U.PORTO

UNIVERSIDADE DO PORTO

2.º CICLO

M 2014

FAUP
2014

U.PORTO

O Pavilhão Carlos Ramos:
integração das Artes no projecto arquitectónico

Ana Carlota da Costa Violas

U.PORTO

FACULDADE DE ARQUITETURA
UNIVERSIDADE DO PORTO

O Pavilhão Carlos Ramos:

integração das Artes no projecto arquitectónico

Ana Carlota da Costa Violas

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO APRESENTADA
À FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO EM
ARQUITETURA

O Pavilhão Carlos Ramos:
A integração das Artes no projecto arquitectónico

Dissertação de Mestrado integrado em Arquitectura
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto
2013/2014

Ana Carlota da Costa Violas
Dissertação orientada pela Arquitecta
Maria Sofia Santos

Sumário

Lista de Imagens v

Agradecimentos xi

Resumo xiii

Abstract xv

Introdução

Objecto e tema 1

Objectivo e Motivação 1

Método e Estrutura 2

Guião de Leitura 5

I Obra de Arte Total, Princípios

I.1 Arts & Crafts - J.Ruskin e W.Morris 13

I.2 A Secessão Vienense 17

I.3 De Stijl 33

I.4 A Bauhaus - O ensino artístico 47

II A integração das Artes na Obra de Álvaro Siza 67

II.1 O Discurso pela palavra: Memória de uma Aula (FBAUP 2011/2012)

II.2 O Discurso pelo desenho: Apontamentos sobre algumas obras:
- Casa de Chá da Boa Nova,1958-1963)
- Monumento aos Calafates, 1959
- Intervenção na Sala Degli Scarlioni para a instalação da Pietá Rondanini, 1999
- Visões para Madrid: Picasso no Parque Oeste, 1992

III Escola de Belas Artes do Porto: A comunhão das Artes

III.1 Carlos Ramos - O Mestre 99

III.2 Carlos Ramos - A reforma de 57 107

III.3 Carlos Ramos - O amigo dos Artistas 115

IV O Pavilhão Carlos Ramos (FAUP, 1985/1986)

IV.1 O Pavilhão Carlos Ramos | ensino e prática no projecto de arquitectura

- Análise a partir dos desenhos 124

- Análise a partir do espaço 136

IV.2 Leitura da peça integral | Peça e raízes 144

Conclusão 153

Referência de Bibliografia 157

Referência de Imagens 161

Lista de imagens

Fig.1 Detalhe de um bilhete, Arts&Crafts, Walter Crane, 1890, pp.10.
Fig.2 Página do Jornal *Ver Sacrun*, direção de Gustav Klimt, publicado em 1898-1903, pp.10
Fig.3 Capa da revista *De Stjil*, Theo van Doesburg, 1931, pp.10
Fig.4 *Manifesto* da Escola da Bauhaus em *Weimar*, Lyonel Feininger, 1919, pp.10
Fig.5 Desenho de William Morris, editado por Kelmscott Press, Londres, fundada por William Morris, pp.12
Fig.6 Arts & Crafts, produtos manufacturados, pp.14
Fig.7 *The Deanery Garden*, arquitecto Edwin Lutyensm, pp.14
Fig.8 Revista *Ver Sacrum* II, nº4, Koloman Moser, 1899, pp.16
Fig.9 Desenho do projecto de Exposições da Secessão, 1887, pp.16
Fig.10 Pavilhão de Exposições da Secessão, Arquitecto Joseph Olbrich, 1897-98, pp.16
Fig.11 Residência *Stadiongasse*, projecto do arquitecto Wagner construída em 1882, pp.18
Fig.12 Capa do Livro de *Modern Architecture* escrito por Wagner, 1896, pp.18
Fig.13 Projecto de executado por membros da Secessão, Viena, Áustria, pp.20
Fig.14 Palácio Stoclet, Josef Hoffmann, 1905-1911, pp.20
Fig.15 Palácio Stoclet, sala de jantar. Projecto de Hoffmann e painéis de Klimt, 1905-1911, pp.22
Fig.16 Uma Publicação da obra *Sastrería Goldmane&Salatsch* de Adolf Loos, Paul Engelmann e Josef Schecter,1946, pp.24
Fig.17 *Reflexos em Viena*. Ngv Fotografo, Jean-Peirre Charbrol, pp.26
Fig.18 *Representação das três artes*, elemento do Pavilhão de Exposição da Secessão, pp.28
Fig.19 Pauta da *nona sinfonia* de Beethoven, pp.28
Fig.20 Escultura *Beethoven* de Max Klinger, XIV Pavilhão de Exposição de Viena, salão principal, 1902, pp.28
Fig.21 Imagem do interior da XIV Pavilhão de Exposição de Viena, 1902. pp.30
Fig.22 *O Friso de Beethoven*, Klimt, 1902, pp.30
Fig.23 Café Aubette, Strasbourg, França, Theo Van Doesburg, 1927.
Fig.24 *Composição*, Van der Leck, 1918, pp.32
Fig.25 Losango com quatro linhas, Mondrian,1930, pp.32
Fig.26 Construção volumétrica, Georges Vantongerloo, 1924, pp.32
Fig.27 Composição da equação $y = ax\ 2 + bx + 18$, Georges Vantongerloo, pp.32
Fig.28 Atelier de *Metz & Co*, tapeçaria na parede e carpete de Bart van der Leck e móveis de Gerrit Rietveld, 1930, pp.34
Fig.29 Exemplar da Revista *De Sjitl* n.º11, Theo van Doesburg, pp.34
Fig.30 Interior do Café Aubette projectado por Theo Van Doesburg, 1927, pp.36
Fig.31 Composição II, vermelho, azul e amarelo, Mondrian,1930, pp.36
Fig.32 *Composição com vermelho e azul,* Mondrian em 1936, pp.36
Fig.33 Desenho do alçado do *Cafe De Une*, Pieter Oud, 1925, pp.36
Fig.34 Casa *Schroder* projectada pelo arquitecto Rietveld em 1924, pp.36
Fig.35 Escada e zona de acesso em *De Vonk*, Pieter Oud e Theo Van Doesburg, 1917-1919, pp.38
Fig.36 Capa da primeira edição da revista De Stijl, de 1917, pp.38
Fig.37 Escada que culmina num vitral, *De Vonk,* Pieter Oud e Theo Van Doesburg em 1917-19, pp.38
Fig.38 Pormenor do pavimento na casa *The Vonk*, Theo Van Doesburg, pp.40
Fig.39 Planta do desenho do pavimento, *The Vonk*, Theo Van Doesburg, PP.40
Fig.40 Planta do piso térreo, Casa Schroder, Rietveld, 1924, pp.42
Fig.41 Esquiço do mobiliário e cores da Casa *Schroder*, Rietveld, 1924, pp.42
Fig.42 Desenho apresentado para aprovação do projecto, Rietveld, 1924, pp.44
Fig.43 Isometria do projecto da Casa *Schroder,* pp.44
Fig.44 Plantas da Escola da Bauhaus, pp.46
Fig. 45 Diagrama da estrutura da escola Bauhaus publicado por Gropius, 1922, pp.48
Fig.46 *Manifesto* da Bauhaus, Walter Gropius, Abril de 1919, pp.50
Fig.47 Programa da Bauhaus de Weimar, Walter Gropius, 1919, pp.50
Fig.48 Organização da estrutura da Bauhaus Weimar, pp.52
Fig.49 Diagrama esquiço da Estrutura pedagógica da Bauhaus, Paul Klee, 1922, pp.52
Fig.50 Anotações do curso *Vorkurs*, sobre formas elementares e contrastes, pp.54
Fig.51 Anotações do *Vorkurs*, sobre formas elementares e contrastes, pp.54
Fig.52 Estudo da cor: trabalho elaborado durante o Curso Preliminar, Benita Otte, 1925, pp.54
Fig.53 Esfera cromática, Johannes Itten, 1919-1920, pp.54
Fig.54 Esfera cromática com sete graus de luz e doze tons, Johannes Itten, 1921, pp.54

Fig.55 *Caminhos da Forma*, pp.56
Fig.56 Estudo das formas geométricas inseridas num círculo, Klee, pp.58
Fig.57 Estudo da triângulo, bidimensional e tradicionalmente, através do centro, ponto, linha, pp.58
Fig.58 Estudos da relação entre a forma e a cor, trabalho realizado durante o curso de Klee, Gerturd Arndt, 1923-24, pp.58
Fig.59 Estudos desenvolvidos sobre a cor nas aulas de Kandinsky, Georg Knoblauch, pp.60
Fig.60 A relação entre as três cores primárias e as três formas geométricas, 1923, pp.60
Fig.61 Relação entre a forma e a cor, Eugen Batz, 1929-1930, pp.60
Fig.62 *Desconstrução*, leitura do processo de construção, pp.62
Fig.63 Construção linear do quadro *Pequeno Sonho em Vermelho*, Wassily Kandinsky, 1925, pp.62
Fig.64 Vitrais coloridos, que iluminam a caixa de escadas na casa Sommerfeld, Josef Albers, 1922, pp.64
Fig.65 Detalhe de carpintaria da porta da entrada e revestimento dos aquecedores, diluído no plano da parede, Joost Schmidt, 1921, pp.64
Fig.66 Composição *Zigue Zague* nas paredes, e o desenho dos restantes elementos reflecte o carácter expressionista da Casa Sommerfeld, pp.64
Fig.67 Álvaro Siza Vieira, *Aula Pública* intitulada: *A relação entre as Artes*, Outubro de 2011, pp.68
Fig.68 *O Arquitecto é um especialista em não ser especialista*, Eduardo Souto Moura entrevista Álvaro Siza, 2012, pp.70
Fig.69 Planta da Acrópole de Atenas, Álvaro Siza, 2011, pp.72
Fig.70 *Parthenon*, Álvaro Siza, 2001, pp.72
Fig.71 *Erectéon*, Grécia, Álvaro Siza, 2011, pp.72
Fig.72 *Parthenon*, anotações presas a reprodução de imagem do Parthenon, Grécia, Eduardo Souto de Moura, 2001, pp.72
Fig.73 Parténon, Le Corbusier, pp.72
Fig.74 Acrópole, Le Corbusier, pp.72
Fig.75 Janela do Convento de Cristo em Tomar, Álvaro Siza, 2011, pp.74
Fig.76 Alhambra, Álvaro Siza, 2011, pp.74
Fig.77 Pormenor Alhambra, pp.74
Fig.78 *Metastasis*, Xenakis, pp.74
Fig.79 Ritmo do alçado do Convento Sainte-Marie de La Tourette, pp.74
Fig.80 Escritos na Pedra no recorte do jornal Público, pp.74
Fig.81 Jogo de luz entre formas geométricas e cores primárias, Convento Sainte-Marie de La Tourette, pp.74
Fig.82 Composição do alçado, Sainte-Marie de La Tourette, Le Corbusier, pp.74
Fig.83 *Pavilhão de Barcelona*, escultura de Georg Klobe, pp.76
Fig.84 Planta do Pavilhão de Barcelona, Mies van der Rohe, 1928-29, pp.76
Fig.85 Casa de campo em tijolo, Postdam- Neubabelsberg, Mies van der Rohe, 1924. pp.76
Fig.86 *Ritmos de uma dança russa*, Theo van Doesburg 1918, pp.76
Fig.87 Alçado da casa *Schröder de* Rietved., pp.78
Fig.88 Detalhe do remate com a cor, casa Schröder de Rietved, pp.78
Fig.89 Portas amovíveis planos, casa *Schröder* de Rietved, pp.78
Fig.90 Detalhe do desenho do mobiliário de Rietveld, na casa *Schröder*, pp.78
Fig.92 Três amigos: Picasso, Miró, Sert, pp.80
Fig.93- Interior do *Pavilhão Espanhol* projecto de Sert em 1937,pp.80
Fig.94- Alçado do *Pavilhão Espanhol*, projecto de Sert em 1937.pp.80
Fig.95 *Guernica e Fonte Mercurio,* piso térreo do *Pavilhão Espanhol* em 1937, pp.80
Fig.96 Museu de Santiago de Compostela, exposição do malogrado Juan Muñoz, Álvaro Siza, 2011, pp.82
Fig.97 Picasso no Museu de Antibes em 1948, pp.82
Fig.98 As paredes do castelo *Grimaldi* em Antibes Musee Picasso, pp.82
Fig.99 Interior do Museu de Antibes. escultura de Picasso *Cabeza de Boisgeloup*, pp.82
Fig.100 Monumento aos *Calafates* no Porto, fotografia da maqueta, 1959, pp.84
Fig.101 Cortes do projecto do Monumento aos *Calafates* no Porto, 1959, pp.84
Fig.102 Estudo da localização *Monumento a António Nobre* através do desenho, Leça da Palmeira, Álvaro Siza, 1967-80, pp.86
Fig.103 Esquiço do *Monumento a António Nobre* Leça da Palmeira, Álvaro Siza, 1967-80, pp.86
Fig.104 Desenho da relação entre a frente atlântica com as obra construída, Álvaro Siza, pp.86
Fig.105 Esquiço da *Casa de Chá da Boa Nova*, Leça da Palmeira, Álvaro Siza, pp.86
Fig.106 Integração e aproximação do objecto ao lugar, pp.88
Fig.105 Relação com a natureza e o envolvente, o rochedo e a capela, pp.88
Fig.108 Artifício entre a natureza, pp.88

Fig.109 Enquadramento e diluição do edifício entre o aglomerado rochoso e o mar, pp.88
Fig.110 Entrada de Luz, pp. 88
Fig.111 Entrada de luz rebate no tecto de madeira ondulada, Masion Carré1957-1960, Alvar Aalto1957-1960, pp. 88
Fig.112 Planta da Casa de Ofir, Fernando Távora, 1957-1958, pp.90
Fig.113 Corte da Casa de Chá da Boa Nova, Álvaro Siza,1958-1963, pp.90
Fig.114 Corte- Alçado da Casa de Ofir, Fernando Távora, 1957-1958, pp.90
Fig.115 Detalhe de carpintaria de um a porta, Casa de Ofir, Fernando Távora, 1957-1958, pp.90
Fig.116 Praça do Capitólio de Michelangelo, enquadramento da escultura, pp.92
Fig.117 Praça do Capitólio de Michelangelo, enquadramento da escultura, pp.92
Fig.118 *I am a Monument*, esquiço a proposito do Fondaco Marcello, Eduardo Souto de Moura,2008, pp.92
Fig.119 Esquiço a propósito do *Fondaco Marcello*, Eduardo Souto de Moura, pp.92
Fig.120 Esquiço do projecto do *Fondaco Marcello*, pp.92
Fig.121 Esquiço do projecto da intervenção na Sala *Degli Scarloni* para a instalação da *Pietà Rondanini*, Álvaro Siza, pp.94
Fig.122 Esquiço da implantação da *Pietá*, intervenção na Sala *Degli Scarloni*, Álvaro Siza, pp.94
Fig.123 Esquiço da *Pietá* no espaço , intervenção na Sala *Degli Scarloni*, Álvaro Siza, pp.94
Fig.124 Viagem de vista pelo *Parthenon*, Alexandre Alves Costa, Sérgio Fernandez, José Grade, Alcino Soutinho, Fernando Távora e Álvaro Siza, pp.94
Fig.125 Carlos Ramos com os seus amigos e colaboradores no atelier, pp.98
Fig.126 *L' architecture d'aujourd'hui*, nº1,1945, pp.100
Fig.127 Catálogos de Exposição das *Magnas*, pp.102
Fig.128 Quadro comparativo da Reforma de 57 e 52 na ESBAP, pp.108
Fig.129 Curso da Bauhaus, horário do ano preliminar, Weimar, 1924, pp.110
Fig.130 Carlos Ramos e os seu colaboradores e amigos no atelier, 1968, pp.114
Fig.131 Catálogo das Exposição *Magna*. Na fotografia está representado um retrato de Carlos Ramos, elaborado por Dórdio Gomes, pp.118
Fig.132 Excerto do Jornal: *Arquitectura do Porto tem edifício próprio*, pp.122
Fig.133 Edifício em Homenagem ao Arquitecto Carlos Ramos. *O comércio do Porto*, 8 de Outubro de 1957, pp.122
Fig.134Primeiros estudos- Desenhos do projecto Pavilhão Carlos Ramos, planta e alçados e esquiços com medições (lápis sobre papel), Álvaro Siza, 1985, pp.124
Fig.135 Primeiros estudos - Desenhos do projecto Pavilhão Carlos Ramos, plantas, alçados e esquiços (lápis sobre papel), Álvaro Siza, 1985, pp.124
Fig.136 Esquiço da relação do Pavilhão com a Casa Mãe e árvore preexistente e estudo dos alçados, Álvaro Siza, Junho de 1985, pp.126
Fig.137 Esquiço da implantação volumétrica do Pavilhão, Álvaro Siza, Julho de 1985, pp.126
Fig.138 Esquiço do Pavilhão, Álvaro Siza, Julho de 1985, pp.126
Fig.139 Esquiço do estudo do alçado interior e exterior do Pavilhão, Julho de 1985, pp.126
Fig.140 Esquiço da implantação do Pavilhão tendo em conta a forma, envolvente, Álvaro Siza, Janeiro de 1986, pp.126
Fig.141 Esquiço da solução dos alçados do topo e da pala, Álvaro Siza, Janeiro de 1986, pp.126
Fig. 142 Esquiços da solução da escada na sua relação com área de recepcção, Março 1986, pp.126
Fig.143 Planta do piso térreo, cotada, Pavilhão Carlos Ramos, lápis sobre vegetal, Álvaro Siza, 1986, pp.128
Fig.144 Desenho do complexo da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Álvaro Siza,1987, pp.130
Fig.145 Apreensão total do objecto, esquiços do Pavilhão Carlos Ramos, pp.130
Fig.146 Desenho de alinhamento e eixos sobre planta de implantação do Pavilhão Carlos Ramos, pp.132
Fig.147 Estudo de eixos sobre planta do segundo piso do Pavilhão Carlos Ramos, solução final, pp.132
Fig.148 Estudo de eixos sobre planta do piso térreo do Pavilhão Carlos Ramos, solução final, pp.132
Fig.149- Estudo da métrica do alçado interior do Pavilhão Carlos Ramos, solução final, pp.132
Fig.150 *Síntese*, esquiço do Pavilhão Carlos Ramos, Álvaro Siza, pp.134
Fig.151 *Entre muros*,Pavilhão Carlos Ramos/Arquivo Pessoal, 2014, pp.136
Fig.152 *Entrada*, Pavilhão Carlos Ramos/Arquivo Pessoal, 2014, pp.136
Fig.153 *Volume de entrada- outros percursos*, Pavilhão Carlos Ramos/Arquivo Pessoal, 2014, pp.136
Fig.154 *A escada, busto e perspectiva- um percurso*, Pavilhão Carlos Ramos/Arquivo Pessoal, 2014, pp.138
Fig.155 *A escada, busto e perspectiva- um percurso*, Pavilhão Carlos Ramos/Arquivo Pessoal, 2014, pp.138
Fig.156 *A escada, busto e perspectiva- um percurso*, Pavilhão Carlos Ramos/Arquivo Pessoal, 2014, pp.138
Fig. 157 *Ausente mas presente*, busto do Mestre Carlos Ramos, Pavilhão Carlos Ramos/Arquivo Pessoal, 2014, pp.138
Fig.158 *Tripartição*, Pavilhão Carlos Ramos, 2014/Arquivo Pessoal, pp.138

Fig.159 *Afixação*, escada e entrada, Pavilhão Carlos Ramos, 2014/Arquivo Pessoal, pp.138
Fig.160 *Do interior do pátio*, Pavilhão Carlos Ramos, 2014/Arquivo Pessoal, pp.140
Fig.161 *Do interior de uma sala de aula*, Pavilhão Carlos Ramos, 2014/Arquivo Pessoal, pp.140
Fig.162 *Reflexo*, relação do visual entre as salas de aula e o pátio, Pavilhão Carlos Ramos/Arquivo Pessoal, 2014, pp.140
Fig.163 *Prolongamento do interior para o exterior*, pátio Pavilhão Carlos Ramos/Arquivo Pessoal, 2014, pp.140
Fig.164 *O Vértice,* A presença da árvore no Pavilhão Carlos Ramos/Arquivo Pessoal, 2014, pp.140
Fig.165 *A eixo*. Interior de uma sala do piso térreo, Pavilhão Carlos Ramos/Arquivo Pessoal, 2014, pp.142
Fig.166 Cabe no olhar, desenho do Pavilhão Carlos Ramos, Álvaro Siza, pp.144
Fig.167 *Acróple*: a relação entre: Pavilhão Carlos Ramos, instalações do complexo da Faculdade de Arquitectura,casa mãe, cavalariças, jardim romântico, pp.146
Fig.168 *Opaco e transparente entre o céu e a terra*, vista do interior do pátio, Pavilhão Carlos Ramos, 2014, pp.146
Fig.169 *O recorte*, subtracção de materialidade do piso térreo, Pavilhão Carlos Ramos, 2014, pp.146
Fig.170 Desenho em perspectiva do interior do pátio, Pavilhão Carlos Ramos, Álvaro Siza, 2014, pp.146
Fig.171 Escada e átrio da biblioteca Fig.170- Desenho em perspectiva do interior do pátio, Pavilhão Carlos Ramos, Álvaro Siza, 2014, pp.146.
Fig.172 Perspectiva da escada e relação com o busto do Mestre Carlos do Pavilhão Carlos Ramos, 2014, pp.148
Fig.173 Esquiço em voo de pássaro , o homem e o espaço no átrio do Pavilhão Carlos Ramos, Álvaro Siza, pp.148
Fig.174 Perspectiva da escada, Pavilhão Carlos Ramos, Álvaro Siza, pp.148
Fig.175 Referência antropomórfica no desenho do alçado, Pavihão Carlos Ramos, Giovani Chiaramonte, pp.150
Fig.176 As formas geométricas no detalhe no Pavilhão Carlos Ramos, 2014, pp.150
Fig.177 O corrimão da escada do Pavilhão Carlos Ramos, 2014, pp.150
Fig.178 Banco em madeira no átrio do Pavilhão Carlos Ramos, 2014, pp.150

Agradecimentos

Pretendo prestar uma palavra de agradecimento a aqueles que contribuiriam para a minha formação, desde o início do meu percurso académico até ao momento desta presente tese.

Pelo acompanhamento científico constante e sempre atento, pela palavra de motivação alento e coragem, agradeço à Professora Maria Sofia Santos.

Aos professores da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto que cruzaram no meu percurso, e ao restante corpo a que compõem. Pela formação obtida que contribuiu não só para o meu enriquecimento profissional, como pessoal.

Aos meus pais pelo apoio pelo apoio incondicional ao longo do meu percurso académico e pessoal.

À minha irmã Catarina, um obrigada sincero pela presença em todos os momentos.

À Maria João, Cláudia, à Mariana à Marina e à Inês, pela palavra amiga e uma energia motivadora. Um obrigado pela amizade que nasceu no contexto académico.

Aos amigos de infância Pedro e Diva, que me acompanham neste longo percurso.

Resumo

Esta tese de dissertação reflecte sobre a *integração das Artes* no Projecto arquitectónico, culminando no estudo de um objecto concreto: o Pavilhão Carlos Ramos.

Tratando-se de uma tese de dissertação, a escrita prevalece, não apenas numa posição teórica, mas como acto projectual, e liberta de qualquer "conjunto de regras registáveis e reutilizáveis."[1]

A tese estrutura-se em quatro capítulos, nos quais "(…) cada texto [cada capítulo] se deve tornar necessidade ou não significa muito. Assim igualmente acontece na prática de Arquitectura."[2] Desta forma, ao longo dos quatro capítulos, "o exercício de projecto"[3] é permanente. O estudo da arquitectura está sempre relacionado com a sua obra e este culmina no estudo de um objecto tão próximo de nós[4]: O Pavilhão Carlos Ramos.

A construção deste tema faz-se, num primeiro momento, com uma abordagem teórica, a quatro movimentos artísticos; Arts & Crafts, Secessão Vienense, De Stjil e Bauhaus. Estes são compostos por artistas[5], de diferentes áreas, ideias comuns, reflectidas e implicadas nas suas obras. Estes quatro grupos serviram para pensar um conjunto de princípios em torno do tema "Obra de Arte Total". Assim, culmina-se o estudo de três dos movimentos com a leitura de uma obra edificada de arquitectura.

O segundo capítulo consiste na transcrição parcial de uma *Aula Pública*[6], proferida pelo Arquitecto Álvaro Siza, intitulada *a relação entre as artes*. O Arquitecto elege um conjunto de referências projectuais, onde o meu discurso se articula por entre as suas palavras. Algumas referências e temas aqui convocados encontram-se presentes noutros momentos da tese, estabelecendo um cruzamento de informação e articulação entre os vários capítulos da dissertação.

Num terceiro capítulo, realiza-se uma retrospectiva do percurso do Arquitecto Carlos Ramos. Mestre, Amigo dos Artistas e Pedagogo, o Arquitecto impulsionou uma reviravolta no ensino artístico em Portugal "com uma ideia muito firme e permanente de que era necessário manter a integração das Artes."[7] Foi perseverante na luta por um ensino que integrasse as várias artes no ensino da Arquitectura. Álvaro Siza homenageia o Mestre Carlos Ramos, com a construção do primeiro edifício das novas instalações da Faculdade de Arquitectura: O Pavilhão Carlos Ramos. Neste Pavilhão estão implícitos ensinamentos pedagógicos, com um método de ensino que prevê *a integração das artes* no espaço e no projecto de arquitectura.

O Pavilhão Carlos Ramos é síntese e charneira "o que significa transformar sem perder a dimensão histórica de que se quer parte, exigindo a sua consideração global para o entendimento completo da obra."[8]

---

1 SIZA. *Ser teórico*. 2009, pp.383.

2 SIZA. *O exemplo do escritor*. 2009, pp.149.

3 SIZA. *Ser teórico*. 2009, pp.383.

4 Quando menciono nós falo na primeira pessoal do plural, refiro-me a estudantes e docentes da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

5 "O artista não é uma qualidade espacial de homem, mas cada homem uma qualidade espacial do artista." Ananda Coomaraswamy. Em TÁVORA. *Da organização do espaço*, (1962), 2006. pp.20.

6 Proferida na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP) a 19 de Outubro de 2011.

7 Extraído da Conferência proferida pelo arquitecto Álvaro Siza, a 19 de Outubro de 2011.Também presente no Capítulo II, pp.69.

8 ALVES COSTA. *O Pavilhão Carlos Ramos*. 1987.

Abstract:

This dissertation thesis reflects about the integration of Arts in the architectural project, culminating in the study of a concrete subject: the Carlos Ramos Pavilion.

Being a dissertation thesis, the writing prevails, not only in a theoretical position but also as an act of elaborating a project, and it releases any "conjunto de regras registáveis e reutilizáveis."[9]

The thesis is divided in four chapters, in which "(…) cada texto [cada capítulo] se deve tornar necessidade ou não significa muito. Assim igualmente acontece na prática de Arquitectura."[10]

Therefore, through the four chapters "o exercício do projecto"[11] is permanent. The study of the architecture is always related to its work and it culminates in the study of an object so close to us[12]: the Carlos Ramos Pavilion.

At first, the construction of this theme is done, with a theoretical approach, of four artistic movements: Arts & Crafts, Viennese Secession, De Stjil and Bauhaus. These are made by artists[13] of different areas and common ideas which are reflected and involved in their works. The role of these four groups was to think about a set of principles around the issue *Ideal work of art.* Therefore, through the study of these three movements, the values are designed from a concrete work of architecture.

The second chapter consists of the partial transcription of the *Public Lesson*[14] by the Architect Álvaro Siza, entitled *the relationship between arts*. The Architect elects a set of project references, which I will articulate in my speech. Some references and themes, here presented, are in other moments of the thesis and establish a crossing of information and an articulation between the several chapters of the dissertation.

In a third chapter it is done a retrospective of the journey of the architect Carlos Ramos. Master, Friend of the Artists and Teacher, he has promoted the turnaround in the Portuguese artistic teaching, "com uma ideia muito firme e permanente que era necessário manter a integração das Artes."[15] He was persistent in the scramble for a teaching that should integrate the several arts in the teaching of the Architecture. Álvaro Siza honours the Master Carlos Ramos with the construction of the first building of the new facilities of the Architecture University: the Carlos Ramos Pavilion. There are implicit pedagogical teachings in this building, with a teaching method which converges *the integration of arts* in the space and in the architectural project.

The Carlos Ramos Building is the synthesis and transition "o que significa transformar sem perder a dimensão histórica de que se quer parte, exigindo a sua consideração global para o entendimento completo da obra."[16]

---

[9] SIZA. *Ser teórico,* page 383. Translation "registered and reusable set of rules."

[10] SIZA. *O exemplo do escritor,* page 149. Translation "(…) each text [each chapter] must be a necessity or it won't mean much. So it happens the same in the practice of Architecture."

[11] SIZA. *Ser teórico*, page 383. Translation "the exercise of the project".

[12] When I write "us", I mention the students and teachers of the Architecture Faculty of Oporto University.

[13] "The artist is not a spatial quality of the man, but each man is a spatial quality of the artist." Ananda Coomaraswamy. in "Da organização do espaço", Fernando Távora page 20.

[14] Arts Faculty of Oporto Universidity (FBAUP) on 19th October, 2011.

[15] Extract of the Conference of the architect Álvaro Siza, on 19th October, 2011. It is also mentioned in the second chapter, page 69. Translation "with a very strong and permanent idea that was necessary to maintain the Arts integration."

[16] ALVES COSTA. *O Pavilhão Carlos Ramos*. 1987. Translation "which means to transform, without losing the needed historical dimension, requiring its overall consideration for the complete understanding of the work."

Objecto e Tema

O objecto de trabalho desta dissertação é o Pavilhão Carlos Ramos, localizado nos jardins da antiga Quinta da Póvoa, elemento que é parte integrante da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

Este edifício é uma metáfora ao ensino e ao projecto de arquitectura onde se pretende abordar "a prevalência da Arte em todo o processo criativo e assim na Arquitectura"[1], de que maneira o projecto de arquitectura prevê a *integração das Artes*[2], e esta leitura através do desenho e do projecto.

Mestre Carlos Ramos, antigo Director da ESBAP[3], foi responsável pela mudança do ensino artístico em Portugal. "O Mestre Carlos Ramos era um *bauhausiano* com uma ideia muito firme e permanente que era necessário manter a integração das artes."[4]

Na obra projectada por Álvaro Siza, o Pavilhão Carlos Ramos, o arquitecto pretende homenagear o Mestre, honrando os seus princípios e ideais evidenciando que o projecto de arquitectura é também arte integrada no espaço arquitectónico.

Objectivos e motivação

A aproximação ao tema reflecte áreas de interesse, motivação e posicionamento pessoal que cruzam com questões implícitas ao campo disciplinar da arquitectura.

A visualização da aula pública proferida pelo arquitecto Álvaro Siza, na FBAUP,[5] impulsionou o desencadeamento de um conjunto de motivações, que se manifestam no desenvolvimento da dissertação. Nela estão reflectidos pensamentos, que até então me tinham inquietado ao longo da minha formação enquanto estudante de arquitectura: a *integração das artes* no pensamento e no acto projectual.

Tal como afirma Álvaro Siza: "A Arquitectura é Arte ou não é Arquitectura. Não é a mãe das Artes porque a elas não dá origem, sendo como elas autónoma e avessa a dispersão."[6] Não se pretende ver a arquitectura como a "Mãe de todas as Artes" mas olhar o projecto arquitectónico na sua unidade e totalidade.

---

1 MORAIS. *Sem paredes, nem portas, nem janelas....* Em *01 textos por Álvaro Siza*. 2009, pp.9

2 "A arquitectura é da mesma família da pintura, da escultura, do cinema, do *ballet*, da música. Há uma série de aspectos que são comuns à criação arquitectónica e as outras artes.(...)No fundo, entendo ainda mais, tudo é arte se tiver a capacidade de estabelecer relações e cada parte contribuir para um todo. Isso é do domínio da arte." SIZA, *Eduardo Souto de Moura entrevista Álvaro Siza*, Jornal dos Arquitectos. nº 245, 2012, pp.69.

3 Escola Superior de Belas Artes do Porto.

4 Extraído da aula pública de Álvaro Siza na FBAUP, http://tv.up.pt/videos/97aLKI63.

5 O arquitecto Álvaro Siza Vieira proferiu uma aula pública sobre *A relação entre as Artes* a 19 de Outubro de 2011, na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Esta aula magna foi realizada no âmbito da abertura do ano lectivo 2011/2012.

6 SIZA. *Pedagogia*, 2009, pp.169.

O amigo dos Artistas[7], como carinhosamente era chamado, Mestre Carlos Ramos, aborda esta questão "correlacionar as artes constitui uma constante do pensamento (...)."[8]

A relação entre as Artes, a complementaridade entre elas num sentido único, no ensino, no projecto e na obra[9]. Muitas vezes são intervenções autónomas da área disciplinar da arquitectura, mas que em determinado momento do projecto convergem e fundem-se numa obra comum.

Actualmente, a estratégia é vista através da especialização e não através da complementaridade, no entanto a arquitectura deve ser entendida como uma expressão colectiva, como uma área interdisciplinar transversal e complementar às diferentes formas e manifestações artísticas.

Como meta a alcançar, pretende-se perceber *a integração das artes* na obra de Álvaro Siza, elegendo como objecto de estudo o Pavilhão Carlos Ramos.

Uma das preocupações presentes na selecção deste objecto de estudo é o facto de não ser demasiado complexo do ponto de vista do programa, de fácil e rápida acessibilidade, de forma a ser passível de visita frequente. Este objecto torna-se uma oportunidade de (re)visitar um espaço já visitado, apreendido, mas desta vez com outra visão, com diferentes leituras, pois ele surpreende quem o visita sempre com algo novo.

