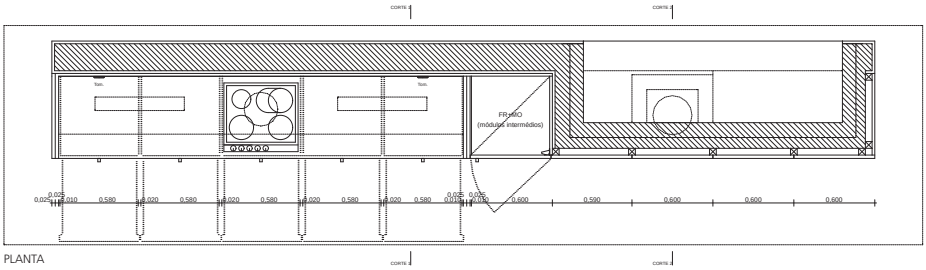




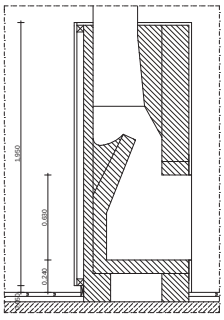
ALÇADO



CORTE 1

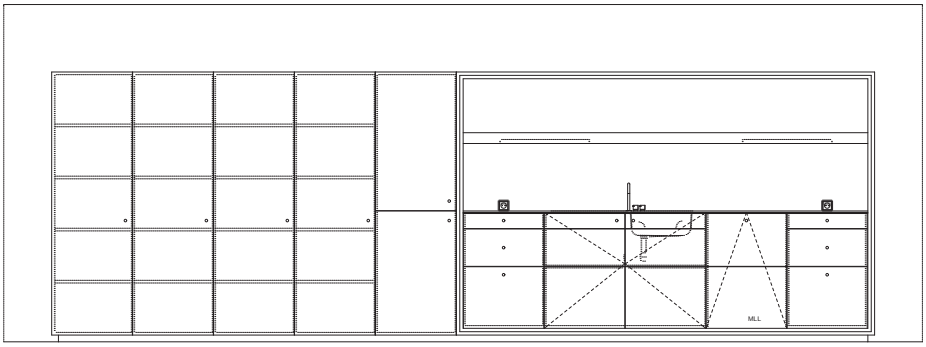


PLANTA

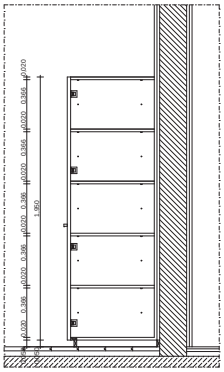


CORTE 2

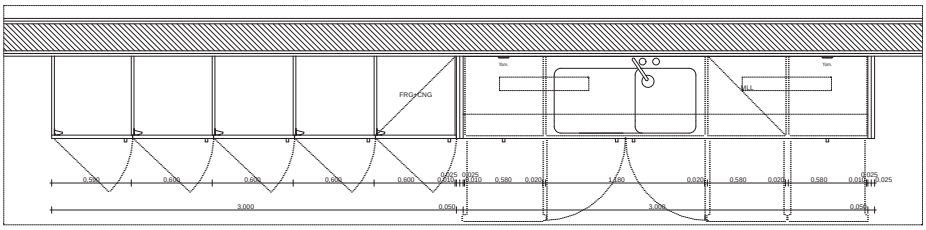
DESENHO PARCIAL – CASA DE BANHO; DESENHO PARCIAL – ARMÁRIO BAN 1.1



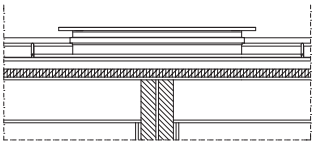
ALÇADO



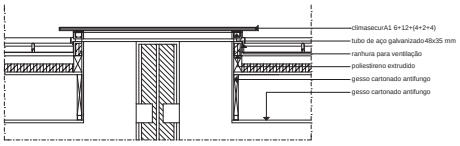
CORTE



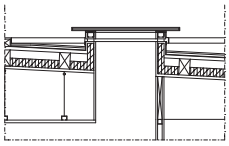
PLANTA



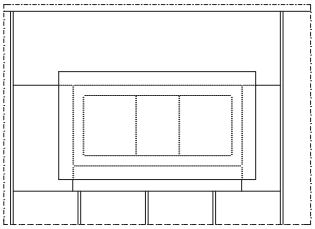
ALÇADO LONGITUDINAL



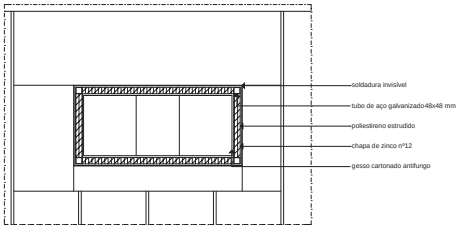
CORTE LONGITUDINAL



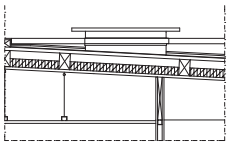
CORTE TRANSVERSAL



PLANTA (VISTA)



PLANTA (CORTE)



ALÇADO TRANSVERSAL

DESENHO PARCIAL ARMÁRIO BAN 1.2.; CLARABOIA CAIXILHO 5





















3.ª PARTE

1997-2002

PRIMEIRO OS PRINCÍPIOS

Porto, 2013

SOBRE O PERÍODO 1997-2002[1]

First principles. Clarice. Simplicity. Read Marcus Aurelius. Of each particular thing ask: what is it in itself? What is its nature? What does he do, this man you seek?[2]

A partir de 1997 os nossos projectos alteram-se, tornam-se mais complexos, como resultado de responderem a novos programas, ou a contextos mais difíceis e a novas circunstâncias dos projectos, produzindo uma expressão formal diferente dos projectos anteriores. Se, por um lado, os programas das adegas e a obra pública, resultado dos concursos, por si só, introduzem uma dimensão diferente, por outro, estes programas transportam um lado técnico mais exigente. Apesar dessa alteração, mantivemos a procura de uma lógica formal de síntese, investigando e procurando as geometrias mais simples, que, ainda assim, expressam esses programas e sítios. Por outro lado, neste período a questão do carácter dos edifícios e dos espaços e funções associadas é investigada de modo consciente como expressão da identidade da construção proposta. Procuraram-se regras que permitissem que essa relação entre a forma proposta, a expressão do programa, e o contexto estivesse visível; regras que gerassem forma cuja elementaridade geométrica não apagasse a complexidade dessas relações.

No período anterior, antes de 1997, os projectos eram de geometria simples, e as suas regras eram também elementares do ponto de vista da sua geometria; os interiores e as proporções foram também articulados desse modo, com referência à pureza formal do todo e com proporções em múltiplos e submúltiplos, isto é, de um modo elementar. No contexto desta procura metodológica, de procurar uma regra, uma geometria que expressasse as preocupações centrais do projecto e que definisse a sua "natureza", a investigação, de modo consciente, procurou esse aumento de complexidade. Se, no primeiro período que defini, se exploraram sistemas mais simples, essa investigação, como aliás já referi, foi determinada de modo a estabelecer princípios e sistemas de ordem e de controlo, método que servia para "conhecer" razões e forma de um modo mais profundo, nesse sentido em que a ordem serve e resulta do conhecimento. Este segundo momento pode classificar-se pelo resultado dessa experiência

1 Este texto serve para descrever as principais alterações no modo de pensar e no método da investigação arquitectónica tomando como exemplo.
2 Do filme de Jonathan Demme baseado no livro de Thomas Harris, Hannibal Lecter (Anthony Hopkins) para Clarice Starling (Jodie Foster).

inicial, em que existe um aumento de complexidade permitido por essa experiência anterior. O aumento de área e complexidade dos programas resultou numa oportunidade para realizar esse salto experimental. É portanto uma fase de transformação formal das propostas, mas mantendo o objectivo inicial. O método da investigação é no entanto mais complexo: o objectivo de atender ao contexto e à expressão formal procurando obter uma geometria de identidade clara, de síntese, mantém-se, mas o aumento de complexidade programática e o aumento de escala necessitam de um método de investigação também mais complexo. Neste período, do ponto de vista do pensamento sobre a arquitectura e a arte, aparecem algumas novas preocupações que contribuem para essa nova complexidade.

> *"Rule is made to be changed; the essence of rule is to find a greater rule which can hold people's sensitivities together and relate to it together. The longer it lasts, the stronger is the rule, but the welcome of the new rule is tremendous"*[3] – Louis Kahn

A proposta para a Adega Niepoort (1999), Armamar, Pinhão, de que não resultou nem obra nem projecto desenvolvido, é talvez aquela que mais determinou a pesquisa neste período. Pode dizer-se que esta proposta é apenas uma ideia de projecto, os elementos que foram produzidos para a expressar são mínimos e são eles mesmos a investigação. Este projecto foi importante, de algum modo, para construir uma abordagem ao território que foi depois aprofundado na Adega da Quinta do Fojo, Adega de Chocapalha, e no Hotel Douro 41.

Os primeiros princípios foram expressos por Dirk Niepoort, que, numa visita ao sítio e de um modo simples, definiu o seu interesse em construir uma adega que utilizasse o declive em patamares, para instalar uma adega que funcionasse "em gravidade". Ao ler assim o terreno definiu também, para mim, uma ideia de projecto. Do terreno de acentuado declive e em "cunha" entre duas cristas, e de um propósito de uso ao longo desse declive, resulta uma circunstância particular que remete para a questão determinante da pesquisa: que contém em si esta circunstância? Qual é a sua natureza? E, claro, que determina essa circunstância? Se quiserem e para referir Kahn, que quer ser esta circunstância[4]?

A circunstância que referi é a que resulta da total adequação de uma necessidade a um território, circunstância que me pareceu, nessa altura, rara, e que constitui também uma oportunidade. Esta circunstância contém o projecto, é a sua estrutura formal. A Natureza do projecto é servir-se desta estrutura: é para o edifício ser esta topografia, e para o terreno ser esta adega; a natureza do edifício é ser este território com este uso. Esta circunstância determina a forma e o carácter do edifício. Da compreensão do terreno e uso pretendido, a adega inscrita nessa depressão em declive liga dois caminhos existentes, nos dois extremos, um na cota mais alta e outro na mais baixa, como aliás não podia deixar de ser. A existência destes dois acessos define dois limites, de modo tão evidente que, se lá não estivessem, teriam de ser realizados. No ponto mais alto alimentam com a matéria-

---

3 Louis Kahn em Wurman, Richard Saul – *What Will Be Has Always Been the Words of Louis I. Kahn*, Accesspress Ltd. and Rizzoli New York, 1986, p. 160.

4 "When you are designing in brick, you must ask brick what it wants or what it can do. Brick will say, I like an arch…" ou "A realization of what particularizes the domain of spaces ideal for school would make the designing of an institution of learning challenge the architect and awaken in him an awareness of what school wants to be, which is the same as saying an awareness of the form: school." Ambas em Louis Kahn in Wurman, Richard Saul – *What Will Be Has Always Been the Words of Louis I. Kahn*, Accesspress Ltd. and Rizzoli New York, 1986, p. 152 e 262.

prima, a uva recém vindimada, e no ponto mais baixo servem para carregar as paletes de garrafas no final do seu estágio. Entre um ponto e outro, a adega, tal como quase todo o território vinícola duriense, desenvolve-se em patamares, cada um com o seu uso na sequência produtiva da adega. Nesta circunstância, a topografia, para ser usada como adega, precisa de ser enclausurada. Por outro lado passam a existir dois territórios, um exterior com a forma determinada por esta circunstância, a de uma cobertura que reconstrói uma superfície, e um interior, de patamares, que é o sítio natural preexistente, tornado interior e superfície da adega. Não é apenas a circunstância da cobertura que determina a forma, é esta forma que mantém e permite a circunstância do território preexistente.

> *"I just want to make my last demand in reverence to the work of what has been done by architects of the past. What was, has always been. What is, has always been. And what will be, has always been. Such is the nature of beginning."*[5] – Louis Kahn

A adega da Quinta do Fojo, um concurso privado de 2001, é um projecto que explora a circunstância formal do território. Esta quinta é no Pinhão, onde as encostas se encontram estruturadas pelos famosos patamares murados a xisto. O local escolhido para instalar esta adega é uma zona adjacente a uma construção existente onde estes muros estavam arruinados. O projecto parte desde o início para esta estratégia de que o local para colocar o edifício era esse que precisava dos muros reparados e que a forma a adoptar para o edifício era essa mesma dos patamares[6]. Esta é evidentemente uma estratégia próxima da utilizada na Adega Niepoort em que a proposta assume a imagem da envolvente: não a mimetiza, mas reconstrói usando o contexto como tema. O projecto ganha uma significativa complexidade no seu interior onde um segundo volume é proposto. Existe assim um exterior, um perímetro que estabelece a fronteira e a forma, um espaço interior definido por essa fronteira onde um segundo volume se instala. Aqui é proposto um segundo espaço dentro de um volume completamente distinto do resto. Este espaço é um espaço que procura ser um espaço sem limites, inexistente. Procurávamos encontrar um espaço onde se pudessem realizar as operações do vinho, como se nada mais existisse, como um modo de potenciar a experiência do vinho. Este espaço é um reflexo de algumas esculturas de Anish Kapoor e sobretudo de Doug Wheeler[7]. Neste espaço, o tempo, que é um dado crítico na produção do vinho, poderia perceber-se de um outro modo, como se a atenção potenciada dos actos que se executam neste espaço pudesse afectar a percepção do mesmo modo que um vídeo de Bill Viola transforma um contínuo temporal numa sucessão de momentos específicos, capazes de conter em cada momento um acontecimento. Evidentemente que há aqui, por um lado, uma leitura que já não fazemos desta actividade, da produção vinícola, e, por outro lado, o facto de se tratar de um concurso onde se podia especular. Este lado místico e quase religioso da produção vínica só explorámos de um modo tão literal neste projecto; nem na Adega Niepoort, antes desta, nem na de Chocapalha este tema foi explorado deste modo evidente. Hoje a nossa compreensão deste programa consolidou-se numa direcção muito diferente, e esse carácter da

---

5 Louis Kahn em Wurman, Richard Saul – *What Will Be Has Always Been the Words of Louis I. Kahn*, Accesspress Ltd. and Rizzoli New York, 1986, p. 157.

6 6 Na Adega da Quinta de Chocapalha em 2005, após muito mais trabalho e investigação em maquetas, e de desenho, de visitas ao local, resultou exactamente a mesma estratégia, onde o local é aquele que estava por ordenar, estruturar e estabilizar, e a forma da construção é a da colina.

7 Este ultimo de um modo muito literal de uma obra visitada no Guggenheim de Bilbao "Infinity Room", onde um espaço branco, sem limites perceptíveis, pôs em causa a nossa compreensão e percepção do espaço.

produção do vinho é introduzido de um modo muito menos evidente, pois resulta, ou não, das outras circunstâncias do projecto.

O concurso do ICNAS – Instituto de Ciências Nucleares Aplicadas à Saúde, em 2000, foi para nós uma oportunidade para realizar um projecto com uma sofisticada complexidade funcional, aplicando a nossa ideia de realizar a geometria mais simples capaz de expressar essa complexidade. Na primeira parte do desenvolvimento do projecto, a nossa atenção foi totalmente absorvida por essa complexidade organizativa, detalhada com grande precisão no caderno de encargos do concurso. Aparentemente, essa complexidade era insolúvel, e agravava este problema a forma do lote. O projecto passou a ser simples de solucionar quando se resolveram também os requisitos programáticos. A base dos problemas residia nas distâncias muito curtas entre certas dependências técnicas que era necessário satisfazer, associada às necessidades de total acesso de variadas infra-estruturas e de ar condicionado de diferentes pressões, a um grande número de dependências. Deste problema surgiu a ideia de realizar um corpo compacto com três pisos, o de entrada e os dois que se encontram a cotas inferiores a esse, servido por duas áreas técnicas, uma no piso superior e outra periférica a esse tronco compacto de dependências. Deste modo a questão da distância ficou resolvida, porque todas as dependências satisfazem o pedido, e por outro a liberdade e quantidade de acesso técnico é total. Claro que a solução só é possível porque não era desejável que existissem aberturas, excepto em poucas e identificadas dependências. Sobre este tronco de dependências técnicas colocáamos um piso de forma idêntica, com gabinetes, no qual se realizaram três pátios que resolvem as aberturas amplas que os gabinetes usufruem. Para se conseguir realizar estes pátios, dois encontram-se em consola e são estas duas grandes consolas que caracterizam o volume. Utilizaram-se estas duas consolas para realizar algo que à superfície do lote era impossível: marcar os alinhamentos das construções contíguas. O volume, deste modo, e apesar de o lote não o permitir, justifica-se na envolvente. Por outro lado, a sua natureza técnica complexa é expressa também na falta de aberturas que as consolas e pátios permitem. Painéis em grelha de betão, em GRC[8] cobririam[9] o espaço técnico periférico, permitindo acesso fácil e ainda assim expressando uma textura e uma materialidade que se adequa ao carácter tecnológico de um equipamento que investiga e produz fármacos radioactivos. Este projecto marca um momento do nosso percurso, e é talvez neste momento que esta ideia de geometria de síntese, a abstracção que pressupõe e a expressão de uma materialidade que procura caracterizar e dar identidade, adquirem maior consciência e são exploradas de um modo absolutamente determinado e intransigente.

Os projectos da Casa Xavier, e a Adega de Chocapalha, são iniciados neste período (1997 a 2002), mas desenvolveram-se durante quase uma década, e portanto, neles investigámos e experimentámos modos de realizar e temas que consolidámos e mantemos. Entre os projectos que referi anteriormente neste textos e estes há a notar que a reacção ao programa e ao terreno/envolvente, preocupação central nos projectos das adegas Niepoort e Fojo, foi transposta muito literalmente, sobretudo no caso

8 Glass Reinforced Concrete.
9 Uso o termo "cobririam" porque a Universidade de Coimbra decidiu realizar apenas parte da fachada, deixando o edifício, inexplicavelmente, por concluir. Até hoje a melhor explicação que consegui obter para tal estranha actuação é que para esta Universidade o edifício se encontra concluído!

da adega de Chocapalha[10]. Por outro lado, estes projectos, nos quais também incluo o primeiro deste tipo, a casa em S. Bernardo, e depois a casa em Crescido e os últimos, as duas casas em Nevogilde A e B, são aqueles em que passaram a ser muito claras a depuração, a economia formal, em tudo o que não é estritamente seu, em tudo o que não é significativo. Foi nestes projectos que começámos a procurar essas geometrias que excluem tudo o que é (ou pode vir a ser) supérfluo, e , por isso, decoração e inútil. Esta lógica é muito naturalmente uma adopção da lógica loosiana e do *Tratado Lógico-Filosófico de Wittgenstein,* nomeadamente do sentido da sua proposição final[11]. De Loos, porque aquilo que hoje é supérfluo, que não é significativo, é decorativo, tal como as frivolidades que Loos criticava[12].

Nessa estratégia fomos experimentando a proporção das formas contidas, dos espaços internos, e ao mesmo tempo aumentando a sua capacidade de expressar uma maior complexidade sem se complicar, sem perder a capacidade de descrever a forma de modo evidente e claro. Às vezes essa geometria era o volume, outras vezes estava exposta nos vazios, como na casa-pátio em Miramar, mas mesmo aí a proporção e as medidas acabam por ligar tudo fazendo com que vazio e cheio tenham a mesma base.

Na Casa Xavier, é o volume que é tão rigidamente determinado por essa geometria que o espaço envolvente passa a ser ordenado pela presença dessa estrutura. O modo como as aberturas se colocam é uma sequência que parece construída por causa do exterior, mas também tem uma lógica que advém da geometria interna, do movimento que o uso da estrutura define. Procurámos que a abstracção da geometria correspondesse ao que faz sentido no uso da estrutura.

O objectivo é obter um geometria de síntese que determine uma economia formal capaz de aglutinar os temas do projecto.

---

10 Embora todo o projecto da Casa Xavier, tirando partido da diferença de nível entre as duas ruas, para realizar um piso menos evidente, invertendo a normal distribuição das moradias de dois pisos (salas e serviços comuns em baixo e quarto em cima), seja resultado deste mesmo caminho projectual.

11 " 7.- Ce dont on ne peut parler, il faut le taire" Wittgenstein, Ludwig – *Tratado Lógico-Filosófico * Investigações Filosóficas* – Edições da Fundação Calouste Gulbenkian; ou a edição adquirida na altura: Wittgenstein, Ludwig – *Tractatus lógico-philosophicus* – Éditions Gallimard, 1961, p. 107.

12 Em LOOS, Adolf – *Ornamento y Delito y otros escritos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1972.

UM EXERCÍCIO DE PURIFICAÇÃO

Entrevista de João Pedro Serôdio + Isabel Furtado: um exercício de purificação na revista *NU*, v. 10, p. 8-15, 01 Abr. 2003

Já lhes chamaram reducionistas e até de ultra ortodoxos.

… uma clara alusão a uma tentativa, por eles assumida, de encontrar um princípio que regule toda a concepção do projecto de arquitectura.

O gosto por formas simples e limites claros. A necessidade de matéria. Matéria como forma. Matéria para a ordem.

Recusam qualquer ideia de subterfúgio menos claro ou qualquer ideia de subversão ou adulteração dos principais valores de cada projecto.

O carácter expressionista das suas obras revela uma síntese óbvia (e necessária) das ideias geradoras do conceito. A ideia expressa na forma. Clara. Simples. E pura.

Nos blocos de apartamentos da Foz do Douro, a estrutura criada é assumida no exterior, através de panos verticais e horizontais de betão armado, o que permite, interiormente, uma leitura de volume único, ininterrupto e sem detalhes ilusórios. Um sistema rígido e pesado, mas de proporções controladas.

A caixa, que muitas vezes marca o início do projecto, é desconstruída. Surgem perfurações. Intencionais. E que pretendem resolver a forma e ajudar no conteúdo (leia-se, programa). Repare-se, por exemplo, na Casa Manuel Dias. Uma forma e perímetros claros, perfurados no interior. Todavia, são dois volumes que falam entre si. Um, claramente, programático e funcional (que necessitou de uma maior desfiguração em relação ao seu início). O outro, parasitante (a casca sumarenta de toda a laranja). Um jogo da forma em três dimensões.

Na fronteira entre a invenção puramente plástica e o raciocínio quase matemático e de plena racionalidade, surge interligada uma necessária identificação da génese dos conceitos. Ou seja, há um momento em que o projecto começa, no sentido em que há uma ideia. A partir daí, a sua consolidação é (…) um gesto absolutamente racional.

Três concursos, três obras … futuras! Em Coimbra. Para a Universidade.

No caso da Residência de Estudantes III do Pólo II, a implantação regular, o eixo ao longo da via. Por si só, estabelecem bases suficientemente capazes.

Um módulo em S, repetido inflexivelmente. perfurações … Entradas de luz na vertical, pátios e saguões na horizontal. Um volume que se eleva para permitir, no piso térreo, uma relação entre lojas de apoio e via pedonal.

O edifício da subunidade de ensino 3, no Pólo III, destina-se ao ensino da Medicina Legal. A relação entre os diversos espaços internos, diferentes na sua dimensão e no seu carácter (ora mais privado, ora mais público), é conseguida através de uma sequência de espiral em decréscimo. Espaços maiores (públicos) em baixo, espaços menores (privados) em cima. Uma estratégia que estabelece um claro conceito e que define uma regra geradora da forma e da razão.

O Centro de Tecnologias Nucleares Aplicadas à Saúde (CTNAS) representa um tipo de edifícios caracterizados pela sua exigência programática. Quatro zonas, distribuídas por quatro pisos. Um perímetro múltiplo, com várias soluções requisitadas. Efeitos de luz; directa, indirecta, inexistente.

[entrevista]

Revista NU_ João Belo Rodeia descreveu a vossa arquitectura, na *2G* consagrada à Arquitectura Portuguesa, como uma invulgar investigação sobre a natureza da ordem, materialidade e limites espaciais. Consideram-na uma boa definição da vossa obra?

João Pedro Serôdio [JPS]_ Considero que é uma boa observação. Obviamente, isso tem a ver com alguns projectos em que exploramos, de facto, esses aspectos. Quando se refere aos limites, nós entendemo-lo como superfície, aquilo que define o momento em que se está dentro e se está fora. Quando se refere à questão da ordem, interpretamo-lo como uma procura ou um esforço pessoal no sentido de encontrar uma razão e fonte estrutural nos projectos.

Isabel Furtado [IF]_ É verdade que é uma preocupação nossa, quando estamos a projectar, conseguir uma ordem, seja dada pela ideia ou pelo método usado. Podemos não a conseguir atingir, mas achamos que é importante ter este princípio, regra ou ideia forte. Qualquer coisa que nos conduza nas diversas fases de projecto e nas várias escalas, e que dê a coerência necessária para que todas as peças se encaixem de uma forma lógica. Quer nas primeiras escalas, na ordem distributiva do programa, quer depois nas fases de desenvolvimento e detalhe dos projectos, numa escolha dos materiais e do sistema construtivo a utilizar, o objectivo é que se esteja a falar de uma mesma coisa.

Revista NU_ Aliás, uma característica que encontramos na vossa obra é precisamente essa enorme racionalidade, quase matemática, com que projectam. Daniel Castro Lopes, na mesma *2G*, chega a afirmar que, na vossa obra, a norma, como concepção estruturadora da ordem, é assumida como ponto de partida criativo, em substituição da invenção plástica. É realmente isto que acontece?

JPS_ Eu tenho uma opinião, não diferente, mas complementar a essa do Daniel Castro Lopes. Aliás, um outro crítico, há algum tempo, apelidava-nos ultra-ortodoxos. Na fronteira entre essa invenção puramente plástica e esse raciocínio quase matemático e de plena racionalidade, surge interligada uma necessária identificação da génese dos conceitos. Ou seja, há um momento em que o projecto começa, no sentido em que há uma ideia. A partir daí, a sua consolidação, representação e execução, seja em que suporte for, é, ou procuramos que seja, um gesto absolutamente racional. Mas esse início projectual raras vezes coincide com o início do trabalho. O que vai gerar o início do projecto é aquele momento em que se tem uma ideia forte e dinamizadora. Nesse esforço anterior ao início do projecto, não se pode dizer que o nosso trabalho seja racional, no sentido absolutista. Este esforço, que é intuitivo, é muito mais eficaz que o outro esforço posterior, o da racionalidade. É mais rápido e mais abrangente na descoberta que o puro abuso da razão. O que realmente se passa é que, quando encontramos esse início, fazemos um esforço racional para reconhecer porque é que determinadas coisas são importantes, porque é que têm significado e porque é que nós gostamos mais delas de uma maneira ou de outra, tudo no sentido de encontrarmos o motivo das nossas formas. É então aí que tentamos sintetizar tudo através da regra. E, como tal, surge o abuso da razão, na tentativa de obter uma forma que represente essas regras. Só perante uma consciência total e firme do que é que o projecto representa, em termos de objecto final, é que se consegue ter um produto que satisfaz as condições e objectivos iniciais. Esta é a arte da razão. Encontrar a razão das coisas e depois levá-las ao extremo. Não deixar que outras coisas menores se interponham. É, de alguma forma, um exercício de Purificação. E isso tem a ver com outra alcunha, proveniente das Segundas Sessões de Salamanca, onde se afirmava o nosso carácter de reducionistas. E nesse sentido somos. A partir do momento em que há um início, há uma tentativa de reduzir tudo aos princípios fundamentais desse início. Nada mais interessa.

IF_ Este método não invalida a invenção plástica. Tem que haver sempre, inevitavelmente, uma ideia plástica da forma, do volume, da peça arquitectónica, e não apenas ligações aos aspectos racionais e funcionais. Poder pensar-se em racionalidade no sentido de encontrar uma ideia que no final não pode ser desvirtuada em nenhuma das fases. E isso não quer dizer que seja só a razão a funcionar. É mais uma questão de método e princípio. A não desvirtuação do caminho que se escolheu. Ou seja, leva-se até ao limite a escolha de um princípio tomado, à partida, como ideal.

Revista NU_ Mas existe uma procura de elementaridade total?

JPS_ Não. Isto não tem a ver com minimalismo, artes poveras ou reduções no sentido de desprover de forma. Está, isso sim, relacionado com regras e, sobretudo, com conceitos. É na representação desse conceito, que tem que ser forte e sem ruído, que nós encontramos a nossa arquitectura.

IF_ Não posso dizer que a elementaridade não faça parte das nossas preferências, mas lembrando-me agora de objectos de outras artes, profundamente decorados e rebuscados… Se eu pensar numa peça de joalharia renascentista minuciosa, quase macabra de detalhes, também gosto… O que acho que é fundamental é que haja coerência na opção e, inclusivamente, na ornamentação. Se houver um princípio forte, escolhido especialmente para a decoração e ornamentação, acho que é igualmente aceitável e igualmente válido. Essa é uma das condições. A outra é a necessidade de haver uma adequação à época em que vivemos.

Revista NU_ Na vossa obra parece haver um jogo constante, de fronteiras bem marcadas, entre cheio e vazio, superfície e massa, interior e exterior, público e privado. São estes os temas principais?

JPS_ Varia muito de projecto para projecto. Numa primeira abordagem, o projecto, nas suas diversas formas e componentes, tenta trazer e fazer ressaltar à superfície esses limites claros. No entanto, há projectos em que isso é feito de um modo em que se incluem outras coisas. E falando da Casa Manuel Dias, nem sempre aquilo que é o limite entre o interior e o exterior é o limite imposto pela construção. Propositadamente, é introduzido um outro tema. A forma representa o limite, e esse é o tema do projecto. Não é uma coisa imediata. E depois existe um outro dado, que é o da comunicação e da representação, pois elas exigem uma espécie de evidência. Há que levar ao extremo essas situações, até às ultimas consequências… A massa tem que ser representada de tal forma que seja lida como se pretendia e o vazio tem que ser deixado o mais recortado possível. Obviamente, é mais difícil perceber as coisas quando elas não são nem preto, nem branco. Numa primeira impressão, o que nós procuramos é que haja essa clareza no projecto. As coisas que são de um modo e as coisas que são de um modo totalmente oposto. No entanto, entre as duas, há uma fronteira que nem sempre é aquilo que parece ser. E esse é o tema da conversa do projecto.

IF_ Para que as formas sejam claras no entendimento, torna-se por vezes necessário repetir essas polaridades, necessárias a uma necessária clarificação formal e interpretativa. Se bem que é decorrente de uma primeira fase do projecto, quando o volume necessita de se impor. Posteriormente, e muitas vezes, esse volume acaba por ficar, o que sublinhará ainda mais esses aspectos.

Revista NU_ Uma ideia forte que fica dos vossos projectos, ainda que aparente, é a ideia do invólucro. Pode dizer-se que os vossos projectos começam geralmente pela delimitação de um perímetro bastante claro, para depois todo o projecto ser definido pelo seu interior?

JPS_ Não. Eu isso não concordo.

IF_ Pegando na questão anterior do limite; se substituirmos o invólucro pela forma ou pelo tratamento que se dá ao limite, seja de modo a disfarçá-lo ou a sublinhá-lo, é sempre um objecto de estudo importante na estruturação do projecto. Esse tema do invólucro tem várias fases: pode ser tratado, conforme os projectos, de uma forma muito impositiva, ou então, de uma forma mais ténue. Por isso, não quer dizer que esse invólucro seja tratado sempre assim. Ele toma diversas formas, tanto pode aparecer, à superfície, como duas linhas, ou como uma massa muito forte. O que importa é que a

ideia que se queira transmitir seja clara. Ou é um volume assumido com determinadas características, ou é mascarado no terreno.

JPS_ Não começa na forma, nem no invólucro, interior ou exterior. Começa naquilo que é o início do projecto, o conceito. Isso encaminha tudo num único sentido, tanto para o interior, como para o exterior. No caso da Casa Manuel Dias, poderá dar essa impressão, visto que é um volume que é trespassado por outro, mas, de facto, desde o início, trata-se de dois volumes. Um que é o limite e outro que é a sua ocupação.

Revista NU_ Na Casa Manuel Dias é evidente que existe uma caixa, que funciona como invólucro, desenhando-se toda a planta através de uma estrutura leve parasitante que define todo o projecto…

IF_ Isso foi o que realmente aconteceu na Casa Manuel Dias. Foi isso que gerou todo o projecto e que nos levou à solução. Definimos um perímetro e depois adulterámo-lo com uma segunda estrutura que encaixava lá dentro e que correspondia aos equipamentos. O espaço que ficaria entre esses equipamentos seria os espaços residuais ou funcionais. A introdução deste elemento estranho proporcionou a compartimentação e retirou aquele peso de caixa ao elemento introdutório. Mas isto já não acontece assim noutros projectos… No primeiro projecto que nós fizemos, o pavilhão de madeira para a Academia Contemporânea de Espectáculos, a ideia era fazer um volume – na altura chamávamos-lhe caixa – claro e compacto. A ideia, aliás, partiu de uma caixa de fósforos… O que acaba por ser importante é a intenção inicial.

Revista NU_ Há um método constante e específico, ou a forma de abordagem varia de projecto para projecto?

IF_ Deve haver uma constante… Encontrar um sistema que consiga responder de um modo optimizado, através de uma equação de múltiplas variáveis e sujeita a inúmeras restrições. Se fosse matemático, eu responderia assim… Um problema está sujeito a 10, 20, 30 premissas e o objectivo é encaixar a resposta dentro de todas essas restrições. Seja da economia, do lugar, da clareza formal ou da linguagem. Nesse sentido, verifica-se que há algo que passa sempre de projecto para projecto. Entender a solução de uma forma global e não como um somatório de respostas particularizadas.

Revista NU_ Nos vossos projectos, a subversão da caixa nunca aparece na forma de deformação, desconstrução ou desmaterialização, mas através de um jogo de perfuração. É uma coincidência ou uma vontade constante?

JPS_ Há esse jogo. Não nos projectos todos, mas é, de facto, um tema recorrente e bastante explorado, daquilo que é a ocupação do volume e do volume como limite.

IF_ Nalguns pode ser que assim seja, mas não é essa a nossa vontade em todos os projectos. No projecto do Centro de Tecnologias Nucleares Aplicadas à Saúde acho que não se pode afirmar isso, porém, na Casa Manuel Dias tal conceito é bem visível. Tudo depende dos programas e dos sítios.

Revista NU_ Três dos últimos concursos que ganharam foram em Coimbra, para a Universidade. Um no Pólo II e dois no Pólo III, de Saúde. Como é que foi trabalhar dentro de um plano prévio tão rígido? Ou não sentiram essas limitações?

JPS_ Naturalmente, sentimos essas limitações. Mas não com um carácter negativo. Essas limitações são o contexto, um dado do projecto.

IF_ São restrições, a somar às próprias restrições do programa.

JPS_ No fundo, não há projectos sem um sítio e sem programa. Os temas da arquitectura são também estes, aquilo a que se destina e os sítios onde se coloca. Falo de um contexto que é a base sobre a qual realizamos o nosso trabalho, quer o integremos, quer não. Num terreno em branco, isto é, só topografia e referências distantes, que é o que se passa no Pólo III, as regras do plano definem aquilo que será o contexto. São, naturalmente, uma informação útil do projecto.

Revista NU_ O sítio sempre foi um elemento valorizado na arquitectura contemporânea portuguesa. Mas os projectos parecem ser cada vez mais autónomos, em relação ao lugar. Concordam?

JPS_ Talvez exista isso e talvez até exista isso nalguns dos nossos projectos. Há essa impressão. Mas a nossa questão com o contexto é usá-lo. Nenhum edifício seria a mesma coisa, num sítio ou noutro. Por mais independentes que eles pareçam ser, estão sempre construídos, cultivados e informados por aquilo que se passa à volta. Quer seja para os integrar, quer seja para os subverter ou corromper com qualquer outra coisa.

IF_ O sítio, o lugar, interessa imenso. É um dado fundamental da arquitectura. Mas não acho que a arquitectura esteja no sítio. Essa está na cabeça dos arquitectos. Depois eles podem dar mais ou menos importância, relacioná-la mais ou menos, com a envolvente.

Revista NU_ No vosso caso, a relação que estabelecem com o lugar é muito forte, ou é apenas um primeiro dado?

IF_ Há muitas formas de nos relacionarmos com a envolvente. Mas não é fácil negligenciá-la, quer positiva, quer negativamente. Há casos, estou a lembrar-me da aldeia de Piodão, em que as casas, de tão agarradas à topografia, parecem fazer parte da paisagem montanhosa. E há outros, como uma qualquer obra itinerante, que se torna um dado a menos, ou a mais, nas premissas do próprio projecto. Mas não é fácil projectar para lado nenhum.

Revista NU_ Consideram que a vossa arquitectura, e a da generalidade da vossa geração, é, em grande parte, fruto de um mundo cada vez mais globalizado, sendo os regionalismos e as ideologias cada vez menos um vector determinante?

JPS_ Talvez. Não me parece que isso deva ser, à partida, uma coisa positiva… Mas também não é necessariamente negativa. É evidente que existe um alargamento natural, e sempre crescente ao longo dos últimos séculos, deste efeito globalizante. A contemporaneidade reflecte essa tendência. Hoje, a cultura arquitectónica portuguesa está mais informada do que há 200 anos. Não me parece estranho que assim seja.

IF_ Isso também é incrementado pela indústria da construção e pelas novas tecnologias dos materiais de construção. Enquanto que há uns séculos as construções se reduziam a três materiais, que eram os três materiais do local, hoje, as exigências particulares da obra e os próprios regulamentos, que obrigam a determinados índices de conforto, obrigam a uma procura universal. Outro factor, que ajuda a que se entenda a arquitectura de um modo mais global, é a abstracção de determinadas formas e ideias, que se vão afastando do simples figurativismo e regionalismo. Acho que, actualmente, é difícil pegar e falar em regionalismos. Não existem fronteiras. Não existem alfândegas na entrada dos países. Existem, de qualquer das formas, culturas diferentes, e essas culturas devem continuar a influenciar determinadas opções, como a escolha dos materiais, mas falar de regionalismo como se falava há umas décadas, acho que já não faz sentido.

Revista NU_ Esta acentuada globalização é acompanhada por uma sobrevalorização da imagem. Como é que analisam essa questão?

IF_ Eu não sinto isso. Em Portugal é o caos. Mas não creio que haja pessoas ligadas à arquitectura que só se preocupem com a forma. Custa-me a entender isso assim… Acho que não. Pode ser mais pragmática, mas não quer dizer que não haja preocupações sociológicas ou económicas. Acho que reduzi-la a questões de imagem ou publicidade é muito pouco. Encaram-se esses problemas de outra forma, mas mantêm se essas preocupações, inerentes ou não à forma.

JPS_ Eu acho que isso acontece, de facto! Esta mediatização fácil, a que se assiste actualmente, leva a que, para além do objectivo evidente da realização da construção e da comunicação, através do acto do projecto, surja um outro objectivo, não menos evidente: a publicação. Um alcance superior das publicações já dá forma a uma das intenções do acto, que é a obtenção de boas imagens do edifício.

IF_ Eu não penso que isso esteja presente no momento em que se tem a ideia…

JPS_ Eu não estou a falar dos nossos projectos. Estou a falar em termos genéricos. E aí, parece-me que sim. O dado é esse: uma coisa é produzir imagens, outra coisa é conceber edifícios. Mas reconhecer isso, parece-me natural, porque, há uma tentação e uma força que advém do alcance dos media. Para uma série de utilizadores, os edifícios terminam nas fotografias. Mas o nosso interesse não é esse. O que interessa é expressar as ideias, mas que não se comportem nesses moldes. A própria génese das ideias e dos conceitos não tem a ver com as suas imagens…

Revista NU_ Outro facto que se salienta nos arquitectos da vossa geração é a experiência de trabalho no estrangeiro, o que também sucedeu convosco. O que retiraram desse período?

JPS_ Necessariamente, o trabalho que hoje efectuamos seria diferente se, em vez de termos estado na Suíça [João Pedro Serôdio trabalhou com Herzog & De Meuron e Isabel Furtado com Michael Alder], tivéssemos ido para outro sítio qualquer. Mas esse facto nunca se sobrepõe aos interesses actuais. O modo como fazemos e abordamos qualquer proposta foi influenciado, mas não reconheço a esse tempo, cerca de oito meses, a capacidade de ser aquilo que, em génese, levou ao que fazemos hoje.

IF_ Foi uma experiência complementar e, como tal, enriquecedora. Serviu para nos confrontar com outras formas de pensar e fazer a arquitectura. Na Escola havia uma presença muito forte dos nossos arquitectos maiores, Távora, Siza, Souto Moura… E na altura, quer se quisesse, quer não, esses arquitectos, e outros do modernismo português, marcavam demasiado. E ir para fora possibilitou uma distância maior…

Revista NU_ Quais são os grandes desafios dos arquitectos de hoje?

JPS_ Tendo em conta que somos 10, 11 mil, e que se formam mil por ano; e tendo em conta que França tem cerca de 20 mil arquitectos activos e tem n vezes mais habitantes que nós e n vezes mais obras para fazer, acho que o grande desafio é arranjar uma obra para fazer. (risos) Parece-me que há aqui uma coisa muito pragmática, que é o excesso de estudantes. De resto, acho que, embora as construções tenham mudado muito e as necessidades das habitações tenham mudado muitíssimo, os objectivos do nosso trabalho não se alteraram muito. Seremos, aí, um pouco mais clássicos. (risos)

A PAISAGEM COMO REFERÊNCIA

Porto, 2002

A paisagem como matéria da arquitectura e para a arquitectura é tal como a paisagem para todo o resto – o espaço da nossa inserção, o nosso espaço, o mundo que habitamos – é a isso que invariavelmente nos referimos quando falamos da paisagem. Claro que paisagem parece conotar algo menos, algo exterior e distante, que não está contido na nossa proximidade, mas, tal como referido por Bill Viola nas respostas a Martin Friedman[1], a verdadeira extensão de qualquer paisagem atravessa quer o exterior quer o interior do indivíduo, resulta em algo que não podemos considerar parte distinta de nós, tal como uma qualquer célula viva não se pode considerar autónoma do corpo em que se abriga. É também assim que não podemos deixar de pretender que os objectos que criamos para serem habitados sejam absorvidos como parte integrante do complexo sistema que habitamos e que constitui a paisagem. O que pretendo dizer é que não nos é suficiente utilizá-la enquanto referência, não nos é suficiente utilizá-la como matéria a representar, mas que, como situação física na qual participamos e na qual intervimos com a capacidade de a alterar, de a modificar, de contribuir para um permanente estado de mutação, às vezes alterando-a subtilmente, onde a presença de novos objectos arquitectónicos deve ser realizada com a intenção de manter a forma e a razão da paisagem existente, às vezes com determinação, com intenção de provocar mudanças, com a vontade de dirigir essa constante mutação do mundo que habitamos para uma direcção que nos parece melhor, e aí intervindo com a vontade de atribuir ou caracterizar com novas formas e novas razões.

A PAISAGEM DA CIDADE COMO MATÉRIA FÍSICA

A cidade é o resultado figurativo da história de uma população, e ao mesmo tempo é estrutura espacial dentro da qual aquela população vive e trabalha, e logo é educada a levar avante essa mesma história, condicionada pelo ambiente físico dela. E ainda a cidade põe em confluência a natureza e o artificial, estes dois temas de Ludovico Quaroni em *La Città Fisica*[2], parece-me de significado explorar para definir a cidade como paisagem urbana. A mutação rápida da paisagem citadina que habitamos é o resultado dessa história em crescimento e dessa relação potencialmente complexa entre o natural

1 Friedman, Martin – Visions of America : landscape as metaphor in the late twentieth century, 1994.
2 Quaroni, Ludovico – *La Città Fisica*. Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli Spa,1981.

e o artificial, muitas vezes sentida como uma permanente luta contra uma entropia do natural, não no sentido do natural vegetal a tomar conta do construído, mas no da degradação constante da paisagem, caso não seja assistida pelo habitante, o envelhecer rápido da paisagem. Este envelhecer é matéria curiosa da representação da paisagem, e uma acção permanente com que temos de contar para imaginar a vida dos objectos que propomos. História e entropia, dois agentes permanentes da paisagem, um como razão da estrutura da paisagem humanizada e por isso tema do desenvolvimento dela, e entropia, factor de constante intervenção sobre o todo ordenado da cidade.

A PAISAGEM REPRESENTADA

Por fim a cidade representada. Sobre este tema aparentemente menor, e como todos sabem da maior pertinência pois o todo perceptível ao ser percebido está a ser representado, referência platónica óbvia, este é o tema difícil pois este é o tema que excede a razão, este é o tema da interpretação do mundo que nos rodeia. As Cidades Invisíveis, de Italo Calvino[3], descreve Marco Polo a descrever as cidades, "espécie de composição musical sobre a natureza da cidade" como se lhe refere Salman Rushdie, representação em terceira mão, que possibilita a total reinvenção da paisagem, do mundo em última instância, e é este o sentido da interpretação da paisagem que nos interessa, é este o sentido em que nos movemos quando nos referimos à cidade como matéria física e é este o sentido a que nos referimos quando falamos de paisagem enquanto referência. O sentido de sermos capazes de reinventar o mundo que nos rodeia.

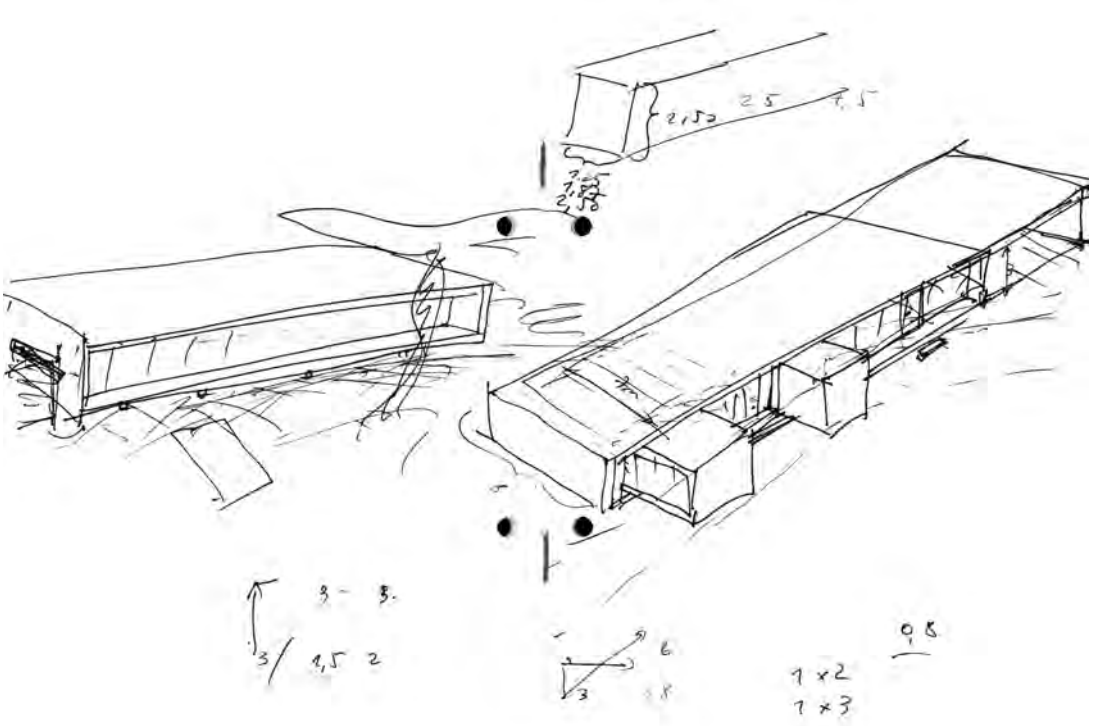
3 Calvino, Italo – As Cidades Invisíveis. Lisboa: Teorema, 2008.

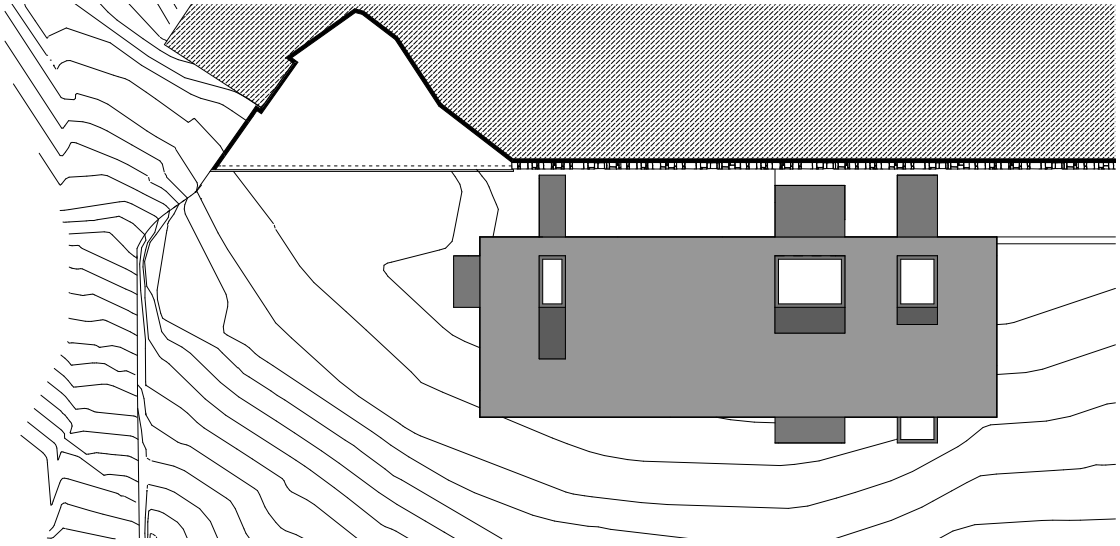
ELEMENTOS GRÁFICOS E ESCRITOS DE PROJECTOS E OBRAS

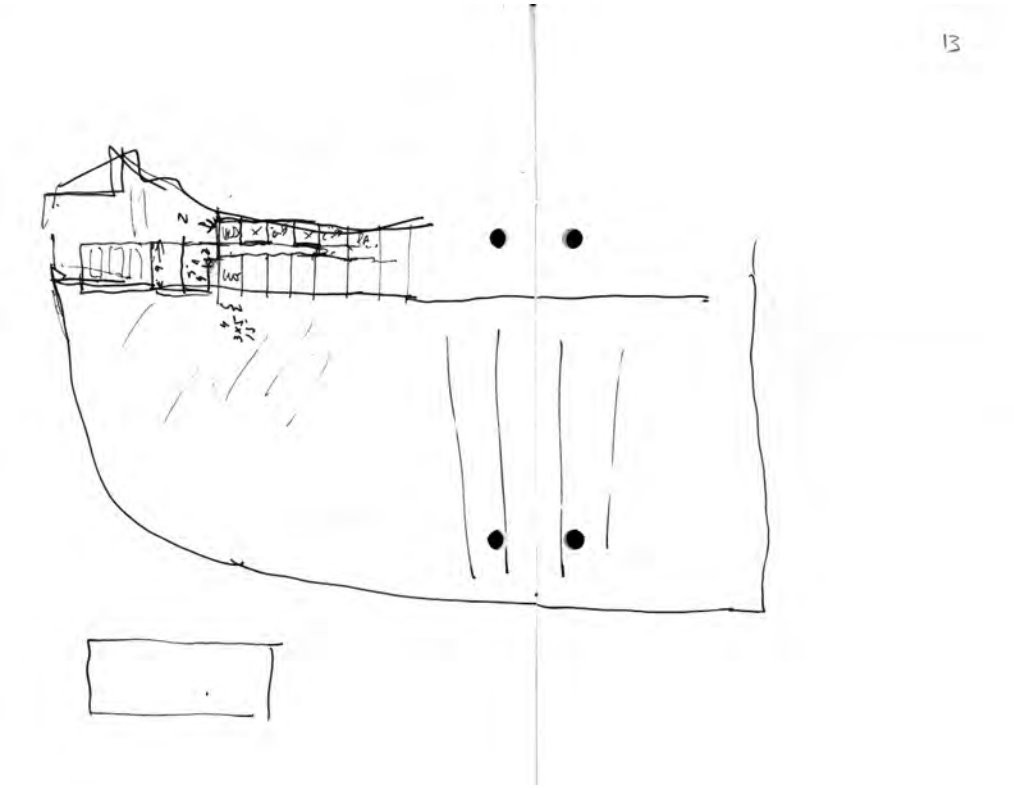
CASA MANUEL DIAS 1997

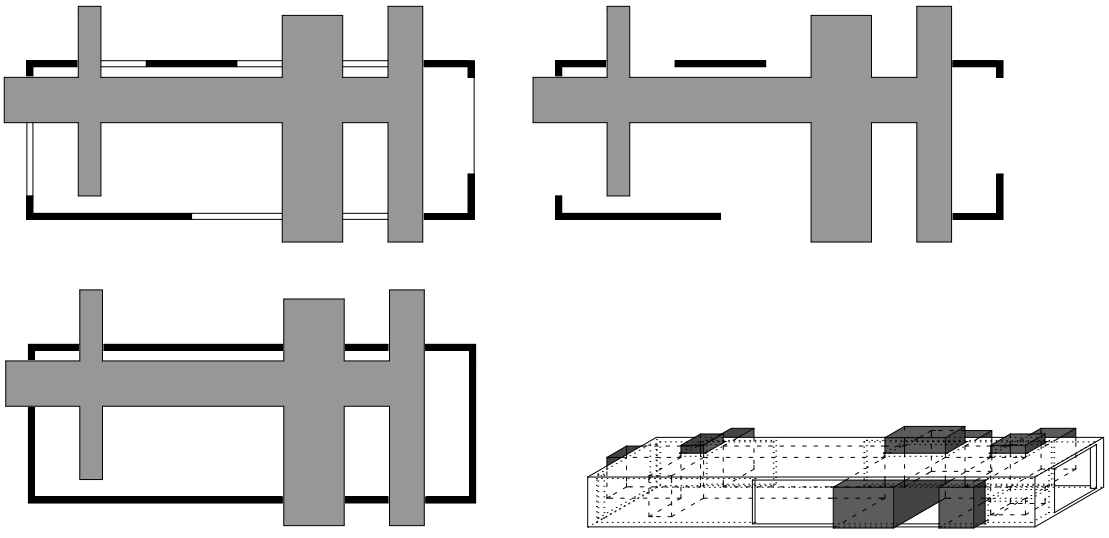
Aguiar de Sousa, Paredes. Estado: construído [projecto n.º 26/97]

Um perímetro claro, perfurado pelo interior. O projecto explora a fragilidade do perímetro face a um interior dominante. Organizou-se toda a ocupação interior do volume, armários e paredes divisórias como uma estrutura parasitária, contínua, que define os vazios, as divisões da casa. Esta estrutura interior perfura o perímetro do volume nos seus seis lados, que são tratados e construídos do mesmo modo, para que todas as suas faces sejam equivalentes. Volume principal em betão à vista cofrado a contraplacado, interior e seus prolongamentos em contraplacado lacado baço.

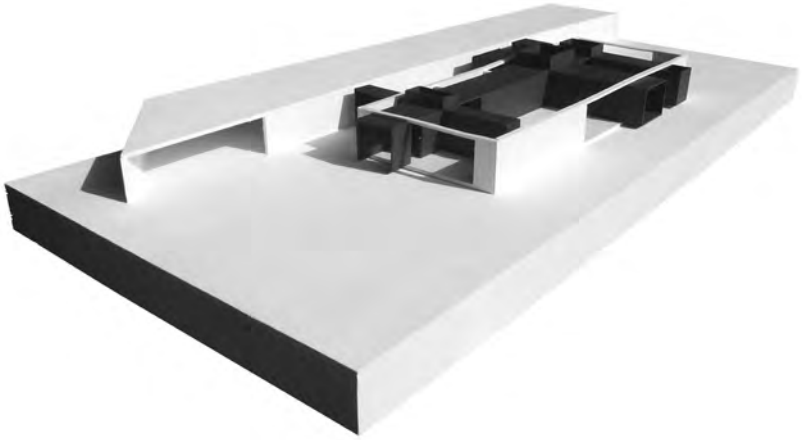




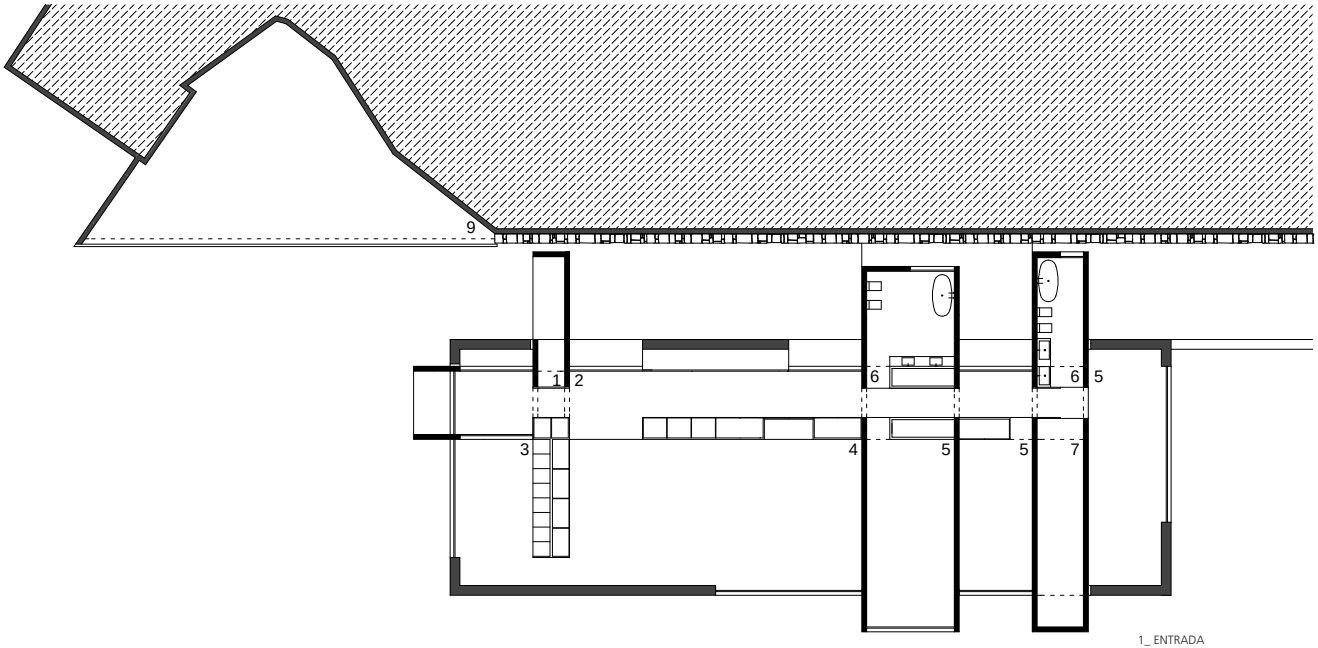




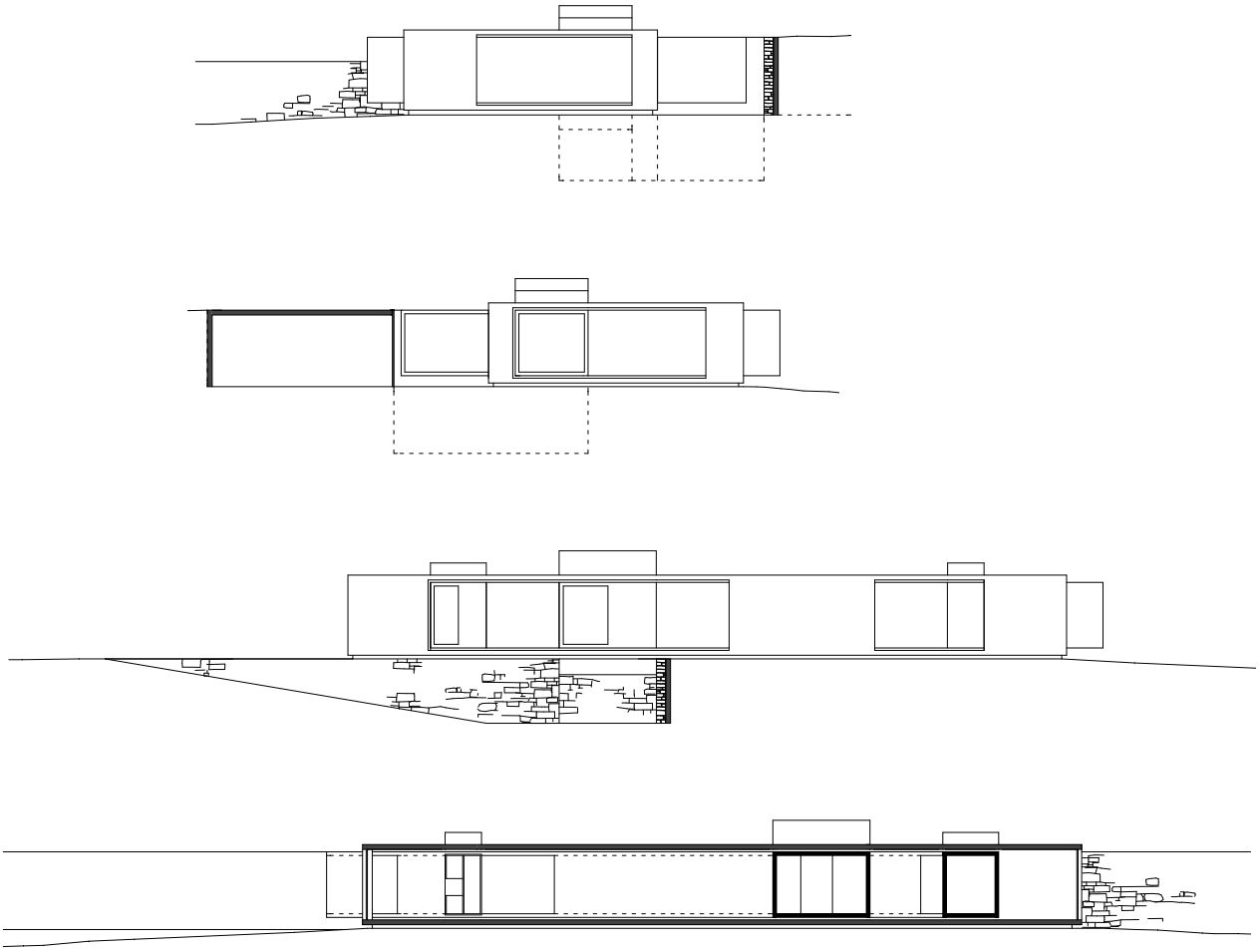
ESQUISSO; ESQUEMAS







1_ ENTRADA
2_ CORREDOR
3_ COZINHA
4_ SALA
5_ QUARTO
6_ SANITÁRIO
7_ QUARTO DE VESTIR
8_ ARRUMO
9_ GARAGEM



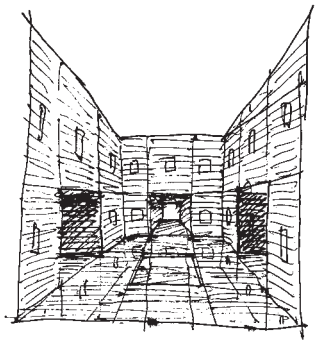
PLANTA DO PISO 1; ALÇADO SUL, NORTE E NASCENTE; CORTE LONGITUDINAL

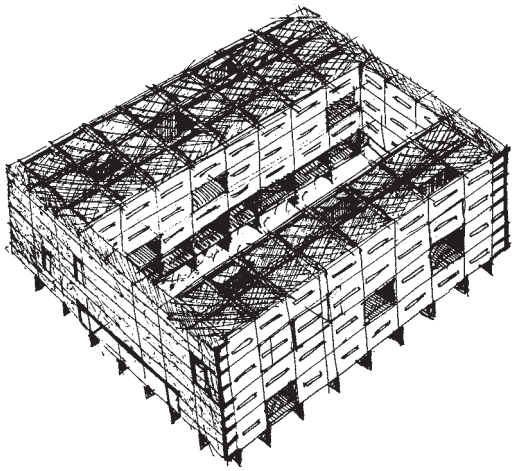
EMBAIXADA DE PORTUGAL 1998

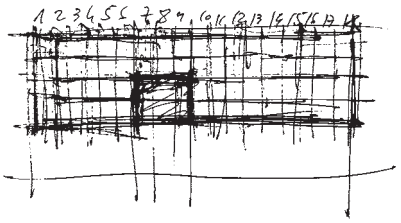
Berlim, Alemanha. Projecto de Concurso. Co-autoria: Michael Krüger [projecto n.º 32/98]

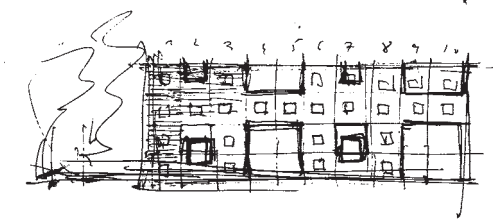
Este projecto de concurso foi realizado em parceria com Michael Krüger, arquitecto berlinense.

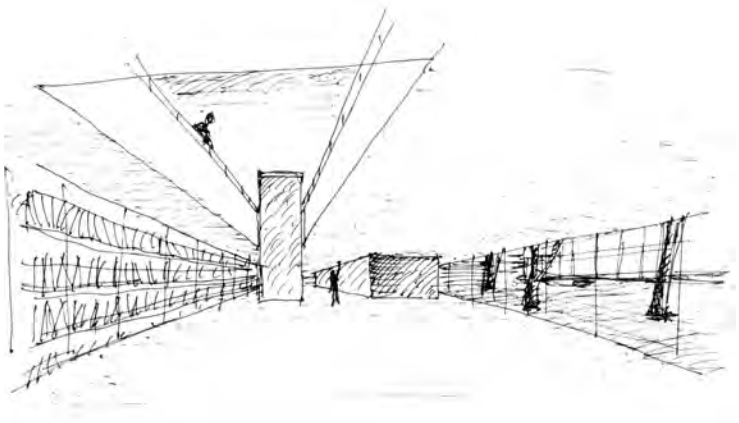
O projecto definia uma ideia base, a de procurar proporcionar uma experiência que representasse Portugal. Esta ideia reflectiu-se numa materialidade abstracta, uma estrutura metálica de imagem semelhante a uma estante, periférica, como uma regra suporte, numa referência explícita ao conhecimento, e preenchida por elementos materiais e referenciais do País. Ao mesmo tempo, um pátio central cuja forma e material procuram concentrar e reflectir o sol de modo a criar um ambiente cuja experiência pudesse caracterizar o edifício como representante da nossa cultura e geografia. Em suma, um equívoco.

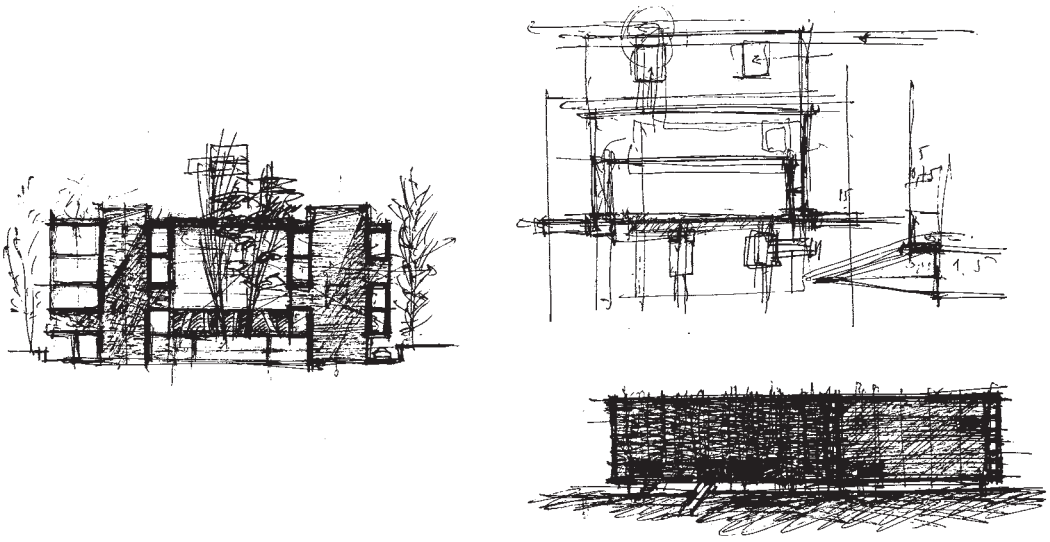




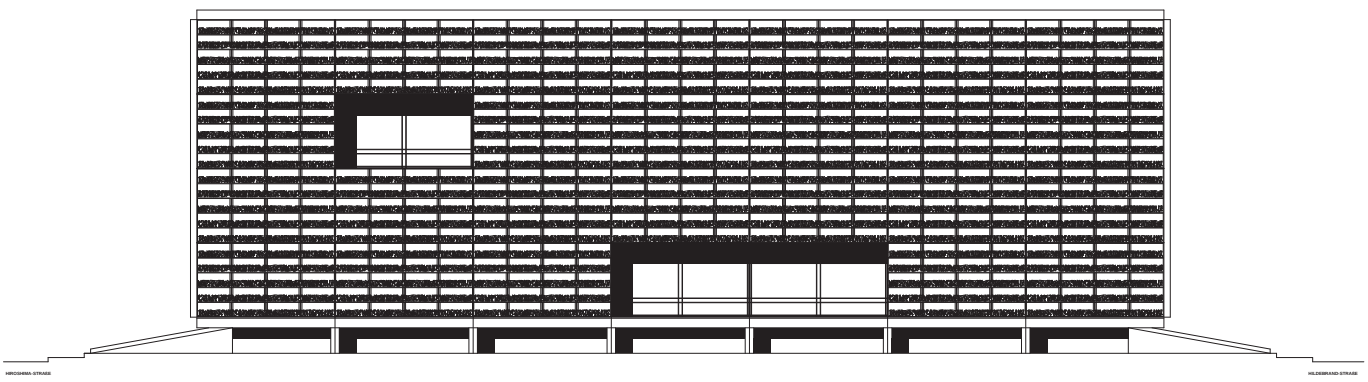




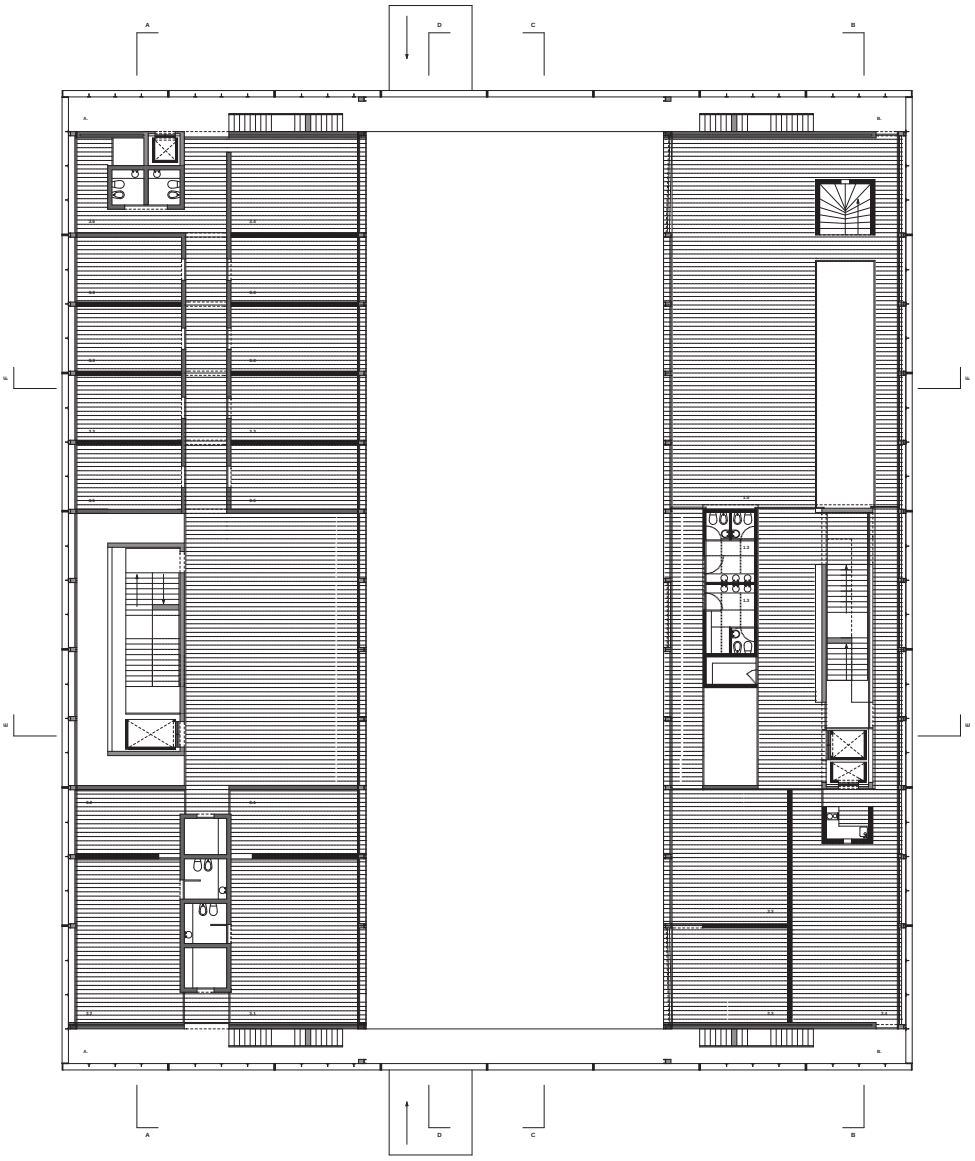


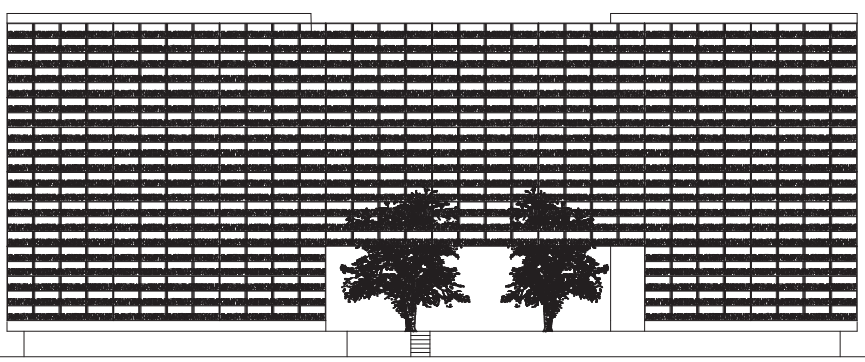




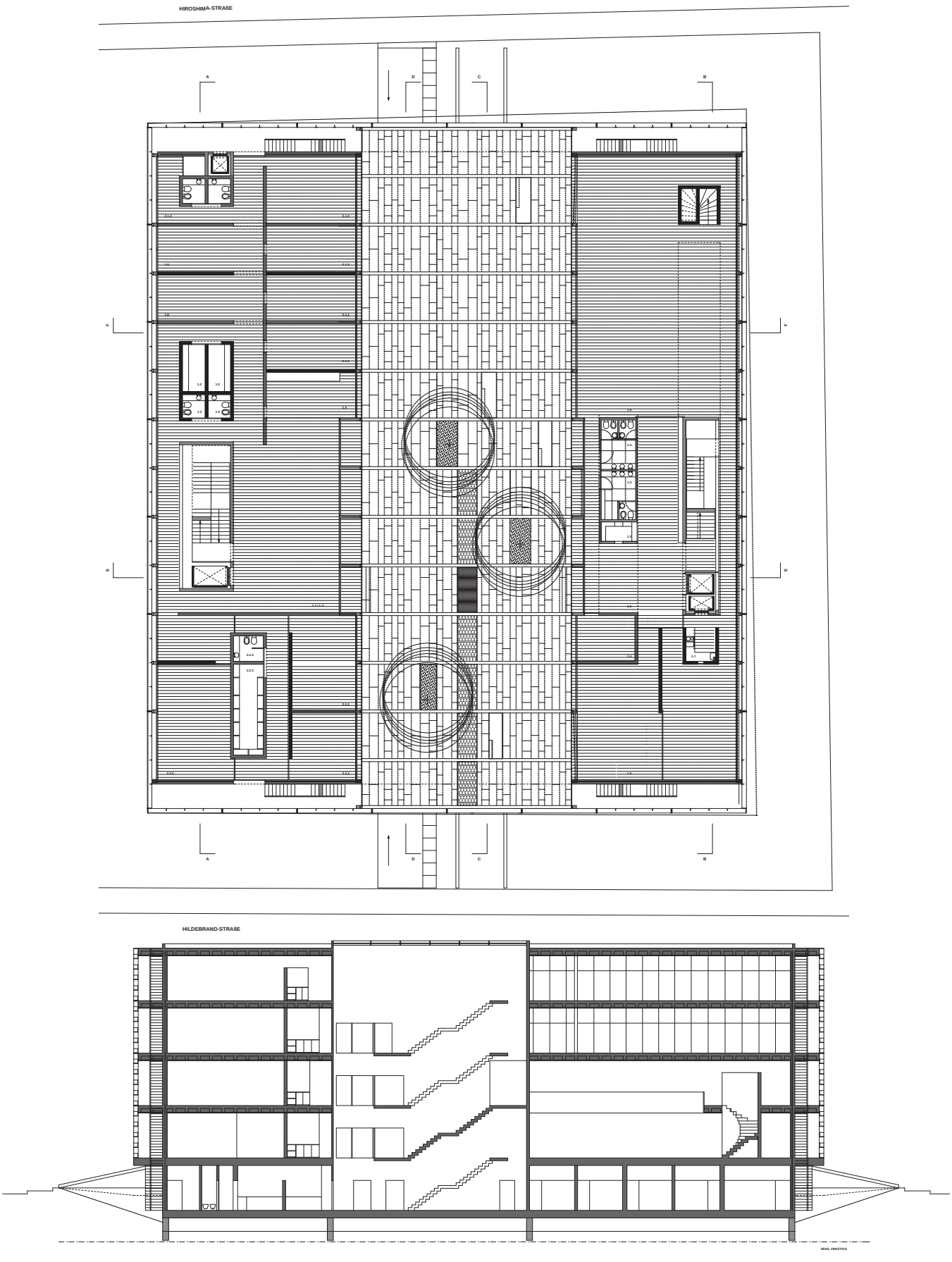


PLANTA DO PISO 2; ALÇADO SUL

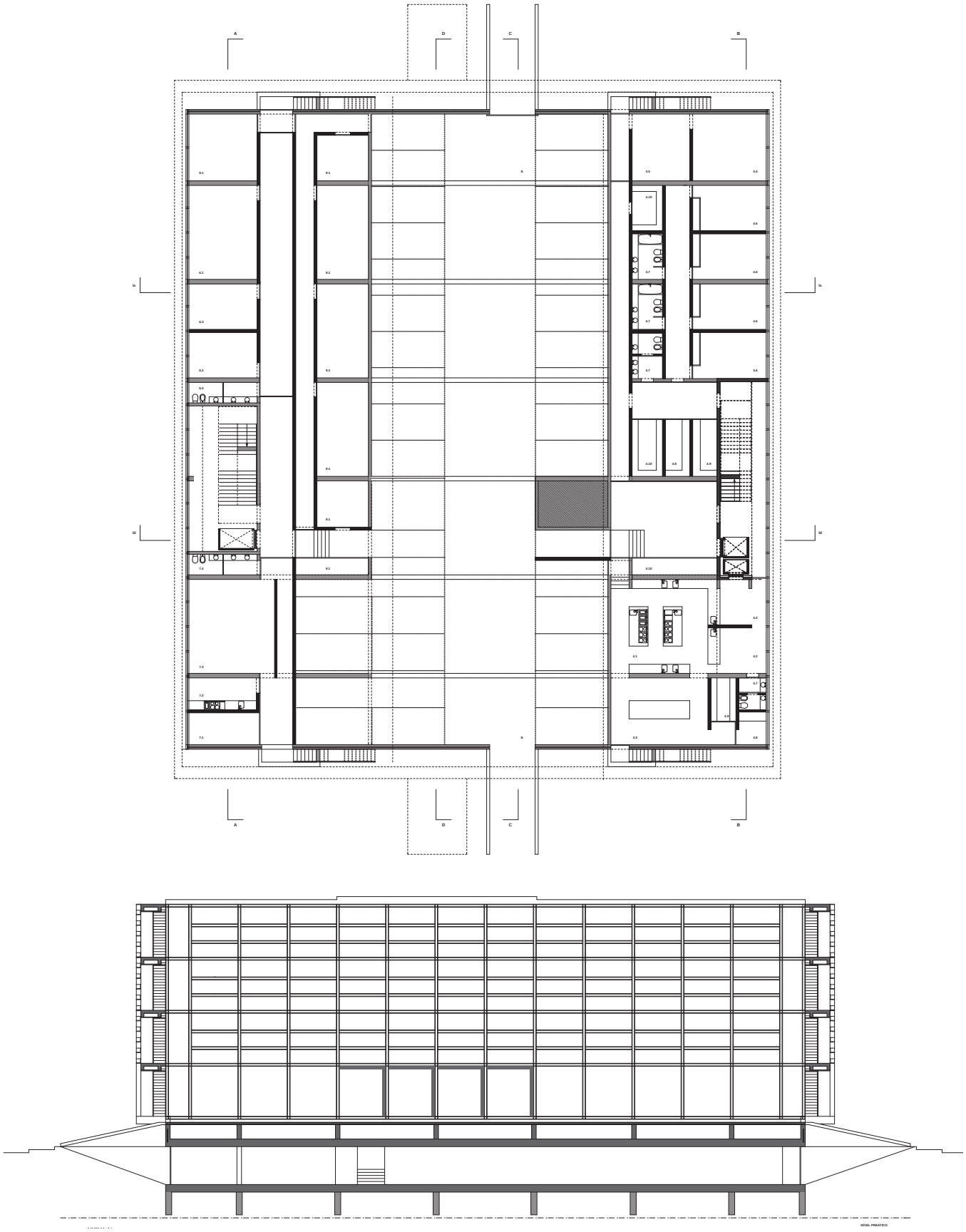




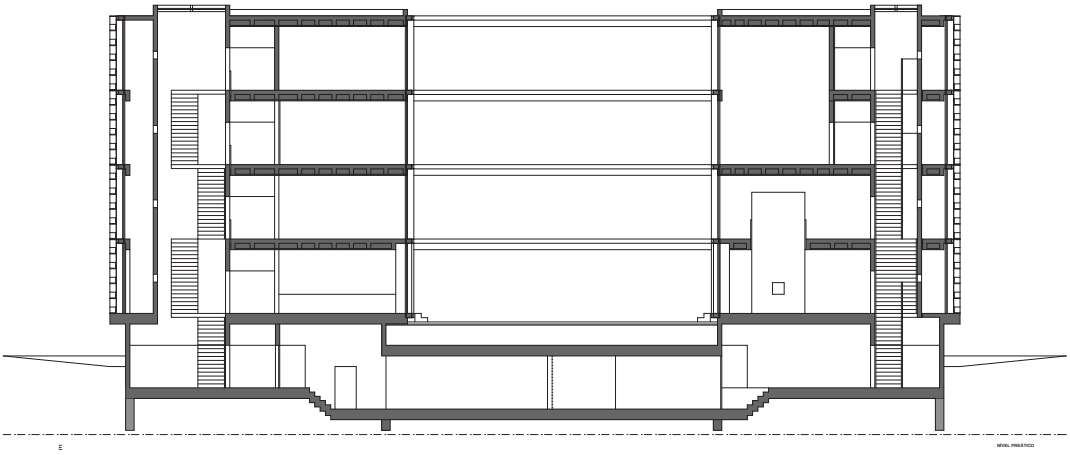
PLANTA DO PISO 1; ALÇADO NASCENTE

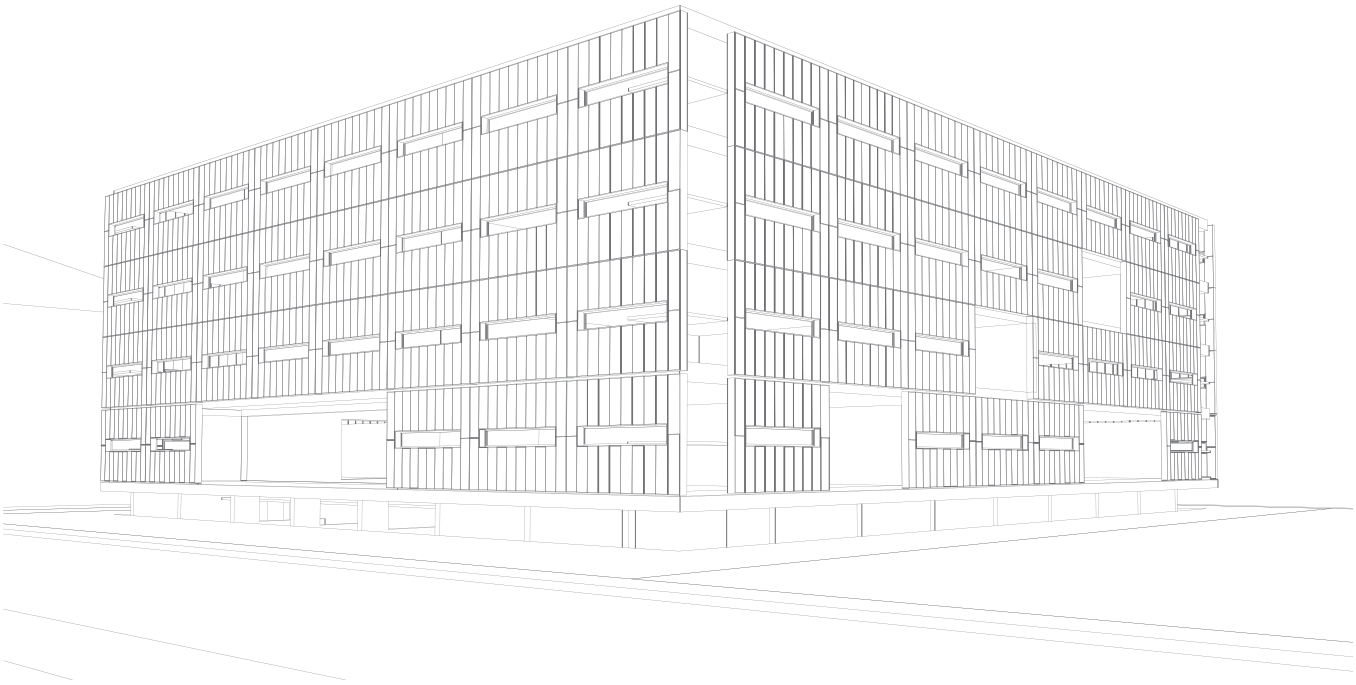


PLANTA DO PISO 0; CORTE B

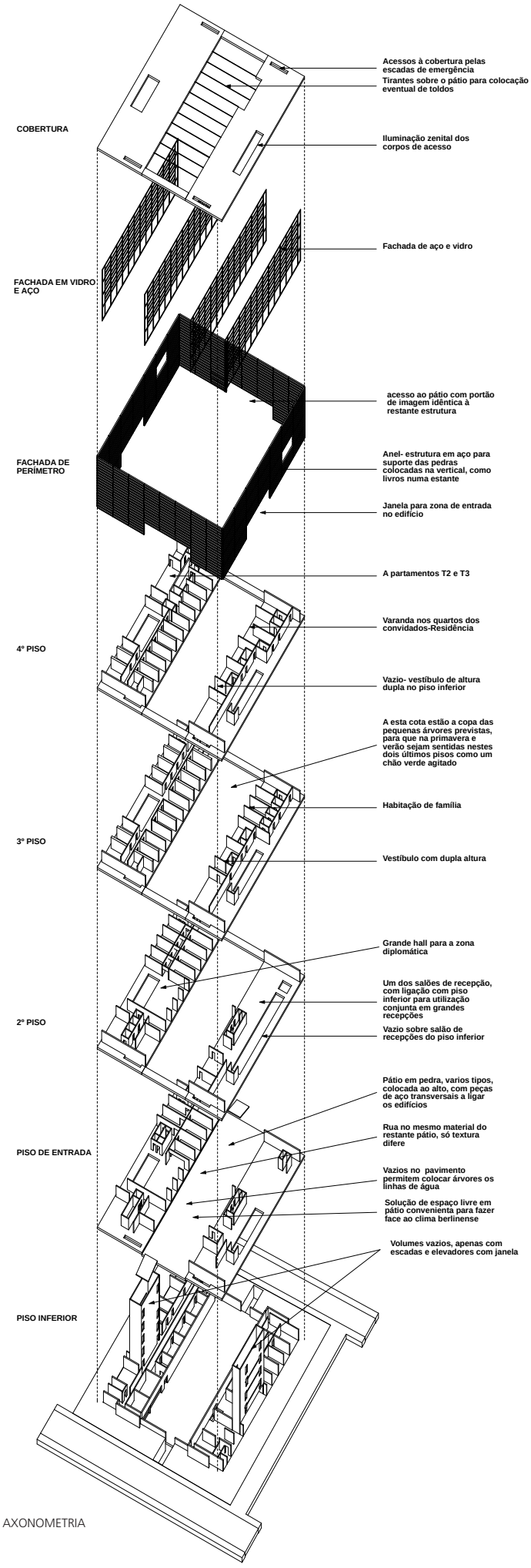


PLANTA DO PISO CAVE; CORTE C





CORTES E; PERSPECTIVA

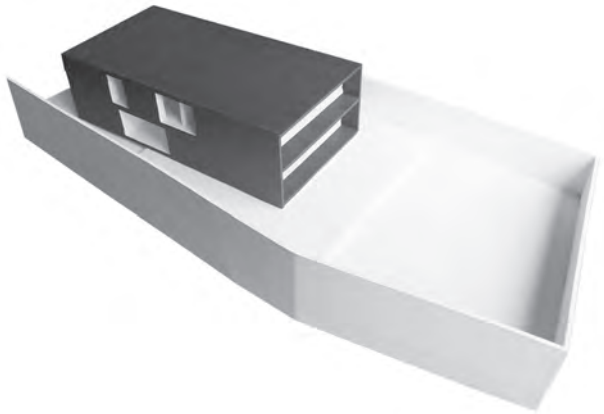


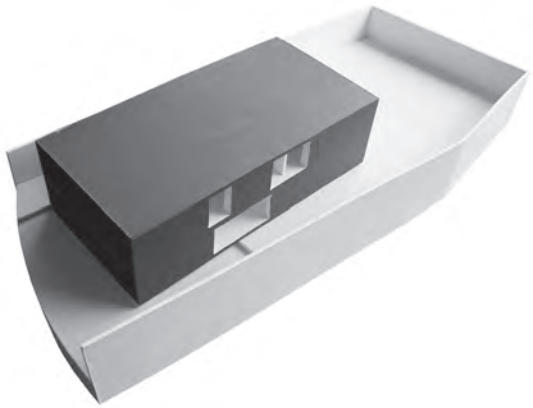
AXONOMETRIA

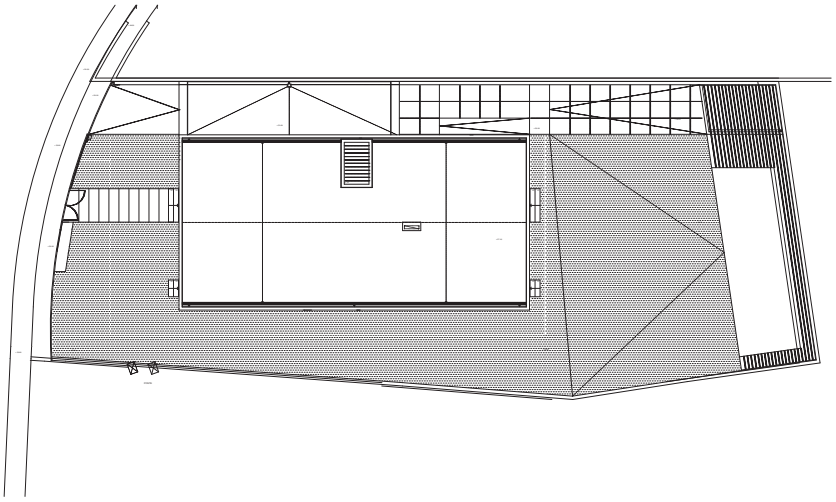
CASA EM S. BERNARDO 1998

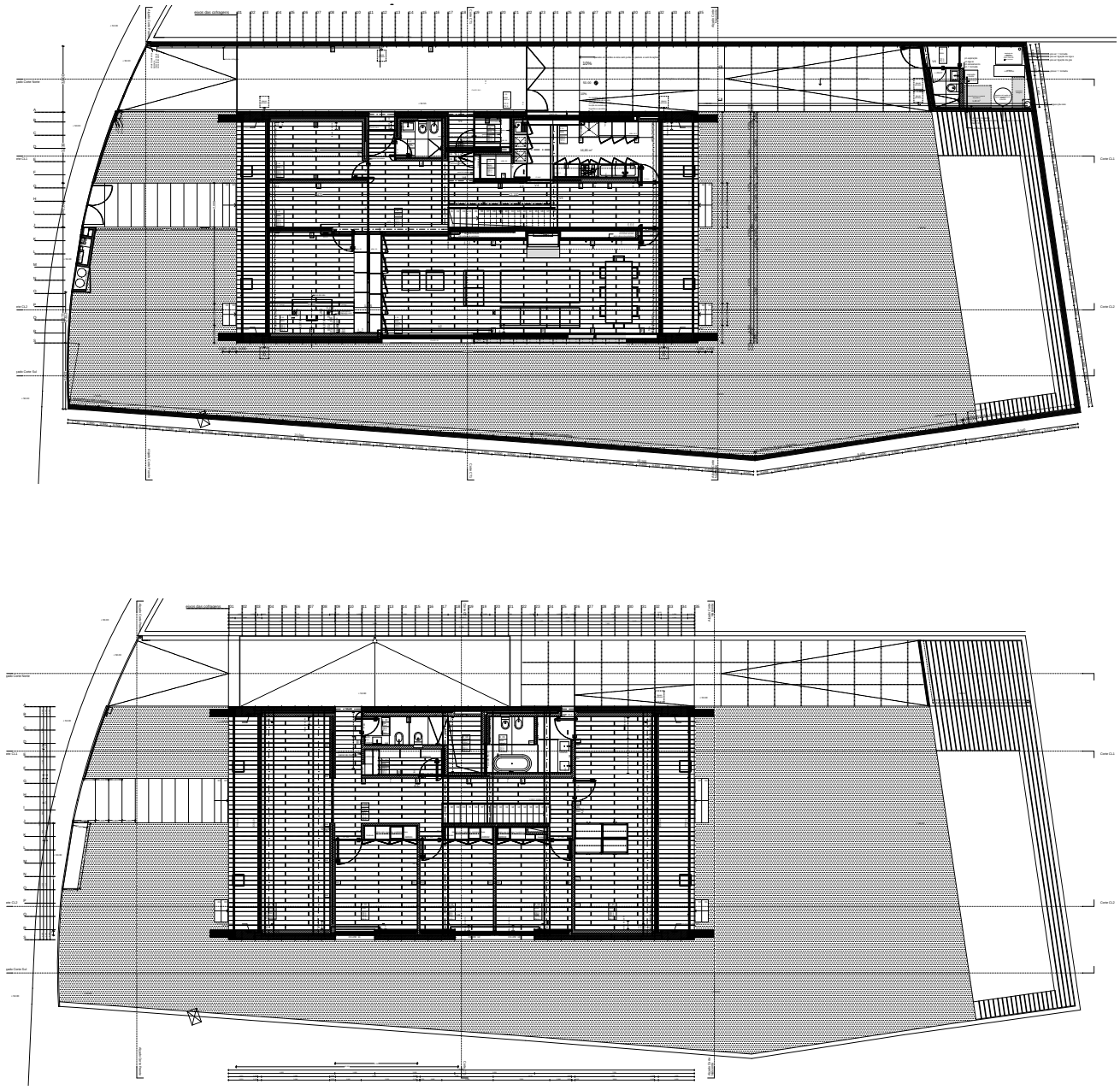
S. Bernardo, Aveiro. Estado: construído [projecto n.º 36/98]

Este volume possui uma estrutura formal propositadamente concebida como um tubo segmentado em dois pisos. Esta estrutura formal determina a natureza das aberturas totais nos extremos, mostrando a espessura do tubo, assim como as perfurações laterais de ordem não dependente do todo. Estas perfurações laterais são determinadas pelo interior que iluminam, e mostram a independência da sua natureza diversa. A ocupação interior é constituída por planos quebrados que delimitam completamente os espaços definindo volumes interiores isolados. A continuidade do tecto construído em betão à vista, tal como as faces exteriores do tubo, procura contribuir para que essas divisões em alvenaria rebocada ou em apainelados sejam percebidas como distintas da estrutura formal do volume.

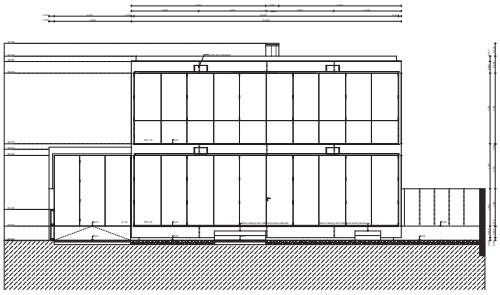


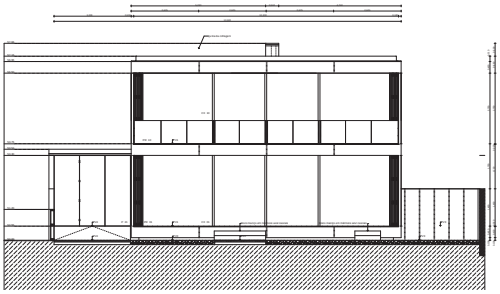


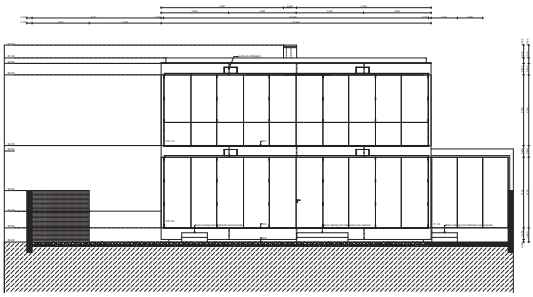


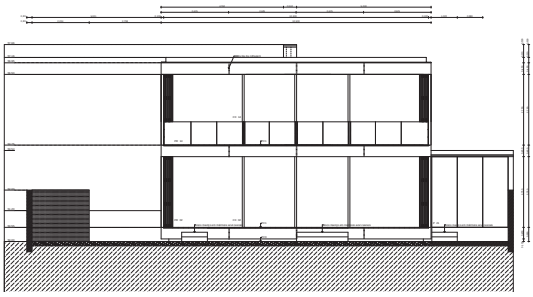


PLANTA PISO 0 E PISO 1

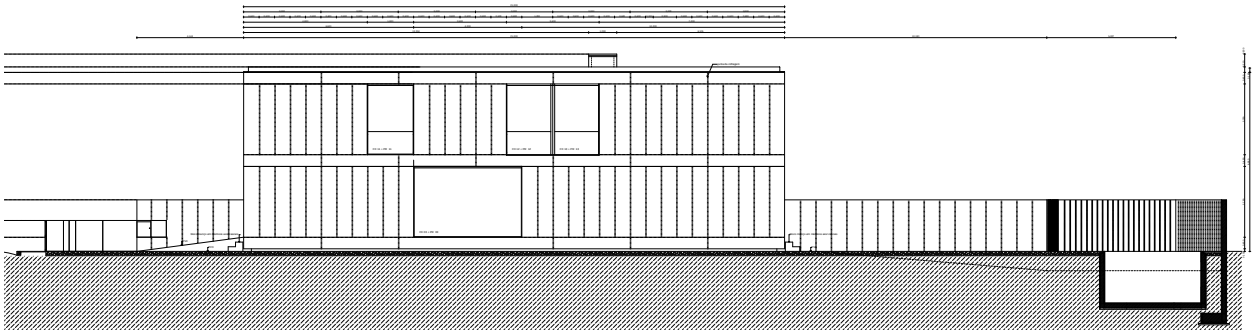


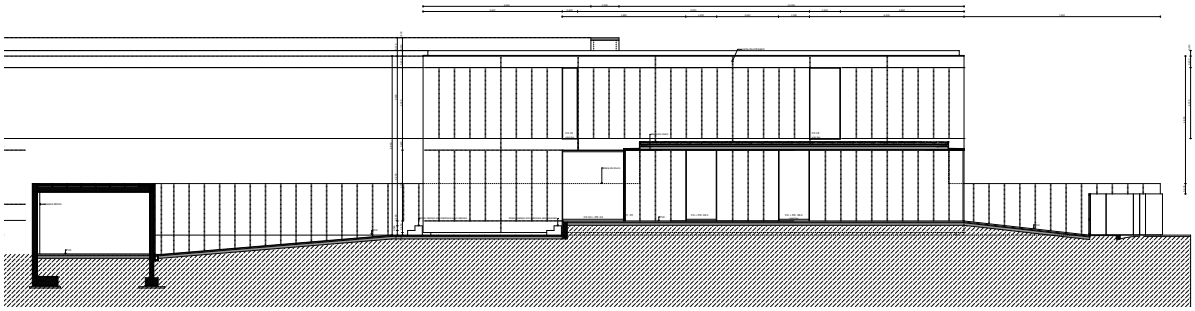


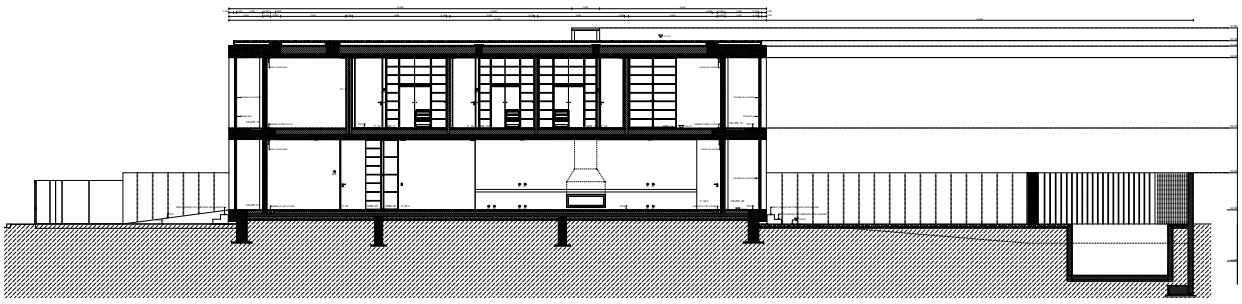


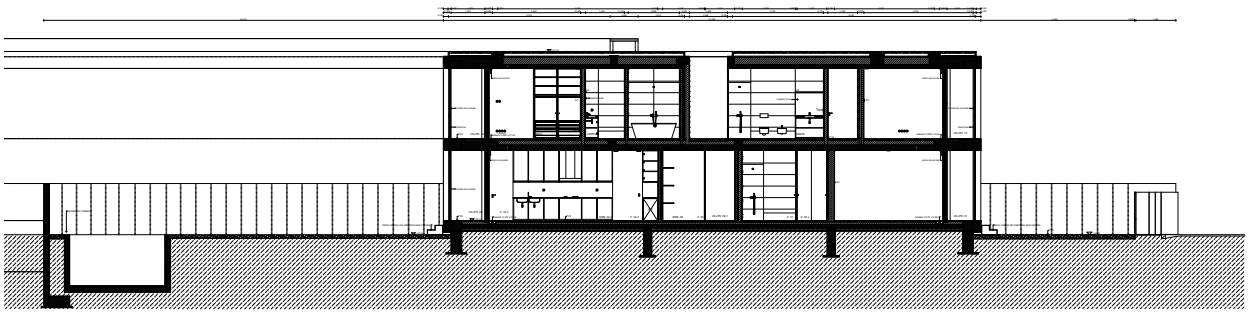


ALÇADOS: POENTE – PORTADAS FECHADAS; POENTE – PORTADAS ABERTAS; NASCENTE – PORTADAS FECHADAS; NASCENTE – PORTADAS ABERTAS









ALÇADOS SUL E NORTE; CORTES LONGITUDINAIS CL1 E CL2







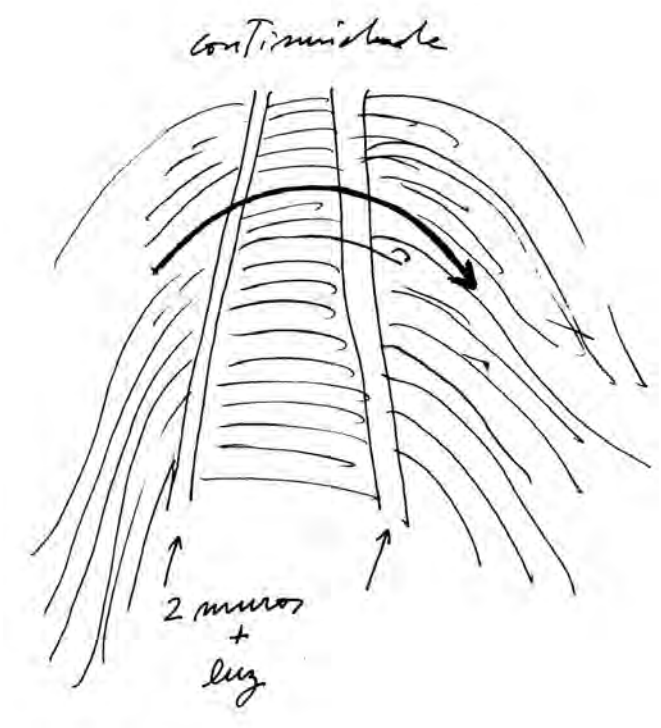


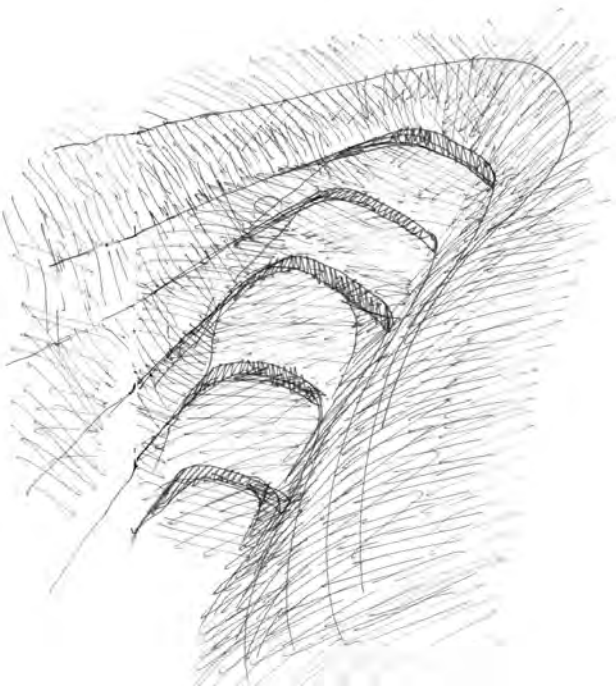
ADEGA EM ARMAMAR 1999

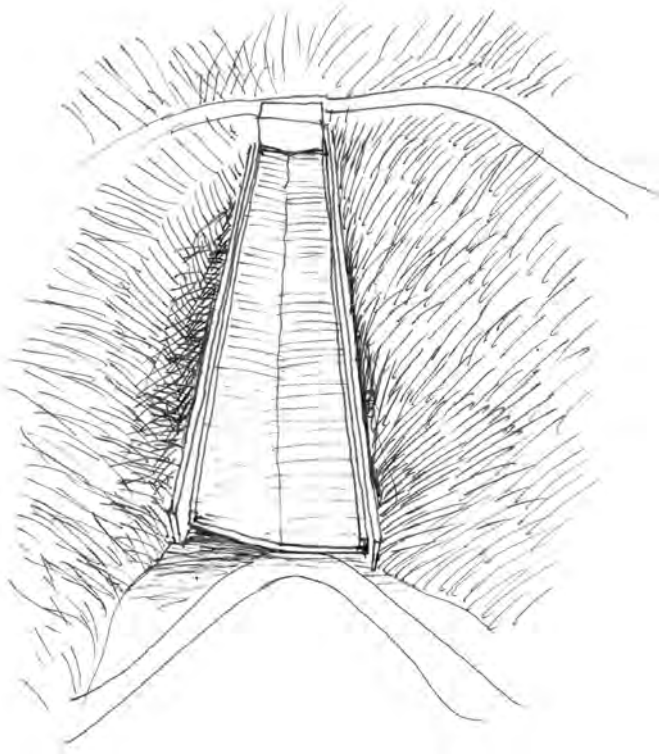
Armamar, Projecto de Concurso Limitado [projecto n.º 38/99]

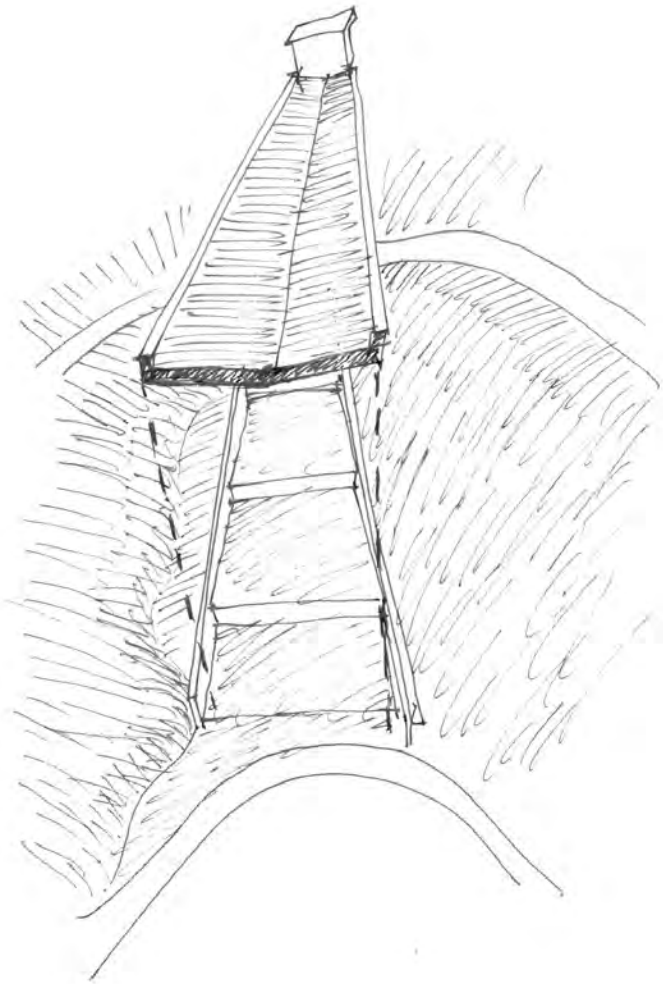
Utilizar o declive existente, com os patamares tradicionais existentes no terreno, para colocar as várias fases da produção de vinho, e realizar uma cobertura que faz referência a uma forma possível de topografia. Na cota alta, localiza-se a zona de descargas de uva e na cota baixa, junto a uma via existente, o cais de carga do vinho engarrafado. Nos limites, anulam-se os contactos entre o terreno existente e a cobertura em V, criando dois sulcos murados que são duas fontes de luz natural para a adega. A cobertura, realizada como um contentor de terra xistosa, garante o isolamento térmico necessário.

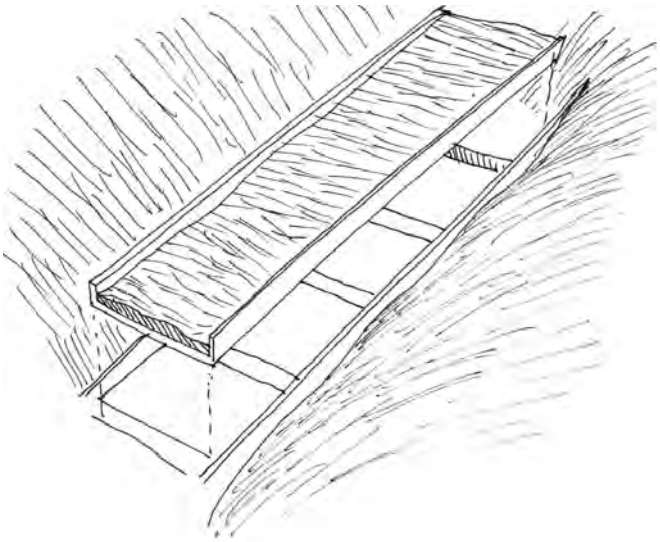


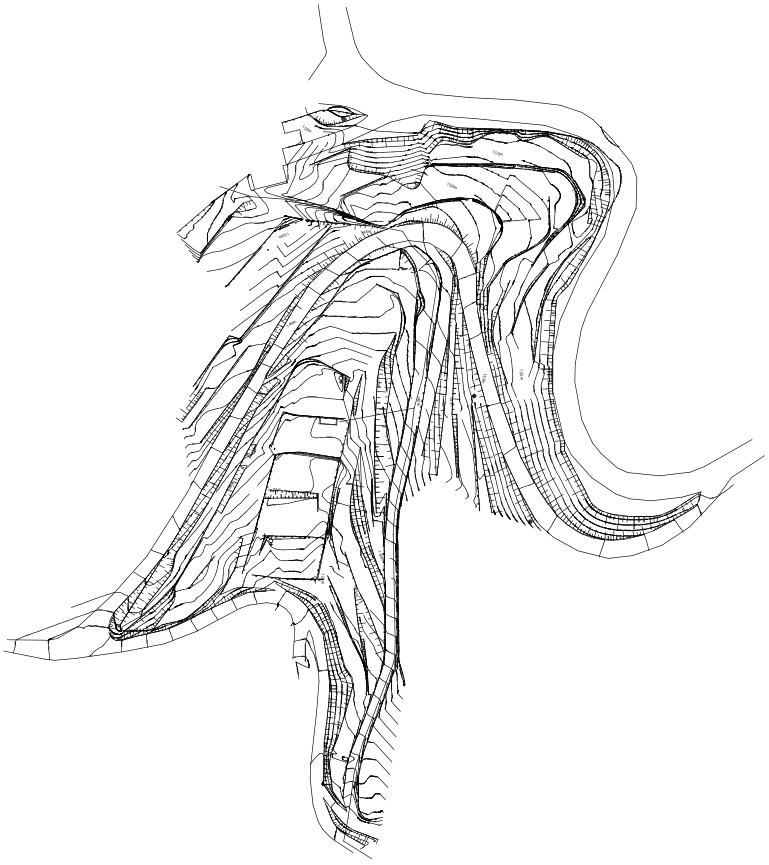


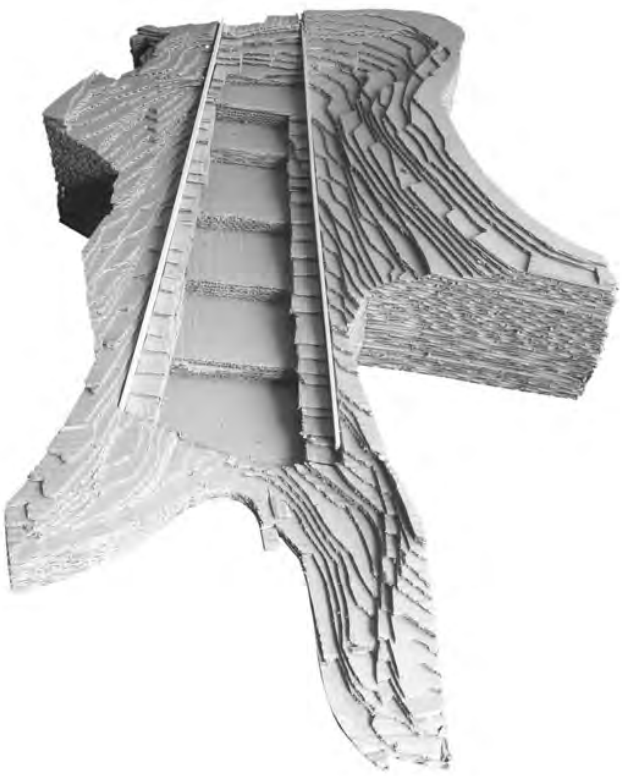


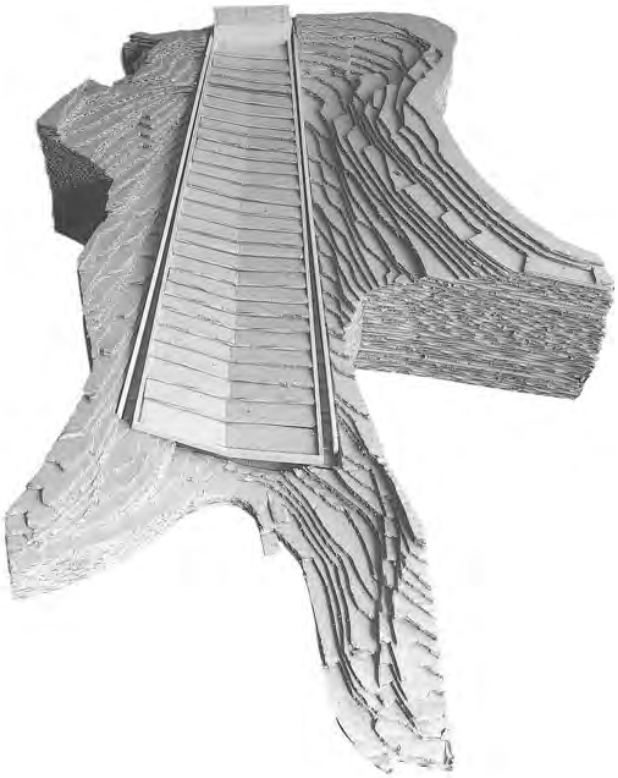


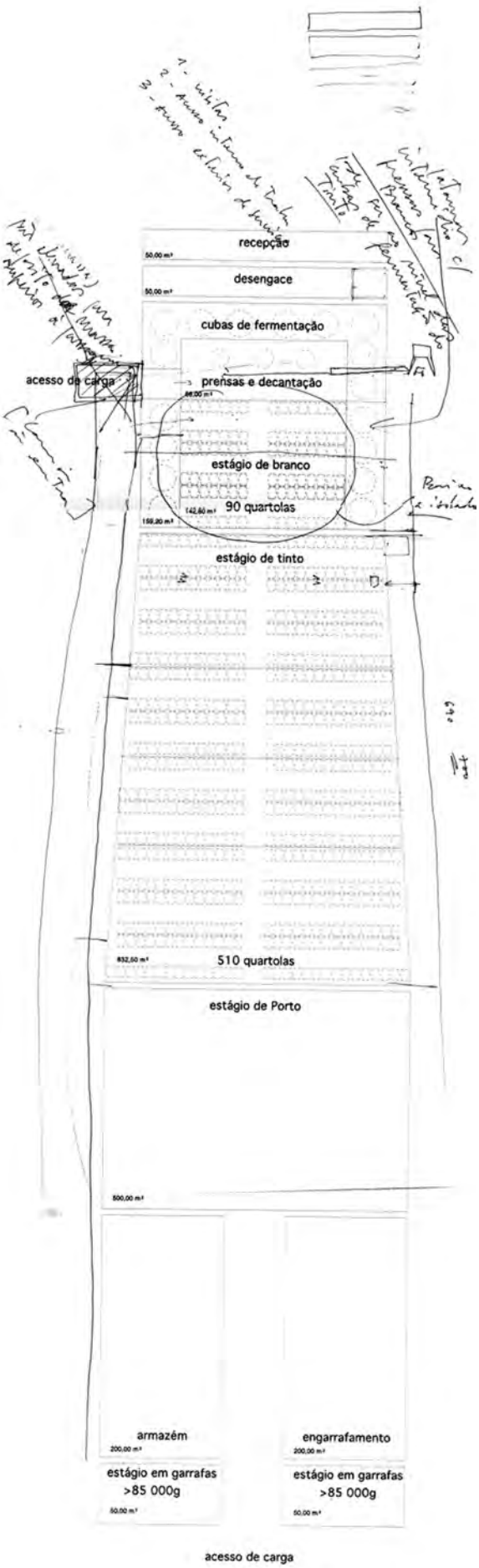











recepção
50,00 m²
desengace
50,00 m²
cubas de fermentação
acesso de carga
prensas e decantação
estágio de branco
90 quartolas
142,60 m²
159,20 m²
estágio de tinto
832,50 m²
510 quartolas
estágio de Porto
500,00 m²
armazém
200,00 m²
engarrafamento
200,00 m²
estágio em garrafas
>85 000g
50,00 m²
estágio em garrafas
>85 000g
50,00 m²
acesso de carga

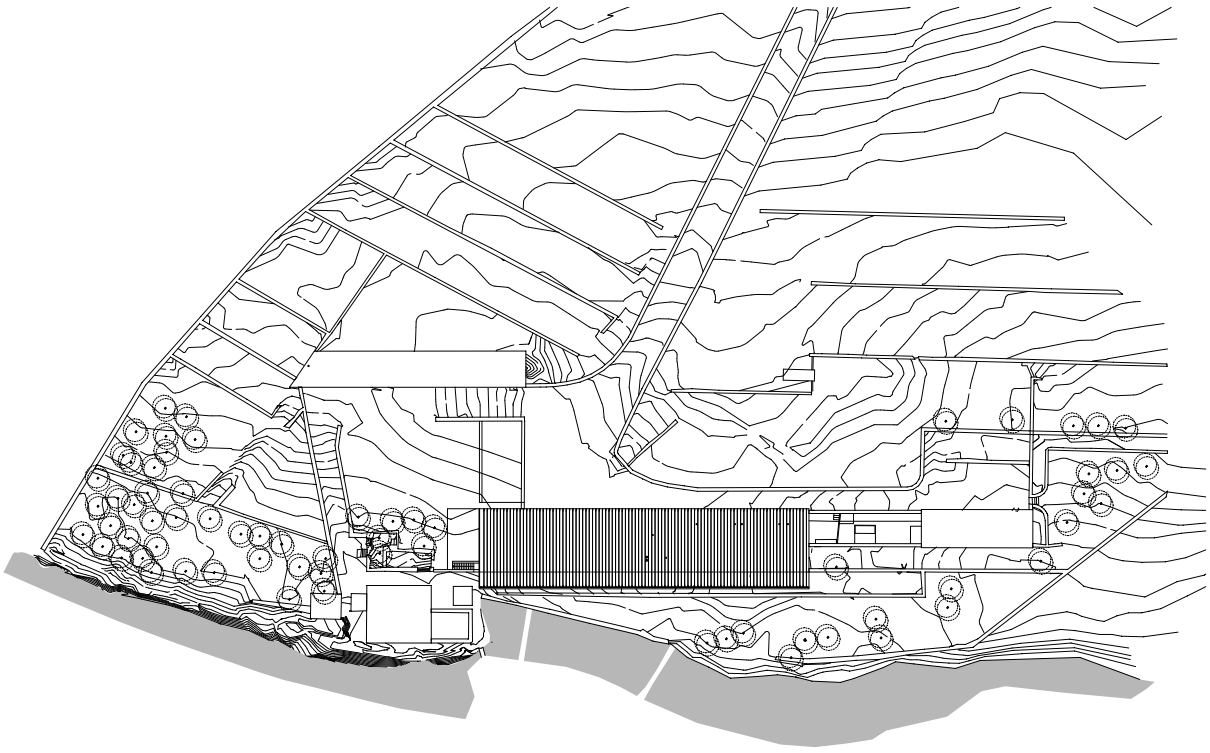
CASA NO RIO ÂNCORA 1999-2007

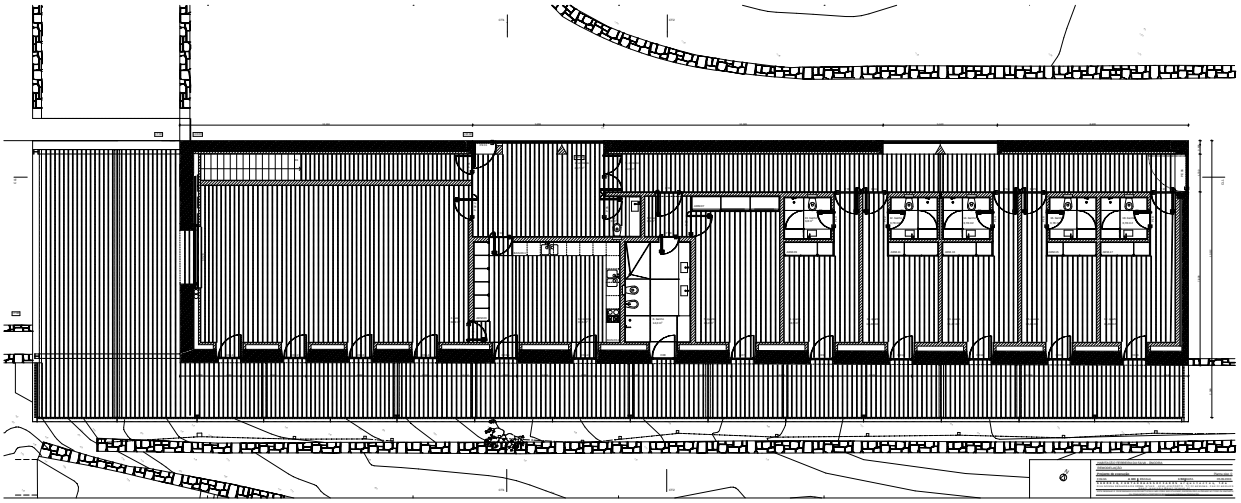
Freixieiro de Soutelo, Viana do Castelo. Estado: construído [projecto n.º 39/99]

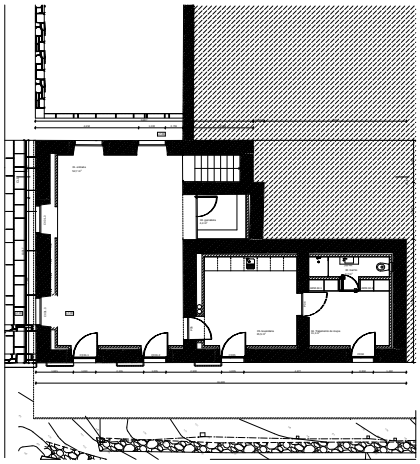
Neste sítio, uma antiga fábrica de farinha criou uma represa, um alongamento do leito e uma construção – longa, regular e próxima do rio. O tempo e o abandono agravaram este carácter do sítio.

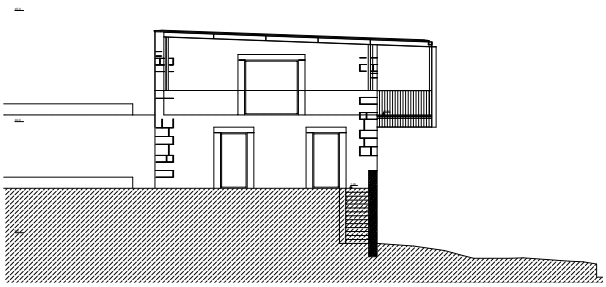
Com esta proposta, isolámos esse tema da proximidade à represa, recuperando e expandindo uma varanda. Além de ser suporte de um uso, esta varanda corta também o primeiro plano – o espaço entre o edifício existente e a água – transportando para si própria a presença da represa.

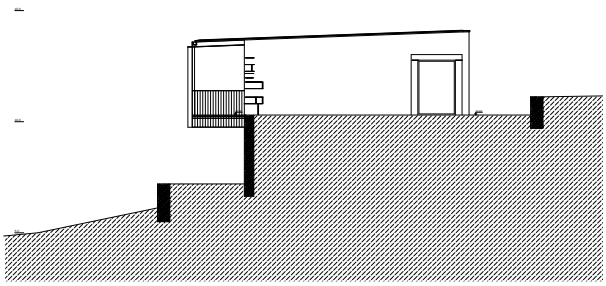
Todas as outras acções determinadas no projecto apenas subtraíram irregularidades, tornando a lógica do edifício mais forte.



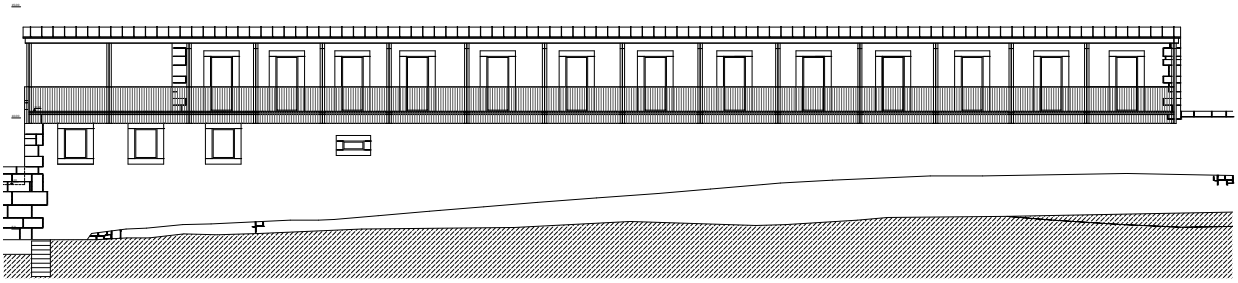


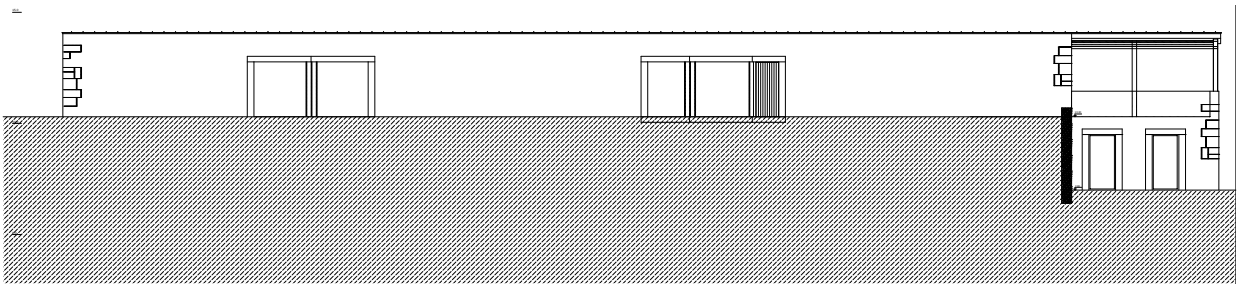


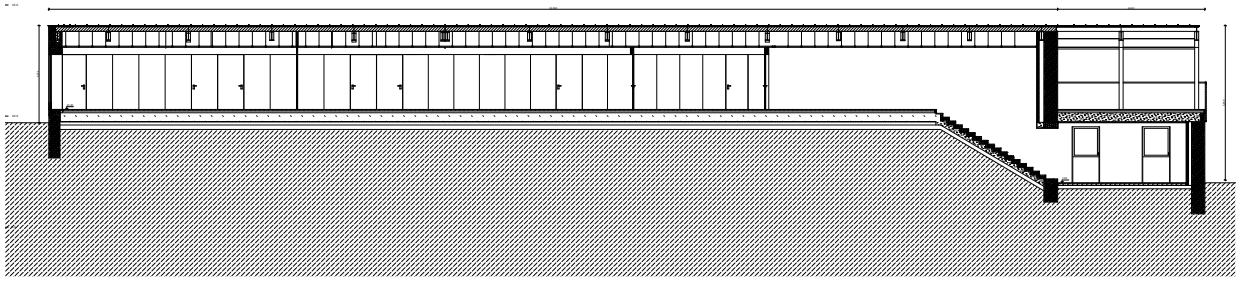


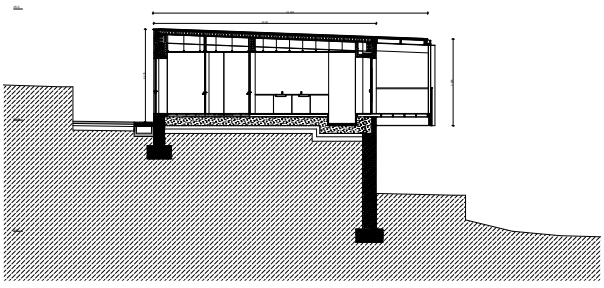


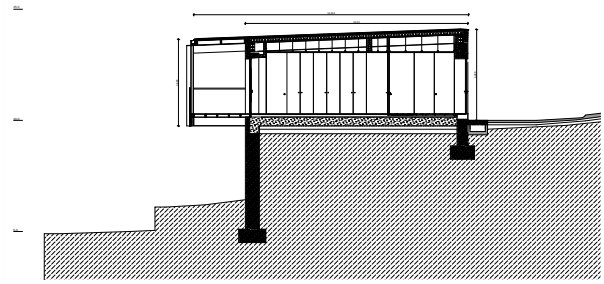
PLANTAS DO PISO 0 E PISO -1; ALÇADOS POENTE E NASCENTE











ALÇADOS SUL E NORTE; CORTES LONGITUDINAIS E TRANVERSAIS

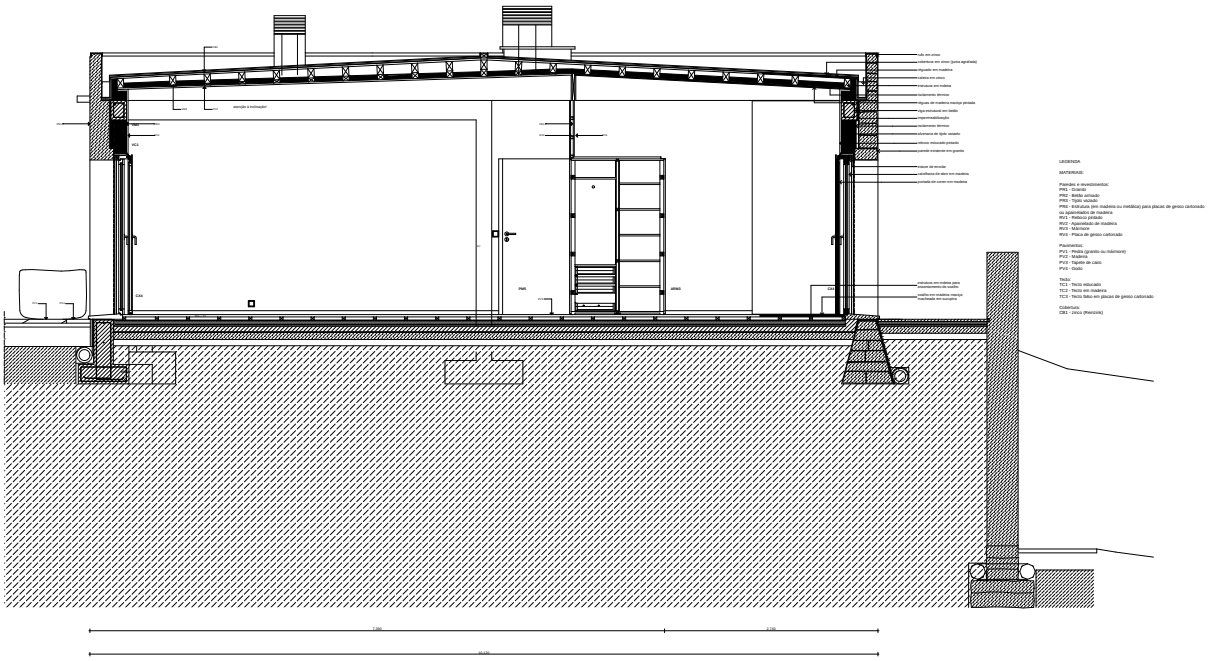


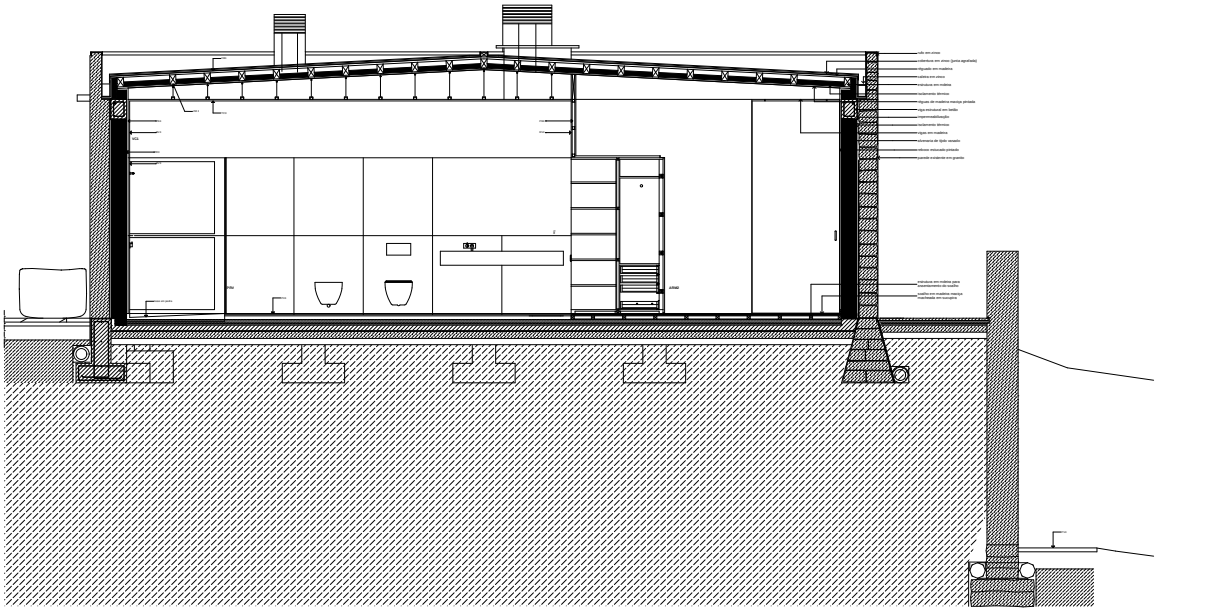




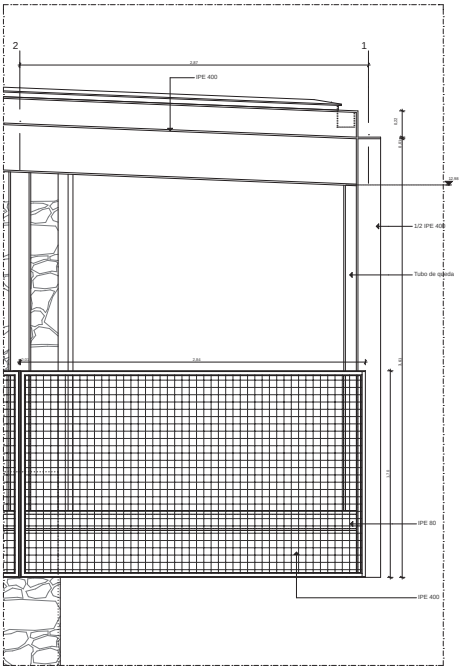




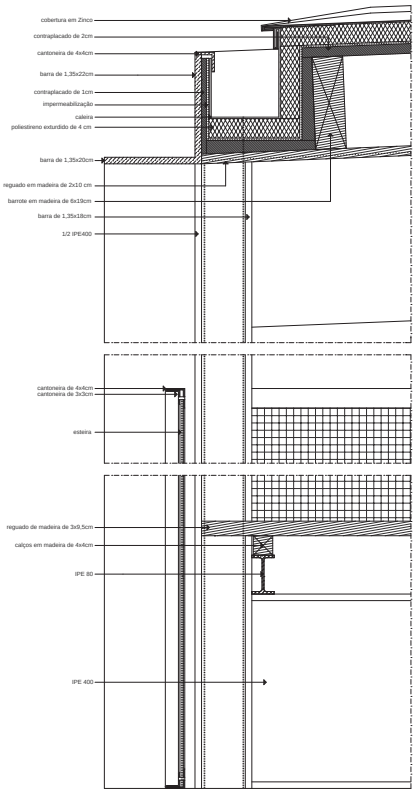




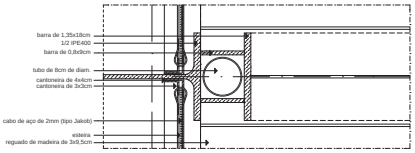
CORTES CONSTRUTIVOS



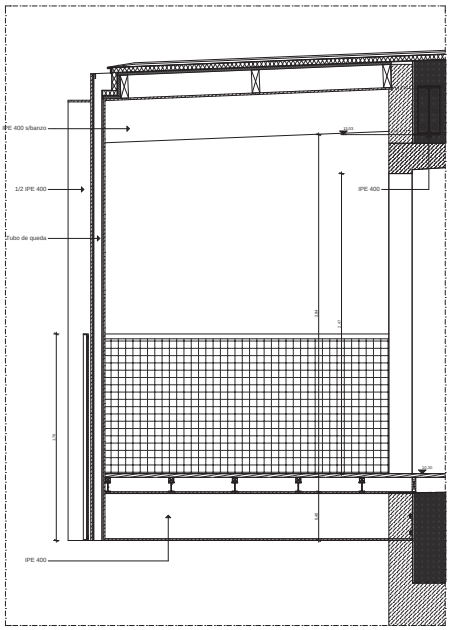
ALÇADO 1



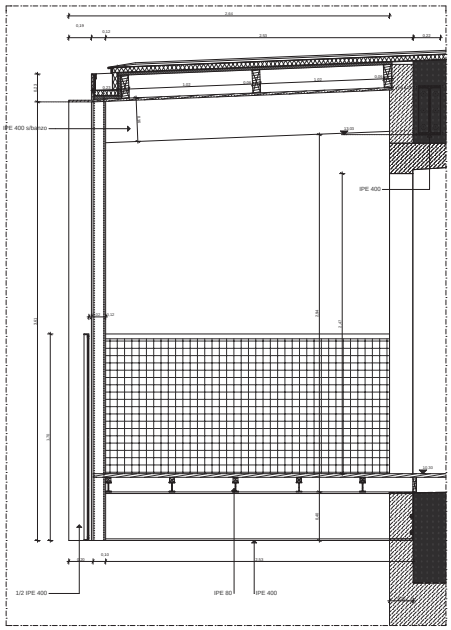
PORMENOR CORTE 2



PORMENOR PLANTA



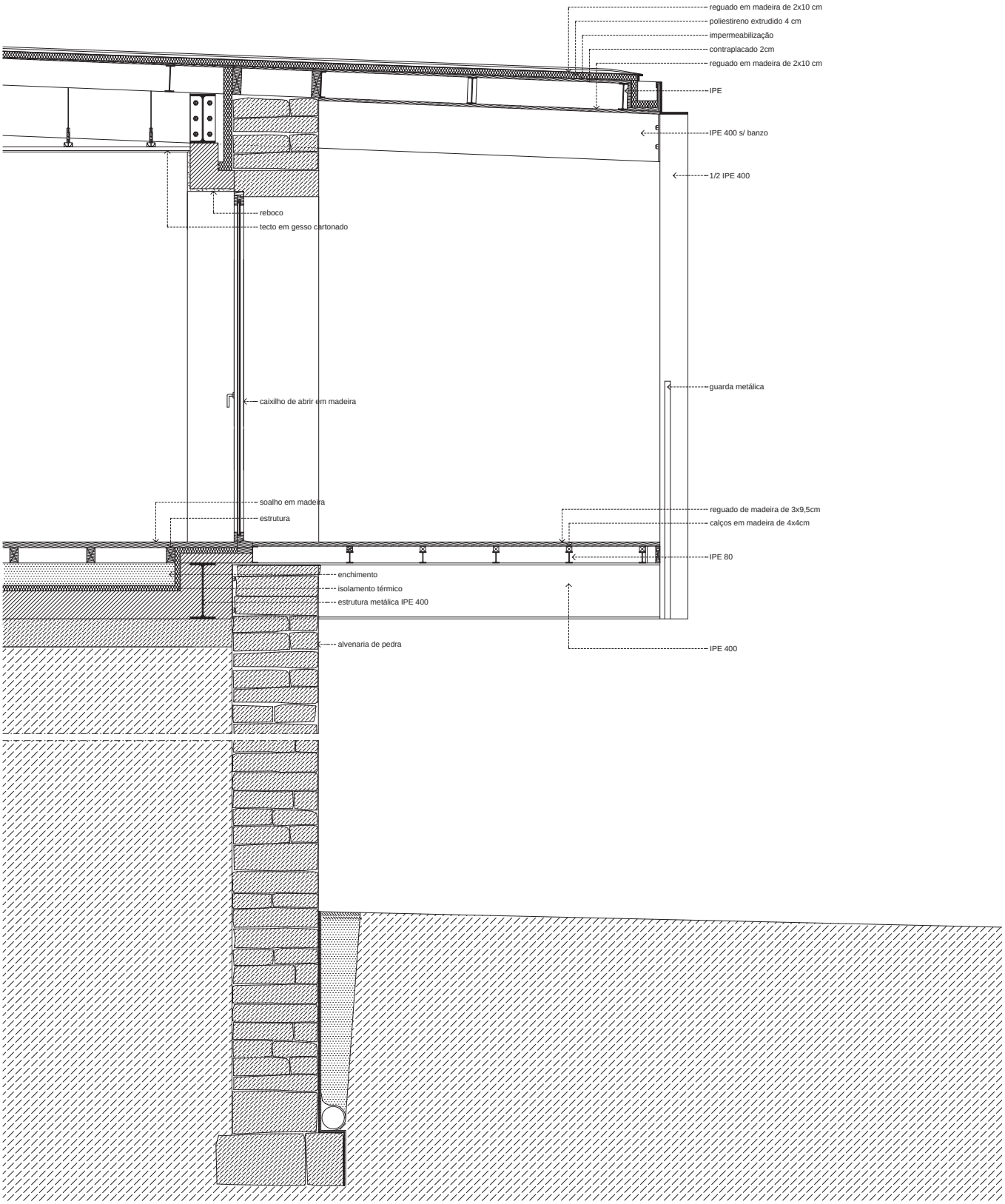
CORTE 1



CORTE 2

0,42 cotas de tosco
0,42 cotas de estrutura (axiais e de pronto)
0,42 cotas de pedreiro

VARANDA _ PORMENORES CONSTRUTIVOS



CORTE CONSTRUTIVO CC1

























CASA XAVIER 1999-2010

Porto. Estado: construído [projecto n.º 42/99]

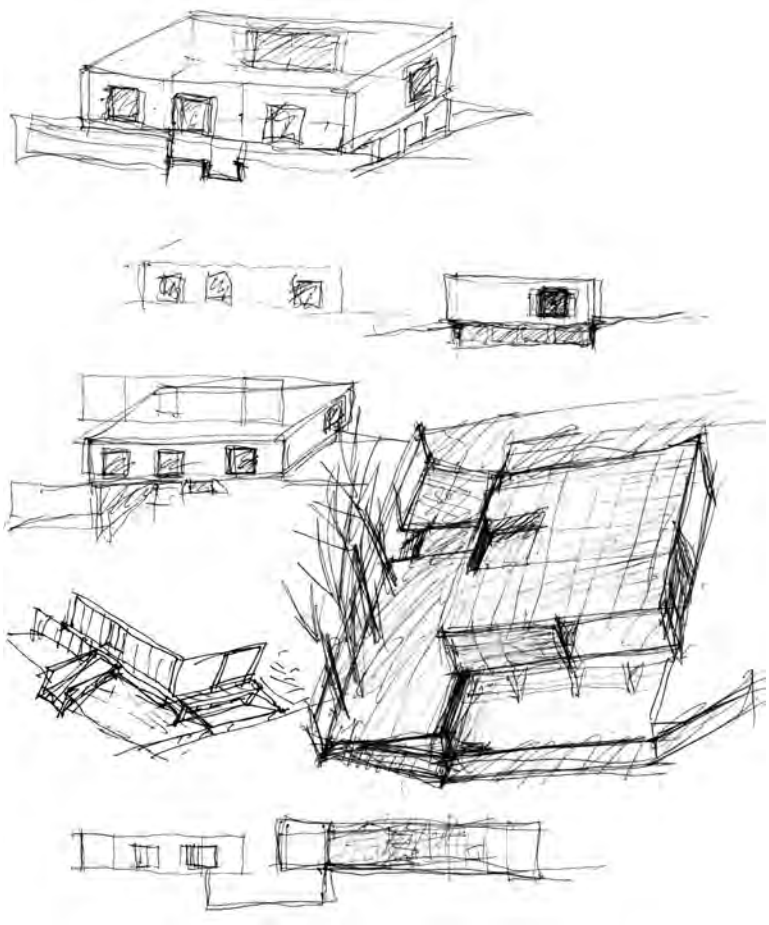
Num lote voltado para duas ruas a diferentes cotas:

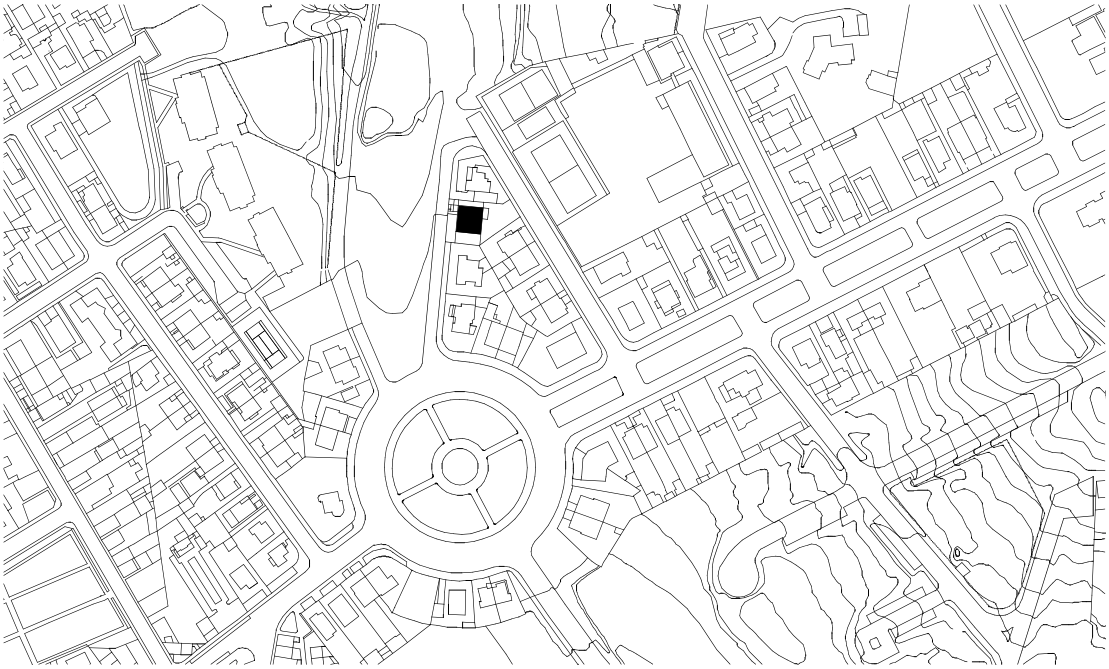
À cota da rua de cima e do jardim – um volume composto por 6 planos, 5 dos quais se encontram perfurados mediante uma modulação dada pela unidade escolhida; dentro deste volume incorporou-se um outro, que, pela posição que ocupa, divide o vazio do primeiro nos diferentes espaços de utilização comum da habitação.

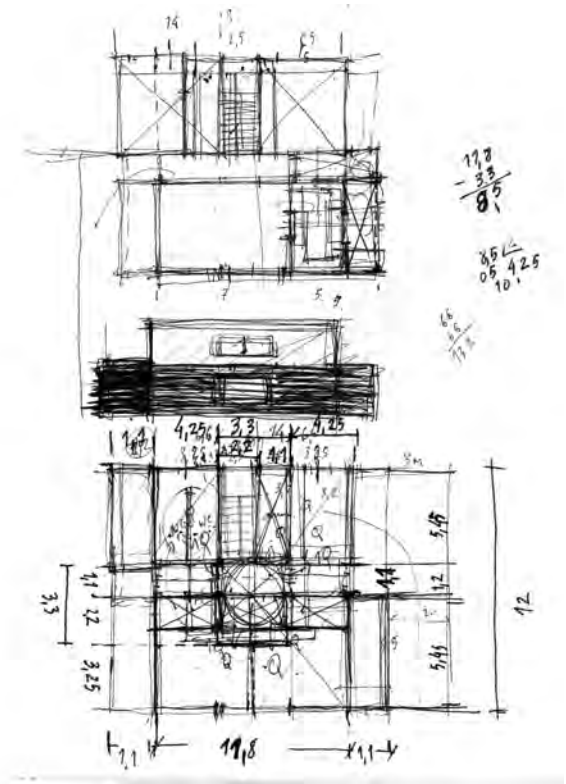
À cota da rua de baixo e do pátio – um volume encostado ao terreno com orientação inversa das aberturas, a servir de suporte ao primeiro, mediante compartimentação modular dos restantes espaços de habitar.

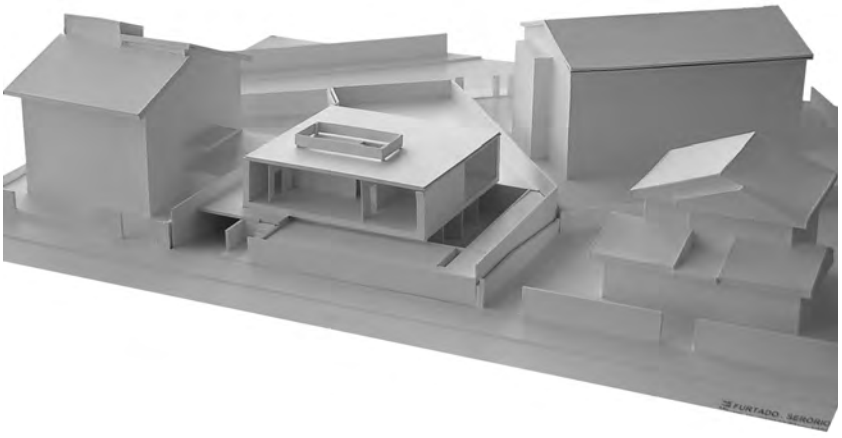
Do resultado da sobreposição dos dois volumes, a disparidade entre a proposta e o contexto sobressai.

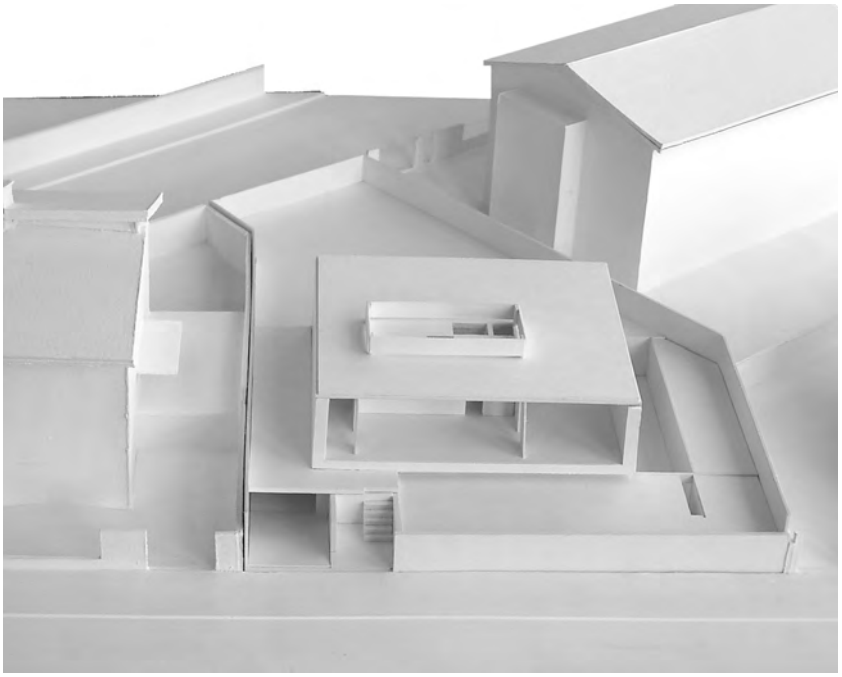


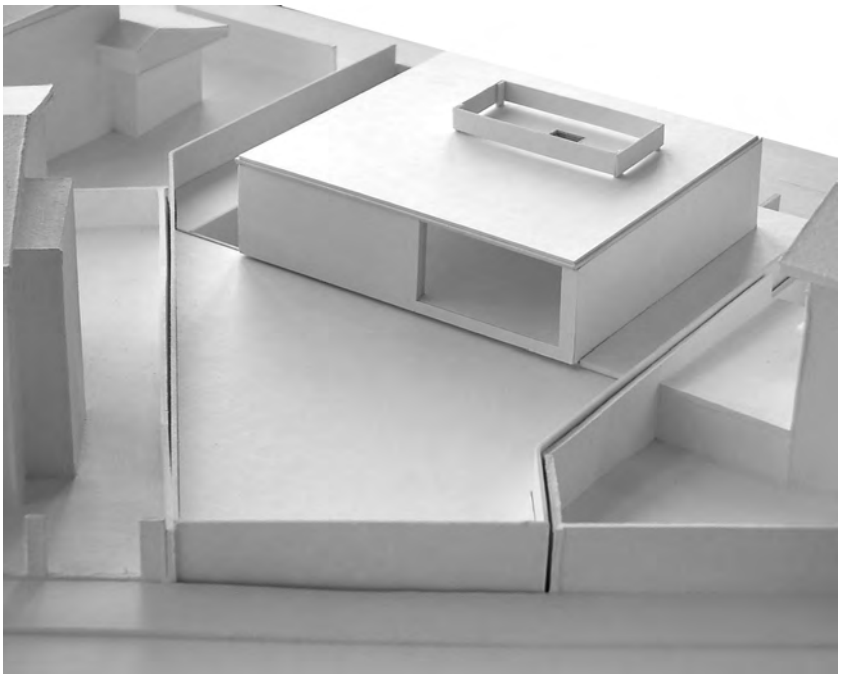


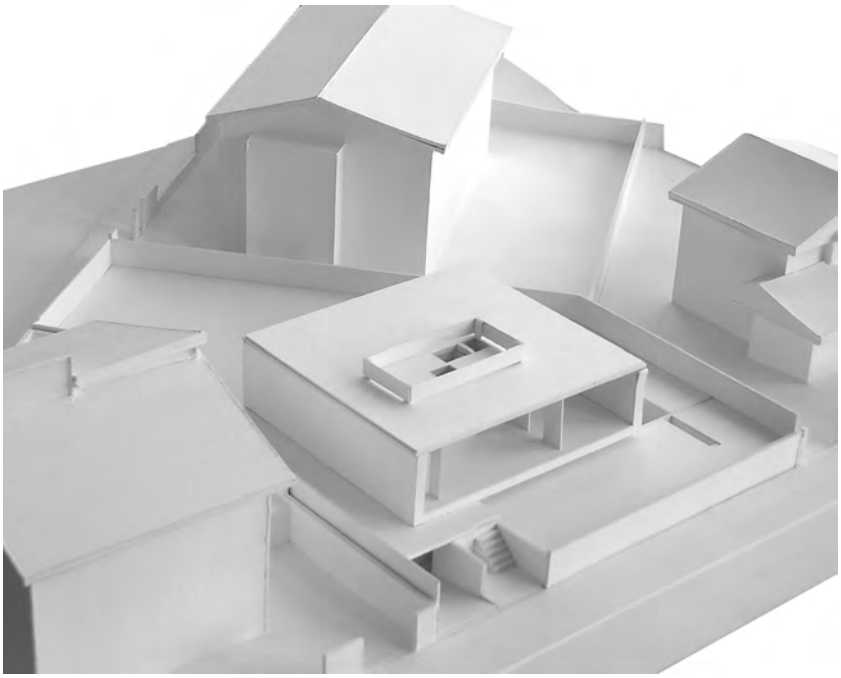


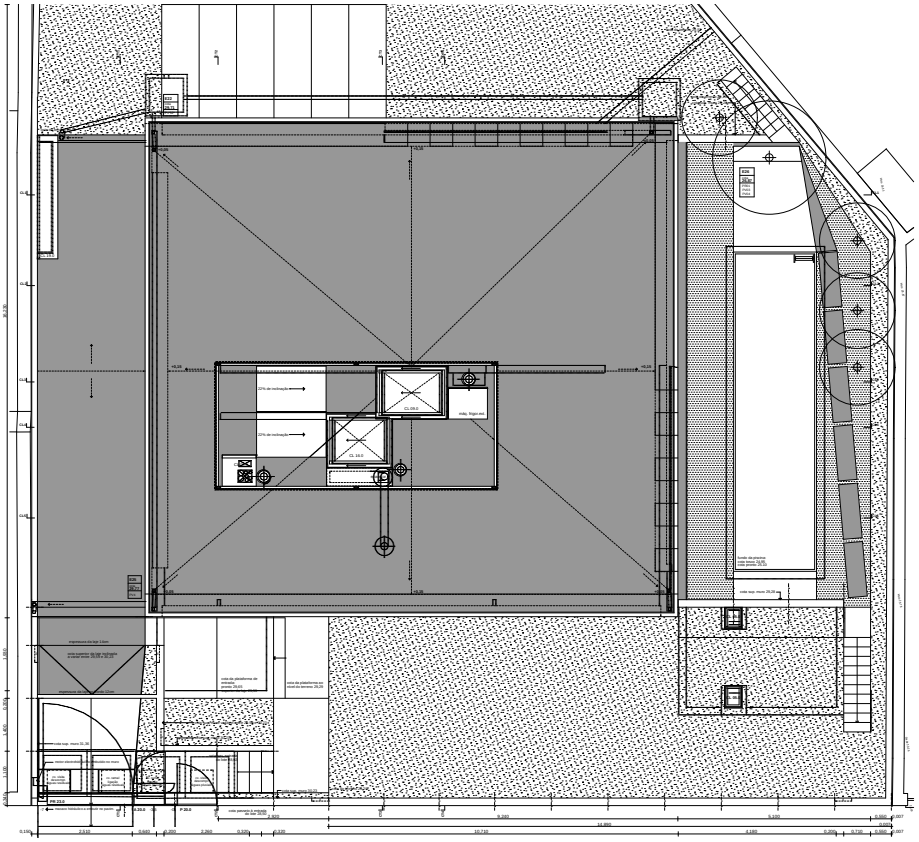


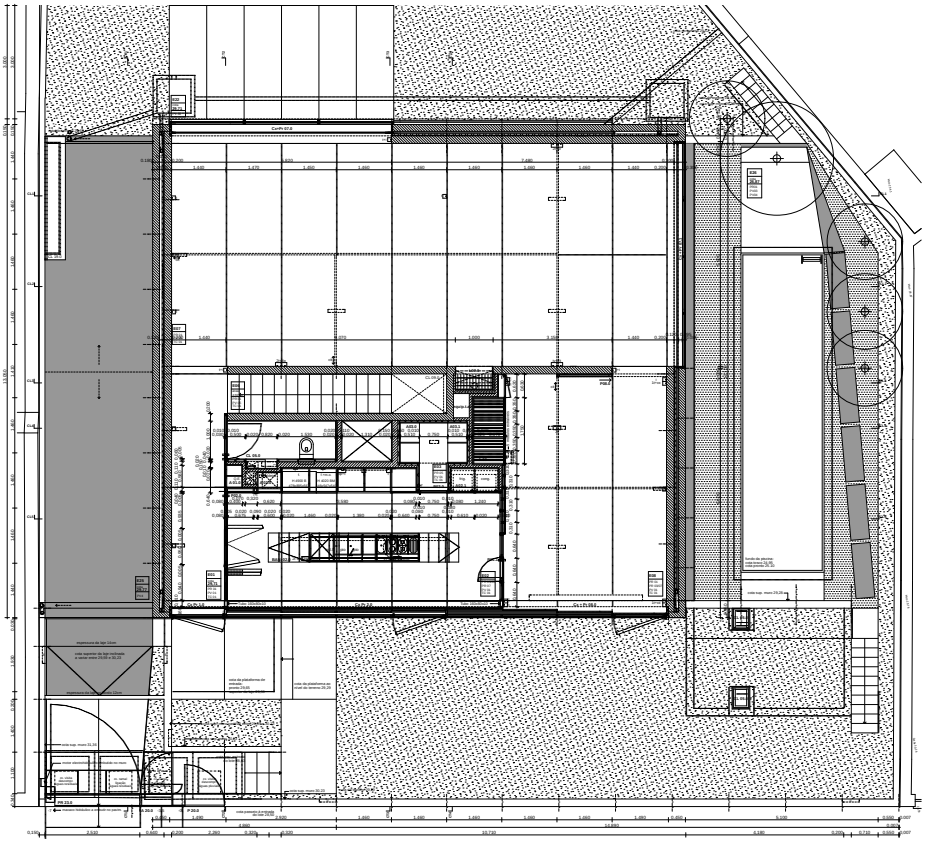




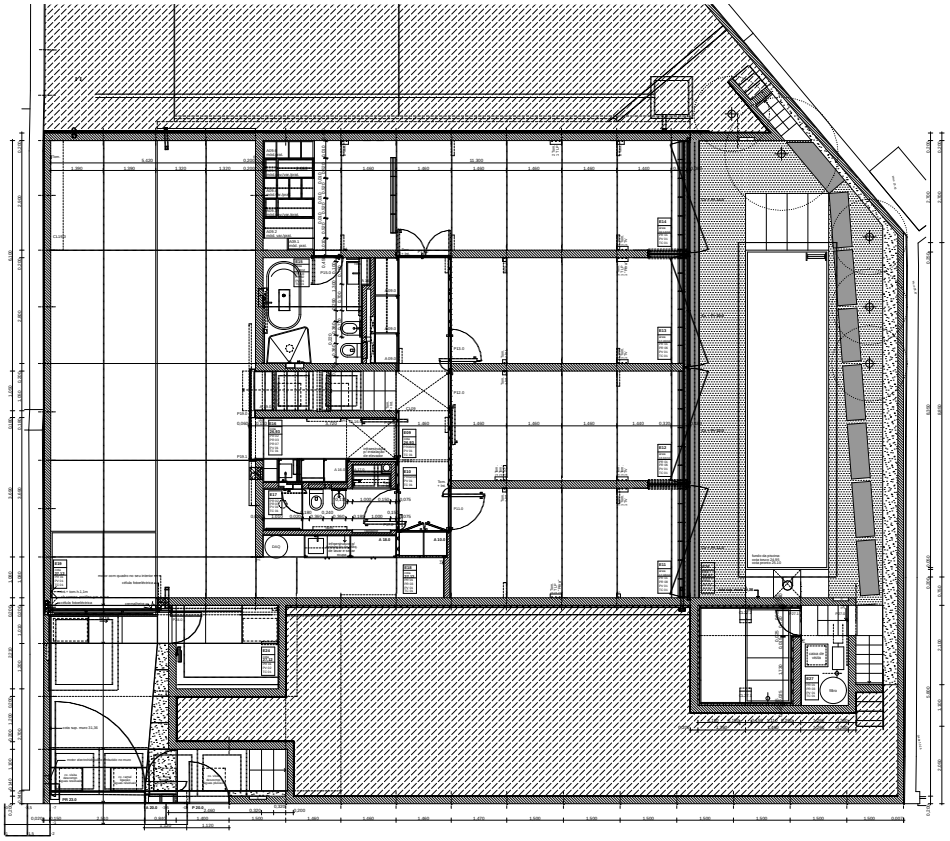


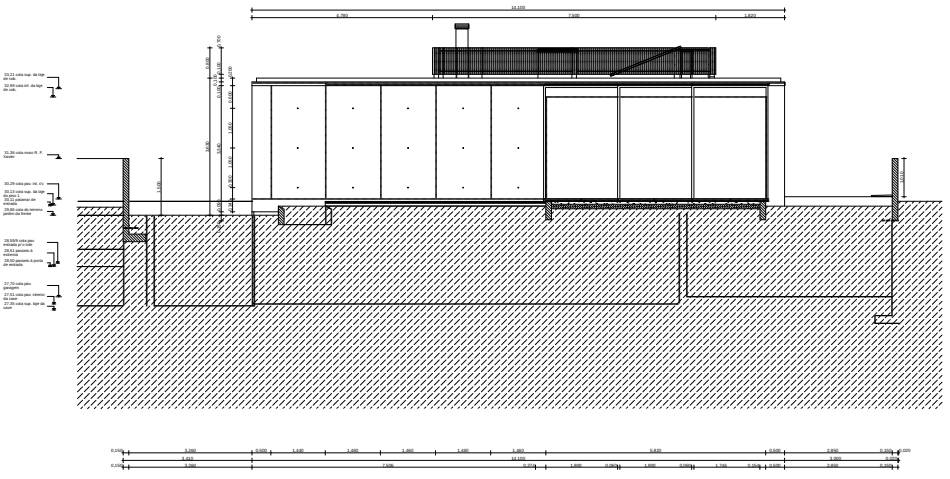




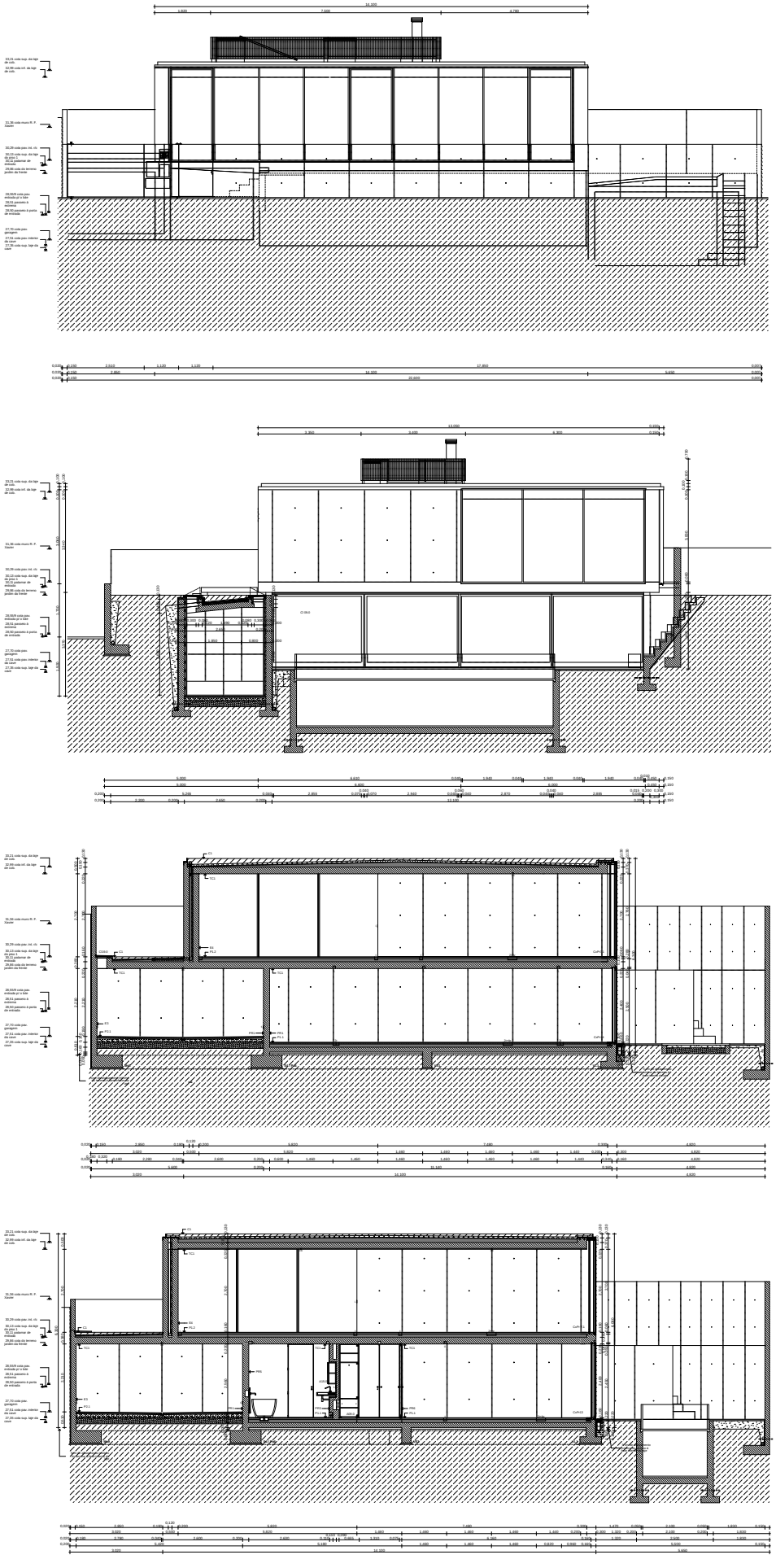


PLANTAS DE COBERTURA E R/C

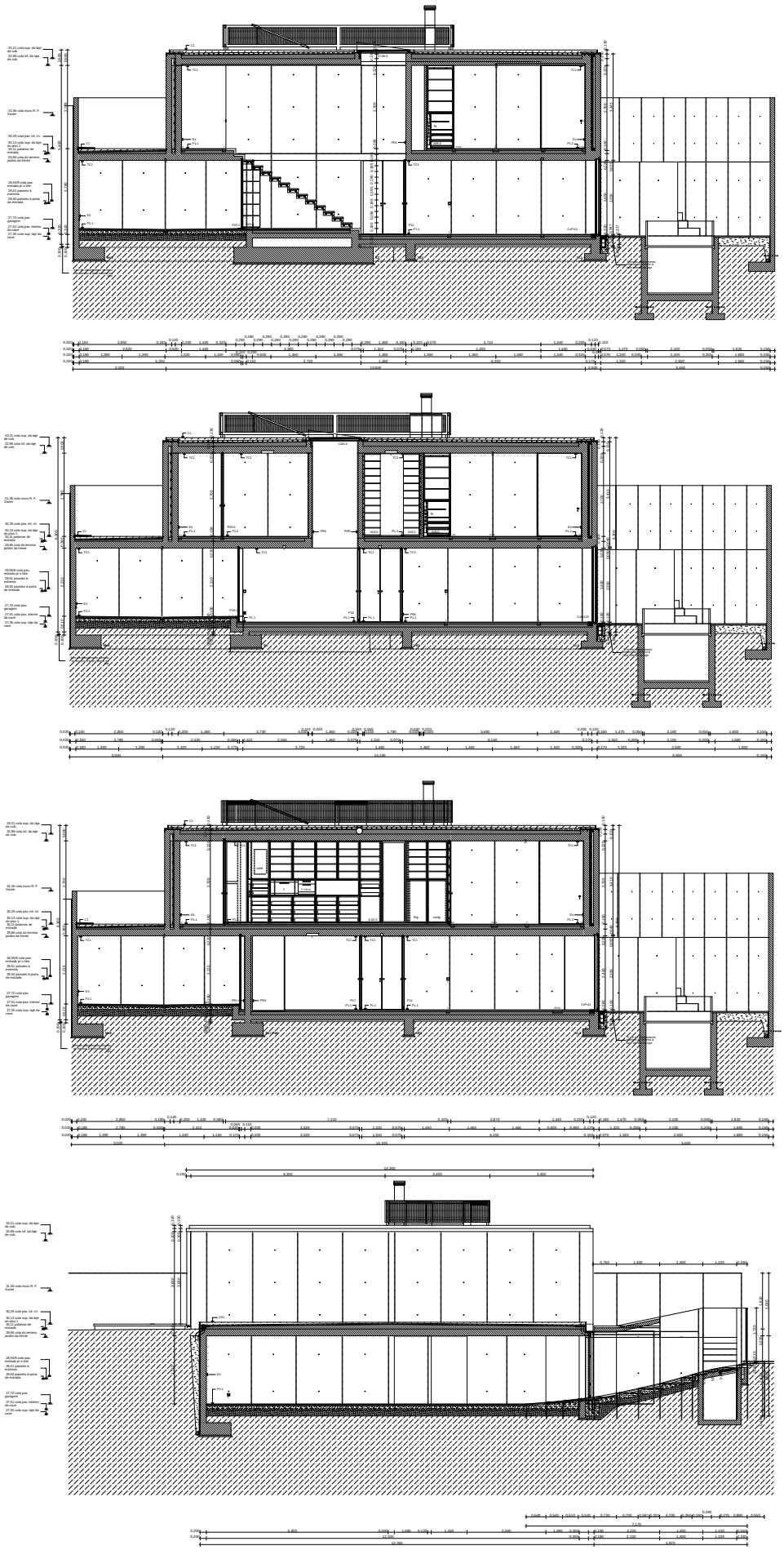




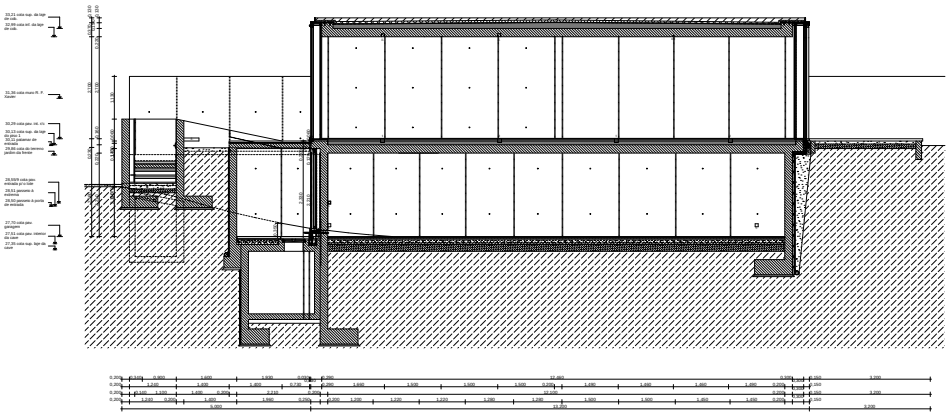
PLANTA DA CAVE; ALÇADO NASCENTE

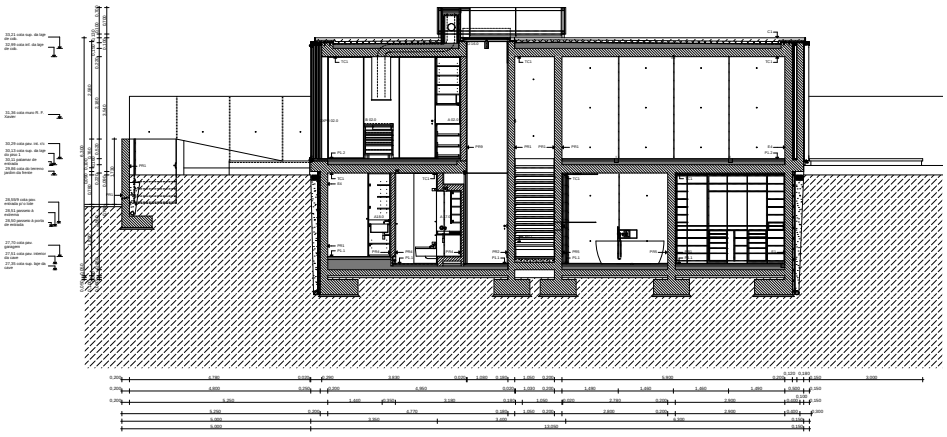


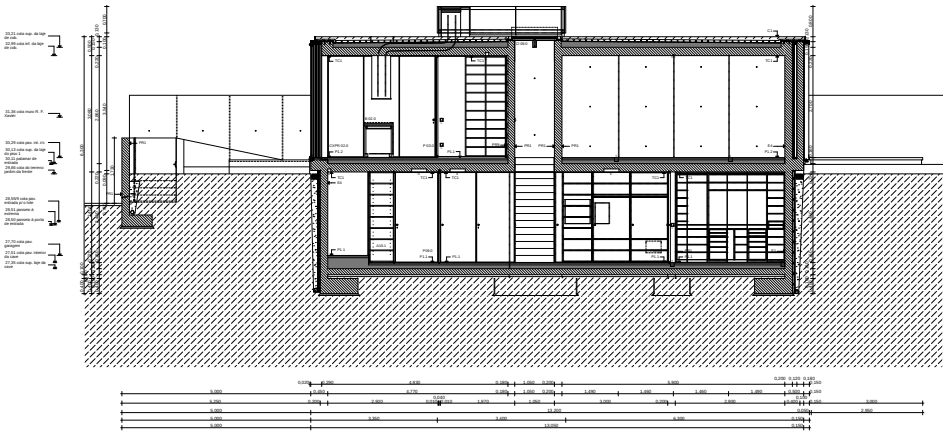
ALÇADOS POENTE E SUL; CORTES LONGITUDINAIS 1 E 2



CORTES LONGITUDINAIS 3, 4 E 5; CORTE TRANSVERSAL 1







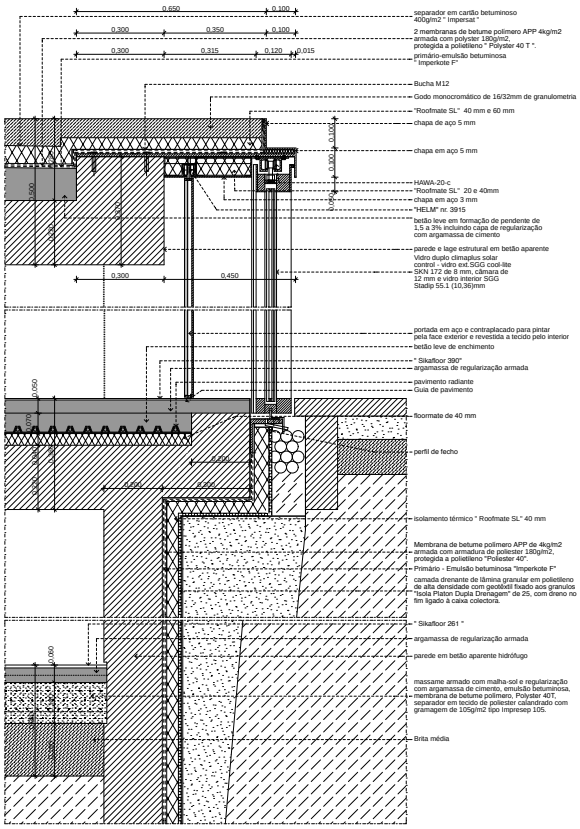
CORTES TRANSVERSAIS 2,3 E 4

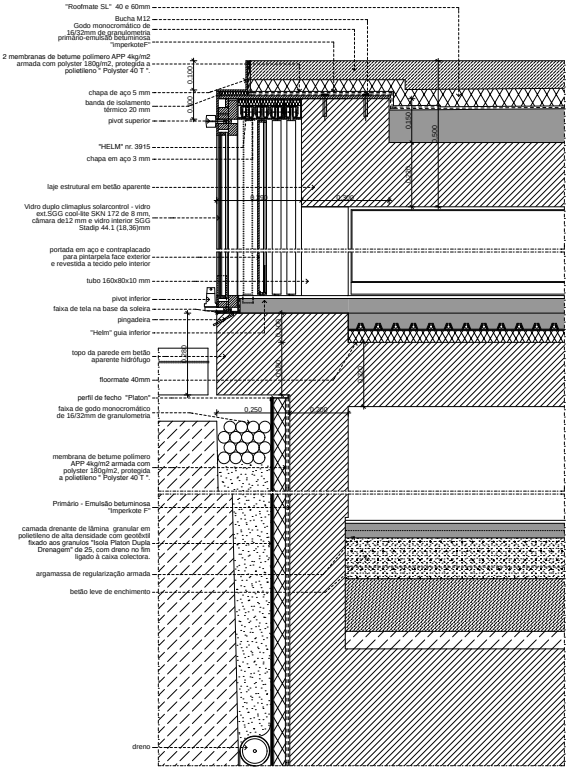


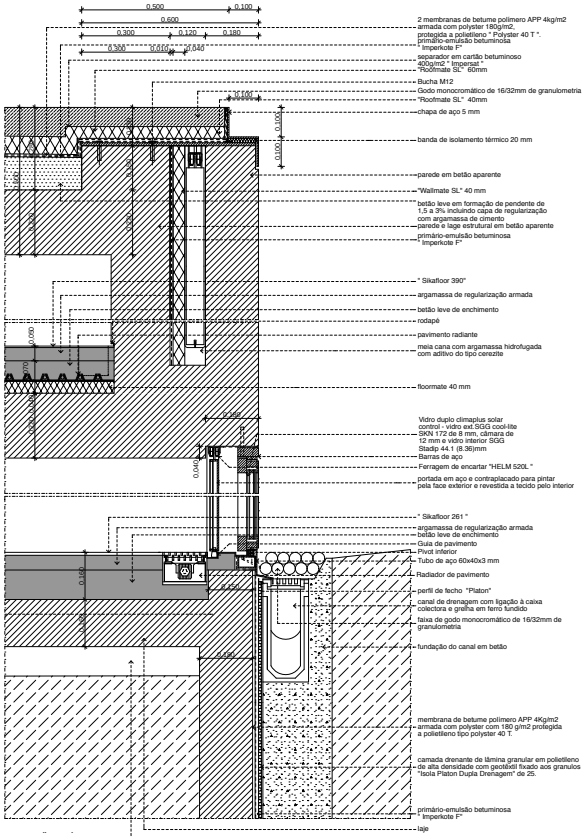


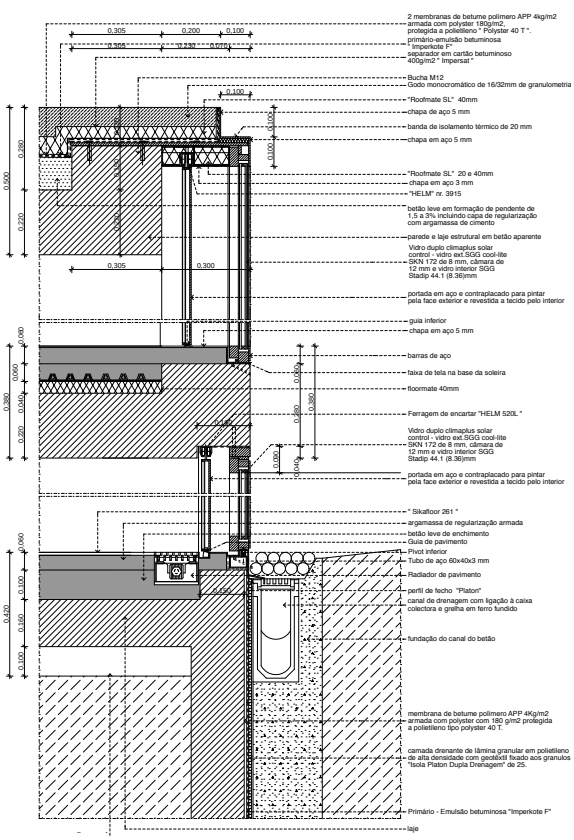




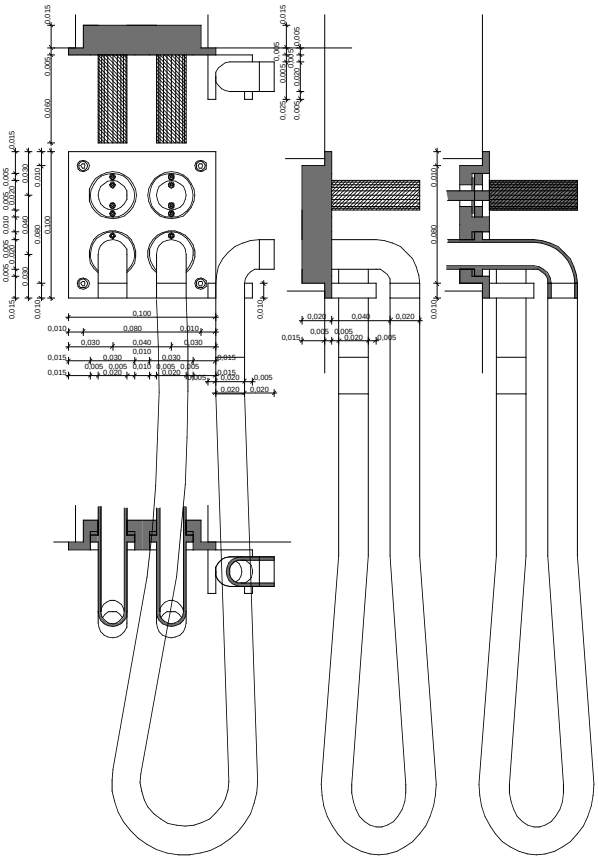


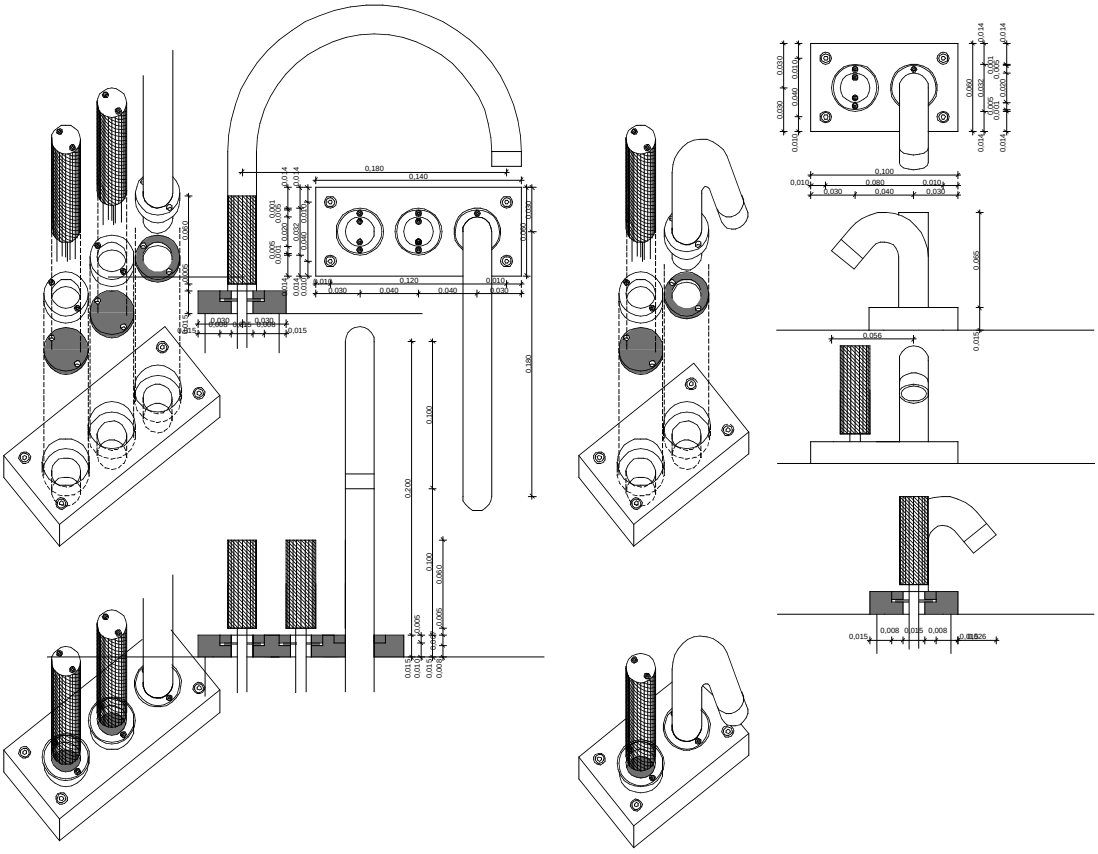




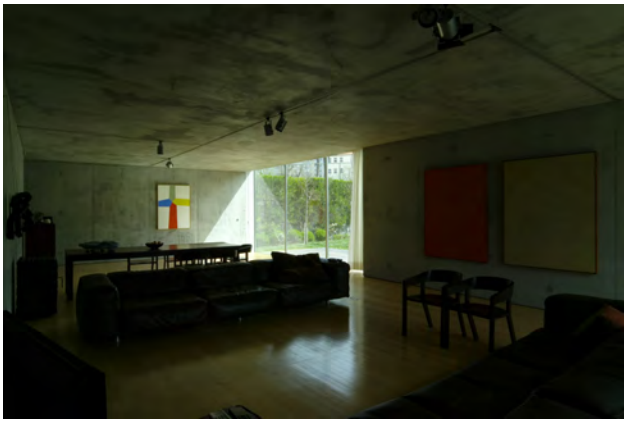
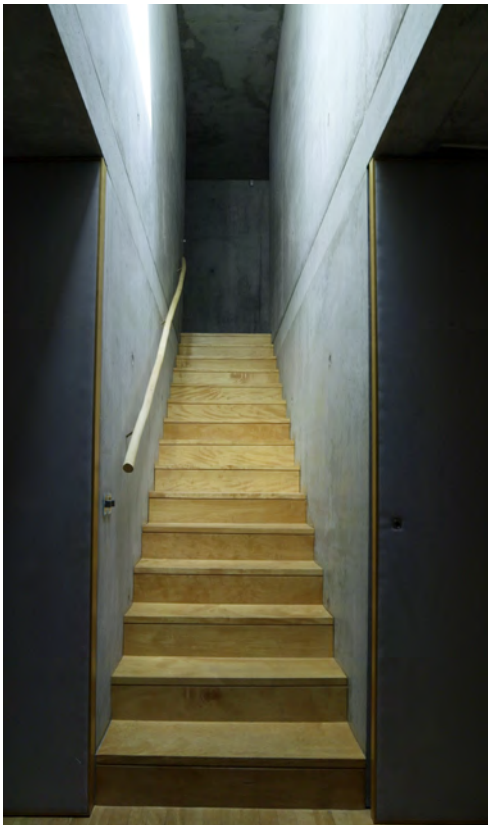


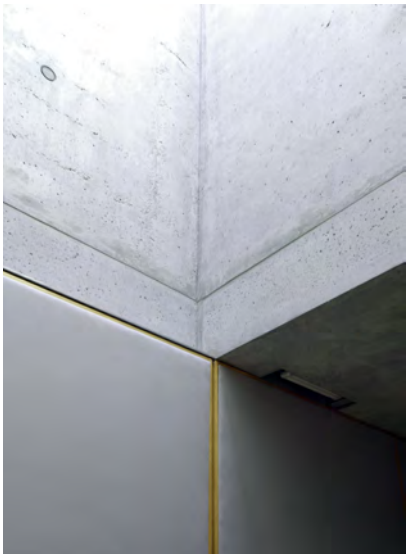
PORMENORES C3 C6 E C31 C2





TORNEIRAS 23X20











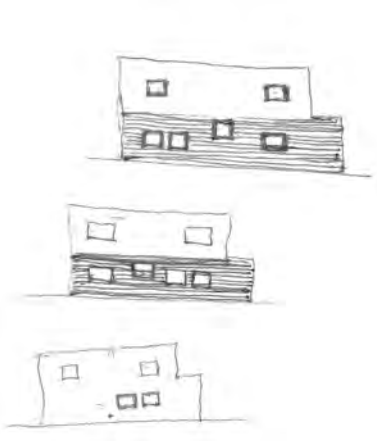


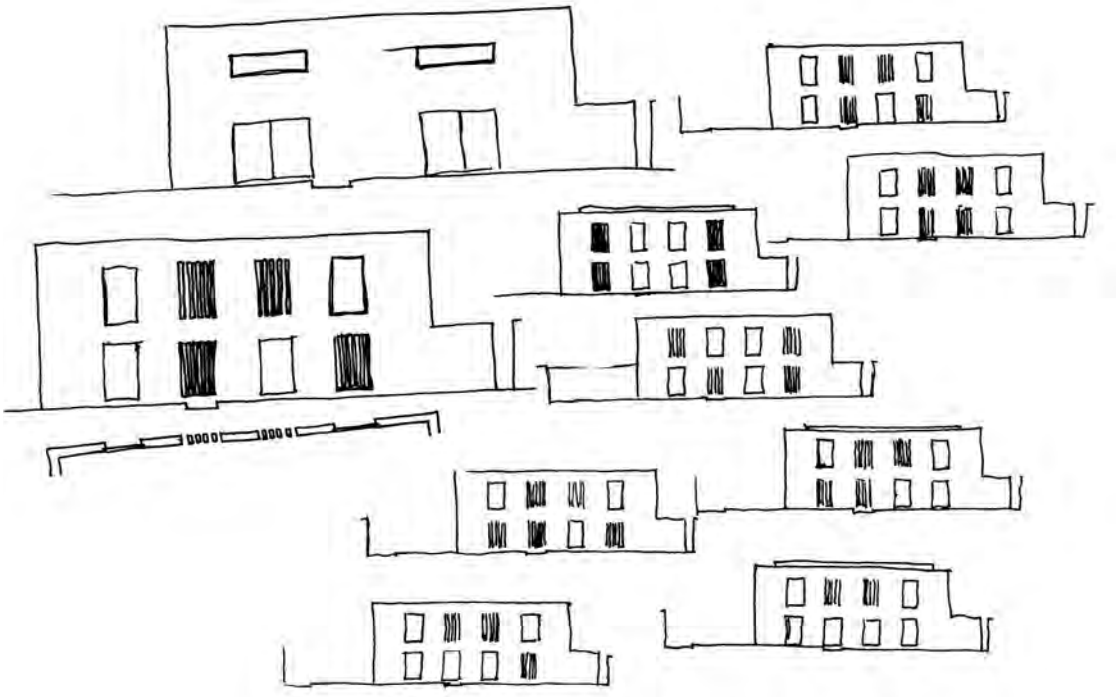


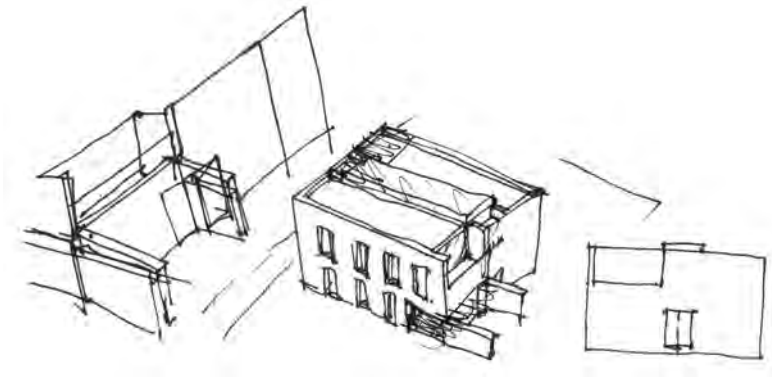
CASA DE TÁBUA 1999

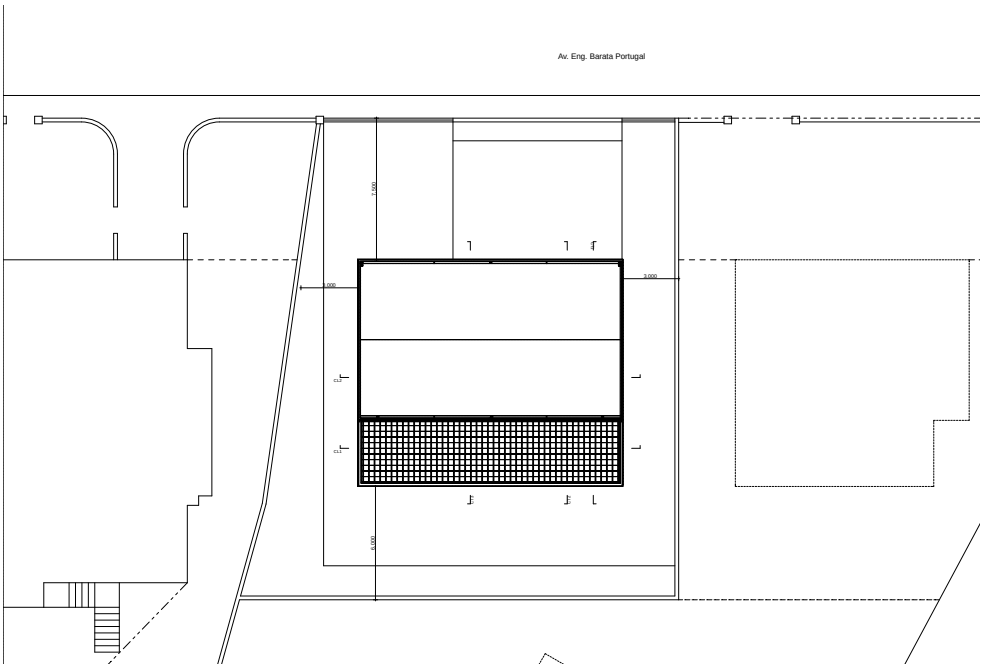
Casa Miguel Lucena. Tábua. Estado: construído [projecto n.º 43/99]

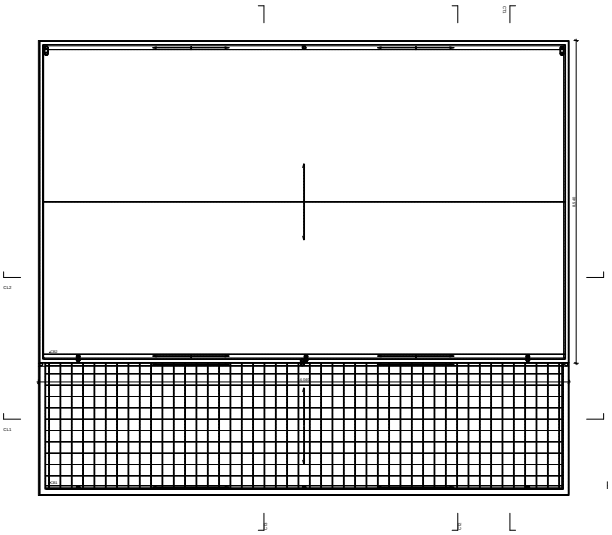
Esta casa parte de um princípio determinado pelo proprietário que pretendia que a casa, ao contrário de uma ideia mais convencional, fosse voltada para a rua, para o espaço entre a moradia e a rua, ainda que a estrutura do lote ou da rua fosse a de moradias de quatro frentes. Essa ideia, algo inusitada para as áreas de estar, levou a criar uma estrutura distributiva que revela e distingue duas partes, nos dois volumes adoçados. A estrutura formal utiliza elementos convencionais numa rígida organização formal, para que o todo revele uma improvável abstracção.

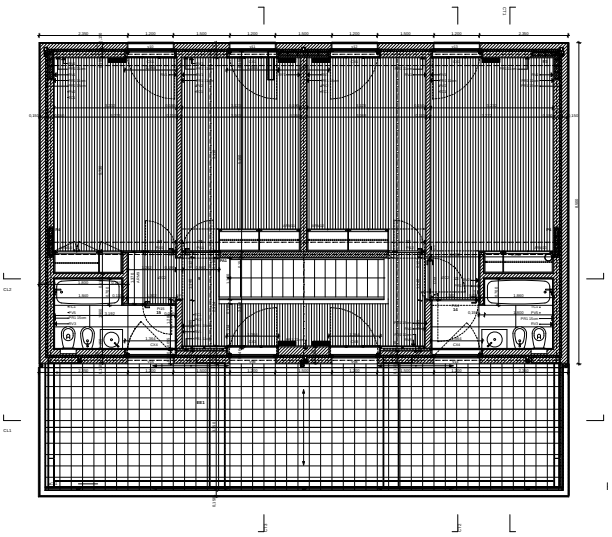


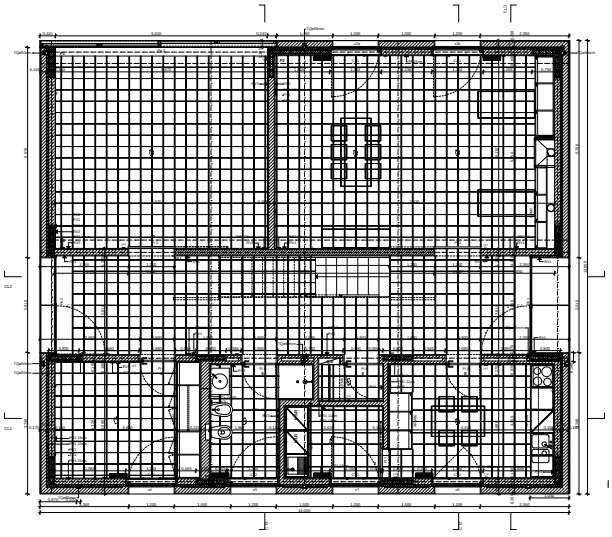




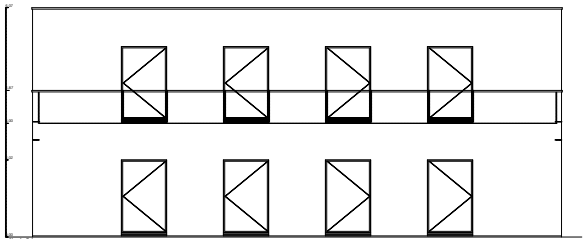


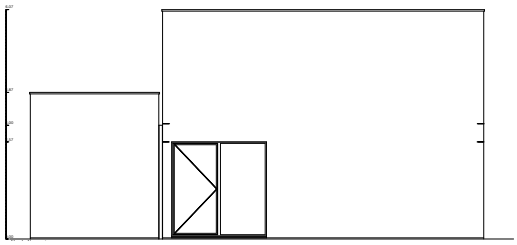


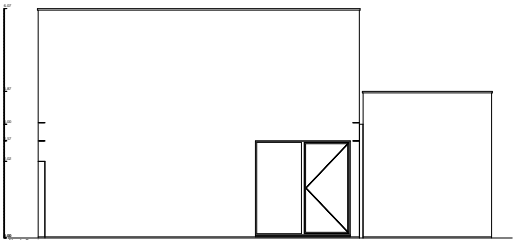


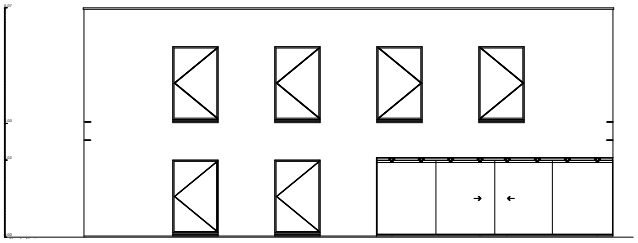


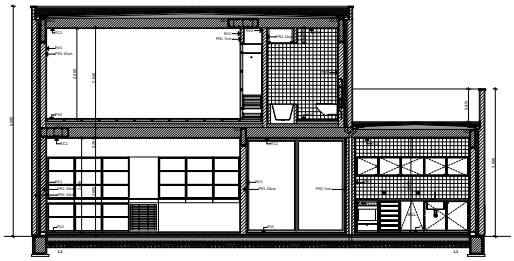
PLANTAS DOS PISOS COBERTURA, PISO 1 E PISO R/C

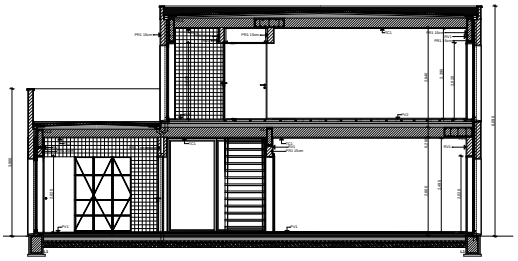


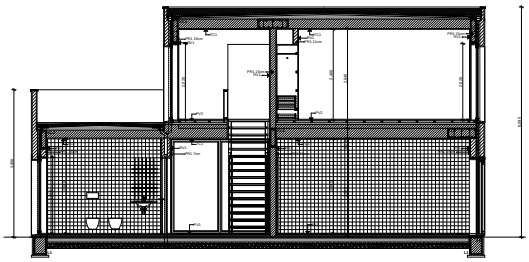


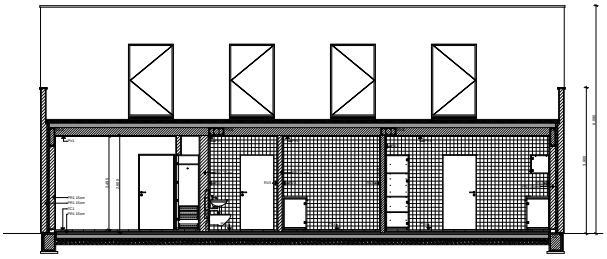


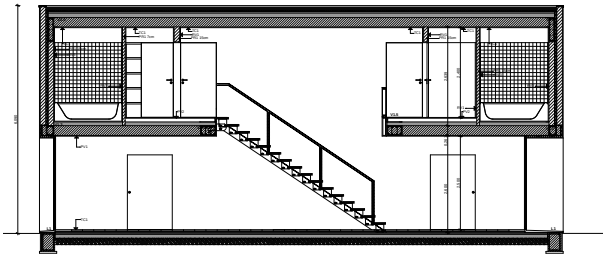




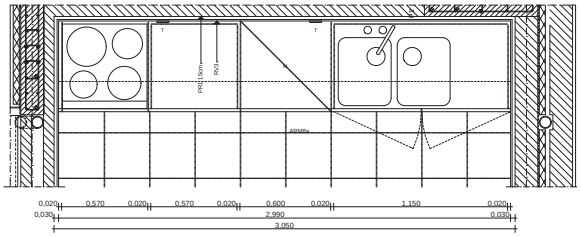




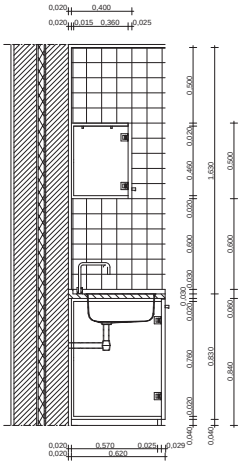




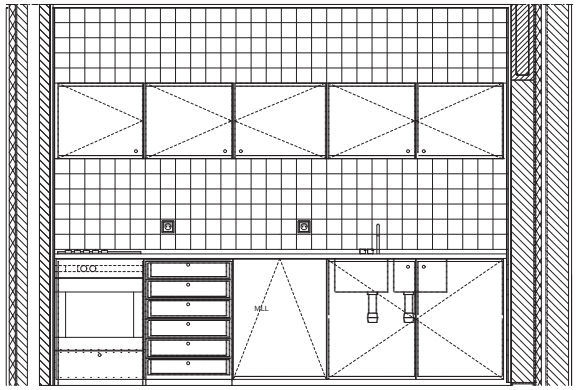
ALÇADOS SUL, POENTE, NASCENTE E NORTE; CORTES TRANSVERSAIS 1-3; CORTES LONGITUDINAIS 1 E 2



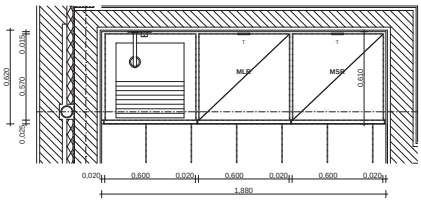
PLANTA



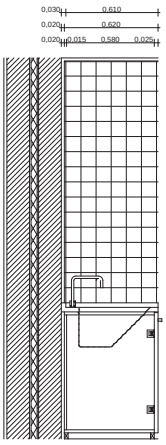
CORTE



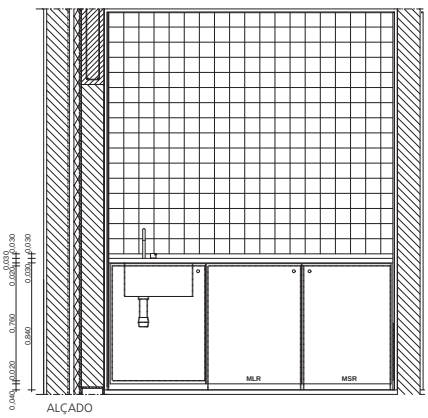
ALÇADO



PLANTA



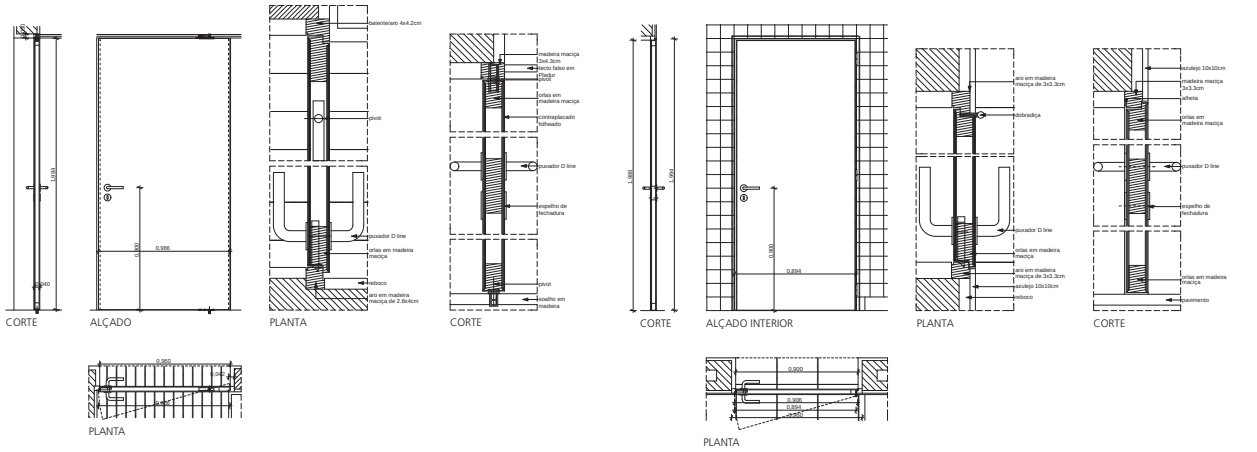
CORTE

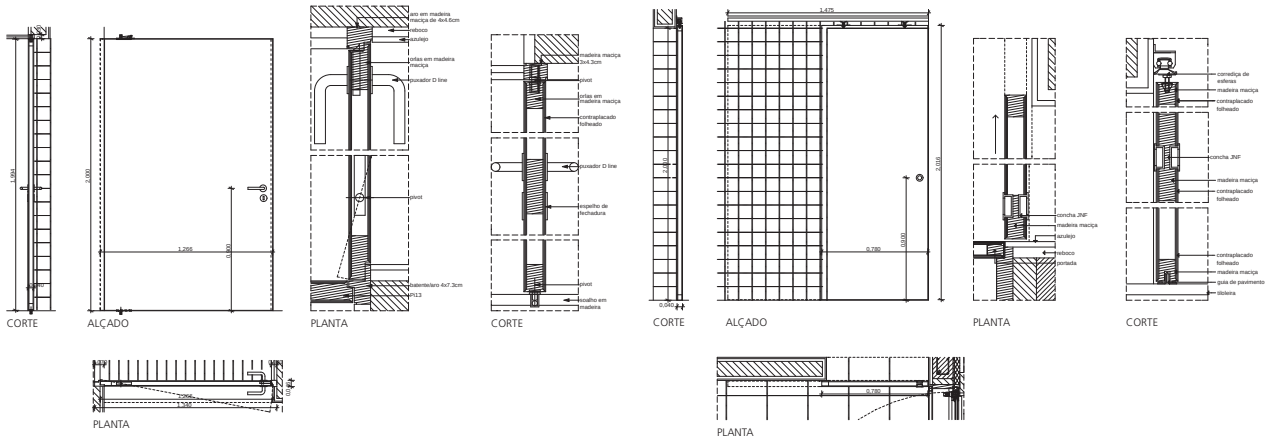


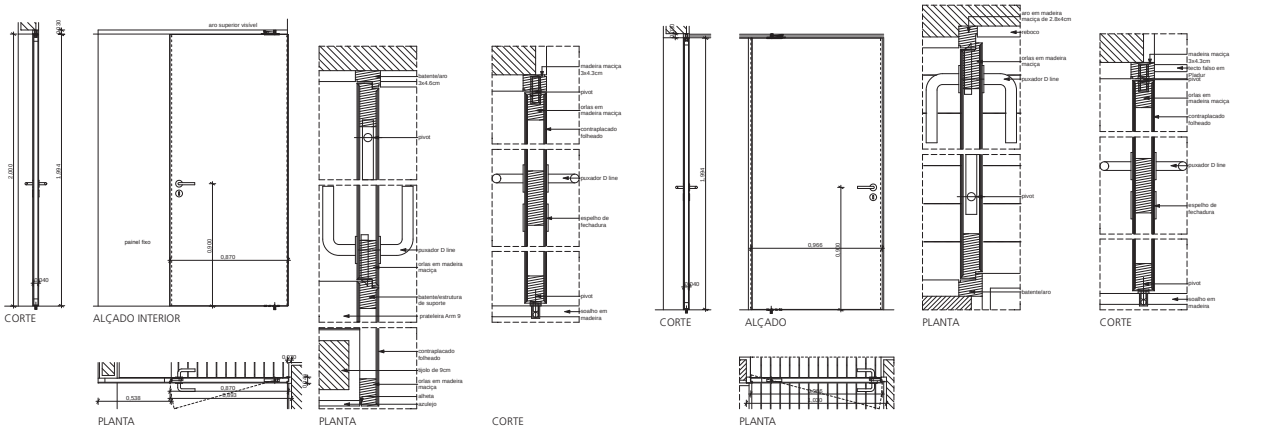
ALÇADO

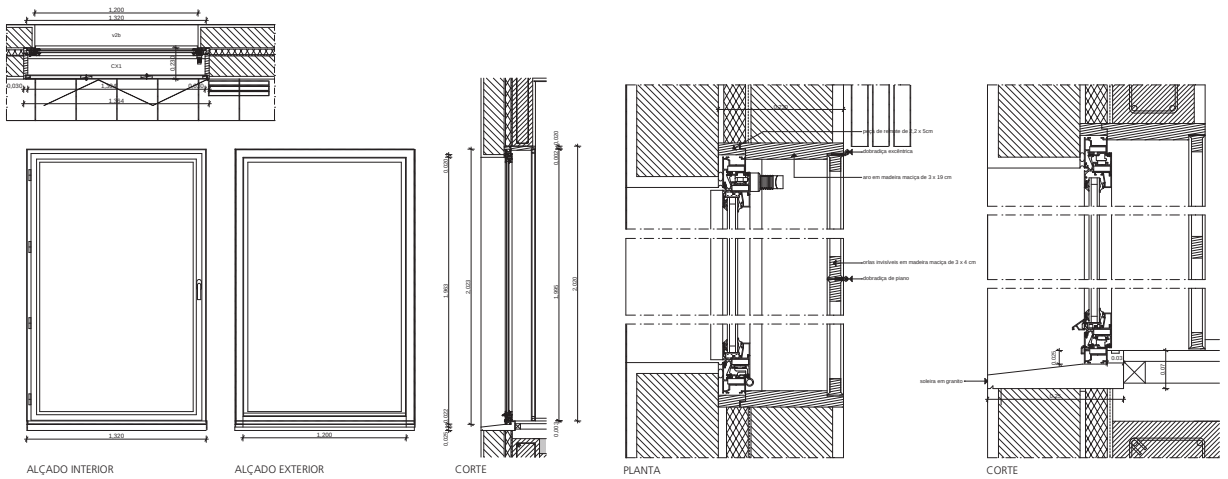
BANCADA DE COZINHA E LAVANDARIA











VÃOS INTERIORES; VÃOS EXTERIORES

ICNAS – INSTITUTO DE CIÊNCIAS NUCLEARES APLICADAS À SAÚDE 2000

Pólo II da Universidade de Coimbra. Projecto de Concurso, 1.º prémio. Estado: por concluir [projecto n.º 48/00]

IMPLANTAÇÃO

A forma definida no Plano para a implantação do Centro de Tecnologias Nucleares Aplicadas à Saúde não foi entendida como um polígono geométrico rígido que a solução do edifício deveria apresentar, mas como uma síntese de intenções que implementámos. Sejam:
_ remate da rua pelos alinhamentos e cérceas por forma a dar passagem gradual à volumetria dos edifícios integrados no conjunto definido pelo Plano de Pormenor com a designação de Sub Unidade 2;
_ definição da base do volume a partir dos limites da parcela e do alinhamento ordenador dado pelos pontos constantes do arruamento superior da Planta de Trabalho do mesmo Plano de Pormenor;
_ alinhamento com o edifício contíguo existente mediante o prolongamento do volume em consola ao nível do último piso.

DESCRIÇÃO

O Centro de Tecnologias Nucleares Aplicadas à Saúde descreve-se de modo sumário por um volume de planta em L, constituído por quatro pisos para a ocupação do programa e um piso técnico, que pretendeu simplificar a definição de cérceas e alinhamentos, garantindo a distribuição do programa e a ordem dos sistemas de circulação interiores, acessos públicos e acessos restritos aos diferentes sectores funcionais nele inscritos.

Acessos

Dada a acidentada morfologia do terreno, os quatro diferentes níveis começaram por se desenvolver a partir da cota 90, ficando o primeiro enterrado e o segundo semi-enterrado. Desta forma fez-se o acesso principal pelo arruamento superior, já ao nível do terceiro piso, e os acessos exteriores de serviço, aos dois primeiros, pela rua inferior mediante rampas de ligação.

Estes vários níveis permitiram definir, para os diversos sectores funcionais, os necessários acessos especificamente diferenciados da entrada do público, às unidades do Positron Emission Tomography, da Medicina Nuclear, e da Zona de Animais.

Distribuição do Programa

Dada a exiguidade da parcela de implantação, não era possível distribuir, apenas mediante extensão horizontal, todo o programa que compõe as duas grandes zonas funcionais do CTNAS correspondentes ao PET e à MN Desta forma a solução acabou por considerar uma conjunta comunicação horizontal e vertical, assegurando não obstante o cumprimento fundamental das proximidades entre algumas das unidades que distinguem os diferentes enquadramentos, o necessário isolamento das zonas com exigências de sistemas de segurança e protecção especial, e o sentido estratégico das unidades que correspondem nomeadamente a compartimentos-chave no fluxo de produção de radiotraçadores.

Os esquemas seguintes resumem a distribuição dada, distinguindo-se:
_ planta piso 1 – PET enquadramento A – com distribuição planimétrica das suas unidades de compartimentação ao longo de corredor central, com 3x3 metros nas dimensões da sua secção, de forma a permitir passagem a equipamento pesado e com ligação ao arruamento por rampa exterior, conforme exigências de uso; áreas técnicas – neste piso ficou ainda salvaguardada uma área para necessários espaços técnicos, sejam eles destinados a grupos geradores, reservatórios de tratamento de esgotos, etc.;
_ planta piso 2 – PET enquadramento B, e MN enquadramento C – em zonas distintas, com uma distribuição planimétrica idêntica à do piso 1, localizaram-se, por um lado, numa mesma correspondente vertical salas do enquadramento C com níveis de radioactividade semelhantes aos do enquadramento A, e, por outro, salas que seguem o sentido do fluxo que vai da produção iniciado naquele sector A até à administração das doses no sector B; Zona de Animais enquadramento E – neste piso ficaram ainda salvaguardadas as zonas destinadas aos animais, localizadas estrategicamente na proximidade da rampa exterior de ligação à rua que serve em simultâneo à passagem de equipamento pesado aos anteriores enquadramentos;
_ planta piso 3 – Recepção / Espera / Triagem enquadramento F, e MN enquadramento D – na sequência das disposições descritas para a implantação e acessos, considerou-se neste piso, situado à cota da rua superior, a entrada principal, e na sua sequência todas as áreas de recepção, espera e triagem em primeiro plano, seguidas de todas as outras incluídas no enquadramento D, organizadas por meio de corredor central;
_ planta piso 4 – PET enquadramento G, e MN enquadramento H, e Direcção / Secretariado enquadramento I – neste piso, também por ordem das similitudes tipológicas entre os vários espaços que compõem estes enquadramentos, agruparam-se todas as áreas administrativas e todos os gabinetes e compartimentos afins das grandes zonas PET. e MN, em volumes identificáveis e estruturados por um sistema de circulações e pátios que se interpõem entre eles;
_ planta piso técnico – no sentido de obter uma cobertura controlada foi considerado um piso técnico para implantação de equipamento.

Sistema Construtivo

Concebeu-se um edifício na sua maior parte de betão, tanto na construção dos elementos que o suportam, como na construção dos elementos que o encerram.

Dados os requisitos de luz indirecta numa parte considerável das divisões e da necessidade da ausência de luz noutras, optou-se por construir um perímetro em placas prefabricadas de betão perfurado, que formam um revestimento duradouro e permeável à luz. Eventualmente, em casos excepcionais, poder-se-á, com este sistema, considerar aberturas nesta pele

para entrada da luz e vista desimpedida, utilizando-se para tal portadas de estereotomia e cor idênticas à da placagem.

Tipo de parede exterior

Concebeu-se uma parede exterior composta por várias camadas, que inclui uma câmara de ar contínua de intercomunicação entre as várias divisões e o piso técnico.

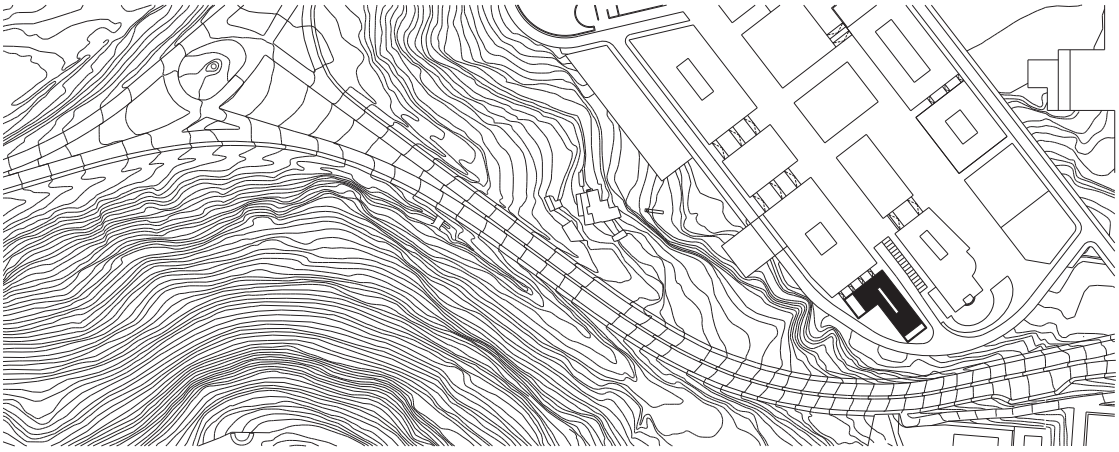
Este sistema permitirá uma instalação franca das infra-estruturas, bem como representará uma mais-valia para a vida do edifício, permitindo-se deste modo a actualização e a transformação dos sistemas com maior facilidade.

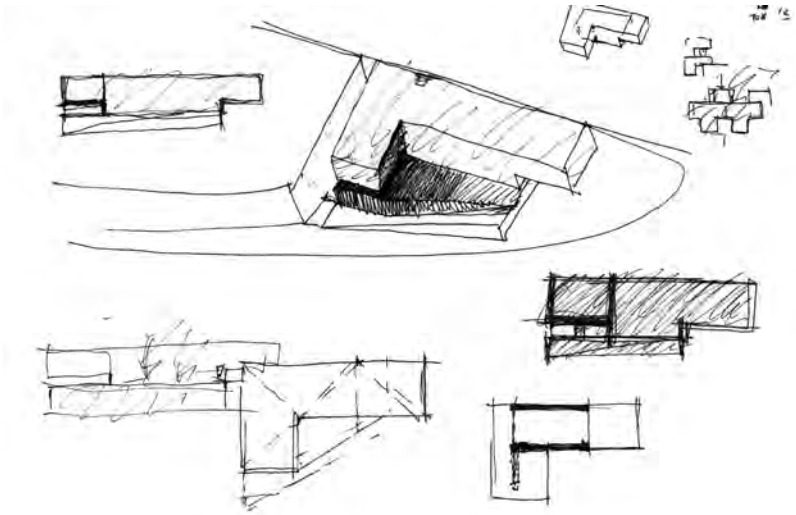
Na concepção do edifício, esta mesma pele de lajetas perfuradas reveste também a cobertura como se de uma quinta fachada se tratasse, garantindo, por um lado, um perímetro uniforme e controlado, e, por outro, ventilação ao espaço técnico sem ser uma solução demasiado dispendiosa.

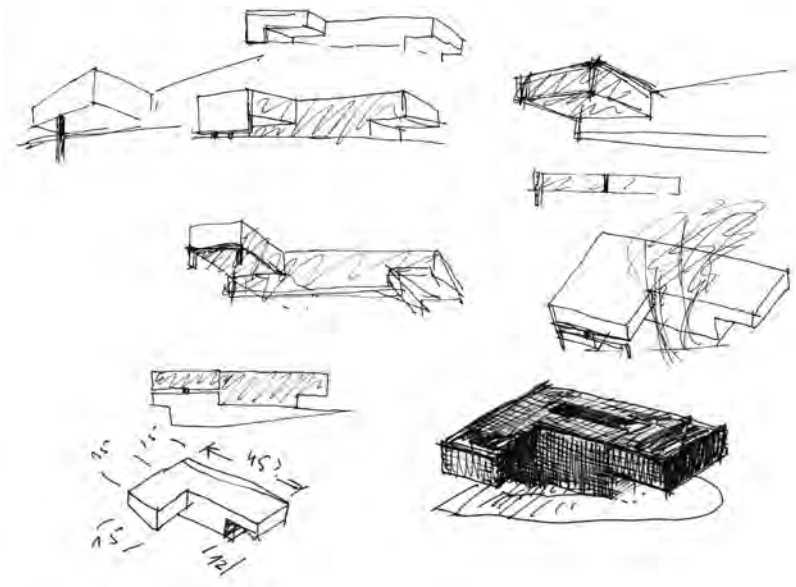
A distância entre esta pele do edifício e as caixilharias, pela espessura da parede, devida à interposição da anteriormente dita câmara técnica, será, por um lado, um garante da privacidade dos espaços térreos, e, por outro, um quebra-luz na fachada a poente, podendo ainda ser utilizada pontualmente como poço de entrada de luz para espaços dos níveis inferiores.

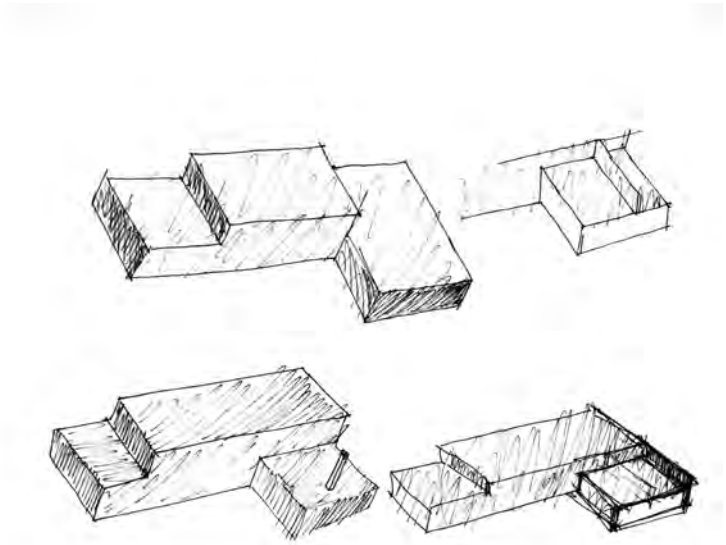
ABORDAGEM CRÍTICA E CONCLUSIVA AO PROGRAMA PRELIMINAR

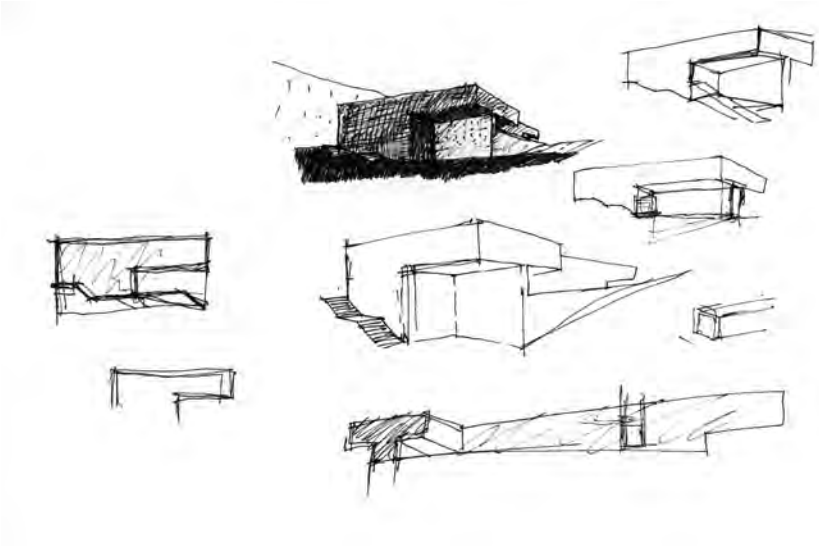
O programa preliminar para o estudo prévio do Centro de Tecnologias Nucleares Aplicadas à Saúde, pela sua especificidade e pormenorização, corresponde a um pedido exacto cujo detalhe para uma fase de estudo prévio é inquestionavelmente uma mais-valia para a equipa de projecto. No entanto, este detalhe inclui especificações técnicas que obrigam a uma grande flexibilidade formal para poderem ser transpostas directamente para a forma projectada. Aqui existe um óbice evidente – a limitação da parcela. Não que esta não possa albergar a área necessária à área do programa proposto, mas porque a especificidade do programa exige uma relação entre as várias partes que seria bem mais fácil de implementar numa área superior. Esta dificuldade, esta falta de flexibilidade que poderia ser obtida com uma área mais confortável para a implementação do programa, foi ultrapassada nesta proposta pela solução criada para a construção do perímetro do edifício, conforme se pode ler mais à frente ou verificar nos elementos desenhados. Garantir uma solução arquitectónica equilibrada, conceber um edifício com carácter, e respeitar todas as especificações do programa pareceria, com as naturais limitações do terreno, impossível. A isto acrescentamos, com esta solução, uma absoluta versatilidade das infra-estruturas com uma folgada área técnica com acesso a tudo para qualquer instalação.

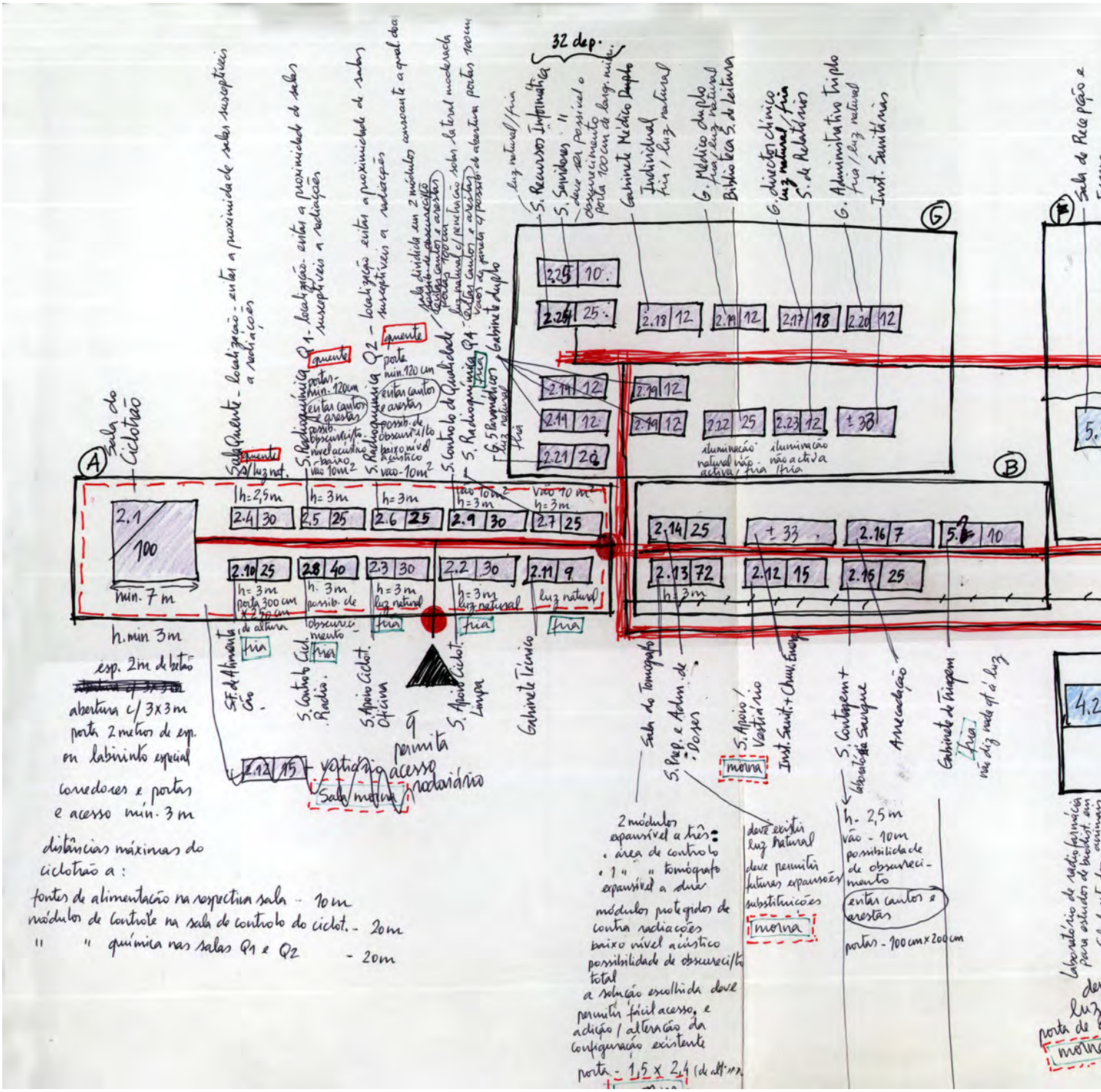




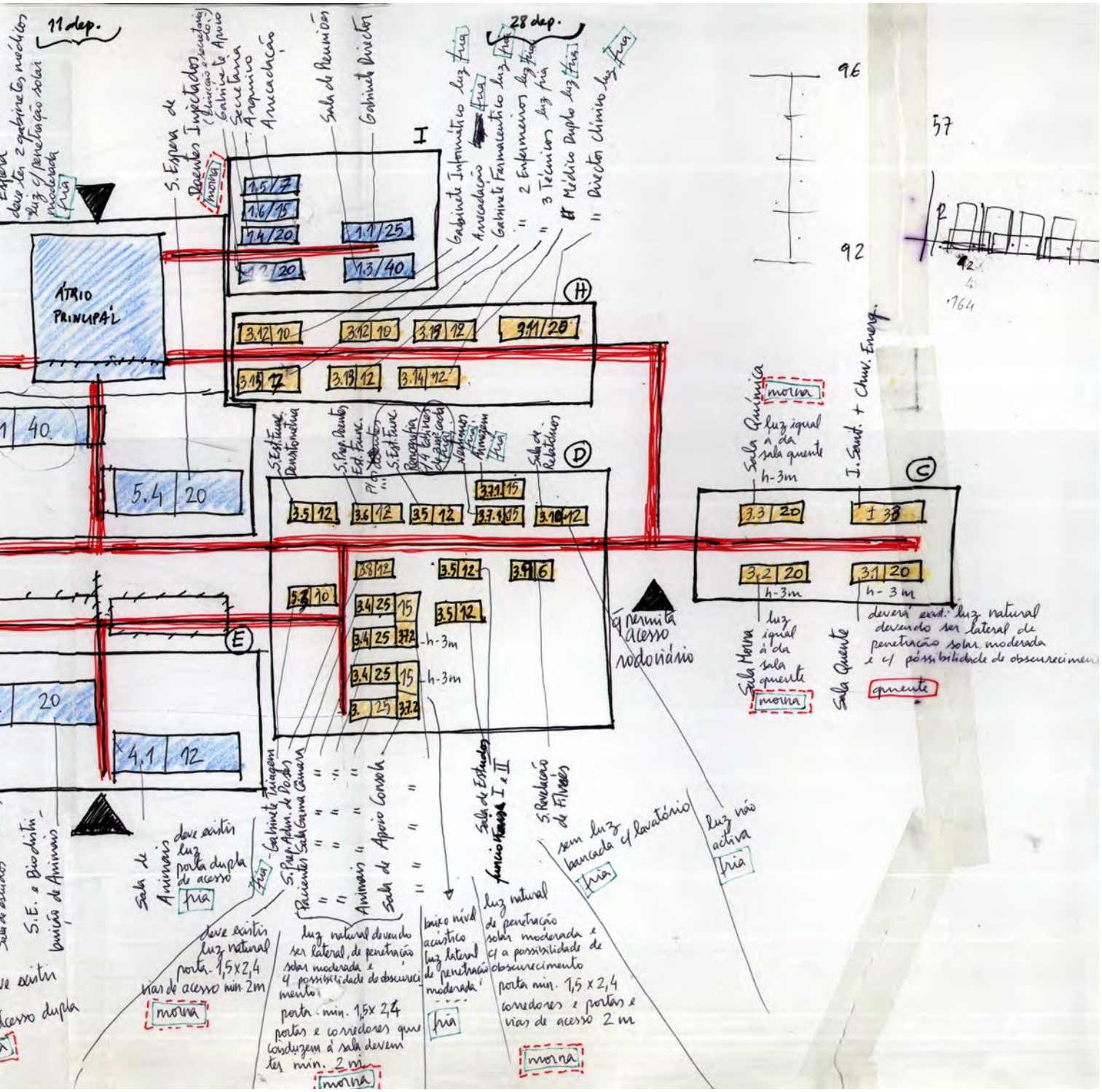


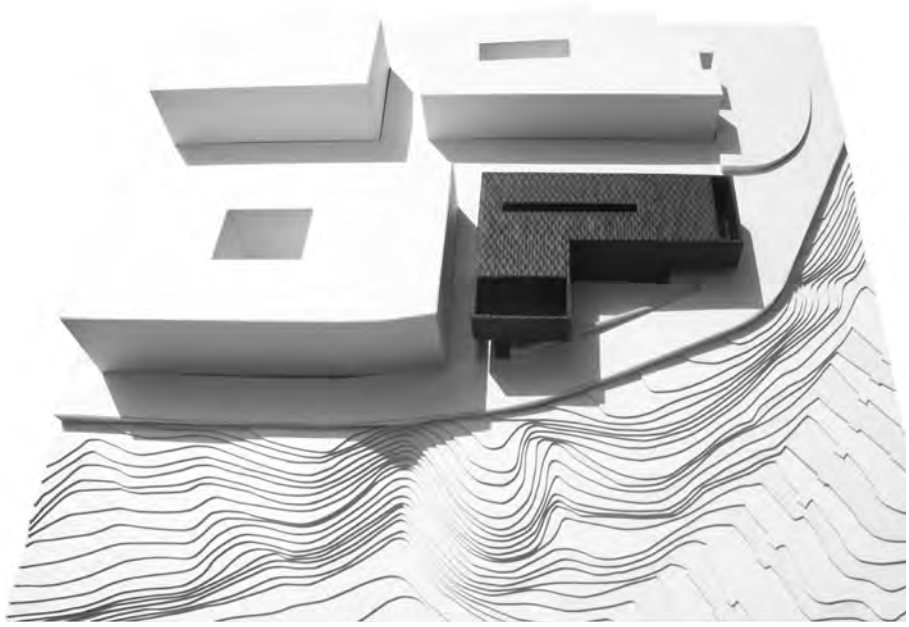


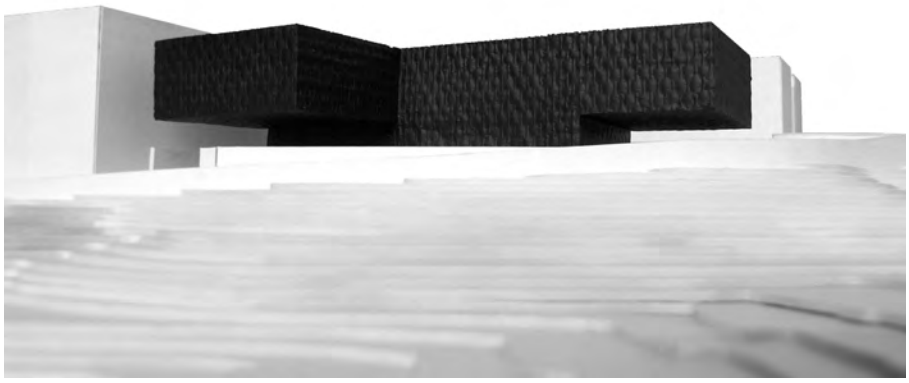


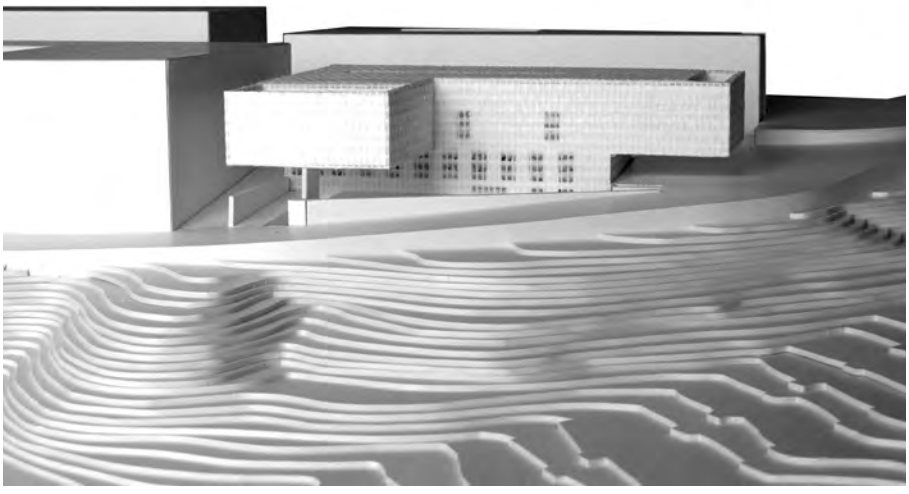


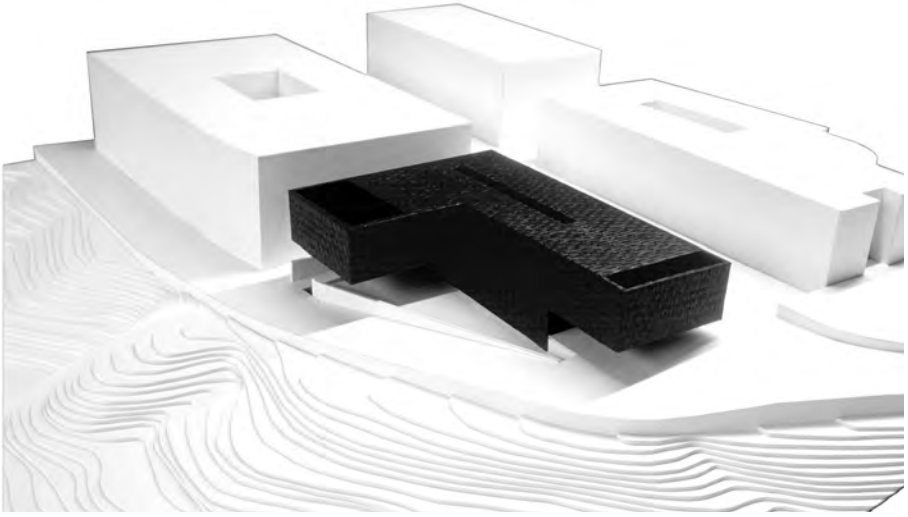
ESQUISSO FUNCIONAL

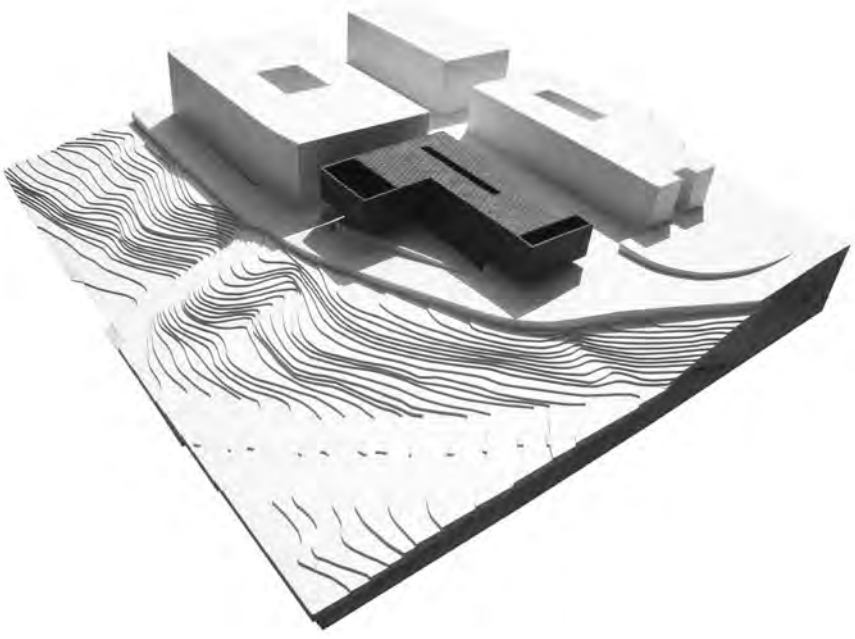

11 dep.
28 dep.
I
H
D
E
C
ÁTRIO PRINCIPAL
S. Espera de Doentes Injectados
Sala de Reuniões
Gabinete Director
Gabinete Informático luz fria
Arrecadação
Gabinete Farmacêutico luz fria
2 Enfermeiros luz fria
3 Técnicos luz fria
Médico Chefe Duplo luz fria
Director Clínico luz fria
Sala Química
Sala Morna
Sala Quente
I. Sanit. + Chuv. Energ.
Sala de Estudos
Sala de Apoio Consola
Sala de Animais
Sala de Relatórios
S. Revelação de Filmes
Sala de Arrumos
Sala de Preparação
Sala de Espera
Sala de Exames
Sala de Tratamento
Sala de Observação
Sala de Recobro
Sala de Enfermagem
Sala de Pessoal
Sala de Médicos
Sala de Técnicos
Sala de Enfermeiros
Sala de Chefia
Sala de Direção
Sala de Reuniões
Sala de Arquivo
Sala de Secretaria
Sala de Gabinete
Sala de Consultório

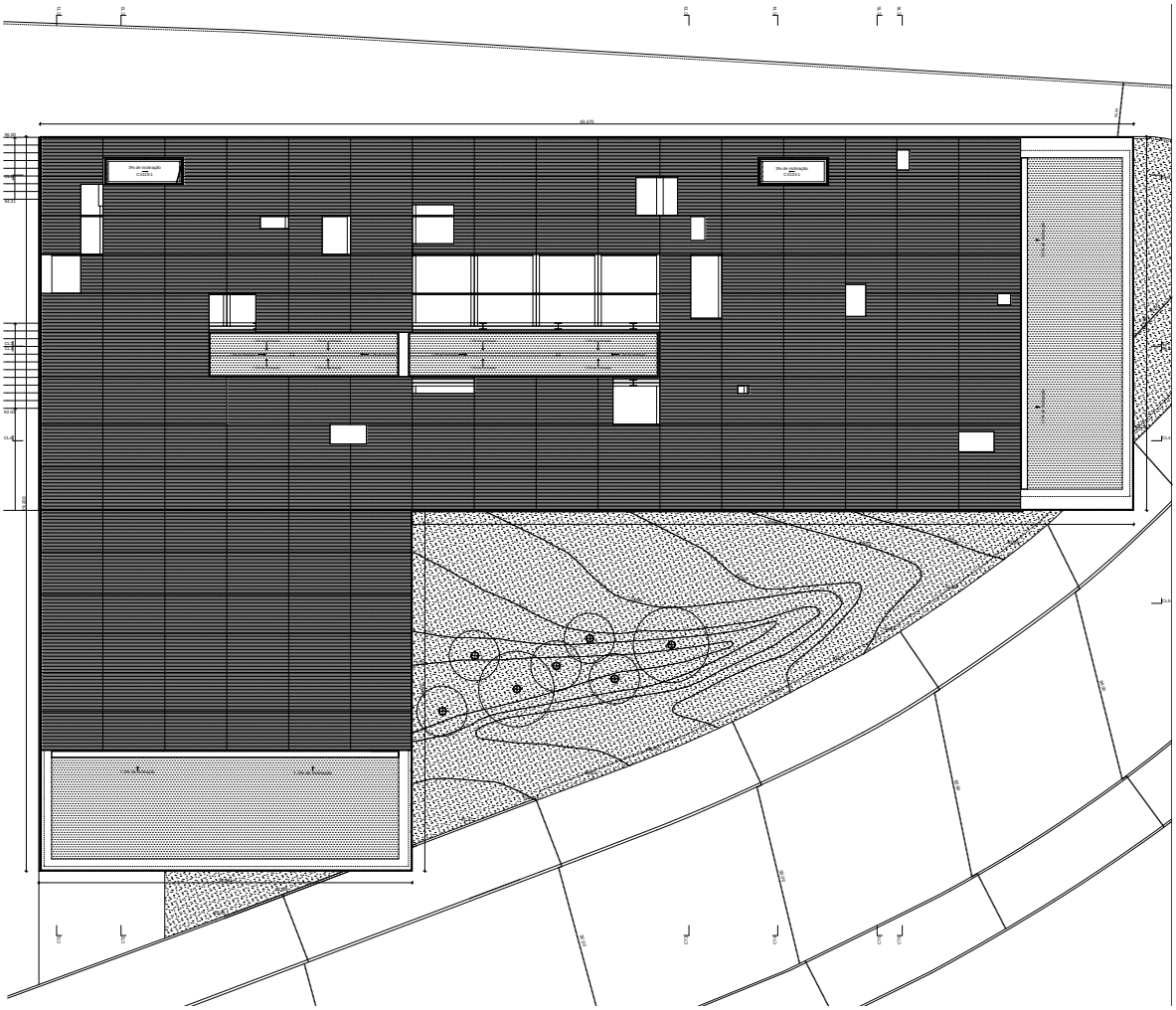






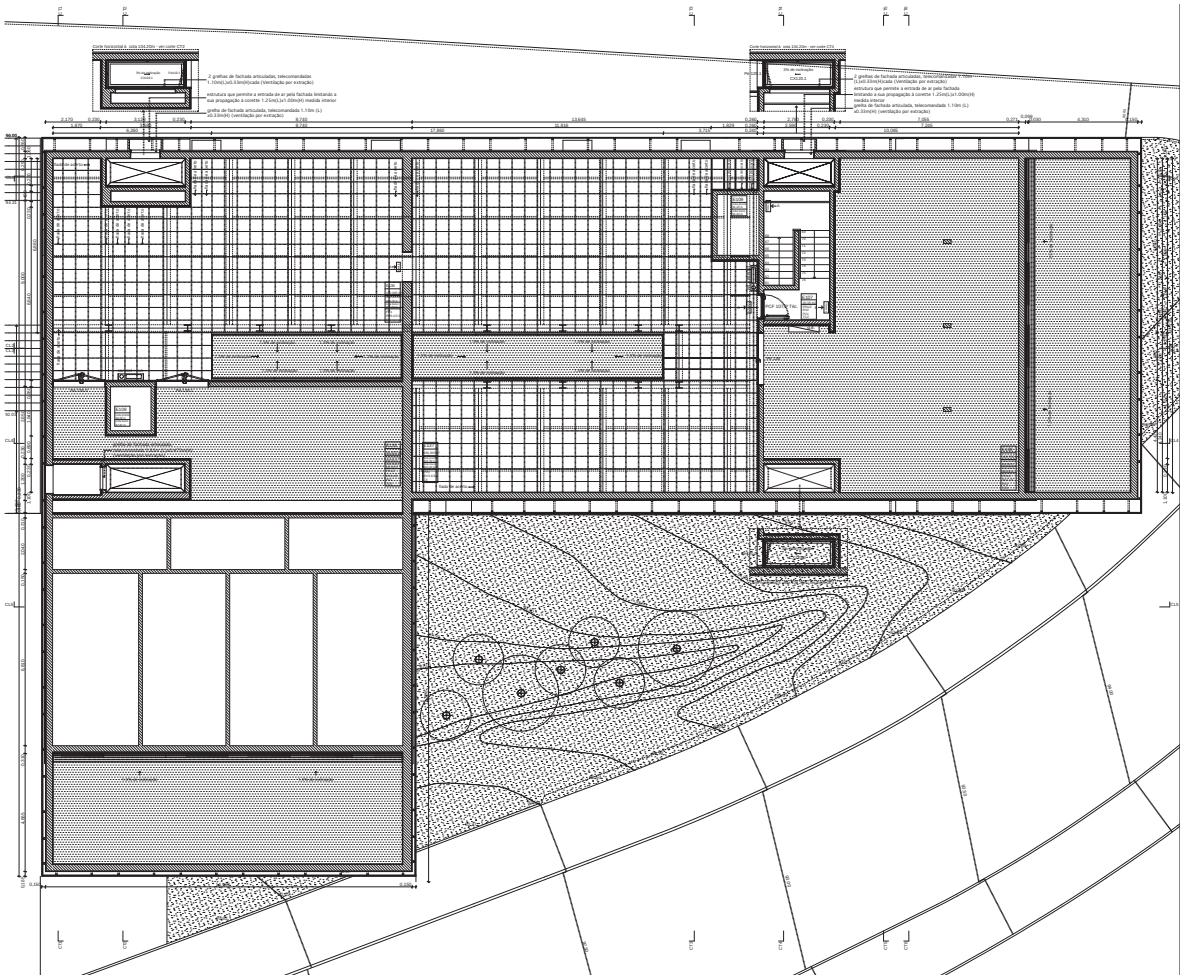


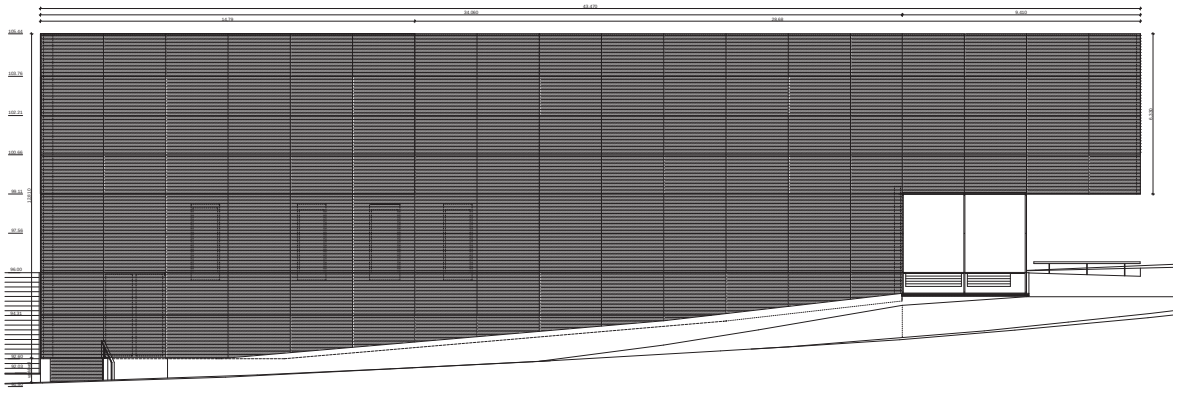




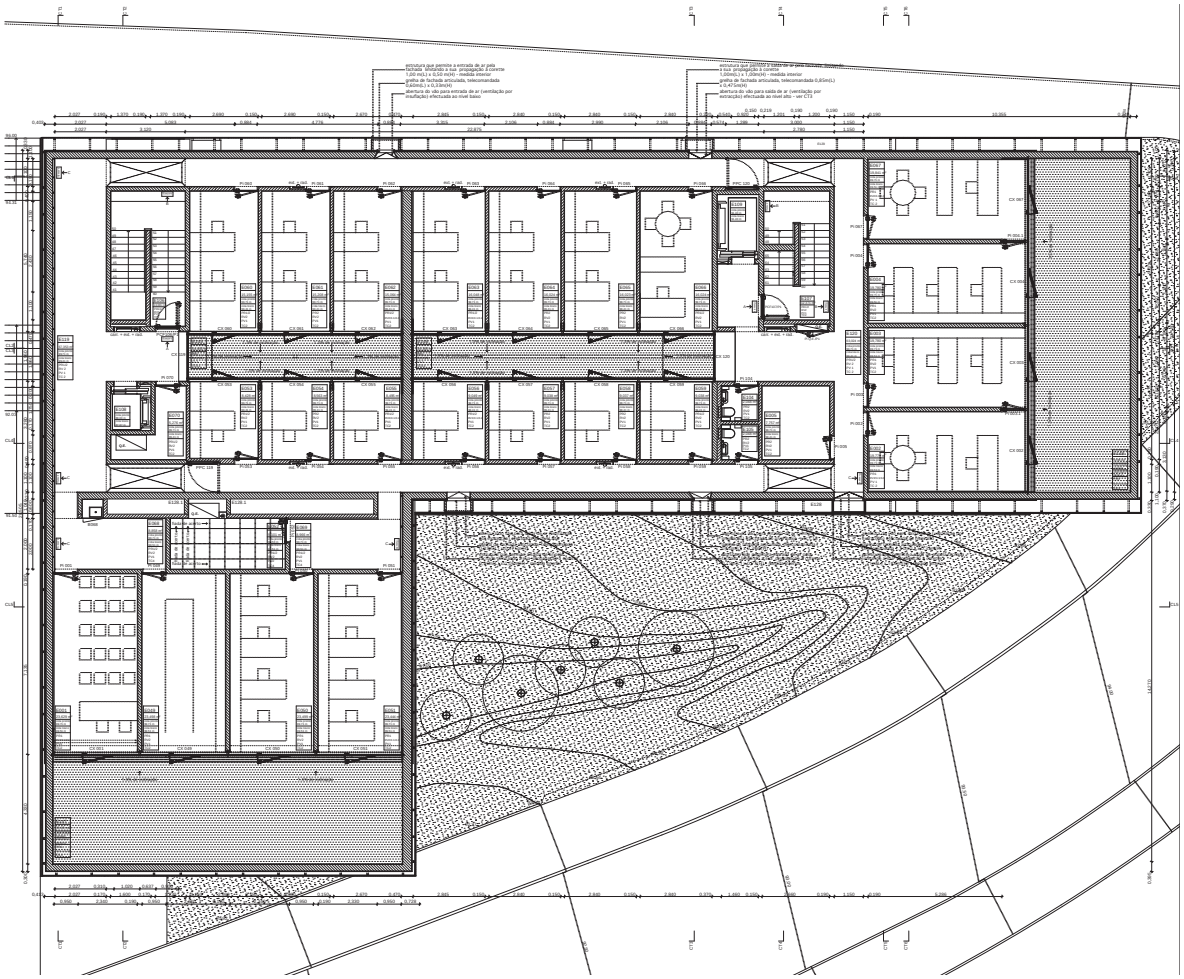


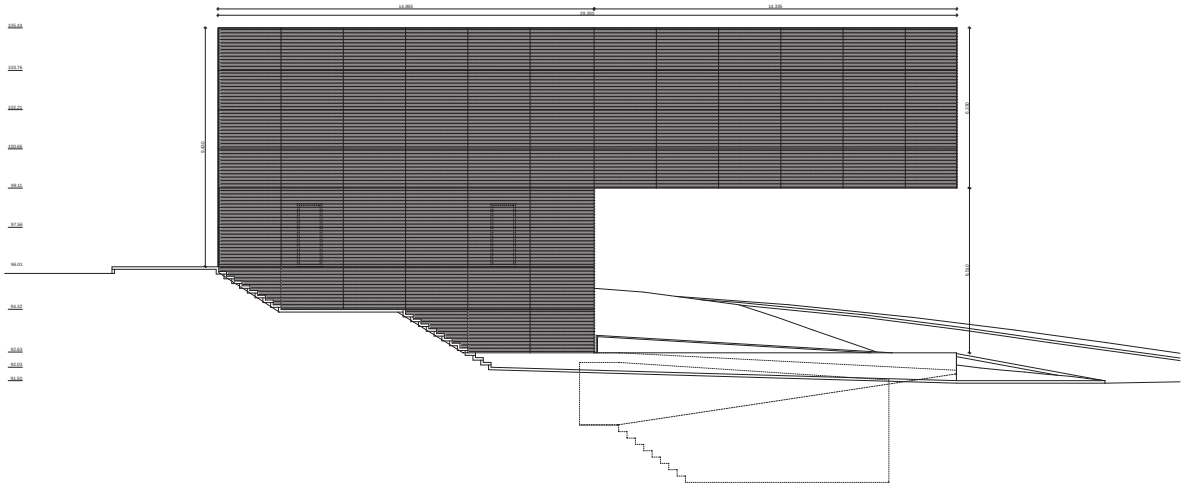
PLANTA DA COBERTURA; ALÇADO NASCENTE



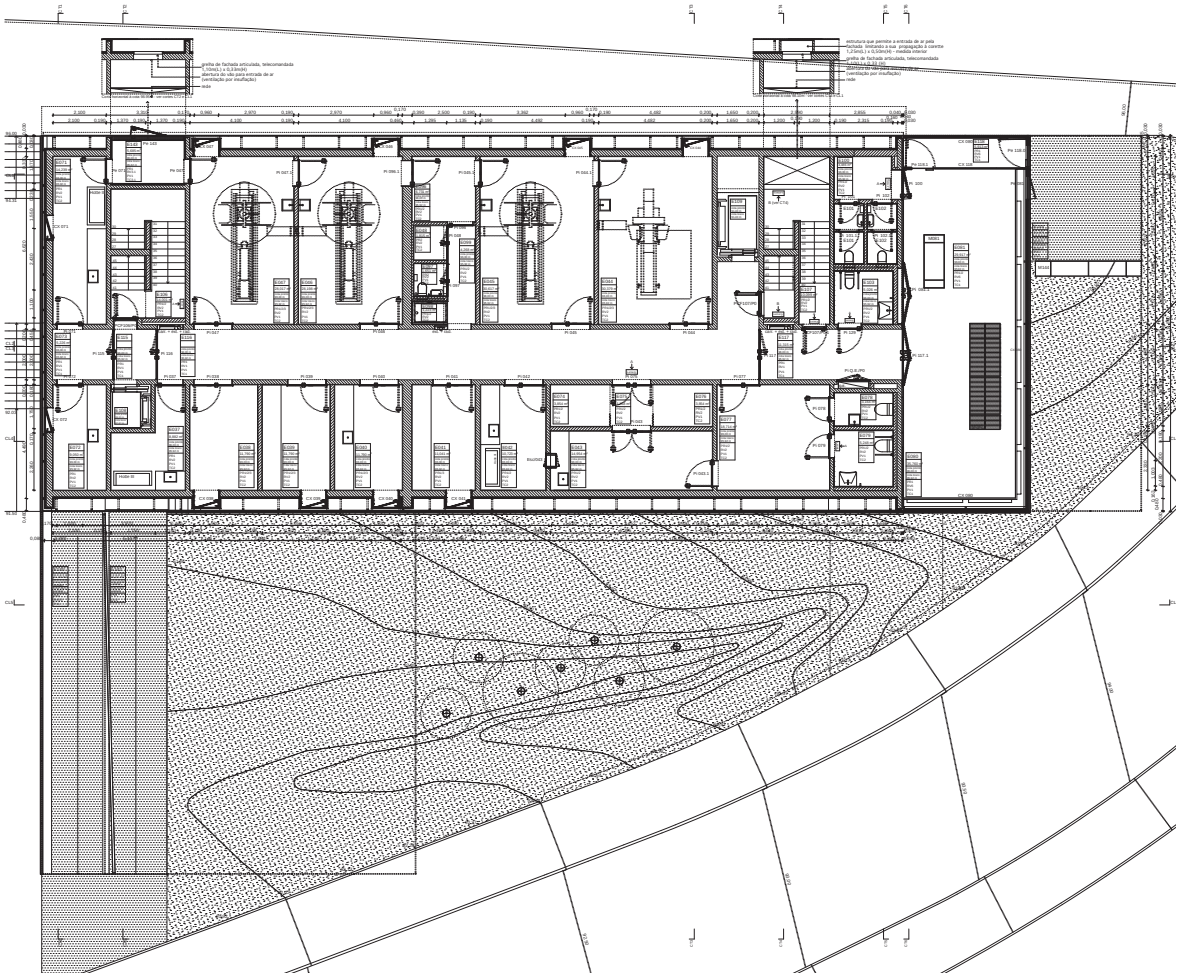


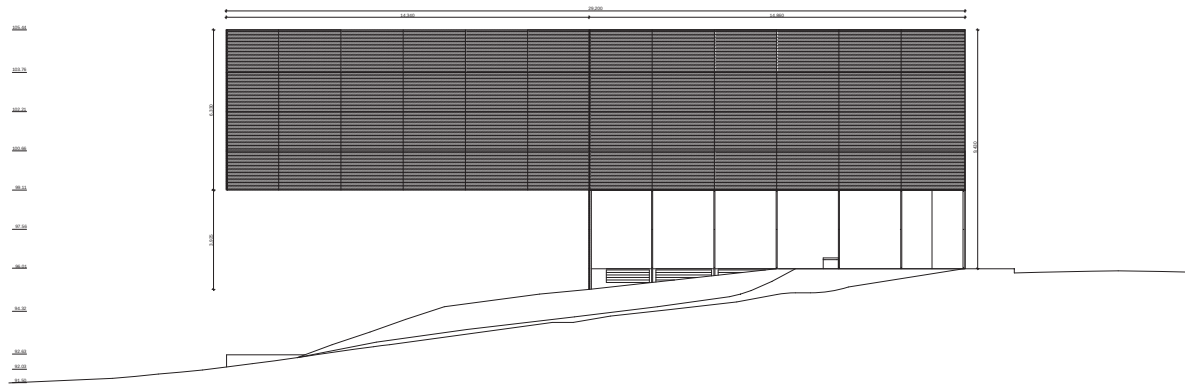
PISO TÉCNICO; ALÇADO POENTE



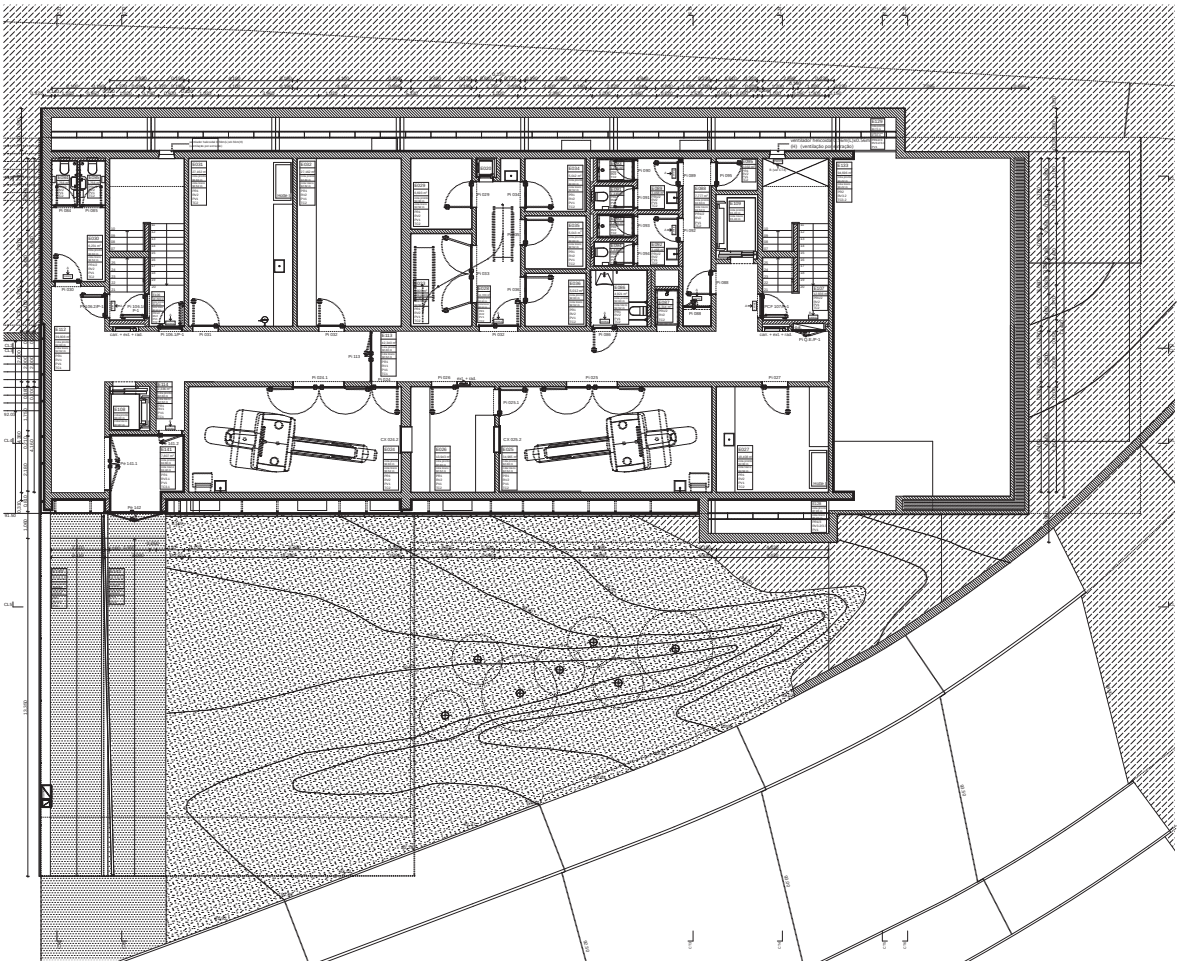


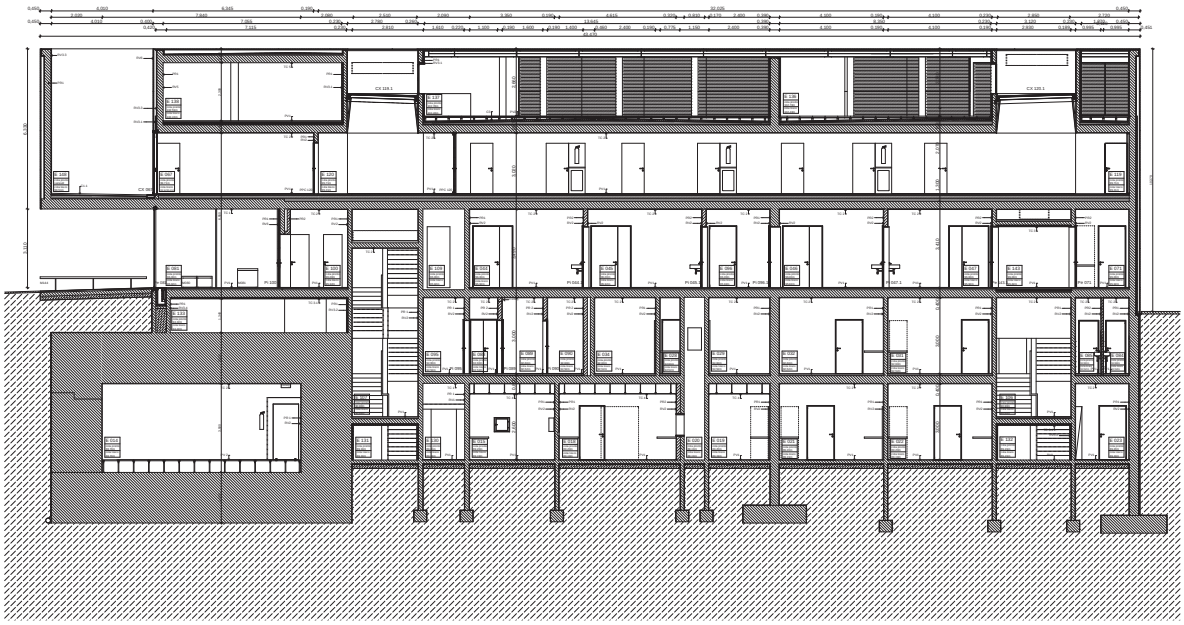
PLANTA DO PISO 1; ALÇADO NORTE



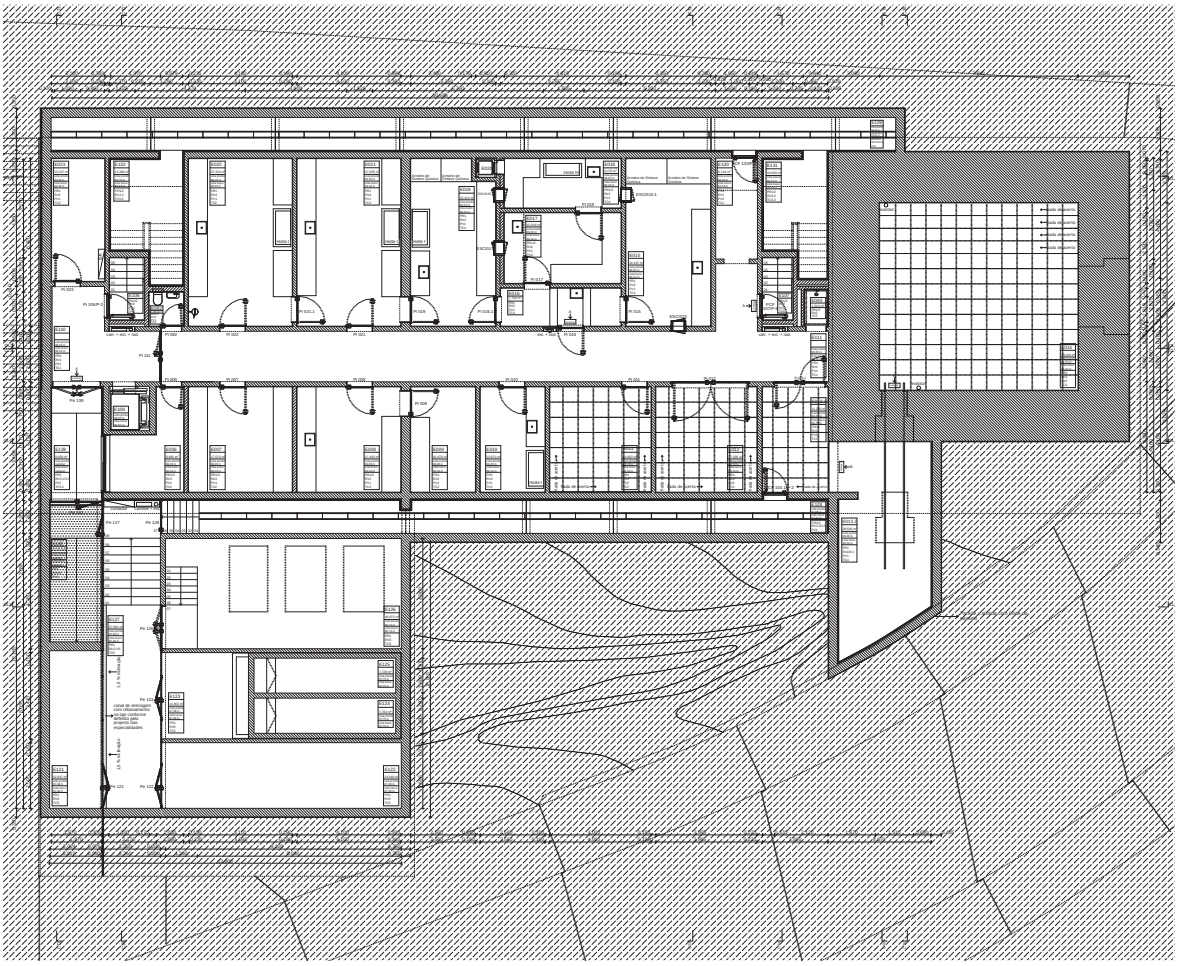


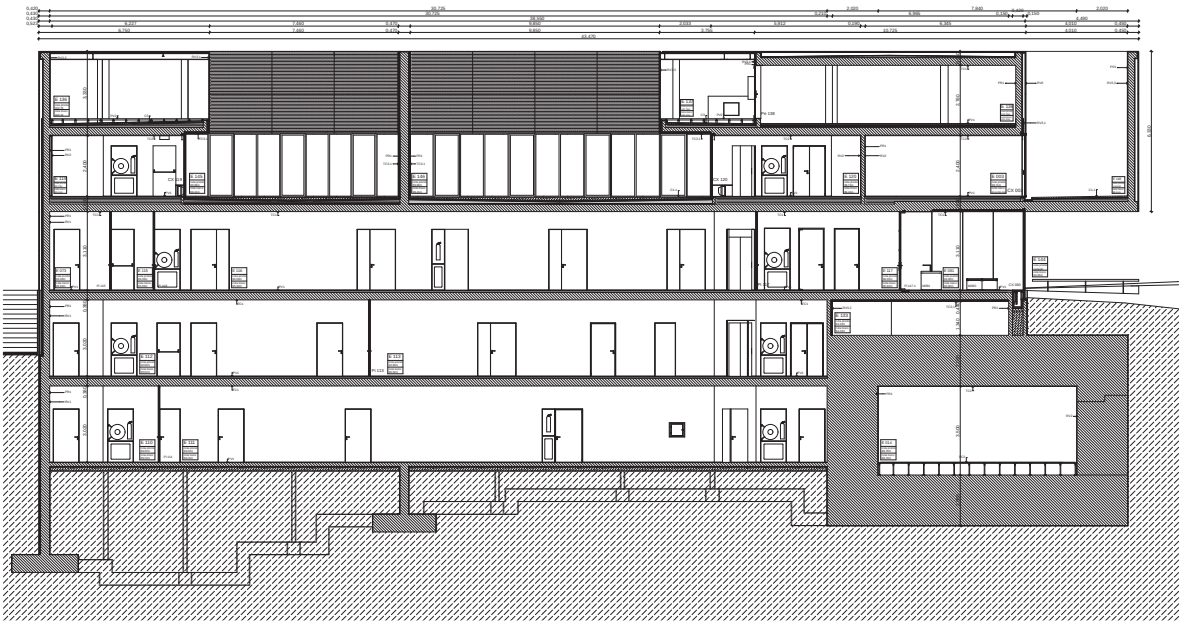
PLANTA DO PISO 0; ALÇADO SUL



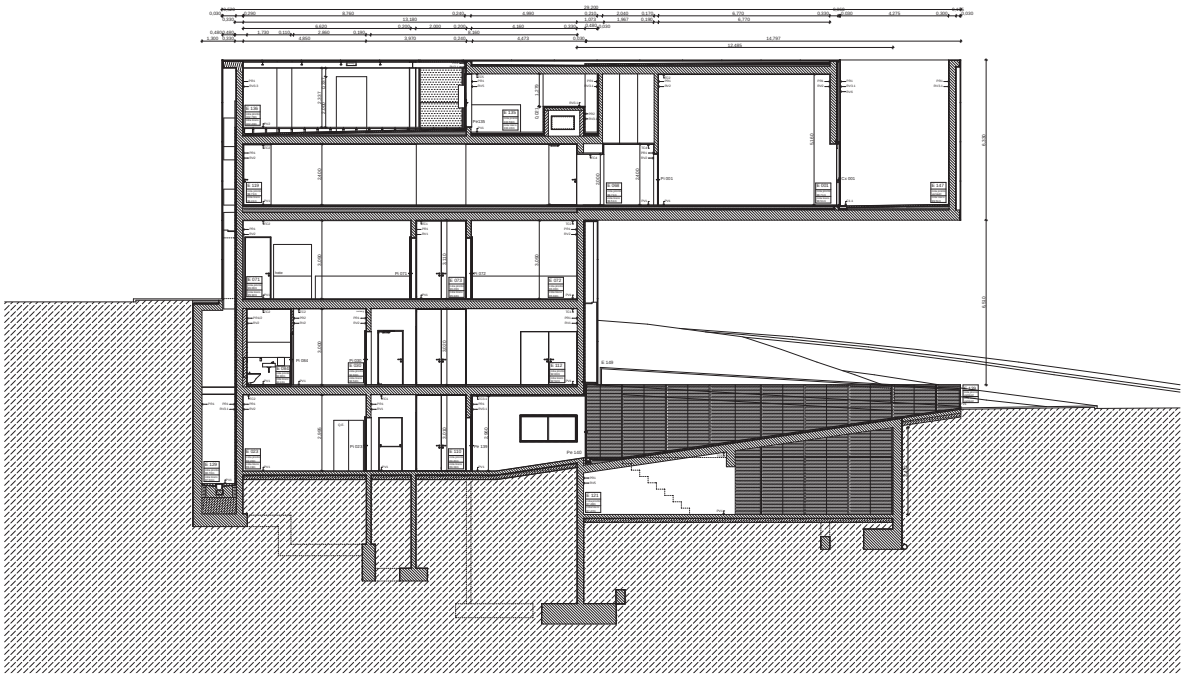


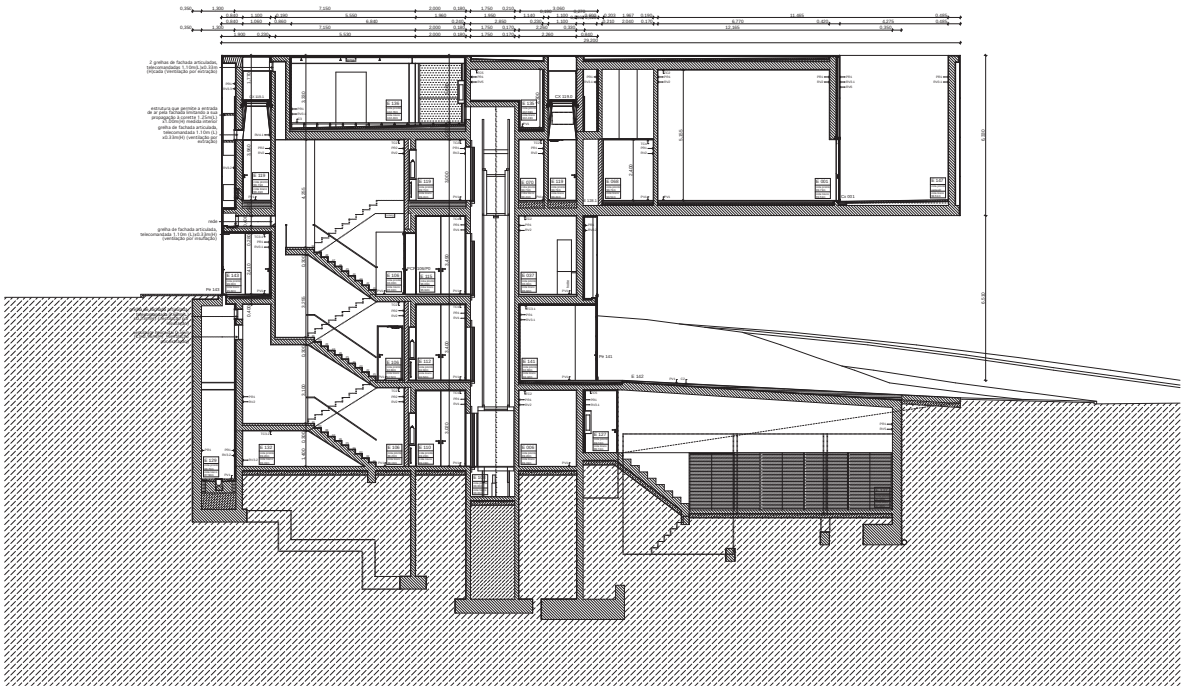
PLANTA DO PISO -1; CORTE LONGITUDINAL 1



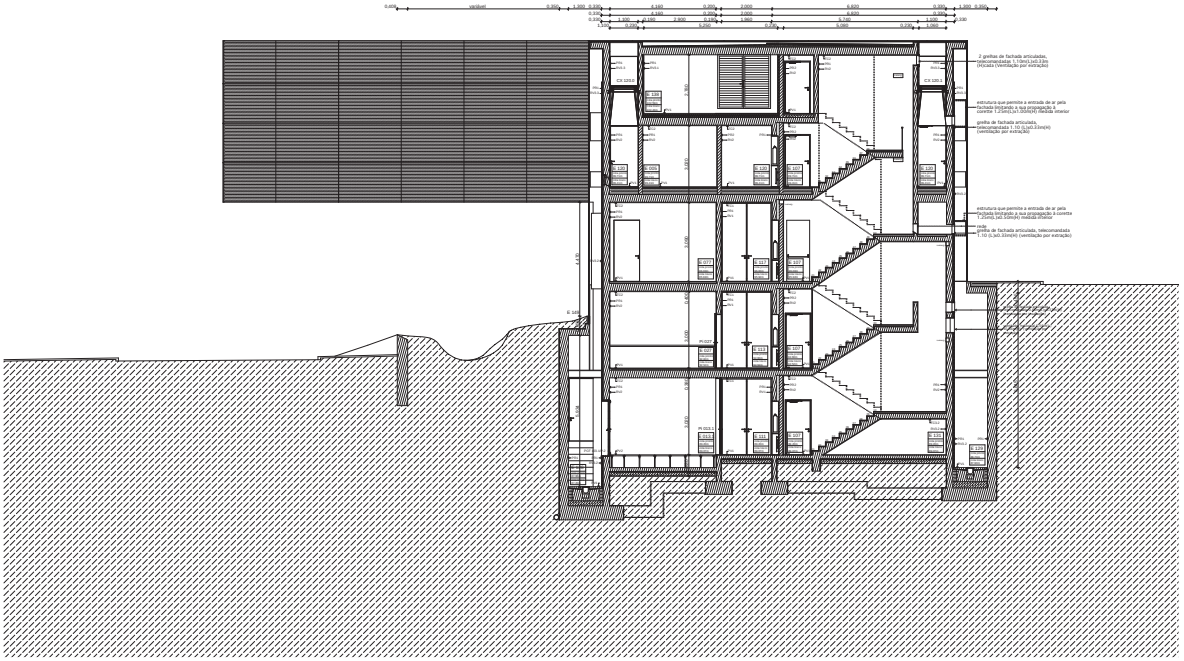


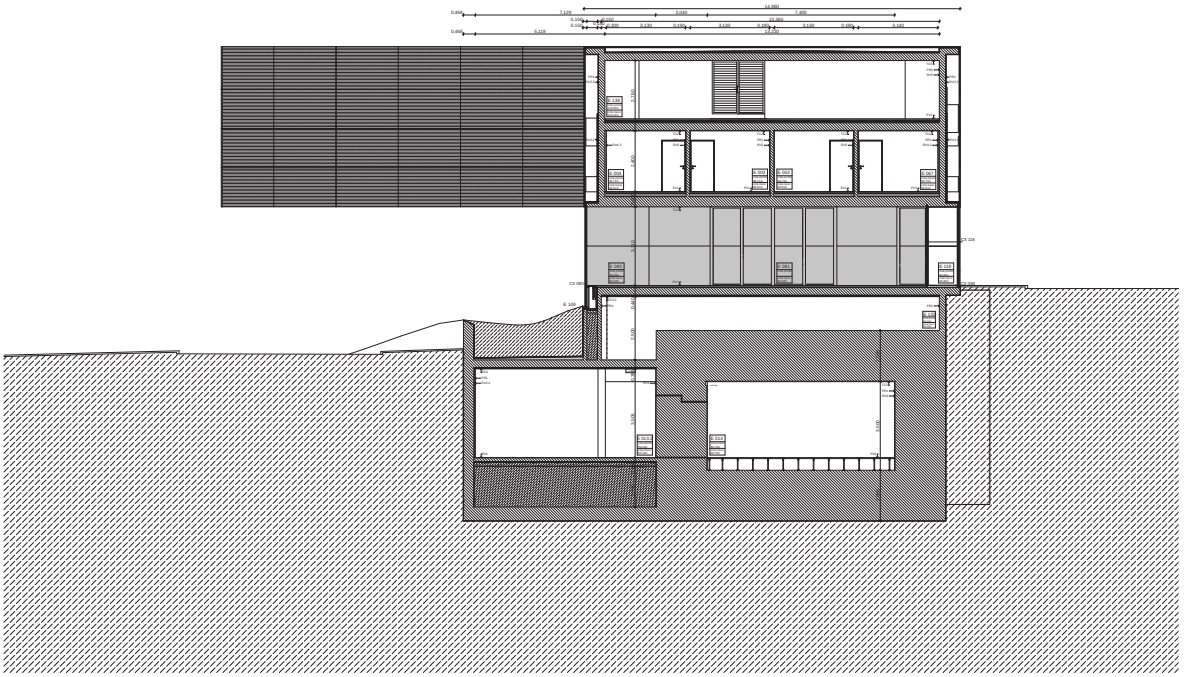
PLANTA DO PISO -2; CORTE LONGITUDINAL 2





CORTE TRANSVERSAL 1 E 2



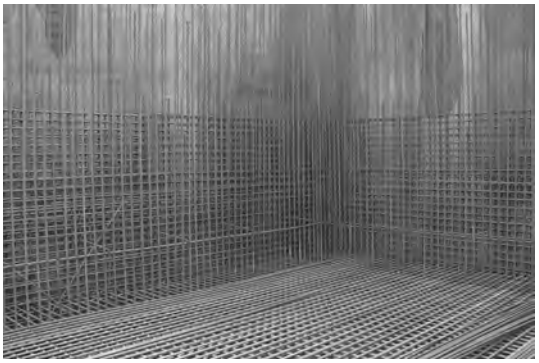


CORTE TRANSVERSAL 4 E 6

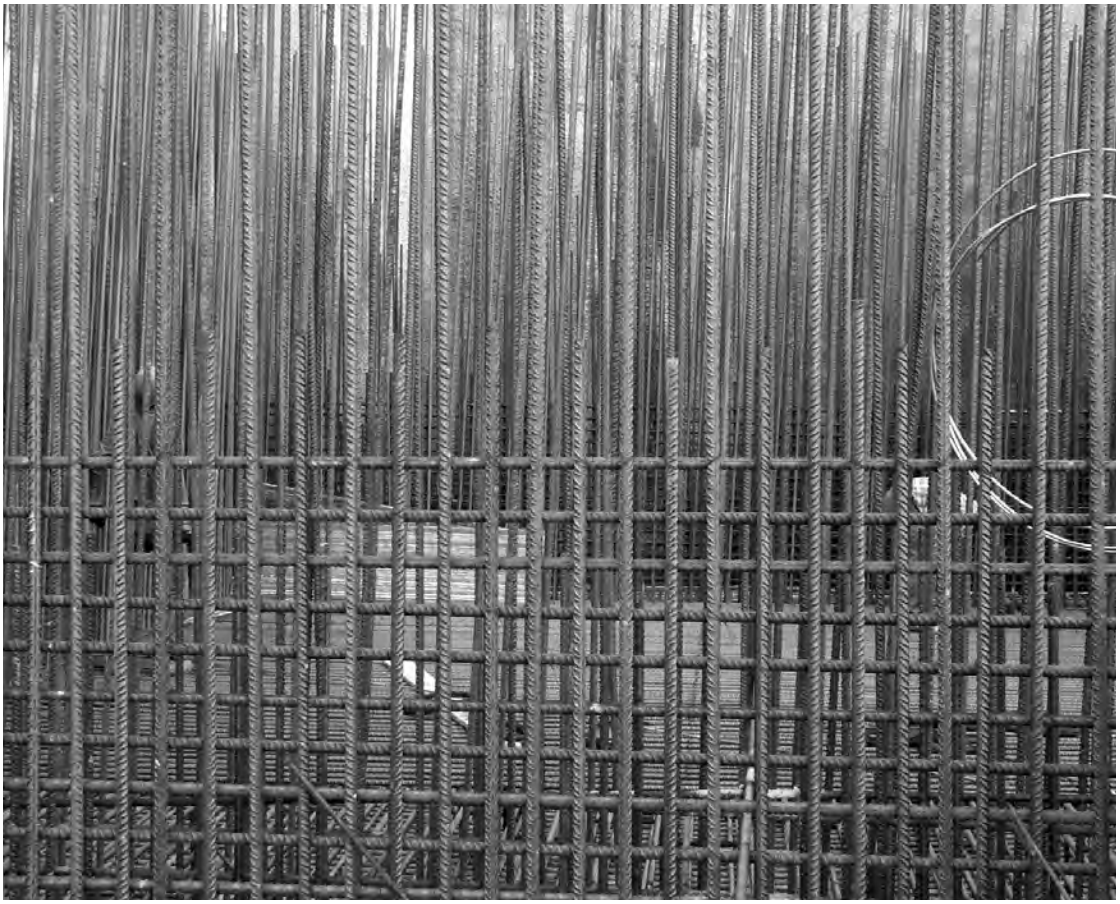










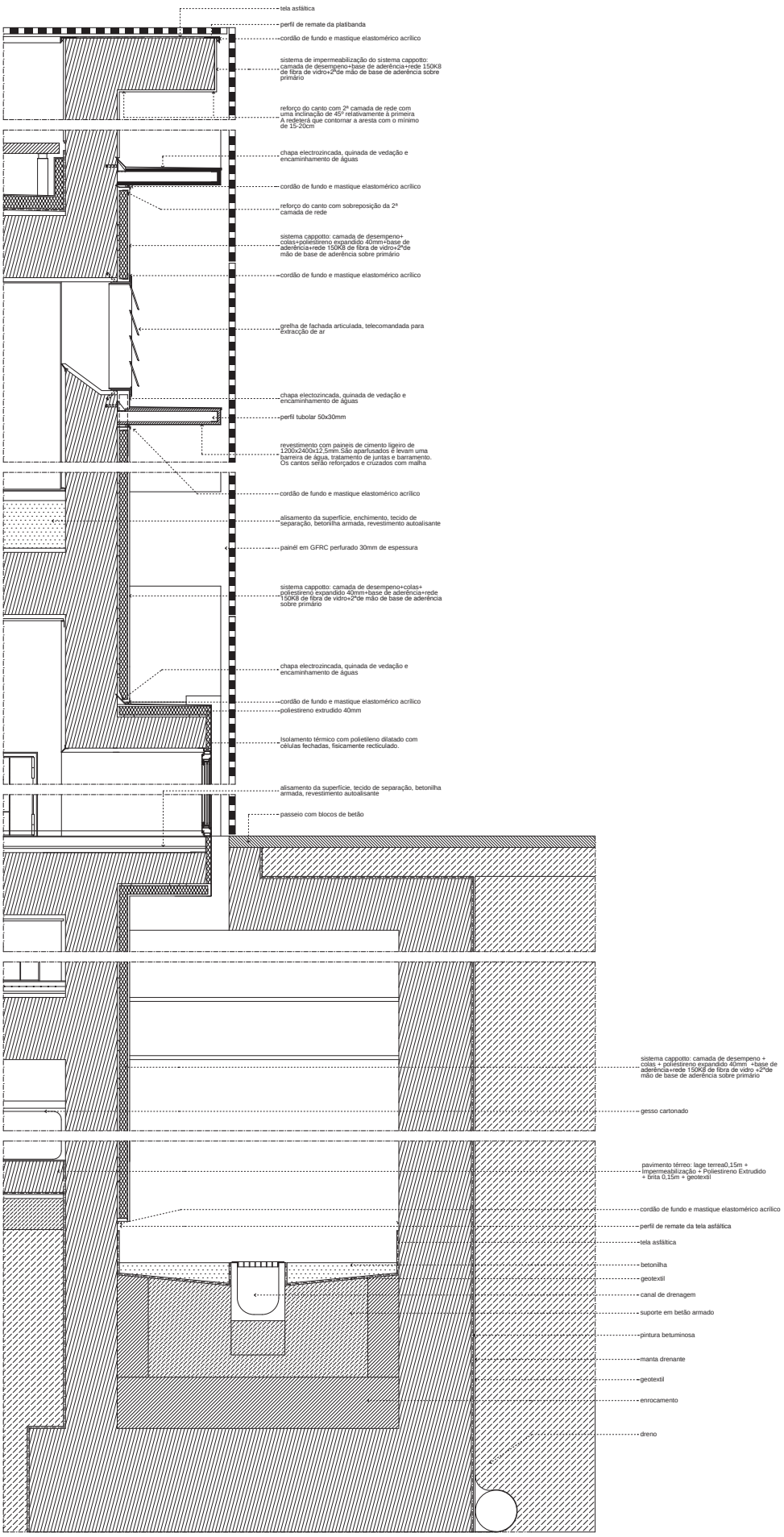





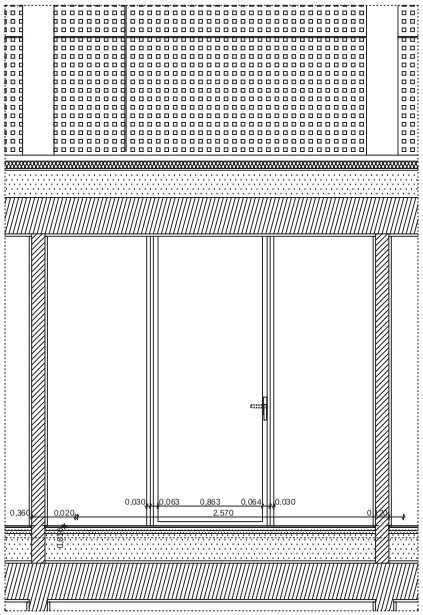


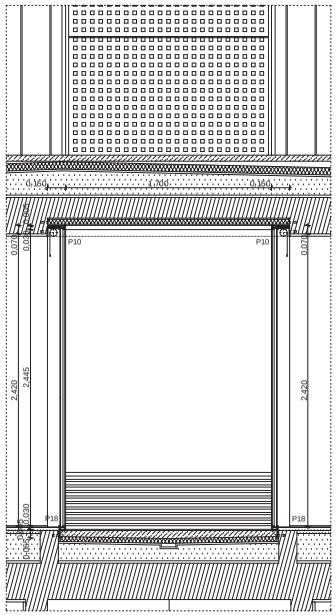


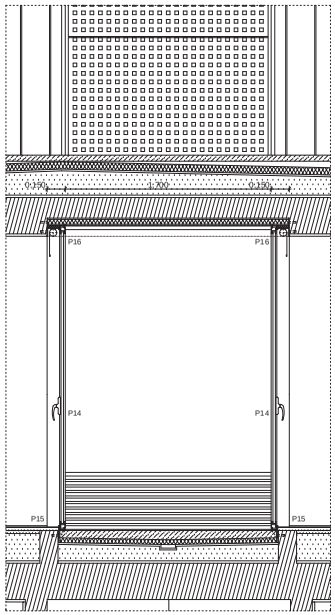


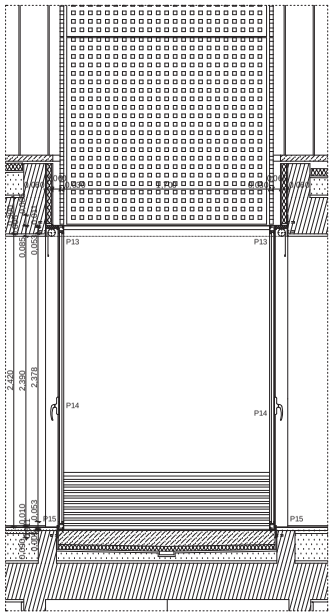


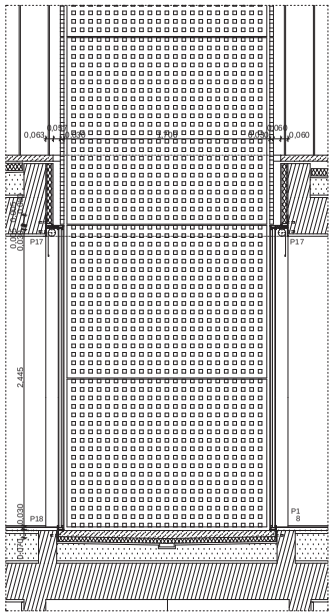
CORTE CONSTRUTIVO

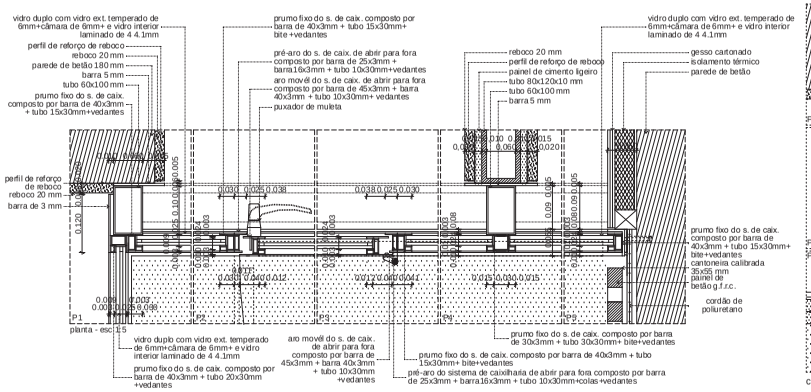

CL2

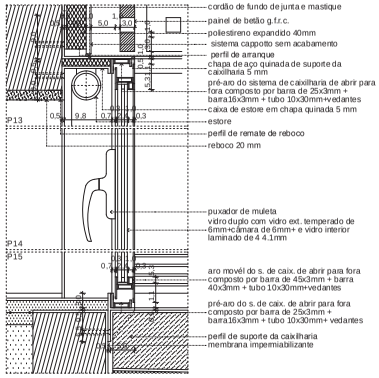

CT1


CT2

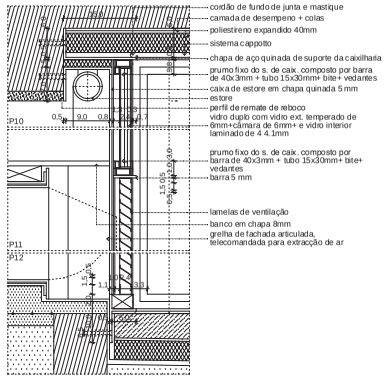

CT3


CT4

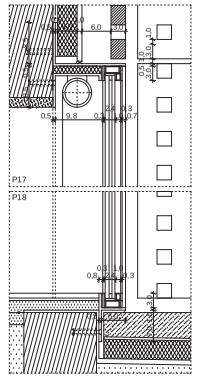


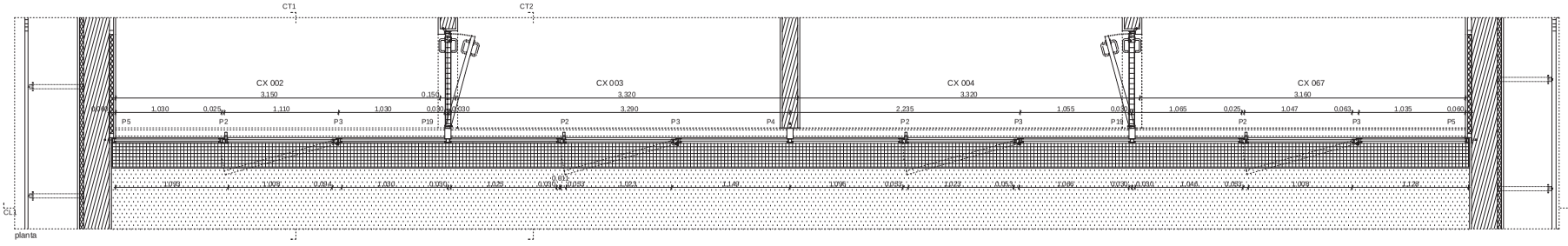


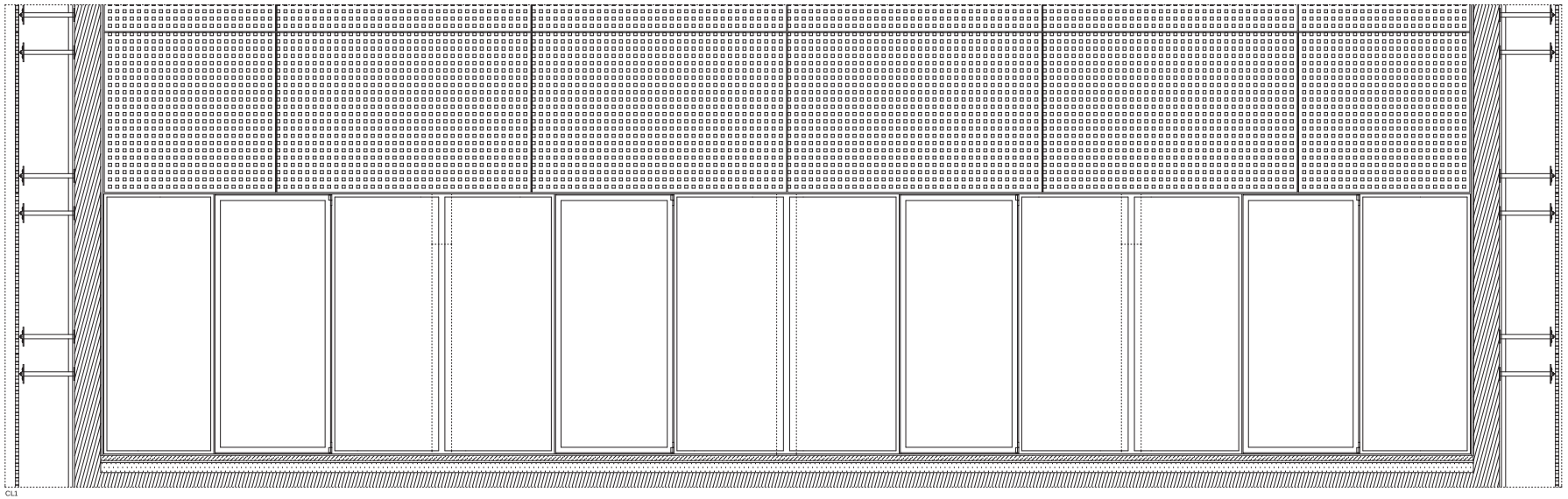
corte - esc 1:5

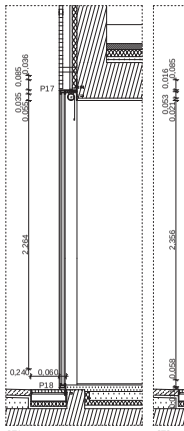


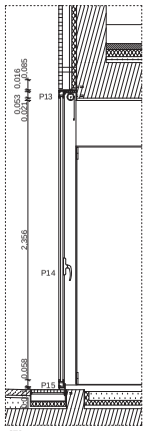
corte - esc 1:5

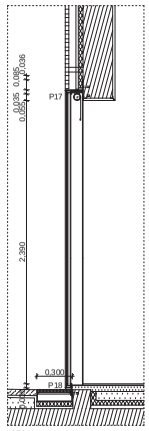

corte - esc 1:5

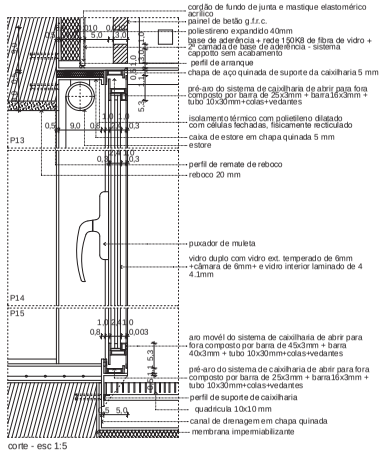

CT1
CT2
CX 002
CX 003
CX 004
CX 067
planta

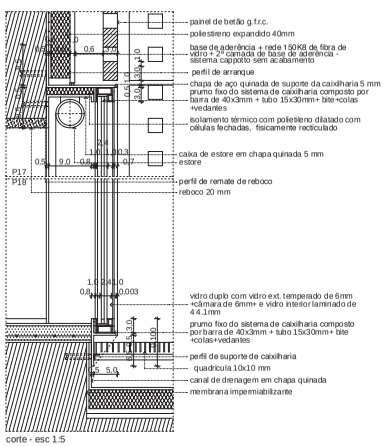

CL1

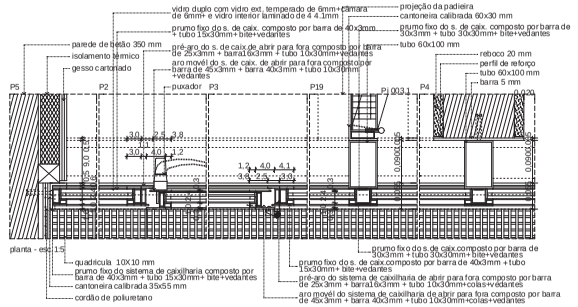

CT1


CT2


CT3


cordão de fundo de junta e mastique elastomérico acrílico
painel de betão g.f.r.c.
poliestireno expandido 40mm
base de aderência + rede 150Kß de fibra de vidro + 2ª camada de base de aderência - sistema capoto sem acabamento
perfil de arranque
chapa de aço quinada de suporte da caixilharia 5 mm
pré-aro do sistema de caixilharia de abrir para fora composto por barra de 25x3mm + barra16x3mm + tubo 10x30mm+colas+vedantes
isolamento térmico com poliestileno dilatado com células fechadas, fisicamente recticulado
caixa de estore em chapa quinada 5 mm
estore
perfil de remate de reboco
reboco 20 mm
puxador de muleta
vidro duplo com vidro ext. temperado de 6mm +câmara de 6mm+ e vidro interior laminado de 4 4.1mm
aro movél do sistema de caixilharia de abrir para fora composto por barra de 45x3mm + barra 40x3mm + tubo 10x30mm+colas+vedantes
pré-aro do sistema de caixilharia de abrir para fora composto por barra de 25x3mm + barra16x3mm + tubo 10x30mm+colas+vedantes
perfil de suporte de caixilharia
quadrícula 10x10 mm
canal de drenagem em chapa quinada
membrana impermiabilizante
corte - esc 1:5


painel de betão g.f.r.c.
poliestireno expandido 40mm
base de aderência + rede 150Kß de fibra de vidro + 2ª camada de base de aderência - sistema capoto sem acabamento
perfil de arranque
chapa de aço quinada de suporte da caixilharia 5 mm
prumo fixo do sistema de caixilharia composto por barra de 40x3mm + tubo 15x30mm+ bite +colas +vedantes
isolamento térmico com poliestileno dilatado com células fechadas, fisicamente recticulado
caixa de estore em chapa quinada 5 mm
estore
perfil de remate de reboco
reboco 20 mm
vidro duplo com vidro ext. temperado de 6mm +câmara de 6mm+ e vidro interior laminado de 4 4.1mm
prumo fixo do sistema de caixilharia composto por barra de 40x3mm + tubo 15x30mm+ bite +colas+vedantes
perfil de suporte de caixilharia
quadrícula 10x10 mm
canal de drenagem em chapa quinada
membrana impermiabilizante
corte - esc 1:5

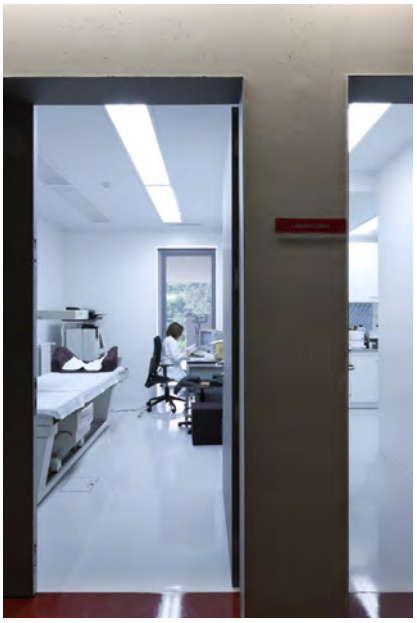

vidro duplo com vidro ext. temperado de 6mm+câmara de 6mm+ e vidro interior laminado de 4 4.1mm
projeção da padieira
cantoneira calibrada 60x30 mm
prumo fixo do s. de caix. composto por barra de 40x3mm + tubo 15x30mm+ bite+vedantes
prumo fixo do s. de caix. composto por barra de 30x3mm + tubo 30x30mm+ bite+vedantes
parede de betão 350 mm
isolamento térmico
gesso cartonado
pré-aro do s. de caix de abrir para fora composto por barra de 25x3mm + barra16x3mm + tubo 10x30mm+vedantes
aro movél do s. de caix. de abrir para fora composto por barra de 45x3mm + barra 40x3mm + tubo 10x30mm +vedantes
puxador
tubo 60x100 mm
reboco 20 mm
perfil de reforço
tubo 60x100 mm
barra 5 mm
planta - esc 1:5
quadrícula 10X10 mm
prumo fixo do sistema de caixilharia composto por barra de 40x3mm + tubo 15x30mm+ bite+vedantes
cantoneira calibrada 35x55 mm
cordão de poliuretano
prumo fixo do s. de caix.composto por barra de 40x3mm + tubo 15x30mm+ bite+vedantes
pré-aro do sistema de caixilharia de abrir para fora composto por barra de 25x3mm + barra16x3mm + tubo 10x30mm+colas+vedantes
aro movél do sistema de caixilharia de abrir para fora composto por barra de 45x3mm + barra 40x3mm + tubo 10x30mm+colas+vedantes

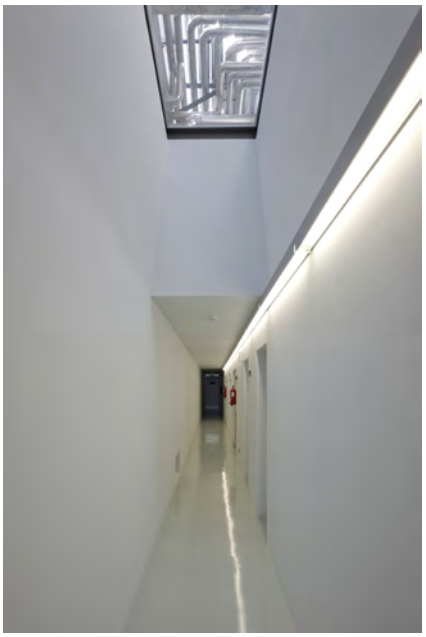


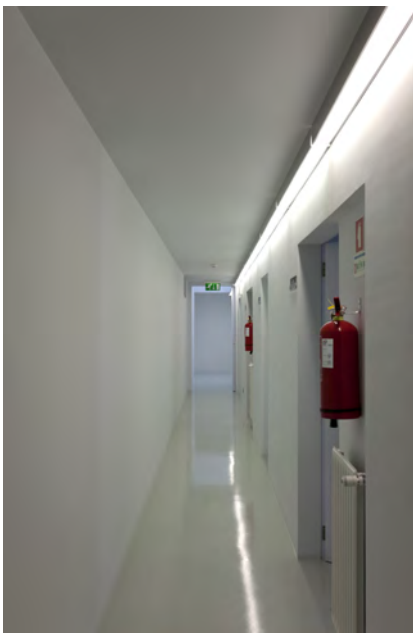




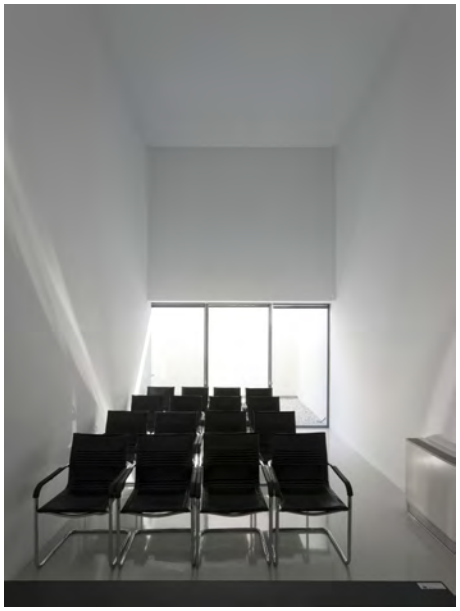


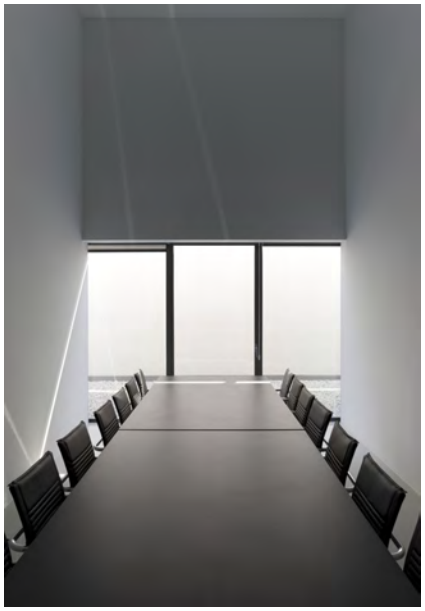













PHILIPS





FOTOMONTAGEM





ESTADO ACTUAL DA OBRA

RECONVERSÃO DA FÁBRICA DO TELES 2000

Santo Tirso. Co-autoria Cristina Guedes, Francisco Vieira de Campos e Paulo Providência.
Projecto de Concurso, 3.º Prémio [projecto n.º 49/00]

1. ENQUADRAMENTO, OBJECTIVOS DE INTERVENÇÃO, ESTRATÉGIA DE PROJECTO

1.1 Enquadramento Histórico

A localização da Fábrica do Telles dentro dos limites urbanos da cidade de Santo Tirso e nas margens do rio Ave é decorrente da sua origem histórica ligada ao legado do Conde de S. Bento, capitalista do século XIX proprietário do Convento de S. Bento. De facto, é por execução do seu testamento que a Fábrica virá a ser criada, prolongando a acção desenvolvimentista do referido Conde. Esta origem histórica confere particular interesse ao conjunto composto pela Fábrica, Quinta e Convento, evidentes pela sua relação contínua com o tramo do rio Ave confinante com a cidade. Aproveitando a disponibilidade de terrenos conservados pelo legado agora reintegráveis após a falência da Fábrica, pretende a Câmara Municipal criar um parque urbano ao longo do rio que permita o estabelecimento de percursos de laser e recreio para os cidadãos, assim como um novo relacionamento da cidade com o rio. Esta premissa é reforçada pela conservação eminentemente rural da área, caracterizada também pela baixa densidade e volumetria das construções na envolvente.