Esta obra arquitectónica torna-se a síntese de todos os fundamentos até então enunciados: *Obra de Arte Total* [10], onde o objecto é pensado na sua unidade."O pavilhão Carlos Ramos é uma escultura onde começam muitos dos projectos seguintes de Siza. Provavelmente já lá estão todos dentro e fora"[11], mas "a pedra de fundação foi sempre fictícia; a pedra final foi a comovida homenagem ao Mestre Carlos Ramos."[12]

---

7 *Carlos Ramos, exposição retrospectiva da sua obra.* 1986.

8 GONÇALVES, Rui Mário. *Recordações de Jeunesse* em *Carlos Ramos- Exposição retrospectiva da sua obra,* 1986.

9 "Sou dos que persistem em encontrar nos territórios da Arquitectura e das (outras) Artes- nomeadamente a Escultura, mas também a Pintura, ou a Música- uma relação original indestrutível." SIZA. *Carlos Nogueira*. 2009, pp.145.

10 *Obra de Arte Total* é uma tradução do conceito *Gesamtkunstwerk.*

11 BRANDÃO. *O Pavilhão Carlos Ramos- colectânea de textos de professores e estudantes*. 2008, pp.165.

12 SIZA. *O Pavilhão Carlos Ramos*. Em *01 Textos*. 2009, pp. 358.

Método

Procurou-se uma estratégia coesa e coerente ao longo deste processo de trabalho, onde se estipulavam metas ao longo de cada etapa, delimitadas no tempo. Com o decorrer do mesmo, algumas premissas iniciais, orientadoras e estruturadoras desta prova, foram-se ajustando e reformulando em função da maturidade das premissas.

Num primeiro momento, houve uma conversa com a professora orientadora, onde foram expostas intenções, que convergiam em princípios estruturadores desta prova. Com a consequente reflexão, maturação, sobre os mesmos, foi-se sucessivamente delimitado o campo de estudo, dando origem ao tema.

Posteriormente iniciou-se a construção de uma pesquisa bibliográfica, que conduziu a um (re)conhecimento mais profundo do tema, abrindo *novas portas*, onde outros elemento poderiam ser convocados.

Com base na sistematização de princípios teóricos, análise intuitiva, elaboração de quadros de análise, os princípios que dão corpo a esta tese foram limados e afinados. As várias leituras bibliográficas, alicerçam pensamentos que estruturam a formalização do trabalho.

Através da discussão e reflexão em torno do tema, o objecto de estudo foi definido. A fixação do objecto de estudo decorreu de uma ponderação em torno de um conjunto alargado de obras. Entendeu-se que o Pavilhão Carlos Ramos reunia as condições para pensar acerca dos princípios que constituíam o tema.

Para aprofundar o estudo deste objecto, recorre-se a desenhos rigorosos e esquiços que traduzam a herança do conhecimento adquirido ao longo da formação enquanto estudante. Posteriormente recorreu-se a uma base científica para clarificar, e aprofundar o seus conhecimentos.

Procurou-se que enunciados teóricos, referências se desenvolvessem a par da reflexão do objecto de estudo; o Pavilhão Carlos Ramos. Não prevalece a intenção de sectorizar os diferentes capítulos, como agentes autónomos, mas sim que os enunciados teóricos, estejam intrinsecamente relacionados entre si e com o caso de estudo.

Estrutura

A estrutura desta prova define-se por quatro capítulos, quatro momentos.

Num primeiro momento é feito uma viagem no tempo, propõe-se a enunciação de princípios em provocação à interrogação: de que forma a arquitectura prevê e lida com *integração das artes*; desde o ensino, ao projecto e à obra. Este capítulo estrutura-se a partir de quatro movimentos artísticos, quatro momentos da história, diferentes arquitectos enunciados, tão distantes no tempo como geograficamente, mas com uma linha que os une.

O segundo capítulo aborda a leitura de Álvaro Siza do tema da dissertação: *a integração das Artes*. Essa leitura é construída de dois modos: por palavra; por desenho. Este capítulo é a síntese da minha reflexão sobre as palavras de Álvaro Siza.

No terceiro capítulo, é convocado Carlos Ramos, Professor, Mestre, Amigo dos artistas. Carlos Ramos professor e mais tarde director da ESBAP, reestruturou o ensino artístico num clima de libertação e compromisso. Durante a sua actividade pedagógica repetia incansavelmente, o seu lema: "máxima liberdade, máxima responsabilidade."[13] "Personalidade riquíssima pelo seu trato, pela sua inteligência e cultura, pela sua energia, entusiasmo e dedicação ou, numa palavra, pela sua forte humanidade, o Professor Arquitecto Carlos João Chambers Ramos constitui, assim, uma figura proeminente na cultura portuguesa contemporânea."[14]

O quarto capítulo é o corolário de todas as questões anteriores. Prevê-se a confluência de princípios e análise do caso de estudo, o Pavilhão Carlos Ramos.

A leitura da peça é realizada, através da análise do desenho rigoroso e geométrico em contraponto ao desenho livre e empírico. Esta obra é síntese, o domínio de todas as escalas e a introdução de outras Artes para a definição do espaço. O Pavilhão Carlos Ramos é desenho,"um desenho feito espaço."[15]

---

[13] TÁVORA. *Editorial Revista Ra, Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Nº0, Ano I,* 1987, pp.75.

[14] TÁVORA. *Arquitectura, pintura, escultura, desenho : património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.* 1987, pp.99.

[15] BRANDÃO. *O Pavilhão Carlos Ramos- colectânea de textos de professores e estudantes*. 2008, pp.165.

Guião de Leitura

Esta prova não respeita o novo acordo ortográfico de Língua Portuguesa.

A estrutura da tese de dissertação reflecte um princípio lógico, estruturador que pretende facilitar a sua leitura. O discurso pela imagem e o discurso pela palavra estabelecem uma relação cruzada e constante.

As imagem apresentam-se na página esquerda acompanhadas da respectiva legenda. Em vários momentos é feita uma composição de imagens, que se relacionam entre si, funcionando como uma só. Neste caso, a legenda encontra-se na parte inferior da folha, composta pelas legendas de todos os elementos que a estruturam.

O corpo de texto encontra-se na página da direita, o meu discurso intercalado e fundamentado com recurso a citações de vários autores. As citações[16] encontram-se na língua consultada. Deste modo não se efectua tradução, salvaguardando uma eventual deturpação do conteúdo da mesma. As citações, que decorrem de leituras bibliográficas. Estão entre aspas acompanhadas do número, remetendo para a sua respectiva fonte em nota de rodapé, na parte inferior da folha. Ambas encontram-se sempre na mesma página.

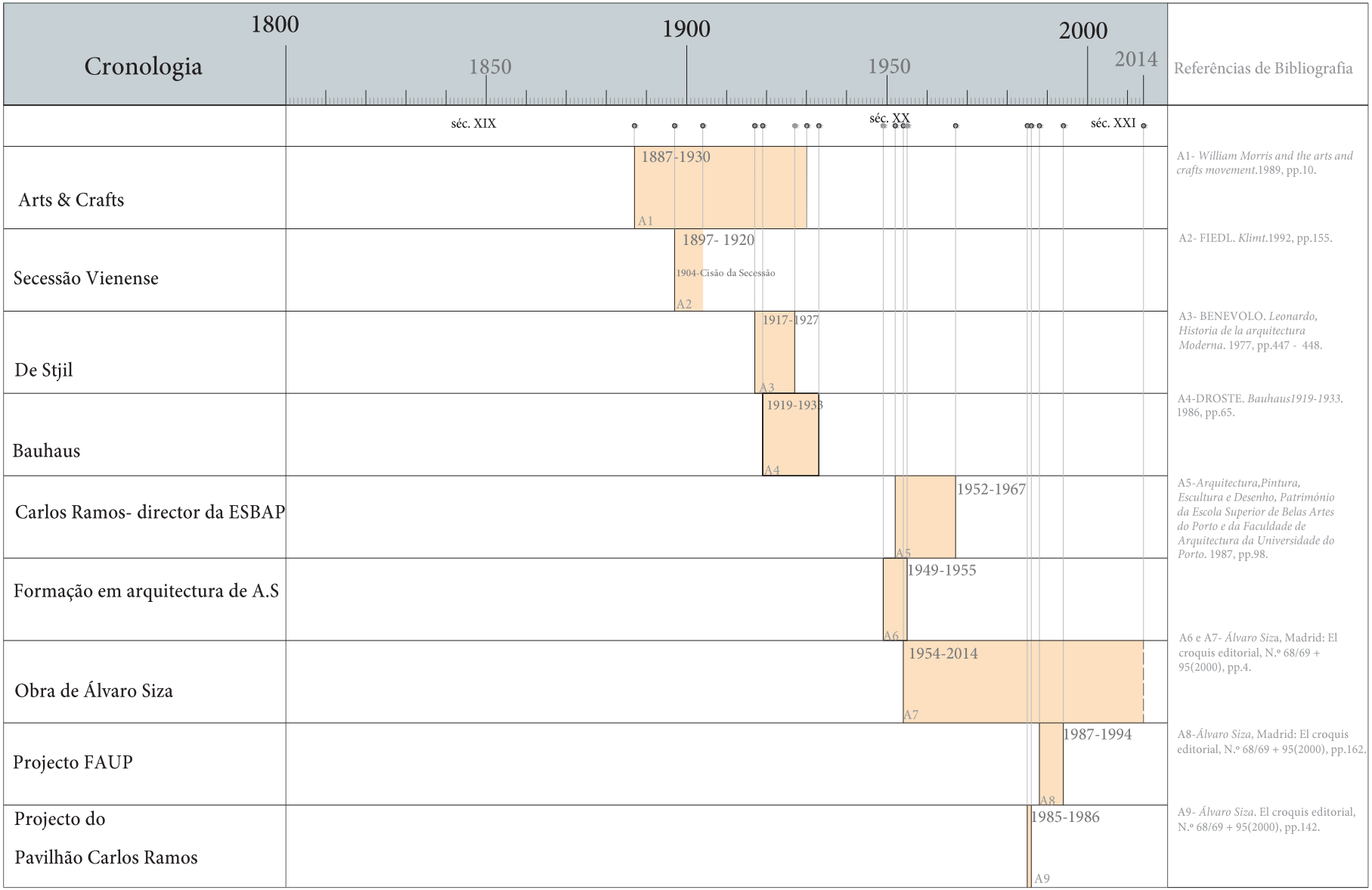
A nota de rodapé além de conter a fonte da citação, muitas vezes reforça o discurso, através de uma breve nota explicativa ou citação complementa o corpo de texto libertando-o de informação adicional e muitas vezes de ordem secundária.

Todos os estrangeirismos, títulos de livros encontram-se em itálico, elemento de formatação que os distingue do corpo uniforme de texto.

A palavra - chave apresenta um grafismo em *semibold* destacando-se do corpo de texto.

[16] (...) cita-se um texto sobre o qual depois nos debruçarmos interpretativamente e cita-se um texto para o apoio da nossa interpretação." UMBERTO ECO. *Como se faz um tese em ciências humanas*. (1980), 2010, pp.171.

I Obra de Arte Total, Princípios


Cronologia
1800
1850
1900
1950
2000
2014
séc. XIX
séc. XX
séc. XXI
Referências de Bibliografia
Arts & Crafts
1887-1930
A1
A1- William Morris and the arts and crafts movement.1989, pp.10.
Secessão Vienense
1897- 1920
1904-Cisão da Secessão
A2
A2- FIEDL. Klimt.1992, pp.155.
De Stjil
1917-1927
A3
A3- BENEVOLO. Leonardo, Historia de la arquitectura Moderna. 1977, pp.447 - 448.
Bauhaus
1919-1933
A4
A4-DROSTE. Bauhaus1919-1933. 1986, pp.65.
Carlos Ramos- director da ESBAP
1952-1967
A5
A5-Arquitectura,Pintura, Escultura e Desenho, Património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. 1987, pp.98.
Formação em arquitectura de A.S
1949-1955
A6
Obra de Álvaro Siza
1954-2014
A7
A6 e A7- Álvaro Siza, Madrid: El croquis editorial, N.º 68/69 + 95(2000), pp.4.
Projecto FAUP
1987-1994
A8
A8-Álvaro Siza, Madrid: El croquis editorial, N.º 68/69 + 95(2000), pp.162.
Projecto do
Pavilhão Carlos Ramos
1985-1986
A9
A9- Álvaro Siza. El croquis editorial, N.º 68/69 + 95(2000), pp.142.

"A lo larg de todo el siglo XIX, artistas y críticos expresaron continuamente su deseo de contar con un estilo propio. Una y outra vez les oímos decir que su época es un período de transición, caracterizado por una confusión de términos estéticos y una parálisis temporal del talento creador."[17]

A Arquitectura não se constrói através de fenómenos isolados. É na fusão de diferentes artistas, contribuições pessoais e colectivas, de diferentes formas de Arte, que fl orescem os movimentos artísticos. Através da distância do tempo[18], olhamos para os movimentos artísticos, que ora se basearam em influências passadas, ora rompem com a tradição[19], criando algo novo com um propósito delineado:"apesar de tudo queremos muito mais coisas, como acrescentar memória à memória, utilizar o tempo histórico para o exercício crítico e o debate, entender os processos de elaboração da arquitectura nas diversas arquitecturas, (...) queremos aprender as razões alheias à disciplina, mas com ela tão indissoluvelmente associadas(...)."[20]

Nas diferentes formas de manifestação artística, dentro e fora dos limites tradicionais, emergem diferentes exigências materiais e espirituais, novas ideias, novos instrumentos de intervenção, que num dado instante, convergem, sintetizam-se.[21]A Arquitectura resulta de múltiplos cruzamentos de culturas e cada período da história expressa o espírito do seu tempo.

O início do século XIX foi um período marcado pelo crescimento do império britânico e germânico, impulsionando o avanço da produção industrial. Perante esta situação os artistas colocaram a inovação na industrialização ao serviço da produção artística e do modo de vida tradicional.

Na segunda metade do século XIX, nasce um movimento artístico, em Inglaterra, vincando estes mesmos princípios. O fundador é William Morris, dando continuidade e reformulando os princípios do seu contemporâneo John Ruskin[22].

Este movimento com espírito renovador tem como base exercícios a par-

---

17 WOLFGANG. L*a Arquitectura Expresionista*. 1975, pp.48.

18 "torna-se necessária uma demarcação temporal, consoante as disponibilidades do acervo para os períodos mais recuados e de limite de gerações para os tempos mais recentes." excerto retirado da Comissão organizadora, J.Moreira de Araújo, Pedro Ramalho, Joaquim Matos Chaves. A*rquitectura, Pintura, Escultura, Desenho.* 1987, pp.7.

19 "Tradição- legado do passado- legado do amor, de luta, de drama, de vida, de dignidade, de originalidade- sobretudo de poder realizador. Nunca imitação do passado. BONITO. *Regionalismo e tradição*. 1948. Em *RA- Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto,* Nº0*, Ano I*. 1987, pp.25.

20 ALVES COSTA. *O lugar da história.* Em *Jornal dos Arquitecto nº202.* 2001, pp. 29.

21 "A arte de novecentos tem sido caracterizada por uma necessidade de *sentir tudo de todas as maneiras*, por um lado, e de recuso das estéticas tradicionais.
A sucessão de "ismos" acontecia parecer traduzir uma ânsia de absoluto ao mesmo tempo que a insatisfação das respostas dadas antes ou das respostas outras." MATOS CHAVES. *Arquitectura, Pintura, Escultura, Desenho.* 1987, pp.11.

22 John Ruskin "Inscreve-se sobretudo com uma perspectiva de uma moral social de grande envergadura". *Teoria da Arquitectura*. 2003, pp.462. Ruskin procura sempre a verdade, a origem das coisas, e nos livros escritos como *Seven Lamps of Architecture*, ou *Modern Painters*, palavras como: verdade, poder, beleza, vida, memória e obediência, ocupam grande parte das suas questões. Em 1881, Jonh Ruskin lança a seguinte definição de arquitectura: "La arquitectura abarca la consideración por todo el ambiente físico que rodea la vida humana; no podemos sustraernos a ella, mientras formemos parte de la civilización, porque la arquitectura es el conjunto de modificaciones y alteraciones introducidas en la superficie terrestre con objetivo de satisfacer las necesidades humanas (…)." BENEVOLO. *Historia de la arquitectura moderna*. (1976), 1977, pp.6.



Fig.1



Fig.2

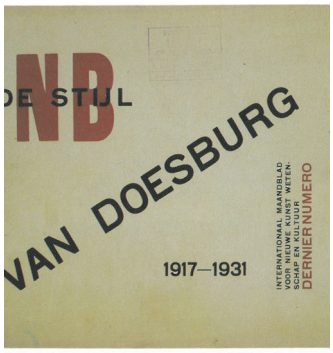


Fig.3

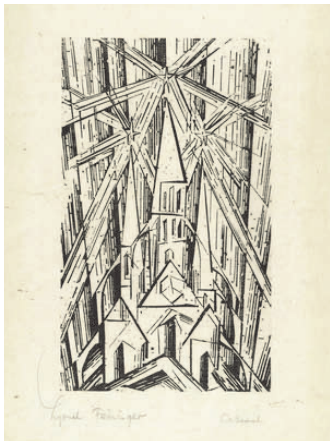


Fig.4

Base de construção do arranjo de imagens:
Fig.1 Detalhe de um bilhete, Arts&-Crafts, Walter Crane, 1890
Fig.2 Página do Jornal *Ver Sacrun*, direção de Gustav Klimt, publicado em 1898-1903.
Fig.3 Capa da revista *De Stjil*, Theo van Doesburg, 1931.
Fig.4 Manifesto da Escola da Bauhaus em *Weimar*, Lyonel Feininger, 1919.

tir de oficinas, e pretendia o fim da distinção entre o artista e artesão através da união das Artes; "championed the unity of the arts, the experience of the individual craftsman and the qualities of materials and construction in the work itself."[23]

A obra construída na sua totalidade compreende todas as Artes, através da máxima expressão e da máxima união, reflectindo a seguinte premissa - a arte é para todos e qualquer um pode ter acesso a ela. "El arte por el que trabajamos es un bien del cual todos pueden participar, y que sirve para mejorarnos a todos, nadie podrá participar."[24]

Mais tarde, em Viena, perante um clima de instabilidade[25], um grupo de artistas, em nome do liberalismo cultural e artístico, cria um movimento artístico: A Secessão Vienense. Em busca da emancipação da Arte austríaca, da fusão da Arte na vida, surge a necessidade de uma ruptura com os modelos vigentes, procurando a liberdade das artes: "A cada época a sua arte, a cada arte a sua liberdade"[26], dando origem a este movimento artístico. A imprevista revolução na cultura artística, no último decénio de 80, está relacionada com uma renovação arquitectónica. De entre os membros deste movimento destacavam-se nomes como: Josef Hoffmann, Otto Wagner, Adolf Loos e Gustav Klimt. A comunicação através da imprensa escrita constituiu um dos princípios para as manifestações artísticas, tendo sido criada uma revista intitulada *VER SACRUM*, porta voz de contestações políticas e sociais.

Posteriormente, em 1917, surge a publicação de uma revista intitulada, *De Stjil*, que mais do que uma revista, é um Manifesto, dando origem a um movimento artístico intitulado com o mesmo nome. Nos seus fundadores destacam-se Theo Van Doesburg, Mondrian e Gerrit Rietveld. Mais tarde, Theo van Doesburg chega à Bauhaus, contaminando-a com os seus ideais.

A Bauhaus é uma instituição pedagógica, que nasceu em 1919 por Walter Gropius, na Alemanha, em Weimar. A escola da Bauhaus herda alguns fundamentos do movimento Arts & Crafts e convida Theo Van Doesburg, fundador da *De Stjil,* para lecionar nesta escola. É constituída por diferentes artistas, com distintos ideais, que formam uma Escola a partir de um Manifesto. Os ideias Bauhausianos[27]são abordados ao longo desta tese, em diferentes momentos, incidindo na primeira fase: A Bauhaus de Weimar.

No primeiro capítulo são abordados quatros movimentos artísticos que da sua união resulta uma síntese unitária das Artes: Arts & Crafts, Secessão Vienense, *De Stjil* e Bauhaus.

---

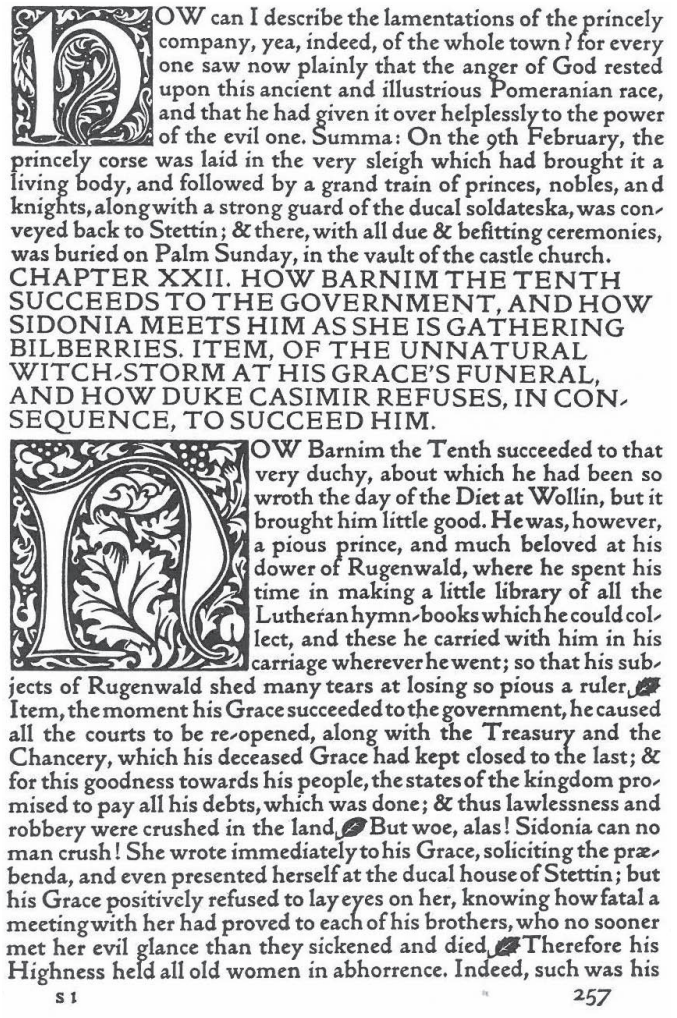
[23] Disponível em: http://www.moma.org/collection/theme.php?theme_id=10056.

[24] BENEVOLO, *Historia de la arquitectura moderna*. (1976), 1977, pp.7.

[25] Surge uma crise na burguesia liberal.

[26] GOTTFRIED. *Gustav Klimt*. 1992, pp.66.

[27] É esta ideia *Bauhausiana* que Carlos Ramos, ex. Director da Escola de Belas Artes, traz para o Porto, implementando-a no ensino da Arquitectura e das Artes.



DOW can I describe the lamentations of the princely company, yea, indeed, of the whole town? for every one saw now plainly that the anger of God rested upon this ancient and illustrious Pomeranian race, and that he had given it over helplessly to the power of the evil one. Summa: On the 9th February, the princely corse was laid in the very sleigh which had brought it a living body, and followed by a grand train of princes, nobles, and knights, along with a strong guard of the ducal soldateska, was conveyed back to Stettin; & there, with all due & befitting ceremonies, was buried on Palm Sunday, in the vault of the castle church.

CHAPTER XXII. HOW BARNIM THE TENTH SUCCEEDS TO THE GOVERNMENT, AND HOW SIDONIA MEETS HIM AS SHE IS GATHERING BILBERRIES. ITEM, OF THE UNNATURAL WITCH-STORM AT HIS GRACE'S FUNERAL, AND HOW DUKE CASIMIR REFUSES, IN CONSEQUENCE, TO SUCCEED HIM.

NOW Barnim the Tenth succeeded to that very duchy, about which he had been so wroth the day of the Diet at Wollin, but it brought him little good. He was, however, a pious prince, and much beloved at his dower of Rugenwald, where he spent his time in making a little library of all the Lutheran hymn-books which he could collect, and these he carried with him in his carriage wherever he went; so that his subjects of Rugenwald shed many tears at losing so pious a ruler. Item, the moment his Grace succeeded to the government, he caused all the courts to be re-opened, along with the Treasury and the Chancery, which his deceased Grace had kept closed to the last; & for this goodness towards his people, the states of the kingdom promised to pay all his debts, which was done; & thus lawlessness and robbery were crushed in the land. But woe, alas! Sidonia can no man crush! She wrote immediately to his Grace, soliciting the præbenda, and even presented herself at the ducal house of Stettin; but his Grace positively refused to lay eyes on her, knowing how fatal a meeting with her had proved to each of his brothers, who no sooner met her evil glance than they sickened and died. Therefore his Highness held all old women in abhorrence. Indeed, such was his

S 1 257

Fig. 5 Desenho de William Morris, editado por Kelmscott Press, Londres, fundada por William Morris.

I.1 Arts & Crafts - J. Ruskin e W. Morris

Na segunda metade do século XIX, em 1887, a Inglaterra assiste ao nascimento de um novo movimento artístico- Arts & Crafts.[28] Este movimento pretendia fazer frente ao crescimento exponencial da indústria, da produção em massa, em detrimento do trabalho manufacturado do artista e artesão.

A crescente mecanização estava aliada a fortes medidas de restruturação social. A sociedade dava primazia ao progresso industrial, onde se produzia a acelerada velocidade, revertendo-se em elevados lucros. Contudo, o *design* estava ausente,"the important placed on new technology in industry since the later eighteenth century had results in the gradual erosion of the role of the craftman and the subsequent loss of tradicional skills."[29]

O escritor John Ruskin, e posteriormente William Morris pretendem reverter este panorama, pois os seus ideais não eram compatíveis com esta linha de pensamento "They seem to feel, as I do, that living in a factory- made word is no enough."[30]

Ruskin é um humanista e crítico, profundamente atento aos problemas sociais e artísticos. Reclamava desde a implementação de reformas sociais à rejeição do trabalho mecanizado, dando primazia ao valor artístico, pois este deve obedecer a um processo de continuidade e unidade que: "comprende las circunstancias económicas y sociales de partida, las relaciones con el destinatario, los métodos de ejecución y continúa con el destino que se da a la obra, los cambios de propietario y de uso, las modificaciones materiales."[31] Anos mais tarde, William Morris apresentou-se como um discípulo de Ruskin seguindo fielmente as suas teorias; "Morris, cada vez mas convencido de la ligazón existente entre el arte y las estruturas sociales, y desarrolando coherentemente los principios de Ruskin, siente el imperativo de actuar, paralelamente, en el terreno de la política,"[32]deste modo ele propõe "um tipo prático de utopia social, os interesses económicos por trás da reforma educativa(…)."[33]

Em continuidade com o pensamento de Ruskin, Morris colocou em evidência os problemas da arquitectura moderna, introduzindo uma abordagem prática através da experiência. Ambos lutavam a favor do mesmo ideal; restabelecer a actividade e comunidade artística.[34]

---

[28] "El movimiento pretendía abolir el historicismo y la imitación de los modelos antiguos, creando un arte honrado de valor universal. Aunque el movimiento estuvo inspirado en Ruskin, éste no se dedicó nunca directamente a tratar los problemas de artes aplicadas. En líneas generales, Morris siguió fielmente las teorías de Ruskin; su originalidad radica en la naturaleza de su empeño, no sólo teórico, sino principalmente práctico." ROTH. *Entender la arquitectura sus elementos historia y significado*. 1999, pp.498.

[29] PARRY. *Morris and The Arts and Crafts Movement*. 1989, pp.10.

[30] Beth Dunlop em *Arts and Crafts Houses* I, Volume 3, 1999.

[31] BENEVOLO. *Historia de la arquitectura moderna*. (1976), 1977, pp.209.

[32] BENEVOLO. *Historia de la arquitectura moderna*. (1976), 1977, pp.213.

[33] DROSTE. *Bauhaus 1919-1933*. 1986, pp.10.

[34] "Encouraged by such comradeship and common purpose, and a new enthusiasm towards improving the design and construction of the decorative arts, Britain saw development of a new artistic movement- one of most original seen for centuries." PARRY. *Morris and The Arts and Crafts Movement*. 1989, pp.10-11.



Fig.6 Arts & Crafts, produtos manufacturados.



Fig.7 *The Deanery Garden*, arquitecto Edwin Lutyens. Esta obra é um manifesto das princípios defendido por William Morris e posteriormente pelo movimento Arts & Crafts.

Uma reforma da sociedade, baseada na reforma educativa. A mecanização do objecto, destrói a "espiritualidade do fazer artístico"[35] e deriva num declínio social e cultural.[36]

O movimento Arts & Crafts pretende unir e fortalecer a comunidade artística "to provide a democratically organized, regular display of the fine and applied arts."[37] Representou um retorno à natureza, particularmente expressa no compromisso de adequar um edifício ao sítio, para as tradições de construção locais, e para o uso de materiais naturais (e locais); "The Arts and Crafts movement was essentially anti-urban - not surprisingly since it espoused the ideas of designing 'organically' and in tune with nature."[38] Morris promove a Arte do povo, para o povo e define-a como " La forma con que el hombre expresa "la alegría de su trabajo"[39]. Nega a existência da chamada inspiração e integra a noção de ofício, questiona a integração da produção mecânica na produção artística. A máquina pode ser utilizada, pelo homem, desde que o homem a domine e não o inverso. "No digo que debamos suprimir todas las máquinas (…) deberemos ser amos de nuestras máquinas, y no sus esclavos, como somos ahora."[40]

Ao longo do tempo, Morris faz encurtar a distância entre o mundo da arte e o mundo industrial. Ao entender a evolução tecnológica, percebe que não a pode deter, e tenta colocá-la ao dispor da actividade artística. Morris refugia-se na contemplação da visão da Idade Média. No seu livro *On art and Socialism* "cada hombre que fabricaba un objecto, hacía al mismo tempo una obra de arte y un instrumento útil"[41] afirmando assim como um dos pioneiros em Arquitectura que vê a relação entre cultura e vida, no sentido moderno, e estabelece conscientemente uma ponte entre teoria e prática.

Os princípios que este movimento defendia, permaneceram *vivos* ao longo dos tempos, através dos seus discípulos e em diversos momentos foram retomados.

À semelhança do que acontece com outro movimentos, este despontou lentamente, posteriormente floresceu, e depois acalmou, mas a sua influência continuou a propagar-se.[42] Não podemos por de lado a influência das Artes aplicadas inglesas na Alemanha, com especial incidência no período posterior ao século XIX.[43] Deste modo, este movimento através do desenho industrial, marca o início da Arte na esfera industrial colocando a evolução tecnológica a favor da produção artística, não só através da evolução do pensamento teórico mas fundamentalmente através de experiência.

---

35 ARGAN. *Walter Gropius e a Bauhaus.* 1990, pp.24.

36 "(...) as forças estetizantes do sentimento são hegemonicamente domesticadas pelo processo produtivo tecnico- industrial, que por todo o lado impõe a máquina como *alma mater* do novo mundo." RODRIGUES, *Álvaro Siza obra e método*.1992, pp.12.

37 PARRY. *Morris and The Arts and Crafts Movement*. 1989, pp.10.

38 Beth Dunlop em PARRY, *op.cit.*

39 BENEVOLO, *Historia de la arquitectura moderna*. (1976), 1977, pp.219.

40 *Idem*.

41 *Idem*.

42 O arquitecto inglês Francis Annesley Voysey imortalizou o movimento na obra *The Deanery Garden*.

43 Posteriormente, em 1901, Frank Lloyd Wright, no seu livro "The Arts and Craft of The Machine", reivindica que o futuro da Arquitectura, passará pelo recurso à maquina: "El arquitecto moderno no tendrá más remedio que acogerse a la máquina el todos los aspectos del diseño." ROTH. *Entender la arquitectura sus elementos: historia y significado*. 1999, pp.496.



Fig.8 Revista *Ver Sacrum* II, nº4, Koloman Moser, 1899

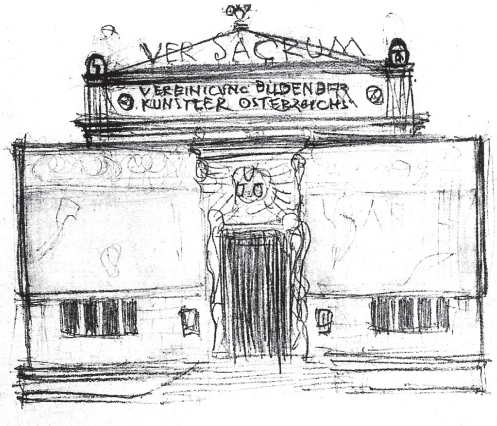


Fig.9 Desenho do projecto de exposições da Secessão, 1887



Fig.10 Pavilhão de Exposições da Secessão, projecto de Joseph Olbrich, 1897-98

I.2 A Secessão Vienense

Em 1897 um grupo de jovens artistas formam o movimento: A Secessão Vienense. Pretendem romper com a atitude conservadora e provinciana que até então dominava a vida artística de Viena, a *Kunstlerhaus*.

Esta associação conservadora de artistas, começa a perder força, com o abandono de alguns dos seus elementos. Klimt foi um dos primeiros elementos a fazê-lo. Para assinalar a ruptura, reafirma as suas convicções numa carta, onde se extrai o seguinte extracto: "(…) culminam no reconhecimento da necessidade de unir mais fortemente a vida artística em Viena com o desenvolvimento progressivo da arte dos países estrangeiros e conferir (...) um carácter puramente artístico, livre de fins comerciais, e de despertar deste modo as concepções modernas de arte (…)."[44]

Estes princípios iriam repercutir-se na Secessão, da qual ele era líder. Deste modo dá a conhecer os princípios desta nova associação de artistas: "ela não pretende ser uma pura representação de interesses com carácter comercial, mas sim perseguir uma missão artística que provocará os seus efeitos na sociedade e Estado."[45]

Com esta força e determinação, deu origem, a que em 1898, a associação fundasse a sua própria revista *Ver Sacrum*. Funcionava como porta-voz, órgão de comunicação, entre o movimento cultural e artístico e a sociedade vienense.

Nesse mesmo ano foi inaugurado o edifício de exposições, da autoria do arquitecto Joseph Maria Olbrich (na altura colaborador de Otto Wagner), e aí realizada a primeira Exposição da Secessão. Este edifício iria ser a sede e o espaço expositivo da mesma.[46]

À entrada deste Pavilhão existe a confrontação com a seguinte divisa, que proclama a liberdade e cooperação das artes "A cada época a sua arte, a cada arte a sua liberdade."[47] Noutra parede encontramos a inscrição *Ver Sacrum*; divisa da Secessão e consequente nome da sua revista.

A cisão da Secessão acontece em 1904, a sua razão deve-se a dois factos: a discórdia no seio do grupo, e o corte de um subsídio do Estado, que permitia sustentar monetariamente esta organização.

---

[44] NEBEHAY. 1969. Em FIELD. *Gustav Klimt*. 1992, pp.62.

[45] FIELD. *Gustav Klimt*. 1992, pp.62.

[46] "Nele se pode constatar a confluência das tendências funcionais e estereometrias (que se tornarão mais evidentes, como veremos, com Loos) com as tendências decorativas e floreadas que encontram um equivalente pictórico na obra de Klimt (1862-1918)." DORFLES. *A Arquitectura Moderna*. 1986, pp. 26 - 27.

[47] FIELD. *Gustav Klimt*. 1992, pp.66.



Fig.11 Residência *Stadiongasse*, projecto do arquitecto Wagner construída em 1882

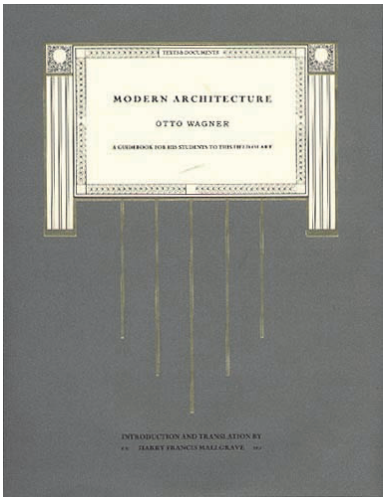


Fig.12 Capa do Livro de *Modern Architecture* escrito por Wagner, 1896

Neste sentido, torna-se difícil idealizar e compreender, a obra de Otto Wagner fora do tempo histórico e cultural.

As transformações sociais e o progresso técnico, tiveram uma forte contribuição para a renovação das Artes e da Arquitectura, na segunda metade do século XIX. Wagner marca este período de transição. É possível fazer uma divisão da obra wagneriana em dois tempos: antes e depois de 1894. No ano de 1894 fecha-se uma intensa fase de actividade profissional e é apontada o início de uma nova.

Nesse mesmo ano, foi nomeado professor na *Akademie der Künste Bildenden*, em sucessão a Karl Hasenauer, iniciando assim o *Wagnerschule*. No seu discurso introdutório como professor do curso de Arquitectura, afirmou o seguinte: "A arte e os artistas devem e têm de representar o seu tempo. A nossa salvação futura não pode consistir em imitar todas as tendências estilísticas que ocorreram nas ultimas décadas(…) A arte deverá estar à nascença imbuída do realismo do nosso tempo."[48]
Desta forma Wagner (re)afirma que a criação artística nunca deve estar dissociada das suas origens, da sua condição histórica: proclama assim o casamento entre a cultura e a arte.

Wagner foi sem dúvida um professor com um indiscutível reconhecimento, ainda que circunscrito ao território Vienense. Possuía todas as qualidades de um dedicado professor: o conhecimento do ofício, as relações com a tradição, o realismo, onde convergiam as distintas heranças, a instituição artística, as exigências modernas e a visão de conjunto sem menosprezar os detalhes, mas ao contrário, revalorizando uma nova função urbana: "não se sente atraído pela novidade, mas sim pela modernidade (…) a sua visão do edifício e da cidade é unitária e a aparente ambiguidade das suas fontes é compensada pelo rigor competitivo, pela sua relação com o lugar e pela persistente preocupação funcional."[49]

O ensino de Wagner era baseado numa sólida cultura histórica e técnica. O seu atelier era constituído por mais de cinquenta colaboradores, incluindo estudantes, salientando os nome de: Olbrich, Hoffmann, Hoppe, Schindler. Ao longo da sua carreira Wagner mencionou repetidamente *Vitruvius: utilitas-firmitas-venustas*, argumentando que devem ser os princípios orientadores da nova arquitectura. Depois de 1894, Wagner dedica-se a uma renovação da linguagem da arquitectura, renovação de um estilo transmitida através de 'valores' e princípios de 'ordem moral'.

No ano seguinte, publica a sua assinalável obra teórica, *Moderne Architektur*[50]: lamenta a sectorização da arquitectura em estilos, proclama uma arquitectura com base nos requisitos da modernidade. Neste livro reivindica uma nova filosofa : "New human

---

[48] SARNITZ. *Wagner.* 2006, pp.7.

[49] BERNABEI. *Otto Wagner*. 1985, pp.8.

[50] WAGNER. *Moderne Architektur.* 1895. Em GRESLERI, *Josef Hoffmann*. 1983, pp.8 - 9. "(...) comprometido como está em estabelecer um critério teórico entre o antigo e o moderno, e em anunciar os termos do que deveria ser uma modernidade desde agora única e irrenunciável, recorre a silogismos, linguagem e figuras que pertencem à mais serena tradição historicismo da arquitectura: só as motivações desta investigação, só a vontade inovadora fazem parte duma cultura que não pertence à tradição."



Fig.13 - Projecto de executado por membros da Secessão, Viena, Áustria



Fig.14 - Palácio Stoclet, Josef Hoffmann, 1905-1911

tasks and views called for a change or reconstitution of existing forms"
Estes fundamentos tornam-se propícios ao nascimento de uma atmosfera intelectual, que levou à fundação da Secessão de Viena em 1897, liderada por Klimt. Wagner, foi um dos membros fundadores juntamente com Olbrich, seu assistente e profundamente marcado por Wagner, e Josef Hoffmann, um de seus alunos e colaborador no atelier.

Wagner, foi o primeiro a abandonar a Secessão, arrastando consigo alguns dos seus fundadores: a Secessão de Viena estava a assumir o distanciamento do real que Wagner sempre rejeitou. Além disso, a coragem de Loos e a clareza de Hoffmann, influenciaram o desenvolvimento da linguagem wagneriana, manifestada com um regresso à tradição, e não menos marcada por esta enriquecedora experiência.

Fecha-se assim uma época cultural, complexa e carregada de simbolismo, da qual Olbrich, Loos e Klimt são protagonistas. O trabalho de Hoffmann move-se em várias frentes. Na cultura, compromete-se a dar continuidade à linguagem dos seus mestres, à linguagem de Wagner: linguagem da tradição.

Hoffmann e o seu trabalho, foram profundamente influenciados por Otto Wagner, e seus precedentes: John Ruskin e William Morris, mas foi Hasenauer quem mais o influenciou.

Hoffmann trabalhou no escritório de Wagner, entre 1896-1897 (por onde passou também Olbrich), sendo relevante o contributo dos seus alunos em muitas das suas obras. Wagner persistia na vontade de devolver à arquitectura as suas motivações primárias. "O primeiro motivo e a finalidade originária que levaram os homens a edificar, foi certamente a necessidade de proteger-se dos elementos atmosféricos, dos seus semelhantes e das feras. A construção é o germe da arquitectura(…). Este conceito coincide com a pura utilidade. Mas esta não bastava, porque o sentimento da beleza, presente no homem, reclamava a arte e exigia que esta acompanhasse a construção, assim nasce a arquitectura."[51]

Esta máxima é fundamentada pelo tema da habitação, sobre a qual, mais tarde incidirá o trabalho de Hoffmann e Olbrich em Viena. Hoffmann colaborou e foi membro da Secessão de Viena, ainda num momento embrionário da sua formação.

Foi nesta cidade sob a influência estilística da *Art Nouveau*, que a sua reputação ascendeu. Deste modo, em 1899 foi nomeado professor no *Kunstgewerbeschule*. O seu ensino reflectia a sua prática. Além do trabalho de arquitectura, também desenhou objectos, utensílios, padrões que poderiam ser usados em tecidos e noutras vertentes.

No seu percurso Hoffmann confiou acima de tudo no poder intuitivo: tal como deixou claro na seguinte declaração: "There are two kinds of artists, the ones who build up a matter rationally and develop it systematically, and the others who have a sudden inspiration- I am more for those with inspiration.

[51] WAGNER. *Moderne Architektur*.1895 em GRESLERI, *Josef Hoffmann*. 1983, pp.11.

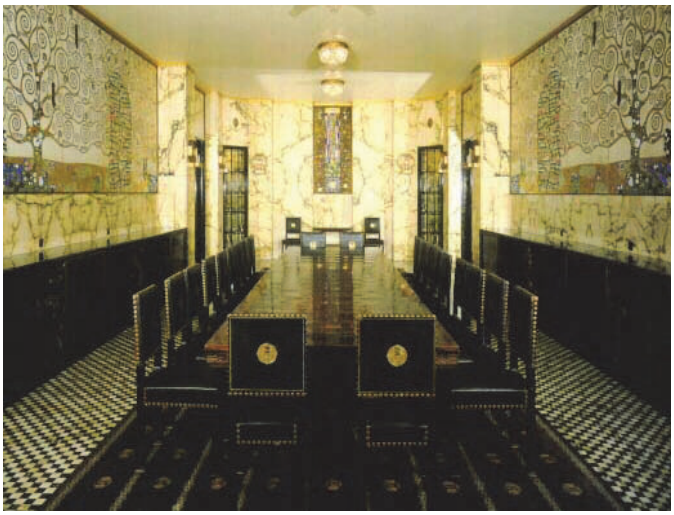


Fig.15 Palácio Stoclet, Sala de Jantar. Projecto de Hoffmann e painéis de Klimt, 1905-1911

One should not obstruct the intuition(...)I for myself always have to close my eyes and imagine the matter before I begin it."[52] Hoffmann teve sempre consciência das mudanças artísticas e arquitectónicas, que giravam em torno do contexto histórico em que se inseria. No núcleo deste clima, inscrito numa precariedade geral, torna-se arriscada a criação de uma linguagem própria, que deixasse marca neste contexto arquitectónico com tantas particularidades.

Ao longo do seu percurso teve a oportunidade de trabalhar com vários artistas, em torno de um projecto arquitectónico. Uma dessas obras é o Palácio Stoclet (fig.15) projectado por Hoffmann e Klimt com colaboração de outros membros da Secessão. Nesta obra, uma das salas do palácio é revestida por painéis e frisos de mosaico da autoria de Klimt (à semelhança do projecto do edifício da Secessão). O espaço é axial e todos os elementos convocam essa axialidade, desde a iluminação artificial, ao posicionamento da mesa e a colocação dos painéis. Deste modo, os dois dos painéis são exactamente iguais e estão colocados simetricamente reflectindo no tampo da mesa .Os próprios tons do painel não andam distantes do tom da mármore, que reveste as paredes. O chão é em xadrez (preto e branco) quebrando as arestas e criando uma espécie de jogo óptico. A obra é pensada na sua totalidade em que todos os se relacionam.

Neste sentido, Henry- Russell Hitchcock, cítrico de arte, em 1929 escreveu: "'In Germany as well as in Austria, Hoffmann's manner has profoundly influenced the New Tradition."[53] Contudo, ele evita grandes demonstrações teóricas, considerando a arte como algo praticável, algo que tinha de ser materializado. A Arte era para ser executada e não para ser discutida. Deste modo, Hoffmann, deixa-nos poucos registos teóricos mas uma considerável obra construída.

[52] Disponível em: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A2694&page_number=1&template_id=6&sort_order=1&section_id=T038471#skipToContent.

[53] Disponível em: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A2694&page_number=1&template_id=6&sort_order=1&section_id=T038473#skipToContent.



Fig.16 Uma Publicação da obra *Sastrería Goldman&Salatsch* de Adolf Loos, Paul Engelmann e Josef Schecter,1946

Hoffmann e Adolf Loos contemporâneos tinham pareceres diferentes sobre a arte e a arquitectura, mas também partilham ideais comuns.

Adolf Loos viveu na América, entre 1893 e 1896. Terá sido um período de grande influência a diversos níveis. Durante a sua estadia, Loos terá dedicado parte do seu tempo ao estudo dos escritos de Sullivan. É curioso analisar o ensaio *Ornamento em Arquitectura*, redigido no ano de 1892, onde defendia o abandono temporário do ornamento. Apela ao engenho do arquitecto em manipular formas sem recorrer a ornamentação. Este ensaio tê-lo-á motivado profundamente influenciando-o, mais tarde, em 1908, ensaio da sua autoria, intitulado: *Ornament und Verbrechen*.[54]. Neste escrito, Adolf faz a seguinte afirmação: "Descobri a seguinte verdade e apresentei-a ao mundo: A evolução cultural equivale à eliminação do ornamento nos objectos de uso corrente."[55]

Para ele o ornamento não melhora a qualidade de vida da sociedade, pelo contrário, só atrasa o progresso cultural. Todo o objecto ornamentado é substancialmente mais caro, uma vez que necessita de outros recursos, alargadas horas de trabalho, em relação a um objecto desornamentado, "a ausência de ornamento é sinal de poder intelectual."[56] Desta forma o ornamento era destinado ao *Pobre Homem rico*[57] de Viena. O ornamento é efémero e por isso torna-se frágil. Como tal Adolf Loos afirma numa publicação "a futilidade do ornamento como inimigo da verdade."[58]A sociedade vivia num constante ciclo, contribuindo lentamente para a sua degeneração- a ornamentação não se relaciona com a Arte.

Loos reivindica as suas influências com afinidade pelo movimento inglês, dos anos 80, Arts & Crafts admirando a simplificação da forma e das superfícies sem adornos. No entanto, não poupa severos ataques à Sucessão e aquilo que ela representava. Contudo, não existem registos de uma crítica directa ao seu fundador: Klimt, contrariamente ao sucedido com outros elementos deste movimento. Podemos nomear Hoffmann e Olbrich. No ensaio *Ornamento é crime*, coloca uma questão com uma subtil crítica à mistura, "Dentro de dez anos, onde estão as obras de Olbrich? O ornamento moderno não tem antepassados nem descendentes. Não tem passado nem futuro (…)."[59]

---

[54] A tradução para ser algo como Ornamento é crime. A crítica a Loos não se baseia unicamente ao ornamento em si, mas sim ao modo como os sues contemporâneos usavam as suas obras.

[55] SARNITZ. *Adolf Loos*. 2009, pp.84.

[56] LOOS. *Ormamento é crime*. Em COLOMINA. *Adolf Loos: Nosso contemporâneo*. pp.163.

[57] Ver: LOOS. *Adolf Loos: Escrito I 1897-1909*. 1993, p.246 e seguintes. *O pobre homem rico (* título original: *Vom armen reichen Mann)* é um texto crítico destinado à nova burguesia vienense.

[58] SARNITZ .*Adolf Loos*. 2009, pp.9.

[59] SARNITZ. *Adolf Loos*. 2009, pp.87.



Fig.17 *Reflexos em Viena*. Ngv Fotografo, Jean-Peirre Charbrol

Hoffmann e Loos tiveram percursos muito semelhantes, nasceram no mesmo ano, na mesma cidade, frequentaram as mesmas escolas, progredindo depois os seus estudos em universidades diferentes. Contudo os seus conflitos e polaridades são assumidos. Mas o principal conflito entre Hoffmann e Loos acentuou-se, após Hoffman ter rejeitado a atribuição do projecto da sala *Ver Sacrum* a Loos. [60]

Embora com as suas posições antogónicas, com divergências e conflitos, estas duas personalidades fizeram um percurso quase paralelo. Expondo o seu ponto de vista, Richard Neutra afirma "Hoffmann era, aos meus olhos, o professor que Loos demolia, ou tinha tentado demolir aos olhos da sua geração." [61]

[60] " Há quinze anos, abordei Josef Hoffmann pedindo-lhe que me autorizasse a desenhar a sala de conferências do edifício da Secessão, uma sala que de qualquer forma o público nunca veria e em que apenas seriam gastas algumas centenas de coroas. Fui literalmente rejeitado." LOOS. *Meine Bauschule*. 1913. Em COLOMINA. *Adolf Loos: Nosso contemporâneo*, pp.165.

[61] NEUTRA. *Adolf Loos: Pionneer of Modern Architecture*. 1966. Em COLOMINA. *Adolf Loos: Nosso contemporâneo,* pp.164.



Fig.18 *Representação das três artes*, elemento do Pavilhão de Exposição da Secessão

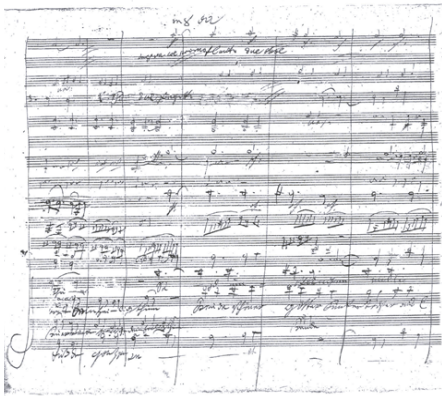


Fig.19 Pauta da *nona sinfonia* de Beethoven

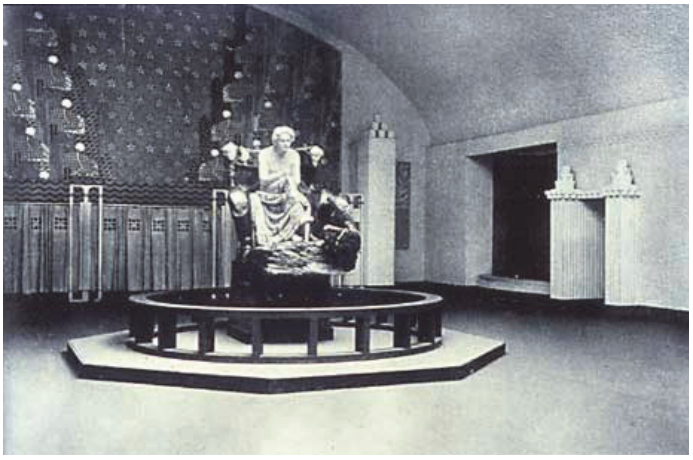


Fig.20 Escultura *Beethoven* de Max Klinger, XIV Pavilhão de Exposição de Viena, salão principal, 1902

Pavilhão de Exposição da Secessão de Viena| XIV Exposição

Em 1902 a Secessão, uma organização de artistas, atinge o seu apogeu na décima quarta Exposição. Em particular, a exposição de Beethoven, que marcou um ponto de viragem: "Pela primeira vez não se mostraram ao público obras de arte ordenadas pelos nomes dos artistas ou seus temas, mas reunidas numa obra global onde cada elemento se submetia a um todo superior, ideal e estético."[62]

Esta exposição relacionava o trabalho de vinte e um artistas, entre os quais é de salientar Klimt, na sua obra *Friso de Beethoven*; a escultura de Max Klinger; e as obras de arte expostas em redor: "A obra de arte global da exposição prestava homenagem ao grande compositor Beethoven, a um grande artista de artes decorativas, Klinger, e à ideia da própria Secessão: libertar a sociedade através da arte. O artista torna-se o libertador, a obra de arte e ao seu culto (a exposição), a obra de libertação."[63]

Esta exposição tinha como objectivo homenagear o compositor e musico alemão Bethoven. Além disso tinha pressuposto tornar a arte acessível colocando-a ao serviço da sociedade, com o intuito de despertar nele, o lado mais humanista, o prazer da arte. Procurava-se explorar os vários sentidos: a música também estava presente, o quarto movimento da nona Sinfonia, dirigida pelo então director da opera de Viena: Gustav Mahler.

Eliminar as fronteiras entre a arte e a vida era um dos mandamentos, tanto da Secessão como desta exposição: "apenas numa obra de arte global com efeito total é que a representação secessionista da acção social da arte podia realizar-se."[64] Esta foi concebida com especial atenção ao percurso que o visitante iria percorrer.

A organização e materialidade do espaço interior, Edifício da Secessão, foi concebido pelo arquitecto Josef Hoffmann. Revolucionou a tradição, utilizou o betão no interior, no estado mais puro, em que a neutralidade unifica arquitectura com as outras artes. Assim a arquitectura não compete com as obras expostas, não cria ruído: tudo está em sintonia, tudo fala a mesmo linguagem. "A simplicidade dos materiais e a sua considerável falta de ornamento constituem princípios estéticos que pretendem separar-se conscientemente da arte historicista onde o ornamento é a única forma que contém uma expressão."[65]

Desde modo, pretendia-se que o visitante, no momento de entrada, não estabelecesse relação visual com a escultura de Beethoven. Assim o seu olhar era desviado para a arquitectura do complexo de três naves. Posteriormente, eram encaminhados para a nave lateral, onde se localizava a obra de Klimt, *o friso de Beethoven*. Através das

---

62 FIELD. *Gustav Klimt*. 1992, pp.97.

63 FIELD. *Gustav Klimt*. 1992, pp.101.

64 FIELD. *Gustav Klimt*. 1992, pp.97.

65 FIELD. *Gustav Klimt*. 1992, pp.102.

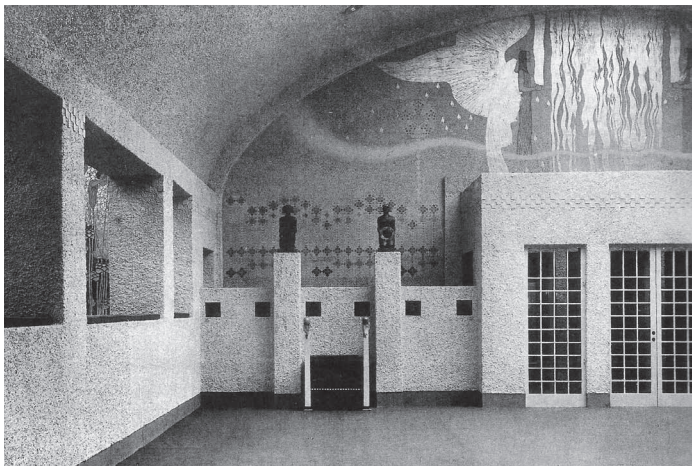


Fig.21 Imagem do interior da XIV Pavilhão de Exposição de Viena, 1902



Fig.22 O *Friso de Beethoven*, Klimt, 1902

duas salas laterais estabelecia-se relação com a sala central. Nesta sala estacamos perante pintura murais: *A noite a cair* de Alfred Roller e *O Dia a Nascer* de Adolf Bohn.

Em 1898, o crítico Rudolf Lothar, faz o seguinte comentário a propósito da exposição: "(…) A maior missão da arte não é a de ser um prazer, mas a de ensinar a termos este prazer. É neste sentido que a arte é um magnífico educador do homem." [66] Não se procurava espectadores sem opinião, mas sim pessoas que reclamavam expressão crítica.

Um dos pontos centrais desta exposição é o *friso de Beethoven*, uma obra de tributo a Beethoven, da autoria de Klimt. O *friso de Beethoven* pode ser comparado a uma transposição simbólica, da nona Sinfonia de Beethoven, mas este elemento não sobrevive sozinho. "The Beethoven Frieze celebrates the victory of the human spirit through painting, sculpture, music and poetry in Klimt's realisation of the Secessionist ideal of Gesamtkunstwerk (the total work of art)."[67]

À semelhança da obra, também o friso é construído em três diferentes momentos; A *aspiração à Felicidade* que batalha com *Forças inimigas*, com a gloria do *Hino à Alegria*. Ao analisar esta obra somos induzidos a estabelecer ora analogias com a história ora com a mitologia. No edifício da Secessão, o friso encontra-se localizado na metade superior das três paredes da sala. Esta posição pretende conferir escala ao espaço, à semelhança do lambrim, estabelecendo uma relação visual com o observador. Este frisos tinham de ser contemplados a uma determinada distância para a sua apreensão total.

Na parede contigua à entrada deparamo-nos com A *aspiração à Felicidad*e, uma analogia ao homem forte, dotado, com ambição que deve lutar para alcançar a plenitude. Na parede mais pequena, encontra-se representado *Forças inimigas*, representadas através da figura de um macaco monstruoso, que representa forças negativas, hostis, que os deuses teriam de enfrentar. Na segunda grande parede, *Hino à Alegria* representa a ânsia pela felicidade que encontra a sua paz na poesia.

A obra de Klimt, "era sobretudo uma alegoria das circunstâncias e forças culturais, uma alegoria ao papel da arte e do artista-libertador."[68]

Estes frisos representam diferentes estados emocionais no homem e estão distribuídos tendo em conta o percurso do observador, dimensão e configuração do espaço. Os elementos que estão a ser convocados para o espaço não sobrevivem sozinhos: os frisos, escultura, pintura e a música, arquitectura.

Deste modo o espaço desperta vários sentidos através da arte. E a arte têm este efeito em nós, transportam-nos para um estado puro.

---

66 FIELD, *Gustav Klimt*, 1992, pp.103.

67 Disponível em: http://www.ngv.vic.gov.au/vienna/secession/secession-building.

68 FIELD, *Gustav Klimt*, 1992, pp.110.



Fig.23

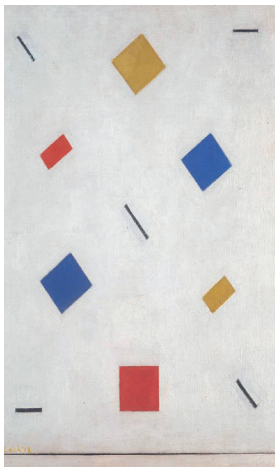


Fig.24



Fig.25



Fig.26



Fig.27

Base de construção do arranjo de imagens:
Fig.23 Café Aubette, Strasbourg, França, Theo Van Doesburg, 1927.
Fig.24 *Composição*, Van der Leck, 1918
Fig.25 *Losango com quatro linhas*, Mondrian,1930
Fig.26 Construção volumétrica, Georges Vantongerloo, 1924
Fig.27 *Composição da equação y = ax 2 + bx +18*, Georges Vantongerloo,

1.3 De Stijl

Um conjunto de artistas holandeses uniram-se com o propósito de colocar a Arte ao serviço da sociedade. Para tal recorreram à criação de uma revista: uma revista de arte designada *De Stjil*. Fundada em Outubro de 1917, por Theo Van Doesburg juntamente com Mondrian. A juntar-se a estes, é de mencionar colaboradores como Van der Leck, o pintor e escultor Georges Vantongerlo, o poeta Anthony Kok e o arquitecto Pieter Oud. Passado um curto período de tempo Van der Leck decide abandonar o grupo, em contrapartida outros artistas associam-se: o arquitecto Rietveld em 1919 e posteriormente,Van Eesteren e os pintores Cesar Domela e Kiesler.

O movimento é composto por um conjunto de membros, de diferentes áreas artísticas, que se estendem fora dos limites da Holanda. *De Stijl* pretendia dar a conhecer à sociedade um conjunto de ideias de caris vanguardista, para a época, tocando nas diversas formas de arte desde a pintura à arquitectura passando pelas artes decorativas: "aponta para um geometria formal, depurando toda a ornamentação graças a um racionalismo subtil".[69]

Nas primeiras publicações, Mondrian e Theo Van Doesburg, tiveram uma prestação crucial. O espírito da época movia os seus princípios, que se tinham como motivação "criar uma unidade espiritual entre os artistas e promover a formação de um estilo colectivo; integrar a arte e a técnica, em particular no âmbito da arquitectura."[70]Segundo eles, toda a criação artística, deveria ser colocada ao serviço da sociedade quebrando a primazia do indivíduo em busca de soluções colectivas. Pretendem reconciliar, aproximando as polaridades da existência humana: "Natureza e intelecto, por outras palavras, os princípios masculino e femininos, o negativo e o positivo, o estático e o dinâmico, o horizontal e o vertical."[71]

De Stijl era movida por objectivos técnicos e artísticos, definidos da seguinte forma: "Desejamos uma nova estética baseada em puras relações de linhas e tons puros porque só as relações puras entre elementos construtivos puros podem conduzir à verdadeira beleza. Neste momento a beleza pura não só é necessária como também, na nossa opinião, é o único meio capaz de uma manifestação pura da força universal que se encontra presente em todas as coisas."[72]

Esta revista tornou-se força na revolução social que desencadeando vários posicionamentos estéticos: desde arte abstracta baseada na razão de Mondrian à radical simplicidade de Rietveld, relacionando a cor na arquitectura: a interdisciplinaridade entre as várias artes.

---

[69] ELGAR. *Mondrian*. 1973, pp.86.

[70] ARGAN, *Walter Gropius e a Bauhaus*, 1990, pp.65 Em Theo Van Doesburg: Der Wile zum Stjil. Em: Theo van Doesburg 1883-1931. Catálogo da exposição *van Abbemuseum. Eindhoven.* 1968, pp.49.

[71] ELGAR. *Mondrian*. 1973, pp.86.

[72] ELGAR. *Mondrian*. 1973, pp.86.

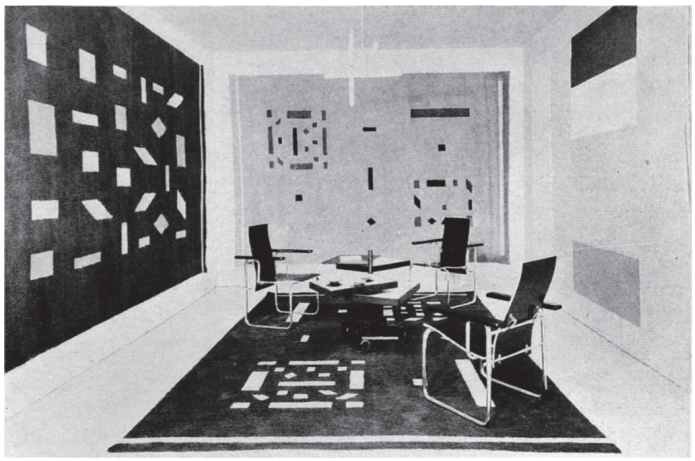
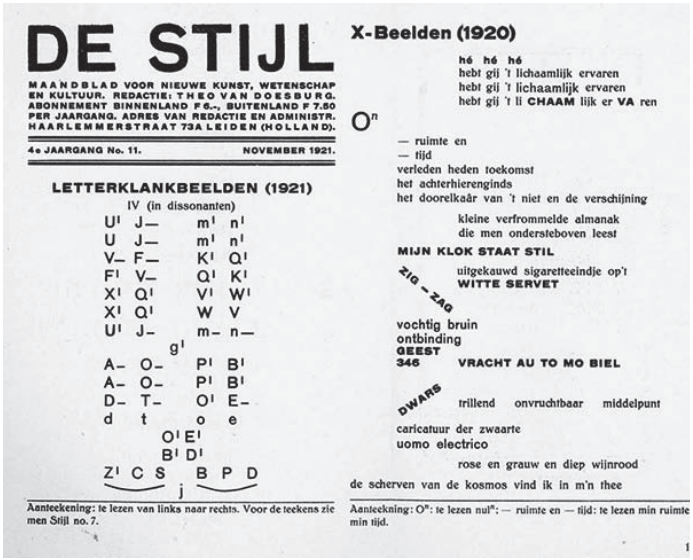


Fig.28 Atelier de *Metz & Co*. Tapecaria na parede e carpete de Bart van der Leck e móveis de Gerrit Rietveld, 1930



DE STIJL

MAANDBLAD VOOR NIEUWE KUNST, WETENSCHAP EN KULTUUR. REDACTIE: THEO VAN DOESBURG. ABONNEMENT BINNENLAND F 6.–, BUITENLAND F 7.50 PER JAARGANG. ADRES VAN REDACTIE EN ADMINISTR. HAARLEMMERSTRAAT 73A LEIDEN (HOLLAND).

4e JAARGANG No. 11. NOVEMBER 1921.

LETTERKLANKBEELDEN (1921)

IV (in dissonanten)

U' J– m' n'
U J– m' n'
V– F– K' Q'
F' V– Q' K'
X' Q' V' W'
X' Q' W V
U' J– m– n–
g'
A– O– P' B'
A– O– P' B'
D– T– O' E–
d t o e
O' E'
B' D'
Z' C S B P D
j

Aanteekening: te lezen van links naar rechts. Voor de teekens zie men Stijl no. 7.

X-Beelden (1920)

hé hé hé
hebt gij 't lichaamlijk ervaren
hebt gij 't lichaamlijk ervaren
hebt gij 't li CHAAM lijk er VA ren

O^n

— ruimte en
— tijd
verleden heden toekomst
het achterhierenginds
het doorelkaâr van 't niet en de verschijning

kleine verfrommelde almanak
die men ondersteboven leest

MIJN KLOK STAAT STIL

ZIG – ZAG
uitgekauwd sigaretteeindje op't
WITTE SERVET

vochtig bruin
ontbinding
GEEST
346 VRACHT AU TO MO BIEL

DWARS
trillend onvruchtbaar middelpunt

caricatuur der zwaarte
uomo electrico

rose en grauw en diep wijnrood
de scherven van de kosmos vind ik in m'n thee

Aanteekning: O^n: te lezen nul^n: — ruimte en — tijd: te lezen min ruimte min tijd.