1.2 Inserção no Plano de Urbanização das Margens do Ave

A atractividade de reconversão da Fábrica é reforçada, quer pelos novos acessos que virão a ser realizados pela ligação directa à EN 204, quer pelo interface de transportes da REFER recentemente construído na margem direita do Ave. Acresce a este conjunto de factores a recente expansão da malha urbana para norte que fará deslocar o centro urbano, aproximando a cidade do rio.

No entanto, detecta-se um problema fundamental de estruturação da malha viária: o traçado actual da rua da Dr. Oliveira Salazar, na sua continuidade com a Ponte (caracterizada como via distribuidora principal), prolonga a EN 204 até à rotunda a sul. Este facto origina a segmentação do Parque considerado no PUMA e exclui a Fábrica de qualquer possibilidade de integração urbana.

A proposta apresentada, partindo da clareza de enunciado do Plano de Urbanização das Margens do Ave, onde se esboça a continuidade do Parque para Norte, assim como a clarificação dos limites urbanizáveis da área pela construção de uma frente urbana, concretiza estas intenções pelo prolongamento da rua Dr. Oliveira Salazar como via panorâmica atravessando a Fábrica do Telles e hierarquizando definitivamente a relação com a Ponte e Estrada Nacional. **A clareza de traçado da nova via panorâmica de expansão inverte a tendência periférica da área, visível no carácter sinuoso e pouco hierarquizado da rede viária**; desta forma, o prolongamento da via panorâmica provocará a delimitação das áreas urbanizáveis em loteamento e claramente inseridas na malha urbana, assim como permitirá um acesso à Fábrica do Telles pelo lado poente, através dessa via estruturadora do parque; esta opção de projecto provocará alterações pontuais ao plano viário do PUMA.

Consideramos então um esquema urbano composto pelo rio, parque, via panorâmica e malha urbana claramente definidos, e onde os equipamentos (Convento, Fábrica, outros) assumem um carácter de excepção no parque, pontuando os seus percursos ou atravessamentos de ligação à EN 204 (pontes).

1.3 Objectivos de Loteamento

O loteamento implanta-se paralelamente ao rio, não contrariando a malha urbana confinante e a natureza topográfica do terreno. Constitui-se como conjuntos de bandas de baixa cércea, cumprindo os índices de ocupação permitidos no Plano (1.25), conseguindo índices volumétricos característicos de área residencial (9 metros de altura), e respeitando os índices de impermeabilização previstos, através da elevação do primeiro piso. Desta forma, o loteamento refaz os percursos de ligação da área industrial à área rural no limite nascente do terreno (onde se propõe a recuperação das construções para Hotel Rural), assim como a ligação ao Bairro Operário.

Por outro lado, densifica-se junto da nova via panorâmica a nascente, com os programas de equipamento e comércio, reforçando e consolidando a continuidade da frente urbana proposta no Plano de Urbanização das Margens do Ave e complementando os programas do Museu/Empresas com cinemas, escritórios, comércio e serviços.

1.4 Objectivos de Recuperação da Fábrica

A nova via panorâmica de acesso, limite de urbanização, passando à ilharga do limite poente das instalações fabris, **permite a manutenção do carácter encerrado e murado da Fábrica**. Este carácter é reforçado pela manutenção do edifício a sul, a construção de nova frente a norte, **marcando uma forte tensão urbana de edifícios perpendiculares à via** e reenquadrando os edifícios autónomos dos anos 40. A difícil conciliação de escalas entre estes edifícios e a grande massa das unidades de produção são resolvidas pela introdução de duas galerias iguais e paralelas às de delimitação norte e sul, que geram uma praceta formando a entrada principal no Museu e tornando-a facilmente identificável. **A construção destas duas galerias que atravessam o edifício desde a via a poente até à plataforma a nascente, geram um sistema de espaços públicos cobertos e descobertos: praceta, *foyer*, bar/ esplanada e plataforma de acesso ao parque, sobre o rio.**

A continuidade visual dessas galerias no espaço coberto do *foyer* expondo as estruturas de ferro fundido de suporte das coberturas em *sheds* através da transparência dos envidraçados da entrada, subvertem o carácter encerrado do espaço inicial de produção permitindo a sua aproximação aos espaços de gare ou galeria/ passagem do século XIX. **A antiga unidade de tecelagem transforma-se num espaço permeável, percorrivel, em algo que literalmente atrai e alberga pessoas, numa praça pública.**

1.5 Estratégia de Projecto – as infra-estruturas

Estas galerias que reorientam a Fábrica na direcção Nascente/Poente são os Canais de Infra-estruturação. Este são constituídos por conjuntos de paredes que formam caminhos para as redes técnicas necessárias nos níveis de conforto, acondicionamento e comunicação implícitas aos novos usos.

Através do gesto mínimo de implantação estratégica dos Canais de Infraestruturação, obtém-se a máxima eficácia na hierarquização espacial e funcional das grandes naves do complexo fabril.

Concentrar o esforço de projecto no desenho desses Canais de Infra-estruturação, libertando a intervenção de readaptações que desvirtuem o desenho inicial dos espaços, e remetendo as operações apenas para restauro, consolidação e limpeza.

Para além de infra-estruturação, **os Canais são percursos públicos** incluídos nos itinerários do Museu, permitindo visibilidade sobre as salas de exposição (cota elevada e cota baixa), de forma análoga à Sala do Debuxador. São também **percursos de serviço** interno para cargas e descargas da Livraria ou serviço de *Cattering* do *Foyer*.

Os Canais são também **âncoras**, já que fixam pontos de vivência no *Foyer*, incorporando programas diversificados: Livraria, *Cattering*, Informações, Quiosques.

Os Canais Infra-estruturais serão construídos através de cofragens metálicas perdidas remetendo para o universo da construção industrial em ferro do século XIX.

2. PROGRAMAS

2.1 Centro de Interpretação e Centro de Inovação

A natureza complexa e polinucleada do programa de reabilitação necessita de uma ideia-força agregadora que permita uma mais clara definição de objectivos de recuperação e definição das interdependências reciprocas entre programas. **O sucesso da recuperação passa pela designação da ideia-força orientadora das vocações empresariais e museológicas a albergar e da imagem global.**

O programa estabelece duas valências fundamentais que incluem quer as vontades de conservação, valorização e interpretação do passado quer as de inovação e projecção no futuro.

Estas valências objectivam-se no estudo e conservação do património e na vontade empresarial inovadora. Desta forma, os programas **centro de interpretação** e **centro de inovação** parecem corresponder aos desígnios considerados: um centro de interpretação é caracterizado por uma unidade de acolhimento, um centro de documentação e museu, uma unidade logística e uma unidade de animação lúdica; um centro de inovação é caracterizado por unidade de investigação, unidade de ensino, centro de empresas e unidade de congressos.

Por outro lado, uma forte imagem de intervenção estará dependente da associação do conjunto a uma entidade unitária, a uma ideia-força agregadora que se constituirá obrigatoriamente como espaço de encontro e comunhão das valências consideradas.

Assim, o projecto define nesta fase três grandes áreas de projecto: uma constituída pelo Centro de Interpretação (museu, arquivos da indústria, empresarial/têxtil, serviços educativos); uma constituída pelo Centro de Inovação (empresas, ensino, investigação); uma constituída pelos Espaços Comuns que definirão unidades de projecto de gestão autónoma (unidade de acolhimento, unidade de congressos, unidades logísticas – Restaurante, Hotel).

A implementação destes programas é feita considerando a adequação das duas grandes unidades orgânicas às qualidades arquitectónicas e espaciais do edificado. **Por um lado, considera-se o valor patrimonial e histórico das partes que compõem o conjunto, por outro, procura-se a adequação da natureza dos programas às áreas e compartimentação existente.**

Desta forma identificam-se dois grandes períodos de construção da Fábrica do Telles: um, de finais de século XIX e inícios do XX constituído pelas unidades históricas do século XIX; outro que data dos anos 1940, 50 e 60 composto pelas unidades de tinturaria, laboratórios, apoios sociais, armazéns, etc. Se em relação ao primeiro é clara a divisão entre áreas compartimentadas (casa das caldeiras, escritórios antigos, porta principal a nascente) e áreas de grande dimensão e tratamento homogéneo (as duas grandes naves de fiação e tecelagem), já em relação à expansão dos anos 40, 50 e 60 isto não se verifica: nessas expansões a determinação construtiva do módulo e os sistemas de materialização em vigamentos, pilares e asnas em betão condicionam o conjunto, sendo indiferentes à organização do espaço e revelando uma estrutura espacial menos clara nas áreas laboratoriais e laborais. Assim, torna-se decorrente a vocação do edificado de final de século XIX para as áreas de Centro de Interpretação, e a do edificado resultante de ampliações do século XX para Centro de Inovação.

A par do edificado compacto, o conjunto é também constituído por edifícios que albergavam unidades autonomizáveis, como, por exemplo, serviços de apoio administrativo e social (cantina, instalações sanitárias e vestiários, oficinas, etc.). Estas unidades de escala e funções bastante diversas da unidade produtiva, conferem um carácter de auto-suficiência ao conjunto, tendo sido concebidas como uma pequena cidade. Este facto é acentuado pela pavimentação e escala das vias, assim como pelo carácter cintado por muros. Estes edifícios incorporam neste projecto programas complementares dos Centros (por exemplo, os serviços administrativos dos dois Centros).

Por outro lado, a Fábrica do Telles insere-se num território mais vasto de produção industrial, o Vale do Ave, agora praticamente desactivado, e que é composto por algumas unidades de grande valor para uma História da Indústria (por exemplo, o conjunto da Empresa Têxtil Eléctrica – com as centrais de produção de energia eléctrica, a barragem, a ponte de caminho-de-ferro e estação de passageiros – a Fábrica do Rio Vizela – pela sua dimensão, qualidade arquitectónica de conjunto, assim como pela sua origem em meados do século XIX –, Vila das Aves, Caldas de Vizela ou as barragens hidroeléctricas do Alto Ave).

A consideração deste Património Industrial mais vasto não pode ser escamoteada na consideração desta unidade, já que se insere na mesma ordem de intervenção – os municípios vizinhos tendem também a constituir os seus Museus da Indústria, ou da Indústria Têxtil (Guimarães, Famalicão). Desta forma chama-se a atenção para o facto de que a força, oportunidade e sentido de um Museu da Indústria deverão ser entendidos por um lado, como um Centro de Interpretação de uma operação mais alargada de transformação do território pela construção de indústrias produtivas ao longo dos Vales do Ave e Vizela nos séculos XIX e XX, e, por outro, tenderá a ligar-se a outras unidades museológicas já constituídas ou em constituição, devendo nesse sentido encontrar complementaridade de propósitos e não sobreposição – convém pensar nesta unidade como um pólo de um mais alargado "Museu da Indústria do Ave" que englobe unidades em todos os municípios.

Por último, critica-se os processos de apropriação do Património Industrial que tendem a cristalizar um particular momento dos espaços de produção, contrariando a sua natureza dinâmica já que concebidos como meios de produção, dependentes da encomenda, de melhoramentos tecnológicos e de optimização das cadeias de fabricação.

2.2 Cenários Programáticos: duas vertentes

1. Consideram-se dois cenários programáticos no quadro das condições estabelecidas no âmbito do concurso:
_hipótese a) **o programa a desenvolver assumirá uma vertente de natureza cultural / artística e de qualificação das dinâmicas culturais na cidade de Santo Tirso;**
_hipótese b) **o programa a desenvolver assumirá uma vertente de natureza cultural / científico-tecnológica e de qualificação do tecido económico e empresarial local**.

Tanto na hipótese a) como na hipótese b), **a componente museológica deverá manter a mesma missão**, de preservação e interpretação dos vários elementos construtivos que contribuem e consubstanciam uma "chave de leitura do passado" desta unidade fabril, dentro das suas diversas vertentes – organizativa, tecnológica, económica, social e cultural e enquanto exemplar de um modelo de industrialização alargado a toda uma região. O programa específico desta componente museológica deverá posteriormente ser concretizado com base na capacidade e disponibilidade de constituição de um acervo mais complexo, incluindo materiais industriais móveis (maquinaria, material de produção, artigos, etc.) e outros materiais documentais associados especialmente aos domínios sóciocultural, económico e organizativo.

2. Num segundo momento, importa estabelecer um conjunto de **componentes programáticas** passíveis de produzir algumas sinergias em resultado da sua presença e funcionamento conjuntos. Propõe-se partir das duas hipóteses anteriormente formuladas para a construção do programa:
_hipótese a) assumindo como ideia-força a vertente cultural / artística, a presença das três temáticas, cultural, museológica e empresarial, pode ser conseguida através da **exploração do elemento visual – da imagem**, associando ao património industrial, espaços de produção / divulgação das artes e um suporte infra-estrutural de promoção de design, incluindo componentes industriais e de investigação – formação.
O espaço de inter-relacionamento entre as várias componentes poderá desenvolver-se, neste caso, a partir de **um encontro de sensibilidades e competências no campo da criatividade visual**, seja ela na interpretação / exposição dos elementos integrantes do acervo museológico, seja na divulgação das artes plásticas, da fotografia, das artes performativas (através de trabalhos de coreografia, cenografia, guarda-roupa, representação), do cinema e audiovisual, seja, por último, na criação/produção e formação nos domínios do design especialmente orientado para os sectores têxtil e da moda. Admite-se, para além disso, que as orientações da política de incorporações de elementos no acervo museológico possam dar relevo especial a aspectos relacionados com o desenho e a imagem.

Esta linha de programação contém, por outro lado, um enorme potencial de ligação com as dinâmicas de animação cultural e de lazer da cidade, na medida em que permite uma oferta de diferentes produtos e serviços, incluindo exposições e espectáculos, associada a uma eventual componente comercial. Em termos de módulos de actividades a integrar no programa conjunto, perspectivam-se os seguintes:
_a ***estrutura museológica*** (que incluirá as componentes convencionais da documentação e reserva e da interpretação / exposição),
_uma ***sala de espectáculos*** adequada às diferentes artes performativas (designadamente dança e teatro),
_***espaços para projecção audiovisual/ cinema***, eventualmente numa modalidade de multiplex, associando algumas áreas de lazer dentro do sector da restauração e café/ bar,
_***área de exposições***, com polivalência entre as artes plásticas, o design e outros eventos de natureza mais comercial,
_uma ***área de ensino*** vocacionada para cursos artísticos e de design,
_***áreas de instalação industrial ou laboratorial*** no campo da investigação (materiais têxteis, tinturaria, estampagem, etc.).

A diversidade dos objectivos e da natureza dos serviços associados a cada um dos módulos referidos permite desde logo perspectivar **diferentes opções de promoção**:
_nos casos da estrutura museológica e da sala de espectáculos, uma promoção pública (designadamente de natureza municipal) ou de associação público-privado, com perspectivas de sustentação parcialmente ou dominantemente pública;
_no caso do espaço para cinema, associado a uma componente comercial, uma promoção totalmente privada;
_nos casos da área de exposições, área de ensino e área laboratorial, uma promoção de base associativa ligada aos sectores de actividade industrial predominantes na região, têxtil e vestuário, e aos sectores universitário ou de formação profissional;
_no caso da área para instalações industriais, predominantemente dentro do sector de serviços de design e

concepção de imagem, fornecedores das indústrias têxteis e do vestuário, a promoção será de natureza privada.

Hipótese b) neste caso, assumindo-se que a ideia-força se desenvolve na relação entre a cultura e a ciência e tecnologia, as mais-valias entre as três temáticas consideradas poderá ser conseguida através duma orientação que **explore os domínios do conhecimento e da inovação**. Nesta perspectiva, a conjugação da estrutura museológica a criar, fundamentada na existência e desenvolvimento de um património de arqueologia industrial de significado reconhecido, com outras componentes de natureza científica e tecnológica deve contribuir para uma progressão em matéria de conhecimento histórico e científico e em matéria de inovação tecnológica e empresarial. No que se refere à política de incorporações no acervo da estrutura museológica, as prioridades poderão incidir sobre elementos patrimoniais de natureza científica e tecnológica, designadamente ligados aos sectores industriais predominantemente presentes na região.

O conteúdo programático desta hipótese orienta-se essencialmente para o fomento e **desenvolvimento das capacidades e competências em matéria científica e tecnológica**, associando serviços que podem ir desde a vulgarização das ciências (estimulando junto das faixas etárias mais jovens o interesse pelas ciências e a tecnologia) e o ensino, à experimentação e à inovação industrial (criando condições de aparecimento de novos investimentos industriais). A sua relação com o tecido local é essencialmente de natureza organizativa e institucional, através do relacionamento com organizações de âmbito sectorial e de formação e com as empresas, mas menos numa perspectiva de animação urbana. No entanto, a concentração de funções terciárias qualificadas permite associar um valor acrescentado significativo em matéria de estruturação e imagem da cidade.

No que respeita aos módulos de actividade a integrar na estrutura global a desenvolver, propõe-se os seguintes:
_a ***estrutura museológica*** (que incluirá as componentes convencionais da documentação e reserva e da interpretação / exposição);
_um ***centro de reuniões***, com auditório e um número de salas de reunião, vocacionado para pequenos congressos temáticos (dentro de matérias científicas ou de natureza empresarial/ comercial) e reuniões de trabalho (workshops);
_um ***centro de divulgação científica e tecnológica,*** orientado para públicos escolares e para o público em geral, que deve ter como objectivo, entre outros, a valorização da cultura industrial local, incluindo eventualmente uma área adequada a exposições de natureza profissional ou empresarial;
_um ***centro de promoção das novas tecnologias de informação e comunicação***, vocacionado para as empresas (promoção do e-bussines, e-commerce, tele-trabalho, etc.), associado a ***áreas de instalação industrial ou laboratorial***, com vocação de ninho de empresas para projectos inovadores em matéria tecnológica e organizativa;
_uma ***área de ensino e formação*** vocacionada para cursos de natureza tecnológica e formação contínua;
_área de apoio de serviços de restauração e cafetaria.

De modo idêntico, as diferenças entre os objectivos e a natureza destas unidades modulares permitem prever a possibilidade de **diferentes soluções institucionais de promoção**:
_nos casos da estrutura museológica, uma promoção pública, designadamente de natureza municipal ou de associação público-privado, com perspectivas de sustentação parcialmente ou dominantemente pública;
_no caso do centro de divulgação científica e tecnológica, uma promoção de base pública-privada (admitindo parcerias entre município, instituições de ensino e Rede de Centros de Ciência Viva), cujo investimento inicial poderá ser financiado no quadro do Programa Operacional da Ciência e Tecnologia;
_no caso da área de ensino e formação, uma promoção de base associativa ligada a organizações sectoriais presentes na região e aos sectores universitário e de formação profissional;
_nos casos do centro de promoção das novas tecnologias de informação e comunicação e da área para instalações industriais e laboratoriais, promoção de natureza privada, com uma participação de empresas pertencentes aos sectores das telecomunicações e da informática (eventualmente integrando espaços comerciais para representação/comercialização de equipamentos), e, provavelmente, com hipóteses de financiamento do investimento no quadro da política de desenvolvimento da Sociedade de Informação; _finalmente, no caso da área de apoio de serviços de restauração e cafetaria, uma promoção privada.

3. Definidas as componentes programáticas para cada uma das hipóteses desenvolvidas, trata-se de identificar um núcleo âncora que permita uma execução do programa global coerente, embora prolongada no tempo.

Este núcleo âncora deve alicerçar-se nos elementos construídos pertencentes à instalação industrial original e com características que justifiquem a sua conservação, albergando na parcela de maior interesse patrimonial a unidade museológica.
A promoção do projecto de reconversão dessa parcela em unidade museológica e da consolidação (apenas implicando uma intervenção preventiva em relação a situações de progressiva degradação ou ruína) de outras parcelas construídas a preservar (que ficarão disponíveis para instalação de futuros módulos do programa) deverá ser promovida pelo município, sozinho ou em parceria com outra(s) instituição(ões).

Esta intervenção inicial deverá ser ainda complementada com uma intervenção mínima de construção ou reconversão de alguma parcela para áreas de vocação comercial (restauração e cafetaria), dentro de soluções de arquitectura qualificadas, que serão ou promovidas pelo município para posterior concessão privada ou, desde logo, promovidas por investidores privados.
Na hipótese a) esta intervenção deve, preferencialmente, integrar o módulo vocacionado para o cinema.

3. UNIDADES DE PROJECTO, INTERVENÇÃO MÍNIMA EXTENSIVA E FASEAMENTO

3.1 Unidades de Projecto

As Unidades de Projecto decorrem de quatro grandes funções que deverão estar presentes na intervenção, e que são atributos de espaços: Acolhimento, Interpretação, Comunicação e Produção. Estas funções geram as correspondentes Unidades de Projecto: Unidade de Acolhimento/Multiusos/Foyer, Unidade do Museu/Arquivo, Unidade de Congressos/Espectáculos, Unidade de Empresas/Ensino/Investigação. Estas unidades configuram funções complementares na construção da ideia-força agregadora.

3.2 Unidade de Acolhimento/Multiusos/Foyer

O Foyer é concebido como espaço de acolhimento de visitantes e como verdadeiro espaço de encontro dos dois Centros considerados anteriormente; propõem-se diferentes níveis de relacionamento dos utilizadores: desde o encontro ocasional como pausa para café, ao encontro motivado por interesses comuns (exposições, eventos, apresentações, etc.) até ao negócio. Desta forma o foyer constitui-se como um espaço de encontro e troca ou multiusos. Esta caracterização obrigará à sua infra-estruturação através dos dispositivos referidos como canais de infra-estruturação que albergarão a possibilidade de montar e desmontar conjuntos de mecanismos que permitam a realização das actividades referidas.

A sua localização central em relação ao conjunto da unidade confere-lhe uma propriedade de distribuição por atravessamento. Este espaço comporta ainda cafés sobre a entrada principal e na plataforma a nascente sobre o rio.

3.3 Unidade Museu/Arquivo

3.3.1 A estruturação agora proposta para o Museu da Indústria Têxtil parte dos pressupostos programáticos definidos. Considera-se, assim, que deverá haver uma posterior redefinição do museu decorrente das valências introduzidas pela localização complementar das empresas, assim como do entendimento que possa vir a fazer-se de Centro de Interpretação.

Estes dois factores poderão ser resumidos num quadro de relacionamentos que o Museu estabelecerá obrigatoriamente com o Vale do Ave, os centros de documentação necessários à prossecução dos seus objectivos, os centros de investigação, assim como as empresas de que tentará obter património para a sua constituição (quer sejam espécies documentais/ organizativas e sociais, quer tecnológicas).

O entendimento do Museu como Centro de Interpretação adquire duas valências fundamentais: a própria Fábrica através dos itinerários e percursos de visita interna ao Museu Intersticial ou ligante que é constituído pela totalidade das instalações e anexos agrícolas; o Vale do Ave através do conjunto de unidades dispersas (com gerações tecnológicas diferentes) e em musealização. O percurso de interpretação interno procurará reconstituir o essencial do processo produtivo, procurando esclarecer aspectos relacionados com o espaço industrial, a tecnologia instalada, etc. O percurso de interpretação exterior à Fábrica visa completar a visão do têxtil do Vale do Ave iniciado no interior, levando os visitantes a compreender as gerações técnicas instaladas na região, as diferentes integrações fábrica-território, fábrica-paisagem, fábrica-geografia humana. Isto é, o espaço do museu industrial não se encerra nos percursos oferecidos internamente, qualquer que seja o ponto de vista considerado.

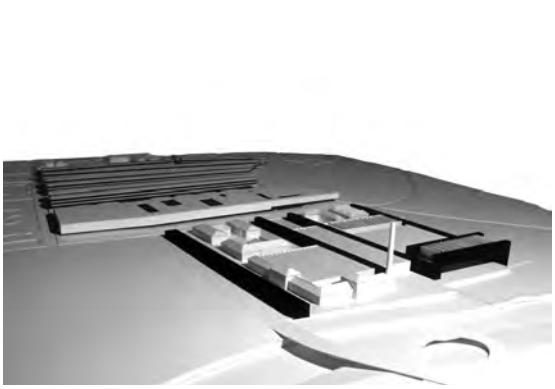
No processo de relacionamento do Museu com a cidade e território assume particular importância o conjunto de serviços que este oferecerá; a par da Sala de Exposições de Longa Duração, das Exposições de Curta ou Média Duração e dos percursos de Visita Interna, o acesso de investigadores ao Arquivo da Indústria Têxtil, assim como de grupos de crianças aos Serviços Educativos, adquire particular proeminência. O projecto reforça estes dois programas tornando-os visíveis do exterior: um ocupando a antiga unidade de produção de energia, o outro, num processo de relacionamento claramente urbano (sobre a nova via principal de acesso), ocupa parte dos edifícios de uso social da antiga Fábrica. A proximidade às oficinas do Museu poderá permitir a realização de workshops pelos serviços educativos, como já acontece com outros museus desta natureza e escala.

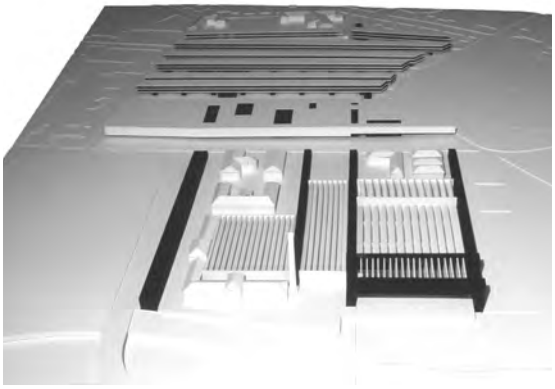
Por último, reserva-se o edifício administrativo da Fábrica para a localização da Direcção e Serviços Administrativos do Museu.

3.4 Centro de Congressos e Espectáculos

O Centro de Congressos e Espectáculos localiza-se no lado nascente do edifício refazendo essa fachada sobre o Rio. A identificação do novo volume, que conferirá uma fortíssima imagem-ícone à Fábrica, reforça a componente comunicativa e lúdica do Programa, a par do seu peso e significado histórico conferido pela central de produção de energia.

A sua localização em continuidade com o centro de empresas permite a realização de congressos, podendo usufruir de forma complementar de instalações dessa unidade.





Para o espaço de auditório de 800 lugares considera-se possível dirigir o programa de forma a encontrar uma solução multifuncional e multioperativa, para permitir diferentes usos do espaço: auditório, teatro, dança, música e os vários tipos de cena (frontal, central e em U).

Para implementar a multioperatividade desejada permitindo uma maior rentabilização possível da sala, o desenho do espaço deverá ser super-infra-estruturado e dotado de grande flexibilidade.

Das tentativas melhor conseguidas de multifuncionalidade e utilização do espaço fora do quadro de cena, a qual estava confinada desde a invenção do teatro à italiana, aponta-se a sala da Schaubuhne situada no edifício de Mendelson em Berlim.

À semelhança deste exemplo, a localização do palco não deverá estar predefinida. O espaço deverá ser modulável e adaptar-se em função de cada espectáculo, através da combinação e adição de equipamentos móveis localizados nas paredes, tectos e pavimentos. O volume permite a divisão em sete salas que podem ser usadas em conjunto ou separadamente, alternada ou simultaneamente.

O tecto deverá ser dotado de uma teia contínua e o pavimento técnico deverá ser montado sobre praticáveis hidráulicos reguláveis permitindo várias alturas.

No modelo de sala sugerido as diferentes possibilidades de configuração do palco/auditório, onde o espaço cénico é definido para cada representação, proporciona diferentes relações com o lugar dos espectadores. A sala/contentor/máquina de cena permite a modulação do espaço em distintas soluções tipológicas – os modelos clássicos, o isabelino e o italiano.

Assim, ao apostar numa grande flexibilidade, está-se a qualificar e rentabilizar meios.

3.5 Empresas/Ensino/Investigação

O lado norte da Fábrica do Telles comporta as componentes empresariais de formação e investigação do Centro de Inovação.

Considera-se a modulação existente na estrutura regular dos edifícios como elemento determinante da posterior compartimentação destas áreas.

A realização de uma envolvente em canais infra-estruturais destas áreas permite uma intervenção modular de recuperação/ reconversão ou construção de raiz.

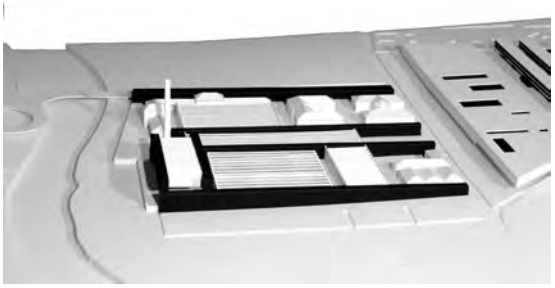
De forma análoga ao Foyer, também estes espaços são servidos pelos canais de infra-estruturas que constituem filtros de acesso. Nestes canais serão localizadas as Recepções e Secretarias de apoio comum, assim como Instalações Sanitárias.

Prevê-se a construção de um edifício de raiz para os programas de ensino e investigação, em dois pisos. Este edifício poderá ter garagens subterrâneas.

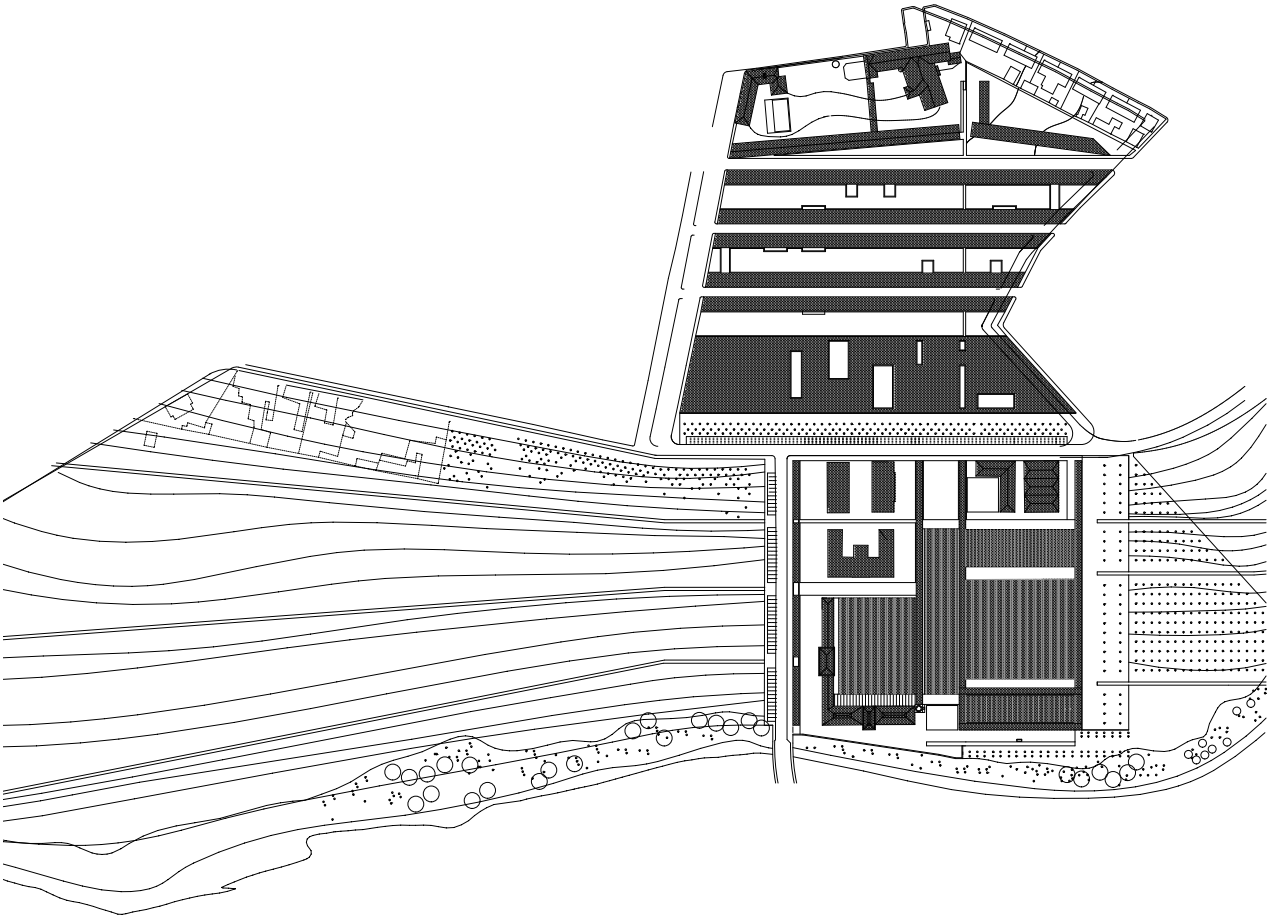
3.6 Intervenção mínima extensiva

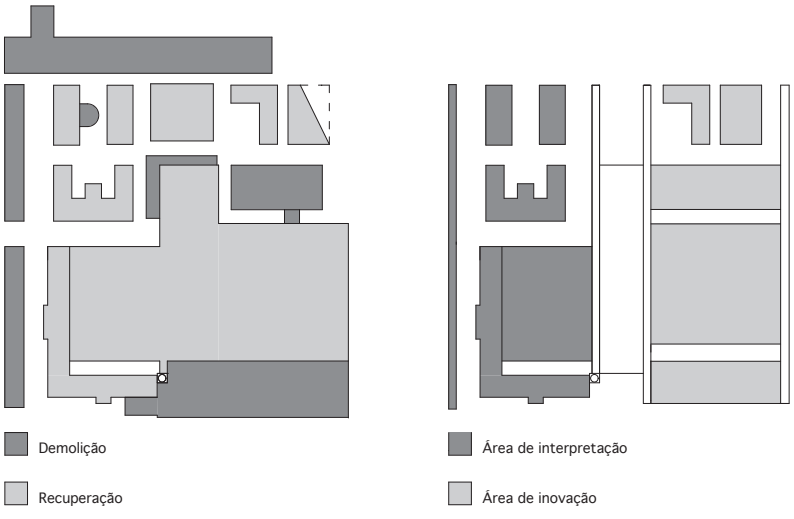
A definição de uma "intervenção mínima extensiva" é considerada como primeira fase do processo de recuperação da Fábrica do Telles. O conjunto de demolições previsto em projecto permite reduzir as áreas de intervenção e consolidação das estruturas, abrindo frentes de recuperação e infra-estruturação. **A consideração da simultaneidade dos processos de recuperação e infra-estruturação permitirá a não intervenção em áreas expectantes, de programas não inteiramente definidos ou ainda sem tomadores, assegurando, no entanto, desde o início do processo, uma forte imagem de conjunto.** Desta forma, o processo de intervenção mínima será feito de acordo com áreas já estabilizadas de programa, onde essas intervenções serão realizadas de uma forma próxima da definitiva.

A infra-estruturação proposta consiste na realização de unidades de ligação do conjunto e que incorporarão quer infra-estruturas de AVAC, climatização, eléctricas e saneamento quer num sentido mais amplo os pequenos programas de apoio às grandes áreas exibitivas, culturais e empresariais, como café, loja, vestiários, etc.

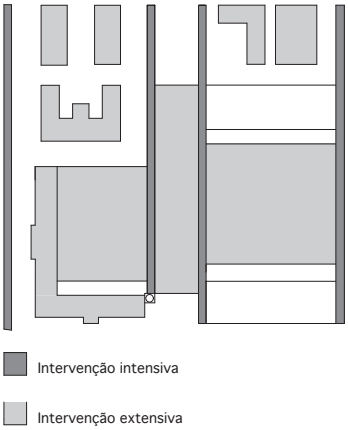


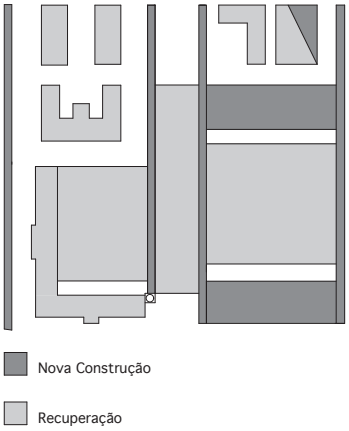


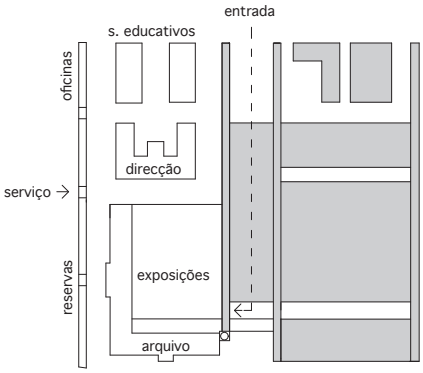




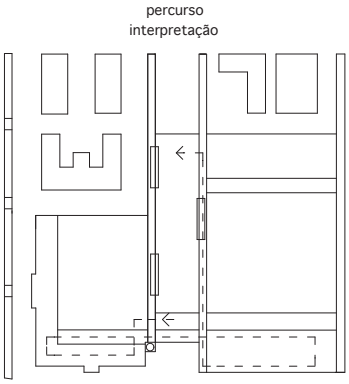
IMPLANTAÇÃO; ESQUEMAS DAS PLANTAS



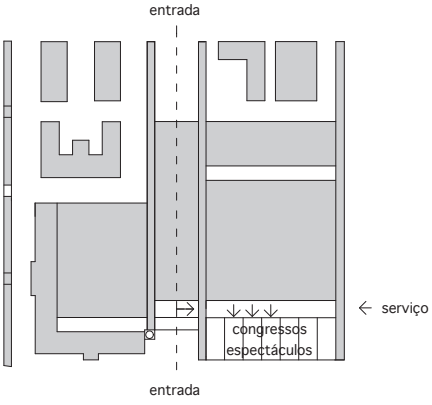




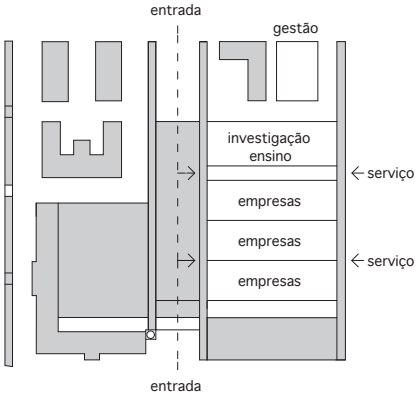
acesso / museu



circulação / itinerário da visita / museu

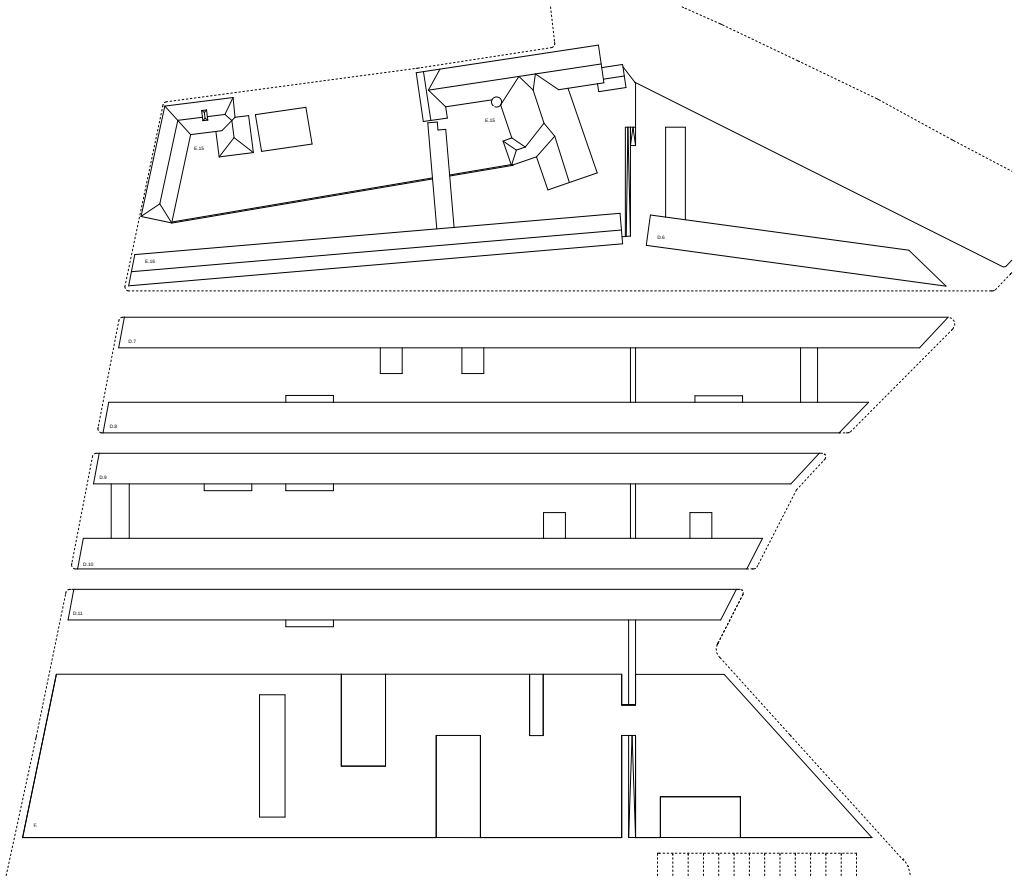


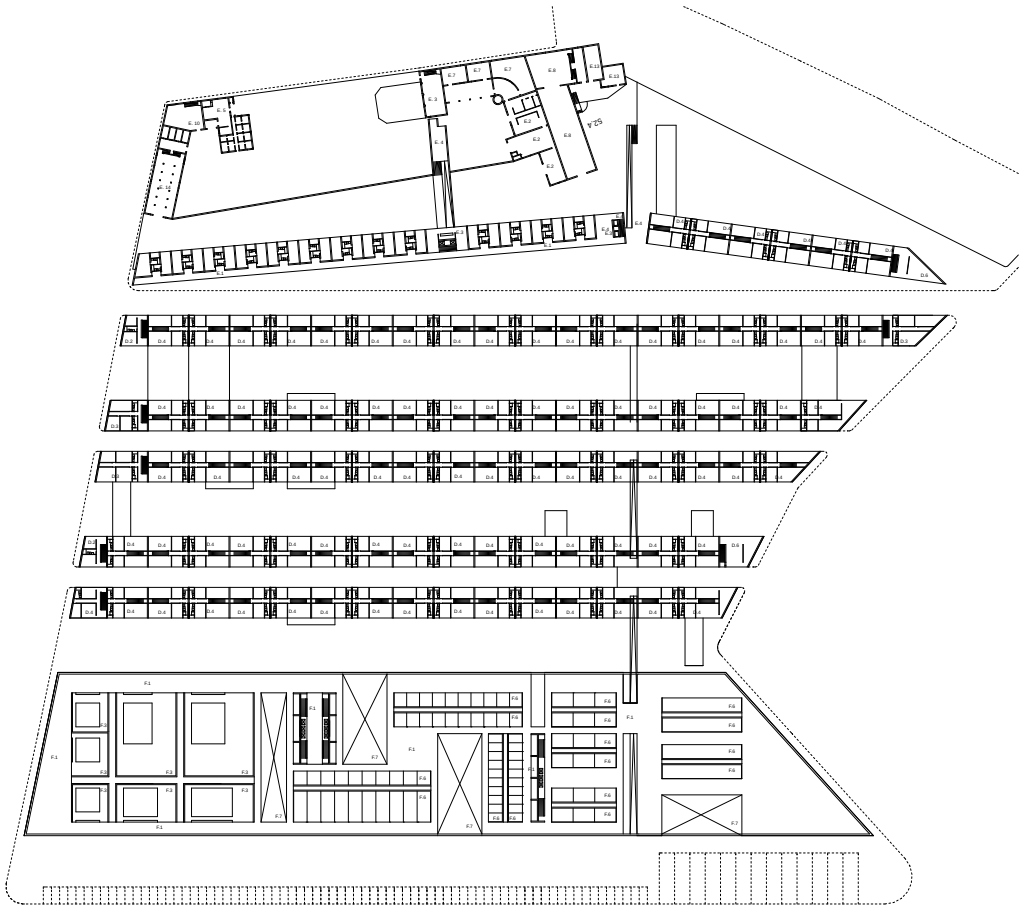
acesso / centro de congressos,
conferências e espectáculos



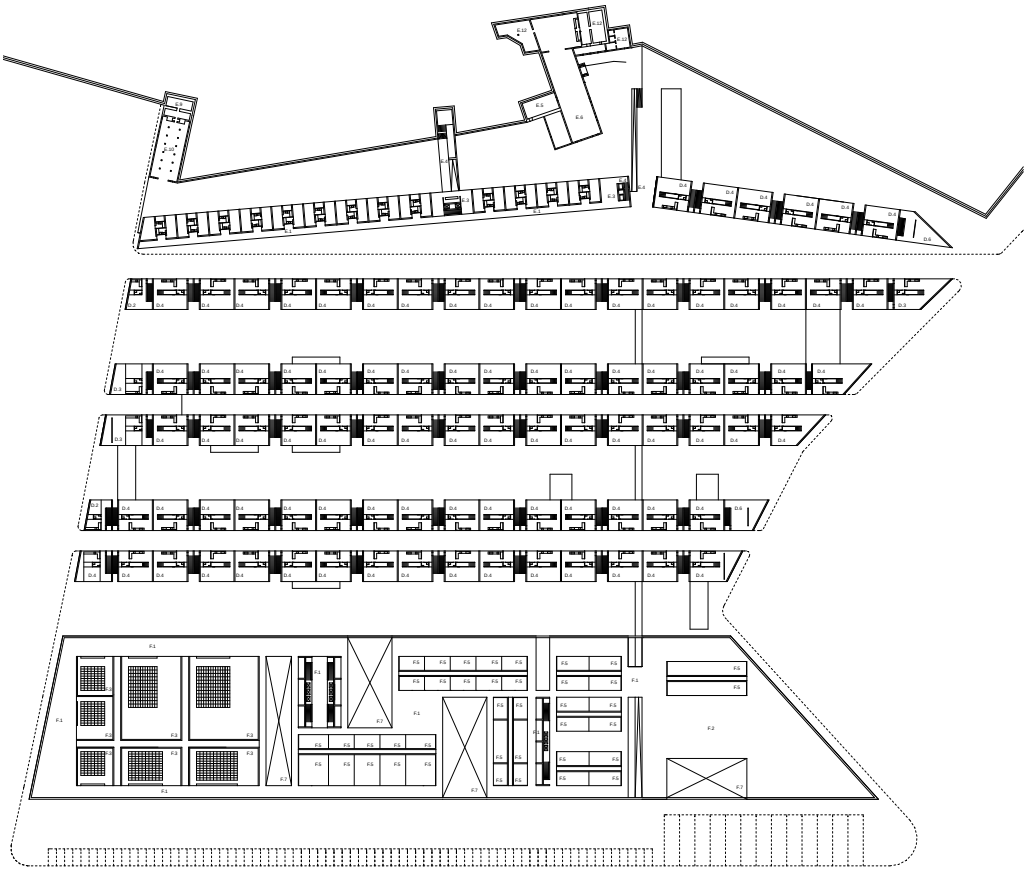
acessos / empresas

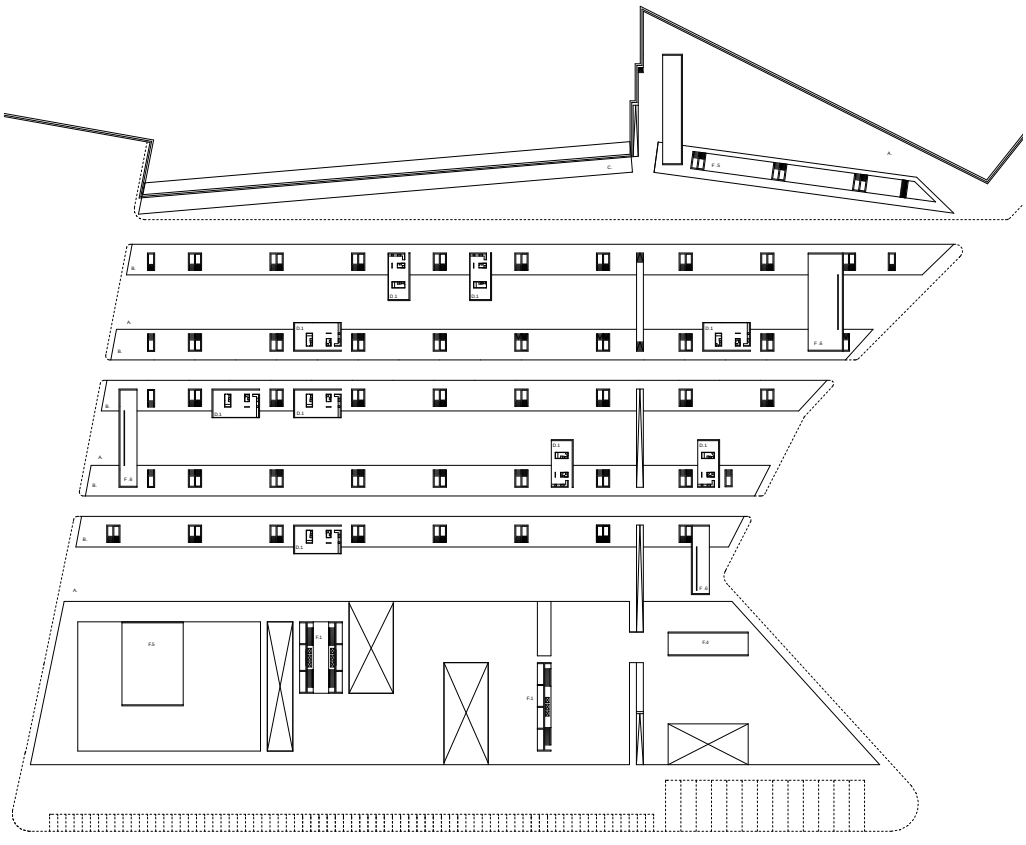
ESQUEMAS DAS PLANTAS



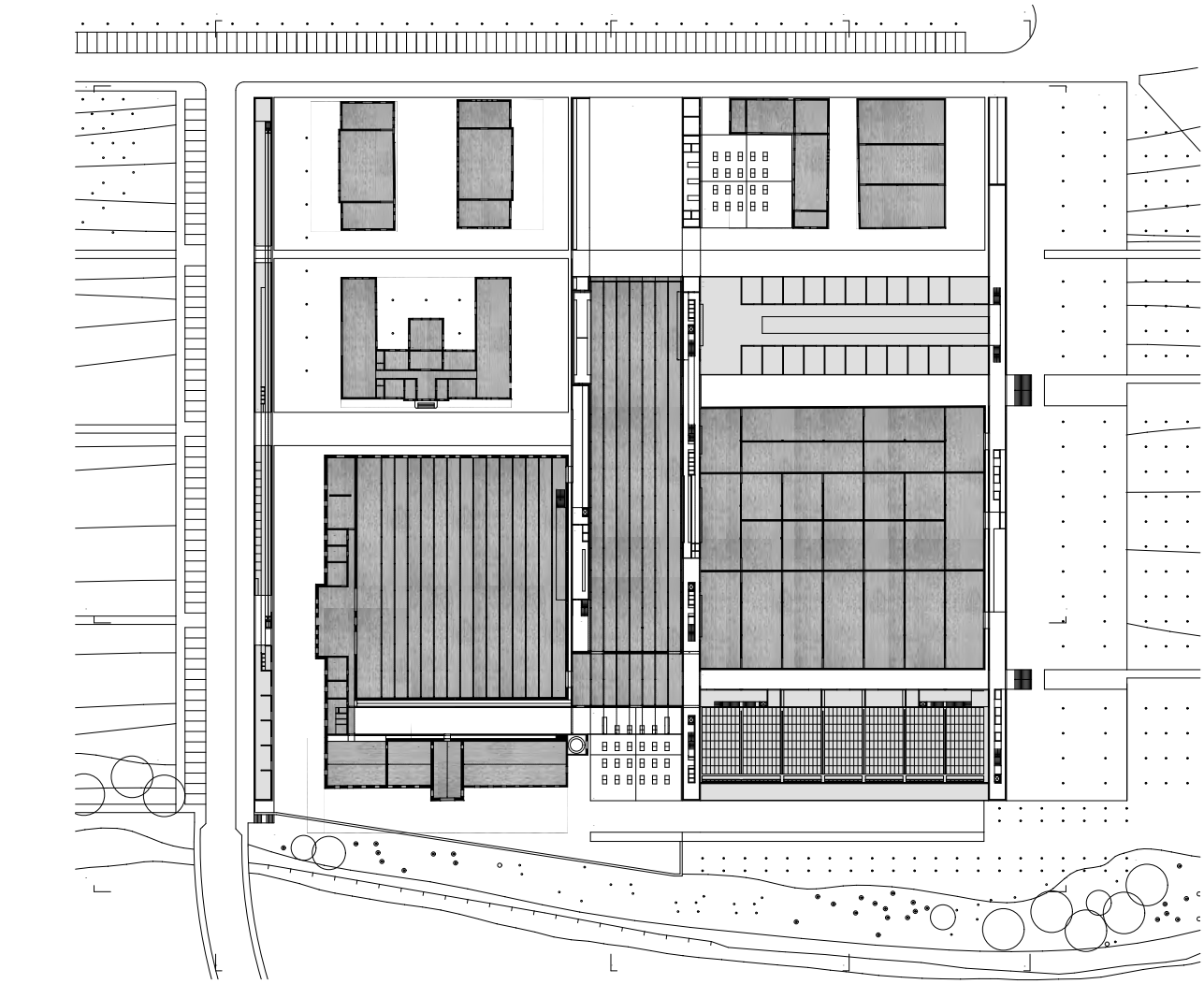


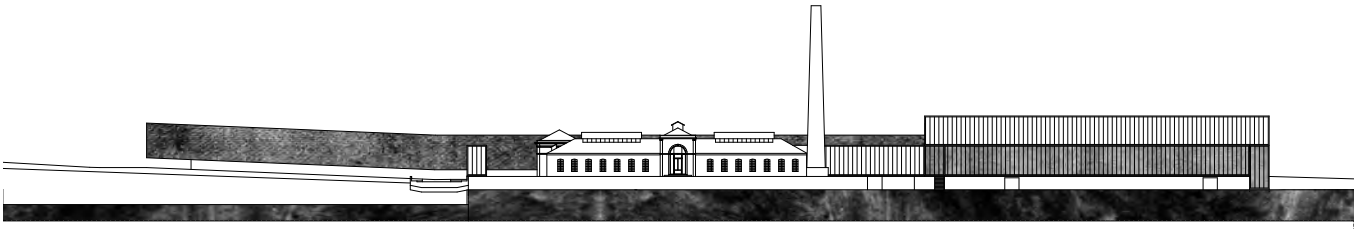
PLANTAS DE COBERTURA E DO PISO 2



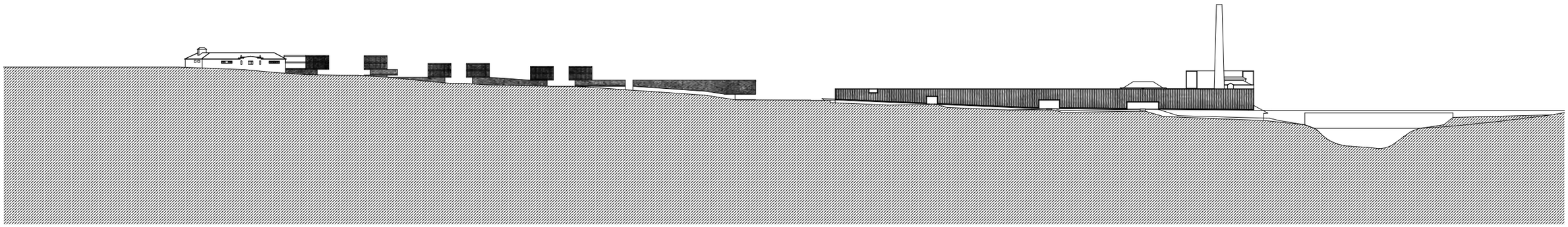


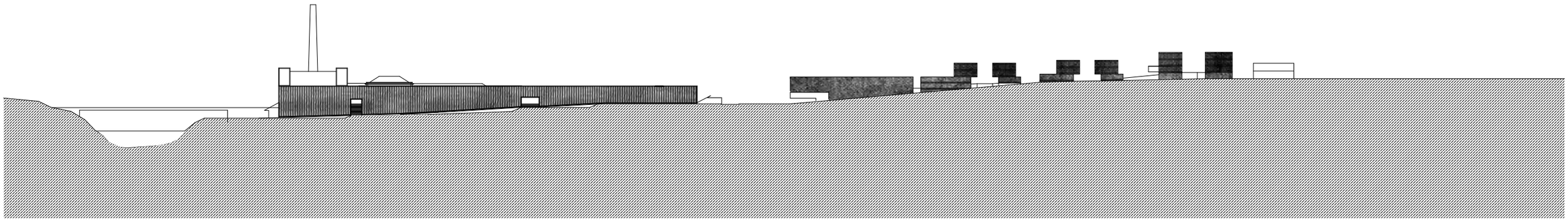
PLANTAS DO PISO 1 E PISO 0

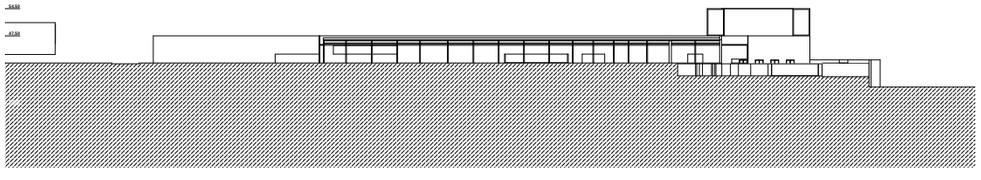


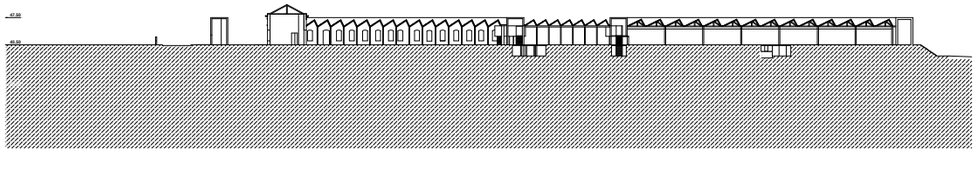


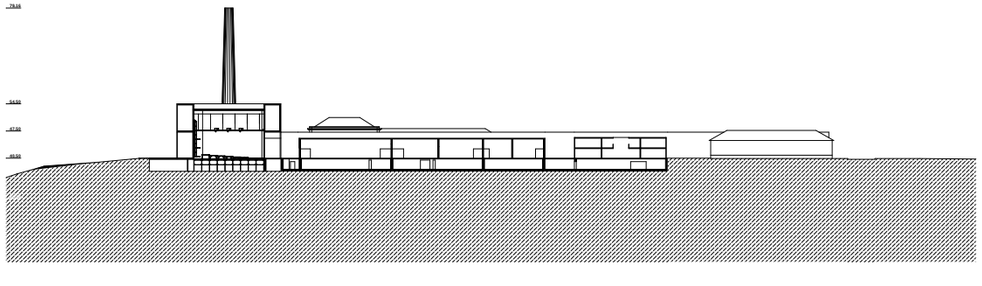
PLANTA DO PISO R/C; ALÇADO NORDESTE



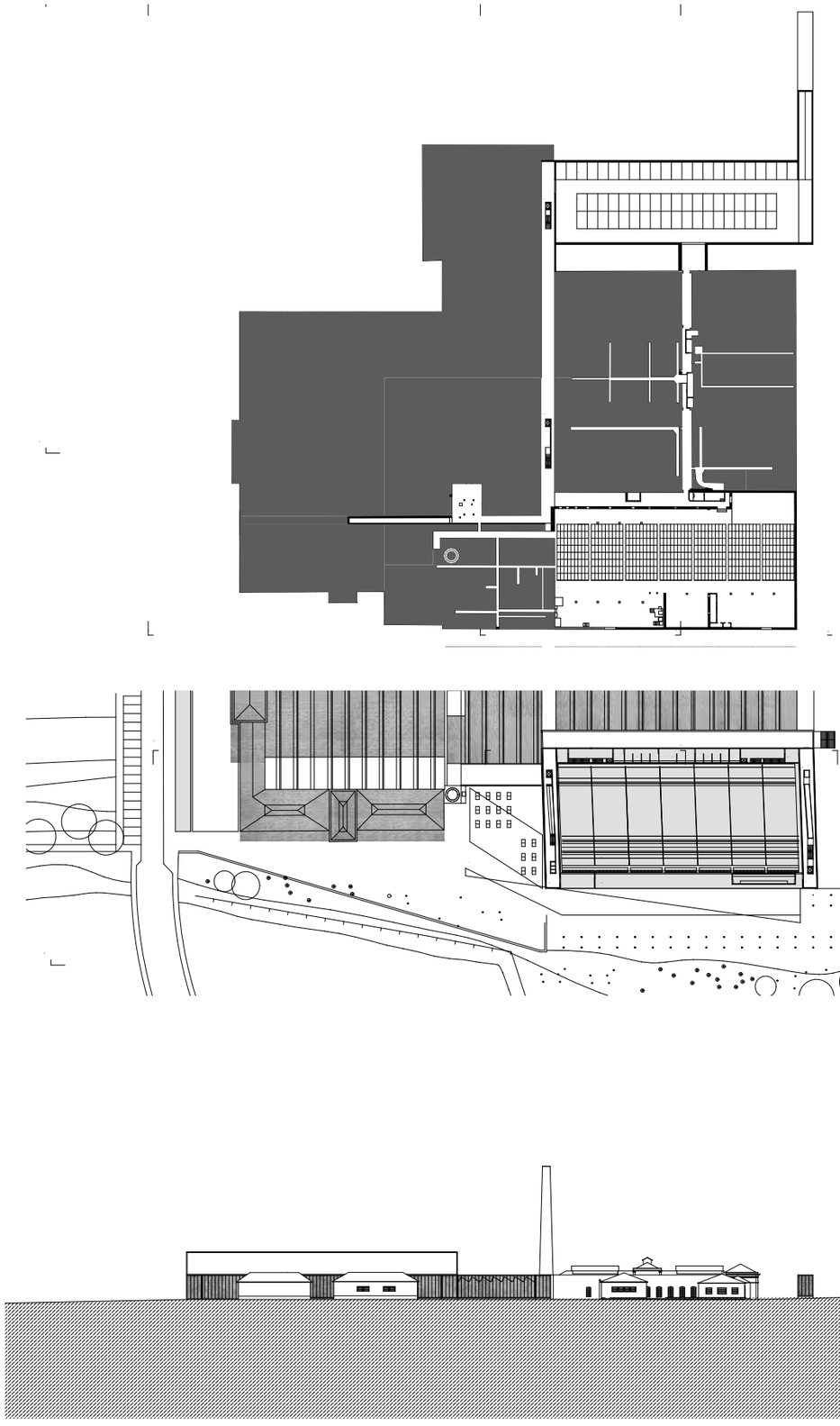








ALÇADOS SUDESTE E SUDOESTE; CORTES 01, 03 E 02



PLANTA DO PISO 0 E PISO -1; ALÇADO NOROESTE

RESIDÊNCIA DE ESTUDANTES III 2000-

Pólo II da Universidade de Coimbra. Projecto de Concurso, 1.º prémio [projecto n.º 50/00]

IMPLANTAÇÃO

A natureza íngreme da encosta e a suave do vale caracterizam a previlegiada posição marginal do local para a Residência de Estudantes.

Propomos um volume de perímetro regular, para definir a cércea estabelecida e libertar os lados do edifício para a envolvente. Deste modo são tratados de igual modo todos os lados do edifício, não há um lado menos previlegiado e oferece-se um local de estar lazer, exposto a Sul e Nascente, exposto ao vale, livre de obstaculos à visão.

Respeita-se a intenção de utilizar a construção como elemento definidor do espaço urbano, da rua, contribuindo para o caracterizar, criando uma zona comercial tipicamente urbana, acompanhando a pendente e colocando as lojas em contacto imediato e de nível com o passeio, com os utentes. Respeita-se assim também a intenção do plano de criar uma galeria capaz de abrigar este tipo de espaços e convidar ao seu usufruto.

O edifício de secção em L, em que ambas as áreas, a horizontal e a vertical, abrigam habitações, possuem a mesma imagem, as mesmas regras formais. Encastrado a norte na parte alta do terreno, a Residência chega à parte baixa solta do terreno, expondo um piso de estacionamento iluminado e ventilado naturalmente pelos vazios do piso horizontal de habitações. As habitações, umas incluídas no braço vertical do edifício e outras, em pátio, no corpo horizontal, são exactamente idênticas na sua distribuição, dimensão e construção. Diversidade ainda assim quase absoluta, produto da combinatória entre elementos tipo, garante a singularidade de cada habitação. As habitações são em geral de cinco quartos duplos, com instalações sanitárias e de banho separadas. As dimensões das dependências são aproximadas às requeridas pelo programa de concurso que deu origem ao projecto e definidas pelo Dono de Obra.

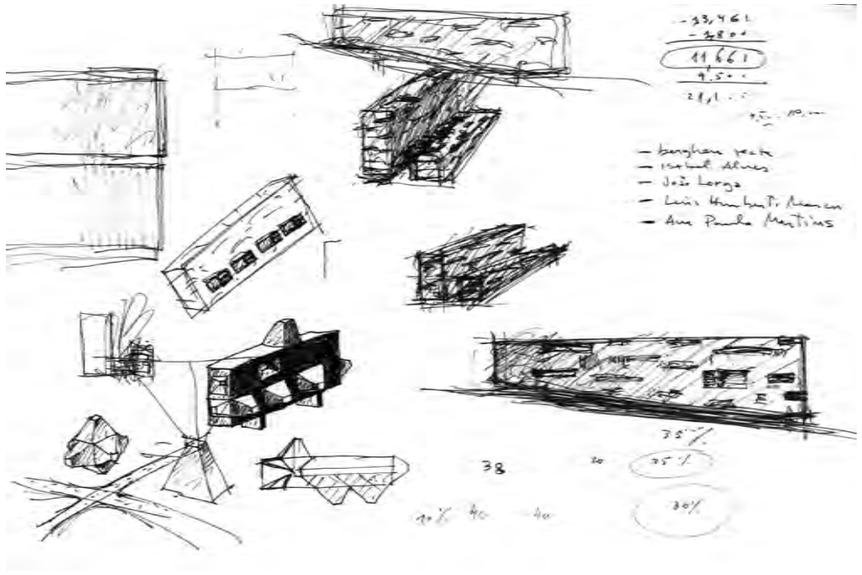
DEFINIÇÃO DOS CRITÉRIOS GERAIS DE DIMENSIONAMENTO DAS DIFERENTES PARTES DAS INSTALAÇÕES

Critérios de dimensionamento do volume

Numa envolvente próxima ainda por construir, este princípio poderia justificar alguma permissividade que não reflecte a estratégia que pretendemos para este projecto. Seguimos a cércea proposta, e seguimos os alinhamentos definidos mais a norte pelos projectos que precederam este, ainda que distantes no território.

Forma Geral

O volume cumpre os alinhamentos definidos para a sua extensão e relação com as vias envolventes, bem como a modulação proposta de 4,5 m. Propõe o plano para este edifício uma posição de cutelo à topografia. Mostrando a espessura,



prescindindo da construção nos gavetos, potenciamos esta característica. Assim, o edifício desenvolve-se em altura junto à via, até à cércea proposta pelo plano, e na horizontal no 1º piso, formando uma plataforma, gerando espaços diversos e oferecendo uma área de lazer em plataforma sobre a envolvente.

Regra Modular

O total respeito pela modulação proposta pelo plano, de base de 4,5 metros levada até à exaustão, incluindo-a na normalização dos espaços construidos e em todos os seus componentes, sistematicamente aplicada, permitirá conduzir a uma esperada economia e também a uma natural versatilidade. Esta modulação, cujo sentido é inquestionável, contribui necessariamente para a estruturação formal do edifício, para uma sistematização dos espaços e da construção.

Sistema Construtivo

Os acabamentos são os do pronto, reduzindo os acabamentos a um mínimo em custos e realização. Deste modo os elementos principais da construção podem absorver uma percentagem dos custos maior, este aumento de investimento em estrutura à custa dos acabamentos conduz a um aumento da robustez da construção. A redução do investimento em acabamentos representa a redução do investimento no mais efémero.
A robustez do sistema construtivo rentabiliza-se no tempo por possuir custos de manutenção inferiores aos do sistema tradicional.

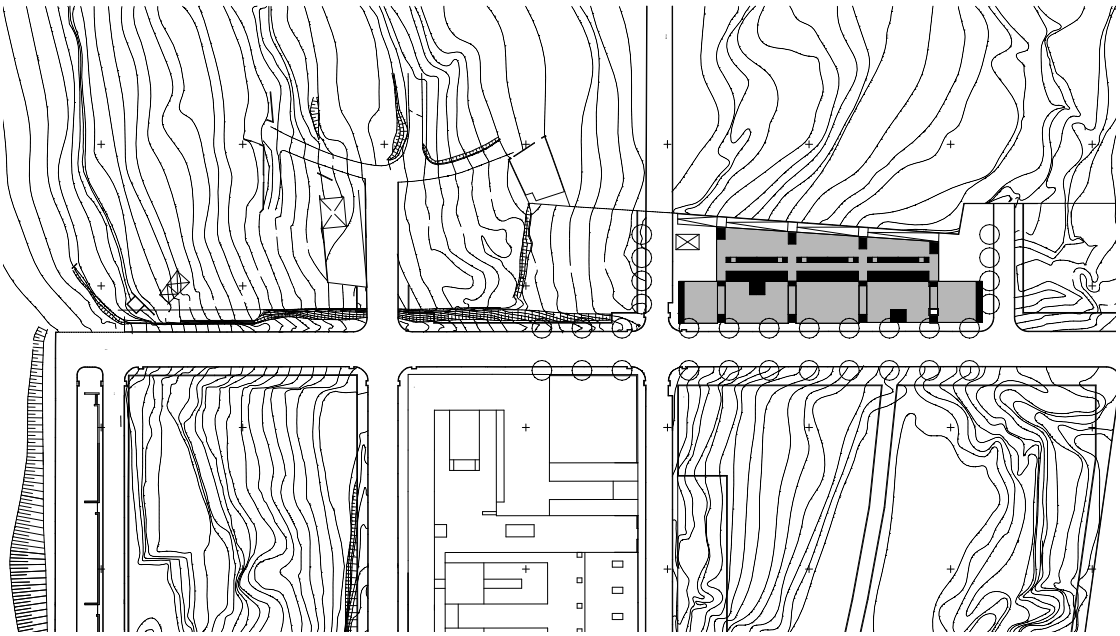
Os pavimentos serão acabados a auto-nivelante ou manta de linóleo nos apartamentos, e, nas áreas de acesso, serviço e estacionamento será aplicada uma betonilha com endurecedor de superfície.

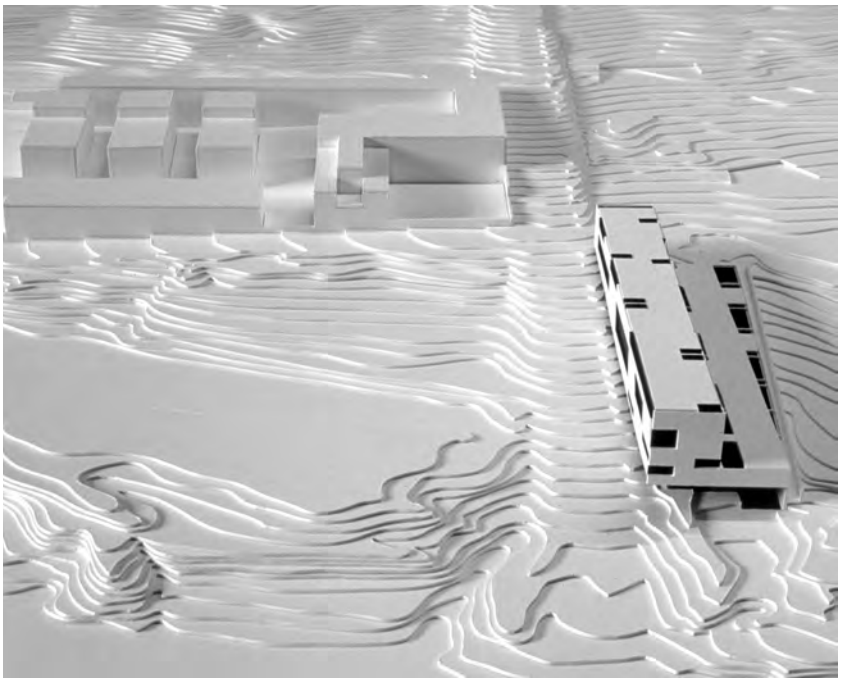
As paredes serão ou em betão à vista ou em tijolo de cimento á vista ou de tijolo vazado rebocado conforme a área e uso a que se destinem. As divisões de serviço e sanitárias serão acabadas a pintura lavável.

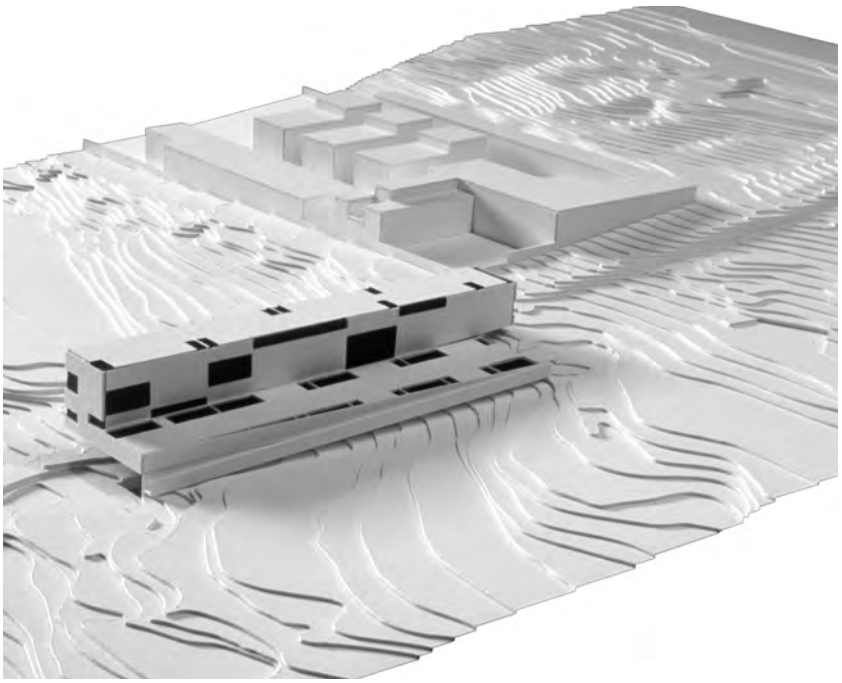
As caixilharias serão em alumínio despolido nos elementos móveis, nos fixos consoante situação serão também em alumínio ou aço.

A área de estacionamento colocada no piso térreo, sob o piso das habitações pátio, é ventilado, e iluminada naturalmente, o que, além de representar uma adicional economia de meios, é uma mais-valia em conforto e qualidade de uso.

As habitações são concebidas de modo a colocar como barreira acústica entre a cozinha, sala comum e os quartos, o corredor de acesso aos quartos e as dependências de serviço, banho e sanitários.

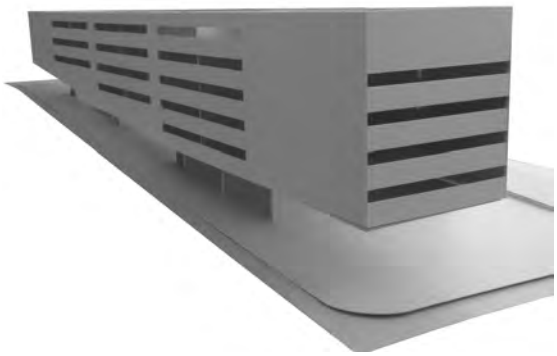




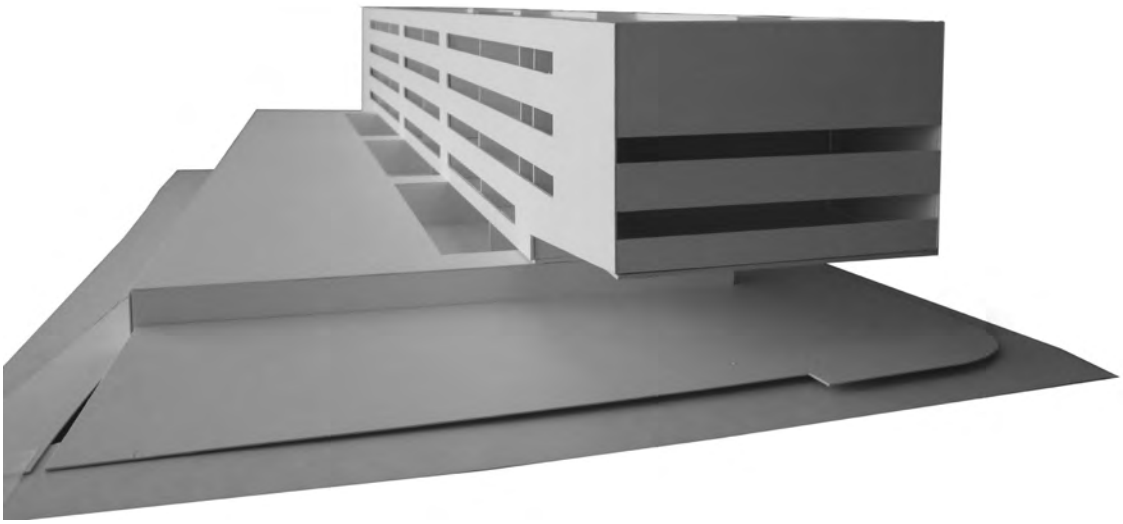


MAQUETE PROPOSTA DE CONCURSO

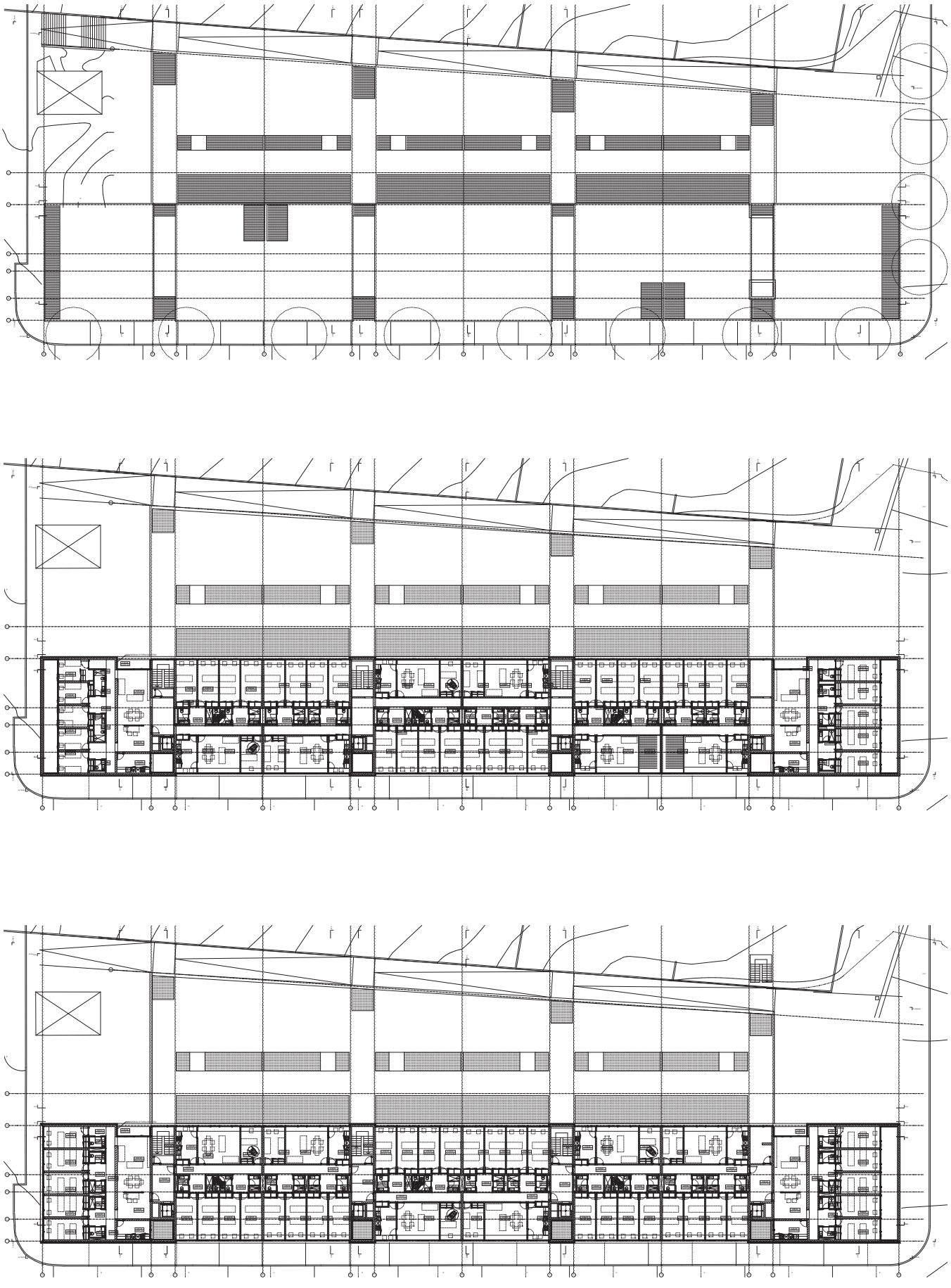




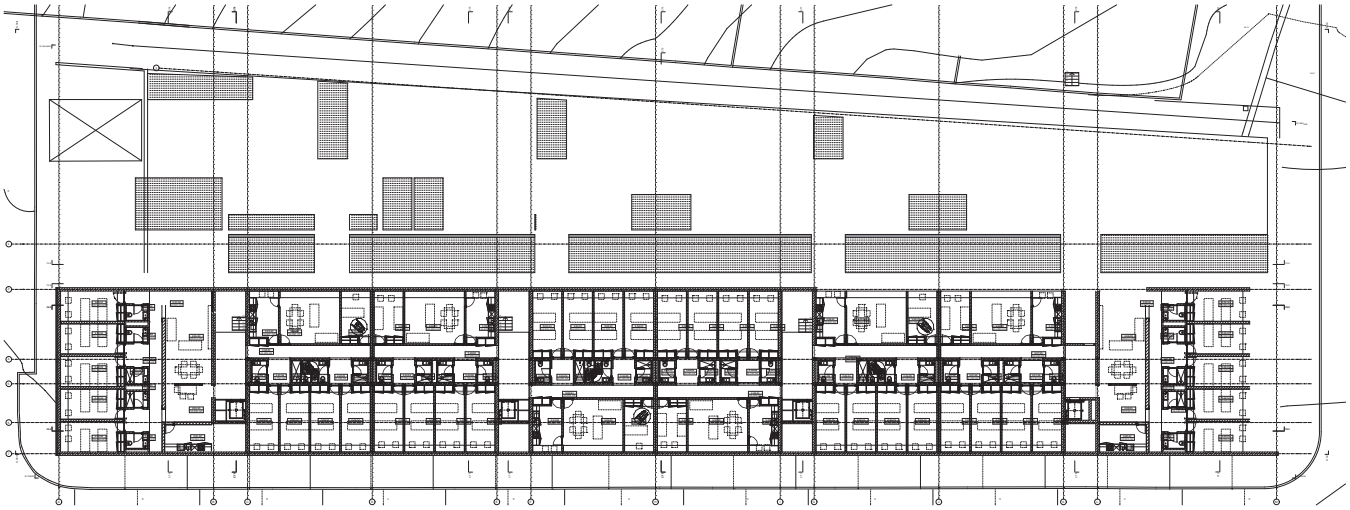


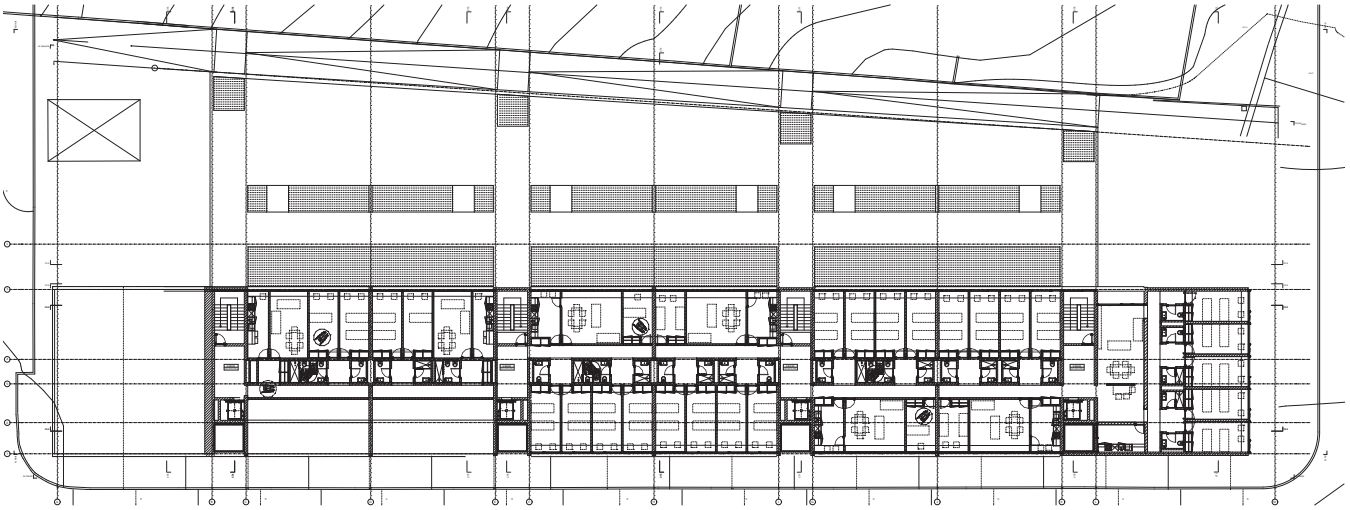


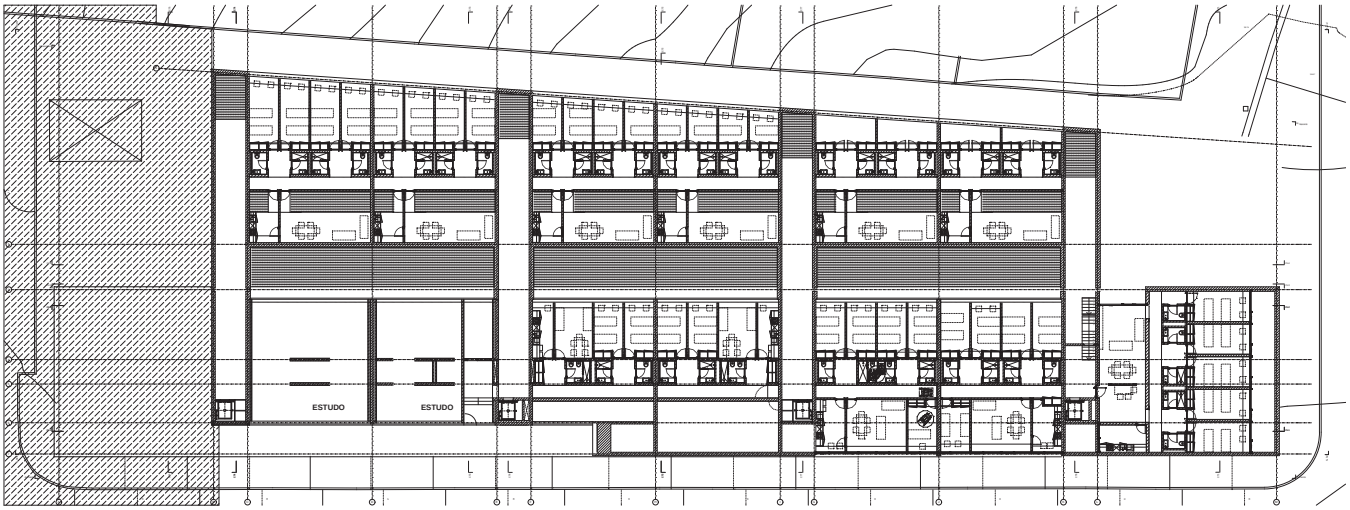
MAQUETE ESTUDO PRÉVIO; MAQUETE PROJECTO BASE



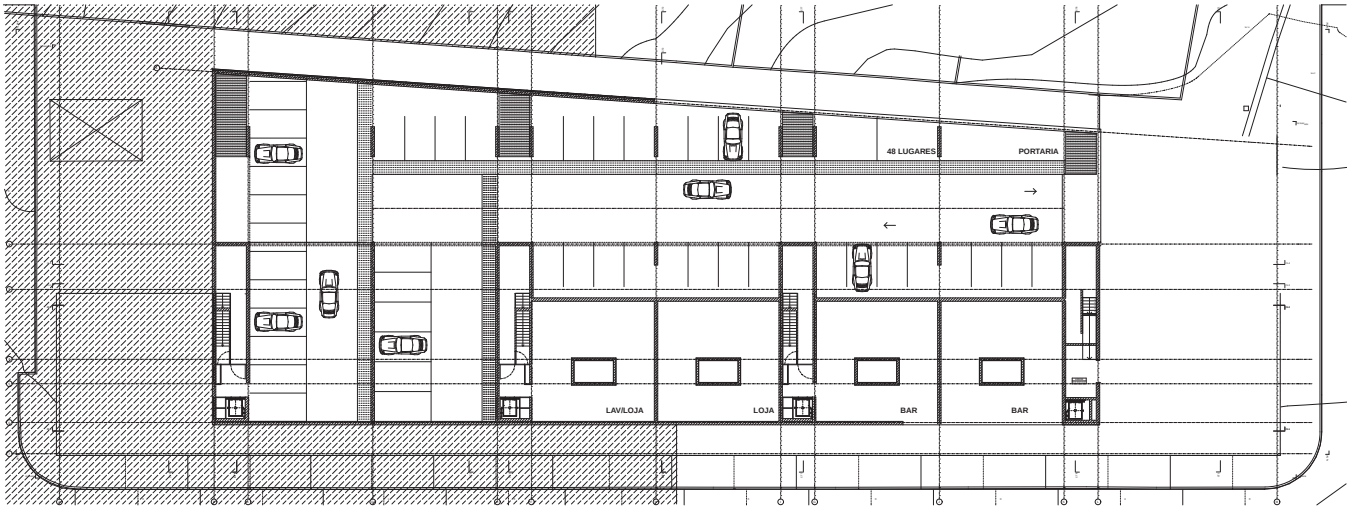
PLANTAS DA COBERTURA, PISO 5 E PISO 4

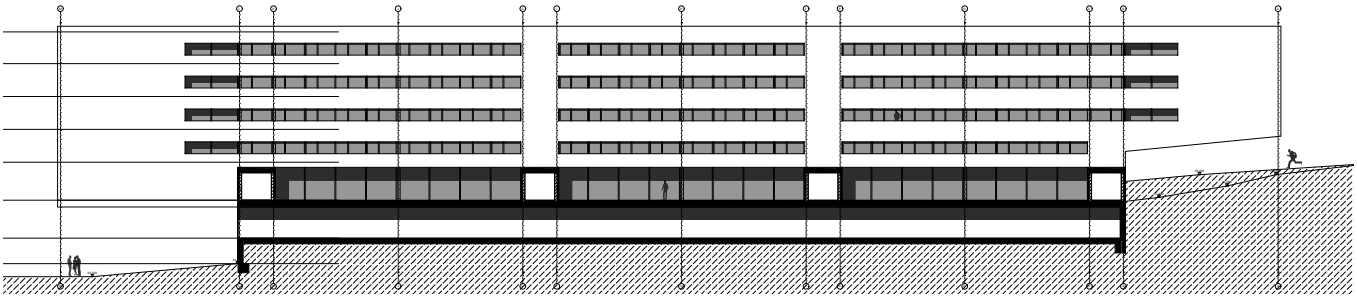


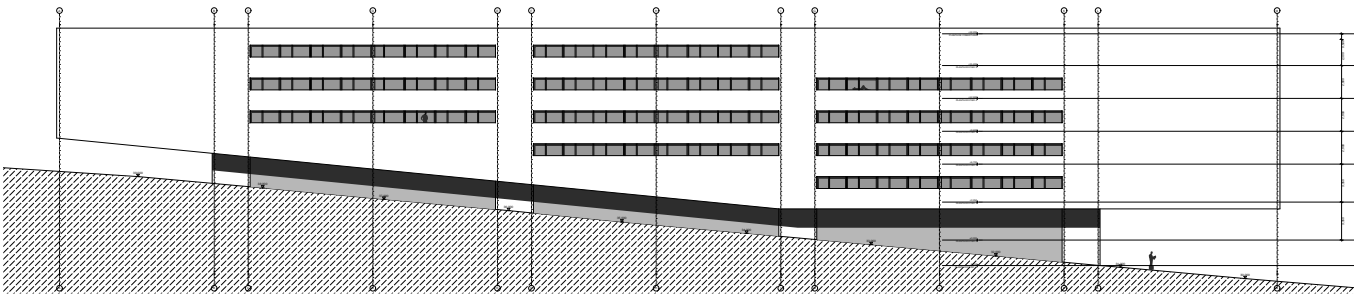


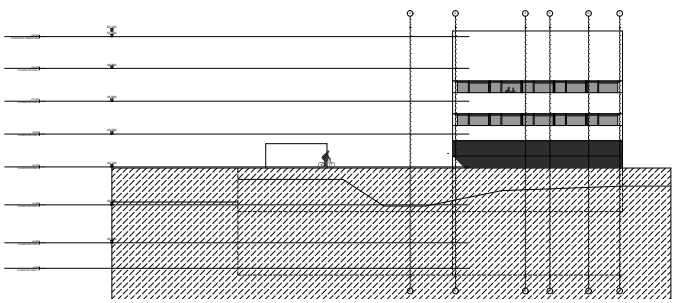


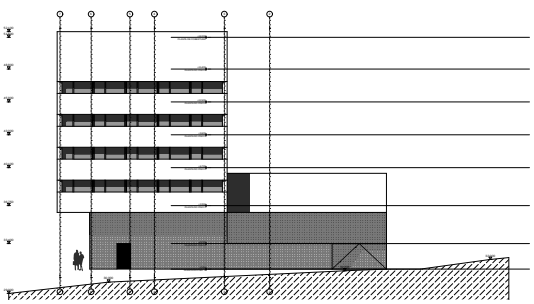
PLANTAS DO E PISO 3, PISO 2 E PISO 1



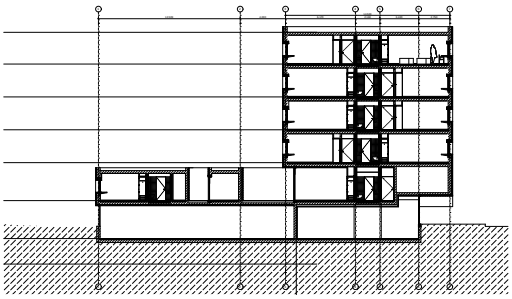


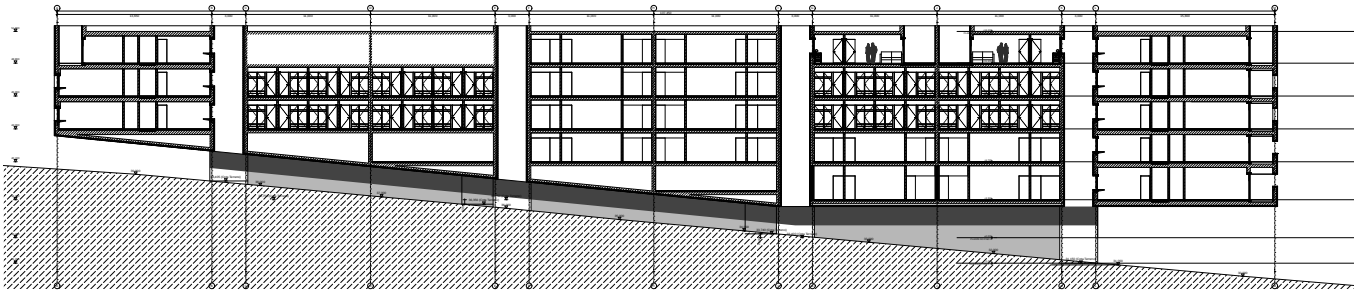


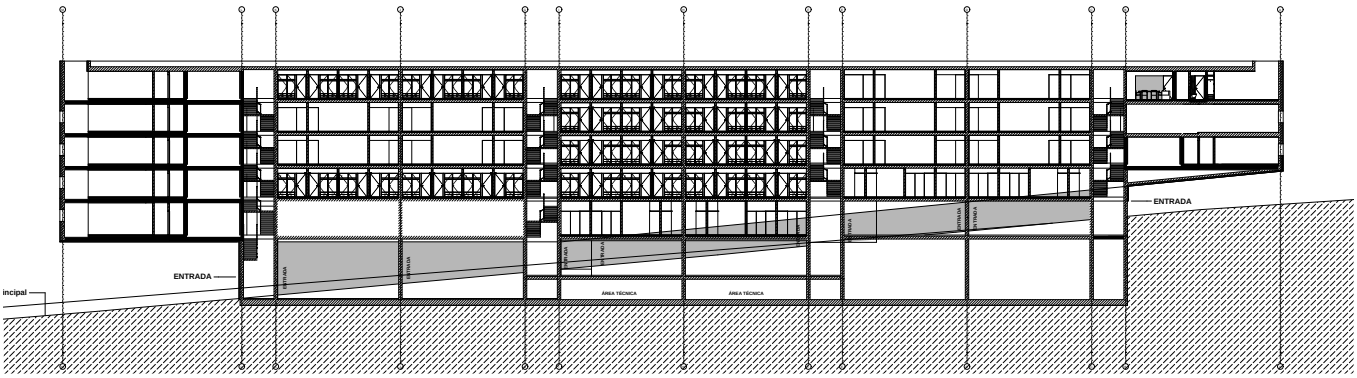


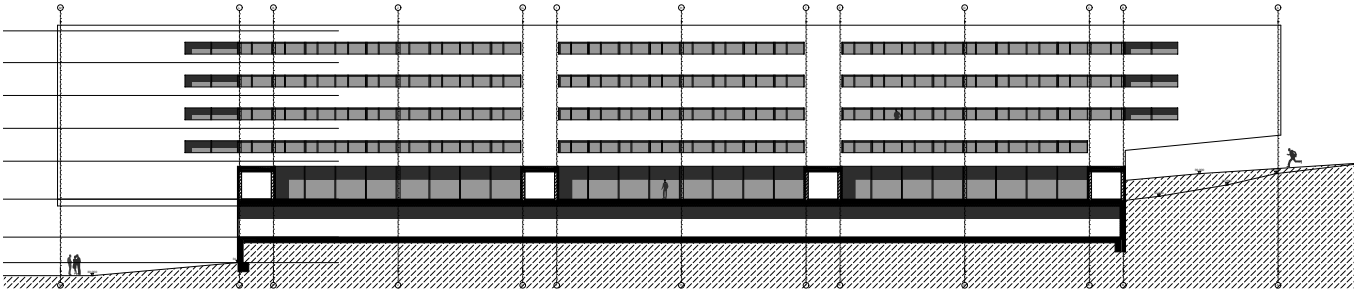


PLANTA DO PISO 0; ALÇADOS NASCENTE, POENTE, NORTE E SUL









CORTES TRANSVERSAL E LONGITUDINAIS

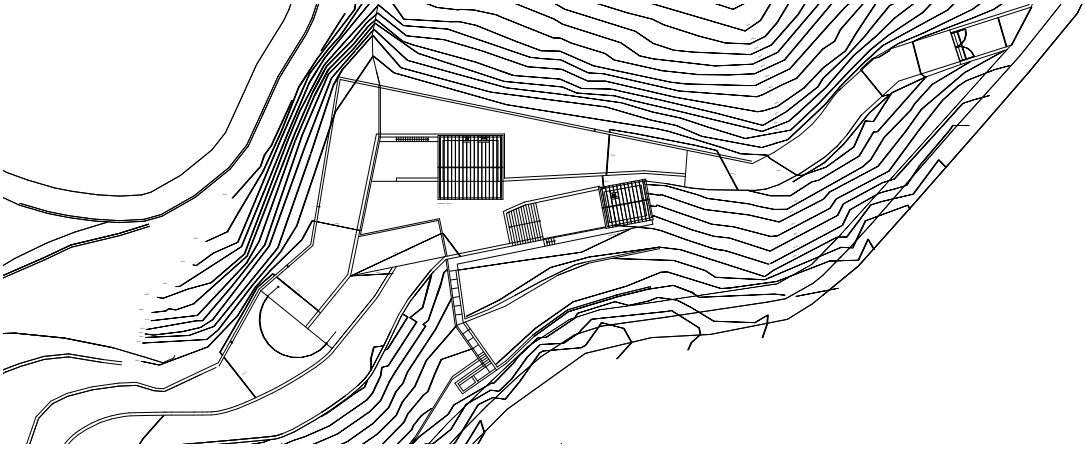
CASA EM CRESCIDO 2000-04

Crescido, Vouzela. Estado: construído [projecto n.º 51/00]

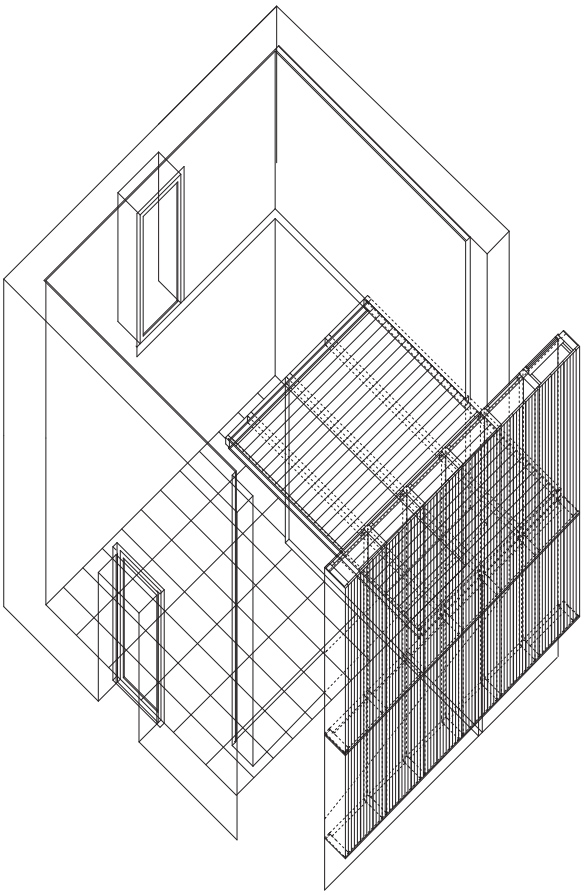
Recuperar as duas pequeníssimas construções existentes no terreno com topografia irregular acidentada, marcado pela estranha proximidade da encosta em frente do profundo vale onde se localizam, constituía a encomenda do trabalho.

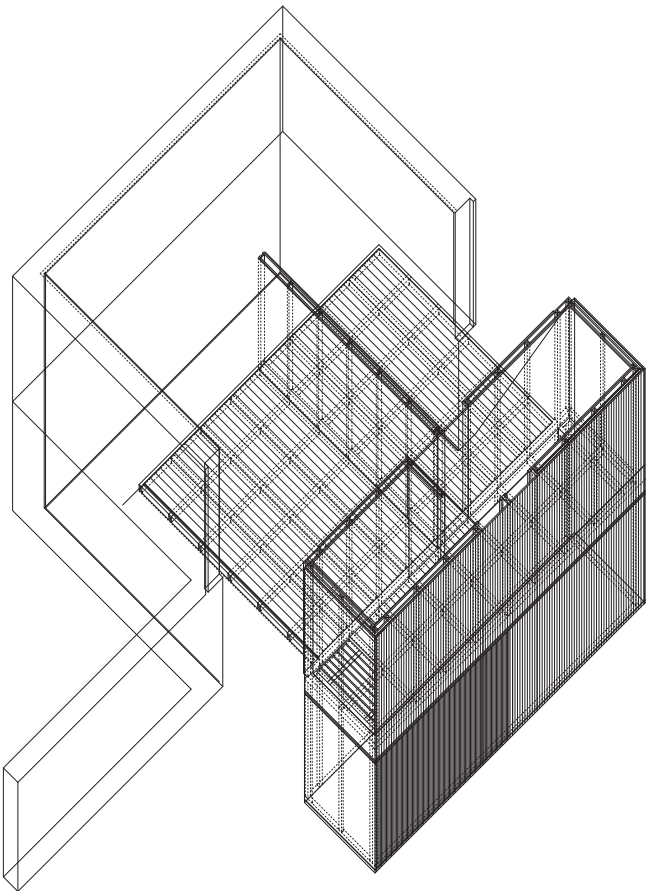
O trabalho invade o domínio da habitação e expande os seus limites em direcção ao exterior, recuperando a lógica dos patamares, percursos e linhas de água, que desde época longínqua e indiferenciada construíram naturalmente integrados uma parte dos elementos desta paisagem.

Aos dois volumes fizeram-se recuperar as suas paredes de pedra, em simultâneo com o redesenho dos novos alçados que cada qual deixa voltado para a paisagem, para assim, mediante sistema de estrutura ligeira em madeira, poder ver a mata cerrada e o vale.



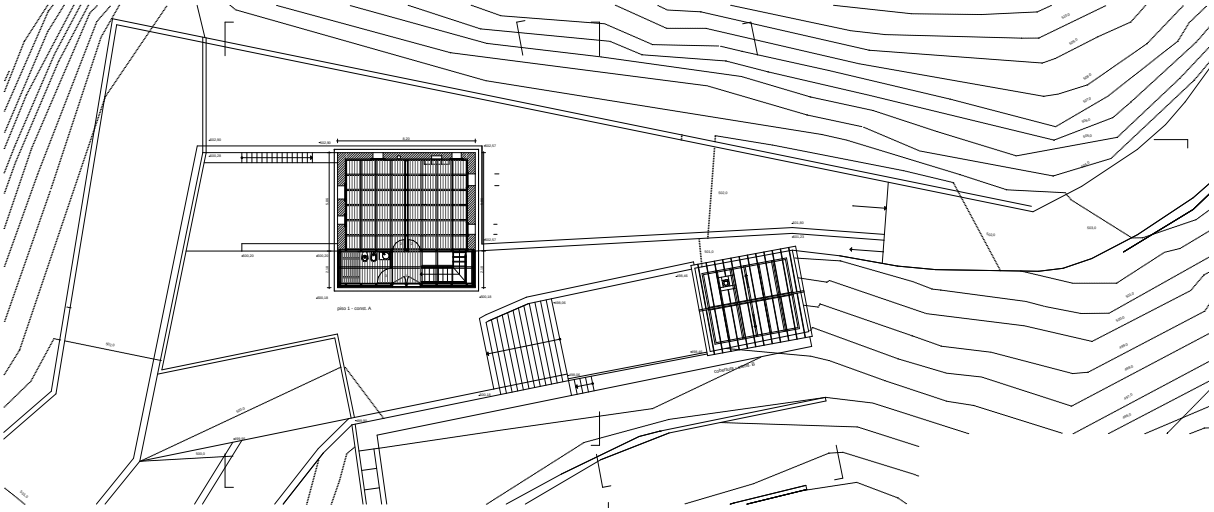


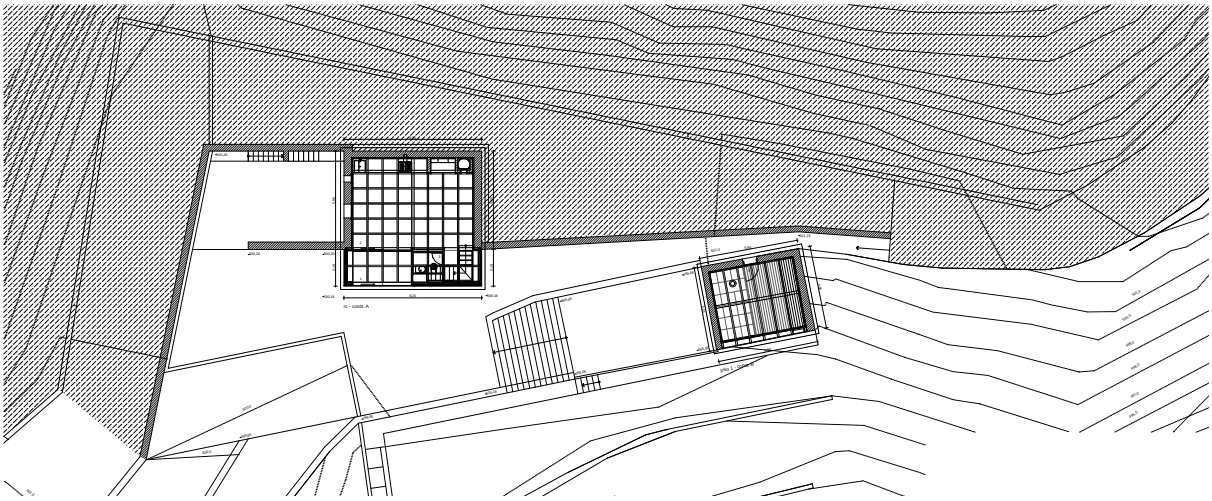


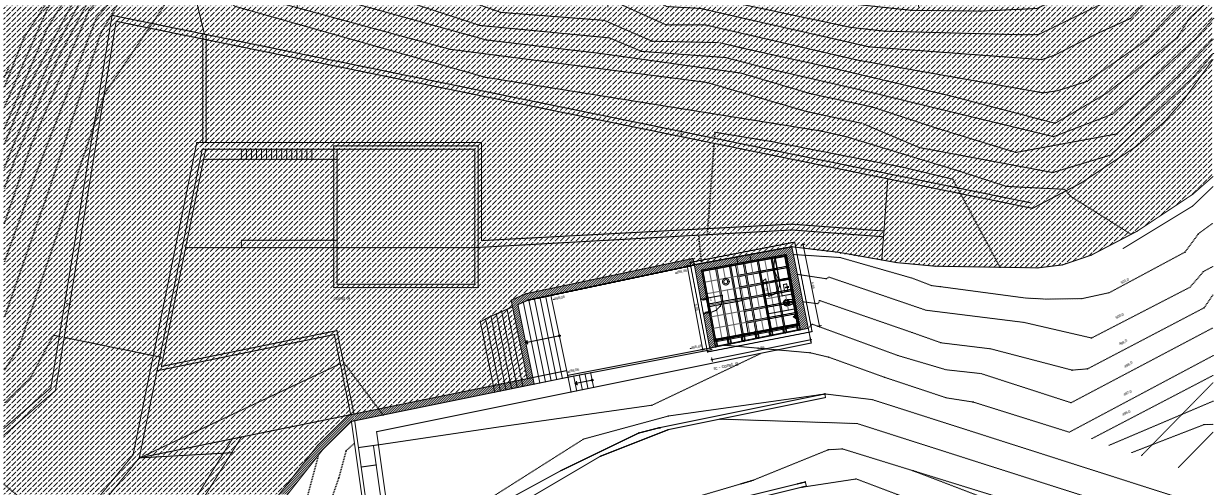




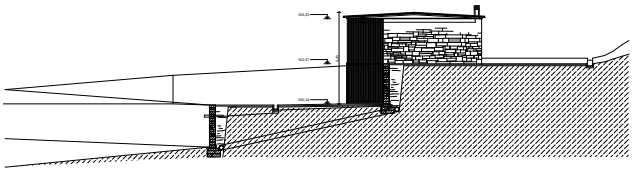




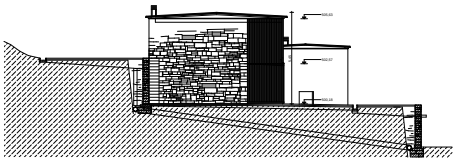




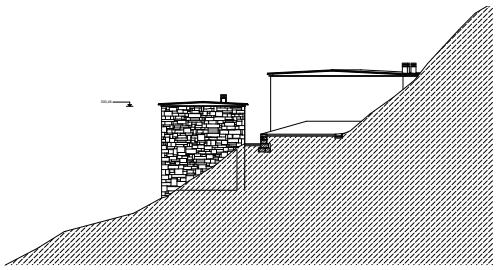
PLANTAS DE COBERTURA, PISO 1 E PISO 2



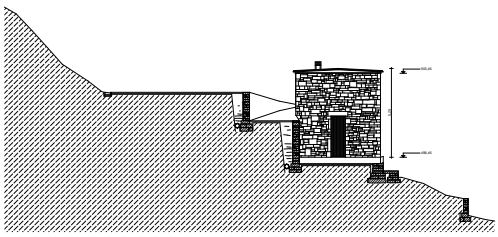
AL4 / Alçado Nordeste - const. A



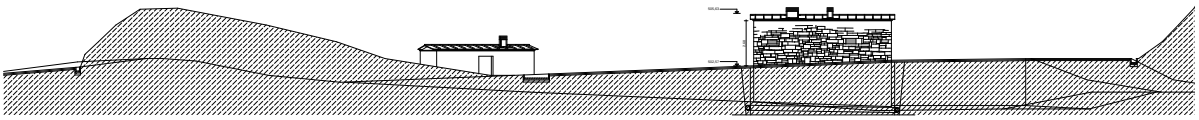
AL5 / Alçado Sudoeste - const. A



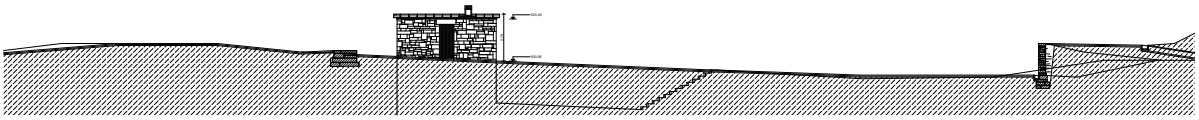
AL6 / Alçado Nordeste - const. B



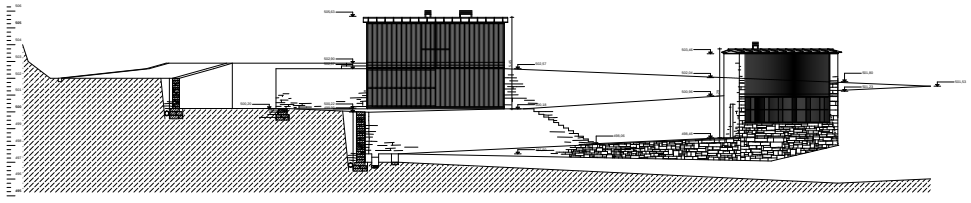
AL7 / Alçado Sudoeste - const. B



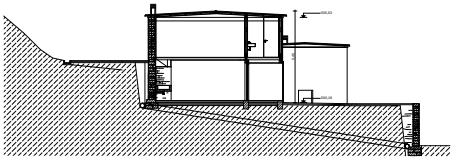
AL2 / Alçado Noroeste - const. A



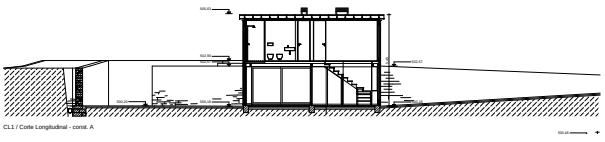
AL3 / Alçado Noroeste - const. B



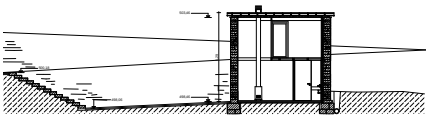
AL1 / Alçado Sudeste - const. A e B



CT1 / Corte Transversal - const. A



CL1 / Corte Longitudinal - const. A

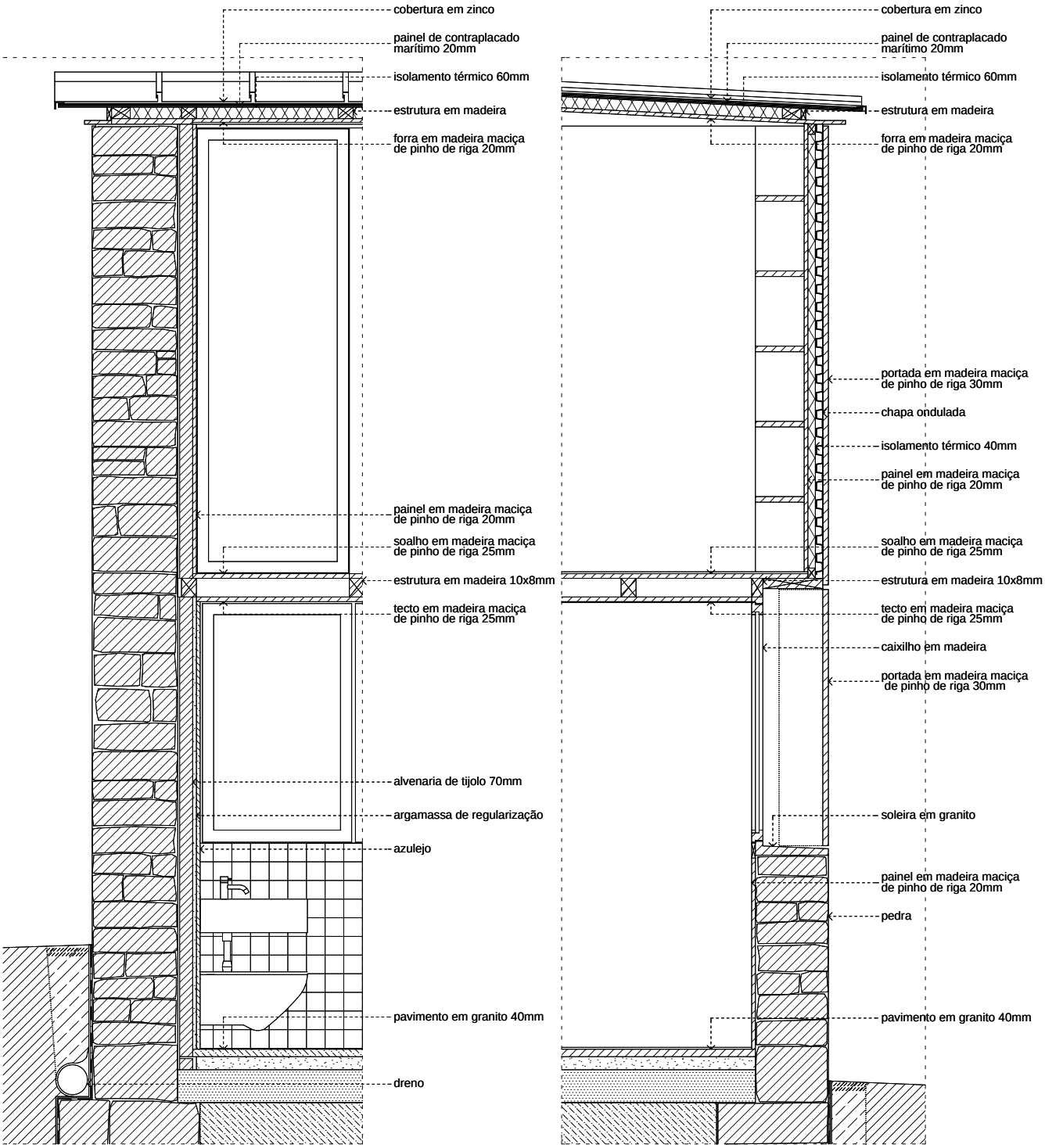


CL2 / Corte Longitudinal - const. B

ALÇADOS E CORTES







CORTE CONSTRUTIVO

















ADEGA DA QUINTA DO FOJO 2001

Favaios. Projecto de Concurso, 1.º Prémio [projecto n.º 56/01]

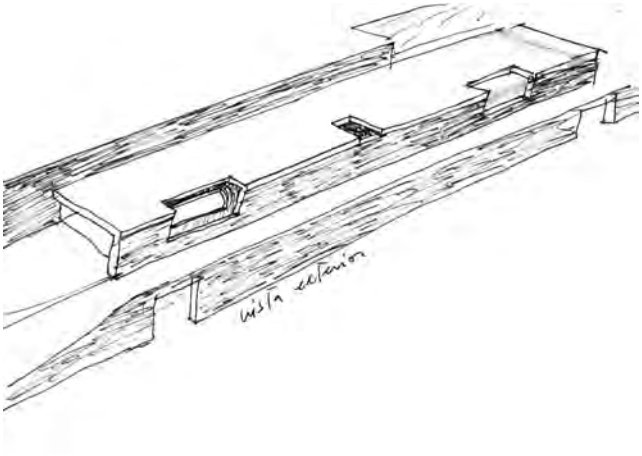
5 sentidos para um projecto

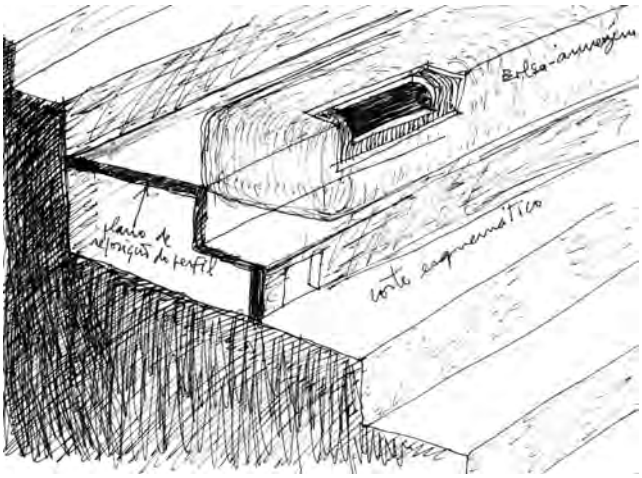
Neste caso particular, um projecto de uma instalação para a produção de vinhos, os primeiros sentidos a considerar são os do paladar e do aroma, pela razão óbvia. Porque a importância destes sentidos justifica a intenção da construção e o esforço da proposta, a estes sentidos enformamos os restantes. Partimos, portanto, desta estratégia clara: que o ambiente para o exercício dos restantes sentidos fosse calculadamente organizado de modo a intensificar a experiência dos primeiros, do palato, e do aroma que os grandes vinhos são capazes de oferecer.

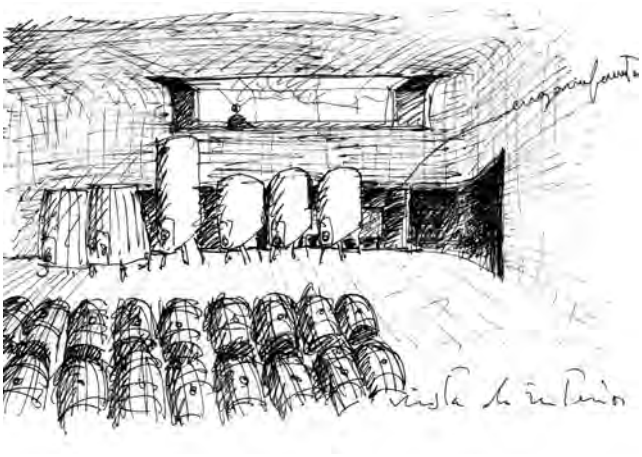
No armazém procura-se que o espaço contribua para saturada e surreal imagem da centena e meia de meias pipas plenas e valiosas, nada mais que garantir as condições perfeitas e de não obstruir o elevado nível decorativo desses recipientes e dos outros. Mas, por outro lado, na nossa estratégia e método, no caminho de potenciar os restantes sentidos associados à função, este espaço parece-nos dever ser: tornar o espaço etéreo, quase não-existente, irreal, na procura de representar uma perfeição quase imaterial. Este tema é reincidente em algumas obras de arte contemporâneas, nomeadamente nas peças de Anish Kapoor e de Doug Wheeler, um produzindo vazios de contornos ilimitados, pequenos espaços, vazios que mostram o nada, o outro a representação de horizontes infinitos concretizados em espaços de limite necessariamente existentes, esta é uma referência óbvia desta proposta. Bill Viola, em algumas peças de vídeo mostra-nos esta hipótese de tornar um momento dado de limites temporais quantificáveis, um infinito decomposto de momentos específicos. Este tema de óbvia contemporaneidade serve-nos neste contexto para qualificar esta função, este momento de produção com a força imensa existente nesta anulação do limite do espaço. Na atenuação da percepção do espaço tornando o espaço imaterial, imensurável, estamos a procurar uma escultura sem arestas como uma superfície contínua, igual, com rigidez suficiente para propagar o som a operações vínicas de modo a que sejam evidenciadas.

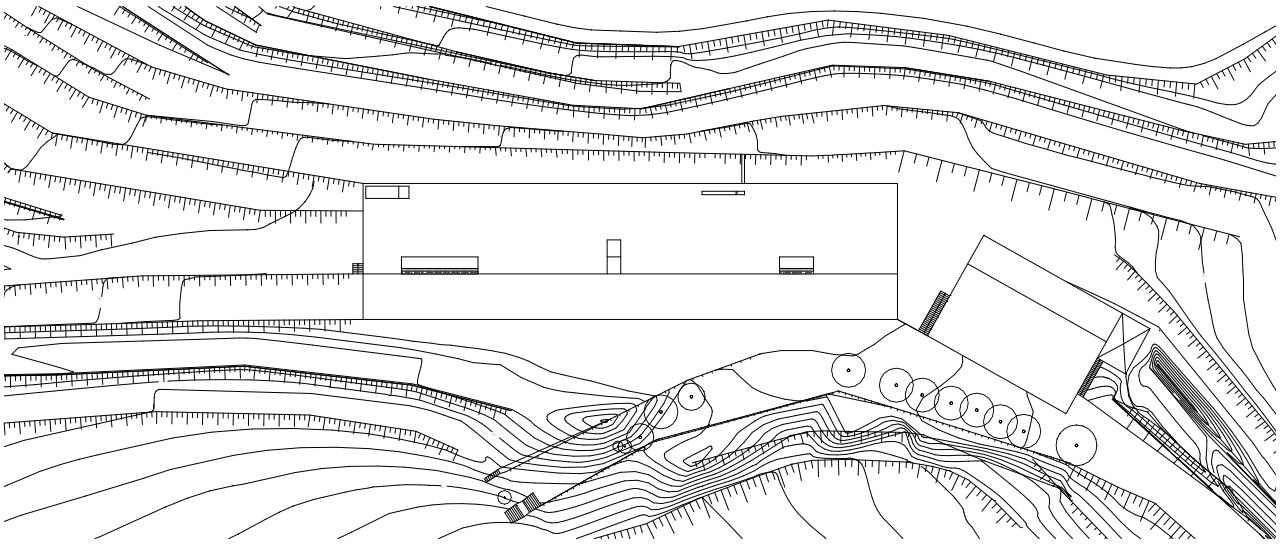


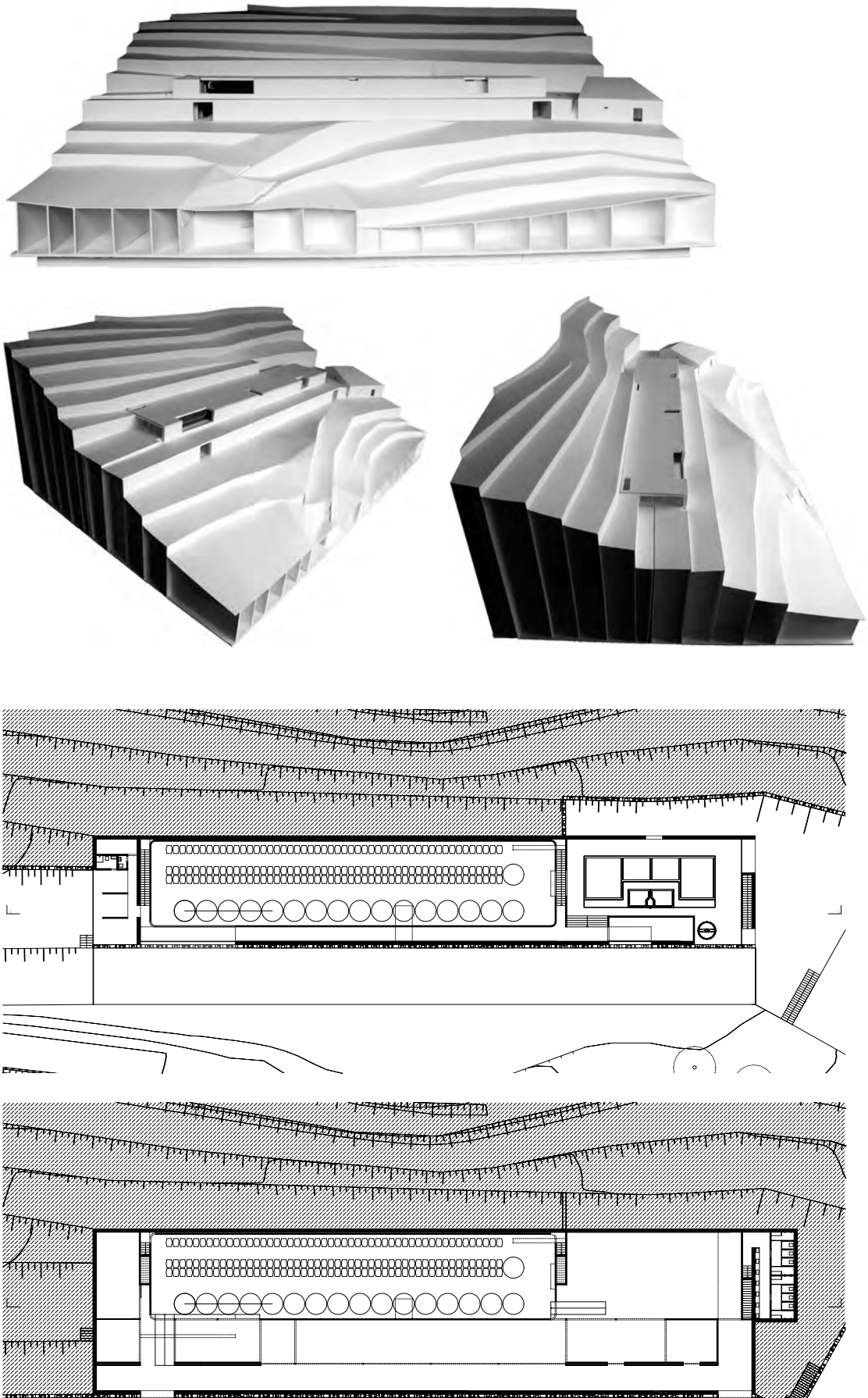



vista exterior


Bolsa-amortecedor
corte esquemático







MAQUETE; PLANTAS PISO 1 E PISO 0



ALÇADO SUL; CORTES 1 E 2

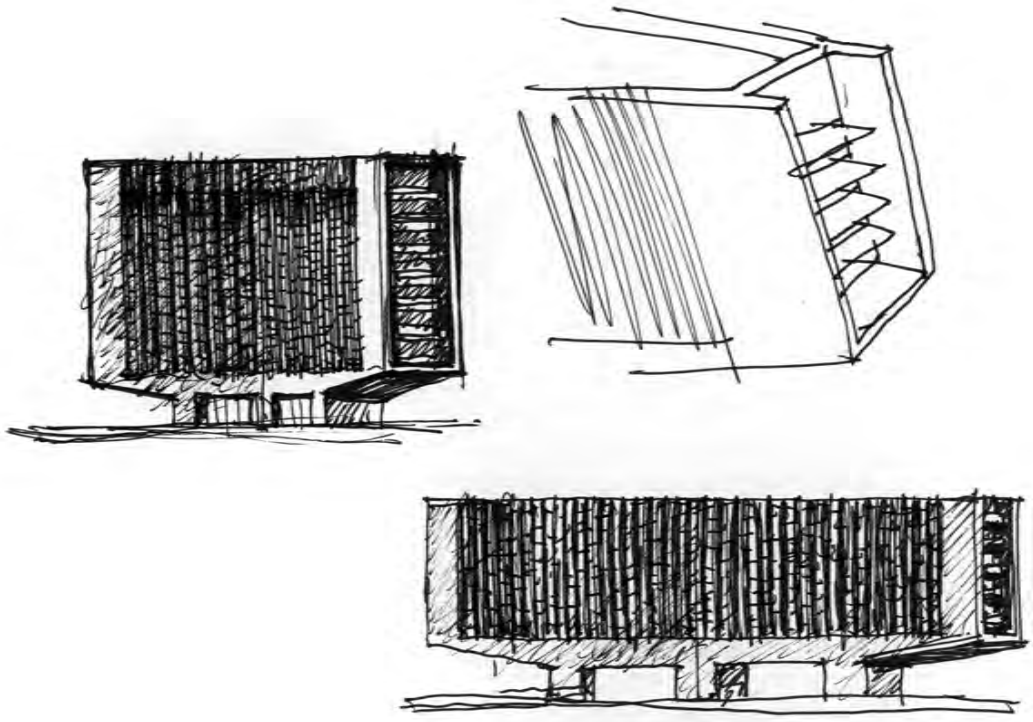
EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO 2001

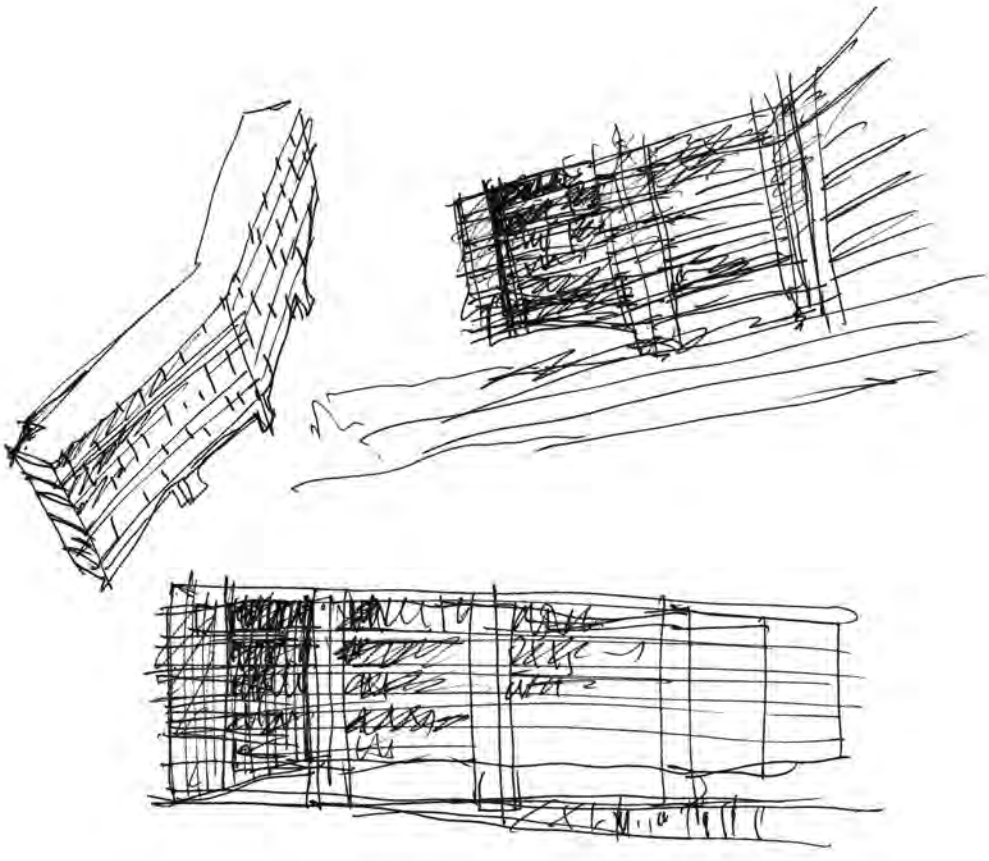
Rua de Serralves, Porto [projecto n.º 57/01]

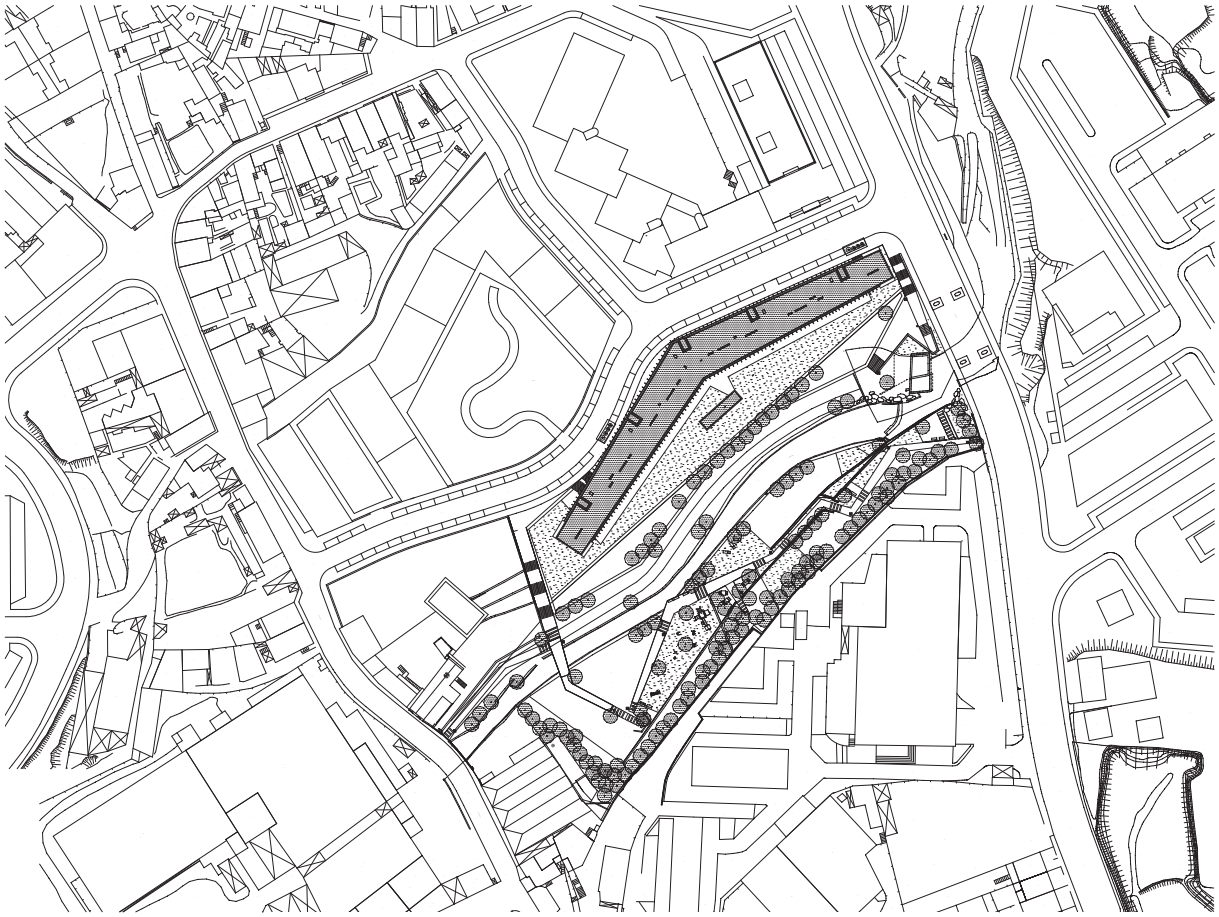
A implantação e a volumetria do edifício procuram resolver as diferentes escalas da envolvente, bem como articular a cota da rua com a cota do jardim. O projecto fará frente para uma rua nova que liga a rua de Grijó à rua de Serralves. A proposta é composta por dois volumes, um que se desenvolve em altura, partindo da cota da rua de Grijó e com rés-do-chão e sete pisos, e um outro como plataforma sob o primeiro, servindo-lhe de base, preenchendo a diferença de cota entre a rua nova e o terreno.

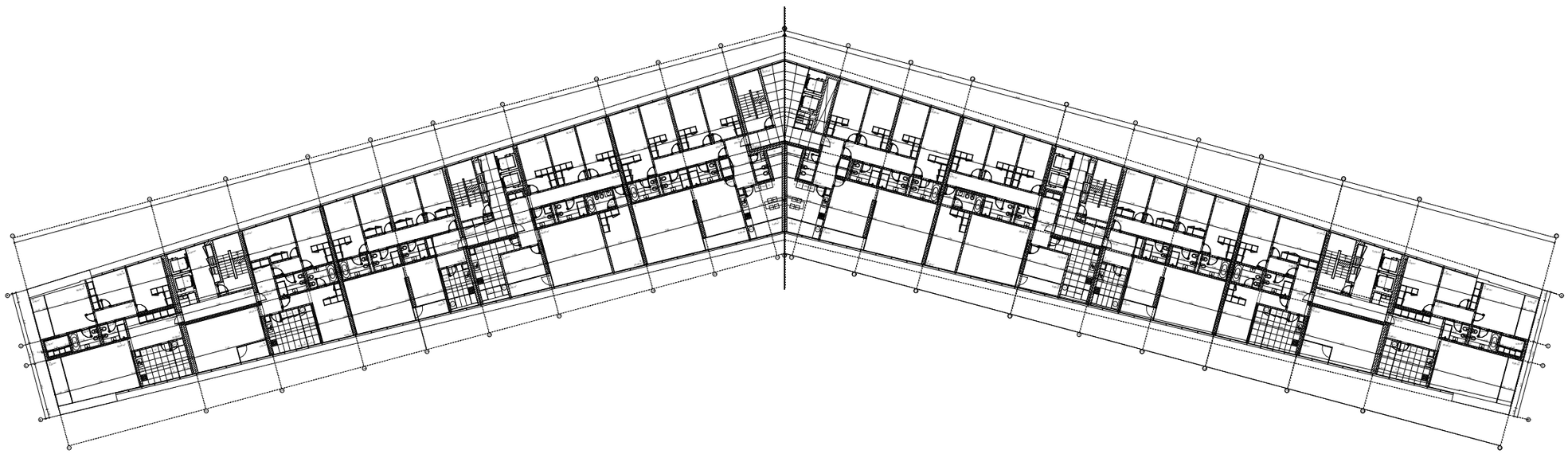
A forma do volume e a forma da plataforma pretendem-se distintas; na plataforma, a horizontal é predominante e procura-se que seja entendida como superfície de suporte e não do mesmo modo que o volume que se sobrepõe, em que a identidade e clareza formal são as características mais importantes.

A forma proposta para o volume que se apoia na plataforma reflecte a sinuosidade da rua adjacente. O volume apresenta um perímetro simétrico, apesar da mancha quebrada que apresenta em planta; esta simetria aparece subvertida no volume, pretendendo reflectir a natureza diferente dos extremos do edifício. Os extremos do edifício aparecem em consola, de modo a recuar o seu contacto com a base e garantir uma maior visibilidade a partir da rua. A forma destas consolas é de rampa, sendo o seu ponto mais alto o do limite do volume.





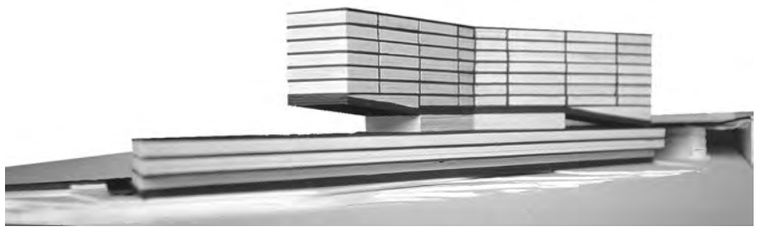


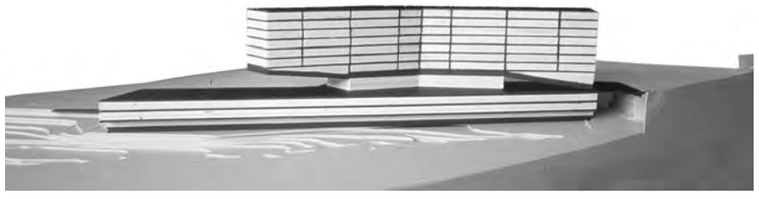


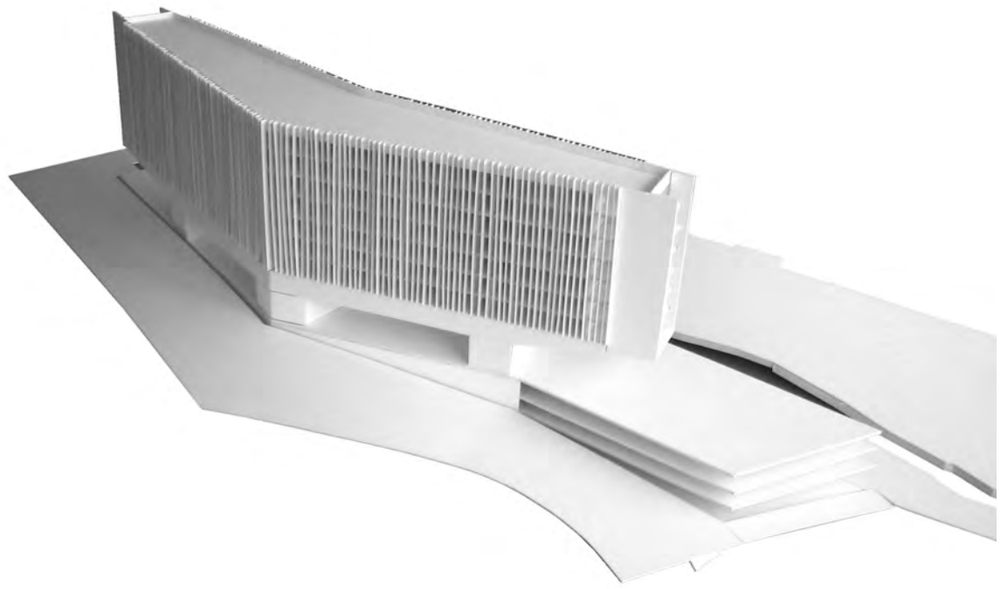


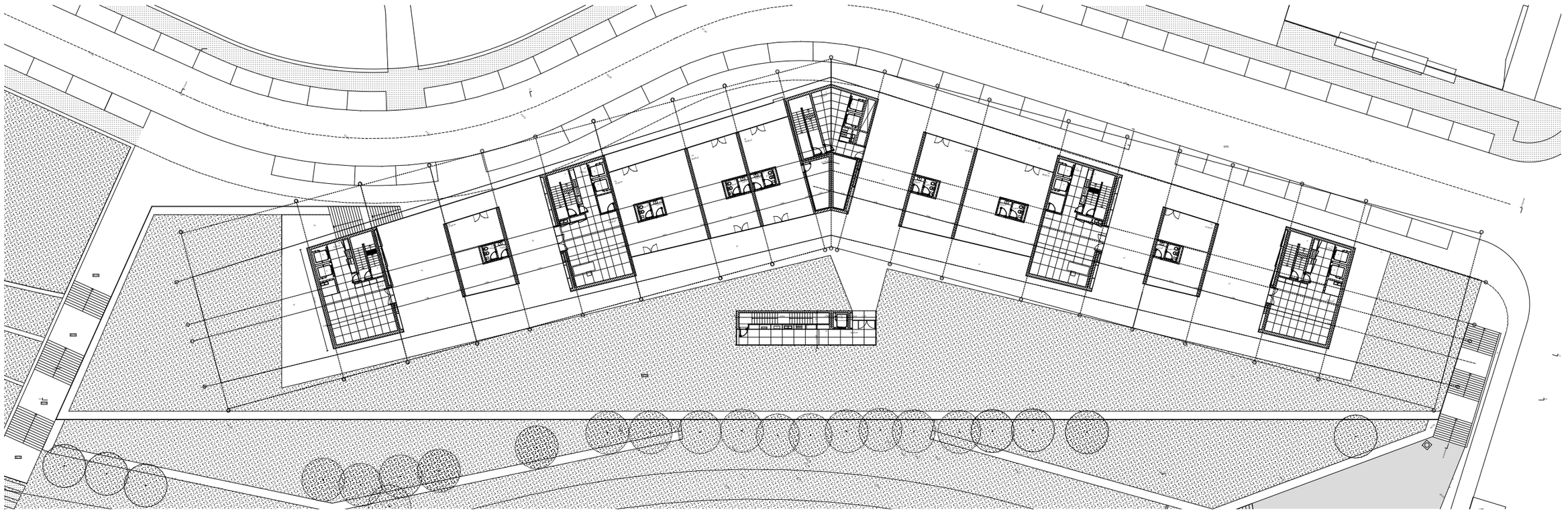
PLANTA PISO 1; CORTE LONGITUDINAL 1

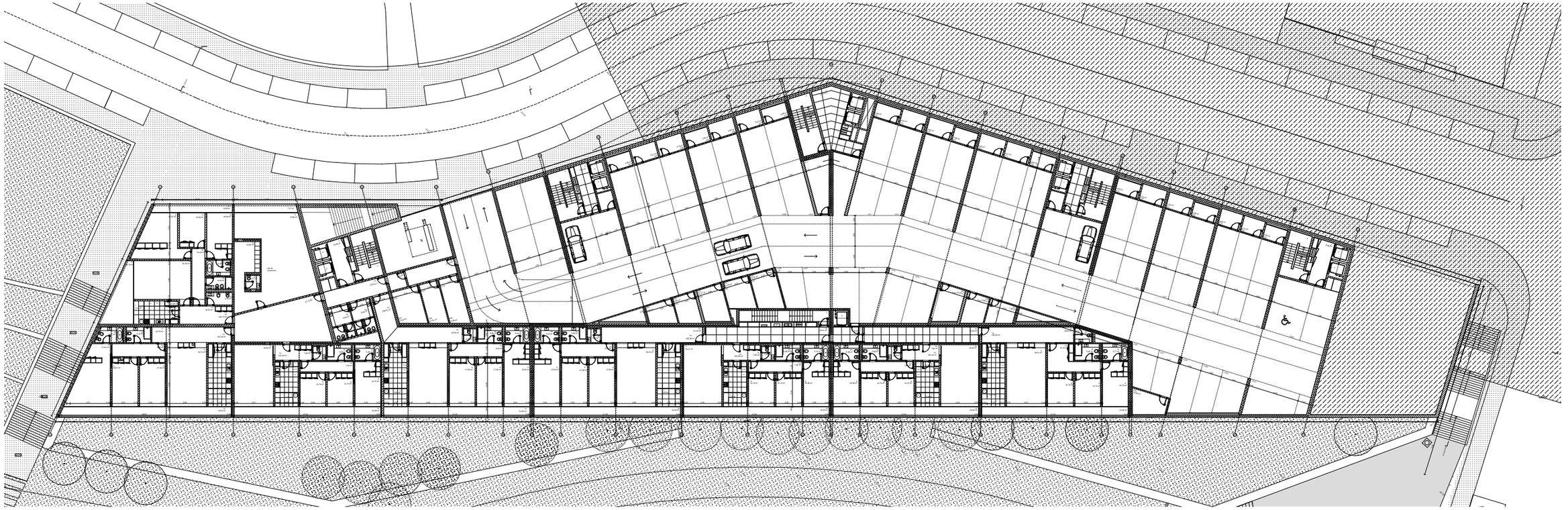




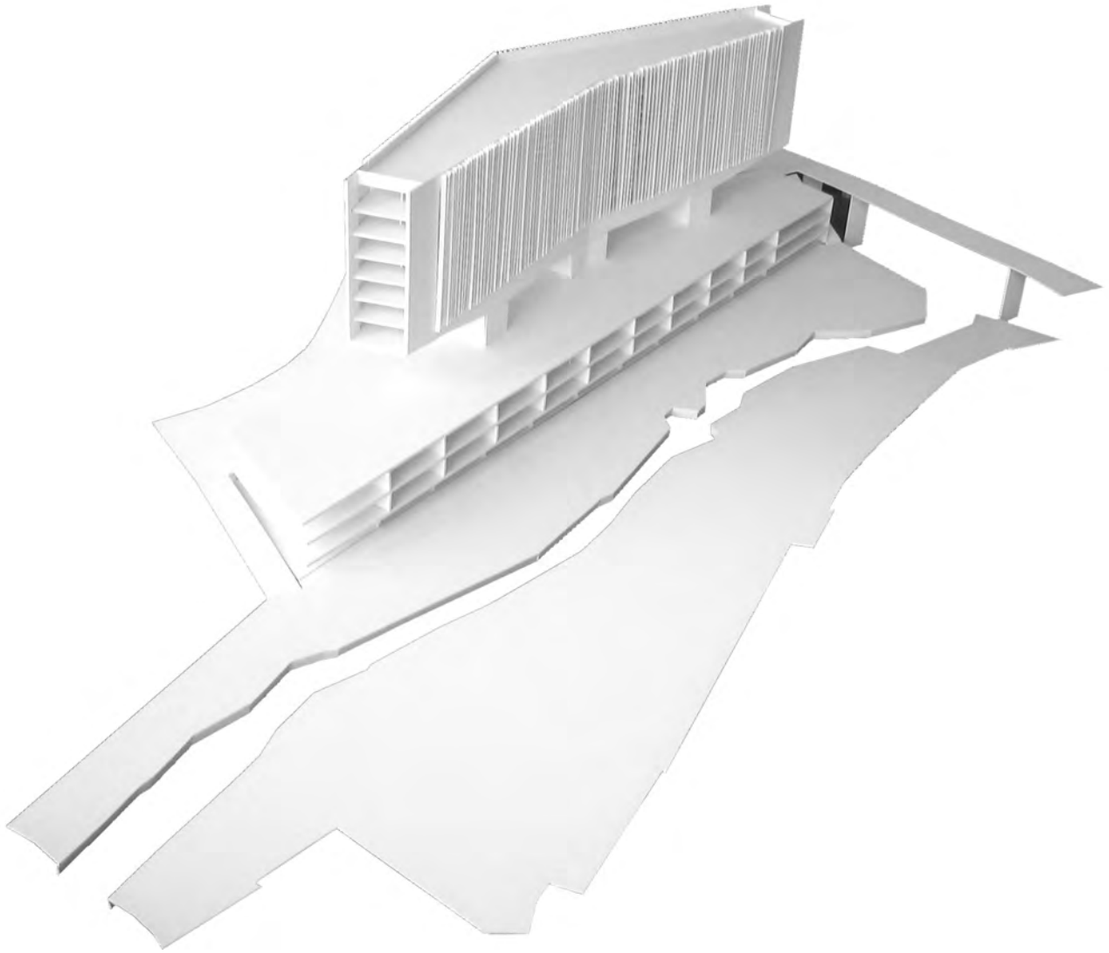


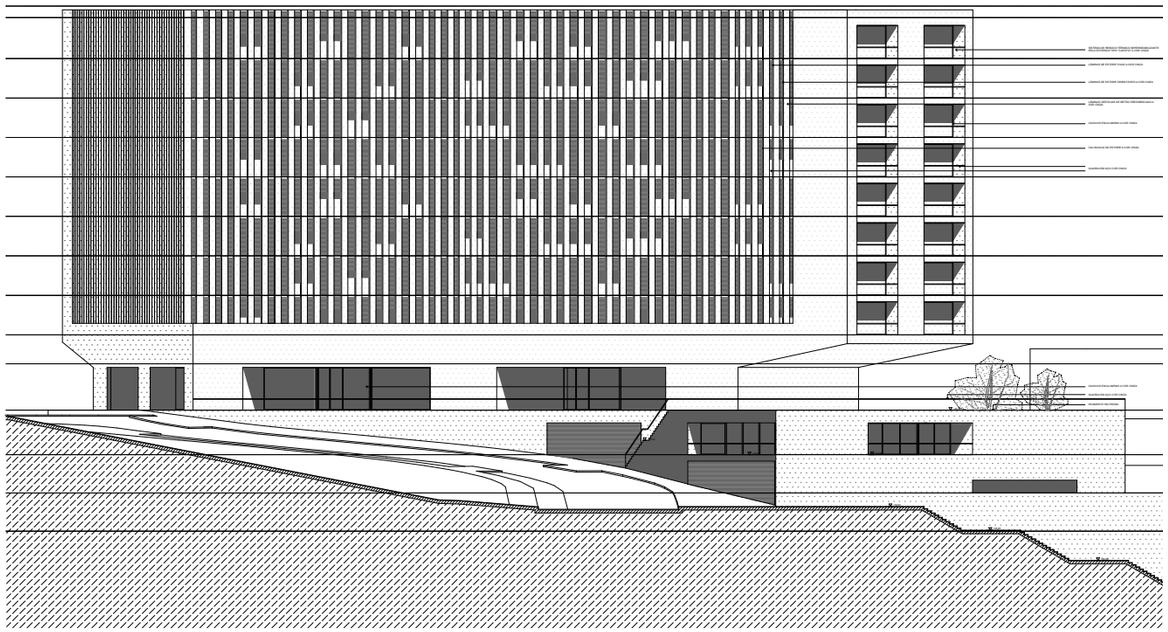


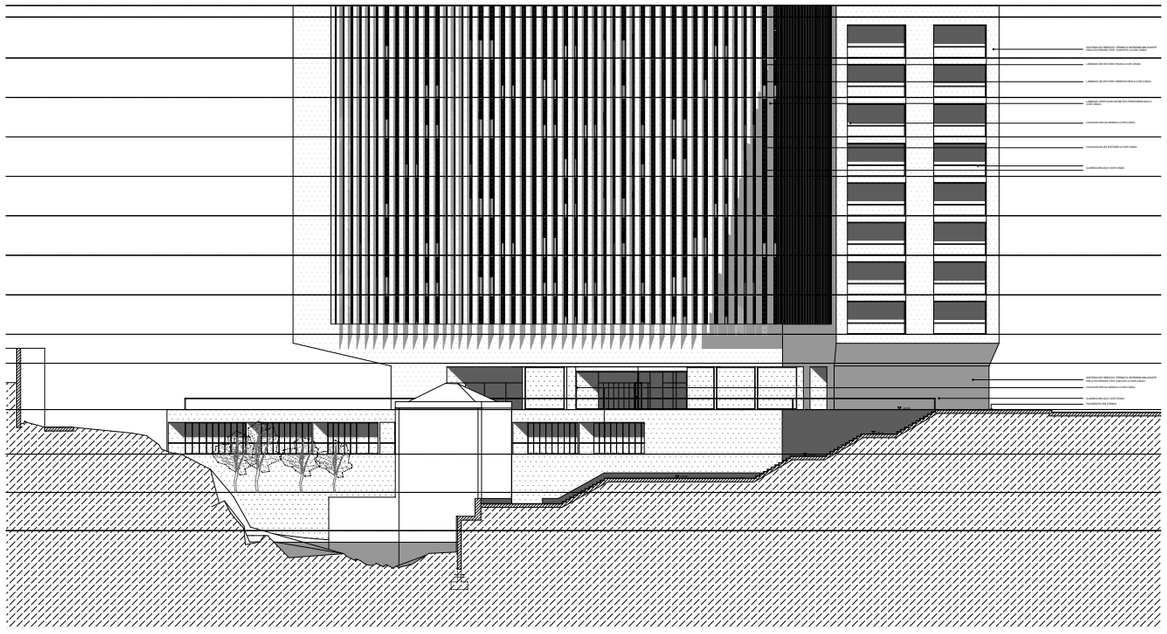




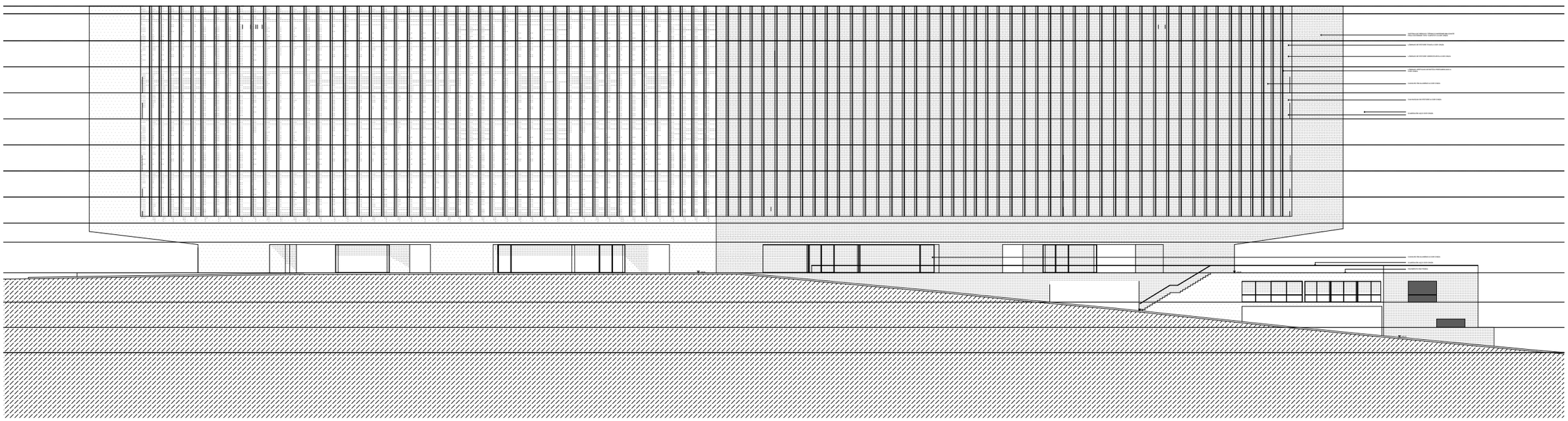
PLANTAS DE PISO 0 E PISO -1

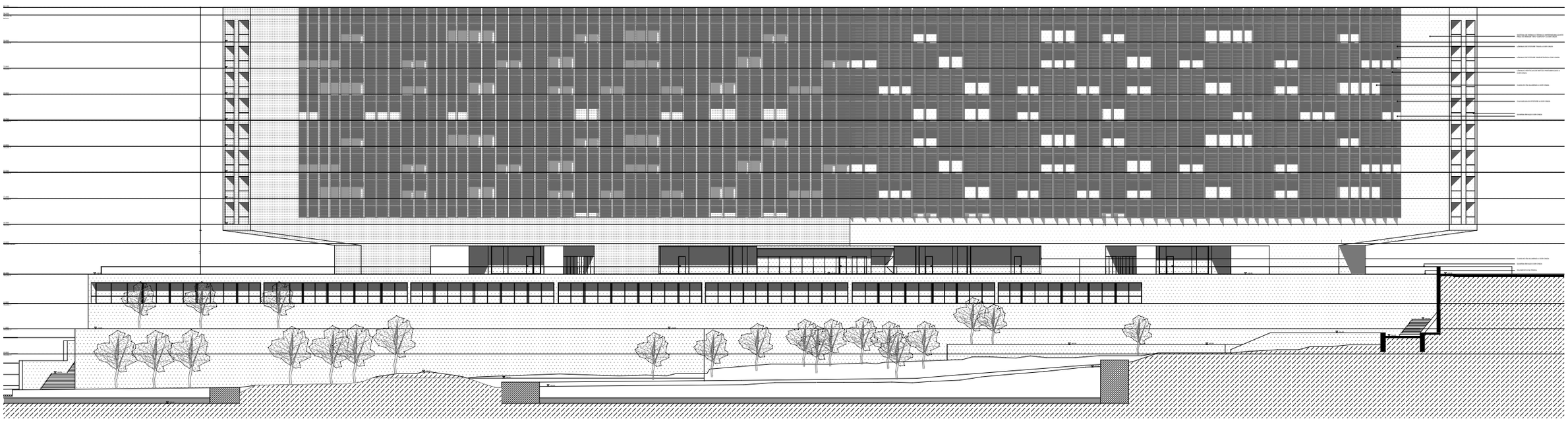




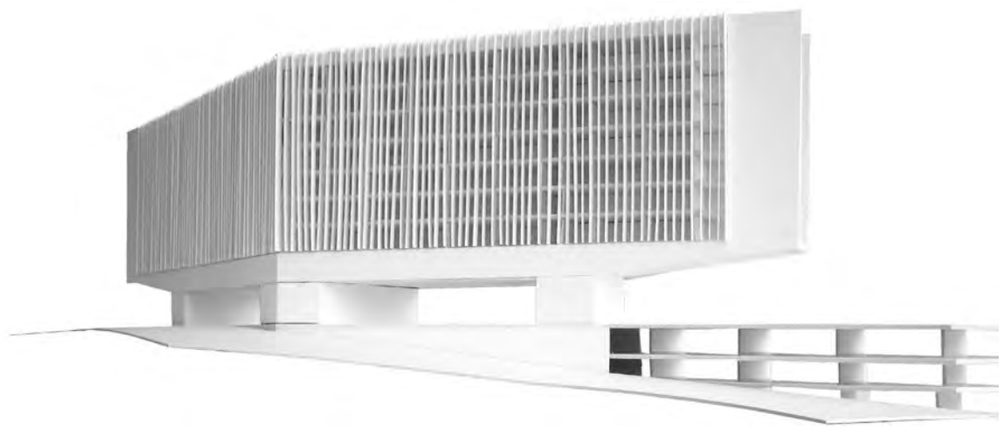


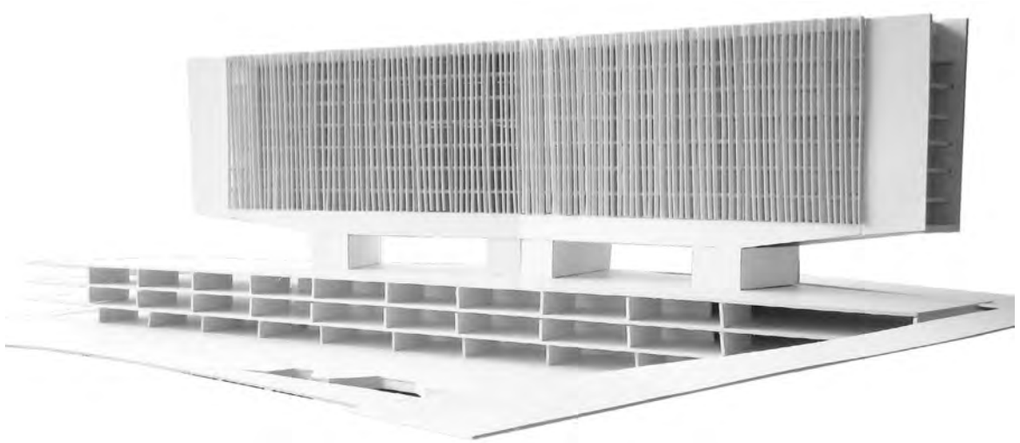
ALÇADOS POENTE E NASCENTE





ALÇADO NORTE E SUL





EDIFÍCIO DA SUBUNIDADE 3 DA FACULDADE DE MEDICINA NO PÓLO DAS CIÊNCIAS DA SAÚDE DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA 2001-

Pólo III da Universidade de Coimbra. Projecto de Concurso Público, 1.º Prémio. Estado: em construção [projecto n.º 63/01]

1. LOCALIZAÇÃO E ÁREA DO PRÉDIO

O projecto que se descreve tem como destino o licenciamento de Obra de Edificação do Edifício da Subunidade III da Faculdade de Medicina, localizado no Pólo das Ciências da Saúde da Universidade de Coimbra, junto aos seus Hospitais.

A área de construção do edifício, pretensa deste projecto de licenciamento, é de 5.599,04 m² de área bruta à qual acresce uma área de 1996,28 m² de garagem, áreas técnicas, pátios e varandas.

2. DESCRIÇÃO E JUSTIFICAÇÃO DA PROPOSTA PARA A EDIFICAÇÃO

2.1 Descrição geral

O edifício proposto tem como objectivo principal o acolhimento de uma das áreas de ensino pertencente à Faculdade de Medicina.

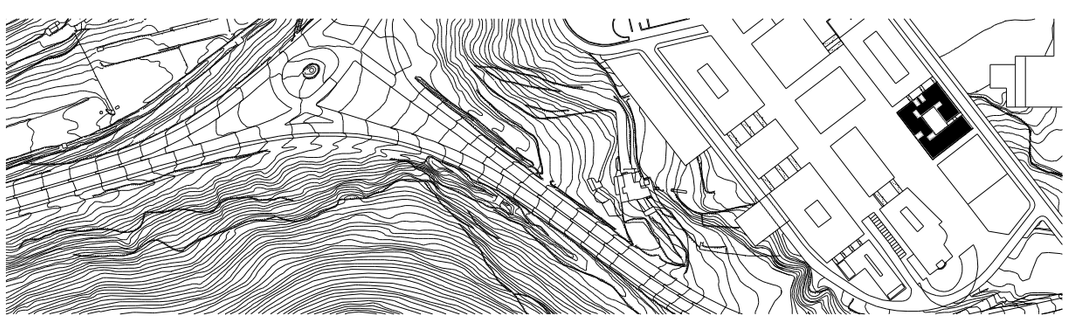
O volume proposto, de planta quadrangular, respeita as premissas definidas no plano de pormenor, numa solução que integra nele diferentes vazios que o trespassam até ao pátio central, criando vários espaços exteriores, orientados para os diferentes lados, a diferentes alturas, acrescentando ao programa espaços exteriores de livre usufruto.

O programa inclui espaços de ensino prático e teórico, áreas comuns, administrativas, de direcção, de docentes, assim como outras de serviço e de apoio, com a seguinte distribuição:
. no piso -3 organizam-se os espaços correspondentes ao estacionamento (com entrada a partir do edifício da Subunidade 3 – corpo de Investigação e Desenvolvimento), estação de tratamento de águas, armazenamento de lixos, e acessos verticais;
. no piso -2 (com ligação ao edifício da Subunidade 3 – corpo de Investigação e Desenvolvimento) organizam-se áreas do ensino prático associadas aos espaços de trabalho com cadáveres e às salas de apoio laboratorial (com 1 teatro anatómico, 1 sala de injecção, 2 salas de dissecação, 1 sala de câmaras frigoríficas, 1 sala de lavagem e desinfecção, 1 sala de videoteca, instalações sanitárias e vestiários, monta-cargas de ligação aos compartimentos dos lixos, 1 arrumo, 1 sala de macas), auditório, acessos verticais e espaços de circulação, espaços pertencentes às áreas de serviço (com instalações sanitárias/vestiários, arrumos, armazenamento e vasilhame de apoio ao bar), e espaços pertencentes às áreas técnicas;
. no piso -1 (piso parcialmente enterrado) organizam-se em torno e ao nível do pátio central, a sala do teatro anatómico (com 2 níveis), auditório com cabina de projecção, bar, copa, espaços pertencentes à biblioteca (com recepção, sala de computadores, salas de leituras e sala museu), reprografia, instalações sanitárias, acessos verticais e espaços de circulação;
. no piso 0, através de escadas e rampa de acesso exterior previstas no pátio sudoeste, organizam-se o átrio principal de entrada, seguido da secretaria e das várias salas de aula, instalações sanitárias, acessos verticais e espaços de circulação, e alguns pátios exteriores cobertos;
. no piso 1 organizam-se diversas salas de aula, laboratórios de ensino e investigação (1 laboratório de saúde ocupacional com gabinete, 1 laboratório de águas, 1 laboratório de toxicologia, 1 laboratório de biologia, 1 espaço de arrumo de material de apoio ao ensino), secretariados, instalações sanitárias, acessos verticais e espaços de circulação, com alguns pátios exteriores cobertos;
. no piso 2 organizam-se as diversas áreas pertencentes à administração e direcção e assim como às instalações dos docentes (com gabinetes duplos e simples, salas de reunião, e secretariados), instalações sanitárias, acessos verticais e espaços de circulação, com alguns pátios exteriores descobertos.

2.2 Circulações e Acessibilidade

O projecto propõe um sistema de acessos e de circulações constituído por 4 colunas de acessos verticais localizadas nos 4 cantos do volume, cada uma das quais com uma caixa de escadas de saída de emergência e um elevador, em associação com 4 ductos verticais para instalação de infra-estruturas, de modo a garantir o funcionamento do edifício.

O projecto salvaguardou a acessibilidade de pessoas com deficiências e mobilidade condicionada ao edifício, quer ao nível da organização dos espaços e disponibilidade de equipamentos,

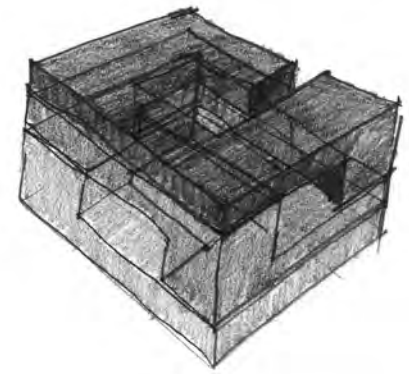


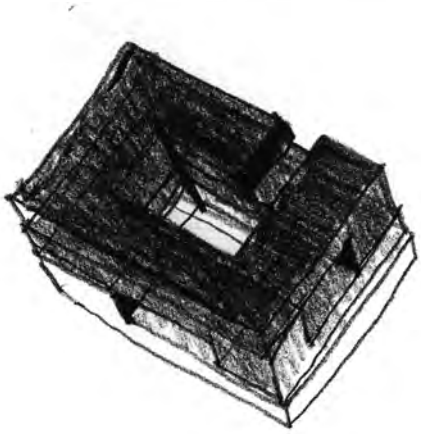
quer ao nível das soluções de detalhe métrico, técnico e construtivo, de acordo com o DL n.º 163/2006, de 08 de Agosto.

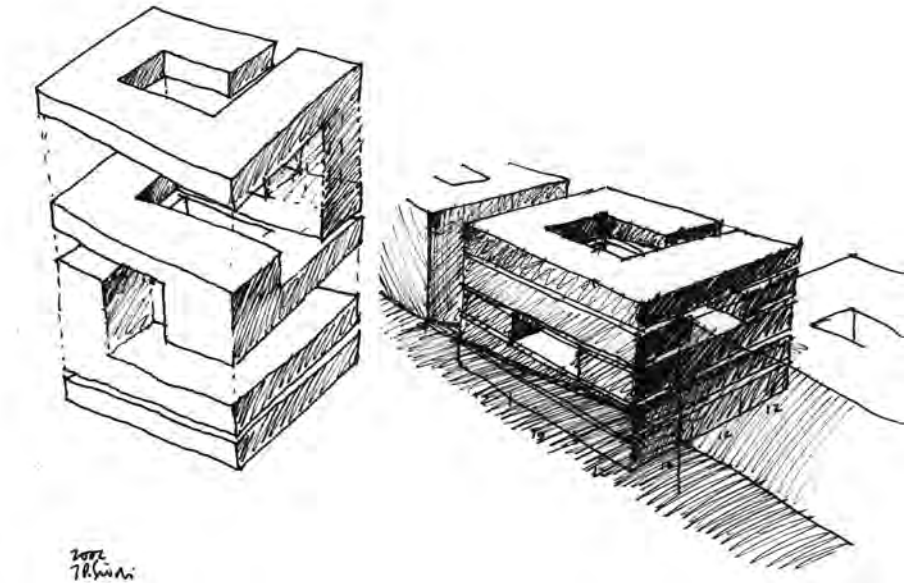
Neste sentido é apresentado, em desenho próprio, um plano de acessibilidade para pessoas com deficiências e mobilidade condicionada.

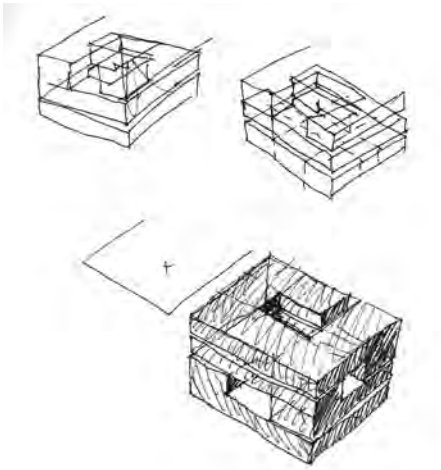
2.3 Aspectos construtivos

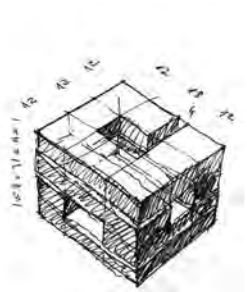
Os materiais de revestimentos dos elementos construtivos interiores, e os sistemas construtivos propostos para os elementos construtivos da envolvente exterior, são de modo sumário os seguintes:
. revestimentos de pavimentos – sistema de pintura epoxy e soalho de madeira;
. revestimentos de paredes – reboco estucado pintado, azulejo, e apainelados de madeira;
. revestimentos de tectos – reboco estucado pintado, tectos falsos em gesso cartonado, tectos falsos acústicos, laje de betão à vista;
. revestimentos especiais – sistemas de pintura de elevada resistência nos espaços com requisitos de higiene e exigências especiais, de modo a garantir superfícies laváveis – como seja no teatro anatómico, sala de injecção, salas de dissecação, sala de câmaras frigoríficas, sala de lavagem e desinfecção, compartimentos de lixos, copas, laboratórios, entre outros;
. paredes da envolvente exterior – paredes simples e/ou compostas de betão e/ou alvenaria com sistema de impermeabilização e isolamento pelo exterior com acabamento na cor branca;
. coberturas e pátios – coberturas planas invertidas e pátios com camada de forma, sistema impermeabilizante, isolamento e protecção pesada, com godo e/ou lajetas de pedra.
. vãos exteriores envidraçados – caixilharia em alumínio com vidros duplos transparentes, com *black out* pelo interior.

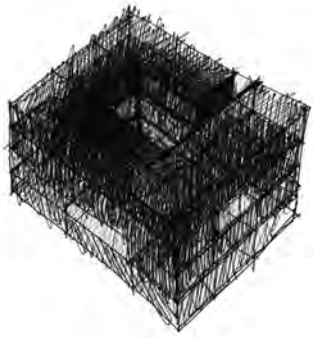


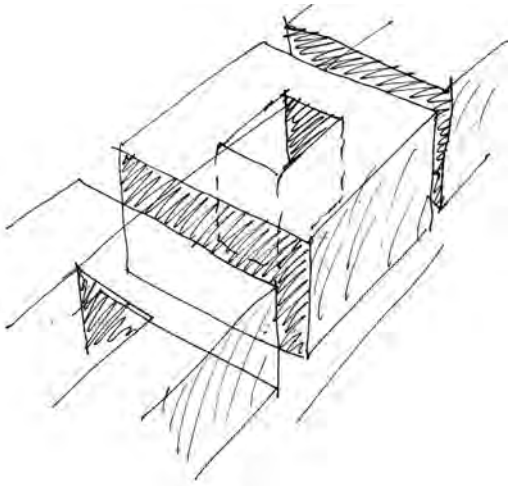


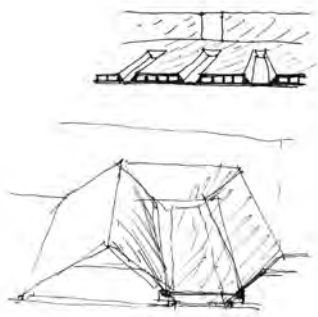


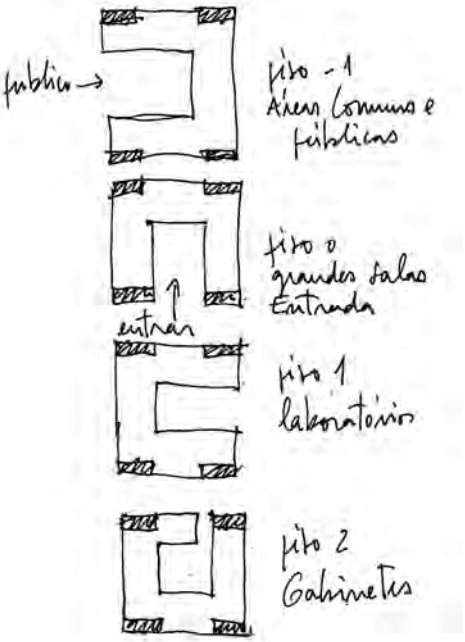


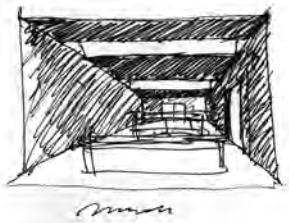


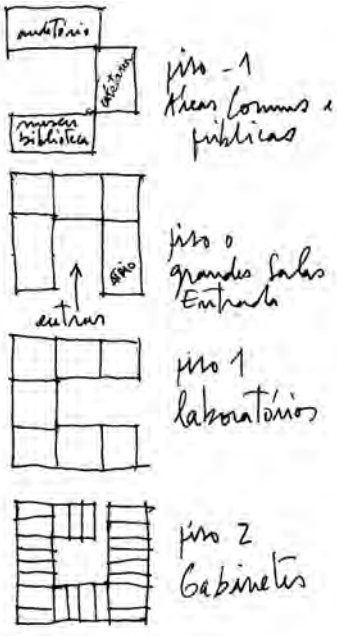


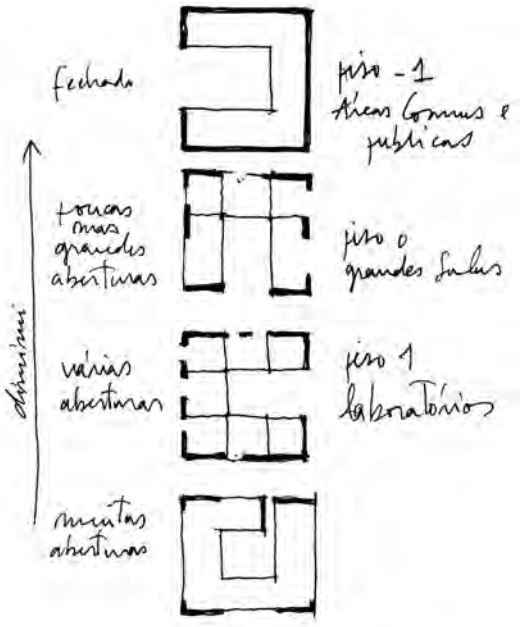


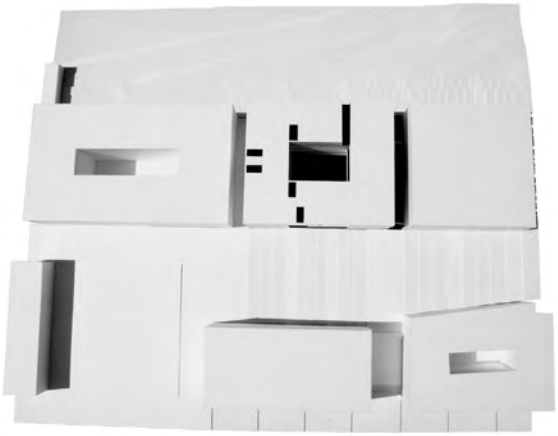


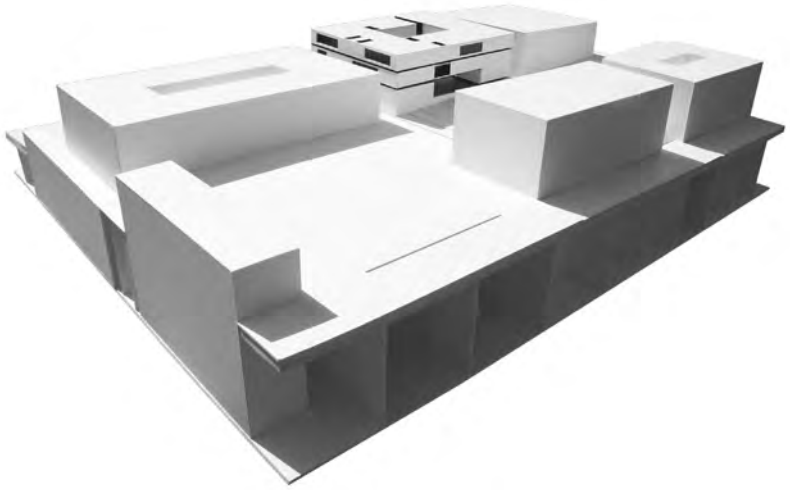

público
piso -1
Áreas Comuns e públicas
piso 0
grandes salas
Entrada
entrar
piso 1
laboratórios
piso 2
Gabinetes



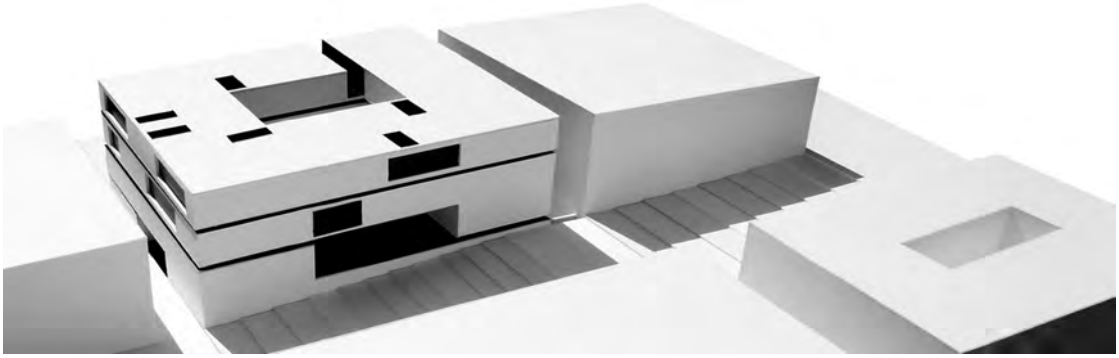

auditório
cafetaria
museu
biblioteca
piso -1
Áreas Comuns e públicas
piso 0
grandes salas
Entrada
entrar
piso 1
laboratórios
piso 2
Gabinetes

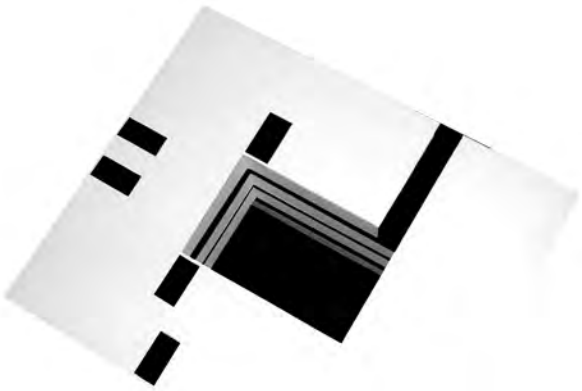

fechado
piso -1
Áreas Comuns e públicas
poucas mas grandes aberturas
piso 0
grandes salas
várias aberturas
piso 1
laboratórios
muitas aberturas





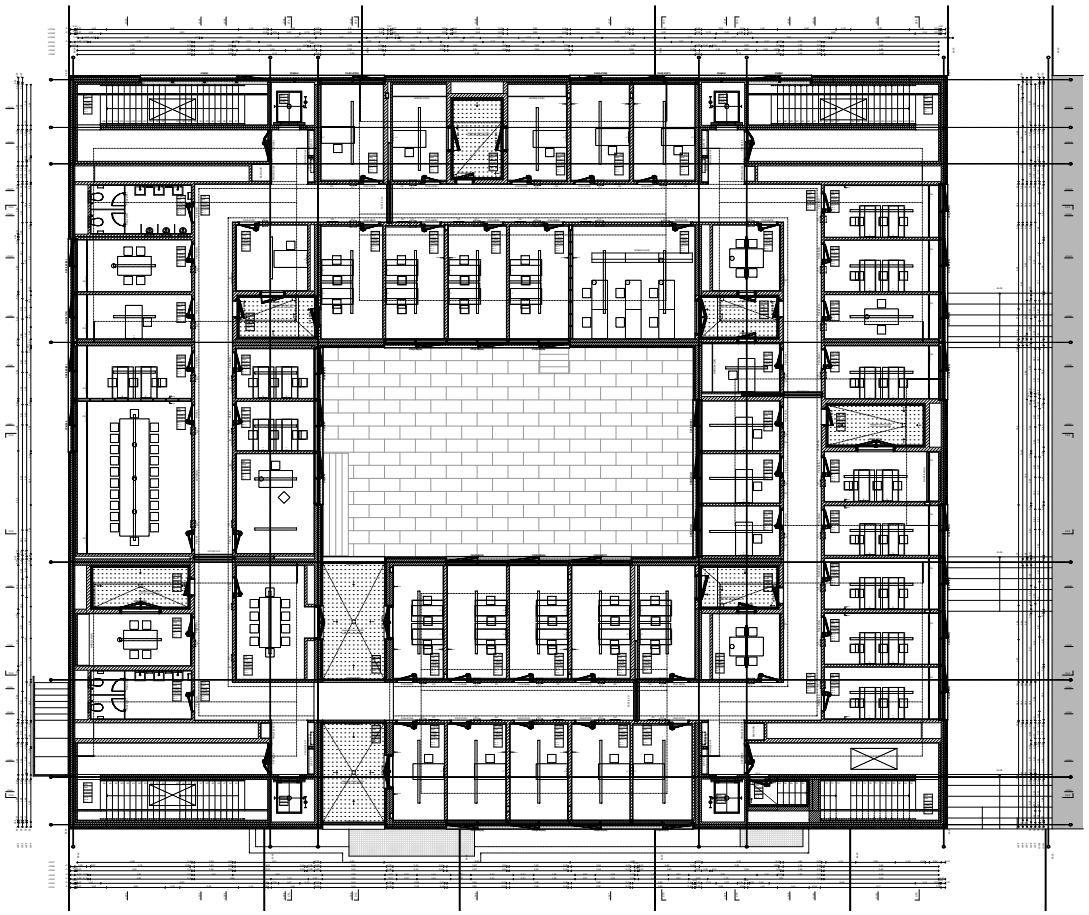


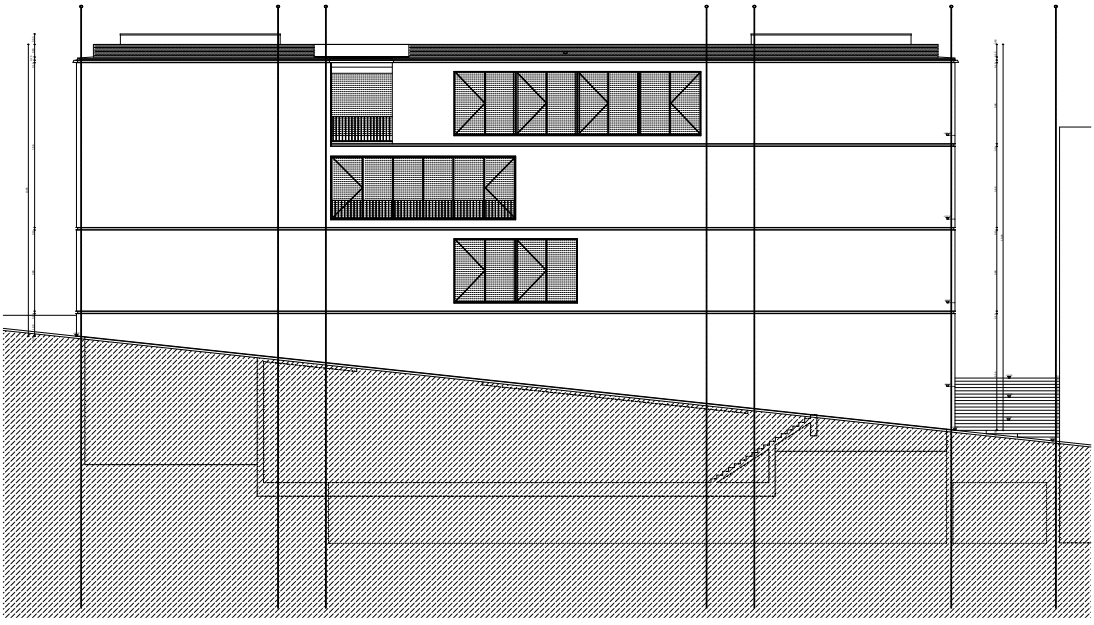




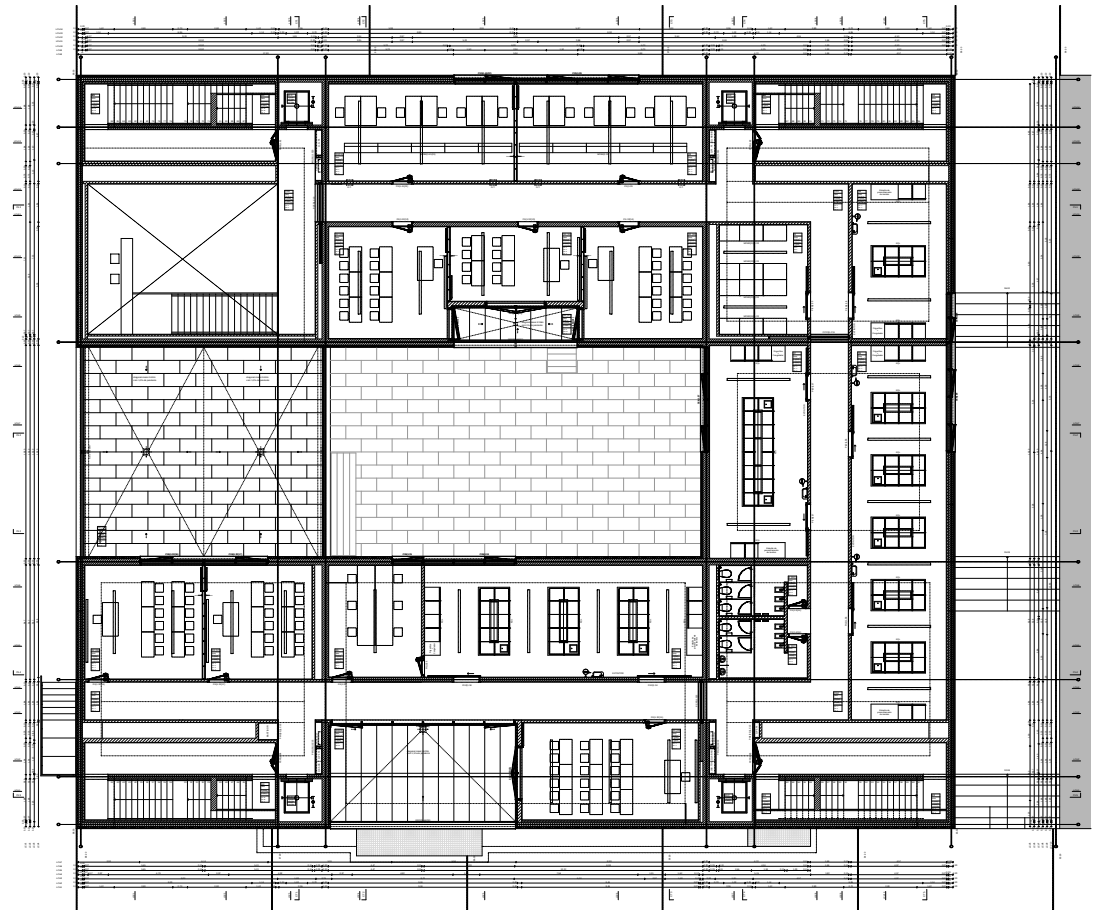


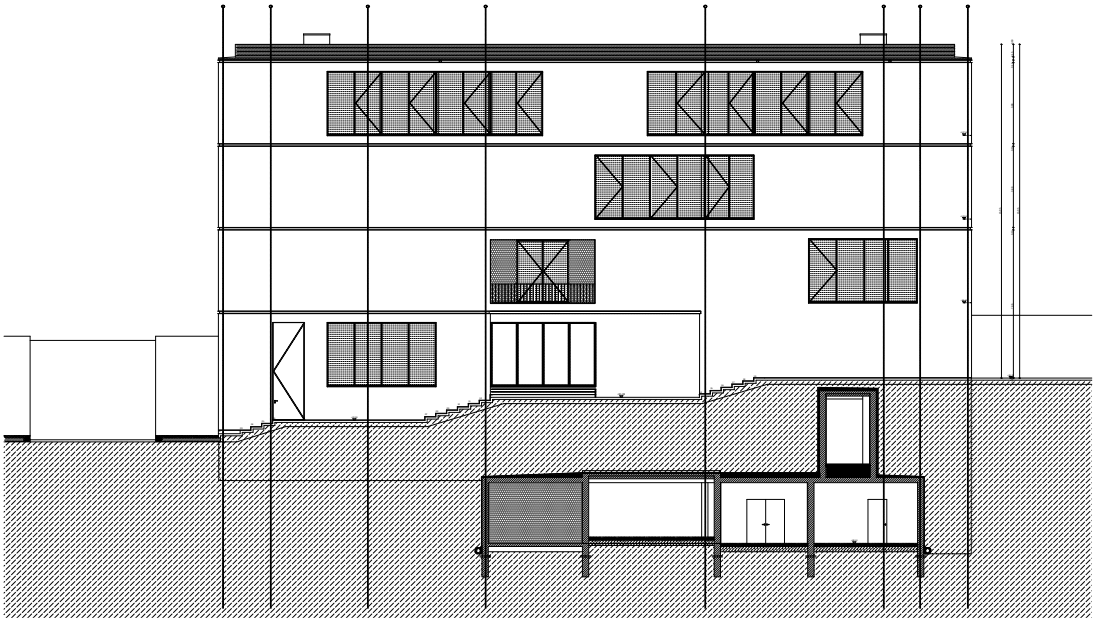




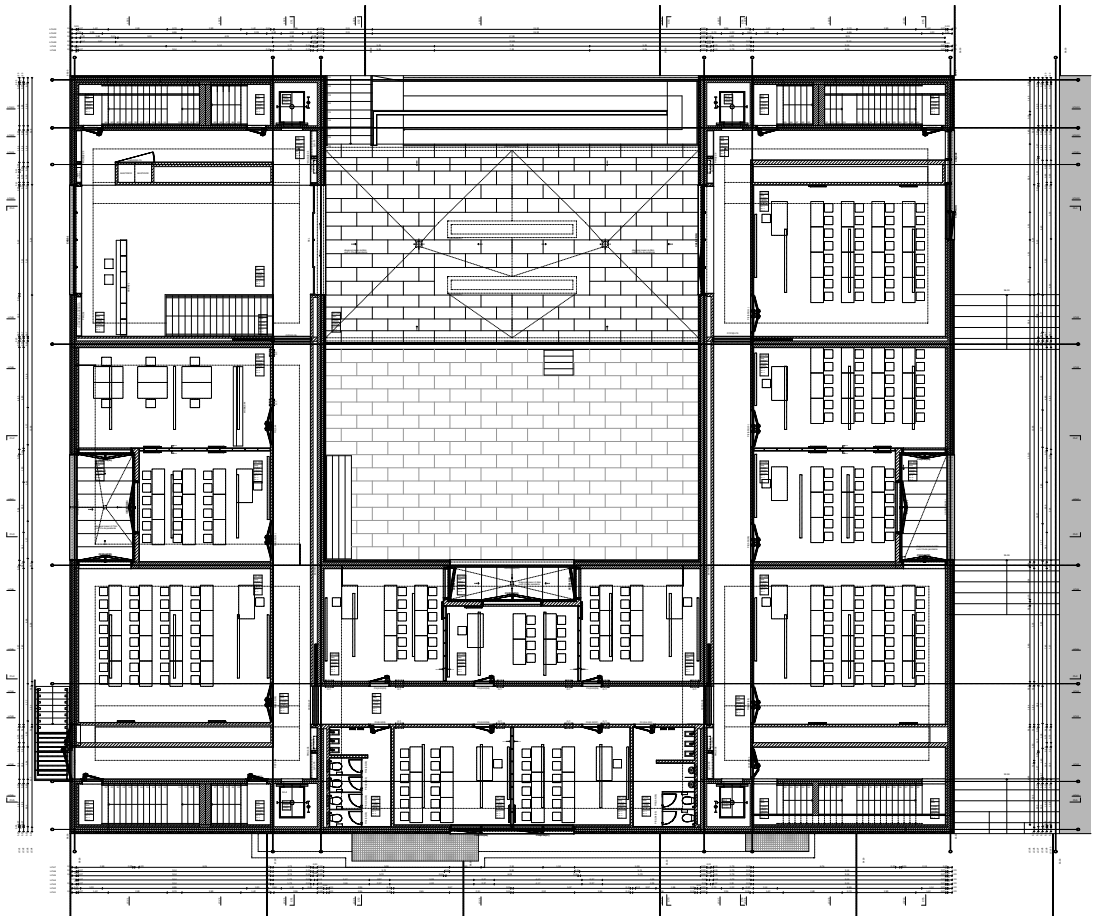


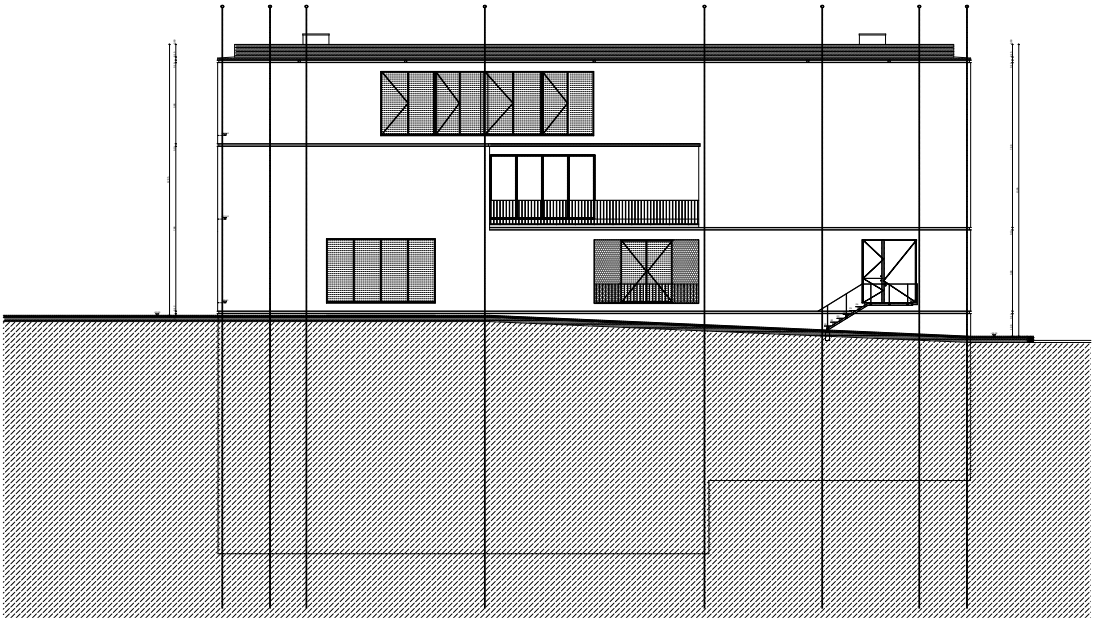
PLANTA PISO 2; ALÇADO NORDESTE



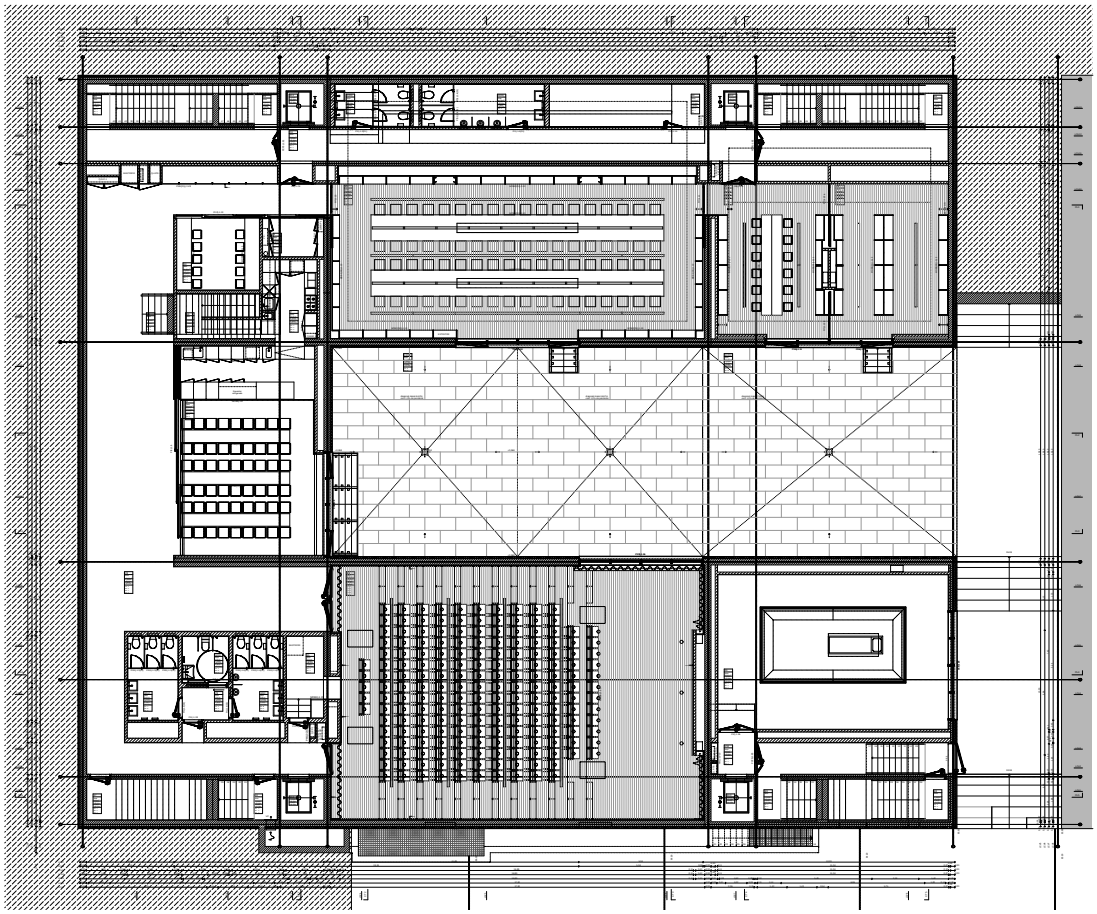


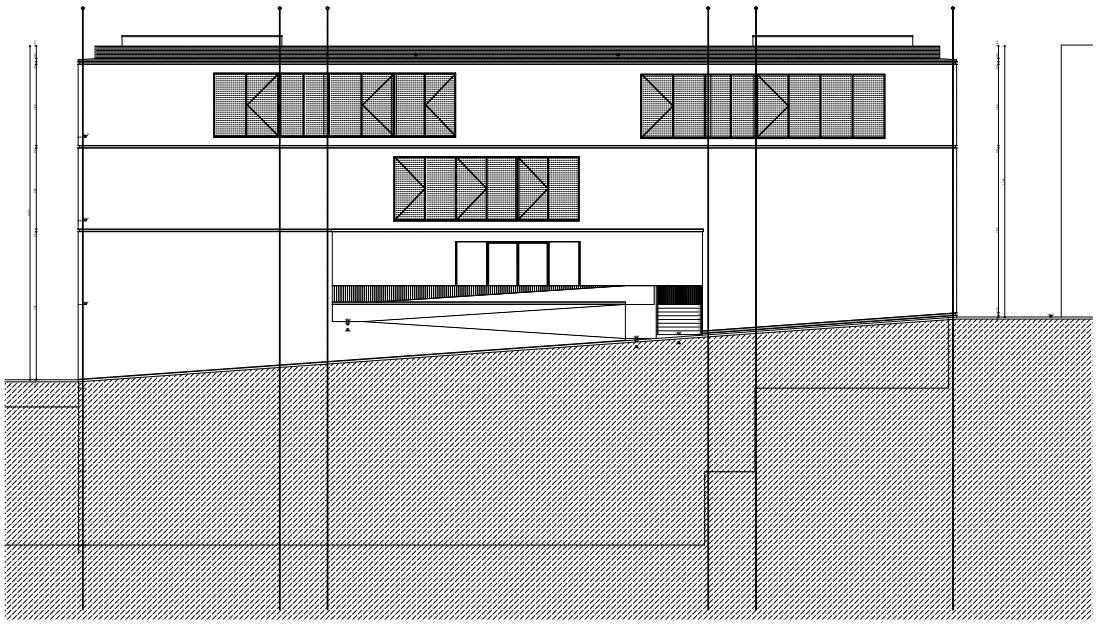
PLANTA PISO 1; ALÇADO NOROESTE



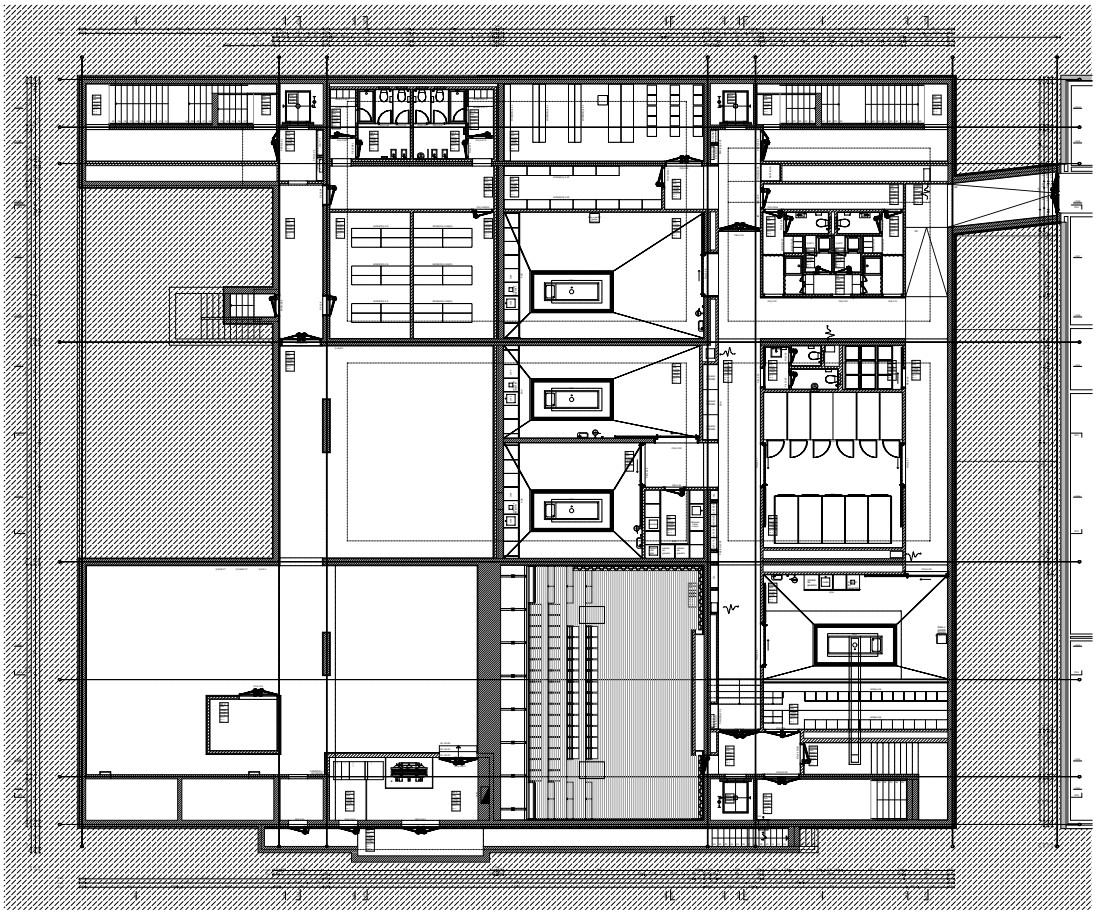


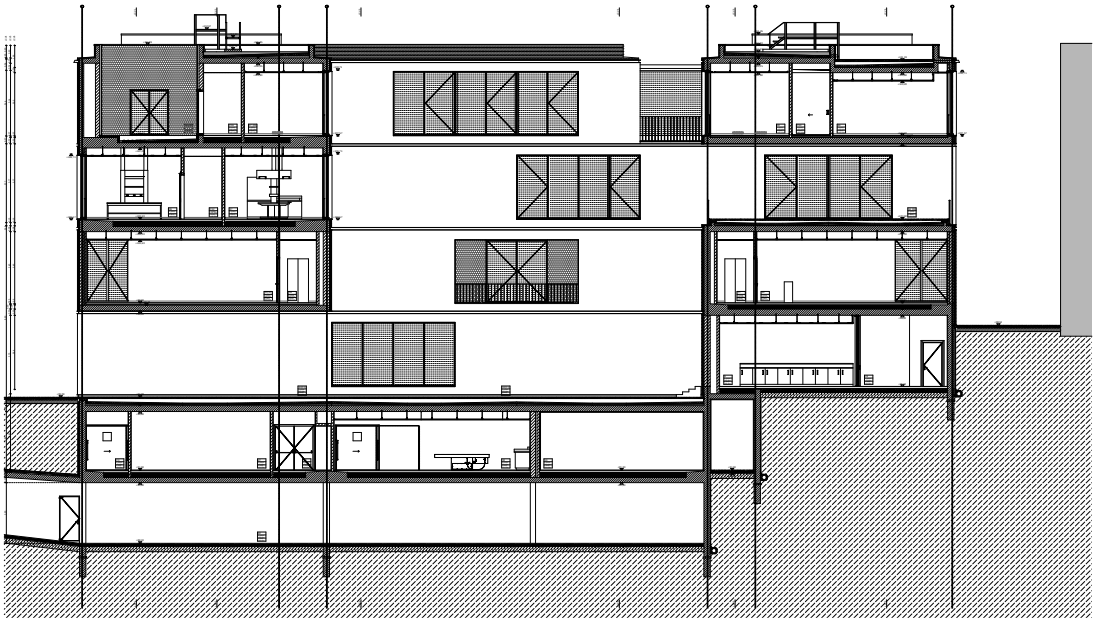
PLANTA PISO 0; ALÇADO SUDESTE



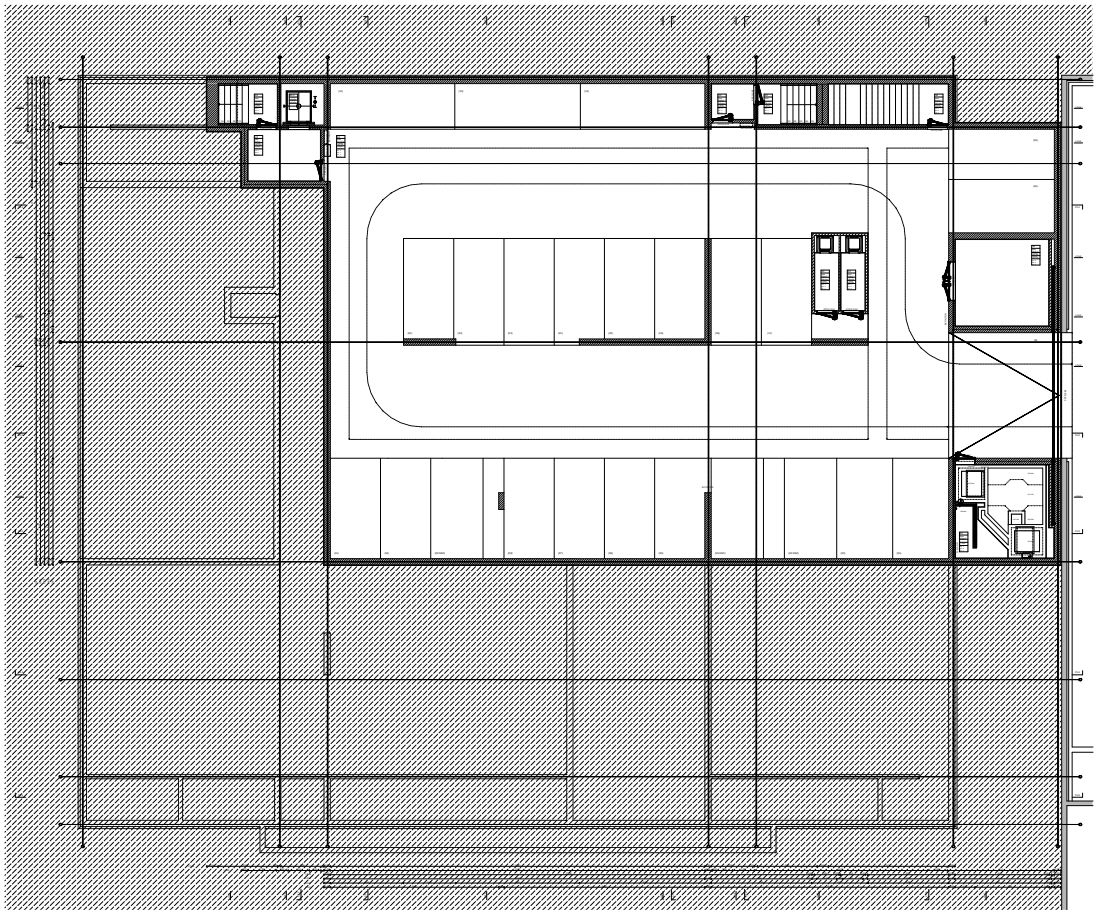


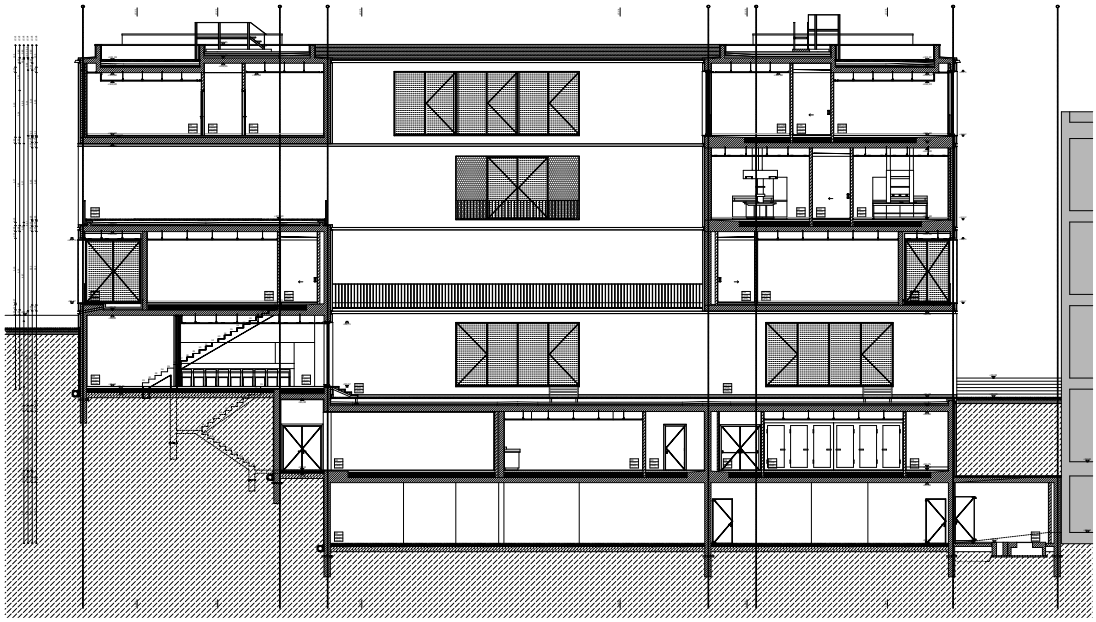
PLANTA PISO -1; ALÇADO SUDOESTE



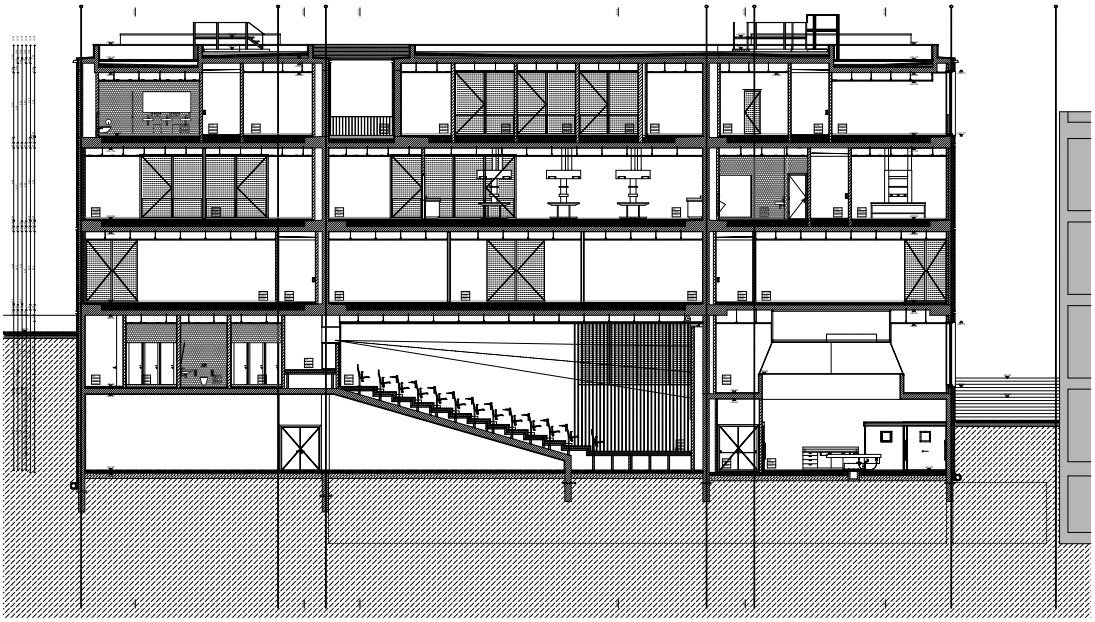


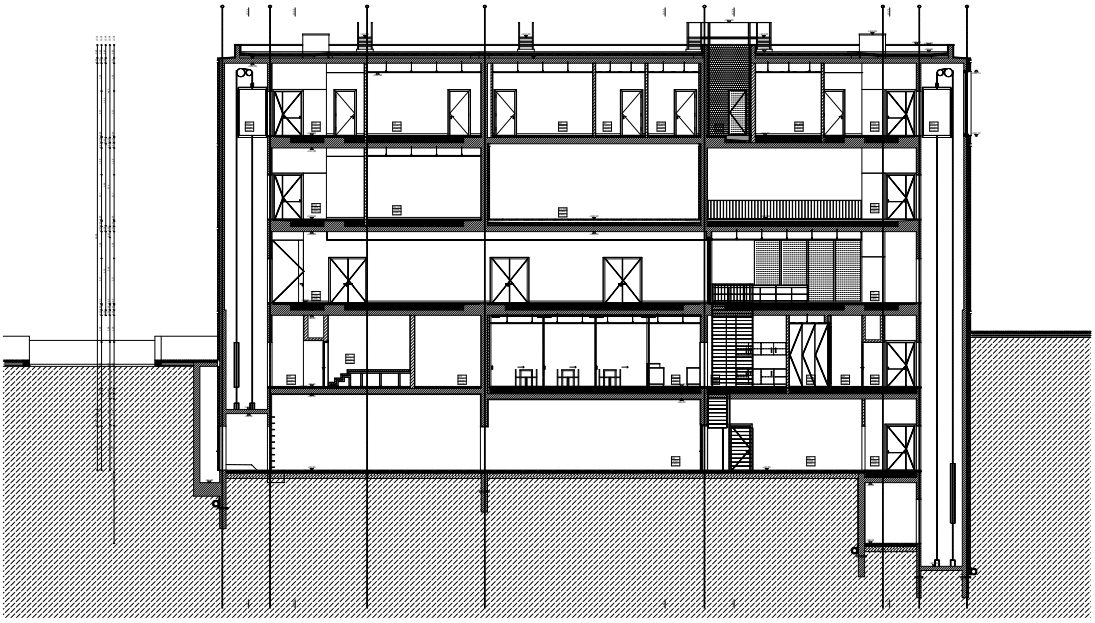
PLANTA PISO -2; CORTE LONGITUDINAL 2



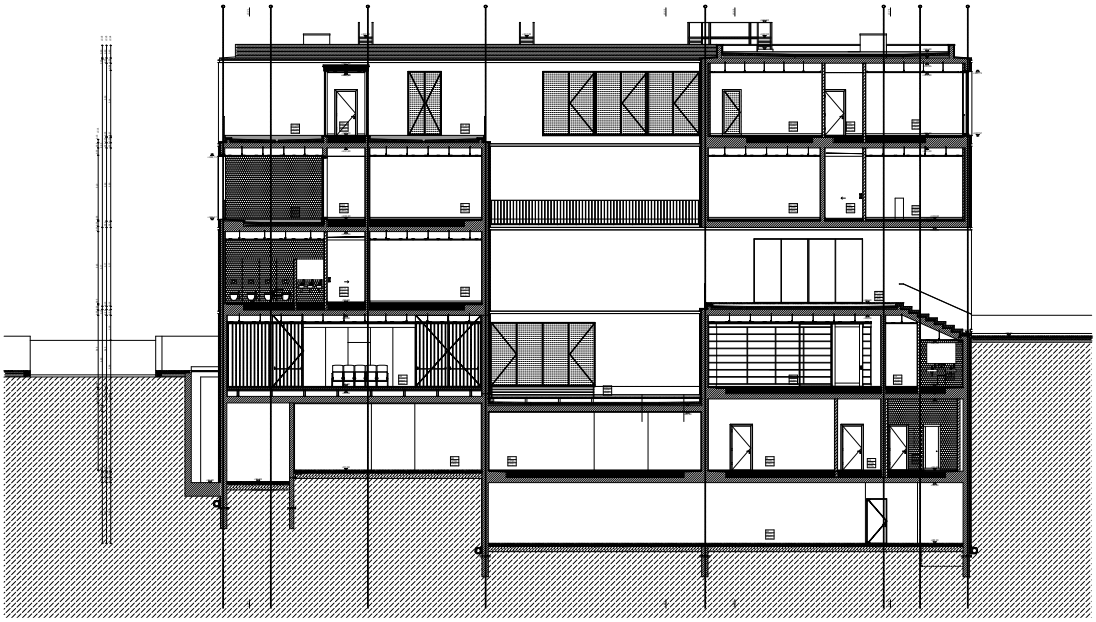


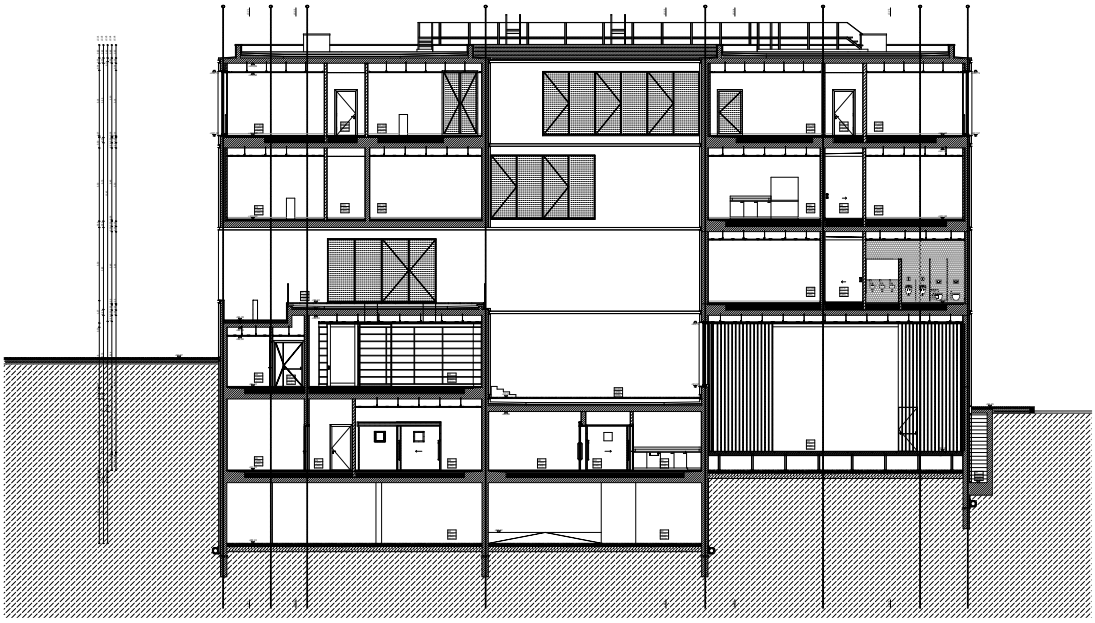
PLANTA PISO -3; CORTE LONGITUDINAL 3



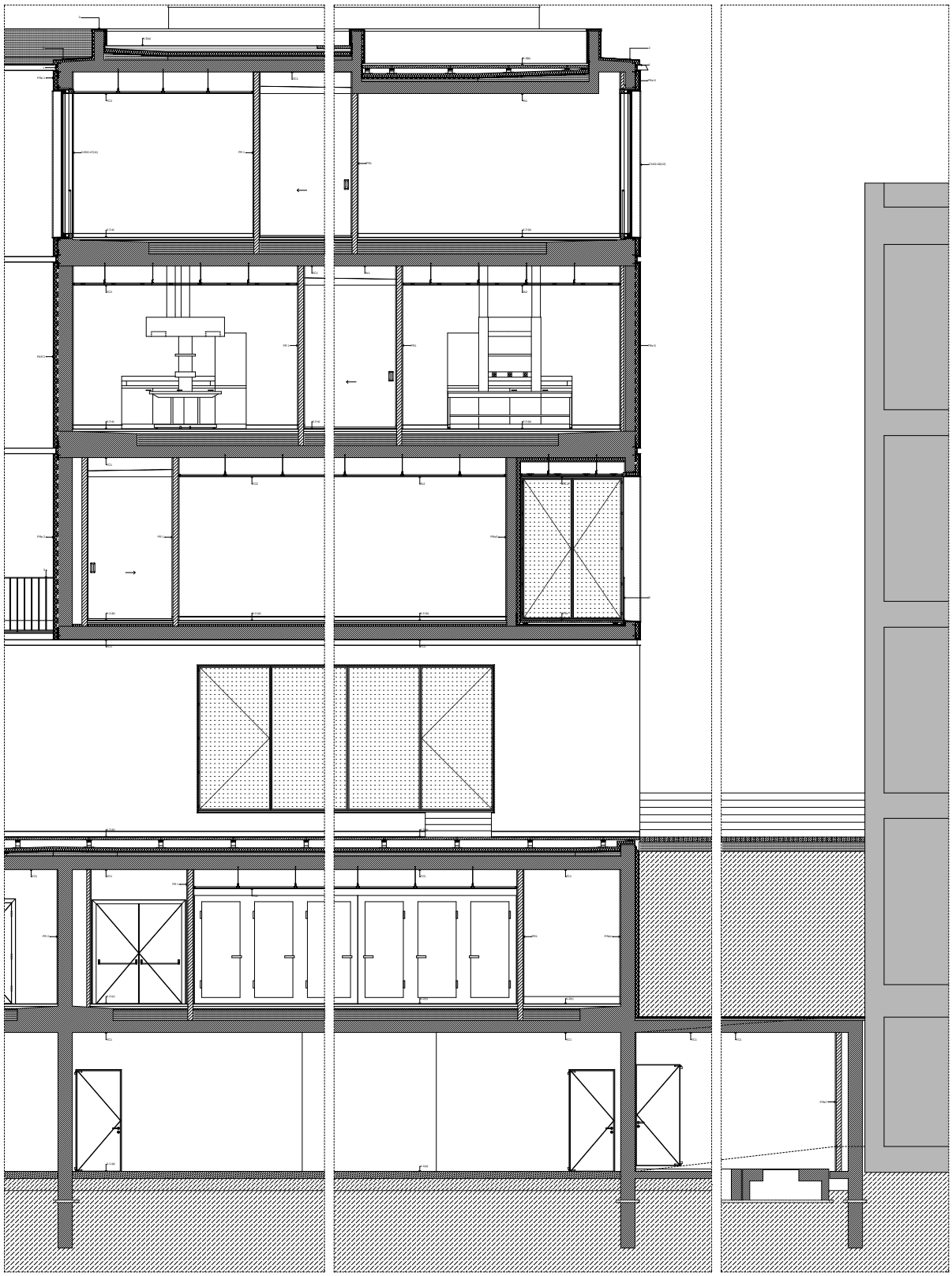


CORTES LONGITUDINAIS 4; CORTES TRANSVERSAIS 1





CORTES TRANSVERSAIS 2 E 3



CORTE CONSTRUTIVO














FERREIRA

CONCURSO PARA TRIBUNAL DE JUSTIÇA NA TRINDADE 2002

Trindade, Porto. Projecto de Concurso [projecto n.º 68/02]

PROJECTO GERAL

Implantação

Propõe-se um volume de polígono de implantação que preenche o vazio actual do quarteirão, definindo este elemento urbano face às várias ruas.

A intenção de respeitar as cérceas das construções existentes, com volumetrias compreendidas entre r/c e 1.º piso e r/c e 3 pisos, conjugada com o necessário respeito pelas áreas do programa cujo somatório representa quase 3 vezes a área livre do lote conduziu à solução, segundo este princípio de ocupação densa ao edifício proposto, cuja forma existe no contexto e nas próprias condicionantes da encomenda do concurso.

O volume cumpre as intenções apresentadas pelo plano de desenvolvimento pelo Metro do Porto, face aos alinhamentos definidos pelos pontos principais da Rua da Trindade e desta com a Rua de Alferes Malheiro, não sendo os volumes propostos considerados condicionantes rígidas para a proposta.

A solução suporta alteração altimétrica do 1.º piso, na área de influência do Metro de modo a ajustar-se à posição do túnel do Metro uma vez fornecida.

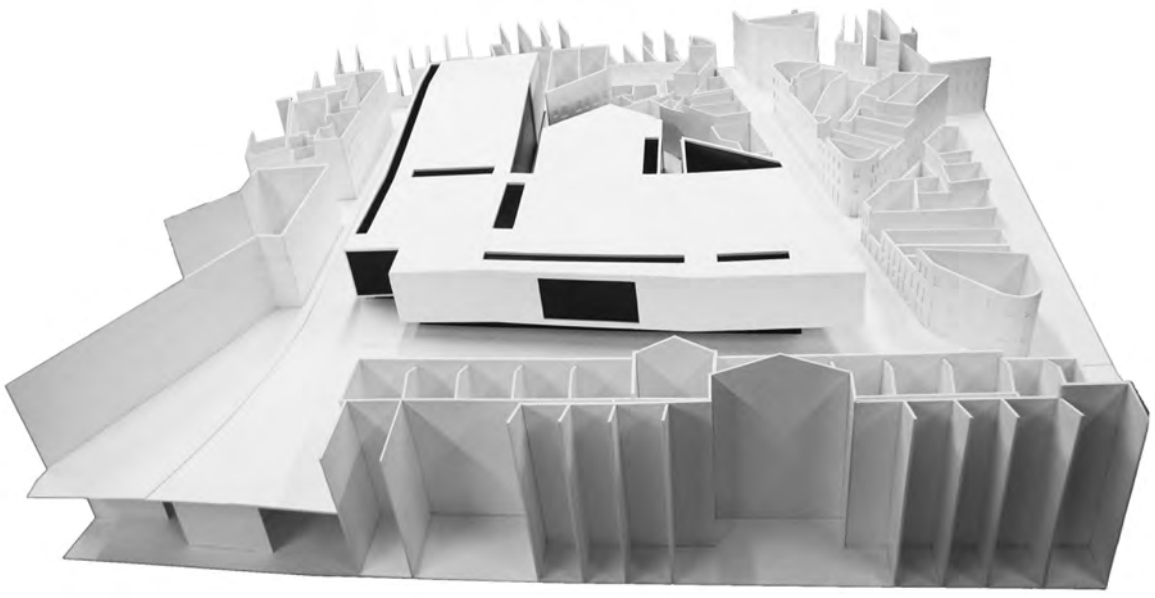
Ao cumprir alinhamentos e pendentes em toda a extensão das 4 ruas, a proposta fecha todo o perímetro do quarteirão com um volume que acompanha as várias inclinações destas e se faz modular e desenvolver com uma altimetria constante de r/c e 2 acima das suas cotas.

A utilização de uma base de 3m de modelação sistemática, contribuiu para normalizar os espaços construídos em todos os seus componentes, não apenas com o sentido de uma esperada economia mas também na obtenção de uma natural versatilidade de utilização.

Concepção

O edifício constituído por um invólucro que abrange o IRS e os 2 Tribunais repete o perímetro do lote que se seccionou entre eles produzindo dois vazios à escala das pequenas ruas interiores existentes no quarteirão. Estas duas secções estruturam as funções destas três entidades distribuindo-as pelos três braços resultantes, possibilitando, em simultâneo, a iluminação do seu interior.

A entrada pública no edifício faz-se pelo átrio principal, localizado junto à Rua da Trindade com a Rua Fernandes Tomás. Este estende-se através de um sistema de rampas que



acompanham todo o comprimento deste lado do edifício ligando todos os átrios de cada entidade. Esta solução possibilita ainda a visualização de todos os seus pisos, do ponto de vista de quem entra no edifício.

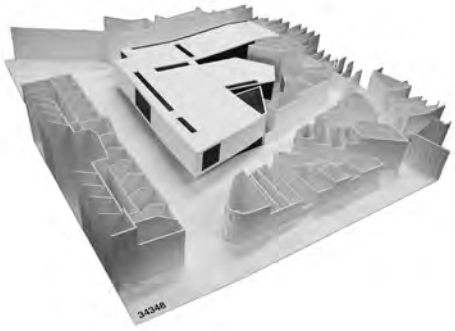
Esta forma inscreve algumas particularidades do programa e do seu funcionamento, a separação entre tribunais é clara, a sua autonomia possível, e realiza os espaços específicos necessários às funções, estabelece uma relação lógica entre eles e acrescenta os espaços livres, átrios e espaços com desenvolvimento em altura, que são áreas de usufruto dos utentes do edifício.

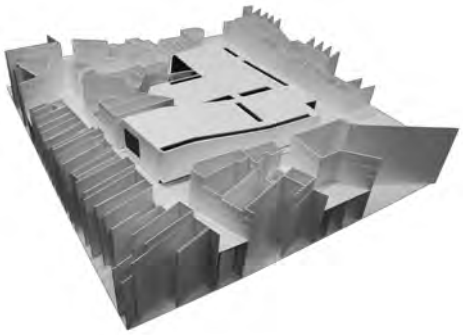
A descrição desta estrutura poderá fazer pensar que a flexibilidade do volume, ao adaptar-se tão precisamente à envolvente, representa uma menor capacidade de realizar o pedido, que condiciona e restringe a ocupação do volume; tal não é o caso. A flexibilidade da ideia é o invólucro de uma estrutura suporte que permite todas as variações distributivas que são imprescindíveis à concretização da especificidade dos espaços solicitados pelo programa.

Sistema Construtivo

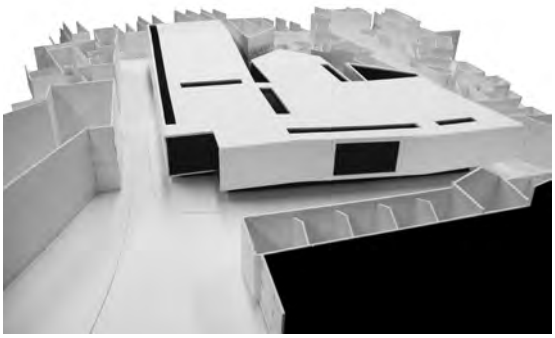
O sistema construtivo desta proposta é constituído por elementos estruturais em paredes/lâminas, lajes de betão e, no perímetro da construção, paredes exteriores de encerramento, em elementos de mármore claro, não no sentido mais comum da placagem, mas como um paramento com espessura, realizado por peças de dimensão reduzida, de tamanho variável, utilizado com as vantagens dos sistemas de placagem convencionais, nomeadamente no que se refere à aplicação de isolamento térmico de modo contínuo. Esta solução representa um sistema de construção comum, com uma vida útil, sem manutenção, longa e com custos limitados. O mármore despolido permitirá a utilização de vários tipos tornando-os mais semelhantes e uniformes.

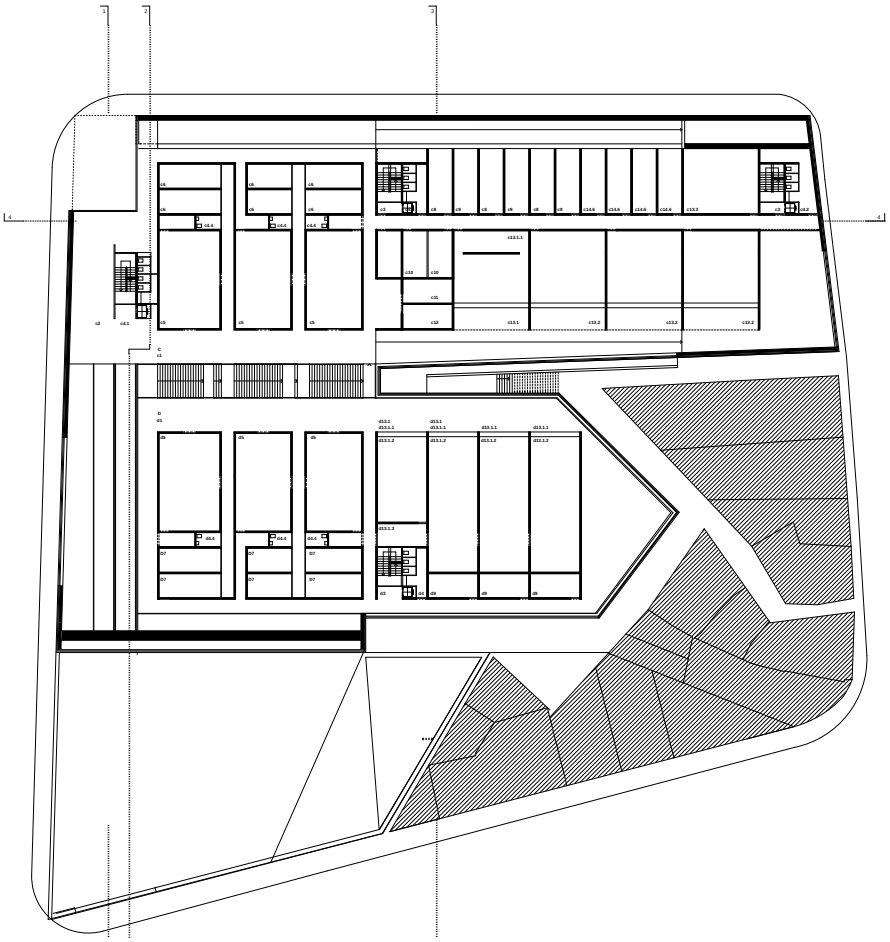
No interior, a imagem do projecto procura tirar partido da expressão do betão à vista das lajes e paredes estruturais. Esta escolha de materiais tem por objectivo obter uniformidade, explorando a semelhança entre o betão à vista e o mármore azul cascais despolido, de modo a conseguir que o interior expresse alguma rigidez contraponto com a forma do volume.





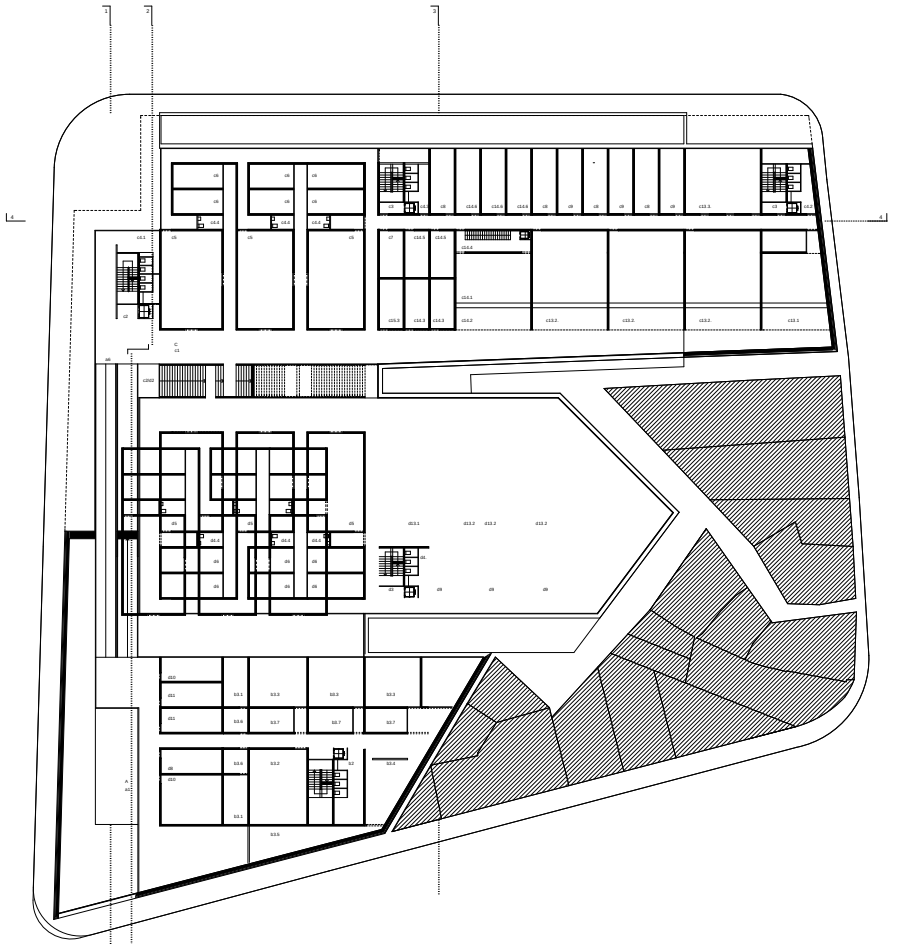


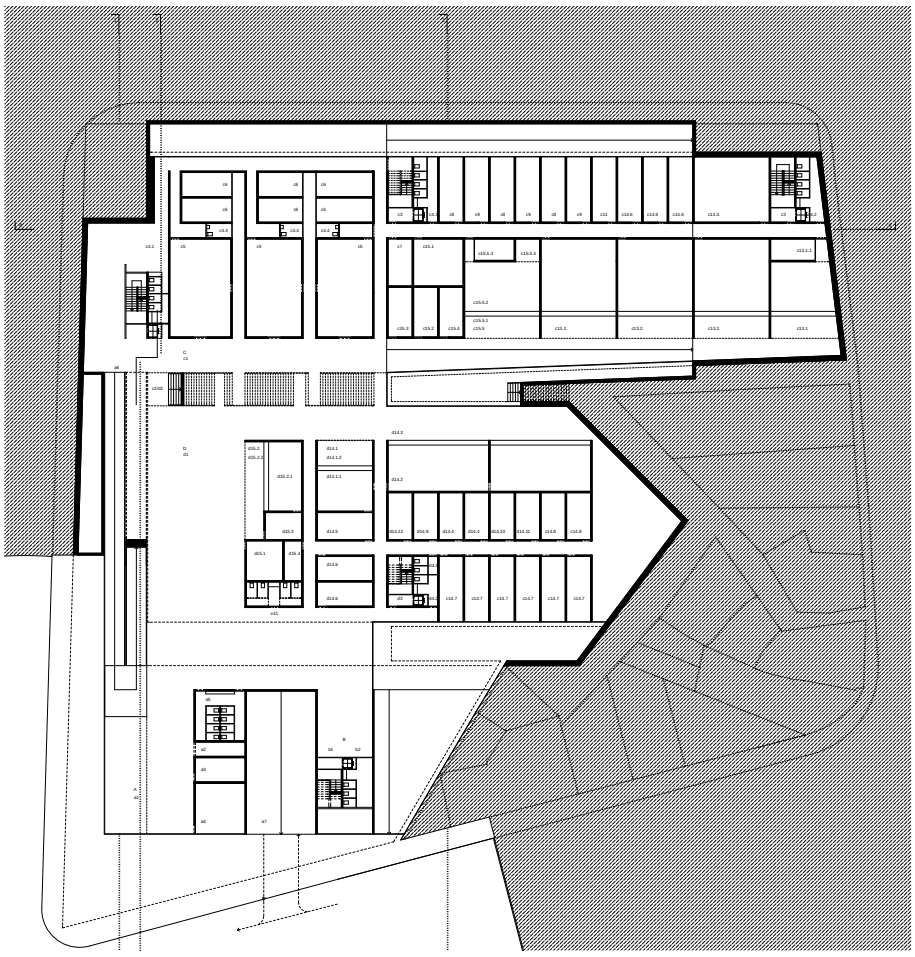




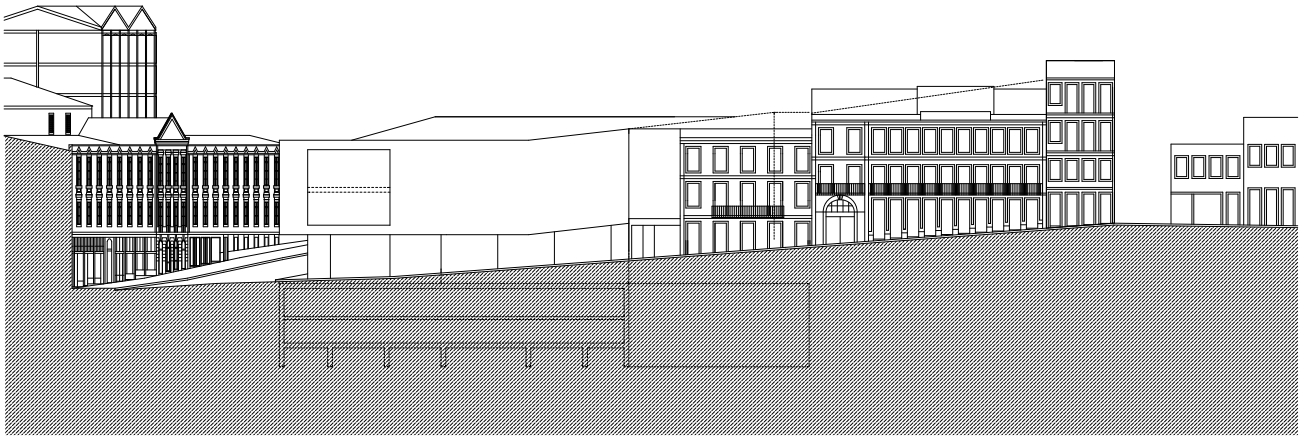


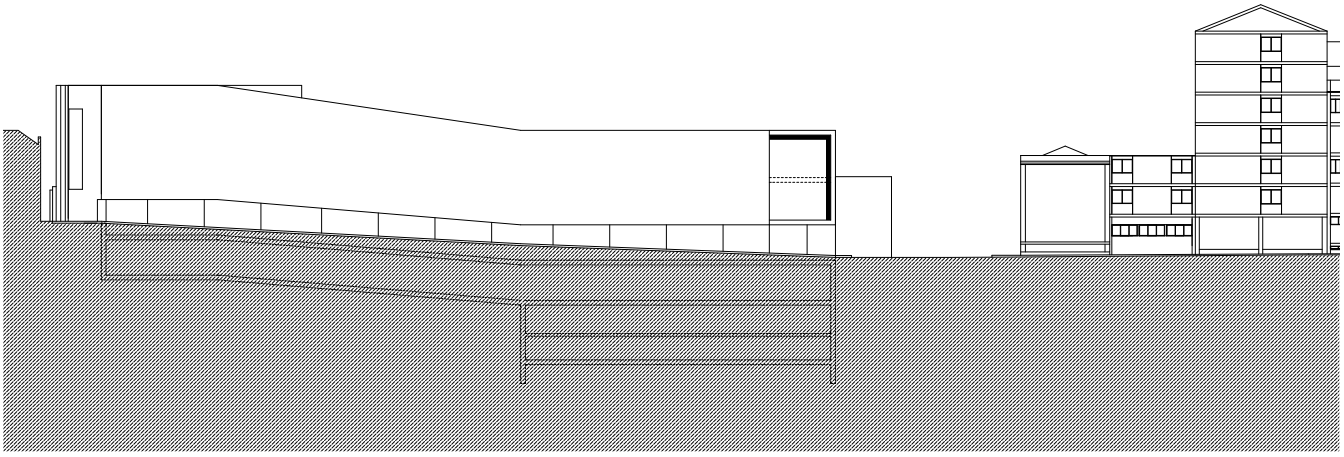
PLANTO DO PISO 3 E PISO 2

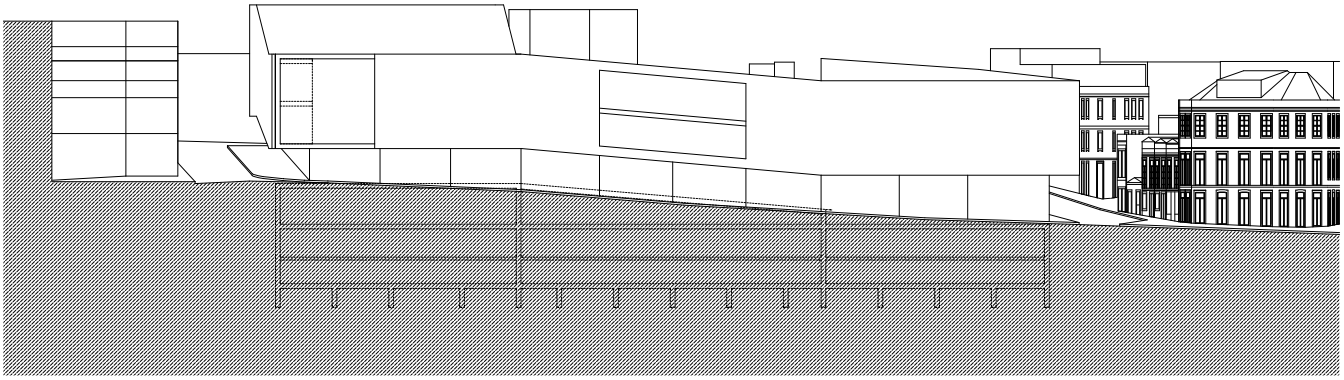


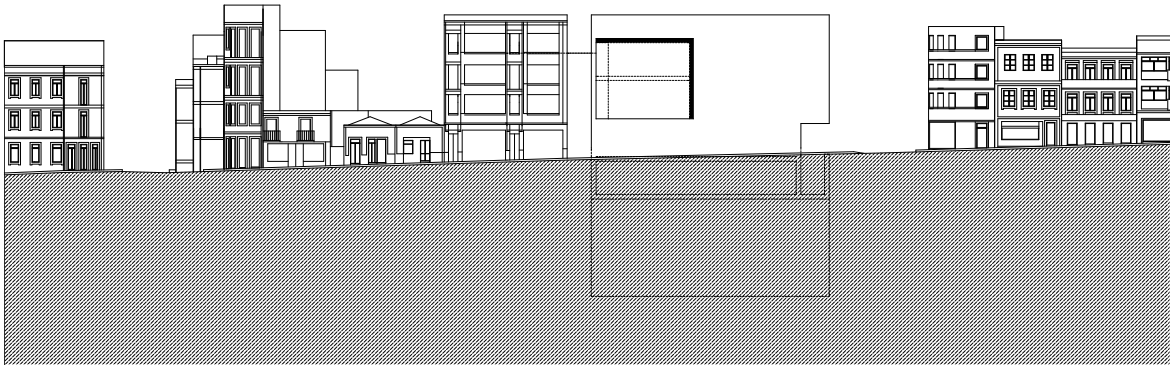


PLANTO DO PISO 1 E PISO 0

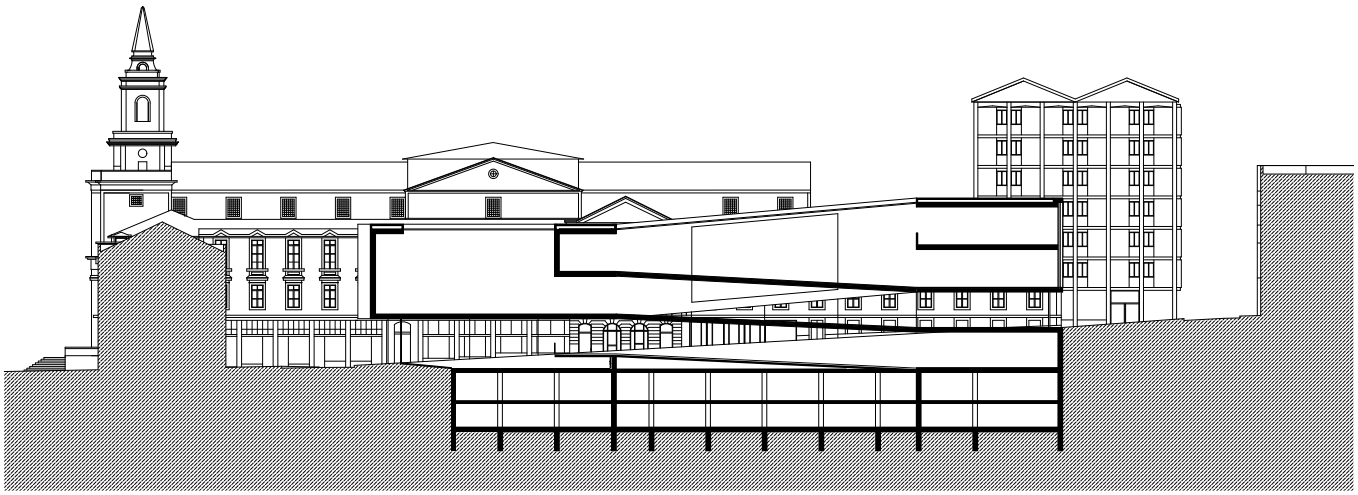


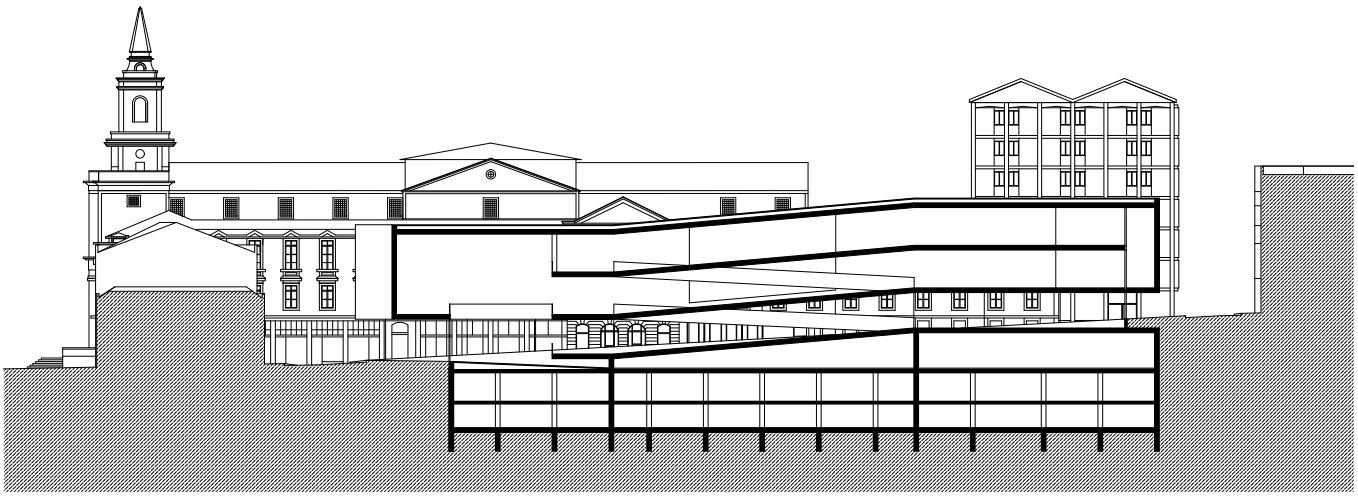


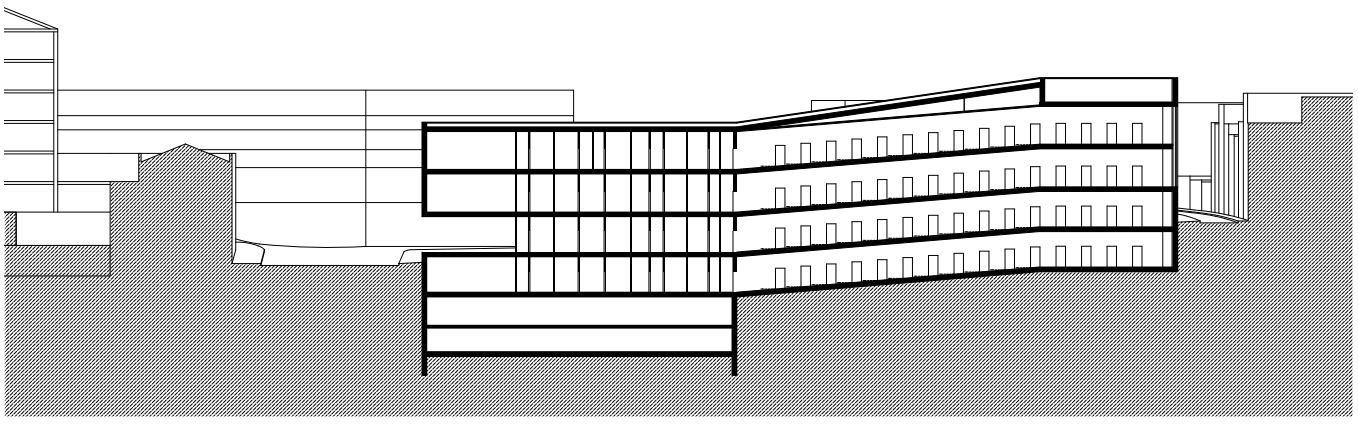




ALÇADOS RUA FERNANDO TOMÁS, RUA ALFERES MALHEIRO, RUA DA TRINDADE E RUA DO BOMJARDIM







CORTES 1, 2 E 4

ICBAS – INSTITUTO DE CIÊNCIAS BIOMÉDICAS DE ABEL SALAZAR 2002

Universidade do Porto, Porto. Projecto de Concurso, 2.º Prémio [projecto n.º 69/02]

ESTRATÉGIA DA PROPOSTA

A área pedida pelo programa, a topografia acentuada do quarteirão e a existência de elementos a preservar estabelecem os temas do projecto e conduzem à estratégia geral da nossa proposta.