1

Fig.29 Exemplar da Revista *De Sjitl* nº11, Theo van Doesburg, Novembro de 1921

Este alargado conjunto de artistas enraizou o contributo das artes na sociedade, procurando a arte pura nas diversas formas sociais. Esta pureza na arte, a arte abstracta, era revelada através do uso das cores primárias, formas rectangulares e assimétricas composições.

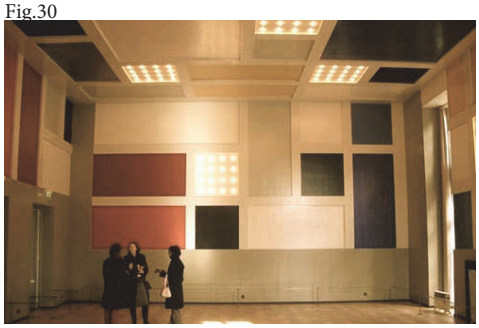
De Stijl foi o veículo de uma estética baseada na abstracção geométrica: "Doesburg insistiu com Mondrian numa gama de cores universal e supra-individual: amarelo,vermelho,azul mais o branco, cinzento e preto; estes meios modestos, quando correctamente aplicados, seriam suficientes para criar a expressão máxima."[73]As cores puras eram o elemento fundamental que caracterizava esta arte e tornaram-se o foco central nesta matéria.

Argan, no seu livro , *Studi e Note* escreve o seguinte: "nela formulazione di De Stjil l'arte si riduce a un minimum; né altra giustificazione può darsi a una così severa riduzione se non che quel minimum è appunto la dose in cui l'arte può essere assimilata e circolare nell'intero corpo sociale."[74]

[73] ARGAN, *Walter Gropius e a Bauhaus*, 1990, pp.56.

[74] TOMASSONI. *Piet Mondrian*. 1969, pp.6.

Fig.30



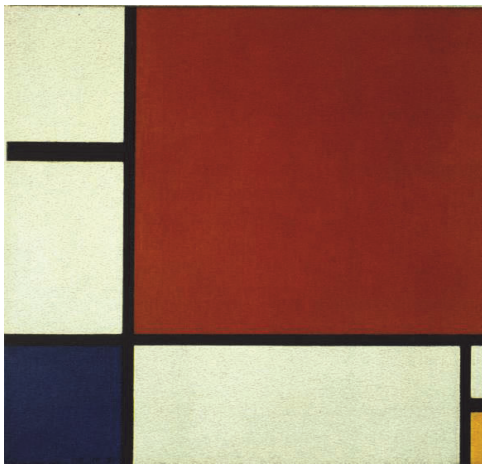


Fig.31

Fig.32

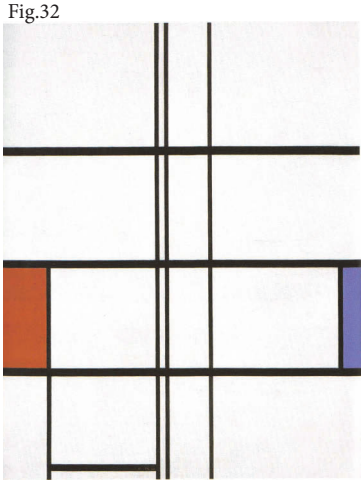




Fig.33



Fig.34

Base de construção do arranjo de imagens:
Fig.30 Interior do Café Aubette projectado por Theo Van Doesburg em 1927.
Fig.31*Composição II, vermelho, azul e amarelo*, Mondrian em 1930.
Fig.32 *Composição com vermelho e azul,* Mondrian em 1936
Fig.33 Desenho do alçado do *Cafe De Une*, Pieter Oud em 1925
Fig.34 Casa *Schroder* projectada pelo arquitecto Rietveld em 1924

Mondrian deu início a uma estética baseada na abstracção geométrica; um movimento de renovação que iria influenciar não só a pintura mas também a arquitectura, as artes decorativas e as artes gráficas em geral. Procurou incessantemente por uma ordem universal que regesse o mundo, a partir da sua percepção e experiência, abrindo, desta forma, portas a uma nova linguagem.

Defendia que nos devemos desviar da natureza e do objecto, e encontrarmo--nos, resumindo a sua teoria: "A desnaturalização que constitui um dos pontos essenciais do progresso humano é da maior importância no neoplasticismo. É privilégio da pintura neoclássica ter demonstrado plasticamente a necessidade da desnaturalização. Desnaturalizou os elementos construtivos e o processo de os estruturar. Este é o motivo da sua qualidade de pintura abstracta e genuína. Desnaturalizar significa abstrair. Pela abstracção atinge-se a expressão puramente abstracta." [75] A arte pela arte era a última das preocupações de Mondrian. Analisando o quadro, deparamo-nos imediatamente com a ausência de título. Tendência, que mais tarde, será quebrada aquando da sua vivência de Nova Iorque.

O quadro *Composição com vermelho e azul* de 1936, em conformidade com as suas restantes obras, não contêm qualquer tipo de moldura, pois esta introduzirá uma outra dimensão, a perspectiva e a bidimensionalidade iriam ser perdidas. Toda a sua obra é regida pela uso das cores primárias, e pelas designadas não cores (preto e branco). A simetria é excluída por inteiro, mas o equilíbrio é omnipresente. O equilíbrio é mantido com recurso às diferentes espessuras de linha preta, horizontal e vertical, conferindo diferentes formas, diferentes intensidades, contribuindo para o jogo de proporções entre: cor e matéria. Deste modo, existe a rejeição da linha oblíqua em contraponto à presença permanente do ângulo recto. Esta rigorosa composição geométrica resultará numa total harmonia.

Linhas, Planos ou Espaço? As suas linhas rectas ganham espessura e expressão assemelhando-se a planos. Se alteramos as espessuras das linhas, os tons cromáticos, o equilíbrio e a harmonia desvanece-se. O seu método e linguagem igualam-se à linha de pensamento. "Art is only a substitute while the beauty of life is still deficient. It will disappear in proportion as life gains in equilibrium."[76]

Se entendermos a função das cores na tela como um mergulho no espaço, à semelhança de Kandinsky, então podemos concluir que Mondrian está a equacionar o espaço tridimensional a partir de uma leitura em planta(bidimensionalidade). Ou seja, está a reflectir sobre uma dimensão de espaço, atribuindo profundidade à tela. O mesmo estava a ser feito por Malevich (1879-1935).

O objectivo de Mondrian é eliminar da vida e do quotidiano o desequilíbrio existente entre o indivíduo e o universal. Poderemos interpretar o desequilíbrio como uma falsa percepção da realidade.

---

[75] ELGAR, *op. cit.*, pp.100.

[76] *De Stijl: 1917-1931: Visions of Utopia*. 1982, pp.9.



Fig.35 Escada e zona de acesso em *De Vonk*, Pieter Oud e Theo Van Doesburg, 1917-1919.
O volume da escada trabalhado na sua desfragmentação desenha o banco.



Fig.36 Capa da primeira edição da revist*a De Stijl*, de 1917.



Fig.37 Escada que culmina num vitral, *De Vonk,* Pieter Oud e Theo Van Doesburg em 1917-19
O volume da escada e do banco são iluminados pela luz filtrada no vitral.

Nos dois primeiros anos do nascimento do movimento *De Stij*l, 1917/1918, começou a ser debatida a problemática da complementaridade da pintura no espaço arquitectónico. A relação entre a pintura e a arquitectura estava longe de ser unânime. Os elementos deste movimento, como Van der Leck, Van Doesburg e Mondrian apresentavam ideias, um pouco antagónicas, acerca deste assunto; "Whereas Mondrian was convinced from the outset that the two forms of art were fundamentally incongruent, Van der Leck and Van Doesburg chose to emphasize the differences between their practitioners, the architect and the painter. Van Doesburg was much more consistent in this than Van der Leck, who saw architecture and painting as separate but, especially in their treatment of the plane, mutually enhancing and elucidating arts, whereby painting 'deconstructs' architecture's corporality into flatness."[77]

Theo van Doesburg assume esta diferença entre estas duas artes, a arquitectura e a pintura, quando afirma "the modeling of space as the main task confronting both architect and painter, space for the modern visual artist was not a measurable, bounded are such as architects were wont to imagine, but the notion of extension expressed by the one (for example, a line, a colour) to the other (for example picture plane)."[78]

Neste clima de tenso debate entre esta problemática é construída a obra designada de *The Vonk* que será a chave para clarificar esta questão.

J.J.P. Oud não trabalha sozinho neste projecto tendo a colaboração do seu colega e amigo Theo Van Doesburg.

Este projecto é um grande objecto encerrado implantado num terreno plano. Revestido a tijolo, com duas águas e com uma organização axial e simétrica, apresenta uma hierarquização das fachadas, revelando ainda algumas raízes conservadoras. J.J.P. Oud projectou um edifício compacto em que a composição da fachada é simétrica e os pavimento está composto segundo dois eixos.

Este é um exemplo de objecto arquitectónico que Van Doesburg designa "a frontal architecture which nonetheless conceals the unsuspected riches of two building sections-staircase and corridor-where painter and architect, each using their own specialist resources, have encapsulated the "four dimensions of space" in a new (time space) in a new collective monumental style."[79]

No que respeita ao interior do edifício houve um forte contributo de Theo Van Doesburg, incidindo num elemento: a escada. Dada organização do espaço simétrica e rígida, a escala é um elemento que quebra essa tensão e que une os espaços públicos e privados. A escala tem uma grande presença no edifício, não só porque estabelece respostas a nível funcional como é um elemento plástico.

---

77 OXENAAR. *Bart van der Leck tot 1920*. 1976. Em TAVERNE. *J.J.P. Oud: the complete works : 1890-1963*. 2001, pp.139.

78 DOESBURG. Grondbegrippen der nieuwe beeldende kunst. 1919. Em TAVERNE. *J.J.P. Oud: the complete works: 1890-1963*. 2001, pp.139.

79 TAVERNE. *J.J.P. Oud: the complete works: 1890-1963*. 2001, pp.141.



Fig.38. Pormenor do pavimento da casa *The Vonk,* Theo Van Doesburg.

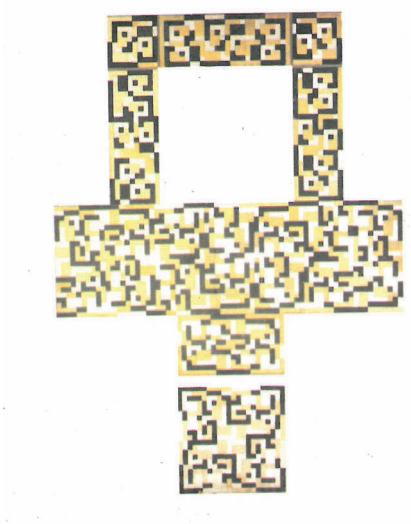


Fig.39 Planta do desenho do pavimento, *The Vonk*, Theo Van Doesburg.

Constrói-se na desmaterialização na desmaterialização da matéria, em que a luz, filtrada pelos vitrais, projecta-se nas escadas e nos bancos. Doesburg descreve a espacialidade que ele criou: "by abandoning every external, non-architectural decoration and sculptural detail (figures, mouldings, etc.) the plastic rhythm of the architecture achieves its full autonomous expression...The ascending stair, the pierced walls, the side benches and the bench on the upper corridor, they all have a logical, functional meanings that expresses itself three-dimensionally in a single organic form. This form, from whatever side it is viewed, has a remarkably rhythmic effect."[80]

Outro elemento é a cor. A cor confina um lambrim ao espaço. O efeito da composição da cor funciona como elemento potenciador de espacialidade num jogo de formas geométricas que revestem o pavimento interior.

Na fachada está presente um jogo plástico e geométrico, onde o tijolo tem diferentes cores e rotações em diferentes ângulos. O uso da cor em arquitectura, que *De Stijl* defendia, não era por mera decoração mas sim como parte integrante do projecto de arquitectura.

Esta relação é concebida como complementar num conjunto de forças que interagem em prol de uma obra comum:"la collaborazione con i colleghi delle arti libere mi attirava fortemente, e con loro partecipai alla rivista *De Stjil* con grande piacere, piacere che in questioni d'arte non ho mai rimpianto. Attraverso tale collaborazione arrivai a trasferire nell'architettura i principi dell'arte neoplasticista."[81]

[80] DOESBURG. *De Stjil 2 nº1*. 1918. Em TAVERNE. *J.J.P. Oud: the complete works: 1890-1963*. 2001,pp.143.

[81] J.J.P. Oud. *Mein Weg in de Stjil*. 1960. Em *J. P. Oud / a cura di Umberto Barbieri*. 1994, pp.34.

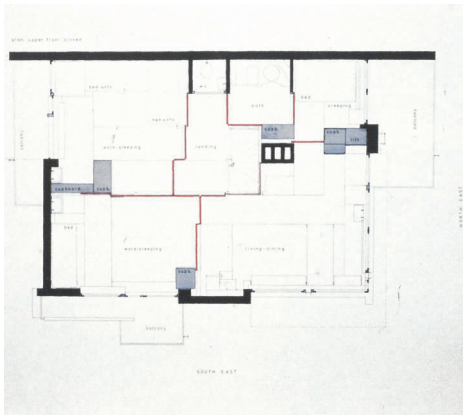


Fig.40 Planta do piso térreo, Casa *Schroder,* 1924

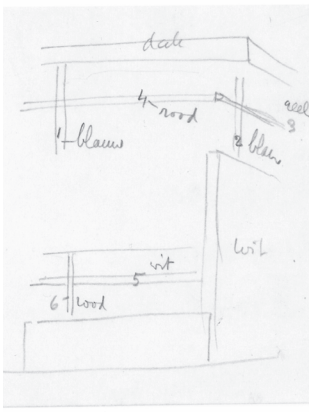


Fig.41 Esquiço do mobiliário e cores da Casa *Schroder*, Rietveld, 1924. Durante a construção o arquitecto desenvolve vários esquiços como este estudando a cor nos vários elementos

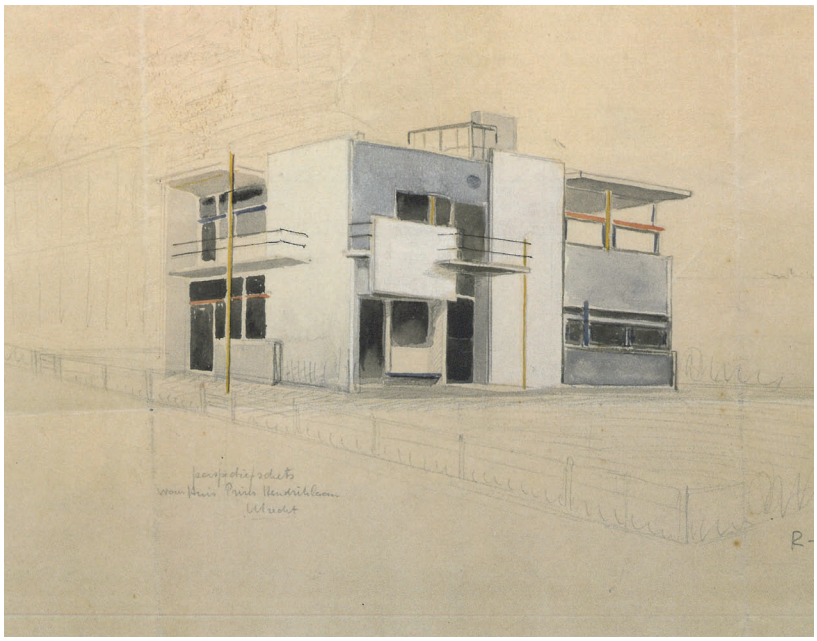


Fig.42 Desenho apresentado para aprovação do projecto, Rietveld, 1924

Casa Schroder

Durante o desenvolvimento do projecto da casa Schroder, Rietveld escreve várias cartas ao seu amigo e arquitecto J.J.P. Oud, onde partilha inquietações projectuais.

A primeira carta foi enviada a 3 de agosto de 1924 onde partilha o seu novo projecto: "Estoy trabajando en una casa pequena aquí en Utrecht. Ya te la enseñaré en cuanto esté un pouco mejor dibujada a escala. Tienne que terminarse rápido. Empezaremos la próxima semana, en cuanto obtenga el permiso."[82]

Este pequeno projecto a que Rietveld se refere é a casa Schroder que se revelou num extraordinário manifesto da arquitectura do movimento *De Stjil*.

O contacto de Rietveld com outros membros deste movimento teve uma influência fulcral nomeadamente nesta obra em estudo. Os trabalhos desenvolvidos nesta atmosfera encontram-se aqui reflectidos, desde os planos assimétricos, forma rectilíneas, à utilização de uma restrita paleta cromática.[83] "El concepto de un diseño interior integral proprio de De Stijl y, portanto, del interior de la casa Rietveld - Schroder, es un consecuencia lógica del deseo de conseguir una síntesis entre pintura, arquitectura y diseño gráfico típico de finales del século XIX." [84]

No mesmo ano da construção desta casa, 1924, Theo van Doesburg publica una revista, *bouwkunding Weekblad y De Stjil*, alguns princípios pelo qual o movimento se regia salientando dois pontos específicos. Um deles afirma: "la nueva arquitectura es elementar; es decir, se desarrolla a partir de los elementos del edificio en el sentido más amplio posible. Estos elementos, como la función, la masa, el plano, el tiempo, el espacio, la luz, el color, el material, etc., son al mismo tiempo elementos visuales" e o ponto seguinte abordava a separação entre interior e exterior: "La nueva arquitectura ha perforado la pared y, de ese modo, ha eliminado la separación entre el interior y el exterior. Las paredes ya no son de carga; se han reducido a pilares de apoyo. El resultado es una nueva planta abierta que difiere totalmente del concepto clásico, ya que el espacio interior y el exterior penetran el uno el otro."

A casa Schroder foi projectada em 1924 em colaboração com o cliente Schroder.[85] "Rietveld proyectó la forma general de la casa, decidió las colores y trabajó en el proyecto (e veces con sus propias manos) hasta el último detalle. Es cierto que Truus Schroder colaboró con el en el diseño del interior, insistiendo en la transparencia y la flexibilidad."[86]

As três fachadas expostas revelam todas o mesmo detalhe no desenho.

---

82 KUPER MARIJKE. *2G- Revista internacional de arquitectura nº 39 e 40*. pp.4.

83 Esta paleta cromática de cores vai desde cores primárias, ao preto, branco e tons de cinza, desenvolvido por este movimento com grande influência do pintor Mondrian, também ele elemento e fundador do movimento De Stjil.

84 NACY TROY. *The De Stjil environment*. 1983. Em *2G- Revista internacional de arquitectura nº 39 e 40.* pp.7.

85 Truus Schroder - Schrader é uma jovem viuva que pretendia o desenho de uma casa onde o primordial era a habitabilidade do espaço de uma forma fluida. Esta casa destinava-se a si e aos seus três filhos.

86 BOWN THEODORE. *The work of G. Rietvel, architect.* 1958. Em *2G - Revista internacional de arquitectura nº 39 e 40*. pp. 53.

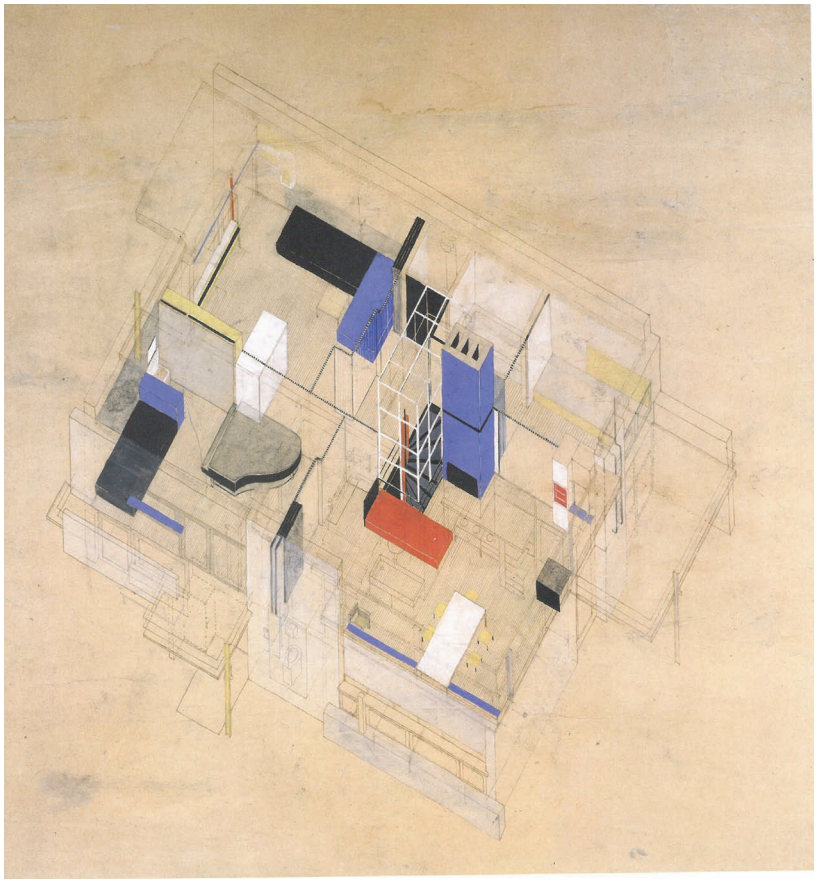


Fig.43 Axonometri do projecto da casa *Schroder.*
O espaço pensado em todas as suas escalas e vivências. Neste desenho é evidente a preocupação com o desenho de todos os elementos ritmado por uma paleta de cores.

Cada uma delas apresenta uma distribuição assimétrica e uma alternância entre planos abertos e fechados.

Os espaços interiores e exteriores são pensados em conjunto, como um só. O espaço desenha-se na sobreposição de linhas, planos e cores. As cores aqui utilizadas são as mesmas que Mondrian utiliza nas sua obra e as mesmas que seguia o movimento *De Stji*l; cores primárias, brancos, pretos, e várias tonalidades de cinza.

O projecto desafia qualquer tradição. Ao analisarmos a isometria (fig.43), percebemos genericamente a organização funcional da habitação que se desenvolve em dois pisos. O piso térreo apresenta um *foyer*, um pequeno estúdio, a cozinha e um quarto (para eventuais visitas). No piso superior, a organização é muito mais fluída, num corredor que distribui para os três quartos, uma instalação sanitária e uma sala de estar.

Rietveld afirma uma máxima que se revela nesta obra em particular; "habitar implica una acción."[87] Ele achava que a casa devia estimular uma actividade e uma consciência de quem a vive e para isso definiu todos os espaços e a sua vivência. O interior da casa Rietveld estava cuidadosamente estudado e definido em projecto culminando num detalhe meticuloso. O tamanho dos espaços estava relacionado com o tempo ocupado nele. Todos os espaços têm as funções definidas apresentando uma liberdade bastante restritiva.

Rietveld estava perfeitamente consciente deste facto. A prova disso é que três anos após a sua construção escreve outra carta ao seu amigo J.J.P Oud onde expõe esse mesmo assunto: "de repente, todo el asunto me resulta repugnante; todos esos espacios para estar o sentarse cuidadosamente calculados. Tienes que comer así, la comida entra por aquí, ahí es dónde te sientas para admirar las vistas, ahí recibes a los invitados, una persona se sienta aquí, entonces la vuelta e esa silla y ahí está la otra."[88] Nesta casa ele ditou, através do desenho, a vivência do espaço, estipulando cada acção do quotidiano.

O eco deste casa está presente em todos os projectos posteriores a este, elaborado pelo arquitecto Rietveld. Esta obra responde de uma forma clara aos princípios formulados por Van Doesburg no movimento *De Stijl*, convertendo-se num ícone deste movimento.

87 KUPER MARIJKE .*2G - Revista internacional de arquitectura nº 39 e 40*. p.36 .

88 KUPER MARIJKE. *2G - Revista internacional de arquitectura nº 39 e 40*. p.37.



Fig.44 Plantas da Escola da Bauhaus. Os primeiros anos de curso localizavam-se no piso inferior, os anos seguintes no piso superior.

I.4 A Bauhaus - O ensino artístico

Plano de Estudos da Bauhaus

"Vamos criar juntos a nova *estrutura* do futuro que será tudo numa única forma. Arquitectura, escultura e pintura."[89]

A escola de Arquitectura e Artes Aplicadas- Bauhaus [90] foi fundada em 1919, por Walter Gropius, em Weimar, na Alemanha. A Bauhaus "procurou estabelecer o contacto entre o mundo da arte e o mundo da produção"[91] transformando-se, "num conceito, na verdade, num chavão internacional."[92]

Esta instituição pedagógica extravasou qualquer tipo de protótipo ou quadro institucional, a fim de construir a "estrutura do futuro."[93] Para Gropius construir era uma "actividade social, intelectual e simbólica. Ele reconciliava disciplinas e vocações anteriormente separadas, unido-as para uma tarefa comum."[94]

A Bauhaus não era alheia ao fundamento criativo no acto projectual: "(…)toda a forma é, ao mesmo tempo, teoria e prática, conceito e acto."[95] Gropius tentou criar uma nova unidade, unindo o artesanato, arte e tecnologia. Esta ideia de globalidade, foi reafirmada neste período, de união entre as artes, *Gesamtkunstwerk*: "da obra de arte global à arquitectura Total."[96]

Com o conjunto de professores convidados, de espírito inovador, conseguiram introduzir nesta escola transdisciplinaridade e unidade em torno de ideais comuns.
É de salientar que os professores que integravam a escola tinham um vasto repertório de obras. Os seus nomes eram (re)conhecidos a uma escala alargada, entre os quais: Lyonel Feininger, Oskar Schlemmer, Wassily Kandinsky. Esta escola desenvolveu-se seguindo uma "metodologia democrática a participada"[97] onde mestres e alunos dialogavam na mesma linguagem.

Contudo esta academia atravessou diferentes tempos, diferentes contextos sociais e diferentes directores. A Bauhaus ficou marcada por contradições.

Contradições estas, que conduziram a reestruturações internas, curriculares e programáticas. "A Bauhaus contém várias *Bauhaus* que dialogam e/ou se contradizem,

---

[89] Citação de Walter Gropius. Em DROSTE, *op. cit.*, pp.18.

[90] " Gropius afirmou-me repetidamente: Nunca existiu um estilo Bauhaus "não se pode empregar a expressão 'estilo Bauhaus' simplesmente com o intuito de abarcar um acontecimento de tão amplo espectro, de tão diversificadas raízes. A expressão *estilo Bauhaus* é um mito, uma simplificação inadmissível." WICK, *Pedagogia da Bauhaus*. 1989, pp.7.

[91] ARGAN. *Walter Gropius e a Bauhaus*, 1990, pp.20.

[92] DROSTE, *op. cit.*, pp.6.

[93] DROSTE, *op. cit* , pp.17.

[94] ARGAN, *Walter Gropius e a Bauhaus*, 1990, pp.55.

[95] Problemática de Wagner.

[96] Karl Heinz Huter no artigo *Vom Gesamtkunstwerk zur totalen Architektur.* Em JACINTO RODRIGUES, *op.cit*, pp.38.

[97] "A Bauhaus propõe agrupar todas as formas de trabalho criativo, reunificar todas as disciplinas da arte aplicada- escultura, pintura, artesanato e ofícios - como componentes inseparáveis de uma nova arquitectura." WINGLER. *La Bauhaus*. 1975, pp.42.

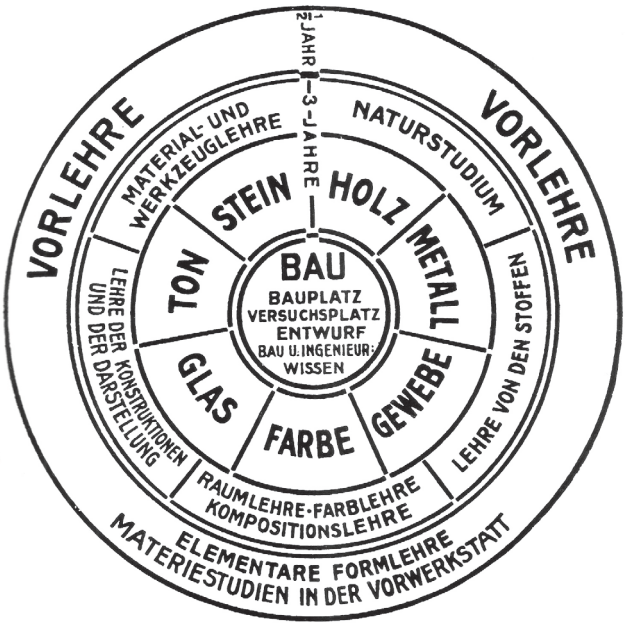


Fig. 45 Diagrama da estrutura da escola Bauhaus publicado por Gropius, 1922
A formação iniciava com o Curso Preliminar, *Vorlehre*, com duração de seis meses. No centro encontra-se *Bau* construção, depois os vários ateliers, de barro, pedra, madeira, metal, tecido, core vidro. Estes ateliers estrutura um método de ensino em que se matérias e ferramentas se baseavam no estudo da natureza, estudo do material, estudo do espaço da cor e da composição, estudo da construção.

marcando um discurso cheio de nuances e até mesmo de conflitos."[98]

Contudo é através de diferentes olhares, de contrariedades, de pensamentos antagónicos, que se desenvolve a experiência e se constrói um futuro. Gropius, Hannes Meyer e Mies. Artística, Tecnocrata, Moderno: três componentes, três personalidades, três olhares.

Em 1919, sob direcção de Walter Gropius, unificaram-se duas escolas de arte: a Kunsthochschule (Academia de Belas-Artes) e a *Kunstgewerbeschule* (Escola de Artes e Ofícios). Deste modo, estavam reunidas condições para a formação da Staaliches Bauhaus Weimar. No manifesto da Bauhaus a Abril de 1919, Walter Gropius escreve: "Architects, painters, sculptors we must to return to crafts! (...) There is no essential difference between the artist and the caftsman. The artist is an exalted craftman(...)."[99]

Será difícil fazer uma abordagem de forma integral, a todos os antecedentes da Bauhaus, contudo os mais directos terão sido o movimento Arts & Crafts[100] e *Deutscher Werkbund*. Estes dois movimentos contribuíram deram o primeiro passo na reconciliação entre dois mundos, que estavam de costa voltadas, a produção e os artistas.

No séc. XIX, a crescente industrialização, e consequente maquinação, conduziu a reestruturações sociais e políticas. Tal como referido no tópico 1.1, nos anos 80, Morris e Ruskin fundaram um movimento denominado Arts&Crafts que tinha por base o trabalho em oficinas, "propunha um tipo prático de utopia social, os interesses económicos por trás da reforma educativa."[101] Em síntese "a cultura do povo e para o povo"[102], uma arte que fosse acessível a todos, produzida por artistas e artesãos e não através da produçãoindustrial. "The Arts and Carfts Exhibition Society, foi fundada por Morris, com a contributo de diversos artistas, que olhavam a obra de arte como totalidade expressa através da noção de arquitectura."[103]

Ao longo dos anos 90, Inglaterra foi sendo ultrapassada pela grande potência Alemanha, como nação industrial líder, conseguindo manter esta posição até à eclosão da Primeira Guerra Mundial. Este momento delicado de ascensão económica, nacional e cultural levou à criação da *Werkbund* alemã (*Deutscher Werkbund*), que se tornou, antes da primeira guerra mundial, numa associação artística e económica com grande importância. O objectivo consistia na "cooperação entre a arte, indústria e artesanato, para a melhoria da actividade comercial para meio da educação(…)."[104]

Em 1918, Otto Bartning e Bruno Taut, publicaram *Um programa Arquitectónico,* com influência sobre Gropius, repercutindo-se também no Manifesto da Bauhaus.

---

[98] RODRIGUES. *A Bauhaus e o ensino artístico*, 1989, pp.19.

[99] GROPIUS, *Manifesto da Bauhaus*, Abril de 1919. Em WHITFORD. *Bauhaus*. 1984, pp.202.

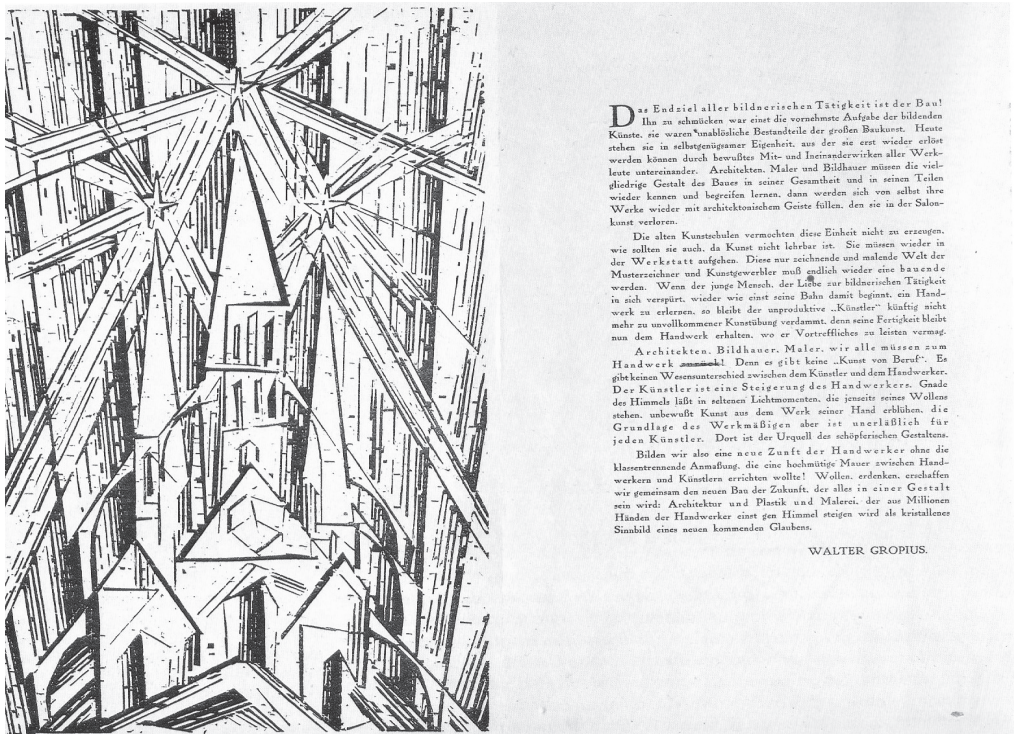
[100] "The Arts and Crafts Society was set up in 1887 by a number of leading designers, craftsman and manufactures, initially as a reaction against the Royal Academy."
PARRY. *William Morris and The Arts and Crafts Movement.* 1989, pp.10.