A estratégia da proposta pode ser sinteticamente descrita como sendo a de realizar a área pedida de modo a que, ligada aos dois edifícios a preservar, definisse o perímetro de um grande espaço exterior de modo a poder ser ele o centro e o protagonista do projecto. Realizar essa grande área de construção de um modo em que fosse uma transcrição quase topográfica da superfície da encosta, não no sentido da manutenção estrita da imagem da topografia mas no sentido de que as construções contivessem algo da sua natureza. Utilizando as existências como referências que a proposta une, os volumes criam um limite de uma grande área livre, a parada, definindo uma contenção a uma cota constante, a do edifício existente que a limita a norte, para a rua D. Manuel II. Este limite tem alguma importância, pois este espaço possui um potencial ainda por utilizar. A parada oferece um espaço de grande calma, pela sua contenção, pelas árvores, forma e também, e apenas, por ser plano. O facto de ser uma grande área plana, confere-lhe no contexto deste terreno e mesmo no da cidade um potencial invulgar. Os novos volumes, no que diz respeito ao modo como se relacionam com o terreno e com as preexistências, procuram, por um lado, acentuar o potencial deste espaço exterior, respeitando a existência de uma memória colectiva que se tem dele, e, por outro, representar a forte pendente da encosta.

Com o perímetro, a parada ganha também o carácter de clausura. Assim, a estratégia da proposta foi a de acentuar este espaço, concentrando a construção dos novos edifícios na parte sul do terreno, densificando essa área para por contraste elevar esse espaço livre e disponível ao uso, figurando num primeiro instante como o espaço objecto do projecto que consolida e aglutina as estruturas.

Esta solução possui alguma identidade enquanto um todo composto pelos vários edifícios. Os vários edifícios novos compõem uma grande massa adaptada à íngreme topografia, marcando o limite sul da parada com precisão. Os edifícios a recuperar e a remodelar, a nascente e norte da Parada, estão unidos aos da proposta pela parada que fica contida entre eles. Para acentuar esta relação foram criadas pequenas ruas entre os edifícios, que com as medidas de vias medievais funcionam como canais de iluminação e de ligação à grande área do jardim. Espaços de grande tensão que conduzem ao grande espaço de estar da Universidade. Existe alguma identidade entre estas vias e o carácter dos pátios que perfuram os vários edifícios.

No espaço da Parada, não existem outros elementos construídos para além da perfuração que permite o acesso desde o exterior (rua Jorge Viterbo), do sulco que liga a cota da entrada no edifício da rua D. Manuel II, área da Associação de Estudantes, à cota do jardim, e mostrando o limite entre a parte do jardim da universidade e a do HGSA. Deste modo podem ambas as instituições decidir como pretendem utilizar estes espaços, mantendo-os separados, permitindo o uso conjunto, ou deixar a parte destinada ao HGSA apenas para uso do Museu que se propõem para o edifício que a nascente contém a parada, e vista do edifício novo do HGSA.

Esta estratégia não podia de qualquer modo ser cega aos pressupostos do pedido, nomeadamente à propriedade do terreno. O terreno está dividido entre dois proprietários, o Hospital Geral de St.º António e a Universidade do Porto, de um modo que desafia a razão, dividindo o edifício virado à rua D. Manuel II, atravessando a Parada em ziguezague e separando duas áreas de dimensão diferente e em tamanho proporcionalmente opostas às pretensões de construção de cada um dos proprietários.
A nossa proposta procura conciliar as áreas mantendo a sua proporcionalidade, mas redefinindo o seu limite de modo a este ser apropriado ao uso de cada um. A Universidade do Porto passaria a ocupar o edifício de D. Manuel II por inteiro, mantendo, no entanto, o Hospital Geral de St.º António a mesma parte da área da Parada que hoje possui. O acesso à rua Jorge Viterbo pela rua interior do lote, no contexto desta proposta, é mais importante para o HGSA, dado que o acesso a essa rua passa a estar assegurado em vários pontos para os vários fins, directamente a partir dos edifícios do ICBAS e da FF. Para a



área do HGSA este acesso é fundamental até para assegurar a possibilidade das pretensões descritas no programa, a de manter o acesso à rua D. Manuel II estritamente pedonal e, em simultâneo, construir no interior do terreno um silo auto de 800 lugares. Esta grande área de estacionamento necessita e dará grande uso aos outros acessos disponíveis. No que diz respeito à partilha do terreno, este permanece dividido em partes idênticas às anteriores, sendo que o limite na Parada passa a ser direito, marcado agora por um sulco em rampa que marca fisicamente esta divisão e o ICBAS e FF passam a utilizar a área toda do edifício a D. Manuel II, enquanto o acesso em estrada à rua Jorge Viterbo passa a ser propriedade exclusiva do HGSA.

INTEGRAÇÃO URBANA

Os edifícios desta proposta são, nas dimensões, contextuais, no sentido em que procuram, na imagem da topografia e na métrica do construído contíguo, as suas regras de volume. Deste modo, o edifício do ICBAS na rua Jorge Viterbo está alinhado pelo edifício existente na rua D. Manuel II, e acompanha a pendente da via de modo a não ganhar cota e terminar sem ser um volume excessivo nessa rua. No edifício da Faculdade de Farmácia a estratégia é obviamente a mesma; a pendente do edifício é no entanto menor, pois está ajustado à pendente da rua interior a sul. O novo edifício do HGSA, com uma área de implantação bem inferior aos anteriores, está alinhado pelo edifício existente a nascente e pelos contíguos a poente, a FF e o ICBAS, fechando o jardim da parada sempre com a mesma cota.

ORGANIZAÇÃO FUNCIONAL

ICBAS e FF

No contexto da estratégia geral antes explicada, a proposta para os dois edifícios da Universidade do Porto procura dar sentido e uso ao grande espaço exterior da Parada. O ICBAS e a FF passam a ocupar o edifício a D. Manuel II com a Direcção, apoio social e serviços de apoio comum às duas faculdades, utilizando a entrada por essa rua.

A entrada para os edifícios que contêm os departamentos de ensino será através da rua Jorge Viterbo, entrando à cota desta rua (o acesso é realizado) directamente para o jardim da Parada, de onde se pode aceder quer ao edifício do ICBAS, quer ao da FF, ou até ao edifício onde se encontra a cafetaria, assim como os auditórios maiores do ICBAS. Este último corpo faz a contenção do jardim a poente, e funciona como uma unidade autónoma, que pode ser aberta de modo independente, funcionando os auditórios e respectivo apoio de cafetaria.
A área dos departamentos fica fechada pelo acesso à rua Jorge Viterbo, onde todos os acessos podem ser controlados.

ICBAS

O edifício do ICBAS está organizado por núcleos de pátios. Estes núcleos agregam basicamente dois tipos de dependências, laboratórios num tipo, e gabinetes nos outros. Em cada piso existem três núcleos de cada. Esta solução procura uma forma versátil de combinar os tipos de espaços mais comuns, para deste modo poder responder ao programa de inúmeras maneiras, podendo ser utilizado com combinações diversas dos vários departamentos, articulando ordens diferentes, relações de proximidade outras que não as expressas, e no tempo, poder fazer face a reorganizações na distribuição. Deve entender-se deste modo a ordem e distribuição apresentada nos elementos gráficos, como uma hipótese ainda a requerer indicações mais precisas, mas porque a versatilidade da estrutura funcional do edifício assim o possibilita, viáveis e funcionais. Um grande vestíbulo de entrada, como um grande vazio vertical, permite a percepção dos vários níveis, e em cada nível, e em ponte sobre esse vazio, estão colocadas as secretarias de cada departamento, desalinhadas umas das outras.





HGSA e HJU

Este conjunto procurou assegurar a forte ligação que a ambos vincula a utilização da Rua a sul (com entrada própria pela Rua Jorge Viterbo), para acessos de viaturas públicas e de pessoal, por um lado, e a ligação de carácter pedonal à Rua D. Manuel II.

A intenção de assegurar a criação de volumes densos, aliada à razão de serem exigidas a ambos os edifícios áreas de implantação bem mais inferiores do que as exigidas às duas faculdades, levou à criação de edifícios que pudessem conter dentro de si espaços vazios e de circulação, em simultâneo com espaços de grande densidade de ocupação.

HJU

Aproveitando a localização mais elevada em relação à rua e a sua posição estratégica, e ainda o que foi anteriormente dito, escolheram-se os pisos superiores deste volume, para a localização da maior parte do seu programa funcional, o que permitiu um desprendimento deste volume em relação ao chão, criando um grande vazio onde se situam exclusivamente as áreas de entrada, encaminhamento e espera de utentes/visitantes do Hospital. O edifício organiza-se sempre em torno deste grande eixo longitudinal, que contém todos os acessos. É também ao longo deste eixo que se procura situar todas as áreas comuns que estão associadas às diferentes unidades de internamento, ambulatório e outras. Esta opção surge também aliada à ênfase dada à questão das entradas dos vários sectores, principalmente o ambulatório que se encontra no segundo piso, sendo reservado o último piso para o internamento de doenças infecto-contagiosas, pela sua maior necessidade de independência.

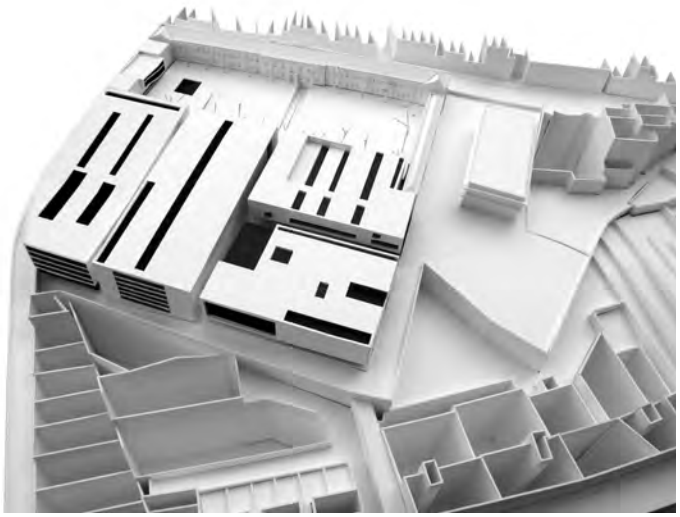
A imperativa necessidade de distinguir acessos de utentes/visitantes (dada pelo acesso da rua Jorge Viterbo) e acessos de fornecedores/ambulâncias, levou-nos a escolher o acesso enterrado da rua da Restauração para este fim, pelo que todas as áreas de apoio geral e armazéns se localizam estrategicamente na cave, incluindo também aí áreas reservadas aos serviços de carros funerários.

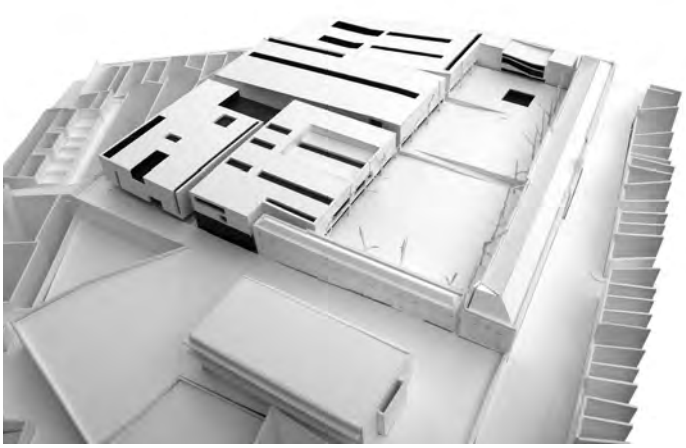
O edifício foi também potencial de elevadores normais e elevadores para macas. Os vários sectores que constituem as áreas do programa organizam-se, assim, como unidades ocupando extensões contínuas de espaços cheios com corredores secundários contíguos, cuja ocupação por piso alterna com espaços vazios de circulação ou pátios.

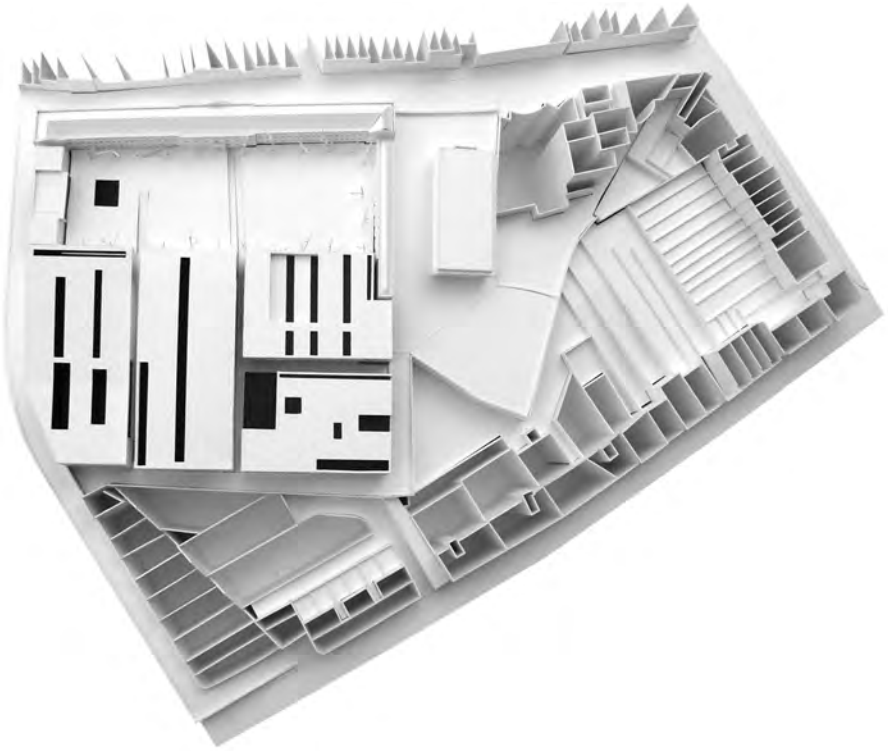
A necessidade de iluminação leva à criação de pátios e aberturas nas lajes de pavimento potenciando esta sucessão de espaços com iluminação de intensidade variável e indirecta.

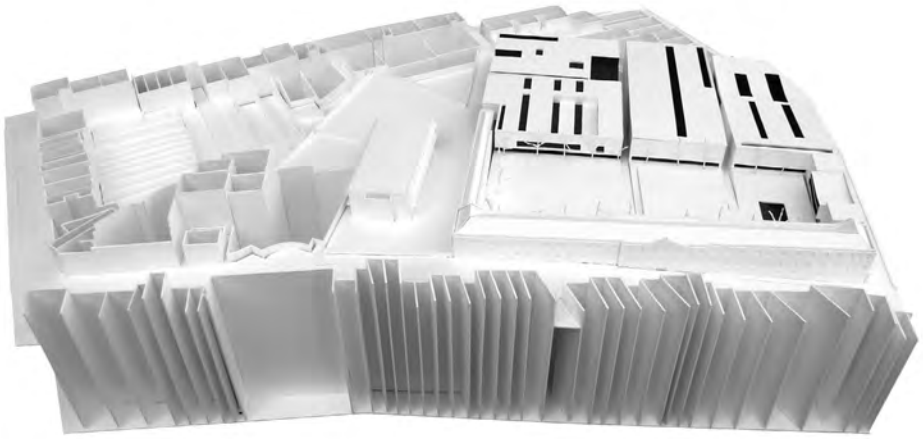
HGSA

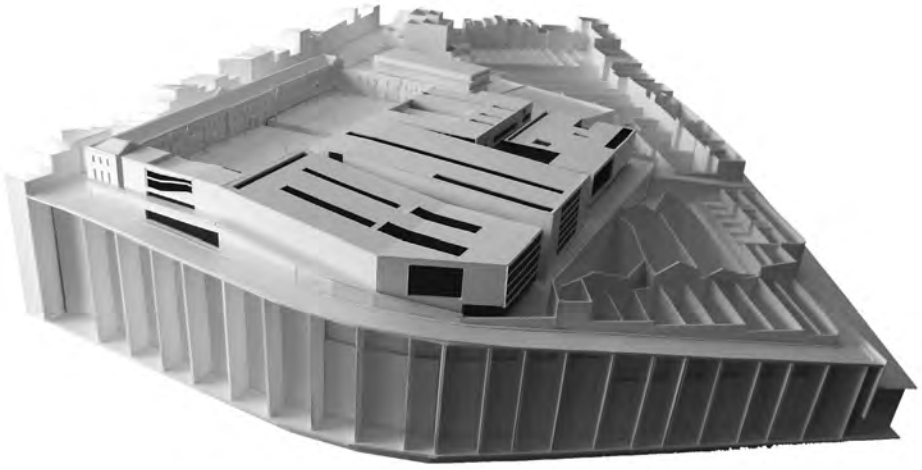
O estudo do edifício novo para instalação do Hospital Geral de St.º António, é uma proposta de uma estrutura funcional com dois tipos de distribuição associada, que servem diferentes tipos de departamentos. Essa estrutura foi representada formalmente, gerando um volume composto por braços norte/sul, nos piso 3 e 2 suportados por uma estrutura de corredores nascente/poente, nos pisos 1 e -1.

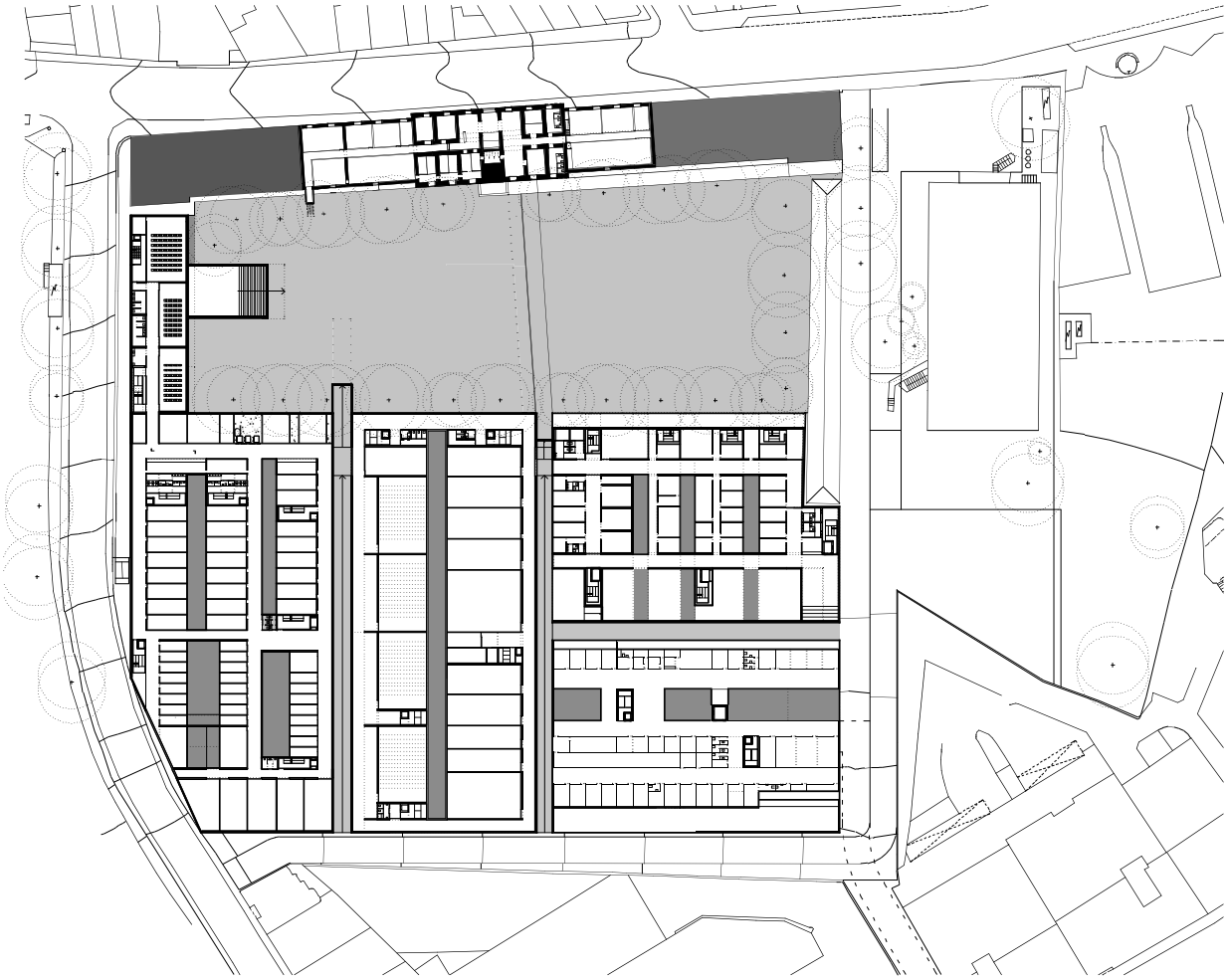


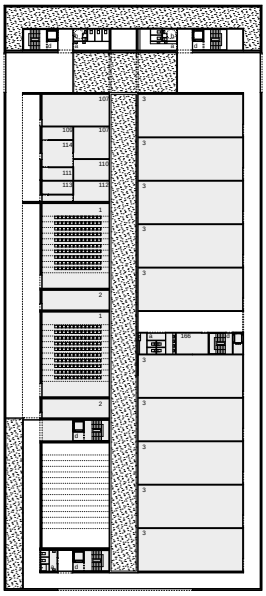




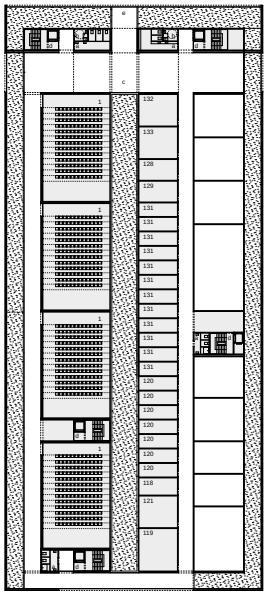




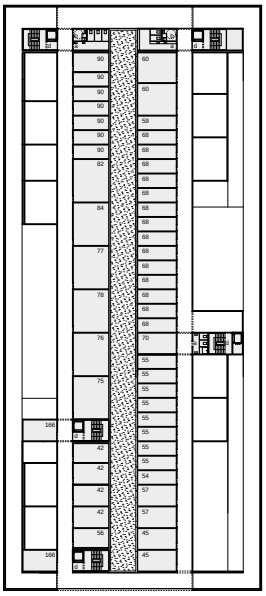




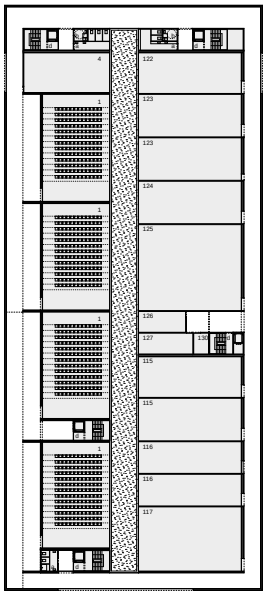
PISO 1



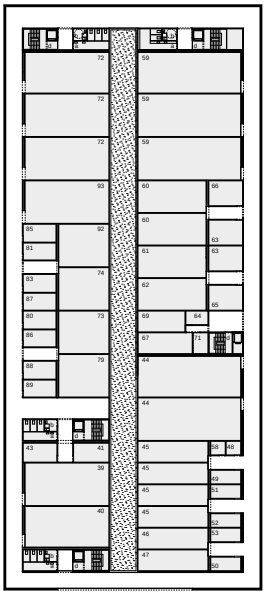
PISO 0



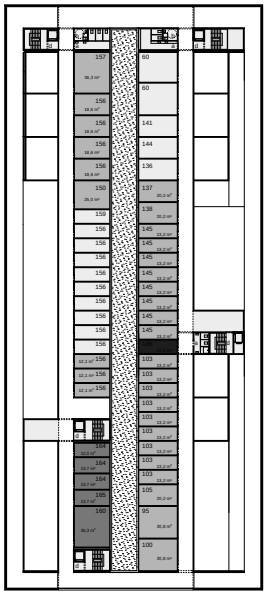
PISO -2



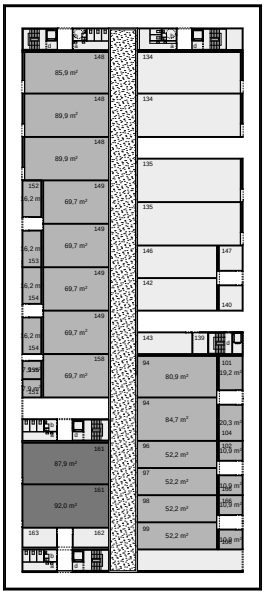
PISO -1



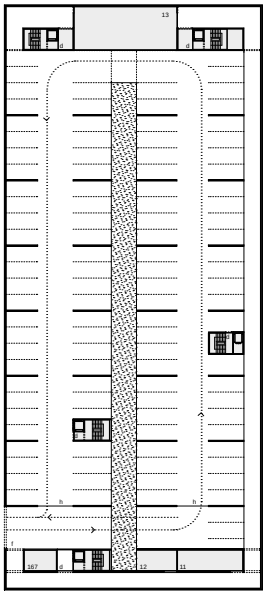
PISO -3



PISO -4

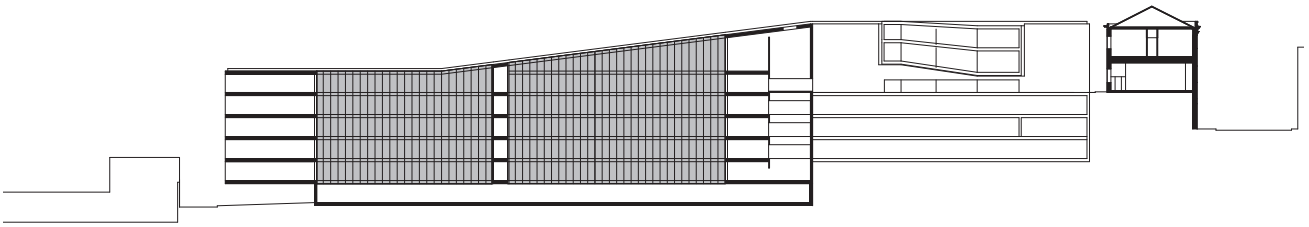


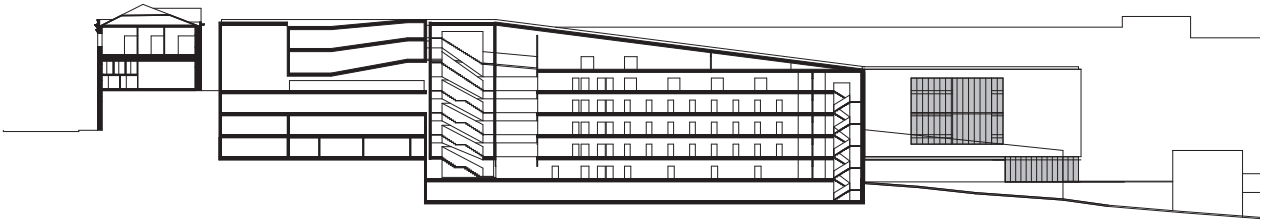
PISO -5

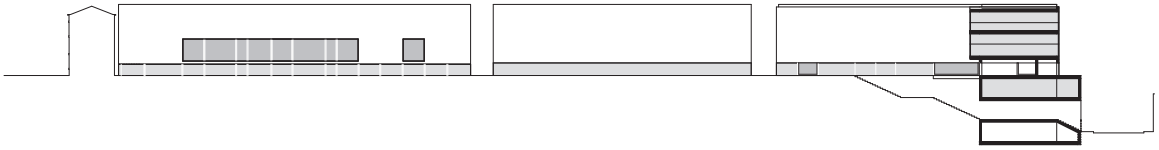


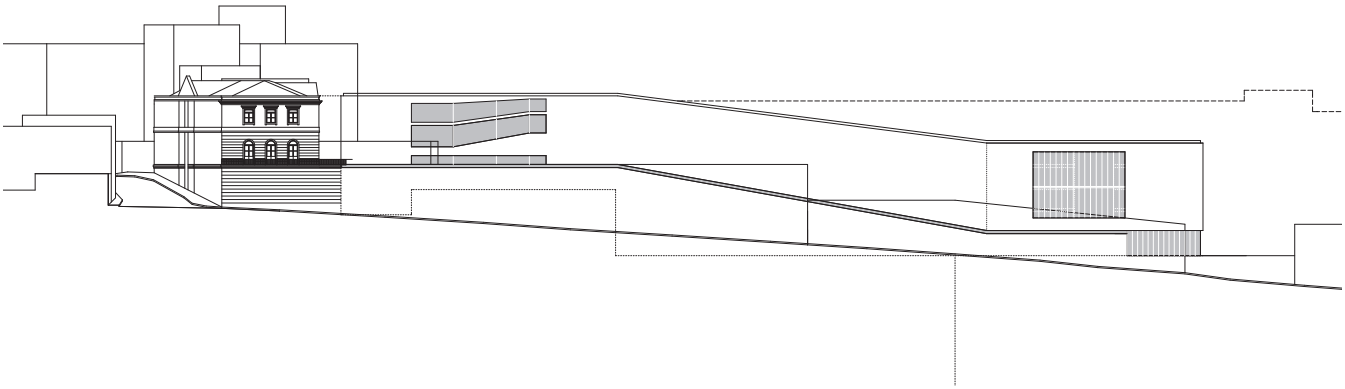
PISO -6

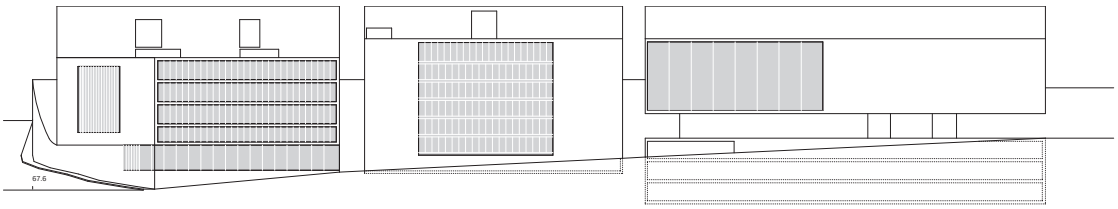
PLANTAS

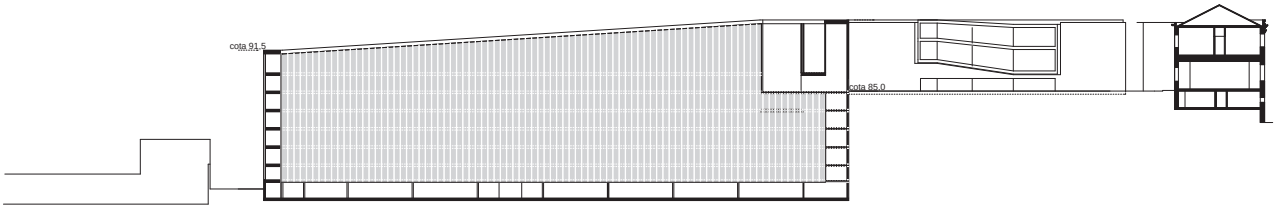




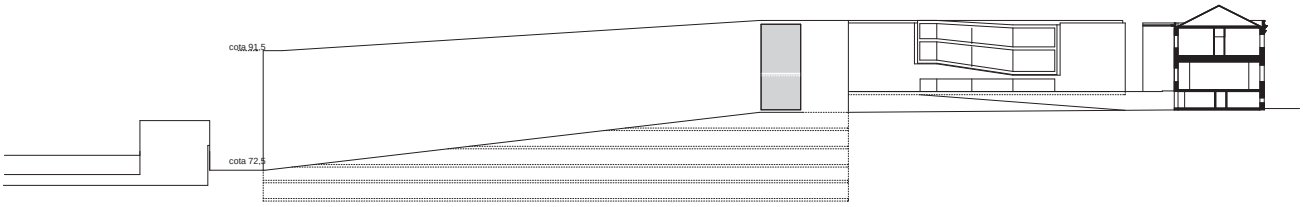


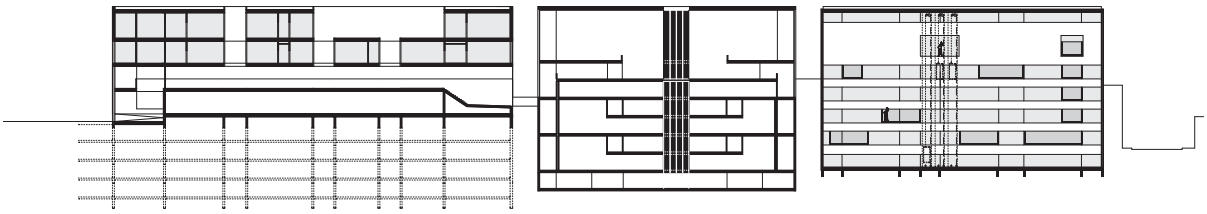


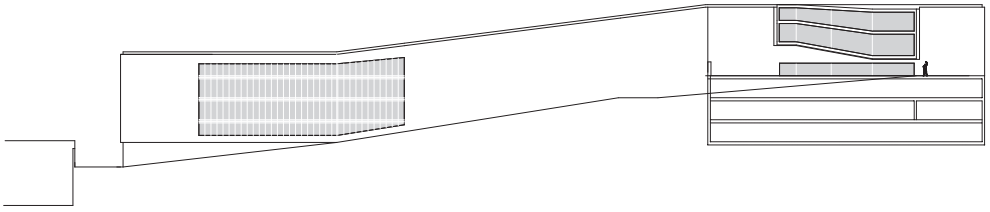




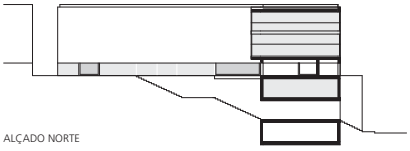
ALÇADOS



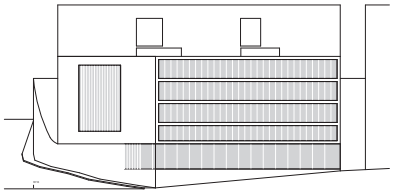




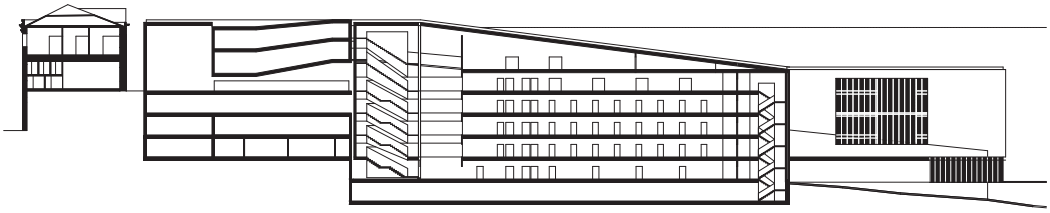
ALÇADO NASCENTE



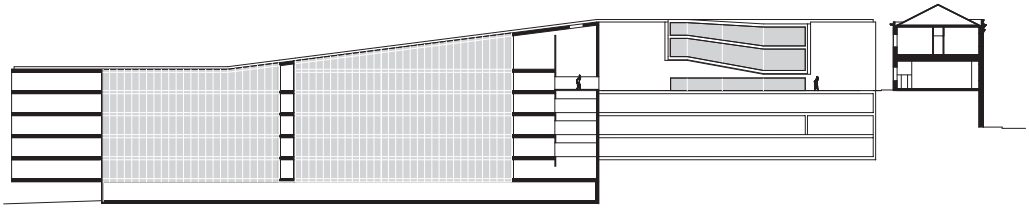
ALÇADO NORTE



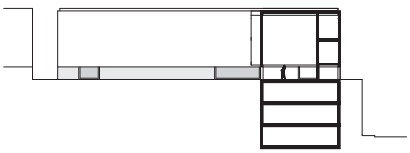
ALÇADO SUL



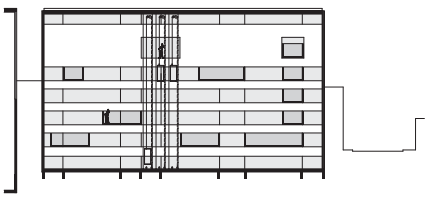
CORTE LONGITUDINAL - CL1



CORTE LONGITUDINAL - CL2



CORTE LONGITUDINAL - CT4



CORTE LONGITUDINAL CT 2

ALÇADOS E CORTES

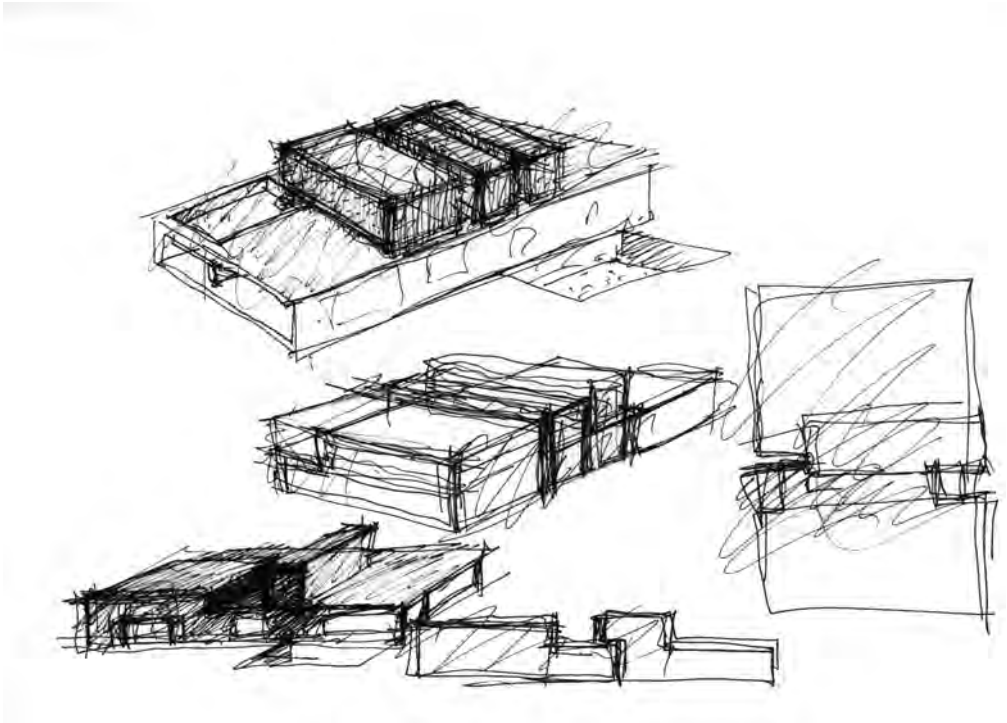
CASA EM NEVOGILDE A 2002-2010

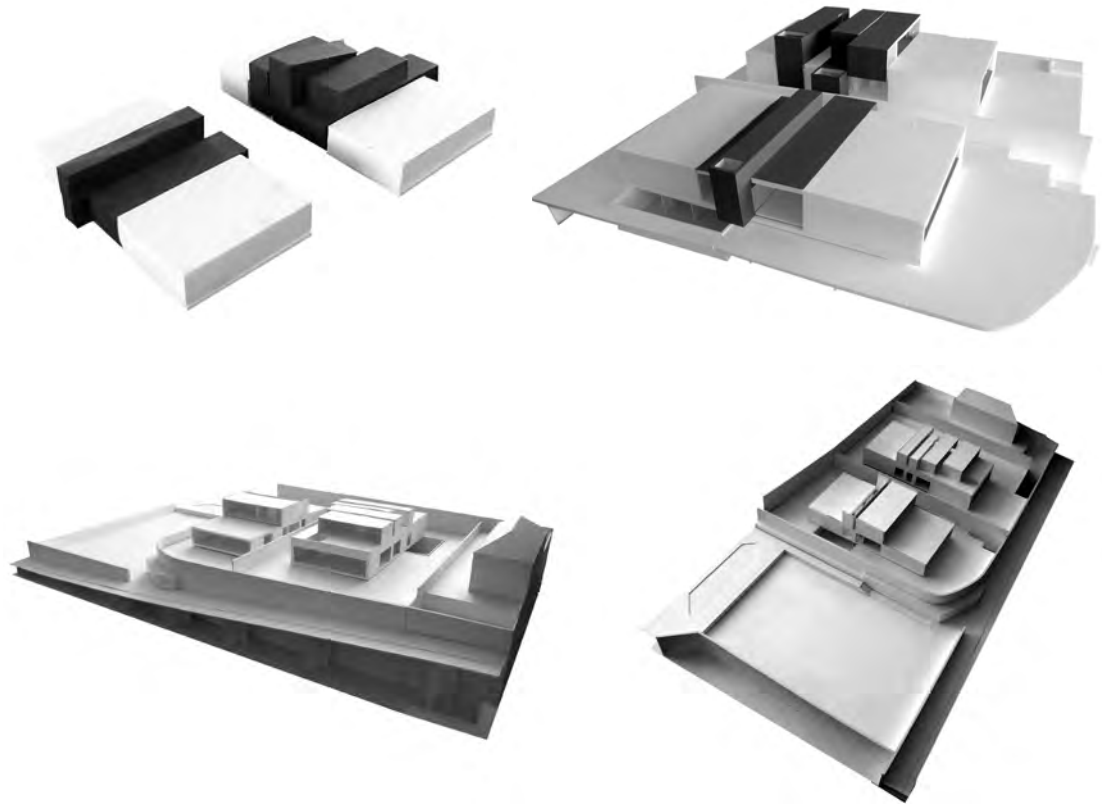
Nevolgilde, Porto. Estado: construído [projecto n.º 70/02]

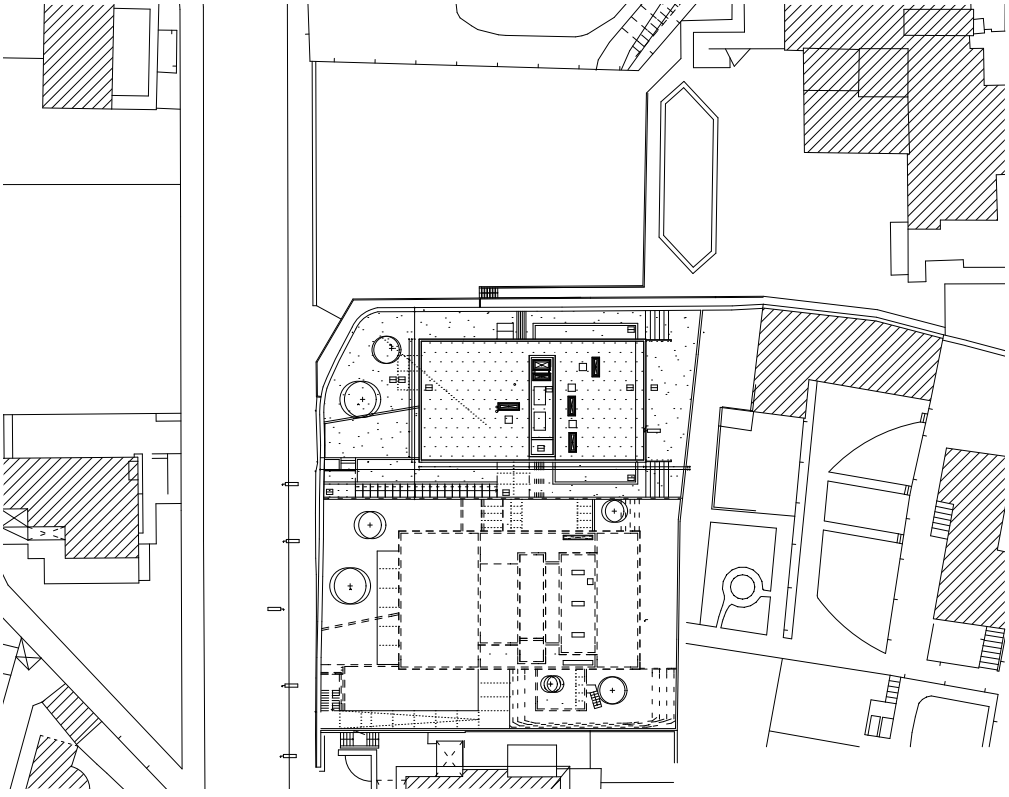
Duas casas realizadas em simultâneo para a mesma família. Os dois programas possuem semelhanças que conduziram a uma estratégia de optimização formal. Dessa estratégia resultou a criação de um volume de um piso, extenso sobre o jardim, sobre um negativo, uma escavação, de perímetro formalmente diverso desse volume que lhe está sobreposto, de modo a resultarem pátios escavados no jardim, que proporcionam iluminação e ventilação a algumas dependências secundárias.

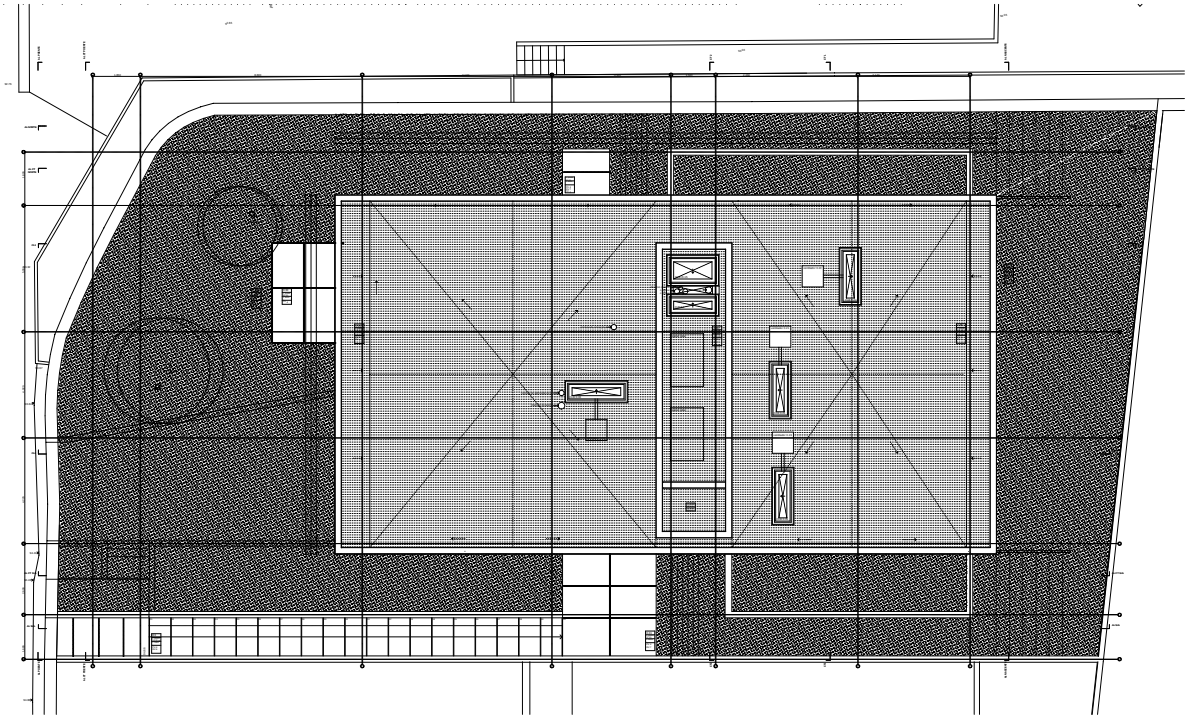
Nesse volume colocado à cota do jardim, foi "aberto" um vazio, e nesse vazio foram introduzidas outras peças, dependências de forma e proporção diferente, reflectindo outras proporções internas. Esta parte central em cada uma das casas contêm um programa que difere e distingue cada uma delas.

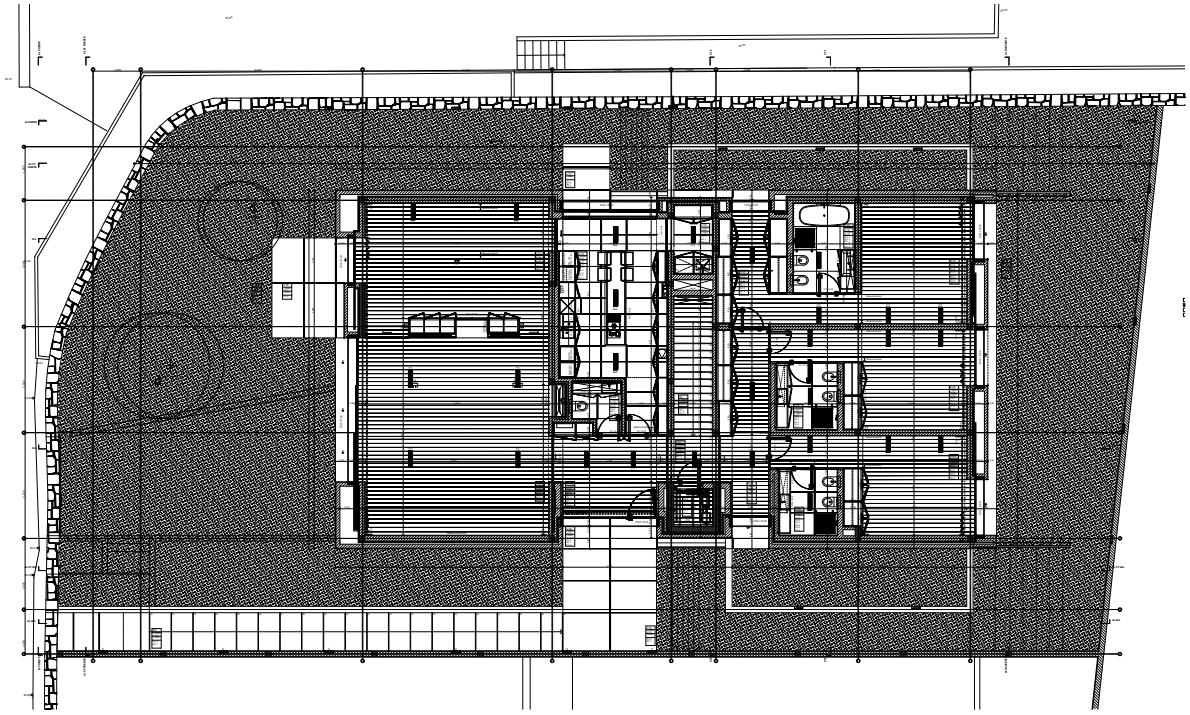
Esta ideia é de certo modo produto da investigação realizada na Casa Manuel Dias, e relacionada com a Casa Xavier.



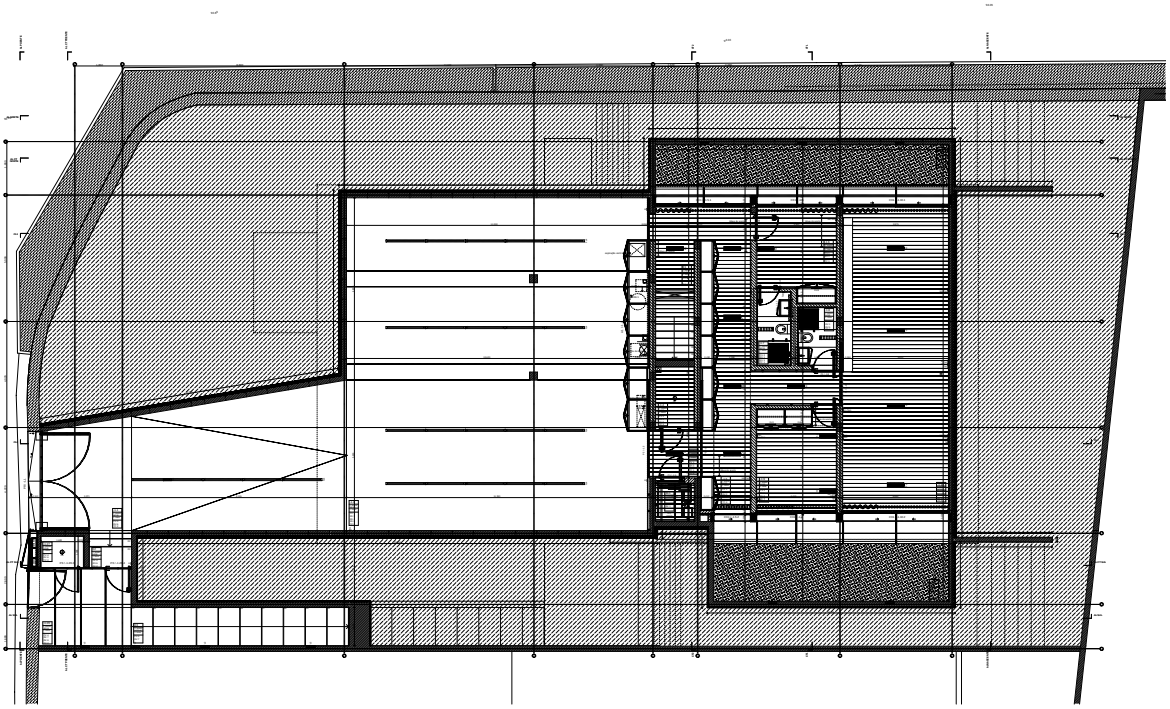


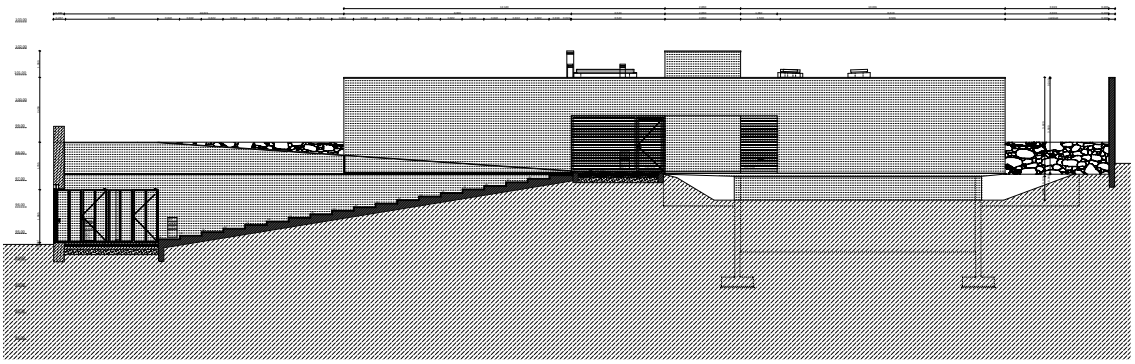


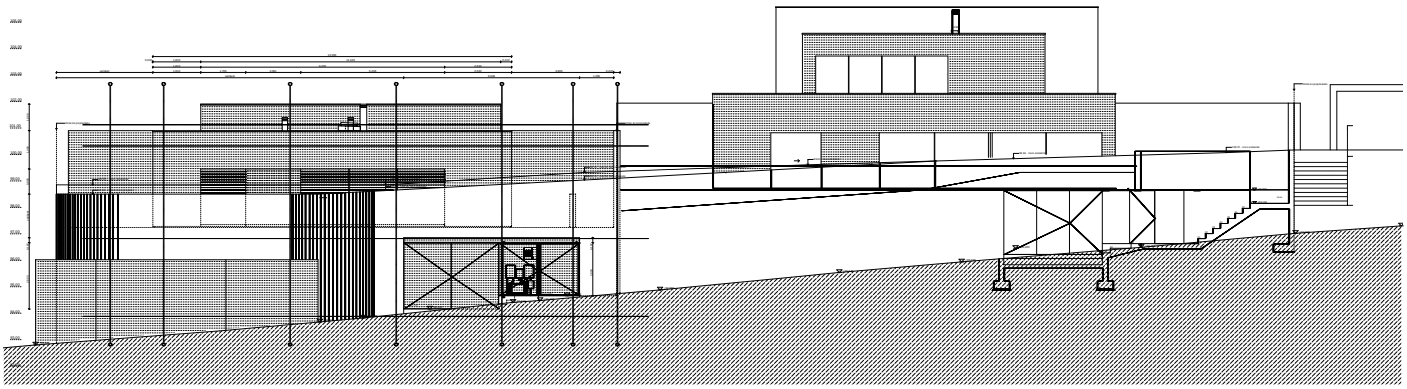




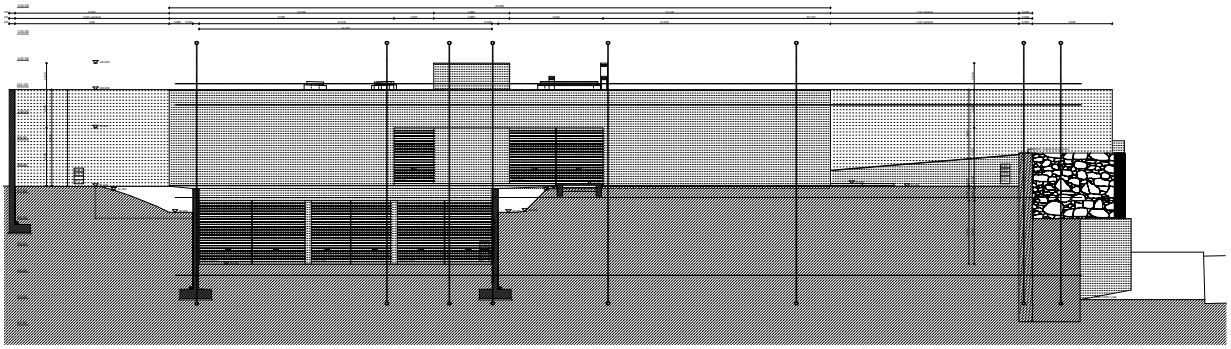
PLANTA DE COBERTURA E PISO 0

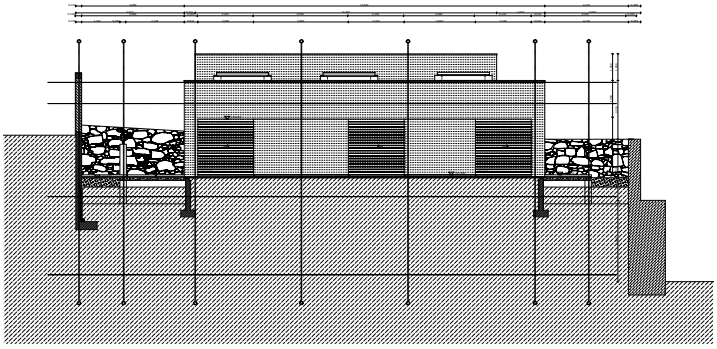


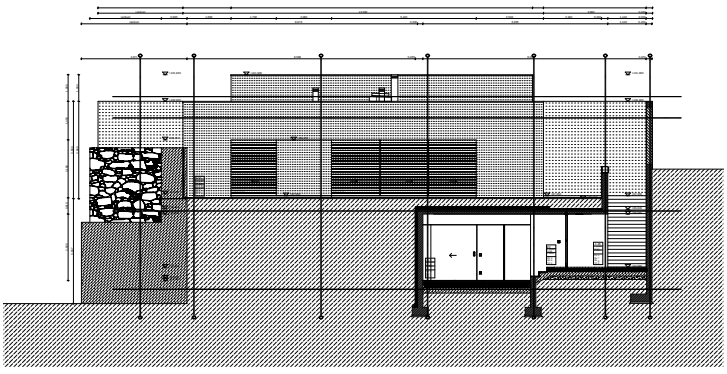




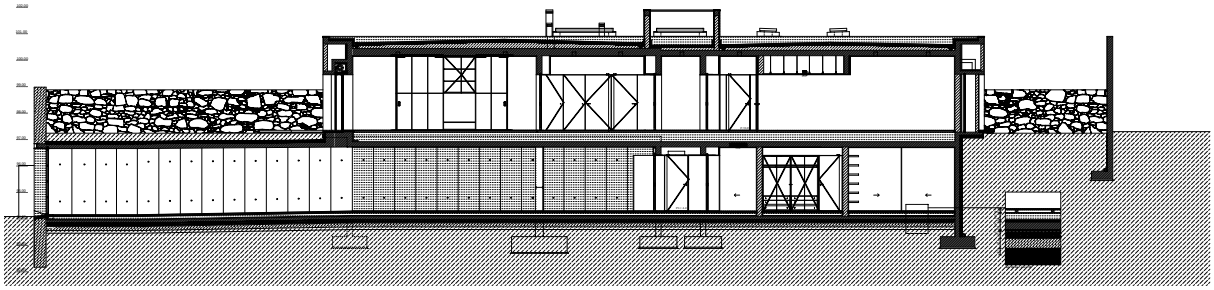
PLANTA PISO -1; ALÇADOS

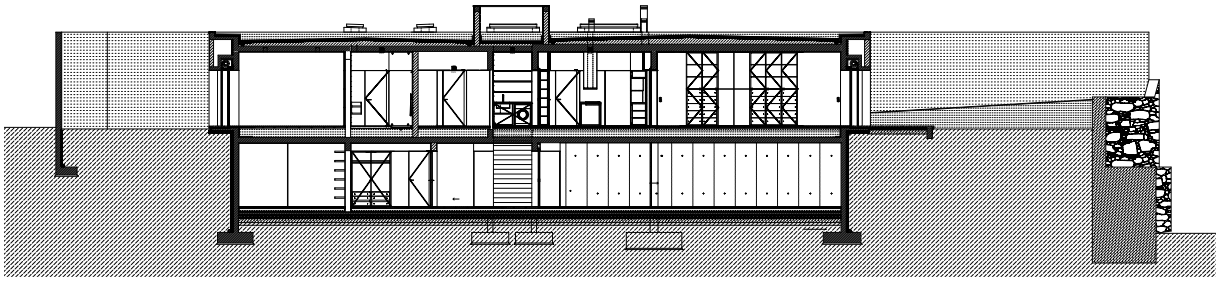


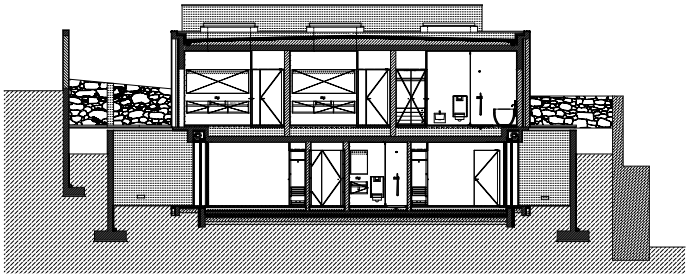


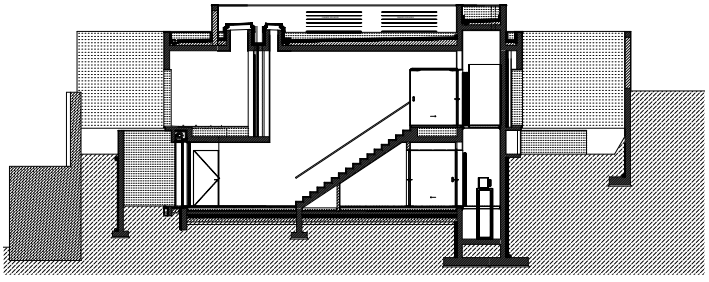


ALÇADOS

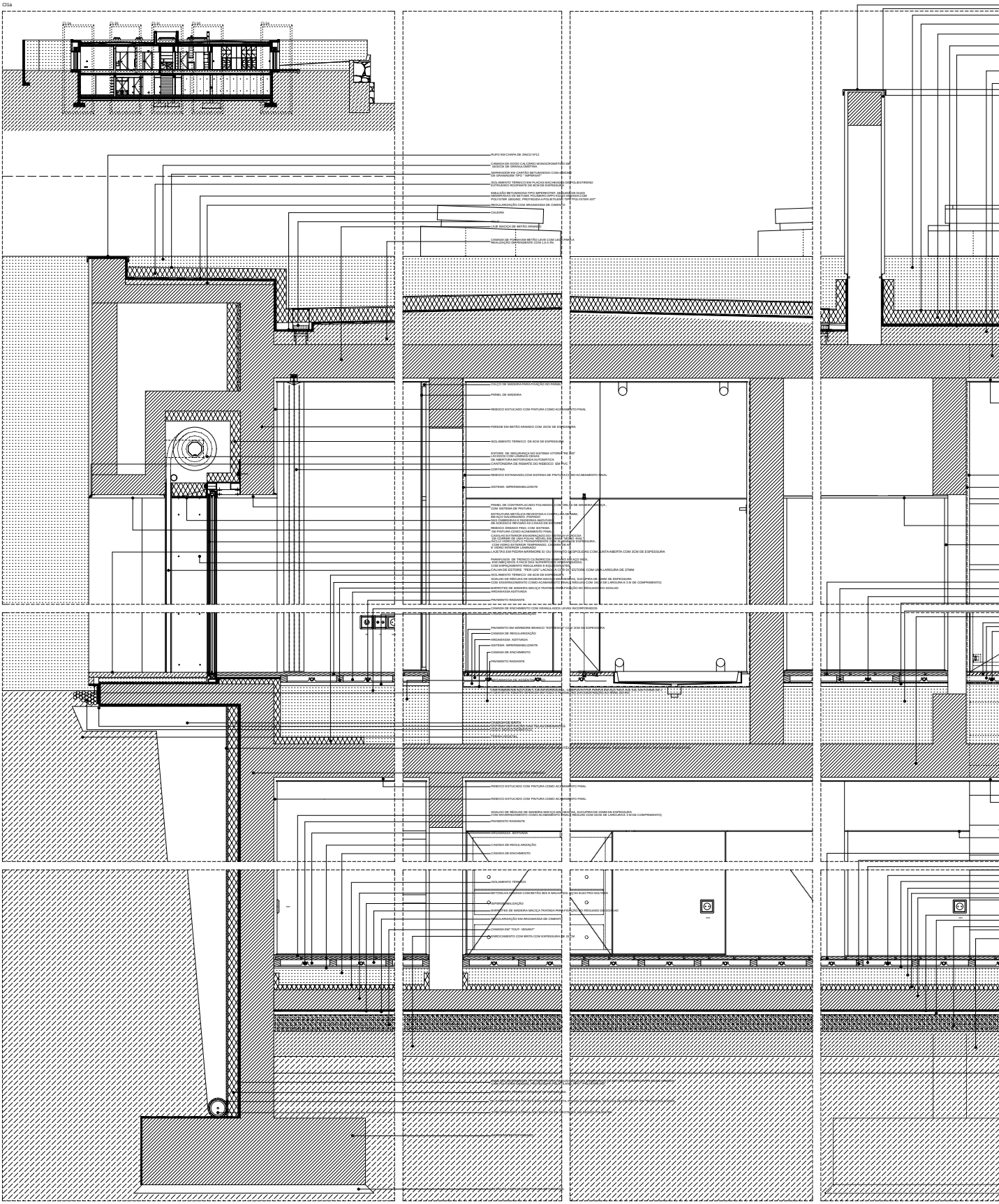




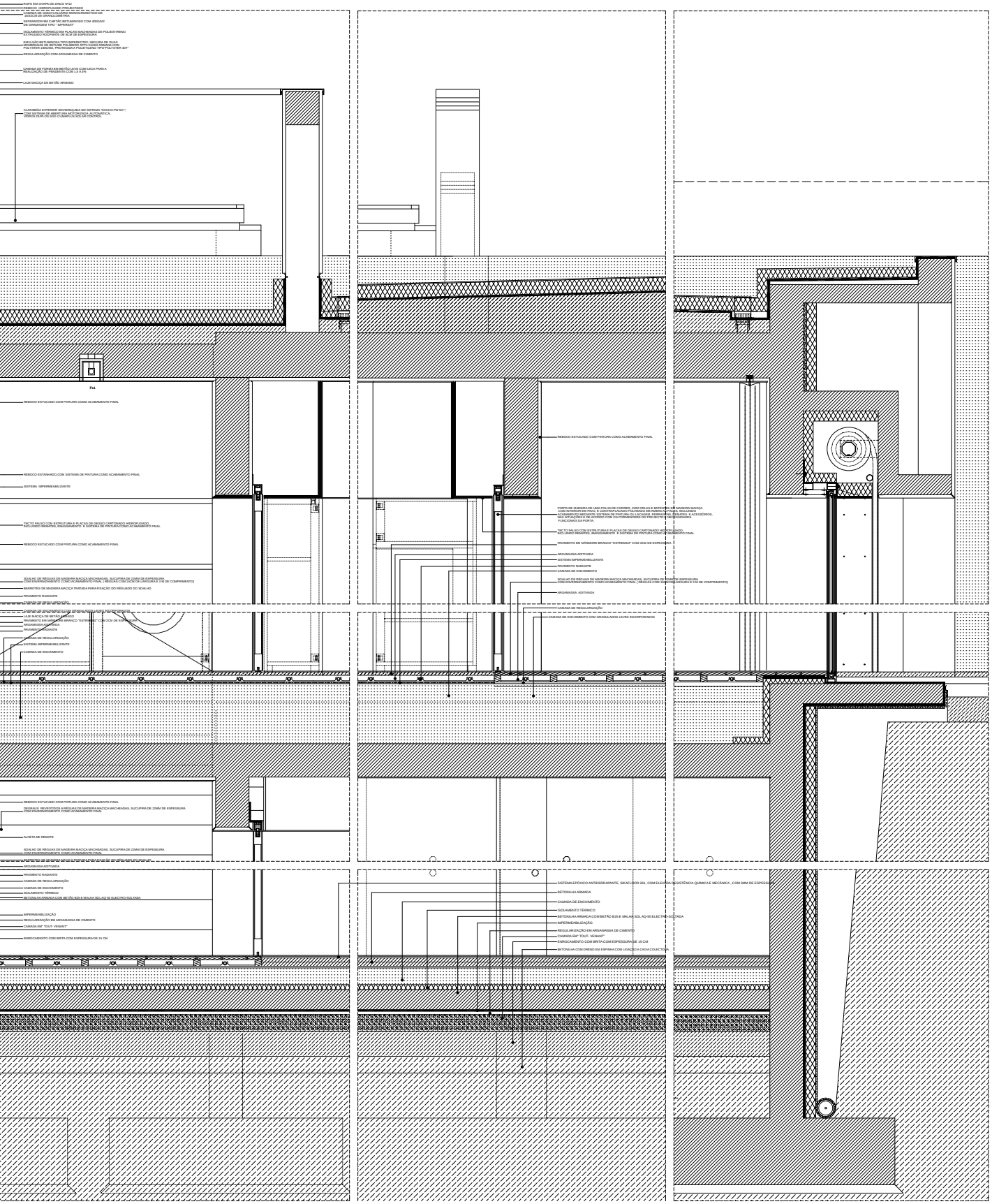




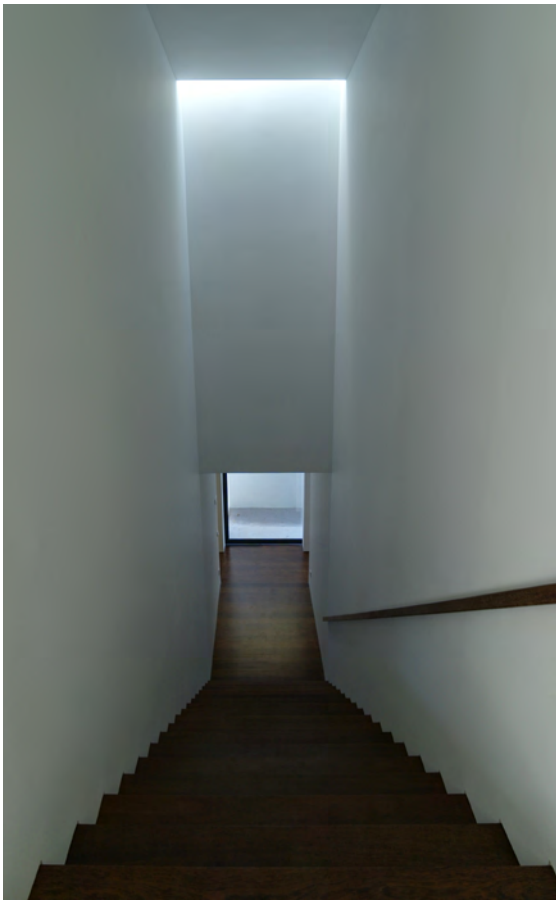
CORTES

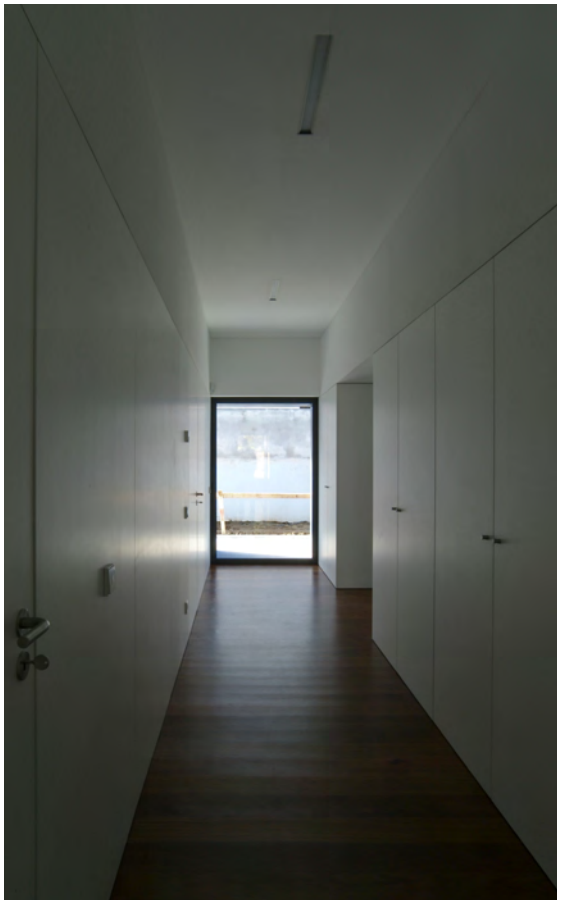


CORTE CONSTRUTIVO


REBOCO ESTUCADO COM PINTURA COMO ACABAMENTO FINAL
REBOCO ESTANHADO,COM SISTEMA DE PINTURA COMO ACABAMENTO FINAL
SISTEMA IMPERMEABILIZANTE
TECTO FALSO COM ESTRUTURA E PLACAS DE GESSO CARTONADO HIDROFUGADO INCLUINDO REMATES, ISNASAMENTO E SISTEMA DE PINTURA COMO ACABAMENTO FINAL
REBOCO ESTUCADO COM PINTURA COMO ACABAMENTO FINAL
SOALHO DE RÉGUAS DE MADEIRA MACIÇA MACHIHEMBRADAS, SUCUPIRA DE 22MM DE ESPESSURA COM ENVERNIZAMENTO COMO ACABAMENTO FINAL (RÉGUAS COM 150CM DE LARGURA E 3 M DE COMPRIMENTO)
ESPARTILHOS DE MADEIRA MACIÇA TRATADA PARA FIXAÇÃO DO RÉGUADO DO SOALHO
PAVIMENTO RADIANTE
CAMADA DE ENCHIMENTO
LAJE MACIÇA DE BETÃO ARMADO
PAVIMENTO EM MÁRMORE BRANCO "ESTREMOZ" COM 2CM DE ESPESSURA
ARGAMASSA ADITIVADA
PAVIMENTO RADIANTE
CAMADA DE REGULARIZAÇÃO
SISTEMA IMPERMEABILIZANTE
CAMADA DE ENCHIMENTO
REBOCO ESTUCADO COM PINTURA COMO ACABAMENTO FINAL
DEGRAUS REVESTIDOS A RÉGUAS DE MADEIRA MACIÇA MACHIHEMBRADAS, SUCUPIRA DE 22MM DE ESPESSURA COM ENVERNIZAMENTO COMO ACABAMENTO FINAL
ALHETA DE REMATE
SOALHO DE RÉGUAS DE MADEIRA MACIÇA MACHIHEMBRADAS, SUCUPIRA DE 22MM DE ESPESSURA COM ENVERNIZAMENTO COMO ACABAMENTO FINAL
ARGAMASSA ADITIVADA
PAVIMENTO RADIANTE
CAMADA DE REGULARIZAÇÃO
CAMADA DE ENCHIMENTO
ISOLAMENTO TÉRMICO
BETONILHA ARMADA COM BETÃO B25 E MALHA SOL AQ-50 ELECTRO-SOLDADA
IMPERMEABILIZAÇÃO
REGULARIZAÇÃO EM ARGAMASSA DE CIMENTO
CAMADA EM" TOUT- VENANT"
ENROCAMENTO COM BRITA COM ESPESSURA DE 15 CM
BETONILHA COM DRENO EM ESPINHA COM LIGAÇÃO À CAIXA COLECTORA
SISTEMA EPÓXICO ANTIDERRAPANTE, SIKAFLOOR 261, COM ELEVADA RESISTÊNCIA QUÍMICA E MECÂNICA , COM 3MM DE ESPESSURA
BETONILHA ARMADA
CAMADA DE ENCHIMENTO
ISOLAMENTO TÉRMICO
BETONILHA ARMADA COM BETÃO B25 E MALHA SOL AQ-50 ELECTRO-SOLDADA
IMPERMEABILIZAÇÃO
REGULARIZAÇÃO EM ARGAMASSA DE CIMENTO
CAMADA EM" TOUT- VENANT"
ENROCAMENTO COM BRITA COM ESPESSURA DE 15 CM
BETONILHA COM DRENO EM ESPINHA COM LIGAÇÃO À CAIXA COLECTORA













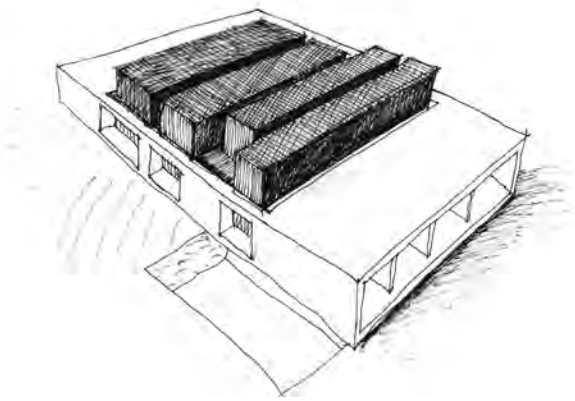


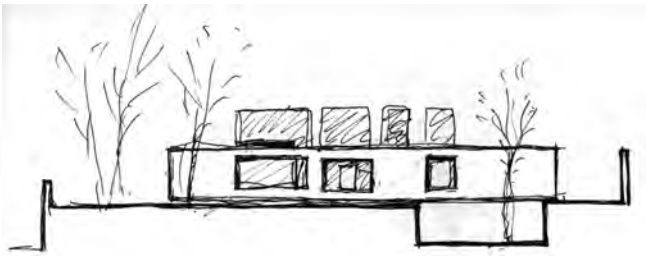


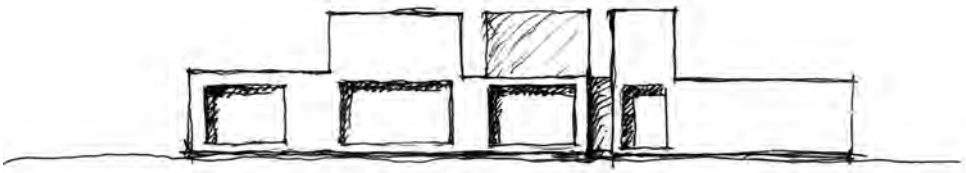


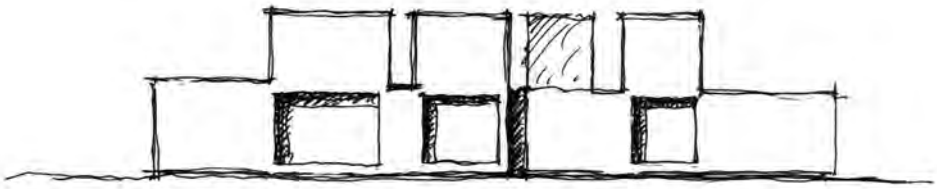
CASA EM NEVOGILDE B 2002-2010

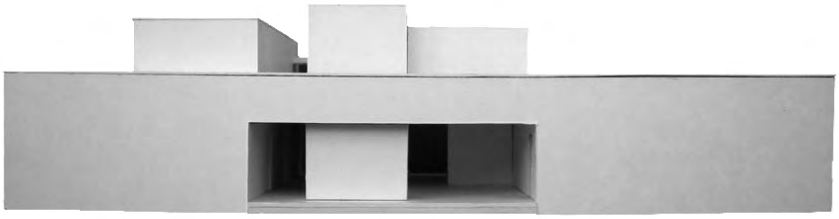
Nevolgilde, Porto. Estado: construído [projecto n.º 71/02]



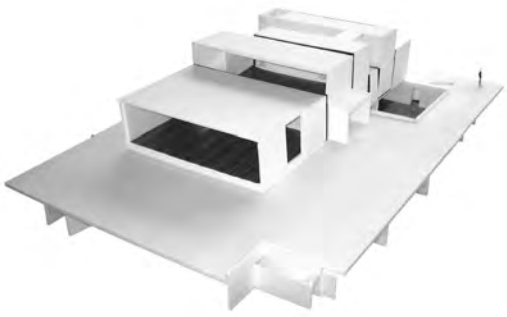


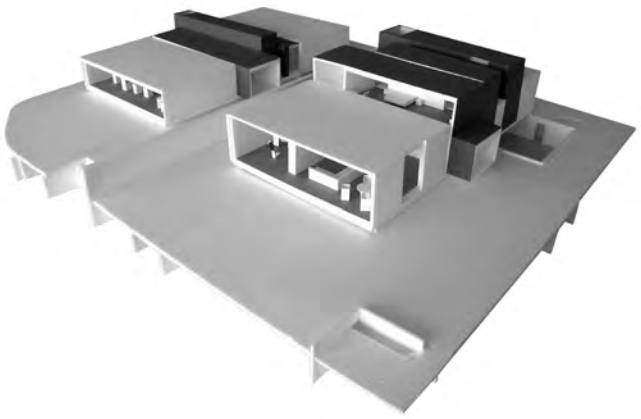


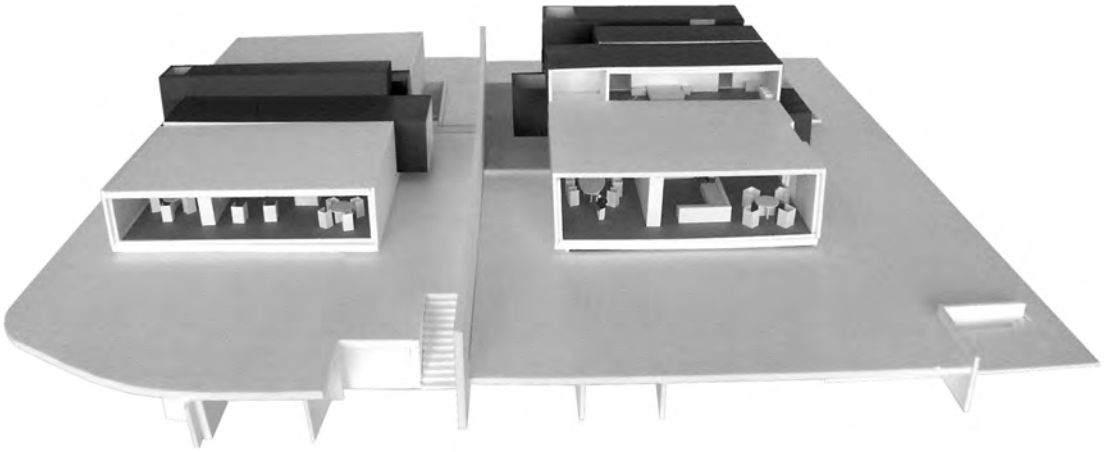




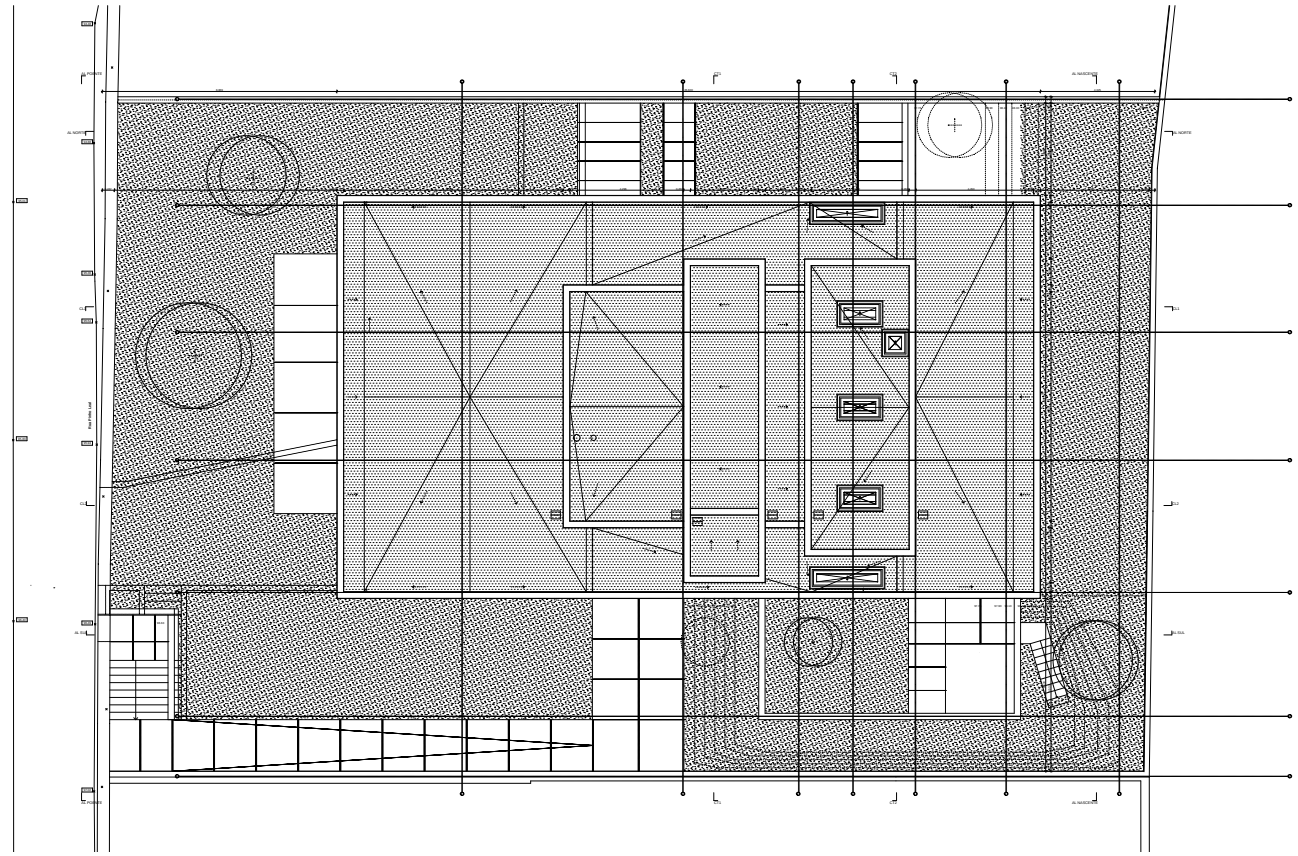


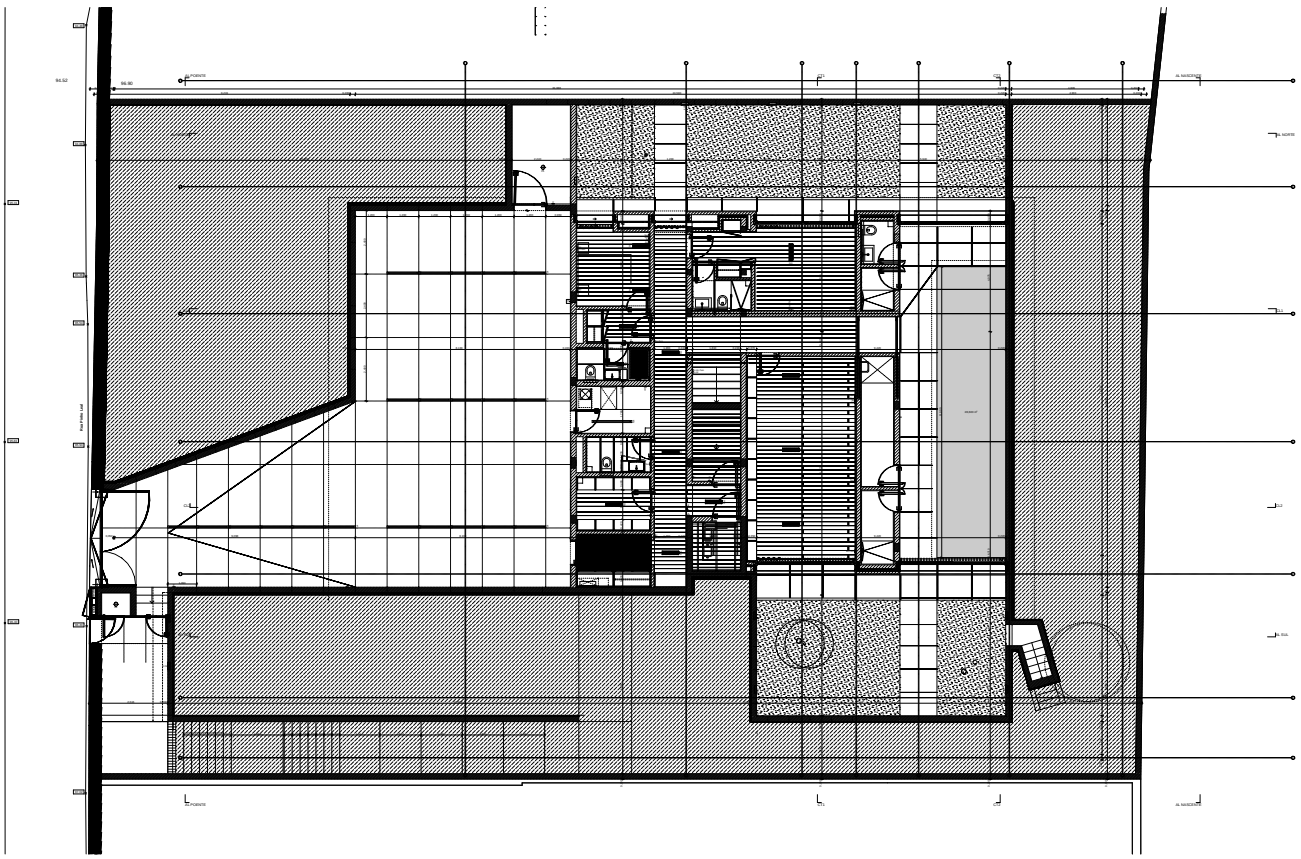




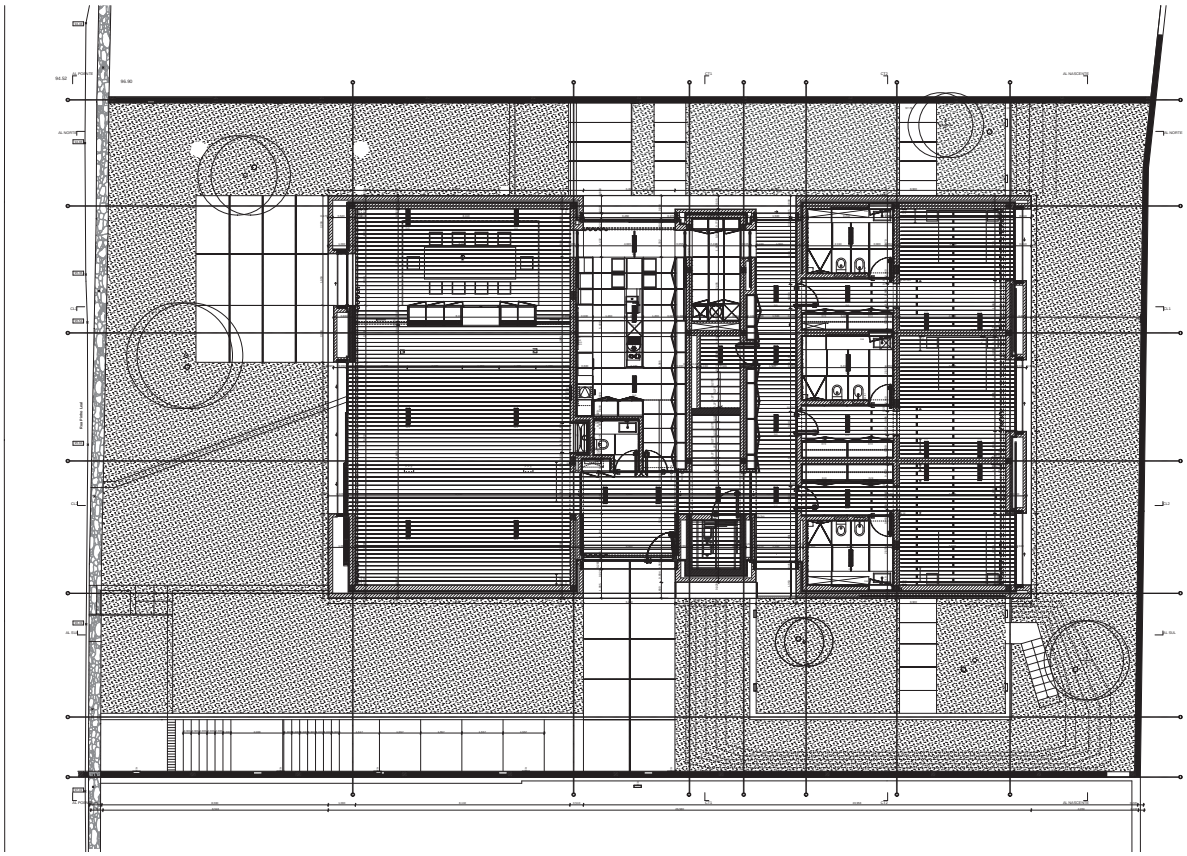


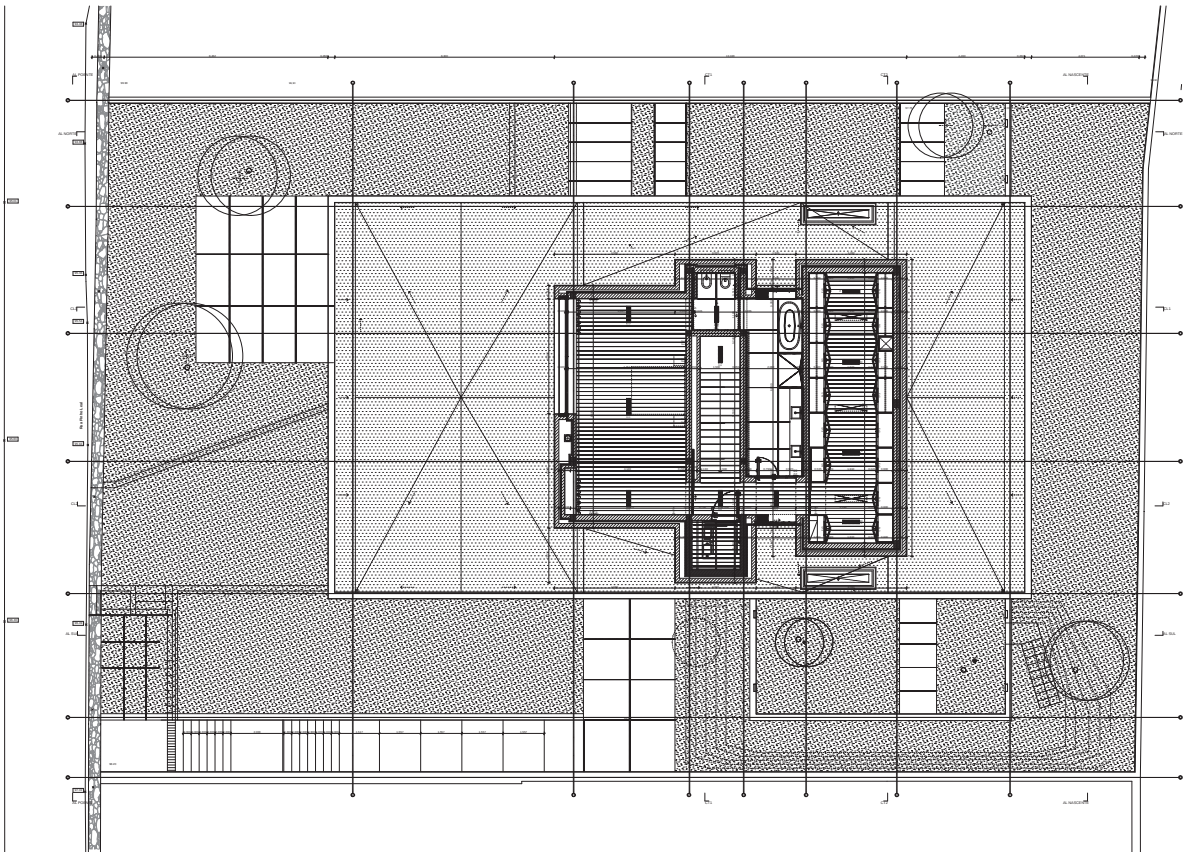




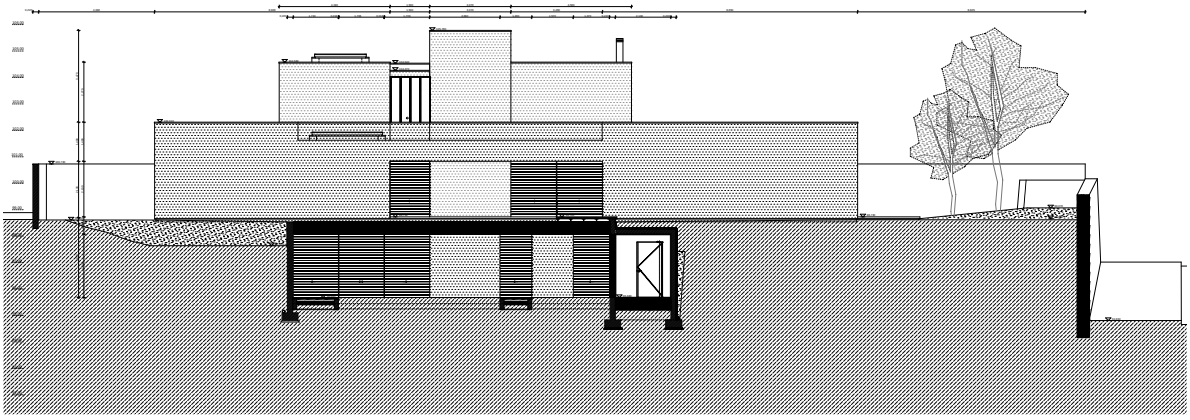


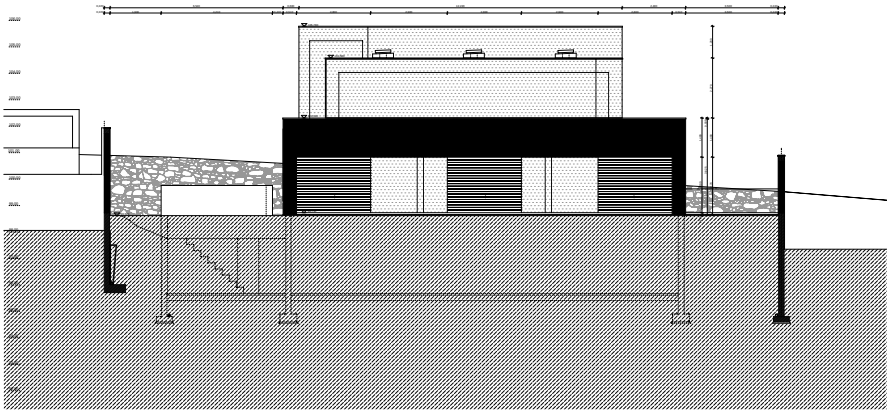
PLANTA DE COBERTURA E PISO -1

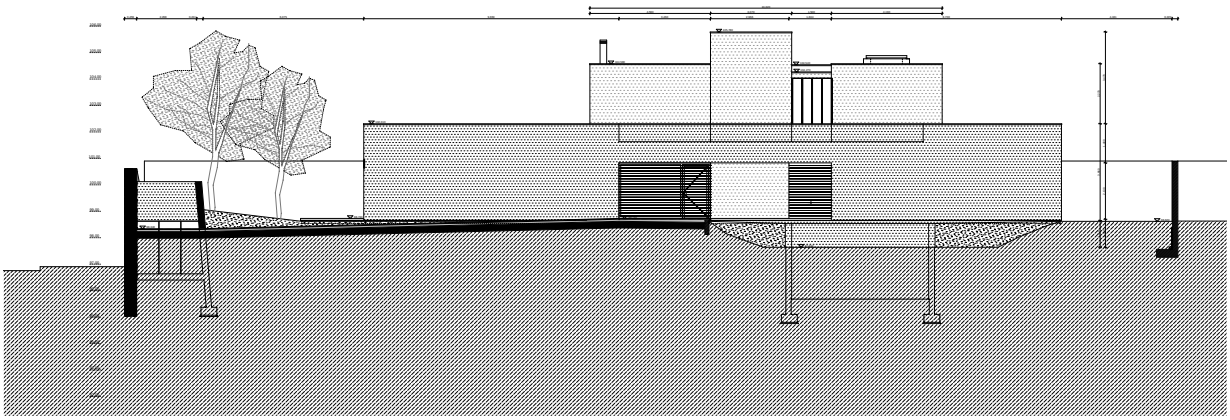




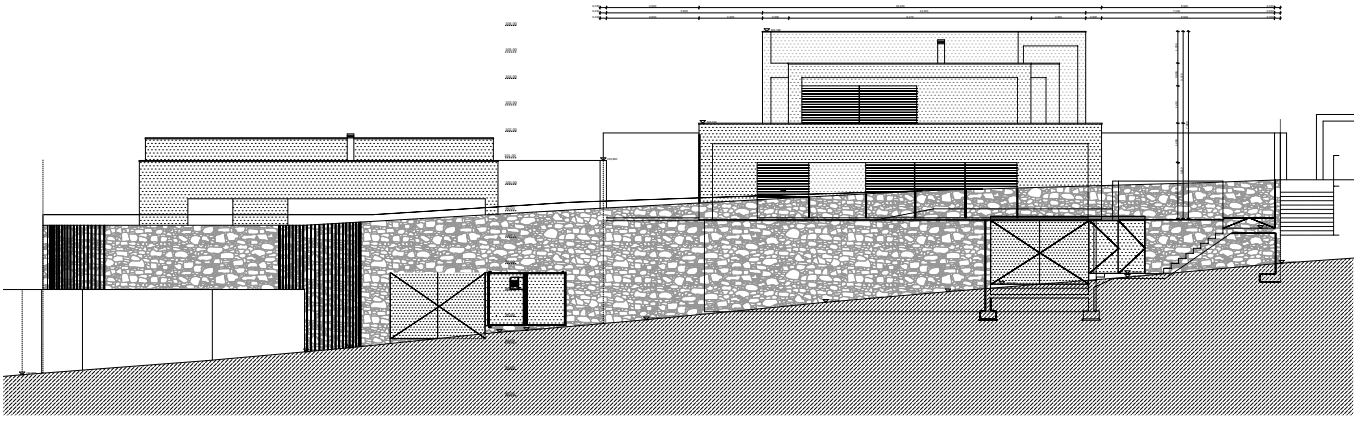
PLANTA DO PISO 0 E PISO 1

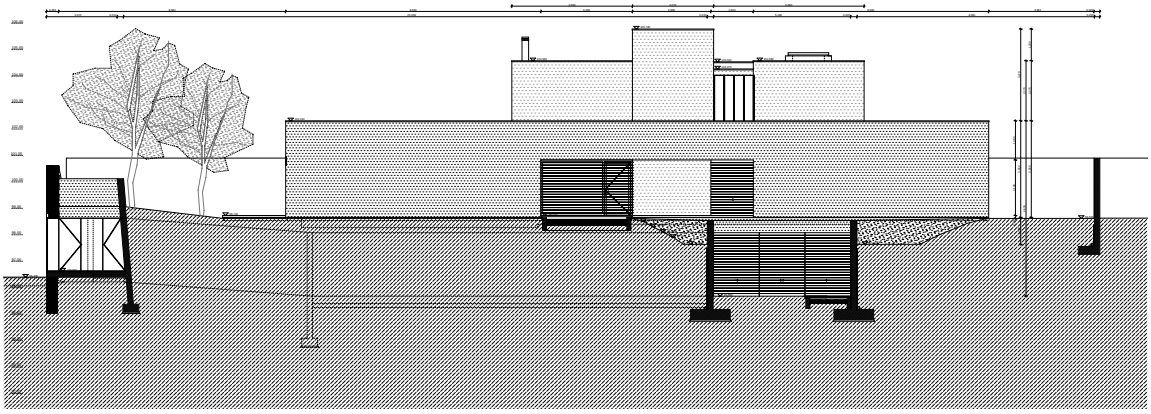


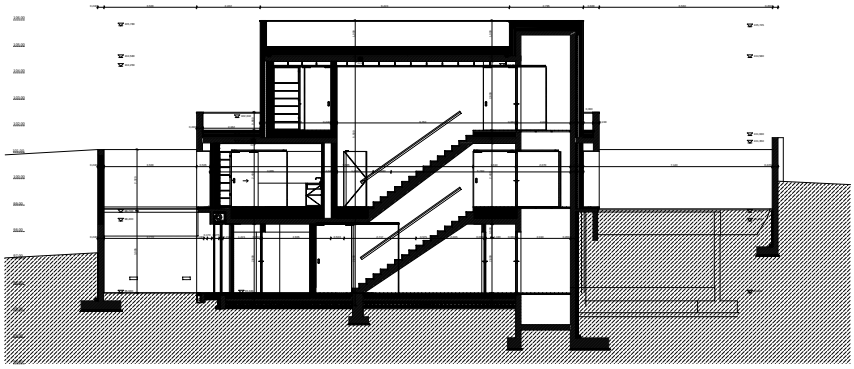




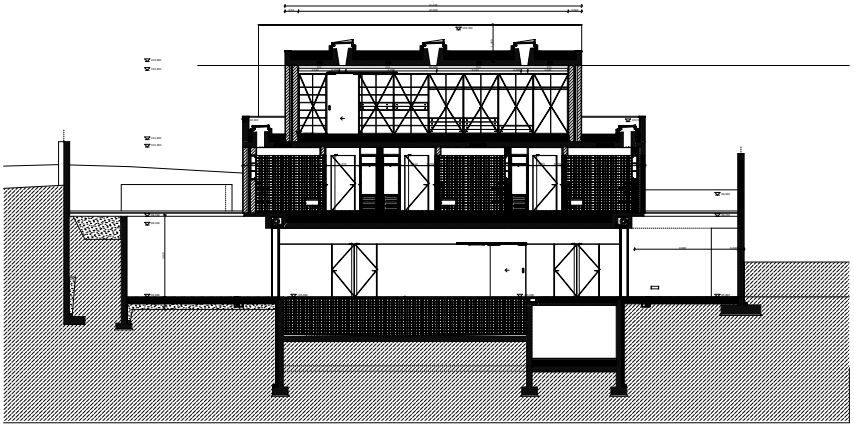
ALÇADOS NORTE, NASCENTE, SUL E POENTE

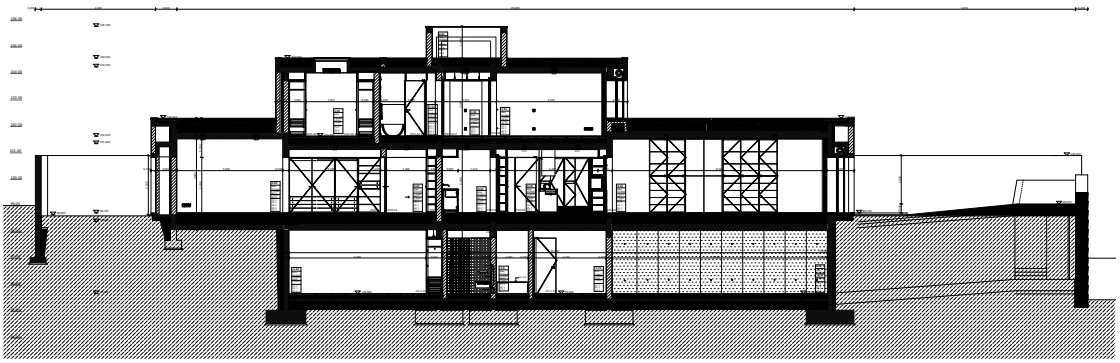


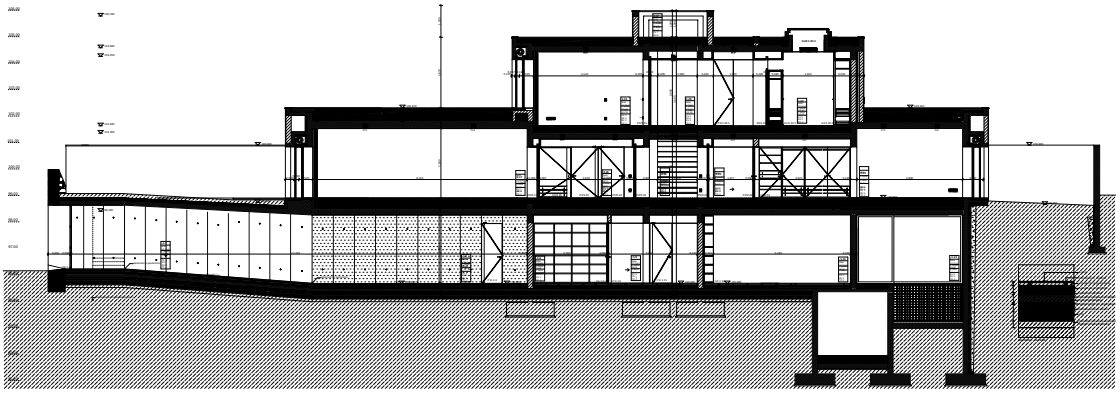




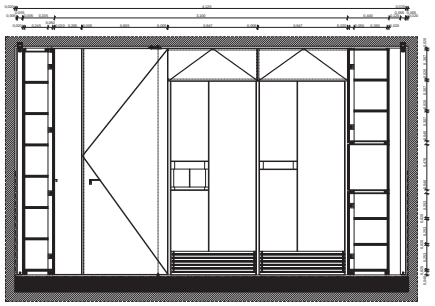
ALÇADOS POENTE, CT SUL; CORTE TRANSVERSAL



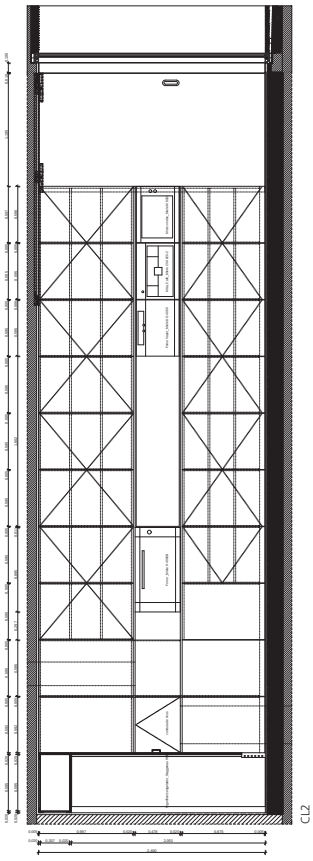




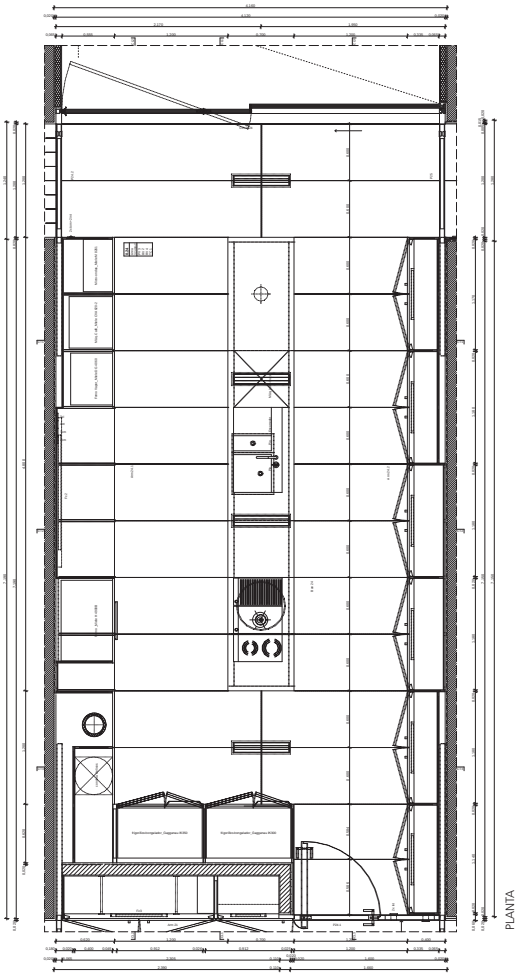
CORTES TRANSVERSAL E LONGITUDINAIS



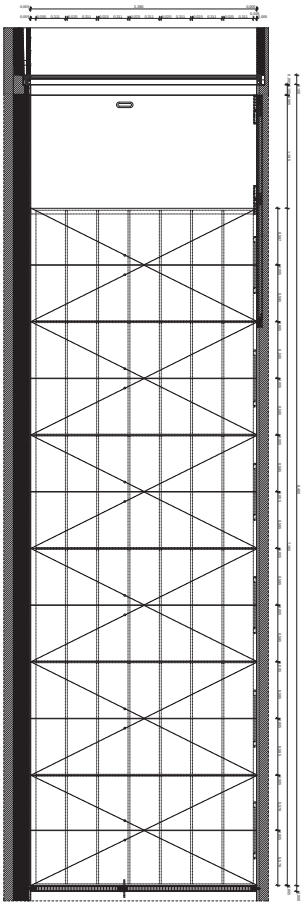
CT3



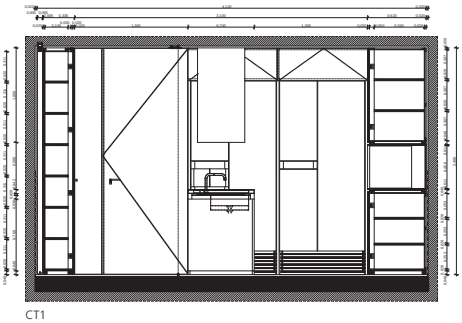
CL2



PLANTA



CL3



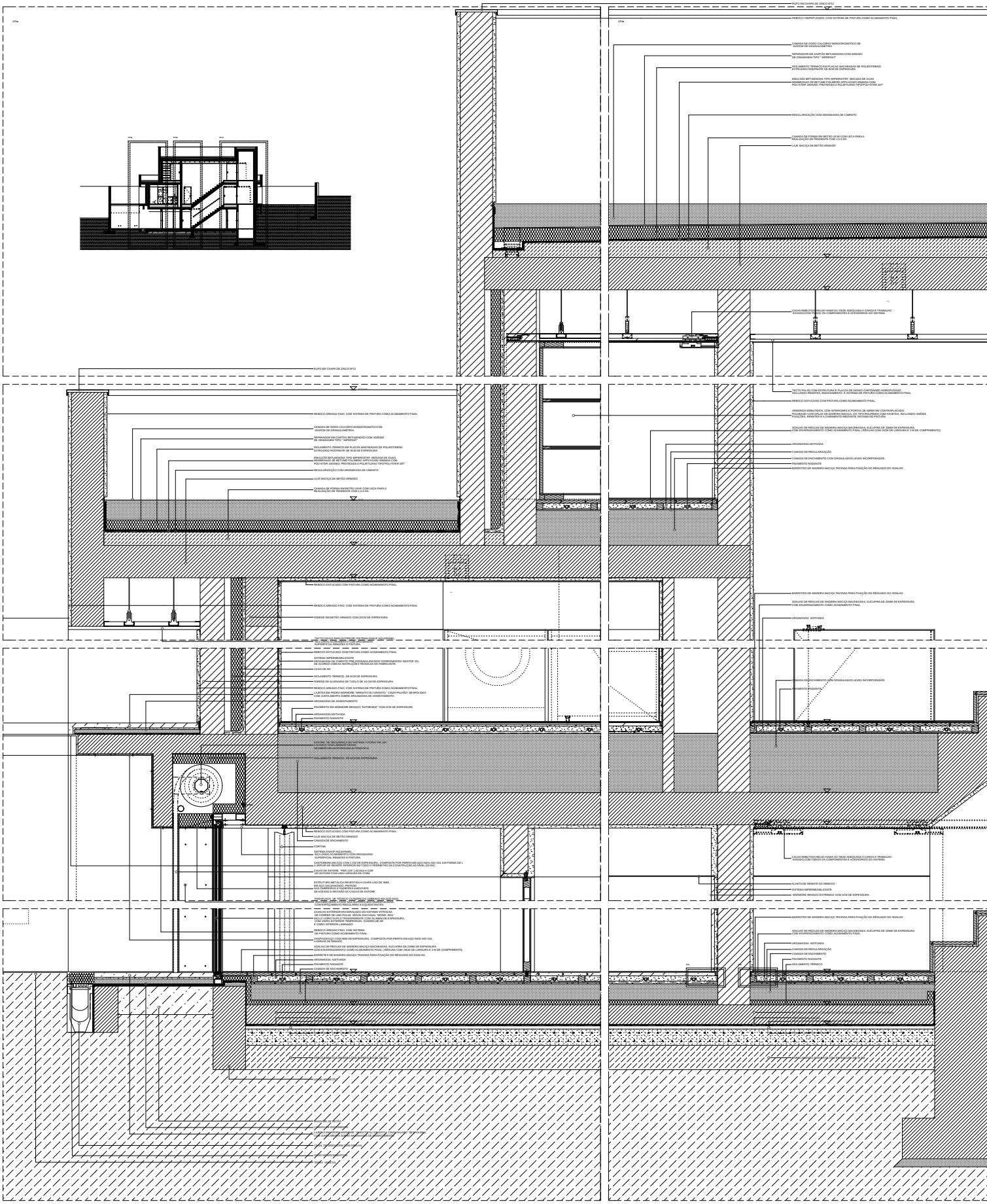
CT1

DESENHO PARCIAL – COZINHA

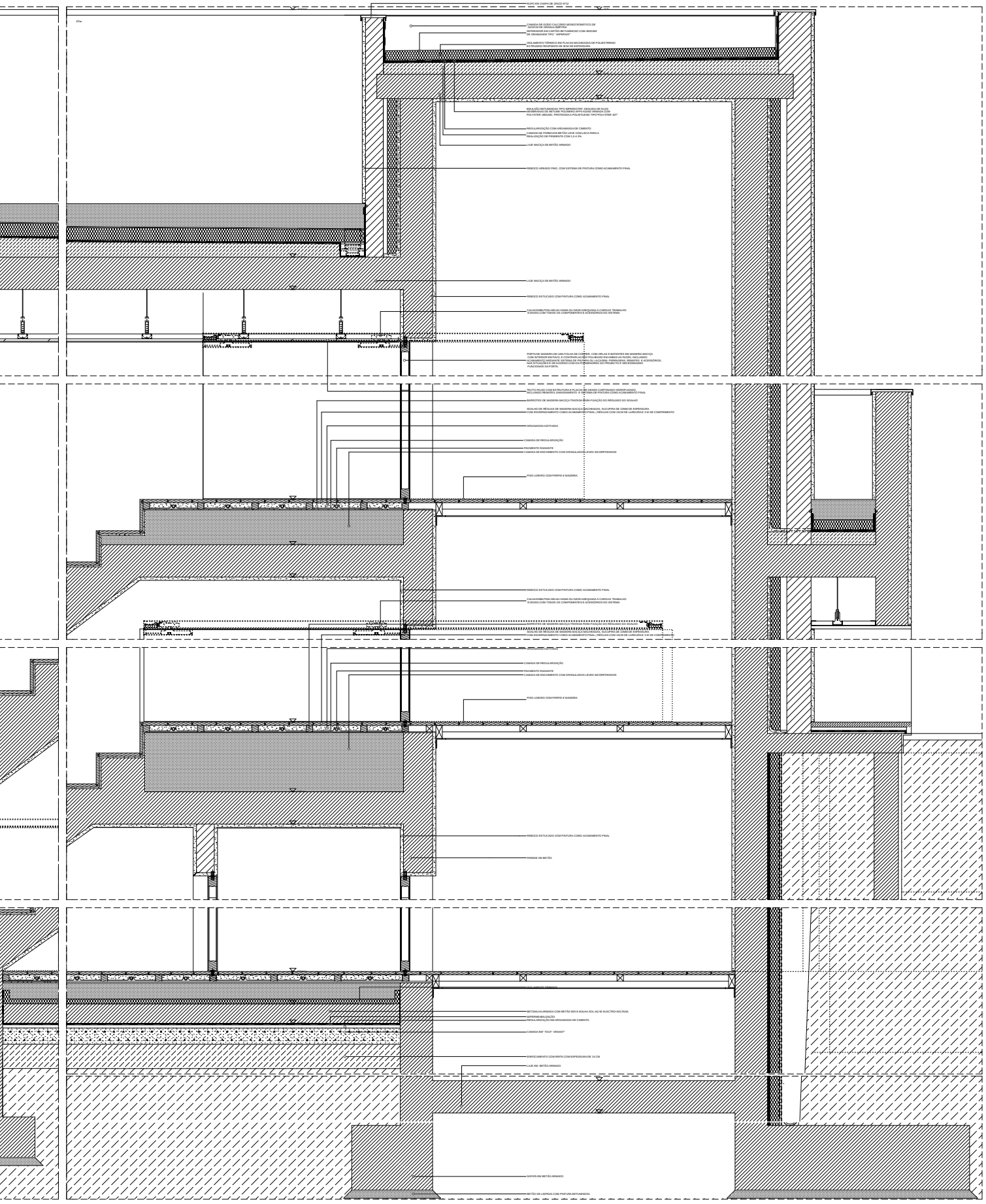






CORTE CONSTRUTIVO LONGITUDINAL


PLANO EM CHAPA DE 20MOD Nº10
CAMADA DE ISOLAMENTO TÉRMICO EM PLACAS MACHIHEMBRADAS DE POLIESTIRENO
LAJE MACIÇA DE BETÃO ARMADO
TIJOLO CERÂMICO FURADO
CAMADA DE REGULARIZAÇÃO
PAVIMENTO RADIANTE
PISO LIGEIRO COM PERFIS E MADEIRA
TIJOLO CERÂMICO FURADO
LAJE MACIÇA DE BETÃO ARMADO
TIJOLO CERÂMICO FURADO
CAMADA DE REGULARIZAÇÃO
PAVIMENTO RADIANTE
PISO LIGEIRO COM PERFIS E MADEIRA
TIJOLO CERÂMICO FURADO
BETONILHA ARMADA COM BETÃO B25 E MALHA SOL AQ 50 ELECTRO-SOLDADA
CAMADA EM " TOLIT- VERMAT"
LAJE EM BETÃO ARMADO
SAPATA EM BETÃO ARMADO

NATIONAL CONTEMPORARY ART CENTER 2002

Carlow, Irlanda. Projecto de Concurso [projecto n.º 72/02]

A natureza complexa e multifuncional do programa do National Centre For Contemporary Art necessita de uma ideia-força agregadora que permita uma clara definição das interdependências recíprocas entre as suas diversas partes. A designação desta ideia-força quer dizer transportar para a forma arquitectónica do NCCA as vocações de exposição/criação com as de animação lúdica. Estas duas valências fundamentais incluem em simultâneo a vontade de expor e de investigar/produzir obras que representem as inovações do presente e projectos para o futuro, com a vontade de ser atractivo e sustentável. A associação das duas, numa entidade unitária, tomou em planta a forma de um núcleo central que inclui as galerias e o workshop envolta por um perímetro de uso multifuncional de forte agregação e encontro das valências consideradas.

A forma proposta estabelece um volume que não indicia a escala e dimensão do seu conteúdo. A solução procura antes estabelecer um contraste entre um volume de proporções baixas/alongadas, com a volumetria e inesperada escala das salas de exposição visíveis logo a partir do grande *foyer*.

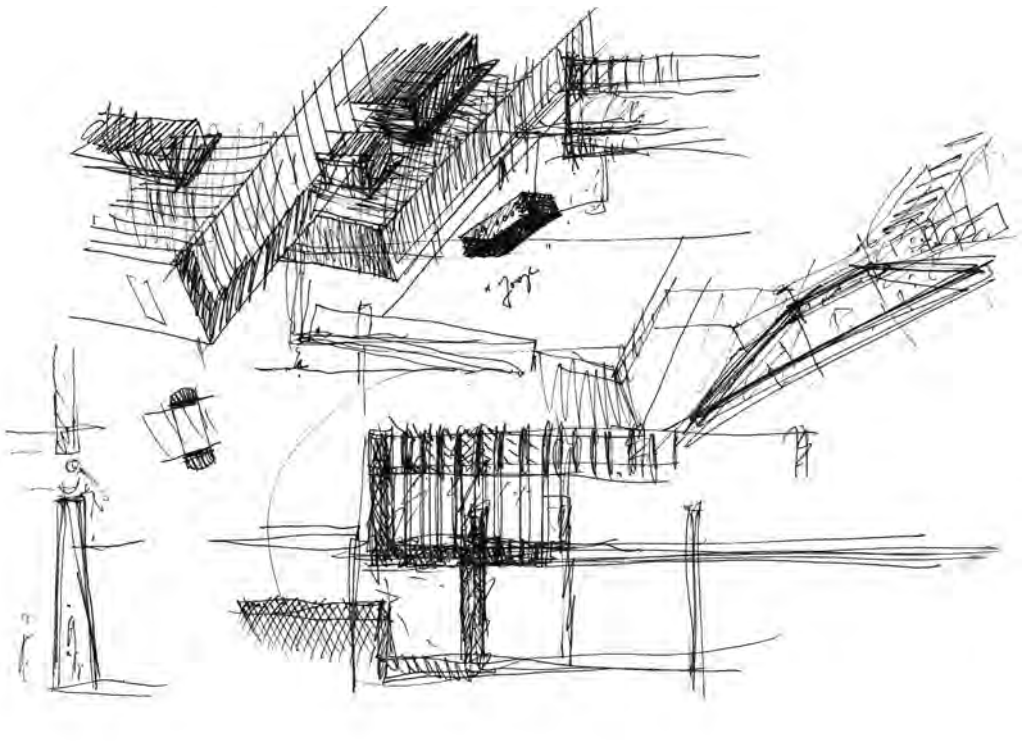
Este volume regular e de altura compatível com a altura média da envolvente possui, no piso de entrada, grandes salas de exposição escavadas como tanques contentores. O visitante pode ser inicialmente seduzido a entrar no NCCA pela multifuncionalidade lúdica que o *foyer* indicia do exterior (bar/restaurante, loja, entre outras), e ser atraído a percorrê-lo, pela surpresa causada pela visualização das salas de exposição que até então não eram evidentes.

A sequência das três galerias é alcançada sempre através deste grande *foyer* por meio de circulações verticais, apensas perpendicularmente, como artérias activas que enfatizam o espaço do hall com um especial carácter cívico, passível também ele de ser contentor de eventos informais.

VOLUMETRIA E ARTICULAÇÃO COM A ENVOLVENTE

O volume proposto caracteriza-se por um invólucro regular perfurado por sólidos transparentes e translúcidos que o extravasam. A síntese obtida apenas com estes dois elementos formais minimiza os efeitos relativos à sua imagem, numa atitude intencionalmente neutra, para reservar maior protagonismo às experiências sentidas no confronto entre o visitante e as obras expostas.

O nível das salas de exposição, inferior à cota do terreno natural, está construído sobre um pátio escavado com a forma dada pelo limite da parcela destinada à implantação do NCCA. Deste modo nenhuma parte do edifício se encontra em cave



ou soterrado, havendo uma periferia livre para ventilação e iluminação natural. Este artifício formal permite a inclusão das grandes alturas pretendidas num volume que está em sintonia com a envolvente e que reserva no seu interior e para os seus visitantes a surpresa de possibilidades invulgares.

ESQUEMA ORGANIZATIVO

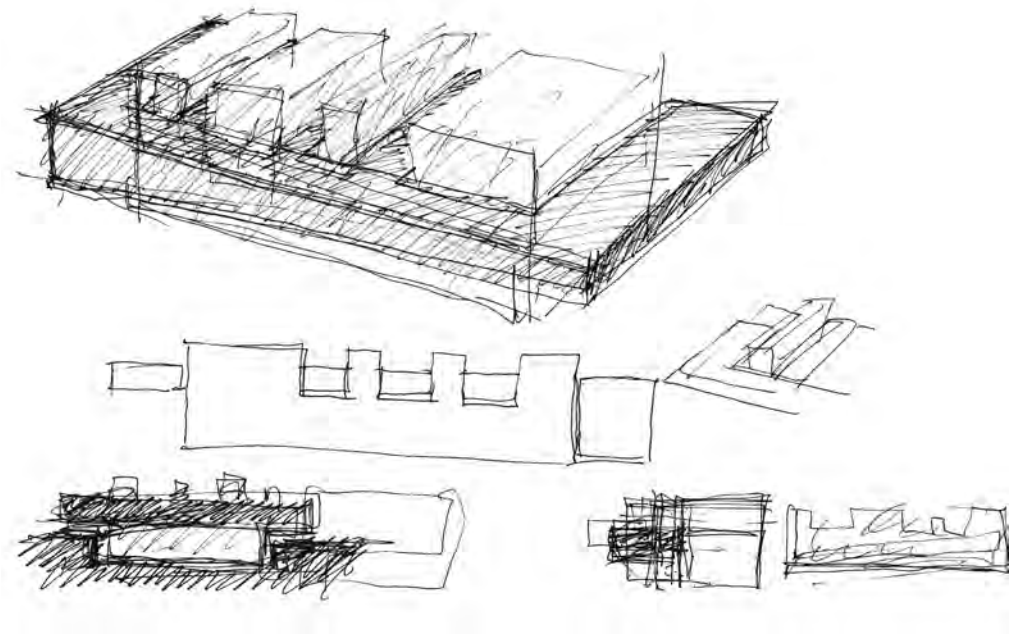
O esquema organizativo da solução define-se por duas identidades: um núcleo central e um anel agregador. O núcleo central é composto pelas galerias e workshops associadas num volume de altura variável mediante a compartimentação da planta nas diferentes salas, organizadas linearmente, de modo a serem percorridas em sequência ou individualmente. O anel agregador do núcleo central vocacionado à dinâmica dos diversos usos estrategicamente lúdicos e interactivos, dá forma às múltiplas capacidades e usos. Este anel é simultaneamente plateia e contentor de elementos dispersos que, em planta livre, albergam os diferentes acessos e serviços necessários à disposição das várias zonas de entrada, bar, restaurante e loja.

Os museus necessitam tanto de conduzir multidões de modo eficiente como permitir intimidade e momentos individuais de relação directa entre visitante e obra de arte.

CIRCUITOS

No NCCA as diversas infra-estruturas de apoio aos utentes, dispostas de modo em que as suas partes se relacionam formando uma estrutura ligante a constituir um sistema de espaços colectivos em sucessão, ora em planta livre ora em planta compartimentada, permite uma multiplicidade de itinerários que percorrem/atravessam simultaneamente espaços exteriores/interiores, e espaços de maior intimidade e contemplação ou colectivos mais expostos.

Neste sistema de rede múltipla de percursos e usos possíveis, ao nível da entrada, os serviços comuns de pequena dimensão são âncoras, ou ilhas (recepção, serviços informativos, acessos, bar, telefones públicos, sanitários, loja) onde se formam os nós desta estrutura de espaços colectivos, que conduzem aos espaços de exposição, necessariamente de maior intimidade, e/ou ainda aos restantes de uso restrito não público: os percursos iniciam-se atravessando o parque do colégio, em diversos itinerários possíveis passando pelos espaços de entrada e do *foyer* até às grandes salas de exposição, em visita individual ou conjunta das galerias e workshops, ou directamente a estas e/ou aos espaços educacionais, administrativos.



A possibilidade de visitar as galerias individualmente ou conjuntamente permite uma maior flexibilidade na organização colectiva ou não das exposições.

ACESSOS DE VEÍCULOS E ESTACIONAMENTOS

A pretensão expressa no programa de concurso, de fazer o acesso de veículos a partir da Dublin Road, libertando a entrada principal no parque do colégio para o uso exclusivo peatonal, é entendida por esta proposta como uma intenção de pertinência relevante. Neste sentido a solução considerou como válido este pressuposto na sua organização distributiva/funcional, nomeadamente na localização da entrada principal pública, acessos e ligações ao exterior de serviço, abastecimento do armazém e consequentemente ligação ao workshop.

DISTRIBUIÇÃO ESPACIAL DOS DIVERSOS SERVIÇOS

Foram considerados três tipos de distribuição: no piso da entrada, considerou-se uma distribuição de planta livre não compartimentada, para usos lúdicos/informais, interactivos (sejam serviços informativos e de apoio, restauração, loja); no piso do pátio, uma distribuição compartimentada nos espaços de exposição, e uma compartimentação ligeira dentro das unidades individualizadas, correspondentes aos sectores educacional e administrativo.

UNIDADE, FLEXIBILIDADE E EVOLUÇÃO

Unidade, flexibilidade e evolução foram características que adquiriram estatuto de ordem superior no desenvolvimento e na exploração da ideia-força da solução, formulada dentro da multifuncionalidade requerida pelo programa de concurso, e no sentido de dar ao projecto identidade, estrutura e versatilidade de utilização.

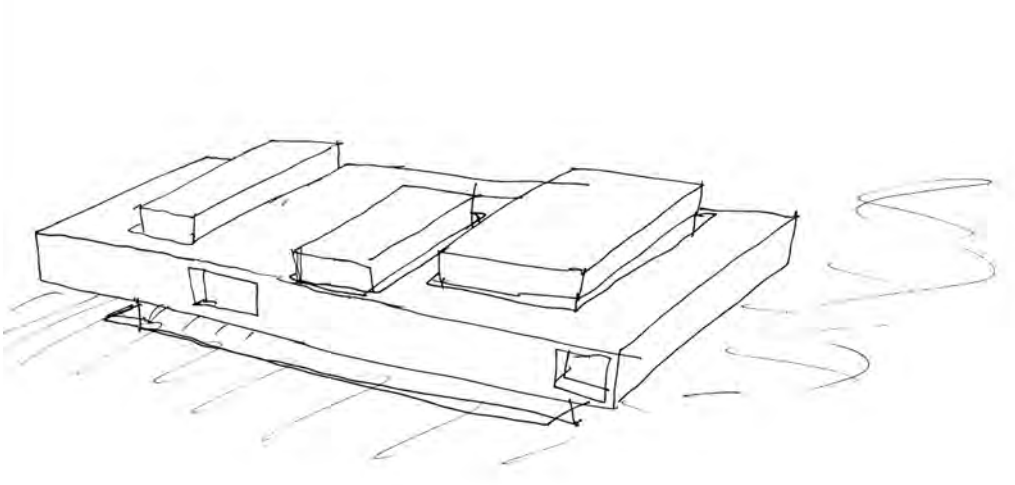
. Flexibilidade de circuitos de visita e usos, seja das diferentes galerias de exposição susceptíveis de funcionarem conjuntamente ou individualmente, seja do conjunto dos espaços do grande *foyer* com associação de diferentes funções, que num outro sentido pretendem ser apelativos pela diversidade e diferenciação.

. Multifuncionalidade dos espaços como se exemplifica no desenho da denominada galeria 2 e/ou *seminar room*: um pavimento técnico montado sobre praticáveis hidráulicos reguláveis permite um ajuste em diversos patamares adaptáveis ás várias situações, dotando assim este espaço de grande flexibilidade de utilização.

. A adopção conjunta de diferentes tiPólogias de compartimentação, massiva, ligeira e livre, tem a dupla intenção de implementar unidade e coesão em cada sector programático, com espaços de maior dinâmica capazes de denunciar à colectividade o carácter cívico que sustenta de forma viva e evolutiva o funcionamento de todo o complexo.

ILUMINAÇÃO

A luz, necessidade e também tema formal da proposta, é introduzida no interior do volume por perfurações de forma estudada, quer na cobertura quer nos paramentos verticais. A localização destas perfurações tem um triplo sentido: assegurar as diversas qualidades luminosas requeridas nos diferentes espaços; a vista para o exterior (como no caso do restaurante); ou sinalizar outras excepções do programa na imagem do edifício. A Iluminação zenital, tal como em



outros museus contemporâneos, é utilizada para garantir uma iluminação difusa, constante e suficiente, seja ela durante o dia usando a natural seja durante a noite, albergando as infra-estruturas suficientes de iluminação artificial. A iluminação artificial será também utilizada com o objectivo de denunciar a importância do NCCA na cidade.

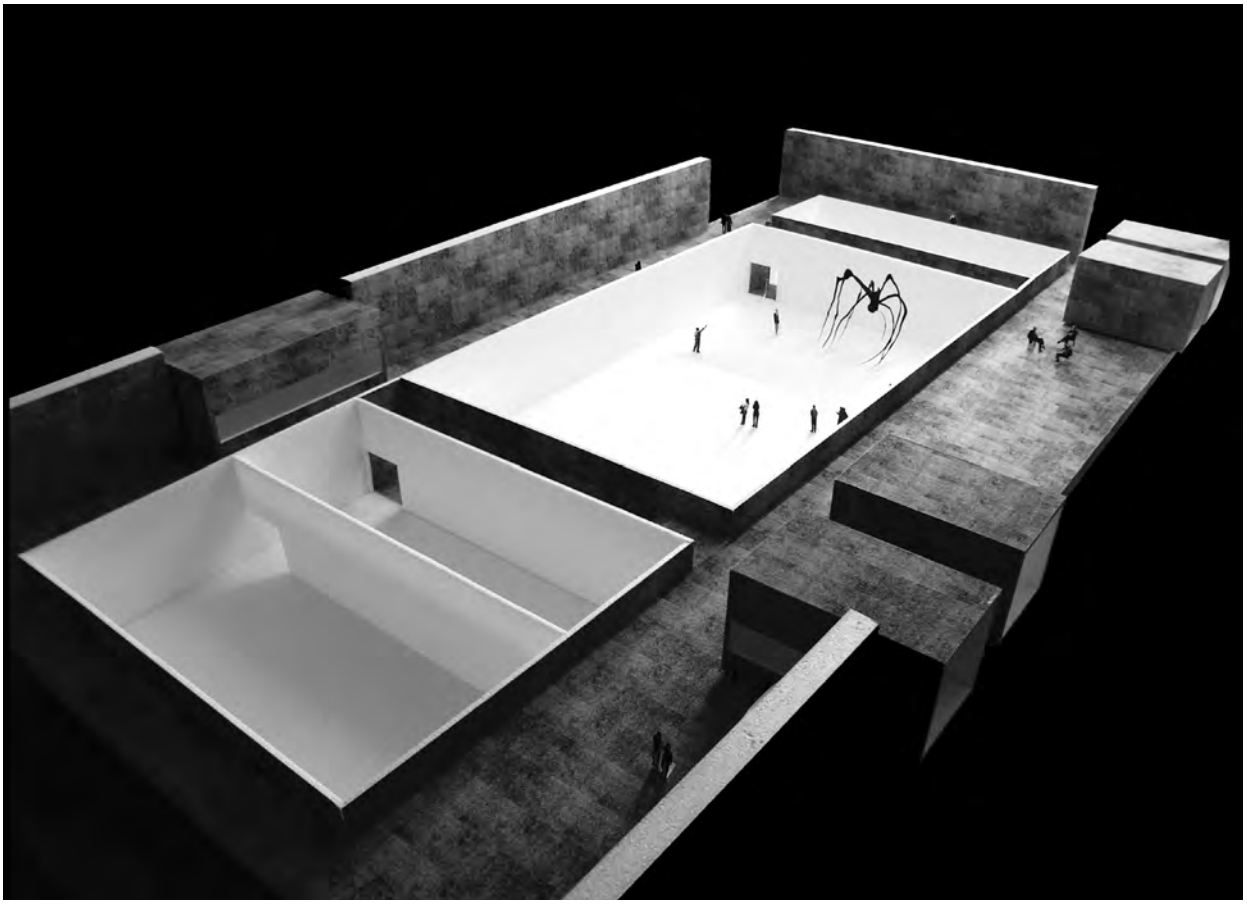
SISTEMA CONSTRUTIVO

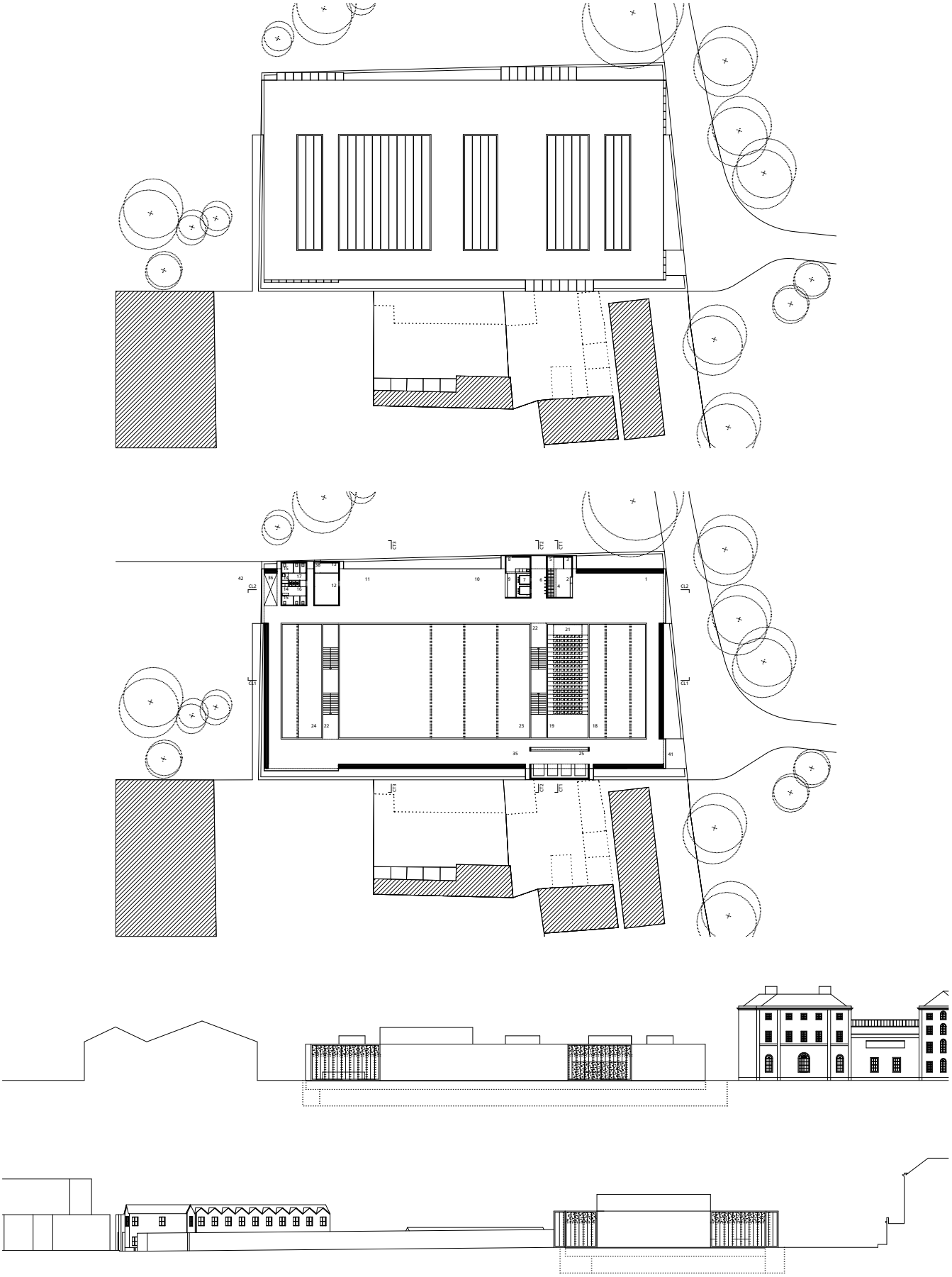
A estrutura define-se como sendo mista de betão e aço. O betão estrutural à vista conjuntamente com o vidro serão os materiais de construção e as componentes fundamentais da imagem exterior, bem como da imagem interior do grande *foyer* do NCCA. O resultado procurado, pelas opções construtivas, é o de obter espaços monocromáticos em betão à vista, tanto no piso de entrada como no volume exterior.

A grande nave de entrada terá as paredes e pavimentos em betão à vista e o tecto em vidro. As salas de exposição, negativos à cota inferior da entrada, serão brancas e revestidas a gesso laminado. Os elementos que fecham as perfurações realizadas neste grande volume de entrada são em aço e vidro. Para que o tecto, estruturado com as asnas metálicas tridimensionais que lhe conferem a capacidade de vencer o único vão proposto, seja contínuo e fornecedor de luz, natural e artificial, definiu-se um plano interior que ora acompanha o plano da cobertura, ora a rompe e a extravasa anunciando no exterior do volume as clarabóias, fontes de luz natural para o interior sobre as salas de exposição, e fontes de luz artificial para o exterior, como sinal nocturno da existência e protagonismo do NCCA na cidade. A realização da cobertura num único vão contribui decisivamente para conferir o carácter de grande espaço livre, de nave industrial. A cobertura realizada sobre esta estrutura metálica, nas suas zonas opacas, será executada com as várias camadas que garantem drenagem, impermeabilização e isolamento térmico. Ela será terminada, na sua superfície exterior, a betão poroso de modo a obter uma imagem igual e contínua à das paredes exteriores do volume, necessária á coerente imagem tridimencional de sólido perfurado.

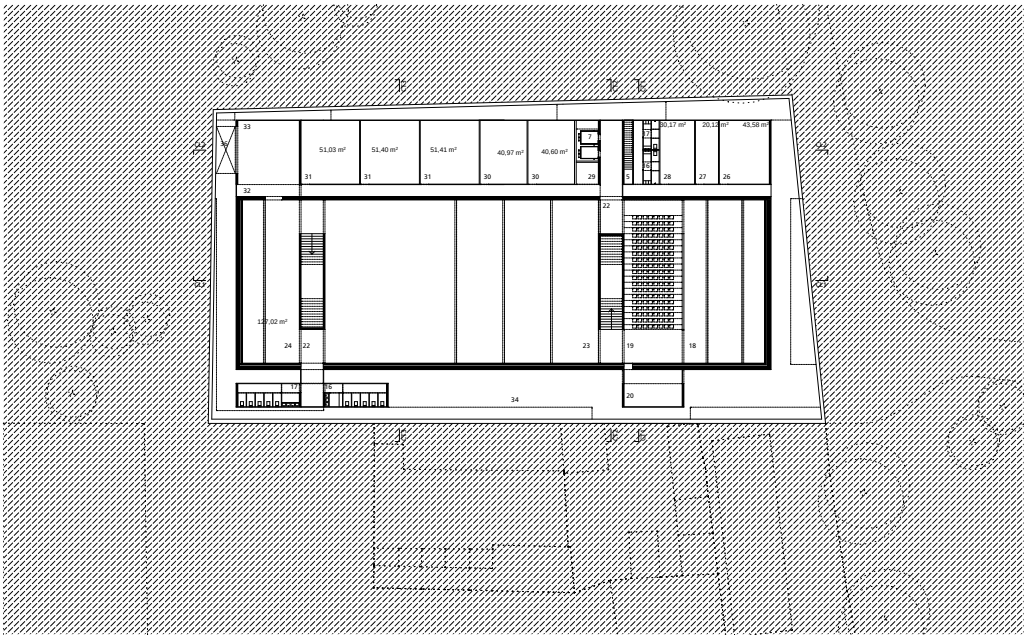
The *seminar room* será a parte do edifício que possuirá maior complexidade técnica, pois possuirá um piso articulado que poderá dar à sala a pendente tradicional dos anfiteatros, ou simplesmente mantê-la de nível com as restantes salas de exposição. Esta sala é concebida de modo a poder ser um espaço aberto para o piso de entrada ou ser mecanicamente enclausurado, mediante sistema móvel de encerramento de paredes e tecto, isolando-o da luz e dos espaços vizinhos. Sendo necessário, as restantes salas de exposição podem ser igualmente enclausuradas, mediante prolongamento do mesmo sistema ligeiro de construção das suas paredes de gesso laminado até ao tecto, à semelhança do que já vem sendo comum nas salas da maioria dos museus contemporâneos, que sofrem transformações significativas em função das matérias a expor.

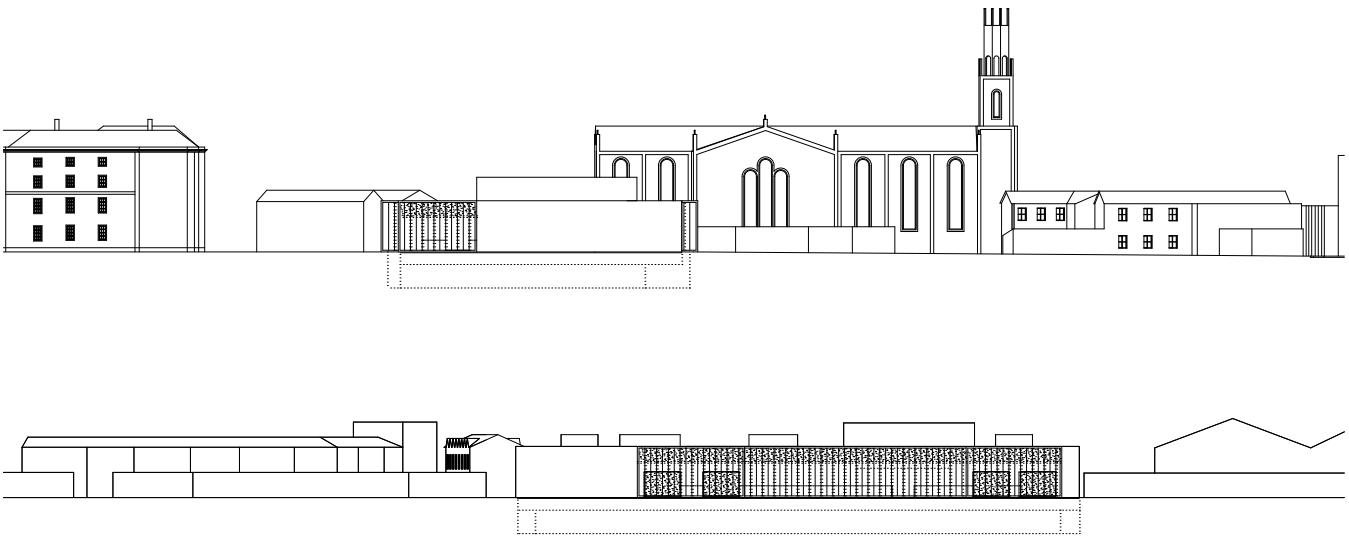




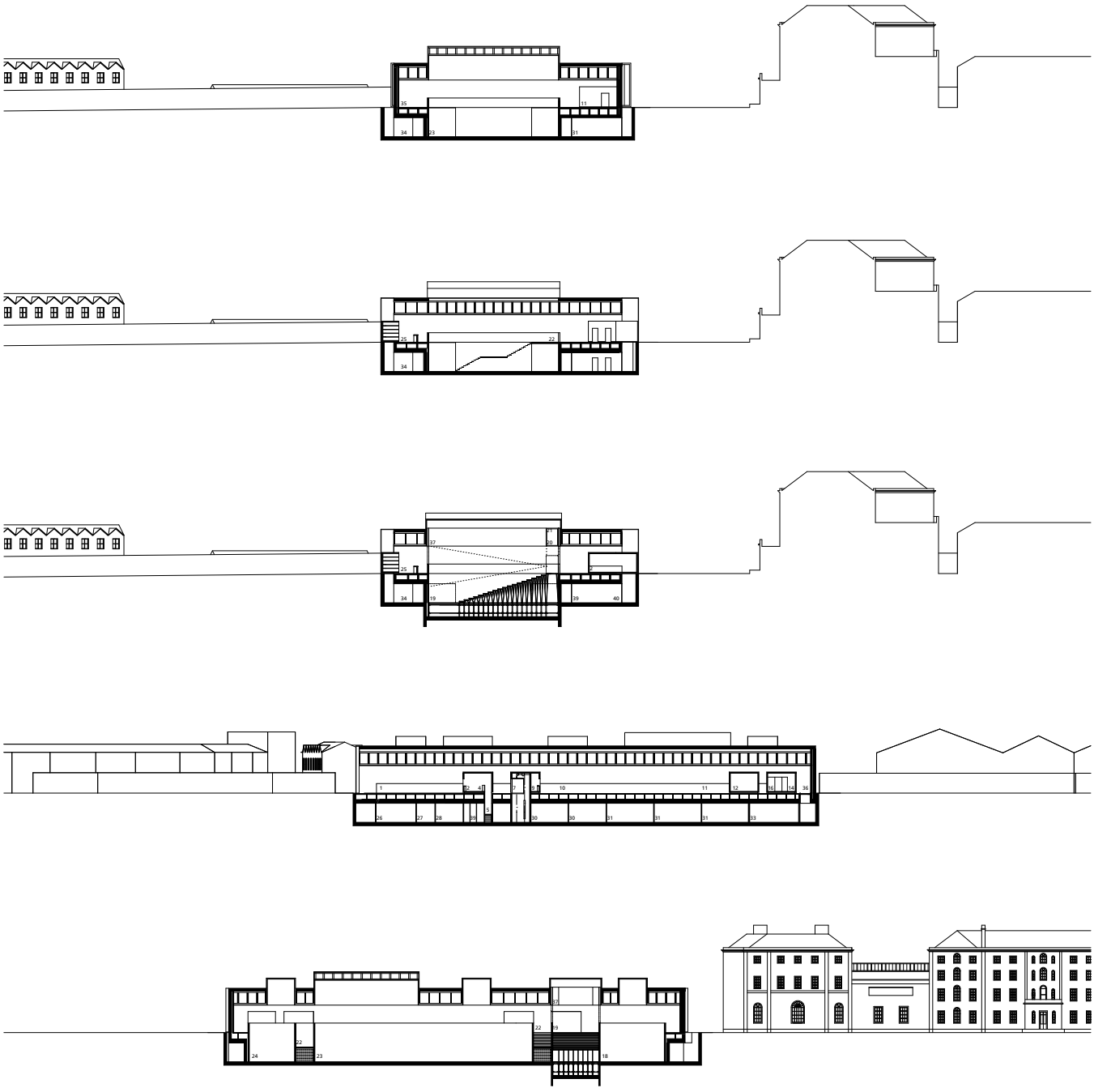


PLANTA DE COBERTURA, PISO 0; ALÇADOS





PLANTA DO PISO -1; ALÇADOS



CORTES

4.ª PARTE

2003-2007

SINTOMAS

Porto, Novembro de 2003

Um fenómeno curioso de algumas obras de arquitectura mais mediáticas de hoje é a sua capacidade de se traduzirem em imagens interessantes. Algumas vezes, após conhecer as imagens, vamos conhecer a obra e somos desagradavelmente surpreendidos a obra parece menor que a sua tradução bidimensional fotográfica. Penso que este fenómeno, cada vez mais comum, resulta de um esforço de traduzir o melhor da obra, de a enquadrar do modo mais favorável, de escolher o momento do dia mais interessante, de reproduzir as melhores partes, tudo isto louvável e sem ser meritório de crítica em si. Esta tradução em imagem, naturalmente porque selecciona o que representa, escolhe de um todo uma parte para traduzir, e portanto não representa aquilo que a obra é. Até porque, ao transcrever aquilo que pode ser vivido para o que pode ser visto existe um universo de matéria sensorial que pode experimentar-se nas obras que não é reprodutível nem traduzível para outros meios de comunicação, visual ou não. Isto todos reconhecemos, e isso também todos percebemos quando vemos a tradução fotográfica das obras, e por isso é que as imagens não substituem o conhecimento da obra. Algumas vezes, no entanto, somos desagradavelmente surpreendidos pela obra, isto é, às vezes as imagens criam uma expectativa que não é cumprida na obra, às vezes as imagens são melhores que a obra, às vezes a tradução é melhor do que o original. Parece existir aqui um paradoxo: porque é que uma tradução, que é parcial porque não incide nem representa o todo, pode parecer ser mais ou melhor do que aquilo que representa? Como pode uma parte ser mais ou melhor do que o todo? Quando vemos estas imagens, recriamos o todo, inventamos uma obra hipotética, aquela que podia ser representada, traduzida por aquelas imagens. Estamos nesse momento a reconstruir as partes não representadas (a tridimensionalidade dos seus espaços, por exemplo) inventando-as. Porque a tradução criteriosamente seleccionou e omite o menos interessante e porque, com os dados parciais que traduz, quem lê essas imagens pode reconstruir as partes em falta inventando-as melhor do que a realidade, a obra não pode deixar de surpreender desagradavelmente. Quando uma tradução é melhor do que o original estará a mentir? O que será que não cumpriu com a verdade, o meio de tradução, as imagens? Ou será o nosso sistema de leitura que falseia e induz erroneamente o todo? Ou ainda a própria obra que se presta melhor a ser traduzida do que a ser vivida? Matemática traduzida em pintura, escultura traduzindo literatura, literatura ou imagens traduzindo pintura ou arquitectura, há sempre ganhos menos evidentes e perdas muito claras envolvidas neste tipo de traduções. Traduções que, mais do que serem de matérias diferentes, são de universos não comunicantes. Há ganhos menos evidentes quando algo que é subtil na obra pode ser evidenciado na sua tradução escrita, quando um

momento etéreo pode ser capturado para sempre numa imagem. E há perdas muito claras porque não há reprodutibilidade, não há hipótese de traduzir o todo. Isto não tem qualquer relação com as qualidades intrínsecas das obras, porque, seja como for, experimentá-las não encontra equivalência no acto de ver fotografias. Mas há pelo menos uma qualidade das obras que tem uma relação com a eficácia da sua tradução, que é o modo como a obra explora o seu meio comunicativo As obras são construções que interferem e produzem efeitos sensoriais complexos, e portanto o meio comunicativo que utilizam (pela sua presença física) possui uma especificidade própria. Quanto melhor utilizam esse meio comunicativo, essa complexa estrutura de intervenção sensorial, quanto melhor usam a sua especificidade, menos traduzíveis serão. Essas obras produzem certamente imagens interessantes e serão tema para descrições significativas, sem que essas descrições substituam melhor a experiência dos seus espaços, sem que essas traduções sejam melhores do que elas, sem que viver essas obras seja uma desilusão face à expectativa criada. Em todo o caso, constatar a possibilidade dessa qualidade não explica onde se encontra o vício que produz o desapontamento de que falávamos. A tradução não acrescenta nada, o acto de traduzir seja para que meio for não é culpado de nada a não ser dos seus próprios defeitos e incapacidades, nomeadamente os de não ser capaz de se expressar correctamente no seu meio comunicativo, isto é, de não ser capaz de utilizar amplamente as possibilidades da representação fotográfica (se de fotografias se tratasse). A nossa capacidade de inventar está também livre de culpas. Na interpretação da tradução da obra em imagens (por exemplo), reinventar a obra, imaginando como poderá ser, à face desses dados que recebemos, é um trabalho dedutivo importante e significativo. Esse trabalho consta de identificar o sentido, as regras ou as razões da obra presentes nesses dados e deduzir a impressão que a obra causará. Este trabalho dedutivo não possui nenhuma falha intrínseca, nada de errado no seu princípio.

Mas, de facto, se a obra se presta melhor a ser entendida através da sua tradução (das imagens), então aquilo que a tradução não é capaz ou não quer importar do universo da obra para o seu não corresponde àquilo que é razoável deduzir. Isto é, aquilo que não foi traduzido não é estruturalmente parte do sentido da obra, não é integrável nas razões possíveis do projecto, não faz parte dele. E escolhendo não traduzir essa parte, a tradução fica melhor do que o original, porque nós, os leitores dessa tradução faremos um melhor trabalho inventando, sonhando, um todo melhor do que de facto é. Este sintoma é muito claro em obras que são menores que a sua representação, seja ela gráfica, fotográfica ou outra, obras menos interessantes que a sua cuidada imagem fotográfica, que fazem sempre prever mais do que aquilo que realmente são. A falha que provoca este desapontamento estará sempre na obra, porque, ao ser feita para ser representada, não foi feita para ser vivida.

SEM SENTIDOS. A CONQUISTA DA IMAGEM DO PRÉ-MODERNO AO PÓS-MODERNO

Prova de Aptidão Científica e Pedagógica de João Pedro Serôdio. Outubro de 2005

1.° CAPÍTULO: SOBRE O OBJECTIVO

1. Introdução

Por que será que Peter Eisenman, vestido com a camisola da equipa de futebol turca, nos diz agora que daqui a três anos as estrelas da arquitectura já não serão importantes, e que agora é o momento de tomar as questões políticas e sociais para os temas da arquitectura?[1] Porque já não há significados importantes que venham de fora e portanto precisamos agora que venham de dentro. Passo a esclarecer o sentido que dou a este "de fora" e "de dentro". Peter Eisenman refere-se a uma pretensa morte dos temas da imagem, da queda dos temas frívolos e superficiais. Este oportunismo realista revela o cansaço que hoje se sente em múltiplas frentes culturais: a falta de sustentação e razão de exuberantes explorações visuais. A revolução da imagem e da comunicação na arquitectura, como pretendeu e defendeu Robert Venturi, esgotada a fase iconográfica primária, cuja imagem hoje polui e deturpa o significado da expressão "pós-moderno", conduziu-nos a um caminho de alguma depuração mas mantendo e explorando o cisma entre o conteúdo (programa) e a imagem. É aqui que estamos agora a escolher como nos posicionar no futuro neste dilema, tendo no passado um moderno moralista e no presente a "lobotomia"dominante como a definiu Rem Koolhaas no seu *Delirius New York*[2].

Este texto começou a ser pensado como dirigido à relação entre programa e forma. Cedo verifiquei que isolar esta questão da progressiva conquista que a imagem tem realizado não fazia grande sentido. Ao longo das últimas décadas temos assistido ao uso do programa como tema formal, depois só como conteúdo, e agora como tema de uma comunicação superficial, às vezes apenas parte menor de uma retórica complexa.

Nos melhores exemplos, no entanto, o programa é sempre parte da estratégia projectual. Quer seja útil para definir a forma e imagem do projecto ou não, o método projectual consciente inclui sempre

1 Declaração de Peter Eisenman na Conferência no Congresso da UIA em Istambul. Julho de 2005.
2 Rem Koolhaas, 1978, p. 100 e 101. "In the deliberate discrepancy between container and contained New York's makers discover an area of unprecedented freedom. They exploit and formalize it in the architectural equivalent of a lobotomy – the surgical severance of the connection between the frontal lobes and the rest of the brain to relieve some mental disorders by disconnecting thought processes from emotions. The architectural equivalent separates exterior and interior architecture."

a componente programática. A reacção ao tema programático nos projectos consequentes é parte da sua teoria, e estas têm espelhado a cultura do seu tempo, no nosso caso, a cultura da imagem. Resolver tratar a construção como reflexo visível do seu conteúdo ou não, ou decidir usar o programa para tema da superfície periferia do edifício, é produto da teoria projectual nos melhores exemplos. Um método consciente de trabalho reflecte essa estratégia escolhida. Não é nem possível nem honesto tentar reduzir a questão do programa ao seu cumprimento; esta questão tem sempre feito parte do trabalho dos arquitectos sendo, mais do que isso, tema de grandes mudanças, aliado de filosofias projectuais.

Neste raciocínio, defender a convicção de que se pode separar o programa das questões formais, de que se pode resolver, projectar e ensinar a cumprir o programa de modo independente do método do projecto, é precisamente o inverso da estratégia que nos interessa, porque isso seria dizer que o programa não participa na concepção do projecto, e isso é obviamente inaceitável. Por isto, quer seja útil para produzir a imagem ou não, o programa deve ser parte do método, e não devemos no processo do projecto dissociá-los ainda que o possamos fazer na imagem. O texto que se segue explora a evolução da conquista da imagem e a consequente morte dos sentidos, a morte dos restantes quatro sentidos, e a do sentido enquanto conteúdo, como significado. Os temas da relação programa-forma, da relação interior-exterior, do privado-público, são sub-tema que acompanha essa evolução, e porque reflectem os efeitos dessa evolução no seu tempo e nos autores escolhidos para exemplo, são aqui explorados de modo ajustado à extensão deste trabalho, e no contexto histórico da evolução do pré-moderno, moderno e pós-moderno, considerando duas fases deste último. Como exemplo dos primeiros dois momentos, e não é obviamente uma escolha casual, elegeram-se Adolf Loos e Le Corbusier. Usou-se para situar o moderno a análise crítica de Beatriz Colomina[3], Rem Koolhaas[4], Antony Vidler[5], Mark Wigley[6] e outros; a fase inicial pós-moderna tal como despoletada pelos livros de Robert Venturi[7], e Denise Scott-Brown[8] e Steven Izenour[9]; e para o momento actual, da maior importância pela influência que directamente exerce nos estudantes, escolheram-se exemplos da arquitectura mais divulgada do momento actual, complementada com a crítica teórica de Rafael Moneo[10] e outros.

O texto explora, com já referi, o fenómeno cultural de um desvio[11] para a sobrevalorização do visual. Este desvio não é de todo inocente para a arquitectura. É aqui descrito na sua relação com a crescente importância dada à imagem do perímetro contentor das construções, explorando o evidente reflexo da pressão cultural do visual sobre a arquitectura. Para isto usou-se a crítica social, filosófica e da teoria da arquitectura de Umberto Eco[12], Jean Baudrillard[13], Hal Foster[14], e Neil Leach[15] entre outros.

---

3 Beatriz Colomina, 1994.
4 Rem Koolhaas, 1978.
5 Antony Vidler, 1992.
6 Mark Wigley, 1995.
7 Robert Venturi, 1966.
8 Robert Venturi, Denise Scott-Brown, 1971. Robert Venturi, Denise Scott-Brown and Steven Izenour, 1972. Robert Venturi and Denise Scott-Brown, 2004.
9 Robert Venturi, Denise Scott-Brown and Steven Izenour, 1972.
10 Rafael Moneo, 2004.
11 Desvio é usado aqui intencionalmente de modo dúbio; de facto, como mostrarei mais à frente, este caminho "desviado" corresponde a um percurso primário cujos antecedentes descreverei, mas é desvio enquanto percurso menos claro. Incluo neste uso do termo "desvio" uma posição critica que mais à frente no texto procuro esclarecer.
12 Umberto Eco, 1976, 1987.
13 Jean Baudrillard, 1988; 1990a e 1990b e 1994.
14 Hal Foster, 2002.
15 Neil Leach, 1999.

Para que serve esta análise? Não julgo que sirva para obter resultados ou conclusões, mas julgo-a útil para sustentar a necessidade de uma aula que contribua para uma tomada de consciência e partido. Porque sem tomar partido neste dilema não haverá projectos conscientes deste debate contemporâneo, deste tema teórico com reflexos tão evidentes nas construções que projectamos.

A prova científica e pedagógica, que agora se apresenta, é composta por um texto com quatro partes e uma aula. A primeira parte do texto é constituída pela identificação do objectivo e dos temas que se desenvolverão nos capítulos seguintes. Inclui também a demonstração da sua pertinência. Na segunda parte exploram-se os efeitos visíveis da conquista da imagem. Na terceira parte abordam-se as consequências das perdas de importância do papel dos restantes quatro sentidos, e o desaparecimento do sentido. Estes temas serão o suporte quer da interpretação dos factos do progresso da arquitectura que relatam, quer da tomada de partido que se espera contribuir para que ocorra. A quarta parte mostra os efeitos da conquista da imagem, em projectos actuais. O conteúdo deste texto será transposto para uma aula, resumindo o percurso que o texto desenvolve e servirá para comunicar, de modo crítico, como a relação entre a cultura da imagem e a imagem da arquitectura evoluiu recentemente, de modo a contribuir para uma tomada de partido.

1. 1. Tomar Partido

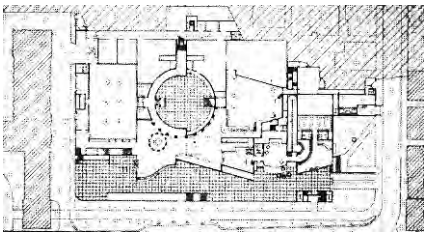
A morte das convicções: ontem havia defensores deste ou daquele caminho, hoje já só há poliglotas.

Não esconderei o facto de defender que as construções que funcionam, além de necessitarem de conter as óbvias estruturas programáticas exigíveis à sua utilização, precisam também, ainda que não seja, como veremos, nem tão evidente nem tão consensual como a tautologia anteriormente definida, que as ideias contenham o embrião formal que permitirá serem transformadas em construções funcionais, do mesmo modo que devem conter a referência necessária aos locais onde se inserem e a materialidade construtiva que permitirá a sua exequibilidade.

A referência ao *locus* é a que permitirá às construções estabelecerem relações que potenciarão a ideia, inserindo-se, tomando parte, anulando-se para não interferir, procurando valorizar, ou sendo protagonistas definindo sítios que antes não eram. A inserção não é, obviamente, uma questão meramente formal; a sua componente mais visível é essa, pois na nossa era de divulgação mediática das obras a componente menos visível, a da inserção no contexto do potencialmente complexo, significado do *locus*, é sempre amputada da equação. Veja-se como exemplo a inteligente análise crítica de Antony Vidler do Museu de Sttutgart de James Stirling, onde a forma de desmaterialização, assumindo um carácter de ruína, explorando uma evidente referência ao Altes Museum de Schinkel, coloca a obra num contexto histórico complexo cuja devoradora e negativa (por ironia) referência à destruição de Estugarda pelos bombardeamentos aliados tende a sobrepor-se aos outros conteúdos[16]

16 Anthony Vidler, 1992, p. 95. "Certainly, the building of a 'ruin' by a British architect in the center of a city itself devastated by war seems to have overdetermined its negative reception, especially as the ruin refers to a museum that was indeed ruined by the bombing. Sterling's 'best of intentions' have been canceled by a context that no merely formal irony could expect to overcome".

na interpretação local[17]. Este tema de importância em permanente desvalorização merece uma análise mais profunda do que a superficial abordagem aqui realizada, justificada pela sobreposição ao nosso tema.



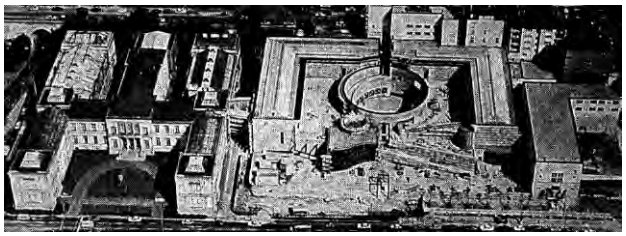


FIG 1 E 2 MUSEU DE STUTTGART DE JAMES STIRLING. PARA A REFERÊNCIA AO ALTES MUSEUM DE SCHINKEL SER COMPLETA, FALTA UM DOS LADOS, O QUE CONTRIBUI PARA O PERCEBER COMO UMA RUÍNA

A construção, enquanto disciplina, será sempre componente do projecto a realizar e saber que, integrado nas ideias arquitectónicas, contribui decisivamente para a sua viabilização.

O programa é mais do que as quantidades dos espaços e suas relações.

Defendo também que sítio e programa são sempre tema dos projectos, quer o autor pretenda ou não. Esta demonstração é da maior relevância pois daí advém que estes temas ou são desenvolvidos conscientemente ou não são dominados, de resultado então aleatório, e potencialmente adversos à própria ideia ou a outros conceitos dos projectos.

Esta postura teórica é a oposta da defendida na crítica ao moderno iniciada na década de 1960 e 1970, com os manifestos de Venturi, Brown e Izenour. Não é, no entanto, o presente texto uma defesa do moderno. No contexto da metodologia preconizada pela FAUP, entendida até no contexto dos argumentos da "Escola do Porto", este tema parece óbvio, e por isso este texto poderá ser entendido de modo redundante e, logo, desnecessário. Não é assim. Todo o caminho iniciado pela crítica venturiana, como facilmente se documenta, é construído na defesa de um perímetro volumétrico composto por superfícies livres de constrangimentos morais, de representação programática, livres da abstracção do moderno ou, nomeadamente, de outros constrangimentos sociais e políticos. Livres para se representarem unicamente a si. Os projectos actuais mais divulgados que, de certo modo, representam obras de qualidade reconhecida e que são por isso exemplo e modelo dos trabalhos dos estudantes e não só, revelam um processo que é uma progressão natural dos princípios venturianos. A iconografia e representação da superfície está depurada do seu carácter imediatista, e a abstracção parece ter retornado à ordem do dia. Mas, as noções de pele, invólucro, metáfora e objecto revelam a vontade de anular a presença do edifício enquanto construção. Esta vontade está dependente da quebra de relação entre interior e exterior. Não no que dessa relação é evidente, a relação volumétrica, mas no que é a relação casuística, naquilo que o programa e natureza do programa poderiam

17 Curiosamente esta questão do contexto histórico, no caso deste projecto de Sterling, é desvalorizada por falta de alusão na crítica de Rafael Moneo em *Inquietude Teórica e Estratégia Projectual* (Rafael Moneo, 2004; p. 39 a 43) certamente pelo facto de o contexto histórico local não ser transferível.

determinar na forma e presença do edifício. A hipótese de libertar a forma do perímetro do edifício e até a sua camada mais superficial (e mais actual), a "pele", para que este possa ser outra coisa que não edifício[18], depende dessa quebra de relação, dessa "lobotomia".

Este texto serve para contribuir para o esclarecimento deste trajecto, dependente da evolução da cultura da imagem, a partir do moderno. Contribuirá também para mostrar que, em qualquer dos casos, moderno, pós-moderno e seguintes, se os há, o edifício só "é" quando cumpre com a sua razão, ideia e função. E que por isso o programa, e uma estruturada relação interior-exterior, deve ser parte das preocupações iniciais do projecto. Serve também, espero, para lembrar que o programa pode ainda ser tema. Esta posição tem, no entanto, muitos detractores, como o caso de Kevin Rhowbotham, que no seu livro *Form to Programme,* desenvolve a inversão do dogma modernista na pretensão de definir um novo sentido no ensino da arquitectura[19], e defendendo que é pela forma que nos envolvemos em temas menos superficiais, sociais *e* políticos[20].

> *He bemoans the current trend in which much student work tends to be "drained of concept", and then goes on to claim that "its means of seduction is through the eye, not the mind".*[21]

Essa postura tem também uma tendência dogmática limitadora e por isso não tomo esse partido.

1.2. O Dogma

A crítica de Venturi e Brown iniciou uma crise dos conteúdos da arquitectura moderna. Espaço e programa são questionados *e* identificados como uma abstracção redutora das capacidades comunicativas da arquitectura, a superfície é proposta como o meio suporte da comunicação. Os projectos desta equipa mostram esta opção projectual carregando a superfície de iconografia vária ao mesmo tempo que reflectem a natureza do pragmatismo americano do início do século, tal como descrito por Koolhaas. Estes princípios, identificáveis como os da era pós-moderna da arquitectura, marcam uma nova fase para a interpretação do papel do programa na concepção das obras; o programa passa a ser sobretudo conteúdo *e* não é mais necessário ou desejável que seja forma, embora apareça ocasionalmente como grafismo da superfície. Koolhas, mais tarde, virá defender de modo muito mais objectivo esta possibilidade, ao identificar os princípios das megaconstruções nova-iorquinas. Julgo possível traçar uma evolução desde o moderno purista, corbusiano, com uma

---

18 Refiro-me a edifícios que pretendem ser objectos ou retóricas através de metáforas, analogias e outros mecanismos de transfiguração da sua condição.

19 Kevin Rhowbotham, *Form to Programme* (London: Black Dog Publishing, 1995).

20 Leia-se a critica a *Form to Programme* de Kevin Rhowbotham em Neil Leach, 1999, p. 80: "Rhowbotham's book is one of the most striking of recent attempts in the avant-garde world of London schools of architecture to establish a new direction in architectural education. As its title suggests, the book aims to invert the traditional modernist dictum of 'form follows function', by exploring the possibility of form that 'emerges as a consequence of experimentation and refinement'.* 'The notion of programme' is only introduced 'after formal experimentation is compositionally resolved, at the end, rather than the beginning of the familiar project cycle'. Sensuously illustrated with student work, the book charts a series of strategies-'auto-dynamism', 'the scratch', 'mapping', 'parasites', 'appropriations', 'territorialities'- by which to formulate a new approach, in which the hegemony of' content' is displaced as form is championed. For Rhowbotham, 'form is the primary means of political engagement at the level of cultural critique'". **
* citação de Kevin Rhowbotham, *Form to Programme,* p. 13.
** citação de Kevin Rhowbotham, *Form to Programme,* p. 4.

21 Neil Leach, 1999, p. 80.

clara postura moralista face ao tema do programa, a uma libertação de constrangimentos pela "lobotomia" entre interior e exterior, passando pelo elogio da superfície de Venturi. Este caminho passa pela abstracção arquitectónica do moderno, pela iconografia reciclada, *e* de conteúdo adulterado, da superfície, até às novas abstracções descritivas contemporâneas. A especulação sobre o programa, por redução do tema do sítio dos projectos, globalização, *e* por deterioração dos temas gráficos da superfície, é um campo importante e actual da produção arquitectónica com profundidade.

O dogma do moderno é assim de natureza moral, pois defende a existência de uma representação do interior no exterior. O interior deve ser representado no exterior sob pena de não cumprirmos com o preceito da verdade. Só deste modo podíamos criar um perímetro "honesto". Essa relação moderna entre interior e exterior é componente fundamental da crítica de Venturi.

> *Contrast between the inside and the outside can be a major manifestation of contradiction in architecture. How ever, one of the powerful twentieth century orthodoxies has been the necessity for continuity between them: the inside should be expressed on the outside.*[22]

Este dogma não tem obviamente início no moderno, mas, por redução de todas as outras matérias que antes dele compunham a fachada, no moderno ganha uma importância nova.[23]

> *Buildings have both an interior and an exterior. In Western architecture there has been the humanistic assumption that is desirable to establish a moral relationship between the two, whereby the exterior makes certain revelations about the interior that the interior corroborates. The "honest" facade speaks about the activities it conceals.*[24]

Rem Koolhaas mostra bem a transição entre a arquitectura pragmática dos arranha-céus de Nova Iorque *e* a do moderno de Le Corbusier no seu livro *Delirius New York*[25]. Esse é um momento histórico importante, em que estabelecida numa arquitectura tecnicamente revolucionária, a dos arranha-céus, a dissociação entre exterior e interior é criticada *e* repudiada, por Le Corbusier, *e* é mesmo forçadamente substituída, enquanto teoria, pelo moralmente inquestionável dogma a que nos referimos. Transposto o período vigente do moderno, o dogma é questionado curiosamente pela arquitectura visual de uma outra cidade americana: Las Vegas. O dilema começa aqui.

---

22 Robert Venturi, 1966, p. 70.
23 Robert Venturi, 1966, p. 70: "But this is not really new – only our means have been new".
24 Rem Koolhaas, 1978, p. 100.
25 Rem Koolhaas, 1978, p. 253, 254. "Le Corbusier's passionate involvement with New York is, in fact, a 15 year-long attempt to cut an umbilical cord. In spite of his angry obliterations he Is secretly nourished by its reservoir of precedents and models. When he finally 'introduces' his anti-Skyscraper, he is like a prestidigitator who accidentally gives his trick away: he makes the American Skyscraper disappear in the black velvet pouch of his speculative universe, adds jungle (nature in its purest possible form), then shakes up the incompatible elements in his Paranoid-Critical top hat and – surprise! pulls out the Horizontal Skyscraper, Le Corbusier's Cartesian rabbit… But Le Corbusier understands that the only way to make the Skyscraper unrecognizable is to undress it. (This form of forcible undress is of course also a well-known police tactic to prevent further misbehavior by a suspect.)… By stripping off the reassuring exterior architecture that allowed the ideological hysteria of the interior architecture to flourish, Le Corbusier even undoes the Great Lobotomy… The glass walls of his Horizontal Skyscraper enclose a complete cultural void."

1.3. O Dilema

Onde estamos?

Aparentemente andamos a vaguear entre cumprir ou não cumprir com esta determinação moral ou até, como veremos, escolhendo entre o dogma ou a lobotomia a cada projecto. Será optar entre o dogma ou essa lobotomia importante para o projecto? Pode-se realizar um exercício dedutivo de demonstração de que a resposta a esta questão se resume à resposta à questão: São as questões morais importantes para o mérito das obras de arquitectura[26]? Se julgarmos o mérito apenas com base no conteúdo e na eficácia da comunicação desse conteúdo, seremos levados a concluir que as questões morais não são importantes para o mérito das obras de arquitectura. Essa questão moral, no âmbito dessa comunicação, é construída na defesa da correspondência entre contentor e conteúdo, em que se estabelece uma representação verdadeira quando o contentor representa correctamente o conteúdo. Não só não há modo de aferirmos o que é verdade, neste caso, como não existe uma relação inequívoca entre eficácia comunicativa e essa suposta representação verdadeira[27]. Isto é, se as qualidades poéticas ou artísticas fossem valorizadas por escolhermos representar o interior na

---

26 Segue-se uma aproximação a uma demonstração de que a questão moral da representação do interior no exterior não é importante, hoje, para o mérito das obras de arquitectura:
É esta questão moral importante para a qualidade do produto da arquitectura? E como definimos qualidade? Qualidade pode referir-se à eficácia e ao valor meritório da obra. São as questões morais importantes para a eficácia das obras de arquitectura? Não estamos naturalmente a falar de eficácia funcional nem construtiva. Falamos de eficácia comunicativa e eficácia do conteúdo comunicável, isto é, do sentido poético ou artístico. Exploremos o lado da eficácia comunicativa pois parece ser uma questão mais objectiva e mais fácil de verificar. Eficácia neste sentido da comunicação será assim comparável (ainda que não igual) ao sentido dado ao mesmo termo noutras artes. Isto é, se o utilizador, receptor, percebe as impressões que a obra proporciona de tal modo e com tal intensidade que se possa afirmar que a comunicação se realiza sem distorções, próxima da intenção do autor.
Uma questão aqui é portanto a capacidade interpretativa do utilizador. A outra questão é os meios que a obra utiliza para se expressar. É nestes que podemos naturalmente empenhar-nos para melhorar a eficácia da sua comunicação. É com a eficácia dos meios de expressão da obra que podemos obter maior eficácia da comunicação. Parece uma verdade de La Palice.
Como usar estes meios ou que meios utilizar para que a comunicação seja mais eficaz? Quando falamos de comunicação simbólica então, para que as formas que percebemos pela arquitectura sejam facilmente compreensíveis, é importante que sejam reconhecidas. Que sejam avaliadas no contexto de uma semelhança ou afinidade com outras anteriormente compreendidas. Pressupõe-se portanto uma comunicação eficaz anterior, isto é, uma comunicação que permite reter uma descrição que mais tarde reconhecemos. As obras de arquitectura carregadas de iconografia caem neste tipo de análise linguística, mas possuem os elementos e não a sintaxe, pois a comunicação do todo está descontextualizada do significado das partes e portanto estes elementos resultam superficiais, decorativos. E, por conseguinte, ao todo é na mesma requerido que exista alguém para realizar a interpretação, questão importante e defendida por Robert Venturi.
Isto que aparenta ser válido para a linguagem simbólica, de que temos de reconhecer os símbolos, é o oposto do que nos interessa produzir pois interessa-nos evoluir, produzir novos processos de comunicação associados a novos conteúdos a comunicar.
E a arquitectura comunica também de um modo não linguístico, isto é, sem necessidade de que aquilo que oferece à experiência dos utilizadores seja lido pois pode e deve ser experimentado, sentido. E a experiência exploratória e investigadora de novas impressões oferecidas à experiência representa uma parte significativa da investigação arquitectónica.
Resumindo, a obra eficaz não pode ser a que comunica com eficácia. E por arrasto também não é a que traz consigo qualquer eficácia "estética. E portando neste momento podemos afirmar que as questões morais importantes para a eficácia das obras de arquitectura não são de natureza comunicativa, não são as da expressão da arquitectura, são por exclusão as do conteúdo. O outro ramo desta questão é o do mérito da obra, do seu valor. E portanto podemos perguntar: São as questões morais importantes para o mérito das obras de arquitectura? A expressão "questões morais" no contexto do dogma da representação do interior no exterior refere-se à suposta falta de verdade quando não existe esta correspondência. De modo mais simples: se a obra não representa o seu interior então está a mentir? Hoje nada é mais incerto. Porque neste campo não há modo de aferirmos o que é verdade e o que deixa de ser, e porque temos exemplos de obras de mérito inquestionável que demonstram hoje que a relação interior-exterior não é regulada por qualquer questão moral e portanto não está relacionada com o possível mérito das obras de arquitectura.

27 A intenção é de ordem dedutiva, aplicando de certo modo uma metodologia matemática; quando não podemos atribuir solução, reduzimos o problema de modo a nos aproximarmos e simplificarmos a resposta ao problema inicial, um caminho euclidiano, que procuramos seguir na proposta de demonstração realizada na nota anterior, tal como explicado por G. Polya, 1945, p. 69: "The order in which we work out the detalls of the argument may be very different from the order in which we invented them; and the order in which we write down the detalls in a definitive exposítion may be still different. euclid's Elements present the detalls of the argument in a rigid systematic order which was often imitated and often criticized. In Euclid's exposítion all arguments proceed in the same direction: from the data toward the unknown in 'problems to find', and from the hypothesis toward the conclusion in 'problems to prove'. Any new element, point, line, etc., has to be correctly derived from the data or from elements correctly derived in foregoing steps. Any new assertion has to be correctly proved from the hypothesis or from assertions correctly proved in foregoing steps. Each new element, each new assertion is examined when it is encountered first, and so it has to be examined just once; we may concentrate all our attention on the present step, we need not look behind us, or look ahead. The very last new element whose derivation we have to check, is the unknown. The very last assertion whose proof we have to examine, is the conclusion. lf each step is correct, also the last one, the whole argument is correct".

imagem dos edifícios. Esta questão prende-se com a do valor meritório da obra[28] que objectivamente não depende de qualquer opção moral. Será certamente no conteúdo da comunicação que a obra realiza que esse mérito pode ser avaliado. Por outro lado, esta comunicação só se realiza por acção interpretativa do utilizador. O papel interpretativo do utilizador e espectador é um produto da arte moderna[29], sem o qual a obra não se completa e portanto não se realiza, pois só é concluída pela interpretação; esta é a nova tarefa do espectador[30], tal como nos diz Quetglas:

> *El arte moderno no solo ha dado otros materiales, otra actividad y otra posición respecto al mundo, a la obra y al autor: ha fabricado además otro espectador, otra tarea para el espectador, (…)*[31]

O espectador interpreta porque não reconhece um todo objectivo, interpreta porque aquilo que lhe é dado não está completo nem é objectivo, por desistência do papel descritivo e objectivo das obras. E este fenómeno, que Quetglas identifica, ocorre porque a evolução da comunicação do moderno impõe uma ruptura. E é esta ruptura que exemplifica aquilo que nos interessa a todos que ocorra, pela simples razão de que, em última análise, nos interessa evoluir[32]. Interessa-nos alterar a experiência da arquitectura, provocar outras emoções em quem experimenta a arquitectura de modo a podermos comunicar novos temas[33], que novos tempos sempre trazem.

---

28 No sentido dado por Nelson Goodman, 1976, no capítulo *The Question Of Merit,* com particular importância neste caso pela dificuldade de definir o valor meritório, se a obra é boa ou pior "bonita". As seguintes frases de Goodman explicam bem que esta questão pode ser separada da questão da comunicação e da sua eficácia, sem que implique qualquer impasse ao raciocínio que seguimos: "Symbolization, then, is to be judged fundamentally by how well it serves the cognitive purpose: by the delicacy of its discriminations and the aptness of its allusions; by the way it works in grasping, exploring, and informing the world; by how it analyses, sorts, orders, and organizes; by how it participates in the making, manipulation, retention, or transformation of knowledge" (p. 258). "In short, conceiving of aesthetic experience as a form of understanding results both in resolving and in devaluing the question of aesthetic value" (p. 262).
Em suma, a questão da avaliação de qualidade da obra não depende da eficácia comunicativa, pela simples razão de que a quantidade de informação, de conhecimento *e* entendimento proporcionado não está directamente relacionada com o valor estético da obra.

29 Como exemplo do papel central exigido ao espectador refere-se tudo o que diz respeito à arte vídeo e às performances, meios que exigem a sua presença; acrescenta-se ainda também como exemplo o caso de Jochen Gerz para quem esta relação com o espectador é explorada de modo muito objectivo, até no sentido de esperar reacção *e* interacção com a própria memória do espectador. Jochen Gerz, 2002, p. 18 e p. 15.
"Pour Gerz, il s'agit toujours de déterminer en même temps la posítion de l'artiste et celle du spectateur. Cette préoccupation, on ne saurait la séparer de l'intérêt central que l'artiste porte a l'activation du souvenir.
L'installation montre les vestiges d'un voyage dont le public ne sait pas s'il a eu lieu ou non. Compte tenu de notre manière de vivre, disait Gerz, l'art est une fiction, même si nous parlons beaucoup de la vie. C'est pour cela que mon travail est également une fiction. Les gens croient ou ne croient pas que j'ai fait ce voyage […] un voyage sans autre but que le voyage."

30 De Rafael Moneo no prólogo de: Josep Quetglas 2001, p. 11: "Quetglas dará así entrada a un nuevo protagonista, el espectador quien deberá dar razón de lo que ocurre cuanto que intérprete. El espectador completa el ciclo al verse forzado a una interpretación activa de la obra, que lo acaba colocando en una posición no muy diversa a la de quienes nos la ofrecen".

31 Josep Quetglas, 2001, p. 11.

32 Nelson Goodman, 1976, p. 242: "Science seeks knowledge without regard to practical consequences, and is concerned with prediction not as a guide for behavior but as a test of truth. Disinterested inquiry embraces both scientific and aesthetic experience". Veja-se também Jean Baudrillard, 1987, p. 35: In *sexuality, as in art, the idea of progress is absurd*.
Aparentemente contraditório com a afirmação a que se refere esta nota, por se reconhecer aqui matéria que está a ser abordada superficialmente, não se pretendeu usar *progredir* e refere-se antes *evoluir* para excluir a conotação mais científica dos mecanismos evolutivos da arte, aqui por mecanismo argumentativo transposto.

33 Howard Gardner, 1982; p. 84. "En efecto, una función permanente de las obras de arte consiste en alterar el modo en que concebimos la experiencia y, por lo tanto, en modificar nuestras actitudes respecto de qué es importante y qué nos parece bien. Pero esto equivale a decir que nuestras versiones del mundo también cambian permanentemente. Así como el ojo adiestrado llega a ver al mundo en formas siempre cambiantes, también las versiones que construimos siguen influyendo y modificando nuestras concepciones, al menos en tanto les permitamos que lo hagan".

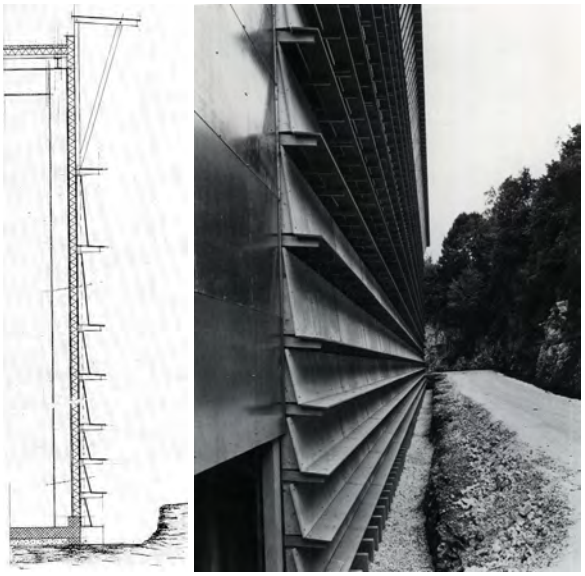


FIG 3 CORTE DO ARMAZÉM RICOLA, INTERIOR ASCÉTICO E EXTERIOR REPRESENTATIVO
FIG 4 REVESTIMENTO INTERIOR E EXTERIOR DURANTE CONSTRUÇÃO

As "questões morais" no contexto do dogma da representação do interior no exterior referem-se à suposta falta de verdade quando não existe essa correspondência. De modo mais simples: se a obra não representa o seu interior, então está a mentir? Hoje nada é mais incerto. Porque neste campo não há modo de aferirmos o que é verdade e o que deixa de ser[34], e porque temos exemplos de obras de mérito inquestionável que demonstram hoje que as questões morais não estão relacionadas com o mérito das obras de arquitectura. Seguir este dogma seria também assumir que a forma segue a função e hoje é mais válido (comum) o inverso, a arquitectura segue a forma[35]. Veja-se o caso de autores contemporâneos como Herzog & De Meuron, Frank Gehry ou Rem Koolhaas, que demonstram a actualidade deste caminho. Por exemplo o armazém Ricola, projecto de Herzog & De Meuron, onde a forma é um produto da lógica implacável do projecto e nenhuma relação apresenta com o cúbico, ascético e inócuo interior determinado pela higiénica lógica de um armazém robotizado. A lógica formal, e não a do programa, determina esta arquitectura[36]. Nos projectos mais recentes de Frank Gehry, como o Museu Guggenheim de Bilbau, a forma, informe, realiza uma contenção total de um espaço multifuncional, resumindo a representação, não ao contido mas ao tipo de protagonismo urbano defendido para o programa[37]. A estratégia de Rem Koolhaas, nomeadamente no projecto do

34 A relação entre o entendido como verdade e a realidade é matéria de especulação filosófica com antecedentes em Platão; pelo menos, refere-se no entanto a mais subtil relação entre a verdade *e* a esteticização do mundo moderno, referida por Neil Leach e atribuída por este autor a Nietzsche, por expressar com mais exactidão a nossa dúvida actual:
Neil Leach, 1999, p. 17: "But it was Nietzsche, perhaps, who was the first to articulate comprehensively the aestheticization of the modem world, in which 'truth' was but a function of the intellect, and 'reality' a mere appearance".

35 Rafael Moneo, 2004; p. 293; referindo-se à obra de Frank O. Gehry: "Una vez más, Gehry nos dice, parafraseando a Arquímedes, 'dadme una forma cualquiera… y yo la convertiré en arquitectura'. La forma no seguiría a la función, la arquitectura seguiría a la forma".

36 Rafael Moneo, 2004, p. 362. "El almacén de Ricola, a pesar de sus reducidas dimensiones era todo un manifiesto. La arquitectura no tenia por que depender de lo externo (función/programa), ni buscar la expresión personal (lenguaje/estilo). Debía ser el resultado formal de su propia lógica. Y así, en Ricola, el recinto que las paredes encierran es neutro – el más simple de los rectángulos – en tanto que no advertimos presencia alguna de aquellos gestos formales que parecen ser la muestra de la expresión personal en arquitectura".

37 Rafael Moneo, 2004, p. 322: "En cierto sentido, la condición de arquitectura arbitraria de que hablaba al comentar la obra de Gehry se hace aquí presente de otro modo: aparece cuando comprobamos que la variedad de funciones de un edificio queda absorbida por la forma arbitraria…
La forma del edificio queda, en esta ocasión, liberada del programa. El arquitecto no hace uso de él para definirla".

Teatro Nacional de Haia, de estratégia menos determinada do que o exemplo anterior, revela de modo ainda mais evidente a desarticulação entre programa e imagem, como descreve e critica Rafael Moneo:

> *Paradójicamente, va a ser desde la forma – y no desde la evidencia delas estructuras – desde donde Koolhaas se va a acercar a los modelos que admira. Y de ahí que, al contemplar estas diapositivas, lo que celebremos sea su talento plástico. Curiosamente, una persona como Koolhaas, que parece rechazar una arquitectura fundamentada en aspectos visuales, se nos muestra, en este proyecto de La Haya, como un maestro en la manipulación plástica de la forma.*[38]
> *Sin embargo, en mi opinión, queda atropado – supongo que a pesar suyo – en esa arquitectura vulgar que dice admirar: el Teatro Nacional de Danza es, posiblemente, un edificio eficiente, pero no el más específico de los marcos para contemplar la danza. Falta la entrega del arquitecto al programa, algo que, sin duda, hace que el teatro sea "indiferente" al mismo. El edificio se acaba resintiendo del hecho de que no aparezca referencia directa a la danza.*[39]





FIG 5 FRANK GEHRY, GUGGENHEIM DE BILBAO
FIG 6 REM KOOLHAS, TEATRO NACIONAL DE HAIA

Moneo vai mais longe, na sua inquietude teórica quando diz que:

> *Los arquitectos siempre estamos buscando escapar de la arbitrariedad y, sin embargo, hay que reconocer que la forma arbitraria está en el origen mismo de nuestro trabajo.*[40]
> *Quantas veces los arquitectos estamos dispuestos a limitar y a restringir la forma del edificio en términos de respeto a la función! Y, sin embargo, el examen de la ciudad, de una ciudad como Nueva York, nos hace llegar a la conclusión de que la forma del edificio es ajena a la exigencia funcional.*[41]

O dilema estabelece-se porque, apesar do momento que vivemos, ainda não nos libertámos da razão moderna, ainda que hoje a questão moral seja apenas remetida para a qualidade técnica das obras[42]. Ainda somos capazes de encontrar sentido nos argumentos do moderno[43] que defendem a lógica

---

38 Rafael Moneo, 2004, p. 326.
39 Rafael Moneo, 2004, p. 330.
40 Rafael Moneo, 2004, p. 278.
41 Rafael Moneo, 2004, p. 313.
42 Alison & Peter Smithson, 1973, p. 19; referindo-se a Mies van der Rohe: "Certainly we have been profoundly changed by two themes of his life's work, first that to make a thing well is not only a moral imperative, but it is also the absolute base of pleasure in use. … With them he built a kind of loving neutrality. This is the great lesson of his later years.
Veja-se nesta primeira frase o duplo sentido, o imperativo moral associado a fazer bem, no sentido do tecnicamente correcto, seguido do sentido dúbio, do imperativo moral de proporcionar prazer de uso, aqui sem dúvida a falar de qualidade poética. A penúltima frase revela a grande diferença entre este tempo e o que lhe segue. A neutralidade vista como uma vantagem, a perfeição funcional, e uma imagem de equilíbrio neutro. Depois disto veio o tempo da perfeição funcional mas sem a neutralidade, substituída pela esquizofrenia comunicativa. Daí referir-me ao desvio actual do termo qualidade ganhando uma tendência conotativa claramente funcionalista.
43 Alison & Peter Smithson, 1973, p. 74. "Difficult perhaps for us to allow ourselves to think like this, for the Modem Movement, as a Movement, was puritanical – equating the hard with the good – and it committed us to altitudes which – because of the force of the founders – we find unnatural to shake off".

de uma articulação próxima entre programa e forma. Veja-se a crítica de Alison e Peter Smithson, no exemplo e caso limite de um Centro para invisuais:

> *Architects have generally allowed their sensibilities to become so blunted that a "Recreation Centre for the Blind" would be designed as a conventional building, conventionally detalled, when surely even the stupidest person realizes that a building could be offered which was specially pleasurable to the exceptional sensory faculties of the blind – even if it were as momentarily shocking to them as the interior of a great barn is to the sighted.*[44]

A perversão deste exemplo reside no facto de que, aqui, a função está irremediavelmente ligada à falta de um sentido específico: a visão. Pretendem, neste exemplo, Alison e Peter Smithson que responder a este programa implicaria proporcionar aos utilizadores invisuais um edifício que pudesse ser usufruído pelos outros sentidos que não a visão. Este caso limite parece dizer que, nesta situação e de acordo com Alison e Peter Smithson, a forma seria indissociável da função, do programa. Este caso também tem uma outra qualidade interessante: não perdeu validade. Este é o caso das intenções do projecto de Peter Zumthor para o Holiday Hotel da Associação Suíça dos Invisuais em Willerzell[45]. Outra característica deste caso limite é o do programa partir desta limitação: exclui a necessidade de se representar visualmente. Num momento em que a visão é tudo, em que a importância da exploração sensorial das obras está concentrada na visão, este exemplo exclui-a. E por essa razão diz-nos que o contrário do dogma do moderno não pode ser dogma. O dilema caracteriza-se assim, hoje não há dogma porque existe oportunidade de escolha. A liberdade obtida pela cisão entre programa e forma implica essa possibilidade de escolha. Esta hipótese de alternativas deve ser gerida pela consciência critica dos autores[46]. É importante que se mantenham as alternativas e é importante que se mantenha a acção da consciência crítica sobre elas. É necessário escolher.

2. PERTINÊNCIA

2.1. Importância

Não está demonstrado que as ideias em projectos de arquitectura devam ser uma espécie de transcrição da estrutura funcional pretendida nos programas das construções, para que estas existam *e* funcionem. Estabelecer algum dogma *a priori* nesta matéria parece ser desnecessário e frágil. Reconhecemos que, quando o programa é parte de uma estratégia consciente, então também é

---

44 Alison & Peter Smithson, 1973, p. 74.

45 Peter Zumthor, 1998, p. 263. "Easy orientation inside the building is geared towards the needs of the guests. The sequencing of the rooms is designed to offer guests a restricted number of characteristic and atmospheric spatial situations.
The park is to be a 'Garden of the Senses'. It will consist of a regularly planted field of trees native to Switzerland, or introduced in parks so long ago that they are as good as native. They will be planted in a special order. The flora of the meadows indigenous to the region that form the carpet of the new park will gradually change in character under the influence of the special trees planted there. On passing each species of tree, one experiences changes in scent, the light coming through the branches, the animals in the trees and the leaves rustling in the wind…"

46 Referência a Hal Foster, 2002, p. XV: "Throughout the book I try to relate cultural and discursive forms to social and technological forces and to periodize them in a way that points to political differences today. That is my principal aim: to point to critical possibilities in the present, and to promote 'the unstoppable predilection for alternatives'".
E citando Edward Said em p. V: "What is critical consciousness at bottom if not an unstoppable predilection for altematives?".

considerado no método projectual. Portanto, não seria inteligente tentarmos uma resposta definitiva nem razoável ou definirmos um método prático para os alunos abordarem esta questão, cuja resposta devem explorar de acordo com a estratégia e filosofia que melhor expressem as suas ideias. No entanto, há que manter claro no seu percurso pedagógico que as construções têm também de ser resposta coerente às suas solicitações funcionais e construtivas. Devem por isso estabelecer um modo adequado de reagir ao programa, quer às ideias quer aos requisitos funcionais que justificam a necessidade das construções. E que se estas duas questões não funcionarem em paralelo o processo projectual não será eficaz.

Os trabalhos dos alunos, numa clara reacção às imagens da arquitectura do momento, revelam esta dificuldade evidente: desajuste entre ideias formais e tema programático, conduzindo a dificuldades processuais no esforço de adaptação de formas e ideias abstractas, alheias às necessidades quantitativas e qualitativas do programa. A estrutura pedagógica e método criativo que a "escola" tende a comunicar aos estudantes sempre procurou salvaguardar esta mesma questão, procurando uma síntese dos temas do sítio e do programa como matéria que a forma do edifício deve reflectir. Acontece, no entanto, que a sedução actual e a discussão das últimas décadas fazem com que esta posição pedagógica pareça ter estagnado. A importância do tema é esta: precisamos de demonstrar de novo a validade desta postura. Não pretendo fazer a defesa de um retorno, pois é inquestionável que o desenvolvimento social e artístico destes anos são conquistas que não podemos alienar.
É urgente analisar o estado desta discussão e tomar partido.

2.2. Operatividade

A abstracção formal proposta pela mais divulgada arquitectura assedia e alastra saudavelmente entre a oferta formal da arquitectura contemporânea seja no campo profissional seja no das propostas estudantis. Seja no campo estilístico de um minimalismo acrítico, seja no campo da representação e descrição de conceitos externos, a abstracção é o tema permanente de toda a arquitectura que se quer actual. Não é por isso estranho que também cresça entre as propostas dos alunos.

Assim, não se propõe a crítica estilística, na qual não acredito, mas provocar e despertar o interesse dos alunos, a bem de uma adequação formal e espacial à natureza e necessidades técnicas da função, assim como o interesse incontornável da relação entre proposta e local para que ideias, conceitos e outros quaisquer interesses projectuais sejam potenciados e alcancem máxima expressão pois isto é, na minha opinião, um dos motivos que contribui para tornar o processo de concepção eficaz. Esta última afirmação revela, propositadamente, a postura teórica e o partido, que assumidamente defenderei no texto que se segue: de que é desejável que o programa participe na génese metodológica do projecto. À medida que desenvolverei este tema espero poder demonstrar que esta postura é imprescindível para a eficácia do método projectual.

2.3. Interesse?

Será de interesse pedagógico esta exposição com um início tão claramente partidário?

Esta exposição pretende demonstrar também a vantagem operativa desta abordagem ao programa para o processo criativo, defendendo a tese de que, quando o programa é parte da génese do projecto, a eficácia é maior. Isto é, o programa, tanto nas quantidades requeridas como nas qualidades desejadas, é parte natural do projecto quando é parte natural do processo. O pressuposto desta tese é de que algum compromisso metodológico (e não necessariamente formal) entre forma e programa é útil ao processo. Pelas razões atrás descritas parece-me que é defensável o interesse pedagógico desta argumentação.

O programa não pode ser apenas matéria que defina áreas e hierarquias. A compreensão do programa excede a compreensão das suas quantidades e requer o entendimento das suas qualidades. Não estou a fazer a defesa da representação do programa como matéria para construir uma "imagem". Nem estou a fazer a defesa moralista desse tipo de verdade na imagem das construções, como aliás já demonstrei.

A estrutura deste texto e o modo explícito em que se expressam as nossas observações baseiam-se no facto de acreditarmos que a intervenção pedagógica deve, em contracorrente, ser capaz de se manter crítica do efeito da crescente mediatização sobre o seu próprio sistema. Acompanhando esta crescente mediatização, com o aqui abordado efeito sobre a imagem das construções, sobre o desvio para a visão de todos os fenómenos culturais e sociais, com a consequente redução da experimentação sensorial da arquitectura e, por essa razão, com o estreitar do espectro de significados comunicáveis, existe também um reflexo sobre o próprio sistema educativo. Não é uma questão de resistência, mas de consciência crítica. Esse reflexo revela-se na passagem entre o que era entendido como necessário para um desenvolvimento universal, para um progresso ideal, e aquilo que hoje se exige ao sistema educativo, que produza educação como reacção pragmática a uma procura de mercado. Veja-se a crítica de Ivan Illich:

> *Dans la théorie de l'éducation, le besoin en vint bientôt à désigner un manque personnel de l' "éducand", que la société doit combler pour le rendre capable de vivre une bonne vie. En second lieu, les "besoins de la société" ou les "besoins des autres" sont devenus des critères de plus en plus pertinents pour choisir ce que l'éducand doit acquérir au cours de son éducation.*
> *Nous sommes au seuil d'une transition encore inaperçue: du passage d'une conscience politique fondée sur le progrès, la croissance et le développement – enracinée dans les rêves des Lumières – vers une nouvelle conscience encore anonyme, définie par des contrôles assurant un système viable de satisfaction des besoins.* ***Le développement est bel et bien mort.***[47]

47 Ivan Illich, 2004 (o sublinhado é nosso).

2.° CAPÍTULO: A CONQUISTA PELA IMAGEM

1. A Conquista pela Imagem

> *Sony, o gigante japonês, financia parte do restauro da Capela Sistina do Vaticano… Em contrapartida a firma japonesa fica com o direito de explorar as imagens da Capela durante um século*[48].

Quer o privado quer o público estão condenados a uma transformação em curso e aparentemente irreversível. O espaço público segue hoje o caminho lucidamente adivinhado por Robert Venturi, Denise Scott-Brown *e* Steve lzenour em *Learning from Las Vegas,* a importância que atribuíam ao "commercial strip" é revelado ao compararem a necessidade do seu estudo com os da Europa Medieval, Roma e Grécia Antiga[49]. Esta transformação imposta pela imagem está hoje espelhada na realidade que nos rodeia *e* expande-se de modo exponencial, em variados e sofisticados suportes[50], em todo o mundo construído. Este sucesso é reflexo de uma causa cultural que excede o âmbito da arquitectura *e* tem origem em época anterior à nossa, na qual incluo o premonitório *Learning from Las Vegas.* O espaço do privado sofreu uma grande ruptura na sua periferia contentora, com a implementação da transparência moderna. Este efeito colateral da revolução da arquitectura expõe o interior das construções ao mundo, local onde agora também o mundo mediatizado se expõe[51]. Estes dois campos, o público *e* o privado, estão hoje profundamente transformados, conquistados, pela imagem.

Retrocedamos.

> *Yo soy yo y mi circunstancia, y si no la salvo a ella no me salvo yo.*[52]

O moderno, num esforço de anular referências ao passado *e* concentrando os seus interesses no espaço, forma *e* luz, empenhou-se numa comunicação abstracta. Os escritos de Robert Venturi, Denise Scott-Brown *e* Steven lzenour introduzem uma outra época, a proposta de uma comunicação de tipo linguístico, sintáctica, falando de partes (como palavras) reconhecíveis de modo a construir um todo capaz de comunicar novos sentidos:

---

48 Jochen Gerz, 2002, p. 16: "Le géant électronique japonais Sony finance par exemple une large part de la restauration de la chapelle Sixtine du Vatican, une œuvre-clé dans l'histoire occidentale de l'art et pour l'identité de la culture chrétienne. En contrepartie, la firme s'est assurée un droit d'exploitation du programme d'images de la chapelle pendant un siécle. Ce groupe dispose ainsi de la possibilité de manipuler à long terme la façon de comprendre la civilisation occidentale".

49 Robert Venturi, Denlse Scott-Brown e Steven lzenour, no prefácio da 1.ª edição, p. xi: "Passing through Las Vegas is Route 91, the archetype of the commercial strip, the phenomenon at its purest and most intense. We believe a careful documentation and analysis of its physical form is as important to architects and urbanists today as were the studies of medieval Europe and ancient Rome and Greece to earlier generations".

50 Jean Baudrillard, 1987, p. 19. "With the disappearance of the public place, advertising invades everything (the street, the monument, the market, the stage, language). It determines architecture and the creation of super-objects such as Beaubourg, Les Halles or La Villette – which are literally advertising monuments (or anti-monuments) – not so much because they are centered on consumption, but because from the outset these monuments were meant to be a demonstration of the operation of culture, of the cultural operation of the commodity and that of the masses in movement".

51 Jean Baudrillard, 1987, p. 20 e 21: "The distinction between an interior and an exterior, which was just what characterized the domestic stage of objects and that of a symbolic space of the object, has been blurred in a double obscenity. The most intimate operation of your life becomes the potential grazing ground of the media (…) The entire universe also unfolds unnecessarily on your home screen".

52 José Ortega y Gasset, citado por Martin Heidegger, 1969, p. 18. José Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote,* Alianza, Madrid, 1981, p. 25.

The architect thereby, through the organization of parts, creates meaningful contexts for them within the whole. Through unconventional organization of conventional parts he is able to create new meanings within the whole. If he uses convention unconventionally, if he organizes familiar things in an unfamiliar way, he is changing their contexts, and he can use even the cliché to gain a fresh effect. Familiar things seen in an unfamiliar context become perceptually new as well as old.[53]

Este é obviamente um resumo simplista, mas é, *grosso modo*, assim que cai a abstracção revolucionária do moderno[54] e entra em cena a reciclada figuração iconográfica pós-moderna da primeira fase. Esta importante contribuição, resultado do desgaste do moderno, sobrevaloriza a possibilidade comunicativa, verbal *e* iconográfica, o que determina o papel da fachada de suporte desta comunicação e liberta o interior a um papel de cumprimento programático. Separa comunicação de função.

Complementarmente, estes autores desenvolvem também uma desculpa funcionalista de que qualquer simplificação dos edifícios resulta em sacrifício da funcionalidade, em que o purismo modernista é visto como uma redução funcional do edifício[55], todas as simplificações formais, leia-se abstracção, do moderno sendo também encaradas como fontes de vícios funcionais. Esta crítica sustenta a vontade de produzir interiores que só respondem funcionalmente, resultado da crescente complexidade funcional que transcende a capacidade formal, simplista, do moderno[56]. Esta teoria conduz à separação do projecto em dois componentes distintos, um interior que deve satisfazer o programa, e a fachada, o perímetro exterior, que é o suporte da comunicação arquitectónica.

All problems can never be solved. …Indeed it is a characteristic of the twentieth century that architects are highly selective in determining which problems they want to solve. Mies, for instance, makes wonderful buildings only because he ignores many aspects of a building. If he solved more problems, his buildings would be far less potent.[57]

A crítica incide sobre a rigidez, de raiz moral e de resultado formalmente redutor do moderno, em que a função também não seria bem servida pelo moderno, por este sacrificar a função à forma. No entanto, e esta é uma questão muito importante para a compreensão dos estudos de Robert Venturi, Denise Scott-Brown e Steven Izenour, e para a sua crítica; *Learning from Las Vegas* não versa conteúdos, mas apenas método:

Las Vegas's values are not questioned here. The morality of commercial advertising, gambling interests, and the competitive instinct is not at issue here, although, indeed, we believe it should be in the architect's broader, synthetic tasks of which an analysis such as this is but one aspect. The analysis of a drive-in church in this context would match that of a drive-in restaurant, because this is a study of method, not content.[58]

---

53 Robert Venturi, 1966, p. 43.

54 Robert Venturi, Denise Scott-Brown e Steven Izenour, 1972, p. XIII. "Because we have criticized Modem architecture, it is proper here to state our intense admiration of its early period when its founders, sensitive to their own times, proclaimed the right revolution. Our argument lies mainly with the irrelevant and distorted prolongation of that old revolution today".

55 Robert Venturi, 1966, p. 17: "I question the relevance of analogies between pavilions and houses, especially analogies between Japanese pavilions and recent domestic architecture. They Ignore the real complexity and contradiction inherent in the domestic program – the spatial and technological possibilities as well as the need for variety in visual experience. Forced simplicity results in oversimplification".

56 Robert Venturi, 1966, p. 19: "Though we no longer argue over the primacy of form or function (which follows which?), we cannot Ignore their interdependence … the growing complexities of our functional problems must be acknowledged".

57 Paul Rudolph in *Perspecta 7*, The Yale Architectural Journal, New Haven, 1961, p. 51. clt. em *Complexity And Contradiction in Architecture* de Robert Venturi; 1966 por Robert Venturi, 1966; p. 16-17.

58 Robert Venturi, Denise Scott-Brown and Steven Izenour, 1972, p. 6.

Venturi, Scott-Brown e Izenour referem-se ao método de expressar a arquitectura, ao método de pensar a arquitectura ou ao método de a produzir, excluindo a discussão dos seus significados; referem-se portanto, à forma[59] da arquitectura. É um estudo da forma porque não inclui conteúdos. Venturi, Scott-Brown e Izenour fazem uma crítica ao moderno que não é apenas formal, porque também é moral, e produzem uma proposta da qual todas as questões de conteúdo são retiradas, inclusive as morais. Fica a forma e vão-se as suas circunstâncias. Embora Robert Venturi, em *Complexity and Contradiction in Architecture,* refira o potencial comunicativo, de significados[60], desta nova liberdade, o facto é que não há qualquer referência à matéria a comunicar. E está bem. Porque este sistema apresenta-se independente do que se pretende comunicar. É a proposta de um sistema comunicativo, uma linguagem, sobreponível à superfície do edifício. É a proposta em que um sistema comunicativo serve para qualquer conteúdo a comunicar. Para justificar a crítica ao moderno, Venturi precisou da crítica dos conteúdos, e para justificar a proposta utiliza apenas a mesma crítica, porque basta a crítica do moderno para justificar a proposta. Como veremos mais à frente, no caso de *Learning from Las Vegas* a análise constata e valida, e assume-se também como proposta. Com os argumentos lavados de conteúdo, o argumento é puro sistema de comunicação formal e serve para qualquer significado. Esta omissão dos conteúdos torna o argumento livre da crítica dessa componente, é uma operação que reduz o tema, e retira possíveis fragilidades do raciocínio. O mesmo sintoma é o exposto na afirmação que se segue:

> *But complex programs and settings require complex combinations of media beyond the purer architectural triad of structure, form, and light at the service of space. They suggest an architecture of bold communication rather than one of subtle expression.*[61]

Um elemento peculiar desta frase é a expressão: "eles sugerem", e este é todo o princípio da proposta de *Learning from Las Vegas* no texto de Venturi, Scott-Brown e Izenour, o princípio da redução da intervenção. Por aqui negamos qualquer papel interventivo, de vanguarda, e inventivo, porque só reagimos e reciclamos as evidências que nos são dadas. Esta é a maior subversão do papel histórico da arquitectura e das artes de todos os manifestos de R. Venturi. Não produzimos a vanguarda que seria incorporada no tempo pela cultura da massificação, mas querem que a vanguarda seja o produto da cultura da massificação, ao qual nos resta a oportunidade de a incorporar. Não somos inventores, seremos a partir de agora seguidores. A cultura da visão ocupou o nosso espaço (sim, nos sentidos múltiplos desta expressão}. Daqui a razão do sucesso arrasador destas propostas: não são verdadeiras propostas, são constatações visuais, não duvidamos do que vemos. O caminho desenhou-se muito antes, e nós limitamo-nos a vê-lo, a aceitá-lo e a percorrê-lo.

---

59 Neil Leach, 1999, p. 76: "For it is precisely the image of Las Vegas as a totally contentless form that Venturi, Scott-Brown, and Izenour wish to promote. It is, after all, a study 'of method, not content'. It is no longer a question of ethics or meaning, but simply 'form' in its stripped-down, obscene state: form for form's sake".

60 Robert Venturi, 1966, p. 16: "Architects can no longer afford to be intimidated by the puritanically moral language of orthodox Modem architecture. I like elements which are hybrid rather than 'pure', compromising rather than 'clean', distorted rather than 'straightforward', ambiguous rather than 'articulated', perverse as well as impersonal, boring as well as 'interesting', conventional rather than 'designed', accommodating rather than excluding, redundant rather than simple, vestigial as well as innovating, inconsistent and equivocal rather than direct and clear. I am for messy vitality over obvious unity. Include the non sequitur and proclaim the duality.
I am for richness of meaning rather than clarity of meaning, for the implicit function as well as the explicit function. I prefer 'both-and' to 'either-or', black and white, and sometimes gray, to black or white. A valid architecture evokes many levels of meaning and combinations of focus: its space and its elements become readable and workable in several ways at once.
But an architecture of complexity and contradiction has a special obligation toward the whole: its truth must be in its totality or its implications of totality. It must embody the difficult unity of inclusion rather than the easy unity of exclusion. More is not less".

61 Robert Venturi, Denise Scott-Brown and Steven Izenour, 1972, p. 9.

Nada de novo aqui. Isto é aceitável porque "ver" passou a ser suficiente; senão vejamos:

> *Modem architecture has been anything but permissive: Architects have preferred to change the existing environment rather than enhance what is there.*
> *There is a perversity in the learning process: We look backward at history and tradition to go forward; we can also look downward to go upward.*[62]

Já não propomos e ao invés tomamos toda a realidade como proposta, aceitamo-la sem demora, sem crítica do que ela representa, do que representa este gesto submisso, sem resistência, sem um esboço crítico de luta. Este abraçar da realidade nada tem a ver com o dos futuristas, esse era um abraço ao futuro, este é o do passado imediato, daquele que acabamos de conhecer saído do "Strip" comercial de Las Vegas, da digestão consumista das massas. Basta ver, constatar a existência para validar[63]. Esta é a história da conquista da imagem.

Venturi, Scott-Brown e Izenour, na sua crítica, introduzem duas perversidades de raciocínio que, pela sua natureza, interessam à argumentação que aqui se expressa. Esta, que acabamos de descrever, é a primeira.

Primeira perversidade: Ver para Crer.

Retrocedamos no tempo um pouco mais.



FIG 7 IMAGENS DE PUBLICIDADE DO STRIP COMERCIAL DE LAS VEGAS

62 Robert Venturi, Denise Scott-Brown and Steven Izenour, 1972, p. 3.

63 Esta forma de validar a proposta, porque não pode ser negada a sua existência, porque existe, porque não pode ser negada a sua viabilidade, este modo de justificar a proposta, está presente em vários momentos nos textos de Robert Venturi; 1966; veja-se também (o sublinhado é nosso), p. 42: "The main justification for honky-tonk elements in architectural order is their very existence. They are what we have. Architects can bemoan or try to ignore them or even try to abolish them, but they will not go away. Or they will not go away for a long time, because architects do not have the power to replace them (nor do they know what to replace them with) and because these commonplace elements accommodate existing needs for variety and communication".

1.1. Fenómeno cultural

A civilização evoluiu num crescendo de importância dado à visão. Ainda não estou a referir-me à sociedade sobremediatizada de hoje, refiro-me a um caminho cuja origem podemos estimar coincidente com a própria origem da palavra[64]. Este crescendo está analisado e documentado, não é uma especulação filosófica, é um facto[65]. Todos sentimos isso, todos usamos este facto. Este facto implica também a redução do papel dos outros sentidos, assim como a redução da eficácia e valor atribuível às argumentações estritamente verbais.

> *It would be one thing if vision were simply valued as the dominant sense, but we go further than that, for we actually denigrate the veracity of the other senses, especially the verbal/auditory. Not only do we declare that a picture is worth a thousand words, we also claim that "seeing is believing", all else is merely (delightful word) "hearsay", or just "what I heard", or "so I was told". Even kinesthesia takes precedence over the verbal, for everyone knows that "actions speak louder than words"…*[66]

O pensamento estruturado, sabe-se hoje, pelo trabalho de uma maioria de pensadores e investigadores das mais variadas áreas do conhecimento humano, ou está dependente do uso de símbolos, palavras[67], ou da apreensão sensorial. Esta questão que demonstra Stephen A. Tyler na sua tese *The Vision Quest In The West, Or What The Mind's Eye Sees,* tem repercussões na história, quer do debate filosófico[68], quer do científico[69]. Estes debates, sobre o pensar como derivado dos

---

64 Stephen A. Tyler, 1983, p. 29: "Primacy of the visual is not altogether a recent phenomenon, for the evidence of Indo-European etymology suggests that it is an ancient pattern, reflected most clearly in the equation 'seeing = knowing'…".

65 No dicionário de Carl Darling Buck, 1949, o estudo da evolução dos termos linguísticos indo-europeus demonstra bem como este desvio é factual. Muitos dos termos usados como adjectivação de experiências sensoriais denotam um desvio para a área da visão. Decrescem os usos nas outras áreas sensitivas, expandem e ganham definição os da visão.

66 Stephen A. Tyler; 1983, p. 28.

67 Sentido retirado de Carl Darling Buck, 1949, p. 5: "How do we get our ideas?
The kind of thinking that distinguishes man from brute has been built up by and is dependent upon the use of symbols. Since vocal utterance attained a higher development than gesture as a means of communication, these symbols are, in fact, the words.
Yet such cries, which comprise all that primitive man inherited from his ancestry, must perforce be the starting-point of human speech. Primitive man, with his more highly developed brain, gained an awareness of a connection between the sound and something expressed by it. With this step taken, a nucleus provided, and doubtless aided by gesture, human speech progressed and in tum became the dominant factor in man's further mental growth. That is, we have the spiral development: superior brain (there is, of course, a 'why?' to this too) > primitive human speech > organized conceptual thought.
The history of ideas is embodied in the history of the words used to express them. Whether the 'idea', 'notion', 'concept', or 'mental image' (I shall commonly use the innocuous 'notion') is, as many believe, only an abstraction (the concrete object or the uttered and heard sound of the word being the only realities), or whether it corresponds to some reality in the brain (as an eminent neurologist has assured me he thinks quite tenable), need not concern us".

68 Stephen A. Tyler, 1983, p. 29-30: "In contrast to this pattern, a brief survey of Indo-European terms turns up only one clear-cut case of a standard term for 'thinking' that derives from a word meaning 'to say', …
This is not to say that Indo-European languages or the Western tradition of thought have totally neglected the possibility that thinking might be just 'saying to oneself'. Plato (*) endorsed such a view (endorsing a view is, I suppose, the mental equivalent of signing a picture). In the Theaetetus, he says: "When the mind is thinking, it is simply talking to itself', and this despite the fact that the idea is the dominant idea in his thought. Aristotle (1952) hastened to refute this heresy, declaring that 'spoken words are the symbols of mental experience… which is the same for all … as are the things of which our experiences are images' (**). More recently, Plato's notion of thinking as saying reemerged explicitly as part of a program to relieve us of the burden of the mental".
*Plato, 1892, Theatetus, p. 194-280, in *The Dialogues of Plato, 3rd* ed. vol. 4 (tr. by B. Jowett). Oxford: Oxford University Press, p. 252.
**Aristotle. 1952, De Interpretatione. In *The Worlcs of Aristotle* (ed. by R. M. Hutchins S. and M. J. Adler. trans. by W. D. Ross). Chicago: Encyclopaedia Britannica, p. 1. 3-9.

69 Stephen A. Tyler; 1983 p. 28: "As Bronowski, in The Origins of Knowledge and Imagination, says (*): 'The world of science is dominated by the sense of sight', even though modem physics now finds it difficult to differentiate between itself and mysticism, since its elementary particles are not seeable, but are, like God or Bigfoot, knowable only by the tracks they leave behind. As mystical physics asserts, science without sight is unthinkable".
*Brownowski, J., 1978. *The Origins of Knowledge and Imagination*. New Haven: Yale University Press; p. 11.

sentidos, e do abstracto[70], dividem os que entendem que a origem está na visão e os que acreditam no pensamento mais estruturado na palavra[71].

> *There are two ways of thinking about thinking in Indo-European languages: thinking is either a metaphor of the visual, for which the picture or image is the organizing basis; or it is a metaphor of the verbal, for which speech is the basis.*[72]

A tese que Stephen A. Tyler defende é a de que, por eficácia comunicativa, o pensamento como metáfora do visual é dominante[73]. Pois na discussão das duas hipóteses a metáfora do visual está ligada ao papel da representação, e a da palavra à da comunicação, e mesmo neste a visão é componente:

> *Thus the evolution of language has been traced to brain mechanisms directly linked with vocalization and communication in lower animals; or it has been sought in the hyperdevelopment of visual representations, as if language was only a more sophisticated mode of combining visual representations (*).*[74]

No debate destas duas hipóteses, no pensar enquanto articulação abstracta e verbal, está patente a permanente ameaça de redução a favor da representação visual[75]. Porque também está sempre em questão a sua substância, a coisa-em-si a que se refere, pois essa é sempre entendida como visual, a palavra "não é a coisa é só a sua sombra"[76].

Estabelece-se com este argumento um início velho desta permanente e crescente valorização do visual. E é este motivo, insidioso na evolução da nossa cultura, que valida o "ver para crer". Devemos aceitar tudo o que vemos?

Segunda perversidade: Fim da Vanguarda.

---

70 Stephen A. Tyler, 1983, p. 31: "Pure thought, then, is either something derived from the senses, albeit indirectly, or something beyond the senses and not representable by them, at least in this life. The former is the product of the Aristotelian sensorium communis, the Kantian 'concept', that Hegelian joining together of diversity into the unity of the 'image less sign', knowledge emergent by synthesis and abstraction; and the latter is the Platonic logos and the Kantian 'pure reason', the ding an sich of thought, which Schopenhauer says (*) 'lives the true, full life only so long as it does not transgress the boundary where words begin', and which the Würzburg school sought to substantiate by means of introspective verbal accounts of non-verbal thinking". *Shokolov, A. N., 1972. *Inner Speech and Thought.* Trans. by G. T. Onischenko. New York: Plenum Press, p. 20.

71 Stephen A. Tyler, 1983, p. 32: "Cognitive psychologists to this day are still divided into 'verbalists', who, under the influence of modem linguistics, understand thinking as propositional, and 'visualists', who have recently revived the mental image as the vehicle of thought … In neurolinguistics, two similar lines of contradictory visualist and verbalist interpretation are current; one stresses communication, the other representation".

72 Stephen A. Tyler, 1983, p. 33.

73 Stephen A. Tyler, 1983, p. 29: "The visual sense is dominant because of its superior mimetic ability; the verbal/auditory is degraded because its mimetic capability is flawed; and the kinesthetic is somewhere between visual and the verbal/auditory".

74 Stephen A. Tyler, 1983, p. 32 citando Jerison, H. J., 1976, *Paleoneurology and the Evolution of Mind.* Scientific American Journal: 90-104.

75 Stephen A. Tyler, 1983, p. 33: "At another level these symbolize mimesis, thinking as representation (visual) versus kinesis, thinking as communication (verbal). Both are ancient patterns in Indo-European, but whereas the visual metaphor has suffered little change through history, the verbal metaphor has been under constant threat of reduction to the visual metaphor. The principal source of the threat has been from two related conditions of Indo-European life and thought, the visually reductive technology of writing and the mystical concept of 'language' that writing created, for writing is that figure of speech that makes speech visible, divisible, and immortal, and transforms it from an activity or happening into a superorganic object of thought, a 'thing' capable of division Into parts and assembly into wholes of discourse – that now-familiar object of linguistics whose only real connection with speech is its etymology…".

76 Stephen A. Tyler; 1983, p. 34: "… but as writing/reading the verbal becomes a substance of sorts, an imitation of substance and thus forever suspect as substance, for its substantiality is accomplished as a magical trick, an illusion – it is not the thing, only its shadow".

1.2. Sintomas na Arquitectura

A civilização evoluiu num crescendo de importância dado à visão. E agora sim, refiro-me à sociedade sobremediatizada dos nossos tempos. O moderno propôs, chocou e foi adaptado até ser obstáculo, até ser impeditivo, até ser restritivo. O moderno justificou-se enquanto propunha, o moderno tornou-se obstáculo quando deixou de ser proposta. Esta última transformação ocorre numa correspondência exacta com a teoria da evolução das vanguardas até ao consumo do público. Corresponde à permanente dialéctica da vanguarda para superar o facto do público usufruir dos seus produtos anteriores, traindo os próprios propósitos da vanguarda, gerando o "Kitsch", entendido como cultura de massa[77] na explicação de Umberto Eco deste fenómeno:

> *Visto que não só a vanguarda surge como reacção à difusão do Kitsch, mas o Kitsch renova-se e prospera justamente tirando um contínuo proveito das descobertas da vanguarda. Assim esta, vendo-se de um lado funcionar, malgrado seu, como escritório de projectos da indústria cultural, reage a esse logro, procurando elaborar continuamente novas propostas eversivas – problema esse que interessa a um discurso sobre a sorte e a função da vanguarda no mundo contemporâneo – enquanto a indústria da cultura de consumo, estimulada pelas propostas da vanguarda, desenvolve continuamente uma obra de mediação, difusão e adaptação sempre e novamente prescrevendo em modos comerciáveis como experimentar o devido efeito diante de modos de formar que, na origem, pretendiam fazer-nos reflectir unicamente sobre as causas. Nesse sentido, então, a situação antropológica da cultura de massa delineia-se como uma contínua dialéctica entre propostas inovadoras e adaptações homologadoras, as primeiras continuamente traídas pelas últimas: com a maioria do público que frui das últimas julgando adir a fruição das primeiras.*[78]

Este envelhecimento do moderno é assim explicado, a natural e esperada evolução das vanguardas, mortas pelos mecanismos que as divulgam e tornam disponíveis ao público, às massas. As vanguardas são adaptadas, e adoptadas, pelo público, por o seu valor ter sido, num momento anterior, reconhecido. O grau deste divulgar público tem de ser assim visto como uma medida do sucesso da vanguarda. Os instrumentos e mecanismos dessa divulgação são os *mass media* e os maiores interessados os produtores, a indústria e respectivos investidores. Há, nesta fase da divulgação, três participantes e não quatro: público, indústria e *mass media*[79], o quarto participante foi roubado: é constituído pelos autores da vanguarda. Qual a razão desta exclusão? A razão é a falta de motivo, nesse momento de aceitação pública, já não existe o motivo da vanguarda, desapareceu a sua ideologia (e com ela os seus autores), e assim os produtos da vanguarda deixam de possuir sentido, pois foi-lhe retirado o seu significado enquanto vanguarda[80]. O sentido desapareceu porque o motivo da aceitação é o reconhecimento prévio[81] e não a ideologia inicial. Foi subvertida e subtraída a sua

---

77 Umberto Eco, d.e.b. 1976, p. 224: "A ideia de que a Arquitectura seja uma forma de comunicação de massa está bastante difundida. Uma operação que se dirige a grupos humanos para satisfazer algumas das suas exigências e convencê-los a viver de determinado modo pode ser definida como comunicação de massa, ainda que em termos puramente quotidianos, na acepção corrente do termo, sem referências a uma problemática sociológica definida".

78 Umberto Eco, d.e.b. 1987, p. 79.

79 Os *mass media* não são o participante menor, são sim os mais perversos, como mostra Umberto Eco, s.d., p. 42-43: "Os mass media apresentam-se, portanto, como o instrumento educativo típico de uma sociedade de fundo paternalista mas, na superfície individualista e democrática, e substancialmente tendente a produzir modelos humanos heterodirigidos".

80 Umberto Eco, d.e.b. 1987, p. 42-43: "Com efeito, aparentemente, eles põem à disposição os frutos da cultura superior, mas esvaziados da ideologia e da critica que os animava. Assumem os modos exteriores de uma cultura popular mas, ao invés de crescerem espontaneamente de baixo, são impostos de cima (e da cultura genuinamente popular não possuem nem o sal nem o humor, nem a vitalíssima e sã vulgaridade".

81 Umberto Eco, d.e.b., p. 76: "A indústria da cultura, que se dirige a uma massa de consumidores genérica, em grande parte estranha à complexidade da vida cultural especializada, é levada a vender efeitos já confeccionados, a prescrever como produto as condições de uso, com a mensagem a reacção que deve provocar."

razão de existir. Contribui também o facto de, no momento da divulgação, a invenção da vanguarda estar gasta (enquanto inovação), já estar realizada como evolução. Há a salvaguardar que este ponto de vista apenas se refere as efeito do desgaste formal das propostas de vanguarda e não sobre a oportunidade ideológica da vanguarda, pois este pode manter a sua justificação apesar da sua "forma" estar afectada pela divulgação massificada. Esta questão tem importância fundamental, pois é por ela que algum retorno do moderno se valida, do ponto de vista formal, após o efeito do desgaste ter passado[82]. Este percurso, evolutivo das vanguardas, não é ditado pela diferença social ou cultural entre produtores de vanguarda e público[83], mas pela necessidade de suprir um mercado de consumidores, pela existência de uma cultura de consumo[84]. Estes produtos sofrem destino diverso no percurso da sua digestão consumista, que não podemos abordar por razões evidentes, pelo que esta descrição resulta como simplificação de um fenómeno de complexidade reconhecida[85].

1.3. Pré-moderno e moderno e sedução da imagem

Os percursores do moderno na sua perspectiva mecanicista e industrialista propunham uma vanguarda com desejos de estandardização, com reflexos até na arte[86]; esta seria uma lógica que leva inevitavelmente à produção de objectos de consumo, cujo veículo são os *mass media*[87]. Le Corbusier realizou este esforço de modo explícito em múltiplas frentes, como, por exemplo, para Paris no

---

82 Este efeito é visível no momento que vivemos, agora que a primeira fase iconográfica pós-moderna está em regressão, ou morta, e como muitos tipos de propostas se intercalaram, o moderno pode retornar, na sua Imagem, como meio de conotação cultural, na publicidade, por exemplo. Por outro lado acreditando ainda na manutenção da oportunidade ideológica do moderno, agora livre da sua Ingenuidade purista, um tipo de arquitectura, na qual a Escola do Porto provavelmente se insere, evoluiu discretamente menos sensível à evolução formal das modas e procura encontrar hoje alguma justificação.

83 Umberto Eco, d.e.b., p. 54: "A intervenção crítica pode, antes de mais nada, levar à correcção da convicção implícita de que a cultura de massa seja a produção de cibo cultural para as massas (entendidas como categoria de subcidadãos), realizada por uma elite de produtores. Pode repropor o tema de uma cultura de massa como 'cultura exercida ao nível de todos os cidadãos'. Embora isso não signifique que cultura de massa seja cultura produzida pelas massas; não há forma de criação 'colectiva' que não seja medida por personalidades mais dotadas, feitas intérpretes de uma sensibilidade da comunidade onde vivem. Logo, não se exclui a presença de um grupo culto de produtores e de uma massa de fruidores; só que a relação, de paternalista, passa a dialéctica: uns interpretam as exigências e as instâncias dos outros".

84 Umberto Eco, d.e.b. 1987, p. 77-78: "… o Kitsch não nasce em consequência da elevação da cultura de elite sobre níveis sempre mais impérvios; o processo é totalmente inverso. A indústria de uma cultura de consumo, dirigida para a provocação de efeitos nasce, como já ficou visto, antes da própria invenção da imprensa. Quando essa cultura popularizante se difunde, a arte produzida pelas elites ainda está ligada à sensibilidade e à linguagem comum de uma sociedade. É justamente na proporção que a indústria da cultura de consumo se afirma sempre mais, à medida que a sociedade é invadida por mensagens comestíveis e consumíveis sem fadiga, que os artistas começam a atentar para uma vocação diversa".

85 Seguem alguns extractos, como exemplo, de Umberto Eco, d.e.b. 1987, p. 55-56: "Existem produtos que, nascidos a certo nível, resultam consumíveis a nível diverso, sem que o fato comporte um juízo de complexidade ou de valor. Ademais, fica aberto o problema de tais produtos apresentarem duas possibilidades fruitivas diversas, oferecendo, desse modo, dois diferentes aspectos de complexidade."
c) Os três níveis não coincidem, portanto, com três níveis de validade estética. Pode-se ter um produto high brow, que se recomende por suas qualidades de 'vanguarda', e reclame para ser fruído certo preparo cultural (ou uma propensão à sofisticação), e que, todavia, mesmo no âmbito das apreciações próprias daquele nível, venha a ser julgado, 'feio' (sem que por isso, seja low brow). E pode haver produtos low brow, destinados a serem fruídos por um vastíssimo público, que apresentem características de originalidade estrutural tais e tamanha capacidade de superarem os limites impostos pelo circuito de produção e consumo em que estão inseridos, que nos permitam julgá-los como obras de arte dotadas de absoluta validade (é o caso, ao que parece, das estórias em quadrinhos como os Peanuts, de Charlie M. Schulz, ou do jazz nascido como mercadoria de consumo, e até como 'música gastronómica' nas casas de tolerância de Nova Orleães)".
Umberto Eco, d.e.b. 1987, p. 65-66: "Em contraposição, convirá averiguar se, no caso dos produtos nascidos para um simples entretenimento, a fruição a nível sofisticado não os estará carregando de significados arbitrários ou neles individuando valores mais complexos do que de fato veiculam".

86 Beatriz Colomina, 1994, p. 130: "While classical paintings attempted to identify images with their models, purist paintings, built up with shapes and images of recognizable objects – bottles, glasses, books, pipes, and so forth eschew this identification, as Ozenfant and Jeanneret claim. In *La Peinture moderne* they define the standard objects that they chose to represent in their paintings as 'objects of the most perfect banality', which have 'the advantage of a perfect readability and of being recognized without effort'". (*)
* Amédée Ozenfant e Charles-Edouard Jeanneret, *La Peinture moderne* (Paris: Éditions Cres, 1925), p. 168.

87 Beatriz Colomina, 1994, p. 107: "Production in a 'consumer society' develops, as Adorno and Horkheimer noted, according to a logic completely internal to its own cycle, to its own reproduction. The main mechanism by which this is accomplished is the 'culture industry', the vehicles of which are mass media: cinema, radio, publicity, and periodical publications. (*) Le Corbusier engages fully with this industry. Indeed, it is arguably only through such an engagement that architecture could itself become industrialized".
(*) Max Horkheimer and Theodor Adorno, *Dialectic of Enlightenmenr* (New York: Continuum, 1972), esp. the chapter "The Culture Industry".

Plan Voisin, procurando cumplicidade a vários níveis com a Michelin[88], procurando com isso não só encontrar fundos económicos para a sua ideia, como, e de maior interesse para o nosso argumento, conseguir um maior *mass appeal,* para usar a expressão de Beatriz Colomina. Procuravam, assim, os percursores do moderno realizar um produto industrial, um bem de consumo.



FIG 8 MAQUETA DO PLANO VOISIN DE LE CORBUSIER

> *Modem architecture does not simply address or exploit mass culture. It is itself, from the beginning, a commodity. Perhaps nowhere is this made more explicit than with the 1932 exhibition "Modem Architecture" in the Museum of Modem Art and the book that accompanied it, The International Style: Architecture since 1922.*[89]

Este esforço para transpor a actividade do arquitecto para o campo da produção industrial, através da estandardização, estabelece também uma relação inversa porque neste esforço também se contamina com a cultura industrial existente[90], *Le Corbusier's work is unthinkable outside thestructural role of this contamination.*[91]

Outro argumento que mostra uma evolução natural entre alguns temas do moderno de Le Corbusier e os posteriores de Venturi são os explorados por Mark Wigley em *White Walls, Designer Dresses*[92]*.* Verdade e superfície são temas que o moderno usa para construir a "questão moral", e para a revelar. Estes temas têm antecedentes históricos, entre teóricos e práticos pré-modernos, como demonstra Mark Wigley, usando os escritos de Gottfried Semper. Mark Wigley investiga as origens da "parede

88 Beatriz Colomina, 1994, p. 192: "Le Corbusier, as Stanislaus von Moos has pointed out, tried to involve the Michelin tire company in the Plan Voisin for Paris. The plan was to have been called Plan Michelin et Voisin du Centre de Paris (the Michelin and Voisin Plan for the Center of Paris). In a letter to Michelin, Le Corbusier wrote: 'Through association of the name 'Michelin' with our plan, the project will acquire considerable mass appeal. It will become possible to motivate public opinion in a much more fundamental way than would be possible through books, for example'. As this statement reveals, Le Corbusier's interest in industrial publicity was twofold: on the one hand, the industrialists were to provide economic support for his projects, editorial or otherwise; on the other, the association with such concerns would have a multiplying effect owing precisely to the reputation of their names and products within mass culture".

89 Beatriz Colomina, 1994, p. 195.

90 Beatriz Colomina, 1994, p. 220: "Despite Le Corbusier's claims – in the best modernist fashion – of a higher status for the artwork than for the everyday object, for architecture than for engineering and building, for painting than for posters, his work is, in more than one way, fundamentally contaminated by the materials of low culture".

91 Beatriz Colomina, 1994, p. 220.

92 92 Mark Wigley; White Walls, *Designer Dresses,* 1995.

branca" do moderno e estabelece de modo inequívoco a relação entre Semper, Loos e Le Corbusier, na construção do tema da "verdade" arquitectónica. Esta questão aparece, neste autor, claramente associada à visão. As superfícies das construções da Antiguidade, desvendou Semper em meados do século XIX, eram pintadas, e essa superfície era entendida como a componente mais importante do todo e não, como se supunha antes, acessória[93]. Gottfried Semper cria, deste modo, um novo princípio para a origem da arquitectura:

> *Semper defines the essence of architecture as its covering layer rather than its material structure. This definition involves a fundamental transformation of the account of the origin of architecture on which so much of traditional architectural discourse tacitly or explicitly bases itself.*[94]

Com esta argumentação Semper dá uma importância histórica à superfície que reveste a construção, o sistema que constrói não é o fundamento; o fundamento é antes a superfície, que encobre e que ornamenta[95]. Semper define a natureza deste"acabamento", o de"vestir" a arquitectura, e demonstra a influência recíproca e histórica entre vestir e habitar[96]. Mark Wigley atribui a Semper ter mostrado a verdadeira importância desta camada superficial:

> *This simulated textile, the painted text, becomes at once the new social language, the contemporary system of communication, and the new means by which space is constructed. Architecture is literally in the layer of paint that sustains the masquerade in the face of the new solidity because it is "the subtlest, most bodiless coating. It was the most perfect means to do away with reality, for while it dressed the material, it was itself immaterial".* *[97]

Este problema da superfície que recobre a construção ganha, à luz desta discussão moral, uma subtileza curiosa: a verdade não é entendida como a emersão da natureza construtiva dos edifícios na superfície que o recobre, mas antes uma qualidade do recobrimento que não ilude sobre a sua natureza de superfície que "veste". Exibe a sua independência daquilo que o suporta, sem revelar essa sua estrutura[98], isto é, uma "dissimulação em nome da verdade". Mentir é entendido como faltar com a natureza da superfície que re-"veste". Loos seguirá este argumento:

---

93 Mark Wigley, 1995, p. 14: "Semper's argument was based on the emerging archeological evidence that the ancient buildings of antiquity only appeared to be 'naked' white stone because their layers of colored paint had been weathered off, including his own findings at the Parthenon".

94 Mark Wigley, 1995, p. 11.

95 Mark Wigley, 1995, p. 11: "The story of architecture is no longer one of naked structures gradually dressed with ornament; 'rather, it was with all the simplicity of its basic forms highly decorated and glittering from the start, since its childhood'.* Architecture begins with ornament. It is not just that the architecture of a building is to be found in the decoration of its structure. Strictly speaking, it is only the decoration that is structural. There is no building without decoration. It is decoration that builds".
* Gottfried Semper, *Vorläufige Bemerkungen* über *bemalte Architektur und Plastik bei den Alten* (Altona: Johann Friedrich Hammerich, 1834). Translated as "Preliminary Remarks on Polychrome Architecture and Sculpture in Antiquity", in Harry Francis Mallgrave and Wolfgang Herrmann, *The Four Elements of Architecture and Other Writings,* 45-73, 52.

96 Mark Wigley, 1995; p. 12: "Semper identifies the textile essence of architecture, the dissimulating fabric. the fabrication of architecture, with the clothing of the body. His monumental treatise *Der Stil in den technischen und tektonischen Kiinsten, oder praktische Aesthetik* (Style in the technical and tectonic arts or practical aesthetics) of 1860 draws on the identity between the German words for wall [Wand] and dress [Gewand] to establish the 'Principle of Dressing' as the 'true essence' of architecture. The chapter entitled 'Correlation of Costume with Architecture' explains the 'Intimate' relationship between clothing and the arts and demonstrates the 'direct influence' of developments in clothing on developments in the arts. But architecture does not follow or resemble clothing. On the contrary, clothing follows architecture. The definition of domestic interiority precedes the definition of the interiority of the body".

97 Mark Wigley, 1995; p. 14. Nota do texto de Mark Wigley: **Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, oder Praktische Aesthetik* (Frankfurt: Verlag fur Kunst und Wissenschaft, 1860). Translated as "Style in the Technical and Tectonic Arts or Practical Aesthetlcs", in Harry Francis Mallgrave and Wolfgang Herrmann, *The Four Elements of Architecture and Other Writings,* 181-263, 254".

98 Mark Wigley, 1995; p. 13-14: "The textile masks the structure but does not misrepresent it. It hides the building but does not disguise it".

com maior radicalismo por Le Corbusier, sustentando o reboco branco[106] sem, no entanto, em nada contrariar estes argumentos que sem qualquer dúvida deve a Semper e Loos. Com Le Corbusier há, no entanto, uma redução fundamental do espectro material da discussão, tudo se resume a uma abstracção, com razões higiénicas, morais, éticas e até funcionais: as paredes brancas[107]. Enquanto Loos defendia a adequação da arquitectura ao seu tempo, e no contexto dessa defesa usava a comparação com o austero vestuário masculino[108], já despida de acessórios e decorações, Le Corbusier vem usar explicitamente, na mesma comparação, a parede rebocada branca[109]. A verdade é cultural, e não se opõe apenas à decoração, exige ser de reboco branco:

> *The truth made visible by the whitewash is not that of structural materials or construction technology but the truth of modem life. The layer of white paint exposes the "structure" of the "edifice" of modem culture rather than the structure of the edifice it is added to.*[110]

E como Le Corbusier, ainda de modo mais óbvio, é a uma verdade visual que se refere, quando procura uma imagem da era da máquina, uma imagem ascética e higienizada, branca[111]. O modo de realizar o suporte dessa verdade visual é, com Le Corbusier, também, unicamente uma questão operativa, remetida apenas para a lógica da construção[112], sem implicações morais. As questões morais são assim debatidas nesta camada superficial que encobre a estrutura construtiva, libertada da decoração, purificada[113]. Esta higienização, que, porque não é factual é visual[114], torna as paredes

---

106 Mark Wigley, 1995; p. 19: "The coat of paint is, after all, just that, a coat. It is still a form of dressing, albeit the most simple dress. Semper's argument has not been abandoned. Even without a visible texture, the smooth white surface remains a fabric".

107 Mark Wigley, 1995; p. xvi: "His *L'art decoratif d'aujourd'hui* (The decorative art of today) of 1925 digested much of the preceding debate to present one of the most definitive and revealing theories of the white wall. It argues that modem architecture can only be modem inasmuch as it is white and insists that this is not simply an aesthetic issue. The whole moral, ethical, functional, and even technical superiority of architecture is seen to hang on the whiteness of its surfaces. The book even goes as far as proposing that this whiteness could reorganize the moral fabric of the entire city by being imposed through some kind of police action: 'Whitewash is extremely moral. Suppose there were a decree requiring all rooms in Paris to be given a coat of whitewash. I maintain that that would be a police task of real stature and a manifestation of high morality, the sign of a great people'. The mark of purity and integrity is the unmarked wall".

108 Mark Wigley, 1995; p. 16-17: "Indeed, Le Corbusier seems to suggest that clothes were the first objects of everyday life to lose their decoration: 'But at the same time [that household objects were decorated] the rallway engines, commerce, calculation, the struggle for precision, put his frills in question, and his clothing tended to become a plain black, or mottled; the bowler hat appeared on the horizon'. Clothing leads the way, acting as the link between the modernization of industrial culture that has already occurred and the modernization of architectural culture that is about to occur".
*Le Corbusier, *Vers une architecture* (Paris: Editions Crès, 1923). Translated by Frederick Etchells as Towards a New Architecture (London: John Rodker, 1931), 95.

109 Mark Wigley, 1995, p. 18: "The white wall emulates the austere men's suit that holds the seductions of women's dress at bay and already participates in the modem world that architecture has yet to join".

110 Mark Wigley, 1995, p. 21.

111 Mark Wigley, 1995, p. 22, referindo-se à "Loi du Ripolin", expressa por Le Corbusier em *L'An Decoratif d'aujoud'hui,* 1925: "Yet inasmuch as the 'Law of Ripolin' translates Semper's 'Principie of Dressing' the role of the white wash is precisely that – masquerade – and the reality of the machine age is precisely the reality of the image".

112 Mark Wigley, 1995, p. 22: "For Le Corbusier, construction is mere reason, the rational tool by which man is set free. It is not a thing of interest in itself. Indeed, it must be masked with a coat of paint".

113 Mark Wigley, 1995, p. 3: "The rejection of decoration in favor of the cultivated eye is explicitly understood as a form of purification. The argument culminates with the chapter entitled 'A Coat of Whitewash: The Law of Ripolin', which advocates replacing the degenerate layer of decoration that lines buildings with a coat of whitewash. Whitewash liberates visuality. It is a form of architectural hygiene to be carried out in the name of visible truth: 'His home is made clean. There are no more dirty, dark corners. Everything is shown as it is'. * The true status of the object is exposed. Cleansed of its representational masks, it is simply present in its pure state, transparent to the viewer: … Law of Ripolin, Coat of Whitewash: elimination of the equivocal. Concentration of intention on its proper object. Attention concentrated on the object. An object is held to be made only out of necessity, for a specific purpose, and to be made with perfection."** The look of modernity is that of utility perfected, function without excess, the smooth object cleansed of all representational texture".
*Le Corbusier, *L'art decoratif d'aujourd'hui* (Paris: Editions G. Gres et Cie, 1925), 193. Translated by James Dunnet as *The Decorative Art of Today* (Cambridge: MIT Press, 1987), p. 188.
** Idem, p. 192.

114 Mark Wigley, 1995, p. 5: "Yet the argument is not about hygiene per se. It is about a certain look of cleanliness. Or, more precisely, a cleansing of the look, a hygiene of vision itself. Whitewash purifies the eye rather than the building. Indeed, it reveals the central role of vision in hygiene. After all, the 'clean' white surface is not such a simple thing.
… Cleanliness was the visual effect that marked one's membership of a social class rather than the state of one's body. The look of hygiene was a kind of label that classifies the person who wears it".

Following Semper, Loos is against lying. The dressing dissimulates in the name of truth. lt must register its independence without identifying that from whích it is independent. Material organize forms but the material of the dressing is different from that of construction, and the form of a building is only produced by its cladding. The structural prop is not revealed, even as prop. [99]

Este argumento implica uma leitura de "ornamento *e* crime", em que ornamento é criticado como desenho *e* não como material. Loos compara o gesto de decorar o material da superfície, seja madeira ou mármore ou outro, a um gesto primitivo, de outra época que não a sua[100]. Mesmo quando explicitamente se refere à imagem branca dos muros da cidade que ambiciona[101], o que está em causa é produzir um revestimento sem decoração, e a questão moral envolvida, até de natureza social[102], não tem relação com a questão da transposição da natureza construtiva mas apenas da eliminação da decoração do revestimento, do que veste o edifício. O que está sempre em questão, em Loos, é o modo de tratar o material, como aliás sublinha Mark Wigley:

Loos does not simply advocate the removal of decoration in order to reveal the material condition of the building as an object. What is revealed is precisely the accessory as such, neither structure nor decoration. The perception of a building becomes the perception of its accessories, its layer of cladding.
The privilege of the whitewash is bound to this idea that the perception of architecture is the perception of a layer of dressing that dissimulates the structure it is added to, a layer that can be as thin as a coat of paint. Indeed, for Loos, the coat of paint is the paradigm.[103]

Em *De Mão Aberta* de 1917, Loos refere como o mesmo material sem decoração resulta num trabalho melhor:

Hay que tener en cuenta que el material noble y el trabajo bien realizado no sólo compensan la falta de ornamentación, sino que resultan mucho más refinados. Sí, descartan la ornamentación, ya que hasta el hombre más simple, actualmente, se avergonzaría de decorar una superficie noble de modera con incrustaciones, de grabar el valioso dibujo natural de una losa de mármol o de cortar a cuadraditos una bella piel de zorro plateado para hacer una complicada composición junto con otras pieles.[104]

Percebe-se assim este entendimento para a "verdade" da arquitectura, manter a clareza do papel de cada componente e não permitir uma fusão entre o suporte e o que "veste"[105]. Loos segue claramente os pressupostos de Semper; não está posta em causa a questão visual: o que interessa não é a composição material e a sua transposição para o visível mas apenas a clareza superficial dessa última e mais visível camada, o que interessa é o que se vê, o que se percebe. Este princípio é explorado

---

99 Mark Wigley, 1995, p. 13-14.
100 Adolf Loos, 1908, p. 47: "Como el ornamento ya no pertenece a nuestra civilización desde el punto de vista orgánico, tampoco es ya expresión de ella. El ornamento que se crea en el presente ya no tiene ninguna relación con nosotros ni con nada humano; es decir no tiene relación alguna con la actual ordenación del mundo. No es capaz de evolucionar".
101 Adolf Loos, 1908, p. 44: "Hemos vencido al ornamento. Nos hemos dominado hasta el punto de que ya no hay ornamentos. Ved, está cercano el tiempo, la meta nos espera. Dentro de poco las calles de las ciudades brillarán como muros blancos. Como Sión, la ciudad santa, la capital del cielo. Entonces lo habremos conseguido".
102 Adolf Loos, 1908, p. 44: "Ornamento es fuerza de trabajo desperdiciada y por ello salud desperdiciada. Así fue siempre. Hoy significa, además, material desperdiciado y ambas cosas significan capital desperdiciado".
103 Mark Wigley, 1995; p. 10.
104 Adolf Loos, 1917, p. 88.
105 Mark Wigley, 1995, p. 15: "Loos develops the 'Principle of Dressing' into the 'Law of Dressing' by prohibiting any coincidence between the structure and its cladding. While this has the specific consequence of disassociating whiteness and structure, the general purpose of Loos's law is to keep the naked-clothed distinction within the textual economy sustained by the layer of paint rather than between the layer and its prop… Loos is not simply arguing for the abolition of ornament but for collapsing the distinction between structure and ornament into the layer of cladding, a layer between structure and ornament within which all distinctions are produced by being inscribed into the surface".

contentoras do espaço em material sem outro papel que o de definir essa contenção, e por isso criam um novo tipo de espaço:

> *Likewise, Le Corbusier's arguments about whitewash are arguments about visuality that reconfigure traditional assumptions about sensuality and space. In appealing to the look of hygiene, he appeals to the enigmatic operations of the white shirt. The white wall, like the white shirt, institutes the very distinction it appears to merely demarcate, carving out a space that was not there before. The white surface does not simply clean a space, or even give the impression of clean space. Rather, it constructs a new kind of space. Or, at least, it restores the kind of space that was supposedly erased by the overly sensual decorative interiors and facades of nineteenth-century architecture.*[115]

Assim, apesar de mascarada de um progresso em direcção ao intelectual[116], esta redução decorativa das superfícies representa, inequivocamente também, o progresso da eficácia visual, enquanto sistema comunicativo, da arquitectura. Existiu uma preocupação na construção dos sinais exteriores desta arquitectura, naquilo que comunica visualmente, naquilo que parece, para que se identifique com a era das máquinas. Naquilo que parece e não necessariamente naquilo que é. *La machine à habiter* não foi de facto, mas foi motivo, existiu proposta de transformação com implicação no modo de vida, em resposta a uma vontade de mudar de vida. Este caminho pretendia expressar, nas suas formas e na sua superfície, aquilo que continha como ideologia. Assim, este progresso definido pela recusa do Art-nouveau, com os argumentos de Loos alicerçados na análise científica de Semper *e* com o radicalismo mecanicista corbusiano que se seguiu, sempre na perspectiva loosiana de terminar com as "modas" da arquitectura, pode ser interpretado como uma libertação do que é a parte visível da arquitectura[117]. Esta libertação é uma tomada de poder, da capacidade de ditar a recusa aos temas que não são os explícitos da disciplina, como a decoração, *e* de valorizar a definição de espaço, de intervir definindo o essencial como visível, e tornar a arquitectura mais do que "objecto visual", "construtor do visual"[118], em suma: *mass media* de uma ideologia.

---

115 Mark Wigley, 1995, p. 7.

116 Mark Wigley, 1995, p. 15, o sublinhado é nosso; veja-se a curiosa confusão entre visual e intelecto, aqui sinónimos: "While Semper locates architecture in the supplementary layer, whitewash supposedly purifies architecture by eliminating the 'superfluous' in favor of the 'essential'. Le Corbusier's infamous *Vers une architecture* (Towards an architecture) of 1923 had already argued that the culture it promotes is one of 'rejection, pruning, cleansing; the clear and naked emergence of the Essential'. For civilization to **progress from the sensual to the visual**, the sensuality of clothes has to be removed to reveal the formal outline, the visual proportion, of the functional body".
*Le Corbusier, *Vers une architecture* (Paris: Editions Crés, 1923), 110. Translated by Frederick Etchells as *Towards a New Architecture* (London: John Rodker, 1931), 138.

117 Mark Wigley, 1995, p. XXVI: "This all-too familiar story describes modem architecture as emerging out of the new space made avallable by the rejection of Art Nouveau. Supposedly, this artistic movement had finally disposed of the endless cycles of fashion sustained by the nineteenth century's eclectic turnover of styles, but was itself a fashion that had to be removed. It was the last fashion, a movement that sacrificed itself to what it destroyed, making possible a set of avant-garde practices free from the rule of fashion that had nervously covered over the shockingly different conditions of modem life installed by the new technologies of production, or, more precisely, reproduction".

118 Mark Wigley, 1995, p. 2: "*L'art decoratif d'aujourd'hui* has to be understood in terms of the long institutional history that prescribes where architecture can be seen, what kind of vision is required, and who sees. This tradition presupposes that the fundamental experience of architecture is visual, that architecture is a 'visual art'. It locates architecture in the visual field before locating it in any particular site. Le Corbusier's text engages with this tradition and revises some of its fundamental assumptions. Architecture is no longer simply a visual object with certain properties, it is actually involved in the construction of the visual before it is placed within the visual. Indeed, vision itself becomes an architectural phenomenon. The place of architecture becomes much more complicated. A building can no longer be separated from the gaze that appears to be directed at it. Before having a certain look, the building is a certain way of looking. The white wall is intended to radically transform the status of building by transforming the condition of visuality itself".

Resumindo, o moderno procurou estabelecer uma relação dupla de contaminação com a produção industrial[119], com a "low culture", desejou a atenção dos *mass media,* desejou ser *mass media,* e desejou contaminar o mundo com a sua ideologia[120]. Obteve estes desejos todos. Esses desejos eram reflexos da sua vontade de mudar não apenas a forma mas também o sentido, a razão e o modo de vida[121], de provocar uma evolução. O moderno foi bem sucedido e a prova foi a sua aceitação pública. O moderno teve um percurso que corresponde com exactidão ao traçado pela teoria da evolução das vanguardas. O moderno tinha uma ideologia e foi uma vanguarda.

Avancemos para o tempo de Venturi, Scott-Brown e lzenour.

Robert Venturi, Denise Scott-Brown e Steven lzenour propõem e aceitam uma influência unidireccional da "low culture" para a arquitectura. O que Venturi, Scott-Brown *e* lzenour propõem não é, portanto, uma vanguarda pois possui um procedimento que, na teoria das vanguardas, corresponde não ao gesto de quem produz a vanguarda mas de quem a consome[122]. Pretendem construir um sistema comunicativo sem ideologia a comunicar. Porque propõem, como já vimos, retirar da realidade e da história as formas que reconhecem interessantes para a arquitectura, sem no entanto importarem o seu significado. Pretendem construir um sistema comunicativo versátil e eficaz, e não fazer uma revolução. Outra diferença significativa advém do facto de o moderno propor um futuro, pois encontra as suas referências no caminho que se adivinha, numa evolução social e material (máquina) que espera e pretende participar, enquanto o pós-moderno vai procurar as suas referências no passado imediato, aquele que determina o presente.

O facto que me parece inquestionável, como resultado deste raciocínio, é que ocorre uma evolução do moderno ao pós-moderno e não uma verdadeira ruptura. Ruptura teria existido por imposição de uma nova vanguarda. A hipótese de uma vanguarda pós-moderna desapareceu por se ter invertido a relação entre produtores e consumidores das vanguardas. A hipótese de uma vanguarda pós-moderna desapareceu porque não existe criação de ideologia, só de forma comunicativa. A hipótese de uma

---

119 Não estou naturalmente interessado em esgotar este assunto, mas, mais do que Le Corbusier, quem de forma ostensiva explorou esta relação foi a Bauhaus, de modo até ideologicamente curioso, se pensarmos que nesse momento possuía uma ideologia marxista e que o *design* é hoje parte indiscutível da sociedade de consumo. Hal Foster, 2002, p. 81: "Thus the Bauhaus transgressed the old orders of art, but as it did so it also promoted the new sovereignty of capitalist design, the new political economy of the commodified sign. And one insistence of this book is that this political economy now dominates social and cultural institutions".

120 A ideologia e a sua forma podem também ser entendidas como uma das faces da mesma moeda: Beatriz Colomina, 1994, p. 217-218, a propósito do moderno e da vontade de Corbusier de divulgar a arte nas ruas e de fazer delas o museu do presente e do passado: "… the poster, fashion, the industrial design object, advertising; they are the equivalent in our time of the madonnas, crucifixes, and frescoes of medieval society. That is to say, we do not perform in front of them an intellectual operation. We perceive them in a mood of relaxation that, among other things, allows advertising to become effective. They constitute the objects of a cult, the cult of consumption, as necessary to the reproduction of the social system as religious images were in medieval times. They embody the values and myths of our society. As Adorno and Horkbeimer noted, they are not only the vehicles of an ideology, they are ideology itself".

121 Segue de Anthony Vidler; 1992, p. 189; referência a este tema, com sublinhados nossos: "The idea of a 'modem' architecture, at least insofar as it was **consciously identified with the idea of the avant-garde**, held two dominant themes in precarious balance. The one, stemming from the demand for cultural revolution and a sense of the exhaustion of traditional academic forms, stressed the need **to remake the language of the art, to explode the conventions** and out of the debris to construct a way of speaking adequate to the modem moment. The other, more tied to the tradition of utopian and materialist attempts to refashion the social world, called for a political and economic transformation that would precipitate society into a life of harmony in the new industrial epoch. Whether the 'modernity' espoused was Corbusian and idealistic or Marxian and materialistic, **the common cause was to reformulate language and society together**: as Le Corbusier wrote to Karel Teige in 1929, 'we are all at this moment at the foot of the same wall'".

122 Pensemos na iconografia utilizada pelo pós-moderno no seu pior enquanto se lê aquilo que Umberto Eco, d.e.b. 1987, p. 72, descreve do que esperam os autores quando reciclam elementos de efeito reconhecido: "O que prevalece é o intento de criar uma atmosfera liricizante, e para tanto, os autores utilizam expressões já carregadas de fama poética, ou então elementos que possuam como peculiaridade própria uma capacidade do noção afectiva (vento, noite, mar etc.). Os autores, contudo, não parecem fiar-se apenas na capacidade evocadora das palavras e as envolvem e guarnecem de palavras acessórias, de modo que, caso se perca o efeito, esteja ele já devidamente reiterado e garantido".

vanguarda pós-moderna não é viável porque não é uma proposta de um futuro, mas só um uso do presente. Havia no moderno, sublimado, como referimos atrás, o embrião deste desenvolvimento, havia esta propensão para evoluir no sentido de ser meio de comunicação explorando a sua forma e a superfície desta. Assim, em 1966[123], atingimos o momento em que a imagem deixou de ser elemento que articula representação e comunicação, como vimos na argumentação de Stephen A. Tyler, e passou a ser comunicação de si mesma. O moderno procurou eliminar as referências formais a matéria externa à sua; o pós-moderno procurou libertar-se deste constrangimento para poder voltar a qualquer tema.

Curiosamente e a justificar a dinâmica do desgaste que causa o consumo massificado, o período que decorre entre as propostas de Venturi, e na primeira fase do pós-moderno, a sua transformação em imagem *Kitsch,* é curtíssimo[124]. Facto que por si só parece confirmar a não existência do período em que a proposta existiria como vanguarda[125].

Avancemos mais um pouco.

Acredito que estamos agora na segunda fase do pós-moderno, crença aliás comum. Isto porque, apesar da fúria iconográfica que foi rapidamente adoptada ter sido também rapidamente denunciada como de"mau gosto", e apesar de há muito ter sido descartada essa superfície indiciadora do género, ficaram, desse momento inicial, fundamentos que hoje regem e definem a arquitectura dos nossos dias. Refiro-me à dicotomia interior-exterior, naturalmente. E também à possibilidade que essa dicotomia abriu, a da comunicação de temas independentes, externos à disciplina. Há, cumulativamente, outros fundamentos do moderno que também se mantêm na actualidade da produção arquitectónica[126].

A evolução natural que o moderno explorou, desta evolução dos *mass media,* como demonstra Beatriz Colomina em *Privacy and Publicity,* contribuiu, num passo também ele absolutamente natural, para a total separação entre conteúdo e "envelope". Natural, porque, ao libertar a relação de dependência entre essas duas partes, conferiu uma maior capacidade comunicativa à arquitectura. Na pretensão de se desenvolver como meio comunicativo, a limitação dos temas passíveis de serem comunicados, representa uma perda. O espectro temático, sem essa dependência de representação, é maior. E como já foi atrás descrito, essa dependência entre conteúdo e forma, nesta interpretação de programa-forma, já era uma comunicação mais visual, mais da superfície do que do conteúdo. Neste sentido é natural porque expressa uma evolução quase darwiniana deste sistema comunicativo que,

---

123 Data da edição de *Complexity And Contradiction in Architecture*; Robert Venturi, 1966.

124 Não deve ser encarado de modo ingénuo o papel da própria imagem que o moderno explorou na queda da iconografia pós-moderna, pois uma das razões da fragilidade decorativa dessa iconografia deve-se ao facto de estar sobreposta às paredes higienizadas do moderno, pelo que as qualidades que Mark Wigley descreve como procuradas pelo moderno para as suas paredes brancas podem ter sido cúmplices dessa queda; Mark Wigley, 1995; p. XXIII: "… The white surface is the antifashion look, both in the sense of the "look"of the *tabula rasa*, with every excess cleared away, and in the sense of an active look, a surveillance device scanning the very spaces that it has defined for the intrusions of fashion. The white wall is at once a camera and a monitor, a sensitive surface, a sensor".

125 Anthony Vidler.

126 Mark Wigley, 1995; p. XXII: "Ironically, the disciples continued to wear the white clothes designed by the fashion master precisely because they symbolized a refusal of fashion in favor of the rigors of function. After all, the one look that is hard to take off is the antifashion look. To take it off is to reveal that it is just one look among others. It is supposed to be the look that terminates the obsessive turnover of looks, acting as the stable surface behind the parade of ephemeral fashions, the neutral, or neutralizing, ground with which a building can test itself and other buildings for unwanted fashion infections by making them appear as ornamental 'stains', as Le Corbusier put it, that stand out against its clean surface".

numa procura crescente de satisfazer maiores necessidades comunicativas, evolui. Essa evolução, como vimos, foi acompanhada de uma perversão, uma submissão à realidade. Renegada a possibilidade de gerar uma nova vanguarda, submetemo-nos à influência das imagens do novo mundo mediático. Estas são as questões que se mantêm em uso e definem o contexto da produção arquitectónica do momento, ainda que com um maior depuramento formal, resíduos felizes do moderno.

A incorporação tecnológica que o moderno perseguia, como já apontei atrás, servia para a arquitectura expressar o mecanicismo da sociedade moderna, conotando-se com essa modernidade. A presença da máquina era caracterizada pela sua falta de decoração, pela sua falta de desenho, por ser apenas função, apenas engenharia; era uma forma de depuração funcional com a qual a modernidade procurou identificar-se até com recurso à falta de cor. O desenho, no entanto, foi uma vontade do moderno, e em resultado dessa conquista, hoje, tudo o que existe e se vende para ter a imagem de algo bem concebido necessita, ao invés, de ser desenhado.

Hoje há um símbolo da contemporaneidade que se instalou como um indício fundamental de qualidade em tudo o que existe. Hoje, em tudo, está a presença do *design.* Essa presença é, em muitos casos, o paradigma do momento que vivemos, em que o "envelope" é tudo. Assim como o pós-moderno absorveu o mundo mediático para seu tema, libertando-se em simultâneo de qualquer conteúdo dele dependente, assim o mundo da massificação adoptou o desenho que não depende da função, nem de qualquer outro conteúdo, para melhor vender os seus produtos.

> *Contemporary design is part of a greater revenge of capitalism on postmodernism – a recouping of its crossings of arts and disciplines, a routinization of its transgressions.*[127]

Assim se expressa outra evolução, aquela que nos transporta para um outro nível de eficácia comunicativa, em que tudo é desenho, *design,* tudo é superfície, tudo é imagem. Aquilo que leva a esta sobre-exploração do desenho é a hipótese de uma mais-valia no equilíbrio entre valor do produto e desejo[128] do consumidor, é a hipótese de despertar mais vontade de compra no consumidor[129]. Claro que também aqui existem antecedentes históricos que desenhavam este caminho para o *design;* pense-se na Bauhaus, por exemplo[130]. O sucesso do *design* é o espelho do sucesso da imagem e da conquista generalizada que hoje todos reconhecemos. Tal como Hal Foster expressa no seu livro *Design and Crime:*

> *Moreover, the rule of the designer is even broader than before: it ranges across very different enterprises (from Martha Stewart to Microsoft), and it penetrates various social groups. For today you don't have to be filthy rich to be projected not only as designer but as designed – whether the product in question is your home or your business, your sagging face (designer surgery) or your lagging personality (designer drugs),*

---

127 Hal Foster, 2002, p. 25.

128 Jean Baudrillard, 1987, p. 62: "The entire strategy of seduction is to bring things to a state of pure appearance, to make them radiate and wear themselves out in the game of appearances (but the game has its rule, and its possibly rigorous ritual)".

129 Fica aqui a opinião de Hal Foster, 2002, p. 8, sobre os amplos antecedentes deste caminho: "And is the postmodernist constructed subject so different from the postindustrial consumerist subject – that 'perfect hybrid of culture and marketing', as Seabrook calls it, 'something to be that was also something to buy'?".

130 Hal Foster, 2002, p. 19: "So, yes, the world of total design is hardly new – imagined in Art Nouveau, it was retooled by the Bauhaus, and spread through institutional clones and commercial knock-offs ever since – but it only seems to be achieved in our own pan-capitalist present".

your historical memory (designer museums) or your DNA future (designer children). One thing seems clear: just when you thought the consumerist loop could get no tighter in its narcissistic logic, it did: design abets a near-perfect circuit of production and consumption, without much «running-room» for anything else.[131]

Por outro lado, o *design,* numa tendência para representar a forma mais do que a função, mais do que o aquilo que contém, exerce um esforço que promove o desaparecimento da imagem da função, e com isso promove o seu desaparecimento[132]. Este é o nosso próximo tema.

To disappear is to disperse oneself in appearances.[133]

Qual é a ligação de todas estas questões com a relação entre a função e a aparência do edifício, que é o nosso tema? Por um lado, temos uma evidência de difícil contestação: a questão moral da representação do interior no exterior está bem morta, como já discutimos no primeiro capítulo. Por outro lado, programa e sítio não são descartáveis do tema dos edifícios, pois estes sempre se colocam de algum modo tanto nos sítios como na reacção a um programa, como, aliás, também argumentámos no primeiro capítulo. E ainda, *e* por um outro lado desta mesma questão, o entendimento do meio da arquitectura como *mass media,* que o moderno desejou e o pós-moderno adaptou, imprime uma evolução na direcção de dotar este meio de maior capacidade, de mais temas, em suma, de responder ao mercado consumidor de conteúdos da comunicação. Esta transformação que nos é imposta é a que produz o pós-moderno.

Estas questões permitem perceber o momento actual, um momento da saturação da imagem que justifica a declaração de Peter Eisenman na Conferência no Congresso da UIA em Istambul, de que agora é o momento de tomar as questões políticas e sociais para os temas da arquitectura.

1.4. De Las Vegas a Nova Iorque

O Congestionamento

Aldo Rossi na *Arquitectura da cidade* usa dois temas que intersectam este que aqui desenvolvo: o da polarização da vida urbana em vida social e privada, e a de que a imagem dos edifícios também é determinada pelo seu papel urbano. O primeiro tema cruza connosco porque toda a questão da dicotomia interior (programa-função)/exterior tem conotação evidente com o privado e o público[134]. O outro tema está hoje afectado pela imagem urbana do"Strip", paradigma da imagem sobre-saturada que, entre exuberantes edifícios *e* extasiantes comunicações publicitárias, compõem ou irão compor a nossa paisagem urbana e que aparentemente influenciam mais a imagem dos edifícios do que a sua função ou até o seu papel urbano, a não ser que este papel se entenda como apenas o do esforço da

131 Hal Foster, 2002, p. 18.
132 Hal Foster, 2002, p. 25: "Design is all about desire, but strangely this desire seems almost subject-less today, or at least lack-less; that is, design seems to advance a new kind of narcisism, one that is all image and no interiority – an apotheosis of the subject that is also its potential disappearance".
133 Jean Baudrillard, 1987, p. 47.
134 As diferenças, hoje, encontram-se muito afectadas pela anestesia que a procura da diferença provocou, assim como pela quebra que a dicotomia introduziu, como explicarei mais à frente.

notoriedade. Rossi opõe-se ao funcionalismo, e na sua argumentação minimiza o papel da imagem dos edifícios na representação da sua função ao lembrar-nos o papel que a cidade lhes exige.

> *Rechazamos aquí precisamente esta última concepción del funcionalismo inspirada en un ingenuo empirismo según el cual las funciones asumen la forma y constituyen unívocamente el hecho urbano y la arquitectura. Un tal concepto de función, tomado de la fisiología, asimila la forma a un órgano para el cual las funciones son las que justifican su formación y su desarrollo y las alteraciones de la función implican una alteración de la forma. Funcionalismo y organicismo, las dos corrientes principales que han recorrido la arquitectura moderna, muestran así la raíz común y la causa de su debilidad y su equívoco fundamental.*[135]

Rossi levanta também o problema da alteração da função dos edifícios, inevitável e permanente acontecimento na vida da estrutura urbana das cidades, o que torna a imagem da função temporária, e portanto fixar a natureza do edifício é mais volátil do que fixar o seu papel urbano. A estrutura urbana não pode assim, segundo Rossi, depender da função dos edifícios[136]. Apesar de Rossi criticar a visão funcionalista também pela "humilhante limitação da fantasia" que instala como "instrumento compositivo normativo"[137], esta visão da cidade não é, aparentemente, compatível com o desejo de visibilidade generalizado e corrente de hoje, não é compatível com a exposição que os meios mediáticos dão à arquitectura e que a arquitectura enquanto meio mediático hoje também exige. Nesta circunstância em que a arquitectura abandonou a pretensão de fazer proposta e apenas procura acompanhar os acontecimentos, já não há limitação da fantasia nem qualquer modelo normativo da imagem, o que parecia servir à crítica de Rossi, mas os acontecimentos urbanos estão também diluídos na fantasiosa diversidade que estamos a produzir sempre que existe hipótese de projecto.

Voltemos à questão da polarização da vida urbana, em privado e público. Rossi defende a impossibilidade da invenção da tipologia por ser produto social resultado de evolução lenta no tempo[138], e que a forma também não é determinada pela distribuição[139], quando se pretendia que a distribuição contribuísse para a definição da tipologia. Este raciocínio desmonta possíveis ligações "modernas" entre função/programa/interior e exterior. No entanto, quando falamos de tipologias e de polarização entre público e privado, estamos também a falar de diferenças de imagem. Neste modo de entender a polarização, a afirmação que se transcreve de Hans Paul Bahrdt em *Lineamenti di Sociologia della Città,* citado por Rossi, tem importância para o nosso argumento:

---

135 Aldo Rossi, 1971, p. 81.

136 Aldo Rossi, 1971, p. 84: "Si, efectivamente, se puede admitir el clasificar los edificios y las ciudades según su función, como generalización de algunos criterios de evidencia, es inconcebible reducir la estructura delos hechos urbanos a un problema de organización de algunas funciones más o menos importantes; desde luego, esta grave distorsión es lo que ha obstaculizado y obstaculiza en gran parte un progreso real en los estudios dela ciudad".

137 Aldo Rossi, 1971, p. 44: "Otro punto de este libro que ha sido tratado de forma diversa en estos últimos anos, ofreciendo material interesante a la tesis aquí sostenida, es el relativo a la cuestión del funcionalismo; la crítica aquí expuesta se refiere al funcionalismo ingenuo que tanto en su aspecto de instrumento compositivo, como se ha practicado en nuestras escuelas, como en su aspecto de instrumento normativo, la notificación es un principio tan simplificado delo real como humillante para la fantasia y consiguientemente para la libertad. Durante los anos transcurridos he llevado adelante esta critica; por ejemplo en la introducción a Boullée donde he buscado contraponerle una visión alternativa del racionalismo; y en otros trabajos".

138 Aldo Rossi, 1971, p. 52: "No existe ninguna posibilidad de invención de la tipología, si admitimos que ésta se conforma por medio de un largo proceso en el tiempo, y que está en un complejo vínculo con la ciudad y con la sociedad".

139 Aldo Rossi, 1971, p. 54-55: "El razonamiento ha de ser profundizado, llevándolo paralelamente a las cuestiones tipológicas; es decir, demostrando que la presencia de la forma, de la arquitectura, es preeminente en relación con las cuestiones distributivas; y, por ello, negando las teorías que quieran reducir una vez más la tipología a la distribución de los edificios. La forma es perfectamente indiferente a la distribución, precisamente cuando se constituye como forma tipológica".

… Nuestra tesis dice así: una ciudad es un sistema en el cual toda la vida, por lo tanto también la cotidiana, muestra la tendencia a polarizarse, a desarrollarse, pues, en los términos de agregado social público o privado. Se desarrollan una esfera pública y una privada que están en estrecha relación sin que la polarización quede perdida. Los sectores de la vida, que no pueden ser caracterizados ni como «públicos» ni como «privados», pierden en cambio significado. Cuanto más fuertemente se ejerce la polarización y cuanto más estrecha es la relación de intercambio entre la esfera pública y la privada, tanto más «urbana», desde el punto de vista de la sociología, es la vida de un agregado. En caso contrario, un agregado desarrollará en menor medida el carácter de ciudad.[140]

Esta é uma proposta de concentração, porque define o carácter urbano pela força da polarização e pela proximidade da relação privado/público. Esta evolução, que vai de um radicalismo urbano moderno com uma imagem de contorno totalitário[141] (lembremo-nos de Hilberseimer), para o liberal *Strip* de Las Vegas, tem arrastado uma indiferença formal[142] e factual entre o privado e o público e com essa indiferença uma absoluta mesclagem. O que imediatamente remete para a Nova Iorque cuja razão Rem Koolhaas descreve em *Delirius New York,* para a "cultura do congestionamento", densidade e acumulação indistinta das funções. Nova Iorque é realmente um "case study", pois cumpre com exactidão a definição atrás transcrita de Hans Paul Bahrdt do carácter de cidade, sobre a estreita relação de intercâmbio entre o público e o privado, embora não cumpra de todo com a polarização na sua expressão visual exterior. Nova Iorque cresce alienada da política moral do moderno, e realiza a separação função/forma pedida por Venturi, antecedendo-o setenta anos, construindo volumes de complexa diversidade funcional envolvidos por fachadas libertas dessa diversidade. Aqui o"carácter de cidade" é claro, mais claro não existe. Existem no entanto explicações materiais evidentes para assim ser: uma é a densidade das construções, cuja ocupação exige a hipótese da diversidade[143]:

But mathematically, the interior volume of three-dimensional objects increases in cubed leaps and the containing envelope only by squared increments: less and less surface has to represent more and more interior activity.[144]

---

140 Hans Paul Bahrdt. *Kririk Der Grossstadtkrirlk* en Die Moderne Grosstadt Soziologischeueberlegungen Zum Städtebau, Hamburgo, 1961, Edição Italiana, Lineamenti Di Sociologia Della Cittá, Padua, 1966, p. 12-34. citado por Aldo Rossi, 1971, p. 157.

141 Totalitário porque na sua vontade de implicar transformação social e política e de intervir com transformações urbanas que, como no caso do plano Voisin, se tornam impositivas, abusivas e remetem naturalmente para o século XIX, leia-se Anthony Vidler; 1992; p. 179-180: "Of course with modernism, a slightly different twist was given to the idea of the memory map, even as to the monuments that signified it. For the modernists made no secret of their desire to forget as well as to remember: to forget the old city, its old monuments, its traditional significance, which were all seen as being too implicated with the economic, social, political, and medical problems of the old world to justify retention. Such a forgetting would, in Le Corbusier's case, take the form of erasure, literal and figural, of the city itself, in favor of a tabula rasa that reinstalled nature as a foundation for a dispersed urbanism and made its monuments out of the functions of modem life-the bureaucratic skyscrapers. Some have called this an antiurban vision; I would suggest that its dialectical opposítion inform rendered it no more than another version of urbanism, symmetrical but counter to that of the nineteenth century".

142 Indiferença formal causada, como vimos, pelo excesso de oferta visual e de comunicação para onde caminhamos.

143 Usando o projecto de Raymond Hood, a Central Methodist Episcopal Church, Columbus, Ohio, 1927, Rem Koolhaas, 1978, p. 173, exprime não só, como consequência dessa diversidade, a necessidade de sobrepor programa diverso como também esquecer qualquer preocupação sobre a compatibilidade simbólica das funções destinadas a cada piso: "For the first time Hood works on a muitipurpose building. Indifferent to programmatic hierarchy, he simply assigns parts of the Mountain to the necessary functions. With barefaced literalness he projects two floors, the Cathedral and the Parking Garage, separated only by inches of concrete – that realize his boast to the pastor and represent the final implementation of the Great Lobotomy's indispensable complement: the Vertical Schism, which creates the freedom to stack such disparate activities directly on top of each other without any concern for their symbolic compatibility".

144 Rem Koolhaas, 1978, p. 100.

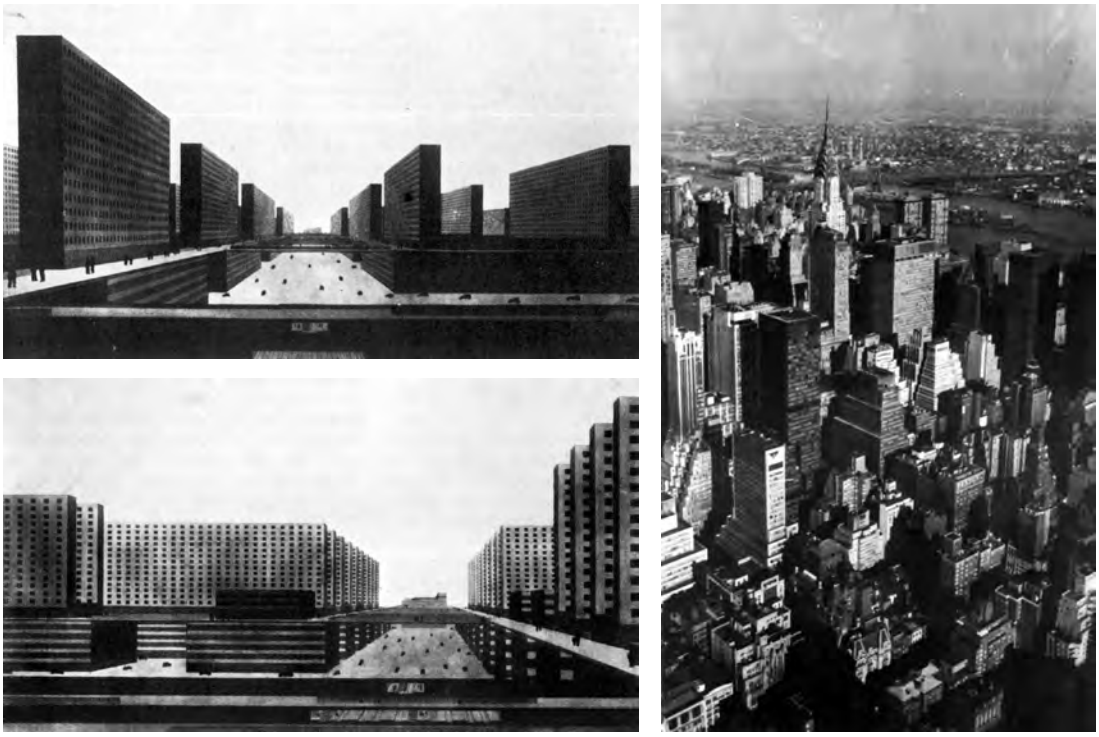


FIG 9 E 10 HILBERSEIMER, MODERNO TOTALITÁRIO OU A MORRER DE TÉDIO?
FIG 11 NOVA IORQUE, FOTOGRAFIA USADA POR LE CORBUSLER EM *QUAND LES CATHEDRALES ÉTAIENT BLANCHES*

Outra explicação reside na flexibilidade programática que estas enormes massas de área vendável têm de ter para se manterem ocupadas:

> *In spite of its physical solidity, the Skyscraper is the great metropolitan destabilizer: it promises perpetual programmatic instability.*[145]

E ainda a necessidade comercial de garantir que os edifícios possam sofrer alteração formal ou funcional em qualquer momento da sua produção, projecto ou execução, que se revele vantajosa (são aceites todas as interpretações para o termo)[146]. O exemplo do Empire State Building:

> *With perfect teamwork, Empire State was built. Pure product of process, Empire State can have no content. The building is sheer envelope. The skin is all, or almost all…* [147]
> *It was and is, literally, thoughtless.*[148]

145 Rem Koolhaas, 1978, p. 87.
146 Rem Koolhaas, 1978, p. 191. Sobre o Rockefeller Center: "Its purpose is not the fastest possible determination of all the detalls of the Center but, on the contrary, the postponement of its final definition to the last possible moment so that the concept of the Center remains an open matrix that can absorb any idea that can increase its ultimate quality".
147 Rem Koolhaas, 1978, p. 141.
148 Rem Koolhaas, 1978, p. 143.



FIG 12 EMPIRE STATE BUILDING

Em conclusão, "*Manhattan is a utilitarian polemic*"[149], desde a sua concepção urbana na intenção da grelha cartesiana[150], na anarquia tridimensional que suporta[151], até às intra-estruturas que prevê para tornar eficientes e funcionais os arranha-céus[152]. Manhattan tem na sua razão uma desenvolvida e pragmática componente funcional e comercial. Essa componente definiu a natureza da relação interior/exterior, a impossibilidade da representação funcional no exterior e o seu carácter urbano: o congestionamento. Esta estratégia foi renegada por Le Corbusier, ainda que não tenha sido imune a ela, precisamente pelo seu carácter, o do congestionamento; que é a oposta da "Ville Radieuse", onde Le Corbusier propõe o descongestionamento.

149 Rem Koolhaas, 1978, p. 19.

150 Rem Koolhaas, 1978, p. 19, sobre a concepção da grelha: "One of the first objects that claimed their attention was the form and manner in which business should be conducted; that is to say, whether it should adopt some of these supposed improvements, by circles, ovals and stars, which certainly embellish a plan, whatever may be their effects as to convenience and utility. In considering that subject, they could not but bear in mind that a city is composed principally of the habitations of men, and that straight sided, and right angled houses are the most cheap to build, and the most convenient to live in. The effect of these plain and simple reflections was decisive."
Manhattan is a utilitarian polemic.

151 Rem Koolhaas, 1978; p. 20: "The Grid is, above all, a conceptual speculation.
In spite of its apparent neutrality, it implies an intellectual program for the island: in its indifference to topography, to what exists, it claims the superiority of mental construction over reality.
The Grid's two-dimensional discipline also creates undreamt-of freedom for three-dimensional anarchy".