[101] DROSTE, *Bauhaus 1919-1933.* 1986, pp.10.

[102] *Idem*.

[103] RODRIGUES, *A Bauhaus e o ensino artístico*, 1989, pp.35.

[104] DROSTE, *Bauhaus 1919-1933.* 1986, pp.12.



Das Endziel aller bildnerischen Tätigkeit ist der Bau! Ihn zu schmücken war einst die vornehmste Aufgabe der bildenden Künste, sie waren unablösliche Bestandteile der großen Baukunst. Heute stehen sie in selbstgenügsamer Eigenheit, aus der sie erst wieder erlöst werden können durch bewußtes Mit- und Ineinanderwirken aller Werkleute untereinander. Architekten, Maler und Bildhauer müssen die vielgliedrige Gestalt des Baues in seiner Gesamtheit und in seinen Teilen wieder kennen und begreifen lernen, dann werden sich von selbst ihre Werke wieder mit architektonischem Geiste füllen, den sie in der Salonkunst verloren.

Die alten Kunstschulen vermochten diese Einheit nicht zu erzeugen, wie sollten sie auch, da Kunst nicht lehrbar ist. Sie müssen wieder in der Werkstatt aufgehen. Diese nur zeichnende und malende Welt der Musterzeichner und Kunstgewerbler muß endlich wieder eine bauende werden. Wenn der junge Mensch, der Liebe zur bildnerischen Tätigkeit in sich verspürt, wieder wie einst seine Bahn damit beginnt, ein Handwerk zu erlernen, so bleibt der unproduktive „Künstler" künftig nicht mehr zu unvollkommener Kunstübung verdammt, denn seine Fertigkeit bleibt nun dem Handwerk erhalten, wo er Vortreffliches zu leisten vermag.

Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! Denn es gibt keine „Kunst von Beruf". Es gibt keinen Wesensunterschied zwischen dem Künstler und dem Handwerker. Der Künstler ist eine Steigerung des Handwerkers. Gnade des Himmels läßt in seltenen Lichtmomenten, die jenseits seines Wollens stehen, unbewußt Kunst aus dem Werk seiner Hand erblühen, die Grundlage des Werkmäßigen aber ist unerläßlich für jeden Künstler. Dort ist der Urquell des schöpferischen Gestaltens.

Bilden wir also eine neue Zunft der Handwerker ohne die klassentrennende Anmaßung, die eine hochmütige Mauer zwischen Handwerkern und Künstlern errichten wollte! Wollen, erdenken, erschaffen wir gemeinsam den neuen Bau der Zukunft, der alles in einer Gestalt sein wird: Architektur und Plastik und Malerei, der aus Millionen Händen der Handwerker einst gen Himmel steigen wird als kristallenes Sinnbild eines neuen kommenden Glaubens.

WALTER GROPIUS.

Fig.46 - Manifesto da Bauhaus, Walter Gropius, Abril de 1919.
Capa do Manifesto, está representa a xilogravura de Lyonel Feininger. Esta representação poderá ser interpretada como união de todas as Artes. Cada raio de luz, consiste numa Arte e todas convergem para o mesmo ponto.

PROGRAMM
DES
STAATLICHEN BAUHAUSES
IN WEIMAR

Das Staatliche Bauhaus in Weimar ist durch Vereinigung der ehemaligen Großherzoglich Sächsischen Hochschule für bildende Kunst mit der ehemaligen Großherzoglich Sächsischen Kunstgewerbeschule unter Neuangliederung einer Abteilung für Baukunst entstanden.

Ziele des Bauhauses.

Das Bauhaus erstrebt die Sammlung alles künstlerischen Schaffens zur Einheit, die Wiedervereinigung aller werkkünstlerischen Disziplinen — Bildhauerei, Malerei, Kunstgewerbe und Handwerk — zu einer neuen Baukunst als deren unablösliche Bestandteile. Das letzte, wenn auch ferne Ziel des Bauhauses ist das Einheitskunstwerk — der große Bau —, in dem es keine Grenze gibt zwischen monumentaler und dekorativer Kunst.

Der Bauhaus will Architekten, Maler und Bildhauer aller Grade je nach ihren Fähigkeiten zu tüchtigen Handwerkern oder selbständig schaffenden Künstlern erziehen und eine Arbeitsgemeinschaft führender und werdender Werkkünstler gründen, die Bauwerke in ihrer Gesamtheit — Rohbau, Ausbau, Ausrechnung und Einrichtung — aus gleich gearteten Geist heraus einheitlich zu gestalten weiß.

Grundsätze des Bauhauses.

Kunst entsteht oberhalb aller Methoden, sie ist an sich nicht lehrbar, wohl aber das Handwerk. Architekten, Maler, Bildhauer sind Handwerker im Ursinn des Wortes, deshalb wird als unerläßliche Grundlage für alles bildnerische Schaffen die gründliche handwerkliche Ausbildung aller Studierenden in Werkstätten und auf Probier- und Werkplätzen gefordert. Die eigenen Werkstätten sollen allmählich ausgebaut, mit fremden Werkstätten Lehrverträge abgeschlossen werden.

Die Schule ist die Dienerin der Werkstatt, sie wird einst Tages in ihr aufgehen. Deshalb nicht Lehrer und Schüler im Bauhaus, sondern Meister, Gesellen und Lehrlinge.

Die Art der Lehre entspringt dem Wesen der Werkstatt:

Organisches Gestalten aus handwerklichen Können entwickelt.

Vermeidung alles Starren: Bevorzugung des Schöpferischen: Freiheit der Individualität, aber strenges Studium.

Zunftgemäße Meister- und Gesellenproben vor dem Meisterrat des Bauhauses oder vor fremden Meistern.

Mitarbeit der Studierenden an den Arbeiten der Meister.

Auftragsvermittlung auch an Studierende.

Gemeinsame Pflanung umfangreicher utopischer Bauentwürfe — Volks- und Kulthauten — mit weitgesteckten Ziel. Mitarbeit aller Meister und Studierenden — Architekten, Maler, Bildhauer — an diesen Entwürfen mit dem Ziel allmählichen Einklangs aller zum Bau gehörigen Glieder und Teile.

Ständige Fühlung mit Führern der Handwerke und Industrien im Lande.

Fühlung mit dem öffentlichen Leben, mit dem Volke durch Ausstellungen und andere Veranstaltungen.

Neue Versuche im Ausstellungswesen zur Lösung des Problems, Bild und Plastik im architektonischen Rahmen zu zeigen.

Pflege freundschaftlichen Verkehrs zwischen Meistern und Studierenden außerhalb der Arbeit: dabei Theater, Vorträge, Dichtkunst, Musik, Kostümfeste. Aufbau eines heiteren Zeremoniells bei diesen Zusammenkünften.

Umfang der Lehre.

Die Lehre im Bauhaus umfaßt alle praktischen und wissenschaftlichen Gebiete des bildnerischen Schaffens.

A. Baukunst.
B. Malerei.
C. Bildhauerei

einschließlich aller handwerklichen Zweiggebiete.

Die Studierenden werden sowol handwerklich (1) wie zeichnerisch-malerisch (2) und wissenschaftlich-theoretisch (3) ausgebildet.

1. Die handwerkliche Ausbildung — sei es in eigenen allmählich zu ergänzenden, oder fremden durch Lehrvertrag verpflichteten Werkstätten — erstreckt sich auf:
   a) Bildhauer, Steinmetzen, Stukkatüre, Holzbildhauer, Keramiker, Gipsgießer.
   b) Schmiede, Schlosser, Gießer, her.
   c) Tischler.
   d) Dekorationsmaler, Glasmaler, Mosaiker, Emailliere.
   e) Radierer, Holzschneider, Lithographen, Kunstdrucker, Ziselöre.
   f) Weber.

Die handwerkliche Ausbildung bildet das Fundament der Lehre im Bauhause. Jeder Studierende soll ein Handwerk erlernen.

2. Die zeichnerische und malerische Ausbildung erstreckt sich auf:
   a) Freies Skizzieren aus dem Gedächtnis und der Fantasie.
   b) Zeichnen und Malen nach Köpfen, Akten und Tieren.
   c) Zeichnen und Malen von Landschaften, Figuren, Pflanzen und Stilleben.
   d) Komponieren.
   e) Ausführen von Wandbildern, Tafelbildern und Bilderscheinen.
   f) Entwerfen von Ornamenten.
   g) Schriftzeichnen.
   h) Konstruktions- und Projektionszeichnen.
   i) Entwerfen von Außen-, Garten- und Innenarchitekturen.
   k) Entwerfen von Möbeln und Gebrauchsgegenständen.

3. Die wissenschaftlich-theoretische Ausbildung erstreckt sich auf:
   a) Kunstgeschichte — nicht im Sinne von Stilgeschichte vorgetragen, sondern zur lebendigen Erkenntnis historischer Arbeitsweisen und Techniken.
   b) Materialkunde.
   c) Anatomie — am lebenden Modell.
   d) physikalische und chemische Farbenlehre.
   e) rationelles Malverfahren.
   f) Grundbegriffe von Buchführung, Vertragsabschlüssen, Verdingungen.
   g) allgemein interessante Einzelvorträge aus allen Gebieten der Kunst und Wissenschaft.

Einteilung der Lehre.

Die Ausbildung ist in drei Lehrgänge eingeteilt:

I. Lehrgang für Lehrlinge.
II. „ „ Gesellen.
III. „ „ Jungmeister.

Die Einzelausbildung bleibt dem Ermessen der einzelnen Meister im Rahmen des allgemeinen Programms und des in jedem Semester neu aufzustellenden Arbeitsverteilungsplanes überlassen.

Um den Studierenden eine möglichst vielseitige, umfassende technische und künstlerische Ausbildung zuteil werden zu lassen, wird der Arbeitsverteilungsplan zeitlich so eingeteilt, daß jeder angehende Architekt, Maler oder Bildhauer auch an einem Teil der anderen Lehrgänge teilnehmen kann.

Aufnahme.

Aufgenommen wird jede unbescholtene Person ohne Rücksicht auf Alter und Geschlecht, deren Vorbildung vom Meisterrat des Bauhauses als ausreichend erachtet wird, und soweit es der Raum zuläßt. Das Lehrgeld beträgt jährlich 180 Mark (es soll mit steigendem Verdienst des Bauhauses allmählich ganz verschwinden). Außerdem ist eine einmalige Aufnahmegebühr von 20 Mark zu zahlen. Ausländer zahlen den doppelten Betrag. Anfragen sind an das Sekretariat des Staatlichen Bauhauses in Weimar zu richten.

APRIL 1919.

Die Leitung des
Staatlichen Bauhauses in Weimar:
Walter Gropius.

Fig.47 Programa da Bauhaus de Weimar, Walter Gropius, 1919.

Taut foi o impulsionador do "desenvolvimento de todas as áreas das artes na arquitectura"[105], afirmando: "Não existem barreiras entre o artesanato e a escultura e a pintura; constituem uma única estrutura (Bau)."[106] Um ano mais tarde, Otto Bartning publicou o *Plano de Ensino para a Arquitectura e as Belas-Artes com Base no Artesanto.* No mesmo ano, Gropius cria a escola de artes e ofícios: A Bauhaus : "Uma escola de arte com o objectivo de proteger a cooperação entre todos os artistas sob os auspícios da arquitectura (…)."[107] Esta tentativa de reorganizar as artes aspirava suspender a divisão das várias disciplinas, e entre os artistas e os artesãos, reunindo-os em torno do trabalho comum.

O Manifesto da Bauhaus, publicado em Abril de 1919, iniciava com a seguinte frase: *O resultado final de qualquer esforço artístico é a construção*. Gropius "reconciliava disciplinas e vocações anteriormente separadas, unindo-as para uma tarefa comum: a construção destinava-se a eliminar as diferenças e unir o povo com o artista."[108]
O Manifesto, escrito na íntegra por Gropius, formaliza o projecto que é a Bauhaus, a sua dinâmica e pedagogia, apontando a estratégia da mesma.

A capa que continha o Manifesto, de quatro páginas, estava ilustrado com uma xilogravura de Lyonel Feininger (fig.46). Esta xilografia estava repleta de uma imensa carga simbólica;"três raios de luz convergem no pico da catedral, representando as três artes da pintura, escultura e arquitectura. (…)."[109]

É legítimo analisar a Bauhaus ao longo de um período de tempo compreendido por 1919 e 1933, em função de várias fases. Esses momentos concretizaram-se a partir de diferentes directores, cidades e metodologias.

Nos primeiros anos, Gropius nomeou para a Bauhaus os seguintes nomes: Johannes Itten, Lyonel Feininger, Gerhard Marcks. Todos eles de origens diferentes, alicerçados no espírito da época, num ambiente livre, com princípios e metodologias que os unia: o espírito de comunidade e o espirito artístico. Formular uma base comum entre artistas e artesão, alunos e mestres.

Numa primeira fase, em 1920, foram nomeados Paul Klee e Oskar Schlemmer. Posteriormente Lothar Schreyer adere à Bauhaus, ficando responsável pelo departamento de Teatro, elemento estruturante desta escola. Posteriormente entra o mestre Wassily Kandinsky. Estes mestres, através dos seus ensinamentos, fizeram da arte um elemento constante e quotidiano. Com isto, visavam "usar a própria arte como instrumento de regeneração cultural."[110]

---

105 DROSTE. *Bauhaus 1919-1933.* 1986, pp.18.

106 *Idem.*

107 LUPER e SIGEL. *Water Gropius 1883-1969.* 2006, pp.27.

108 DROSTE, *Bauhaus 1919-1933.* 1986, pp.19.

109 *Idem.*

110 WICK. *Pedagogia da Bauhaus.1989,* pp.14.

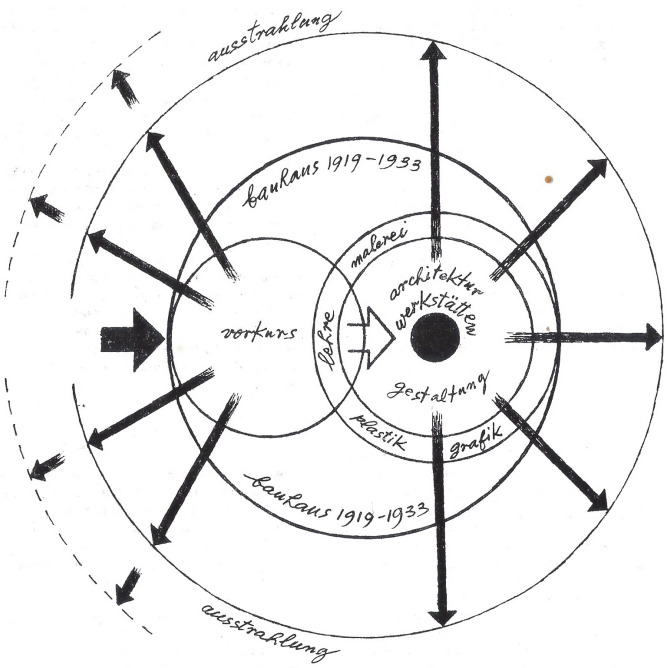


Fig.48 Organização da estrutura da Bauhaus Weimar
Esquema desenhado por um professor da Bauhaus, Herbert Bayer (1968)
Tradução de alguns termos: *ausstrahlung*- difundir; *vorkus*- Curso Preliminar, lehre- Ensino; *malerei*- Pintura; *pastik*- Escultura; *grafik*- Tipografia; *architektur*- Arquitectura; *gestaltung*- Desenho; *werkstatten*- Oficinas

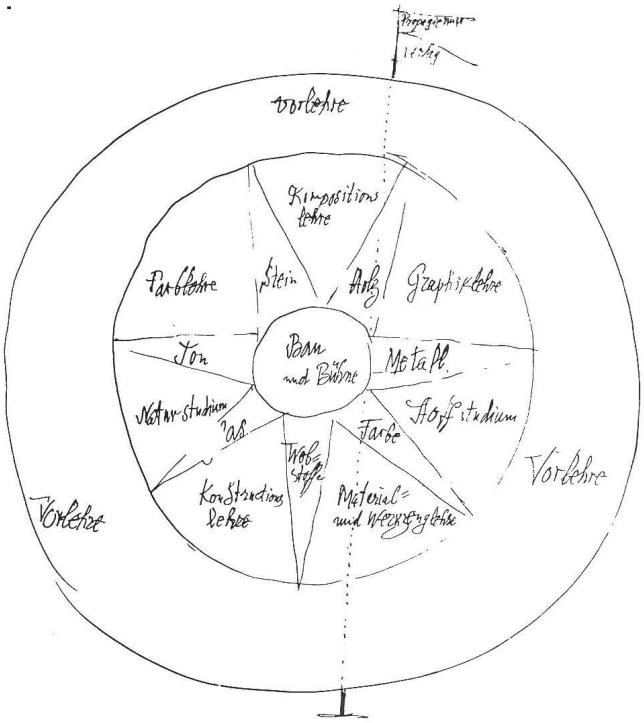


Fig.49 Diagrama esquiço da estrutura pedagogia da Bauhaus, Paul Klee, 1922.
Num primeiro circulo está representado o *Vorkus* Curso Preliminar e no centro *Bau* construção. No interior temos os ateliers e os materiais: madeira, pedra, cor, vidro, barro e metal.

"La selección de buenos maestros es un factor decisivo para los resultados de una escuela; sus cualidades personales como hombres tienen una importancia aún mayor que su habilidad técnica… Si en una escuela queremos tener hombres de eminente talento artístico (…) El mero hecho de que continúen realizando su proprio trabajo, produce además aquella atmósfera creativa, esencial en una escuela de este tipo, de la pueden aprovecharse los talentos jóvenes."[111]

Por volta de 1919, a Bauhaus de Weimar aponta a sua metodologia, no privilégio de cada indivíduo, através da "descoberta intuitiva"[112] como também da "eclosão do poder criador do eu."[113]

Gropius formou uma Escola, e o primeiro passo consistia em reunir os professores adequados à função a desempenhar. Um dos primeiros artistas a ser convocado para leccionar foi Johannes Itten. É irrefutável a influência, do pintor e pedagogo, nos primeiros anos da Bauhaus.

O programa preliminar, *Vorkurs*, foi delineado por ele, tornando-se um ponto fulcral no ensino desta escola pois "intuição criativa, a originalidade é um processo subjectivo de elaboração que caracterizam a estratégia pedagógica de uma etapa."[114]

O Curso Preliminar, *Vorkus,* sintetiza-se em três pontos fundamentais:

1. "To free the creative powers and thereby the arts talents of the students. Their own experiences and perceptions were to lead to genuine work.(...)
2. To make the students' choice of career easier. Here the exercises with materials and textures proved a valued aid (...).
3. (...) The laws of form and colour opened the objective world to the students. In the course of the work the objective and subjective problems of form and colour were integrated in many ways..."[115]

Itten apresentou-se como defensor de uma metodologia baseada na intuição, na espontaneidade, "el sentimiento es la fuente de la invención, del poder creador, en suma, de la forma."[116] Esta frase proferida pelo director Gropius, assenta na perfeição na caracterização do Curso preliminar de Itten que consistia em fazer uma retrospectiva interior do indivíduo, eliminado julgamentos preconcebidos, ideias estereotipadas, adquiridas anteriormente, de forma a dar início a uma nova formação: *O curso Preliminar*.

Na tentativa de sintetizar as suas premissas é possível eleger os seguintes conceitos que regiam o curso (contrapondo-se em certa medida): "intuição e método" [117]

---

111 BENEVOLO, *História de la arquitectura moderna. 1982,* pp.456.

112 RODRIGUES. *A Bauhaus e o ensino artístico*. 1989, pp.43.

113 *Idem.*

114 RODRIGUES. *A Bauhaus e o ensino artístico*. 1989, pp.60.

115 ITTEN. The Preliminary Course in *Gestatungs- und Formenlehre*, 1963. Em *The Bauhaus Masters & Students by Themselves*, 1992, pp.53.

116 WOLFGANG. *La arquitectura expresionista*. 1975, pp.113.

117 DROSTE. *Bauhaus 1919-1933.* 1986*,* pp.25.

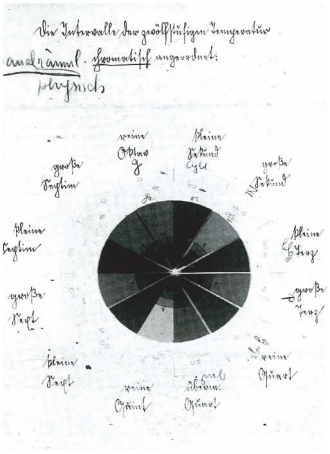


Fig.50

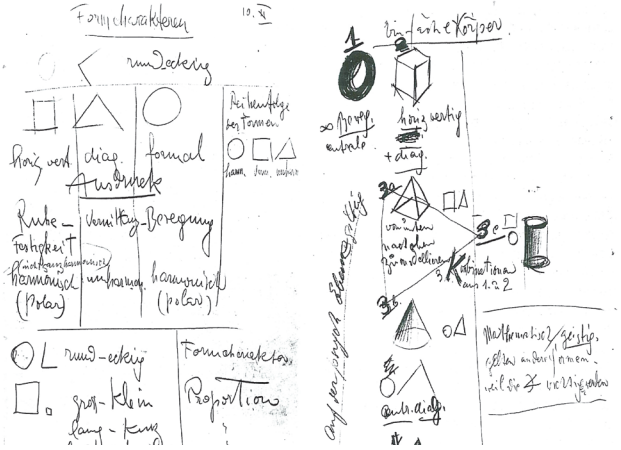


Fig.51

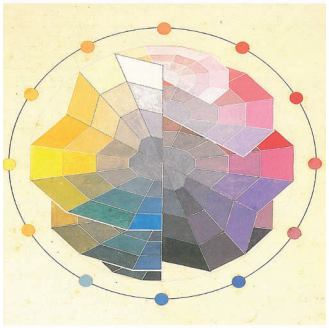


Fig.52

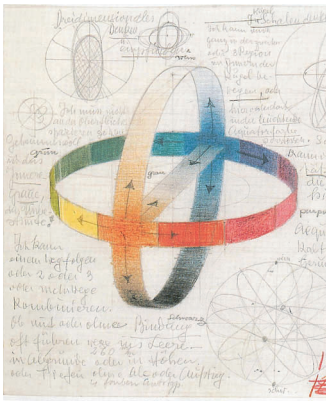


Fig.53

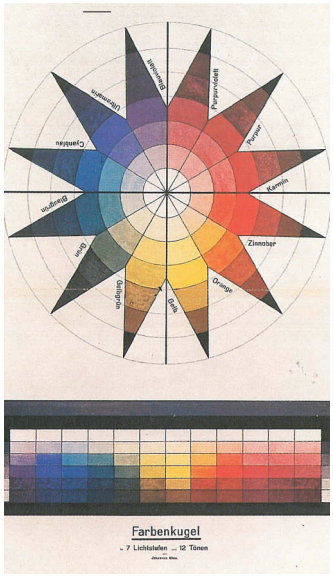


Fig.54

Base de construção do arranjo de imagens:
Fig.50, 51- Anotações do curso *Vorkurs*, sobre formas elementares e contrastes
Fig.52- Estudo da cor: trabalho elaborado durante o curso preliminar, Benita Otte, 1925
Fig.53- Esfera cromática, Johannes Itten, 1919 - 1920. Esfera desenhada durante uma discussão entre Itten e Joseph Mathias Hauer
Fig.54- Esfera cromática com sete graus de luz e doze tons, Johannes Itten, 1921

ou "experiência subjectiva e recognição objectiva."[118] Itten sofreu múltiplas influências e foi através delas que se formou enquanto homem e artista. Influências de diferentes ordens, mas que fazem dele uma personagem peculiar. Desde a influência do esoterismo de *Tao Te King*[119], passando por Gilliard na formação artística, e por Rousseau na construção de pilares na teoria.

A partir destas premissas é possível perceber como se estruturam os seus fundamentos: o homem espelhado no artista, e o artista espelhado no homem. São um só: é impossível separar as teorias pessoais da vida e as suas práticas como pedagogo. Itten incute um estado de criatividade dentro de cada indivíduo.

As suas aulas iniciavam-se com exercícios de relaxamento, expressão corporal e respiratórios, provocando uma sensação de boa condição física e espiritual: "No início das minhas aulas, de manhã, preparava os alunos executando, na classe, exercícios de relaxamento, respiração e, em seguida, concentração espiritual e corporal, tornando assim possível um trabalho intensivo. O domínio do corpo, instrumento do espírito, é de uma grande importância para a criatividade do indivíduo (…)."[120] Itten organizava os seu ensinamentos, repartidos em três diferentes vertentes: estudo dos objectos naturais e materiais, análise dos mestres antigos e desenho de modelo-vivo.

Desenvolveu a teoria de claro e escuro, exercícios com materiais e texturas, e em simultâneo com teoria da forma e da cor. Realizou uma panóplia de exercícios de contraste inimagináveis tais como: áspero-suave, pontiagudo-rombo, duro-mole, claro-escuro, grande-pequeno, topo-fundo, leve-pesado, redondo-quadrado. Nestas actividades elaboravam-se experiências ópticas e tácteis, despertando a sensibilidade e a destreza para os materiais, e uma preparação para a oficina, dando continuidade ao processo de formação.

O total conhecimento das formas geométricas era essencial: o círculo, o quadrado e o triângulo, e conferiu a cada uma delas uma certa especificidade: "O círculo era, assim, *fluente* e *central*, o quadrado *calmo* e o triângulo *diagonal*."[121] As cores primárias e as formas elementares foram conceitos, que se manifestaram influentes, nos anos seguintes da Bauhaus; "Toda a forma pura corresponde, em sua perfeição, a uma só cor, círculo azul, quadrado vermelho, triângulo amarelo."[122]

Itten, em Weimar, fez um cuidado estudo da cor, através dos seus contrastes, da temperatura da cor (quente e frio), o claro e o escuro, visando o despertar do sensorial.

Os fundamentos anteriormente mencionados, tinham bastante relevância na análise dos mestres antigos. Essas análises tinham, como objectivo, colocar em perfeita evidência a estrutura interna da forma e analisar todo o seu processo que lhe estava

---

118 *Idem.*

119 *Tao te King* é uma obra literária chinesa, escrita entre 350 a 250 a.C, que resulta numa compilação de provérbios de conhecimento empírico.

120 RODRIGUES. *A Bauhaus e o ensino artístico*. 1989, pp.42.

121 DROSTE. *Bauhaus 1919-1933.* 1986, pp.28.

122 *Utopias de La Bauhaus : obra sobre papel*. 1988, pp.56.

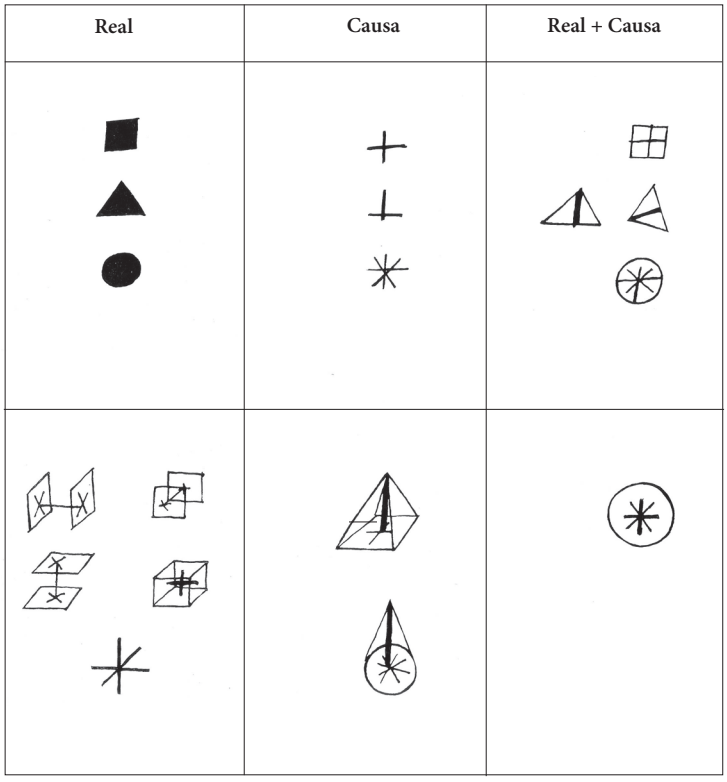


Fig.55 Caminhos da Forma- Estudo das três formas primárias, quadrado, triângulo e círculo, Paul Klee, 1922-1925.

subjacente. Com esta ferramenta, permitia ao aluno desconstruir a obra através da forma, da cor, da linha através da sua emotividade.

Em 1921, Itten afirma: "(…) Quanto mais completo o quadro vos parecer, mais completa será a vossa reprodução que é uma medida precisa de força da vossa experiência. Ao experimentarem a obra de arte ela renasce em vós."[123] Nas suas aulas Itten transcende a compreensão da origem da obra de arte, conduzindo a sua análise para uma experiência pessoal e intuitiva.

Oskar Schlemmer descreveu fielmente uma das suas aulas: "Itten dá analise em Weimar. Expõe fotografias a partir das quais os estudantes tinham de desenhar um ou outro ponto essencial - normalmente movimento, linha principal, curva. Então, ele ilustra estes pontos numa figura gótica. A seguir, mostra *Maria Madalena* a chorar no altar de *Grunewald*. Os estudantes tentam extrair algum elemento básico da composição assaz complicada. Itten olha para os seus alunos e explode: "Se algum de vós tivesse alguma sensibilidade artística, então perante esta poderosa figura de choro, o choro de todo o mundo, mais do que tentar desenhá-lo, deviam simplesmente ficar aí sentados e chorarem também."[124]

Os princípios vigentes neste curso perpetuaram ao longo do tempo, não só na Bauhaus através de outros mestres, como Moholy-Nagy, mas também noutras instituições de ensino.

Deste modo, as cores e as formas primárias foram matérias que tiveram bastante influência na Bauhaus, repercutindo-se no tempo, através de outros professores, destacando-se dois: Paul Klee e Wassily Kandinsky.

Este interesse despertado em Klee, acerca destas matérias, adveio da comparência a algumas aula de Itten. Kandinsky, por sua vez, já tinha publicado, no seu livro *Sobre o espiritual na Arte*, algumas reflexões sobre esta matéria.

O estudo de Kandinsky consiste na descoberta de linhas de tensão, e no estudo da atracção e repulsão de determinadas formas e cores; o curso dirigido por Klee, incide na origem da forma, abordando a linha como percurso de um ponto em movimento, na recusa do analítico e do estático.

"Caro Senhor Klee, é com grande alegria que lhe enviamos este telegrama, por unanimidade. Tendo aprovado o nosso orçamento, estamos, presentemente, em condições de nomear mais um professor e a nossa escolha foi simples (...). Suponho que está um pouco ao corrente do trabalho que iniciámos aqui e que não terá quaisquer reservas a esse respeito. Os estudantes estão radiantes com a sua vinda, melhor dizendo, toda a gente o aguarda com simpatia. Esperamos pois, que, com toda a brevidade, nos responda afirmativamente!(…)
Seria bom, se viesse. O seu muito dedicado Walter Gropius, Weimar, 29/10/1920,

123 DROSTE. *Bauhaus 1919-1933.* 1986, pp.30.

124 DROSTE, *Bauhaus 1919-1933.* 1986, pp.29.

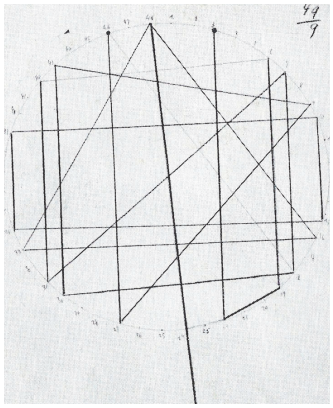
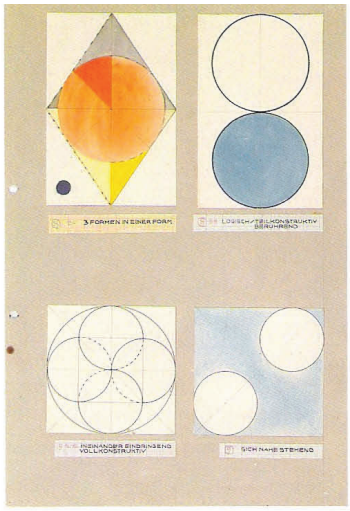
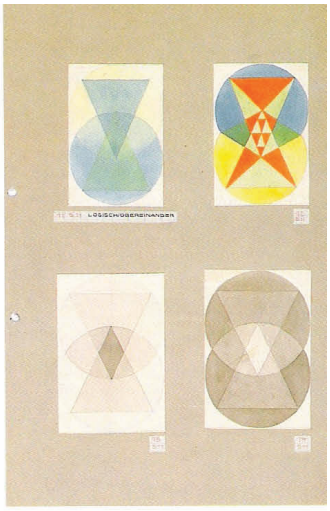


Fig.56





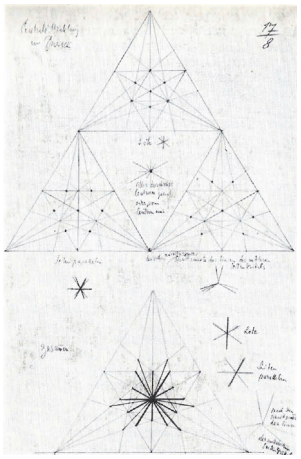
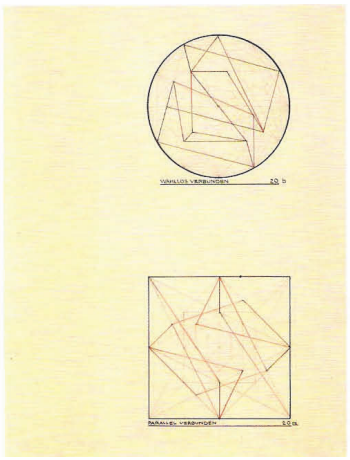


Fig.57



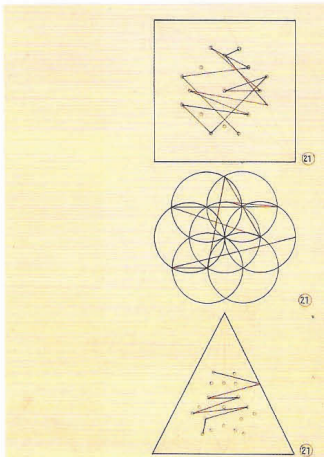


Fig.58

Bases de construção do estudo do arranjo de imagens:
Fig.56 Estudo das formas geométricas inseridas num circulo, Klee.
Fig.57 Estudo da triângulo, bidimensional e tridimensionalmente, através do centro, ponto, linha.
Fig.58 Estudos da relação entre a forma e a cor, trabalho realizado durante o curso de Klee, Gerturd Arndt, 1923-24.
Estes exercícios pretendiam estudar as formas geométricas (quadrado, circulo, triângulo) a cor, e a sobreposição de ambas.

Bauhaus."[125] Gropius convoca Klee para a Bauhaus, sendo esta a sua primeira experiência como pedagogo, Klee sempre tivera uma grande componente autodidacta e sempre demonstrou grande interesse pelos programas da arte.

A subtileza da sua arte sobressaía na pureza do desenho e na necessidade clara de uma 'experiência interior' o que cativou toda a comunidade artística. A estratégia de Klee, caracterizava-se por uma enorme coerência ao longo de todo o processo de ensino na Bauhaus.

Num ensaio de 1923, Klee, através de uma representação em diagrama, expõe a relação entre o artista, objecto e o mundo exterior:"O *eu* e o *tu*, o artista e o seu objecto procuram construir relações por via optica-física, através de um filtro situado entre o *eu* e o *tu*. (….) O artista de hoje é algo mais do que uma máquina fotográfica aperfeiçoada; é mais complexo, mais rico e mais amplo. É uma criatura sobre a terra, uma criatura no interior do todo, quer dizer, uma criatura sobre uma estrela entre as estrelas."[126] Klee reflecte o *espírito do tempo*, e uma necessidade incessante de uma *experiência interior*.

Em 1921, Klee inicia as suas aulas teóricas com a análise das suas próprias obras, mas cedo abandona este método de ensino. Klee foi profundamente influenciado pelas aulas de Itten, pelo conceituado ensaio de Kandinsky (*O espiritual da Arte*).

Klee descreve, qual o seu contributo na Bauhaus e o pensamento adjacente às suas aulas "desde o princípio e a cada dia que passa vejo com maior claridade o meu papel, nomeadamente o de comunicar a experiência que tenho adquirido com a configuração das ideias(desenhar e pintar) relativa à organização da multiplicidade em unidade. Esta experiência transmito-vos em parte em síntese (isto é, deixo-vos ver as minhas obras) e em parte em análise (isto é, divido as obras em partes essenciais)."[127]

A *síntese* e a *análise* foram o epicentro da teoria da arte de Klee. A primeira sistematização em desenho da estruturação do ensino da Bauhaus foi feita por Klee. Através do desenho representa a organização pedagógica da escola. O desenho e a arte apresentam assim um campo de actividade inesgotável, tentando sempre desbravar o próprio caminho.

"A arte não produz o visível, mas torna-o visível. A essência do desenho seduz-nos facilmente, e com razão, para o abstracto. O aspecto esquemático e fantástico da imaginação é um dado adquirido que, ao mesmo tempo, se expressa com grande exactidão. Quanto mais puro é o desenho, isto é, quanto maior é a importância atribuída à forma que está na base da representação gráfica, tanto mais deficiente é o suporte para a representação realista dos objectos visíveis."[128] O artista dá assim mais importância às coisas que cria, não vendo finitude na obra, estendendo-a para lá da sua análise externa.

No destino de Kandinsky, estava assinalada a sua passagem pela escola da Bauhaus. O seu talento de pedagogo enquadrasse na perfeição na reforma pedagógica

---

125 *Paul Klee als Zeichner 1921-1933*. Em PARTSCH. *Paul Klee 1879-1940*. 1992, pp.47.

126 RODRIGUES. *A Bauhaus e o ensino artístico*. 1989, pp.44.

127 DROSTE. *Bauhaus 1919-1933.* 1986, pp.65.

128 Paul Klee. *Confissão de um criador*.1920,pp.54. Em PARTSCH, *op. cit.*, pp.54.

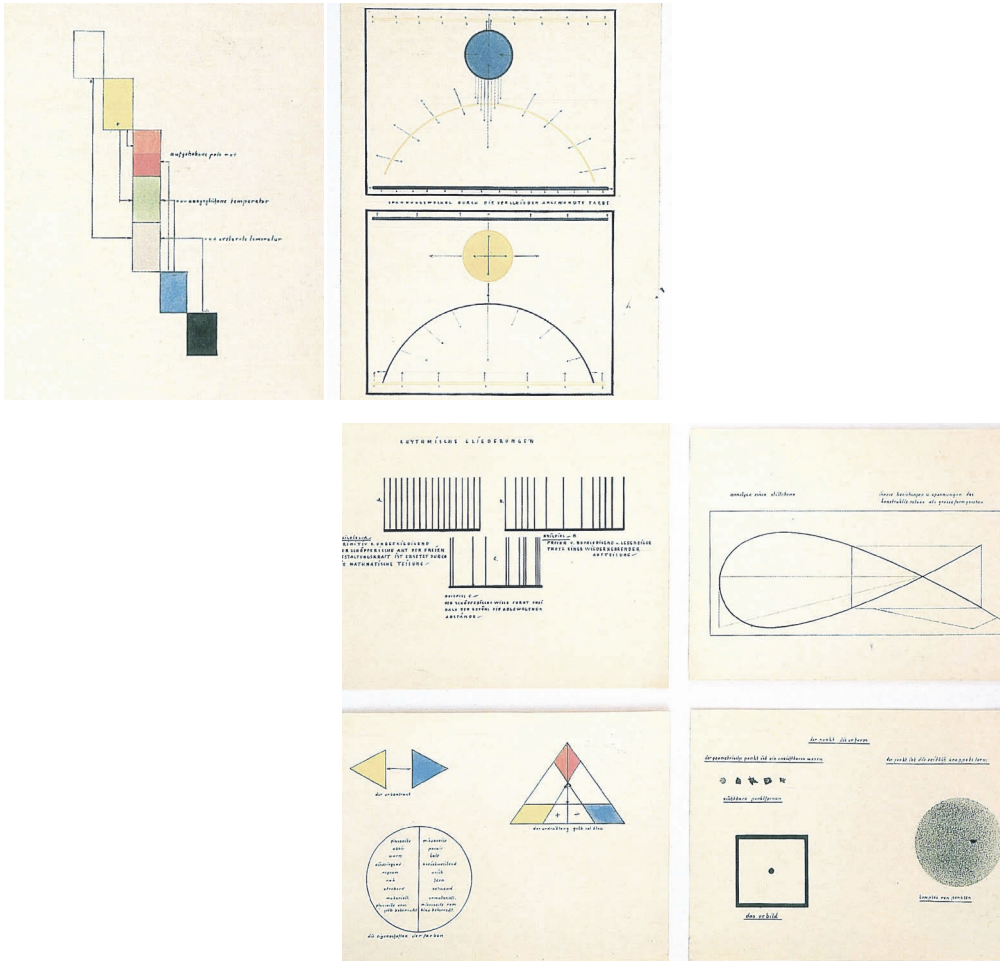


Fig.59

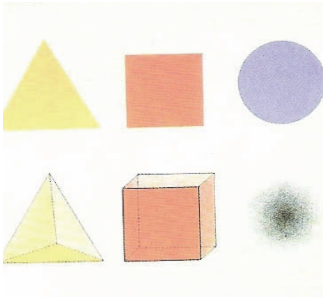


Fig.

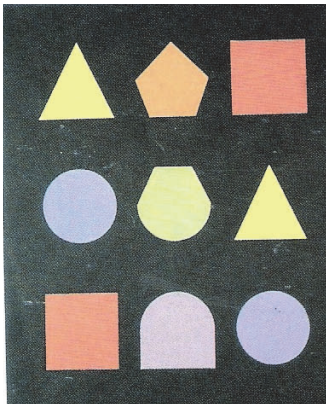


Fig.61

Bases de construção do estudo do arranjo de imagens:
Fig.59 Estudos desenvolvidos sobre a cor, nas aulas de Kandinsky, Georg Knoblauch.
Fig.60 A relação entre as três cores primárias e as três formas geométricas, 1923.
Fig.61 Relação entre a forma e a cor, Eugen Batz, 1929-1930

desta escola.

Enquanto que Klee associa a síntese a uma obra individual, Itten dava pouco espaço à teoria da cor, Kandinky vem anunciar a noção de obra total *Gesamtwerk* aliada às várias formas da arte, desenvolvendo a teoria da forma e da cor: "Aprendi a não contemplar o quadro do exterior, mas sim a deslocar-me para o interior do quadro, a viver dentro do quadro."[129]

Em Weimar desde 1922, Kandinsky dedicava grande parte do seu tempo ao ensino, conciliando a actividade artística com a de pedagogo "toda a obra de arte é filha do seu tempo e, muitas vezes a mãe dos nossos sentimentos."[130] É convidado, por Gropius, a dirigir atelier de pintura mural. Nesta primeira fase da Bauhaus, desenvolve um programa de estudo incidindo na interacção entre forma[131] e cor[132].

Focaliza-se no estudo empírico e sensorial, de como o efeito de certas cores é reforçado através de diferentes formas. Cores primárias- azul, vermelho e amarelo aliado às formas geométricas: triângulo, quadrado e círculo. "É assim que vemos claramente a interação entre a forma e a cor: um triângulo totalmente preenchido de amarelo, um círculo a azul, um quadrado a verde, um outro triângulo preenchido a verde, um círculo a amarelo, um quadrado a azul, e assim sucessivamente. Todos eles são seres diferentes, exercendo cada um diferentes acções."[133]

A balança entre a forma e a cor pede equilíbrio. De um lado pesa a cor, do outro pesa a forma. Desta simbiose nasce um par perfeito, ao equilíbrio do olhar.[134]
As diferentes cores associadas a determinadas formas conduzem a diferentes sensações e percepções.[135]

Kandinsky utilizou o princípio da teoria das cores ao longo da sua actividade, enquanto Mestre, na Bauhaus, referenciando a sua obra *Amarelo-Vermelho-Azul*, pintada em 1925. A estrutura que sustenta a composição é determinada pelas cores primárias, onde existe um claro jogo entre a cor quente e a cor fria, e *nuances* entre claridade e a obscuridade. Tal como é afirmando neste quadro, os elementos fundamentais da pintura são o ponto, a linha e o plano.

Kandinsky consagrou parte da sua análise: "um ponto arrancando à sua tensão concêntrica e puxado em qualquer direcção sobre a superfície transforma-se em linha.

---

129 MALORNY. *Wassily Kandinsky 1866-1944*. 2003, pp.135.

130 KANDINSKY. *Do Espiritual na Arte*. 1998, pp.21.

131 "A forma pode existir independentemente como representação do objecto(real ou não), ou como delimitação puramente abstractas de um espaço ou superfície." KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*. 1998, pp.63-64.

132 "A cor não pode conceber uma extensão limitada. Só a imaginação permite representar um vermelho sem limites."

133 KANDINSKY. *Do Espiritual na Arte*. 1998, pp.65.

134 "Conta-se que Kandinsky entrou, um dia, no seu atelier e viu uma pintura belíssima: ficou surpreendido, depois aproximou-se e verificou que era um quadro pintado por ele, uma paisagem ou uma natureza morta, virada de cabeça para baixo. Tinha desaparecido tudo aquilo que era fixo na representação do quadro e ficara o essencial, nas suas formas, nos seus equilíbrios e nas suas cores." SIZA. *Imaginar a evidência*. 1998, pp.145.

135 " (…) Tomemos dois círculos da mesma dimensão, um pintado de amarelo e outro de azul. Fixos estes círculos, nota-se de imediato que o amarelo irradia força, adquire um movimento excêntrico e aproxima-se quase perceptivelmente do espectador. O azul, pelo contrário, desencadeia um movimento concêntrico comparável ao do caracol que se enrola na sua concha." KANDINSKY. *Do Espiritual na Arte*. 1998, pp.78-79.

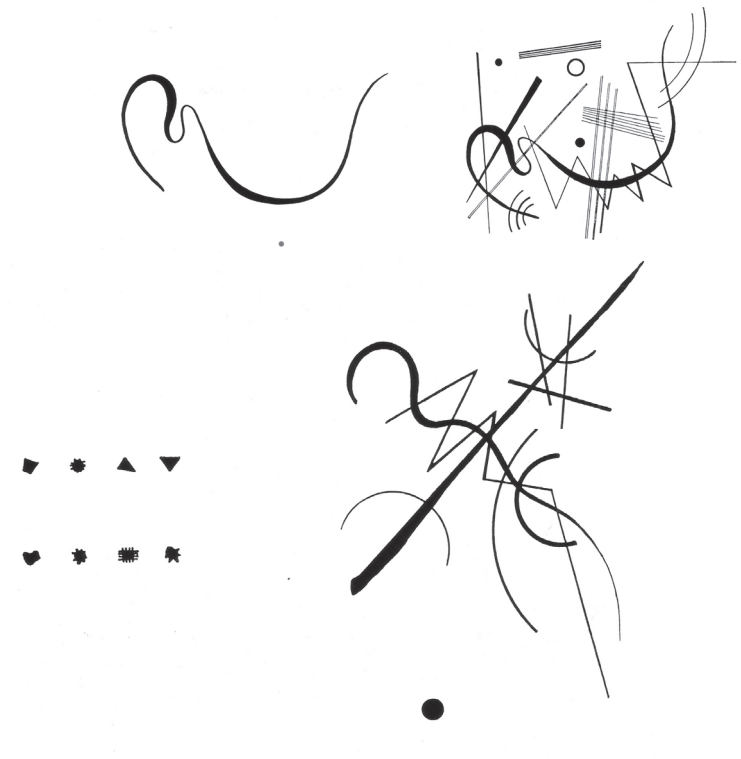


Fig.62

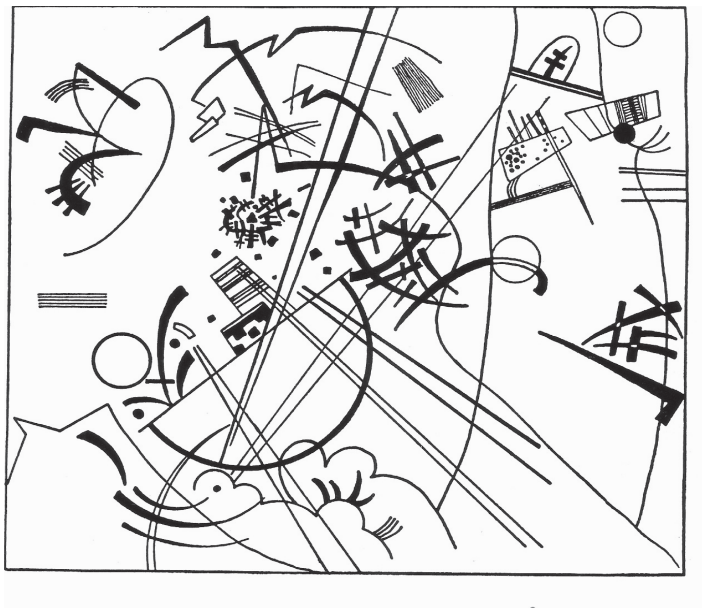


Fig.63

Bases de construção do estudo do arranjo de imagens:
Fig.62 Desconstrução, leitura do processo de construção:
a) Linha curva
b)A linha curva relacionada com linhas rectas.
c) Formas geométricas e pontos
d) Composição entre pontos, formas geométricas, linha ondulante
e linha recta
Fig.63 Construção linear do quadro *Pequeno Sonho em Vermelho*, Wassily Kandinsky, 1925

Assim linha nasce do movimento; é a dinâmica e está portanto em total oposição ao ponto."[136]

Posteriormente, estudou a linha recta geométrica em diversas posições horizontal, vertical e diagonal. Depois, estudou a linha curva, em oposição à linha recta.

A simples análise dos seus elementos constitutivos, não é suficiente para perceber a complexidade do quadro e não o pode ser, aliás, porque o valor interno de uma obra de arte ultrapassa precisamente aquilo que pode ser apreendido racionalmente. "Não são as formas exteriores que materializam o conteúdo das formas pictórica, mas sim as forças/ tensões que animam essas formas"[137] escreveu Kandinsky no seu livro; Ponto, linha e plano.

Kandinsky afirma a sua oposição face à tendência funcionalista da Bauhaus " recusa a arte decorativa, como recusa a arte pela arte, pois não necessitamos de ornamentos de uma arte gratuita."[138]

O curso Preliminar, *Vorkurs* fundado por IIten, ao longo do tempo, assumiu várias direcções e consequentemente algumas reformulações. Até 1923, a sua duração era de seis meses, prolongando-se por um ano.

Klee e Kandinsky trabalham formas artísticas extraordinariamente próximas, "Em Kandinsky, o que é formação abstracta poderia perfeitamente admitir associações figurativas, e em Klee uma forma abstracta da realidade está carregada de um conteúdo poético."[139] As aulas sobre a teoria da forma e da cor eram uma componente essencial do programa da escola e da formação artística, tendo sido também alargado o seu tempo de duração.

136 KANDINSKY, *Do Espiritual na Arte*. 1998, pp.67.

137 KANDINSKY. *Ponto linha e plano*. 1970, pp.149.

138 KANDINSKY. *Curso da Bauhaus*. 1987, pp.17.

139 MALORNY, *op. cit.,* pp.159.



Fig.64 Vitrais coloridos, que iluminam a caixa de escadas na casa Sommerfeld, Josef Albers, 1922.

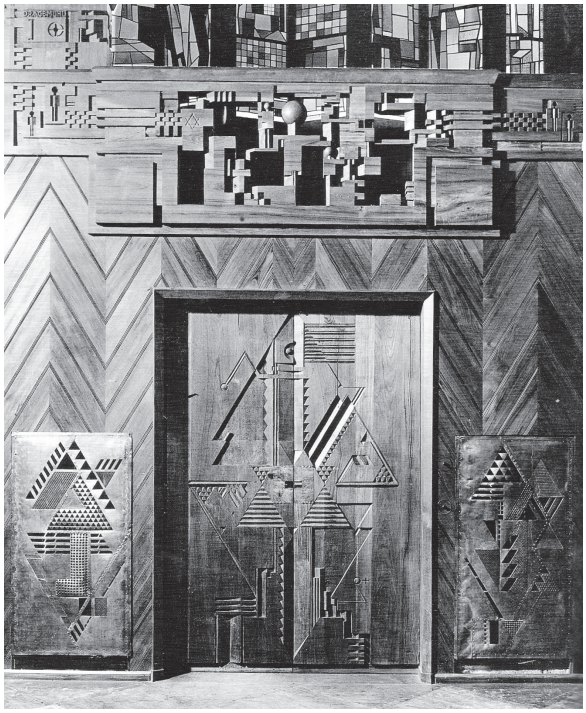


Fig.65 Detalhe de carpintaria da porta da entrada e revestimento dos aquecedores, diluído no plano da parede, Joost Schmidt, 1921.



Fig.66 Composição *Zigue Zague* nas paredes, e o desenho dos restantes elementos reflecte o carácter expressionista da Casa Sommerfeld. O mobiliário foi da responsabilidade do atelier de mobiliário, Marcel Breuer.

Casa Sommerferd

"...The character of the Sommerfeld Villa was determined by the material provided by the contractor and his desire for a many carvings as possible in very concrivable place inside and outside the building. (...) The surface and structures of the carvings were crucially influenced by the material and its innate qualities.(...)."[140]

A casa Sommerfeld foi um projecto pioneiro, um "documento da didáctica da Bauhaus"[141], onde estão expressas as intenções programáticas da escola; "La escultura arquitectónica del monumento diseñado por Gropius demuestra, más aún que la arquitectura escultórica de la casa Sommerfeld, hasta que punto había aceptado por completo las ideias formales del prevencionismo."[142]

Esta obra de arquitectura foi executado ao mais ínfimo detalhe, desde o desenho do vitral, ao desenho da implantação, fazendo desta uma "obra de arte unificada"[143]. Confluiu no trabalho de todos os ateliers da Bauhaus, em prol de um objecto comum, o trabalho e a união ganha forma e vida : "o trabalho em conjunto sobre a estrutura"[144] era um dos fundamentos da Bauhaus.

Gropius e Adolf Meyer encarregaram-se do desenho do projecto de arquitectura e o mestre: "A arquitectura torna-se trabalho de entalhe e encaixe, é um espaço que se crava na matéria."[145] Os detalhes do interior foram executados pelos estudantes dos vários ateliers da Bauhuas. Dorte Helm executou uma cortina, Marcel Breuer desenhou as poltronas do foyer de entrada e todo o mobiliário, Josef Albers foi o responsável pelos vitrais. As paredes foram decoradas pelo atelier de pinturas-murais e Josef Schmidt foi o responsável pela escultura em madeira na escadaria passando pelos detalhes de carpintaria de toda a obra.[146] Recorreu-se igualmente a formas elementares: círculos, quadrados e triângulos, assinalando os ensinamentos dos mestres como: Itten, Klee e Kandinsky. Converteu-se na primeira obra colectiva, com grande significado para a comunidade da Bauhaus. Gropius nesta obra viu materializada "a ideia que he venido persiguiendo durante todos años: la únion de todas las artes en la construcción."[147]
Representa a materialização de um projecto pioneiro, nos primeiros anos de existência da Bauhaus. A destruição da Segunda Guerra Mundial também reclamou este documento único; apenas a garagem é testemunha *viva*.

---

[140] Schmidt foi estudante e mulher de Joost Schmidt.

[141] ARGAN. *Walter Gropius e a Bauhaus*. 1990, pp.65.

[142] WOLFGANG. *La arquitectura expresionista*. 1975, pp.113.

[143] *Idem*

[144] DROSTE, *op. cit.*, pp.44.

[145] ARGAN, *op. cit.*, pp.65.

[146] Esculpiram-se lambris de madeira, relevos de portas, escadarias, tudo ao estilo ziguezague expressionista: "efeitos artísticos muito estudados. O tratamento escandaloso da superfície mural, a entrada de ângulos salientes, as traves projectantes e o movimento horizontal e vertical exprimem sombras profundas que servem para romper visualmente com o volume do edifício." RODRIGUES. *A Bauhaus e o ensino artístico*. 1989, pp.64.

[147] WOLFGANG. *La arquitectura expresionista*. 1975, pp.111.

II O Discurso pela Palavra: Memória de uma Aula (FBAUP 2011/2012)



Fig.67- Álvaro Siza Viera, Aula *Pública* intitulada: A *relação entre as Artes*, Outubro de 2011

A 19 de Outubro de 2011, Álvaro Siza profere uma *aula pública*, na Faculdade de Belas Artes do Porto, intitulada *A relação entre as Artes*. Esta *aula* não foi editada na sua totalidade, tendo sida submetida a um sistema de filtros, que resultaram numa selecção de matérias que interessam convocar.

Este momento constrói-se no entrelaçar das minha palavras nas de Álvaro Siza, onde a distinção se manifesta pela cor. A cinza as minhas palavras e a preto as do discurso de Álvaro Siza. Numa acumulação pessoal fixada na memória, este discurso reveste-se de contornos específicos, onde cada um de nós, vê a Arquitectura como um processo criativo.

Esta *aula* inicia-se com alguma nostalgia e emoção manifestada pelo Arquitecto ao relembra tempos vividos na Escola de Belas Artes do Porto[148]"(…)porque afinal passei aqui, provavelmente, os melhores anos da minha juventude e fiz aqui amigos para toda a vida. Tive uma experiência escolar, na altura era Escola de Belas Artes, magnífica."(Re)lembra, colegas e professores, destacando entre eles o Mestre Carlos Ramos, que na altura desempenhava funções de Director da Faculdade de Belas Artes. Carlos Ramos impulsionou e vinculou no ensino, a integração e complementaridade entre as várias Artes. Procurou uma formação interdisciplinar com reflexo no exercício do ofício.

"Eu estive aqui na eira do Mestre Carlos Ramos, o director: o novo director, que formou uma equipa extraordinária de jovens arquitectos, brilhantes. Portanto rapidamente a minha ideia, quase obsessão, de vir para escultura, para ser escultor, desapareceu, porque me interessei profundamente pelo curso de Arquitectura e pelo que nele se passava.

O mestre Carlos Ramos era um *bauhausino*,[referência à escola da Bauhaus], com uma ideia muito firme e permanente de que era necessário manter a *integração das Artes*, a tal ponto que, pôs no currículo uma nova disciplina chamada exactamente: *Integração das Artes*. Em que juntava estudantes de pintura, escultura e arquitectura para fazerem um trabalho, de acordo com um programa."

Carlos Ramos publica um texto, na revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, onde afirma a importância da colaboração das Artes em prol de um trabalho comum; "Arquitectos, pintores e escultores exigem, ainda dentro das Escolas, de uma educação colectiva e de um sentido de colaboração, totalmente diferente daquele que, até ao momento só tem contribuído para os afastar e para que, pela vida fora não só se desconheçam, como ignorem reciprocamente a sua sensibilidade estética."[149]

---

148 Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP), no período de 1949/1953. Mais tarde "com a criação da nova Faculdade encerrar-se-á o curso de Arquitectura da Escola Superior de Belas Artes do Porto. É certamente com saudade que abandonaremos uma Escola que, durante uma longa vida, sempre soube compatibilizar com qualidade o universal e o circunstancial, arte difícil de ser do seu tempo em cada tempo. E é paralelamente, com tristeza que nos vemos afastados dos nossos irmãos pintores e escultores - agora irmãos separados - que esperamos ver em breve reconhecidos como de merecido nível universitário." Discurso de Fernando Távora, proferido no acto inaugural da FAUP (Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto), disponível em http://www.fa.up.pt.

149 RAMOS. *Provas de Concurso para o lugar de Professor da 4º Cadeira da Escola de Belas - Artes de Lisboa*.1993. Em *Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Ano I, Número 0*. 1987, pp.82.

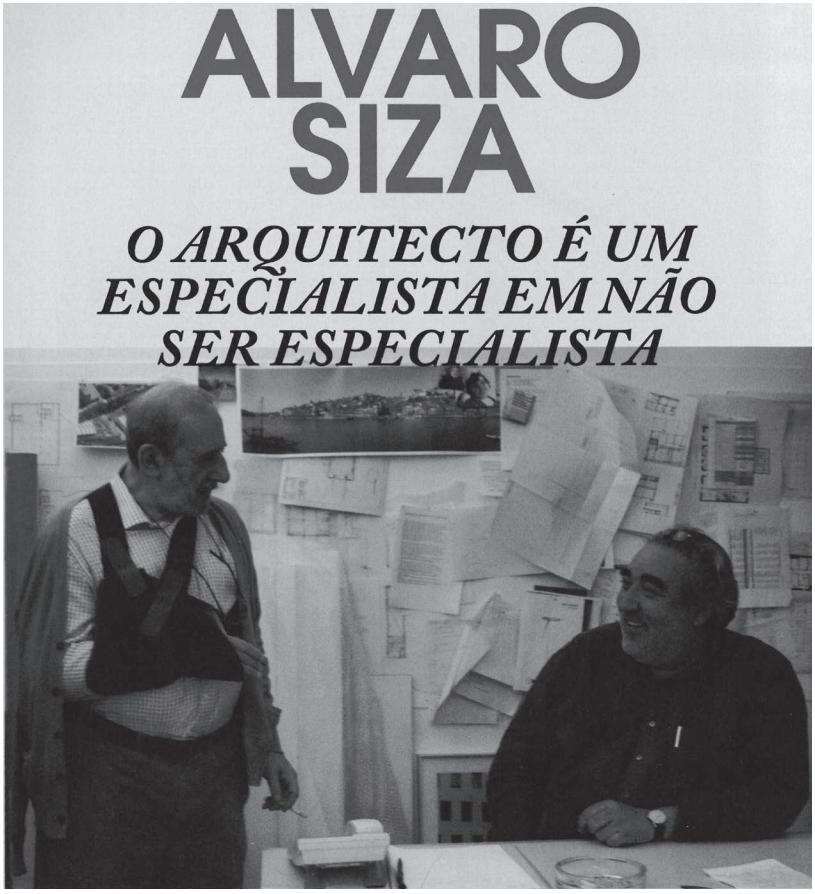


Fig.68 *O Arquitecto é um especialista em não ser especialista*, Eduardo Souto Moura entrevista Álvaro Siza, 2012

"É essa ideia de *integração das Artes*, ou da complementaridade do trabalho dos vários artistas, que para mim continuou e é tão mais forte, quando vejo algumas tendências de ampliar esta ideia de especialização e, portanto, de criar fronteiras."["a ideia primária de especialização."[150]] "Considerar que um arquitecto não pode fazer uma pintura, um pintor ou um escultor não pode lançar uma ideia de projecto, ou levá-la à realização. E isto em todos os campos, não só no campo das Artes. Esta mania da especialização que afasta aquilo que tem de ser o complemento concentrado nas tarefas que temos para fazer."

Fazendo minhas as palavras de Álvaro Siza, "o arquitecto é um especialista em não ser especialista."[151] Este problema da especialização ou "o carimbo da competência especializada"[152] tal como Álvaro Siza assinala "só pode desenhar bem uma casinha quem viveu a experiência de desenhar um museu e vice-versa."[153] É esta "capacidade de relacionar, utilizar pontes de conhecimentos, criar para além das respectivas fronteiras"[154] que define exercício da profissão de um arquitecto.

Tal como escreve Álvaro Siza, num texto a propósito de Carlos Nogueira: "Sou dos que persistem em encontrar territórios da arquitectura e das (outras) artes - nomeadamente a escultura, mas também a pintura, ou a música- uma relação indestrutível."[155]

"Esta ideia para mim continua muito forte e activa, quando posso. E por isso escolhi como tema, para esta aula de abertura do ano, este convite que tanto me honra, escolhi este tema da *relação entre as Artes*."

Arquitectura é um livro aberto. Se recuarmos no tempo, há dois mil anos atrás, a arquitectura permanece fiel ao dever do ofício: "exprimir o espírito do tempo e satisfazer as suas exigências espirituais, intelectuais e materiais."[156]

Como tal, "a História da Arte é uma história de intercâmbio no espaço, e de intercâmbio no tempo, e de intercâmbio entre as artes, as várias formas de arte." A História conta-nos que "as profissões davam assim as mãos a favor de um objecto comum- a unidade na obra de arquitectura - e o papel que a cada um competia e a todos"[157], a complementaridade das várias artes no espaço. Actualmente o arquitecto tem desenhado o percurso no sentido da especialização, do ofício, das artes, em detrimento da união das mesmas.

Depois desta introdução ao tema, Álvaro Siza inicia uma compilação de referências, onde as suas palavras vão sendo articuladas numa sequência de desenhos e imagens, que vão passando na tela de projecção.