152 Elevadores e instalações mecânicas de ventilação e ar condicionado foram inovações que permitiram a execução e funcionamento destas estruturas, como descreve Rem Koolhaas, 1978, p. 82: "Otis' apparatus recovers the uncounted planes that have been floating in the thin air of speculation and reveals their superiority in a metropolitan paradox: the greater the distance from the earth, the closer the communication with what remains of nature (i.e., light and air).
The elevator is the ultimate self-fulfilling prophecy: the further it goes up, the more undesirable the circumstances it leaves behind. It also establishes a direct relationship between repetition and architectural quality: the greater the number of floors stacked around the shaft, the more spontaneously they congeal into a single form, the elevator generates the first aesthetic based on the absence of articulation".
Rem Koolhaas. 1978, p. 91: "To make these programmatic enrichments possible, the implements of efficiency reassume their original identity as paraphernalia of illusion: Another interesting feature is the made to order climate we shall have. When we shall have at last reached the ideal construction, we shall have perfect control of the atmosphere, so that there will be no need of going to Florida in the winter or to Canada in the summer. We shall have all varieties to order in our big buildings of Manhattan…"

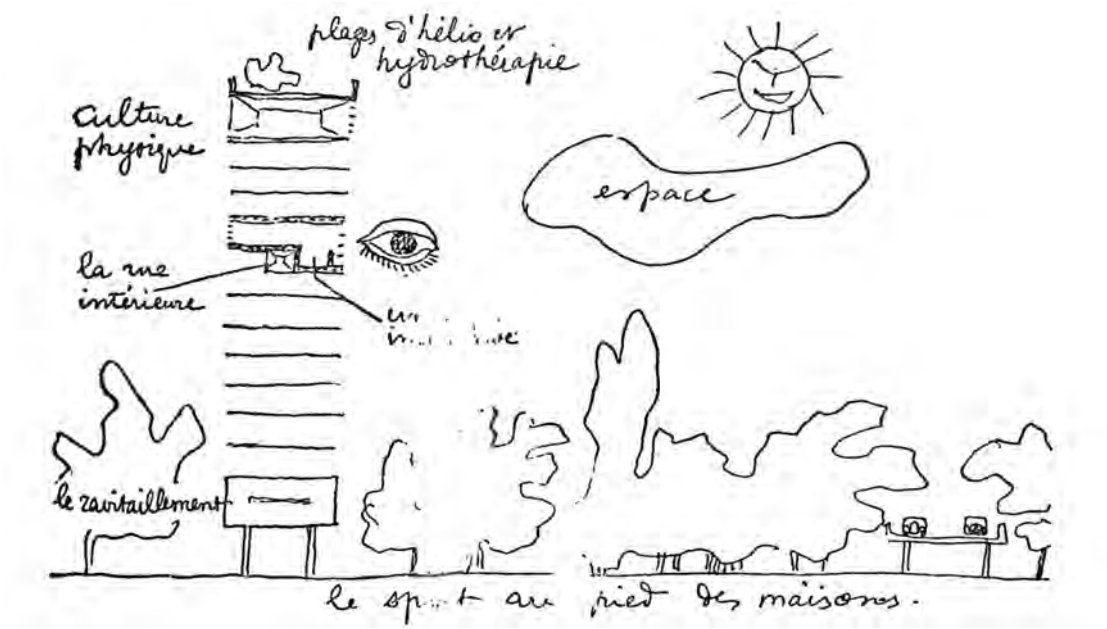


FIG 13 ESQUISSO DE LE CORBUSIER QUE EXPRESSA A IDEIA DE DESCONGESTIONAR COM OS ARRANHA-CÉUS

Le gratte-ciel n'est pas une aigrette sur le visage de la ville. On l'a fait ainsi, on a eu tort. L'aigrette était un poison urbain. Le gratte-ciel est un outil. Outil magnifique de concentration de population, de décongestionnement du sol, de classification, d'efficacité intérieure, une source prodigieuse d'amélioration des conditions du travall, un créateur d'économie et, par là, un dispensateur de richesse.[153]

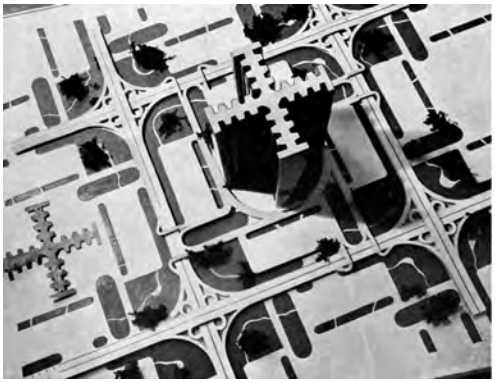




FIG 14 PORMENOR DE ARRANHA-CÉUS DO PLANO VOISIN
FIG 15 ARRANHA-CÉUS TRANSPARENTE DO PLANO VOISIN

153 Le Corbusier, 1937, p. 62.

A crítica explícita a Nova Iorque por considerar a estratégia pouco séria[154], moralmente questionável[155] mas principalmente porque não libertam o solo[156] (são demasiados e demasiado pequenos[157]). Le Corbusier contrapõe com a transparência:

> *Je veux évoquer ici la véritable splendeur du gratte-ciel cartésien: le spectacle tonifiant, stimulant, optimiste, radieux qui, de chaque bureau, s'offre par les glaces limpides sur l'espace. L'espace! Cette réponse aux aspirations de l'être, cette détente offerte à la respiration du poumon et au battement du cœur, cette effusion de voir loin, de haut, si vaste, infini, illimité. Le soleil total, dans un air pur et frais fourni par les installations mécaniques.*[158]

É esta transparência, esta vontade de trazer o exterior para o interior que, simultaneamente, garante o cumprimento do preceito moral da representação da função, que Rem Koolhaas castiga no seu *Delirius New York,* culpando-a pela perda da separação entre exterior e interior, pela banalização produzida em consequência dessa vontade e mais ainda pela perda da solução do conflito entre forma e função.

> *By stripping out the reassuring exterior architecture that allowed the ideological hysteria of the interior architecture to flourish, Le Corbusier even undoes the Great Lobotomy.*

He introduces honesty on such a scale that it exists only at the price of total banality.[159]

> *Through the double disconnection of lobotomy and schism – by separating exterior and interior architecture and developing the latter in small autonomous instalments – such structures can devote their exteriors only to formalism and their interiors only to functionalism.*
> *In this way, they not only resolve forever the conflict between form and function, but create a city where permanent monoliths celebrate metropolitan instability.*[160]

Várias outras questões estão sintetizadas nestas observações de Koolhaas que transcrevemos: primeiro, a existência de uma fachada não-transparente, e de imagem inalterável, que permite o desenvolvimento da vida interior dos arranha-céus nova-iorquinos traduzível numa instabilidade

---

154 Le Corbusier, 1937, p. 51: "C'est pourquoi les gratte-ciel n'ont pas été construits sur une intention sérieuse et sage. Ils ont été les applaudissements à l'œuvre acrobatique. Partie gagnée: gratte-ciel-proclamation. Le gratte-ciel d'ici n'est pas un élément urbanistique, mais une bannière dans l'azur, une fusée de feu d'artifice, une aigrette sur la coiffure d'un nom désormais classé dans le Gotha de l'argent".
E ainda citado por Rem Koolhaas, 1978, p. 251: "For Le Corbusier New York's 5kyscrapers are 'child's play', (i) 'an architectural accident… Imagine a man undergoing a mysterious disturbance of his organic life; the torso remains normal, but his legs become ten or twenty times too long. (ii) skyscrapers are misshapen 'adolescents of the machine age'. 'handled nonsensically as the result of a deplorably romantic city ordinance' (iii) the 1916 Zoning Law. They represent not the second (real) Machine Age but 'tumult, hair growth, first explosive stage of the new middle ages…'. (iv) they are immature, not yet modem".
(i) Le Corbusier, *La Ville radieuse* (Paris: Vincent Fréal, 1964), caption, p. 129.
(ii) Le Corbusier, *When the Cathedrals People* (New York: Reynal & Hitchcock. 1947), p. 89.
(iii) Idem.
(iv) Le Corbusier. *La Ville radieuse*, p. 133.

155 Le Corbusier, 1937, p. 63, expressa uma questão moral: "Nous voici prêts à énoncer le principe fondamental: le gratte-ciel est une jonction de contenance (les locaux) et de superficie du sol libre à son pied. Un gratte-ciel ne réalisant pas dans l'harmonie cette fonction, est une maladie. C'est la maladie même de New York".

156 Le Corbusier, 1939, p. 63: "La construction d'acier et de ciment armé permet d'élever les immeubles non plus sur des murs portants, mais sur des poteaux (pilotis) qui sortent de terre et peuvent fort bien porter les constructions à partir de 5 mètres au-dessus du sol et jusqu'à une hauteur très grande. De cette manière: Les constructions ne sont plus que des squelettes élégants et les façades peuvent être entièrement ouvertes à la lumière et construites de matériaux minces, de verre ou de remplissage divers".

157 Le Corbusier, 1937, p. 65: "Les gratte-ciel de New York sont trop petits et ils sont trop nombreux. Ils sont une preuve, celle des nouvelles dimensions et des nouveaux outillages; la preuve aussi que tout peut être entrepris désormais sur un plan général nouveau, un plan symphonique – étendue et hauteur".

158 Le Corbusier, 1937, p. 65.

159 Rem Koolhaas, 1978, p. 255.

160 Rem Koolhaas, 1978, p. 296.

metropolitana; em segundo, a perda dessa fachada induziu a banalidade. É inquestionável que o facto de cada quarteirão conter um volume de construção impossível de satisfazer com o mesmo programa automaticamente implica uma solução versátil e flexível. Que a pretensão de manter a área indeterminada do ponto de vista da função até ao momento final (entenda-se: até estar vendida), o que implica construir edifícios que são "puro envelope", é credível. Se essa solução é uma fachada incólume às transformações do seu interior, mais opaca ou mais transparente, essa é outra questão. Como me parece que Koolhas remete para esta fachada um papel que transcende a sua capacidade de intervir, e para nos mantermos no trilho do raciocínio que interessa a esta argumentação, saltamos esta última questão de Koolhaas e voltaremos a ela mais tarde, caso se verifique imprescindível.

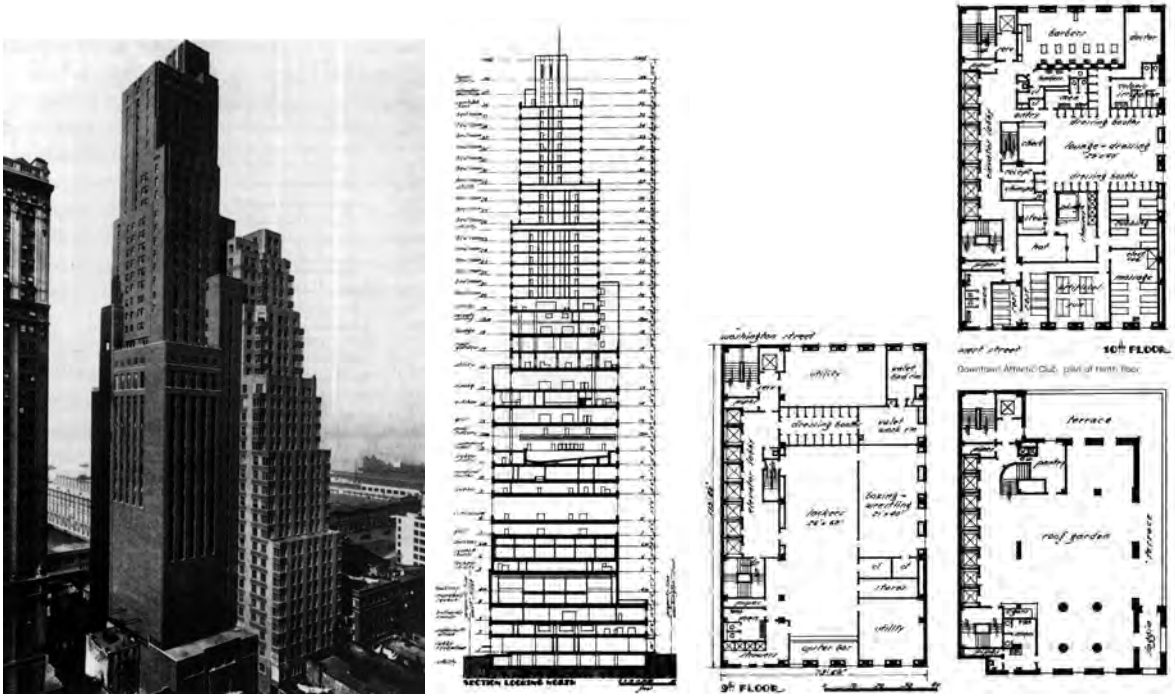


FIG 16 DOWNTOWN ATHLETIC CLUB, NEW YORK, 1931, STARRETT &VAN VLECK, ARCHITECT, DUNCAN HUNTER, ASSOCIATE ARCHITECT
FIG 17 DOWNTOWN ATHLETIC CLUB, CORTE, MOSTRANDO VARIEDADE DE PROGRAMA EMPILHADO, SEM REFLEXOS NO EXTERIOR
FIG 18 DOWNTOWN ATHLETIC CLUB, PLANTAS

Como já estabelecemos, existe uma lógica evolutiva que segue o que mais interessa ao aumento da capacidade comunicativa do meio da arquitectura. Essa lógica serve para explicar a evolução de alguns temas paradigmáticos entre Loos, Le Corbusier e a proposta de Venturi. O exemplo de *Delirius New York* é aqui proposto não por relatar um caso expressivo para o tema deste texto, mas por constituir justificação para um argumento teórico actual. O exemplo de Venturi parece ter semelhanças com o de Koolhaas. Mas entre o exemplo de Venturi, Las Vegas, e o de Koolhaas, Nova Iorque, existe a seguinte diferença: a proposta de Venturi pretende criar superfície que expresse variedade comunicativa, e as superfícies exteriores dos arranha-céus nova-iorquinos pretendem esconder a diversidade. Existe esta diferença fundamental: Venturi pretende intensificar a comunicação e os arquitectos de Nova Iorque pretendem apenas a operatividade de uma solução, uma imagem só, para um volume de construção de funções diversas. Venturi quer uma linguagem, Koolhas vem defender uma imagem. Parece algo que contradiz o meu argumento: parece um retrocesso da capacidade comunicativa da arquitectura,

mas não. *A Arquitectura da Cidade* de Aldo Rossi não tem só este primeiro papel cronológico; é de facto pela negação da imagem da função, instrumento compositivo normativo moderno, e pela defesa da versatilidade e do papel da estrutura urbana na imagem dos edifícios, que Rossi expressa, que o argumento de Koolhaas faz algum sentido. O que Koolhaas acrescenta e que serve para alargar o espaço criativo, reduzindo alguma limitação causada pelo argumento rossiano da estrutura urbana é a"instabilidade metropolitana", a arbitrariedade. O aparente contra-senso, de um retrocesso da capacidade comunicativa da arquitectura, referido atrás, explicar-se-á mais à frente, quando falar da morte do sentido, da quebra de significados.

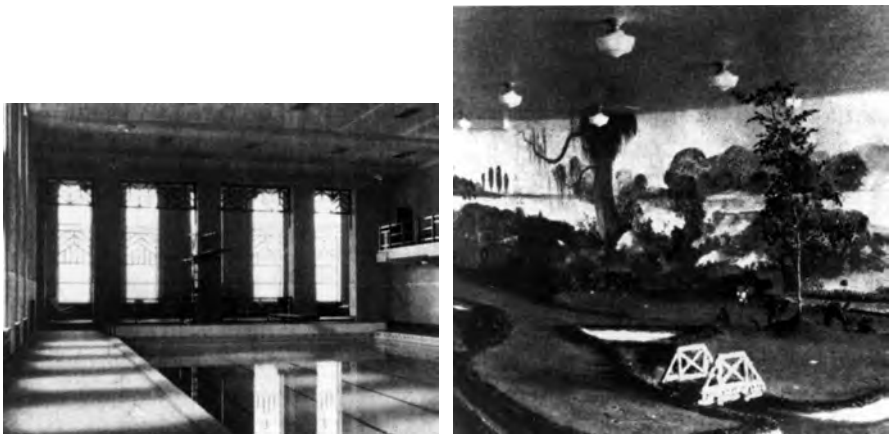


FIG 19 FOTOGRAFIAS DE PISO DA PISCINA E PISO DA PISTA DE GOLFE

3.° CAPÍTULO: A MORTE DOS SENTIDOS

1. A Morte dos Sentidos

1.1. Factos e Efeitos da Morte dos Sentidos

The eye is the source of the lie.[161]

O raciocínio, e esta argumentação que o espelha, que tenho exposto, da conquista, gradual e exponencial, que a visão tem realizado, produz dois efeitos significativos na nossa disciplina: a morte dos sentidos. Esta expressão tem este duplo significado: o da morte dos sentidos, incluindo o da visão, e o da morte dos significados, dos sentidos como conteúdo.

Com tanta matéria para ver como se pode afirmar que todos os sentidos (no seu duplo sentido) estão a desaparecer? "To disappear is to disperse oneself in appearances", esta expressão de Jean Baudrillard

161 Ditado do povo Bemba, em Maxwell, 1983. Citado por Stephen A. Tyler, 1983, p. 37.

sintetiza bem a argumentação que desenvolverei. Este efeito é um resultado algo inesperado e, portanto, talvez pouco evidente. É também, como mostrarei, um efeito igual e de direcção oposta à causa. Todos lidamos com inúmera informação diária, e isso não é um problema porque, pragmaticamente, realizamos uma escolha sobre essa informação. De toda a informação que nos chega de modo diverso, alguma não chega sequer a ser considerada para interpretar; são para nós e nesse momento "coisas" apenas.

> *Los griegos tenían un término adecuado para las "cosas": las llamaban prágmata, que es aquello con lo que uno tiene que habérselas en el trato de la ocupación (en la praxis). Sin embargo, dejaron ontológicamente en la oscuridad justo el carácter específicamente "pragmático" de los prágmata determinándolos "por lo pronto" como meras cosas.*[162]

Esta componente da realidade, que nos chega todos os dias, é observada por nós, por cada um, pelo que é, apenas na sua realidade corpórea, na sua superfície, sem que a "vejamos" com profundidade, sem que a vejamos como é (sem a perceber verdadeiramente)[163]. Este trabalho selectivo[164] é da intuição, interpretada como uma "acção" do conhecimento[165] e da visão, dado que não é da razão. Em qualquer caso, a nossa ideia da realidade é sempre produto não da realidade tal como é, mas resultado apenas da interpretação dos elementos que dela retiramos.

> *As ideias não são (como queriam os escolásticos) a imagem especular das coisas, mas o resultado de um processo abstractivo (em que, cabe observar, ficam retidos apenas alguns elementos pertinentes) que não nos dá das coisas a essência individual, mas a essência nominal, a qual é em si mesma uma síntese, uma reelaboração da coisa significada.*[166]

Este trabalho não é apenas da visão, como acabei de afirmar, simplificando. A visão é um sentido curioso, pois aos dados que ela nos fornece reagimos sempre por acção da inteligência. Ao tacto podemos reagir com dor, à audição também, ao palato com repulsa e ao olfacto também, a estes reagimos com emoção, mas à visão reagimos sobretudo pelo sentimento, por acção interpretativa mental. A diferença entre emoção e sentimento é descrita por António Damásio:

> *As emoções desenrolam-se no teatro do corpo. Os sentimentos desenrolam-se no teatro da mente.*[167]
> *…As emoções são um meio natural de avaliar o ambiente que nos rodeia e reagir de forma adaptativa.*[168]

Interpretar o que vemos é uma acção indispensável para utilizar a informação que nos chega da realidade. Essa acção implica escolher. Qual a estratégia que superintende a esta escolha permanente?

---

162 Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, ed. de Max Niemeyer, Tubinga, 1993, p. 68, citado por Felix Duque, 2003, na introdução da edição espanhola de Martin Heidegger, 1969, p. 31.

163 Felix Duque, 2003, na introdução da edição espanhola de Martin Heidegger, 1969, p. 20: "Y lo que hay que mirar son las cosas como son, siendo este 'como' la franquicia abierta por aquel que sabe mirar, es decir cuidar de manera circunspecta del todo, del ente en total".

164 Edgar Morin, 1990, p. 14: "Todo o conhecimento opera por selecção de dados significativos *e* rejeição de dados não significativos: separa (distingue ou desune) e une (associa, identifica); hierarquiza (o principal, o secundário) *e* centraliza (em função de um núcleo de noções mestras). Estas operações, que utilizam a lógica, são de facto comandadas por princípios «supralógicos» de organização do pensamento".

165 Husserl, *Ideas relativas a una fenomenologia pura y una filosofia fenomenologica,* §24, FCE, México, 1962, p. 58, citado por Felix Duque, 2003, na introdução da edição espanhola de Martin Heidegger, 1969, p. 19: "Toda intuición en que se da algo originariamente es un fundamento de derecho del conocimiento; todo lo que se nos brinda originariamente [por decirlo así, en su realidad corpórea: leibhafte] en la 'intuición' hay que tomarlo simplemente como se da, pero también sólo dentro de los limites en que se da".

166 Umberto Eco, 1976, p. 146.

167 António Damásio, 2003, p. 44.

168 António Damásio, 2003, p. 71.

Aquilo que se distingue, o excepcional, é, por essa sua qualidade, uma escolha permanente. Os *mass media* exploram este facto de modo a transformarem a matéria que promovem em matéria de excepção para que seja notável para os consumidores. Esta evidência corresponde também ao que se passa com a arquitectura. Este esforço de realizar e incorporar nas obras qualidades que as tornem visíveis, excepcionais, é energia aplicada na notabilidade visual delas, por todas as razões que já descrevi. A intenção dos autores não é apenas a notabilidade visual das obras, mas esta vontade encontra sempre alguma justificação nas ideias {como conteúdos), e sobre isso falaremos mais à frente. Cruzemos estas últimas observações, com as que expusemos antes, de Hal Foster: tudo nos chega desenhado, tudo contém a perversa vontade de ser notado, de se expor, de nos seduzir. Em reacção a esta solicitação visual, e porque ela representa um aumento generalizado de estímulos visuais, a escolha do indivíduo reflectirá esse facto elevando a fasquia da notabilidade. Esse é o mecanismo de defesa do indivíduo[169].

> *The emphasis on visual display overwhelms and intoxicates the viewer. The aesthetic experience thus serves as a form of narcotic…*[170]
> *For a living organism, protection against stimuli is an almost more important function than the reception of stimuli: the protective shield is equipped with its own store of energy and must above all strive to conserve the special forms of energy operating in it against the effects of the excessive energies at work in the external world.*[171]

Neil Leach, no seu livro *The Anaesthetics Of Architecture* (1999), faz esta associação da anestesia causada por esta *overdose* de estímulos, anestesia do indivíduo e anestesia de significados, porque atribuir qualidade estética a um objecto é eliminar todas as possíveis associações menos agradáveis[172], tornar o objecto dócil é anestesiá-lo. Este contexto, que é o mesmo do da proliferação do *design* e da anulação de tudo o que não é sensorial, coincide com o significado grego do termo estética[173]. O que, entendido na perspectiva da crescente importância da imagem, faz pensar menos no sensorial e mais na visão.

Outra questão que importa referir é a de que o esforço de interpretação exigível ao espectador, a que me referi no primeiro capítulo, pode tornar-se menos tolerável, menos agradável. A comunicação estética tem, por outro lado, no mecanismo da divulgação em massa com o objectivo da sedução, de agir de modo retórico, de surpreender de modo articulado com expectativas de compreensão do destinatário, e isto é obviamente o oposto da poética.

> *Por outro lado, a Retórica não codifica relações de inexpectatividade que se oponham a todos os sistemas de expectativas do código ou da psicologia dos ouvintes: codifica apenas as relações de inexpectatividade que, conquanto inusitadas, possam integrar-se no sistema de expectativas do ouvinte. Difere, portanto, do discurso poético. Este, apoiando-se em faixas mínimas de redundância (respeitando o mínimo possível as expectativas do destinatário), impõe ao fruidor um esforço interpretativo, um redimensionamento dos códigos que (na arte contemporânea) pode atingir pontos extremos de tolerabilidade, enquanto que a Retórica codifica um tipo de informação sensata, uma inexpectatividade regulada, de modo que o inesperado e o informativo intervenham*

169 Neil Leach, 1999, p. 34: "The modem metropolitan individual has to develop a defense mechanism against the overstimulation of mental life in the city, and the blasé outlook is both a product of and a defense against this condition".
170 Neil Leach, 1999, p. 44; e prossegue citando Buck-Morss, *Aesthetics and Anaesthetics,* p. 22: "It has the effect of anaesthetizing the organism, not through flooding the senses. These stimulated sensoria alter consciousness, much like a drug, but they do so through sensory distraction rather than chemical alteration".
171 Neil Leach, 1999, p. 42, citando Freud, *Beyond the Pleasure Principil,* p. 114.
172 Neil Leach, 1999, p. 15: "To aestheticize an object is to anaesthetize it and strip it of its unpleasant associations".
173 Neil Leach, 1999, p. 44: "The ancient Greek term, aesthesis refers not to abstract theories of beauty but to sensory perceptions".

não para provocarem e porem em crise tudo o que se sabe, mas para persuadirem, isto é, restruturarem em parte o que já se sabe.[174]

O interesse é persuadir e não fazer pensar. É por esta razão que Hal Foster pode comparar os centros culturais, museus incluídos, com os centros comerciais com os quais caminham a par, procurando centralizar todas as actividades da vida urbana[175] a que se assemelham. O exemplo que Hal Foster utiliza é revelador desta interpretação:

In a similar way Gehry evokes an individuality that seems more exclusive than democratic. Rather than "forums of civic engagement", his cultural centers appear as sites of spectacular spectatorship, of touristic awe. With Gehry and other architects the reverse is now true as well: spectacle is "an image accumulated to the point where it becomes capital". Such is the logic of many cultural centers today, as they are designed, alongside theme parks and sports complexes, to assist in the corporate "revival" of the city – that is, of its being made safe for shopping, spectating, and spacing out (…).[176]

A pretensão de distinguir acaba por produzir o inverso, a atenuação da diferença.

A poética e a retórica estão operativamente ligadas a esta questão da visão. A comunicação visual, pelos motivos que já abordei, cresce comparativamente, porque operativamente é mais eficaz, mais redundante. Não vou aqui defender que a comunicação visual é sempre de natureza retórica; seria absolutamente falso. Aliás, e como não irei explorar esta questão, convirá esclarecer para a argumentação que aqui se expressa, que só a título especulativo, como este que aqui se faz, tem sentido falar de comunicações puras, retóricas ou poéticas. Obviamente haverá aqui campo para as mais variadas intersecções, sem que isso possa ter qualquer implicação com a qualidade intrínseca das comunicações, seja qual for o seu destino; assim compreende-se, por exemplo, o valor dos *ready-made* de Marcel Duchamp. Todas as representações dos sentidos têm e sempre tiveram a capacidade de ser ou participar na comunicação de modo básico, pela emoção ou sentimento que despertam, e pelo que também representam, de abordar ideias abstractas, mais complexas[177]. Atrevo-me a afirmar que a retórica é melhor servida pela visão do que pelos outros sentidos. Uma imagem vale mil palavras. Este facto, que já abordámos atrás, aparece com nitidez na evolução do desvio do uso das palavras, como mostra o *Dictionary Of Selected Synonyms In The Principal Indo-European Languages* de Carl Darling Buck[178]. A importância da percepção sensorial e da redução da terminologia relacionada, em qualquer

174 Umberto Eco, d.e.d. 1976, p. 77.
175 Hal Foster, 2002, p. 55: "Shopping is arguably the last remaining form of public activity. Through a battery of increasingly predatory forms, shopping has been able to colonize - even replace - almost every aspect of urban life'.
176 Hal Foster, 2002, p. 41.
177 Howard Gardner, 1982, p. 54: "Lévi-Strauss cree que las categorías empíricas simples que pueblan los mitos – representaciones del olor, el sonido, el silencio, la luz, la oscuridad, el hambre o la sed – constituyen instrumentos para abordar las ideas más abstractas con que deben lidiar los individuos de todas partes: dilemas como la relación entre naturaleza y cultura, el status del tabú del incesto, la importancia de ciertas configuraciones sociales y de parentesco".
178 A alteração dos termos aplicados aos sentidos denota a passagem de adjectivos aplicados em primeira mão à audição, como por exemplo, ao acabar em uso aplicado à visão, como quando se diz "uma cor gritante". Mas tal como Carl Darling Buck, 1949; p. 6, salvaguarda: "But such cases are the exception. Change is the rule – sometimes so radical that, without the connecting links, one would be at a loss to see any relation between the earliest known and the latest use".

um dos sentidos, aparece estudada em alguns trabalhos de investigação que Ivan Illich refere no seu livro *La verte des sens*[179] e cuja explicação não remete para uma responsabilização da visão:

> *Des douzaines de mots recouvrant les nuances de la perception sont tombés en désuétude. En ce qui concerne les fonctions du nez, il s'est trouvé quelqu'un pour dénombrer les victimes: sur les cent cinquante-huit mots allemands indiquant les variations de l'odeur employées par les contemporains de Dürer, trente-deux seulement sont encore utilisées. De même, le registre linguistique pour le toucher s'est rétréci. Le vocabulaire de la vue ne se porte guère mieux.*[180]

Se, por um lado, se demonstra que a visão, como sentido, e a imagem, como meio, dominam de modo crescente a comunicação, e que desde de que a arquitectura renunciou ao papel de vanguarda, está mais implicada na sociedade dos *mass media,* da comunicação, por outro lado, já não é possível usar o mesmo argumento para explicar a redução da interpretação sensorial, nos vários sentidos. É certamente mais complexo do que simplesmente atribuir culpas à conquista da visão.

A palavra-chave é aqui, mais uma vez, interpretar. Quando interpretamos a informação sensorial, precisamos dos termos que descrevem a interpretação da experiência, precisamos de realizar um esforço nem sempre agradável, e nesse acto introduzimos incerteza, imprecisão no resultado da comunicação. A redução dos termos é resultado da redução da interpretação. A interpretação é uma mais-valia na poética[181], mas é uma desvantagem para a retórica. Com este raciocínio poderíamos dizer que a interpretação sensorial[182], sempre que acontece[183], e quando há experiência sensorial há interpretação[184], acumula informação sensitiva e pensamento, como aliás defende Nelson Goodman em *Languages of Art:*

> *The catch here, as Ernst Gombrich insists, is that there is no innocent eye.*[185] *The eye comes always ancient to its work, obsessed by its own past and by old and new insinuations of the ear, nose, tongue, fingers, heart, and brain.*[186]

---

179 Segue nota de Ivan Illich, 2004, p. 197, com indicação bibliográfica sobre esta matéria, com sublinhado nosso: "Artur Kutzelnigg, 'Die Verarmung des Geruchswortschatzes seii; dl Mittelalter', Muttersprache, 94, n.º 3-4, 1983-1984, p. 328-345. **L'auteur identifie cent cinquante-huit mots en moyen allemand désignant des odeurs (et souvent des goûts) différents, entrant dans quelque soixante-deux grandes catégories. Trente-deux au plus sont encore reconnus, pour beaucoup uniquement dans des dialectes locaux**. Voir aussi Leo Weisgerber: 'Der Geruchsinn in unseren Sprachen'. *Indogermanische Forschungen*, 46, 1928, p. 121-150: article séminal sur la méthodologie permettant de rattacher champs sémantiques et forme de l'expérience. … Leo Weisgerber, Adjektivische und verbale Auffassung der Gesichtsempfindungen, Wörter und Sachen, Heidelberg, 12, 1929, p. 197-226. Tout aussi remarquable est le glissement fonctionnel en allemand du verbe à l'adjectif dans des mots se référant à l'expérience visuelle".

180 Ivan Illich, 2004, p. 196-197.

181 Tal como na descodificação da comunicação artística, o momento de interpretação, onde ocorre a revelação de possíveis significados, é onde se realiza o pico do interesse da obra, é o momento do seu entendimento, à luz dessa interpretação, Nelson Goodman, 1976, p. 259, explica esse mesmo fenómeno na interpretação simbólica: "We focus upon frontiers; the peak of interest in a symbol tends to occur at the time of revelation, somewhere midway in the passage from the obscure to the obvious".

182 Interpretação sensorial, ou como Nelson Goodman, 1976, p. 251, diz: emprego cognitivo das emoções. Embora o sentido não seja integralmente traduzível entre as duas expressões, no entanto, representam ambas acção mental sobre a experiência sensorial. A experiência sensorial não é medida para a experiência estética, pode ou não estar presente: "Cognitive employment of the emotions is neither present in every aesthetic nor absent from every non-aesthetic experience".

183 Nelson Goodman, 1976, p. 25: "In dally life, classification of things by feeling is often more vital than classification by other properties: we are likely to be better off if we are skilled in fearing, wanting, braving, or distrusting the right things, animate or inanimate, than if we perceive only their shapes, sizes, weights, etc. And the importance of discernment by feeling does not vanish when the motivation becomes theoretic rather than practical".

184 Nelson Goodman, 1976, p. 8: "But reception and interpretation are not separable operations; they are thoroughly interdependent".

185 Ernst Gombrich in *Art and Illusion*; New York, Pantheon Books, 1960, p. 297-298.

186 Nelson Goodman, 1976, p. 7.

Para veicular uma intenção poética, a interpretação e as emoções sensoriais podem (e devem) ser incluídas *e* exploradas[187], e o resultado interpretado pode ser até ofensivo ou aborrecido[188] que não implicará, por si só, qualquer prejuízo para a qualidade dessa poética[189]. Para a comunicação retórica, os interesses são diferentes. Não existe, para a retórica, qualquer interesse em introduzir incerteza na comunicação, nem que esta seja desagradável para o receptor. E como o recebido não pode ser separado da sua interpretação[190], numa retórica eficaz, dos *mass media,* propõe-se matéria para interpretações simples, de interesse para o receptor[191], e cuja interpretação seja menos dada a incertezas. E como resultado dessa estratégia não veiculam mensagens em que não sejam conhecidas as interpretações. E como resultado desse modo de agir, nada pode nem é representado com a expressão das suas qualidades[192], porque tudo o que é apresentado é transformado[193] de modo a melhor conduzir à interpretação pretendida. Esta simplificação manipulada pretende agir sobre a interpretação, aquilo que é a acção indissociável de quem experimenta sobre a coisa experimentada:

> *Assim, chega-se à inteligência cega. A inteligência cega destrói os conjuntos e as totalidades, isola todos os objectos daquilo que os envolve.*
> *Não pode conceber o elo inseparável entre o observador e a coisa observada.*[194]

Existe nesta manipulação uma consciente redução de significados a veicular, essa redução do sentido contido nas comunicações é realizada também à custa da redução da experiência sensorial. A redução da experiência sensorial é sintoma da morte do sentido. A imagem é o sistema comunicativo eleito, ainda que toda a experiência esteja afectada por esta redução. Esta é a perda essencial deste percurso, pois subtilmente substitui o nosso trabalho interpretativo, às vezes incómodo, pelo meramente informativo, natural das estruturas comunicativas, que não são artísticas. Substitui a poética pela retórica.

---

187 Nelson Goodman, 1976, p. 259: "This subsumption of aesthetic under cognitive excellence calls for one more reminder that the cognitive, while contrasted with both the practical and the passive, does not exclude the sensory or the emotive, that what we know through art is felt in our bones and nerves and muscles as well as grasped by our minds, that all the sensitivity and responsiveness of the organism participates in the invention and interpretation of symbols".

188 Nelson Goodman, 1976, p. 259: "A work may be successively offensive, fascinating, comfortable, and boring. These are the vicissitudes of the vehicles and instruments of knowledge".

189 Nelson Goodman, 1976, p. 250: "Again, negative emotions obviously function cognitively quite as well as positive ones. The horror and revulsion we may feel at Macbeth are not lesser means of understanding than the amusement and delight we may fid in Pygmalion. We are not called upon to suppose that somehow – say by catharsis – the revulsion is transformed into delight, or to explain why the most forbidding portrait is as legitimately aesthetic as the most appealing one; for pleasantness in an emotion is no more a condition for cognitive functioning than is redness in a color-sensation. In aesthetic experience, emotion positive or negative is a mode of sensitivity to a work. The problem of tragedy and the paradox of ugliness evaporate.
Equally plainly, quantity or intensity of emotion is no measure of its cognitive efficacy".

190 Nelson Goodman, 1976, p. 8: "Moreover, what has been received and what has been done to it cannot be distinguished with in the finished product. Content cannot be extracted by peeling off layers of comment".

191 De interesse para o receptor, e não necessariamente agradáveis, o que distingue, por exemplo, o noticiário da publicidade, diferenças que não exploro aqui, mas com relação com a arquitectura, a retórica arquitectónica neste caso e em muitos casos aparece mais semelhante a retóricas publicitárias.

192 A representação da totalidade das qualidades envolvidas numa comunicação, não só é uma impossibilidade (*) como com o aumento da complexidade da relação entre as experiências sensoriais e sua interpretação seria menos previsível: Nelson Goodman, 1976, p. 249: "Sensory and emotive experiences are related in complex ways to the properties of objects. Also, emotions function cognitively not as separate items but in combination with one another and with other means of knowing".
(*) Edgar Morin, 1990, p. 9: "… o pensamento complexo aspira ao conhecimento multidimensional. Mas sabe, à partida, que o conhecimento completo é impossível: um dos axiomas da complexidade é a impossibilidade, mesmo em teoria, de uma omnisciência".

193 Neil Leach, 1999, p. 5: "Once reality itself has been removed, all we are left with is a world of images, of hyper-reality, of pure simulacra. The detachment of these images from their original complex cultural situation decontextualizes them.
This culture of reification objectifies the whole act of viewing, such that any appreciation of depth, perspective, or relief is reduced, promoting instead 'a gaze which sweeps over objects without seeing in them anything other than their objectiveness.)"
(*) In the process of reading an object as a mere image, that object is emptied of much of its original meaning. (**)".
(*) Mike Gane em Baudrillard's Bestiary, London: Routledge, 1991), p. 101.
(**) Mike Gane em Baudrillard's Bestiary, London: Routledge, 1991), p. 103.

194 Edgar Morin, 1990, p. 18.

1.2. A Morte do Sentido

> *The consequences of this are profound. This privileging of the image has led to an impoverished understanding of the built environment, turning social space into a fetishized abstraction. The space of lived experience has been reduced to a codified system of signification, and with the increasing emphasis on visual perception there has been a corresponding reduction in other forms of sensory perception. "The image kills", as Henri Lefebvre observes, and cannot account for the richness of lived experience.*[195]

A primeira impressão causada por esta expressão – "a morte dos sentidos" – no contexto da conquista da imagem é que tudo está convertido ao visual e que já não existem conteúdos, já não há sentido, *e* que a experiência sensorial dos outros sentidos está em desaparecimento. Esta impressão tem causas visíveis no que nos envolve e, no entanto, encerra um mal-entendido. Não é que tenham desaparecido os conteúdos, mas, tal como a saturação da imagem nos anestesia, também estamos anestesiados pelo excesso de conteúdos. E por esse facto já não lhes damos significado. Há conteúdos mas não lhes damos sentido, não os convertemos em significado. Jean Baudrillard descreve esta condição que qualifica como obscena, por tudo estar exposto, tudo estar convertido em informação[196].

> *Everywhere one seeks to produce meaning, to make the world signify, to render it visible. We are not, however, in danger of lacking meaning; quite to the contrary, we are gorged with meaning and it is killing us.*[197]

O excesso informativo, retórico, expõe tudo, e pouco fica dessa informação para ser realmente visto[198], interpretado. Ao mesmo tempo, o alastrar da intervenção do *design,* desenhando a superfície visível de tudo, a que já nos referimos, também contribui para uma redução do sentido[199]. Neil Leach e Jean Baudrillard encontram o mesmo resultado redutor na arte:

> *For just as when everything trakes on a political meaning, politics itself become invisible, and when everything takes on a sexual meaning, sex itself becomes invisible, so too when everything becomes aesthetic, the very notion of art disappears. As a consequence of this, for Baudrillard, the word aesthetics loses all meaning: "When everything becomes aesthetic, nothing is either beautiful or ugly any longer, and art itself disappears."(*) The very liberation of the notion of a work of art has led to the abandonment of any fundamental rules for a work of art. And if there is no standard against which to measure a work of art, there can equally be no standard by which to appreciate it. Instead of aesthetic judgement we find an obscene fascination with excess.*[200]

Este excesso também provoca uma reacção oposta, a da anulação[201], do desaparecimento, resolvendo o problema da exposição visual mas comprometendo, também, a expressão ou comunicação do

---

195 Neil Leach, 1999, p. 10.
196 Jean Baudrillard, 1987, p. 22: "It is no longer the obscenity of the hidden, the repressed, the obscure, but that of the visible, the all-too-visible, the more-visible than-visible; it is the obscenity of that which no longer contains a secret and is entirely soluble in information and communication".
197 Jean Baudrillard, 1987, p. 63.
198 Jean Baudrillard, 1987, p. 31: "Obscenity lies in the fact that there is nothing to see. It is not a sexual obscenity, but the obscenity of the real".
199 Neil Leach, p. 89, citando Mike Gane em Baudrillard's Bestiary London: Routledge, 1991, p. 103: "As Mike Gane argues, 'This displacement has serious consequences'. The crucial one is a general aestheticisation of life, as everything falls under the sign of art which nevertheless, and paradoxically, loses all content".
200 Neil Leach, p. 6, citando Jean Baudrillard, "Transpolitics, Transsexuality, Transaesthetics", trans. Michael Valentin, in William Stearns and William Chaloupka, eds., *Jean Baudrillard: The Disappearance of Art and Politics* (London: Macmillan, 1992), p. 10.
201 Jean Baudrillard, 1987, p. 34: "This fascination also concerns modem art whose objective is quite literally to no longer offer itself to the gaze, to defy all seduction of the gaze. Modem art exerts only the magic of its disappearance".

significado. Temos duas causas, então, para este desaparecimento: deixamos de "ver" ou deixamos de mostrar[202]. Precisamos de voltar a percorrer os exemplos que elegemos e que já analisámos na procura dos indícios da conquista da imagem, mas agora para verificar esta perda do sentido, de modo a encontrar os momentos notáveis deste percurso.

Mark Wigley, em *White Walls, Designer Dresses* conduz-nos à conclusão de que Le Corbusier, ao atacar as "modas" decorativas, acaba por implementar, com as paredes brancas que caracterizam o moderno, um novo modo de vestir a arquitectura[203], a moda da ausência de decoração. Esta é uma das revoluções do moderno, a das aparências[204]. Opaco, parede branca, e falta de parede, transparência, são as duas faces que alimentaram a crítica ao moderno das últimas décadas[205].

Seja na constituição das paredes, seja nas aberturas, existem diferenças fundamentais entre aquelas a que Le Corbusier e o moderno ortodoxo nos habituaram, e as de Adolf Loos. Existe uma diferença ideológica fundamental: Loos quis retirar a decoração e ajustar a imagem de edifícios e seus espaços ao seu tempo, com a consequente menor dependência das "modas", mas demonstra o interesse numa relação absolutamente clara entre interior e exterior, atribuindo e caracterizando interior com a intimidade e protecção de um abrigo.

> *Loos seems to establish a radical difference between interior and exterior, which reflects the split between the intimate and the social life of the metropolitan being: "outside", the realm of exchange, money, and masks; "inside", the realm of the inalienable, the non-exchangeable, and the unspeakable. Moreover, this split between inside and outside, between the other senses and sight, is gender-loaded. The exterior of the house, Loos writes, should resemble a dinner jacket, a male mask, as the unified self, protected by a seamless facade, is masculine. The interior is the scene of sexuality and of reproduction, all the things that would divide the subject in the outside world.*[206]

É por esta razão distinta da pretensão moderna, onde a parede como barreira entre exterior e interior é transposta pela presença da janela, da transparência. Mas esta diferença é fundamental para expressar a verdadeira natureza da experiência que Loos ou Le Corbusier esperam fornecer aos habitantes dos seus projectos, das suas obras. A constituição das paredes revela com clareza esta diferença; vejam-se as fotografias e percebe-se também esta diferença óbvia: as paredes de Le Corbusier são idênticas, em constituição, na sua face exterior e na interior; para Loos isto é impensável. A experiência do espaço

---

202 Rem Koolhaas, na sua critica à estratégia corbusiana, e na defesa da superfície contentora, já remete para a transparência moderna as culpas de um vazio cultural. Rem Koolhaas, 1978; p. 255: "The glass walls of his Horizontal Skyscraper enclose a complete cultural void".

203 Mark Wigley, 1995,; p. 67, referindo-se a Le Corbusier e a "*Vers une Architecture*": "In these famous pages, the fundamental difference between the engineer and the architect has to do with the 'look'. It is by satisfying the eye that the materiality of buildings can be transcended. Although the engineer's calculations of the internal logic of structure necessarily involve a certain 'taste', the architect must consider the external appearance of the forms and 'reward the desire of the eyes'…. It is precisely the ultimate privileging of the external 'look' over the internal structure that renders the role of the modem architect one of choosing the correct clothing for the newly industrialized body of architecture".

204 Jean Baudrillard, 1987, p. 63: "The reverse strategy of the entire modem movement is the 'liberation' of meaning and the destruction of appearances. To be done with appearances is the essential occupation of revolutions".

205 Anthony Vidler; 1992, p. 218-219: "Indeed, lt was under the sign of opacity that the universalism of modernism, constructed on the myth of a universal subject, came under attack in the past twenty-five years. Beginning with Colin Rowe's and Robert Slutzky's sly undermining of modernist simplicities in their "Transparency, Literal and Phenomenal", transparency was gradually discredited by the critique of the universal subject in politics and psychoanalysis… In its place, opacity, both literal and phenomenal, became the watchword of the postmodern appeal to roots, to tradition, to local and regional specificity, to a renewed search for domestic security. A few years ago one might have concluded that, if the old art of dwelling had not been entirely revived, save in kitsch imitation, certainly transparency was dead".

206 Beatriz Colomina, 1994, p. 274.

é para Loos uma experiência sensorial completa, em que participam todos os sentidos. Por essa razão são irreprodutíveis em fotografia, qualidade que tanto prezava[207]. A fotografia retrata apenas parte da imagem. É incapaz de interpretar, incapaz de descrever, transforma a arquitectura em outra coisa.



FIG 20 LE CORBUSIER, PORMENOR DA FACHADA DA VILLA SAVOYE
FIG 21, 22 VISTA DO PÁTIO
FIG 23, 24, 25 E 26 INTERIORES

207 Beatriz Colomina, 1994, p. 31; transcreve-se a nota na totalidade *e* no original pelo interesse que possa existir em localizar os textos utilizados: "It is perhaps for that reason that Loos insists, in a passage also mysteriously omitted from the English translation of his famous text 'Architektur', that the interior is that which cannot be photographed: 'The inhabitants of my interiors do not recognize their own house in photographs'. (*)
It is my greatest pride that the interiors which 1 have created are totally ineffective in photographs. I have to forego the honour of being published in the various architectural magazines. I have been denied the satisfaction of my vanity. And thus my efforts may be ineffective. (**)".
(*) Adolf Loos Architektur (191O), in *Samtlkhe Schriften,* Adolf Loos, vol. I (Vienna and Munich: Verlag Herold, 1962), p. 309. The English translation of this text that I am referring to is the one included in the anthology edited by Tim and Charlotte Benton with Dennis Sharp, Architecture and Design: 1890-1933, An lnternational Anthology of Original Articles (New York: Whitney Library' of Design. 1975). This was the only avallable translation at the time I originally made this point in an article for 98, in 1982. Since then, the editors of that journal have included a complete translation of "Architecture" by Wilfried Wang in the appendix to their catalogue "The Architecture of Adolf Loos: An Arts Council Exhibition (London: Arts Council of Great Britain, 1985), pp. 104-109, that restores the missing fragments. Except where noted, the translations from "Architektur" used in this chapter are my own.
(**) Beatriz Colomina, 1994, p. 42, citando a mesma fonte atrás assinalada na p. 106.



FIG 27-30 ADOLF LOOS, INTERIORES DA CASA MULLER
FIG 31-36 ADOLF LOOS, INTERIORES DA VILLA KARMA

Publishing, like ornament, by absorbing architecture into the universe of merchandise, by fetishizing it, destroys its possibility of transcendence. The problem for Loos is that photography is not able to interpret architecture; otherwise the latter could live in the former. When Loos writes, "Good architecture can be described but not drawn", and even "Good architecture can be written. One can write the Parthenon"(*), he is acknowledging, well before Benveniste, that the only semiotic system capable of interpreting another semiotic system is language. Leaving aside the difficulties of language interpreting architecture, what Loos realized was that photography makes architecture something other, transforms it into a news item.[208]

A diferença entre informação visual e narrativa, assumida por Loos e retratada por Beatriz Colomina, é a criada pela oportunidade da interpretação, que a narrativa, que o sentido das palavras podem produzir[209]. Mas palavras não são arquitectura e portanto também não servem como descrição da experiência, *e* revelam também esta redução da experiência sensorial[210] a que me refiro. Esta questão mostra como Loos estava atento a esta redução *e* como a procurava resolver. Este acto consciente de negar a possibilidade da representação bidimensional[211] não se resume às palavras, pois Loos explorou a construção dos seus espaços interiores recorrendo a sofisticada variedade táctil de revestimentos, numa estreita relação com o destino funcional das divisões, explorou a proporção desses espaços com o Raumplan[212], que procurava contribuir para a intimidade e qualidade do habitar, e por fim questionou a validade da representação do desenho por oposição à da definição dos espaços em obra[213]:

*In the year 1900, Adolf Loos started a revolt against the practice of indicating dimensions in figures or measured drawings. He felt, as he often told me, that such a procedure dehumanizes design. *If I want a wood paneling or wainscot to be of a certain height, "stand there, hold my hand at that certain height, and the carpenter makes his pencil mark. Then I step back and look at it from one point and from another, visualizing the finished result with all my powers. This is the only human way to decide on the height of a*

---

208 Beatriz Colomina, 1994, p. 43.
(*) Adolf Loos, *Von der Sparsamkeit, compiled* by Bohuslav Markalous from various conversations with Loos, Wohnungskultur 2/3 (1924). English translation "Regarding Economy", trans. Francis R. Jones, in Raumplan versus Plan Libre: Adolf Loos and Le Corbusier, 1919 1930, ed. Max Risselada (Delft: Delft University Press, 1988), p. 139.

209 Interpretação na narrativa da experiência da arquitectura ocorre pelo menos de duas maneiras, pela Interpretação que a narrativa sempre contém, por se tratar de uma tradução num outro meio comunicativo, *e* por propiciar a interpretação do receptor, ouvinte ou leitor. Beatriz Colomina, 1994, p. 46: "In spite of the seeming redundancy, one can read this type of writing over and over without tiring of it because one never understands exactly the same thing on subsequent readings. It is writing that requires entry. By entering, one extracts from every reading an experience that is unique. Such writing is always modem, just like Loos's houses, because it requires that someone enter in order to make sense of it, that someone make it his or her own".

210 Beatriz Colomina, 1994, p. 46: "The replacement of the older narration by information, of information by sensation, reflects the increasing atrophy of experience. In turn, there is a contrast between all these forms and the story, which is one of the oldest forms of communication. It is not the object of the story to convey a happening per se, which is the purpose of information; rather, it embeds it in the life of the storyteller in order to pass it on as experience to those listening. It thus bears the marks of the storyteller much as the earthen vessel bears the marks of the potter's hand".

211 Beatriz Colomina, 1994, p. 270: "But Loos was not simply opposing sensual experience to abstraction. Rather, he was dealing with the intranslatability of languages. Because a drawing cannot convey the tension between the other senses and sight it cannot adequately translate a building. For Loos, the architect's drawing was a consequence of the division of labor, it could never be more than a mere technical statement… ".

212 Beatriz Colomina, 1994, p. 269: "In 'Architecture' Loos writes: The mark of a building which is truly established is that it remains ineffective in two dimensions. (*) By 'ineffective' he means that the drawing cannot convey the 'sensation' of space, as this involves not only sight but also the other physical senses. (**) Loos devised the Raumplan as a means of conceptualizing space as it is felt, but, revealingly, he left no theoretical definition of it. As Kulka has noted, he 'will make many changes during construction. He will walk through the space and say: 'I do not like the height of this ceiling, change it!' The idea of the Raumplan made it difficult to finish a scheme before construction allowed the visualization of the space as it was'".
(*) Adolf Loos, *Architecture* (1910), trans. Wilfried Wang, in The Architecture of Adolf Loos (London: Arts Council of Great Britain, 198S), p. 106.
(**) See in this respect Loos's use of the word "eflect" (Wirkung) in other passages. For example in the fragment of '"The Principle of Cladding" quoted above, the "effect" is the sensation" that the space produces in the spectator, the feeling of "homeyness" in a house.

213 Beatriz Colomina, 1994, p. 279: "The idea of the Raumplan, for example: Loos constructs a space (without having completed the working drawings), then allows himself to be manipulated by this construction. Like the occupants of his house, he is both inside and outside the object. The object has as much authority over him as he over it. He is not simply an author".

wainscot, or on the width of a window". Loos was inclined to use a minimum of paper plans; he carried in his head all the detalls of even his most complex designs. (*)[214]



FIG 37, 38, 39 E 40 ADOLF LOOS, INTERIORES DA VILLA KARMA
FIG 41 ADOLF LOOS, QUARTO DE LINA LOOS

Deste modo Loos associa esta ideia de experiência espacial aos argumentos de Gottfried Semper, que remetem uma importância antiga ao revestimento como principal componente na caracterização do espaço[215]; a união destes dois argumentos cria uma base teórica, para a sua produção projectual, alicerçada numa completa experiência sensorial que envolve toda a informação recebida pelos sentidos, somada à colhida no uso do espaço proporcionado. Para representar esta experiência, a imagem é insuficiente. As janelas de Loos não são meios de observar nem de ser observado, são parte da estratégia de caracterização dos interiores, fornecem luz e são momentos específicos no uso das casas, caracterizam ambientes, fornecem os sentidos sem o privilégio da visão. Não é por acaso que as fotografias da sua obra privilegiam as janelas com as cortinas fechadas, fontes de calor e luz. A casa

214 Beatriz Colomina, 1994, p. 269, citando Richard Neutra.
(*) Richard Neutra, *Survival through Design* (New York: Oxford University Press, 1954), p. 300.

215 Gottfried Semper, *The Four Elements of Architecture: A Contribution to the Comparative Study of Architecture (1851),* in Gottfried Semper: *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, trans. Harry Francis Mallgrave and Wolfgang Herrmann (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), p. 104. em Beatriz Colomina, 1994, p. 372: "Hanging carpets remained the true walls, the visible boundaries of space. The often solid walls behind them were necessary for masons that had nothing to do with the creation of space; they were needed for security, for supporting a load, for their permanence, and so on. Wherever the need for these secondary functions did not arise, the carpets remained the original means of separating space. Even where building solid walls became necessary, the latter were only the inner, invisible structure hidden behind the true and legitimate representatives of the wall, the colorful woven carpets".

não é estruturada em função da vista mas em função da vida que protege[216]. A estrutura da casa é representativa desta estratégia, em Loos os vazios *e* as perspectivas que os percursos permitem são produzidos de modo a oferecer a vista e a experiência dos espaços da casa, de modo a tornar a vida, que aí se desenrola, também em tema da experiência. São utilizadores envolvidos no espaço e, em simultâneo, são espectadores com alguma distância.

> *The inhabitants of Loos's houses are both actors in and spectators of the family scene – involved in, yet detached from, their own space.*[217]

Experimentar o espaço no uso das funções é parte da especificidade da arquitectura enquanto meio comunicativo (quer Venturi queira quer não); nenhum outro meio fará isto melhor, e esta é a aposta loosiana, incorruptível pela imagem.

Aquilo que nos interessa, nesta estratégia, é reconhecer esta diferença: para Loos a casa é o lugar onde se define o interior, onde acontece o privado, o humano; *e* para Le Corbusier este espaço é o da "machine à habiter", em que a diferença entre interior e exterior não é definida pela ocupação mas pela posição relativa do observador sobre a envolvente, pelo modo como as aberturas mostram o exterior ou como o interior se expõe ao exterior[218], as paredes são limite de lados indiferenciados, estar dentro ou estar fora, não estar reflectido pela composição da contenção, na composição da parede.

> *The house is a device to see the world, a mechanism of viewing. Shelter, separation from the outside, is provided by the window's ability to run the threatening world outside the house into a reassuring picture.*[219]

Nesta transformação da caracterização, o interior que já não é um lugar protegido do exterior, que já não é espaço do corpo, possibilita às paredes brancas, e às suas aberturas[220], que transcrevam a mecânica funcional do seu interior, impossível de realizar se mantivessem o seu papel exterior de protecção e o interior de acolhimento. Beatriz Colomina atribui a Le Corbusier este papel das aberturas: participarem no interior como imagem e, assim, caracterizarem a diferença entre exterior e interior:

> *Viewing a landscape through a window implies a separation.*
> *Le Corbusier's window corresponds, I would argue, to the space of photography.*[221]
> *For Le Corbusier the interior no longer needs to be defined as a system of defense from the exterior. To say that "the exterior is always an interior" means that the interior is not simply the bounded territory defined by its opposition to the exterior.*[222]

---

216 Para Hal Foster, esta questão em Loos reflecte uma interpretação da casa como parte da vida por oposição às que são produto das modas decorativas em que tudo é desenhado, que se comparam ao terminado, sem hipótese de evoluir, de acompanhar a vida, as mortas. Hal Foster, 2002, p. 15: "For the Art Nouveau designer this completion reunites art and life, and all signs of death are banished. For Loos, on the other hand, this triumphant overcoming of limits is a catastrophic loss of the same – the loss of the objective constraints required to define any 'future living and striving, developing and desiring'. Far from a transcendence of death, this loss of finitude is a death-in-life, as figured in the ultimate trope of indistinction, living 'with one's own corpse'".

217 Beatriz Colomina, 1994, p. 244.

218 Beatriz Colomina, 1994, p. 111, a referir-se à Villa Schwob de Le Corbusier, num curioso indício de que o sítio tem uma importância relativa nesta questão: "But the most striking modification in the photographs of this house published in L'Esprit nouveau is the elimination of any reference to the actual site, which is, in fact, a steep terrain. By eliminating the site, he makes architecture into an object relatively independent of place".

219 Beatriz Colomina, 1994, p. 7.

220 Anthony Vidler, 1992, p. 217: "On another level, transparency opened up machine architecture to inspection – its functions displayed like anatomical models, its walls hiding no secrets; the very epitome of social morality".

221 Beatriz Colomina, 1994, p. 133.

222 Beatriz Colomina, 1994, p. 334.

Para Loos as aberturas são parte da caracterização espacial e componente funcional, e em Le Corbusier são ecrã, meio onde também ocorre a relação interior/exterior. A ruptura, se existe, resulta de um entendimento divergente do modo de habitar. Estas diferenças contribuem para distinguir a posição relativa de Loos e de Le Corbusier em pré-moderno e moderno: para Loos a experiência dos espaços não é apenas visual, para Le Corbusier, nesta relação interior/exterior, tudo é também visual e, em alguns casos, sobretudo visual.[223]

> *With modernity there is a shift in these relationships, a displacement of the traditional sense of an inside, an enclosed space, established in clear opposítion to an outside. All boundaries are now shifting. This shifting becomes manifest everywhere: in the city, of course, but also in all the technologies that define the space of the city: the rallroad, newspapers, photography, electricity, advertisements, reinforced concrete, glass, the telephone, film, radio, … war. Each can be understood as a mechanism that disrupts the older boundaries between inside and outside, public and private, night and day, depth and surface, here and there, street and interior, and so on.*[224]

O sintoma da redução do sentido, a que já nos referimos, da diminuição da experiência sensorial, aparece com clareza na passagem entre Loos *e* Le Corbusier. Le Corbusier serve-se dessa redução para intensificar a comunicação da ideologia, reduzindo tudo a essa questão, utilizando a cumplicidade, a que já nos referimos, com a indústria e os *mass media.* Essa cumplicidade acaba por contaminar ambos os intervenientes; a imagem conquista a vanguarda *e* a obra de Le Corbusier. Loos, no entanto, explorava a experiência que oferecia aos habitantes dos seus espaços, em frentes de significado variado, com a ideologia a revelar-se na sua guerra à decoração *e* no Raumplan, sem no entanto prescindir de estabelecer outros diálogos, explorando o exterior e interior, de modo a polarizar os campos do privado e do público. Para perceber e usar os espaços que Loos concebe é necessário usar todos os sentidos. Com estes factos podemos afirmar que a proposta de vanguarda, de modo a intensificar as diferenças entre a sua proposta e as anteriores, limita o espectro do discurso. Reduz tematicamente toda a experiência ao que é significativo para a vanguarda. Existe, assim, um aumento da eficácia do que pretende comunicar, por construção de um discurso mais claro, com uma consequente redução de conteúdos.

Robert Venturi, Denise Scott-Brown e Steven lzenour criticam esta obsessão moderna pelo espaço[225], qualificando-a como matéria fácil de tratar, de simplificação, para articular o discurso da comunicação *e* dos modos de potenciar os significados dessa comunicação. A referência objectiva à questão dos significados está presente em todo o discurso de *Complexidade e Contradição em Arquitectura,* e é voltado para a hipótese de criar um sistema comunicativo, à semelhança de um sistema linguístico, que sirva para comunicar qualquer conteúdo, que aumente a "riqueza" de significados. Venturi critica a clareza do discurso moderno como oposta a essa riqueza ou amplitude de significados, que um discurso mais ambíguo, menos redundante, poderia veicular:

---

223 Beatriz Colomina, 1994, p. 111: "In the published photographs of Villa Savoye, for example, Le Corbusier masked, by painting them gray, anomalous columns (wet columns perhaps) visible in other photographs of the villa. Interestingly, the published section of Villa Savoye corresponds to an earlier version of the project rather than to the one that was built. It becomes evident that for Le Corbusler any document from the process, which better reflects the concept of the house, takes precedence over representation of the actual built work. This is the space of the media, of publicity".

224 Beatriz Colomina, 1994, p. 12.

225 Robert Venturi, Denise Scott-Brown and Steven lzenour, 1972, p. 7:
Architects have been brought up on Space, and enclosed space is the easiest to handle. During the last 40 years, theorists of Modem architecture (Wright and Le Corbusler sometimes excepted) have focused on space as the essential ingredient that separates architecture from painting, sculpture, and literature. Their definitions glory in the uniqueness of the medium; although sculpture and painting may sometimes be allowed spatial characteristics, *sculptural or pictorial architecture is unacceptable – because Space is sacred.*

The calculated ambiguity of expression is based on the confusion of experience as reflected in the architectural program. This promotes richness of meaning over clarity of meaning.[226]

Este discurso remete explicitamente para a relação entre forma *e* conteúdo, à qual se dirige também a qualidade defendida da "ambiguidade" como relacionada com a desejável flexibilidade *e* sua potenciadora.[227] Estes argumentos de Venturi, como já defendi, estão estruturados na observação do existente *e* usam essas constatações visuais como proposta. É a própria existência de falta de ordem, que se verifica pela observação, que justifica a ambiguidade e contradição da arquitectura:

These, I think, are the two justifications for breaking order: the recognition of variety and confusion inside and outside, in program and in environment, indeed, at all levels of experience; and the ultimate limitation of all orders composed by man. When circumstances defy order, order should bend or break: anomalies and uncertainties give validity to architecture.[228]

Esta constatação da realidade leva à afirmação de que a comunicação domina o espaço[229], de que as relações espaciais são constituídas *e* realizadas pelos símbolos que povoam a realidade e que resta à arquitectura cumprir o seu papel de símbolo[230]. Mas, de facto, a questão não *se* remete para a realidade mas para o seu oposto, para o mundo das ilusões, aquele a que os *mass media* nos habituaram. No esforço de nos convencerem, a comunicação, a publicidade e todos os fenómenos relacionados que povoam o nosso ambiente dão-nos aquilo que pretendem, iludindo-nos do modo mais agradável de que são capazes.

For an old guard of American highbrows like Dwight MacDonald and Clement Greenberg, this statement would be grotesque: mass culture is the realm of the inauthentic, and that is it.[231]
In a world where the imaginary becomes the "real", there is no longer a place for the real. In the "perfect crime" of the twentieth century, reality itself has been stolen.
And its greatest success is to make us believe that it is make-believe.[232]

Este papel de criar ilusões está presente nas novas retóricas da arquitectura, e Venturi, Scott-Brown *e* Izenour também reconhecem isso.

People are looking for illusions; they don't want the world's realities. And, I asked, where do I find this world of illusion? Where are their tastes formulated? Do they study it in school? Do they go to museums? Do they travel in Europe? Only one place – the movies. They go to the movies. The hell with everything else.[233]

---

226 Robert Venturi, 1966, p. 21-22.
227 Robert Venturl, 1966, p. 34: "Valid ambiguity promotes useful flexibility".
228 Robert Venturi, 1966, p. 41.
229 Robert Venturi, Denise Scott-Brown and Steven Izenour; 1972; p. 8: "This architecture of styles and signs is antispatial; it is an architecture of communication over space; communication dominates Space as an element in the architecture and in the landscape (…)".
230 Robert Venturi, Denise Scott-Brown and Steven Izenour, 1972, p. 13: "But it is the highway signs, through their sculptural forms or pictorial silhouettes, their particular posítions in space, their inflected shapes, and their graphic meanings, that identify and unify the megatexture. They make verbal and symbolic connections through space, communicating a complexity of meanings through hundreds of associations in a few seconds from far away. Symbol dominates space. Architecture is not enough. Because the spatial relationships are made by symbols more than by forms, architecture in this landscape becomes symbol in space rather than form in space. Architecture defines very little: The big sign and the little building is the rule of Route 66.
The sign is more important than the architecture".
231 Hal Foster, 2002, p. 8.
232 Neil Leach, p. 3.
233 Robert Venturi, Denise Scott-Brown and Steven Izenour, 1972, Studio Notes; p. 80, citando: Morris Lapidus, quoted in *Progressive Architecture* (September 1970), p. 120.

Para implementar a sua proposta, Venturi, Scott-Brown *e* lzenour procuraram anular o dogma anterior e implementar um novo. Mas o contrário do dogma do moderno não pode ser dogma. A comunicação bidimensional, ou pelo menos a de dimensão publicitária, ocupa, alastra *e* conquista os leitores por ser geneticamente mais forte. Representa um plano de leitura mais simples, mais evidente *e* de implementação facilitada. Com o sentido da comunicação comprometido com um sistema linguístico em que não se reconhece o significado dos componentes, fica a comunicação possível, a retórica, a publicitária, a destinada à cultura das massas, distorcida por nos propor um mundo de ilusões.



FIG 42 ESQUISSO DE ROBERT VENTURI

O mais recente manifesto de Robert Venturi & Denise Scott-*Brown, Architecture as Signs and Systems For a Mannerist Time,* de 2004, expõe e concentra a crítica do efeito indesejado da primeira fase do pós-moderno, a crítica do revivalismo histórico e do urbanismo cenográfico:

> *Perverse where complexity and contradiction in architecture, deriving from the method of historical reference, have been misinterpreted as justifying historical-revival Postmodernism.*
> *Perverse where the iconographic urbanism of a 1968 Las Vegas has evolved into the scenographic urbanism of today. But…*[234]

Mas, por outro lado, este manifesto, de modo tão lúcido quanto os premonitórios anteriores, lança um apelo à iconografia tecnológica:

> *Iconographic Surface, rather than Articulated Form.*
> *Explicit Communication, rather than Artistic Expression.*
> *Iconography, rather than Abstract-Expressionism.*
> *Electronic Technology, rather than Electrical Games.*
> *Digital Splendor, rather than Gloomy Glow.*[235]

234 Robert Venturi & Denise Scott-Brown, 2004, p. 9.
235 Robert Venturi & Denise Scott-Brown, 2004, p. 12.

Premonitórios, não no sentido de detectarem algo de novo mas de anteverem um futuro profícuo para esta ideia. O procedimento, o método, que é o mesmo que foi usado em 1972, constitui a defesa de um caminho já observado. Este caminho está de facto em curso, *e* a tecnologia, especificamente a utilizada para comunicar interesses comerciais, prolifera *em* qualquer cruzamento, e aparece agora também nos projectos contemporâneos, em projecções vídeo e outras instalações, recobrindo fachadas e fabricando imagens mutantes. Este é um meio excepcional para comunicar toneladas de informação a cada minuto, *e* portanto, nesta lógica darwinista, de que cresce aquele que mais *e* melhor comunica, este meio *e* a sua imagem, estão destinados ao sucesso. As imagens urbanas de *Biade Runner* não estão tão distantes no futuro como julgaríamos. Será um resultado natural e esperado; não será necessário para isto outra revolução a não ser a do moderno.[236]

Na verdade, a especificidade do meio da arquitectura excede a especificidade visual da imagem e excede a do espaço, como nos mostrou Loos, e nem Venturi nem os modernos transcenderam esta limitação. O espaço é a visão do espaço, para qualquer um deles. Mesmo quando se fala de "promenade architecturale" aquilo a que Le Corbusier se refere é a visão em movimento no espaço. O meio comunicativo da arquitectura, mesmo quando entendido de modo redutor, é a experiência da obra. Aquilo que se recolhe por experimentar a obra, por usufruir a obra, nunca é só imagem, como defenderia Loos.

A defendida falta de clareza do conteúdo é, no discurso de Venturi, Scott-Brown e lzenour, habilmente transformada em falta de clareza da comunicação, julgando o discurso poético como resultado de menor eficácia do meio usado na comunicação, e não do significado da comunicação. E esse foi de facto o resultado da comunicação da arquitectura pós-moderna dessa primeira fase, a colagem de elementos descontextualizados, desprovidos do seu significado original, que construíram, não comunicações de significado complexo, ambíguo, contraditório, mas comunicações sem significado. Comunicam confusão ambiguidade e contradição sem sentido.

Mas qual é, em última análise, aquilo que tanta imagem procura mostrar? A exibição de inteligência é, nestes artifícios formais, o produto mais vendável de todos. Tudo o que se pretende é que o consumidor se queira associar, que queira ser, que queira consumir os produtos que lhe proporcionaram uma imagem de cultura e inteligência. E por esse motivo, este é o melhor *cocktall:* ter visibilidade, e parecer ter cultura e inteligência. Essa é a razão por que o *design* funciona: vende imagem de cultura e inteligência, não é o produto que interessa, e por isso, também já não tem sentido.

> *The apparent product, the object attached to the transaction, is not the actual product at all. The real product has become culture and intelligence. They are eyed as so much design.*[237]

---

236 No parágrafo de Robert Venturi & Denise Scott-Brown, 2004, p. 1, que se transcreve, percebe-se bem a renúncia à vanguarda, à invenção, e a crítica aos audazes e revolucionários: "Viva developing old ideas as well as discovering new ideas! Viva engaging a few slowly growing ideas over promoting lots of fleeting ideas! Viva pragmatic/evolutionary over heroic/revolutionary! In this era when 'change and audacity have become ends in and of themselves'".

237 Hal Foster, 2002, p. 23.

Mas o oposto, de que já falámos atrás, foi também sendo construído como alternativa. A alternativa discreta e transparente da renúncia aos excessos formais, da renúncia à visibilidade, com o custo da invisibilidade que arrasta a incomunicabilidade, reduzindo os seus conteúdos, neste mundo onde só existe o que se vê, a nada.

Assim, o momento arquitectónico actual retrata com exactidão esta dualidade, os que procuram provocar um grande impacto, uma maior visibilidade, como Frank Gehry[238], Rem Koolhas, e Peter Eisenman, *e* os que exploram a invisibilidade, como Sejima *e* Nishizawa (transparência), Peter Zumthor e John Pawson. Outros autores, como Herzog e de Meuron, exploram em simultâneo ambos os extremos desta questão. O caso destes primeiros autores que referimos é o que melhor exprime o impacto da conquista da imagem são por isso mais interessantes para a nossa análise.

A conquista da imagem e a relacionada morte dos sentidos justificam o momento actual da arquitectura. E a nossa anestesia, como consumidores, é um efeito perverso para a própria sociedade de consumo, que necessita de nós atentos para nos mantermos receptivos às suas ordens de compra. O que será que podem as estrelas da arquitectura fazer agora que já não estamos tão atentos às superproduções? Possivelmente o mesmo que Loos e Le Corbusier quanto às modas da decoração: implantar a moda da falta de decoração. Por que será que Peter Eisenman, vestido com a camisola da equipa de futebol turca, nos diz agora que daqui a três anos as estrelas da arquitectura já não serão importantes, *e* que agora é o momento de tomar as questões políticas *e* sociais para os temas da arquitectura? Penso que sabemos responder a esta questão.

4.° CAPÍTULO: GRAU ZERO

Things need to be ordinary and heroic at the same time.[239]

Este texto foi motivado pela vontade de descobrir a razão por que na imagem dos projectos mais divulgados, e também na imagem dos projectos dos estudantes, o programa já não está representado. Essa vontade conduziu a este caminho da conquista da imagem e do consequente desaparecimento do sentido. Muitas ramificações e desenvolvimentos dos temas envolvidos foram cortados, foram esquecidas muitas implicações do que aqui se disse. Estes cortes foram operativos, permitem um resumo, mas não contribuirão para um conhecimento completo destes temas; essa é uma limitação evidente deste trabalho.

O que espero ter conseguido mostrar no percurso que este texto descreve, do Pré-moderno de Adolf Loos ao Pós-moderno que Venturi assinala, é a transformação do meio comunicativo que é a arquitectura em *mass media.* A evolução acontece pela procura de uma maior capacidade

238 Hal Foster, 2002, p. 27-28: "Moreover, to make a big splash in the global pond of spectacle culture today, you have to have a big rock to drop, maybe as big as the Guggenheim museum in Bilbao, and here an architect like Gehry, supported by clients like the Guggenheim and the DG Bank, has obvious advantage over artists in other media".

239 Alison & Peter Smithson, 1973, p. 92.

comunicativa, de efeito mais alargado, numa lógica semelhante à de suprir um maior mercado consumidor. O moderno na arquitectura, descrito no exemplo de Le Corbusier, iniciou esse percurso em defesa de um propósito ideológico, transformando radicalmente, como se exige a todas as vanguardas, a relação entre o contido e o contentor, aproximando-os. A transformação adoptada pelo pós-moderno traz para a arquitectura a lógica da dimensão publicitária, bidimensional, que é geneticamente mais forte porque é de leitura mais simples. A imagem é o sistema comunicativo eleito e progride sem resistência do moderno ao pós-moderno, mas arrasta, como vimos, uma redução. Substitui o nosso trabalho interpretativo, pela informação, aproximando o nosso conteúdo comunicativo da retórica. Este contra-senso, uma vez que Venturi procurava desmontar a clareza moderna e substituí-la pela ambiguidade, pois julgava-a mais rica em significados, acontece por desaparecimento do sentido. Venturi propõe uma linguagem capaz de transportar até nós qualquer conteúdo, *e* esse qualquer conteúdo tomou conta da comunicação e não passa de imagem. Já nada se comunica para lá do que reveste ou para além da imagem. Um dos sintomas, como procurei mostrar, dessa redução do sentido da comunicação é a redução da experiência sensorial, a morte do sentido. A importância do *design,* resultado da conversão da imagem em bem comercial, por se associar a cultura *e* inteligência, é outro desses sintomas. Existem inúmeros paralelismos com outros fenómenos, fora da nossa disciplina, e não será por acaso que no início da década de setenta todo este fenómeno ganha uma dinâmica nova, a *revolução da comunicação,* relacionada em alguns autores com uma alteração ética, em que a intenção comercial já não é explicita mas dissimulada. Assim, por perda do interesse pelo conteúdo, pelo programa, pela sua transformação em matéria que não contribui decisivamente para a construção da imagem e forma da arquitectura, a imagem passa a ser justificada por outros temas de relação remota com a razão de existir dos edifícios. Esta é a questão da representação do edifício, e remonta, como argumenta Peter Eisenman, a Leon Battista Alberti:

> *Alberti's creation of a history was also the beginning of a new idea of representation, the past as an explanation of the present, of how things got to be the way they were. If Vitruvius can be said to be concerned with commodity, firmness, and delight, when this is repeated in Alberti fifteen centuries later, it becomes not merely commodity itself but also a necessary representation of commodity. Architecture was not merely sound, functional, and beautiful; it was also there presentation of its soundness, its function, and its beauty.*[240]

Esta diferença, entre Vitruvio e Alberti[241], que retiramos acriticamente de Eisenman, serve para marcar um início para esta questão. A partir desse momento, para Eisenman, todos os discursos estão preocupados com a representação de algo e não apenas com a realização. A anulação da decoração, a higienização, a máquina de habitar, o dogma moral, a lobotomia, a linguagem iconográfica, todos estes temas entram no discurso arquitectónico não como existências mas como representações possíveis, temas da representação. Um momento notável deste percurso acontece quando a representação desaparece, o que motiva a existência do edifício, a sua razão. Essa representação estava ligada a uma suposta transposição formal do interior para o exterior, por razões morais ou não, ou ainda, como vimos com o exemplo teórico de Rossi, numa razão que transcende a lógica do edifício para a urbana. A partir desse momento, qualquer representação é legítima.

---

240 Peter Eisenman, 2004, p. ix.

241 Leon Battista Alberti ,1543, p. 802. (sublinhado nosso): "Nel rivestimento delle pareti nessuna figurazione pittorica sara piú gradevole e ammirata di quella che **rappresenta** colonnati di pietra".

1. Questões Políticas ou Sociais?

O apelo de Eisenman em Istambul é um apelo para outra representação. Como argumenta Rossi, e já o apontámos, a inovação tipológica, que justificaria a invenção formal a partir de factos objectivos, não é possível ou não é determinada por nós; é o tempo e as alterações do modo de vida que as arrastam. Onde estão essas indicações políticas e essa revolta social que justifica a volta desejada desses temas para a arquitectura? E como intervém o arquitecto sem domínio da encomenda nessa necessidade, agora sim, moral?

> *If, however, we are to believe Michel Foucault, architectural form in itself cannot determine these conditions. In his discussion of Bentham's panopticon, Foucault offers some clear and incisive comments on the link between architecture and a politics of use. (*)*
> *The very architectural layout of the panopticon affords various techniques of control, which, Foucault thought, would in themselves assure almost automatically the subjection and the subjectification of the inmates.*
> *Foucault revisits the example of the panopticon in a subsequent interview, "Space, Knowledge, Power." Here he stresses that it is not the architectural form in itself which might act as a force of liberation or control. I think that it can never be inherent in the structure of things to guarantee the exercise of freedom. The guarantee of freedom is freedom." (**)*[242]

As questões sociais e políticas, reais, são ameaçadas por esta proposta; esta é mais uma proposta de revestir a arquitectura, de representar uma preocupação, de substituir a ética pela estética[243].
Os efeitos políticos da arquitectura, excluindo os casos em que esta contribui material e activamente para representar poder político, como no caso de Albert Speer, ou contribui para a execução de política socialmente interveniente, como no caso do SAAL, por si só não são mais do que um eventual tema de representação, sem a força social e política que os justificaria, a forma arquitectónica é de pouca ou nula eficácia[244]. Este empenho não dá, portanto, importância a essas questões, como aliás Neil Leach refere:

> *It reduces any notion of pain to the level of the seductive image. What is at risk in this process of aestheticization is that political and social content may be subsumed, absorbed, and denied. The seduction of the image works against any underlying sense of social commitment.*[245]

Esta postura, embora encoberta, pois apresenta-se como inversa à de Venturi, Scott-Brown e Izenour, que excluem o significado social e político da imagem de Las Vegas[246], é uma postura pós-moderna[247], no sentido em que não procura intervir realmente, política e socialmente[248], mas apenas acompanhar

---

242 Neil Leach, 1999, p. 31.
(*) Michel Foucault, *Panopticism,* in Neil Leach, ed., *Rethinking Architecture* (London: Routledge, 1997), p. 356-367. 22.
(**) Michel Foucault, *Space, Knowledge, Power,* in Leach, ed., Rethinking Architecture, p. 372.

243 Neil Leach, 1999, p. 19: "Rather, with aestheticization a social and political displacement occurs whereby ethical concerns are replaced by aesthetic ones:

244 Neil Leach, 1999, p. 32: "Architectural form in itself cannot be liberating, although it can produce 'positive effects' when the 'liberating intentions of the architect' coincide with "the real practice of people in the exercise of their freedom".

245 Neil Leach, 1999, p. 45.

246 Neil Leach, 1999, p. 87: "And certainly it is this that allows the authors of Learning from Las Vegas to abstract the forms of Las Vegas and overlook their social significance, and it is this that allows them to reinscribe other such forms in their own built work with so little regard for their original meaning".

247 Neil Leach, 1999, p. 70: "Izenour's 'revolution', by comparison, proves ultimately to be a complacent aesthetic gesture that, far from undermining the dominant culture, serves merely to reinforce it.

248 Neil Leach, 1999, p. 69: "This problem extends to the 'radical' image that many architects like to present. Rather than being 'radical' in the true sense, architects are all too often complicit with the workings of the economic and political status quo".

um momento já definido pelo contexto cultural, o da saturação e anestesia causada pela imagem, propondo que se dê a forma e se fabrique a imagem do empenho político e social.

Pode parecer que se remete a culpa pela perda do sentido a essa transformação dos temas em representação, mas não. As relações entre razão de ser do edifício e aquilo que ele representa, seja no todo seja naquilo que expõem, são de importância variada e não está em questão para o nosso argumento o facto de existir representação (que sempre existe), mas está em questão o teor dessa representação. A medida do afastamento que se instala entre aquilo que representam os edifícios e a sua razão, diminui o seu sentido. Esse afastamento instalou-se, como vimos, por vontade comunicativa, à imagem do Strip de Las Vegas, e não por necessidade comunicativa. Essa vontade comunicativa resulta em muito significado a comunicar[249], mas com pouco interesse, pouco ou nenhum sentido. O sentido é contraproducente, exige descodificação e isso diminui o seu impacto. Tudo se resume, na lógica da imagem, não ao teor da comunicação mas à força do impacto que produz.

2. Grau Zero

Então qual é essa razão dos edifícios da qual parece depender todo este argumento? A razão do edifício nunca é apenas de natureza arquitectónica. O grau zero[250] do exercício disciplinar, o último reduto do projecto, está nessa razão do edifício, aquilo que determina e exige a existência do edifício e a realização do projecto. Essa razão não é, no entanto, nem sítio nem programa do edifício, embora ambos participem. Esse mínimo exigível para a arquitectura é permitir um uso, construir sítio, programa e carácter. É ao definir um carácter que estamos a acrescentar ao programa e ao sítio a arquitectura; aquém desse mínimo a disciplina não tem justificação. Esse mínimo para a arquitectura é silêncio sobre tudo o que não seja a sua natureza[251]. Este carácter é influência sobre o uso, é matéria de construção não apenas do exterior mas também do interior. Este não é um argumento minimalista, pois não defendo esse mínimo como a única proposta possível, é apenas o grau zero da intervenção do arquitecto. Quando o edifício representa essa procura, como em Loos, existe um esforço de participar na vida desse uso, de fazer sentir, e não apenas de mostrar, de exibir. Sempre que se realiza este grau zero, defendo, acontece mais do que uma retórica. Afirmei há pouco que à medida que aquilo que representam os edifícios se afasta da sua razão, diminui o seu sentido[252], isto porque à

249 Para Anthony Vidler não é possível a falta de significado, e esse é um argumento válido, existir implica algum tipo de significado, o problema reside em se isso faz ou não pouco ou muito sentido; 1992, p. 124: "The entire history of architecture is implied in absentia, so to speak, in their resistance to meaning. Which does not lead to the conclusion that they therefore mean nothing; for precisely in the rejection of history, and the defined moments in history rejected, signification is retrieved, but not now in its attempted fullness".

250 Termo e sentido emprestado a Roland Barthes, 1953, p. 13: "A escrita atravessou assim todos os estados de uma solidificação progressiva: primeiro objecto de um olhar, depois de um fazer, e finalmente de um assassínio, ela atinge hoje uma última transformação, a ausência: nestas escritas neutras, a que chamamos aqui «**o grau zero da escrita**», podemos discernir facilmente o próprio movimento de uma negação e a incapacidade para o realizar numa duração, como se a literatura, que desde há um século tende a transmutar a sua superfície para uma forma sem hereditariedade, só encontrasse a sua pureza na ausência de qualquer signo, propondo por fim a realização deste sonho órfico: um escritor sem Literatura".

251 Aquilo que defende Peter Zumthor tem relação directa com este argumento, mas propondo uma redução apenas a este grau zero, Peter Zumthor, 1999, p. 12: "Contemporary architecture should be just as radical as contemporary music. But there are limits. Although a work of architecture based on disharmony and fragmentation, on broken rhythms, clustering and structural disruptions may be able to convey a message, as soon as we understand its statement our curiosity dies, and all that is left is the question of the building's practical usefulness".

252 Peter Zumthor, 1999, p. 26: "I believe that architecture today needs to reflect on the tasks and possibilities which are inherently its own. Architecture is not a vehicle or a symbol for things that do not belong to its essence. In a society that celebrates the inessential, architecture can put up a resistance, counteract the waste of forms and meanings, and speak its own language".

medida que a representação se apodera de outros temas transforma-se em tradução (para referenciar Loos). A medida que abandona esses temas que definem o"grau zero" adopta uma postura descritiva de temas externos. E a exposição à arbitrariedade aumenta. Não pretendo excluir a arbitrariedade, ela representa de certo modo a nossa alternativa, a nossa escolha não dedutiva, irracional, e quer queiramos quer não, está presente. Mas esse não é o tema e, se o tema é arbitrário, tudo é válido e, por consequência, nada é válido. A representação também não se pode excluir, não intervimos até esse ponto[253]. O gesto comum de interpretar o programa resume-se a esta procura de carácter. A dicotomia interior/exterior, com as ramificações nas diferentes relações privado/público, função/forma etc., cujas especificidades não podemos agora diferenciar, tem vindo a agravar-se, como vimos, por aumento do papel comunicativo atribuído a esse exterior. O programa, cujo desenvolvimento no exterior é também de representação, está transformado em matéria que se cumpre, respeitando relações funcionais e áreas, ou não se cumpre, o que é quase criminoso (moral do nosso tempo), pois representa realmente um esforço mínimo, uma vez que nem sequer requer interpretação. Sítio, cuja anulação como tema não foi aqui desenvolvido mas que está consolidada, e programa estão, assim, aparentemente retirados dos temas dos projectos de arquitectura. Estes temas são, como referi no início deste texto, parte da condição de existir projecto; excluindo os temas que definem essa condição, com que temas ficamos? Penso que existem dois impulsos que levam a uma simplificação temática com implicações evidentes para a forma dos edifícios e naturalmente com implicações para a interpretação do programa. Um é a vontade de construir, não edifícios mas retóricas, histórias, descrições de outros temas. Outro é a vontade de simplificar a percepção dessas retóricas. Um pouco como a construção de um filme ou de um romance[254], estas retóricas possuem uma faceta lúdica, de entretenimento, e a simplificação dessa retórica num tema simples contribui para uma facilidade perceptiva, importante para entreter. Essa simplificação obriga a uma ginástica formal, que molde a forma do edifício à imagem que é referência nessa história, nessa retórica. Essa forma já nenhuma relação terá com a ocupação, e num caso limite introduz dificuldade para fazer aquilo que é a razão do edifício. Projectos cujo tema é a imagem de edifícios ou objectos empenados, amassados, em queda, figurativos, fora de escala, que descrevem ou remetem para a imagem de fenómenos físicos, como queda de meteoritos, resultado de terramotos, acidentes navais, ferroviários ou outros, possuem essa faceta lúdica, e são retóricas distantes da arquitectura[255]. Uns melhores que outros, a cumprir programa e a adaptarem-se ao sítio. Cabem nesta descrição muitos dos projectos de Frank Gehry, de Peter Eisenman e de Rem Koolhas.

---

253 Ao contrário do que afirma Peter Zumthor, 1999, p. 32: "The point that emerges here is the reduction of the contents to real things. … a building that is being itself, being a building, not representing anything, just being".

254 Enquanto o romance, como explica Roland Barthes, dá ao imaginário a caução do real, nos edifícios a que nos referimos isso nunca é possível, nunca é verosímil, nunca fazem acreditar no que representam. Roland Barthes, 1953, p. 34: "O Romance é um produto característico: dar ao imaginário a caução formal do real, mas deixar a este signo a ambiguidade de um objecto duplo, simultaneamente verosímil falso…"

255 Este é o tema demonstrado em *Catástrofe y Exorcismo* por Luis Fernández-Galiano; 2003; p. 88: "Tras la caída del muro de Berlín, el deconstructivismo arquitectónico extendió sus formas fracturadas como una enfermedad estilística. La evocación deliberada de terremotos, incendios, voladuras y colisiones procuraba sorprender con grietas, imitar con inclinaciones o maravillar – con equilibrios frágiles, pero en esas construcciones atormentadas había también una sarda premonición y un escuro exorcismo, anunciando un futuro convulso e intentando a la vez conjurar su tragedia con la estabilidad inesperada de sus volúmenes malabares: si ellos se sostienen, acaso el mundo lo haga también. Los sismos caligráficos de Peter Eisenman en Tokio o en Madrid, los incendios frios de Coop Himmelblau y Enric Miralles en Dresde o Takaoka, los accidentes ferroviarios de Daniel Libeskind y Zaha Hadid en Berlín, Osnabrück o Viena, y las voladuras de inmuebles o las colisiones náuticas de Frank Gehry en Diüsseldorf o Bilbao, dibujan un paisaje de excitación expresiva que puede entenderse como mera escenografía de catástrofes pintorescas, pero cuyas formas temblorosas construyen también el bosque animado de un porvenir probable. Sería tranquilizador pensar que el coqueteo con el riesgo es sólo magia blanca; sin embargo, la ambigüedad de las vanguardias ante el dolor exige la sospecha".



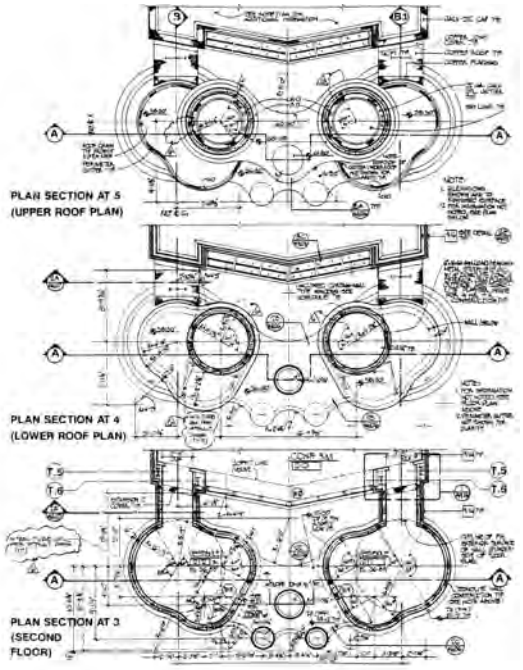










FIG 43 FRANK GEHRY, CHIAT/DAY BUILDING
FIG 44 FRANK GEHRY, CHIAT/DAY BUILDING, PLANTAS DOS "BINÓCULOS
FIG 45 FRANK GEHRY, FISHDANCE RESTAURANT
FIG 46 FRANK GEHRY, FISHDANCE RESTAURANT
FIG 47 FRANK GEHRY, CENTER FOR THE VISUAL ARTS UNIVERSITY OF TOLEDO
FIG 48 FRANK GEHRY, GUGGENHEIM DE BILBAO

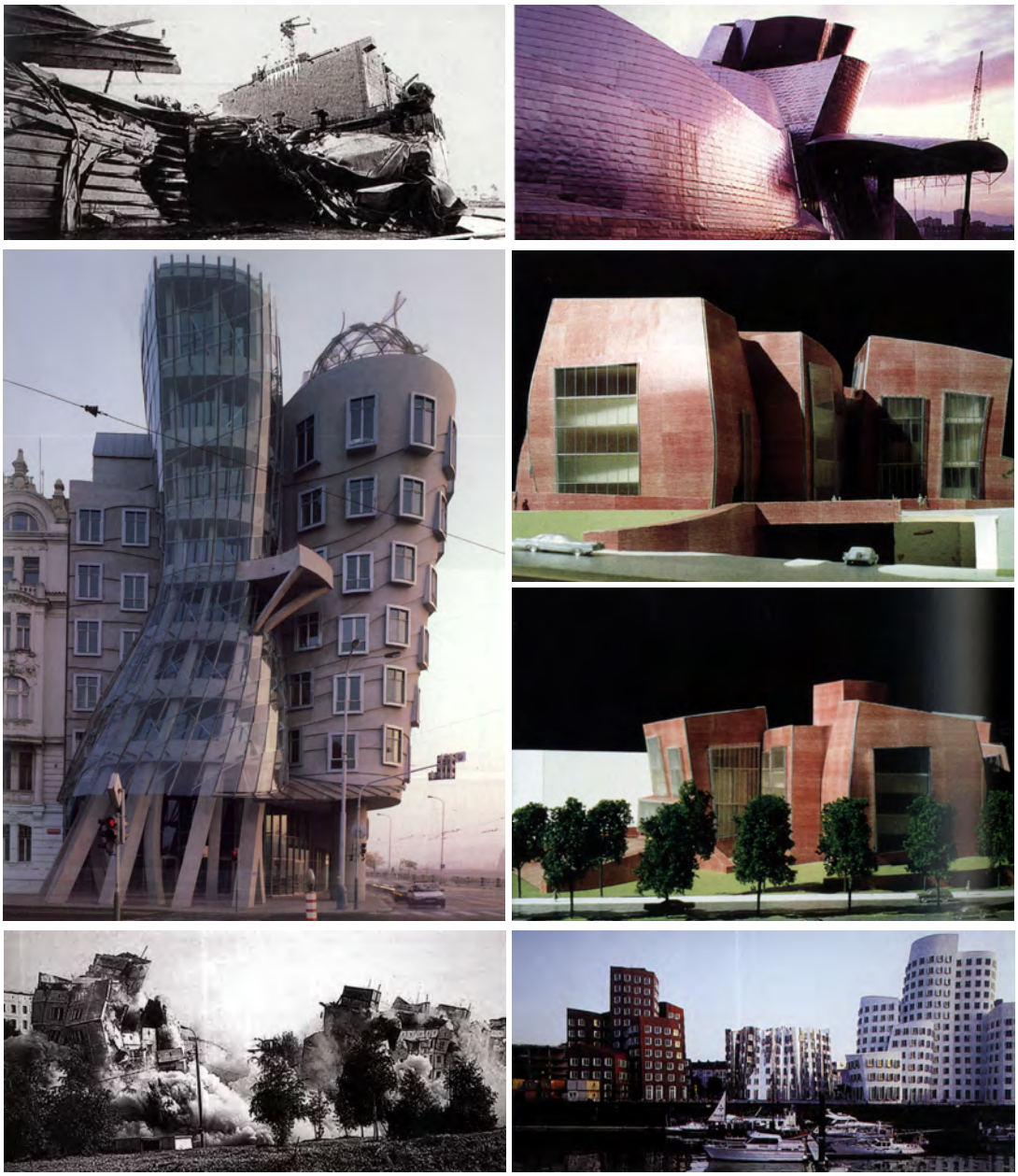


FIG 49 ACIDENTE NAVAL
FIG 50 FRANK GEHRY, GUGGENHEIM DE BILBAO
FIG 51 FRANK GEHRY, NATIONALE-NEDERLANDEN BUIDING
FIG 52 FRANK GEHRY, CENTER FOR MOLECULAR STUDIES
FIG 53 FRANK GEHRY, CENTER FOR MOLECULAR STUDIES
FIG 54 IMPLUSÃO DE EDIFÍCIOS NA CHECHÉNIA
FIG 55 FRANK GEHRY, DER NEUE ZOLLHOF EM DÜSSELDORF

Os projectos de Frank Gehry correspondem a esta estratégia comunicativa em duas fases, a primeira com referências realistas, como o Chiat/Day Building em Venice, California, 1985-91, colocando uns binóculos gigantes na fachada; o Fishdance Restaurant Kobe, Japão 1986-87, construindo um peixe de aço e vidro, o projecto para a Progressive Corporation Headquarters, Cleveland, Ohio, 1986-91, compondo imagem comum com elementos figurativos fora de escala, *e* depois numa outra fase, a partir de 1989, com o Center for the Visual Arts University of Toledo, Ohio, 1989, até ao Guggenheim Museum, Bilbao, Espanha, 1991-97, e projectos seguintes em que alguma abstracção formal dissimula a retórica; nestes projectos escala *e* arbitrariedade[256] formal exploram movimento *e* impacto visual *e,* ao transformarem-se[257] e imporem-se ao contexto onde se instalam, constroem imagens irreais que remetem para a presença de outro objecto que não a do edifício. Outros projectos ainda, como o Nationale-Nederlanden Building em Praga, República Checa (1992-96), o Der Neue Zollhof em Düsseldorf (1994), ou o Center for Molecular Studies University of Cincinnati, Ohio (1993), exploram transformações *e* deformações de edifícios, remetendo de modo evidente para uma retórica simplificada. Rafael Moneo afirma que, para Gehry, o fundamental é o programa, que em resultado desse estudo sobre a volumetria do programa[258] define *e* trabalha o edifício em maqueta[259]. Talvez assim seja, *e* talvez deste modo as necessidades volumétricas *e* funcionais sejam cumpridas, mas é evidente que não são elas que definem as formas exuberantes do Guggenheim de Bilbao, por exemplo. Frank Gehry mostra que pode realizar qualquer forma, por mais arbitrária que seja, e que nesse interior arbitrário qualquer função se pode incluir[260]. Nesse caminho, Gehry não quer que as suas obras se pareçam com edifícios:

> *Dicho de otro modo, resistiéndose a que sus obras puedan ser entendidas como edificios. Le gustaría que fuesen otra cosa. Incluso, como habamos dicho, que su permanencia, aquello que justifica su duración en el tiempo, se debiese a que son consideradas obras de arte. Me atrevería a decir que Gehry ha advertido síntomas de agotamiento en el mecanismo que llevaba a la recomposición de lo fragmentario, en el procedimiento que seguía a la desmembración de los programas, y que se siente ahora atraído por una arquitectura en la que pretende que el soplo de lo unitario se haga sentir.*[261]

Talvez encontremos aqui uma resposta mais satisfatória, no encontro destes três temas: quebrar a imagem de edifício, transformar a arquitectura em arte e conseguir uma unidade. Esta união é

---

256 Rafael Moneo, 2004, p. 262: "Pero Gehry, que ha desmembrado el programa, que ha identificado las figuras con las que quiere construir, que ha explorado los alicientes del suelo sobre el que se va a levantar la obra, pronto descubrirá la importancia que la noción de 'arbitrariedad' tiene para la arquitectura…. Pero más tarde, cuando el método va consolidándose y extendiéndose, Gehry descubrirá la posibilidad de convertir en arquitectura cualquier forma, encontrándose de bruces con la presencia ineludible de lo arbitrario".

257 Rafael Moneo, 2004, p. 259: "El arquitecto palpa las piezas, las siente, y es en el contacto directo con las mismas donde la forma se fragua. Es en este proceso de manipulación de las formas previamente establecidas donde Gehry detecta el lugar que ocuparán en el todo y donde vislumbra el potencial de las mismas para romperse, erosionarse, macularse, etc.".

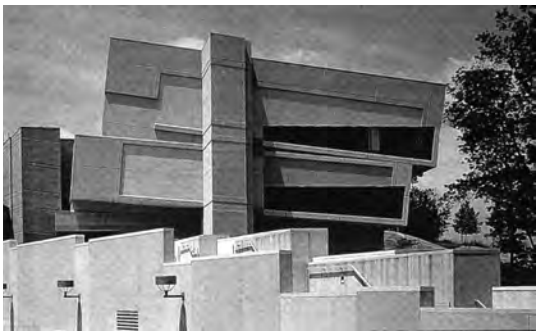
258 Rafael Moneo, 2004, p. 258: "… para Gehry cabe decir que lo fundamental es el programa. Y de ahí que, tan pronto como se encuentra con un programa, comience a "desmembrarlo", proceso que el lenguaje refleja con una claridad meridiana y que da origen a un concepto que va más allí de la fragmentación y de la ruptura.
… A diferencia de lo que ocurría con la arquitectura de Rossi, esencialmente pendiente de una calificación figurativa, la arquitectura de Gehry será abstracta. La arquitectura de Gehry no siempre tiene referencias figurativas, lo que hace que pueda ser entendida como una arquitectura respetuosa en cierto modo con la tradición moderna. Ocasión tendremos más adelante de insistir en este punto… Las maquetas para Gehry, en cuanto que instrumentos en y con los que hacer, son, en si mismas, arquitectura. El problema del arquitecto será, precisamente, el mantener aquella inmediatez en lo construido, algo que inevitablemente se escapa de sus manos".

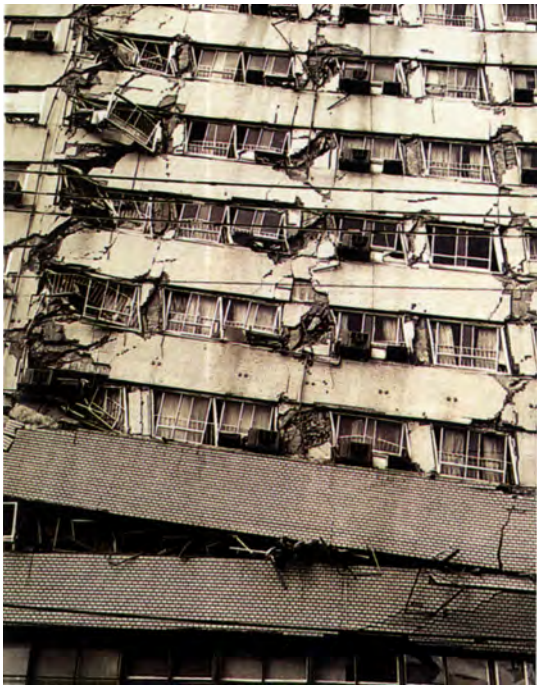
259 Rafael Moneo, 2004, p. 260: "Para Gehry el dibujo de las plantas – y sobre todo de las secciones – es un trámite con el que hay que cumplir, pero en modo alguno ha pensado que la arquitectura tuviera allí su origen. Hacer arquitectura es, en última instancia, saber y poder construir una maqueta".

260 Aqui estou de acordo com Rafael Moneo, 2004, p. 305: "Gehry ha ido poco a poco adquiriendo conciencia de construir cualquiera que sea forma y de ahí que ahora, en el Guggenheim y en las obras que vendrán después, aparezca el concepto de arbitrariedad en arquitectura, haciendo uso de un mundo formal al que cabe calificar como propio. Si antes podía transformar unos binoculares en una puerta de entrada – insistiendo una vez más en que arbitrariamente utilizadas, dejan de ser aquellas que conocemos la forma es algo independiente de la función – ahora las formas y se convierten en expresión personal y directa del arquitecto: el ordenador y el programa CATIA asumen la tarea de definirlas, proporcionando así al constructor la información necesaria. Un mundo de formas sin límites se abre ante nosotros".

261 Rafael Moneo, 2004, p. 263.

conseguida importando um argumento (no sentido fílmico do termo), uma história, uma retórica, que faça a transmutação do edifício em outra coisa *e* ligue todas as partes numa só imagem.





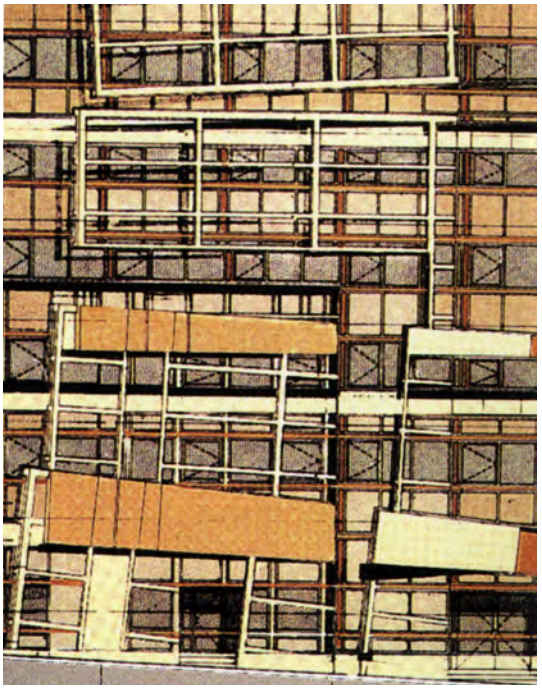
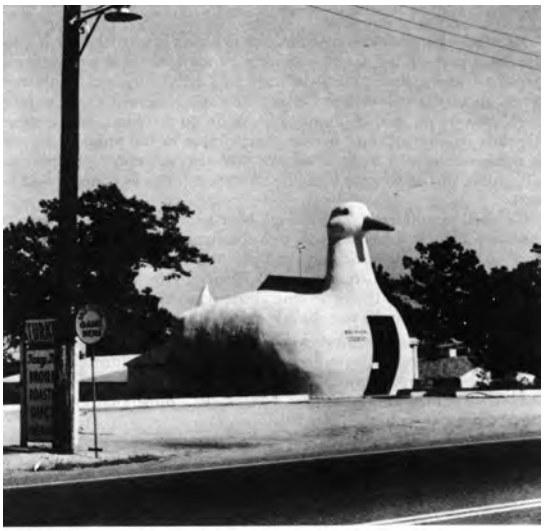




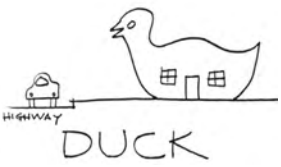


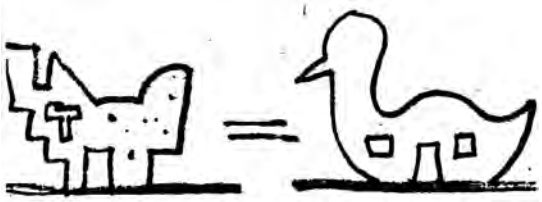
FIG 56 PETER EISENMAN, CENTRO ARONOFF
FIG 57 PETER EISENMAN, CENTRO ARONOFF
FIG 58 TERRAMOTO EM KOBE
FIG 59 PETER EISENMAN, HOTEL ATOCHA, MADRID
FIG 60 TERRAMOTO EM TAIWAN
FIG 61 PETER EISENMAN, NUNOTANI BUILDING, TÓQUIO

O percurso projectual de Peter Eisenman deflecte este caminho da abstracção para um figurativismo retórico sobre matéria externa à arquitectura[262]. O percurso de Peter Eisenman é mais complexo do que os exemplos que iremos referir. Até ao início da década de oitenta, a abstracção e a investigação sobre a disciplina retratam a postura de Eisenman, a partir daí e por procura de alternativa à abstracção, Eisenman passa a aceitar estímulos externos, vindos da ciência, da filosofia[263], e usando também como gerador formal e teórico diagramas[264] e esquemas funcionais[265]. Como exemplo desta fase mais figurativa, o Centro Aronoff para o Desenho e Arte, Ohio (1988-96), Hotel Atocha 123, e o Nunotani Building, em Tóquio (1990-92), mostram a imagem de catástrofe, de queda dos edifícios, de modo explícito.



"Long Island Duckling" from *God's Own Junkyard*





146. Minimegastructures are mostly ducks.

FIG 62 THE DUCK, EDIFÍCIO EM LAS VEGAS
FIG 63 THE DUCK, ESQUISSO DE VENTURI
FIG 64 THE DUCK, ESQUISSO DE VENTURI

---

262 Rafael Moneo, 2004, p. 193: "… un cambio de actitud en la carrera de Peter Eisenman que se produce al comienzo de los anos ochenta, tras darse cuenta de que el discurso de una arquitectura abstracta haba quedado agotado. El buscar una alternativa a la arquitectura que en aquellos anos hacían sus contemporáneos le llevó a dar entrada a factores externos, abriendo así su arquitectura al lugar y a la metáfora, a la historia y al sentimiento".

263 Rafael Moneo, 2004, p. 193: "La primera arquitectura de Eisenman está caracterizada por el afán de encontrar normas y mecanismos dentro de la disciplina, sin pretender que tenga un significado, sin contacto con un mundo exterior que tan solo contamina un mundo idea de formas. Tras el Cannaregio la 'exterioridad´ prima, salvo en alguna excepción como la Virtual House. A partir de entonces la arquitectura hay que entenderla como resultado de la conjunción de aceptar y aplicar estímulos externos a bien conocidos esquemas formales, a los que el arquitecto se siente afín y que, o bien encuentra en los textos de los últimos filósofos, o bien en las más recientes investigaciones científicas".

264 Rafael Moneo, 2004, p. 195: "En mi opinión, cuanto más fuertes se hacen las presiones externas más necesaria se hace la utilización de un concepto como el de diagrama entendiendo como presiones externas conceptos tales como programa y escala. Me atrevería a decir que en un proyecto como el del Biocentrum la noción de diagrama se hace imprescindible. La arbitraria elección de la forma – en esta ocasión los signos que los bioquímicos utilizan para describir la cadena del ADN – lleva a dar al concepto de diagrama tanto valor".

265 Rafael Moneo, 2004, p. 194: "Genéricamente un diagrama es una abreviatura gráfica. Aunque sea un ideograma, no és necesariamente una abstracción. Es la representación de algo que no es la cosa en sí misma. (*) Peter Eisenman entiende que el 'diagrama no es solamente una explicación o algo que viene después, sino qua actúa como un intermediario en el proceso de generación del espacio y del tiempo real. (**) El papel del diagrama como generador de la arquitectura es lo que parece interesar ahora a Peter Eisenman, pero en el buen entendimiento de que' […] como generador no existe necesariamente una correspondencia biunívoca entre el diagrama y la forma resultante. (***)".
(*) Peter Eisenman – *Diagram diaries,* Universe Publishing. 1999, p. 27.
(**) idem p. 28.
(***) idem p. 28.

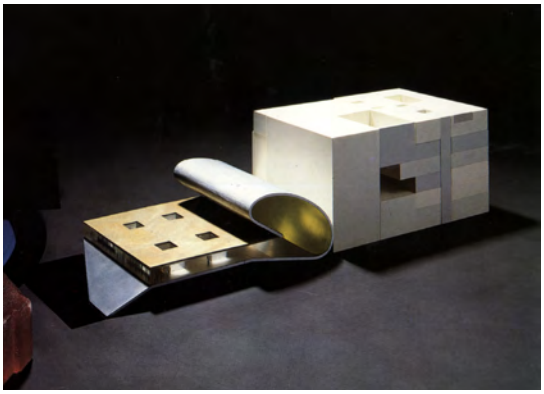




FIG 65 REM KOOLHAAS, OPERA DE CARDIFF
FIG 66 REM KOOLHAAS, CASA DA MÚSICA

A Opera de Cardiff, projecto para o País de Gales, Reino Unido (1994), e de modo mais explícito a Casa da Música, no Porto (2004), são obras de Rem Koolhas que de modo muito claro estão incluídas neste tipo de discurso.

> *The duck is the special building that is a symbol; the decorated shed is the conventional shelter that applies symbols (…). We maintain that both kinds of architecture are valid – Chartres is a duck (although it is a decorated shed as well), and the Palazzo Farnese is a decorated shed – but we think that the duck is seldom relevant today, although it pervades Modem architecture.*[266]

Estas palavras de Venturi, Scott-Brown e lzenour, de *Learning From Las Ve*gas, definem, também este tipo de edifícios, associando-os a um conhecido edifício em forma de pato. Essa analogia revela-se curiosa, pois expressa bem a situação que esse figurativismo formal transporta para o uso dos espaços produzidos. Estes edifícios, que procuram ser símbolos, dificultam a concretização daquilo que referi como grau zero do projecto, e por último a arbitrariedade dessa retórica não justifica a existência desse simbolismo, como explica Anthony Vidler:

> *What might be the implications of a building that at once signifies the arbitrariness of the sign and is itself a symbolic building?*[267]
> *… architecture, when considered primarily as sign, is bound to die from the very moment it is considered to be sign and thereby inauthentic in comparison with its imagined symbolic past.*[268]
> *Tied irredeemably to the "Symbolic" or "Independent" form, it must pay the price for all the inadequacies of its primitive manner. Bound to the essential nonspiritual nature of its materials and the abstract quality of its signs, it cannot express either spiritual individuality (as sculpture) or spiritual interiority (as the other arts with varying degrees of success).*[269]

A subjacente tentativa de transformação destes objectos em arte apresenta-se dificultada por essa arbitrariedade inicial, que atribui à comunicação essa superficialidade própria das retóricas, com os conteúdos simples que veiculam, e de complicada conversão em poética, como já apontámos num outro capítulo. O meio da arquitectura revela-se, assim também, menos eficaz para reproduzir essas

266 Robert Venturi, Denise Scott-Brown and Steven Izenour, 1972, p. 74.
267 Anthony Vidler, 1992, p. 132.
268 Anthony Vidler, 1992, p. 133.
269 Anthony Vidler, 1992, p. 123.

ilusões, e a natural abstracção dos sistemas construtivos, e dos espaços, não se adapta com facilidade a essa representatividade[270].

Este extremo da exploração da imagem, é uma das margens do espectro de alternativas da arquitectura actual. A outra margem é definida pela redução ao silêncio. A redução ao silêncio, esforço de expressão do vazio, quer ainda possuir, neste contexto, a vantagem de uma suposta verdade, de não iludir, quer ser uma alternativa moral. Essa moral moderna que resiste apesar de parecer não ter qualquer valor meritório em si. Essa alternativa de redução ao silêncio é uma proposta da salvaguarda do "grau zero" mas implica sempre uma comunicação, esse silêncio comunica[271].

Yet there is nothing seductive about truth.[272]

ANEXO: FAZER SENTIDO (A AULA)

Sequência e estrutura

Como deve ser uma aula?

The Futility of Schooling, de Ivan Illich, um texto em completo contraciclo[273] na defesa de um sistema educativo sem escolas, a propor a subversão do sistema por este acentuar as diferenças sociais e servir apenas para educar na perspectiva das necessidades do mercado e não de um progresso ideal, ou as conhecidas críticas de Einstein às limitações que o sistema impõe aos estudantes, fazem-me pensar que a aula deve despertar apetite mais do que saciá-lo. Esse despertar deve ser proposto como uma sedução pelo exercício da análise crítica, único meio de defesa do ataque persistente e contínuo que as publicações de arquitectura e as outras realizam, validando as obras que preenchem os livros, revistas e jornais que constituem o seu negócio. É esta crítica que manterá aceso o interesse pela análise e pelo exercício de pensar sobre o que fazemos. A consciência crítica, desperta e atenta ao contexto da nossa produção arquitectónica, é a maior garantia de que nos manteremos capazes de responder ao nosso tempo e de que, por um lado, o discurso arquitectónico não cai numa rotina estagnada e, por outro, que essa crítica actua como um filtro.

---

270 A propósito deste facto e falando da arquitectura: Anthony Vidler, 1992, p. 123: "In the first place it is an art whose repertory of signification is essentially limited. Unlike sculpture, painting, and the other arts, architecture's forms are abstract, generalized, and vague, in comparison to words or visual signs, and suitable thereby only to convey ideas of a similar generality and vagueness.

271 Tomando o exemplo da linguagem como refere Ivan Illich, 1969. p. 41: "It is thus not so much the other man's words as his silences which we have to learn in order to understand him. It is not so much our sounds which give meaning, but it is through the pauses that we will make ourselves understood. The learning of a language is more the learning of its silences than of its sounds".

272 Jean Baudrillard, 1987, p. 64.

273 O argumento de Ivan Illich, em *Celebration of Awareness, A Call for institutional Revolution,* 1969, é uma mistura religiosa de marxismo *e* fascismo retrógrado, se uma mistura assim se consegue conceber. Pois constrói esse argumento com a constatação de que a formação escolar serve o sistema de consumo, mas, por outro lado, propõe a substituição por formação dada na produção *e* adequada às necessidades produtivas, usando também o argumento financeiro, justificado na despesa educativa que com esse sangrar impede o desenvolvimento no sentido progressivo da qualidade de vida. P. 98: "They qualify their graduates for more economic production. In an economy on the lower rungs of development toward United States type of industrialization, a school graduate is enormously more productive than a dropout. Schools are part and parcel of a society in which a minority is on the way to becoming so productive that the majority must be schooled into disciplined consumption".

Então como deve ser esta aula?

Lars von Trier, no seu filme *A Peste,* transporta para o filme a estrutura e a sequência da sua lógica, pois o filme é sobre Lars von Trier a realizar um filme fictício sobre a peste. Lars von Trier surpreende a audiência quando esta decide abandonar a sala, aborrecida pela inacção do filme. Lars von Trier reconhece o aborrecimento da audiência e denuncia-a da tela, ajudado pela estranheza dessa ocorrência, a audiência assiste à explicação que Lars von Trier faz da sequência do filme, explicando o momento de tédio que induziu, e assim evita (parcialmente) a saída dos espectadores. Apesar de toda a inteligência e estranheza do calculismo frio que o filme revela, e até do resultado peculiar do cruzamento de toda a história com a do próprio acto de realizar o filme, este filme teve uma carreira curta, e é um desafio à resistência dos espectadores (e esse era um propósito); resumindo, é um sucesso porque é aquilo que Lars von Trier pretendia. A forma está em sintonia com o significado pretendido pelo autor, mas não é um sucesso de audiências, porque é realizado contra a audiência, à sua custa. Se fosse realizado como uma super produção de Hollywood, manteria aqueles que se dispusessem a ir vê-lo, com os seus hiper-realistas efeitos especiais de inverosímeis façanhas, colados à poltrona. A diferença, naturalmente, é de conteúdo, de significado, pois tais efeitos especiais nada serviriam para o propósito de Lars von Trier. Este filme é, de certo modo, e apesar dos seus defeitos comerciais, uma aula de cinema. A questão parece ser de que modo se expõe, sem que isso atrapalhe a percepção do seu interesse, assuntos complexos e densos.

Para que serve esta aula na estrutura pedagógica de projecto IV?

Na estratégia de aproximação profissional, na exigência do cumprimento programático de um exercício com alguma complexidade, num sítio urbano em transformação, com o desenvolvimento a uma escala e detalhe próximo da execução, os alunos que avançam no projecto de modo mais consistente são os que mais se aproximam do objectivo do ano. Essa consistência é o resultado de uma progressão do projecto com as fases de desenvolvimento cumpridas. Numa parte significativa dos alunos, detecta-se, facilmente, um vício de forma que dificulta esta progressão. Esse vício é resultado da valorização da imagem inicial do projecto que condiciona o método de trabalho. Rapidamente, a maior parte dos alunos das várias turmas, com resultados com mais ou com menos interesse, encontra a imagem que deseja explorar. Uma parte significativa das vezes essa imagem é anterior ao entendimento do sítio ou do programa, e esse desajuste, a manter-se, causa dificuldades de evolução do projecto ao longo do ano. Esta liberdade formal em relação à representação do programa parece validada pela própria sucessão histórica, que procuramos, com brevidade, retratar com exemplos no trabalho de síntese com o título *Sem Sentidos.* Suponho que esta aula deve convir para ajudar a entender que essa opção projectual de separar ou não separar formalmente o interior do exterior é um acto com consequências para o significado da obra. Esse acto instala uma opção com importância para aquilo que a obra representa. Fazê-lo sem consciência desse resultado introduz mais arbitrariedade, esta injustificada, no processo. Esta aula deve ajudar a compreender que, ao realizar essa separação, não se ganha uma forma desejada que serve para qualquer conteúdo, pois nem todos os *envelopes* servem para qualquer

programa. Deve contribuir, também, para tomar partido sobre o uso e exploração da imagem no contexto da comunicação arquitectónica.

A disciplina de projecto IV tem procurado, nos exercícios iniciais, que os alunos trabalhem o programa que lhes é dado, para que as relações funcionais e dimensões requeridas participem no desenvolvimento da ideia, primeiro de modo abstracto, com um exercício esquemático, sobre organigramas à escala, este ano lectivo, com o exercício de um organigrama volumétrico. Algum rigor no cumprimento do programa tem sido exigido aos alunos, todos os anos, acompanhado de exigência na adequação formal à função, não no sentido teórico mas no sentido pragmático de que a forma permita a funcionalidade exigível ao programa. Na situação mediática da arquitectura, o maior acesso e visibilidade das estrelas da arquitectura e dos seus projectos, reflexos da conquista da imagem, os estudantes desta disciplina transportam, como sempre transportaram, as questões mais actuais dessa arquitectura mediática para os seus exercícios. As questões teóricas que envolvem têm sido, e bem, tema dos programas de outras disciplinas que complementam a formação dos alunos. Esta aula tem assim um carácter intermédio entre o projecto e a teoria do projecto, num esforço de estabelecer uma ponte entre ambos num momento importante da concepção e desenvolvimento das ideias dos projectos, sobre este tema que se desenvolveu.

A aula propõe-se em duas partes: a primeira com o título de *A Conquista da Imagem e a Morte dos Sentidos,* que corresponde a uma breve e cronológica sequência de imagens que documentam a história resumida da conquista da imagem, nos exemplos e com os argumentos do Trabalho de Síntese *Sem Sentidos;* a segunda parte com o título *Retóricas* explora criticamente alguns projectos actuais na perspectiva dos argumentos ilustrados na primeira parte.

A Conquista da Imagem e a Morte dos Sentidos

Início da Aula.

Introdução ao tema da Conquista da Imagem

O tema que aqui se desenvolve, *grosso modo*, define-se como sendo o de que o progressivo interesse da arquitectura pela comunicação visual levou a que a arquitectura se fosse transformando num sistema de comunicação puramente visual. E enquanto sistema de comunicação puramente visual foi evoluindo de modo a ser mais eficaz. A eficácia comunicativa, avaliada apenas pela amplitude do alcance do conteúdo da divulgação, originou que os conteúdos perdessem abstracção (poética), para serem facilmente compreendidos. Hoje é normal que os edifícios recorram a retóricas, contem histórias ou acontecimentos. Projectos cujo tema é a imagem de edifícios ou objectos empenados, amassados, em queda, figurativos, fora de escala, que descrevem ou remetem para a imagem de fenómenos físicos, como queda de meteoritos, resultado de terramotos, acidentes navais, ferroviários ou outros, possuem esta faceta lúdica. Essa eficácia conduziu também, embora não seja a única responsável, à total separação entre perímetro e contido, interior e exterior, nas suas múltiplas facetas, privado/

público, função forma, etc. Esta separação garante que a superfície mais exposta das edificações possa ser explorada livremente para suporte comunicativo. Esta última evolução a que nos referimos tem profundas implicações na forma contida e naturalmente acarreta esforços nem sempre bem sucedidos a favor de um mínimo exigível aos edifícios: que justifiquem a sua existência, funcionalmente, no contexto físico e outros que determinam e exigem a sua realização.

Este interesse da arquitectura pela comunicação visual é, óbviamente, antigo. Peter Eisenman associa-a a Leon Battista Alberti, quando este refere que a arquitectura não deve apenas ser mas também deve representar ser.

Os exemplos escolhidos para ilustrar as mais recentes evoluções deste tema, no intuito de justificar e explicar esta tese, são os de Adolf Loos, Le Corbusier e a teoria de Venturi, Scott-Brown e lzenour. Os momentos escolhidos são: o da visita de Le Corbusier a Nova Iorque, o das diferenças entre os interiores loosianos e os corbusianos e o que revelam, Las vegas e a proposta de Venturi, Scott-Brown e lzenour, e o último momento, o das actuais retóricas figurativas com alguns exemplos.

1.º momento: Le Corbusier em Nova Iorque

Discurso:
Le Corbusier não se espanta com Nova Iorque, diz que os arranha-céus são pequenos demais. Porque têm áreas de circulação pequenas demais e porque não libertam o solo, Nova Iorque é uma "maladie".
Nova Iorque não se espanta com Le Corbusier, superado um equivoco inicial no desembarque, Le Corbusier dá uma entrevista aos jornalistas no MOMA Le Corbusier esforça-se por manipular os *media*, e manipula as imagens das suas obras para que funcionem como *media*. Voltaremos a Nova Iorque, para falarmos das fachadas dos arranha-céus e da sua incompatibilidade com as ideias de Le Corbusier.

Imagens:
1. Imagem de artigo de journal sobre as controversas afirmações de Le Corbursier.
2. Fotografia de Nova Iorque impressa no livro de Le Corbusier, *Quand Les Cathédrales étaient Blanches.*
3. Fotografia de sala de exposições do MOMA em Nova Iorque da exposição do *International Style.*
4. Fotografias da Villa Schowb tratadas por Le Corbusier".
5. Fotografia do carro de Le Corbusier em frente à Villa Stein.

2.º Momento: Adolf Loos e Le Corbusier

Discurso:
A constituição da parede, a diferença entre interior/privado e exterior/público. Fazer o espaço privado (com Loos) ou representar a máquina de habitar. O fim da diferença entre o interior e o exterior, com

o moderno, o início do dogma da transposição do interior no exterior, representar a função e não mais qualificar a função.
Começamos com os exteriores da Villa Savoye, depois mostramos exteriores e interiores de Loos e terminamos com os exteriores da Villa Savoye, com o intuito de sublinhar a diferença, e perceber a vontade de Le Corbusier de diminuir a diferença entre interior e exterior. No percurso realizou-se uma perda na experiência sensorial, Loos comunica com as texturas, com os ambientes e não só com a visão; este é um primeiro sintoma.

Imagens:
6. Le Corbusier, fotografia do exterior e esquisso da Villa Savoye.
7. Plantas
8. Fotografia de pormenor do exterior
9. Adolf Loos, casa Moller, fotografia.
10. Plantas, cortes e esquema visual.
11. Fotografia do interior.
12. Fotografia do interior.
13. Fotografia do interior.
14. Fotografia do interior.
15. Fotografia do interior do apartamento de Hans Brummel.
16. Fotografia do interior de casa para a Werkbundsiedlung.
17. Fotografia do interior de casa para a Werkbundsiedlung.
18. Fotografia do interior da Villa Karma.
19. Fotografia do interior da Villa Karma.
20. Fotografia do interior da Villa Karma.
21. Fotografia do interior da Villa Karma.
22. Fotografia do interior da Villa Karma.
23. Le Corbusier, fotografia do interior da Villa Savoye, vista sobre pátio.
24. Fotografia do interior da Villa Savoye.
25. Fotografia do pátio da Villa Savoye.
26. Fotografia do interior da Villa Savoye.
27. Fotografia do interior da Villa Savoye, banho.

3.º Momento: Le Corbusier e Nova Iorque

Discurso:
Ville Radieuse versus "Lobotomia".
A descongestão da proposta de Le Corbusier e a Congestão de Nova Iorque. A transparência e o Envelope que permite a acumulação das funções. A necessidade de uma contenção inexpressiva da diversidade interior. Mostra-se o Plano Voisin e explica-se a ideia do acesso à natureza e a consequente necessidade de transparência e a vontade de fazer flutuar as construções. Mostram-se exemplos da "congestão" e explica-se o impacto das regras urbanísticas de 1916 na forma dos edifícios nova

yorquinos, e de que modo só esse facto implica a necessidade do envelope separado, em imagem, daquilo que contém. Para concluirmos que essa separação é resultado de puro pragmatismo funcional, pragmatismo construtivo, na procura de versatilidade e de melhor rentabilidade, mas é no entanto o que Venturi virá a propor para obter maior liberdade comunicativa.

Imagens:
28. Plano Voisin.
29. Arranha-céus transparente.
30. Esquisso de Le Corbusier em que exprime a ideia de libertar o solo, de descongestionar.
31. Desenhos de Hugh Ferriss, esquemas de densificação à luz da Zoning Law.
32. Empire States Building.
33. Downtown Athletic Club, fotografia.
34. Downtown Athletic Club, plantas e corte.
35. Downtown Athletic Club, fotografias do interior.
36. Central Methodist Episcopal Church, plantas e desenho.

4.º Momento: Contaminação pelos *mass media*

A linguagem iconográfica e o no-sense comunicativo. O envelope como suporte da comunicação. *Learning from Las Vegas*. Imagens de Las Vegas, a estratégia de uma não-proposta, aceitar essa realidade como fonte de princípios para a arquitectura. Transformar a arquitectura em linguagem, para que seja um suporte de grande capacidade comunicativa. O paradoxo expresso em Complexidade e Contradição, pois propõe elementos reconhecíveis para veicular qualquer conteúdo, e pretende quebrar a monótona abstracção, objectividade, do moderno. Resulta em paradoxo por impossibilidade de realizar o discurso. O pós-moderno iconográfico inicial, ao desalojar elementos do seu contexto original não inclui o seu significado, e a linguagem fica distituída da capacidade de fazer sentido. Mas essa fase ultrapassada, ficamos com um envelope livre, para ser pele, forma ou suporte de um comunicação visual. Com esta dicotomia interior-exterior instalada, quais os conteúdos que queremos lá colocar?

Imagens:
37. Ludwig Hilberseimer, desenho.
38. Ludwig Hilberseimer, desenho.
39. Imagem do Strip Comercial de Las Vegas actual.
40. Imagem de pormenores do Strip Comercial de Las Vegas em 1972.
41. Imagem de pormenores do Strip Comercial de Las Vegas em 1972.
42. Imagem de pormenores do Strip Comercial de Las Vegas em 1972.
43. Imagem de pormenores do Strip Comercial de Las Vegas em 1972.
44. Esquisso de Venturi, o edifício que comunica.
45. Fotografia do Duck, o edifício símbolo.
46. Esquisso de Venturi, Duck.

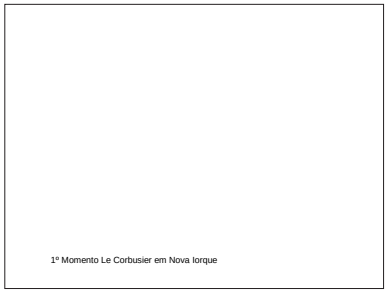
5.° Momento: Retóricas e o fim do sentido

Discurso:
A comunicação retórica, a estratégia da construção de edifícios símbolos. A estratégia que Venturi nomeou, Duck, expressa nos edifícios símbolo do nosso tempo. Ao isolarem-se dos temas dados, os temas que definem a necessidade do edifício, ao isolarem-se do seu grau zero, aderem às vantagens de comunicar retoricamente, com alguma objectividade. Este caminho entre uma figuração expressa ou estilizada contém narrativas simples que justificam e estruturam todas as opções formais visíveis. Escolhem-se estes tipos porque são os que melhor representam o cume desta exploração e conquista da imagem, e que, por serem retoricos de matérias cuja profundidade questionamos, também representam um momento notável da perda do sentido, do significado. Acrescenta-se que o grau zero a que nos referimos, e nos exemplos escolhidos, cumpre-se usando a forma e os entrestícios que a forma produz, sólidos produzidos dentro dos envelopes e os espaços entre envelope e esses sólidos interiores, não-espaços, ou sobrantes simplesmente.

Imagens:
47. Frank Gehry, Fishdance Restaurant, Kobe, Japan, 1987, fotografia do Exterior.
48. Fishdance Restaurant, fotografia do exterior.
49. Fishdance Restaurant, fotografia do interior.
50. Chiat/Day Building, Venice, Califórnia, 1991, fotografia do Exterior.
51. Chiat/Day Building, projecto dos binóculos.
52. Chiat/Day Building, planta.
53. Center For Molecular Studies, projecto, maqueta, fotografia.
54. Center For Molecular Studies, fotografia.
55. Nationale-Nederlanden Building, Praga, 1996, fotografia do exterior.
56. Implosão de edifícios na Chechénia.
57. Der Neue Zollhof, em Dusseldorf, fotografia do exterior.
58. Der Neue Zollhof, em Dusseldorf, fotografias da maqueta.
59. Guggennheim Museum, Bilbao, 1997, fotografia do Exterior.
60. Guggennheim Museum, fotografia do exterior.
61. Guggennheim Museum, fotografia do exterior.
62. Guggennheim Museum, fotografia do átrio.
63. Guggennheim Museum, fotografias do átrio.
64. Guggennheim Museum, fotografia do átrio.
65. Desastre naval.
66. Peter Eisenman, Centro Aronoff para o Desenho e a Arte, Universidade de Cincinnati, 1996, fotografias do exterior.
67. Centro Aronoff, fotografias do interior.
68. Centro Aronoff, plantas.
69. Terramoto em Taiwan.
70. Nunotani Building, Tóquio.
71. Terramoto em Kobe.

72. Hotel Atocha, Madrid.
73. Rem Koolhaas, Casa da Música, Porto, fotografia do exterior.
74. Casa da Música, plantas.
75. Casa da Música, cortes.
76. Casa da Música, fotografia do exterior.
77. Casa da Música, fotografia do átrio.
78. Casa da Música, fotografias das circulações e da sala vip.

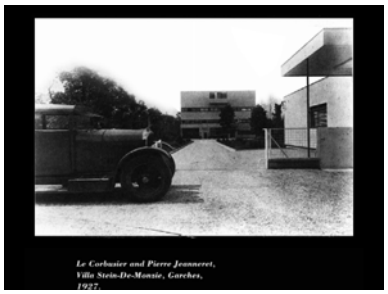


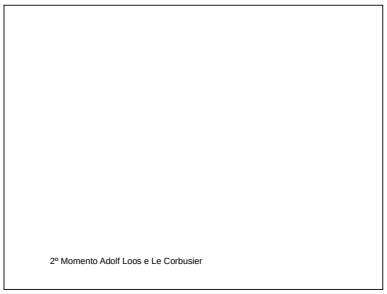




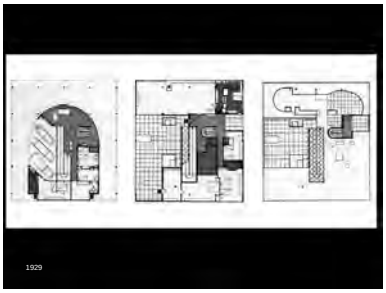















Adolf Loos
Müller House
1927

1927

1927

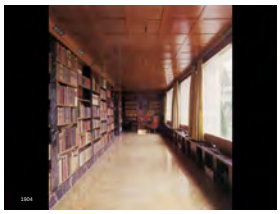
1927

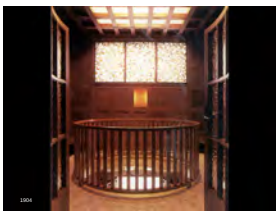
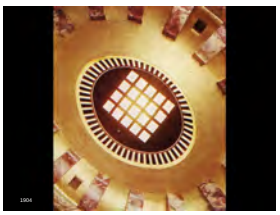
1927

1927



Adolf Loos
Villa Karma
1904

1904

1904

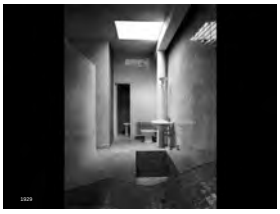
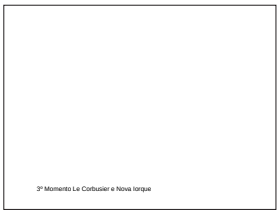
1904

1904

1904

1929

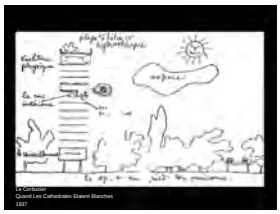
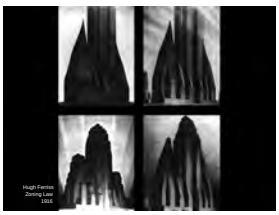
1929

1929

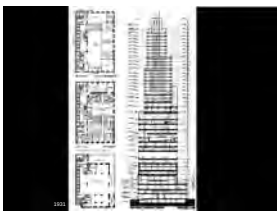
1929

1929

1929

3º Momento Le Corbusier e Nova Iorque

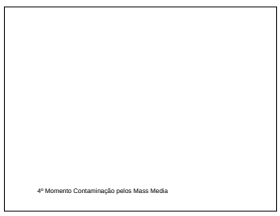
Le Corbusier
Plan Voisin
1922

1922

Le Corbusier
Quand Les Cathedrales Etaient Blanches
1937

Hugh Ferriss
Zoning Law
1916

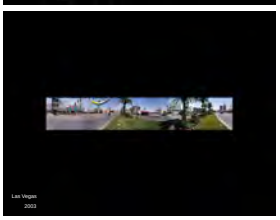
William F. Lamb
Empire State Building 1931

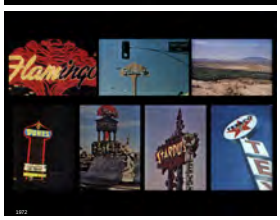
Stanrell/Van Vleck
Duncan Hunter
Athletic Club
1921

1921

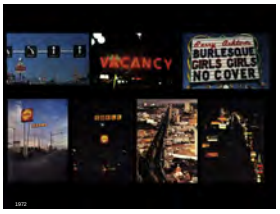
1921


4º Momento Contaminação pelos Mass Media

Ludwig Hilberseimer
1920

1920

Las Vegas
2003

The
MINT
Las Vegas 1972

Flamingo
1972



1972



1972



R.Venturi
1972



1972


1972

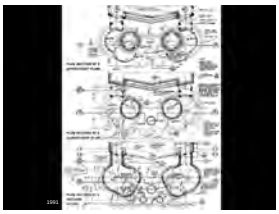
5º Momento Retóricas e o Fim do Sentido


Frank Gehry
Fishdance 1987


1987


1987


Frank Gehry
Chiat Day Building
1991


1991


1991


FrankGehry
Center for Molecular Studies 1993


1993






Frank Gehry, Der Neue Zollhof 2000

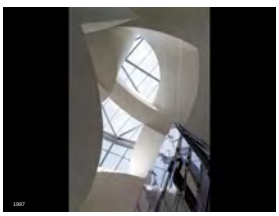


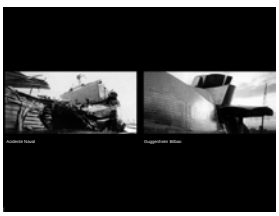

1997


1997

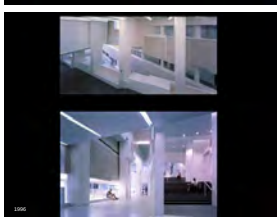

1997

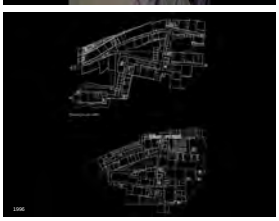

1997

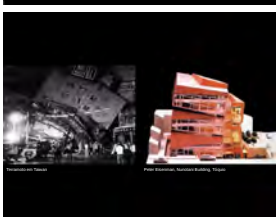

1997



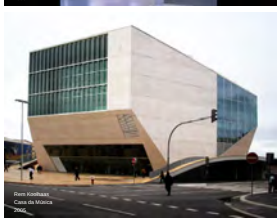


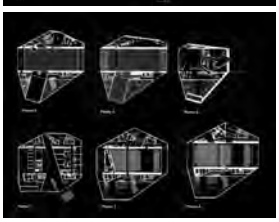

1996


1996



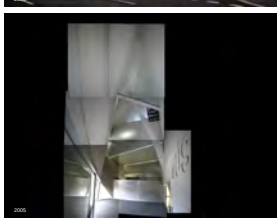


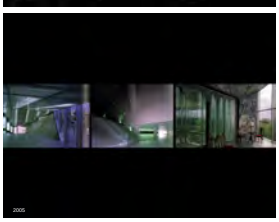







2005


2005


2005

SEM SENTIDOS. A Conquista da Imagem do Pré-Moderno ao Pós-Moderno
J.P.Serôdio

REINVENTAR A CIDADE

Porto, Maio 2005

A cidade reinventa-se todos os dias. Essa evolução permanente traça o caminho que conduzirá à forma que a cidade tomará no futuro. Regular esse caminho é a pretensão dos planos e dos planeadores. Na componente previsível dessa vontade de transformação, problemas persistentes e problemas que se advinham, o plano responde a pressões exactas de modo preciso. Mas há também uma componente menos previsível, composta por problemas inesperados que exigem acção decisiva e criativa, momentânea, e por esse motivo têm os planeadores de possuir capacidade e poder para participar nessa reinvenção da cidade. E as cidades têm de se reinventar, pois de outro modo tornam-se obsoletas e inadaptadas à vida que reinventamos todos os dias.

VERNÁCULO VERSUS MODERNO

Nuno Grande
Publicado em Neves, José M. – *Isabel Furtado, João Pedro Serôdio Habitar* – Casal de Cambra, Caleidoscópio, Edições e Artes Gráficas, SA, 2005

EM TORNO DO CONCEITO DE TRADIÇÃO EM DOIS PROJECTOS PARA ÂNCORA E VOUZELA

De entre os grandes debates culturais legados pelo século XX, aquele que opõe *tradição e modernidade* tornou-se certamente no mais marcante para a criação arquitectónica.

Na verdade, e embora este confronto seja ancestral na cultura europeia, foi com a arquitectura do denominado Movimento Moderno que ele se radicalizou, sobretudo no período que mediou as décadas de 1920 e 1950. Englobando contributos de origens e culturas distintas, o movimento teve um desígnio aparentemente comum: fundar um *espírito do tempo* traduzido por uma busca do novo, e pela recusa ideológica do *antigo* e, por conseguinte, das tradições históricas.

Sempre controversa, mesmo entre os arquitectos de formação moderna, esta doutrina permanecerá no tempo como um ideário a manter, para uns, a combater, para outros, ou mesmo a rever criticamente, como propuseram diversas tendências arquitectónicas disseminadas a partir do final da década de 50.

Entre nós, será com a realização do importante Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal, entre 1955 e 1961, que uma então nova geração de arquitectos se envolverá na procura de uma *verdade funcional* inerente à arquitectura vernácula, ultrapassando, por um lado, a recusa modernista da História, e, por outro, a apologia simplista do pitoresco português, tão propagandeada, na época, pelo Estado Novo.

Se algum ensinamento permanece hoje da experiência desse Inquérito, ele reside na constatação de que é fundamental conhecer e reinterpretar a tradição para saber recusar uma qualquer definição de *estilo tradicional português*, tantas vezes apregoada pelo senso comum.

Enquanto parte integrante da nossa contemporaneidade, as habitações projectadas pelos arquitectos João Pedro Serôdio e Isabel Furtado, em Vila Praia de Âncora e em Vouzela, colocam-nos em torno deste debate cultural.

Ao *construir sobre o construido* – a partir do que restou de casas rurais preexistentes – ambos os projectos evitam, quer a tentação de ignorar a matriz das construções [embora propondo um novo

modus vivendi interno), quer o facilitismo de *seguir a traça* da casa minhota ou beirã[1] (embora a sua ruralidade nos remeta naturalmente para esse imaginário).

Assim, e na habitação em Vila Praia de Âncora (Aspra) são intencionalmente mantidas algumas memórias espaciais da região – como o percurso em lajeado exterior que termina numa espaçosa eira debruçada sobre o rio – e ainda outras particularidades estruturais – como o uso regrado de vigamentos e revestimentos de tectos em madeira caiada, ou de esteios de granito no pórtico da fachada poente.

Já em Vouzela, as duas habitações mantêm uma relação telúrica com os socalcos que *sustentam* a magnífica paisagem sobre o vale, embora o projecto introduza um contraste intencional entre as alvenarias existentes, em pedra, e a *roupagem* das novas sacadas em madeira, gerando oposições de materialidade e textura do tipo *denso-leve* ou *frio-quente*.

Neste sentido, estas casas, nascidas de diferentes ruínas, não deixam de ser *modernas*, condição que começa na forma como os arquitectos se servem das próprias reminiscências das antigas estruturas rurais.

Em Âncora, a opção por uma reconstrução abstracta do edifício (onde desaparecem elementos originais como a cobertura em telha) *congela* a construção nesse estado despojado em que os arquitectos a encontraram; ou seja, utiliza-se a *estética da ruína* como forma de distinção arquitectónica do novo projecto no seio do *antigo* núcleo rural envolvente.

Em Vouzela, a abstracção concentra-se, quer na contenção volumétrica dos edifícios, quer na depuração do desenho das portadas e dos beirados em madeira que rematam coberturas de zinco, quase sem inclinação. Ao contrário do que ocorre nesse outro projecto, João Pedro Serôdio e Isabel Furtado desenvolvem, aqui, uma reinterpretação de dois arquétipos da arquitectura vernácula – o beiral e o telhado – introduzindo-lhes uma nova tensão construtiva que demarca a sua intervenção contemporânea.

A articulação entre vernáculo e moderno prolonga-se ainda pelo interior da habitação em Âncora, na qual se conjugam a solenidade de um corredor aberto sobre a paisagem (através de uma ritmada fenestração), a informalidade do balcão-lareira que divide a cozinha da sala comum (englobando os necessários equipamentos), ou mesmo o requinte minimalista dos quartos de banho (talvez o ambiente mais distante da atmosfera rural).

A mesma informalidade é ainda conseguida em Vouzela, ora pela redução das áreas de acesso (entradas, corredores e escadas) permitindo a fluidez entre a sala e o *mezzanine* da casa pequena, ora pela flexibilização das áreas colectivas, evocando a zona de fogo aldeã (integradora dos rituais de cozinhar, comer e estar), como ocorre no espaço térreo da casa grande.

Em síntese, e fazendo, de uma aparente oposição, uma *fórmula*, estes projectos continuam a demonstrar que a melhor tradição não se reinstaura; reinventa-se.

---

1 Da região da Beira, localizada no terço norte português ao sul do Douro.

DA INTELIGÊNCIA NA LINHA QUE DIVIDE

José Paulo dos Santos
Publicado em Neves, José M. – *Isabel Furtado, João Pedro Serôdio Habitar* – Casal de Cambra, Caleidoscópio, Edições e Artes Gráficas, SA, 2005

Toda a obra de arquitectura pode ser entendida como uma colecção de episódios, imagens, atmosferas assimilados no tempo e em gradual transformação.

Toda a obra de arquitectura pode ser entendida como uma matriz conceptual que se metamorfisa no tempo, para se ajustar aos requerimentos e constrangimentos particulares de cada obra, do tempo e da cultura própria.

Desde as primeiras obras de Isabel Furtado e João Pedro Serôdio que se pressentem opções que condicionam e informam conceitos e projectos, que se têm desenvolvido por acumulação e justaposição.

Existe na prática de Isabel Furtado e João Pedro Serôdio uma motivação racional de rigor, de certo modo *eiermmanniana* – entendida no sentido do uso e controlo disciplinado de elementos industriais pré-dimensionados, geradora e condicionadora de conceitos – onde a delicadeza, clareza e rigor conceptual se complementa com o pragmatismo e optimismo de práticas construtivas possíveis, em contextos físicos precisos ou *inventados*.

A disciplina construtiva ajustada à norma conceptual indicia os passos do projecto, apontando simultaneamente para experiências anteriores deixando, contudo, sempre pistas para o devir. Em toda a obra se pressente a presença de elementos construtivos básicos sem que a obra se apresente com formalismos de mínimos.

Por isso poucos materiais se encontram presentes em cada obra, porque é preciso evidenciar os princípios.

Uma obra depurada mas que, com naturalidade, convive com formas tradicionais de viver, onde coexistem claras delimitações e rituais de funções público-privado.

Não há o risco de a desenhos fantásticos corresponder uma obra a-sensual.

Que não constrói enigmas que ponham em causa os conceitos prevalecentes de significado.

A obra com carácter doméstico de Isabel Furtado e João Pedro Serôdio aborda diversos temas, nomeadamente: construção nova e recuperação do existente.

É nas propostas de raiz onde os arquitectos mais abertamente afirmam intenções e experimentam, onde nada parece ser obra do imprevisto, onde as obras parecem pertencer a um País que não é pontuado em permanência pelo precário, dado o extremo cuidado colocado na tectónica. As casas de raiz que desenham desenvolvem-se normalmente em lotes de maior ou menor dimensão, fisicamente delimitados por muros ou vizinhanças bem definidas.

Os projectos desenvolvidos abordam sempre uma volumetria de geometria estrita que: ora se metamorfisa por forma a criar pátios exteriores com atmosferas e privacidades próprias; ora é atravessada por volumes singulares que conferem diferença e limites; ora assumida na sua singularidade e pureza.

Em qualquer das tipologias está sempre presente o elemento de ligação e gerador do consenso conceptual: o espaço de distribuição – diluído no espaço servido, tratado com nobreza autónoma, ou ao ritmo das diversas atmosferas internas.

É curioso que numa obra de início de carreira, uma sala para dança localizada num logradouro de um lote, se prenunciem futuras opções básicas.

Porque em arquitectura desenha-se sempre a mesma casa.

Resultado de uma matriz material-construtiva – aqui muito condicionada ao módulo de cofragem – um vão alçado, complementa a regularidade dos traçados, a continuidade das linhas divisórias estruturantes, reforçando o conceito.

Esta estrita disciplina percebe-se em diversas obras, nomeadamente nos dois blocos residenciais de Sá Albergaria.

Contendo uma série de apartamentos dúplex – T3 na parte inferior, T4 na parte superior – de firme e racional compartimentação gerada por grelha preestabelecida tem, contudo, o espaço *comum* de distribuição vertical – as escadas – como zona de conforto e excepção, não fazendo a fronteira onde seria mais imediato mas estendendo-a, generosa e relaxante, até ao limite da unidade doméstica superior: privacidade compartida.

Onde se privilegia o ritmo das geometrias estritas do conceito e da construção – assumidas na relação dos planos verticais e horizontais, na compartimentação interna.

O pátio exterior e o volume autónomo que invade o espaço são temas recorrentes nos trabalhos e normalmente sempre partes da narrativa.

Tratados como vazios ou como espaço negativo exterior coberto. Por que a geografia dos lugares importa.

Os lugares do Norte, apesar dos sempre vizinhos ares do Mediterrâneo.

A casa de Miramar, gerada ao redor de três pátios exteriores, no interior de um lote murado, com o eixo de entrada/distribuição unificador das diferentes atmosferas, porque neste sítio a cozinha não é só o lugar vizinho da entrada, mas lugar de *silêncio* e cultura.

Do Norte e que ali se pratica!

Na casa de Paredes, porventura mais evidente que o desdobramento de volumes por pátios, são as diferentes atmosferas e fronteiras internas que sobressaem e onde, paradoxalmente, estão presentes, desmultiplicadas, as atmosferas e camadas espaciais da casa de Miramar.

De facto, este projecto assenta em volumes autónomos que invadem um volume base.

Mais do que o jogo formal, muito evidente no desenvolvimento do projecto, os espaços internos organizados por camadas sucessivas que, destacadas, são singularmente usufruídas.

Revejo no sistema de proporções internas, adequado às hierarquias espaciais domésticas, o projecto em construção de casa unifamiliar nas proximidades da Praça do Império, no Porto, de dois pisos, com o sistema de cofragens resolvido com mestria que se nota no desdobramento das partições internas.

O programa implementado consiste na resolução de um programa que, no essencial, consiste em quartos de dormir no piso inferior com um pequeno pátio-jardim a sul-poente, garagem coberta a norte-nascente.

Contendo no piso superior, sala da estar com jardim à cota do piso a nascente-sul, sala de jantar, cozinha para a rua a poente-sul.

Dispondo de todas as amenidades normais para este tipo de programa doméstico, consegue uma síntese laboriosa entre a superestrutura de betão e todos os caminhos da infra-estrutura, judiciosamente colocados nos caminhos das *linhas que dividem*.

Com os acabamentos previstos – de sofisticada elementaridade – a fazerem a ponte e contraste para o conforto.

É nas propostas de recuperação – e na manipulação – que fazem com o património existente, que adequadamente exprimem a sua contemporaneidade – *porque casas antigas são perfeitamente adaptáveis à vida moderna, sendo mudanças na convenção que faz com que as "modernizemos" sobretudo nas partes do programa que hoje têm diferentes requisitos, normalmente zonas de água, i.e., cozinhas e casas de banho* – reajustando funções e programas.

Uma casa em Vila Praia de Âncora ou os pavilhões de Vouzela – são propostas de projectos de recuperação que, sendo diferentes em conteúdo e carácter da casa da Praça do Império, têm em comum a mesma generosidade e experimentalismo dos espaços, com ponderado uso de materiais alternativos à lógica construtiva do betão: pedra ou madeira.

Revejo em cada obra de Isabel Furtado e João Pedro Serôdio uma saudável prática de continuidade e aprofundar de convicções, que sempre me interessou.

Pelo forte sentido de permanência e tectónica inerente em cada obra, em oposição à simples presença do gesto efémero, pelo sentido sempre corrigido de proporções indispensáveis, pelo gosto culto.

Formalmente sempre promovendo arquitecturas singulares, normalmente fechadas, de forte carácter e de racional linguagem arquitectónica, porque as envolventes, como diria o velho Maxwell, *não são a retribuição do pecado mas uma combinação de sorte e natureza*.

E os arquitectos estão conscientes dessa *perda do absoluto*, porque no mundo secular de hoje se distingue com maior clareza *pecado e culpa*.

Culpa pelos maus tratos (ao ambiente, à construção), pelos abusos sem culpados.

Confrontando-os, temos deles de nos resguardar.

E Isabel Furtado e João Pedro Serôdio estão optimistamente conscientes.

Dos *quesitos do corpo*, *nas suas várias formas, biológica e convencionalmente balizadas*.

Do resguardo e recato.

Do recurso a narrativas próprias.

Da síntese através da regra.

Da inteligência, pressentida na *linha que divide*.

‘3:2:1’ – ARQUITECTURA COMO EXPOSIÇÃO[1]

Moritz Küng[2]
Texto publicado no catálogo da exposição “De Singel” International Kunstcentrum. Antuérpia, 2006

A Arquitectura é complexa. Existe como esboço, plano, modelo, animação computadorizada e, finalmente, como corpo e espaço. A Arquitectura é teórica ou manual, privada ou pública, para maiorias ou polarizante, retórica ou factual, física ou utópica, transitória ou pensada para a eternidade. E, de certo modo, marca-nos a todos, o nosso quotidiano, a nossa perspectiva do mundo, o nosso ser.

Para perceber e entender a Arquitectura, podem distinguir-se, fundamentalmente, dois níveis: o real e o mediato. Na percepção real, é-se directamente confrontado com a massa construída, onde factores muito diversificados – estéticos, políticos, sociais, financeiros, técnicos, urbanísticos – se tornam visíveis. Acercar e penetrar a Arquitectura agudiza a consciência de inúmeros fenómenos. A Arquitectura estimula (ou excita), inebria, balanceia e comove. A Arquitectura é imagem (aquela que o arquitecto tem nos seus olhos), por outro lado, torna-se imagem (a que o observador vê). A imagem que se faz da Arquitectura baseia-se na soma de impressões mentais, hápticas e ópticas. Surge do movimento ou, como o poeta e fenomenólogo americano Michael Palmer formulou uma vez: ‘Space begins because we look away from where we are’. (O espaço começa porque alongamos o olhar a partir de onde estamos.)[3]

O espaço é, por excelência, a ferramenta de um arquitecto. Ele esconde-o, limita-o, modela-o e define-o, dá-lhe significado e função, até este espaço instável se concretizar em Arquitectura. É só através da percepção da Arquitectura pelo observador que se dá o momento dinâmico: ele olha, olha à sua volta, olha na outra direcção. E, deste modo, surge uma verdadeira Arquitectura subjectiva e imaterial que, por princípio, se distingue da realidade construída e material.
A Arquitectura produz, assim, diferentes concepções individuais. Ela não se realiza apenas através de um programa, mas também através do observador. Rémy Zaugg, artista suíço recentemente desaparecido que se dedicou intensamente às condicionantes da imagem e sua percepção, formulou-o deste modo: “A forma da casa não é a forma arquitectónica que o arquitecto ou o artista dá à casa.

1 O texto baseia-se em excertos da conferência “O Objecto Hipotético na Periferia”, proferida pelo Autor na 7.ª Bienal de Arquitectura de Graz, 1-4 de Dezembro 2005.
2 Responsável pelo programa de exposições, deSingel, centro de arte internacional, Antuérpia.
3 Michael Palmer, Sun, de um poema da ‘Baudelaire Series’, North Point Press, San Francisco, 1988, p. 22.

Também não é a forma que o economista ou o técnico ou o engenheiro dá à casa, é a forma que o observador dá à casa."[4]

Mas a Arquitectura não é só construída e vista no local, também é mediatizada: fotografada, analisada, reproduzida e multiplicada em revistas, livros, convites, na Internet ou apresentações PowerPoint. Neste processo, é transferida para uma outra realidade nova. Qualquer figura concebível ou comentário escrito presume, desde logo, uma determinada sensibilidade, perspectiva ou visão que, simultaneamente, também pode ser restritiva. Através da representação, portanto, a Arquitectura é, ao mesmo tempo, interpretada. A informação é filtrada e a imagem bidimensional ou, conforme se queira, estática. A Arquitectura deixa então de ser uma fonte vital de imagens geradoras de si no local, para ser apenas uma figura. Esta figura – plano, modelo, animação ou fotografia – é sempre extrínseca e manipulada, muitas vezes idealizada ou banalizada, porque determinados aspectos da realidade são salientados ou limitados.

O esboço, cultivado também por João Pedro Serôdio e Isabel Furtado, como expressão mais directa e espontânea do pensamento é, talvez, a reprodução arquitectónica mais autêntica, mas permanece bidimensional. O plano técnico corresponde à versão mais rigorosa da realidade, mas falta-lhe o táctil. O modelo, muitas vezes só realizado posteriormente, reduz o corpóreo e, como miniatura, corresponde a um eufemismo do autêntico e uma animação virtual equivale a uma idealização utópica. Uma vez construída, também a fotografia oferece apenas uma perspectiva objectiva limitada, em que a envolvente ou o contexto raramente sai da sombra. A questão que aqui se põe é até que ponto uma figura ou um texto conseguirá representar as qualidades físicas da Arquitectura. A 'Arquitectura de Fotografia' mediatizada tornou-se hoje inflacionária e, precisamente para a representação complexa da exibição, o que vale é trilhar novos caminhos. Mas pode-se, aliás, exibir a Arquitectura?

Deve responder-se, desde já, que não. A Arquitectura pode, no máximo, tornar-se visível. Ao contrário do objecto de arte, que é autónomo e, portanto, se autodetermina e que, por definição, exige ser exposto para legitimar a sua existência e, em consequência, também viaja, o objecto arquitectónico (o Edifício) é heteronómico e, portanto, extrinsecamente definido por prescrições legais, planos de construção, cálculos de ganhos. A Arquitectura não quer ser exibida mas construída, quer inscrever-se num contexto local, muitas vezes com o intuito de o melhorar. A Arquitectura não quer ser completiva, como o objecto de arte, mas corpórea e, talvez, também eterna.

Mas como se projecta esta singularidade na exposição, que é temporalmente limitada e, além disso, acontece num local diferente do da realidade construída? Normalmente, a exposição arquitectónica recorre, por necessidade, a meios que representam exclusivamente a Arquitectura ou, talvez, uma parte do processo arquitectónico, mas que não são, em sentido físico, Arquitectura. São meios auxiliares para ilustrar a Arquitectura e fazê-la comunicar. O que lhes falta é a escala humana, a dimensão física e háptica.

---

4 Rémy Zaugg, Herzog & de Meuron, do catálogo do projecto de exposição 'Berlin Morgen', Museu Alemão de Arquitectura, Frankfurt a.M., 1991.

Com a sua primeira exposição individual '3:2:1', João Pedro Serôdio e Isabel Furtado conseguiram algo que, numa primeira apreciação superficial, parece, sobretudo, banal. Mas o título algo enigmático, se melhor analisado, abre desde logo uma grande área associável, tal como o seu próprio conceito de exposição. Assim, os 'dois pontos' apontam para uma relação de três dimensões abstractas, a série numérica invertida para um ponto zero tendencialmente a atingir ou para uma redução absoluta. Os números referem-se, muito pragmaticamente, aos elementos da própria exposição: 3 projectos actuais apresentados em detalhe (Centro de Tecnologias Nucleares Aplicadas à Saúde em Coimbra / Blocos de apartamentos na rua de Sá Albergaria, Porto / Casa Xavier, Porto), 2 intervenções de dominação espacial na forma de duas paredes (o núcleo da minha breve apresentação) e, finalmente, 1 portefólio com uma perspectiva geral de todos os trabalhos, apresentado, tal como os três projectos actuais, num móvel próprio especialmente concebido para o efeito.

A tendência para a redução reflectiu-se logo na sua primeira realização, a 'Sala Multiusos' (1992), um pavilhão com pouco mais de 72 m^2 para a Academia Contemporânea do Espectáculo, no Porto. Trata-se da maior limitação e abstracção possível de uma construção arquitectónica, nomeadamente de um volume rectangular inserido na parcela. A face longitudinal completamente envidraçada, que dá para o jardim, também deu a este projecto a sua designação de serviço: 'Box without one side'. Mas este edifício utilitário, construído em materiais prefabricados, também já não quer ser considerado deste modo: um espaço fechado com um lado aberto. O extraordinário neste primeiro projecto é o radicalismo controlado e austera naturalidade que se a percebem igualmente nos dois blocos residenciais recentemente realizados na Foz do Douro / Porto (2002). Em duas parcelas contíguas de forma trapezoidal, os arquitectos construíram dois blocos quase idênticos de efeito errático. Uma estrutura reticular em betão, de efeito brutal, forma a armação volumétrica para oito andares duplex baseada nas relações dimensionais 1:1, 1:2 e 1:3 (sic). Também as zonas colectivas ficaram tão despidas como a construção básica; em contraste, os pavimentos e paredes das habitações particulares foram, por sua vez, revestidos com madeira de mogno, de efeito acolhedor.

Tal como os seus antecessores (Fernando Távora, Álvaro Siza e Eduardo Souto Moura), também João Pedro Serôdio e Isabel Furtado se sentem comprometidos com a tradição da construção portuguesa e o seu vocabulário purista e com os modernos do século XX, mas enriquecem-nos, no que diz respeito ao estilo e ao conteúdo, com a contribuição pronunciadamente conceptual de uma redução astuciosa. Num artigo sobre os dois arquitectos, o crítico de Arquitectura inglês Wilfried Wang reduziu isto uma vez ao seguinte denominador: "Deixar espaço, fazer espaço, dar espaço"[5].

Esta fórmula simples, mas eficaz, descreve indirectamente também o motivo de João Pedro Serôdio e Isabel Furtado para a intervenção na sua primeira exposição individual, certamente monumental e, contudo, discreta: a edificação de duas paredes, respectivamente com 25,20 e 28,00 metros de comprimento. Encontra-se no próprio espaço da exposição, um átrio com 80 metros de comprimento e 5,50 metros de largura, onde há já mais de 20 anos se apresentam exposições de e sobre arquitectos

5 Wilfried Wang, em *DU* – Revista de Cultura, Zurique, n.º 04/2001, p. 80 e seg.

com actividade internacional[6]. Inserem-se paralelamente ao alinhamento, acentuando, por um lado, as paredes maciças em pedra e, por outro, a fachada sul completamente envidraçada. Estreitam parcialmente o espaço existente, acentuando de forma contrária, tanto do ponto de vista da cor como da textura, as novas passagens daí resultantes. Do lado da luz da fachada, estão pintadas de branco, do lado das paredes cegas de pedra, de preto. As suas superfícies receberam diferentes tratamentos: polidas e rugosas, brilhantes e mates. As proporções parecem idênticas, mas diferenciam-se no comprimento em 1/10. As duas paredes reflectem o espaço arquitectónico existente, mas, simultaneamente, também o constituem. Através das paredes vê-se de repente o que já não se pode ver: partes da perspectiva, respectivamente partes da outra parede. Descobrem-se novos volumes e proporções e experiencia-se a luz e as texturas de outra maneira. As paredes conduzem o olhar para o ambiente e o visitante através do espaço.

Por muito simples que a concepção de João Pedro Serôdio e Isabel Furtado possa parecer, as questões que levanta são fundamentais; especialmente devido ao carácter híbrido das duas paredes, que se encontram algures entre a arquitectura heteronómica e a escultura minimalista, autónoma. Assim, aquilo que deve estar ao serviço de uma exposição de arquitectura torna-se, por si mesmo, Arquitectura fisicamente experienciável, adquirindo finalidade, até para o conteúdo. A exposição de arquitectura (tipologia), a arquitectura da exposição (exibição) e a Arquitectura como Exposição (tese) encontram-se na apresentação de João Pedro Serôdio e Isabel Furtado em perpétua ressonância recíproca. Ou, como o filósofo Martin Heidegger oportunamente definiu no seu breve ensaio 'Arte e Espaço': "Circunstâncias conhecidas e, contudo, inexplicáveis"[7].

6 Desde 1985 que deSingel apresenta no seu programa exposições dedicadas à Arquitectura. Deste modo, já foram realizadas mais de 80 exposições dos seguintes arquitectos, entre outros: OMA (1985), Aldo Rossi (1986), Luc Duleu (1987), Charles Vandenhove (1987), Tadao Ando (1989), Frank O. Gehry (1990), David Chipperfield (1991), Herzog & de Meuron (1992), Norman Foster (1993), Hans Kollhoff (1994), Daniel Libeskind (1995), Wiel Arets (1996), Christian Kieckens (1997), Baumschläger & Eberle (1998), Stéphane Beel (1999), Toyo Ito (2000), Nijric & Nijric (2001), Xaveer De Geyter (2002), Lacaton & Vassal (2003), Abalos & Herreros (2004), b&k+ (2005), R&Sie(n) (2006).

7 Martin Heidegger, *Arte e Espaço*, 1969, Erker-Verlag, St. Gallen, 1996, p. 5: "As notas sobre a Arte, sobre o Espaço, sobre a interacção dos dois, permanecem questões, mesmo quando se exprimem na forma de afirmações. As criações plásticas são corpos. A sua massa, composta por diversas matérias, assume múltiplas formas. O dar forma acontece, no limite, como contenção e exclusão. É aqui que o espaço entra em jogo. É ocupado pela criação plástica, marcado como volume fechado, rasgado e vazio. Circunstâncias conhecidas e, contudo, inexplicáveis".

VISÍVEL E INVISÍVEL

Yehuda E. Safran[1]
Nova Iorque, 10.03.06. Texto publicado no catálogo da exposição "De Singel" International Kunstcentrum. Antuérpia, 2006

A beleza é o desejo da repetição. Deseja-se replicar aquilo que se considera belo. Leva a que copiemos vezes sem conta; quer a ligação ao original seja ou não reconhecível, copiamos sempre. Numa escultura minimalista, isto era feito com a intervenção das proporções, das cores e dos materiais. Obras de arte, que foram montadas e construídas com elementos indistinguíveis ou muito semelhantes, acabaram a ocupar os espólios dos nossos museus como uma nova ortodoxia. Na obra de João Pedro Serôdio e Isabel Furtado e Associados, existe um outro tipo de repetição e réplica. A réplica e as configurações em série ocorrem com frequência dentro da mesma paleta de cores e números, sem a intervenção da proporção mas de medidas e números, ocasionalmente com diagonais acentuadas. Por exemplo, na casa de Miramar, as aberturas envidraçadas da grande sala de estar encontram-se do lado contrário das paredes paralelas, uma virada ao exterior da casa, a outra para um pátio interior. A inexorável divisão, multiplicação, subtracções e adição – conjugações do ângulo recto são, acima de tudo, movidas pela ênfase na geometria ortogonal. Aqui, quase nunca se tem consciência da repetição, enquanto tal, já que os elementos se desdobram de tal forma que é raro consciencializar-se a repetição, mas apenas uma textura móvel e orquestrada. Raramente o *Poema do Ângulo Recto* de Le Corbusier encontrou adeptos mais fiéis. Labor é apenas outro nome para uma actividade humana que acompanha a própria vida que, por sua vez, não é produzida para venda mas por razões inteiramente diferentes. Esta actividade não pode ser desligada do resto da vida, armazenada ou mobilizada; a terra é outro nome para a natureza que não é produzida pelo homem. "A descrição do labor, da terra e do dinheiro como mercadoria é inteiramente fictícia." (Polanyi, *The Great Transformation*, p. 72) O Porto é uma cidade intensa. O cultivo da terra alonga-se pelas íngremes encostas das duas margens do rio Douro desde tempos imemoriais. O rio passa sob várias pontes, incluindo uma de Gustavo Eiffel, e alcança o mar no extremo da cidade, abrindo-se ao Atlântico. Um grande porto e uma frota de pesca completam o repertório deste concorrido porto. A propriedade e o cultivo da terra ocorrem em pequenas parcelas minifundiárias. A posse da habitação possui um carácter duradouro e preciso. Os viticultores afirmam ciosamente o seu direito à terra. Os contratos a respeito de parcelas de terreno são complexos e laboriosos. Será possível imaginar todos os pequenos e intermináveis passos desde o cultivo da terra até à arquitectura construída sobre a terra pelos filhos daqueles que cresceram a cultivar a mesma terra? Está-se em crer que é uma possibilidade, mesmo que, para o fazer

1. Lecciona Arquitectura e Teoria na Faculdade de Planeamento e Conservação da Universidade de Columbia na cidade de Nova Iorque

com suficiente rigor e convincente pormenor, fosse necessária uma vida inteira. Aliás, as parcelas de terreno urbano são muitas vezes antigos terrenos agrícolas. Os seus limites são replicados em qualquer direcção com pequenos ajustes devidos a irregularidades topográficas.

Um dos projectos, Quinta do Fojo, corresponde à concepção de uma instalação de produção vinícola. O sabor e o aroma que os grandes vinhos possuem inspiraram o percurso. O armazém foi projectado como um espaço que contribuirá para uma "imagem saturada e surrealista dos cento e cinquenta barris cheios e valiosos". Paradoxalmente, na sua estratégia e método, é através do reforço do aspecto residual associado à função, que abordam um espaço que deveria ser tornado etéreo, "quase inexistente e irreal, numa tentativa de representar uma perfeição quase imaterial". São invocados os vazios de contornos ilimitados das esculturas de Anish Kapoor, um "infinito horizonte materializado num espaço necessariamente limitado". Bill Viola ofereceu aqui uma inspiração específica a Serôdio e Furtado, na medida em que aponta o caminho para a possibilidade de "decompor o infinito em momentos específicos". Suavizando a percepção do espaço, tornando-o imaterial e incomensurável, buscam uma forma sem limites como "uma superfície contínua e regular com suficiente rigidez para propagar o som das operações vinícolas a fim de as tornar conspícuas". É difícil imaginar maior desejo de uma aproximação entre a arte da produção vinícola e a arte de construir.

Entre os arquitectos portuenses, João Pedro Serôdio e Isabel Furtado representam a quarta geração na cultura arquitectónica, uma genealogia que começou com Távora, recentemente falecido, com o aluno deste, Álvaro Siza e o seu aluno Eduardo Souto Moura. Não, como alunos da Escola de Arquitectura do Porto, não estudaram com Souto Moura. Mas mesmo assim ele estava lá a leccionar ao lado dos professores deles. São, assim, descendentes da Escola do Porto. Foi Távora quem começou a ligar seriamente a tradição de construção local ao mundo mais vasto da arquitectura. Esta geração mais nova pode quase ter como certo que faz parte de um diálogo mundial em que todos nós participamos. Significa que têm a liberdade de se concentrar na tarefa em mãos sem que ninguém os distraia, olhando por cima dos seus ombros. Não estão preocupados com as nossas opiniões, inquietações ou conversa; pelo contrário, nós, os de fora, estamos a observá-los. Hipnotizados pelo seu grau de concentração, ficamos a pensar neste fenómeno de conseguir tanto através de uma linguagem quase tão severamente podada como as vinhas no Inverno.

Se o labor é apenas outro nome para uma actividade humana que acompanha a vida que, por sua vez, não é produzida para venda mas por razões inteiramente diferentes, nem essa actividade pode ser desligada do resto da vida, armazenada ou mobilizada, a terra é outro nome para a natureza que, no Porto, determina muito do que está a ser feito, do que está a ser construído, e como está a ser construído, pelos seus melhores arquitectos. Acima de tudo, informam-no as regras que regem estas actividades. É como se as imagens na nossa mente precedessem as que se apresentam ao nosso olhar; e esta representação apriorística é, na realidade, a condição *sine qua non* de uma arquitectura que, na sua inexorável ortogonalidade, indicia um trabalho íntimo, silencioso sobre a terra, um trabalho que exige precisamente um tal método. Só em Coimbra, na Universidade de Coimbra, Centro de Tecnologias Nucleares Aplicadas à Saúde, vemos outra estratégia ditada pela extrema natureza do projecto. Sendo-lhe exigido que providencie uma distância segura, dentro de parâmetros limitados

para a radioactividade e campos magnéticos, o projecto produz vigas em balanço perpendiculares, de outro modo inexistentes no seu trabalho. Talvez este projecto venha a ter o impacto que o desenho de fortificações teve nos mestres renascentistas. As invulgares exigências feitas para uma distribuição excêntrica das aberturas, uma limitação acentuada da circulação e movimentos horizontais criam uma nova tipologia irregular e excitante. Virá a inaugurar um outro capítulo neste gabinete? É demasiado cedo para saber. Por fim, temos um par de edifícios residenciais, dois prédios de apartamentos (Porto 2000-2001) em ângulo recto em relação um ao outro, em que as partes se combinam em diferentes proporções e em que, "demonstrando o seu peso, ambos os volumes deformam o terreno afundando-se nele". Trata-se de edifícios que não se abrem apenas ao ar e ao sol mas parecem garantir que ocorre neles o acto de residir. Não unicamente porque servem as famílias que neles vivem com prazer mas também porque, para Serôdio e Furtado, construir é, já em si, residir. Estão claramente apostados num projecto de construção como moradia, no sentido em que construir é simultaneamente acarinhar e proteger, preservar e cuidar, especificamente lavrar a terra, cultivar a vinha. Uma tal arquitectura tende para um modo de crescimento que amadurece por si. Construir, não exclusivamente enquanto construção mas enquanto cultivo, é o acto de residir.

A CASA EUROPEIA

Jorge Figueira[1]
Texto publicado no catálogo da exposição "De Singel" International Kunstcentrum. Antuérpia 2006.

"A Europa é feita de cafetarias, de *cafés."* É com esta climatérica imagem inaugural que George Steiner se propõe desenhar "a ideia de Europa". "Estes vão da cafetaria preferida de Pessoa, em Lisboa, aos *cafés* de Odessa frequentados pelos *gangsters* de Isaac Babel. Vão dos cafés de Copenhaga, onde Kierkegaard passava nos seus passeios concentrados, aos balcões de Palermo." Cruzando "entrevistas e conspirações", "debates intelectuais e mexericos", o café é o sítio onde a Europa se conjura em cada um dos seus poetas. Obtendo o "mapa das cafetarias" estaremos perante um dos "marcadores essenciais da *ideia de Europa*".

Analogamente, poderia dizer-se que na ironia que Adolf Loos, crítico contundente da *Secessão Vienense*, dedica a Van de Velde, na alegria geométrica das "festas dos cometas", organizadas anualmente na Bauhaus, nas doutrinárias reuniões dos CIAM até à geografia variável do TEAM X, estamos perante uma "ideia de Europa". Os sucessivos episódios da história da arquitectura moderna encarnam vivamente a "ideia de Europa", são um mapa das suas contingências e ambições, da sua beleza irredutível. Nos *cafés* destes arquitectos está inscrita a tradição de "questionamento" do Velho Continente. Mas está também a matriz de uma racionalidade que desconhece o senso comum, com as terríveis consequências práticas que se sabem. No pós-guerra, *tabula rasa* é um conceito lunar.

Império Colonial conquistado a partir de uma geografia periférica, enquanto a Revolução não sucede à Ditadura, Portugal experimenta também os seus *cafés* à volta da Europa. No Porto, em particular, a arquitectura tem na Escola das Belas-Artes um desses lugares reveladores. Trata-se de sublevação política, sem dúvida, mas, em qualquer dos casos, o projecto vai ganhando densidade europeia, nervo e ideologia, cruzada talvez com uma certa melancolia atlântica, uma certa *amenidade*.

Nos anos 50 e 60, o fumo dos *cafés* parece guiar os *esquissos* que vão fluindo; a casa de chá desponta nos rochedos, a piscina acerca-se do mar. O legado heróico da arquitectura moderna é perturbado por esta espécie de *brisa:* rarefacção; pequena escala; intimismo; subtileza artesanal. Todos os constrangimentos são transformados em projecto: muros, cotas, remates, direcções. E os materiais surgem expressivamente rudimentares: o reboco soalheiro; a madeira esculpida; o betão à vista.

---

1. Docente do Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.

O poema manifesta-se, hoje, *on-line*. Num tempo cada vez mais raro para o fumo e para a conversa, a obra de João Pedro Serôdio e Isabel Furtado inapelavelmente convoca o *café* do Porto. A "conversa" que repercutem não é mero reflexo nostálgico; é sinal interiorizado. A reiteração de pressupostos, de obra para obra, significa esse sentido de *pertença*. O silêncio a que somos conduzidos não é misterioso. Nesta arquitectura há uma presença central de um *legado* – é esse o sentido do seu silêncio.

Dir-se-ia que a espécie de *linguagem de grau zero* que expõe – o permanente elogio do ângulo recto, a ausência de narrativa, a concentração no detalhe – acolhe a experiência europeia *modernista* já não sobre o manto do "espírito novo", mas como tradição interiorizada, exactamente. A sua já não é uma "racionalidade exaltada" como procura Aldo Rossi – encontrando Boullée –, mas uma *racionalidade crepuscular*, talvez por reflexo do clima, do tempo que faz.

Na obra de João Pedro Serôdio e Isabel Furtado, o artifício geométrico, a matriz cúbica, a vocação complanar das formas, não é trânsito experimental mas a linguagem natural da *casa europeia*. É uma arquitectura resultante de um processo longo, que integra interrupções e desvios, fracassos e glórias.

Se, como diz Steiner, a "Europa é um lugar da memória", esta arquitectura resulta não da violenta exclusão de partes que motiva a vanguarda do início do século XX, mas, pelo contrário, de uma certa *pacificação* face à experiência vivida. A sua abstracção não evoca nenhuma *metafísica*, ou resquícios da *tabula rasa,* mas uma forte inclinação culturalista, isto é, a aceitação daquilo que foi moldando o homem no arco civilizacional.

Se, como encantatoriamente diz Steiner, a Europa é constituída por uma paisagem moldada por "pés e mãos", humanizada e transponível, "onde os bosques mais sombrios têm ninfas ou fadas, ogres literatos e eremitas pitorescos", a arquitectura moderna, na sua formulação mais extremada, parece corresponder a um salto fracturante: o desvio para um sítio onde a *máquina* ocupa o lugar que pertence centralmente ao homem na cultura humanista.

É esta tradição "vanguardista" que esta arquitectura evoca, entretanto "domesticada" no *café* do Porto, e agora retomada como reflexo de um país que se quer crescentemente europeu. É segundo este itinerário que podemos compreender a obra de Serôdio e Furtado. No conjunto, impressiona a "maturidade", a demonstração plena de um "saber fazer" transportado de obra para obra. Mas neste quadro "oficinal", surgem por vezes pequenas discrepâncias, acontecimentos que abrem uma inquirição: a janela solitária na Casa Magalhães Romão; a fantasiosa composição da Casa Manuel Dias; a severidade algo surreal dos Dois Blocos de Apartamentos no Porto.

Invariavelmente, os projectos decorrem de uma implantação rigorosa, segundo uma "grelha" ortogonal que permite a divisão do programa em compartimentos, circulações e acessos. No seio desta metodologia, aquilo que distingue a obra de João Pedro Serôdio e Isabel Furtado é a "gravidade" com que os edifícios surgem, mesmo quando as paredes se rasgam para darem lugar ao vidro ou quando as lajes se transformam em consolas, segundo as regras neoplásticas. Como se estivéssemos sempre mais perto das lições do *Inquérito à Arquitectura Popular em Portugal*, do que da efusão estival da "casa de vidro".

De alguma forma, é o recorte primordial de "cheios" e "vazios", sombras e superfícies, imaginário recorrente da "arquitectura popular" inventariada, que na obra de Serôdio e Furtado podemos vislumbrar. O *Inquérito* – uma das nossas maiores contribuições culturais para a "ideia de Europa" – soube impor essa imagem, que aqui circula recorrentemente. Nesse sentido, dir-se-ia que o betão é usado como uma espécie de *substituto da pedra*, naturalmente mais plástico e moldável, mas igualmente texturado e "dramático". Ou seja, é a parede que conta como elemento estrutural, o *piloti* é devolvido à história da arquitectura. E assim estaríamos dentro de uma inevitável circularidade, que de resto é a actual definição do que é contemporâneo.

Na obra de João Pedro Serôdio e Isabel Furtado, a "casa de vidro" inscreve-se na "casa de pedra" numa transmutação que só o fim do século XX podia inspirar. E aí estamos no centro da *casa europeia.*

Todas as citações são retiradas de: George Steiner, *A Ideia de Europa*. Lisboa: Gradiva, 2005.

ANÁLISE DE UMA MEMÓRIA PRÓXIMA

Porto, Maio de 2006. José Quintão, O Pavilhão Carlos Ramos, 2008, Faculdade de Arquitectura da Universidade Porto



No livro *Inquietude teórica e estratégia projectual*[1], Rafael Moneo afirma que, se tivesse de escolher uma obra recente de Siza, escolheria esta, o pavilhão Carlos Ramos. Este edifício, aparentemente elementar, possui virtudes que não se lhe podem negar e que o coloca, na minha opinião, entre os maiores da obra de Siza. Não posso, no entanto, concordar com esta afirmação de Moneo, como não posso concordar com tantas outras que faz ao longo do texto dedicado à obra de Siza, neste seu volumoso livro, apesar da justeza crítica de clarividente lucidez que demonstra, com implacável método, em alguns dos autores que analisa, e que destaca este livro da passividade crítica contemporânea. Essa afirmação de Moneo encerra um sentido justo, porque essa grandeza que atribui ao pavilhão Carlos Ramos é certa. Não me é possível, no entanto, perfilhar da exclusão que define. O pavilhão Carlos Ramos não é mais do que o edifício da Faculdade de Arquitectura do Porto, ou do que o Museu de Santiago ou do que tantas outras obras igualmente extraordinárias de Siza e, por isso, essa exclusão que a afirmação de Moneo também encerra diminui-as. Dou como certa, também, uma qualidade de qualquer uma dessas obras de Siza, um carácter claro, uma sinergia produzida pelo conjunto edifício e contexto que as imbui de especificidade, identidade e carácter. As propostas de Siza, ao contrário de normalizarem, acentuam a diferença, distinguem o sítio onde se instalam. Uma das razões da equivalência indiscutível de mérito dessas obras será esse modo com que potenciam o sítio.

1. Rafael Moneo; 2004.
Inquietud Teórica Y Estrategia Proyectual en la Obra de Ocho Arquitectos Contemporáneos.
Actar Barcelona, 2004; © de la edición, ACTAR Barcelona, 2004

O contexto deste texto – apetece dizer, o sítio deste texto – numa publicação desta Faculdade e sobre um edifício desta Faculdade, e implicada como está naquilo que define a "escola do Porto", sugere-me a possibilidade de uma comparação sobre esse tema que se atribui como um dos que definem a "escola do Porto", como um dos temas desse "regionalismo crítico" com que Frampton classifica a atitude de Siza: o sítio. Como elementos possíveis deste exercício, imediatamente ocorre o edifício da Faculdade, posterior ao Pavilhão, de escala e dimensão muito diversa, mas adjacente e com um destino funcional não tão distante. Em qualquer um destes dois casos, uma capacidade latente dos sítios é explorada pelo projecto e conseguida na obra. Julgo que esse facto é demonstrável, não é apenas sentido, é do campo da razão.

Essa análise entre o Pavilhão e a Faculdade, excluídas diferenças programáticas, poderia revelar a lógica com que foi explorada essa especificidade, como foi encontrado, na sinergia com o contexto, esse carácter do edifício que revelasse a essência desse mérito que até o mais aguçado espírito crítico não hesita em atribuir.

Não me proponho fazer essa análise complexa, nem este seria o sítio para ela; no entanto, a memória próxima da experiência do uso do pavilhão como aluno e a experiência presente e da Faculdade como docente podem ser alvo de uma análise mais simples e mais ajustada a esta oportunidade.

Um entendimento comum desta preocupação da salvaguarda do sítio é a de que o projecto se ajusta e pouco interfere, que a obra se integra. Ora, nestes casos, no Pavilhão Carlos Ramos e no edifício da Faculdade, isso não se verifica. Para Siza, nestes casos, mais importante do que essa salvaguarda é o sítio transformado, o sítio criado pela presença física da proposta, o sítio com o edifício. Esse é o sítio transformado, o sítio melhorado pelo edifício, o sítio como componente do projecto, o projecto que com o contexto concretiza mais do que as partes, acção abrangente que excede e transcende o perímetro da proposta, que resulta em suma de uma, e para uma, percepção alargada, de uma acção lógica que incorpora um maior número de premissas e, por isso, resulta de um acto de projecto inteligente. Obviamente que as propostas transformam sempre o sítio onde se inserem; esta é uma verdade banal, mas há a reconhecer que, nestes casos, estes sítios não existiam, com esta eficácia, antes dos edifícios. O Pavilhão e o edifício da Faculdade realizam esta transformação do sítio. Seguindo uma ideia antiga e verdade científica mais recente, a percepção destes factos depende em última instância de quem percebe, isto é do utilizador. Esta relatividade é resultado da posição e estado em que se encontra o utilizador e o observador. Todos os edifícios definem, restringem e limitam a posição dos seus utilizadores. Penso que, com a inteligente gestão desta evidência, Siza coloca-nos sempre em posição de usufruir da justeza com que adequou edifício e contexto. Não é apenas o projecto que transforma e potencia o sítio, é também esse sítio novo, que é exposto e percebido de um modo calculado, previsto pelo projecto. O edifício oferece um usufruto específico do sítio. Percorrer a Faculdade, acompanhando a vista que o rasgo ao longo da rampa do vestíbulo em direcção à biblioteca oferece, ou o percurso ao longo do bar, ou os variados enquadramentos que as aberturas das salas de aula proporcionam, demonstram como Siza, com infalível precisão, controla e posiciona o observador. O mesmo se passa no edifício do Pavilhão, embora aí a vista para fora do limite próximo do edifício não tenha a grandiosidade daquela que a posição da Faculdade permite. Mas esse facto não limita a proposta de Siza. Não é um

esforço de manter inalterado o jardim, o que seria menos interessante, mas de o transformar. O edifício não está colocado no terreno com o propósito de se articular funcionalmente com as restantes áreas, nem procura colocar-se face à paisagem, coloca-se como mais uma peça na lógica de ocupação pontual preexistente. Siza escolhe uma posição de menor exposição, de remate da estrutura do jardim. O Pavilhão contém indícios formais que contribuem para um uso do jardim: por um lado, fecha delicadamente o jardim mas, por outro, posiciona-se de modo a gerar um percurso de retorno, periférico ao edifício. Este percurso, que aparentemente seria uma contribuição menor para a funcionalidade do edifício, é fundamental para o papel que o pavilhão cumpre no contexto, é definidor formal do Pavilhão e é parte desse sítio transformado que expõe o potencial latente anterior à obra. Este percurso que origina é um contributo importante para o prazer que o uso do pavilhão proporciona. O Pavilhão propõe-se como parte do jardim e o percurso de acesso que lucidamente define, articulado com o existente, é também estruturante da forma do Pavilhão. Ao percorrermos esse caminho que contorna o Pavilhão, Siza faz-nos usar o jardim, e com isso coloca o Pavilhão dentro do jardim, e coloca-nos em posição de perceber o pavilhão dentro do jardim.

No interior do Pavilhão, Siza constrói dois graus de visibilidade, um muito imediato do interior para o interior através do pátio contido pelos dois braços do edifício, e o outro um pouco mais distante, do pátio para o exterior. Usar é muito mais do que observar, e Siza oferece ao utilizador mais do que a vista sobre o exterior, oferece uma compreensão imediata do edifício na sua adequação ao uso e contexto. A esquina quebrada e a entrada são negativo e positivo de geometria exacta, que reflectem uma só estratégia que ora acompanha e acentua o percurso, ora interrompe e impõe-se.



Este perímetro, que fica na memória como encerrado, como muro que acompanha, não nos prepara para o interior aberto sobre si próprio. Uma fresta quase obstruída por uma grandiosa árvore é como a fissura por onde admiram a floresta os personagens que Erskine Caldwell descreve em *O Pregador*[2].

2 Erskine Caldwell, 1935, 1963.
Journeyman by the University of Georgia Press
O Pregador
© Publicações Europa-América, 1972.

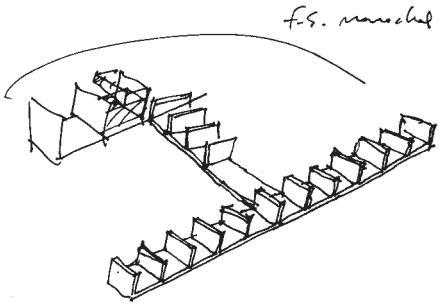
A janela a poente, do piso superior, propõe uma vista que, por vedada no resto do Pavilhão, é como uma oferta generosa sobre uma paisagem mais distante que de certo modo não parece pertencer a este sítio. As figuras ou as expressões das faces dos extremos dos dois braços do Pavilhão não desfiguram a pretensão evidente de expor apenas o pátio, pois não competem com as aberturas centrais. Parecem ser apenas um acessório da estrutura clara do Pavilhão e o seu figurativismo é claro e, quando percebido do exterior, são uma expressão do edifício para a envolvente, uma expressão do edifício para o jardim. Estas faces, viradas para o jardim, tornam o edifício, e não os seus utentes, observador e ocupante do jardim, é o edifício que nos observa, assumindo um carácter de ocupante extraordinário, ainda que permanente. Este figurativismo, que tem apenas um carácter de indício mas, quando percebido, associado à forma do Pavilhão, remete para a imagem de um ser vivo, enrolado num canto do jardim. Não é construindo num sistema mais ligeiro, nem adoptando uma linguagem que permita reconhecer o Pavilhão como um, mas sim com esta subtil referência figurativa, que o edifício se separa do jardim assim como das outras construções, sem no entanto deixar de ser parte desse contexto, porque de certo modo é percebido como matéria do jardim, ocupante de posição casual, que aparenta estar liberto de uma imobilidade factual. Assim, este figurativismo, que não é de todo acessório, transforma as faces do Pavilhão e reverte a relação esperada entre observador e edifício. O Pavilhão devolve, como num espelho, o olhar sobre o jardim, sobre o observador, e ganha esse carácter inusitado de que é ele o observador, o ocupante do jardim.

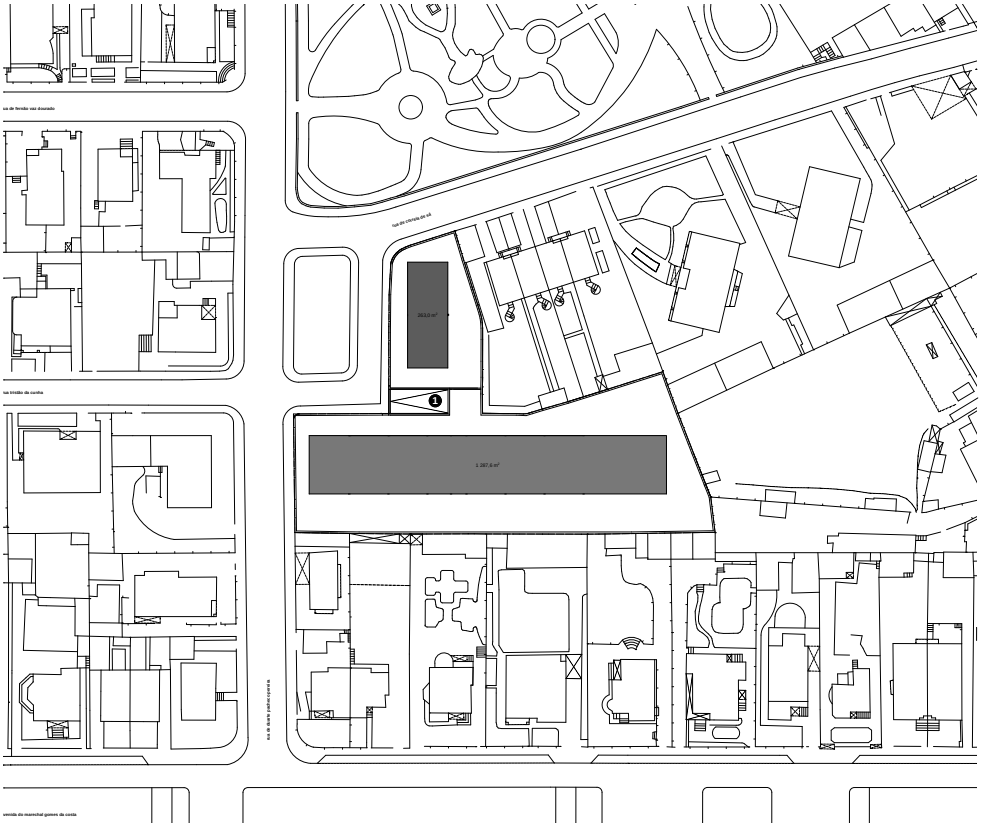
ELEMENTOS GRÁFICOS E ESCRITOS DE PROJECTOS E OBRAS

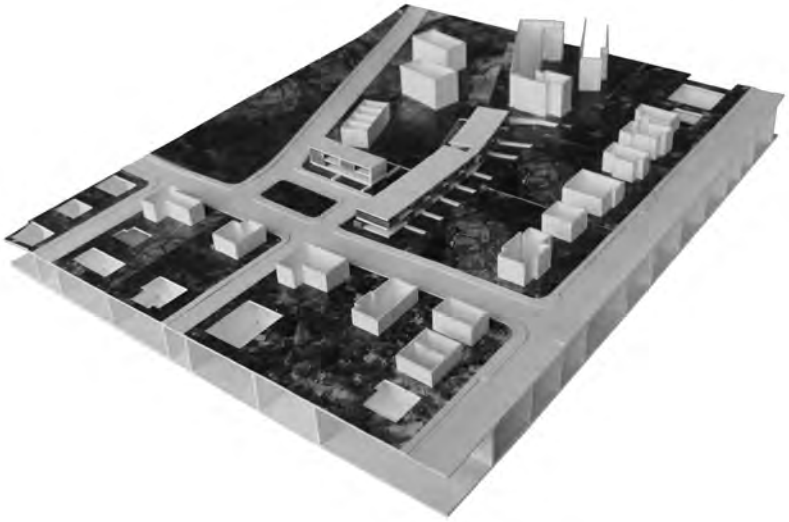
MORADIAS EM BANDA À AVENIDA MARECHAL GOMES DA COSTA 2003

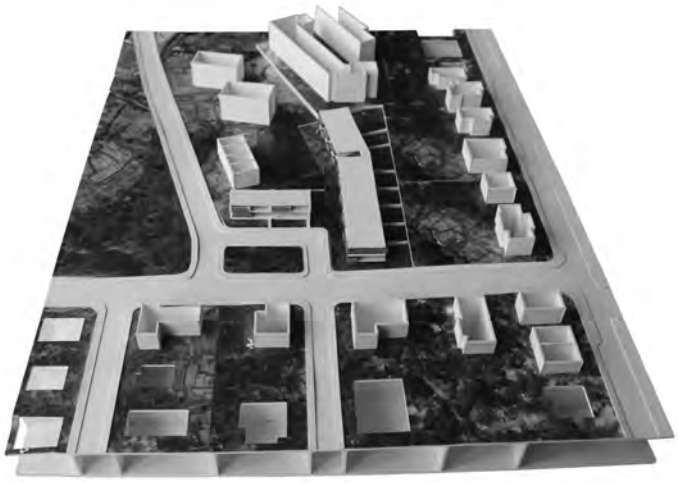
Porto. Estado: Não construido [projecto n.º 73/03]

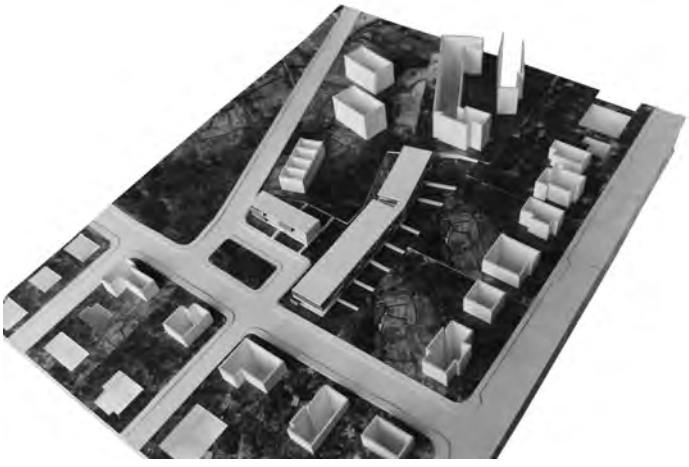
Conjunto de casas em banda, definindo um volume extenso, longitudinal, com garagem contínua em cave. O volume coloca-se no centro de um jardim, definindo uma área ajardinada comum às várias casas, e pátios a sul privados de cada uma. A volumetria obtida é inferior às mais elevadas da envolvente. O resultado que se procurava obter era o de tornar esta ocupação do jardim tão discreta quanto possível, mantendo o jardim sempre como primeiro plano e tema do projecto. Este projecto antecipa parte dos temas das Casas do Pinheiro Manso.

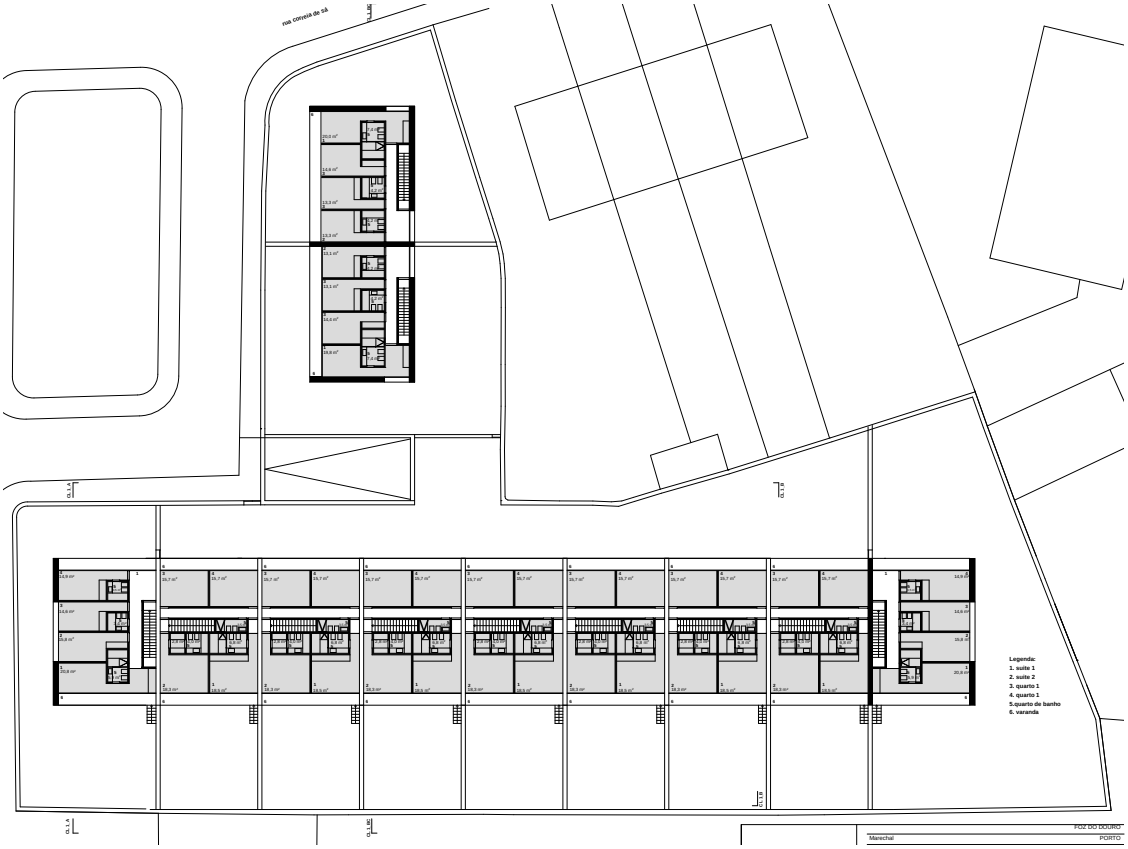


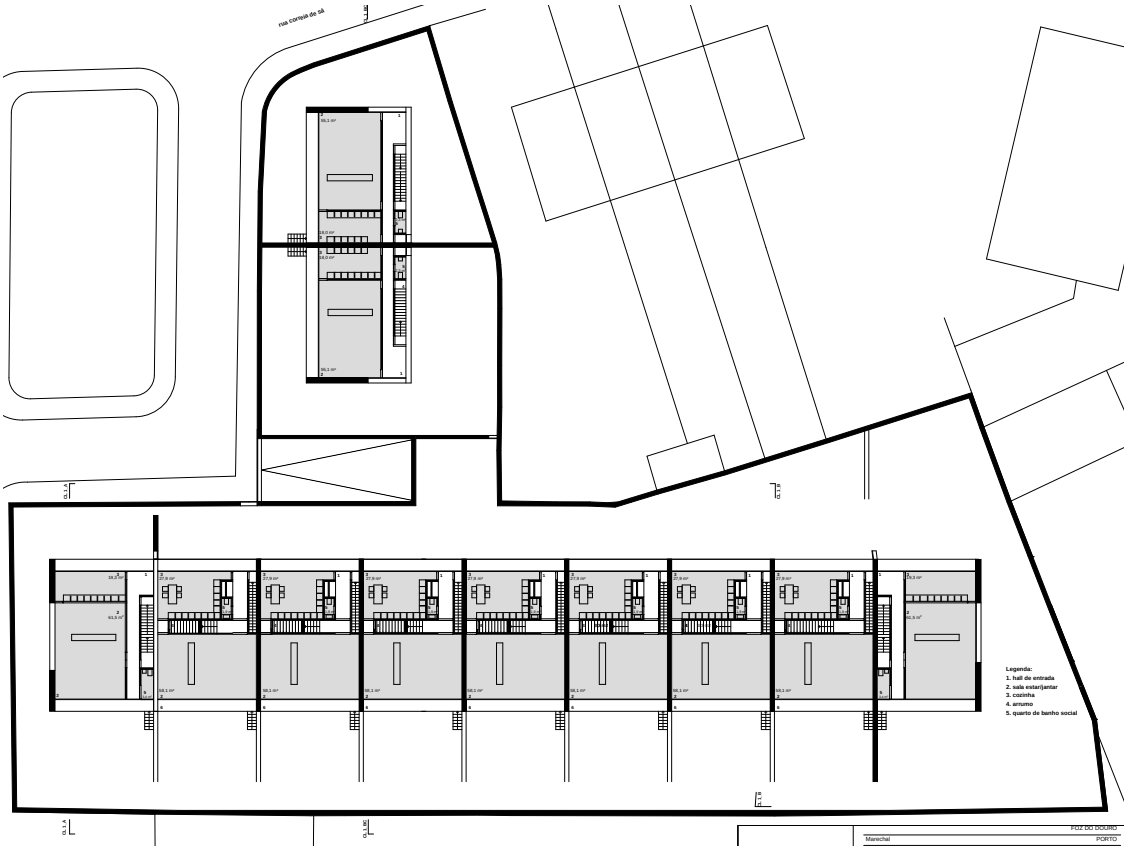




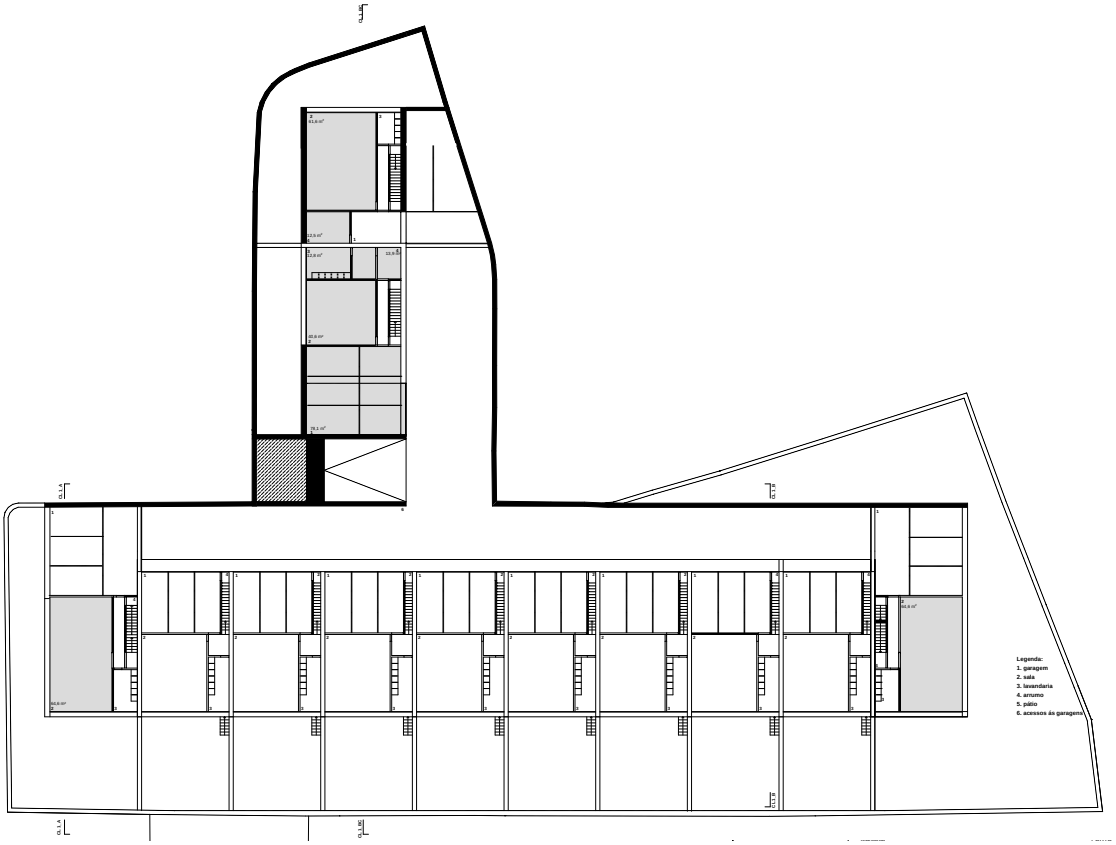


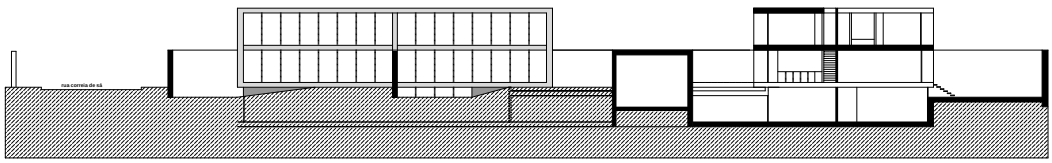


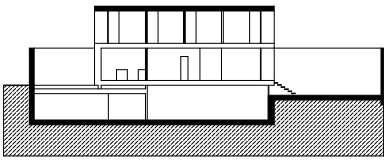




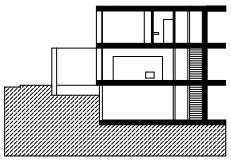
PLANTAS DO PISO 1 E PISO 0



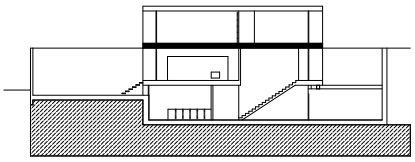




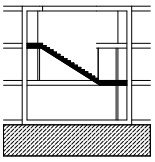
CL 1 _ TIPOLOGIA A



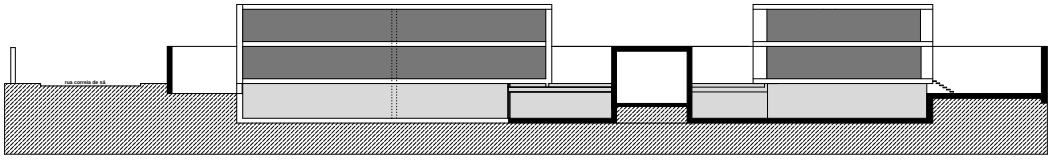
CT 1 _ TIPOLOGIA A



CL 1 _ TIPOLOGIA B



CT 1 _ TIPOLOGIA B



PLANTA PISO -1; CORTES

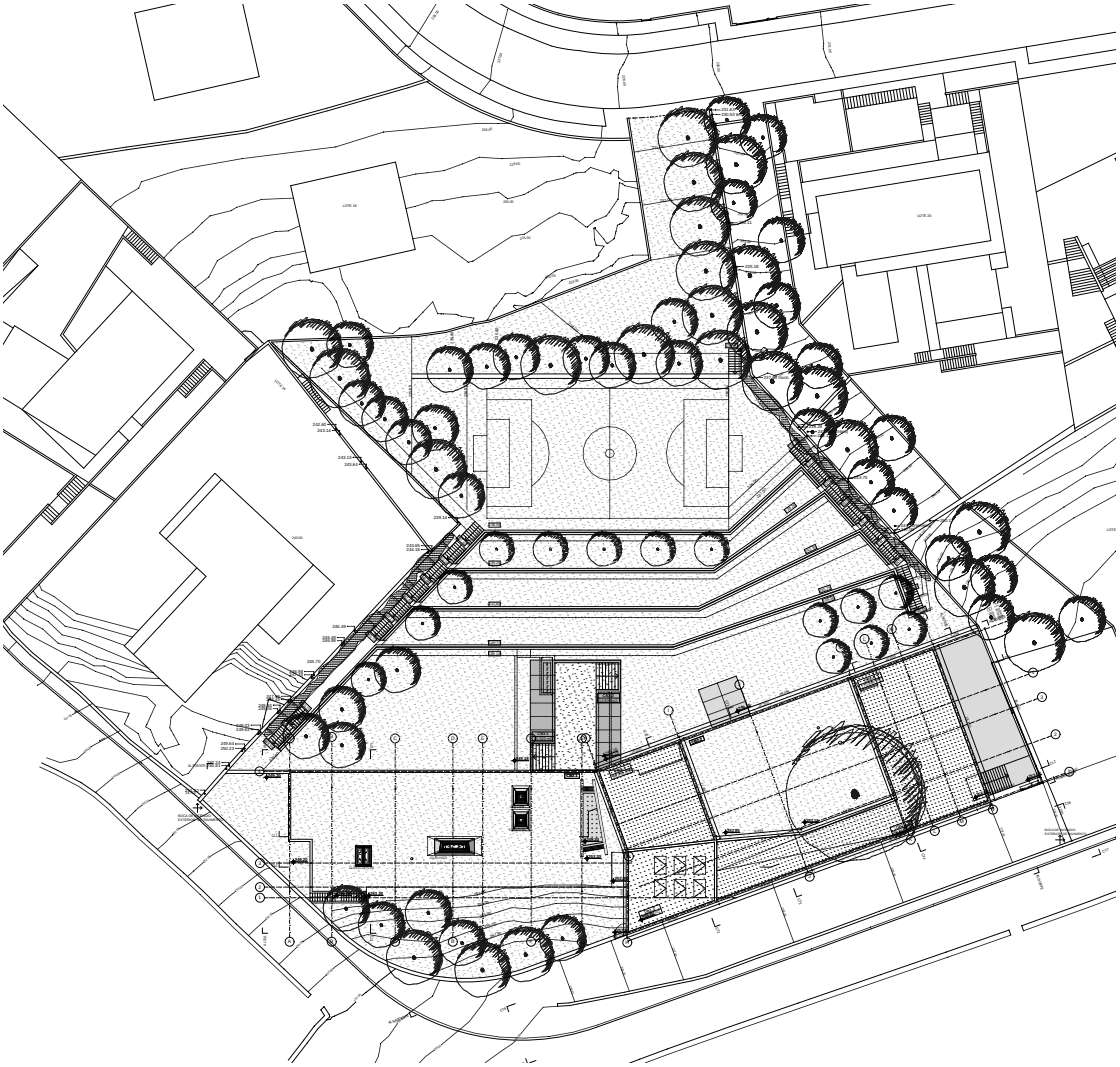
CASA EM NOGUEIRÓ 2003-11

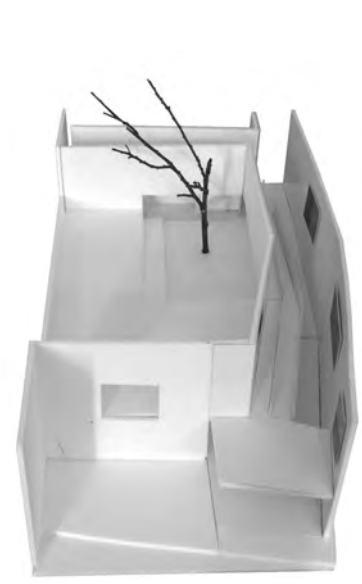
Nogueiró, Braga [projecto n.º 74/03]

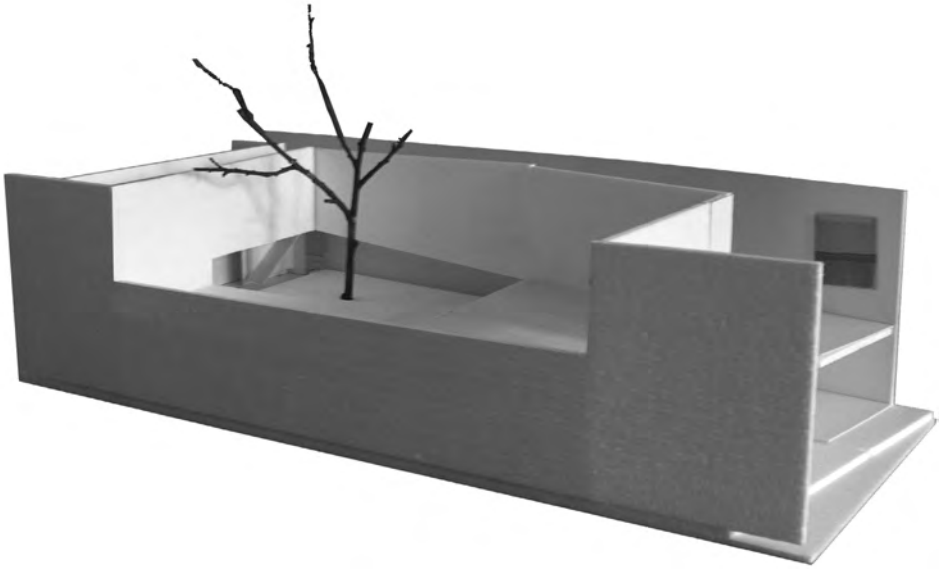
A casa de Nogueiró, em Braga, possui um programa com componentes funcionais que a distinguem dos programas comuns das moradias. Por um lado, possui a componente habitacional com alguma dimensão, porque inclui também alguma área de lazer e também espaços de trabalho, e, por outro lado, é a habitação de um coleccionador de arte com um acervo expressivo, quer na extensão quer na representatividade. A topografia acidentada e a complexa estrutura viária e de loteamento obrigaram a uma longa fase de acerto de perímetro da propriedade, negociada com proprietários limítrofes e Câmara. O projecto definiu-se nessa estratégia de controlo dos limites e da topografia, e, ao criar a estrutura de suporte da topografia, instalou a construção num espaço com o carácter de um patamar em vazio, preenchido pelos volumes que isolam as partes do programa, criando pátios entre eles, ao mesmo tempo que propõe o modo de os relacionar. De facto, aqui reside um dos temas da casa, transpondo para a relação entre as funções uma proposta de um modo de habitar.

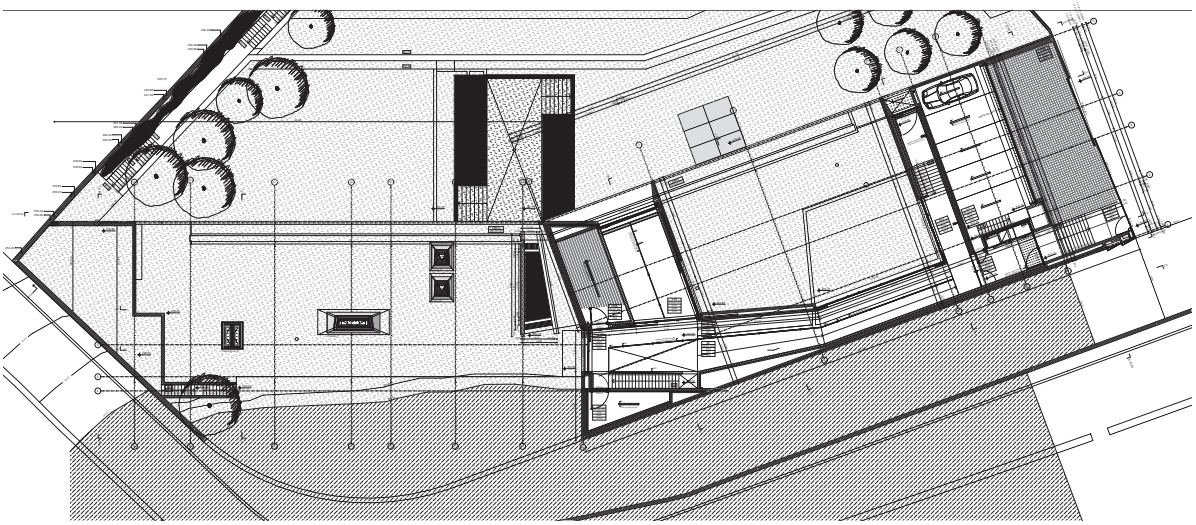


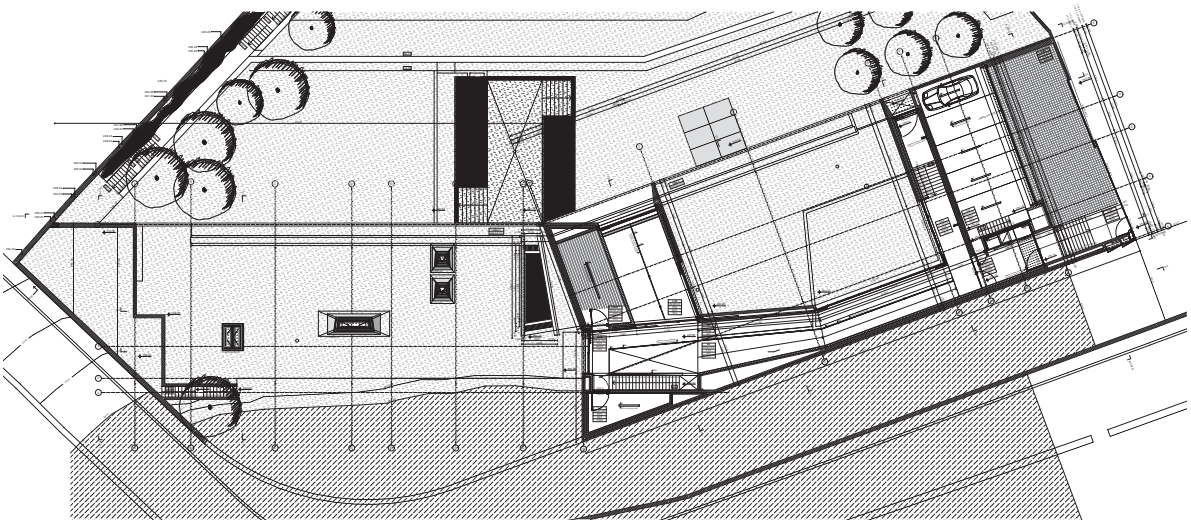


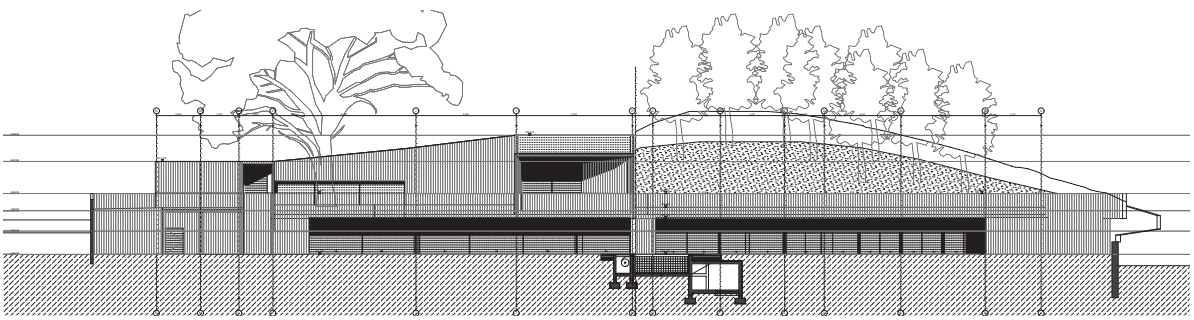




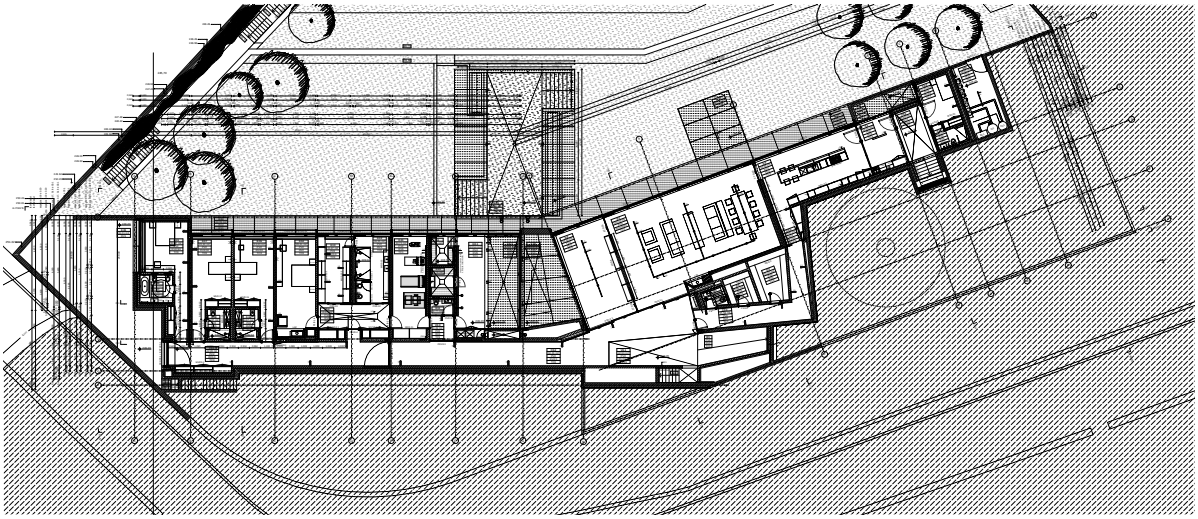


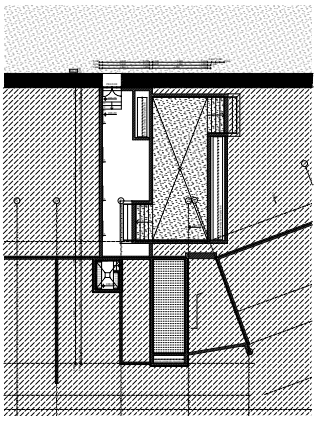


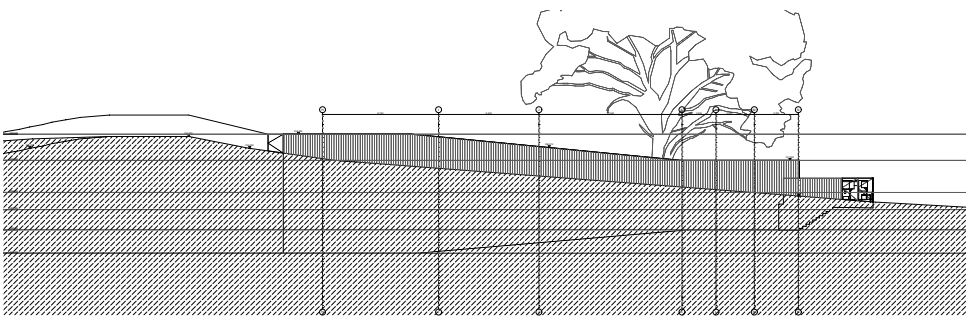




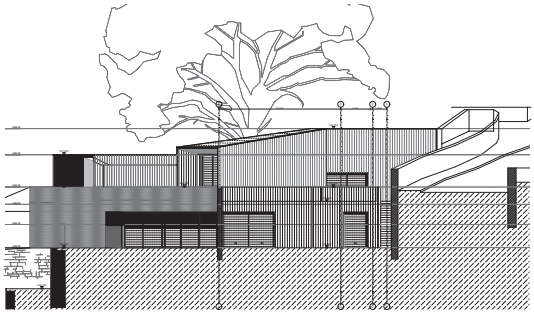
PLANTA DE COBERTURA, PISO 1; ALÇADO POENTE

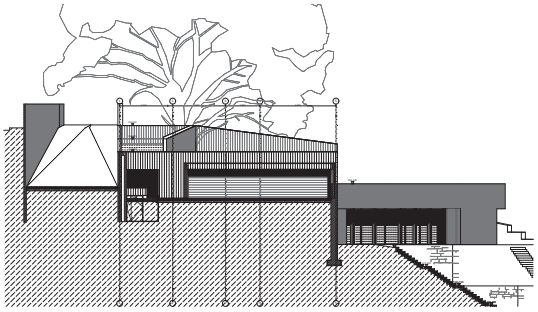


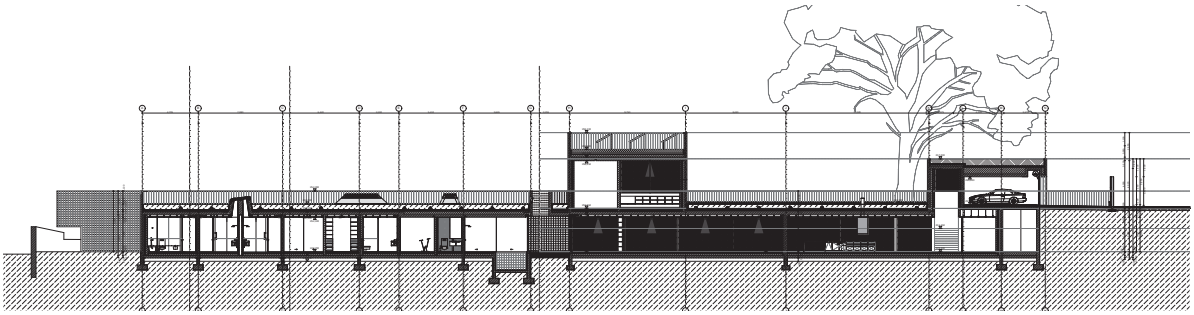


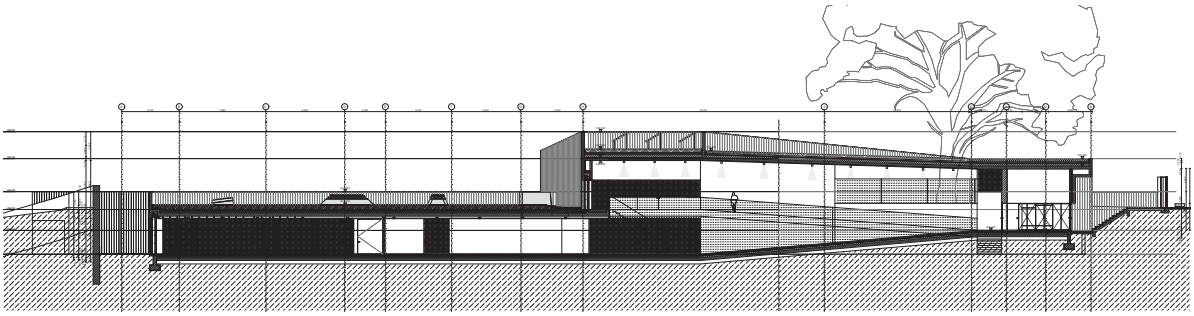


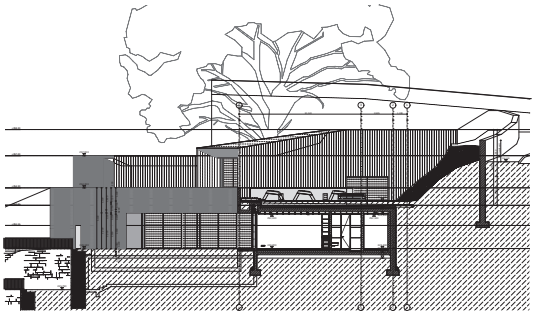
PLANTA DO PISO 0 E PISO -1; ALÇADO NASCENTE

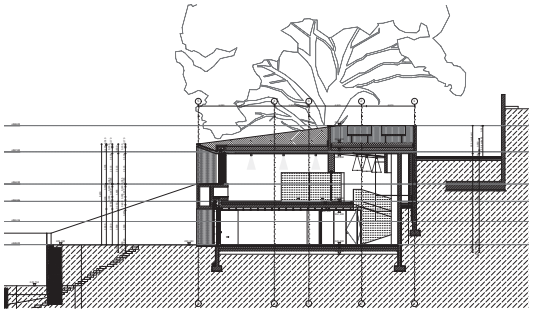


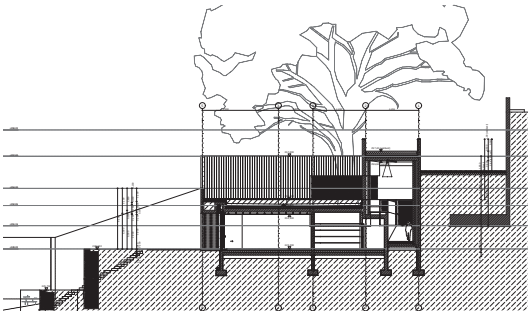


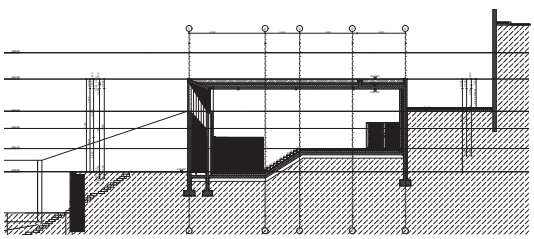




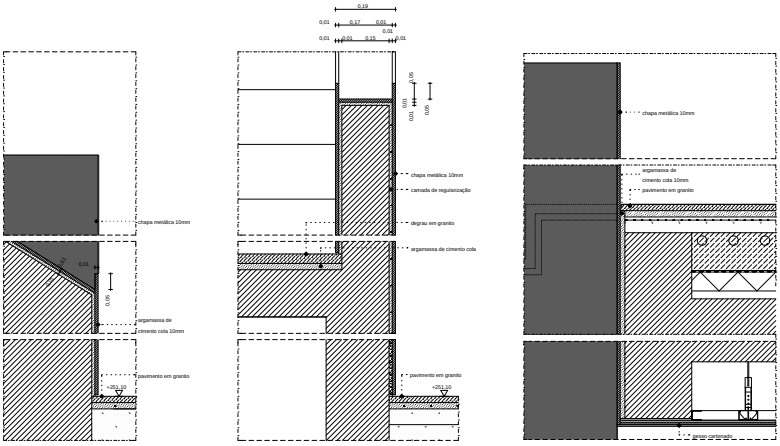


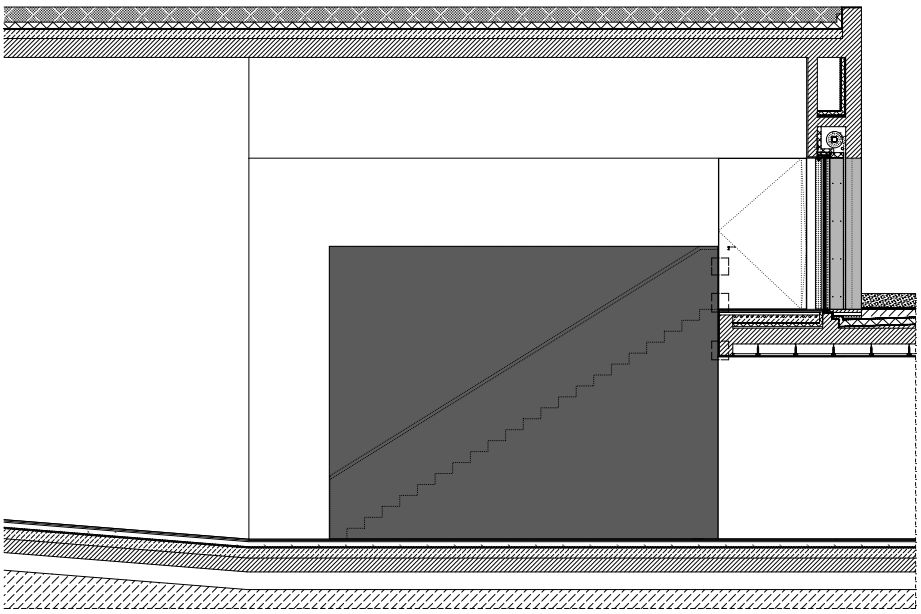


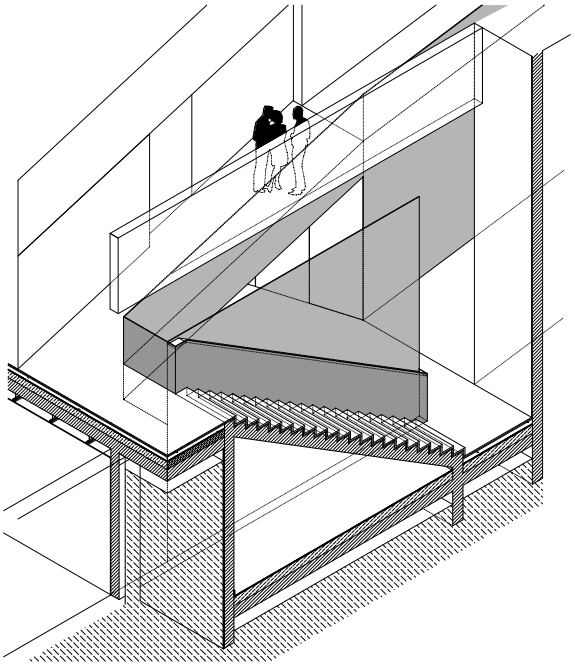


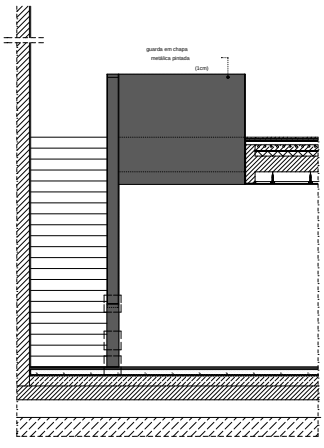


ALÇADOS NORTE E SUL; CORTE LONGITUDINAIS E TRANSVERSAIS

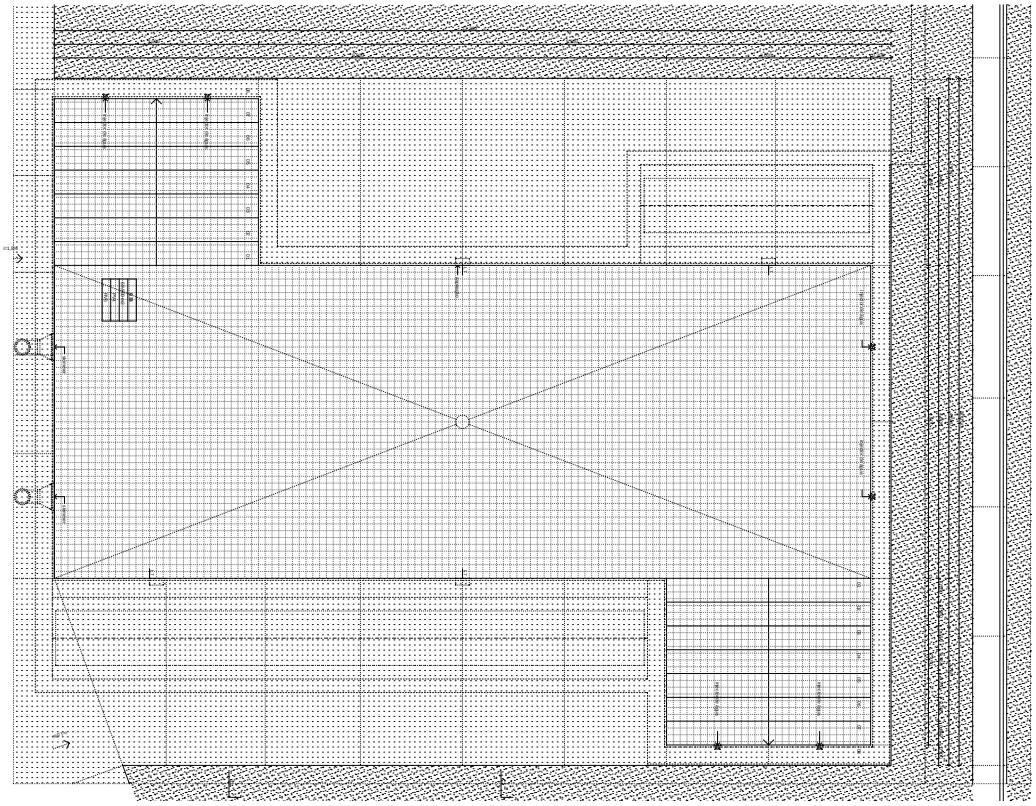


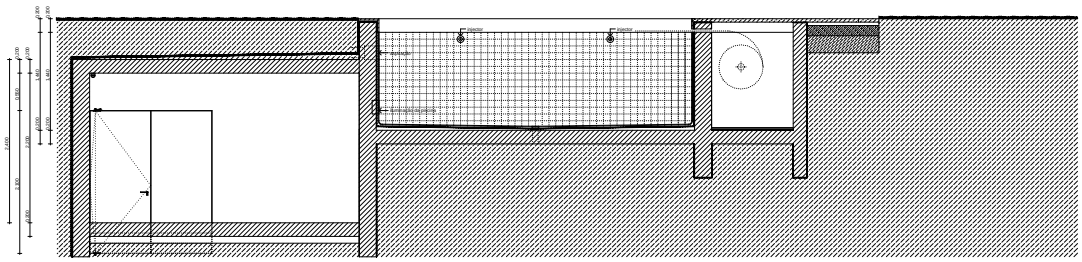


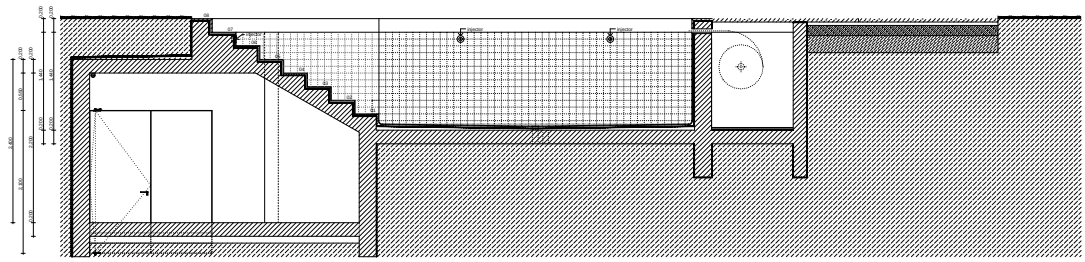


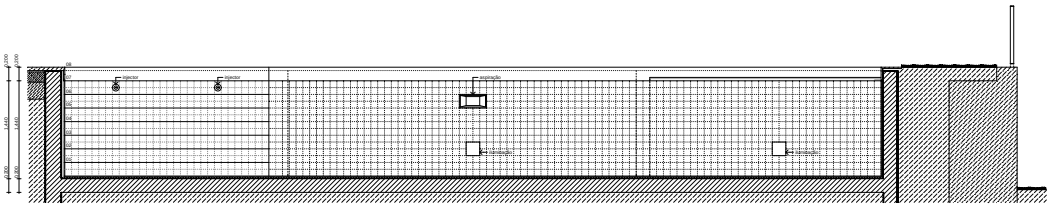


ESCADA E1 E GURADA G1









PISCINA EXTERIOR



IMAGEM 3D



IMAGEM 3D



IMAGEM 3D

EAL – ESCOLA ALEMÃ DE LISBOA 2003

Lisboa. Projecto de Concurso, Menção Honrosa [projecto n.º 77/03]

PROPÓSITO

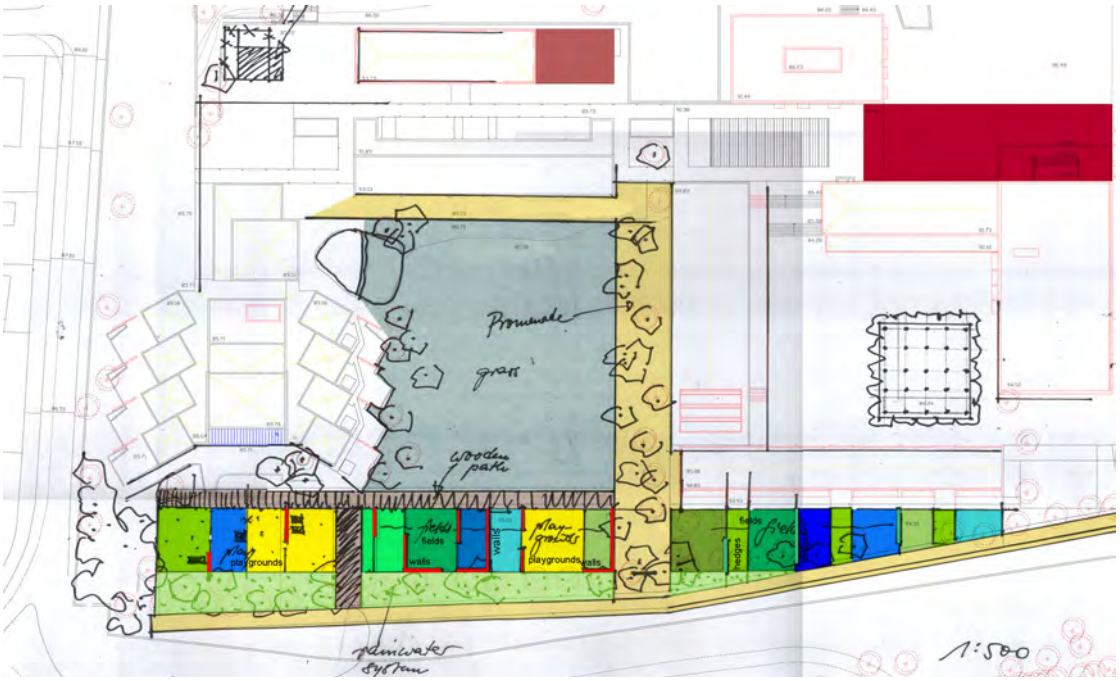
O claro conceito inicial da Escola Alemã de Lisboa – agrupar zonas de ensino e ligá-las pelas circulações exteriores cobertas – é também o fundamento desta proposta. Este projecto procura ainda contribuir para concentrar e reduzir os acontecimentos que se experimentam nos seus espaços àqueles que têm significado para a função da escola, actuando como filtro do exterior e como estrutura capaz de ordenar o espaço e o edificado contido nesta área.

TEMA

Desenvolver um tema é o objectivo do nosso método de trabalho. Este processo é tão importante quanto o resultado. Trata-se de um método que não tem por base uma estratégia formal estabelecida, uma linguagem, e portanto inventa o tema de todas as vezes que se inicia um projecto, sempre que, num novo sítio, se põe um novo programa. Este princípio é o oposto dos estilos ou das correntes; procura, ao rejeitar códigos arquitectónicos preestabelecidos, um sentido menos superficial, assim como encontrar, no destino das construções, no seu programa, no sítio onde se encontram ou para onde se propõem, uma lógica, um propósito, uma regra ou conceito que seja o tema.

O conjunto edificado da EAL apresenta uma diversidade complexa, resultado de uma distribuição funcional desordenada causada pela evidente falta de espaço e pela desactualização e envelhecimento da estrutura existente. Sem questionar, de modo algum, a óbvia qualidade arquitectónica de edifícios identificados, o todo é neste momento um adversário da percepção dessas partes. A envolvente em rápida mudança introduziu melhorias funcionais e perturbações sérias, subvertendo o princípio de abertura dos espaços livres e poluindo visual e auditivamente o ambiente, cortando a paisagem e trazendo para os jardins da EAL o movimento da 2.ª Circular. A protecção acústica irá atenuar, para os níveis legais, a presença do ruído, mas será no entanto uma solução que introduzirá outro tipo de "ruídos" visuais, sem contribuir para a qualidade espacial da EAL. A solução proposta é, portanto, complementar e não dispensa essa barreira acústica, mas vai mais longe e de modo mais determinado, ao estabelecer, com um fundo, uma contenção formal dos espaços (e procurando ir para além dos "níveis legais de ruído") de modo a propiciar um ambiente estruturado e calmo.

No sentido expresso no nosso "Propósito" atrás referido, uma componente do tema a desenvolver e uma necessidade óbvia parece-nos ser **conter** e **ordenar**. **Conter**, filtrando e não opondo, por se pretender diminuir a presença sonora e visual da 2.ª Circular sem criar um limite finito, uma barreira. E **ordenar** a diversidade construída existente com uma intervenção que não desvirtue o projecto inicial dos edifícios de Otto Bartning e Otto Dörzbach. O projecto intervém no edificado em vários níveis, e de acordo com o estritamente solicitado no programa de concurso, procurando intervir um mínimo necessário, ora reduzindo a intervenção praticamente ao restauro, em alguns locais remodelando interiores e criando os novos espaços solicitados em articulação com os existentes, ora respeitando noutros a estrutura e os acessos, a imagem e a forma do perímetro edificado.



A proposta intervém de modo mais determinado e profundo em partes da rede de percursos cobertos, usando-a como estrutura suporte da diversidade dos edifícios existentes, expandindo e usando os seus momentos brilhantes, como o do jardim de Inverno. Esta estratégia permite a permanência e coexistência dos edifícios como unidades de excepção, representando o seu uso específico. Nesta estratégia, os percursos assumem o papel de matéria ligante ordenadora e constituem, enquanto uso e movimento, a outra componente do tema desenvolvido na proposta. Os percursos ordenam e contêm. Os percursos são usados como estrutura geométrica definindo os espaços, áreas e edifícios, e possuem também, enquanto tema eleito do projecto, uma componente formal geométrica abstracta que é um traçado regulador e de união do conjunto da EAL. Da procura deste sentido abstracto do uso e forma dos percursos, sem qualquer representação figurativa, não decorre a procura de uma pura abstracção formal. Não pretende esta proposta ser uma simplificação, mas uma essência, uma redução para concentrar e obter, na forma da proposta, apenas as soluções programáticas e espaciais que constituem o tema.

PROGRAMA

O programa não é apenas constituído pelas dependências necessárias e pela sua relação funcional lógica. Organizar um programa significa também organizar o modo como se experimenta o espaço e, portanto, se influencia a forma e se participa em absoluto no tema do edifício sempre que o projecto encontra a expressão mais intensa dele e do seu propósito. A organização do programa e o consequente resultado espacial têm um papel a cumprir para além da inter-relação das várias dependências. Neste caso, pensamos que a interposição da proposta pode minorar problemas da relação com a envolvente e redefinir os espaços físicos, construídos e não construídos do todo das partes da EAL: as zonas de ensino, os recreios, as zonas comuns… Procuramos com esta solução clarificar funcionalmente o todo e solucionar a sua relação com uma envolvente difícil e em mudança. A clarificação funcional passa pela concentração programática de cada uma das escolas em sectores definidos, e por constituir um centro com os equipamentos de utilidade comum, organizados numa sequência lógica.

PROPOSTA

No contexto deste modo de pensar o programa, o projecto define com clareza as áreas e os espaços físicos, assim como os destinos dos edifícios existentes. Estabeleceu-se uma sequência natural dada pelas etapas de ensino infantil, primária e liceu, que se traduz na tripartição do lote com entradas independentes para cada um dos sectores. Entre a primária e o liceu interpõem-se o pátio central e as funções mais comuns que albergam os edifícios que o limitam. O resultado parece bastante óbvio e claro quanto ao funcionamento, e possui também uma relação muito directa com o solicitado no programa, nomeadamente pelo facto de claramente associar espaço exterior e escola, mantendo a lógica da atribuição dos grupos de ensino. A teia estruturada de percursos consiste nos espaços cobertos de recreio pretendidos e une o conjunto da escola, permitindo quer o acesso a todas as partes, quer exactamente o oposto quando, pela sua natureza construída, se desejar que actue como elemento separador, definindo e limitando, e resolvendo os sentidos problemas de segurança. A estratégia organizativa do programa estabelece a distribuição sequencial por faixas de tipos de ensino, e atribui a cada um uma série de espaços exteriores associados. À infantil, o recreio exterior, o jardim de Inverno e a horta. À primária, o pequeno campo de jogos, o grande jardim exterior, outro jardim de Inverno e também um pequeno espaço de horta. Ao vasto campo a Este, hoje deserto, o projecto atribui a função de grande espaço exterior desportivo, integrando esta área no espaço da EAL, e atribuindo-lhe também um espaço exterior semelhante às hortas dos outros edifícios mas que pode ser dirigido à realização de experiências de biologia. A estrutura coberta e descoberta de percursos torna-se a rede clara de circulação do recinto.

INFANTIL

O projecto não intervém neste espaço, limita-se a considerar a reposição funcional original tal como previsto no programa de concurso. Prevê o projecto que seja, no entanto, criado um recreio e jardim coberto, dito de Inverno, articulado em sequência com os restantes definidos na estratégia geral para este tipo de espaços. Define também uma possível área para a colocação futura de uma sala de festas.

PRIMÁRIA

A intervenção proposta para o conjunto dos edifícios B e C pretende transformar os dois volumes numa só unidade funcional. Propõe-se um remodelação limitada do interior do edifício B e uma remodelação profunda, interiores e exteriores do edifício C, para que seja expandido e ligado ao B e funcione como um edifício só, articulado com os espaços exteriores que se lhe associam.

COMUNS

Acentuaram-se as características do espaço central, aglutinando aí os programas mais próximos de uso comum.

AUDITÓRIO

Neste edifício, o projecto prevê uma remodelação interior cirúrgica, na área de *foyer*, e a colmatação do espaço que o ginásio ocupava neste volume. Definiu-se um método de cura, de cicatrização deste espaço, requalificando-o. Se, por um lado, a utilização escolar deste espaço introduziu alterações ao funcionamento originalmente previsto, separando o espaço desportivo do auditório, por outro, a expansão da área de jogos coberta não teria

de ser comprometida em forma e localização pelo vazio criado pela anulação do espaço actual. Assim, a intervenção proposta colmata esse vazio, complementando o programa com espaços de funcionamento alternativo, para a área de platéia e balcão ou para o palco, servindo para a instalação temporária de apoios. Para permitir este funcionamento alternativo, as duas galerias em questão podem abrir-se para o público ou, em alternativa, para os bastidores. Assim a actual assimetria funcional deste espaço deixa de existir, e o auditório, quer na sua forma, quer no seu funcionamento, retoma algum equilíbrio perdido. A colmatação deste vazio na fachada é realizada com um paramento recortado, para deixar em janela as mesmas aberturas que existem hoje neste volume, de modo a manter inalterado o espaço interior. Este paramento não se caracterizou como um acrescento ou como uma possível cópia do resto do volume, assumindo antes uma expressão volumétrica escultórica com uma identidade própria, articulada, em forma, com o volume do auditório e, em expressão, quer com o espaço do jardim, quer com a restante estratégia deste projecto. No piso inferior, o espaço liberto dos existentes balneários deixa em aberto um espaço potencial para exposições.

CAFETARIA

No edifício T, o projecto propõe uma remodelação interior, reformulando o refeitório e a cafetaria. Propomos também a remodelação da fachada sul do piso térreo, actualmente já modificada, no sentido de permitir uma maior e mais clara relação com o pátio central. A localização proposta para a cafetaria, junto ao foyer do auditório, no piso térreo ao nível da platéia e ao nível do pátio central, vem permitir uma natural articulação com o auditório, assim como com o exterior, possibilitando uma esplanada a sul.

REFEITÓRIO

O refeitório está desenhado ocupando os dois pisos deste volume, de modo a poder funcionar quer no piso do pátio, quer possuindo a expansão pedida separada.

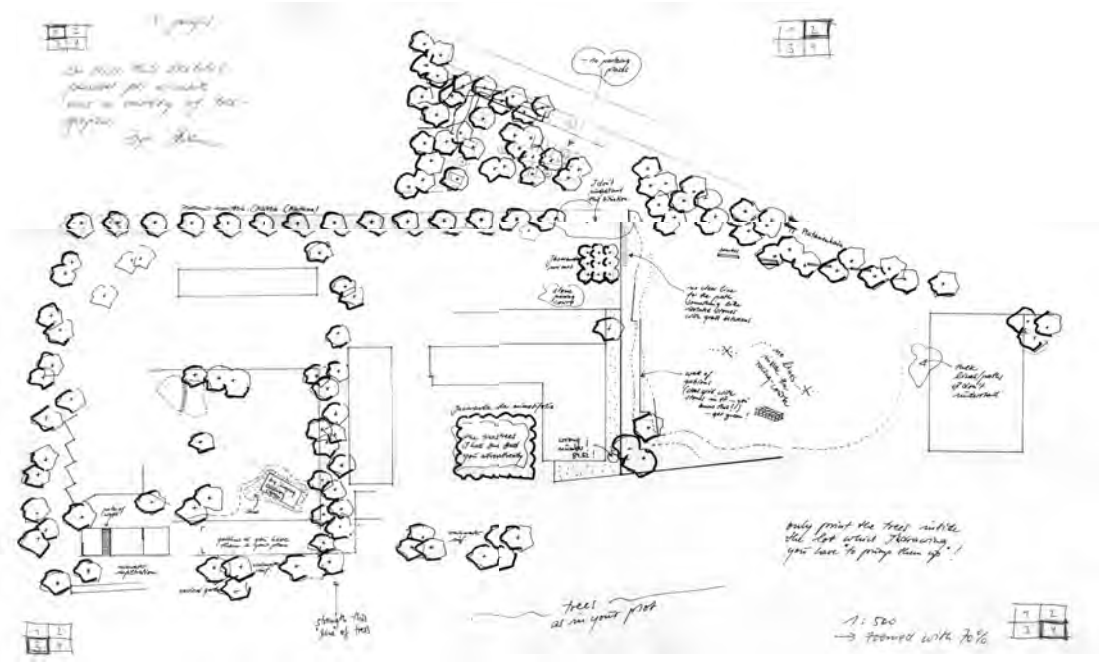
LICEU

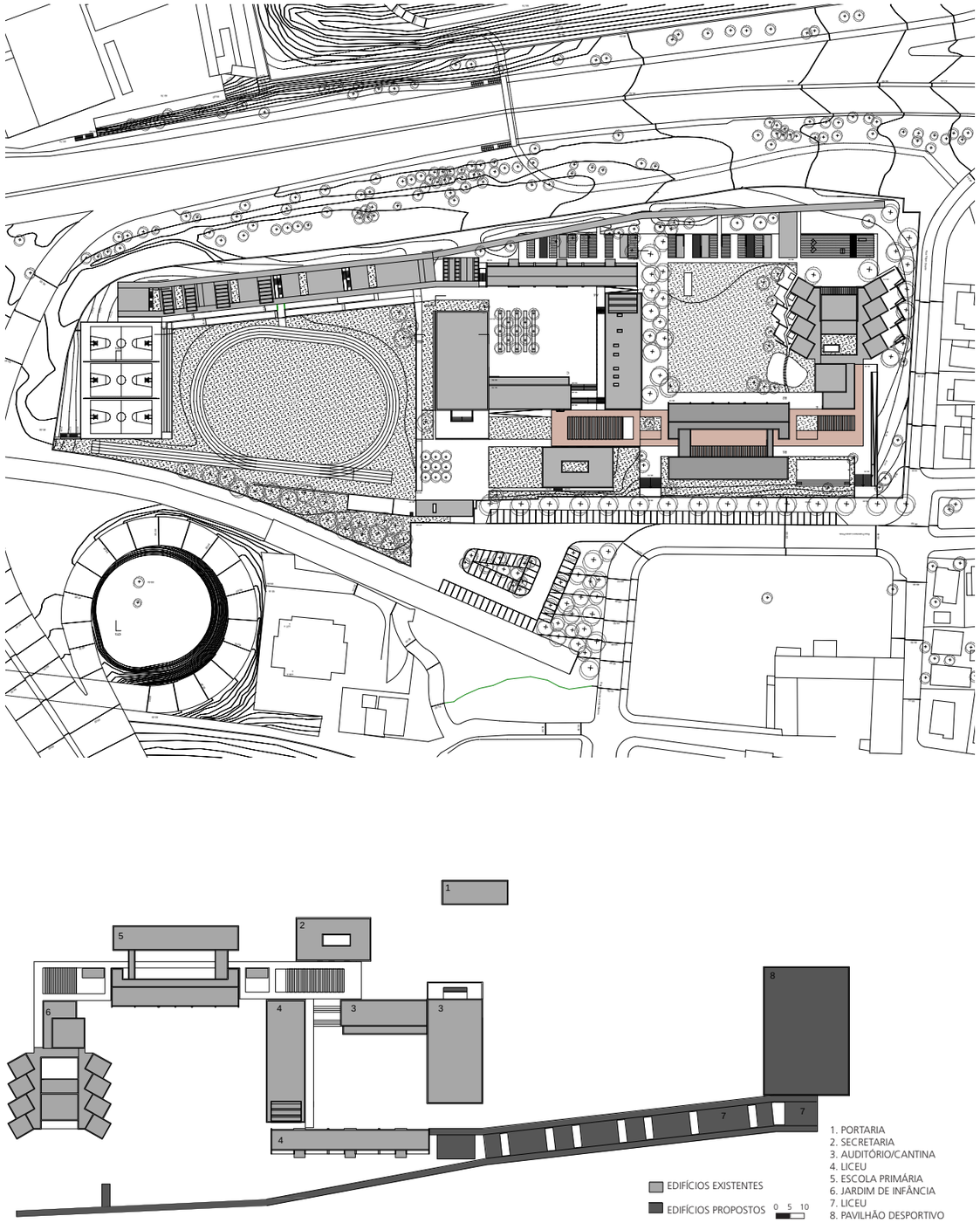
A ideia de percurso é usada nesta nova construção; criaram-se dois novos percursos desenhados à escala do terreno que, tal como a teia existente de percursos, também seguram e estruturam volumes entre eles. O peculiar edifício assim gerado é uma sucessão de pequenos acontecimentos, pátios e salas de aulas de formas e iluminação diversas. O edifício estreito e comprido define a frente do jardim com a escala de uma grande estrutura. A repetição de uma forma, como a dos volumes das salas, com subtis variações formais, conduz a uma valorização do tema, percursos e volumes, e a uma maior expressão comunicativa.

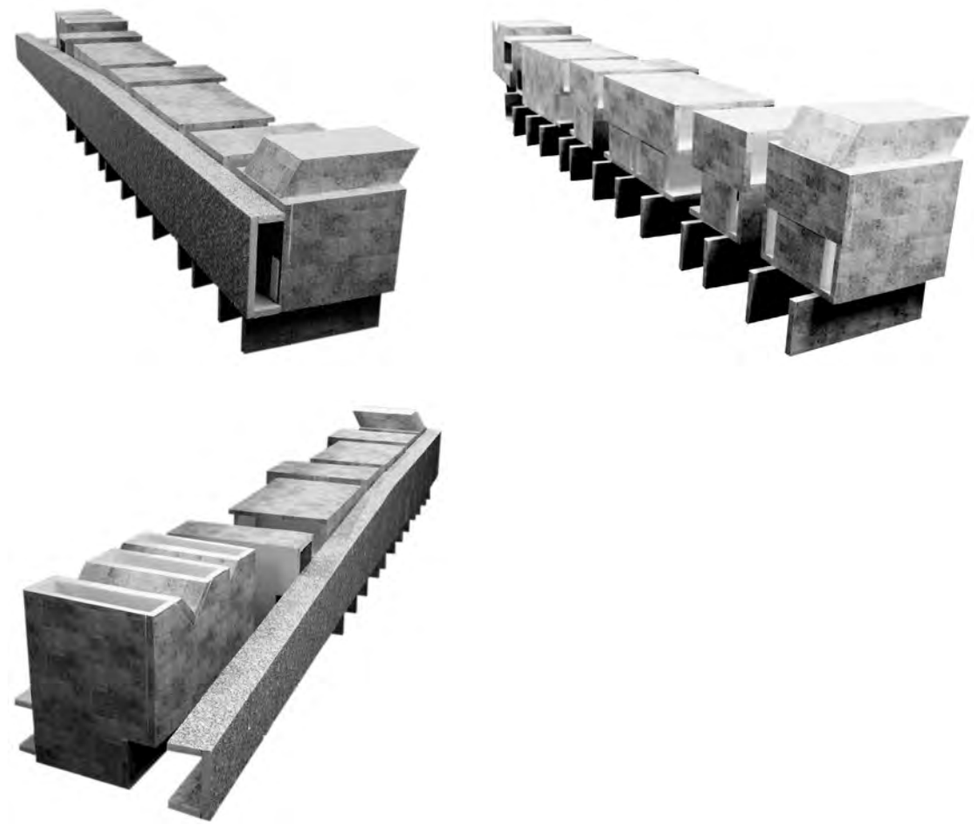
Cada espaço não é por si extraordinário, mas de cada vez que se usa um dos espaços experimenta-se algo diferente. A estrutura formada pelo conjunto das salas e percursos de ligação permite perceber e experimentar o todo. A fusão de uma forte regra conceptual com uma permissiva lógica formal procura obter espaços identificáveis, reconhecíveis, propícios e confortáveis para o quotidiano.

É o conjunto destas experiências propostas aos utilizadores que constitui o edifício e comunica o seu tema, e não apenas a geometria da sua forma. O mais significativo é o modo como as relações espaciais acontecem. Estas pequenas diferenças não hierarquizam as salas mais do que o solicitado pelo programa, antes pelo contrário. A redução da hierarquia e a normalização estrutural do edifício são os sinónimos de flexibilidade, que é uma forma muito pragmática de praticabilidade.

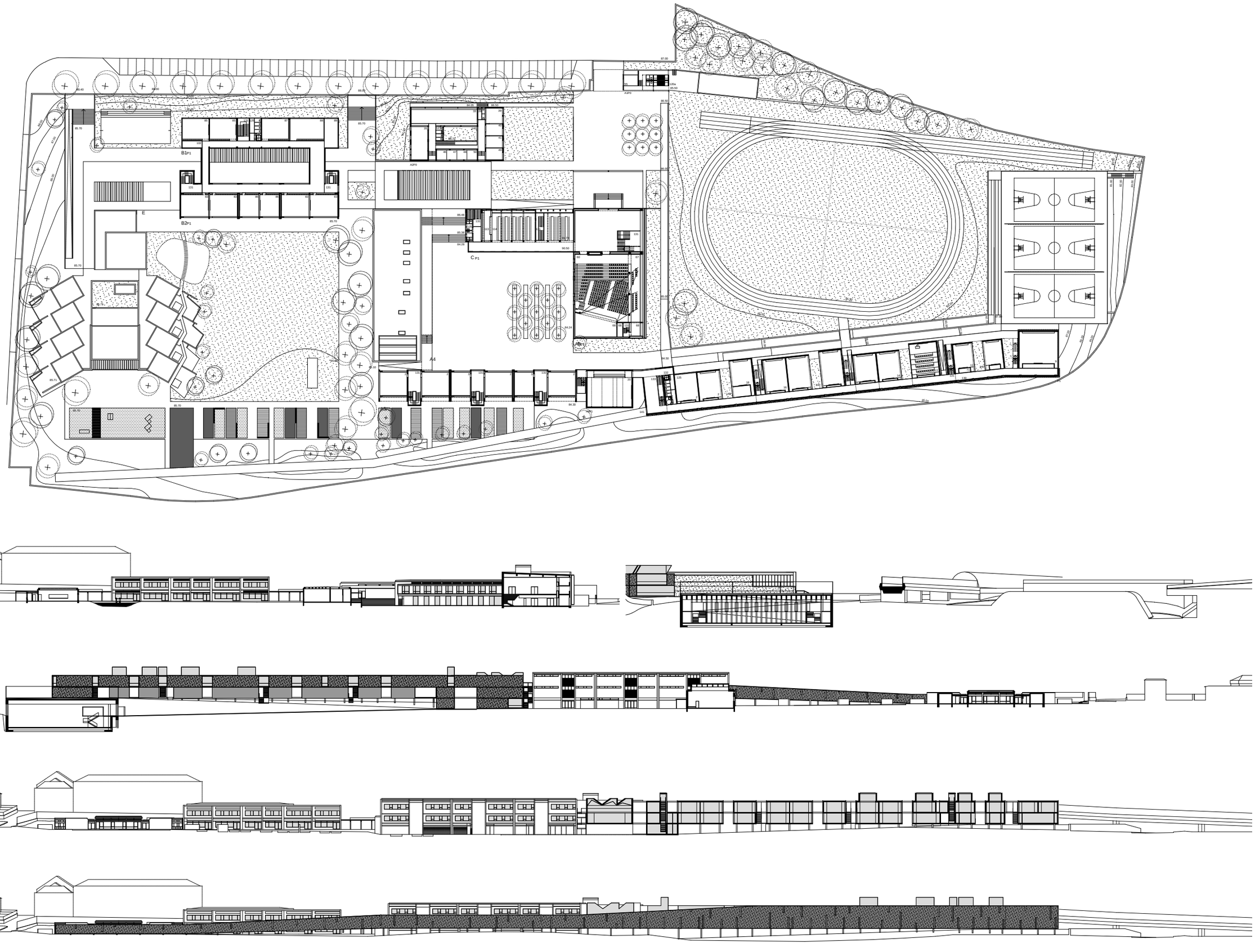
A fachada norte no limite do grande jardim é revestida a um manto vegetal vertical, mas apenas no volume do percurso, definindo um plano elevado vegetal a uma altura comparável à das copas das árvores, resultando, com as descontinuidades introduzidas pela presença das francas aberturas, numa imagem e forma com clara referência natural. Na fachada sul, o mesmo tipo de manto vegetal constrói a imagem do edifício e reveste o percurso para Oeste que lhe dá continuidade. Pequenos rasgos, que o manto vegetal cobrirá, permitirão, quando necessário, a passagem de uma filtrada corrente de ar que optimiza o comportamento térmico de um modo natural.



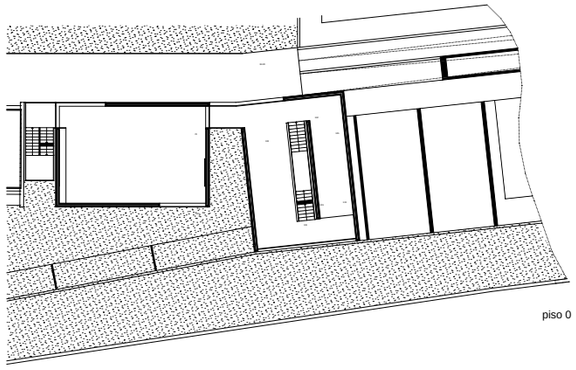

1
2
5
6
4
3
3
8
7
7
4
EDIFÍCIOS EXISTENTES
EDIFÍCIOS PROPOSTOS
0 5 10
1. PORTARIA
2. SECRETARIA
3. AUDITÓRIO/CANTINA
4. LICEU
5. ESCOLA PRIMÁRIA
6. JARDIM DE INFÂNCIA
7. LICEU
8. PAVILHÃO DESPORTIVO



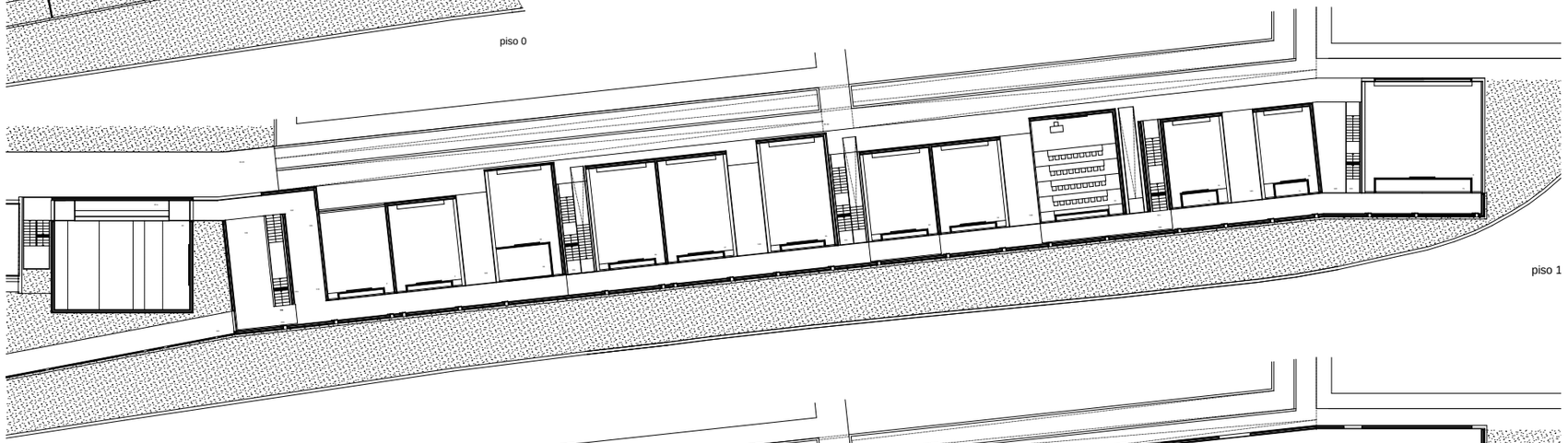




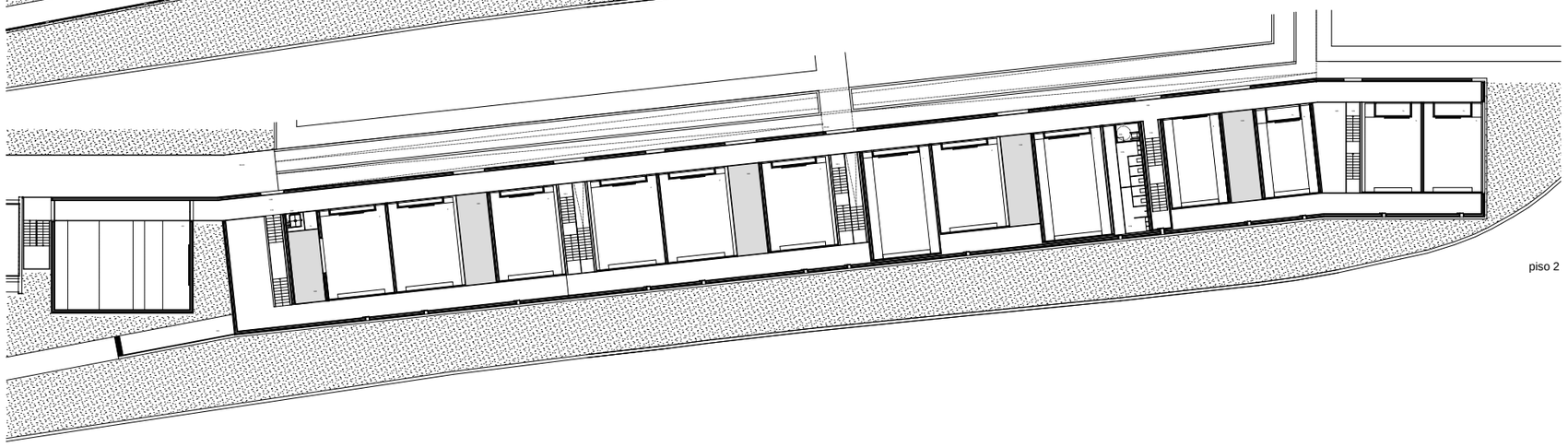
CONJUNTO _ PLANTA E PERFIS



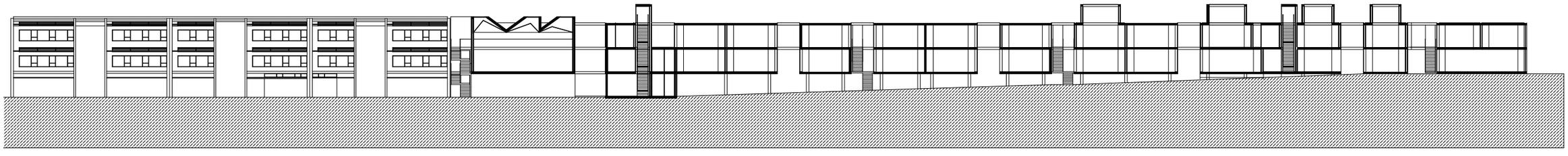
piso 0

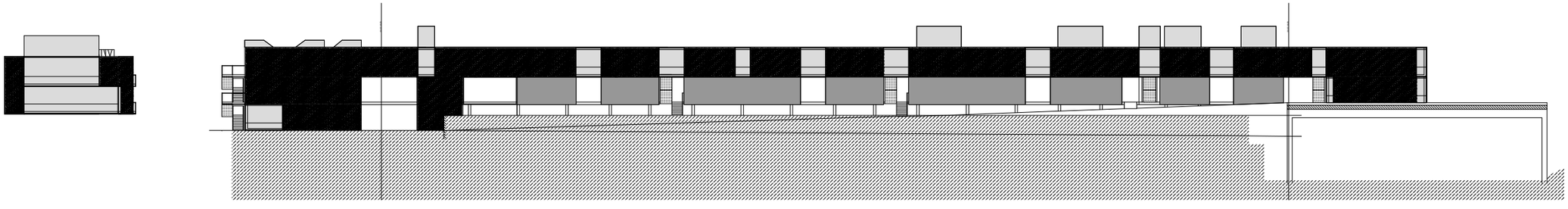


piso 1



piso 2





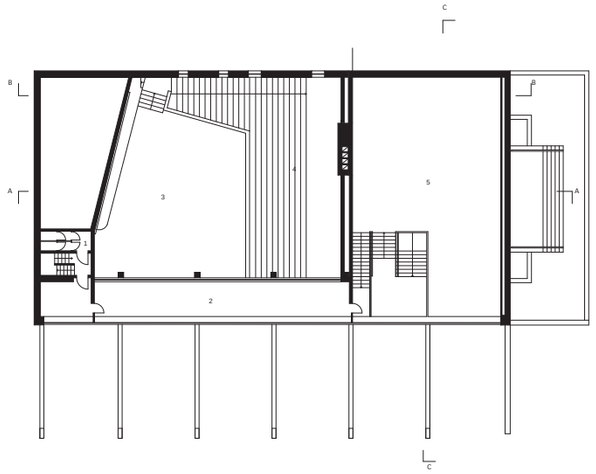
EDIFÍCIO NOVO





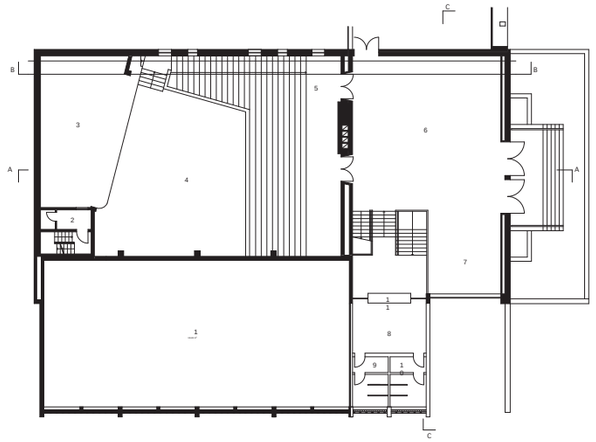


IMAGENS 3D



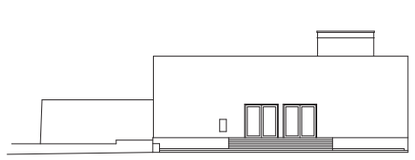
PISO 2

1 SANITÁRIOS
2 2º BALCÃO
3 VAZIO DA PLATEIA
4 VAZIO DO 1º BALCÃO
5 VAZIO DO HALL

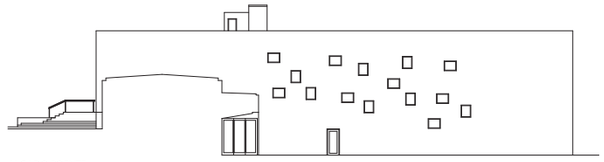


PISO 1

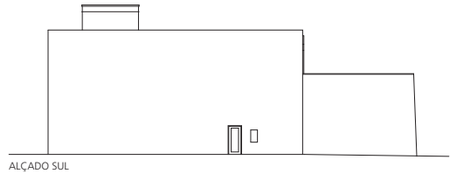
1 GINÁSIO
2 CABINE DE CONTROL ELÉCTRICO
3 VÃO DO PALCO
4 VÃO DA SALA
5 1º BALCÃO
6 HALL
7 GUARDA ROUPA
8 VESTÍBULO
9 SANITÁRIOS SENHORAS
10 SANITÁRIOS HOMENS
11 VITRINE



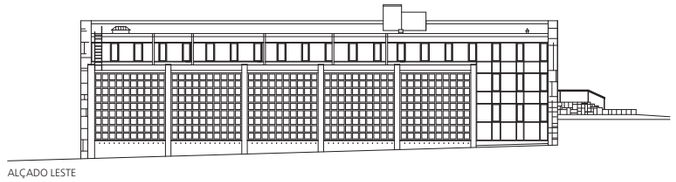
ALÇADO NORTE



ALÇADO POENTE

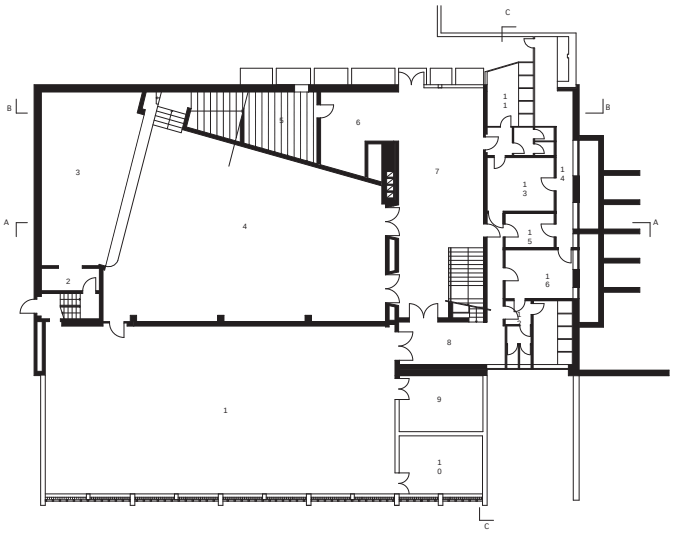


ALÇADO SUL



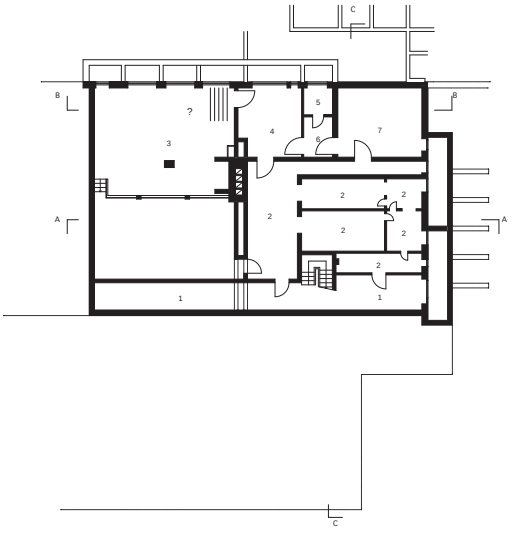
ALÇADO LESTE

AULA



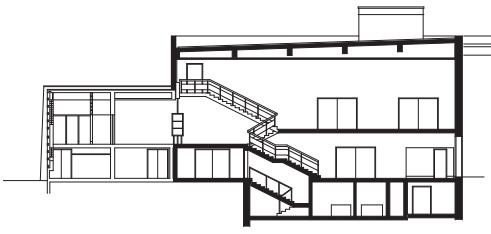
1 GINÁSIO
2 ANTE CAMARA
3 PALCO
4 PLATEIA
5 ARRECADAÇÃO
6 GUARDA ROUPA
7 VESTÍBULO
8 ÁTRIO
9 SALA DE EQUIPAMENTOS DESPORTIVOS
10 SALA DE EQUIPAMENTOS DESPORTIVOS
11 BALNEÁRIOS
12 BALNEÁRIOS
13 VESTIÁRIO
14 CORREDOR
15 PROFESSOR GINÁSTICA
16 VESTIÁRIO

PISO 0

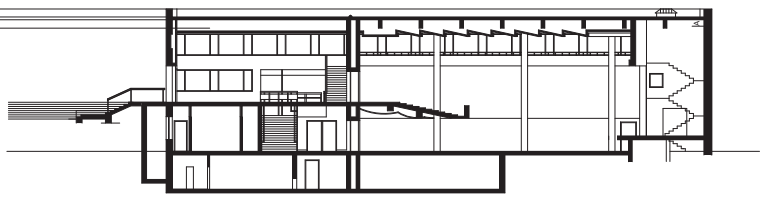


1 PASSAGEM
2 INSTALACÕES DE VENTILAÇÃO
3 SALA DAS MÁQUINAS
4 OFICINA
5 SANITÁRIOS
6 VESTIÁRIO
7 TRATAMENTO DE ÁGUAS

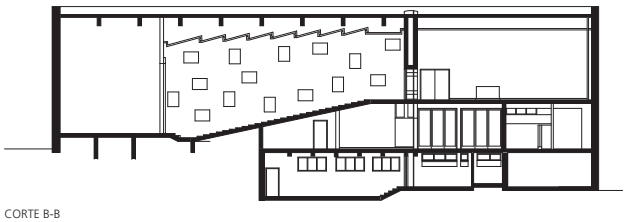
PISO -1



CORTE C-C



CORTE A-A



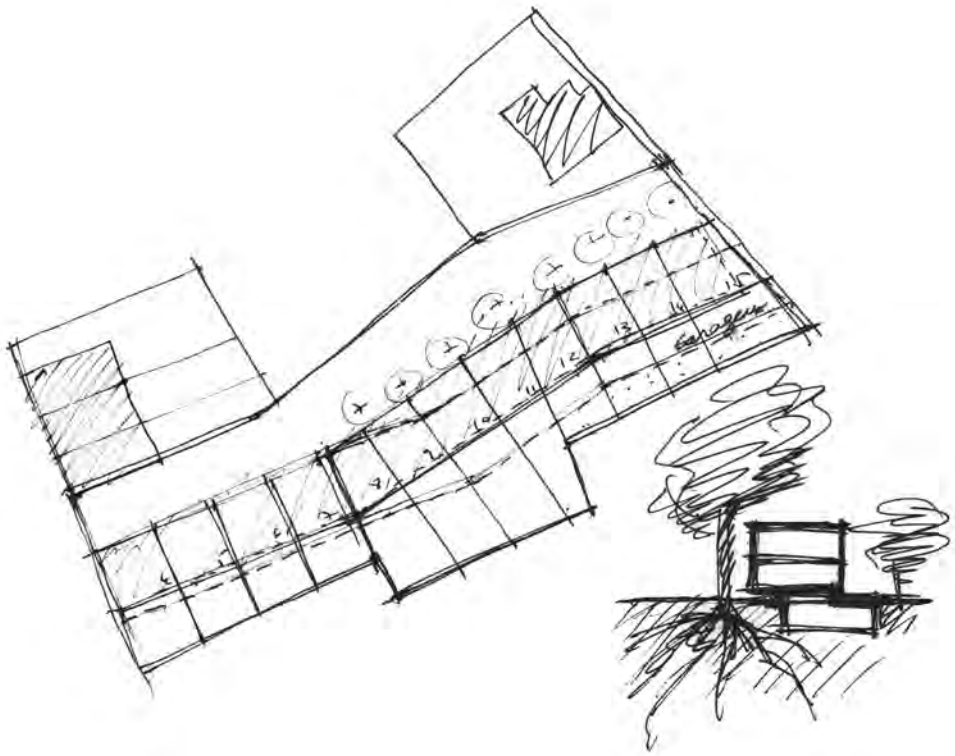
CORTE B-B

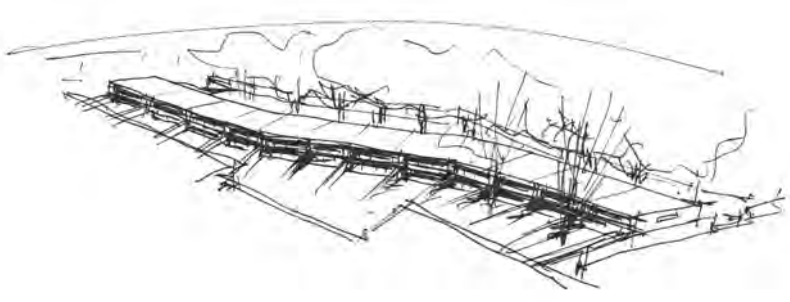
AULA

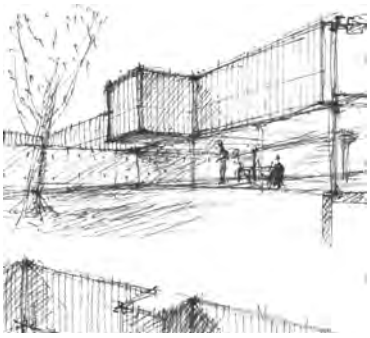
CASAS EM BANDA NO PINHEIRO MANSO 2004-2013

Rua Felizardo Lima, Porto. Estado: construído [projecto n.º 80/04]

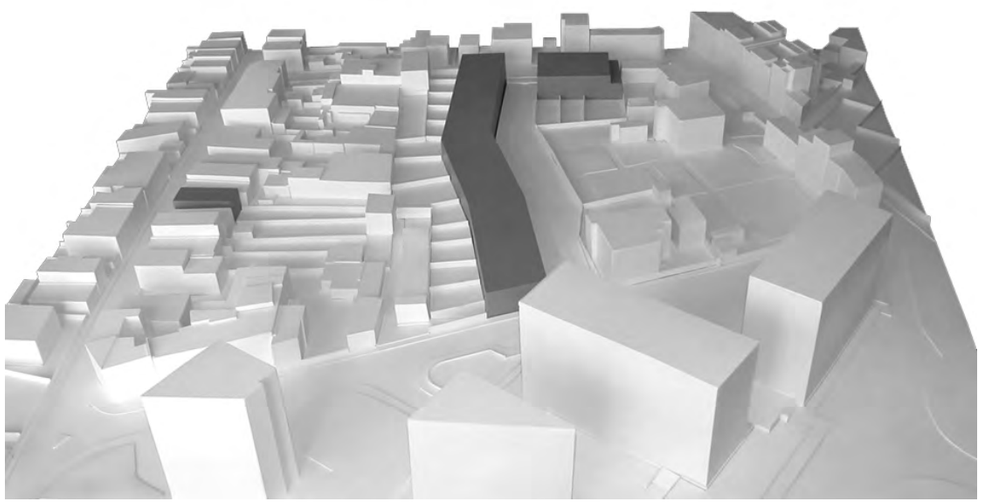
Um jardim com espécies arbóreas com algum significado, que atravessa um quarteirão, provoca uma quebra urbana e marca um momento de alteração das tipologias das várias ruas. Ficou nesta constatação determinado o modo de fazer estas casas no Pinheiro Manso. O volume proposto acompanha o jardim e atravessa como ele o quarteirão, marca uma presença pontual nas ruas, como os volumes dispersos que caracterizam o lado norte do quarteirão, e define assim, com o jardim, as duas partes do quarteirão, uma densa de construções à face da rua sem espaços entre elas, no lado sul, e outra, a norte, de construções dentro de jardins, e entre ambos, um espaço, um jardim e uma banda de casas.