---

150 SIZA. *A ideia primaria de especialização*. Em 01 Textos. 2009, pp.177.

151 SIZA. *Eduardo Souto de Moura entrevista Álvaro Siza. Em Jornal dos Arquitectos, nº 245.* 2012, pp.75.

152 SIZA. *A ideia primaria de especialização*. Em *01 Textos*. 2009, pp.177.

153 SIZA. *A ideia primaria de especialização*. Em *01 Textos*. 2009, pp.177.

154 SIZA.*op.cit*., pp.167.

155 SIZA. *Carlos Nogueira.* 2009, pp.145.

156 RAMOS. *Escritos de Carlos Ramos*. 1987, pp. 83.

157 RAMOS em *Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto,Número 0.*1987, pp. 83.

Fig.69

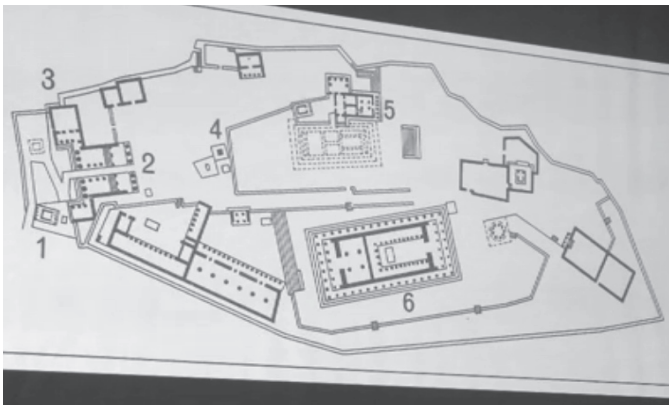


Fig.70



Fig.71



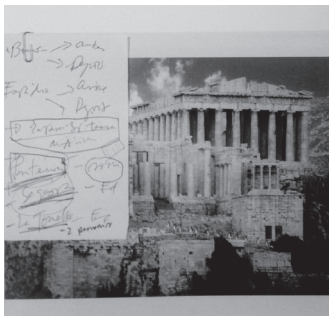


Fig.72

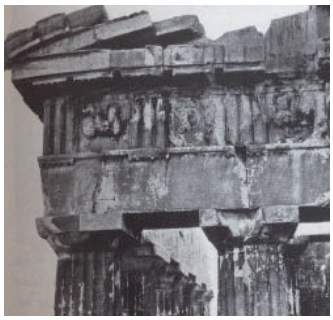


Fig. 73

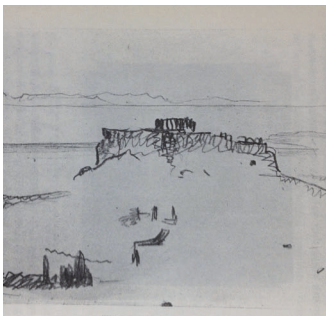


Fig.74

Base de construção do arranjo de imagens:
Fig.69 Planta da Acrópole de Atenas, Álvaro Siza, 2011
Fig.70 *Parthenon*, Álvaro Siza, 2001
Fig.71 *Erectéon*, Grécia, Álvaro Siza, 2011
Fig.72 *Parthenon,* Anotações presas a reprodução de imagem do *Parthenon*, Grécia, Eduardo Souto de Moura, 2001
Fig.73 *Parthenon*, Le Corbusier
Fig.74 Acrópole, Le Corbusier

Álvaro Siza começa por apresentar o *Parthenon*. A proclamação da unidade: síntese. O *Parthenon*, lugar de todas as "nuances"[158] é: "una máquina de emocionar prototipo de la creación del espíritu, creación de um sistema plástic."[159]

A primeira imagem a ser exibida é uma planta da Acrópole(fig.69), explicando a relação magnífica, deste elemento no conjunto da Acrópole. "(...)quem visita o ***Parthenon***, tem uma primeira experiência extraordinária. (…) Reparem que, esta obra de escultura[que se localiza entre o pórtico de entrada e o Parthenon (fig.69). Tal escultura exige um e movimento, um contorno específicos por parte do observador e induzindo o indivíduo a ler o Parthenon de uma outra maneira, tendo]um desempenho fulcral no conjunto da Acrópole. Não é por acaso que os projectistas não puseram o edifício principal no eixo (...) fizeram um acesso em *zigue-zague* (...). Aqui está um exemplo de como, entre a escultura e a arquitectura não há diferença mas complementaridade. Diferença no desempenho.(...) e depois esta relação maravilhosa com a natureza, com as rochas da Acrópole, e aqui se vê (a porta…)o pórtico feito com edifício singulares(…). Ora o *Parthenon* está coberto por esculturas, essas esculturas desenham o edifício, tanto como os elementos estruturais, tanto como a organização em planta. Aqui não se pode dizer que há um edifício decorado com esculturas, as esculturas produzem, no fundo, a forma do frontão. No ***Erecteion***[fig.71] as colunas são imagens, são esculturas, e não resulta nada estranho. Poderia ser perturbador ver estas senhoras com tanto peso à cabeça, mas realmente resulta naturalíssimo(…).É uma arquitectura com colunas de suporte."

Citando Carlos Ramos em jeito de síntese "À procura da beleza, sucedeu a utilidade. À da forma, a força. Às proporções, a grandeza. Em resumo, a afirmação de um carácter, que assim encerrou a chamada Antiguidade Clássica."[160]

De seguida Álvaro Siza, menciona dois exemplos importantes situados na Ibéria: a janela do Convento de Cristo em Tomar e os pátios de Alhambra em Granada. Em ambos a presença da História está cravada, e a confluência de conhecimentos entre as Artes constrói a obra. "A famosa **janela de Tomar**, [no Convento de Cristo, fig.75] manuelina[161] com um pujante envolvimento escultórico." Com um desígnio arquitectónico e em diálogo com a paisagem. A Janela de Tomar funciona como uma mediação de escalas entre a paisagem e o próprio edifício.

Posteriormente "(…)vemos um interior de **Alhambra**[fig.76]. Em Alhambra os muros estão cobertos de sulcos, de signos, o que aqui está são poemas. Poemas que falam da beleza, da beleza do pátio, onde nos encontremos, ou da beleza de um jardim, ou poemas de amor. Portanto não é uma decoração gratuita é qualquer coisa que tenha a

158 Ver LE CORBUSIER. *Le Corbusier O Modulor I.* 2010.

159 OSINAGA. *El sentido Cubista de Le Corbusier*. 2000, pp.135/136.

160 RAMOS, *Escritos de Carlos Ramos*.1987, pp.84.

161 " O Manuelino representa uma reacção ao que os portugueses viram na Índia, uma paixão. É muito complexo e muito multiplicado, este movimento de trocas. A globalização não é nada recente. Houve desde sempre um cruzamento de experiências e uma paixão pelo que é diferente que pauta a evolução da arquitectura." SIZA. *Jornal dos Arquitectos nº245*. 2012, pp.70



Fig.75 Janela do Convento de Cristo em Tomar, Álvaro Siza, 2011



Fig.76 Alhambra, Álvaro Siza, 2011

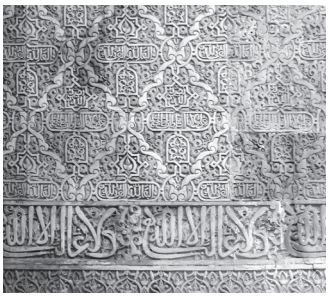


Fig.77 Pormenor Alhambra

Fig.78

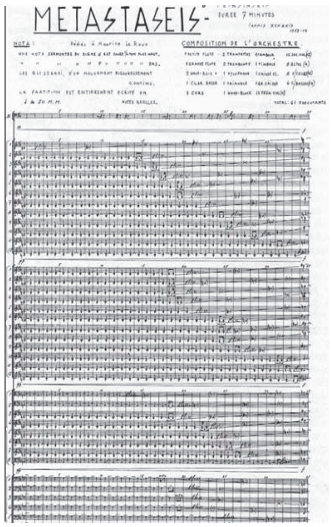


Fig.79

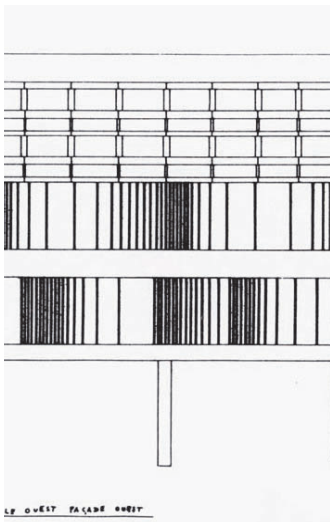


Fig.80

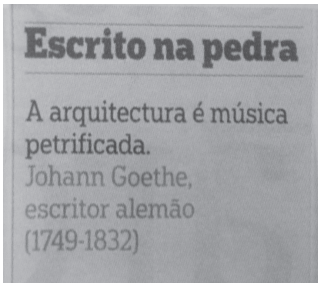




Fig.81



Fig.82

Base de composição do arranjo de imagens:
Fig.78 Pauta *Metastasis*, Xenakis
Fig.79 Ritmo, Alçado do Convento Sainte-Marie de La Tourette.
Fig.80 *Escritos na Pedra*, recorte do jornal Público
Fig.81 Jogo de luz entre formas geométricas e cores primárias, Convento Sainte-Marie de La Tourette, Le Corbusier.
Fig.82 Composição do alçado, Sainte-Marie de La Tourette, Le Corbusier.

ver com o espaço que se habita naquele momento. As relações entre a arquitectura e a literatura, aqui estão directas, estão gravadas nas paredes, são também estreitas."

Durante este momento de apresentação, uma imagem ocupa o meu pensamento: *Convento de Sainte-Marie de La Tourette*, Le Corbusier, a presença da música e da pintura na arquitectura. Este convento é um lugar de meditação, um espaço de culto.

O material eleito para a sua construção é o betão, material simples e despojado de ornamento, indo de encontro aos fundamentos dos frades dominicanos. O edifício parece levitar no terreno, debruçando-se horizontalmente sobre ele. Molda-se à topografia e pousa de uma forma delicada. Le Corbusier faz da obra um ponto fixo, um ponto no terreno.

No plano da fachada voltada a sul, a parede que a define, joga com a alternância de composições geométricas: opacas e transparentes. Estas composições relembram-nos Mondrian. À sua semelhança, Le Corbusier pinta planos de betão e superfícies côncavas, canhões de luz, com cores primárias, criando e controlando a luz e as diferentes espacialidades que esta pode ter[fig.81]. Le Corbusier desenha sombra a partir da luz. Constrói sombra e luz. Desenha e constrói espaço. Os planos das galerias, que iluminam os corredores das salas comuns são pontuadas por "painéis de vidro musicais"[162] [fig.82].

"En musique, vous partez d'un thème, d'une mélodie, et vous disposez de tout un arsenal d'amplification, polyphonique et harmonique, plus ou moins donné d'avance (autant pour composer une sonate classique qu'un morceau de musique sérielle), vous partez du mini pour aboutir ai global; alors que'un architecture, vous devez concevoir au même moment et el détail et l'ensemble, sinon tout s'écroule. cette démarche, cette expérience acquise chez et avec Le corbusier, m'a d'évidence sinon influencé (je la sentais déjá), du moins aidé à concevoir ma musique aussi comme un project d'architecture: globalement et dans le détail, simultanément."[163] Xenakis, começou a dispor estes painéis de forma horizontal e vertical, placas de vidro, de larguras variáveis, construindo uma parede de vidro através de painéis *ondulatórios*. Estes criam um movimento escultórico. Quando percepcionamos estes planos em movimento estes intercalam-se por luz e sombra.

A tangência entre a música e arquitectura está materializada neste convento. Mas está manifestada na partitura de Xenakis, *Metastasis* [fig.79]. Goethe dizia que a arquitectura é música petrificada (fig.80). E a música será arquitectura móvel ?

---

162 LE CORBUSIER. Le Corbusier Le Modulor II. 2000, pp.361.

163 FERRO SERGIO. *Le couvent de la Tourette*. 1987,pp.5.
Ao longo deste capítulo esta é a única citação em língua estrangeira. Com o objectivo de tornar a leitura mais coerente, a mesma foi traduzida para Língua Portuguesa. "Na música partimos de um tema de uma melodia e dispomos de todo um arsenal de amplificação, polifónica e harmónica (….) partimos de um mínimo para chegar ao global: enquanto que na arquitectura temos de conceber ao mesmo tempo o pormenor e o conjunto, caso contrário tudo se desmorona. Esta maneira de pensar, esta experiência adquirida com Le Corbusier no seu atelier, se não me influenciou, como é evidente(já a sentia), pelo menos ajudou-me a conceber a minha música como um projecto de arquitectura: simultaneamente a nível global e no pormenor."

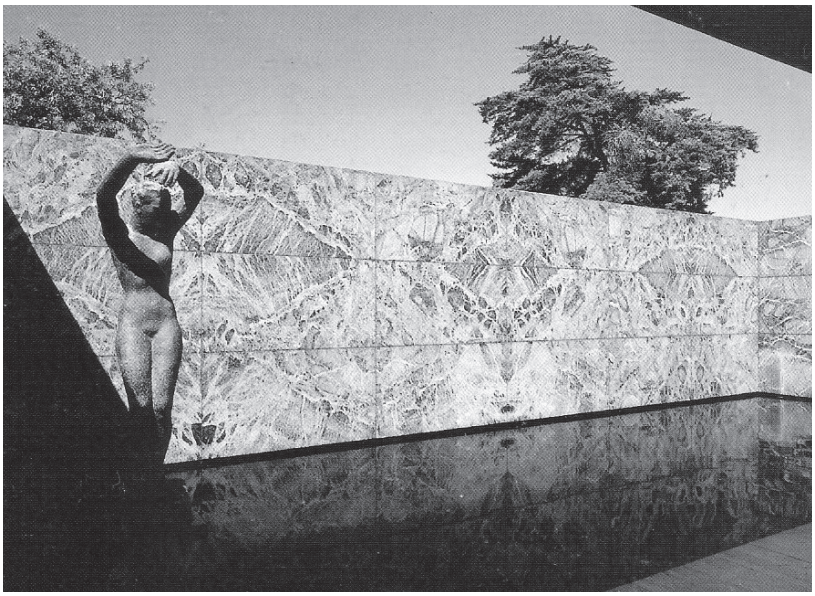


Fig.83

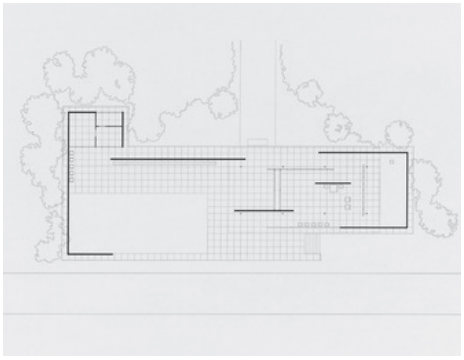


Fig.84

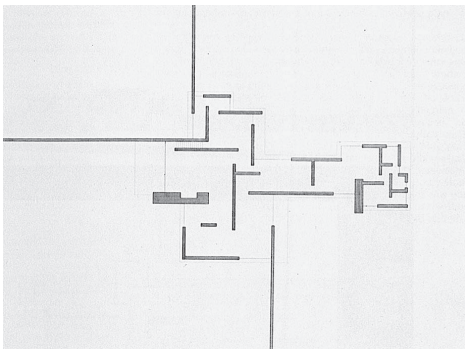


Fig.85

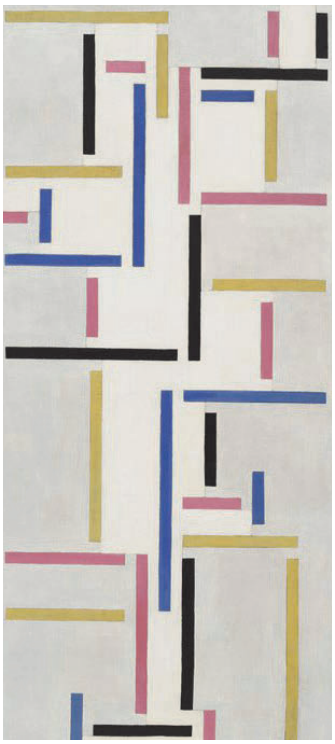


Fig.86

Base de composição do arranjo de imagens:
Fig.83 *Pavilhão de Barcelona*, escultura de Georg Klobe.
Fig.84 Planta do *Pavilhão de Barcelona*, Mies van der Rohe, 1928-29.
Fig.85 Casa de campo em tijolo, *Postdam- Neubabelsberg*, Mies van der Rohe, 1924.
Fig.86 *Ritmos de uma dança russa*, Theo van Doesburg, 1918.

Álvaro Siza reafirma esta ideia, "A Arquitectura tem a ver com a pintura, com a escultura, com o cinema (...), com a fotografia, a maneira de ver, a concentração do olhar, com a literatura, com a poesia. Tem a ver com tudo realmente. Esta ideia de criar fronteiras, como em tempo chegou a acontecer, chegou haver um plano, um documento em que se dizia que os arquitectos só faziam arquitectura, os urbanistas só faziam espaços públicos, os interioristas só faziam interiores. Esta é uma ideia que me preocupa muito porque a vejo avançar. Está-se acabar um edifício e entra uma equipa de decoradores. Porque eles é que sabem! Como se o edifício não nascesse de dentro para fora, tanto como de fora para dentro." Numa entrevista Álvaro Siza remata esta ideia "A frustração enorme dos dias de hoje é que começa a ser ponto assente que interior é uma coisa e exterior outra. Isso representa a morte da arquitectura. A esterilidade na criação arquitectónica vem daí."[164]

Posteriormente Álvaro Siza, menciona outro exemplo da história: "**A Porta de Rodin.** Desta porta, desta escultura, saíram obras de arte extraordinárias, cada uma daquelas figurinhas foi depois desenvolvida, (...) todas aquelas esculturas se transformaram em esculturas independentes, autónomas. Mas o resultado da porta é confuso. Não é nada de brilhante. Não poria esta porta num edifício. Isto é um reflexo de uma coisa que se passa por altura do séc. XIX, que é realmente uma separação entre as Artes. Já não há aquela complementaridade e integridade e começa a ser escultura outra, pintura outra, e arquitectura outra…e por aí fora. É uma época riquíssima, do panorama artístico, mas acontece essa disseminação, que só mais tarde viria a ser atacada e considerada."

Siza salta repentinamente para outro exemplo, denunciado pela mudança do slide: "Aqui está um famoso **edifício do arquitecto Mies Van der Rohe**. É o pavilhão de exposição(…): ***Pavilhão de Barcelona***. [Também conhecido como pavilhão alemão para a Feira Mundial de 1929, em Barcelona, concebido para representar a República Weimar.] Vemos como o espaço é organizado de forma muito fluída e há um desenho geométrico de grande rigor, uma geometria perfeita.(...) No fundo do acesso principal, que se faz subindo aquelas escadas, há um lago. Subindo estas escadas, torcendo caminho, e entra-se assim." Siza dá esta explicação com a ajuda do *laser*. A assimetria na planta prevalece a fluidez dos percursos. O espaço é desenhado num jogo de plano opaco *versus* plano translúcido, estruturado por uma rigorosa modelação. O edifício é autónomo e o espaço fecha-se sobre si próprio.

"Então Mies Van Der Rohe escolheu uma escultura de um artista famoso, um escultor famoso da época,[escultor alemão Georg Kolbe, fig.83]e colocou-a: aqui! Esta escultura é o irresistível chamamento a entrar no edifício. Este edifício seria disperso, confuso em certa medida, senão houvesse ali aquela escultura. Aqui vemos, ela está num pátio, num lago, fora do edifício, ou ao fundo dessa galeria de acesso. Aqui está a entrada lateral do edifício…a sala…e a presença, já dentro da sala, da escultura."

164 Eduardo Souto de Moura entrevista Álvaro *Siza, Jornal dos Arquitectos nº 245*. 2012, pp.74.

Fig. 87









Fig.88

Fig.89





Fig.90



Base de composição do arranjo de imagens:

Fig.87 Alçado da casa *Schröder* projecto do arquitecto Rietveld.

Fig.88 Detalhe do remate com a cor, casa *Schröder*, projecto do arquitecto Rietveld.

Fig.89 Portas amovíveis planos, casa *Schröder*, Rietveld.

Fig.90 Detalhe do desenho do mobiliário de Rietveld, na casa Schröder

Este elemento escultórico é parte integrante do espaço arquitectónico, desenha um percurso latente desde o momento de entrada, formalizando uma sequência contínua no espaço. A escultura pousa na leveza do espelho de água, que está colocada num ponto que reflecte na água, no mármore, no vidro. A escultura é omnipresente no espaço. Tal como encontramos presente noutras obras, no Pavilhão de Barcelona estão presentes influências Neoplásticas, patentes no movimento *De Stjil*.

"Mas se observarmos esta pintura, que é do holandês Theo Van Doesburg [intitulada *Ritmos de uma dança russa,* fig.86](…) nos anos 30, encontramos os mesmos painéis, parece de certa maneira uma planta. Há um período, na Holanda sobretudo, mas espalhado depois na Alemanha, na Bauhaus onde esteve Theo Van Doesburg, num período muito agitado e que ele agitou bastante. Este traçado e esta geometria tem muitíssimo a ver, muita ligação, com arquitectos, pintores e escultores: é o movimento que se chama *De Stijl*." Foi um movimento criado por artistas Holandeses, que surgiu com a publicação de uma revista intitulada com o mesmo nome. Lutavam por uma relação pura entre as artes. Esta pureza revela-se na restrita utilização de cor. Só eram utilizadas cores primárias, passando por vários tons de cinza, preto e o branco.

[165] "Aqui está outra planta de Mies Van der Rohe. [Casa de ladrillo Postdam-Neubabelsberg, 1924, fi g.85]Aqui é claríssima a semelhança geométrica desta casa, também com uma organização muito fluída, com o que desenvolvia Theo Van Doesburg e outros, na sua pintura. (…)Aqui uma, famosa de Mondrian, em que se vê claramente. Vêm logo ao espírito, influências Japonesa. Esta modelação e esta geometria tem muito haver com o que conhecemos, por exemplo, dos interiores japoneses. De resto o Japão entrou em força na Europa. Os impressionistas, todos eles tinham no atelier pendurado uma gravura, uma arquitectura, através da obra Frank Lloyd Wright, depois passada à Holanda, com a visita e exposição de Wright na Holanda, e depois com este movimento *De Stijl*. (por isso já vêem) que tudo isto que acontece, no fundo, é resultado de algo, de intercâmbio alargado, muito alargado. (…) Mas quando vemos este desenho [do movimento *De Stijl,* fig.91] em que não se sabe bem se isto representa Arquitectura, pintura ou escultura, se é tridimensional ou não, já vemos, como não se pode falar separadamente de pintura, escultura e arquitectura.

Este trabalho bem conhecido, do **arquitecto Rietveld**[casa *Schroder*] é um exemplo maior dessa fase de completa integração das várias pesquisas, dos vários ramos da Arte. Aqui no interior há, de novo, uma enorme influência Japonesa, incluindo nas paredes de correr ou nos painéis de correr. Também no mobiliário se vê (quanto ele deve, e provavelmente vice-versa) (...) ao movimento *De Stijl*."

A casa *Schröder*[166] é a expressão do manifesto *De Stijl*. Este projecto é de uma grande plasticidade. Não é possível dissociar as obras do arquitecto Rietveld das obras de Mondrian, os dois artistas fundaram a revista *De Stijl* e ambos partilham as mesmas influências.

---

[165] Ver capitulo I, sub-capitulo *De Stjil*, pp. 32-45.

[166] Ver capitulo I, sub-capitulo *De Stjil*, pp. 42-45.



Fig.91 Revista *De Stjil*, Álvaro Siza.



Fig.92



Fig.93



Fig.94



Fig.95

Base de composição do arranjo de imagens:
Fig.92 Três amigos: Picasso, Sert e Miró.
Fig.93 Interior do *Pavilhão Espanhol* projecto de Sert em 1937.
Fig.94 Alçado do *Pavilhão Espanhol*, projecto de Sert em 1937.
Fig.95 *Guernica e Fonte Mercurio,* piso térreo do *Pavilhão Espanhol* em 1937.

As linhas transformam-se em planos. Os planos sobrepõem-se numa composição plástica. Na fachada, o vermelho, o amarelo e o azul, são utilizados na presença de alguns elementos como pilares e elementos de carpintaria. Esta obra é uma nova abordagem à arquitectura mas também uma nova abordagem à vivência do espaço doméstico. A hierarquia é abdicada em detrimento da fluidez. Rietveld dá um novo significado aos elementos estruturais: lajes, pilares e vigas. Os planos e a cor garantem amplitude no espaço rompendo com a tradição.

"Mas se formos a qualquer livro sobre pintura moderna, contemporânea, moderna neste caso, aqui está uma **pintura africana e uma pintura de Klee**. E então a invasão, a influência da arte africana foi determinante. Não existiria cubismo, julgo eu, sem a influência africana, na escultura. A escultura africana, nos tecidos, na pintura, no modo geral. [A necessidade de Klee de se aproximar da arte africana, consiste na necessidade de se aproximar de um estado primitivo. Existem escritos, de Klee e também de Picasso, que relatam esta vontade e necessidade de se aproximarem deste estado primitivo, espontâneo.] Não se pode dizer, de um modo geral, mas afinal o 'Klee copiou-o', ou o 'Chillida copiou-o'. Temos aqui um pano africano e uma gravura de Chillida. Em minha opinião não se trata de uma cópia. Trata-se de uma descoberta, de um encontro. E essa descoberta da Arte Africana, provavelmente se pensava que em África não haveria nada de jeito nem se poderia falar em arte, essa descoberta é um acto de criação fundamental, e que percorreu toda a evolução da arte ocidental."

Tal como Mies projectou o *Pavilhão Alemão*, Luis Sert projectou o *Pavilhão Espanhol*, para a Exposição Internacional de Paris, em 1937. É uma obra com uma grande carga política e cultural. Um elemento *promotor* da nacionalidade Espanhola, em que o produto eleito é a Arte. Arte que espelha cultura de um País. Três escadarias. Três desencontros. Três momentos. Métrica. Simetria. Harmonia. O piso térreo é permeável, francamente público, pontuado por pilares. Os pilares desenham-se em continuidade com o desenho da fachada, criam ritmo, estruturam e desenham. No piso inferior somos recebidos por *Guernica* ao som do constante bater da água: a fonte de *Mercurio* de Calder. Este piso térreo tem um contacto franco com o exterior. *Guernica* e *Mercurio* foram os eleitos para dar *as boas vindas* ao visitante. *El Segador*, de Joan Miró, acompanha-nos ao longo das escadas encaminhando-nos para um piso superior, onde se localizam outras exposições. Quem faz as honras da despedida é a obra escultórica de Julio González, *La Montserrat*. Lluís Sert estabelecia uma relação muito próxima com a Arte. Nas suas obras não existe uma linha que delimita o início e o fim do projecto de arquitectura e começam e acabam as outras Artes. Os seus escritos, em conformidade com a obra materializada, "giran alrededor de un problema de nuevo esencialmente arquitectónico: el de la llamada integración de las artes."[167] Os projectos são materializados como objecto artístico. As suas obras são desenhadas com artistas e para artistas.

[167] OVIRA. *Josep M. Sert 1928-1979, obra completa: medio siglo de arquitectura*. 2005, pp. 97.

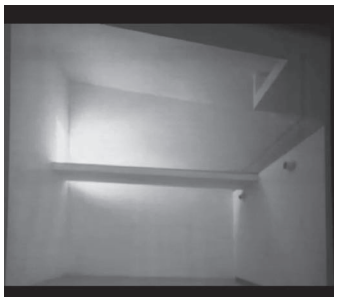


Fig.96 Museu de Santiago de Compostela, exposição do malogrado Juan Muñoz, Álvaro Siza, 2011.

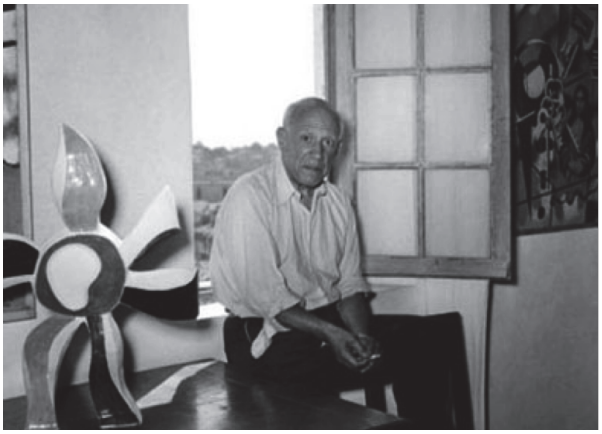


Fig.97 Picasso no Museu de Antibes em 1948.



Fig.98 As paredes do castelo Grimaldi em Antibes



Fig.99 Interior do Museu de Antibes. Escultura de Picasso *Cabeza de Boisgeloup*, também exposta em 1917 no Pavilhão Espanhol. 1934.

"Uma fotografia de um museu. Eu trago aqui porque um dos pontos em que se sente, às vezes, a maior fricção entre Arquitectura e Arte é na Arquitectura dos museus. Muitas vezes se diz que um arquitecto, quando um edifício tem alguma qualidade, está a competir com quem dispõe. Eu acho que é necessário sim, até pela variação (hoje as exposições são praticamente temporárias, salvo os museus de arte antiga, museus de arte contemporânea) e portanto é preciso uma abertura que signifique uma grande… neutralidade. Mas os espaços interiores do museu devem ser conformados (em meu entender) e não uma nave, que se pode fazer qualquer coisa, sem qualquer referência, com custos elevados (mas não é o mais importante), e sem esta fecunda relação entre um espaço conformado e no que nele se coloca. Igualmente a luz é muitas vezes tema de fricção [luz artificial, porque certos *especialistas*](...) querem meter projectores e iluminar dramaticamente as obras.

Este é um espaço de dupla altura no **Museu de Santiago de Compostela**, que é um espaço, onde se tem feito uma série de instalações de artistas que consideram que este diálogo entre o espaço conformado e o que nele põem é extremamente frutuoso. Houve aqui uma maravilhosa exposição do malogrado Juan Muñoz, que colocava figuras nas diversas cotas, na ponte … e portanto desencadeou nele uma série de ideias e invenções pelo facto de trabalhar dentro de um espaço."

Em oposição, recordo-me de um texto que li a propósito de museus, um texto escrito por Álvaro Siza, que me despertou uma vontade imensa de visitar um espaço tão puro e único, passo a citá-lo: "As janelas estão abertas - grandes janelas de madeira - e cheira a maresia. Ouvem-se as vozes da multidão de habitantes e de turistas nas esplanadas em torno do Castelo. O mar é azul. A luz intensa. Nenhum filtro a amacia. Há Picassos e Matisses preciosos, a alegria vivida de que dão testemunho torna irrelevante o valor comercial. Estão perfeitos. Não há estragos nem fissuras nem cor desbotada, nem mesmo são roubados (que prestígio viria de roubar um Picasso de tão desprotegido do Museu?) As pessoas passam de salas em pátios, sobem e descem escadas normais. As portas escancaradas e os faunos espreitam de cada canto, olham com ironia mais do que piedade. Em Antibes, no Museu Picasso."[168]

O Museu de Picasso em Antibes é um castelo, que a cidade cedeu a Picasso, para usufruir do mesmo, utilizando-o como oficina e casa de férias. Viveu lá felizes anos da sua vida, produzindo magníficas obras.

Como gesto de agradecimento, Picasso cedeu numerosas obras, desde quadros, desenhos, a esculturas, dando origem ao Museu de Picasso. Dentro das muralhas do Castelo de *Grimaldi* (fig.98) todo o ambiente é poético, dentro das paredes o espaço é invadido pelo cheiro da maresia e pela luz do Mediterrâneo. O espaço era livre, as janelas estavam abertas permitindo a luz penetrar a qualquer hora do dia. O cheiro a maresia invadia o espaço, e as obras viviam neste ambiente, sem algum sinal de deterioramento.

168 SIZA. *Exposição se Serralves 5*.(2005), 2009, pp.321.

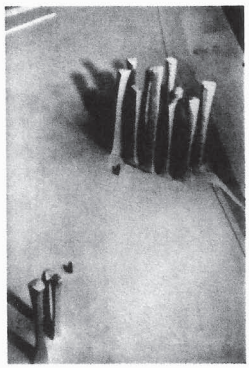


Fig.100 Monumento aos *Calafates* no Porto, fotografia da Maqueta,1959.

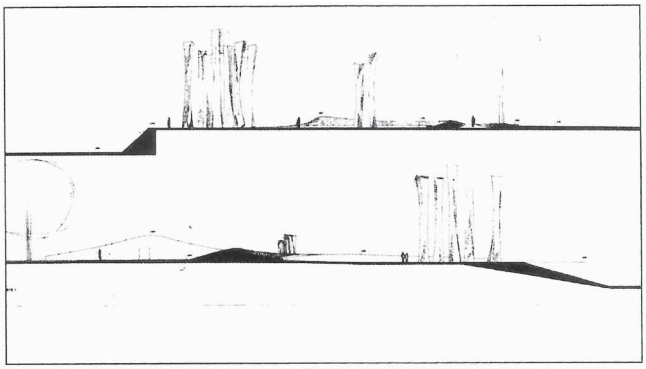


Fig.101 Cortes do projecto do monumento aos *Calafates* no Porto, 1959.

Actualmente, devido a regulamentos, colocaram ar condicionado, invadindo o espaço com estes dispositivos[169],como tectos falsos, um conjunto de alterações que destruíram a identidade do espaço e das obras que ainda hoje lá habitam. Perdeu-se o encanto.

"Bem, voltando agora à escola, quem passou pela experiência sabe que a separação de pintura e escultura, em relação à arquitectura foi dolorosa, não deixou de ser dolorosa. Provavelmente era necessária. [dividiram a "família das Belas Artes."[170]]Agora há necessidade de criar outros elos e no trabalho prático eles acontecem, mas também a nível das escolas (...) é extremamente importante!

Houve um concurso, no Porto, durante as festas Infantis, de Infante D. Henrique. Foi organizado, pela comissão de festejos um concurso: ***Monumento aos calafates*** [1959].Carlos Ramos lançou o desafio a estudantes e professores da escola e, portanto esse concurso ficou dentro da escola, professores e estudantes. Eu trabalhei nele juntamente com o Alcino Soutinho, Augusto Amaral e Lagoa Henriques, (que foi) lembro-me que foi um período extremamente estimulante e divertido. Lagoa Henriques era um pessoa com uma personalidade extraordinária.

Bom…. e lá fizemos o concurso e ganhámos. [mas nunca chegou a ser construído] Mas depois não se fez, foi-nos dito que o Primeiro Ministro, o Doutor Salazar, não gostava. Eu acho que o Doutor Salazar nunca olhou para ele. Teria mais que fazer… mas enfim(…). Do trabalho que fizemos em conjunto, com grande entusiasmo, resulta uma escultura, [este Projecto localiza-se no Porto, num pequeno terreno na marginal do rio nas proximidades da Foz. Siza explica o projecto com o auxilio do laser.]aqui é a marginal, aqui é o rio, e portanto sobe-se esta rampa, e ao fundo está uma escultura de Lagoa Henriques, representante dos *calafates*, ligeiramente torcida, indicando, tal como no *Parthenon*, menos bem naturalmente, indicando o caminho para o recinto.