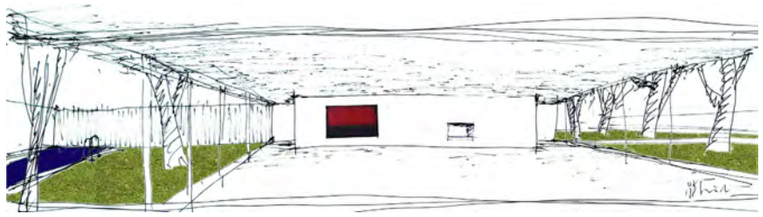


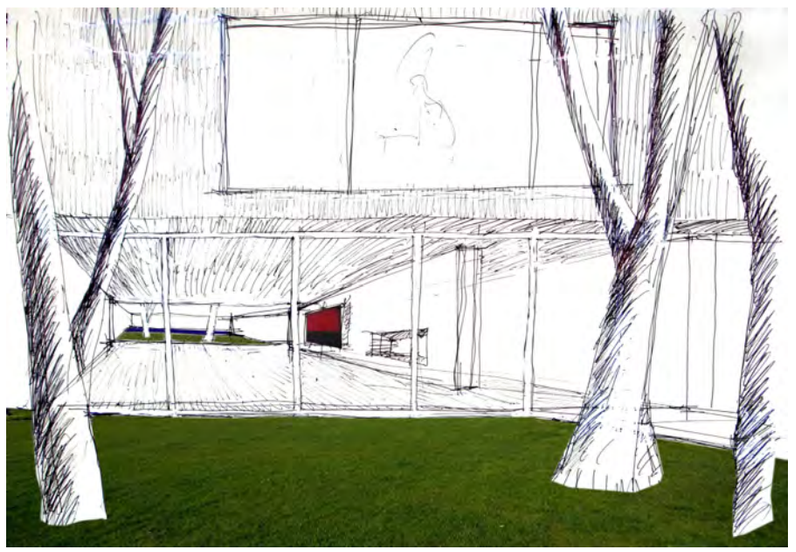






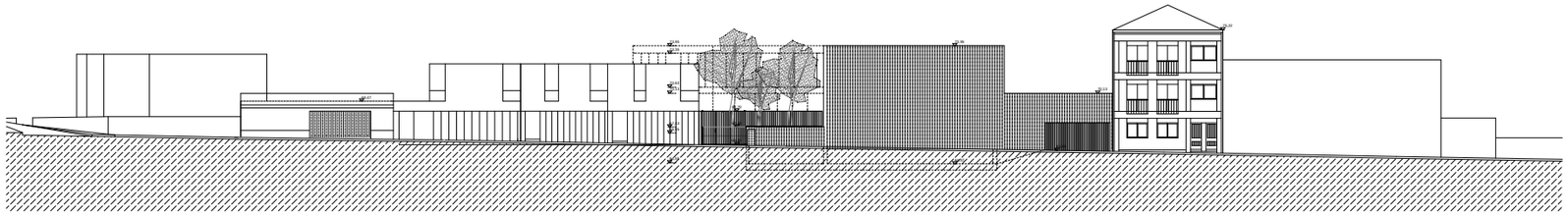


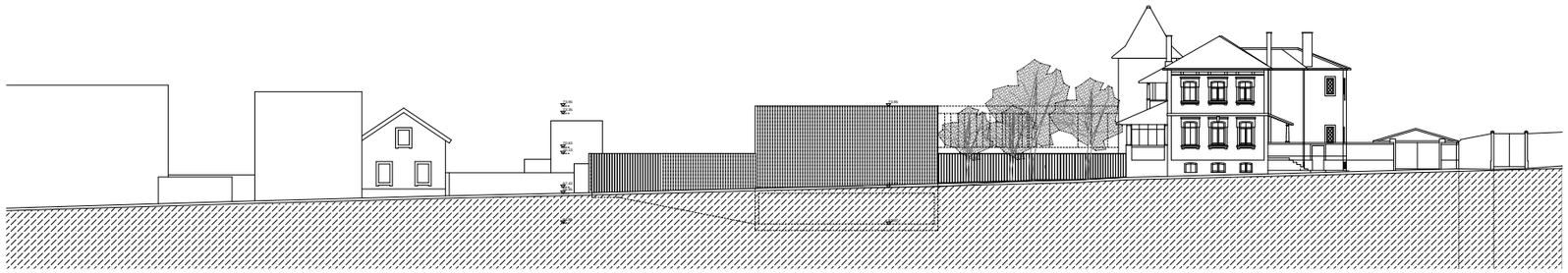


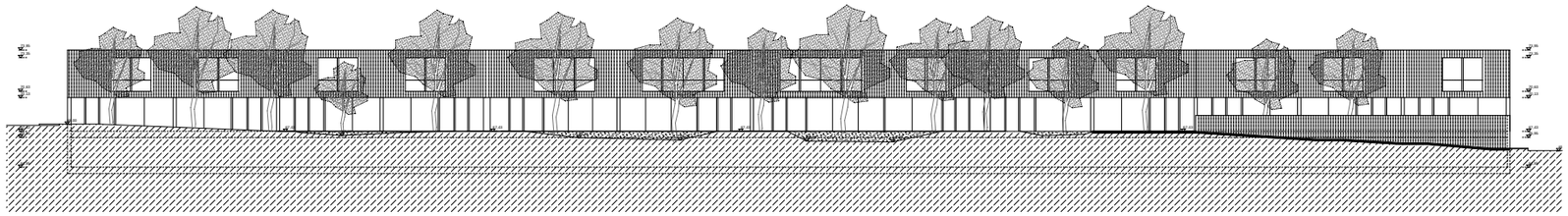


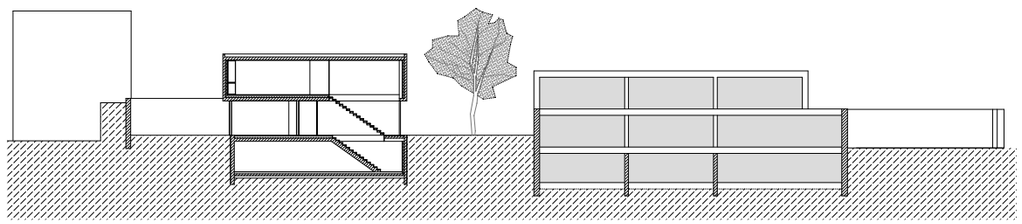


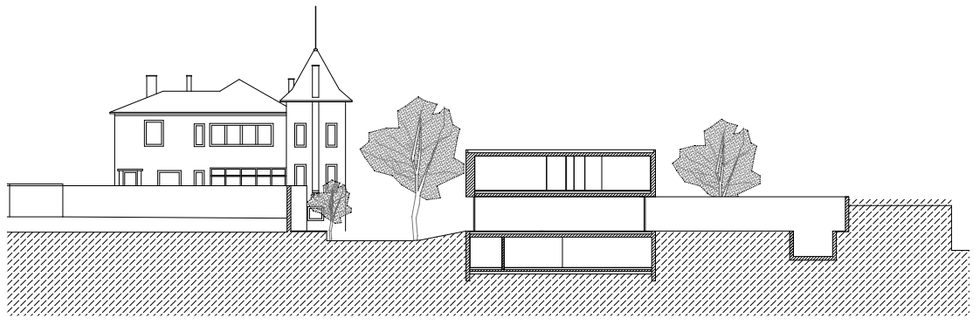
PLANTAS PISO -1, PISO 0 E PISO 1



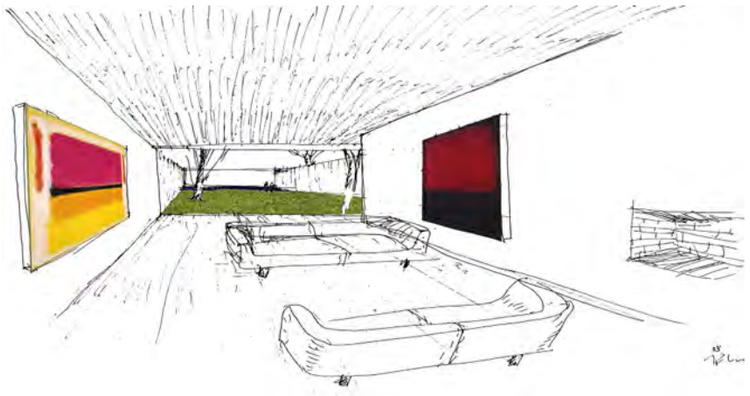


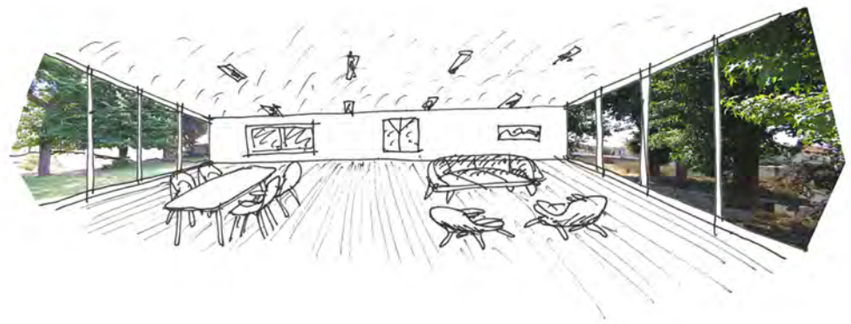


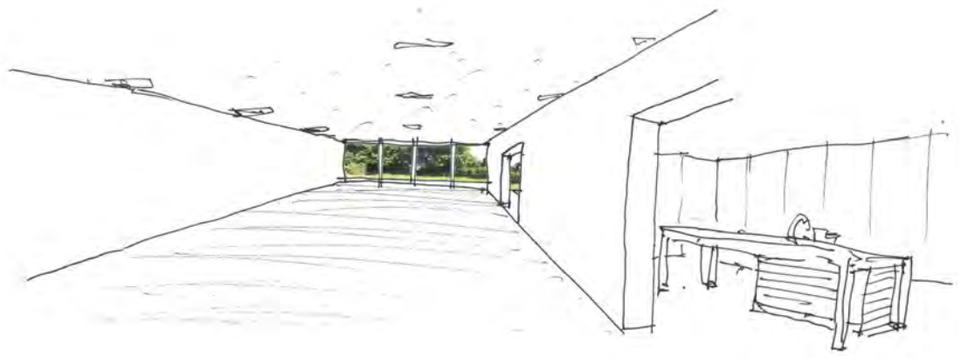




ALÇADOS; CORTES LONGITUDINAIS 1 E 2











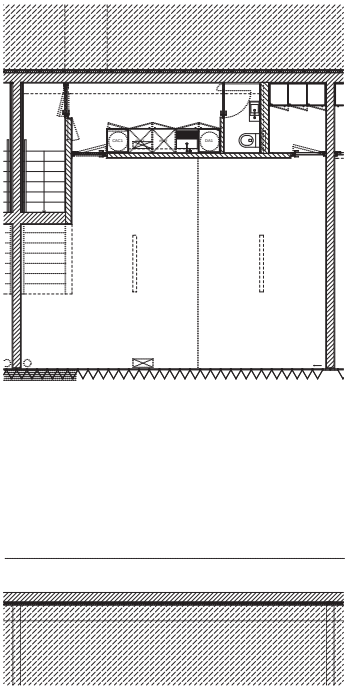


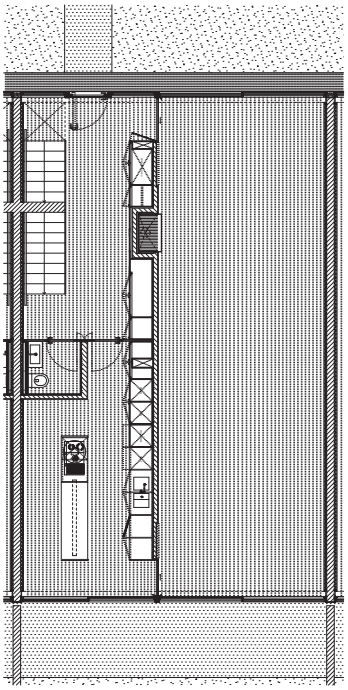


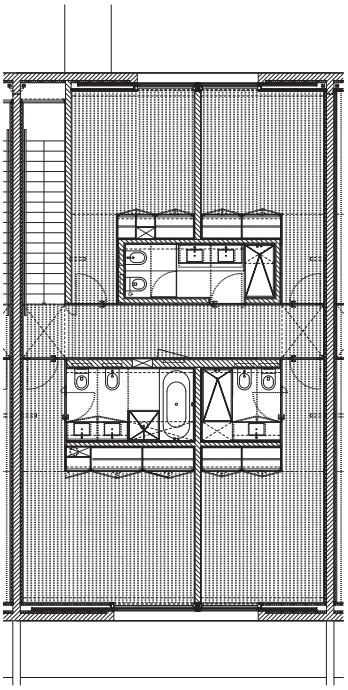


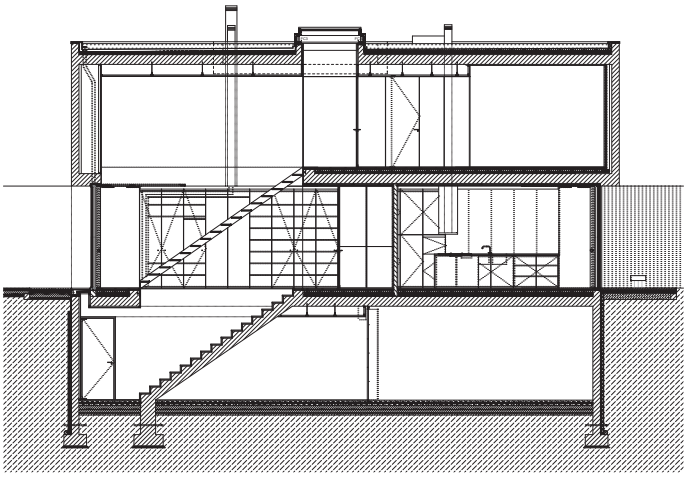




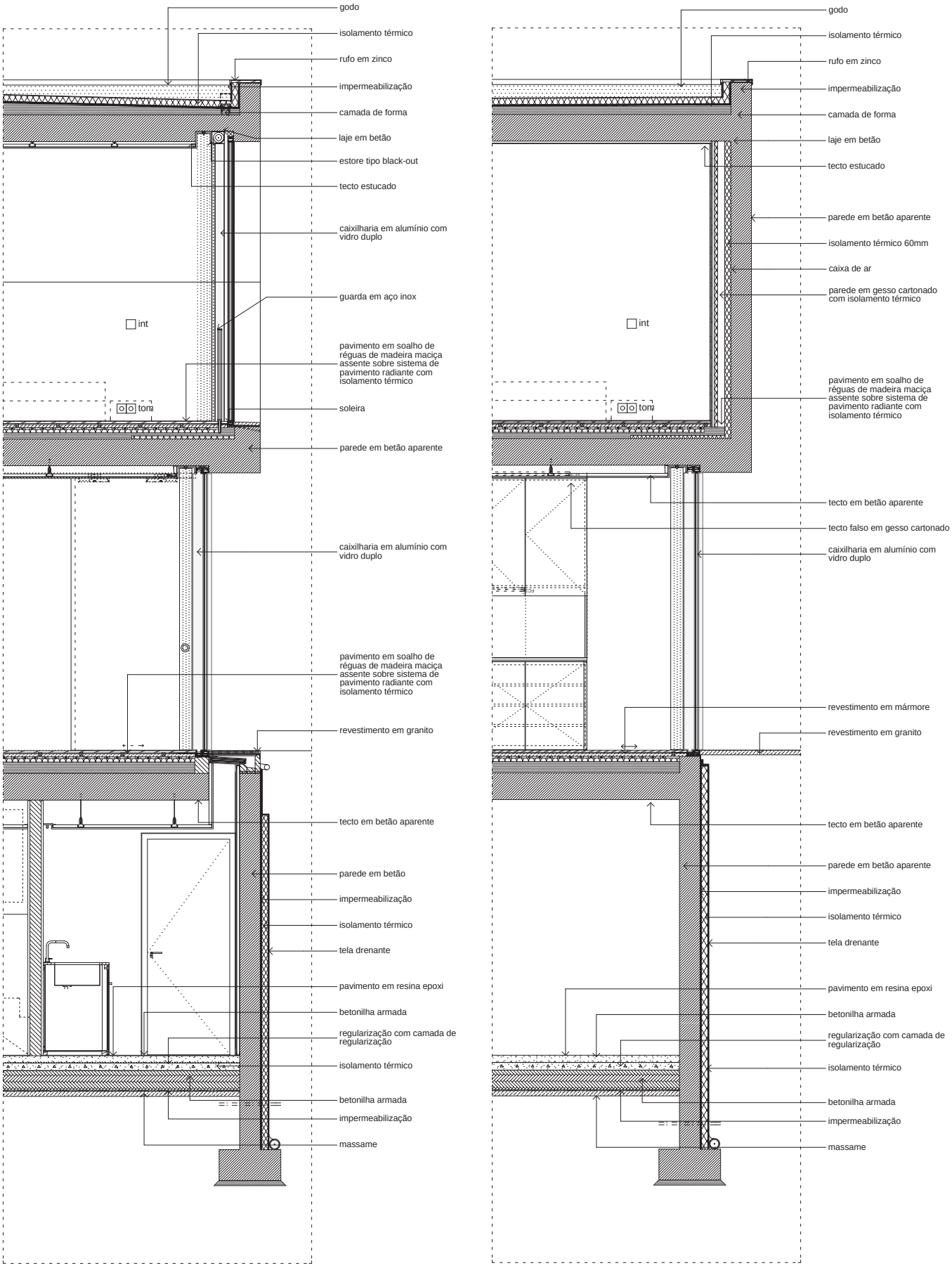








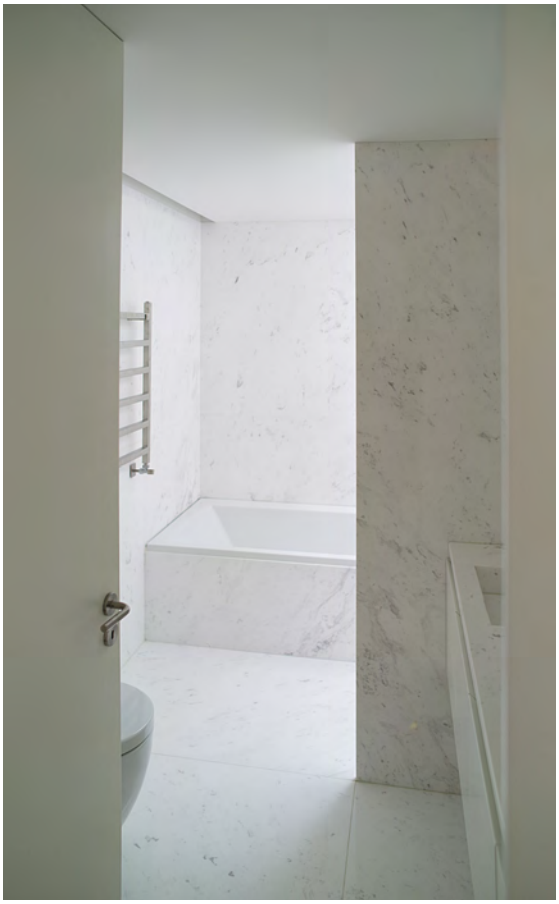
TIPOLOGIA



EXTRACTO DO CORTE CT1 E CT2



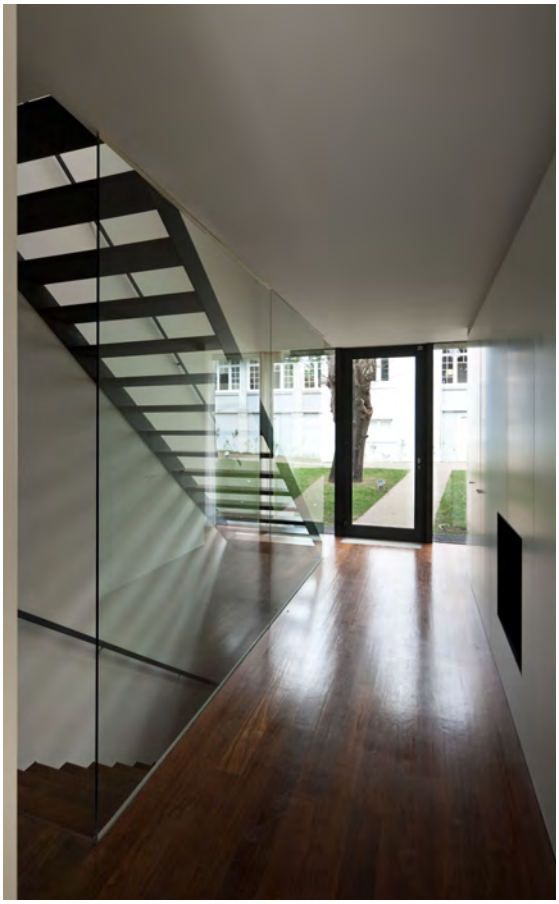




























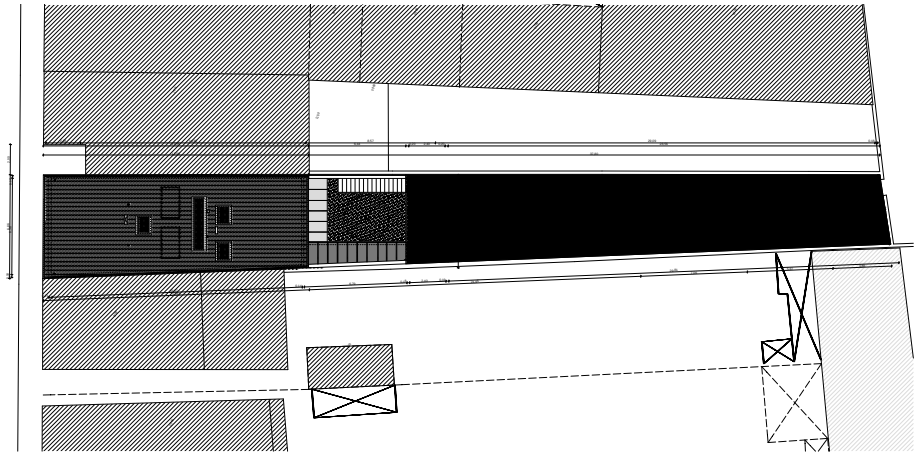


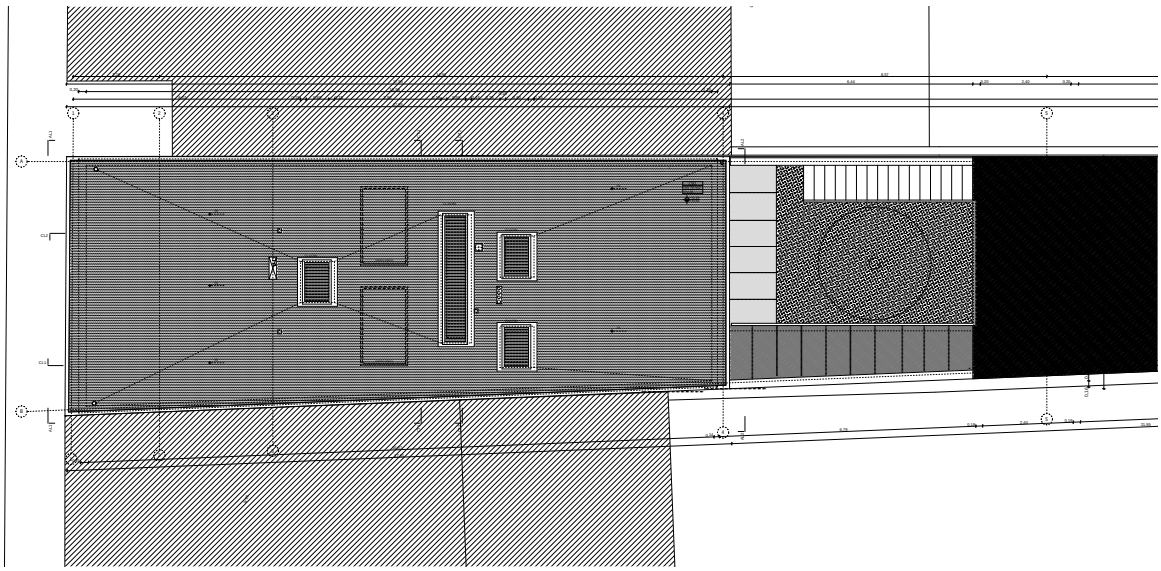




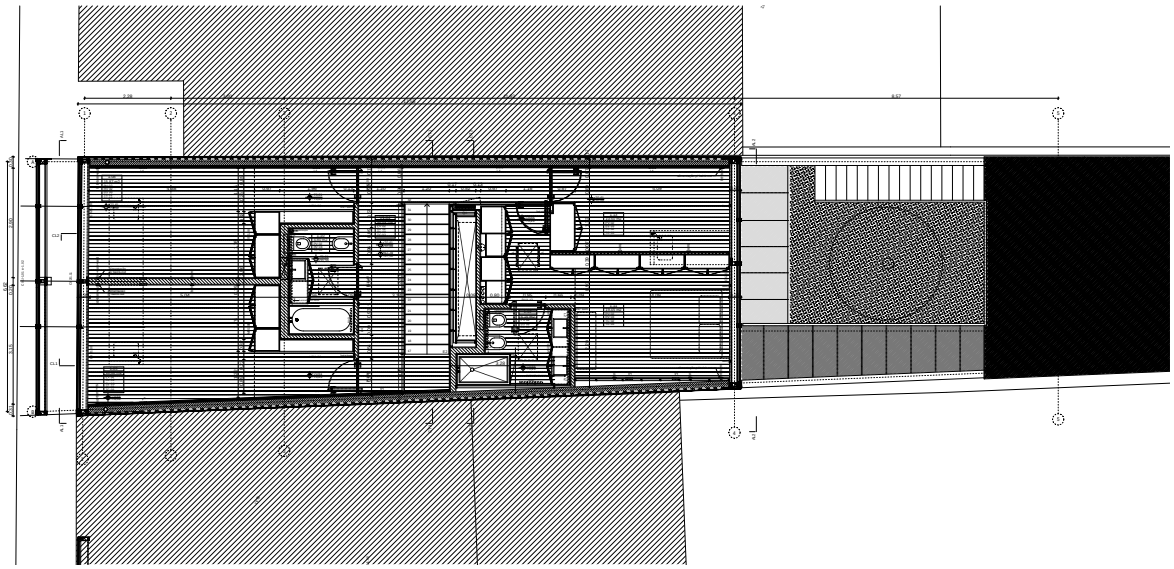
MORADIA NA RUA DR. MELO LEOTE 2004-13

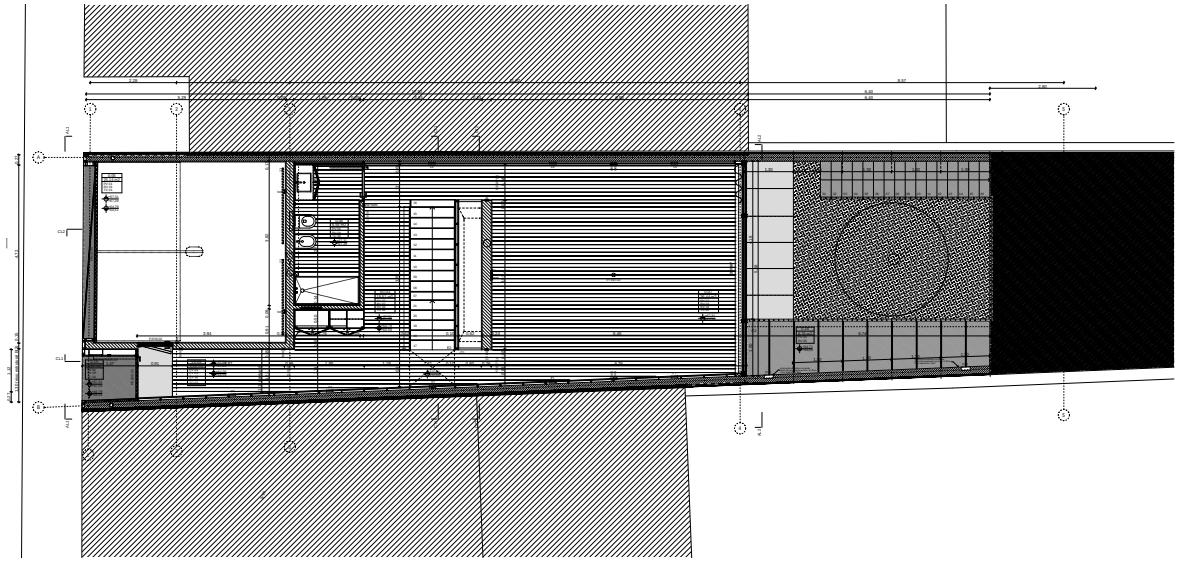
Rua Dr. Melo Leote, Porto. Estado: construído [projecto n.º 80/04]

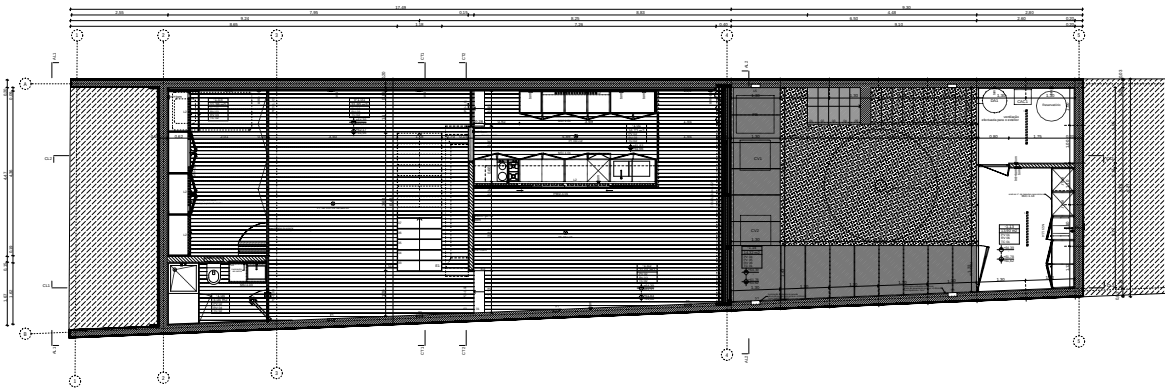




IMPLANTAÇÃO; PLANTA DE COBERTURA

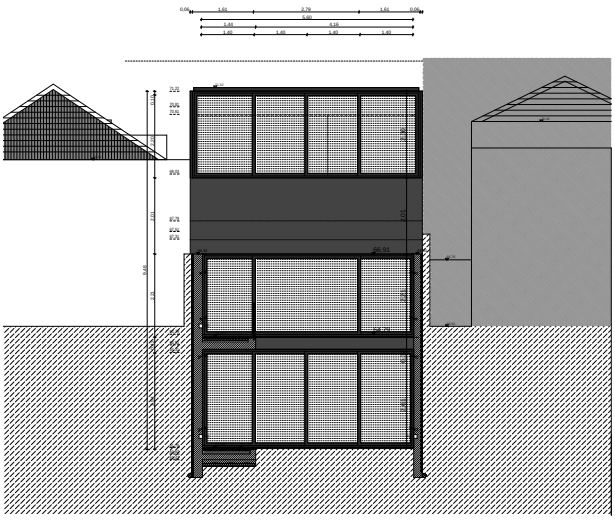




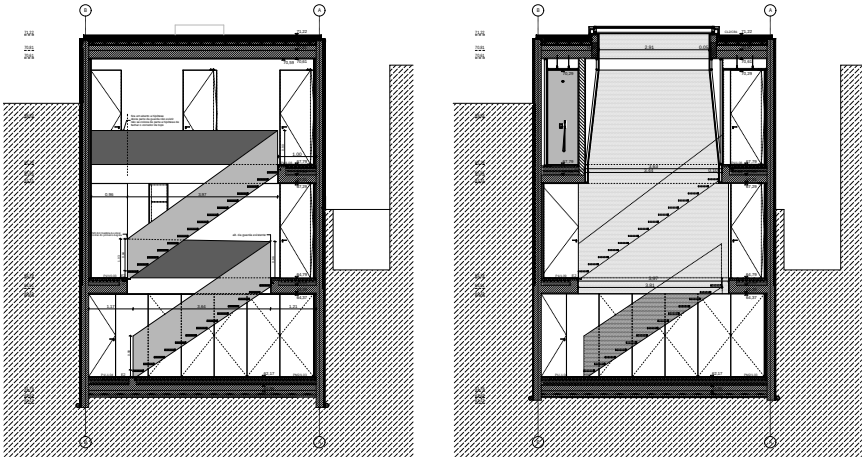


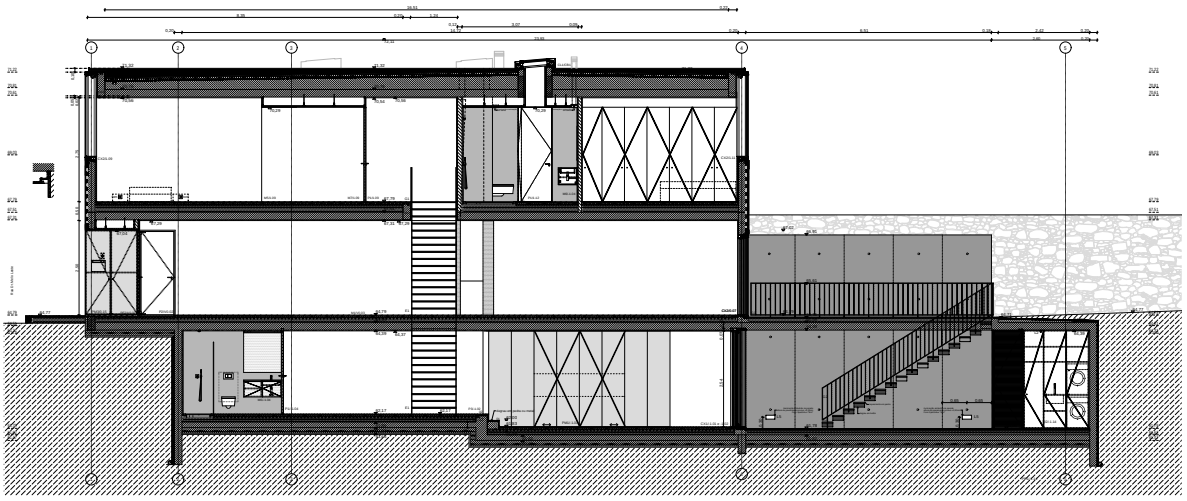
PLANTAS DO PISO 1, PISO 0 E PISO -1

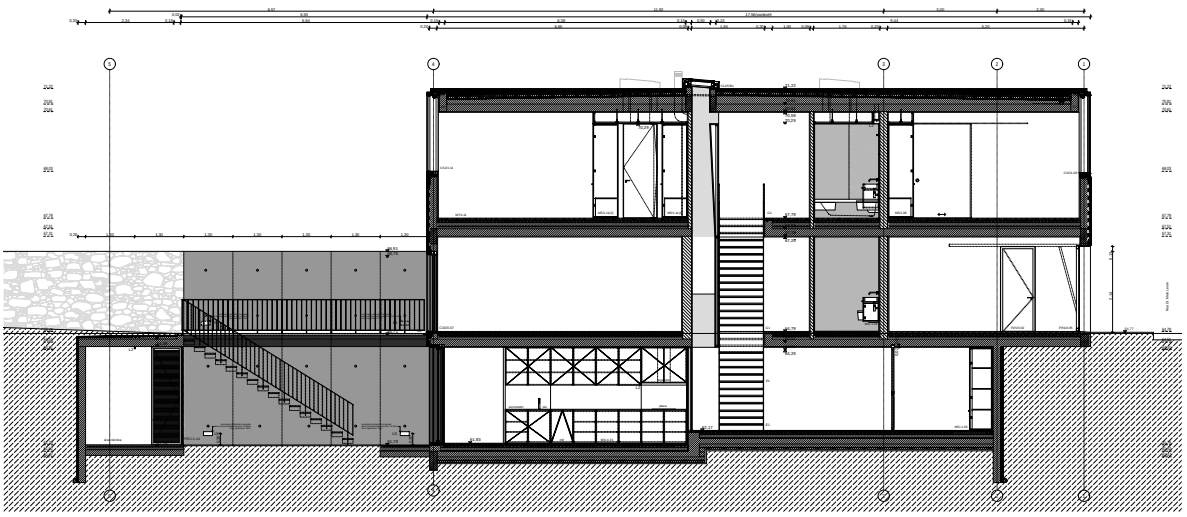




ALÇADOS







CORTES TRANSVERSAIS E LONGITUDINAIS





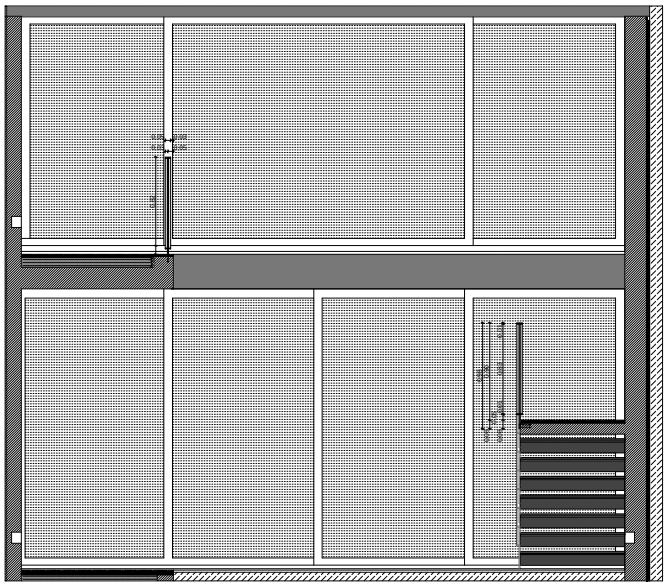








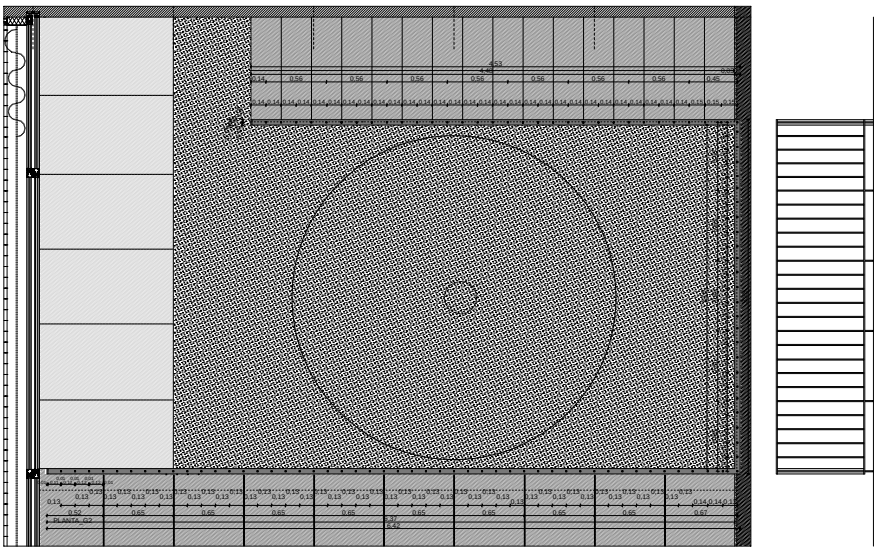




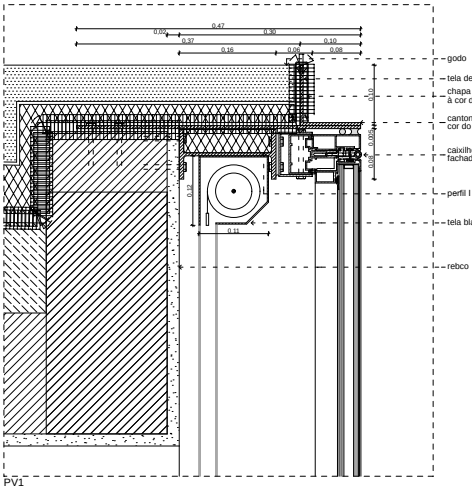
CORTE_G2



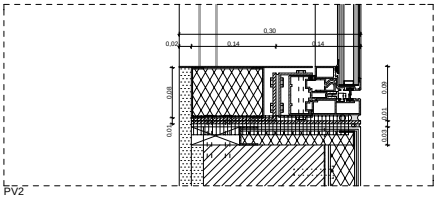
ALÇADO_G2



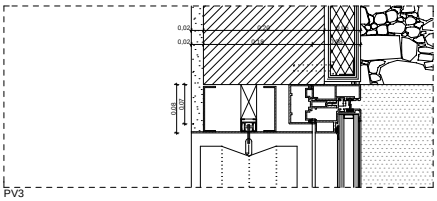
GUARDA EXTERIOR



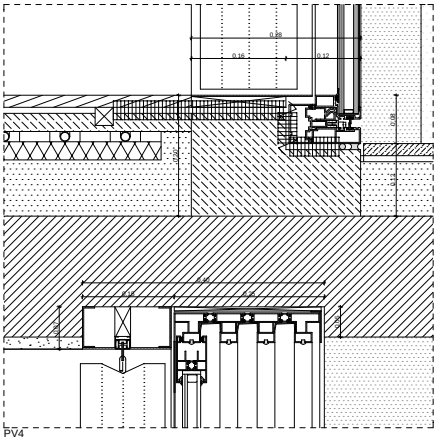
PV1



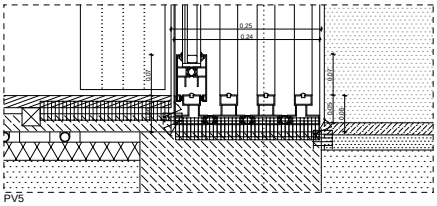
PV2



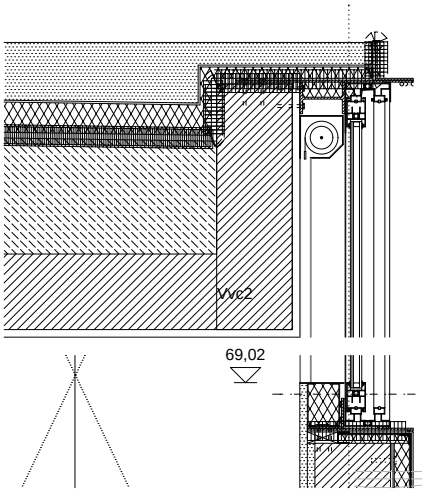
PV3

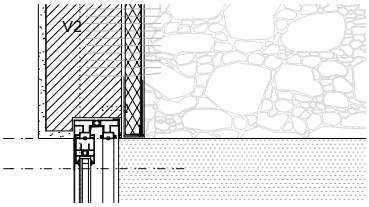


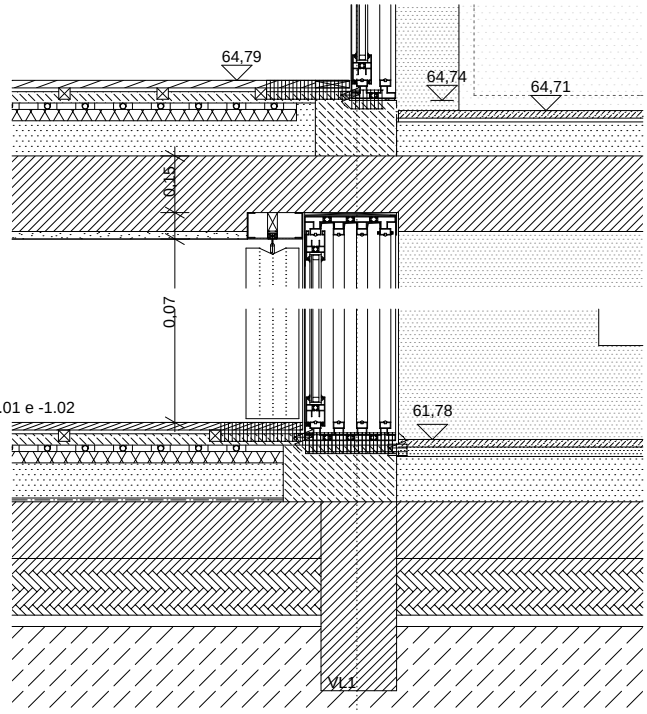
PV4

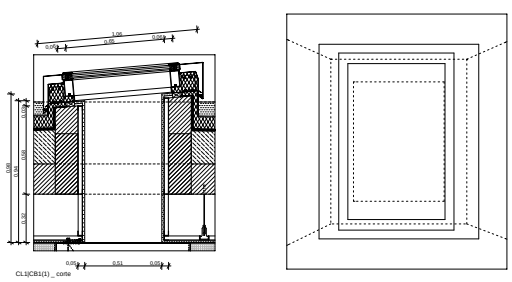


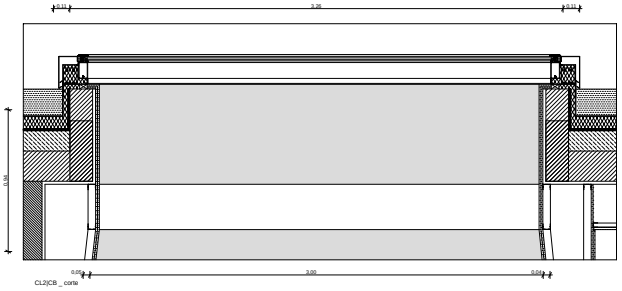
PV5



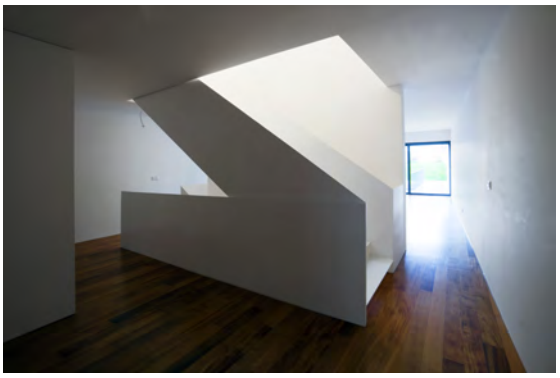








PORMENOR CONSTRUTIVO; VAO EXTERIOR CL1 E CL2







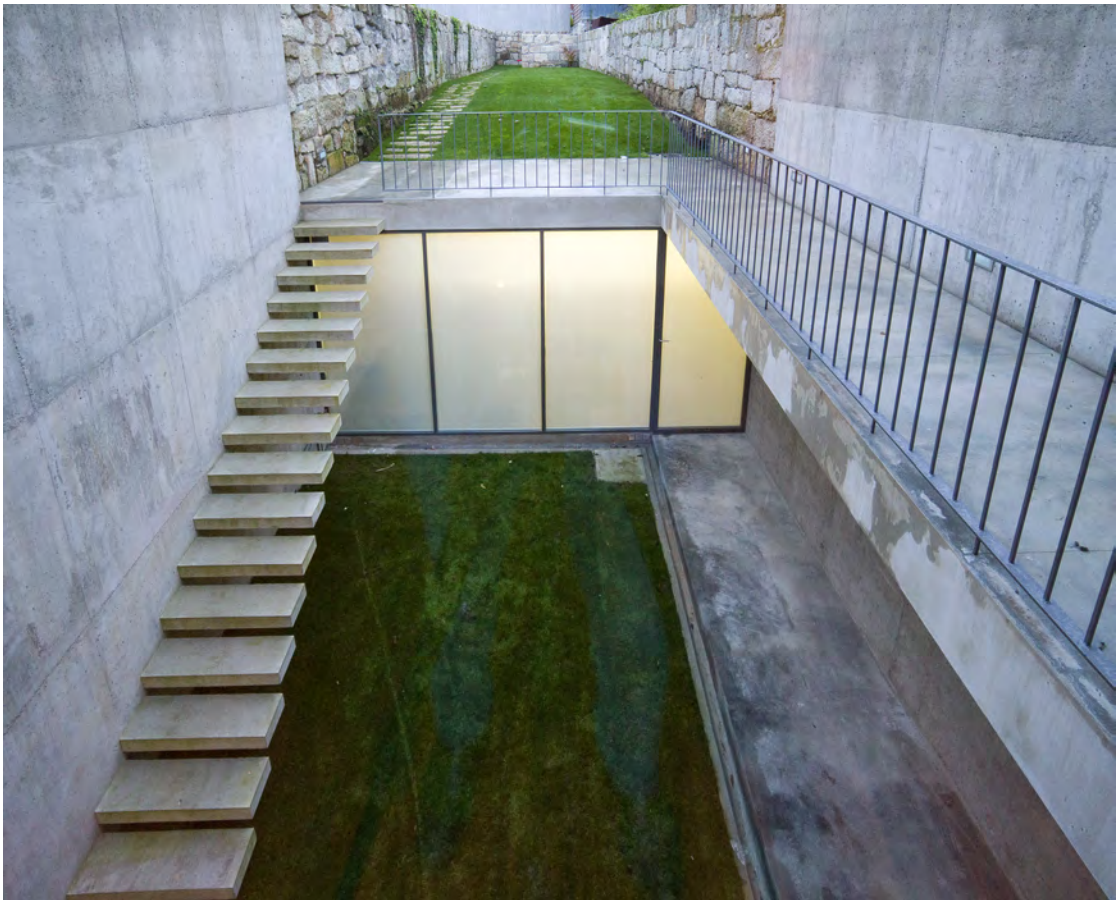







118
969 299 604
120
122



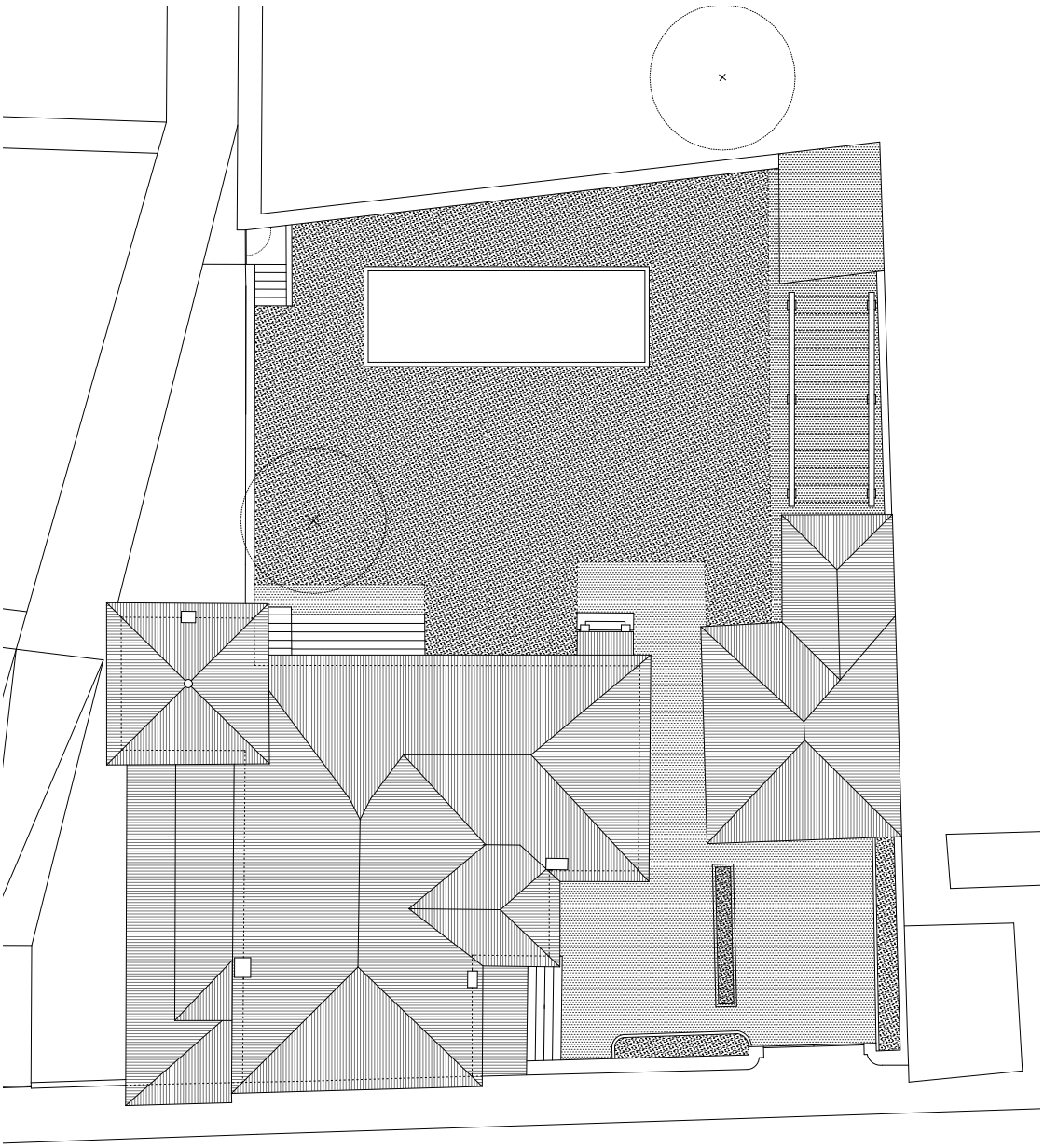




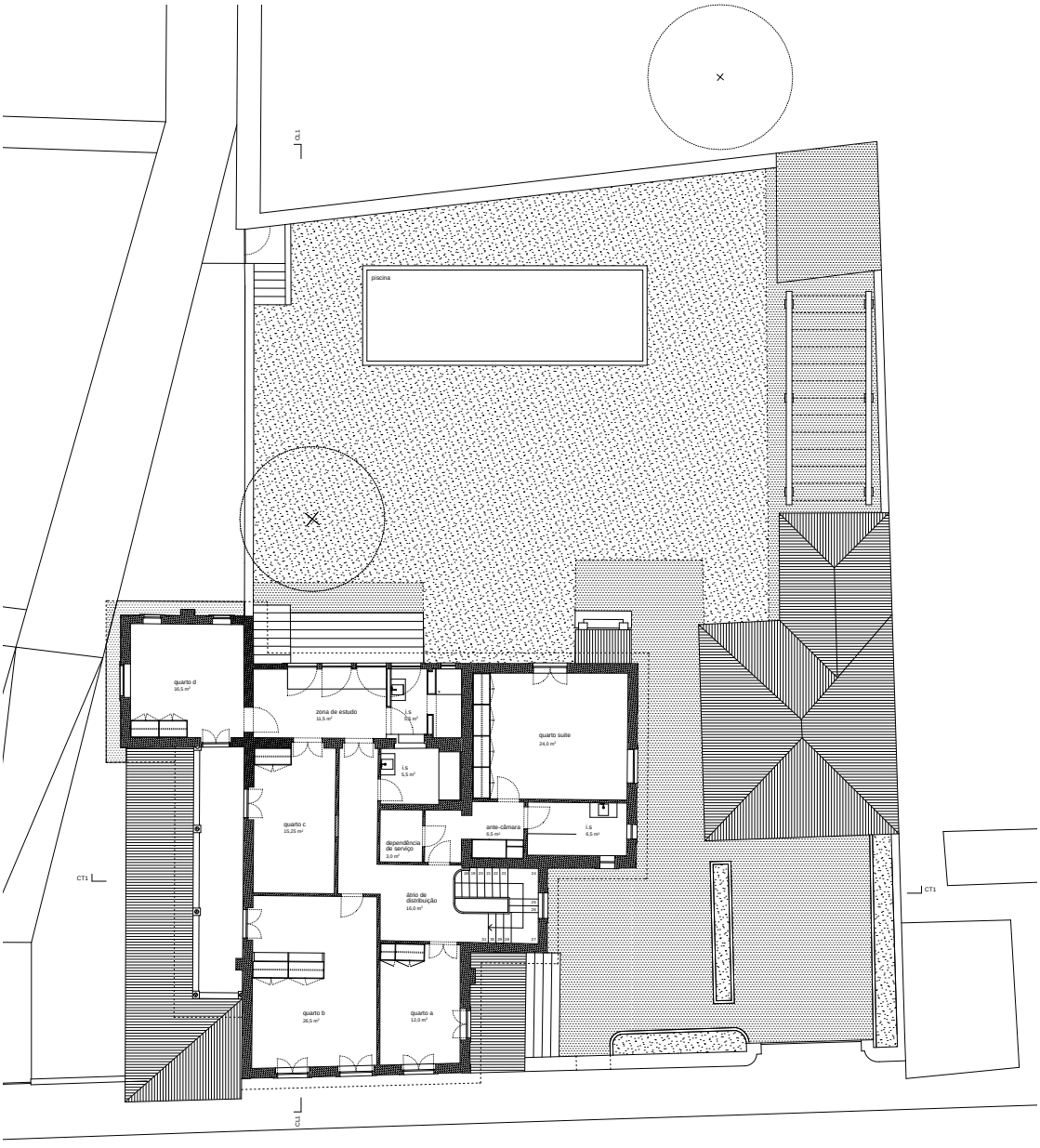


RECUPERAÇÃO DE MORADIA NA RUA FELIZARDO LIMA 2004-13

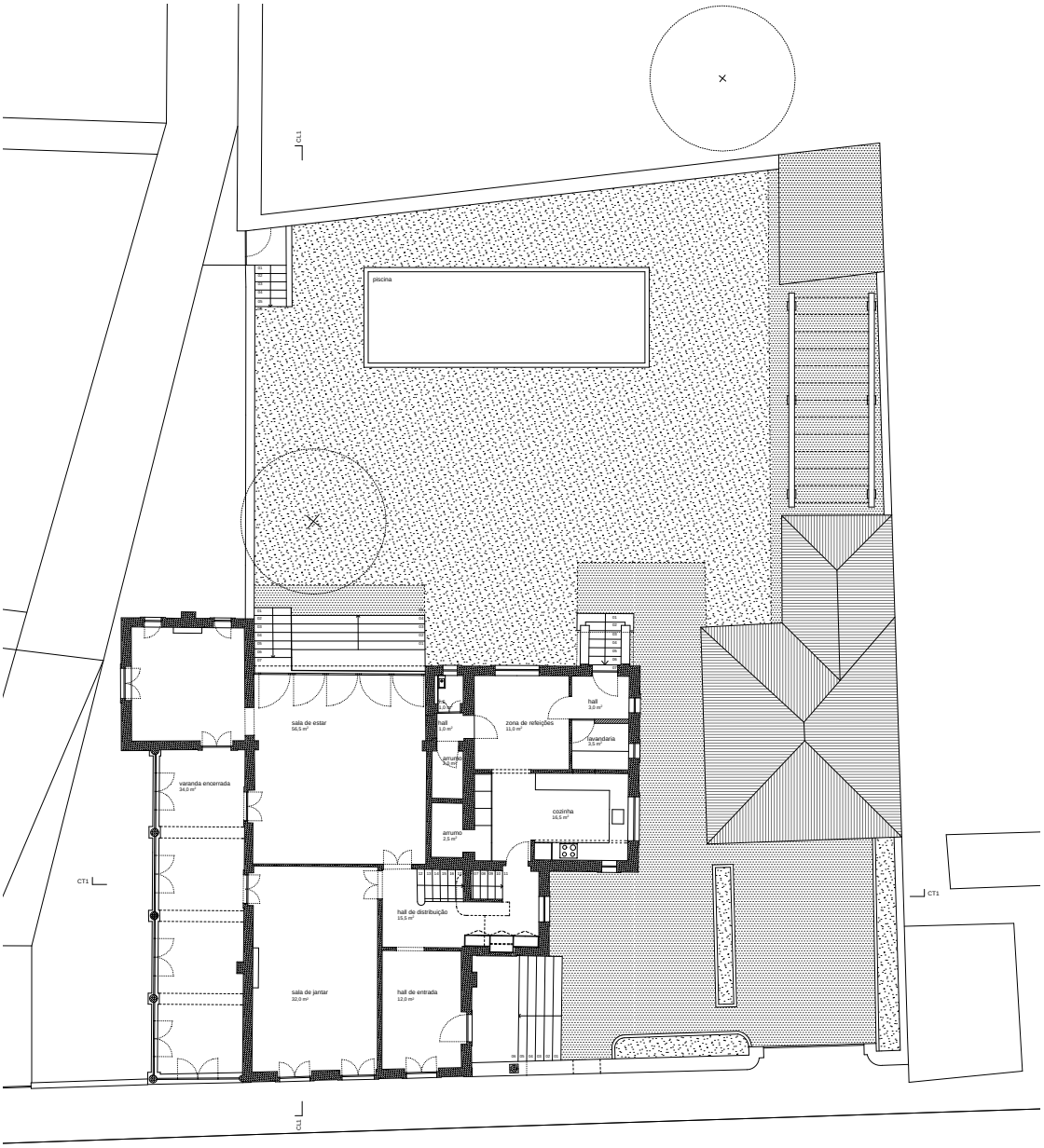
Rua Felizardo Lima, Porto. Estado: construído [projecto n.º 80/04]



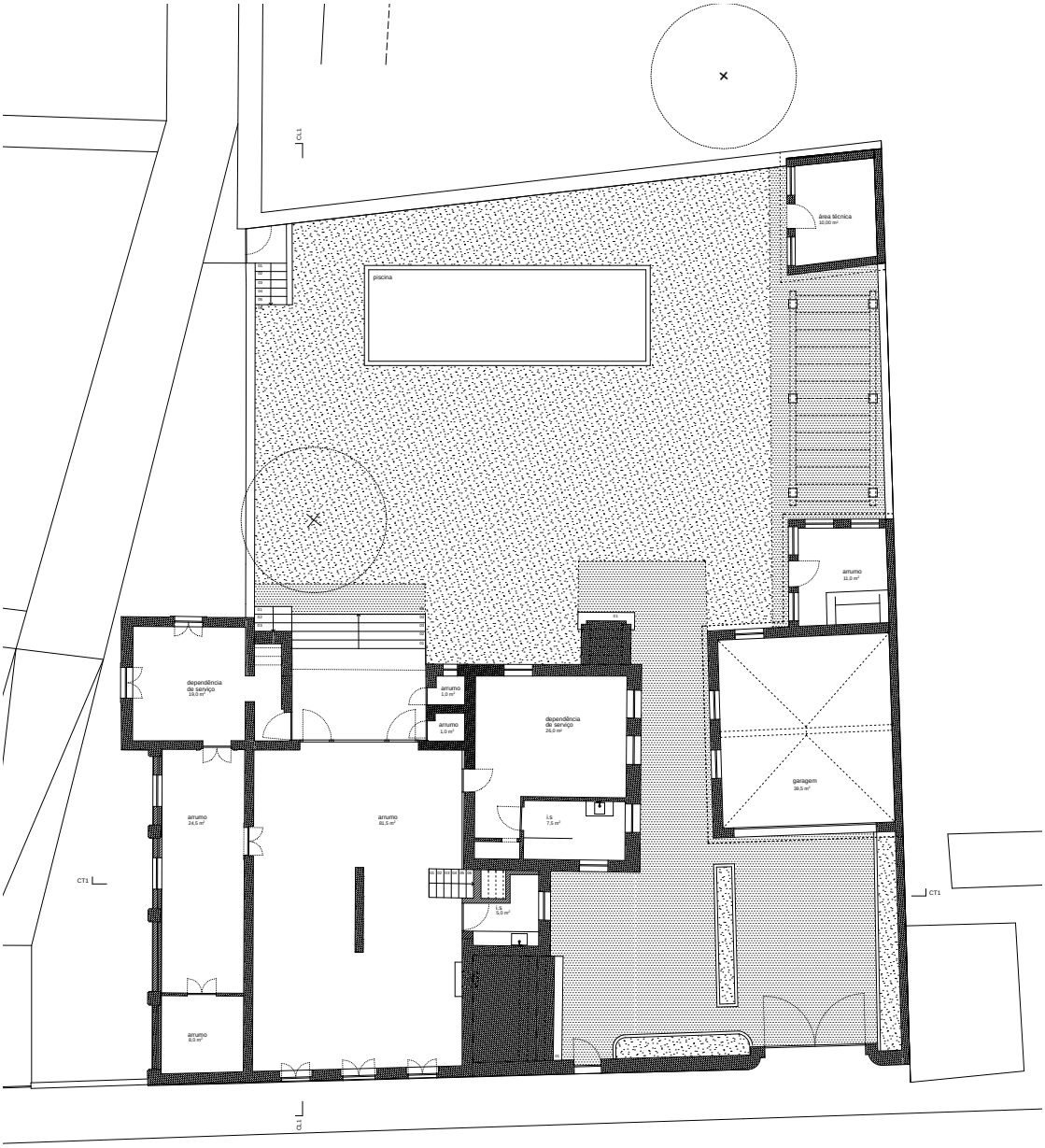
PLANTA DE COBERTURA



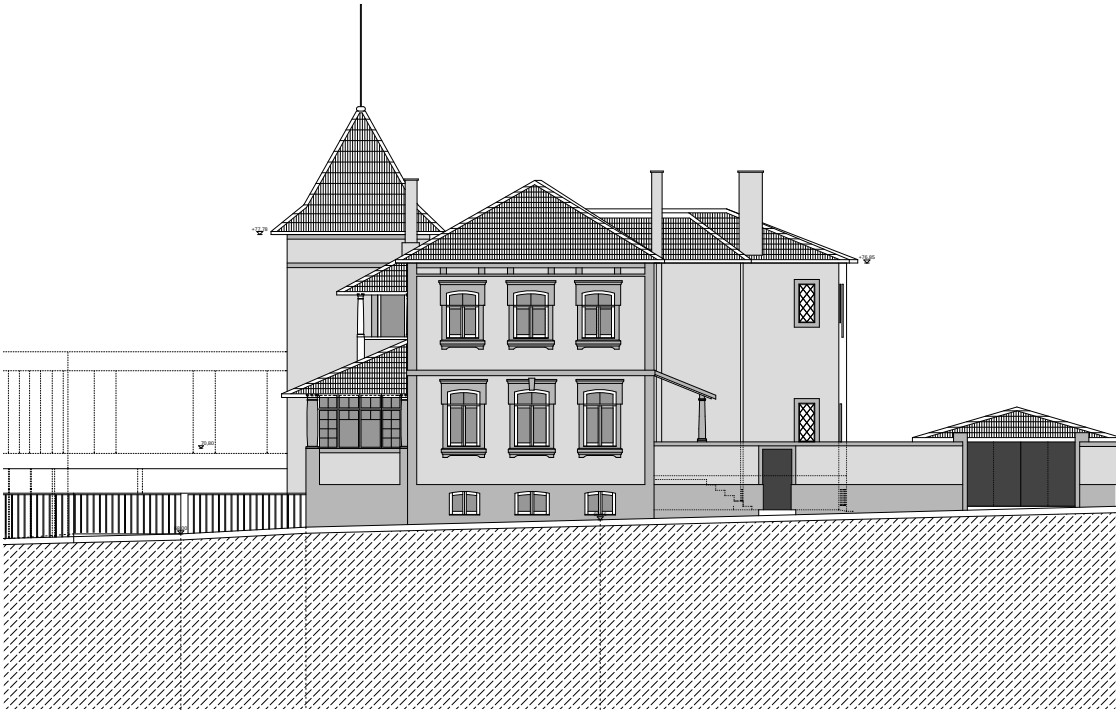
PLANTA DO PISO 1

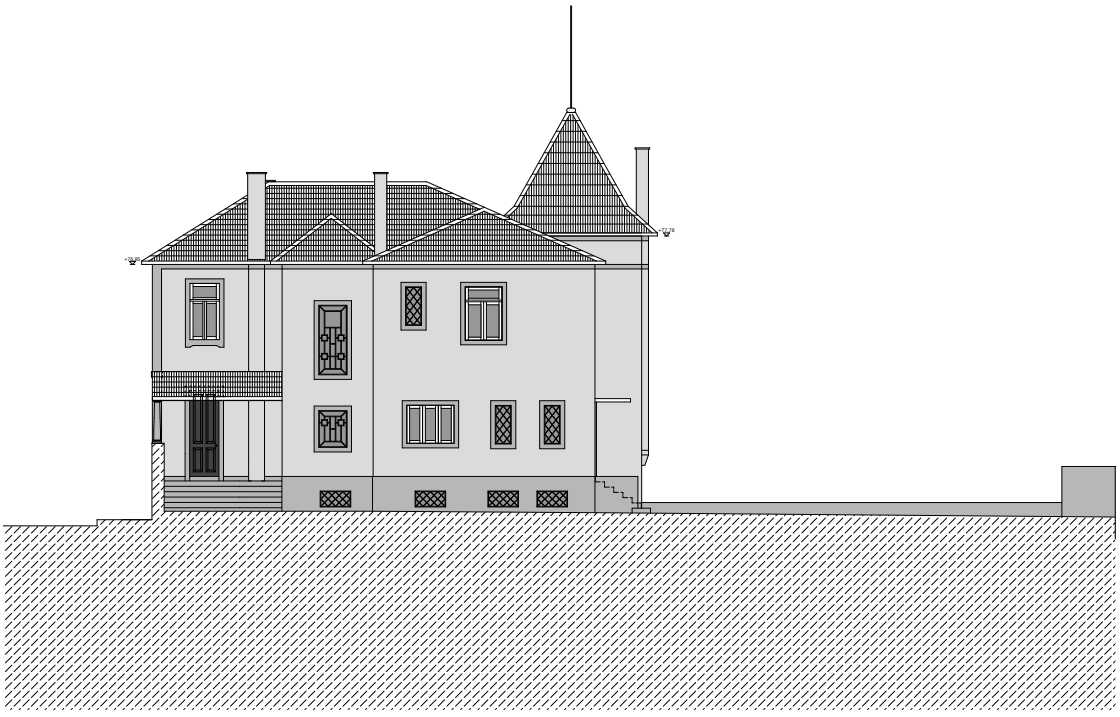


PLANTA DO PISO 0

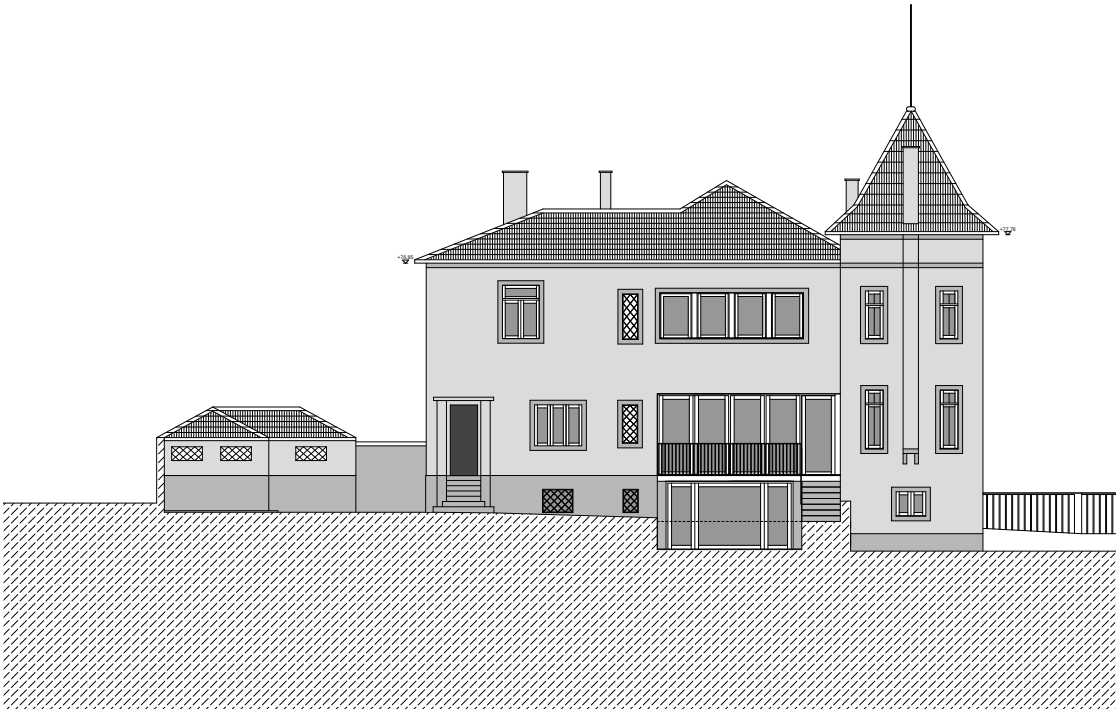


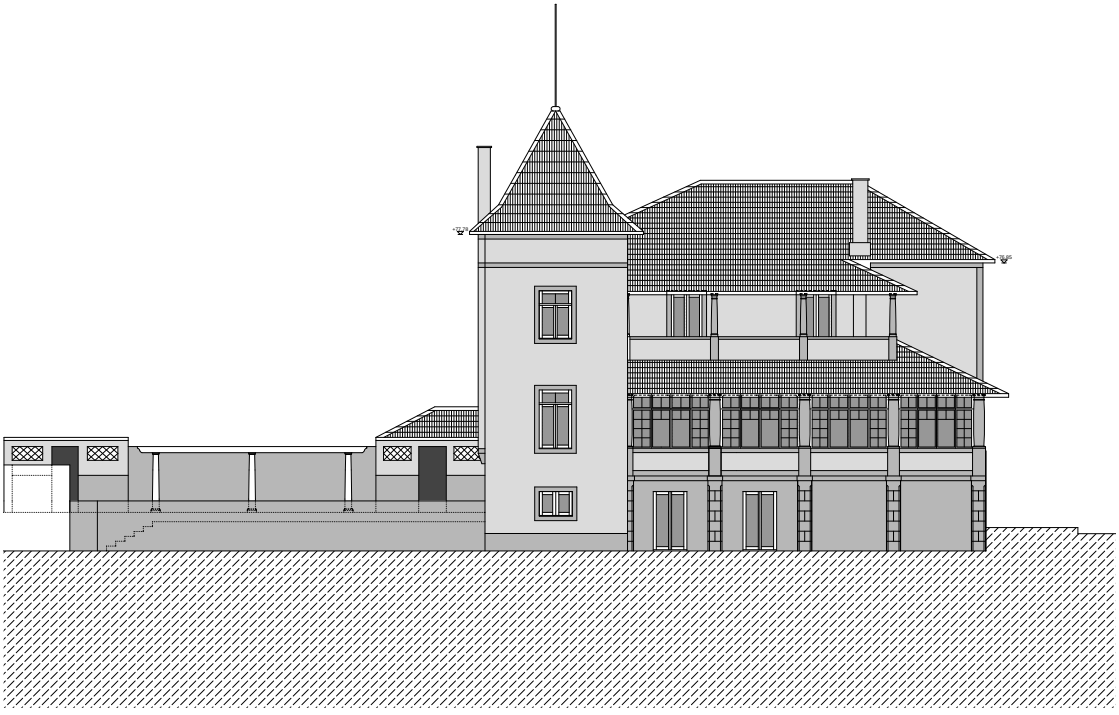
PLANTA DO PISO -1





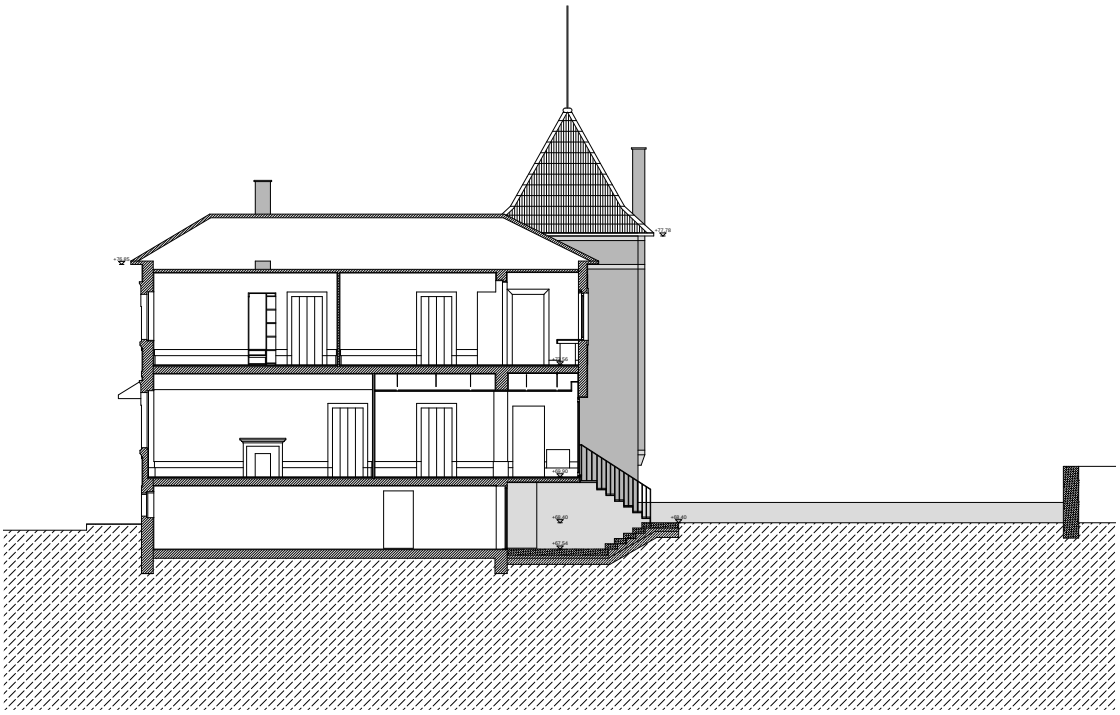
ALÇADOS NORDESTE E NOROESTE





ALÇADOS SUDOESTE E SUDESTE





CORTES TRANSVERSAL E LONGITUDINAL







































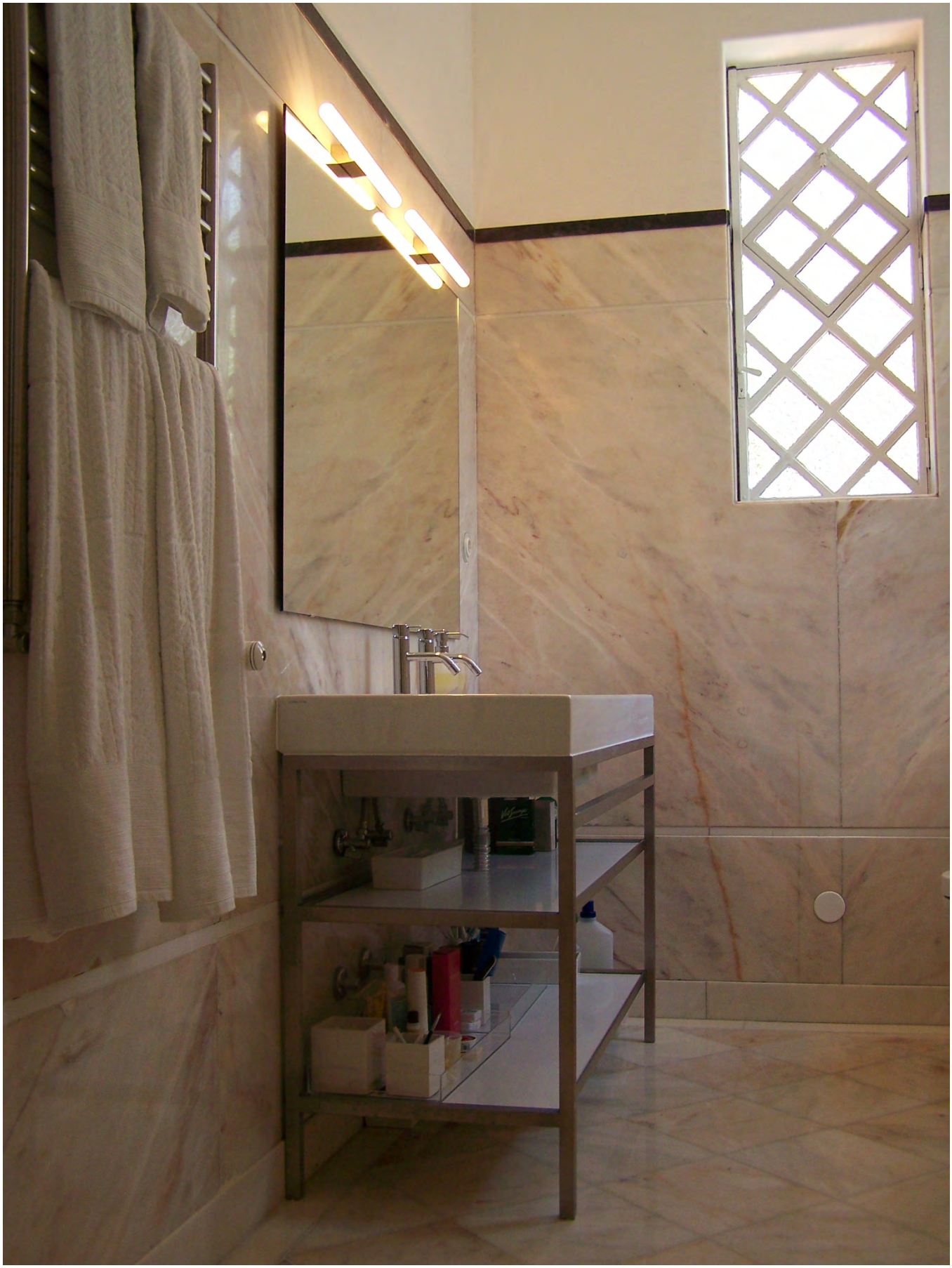






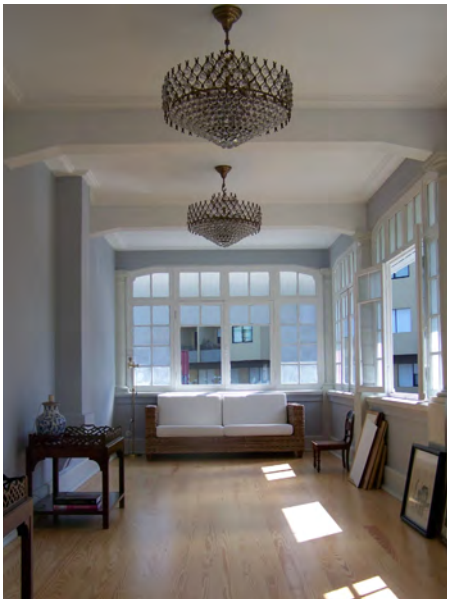
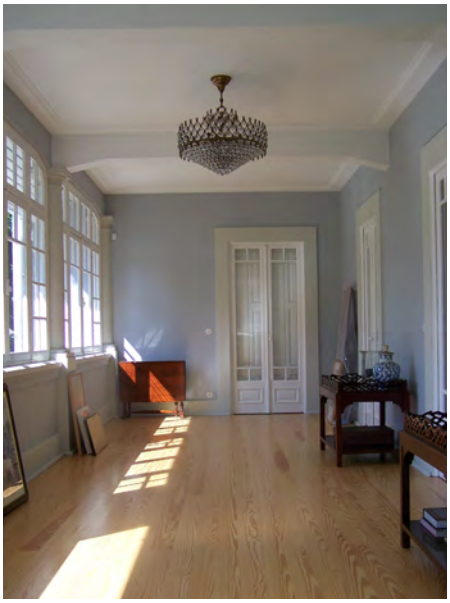


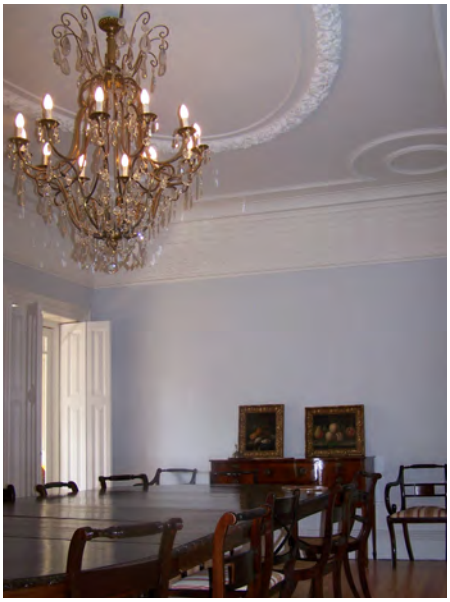


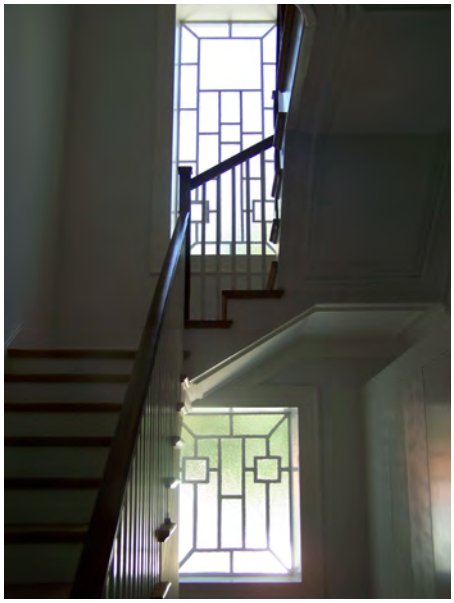
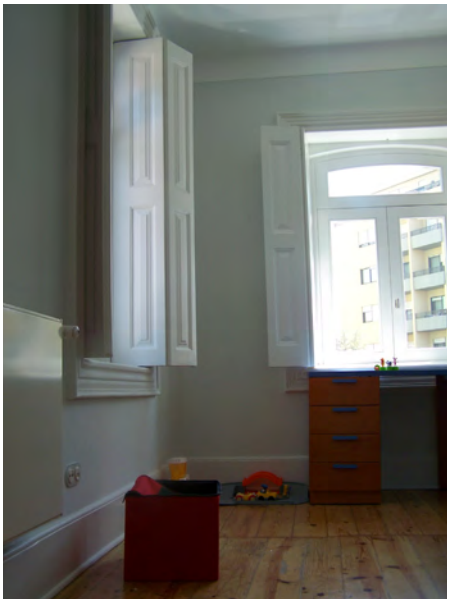















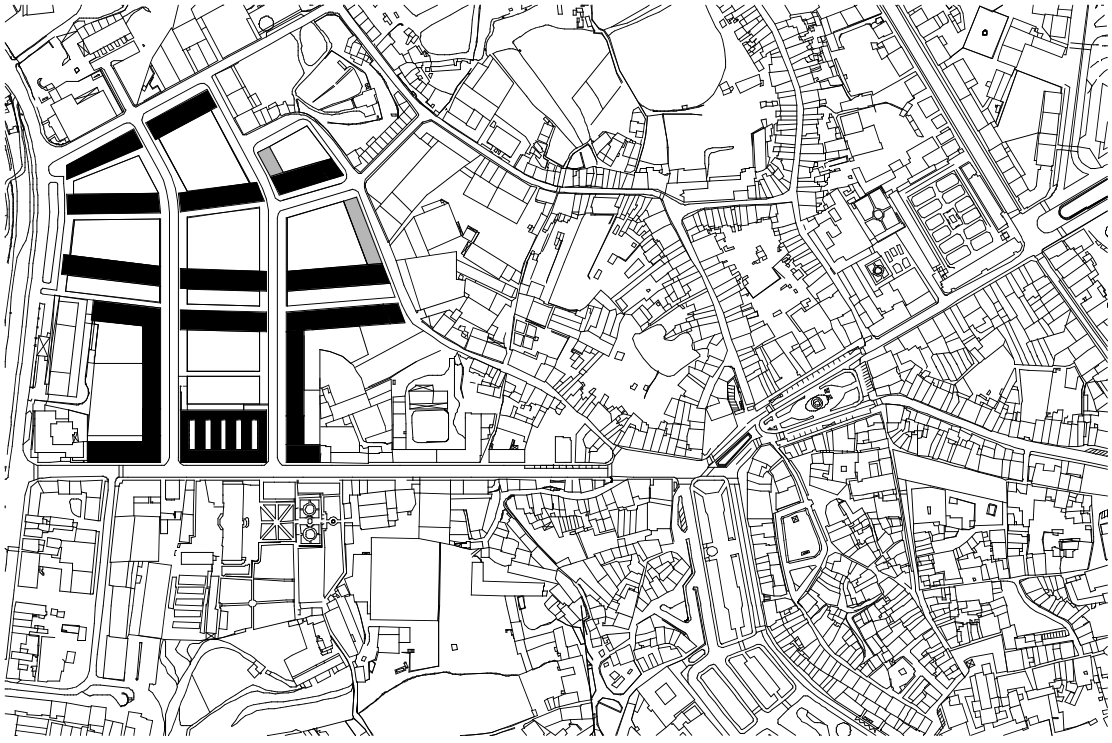


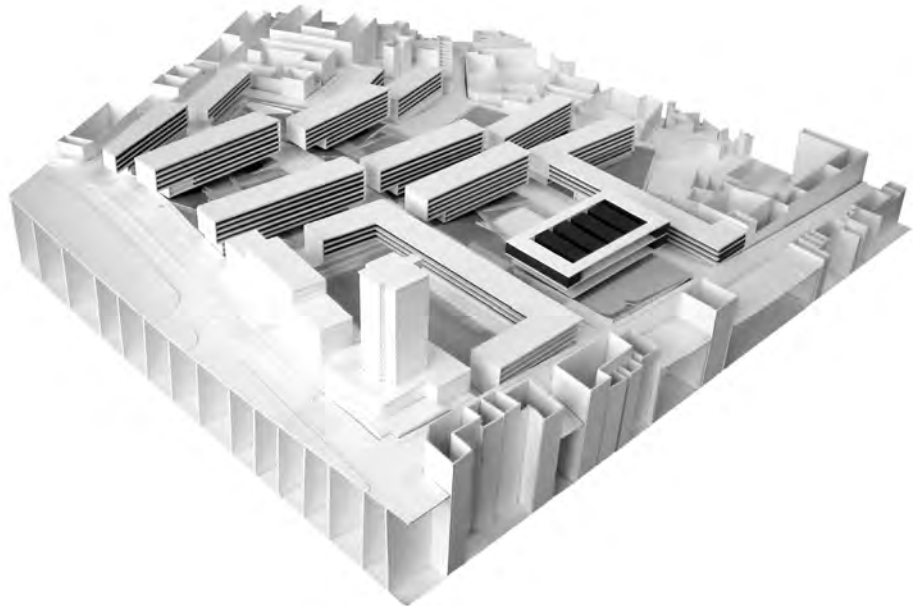


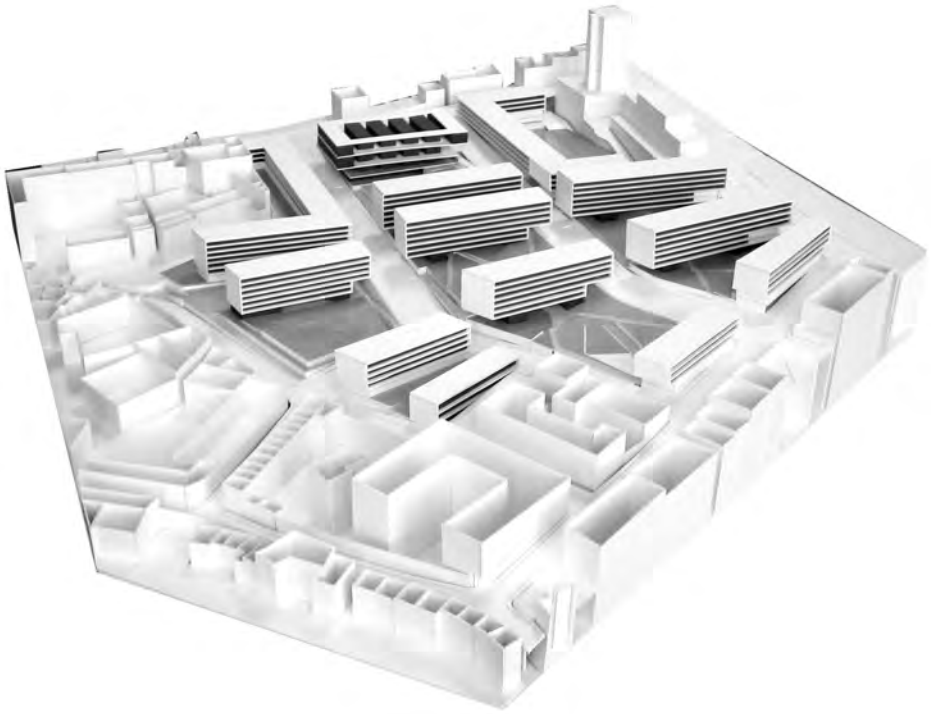

URBANIZAÇÃO DOS TERRENOS DA FÁBRICA DOS CÃES DE PEDRA 2005

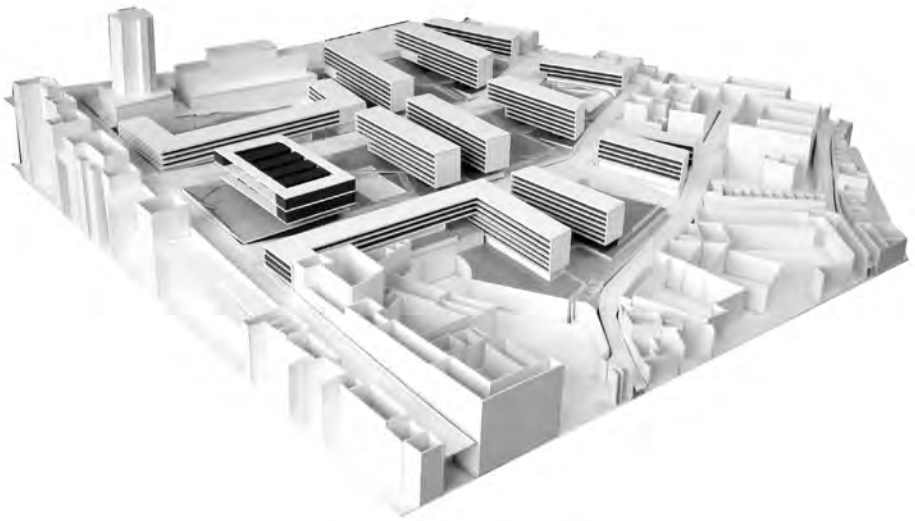
Guimarães [projecto n.º 83/05]

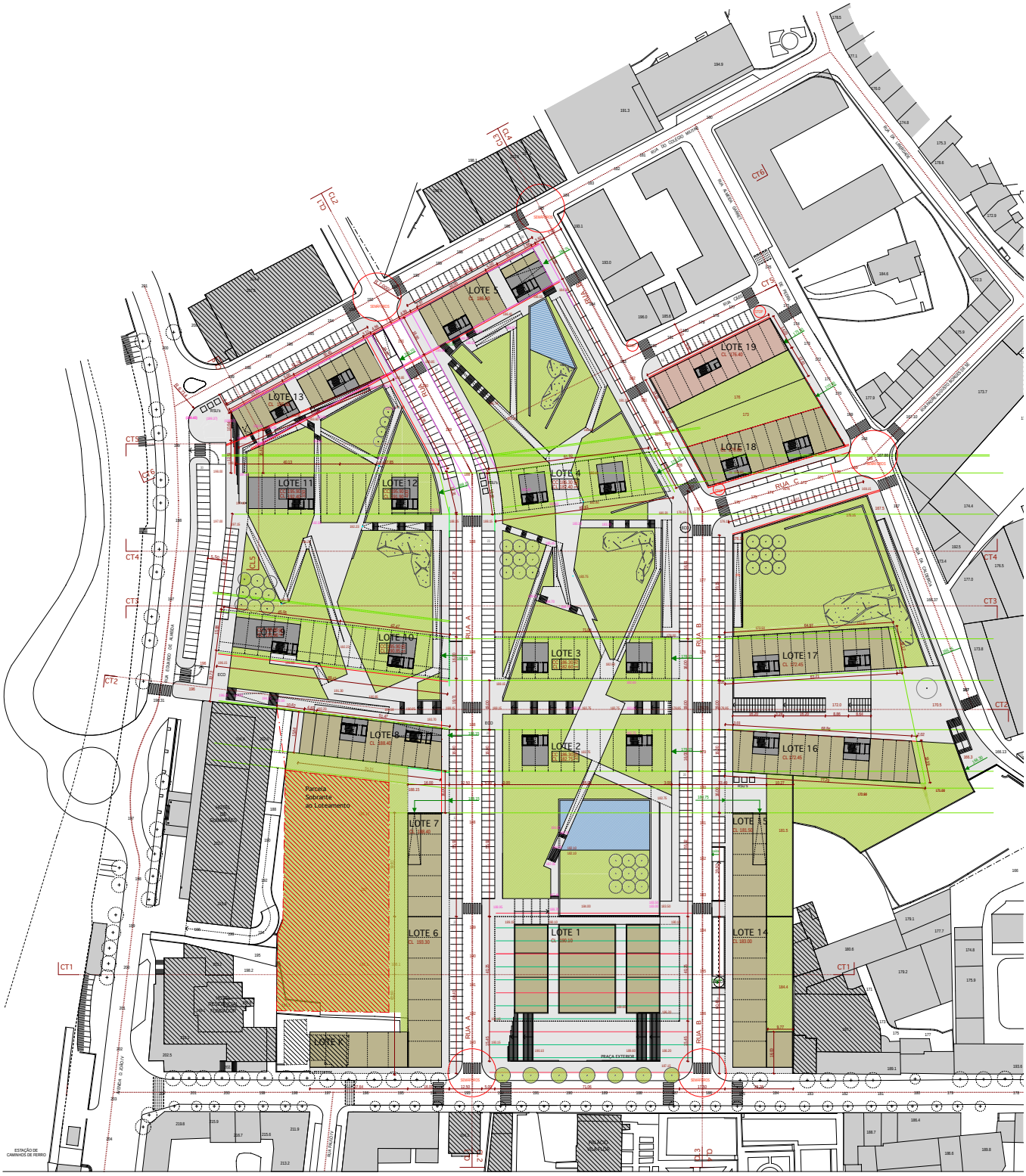
Uma grande área de forma irregular, com frentes pontuais para vias existentes, isolada pelo desenvolvimento urbano da cidade de Guimarães definem a condição e o potencial desta parcela. Esta área foi assim transportada para o nosso tempo como uma reserva e um elo de ligação entre dois tempos da cidade, um mais perto do centro histórico, com a tipologia que o caracteriza, e outro de escala e atitude que revelam genericamente o tempo descuidado de hoje. A proposta procura salvaguardar algumas evidências, como consolidar frentes de construção incompletas, estabelecer uma rede de acessos estruturados e claros, e estabelecer relações óbvias de alinhamentos e volumes. Por outro lado, a proposta procura definir uma estratégia de manter a presença dessa reserva de vazio que o tempo poupou, ao mesmo tempo que define uma estrutura construída, cuja lógica reside também na perspectiva visual e de percurso sobre esses extractos da cidade que progressivamente se vislumbram, pelos canais verdes que percorrem transversalmente o terreno.











Legenda funcional:

- Habitação
- Comércio
- Escritórios
- Equipamento

Programa:

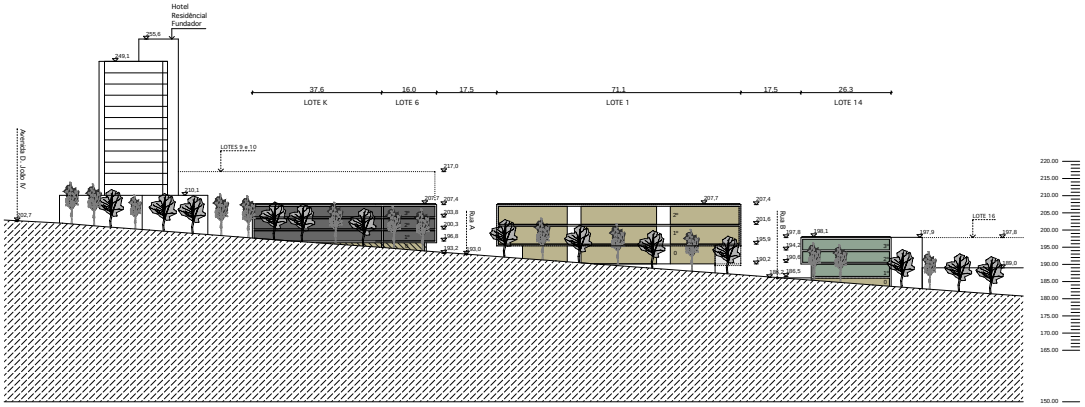
Lote 1 **Comércio**
Lote 2, 3, 4,10 e 12 **Habitação**
Lote 5, 6, 7, 8, 9, 11, 13, 16, 17 e 18 **Habitação + Comércio**
Lote 15 e14 **Escritórios + Comércio**
Lote 19 **Equipamento**

Observações:

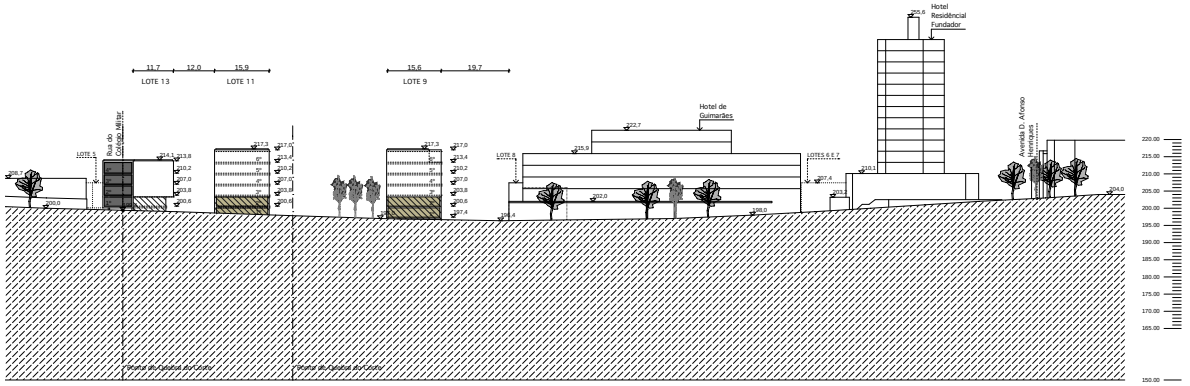
1.O lote K não pertence ao Terreno Objecto deste Loteamento.
2.As cotas altimétricas a preto correspondem a cotas existentes e as cotas altimétricas a vermelho correspondem a cotas propostas.
3.Todos os edifícios estão representados através da planta do piso térreo.
4. Por CC, entende-se a Cota de Cobertura do piso térreo , nos lotes 2, 3, 4, 9, 10, 11, 12.
Por CL, entende-se a Cota de Lage do piso térreo.

- Limite da Operação Urbanística
- Limite dos Lotes
- Parcela Sobrante ao Loteamento
- Entrada para o estacionamento no interior dos edifícios
- Edificado proposto ao nível do Piso Térreo
- Edificado proposto acima do Piso Térreo
- Espaços Verdes
- Confrontantes

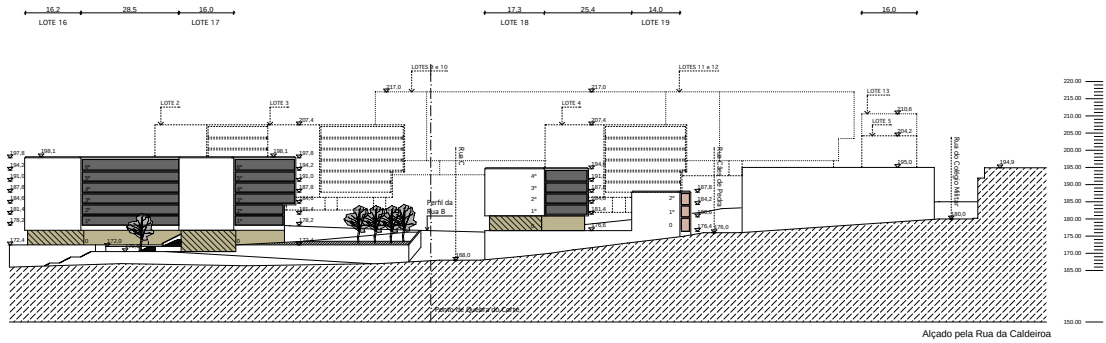
PLANTA



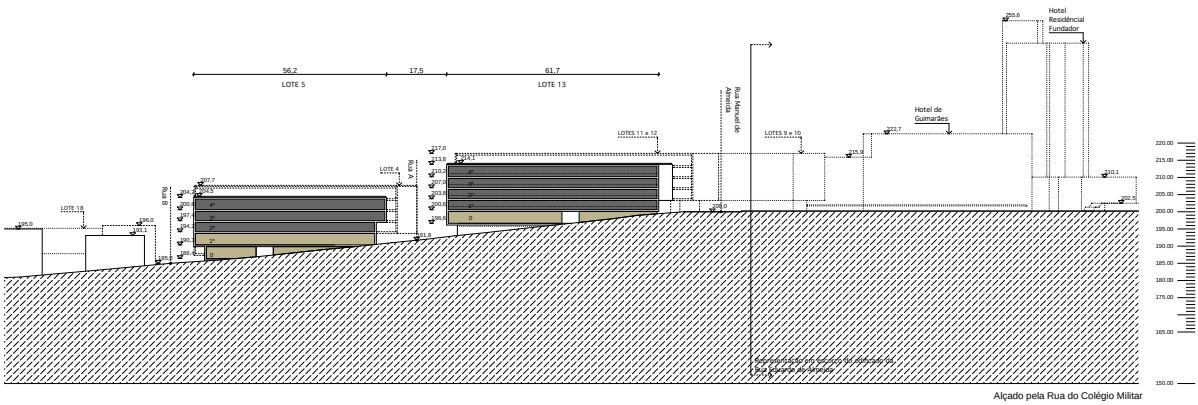
Alçado pela Avenida D. Afonso Henriques



Alçado pela Rua Eduardo de Almeida

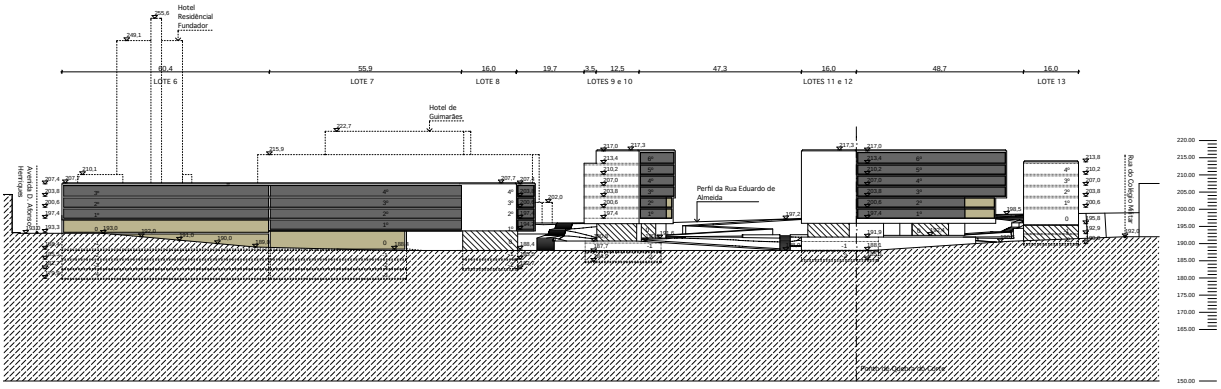


Alçado pela Rua da Caldeiroa

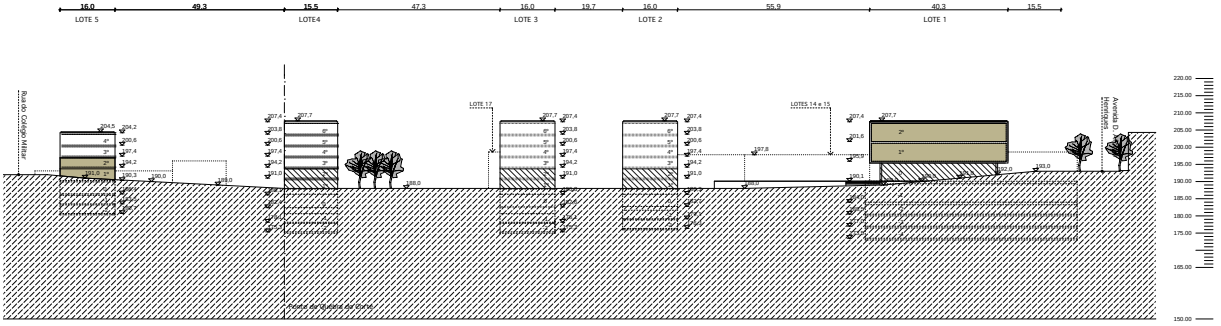


Alçado pela Rua do Colégio Militar

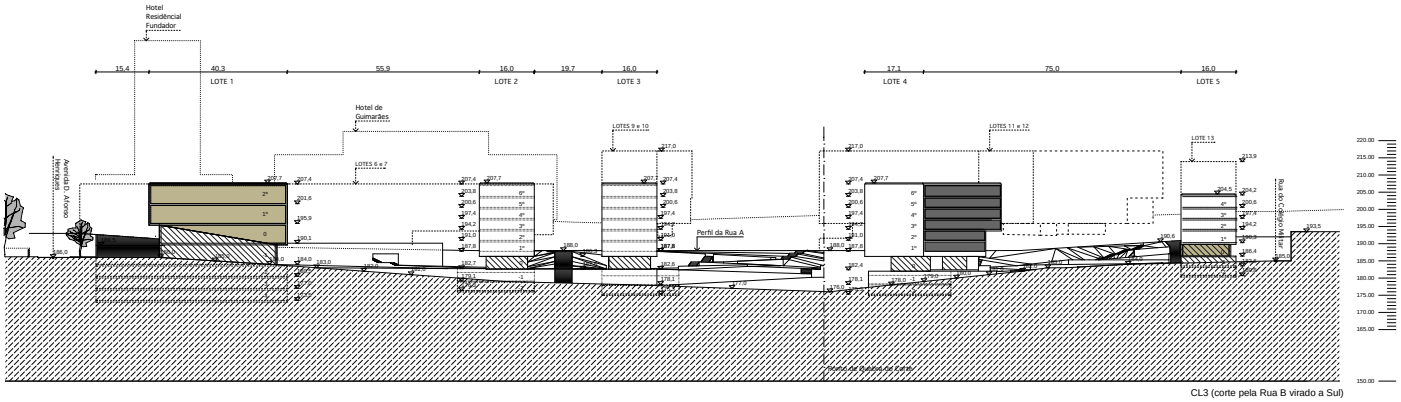
ALÇADOS



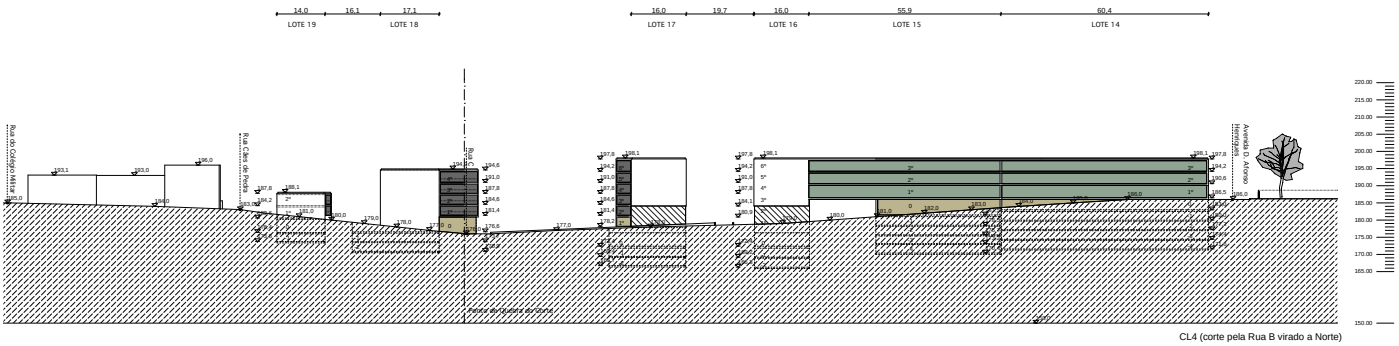
CL1 (corte pela Rua A virado a Sul)



CL2 (corte pela Rua A virado a Norte)

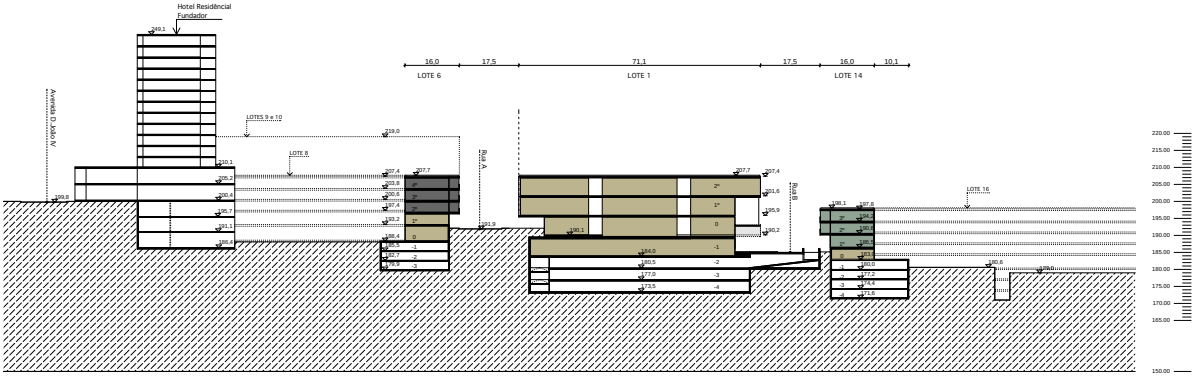


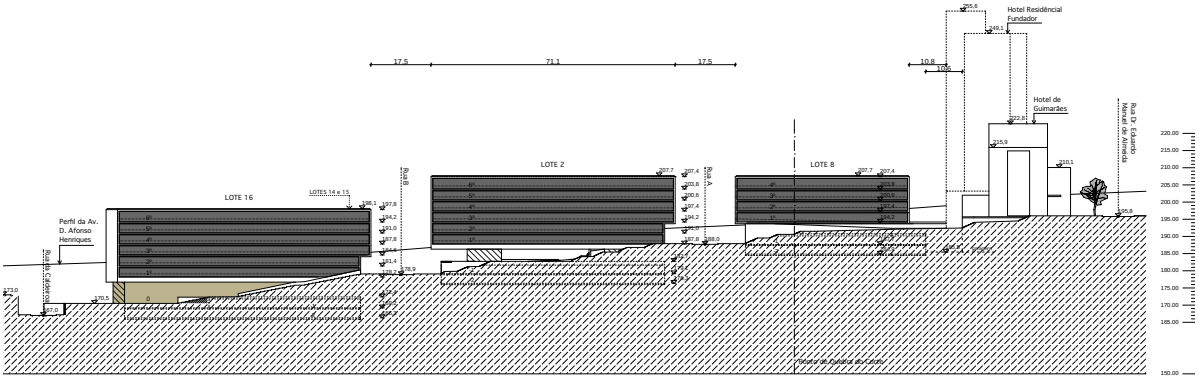
CL3 (corte pela Rua B virado a Sul)

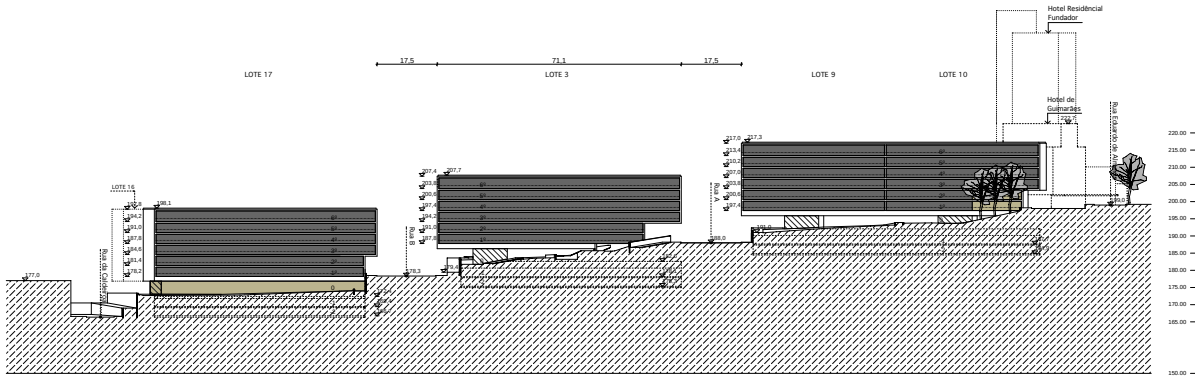


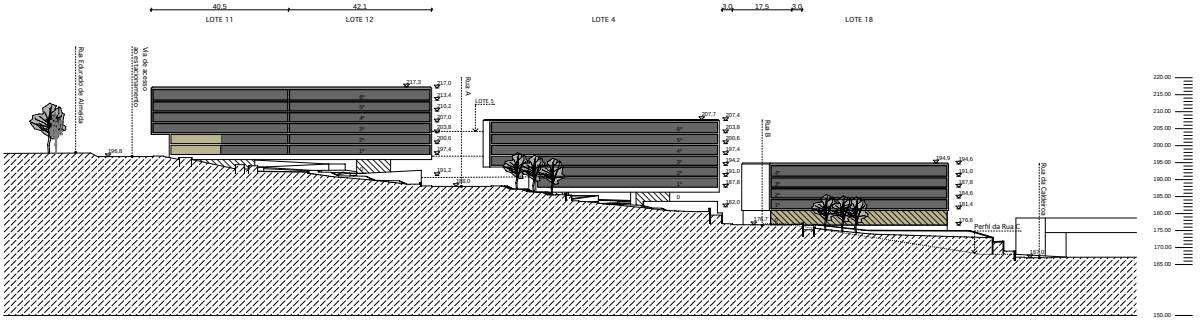
CL4 (corte pela Rua B virado a Norte)

CORTES LONGITUDINAIS









CORTES TRANSVERSAIS

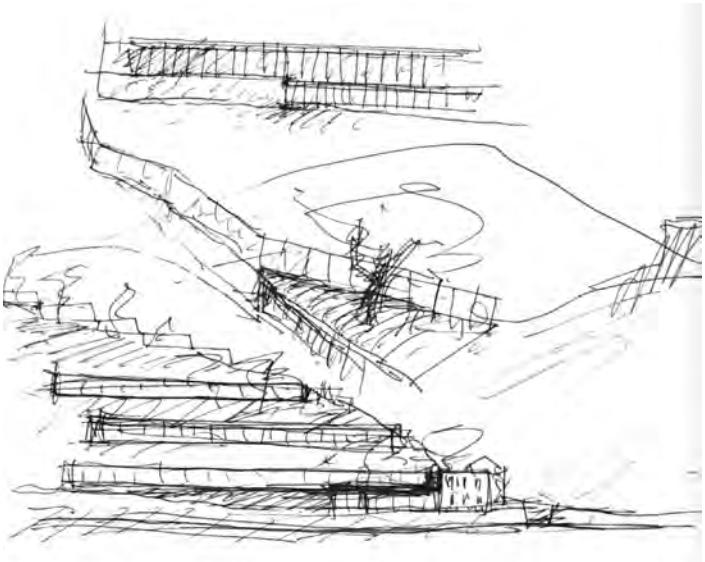
HOTEL DOURO 41 (DOURO EUROSTARS) 2005-2012

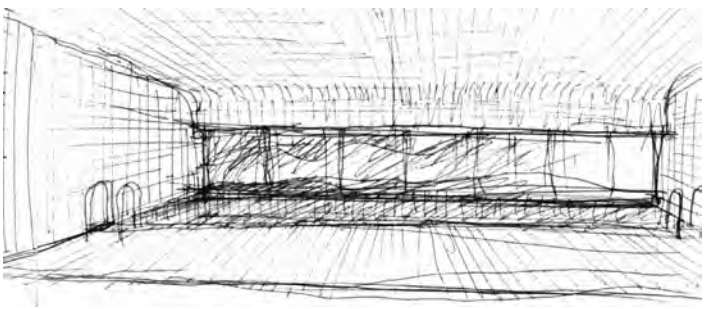
Hotel Quinta das Fontaínhas/Castelo de Paiva. Estado: construído [projecto n.º 84/05]

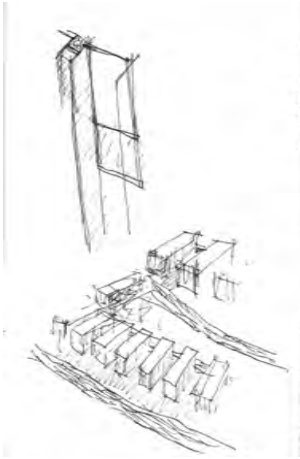
O projecto resulta da estratégia de encastrar as construções na topografia, criando corpos parcialmente balançados sobre a paisagem.

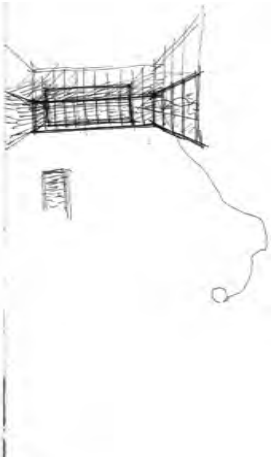
Este gesto de integração permite que a vegetação autóctone, presente nas encostas envolventes, cubra estes volumes, mantendo o perfil comum da região composto por patamares murados. O lugar determina a forma do edifício e toda a sua estrutura de organização. Por sua vez, o edifício recria o lugar, interpretando os seus percursos desde a cumeeira do monte à fluvina e remontando a ideia destes percursos no interior do edifício.

Exploram-se a orientação e os campos visuais da paisagem para a qualificação dos diversos espaços, estabelecendo uma hierarquia para esse usufruto. Enterram-se os serviços e expõem-se as áreas sociais como o restaurante, spa e quartos. Desta complexidade, o edifício aparece apenas nos pontos em que colhe a paisagem, apropriando-a.

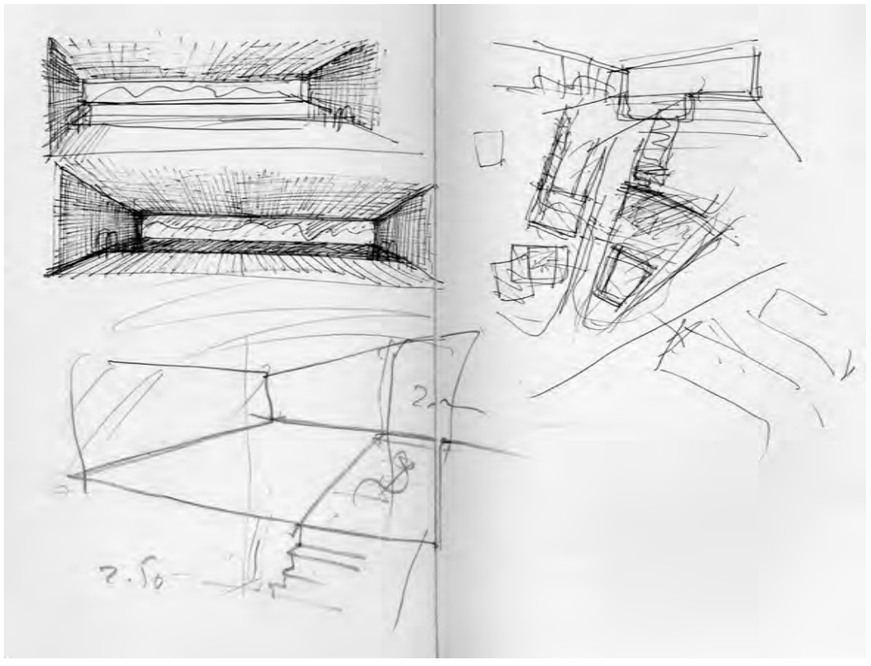


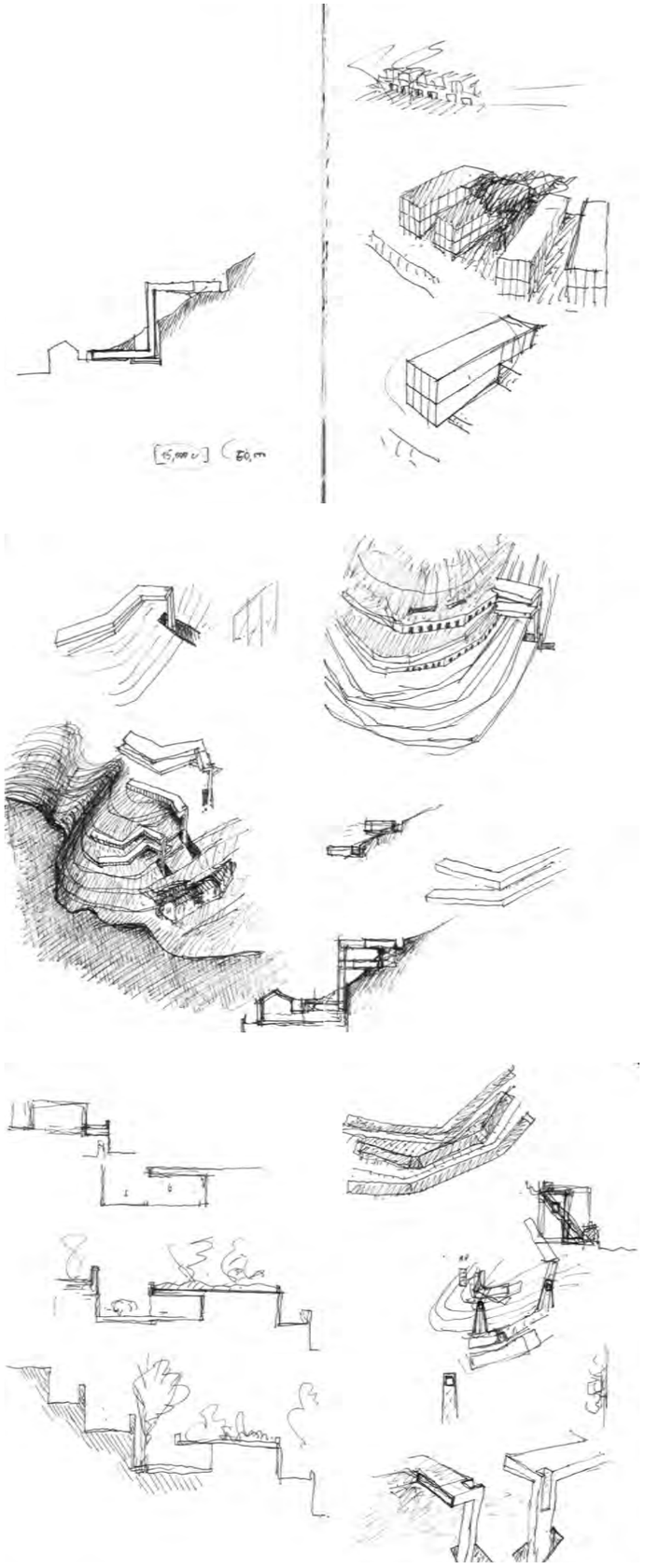


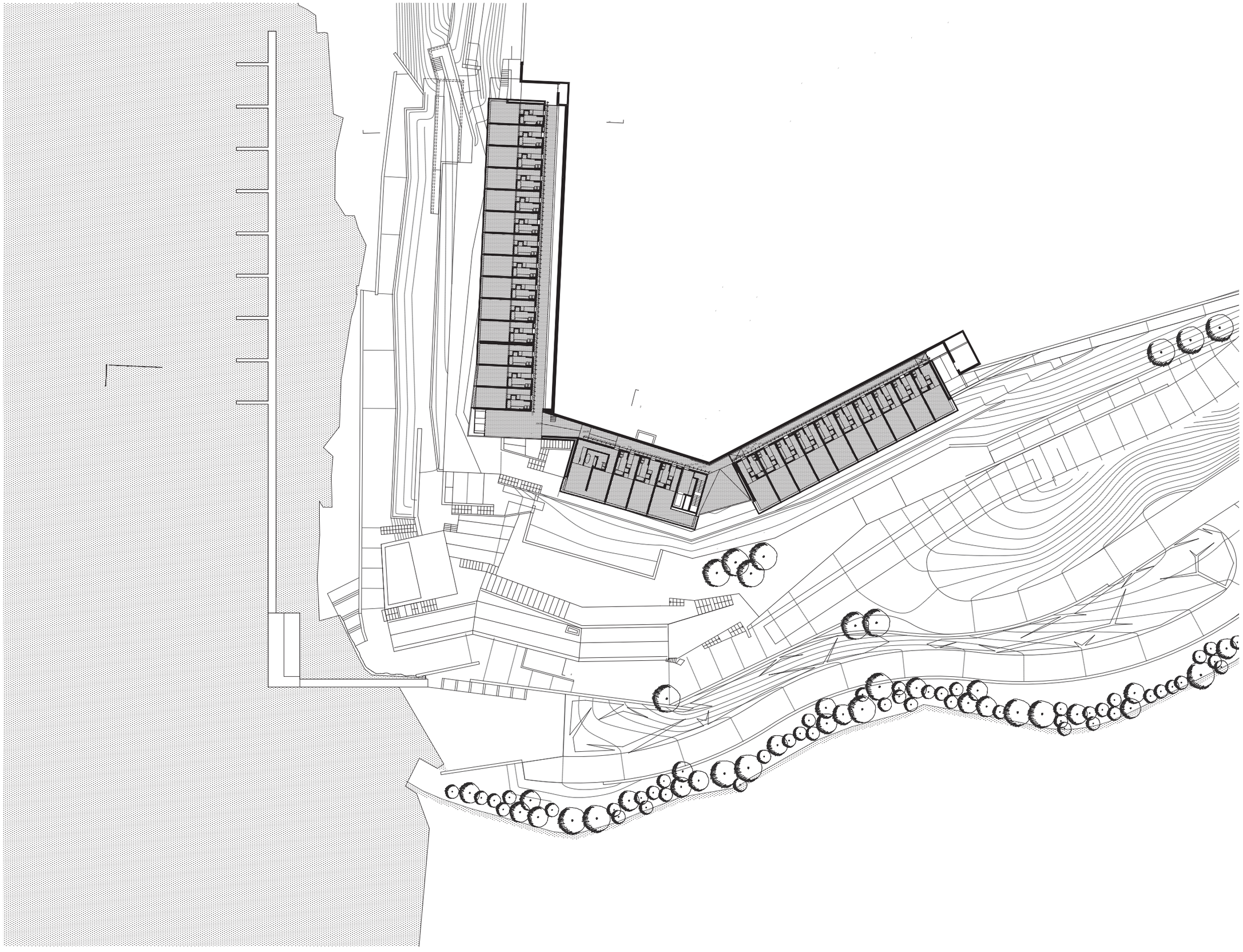




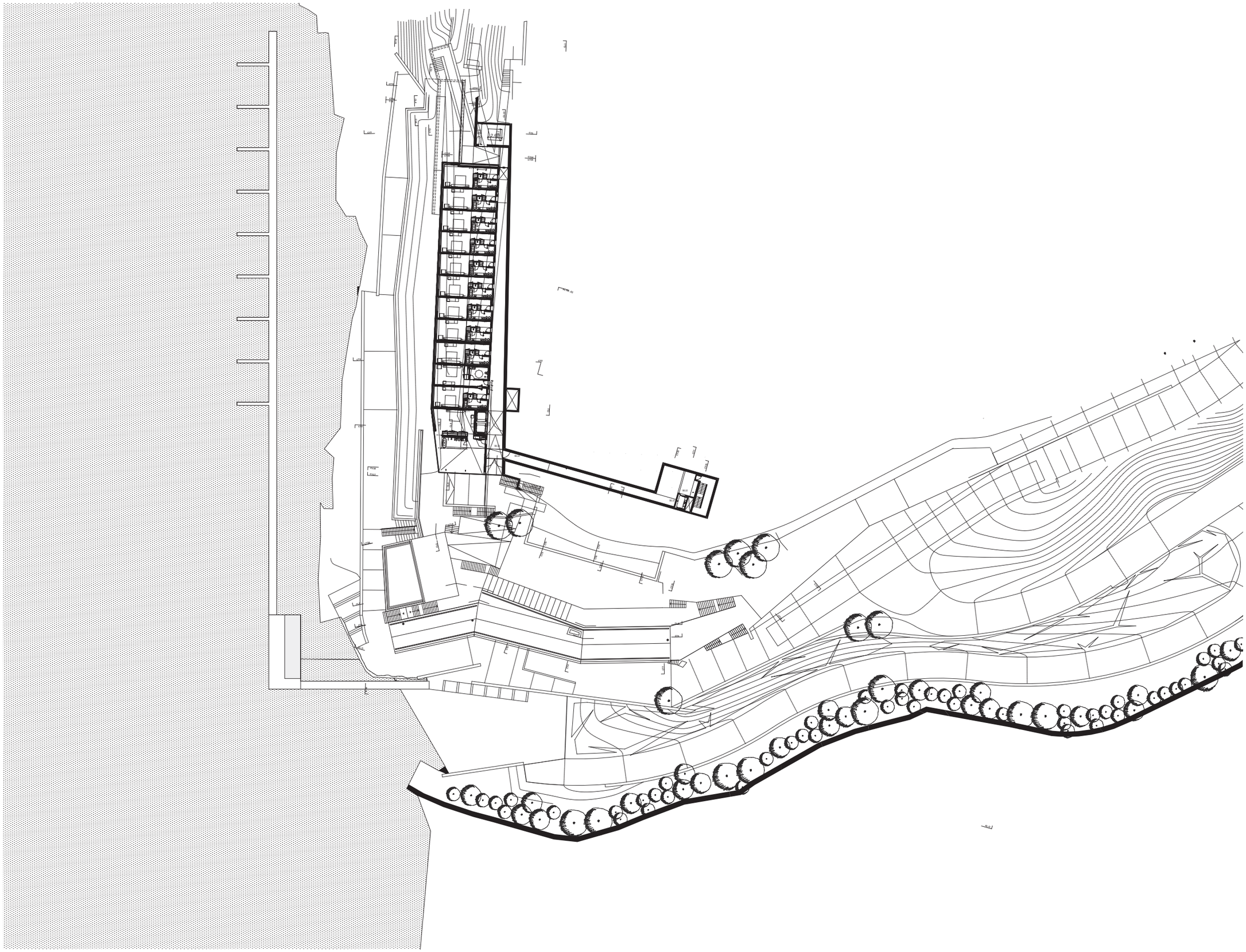




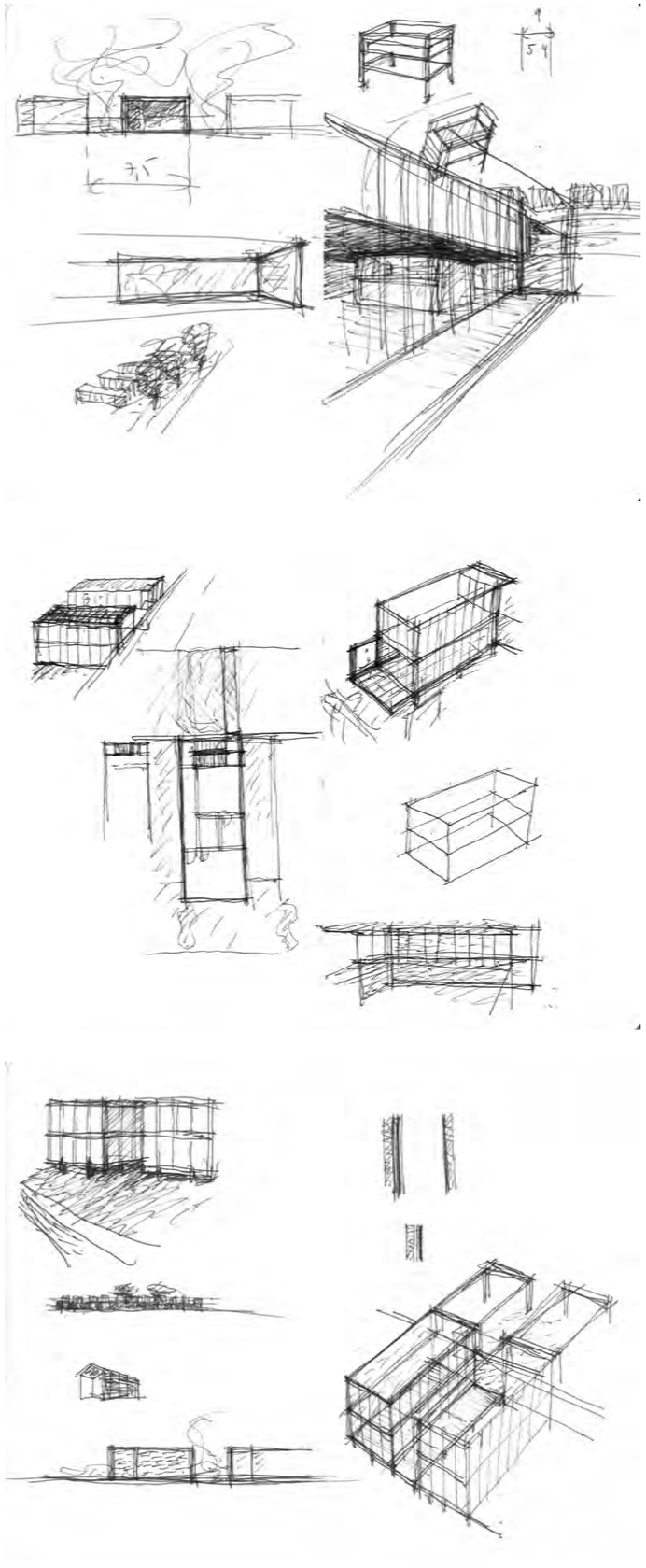




PLANTA DO PISO 3



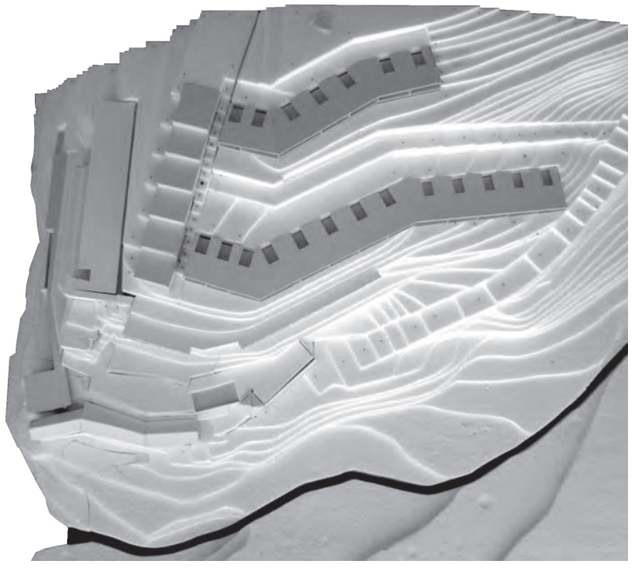
PLANTA DO PISO 2

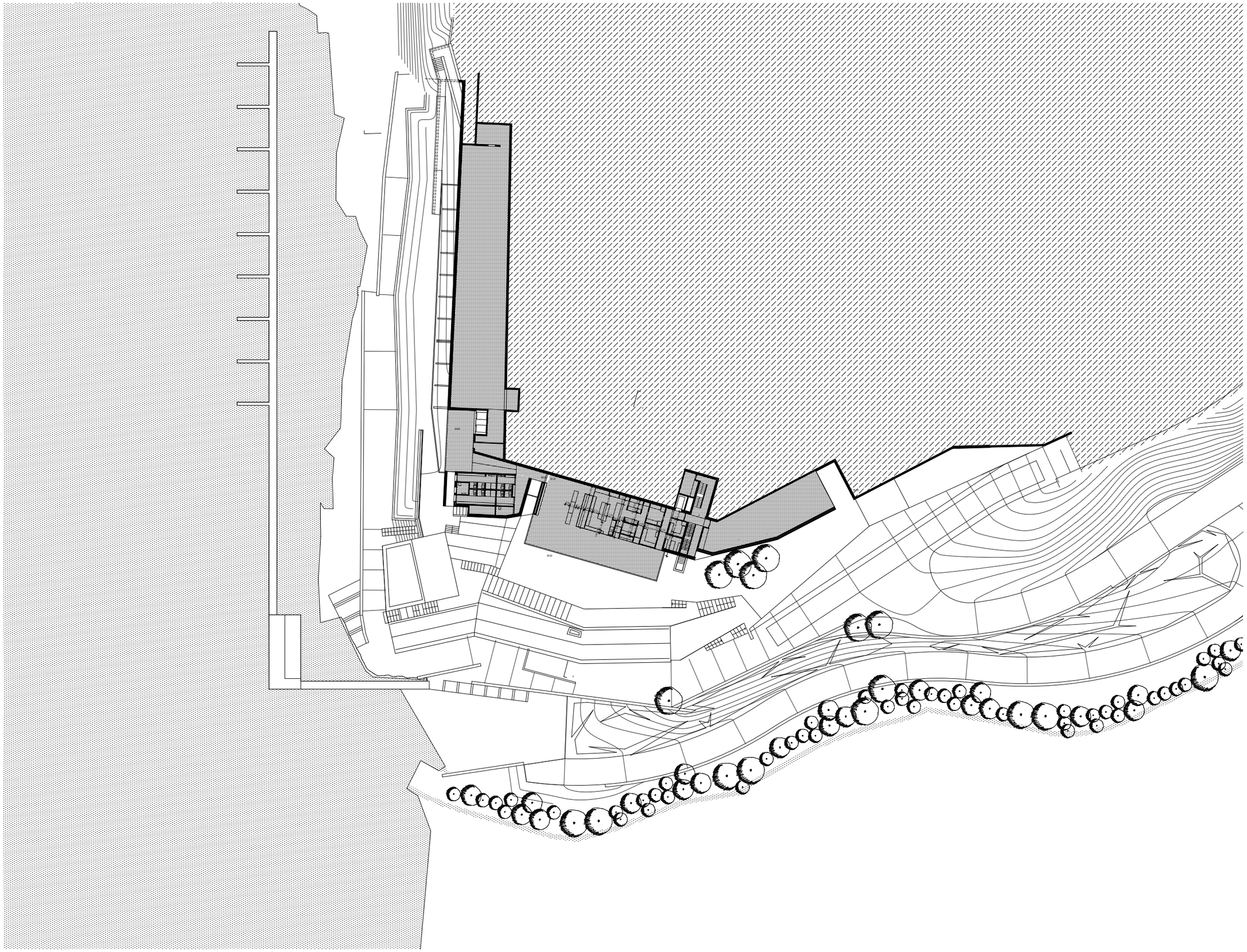




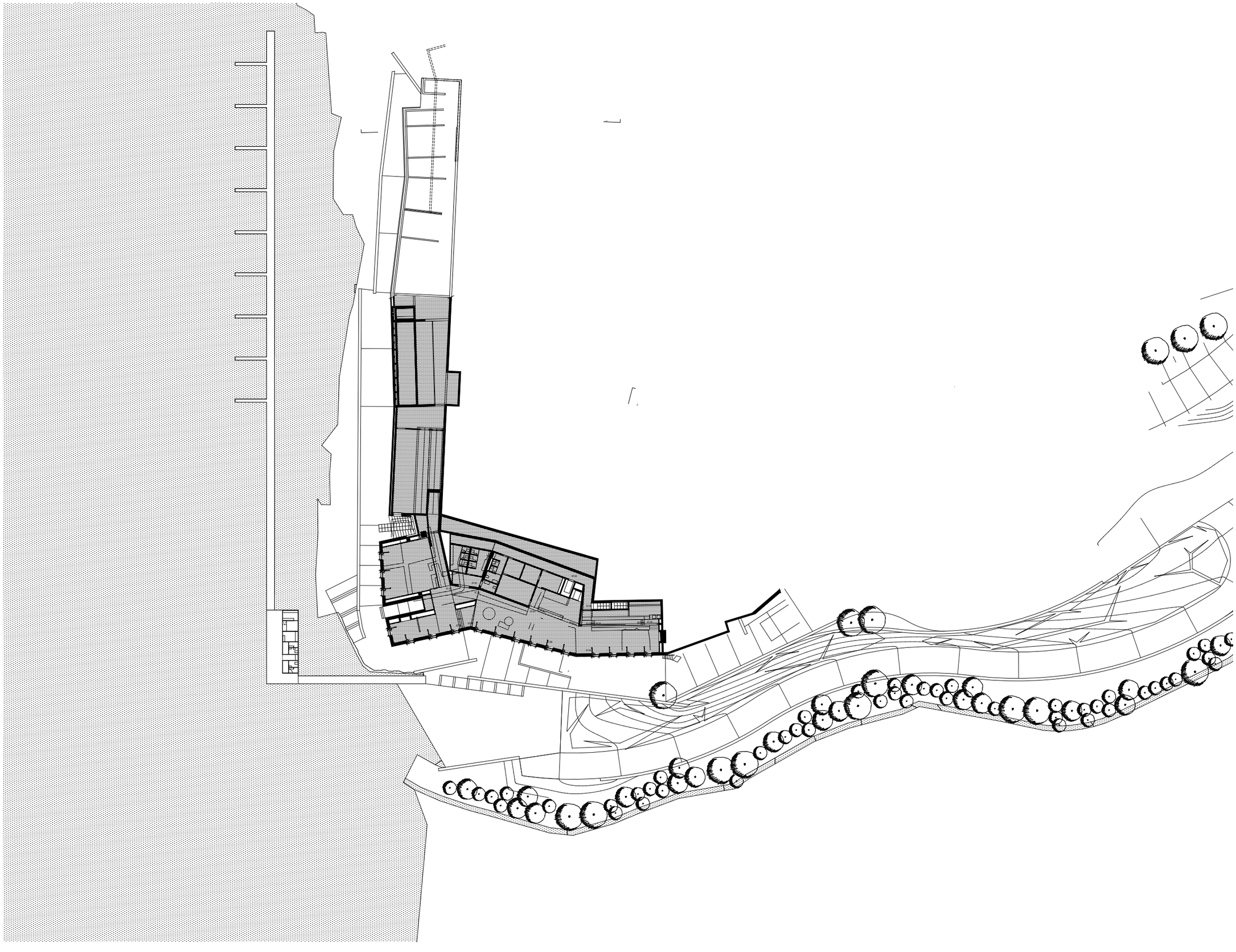








PLANTA DO PISO 1



PLANTA DO PISO 0





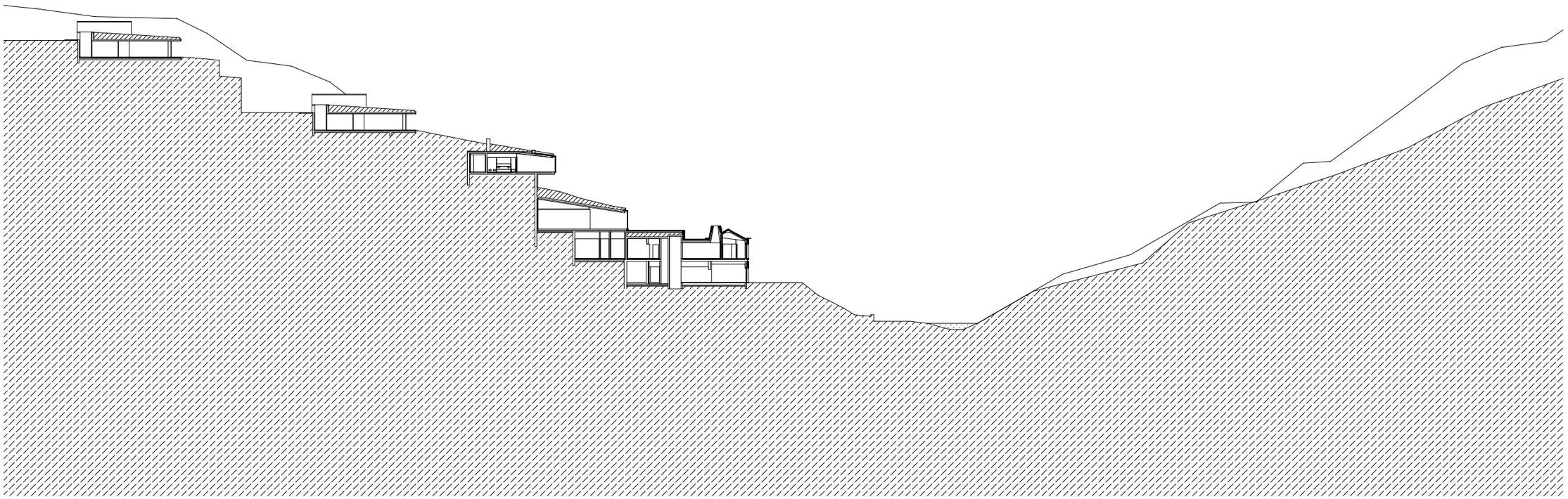


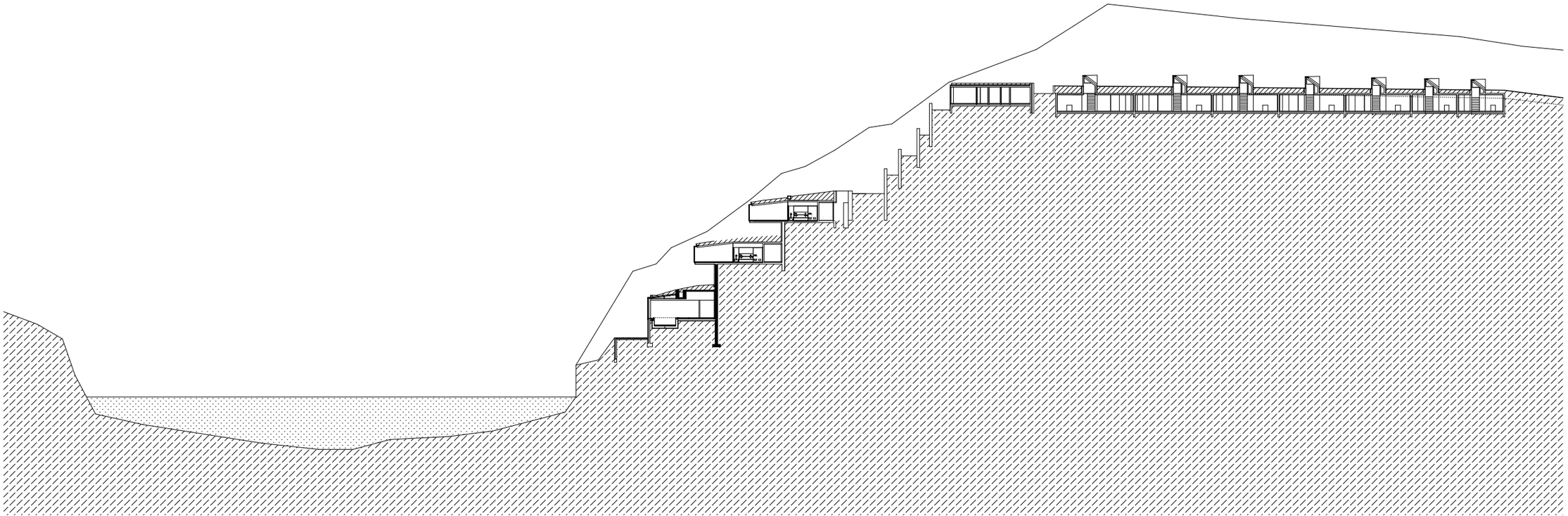












CORTES TRANSVERSAIS





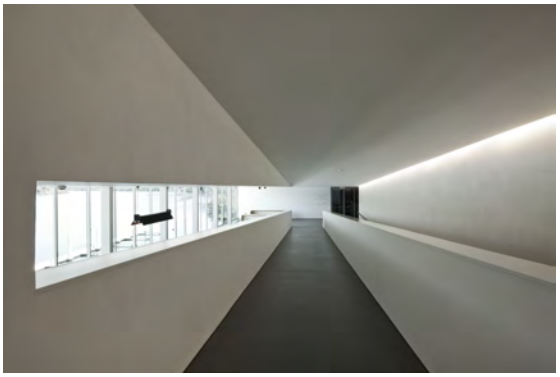




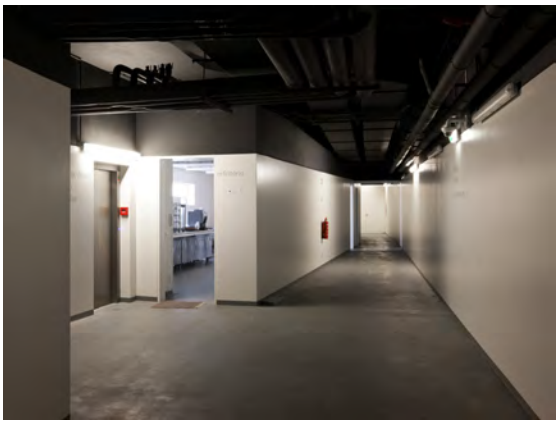
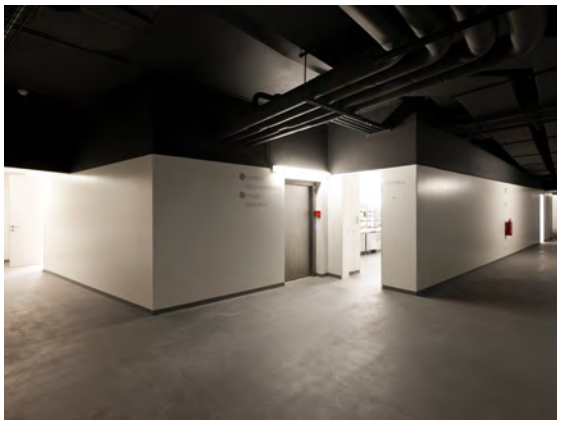










dispensa loucas



cesso interdito
acesso interdit



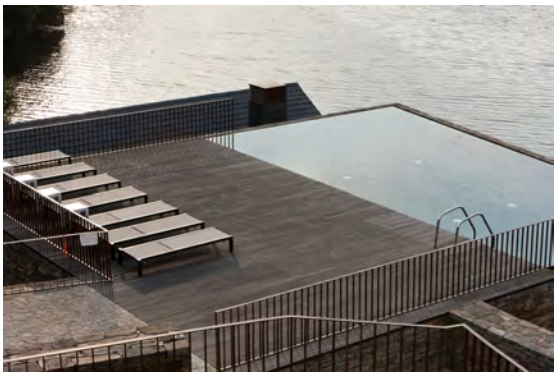
























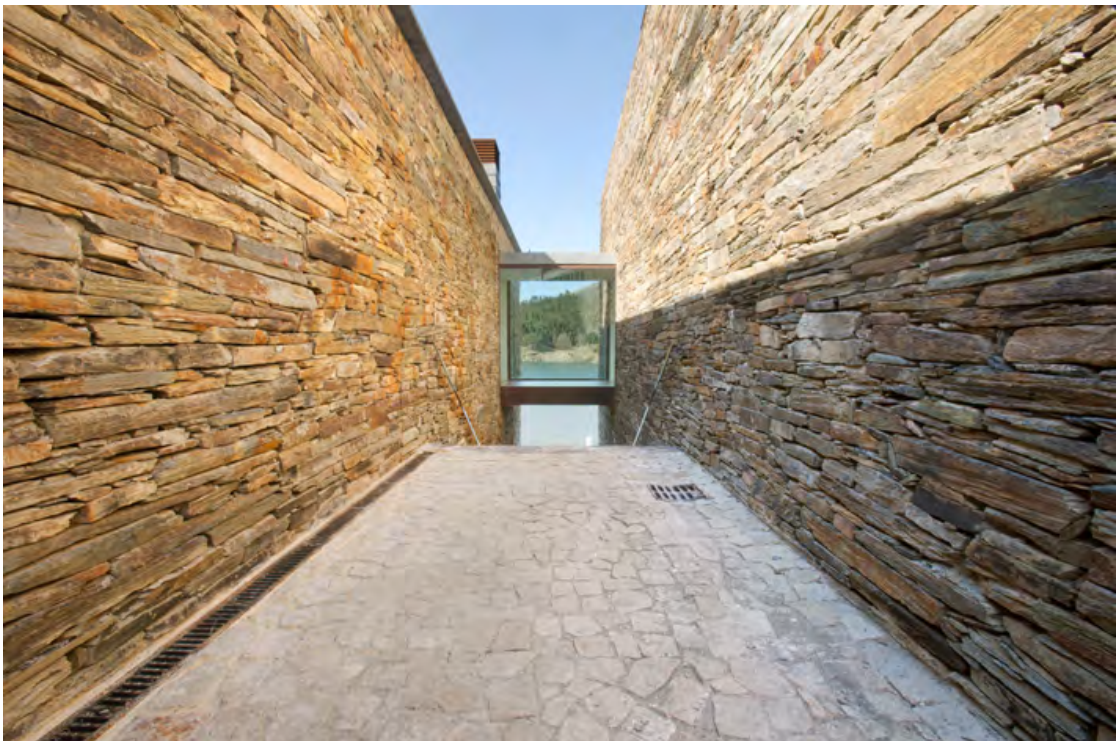












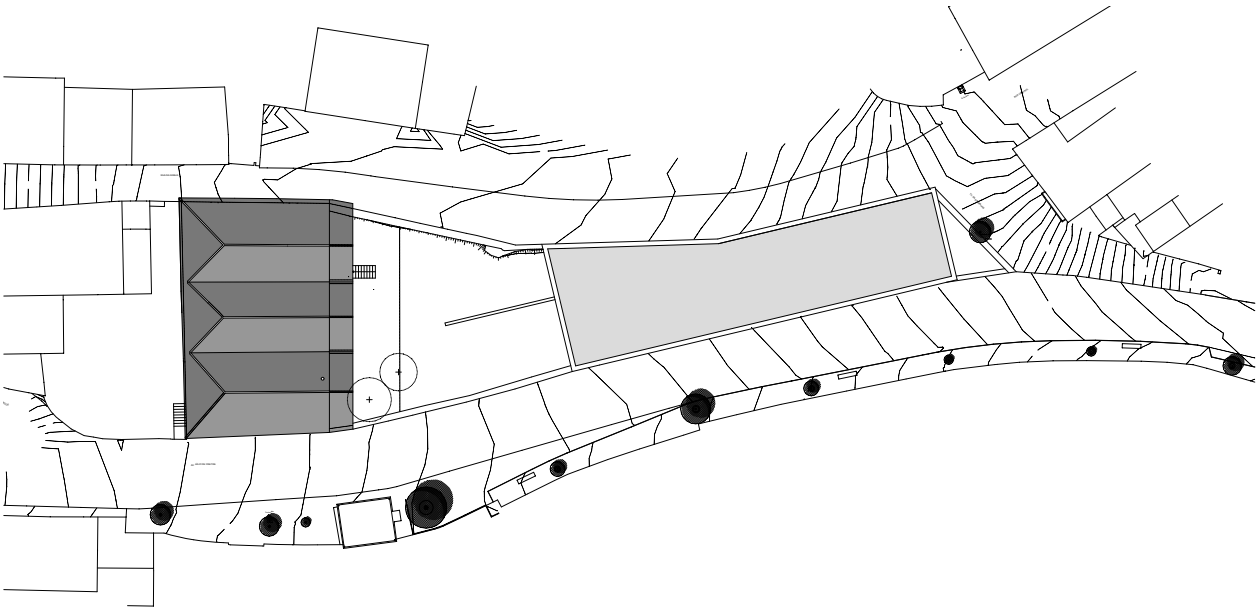


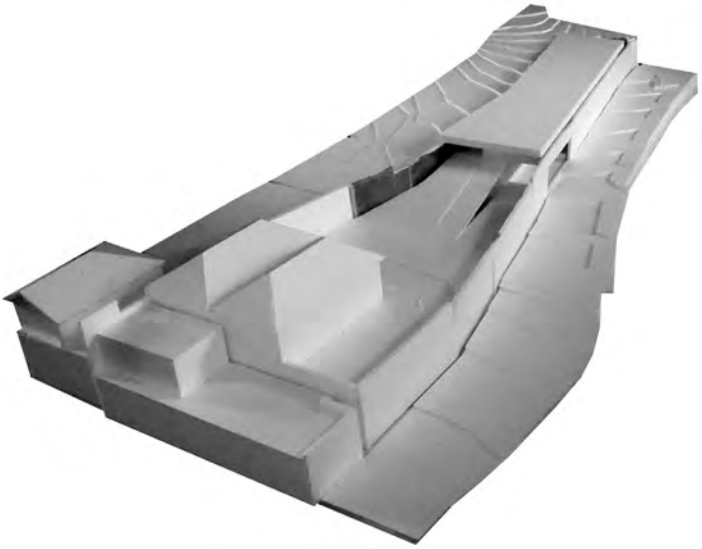


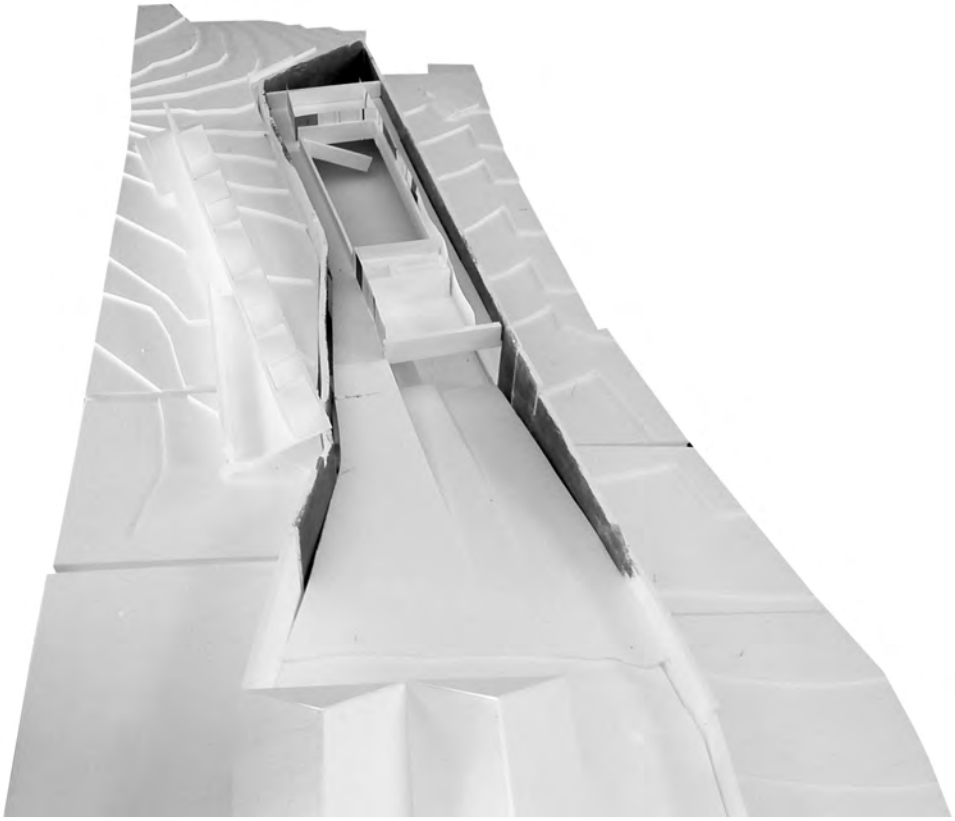


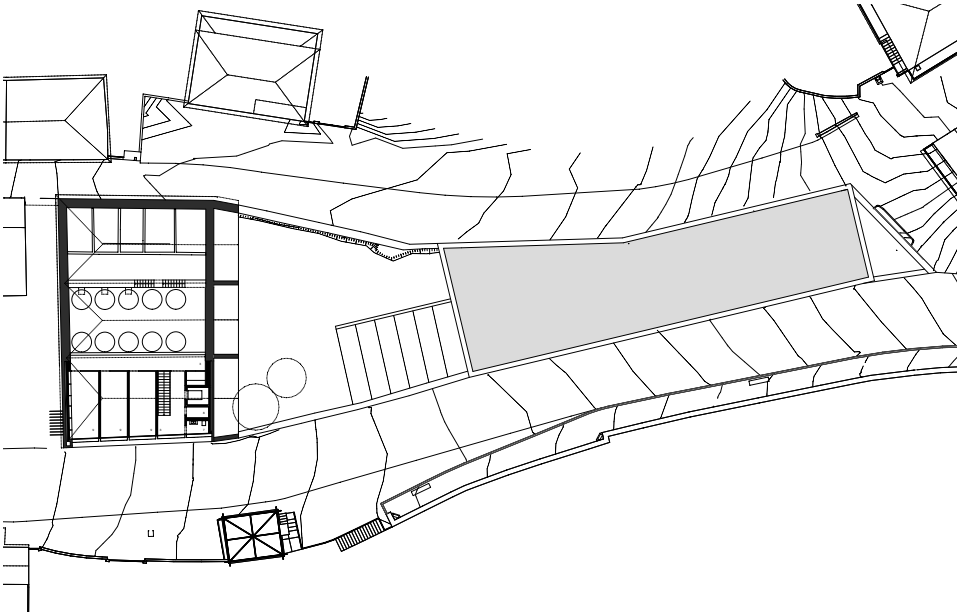
ADEGA DO PINTAS 2005-

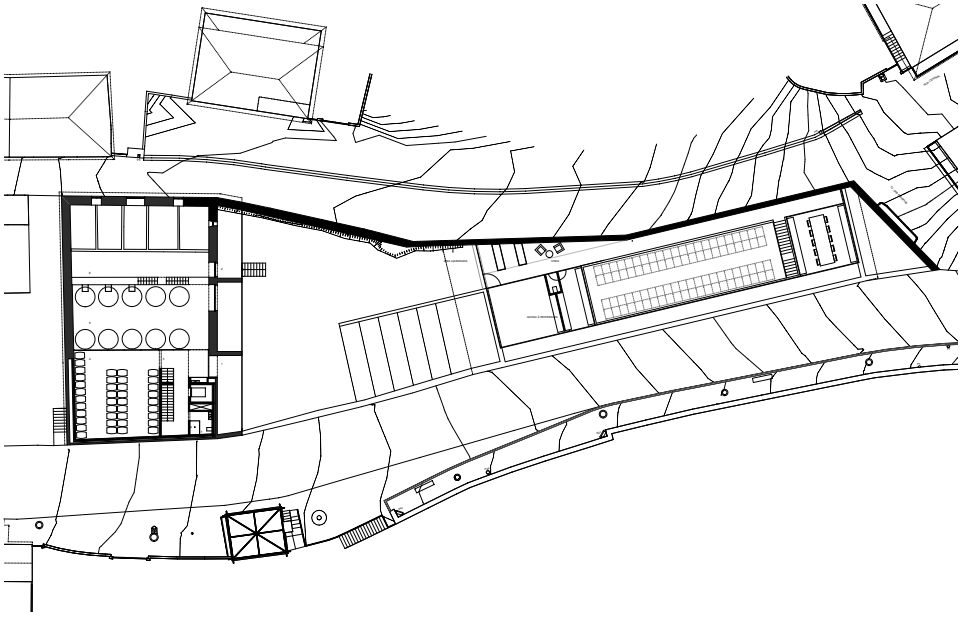
Vale de Mendiz, Pinhão [projecto n.º 86/05]

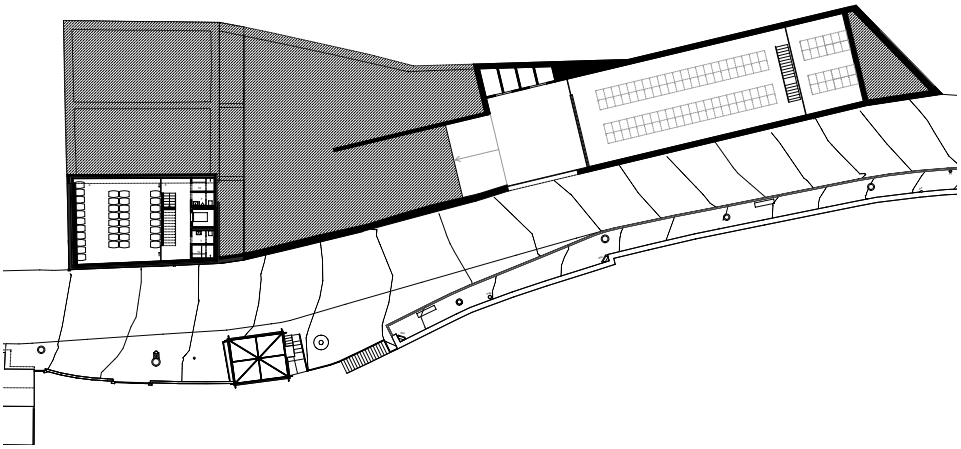






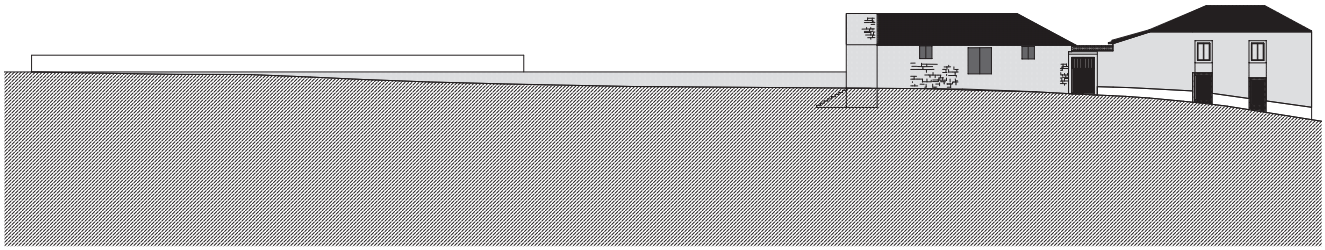


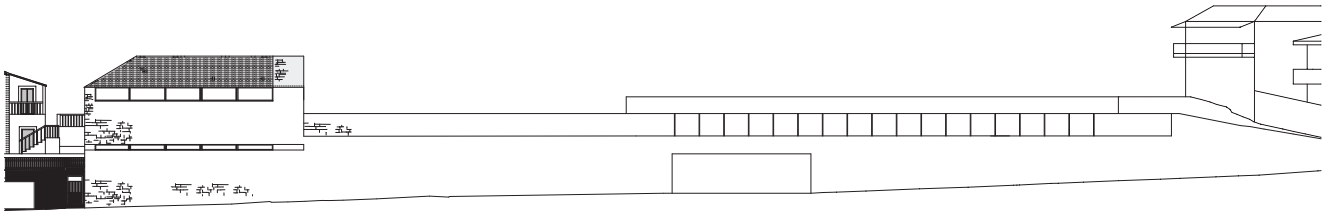


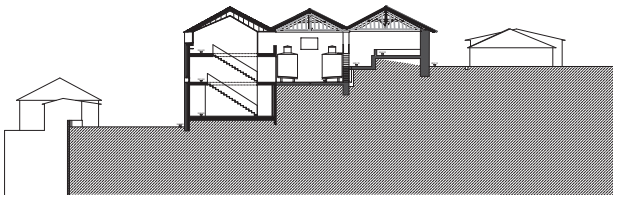


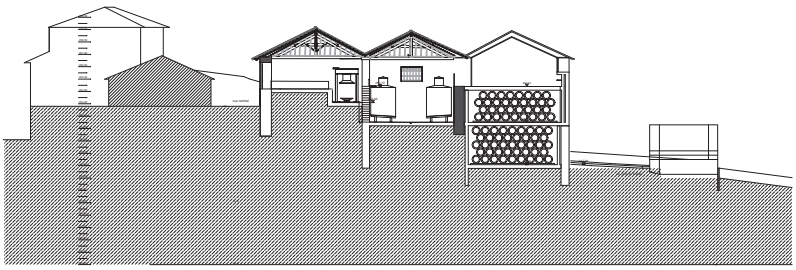
PLANTAS DO PISO 1, PISO 0 E PISO -1

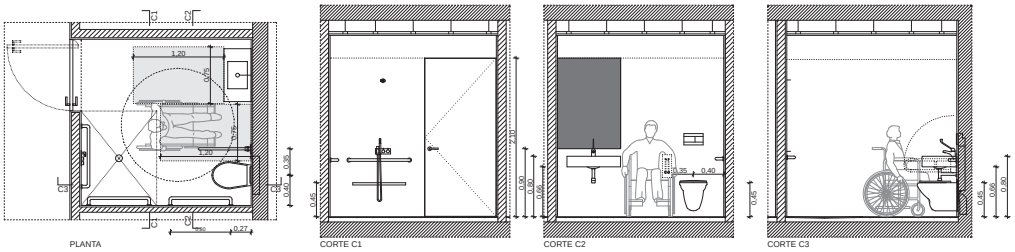




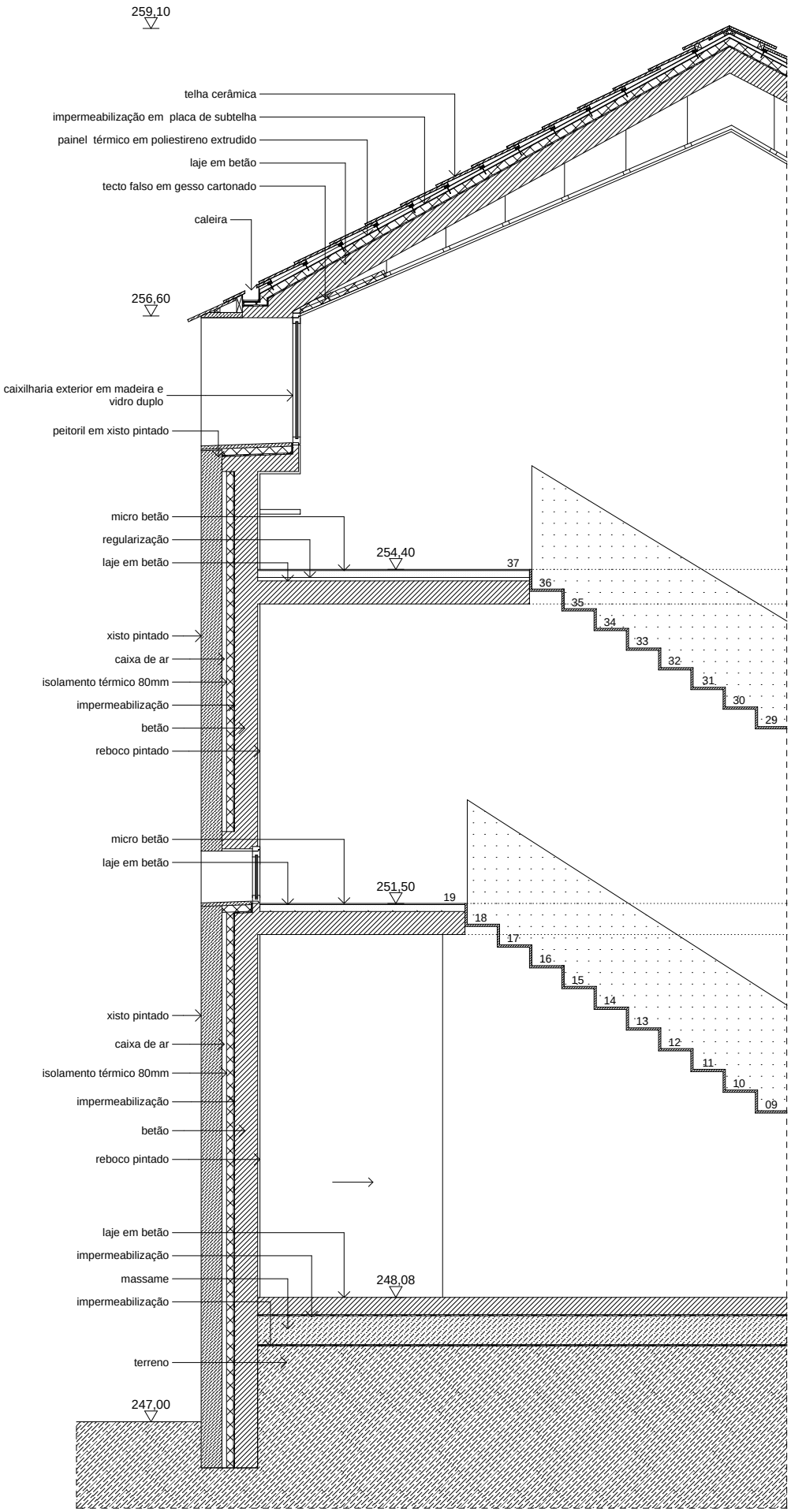








ALÇADO NASCENTE, NORTE E SUL; CORTES LONGITUDINAIS 1 E 2; DETALHE SANITÁRIO



CORTE CONSTRUTIVO



FOTOMONTAGEM

ADEGA DE CHOCAPALHA 2005-2011

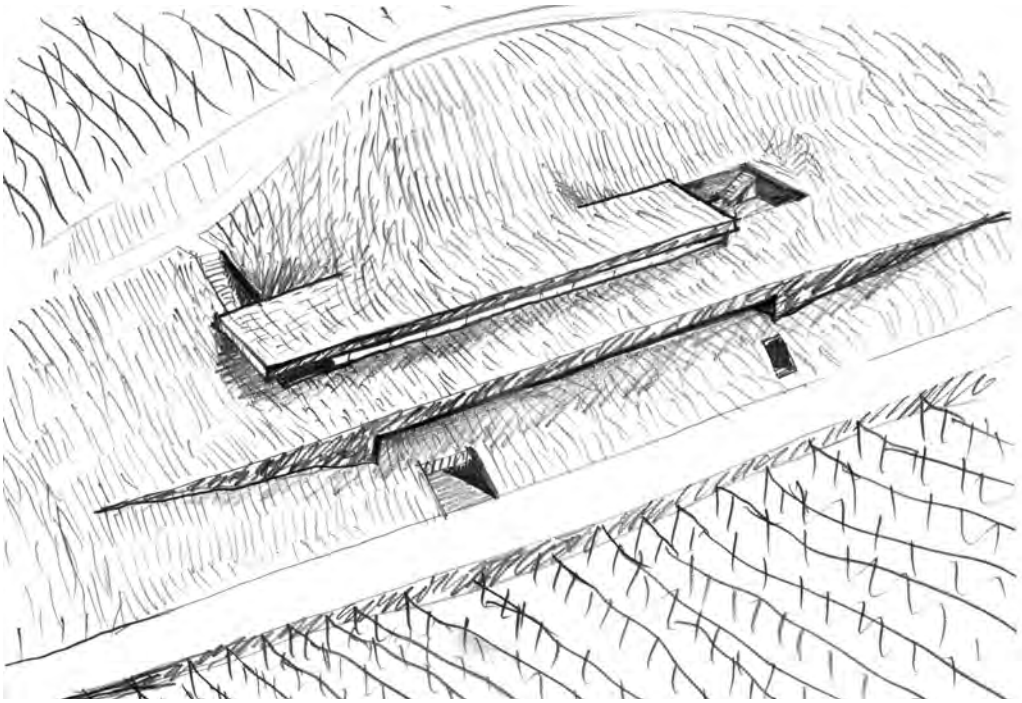
Aldeia Galega da Merceana, Alenquer. Estado: construído [projecto n.º 88/05]

O edifício proposto tem como objectivo principal a realização das novas instalações de produção vinícola, essenciais e imprescindíveis à produção da Quinta de Chocapalha.

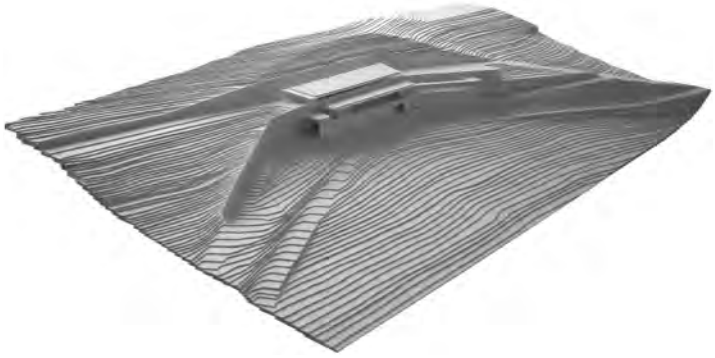
A proposta tem como estratégia e objectivo conseguir uma inserção paisagística que dissimule, na medida do possível, a presença do edifício e que o integre na envolvente. Este objectivo é obtido através do desfasamento dos seus vários níveis na acentuada topografia do local escolhido, de modo a não produzir apenas um volume, mas a realizar um conjunto de muros que esconde a maior parte da construção, com a expressão visual de muros de contenção do terreno, mostrando apenas uma parte reduzida da construção em dois volumes: um à cota baixa e outro à meia-encosta com as áreas do programa que exigem luz e ventilação natural. Deste modo, o edifício contribui simultaneamente para consolidar a topografia existente, realizando contenção do terreno, pois, apesar da morfologia desta parte da Quinta ser já antiga, a diferença de cota é elevada e a consistência do terreno tem produzido aluimentos que impossibilitam o uso e o tratamento da área. O edifício contribuirá assim para dar destino e consolidar esta área difícil e desadequada à produção agrícola e à viticultura.

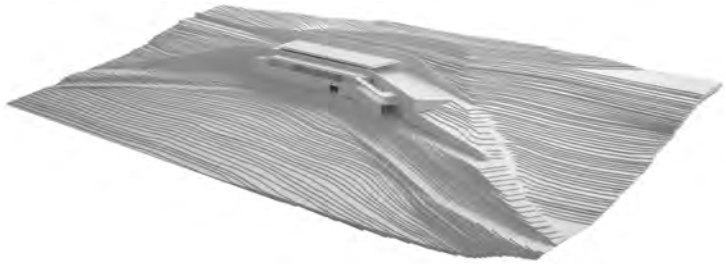
A concepção funcional está informada pelas necessidades produtivas, definidas pela enologia e pelo potencial que a localização escolhida (determinada pelo diferencial de cotas) confere a este equipamento. A recepção de uva, colocada a uma cota inferior, inicia o percurso produtivo do vinho que é transportado para as suas várias fases produtivas (fermentação, estágio e engarrafamento). A distribuição proposta para o programa do equipamento segue com precisão as necessidades definidas pela produção. A forma estudada para a Adega procura também contribuir para a ordem e estabelecimento de patamares que organizam e estabilizam a pequena encosta. A proposta de planta rectangular define um volume composto por dois corpos a diferentes cérceas: o 1.º corpo composto pelos grandes espaços de produção com pé-direito alto, com um piso intermédio de serviço para os funcionários; o 2.º corpo mais baixo, para as áreas sociais, administrativas e outras de serviço complementares.

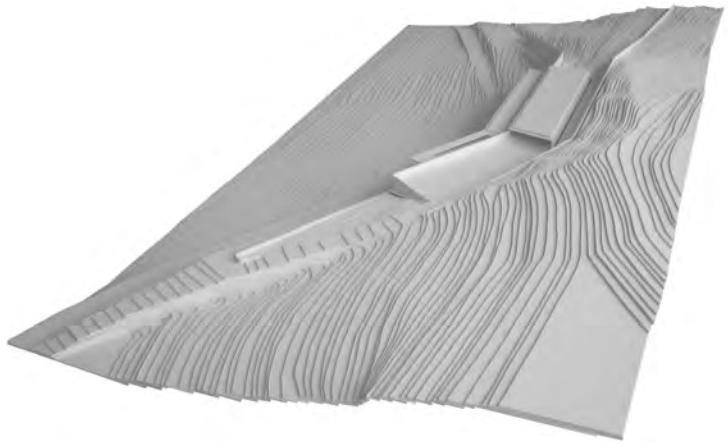






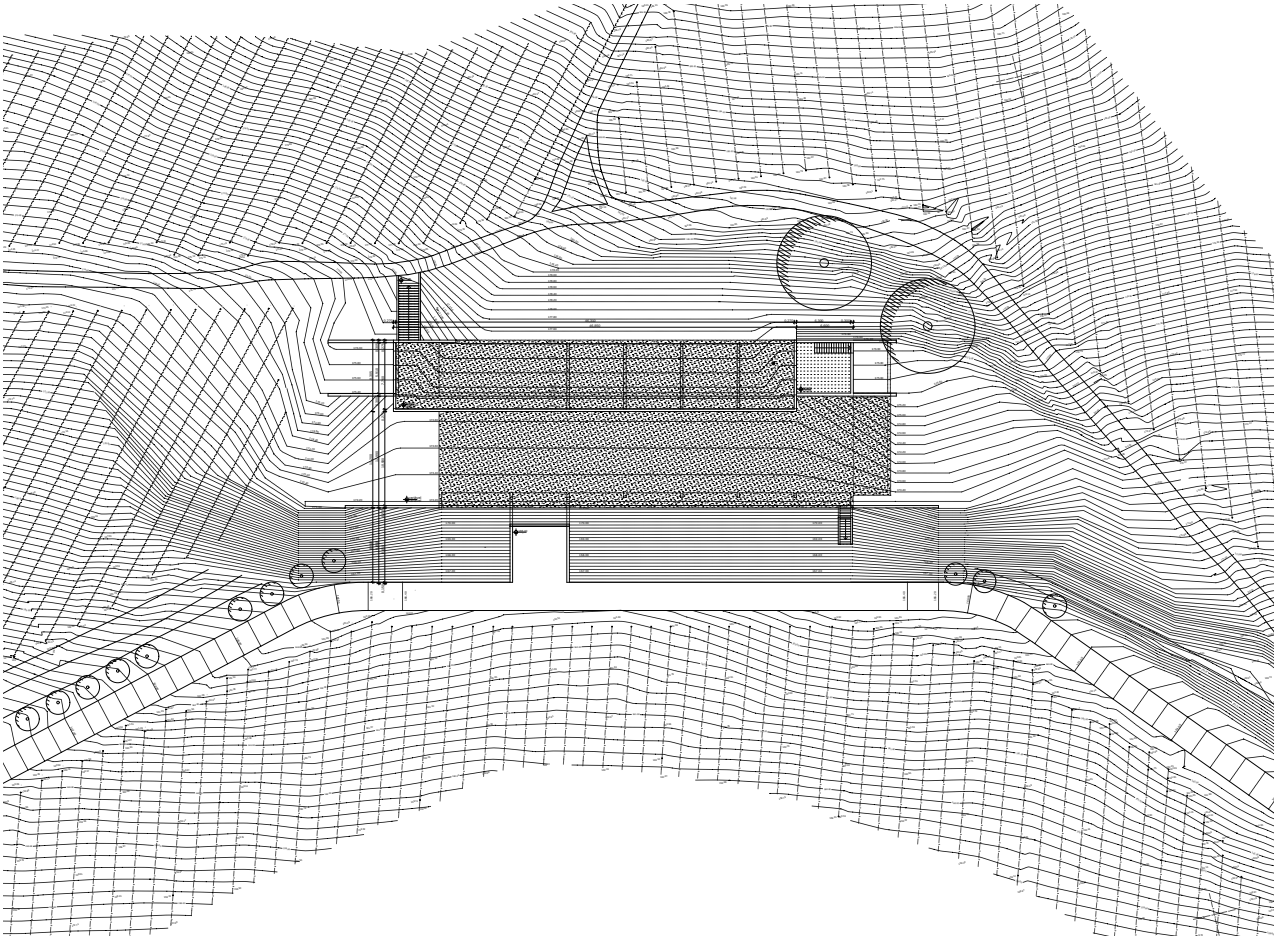




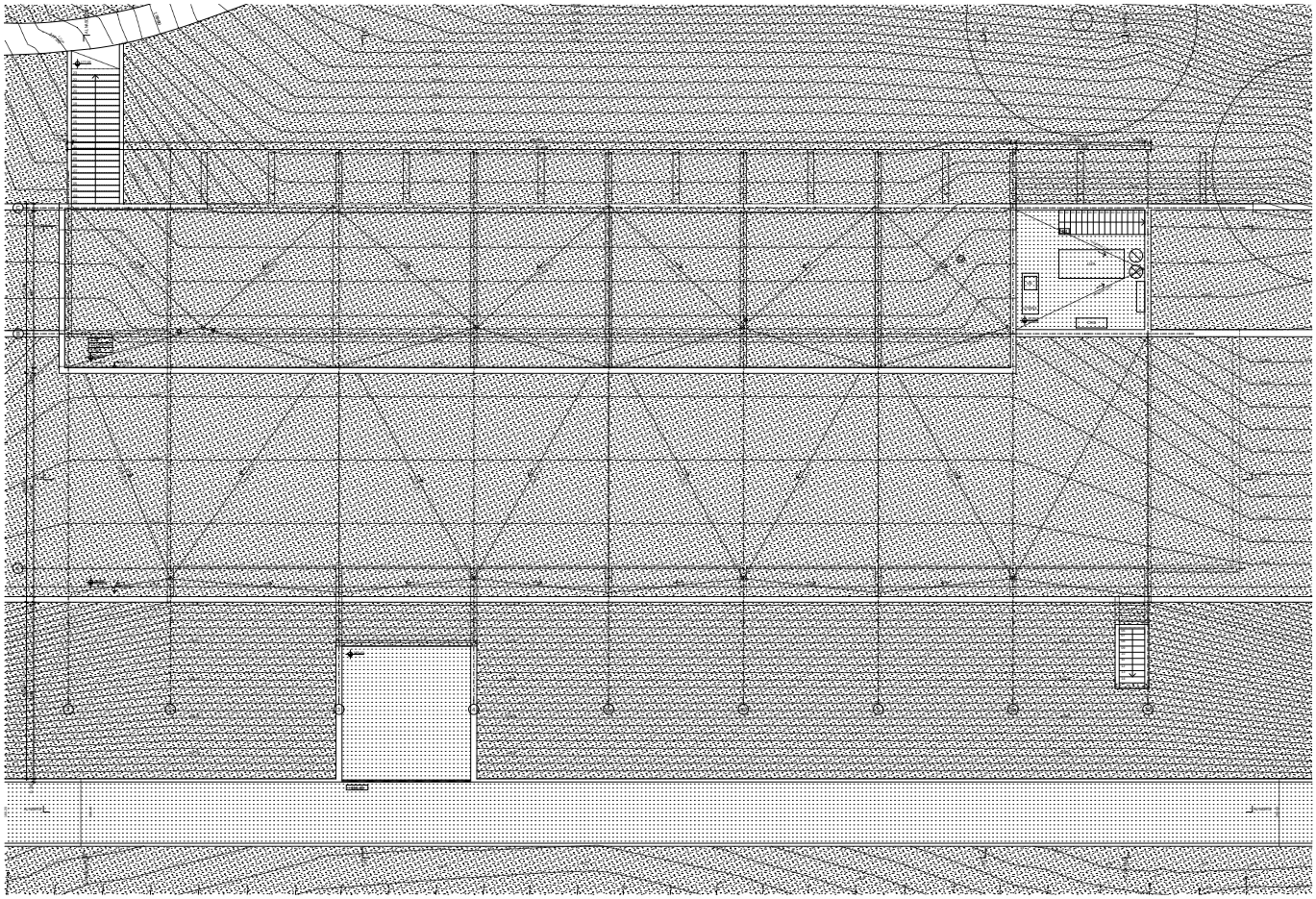


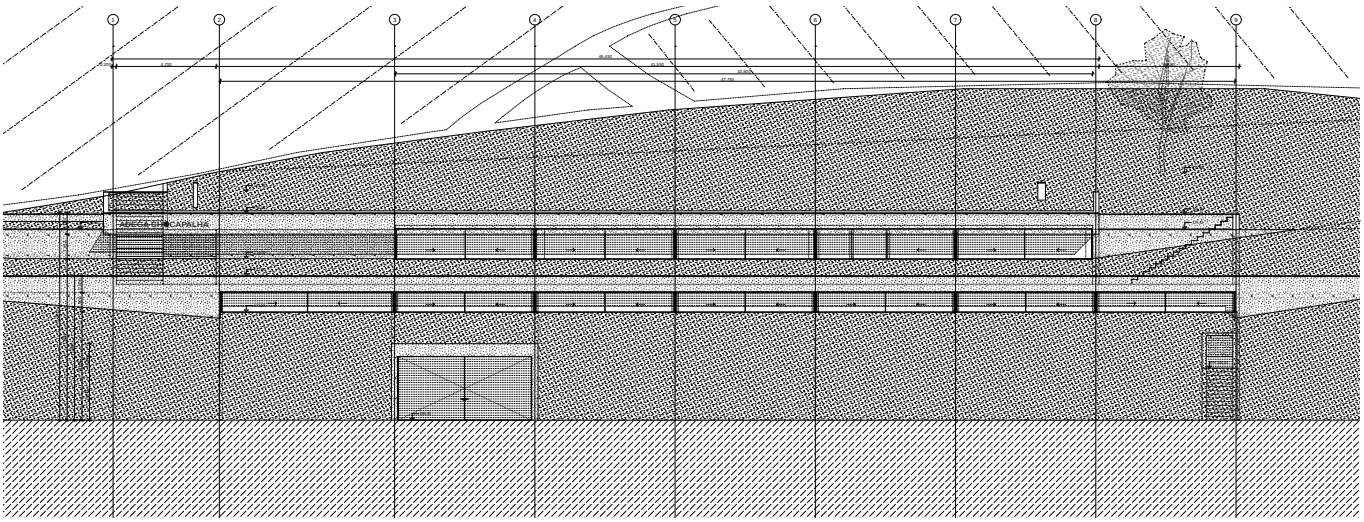




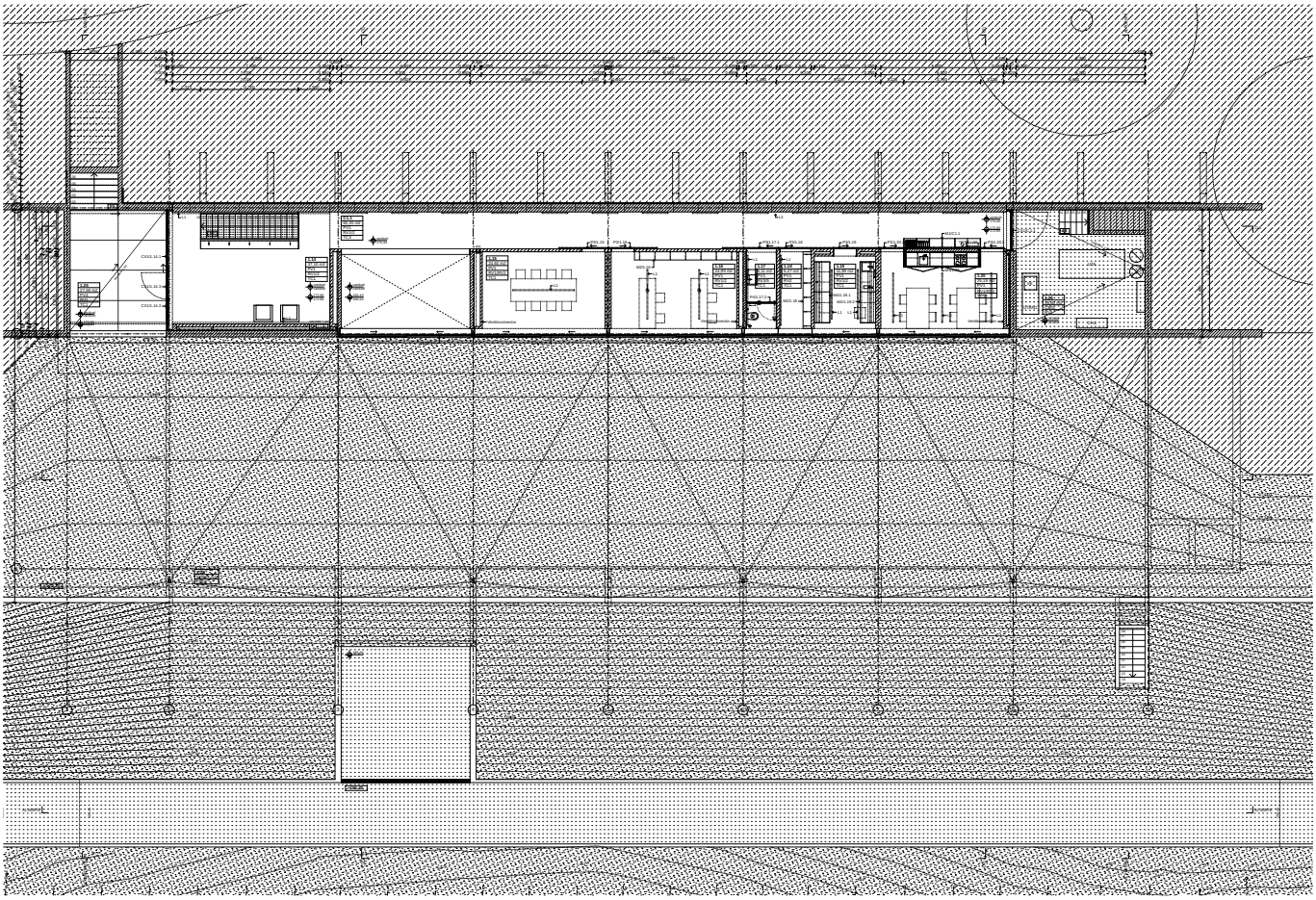


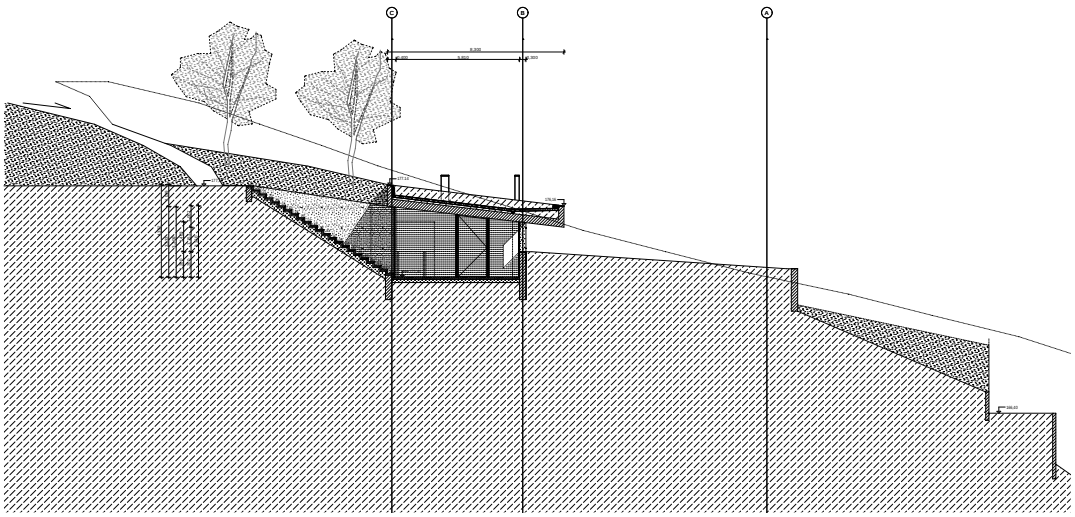
IMPLANTAÇÃO



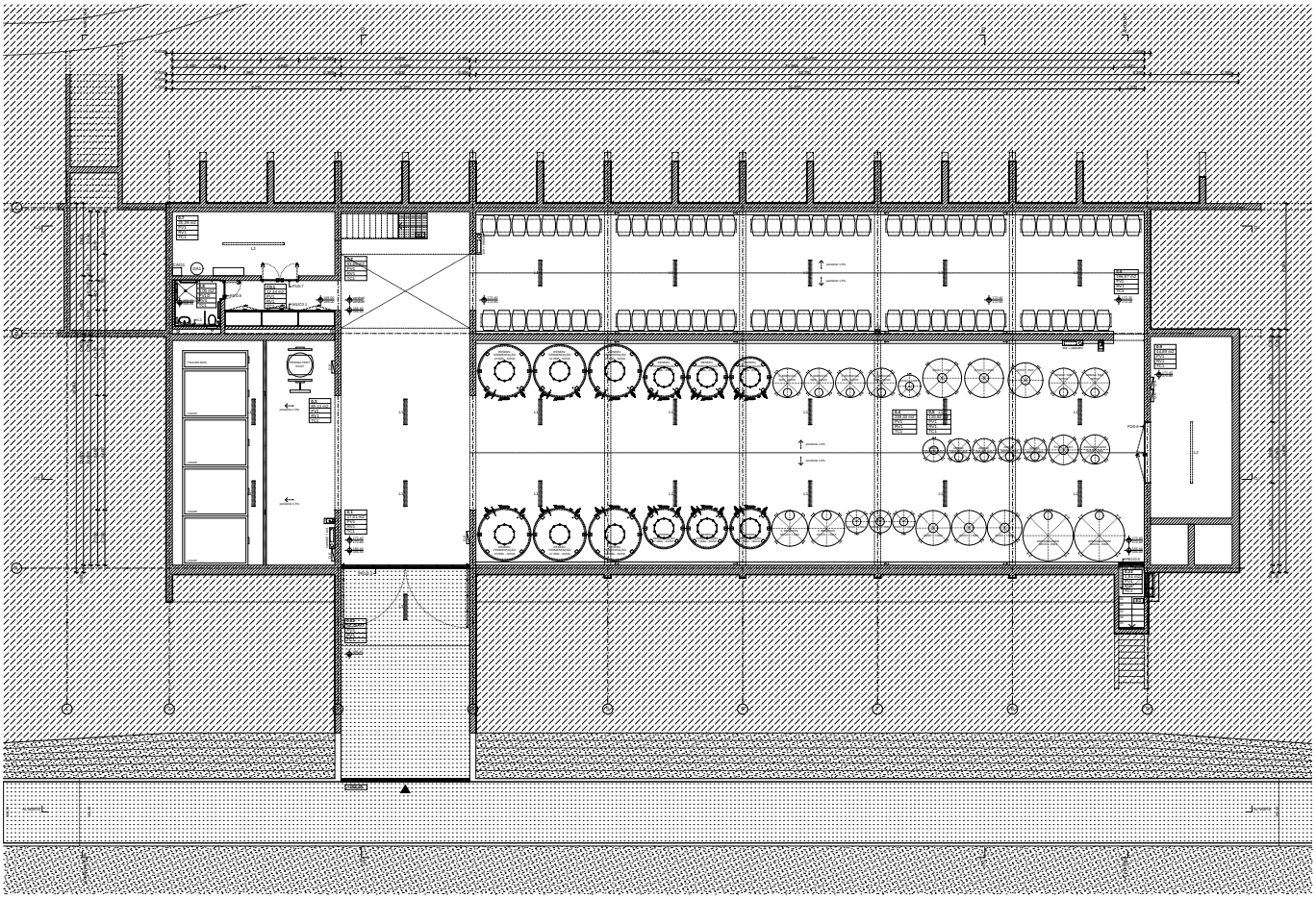


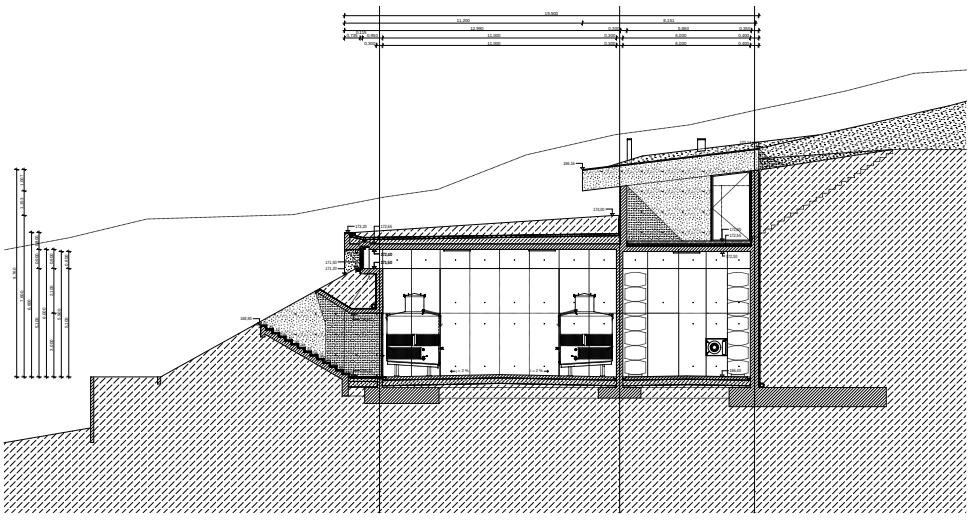
PLANTA DE COBERTURA; ALÇADO NORTE



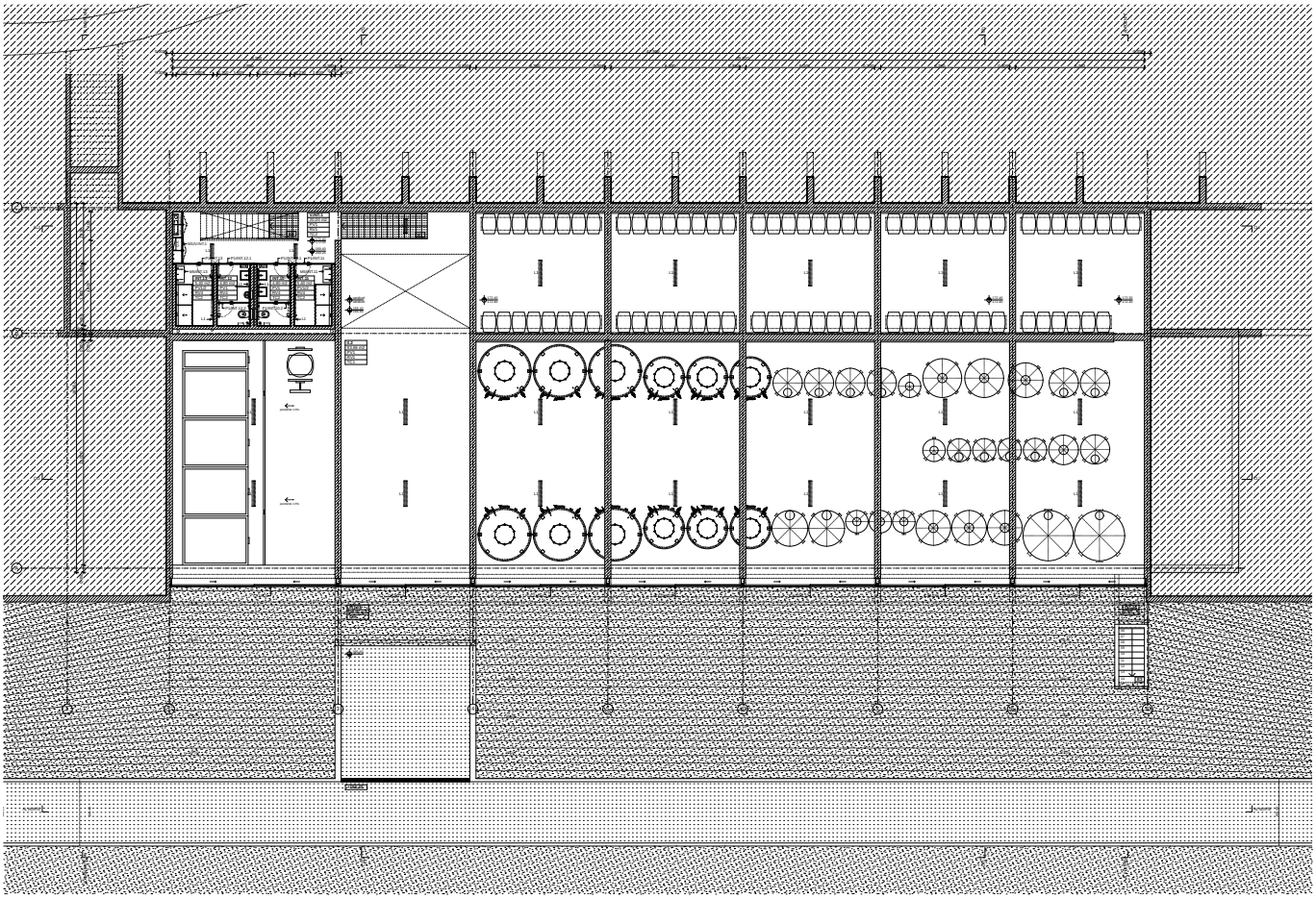


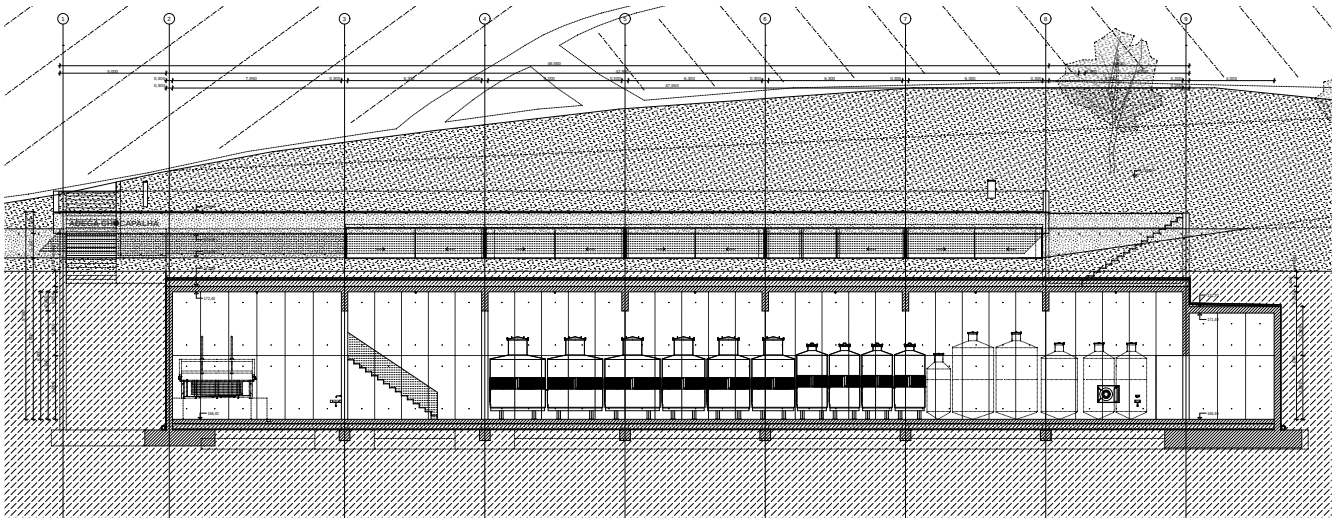
PLANTA DO PISO 1; ALÇADO NASCENTE



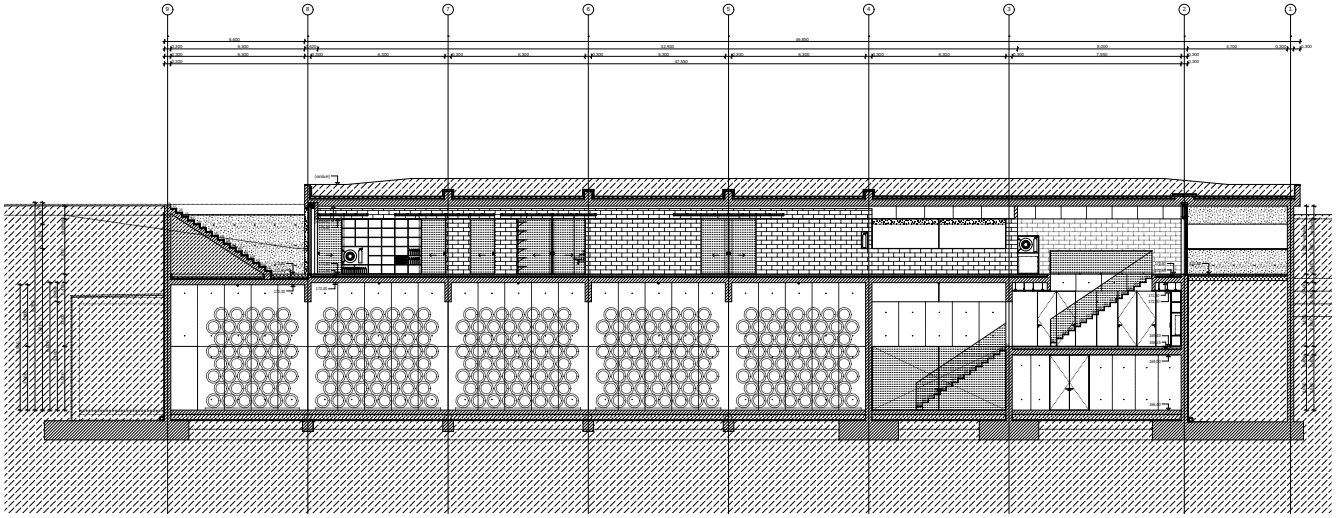


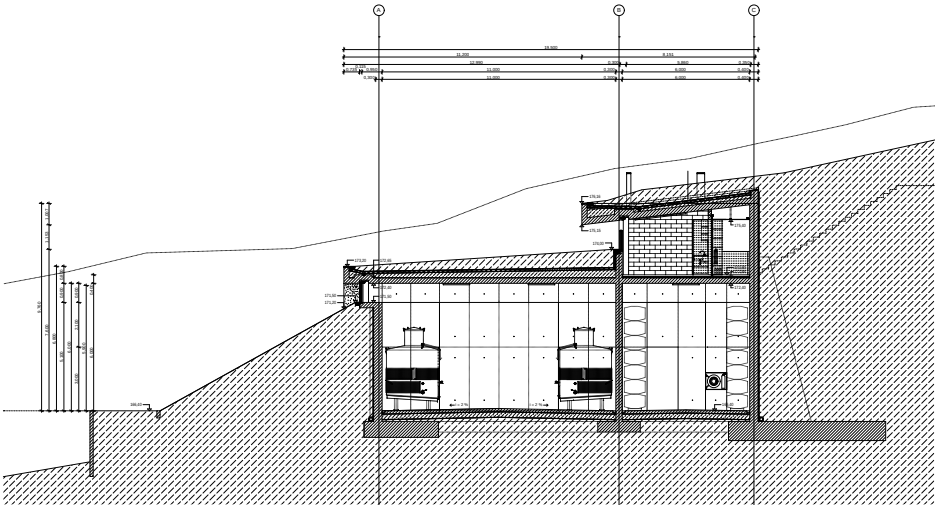
PLANTA DO PISO0; ALÇADO POENTE

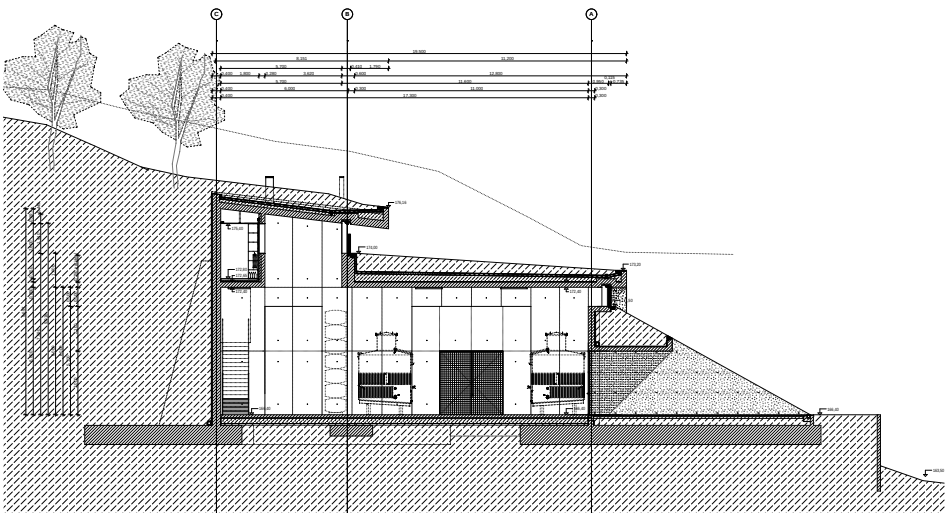




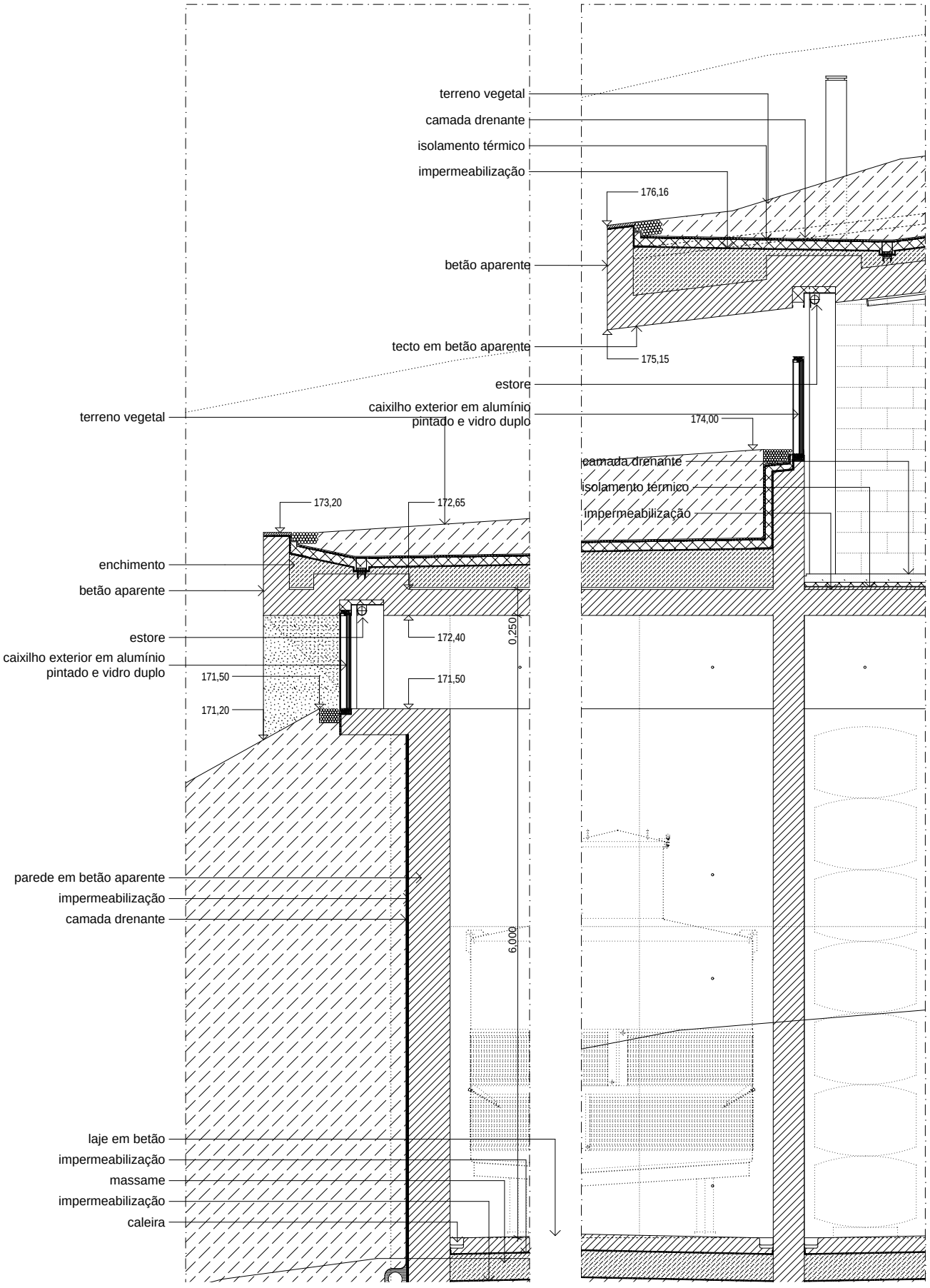
PLANTA DO PISO INTERMEDIO; CORTE LONGITUDINAL



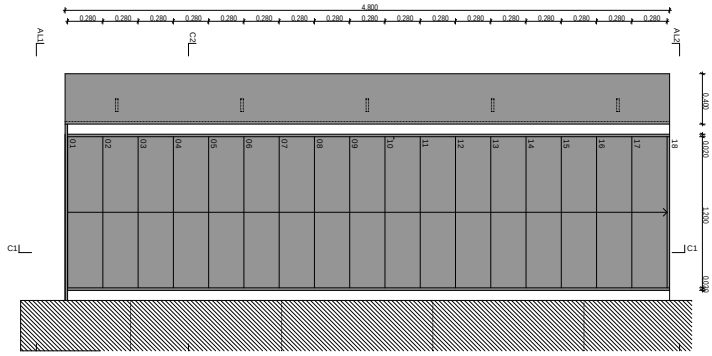


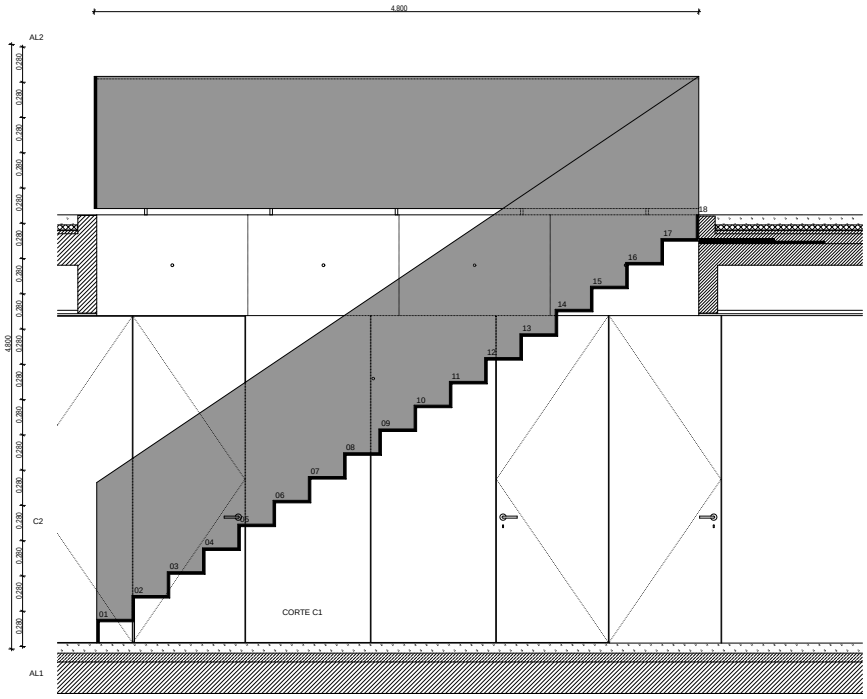


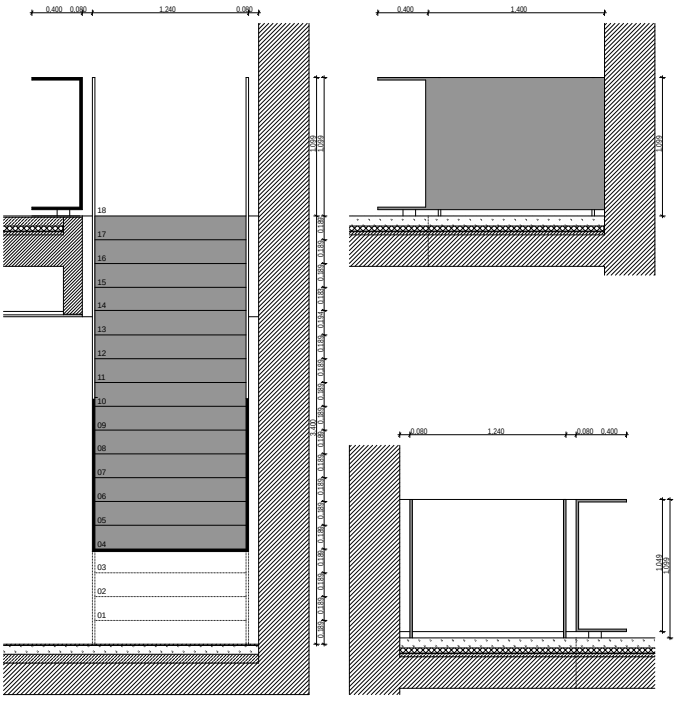
CORTES LONGITUDINAL E TRANSVERSAIS

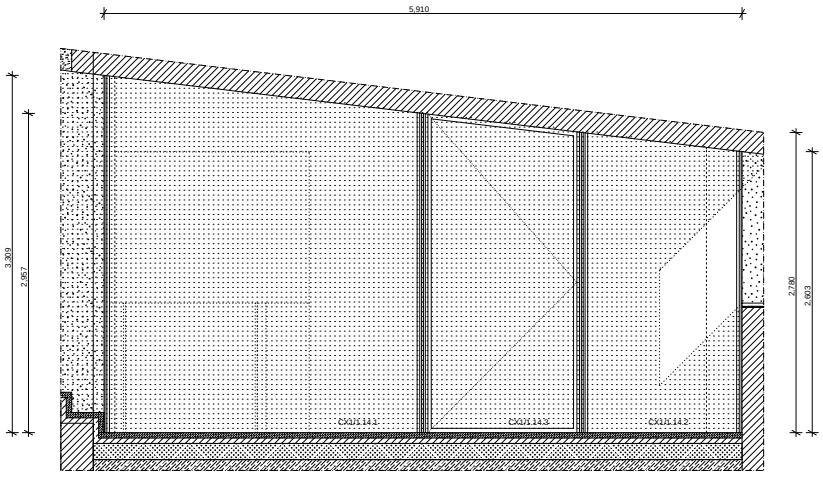


CORTE CONSTRUTIVO

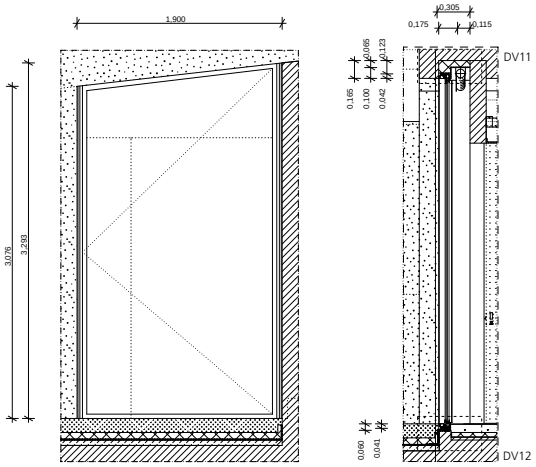

4.800
AL1
C2
AL2
C1
C1


4.800
AL2
C2
AL1
CORTE C1


0.400
0.080
1.240
0.080
0.400
1.400
0.080
1.240
0.080
0.400

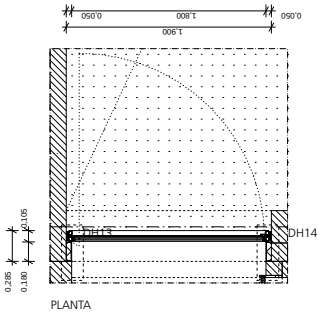


ALÇADO

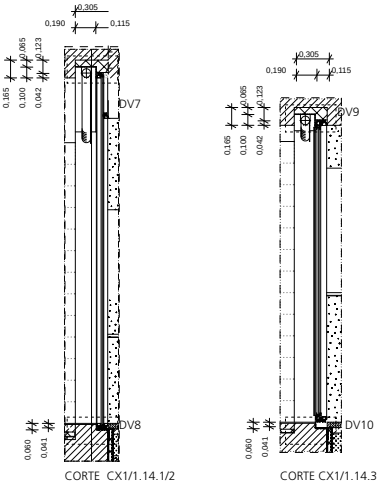


ALÇADO

CORTE

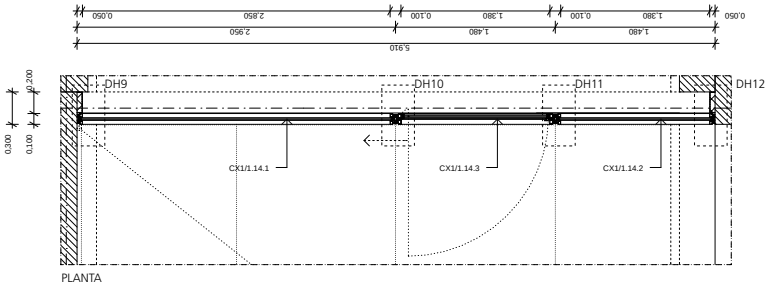


PLANTA



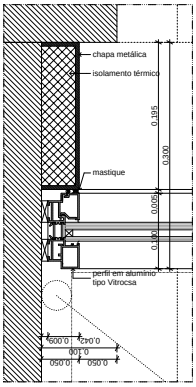
CORTE CX1/1.14.1.1/2

CORTE CX1/1.14.3

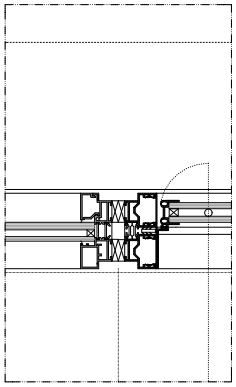


PLANTA

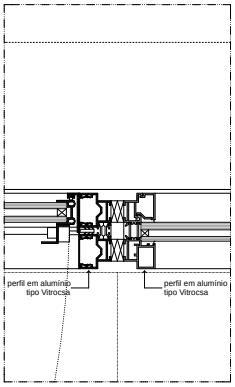
VÃOS EXTERIORES



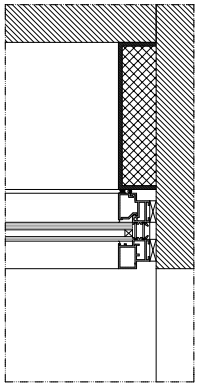
DH9



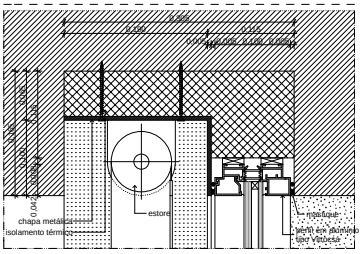
DH10



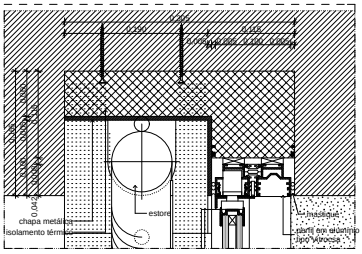
DH11



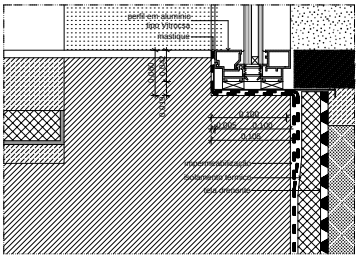
DH12



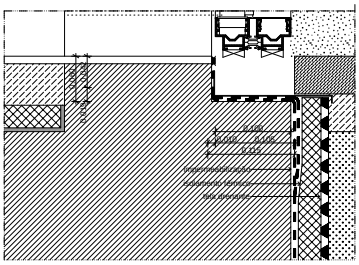
DV7



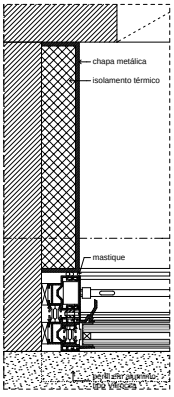
DV9



DV8



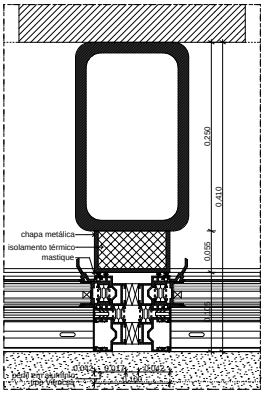
DV10



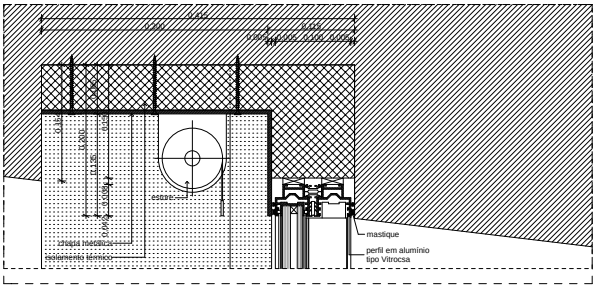
DH4



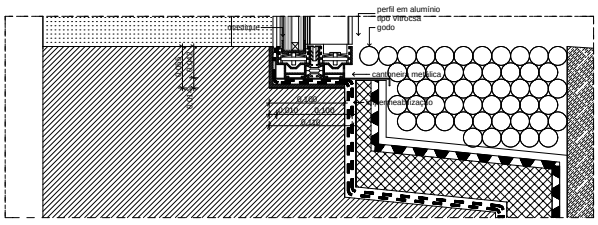
DH5



DH6



DV3



DV4

PORMENORES





































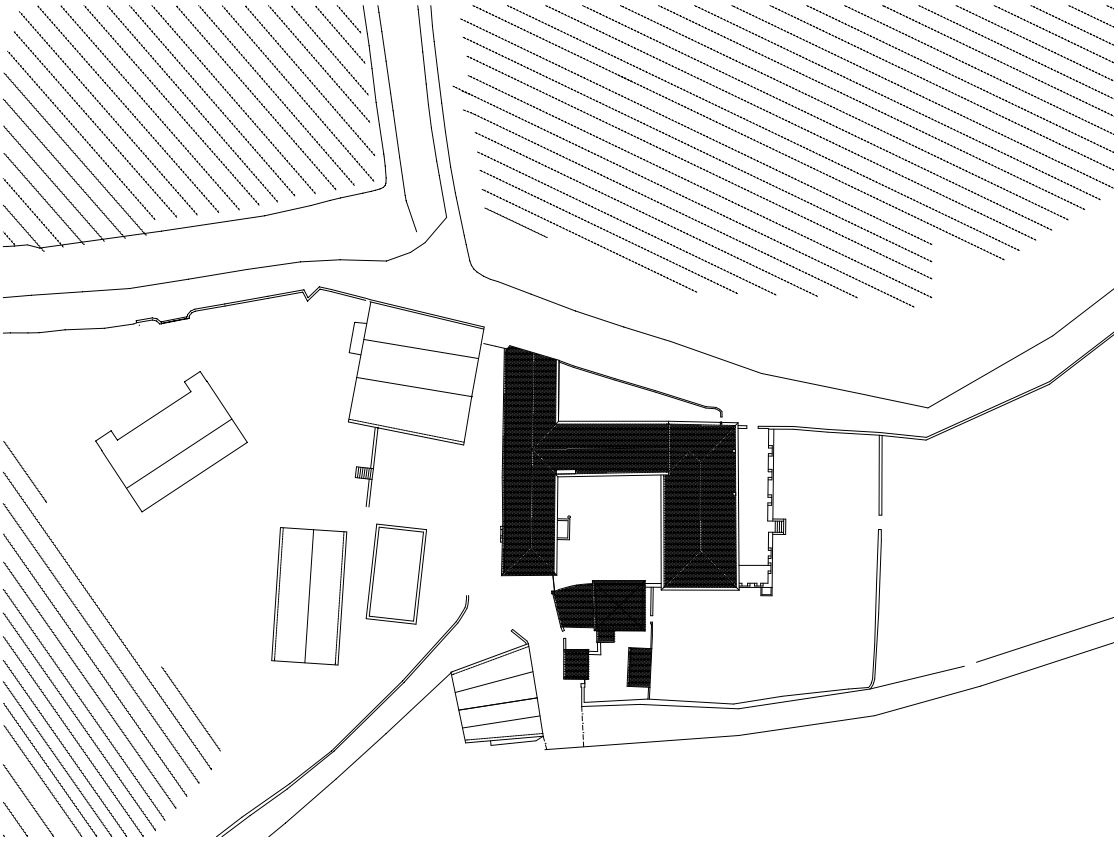

CASA DAS MIMOSAS 2005

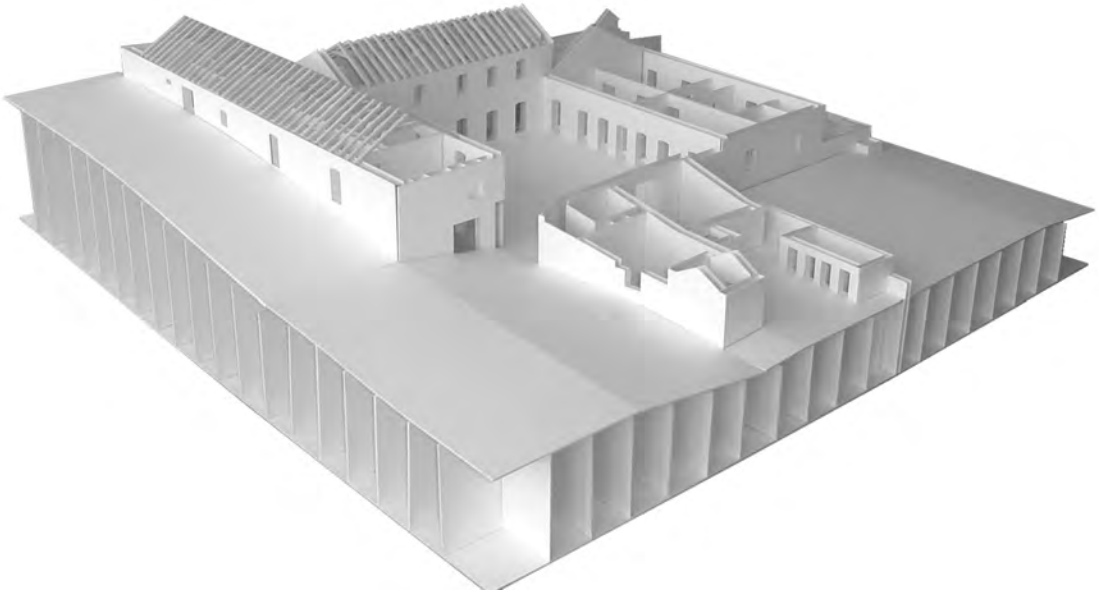
Quinta de Chocapalha, Alenquer [projecto n.º 89/05]

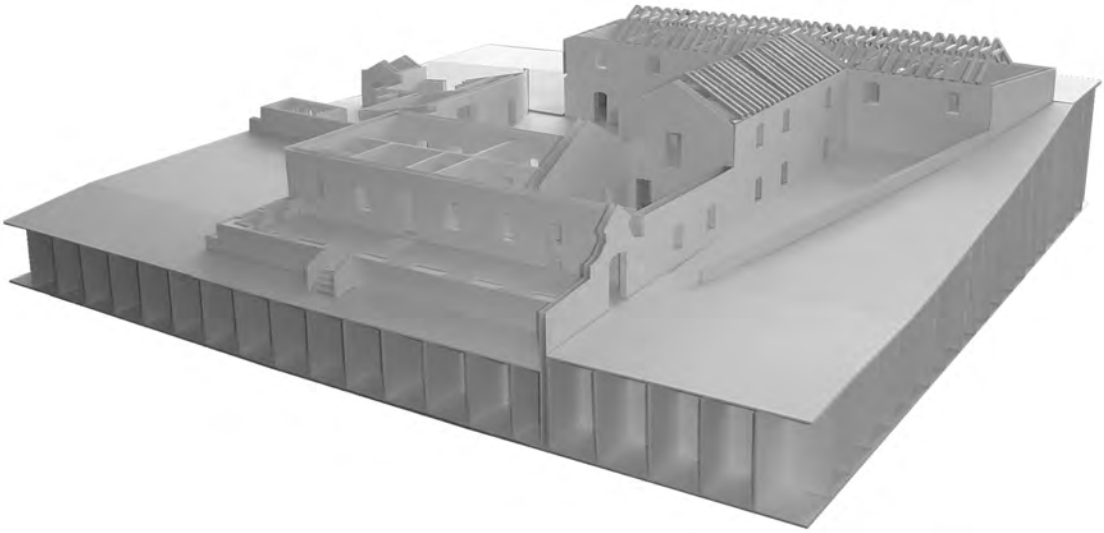
A casa localiza-se na Quinta Agrícola de Chocapalha na freguesia de Aldeia Galega da Merceana, no concelho de Alenquer. É uma casa de século XVI, património protegido, um edifício com carácter, de dois pisos, com a forma de U em torno de um pátio exterior central.

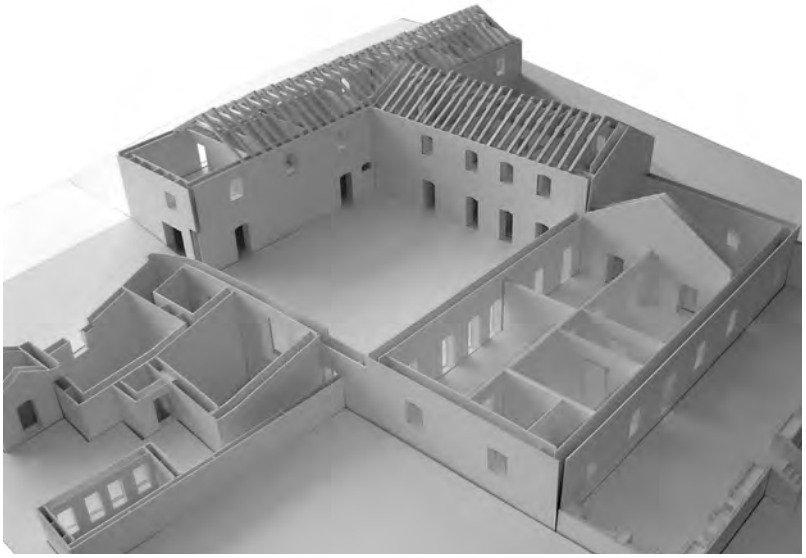
Pedia-se que se reorganizassem alguns dos espaços interiores para que os seus utentes pudessem utilizar o primeiro piso numa situação de mobilidade reduzida.

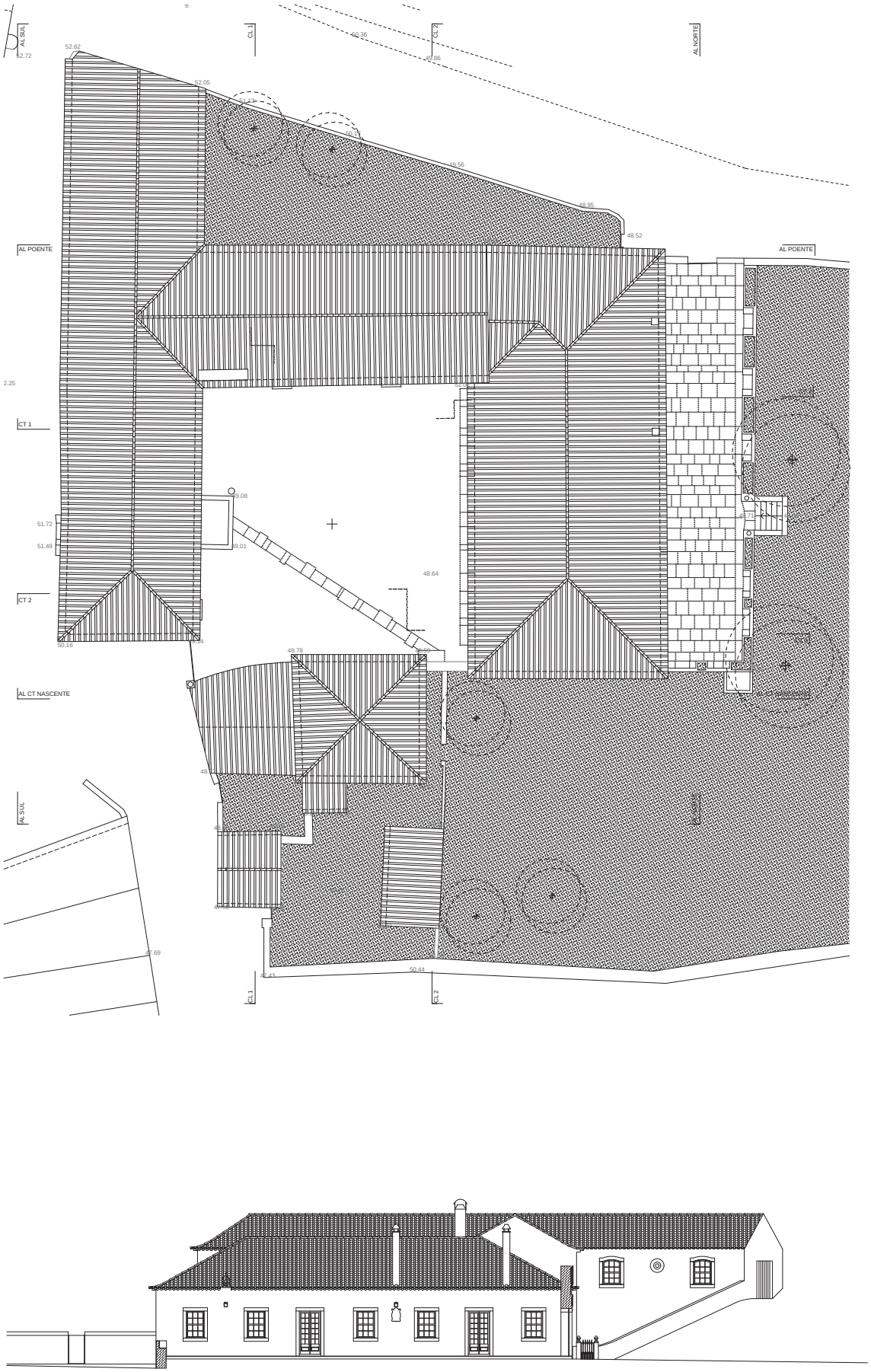
A compartimentação interior sofre, assim, ligeiras alterações, e projectam-se sobretudo obras de restauro e limpeza, para salvaguardar as características existentes, mantendo a relação com o espaço envolvente exterior, linguagem, materiais e sistema construtivo existente.



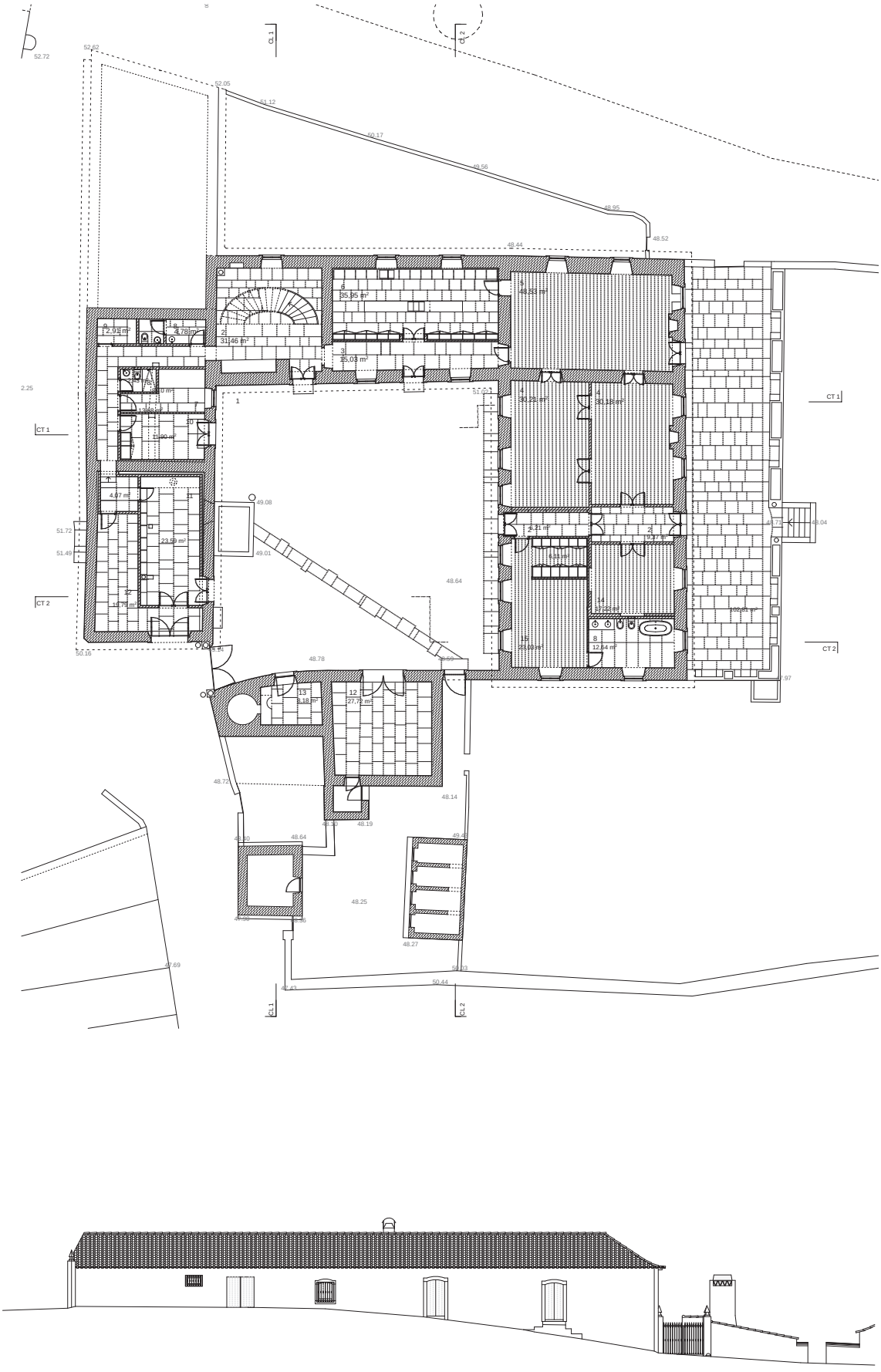




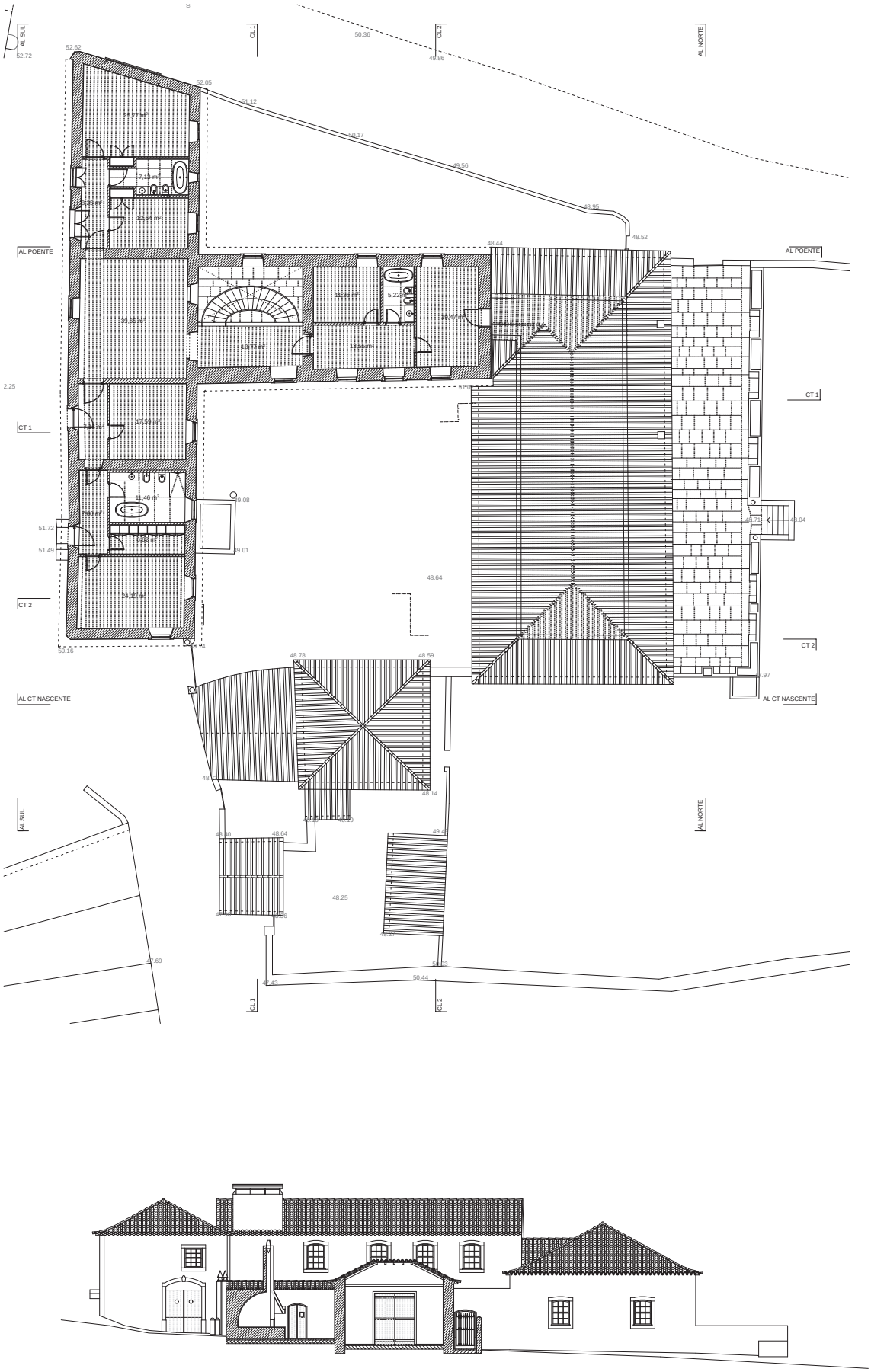




PLANTA DE COBERTURA; ALÇADO



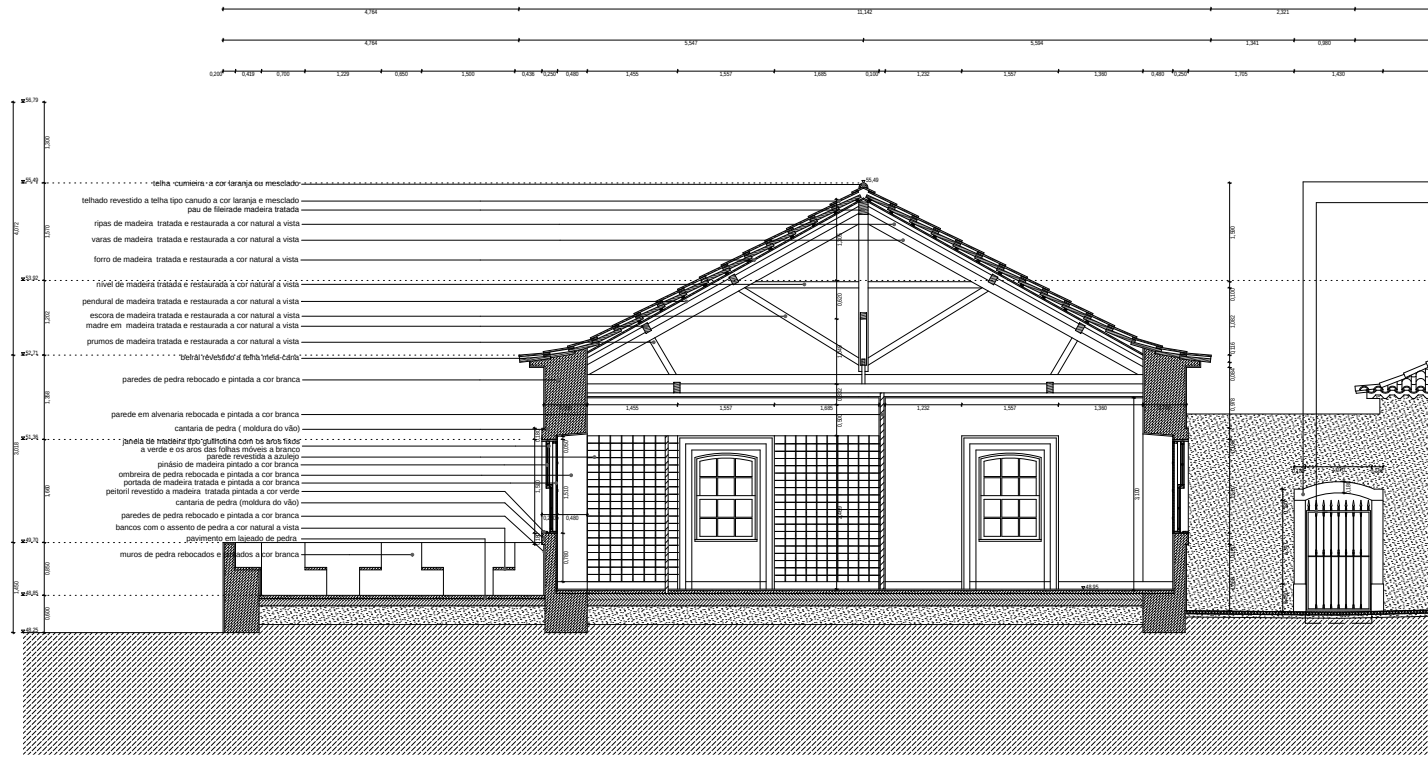
PLANTA DO PISO 0; ALÇADO



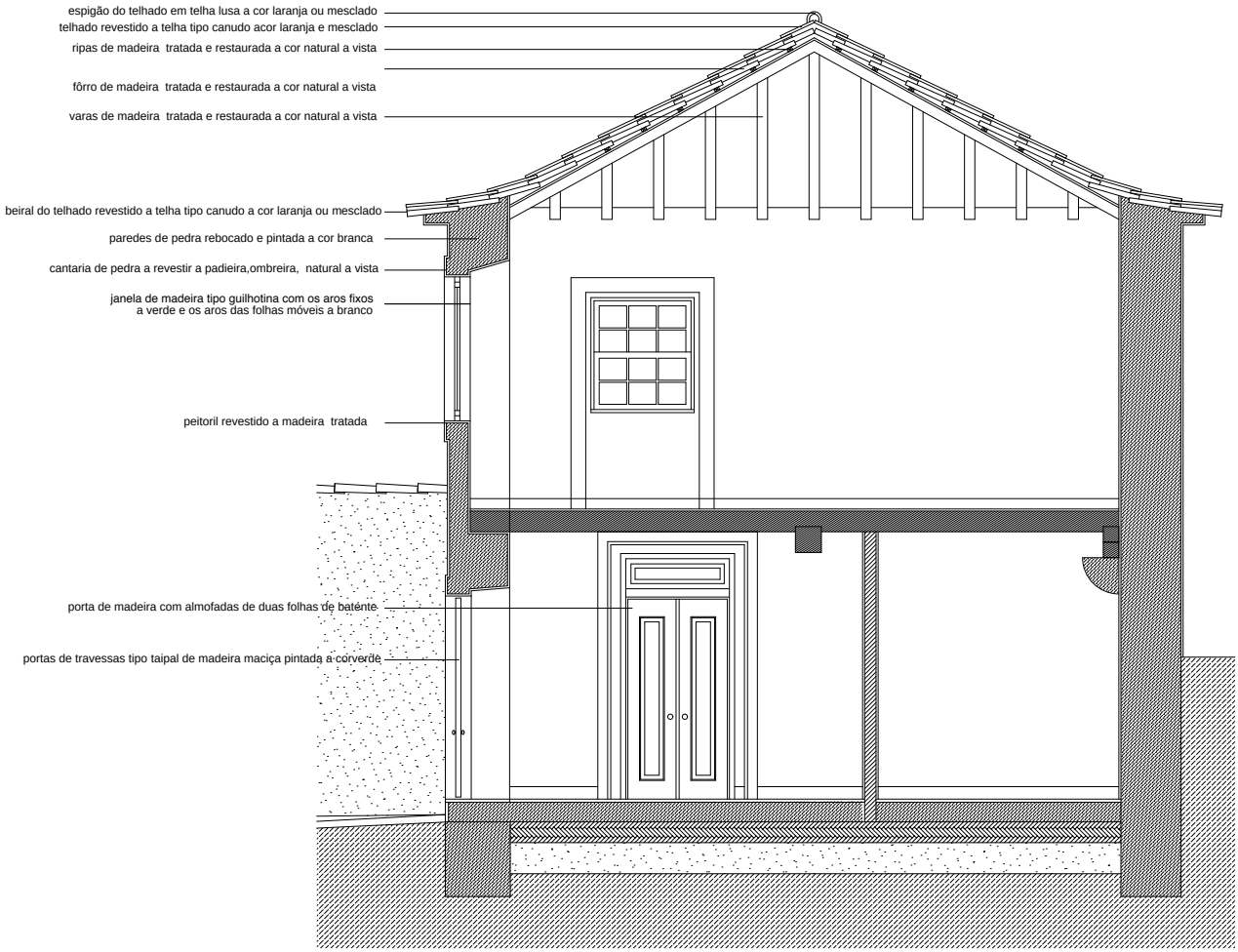
PLANTA DO PISO 1; ALÇADO



ALÇADO; CORTES LONGITUDINAIS



CORTES CONSTRUTIVOS


espigão do telhado em telha lusa a cor laranja ou mesclado
telhado revestido a telha tipo canudo acor laranja e mesclado
ripas de madeira tratada e restaurada a cor natural a vista
fôrro de madeira tratada e restaurada a cor natural a vista
varas de madeira tratada e restaurada a cor natural a vista
beiral do telhado revestido a telha tipo canudo a cor laranja ou mesclado
paredes de pedra rebocado e pintada a cor branca
cantaria de pedra a revestir a padieira,ombreira, natural a vista
janela de madeira tipo guilhotina com os aros fixos a verde e os aros das folhas móveis a branco
peitoril revestido a madeira tratada
porta de madeira com almofadas de duas folhas de batente
portas de travessas tipo taipal de madeira maciça pintada a corverde


cantaria em pedra a cor natural a vista
portão em gradeamento de ferro forjado pintado a cor verde
cantaria de pedra a cor natural a vista
porta de travessas tipo taipal de madeira maciça pintada a cor verde com acabamento mediante o sistema de pintura ou envernizamento
chapa de ferro forjado pintada a cor verde
telhado revestido a telha tipo canudo a cor laranja e mesclado
chaminé de alvenaria pintada e rebocada a cor branca
pinásio de madeira pintado a cor branca
ombreira de pedra rebocada e pintada a cor branca
portada de madeira tratada e pintada a cor branca
peitoril revestido a madeira tratada pintada a cor verde
cantaria de pedra (moldura do vão)
telha cumieira a cor laranja ou mesclado
telhado revestido a telha tipo canudo a cor laranja e mesclado
ripas de madeira tratada e restaurada a cor natural a vista
varas de madeira tratada e restaurada a cor natural a vista
forro de madeira tratada e restaurada a cor natural a vista
beiral revestido a telha meia-cana
paredes de pedra rebocado e pintada a cor branca
janela de madeira tipo guilhotina com os aros fixos a verde e os aros das folhas móveis a branco
rodapé de madeira tratado e pintado a cor branca
soalho em madeira tratada e envernizada
serrafos de madeira
viga de madeira com acabamento mediante o sistema de pintura e envernizamento
parede de alvenaria rebocada e pintada
porta de madeira, de batente de duas folhas com aros fixos pintados a cor verde ,as folhas móveis pintadas a cor branca
pavimento em lajeado de pedra
rodapé de madeira
betonilha
massame
camadas de areia
terrêno





FOTOMONTAGENS



MUSEU DO DOURO 2006

Régua. Co-autoria com Nuno Brandão Costa [projecto n.º 90/06]

PROJECTO BASE

A) NOTA EXPLICATIVA GERAL

Um Museu num Jardim

A investigação arquitectónica, numa pesquisa para encontrar conceitos e temas a explorar pelo projecto, compreende a identificação de problemas e a identificação de potenciais. Esta perspectiva, algo elementar, faz sentido para encontrar as soluções desses problemas e para descobrir aquilo que os edifícios podem ser, explorando o seu melhor potencial.

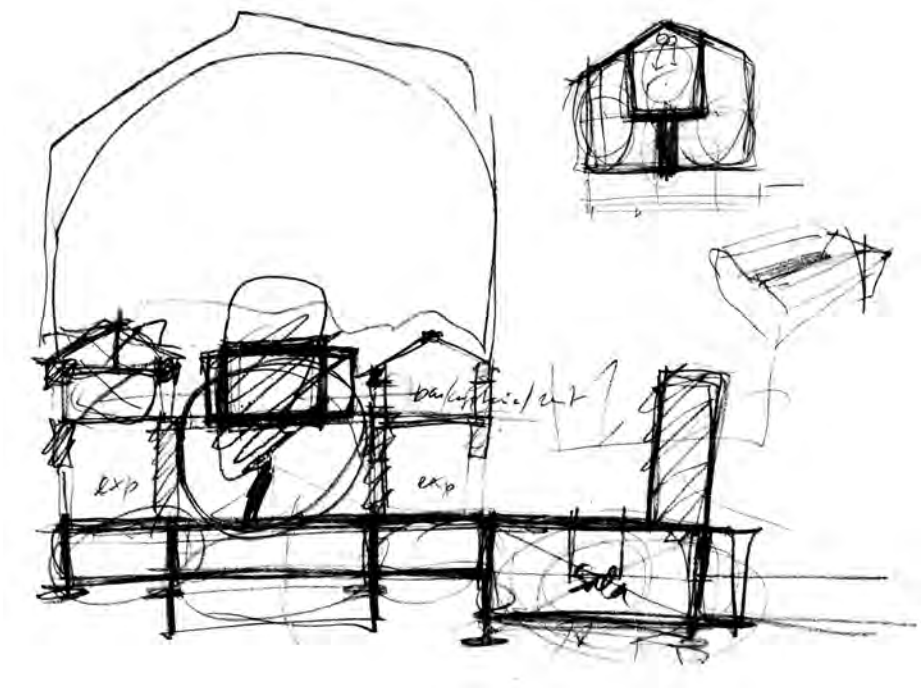
Seja como for e com maior acuidade neste caso, existem pelo menos duas ordens de problemas: aqueles que os espaços e construções contêm, de ordem construtiva, de relação com a envolvente, qualidade da envolvente, e aqueles que a pretensão define, que a concretização de um determinado programa implica, de cumprir um determinado objectivo, de custos, construtivo, áreas e outros.

Alguns dos ingredientes que contribuem para definir o potencial existente são o local, as preexistências construídas, a envolvente e o programa. Problemas e potenciais estão expressos no local, na envolvente e no programa.

O Sítio

O local do projecto e a sua envolvente, o "sítio" da Casa da Companhia, não possui outros problemas notórios que não sejam os do seu estado de conservação. Possui, no entanto, alguns pequenos desajustes formais de articulação entre os seus vários corpos e suas coberturas e algumas incoerências entre a forma e geometria das aberturas nos vários corpos, resultado de múltiplas intervenções ao longo do tempo e de constantes ajustes a novos usos e novas necessidades de áreas. O programa agora pretendido vem precisamente exigir nova adaptação do edifício e, com isso, dar oportunidade para corrigir essas incoerências. A envolvente é caracterizada, por um lado, pela vista sobre o rio Douro e, por outro, pela construção envolvente, cuja presença visual nem sempre favorece o espaço do Museu. Valorizar essa relação com o rio e com a paisagem implica também gerir a presença visual da envolvente, revelando ou ocultando de modo a potenciar essa paisagem e a sua presença no espaço do Museu.

Outra característica notória deste sítio advém das características da estrutura urbana que lhe serve. A topografia de encosta que esta área da Régua possui limita a possibilidade de espaços nivelados livres, praças ou jardins; este carácter foi acentuado pela densidade construtiva que a pressão imobiliária se



encarregou de promover. A possibilidade de criar um patamar de lazer no terreno da Casa da Companhia, no contexto urbano desta falta de vazios, possui um interesse elevado, capaz de se transformar num espaço potenciador de usos alargados, que supra necessidades que excedem as dos utilizadores da função Museu, integrando no seu espaço um uso colectivo de lazer, contribuindo assim o Museu para a vida de um público que excede o seu, e fazendo seu também este público. Este é sem dúvida o potencial que este espaço pode dar a este novo uso. Um Museu num Jardim é o conceito que expressa o potencial do sítio, e no contexto urbano denso da Régua esse potencial terá um efeito ampliado em que se advinha poder tornar-se no espaço livre urbano mais requerido desta cidade.

O Programa

O primeiro problema que o programa gera é resultante da área de construção que exige. A área excede a que está já criada pelo edifício existente. Num contexto em que é notória a vantagem do vazio, este excesso precisa de ser projectado de modo a não o diminuir. Este é o problema central do projecto. Tornar este vazio parte do projecto implica também que do edifício se sentisse este vazio. Desmassificar o edifício é igualmente parte da proposta. Essa intenção leva-nos à questão do pátio que esta proposta contempla.

O Pátio

Realizámos alguma investigação histórica da qual apenas pudemos concluir que em 1919 o pátio deveria estar coberto por dois telhados, supostamente suportados por uma linha central e longitudinal de pilares. Esta hipótese é concomitante com a presença de cachorros na fachada interior do pátio.

Em todo o caso, a estrutura formal do edifício não sustenta a hipótese de essa cobertura ser original; pelo contrário, denuncia de modo absolutamente inquestionável a tipologia das edificações com pátio central. Por outro lado, excluída a razão puramente matemática da contabilidade das áreas, o edifício será, no que diz respeito ao comportamento térmico passivo, muito mais eficiente pela presença do pátio aberto, sobretudo no Verão, como aliás se demonstra no texto técnico respectivo, resultando em custos de exploração menores. Na outra hipótese, formalmente interessante, de cobrir o pátio com uma cobertura transparente, já que apenas translúcida, seria desastrosa, o pátio manteria algumas características visuais e luminosas com semelhança com a solução aberta, e ainda solucionaria sem prejuízos estéticos a questão contabilística das áreas. Essa solução foi explorada em fase inicial desta proposta.

Duas desvantagens significativas levaram a que descartássemos essa hipótese. Uma é puramente técnica, pois se o edifício é termicamente mais eficiente com o pátio aberto, quando se fecha em vidro ou outro material transparente, se o material permite a passagem de luz e de energia, o efeito de estufa agrava de tal modo a ineficiência térmica que a garantia da habitabilidade passa a depender apenas do esforço dos sistemas mecânicos de tratamento de ar, resultando em custos de exploração não razoáveis, facto que, como referi, se demonstra. O sistema construtivo pode, no entanto, ser concebido de modo a permitir a passagem de luz e não de energia, recorrendo a materiais mais sofisticados, e naturalmente mais dispendiosos, sem que no entanto resolva alguma diminuição de qualidade ambiental provocada pela falta de acesso ao exterior das dependências limítrofes do pátio. A outra desvantagem desta solução resulta não *per si* mas por presença da alternativa que propomos. No contexto da proposta de um Museu num Jardim, este espaço do pátio como espaço livre é precioso para o usufruto do museu. Poder percorrer e experimentar as alongadas e altas salas de exposições do piso térreo entre pátio e jardim constitui uma vantagem sensitiva permanente que excede a obtida por qualquer efeito formal de arquitectura espectacular, de efeito sempre reduzido no tempo. Colocar o Museu na cidade, no meio de uma estrutura urbana de uso público, é também libertar o pátio e torná-lo vazio. E independentemente do que outras investigações históricas mais profundas possam vir a demonstrar, o edifício respeita mais a sua estrutura física e tira mais partido dela mantendo esse espaço vazio.

O programa é constituído por exigências funcionais, de relações entre funções e áreas para estas se exercerem, mas também por ideias menos objectivas, embora de grande interesse, pois revelam um sentido de uso, que nos interessa perceber, pois esse sentido é também parte integrante do programa. Uma dessas ideias é a possibilidade de atravessamento do Museu. Esta ideia é naturalmente consonante com a ideia de espaço urbano livre, com a ideia de um Museu num Jardim. Este potencial do programa é adequado à ideia de um jardim que articula percursos urbanos, um jardim de atravessamento, como cumprindo as funções urbanas de uma praça de encontro de ruas. Esse espaço de atravessamento que esta proposta contempla e explora é transcrito para a estrutura funcional e formal desta proposta de remodelação e ampliação da Casa da Companhia.

O espaço livre do Museu é proposto como espaço de lazer público e como espaço de atravessamento urbano. O espaço interno do Museu também. A estrutura funcional, distributiva e formal da proposta justifica-se nessa ideia que o programa também encerra: um Museu no caminho.

Um Museu no Caminho

A estrutura distributiva desta proposta para a adequação da Casa da Companhia para Museu do Douro coloca a entrada principal ao nível do Jardim. Deste modo e na filosofia expressa de colocar o Museu num caminho de atravessamento urbano, é possível aceder a este ponto de entrada pela rua Marquês de Pombal, atravessando a entrada poente ou nascente para o Jardim ou entrando a poente ou nascente pela avenida João Franco, realizando um percurso em rampa ou escada, subindo para a plataforma do Jardim, atravessando-o. Esta distância é um propósito e uma oportunidade que se oferece ao visitante

e ao utilizador deste possível percurso urbano; é igualmente uma oportunidade de o Museu se afirmar, estabelecendo uma cumplicidade funcional com os seus utilizadores. É proposta a mesma lógica para a organização interna do edifício. Desta entrada ao nível do Jardim, o utilizador pode optar por usar um de dois percursos principais. O primeiro é de visita à exposição, contornando o pátio, percorrendo as duas salas térreas do edifício existente, e depois descendo para o nível da avenida João Franco, com duas áreas expositivas, uma sala grande e um percurso. Este percurso pode terminar na loja do museu, desembocando na rua depois de o atravessar. O percurso inverso, da avenida para a rua Marquês de Pombal é também válido e possível. O outro percurso principal é o de quem se dirige ao edifício para as suas funções mais lúdicas, para o jardim, para o café concerto, ou para o restaurante. Neste caso, várias alternativas são oferecidas, para que a acessibilidade possa ser gerida com grande flexibilidade e para que estas funções possam ou não funcionar independentes da restante estrutura do Museu. É assim possível aceder ao piso 1, onde se instalam café-concerto e restaurante, partindo da entrada do museu, ou a partir do exterior, pelas escadarias a sul viradas ao rio e ao jardim, permitindo uma relação privilegiada com estes espaços. É também possível atravessar estes espaços de lazer do Museu, entrando a partir da rua Marquês de Pombal, na entrada principal do restaurante, e saindo para o jardim a sul. Esta flexibilidade da estrutura distributiva permite, naturalmente, que a exploração destes espaços decida quais os percursos que permite ou que privilegia. Esta flexibilidade oferece à exploração alternativas para adequar funcionalmente os espaços ao carácter das exposições, às épocas e climas, privilegiando a relação com o jardim ou não, e não limita funcionalmente o Museu. Deste modo, esta proposta transforma esta intenção, a do atravessamento do Museu em estrutura funcional para os espaços livres e para o próprio funcionamento interno.

O Museu serve de caminho de atravessamento, é também um Museu no Caminho, dos habitantes da cidade, dos seus utilizadores e visitantes.

Um Museu para Estar

A estratégia de articular percursos e Museu e percursos no Museu é a estratégia de convidar a estar, de seduzir a ficar. O programa proposto facilita enormemente esta tarefa, pois contempla funções que se destinam precisamente a produzir este efeito, e com este programa o propósito do projecto tem de ser, mais uma vez, o de potenciar. Com este fim, a proposta coloca no caminho dos que usam o Museu e o seu Jardim as alternativas para quem deseja ficar, os espaços e funções que servem a estar e que por isso fazem desejar ficar. Os percursos exteriores alternam entre lajeados contínuos e bucólicos caminhos de jardim, forçando a experiência e alternando os ritmos, oferecendo percurso e pausa, passando por espaços de sombra, ou de vista enquadrada sobre a paisagem. Um ponto estratégico é o café no Jardim, colocado na confluência dos percursos, no limite do patamar, em posição de permitir uma vista desimpedida de posição elevada sobre o rio. Este elemento, que não estava previsto no programa, complementa o café- -concerto, pois pode ser utilizado como alternativa, para os dias quentes, ou pode ser utilizado, se a exploração o entender, como complementar, em simultâneo. A presença desta função no Jardim serve para seduzir a estar no Jardim. Associada a esta função, o jardim prevê uma ramada de vinha, sombra. O pátio serve também para este uso, como contraponto ao visitante da exposição, uma oportunidade de pausa. O restaurante é uma parte do programa que terá também uma contribuição importante neste convite do Museu para Estar.

Um Museu na Paisagem

O que é solicitado à arquitectura deste Museu é, muito mais do que adequar um edifício existente a um novo uso, contribuir para "provocar" esse uso. A estratégia dos mais recentes edifícios realizados para grandes programas públicos, como no Guggenheim de Bilbao, ou na Casa da Música no Porto, e mais exemplos se poderiam dar, foi a de, mais do que edifícios, produzir ícones. Este tipo de edifícios de grande visibilidade adquiriu funções urbanas que transcendem as do seu propósito funcional, convertendo-se em pólos de atracção.

A Casa da Companhia possui uma situação específica que determina a actuação do projecto, para que se possa também explorar todo o seu potencial de modo a poder ser mais do que Museu. A construção existente, que ocupa uma parte significativa da propriedade, reduz sempre qualquer outra edificação a construir, nessa mesma propriedade, a componente de menor área, a parte menor. Neste sentido, se a estratégia fosse produzir visibilidade, com novas intervenções arquitectónicas, ver-nos-íamos na circunstância de, com poucos meios e reduzida quantidade de intervenção, ter de produzir muito efeito. Esse seria um caminho para o projecto, que levaria uma pequena parte do Museu a disputar e com isso diminuir o edifício existente. E, por outro lado, isso só seria possível introduzindo diversidade, criando construção de carácter díspar. Ora a paisagem da Régua e a envolvente próxima deste Edifício já possuem em excesso este carácter díspar, pelo que acreditamos que, com estas limitações de espaço, com estas preexistências e nesta envolvente, essa estratégia só produziria mais ruído.

Com este raciocínio, a opção tomada caracteriza-se por tomar o partido do edifício existente, procurando apenas com ele e com o seu espaço livre produzir esse efeito catalizador. Valorizar a presença do edifício na paisagem conduziu o projecto para um esforço de estratégicas intervenções cirúrgicas no edifício de modo a que fosse aumentada a sua coerência formal, acentuado o seu carácter de modo a que o todo ganhasse uma geometria não perturbada, certos de que é esse o caminho projectual que tornará o edifício mais forte e lhe dará mais significado, e que essa característica fará dele um marco na envolvente, na paisagem. Pequenos acertos nas águas de cobertura, recriação do corpo transversal a poente, reposição de cornijas e outros gestos do projecto produzem esse efeito. A maioria da área nova proposta não se expõe, à excepção do corpo novo a poente onde se alojam os serviços educativos, a que é dada uma imagem intemporal, assumindo uma lógica de limite como se fosse apenas um muro, para que em face ao Museu não lhe disputasse o protagonismo. Assim, apesar de se cumprirem as necessidades de aumento de área, o projecto consegue propor um espaço livre expressivo e, ao dignificar o edifício, organizando a sua imagem e proporcionando um jardim, não só lhe dá um uso urbano que transcende o da função como coloca o edifício na paisagem, facilitando a sua percepção no difícil perfil arquitectónico da margem da Régua,

e ao proporcionar uma área de usufruto sobre o rio Douro também coloca o Museu na Paisagem.

PROJECTO BASE

B) CRITÉRIOS GERAIS DE COMPARTIMENTAÇÃO E DIMENSIONAMENTO DE ESPAÇOS

Programa – Compartimentação, dimensionamento e construção

No curso conceptual apresentado, a proposta dispõe os espaços do programa em coerência com os princípios do projecto.

Propõe-se que à cota da marginal a sul se inicie uma sequência espacial que começa num espaço de Loja e Recepção, espaço quadrangular, pavimentado a lajeado de granito com as paredes forradas a pedra, na continuidade do muro exterior que configura o jardim à cota alta e caracteriza a imagem do novo Museu no rio.

Depois deste primeiro ou último momento do Museu (dependente do sentido do percurso do utilizador), a primeira sala de exposição é caracterizada por um espaço rectilíneo com o tecto em abóbada, sendo este todo rebocado em argamassas de cal e óxido de ferro, e pavimento em betonilha com cor incorporada, simulando a memória dos antigos armazéns e adegas, frequentemente acabados com óxido vermelho. Esta caracterização dos pavimentos e paredes, com argamassas e betonilhas tradicionais com a cor integrada (sem pintura), caracteriza todas as diferentes naves de exposição que vão variando na forma, dimensão, pé-direito e iluminação.

Ao fundo desta primeira nave sem arestas, de geometria em calote, aparece à direita, construído sob o pátio central, o espaço nuclear de exposições: uma grande ala com os topos abertos de tecto em betão aparente, que remata num pátio exterior, o qual simultaneamente introduz iluminação natural neste grande espaço, conferindo-lhe um carácter específico e relacionando-o com uma superfície exterior permeável, ligada ao pátio central por uma escada que liga pelo exterior esses dois espaços exteriores a diferentes cotas.

O pequeno pátio inglês de pavimento em saibro, que caracteriza e ilumina esta Ala principal de exposições, será fortemente caracterizado pela presença de uma árvore (*almus glutinosa*), plantada à cota da sala de exposições.

No cunhal noroeste do edifício é colocado todo o sistema principal de circulações verticais: uma escada e um elevador panorâmico (de dimensões generosas), construídos em estrutura metálica e vidro, atravessam todos os pisos públicos do complexo de modo a tornar o sistema de circulações claro e optimizando a leitura do circuito museológico. A opção de construir uma peça metálica, destacada do sentido fortemente tectónico do resto do edifício, vai no sentido de acentuar a sua excepção no circuito, assim como enfatizar a sua importância para articulação da orgânica dos percursos possíveis na sequência museológica.

Entre o piso descrito (piso -2) e o piso à cota do jardim e do pátio central (piso 0), constrói-se um piso intermédio (piso -1), de modo a resolver todo o sistema de áreas técnicas, arquivos e armazéns. Este piso é servido pelo sistema de acessos público, incluindo o respectivo monta-cargas, sendo o seu acesso condicionado por porta, assim como por um sistema autónomo de caixas de escada que permitem um acesso directo às áreas de exposição e ao pátio central.

No piso 0, à cota do jardim, é proposta uma outra entrada no Museu pela ala poente, a eixo do pátio central, agora totalmente aberto ao exterior.

Em simetria com o espaço de recepção, aproveitam-se as duas alas existentes (norte e sul) para criar mais duas salas de exposição, potenciando a sua geometria, iluminação natural e pé-direito. Estas salas comunicam nos topos por corpos perpendiculares às alas principais, construídos de modo a configurar os limites do pátio central, espaço de "respiração" do edifício, permitindo iluminação natural das salas e a extensão das exposições para o exterior, em espaço confinado e aberto.

Construtivamente, estas salas mantêm o piso em betonilha com cor de óxido de ferro e as paredes são rebocadas com as argamassas naturais aplicadas nas salas do piso -2. A sua diferenciação existe no tipo de iluminação natural, feita através das aberturas existentes na fachada (portas altas e gateiras superiores), onde são desenhadas caixilharias metálicas e de madeira, de perfil simples, de modo a potenciar ao máximo a luminosidade natural sem descaracterizar quer o desenho original da fachada, quer o ambiente interior destes espaços. O tecto dos espaços deste piso deixa à vista a estrutura de madeira, em vigas laminadas de pinho à vista, que sustentam o soalho reciclado do piso nobre (piso 1).

No piso 1, piso nobre do edifício, a proposta mantém integralmente os ambientes existentes. Na ala sul, nos grandes espaços existentes, recuperam-se integralmente todas as carpintarias existentes e remontam-se os soalhos restaurados de modo a preservar a imagem original e histórica do edifício. A grande sala a sul acolhe o espaço de café-concerto, onde é introduzida uma pequena caixa de estrutura metálica e vidro que resolve as instalações sanitárias e o bar que serve este espaço.

Na sequência desta ala, a nascente, configura-se o restaurante que se estende sobre o volume que fecha o pátio, abrindo janelas da sala de jantar sobre esse espaço exterior. A entrada no restaurante é também possível desde a rua Marquês de Pombal, entrando pela cozinha, desenhada no volume original, aproveitando os dois pisos existentes.

Esta entrada preconiza um outro momento específico do Museu. Possibilitando um acesso autónomo ao restaurante, a passagem do público pela cozinha, fechada através de um caixilho envidraçado, permite a visualização da confecção em ambiente "Show-Cooking", antes de entrar na sala de espera do Restaurante. Neste espaço de recepção é integrada uma das antigas salamandras de modo a proporcionar uma ambiência de conforto e bem-estar.

Na ala norte deste piso, também de acesso directo pela escada na rua, articulado com a sequência de janelas existentes na fachada, organiza-se parte dos serviços administrativos, sendo estes espaços redesenhados e construídos com o carácter das salas existentes: portas de almofada em madeira, tectos em forro

de madeira, paredes estanhadas com rodapé alto de madeira pintada. Para o último piso administrativo, colocado na alteração de cota das cumeeiras, efectuada de modo a regularizar a geometria das coberturas, mantém-se o mesmo princípio de organização e construção, sendo o seu acesso efectuado por escada privada destes serviços, colocada a meio desta ala. Esta alteração, necessária para introdução de um pé-direito viável para estas funções, protagoniza a reproporção da fachada principal do edifício (rua Marquês de Pombal), introduzindo um terceiro nível de aberturas, no alinhamento das existentes, que redesenha a imagem principal do Museu.

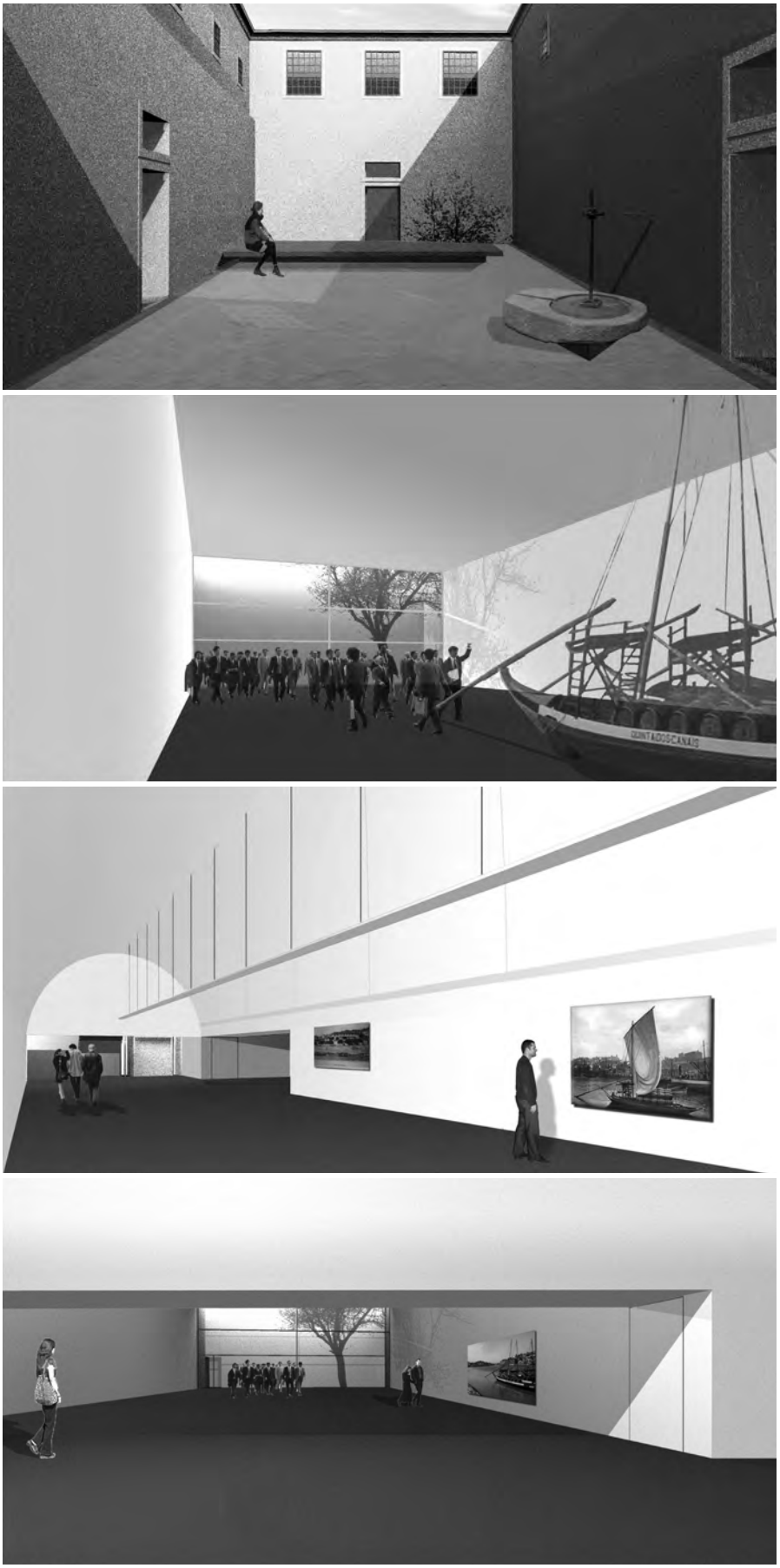
O único elemento construído de raiz que é visível constitui o corpo dos serviços educativos. Compõe-se como um volume de grande neutralidade, um "Edifício-Muro", que reconfigura a geometria do lote, reorganizando o espaço exterior do Museu, apontando os seus dois acessos, às duas cotas distintas, e reafirmando o espaço exterior como área de atravessamento urbano.

Aposta-se em acabamentos de grande simplicidade, enfatizando a sua imagem neutral, numa economia de meios construtivos em continuidade com os espaços do piso -2 e 0, das alas de exposição: Edifício acabado com reboco térmico à cor do Solar principal, caixilharias metálicas para o exterior, áreas em *open-space* de paredes rebocadas e com epoxis no pavimento, pelo interior. À cota do rés-do-chão, aproveitando toda a área livre, organiza-se uma sala única divisível em três subsalas, de iluminação exterior controlada, de modo a não haver interferência solar sobre o interior. À cota do primeiro piso, abre-se um janelão sobre o rio, protegido da luz de Sul por pala horizontal, o qual vira o edifício para o rio e para o jardim, constituindo proposta nuclear deste projecto:

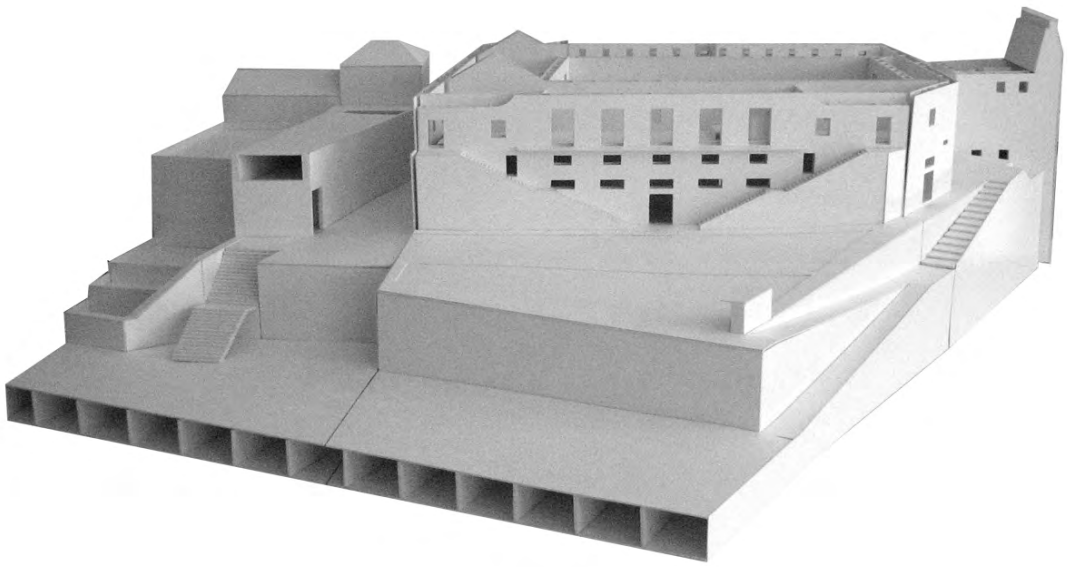
CONSTRUIR UM MUSEU NO JARDIM, VIRADO PARA O RIO E ATRAVESSADO PELA CIDADE.

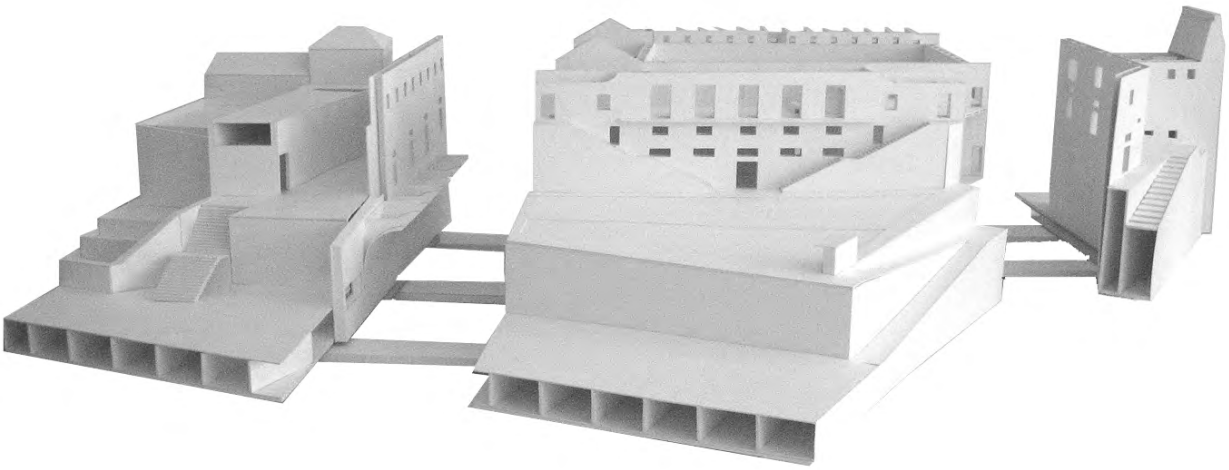


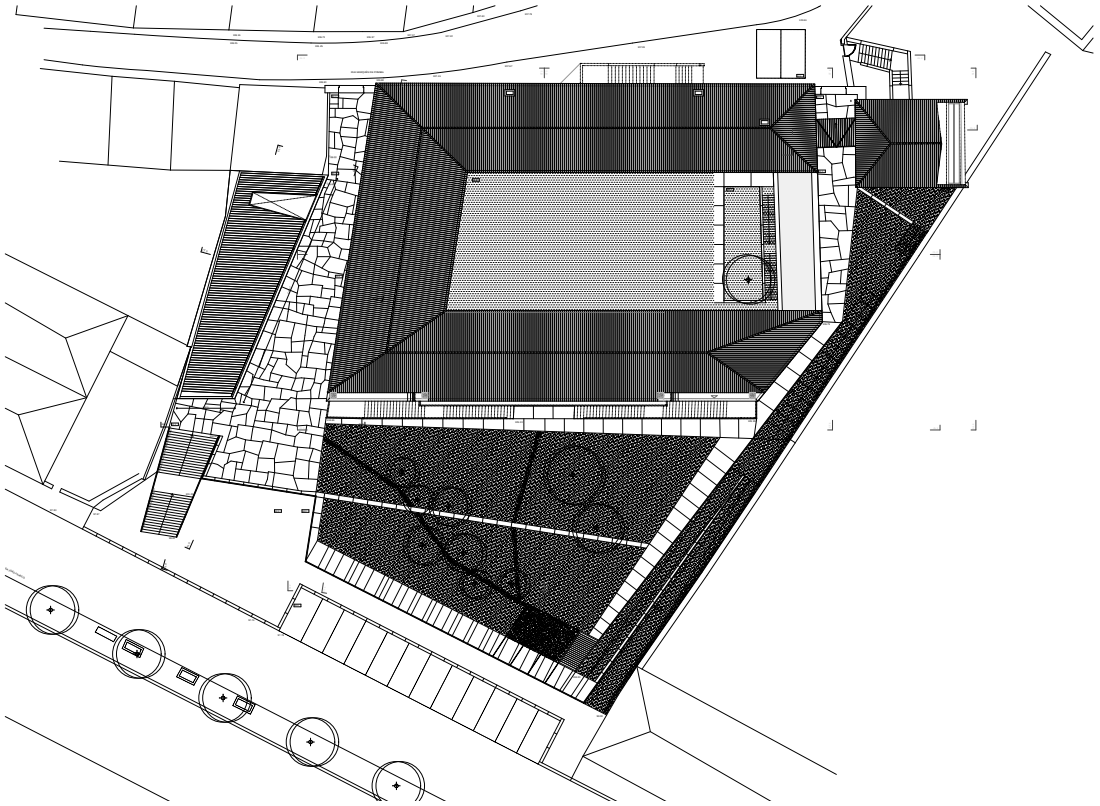
IMAGEM 3D

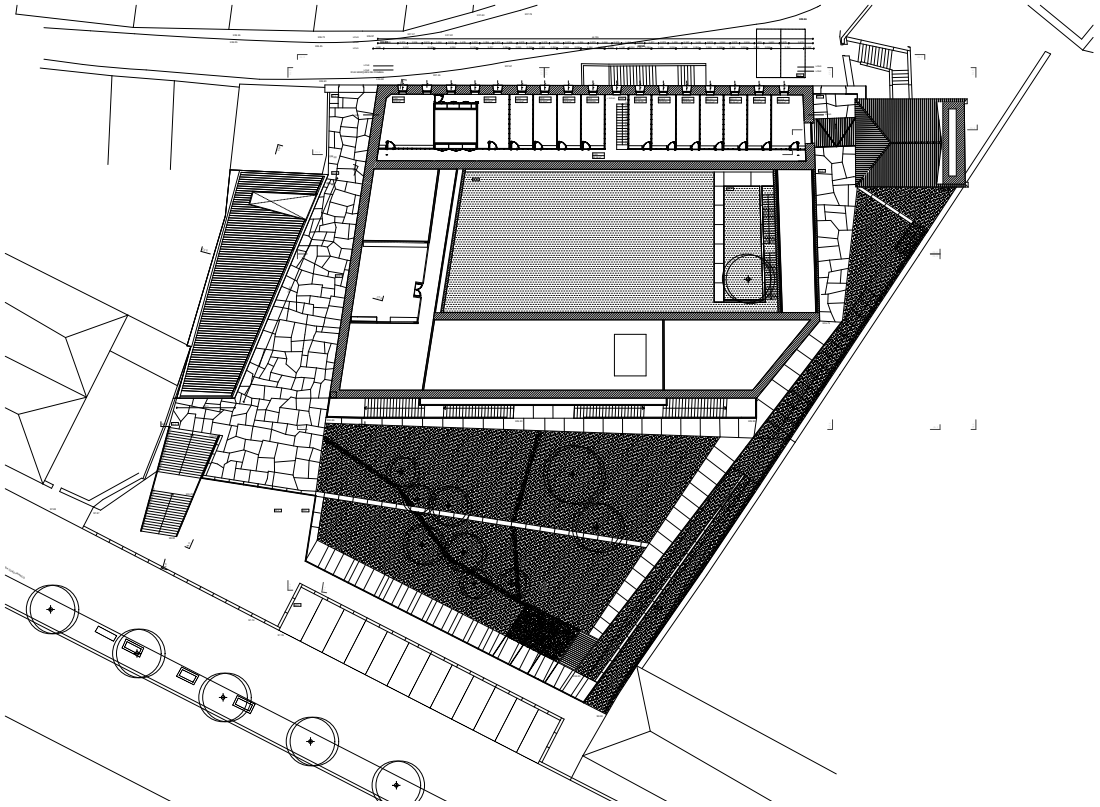


IMAGENS 3D

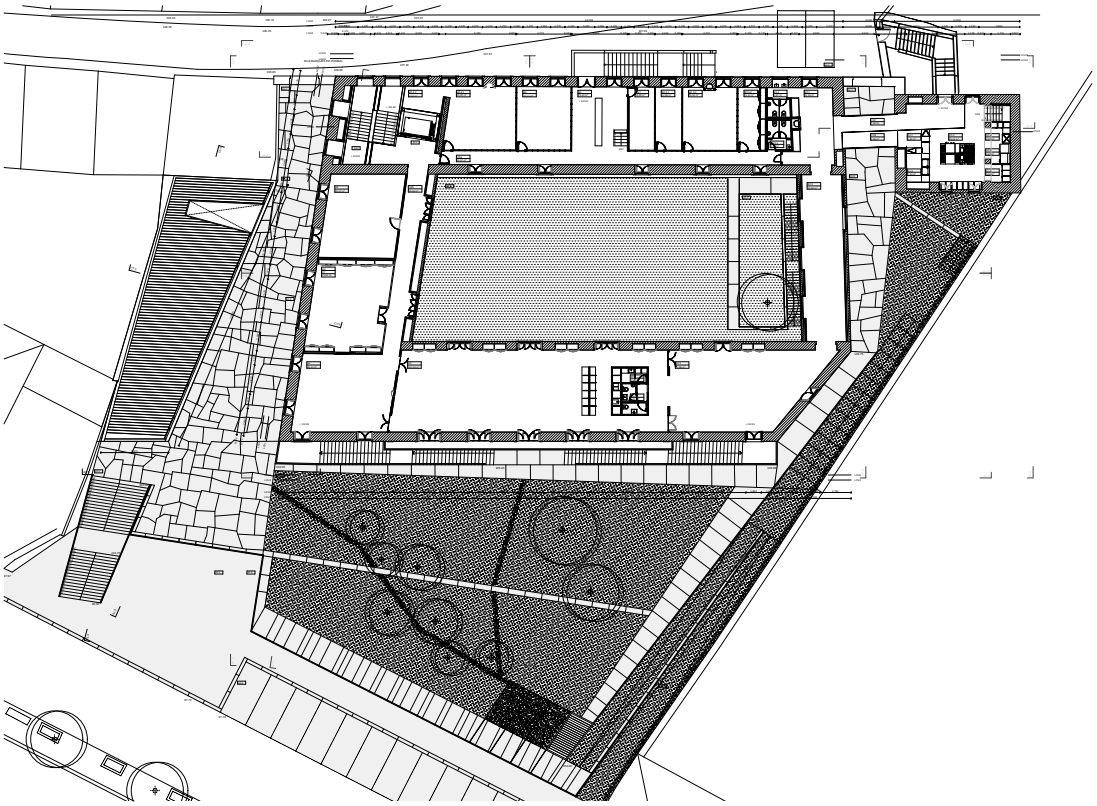


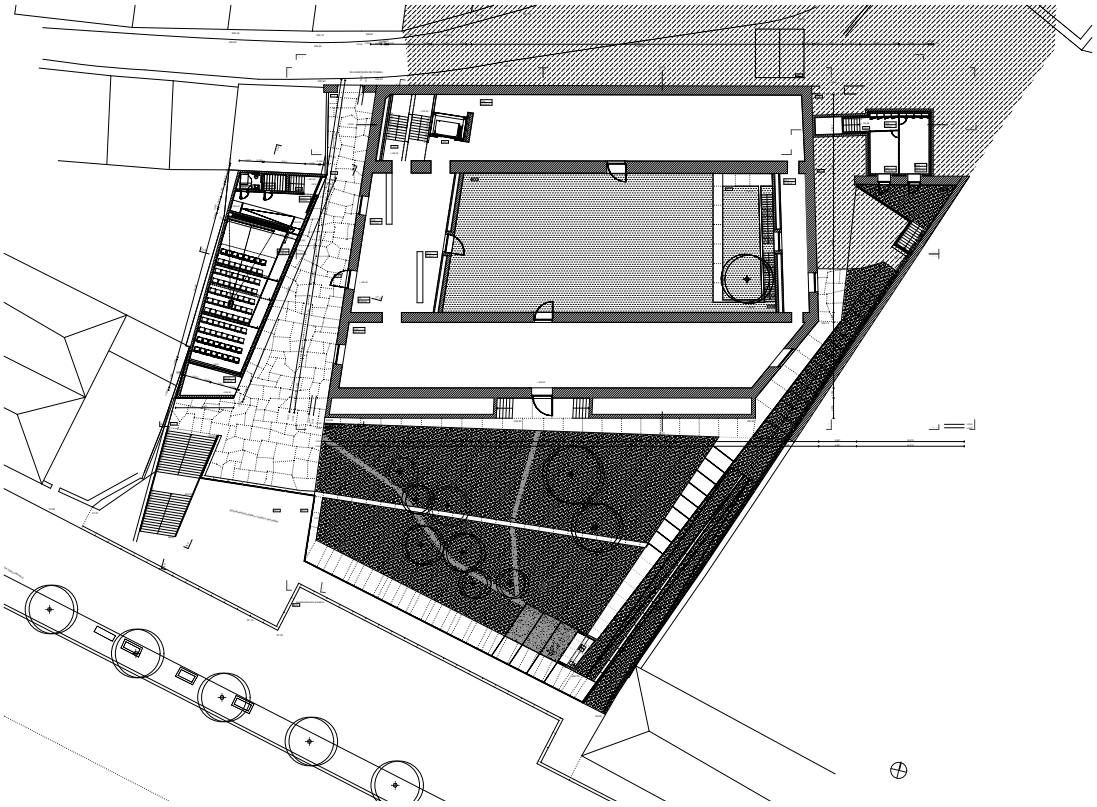




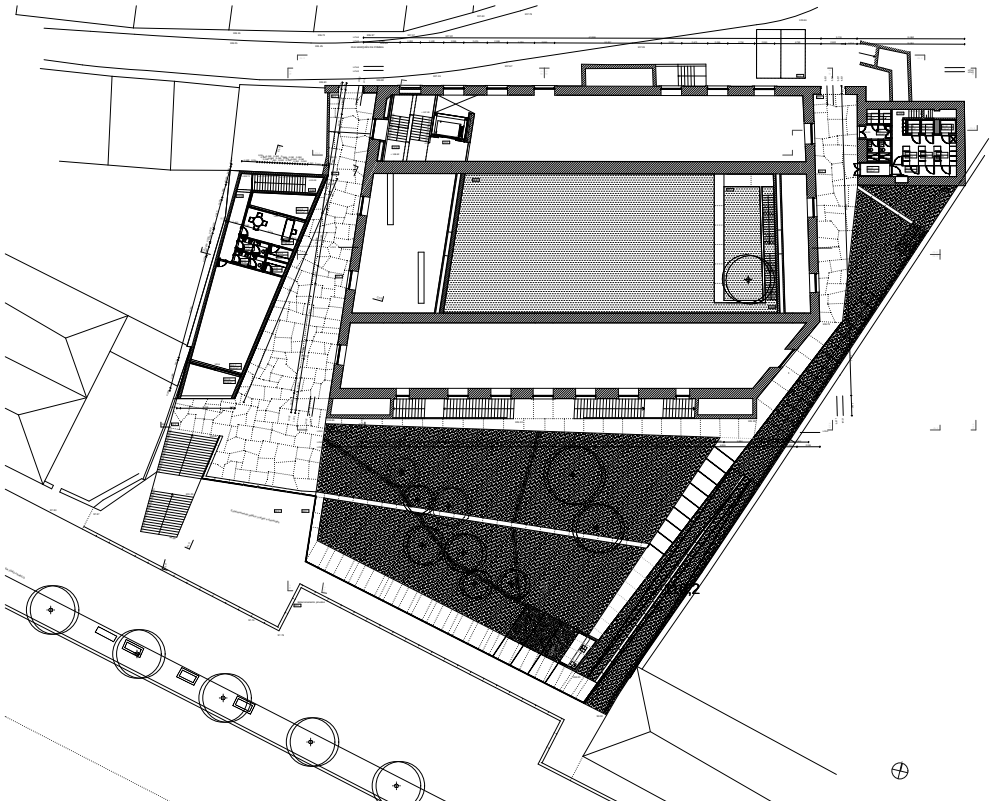


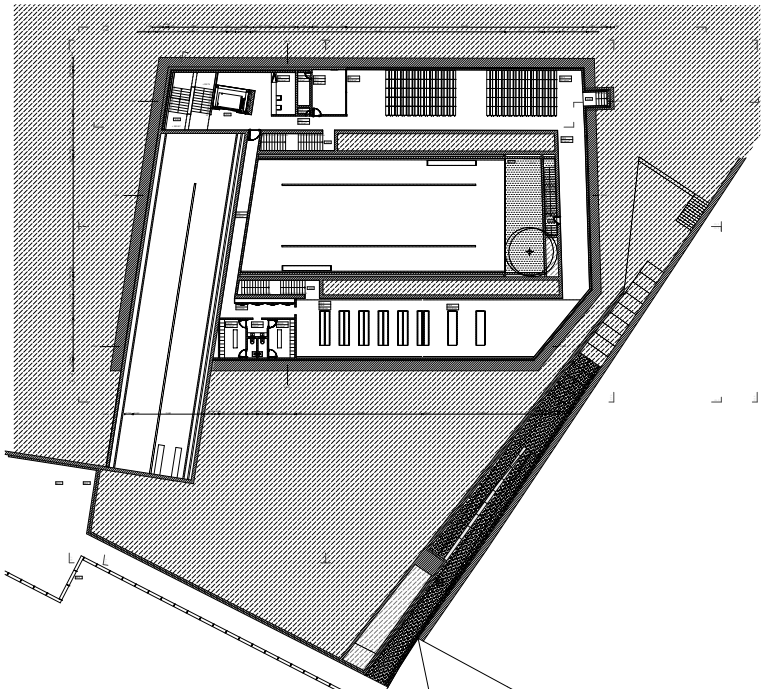
PLANTAS DE COBERTURA E PISO 2



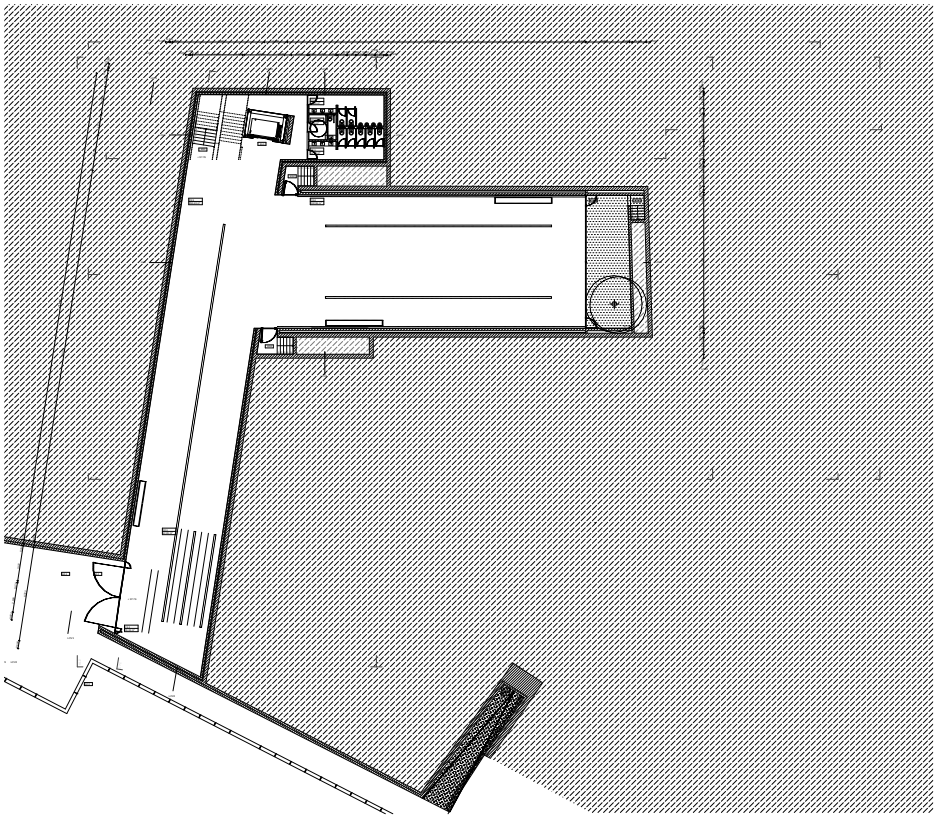


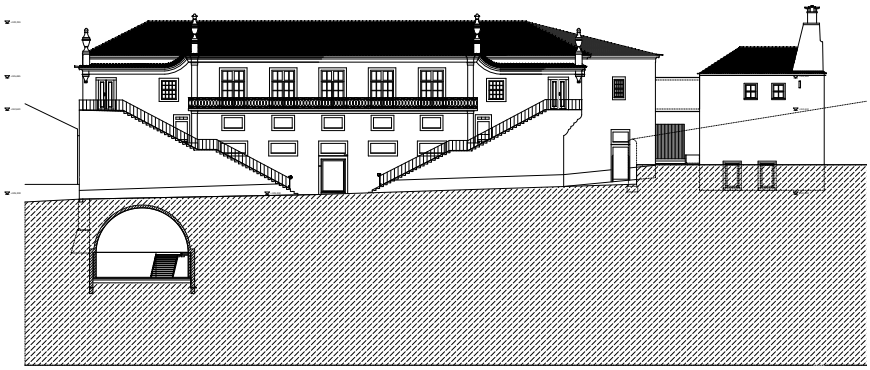
PLANTAS DE PISO 1 E PISO 0

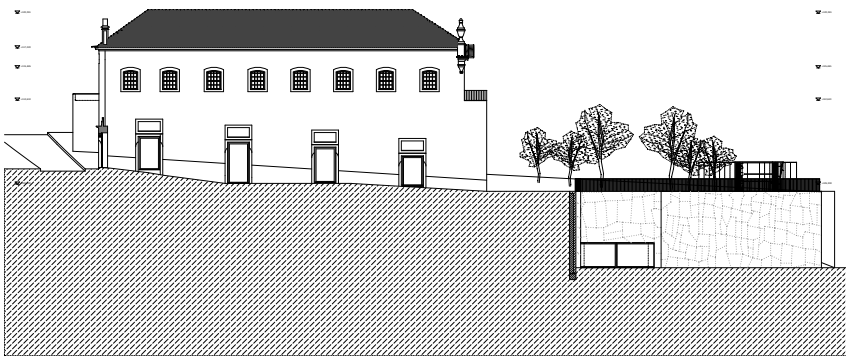




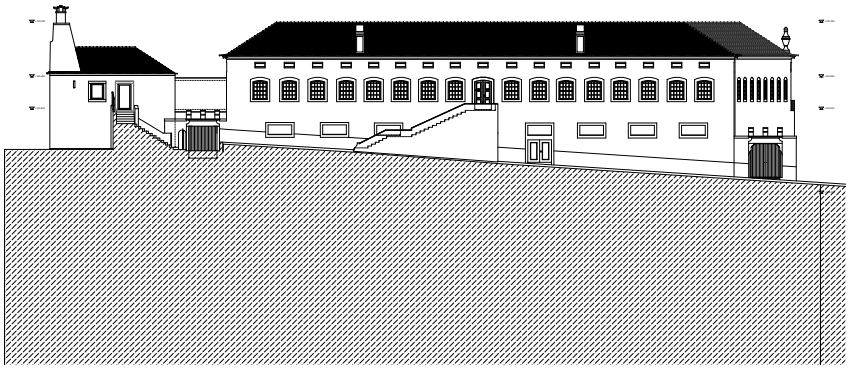
PLANTA DO PISO 0 – COTA 110,2 E PISO -1



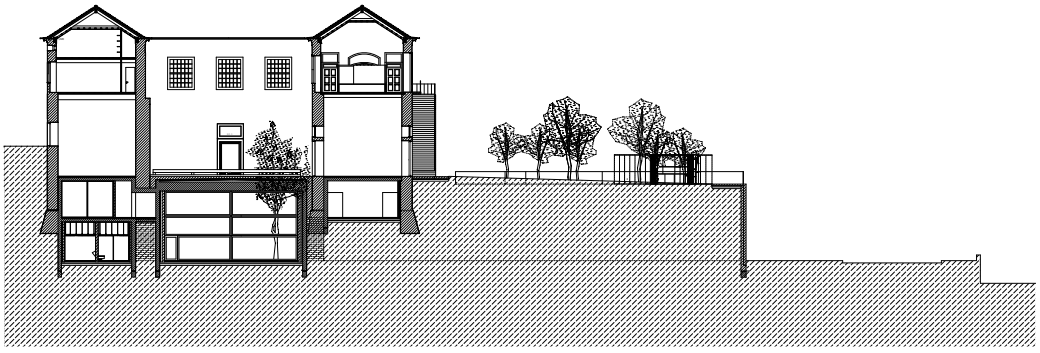


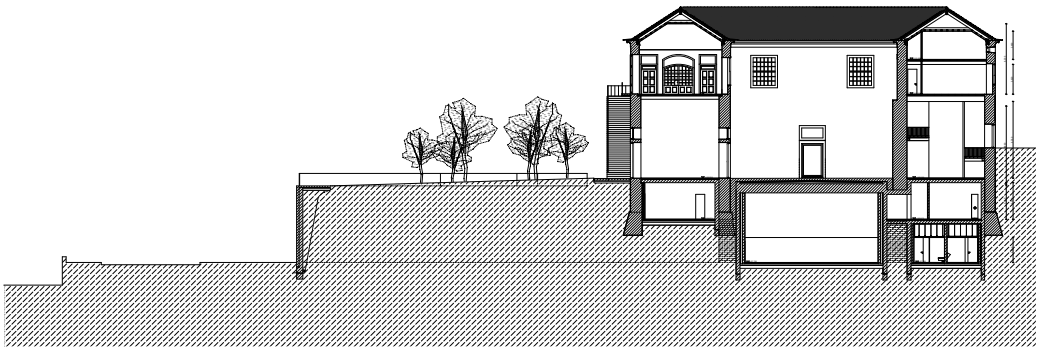


PLANTA PISO -2; ALÇADOS

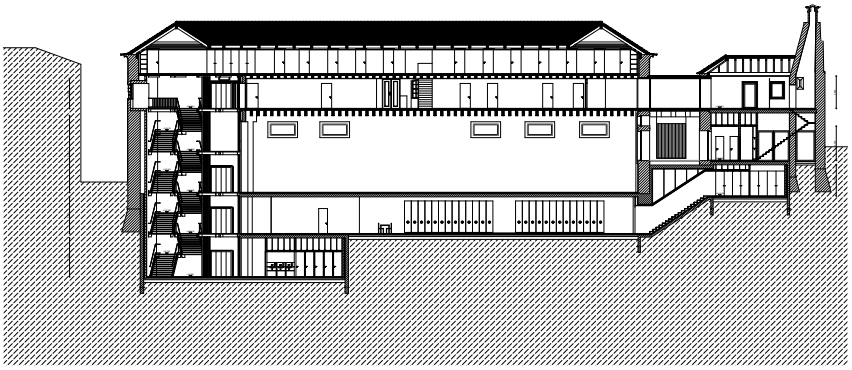


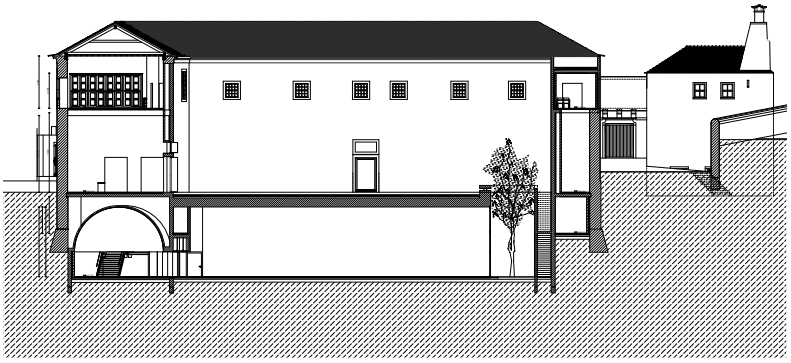


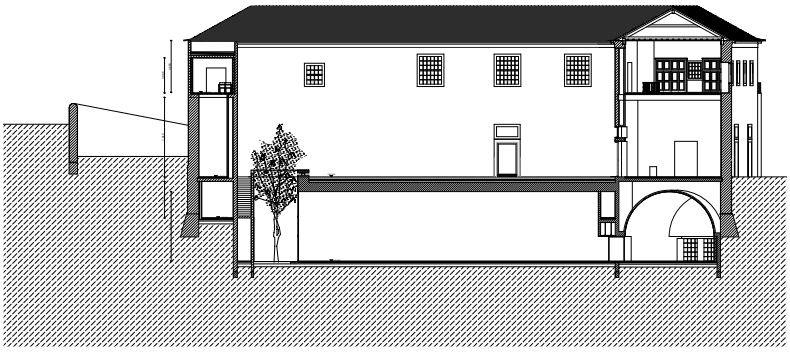




ALÇADOS E CORTES TRANSVERSAIS







CORTES LONGITUDINAIS

MORADIAS EM BANDA BOM SUCESSO 2007-

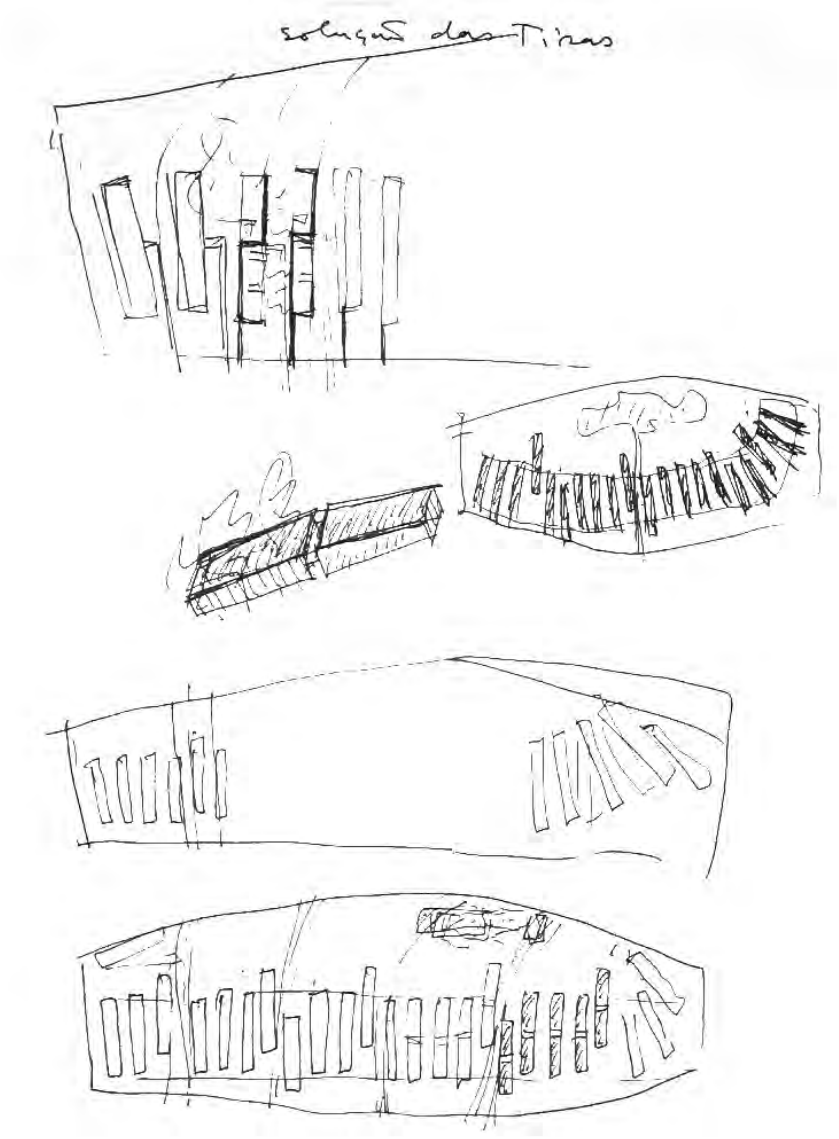
Óbidos [projecto n.º 95/07]

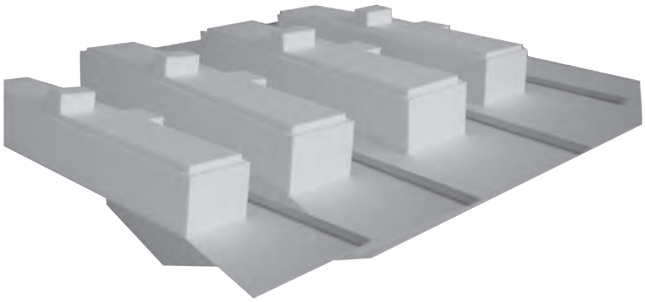
Casas Bom Sucesso Design Resort, Leisure and Golf

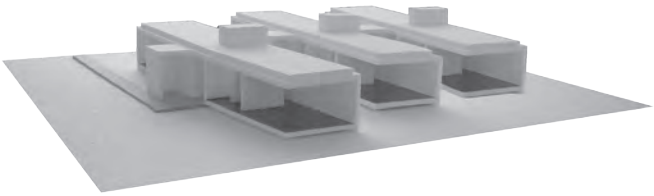
16 unidades constituidas por volumes independentes, estreitos e compridos de um só piso produzem o conjunto.

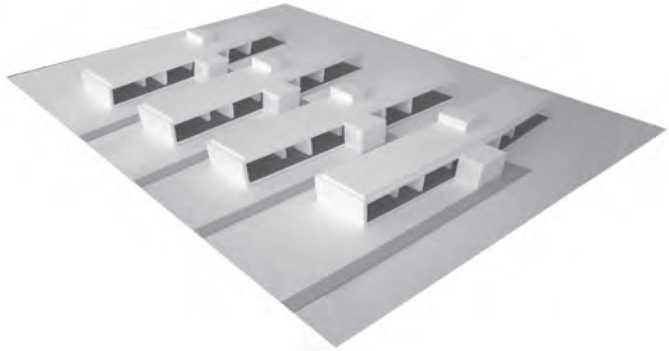
A organização de cada uma das unidades, correspondentes a pequenas moradias de tipologia T2, toma um desenvolvimento longitudinal, com aberturas para uma porção de terreno ajardinado, de uso privado, que se interpõe entre elas.

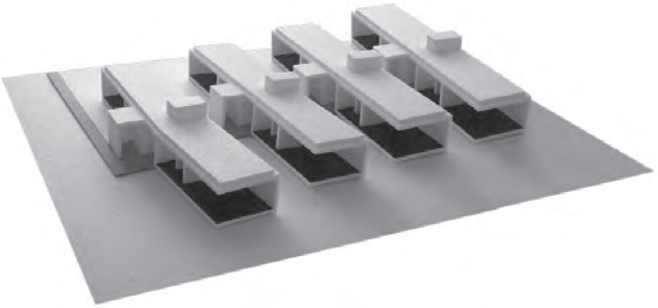
A entrada localizada a meio do volume produz uma divisão na organização da tipologia, de forma a distinguir as zonas de repouso e de estar. Neste ponto as unidades adquirem uma geometria flexível, quebrando de quando em quando os volumes, com o duplo propósito de aproximar a implantação de cada um à morfologia do terreno e simultaneamente obter melhores orientações e visibilidade das salas para as áreas verdes.



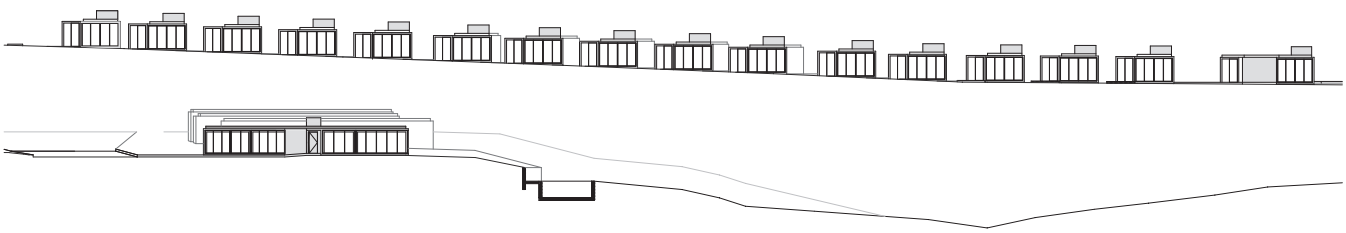


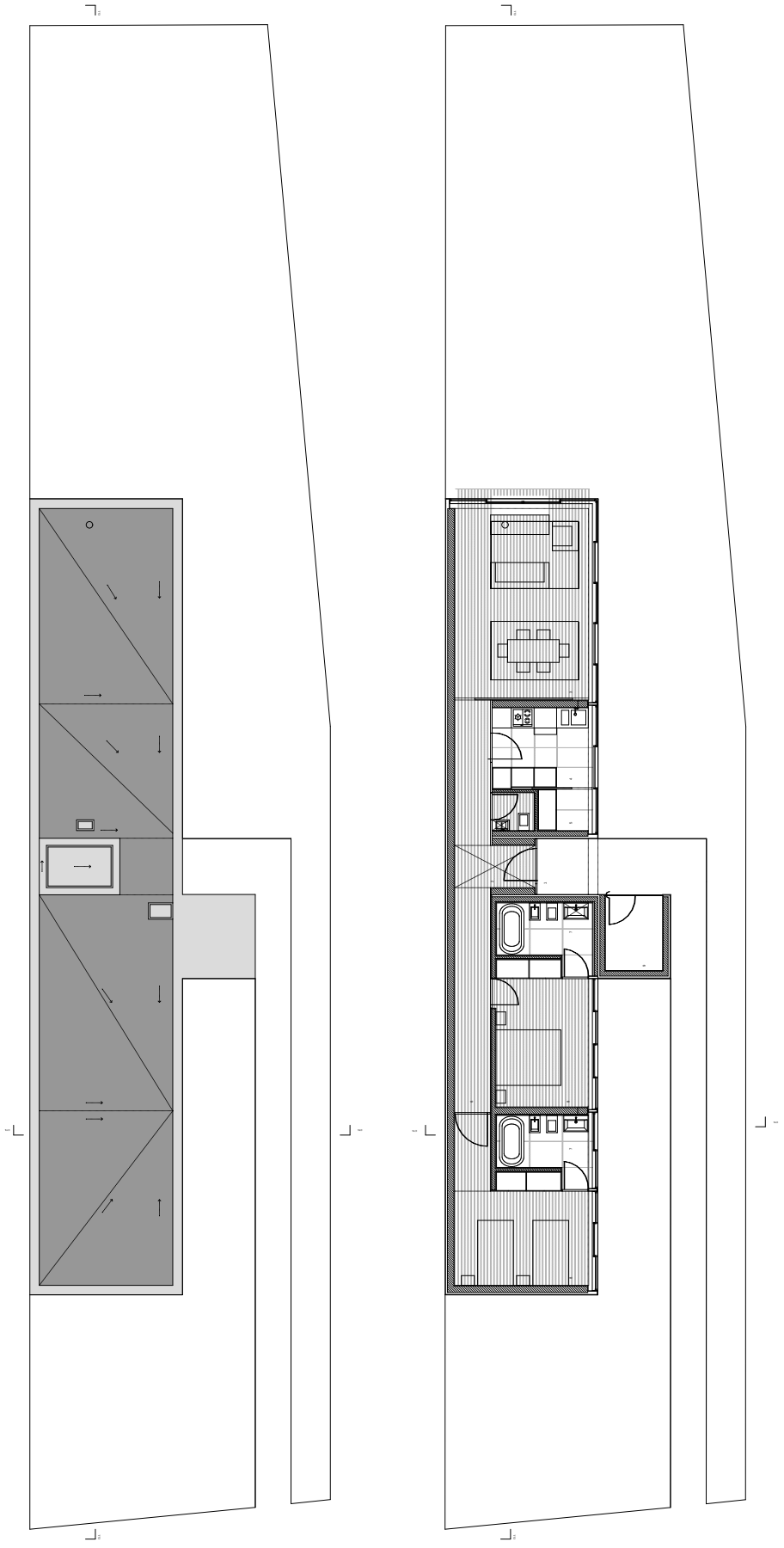


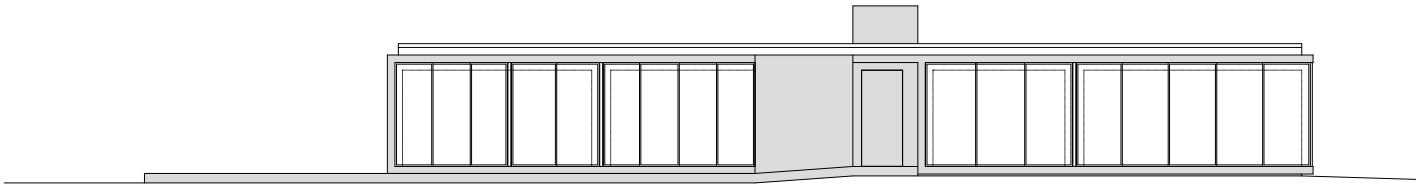


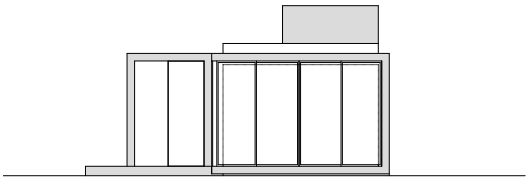


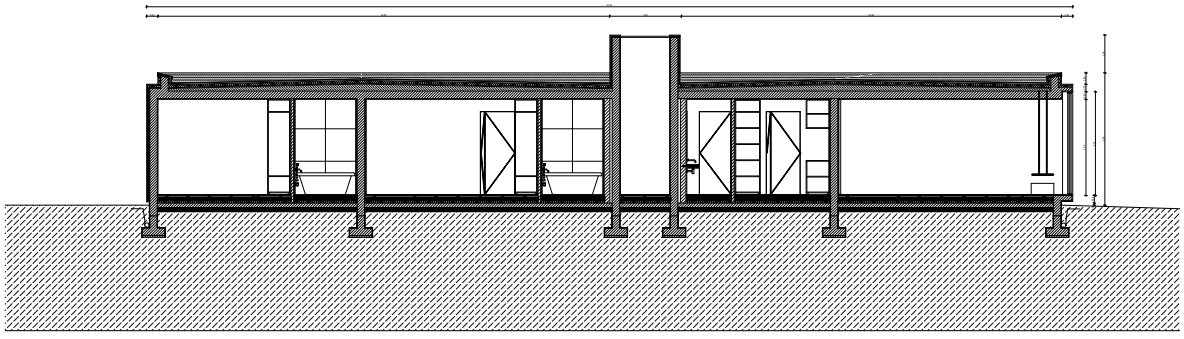


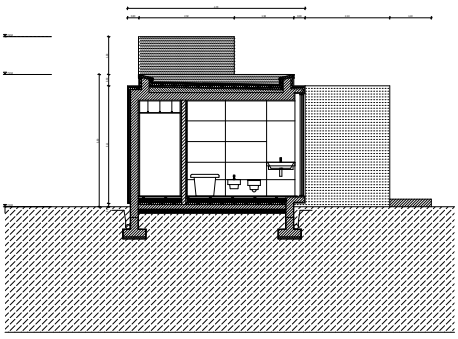






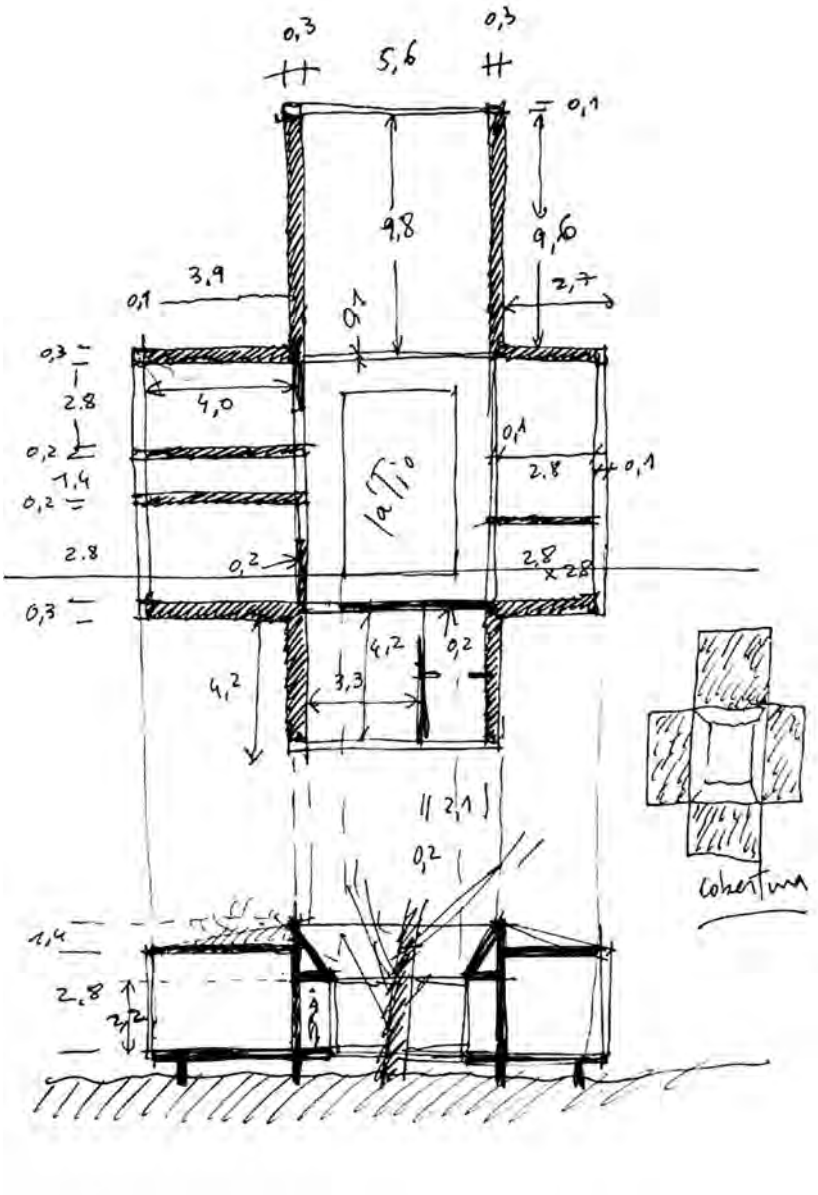






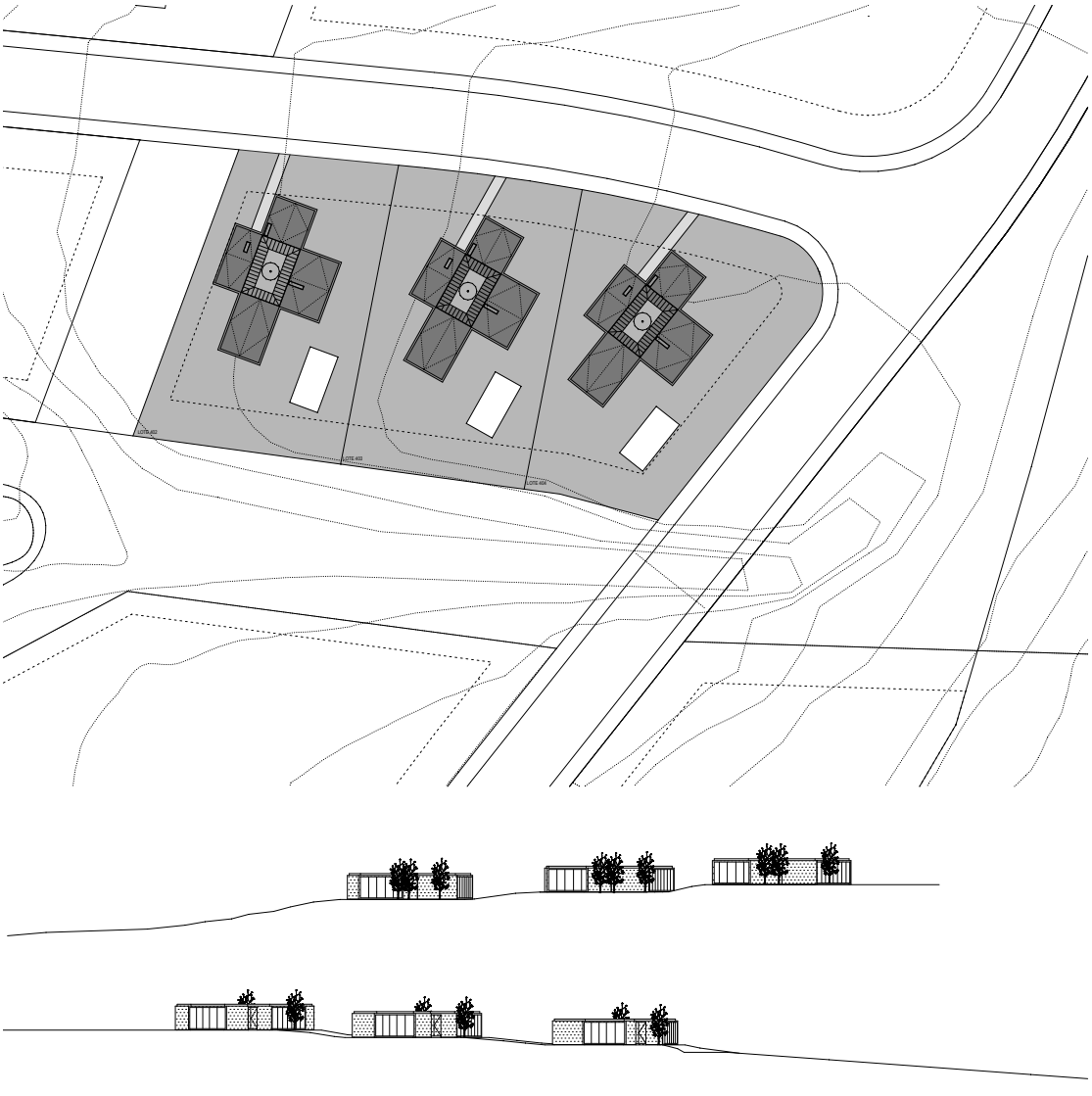
MORADIAS EM BOM SUCESSO 2007-

Óbidos [projecto n.º 96/07]

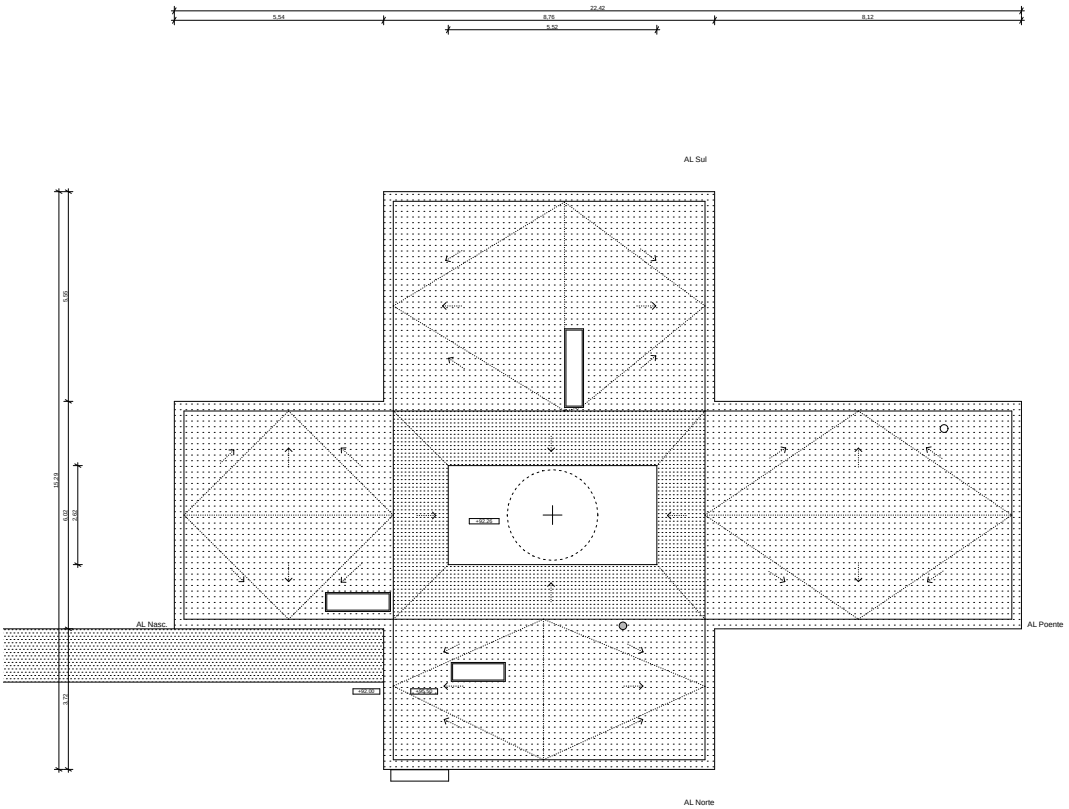


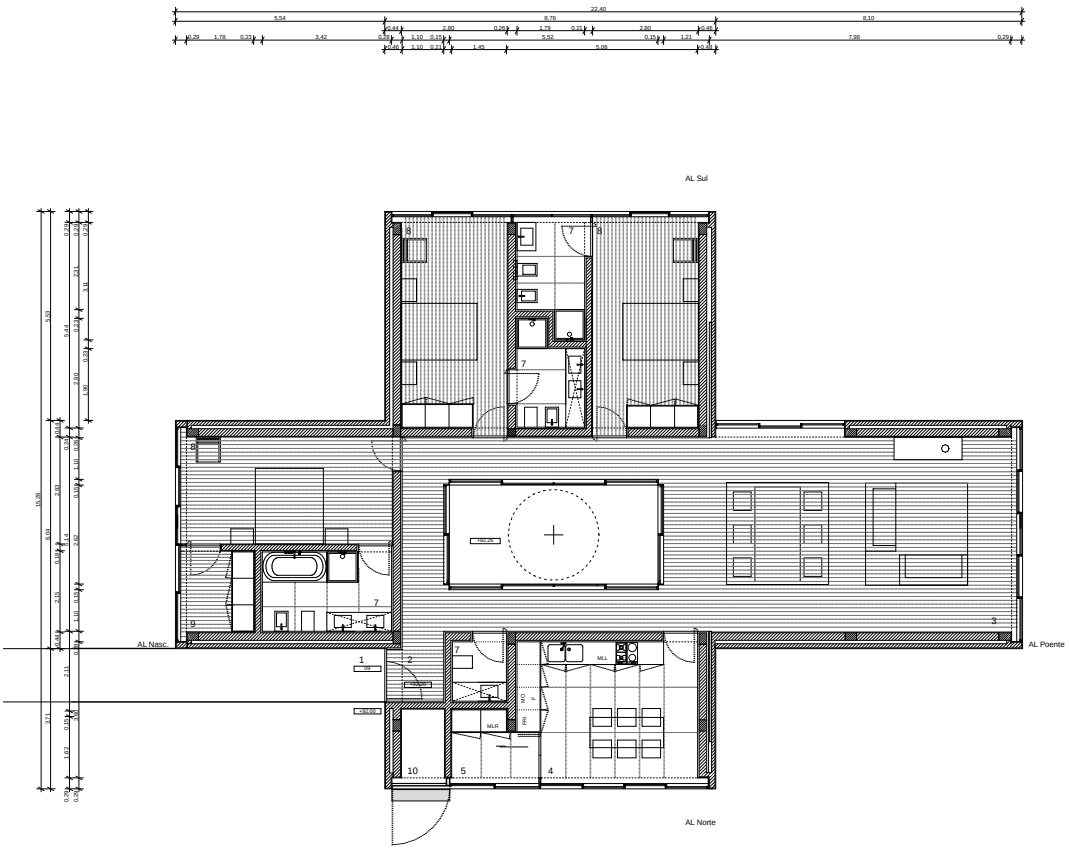


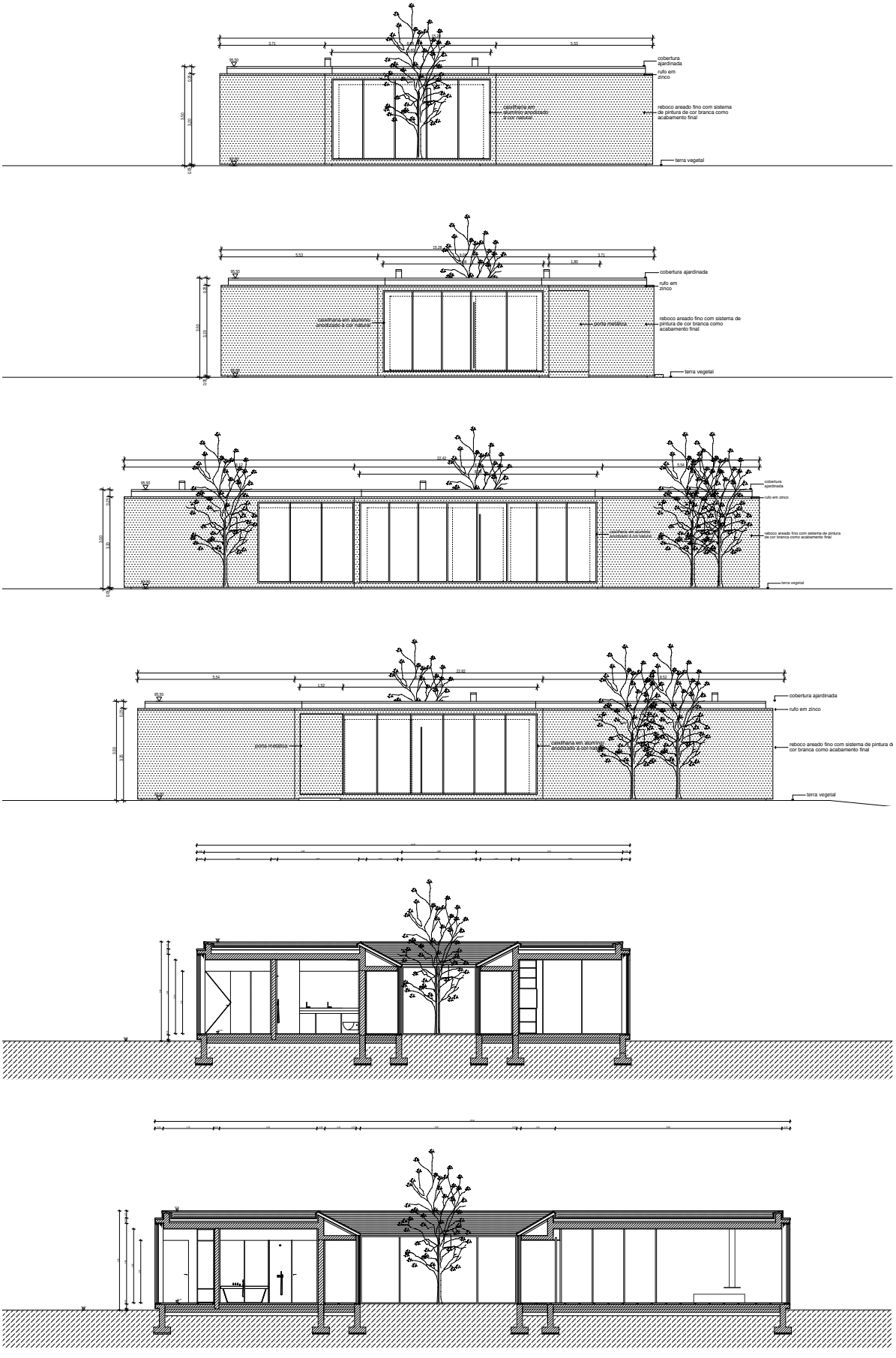




IMPLANTAÇÃO; ALÇADOS GERAIS POENTE E NASCENTE


AL Sul
AL Nasc.
AL Poente
AL Norte


AL Sul
AL Nasc
AL Poente
AL Norte

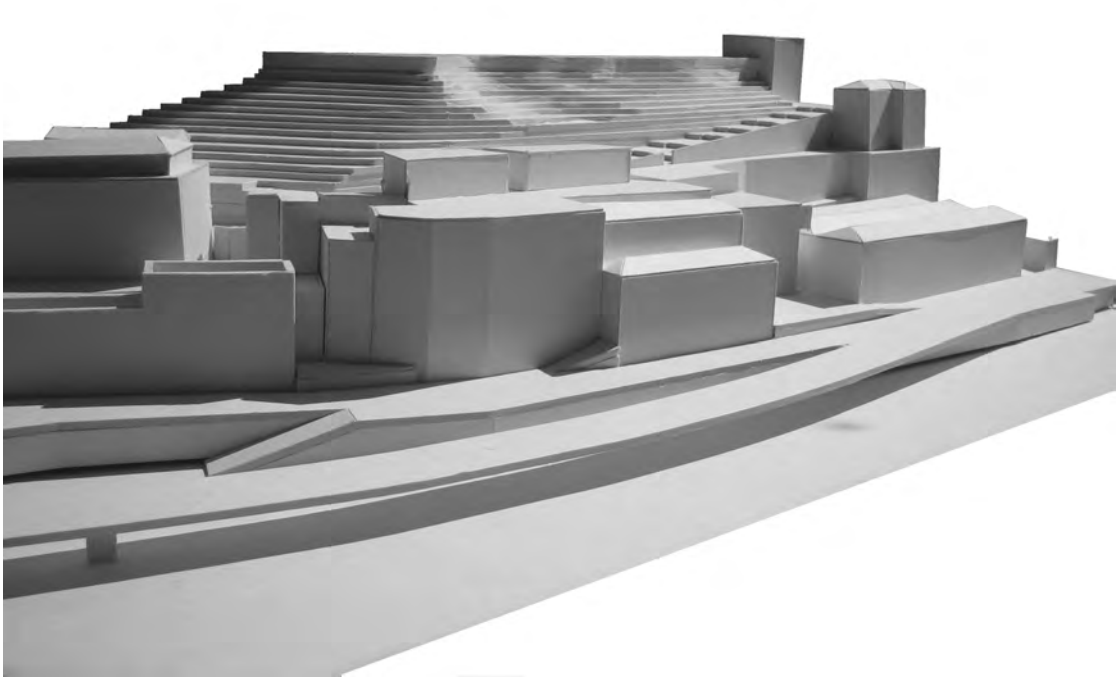


ALÇADOS POENTE, NASCENTE, SUL E NORTE; CORTE TRANSVERSAL E LONGITUDINAL

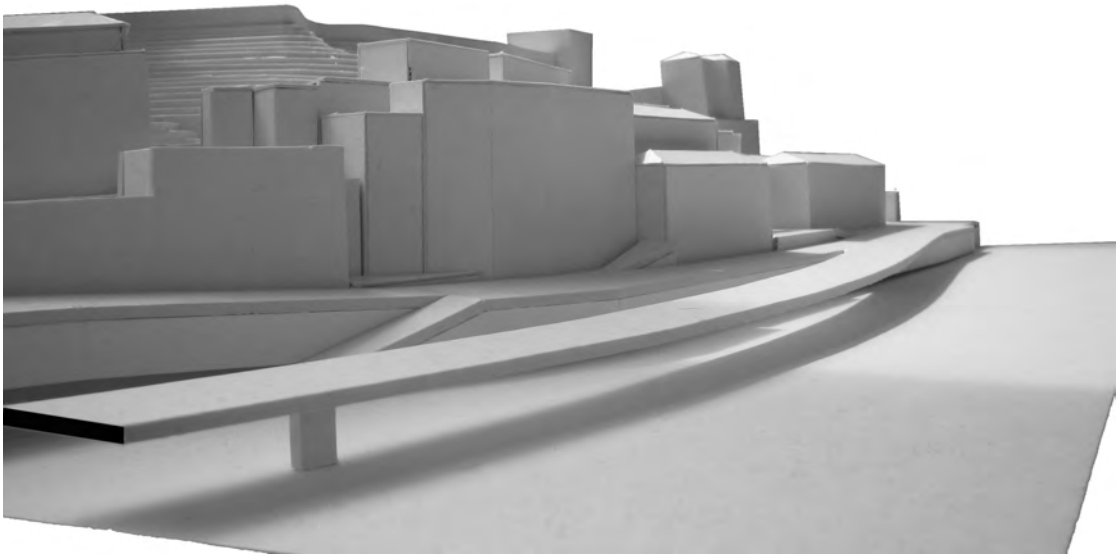
EDIFÍCIO DE HABITAÇÃO NO CAIS NOVO 2007

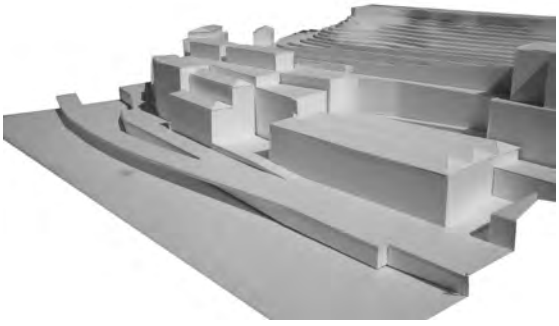
Porto [projecto n.º 98/07]

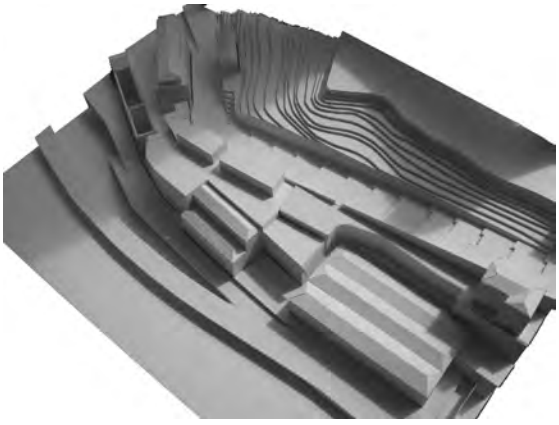


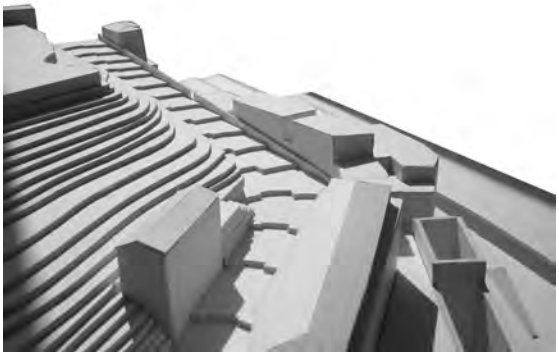


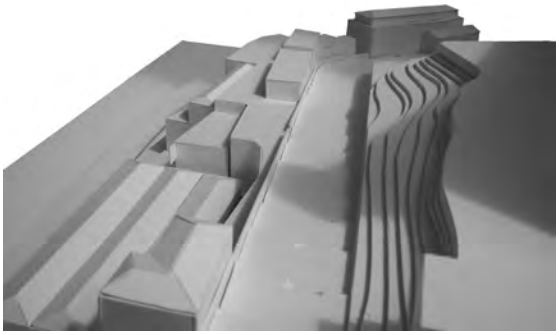
FOTOMONTAGEM; MAQUETE

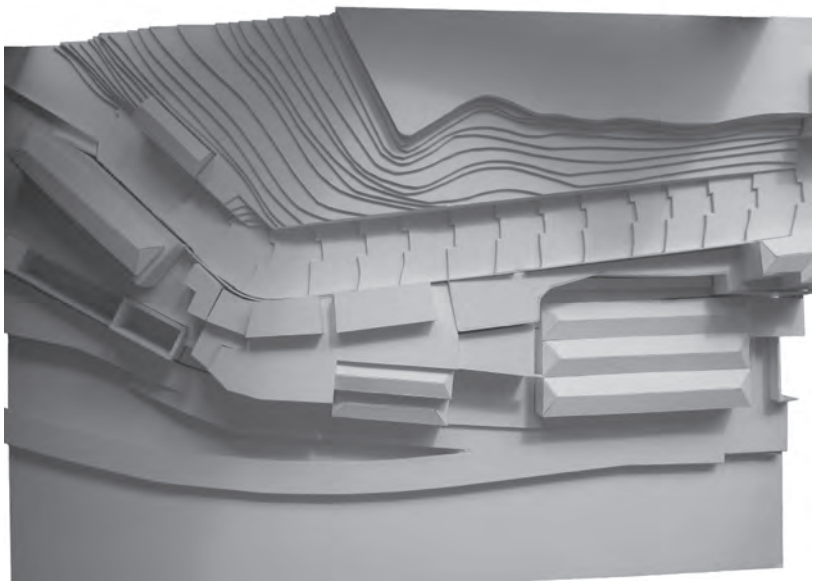


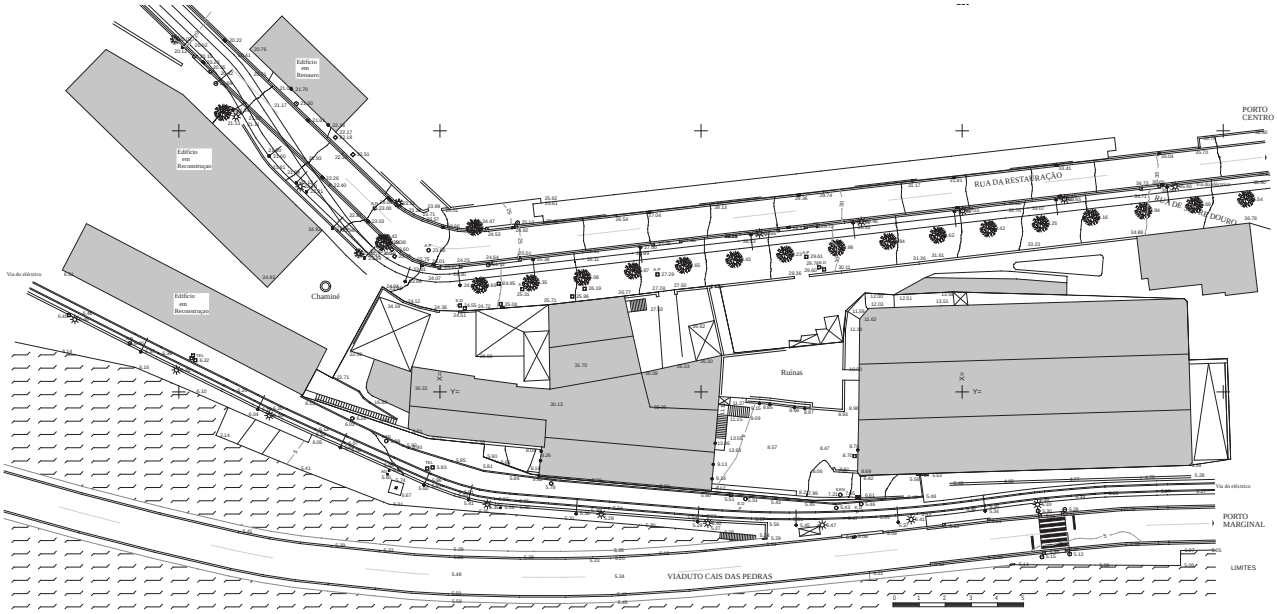




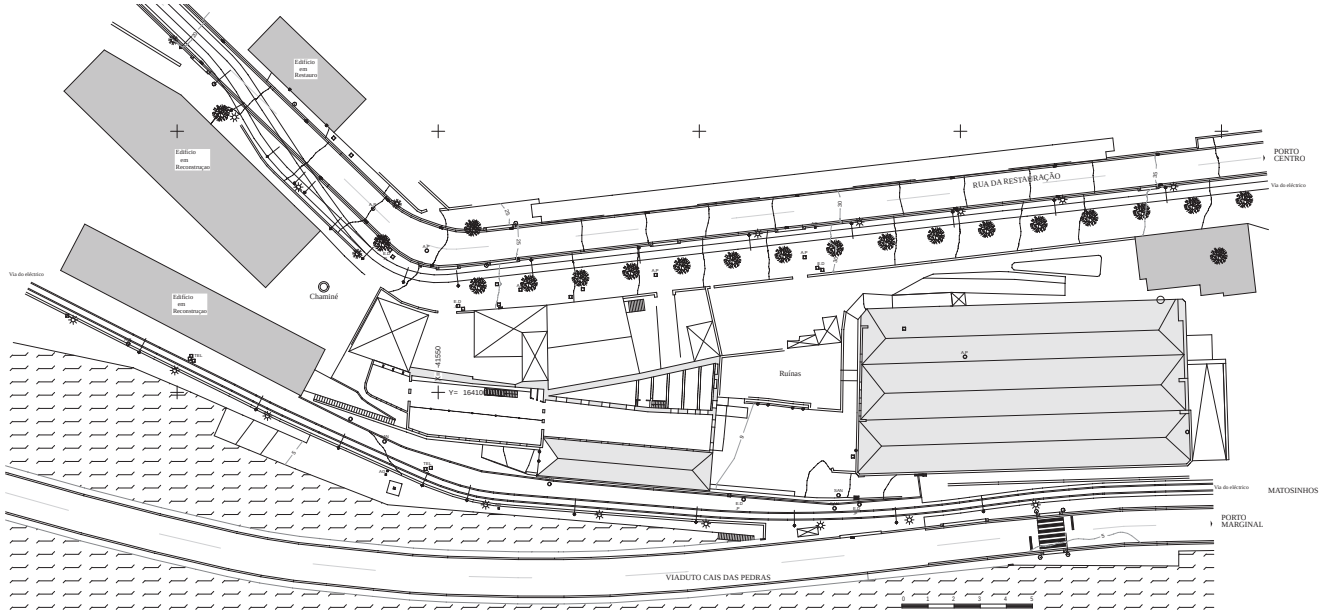


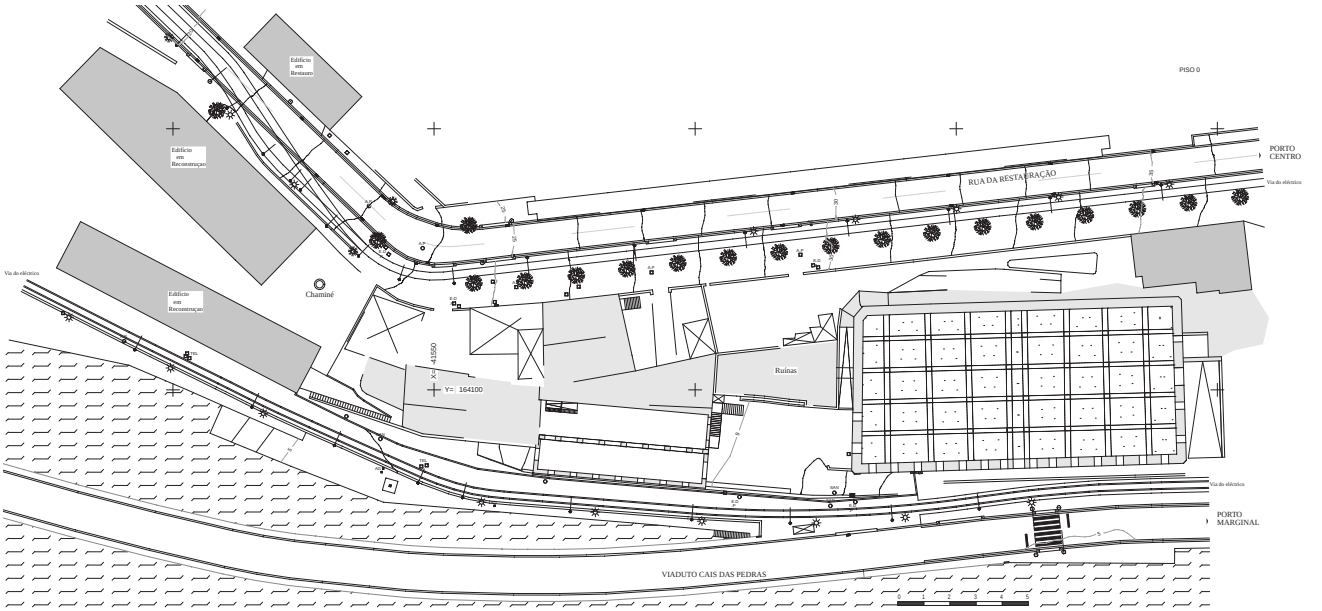


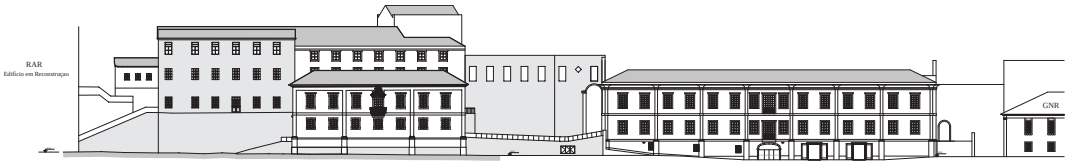




PLANTA DE IMPLANTAÇÃO







ALÇADO PRINCIPAL - SUL



ALÇADO POENTE



ALÇADO NASCENTE

PLANTAS DO PISO 2 E PISO 0 ; ALÇADOS

5.ª PARTE

2008-2014

ENTREVISTA: ARQ./A COM JOÃO PEDRO SERÔDIO E ISABEL FURTADO

Entrevista, Projectos. arq./a arquitectura e arte, v. 54, p. 20-55, 01 Fev. 2008

1. Consideram-se descendentes da denominada «Escola do Porto»? Como foi a vossa experiência formativa na FAUP?

Não é possível dar uma resposta simples e cabal a essa pergunta, "Escola do Porto" não tem um sentido apenas. Tem o sentido que lhe dá a produção arquitectónica afectada pelos ícones da Escola, entendido como um "género", tem também o sentido da produção de Siza, de Eduardo Souto Moura e dos que ensinam, ou ensinaram na Escola, e projectam com essa identidade, e tem o sentido pedagógico. O primeiro é o mais divulgado, o mais fácil de apreender e portanto o mais simples de identificar com a expressão "Escola do Porto" e no entanto é o menos importante, o mais distante, e com o qual, definitivamente, não nos identificamos. A arquitectura do Siza e do Eduardo Souto Moura são necessariamente muito importantes para nós, mas, a existir essa "descendência", ela interessa-nos não na forma mas no método, onde a Escola realmente nos afectou.

2. Em termos gerais, parecem estar na continuidade da linha de investigação aberta por Mies van der Rohe e explorada mais tarde, com grande impacto no panorama arquitectónico nacional, por Souto de Moura. Essas influências são estruturantes do vosso percurso?

São. Não os agruparia como influências semelhantes, até porque não sei se podemos supor essa continuidade. Eduardo Souto Moura está naturalmente mais próximo. Estivemos sempre muito atentos ao seu trabalho extraordinário, e revemo-nos no carácter da sua investigação. Mies é o arquitecto do século XX, se tivéssemos de nomear apenas um. Mies é de uma enorme complexidade, e já não é a imagem simplificada da sua obra que nos importa, embora seja possível sentir a sua enorme força. Mas quando imaginamos a presença da sua obra no contexto da arquitectura que lhe era contemporânea percebemos que, além dessa imagem que resistiu a tudo, e que hoje é cómoda, está um complexo radicalismo conceptual intransigente, que obviamente nos interessa.

3. Tal como acontece com Souto de Moura, assumem um interesse particular pelo «minimalismo», com especial incidência na obra de Donald Judd. O que vos interessa nessas práticas artísticas?

Quando estávamos na Suíça, foi através de Herzog e de Remy Zaugg que chegámos à obra de Judd, que aliás estava exposto em Schafaussen, na colecção Crex[1], juntamente com Robert Ryman, Carl Andre, Joseph Beuys, Sol LeWitt, Richard Long, Bruce Nauman e Robert Mangold, que aliás foi o que mais nos impressionou. O livro de Donald Judd, *Arquitectura* estava no pico da sua influência, assim como os escritos de Remy Zaugg. A prática arquitectónica do Donald Judd teve essa importância, a de que, apesar da evidente referência à sua produção artística, a sua arquitectura não ser uma transcrição, mas o interesse que teve para nós residiu mais na sua produção teórico-crítica, anterior até à sua produção artística. Esses escritos, onde se descobre o pragmatismo da sua lógica formal teve, naturalmente importância para as nossas regras. Robert Mangold foi uma revelação, de facto, mas essa é uma história diferente…

4. Ambos estagiam no início da década de noventa em ateliers em Basileia, o João com Herzog & de Meuron, a Isabel com Michael Alder. Embora por um tempo relativamente curto, estão presentes no momento de afirmação internacional da arquitectura suíça. De que forma essa experiência vos marcou?

Não o vivemos como um fenómeno suíço. Herzog & de Meuron tinham publicado o armazém da Ricola, enquanto o museu de Munique, a sinal-box, e outros eram apenas projectos, Diener and Diener ainda não eram conhecidos fora da Suíça e a Annete Gigon acabava de ganhar o concurso de Davos. O atelier Herzog & de Meuron tinha 12 pessoas. A experiência de e no Herzog e de Meuron marcou-nos, a postura estratégica e conceptual marcou-nos. A Suíça também nos marcou, não no sentido da sua produção arquitectónica, mas da sua centralidade geográfica, as viagens, etc.

5. Pedro Gadanho e Luís Tavares Pereira distinguiram na exposição «Metaflux» duas gerações na arquitectura portuguesa recente, a mais nova Y e a X, em que vos incluíram. Revêem-se nessa distinção geracional?

Não. Agora já não. Essa distinção cada vez nos dá menos jeito (estamos a ficar mais velhos…). De qualquer modo não é tanto a distinção geracional que caracteriza as diferenças nesse grupo, julgo que ela é mais um pretexto.

6. Nas interpretações da vossa obra é referido insistentemente a procura de uma "ordem" de natureza simultaneamente conceptual e formal. O vosso interesse pela matemática e pela geometria parece confirmá-lo, revelando-se, por exemplo, na proporcionalidade dos elementos compositivos e na apologia do ângulo recto. No vosso entender, a arquitectura tem uma base racional?

Basta uma diminuta contribuição da intuição, e não é assim tão diminuta a contribuição da intuição no processo da arquitectura, para ficar contaminada toda e qualquer hipótese de racionalidade. Essa é a dificuldade da razão, ou é pura ou os seus produtos ficam em causa. Mas, por outro lado, mesmo as descobertas científicas não são redutíveis às formulas que as demonstram, existe sempre um mundo inteligente, mas mais intuitivo, que antecede, determina, escolhe e conduz essas descobertas

1 Apesar de ser feita referência a uma colecção Raussmüller na publicação original, trata-se, de facto, da colecção Crex. (texto corrigido em 2014).

e investigações. A razão é muito pouco para determinar o projecto, é muito pouco para fazer arquitectura. Não sei dizer se sobre ou subvalorizamos a razão, e sobretudo não fazemos qualquer esforço específico na sua utilização. Queremos que a lógica e regra dos projectos, do que, no fim, aparece como ideia do projecto seja coerente, estruturada e tão clara que seja quase óbvia, mas é um esforço também formal, que corresponda com exactidão à geometria que a ideia define. Mas essas regras não são produtos puros da razão, longe disso. A nossa arquitectura pode parecer ter uma base racional, mas não se resume à razão.

7. Essa vontade de racionalidade, lógica e coerência parece estar relacionada com a procura de uma arquitectura essencial, liberta das contingências da subjectividade do gesto criativo. A arquitectura pode realmente ser objectiva?

Quando é que pode ser objectiva? Há um momento em que a ideia está clara, em que o método, que não é exclusivamente racional, já tratou de representar, incorporar e de algum modo resolver todas as questões, técnicas e racionais, irracionais, intuitivas e outras. Nesse momento, como referi há pouco, o esforço é mais da razão, de cumprir com a representação da ideia, de a transcrever com exactidão, de manter a sua integridade e coerência.

8. Defendem a necessidade, na génese do projecto, de um "princípio, regra ou ideia forte". Como caracterizariam essa "ideia forte e dinamizadora"?

A génese de uma ideia para um projecto não coincide com a génese do projecto. Este esclarecimento é importante para perceber o que queremos dizer. O exercício de investigação no projecto é realizado nesse espaço entre o início do projecto e o momento da génese da ideia. Essa fase especulativa de "redução" a um conceito, que não é a "síntese" do vocabulário da Escola, é a procura de um tema que congregue a resposta múltipla às várias questões do projecto. A génese da ideia é o momento de descoberta desse tema. O trabalho seguinte é o de transformação em regra dessa ideia, de modo a que se possa utilizar a ideia como meio de produção, como estrutura e método, aí sim numa perspectiva mais objectiva.

9. Por outro lado, definem o desenvolvimento do projecto como um "exercício de purificação", um "levar ao extremo" de um processo de "clarificação" e "redução", lembrando o «less is more» de Mies. Como se realiza projectualmente esse processo de "purificação" tendo em conta a particularidade do programa e a especificidade do lugar?

Gostamos muito dessas expressões, a de clarificação e a de redução, uma tem esta conotação enológica, a de clarificar, e outra a gastronómica, de redução. A da clarificação, na enologia é realizada pela adição de um produto que realiza uma "colagem" e que quando se retira no fim da operação traz consigo as impurezas dando brilho, transparência, resultando clarificado. O da redução é naturalmente muito diferente, é o da concentração, de dar espessura, pela perda de líquido, e acentuar o carácter. Num dos encontros de Salamanca, em que apresentámos os nossos primeiros projectos, alguém resolveu classificar-nos como "reducionistas", adoptámos essa expressão,

redução, descreve bem, julgamos, parte do nosso processo produtivo. Não pensamos no seu sentido minimalista, mas no de contenção, de limitar a quantidade de informação à que é pertinente, de retirar o ruído, as impurezas, de clarificar eliminando o que não faz parte e de concentrar, acentuar, reduzir, para dar maior e integral expressão à essência. Essa essência é conceito, ideia e depois regra, mas só assim é se mais nada interferir, se mais nada for dito.

10. A Isabel afirmou: "Não acho que a arquitectura esteja no sítio. Essa está na cabeça dos arquitectos". Se a "cabeça dos arquitectos" está cada vez mais numa multiplicidades de lugares, reais ou virtuais, isso não implica uma libertação em relação ao contexto específico?

O contexto é incontornável, no entanto, não existe. Programa e lugar são sempre bases para os projectos, ainda que outros temas e interesses haja, com estes o projecto estabelece sempre algum tipo de relação, ainda que não o queira. O sítio, o contexto, está destinado a sofrer transformações de todo o tipo, nomeadamente aquela que nós preparámos para aí promover com o nosso projecto. O sítio não é algo definitivo, fixo. A complexidade do sítio, a interpretação do sítio, aquilo que julgamos, queremos, ou que precisamos que o sítio seja, são coisas tão diversas e remetem para tantas variantes do que pode ser o sítio, que naturalmente o sítio em si não existe a não ser na cabeça do arquitecto. Mesmo assim, essa libertação que referes é uma falsa conquista, sem sítio e talvez até sem programa, é a arquitectura que desaparece e deixa de existir. Isto remete para aquilo que são os temas da arquitectura, quando deixarmos de falar daquilo que a arquitectura sabe e pode falar, quando deixarmos de comunicar aquilo que só a arquitectura pode, quando abandonarmos os temas que são específicos da disciplina, como esse do diálogo com o contexto, ou da luz e do espaço etc., falaremos de quê? Não é uma libertação.

11. Quando se confrontam com o património rural e paisagístico parecem seguir os princípios fundamentais da «Escola do Porto». Se nas casas em Vila Praia de Âncora e Vouzela defendem a integralidade construtiva da pré-existência, na Adega da Quinta do Fojo apropriam afirmativamente a morfologia dos socalcos do Douro. Ainda é possível restabelecer, mesmo que pontualmente, uma unidade entre modernidade e tradição?

A anulação do contacto entre modernidade e tradição é uma quimera. Ainda que o quiséssemos, não seria realizável, e se o realizássemos perceberíamos que não era afinal o que queríamos. A existência de uma ruptura, de um salto, que de um modo positivo será sempre um desenvolvimento, pressupõe uma base, algo sobre o qual se realiza esse desenvolvimento, como qualquer salto pressupõe um apoio. A haver desenvolvimento, ainda que tão radical que seja uma ruptura, existe então um antes com o qual ainda existe contacto. E assim tem sido, assim foi o moderno, houve uma ruptura formal, mas não houve ruptura total. Os desenvolvimentos são feitos neste equilíbrio, entre a proposta do novo e as suas raízes. Esses projectos exploram de algum modo essa ambiguidade, usam preexistências, transformando-as às vezes apenas para as reparar, outras vezes um pequeno gesto produz novos sentidos, outras vezes ajustando-as a novos componentes, e o resultado, que aparenta ter sido de intervenção subtil, pode ser mais profundo. Na casa de Vila Praia de Âncora o resultado é mais exacto do que o original. Existiu o propósito de acentuar um carácter que já lá existia. Em Vouzela

também, já estava expresso nas ruínas aquilo que se tornou o tema do projecto, a parte robusta e a ligeira de madeira, clarificar e reduzir. O tema pode ser anterior ao projecto.

12. Quando intervêm em meio urbano parecem ser mais afirmativos, como se revela, por exemplo, nos projectos dos Dois Blocos de habitação no Porto, na Subunidade 3 e no Centro de Tecnologias Nucleares Aplicadas à Saúde, em Coimbra. Essa confiança na autonomia do objecto arquitectónico é consequência das limitações regulamentares do planeamento ou da indefinição da cidade contemporânea?

Não é certamente resultado dos regulamentos. A indefinição da cidade contemporânea? Talvez. Uma lógica conceptual clara produzirá, esperamos, esses resultados mais afirmativos. É um acto defensivo, já escrevemos em 1993 sobre isso, o projecto como gesto de ordem. A cidade indefinida é um sintoma, do excesso informativo, que se lê como desordem e que produz diversas reacções: a reacção da comunicação simplista, os projectos narrativos, com os quais não nos identificamos, que retractam algo, figurativos (fáceis de perceber): ou então que desaparecem, as transparências totais e o minimalismo (que pouco dão a perceber). E estes exemplos não são um resumo, há muito mais…

13. As vossas estratégias projectuais para habitação colectiva ou equipamentos públicos apoiam-se na lógica moderna de repetição tipológica e formal. No entanto, a identidade dos projectos parece residir na diferença subtil introduzida pelo desfasamento e diferenciação de elementos particulares ou inflexões na pureza dos volumes. A subversão pontual da ordem geométrica é uma forma mais expressiva de a reafirmar?

A excepção à ordem é indefensável. Gostamos da ideia de uma geometria geradora, mas essa pureza tem de ser encontrada de um modo que responda a coisas diversas, na maioria das vezes de difícil articulação por apenas uma regra. E depois essas geometrias e lógicas não se devem confundir com actos da razão. No projecto da Subunidade de Ensino 3, o lote e o desenho previsto no plano indiciaram as medidas e o programa definia uma sequência, entre essas duas determinações encontramos uma regra para essa geometria, mas isso não é suficiente. A construção é sempre realizada por camadas, é um ensinamento do Pedro Ramalho, estruturas, subestruturas e preenchimentos. Não queremos subverter estas lógicas que propomos com excepções aleatórias para satisfazer esta ou aquela necessidade avulsa. Mas, existem sempre várias camadas, e à medida que nos aproximamos da escala 1/1, vamos impondo outras regras, relacionadas com a ideia, e que ajustam a ideia à realidade sem a contradizer, mas que definem uma tensão entre si, não as entendemos como excepções. O problema das excepções é a predisposição para as produzir. Por exemplo, neste hotel que estamos a desenhar no Douro, a regra não poderia, aparentemente, ser mais flexível, pois é determinada pela ideia dos volumes meio balançados meio enterrados, o que não determina muito, mas a forma que os patamares, a topografia e a qualidade geológica do terreno definem forma, posição e construção, o que resulta bastante exacto. Há uma regra mas não há a possibilidade dessa geometria geradora. Leon Battista Alberti abriu a porta para a "imagem da estrutura", que é um conceito interessante. A imagem da regra seria um tema possível de discussão, e a sua relação com a regra de facto.

14. A Casa Manuel Dias e as Duas Casas em Nevogilde parecem iniciar uma metodologia diferente de formalização do programa. É como se um corpo genérico de base fosse organizado funcionalmente por estruturas específicas. Concordam?

A Casa Manuel Dias é paradigma do que tentava explicar há pouco. Esse projecto é definido por duas estruturas entrelaçadas, duas regras, uma para o volume exterior e outra para o interior, como se o interior se tivesse desenvolvido de modo independente, um outro corpo, um parasita. A estranha relação entre essas duas regras cria a tensão do projecto. A ideia é a tensão entre essas duas regras. À medida que a lógica do projecto se solidifica, as ambiguidades passam a ser menores mas muito mais intensas, de tal modo que acabam por dominar o sentido da comunicação. O esforço de dar coerência à lógica é compensado pela resistência do que não obedece. Se o projecto fosse só razão, a lógica seria total e o resultado nada interessante.

15. As vossas diferentes estratégias projectuais parecem unificar-se através de um interesse estruturante pela materialidade arquitectónica. Sintomaticamente, a vossa passagem pela Suíça permitiu-vos contactar com o atelier Herzog & de Meuron que tem sido o que mais radicalmente tem explorado as potencialidades da matéria. Em que sentido vos interessa a materialidade arquitectónica?

Alguns dos nossos projectos, quase todos, até, dependem da redução do sistema construtivo enquanto produtor de imagem. Geometria, regra, etc., estes temas de que temos estado a falar são bastante abstractos, e a sua caracterização no projecto depende da "redução" do resto, nomeadamente da expressão do sistema construtivo. Por isso gostamos do betão, por exemplo, é, por um lado, muito expressivo, o que pareceria, no contexto do que acabei de afirmar, paradoxal, mas pode utilizar-se em todas as circunstâncias da construção, reduzindo a presença de outros. Por outro lado, tem essa materialidade que referes, confere massa e tem espessura, o que é fundamental para "fixar" a geometria. A geometria, a regra, conceito ou ideia do projecto são componentes etéreas e que precisam da espessura, peso e uniformidade de um sistema construtivo deste tipo. A materialidade interessa-nos porque nos interessa o carácter uno das construções, a sua indivisibilidade, que justifica a ideia do projecto, e não um somatório de múltiplas intenções, construtivas ou não.

16. Em entrevista à *NU*, demonstraram ter consciência da dualidade entre materialidade e representação, aludindo mesmo à oposição clássica entre estrutura e ornamento. No entanto, já referiram que acreditam na possibilidade da "evidência" da obra através de uma "clarificação formal e interpretativa". Como se pode realizar essa síntese ideal?

Essa é a questão das camadas de que falamos há pouco. A camada evidente, que remete para um grau zero, uma leitura das referências imediatas, aquilo que se sente de modo instantâneo, e depois a interpretação, como resultado de alguma densidade da comunicação. Reagir ao programa e reagir ao sítio estão quase sempre nesse primeiro nível, porque se entendem de imediato, alinhamentos evidentes, forma clara, estruturas funcionais simples, etc., qualquer utente percebe e julga instantaneamente este nível de percepção. Não quer isto dizer que se deva propor estruturas de leitura simplificada! Mas que todas as construções comunicam também de este modo imediato. Procuramos

que esse nível possa ser lido e percebido ainda que não se faça o esforço de interpretar, ainda que não se queira ir mais longe. Mas os projectos não se resumem nessa camada superficial nem nessa imagem, e queremos que se possa interpretar as estratégias e ideias que propomos, nas suas lógicas e ambiguidades e nesse sentido tentamos que a clarificação formal esteja realizada de modo a que a clarificação interpretativa possa ser feita. A síntese ideal é só isso, um ideal.

17. Por outro lado, a "evidência" pressupõe uma "representação", uma "comunicação" transmitida através da experiência da obra. Acreditam na experiência transparente da obra arquitectónica? Pode a "clareza no projecto" superar o âmbito estrito da cultura disciplinar?

A experiência da obra é tudo. Se a obra comunica e propõe matéria disciplinar, matéria que só a arquitectura comunica de modo completo, então é evidente que só a experiência da obra é o meio de perceber essa comunicação. Mas nesse caso não é representação, uma vez que não remete para outro conteúdo para além do seu. E também, mais uma vez, não é matemática, não é razão, pois o produto dessa comunicação pode não ser garantidamente claro, por que é interpretativo, e não é certamente inequívoco, mas é insubstituível.

DOCE CIVILIZAÇÃO

Porto, 2010

OS REFLEXOS NA ARQUITECTURA DE UMA MUDANÇA NO CICLO DA CULTURA DE MASSAS

Finis Origine Pendet (o fim depende do início)

O crime

Fui formando esta ideia ao longo dos últimos dois anos, e hoje este assunto tornou-se, para mim, banalidade. Fui dando como certos alguns indícios de que o estado da arquitectura recente reflectia algo de mais profundo e perverso, que reflectia uma mudança de ciclo da cultura de massas.
Fui coleccionando estes indícios, naturalmente ao sabor dos meus interesses, e também me fui convencendo de que o estado actual desta arquitectura mais publicada, mais divulgada, das estrelas, para usar um termo comum, não era tanto um resultado do desenvolvimento puro da disciplina, mas de outros interesses, maiores que a disciplina e em tudo menos que puros.

Não se trata de uma conspiração ou de uma trama policial em que possamos identificar o culpado, trata-se de uma circunstância social e civilizacional, algo que, apesar de não ter forma, tem vontade, e, apesar de não se conseguir vislumbrar o seu agente, a sua acção indicia que tem um objectivo e age com consciência da sua acção, e o seu crime é premeditado e está à vista. A vanguarda foi assassinada.

Não existe vanguarda na arquitectura desde o moderno. Foi premeditado e estamos todos implicados.

Hoje, os clientes que nos entram no escritório já querem projectos minimalistas; o cliente que queria uma casinha com telhado está em extinção. As revistas e as fotografias que trazem debaixo do braço são as de ambientes depurados, salas com grandes envidraçados, ambientes brancos, transparentes e etéreos ou em betão à vista. Os anúncios de televisão já associam as imagens de ambientes de luxo a projectos de arquitectura contemporâneos, austeros e supostamente cultos. Aquilo que vende passou a ser o que denuncia cultura, o que está assumido como da "classe alta".

"…atingir um status quer dizer possuir certo tipo de carro, certo tipo de televisor, certo tipo de casa com certo tipo de piscina; mas ao mesmo tempo, cada um dos elementos possuídos – carro, geladeira, casa, televisor –, torna-se símbolo tangível da situação no seu conjunto. O objecto é a situação social e, ao mesmo tempo, o seu signo: consequentemente não constitui apenas um fim concreto perseguível, mas o símbolo ritual, a imagem mítica em que se condensam ambições e desejos. É a projecção do que gostaríamos de ser. Em outros termos: no objecto, visto inicialmente como manifestação da própria personalidade, anula-se a personalidade."[1]

O que há de inesperado nisso? Nada. Isso corresponde ao ciclo do consumo de massas tal como explicitado por Umberto Eco entre outros.

"…uma das características do produto de consumo é que ele nos diverte não por revelar-nos algo de novo, mas por repetir-nos o que já sabíamos, o que esperávamos ansiosamente ouvir repetir e é a única coisa que nos diverte..."[2]

Essa cultura arquitectónica, que construiu o moderno, e construiu também o minimalismo e a arte "povera", odiada pelo *status quo*, horrível para quase todos, foi sendo assimilada e após 100 anos de percurso chegou ao mesmo sítio que a radical pintura de Mondrian, que é hoje parte da propaganda publicitária do consumo das massas[3]. O facto é que o homem comum absorveu esta vanguarda, ela chegou ao fim do seu ciclo. Será isto mau? Não quererá isto dizer apenas que hoje somos mais cultos do que éramos há 100 anos? Sim, hoje somos felizmente mais cultos, mas e amanhã, que temos hoje de radical para alimentar este ciclo de consumo de massas que também é um ciclo cultural? Onde está a vanguarda de hoje, onde está a vanguarda que põe tudo em questão e que amanhã poderá ser absorvida e contribuir para ampliar o conhecimento de todos? Não está, porque não existe. Mas se, por um lado, essa vanguarda não foi substituída na sua radicalidade, por outra tão abrasiva, tão questionadora, tão radical, não será também porque hoje os receptores dessa arquitectura são mais difíceis de surpreender? Não será porque hoje existe, ao contrário de antes, uma vontade de receber o novo, o radical, uma ânsia de consumir a última proposta? Não será porque o próprio acto de inovar se tornou um objecto de consumo e não um panfleto político de reforma? Talvez. Mas, mais do que tudo isso, os que produzem essa arquitectura que está a ser consumida com tanta voracidade, que são o baluarte da produção, e que deviam estar tão à frente nas mais radicais propostas, estão a produzir para ser consumido, publicado, fotografado, ser ícone, espantar, chamar multidões de curiosos da arquitectura, mais do que os leitores, os espectadores, os visitantes, e os utilizadores desses edifícios. Em suma, a mais recente, a última arquitectura serve para alimentar essa implacável necessidade de consumir, serve o ciclo do consumo com tanta presteza, tanta eficiência que já não pode ser vanguarda, não pode ser evolução.

Os que deveriam ser vanguarda esforçam-se por correr à frente dos que a consomem, mas já não criam um caminho novo, já não põem em causa, já não propõem. Como se este ciclo tivesse aumentado de velocidade e agora os que estavam muito à frente estivessem a ser ultrapassados pelos últimos, como se agora quem determinasse a vanguarda fossem os que a consomem. Como

1 ECO, Umberto – *Apocalípticos e Integrados.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1987, p. 243
2 ECO, Umberto – *Apocalípticos e Integrados.* São Paulo: Editora Perspectiva, 1987, p. 243
3 Por exemplo: as Termas de Vals de Zumthor em campanhas de moda.

é possível? Como é que a melhor arquitectura, a que devia abrir caminho, pode ser assim fácil de consumir? Porque já não é vanguarda, é apenas mais um produto de consumo fácil. Como se Le Corbusier tivesse sido aplaudido por todos e a sua arquitectura fosse de imediato integrada. Não era possível aceitar as propostas do moderno do mesmo modo como se aceitam as das vedetas da arquitectura de hoje. Porquê? Porque tinham implicações que transcendiam as da renovação formal. Tinham implicações sociais, políticas, e eram implacáveis ao pôr em causa tudo o que estava estabelecido. Nada disso se passa hoje: agora esta arquitectura é fácil, é confortável porque verdadeiramente não põe em causa, é doce.

Será isto um problema apenas da arquitectura? Se é um problema da arquitectura apenas, então a sua solução está em nós, e só nós somos o problema. Mas, por outro lado, o problema pode ser de natureza civilizacional, isto é, se o problema se verifica à escala desse ciclo do consumo da vanguarda, então deveria estar expresso em múltiplas frentes, deveria ser notado no comportamento do consumo de todos os produtos culturais ou até extravasá-los. É esse facto notável para resolução das questões da arquitectura? Julgo que sim. Identificar com precisão o problema é a maior parte da solução.

Qual é a tese?

A tese é que a arquitectura está mais fácil em resultado de uma alteração civilizacional; hoje a arquitectura não põe nada em causa.

APRESENTAÇÃO SERÔDIO E FURTADO

Nuno Brandão Costa
Apresentação da conferência em MESA TALKS, Casa da Mísica, 2011

Antes de tudo, uma declaração de interesses: O João Pedro é um grande amigo meu.

Facto que não me retira a necessária lucidez para apresentar o trabalho e a carreira de Isabel Furtado e João Pedro Serôdio, que começou faz correntemente 20 anos.

Foi precisamente em 1991 (há 20 anos), eu ainda estudante do curso de Arquitectura, que conheci a sua primeira obra: um belíssimo volume de madeira, entalado num jardim de um lote do centro do Porto, à qual chamaram "A caixa-sem-um-lado".

Nessa altura, esta era uma obra invulgar.

Tinham então produzido um edifício de expressão abstracta, sem fachadas, apenas aberto em vidro de um só lado, para, por dentro do espaço, que se revelava afinal de forte escala e proporção humana; criar uma inspiradora sala de dança.

Confesso que na altura o meu fascínio foi enorme: era possível uma arquitectura silenciosa, quase desaparecida e sem geometria, mas no entanto cheia de espaço e forma.

O trabalho de Isabel Furtado e João Pedro Serôdio entretanto prossegue, mas a sua evolução mantém no entanto a obstinação adolescente dessa "caixa-sem-um-lado" de há 20 anos.

A coerência e o rumo, são no seu trabalho uma saudável obsessão.

Todos os seus projectos e obras mantêm sem hesitar este rumo linear, mas, para não nos estendermos, centremo-nos em três obras, que quanto a mim sintetizam o seu método e pensamento.

Se pensarmos nos dois Blocos de Habitação de Nevolgilde, esta "caixa-sem-um-lado" é agora remontada em betão aparente (que passou a ser o seu material de trabalho), para, com uma implantação exemplar no território, criar espaços de habitar, próprios e confortáveis, só revelados

depois de ultrapassar o seu invólucro que se pretende nulo para a surpresa do espaço e da luz acontecer dentro do seu uso.

Tudo à custa de uma exacta composição dos espaços, cujo rigor se pretende infalível.

O propósito de Adolf Loos, do delito do adorno, é aqui levado muito a sério, reinterpretado numa depuração máxima que personifica e define o carácter específico desta obra urbana.

No edifício do CTNAS, em Coimbra, a lógica mantém-se, mas agora a caixa levanta-se em voo estrutural (mais uma vez o betão), recriando uma escultura de Oteiza (artista basco, por quem cultivam uma grande admiração), resolvendo um programa de exasperante complexidade, mais uma vez simplificando-o ao limite da sua geometria, em favor do espaço, da sua função e da anulação da sua imagem primária.

Na Casa Xavier, numa lógica de desenho de obra total, a caixa refunde-se agora em vários lados, manipulando o betão para o suavizar ao ambiente doméstico.

Cria-se um espaço tão definido como surpreendentemente confortável.

A casa Xavier, uma "caixa de betão", mantém os mesmos pressupostos da "caixa-sem-um.lado" de há 20 anos, mas a sua maturidade lembra já não tanto a abstracção reactiva dos anos 90 mas antes a imponência silenciosa e perfeita da casa de Witgenstein, construída tal como esta, a olhar de modo inequívoco para cada detalhe, cada proporção, cada janela, cada enquadramento, cada luz, cada situação.

Não pode falar-se na obra de Isabel Furtado e João Pedro Serôdio sem falar em sofisticação e rigor.

Mas não é aquela sofisticação ou rigor que se exibe em saltos mortais e encarpados cansativos. O contrário é um rigor que se contém. Oculta o acessório para demonstrar o essencial, que assim aparece de modo natural. Porque, tal como dizia ainda há pouco, publicamente, Alexandre Alves Costa, o que realmente interessa é "controlar a escala" e eu acrescentaria a "proporção".

Curioso é que, neste processo de um cuidado extremo em se resumir, sem vacilar em adorno ou expressões duvidosas, quem curiosamente ganha é a poesia.

Pois como diz Gaston Bachelard "Antes de os Deuses chegarem, já os bosques eram sagrados".

19 de Setembro de 2011

O SIGNIFICADO DA PAISAGEM

Texto publicado em *Die Bedeutung der Landschaft. Werk, bauen + wohnen*, v. 7, p. 40-45, 01 Jan. 2012

O Douro, apesar da suave e ondulante expressão dos seus intensos vales, insinuante percurso do rio, e desenho curvilíneo dos seus célebres patamares, é um território quente de Verão e gélido de Inverno, e sobretudo árido e duro. Uma terra feita de pó de xisto e pedras, onde a água escassa obriga a vinha a criar raízes profundas que, nessa implacável luta pela sobrevivência, produz as condições necessárias à realização dos grandes vinhos. Uma paisagem que à primeira vista parece dócil e, no entanto, é dura. Nas encostas sul, abrigadas de qualquer aragem libertadora no Verão, as temperaturas passam facilmente os 40 graus e nessas noites não descem dos 30. Quando vem o frio, ele não é mais misericordioso.

Existe uma relação entre o bom vinho e os terrenos difíceis para a vinha. A dificuldade climática, os intensos verões e duros invernos, os terrenos bem drenados, secos, as grandes densidades, enfim, locais, onde a planta tem de realizar um esforço de sobrevivência e até de concorrência entre si, parecem ser importantes para obter as maturações decisivas para que da uva se extraiam grandes vinhos.

BREVE HISTÓRIA

O Douro é uma região demarcada para a produção do vinho há mais de 250 anos, definida pelo Marquês de Pombal. Em 1756 foi criada uma instituição para regular a qualidade dos vinhos: a Companhia Geral da Agricultura das Vinhas do Alto Douro, com papel também no controlo dos preços. A denominação de Vinho do Porto é da época em que se iniciam as grandes exportações para Inglaterra, por barco e a partir da cidade do Porto, em meados do século XVII. A região no entanto já produzia vinho antes, havendo registo desde as ocupações romanas. O percurso do vinho está ligado ao do rio, pois era na turbulenta corrente deste que os barcos-rabelo transportavam as barricas, "pipas" de 550 ou 600 litros, para Gaia, onde nas suas sombrias encostas norte o vinho estagiava nos frescos armazéns, até à data de onde saíriam daí embarcados, e por essa razão o nome de vinho do Porto.

No entanto, o acto humano que mais determinou a paisagem do Douro foi esse ancestral de criar os patamares para plantar a vinha. Estas encostas armadas com muros percorrem níveis de cota

continuamente e podem dividir-se em dois tipos principais, que resultam de diferentes capacidades tecnológicas e da necessidade de replantar áreas substanciais, senão a quase totalidade da região, em consequência de uma catástrofe de proporções inimagináveis para toda a região e sua economia, a filoxera.

A filoxera é um pequeno insecto que ataca as raízes da videira. Em meados do século XIX este pequeno insecto infestou áreas vinícolas em todo o mundo, com resultados devastadores para a produção mundial do vinho. Nessa época, a infestação da filoxera no Douro alastra e devasta toda a produção e arruína os seus produtores. Este acontecimento catastrófico marca também o modo de construção dos muros, com implicações de significado na estrutura da paisagem. Os muros do período antes dessa catástrofe limitavam patamares horizontais de pequena largura, com baixa densidade de plantio, com muros de xisto empilhado, pouco estruturado, que obrigavam e ainda obrigam a grandes esforços regulares de manutenção e reconstrução. Nestes estreitos patamares, a vinha era plantada sem ser alinhada ou estruturada, às vezes nas paredes, e o trabalho era realizado manualmente ou a cavalo. Alguns desses patamares ou "geios", por serem de uso menos rentável, nunca foram replantados após a filoxera, são os "mortórios". A cura para esta infestação foi passar a enxertar as castas locais em porta-enxertos de castas americanas resistentes a essa praga. No período após a infestação pela filoxera criaram-se patamares maiores, que são superfícies de pendente suave, mas que exigem muros melhor construídos, capazes de conter maiores densidades de vinha, onde alguns dos trabalhos podiam ser realizados maquinalmente. Nos anos 1970 e 1980, maquinaria agrícola mais evoluída veio permitir tratar planos de grande inclinação, e então surgiram áreas de patamares não murados, limitados por agressivos taludes, de maior rentabilidade mas distantes dos muros tradicionais e destrutivos para a paisagem duriense tradicional.

SIGNIFICADO

O trabalho de transformação desta paisagem foi realizado nessas duras condições que se elogiam para a vinha, temperaturas extremadas, solos xistosos, pedregosos íngremes e áridos. E esse trabalho era repetido continuamente, todos os anos remontando, reconstruindo e reparando extensões incalculáveis de muros, permanentemente, para manter viva esta estrutura produtiva, esta paisagem.

Há no vinho um sentido metafísico, uma transcendência que lhe deu a história, uma importância que não é comparável à de outros produtos. No contexto desta monoprodução transformadora da paisagem, na exagerada escala de uma região como esta, essa importância histórica e filosófica é também sustentada pela importância pragmática, sentida na vida de todos os seus habitantes, onde qualquer sobressalto climático podia pôr em causa a sua sobrevivência num futuro imediato, onde a redução da produção afectava a sua sobrevivência, às vezes de modo tão destrutivo como o excesso de produção.

Este imenso esforço de humanização da paisagem significa um esforço gigantesco para domesticar a íngreme topografia e o duro clima, criando condições excepcionais para a produção de grandes vinhos. Parece ser um caso bem-sucedido de absoluta simbiose de esforços, entre natureza e homem que transformam e dão forma a uma enorme área, mostrando que é possível intervir em grande escala na paisagem sem ser destrutivo. Esta paisagem ilustra a possibilidade dessa coexistência preciosa.

AS CONSTRUÇÕES NO DOURO ANTIGO

As construções tradicionais nas encostas deste território eram quase sempre adossadas aos muros, resultado da exígua largura das plataformas. Esta estrutura do terreno produzia com naturalidade edifícios de dois pisos, que, naqueles que eram dedicados à produção vinícola, serviam bem ao uso da gravidade para transferência das massas de mosto ou de vinho, conduzindo a soluções em que no piso superior se encontravam áreas de produção, como lagares e prensas, e no piso inferior as áreas de estágio com as barricas ou tonéis.

O xisto era retirado em pedreira aberta no local da construção, e da própria preparação e limpeza do terreno para o plantio da vinha. Este xisto não permite uma construção com a qualidade e comportamento mecânico de outras pedras mais consistentes e duras. Em consequência deste modo informal de extracção e da natureza mais frágil desta pedra, as peças obtidas são mais heterogéneas, por isso os muros exigem grande espessura para obterem estabilidade, e nas paredes das construções, a impermeabilidade depende dos recobrimentos com argamassas. As construções mais nobres recorriam mais ao granito, a um custo evidentemente muito superior. Do xisto, pobre e tecnicamente pouco eficiente, resultava uma estética própria, em que as construções se distinguiam dos muros por serem recobertas e caiadas. As paredes das construções atenuavam os extremos térmicos com a sua enorme espessura com um mínimo de aberturas.

GAIA

Os vinhos do Porto e de mesa produzidos no Douro cumpriam estágio na quinta de origem no primeiro ano. Durante este primeiro período ocorrem várias transformações no vinho, como a fermentação "maloláctica" na Primavera, e ainda operações de estabilização e outras. O meio de transporte mais eficiente era o fluvial, e por isso nos armazéns das encostas frescas de Gaia, voltadas a norte, próximas do porto de embarque, os vinhos realizavam o estágio. Estas grandes áreas de armazéns em Gaia são também um caso extraordinário de arquitectura, com uma área substancial na cidade, ocupando totalmente o solo, constituindo também uma paisagem do vinho. A paisagem urbana que definem tem paralelo com a imagem dos muros durienses. A urbana paisagem dos densos armazéns de Gaia é resultado de inteligente, determinada, objectiva, e planeada vontade humana, apesar de conviver com alguma casuística que lhe introduz irregularidade entre outros efeitos, é

inquestionavelmente arquitectura. E a paisagem duriense, com uma superfície plena de efeitos da intervenção humana, muros, construções, e cicatrizes da sua acção, é também o resultado de uma intenção inteligente, gerida no tempo; é, por essa razão, projecto. Ainda que realizado apenas na superfície da grande topografia desse território, ainda que mais determinada pelo natural, esta paisagem resulta de uma acção inteligente do homem com a natureza. Porque há um sentido para esta paisagem construída, um motivo e uma razão, porque há uma vontade de domar o território, de o tornar produtivo sem o desequilibrar, de usar e manter a paisagem viva; por isso, esta paisagem humanizada parece-me perfeita arquitectura.

AS CONSTRUÇÕES NO DOURO DE HOJE

No entanto, aquilo que mudou desde então foi muito. Agora há estradas, vias rápidas e auto-estradas. O porto de carga já não é no rio Douro, pois a maioria dos transportes é realizada por estrada. Em suma, o estágio dos vinhos em Gaia também já não faz o mesmo sentido e passou a realizar-se nas quintas onde é produzido. Deste facto resultou o abandono dos armazéns de Gaia. Por outro lado, os vinhos são vendidos hoje mais novos reduzindo as necessidades de armazenamento. Esta estratégia comercial à escala mundial tem vantagens económicas evidentes para os produtores, pois reduz os seus custos. Por outro lado, o sistema produtivo do vinho sofreu evoluções que levaram ao quase abandono dos lagares, onde as uvas eram esmagadas a pé, substituindo-os por sistemas automatizados. As construções para a produção e armazenamento do vinho têm hoje exigências muito diferentes; por outro lado, o actual sistema de promoção dos vinhos, num meio de marketing extremamente competitivo e exigente, veio remeter para a arquitectura destes espaços produtivos um novo papel muito significativo. Esta situação impulsionou a construção de novos edifícios para a produção vinícola.

A paisagem duriense é um contexto influente para uma arquitectura inteligente e preocupada. Esta paisagem e a sua razão não estão mortas, este equilíbrio está vivo, esta paisagem, humana e natural, funciona, esta simbiose é produtiva, e este sentido que a paisagem tem, permanece. É uma paisagem cheia de sentido, cheia de "estrutura formal" e plena de história. É um contexto possessivo que torna difícil realizar um objecto arquitectónico isolado e único, que pretenda para si todo o protagonismo.

A paisagem parece conotar algo exterior e distante, que não faz parte de nós, mas a verdadeira extensão de qualquer paisagem atravessa quer o exterior quer o interior do indivíduo, e resulta em algo que não podemos considerar parte distinta de nós[1], tal como uma qualquer célula viva não se pode considerar autónoma do corpo em que se abriga. Pretendemos que os objectos que criamos para serem habitados, sejam absorvidos como parte integrante do complexo sistema que habitamos e que constitui a paisagem. Não nos é suficiente utilizá-la enquanto referência, não nos é suficiente utilizá-la como matéria a representar, mas como situação física na qual participamos e na qual intervimos

1 Tal como referido por Bill Viola nas respostas a Martin Friedman.

alterando-a, modificando-a, participando numa permanente mutação, às vezes subtilmente, onde a presença de novos objectos arquitectónicos é realizada com a intenção de manter a forma e razão da paisagem existente, outras vezes com determinação, com vontade de provocar mudanças, para dirigir essa constante mutação do mundo que habitamos para uma direcção melhor, justificando novas formas e novas razões.

Estes projectos que usamos aqui para mostrar como se pode construir nesta região entendem assim a sua participação na paisagem, como parte de um todo, e as estratégias que defendem, apesar de diferentes, fazem sentido nesta leitura, são por isso inteligentes.

Esta paisagem é o resultado da relação complexa entre o natural e o artificial, em que a assistência permanente do homem se opõe a uma entropia natural. Há uma história inscrita nesta paisagem, e há um envelhecimento, uma transformação, registado por essa história na paisagem. Mas a paisagem também é quimera, também é sonho, vontade de um futuro, por isso também é representação imaginária, que usamos para projectar o modo de a habitar, de a usar. Foi esse sonho e essa quimera perseguida num tempo histórico, que determinadamente definiu um objectivo e que construiu esta paisagem. Esse é o agente permanente da construção e transformação desta paisagem, essa é a razão da estrutura da paisagem humanizada do Douro vinícola, e mesmo que qualquer opção esteja em aberto para a arquitectura que em pequena ou grande escala se realiza nesta estrutura, é reconfortante pensar que este sonho é respeitado e que perdura.

AS CONSTRUÇÕES DO VINHO

João Pedro Serôdio e Nuno Brandão Costa
Texto publicado no catálogo *As construções do Vinho – Associação um Porto para o Mundo*, Porto 2011

A presente exposição pretende retratar, de modo expressivo e simbólico, a grande vocação geográfica, paisagística e ambiental do nosso território para a produção de vinho de alta qualidade, em comunhão absoluta com a qualidade dos equipamentos arquitectónicos que vêm servindo esta indústria.

Este retrato pretende abranger todo o território nacional e as diferentes épocas ao longo da história, representados nos diversos edifícios expostos, que se vão sucedendo em diversos estilos e tempos (do vernacular, passando pelo barroco, ao contemporâneo).

A montagem propõe um objecto estrutural de grandes dimensões que, por uma sucessão de espaços em nicho, construídos em alvenaria de bloco cortiça (evocação dos muros dos socalcos), vai retratando em magnificas fotografias de grande formato, iluminadas em caixa de luz contínua, 11 sítios e edifícios representativos do tema.

Constrói-se um ambiente em panorama, visualizando os espaços que acolhem ao longo do território a produção de vinho nacional.

Esta sucessão imagética complementa-se por uma série de pequenos filmes em excerto, que completam a informação atribuída aos locais pelas fotografias, proporcionando outra visão interpretativa dos mesmos espaços e tempos.

Nesta exposição "As construções do vinho" está também representada a natureza humanamente parcial da nossa visão da arquitectura, pois não é sem consequência que é parte desta exposição a Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, que entre arquitectos e estudantes dá pelo nome de "Escola do Porto". Assim, não será de estranhar que "o método" que a desenha ligue o "sítio" ao programa, colocando ambos no tema do projecto e das construções que representa, e esteja de algum modo, e propositadamente, também aqui evidenciado. É essa preocupação de cuidada colocação e transformação dos sítios, realizando sem prejuízo das funções e dos programas que originam as construções, que de algum modo liga o método da Escola e os exemplos das "Construções do Vinho" aqui representados.

As mais significativas "Construções do Vinho" são as paisagens como a do Douro Histórico, a do Douro dos patamares ou a dos currais ou curraletas no Pico nos Açores, que são equivalentes à dos terraços de arroz das cordilheiras filipinas. São paisagens transformadas e construídas pelo homem, num esforço determinado, com um propósito claro, o de obter superfícies adequadas à produção agrícola, e, no caso do Douro e do Pico, à vitivinícola. Este esforço produziu nestas paisagens extraordinárias um carácter inconfundível, que foi reconhecido pela UNESCO na obtenção da classificação de World Heritage Site.

Estas paisagens são extraordinariamente sedutoras, pois são mostra de que a natureza e o homem podem agir em conjunto, em sintonia e adequando resultados que não são imediatistas e que persistem no futuro. São sedutoras também porque não deixaram de ser naturais para serem do homem.

Na região duriense, e a extensão da intervenção humana na forma dos muros acresce à intencionalidade e inteligência do gesto, e o todo toma uma escala monumental. Por outro lado, o sentido arquitectónico destas paisagens é também o de uma obra que não ultrapassa o das suas necessidades funcionais e o da sua adequabilidade à envolvente e, nesse purismo, são exemplares.

As caves de Gaia correspondem também à ideia de uma paisagem do vinho, pois estas construções formam uma estrutura urbana ímpar, com um carácter muito específico e com uma imagem única, que as fotografias descrevem com eloquência. Estes espaços estavam, e uma parte ainda está, inseridos no percurso produtivo e comercial do vinho do Porto, proporcionando os espaços onde o vinho envelhece e estagia à temperatura da fria encosta norte do rio Douro.

Os exemplos imponentes do Palácio do Buçaco e da Brejoeira ajudam a caracterizar a importância da produção vitivinícola, e a sua presença no tempo e na história do nosso país.

Os edifícios contemporâneos expostos partilham, para além de uma excelente e rigorosa resolução do programa de adega (programa tão técnico como poético), o facto de a essência da sua concepção se centrar na absoluta relação entre a obra e o território.

Os edifícios aparecem como momentos integrados na paisagem, de modo subtil, simbólico, mas inequívoco.

Este diálogo é pacífico mas audaz, entre a natureza e o edifício, sobretudo a sua matéria: os muros de xisto do Vallado e Nieport, no portal a cortiça, o barro do tijolo na Mealhada e na Adega Mayor a cal do Alentejo, apela de modo elegante aos sentidos, tal como o néctar de Baco nestes edifícios primorosamente guardado.

Os filmes foram realizados por Cláudia Clemente, arquitecta, formada pela Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, que entretanto tem percorrido uma carreira ligada à literatura e ao cinema, mas que revela na sua câmara o olhar ainda presente da sua formação original.

As imagens são da autoria de Luís Ferreira Alves, fotógrafo que desde sempre retratou os arquitectos da "Escola do Porto", e por isso tem para a "arte do espaço" uma especial e única sensibilidade.

ELEMENTOS GRÁFICOS E ESCRITOS DE PROJECTOS E OBRAS

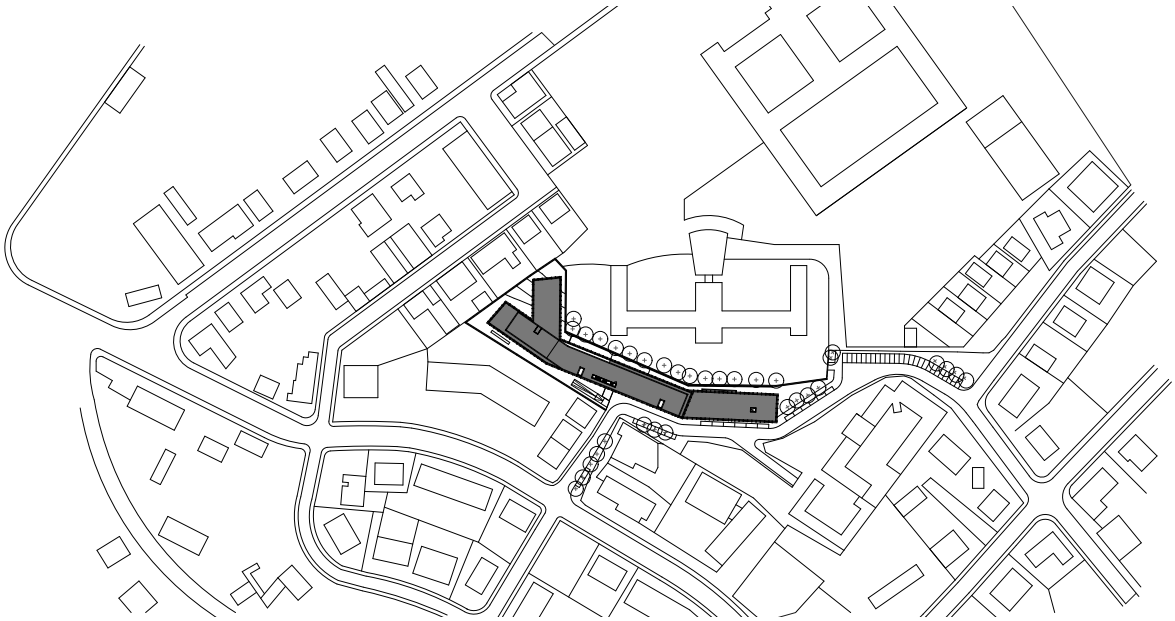
CONDOMÍNIO DO LIVRO 2008

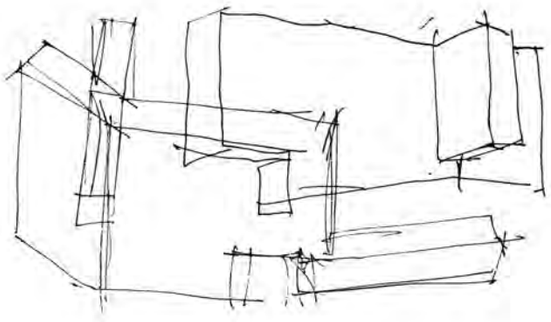
Luanda, Angola [projecto n.º 100/08]

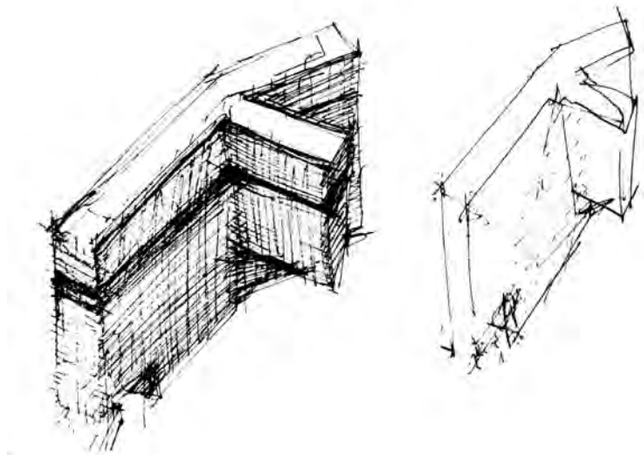
Em dois volumes articulados, um para habitação e escritórios, com 25 pisos, e outro para escritórios, com 4, o edifício é completamente autónomo e auto-suficiente, tanto em termos energéticos como de abastecimento de água. Foi prevista a instalação de painéis solares, para redução do consumo de energias não renováveis, assim como de sistemas de tratamento de afluentes, de modo a diminuir o impacto ambiental e contribuir para a melhoria de qualidade dos sistemas de drenagem públicos.

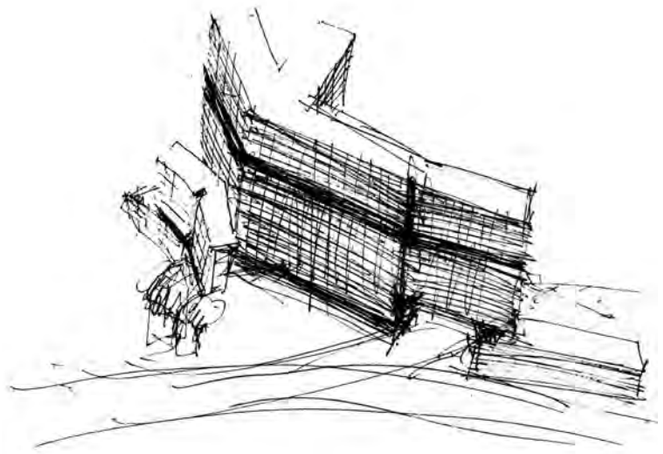
A interligação entre os dois volumes permite uma optimização funcional dos acessos e facilita a partilha das infra-estruturas e das áreas de apoio comuns, distribuídas pelos seus diferentes pisos.

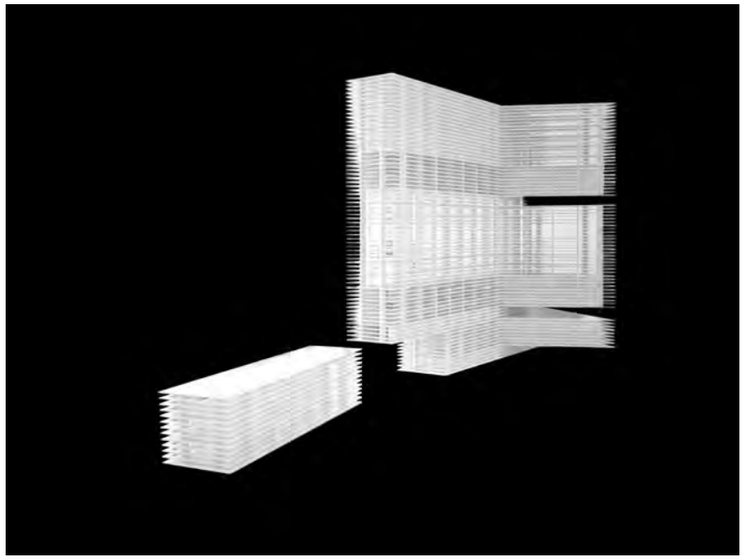
A sua estrutura laminar em betão armado cria o sombreamento necessário à garantia de um comportamento térmico óptimo face ao clima e à incidência solar do local, quer através de fachadas constituídas por elementos horizontais laminares, quer através de fachadas em posição recuada. As áreas envidraçadas são definidas de modo a explorar as vistas e a luz.

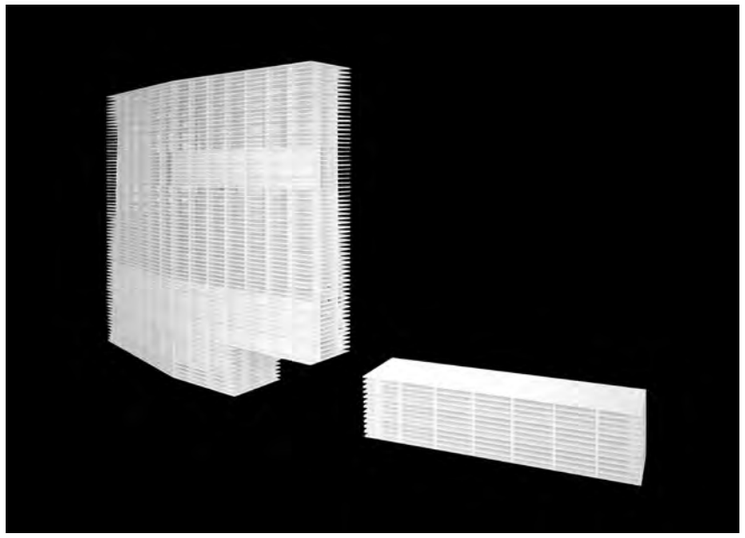




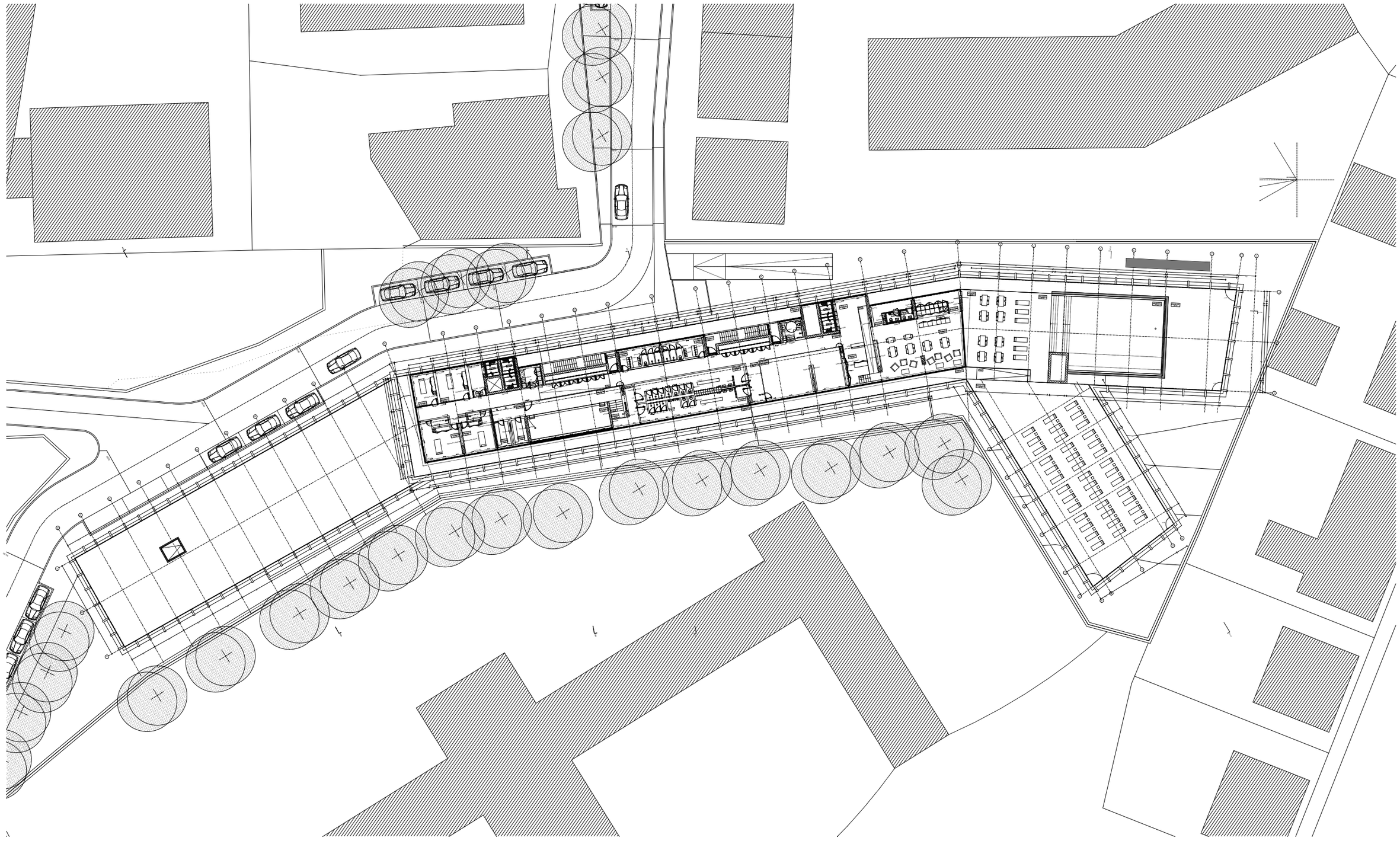




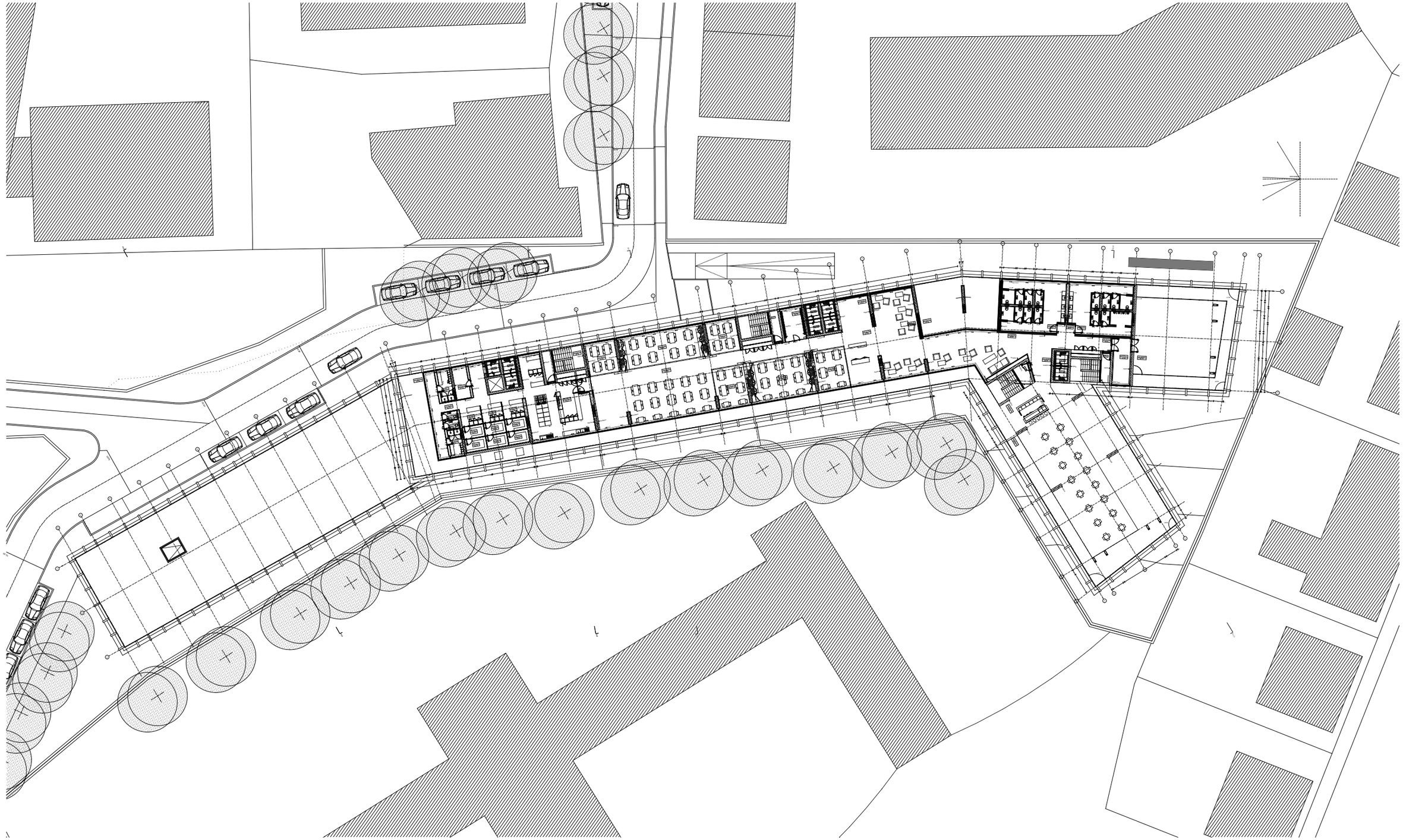




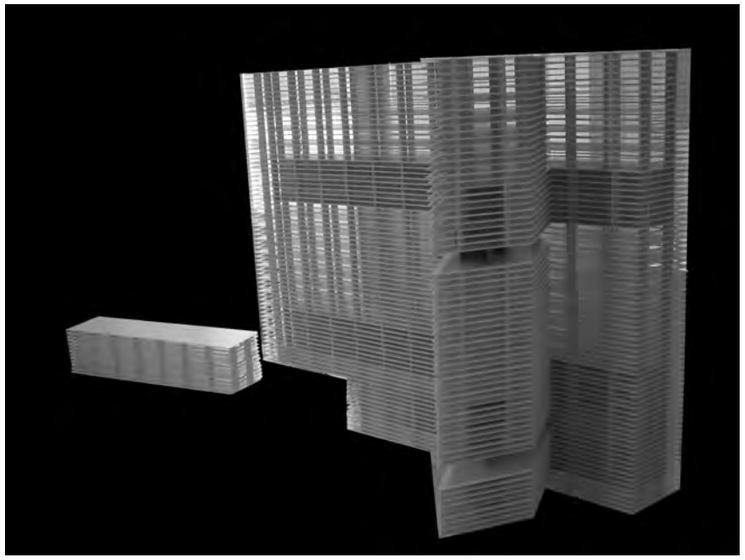
MAQUETE

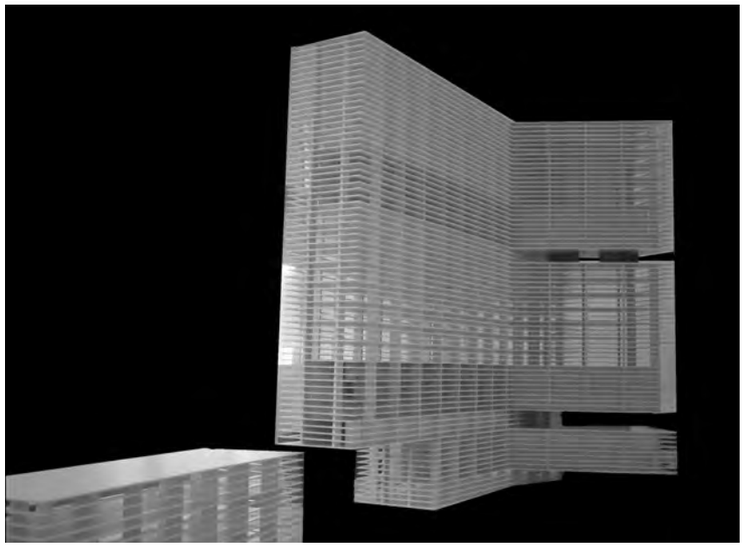


PLANTA SPA



PLANTA DO PISO 15



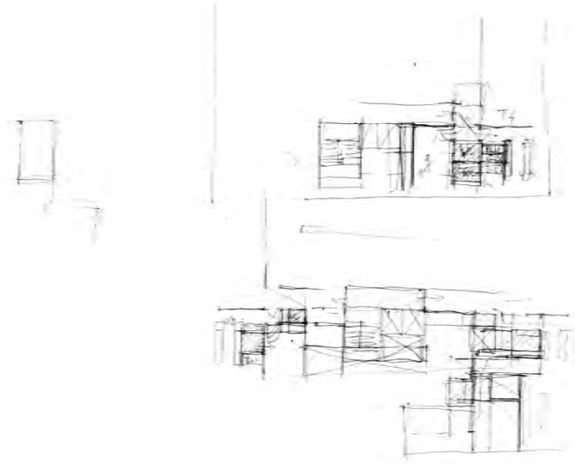


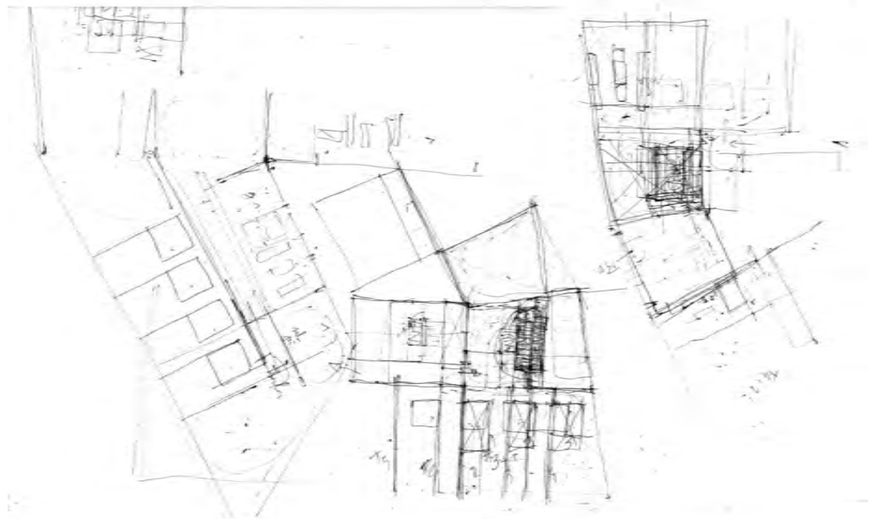
MAQUETE



IMAGEM 3D

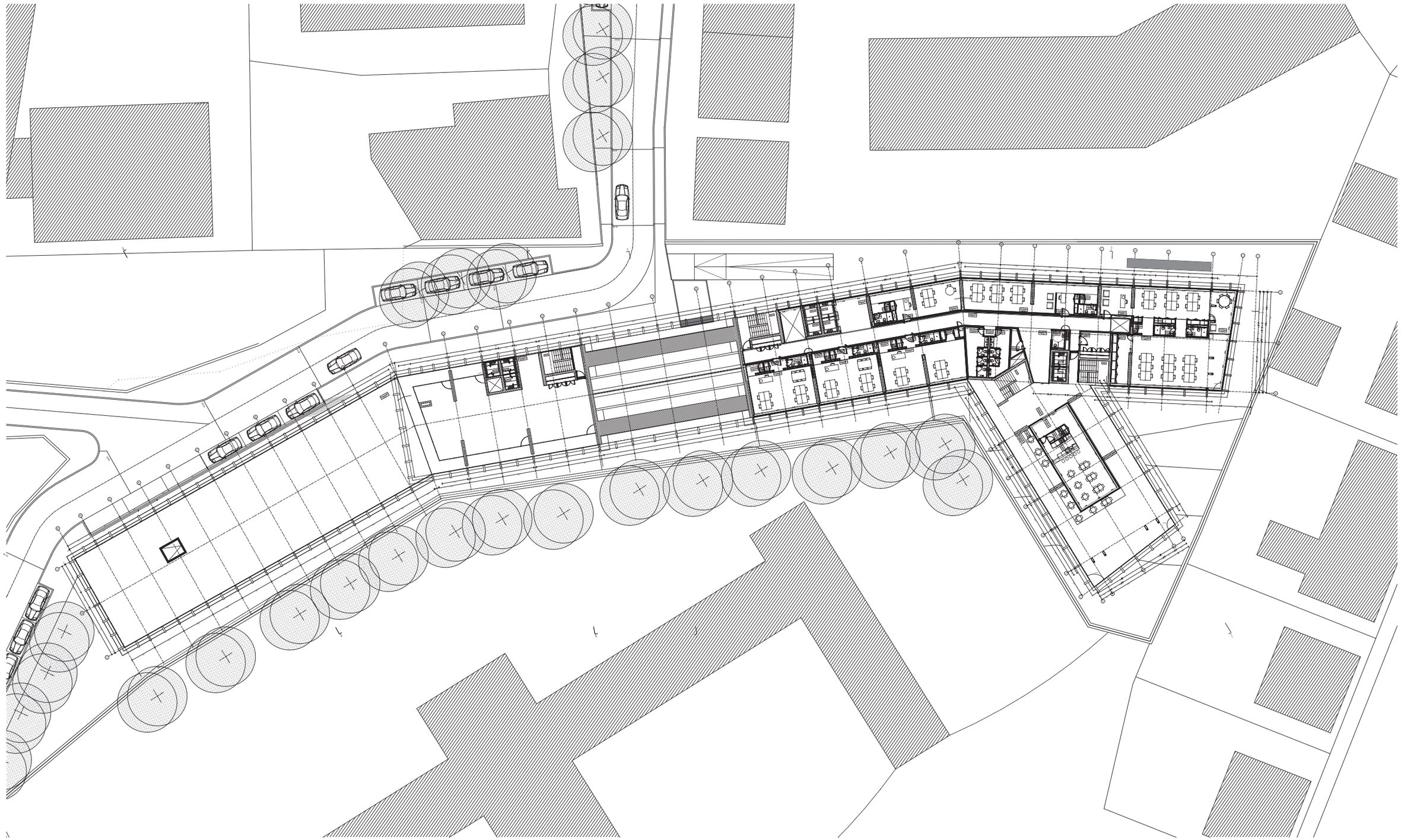

INSTITUTO MÉDIO
POLITÉCNICO
ALDA-LARA
LUANDA TELEF



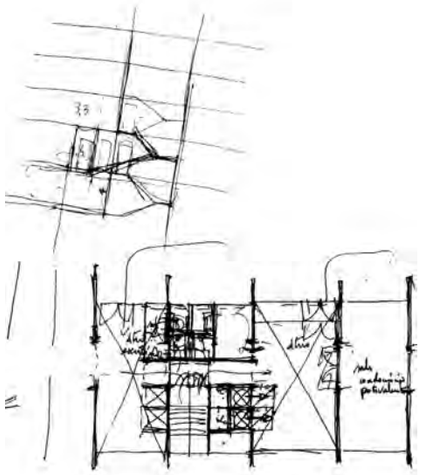




PLANTA DO PISO 5



PLANTA DO PISO 4



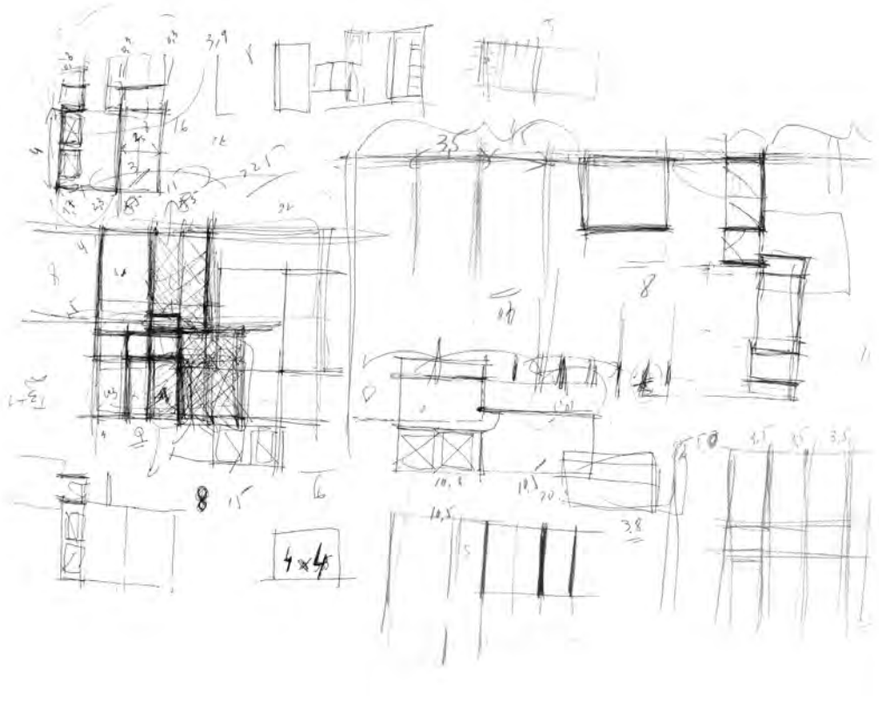
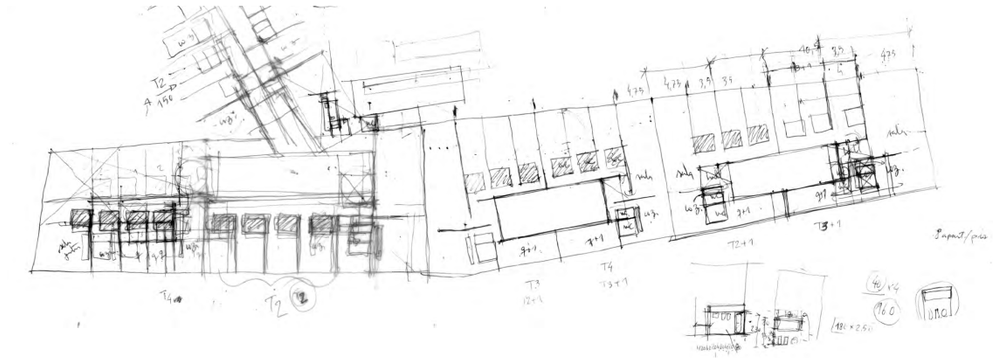
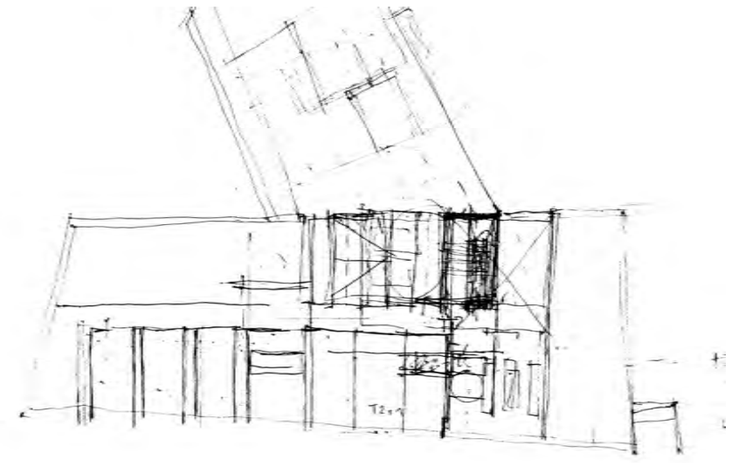


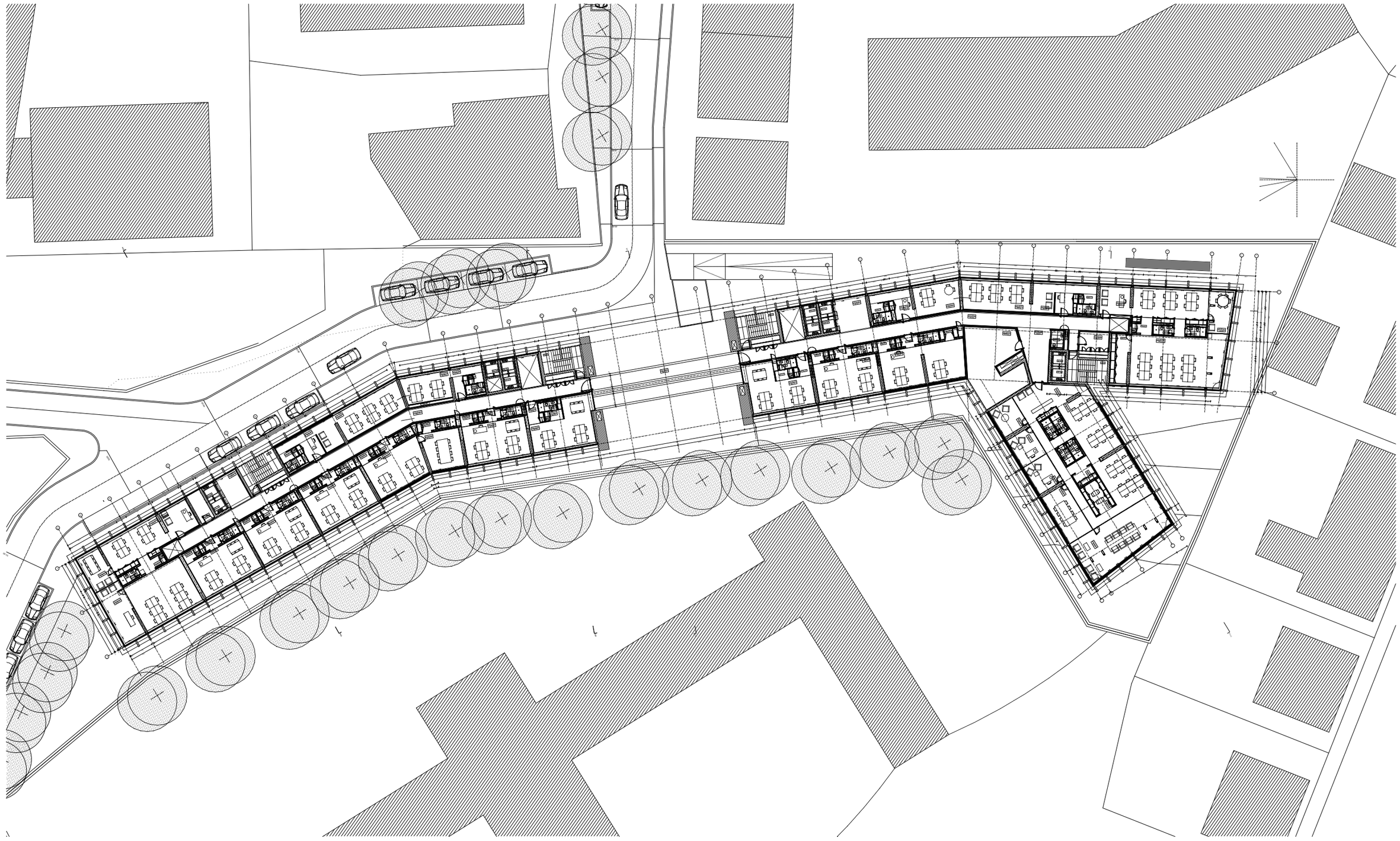


IMAGEM 3D

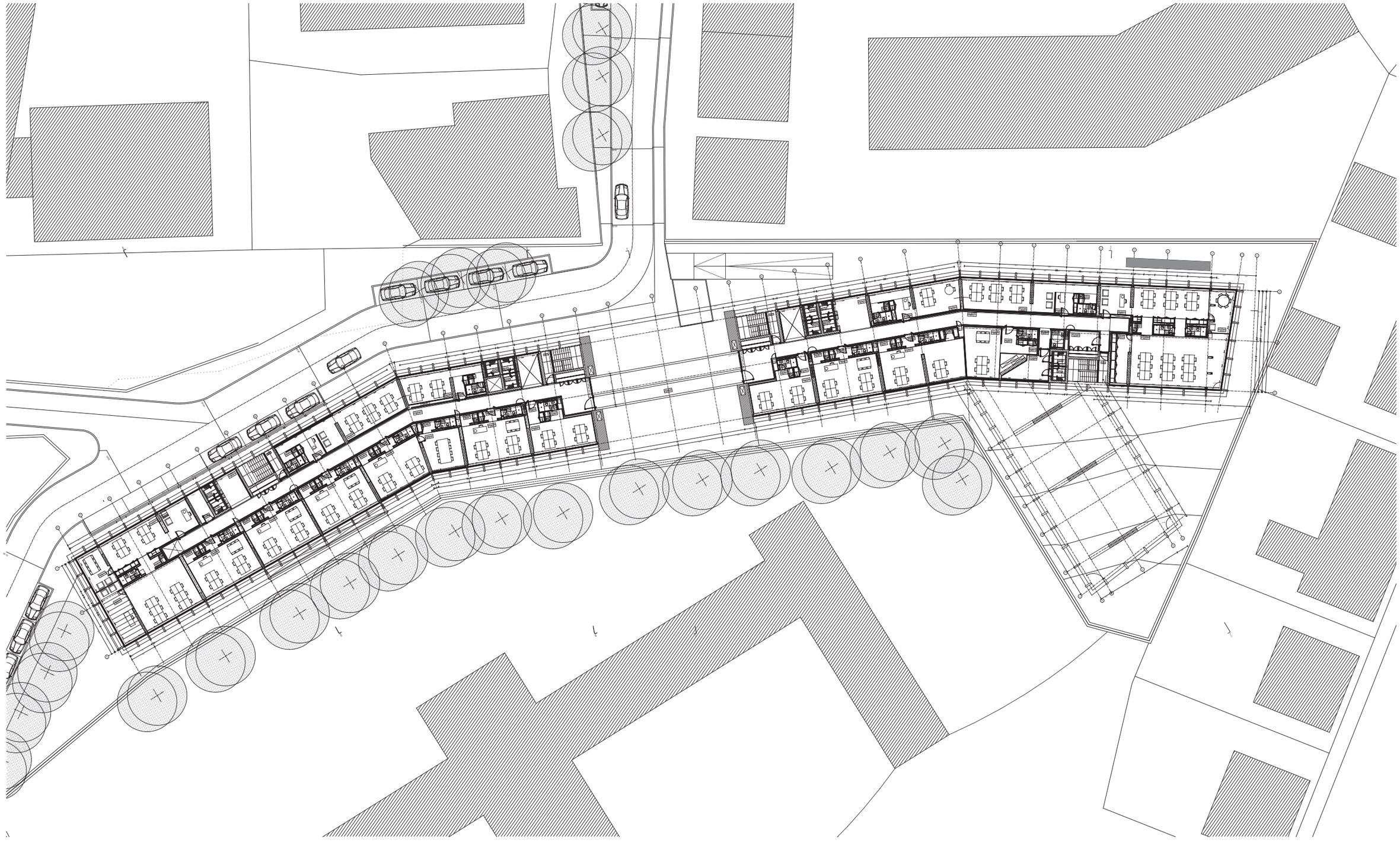






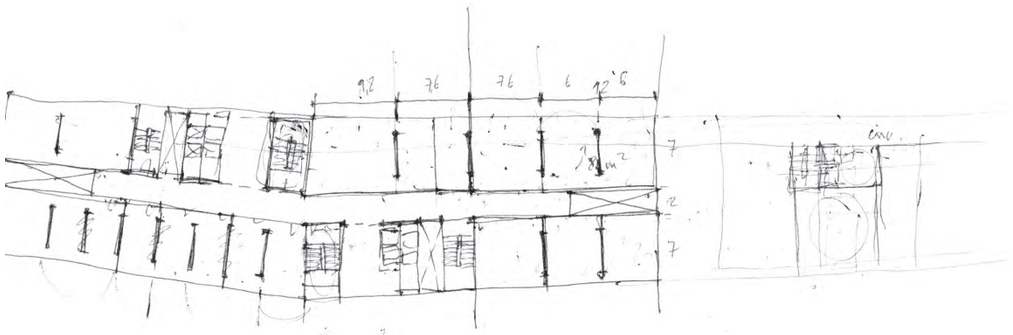


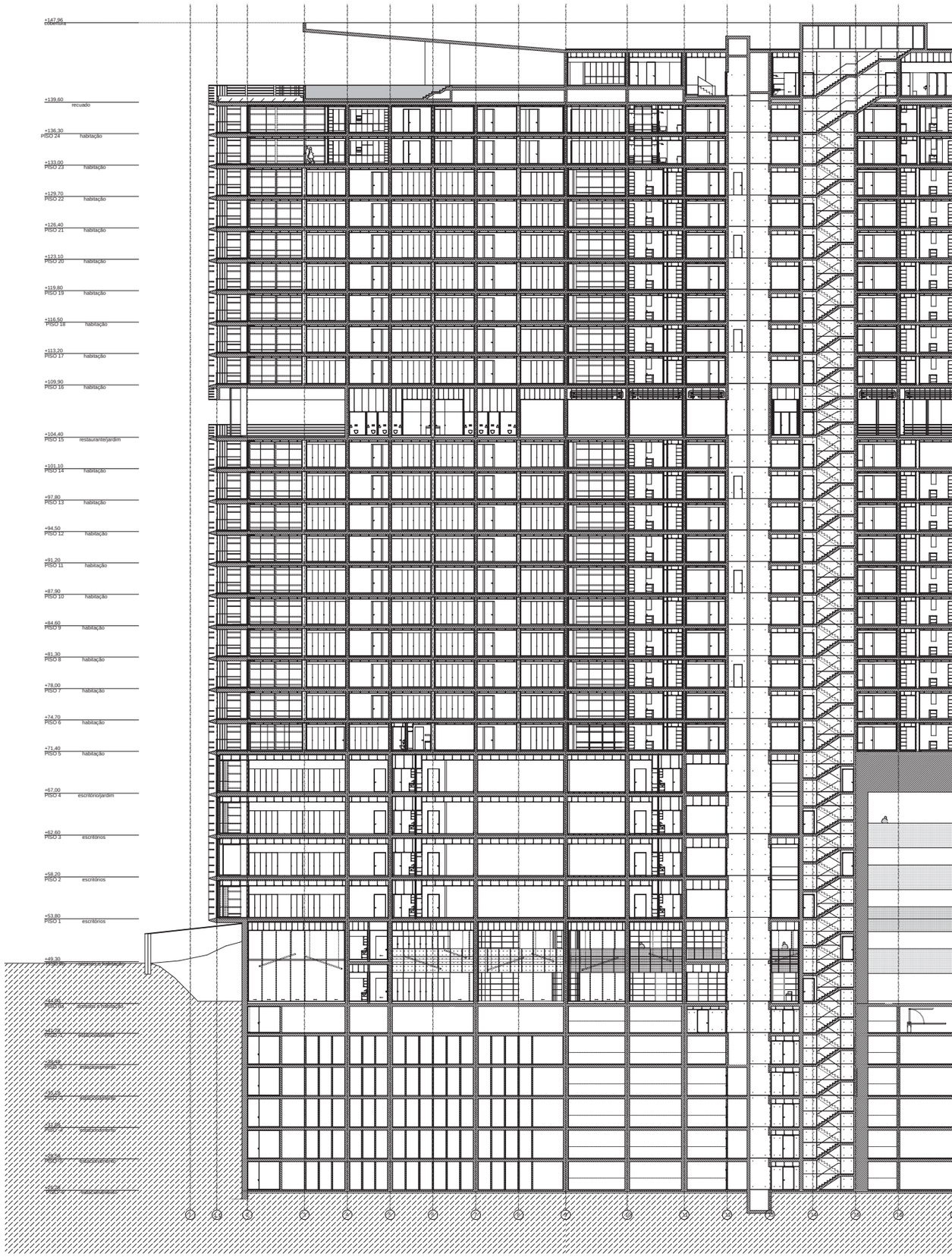
PLANTA DO PISO 2



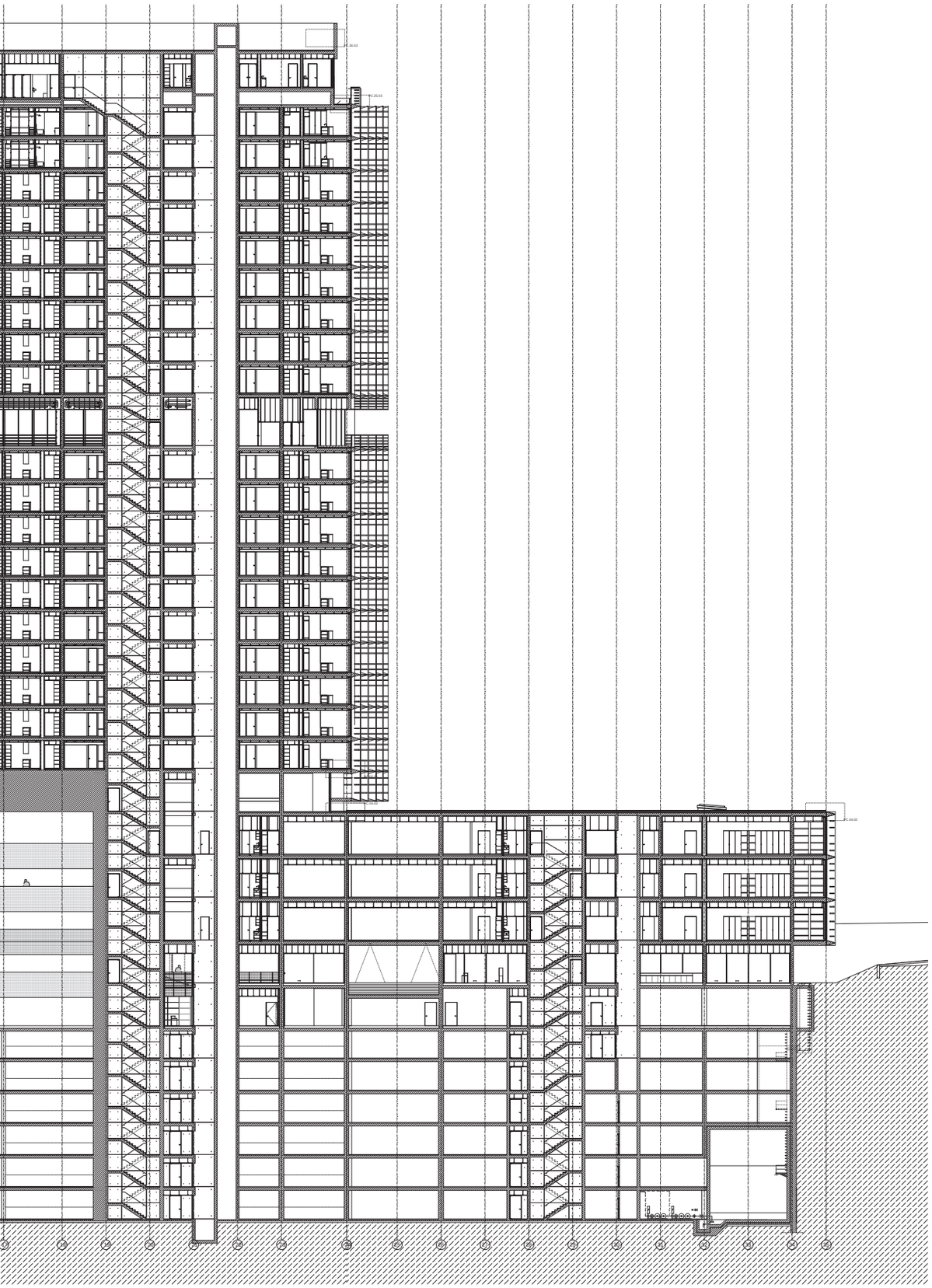
PLANTA DO PISO 1







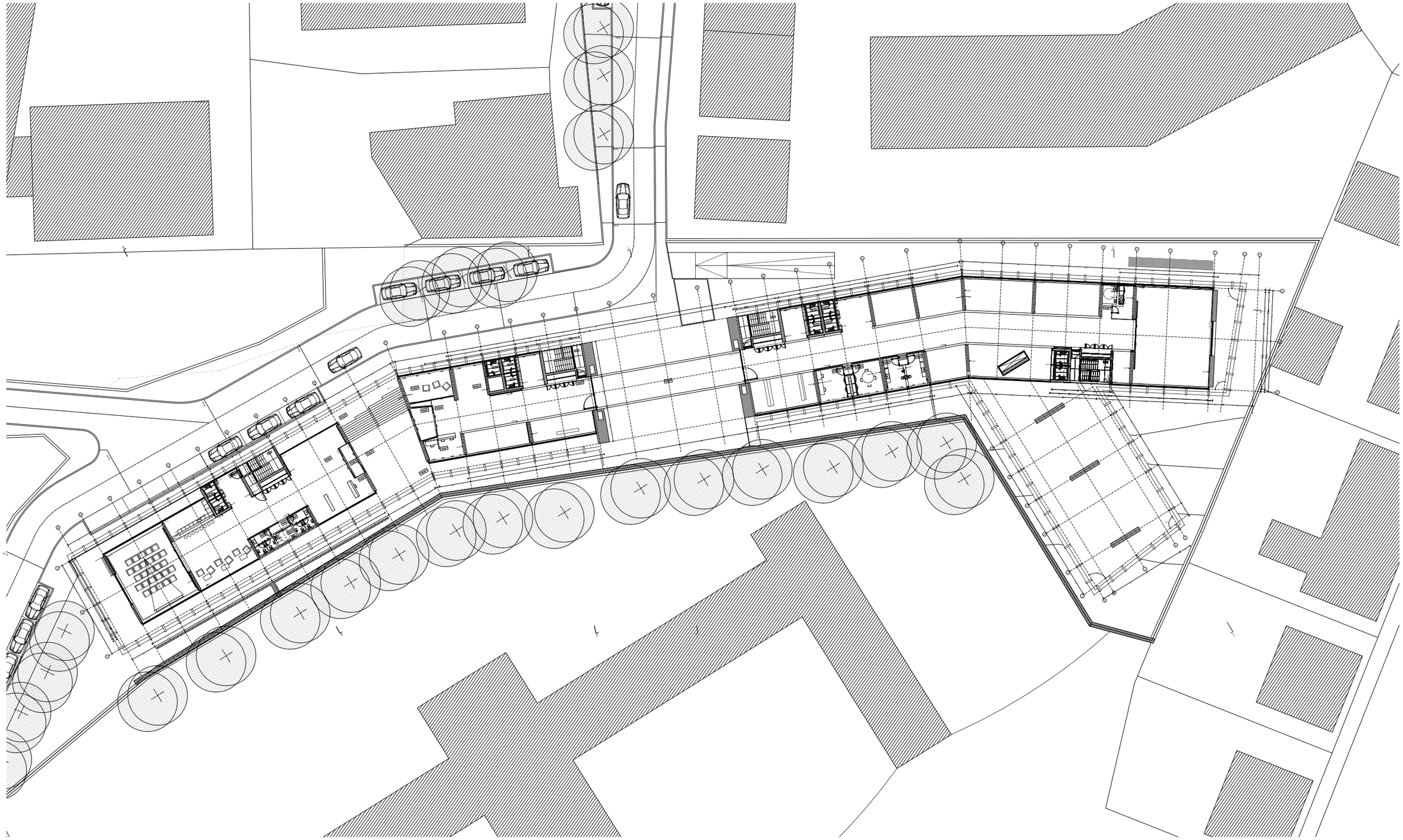
CORTE LONGITUDINAL 1







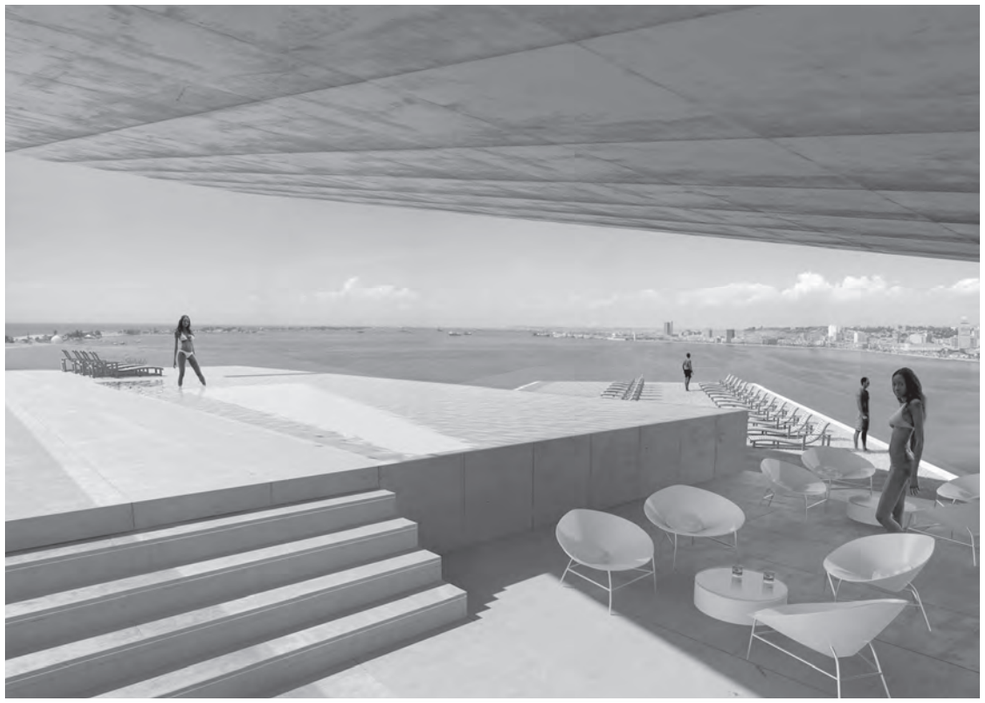
IMAGENS 3D



PLANTA DO PISO 0 – ESCRITÓRIOS

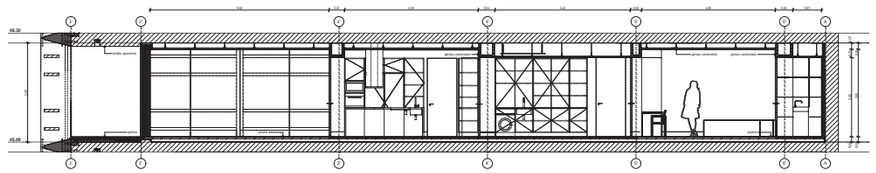


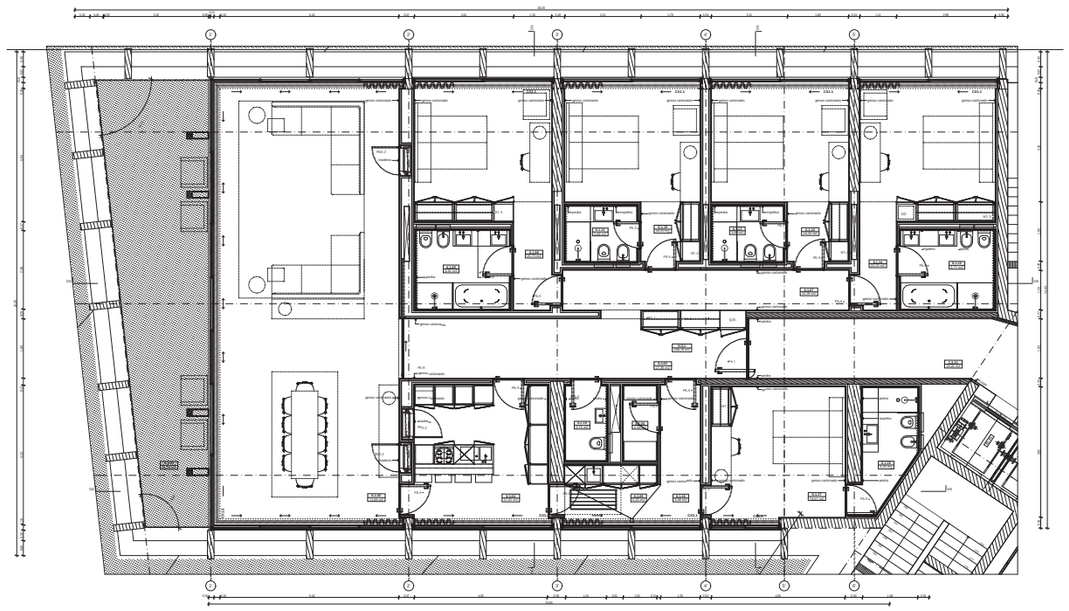
PLANTA DO PISO 0 – HABITAÇÃO



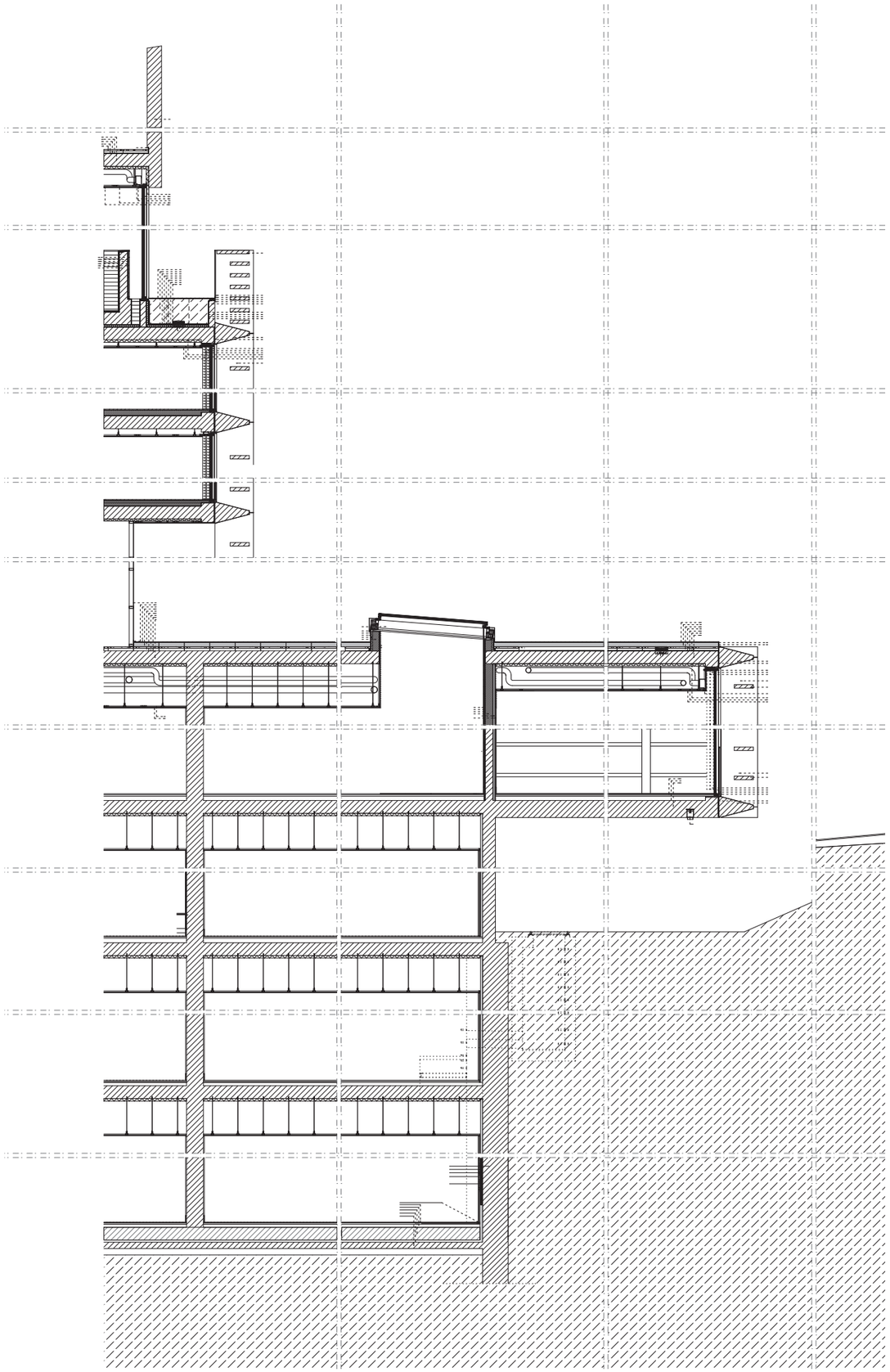


IMAGENS 3D





MODULO DE APARTAMENTO



CORTE CONSTRUTIVO



PLANTA DO PISO -1 (FECHADO)



PLANTA DO PISO -2 (FECHADO)



IMAGEM 3D

CONCURSO DE REMODELAÇÃO DO CINETEATRO DE CHAVES 2009

Chaves. Projecto de Concurso [projecto n.º 107/09]

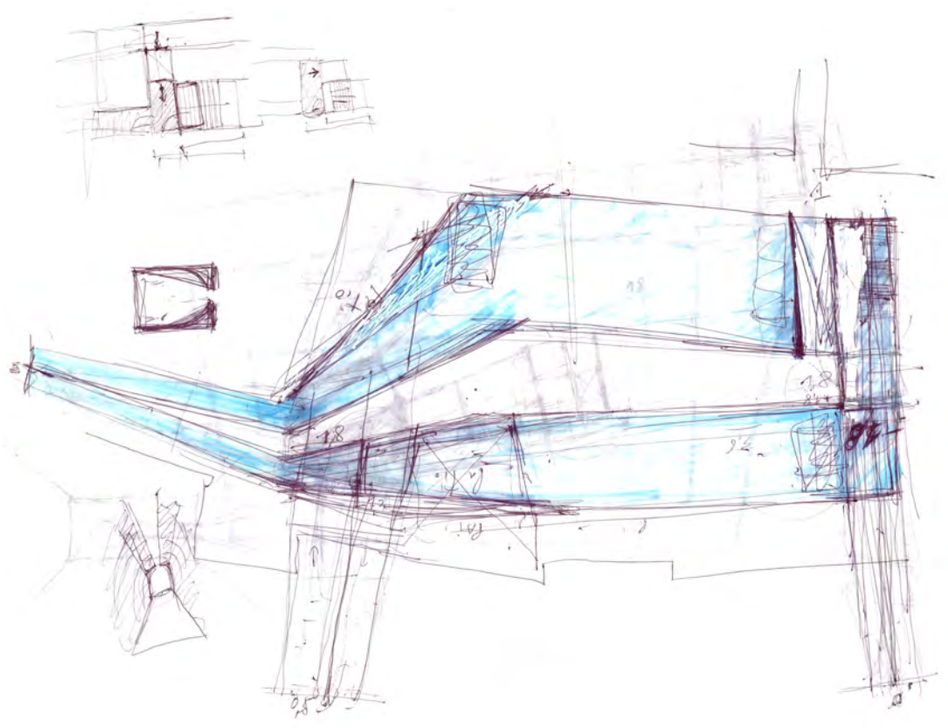
Todos os projectos possuem um programa e um local onde se concretizam. É no contexto desta verdade universal que as soluções de arquitectura se inventam, procurando realizar as melhores formas e espaços para esses programas e definindo volumes, formas e modos de construir que, ao invés de prejudicarem a envolvente próxima, a melhoram e dignificam o seu uso.

PROGRAMA

O modo de dispor este programa implica escolhas que determinarão a eficiência do seu funcionamento e, mais difícil do que esse aspecto mais racional, a disposição do programa face a questões de estratégia geral de acessibilidade e percursos, conforto, insolação e outras que determinam qualidades que serão sentidas pelo público utilizador, é sempre determinante para o sucesso dos equipamentos e edifícios. (Presumo que seja a disposição que é determinante.)

O programa para este concurso, definido pela entidade promotora, inclui diferentes tipos de ocupação. Um espaço interactivo, centro de convívio, lojas e escritórios. Em suma, uma parte do programa, a vertente multiusos, despertará o interesse dos utilizadores, sobretudo em função da sua programação, embora a qualidade espacial tenha, naturalmente alguma influência, já que a localização central que já possui não diminuirá as suas potencialidades. O centro de convívio, por outro lado, terá os seus utilizadores já determinados e, desde que não comprometa irremediavelmente todas as questões relacionadas com a qualidade da habitabilidade, do conforto e acessibilidade, não será difícil imaginar o seu sucesso. No que diz respeito aos espaços comerciais, o tipo de questões que se levantam são naturalmente diferentes, pois o seu sucesso está dependente da capacidade de gerar um público e de justificar os custos dos espaços para quem os explorará. Depende de se criar um equilíbrio entre as condições de oferta e perspectiva de sucesso da área comercial ou escritórios que se propõe. Esse equilíbrio exige uma gestão inteligente da proposta.

Uma proposta inteligente para intervir no espaço interior do quarteirão, em tempos utilizado pelo Cineteatro de Chaves, deve, como em qualquer projecto, equacionar os vários problemas em questão e propor / encontrar a solução que satisfaz de modo mais eficiente o espectro de problemas existente. Assim, seguindo esta simples proposição, temos, por um lado, as pretensões do promotor do concurso que espera ver ocupado este espaço com programa diverso em si e diverso daquele que



deu origem ao edifício original (Programa), e, por outro, temos as condições existentes (Local) que também exigem um projecto que não só crie espaços de arquitectura interessantes mas que sejam, sobretudo, espaços catalisadores de um uso intenso. Naturalmente que um projecto inteligente para reutilizar este espaço deverá também considerar a envolvente, minimizando o impacto da presença desta construção nos edifícios limítrofes e contíguos, melhorando as condições de utilização e a qualidade desses edifícios e espaços. Assim e em resumo, os problemas a solucionar, que definirão a estratégia do projecto, serão os advenientes da criação de um edifício que:
a) Potencie o uso dos espaços e destinos definidos no programa do presente concurso, articulando distribuição de programa e acessibilidade.
b) Melhore as condições de uso do espaço que se pretende reutilizar, assim como o dos edifícios envolventes, criando espaços exteriores interessantes.

1) As razões destas escolhas são fáceis de explicar; num programa misto, como o proposto, com espaços de uso diversificado, espaços comerciais e espaços de escritórios, e em que, como já referimos, o valor financeiro está absolutamente dependente do sucesso comercial desses espaços, esse sucesso está dependente de factores bem conhecidos e que o projecto tem de considerar, pois de outro modo todo o investimento estará irremediavelmente condenado. Um desses factores é o da localização. Os exploradores de espaços comerciais são particularmente sensíveis a este tema e procuram, valorizam e, em última análise, a sua vida depende de estarem localizados em áreas atractivas e polarizadoras de público. Em geral, os espaços comerciais caem em duas grandes categorias:
1.1) Grandes áreas comerciais, vulgo "centros comerciais", e
1.2) Espaços tradicionais de rua.

1.1) Os primeiros podem sobreviver fora dos centros das cidades oferecendo fácil acessibilidade automóvel, grande diversidade de lojas e produtos, pólos de atracção, como actividades lúdicas (por exemplo, os multiplex dedicados ao cinema), lojas âncora de grande dimensão (supermercados de cadeias conhecidas, lojas de marcas conhecidas) e áreas de estacionamento grátis, que no seu conjunto atraem e mobilizam grandes massas humanas (consumidores).

1.2) Os segundos, as lojas de rua, exigem estar em zonas de passagem, de uso mais intenso pelos pedestres, em áreas de maior densidade de construção e em áreas tradicionalmente destinadas a esse uso, de preferência em ruas cujo carácter comercial se encontra há muito estabelecido. Estes temas definem o que é comum ser referido como o "centro" das cidades.

Tem havido tímidos exemplos, gorados, de projectos que pretendem fazer "centros comerciais" sem escala, sem estacionamento automóvel, sem lojas âncora e à revelia de qualquer uma destas categorias, como por exemplo (e só do Porto), o Centro Comercial Dallas, na avenida da Boavista (abandonado), o Centro Comercial Sirius (em decadência), na rua 5 de Outubro, o Centro Comercial Pedro 100 (abandonado), da rua Júlio Dinis, o Centro Comercial Manuel Laranjeira (em decadência) em Paranhos, e muitos outros com reduzida capacidade de atrair utilizadores e por isso no limiar da sobrevivência e certamente muito longe do sucesso com que sonhavam os seus promotores originais.

No contexto desta análise e em face das circunstâncias particulares deste local, a aposta menos arriscada e a única, acreditamos, com alguma probabilidade de conduzir ao sucesso desta área comercial é a de inseri-los na lógica dos espaços de rua, das lojas em zonas de passagem, com interessantes espaços exteriores para percorrer e estar. Este é um dos temas deste projecto: estabelecer uma lógica de atravessamento do quarteirão, utilizando as permeabilidades existentes, criando percursos que naturalmente servem os espaços comerciais, explorando o carácter de rua na proporção e estratégias das ruas comerciais de pequena escala dos centros urbanos históricos. Esta é parte da estratégia que propõe construir espaços interessantes que os utilizadores gostam de usufruir, onde gostam de ir, estar e consumir, e que serão espaços catalisadores.

Claro que também para conseguir esse objectivo a intervenção deve ser sentida como natural, não impositiva e generosa. Generosa, no sentido de melhorar a área onde se insere, pois só assim potencia a sua capacidade de ser um espaço onde os utilizadores se sentem confortáveis e onde desejam estar, criando novas condições de utilização. À luz deste objectivo existem várias dificuldades que o local e o edifício existente estão a produzir. Por um lado, o edifício está colocado de um modo que produz interstícios entre si e as construções limítrofes, sem iluminação, sem ventilação, insalubre, e de manutenção difícil, isto é, espaços que claramente não são nem generosos nem potenciam qualquer uso. Por outro lado, o programa proposto neste concurso já não tem relação formal com a "casca" do cineteatro, que por razões evidentes não necessitava nem de aberturas, vista ou ventilação natural. E essa abertura para o exterior, essa luminosidade, essa permeabilidade, como já demonstrámos, são a condição de conforto para o centro de dia, de acessibilidade para o multiuso e aquela que tornará apetecível o seu atravessamento pelos utilizadores da área comercial, colocando estes escritórios num local de grande uso, seguro e bem situado. Sem estas condições não haverá nem utilizadores nem consumidores nas lojas, nem haverá negócios nos escritórios; sem elas, estar-se-á a votar o projecto ao malogro.

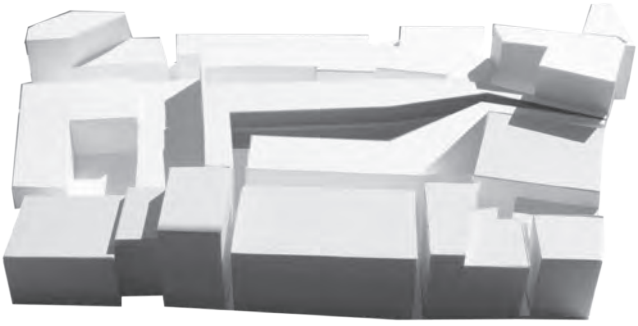
Não ficaria completa esta descrição de problemas e estratégias sem a identificação das questões construtivas dos elementos que constituem o remanescente do antigo edifício do Cineteatro de Chaves. Se, por um lado, esse equipamento, tal como já referido, não necessitava de aberturas e era de facto um grande contentor fechado, facto esse que define um problema, pois essa tiPólogia é de todo desadequada ao tipo de espaços, catalisadores e arejados, que o novo programa necessita para ser bem sucedido, como já demonstrámos, por outro, a sua densa ocupação do interior do quarteirão gera interstícios exíguos e

insalubres na proximidade do edificado periférico, produzindo espaços no mínimo indignos; por outro lado, porém, a estrutura deste contentor, que apenas suportava uma cobertura ligeira em estrutura metálica, está agora, pela proposta de programa definida pelo promotor, irremediavelmente desajustada, do ponto de vista estritamente técnico, do seu novo propósito. A constituição da estrutura deste contentor está desajustada, mesmo que o programa se mantivesse, das necessidades actuais de cálculo de estruturas e de segurança. Esta situação seria agravada pela possibilidade de se acrescentarem cargas de mais dois pisos. Num exercício teórico de estruturas, rapidamente se conclui que seria necessário, para preservar esta parede, realizar uma estrutura autónoma para o edifício, por exemplo, no interior deste contentor. Essa nova estrutura, realizada com os constrangimentos construtivos criados pela presença da parede, deveria não só suportar em segurança os novos pisos, ou todos os pisos (já que são todos novos), como deveria servir para melhorar as condições de estabilidade da parede existente cuja constituição merece este cuidado, já que se trata de uma parede simples de blocos de cimento. Nesta circunstância, fica este elemento construtivo remetido para um papel de parede de revestimento e a sua forma original, deduzida da sua antiga função, agora descartada, uma memória inacessível, insalubre e invisível. E a juntar a esta algo dura mas realista análise, essa pobre e simples parede exterior do contentor, por vários motivos e a manter-se, seria sempre material para reconstruir e não para preservar. Por um lado, como referimos, os constrangimentos da execução do seu interior tornam economicamente mais sensato a sua demolição e reconstrução, já que também nem o material que a constitui é raro (blocos de cimento) nem é característico de uma época remota ou nobre; por outro, a sua constituição e segurança indicam que seria sensato, dada a altura deste paramento, que esse elemento fosse travado e estruturado de um modo mais eficiente, e ainda as novas necessidades de isolamento térmico, assim como de reconstrução da superfície de impermeabilização, são trabalhos que têm forçosamente de ser realizados, para os quais não faz qualquer sentido a complexidade e custo acrescido pela manutenção destes paramentos. Estaríamos assim, neste exercício teórico, na condição de demolir para reconstruir um volume sem função nem vantagem para o novo uso, cuja forma exterior não é acessível ou visível e a interior será ocupada e dividida em pisos e divisões que impedirão a sua percepção interna. Acresce que o motivo desse esforço nem sequer se justifica no valor patrimonial do imóvel.

A PROPOSTA

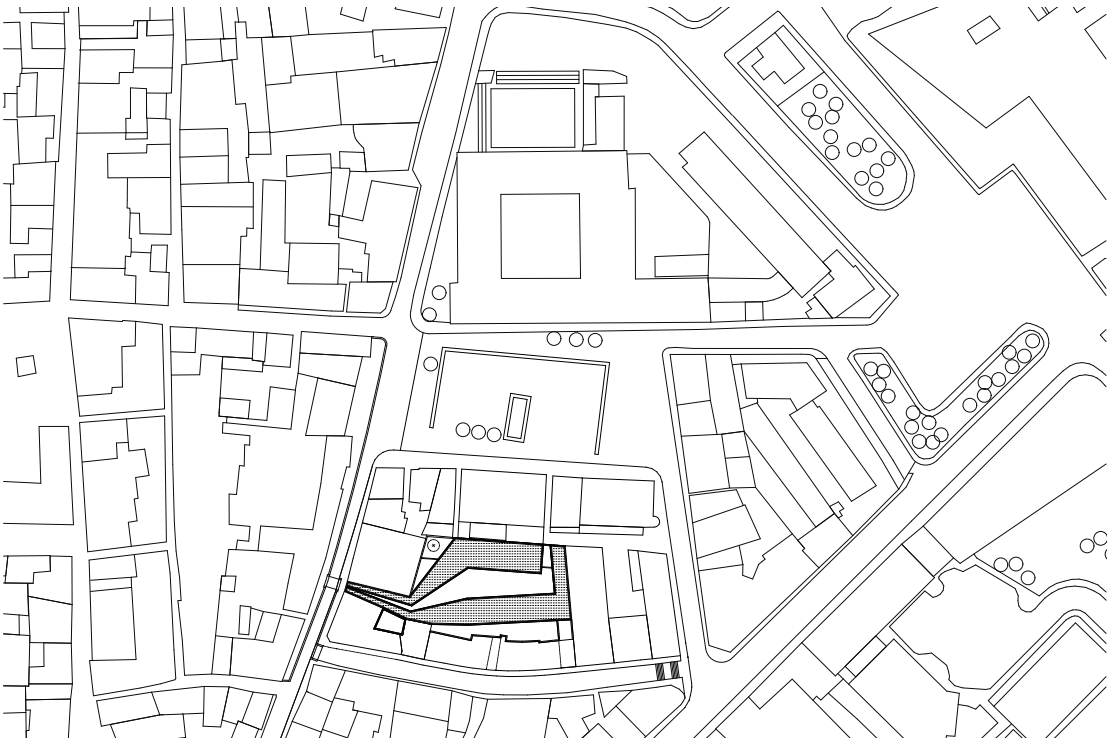
A resposta que se propõe às questões e estratégias atrás descritas pode resumir-se na criação, utilizando as penetrações existentes para o interior do quarteirão, de uma rede de acessos pedonais, de atravessamentos que estruturam e servem uma rua em galeria onde se instala, em vários níveis e dois edifícios, o programa solicitado. Esta estratégia produz a acessibilidade mais generosa possível, espaços exteriores diversificados que permitem percorrer o programa e ter ainda franca visibilidade, insolação e salubridade. Estes percursos são, no entanto, realizados em galeria, para que nos dias menos amenos se possua abrigo, à semelhança de espaços de rua de carácter comercial e cultural de reputado sucesso em inúmeras cidades, como é fácil de identificar. Esta estratégia também considera como parte da

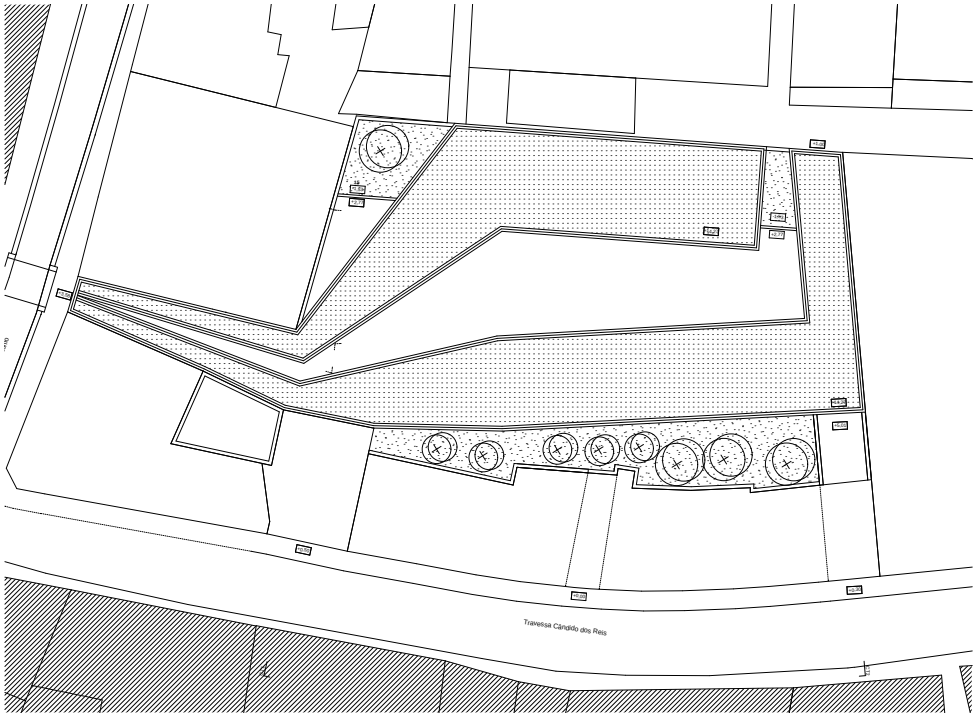


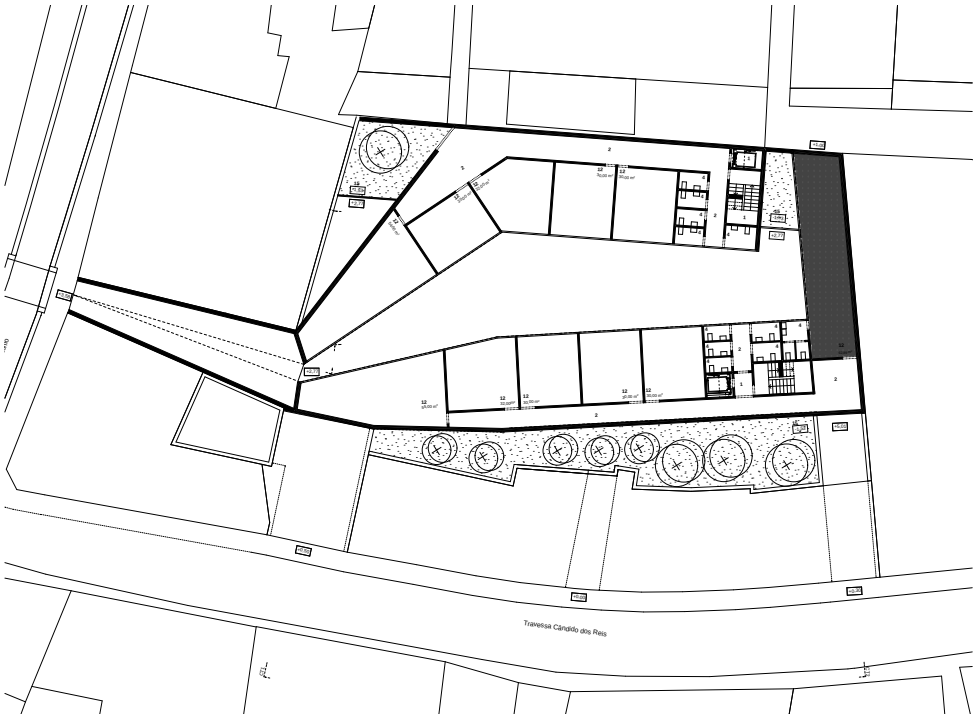


solução as melhorias que é necessário implementar na relação com os edifícios envolventes para que a proposta seja também justa e não se realize à custa do sacrifício da envolvente, já que é também importante melhorar as condições dos que habitam e usam a envolvente, propósito mais que justo e exemplar e que todos os que projectam, assim como as instituições que regulam o desenvolvimento urbano, sempre têm de ter presente. Essa melhoria na envolvente é proposta pela reabilitação desses espaços, pelo seu redimensionamento e pela atribuição de usos, fundamental para a sua manutenção e justificação. O percurso central desta proposta é uma galeria aberta que, partindo da rua de Santo António, estabelece com a travessa Cândido dos Reis e os dois pontos de entrada existentes, assim como o acesso ao beco dos correios, um tecido de percursos que atravessa e torna o interior do quarteirão percorrível em vários sentidos. Essa galeria possui uma forma irregular, conseguindo com esse desenho definir zonas de passagem e zonas de estar, onde se poderão instalar esplanadas ou produzir eventos ao ar livre, actividades que se representam nos elementos apresentados. Esse nível onde se instalam as actividades comerciais e de lazer sobrepõe-se ao nível onde se instalam a sala multiusos e o centro de dia, com acesso facilitado, pela travessa Cândido dos Reis. Vários pátios articulam permeabilidades visuais e garantem acesso ao exterior deste piso mais baixo. Sobre a zona comercial, na rua galeria que se propõe, implantam-se dois níveis de escritórios, todos com franco acesso ao exterior. Com esta solução, e como aliás se demonstra nos desenhos entregues, respeitam-se não só as cérceas da envolvente e do volume do cineteatro, como se garante uma solução que cumpre com os requisitos exigíveis para as pessoas de mobilidade condicionada. Esta solução, além do atrás descrito, liberta e cria espaço exterior e reduz a área impermeável do solo, pretensão de força crescente não só entre os reguladores, como entre todos os que se preocupam com o impacto da construção no meio ambiente. Os desenhos e imagens que se apresentam descrevem bem as vantagens e usos desta proposta.

O projecto pretende anunciar esta rua/ galeria utilizando as aberturas existentes quer na rua Santo António quer na Travessa Cândido dos Reis na sua maior expressão, utilizando estas perfurações em toda a sua largura. A imagem do interior desta passagem pedonal é a do vidro e a do betão à vista, resultando na maior luminosidade possível para o interior de todos os espaços, e tirando partido da reflexão do vidro para propagar ainda melhor a luz. A imagem seca do betão garante um contraste e uma adequação à forma contemporânea do projecto. Este material manter-se-á sem manutenção durante décadas, sendo uma opção de grande economia no tempo.

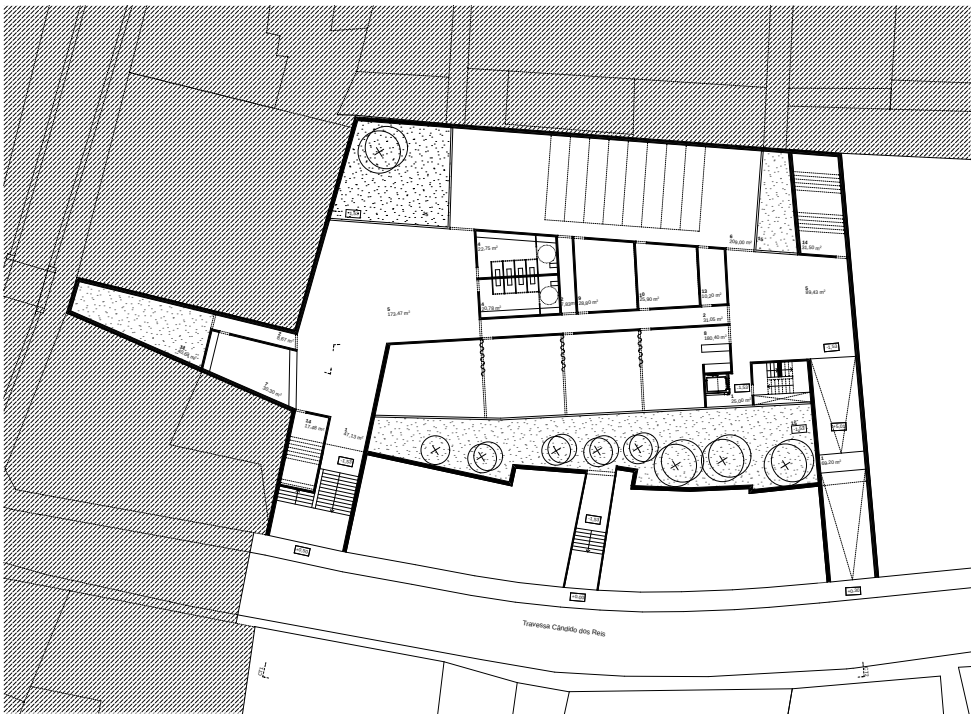




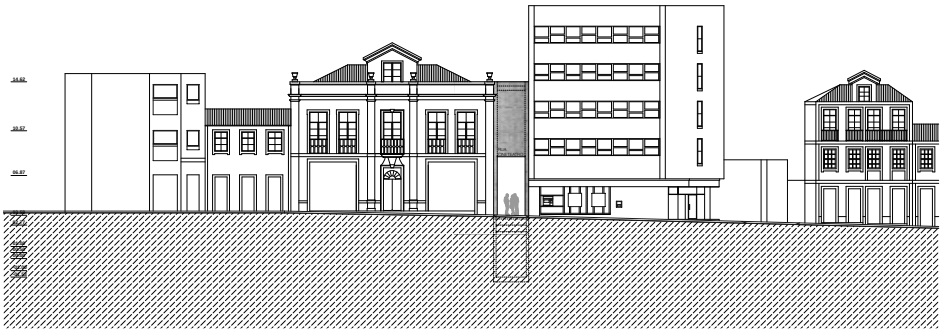


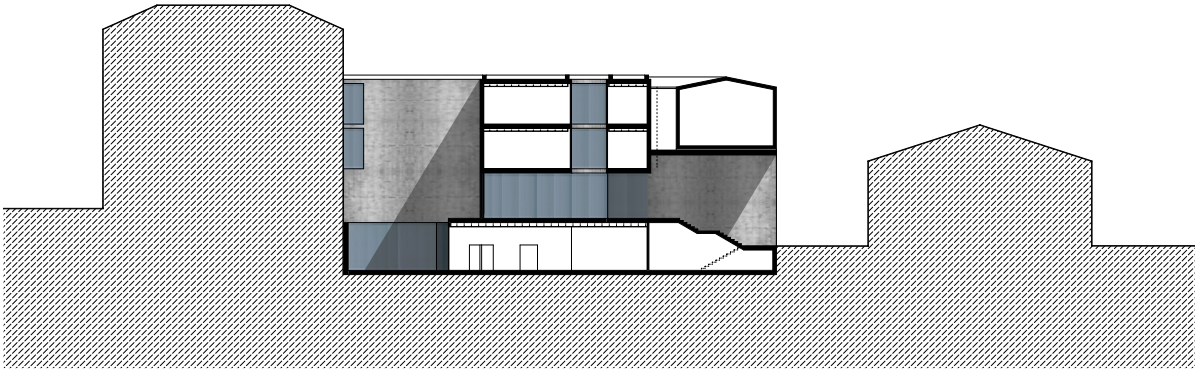
PLANTAS DE COBERTURA E PISO 2-3

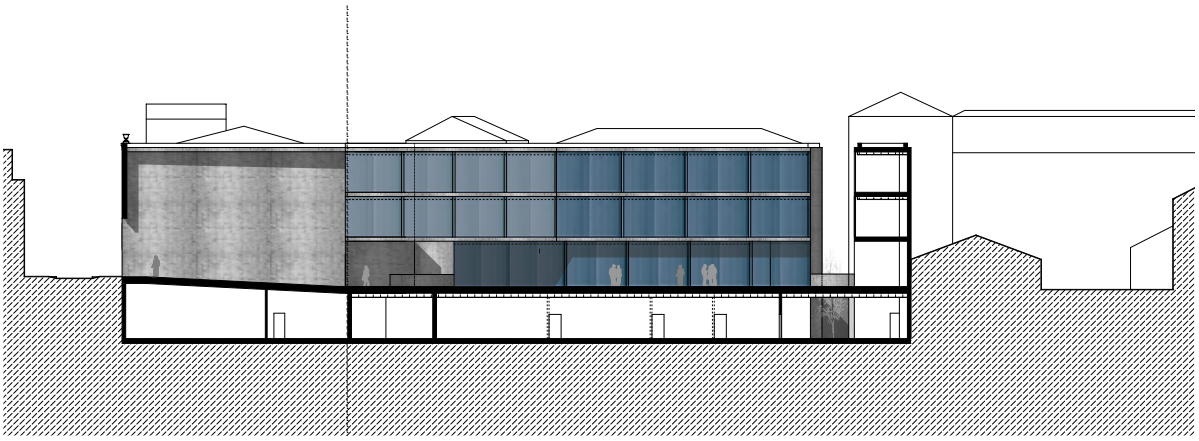


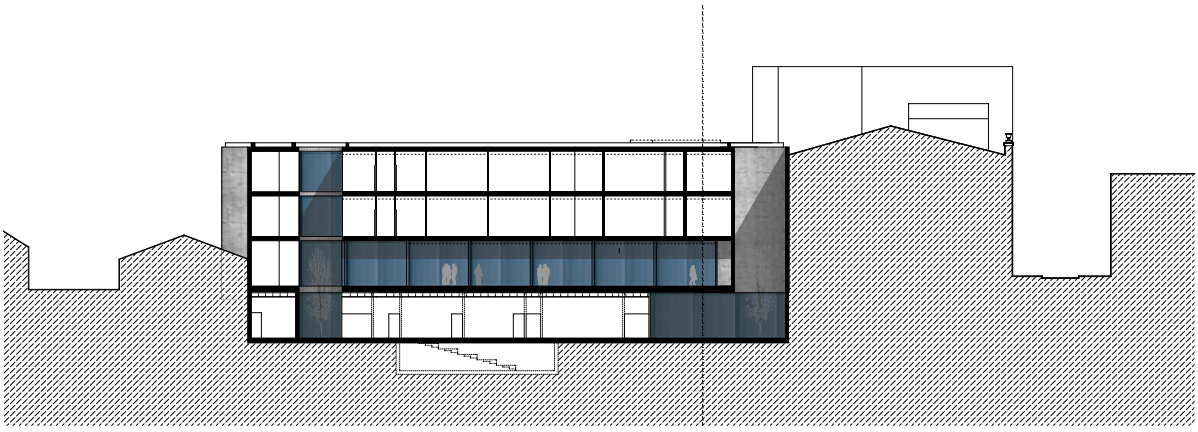


PLANTAS DO PISO 1 E PISO 0

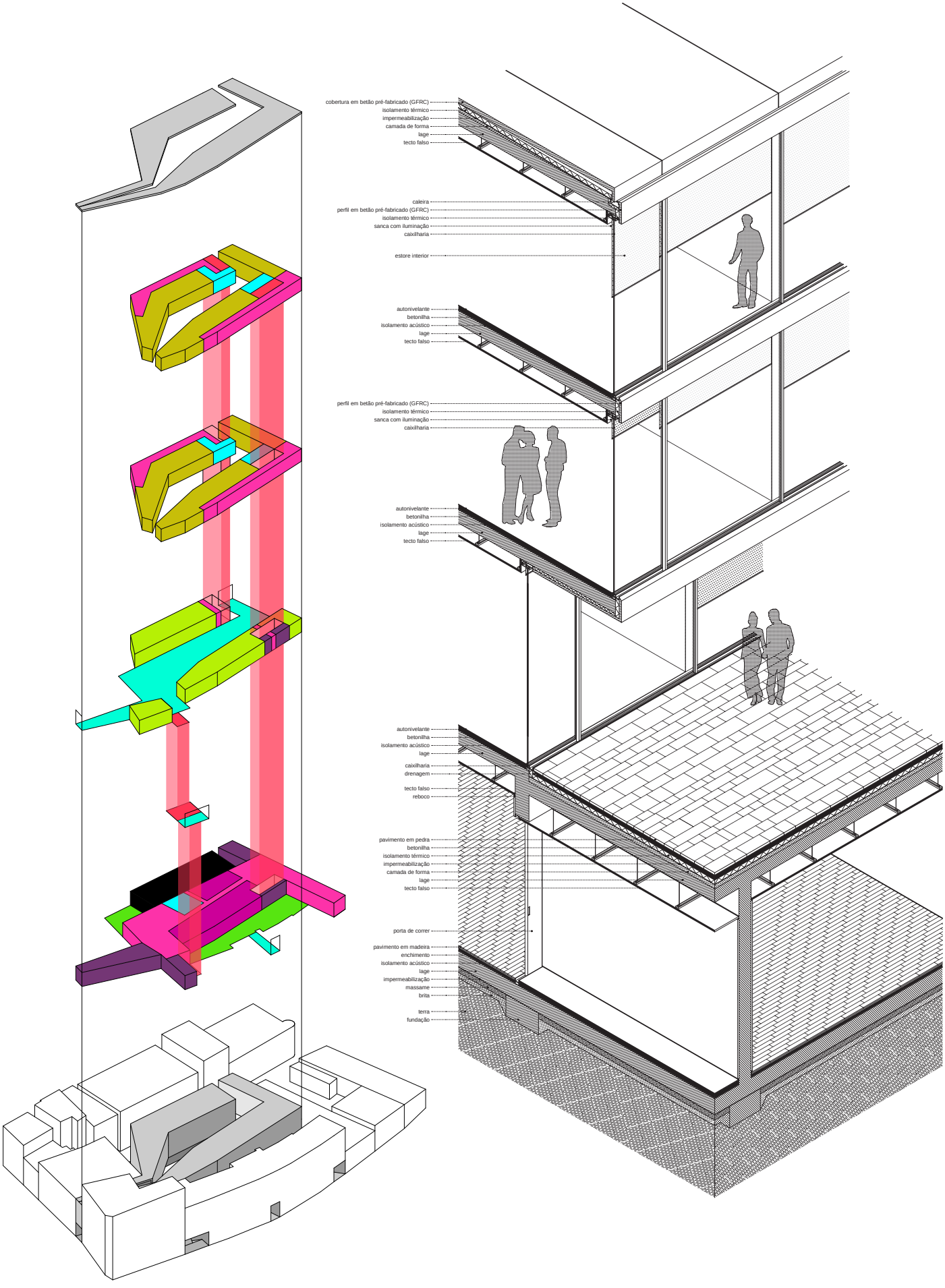








ALÇADO DA RUA SANTO ANTÓNIO; CORTE TRANSVERSAL 1; LONGITUDINAIS 1 E 2



ORGANIGRAMA; CORTE AXONOMÉTRICO





IMAGENS 3D



IMAGEM 3D

ESCOLA DO ENSINO BÁSICO 2.º E 3.º CICLO, SANTA MARIA DA FEIRA 2009

Santa Maria da Feira. Projecto de Concurso [projecto n.º 108/09]

1.ª PARTE, PROPÓSITOS

Uma equipa empenhada em realizar um projecto sério está interessada em cumprir com o conjunto de especificações, programáticas e técnicas, que tornarão o edifício perfeitamente ajustado à sua função e uso. Também o promotor e dono de obra, quando promovem um concurso, estão interessados em poder escolher um projecto que cumpra com exactidão essas especificações. Mas não só. Como princípio teórico para demonstrar as virtudes da solução que vos apresentamos, vamos partir de uma aglutinação, e não da corrente dicotomia, entre aquilo que é especificação técnica, compreendendo programa e funcionamento, o que é a sua imagem, ajustada ou não ao seu tempo e à actualidade que o lado técnico especifica, e o mais inefável e que determina, ou não, um carácter especial ao edifício que potencia o uso a que está destinado, uma escola. Neste sentido, a proposta que vos apresentamos cumpre com exactidão o número de dependências, a sua posição relativa, distribuição e funcionamento pretendido e especificado no detalhado programa entregue e, portanto, sobre essa matéria, resta apenas a vossa verificação e nada mais podemos ou devemos aqui acrescentar (tal como certamente uma maioria de eficientes outras respostas). Pois essa é apenas uma pequena, embora significativa e fácil, parte do projecto. Por outro lado, a leitura do programa conduz, e bem, à percepção da vontade de obter um edifício eficiente e ajustado às preocupações normais da nossa época – economia construtiva, eficiência energética e solução adaptada às justificadas preocupações ambientais.

Numa outra vertente, de importância que naturalmente não podemos minimizar, está aquilo que normalmente se define como o território específico da arquitectura, a forma e a imagem do edifício. Muito embora, para esta equipa, o território desta disciplina não se insira apenas nessa última vertente que referimos, mas sim no resultado obtido pela interacção de todas as que atrás mencionámos, pois é o resultado combinado de todas essas preocupações que torna a disciplina complexa e o projecto articulado como um todo e cujo resultado depende de uma participação equitativa entre todos os que definem o projecto (arquitectos, engenheiros, dono de obra e utentes). Assim, no contexto destas referências, vamos de seguida descrever e explicar o conjunto de especificações que esta equipa de projecto acrescentou ao vosso programa e como estas determinam a forma, a imagem e o funcionamento desta escola, e como o resultado obtido integra estas vontades construindo uma escola à medida dos alunos e não uma escola à qual os alunos se têm de adaptar, de modo a torná-la uma representação exacta do nosso tempo e por isso preparada para ser também futuro.

1.1. Implantação

A principal intenção do projecto foi tirar total partido do existente, do lugar e da natureza. O volume adaptou-se à topografia existente ao pousar e implantar-se na cota superior do terreno. A localização de algumas árvores condicionou positivamente a implantação do volume e a intenção de criar um espaço exterior arborizado. O declive do terreno ajudou à criação de espaços exteriores variados, à interligação de cotas e zonas diferentes através de percursos e também potenciou um ambiente de anfiteatro natural. Deste modo, os possíveis constrangimentos para o desenvolvimento da obra que resultariam das condições existentes no terreno são, de facto, utilizados como uma mais-valia.



O volume da escola implantou-se o mais próximo possível da rua principal de acesso, demarcando a zona exterior e campos desportivos a uma cota mais baixa e permitindo a delimitação natural do terreno da escola. Naturalmente que esta situação, a par do muramento da área da escola, permite uma maior segurança e controlo. A plantação e transplantação de árvores, principalmente sobreiros e pinheiros mansos, marca da vegetação autóctone que se procurou manter, ajudaram à delimitação natural e à criação de uma barreira visual e natural.

Procurou-se alinhar o pavilhão gimnodesportivo pela preexistência no lote a poente, e ao mesmo tempo mantê-lo na zona resguardada do terreno. Face a esta situação, criaram-se dois acessos – um acesso principal à escola, através da portaria e com acesso ao estacionamento interior, permitindo o controlo de entrada; e um acesso secundário de serviço, para cargas e descargas, próximo do estacionamento exterior, aproveitando a nova via. Através da entrada principal, faz-se o acesso ao gimnodesportivo, permitindo uma independência de usos.

1.2 Programa

A escola é constituída por corpos que se desenvolvem à volta de um grande pátio central. O pátio funciona fisicamente como espaço central, possibiltando a criação de uma zona de estar, de recreio, de circulação, que permite a iluminação e ventilação natural dos corpos, a estruturação da escola, e simbolicamente como espaço de sociabilidade e encontro, apontando pedagogicamente para uma escola aberta ao exterior. O corpo divide-se por dois pisos que, a sul, se destacam do terreno, criando uma zona exterior coberta. A zona de entrada na escola, com pé-direito duplo, dá acesso à zona reservada aos serviços administrativos e atendimento aos pais. No piso 1, no mesmo corpo, implantaram-se as salas de professores, enquanto que no lado oposto se situou a zona de estar de alunos, procurando-se dividir as zonas mais ruidosas e mais calmas. Nos corpos nascente e poente desenvolveram-se as salas de aulas, todas elas com ligação ao exterior e iluminação natural. Os corredores localizam-se no centro dos volumes e as caixas de escadas (duas caixas de escadas exteriores, duas interiores e duas de serviço) e elevadores e casas de banho agrupam-se nos encontros dos corpos, permitindo e respeitando o acesso fácil. Anexos aos acessos verticais e ao nível do piso -1 encontram-se as áreas técnicas.

2.ª PARTE, CARÁCTER

2.1. Economia construtiva

Normalmente os textos justificativos da economia construtiva dos projectos tendem a dar relevo à economia proporcionada no futuro para justificar um maior custo no momento da construção. Este é um argumento que em geral colhe alguma aceitação mas também pode conduzir a grandes dificuldades para a implementação do projecto, pois os meios são sempre predefinidos e escassos.

Deste modo, a proposta que apresentamos definiu como objectivo procurar a solução mais económica e a mais eficiente durante o período de vida do edifício e, como resultado formal dessa opção, pretendeu-se proporcionar conforto e bem-estar, não a partir da "nobreza"dos materiais utilizados, mas um conforto mais etéreo que resulta da forma dos espaços, da vista sobre a envolvente, da luz, da temperatura, do ar e da acústica. Esta estratégia está também articulada com outras, como demonstraremos, que determinam um projecto de aspectos formais claros que não estão tão conotados com correntes formais específicas, nem com alguns materiais em voga, pois são esses supostos indícios que constituem tipos identificáveis e datáveis que tornam as construções exemplos antiquados prematuros.

O projecto propõe, por um lado, a realização de uma estrutura elementar mas indeformável, de vida longa e segura e, por outro, investe no controlo térmico e luminoso, por considerar estes investimentos inquestionáveis e qualquer outra alternativa injustificável. Estes elementos são aqueles que o projecto também utiliza para caracterizar e dar carácter à escola e que, por isso, definem a sua imagem. Deste modo, a imagem do edifício também não é realizada à custa de qualquer outro elemento ou devaneio formal – é apenas usando aqueles investimentos, que tecnicamente já tinham de se realizar, que naturalmente se produz a arquitectura.

Esta estrutura possui um vão de dimensões razoáveis, vantagem interessante que contribuirá para a versatilidade do edifício e que também é de grande utilidade para obter espaços amplos e desimpedidos. Por outro lado, esta vantagem corresponde em geral à desvantagem de um aumento de custo, que neste caso se controla utilizando sistematicamente uma laje prefabricada do tipo "Minos", que permite a realização destes vãos com pouco peso próprio, reduzindo assim o custo de toda a estrutura. A estrutura resulta como grelha suporte e portanto tem uma visibilidade ordenadora, onde os espaços livres nas fachadas nascente e poente são preenchidos por elementos de sombreamento fixos. Estes elementos de sombreamento são painéis de betão prefabricados perfurados. Vários estudos demonstram que o custo do sombreamento fixo, bem como o seu reduzido custo de manutenção, torna esta solução a indicada face a todas as outras alternativas, sejam as de sombreamento móveis, de envidraçados com especificação sofisticada ou as que dependem do sobredimensionamento do tratamento mecânico do ar. ("A design method for fixed outside solar shading device, Barbara Matusiak.")

O edifício é revestido a sistema "cappotto", com envidraçados sombreados por estes elementos de betão pré-fabricado perfurado.

O custo desta estratégia, uma vez que reduz o custo do equipamento de tratamento do ar, bem como o custo dos elementos envidraçados, não só não encarece o custo inicial da obra, como terá (como se demonstrará) um efeito redutor de custos no tempo de uso da construção, tanto pela sua baixa manutenção, como no consumo de energia, em resultado de

um aumento de eficiência do comportamento térmico passivo do edifício. Estes elementos de sombreamento são sempre da mesma dimensão e, apesar da perfuração irregular, podem ser produzidos com uma grande economia. A expressiva área envidraçada também não necessita de ser especificada de modo sofisticado, pois apenas tem de ter um comportamento térmico e acústico adequado e não precisa de reflectir a energia solar, pois é esse tipo de especificação que realmente encarece de modo exponencial estes elementos. Os restantes materiais e componentes do edifício são de custo reduzido, embora não comprometam nem o conforto, nem o comportamento do edifício, nem a sua durabilidade.

A questão que naturalmente se põe é a de como se realiza este propósito. Alguns temas que se definiram como objectivos são:

2.1.1. Forma dos espaços

A forma dos espaços que se definem como objectivos é a que se encontra descrita no programa, seja em área, seja em posição relativa à fachada que proporciona a iluminação no lado maior das salas. Por outro lado, e em resultado da interacção com os elementos de sombreamento que descreveremos mais à frente, procurou-se distribuir e posicionar o lado da sala para onde se voltam as mesas (o lado do professor) como o lado para onde preferencialmente incide a luz, ainda que sobretudo seja indirecta, como veremos.

Deste modo, é determinado o posicionamento relativo da luz e o da entrada nas salas. Está também definida uma grelha de proporções à qual se adequou a estrutura e que permite que as salas, nas suas várias áreas, sejam produto da adição ou multiplicação desses módulos, determinando tanto a proporção das salas, matéria formal da maior importância, como assegurando uma flexibilidade imprescindível, garantia da sobrevivência funcional no tempo. A representação formal dos espaços está, por um lado, relacionada com a proporção adoptada, que em função da área mantém em cada caso um equilíbrio das proporções, e por outro, com os espaços excepcionais que se propõe que tenham uma forma diferente que os tornará distintos, reconhecíveis e com carácter (o caso da entrada na escola, dos acessos entre pisos ou corredores com os seus momentos especiais, o refeitório ou outras salas de maiores dimensões).

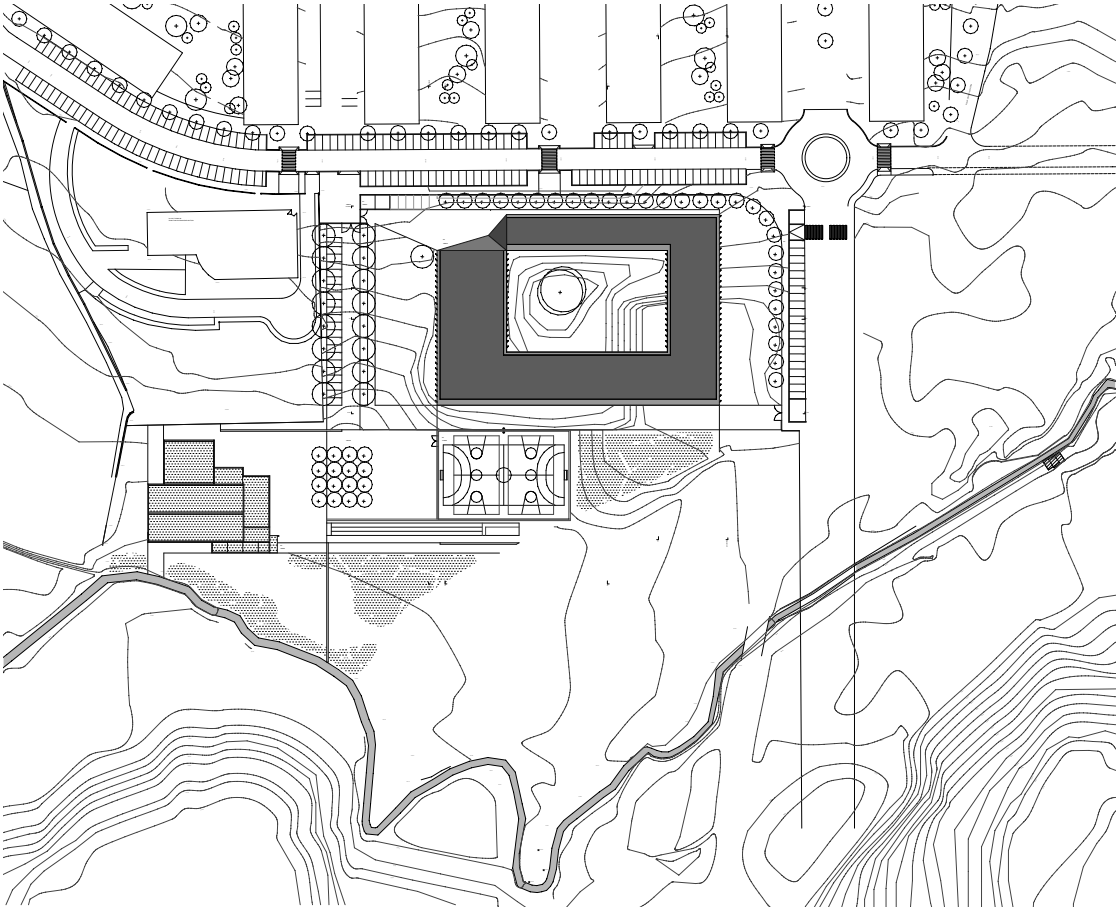
2.1.2. A vista sobre a envolvente

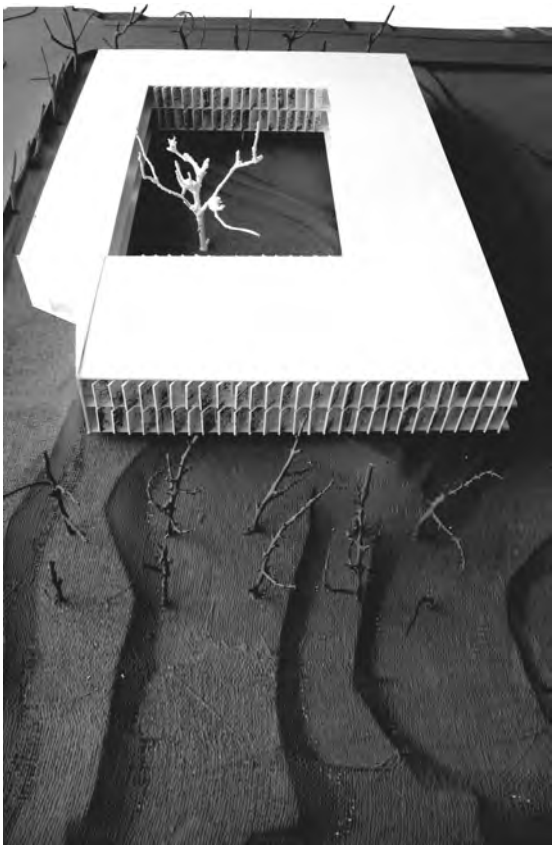
A permeabilidade dos espaços para o exterior, de que sempre resulta a vista, é no contexto deste tipo de programas, as escolas, uma matéria controversa, pois se, por um lado, não se pretende dividir a atenção dos alunos, por outro, seria de todo injusto, injustificado e indigno, por essa razão, impedir essa permeabilidade que é sempre uma condição de conforto. Outra condição que justifica essa permeabilidade é o facto de esta relação com o exterior ser recíproca, pois é no sentido inverso (do exterior para o interior) que se garante a permeabilidade da luz, tema incondicional para fazer funcionar o programa, para dar qualidade às actividades que ocorrem nesses espaços e para definir o carácter desses espaços. Em resultado destas preocupações e não tomando um partido definitivo nessa matéria controversa, o projecto que se apresenta propõe, em primeiro lugar, uma solução em que existe uma envolvente sobre a qual se pode obter uma vista. A solução preconizada garante um jardim interior ao volume e outro exterior onde se podem realizar actividades ao ar livre, onde se pode simplesmente estar nos períodos livres. Por outro, utilizando os elementos de sombreamento da fachada, realiza-se um controlo dos campos de visão, definindo uma visibilidade condicionada num dos sentidos da vista, pois esses elementos fazem obstrução, ainda que seja apenas parcial, pelas razões já invocadas. No sentido inverso, a visibilidade para o exterior é desimpedida pois os elementos de sombreamento aparecem apenas visíveis nos topos. Adequando esta estratégia à disposição das salas, o resultado é a visibilidade condicionada no sentido em que os alunos estão sentados (para a frente, portanto) e, no sentido inverso (vista do professor), a visibilidade para o exterior encontra-se desimpedida.

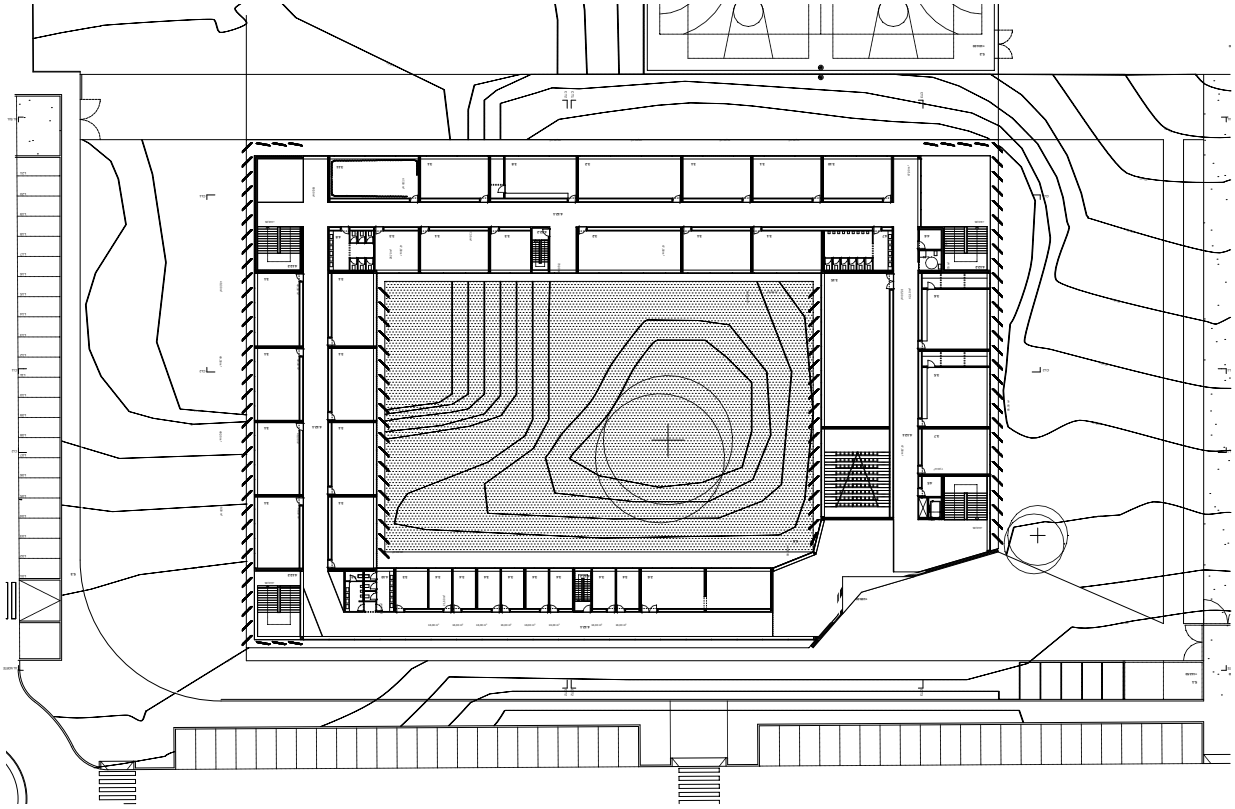
"Openness and transparency are part of the school's operations, instruction and daily work but they are prerequisites for the physical environment of the school" (Reino Tapaninem).

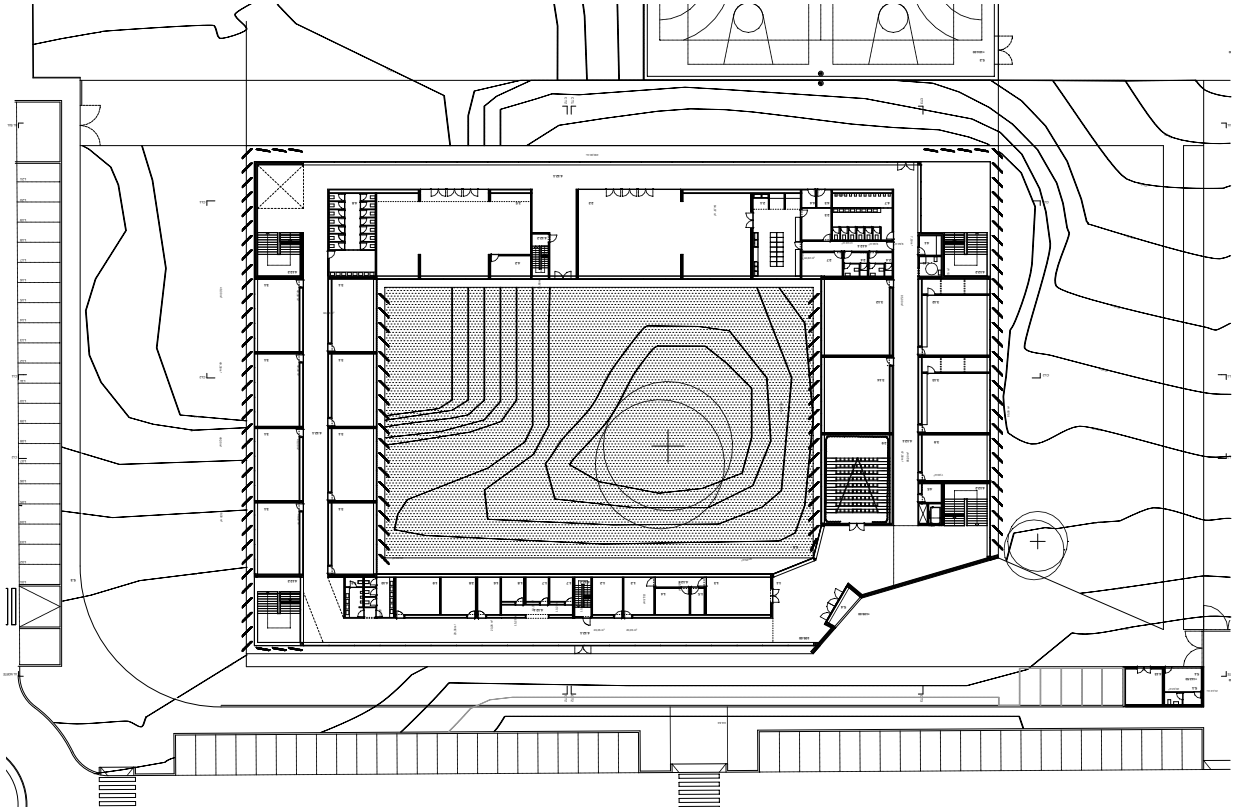
3. A IMAGEM E O FUTURO

O resultado expressa estas intenções e é o resultado delas: a imagem do edifício é o somatório destes propósitos e modo escolhido para os implementar e, se resulta invulgar, especial e igual a nenhum outro, tal não se deve a nenhuma façanha formal inaudita do arquitecto mas à reinterpretação das condicionantes do terreno, do ajuste ao detalhado programa, da incorporação de toda a determinação técnica que torna o edifício não num sofisticado conjunto de equipamentos mais ou menos modernos, mas um sensato utilizador de recursos ajustado às preocupações da nossa época. E, no somatório destes propósitos, o edifício constrói o seu carácter e torna-se uma base para um futuro, o dos seus utentes, os estudantes que se servirão dele.

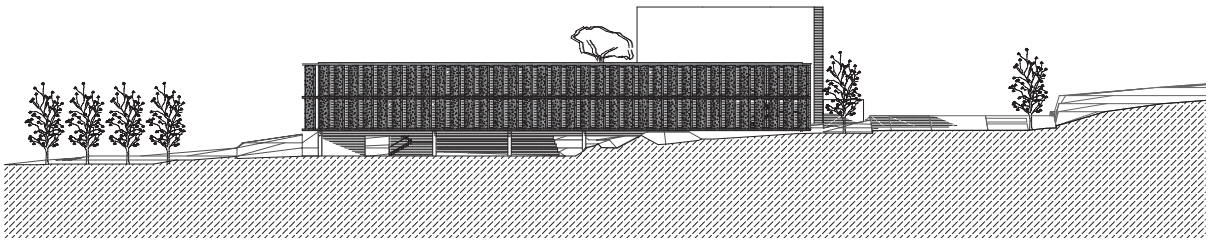


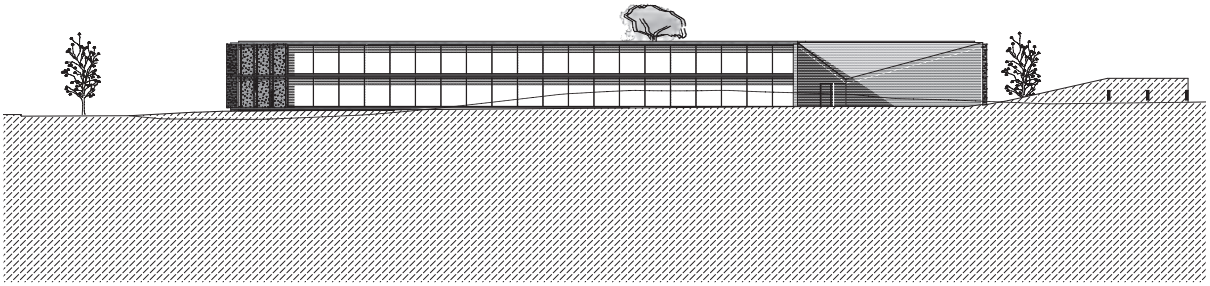


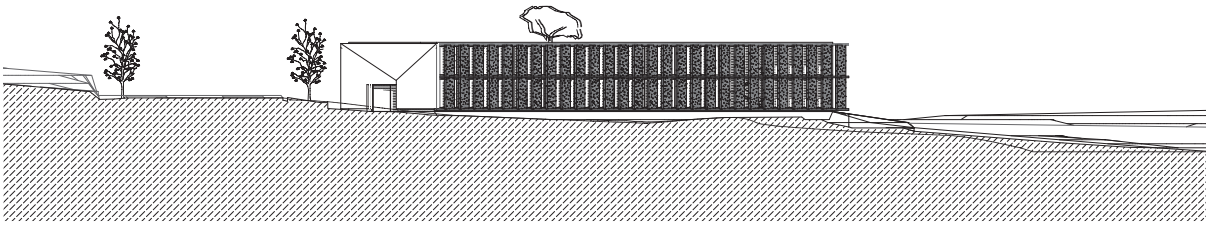


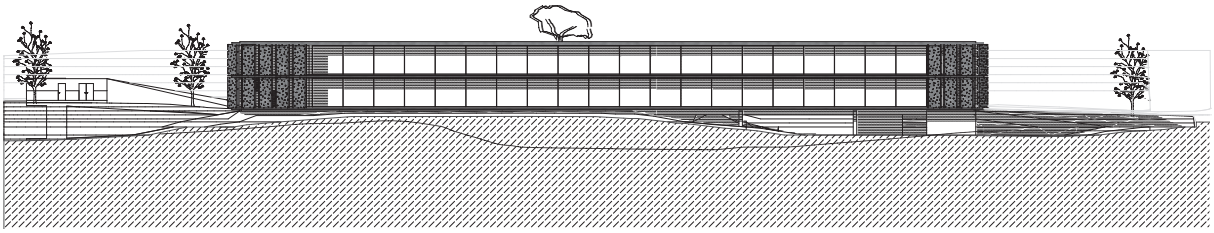


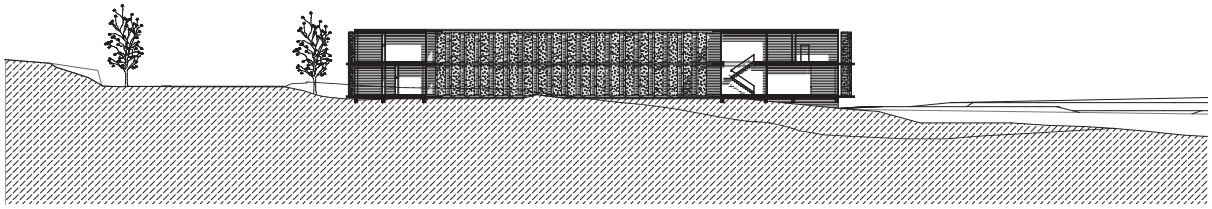
PLANTAS DO PISO 1 E PISO 0

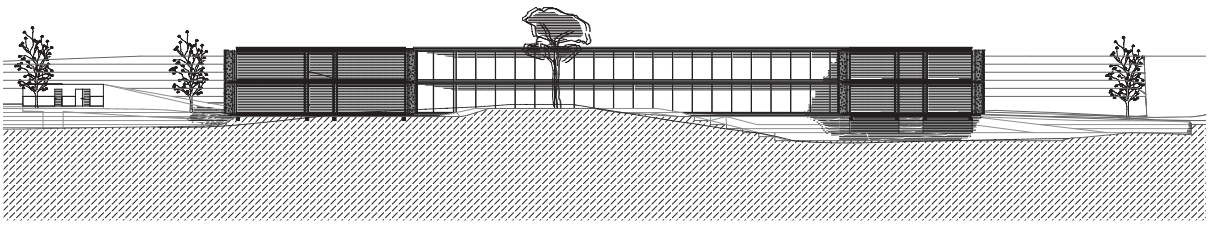




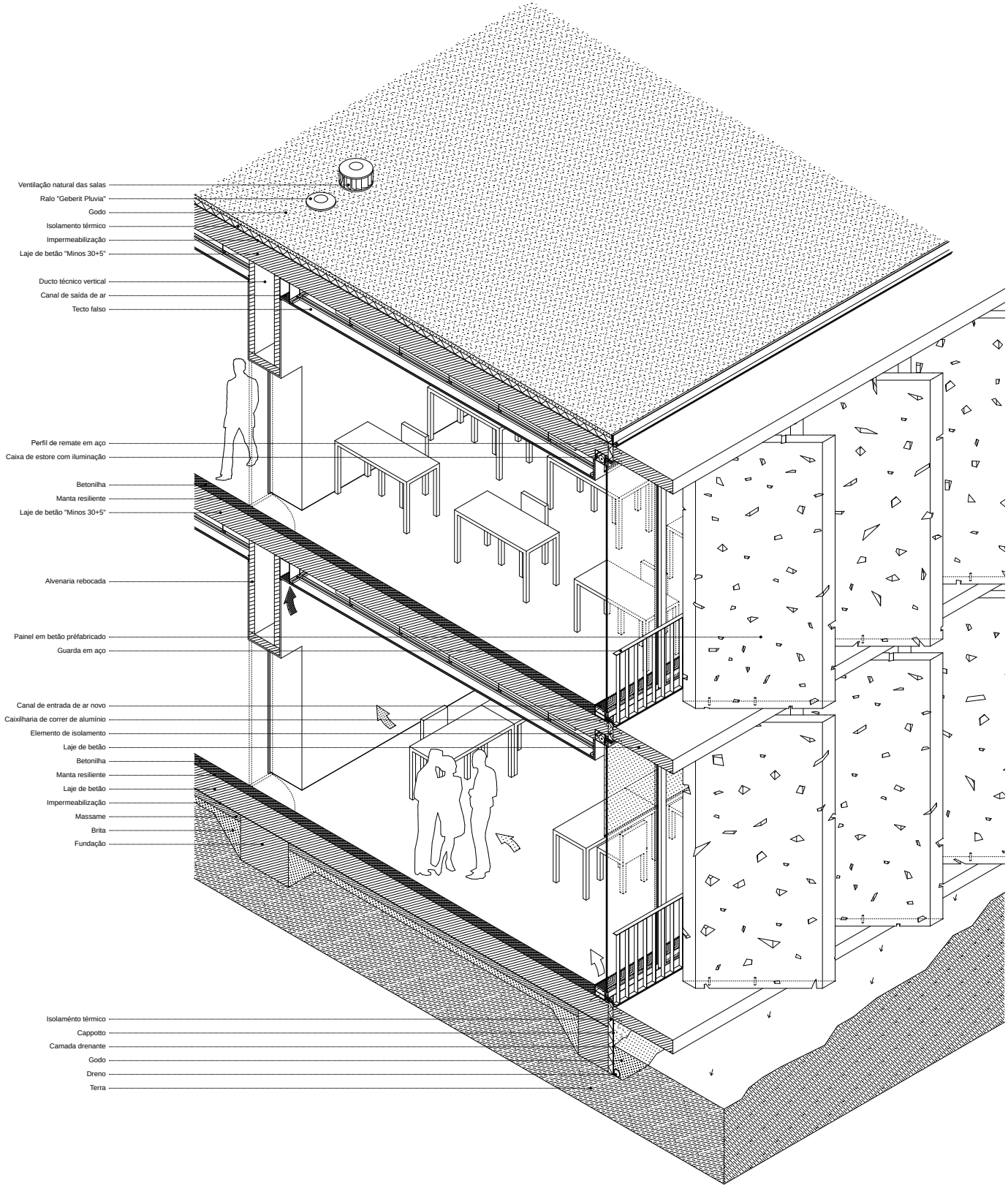








ALÇADOS NASCENTE, NORTE, POENTE E SUL; CORTES TRANSVERSAIS E LONGITUDINAIS



CORTE AXONOMETRICO



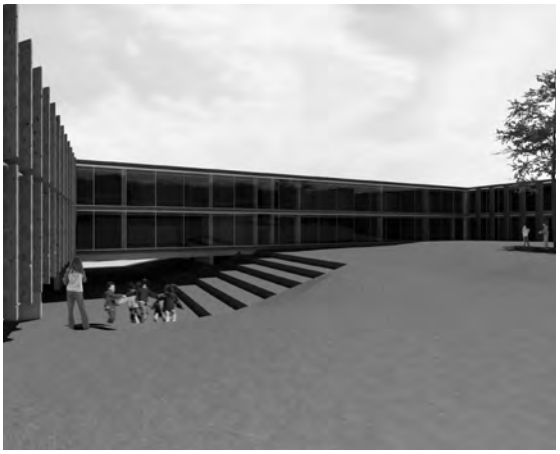






IMAGEM 3D

CENTRO DE ARTES GRAÇA MORAIS 2009

Vila Flor. Projecto de Concurso [projecto n.º 109/09]

A proposta arquitectónica apresentada para o Museu Graça Morais contempla, de um ponto vista museológico, todos os requisitos fundamentais para o desenvolvimento de um projecto cultural multidisciplinar em torno de um acervo residente de obras da artista.

O projecto para o espaço expositivo foi concebido de forma versátil, permitindo que o circuito museológico seja facilmente adaptado a um programa de exposições temporárias de artes plásticas, assim como a um programa paralelo dedicado às artes performativas (música e dança) e a necessidades decorrentes das actividades do serviço educativo (conferências, ateliers e visitas guiadas). Uma das condições essenciais para a consolidação do sucesso de um projecto museológico prende-se com a possibilidade de o edifício do Museu estar perfeitamente integrado no centro da cidade, facto eficazmente abraçado pela proposta agora apresentada que considerou a recriação e reorganização de uma das praças centrais da cidade de Vila Flor.

Assim, o edifício do novo Museu reúne num só corpo dois volumes distintos na sua forma e estilo:
_Um volume reabilitado preexistente, com uma tiPólogia arquitectónica dos finais do século XIX, completamente virado para o centro da cidade onde ficará situada a entrada do Museu. Esta entrada do Museu não será exclusivamente o local de ingresso ao espaço expositivo, mas também um local de encontro que poderá ser vivenciado por quem vive e visita a cidade, ao usufruir da existência de uma cafetaria e de uma loja.
Esta parte do edifício albergará, nos pisos superiores ao da entrada, toda a área de serviços administrativos (gabinetes e arquivos). Nesta zona está também contemplada a existência de uma biblioteca/centro de documentação, proporcionando ao utilizador a vivência de um espaço mais recolhido e privado, com a possibilidade de desfrutar de um terraço, e proporcionando à equipa do Museu uma fácil e eficaz gestão de este espaço público tão particular.
_Um segundo volume construído de raiz permitindo a criação de espaços com um desenho mais funcional e de fácil adaptação às exigências dos espaços expositivos e dos espaços de reservas das colecções dedicadas à arte contemporânea. De facto, é a criação deste novo volume que possibilita equipar o edifício com as seguintes valências:
. duas salas de exposições de dimensões generosas e de traço simples, onde com facilidade se pode recorrer a soluções efémeras e versáteis para a montagem de exposições de modo diversificado. Tal pode vir a ser concretizado, por exemplo, com a construção de muros provisórios para a divisão do espaço em diversos núcleos de exposição ou para apresentação paralela de actividades de carácter performativo;
. uma sala especialmente concebida para as actividades do serviço educativo;
. um acesso eficaz entre a área das reservas e os espaços expositivos do Museu;

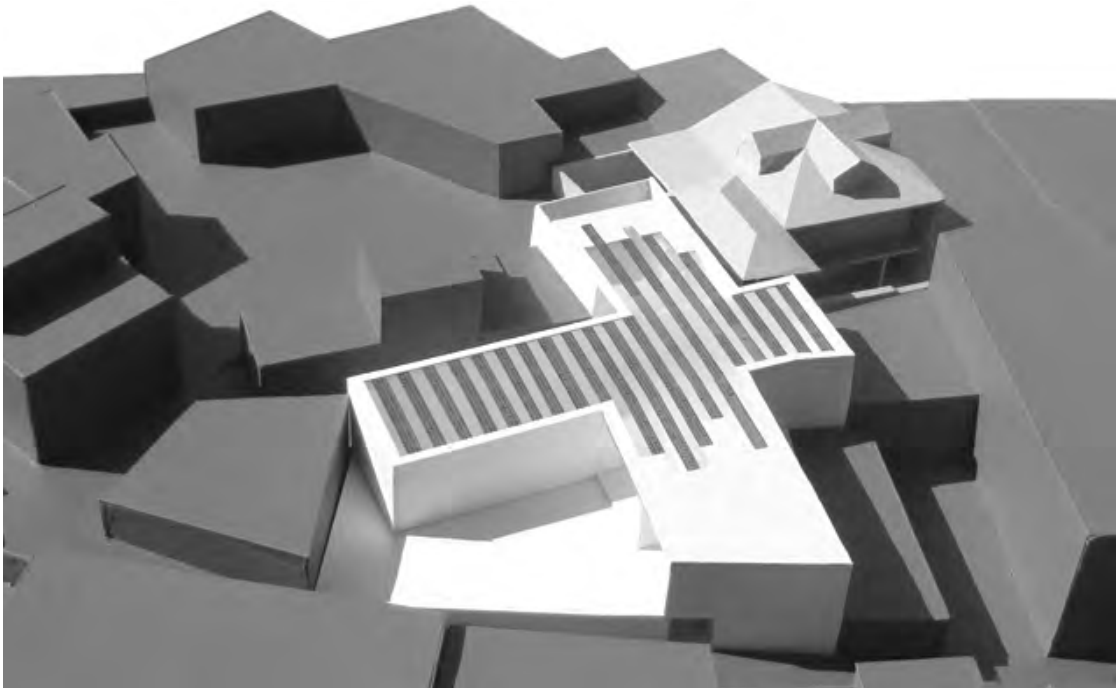


IMAGEM 3D

. uma área de reservas para albergar as colecções, quer permanente quer temporárias, funcional e acessível mediante um amplo monta-cargas e estruturada por um circuito de acessos de proporcional dimensão entre o portão do cais de carga e de descarga, o monta-cargas e as salas das reservas propriamente ditas.

Os espaços dedicados a salas de reservas das colecções são dois e estão desenhados de modo a possibilitarem a gestão das colecções de uma forma autónoma, estando perfeitamente estanques e em diferentes níveis do edifício. As salas das reservas estão integradas neste novo corpo de um modo simples e linear permitindo uma organização lógica e de fácil acesso a cada objecto acondicionado, devendo ser ambos equipados com biombos móveis (estantes verticais) para acondicionar obras bidimensionais, arquivadores horizontais para obras em papel e estantes para objectos tridimensionais.

Este corpo construído de raiz prevê todos os requisitos indispensáveis para o cumprimento da boa prática de uma política de conservação preventiva, perfeitamente conciliada com os pressupostos estéticos do projecto de arquitectura. São esses requisitos os seguintes:
_A possibilidade de ter iluminação natural e/ou artificial nas salas de exposição e a possibilidade da intensidade da luz ser controlada e adaptada a cada exposição.
_A iluminação natural ser controlada pela colocação de filtros ultravioleta em todas as superfícies de vidro e também de cortinas translúcidas e *blackout*.
_A iluminação artificial ser feita por luzes fluorescentes, colocadas a um nível elevado e sem incidência directa sobre as obras.
_A inexistência de luz natural nos espaços das reservas.
_A possibilidade de controlar e monitorizar os níveis de temperatura e humidade relativa de todas as áreas expositivas e de reservas do Museu através de um sistema de AVAC (ar, ventilação e ar condicionado).
_A possibilidade de encerrar as passagens de acesso à área das reservas, evitando e minimizando assim as oscilações da temperatura e da humidade relativa acima dos níveis recomendados.
_O facto de tanto os espaços expositivos como os das reservas não terem janelas, possibilitando o controlo da entrada de elementos poluentes do ar, minimizando os riscos de danos por poluição.
_Saliente-se, ainda, o facto dos espaços de restauração e dos sanitários estarem situados numa ala oposta desta ala do edifício.

Por fim, sublinhe-se que o programa do edifício contempla uma boa distribuição dos espaços de circulação pública, devidamente coordenados com os espaços de circulação funcional, conferindo-lhe a possibilidade de uma gestão quotidiana simplificada, tanto ao nível de vigilância e segurança, como de privacidade laboral.

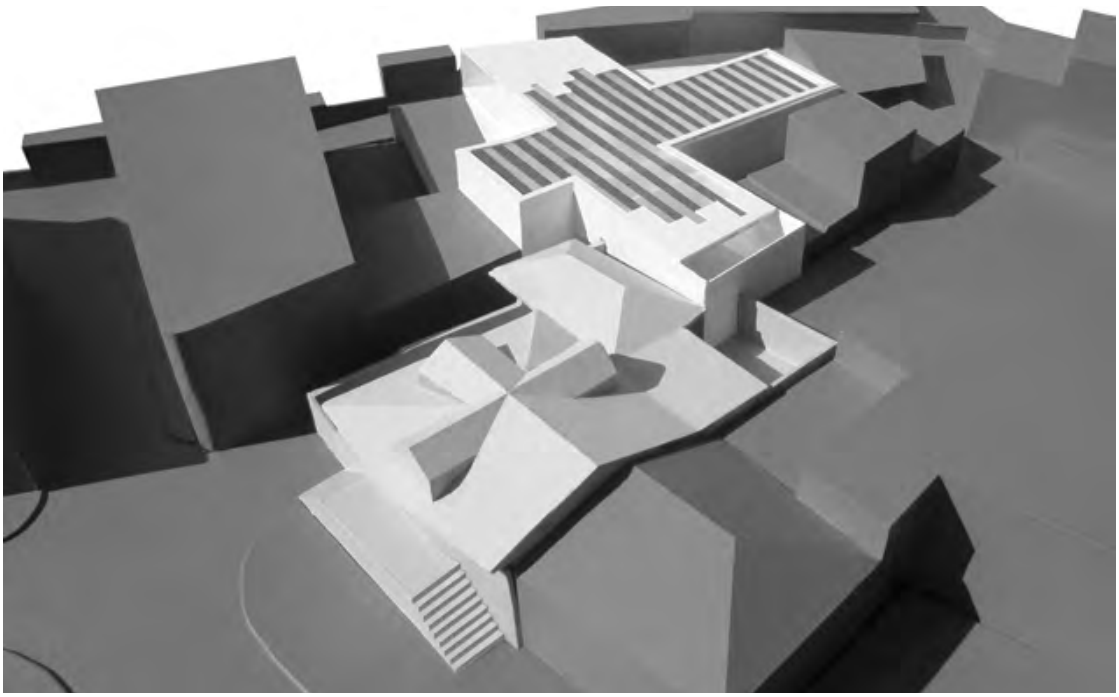
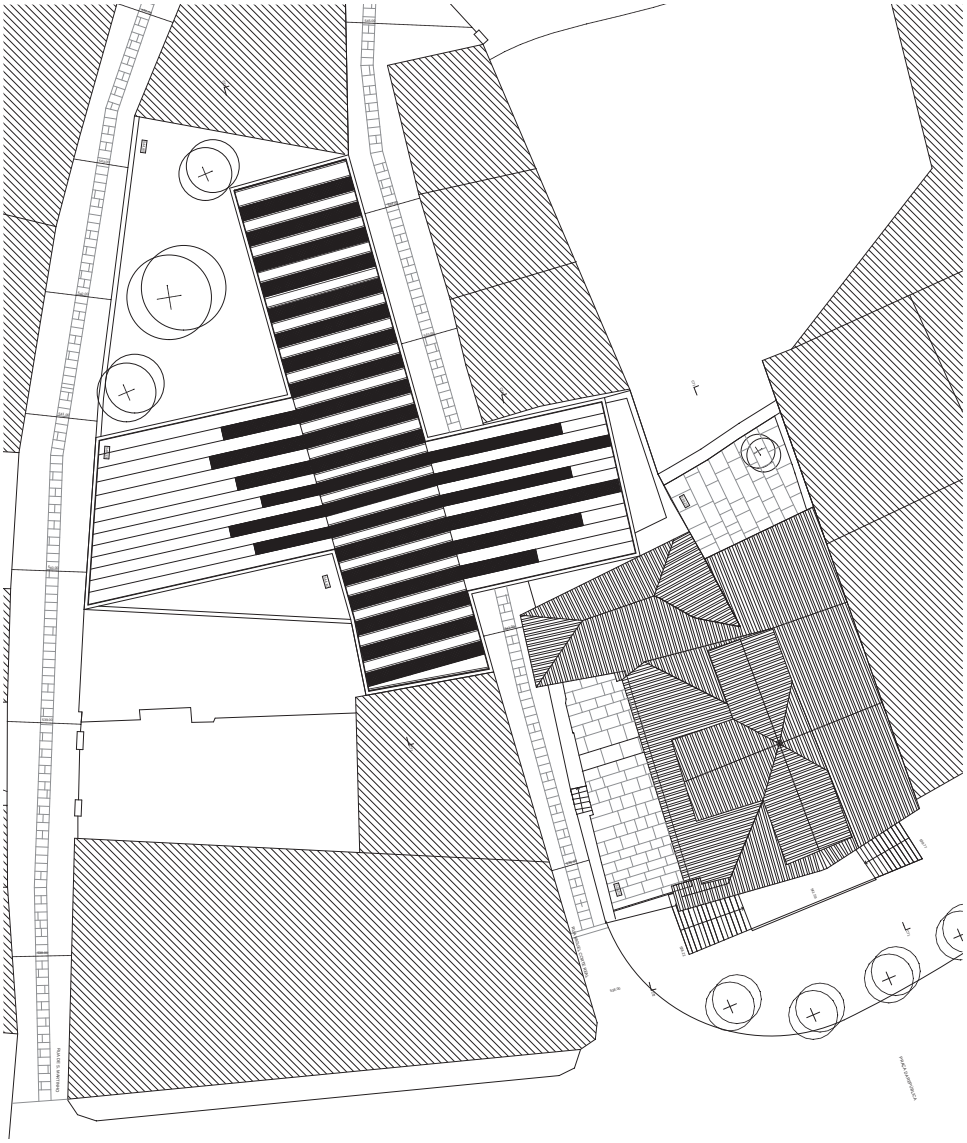
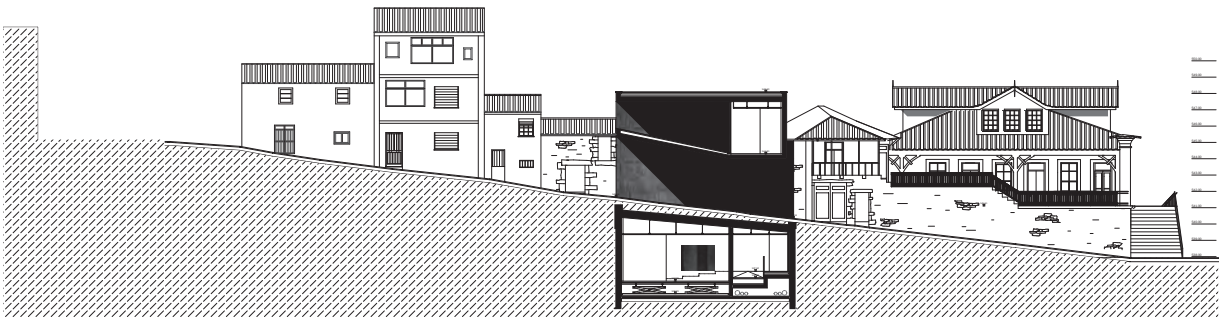
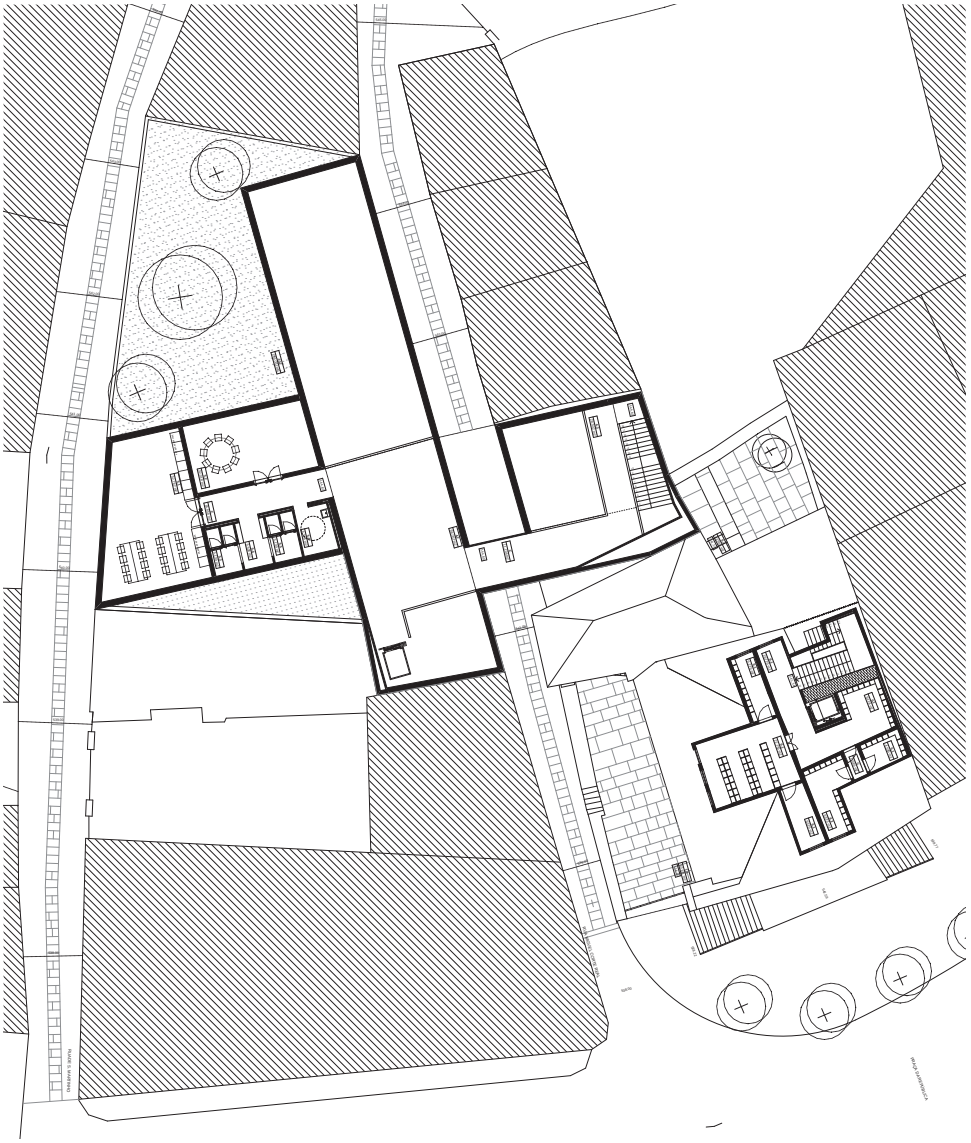


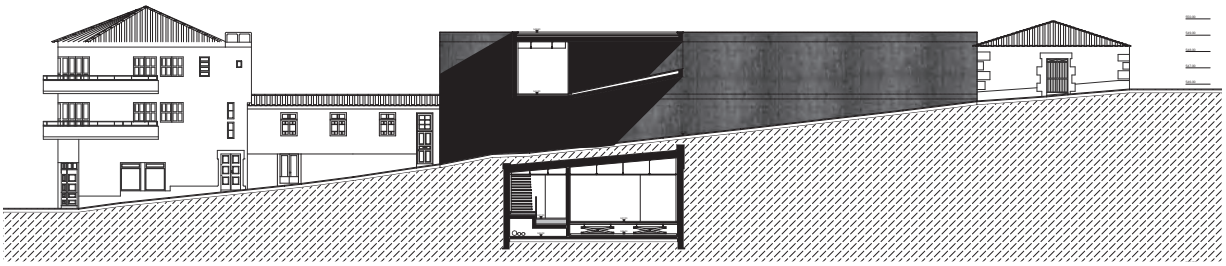
IMAGEM 3D



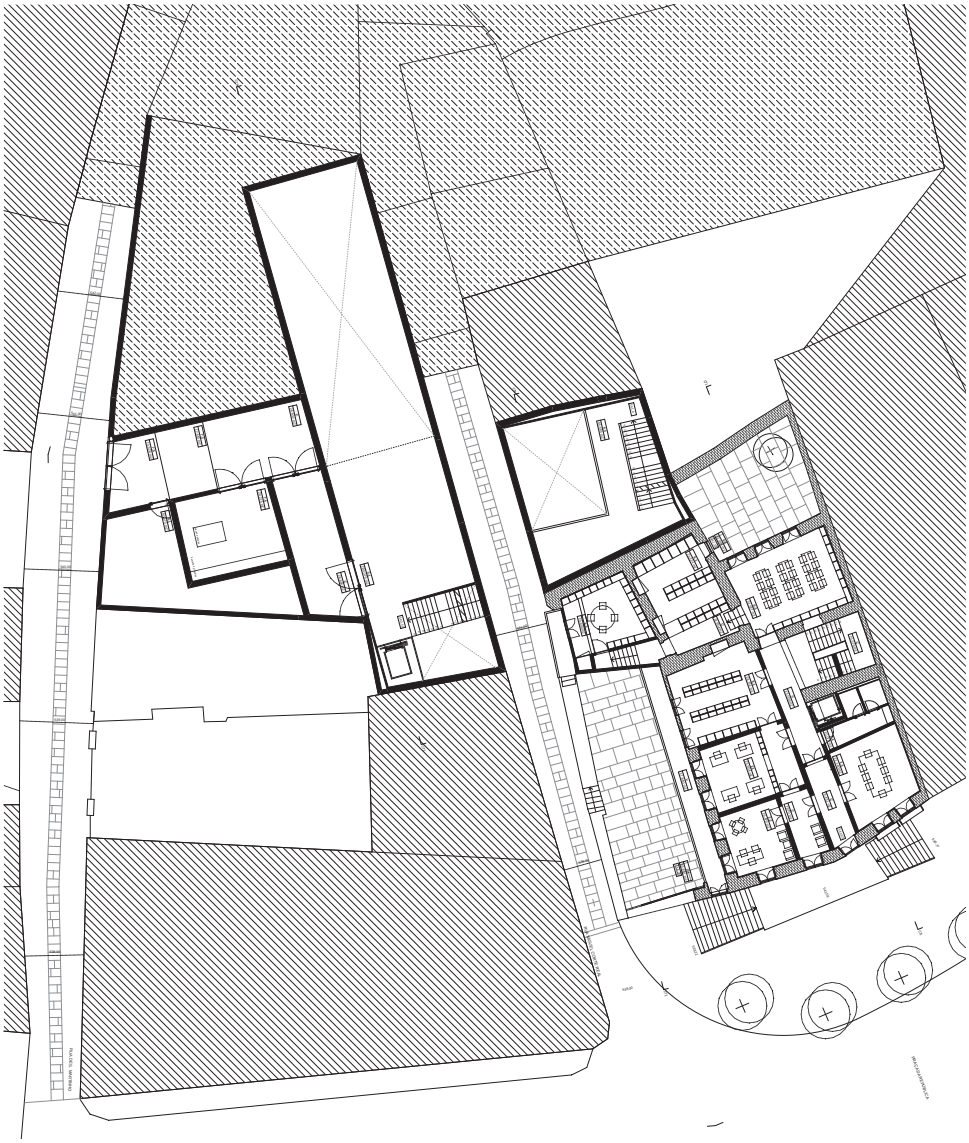


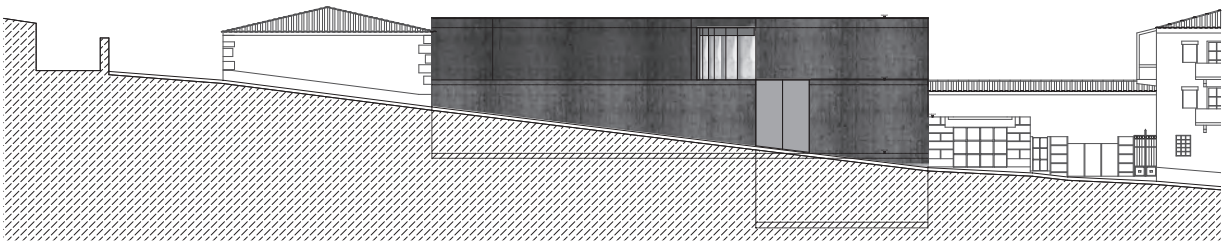
PLANTA DE COBERTURA; ALÇADO





PLANTA DO PISO 2; ALÇADO

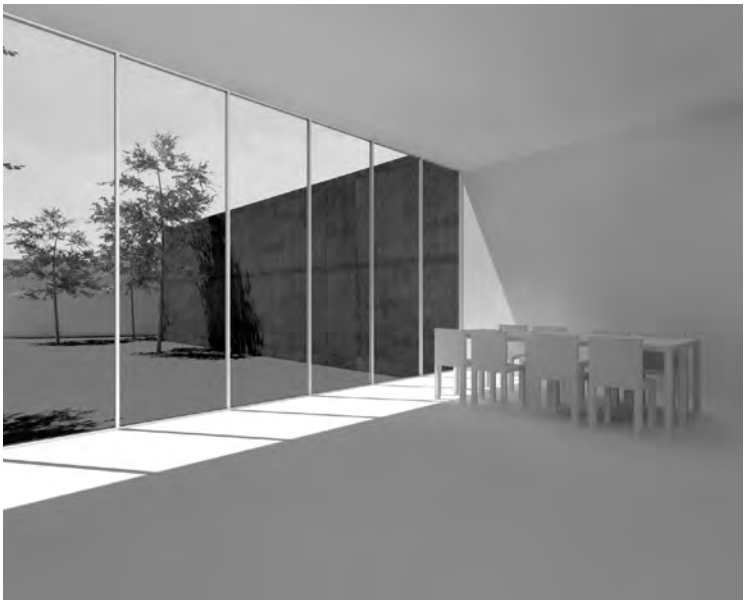




PLANTA DO PISO 1 ; ALÇADO



PLANTA DO PISO 0 ; CORTES TRANSVERSAIS



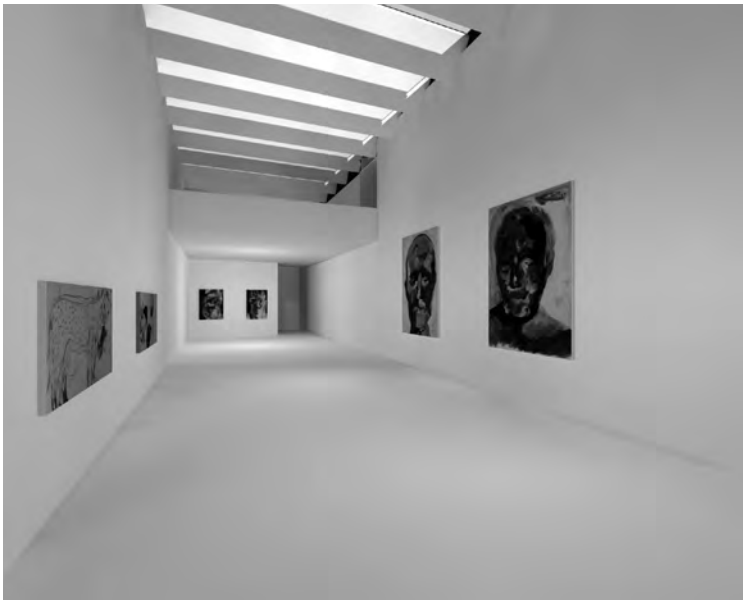






IMAGEM 3D

CONCURSO DE REABILITAÇÃO E AMPLIAÇÃO DO MUSEU DE KASSEL 2009

Kassel, Alemanha. Concurso [projecto n.º 110/09]

O problema que a reorganização, recuperação e ampliação do museu de Kassel coloca para um projecto de arquitectura é um problema de atribuição de carácter. Carácter entendido como aquilo que identifica e caracteriza este edifício e este uso, distinguindo-o dos demais. Esse carácter resulta da sinergia de um conjunto, uso e forma, conteúdo e construção, programa e arquitectura. Em suma, o que se exige para o sucesso do museu, exige-se também à sua arquitectura.

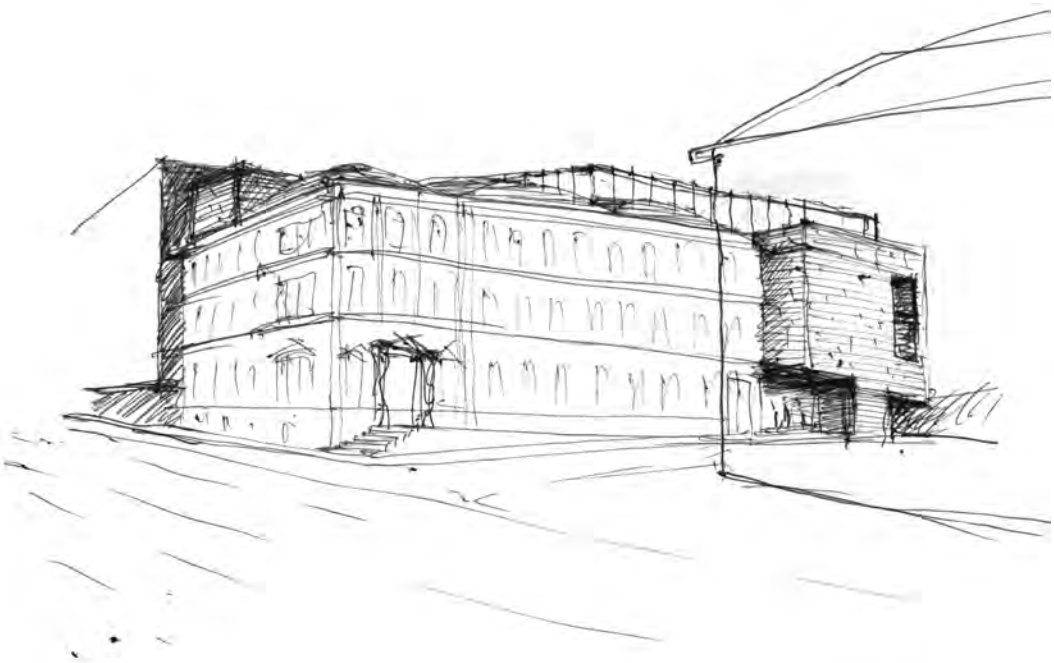
O novo Museu de Kassel será sempre um Museu composto por duas intervenções arquitectónicas: a anterior preexistente e a nova, que resultará da ampliação que agora se pretende realizar. Pretende-se que o Museu tenha uma imagem adequada a uma utilização potenciada, capaz de, juntamente com um programa expositivo e funcional, ser atractiva para mobilizar utilizadores. A solução proposta divide o programa do Museu de modo a dar sentido às duas partes, antiga e nova, e, nessa divisão, contribuir para definir um carácter. A estratégia é a de reduzir o edifício existente à essência dos seus espaços, recriando uma sucessão de salas expositivas, e de construir de novo as circulações. Deste modo, o volume novo define uma nova forma para a parte de trás do edifício, criando uma nova frente e um pátio, assim qualificando este lado do edifício e libertando os característicos espaços do edifício existente para as funções centrais do Museu.

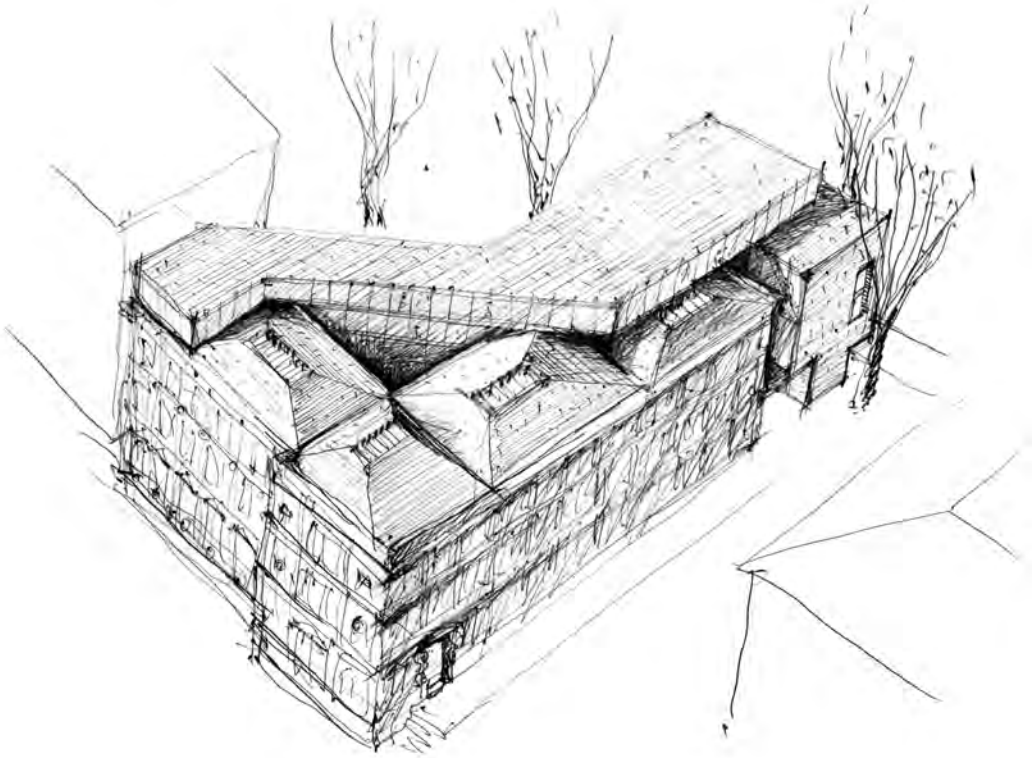
Desta forma, esta equipa escolheu um caminho projectual em que se intervém no edifício existente em dois níveis: no primeiro, subtraindo elementos interiores, de modo a criar os espaços amplos pedidos pelo programa do Museu, as salas expositivas e os espaços de entrada; no segundo, clarificando formalmente o actual edifício, pois as intervenções que sofreu ao longo da sua história produziram uma geometria desajustada à sua composição original. Esse nível de intervenção no interior do edifício foi determinado pela intenção de colocar os grandes espaços expositivos no edifício existente, mantendo esta função na preexistência (pois seria complexo colocá-la num volume novo, dada a forma do terreno), visto o actual e futuro carácter do Museu depender do uso do edifício existente para essa função central. Assim, para acentuar a presença e uso do edifício existente, mantendo as actuais necessidades de espaço, subtraíram-se funções e espaços menores do actual edifício, aí concentrando os espaços de maior significado e conseguindo que os espaços expositivos explorem a dimensão, a importância arquitectónica, a histórica e o carácter do edifício existente.
O percurso da exposição torna-se evolutivo ao longo dos pisos do edifício existente, criando um movimento contínuo do piso de entrada (com a sala de exposição temporária Kassel Studio com acesso livre) através de escadas para as salas expositivas comunicantes dos diferentes pisos.

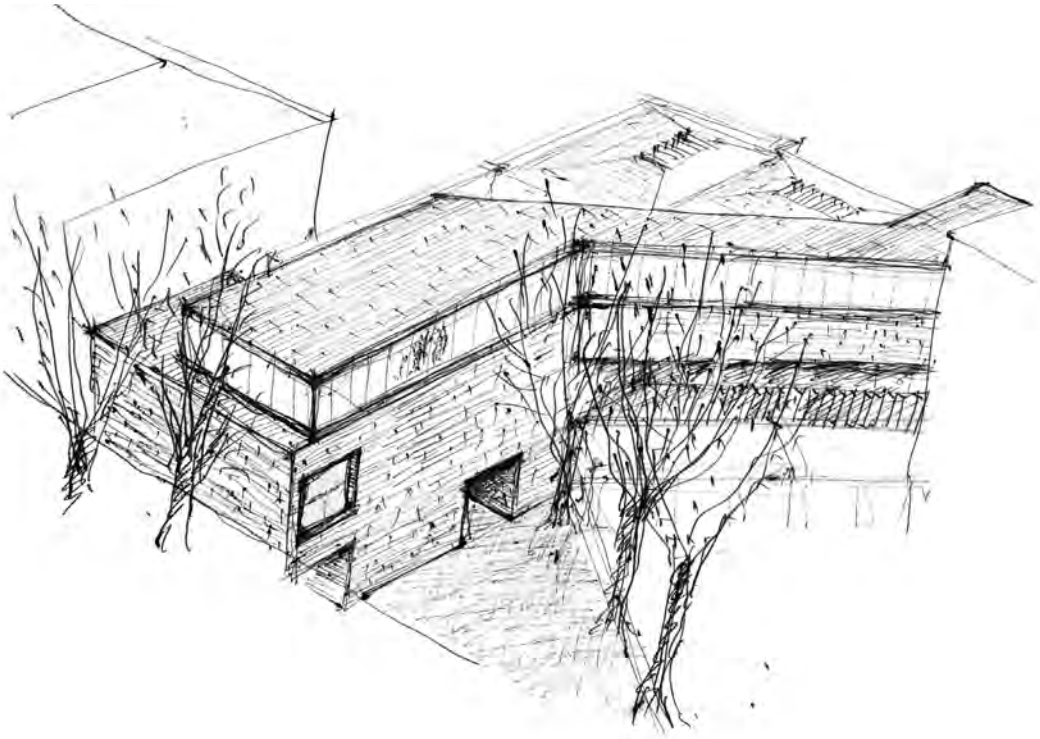
No exterior, na cobertura, a proposta que se apresenta procura repor a geometria e composição original, voltando a definir o friso de cornija na proporção original e reduzindo a presença da cobertura. Nesta cobertura, o projecto propõe uma nova forma. Esta resulta da vontade de atribuir uma proporção e dimensão para os espaços expositivos que os torne versáteis e que possibilite uma experiência espacial interessante aos seus utilizadores. Para este resultado contribuirá a sua forma extraordinária e a uniforme distribuição de luz. Como resultado desta estratégia, estes espaços serão lidos no seu exterior como parte nova, contemporânea, cuja forma denuncia a preocupação com a qualidade luminosa dos espaços e remetendo também formalmente para as anteriores estruturas em telhado.

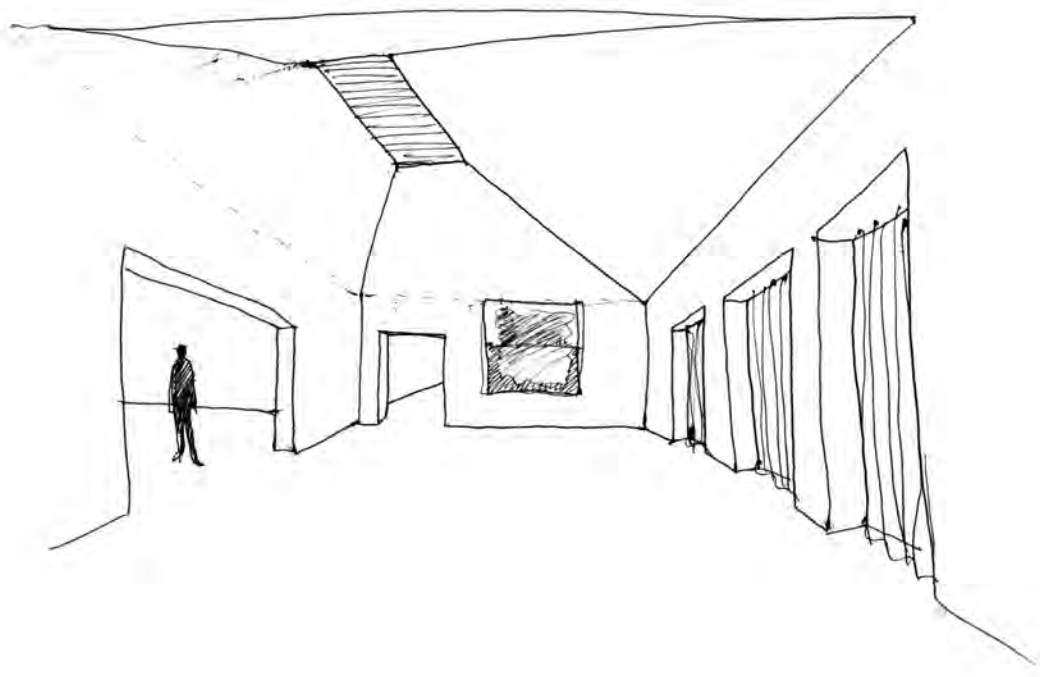
O volume novo, composto por dois elementos, coloca-se no extremo do lote, sobre a passagem para os outros edifícios. Um dos elementos formais da nova intervenção tem a mesma altura do edifício existente, comportando um programa de serviços de apoio e administração, com acesso independente. O outro elemento é colocado sobre este e sobre o edifício existente, alojando o Kasselforum, a sala de apoio pedagógico e o bar, salas comunicantes que permitem que este piso possa funcionar como um conjunto, com acesso independente e uma vista sobre a cidade. Contudo, este elemento não se expõe muito, visto encontrar-se recuado e com fachada em vidro.

Assim, como o problema que esta equipa de projecto identificou na recuperação e ampliação do Museu de Kassel, é, como já tínhamos dito, um problema de atribuição de carácter, e todas as opções de projecto que foram tomadas na proposta que apresentamos estão determinadas por esta vontade de atribuir carácter. E como nenhum projecto de recuperação parte do nada, a existência de um edifício interessante a recuperar e ampliar transporta necessariamente um passado e um uso que também contém carácter e que o novo museu deve integrar, reinterpretar e potenciar para que o conjunto novo e existente, sem perder a sua identidade, concretize o seu potencial.

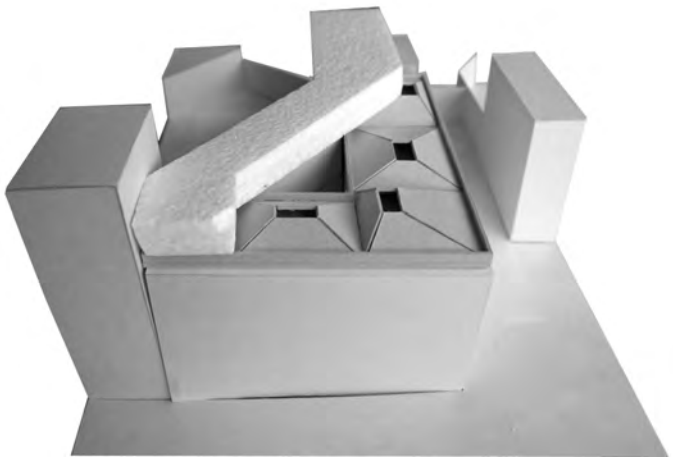




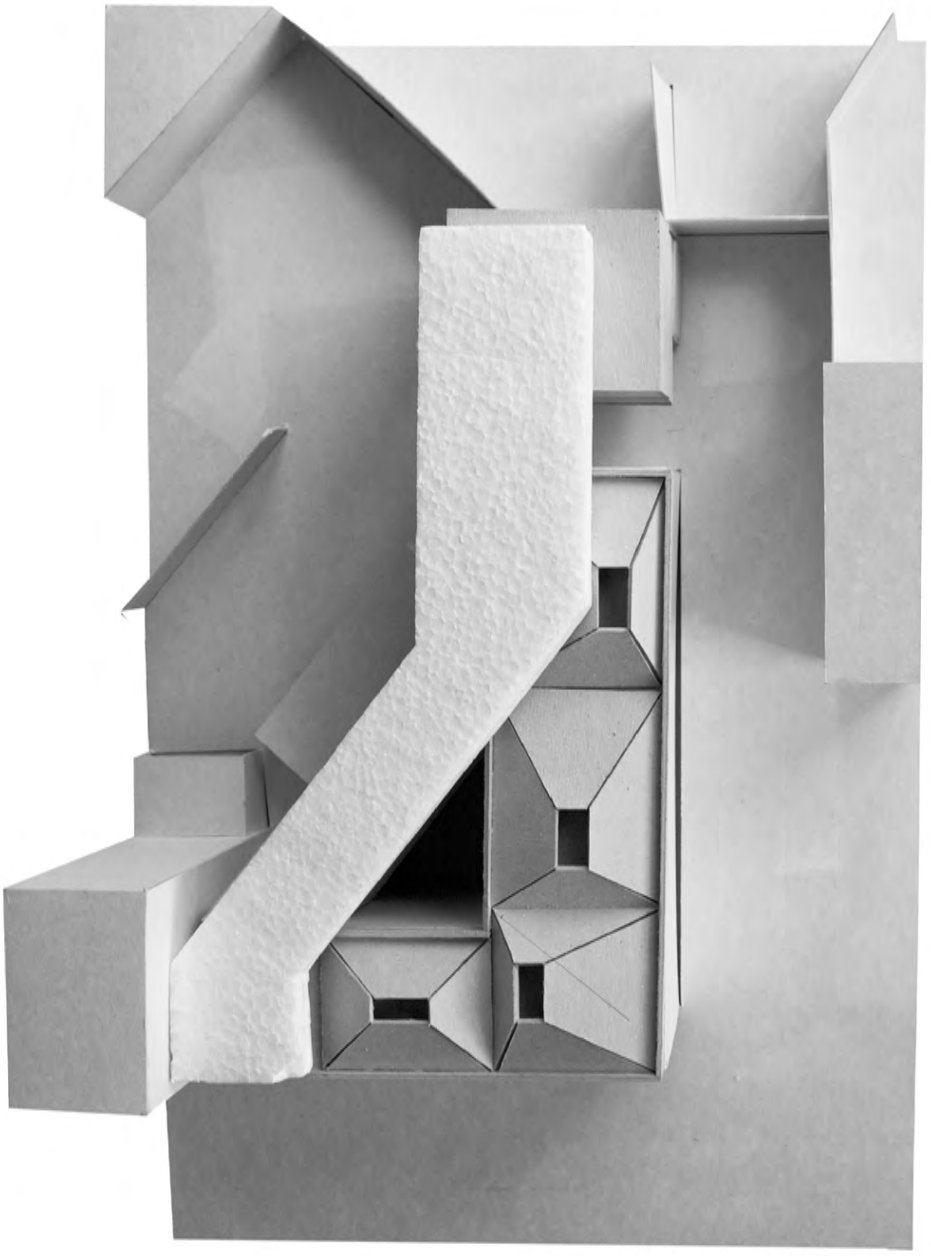


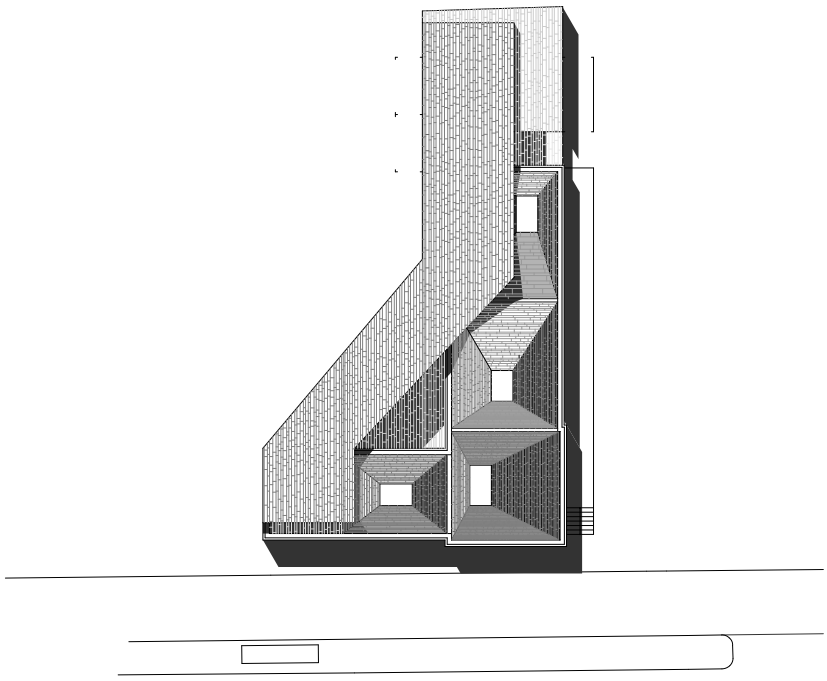


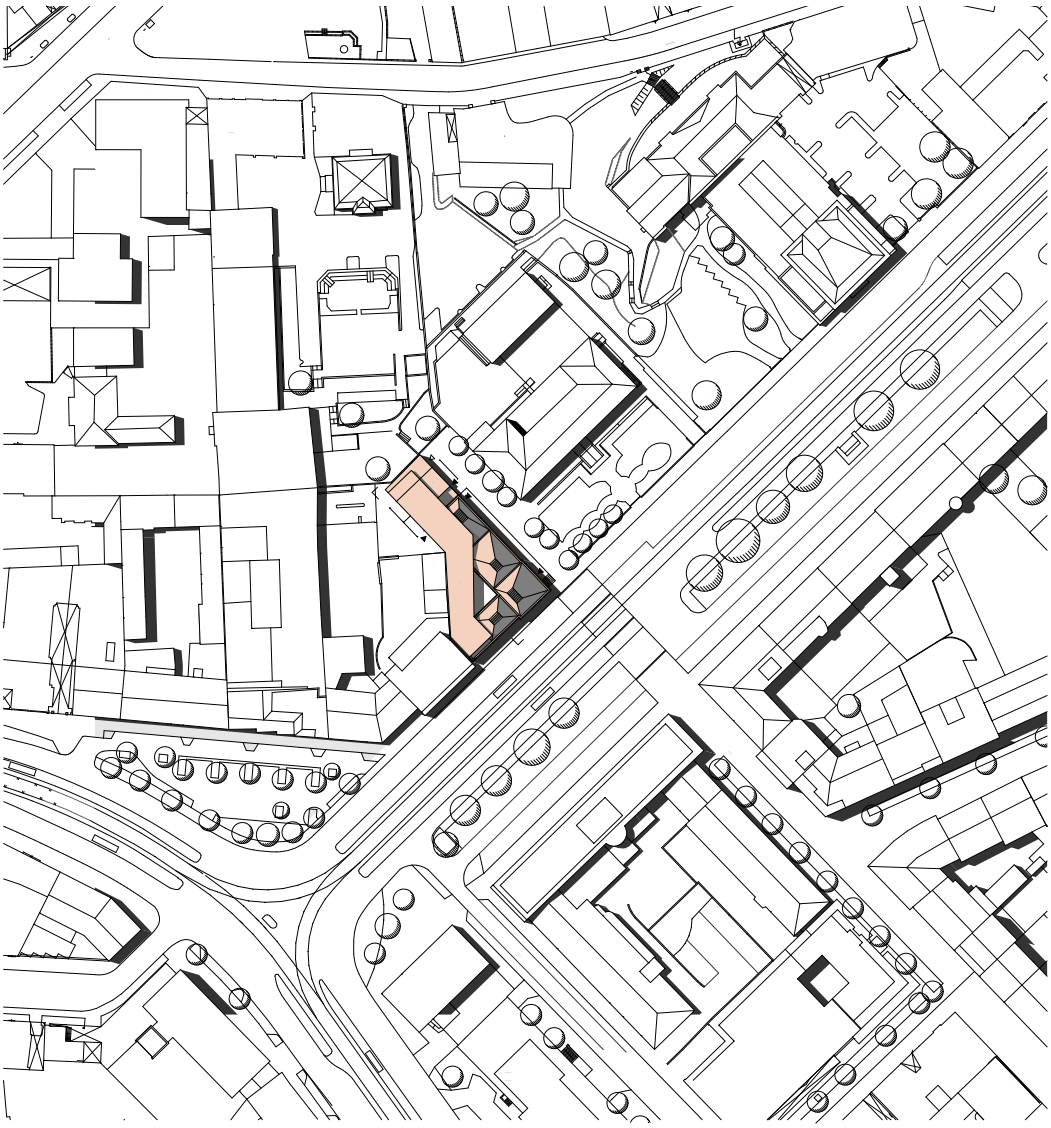


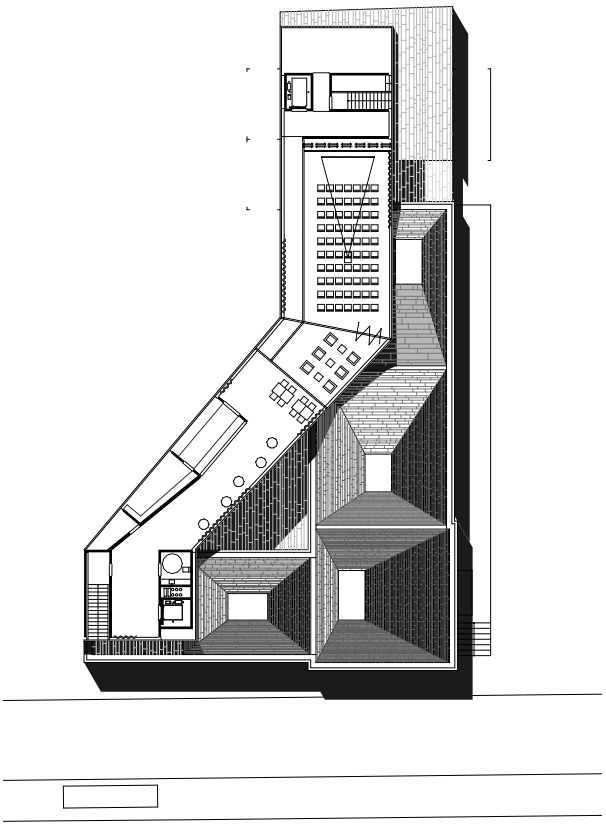


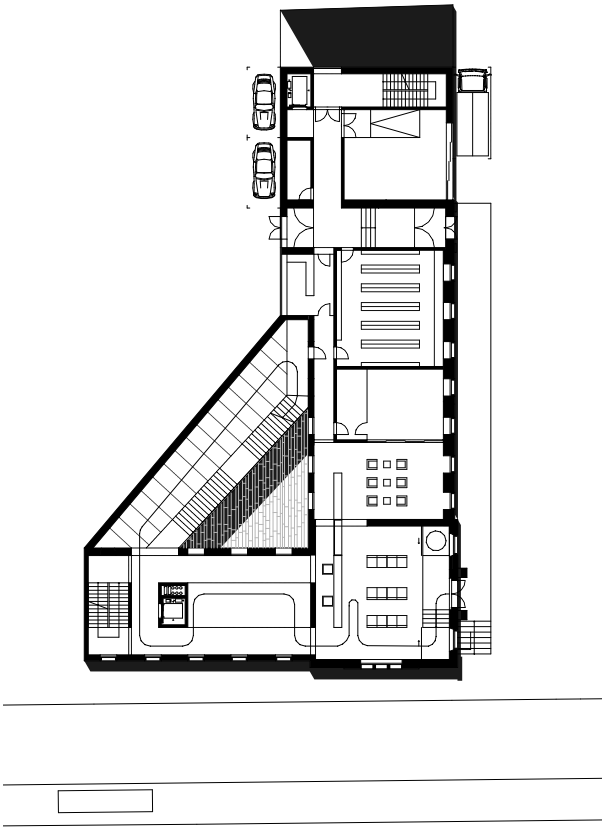


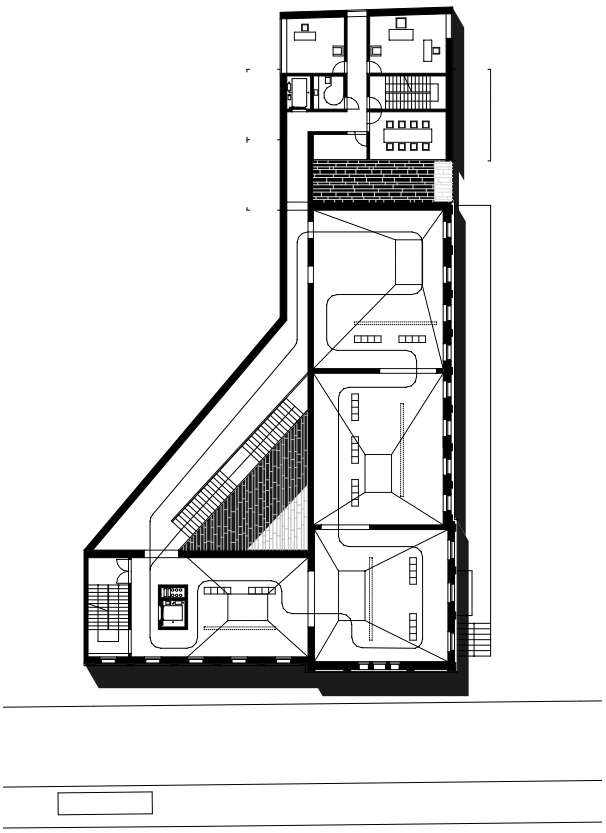


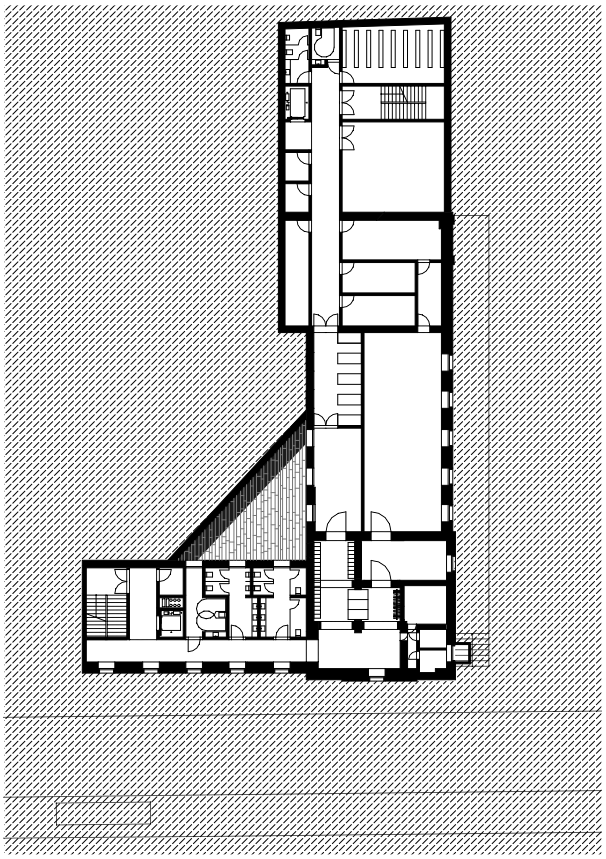




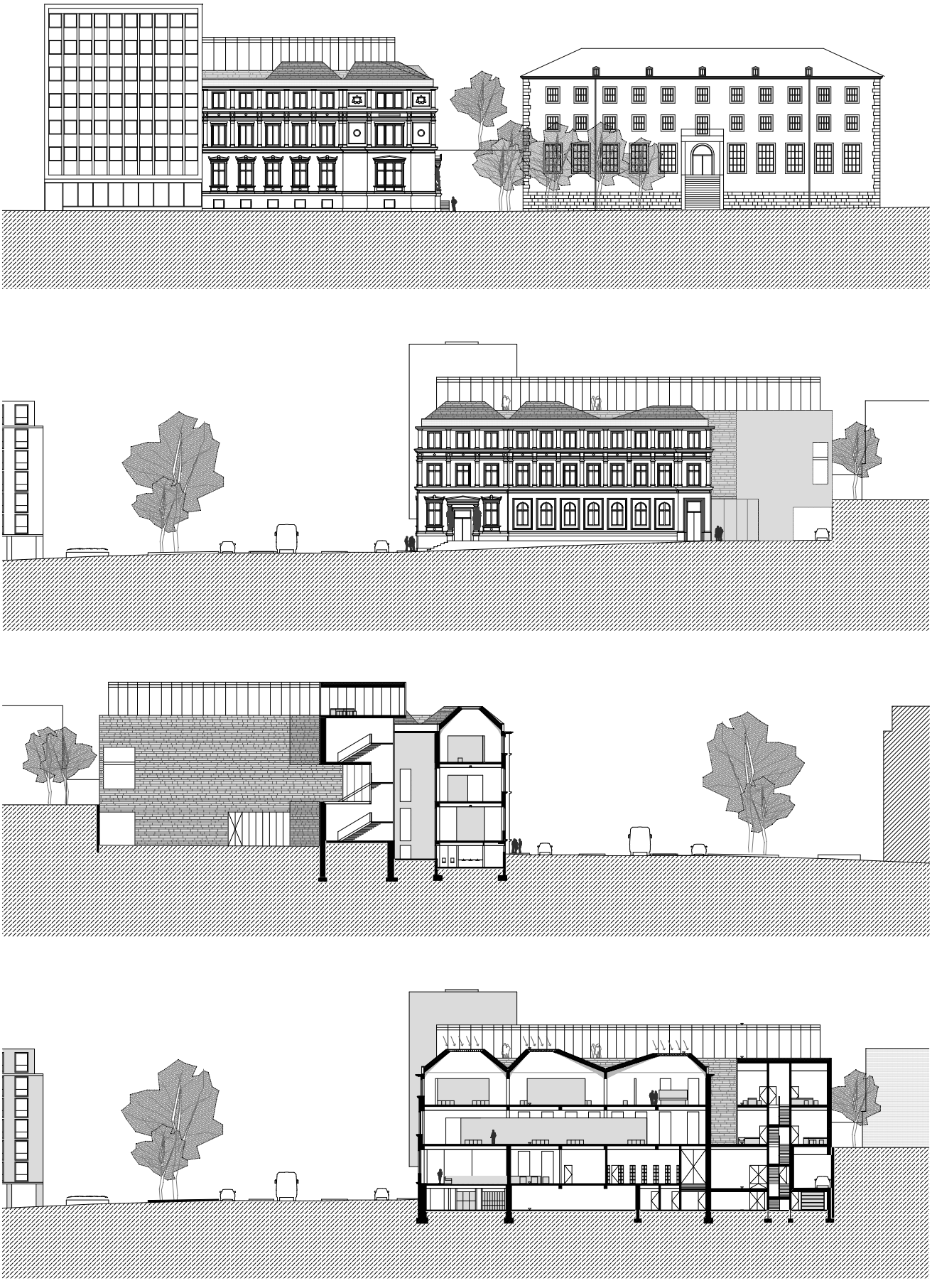








PLANTAS DO PISO 3, 2, 0 E -1



ALÇADOS SUL E NASCENTE; CORTES LONGITUDINAIS 1 E 2

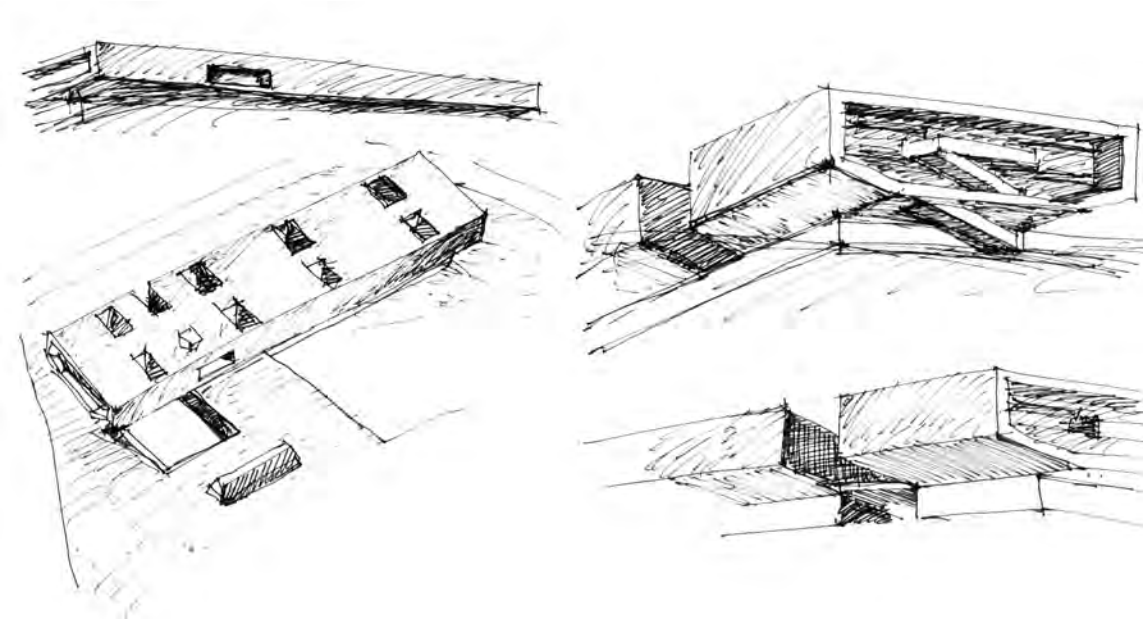
3 INSTITUTOS DE INOVAÇÃO, INVESTIGAÇÃO EM SAÚDE 2011-

Porto. Estado: em construção [projecto n.º 111/09]

ABORDAGEM CRÍTICA

A construção de qualquer edifício é, em geral, determinada por necessidades específicas do seu promotor. Essas necessidades resultam num conjunto de especificações que determinarão a natureza da construção. O grau de complexidade técnica, a especificidade das actividades a albergar, assim como a importância da eficiência funcional das operações que ocorrem no edifício, hierarquizam o tipo de programas dos edifícios, definindo um espectro desde os mais simples aos mais complexos. No entanto, a eficiência funcional dos edifícios não é o único parâmetro a considerar no seu projecto e construção. Um dos parâmetros de crescente importância é o do custo do edifício, que está sempre presente nas decisões que envolvem a sua realização, na maioria dos casos determinando a sua viabilidade. Claro que na construção de qualquer edifício existe, em geral, uma vontade de obter um resultado coerente entre essas necessidades técnicas e a qualidade da arquitectura, que transcende essa componente quantitativa. Os rácios entre áreas brutas e úteis e áreas contidas e áreas periféricas (fachada, pois esta é mais dispendiosa de construir) constituem um dos processos de aferir essa eficiência quantitativa.

Resulta destas evidências que, nos programas mais vulgares, em que a especificação técnica é tão reduzida que não introduz necessidades especiais, os outros parâmetros, como o do custo, não são afectados por essas dificuldades. Nestes casos, os rácios a que nos referimos estão tipificados. Correspondem à complexidade funcional, como no caso do presente projecto, o do I3S, necessidades que os rácios tipificados para análise dos programas comuns podem ou não servir mas, mais importante do que isso, que não possuem de todo o mesmo valor. A importância, a hierarquia, dessas relações quantitativas (os rácios referidos) tem de ser relativizada e deve ser avaliada na presença do cumprimento funcional do edifício. A título de exemplo, veja-se como a determinação funcional em forma e iluminação, adicionada às exigências regulamentares e técnicas do espaço de laboratório, determinam por si só um rácio área contida/área de fachada claramente desviado de uma solução comum optimizada. A título comparativo lembremos que no caso de um quarto em programas de habitação é normal que o lado da fachada, da iluminação natural seja o lado menor, e que a relação entre a largura e o cumprimento seja de 1 para 2, e que o programa propõe, e com toda a lógica, que o lado maior seja o da iluminação natural e que a definição dos laboratórios conduz a que a relação entre a largura e o cumprimento seja de 1 para 3. Naturalmente não se pode esperar cumprir com estas necessidades e manter neste programa um rácio equivalente a outro programa como um de habitação. Nesta circunstância, se os projectistas decidirem que ambos têm a mesma importância, rácios e especificação dos espaços, poderão ter de sacrificar ambos para obter uma solução de compromisso. Ora, esse facto poderia determinar a redução das necessidades expressas em forma e iluminação natural definidas no programa, algo que em face da importância funcional destes espaços é completamente inaceitável. Serve esta demonstração para mostrar que a avaliação dependente destes rácios não tem o mesmo valor que em programas menos complexos, simplesmente porque não são admissíveis sacrifícios à especificação. E foi exactamente este o entendimento desta equipa na proposta que apresenta. Por outro lado, e em resultado da experiência desta equipa neste tipo de programas, todas estas optimizações devem decorrer em sintonia com a alteração da especificação funcional ao longo do desenvolvimento do projecto, não sendo razoável

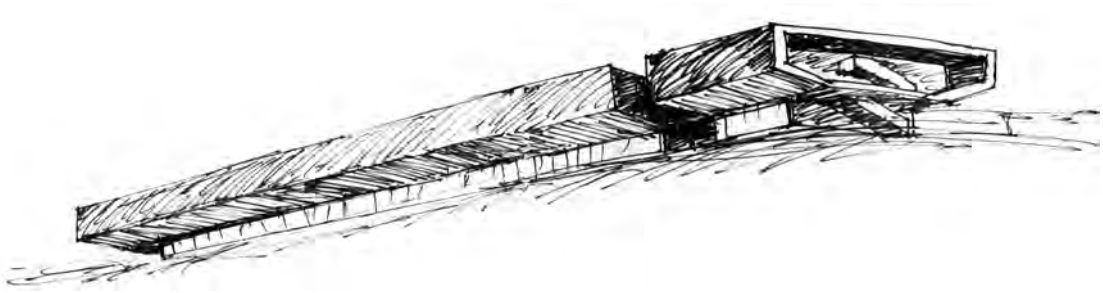


promover optimizações funcionais sem o acompanhamento dos que utilizarão o edifício, devido à especificidade do programa, e também, nesse sentido, qualquer alteração funcional para optimização desses rácios, sem o aval dos utilizadores, é uma lotaria que não tem relação nem com a competência da equipa projectista nem com a qualidade do projecto. Estes princípios que atrás demonstrámos contribuíram para ilustrar o método que se utilizou para desenvolver a ideia formal desta proposta.

MEMÓRIA I3S

Integração urbana e paisagística

Partimos da forma proposta pelo programa para os laboratórios de investigação, mantendo as dimensões gerais, a posição dos acessos, um dos lados maiores com luz natural, e optimizando apenas a distribuição das bancadas de trabalho. Partindo desse módulo e das suas necessidades em termos de luz e instalações, construímos um organigrama funcional que descreve as relações pretendidas. Esse organigrama está transcrito para a forma do edifício. Mas não se pode daqui concluir que a arquitectura seja organigrama, algo que seria profundamente redutor. De facto, quer as relações funcionais, quer os rácios, não podem descrever a arquitectura, ainda que possam contribuir para a avaliar quantitativamente; não servem para uma avaliação qualitativa porque o resultado arquitectónico, o todo, tem de ser mais do que a soma desses valores e relações, com o risco de, se o não for, não ser de todo arquitectura. Voltando à descrição da proposta, ela reproduz esse organigrama funcional construído à volta das unidades funcionais definidas pelo programa, utilizando a medida e forma do laboratório, também definido no programa, uma vez que as consideramos adequadas. Estes elementos definem a forma do nosso organigrama, mas não a forma do nosso edifício. Acessos e transportes públicos e, sobretudo, a envolvente servem-nos para determinar a posição do edifício, no lado nascente do lote, ao longo da rua aí existente. A envolvente determina também uma cércea desejável: estes alinhamentos posicionam e definem uma zona de implantação assim como as medidas máximas do volume. Esta posição para o edifício contribuirá para definir um carácter para essa rua, garantindo aí um futuro alinhamento da construção, ao mesmo tempo que contém o jardim a poente. Esta posição para o edifício, justificada aos limites do terreno na rua a nascente, define ao longo da via de acesso ao IPATIMUP os equipamentos comuns que organizam a ligação entre o edifício novo e o antigo. O volume definido por uma volumetria alongada e baixa serve de contenção ao jardim e resulta num elemento urbano integrado na envolvente, discreto na cércea mas justificado na frente urbana do lote. O projecto define para a forma do edifício um volume compacto determinado pela área dos laboratórios que, sobre o piso dos serviços comuns e áreas públicas, mais pequeno e recuado, aparece sobre o terreno, sobre o jardim, sem lhe tocar. O contacto com o terreno é realizado pelo programa serviços comuns e áreas públicas no piso térreo. A solução resulta, assim, numa forma geral muito compacta, apesar de possuir apenas três pisos acima da cota do solo, tal como referido no programa de concurso, por razões de funcionalidade. Esta forma compacta e alongada é perfurada por pátios que iluminam cada um dos laboratórios, no seu lado maior. O edifício é, assim, composto por um piso térreo com as áreas sociais e os serviços comuns com especialização técnica, dois pisos superiores, de maior área, de laboratórios de investigação, dispostos em unidades



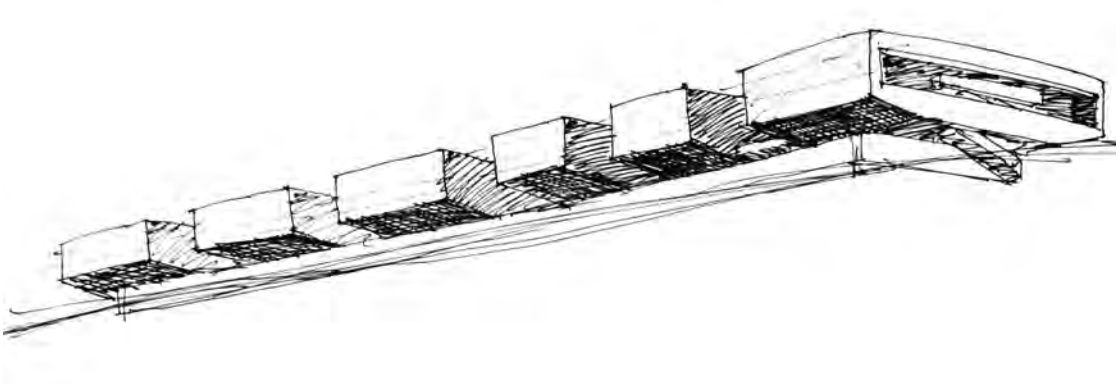
funcionais, tal como solicitado no programa do concurso, e um piso em cave onde se dispôs o biotério, a área de armazém, assim como o estacionamento.

Organização funcional, relação com o programa preliminar e relação do projecto de intervenção com o edifício existente

No piso térreo localizam-se os programas de natureza mais pública, a área de exposição permanente, núcleo de divulgação científica, auditório e átrio, colocados no extremo nascente junto à via de acesso automóvel. Num eixo perpendicular ao volume desta proposta, estabelecemos um percurso, que liga a entrada ao edifício do IPATIMUP, e nesse percurso ficam colocadas a cafetaria, sala de convívio, restaurante e a biblioteca; define-se assim o conjunto de funções de maior acesso público, todas de nível com a entrada, todas no mesmo eixo de acesso evidente e na ligação entre os dois edifícios. Além da vantagem óbvia de esta ligação estruturar o programa mais público, pois permite que esteja equitativamente acessível pelos dois edifícios, também funciona por permitir um acesso directo do exterior, quer para público quer para cargas e descargas. Este programa, biblioteca e áreas de convívio são desenhados de modo a estarem integrados no jardim, não acrescentando, por isso, mais construção visível, mas, por outro lado, garantindo uma participação visual e lúdica do jardim para o restaurante e oferecendo um generoso pátio para a biblioteca, com cerca de 600 m^2. Este pátio, colocado entre a biblioteca e o piso térreo do novo volume, onde se encontram o auditório, o átrio, a área de exposição permanente e o núcleo de divulgação científica, resulta num espaço onde, além do uso próprio da biblioteca, pode ser integrado em eventos, exposições ou outros acontecimentos que possam expandir-se para esse espaço exterior. A entrada tira partido de um grande vazio vertical, com os três pisos de altura do edifício, de modo a suportar e servir de grande espaço central de acesso e articulação do programa público que maior número de utilizadores mobiliza. A restante área do piso térreo é ocupada com o programa de serviços comuns com especialização técnica, posicionado estrategicamente sob o piso dos laboratórios e encurtando o percurso entre estas duas importantes unidades funcionais pois, em resultado da disposição de meios mecânicos de acesso, elevadores, as distâncias a percorrer são menores do que as de qualquer outra solução. Deste modo, cada conjunto de dez laboratórios tem na sua imediata proximidade quer as salas de apoio directo aos laboratórios, no mesmo piso, quer o acesso vertical aos serviços comuns com especialização técnica, garantindo distâncias mínimas a percorrer entre cada uma destas partes do programa, tal como exigido.

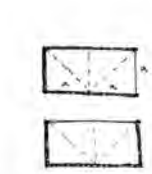
O piso térreo recuado face aos pisos superiores, que são em consola sobre este, resulta de presença discreta no volume e imagem do edifício. A entrada, no entanto, aparece fortemente referenciada no alçado e no volume, onde é assinalada com um recorte nos pisos superiores.

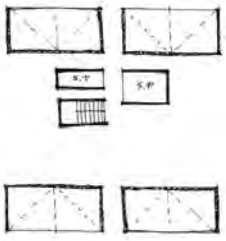
Os dois pisos de laboratórios são os que determinam a forma e imagem do edifício e, portanto, mais o caracterizam. Esta decisão de referenciar o desenho e conceito formal do edifício na sua unidade mínima, mas mais significativa da sua função, o laboratório, é naturalmente a ideia do projecto. O volume compacto e alongado dos pisos de laboratórios, balançado sobre o jardim, é pontuado regularmente pelos pátios de iluminação dos laboratórios. De facto, o desenho da distribuição e organização destes pisos poder-se-ia resumir dizendo que é uma espinha, composta pelos acessos e programa de apoio directo aos laboratórios, onde perpendicular e regularmente se colocam os laboratórios, garantindo um espaço entre eles, os pátios, de tal modo que garantam a iluminação requerida na posição desejada. Cada piso contêm dois conjuntos de dez laboratórios assim como os respectivos dois conjuntos de salas de apoio directo aos laboratórios. Cada piso tem também, como aliás já referimos, em cada conjunto de laboratórios, acessos independentes ao piso térreo para a área dos serviços comuns com especialização técnica. Como existem dois conjuntos por piso de salas de apoio directo aos laboratórios, resulta alguma redundância útil, mantendo o estrito cumprimento programático. Resulta desta distribuição do programa que as áreas de investigação e as áreas do programa público se encontram definidas e contidas de um modo claro, capaz de estruturar percursos funcionais evidentes. Resulta, também, que esta colocação das diferentes áreas não só dão sentido à relação com o edifício existente do IPATIMUT como contribuem para uma ocupação clara do terreno, compacta, que define zonas e liberta áreas de jardim.

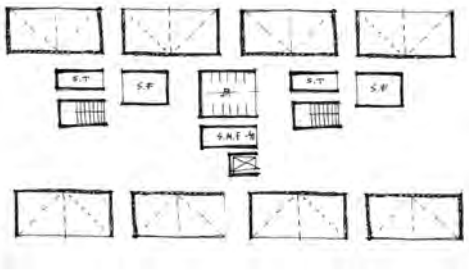


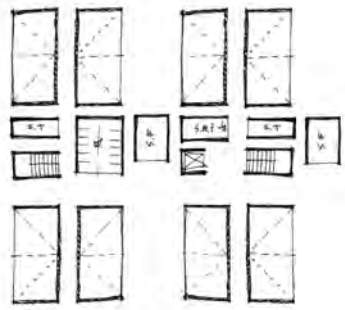
Soluções construtivas

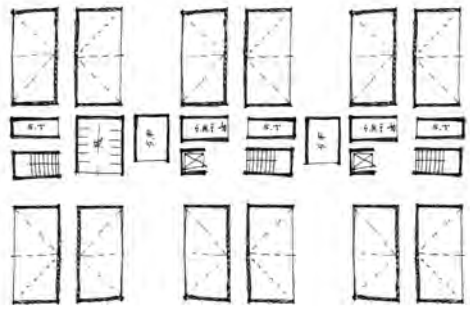
O tipo de estratégia projectual, que conduz à solução apresentada, é uma estratégia de deduzir de um princípio as várias soluções formais, construtivas e outras do projecto. Esta estratégia é a de promover uma interdependência entre as partes e o todo, a de seguir um ADN conceptual do que gera o todo do projecto. A base, o princípio de que falamos, é a forma que se obteve a partir da organização distributiva e inserção urbana, o volume compacto e alongado com os seus pátios e com o piso de contacto com o terreno, o piso térreo recuado, provocando a leitura do volume livre sobre o terreno. A solução construtiva que se deduz desta ideia é de ponte, de volume que é estrutura, de volume material, como uma escultura de Oteiza ou Chilida. Impõe-se um material estrutural, capaz de realizar, cobrir, revestir e suportar o volume. Um material natural para realizar esta ideia é o betão à vista. A título de exemplo, e já explicamos porquê, detalhamos e propomos essa solução de betão à vista, que tem a vantagem da durabilidade, de requerer uma muito reduzida manutenção, cumprindo o referido requisito da arquitectura, exigindo, porém, a adopção de algumas soluções específicas para garantir o correcto comportamento da construção. No entanto, o princípio do projecto pode ser satisfeito com outra solução, embora nunca uma solução qualquer, mas sim uma que seja num material estrutural, capaz de realizar, cobrir, revestir e suportar o volume. Do princípio da avaliação custo-benefício, a escolha do betão à vista, neste momento, parece ser a mais adequada, face também ao que esta opção construtiva inicial determina nas restantes opções construtivas. A título de exemplo, como já tínhamos dito, porque a solução exige um sistema de soluções que, de modo sumário, se ilustram num corte construtivo axonométrico e no mapa de acabamentos simplificado, e que é específico desta solução. Uma outra escolha que cumprisse com a ideia da arquitectura, exigiria obviamente um sistema construtivo diverso.



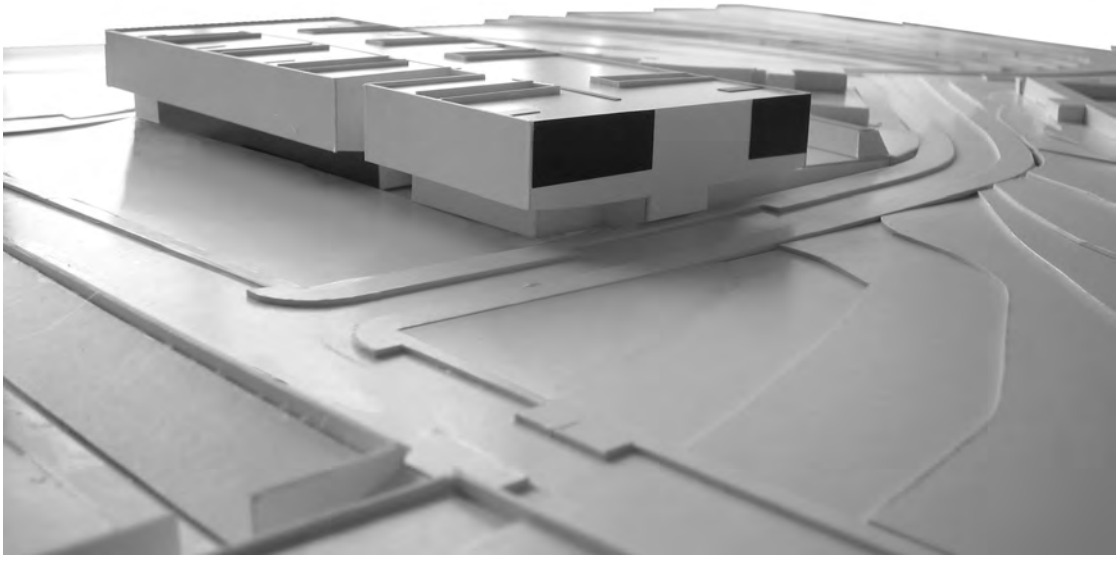


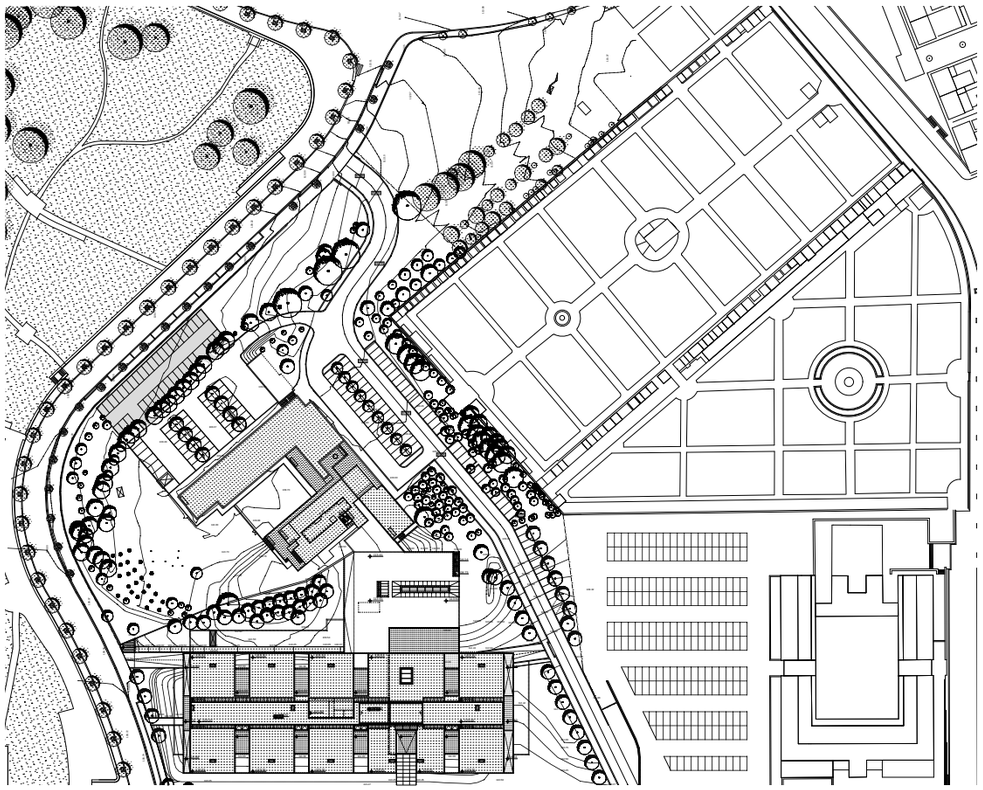








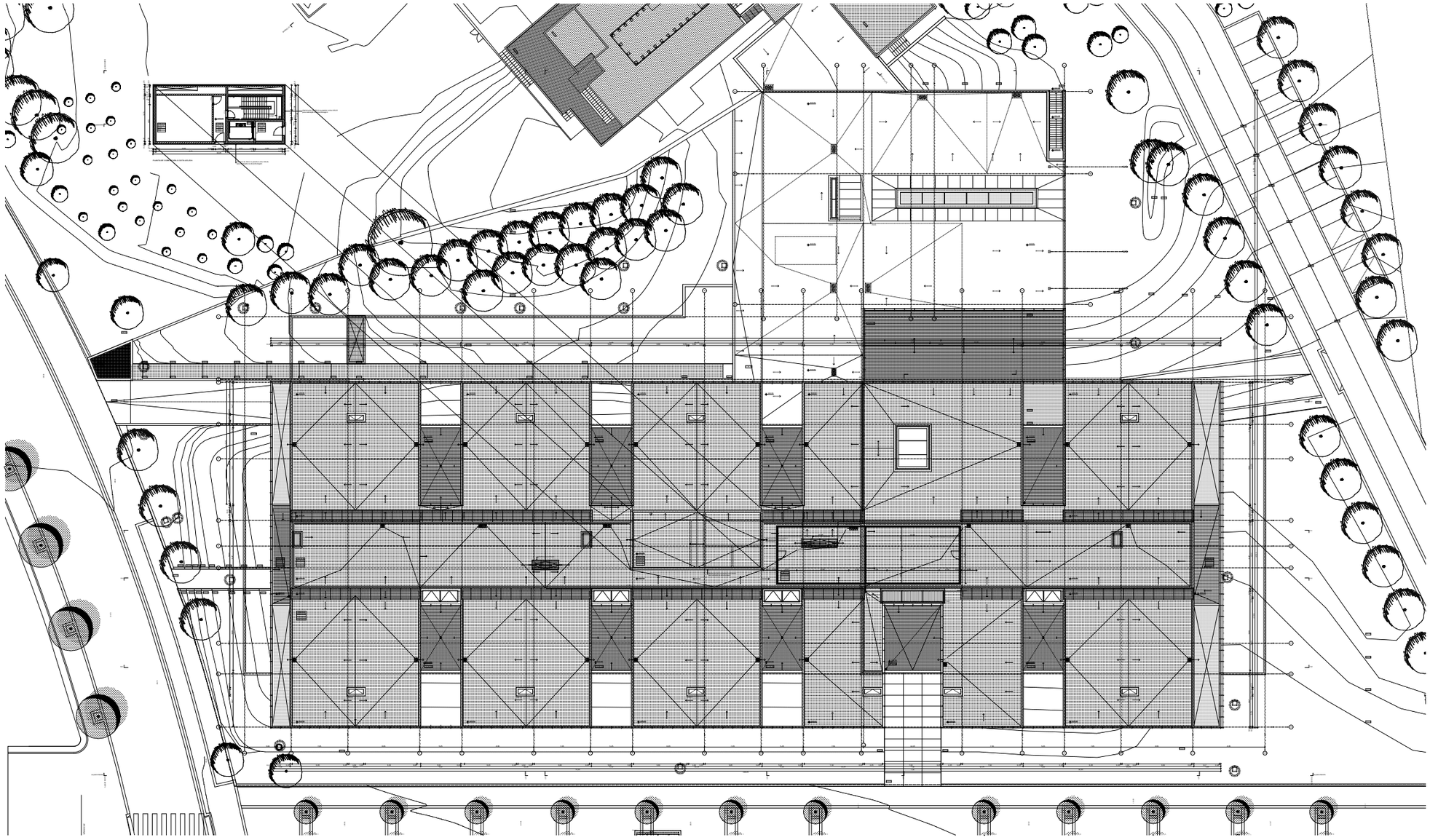


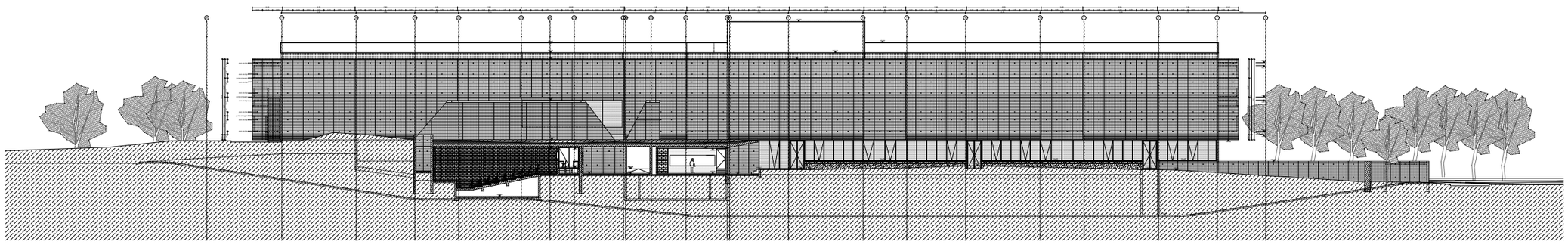




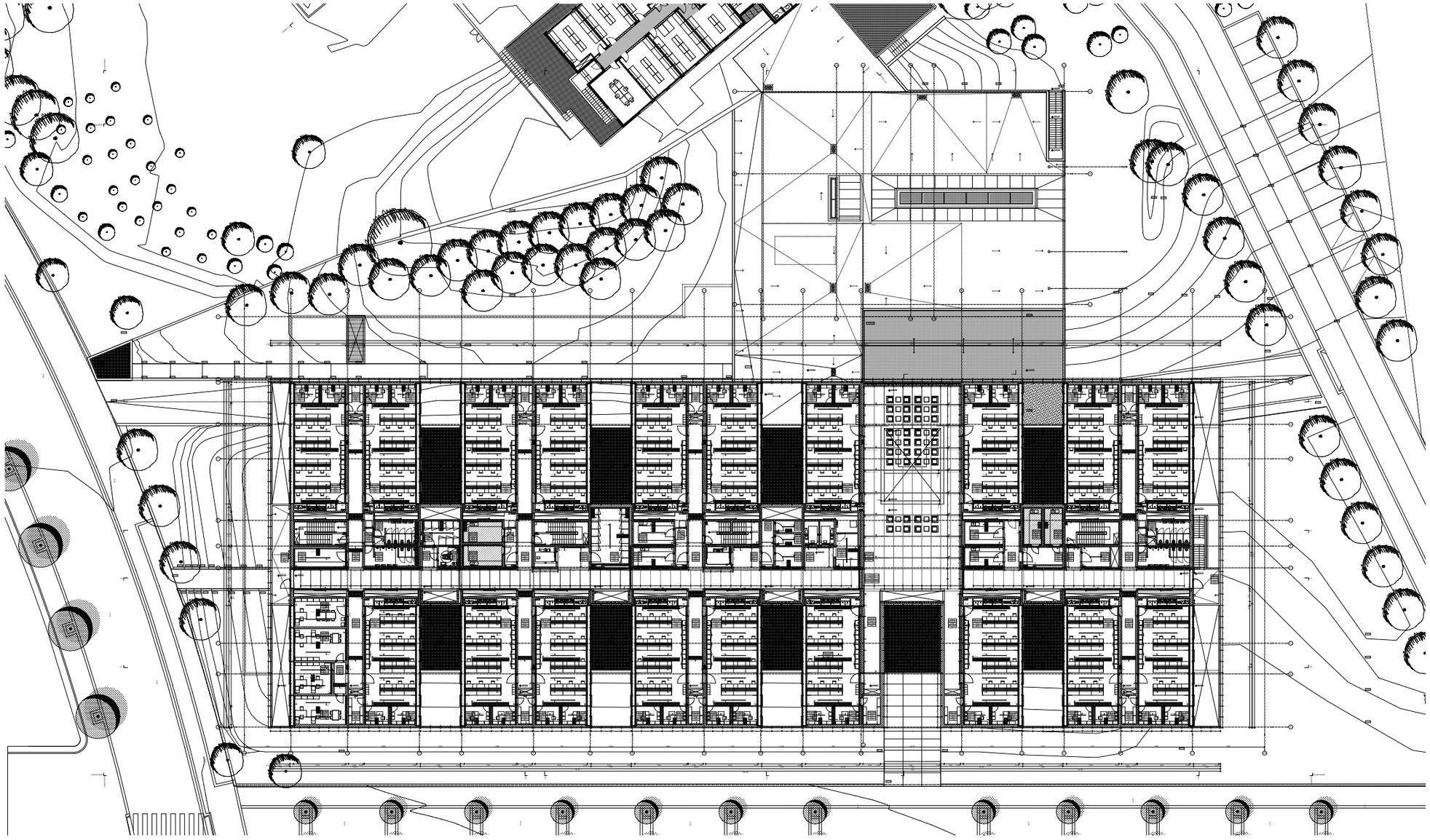


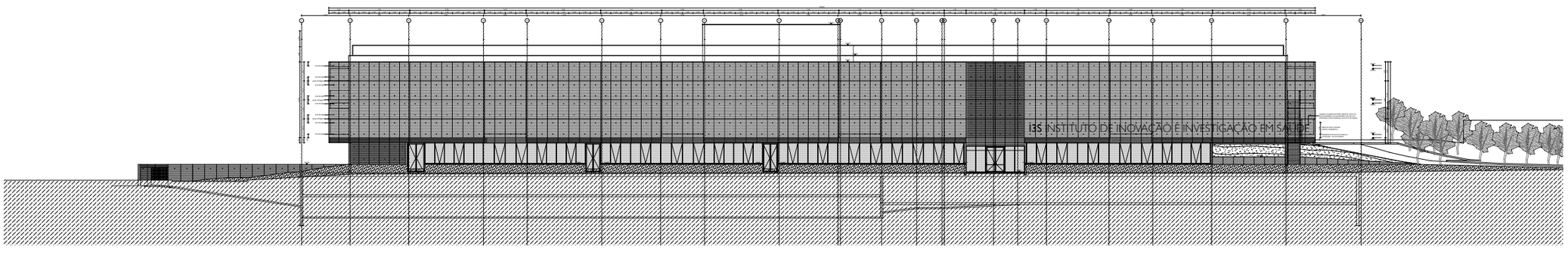
IMAGENS 3D





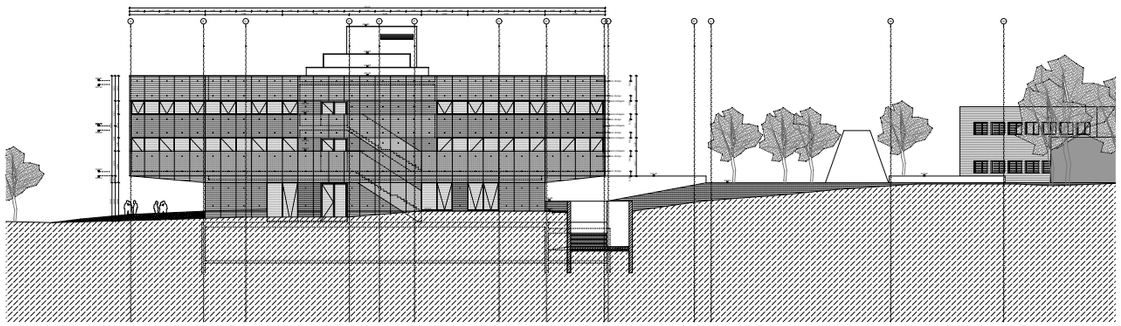
PLANTA DE COBERTURA E ALÇADO NASCENTE

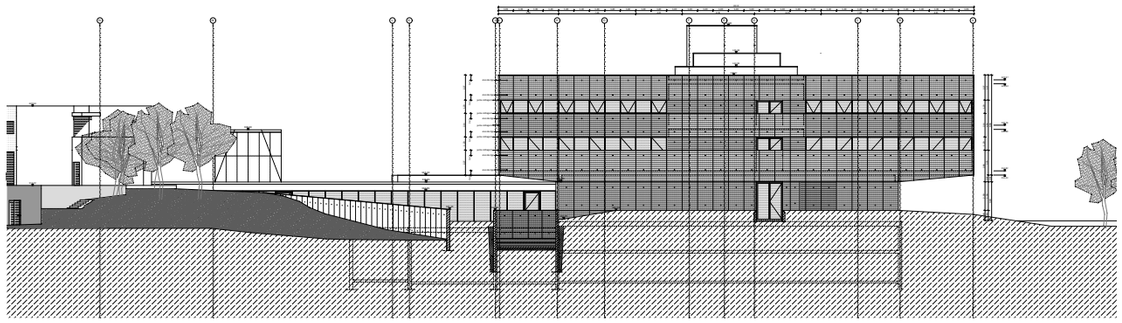


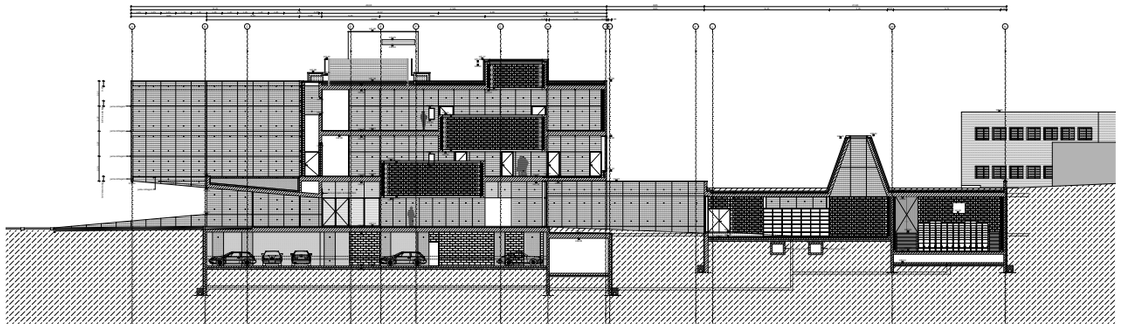


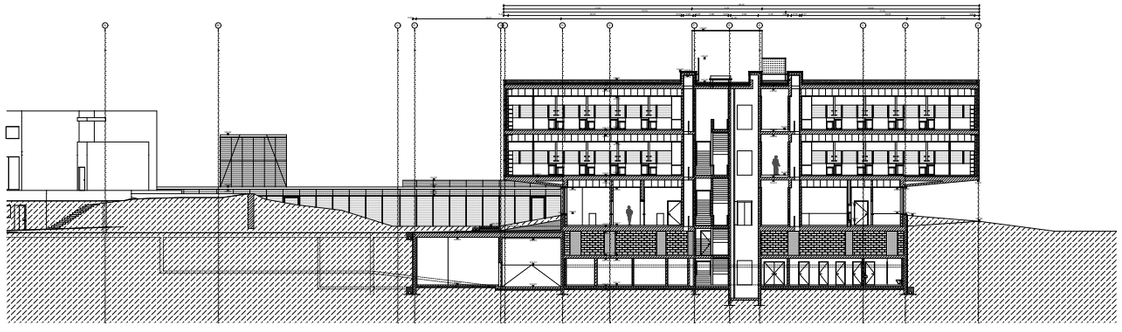
PLANTA DO PISO 2 E ALÇADO POENTE



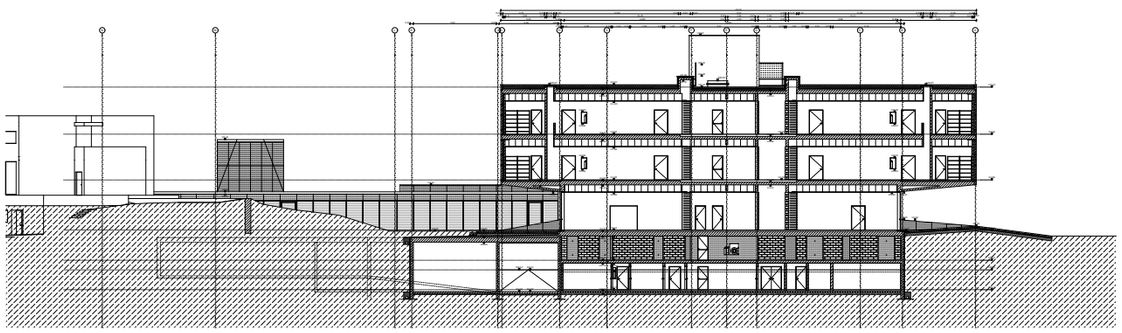


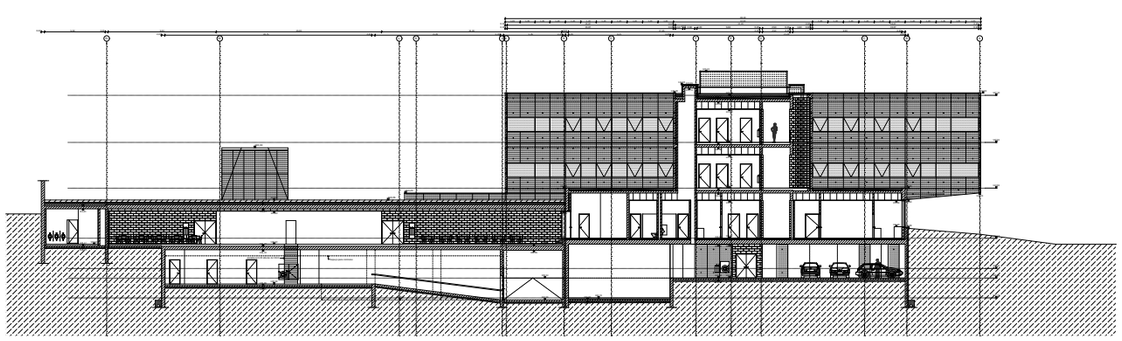


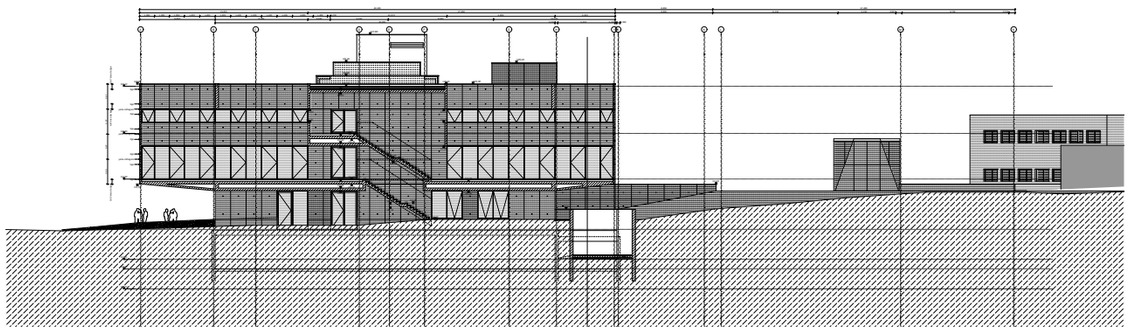




ALÇADOS SUL E NORTE; CORTES TRANSVERSAIS







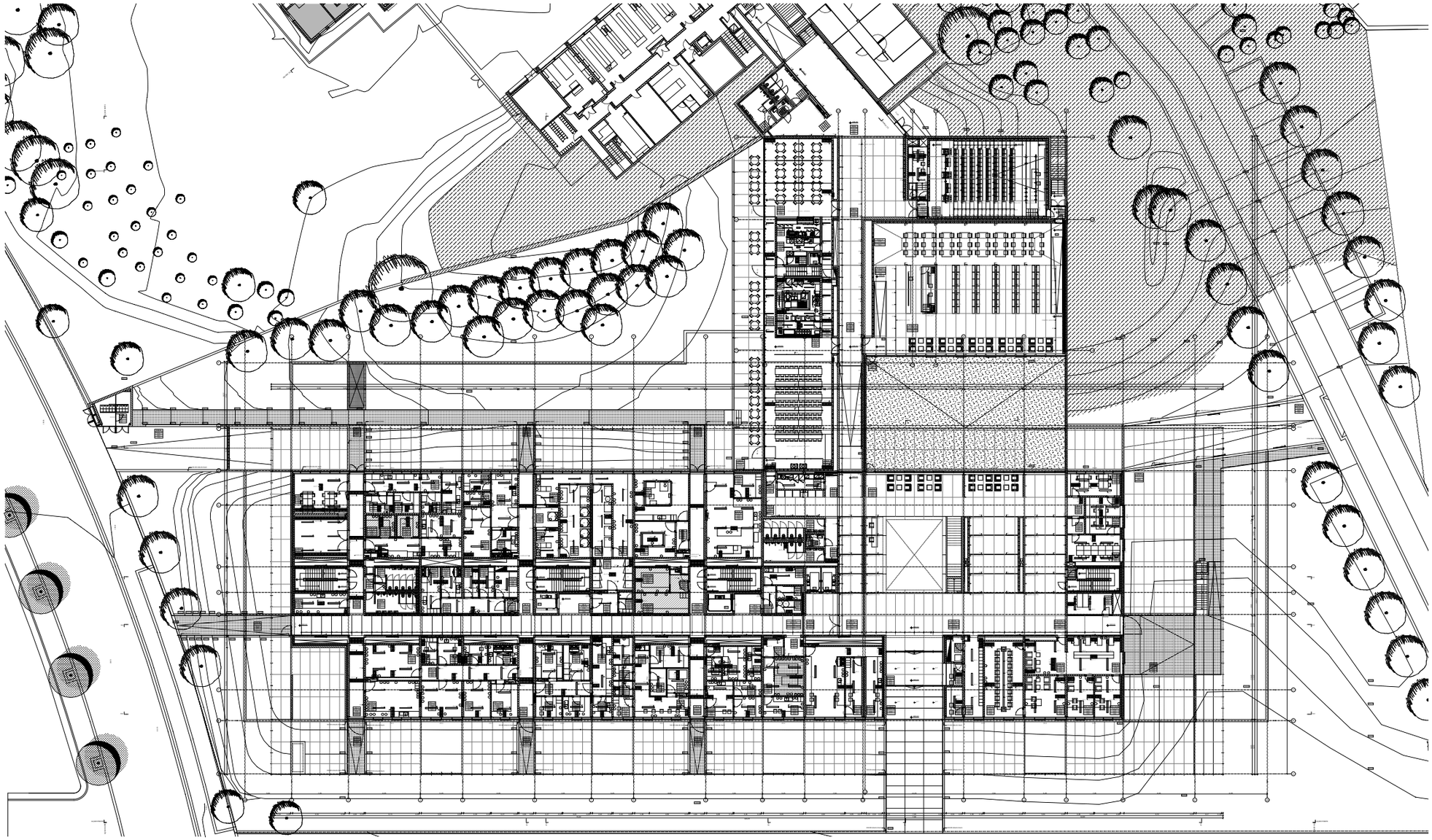




CORTES TRANSVERSAIS

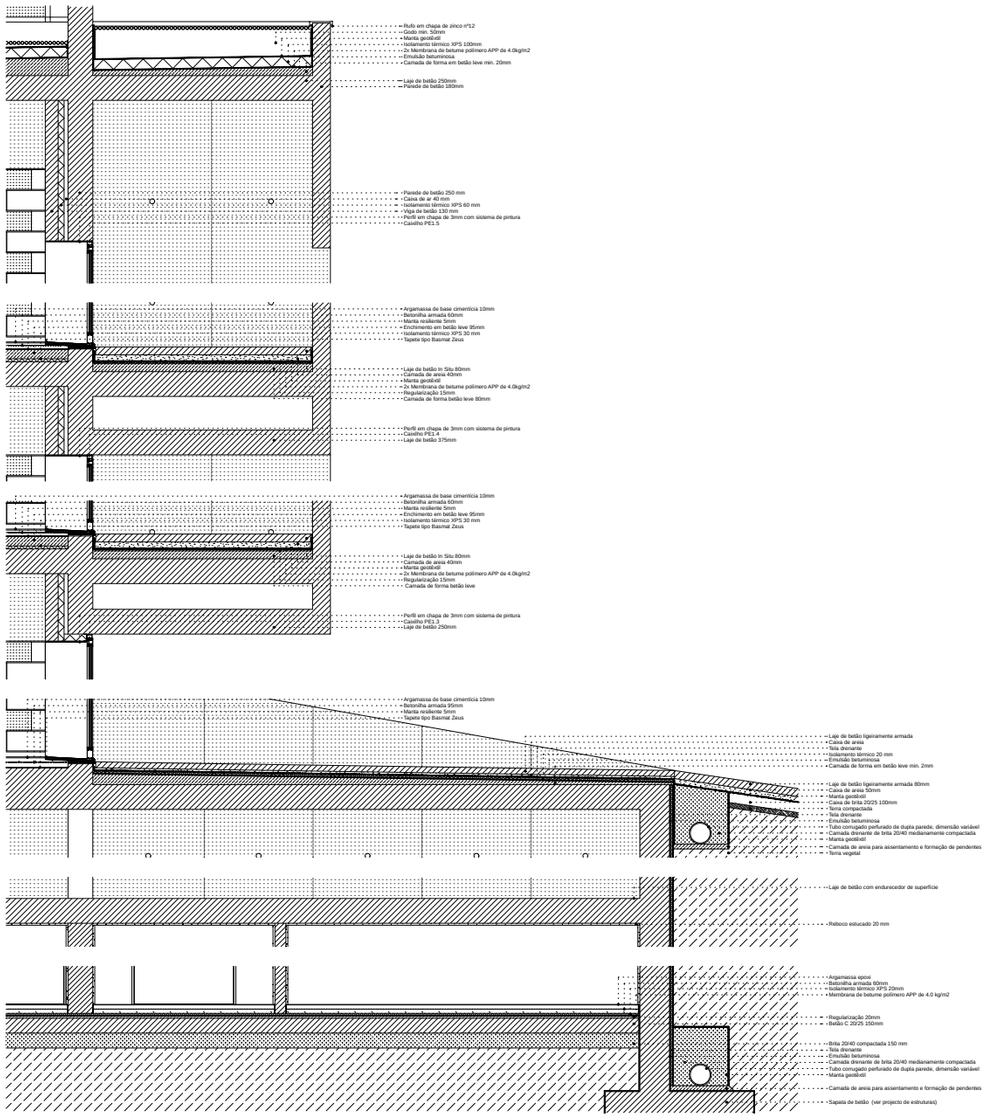


PLANTA DO PISO 1 E CORTES LONGITUDINAIS 1

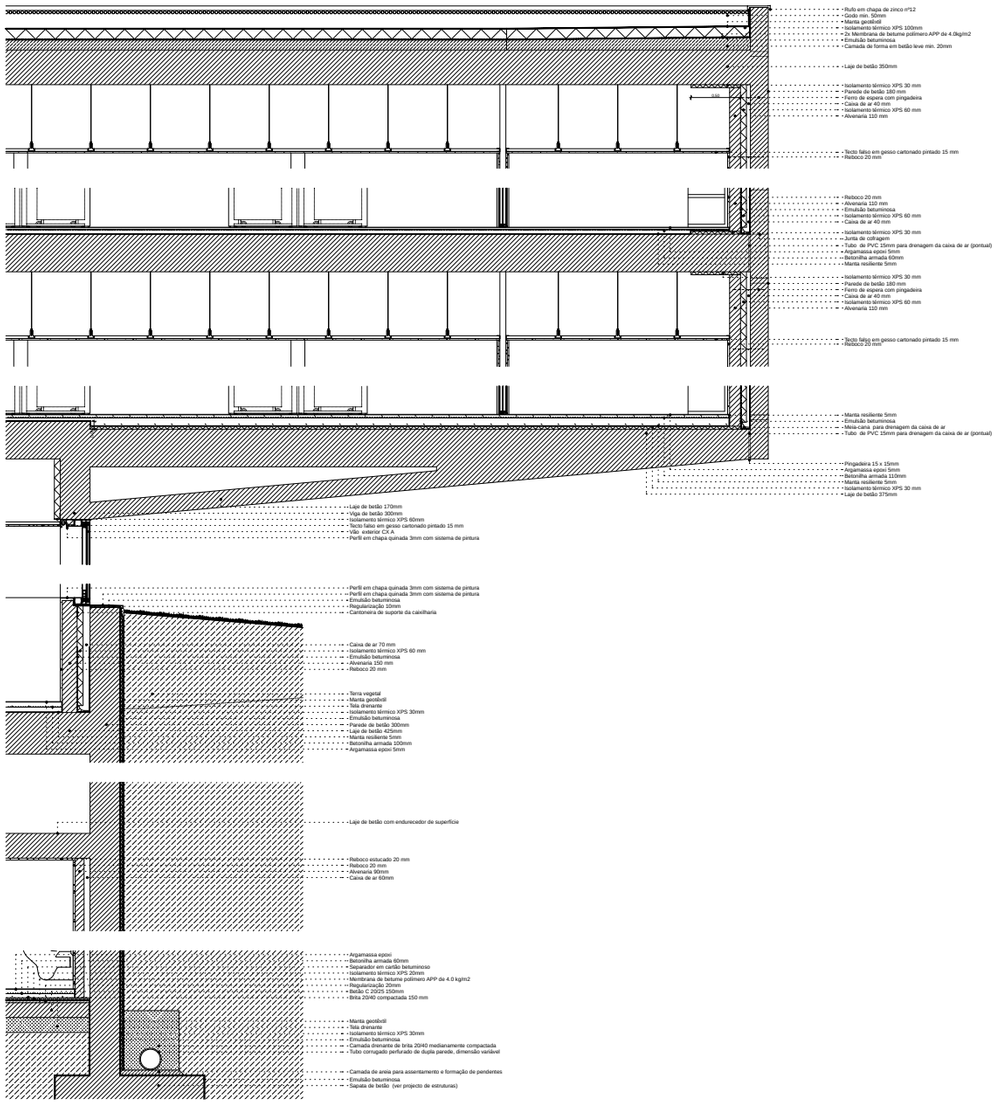


PLANTA DO PISO 0 E CORTES LONGITUDINAIS 2

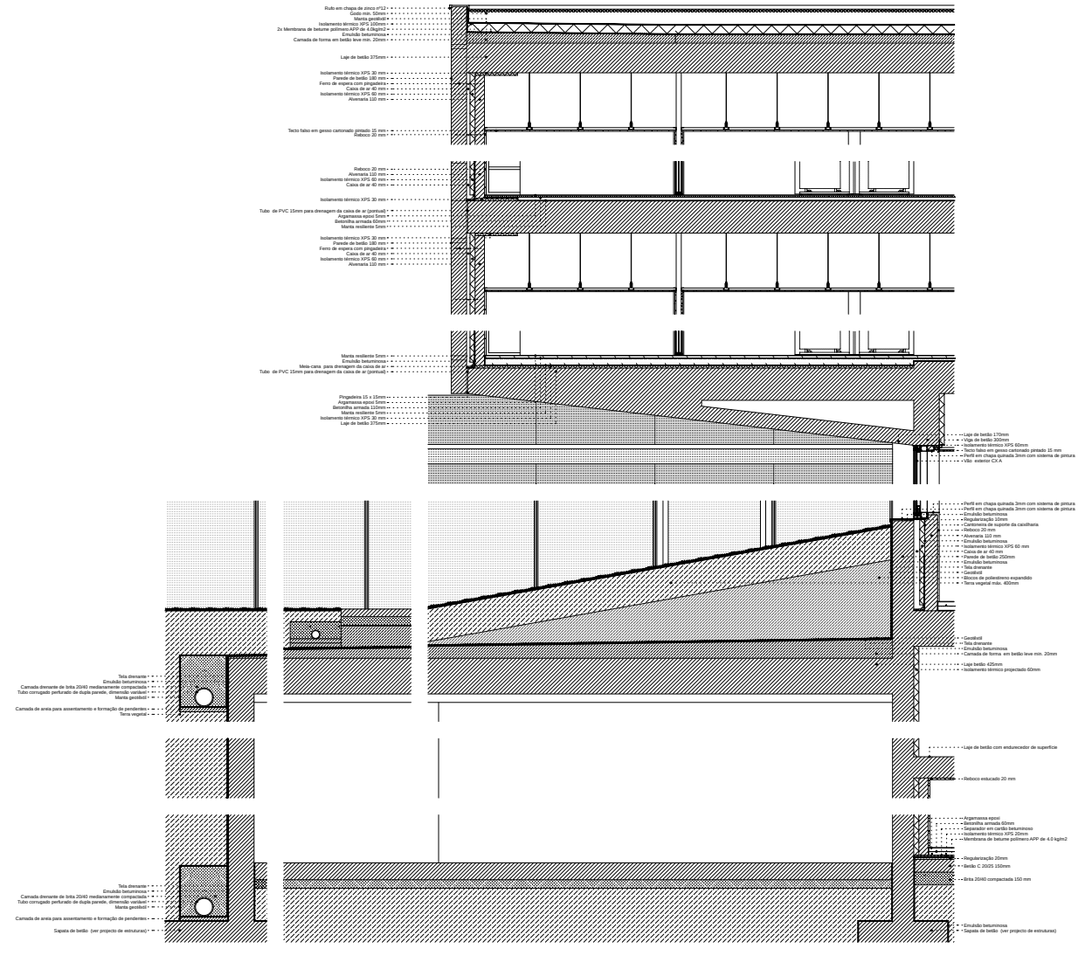




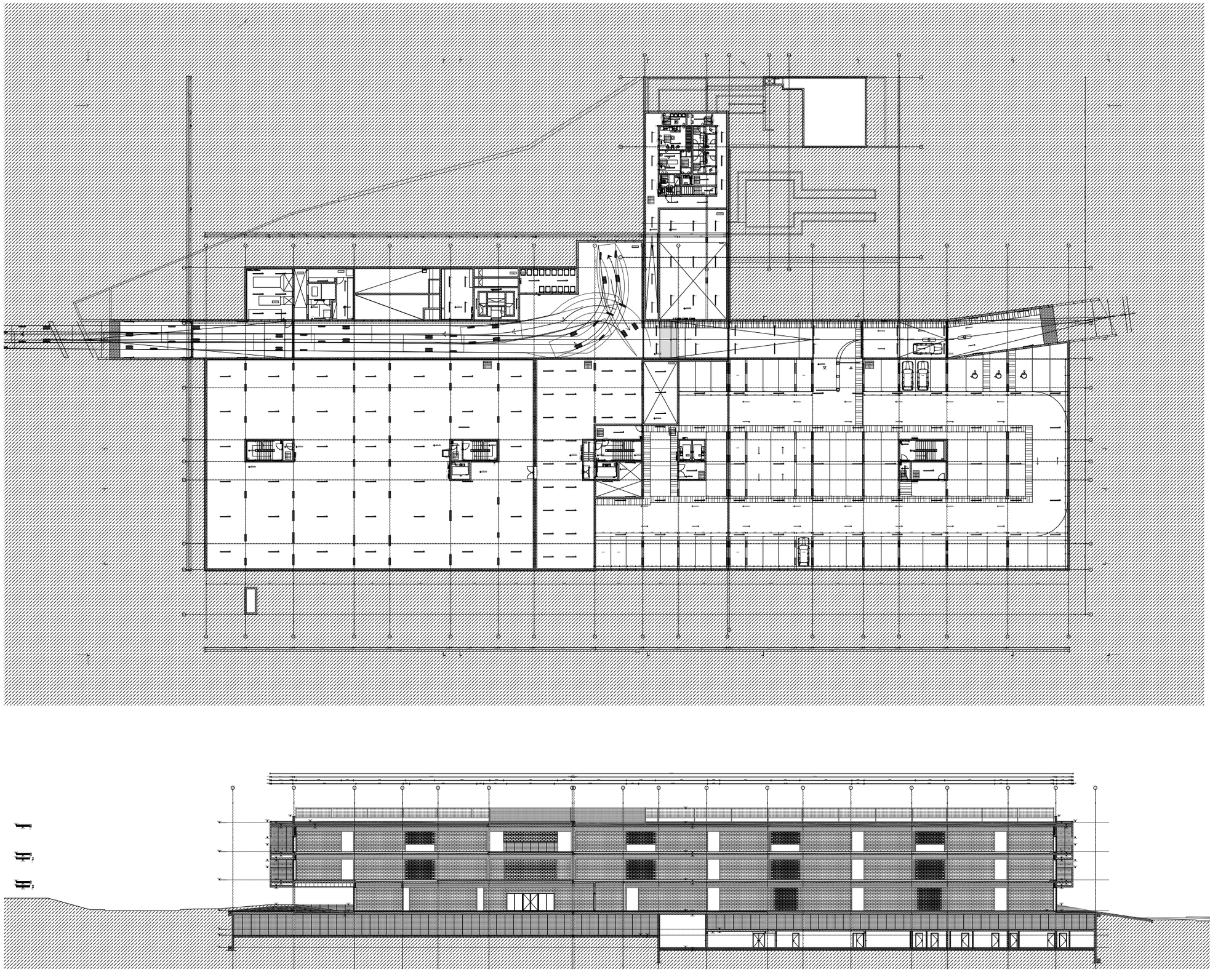
CORTE CONSTRUTIVO 3



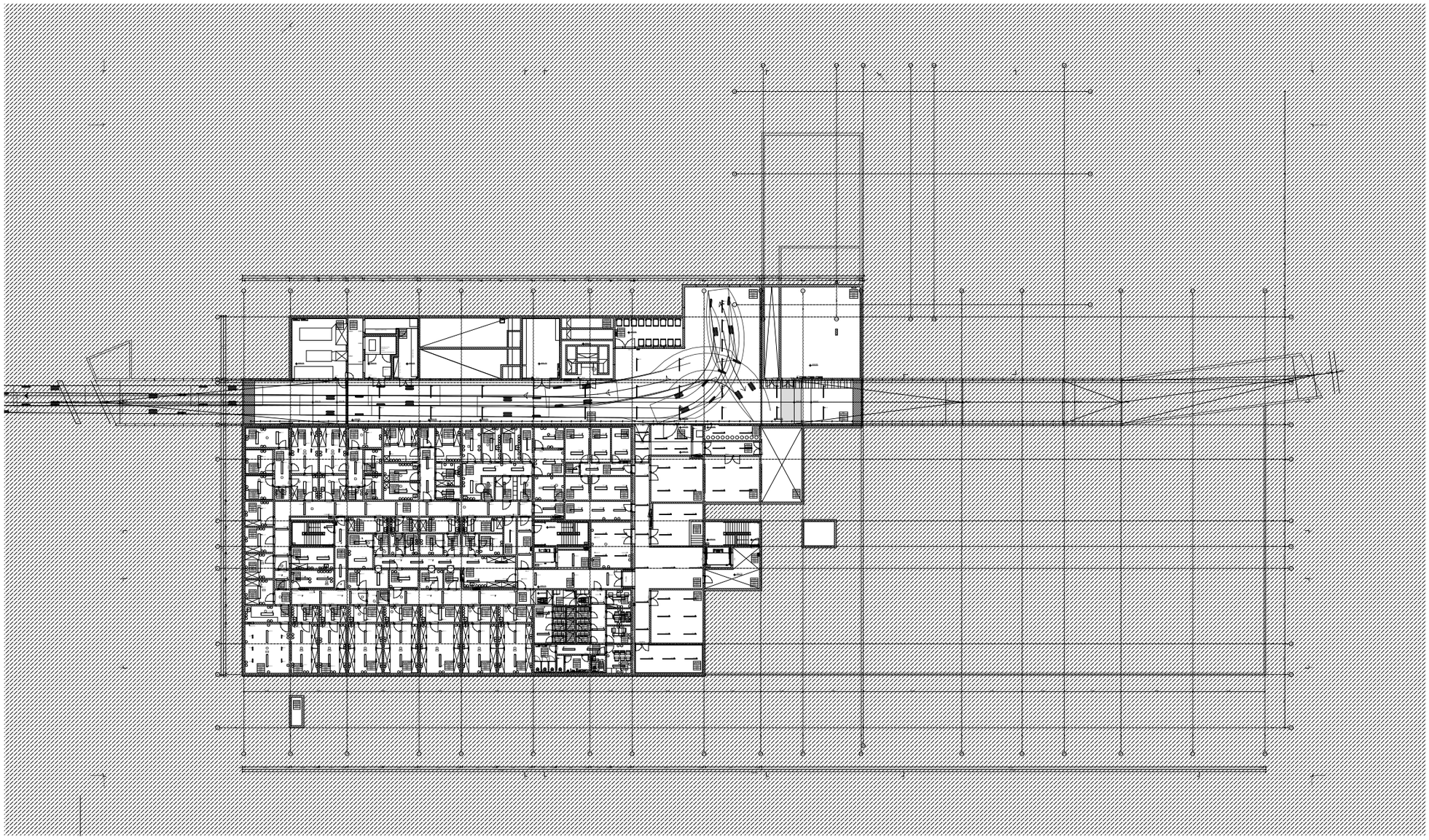
CORTE CONSTRUTIVO 1

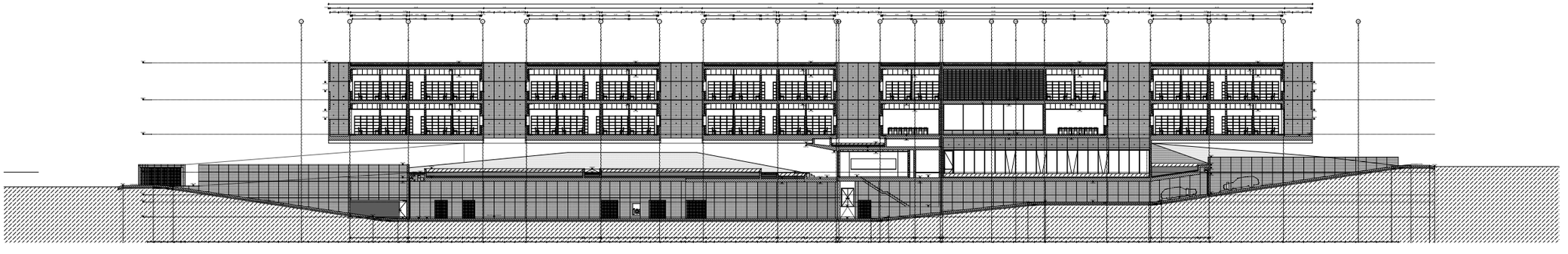


CORTE CONSTRUTIVO 2

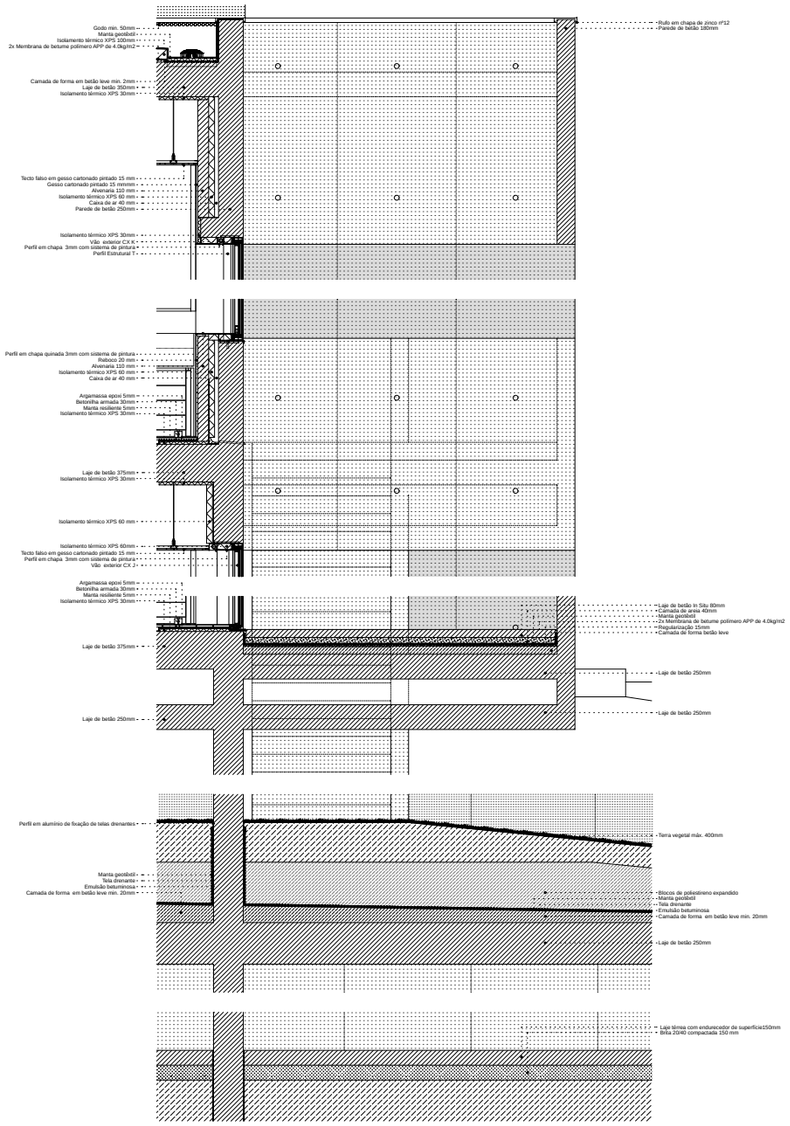


PLANTA DO PISO -1 E CORTES LONGITUDINAIS 3

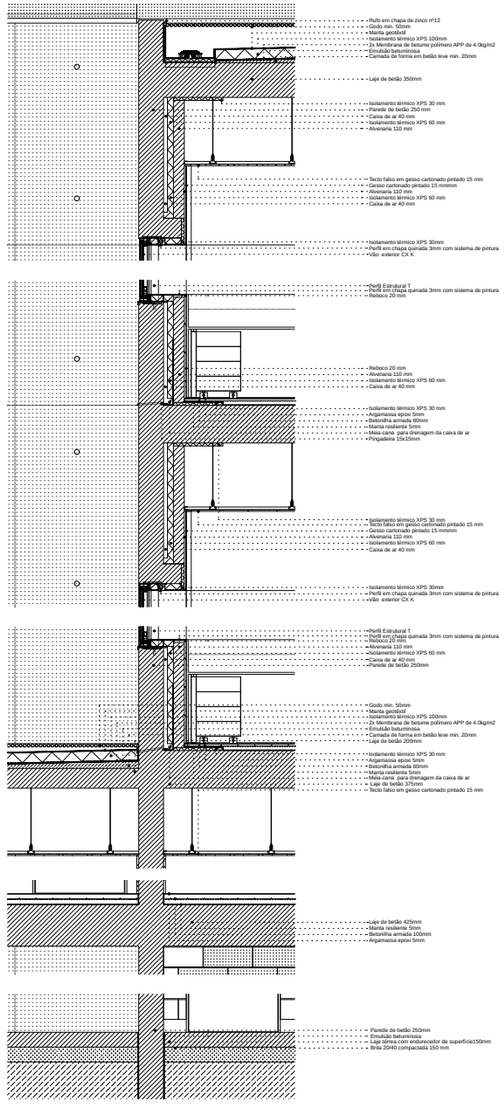


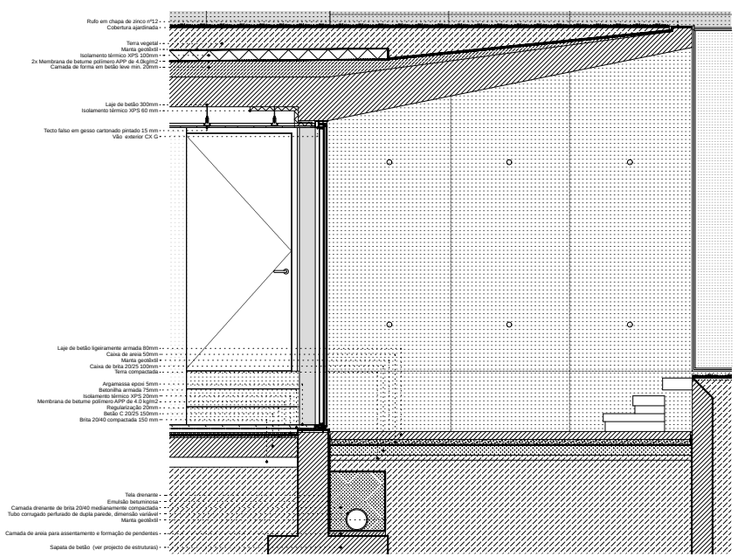


PLANTA DO PISO -2 E CORTES LONGITUDINAIS 4

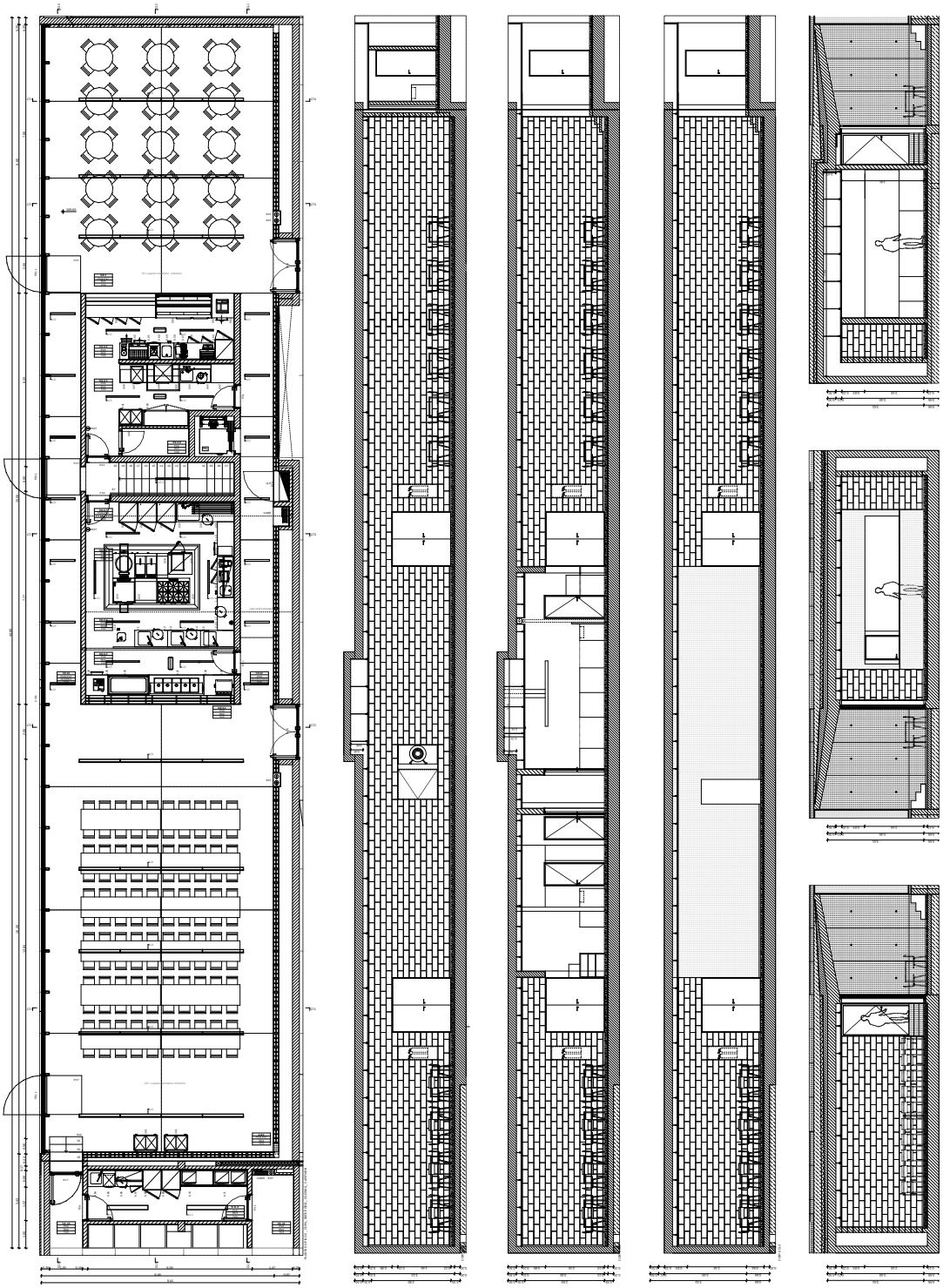


CORTE CONSTRUTIVO 4

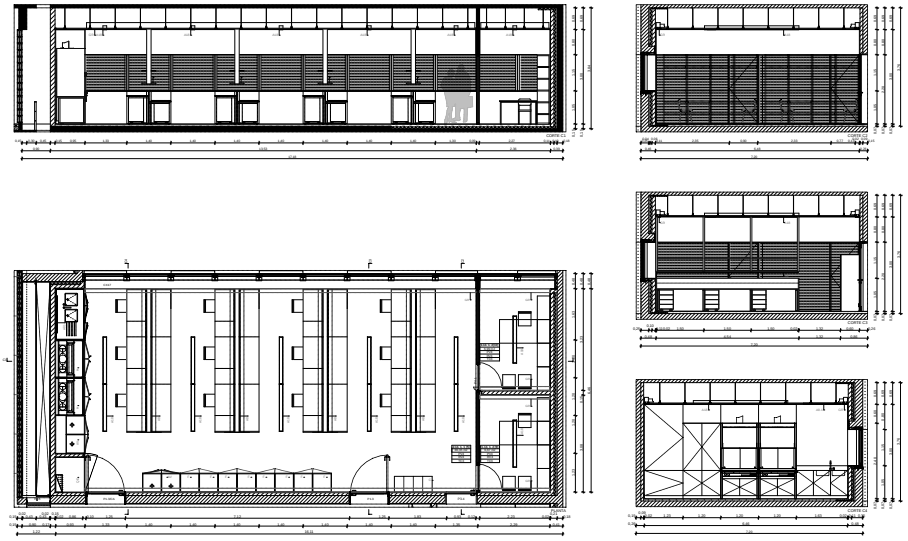


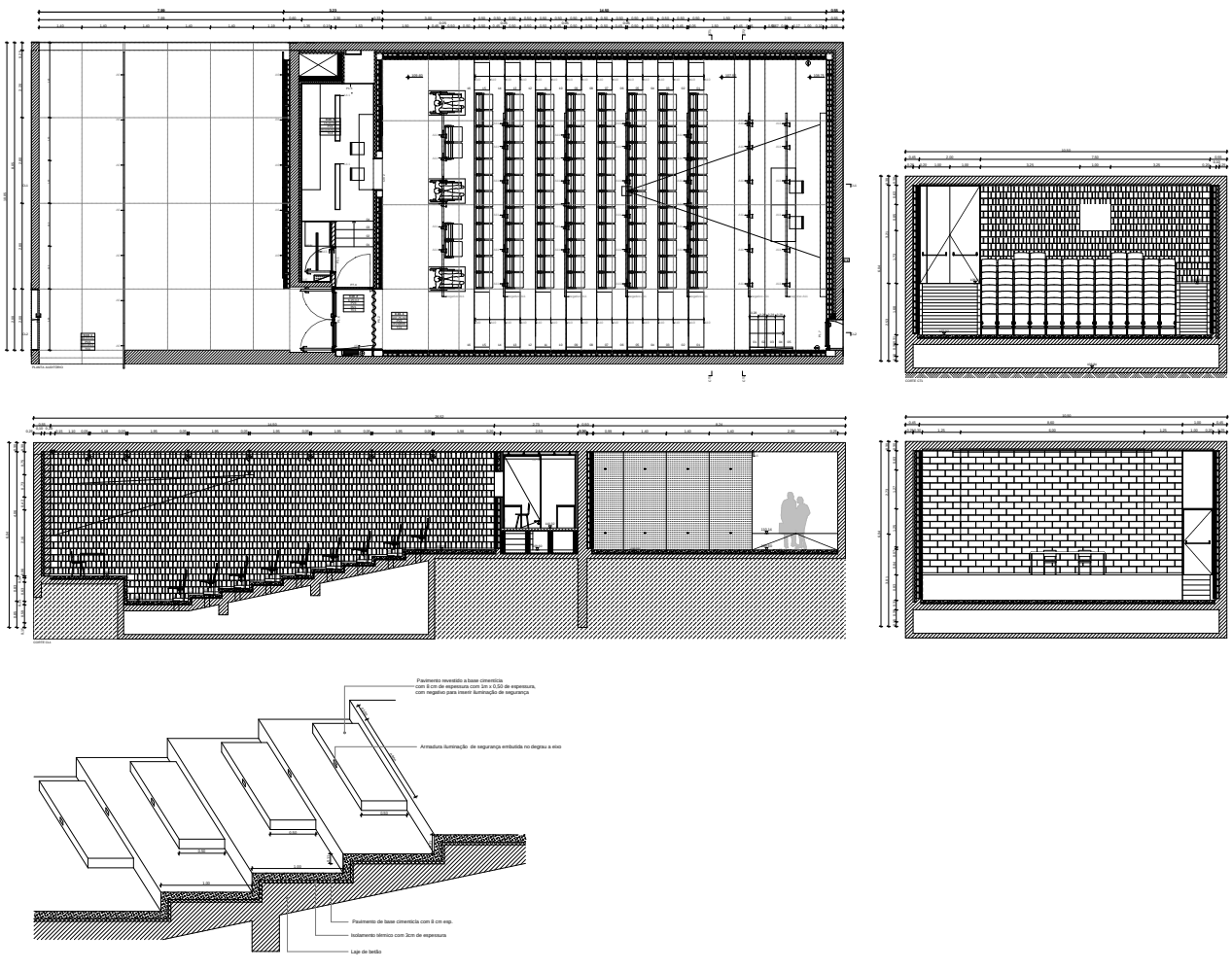


CORTE CONSTRUTIVO 5 E 6

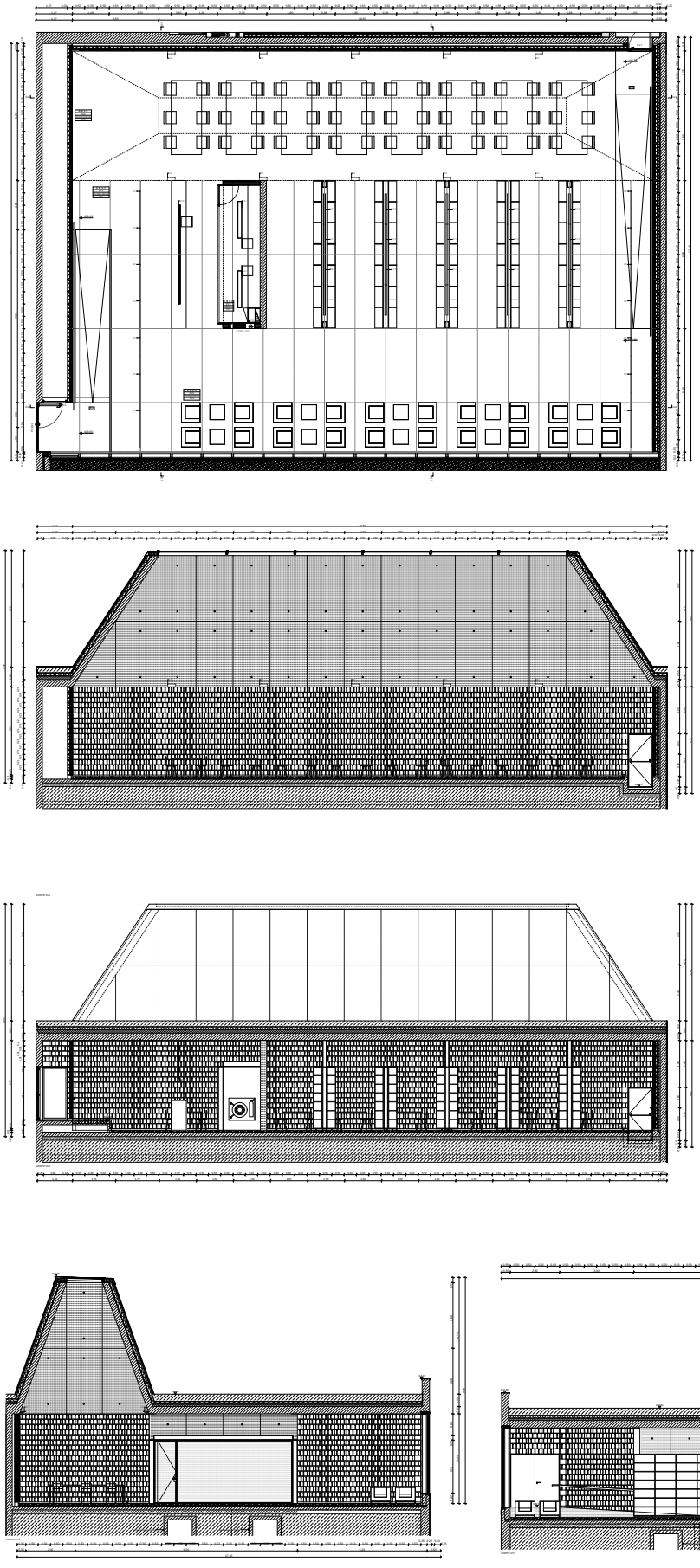


COZINHA

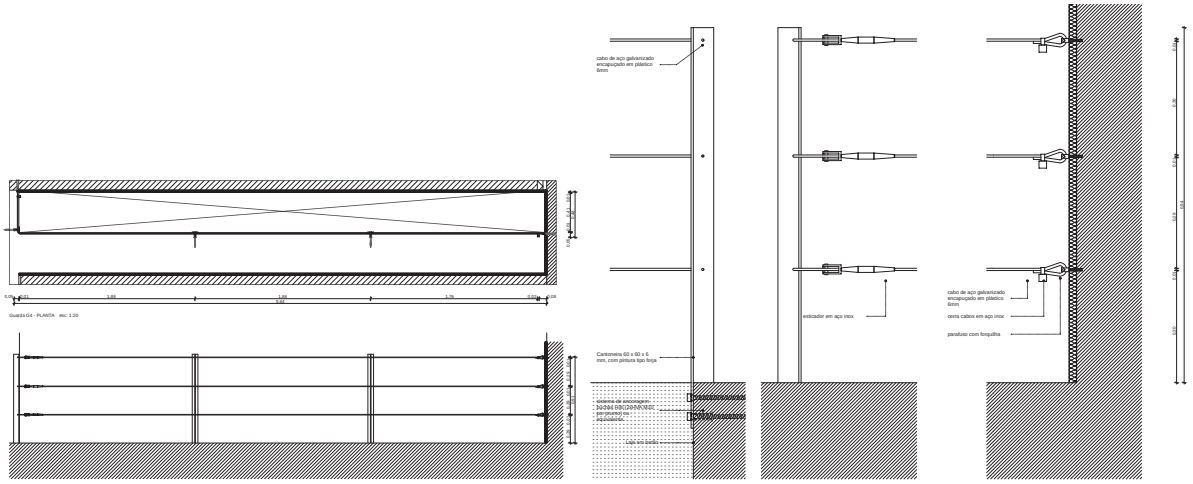




LABORATÓRIO TIPO 1; AUDITÓRIO



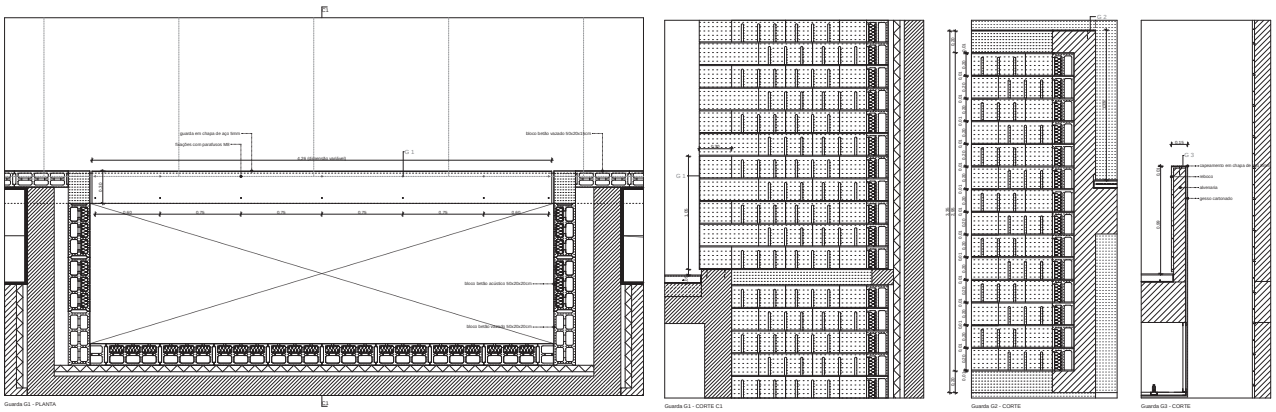
BIBLIOTECA MULTIMEDIA



Guarda G4 - PLANTA esc: 1:20

Guarda G4 - ALÇADO esc: 1:20

Guarda G4 - DETALHES esc: 1:5

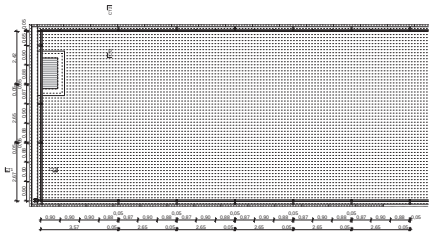


Guarda G1 - PLANTA

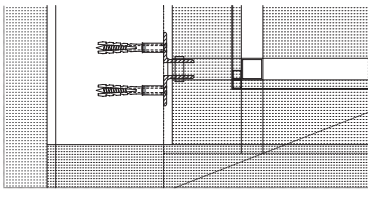
Guarda G1 - CORTE C1

Guarda G2 - CORTE

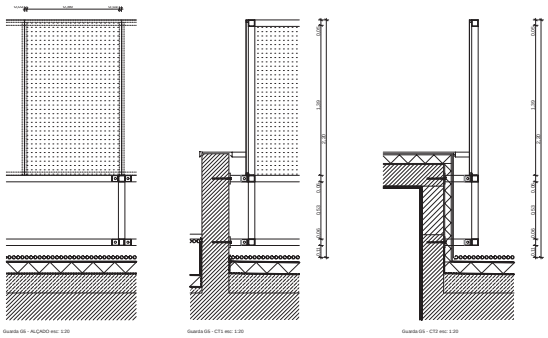
Guarda G3 - CORTE



Guarda G5 - PLANTA PARCIAL esc: 1:100



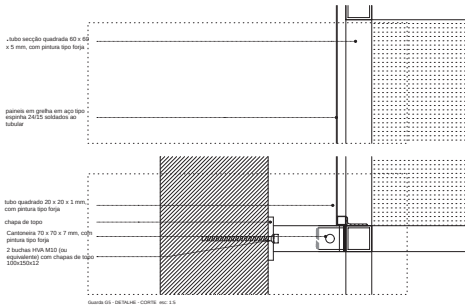
Guarda G5 - DETALHE - PLANTA esc: 1:5



Guarda G6 - ALÇADO esc: 1:20

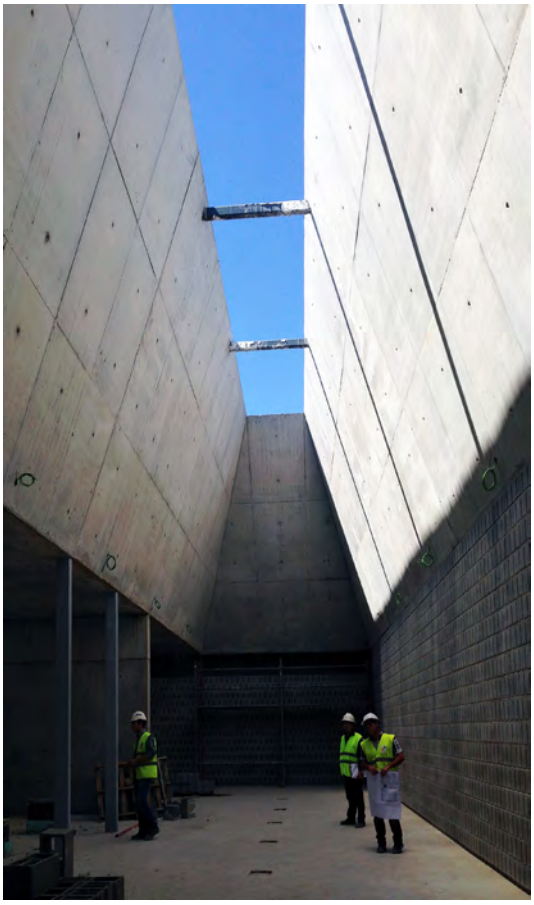
Guarda G5 - CT1 esc: 1:20

Guarda G5 - CT2 esc: 1:20



Guarda G5 - DETALHE - CORTE esc: 1:5

GUARDAS CORETE, DA DIV. E DA AREA TECNICA DA COBERTURA








GREVE



























ESCOLA DE PONTE DE LIMA 2011

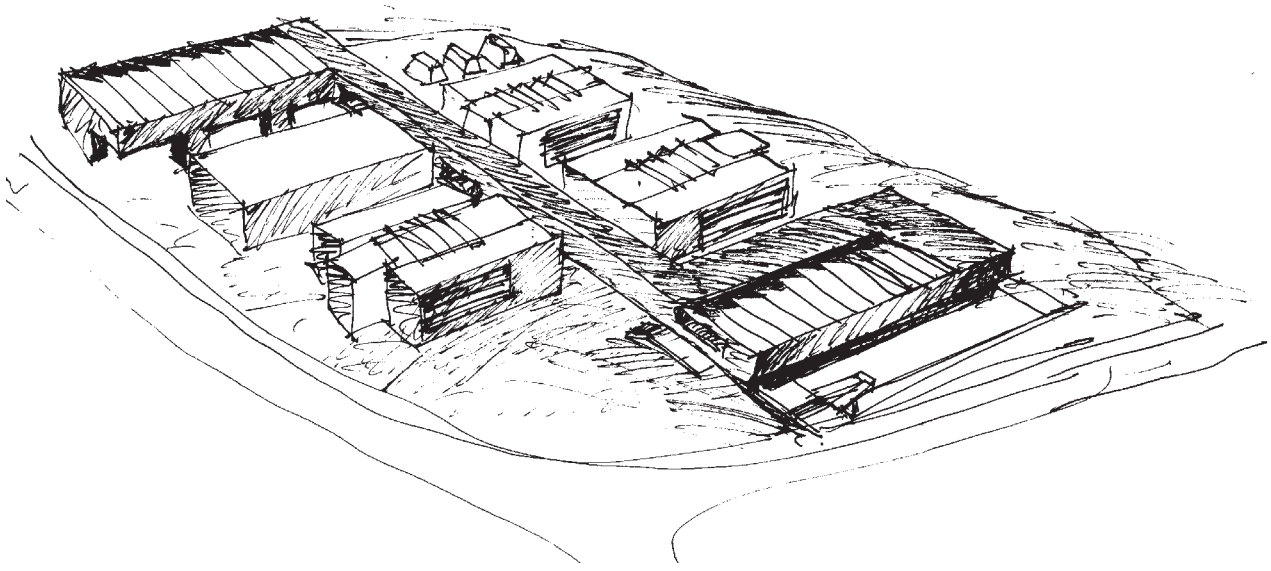
Rua Cónego Manuel José Barbosa Correia, Ponte de Lima. Estado: em construção [projecto n.º 112/09]

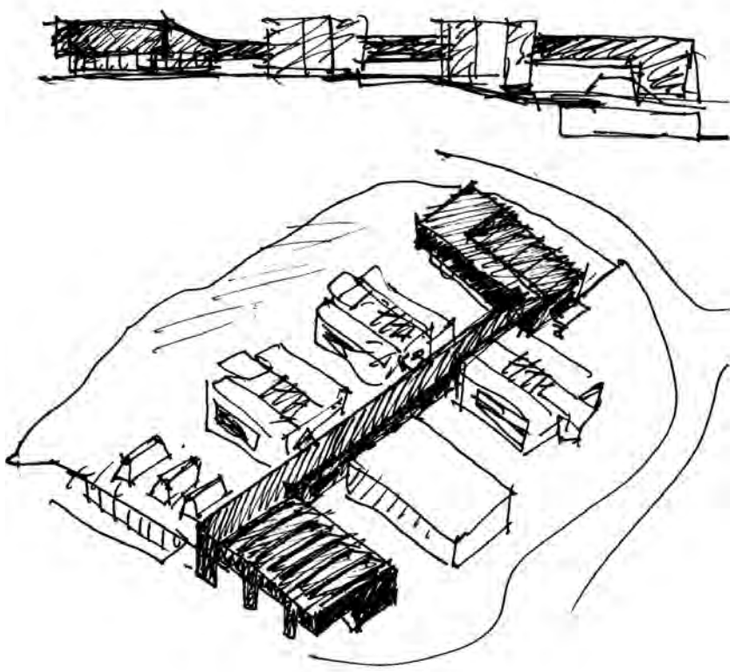
O projecto prevê a remodelação de parte dos edifícios, a demolição dos restantes e a construção de novos edifícios e variados elementos de ligação. Os edifícios que se recuperam são os edifícios originalmente destinados à área lectiva, assim como o pavilhão desportivo. Os edifícios que serão demolidos são o da administração, espaços sociais e oficinas. Um dos novos edifícios, e a única construção nova visível, é um grande edifício em Z, que contém, num dos extremos, a zona da entrada na escola, as novas áreas administrativas e sociais, e, no outro extremo, a área de laboratórios. Entre ambos forma-se uma rua coberta, um largo corredor que constitui a *learning-street*. Este edifício utiliza a diferença de cotas entre um extremo e outro para, sob os laboratórios, criar uma grande área exterior coberta, a dos campos de jogos. A learning-street permite o acesso coberto interior e exterior a todos os edifícios da escola.

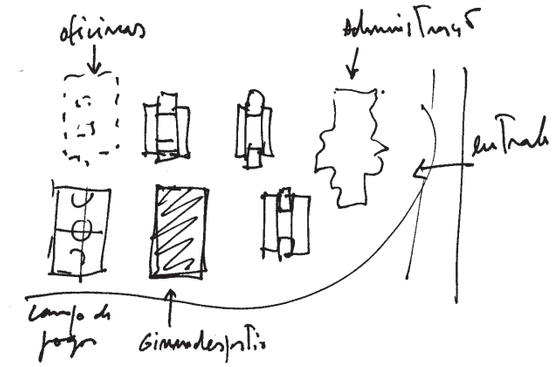
As oficinas realizam-se parcialmente enterradas de modo a libertar a superfície para o jardim/recreio, tal como acontece com o bar e os balneários.

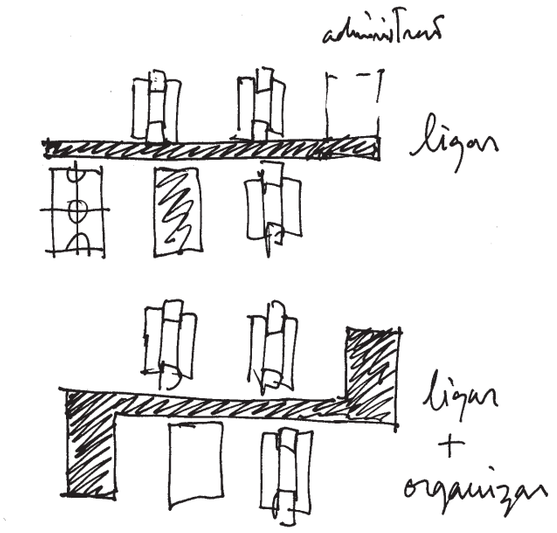
Impunha-se realizar o aumento da área construída aumentando também a área exterior utilizável, de modo a garantir uma equilibrada e sã distribuição dos espaços, adequada ao número de utilizadores. A estratégia para concretizar estes objectivos foi a de sobrepor alguns dos usos, como o caso dos laboratórios com os campos de jogos exteriores cobertos, ou as áreas de arquivo e técnicas sob a administração e áreas sociais, e enterrar parcialmente a área de oficinas e o bar. Ainda que a área exterior existente contenha áreas muito significativas, estas não são utilizáveis pelos estudantes, pois os declives acentuados dividem e impedem o seu uso, enquanto que a área exterior agora proposta para uso lúdico e desportivo é útil e significativamente superior à existente.

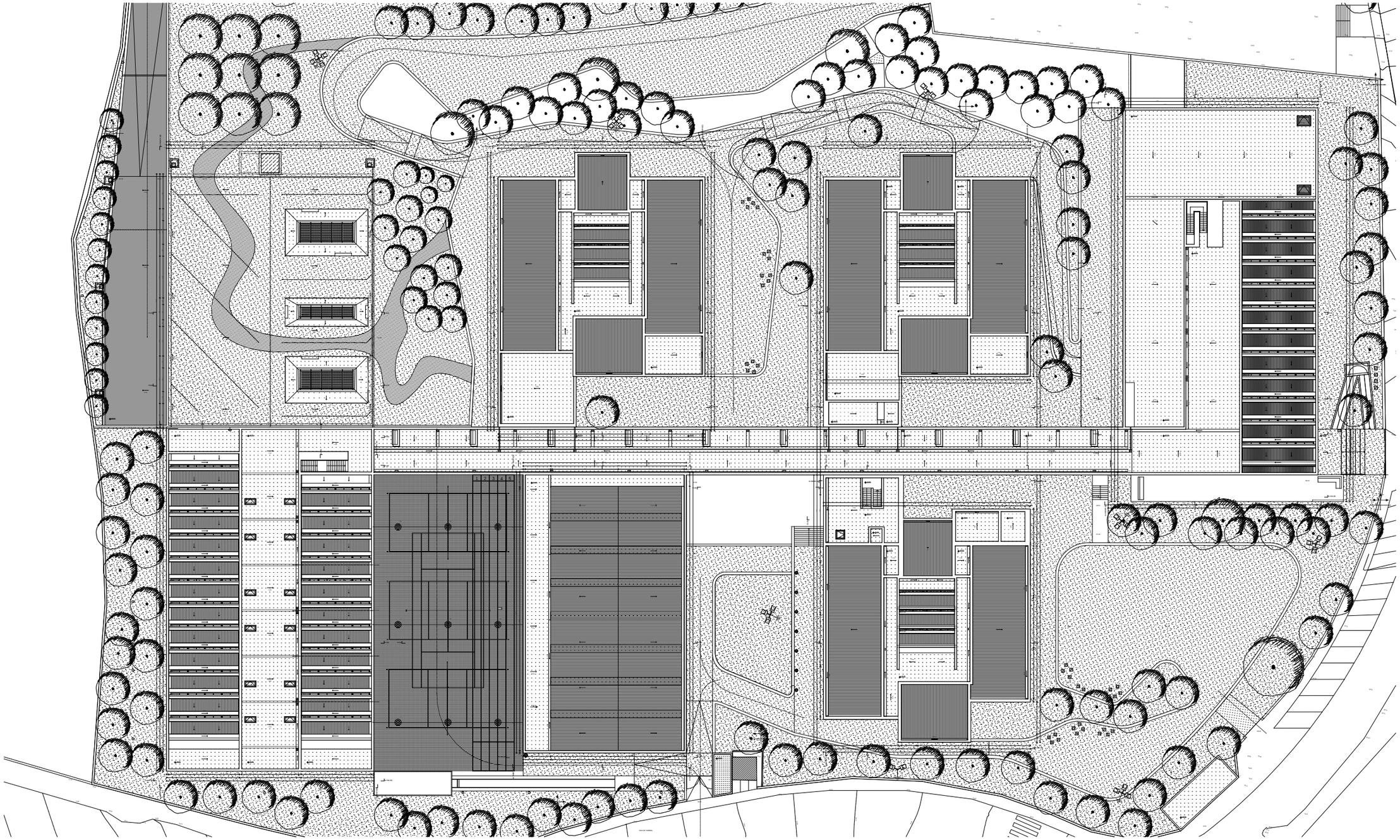
A implantação e forma do novo volume principal, em Z, ordena e hierarquiza os espaços entre construções destinados ao uso exterior. A solução resulta, assim, como estrutura de acesso e articulação das várias construções e espaços exteriores, cumprindo com o objectivo da arquitectura de, com o gesto formal mínimo e com uma geometria absolutamente evidente, produzir o maior efeito ordenador.

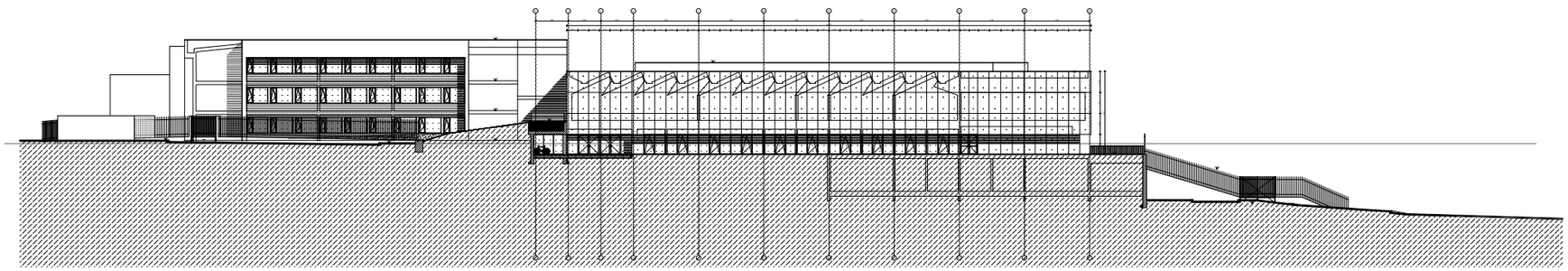




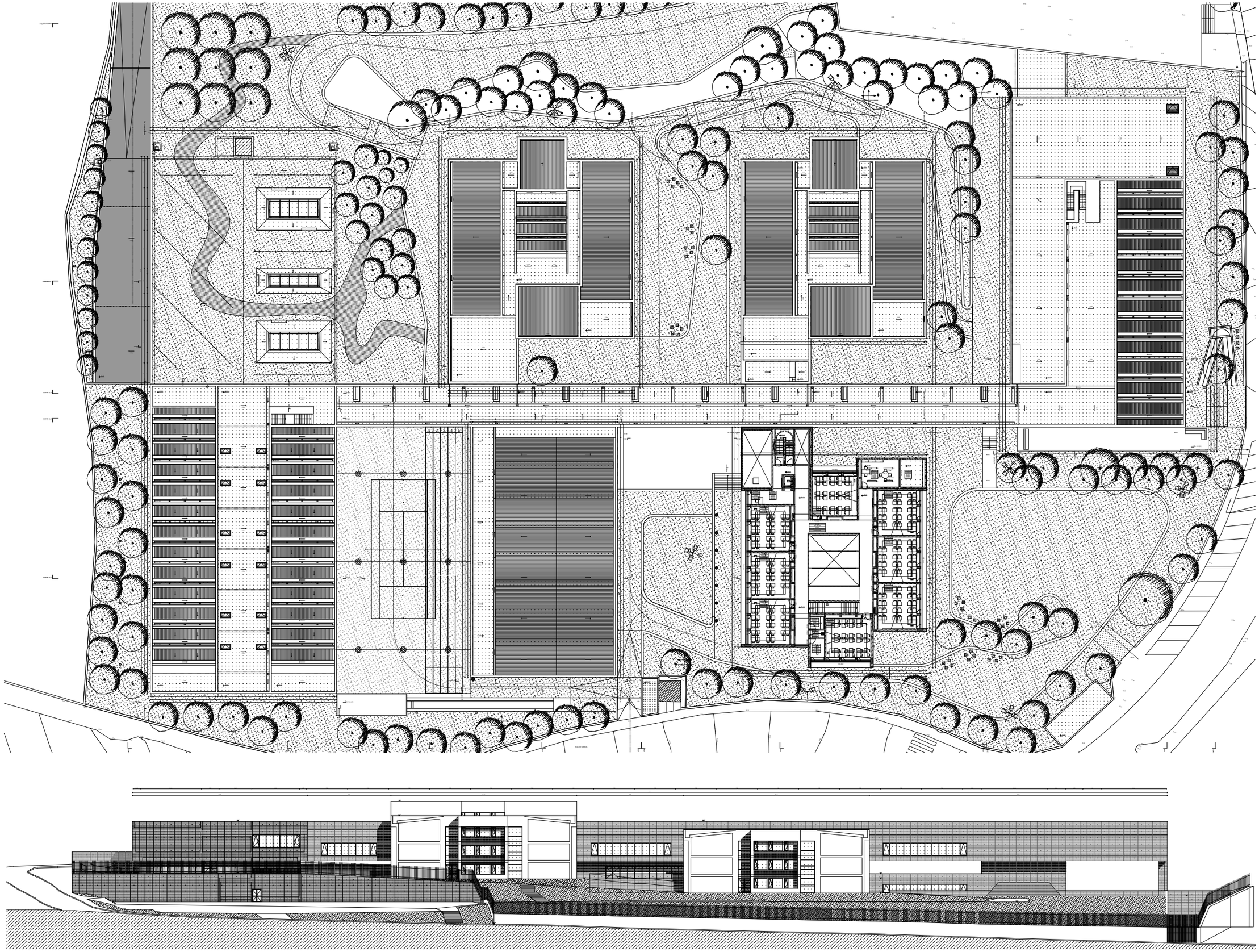

oficinas
Campo de jogos
Ginnodesportivo


ligar
ligar
+
organizar

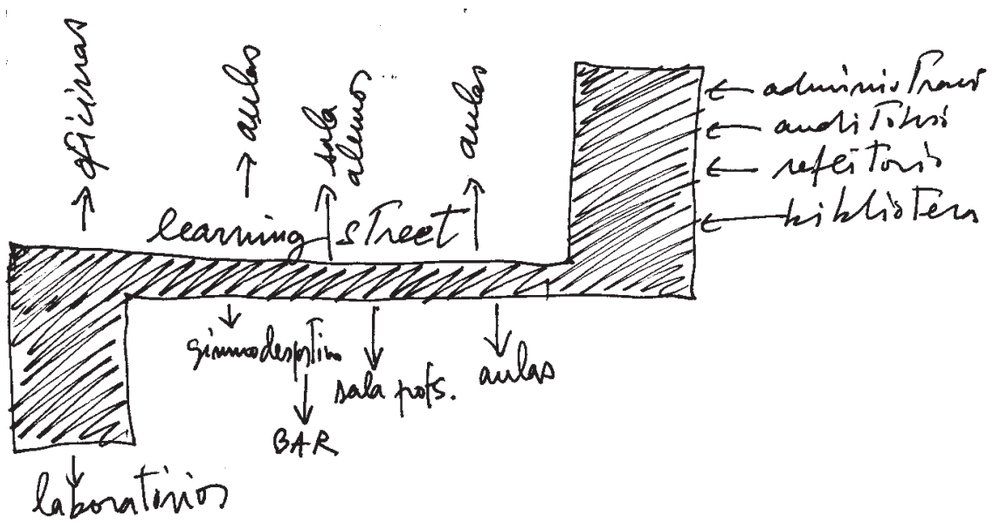


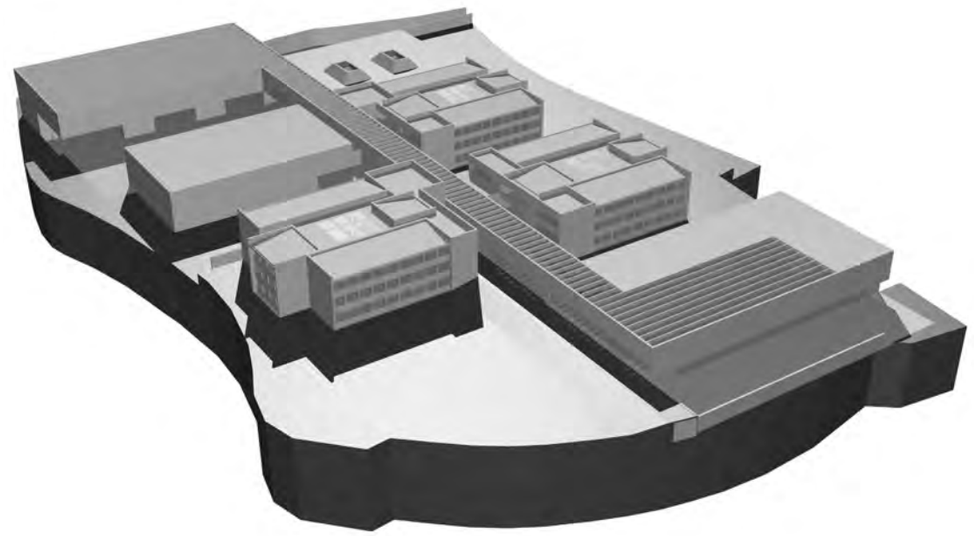


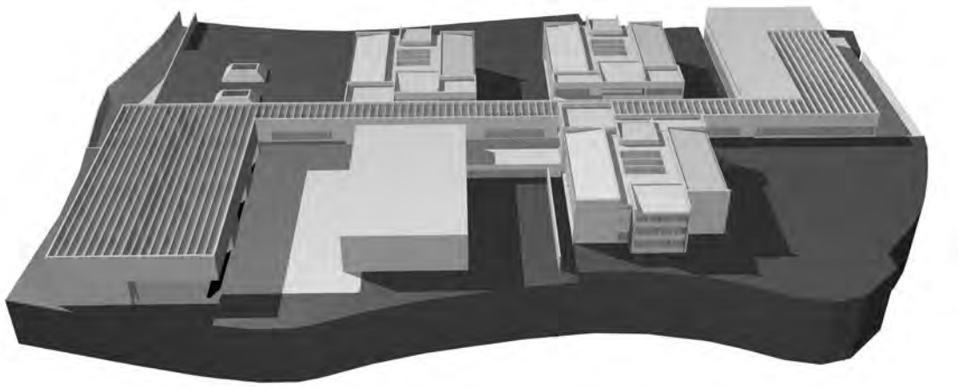
PLANTA DE COBERTURA E ALÇADO NASCENTE

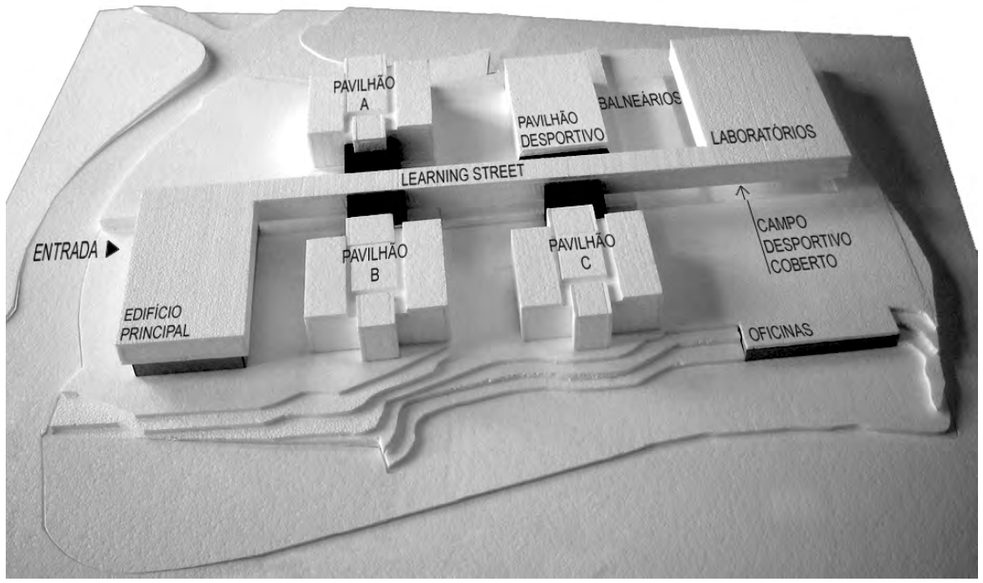


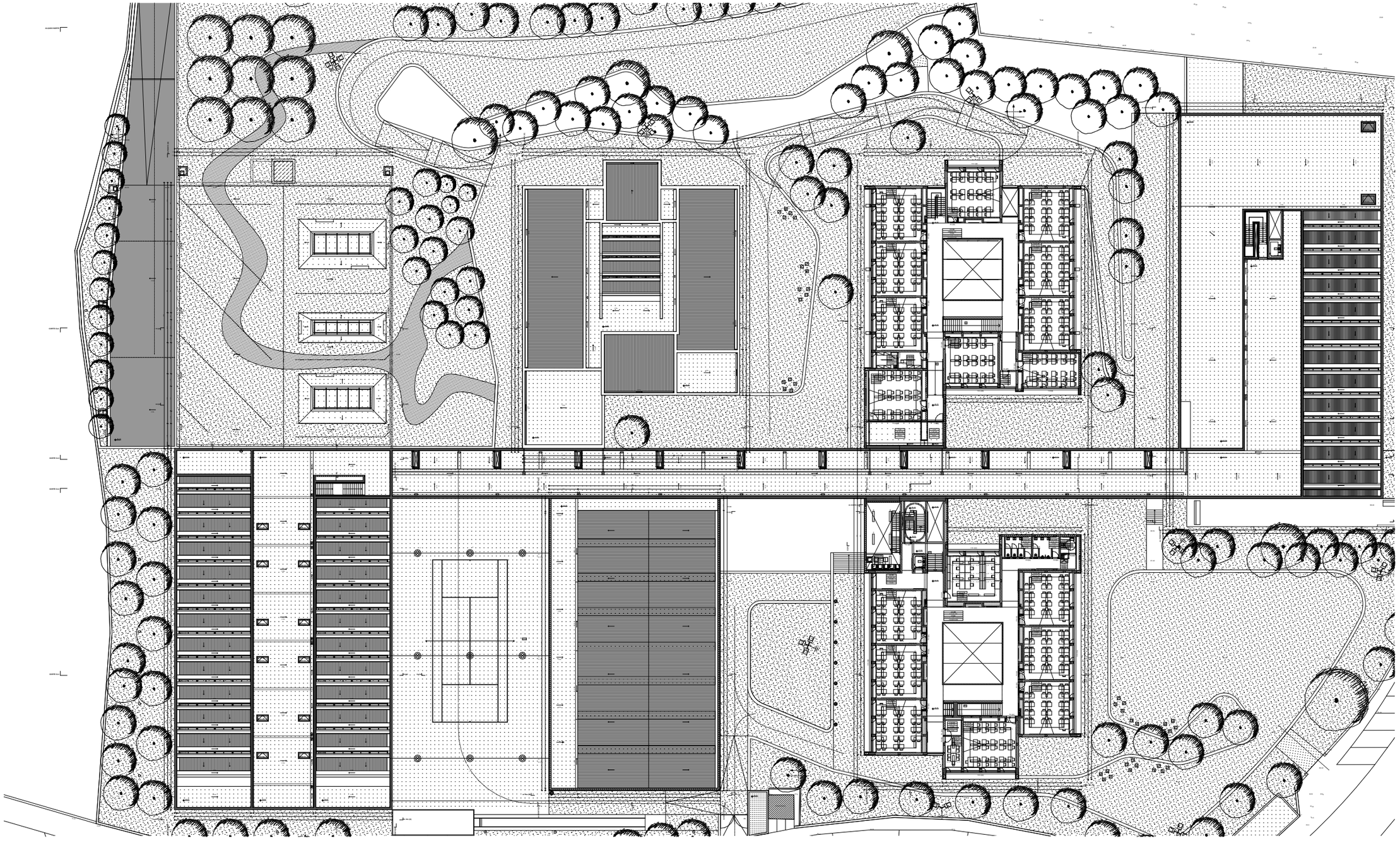
PLANTA À COTA 45 E ALÇADO NORTE

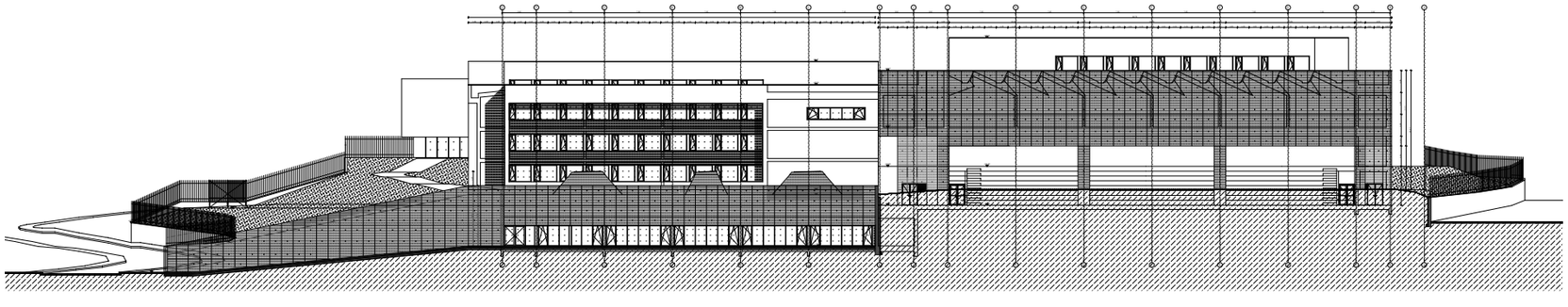

oficinas
aulas
sala alunos
aulas
learning street
administração
auditórios
refeitórios
biblioteca
ginnodesptivo
sala profs.
aulas
BAR
laboratórios



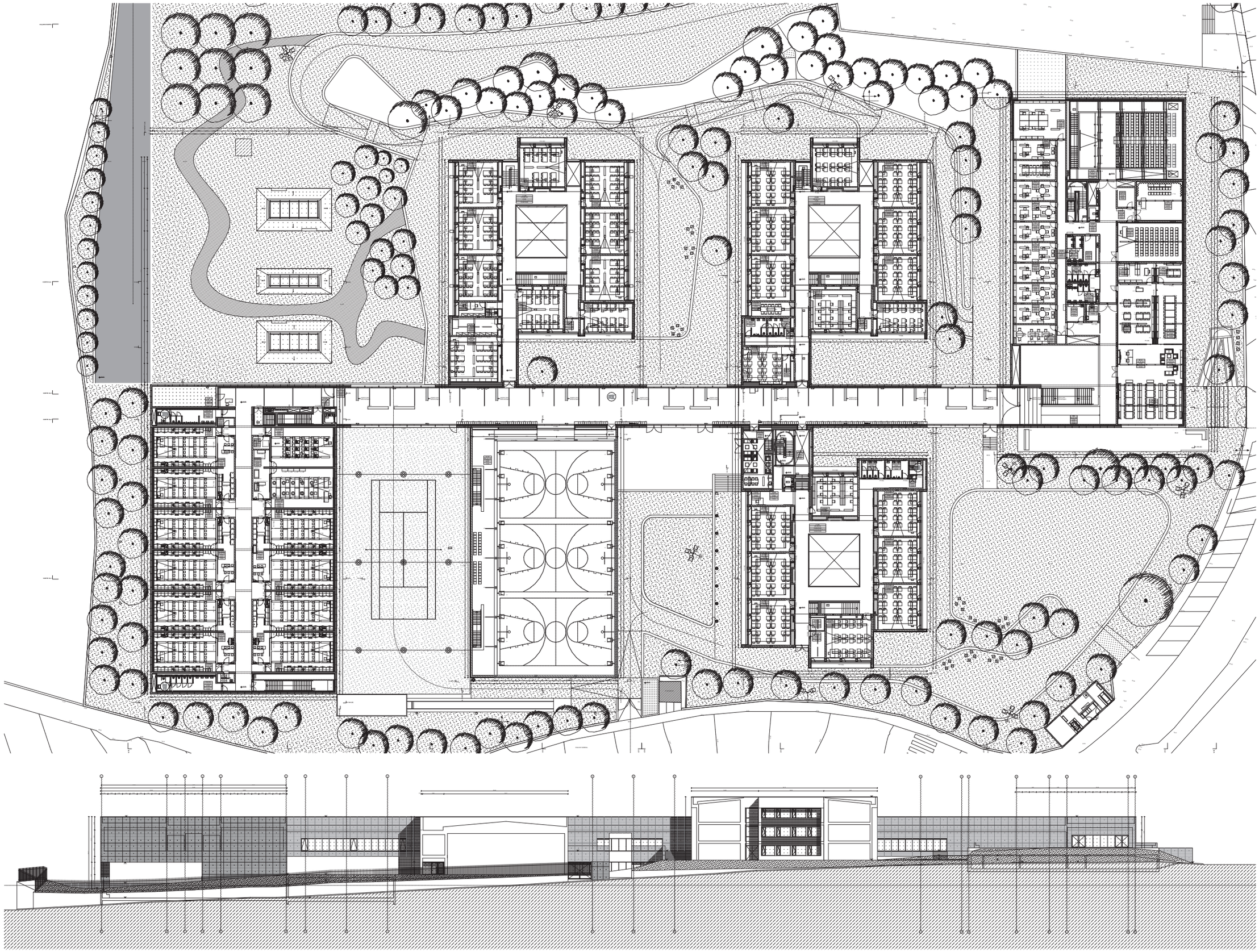



PAVILHÃO
A
PAVILHÃO
DESPORTIVO
BALNEÁRIOS
LABORATÓRIOS
LEARNING STREET
ENTRADA
PAVILHÃO
B
PAVILHÃO
C
CAMPO
DESPORTIVO
COBERTO
EDIFÍCIO
PRINCIPAL
OFICINAS

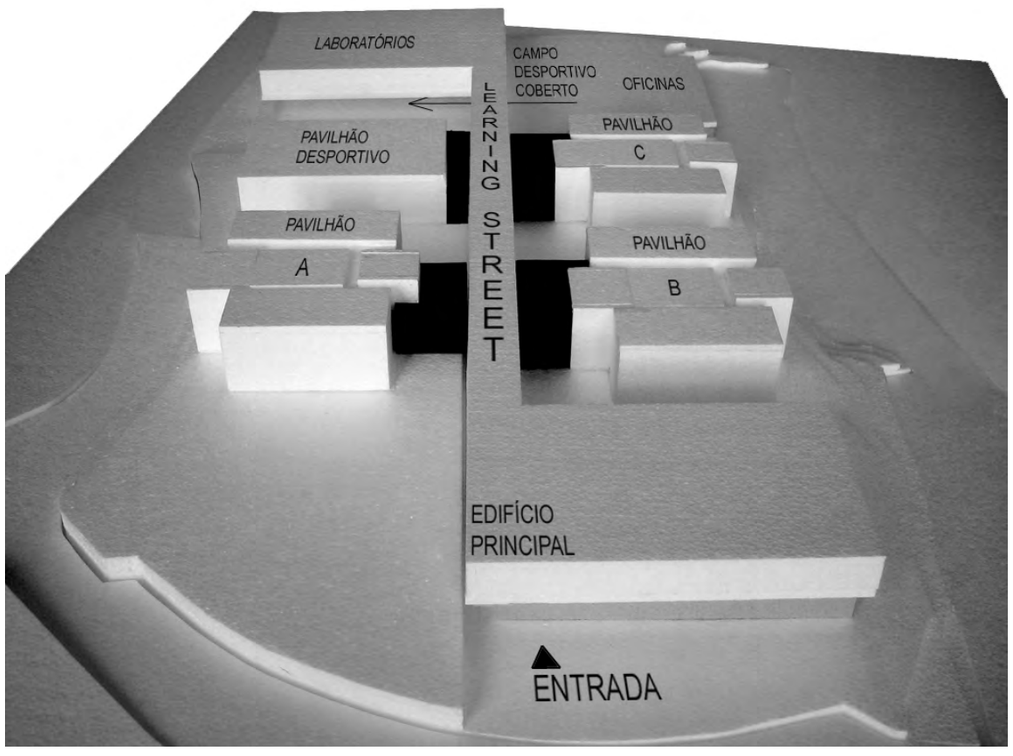




PLANTA À COTA 41.50



PLANTA Á COTA 38 E ALÇADO SUL


LABORATÓRIOS
CAMPO
DESPORTIVO
COBERTO
OFICINAS
LEARNING STREET
PAVILHÃO
DESPORTIVO
PAVILHÃO
C
PAVILHÃO
A
PAVILHÃO
B
EDIFÍCIO
PRINCIPAL
ENTRADA



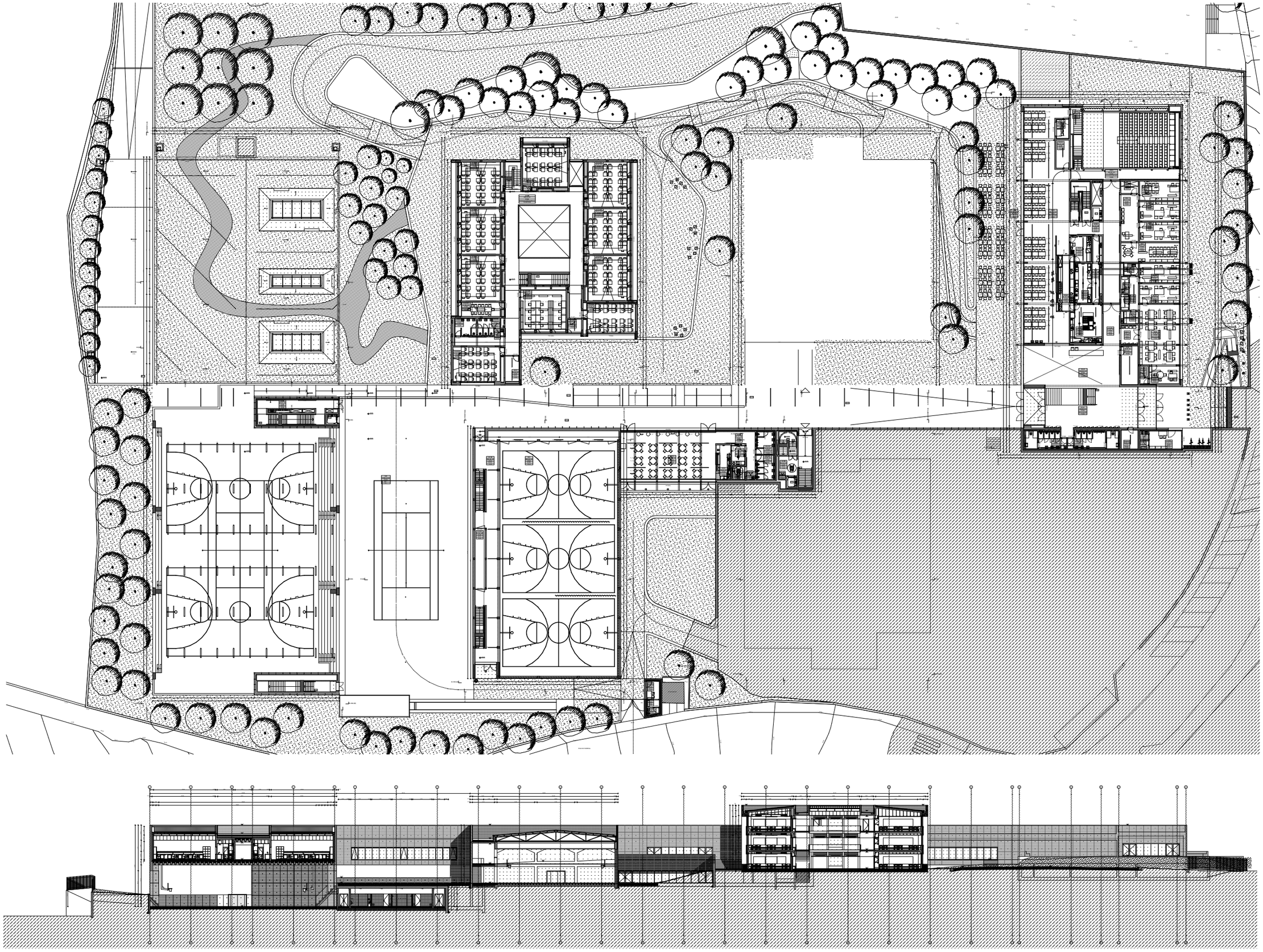




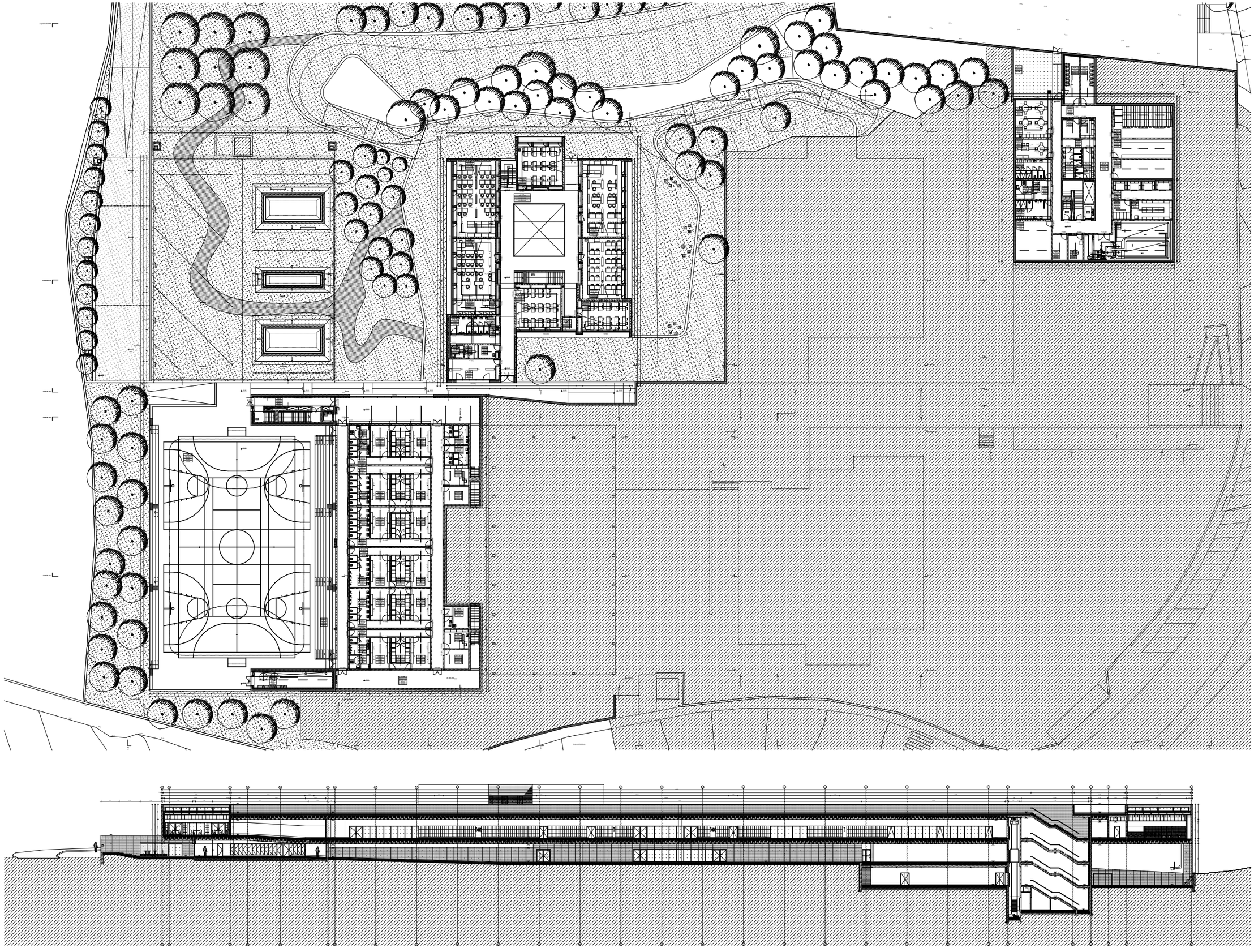








PLANTA À COTA 35 E CORTE LONGITUDINAL 1

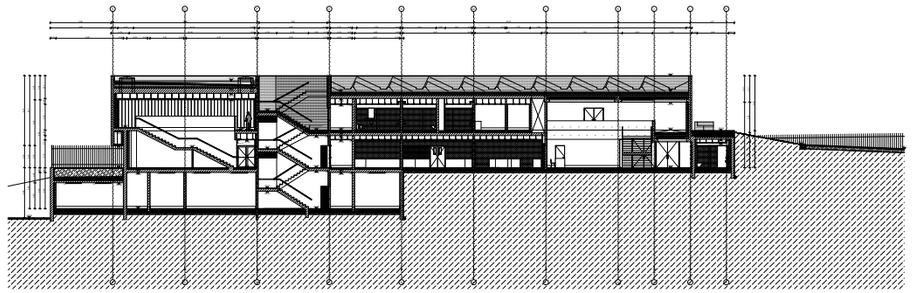


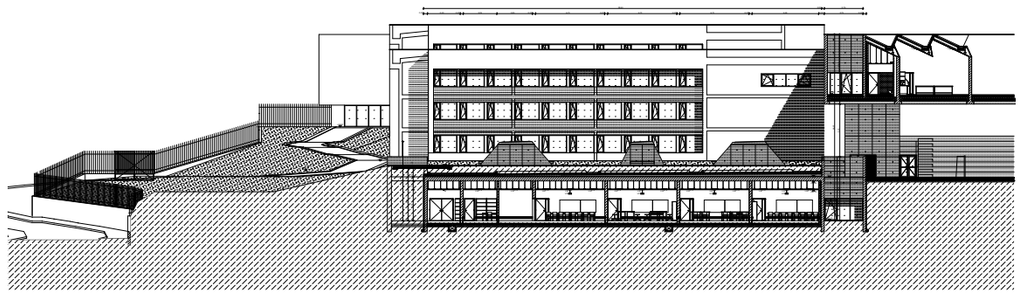
PLANTA À COTA 32.50 E CORTE LONGITUDINAL 2

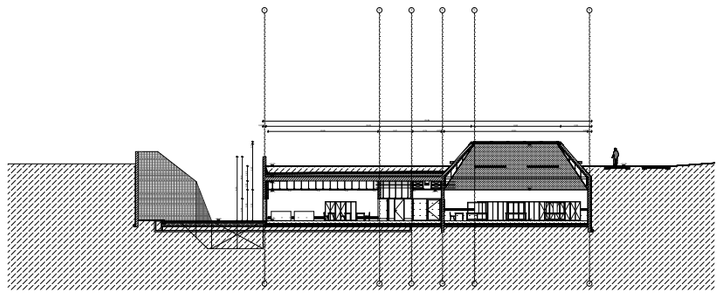








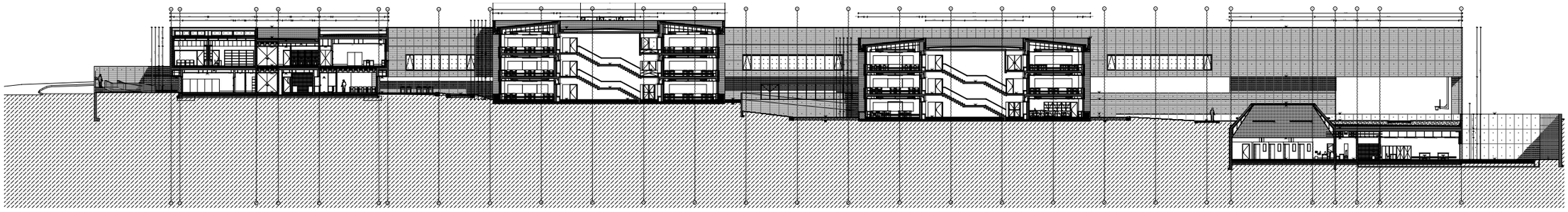


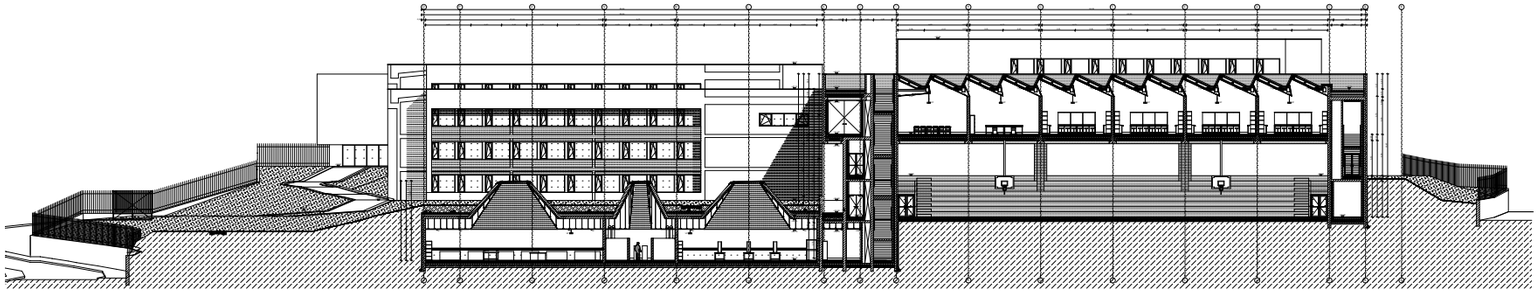


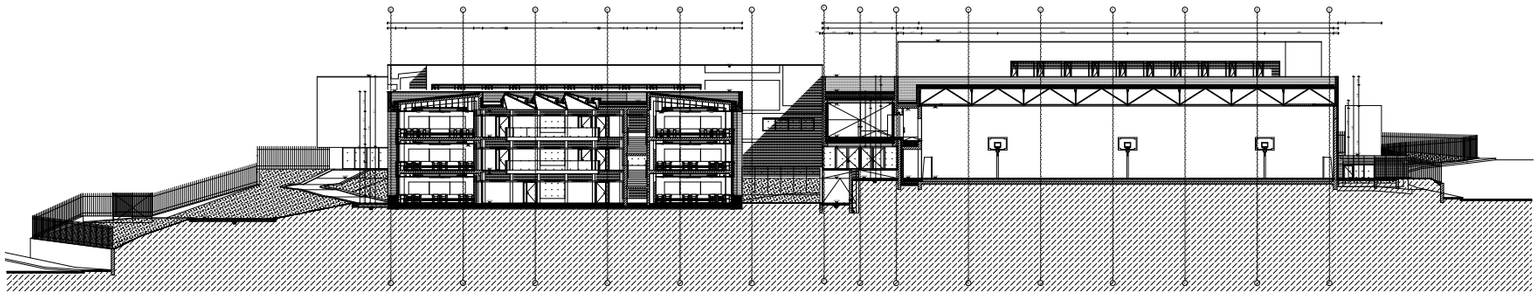
CORTES C6, C2 E C3

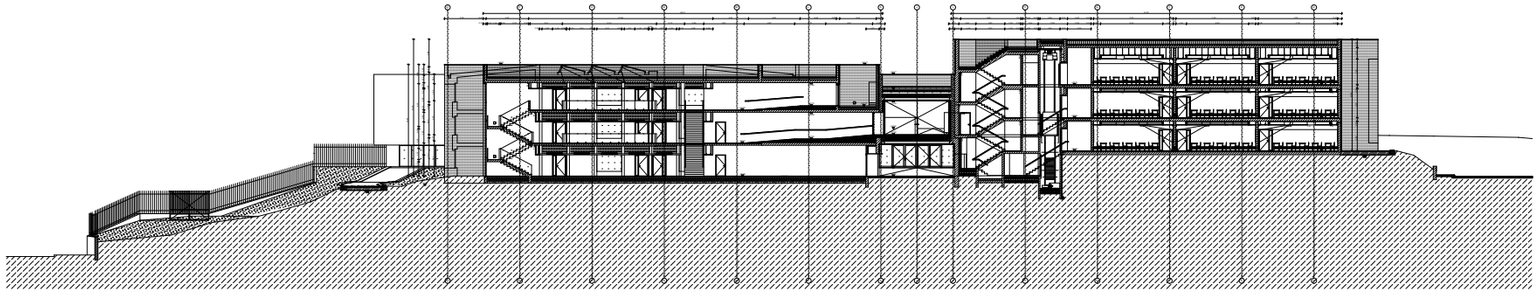


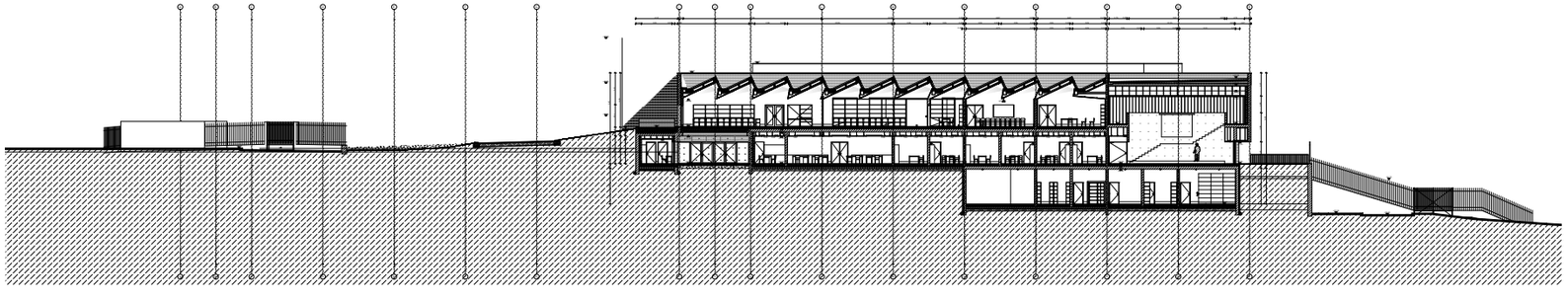
PLANTA À COTA 28 E CORTE LONGITUDINAL 3



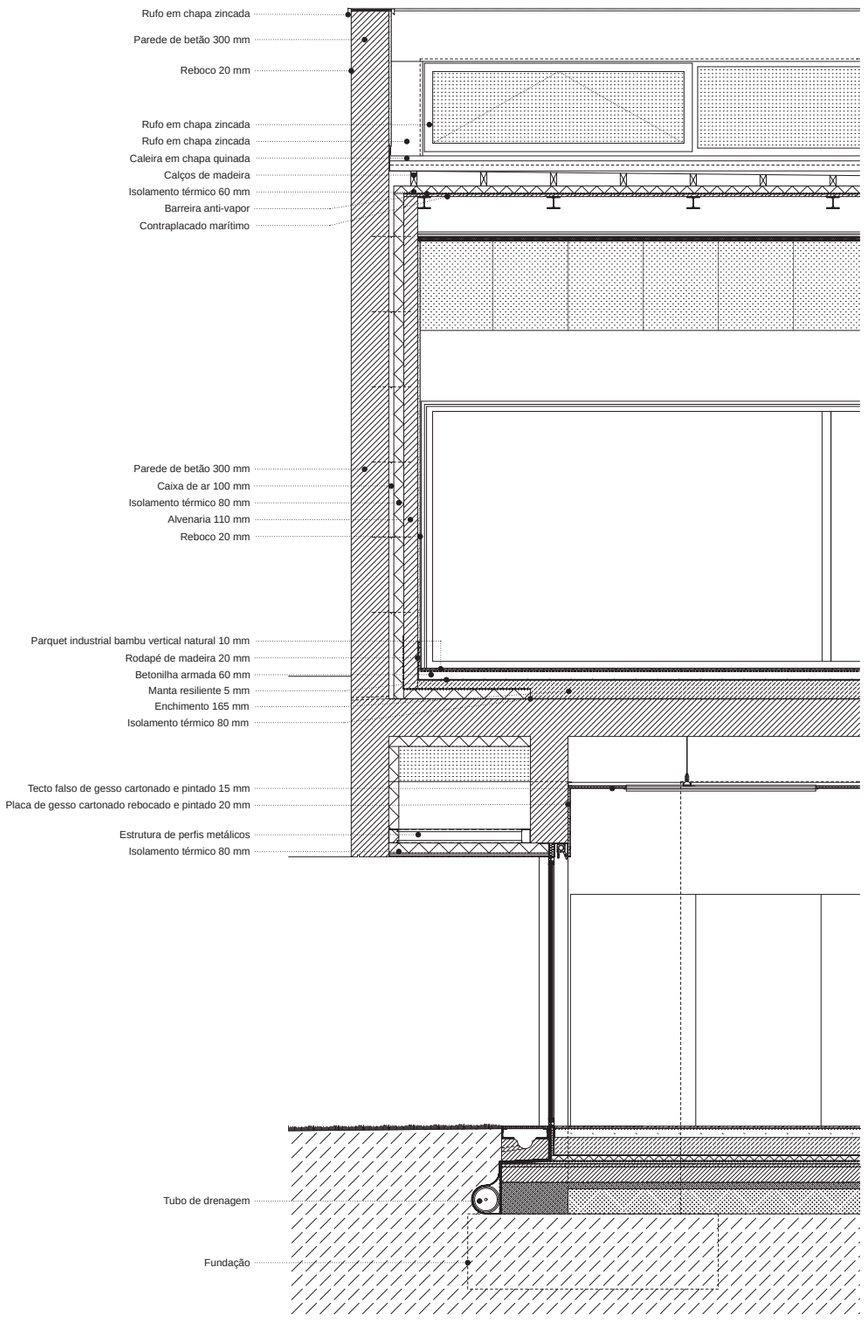




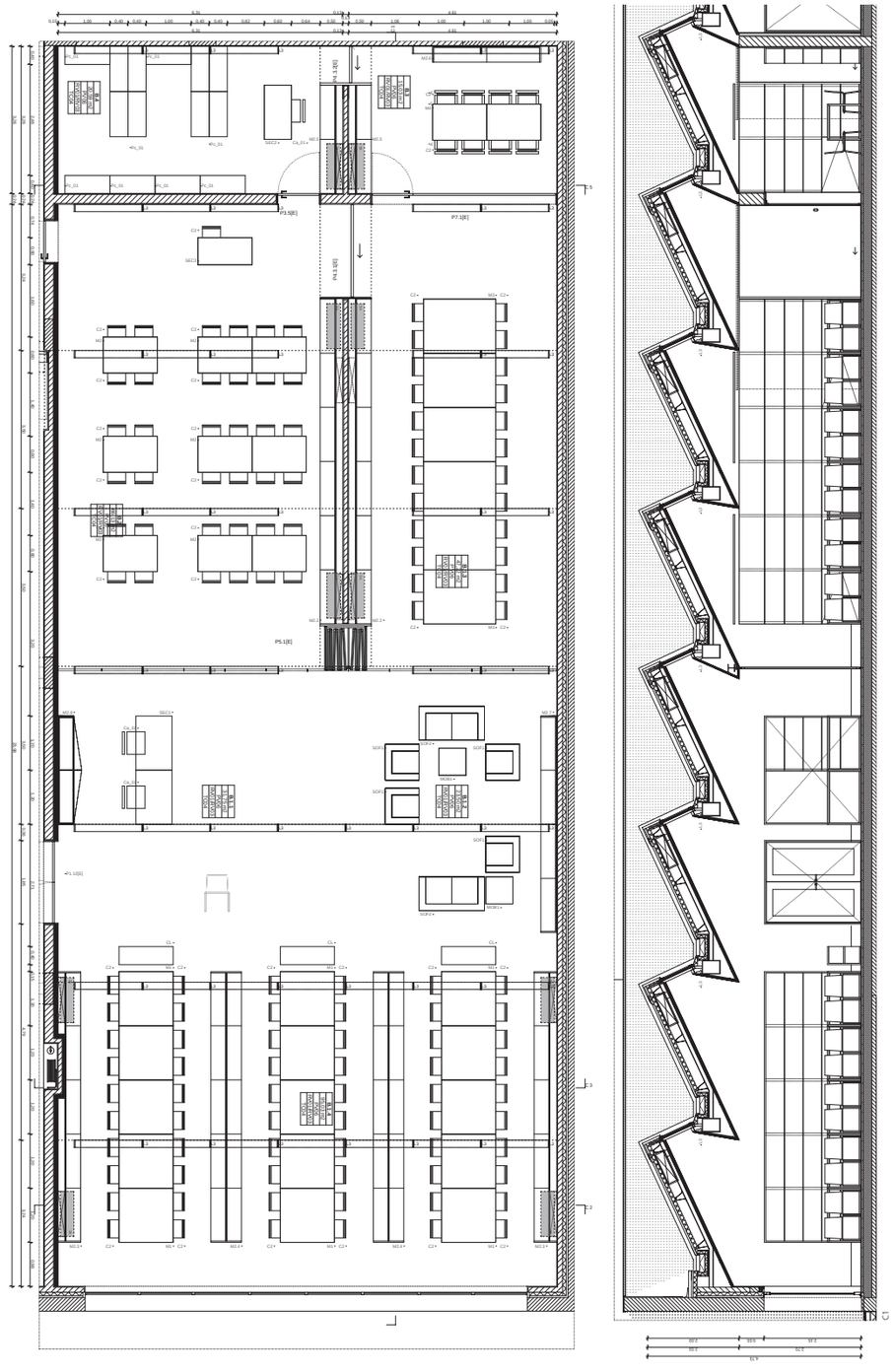




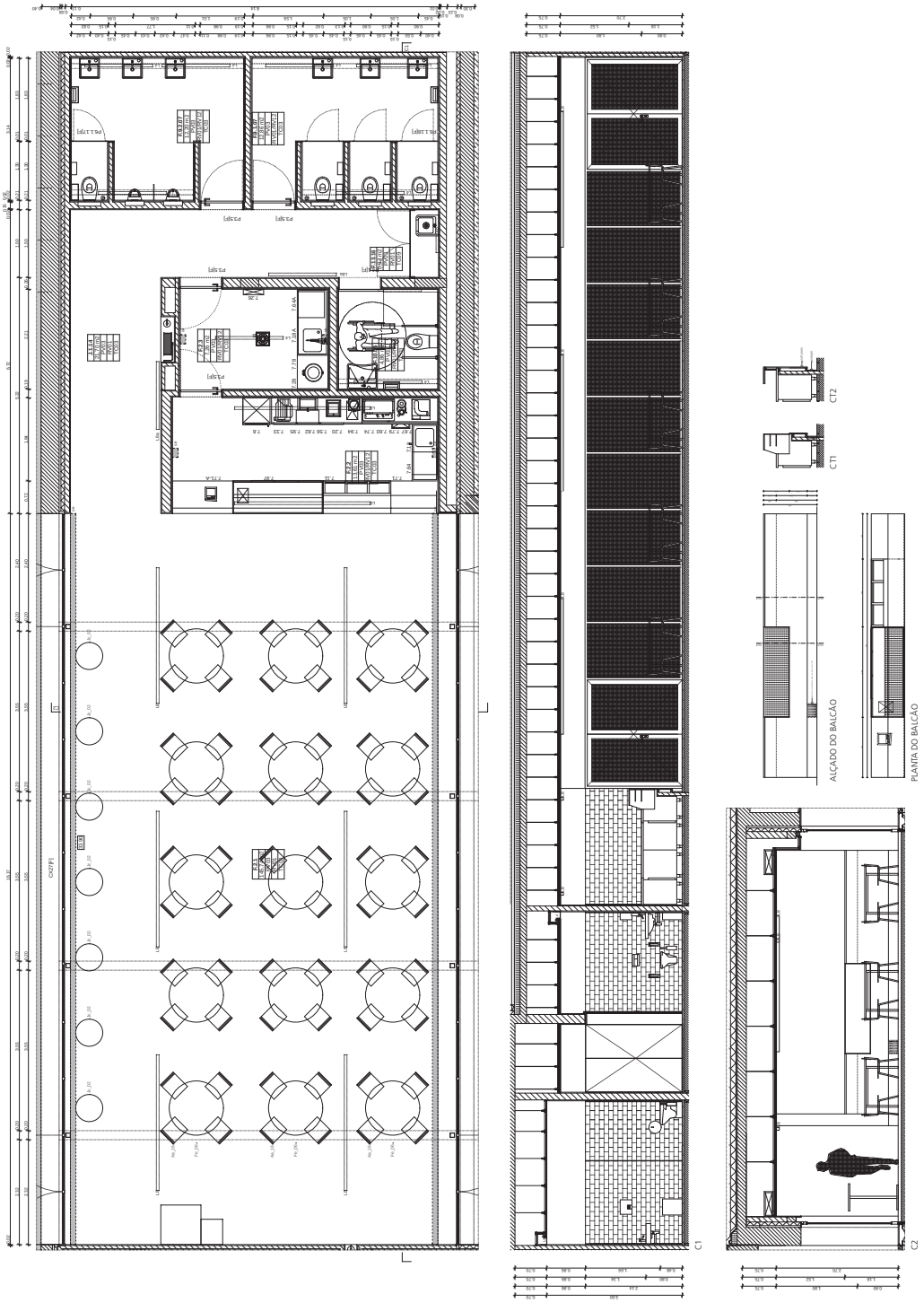
CORTE LONGITUDINAL 4 E CORTES TRANSVERSAIS 1-4



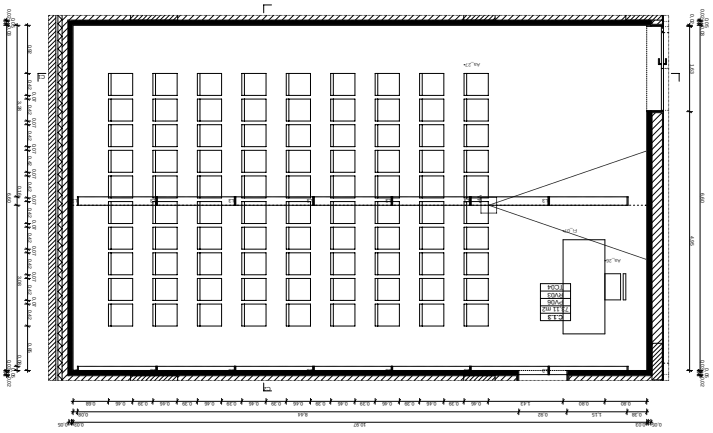
CORTE CONSTRUTIVO 01

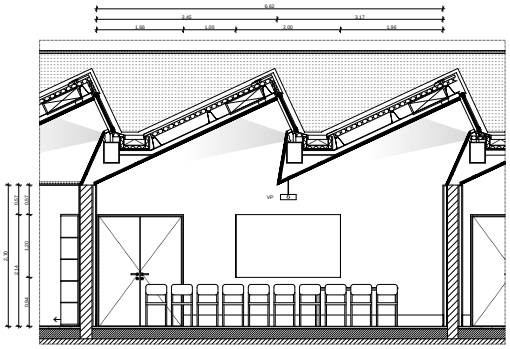


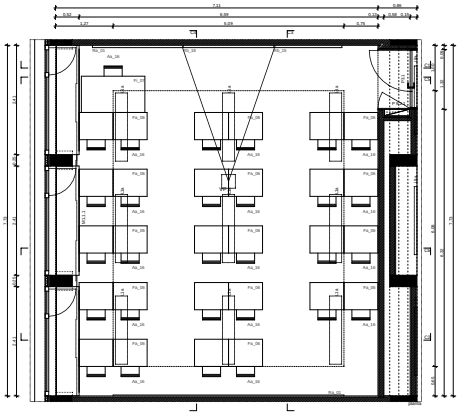
BIBLIOTECA

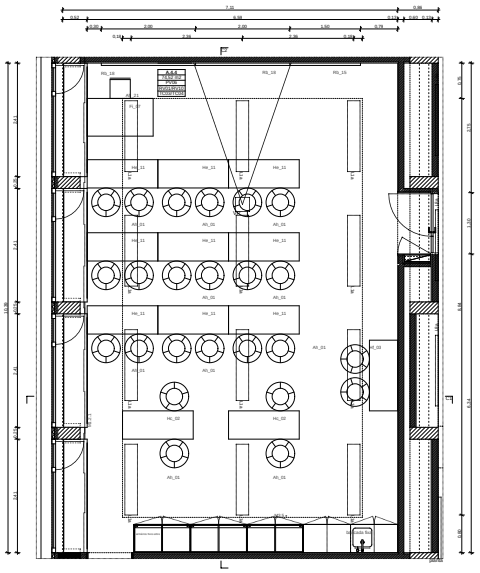


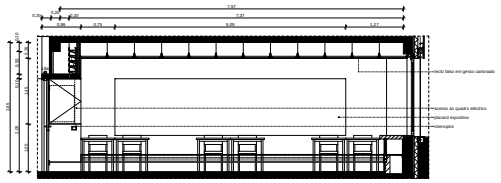
BAR

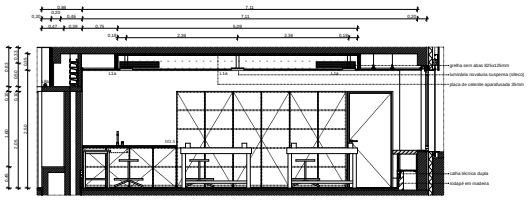


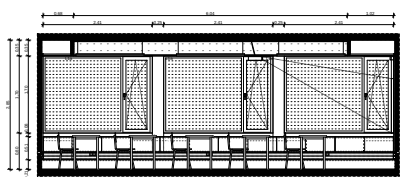


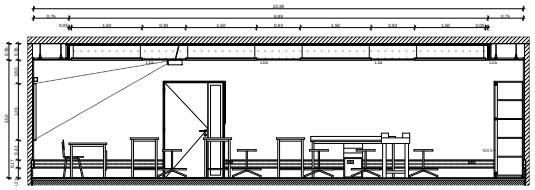


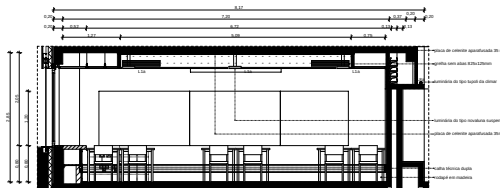




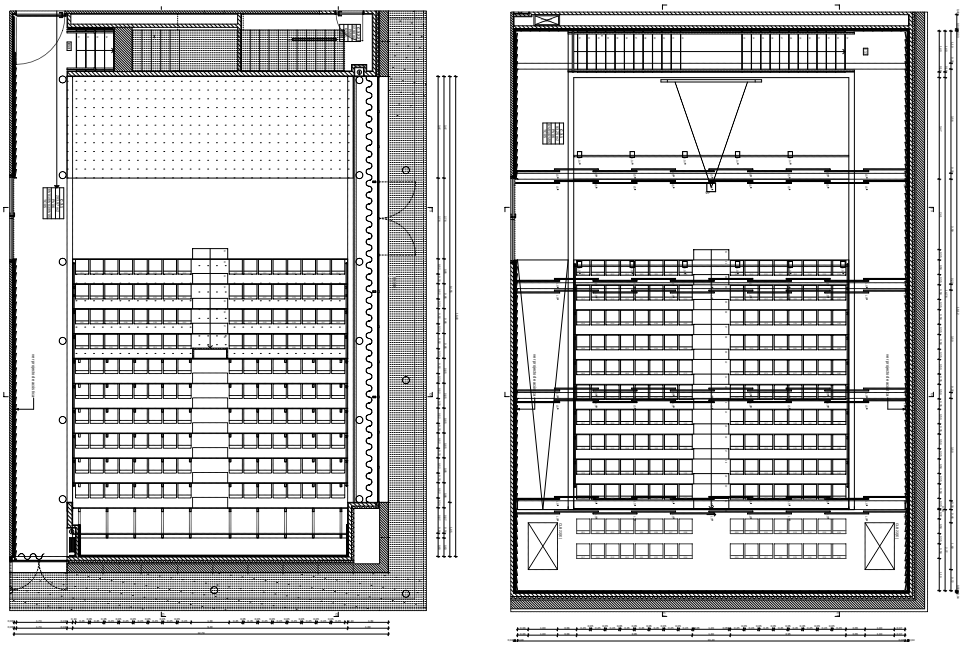








AUDITÓRIO ; SALA DE AULA TIPO; SALA DE ARTES TIPO



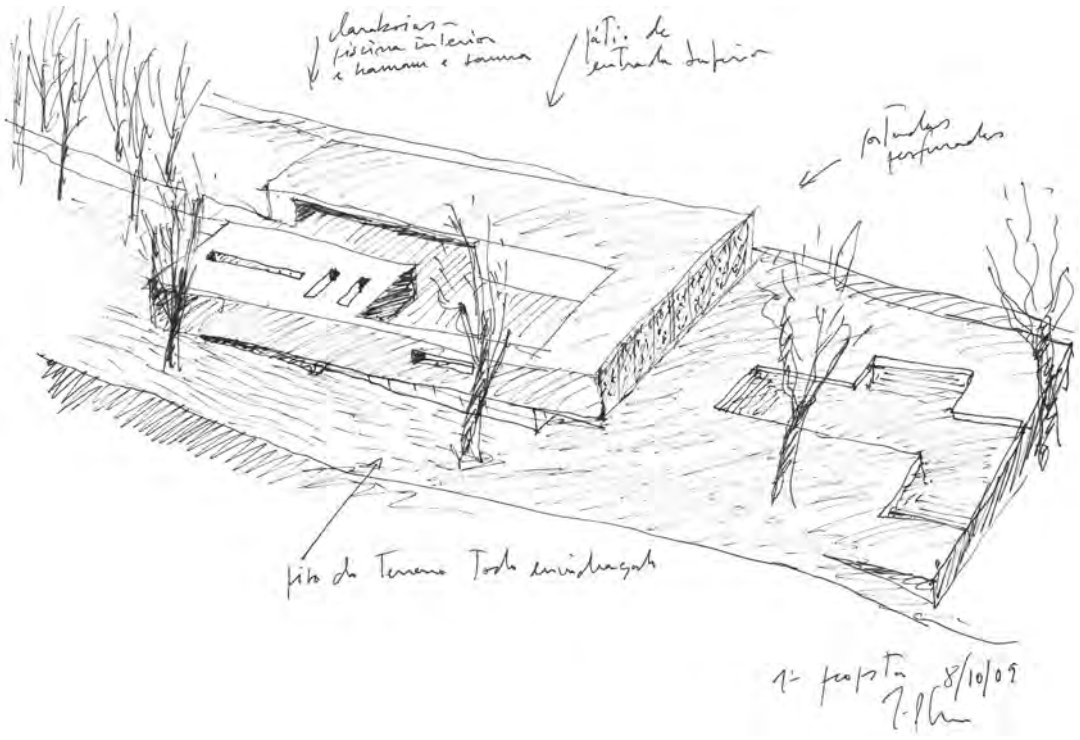
SALA POLIVALENTE




3000
3000
3000
3000

MORADIA NA AGUDA 2009

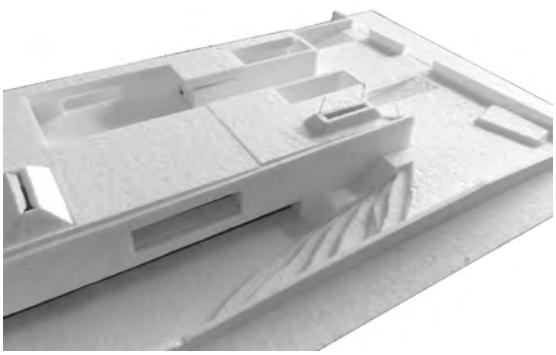
Aguda, Vila Nova De Gaia [projecto n.º 115/09]

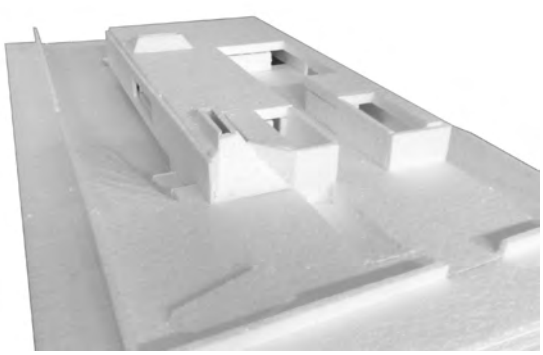


PROPOSTA 1

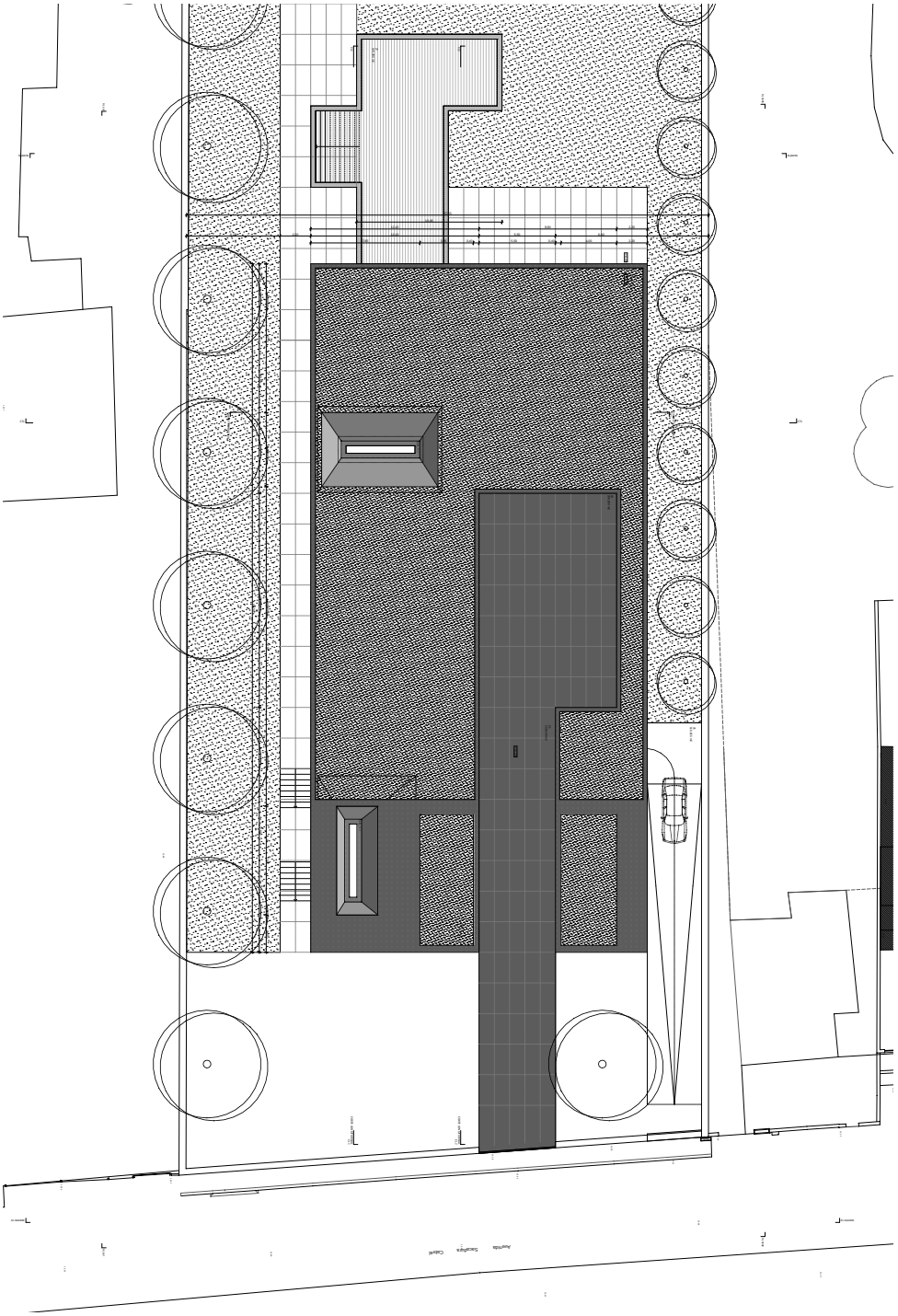




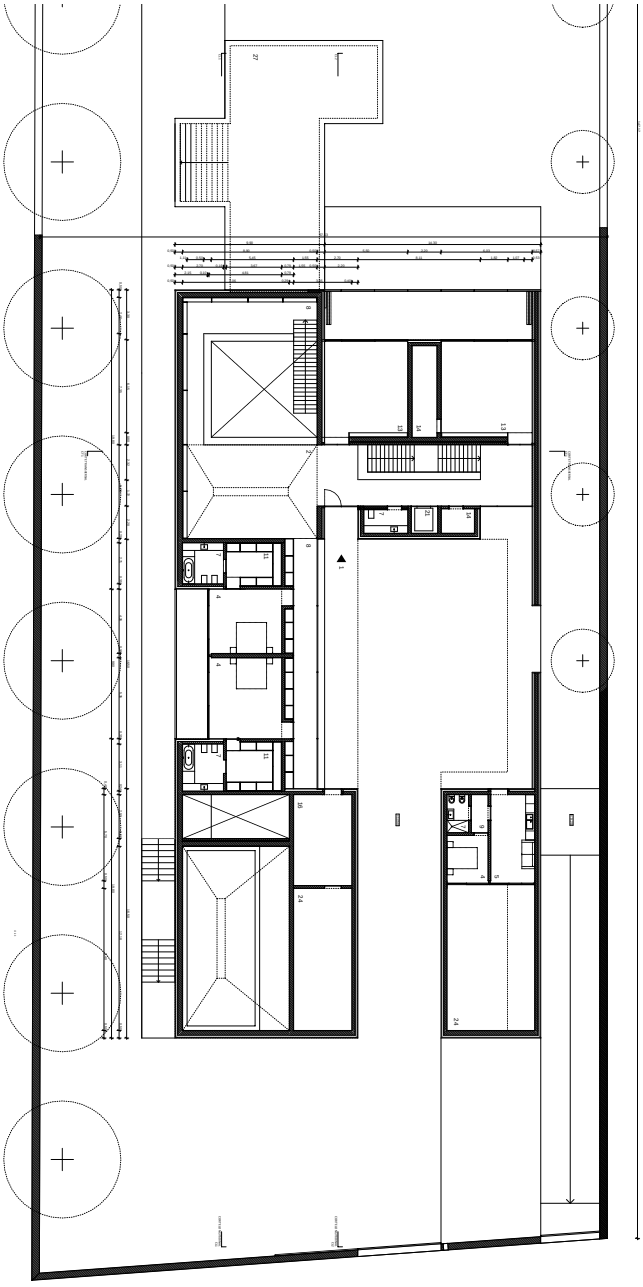




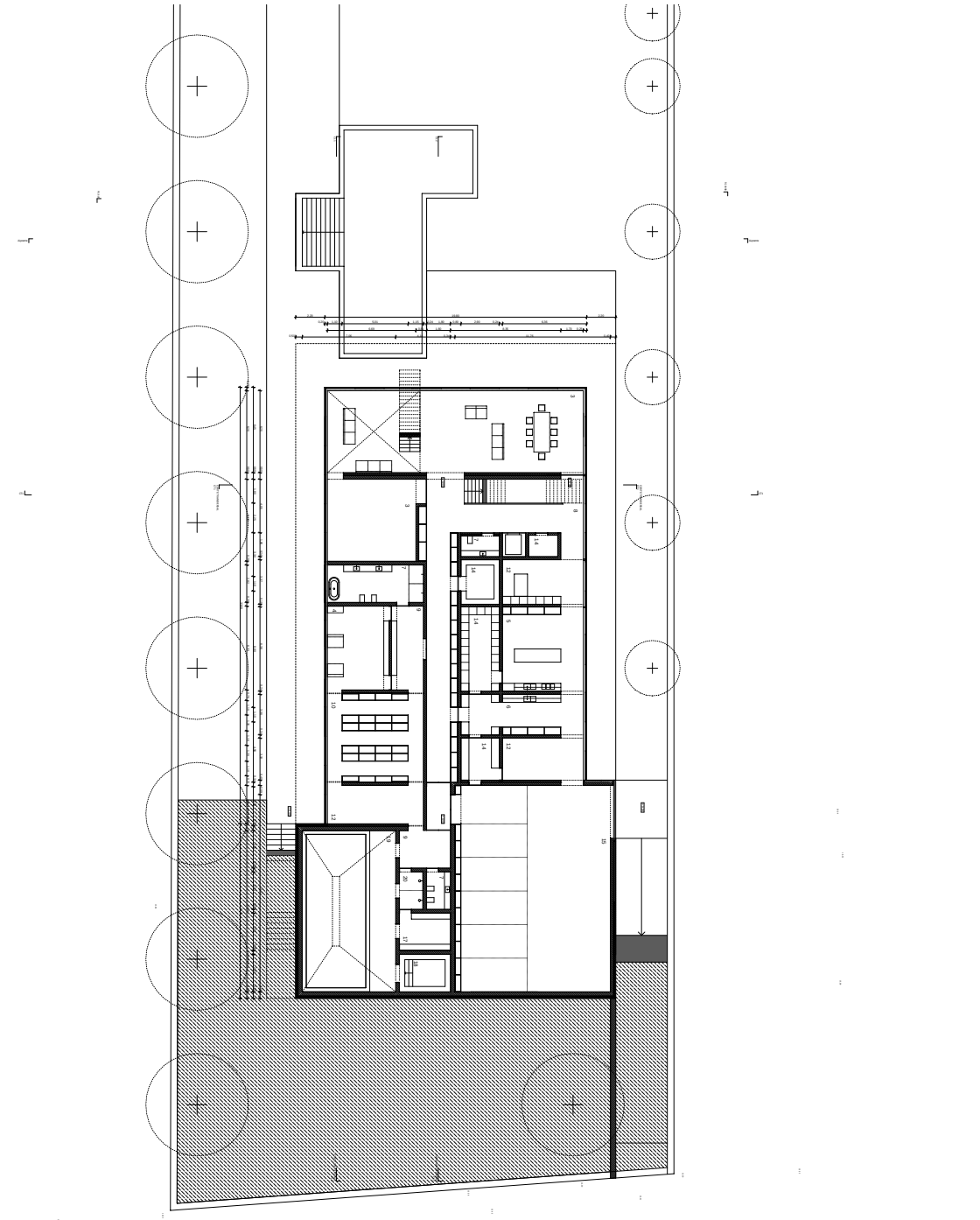
PROPOSTA 1

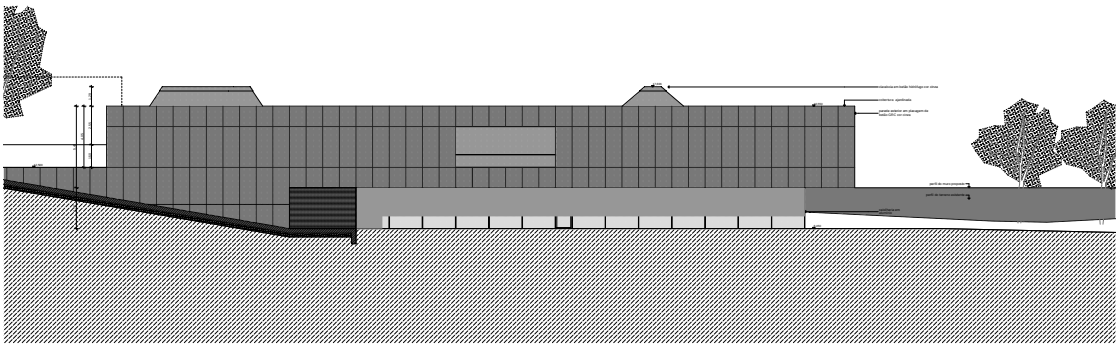


PROPOSTA 1 _ PLANTA DE COBERTURA

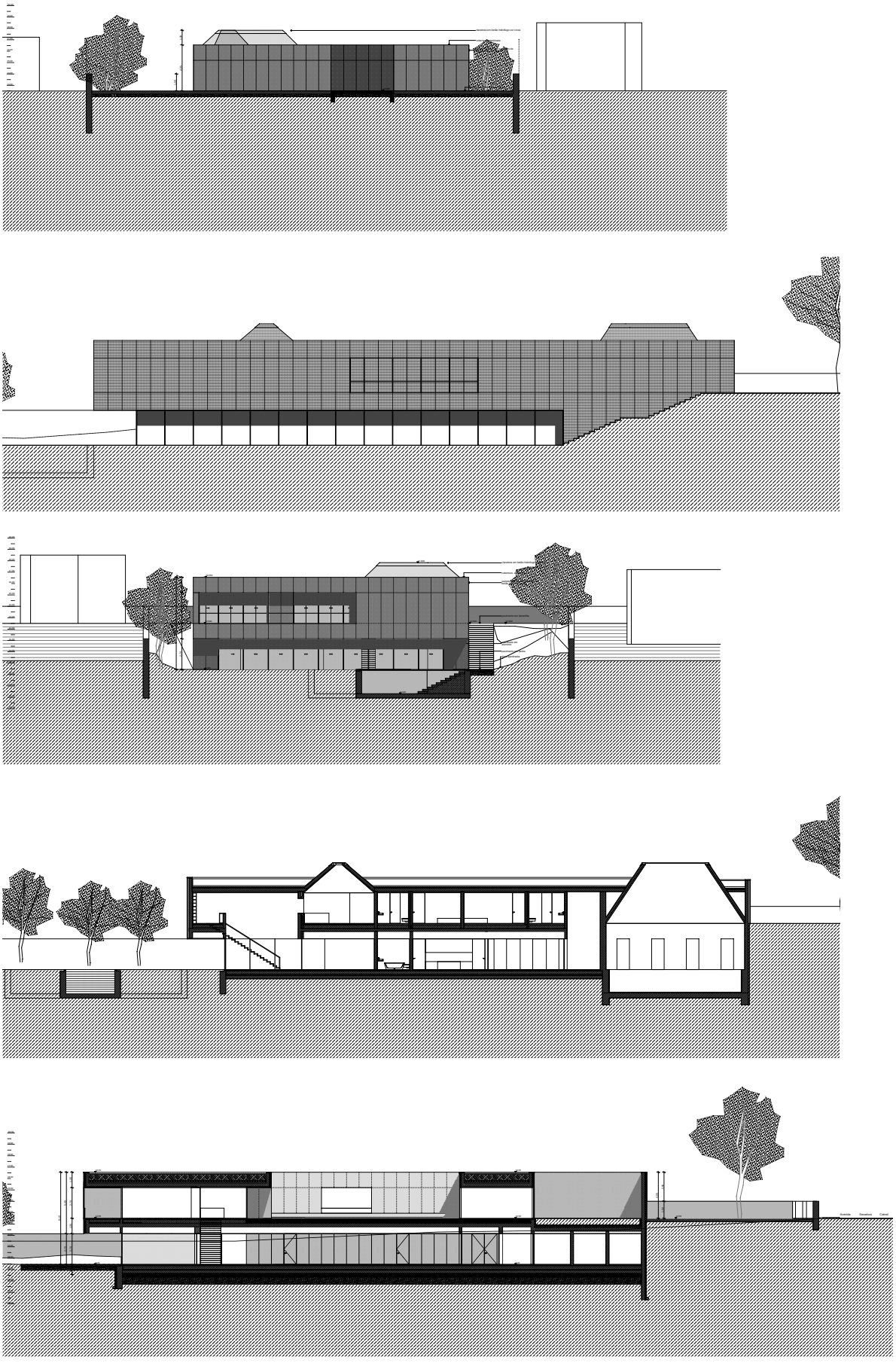


PROPOSTA 1 _ PLANTA DO PISO 1



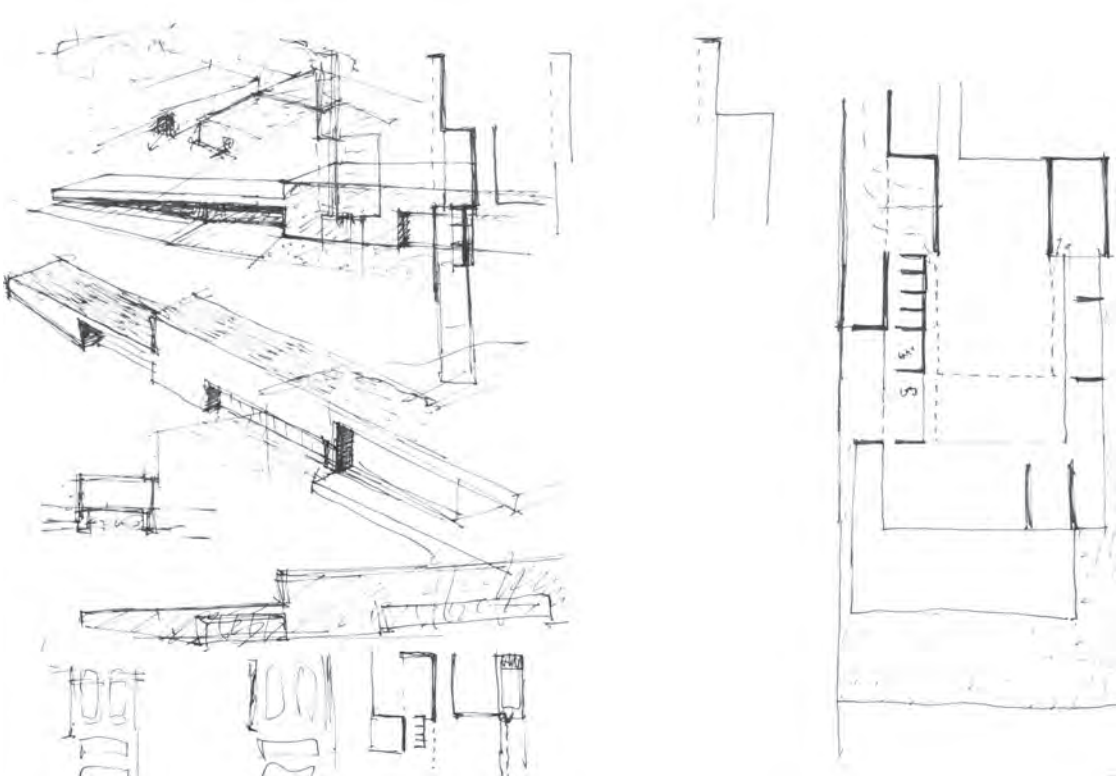


PROPOSTA 1 _ PLANTA DO PISO 0; ALÇADO NORTE

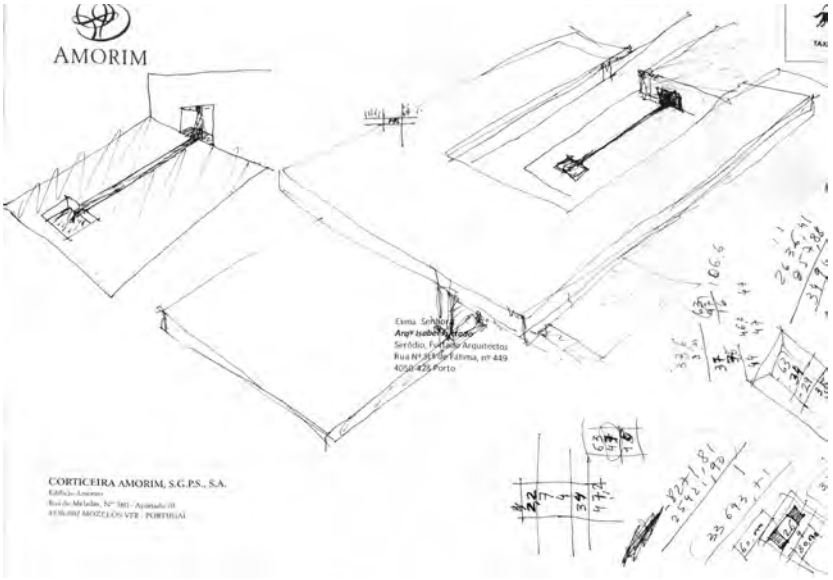


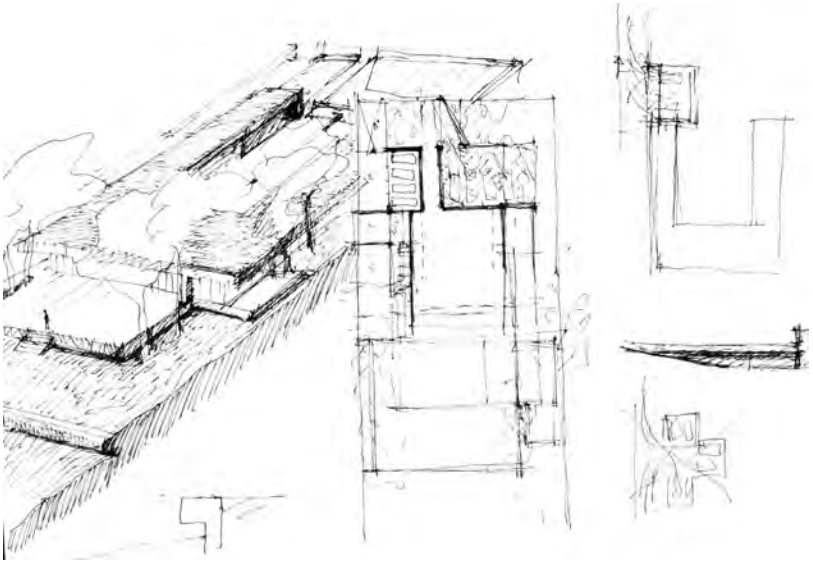
PROPOSTA 1 _ ALÇADOS NASCENTE, SUL E POENTE; CORTES LONGITUDINAIS

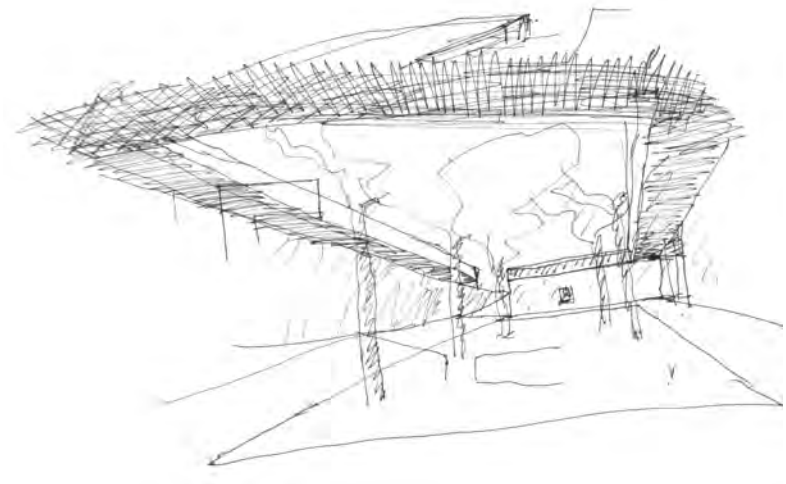




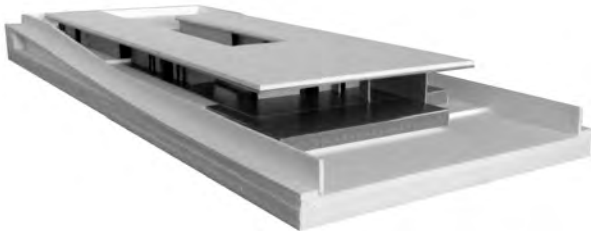
PROPOSTA 2







PROPOSTA 2

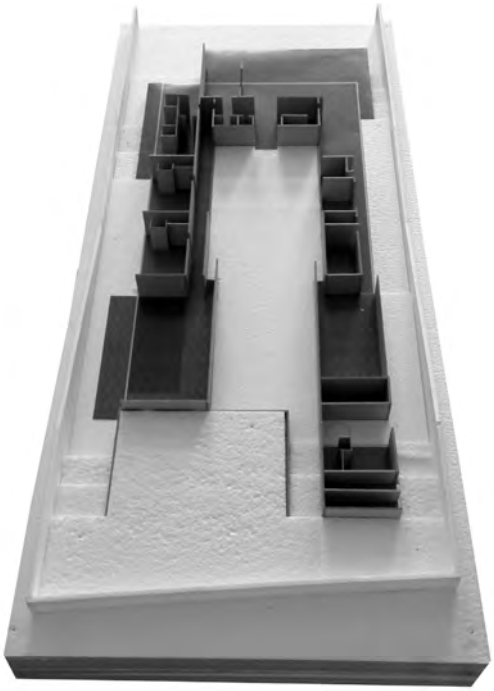


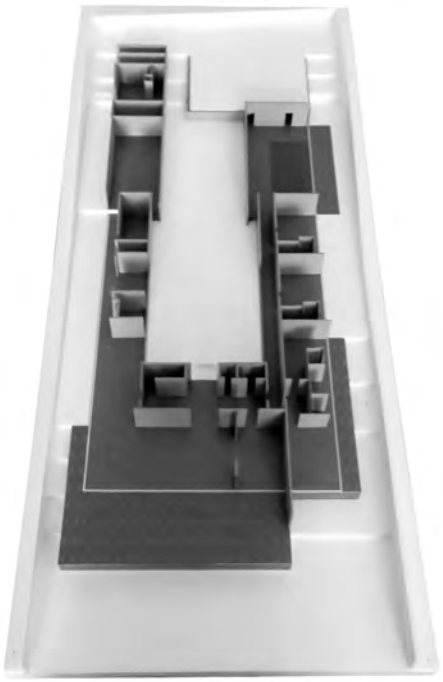




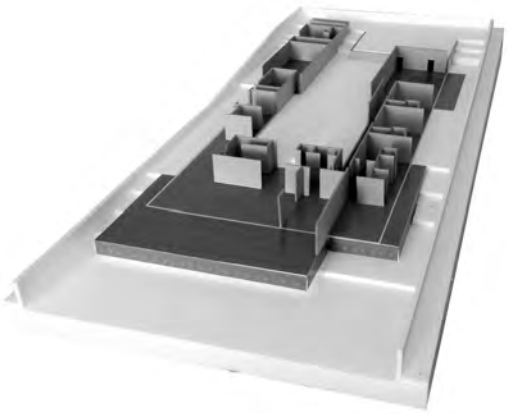


PROPOSTA 2

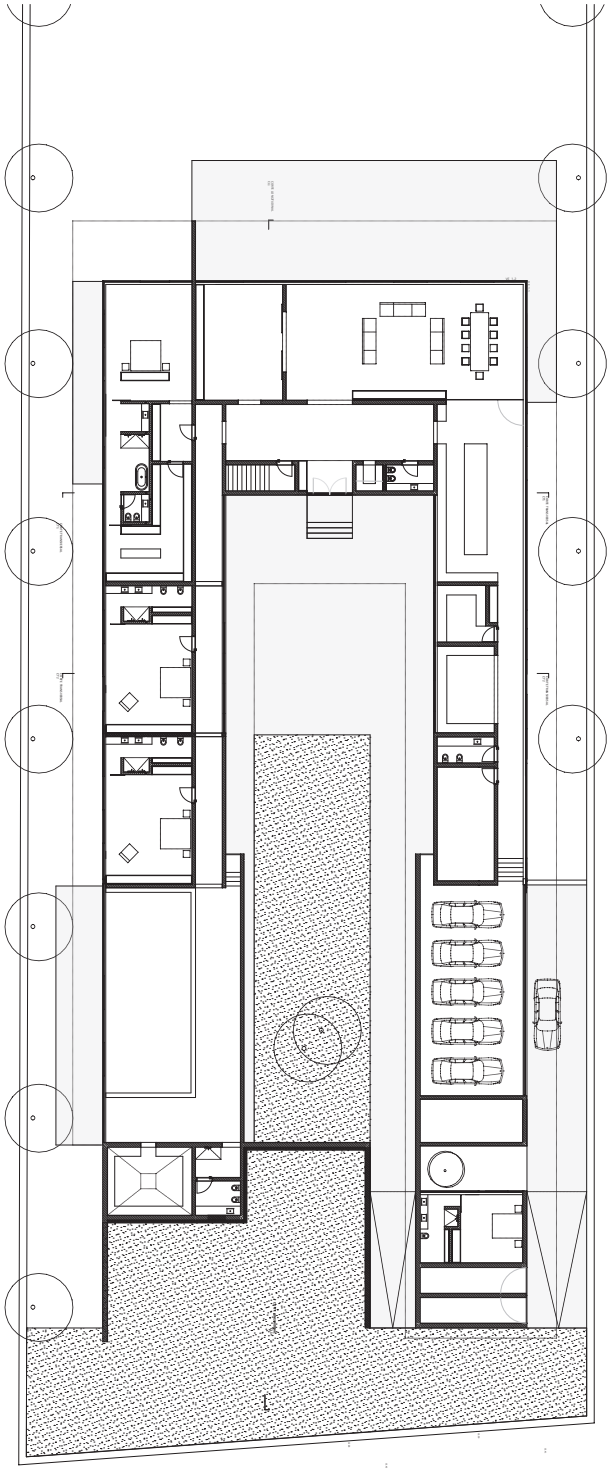




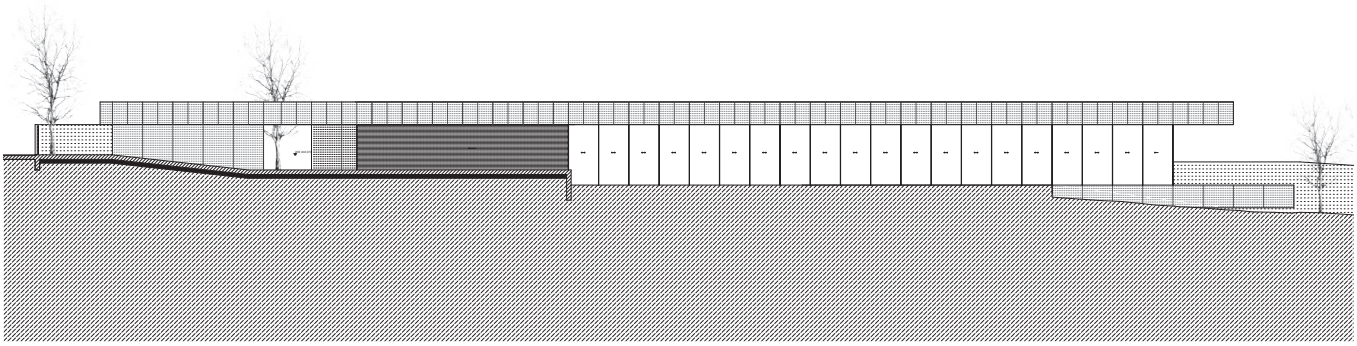


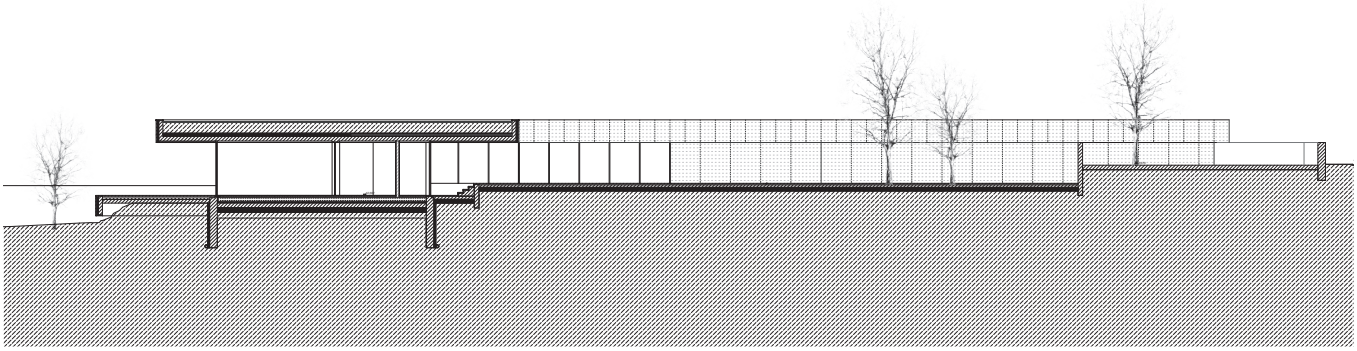


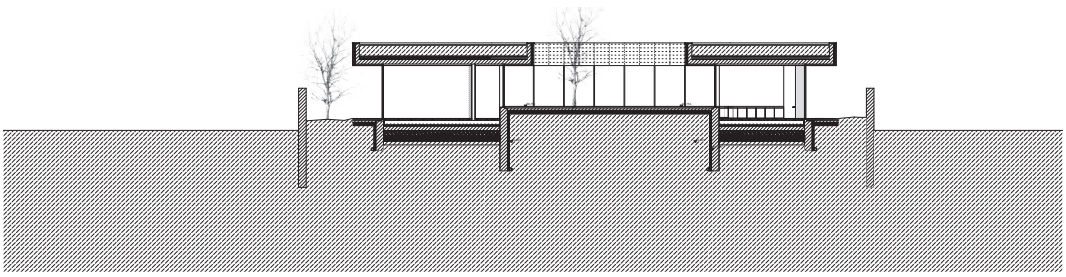
PROPOSTA 2

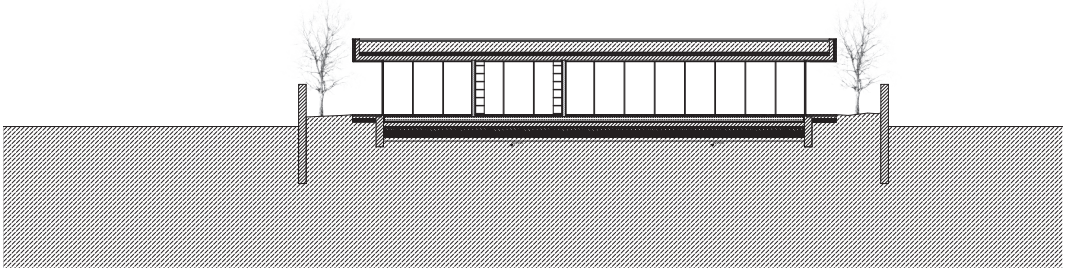


PROPOSTA 2 _ PLANTA PISO 0









PROPOSTA 2 _ ALÇADO NORTE E CORTES





PROPOSTA 2 _ IMAGENS 3D



PROPOSTA 2 _ IMAGEM 3D

HOTEL EM BRAGA 2009

Palmeira, Braga [projecto n.º 116/09]

ESTRATÉGIA DO PROJECTO DO HOTEL DE CHARME ROYAL PALMEIRA

A estratégia que se propõe para o Projecto do Hotel de Charme Royal Palmeira a construir em Palmeira, Braga, resulta dos propósitos e ideias enunciadas pelo Dr Carlos Dias. Todos os projectos hoteleiros procuram realizar hotéis que possam oferecer aos seus hóspedes estadias confortáveis e experiências interessantes, que os façam desejar voltar e que propagandeiem a qualidade do serviço e estadia de que usufruíram. Nesse sentido, e num hotel que procura explorar tipos de hóspedes diferentes, seja no turismo ou no mundo dos negócios, o projecto que se pretende realizar deve criar condições que ampliem as possibilidades de sucesso do hotel. Algumas dessas condições foram descritas no programa definido pelo Dr Carlos Dias, nomeadamente as paisagísticas e ambientais.

Nesse sentido, a proposta que se apresenta explora e potencia a paisagem excepcional do local e transforma em tema a preocupação ambiental, reflectida também no propósito do pomar e horto biológico. Isolamento e ambiente natural são aquilo que certamente trará a este hotel turistas em descanso, ou grupos empresariais, que sem, se afastar dos centros urbanos, se isolam em trabalho. Garantir essa impressão e fazer os hóspedes sentirem esse afastamento e isolamento é um dos primeiros objectivos deste Hotel.

Face ao exposto, e reconhecendo o potencial deste local, qualquer projecto deve no mínimo manter as circunstâncias naturais do local originais, anteriores à da realização da pousada existente, e desejavelmente ampliar a possibilidade de uso e usufruto dessa paisagem. Seguindo este objectivo, a estratégia definida foi a de realizar um edifício de expressão mínima na paisagem, capaz de fazer sentir cada um dos hóspedes isolado, num edifício que se integra na paisagem, e que em nada se assemelha aos que já conhece, sejam de cariz mais urbano ou não. Deste modo, por um lado, o Hotel produz um impacto mínimo na envolvente não afectando o potencial natural da envolvente, (que é uma das matérias que o Hotel pretende promover e que, em última análise, vai vender aos hóspedes), por outro, os hóspedes não têm percepção da dimensão do Hotel, facto importante quer para se sentirem num sítio de impacto mínimo no ambiente natural, quer para elevar o carácter exclusivo e pessoal do serviço que lhes é prestado. Esta estratégia define o conceito deste hotel, que se insere na topografia expondo pouca área. Alguns volumes destacam-se da topografia, quer para marcar e garantir visibilidade aos pontos-chave do edifício (como a entrada, restaurante, piscina e outros), quer para

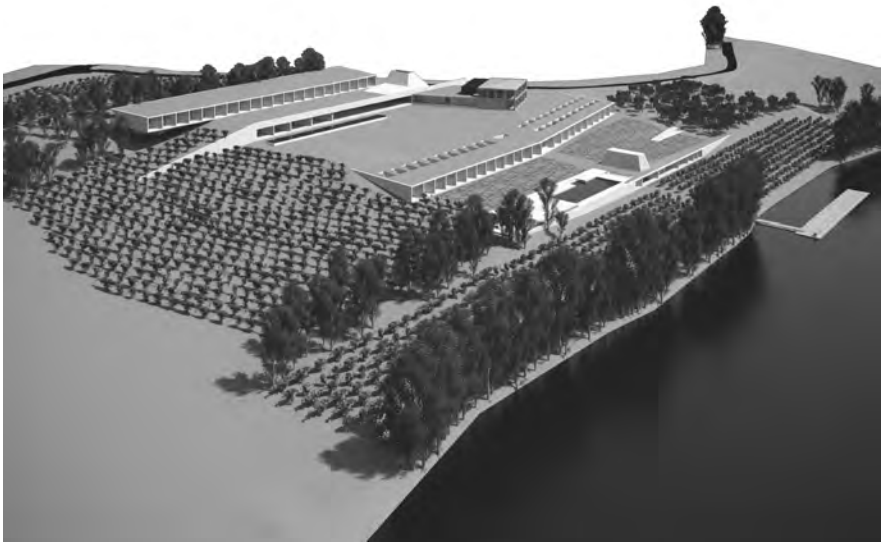


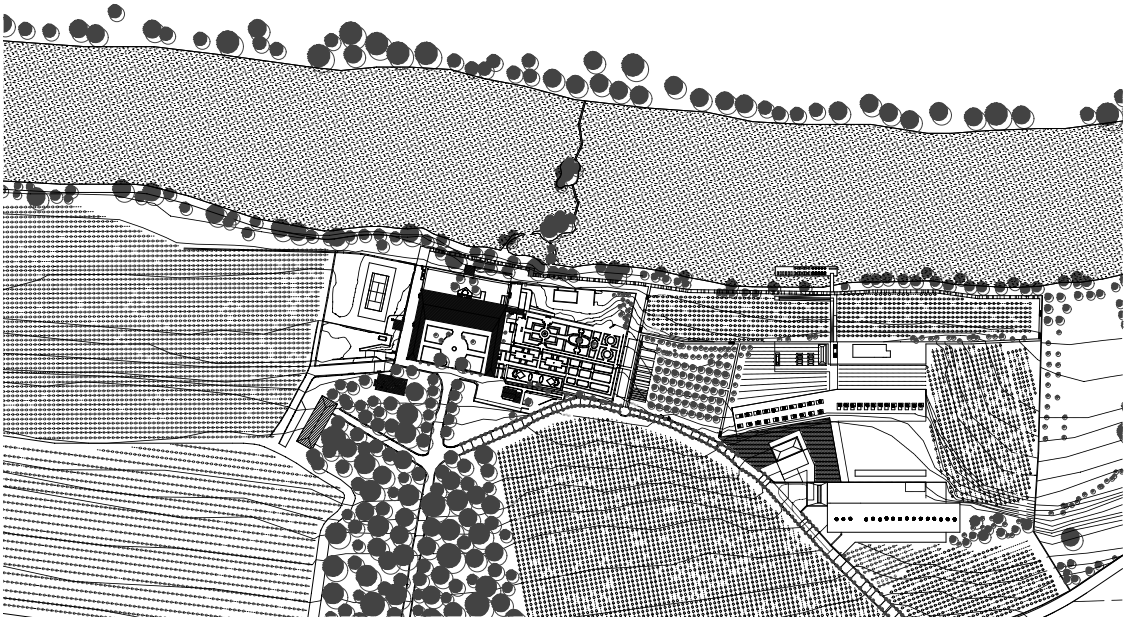
IMAGEM 3D

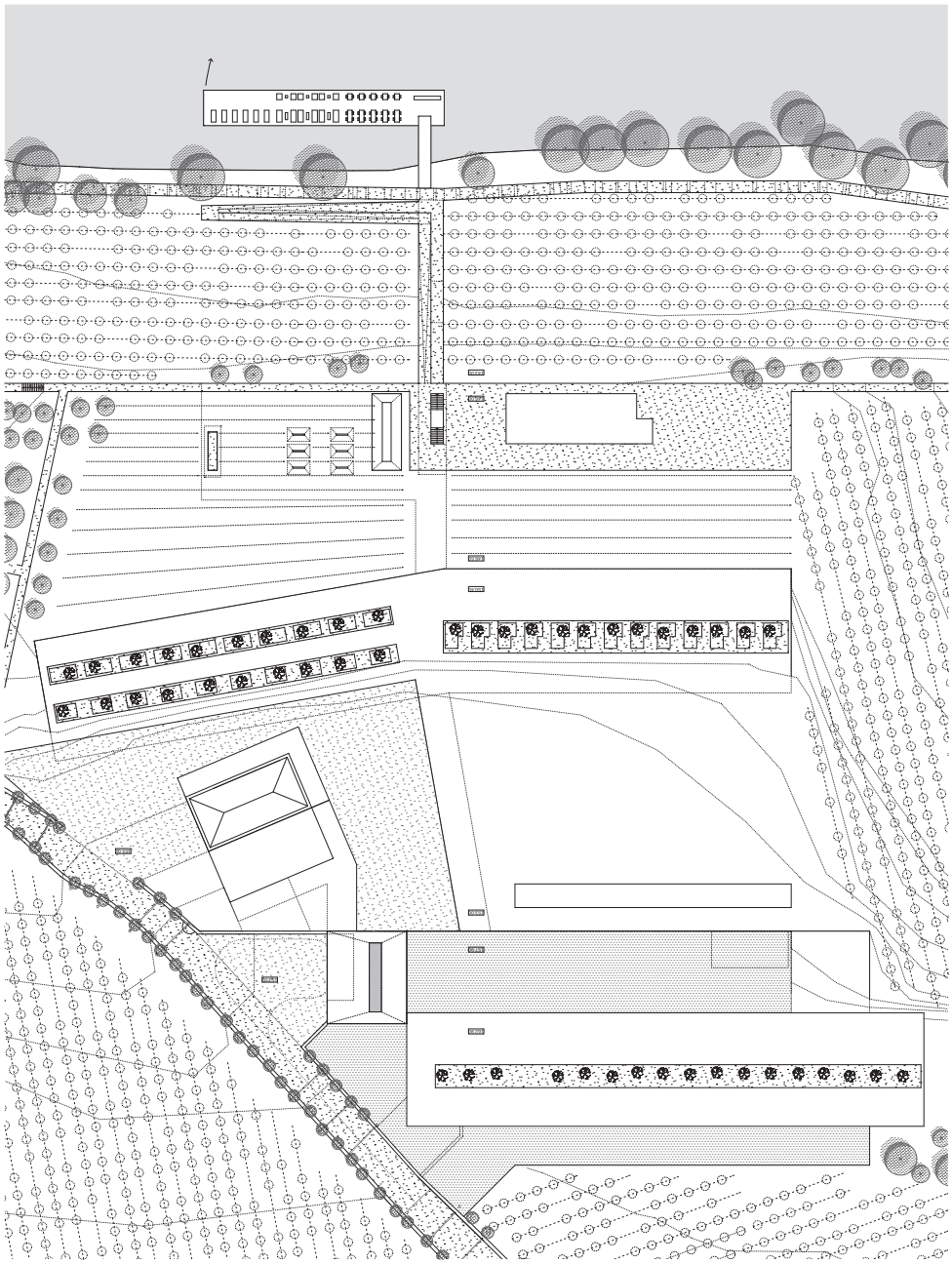
assinalar uma clara e evidente visibilidade para a paisagem e para o rio Cávado de todos os espaços de uso pelos hóspedes.

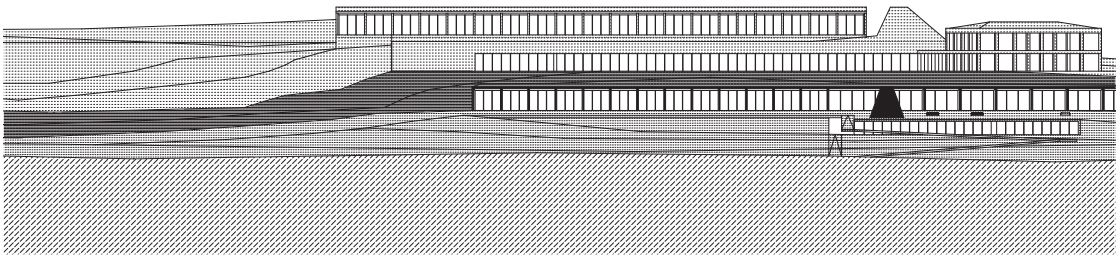
Partindo da colocação central e elevada dos espaços públicos do Hotel e passando pela varanda e aberturas de edifício que se recupera e transforma em restaurante, até aos quartos em desnível, todas as formas e áreas foram estudadas de modo a potenciar a visibilidade e uso da paisagem, sem a afectarem negativamente. A estrutura funcional proposta coloca os espaços públicos e de acesso no centro gravítico do Hotel, minimizando, apesar da forma geral do projecto, os percursos de ligação aos quartos. Esta estrutura funcional cria um percurso central que liga os vários corpos, desde o corpo das suites júnior, no ponto mais alto, até ao spa no ponto mais baixo, naturalmente mais isolado e mais próximo do rio.

Numa outra vertente do projecto, os espaços exteriores permitem aos hóspedes e ao serviço que lhes é proposto pelo Hotel um usufruto do ambiente natural e paisagístico, seja na piscina exterior (que se corrige de modo a poder estabelecer um relação com o plano do rio, como uma piscina infinita), seja no cais flutuante sobre o rio e no pomar e horto biológico.

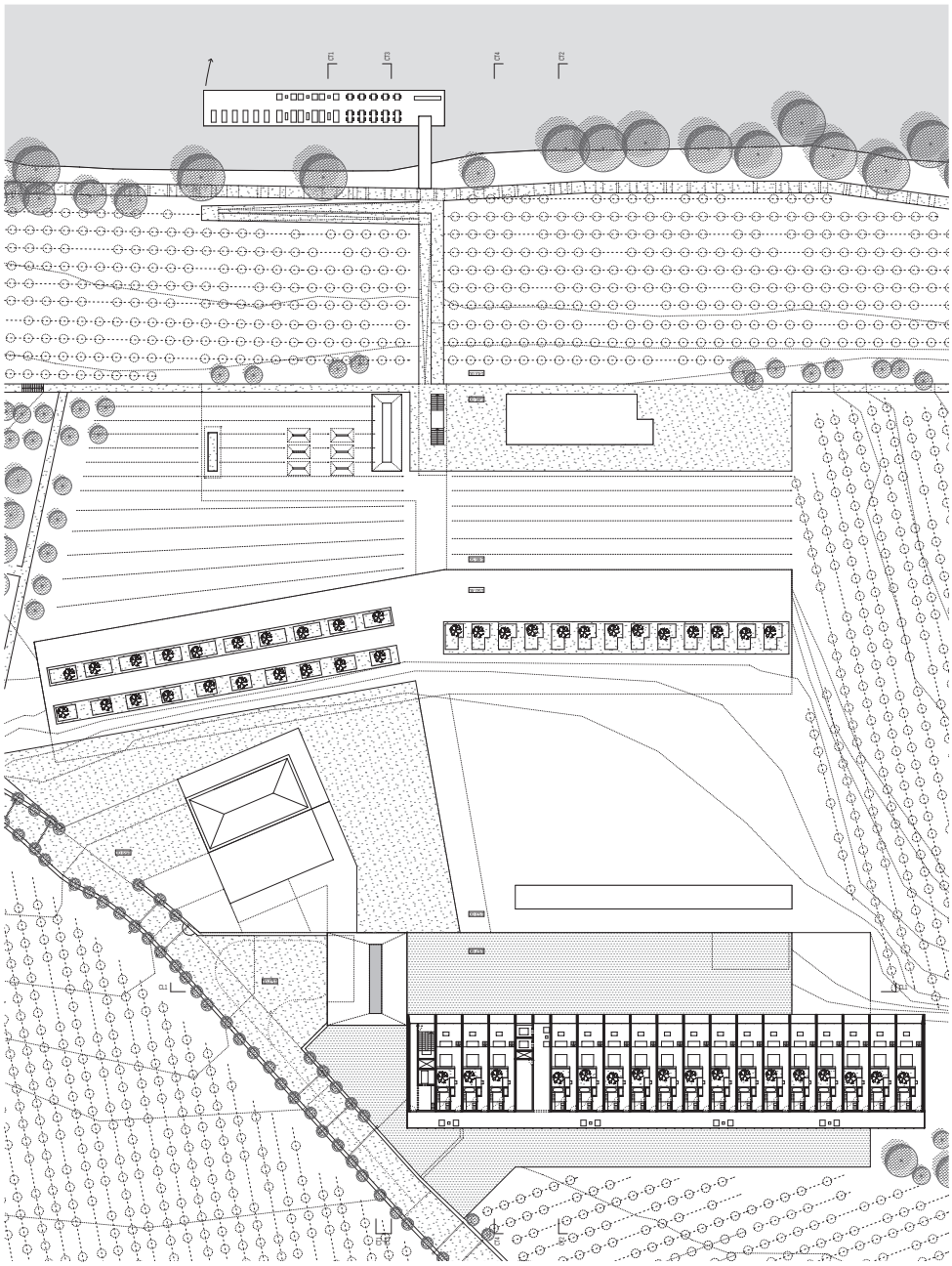
A preocupação paisagística e ambiental do projecto levou a que já nesta fase tenha sido realizado um estudo de engenharia de modo a garantir que o comportamento térmico e impacto energético do edifício seja mínimo. Naturalmente que a estratégia formal do edifício é, logo à partida, altamente eficiente à luz da preocupação térmica, ambiental e energética, pois, ao colocar-se uma área expressiva dos paramentos do edifício em contacto com a terra, garante-se um isolamento e uma inércia que faz todo o sentido no ambiente extremado de amplitudes térmicas desta região. Por outro lado, recorrendo ao sistema de fornecimento de ar com um diferencial térmico favorável, proveniente de uma rede de tubos enterrados e ao sistema de aquecimento e arrefecimento por superfícies radiantes, o edifício produz ambiente de conforto extremo ao menor custo energético possível, facto fundamental para a sua exploração e rentabilidade. O sistema construtivo irá privilegiar o investimento nos espaços públicos e quartos, de modo a conter o investimento geral. Esta atitude é a que permitirá dirigir o investimento no sentido de produzir o maior efeito com a maior economia de meios sem perder de vista os objectivos, carácter e nível em que se procura posicionar esta unidade.

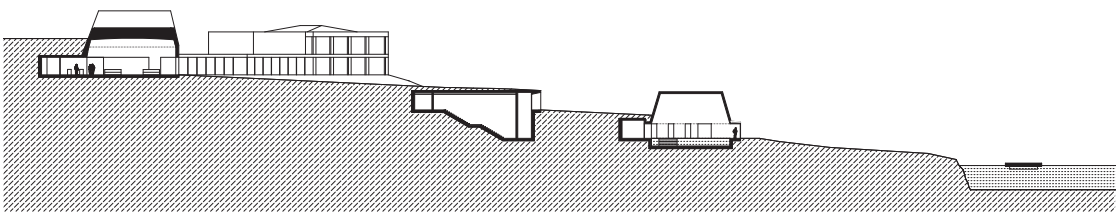




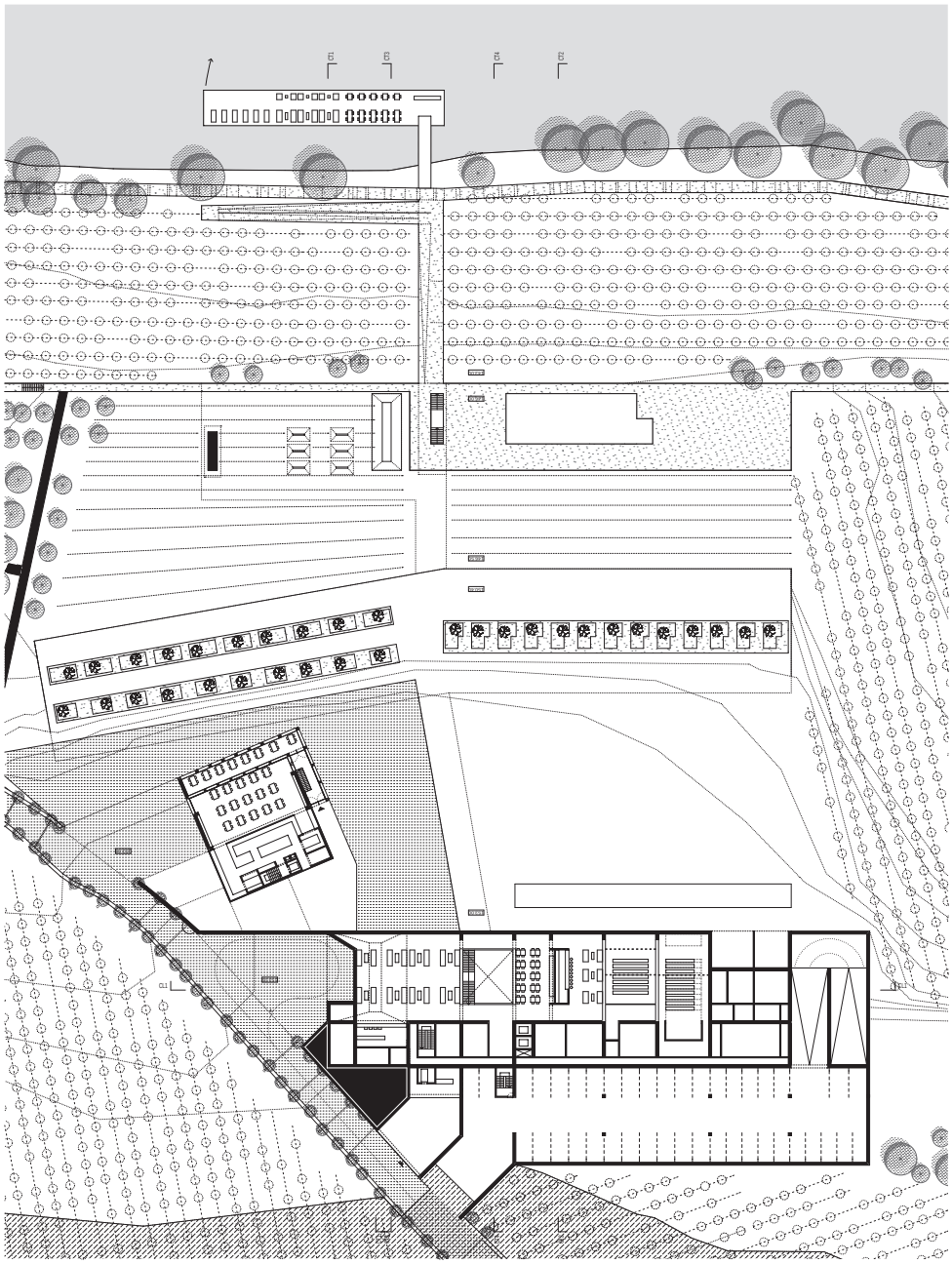


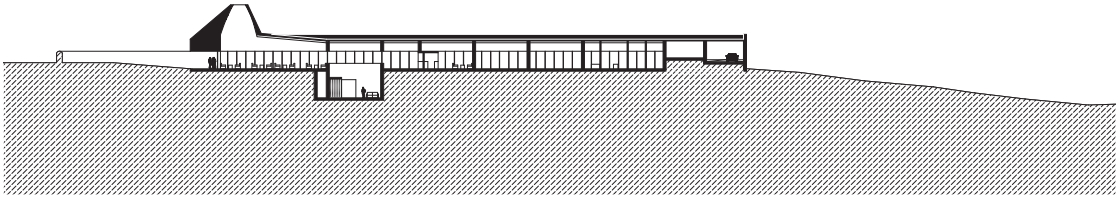
PLANTA DE COBERTURA; ALÇADO



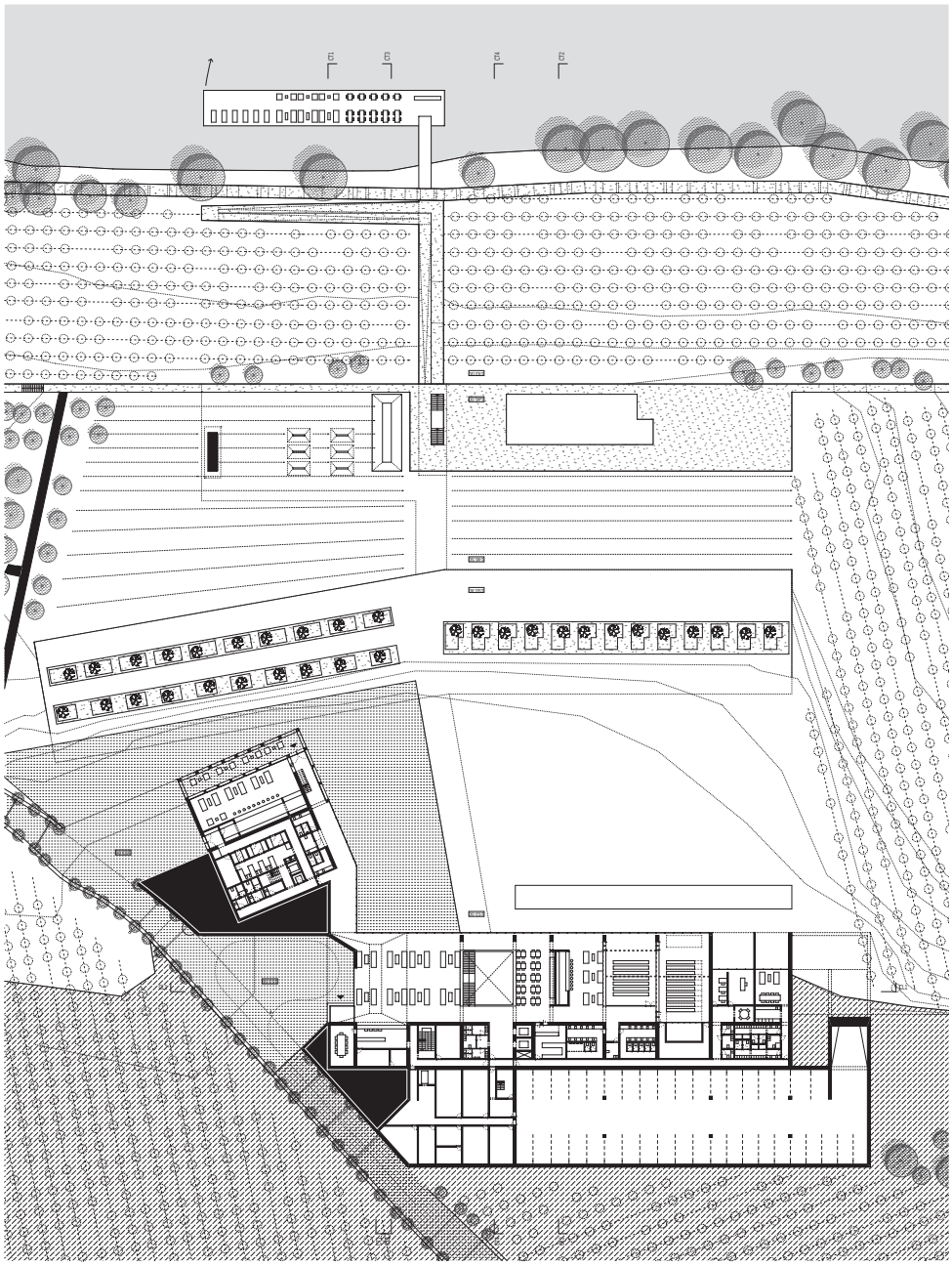


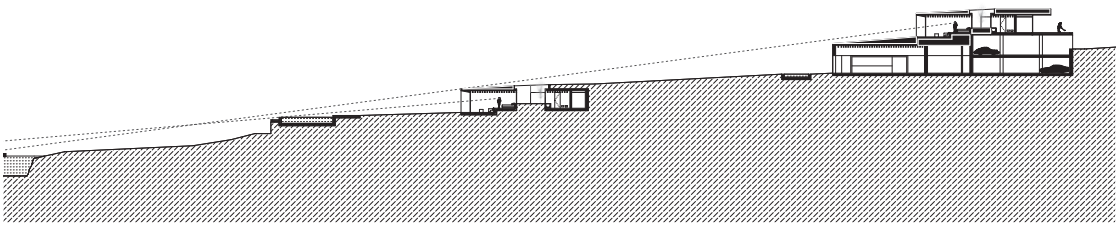
PLANTA À COTA 159; CORTE



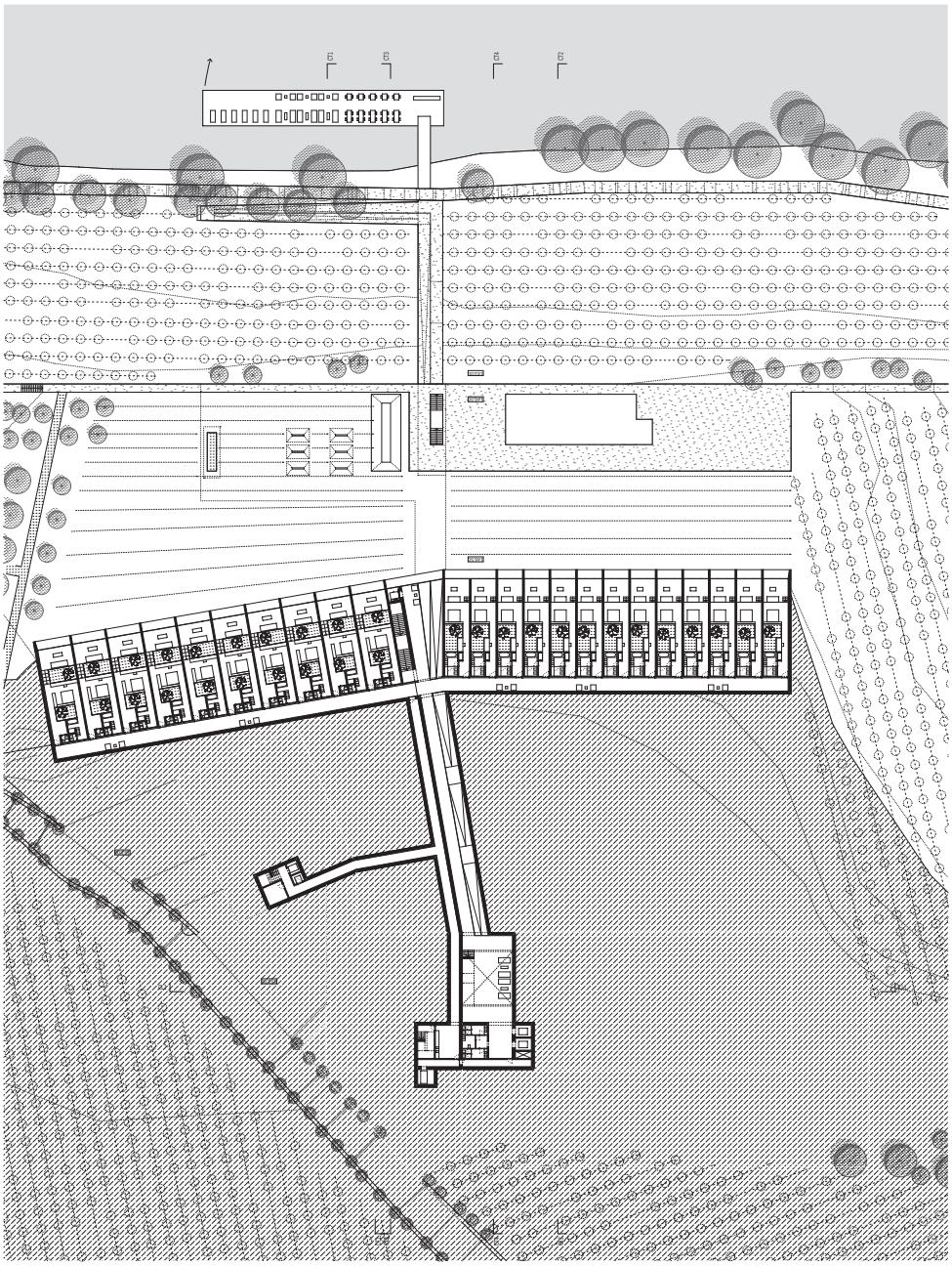


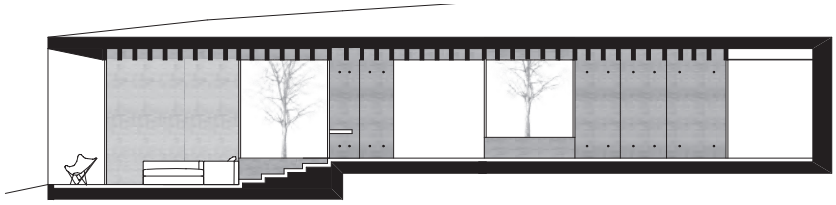
PLANTA À COTA 156; CORTE





PLANTA À COTA 153; CORTE



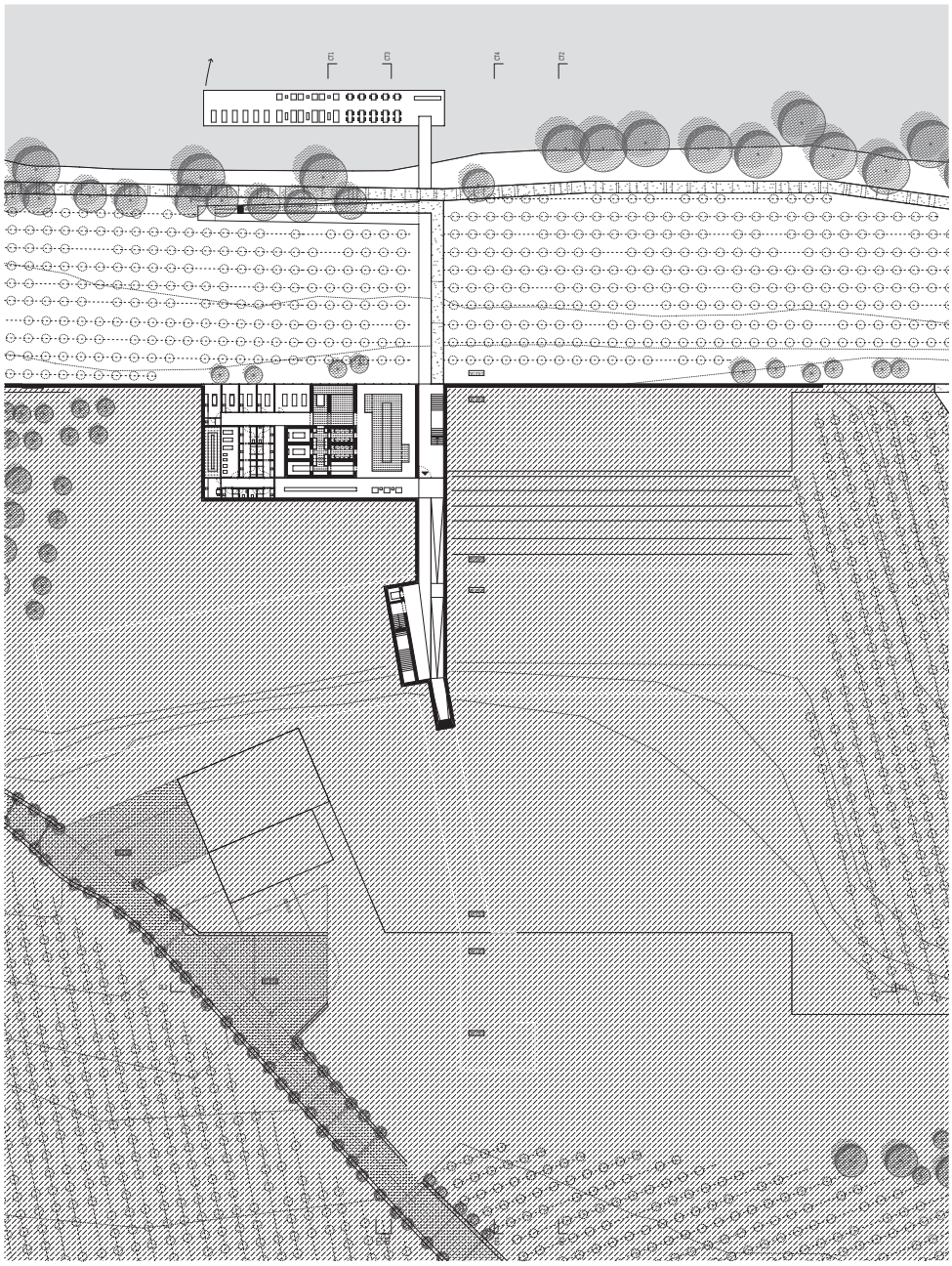


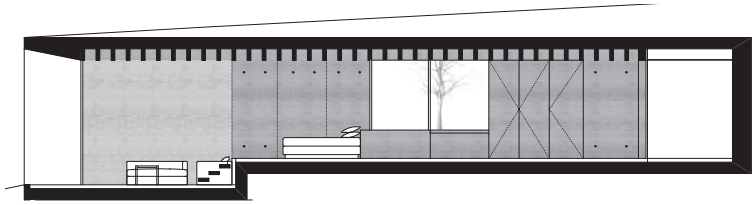
CORTE C2



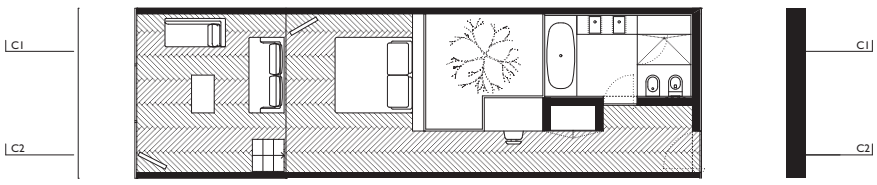
PLANTA SUITE

PLANTA À COTA 146.50; SUITE





CORTE C2

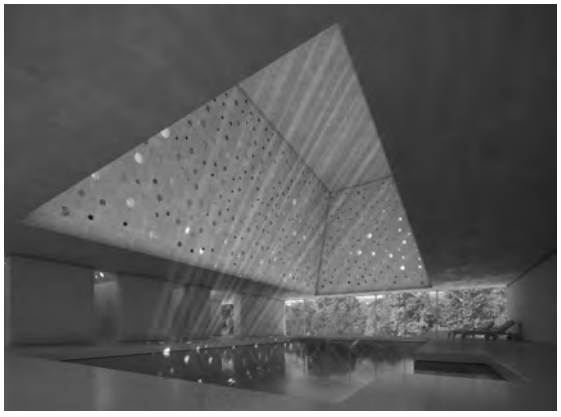


PLANTA SUITE JUNIOR

PLANTA À COTA 143; SUITE





IMAGENS 3D





IMAGENS 3D

AVENIDA NUN´ALVARES PEREIRA 2011

Porto. Co-autoria com Carlos Prata e Nuno Brandão Costa [projecto n.º 119/10]

INTRODUÇÃO

O traçado da Avenida Nun'Álvares Pereira definirá uma grande área de cidade, na forma e no uso. Devido à grande dimensão que esta área representa no tecido da cidade, as opções para o desenho e para a forma da avenida que a atravessa, assim como as opções para o tecido envolvente, são e serão motivo de debate aceso sobre o tipo de cidade de que precisamos. A cidade é, no entanto, um todo com uma escala que transcende a avenida, um todo composto de variadas situações e usos. Por essa razão, se o traçado da avenida possibilita essa discussão sobre a filosofia de cidade, ele deve ser mais do que a caricatura de uma possível cidade.

O debate sobre o tipo de cidade tem sido reduzido e radicalizado à dicotomia entre a cidade tradicional, de novo em voga, e ao modernista paradigma da cidade da *Carta de Atenas*. Neste debate perdido, aparentemente, pela lógica racional da *Carta de Atenas*, a cidade tradicional, construída pelos espaços tipo, ruas, praças, avenidas, etc., que o tempo e o uso caracterizaram nas cidades tradicionais e históricas, estabeleceu-se como novo objectivo urbano, reinstalou-se como novo paradigma. Por um momento, foram desenvolvidos novos planos, definindo esses espaços tradicionais em detrimento dos que propunha a *Carta de Atenas*. O debate, no entanto, não se esgota na radicalização de um ou outro modelo, e o tempo, esse grande modelador, foi esquecido, apesar de ser ele um dos responsáveis pelo nosso interesse pela estrutura da cidade ou histórica/tradicional. Hoje, longe do panfletário e revolucionário moderno e dessa ressaca radical de um retorno impossível, os meios para estruturar o espaço urbano estão eclecticamente disponíveis desde que correspondam a um papel correcto no conjunto da maior macroestrutura urbana da cidade. É nesta postura, menos determinada por dogmas radicais recentes ou mais antigos, ou por modas, que esta equipa entendeu o desafio deste concurso e que propõe uma solução. A ideia que propomos é determinada pelo sítio, pela função que se exige implementar, pelos usos e qualidades espaciais que se pretendem potenciar, e pelas condicionantes que se respeitam sem desvios, como se deve.

O sítio. A primeira leitura do sítio é a de um vazio. Um vazio expectante de uma estrutura ordenadora, um vazio que interrompe a estrutura, que impede a rede viária, e um vazio que o tempo de algum modo caracterizou e usou para criar dois lados diferentes, dois lados de carácter oposto. Um vazio que, além de todas estas dificuldades e impedimentos, também é um bom vazio. A nascente da ordenada e densa malha da frente marítima e a poente da caótica distribuição de volumes da cota mais alta, este pacificador vazio que as separa também lhes permite coexistir e é paisagem e reserva.

Assim, ao definir a estratégia, o nosso objecto é o de permitir desenvolvimento de potencial, de encontrar temas no sítio, no existente, temas de significado, de sentido, temas que o tempo tenha apontado, definido, temas que garantam que a proposta não seja estranha ao contexto. Esta é a estratégia oposta à de impor ideias preconcebidas. O sítio futuro, o sítio que pretendemos que venha a ser, é aquele em que este vazio não é mais obstrução, não é mais inútil, mas antes um espaço que liga, que preserva a sua identidade e que cria áreas de bem-estar para os utentes desta cidade.



A função que exige a realização deste plano é a de estruturar nesta área uma rede viária e prevendo regras de ocupação do solo. A função que se procura implementar transcende, obviamente, esta, a sua ambição é maior. Pretende-se tornar esta área numa parte única da cidade, assim como a avenida Marechal Gomes da Costa ou a avenida Montevideu possuem um carácter inquestionável, seja pelo seu traçado ou pelo papel que têm no usufruto de uma paisagem, também ambicionamos para esta zona e para a avenida que a atravessará um papel específico na estrutura da cidade. Queremos que esta avenida tenha um carácter que lhe dê identidade e que amplie a importância do seu papel.

Os usos e qualidades espaciais que se pretende potenciar, derivam, por um lado, do programa proposto, seja pela rede viária estruturante, seja pela ocupação com habitação, e outro tipo de funções complementares, equipamentos, comércio, etc. Por outro, os usos e qualidades espaciais que se pretende estão inexoravelmente ligados ao papel maior que esta área pode ter na cidade; usos e qualidades diferenciados, usos que não se oferecem noutros sítios, qualidades que são específicas deste sítio.

As condicionantes que o programa de concurso identifica, sejam os compromissos que existem para esta área, sejam os do plano director ou os da UOPG, são nesta proposta respeitados em absoluto; seria, aliás, inaceitável de outro modo.

Em resumo, partimos para a nossa proposta com a intenção de potenciar as qualidades deste sítio, nomeadamente o seu carácter vazio. Começamos com a determinação de resolver os problemas funcionais da estrutura viária, dotando-a de qualidades que a tornem distinta de outras áreas, para que deste modo possa cumprir um papel único na cidade.

É naturalmente através do desenho da avenida e do carácter do espaço público adjacente que esta proposta determina o modo de implementar estes objectivos, como à frente se descreve.

A) RELATÓRIO PRELIMINAR | MEMÓRIA DESCRITIVA

I. Caracterização, diagnóstico e enquadramento territorial da proposta

A proposta cumpre todas as definições do Plano Director Municipal da Cidade do Porto, respeitando a delimitação espacial da classificação do uso do solo estabelecida na Planta de Ordenamento – Carta de Qualificação do Solo – e respectivo articulado das normas regulamentares aplicáveis, nomeadamente quanto à capacidade de edificação e condicionamentos volumétricos e de cércea máxima.

Teve em particular atenção o respeito pela delimitação da área de intervenção que decorreu da geometria da propriedade fundiária abrangida, conformando-se o desenho urbano aos constrangimentos definidos, nomeadamente aos estrangulamentos para o traçado da avenida próximos dos cruzamentos com elementos da rede viária principal, com ocupação marginal muito densa, como, por exemplo, nas ruas do Castro e do Molhe.

De um modo geral também se pode dizer que o desenho urbano proposto procura articular a diferenciação morfotipológica e funcional do tecido urbano existente, como descrito mais à frente, atribuindo-se um sentido urbano de remate/continuidade da malha regular existente, a poente da avenida, e um carácter de qualificação do espaço urbano, que possa suster a ocupação casuística e desregrada da sua envolvente nascente, atribuindo-lhe uma imagem forte de unificação do conjunto.

É de forma cuidada que se atende ao interesse patrimonial particular desta zona da cidade – núcleo histórico de Nevogilde e Passos, características da malha regular da Foz, proximidade da faixa costeira, traçado e caracterização do desenho urbano das avenidas envolventes ou próximas e da Praça do Império, referenciais da cidade, e do Parque da Cidade, elemento único de referência regional. Daí o respeito pela imagem desses lugares, tanto ao nível das escolhas da tiPólogia edificatória e correspondente volumetria, como da morfologia urbana preconizada, que valoriza a extensão do espaço verde em detrimento da presença maciça da construção, mesmo que se perca a possibilidade, pela proposta de uma cércea moderada, da existência de uma abertura do campo visual sobre a faixa costeira desde os pisos mais altos dos edifícios.

Esta tentativa de conseguir a criação de um Parque Verde Linear, que estendesse o Parque da Cidade até à Praça do Império, possibilita também integrar, de uma forma mais natural, a inevitável modulação do terreno para o traçado da nova avenida e da ocupação construída, e a drenagem natural dos terrenos existentes, com linhas de água/talvegues a céu aberto e correspondentes bacias de retenção, como descrito mais à frente neste texto.

Tanto quanto as condicionantes estabelecidas no concurso o permitiram, procurou-se dar continuidade ou remate urbano qualificado aos arruamentos com diferentes escalas que atravessam o território onde se implanta a nova avenida – elemento urbano de hierarquia superior – nomeadamente as ruas do Castro e do Molhe e o trecho de características quase rurais da rua Corte Real, que liga o largo de Nevogilde à rua do Molhe.

Esta nova área urbana, que a oportunidade da implantação da avenida vai criar, estabelece uma grande continuidade entre espaço construído e espaço verde público, pelo que ficará criada uma situação sem precedente na organização da cidade, no que respeita ao usufruto desta zona e da sua envolvente próxima, de espaços livres qualificados. Esta opção poderá vir a ser um elemento indutor de novas formas de desenhar a cidade que privilegiem a apropriação dos espaços pelos cidadãos com finalidades funcionais, mas também de lazer e actividades

complementares de um quotidiano cada vez mais gerador de enquadramentos "stressantes".

Esta intervenção tão profunda e com um sentido de resposta global a uma planificação conjunta do espaço teve também em atenção a distribuição actual dos equipamentos existentes e a projecção das carências que esta nova ocupação irá gerar, tomando por base o especificado no Programa de Intervenção, no que respeita ao tipo de equipamentos e suas necessidades dimensionais, bem como quanto à sua distribuição física pelo território.

Para alguns desses equipamentos, que ocuparão uma área que se delimita, não se considera a necessidade de se estabelecer desde já condicionamentos quanto à forma de ocupação, enquanto que para outros, pelo papel fundamental no desenho urbano de conjunto que lhes é atribuído, impõem-se condições de forma e linguagem ou soluções tipológicas que permitam a viabilização do programa dentro das condicionantes espaciais definidas.

Haverá ainda a referir que a proposta respeita integralmente todos os compromissos urbanísticos anteriormente assumidos que constituem direitos adquiridos, os quais referencia e integra no desenho de conjunto apresentado.

Um aspecto importante desta intervenção será a avaliação das consequências ao nível das infra-estruturas públicas existentes na área circundante ao da UOPG. O aumento da área edificada e infra-estruturada poderá provocar "sobrecargas" nas redes públicas existentes, pelo que seria interessante solicitar, *a anteriori*, de cada entidade gestora, os cadastros actualizados de cada rede, bem como um estudo do "nível de carga" a que cada uma está actualmente sujeita, de forma a ser mais fácil avaliar as implicações das novas contruções.

Dada a posição institucional que a Câmara Municipal do Porto detém em relação às referidas entidades, entendemos que seria conveniente partir desta a solicitação deste estudo.

II. Critérios gerais de concepção e princípios orientadores da solução urbanística

A composição espacial do conjunto parte dos pressupostos enunciados na introdução, onde foram expostos os objectivos que o nosso plano pretende implementar, e é deduzida desses propósitos. Partimos, como já referimos, livres do constrangimento teórico radical, livres de sermos pró Carta de Atenas ou não. E começamos com a vontade de manter, potenciando o carácter vazio do sítio. Como resultado destas duas bases, traçamos um percurso, uma avenida que, tal como solicitado, liga a Praça do Império à Avenida da Boavista, e com a imagem clara da avenida Marechal Gomes da Costa, cujo carácter admiramos, desenhamos um perfil muito diferente, mas que retém qualidades ambientais que ligarão estas duas avenidas, a que existe e a que propomos. A avenida que propomos não possui um canal verde central, e assim fica minimizada na largura. Este facto permitirá que as árvores de espécie capaz de atingir um grande porte venham a tornar a avenida numa via em que as árvores de um lado e outro a fecham e cobrem, um pouco como acontece na avenida da Liberdade em Lisboa, apesar de esta última possuir um maior calibre. A nova avenida ainda assim transporta essa qualidade que reconhecemos na Avenida Marechal Gomes da Costa, a que a forte presença da arborização lhe confere, ao mesmo tempo que se relaciona com o carácter de outras ruas desta zona, como a rua Marechal Saldanha. Deste modo, esta nova avenida estará em harmonia com este sítio, nele inserida e a ele adequada. O facto de não repetirmos ou de não tornarmos o perfil da nova avenida semelhante ao da avenida Marechal Gomes da Costa, contribui para a identidade de ambas. Em todo o caso, se a nova avenida tivesse um calibre que a aproximasse da avenida Marechal Gomes da Costa ou da avenida da Boavista, a hierarquia da estrutura viária da zona ficaria comprometida, perdendo sentido. A nova avenida tem num extremo a Praça do Império, tem nesse ponto uma marcação clara, um início ou um fim evidente. No outro extremo, o ponto de ligação à Avenida da Boavista não garante uma marcação tão clara e não é possível realizar um momento excepcional de dimensão adequada nesse encontro. Na verdade, esta vontade de marcar os limites da avenida é movida pela necessidade de que esta via tenha um carácter claro, e não tanto pelas necessidades do tráfego automóvel, assunto sobre o qual falaremos mais à frente neste texto. No contexto desta necessidade de clarificar a forma e os limites da nova avenida, existe uma outra dificuldade: o facto de o traçado da avenida estar determinado por construções e propriedades que são condicionantes, que não se podem alterar. Existem dois ou três momentos críticos em que estas condicionantes são particularmente nefastas, sendo uma delas o momento de chegada à Avenida da Boavista. O espaço para ligar as duas avenidas neste extremo obriga a uma inflexão do traçado, que ocorre num momento da estrutura morfológica que inevitavelmente confere a este ponto um carácter diferente do restante. Por estes motivos, na nossa estratégia, este momento, o momento da inflexão do traçado e o troço que liga perpendicularmente à Avenida da Boavista, foi formalmente separado pela interposição de uma praça. Assim a nova avenida tem num extremo a Praça do Império e, com um percurso linear, liga no outro extremo a uma nova praça, regular e assumidamente clássica na forma, assumindo a inspiração na geometria de praças regulares como a Place des Vosges em Paris; e, se a forma e a proporção se pretendem atemporais, a imagem do seu perímetro, no entanto, deverá reflectir a sua origem contemporânea. Entre esta praça e a Avenida da Boavista, um outro troço de avenida curto, de carácter diverso, mais urbano, garante a ligação e, pelo seu carácter, antecipa aos utentes uma natureza de movimento mais lento.

Tal como se descreve mais à frente, a avenida que propomos funciona em conjunto com a via que atravessa a nascente a malha urbana irregular, de modo a que ambas se complementem e cumpram o solicitado, nomeadamente na distribuição de transportes públicos.

Um outro momento nefasto da estrutura construída existente é a área entre a rua do Crasto e a rua do Molhe, onde o espaço é exíguo e a avenida terá sempre o canal muito limitado e bem definido. A solução para ambos os limites da nova avenida, neste troço, é a de colocar habitações unifamiliares com espaço livre envolvente de modo a que os jardins privados sejam o tema que liga, neste ponto, os dois jardins a sul e a norte.

Como atrás explicámos, nesta proposta a avenida toma uma forma de geometria pura, em que o seu desenho linear não a confunde com os traçados curvilíneos de vias rápidas, mas antes com o tradicional traçado das avenidas de malha regular, como a malha a poente que deste a Avenida Brasil e Avenida

Montevideu se estende até esta nova avenida. Assim, esta nova avenida remata esta malha regular e liberta a nascente um vazio, um jardim irregular que se interpõe com a estrutura viária irregular e com o construído mais desorganizado na cota mais alta.

Este jardim, que em seguida explicaremos, de modo mais detalhado, tem dois momentos mais evidentes, nos extremos da nova avenida. Assim prevê-se uma primeira área de jardim a sul, logo na ligação à Praça do Império e até à rua do Crasto e depois outra, entre a rua do Molhe e a nova praça regular, que marca outro extremo da zona linear da nova avenida. Apesar do desenho assimétrico, a avenida possui temas que se repetem nos seus extremos, com as praças e os jardins a nascente, mantendo do seu lado poente a malha regular fechada e explorando um contacto irregular com o construído a nascente, onde os jardins se misturam com os novos e velhos volumes edificados ou a edificar. Neste jardim, as linhas de água, recuperadas, revitalizadas, produzirão momentos invulgares, de interesse paisagístico e lúdico, seja com a presença das bacias de retenção, os percursos de água e as pequenas pontes que permitirão aos cursos de água manter os seus percursos a céu aberto. Também deste modo o traçado que propomos procura, com o desenho do espaço público, dotar esta zona de uma identidade fortemente caracterizada, quer pela estrutura compositiva quase clássica, regular, quer pela presença deste vazio, agora útil, agora lúdico.

De um lado da nova avenida, a poente, na trama regular, as pequenas volumetrias dominam a paisagem urbana, cerrando as ruas, compactando quarteirões de um modo tradicional. A avenida contribui para completar essa estrutura e entre as duas praças explora do lado Poente uma relação tradicional, definindo e fechando quarteirões, e do lado nascente assume uma postura moderna, mantendo grandes jardins longitudinais que terminam no contacto com uma rígida estrutura urbana, de sentido perpendicular à avenida, que serve de filtro e remata a desordenada estrutura urbana existente, descontroladamente desenvolvida, na cota mais alta. Os volumes que se foram construindo nesta estrutura urbana a nascente, menos regulada, menos cartesiana, procuraram com a altura ganhar visibilidade para a costa. Estes volumes, que são, em geral, mostra de uma promoção imobiliária voltada mais para a sua rentabilidade do que para o bem comum, produziram construções excepcionalmente altas que não só não funcionam bem na sua envolvente, como essa estratégia não pode ser replicada, nem com o ingénuo propósito de tentar normalizar esta área. Queremos com isto afirmar que não devemos definir a regra para a estrutura urbana na zona a nascente da avenida com o objectivo de encobrir, disfarçar, a desregulação anterior, aumentando o volume de construção em volumetria e densidade, pois tal estratégia só agravaria a dissonância desta zona. Assim, a nossa rígida grelha pretende, por um lado, que os jardins se desenvolvam com uma grande profundidade, que o limite entre o jardim e a malha urbana seja menos nítido neste lado da avenida e, por outro lado, pretende estabelecer um momento de grande ordem que remata a construção e ainda produzir espaços de habitar da maior qualidade, de orientação perfeita, de localização excepcional e de qualidade paisagística ímpar. As volumetrias serão baixas, normalizadas, definindo uma espécie de tecto que regulariza a paisagem urbana nesta área. Os volumes de habitação colectiva serão de rés-do-chão e quatro pisos, seguindo a regra de que não devem exceder a altura das espécies arbóreas previstas. Assim, a sua presença é minimizada e os ambientes gerados na sua envolvente da maior qualidade.

A escala destes volumes é suficiente para albergar a área de construção prevista, é garante de uma integração cuidadosa com a envolvente e sem produzir conjuntos habitacionais cujos excessos de população pudessem afectar negativamente quer a qualidade de vida dos seus habitantes, quer a dos que habitam na sua envolvente. Ainda assim, foi reservada uma faixa livre de construção, no lado nascente do traçado da avenida, de modo a permitir alterações do perfil que no futuro seja necessário implementar.

A área ocupada pela UOPG encontra-se desprovida de qualquer tipo de infra-estrutura urbana, exceptuando zonas pontuais, nomeadamente o atravessamento de arruamentos existentes e nos seus topos, nas ligações Avenida da Boavista e Praça do Império.

Por outro lado, o facto de serem previstas desde logo as edificações, caracterizadas pelo seu uso e tiPólogia, para a área total da UOPG, permitirá encontrar, em conjunto com as diversas entidades gestoras de infra-estruturas, a solução global para cada infra-estrutura a implementar.

É previsível que o estudo e dimensionamento das características a implementar em cada infra-estrutura obriguem a intervenções fora das área da UOPG, nomeadamente nas redes gravíticas, dada a sobrecarga que sofrerão proveniente desta nova intervenção.

As redes previstas para a intervenção são:
- Rede de abastecimento de água
- Rede de combate a incêndio
- Rede de drenagem de águas residuais domésticas
- Rede de drenagem de águas pluviais
- Rede de abastecimento de gás
- Rede de abastecimento de energia eléctrica e iluminação pública
- Rede de telecomunicações

Para a futura avenida Nun'Álvares, que ligará a Praça do Império à Avenida da Boavista, prevê-se a adopção de um perfil transversal que garanta simultaneamente a eficiência e segurança do transporte. Assim, propõe-se a existência de duas vias em cada sentido, para o Transporte Individual, uma via exclusiva dedicada ao Transporte Colectivo (sentido Av. Boavista/Praça Império) e uma ciclovia, minimizando os pontos de conflito entre o peão ou a bicicleta e os modos motorizados. Longitudinalmente foram contemplados espaços de estacionamento e espaços pedonais generosos.

O Transporte Colectivo no sentido inverso será assegurado através de novo eixo complementar, também contemplado no presente projecto, embora sem via dedicada. Esta proposta tem por base o facto de estar já definida a passagem de uma linha de Metro Ligeiro (subterrânea) neste eixo.

As intersecções previstas entre a nova avenida e os arruamentos existentes deverão ser de nível prioritário e/ou controladas por sinais luminosos. Considera-se que a ligação com a Avenida da Boavista deverá ser de nível e controlada por sinais luminosos. Efectivamente, este é o tipo de intersecção adoptada ao logo de todo esse eixo, não se prevendo volumes de tráfego que justifiquem a adopção de outro tipo de intersecção.

A implementação de sinais luminosos deverá ainda ser ponderada nas intersecções mais importantes, nomeadamente com as ruas do Crasto e do Molhe, uma vez que, para além de propiciarem uma melhor regulação do tráfego, melhor se coadunam com os fluxos pedonais.

As restantes intersecções da avenida Nun'Álvares serão prioritárias, sendo que nestas não deverão ser permitidas, por questões de segurança e fluidez de circulação, as viragens à esquerda, havendo apenas entradas "de mão" na via da direita.

Este sistema de acessos e circulação será fundamentado através da realização de um Estudo de Tráfego, recorrendo à modelação de rede viária interessada (necessária para simular as deslocações) e à recolha de dados de tráfego.
A fase de recolha de dados engloba a análise da informação existente, nomeadamente a constante em trabalhos e dados disponibilizados pela Autarquia. Os dados a recolher no terreno serão obtidos através da realização de contagens classificadas direccionais de tráfego em cerca de 28 intersecções criteriosamente escolhidas, essenciais à caracterização das condições de circulação.

Estes dados serão recolhidos em dia útil, em períodos de ponta da manhã (7h30/10h30) e manualmente por operadores nas intersecções consideradas, identificando-se todos os movimentos e discriminando-se as seguintes classes de veículos:
- Bicicletas
- Ciclomotores / motociclos
- Veículos Ligeiros
- Veículos Pesados
- Autocarros

III. Programa geral da intervenção

A rede viária principal, do presente programa de intervenção, é constituída exclusivamente pela avenida Nun'Álvares, dando continuidade e/ou ligação à avenida da Boavista, avenida Marechal Gomes da Costa e rua Diogo Botelho.

Prevê-se para a avenida Nun'Álvares um perfil transversal com uma largura total de 27.50 m, constituído por uma faixa de rodagem com 4 vias de circulação (2 em cada sentido), de 3.00 m de largura cada, confinada por um passeio no lado nascente com 3.00 m de largura e uma zona dedicada a estacionamento longitudinal de veículos no lado Poente com 2.15 m de largura. Após um separador verde com 2.85 m de largura, está prevista uma via dedicada a BUS com 3.50 m de largura e um passeio de 3.00 m.

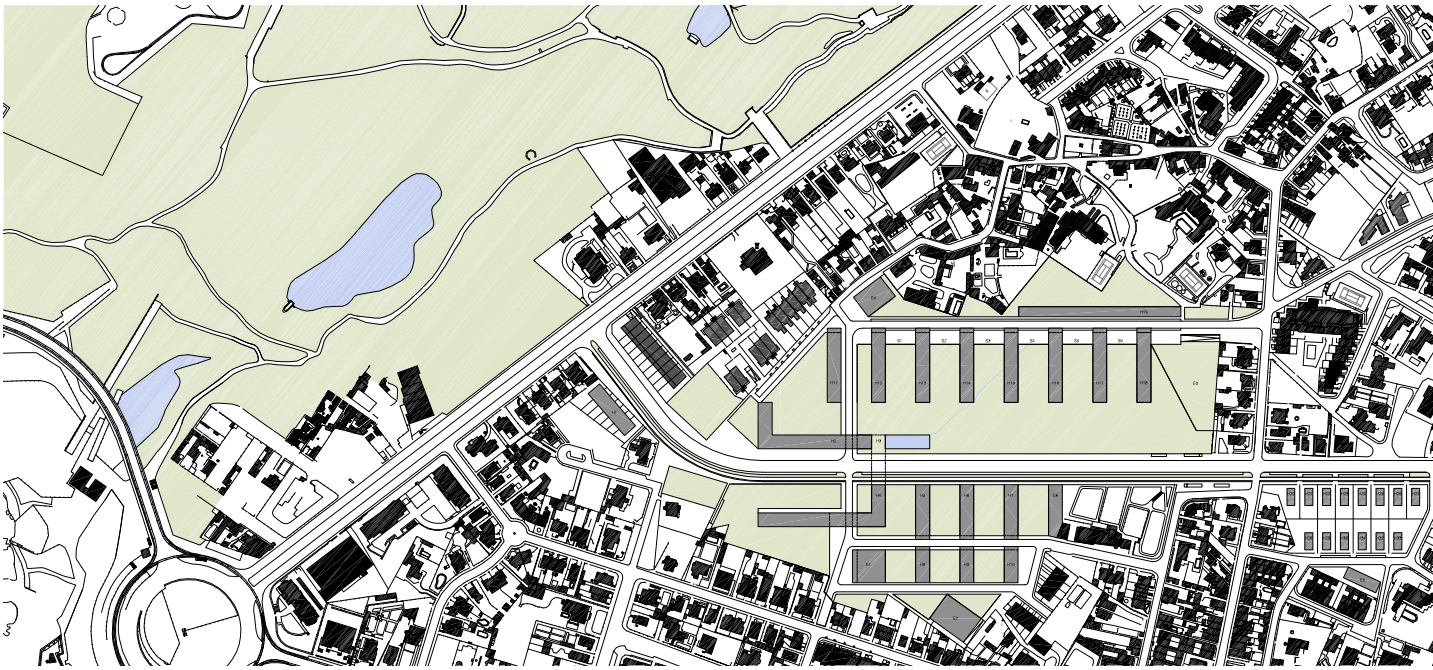
A rede viária secundária, do presente programa de intervenção, é constituída por extensões de arruamentos existentes, tendo sido adoptado um perfil transversal idêntico aos mesmos.

Onde possível foi prevista a inclusão de baías de estacionamento de veículos ligeiros, tendo os passeios uma largura mínima de 2.25 m.

"…os princípios de ordem, como a simetria, seriação e modulação, têm a capacidade de simplificar e abstrair."
In "radical landscapes, reinventing outdoor space"

A simplicidade da proposta, e a sua regularidade de traçado, procura permitir o uso do espaço público tão diversificado quanto a imaginação de quem o usa, evitando a sobrecarga dos sentidos pela multiplicidade e diversidade de estímulos.

De igual forma, o estabelecimento da rua/avenida como um elemento de leitura clara, que liga dois grandes espaços verdes, quase os transformando num só, procura desenvolver a percepção da totalidade da área de intervenção, socorrendo-se da seriação e modulação da distribuição dos volumes construídos para o conseguir.



Sobre este cadenciamento desenvolvem-se duas áreas verdes, apenas divididas pelo espaço que medeia entre a Rua do Molhe e a Rua do Crasto. Estas áreas serão desenhadas, não de acordo com a procura de uma tiPólogia de parques, mas sim como espaço livre, de dimensão média, em que se procura dar azo a uma nova tipólogia de espaço, misto de território natural e urbano, que integre coerentemente as necessidades dos sistemas naturais do território, como sejam as linhas de drenagem, a vegetação ou a orografia, com formas e materiais de conotação mais urbana como são as áreas com pavimentos estáveis, percursos acessíveis, mobiliário urbano, iluminação, etc.

Será na justaposição destes dois tipos de espaço num mesmo sítio que residirá a identidade do "verde público" que se antevê.

Crê-se que a co-existência da estrutura dos sistemas naturais do território com o desenho, características e níveis de serviço urbanos permite que o todo seja permanentemente calcorreado, visitado e tratado, conduzindo à sua permanente inclusão na vivência humana do território, transportando para o seio da vida da cidade as experiências que se procuram nos espaços naturais, quer seja nos territórios extra-urbanos, como o campo e as serras, ou naqueles que – felizmente – se enquistam no espaço urbano, como são os parques urbanos e passeios públicos – do século XIX.

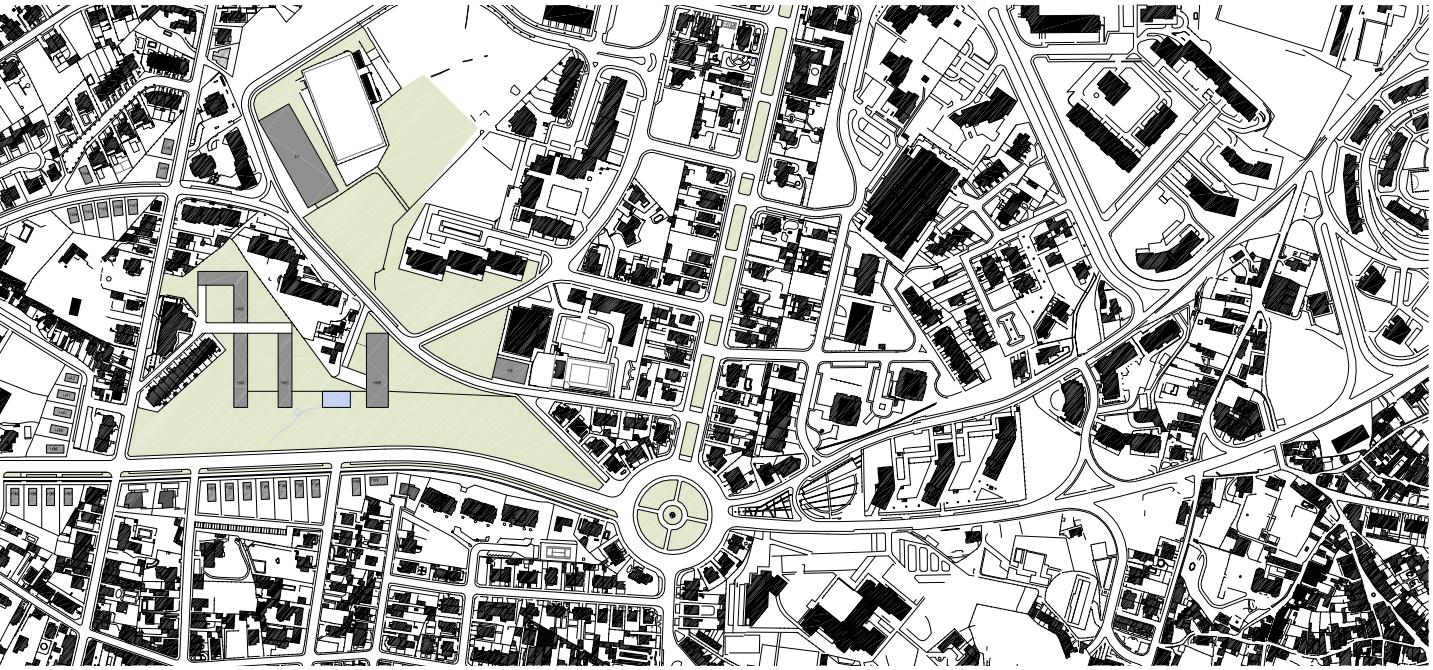
Esta proposta de organização conduzirá quase a uma inversão do que é tradicional; não haverá na área de intervenção lugar a uma estrutura verde principal ou secundária, antes se propõe a manutenção de um território de ocupação verde em que se distribuem áreas cuja estrutura edificada joga com as volumetrias e ritmos para se organizar. A avenida/rua, ainda que arborizada, conota-se pelo desenho do seu perfil transversal, traçado e inserção topográfica mais com os elementos construídos do que com este(s) grande(s) espaço(s) verde(s).

Como é patente, a procura deste novo carácter de espaço de cidade tem de se complementar, ao nível das técnicas, com os objectivos que se perseguem, nomeadamente a preservação e melhoria da qualidade das águas drenadas, das características do próprio sistema de drenagem e dos canais de escoamento – como já preconizado nos estudos efectuados para a Ribeira de Ervilheira –, bem como a renaturalização de muitos dos espaços, nomeadamente ao nível da vegetação, fomentando a melhoria e diversificação dos habitats para a flora e fauna e tendo também por objectivo o aumento da biodiversidade dentro do espaço urbano.

Ainda dentro destes objectivos, procurar-se-á transportar para os espaços edificados, como a própria avenida/rua, sistemas e processos construtivos que, pela diminuição da sua pegada ecológica, apresentem menor impacto nos sistemas naturais do território ou com eles colaborem no sentido da melhoria dos seus aspectos essenciais, da qualidade visual e percepção do espaço, vivência, condições microclimáticas, acessibilidade e usufruto, disponibilidade de serviços, etc.

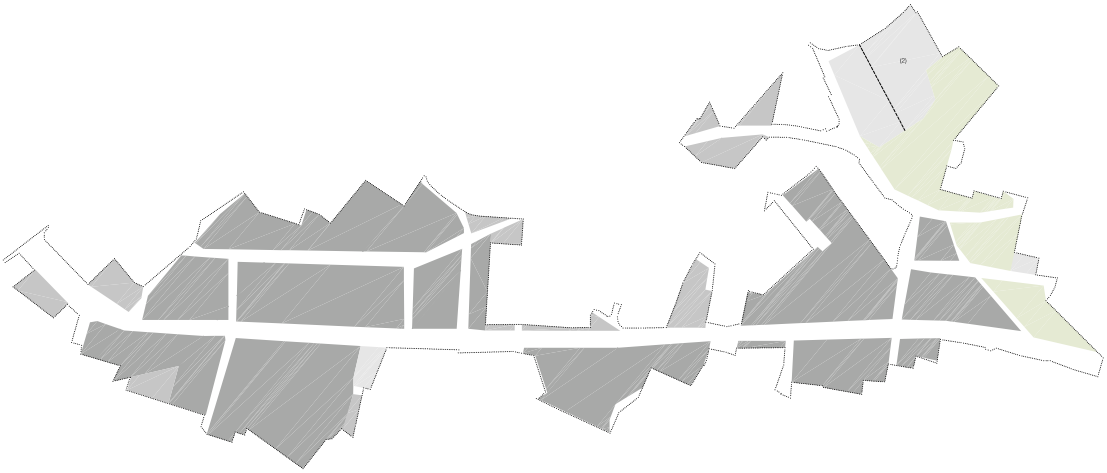
Dentro destes objectivos, cabe a renaturalização de troços das linhas de drenagem, a criação de bacias de retenção que regulem a escorrência e favoreçam a infiltração, protelando os fenómenos de escorrência até à altura em que os solos se encontrem saturados, a recarga de aquíferos subterrâneos, a manutenção de grandes áreas permeáveis e a promoção da existência de pavimentos permeáveis por oposição aos impermeáveis, o desenho da rede de drenagem de águas pluviais com técnicas e soluções que promovam uma mais eficiente gestão deste recurso – quer promovendo a sua infiltração por oposição ao escoamento, quer assegurando o seu armazenamento para uso nas épocas de estio.

O desenho e proposta de organização dos espaços que se desenvolverão apostam na implementação de soluções que repliquem, aproveitem ou complementem os sistemas naturais, tendo por objectivo originar um espaço na cidade que concilie – mais que misture – um espaço natural e o uso urbano do território.





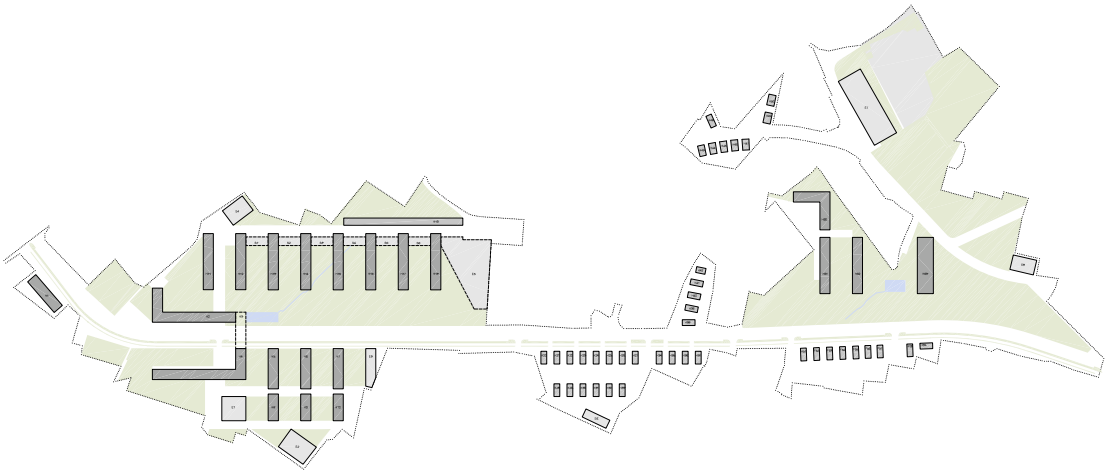
CORTE TRANVERSAL TIPO; PLANTA TIPO



sub-categorias apontadas pelo PDM	ÁREA (m2)	ÍNDICE (m2/m2)	ABC (m2)
a. de urbanização especial	178145m2	0.8m2	**142516m2**
a. de habitação tipologia unifamiliar			
a. de equipamento	20359m2		
a. verde de utilização pública	29160m2		
Área total de intervenção (1)	227664m2		

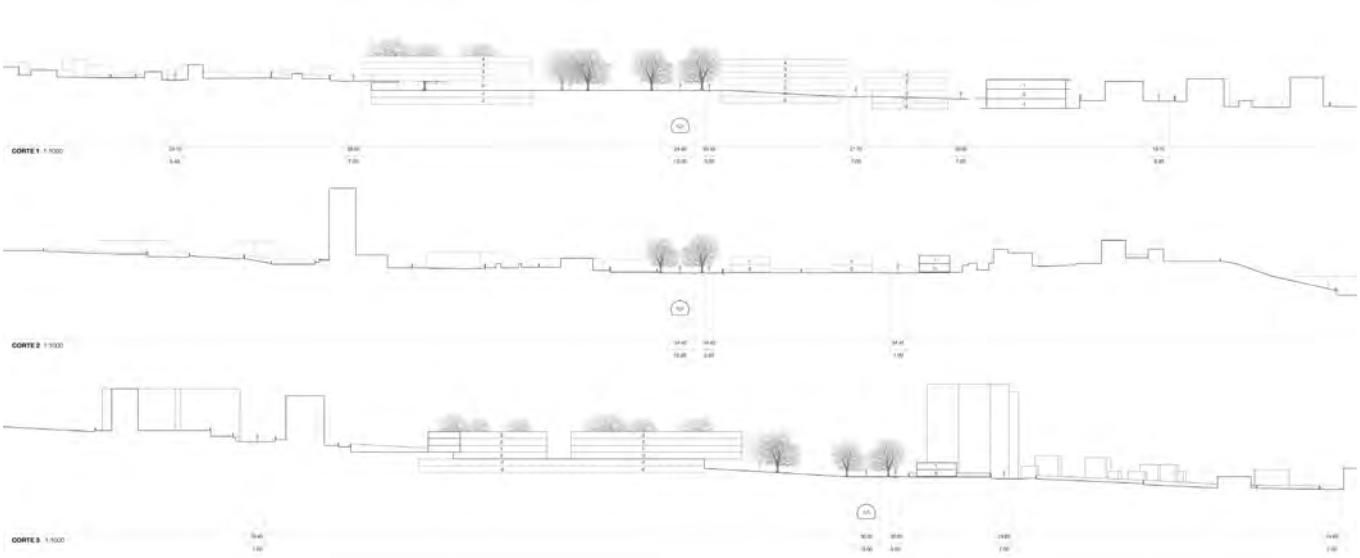
Área total de intervenção x índice médio	227664m2 x 0.67m2 = **152535m2**
Área total de intervenção (2) x índice médio	217730m2 x 0.67m2 = **145879m2**

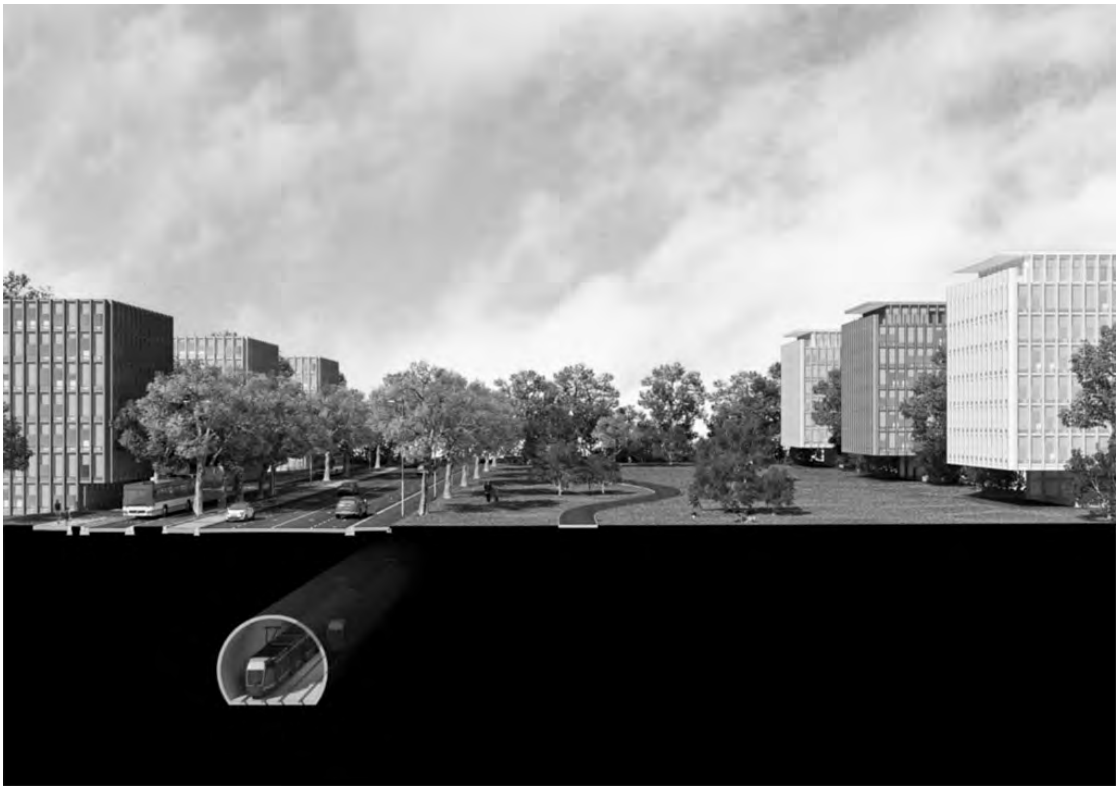
(1) Independentemente das subcategorias de espaço que o PDM lhe atribui
(2) excluindo a área de equipamento existente



USOS	Nº PISOS	ÁREA (Abc) (m2) (acima do solo)
equipamentos	var.	19535m2
serviços	1	3468m2
habitação	2	14434m2
habitação	3	4365m2
habitação	4	15088m2
habitação	5	86115m2
TOTAL		**143005m2**

CARACTERIZAÇÃO DO SOLO; OCUPAÇÃO VOLUMÉTRICA E USOS PROPOSTOS





CORTES; IMAGEM 3D





IMAGENS 3D

GÖSTA SERLACHIUS-MUSEOT 2011

Finlândia [projecto n.º 121/11]

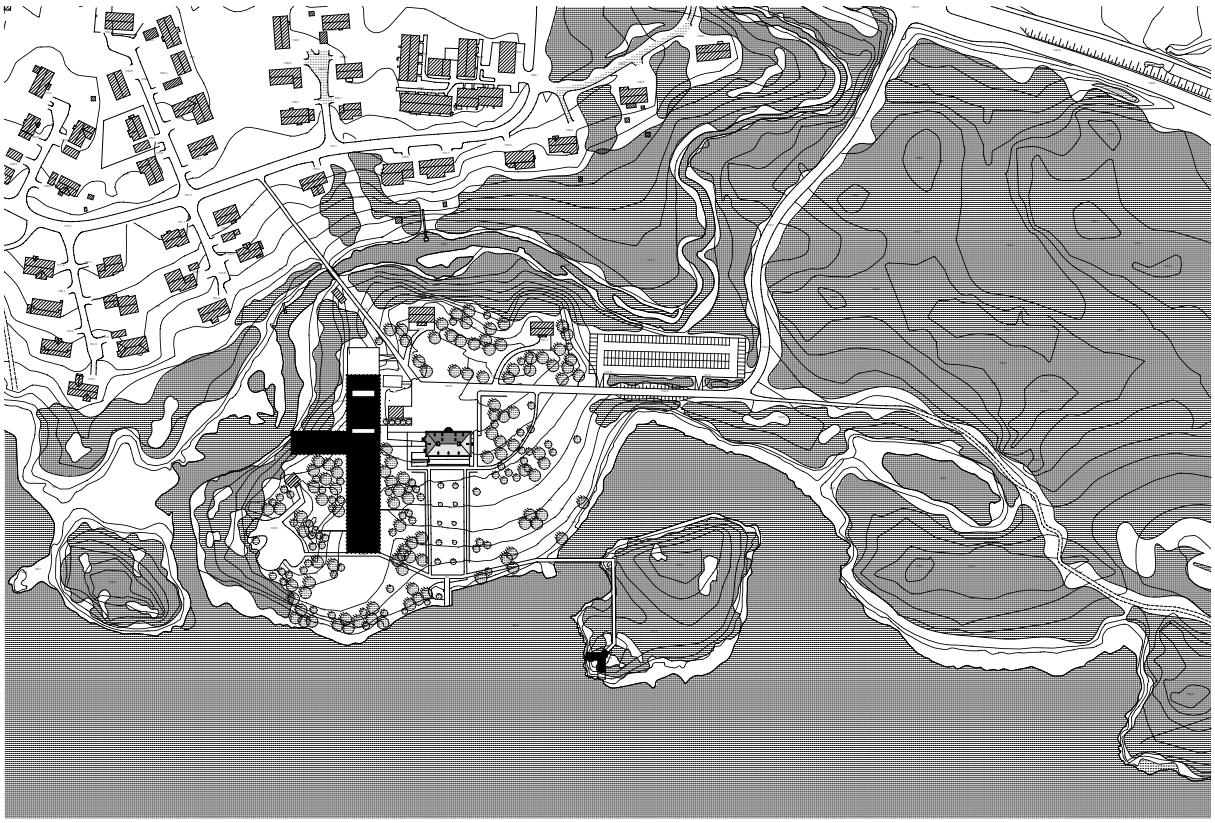
UM PROJECTO CALMO

A proposta que apresentamos para realizar o Museu Gösta Serlachius é uma proposta contracorrente. Os projectos recentes de museus que se realizaram no fim do século XX e início do século XXI, têm, como se sabe, procurado conquistar o estatuto de ícones, à custa de exuberantes formas que garantem um protagonismo imodesto para as instituições que promovem esses projectos. De facto, esse efeito tem contaminado outro tipo de edifícios e hoje, desde hotéis, salas de espectáculo e até edifícios industriais e adegas procuram realizar edifícios de grande exuberância formal que de algum modo ganhem esse estatuto de edifícios ícone. Esta proposta para o Museu Gösta Serlachius não segue esse caminho, e por isso é uma proposta contracorrente.

SÍTIO, FUNÇÃO E TEMPO

A arquitectura, como outras actividades, deve alargar os seus limites, criar novas formas, questionar o *status quo* e, de certo modo, tal como a arte, pôr em causa, pois só assim evolui. Mas isso não quer necessariamente dizer que a especulação e exuberância formal por si só sirva como um caminho sólido para essa evolução. Sítio, função e a expressão do seu tempo são os temas a que a arquitectura, sempre inquestionavelmente, se refere e que sempre reinventou. O sítio, respeitando-o, submetendo-se, transformando-o ou destruindo-o, querendo ou não, os edifícios ao colocarem-se em algum local sempre afectam o sítio.

Os edifícios vivem pela função, porque em geral não são esculturas, têm propósito, são realizados para cumprir uma função, para conterem uma actividade e portanto cumprem ou não cumprem com as necessidades espaciais e funcionais que lhes dão origem. E depois, para além dessa resposta quantificável, os edifícios espelham e representam também a sua matriz funcional ganhando com isso identidade e carácter, e é também por isso que uma igreja é diferente de uma fábrica. Os edifícios também representam a cultura do seu tempo, uns que não a questionando reproduzem o *savoir-faire* do seu tempo ou esticando os limites técnicos e formais estabelecidos propondo um pouco mais do que o que existia imediatamente antes, constroem um novo presente e um pouco do futuro. Os edifícios têm sempre de ser mais do que as suas formas, sejam elas exuberantes ou discretas. Os edifícios têm de ser paradigma de conforto, porque o seu primeiro propósito é abrigar e conferir qualidade nesse gesto,



têm também de ser eficientes, de ter o carácter adequado à sua função, aos seus utilizadores e ao local que ocupam e onde se integram. Essa qualidade revela-se também no modo como aproveita os recursos que estão ao seu dispor, e não apenas os recursos materiais e técnicos mas também a paisagem e a envolvente. Estas componentes são o tema da arquitectura que propomos, são o tema que usamos para caracterizar o edifício e a sua imagem, são o tema que exploramos para reinventar a linguagem formal da arquitectura.

Deste modo, as inquestionáveis qualidades paisagísticas do sítio do Museu, a natureza da paisagem florestal da região, o uso pretendido para o edifício, a actividade fabril que deu origem à colecção de arte e a própria colecção participam na ideia e imagem do edifício. A fundação Gösta Serlachius constitui também nesta proposta tema do projecto. Como é que esta proposta converte estes temas em projecto de arquitectura? O modo como o projecto constrói os temas e explora a sua expressão e comunicação define as suas preocupações e o seu modo de fazer, em suma o seu "tempo". No entanto, a arquitectura nunca traduz no sentido da conversão de uma linguagem para outra diferente. Aquilo que a arquitectura tem capacidade de comunicar é muito diferente do que a pintura consegue comunicar, ou da literatura ou de qualquer outro meio. A arquitectura tem possibilidades específicas de comunicar, nem mais nem menos do que outro qualquer meio, apenas diferentes. E essa é também a razão porque os temas do sítio, da função e do tempo são os seus temas naturais, os temas que, melhor do que qualquer outro meio, consegue expressar, recorrendo à criação de espaço, luz e das impressões que a partir do carácter desses espaços se formam nos utilizadores.

O SÍTIO

A posição que foi escolhida para colocar este novo edifício, no lado poente do terreno, resulta da vontade de que ele sirva de remate ao percurso e não se interponha e interrompa o percurso de chegada à zona do edifício existente. Deste modo o novo volume não impede as vistas privilegiadas e identificadas no programa de concurso, nem faz qualquer obstrução ao edifício existente. Naturalmente a posição escolhida tem de gerir um espaço algo complexo pela presença das pequenas construções neste lado poente do terreno, mas ganha algo que antes de tudo existia, pois traz, para o uso e usufruto dos visitantes, uma área de terreno e vista, que, sendo importantes e interessantes, estavam excluídas do percurso normal e dos visitantes. Ao ter sido colocado desta forma, permite o usufruto a este lado do terreno, a estratégia expande o sítio. O corpo principal do novo edifício delimita com o edifício existente um espaço, uma praça de chegada e, colocando-se também perpendicularmente ao percurso de chegada, remata o percurso de abordagem ao Museu. Assim, de um modo quase cenográfico, não revela ao visitante num primeiro momento o interessante lado poente do terreno, para o surpreender quando este percorre o interior do novo volume do Museu.

Uma característica do terreno que levou o colocar a extensão do Museu neste momento é a vontade que imediatamente provoca de o percorrer. A água, em canais e grandes superfícies, presente em quase qualquer ângulo de visão, a verticalidade da floresta com a inerente qualidade da restante paisagem contribuem para sugerir esse usufruto lúdico que este sítio proporciona. Percorrer o Museu, percorrendo a paisagem, é uma intenção desta proposta. Esta ideia serve de pista para outras escolhas do projecto, nomeadamente a escala do volume, assim como a natureza do seu perímetro, permeabilidade e imagem.

A escala do volume tinha de ser a de quem percorre, a de quem cuidadosamente se mistura com a paisagem, a escala que advém dessa horizontalidade do percurso. Essa escala discreta permite conciliar o novo volume com o edifício existente que permanece mais presente e protagonista de direito do Museu. Quando imaginamos percorrer uma floresta como esta, é da visão do suave declive, e da água entrecortada pelos troncos das árvores, que imediatamente nos lembramos. Esta é a imagem que retemos para devolver aos utilizadores do Museu um percurso onde aquilo que se interpõe entre o utilizador e a paisagem é um ritmo vertical de elementos estruturais de madeira, que se misturam com a imagem da floresta, e que remetem visualmente para essa experiência de a percorrer. O volume horizontal da parte visível do Museu, por outro lado, coloca-se no terreno de um modo um pouco etéreo, na superfície da floresta, mas quase sem lhe tocar. Essa imagem que artificialmente produzimos procura remeter para algo eventual e não permanente, tal como um passeio pelo bosque, como se o edifício fosse algo momentâneo que percorre a paisagem sem a usurpar, sem verdadeiramente a transformar. A forma geral do edifício também reflecte esta intenção, pois, apesar da sua regra formal cartesiana, de um modo aparentemente livre articula varias direcções, que não só levam o utilizador a percorrer os espaços e a floresta em vários sentidos, como permite que o Museu cumpra com a sua forma vários objectivos. Um braço desta forma aparentemente livre, faz, por exemplo, o contacto com o edifício existente proporcionando uma articulação funcional importante entre os dois edifícios, tal como solicitado.

A FUNÇÃO

O projecto que se propõe respeita as áreas e funções pedidas com a organização que foi solicitada. Dito isto, que é sobre áreas e distribuição, ou seja quantidades, falta descrever aquilo que sobre a função é mais importante e naturalmente mais difícil de realizar, que é imaterial: as qualidades.

Algumas opções do projecto são puramente de índole técnica, são opções que contribuem para o edifício cumprir com a sua função, com o conforto pretendido. Este é o caso das instalações mecânicas, eléctricas e hidráulicas que representam o pensamento mais actual sobre o comportamento sustentável, e que serão desenvolvidas mais à frente neste texto pelos

especialistas envolvidos no projecto. Algumas dessas opções do projecto têm expressão formal, e contribuem para caracterizar a imagem e identidade do edifício, como é, por exemplo, o caso das estratégias sobre o comportamento térmico do edifício que, recorrendo ao desenho solar passivo (*passive solar design*), levou à configuração de uma fachada dupla, permitindo regular os ganhos directos e realizar ainda ganhos indirectos. Os lados orientados para quadrantes de ganhos menores ou nulos, dotados também com o sistema de fachada dupla, garantem um isolamento eficiente onde o espaço entre os planos de vidro pode ser gerido de modo activo para contribuir para o comportamento eficiente do edifício. Deste modo, a arquitectura e o sistema de eficiência térmica estão articulados e participam na imagem do edifício. No sistema de fachada dupla existe todo o interesse em garantir uma permeabilidade do vidro à energia solar, em suma, o vidro tem uma tonalidade natural, o que é do maior interesse para a ideia do projecto. O vidro, por um lado, não se interpõe de modo perverso entre os utilizadores/observadores e a envolvente natural que percorrem, nem interfere na qualidade da luz, o que distorceria a percepção das obras expostas. A elevada altura da fachada envidraçada garante ganhos razoáveis de luminosidade, facto significativo não só para minimizar os gastos de energia e criar a intensidade luminosa adequada ao uso pretendido, mas também interessante para garantir a impressão de "naturalidade", de carácter exterior, importante para a ideia do projecto.

O TEMPO

Adolf Loos, nos seus escritos e obra, sempre defendeu um depuramento da arquitectura. Um dos seus argumentos era uma maior longevidade e actualidade das construções que não estavam carregadas de indícios de estilo, que não possuíam indícios evidentes de modas ou outros indicadores que facilmente se tornam datados. Esse raciocínio permanece hoje válido. O edifício é, no entanto, uma expressão do seu tempo, das preocupações culturais contemporâneas, das exigências funcionais e ecológicas da nossa época, em suma daquilo que é significativo e não do que é superficial. Nesse sentido, esta proposta procura explorar estes temas, do percurso sobre o construído e a paisagem, intensificando e potenciando as qualidades do sítio e do Museu (função), dotando o edifício das qualidades técnicas adequadas, expressando essas preocupações e atitudes impreterivelmente na sua forma. O tempo, o nosso tempo está assim expresso nos conteúdos que determinam a ideia do projecto, como essa ideia de percorrer a floresta, mas também no carácter que a construção dá ao edifício. A estratégia estrutural foi definida recorrendo a dois materiais estruturais, o betão armado e a madeira. Uma estrutura maior em betão e uma substrutura de vãos menores em madeira. A estrutura em betão garante a exequibilidade dos maiores vãos e consolas com a qual conseguimos a imagem de ligeireza e aparente separação entre o volume e o terreno. A subestrutura em madeira constitui a expressão do edifício, utilizada com uma imagem delicada em elementos verticais que encobre o sistema de caixilhos e deste modo atenua a sua presença acentuando essa ligação entre o exterior e o interior. Nada mais parece necessário e não sendo necessário seria fútil, superficial. É por estas razões que julgamos ter projectado um edifício calmo.

A SAUNA

O programa solicita o projecto de um pequeno edifício para uma sauna. Colocamos esta pequena construção na ilha, no local onde antes existiu, articulada na rede de percursos exteriores que se propõem para utilizar todo o sítio do Museu. Ao contrário do Museu este não é um espaço para percorrer mas para estar, para meditar e contemplar. O programa define dois espaços principais habitáveis e uma área para dependências mais pequenas de apoio, como os vestiários e duches. Propomos um volume com três braços, um onde se entra e se encontram esses espaços de apoio e outros dois que contêm os programas de uso privilegiado, um contêm a sauna e outro a sala com a lareira. O braço da entrada está no enfiamento do percurso, e os outros dois cada um proporciona uma vista diferente da paisagem. No fundo este volume em madeira reflecte o mesmo tipo de preocupações e estratégia de desenho que se propõe para o Museu.

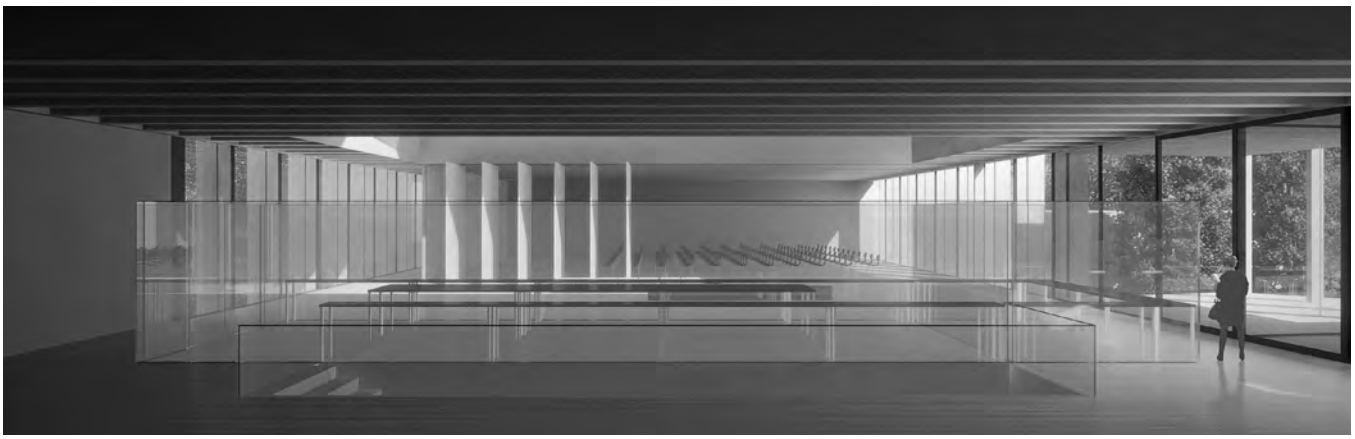
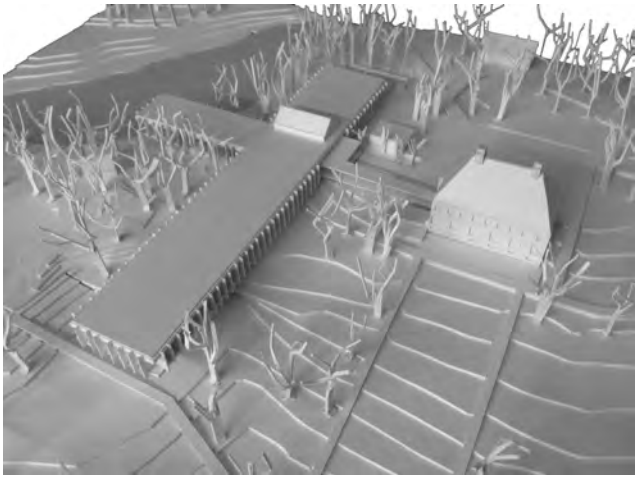
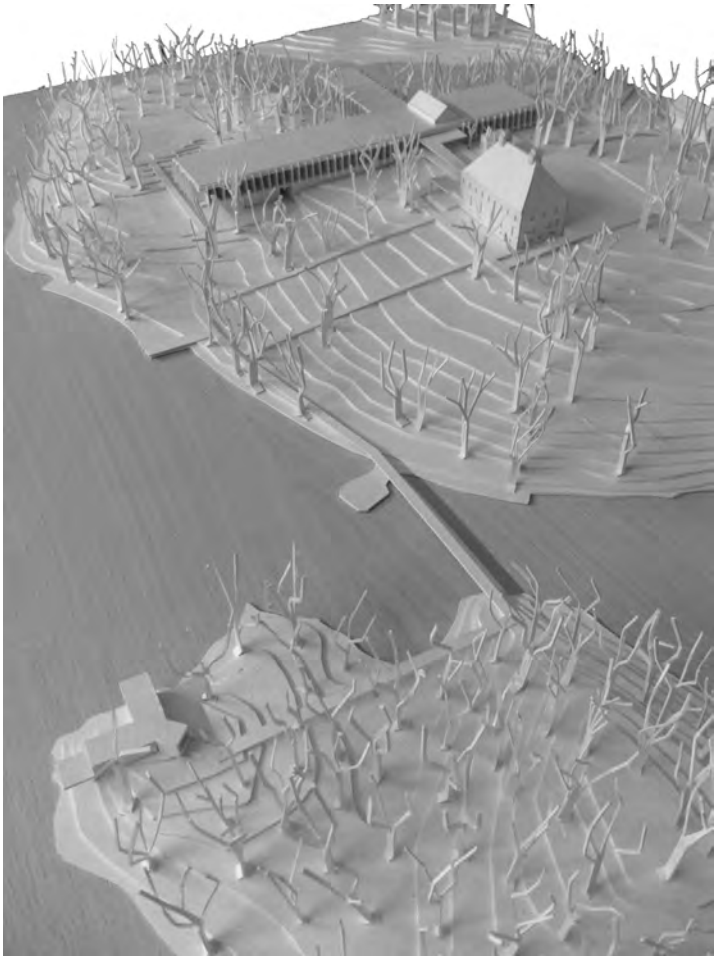
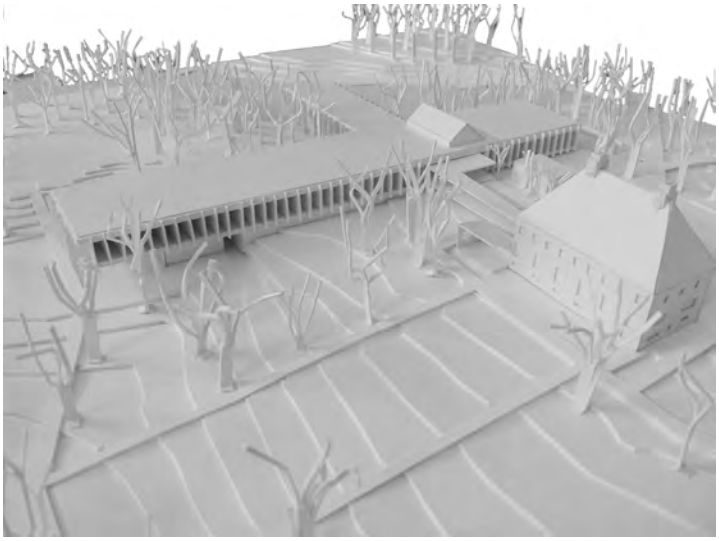


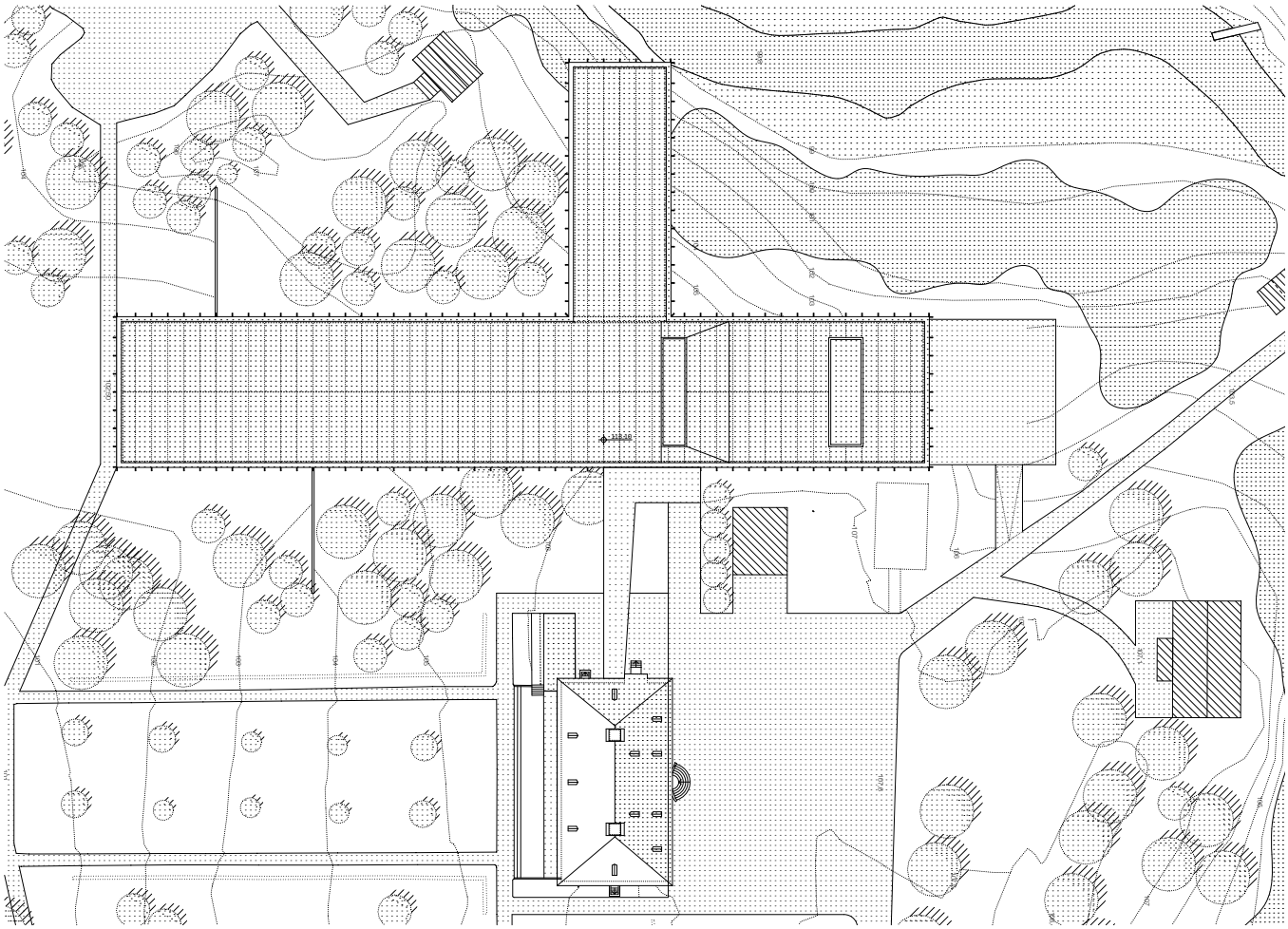
IMAGEM 3D

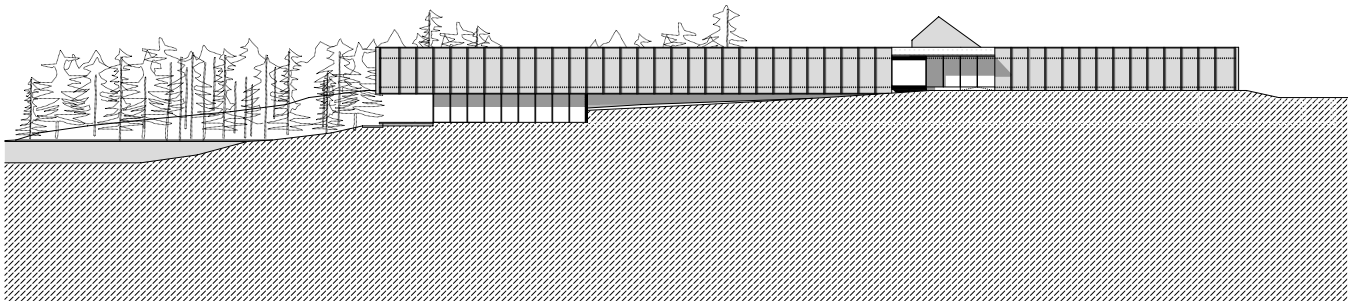


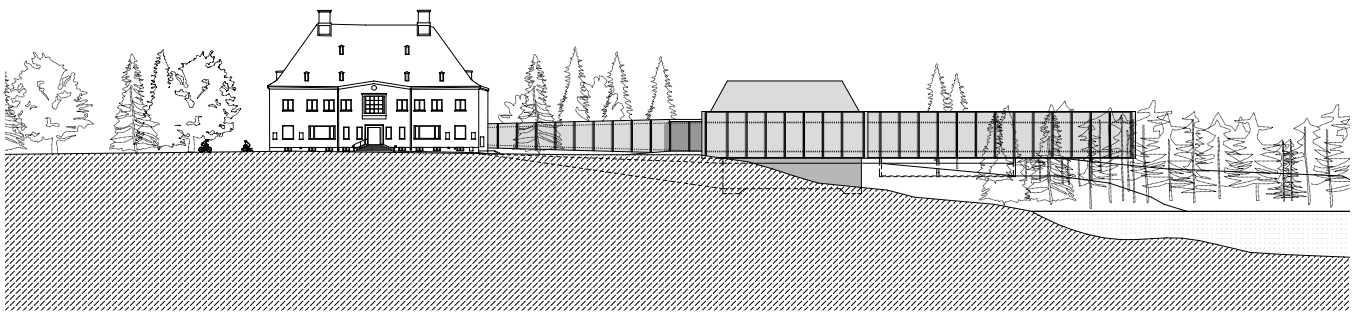




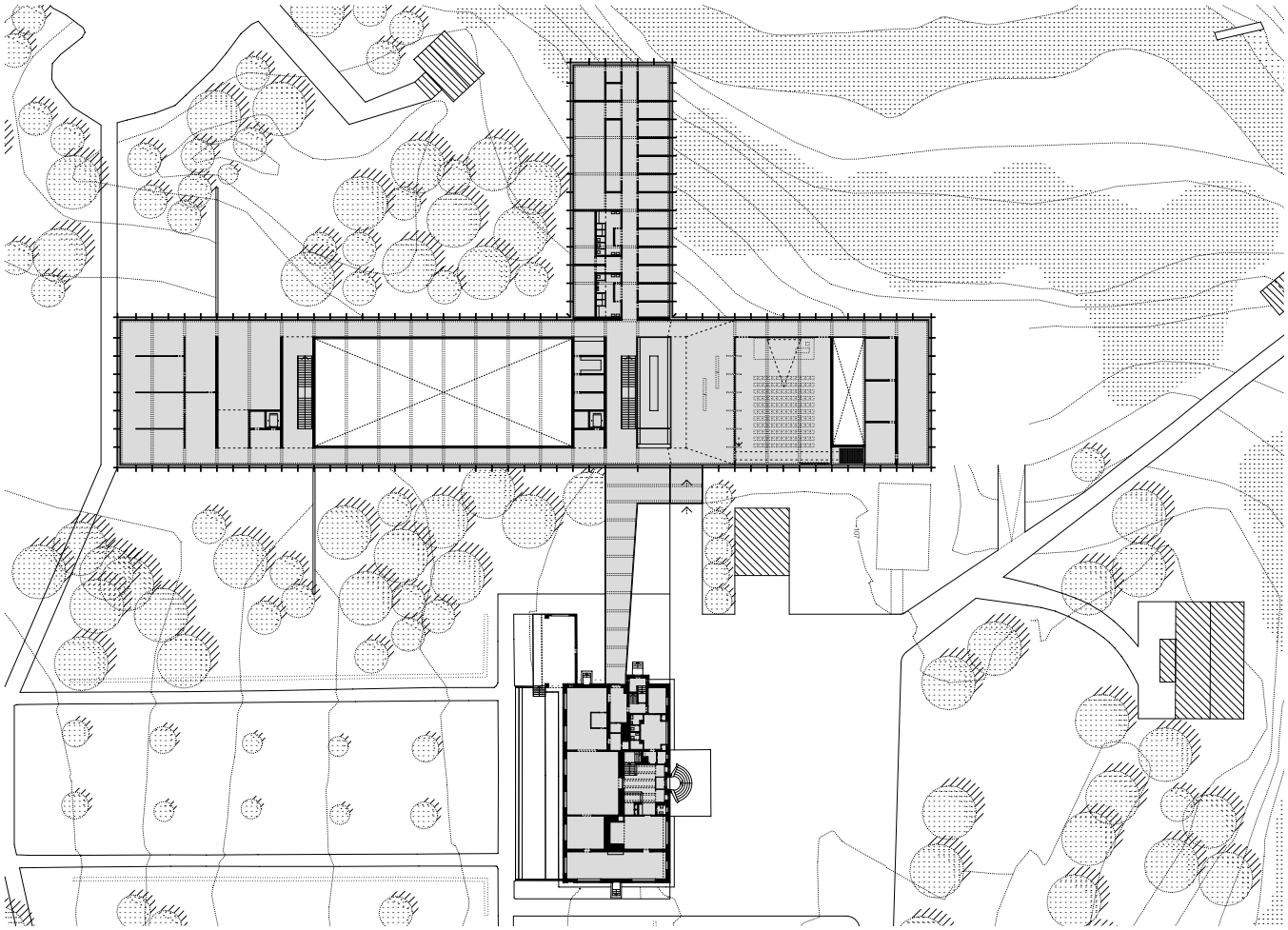
MAQUETES;

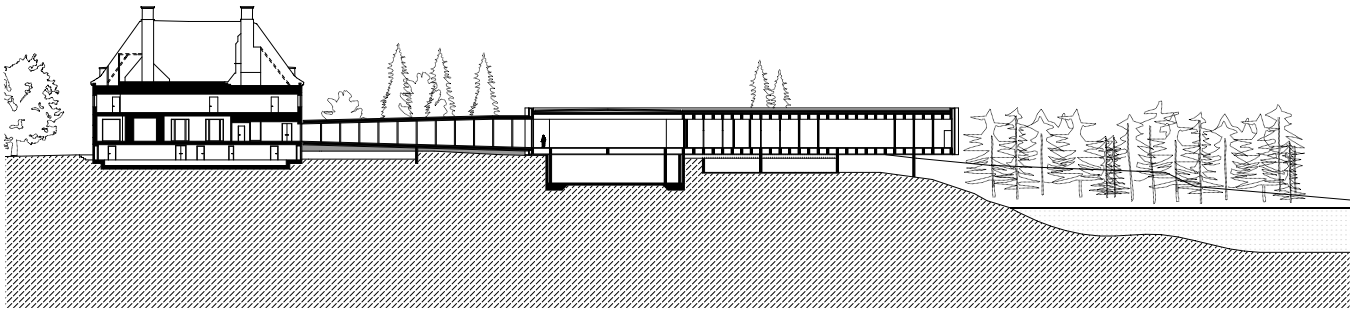


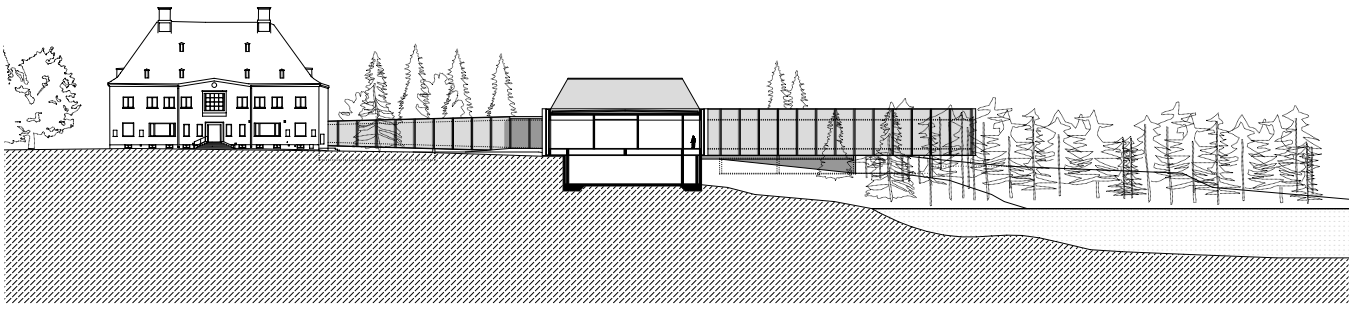




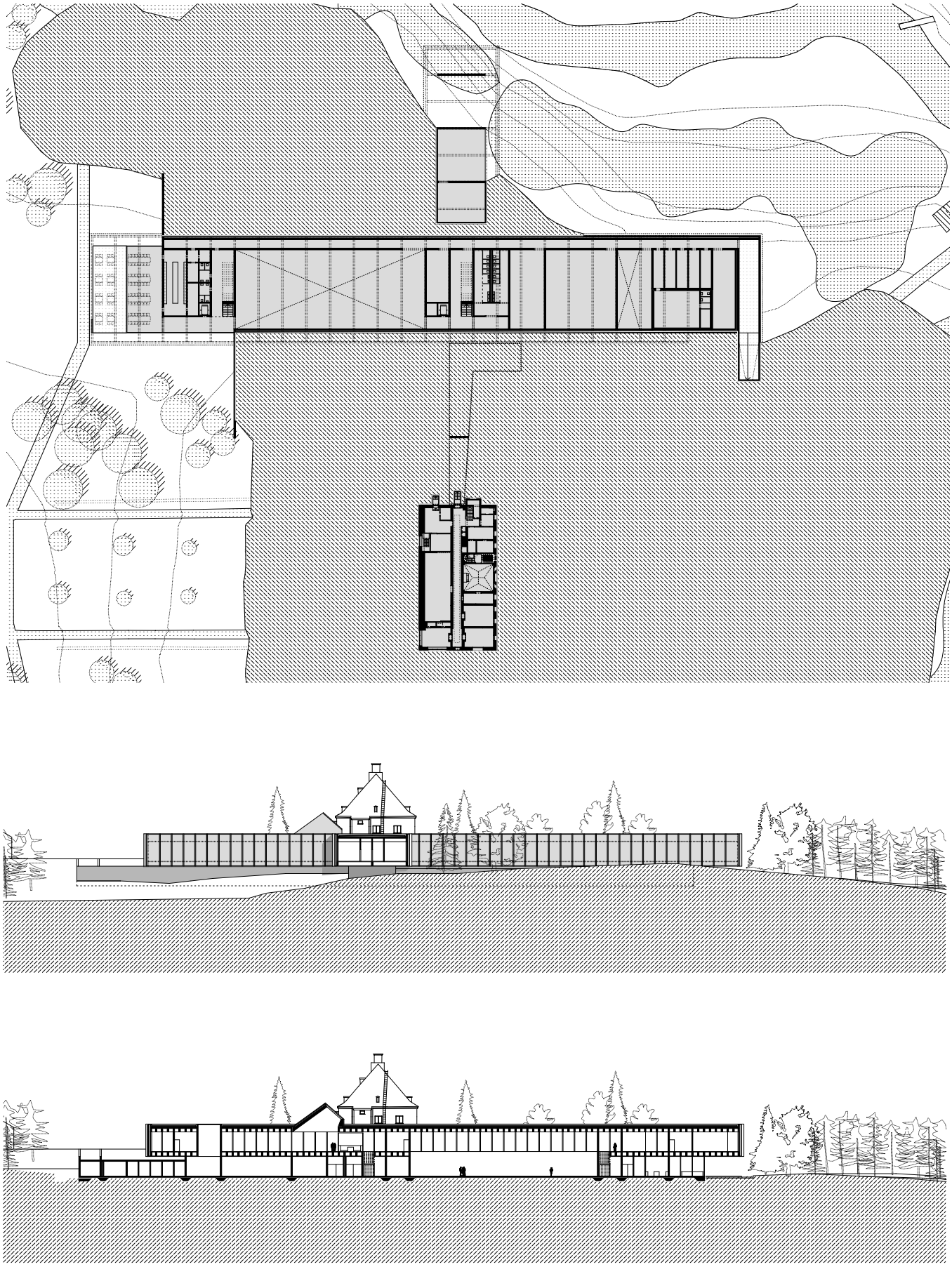
PLANTAS DE COBERTURA; ALÇADOS ESTE E NORTE







PLANTAS DO PISO 0; CORTES



PLANTA PISO -1; CORTES





IMAGENS 3D

CONCURSO PARA O BIOMED III NO PÓLO III DA UNIVERSIDADE DE COIMBRA 2011

Pólo III da Universidade de Coimbra, Coimbra [projecto n.º 123/11]

A ARQUITECTURA

Esquema Geral da Concepção Proposta

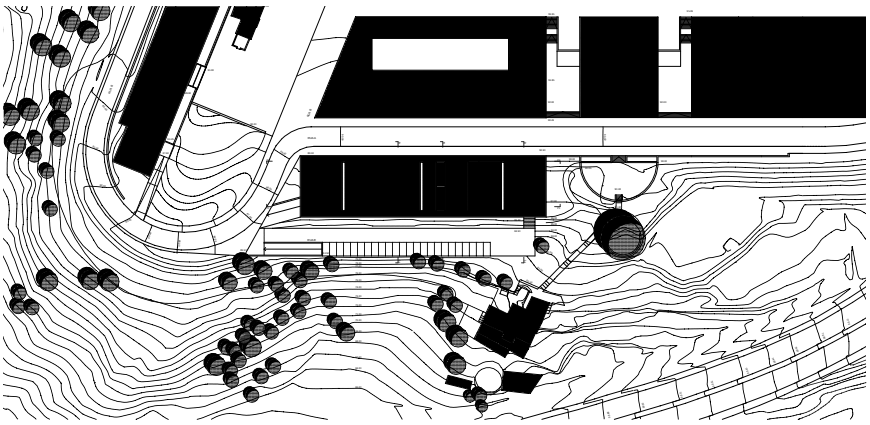
Os temas da Arquitectura: Sítio e Programa

O programa do projecto para o Biomed III em Coimbra é um programa complexo. Haverá sempre a tentação de resumir essa questão a apenas uma forma técnica, de pensar que é uma questão de arranjo das suas partes, uma questão que pode ser apenas "interna", ou, para ser mais directo, uma questão que não é da arquitectura. Um pouco como nos programas fabris mais complexos, o assunto da arquitectura é fazer o contentor, por dentro a complexidade dita que seja assunto de outros. Ou então partir do princípio que resolver o programa é assunto que pode ser realizado mais tarde, depois. Primeiro resolvemos a imagem, e depois põe-se o edifício a funcionar, numa outra fase, com mais tempo. Afinal fazer funcionar é tão complexo que dita as suas próprias regras, é coisa independente da arquitectura. Este tipo de raciocínio equivale a uma demissão, a uma perigosa demissão.

Nós acreditamos que temos sempre tema para arquitectura com um sítio e um destino funcional, um programa. Este facto, evidentemente, não significa que exploremos mais a razão e menos a emoção ou expressão na e da arquitectura. Significa que entendemos que há sempre um contexto e por esse motivo há sempre um tipo qualquer de relação com esse contexto. Significa que, se há um edifício, quase sempre há uma razão funcional que determinou a vontade e a necessidade de o realizar. Este é para nós o grau zero, o nosso início. Se conseguimos explorar convenientemente estes temas, então conseguimos não só que a experiência que o edifício propicia ao utilizador seja boa, porque responde correctamente às suas necessidades operativas, mas também porque o faz experimentar de um modo ampliado a natureza e carácter do programa, do sítio onde está e como está inserido. Isto é, porque o programa, o tema funcional do edifício é construído de modo a expressar as suas qualidades específicas. E porque há sempre tema nos diversos sítios onde a arquitectura se coloca, seja uma paisagem importante, ou uma situação topográfica especial, uma morfologia construída particular, ou até algo de impositivo que queremos evitar, uma envolvente agressiva de que nos queremos afastar. A possibilidade de melhores resultados é maior quando o projecto explora as circunstâncias do local onde se insere do que quando pretende opor-se, ou impor-se, a elas.

A combinação destas duas particularidades, exploradas como tema do projecto, não se repetem e podem providenciar resultados adequados, na inserção no contexto, e numa imagem e carácter ajustado àquilo que os edifícios são, aquilo que os edifícios albergam e representam. Quando se fala em representar o programa, imediatamente ocorre a imagem de projectos onde está patente o esforço de figurar uma representação do programa, não o programa em si, mas uma sua possível imagem, algo que o possa ilustrar, que possa comunicar aos outros "aqui está" um centro nuclear, ou um hospital, ou uma grande complexidade tecnológica (como no caso do Centro Pompidou), em suma, algo que permite aos outros perceber que ali está esse programa. Isto em geral resulta na caricatura do programa, pois, no esforço de o representar, esses projectos precisam de o exagerar, de o expressar em grande quantidade, de o comunicar com evidência, de mostrar num relance o que são, e por isso não se podem limitar a ser apenas o que são, mas têm e querem ser mais, têm de ter as suas características mais notórias exageradas, como numa caricatura. Este não é o caminho que escolhemos, queremos apenas realizar bem o programa, expressando-o na medida em que ele precisa, não escondendo o que não precisa de estar recatado, nem evidenciando nada em maior medida do que aquele que é necessário.

O Biomed III é um programa complexo, e o terreno onde se vai colocar o edifício é um terreno com características especiais, que o torna ainda mais complexo, mas, para além disso, possui circunstâncias particulares. O carácter particular do programa tem expressão na arquitectura, pois se, por um lado, nós precisamos e queremos que ele tenha essa expressão (sem a sobre-caracterizar) e, por outro lado porque é assim tão complexo, a arquitectura não estará realizada sem esse domínio, sem esse conhecimento, sem estar adequada a essa funcionalidade, sem ter em si as condições para a realização dessa actividade, então ela não irá realizar-se da melhor maneira, nem com a melhor eficiência,

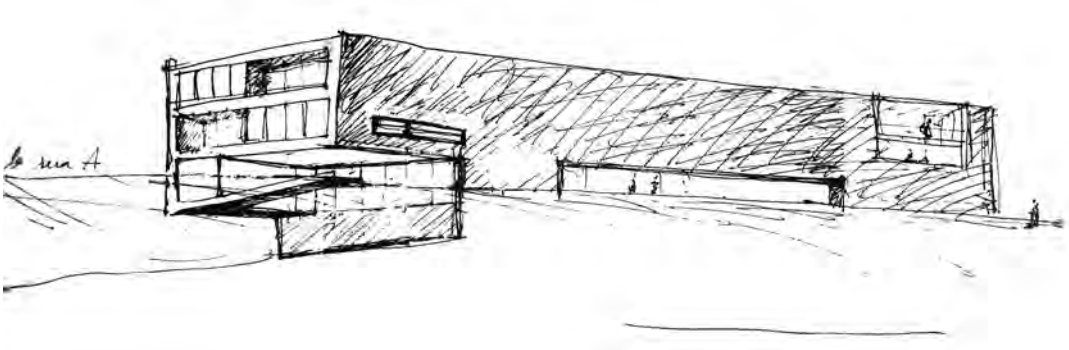


nem sem um esforço humano ou financeiro exagerado. E com um programa tão exigente, porque faríamos outra coisa para além disso, e se o fizéssemos não estávamos a utilizar meios imprescindíveis às investigações ou a criar momentos que, sendo da arquitectura, não eram da função, e portanto seriam fúteis, isto é, decorativos. E como poderíamos representar o trabalho científico que faz neste edifício com a superficialidade do desnecessário?

Sítio

O plano do sítio onde se instalará o Biomed III determina com exactidão um perímetro, uma implantação. O terreno, a encosta, foi transformada, naturalmente, para realizar as infra-estruturas viárias deste pólo, e para poder implantar, numa área mais ou menos plana, os edifícios que o constituem. Esta transformação determinou uma pendente agravada para o desenvolvimento dessa encosta, a partir do limite da via onde a instalação do Biomed III se prevê. Esta dificuldade constitui uma circunstância particular que decidimos explorar como tema para a colocação do edifício. Por outro lado, o plano para este Pólo da Saúde é um plano cuja geometria determina uma centralidade, o plano desenha-se definindo um centro, ou a partir de um centro, a geometria de algumas peças urbanas do mesmo são acessos e espaços livres que indiciam e confirmam esta forma concreta. Funcionalmente, ainda que o plano não seja tão determinado como formalmente, ainda assim coloca de algum modo os edifícios de programa comum no centro geométrico da área, cumprindo com essa estratégia. Este facto determinou que não fizesse qualquer sentido, para nós, que a entrada principal do edifício ficasse no extremo do edifício oposto a esse centro; pelo contrário a entrada do edifício deverá ser no extremo nascente do edifício, no ponto mais próximo desse centro formal e funcional determinado pelo plano. Esta área, do Pólo da Saúde, pode ser acedida pelos dois extremos, nascente e Poente, existindo uma clara diferença entre ambos, pois pela proximidade ao centro da cidade, pela presença do Hospital e pela antiguidade o acesso Nascente tem um protagonismo maior. Deste modo o volume do Biomed III serve como conclusão do eixo do percurso iniciado no ICNAS e as suas consolas, e a entrada no edifício, de certo modo, remata um tipo de experiência daqueles que percorrem a rua nesse sentido – nascente/poente, onde a uma cota constante e sobrelevada se vê e se sente a presença das encostas arborizadas a sul, com o limite construído do Pólo do lado norte. Esta rua a partir desse ponto de entrada no Biomed III tem no seu eixo visual a Residência de Estudantes e, no fim do volume do Biomed III, termina perdendo o seu sentido linear e tomando uma forma curva, perdendo também o seu carácter de cota estável, na sua natureza sobrelevada da paisagem descendente. Devido a esta circunstância topográfica, e gerada pela posição dos edifícios já construídos, o volume do Biomed III, remata, ou inicia, uma experiência particular deste território no seu extremo nascente, onde começa, ou acaba, um modo de perceber a topografia das duas encostas do lado sul e seu carácter natural. Este é um ponto exacto, um local determinado pelas circunstâncias da envolvente e um momento preciso, distinto que, além de ser o local natural da entrada no edifício, também é aquele onde o projecto pode explorar essa circunstância, acentuando essa experiência. No extremo poente, a morfologia construída e o carácter urbano é completamente distinto, e portanto justificam que o volume do edifício defina acontecimentos diferentes, que marquem a passagem entre o eixo viário cartesiano que descrevemos e o perfil curvo de desnível acentuado que contorna a topografia, onde assenta a Residência de Estudantes.

O volume do Biomed III que se propõe realiza um recorte no extremo nascente que anuncia e explicita a entrada no edifício, ao mesmo tempo que trunca a visibilidade num plano superior, centrando a leitura num campo visual paralelo à topografia. Deste modo, a impressão do utilizador é condicionada para aquilo que é distinto na sua posição face ao território, colocado como num ermo, proeminente na encosta acentuada, é-lhe dado a perceber o desenvolvimento descendente da topografia e da sua vegetação, como o último e mais intenso momento dessa experiência. Este recorte não é apenas uma consola sobre a entrada; de facto, para proceder a esse enquadramento do campo visual, a consola tem uma geometria que, de modo cartesiano, acompanha a pendente do terreno. O utilizador do edifício realiza um percurso suavemente descendente, onde embora realizando um movimento semelhante ao do terreno se distancia deste para, quando dentro do edifício, o perceber sobre-elevado, mas ainda assim inesperadamente próximo da encosta, sobre o plano superior da sua vegetação.



O mesmo se passa no interior do edifício onde o projecto vai oferecendo situações e colocando o utilizador em posição de experimentar função e sítio de um modo inesperado e onde se potencia as características da situação observador/território, como mais à frente ilustraremos.

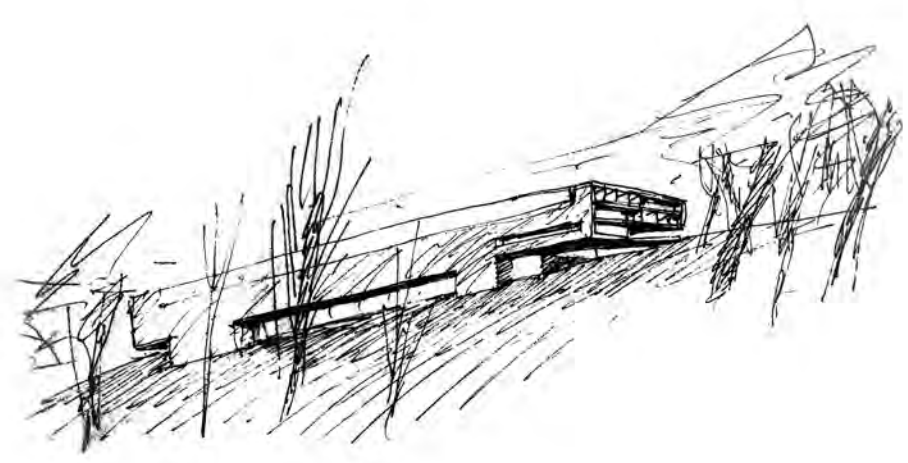
O programa do Biomed III, como aliás também explicaremos mais à frente, e o plano determinam, em conjunto, uma natureza funcional distinta para os vários pisos. Os principais programas, área pública, área de plataformas tecnológicas, biotério e área laboratorial, têm necessidades muito distintas e colocação prevista em níveis muito diferentes, e bem.
O biotério prevê-se colocado enterrado e a área laboratorial nos níveis superiores; entre ambos as áreas de acesso público e a entrada. Esta base proposta pelo programa em concurso é respeitada e utilizada na caracterização do volume, tornando o volume formado pelos dois pisos superiores que se percebem do lado norte, mas com a expressão de três do lado sul, por motivos que já explicámos, num perímetro claro, identificável, e separado do terreno. Este volume assume um grande gesto estrutural, soltando-se do terreno num grande vão aparente. De facto, este gesto constitui o único momento em que não é adoptada a solução mais económica, mas, como se demonstra mais à frente, este gesto permite alguns ganhos e optimizações da estrutura também, e como se assume como único o seu efeito orçamental é controlado. O volume aparece assim determinado na sua forma não apenas pela experiência que se pretende oferecer aos utilizadores mas também pela topografia, como uma peça de forma clara mas que reage à forma do terreno. O sítio é o tema do edifício a partir da experiência que propícia, dentro e fora, e da forma que adopta.

Programa

Os arquitectos em geral não são especialistas, são sobretudo generalistas, circunstâncias várias farão com que ao longo da sua vida profissional tenham contacto e realizem edifícios de variadas características funcionais, mais ou menos complexos nessas suas exigências. Em cada caso podem ter de se socorrer de especialistas, esses, em geral, formados nas áreas específicas de cada um desses programas. A maior dificuldade para o coordenador de projecto de um destes edifícios é o de, cumprindo escrupulosamente com o complexo funcionamento requerido, conseguir desenhar os espaços e circulações exigidos de um modo claro, estruturado, com formas tão regulares e circuitos tão evidentes quanto possível, em que a arquitectura seja motivo de ordem e não de entrave, de modo a que essas estruturas, além de corresponderem ao solicitado hoje, possam evoluir, e que a forma de hoje possa servir amanhã. É também o de contribuir para a realização óptima do trabalho a que se destina o edifício, seja no seu funcionamento diário, seja na sua sustentabilidade. Este tipo de estruturas funcionais pode ganhar uma expressão simples por serem simplificações disfuncionais ou por serem resultado do conhecimento do programa, em vários níveis, aliado ao esforço do projecto de as organizar. No fundo, ao arquitecto coordenador exige-se o domínio do programa, seja porque realizou esse considerável esforço agora ou porque o já tinha adquirido, para o conseguir realizar e integrar numa resposta arquitectonicamente coerente, na forma de um edifício que cumpre um papel que também transcende o do funcionamento, e é resposta coerente também ao nível da paisagem, do espaço urbano, das exigências sociais, económicas e culturais que se põem em cada caso, contribuindo para o bem estar dos que o utilizam, e dos que por ele são afectados de algum modo.

No entanto, não vale a pena subvalorizar o papel deste programa, pois ou a arquitectura reage e é afectada por ele, ou então não está a ser cumprido. Este programa tem necessidades específicas para a arquitectura, e se não existe essa consciência e essa presença desde um momento inicial do projecto, terá de ser tida em consideração mais tarde, transformando de modo notório as opções iniciais, caso contrário não funcionará; há casos, de maior ou menor gravidade, que demonstram isso.

Há dois tipos de exigência deste programa para a arquitectura, o funcional, que exige uma determinada ordem para as suas partes, determinadas relações e determinadas formas para os espaços, e aquela que vai mais longe, e que advém da razão da exploração. Isto é, não basta perceber como se põe a funcionar (em teoria), é preciso perceber a sua utilização racional. Não há muitos programas como este a funcionar no País, mas aqueles que os estão a gerir sabem bem como questões aparentemente correctas e inócuas, dependentes só da arquitectura, agem de modo consertado e pérfido, para tornar incomportável a exploração deste tipo de espaços. A título de exemplo veja-se os custos médios em energia de biotérios com este tipo de área em Portugal, com valores acima de 200 000€anuais, enquanto outros conseguem manter esses custos abaixo dos 50 000. A optimização dos circuitos limpos e sujos, conseguindo menor necessidade de autoclaves, *airloks*, e outros diversos,



e a correcta distribuição das salas com equipamentos de frio, são algumas das atenções a ter em conta para conseguir uma optimização a esse nível, fundamental e determinante para a sobrevivência e viabilidade deste equipamento.

Posto este contexto determinante para que a arquitectura possa contribuir para a existência deste equipamento, esta equipa iniciou o seu trabalho a partir deste esforço, o de realizar este equipamento não só cumprindo com o pedido, mas também considerando a sua experiência e a dos seus consultores, a realizar, utilizar e explorar este tipo de programas. Nesse sentido a estratégia da gestão de energia foi considerada estruturante da ideia do projecto.

Este raciocínio conduziu a uma organização em que a disposição dos espaços contribui para produzir vantagens energéticas. Existem salas onde é necessário garantir uma presença significativa do AVAC para conseguir um funcionamento correcto de alguns equipamentos, nomeadamente nas salas com equipamento de frio. Em alguns biotérios e espaços laboratoriais menos eficientes, o calor que estes equipamentos libertam, nos espaços onde estão instalados, conduzem a um considerável dispêndio de energia para manter uma temperatura correcta.

Forma Geral do Edifício, Implantação e Articulações Volumétricas

Esta interpretação do Sitio e do Programa conduziu a uma implantação que cumpre mancha prevista no plano nos pisos enterrados; no térreo e superiores é completamente cartesiana, e constitui um volume regular de 22 metros por 88, com dois pisos de altura (pisos 1 e 2) do lado do arruamento A e três (piso de entrada 1 e 2) do lado da encosta sul. É com esta diferença de alturas que o volume acompanha a topografia, se sobrepõe a uma parte enterrada com dois pisos e um técnico. Entre ambos seja no piso de entrada do lado do arruamento A, seja o piso -1 do lado da encosta. Libertam-se grandes vãos envidraçados no contacto com o terreno nessas duas diferentes cotas. O volume realiza uma consola no lado nascente, um momento excepcional que denuncia a entrada e remata o volume e percurso. O extremo poente, lado dos acessos à garagem e de serviço ao Biotério, o volume também descreve um momento de remate mais subtil. O volume respeita as pretensões do plano em volumetria e alinhamentos, embora não precisamente nas cotas propostas pelo programa de concurso, pelos motivos de optimização funcional amplamente justificados ao longo deste texto. A forma do piso -2, no entanto, não ocupa a extensão total dos 88 metros, compensando a falta de comprimento aumentando a largura. Por um lado, como se percebe pelos cortes apresentados, deste facto nem resulta maior movimento de terras nem maior dificuldade, pelo contrário, na execução do edifício.

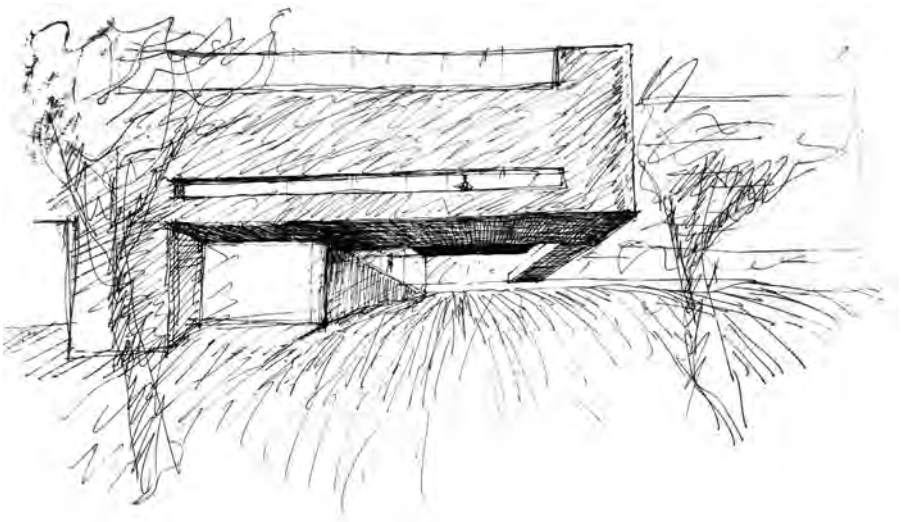
Por outro lado, como explicaremos mais à frente no texto, esta forma é critica para um correcto desenvolvimento do Biotério, pois permite realizá-lo numa forma compacta, e daí resultam não só grandes vantagens funcionais e menores custos de construção, resultante da menor distância entre as diversas funções, como só com essa forma se viabiliza a utilização e o custo de exploração do Biotério.

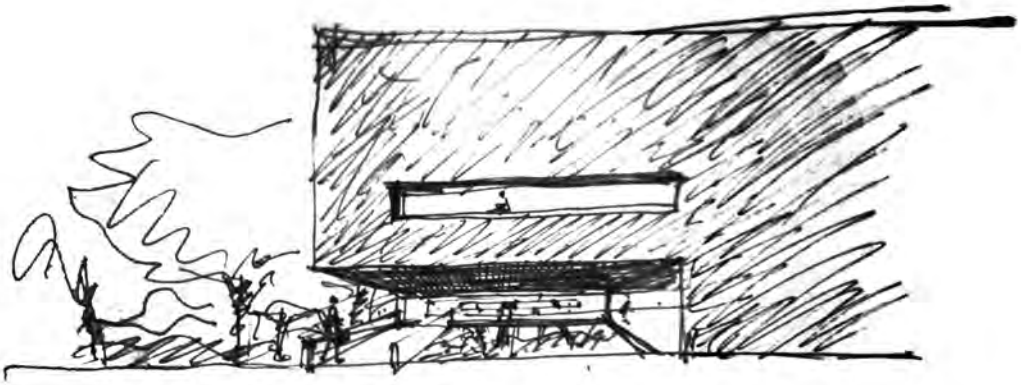
Circulações interiores

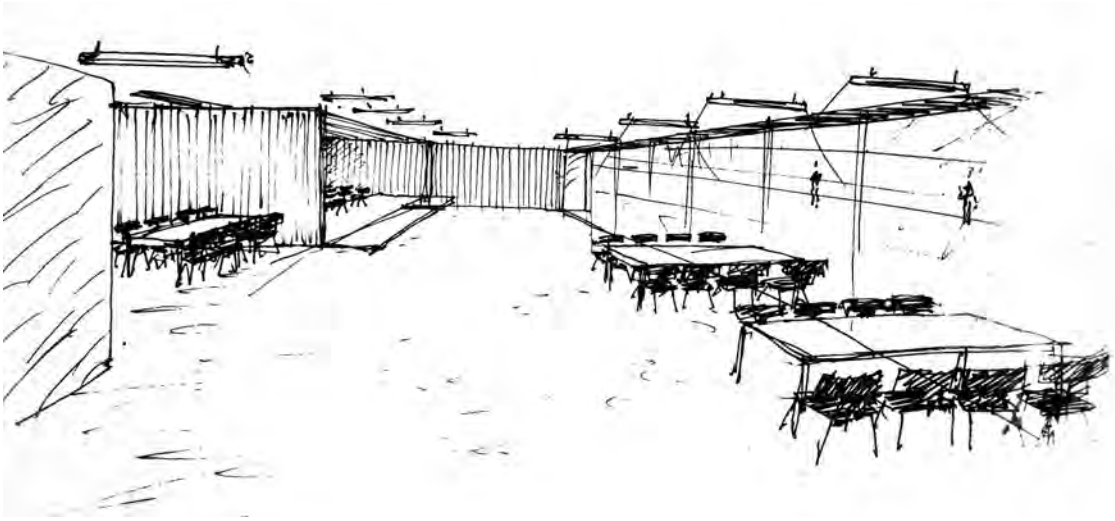
A estratégia das circulações interiores também reflecte a natureza diferente dos pisos no volume sobrelevado e dos enterrados. Dois grupos de acessos verticais, cuja posição foi determinada atendendo à segurança, e que cumprem de modo optimizado com as distâncias regulamentares, ligam do lado nascente, dois Laboratórios, entrada, Plataformas Tecnológicas e a garagem, e do lado poente três laboratórios e o Biotério. O grupo de acessos nascente tem um carácter mais publico no percurso da entrada para os pisos inferiores, considerando que se prestam serviços para o exterior nas Plataformas Tecnológicas e que o uso da garagem pode, ou não, ser facilitado. O conjunto de acessos poente é de carácter interno. Entre ambos os conjuntos de acesso, no volume sobrelevado onde estão alojados os laboratórios e as áreas de apoio laboratorial, a circulação é garantida por dois corredores longitudinais e periféricos, o que permite acesso claro e de percurso curto a todas as áreas de apoio laboratorial. Nos pisos enterrados, as circulações internas são asseguradas um eixo central de ligação.

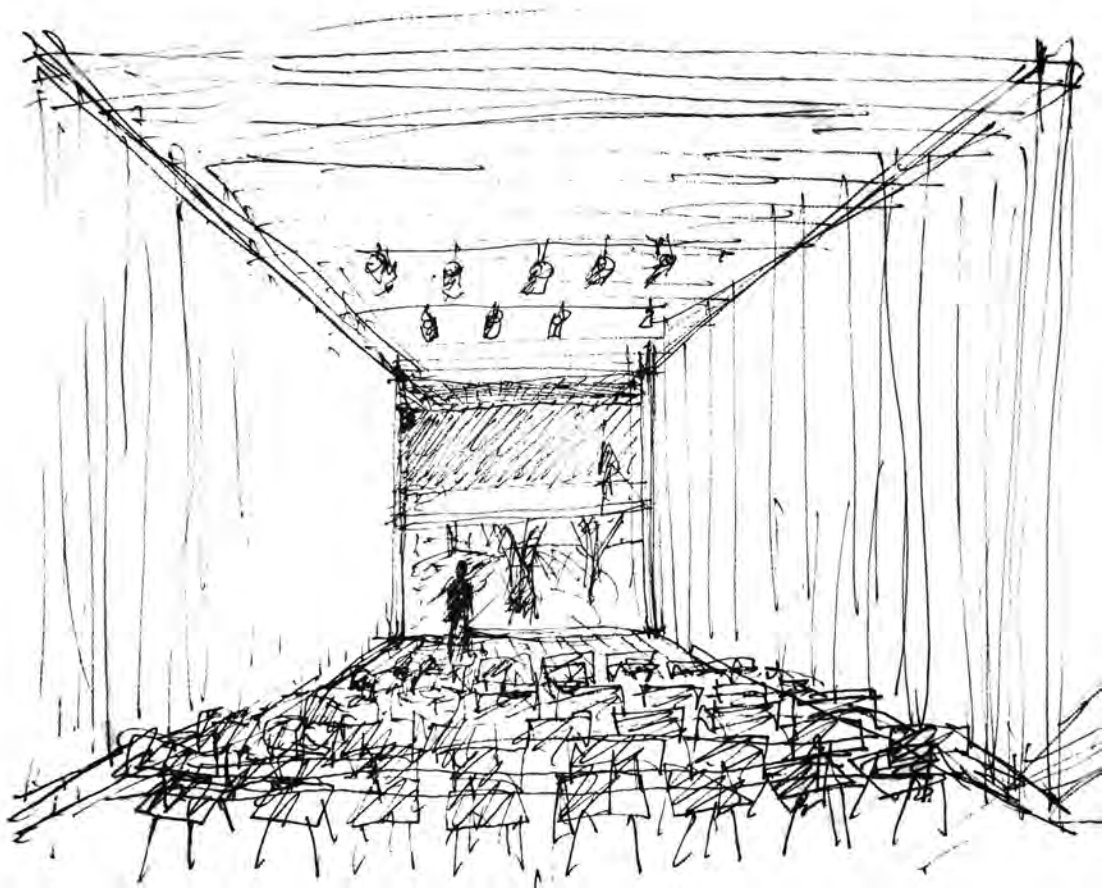
Circulações exteriores

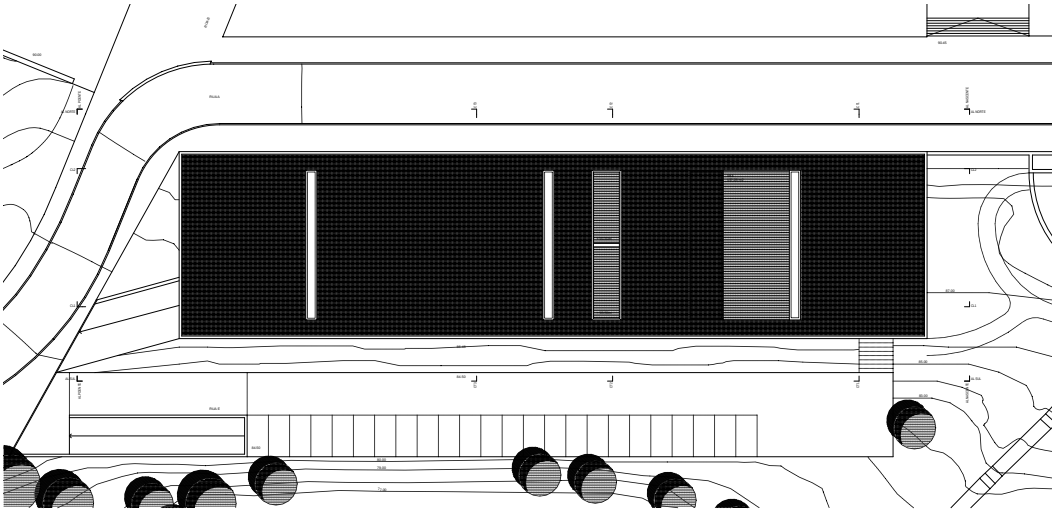
Estão previstos no projecto acessos exteriores ao edifício no extremo poente, para veículos, para a garagem e para o Biotério, sejam ligeiros ou do tipo requerido no programa, respectivamente. Também se prevê um acesso pedonal à entrada desde o estacionamento exterior do lado sul.

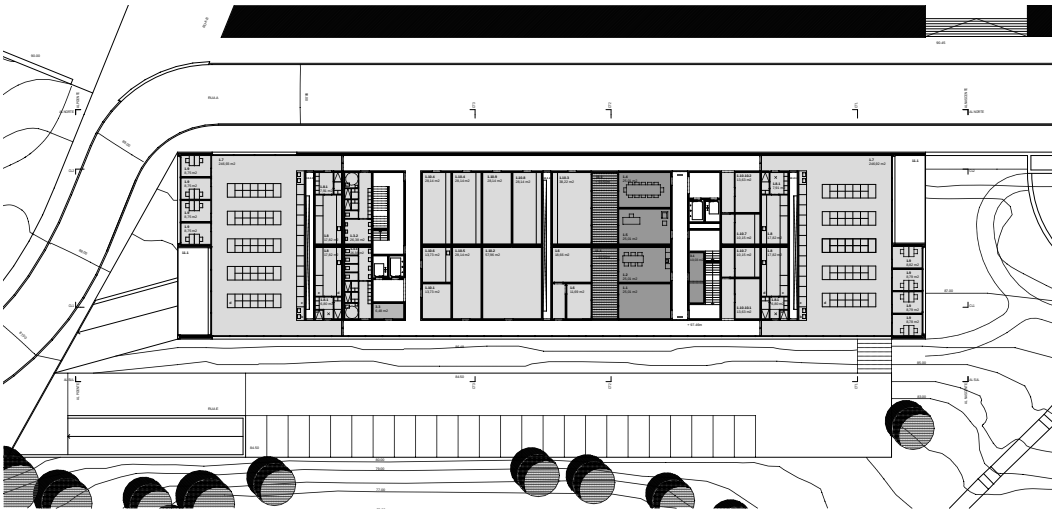


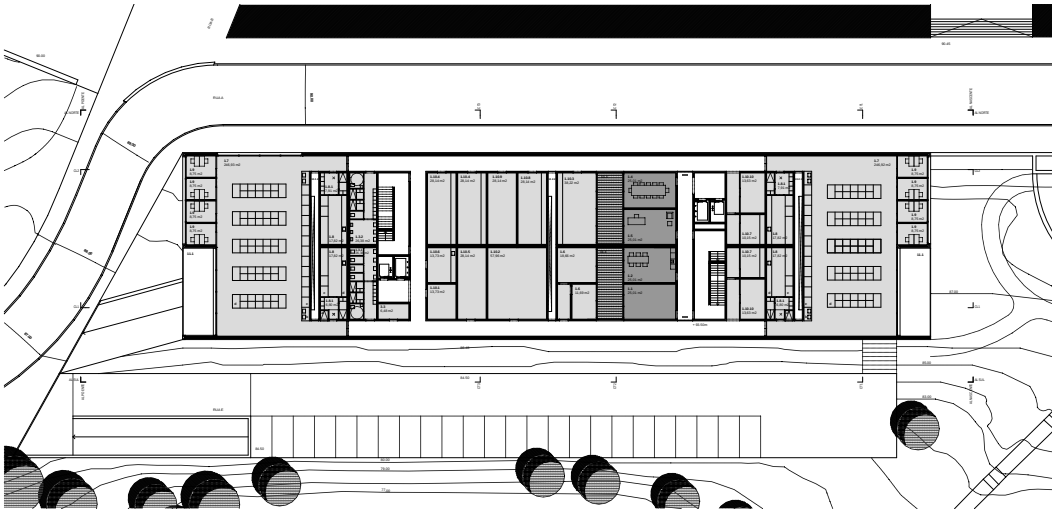




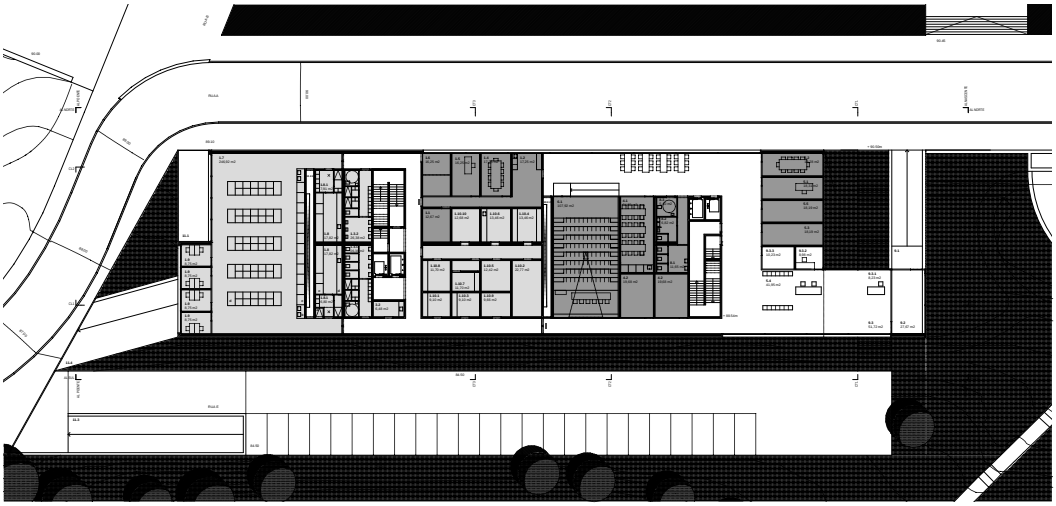


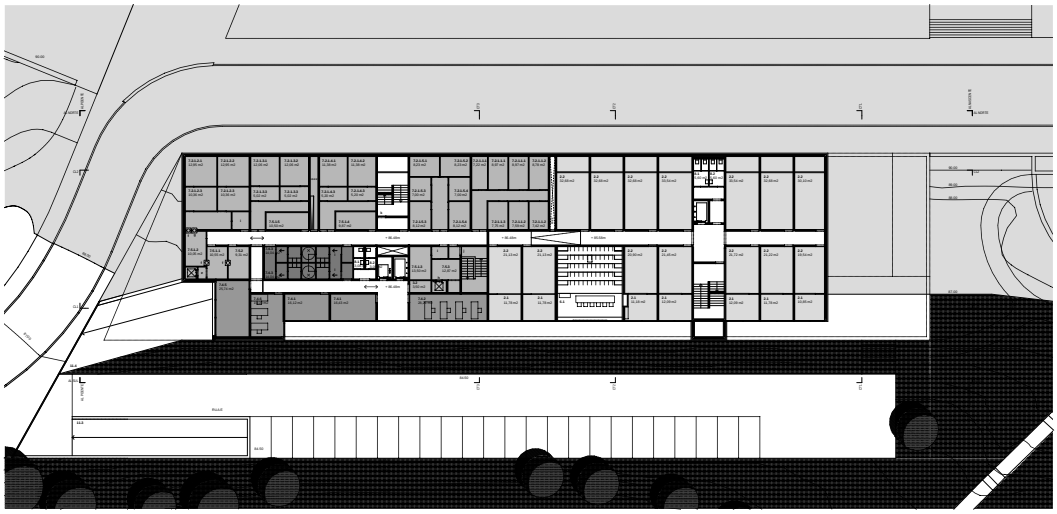


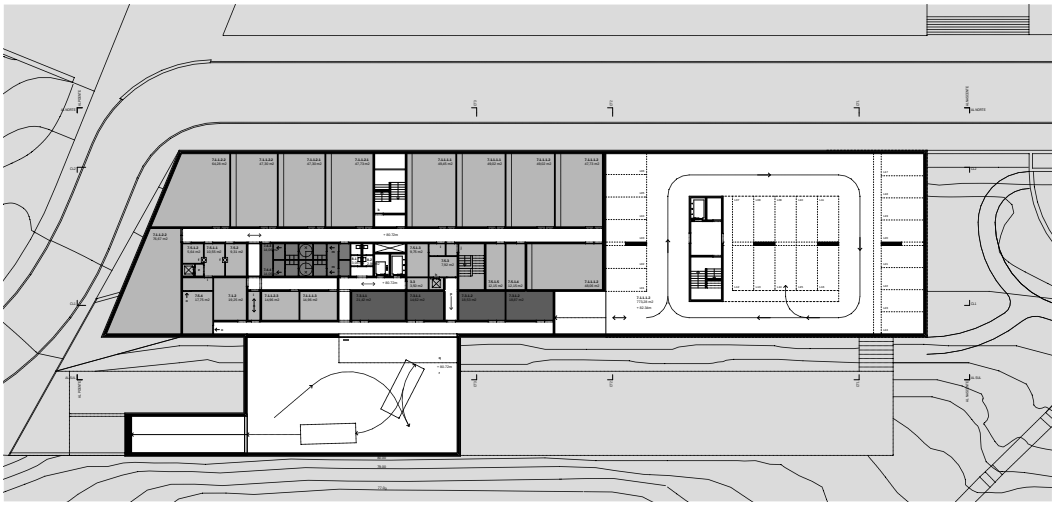




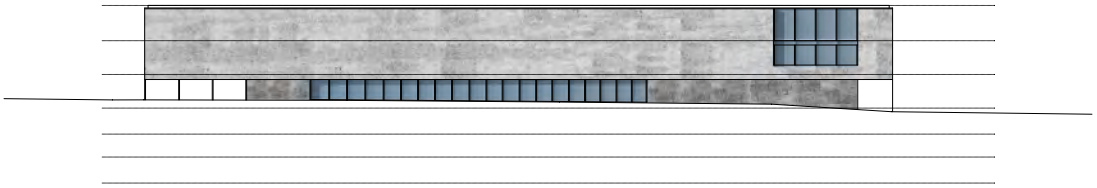
PLANTAS DA COBERTURA, PISO 2 E PISO 1

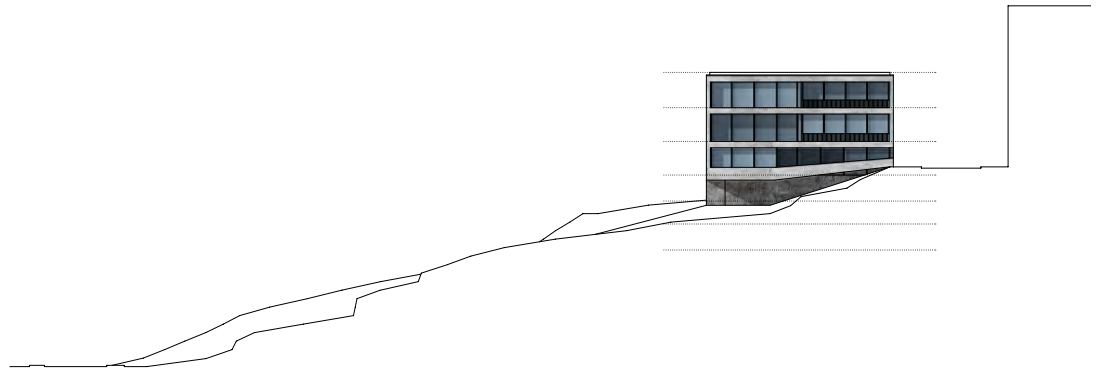


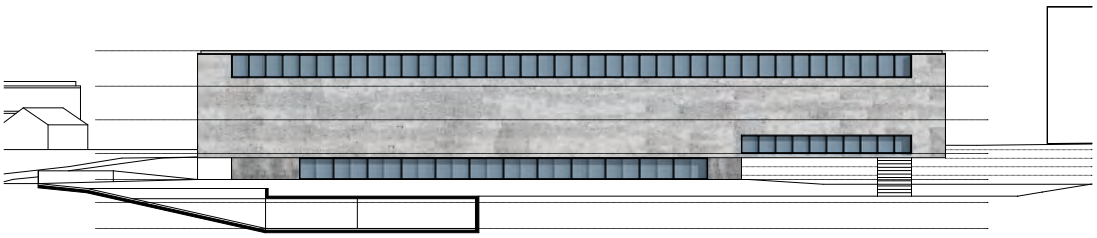




PLANTAS DO PISO 0, PISO -1 E PISO -2

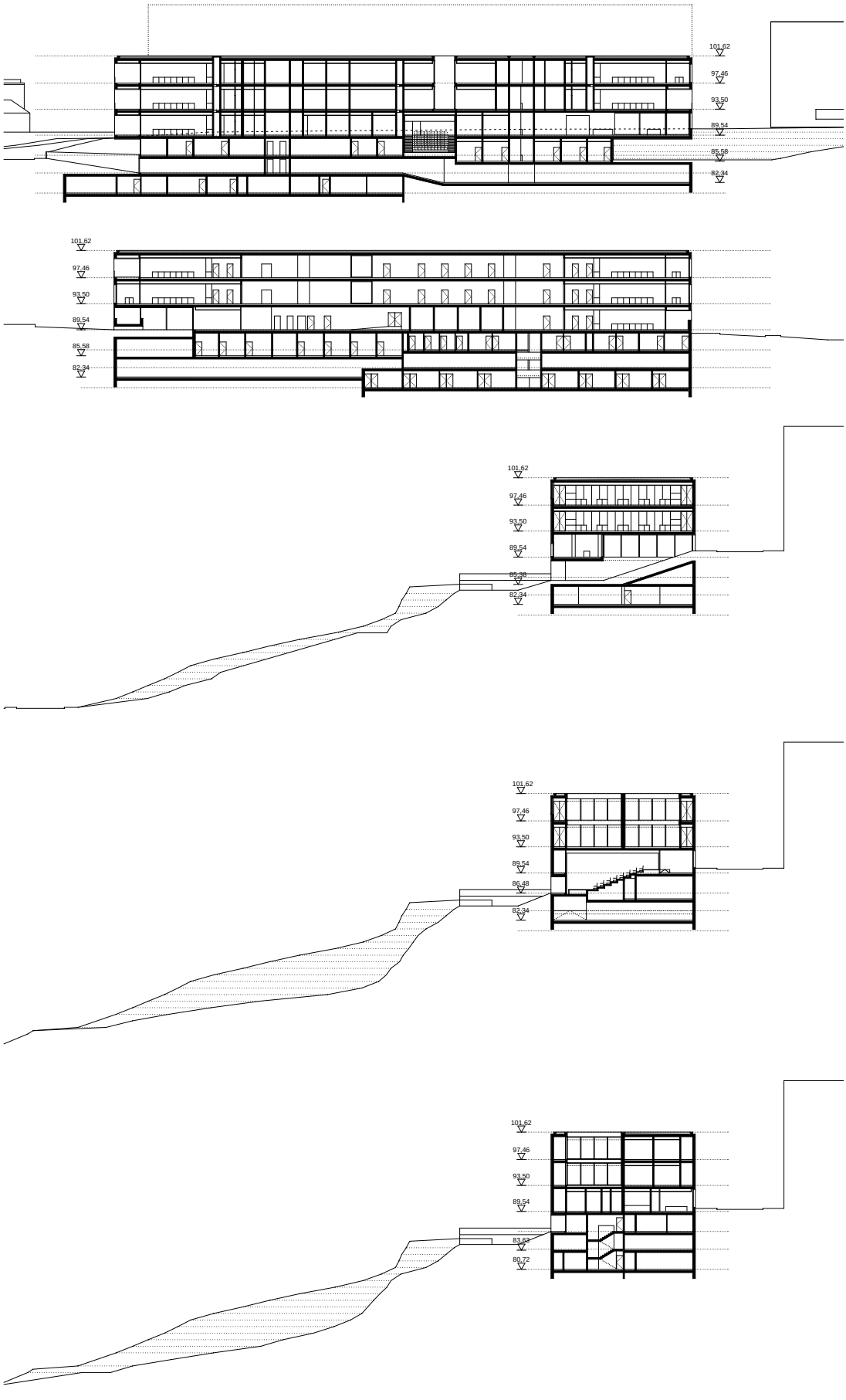




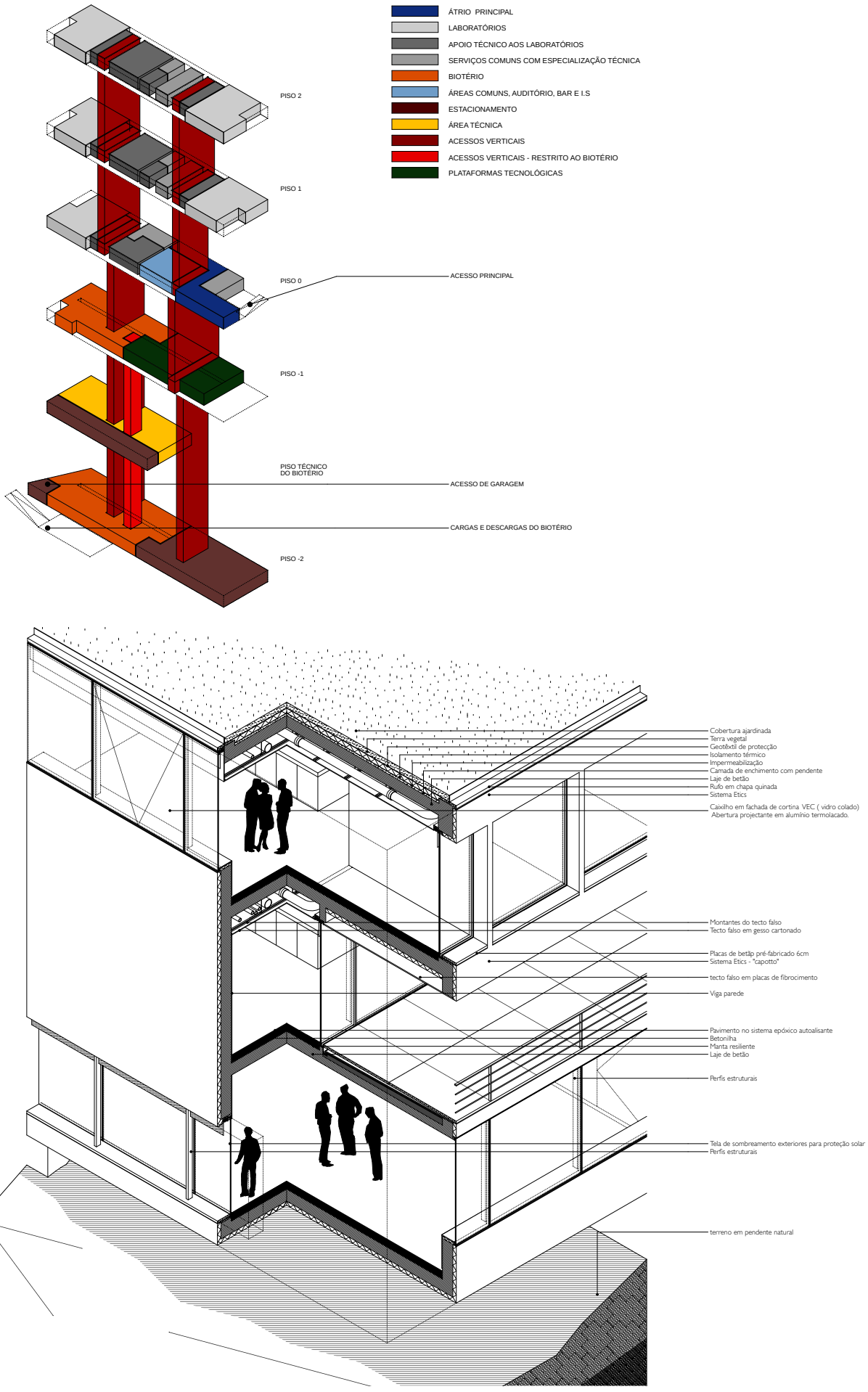




ALÇADOS NORTE, NASCENTE, SUL E POENTE



PERFIS LONGITUDINAIS P1-P5



ORGANIGRAMA; CORTE CONSTRUTIVO

CONCURSO PÚBLICO DE CONCEPÇÃO (IDEIAS) PARA A REQUALIFICAÇÃO E REORDENAMENTO DA PRAIA E FRENTE DE MAR DA FIGUEIRA DA FOZ 2011

Figueira da Foz. Co-autoria com Carlos Prata e Nuno Brandão Costa. Projecto de Concurso Público [projecto n.º 124/11]

1. ARQUITETURA

1.1. CRITÉRIOS GERAIS DE CONCEPÇÃO

A Figueira da Foz no presente, possui uma estrutura de avenida urbana e extensão de areal, que se constitui como referencial único que distingue o seu assinalável carácter, escala e qualidade.

Partindo desta avaliação, a intervenção propõe potenciar o seu carácter distintivo, através da sua clarificação, redefinição da sua amplitude, alargando as suas possibilidades funcionais, paisagísticas e lúdicas.

Esta estratégia afirma o carácter único deste espaço e reforça a sua originalidade.

Propõe-se a construção de 3 sistemas paralelos que revalorizam o local, com base numa forte renaturalização do seu ambiente.

Reforçando e repondo o original protagonismo do Forte de Santa Catarina e Muralha da Fortaleza de Buarcos a norte que surgem como pontos de origem e remate da concepção.

1.2. PROGRAMA GERAL DE INTERVENÇÃO, USOS, REDE DE PERCURSOS E CIRCULAÇÕES, ESTACIONAMENTOS E EQUIPAMENTOS

Esta rede de acessos desenvolve-se longitudinalmente no território, com base na extensão de um reconfigurado limite natural, que aproxima a praia à cidade. Constituindo no seu todo a nova imagem da frente da cidade.
1. Uma estrutura de forte carácter urbano, de apoio ao edificado, com um passeio largo, arborizado de modo seriado, de referencial clássico.
2. Um percurso panorâmico suspenso na horizontal, solto do desenvolvimento da topografia renaturalizada.
3. Um percurso dunar, que se estende da cidade ao mar, atravessando a praia, longitudinal e transversalmente, estendendo uma rede que serve de modo homogéneo a área do areal.

Para além da nova caracterização formal do espaço, este sistema configura também uma nova organização na sua circulação e funcionalidade.

A primeira estrutura, de maior calibre, serve directamente a cidade construída, resolvendo as suas diversas circulações



SITUAÇÃO ATUAL

e sentidos (circulação mecânica e solução de tráfego, estacionamentos, percurso pedonal, ciclovia), constituindo-se como um extenso e contínuo plano, clarificando a relação entre o edificado e a praia.

Estão incluídos neste eixo, as soluções de estacionamento, que garantem a exequibilidade funcional da proposta, integrados quer em lugares exteriores, quer em dois grandes parques cobertos subterrâneos.

A segunda estrutura constitui-se de um tabuleiro suspenso, que resolve o fluxo marginal viário, valorizando o seu percurso e vista debruçada sobre a praia reforçando a amplitude de toda a envolvente.

Esta solução permite conjugar a correcta inserção viária e definir um novo espaço natural que constitui a transição entre a cidade construída e a praia.

A terceira estrutura, uma malha de construção ligeira em madeira, exclusivamente para circulação de peões e bicicletas, incorpora os equipamentos, solicitados para a sustentabilidade lúdica e funcional da praia.

Os equipamentos são concebidos e integrados no desenho desta estrutura, de modo a garantir a máxima flexibilidade funcional, podendo absorver diversos usos adaptáveis ao tempo e à evolução funcional do espaço.

O remate de todo este novo sistema, e a própria geometria da sua concepção, constitui-se nas mais antigas preexistências locais:

A sul, o Forte de Santa Catarina e a norte a Muralha da Fortaleza de Buarcos.

O reforço da presença destes elementos na paisagem e o retorno à sua relação original com a praia, reforçam o potencial global e a originalidade da proposta:

A perspectiva de criar um novo ambiente de sofisticada qualidade urbana, onde a renaturalização adquire um protagonismo essencial para a consolidação integral da sua concepção e imagem.



PROPOSTA



Macro Estrutura Verde

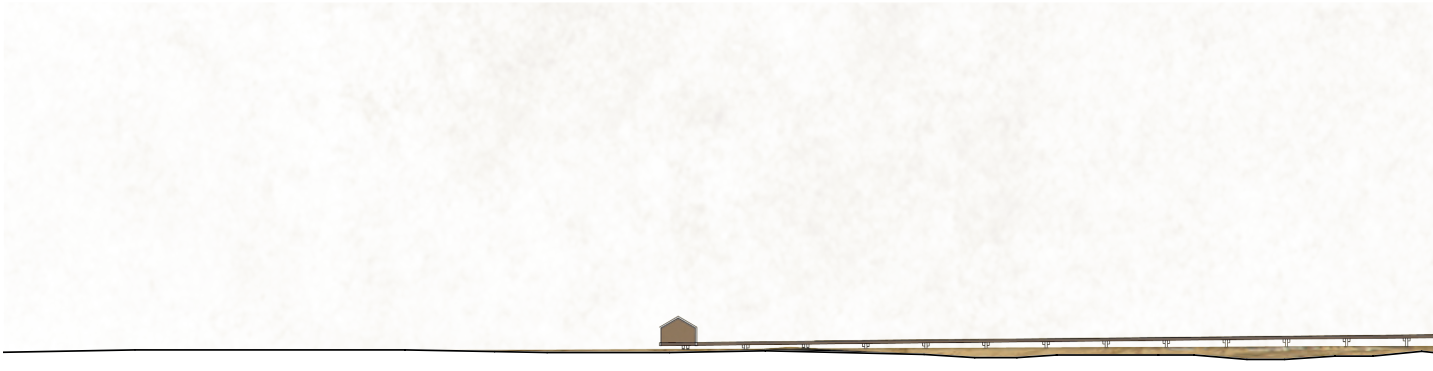
Legenda

- Espaços Verdes de Protecção
- Espaço Verde Público
- Espaços Verdes Corredor
- Zonas de Protecção e Salvaguarda
- Cursos de Água
- Rede Viária

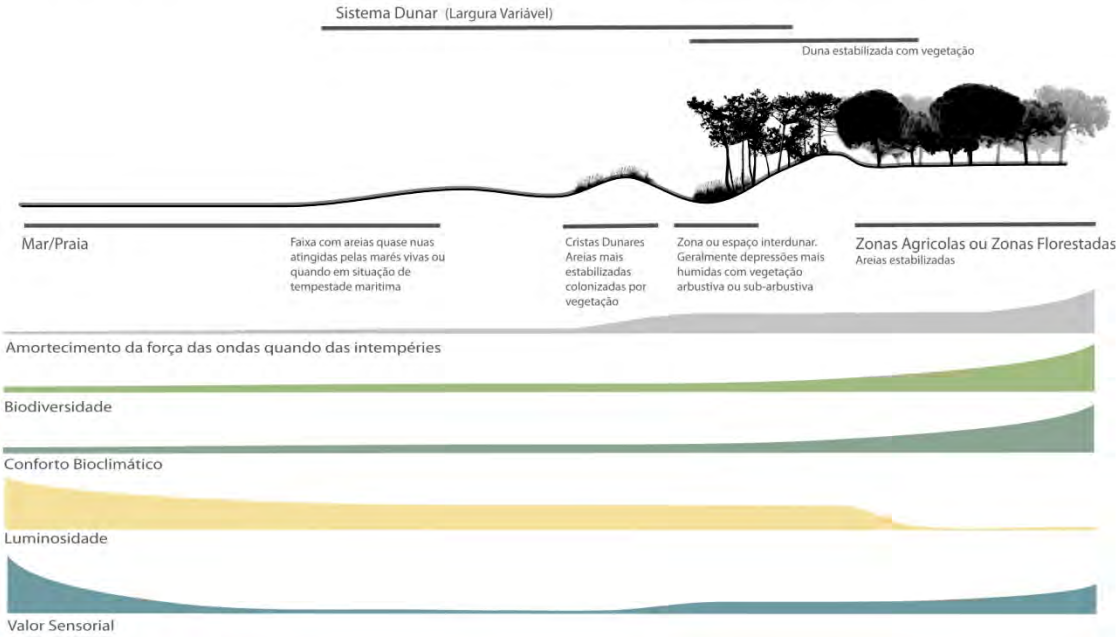
- A Corredor Litoral
- B Corredor Urbano
- C Corredor Agricola

- Património
- 1 Capela de Nª Srª da Conceição
- 2 Fortaleza de Buarcos
- 3 Grande Hotel e Piscinas
- 4 Esplanada Silva Guimarães
- 5 Forte e Capela de Santa Catarina

- Rede Natura



Corte Tipo da Costa Portuguesa



Corte Tipo do Sistema Dunar





RECUPERAÇÃO E AMPLIAÇÃO DAS INSTALAÇÕES DO ESTÁDIO UNIVERSITÁRIO 2013

Universidade do Porto. Co-autoria com Carlos Prata e Nuno Brandão Costa. Projecto de Concurso Público [projecto n.º 129/13]

ABORDAGEM CRÍTICA AO PROGRAMA PRELIMINAR

O programa preliminar não constitui ou apresenta quaisquer dificuldades ou incorreção que tenhamos notado e portanto não nos apraz realizar qualquer reparo sobre o seu conteúdo, no que diz respeito a todos os usos, espaços e necessidades funcionais que propõe. E, nesse sentido, e em total consonância com todas essas definições programáticas, a proposta que realizámos cumpre escrupulosamente com o programa de concurso. O projecto, no entanto, procura potenciar as funcionalidades pedidas, dando-lhes uma forma, uma localização, e articulação entre as partes, que acrescentam flexibilidade e durabilidade. O projecto procura também dar consistência a essas funcionalidades, assunto que desenvolvemos mais à frente neste texto, no capítulo "Considerações Gerais sobre a Funcionalidade Desportiva dos Espaços".

MEMÓRIA DESCRITIVA E JUSTIFICATIVA

1. Arquitectura

1.1 Integração urbana e paisagística

A proposta procura caracterizar a área do Estádio Universitário como uma área verde de desporto, onde a paisagem e a prática desportiva são os protagonistas, e onde as construções, edifícios e outros equipamentos são de expressão mínima. Pretende-se com essa estratégia obter uma imagem para o Estádio Universitário que reflicta as preocupações do nosso tempo e que espelhe a contemporaneidade de um modo inteligente, de modo a representar a Universidade do Porto, do único modo que faz sentido.

Pretende-se que a percepção exterior deste espaço seja a de paisagem não construída, menos urbana, integrada na encosta do rio Douro, um vazio urbano, como as zonas escarpadas ou as dos Jardins do Palácio de Cristal, ou como outras zonas verdes que se interpõem na paisagem urbana do Porto. A proposta explora esse carácter de vazio de construção, e assim define o papel paisagístico deste território, por oposição e contraponto às massas construídas. Esta é a estratégia de integração urbana da proposta à escala da cidade. A paisagem é tema para o projecto, permitindo que no usufruto da paisagem, de fora, o espaço do Estádio Universitário integre e acrescente qualidade à paisagem, e a partir do interior do espaço do Estádio Universitário, a paisagem seja também tema do projecto na perspectiva de quem utiliza esse espaço, com uma vista desimpedida e clara sobre a foz e o rio. Esta vista é também oferecida aos utentes do edifício sede. Esta estratégia determinou um desenho em que toda a intervenção é de expressão subtil, pouco proeminente e onde apenas as construções existentes e o futuro hotel têm expressão volumétrica. Ainda assim, e cumprindo com precisão esse propósito de manter uma área verde significativa, a implantação do novo Hotel define-se do lado da Ponte da Arrábida e no alinhamento da construção existente, de modo a não ser percebida como mais uma ocupação desse espaço.

Propõe-se também um redesenho do espaço de acesso, uma criação de uma praça sobre a paisagem, de modo a garantir um acesso claro, com capacidade para ser um espaço de cidade e não uma qualquer banal rotunda, e conter a sua presença sem invadir essa parcela verde que se quer para o desporto. Nessa praça poderá aceder-se à entrada do espaço do Estádio Universitário e ao Hotel, garantindo a possibilidade da sua independência funcional, que é absolutamente crítica, e com esta distribuição o usufruto da paisagem também é garantido quer aos hóspedes desse futuro equipamento hoteleiro, quer sobretudo, e de modo mais importante, a todos os utilizadores dos espaços do Estádio Universitário. Os acessos para o Estádio Universitário realizam-se no lado nascente e a partir dessa nova praça, um acesso independente para viaturas, abrigado pela vegetação e um percurso em suave pendente para os utilizadores, ligando à entrada do edifício sede onde se pode realizar um outro controlo de acesso, quer a esse edifício, quer ao pavilhão Galvão Teles, quer aos vários campos, ringues e cortes. É garantido também um acesso eventual a um percurso periférico a toda a área, e a todos os edifícios, quer para veículos de emergência, quer para acesso de serviço e manutenção.

O Hotel ficará sobrelevado, libertando o piso térreo para estacionamento de autocarros, permitindo uma vista, a partir da praça, sobre o edifício e para a área verde do Estádio Universitário. Esta implantação para este equipamento contribui para definir e desenhar a praça.

Este tema da inserção paisagística está complementado e desenvolvido no capítulo da Arquitectura Paisagística, mais à frente neste texto.

1.2. Relação das novas edificações e intervenções com o existente

As novas edificações e intervenções articulam-se com as existentes de modo a garantir uma eficiente gestão do espaço disponível e a criar um conjunto de funcionalidades irrepreensível, que não apenas cumpra com exatidão as pretensões definidas no programa, como seja ainda uma estrutura flexível, permitindo articulações entre as várias unidades, que vão para além das definidas e que representam uma mais-valia futura. No caso da expansão da bancada dos campos maiores, esta realiza-se do lado norte da existente, por se ter redesenhado a posição desses campos de jogos. Esta solução não causa qualquer ineficiência de custo; pelo contrário, permite uma maior eficiência na distribuição das várias atividades e edifícios, maior funcionalidade e ordem da solução. E deste modo mantém-se a pretensão do programa de manter uma bancada ao longo destes campos de jogos.

1.3. Organização funcional e a sua relação com o Programa Preliminar

Por um lado, haveria que garantir que cada uma dessas unidades de uso fosse de estrutura clara e ordenada e, por outro, que a integridade de um todo, do espaço do Estádio Universitário, se mantivesse livre, como um jardim sobre a paisagem e como entidade da paisagem. Com esta estratégia sempre em mente, o projecto coloca o edifício Sede entre a entrada e os restantes espaços, e entre o pavilhão existente e os campos maiores e bancadas. Esta estratégia é crítica para garantir proximidade e funcionalidade. Por outro lado, era também crítico tornar o edifício Sede mínimo na sua presença, e por isso integra-se na superfície do jardim definindo a norte um grande "pátio". Neste grande "pátio" colocamos os vários campos, ringues e "courts" de ténis, que com as suas coberturas de rede ou de protecção são construções também expressivas. Uma possível mas mais comum estratégia seria de os distribuir aleatoriamente pelo território, mas tal não conseguiria atenuar a sua presença, nem seria uma solução fácil de controlar e de manter ou económica. Assim, a nossa proposta é a de desenhar esse "pátio" que, tirando partido da diferença topográfica, e da posição do edifício Sede, cria condições para tornar esses campos menos intrusivos, garantindo enormes vantagens, sejam funcionais, sejam de manutenção e de custos de construção. Os *courts* de ténis e ringues que se pretende reconstruir na primeira fase também se incluem nesta área, e uma vez que tinham de ser sempre reconstruídos podem sê-lo numa outra posição, sem qualquer ineficiência de custo. A solução de criar este grande "pátio", com os vários campos separados por zonas arborizadas, torna os encerramentos laterais e de cobertura simples de realizar e com uma imagem mais natural, atenuando o ar de gaiolas que teriam quando colocados soltos no terreno. Este grande "pátio" tem acesso automóvel direto a partir do exterior do campo do Estádio Universitário, atravessando a zona de estacionamento, para serviço de manutenção e emergência. Este "pátio" permite o usufruto paisagístico dos utilizadores dos restantes espaços, a protecção dos ventos, e um sol filtrado pela arborização, criando um ambiente de qualidade evidente durante todo o ano. Consegue-se, com esta estratégia, uma orientação ideal para estes campos, ringues e "courts" de ténis.

O edifício Sede, que se interpõe entre a entrada no campo do Estádio Universitário e os vários espaços que o integram, é virado do lado norte para o grande "pátio" dos campos, onde participa na vista da actividade desportiva, a partir de uma cota alta, com acesso a uma bancada. Desta posição ter-se-á uma visão clara e permanente sobre este espaço de desporto, condição essencial para estabelecer quer uma supervisão e controlo, quer para prestar um serviço eficiente em termos de qualidade e custo. Este edifício, do lado sul, tira partido da vista arrebatadora sobre a foz e o rio.

O estacionamento pretendido é exterior e será descoberto na primeira fase. Quando, na segunda fase, o edifício Sede for construído, este estacionamento passará a ser exterior/coberto. Deste modo garante-se a grande quantidade de lugares de estacionamento que o programa exige, 150, dos quais 10 serão no exterior, sem no entanto reduzir a área verde do campo do Estádio Universitário. O estacionamento de autocarros está garantido sob o volume do futuro hotel. Esta solução tem também a vantagem de não expor esta área de estacionamento, que não se pode considerar interessante, nem reduzir a área verde e permeável do terreno, preocupação ecológica imprescindível, além de limitar o percurso automóvel dentro do espaço do Estádio Universitário.

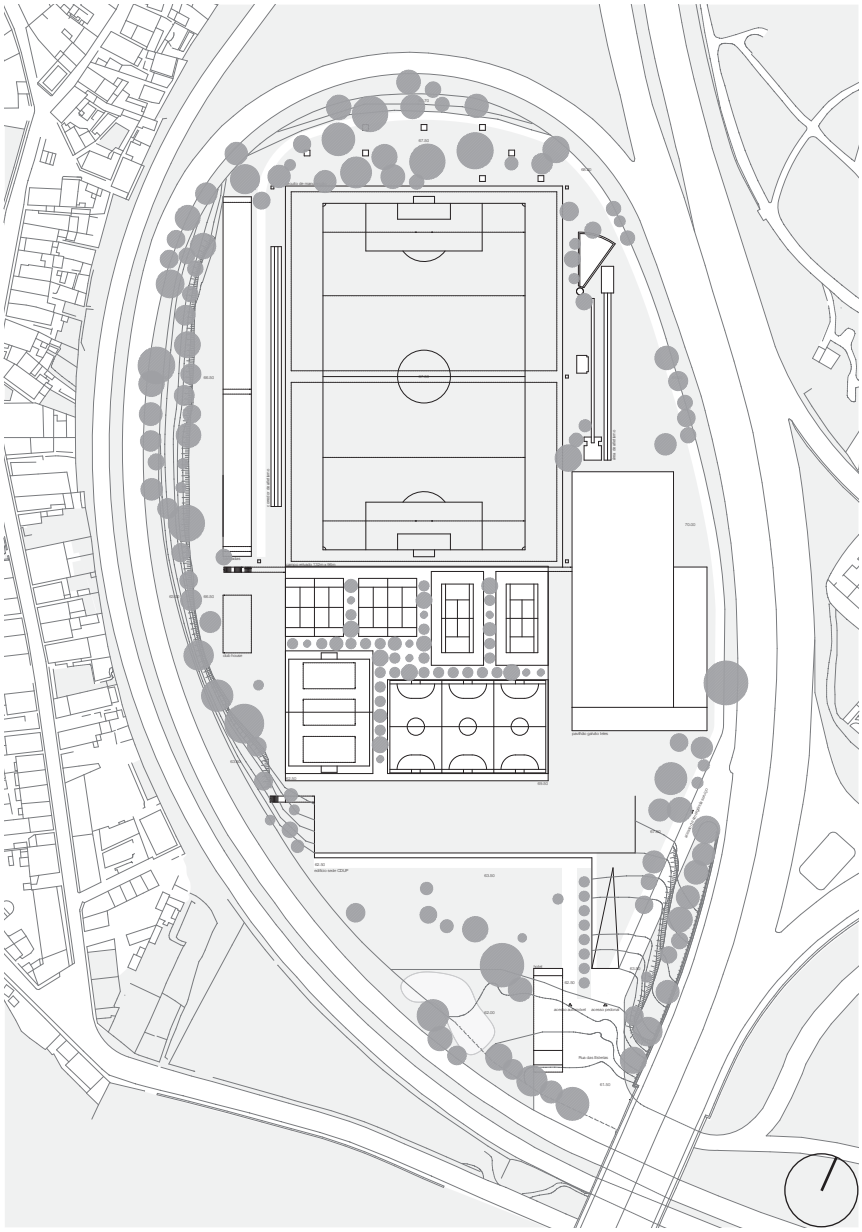
A clareza da solução permite também a relativa independência das várias unidades, podendo funcionar em horários independentes, situação que sempre ocorre, ainda que pontualmente. Esta optimização funcional, que representa menores custos e melhor exploração, também é completamente ajustada ao solicitado no programa de concurso, permitindo o acesso mais curto desde a entrada neste *campus* até à entrada no edifício Sede, onde realiza o controlo e por onde se exigia o acesso ao pavilhão.

Esta estratégia permite uma articulação funcional que tira partido também de uma enorme proximidade entre as várias instalações novas e existentes, possibilitando não só que utentes, espectadores e funcionários não tenham de percorrer grandes distâncias, como permitindo também uma utilização evidente e intuitiva. Por exemplo, os utilizadores dos campos podem naturalmente utilizar as instalações do pavilhão Galvão Teles, existente, com os quais se articulam directamente, como podem utilizar as novas instalações no edifício Sede e as sob as bancadas. Esta flexibilidade excede as necessidades funcionais solicitadas, mas será garante da durabilidade da solução. Acresce que todos estes espaços, que podem ser acedidos de modo independente, podem também possuir apenas acesso a partir da entrada principal do edifício Sede, permitindo um controlo absoluto dos acessos com os menores recursos humanos.

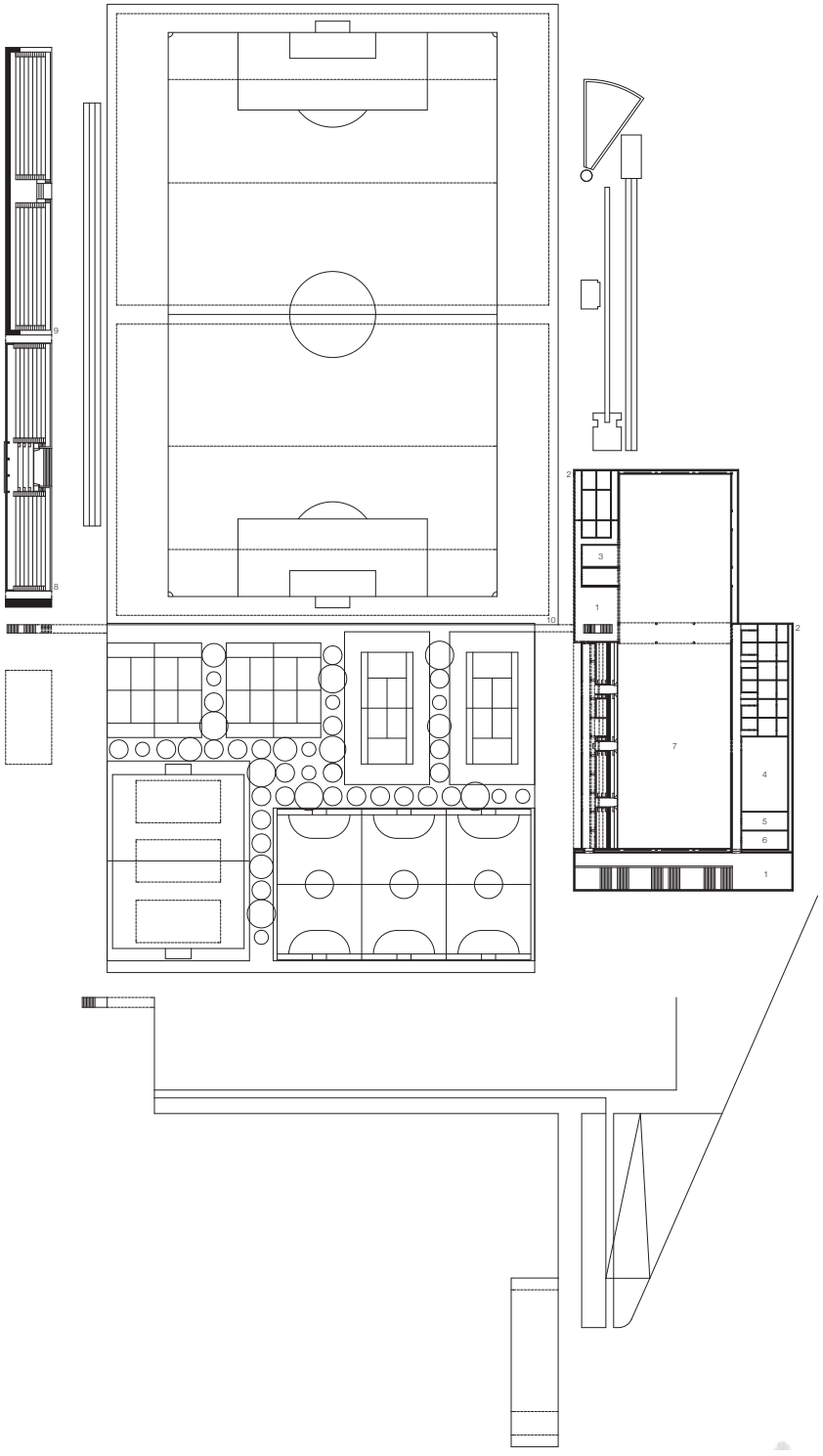
1.4. Sistemas construtivos

O edifício Sede possui orientação solar ideal – Norte/Sul – com a fachada virada a sul protegida pelo balanço da cobertura devidamente dimensionada para obter um comportamento térmico passivo exemplar.

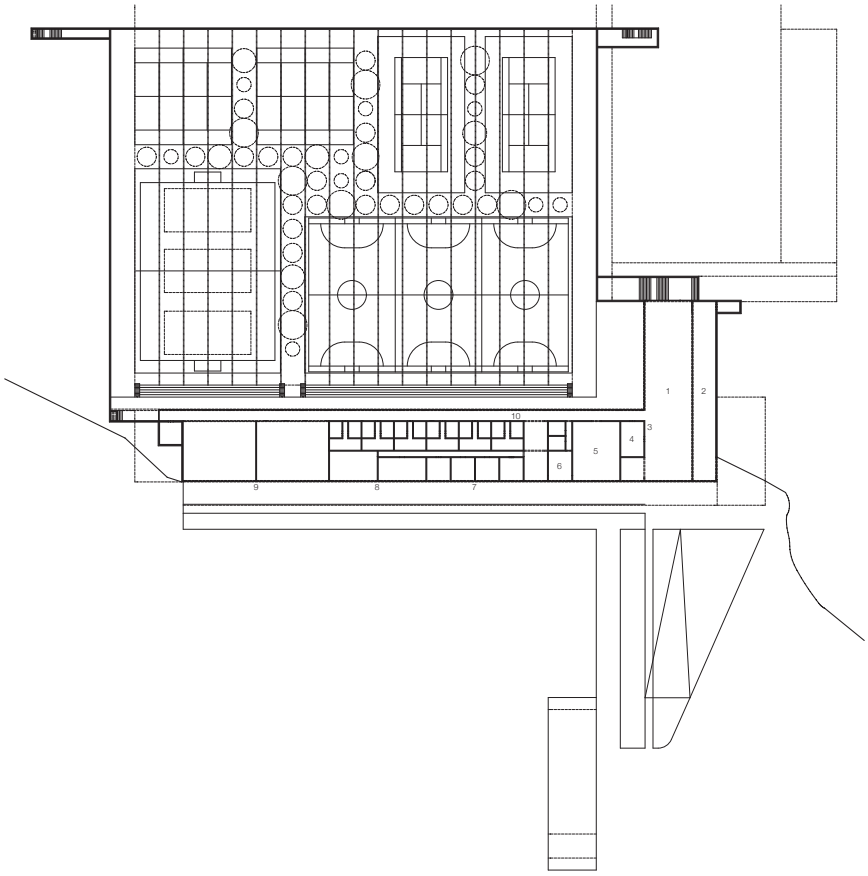
As construções novas, edifício Sede e nova bancada exterior, assim como a cobertura da bancada, serão realizados em betão à vista. O pavilhão Galvão Teles propõe-se forrado a tijolo maciço. Todos os pavimentos interiores serão realizados com soluções contínuas, muito económicas mas extraordinariamente duráveis e resistentes, enquanto que para os espaços desportivos as soluções serão as mais indicadas para as práticas a que dizem respeito. As zonas de águas, balneários, sanitários e outros, serão acabadas a material cerâmico. Todas as soluções construtivas adoptadas são de grande durabilidade, com a menor manutenção e excelente comportamento térmico.

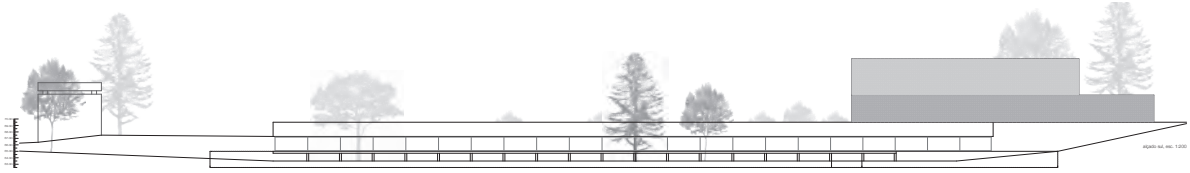


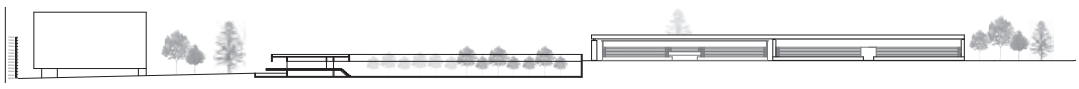


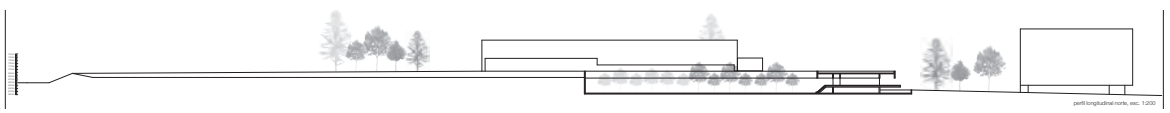


PLANTA PISO 2

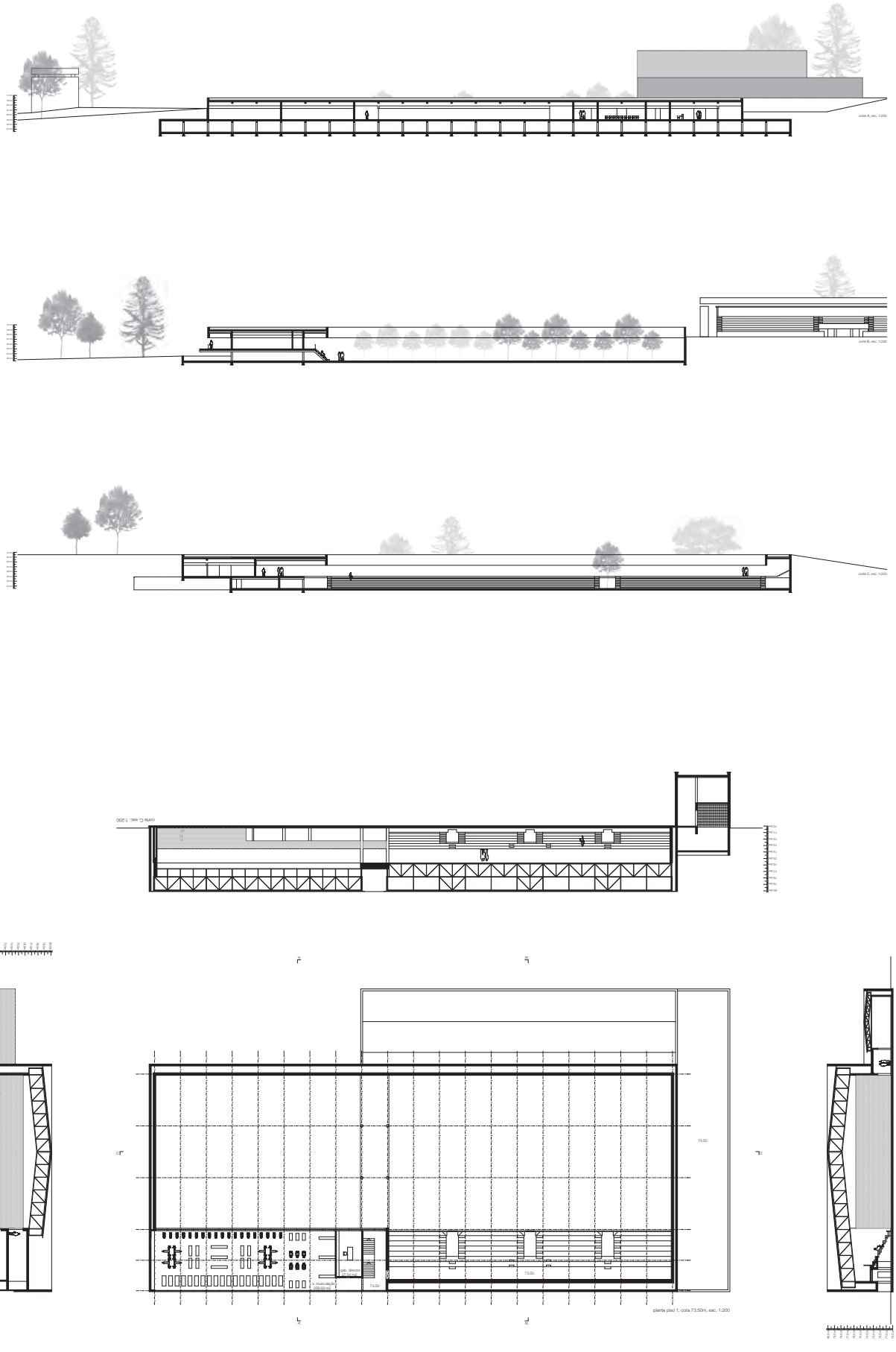








PLANTAS DO PISO 1; ALÇADO PRINCIPAL



CORTES; **PAVILHÃO** _ PLANTA PISO 1





IMAGEM 3D

6.ª PARTE

AGORA

GEOMETRIA DE SÍNTESE

Porto, 2013

PROJECTOS DA ÚLTIMA DÉCADA

Esta expressão que temos vindo a utilizar, "geometria de síntese", que traduz a ideia, de que é possível realizar o projecto definindo a geometria que, com a menor complexidade possível, articula e expressa um programa e o seu sítio.

O nosso objectivo não é obter um resultado mínimo, ou minimalista, mas cumprir ou realizar um objectivo, sem utilizar recursos formais que excedam aqueles que são necessários ou suficientes para essa concretização. O meio formal que em geral procuramos para aglutinar as questões e problemas que cada projecto põe é o de procurar essa geometria de síntese, a forma que, das que respondem às condicionantes do projecto, possua a menor complexidade possível[1].

Nessa geometria fomos experimentando a proporção das formas contidas, dos espaços internos, e ao mesmo tempo aumentando a sua capacidade de expressar uma maior complexidade sem se complicar, sem perder a capacidade de descrever a forma de modo evidente e claro. Às vezes essa geometria era o volume, outras vezes estava exposta nos vazios, como na casa-pátio em Miramar, mas mesmo aí a proporção e as medidas acabam por ligar tudo, fazendo com que vazio e cheio tenham a mesma base.

Esta ideia é para nós uma ideia antiga, mas da qual fomos ganhando consciência, e apurando-a, à medida do aumento de complexidade dos projectos. Não podemos definir um momento em que começámos a pensar com este termo "geometria de síntese", mas nesta última década, esta é

---

1 Corresponde à ideia da explicação mais simples. Como o "Occam's Razor ", quando duas ou mais hipóteses procuram explicar o mesmo fenómeno com a mesma eficácia, é preferível optar pela solução mais simples.
Occam's Razor enuncia que *Nunquam ponenda est pluralitas sine* (não deve haver pluralidade sem necessidade (tradução livre), e consiste num princípio lógico atribuído ao filósofo e teólogo inglês do século XIV, William of Ockham, que enuncia que a explicação para um fenómeno deverá assumir o menor número de pressupostos possível, eliminando aqueles que em nada contribuem para a hipótese explicativa. William of Ockham frequentemente recorria ao princípio aristotélico de que as entidades não devem ser multiplicadas além do necessário para fundamentar as suas teorias. O princípio é frequentemente designado em latim como *lex parsimoniea*, a "lei da parcimónia". É uma máxima na investigação científica, supostamente de Guillaume d'Ockham ou Occam, 1290-1349, postulado da economia de que Leibniz fará grande uso e de que Isaac Newton transformará em que: não se admitirão mais causas das coisas naturais do que as que sejam simultaneamente verdadeiras e suficientes para as explicar, ou quando haja duas teorias concorrentes que fazem a mesma previsão, a mais simples é a melhor. Em Huisman, Denis e outros em – *Dictionnaires des Philosophes* – Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 1960.
O termo "navalha" é utilizado pois este princípio elimina ("corta") todos os excessos desnecessários numa argumentação ou explicação.

talvez a ideia que melhor expressa a estrutura formal dos projectos. É nestes últimos projectos que essa ideia está expressa de um modo mais claro. Nuns, em que de facto essa geometria é alcançada de um modo bastante puro, em que os resultados são simples na sua geometria; e noutros onde a complexidade do programa e do território determinaram que essa geometria resultasse complexa, ainda que tenha sido desenvolvida de modo a ser aquela que com a menor complexidade possível as articula e expressa. Programa e território não são, no entanto, dados objectivos, são o que nós vemos neles, e nesse sentido a expressão do programa não é algo que nos seja dado à partida, e o território é o que dele entendemos como importante, como determinante, aquilo que entendemos que será, ou deverá ser, quando o projecto existir. Esta ideia não é inocente, nem pode ser, na expressão do edifício, naquilo que a geometria constrói na relação como a especificidade do programa – ainda que este assunto não seja desenvolvido neste texto, esta é uma ideia antiga que se reconhece em Alberti[2], e se retoma articulada com esta ideia da "geometria de síntese". Esta procura da forma mais simples adequada ao projecto é a procura da expressão do programa[3]. Segue-se uma sumária análise centrada neste tema[4], da pesquisa dessa geometria, em alguns projectos desta última década.

Na Casa Xavier, iniciada em 1999 e terminada em 2010, é o volume que é tão rigidamente determinado por essa geometria tal que o espaço envolvente passa a ser ordenado pela presença dessa estrutura.

O modo como as aberturas se colocam é uma sequência que parece construída por causa do exterior, mas também tem uma lógica que advém da geometria interna. Procuramos esse momento em que a abstracção da geometria corresponde ao que faz sentido. Neste projecto é também desenvolvida, de um modo bastante evidente, a ideia de que existe um lado abstracto e um lado mais expressivo na materialidade da construção, um o betão à vista, e o outro lado, que não pode ser abstracto porque quer ser confortável, porque a sua preocupação é a vida e essa não é abstracta[5]. As razões

---

2 Volto aqui a citar, retirado do texto: "Sem Sentidos": "Alberti's creation of a history was also the beginning of a new idea of representation, the past as an explanation of the present, of how things got to be the way they were. If Vitruvius can be said to be concerned with commodity, firmness, and delight, when this is repeated in Alberti fifteen centuries later, it becomes not merely commodity itself but also a necessary representation of commodity. Architecture was not merely sound, functional, and beautiful; it was also there presentation of its soundness, its function, and its beauty." Em Peter Eisenman, 2004, p. ix.
Esta diferença, entre Vitruvio e Alberti, que retiramos acríticamente de Eisenman, serve para marcar um início para esta questão. A partir desse momento, para Eisenman, todos os discursos estão preocupados com a representação de algo e não apenas com a realização. A anulação da decoração, a higienização, a máquina de habitar, o dogma moral, a lobotomia, a linguagem iconográfica, todos estes temas entram no discurso arquitectónico não como existências mas como representações possíveis, temas da representação. Um momento notável deste percurso acontece quando a representação desaparece, o que motiva a existência do edifício, a sua razão. Essa representação estava ligada a uma suposta transposição formal do interior para o exterior, por razões morais ou não, ou ainda, como vimos com o exemplo teórico de Rossi, numa razão que transcende a lógica do edifício para a urbana. A partir desse momento, qualquer representação é legitima.
Veja-se também Alberti: "Nel rivestimento delle pareti nessuna figurazione pittorica sara più gradevole e ammirata di quella che rappresenta colonnati di pietra". Leon Battista Alberti, 1543, p. 802.

3 É essa expressão a que se refere Louis Kahn quando fala daquilo que o projecto quer ser.
"A realization of what particularizes the domain of spaces ideal for school would make the designing of an institution of learning challenge the architect and awaken in him an awareness of what school wants to be, which is the same as saying an awareness of the form: school." Louis Kahn in Wurman, Richard Saul – *What Will B Has Always Been the Words of Louis I. Kahn*, Accesspress Ltd. and Rizzoli New York, 1986, p. 262.

4 Limitamos a este tema pois ao longo do documento é fácil encontrar estes e outros projectos, em textos que abordam outras preocupações e descrevem com detalhe os projectos.

5 Este tema está desenvolvido noutros textos, e está relacionado com Gottfried Semper e Adolf Loos.
Gottfried Semper, *The Four Elements of Architecture: A Contribution to the Comparative Study of Archirecture* (1851), in Gottfried Semper: *The Four Elements of Architecture and Other Writings*, trans. Harry Francis Mallgrave and Wolfgang Herrmann (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), p. 104.
E também Beatriz Colomina, 1994, p. 270: "But Loos was not simply opposing sensual experience to abstraction. Rather, he was dealing with the intranslatability of languages. Because a drawing cannot convey the tension between the other senses and sight it cannot adequately translate a building. For Loos, the architect's drawing was a consequence of the division of labor, it could never be more than a mere technical statement… ".

que nos movem são as que resultam de permanentes incertezas, que exigem que experimentemos, que ensaiemos. Nos nossos projectos, a geometria é o meio de registo dessa experiência. É com essa geometria que se conta a história da experiência. É com essa geometria que se pode compreender a experiência. O que é permanente é esta incerteza que exige que experimentemos, registando essa experiência em objectos exactos determinados por relações de ordem, geometria e proporção, objectos nos quais retiramos tudo o que não diz respeito a essa experiência e tudo o que não contribui para o seu carácter. Para que permaneça o carácter.

O nosso objectivo não é obter um resultado mínimo, mas realizar um objectivo sem utilizar recursos formais que excedem os suficientes para essa concretização. O meio formal que procuramos para aglutinar as questões e problemas de cada projecto é o de uma geometria de síntese, uma forma que, das que dão resposta a essas condicionantes do projecto, possua a menor complexidade possível.

"Há o limite mínimo para a coisa funcionar, aí devemos parar." Ângelo de Sousa[6]

O projecto das Casas em banda no Pinheiro Manso, no Porto, de 2004 a 2013, também é um projecto, tal como a Casa Xavier, em que este tema é muito evidente. A geometria é determinada por circunstâncias específicas do lote onde se insere. É a forma que serve a um vazio entre árvores, uma alameda, que liga duas ruas, que se escolhe para implantar o edifício. Uma determinação regulamentar, do Plano Director Municipal, define que essas árvores são de interesse municipal, e o lote é um espaço de transição entre uma parte do quarteirão que está ocupado à face de rua, com construções de duas frentes, e a restante que tem lotes de moradias de quatro frentes envoltas em jardins. Destes factos, deduzimos um volume que se coloca na alameda, e assim é determinado pela posição das árvores, e nesta posição remata esse lado do quarteirão mais denso e limita esse outro lado onde os jardins estão mais presentes. Este volume revela apenas uma irregularidade, uma quebra que resulta do desenho da alameda. O volume coloca-se suspenso sobre um piso envidraçado que permite ler a superfície do lote, permite compreender o jardim público a norte e os privados a sul. O volume fica da altura das copas, que ajuda a torná-lo mais subtil, e as aberturas exploram essa proximidade com a folhagem e ramos das árvores. Aqui, é nesta lógica de uma Geometria de Síntese, que o contexto, a envolvente, o programa, e as determinações legais, etc., são integrados numa forma que nos parece a mais simples para responder a estas questões.

No projecto do Hotel Douro 41[7], na Raiva em Castelo de Paiva, de 2005 a 2012, a geometria, embora também originada nessa procura de articular uma ideia para a transformação e compreensão do local e do programa, não possui uma tão evidente economia formal, tal como o projecto das Casas no Pinheiro Manso. Ainda assim essa mais complexa geometria tem origem na mesma procura, e nada neles, espero, seja supérfluo, decorativo, ou inútil. Os programas dos hotéis possuem sempre alguma complexidade, técnica, por um lado,dadas as várias instalações e infra-estruturas, e com necessidades específicas, por outro lado, pois a distribuição tem de conciliar espaços de serviço com circuitos sofisticados. Mas

6 Cito Ângelo de Sousa num programa de televisão: RTP2, de 23 de Janeiro de 2010, realização de Jorge Silva Melo com Nuno Faria e João Perry, Produção de Artistas Unidos/ RTP.
7 Hoje com o nome Eurostars Douro.

neste caso, do Hotel Douro 41, a complexidade formal resulta muito directamente das nossas opções e estratégias de lidar com o território e as preexistências. A solução é fragmentada, dispersa no território, porque as exigências de área eram muito significativas, e a realização de menor número de volumes, ou até de realizar um só, implicavam uma construção de carácter mais urbano, de um volume de grande dimensão. Por outro lado, a topografia é muito acidentada e a realização de uma grande área tinha maiores implicações, visíveis, nessa estrutura do terreno. Existiu neste local um entreposto comercial apoiado no rio, do qual sobravam umas ruínas em situação muito precária, mas que, associadas aos percursos existentes, definiam uma escala para o território, e uma permeabilidade visual para o rio a partir de qualquer ponto desse sítio. Essa circunstância definiu a estratégia de reduzir ao mínimo a expressão da significativa área que era necessário construir, enterrando ou dissimulando na encosta, ou atrás dos volumes visíveis, as áreas técnicas ou de serviço. Os volumes são assim lâminas que se lêem pousados na estrutura em patamares do terreno, mantendo, e acentuando essa característica das encostas. É por esta divisão em vários volumes, e pelos percursos que se desenham entre eles – que replicam a posição dos percursos pedonais existentes antes do projecto nessas encostas – que a solução se define como formalmente mais complexa do que a generalidade dos projectos que realizámos até agora. Alguns destes volumes, e até os percursos internos, são de algum modo afectados no seu desenho e geometria pela dificuldade que as encostas rochosas, de xisto, introduziram, definindo onde se podia escavar, onde era o limite da construção, ou onde se podiam colocar no terreno, por exemplo, os elevadores.

Nos projectos de forma mais complexa, como no caso do Hotel Douro 41, a experiência, resultante do controlo formal exercido nos projectos anteriores, permitiu definir com alguma confiança estes espaços mais complexos.

A experiência faz parte de cada arquitecto que tenha a oportunidade de realizar projectos, e é apenas a "sua" experiência, que, como todos sabemos, é absolutamente fundamental e determinante para o carácter do conjunto e de cada uma das suas obras. No nosso caso, essa experiência foi acumulada com alguma objectividade, pois fomos realizando os projectos e seus espaços com determinadas regras. A geometria de lógica evidente e o controlo da medida são um modo de registo da experiência, e conhecer as experiências anteriores permite uma antecipação dos resultados com mais precisão.[8] A experiência que vamos adquirindo pode ser conseguida de um modo mais eficiente se o projecto é construído mantendo esse controlo. Neste modo de encarar cada projecto como uma experiência em que importa conhecer, controlando, a proposta, nas suas medidas, forma, materialidade e luz, acaba por necessariamente contribuir para conhecer as razões que levaram a criar o ambiente de cada espaço e projecto. Esse controlo é uma forma de ordem, e a ideia de uma geometria de síntese a sua regra.

Proporção e escala são resultado directo do controlo da medida, o carácter não é apenas dedutível da medida mas também aí a medida é uma componente de significado.

8 É também evidente que o facto de procurarmos controlar e conhecer estes espaços e construções que fomos realizando, não é garantia de qualidade do resultado, não é esse o nosso argumento. Há o propósito de controlar o projecto, e isso quer dizer, como em qualquer tipo de experiência conhecer (medir) cada determinação, cada opção. Também julgo ser verdade que a simplicidade formal facilita esta experiência. Ao longo do tempo a experiência acumulada por esta atitude consciente permite exercer o controlo em situações mais complexas.

No projecto do Condomínio do livro em Luanda, 2008, é a grande dimensão que introduz a complexidade formal. O projecto possuía um estudo de volumes aprovado pela edilidade, que, como na generalidade dessa cidade, vem permitir um aumento significativo da escala da construção face à envolvente. Nessa situação foi desenvolvida uma solução que procura referência formal nas construções mais próximas, nomeadamente no Edifício do Livro a poente. O volume é uma lâmina que apresenta, tal como o Edifício do Livro, uma quebra, mas com uma geometria simétrica que atenua a sua expressão longitudinal e suspende a nascente um volume em consola. O sistema construtivo procura referência na defesa solar e tem como referência formal o Edifício Copan em São Paulo, de Niemeyer. Apesar da dificuldade que o grande volume de construção apresenta, por si só e num contexto em grande transformação, a que acresce um limite de propriedade recortado e de geometria incompreensível, a solução foi desenvolvida procurando um resultado claro de limites e razões formais que se compreendem em si mesmos.

A Escola de Ponte de Lima e o Instituto de Inovação, Investigação e Saúde são os projectos mais recentes e, nesse sentido, são também aqueles em que é mais claro este esforço de investigação que procura produzir uma lógica formal que seja a mais simples para articular as questões que território e programa exigem.

A Escola de Ponte de Lima, projecto iniciado em 2011, é um projecto de ampliação e remodelação de uma escola existente, que se encontra em construção. Neste projecto procurou- se encontrar uma forma e distribuição que, pela sua presença ordenasse as construções existentes e resultasse num todo de propósito claro. Esta procura resultou num volume em Z que abraça e integra as construções existentes ligando-as com percursos cobertos sob um corpo que contém a "Learning Street" e que interliga todas as partes e volumes da escola. O projecto possui essa geometria que aglutina as preexistências e exigências programáticas novas.

O Instituto de Inovação, Investigação e Saúde, na Asprela, Porto, iniciado em 2011 e em construção, é um programa de grande complexidade, à semelhança do ICNAS em Coimbra, mas com uma grande dimensão. Aqui o resultado desta procura é muito evidente, pois, apesar de todas as determinações quer do programa quer da satisfação das necessidades técnicas, o volume e os seus espaços resultam todos de geometria muito clara. Exceptua-se desta última afirmação o espaço de entrada, onde vazio e ocupação são propositadamente ambíguos; e os vazios que interligam os vários pisos são formas espacialmente definidas e claras, mas também aqui existia um propósito definido. Pretendíamos mostrar a escala do edifício e fazer compreender o seu uso sem, no entanto, expor publicamente os seus utilizadores; por outro lado, há uma referência a uma sucessão de acontecimentos por estes espaços definidos em vazio se sucederem sem se sobreporem, em que um é consequência do outro. Neste projecto existe um interior que é, como no espaço de entrada, mais complexo do que o que é revelado no seu exterior. O todo, no entanto, procura realizar com determinação essa ideia de uma "geometria de síntese".

A razão do edifício nunca é apenas de natureza arquitectónica. O grau zero[9] do exercício disciplinar, o último reduto do projecto, está nessa razão do edifício, aquilo que determina e exige a existência do edifício e a realização do projecto. Esse mínimo exigível para a arquitectura é permitir um uso, construir sítio, programa e carácter. É ao definir um carácter que estamos a acrescentar ao programa e ao sítio a arquitectura; aquém desse mínimo a disciplina não tem justificação. Esse mínimo, para a arquitectura, é silêncio sobre tudo o que não seja a sua natureza[10]. Quando o edifício representa essa procura, como em Loos, existe um esforço de participar na vida desse uso, de fazer sentir, e não apenas de mostrar, de exibir. Sempre que se realiza este grau zero, defendo, acontece mais do que uma retórica. Afirmei há pouco que, à medida que aquilo que os edifícios representam se afasta da sua razão, diminui o seu sentido[11]; isto porque, à medida que a representação se apodera de outros temas, transforma-se em tradução (para referenciar Loos). À medida que abandona esses temas que definem o"grau zero" adopta uma postura descritiva de temas externos. E a exposição à arbitrariedade aumenta.[12]

9 Termo e sentido pedido por empréstimo a Roland Barthes, 1953, p. 13: "A escrita atravessou assim todos os estados de uma solidificação progressiva: primeiro objecto de um olhar, depois de um fazer, e finalmente de um assassínio, ela atinge hoje uma última transformação, a ausência: nestas escritas neutras, a que chamamos aqui «o grau zero da escrita», podemos discernir facilmente o próprio movimento de uma negação e a incapacidade para o realizar numa duração, como se a literatura, que desde há um século tende a transmutar a sua superfície para uma forma sem hereditariedade, só encontrasse a sua pureza na ausência de qualquer signo, propondo por fim a realização deste sonho órfico: um escritor sem Literatura".

10 Por um lado, esta é uma referência clara a: "7.- Ce dont on ne peut parler, il faut le taire" Wittgenstein, Ludwig – *Tractatus lógico-philosophicus* – Éditions Gallimard, 1961, p. 107.
Aquilo que defende Peter Zumthor tem relação directa com este argumento, mas propondo uma redução apenas a este grau zero, Peter Zumthor, 1999, p. 12: "Contemporary architecture should be just as radical as contemporary music. But there are limits. Although a work of architecture based on disharmony and fragmentation, on broken rhythms, clustering and structural disruptions may be able to convey a message, as soon as we understand its statement our curiosity dies, and all that is left is the question of the building's practical usefulness".

11 Peter Zumthor, 1999, p. 26: "I believe that architecture today needs to reflect on the tasks and possibilities which are inherently its own. Architecture is not a vehicle or a symbol for things that do not belong to its essence. In a society that celebrates the inessential, architecture can put up a resistance, counteract the waste of forms and meanings, and speak its own language".

12 Desde "A razão do edifício nunca" até "a exposição à arbitrariedade aumenta" é um composto de frases escritas no texto "Sem Sentidos" que representam bem esta preocupação.

IDEIAS QUE PERMANECEM

Porto, 2014

CONCENTRAR

Aquilo que era permanente nas nossas escolhas de projecto quando começámos era: "um esforço de concentrar". Já dissemos isto antes, já não me lembro onde: "clarificar, como em enologia realizando uma operação que aglutina as impurezas dando brilho, transparência, e reduzir concentrando, dando espessura, pela perda de matéria sem sabor, que dilui, procurando acentuar o carácter". Este esforço de concentrar, deste modo, faz parte de um método para tornar mais evidente a ideia do projecto, que assim contribui para expressar e construir o carácter.

Simplicidade é um resultado mais do que um objectivo, primeiro concentrar a ideia, reduzir à essência, e construir o carácter.

As ideias não são simples, por mais simples que sejam as suas geometrias. As ideias são um composto, uma mistura das questões do programa e da influência do sítio, topografia, morfologia, carácter da envolvente, paisagem, etc. As ideias são síntese dessas questões, são a interpretação e a reacção a esse programa e a essa envolvente, mas ainda não chega para expressar o que são estas ideias. Porque sob essa reacção objectiva, física, construtiva, há razões, crenças, vontades objectivas que, não sendo apenas parte da construção, não são dissociáveis dela.

O nosso objectivo não é obter um resultado mínimo, ou minimalista, mas realizar o projecto, sem utilizar recursos formais que excedam aqueles que são necessários ou suficientes. Procuramos uma geometria de síntese que aglutine as questões e problemas que cada projecto põe, a forma que responde às condicionantes do projecto com menor complexidade formal possível. Isto é no propósito uma intenção racional, apesar de o caminho e as decisões tomadas no decurso da pesquisa para definir esse resultado de geometria mínima não serem racionais. Este nosso modo de pensar o projecto é uma procura de coerência, essa "geometria de síntese", e não de uma forma ou imagem pré-definida.

Esta ideia da economia dos recursos formais está relacionada com um questionar permanente e sistémico do significado que hoje damos ao "gosto" e ao "bonito".

O BONITO, O GOSTO, HEGEL, E A INTUIÇÃO

Nas pesquisas de cada projecto é normal que apareçam momentos em que se encontram, embora fosse melhor dizer reencontram, soluções que reconhecemos como "bonitas", mas nos nossos projectos fazemos o esforço de não as valorizar, pois não representam o fundamental, a coerência, e possuem a capacidade de atrair, deformar e tomar conta do projecto, pois oferecem uma satisfação imediata, livre de dúvidas.

Desconfio desse "gosto" e desse "bonito" porque me parecem uma armadilha do passado. O "bonito" remete para a memória, porque exige uma experiência anterior validada, e esse "bonito" e esse "gosto" não são racionais, são intuitivos e portanto construções dependentes da memória e das experiências anteriores. O tema da razão *versus* intuição não é independente da compreensão do "belo" ou "bonito". Reconhecer o "bonito" é um acto puramente intuitivo, já a procura da coerência, da "geometria de síntese", é um esforço dependente da razão (ainda que esteja contaminada por inúmeras decisões intuitivas também). Não pretendo também que os nossos projectos resultem livres desse "gosto" anterior; apesar desse esforço crítico, não é possível produzirmos livres dele.

O instinto guiado pela razão permite saltos de eficiência, mas sem a validade e direcção da razão podem ser saltos para um vazio inútil. Paulo Mendes da Rocha, numa conferência em Lisboa organizada pela revista *Cadernos d'Obra*, questionado sobre o papel da intuição, disse: "a intuição é memória"[1], e Álvaro Siza, numa aula na FAUP organizada pelo 4.º ano de Projecto, quando lhe perguntaram se utilizava traçados reguladores, respondeu: "não uso traçados reguladores, mas uso traçados correctores; os traçados do Corbusier também não eram reguladores, eram correctores. O Corbusier punha as aberturas onde achava que deviam estar e corrigia, ajustava a posição recorrendo a traçados correctores."[2] Esta lógica em que a intuição, memória resultado de uma experiência e de uma prática, é aproveitada, porque acrescenta eficiência à tomada de decisão, é natural na prática da arquitectura; mas é inteligente validar as decisões com a razão, como quando se usa um traçado "corrector"[3].

"A situação forneceu uma pista, esta pista deu ao especialista acesso a informação armazenada na sua memória e a informação fornece a resposta. A intuição não é nada mais nem nada menos do que o reconhecimento."[4]

---

1 Citação livre do Arquitecto Paulo Mendes da Rocha na Conferência em Lisboa, no Museu dos Coches quando foi lançada a revista *Cadernos D'Obra*: CdO n.º 4 – Museu dos Coches – GEQUALTEC, Porto, 2013.

2 Citação livre do Arquitecto Álvaro Siza.

3 Tal como descrito por Daniel Kahneman: "Uma das principais funções do Sistema 2 (razão) é monitorizar e controlar pensamentos e acções «sugeridas» pelo Sistema (intuição), permitindo que alguns sejam expressos directamente no comportamento e suprimindo OU modificando outros." Observações entre parêntesis são minhas, em Daniel Kahneman a citar Herbert A. Simon em Kahneman, Daniel – *Pensar, Depressa e Devagar* – Circulo de Leitores 4.ª Edição, 2013, p. 62

4 Daniel Kahneman a citar Herbert A. Simon em Kahneman, Daniel – *Pensar, Depressa e Devagar* – Circulo de Leitores 4.ª Edição, 2013, p. 20.

A intuição funciona muitas vezes, mas não funciona sempre[5]. Compreender a interdependência entre experiência, memória e a origem das decisões que determinam o projecto se não é de grande significado para projectar, é-o certamente para ensinar.

Para projectar e para ensinar, a experiência do projecto realizada no contexto das nossas preocupações teóricas iniciais é um recurso com significado na tomada de decisões (intuitivas) no projecto. No ensino, o modo como construímos os exercícios, e mais ainda o modo como criticamos os trabalhos, contribuem para os estudantes irem construindo essa base sólida a que a intuição recorrerá nas escolhas do projecto. Defendo que a construção dessa memória deve ser realizada com exercícios que estão alicerçados e validados num sistema de pesquisa claro. O método, o teste do desenho, a síntese, todo este reportório associado à Escola do Porto, também descrevem um sistema de pesquisa claro, onde a razão toma parte. Este tema pelo qual desenvolvi um grande interesse, até porque está determinadamente ligado ao ensino da arquitectura, tem sido muito explorado pelos especialistas do comportamento[6]. Em geral, este tema da intuição versus razão tem sido investigado pela importância que tem na tomada de decisão. Estas descobertas, em geral, consolidam a ideia que a experiência modela a intuição e é determinante numa tomada de decisão eficiente, confirmam também que numa parte não desprezável das decisões a intuição não é um caminho isento de perigos e erros, e a verificação racional é imprescindível para garantir a correcção da decisão. Herbert Alexander Simon[7] desenvolveu este tema em inúmeros trabalhos, nomeadamente no estudo da tomada de decisão no jogo de xadrez[8]. Demonstrou que precisamos da intuição para lidar com problemas que transcendem em dificuldade os problemas de um jogo, mesmo os de um jogo como o xadrez[9], problemas para os quais é racionalmente impossível determinar a melhor solução (até porque simplesmente não existe), como os problemas com que nos debatemos a fazer um projecto de arquitectura.[10]

---

5 Herbert Alexander Simon e Daniel Kahneman desenvolvem e demonstram este facto em variados estudo publicados, nomeadamente num estudo sobre os bons jogadores de xadrez, onde a sua experiência conta, para tomar decisões intuitivas eficientes, que validam racionalmente.

6 Nomeadamente por Herbert Alexander Simon e Daniel Kahneman.

7 Herbert Alexander Simon na área da psicologia cognitiva (com o Prémio Nobel pelo contributo na compreensão da tomada de decisão em economia) tem esse interessante estudo publicado em: Simon, Herbert A. – *The Game of Chess* – Departement of Psychology, Carnegie Mellon University, Pittsburg, 1989.

8 No jogo de xadrez, H. A. Simon demonstra claramente que os grandes jogadores tomam uma decisão intuitiva, pois era impossível considerar uma a uma o número de posições possíveis num tabuleiro de xadrez, pois ele é tão grande que é comparável, diz H. A. Simon, ao número de moléculas no universo. Após esse acto intuitivo, validam essa decisão racionalmente, claro que esse acto intuitivo é eficiente em função da experiência do jogador, este resultado possui uma eficiência directamente proporcional à história do jogador, pois a intuição depende da memória. Também concluiu que os melhores jogadores eram capaz de reter mais de 50 000 posições do jogo, mas para tal precisavam de um número de anos de jogo. Este facto é compatível com a história do jogo e dos seus jogadores mais famosos. "There is good evidence that it takes a minimum of ten years of intense application to reach a Strong grandmaster level in chess. Even prodigies like Bobby Fischer have required that. (The same period of preparation is required for world-class performance in all dozen other fields that have been examined.) Presumably, a large part of this decade of training is required to accumulate and index the 50 000 chunks." Em Simon, Herbert A. – *The Game of Chess* – Pittsburgh, Department of Psychology, Carnegie Mellon University, 1989, p. 3.

9 "…neither human beings nor the largest and fastest computers that exist (or are in prospect) are capable of executing it. The number of legally possible games of chess is estimated roughly at 1044, a number perhaps comparable to the number of molecules in the universe." Em Simon, Herbert A. – *The Game of Chess* – Pittsburgh, Department of Psychology, Carnegie Mellon University, 1989, p. 1.

10 "The lessons taught by this research may be of considerable value for understanding and dealing with situations in real life that are even more complex than the ones we encounter in chess…" Simon, Herbert A. – The Game of Chess – Pittsburgh, Departement of Psychology, Carnegie Mellon University, 1989, p. 16.

O BELO E O BONITO

É por reconhecer que o papel da intuição é determinante no desenvolvimento das ideias dos projectos que fui criando alguns caminhos que uso quando, na investigação, critíco as nossas soluções. Um desses caminhos é uma aversão às soluções mais fáceis do ponto de vista do gosto, as que de algum modo são "bonitas", atribuindo uma conotação muito específica a este termo. Tenho alguma aversão ao termo "bonito", usado com essa conotação. E importa esclarecer esta diferença, válida para todos os textos antes e depois deste, que, quando uso "bonito", não estou a produzir qualquer elogio, mas também não estou a ser nem cínico nem crítico. Quando digo "bonito" quero sempre dizer que essa coisa é antiga e o tempo já a validou. Quando penso no "belo", que é uma expressão que já ninguém usa, penso em Hegel[11], e na coerência do todo.

Ninguém escapa ao "bonito", ninguém é insensível a isso; de facto cada vez existe menos oposição ao "bonito". Não existe sequer a hipótese de comunicar com o projecto se não é reconhecidamente "bonito", mas isso também quer dizer que o projecto não questiona o gosto estabelecido, o projecto não põe em causa e portanto não inova.

> *I have forced myself to contradict myself in order to avoid conforming to my own taste.*[12]

Este "efeito" é resultado de um percurso de aceitação semelhante ao descrito por Umberto Eco em *Apocalípticos e Integrados*[13], onde os produtos da vanguarda seguem um percurso de aceitação progressiva até se tornarem consumo das massas. Já descrevi uma perspectiva desta questão em vários textos anteriores[14], mas este "efeito", de um gosto comum e socialmente validado, está também relacionado com a necessidade de tornar a comunicação arquitectónica imediata, de a tornar um produto que possa ser comunicado e digerido sem empecilhos. Um caso em que aparece este "efeito" de um modo muito claro é nos projectos em que um suposto evento, ou acção, aparece relatada (figurada) na construção, por exemplo, quando o edifício parece cair, ou ruir, ou virado, ou acidentado, etc.[15]. Deste modo o significado, ou a experiência do edifício, do seu espaço, é substituído por uma comunicação imediata, passível até de ser comunicada eficientemente por apenas uma imagem do edifício. O edifício passa a descrever algo, passa a figurar nele uma história, disfarçada por uma suposta "linguagem" qualquer, pois o edifício pode ser moderno, por exemplo, na sua lógica formal, mas sobreposta a essa "linguagem" aparece essa comunicação imediata, descritiva, figurada.

---

11 Quando tudo está relacionado e deduzido, regrado. Por isso remete para esse "belo" de Hegel:
"lo mas general que se puede decir sobre el ideal en el arte, apoyándose en las consideraciones precedentes, es que lo verdadero no tiene existencia ni verdad sino en tanto se desarrolla en la realidad exterior. Pero le es dado imprimir a su propia manifestación una unidad tal que cada una de las partes componentes deje traslucir en sí misma el alma que penetra y anima el todo" de Hegel, Friedrich – *De lo Bello y Sus Formas* – Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1985 7.ª edición, p. 86.

12 Marcel Duchamp citado por Harriet & Sidney Janis em "Marcel Duchamp: Anti-Artist" na *View Magazine* 3/21/45; e em Robert Motherwell, *Dada Painters and Poets* (1951).

13 "A indústria da cultura, que se dirige a uma massa de consumidores genérica, em grande parte estranha à complexidade da vida cultural especializada, é levada a vender produtos já confeccionados, a prescrever com o produto as condições de uso, com as reações que deve provocar." Eco, Umberto – *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987, p. 76.
"…eles (os mass media) põem à disposição os frutos da cultura superior, mas esvaziados da ideologia e da crítica que os animava" p. 42.

14 No texto "Sem Sentidos", prova pedagógica, entre outros.

15 Veja-se com uma recolha bastante completa de notáveis exemplos destes "efeitos" arquitectónicos: FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis – *AV. Monografias – Monographs*, n.º 104. Madrid: Arquitectura Viva, 2003.

Outro caso, mais subtil deste "efeito" é o ar "retro", explorado de modo transversal em inúmeros produtos de consumo, desde os automóveis aos electrodomésticos, e que também aparece na arquitectura[16]. Neste caso, este "efeito" é mais subtil porque, além dessa figuração, dessa referência a um outro tempo, contém uma validação qualitativa, isto é, pretende ultrapassar a crítica e apresentar-se como algo validado pelo tempo, genericamente aceite como bom[17].

Este passo é crítico para permitir um "consumo" imediato da obra, fornecer um produto simples de compreender, figurativo, e reconhecidamente bom, inquestionável. É uma estratégia eficiente, quando o objectivo é colocar um produto num grande número de consumidores. Neste sentido, estes objectos e projectos que exploram esse carácter "retro", representam um "gosto" e são em geral mais fáceis de serem reconhecidos como "bonitos". Mas como objectivo para construir um projecto, parecem deixar de fora o essencial e a sua razão de ser.

> *"Picasso said something very wonderfully, that everything that is created must be ugly because the artist doesn't know what he's doing."*[18] Louis Kahn

Mas serão essas as obras inteligentes? Acho que aquilo que mais nos interessa é fazer uma arquitectura que seja inteligente, não no sentido de uma arquitectura funcionalmente irrepreensível, ou tecnicamente muito evoluída, ou a mais responsável do ponto de vista ecológico. Uma arquitectura é inteligente quando expande o nosso conhecimento, quando participa na nossa cultura, quando nos ajuda a evoluir, quando nos leva mais longe. Não encontro nenhuma dessas qualidades nesse "gosto" estabelecido, nem nesse "bonito", que todos já conhecem. Assumimos uma postura defensiva face a esta "armadilha" do gosto e da memória e, ainda que não sejamos imunes a ela, procuramos explorar uma coerência pragmática no projecto que decorre de um controlo sobre a forma, nas suas relações com a envolvente, sobre a geometria interna resultante das necessidades programáticas, e na medida, convencidos de que, se estivermos focados e determinados neste controlo, o resultado será menos determinado por essas "armadilhas".

Os projectos são sobretudo actos de inteligência, ou não se podem chamar projectos[19], e é na sua inteligência que poderá residir a sua maior qualidade. Não julgo que seja apenas por conduzirem a construções mais ou menos ajustadas à sua época, mais ou menos inovadoras ou esteticamente

---

16 Este assunto está naturalmente relacionado com a ideia de que tudo é potencialmente um artigo de consumo, e disso resulta perversamente que tudo o que não possui a capacidade de se fazer compreender nesse imediatismo, toda a abstracção que exige mais, é menor. Curiosamente S. Sontag, no "afterword" deste seu livro de 1961 realizado 30 anos depois (incluído na edição de 2009), *Against Interpretation*, diz que:
"Thirty years later, the undermining of standards of seriousness is almost complete, with the ascendancy of culture whose most intelligible, persuasive values are drawn from the entertainment industries. Now the very idea of the serious (and the honorable) seems quaint, 'unrealistic', to most people, and when allowed – as an arbitrary decision of temperament – probably unhealthy, too."

17 Voltamos ao consumo de massas e à validação da história; assim, além de se oferecer um produto já conhecido, de algum modo, ou pelo menos reconhecível, o que é sempre apaziguador, oferece-se um cuja qualidade está validada pelo tempo. Veja-se as referências bibliográficas anteriores de ECO, Umberto, nomeadamente nota 13.

18 No sentido de que se está a criar é novo: em WURMAN, Richard Saul – What Will Be Has Always Been – the Words of Louis I. Kahn, Accesspress Ltd. and Rizzoli New York, 1986, p. 19.

19 Seja no seu lado mais elementar e objectivo, porque pressupõe um conjunto cuidadosamente elaborado de elementos e instruções que conduzem à execução de obras de variada complexidade, seja porque pressupõe um esforço interdisciplinar colectivo e articulado, ou porque se realizado como entendemos implica uma investigação, uma concepção e elaboração que conduz à expressão dessa construção, uma investigação de soluções que melhor servem os interesses colectivos, sociais, urbanos e paisagísticos, além dos que directamente determinaram a necessidade da construção, quando em simultâneo expressam as preocupações e necessidades do nosso tempo, em suma, a nossa cultura. E nisto não se esgota a razão, porque projectar é por definição um acto de inteligência.

aprazíveis, que serão obras importantes para o nosso conhecimento. A sua qualidade maior, se quiséssemos eleger uma principal, é a sua inteligência e, quando assim são, melhor nos representam e melhor servem ao nosso uso, melhorando a nossa vida. Esta afirmação é naturalmente uma banalidade, mas, na falta desta qualidade, não contribuem para a nossa vida, não a melhoram, não a tornam mais interessante, não nos interessam.

O termo inteligentes parece pouco adequado, talvez até limitado para a amplitude e implicações da arquitectura[20], no entanto, é natural, numa investigação em arquitectura, procurar fazer melhor. Todo o sentido social, político e teórico parece comprometido se não se pretende uma melhoria, um avanço, seja nas condições físicas ou construtivas seja nas formais. Assim, procuramos projectar com pragmatismo[21] e, não menos importante, interpretando os modos de habitar, e reinterpretar, reconstruir e reinventar as formas desses espaços, dessas construções. Pensamos que, se o projecto realizar essa reinterpretação ajustada às necessidades actuais, aos modos de habitar e viver, e a novos modos de compreender o contexto das construções, daí acabará por resultar uma progressiva evolução. O objectivo é necessariamente produzir espaços inteligentes no sentido em que desafiam, interagem intelectualmente, têm carácter, são boas estruturas para viver e por isso, naturalmente, representam essa "evolução". Essa evolução não é um objectivo em si mesmo, resulta de procurarmos actuar desse modo. Por outro lado, a vontade de produzir mudança[22], por si só, pode facilmente conduzir a forçadas propostas formais, libertas de toda e qualquer referência ao contexto. A simpatia que esta ideia de evolução transmite justifica também a ânsia do novo, que não é inocente na proliferação de projectos ícone que hoje se fazem, destinados a espantar. Embora focada no tema da técnica, Susan Sontag referia em 1961:

> *"A new mode of didacticism has conquered the arts, is indeed the 'modern' element in art. Its central dogma is the idea that art must evolve. Its result is the work whose main intention is to advance the history of the genre, to break ground in matters of technique."* [23]

---

20 Até porque "inteligência" parece remeter só para a razão, embora evidentemente não seja esse sentido limitado que lhe damos.

21 Esta ideia do pragmatismo é introduzida no sentido em que se opõe à ideia comum de que o pragmatismo é o contrário da teoria. De facto, estas teorias que vou adoptando, por um lado, querem perseguir um objectivo de definirem aquilo em que acreditamos, por outro, possuem o mesmo sentido que Pierce dava à pesquisa científica.
Estas ideias aparentemente abstractas, que descrevo e ligo às nossas estratégias e métodos de projecto, são de facto também normas de acção, isto é, representam dúvidas que se investigam, pois se não tivéssemos dúvidas não investigávamos, por outro, são ideias que se verificam na experiência de projectar e construir, tal como o pragmatismo a que se refere Pierce:
"Que tout la fonction de la pensée est de créer des habitudes d'action et que tout ce qui rattache à la pensée sans concourir à son but est un accessoire, mais n'en fait pas partie." Em Chenu, Joseph – *Pierce Textes anticartésiens* – Paris, Éditions Aubier Montaigne, 1984, p. 147.
Claro que nesta citação anterior já introduz uma outra questão, a que é deste pragmatismo a tentativa de anular todo o acessório, o que para nós equivale a dizer, anular tudo o que é decorativo, tema que desenvolvo mais à frente.

22 Esta ideia da necessidade de produzir mudança está associada a uma vontade de produzir coisas interessantes, não pela inteligência com que são produzidas, mas para não serem aborrecidas. É comum esta avaliação dos produtos da nossa disciplina, como interessantes por oposição às aborrecidas. Comum também nas descrições que os estudantes de projecto fazem em relação às suas opções, dizendo que preferem assim ou de outro modo porque não é tão aborrecido ou porque é mais interessante. A maioria das vezes esta opção pode resumir-se apenas por: a forma mais complexa é mais interessante por oposição à forma mais básica, simples, que é sempre mais "aborrecida". Veja-se de S. Sontag esta opinião ajustada:
"Now, it is not hard to make out a defence for hermeticism and opaqueness as possible condition for literary works of an extreme density. But what about boredom? Can it ever be justified? I think it can, sometimes. (Is it the obligation of great art to be continually interesting? I think not.) We should acknowledge certain uses of boredom as one of the most creative stylistic features of modern literature – as the conventionally ugly and messy have already become essential resources of modern painting, and silence (since Webern) a positive, structural element in contemporary music." SONTAG, Susan – *Against Interpretation and Other Essays*. London: Penguin Books, 2009, p. 68.
Há a salvaguardar que o sentido dado por S. Sontag a interessante não está confinado ao que não é aborrecido e ao que é simples e "não complexo".

23 Esta citação de Susan Sontag (de 1961) além da questão da evolução perniciosa que refere, levanta outras questões nomeadamente sobre a questão da vanguarda que são de relevo para a Arquitectura mas que não discuto neste texto. Em SONTAG, Susan – Against Interpretation and Other Essays. London: Penguin Books, 2009, p. 100.

S. Sontag afirma que é um dogma esta ideia de obrigatoriedade de evolução[24], afirmação com que não posso deixar de concordar. As propostas devem sobretudo investigar as suas razões, os seus motivos e também necessariamente a sua forma, ou seja na referência ao contexto. O que não invalida a investigação e invenção formal por si só, pois é importante também considerar que, mesmo que nada mudasse neste sentido alargado que dou ao contexto[25], a invenção formal continuaria válida, útil e socialmente importante. Aliás, convém cruzar esta ideia com aquela que retirei dos textos e conversas com Herzog: de que a arquitectura comunica melhor os seus próprios temas[26], e um desses temas é, naturalmente, a forma. Se a arquitectura se dedica aos seus próprios temas, e não a "traduzir" de outras disciplinas, quer dizer que interpretar[27] não é trabalho do projecto, mas do utilizador, e também quer dizer que não exploramos qualquer diferença entre forma e conteúdo[28]. Esta questão também remete para o entendimento que fazemos da disciplina, dividida entre a sua natureza realista, técnica e a satisfação de necessidades muito objectivas que determinam e justificam as construções, e a sua subjectividade e poética[29].

Para nós, este objectivo contém essa ideia purista de encontrar o mais simples produto capaz de integrar e expressar essas qualidades. A relação que se estabelece com a envolvente, o modo de usar o programa, o modo de o habitar, se interpretados inteligentemente deviam potenciar respostas adequadas e novas interpretações do sítio, do programa, com consequência na expressão das construções.

Nós realizámos, até à presente data, cerca de 150 projectos, e uma parte desses projectos resultaram em obras. Desde a primeira, no entanto, realizámos um consciente exercício de controlo baseado num princípio simples: procurar conhecer com exactidão as formas propostas, a luz e a materialidade, para poder aferir resultados que servem para melhor controlar as soluções seguintes. Este exercício está descrito no primeiro texto sobre a "Caixa-Sem-Um-Lado", em que as medidas do sistema construtivo são articuladas com as proporções do volume e do espaço, sendo que as proporções não resultam directamente do material, nem as medidas do material são um produto puro das medidas das proporções usadas, mas a inter-relação existe, e a proporção é determinante. A forma também é objectiva no tratamento da luz. No conjunto, as medidas, a luz e os materiais são realidades físicas conhecidas e objectivas, e como as formas nesse primeiro projecto e sequentes são simples, a experiência, apesar das suas componentes mais subjectivas que são inúmeras, é controlada. Este facto permitiu que as proporções e a luz se fossem ajustando e as medidas usadas com maior conhecimento de projecto em projecto.

---

24 Ideia que transporto das artes, como ela refere, para a arquitectura, o que não é, como sabemos, linear, mas apesar da investigação ter sobretudo responsabilidade crítica, na verdade é difícil de evitar que não sirva também para procuramos a nossa própria justificação. *"L'unique but de la recherche est de fortifier son opinion."* Em Huisman, Denis e outros em – Dictionnaires des Philosophes – Paris, Presses Universitaires de France,1984, p. 2023.

25 Seja o pensado, e o do programa e território.

26 Como aliás é referido nos textos iniciais deste documento.

27 Outra vez S. Sontag e no caso da obra de arte:
"A work of art encountered as a work of art is an experience, not a statement or an answer to a question. Art is not only about something; it is something. A work of art it is a thing in the world, not just a text or commentary on the world." Em SONTAG, Susan – *Against Interpretation and Other Essays*. London: Penguin Books, 2009, p. 21.

28 Esta é uma questão central para nós desde 1991 e que consolidamos, veja-se nos textos iniciais deste documento. Esta questão está presente nos primeiros textos e entrevistas a Jacques Herzog em 1990 – artigo de Elisabeth Allain-Dupre na *Moniteur Architecture AMC* no. 9 March 1990, p. 28-39.

29 E nesse contexto é que faz sentido a utilização da citação de S. Sontag apresentada na nota anterior.

Aquilo que permaneceu das investigações iniciais, das do final de curso e da investigação das primeiras obras, foi um dominante princípio de incerteza em que reconhecemos o nosso próprio papel transformador, um princípio de incerteza[30] que reconhece a impossibilidade de sermos apenas observadores, a impossibilidade de não interferir. Este princípio consolidou a crença de que o nosso papel é transformador e isso é faz parte desse grau zero[31] que tenho referido para descrever todas as razões dos nossos actos. Temos sempre um sítio para colocar o nosso projecto e temos sempre um destino para o projecto; são também essas a bases que distinguem a arquitectura de outras disciplinas. Aquilo que é importante é conhecer, compreender, antever a transformação que produzimos. Mesmo na necessidade de uma grande intervenção para corrigir grandes males, ou para criar grandes estruturas, o resultado não deve remeter para si grandes protagonismos, de modo a que sítio e edifício possam existir e prosseguir um caminho em que funcionam juntos, mas ambos com identidade. Deste princípio também resulta que, para nós, o projecto é um esforço que na obra deve resultar discreto, porque o esforço não é tema.

Contribui para esse resultado discreto o princípio da síntese, de redução a essências, que parte de uma quase arbitrariedade, de uma obsessão, a de reconhecer que apesar dos múltiplos caminhos possíveis para realizar qualquer projecto só há um que nos interessa para além de qualquer outro, que só um satisfará eficientemente os objectivos que definimos para o nosso trabalho. O projecto é sólido quando essas regras, essa teoria, se aplicam como um esforço absoluto, pouco dado a concessões. Procuramos o sistema formal que com a maior economia de discurso, constrói a relação com o terreno e a expressão do programa. No princípio de que a solução com menos premissas é a mais eficaz. A solução formalmente mais económica a produzir os resultados procurados é a mais adequada, uma espécie de "Occam Razor[32]". Nesse resultado formalmente económico, resulta também do projecto não querer para si mais do que ser essa estrutura, regra, geradora. Por querer ser assim, o projecto é, no fim, na obra realizada, discreto.

O livro de Popper, *A Lógica da Descoberta Científica*[33], é importante para a nossa pesquisa, facto que já referi, porque define uma pureza formal sedutora, sobretudo no contexto da importância que a procura da solução mais simples tem[34], e de que as demonstrações com menos passos são preferidas às que

30 Como no de Heisenberg. O princípio de Heisenberg apresenta duas semelhanças com a circunstância das nossas intervenções (da arquitectura em geral), por um lado a de que não é possível observar (neste caso com o sentido, em consequência, de "conhecer") sem interferir, e por outro que os limites do conhecimento não advêm dos limites do sujeito (na física, em arquitectura a origem da ignorância não é apenas essa). Sendo que esta última resulta de certo modo da primeira, porque conhecer implica uma perturbação do objecto que se procura conhecer, isto é, conhecer interfere, altera, transforma, há um limite imposto porque não se conhece o resultado da interferência que provocamos em primeiro lugar. Neste caso e transportando esta ideia para a nossa disciplina, nós no acto de compreender (fazer o projecto) criamos uma nova circunstância, nunca somos apenas observadores, provocamos sempre transformações, e por mais controlo que exercemos, introduzimos também incerteza. Ver Huisman, Denis e outros em – *Dictionnaires des Philosophes* – Paris, Presses Universitaires de France, 1984, p. 1170.

31 Este é o título do livro de Roland Barthes: BARTHES, Roland – *O Grau Zero da Escrita*. Lisboa, Edições 70, [Data desconhecida]. Mas a referência é um pouco mais torcida do que a óbvia do título, porque Barthes defende uma literatura que ultrapassa a língua e o estilo, independente dela; neste caso a referência não é para ser transposta para uma arquitectura sem contexto (defendemos o oposto), mas para a possibilidade de uma arquitectura transformadora, capaz de pôr em causa o estabelecido (no caso de Barthes, a língua e o estilo).

32 A lâmina de Occam, uma máxima na investigação científica, supostamente de Guillaume d'Ockham ou Occam, 1290-1349, postulado da economia de que Leibniz fará grande uso "Nunquam ponenda est pluralitas sine necessitate" (não deve haver pluralidade sem necessidade – perigosa tradução minha) e de que Isaac Newton transformará em que não se admitirão mais causas das coisas naturais do que as que sejam simultaneamente verdadeiras e suficientes para as explicar, ou quando haja duas teorias concorrentes que fazem a mesma previsão, a mais simples é a melhor. Em Huisman, Denis e outros em – *Dictionnaires des Philosophes* – Paris, Presses Universitaires de France,1984, p. 1960.

33 POPPER, Karl R., *La logique de la découverte scientifique*, Éditions Payot, 1973.

34 Estou a referir-me ao método de resolução os problemas científicos, mas neste caso a pensar também nos resultados da pesquisa e desenvolvimentos dos projectos de arquitectura.

realizam o mesmo com mais passos. Mesmo não sendo transponível essa simplicidade matemática para a arquitectura, não deixei de ser afectado por essa pureza formal, que Popper acaba por demonstrar como fundamental para encontrar e demonstrar os caminhos correctos da investigação científica. Permanece, por um lado, esta ideia de que as nossas construções, projectos, devem prescindir daquilo que não é central, daquilo que não é tema do projecto, de que o caminho que com um menor esforço formal produz o maior resultado na expressão dos temas dos projectos, intensifica o seu significado e a sua eficiência, de que tudo o que não é essencial é supérfluo e decorativo[35]. Por outro lado, há também esta intenção de "controlar" a experiência em projecto, questão fundamental para nós; e dar ordem e controlar são objectos cuja concretização é simplificada por esta estratégia.

Nesse princípio de incerteza realizamos o esforço para que programa e lugar sejam sempre as bases do projecto, a "razão" (que paradoxalmente, resulta sempre subjectiva). Reduzindo, concentrando, cortando[36], produzimos um carácter, uma forma, uma materialidade e possibilidades de uso para o projecto que pretendemos coerentes entre si, e que expressam uma reacção ao programa e ao lugar.

A forma resulta numa depurada abstracção formal que aglutina todas as questões numa unidade, num só tema. No fundo, a forma é geometria no sentido em que procuramos que a abstracção formal do projecto se descreva com exactidão, ou se inscreva num objecto exacto. Haverá sempre uma geometria que serve, que contém e determina o objecto que desenhamos e que é uma abstracção que resulta dos problemas formais, funcionais e do lugar do projecto, e que expressa outras coisas mais profundas, enraizadas naquilo em que acreditamos para além do projecto e da arquitectura.

Temos também vindo a aprofundar e explorar o outro lado, loosiano se quisermos, da materialidade da construção e dos espaços. Mantendo esta ideia de que o projecto, além de ser essa abstracção formal, síntese geométrica da reacção ao contexto, tem de conter algo que não é de todo abstracto: nós e a nossa vida. É na circunstância desta dualidade entre o abstracto da geometria e a necessidade de nos acolher bem que, achamos, se justifica o projecto. É neste sentido, oposto em absoluto à proposta de outras arquitecturas que privilegiam esse absoluto asceticismo[37].

Esta divisão entre abstracção e o corpo[38] assume uma grande diferença, equivalente à diferença entre a gruta e os tapetes e peles que a revestem, e onde habitavam os primitivos estudados por Gottfried Semper[39], e parece contradizer a ideia de que forma e conteúdo são uma coisa só[40]. Esta parece ser a dicotomia com que lutamos desde o primeiro momento, pois, num lado temos a abstracção e noutro,

---

35 Este é o sentido que dou hoje ao que é decorativo, não a Arte Nova que Loos combatia, mas o supérfluo é a decoração das construções de hoje. O que só serve a imagem, sem mais propósito, é, de certo modo, decorativo. LOOS, Adolf – *Ornamento y Delito y otros escritos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972.
Sobre este tema, veja-se também nota anterior sobre Pierce.

36 Para referir Occam, vejam-se notas anteriores.

37 Refiro-me à arquitectura da Sejima, por exemplo.

38 Na falta de uma melhor palavra, pois não servia opor a abstração, figuração, por exemplo. Corpo também não possui a precisão necessária, mas usa-se aqui no sentido de "nós e a nossa vida", como aliás já referimos antes.

39 Tema já referido inúmeras vezes e que resulta da admiração pela obra de Loos, pela de Gottfried Semper, a partir do livro: HERRMANN, Wolfgang, *Gottfried Semper: in search of architecture*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1984.

40 Voltamos à questão da representação, que pressupõe a "linguagem", a "tradução" e de um conteúdo e um meio de comunicar esse conteúdo, distintos. Tema referido no texto anterior, "Permanências".

a expressão crua e natural do que não é de todo abstracto, seja na materialidade e sistema construtivo que não ocultamos e exploramos, seja na criação de espaços de conforto[41].

> *"The reason Muriel*[42] *is difficult is that it attempts to do both what Hiroshima*[43] *and what Marienbad*[44] *did. It attempts to deal with substantive issues – the Algerian War, the OAS, the racism of the colons – even as Hiroshima deal with the bomb, pacifism, and collaboration. But it also, like Marienbad, attempts to project a purely abstract drama. The burden of this double intention – to be both concrete and abstract – doubles the technical virtuosity and complexity of the film."*[45]

Não existe, no entanto, qualquer problema ou incompatibilidade entre estas ideias com que partimos hoje para o desenvolvimento das soluções de arquitectura. A dicotomia contentor/ conteúdo ou forma/sentido não resulta da dualidade geometria de síntese e conforto. É certo que estas duas razões podem ser compreendidas como independentes: uma estrutura de forte definição geométrica que resulta de um depuramento, que concentra, e outra que procura uma expressão material e espaços para o uso humano; mas é verdade que nesta dualidade se expressa algo. Por outro lado, não menos importante, está a natureza material de todas as partes da construção, seja a sua geometria radical, seja essa mais suave que serve para tornar os espaços confortáveis. Essa natureza material é, para nós, essencial, pois não se compreenderia a rudeza defensiva do invólucro, nem essa diferença primordial entre o exterior e o interior, se o material e o sistema construtivo fossem abstractos, livres de expressão, imateriais. Por outro lado, cada parte e cada espaço tem usos, às vezes funcionalmente diferentes, outras vezes circunstancialmente diferentes, porque têm uma luz especial, ou porque têm uma vista particular, que por outra qualquer razão oferecem uma situação que pode levar a uma experiência que potencia o seu uso, tornando-se especiais e melhorando a vida dos que aí estão. Há potencial de gerar nesses espaços um carácter específico, e o material que constrói e define esses espaços é também determinante. Pretende-se que o todo seja definido nestes temas que são da arquitectura, porque são da construção, do sítio, do seu destino funcional, da sua razão de ser, e sobretudo da experiência que se tira e se usufrui quando se habita, quando se vive nela.

NÍVEIS COMUNICATIVOS

Penso que é razoável admitir que um projecto inteligente comunica níveis complexos de significados com uma profundidade dependente, ou proporcional ao interesse interpretativo do utilizador. Nesta ideia que permanece de que a obra concentra e é a forma e o seu significado, conta com o habitante momentâneo ou permanente, para a usar, para a interpretar.

---

41 Referência à dualidade interior/exterior, estudada em Loos e em Semper, e que determina e à qual, ainda e cada vez mais, recorremos conscientemente. Ver: Herrmann, Wolfgang, *Gottfried Semper: in search of architecture*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1984.

42 Referindo-se ao filme de Alain Resnais com guião de Jean Cayrol, 1963.

43 Referindo-se ao filme *Hiroshima, Mon Amour*, 1959, de Alain Resnais com guião de Marguerite Duras.

44 Referindo-se ao filme de Alain Resnais, 1961, com guião Alain Robbe-Grillet.

45 Não uso, naturalmente, esta citação para procurar o elogio implícito na comparação com os mestres envolvidos nos geniais filmes de Alain Resnais nem na expressão "the technical virtuosity", mas por causa da complexidade que esta dualidade da abstração e do concreto implicam.
Citação em SONTAG, Susan – Against Interpretation and Other Essays. London: Penguin Books, 2009, p. 233.

"El espectador quien deberá dar razón de lo que ocurre cuanto que intérprete. El espectador completa el ciclo al verse forzado a una interpretación activa de la obra, que lo acaba colocando en una posición no muy diversa a la de quienes nos la ofrecen"[46].

Para conciliar coerentemente um sentido claro de uma geometria estruturante, evidente, com uma comunicação mais subtil, mais exigente, mais subjectiva, mais profunda, parece-nos importante estruturá-los na mesma regra.

Assim, à escala do objecto todo, completo, uma geometria clara articula as preocupações dessa escala, nomeadamente a sua relação com o sítio e a função, na multiplicidade que representa na forma. Por outro lado, nessa grande escala está presente a raiz unificadora do todo, aquilo que liga o pequeno ao grande, a medida. No espaço criado, nas várias partes do edifício, manda a ordem das partes, a proporção e a experiência sensorial que se proporciona. É aqui que se procura gerir essas partes dos nossos projectos actuais, articulando a geometria de síntese com esses espaços que, apesar de formalmente abstractos, são destinados aos habitantes, e nesse sentido não são nem tão materialmente nem tão formalmente distantes do seu corpo, e com a expressão da materialidade do todo e de cada parte. Deveria acrescentar que este modo de pensar não procura tornar a arquitectura um veículo de uma complexa comunicação metafísica e filosófica, esse não é aliás o campo estrito da disciplina como tenho defendido, e portanto não está lá esse sentido nem se pretende que pareça assim. No fim existe uma forte componente pragmática que conscientemente cresceu da vontade de ser operativo, aí sim, até à postura filosófica.

Neste princípio, em que o objecto arquitectónico, na sua geometria, tem presente a raiz do todo, não pretendemos eliminar ou escamotear a construção, como já defendi. Não se procura realizar uma maqueta em grande escala, pois, como já disse, procuramos com essa raiz/regra/ideia do projecto que a materialidade construtiva também se expresse e seja parte. Existe um aparente paradoxo, pois um lado abstracto, geométrico, deve ser articulado com essa natureza realista, quase figurativa da construção, do carácter de cada espaço, além das necessidades e conforto humano propícios ao uso.

Esta divisão entre a grande escala mais abstracta e a pequena, e entre a razão geométrica, a da proporção, e a da construção, é articulada e estruturada pela ideia do projecto e por acção da medida. Controlar a medida modulando e definindo as sequências de proporção é assim um acto de pragmatismo e rigor, ao mesmo tempo que é uma ligação mensurável entre as escalas do projecto.

Esta diferença entre uma abstracção formal da geometria na escala maior do objecto arquitectónico e o realismo humanizado que a construção assume, é a base natural para uma comunicação de vários níveis. Pois se, por um lado nessa grande escala, na da geometria da forma, e na geometria, proporção, escala e luz dos espaços, a regra/ideia do projecto pode ser geradora, ordenadora de um todo, na pequena escala aproximamo-nos da matéria que constrói o projecto, que define a materialidade e limite táctil

46 De Rafael Moneo no prólogo de: Josep Quetglas 2001, p. 11: "Quetglas dará así entrada a un nuevo protagonista, el espectador quien deberá dar razón de lo que ocurre cuanto que intérprete. El espectador completa el ciclo al verse forzado a una interpretación activa de la obra, que lo acaba colocando en una posición no muy diversa a la de quienes nos la ofrecen".

dos espaços. Alguns arquitectos conhecidos como Pawson ou Sejima, e outros que seguem uma ideia que determina as várias escalas, na escala mais pequena, da materialidade, da expressão do sistema construtivo, aquilo que procuram é uma coerência formal com o todo. Procuram que a construção não introduza qualquer variante, qualquer tema que possa perturbar a clareza abstracta do grande gesto ou escala do projecto. Esse tipo de projectos tende a produzir um asceticism sem expressão material. A redução à abstracção formal também é conseguida por anulação da expressão do sistema construtivo: esses projectos tendem a ser construídos de modo a ficarem semelhantes às maquetas, sem resíduo da sua materialidade ou escala. Não é esse o nosso propósito, pois a relação entre essa abstracção formal e o homem é um tema mais fino, mais subtil e que, num nível menos superficial pode suportar uma comunicação mais complexa, menos objectiva e maior – no limite, uma poética. É verdade que procuramos reduzir toda a complexidade formal a um mínimo, e por isso a nossa atitude é às vezes confundida com essa[47] em que se procura realizar espaços em que todas as superfícies são idênticas, numa abstracção imaterial. A abstracção formal dos nossos projectos não procura anular a materialidade, pois precisa dela, e tem um propósito que não é niilista.

A vontade de desenvolver e investigar a forma de um modo abstracto é um caminho que serve aos temas que só a arquitectura comunica de modo eficaz, mas essa abstracção que se define na grande escala e na geometria das construções define-se também por oposição a um figurativismo tradutor e pode transportar ideias que se expressam melhor pela arquitectura do que por outras disciplinas. Mas essa necessidade de abstracção na geometria das construções e seus espaços apresenta uns momentos de resistência que são o território, o habitante e o sistema construtivo, porque esses não são nem precisam de ser abstractos. É nestas aparentes dificuldades, contradições, que se geram esses níveis de comunicação que nos interessam, em que a construção tem de ser gerida de modo a adequar se a uma ideia para o território, de modo a adequar se ao habitar, e ao corpo, de modo a expressar a sua natureza material, construtiva.

Mesmo essa abstracção da geometria não é para surpreender, não é para espantar nem para ser fonte de emoções soltas da natureza do uso do edifício. A geometria define uma estrutura, e gostamos de explorar essa geometria construindo uma estrutura, uma regra, que expressa um uso, e é isso apenas que, no fim, estes projectos querem ser: estruturas suporte para a vida. Quando este gesto projectual é realizado de modo inteligente, a vida nestas estruturas é boa e não precisa de ser fonte de emoções impostas aos seus habitantes.

O resultado destas investigações teóricas não está transcrito no projecto directamente, embora o projecto seja como é por causa delas. É como se fossem a "natureza" do projecto e não aquilo que ele comunica no primeiro plano. São aquilo em que acredita o autor do projecto e não a comunicação objectiva do projecto, embora se possa talvez afirmar que estas ideias fazem parte da comunicação subjectiva do projecto, na medida em que as obras também as representam. Ao conciliar um primeiro nível claro, da escala maior, com um nível comunicativo mais subtil, menos objectivo, estaria,

47 Em 1998, participámos nos "Encontros de Salamanca" a convite do arquitecto Siza. Nesse acesso debate, no qual apresentámos os nossos projectos até então, fomos acusados por um dos participantes espanhóis, do qual já não me lembro do nome, de "reducionistas". Esta acusação, se reducionismo é pretender reduzir complexidade em partes mais simples, em tornar compreensível pela simplificação dessa complexidade, então foi uma observação simpática e aliás foi assim que sempre a tomei

teoricamente, a resolver o dilema, a integrar a comunicação objectiva e a subjectiva, essa ideia antiga da relação entre as partes, de uma lógica absoluta que determina o todo e as partes sem limitar a interpretação da obra.

A ideia de uma regra absoluta é uma ideia de controlo. Conhecer e determinar a razão das coisas no projecto. Ao nível da grande escala, a regra é possível, ao nível mais subjectivo da comunicação, é uma incerteza. Em todo o caso, ao realizar os projectos como uma experiência empírica, a regra foi sempre um objectivo, e é uma ideia de controlo, num sentido pragmático. No fundo, o propósito da investigação é um propósito da razão: adequar o universo da experiência estabelecendo uma base teórica, suporte capaz de conciliar as dúvidas que temos sobre a comunicação arquitectónica, criar uma estratégia de gerar o projecto, com objectivos determinados, controlar a origem da forma do todo e das partes e, nesse processo, não limitar nem simplificar a totalidade da comunicação.

Por que é que fazemos isto? A arquitectura faz-se por necessidade, a civilização precisa desta disciplina, porque precisa das construções; e precisa de as realizar com inteligência, e parte dessa inteligência é expressa na sua cultura. A sofisticação daquilo que a arquitectura precisa de expressar está dependente deste vínculo entre inteligência e cultura. O conjunto, necessidade física, inteligência e cultura, determina a evolução da disciplina. Agir de modo inteligente não é apenas satisfazer as necessidades objectivas do abrigo ou da subsistência, mas as da inteligência e da cultura. Representar, testar, experimentar e investigar os limites da disciplina à luz destas questões é, em si, uma exigência mínima e uma necessidade.

As razões que nos movem são as que resultam das permanentes incertezas que exigem que experimentemos, que ensaiemos. Nos nossos projectos, a geometria é também o meio de registo dessa experiência. É com essa geometria que se conta a história da experiência. É com essa geometria e o controlo que ela oferece que se pode compreender a experiência. O que é permanente é esta incerteza que exige que experimentemos, registando essa experiência em objectos exactos determinados por relações de ordem, geometria e proporção, objectos aos quais retiramos tudo o que não diz respeito a essa experiência e tudo o que não contribui para o seu carácter.

O ÚLTIMO TEXTO

Porto, 2014

O ÚLTIMO TEXTO

O que podemos dizer deste percurso e destes vinte anos de projectos e de textos a pensar arquitectura que caracterize "o seu enquadramento na evolução do conhecimento no domínio em que se insere" como solicita o decreto ao abrigo do qual se apresenta este documento? E que conhecimento carregam estas supostas realizações "acompanhada de fundamentação escrita que explicite o processo de concepção e elaboração, a capacidade de investigação", sem o que este documento se afasta do sentido que o Decreto-Lei n.º 230/2009, de 14 de Setembro, define como "para a obtenção do grau de doutor com base no reconhecimento e análise de obras"?

Que outros propósitos poderá ter este documento que mostra os projectos e obras de vinte e quatro anos a fazer arquitectura e outros dezassete a ensinar, acompanhado dos textos teóricos da altura? O documento acaba por ser uma recolha de elementos desenhados e escritos, associados aos registos teóricos desses momentos, e estes elementos, juntos, contêm informação sobre a relação entre o pensamento e os resultados construídos. O documento também contém esta análise posterior, de hoje, e uma análise crítica sobre o percurso.

Assim, julgo que a utilidade que este esforço possa ter para a Universidade e para a Faculdade, ainda que modesta, resultará, por um lado, deste registo do pensamento no contexto dos projectos, à data dos projectos, e a análise da relação entre esse pensar e os projectos. Claro que, após uma actividade assim temporalmente expressiva, pode um possível leitor ir mais longe e produzir uma conclusão que integre as dúvidas gigantes com que começámos esta actividade, as experiências projectuais e aquilo que pensamos e fazemos hoje. Por outro lado, este registo é ainda assim parco, e porque não contém mais do que aquilo que é possível expressar neste suporte, que por definição não é arquitectura, e por isso não é possível através dele quer compreender em absoluto o resultado, quer obter a experiência da arquitectura. O documento enquanto registo define dois campos, o do registo planificado das obras, em fotografias e desenhos, e o do teórico da palavra, e nenhum dos dois substitui aquilo que a obra comunica na sua experiência física. Os textos fazem o esforço de relatar a experiência de pensar e de realizar os projectos e obras, de construir um "contexto" que ajude a compreender o percurso da concepção e realização, e o "contexto" de quem a pensa e realiza. Portanto, uma vez que a palavra

não "traduz" o projecto sem perdas, este registo remete também para aquilo que não contêm, aquilo que só existe por transmissão de uma experiência.

Em suma, se existe conhecimento que só se obtém na experiência, conhecimento empírico[1], como transmiti-lo, para além do obtido realizando ou passando pela mesma experiência, obtendo-o em primeira mão?[2] Resulta necessário admitir a possibilidade, ainda que assumindo um certo risco, de que essa experiência se pode de algum modo transmitir, pelo menos parcialmente, pelo registo, descrição das acções e resultados, descrevendo a "experiência", e/ou, melhor ainda, simular de um modo aproximado, fazer "experimentar", realizando exercícios de projecto adequados.

SOBRE O REGISTO

A nossa obra aqui exposta resulta de uma consciente investigação em arquitectura, como mostra a produção teórica realizada ao longo destes anos. Independentemente de outros juízos de valor, o facto desta investigação ser realizada ao longo de um expressivo período de tempo, com um registo escrito que acompanha a investigação formal e física expressa nas construções e projectos realizados, permitirá, certamente, conhecer e encontrar relações entre um modo de pensar a arquitectura e um modo de a produzir. Julgo que estes documentos, lidos enquanto registo dessa investigação, expressam um "como", pois expressam a relação entre ideia conceptual e ideia arquitectónica, como uma afecta a outra, apesar de, com facilidade, se encontrarem mais dignos e melhores exemplos. Portanto, se este registo contribuir para compreender esse "como", então não tenho dúvidas que contribuirá para um conhecimento, ainda que não seja, por isso, um "conhecimento novo".

> *"I will be satisfied if what I have to say is mainly true, even though it will not be at all new."*[3]

Quererá isto dizer que o facto de ter existido uma experiência, o conhecimento dessa experiência, ainda que parcialmente, se consegue transmitir? A existência da experiência e a prova dessa existência não são condições suficientes de que dessa experiência tenha resultado conhecimento, nem de que esse conhecimento se consiga transmitir, nem de que esse conhecimento seja de interesse, condições para que esse conhecimento seja de interesse para o ensino universitário.

Porque conhecimento novo produzido na arquitectura e incorporado nas construções a que dão origem[4] só poderá ser transmitido por experiência da obra, e pelo estudo do "contexto"[5] que

---

1 A base que o Decreto-Lei n.º 230/2009, de 14 de Setembro, determina para justificar a possibilidade deste tipo de doutoramentos.
2 O que seria o mesmo que dizer que não é possível realizar essa transmissão.
3 "The most crushing verdict that can be pronounced on scientific paper is the fabled report, scribbled in the margin, 'What's new here is not true, and what's true is not new'. But these pages are not intended as reports of scientific discoveries and will not seek novelty. I will be satisfied if what I have to say is mainly true, even though it will not be at all new. As I shall argue in my discussion of human rationality, attention needs to be called periodically to important old truths.", em SIMON, Herbert A. – *Reason in Human Affairs* – California, Stanford University Press, 2000, p. 4.
4 Referência ao decreto.
5 Contexto no sentido dos factores que estão presentes durante a produção, nomeadamente o contexto pensado, o contexto daquilo que são as ideias, temas, e do pensamento que suportou a sua criação, e até na sua obra como um todo, de um modo mais alargado.

suportou a sua criação. Mesmo assim, talvez nenhuma das duas por si só possa permitir um conhecimento adequado. Pois a experiência do processo de concepção e realização, de importância crítica para a transmissão deste conhecimento pode não ser resumível no estudo crítico, teórico e histórico das obras, sejam elas quais forem. Compreender o pensamento, o "contexto", também é do maior significado para a compreensão do processo de concepção e realização dos projectos. Mas porque o processo de concepção e realização dos projectos não resulta de procedimentos puramente racionais, será mais fácil de compreender na experiência do que na descrição. Destes factos parece concluir-se a impossibilidade de adquirir um conhecimento completo nesta matéria, pelo registo das obras e seu "contexto", pelo facto de só uma parte desse conhecimento ser passível de registo.

Em consequência não me parece possível expor completamente esse conhecimento (novo ou não), descrevendo-o, e dado que se assume, de princípio, que esse está incorporado nas obras[6], este documento não pode ter a pretensão de as substituir. Apenas pode, no registo, mostrar a existência da possibilidade desse conhecimento, nas obras.

A transmissão deste conhecimento assim expresso parece uma impossibilidade nos termos.

Por estas razões, aquilo que este documento pretende mostrar não é a validade ou a qualidade de um conhecimento novo na nossa obra, mas a possibilidade deste existir e de ser transmissível. Este conhecimento será sempre incompleto por definição, como se demonstrou antes, e, se existir, estará no conjunto que resulta deste registo escrito, das preocupações que constituem um pensar sobre a disciplina e os projectos, associado às obras, e não apenas o seu registo planificado.

A pergunta que se segue, naturalmente, será que exercícios serão adequados a essa transmissão? A resposta não reside apenas na natureza do exercício, mas também no método e no "caminho" escolhido para o exercício. De facto, quem realizou de modo consciente essas experiências projectuais no âmbito de um esforço profissional poderá ser um recurso para esses exercícios de projecto onde se simula e recriam as situações que permitem uma obtenção aproximada desse conhecimento, e só por isso fará sentido a preocupação universitária de não desperdiçar esse conhecimento empírico, de quem se reconheça possuí-lo. Assim, este documento define dois campos: um positivo, o do registo de um pensar, de um possível conhecimento (expresso em obras documentadas e escritos), e um outro, em negativo, definido como um contorno, definido como algo cujo conteúdo (conhecimento) é uma possibilidade, mas não aparece registado porque não é registável. A existência desta experiência, documentada no registo que dela se apresenta, define e descreve um dos campos, e também estabelece o limite do outro, o da experiência, indescritível.

Defendo que a possibilidade da transmissão desse conhecimento é determinada pela consciência desse conhecimento[7], e pela capacidade de criar uma circunstância onde pode ser experimentado esse

6 É o próprio Decreto-Lei n.º 230/2009, de 14 de Setembro, que assume este facto, com o qual evidentemente concordamos.
7 Para esta consciência, naturalmente todos os dados são de significado, para conhecer um autor, qualquer, com alguma profundidade, ou para conhecer uma obra, todos estes registos são importantes, ainda que nunca justificassem não experimentar as obras.

conhecimento. Para que ocorra a transmissão desse conhecimento é necessário possibilitar também circunstâncias necessárias à sua apreensão.

O que este documento, no seu todo, procura descrever é precisamente a consciência da experiência que cada projecto foi, pelo facto de existir uma consciente relação entre o pensamento e a acção, ainda que possa não ser sempre uma relação causal[8]. Resulta, para mim, bastante claro que os projectos que realizamos resultam de um "contexto" pensado, nas suas parcas certezas e inúmeras e crescentes dúvidas, e que os projectos e obras foram realizados consolidando ou invalidando ideias, e que este processo foi, e é, tão consciente quanto permite a natureza das decisões que o arquitecto tem de tomar.

Na circunstância específica relatada atrás, da transmissão deste conhecimento, como se pode experimentá-lo?

TRANSMISSÃO DE CONHECIMENTO

Este termo está inquestionavelmente relacionado com "aprender", isto é, com o ensino. Embora muito se possa dizer sobre a transmissão de conhecimento e o modo como essa transmissão ocorre, nomeadamente sobre esse conhecimento não ser ensinável mas apenas aprendido[9]. No caso da arquitectura existe esta ideia antiga, de que não é um conhecimento transmissível como o das ciências, mas apesar de tudo uma prática que se adquire, porque de algum modo existe uma componente subjectiva, poética e/ou "artística" na profissão, que tem sido aceite como dividida entre técnica e arte, e que disso resulta num modo especial de ensino. Atrelada a esta ideia está também generalizado que a poética e a arte são produtos intuitivos, talvez por não se julgar possível que sejam objectivos, talvez por exclusão de partes. Nesse sentido às vezes ouve-se algum docente defender a "libertação" do lado intuitivo dos estudantes, e se bem que eu não acredite no oposto como uma verdade absoluta, não compreendo, nem acredito, na validade de um percurso que não seja construído com alguma objectividade, no âmbito desta "transmissão" de conhecimento. A natureza subjectiva e arbitrária[10] que contamina uma parte significativa das decisões de projecto, que não podemos, não conseguimos, e muito provavelmente e apesar de tudo o que já se disse sobre a intuição, não podemos prescindir no desenvolvimento das ideias de projecto, não pode tomar conta em absoluto dessa transmissão de conhecimento. Por isso não há substituto para um exercitar, e para uma prática do projecto, pois essa prática não é substituível por outro qualquer modo de transmissão desses

8 Não pode ser sempre uma relação causal, porque isso seria afirmar que o processo de criação era absolutamente racional, o que constituiria uma contradição, tema já suficientemente desenvolvido neste documento, e também porque se fosse racional seria transmissível num documento e portanto até a ideia deste decreto (n.º 230/2009, de 14 de Setembro) não faria sentido.

9 A citar livremente o arquitecto Carlos Prata.

10 Rafael Moneo dá este sentido de arbitrariedade às opções do projecto no seu livro: Moneo, Rafael – *Inquietud Teórica Y Estrategia Proyectual: en la Obra de Ocho Arquitectos Contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004, quando analisa a produção de Peter Eisenman ou Frank Gehry.

conhecimentos. Acontece que nessa prática haverá sempre a hipótese de a dirigir de um modo que exija mais objectividade ou não.[11]

"A intuição é memória"[12]

Também sei que qualquer humano, com um intelecto minimamente funcional está habilitado a tomar todo o tipo de decisões, em qualquer momento da sua vida, baseado em informação limitada, defeituosa ou simplesmente inexistente[13]. Desta capacidade depende a sua existência, como aliás a de qualquer mamífero à face desta terra. A qualidade dessas decisões é variável, como a ciência do comportamento tem vindo a demonstrar, mas o mecanismo que as produz é da maior importância. Essas decisões são às vezes produzidas como resposta não à questão posta mas a uma semelhante que já se conhece, outra vez "ancorada" em algo que se assume conhecer, outras vezes por efeito de "aura", etc., em suma, articuladas com a experiência anterior. Para além de ser quase conhecimento comum, também se tem vindo a demonstrar estatisticamente e fisicamente grandes diferenças de procedimentos e de lógicas entre o pensamento racional e o pensamento rápido, intuitivo. Os arquitectos sabem também isto, pois não só usam a intuição como mecanismo de grande eficiência para saltar para as conclusões, sínteses das questões que o projecto põe, como até para processar informação que é impossível de tratar de modo racional. Naturalmente e apesar da enorme especificidade da nossa profissão, não é de acreditar que estejamos dotados de procedimentos mentais próprios e imunes aos defeitos e vantagens daqueles que apetrecham todos os restantes humanos. E por isso "a intuição é memória", e por isso não é possível construir essa memória fazendo-a depender da intuição, o que seria um absurdo lógico. Se essa intuição é construída a partir da memória, quer dizer que depende da experiência[14]. Mas essa experiência é a que resulta do exercício analítico e ponderado, resulta da experiência consciente e inteligente. Este princípio que estou aqui a desenvolver é o do exercício experimental do projecto como pedagogia, sem estar apenas centrado na intuição. Há um papel central realizado pelas disciplinas teóricas, e já a exercerem este sentido, fornecendo instrumentos para o estudante ser crítico para com as suas referências[15].

---

11 De um dos capítulos do livro de H. A. Simon, "Emotion in Education" em SIMON, Herbert A. – *Reason in Human Affairs*. Stanford, Stanford University Press, 1983, retiro este extracto que revela um argumento relacionado: "…most humam beings are able to attend to issues longer, to think harder about them, to receive deeper impressions that last longer…than if it is presented wholly without affect." Podemos ser tentados a pensar que emoções nada têm a ver com esta discussão entre razão e intuição, mas realmente o empenho e concentração e esforço aplicados estarão em algum grau relacionados com o grau de satisfação que os estudantes retiram do trabalho que executam, e existe uma hipotese razoável de que razão e intuição em doses diferentes influenciem isto.

12 Como citei no texto anterior, Ideias que Permanecem, Citação livre do Arquitecto Paulo Mendes da Rocha na Conferência em Lisboa, no Museu dos Coches quando foi lançada a revista Cadernos D'Obra: CdO n.º 4 – Museu dos Coches – Lisboa, GEQUALTEC, 2013.

13 "A intuição do especialista espanta-nos como uma coisa mágica, mas não o é. Na verdade, cada um de nós realiza proezas de intuição de especialista muitas vezes por dia. A maior parte de nós é exímia em detectar raiva na primeira palavra de uma chamada telefónica, em perceber, ao entrar numa sala, que está a ser o objecto da conversa e a reagir rapidamente a subtis sinais de que o condutor do carro na faixa do lado é perigoso. As nossas capacidades intuitivas quotidianas não são menos maravilhosas do que as espantosas percepções de um experiente bombeiro ou médico – são apenas mais comuns." KAHNEMAN, Daniel – *Pensar, Depressa e Devagar,* Lisboa, Circulo de Leitores, 2013, p. 20.

14 Danel Kahneman referindo-se aos juízos: "Quando é que exibem uma ilusão de validade? A resposta surge de duas condições básicas para adquirir uma perícia:
Um ambiente que seja suficientemente regular para ser previsível.
Uma oportunidade para aprender estas regularidades através de uma prática prolongada.
Quando estas duas condições são satisfeitas, há a probabilidade de as intuições serem de perícia."
KAHNEMAN, Daniel – *Pensar, Depressa e Devagar,* Lisboa, Circulo de Leitores, 2013, p. 317.

15 São as referências arquitectónicas das revistas e outros, que os estudante acumulam com facilidade, que se convertem em matéria para a sua intuição, seja pela mecânica do "gosto" que já discutimos, seja pela memória. O ensino das disciplinas teóricas, mais do que tentar introduzir outras referência, tem o potencial de fazer pensar, de dar instrumentos para a crítica. A falta destes recursos pode dificultar a distância crítica necessária.

E como se valida esse conhecimento que julgamos poder passar pelo exercício, por "fazer experimentar"? Que base definimos para atestar se este conhecimento é de um significado que justifique a sua transmissão?

Evidentemente que há uma justificação, a da necessidade, mas, quando se escolhe, ou se valida, que determinado tipo de matéria interessa fazer conhecer, podemos estar a tomar uma decisão política perigosa.

> *"En second lieu, les 'besoins de la société' ou les 'besoins des autres' sont devenus des critères de plus en plus pertinents pour choisir ce que l'éducand doit acquérir au cours de son éducation."*[16]

Nos tempos em que fui aluno do curso de Arquitectura pretendia-se ensinar o, ou um, "método", e este termo referia-se a um modo de desenvolver o projecto e a um modo de investigar os temas do projecto, e até ao papel do desenho nesse sistema. O papel que podemos ainda defender para este ensino é de certo modo esse: é dar instrumentos críticos, conhecimento factual, teórico, e capacidade de executar, pois qualquer um dos dois é insuficiente[17]. Ser capaz de realizar, de concluir, de tomar decisões em projecto, não é coisa pouca.

Eu tenho dúvidas, essa é a minha única certeza. Mas também sei que tenho de concluir, sei que a realização das construções, a hipótese de projectar e realizar, edificar, depende de ser capaz de finalizar essas instruções para a execução da construção, depende de um objectivo ser realizado, depende de agir pragmaticamente num tempo definido, ou pelo menos, finito. Esta é uma dificuldade real do processo de projectar, pois é de elementar inteligência ter dúvidas e quem não as tem não é deste mundo, e por isso fazer projectos inteligentemente é duvidar, é questionar, é investigar. Aquilo que defendemos é que a arquitectura precisa de ser realizada como resultado de uma investigação, de uma pesquisa, porque esse é o caminho inteligente, o caminho que conduz a respostas inteligentes, a respostas que acrescentam qualquer coisa, respostas que nos permitem realizar bem. Isto consegue-se na dúvida, e não se consegue se nunca nos enganarmos[18] e raramente tivermos dúvidas[19], e portanto, todos sabemos, arquitectos, professores e alunos, que se estamos a pensar bem, estamos a pensar de modo crítico, temos dúvidas. Alguma coisa também resulta dessa consciência: que podemos errar e muito provavelmente erraremos de algum modo, algumas, poucas ou muitas vezes. É na hipótese de não ter aprofundado suficientemente as dúvidas que temos, de não as termos esclarecido suficientemente, que se instala a indecisão, exactamente quando chega o tempo em que necessitamos do oposto: de tomar decisões.

---

16 Ivan Illich, 2004.

17 Remeto aqui para um extracto de um texto anterior deste mesmo documento: Para projectar e para ensinar, a experiência do projecto realizada no contexto das nossas preocupações teóricas iniciais é um recurso com significado na tomada de decisões (intuitivas) no projecto. No ensino, o modo como construímos os exercícios, e mais ainda o modo como criticamos os trabalhos, contribuem para os estudantes irem construindo essa base sólida a que a intuição recorrerá nas escolhas do projecto. Defendo que a construção dessa memória deve ser realizada com exercícios que estão alicerçados e validados num sistema de pesquisa claro. O método, o teste do desenho, a síntese, todo este reportório associado à Escola do Porto, também descrevem um sistema de pesquisa claro, onde a razão toma parte.

18 "Experiência é o nome que damos aos nossos erros", frase atribuída a Oscar Wilde.

19 Alusão a uma suposta, mas célebre afirmação do então primeiro-ministro de Portugal Aníbal Cavaco Silva "Eu nunca me engano e raramente tenho dúvidas".

Um dos processos que ensinamos aos estudantes de projecto, nos exercícios práticos, é que há um percurso temporal, há um caminho a percorrer e um tempo para o realizar. O tempo para realizar este percurso é flexível mas, na realidade, é inexorável, há um momento de fecho em que é necessário concluir, cumprindo mais ou menos com um pedido. Na sua desejável vida profissional futura, esta circunstância, como tantas outras, será agravada. Um bom arquitecto saberá realizar os seus projectos sem receitas, sem soluções na manga, sem banalizar a resposta, porque continuará a investigar. Claro que investigar determina também a capacidade de inventar, e o novo é um risco[20]. O novo é um risco para o gosto estabelecido, para a aceitação do projecto pelos outros a quem se destina, e pode ser um risco técnico. Esta diferença constata-se, por exemplo, entre os edifícios de Herzog & De Meuron e os de Zumthor, onde os primeiros inventam e correm riscos, e com isso questionam o gosto, enquanto o segundo é um "esteta"[21], no sentido em que explora um gosto estabelecido[22]. É assim natural que quem corra riscos, se age inteligentemente, tenha dúvidas e para procurar esclarecê-las investigue, experimente.

Julgo que, na prática, o tempo para investigar, para explorar, é maior do que parece, não tem um limite determinado, apesar do tempo definido para realizar os projectos reais ou escolares, e que a investigação é constituída por um conjunto de decisões e que não há um momento em que termina a investigação e começa a execução. O projecto evolui como pode, às vezes com saltos que resultam de descobertas súbitas, outras vezes progredindo com regularidade, somando pequenas conquistas e desenvolvimentos. Os projectos que se desenvolvem de modo ajustado no tempo[23], sejam os escolares[24], sejam os outros, são os que progridem com grandes saltos evolutivos no início e com maior regularidade à medida que se aproximam do fim, da execução[25]. Porquê? Porque o início é naturalmente mais intuitivo e o fim mais racional. Rafael Moneo desenvolve este tema da arbitrariedade das escolhas iniciais do projecto quando analisa a arquitectura das estrelas da arquitectura actual em *Inquietud Teórica Y Estrategia Proyectual: en la Obra de Ocho Arquitectos Contemporáneos*[26]. Quando afirmo que o fim é mais racional, estou a referir-me a duas situações: por um lado uma objectiva que está relacionada com a práctica construtiva, pois a possibilidade da construção, a sua viabilidade física, impõe procedimentos e pesquisas que respondem mais a uma técnica, a uma razão, a leis, e por outro a uma estratégia, à dos nossos projectos, pois quando definimos as ideias, quando estabelecemos um princípio, estamos a definir regras e objectivos, a introduzir componentes de razão, mas que mesmo assim deixam o projecto cheio de decisões que não são racionais, algumas intuitivas e outras de origem desconhecida.

---

20 Tema que tratamos noutros textos anteriores.

21 "O Zumthor não tem nada a ver com isto e por acaso nem o considero um arquitecto. Acho que ele é um artista no sentido em que sacrifica tudo à arte. É como um homem que decide casar e anda à procura da mulher mais bonita de todas. É um esteta, sacrifica tudo à beleza e depois os edifícios ficam todos lindíssimos mas é como almoçar com a Cláudia Schiffer. É bonita e pronto." Eduardo Souto de Moura in *Jornal i* por Laurinda Alves, Outubro de 2009.

22 Este sentido dado a "esteta", no caso do Zumthor, é meu.

23 Não quer dizer que sejam os de melhor resultado.

24 Esta observação resulta destes 16 anos de experiência a ensinar a disciplina de projecto IV na Universidade Lusíada, de 1997 a 2002, e na FAUP, de 2002 a 2013.

25 Evidentemente que não se pretende anunciar uma verdade absoluta, que não existe.

26 Moneo, Rafael – *Inquietud Teórica Y Estrategia Proyectual: en la Obra de Ocho Arquitectos Contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004, também de significado: Moneo, Rafael – *Apuntes sibre 21 obras*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010.

Este conhecimento de que falamos, do projecto de arquitectura, mas aquele que está incorporado nas obras[27], não é interior, no sentido introspectivo, no sentido em que poderia ser obtido sem o mundo exterior a nós, o que validaria uma intuição livre da experiência como método de conhecimento e de decisão. Este conhecimento é resultado da experiência, consciente e consequente. Por estas razões é importante o exercício do projecto, em circunstâncias que permitam a aquisição de um conhecimento que investiga, aberto à liberdade propositiva e ainda assim capaz de realizar criticamente, operativamente e inteligentemente.

Enquanto docente de projecto na FAUP nos últimos anos, revi em centenas de alunos essas incertezas iniciais e aprendi também com eles a importância dessas incertezas na pesquisa do nosso percurso. De certo modo, a qualidade das nossas inquietações determina quais os temas que elegemos e que representamos. Talvez essa relação, entre as inquietações, expressas nos textos, e os projectos e obras, seja útil para a docência e para os estudantes, no sentido em que documenta uma evolução com a objectividade possível. Nesse sentido talvez possa, essa relação, constituir um conhecimento útil.

27 Referência ao texto do Decreto-Lei n.º 230/2009, de 14 de Setembro, que possibilita este tipo de doutoramentos.

APÊNDICE

DE COMO AS MEMÓRIAS DEIXAM DE SER DESCRITIVAS – UMA ANÁLISE DOS TEXTOS APRESENTADOS NOS CONCURSOS DE ARQUITECTURA A PARTIR DE 2000

Porto, 2014

Os textos realizados para os concursos, porque têm como destinatários os júris, foram sempre escritos de modo a explicarem a relação entre a ideia do projecto e o seu resultado formal.

Esta atitude não é propícia aos textos que fazemos para as várias entidades oficiais que têm de apreciar o projecto, pois para estas os textos são, em geral, mais elementares e dirigidos ao cumprimento da legislação. Os textos mais teóricos são mais genéricos, são de natureza muito diferente, pois não é tão evidente a relação entre o contexto pensado e a proposta de projecto, até por esta última não estar lá: são abstractos. Na análise destes textos dos concursos compreende-se a evolução das estratégias e da eficácia da transcrição dessas ideias em formas. Inicialmente estes textos eram produzidos no fim, quando as propostas estavam fechadas, como aliás faz maioria dos concorrentes, terminando memórias descritivas, medições e outros documentos após as soluções estarem definidas, o que parece inevitável, pois esses elementos aparentemente decorrem das soluções e parece impossível serem produzidos antes ou durante o desenvolvimento delas. No entanto, por motivos estritamente práticos, no sentido de libertar o final do prazo da produção desses elementos, a partir de 2002 desenvolvemos um método de trabalho que conduziu a que esses elementos pudessem ser produzidos com alguma antecedência. Esta estratégia já tinha sido ensaiada no concurso para o Parque de Ciência e Tecnologia do Porto, em que o texto foi escrito em co-autoria com o arquitecto Pedro Cortesão Monteiro que participou em simultâneo no desenvolvimento das soluções. Este foi um caso importante para nós, porque o seu sucesso determinou que esta estratégia fosse experimentada novamente no concurso para a Reconversão da Fábrica do Teles em 2000, realizado em co-autoria com Cristina Guedes, Francisco Vieira de Campos e Paulo Providência que, tal como Pedro Cortesão Monteiro no caso referido atrás, desenvolveu em co-autoria o lado teórico da investigação e definiu o texto do concurso. Claro que estes textos realizados durante o desenvolvimento do projecto resultam da interacção com as descobertas formais da pesquisa e investigação das soluções. Deste modo estes elementos deixaram de ser uma obrigação e mera descrição para serem parte integrada da investigação, definindo caminhos e reflectindo as descobertas formais. Mais tarde os textos passam a ir mais longe, passam a incluir o método da investigação, ou outras reflexões sobre a arquitectura actual, como um passo significativo na validação das soluções. Não são estes factos que alteram substancialmente o modo de realizar o projecto, pois o objectivo não é definido pelo gesto de escrever esses textos; é definido sobretudo no processo mental (do qual o desenho é parte indissociável), é construído na investigação e pesquisa do projecto, do qual esses textos passaram a fazer parte.

A economia formal, definida como a que com o menor esforço (complexidade) formal, resolve os temas principais da nossa pesquisa, contexto físico e programa, aparece inscrita nas estratégias que esses textos revelam a partir do momento em que passaram a ser também os guiões das propostas. No caso do contexto, pensar o projecto como potenciador do sítio; não o sítio como preexistência, mas o sítio transformado, "o sítio inteligente"[1], o que significa encontrar tema no sítio. Nesses textos aparecem identificados esses temas, assim como a estratégia para definir formalmente a solução, nessa perspectiva económica.

Um exemplo do modo como eram esses textos antes de deixarem de ser escritos no fim do desenvolvimentos das soluções é o texto para o concurso do Centro de Tecnologias Nucleares Aplicadas à Saúde, em 2000. Neste texto a descrição da solução preconizada é objectiva e limita-se a narrar as opções formais, distributivas, a abordagem técnica às questões programáticas e as razões urbanas relacionadas muito directamente com a geometria da envolvente:

"A forma definida no Plano para a implantação do Centro de Tecnologias Nucleares Aplicadas à Saúde não foi entendida como um polígono geométrico rígido que a solução do edifício deveria apresentar, mas como uma síntese de intenções que implementamos. Sejam:
– remate da rua pelos alinhamentos e cérceas por forma a dar passagem gradual à volumetria dos edifícios integrados no conjunto definido pelo Plano de Pormenor com a designação de Subunidade 2;
– definição da base do volume a partir dos limites da parcela e do alinhamento ordenador dado pelos pontos constantes do arruamento superior da Planta de Trabalho do mesmo Plano de Pormenor;
– alinhamento com o edifício contíguo existente mediante o prolongamento do volume em consola ao nível do último piso."

"O Centro de Tecnologias Nucleares Aplicadas à Saúde descreve-se de modo sumário por um volume de planta em L, constituído por quatro pisos para a ocupação do programa e um piso técnico, que pretendeu simplificar a definição de cérceas e alinhamentos, garantindo a distribuição do programa e a ordem dos sistemas de circulação interiores, acessos públicos e acessos restritos aos diferentes sectores funcionais nele inscritos."

Só se aborda a questão do carácter do edifício, tema sobre o qual se podiam estabelecer relações com a teoria do projecto, num parágrafo e de um modo genérico:

"Garantir uma solução arquitectónica equilibrada, conceber um edifício com carácter, e respeitar todas as especificações do programa pareceria, com as naturais limitações do terreno, impossível. A isto acrescentamos, com esta solução, uma absoluta versatilidade das infra-estruturas

1 Como referido no meu texto "Análise de uma Memória Próxima, em Quintão, José, *O Pavilhão Carlos Ramos*, 2008 (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto).

com uma folgada área técnica com acesso a tudo para qualquer instalação."[2]

No texto da proposta para o Edifício da Subunidade 3 da Faculdade de Medicina no Pólo das Ciências da Saúde da Universidade de Coimbra 2001, a estratégia descritiva da proposta evolui pouco em relação ao concurso anterior, sem revelar completamente a estratégia da ideia, limitando-se a referir a rotação das plantas em U, sem no entanto explicar a regra geométrica que determina o conjunto:

"O volume proposto, apesar de respeitar na essência e nas medidas o previsto no plano, é desmassificado pela presença de negativos vazios, que trespassam o volume até ao pátio central. O volume resultante é uma massa perfurada em vários sentidos, oferecendo uma variedade de espaços exteriores indispensáveis ao conforto e intenso uso do edifício. A regra desta composição arquitectónica resume-se na sobreposição de pisos a que se associa um movimento ascendente de rotação. A forma base utilizada para cada piso é a de um U, em que as suas várias sobreposições geram vazios exteriores cobertos. De modo a tornar mais evidente na imagem do edifício esta intenção formal, foi estabelecido um contacto entre pisos, uma articulação, de modo a sugerir uma continuidade entre os vários pisos. Nesses pontos foram concebidos acessos excepcionais, associados a momentos particulares do programa."[3]

No caso do texto do concurso do ICBAS em 2002, a descrição já é mais completa; de facto, é nesta altura que estes textos passaram a ser realizados a par com o desenvolvimento das ideias desenhadas, e pode dizer-se que deixaram de ser descrições e passam a ser a teoria do projecto, o "guião" do projecto:

"A estratégia da proposta pode ser sinteticamente descrita como sendo a de realizar a área pedida de modo a que, ligada aos dois edifícios a preservar, definisse o perímetro de um grande espaço exterior de modo a poder ser ele o centro e o protagonista do projecto."[4]

Onde se resume a estratégia da solução, estabelecendo a relação entre a topografia do sítio, a encosta sul entre a rua D. Manuel II e a rua da Restauração:

"Realizar essa grande área de construção de um modo em que fosse uma transcrição quase topográfica da superfície da encosta, não no sentido da manutenção estrita da imagem da topografia mas no sentido de que as construções contivessem algo da sua natureza."[5]

E por fim, esclarecendo sem dar margem para qualquer dúvida, que o tema é o do espaço da Parada, preexistência fortíssima do território, um vazio que se toma como tema e que determina formalmente a geometria do perímetro das construções, A Parada e a topografia definindo uma estratégia de uso e em consequência a forma.

"Com o perímetro, a Parada ganha também o carácter de clausura. Assim, a estratégia da proposta foi a de acentuar este espaço, concentrando a construção dos novos edifícios na parte sul do terreno, densificando essa área para por contraste elevar esse espaço livre e disponível ao uso, figurando num primeiro instante como o espaço objecto do projecto que consolida e aglutina as estruturas."[6]

No concurso para o National Contemporary Art Centre em 2002, para a Irlanda, as primeiras frases remetem de imediato para uma opção formal cuja origem está numa diferença de escala que é proposta pelo programa, e que se opta por acentuar:

"A forma proposta estabelece um volume que não indicia a escala e dimensão do seu conteúdo. A solução procura antes estabelecer um contraste entre um volume de proporções baixas/alongadas, com a volumetria e inesperada escala das salas de exposição visíveis logo a partir do grande foyer. Este volume regular e de altura compatível com a altura média da envolvente possui, no piso de entrada, grandes salas de exposição escavadas como tanques contentores. O visitante pode ser inicialmente seduzido a entrar no NCCA pela multifuncionalidade lúdica que o foyer indicia do exterior (bar/restaurante, loja, entre outras), e ser atraído a percorrê-lo, pela surpresa causada pela visualização das salas de exposição que até então não eram evidentes. O volume proposto caracteriza-se por um invólucro regular perfurado por sólidos transparentes e translúcidos que o extravasam. A síntese obtida apenas com estes dois elementos formais minimiza os efeitos relativos à sua imagem, numa atitude intencionalmente neutra, para reservar maior protagonismo às experiências sentidas no confronto entre o visitante e as obras expostas."[7]

O texto também mostra como a diferença de escala, cuja origem aparenta ser o programa, é também a diferença de escala entre aquilo que o programa exige, em áreas e

---

2 A descrição não revela a estrutura ou origem da ideia do projecto limitando-se ao formalmente evidente, como se lê mais à frente no mesmo texto:
"No entanto este detalhe (da especificidade e pormenorização do programa preliminar para o estudo prévio do Centro de Tecnologias Nucleares Aplicadas à Saúde) inclui especificações técnicas que obrigam a uma grande flexibilidade formal para poderem ser transpostas directamente para a forma projectada. Aqui existe um óbice evidente – a limitação da parcela. Não que esta não possa albergar a área necessária à área do programa proposto, mas porque a especificidade do programa exige uma relação entre as várias partes que seria bem mais fácil de implementar numa área superior. Esta dificuldade, esta falta de flexibilidade que poderia ser obtida com uma área mais confortável para a implementação do programa, foi ultrapassada nesta proposta pela solução criada para a construção do perímetro do edifício, conforme se pode ler mais à frente ou verificar nos elementos desenhados."
Extracto da memória descritiva do Concurso de Arquitectura do ICNAS.

3 Extracto da memória descritiva do Concurso de Arquitectura da Subunidade de Ensino 3.

4 Extracto da memória descritiva do Concurso de Arquitectura do ICBAS.

5 Extracto da memória descritiva do Concurso de Arquitectura do ICBAS.
Ou no parágrafo seguinte acentuando o tema:
"Utilizando as existências como referências que a proposta une, os volumes criam um limite de uma grande área livre, a Parada, definindo uma contenção a uma cota constante, a do edifício existente que a limita a norte, para a rua D. Manuel II. Este limite tem alguma importância, pois este espaço possui um potencial ainda por utilizar. A Parada oferece um espaço de grande calma, pela sua contenção, pelas árvores, forma e também, e apenas, por ser plano. O facto de ser uma grande área plana confere-lhe, no contexto deste terreno e mesmo no da cidade, um potencial invulgar. Os novos volumes, no que diz respeito ao modo como se relacionam com o terreno e com as preexistências, procuram, por um lado, acentuar o potencial deste espaço exterior, respeitando a existência de uma memória colectiva que se tem dele, e, por outro, representar a forte pendente da encosta." Extracto da memória descritiva do Concurso de Arquitectura do ICBAS.

6 Extracto da memória descritiva do Concurso de Arquitectura do ICBAS.

7 Extracto da memória descritiva do Concurso de Arquitectura para o National Contemporary Art Centre em 2002.

funções, e a envolvente construída. E portanto a solução adoptada não se reduz a explorar uma particularidade programática, procurando um efeito nos utilizadores, mas é por existir essa diferença de escala entre o grande programa e a delicada envolvente, que se adopta como tema formal do projecto, adequando a escala do equipamento à escala da envolvente construída e encontrando nesse aparente paradoxo um tema para o projecto.

Na memória descritiva do concurso para a EAL – Escola Alemã de Lisboa – em 2003, o texto versa também sobre a metodologia como base para a descoberta de uma ideia, como método para retirar do programa e do sítio uma essência: o método de investigação para obter uma regra deduzida do sítio e do programa.

"Desenvolver um tema é o objectivo do nosso método de trabalho. Este processo é tão importante quanto o resultado. Trata-se de um método que não tem por base uma estratégia formal estabelecida, uma linguagem, e portanto inventa o tema de todas as vezes que se inicia um projecto, sempre que, num novo sítio, se põe um novo programa. Este princípio é o oposto dos estilos ou das correntes, procura, ao rejeitar códigos arquitectónicos preestabelecidos, um sentido menos superficial, assim como encontrar, no destino das construções, no seu programa, no sítio onde se encontram ou para onde se propõem, uma lógica, um propósito, uma regra ou conceito que seja o tema."

"Da procura deste sentido abstracto do uso e forma dos percursos, sem qualquer representação figurativa, não decorre a procura de uma pura abstracção formal. Não pretende esta proposta ser uma simplificação, mas uma essência, uma redução para concentrar e obter, na forma da proposta, apenas as soluções programáticas e espaciais que constituem o tema."[8]

"O resultado expressa estas intenções e é o resultado delas: a imagem do edifício é o somatório destes propósitos e modo escolhido para os implementar e, se resulta invulgar, especial e igual a nenhum outro, tal não se deve a nenhuma façanha formal inaudita do arquitecto, mas à reinterpretação das condicionantes do terreno, do ajuste ao detalhado programa, da incorporação de toda a determinação técnica que torna o edifício não num sofisticado conjunto de equipamentos mais ou menos modernos, mas um sensato utilizador de recursos ajustado às preocupações da nossa época. E, no somatório destes propósitos, o edifício constrói o seu carácter e torna-se uma base para um futuro, o dos seus utentes, os estudantes que se servirão dele."

O texto do concurso para Museu do Douro, na Régua em 2006, em co-autoria com Nuno Brandão Costa, também se dedica a descrever o método da investigação como passo crítico para a obtenção de resultados coerentes:

"A investigação arquitectónica, numa pesquisa para encontrar conceitos e temas a explorar pelo projecto, compreende a identificação de problemas e a identificação de potenciais. Esta perspectiva, algo elementar, faz sentido para encontrar as soluções desses problemas e para descobrir aquilo que os edifícios podem ser, explorando o seu melhor potencial."[9]

Este texto define com precisão o território e o programa como temas da pesquisa e em consequência temas das ideias que resultam desse percurso investigativo:

"Seja como for e com maior acuidade neste caso, existem pelo menos duas ordens de problemas: aqueles que os espaços e construções contêm, de ordem construtiva, de relação com a envolvente, qualidade da envolvente, e aqueles que a pretensão define, que a concretização de um determinado programa implica, de cumprir um determinado objectivo, de custos, construtivo, áreas e outros.

Alguns dos ingredientes que contribuem para definir o potencial existente são o local, as preexistências construídas, a envolvente e o programa. Problemas e potenciais estão expressos no local, na envolvente e no programa."[10]

O texto constrói, a partir dessa base metodológica, o tema do projecto do Concurso de Arquitectura para Museu do Douro: um Museu num Jardim:

'"Um Museu num Jardim é o conceito que expressa o potencial do sítio, e no contexto urbano denso da Régua esse potencial terá um efeito ampliado em que se advinha poder tornar-se no espaço livre urbano mais requerido desta cidade.

No contexto da proposta de um Museu num Jardim, este espaço do pátio como espaço livre é precioso para o usufruto do Museu. Poder percorrer e experimentar as alongadas e altas salas de exposições do piso térreo entre pátio e jardim, constitui uma vantagem sensitiva permanente que excede a obtida por qualquer efeito formal de arquitectura espectacular, de efeito sempre reduzido no tempo. Colocar o Museu na cidade, no meio de uma estrutura urbana de uso público, é também libertar o pátio e torná-lo vazio. E, independentemente do que outras investigações históricas mais profundas possam vir a demonstrar, o edifício respeita mais a sua estrutura física e tira mais partido dela, mantendo esse espaço vazio."[11]

É evidente que a construção do texto procura também comunicar de modo muito claro a relação directa entre as ideias como construções teóricas e o resultado pragmático, construído. Essa evidência é crítica para fazer compreender que a ideia abstracta é realizável e o resultado cumpre e concretiza a ideia. O texto, se por um lado é guia da solução, por outro é construído também para comunicar a ideia e portanto, de modo consciente, acentua a relação causa e efeito.

"A estrutura distributiva desta proposta para a adequação da Casa da Companhia para Museu do Douro coloca a entrada principal ao nível do Jardim. Deste modo e na filosofia expressa de colocar o Museu num caminho de atravessamento urbano, é possível aceder a este ponto de entrada pela rua Marquês de Pombal, atravessando a entrada poente ou nascente para o Jardim ou entrando a poente ou nascente pela avenida João Franco, realizando

8 Extracto da memória descritiva do Concurso de Arquitectura da EAL – Escola Alemã em Lisboa, 2003.

9 Extracto da memória descritiva do Concurso de Arquitectura para Museu do Douro, na Régua em 2006, em co-autoria com Nuno Brandão Costa.

10 Extracto da memória descritiva do Concurso de Arquitectura para Museu do Douro, na Régua em 2006, em co-autoria com Nuno Brandão Costa.

11 Extracto da memória descritiva do Concurso de Arquitectura para Museu do Douro, na Régua em 2006, em co-autoria com Nuno Brandão Costa.

um percurso em rampa ou escada, subindo para a plataforma do Jardim, atravessando-o."[12]

Neste texto, como noutros após esta data, procura definir-se uma posição crítica face à circunstância da arquitectura actual. Este outro tema, talvez de menor significado para esclarecer o júri sobre o método e origem da ideia que se propõe, também é relevante na estratégia comunicativa deste e doutros concursos, pois defende a ideia e constrói uma crítica.[13]

No concurso Escola do Ensino Básico 2.º e 3.º Ciclo, Santa Maria da Feira 2009, persegue-se ainda esta estratégia debatendo a disciplina para explicar o método de investigação utilizado e com isso propor uma solução que é quase demonstração dos passos anteriores:

"…uma outra vertente, de importância que naturalmente não podemos minimizar, está aquilo que normalmente se define como o território específico da arquitectura, a forma e a imagem do edifício. Muito embora, para esta equipa, o território desta disciplina não se insira apenas nessa última vertente que referimos, mas sim no resultado obtido pela interacção de todas as que atrás mencionámos, pois é o resultado combinado de todas essas preocupações que torna a disciplina complexa e o projecto articulado como um todo e cujo resultado depende de uma participação equitativa entre todos os que definem o projecto (arquitectos, engenheiros, dono de obra e utentes).

O resultado expressa estas intenções e é o resultado delas: a imagem do edifício é o somatório destes propósitos e modo escolhido para os implementar e, se resulta invulgar, especial e igual a nenhum outro, tal não se deve a nenhuma façanha formal inaudita do arquitecto mas à reinterpretação das condicionantes do terreno, do ajuste ao detalhado programa, da incorporação de toda a determinação técnica que torna o edifício não num sofisticado conjunto de equipamentos mais ou menos modernos, mas um sensato utilizador de recursos ajustado às preocupações da nossa época. E, no somatório destes propósitos, o edifício constrói o seu carácter e torna-se uma base para um futuro, o dos seus utentes, os estudantes que se servirão dele."[14]

Na memória descritiva do concurso da remodelação do Cineteatro de Chaves em 2009, os temas do território e do programa são estabelecidos como o tema central, logo no primeiro momento do texto:

"Todos os projectos possuem um programa e um local onde se concretizam. É no contexto desta verdade universal que as soluções de arquitectura se inventam, procurando realizar as melhores formas e espaços para esses programas e definindo volumes, formas e modos de construir que, ao invés de prejudicarem a envolvente próxima, a melhoram e dignificam o seu uso."[15]

Como neste projecto, além da necessidade de intervir e de criar equipamento o promotor tem também um objectivo mais abstracto, o de "revitalizar", procurar uma identidade clara com a estratégia geral do projecto, que existisse uma relação entre esse objectivo do promotor e a razão das opções do projecto pareceu crítico e, portanto, base dos raciocínios e pesquisas que conduziram à solução e que o texto espelha:

"Uma proposta inteligente para intervir no espaço interior do quarteirão, em tempos utilizado pelo Cineteatro de Chaves, deve, como em qualquer projecto, equacionar os vários problemas em questão e propor / encontrar a solução que satisfaz de modo mais eficiente o espectro de problemas existente.

No contexto desta análise e em face das circunstâncias particulares deste local, a aposta menos arriscada e a única, acreditamos, com alguma probabilidade de conduzir ao sucesso desta área comercial é a de inseri-los na lógica dos espaços de rua, das lojas em zonas de passagem, com interessantes espaços exteriores para percorrer e estar. Este é um dos temas deste projecto: estabelecer uma lógica de atravessamento do quarteirão, utilizando as permeabilidades existentes, criando percursos que naturalmente servem os espaços comerciais, explorando o carácter de rua na proporção e estratégias das ruas comerciais de pequena escala dos centros urbanos históricos."[16]

Neste concurso pretendíamos que a preocupação social determinasse a solução. A Câmara pretendia reabilitar um desinteressante e precário Cineteatro instalado num miolo de quarteirão, transformando-o num "centro comercial". Mas como entre ele e as construções envolventes de frente de rua ficaram insalubres e exíguos espaços inabitáveis, nós propúnhamos a sua demolição, pois não havia, nem há, qualquer possibilidade de resolver esses espaços sem a sua demolição. O argumento ético surge, porque pretendíamos

12 Este texto continua neste tema, descrevendo percurso e jardim e, ao fazê-lo, constrói uma imagem que justifica e é justificada pela ideia do "Museu num Jardim", e valida o método descrito no início: "Os percursos exteriores alternam entre lajeados contínuos e bucólicos caminhos de jardim, forçando a experiência e alternando os ritmos, oferecendo percurso e pausa, passando por espaços de sombra, ou de vista enquadrada sobre a paisagem." Extracto da memória descritiva do Concurso de Arquitectura para Museu do Douro, na Régua em 2006, em co-autoria com Nuno Brandão Costa.

13 Este texto, mais na vertente estratégica, procura estabelecer uma posição face à arquitectura mais vistosa dos museus mais recentes, defendendo a posição mais discreta, por a envolvente já ser tão díspar, que o efeito catalisador dessas outras estratégias só se realizaria nesta paisagem urbana caótica opondo-lhe essa calma e descrição de um "Museu num Jardim".
"A estratégia dos mais recentes edifícios realizados para grandes programas públicos, como no Guggenheim de Bilbao, ou na Casa da Música no Porto, e mais exemplos se poderiam dar, foi a de, mais do que edifícios, produzir ícones. Este tipo de edifícios de grande visibilidade adquiriu funções urbanas que transcendem as do seu propósito funcional, convertendo-se em pólos de atracção. E, por outro lado, isso só seria possível introduzindo diversidade, criando construção de carácter díspar. Ora a paisagem da Régua e a envolvente próxima deste Edifício já possuem em excesso este carácter díspar, pelo que acreditamos que, com estas limitações de espaço, com estas preexistências e nesta envolvente, essa estratégia só produziria mais ruído.
Com este raciocínio, a opção tomada caracteriza-se por tomar o partido do edifício existente, procurando apenas com ele e com o seu espaço livre produzir esse efeito catalisador. Valorizar a presença do edifício na paisagem conduziu o projecto para um esforço de estratégicas intervenções cirúrgicas no edifício de modo a que fosse aumentada a sua coerência formal, acentuado o seu carácter de modo a que o todo ganhasse uma geometria não perturbada, certos de que é esse o caminho projectual que tornará o edifício mais forte e lhe dará mais significado, e que essa característica fará dele um marco na envolvente, na paisagem." Extracto da memória descritiva do Concurso de Arquitectura para Museu do Douro, na Régua em 2006, em co-autoria com Nuno Brandão Costa.

14 Extracto ta memória descritiva do concurso Escola do Ensino Básico 2.º e 3.º Ciclo, Santa Maria da Feira 2009.

15 Extracto da memória descritiva do concurso remodelação do Cineteatro de Chaves em 2009.

16 Extracto da memória descritiva do concurso remodelação do Cineteatro de Chaves em 2009.

dar a entender que a Câmara não se devia pôr na posição de um malévolo especulador ao procurar manter uma área de construção, apesar da injustiça que pratica sobre os habitantes, pois é esse equipamento que impede a salubridade dos espaços construídos nesse quarteirão, e é obrigação da edilidade servir os seus cidadãos.[17] A nossa proposta satisfazia programaticamente as áreas exigidas, comércio e serviços, desenhando uma construção e uma rua que atravessava o quarteirão.

No concurso de Reabilitação e Ampliação do Museu de Kassel, de 2009, o objectivo é definido como sendo o da atribuição de carácter, objectivo que antecede e determina os restantes, condicionando o caminho da investigação que leva à proposta.

"O problema que a reorganização, recuperação e ampliação do museu de Kassel coloca para um projecto de arquitectura é um problema de atribuição de carácter. Carácter entendido como aquilo que identifica e caracteriza este edifício e este uso, distinguindo-o dos demais. Esse carácter resulta da sinergia de um conjunto, uso e forma, conteúdo e construção, programa e arquitectura. Em suma, o que se exige para o sucesso do Museu, exige-se também à sua arquitectura."[18]

"Assim, como o problema que esta equipa de projecto identificou na recuperação e ampliação do Museu de Kassel é, como já tínhamos dito, um problema de atribuição de carácter, e todas as opções de projecto que foram tomadas na proposta que apresentamos estão determinadas por esta vontade de atribuir carácter. E como nenhum projecto de recuperação parte do nada, a existência de um edifício interessante a recuperar e ampliar transporta necessariamente um passado e um uso que também contém carácter e que o novo Museu deve integrar, reinterpretar e potenciar para que o conjunto novo e existente, sem perder a sua identidade, concretize o seu potencial."[19]

O texto da proposta do concurso por convite para realizar um Hotel nas margens do Cávado, em Braga e em 2009, foi realizado para o promotor e não para um júri de maioria de arquitectos, como a maioria dos textos aqui analisados. Este facto foi considerado na estratégia geral da apresentação e comunicação da proposta, e toda a descrição de objectivos abstractos da disciplina foram omitidos, para além daqueles que serviam de argumento para descrever o isolamento, luxo, e outras qualidades que o promotor esperava ver na solução. Evidentemente que estes temas que o promotor pretendia ver reflectidos nas propostas foram utilizados para a construção da ideia, pois não existem dois mundos separados, o da vontade do arquitecto e o do promotor, e o projecto só resulta se esses interesses puderem estar integrados. A apresentação desta proposta, de que o texto faz parte, procura demonstrar que a solução articula as necessidades do promotor, que o equipamento oferece as melhores condições para executar os serviços para que foi concebido. O objectivo da paisagem é claro e determinante para a forma da proposta, como o carácter de isolamento, a calma, a relação com o rio, etc; estes factos e a sua relação com a estratégia do projecto determinaram a solução geral e a forma de todos os espaços, nomeadamente dos quartos. Estes temas são de relevo para a comunicação e o texto está aí focado.

"Nesse sentido, a proposta que se apresenta explora e potencia a paisagem excepcional do local e transforma em tema a preocupação ambiental, reflectida também no propósito do pomar e horto biológico. Isolamento e ambiente natural são aquilo que certamente trará a este hotel turistas em descanso, ou grupos empresariais, que, sem se afastar dos centros urbanos, se isolam em trabalho. Garantir essa impressão e fazer os hóspedes sentirem esse afastamento e isolamento é um dos primeiros objectivos deste Hotel.

Face ao exposto, e reconhecendo o potencial deste local, qualquer projecto deve no mínimo manter as circunstâncias naturais do local originais, anteriores à da realização da pousada existente, e desejavelmente ampliar a possibilidade de uso e usufruto dessa paisagem. Seguindo este objectivo, a estratégia definida foi a de realizar um edifício de expressão mínima na paisagem, capaz de fazer sentir cada um dos hóspedes isolado, num edifício que se integra na paisagem, e que em nada se assemelha aos que já conhece, sejam de cariz mais urbano ou não. Deste modo, por um lado, o Hotel produz um impacto mínimo na envolvente, não afectando o potencial natural da envolvente (que é uma das matérias que o Hotel pretende promover e que, em última análise, vai vender aos hóspedes), por outro, os hóspedes não têm percepção da dimensão do Hotel, facto importante quer para se sentirem num sítio de impacto mínimo no ambiente natural, quer para elevar o carácter exclusivo e pessoal do serviço que lhes é prestado."[20]

A paisagem também é central na solução proposta no concurso da expansão do Gösta Serlachius-Museot, na Finlândia em 2011. Este texto volta a ser dirigido a um grupo de pares, talvez tenha até sido esse um dos seus erros, e por esse motivo, assume o carácter contracorrente de produzir museus ícone, tal como de modo mais dissimulado se tinha descrito no texto do concurso para Museu do Douro, na Régua em 2006, em co-autoria com Nuno Brandão Costa.

"A proposta que apresentamos para realizar o Museu Gösta Serlachius é uma proposta contracorrente. Os projectos recentes de museus que se realizaram no fim do século XX e início do século XXI têm, como se sabe, procurado conquistar o estatuto de ícones, à custa de exuberantes formas que garantem um protagonismo imodesto para as instituições que promovem esses projectos. De facto, esse efeito tem contaminado outro tipo de edifícios e hoje, desde hotéis, salas de espectáculo e até edifícios industriais e adegas procuram realizar edifícios de

17 Continua o mesmo tema, com um carácter ético também: "Claro que também para conseguir esse objectivo a intervenção deve ser sentida como natural, não impositiva e generosa. Generosa, no sentido de melhorar a área onde se insere, pois só assim potencia a sua capacidade de ser um espaço onde os utilizadores se sentem confortáveis e onde desejam estar, criando novas condições de utilização. "… "ao definir a estratégia, o nosso objectivo é o de permitir desenvolvimento de potencial, de encontrar temas no sítio, no existente, temas de significado, de sentido, temas que o tempo tenha apontado, definido, temas que garantam que a proposta não seja estranha ao contexto. Esta é a estratégia oposta à de impor ideias preconcebidas. O sítio futuro, o sítio que pretendemos que venha a ser, é aquele em que este vazio não é mais obstrução, não é mais inútil, mas antes um espaço que liga, que preserva a sua identidade e que cria áreas de bem-estar para os utentes desta cidade. Extracto da memória descritiva do concurso remodelação do Cineteatro de Chaves em 2009.

18 Extracto da memória descritiva da Proposta de Concurso para Reabilitação e Ampliação do Museu de Kassel, de 2009.

19 Extracto da memória descritiva da Proposta de Concurso para Reabilitação e Ampliação do Museu de Kassel, de 2009.

20 Extracto do texto da proposta de concurso para um Hotel nas margens do Cávado, em Braga e em 2009.

grande exuberância formal que de algum modo ganhem esse estatuto de edifícios ícone."[21]

Mais à frente nesse mesmo texto também se retomam os temas intrínsecos da disciplina que se defendem: o do carácter do território por oposição ao da especulação formal gratuita e o do programa como imprescindível e razão de ser do projecto, e participante da identidade e carácter.

"A arquitectura, como outras actividades, deve alargar os seus limites, criar novas formas, questionar o *status quo* e, de certo modo, tal como a arte, pôr em causa, pois só assim evolui. Mas isso não quer necessariamente dizer que a especulação e exuberância formal por si só sirva como um caminho sólido para essa evolução. Sítio, função e a expressão do seu tempo são os temas a que a arquitectura, sempre inquestionavelmente, se refere e que sempre reinventou. O sítio, respeitando-o, submetendo-se, transformando-o ou destruindo-o, querendo ou não, os edifícios ao colocarem-se em algum local sempre afectam o sítio.

Os edifícios vivem pela função, porque em geral não são esculturas, têm propósito, são realizados para cumprir uma função, para conterem uma actividade e portanto cumprem ou não cumprem com as necessidades espaciais e funcionais que lhe dão origem. E depois, para além dessa resposta quantificável, os edifícios espelham e representam também a sua matriz funcional ganhando com isso identidade e carácter, e é também por isso que uma igreja é diferente de uma fábrica."[22]

As relações da solução preconizada na situação da cultura actual[23] e no debate da arquitectura[24], nomeadamente naquilo que são os temas "naturais" da disciplina, são também exploradas e presentes no texto. Estes temas que são normais e comuns nos textos que tenho realizado, ou naqueles em que tenho participado, são aqui retomados na sua abstracção e complexidade, sem qualquer simplificação ou omissão. Esta abordagem mais teórica aparece aqui no propósito de ser convertida em matéria pragmática, e raiz das propostas arquitectónicas.

Curiosamente, no concurso do Instituto de Inovação, Investigação e Saúde 2011, por lapso organizativo nosso, o texto foi produzido só no final, e aquilo que contém de mais relevante é a crítica aos próprios termos do concurso. O texto critica o modo como são valorizados os rácios entre áreas brutas e áreas úteis, e entre áreas interiores e áreas de fachada. Apesar disso a nossa proposta saiu ganhadora.[25]

No concurso para o Biomed III no Pólo III da Universidade de Coimbra 2011, o texto procura evidenciar o potencial da complexidade programática para tema do edifício. No entanto segue uma estratégia de demonstrar o interesse dessa complexidade por oposição a outros caminhos possíveis, sejam os de separar invólucro do seu conteúdo[26], ou os de "representar" o programa, exagerando e caricaturando-o[27]. É um discurso que se desenvolve sobre a imagem, não a que propomos mas as de outras possíveis estratégias. O texto, no entanto, desenvolve-se também no plano das opções distributivas e funcionais, onde procura esclarecer como é resolvida a complexidade programática relacionada com a forma da solução que se apresenta. "Contexto", entendido como circunstância do projecto, incluindo sítio e "razão funcional", programa, são mais uma vez definidos como a base sobre a qual as ideias do projecto constroem as matérias intrínsecas da disciplina, que são para nós o ponto de partida[28].

"Significa que entendemos que há sempre um contexto e por esse motivo há sempre um tipo qualquer de relação com esse contexto. Significa que, se há um edifício, quase sempre há uma razão funcional que determinou a vontade

21 Extracto do texto do concurso da expansão do Gösta Serlachius-Museot, na Finlândia em 2011.
22 Extracto do texto do concurso da expansão do Gösta Serlachius-Museot, na Finlândia em 2011.
23 "Os edifícios também representam a cultura do seu tempo, uns que não a questionando reproduzem o *savoir-faire* do seu tempo ou esticando os limites técnicos e formais estabelecidos propondo um pouco mais do que o que existia imediatamente antes, constroem um novo presente e um pouco do futuro. Os edifícios têm sempre de ser mais do que as suas formas, sejam elas exuberantes ou discretas. Os edifícios têm de ser paradigma de conforto, porque o seu primeiro propósito é abrigar e conferir qualidade nesse gesto, têm também de ser eficientes, de ter o carácter adequado à sua função, aos seus utilizadores e ao local que ocupam e onde se integram. Essa qualidade revela-se também no modo como aproveita os recursos que estão ao seu dispor, e não apenas os recursos materiais e técnicos mas também a paisagem e a envolvente. Estas componentes são o tema da arquitectura que propomos, são o tema que usamos para caracterizar o edifício e a sua imagem, são o tema que exploramos para reinventar a linguagem formal da arquitectura. " Extracto do texto do concurso da expansão do Gösta Serlachius-Museot, na Finlândia em 2011.
24 "A arquitectura tem possibilidades específicas de comunicar, nem mais nem menos do que outro qualquer meio, apenas diferentes. E essa é também a razão por que os temas do sítio, da função e do tempo, são os seus temas naturais, os temas que, melhor do que qualquer outro meio, consegue expressar, recorrendo à criação de espaço, luz e das impressões que a partir do carácter desses espaços se formam nos utilizadores." Extracto do texto do concurso da expansão do Gösta Serlachius-Museot, na Finlândia em 2011.
25 É curioso que, estatisticamente, tenhamos tido melhores resultados quando os textos são mais pragmáticos e dedicados a descrever apenas as soluções. Esta observação não invalida por si só a estratégia, pois há a considerar inúmeros factores, nomeadamente a qualidade intrínseca das soluções, ou tantos outros variados e intrincados factores envolvidos que melhor se resumem numa palavra: sorte.
26 O programa do projecto para o Biomed III em Coimbra é um programa complexo. Haverá sempre a tentação de resumir essa questão a apenas uma forma técnica, de pensar que é uma questão de arranjo das suas partes, uma questão que pode ser apenas "interna", ou, para ser mais directo, uma questão que não é da arquitectura. Um pouco como nos programas fabris mais complexos, o assunto da arquitectura é fazer o contentor, por dentro a complexidade dita que seja assunto de outros. Ou então partir do princípio que resolver o programa é assunto que pode ser realizado mais tarde, depois. Primeiro resolvemos a imagem, e depois põe-se o edifício a funcionar, numa outra fase, com mais tempo. Afinal fazer funcionar é tão complexo que dita as suas próprias regras, é coisa independente da arquitectura. Este tipo de raciocínio equivale a uma demissão, a uma perigosa demissão." Extracto do texto do concurso do Biomed III no Pólo III da Universidade de Coimbra 2011.
27 "Quando se fala em representar o programa, imediatamente ocorre a imagem de projectos onde está patente o esforço de figurar uma representação do programa, não o programa em si, mas uma sua possível imagem, algo que o possa ilustrar, que possa comunicar aos outros 'aqui está' um centro nuclear, ou um hospital, ou uma grande complexidade tecnológica (como no caso do Centro Pompidou), em suma, algo que permite aos outros perceber que ali está esse programa. Isto em geral resulta na caricatura do programa, pois, no esforço de o representar, esses projectos precisam de o exagerar, de o expressar em grande quantidade, de o comunicar com evidência, de mostrar num relance o que são, e por isso não se podem limitar a ser apenas o que são, mas têm e querem ser mais, têm de ter as suas características mais notórias exageradas, como numa caricatura." Extracto do texto do concurso do Biomed III no Pólo III da Universidade de Coimbra 2011.
28 "…queremos apenas realizar bem o programa, expressando-o na medida em que ele precisa, não escondendo o que não precisa de estar recatado, nem evidenciando nada em maior medida do que aquele que é necessário".

e a necessidade de o realizar. Este é para nós o grau zero, o nosso início. A possibilidade de melhores resultados é maior quando o projecto explora as circunstâncias do local onde se insere do que quando pretende opor-se, ou impor-se, a elas."[29]

Por Fim:

Pouco posso concluir desta análise que não seja evidente, pois os textos foram sendo realizados de modo cada vez mais consciente do seu papel de ajudar a definir objectivos (e tentar ganhar concursos), e disso resultou mais capacidade de controlar as soluções e de as fazer de um modo mais consciente e eventualmente mais inteligente. Por outro lado, estes textos, dado o volume de concursos realizados, denotam uma evolução durante todos estes anos, entre os anos de 1999 e 2002, de modo mais claro e já referido, e depois de modo mais subtil e progressivo até hoje. Este acto de antecipar a produção dos textos gerou a circunstância do texto ser participativo na pesquisa e investigação, mas não deixa testemunho, como deixam os esquissos, pois são sempre ajustados ao resultado. Não acho que os textos realizados durante o processo sejam menores ou melhores, menos ou mais úteis, do que aqueles que se realizam no fim, se excluirmos o facto de que ter mais tempo para dedicar aos textos poderá resultar em melhores textos, o que deve ser uma evidência. Em suma, numa perspectiva pragmática, esta estratégia permite uma maior eficiência, uma melhor organização do trabalho. Escrever sobre um tema é um modo de pensar organizadamente sobre esse tema, e nesse sentido também se pode concluir que esta estratégia pode ser mais interessante do que escrever no último minuto uma descrição do resultado. Mas se o processo de investigar e desenvolver o projecto é realizado de um modo coerente, escrever ou não sobre esse assunto em simultâneo não acrescenta qualquer garantia de resultado. Mas podemos concluir com alguma certeza que, com esta abordagem, nós produzimos textos mais complexos, talvez até mais difíceis dos que fazíamos antes, pois acrescentaram outros temas às descrições, mais objectivas das soluções urbanas, programáticas, formais, construtivas e técnicas, e tornaram o esforço de os escrever e pensar em matéria das soluções. Também não é certo que desta abordagem resultem mais vitórias em concursos. De facto, aparecem cada vez mais concursos internacionais onde nem é obrigatório fornecer memórias descritivas, enquanto perspectivas realistas, os chamados 3D, esses são sempre imprescindíveis. A imagem vende, mas esse tema é outro[30].

29 Extracto do texto do concurso do Biomed III no Pólo III da Universidade de Coimbra 2011.

30 Tema que desenvolvi na prova pedagógica "Sem Sentidos", incluída neste documento.

BIBLIOGRAFIA

1. ALBERTI, Leon Battista – *L'architettura [De Re Aedificatoria]*. Milano: Edizioni il Polifilo, 1966. ISBN B000NTLVGK
2. ALBERTI, Leon Battista, *De Re Aedificatoria*, Madrid: Ediciones Madrid: Akal, 1991. ISBN 8476009240
3. ALLÈGRE, Claude – *Da Pedra à Estrela.* Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.
4. AMBASZ, Emilio – *The Architecture of Luis Barragan*. New York: The Museum of Modern Art, 1986. ISBN 0870702335
5. ANTONINUS, Marcus Aurelius – *Meditations: The Thoughts of the Emperor*. Oxford: Benediction Classics, 2012. ISBN 9781781391716
6. AQUIN, Saint Thomas D' – *L'Ordre*. Paris: Les Éditions Du Cerf/Desclée et Cie, 1968.
7. AQUIN, Saint Thomas D' – *L'Être et L'Essence*. Paris: Librairie Philosophique J.VRIN, 1985.
8. ARGAN, Giulio Carlo – *Arte e Critica d'Arte*. Roma: Laterza & Figli Spa, 1984.
9. *A+U – Architecture e Urbanism*, n.º 123, 1980.
10. BACHELARD, Gaston – *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1994. ISBN 0807064734
11. BARRAGAN, Luis – *Luis Barragan 1902-1988: Obra Construida*. Sevilla: Consejeria de Obras Publicas y Transportes, Dirección General de Arquitectura y Vivienda, 1991. ISBN 8487001815
12. BARRETO, António – *Douro*. Lisboa: Edições INAPA, AL, 1993. ISBN 978-9729019555
13. BARTHES, Roland – *Élements de Semiologie*. Paris: Éditions du Seuil, 1964.
14. BARTHES, Roland – *Elementos de semiologia*. Lisboa: Edições 70, 1984. ISBN: 9724402177
15. BARTHES, Roland – *O Óbvio e o Obtuso*. Lisboa: Edições 70, 1984. ISBN: 978-9724415758
16. BARTHES, Roland – *O Grau Zero da Escrita*. Lisboa: Edições 70, 1984. ISBN: 9724403289
17. BARTHES, Roland – *Image-Music-Text*. New York: The Noonday Press, 1988. ISBN 0374521360
18. BATESON, Gregory – *Natureza e Espírito*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1987.
19. BAUDRILLARD, Jean – *The Ecstasy of Communication*. Cambridge: The MIT Press, 1987. ISBN 0936756365
20. BAUDRILLARD, Jean – *The Transparency Of Evil*. London: Verso, 1993. ISBN 0860925883
21. BAUDRILLARD, Jean – *Seduction*. New York: St. Martin's Press, 1990. ISBN 0312052944
22. BAUDRILLARD, Jean – *Simulacra and Simulation.* Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994. ISBN 0472095218
23. BENJAMIN, Walter – *Illuminations*. London: Pimlico, 1999. ISBN 0712665757
24. BOCK, Philip K, ed. – *Journal of Anthropological Research*. Albuquerque: The University of New Mexico, 1883.
25. BRANDÃO, Nuno; SERÔDIO, J. P. – *As Construções do Vinho.* Porto: Associação Um Porto para o Mundo, 2011.
26. BREUTER, Claude-Paul – *Topologie et perception, tome 1: Bases mathématiques et philosophiques*. Paris: Maloine S.A. Éditeur, 1985. ISBN 9782224010461

27. BREUTER, Claude-Paul – *Topologie et perception, tome 2: Aspects neurophysiologiques*. Paris: Maloine S.A. Éditeur, 1976. ISBN: 9782224002657
28. BREUTER, Claude-Paul – *Topologie et perception, tome 3: Considérations socio-psychologiques et linguistiques*, Paris: Maloine S.A. Éditeur, 1986. ISBN: 978-2-224-01170-3
29. BUCK, Carl Darling – *Dictionary of Selected Synonyms in The Principal Indo-European Languages: A Contribution to the History of Ideas*. Chicago: The University of Chicago Press, 1988. ISBN: 9780226079370
30. CALVINO, Italo – *As Cidades Invisíveis*. Lisboa: Teorema, 2008. ISBN: 9789726959823
31. CHANGEUX, Jean-Pierre – *O Homem Neuronal*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.
32. CLAIR, Jean – *Vienne 1880-1938: L'Apocalypse Joyeuse*. Paris: Editions du Centre Pompidou 1986. ISBN 2858503281
33. COLOMINA, Beatriz – *Privacy and Publicity: Modem Architecture as Mass Media*. Cambridge: The MIT Press, 1994. ISBN 0262032147
34. COLOMINA, Beatriz – *Sexuality and Space*. New York: Princeton Architectural Press, 1992. ISBN 1878271083
35. COSTA, AL Pinto da – *Alto Douro, terra de vinho e de gente: A vida quotidiana alto-duriense no primeiro terço do século XX*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997. ISBN 978-2864242727
36. DAMÁSIO, António – *Ao Encontro de Espinosa: As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir.* Mem Martins: Publicações Europa-América, 2003. ISBN 9721052299
37. DAMÁSIO, António – *O Erro de Descartes : Emoção, Razão e Cérebro Humano.* Mem Martins: Publicações Europa-América, 2003. ISBN 9721052299
38. DAMÁSIO, António – *O Sentimento de Si: Corpo, Emoção e Consciência*. Lisboa: Círculo dos Leitores, 2013. ISBN 9789896442279
39. DELEUZE, Gilles – *Différence et répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1985. ISBN 2130390846
40. DERRIDA, Jacques – *Of Grammatology*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1997. ISBN 0801858305
41. DIEUDONNÉ, Jean – *A Formação da Matemática Contemporânea*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1990. ISBN 9722007971
42. *DU – Revista de Cultura*, n.º 04. Zurique: Du Kulturmedien AG, 2001.
43. DUBOY, Phillipe – *Jean Jacques Lequeu: une énigme*. Paris: Fernand Hazan, 1987. ISBN 2850251291
44. ECO, Umberto – *A Estrutura Ausente: introdução à pesquisa semiológica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
45. ECO, Umberto – *Tratado Geral de Semiótica*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.
46. ECO, Umberto – *Trattato di semiotica generale*. Bloomington: Indiana University Press, 1976.
47. ECO, Umberto – *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1987.
48. ECO, Umberto – *A Biblioteca*. Lisboa: Difel, 1987.
49. EINSTEIN, Albert; INFELD, Leopold – *A Evolução da Física: De Newton até à Teoria dos Quanta*. Lisboa: Edição Livros do Brasil.
50. EINSTEIN, Albert; LORENTZ, H.A.; WEYL, H.; MINKOWSKI, H. – *The Principle of Relativity*. New York: Dover Publications, 1923.
51. EINSTEIN, Albert; LORENTZ, H.A.; MINKOWSKI, H. – *Princípio da Relatividade*, Vol. I, Lisboa: Edições da Fundação Calouste Gulbenkian, 1972.
52. EISENMAN, Peter – *Inside Out: Selected Writings, 1963 – 1988*. New Haven/London: Yale University Press, 2004. ISBN 0300090080
53. ELIVSON, Sima – *The Gardens of Roberto Burle Marx*. Portland: Timber Press, 1991.
54. FERNANDES, Carlos Manuel Ruela Simões – *A Evolução do Cérebro*. Dissertação Apresentada à Faculdade de Medicina do Porto para Obtenção do Grau de Doutor em Medicina, Porto, 1988.
55. FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis – *AV. Monografias – Monographs*, n.º 104. Madrid: Arquitectura Viva, 2003. ISSN: 0214-1256
56. FOSTER, Hal – *Design and Crime: and Other Diatribes*. London: Verso, 2002 ISBN 9781859846681

57. FRAMPTON, Kenneth; FUTAGAWA, Yukio, Ed. – *Modern Architecture 1920-1945, GA Document, Special Issue 3*. Tokyo: A.D.A EDITA, 1983. ISBN 4871402037
58. FRIEDMAN, Martin – *Visions of America : landscape as metaphor in the late twentieth century*. New York: H.N. Abrams, 1994. ISBN 9780914738435
59. FRISCH, Otto R. – *A Natureza da Matéria*. Lisboa: Editorial Verbo, 1973.
60. GALHANO, A.; COSTA, A. Moreira da; PIMENTEL, E. Serpa; ROSAS, JRP – O Vinho de Porto. Porto: Edição do Instituto do Vinho do Porto, 1987.
61. GARDNER, Howard – *Arte, mente y cerebro: Una aproximación cognitiva a la creatividad*. Barcelona: Ediciones Paidós Iberica, 1987. ISBN 8475099041
62. GARGANI, Aldo G. – *Wittgenstein*. Lisboa: Edições 70, 1988.
63. GERZ, Jochen; BOUHOURS, Jean-Michel, ed; HECK, Georges, ed. – *In Case We Meet.* Paris: Editions du Centre Pompidou, 2002. ISBN 2844260993
64. GIL, José – *"Sem título" : Escritos Sobre Arte e Artistas*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2005. ISBN 9789727088331
65. GIL, José – *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. Lisboa: Relógio d'Água Editores, 2005. ISBN 9789727082995
66. GIL, José – A Arte como Linguagem: A "Última Lição". Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2010. ISBN 9789896412029
67. GLEICK, James – *Caos: A construção de uma Nova Ciência*. Lisboa: Gradiva Publicações, 1989. ISBN 9726621445
68. GOODMAN, Nelson – *Languages of Art: An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis / Cambridge: Hackett Publishing Company, 1976. ISBN 978091514434
69. GOODMAN, Nelson – *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett Publishing Company, 1978. ISBN 0915144514
70. GREIMAS, Algirdas Julien – *Sémantique structurale*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986. ISBN 9782130393085
71. GUIMARÃES, Carlos; JORDÃO, Pedro – *João Pedro Serôdio + Isabel Furtado: um exercício de purificação*. In *NU*, n.º 10. Coimbra: Universidade de Coimbra, 2003.
72. HABERMAS, Jürgen – *Le discours philosophique de la modernité: Douze conférences*, Paris: Editions Gallimard, 1988. ISBN 2070712729
73. HAWKING, Stephen – *A teoria de Tudo*. Lisboa: Gradiva Publicações, 2010. ISBN 9789896162931
74. HEGEL, Friedrich – *Estética: O Belo Artístico ou o Ideal.* Lisboa: Guimarães Editores, 1983.
75. HEGEL, Friedrich; WILHELM, Georg – *De lo Bello y sus Formas*. Madrid: Espasa-Calpe, 1985. ISBN 8423905942
76. HEIDEGGER, Martin – *Qu'appelle-t-on penser?*. Paris: Presses Universitaires de France, 1988. ISBN 2130418821
77. HEIDEGGER, Martin – *Observaciones relativas al arte – la plástica – el espacio*. Navarra: Universidad Publica de Navarra, 2003. ISBN 8497690389
78. HEIDEGGER, Martin – *Être et Temps.* Paris: Éditions Gallimard, 1986. ISBN 2070707393
79. HEIDEGGER, Martin – *Qu'est-ce qu'une chose?*. Paris: Éditions Gallimard, 1988. ISBN 2070714659
80. HEIDEGGER, Martin – *Le Principe de Raison*. Paris: Éditions Gallimard, 1983. ISBN 9782070203680
81. HEIDEGGER, Martin – *Introduction à la métaphysique.* Paris: Éditions Gallimard, 1967.
82. HEIDEGGER, Martin – *A Essência do Fundamento*. Lisboa: Edições 70, 1988.
83. HEIDEGGER, Martin – *Arte e Espaço*. St. Gallen: Erker-Verlag, 1996.
84. HÉRACLITE – *Fragments*. Paris: Presses Universitaires de France, 1986. ISBN 2130395783
85. HERRMANN, Wolfgang – *La théorie de Claude Perrault*. Bruxelles: Architecture+Recherches / Pierre Mardaga éditeur, 1980. ISBN 2870091222
86. HERRMANN, Wolfgang – *Gottfried Semper: in search of architecture*. Cambrigde: The MIT Press, 1984. ISBN 026208144
87. HERZOG, Jacques – *La parte y El todo – The Piece and the Entirety.* In MATEO, Josep-Lluís, ed. – *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*. Barcelona: Colegio de Arquitectos de Cataluña/Association of Catalan Architects, 1987.

88. HERZOG, Jacques – *Herzog & de Meuron*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1989. ISBN 8425214025
89. HUGGETT, Nick – *Space From Zeno To Einstein.* Cambridge: The MIT Press, 1999. ISBN 9780585055701
90. HUYGHE, René – *Sentido e Destino da Arte (II)*. Lisboa: Edições 70, 1986. ISBN 9789724406244
91. ILLICH, Ivan – *La perte des sens*; Paris: Librairie Arthème Fayard, 2004 ISBN 2213613915
92. ILLICH, Ivan – *Celebration of Awareness: A Call for Institutional Revolution*. London: Penguin Books, 1973. ISBN 9780140803563
93. ILLICH, Ivan – *Deschooling Society.* New York/London: Marion Boyars Publishers, 2002. ISBN 0714508799
94. JACOB, François – *A Lógica da Vida*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.
95. JACOB, François – *O Jogo dos Possíveis: ensaio sobre a diversidade do mundo vivo*. Lisboa: Gradiva Publicações, 1985.
96. JANIK, Allan; TOULMIN, Stephen – *La Viena de Wittgenstein*. Madrid: Taurus Ediciones, 1983.
97. JUDD, Donald – *Complete Writings 1959-1975*, New York: New York University Press, 1975. ISBN 0919616089
98. JUDD, Donald – *Complete writings 1975-1986*. Nova Scotia: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design, 2005. ISBN 978-0919616424
99. JUDD, Donald – *Zeichnungen / Drawings*. New York: New York University Press, 1976. ISBN 0814741576
100. JUDD, Donald – *Architektur.* Münster: Westfälischer kunstverein, 1989. ISBN 3925047077
101. KAHN, Louis I. – *Conversa com estudantes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002. ISBN 8425218934
102. KAHNEMAN, Daniel; SLOVIC, Paul; TVERKY, Amos – *Judgment under uncertainty: Heuristics and biases*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. ISBN 0521284147
103. KAHNEMAN, Daniel – *Pensar, Depressa e Devagar.* Lisboa: Circulo de Leitores, 2013. ISBN 9789896441791
104. KANT, Immanuel – *Crítica da Razão Pura*. Lisboa: Edições da Fundação Calouste Gulbenkian, 1985.
105. KOOLHAS, Rem – *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. New York: The Monacelli Press, 1978. ISBN 9781885254009
106. LARSSON, Lars Olof – *Albert Speer: Le Plan de Berlin 1937-1943*. Bruxelles: AAM Editions, 1978. ISBN 2871430063
107. *La Biennale de Venezia – Next: 8th International Architecture Exhibition*. Venezia/New York: Marsilio/ Rizzoli, 2002. ISBN 0847825213
108. LE CORBUSIER – *Quand Les Cathédrales Etaient Blanches: Voyage au pays des timides*. Paris: Éditions Denoel, 1983.
109. LE CORBUSIER – *Sur Les 4 Routes*. Paris: Éditions Denoel, 1970.
110. LE CORBUSIER – *Une petite maison*. Zurich: Aux Éditions D'Architecture, 1991. ISBN 3760880207
111. LEACH, Neil – *The Anaesthetics Of Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1999 ISBN 9780262621267
112. LEACH, Neil – *Rethinking Architecture*. London: Routledge,1997 ISBN 0415128269
113. LOOS, Adolf – *Ornamento y Delito y otros escritos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1972. ISBN 8425200121
114. LUCAN, Jacques – *Le Corbusier: une encyclopédie.* Paris: Éditions du Centre Pompidou, 1987. ISBN 2858503982
115. MANDELBROT, Benoit B. – *Fractals / Form, Chance, and Dimension.* San Francisco: WH Freeman and Company, 1977. ISBN 0716704730
116. MANGOLD, Robert – *Paintings 1964-1987: An Exhibition by the Hallen für neue Kunst Schaffhausen*: Hallen für neue Kunst, 1987.
117. MANGOLD, Robert; WHITE, Robin – "interview by Robin White at Crown Point Press". In *View*, vol.1, n.º 7. Oakland: Point Publications, 1978.
118. MANGOLD, Robert – *Four Large Works (catalogue)*. Krefeld: Museum Hans Lange, 1977. ISBN

119. MANGOLD, Robert – *Works on paper* (catalogue). Brussels/Zurich: Galerie Greta Meert/ Anne-Marie Verna, 1988. ISBN 39061816
120. MANGOLD, Robert – *Robert Mangold : Recent Works* (catalogue). Maastricht: Bonnefauten museum, 1989. ISBN 9789072251138
121. MANGOLD, Robert, – *Robert Mangold : Phaidon Press limited*, London, 2000
122. MAXWELL. K. – *Myth and Ritual, Divinity and Authority in Bemba Tradition: An Analysis of Their Oral Features and of Their Hermeneutical Transformation*. Rice University.
123. MEYER, Michel – *As figuras do humano*. In *Crítica* n.º 4. Alfragide: Editorial Teorema, Universidade Nova de Lisboa, 1988. 124. MEYER, Michel – *La topologie algébrique des origines à Poincaré*. Paris: Presses Universitaires de France,1988.
124. MONEO, Rafael – *Inquietud Teórica Y Estrategia Proyectual: en la Obra de Ocho Arquitectos Contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004. ISBN 9788495951687
125. MONEO, Rafael – *Una reflexión teórica desde la profesión*: Materiales de archivo (1961-2013). A Coruña: Fundación Barrié, 2013. ISBN 9788497520904
126. MONEO, Rafael – *Apuntes sibre 21 obras*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010. ISBN 9788425223624
127. *Moniteur Architecture AMC.* No. 9 March 1990
128. MONTAGU, Ashley – *Touching: The Human Significance of the Skin*. New York: Harper & Row Publishers, 1986. ISBN 0060960280
129. MONOD, Jacques – *O Acaso e a Necessidade*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 2002. ISBN 9789721050426
130. MORIN, Edgar – *O Paradigma Perdido: A Natureza Humana*. Mem Martins: Publicações Europa-América, 1984. ISBN
131. MORIN, Edgar – *Introdução ao Pensamento Complexo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1990. ISBN 9728245823
132. MORIN, Edgar – *Introduction à la pensée complexe*. Paris: ESF éditeur, 1990. ISBN 2710108003
133. NEVES, José Manuel, ed. – *Isabel Furtado, João Pedro Serôdio: Habitar*, n.º 125. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2006. ISBN 972880198X
134. NEWELL, Allen; SIMON, Herbert A. – *Human Problem Solving*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1972. ISBN 0134454030
135. *Ousar, Experimentar* – Revista da AEFAUP, n.º 2. Porto,1989
136. PALLADIO, Andrea – *Les Quatre Livres de L'Architecture.* Paris: Éditions Arthaud, 1980. ISBN 2700303172
137. PALMA, Luis, ed.; HAFE PÉREZ, Miguel von, ed. – *Confidências para o Exílio,* n.º 1. Porto,1994.
138. PALMER, Michael – *Sun.* In *Baudelaire Series*. São Francisco: North Point Press, 1988.
139. PEIRCE, CS. – *Textes Anticartésiens.* Paris: Éditions Aubier Montaigne, 1984. ISBN 2700703650
140. PERRAULT, Claude – *Les Dix Livres d'Architecture de Vitruve*. Bruxelles/Liège: Pierre Mardaga Éditeur, 1979. ISBN 2870091141
141. POLANYI, Karl – *The Great Transformation: The Political and Economic Origins of Our Time*. Boston: Beacon Press, 2001. ISBN 9780807056424
142. POLYA, G. – *How To Solve It: A New Aspect of Mathematical Method*. Princeton: Princeton University Press, 1957. ISBN 0691080976
143. PONT, Jean-Claude – *La topologie algébrique des origines à Poincaré*. Paris: Presses Universitaires de France, 1974.
144. PONT, Jean-Claude – *Topologie et perception*, Paris: Maloine Éditeur, 1971.
145. POPPER, Karl R. – *La logique de la découverte scientifique.* Paris: Éditions Payot, 1973. ISBN 2228880108
146. QUARONI, Ludovico – *La Città Fisica*. Roma-Bari, Gius. Laterza & Figli Spa,1981
147. QUINTÃO, José – *Pavilhão Carlos Ramos*. Porto: FAUP Publicações, 2008. ISBN 9789729483868
148. QUETGLAS, Josep – *El Horror Cristalizado: imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Barcelona: Actar Publishers, 2001. ISBN 8495273527

149. REIS, Manuel Maria; MENDONÇA, Portugal; FREITAS, Carlos; COUTO, Guilherme Páris; SOUSA, José Miguel – *Páginas Brancas*. Porto: FAUP/ Arquitectura / ESBAP, 1986.
150. ROBERT, Jacques-Michel – *Compreender o Nosso Cérebro* – Lisboa: Edições 70, 1987.
151. ROSSI, Aldo – *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili,1986. ISBN 8425206154
152. SAFRANSKI, Rüdiger – *Heidegger y el Comenzar*. Madrid: Área de Edición y Producciones Audiovisuales del Círculo de Bellas Artes, 2006.
153. RUSHDIE, Salman – *Imaginary Homelands.* London: Granta Books, 1991. ISBN 0-670-83952-3
154. SAUER, Christel – *Works from the Crex Collection*, Zürich: Sammlung Crex, 1978: ISBN
155. SAUSSURE, Ferdinand – *Cours de linguistique générale*. Paris : Éditions Payot, 2005. ISBN 2228889423
156. SAUSSURE, Ferdinand de – *Curso de Linguística Geral*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1986.
157. SCHINKEL, K. F. – *Collected Architectural Designs*. London/New York: Academy Editions/ St. Martin's Press, 1982. ISBN 0312449534
158. SCHOPENHAUER, Arthur – *O Mundo como Vontade e Representação*. Porto: RÉS-Editora, 2005. ISBN 9789727030972
159. SCHORSKE, Carl E. – *Vienne, Fin de Siécle: Politique et Culture*. Paris: Éditions du Seuil, 1983. ISBN 2020066254
160. SCHULZE, Franz – *Mies van der Rohe: Una Biografía crítica*. Madrid: Hermann Blume, 1986. ISBN 8472143686
161. SERÔDIO, João P. – *A Paisagem como Referência*, in "3:2:1 serôdio furtado architects", Antwerp: DeSingel, 2006. ISBN 9075591152
162. SERÔDIO, João P. – *Die Ordnung der Elemente – A ordem dos elementos.* In *Mediagramm*, Zentrum fur Kunst und Medientechnologie Karlsruhe. Karlsruhe: ZKM, 1993.
163. SERÔDIO, João P. – *Isabel Furtado e João Pedro Serôdio*. In *arq./a*, *revista de arquitectura e arte*, n.º 14. Lisboa: Futurmagazine, 2002
164. SERÔDIO, João P. –*Janelas e bunkers*. In PALMA, Luís – *Mapeamento, Memória, Política.* Porto: Fundação EDP, 2014.
165. SERÔDIO, João P. – *O significado da Paisagem – Die Bedeutung der Landschaft.* In *Werk, bauen + wohnen*, n.º 7/8. 2012.
166. SHIFF, Richard; STORR, Robert; DANTO, Arthur; PRINCENTHAL, Nancy – *Robert Mangold.* Phaidon London: Press limited, 2000. ISBN 0714838195
167. SIMMEL, Georg – *Rethinking Architecture.* London: Routledge, 1997 ISBN 0415128269
168. SIMON, Herbert A. – *Reason in Human Affairs.* Stanford: Stanford University Press, 1983. ISBN 0804711798
169. SIMON, Herbert A. – *Models of Thought.* New Haven/London: Yale University Press, 1979. ISBN 0300024320
170. SIMON, Herbert A. – *The Game of Chess*. Pittsburg: Departement of Psychology, Carnegie Mellon University, 1989. ISBN
171. SIZA, Álvaro – *Profésion poética – Profissão Poética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1988 ISBN 8425213576
172. SMITHSON, Alison; SMITHSON, Peter – *Without Rhetoric: An Architectural Aesthetic 1955 – 1972*. London: Latimer New Dimensions Limited, 1973. ISBN 901539201
173. SONTAG, Susan – *Against Interpretation and Other Essays*. London: Penguin Books, 2009. ISBN 014119006X
174. STRATHAUS, Ulrike – Herzog & de Meuron. Basel: Editions Wiese, 1989. ISBN 2909158196
175. STEINER, George – *Martin Heidegger*. Paris: Éditions Albin Michel, 1981. ISBN 2226011544
176. STEINER, George – *A ideia de Europa*. Lisboa: Gradiva, 2005. ISBN 9789896160227
177. THOM, René – *Modèles Mathématiques de la Morphogenèse*. Paris: Christian Bourgois éditeur, 1980. ISBN 2267002353
178. THOM, René – *Stabilité Structurelle et Morphogénèse*. Paris: InterEditions, 1984.
179. THOM, René – *Parábolas e Catástrofes*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1985.
180. TRIGUEIROS, Luiz, Ed. – *Eduardo Souto Moura*. Lisboa: Editorial Blau, 1996. ISBN 9728311052

181. TURNER, Paul V. – *La Formation de Le Corbusier: Idéalisme & Mouvement Moderne*. Paris: Éditions Macula, 1987. ISBN 2865890201
182. TWOMBLY, Robert – *Louis Sullivan: His Life and Work.* Chicago: The University of Chicago Press, 1986. ISBN 0226820068
183. TYLER, Stephen A. – *The Vision Quest in The West, or What The Mind's Eye Sees* . In BOCK, Philip K, ed. – *Journal Of Anthropological Research,* Volume 40, Number 1. New Mexico: The University of New Mexico, 1983.
184. VENTURI, Robert – *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: Museum of Modern Art, 1966.
185. VENTURI, Robert – *Iconography and Electronics upon a Generic Architecture: a view form the drafting room.* Cambridge/London: The MIT Press, 1996. ISBN 0262220512
186. VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott; IZENU, Steven Izenou – *Learning From Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form.* Cambridge: The MIT Press, 1972. ISBN 026272006
187. VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott – *Architecture as Signs and Systems for a Mannerist Time*. Cambrigde/London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2004. ISBN 9780674015715
188. VENTURI, Robert; BROWN, Denise Scott – *Aprendiendo de todas las cosas*. Barcelona: Tusquets Editores, 1979. ISBN 8472235246
189. VIDLER, Anthony – *The Architectural Uncanny: Essays in the Modem Unhomely*. Cambridge: The MIT Press, 1992. ISBN 0262720183
190. VIOLA, Bill; VIOLETTE, Robert – *Reasons for Knocking at an Empty House: Writings 1973-1994.* Cambridge, Mass.: MIT Press; London: Thames and Hudson, 1995. ISBN 9780262720250
191. WAISSENBERGER, Robert – *Vienne 1890-1920* – Paris: Éditions du Seuil, 1984. ISBN 2020069881
192. WANG, Wilfried – *Herzog & de Meuron : projects and buildings*, 1982-1990. New York: Rizzoli, 1990. ISBN 9780847811878
193. WANG, Wilfried, ed. – *Herzog & de Meuron*. Zurich: Artemis, 1992. ISBN 3760881386
194. WANG, Wilfried – "Compromisso estético e distanciamento ético". In *Lugares de Arquitectura Europeia*.
195. WHITFORD, Frank – *Bauhaus*. London: Thames and Hudson, 1984. ISBN 0500201935
196. WIGLEY, Mark – *White Walls*, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture. Cambridge: The MIT Press, 2001. ISBN 9780262731454
197. WITTGENSTEIN, Ludwig – *O Livro Azul*. Lisboa: Edições 70, 1992. ISBN 9724408426
198. WITTGENSTEIN, Ludwig – *Anotações Sobre as Cores*. Lisboa: Edições 70, 1987.
199. WITTGENSTEIN, Ludwig – *Tractatus lógico-philosophicus*. Paris: Éditions Gallimard, 1961. ISBN 2070707733
200. WITTGENSTEIN, Ludwig – *Tratado Lógico-Filosófico: Investigações Filosóficas*. Lisboa: Edições da Fundação Calouste Gulbenkian, 1995.
201. WITTGENSTEIN, Haus – *Eine Dokumentation*. Wien: Kulturabteilung der Botschaft der Volksrepublik Bulgarien, 1984.
202. WURMAN, Richard Saul – *What Will Be Has Always Been the Words of Louis I. Kahn*, New York: Accesspress/Rizzoli, 1986. ISBN 0847806065
203. ZAUGG, Rémy – *Herzog & De Meuron: Berlin Morgen*. Frankfurt: Museu Alemão de Arquitectura, 1991.
204. ZAUGG, Rémy – *Le Musée des beaux-arts auquel je rêve, ou le Lieu de l'oeuvre et de l'homme*. Dijon: Les Presses du Réel, 1995. ISBN 2840660202
205. ZUMTHOR, Peter – *Thinking Architecture*. Basel: Birkhauser, 1999. ISBN 3764361018
206. ZUMTHOR, Peter; BINET, Helene – *Peter Zumthor Works: Buildings and Projects 1979-1997.* Basel/Boston/Berlin: Birkhauser, 1998. ISBN 3764360992

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Todas os desenhos e imagens são do arquivo de Serôdio, Furtado & Associados, excepto as atribuídas a outros autores:
Anselmo Canha _ p. 71-73
Inês d'Orey _ p. 556 (baixo)
João Marques _ p. 531-535, 538-539
Luís Ferreira Alves _ p. 86-91, 96-99, 130-135, 154-159, 207-211, 256-258, 288-291, 499, 501, 502 (cima), 503 (baixo), 554, 555, 556 (cima), 557-569



U.PORTO

UNIVERSIDADE DO PORTO