Aí há uma espécie de ossada que tem a ver com a estrutura dos barcos. Aqui se vê bem o papel fundamental da escultura, senão estivesse aqui não se compreendia esta relação entre os espaços e os volumes… seguramente. A escultura na saída da rampa…e a escultura de Lagoa Henriques muito compacta, como tinha de ser, para ser realmente uma referência que não se perdesse no espaço. É relativamente pequena mas densa." Através de maqueta e desenhos Álvaro Siza e os restantes elementos (já referidos) tinham uma grande preocupação: estabelecer relações entre os vários elementos que integram o lugar. Estes elementos são um conjunto de peças escultóricas que desenham um percurso, a quem o visita, estabelecendo relações com o lugar e com o rio. Estes três elementos escultóricos, que apresentavam semelhanças a *ossadas*, tinham pensado ser em bronze e betão. Esta forma é muito próxima da estrutura em madeira das embarcações de pesca que pretende homenagear o ofício destes homens, *calafate*, artesão da construção naval.

---

169 Monique Eleb apresenta uma definição de dispositivo "como organizarão particular de um conjunto de elementos de forma a produzirem, explícita ou implicitamente um efeito(respeitante ás condutas e as práticas).
ELEB - VIDAL. *Architecture de la vie privée, maisons et mentalités.* 1989. EM RAMOS RUI. *O Pavilhão Carlos Ramos-Figura e fundo.* 2008, pp.26.

170 Discurso de Fernando Távora, proferido no acto inaugural da FAUP(Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto), disponível em http://www.fa.up.pt.



Fig.102

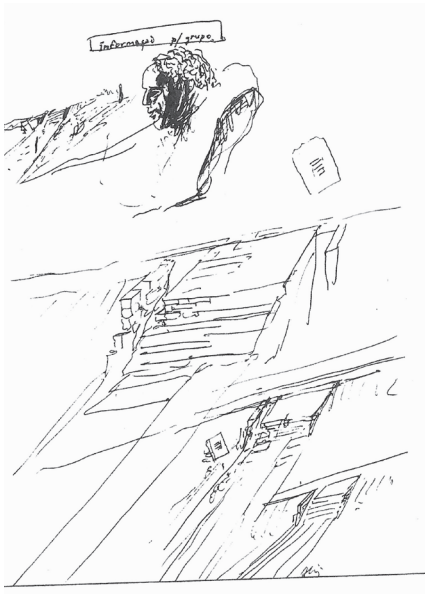


Fig.103

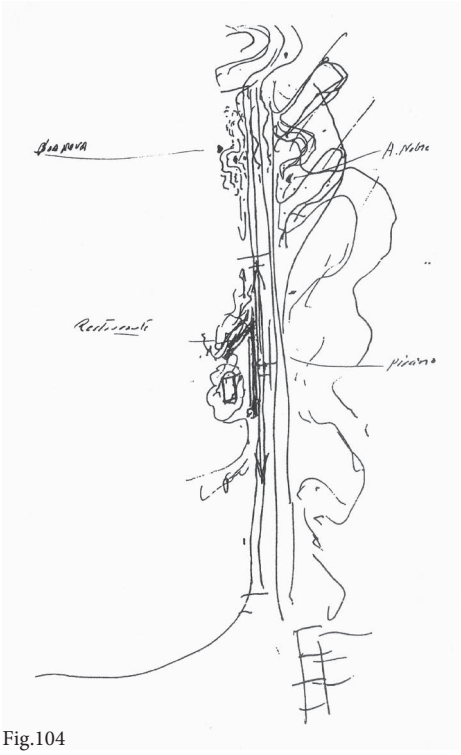


Fig.104

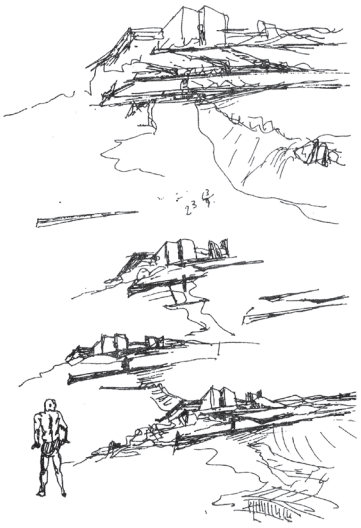


Fig.105

Base de composição do arranjo de imagens:
Fig.102 Estudo através do desenho, da localização *Monumento a António Nobre* 1967-80, Leça da Palmeira, Álvaro Siza
Fig.103 Esquiço do *Monumento a António Nobre* 1967-80 Leça da Palmeira, Álvaro Siza
Fig.104 Desenho da relação entre a frente atlântica com as obra construída, Álvaro Siza
Fig.105 Esquiço da Casa de Chá da Boa Nova, Leça da Palmeira, Álvaro Siza

"Outro trabalho do mesmo género, foi-me pedido pelo Professor Barata Feyo. Fez um **Monumento a António Nobre**[fig.102 e 103],para por em Leça, num sítio próximo da Boa Nova. [Mais uma vez, através do *laiser*, explica o projecto]. Esta é a topografia e eu propus esta disposição[fig.102].O poeta, a escultura do poeta, as musas, duas musas, o acesso feito (por aqui) para a marginal de Leça. Aqui está a imagem, muito bela do poeta e as duas musas, que foram pousadas sobre o relvado… António Nobre com a capa ao vento, como seria natural naquele ponto da marginal. Aqui está a disposição das figuras, e aqui há uma placa indicando do que se trata. As esculturas estão lá, esta rampa foi executada, mas o tratamento do terreno nunca se fez, porque isto era rodeado por uma arborização(...)."

Perto desde monumento, tal como Siza citou, localiza-se a casa de Chá da Boa Nova (fig 105). Numa paisagem rochosa com cheiro a maresia na costa Atlântica, onde a presença humana era quase inexistente, existe um farol e uma capela antiga. Era assim que poderíamos descrever este lugar, há cinquenta e oito anos atrás. "Aquele local foi escolhido porque se caracteriza por um promontório rochoso que se eleva e avança pelo mar dentro. Um local predestinado que, na memória dos habitantes, está ligado à vida de um poeta romântico local, António Nobre."[171]

Este lugar, de uma extraordinária beleza natural, suscitava algum receio a um arquitecto novato que iniciava os seus primeiros passos na arquitectura, este arquitecto é Álvaro Siza. Neste contexto, profere a seguinte afirmação: "muitas vezes construir num local muito belo equivale a destruí-lo."[172] Mas tal não aconteceu nas suas mãos. Numa visita ao local, Fernando Távora afirma convictamente: "O edifício deve ficar aqui!"[173]. Com o seu instinto e astúcia, Távora define a incontestável implantação do objecto.[174] O lugar não poderia ser outro, mas esta intuição e sabedoria só foi "possível com a ajuda de uma grande experiência."[175]

Este projecto[176] trata de um processo de interpretação do lugar, o objecto surge do próprio terreno; "A construção emerge do terreno rochoso, e ele ritmando o movimento da linha das coberturas."[177]Ao longo do percurso de acesso, entre plataformas e escadas, ele vai-se revelando timidamente entre o aglomerado rochoso (fig.105). O volume fragmenta-se, entre as rochas ancoradas, e assume um compromisso com o lugar.

---

171 SIZA. *Imaginar a evidência*. 1998, pp.23.

172 SIZA. *op.cit.,* pp.23.

173 SIZA. *op.cit.,* pp.31.

174 "Escolheu aquele local dificílimo, mas, realmente, fantástico." SIZA. *Imaginar a evidência*. 1998, pp.31.

175 SIZA, *op.cit.,* pp.31.

176 Este projecto foi resultado de um concurso da Câmara Municipal de Matosinhos, em 1956, tempo de transição da arquitectura Portuguesa. O mesmo tinha sido atribuído a Fernando Távora e Francisco Figueiredo, mas ambos não podiam participar. Neste contexto, os seus colaboradores, entre eles Álvaro Siza, tiveram a audácia de dar continuidade ao concurso.

177 VASSALO ROSA. *Casa de Chá da Boa Nova*.1965, pp.100.



Fig.106



Fig.107



Fig.108



Fig.109

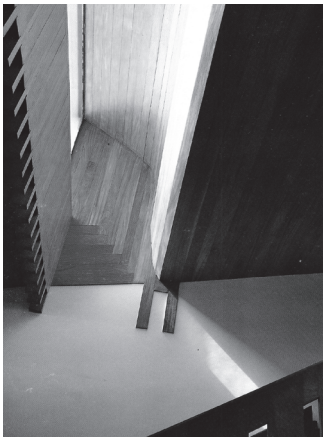


Fig.110



Fig.111

Base de composição do arranjo de imagens:
Casa de Chá da Boa Nova (1958-1963) projecto de Álvaro Siza,fotografia de Fernando Guerra:
Fig.106 *Integração e aproximação do objecto ao lugar*
Fig.107 *Relação com a natureza e o envolvente, a rochedo e a capela*
Fig.108 *Artifício entre a natureza*
Fig.109 *Enquadramento e diluição do edifício entre o aglomerado rochoso e o Mar.*
Fig.110 *Entrada de Luz.*
Fig.111 *Entrada de luz rebate no tecto de madeira ondulada, e reflete no reboco.* Masion Carré, Alvar Aalto, 1957-1960

No culminar do momento de entrada, espera-se a ascensão, mas somos convocados a descer. Ao penetrar no interior, somos abraçados pelo espaço, com baixo pé direito, e o tecto fragmenta o olhar. O "encontro céu--mar e céu-terra é visto separadamente."[178] A paisagem dá-nos as boas vindas, emoldurada no caixilho de madeira, que se localiza num plano afastado à cota inferior. O rasgo convoca a descida. A luz, vinda da clarabóia pontua a escadaria. Paramos no quarto degrau; olhamos para cima e temos o céu, horizontalmente o mar e o plano vertical esconde as rochas. Continuamos a descer e, neste ponto de contacto entre o exterior e o interior temos a paisagem. A inclinação da cobertura enfatiza o rasgo horizontal, completando-nos com a natureza. O tecto é desenho na materialidade e na luz. "As salas, o espaço é mais uma vez o produto de contrastes elementares - e mesmo de contrastes entre elementos: de um lado a terra e o fogo de abrigo, do outro a água e o ar exterior."[179]

Objecto é desenhado a várias escalas, desde a implantação do edifício no terreno colidindo na escala real, nada é esquecido. O desenho de carpintaria nos seus detalhes e várias escalas apresentam-se "como deliberado formalismo, enquanto escultura da luz e da matéria."[180] O espaço é desenhado na sua totalidade e "conserva um grau de mestria artesanal."[181] Sem nos cansamos de visitá-lo pois "ano após anos voltamos a este lugar místico e encantado, para admirar esta obra que o tempo honrou."[182]

Na obra Casa de Chá da Boa Nova estão presentes muitos princípios e lições do arquitecto Fernando Távora. Álvaro Siza "Invocou mais no campo do espaço interior continuando talvez o que Távora tinha feito ao interior em Ofir (…) - não no sentido formal mas antes na liberdade dos contornos do chão, dos tectos, na intencionalidade das entradas de luz, sobretudo nesse ponto - cada abertura numa obra de Siza Vieira é uma proposta particular de ver, de iluminar…" [183]

Fernando Távora no ano de 1956, projecta a casa de Ofir. Já tinha construído algumas obras[184], mas uma casa nunca.

No litoral Minhoto, em pleno Pinhal de Ofir, num percurso entre pinheiros e arbustos, somos presenteados com uma casa de férias, construída no ano de 1956. De uma enorme autenticidade e riqueza, "fortemente enraizada na arquitectura portuguesa"[185], esta casa assinala um marco na nossa arquitectura e cultura. O arquitecto Fernando Távora, através de elementos construtivos, desde o betão à pedra, da madeira à telha, aplica a tradição. Concilia "certos valores da nossa tradição arquitectónica com as

178 SIZA. *Restaurante junto ao mar, Boa Nova*. 2009, pp.17

179 GOMES, VARELA. *Casa de Chá da Boa Nova.*1992.

180 *Idem.*

181 BARATA, MARTINS. *Álvaro Siza: 1954-1976*. pp.61.

182 BARATA, MARTINS. *Álvaro Siza: 1954-1976*. pp.61.

183 PORTAS. *Casa de chá da Boa nova*. 1965. pp.98.

184 Já tinha construído um bloco de habitação (1952-1954). Ainda se encontrava em construção o bairro social de Ramalde (1952-1960) e o mercado Municipal em Santa Maria da Feira (1953-1959).

185 SIZA. *Imaginar a Evidência*. 1998, pp. 34.

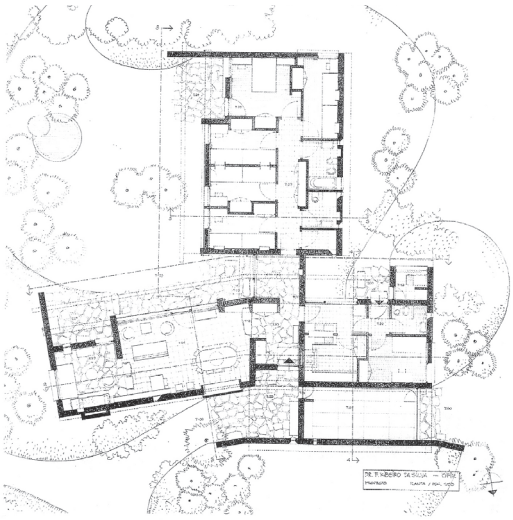


Fig.112 Planta da Casa de Ofir, Fernando Távora, 1957-1958

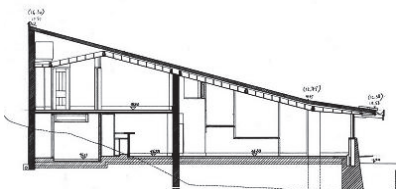


Fig.113 Corte da Casa de Chá da Boa Nova, Álvaro Siza, 1958-1963

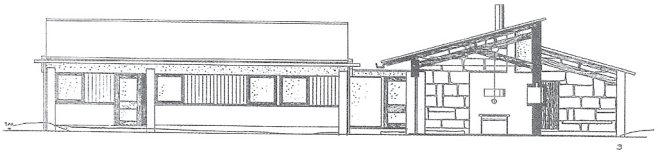


Fig.114 Corte- Alçado da Casa de Ofir, Fernando Távora, 1957-1958

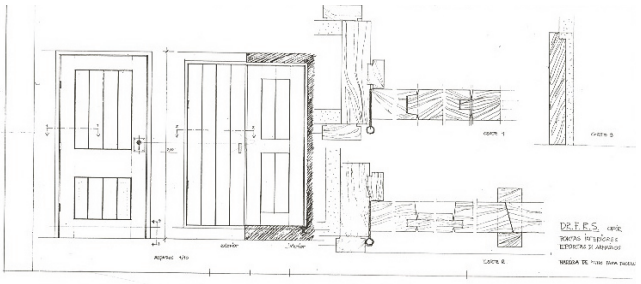


Fig.115 Detalhe de carpintaria de um a porta, Casa de Ofir, Fernando Távora, 1957-1958

possibilidades concebidas pelos materiais do nosso tempo."[186] Távora, fazia parte dela, mas também era um viajante, e como tal, enriquecido por muitas influências. Nesta obra existe um peculiar elemento; a chaminé. Acentua o volume, em que o desenho deste elemento provoca nessa naturalidade, "um autêntico sobressalto inovador"[187], expressão da autoria de Álvaro Siza.

Távora desenhou a obra, numa lógica de permeabilidade e dependências. No interior, os espaços vivem na presença de jogos de luz, que atravessam o plano opaco, através de aberturas que desenham a fachada. O desenho da casa foi pensado a todas as escalas; "O rigor do desenho que caracteriza a concepção do projecto traduz-se, na construção, por um perfeito ajuste de todas as peças."[188]

Esta obra foi concebida desde a implantação do volume no contacto da natureza, ao móvel, à mesa, ao detalhe do puxador. Estas peças foram desenhadas em função do ambiente a que se destinavam; um ambiente humanizado, numa se distanciando da concepção da casa e do espaço. O desenho pensado a todas as escalas.

Távora num texto redigido, em Ofir, a 5 de Maio de 1957: "Fui deixando falar tudo e todos, num magnífico e inesquecível diálogo, tentando um verdadeiro composto, que chegamos a esta realização. Quanto ao seu valor intrínseco, o futuro, o grande juiz, dirá alguma coisa; quanto ao princípio adoptado, não se nos oferece a menor dúvida de que ele é o único a seguir para que as nossas obras atinjam, pela sua universalidade, valor universal."[189]

A autonomia do volume dos corpos e da chaminé relembra referências nórdicas, como por exemplo a casa Experimental de Alvar Aalto. "Se reparar, a casa tem uma estrutura moderna à maneira de Marcel Breuer (1902-1981). Não é uma vinculação ao vernacular, apesar de extrair muitos aspectos e elementos da verdade vernacular no uso dos materiais(…)."[190] Esta obra também revela conhecimento da obra de Corbusier.[191] As aberturas da janela poente assemelham-se a rasgos verticais, a parede parece adelgaçar-se até à espessura da janela reflectindo uma intenção compositiva na fachada, mais abstracta.

A casa de Ofir é um manifesto do seu tempo, como escreveu Álvaro Siza, "verdadeira charneira no desenvolvimento da arquitectura portuguesa."[192]

---

186 TÁVORA. *Casa em Ofir*. 1957, pp. 13.

187 SIZA. *Fernando Távora*. 2009, pp.35.

188 FERNANDEZ. *Percurso Arquitectura Portuguesa 1930/1974*. 1985, pp.127.

189 TÁVORA. *Casa em Ofir*. 1957, pp. 13.

190 SIZA. *Eduardo Souto de Moura entrevista Álvaro Siza*. Em *Jornal dos Arquitectos, nº 245*. 2012, pp.71.

191 "Távora, apesar de dizer que a arquitectura vernacular era uma fonte, tinha sempre um pé na erudição corbusiana." Eduardo Souto de Moura. Em *Eduardo Souto de Moura entrevista Álvaro Siza*, *Jornal dos Arquitectos*, nº 245. 2012, pp.71.

192 SIZA. *A homenagem ao Mestre*. 2005, pp.116.



Fig.116 Praça do Capitólio de Michelangelo, enquadramento da escultura.



Fig.117 Praça do Capitólio de Michelangelo, enquadramento da escultura.

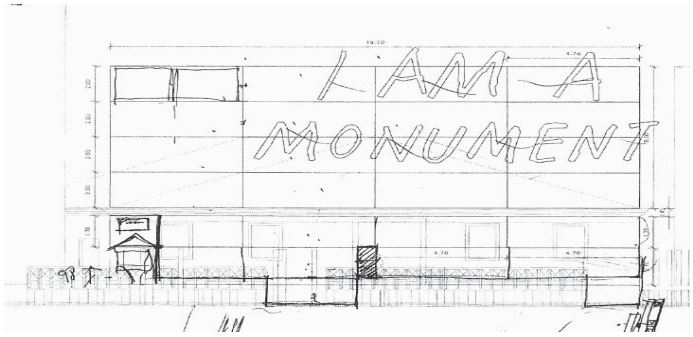


Fig.118 *I am a Monument*, esquiço a proposito do *Fondaco Marcello*, Eduardo Souto de Moura, 2008.

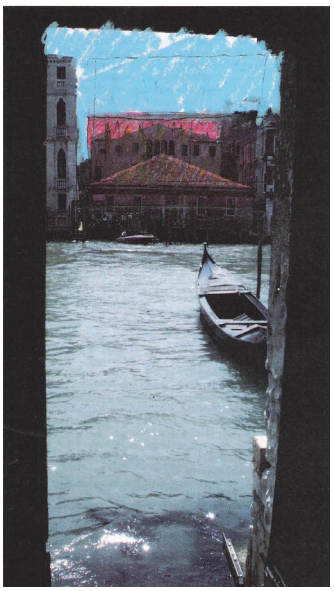


Fig.119 Esquiço a proposito do *Fondaco Marcello*, Eduardo Souto de Moura, 2008.

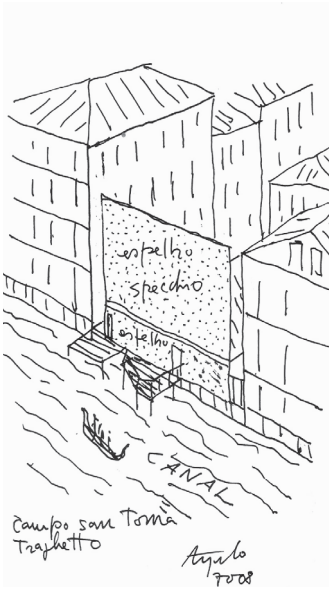


Fig.120 Esquiço a proposito do *Fondaco Marcello*, 2008.

"Falei de escultura no espaço e como elemento fundamental, da organização desse espaço. Nesta magistral praça magistral **Praça do Capitólio de Michelangelo** é um escultor que faz toda a composição, numa altura em que um escultor era também um pintor, e um arquitecto. É certo que a complexidade dos temas tratados hoje não permitirá um artista renascentista …não há existência de um artista renascentista total. Mas outros meios há no trabalho em equipa, de refazer essa unidade de pensamento, que é o desafio do trabalho de equipa, que é coisa fundamental nos dias de hoje, em qualquer actividade."

O trabalho de equipa, a relação do trabalho de arquitectura com as outras Artes, é algo que o artista sempre fez ao longo da História e actualmente este espírito de equipa, (expressão muito utilizada pelo Mestre Carlos Ramos), tem vindo a degenerar.

Para contrariar esta tendência, a representação Portuguesa na Bienal de Veneza de 2008, foi composta por um arquitecto e um artista plástico, duas artes, dois irmãos, dois artistas, que se re(encontram) em prol de uma obra comum.

O desafio é colocado ao arquitecto Eduardo Souto de Moura e ao escultor Ângelo de Sousa. A colaboração destes dois artistas coloca em diálogo permanente a arquitectura e as artes plásticas, enunciando uma abordagem peculiar, à questão da arquitectura como arte do edificado.

Esta representação pretende ir além do espaço físico, a obra vivida em "contacto com a superfície de um quadro movente que é o reflexo de uma paisagem urbana entre o céu e a água."[193] A sua materialidade espelha a intensidade da experiência, um constante desassossego expresso na constante mudança do alçado. Espelha e reflecte, entre o espelho e a água. Este foi o material eleito: o espelho. Foi feita uma analepse ao século XVI, onde o vidro era o material da grande indústria de Veneza.

Mas agora o espelho, ganha forma na pele da obra arquitectónica. Passou de elemento a invólucro, o protagonista é a paisagem, duplicada pelo reflexo, do outro lado da margem. É um *outdoor*,[194]lugar que anuncia no reflexo o património arquitectónico e as constantes mudanças da envolvente.

No entanto, o edifício veste a pele opaca, escondendo a vivência do seu interior. Contudo a promessa no interior revela-se no reflexo do nosso exterior. Uma série de dispositivos, todos eles também espelhos, devolvem-nos o reflexo invertido, Kant definiu-o como o paradoxo dos objectos simétricos. Com isto percebemos o slogan da representação portuguesa: *Cá fora: arquitectura desassossegada.*

"A máxima presença a partir da máxima dissolução."[195] Indubitavelmente que esta expressão sintetiza o pavilhão Português. "Souto de Moura e Ângelo de Sousa dão-nos a

---

193 BARRETO XAVIER. *Desassosego em Veneza*. Em *Cá fora : arquitectura desassossegada. Eduardo Souto de Moura, Ângelo de Sousa*, 2008, pp.9.

194 JOAQUIM MORENO. *Partilhar Reflexos*. Em . *Cá fora : arquitectura desassossegada. Eduardo Souto de Moura, Ângelo de Sousa*, 2008, pp.27.

195 SOUTO DE MOURA. Em ABALOS, Iñaki. *Cá fora : arquitectura desassossegada. Eduardo Souto de Moura, Ângelo de Sousa*, 2008, pp.48.



Fig.121 Esquiço do projecto da intervenção na *Sala Degli Scarloni* para a instalação da *Pietà Rondanini,* Álvaro Siza

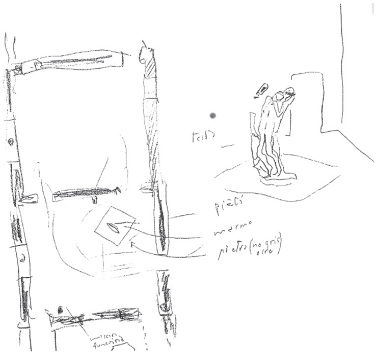


Fig.122 Esquiço da implantação da *Pietá*, intervenção na *Sala Degli Scarloni* para a instalação da *Pietà Rondanini,* Álvaro Siza



Fig.123 Esquiço da *Pietá* no espaço , intervenção na *Sala Degli Scarloni* para a instalação da *Pietà Rondanini,* Álvaro Siza



Fig.124 *Viagem, de vista pelo* Parthenon, Alexandre Alves Costa, Sérgio Fernandez, José Grade, Alcino Soutinho, Fernando Távora e Álvaro Siza

ver a lógica de construção do plano de espaço da arquitectura, mesmo se cada projecto, cada obra, cada caso segrega o seu próprio plano singular."[196] Esta parceria e cumplicidade entre estas duas personagens, remonta a 2006, no projecto do Edifício Burgos e a escultura no espaço público.

Ao falar de escultura, Álvaro Siza menciona Michelangelo e a sua extraordinária obra *Pietá*, contando-nos a história da sua génese. "Esta é uma escultura extraordinária. A História é que quando ia para casa, com oitenta e muito, um amigo, sabendo que ele se aborrecia, oferecia um grande bloco de mármore para ele se entreter em casa, um *hobbie*. Ele começou a fazer uma ***Pietá***. A meio, não se sabe porquê, não gostou seguramente, partiu-a. Aqui havia uma figura, nos joelhos da Virgem, a figura de Cristo com a cara aqui, e ele parte isso, mas ainda ficam restos da primeira escultura, e puxa, trabalha o mármore encostando a cabeça da virgem no Cristo. É uma coisa absolutamente emocionante. Esta estátua estava mal montada no Museu *Sforzesco*[em Itália], (...)fez-se um concurso, que com sorte ganhei, para a instalação de **Michelangelo**. [Em 1999, Siza faz uma intervenção na *Sala Degli Scarloni* para a instalação da *Pietà Rondanini.*] Portanto, pude passar um dia inteiro com Michelangelo no Museu fechado.

O conjunto a expor incluía uma cabeça do Michelangelo, feita na altura da morte julgo eu, e uma coisa extraordinária que pareceu a cabeça do Cristo da primeira escultura. Propus fazer numa sala, colocar somente a figura do Michelangelo, para se poder andar à volta, e ver as costas (...) que estão por acabar, vão tecer toda a autonomia e o movimento. É uma coisa extraordinária. Ele morreu antes de acabar esta estátua, se é que algum dia teria acabado."

Tal como Siza refere, este projecto foi realizado no âmbito de um concurso internacional, para criar um espaço para esta magnífica escultura, a *Pietà Rondanin*, na localização já exposta. A *Pietá* encontrava-se assente num rebaixamento feito no pavimento encostada a um muro, construído com esse mesmo propósito; ocultar as costas da escultura inacabada. Dada a existência deste muro tornava-se impossível circular à sua volta impedindo a contemplação na sua totalidade.

Álvaro Siza é convidado a projectar um espaço de forma a substituir a anterior localização. Para tal estuda o museu e os percursos do visitante. A sua proposta passa por desenhar um dispositivo de uma forma quadrangular, concêntrica (como é possível ver nos desenhos) para a sua instalação. Afastada dos planos da sala é possível circular à sua volta, captando-a na totalidade. Um projecto de pequena escala mas extremamente comovente.

Este apontamento da palavra de Siza, num discurso verbal, fluído e intenso foram substância de análise. Siza expõe as suas motivações e referências e reminiscências no campo disciplinar da Arquitectura. "A prevalência da Arte em todo o processo criativo e assim na Arquitectura, a apologia(consequente) da única especialidade virtuosa do arquitecto - o de não ser especialista de coisa alguma, entre especialistas."[197]

---

[196] GIL, José. *Cá fora : arquitectura desassossegada. Eduardo Souto de Moura, Ângelo de Sousa,* 2008, pp.24.

[197] CAMPOS MORAIS. S*em paredes, nem portas, nem janelas...*(2008), 2009.pp.10

III Escola de Belas Artes do Porto: A Comunhão das Artes



Fig.125 Carlos Ramos e os seus amigos e colaboradores no atelier.

III.1 Carlos Ramos - O Mestre

"(…) evocamos a acção pedagógica do Mestre Carlos Ramos como Professor da Escola Superior de Belas- Artes do Porto; tal acção desempenhou, sem dúvida, um papel relevante na formação dos arquitectos portugueses, e consequentemente, na qualidade do nosso espaço. Evoquemos o Mestre e saibamos colher a sua lição."[198]

Carlos João Chambers Ramos, Arquitecto Carlos Ramos, Mestre Carlos Ramos, estes são as várias nomes e títulos, que caracterizam este Homem que "abria caminhos mais do que indicar caminhos."[199] Possuidor de fortes relações humanas e sociais, atento à vida social e cultural, era um Homem atento ao que se passava à sua volta, um Homem sábio.

"Carlos Ramos, o Mestre para os seus alunos e assistentes, era, ao mesmo tempo, um homem que sabia claramente o que fazer, que dispunha de uma forte energia para realizar os seus desejos e, sobretudo, um homem de esperança, um homem que acreditava em si e nas suas intenções e, mais ainda, que acreditava nos outros e também nas suas intenções. Era na realidade um Homem."[200]

A 30 de Outubro de 1941 assume o cargo de professor da *4º Cadeira*[201], na Escola Superior de Belas Artes. Desde o início do desempenho das suas funções como docente, que a sua posição arquitectónica e pedagógica se destacava. Anunciava a mudança e com ela sua divisa: "máxima liberdade, máxima responsabilidade."[202]

Defendia a diversidade de linguagens incentivando os alunos na construção da sua, sem imposições nem vícios.[203] Considerava fundamental que o estudante traçasse o seu próprio caminho e defende-se convictamente as suas opções, "Carlos Ramos criou uma atmosfera de abertura e deu toda a liberdade académica aos jovens professores."[204]

A sua orientação pedagógica vincada na liberdade de expressão, na mudança do mundo, na altura do pós-guerra, foi além da cópia de exemplos clássicos que caracterizava o ensino português até então "os temas de variedade na unidade e do nacional no internacional, como o do moderno *versus* o clássico, eram preocupações permanentes

198 TÁVORA. Editorial *Revista Ra, Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Nº0, Ano I*. 1987, pp.4.

199 TÁVORA. *Intorno alla Scuola di Porto.* Em *Casabella nº 579*. 1991, pp.57.

200 TÁVORA. E*ditorial Revista Ra, Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto,Nº0, Ano I*. 1987, pp.75.

201 *4º cadeira* corresponderia actualmente à Unidade Curricular de Projecto 4.

202 FILGUEIRAS. *A Escola do Porto (1940/69)*. Em *Carlos Ramos- Exposição Retrospectiva da sua Obra*,1986.

203 Fernando Távora recorda as aulas do Mestre "como aluno recordo-me das várias linguagens que usei em alguns trabalhos escolares realizados sob a sua orientação, uma fonte para um parque em clássico, um vestíbulo e uma escadaria em germânico,um museu do traje em português antigo, um casino em moderno (…); lembro-me, ainda, de que, quando apresentei o primeiro estudo do casino, referi ao Mestre, timidamente, que queria fazer um projecto moderno e ele comentou: "Muito bem, muito bem, e porque não?" TÁVORA. *Evocando Carlos Ramos*. 1986. Em Editorial *Revista Ra, Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Nº0, Ano I*. 1987, pp.75.

204 FLECK, *A Escola do Porto.* Em *Álvaro Siza*. 1992. pp.105.



Fig.126 *L' architecture d'aujourd'hui*, n.°1, 1945.

no espírito do Mestre."[205] Na sala de Arquitectura, estava pendurada numa das paredes a definição vitruviana de Arquitecto, *De architectis instituendis*[206], definição esta que Fernando Távora repetiu aos alunos, no momento de ingresso nesta *Escola*. Segundo a descrição Octávio Lixa Felgueiras, as salas de aulas eram desconfortáveis, e era lá que se desenvolviam os enunciados, se corrigiam trabalhos em estudo e onde Carlos Ramos se alongava em longas considerações e conversas com os alunos, onde o desconforto era apagado pela vontade e alento no trabalho. Disciplina, profissão, escola, são temas a que o Arquitecto Carlos Ramos se dedica durante a sua vida.

Numa entrevista realizada por Eduardo Souto Moura, Álvaro Siza partilha uma memória da aula do Mestre Carlos Ramos; "Numa das primeiras críticas que tive, depois de olhar para o trabalho, Carlos Ramos disse-me: Percebe-se logo que você de arquitectura nunca viu nada. Aconselho-o a comprar umas revistas de arquitectura. Posto isto, lá fui comprar umas revistas de arquitectura pela mão do meu pai. A *L' Architecture d'Aujourd'hui* era quase única, nessa época, e comprei os últimos quatro números. Tive a sorte de uma delas ser a monografia de Alvar Aalto que, na altura, ninguém conhecia ou apreciava na Faculdade de Arquitectura."[207]

Nas suas aulas adoptou o método, "galinha com os pintos à volta"[208](expressão do Mestre Carlos Ramos). O Mestre assim que chegava à sala, sentava-se num lugar aleatório, e aí decorria grande parte da aula.

Fernando Távora recordava: "é para mim fortíssima a memória da presença física de Mestre Carlos Ramos, certamente porque tal presença traduzia bem o seu espírito. (…)Entra, tranquilamente, na sala de aula, o corpo ligeiramente curvado para a frente; detém-se um momento para observar o conjunto de alunos e dirige-se, depois, para um estirador; os alunos aproximam-se e o visado ordena os seus estudos para serem observados pelo Mestre. Procura um banco e senta-se. Começa a olhar para o trabalho e não comenta. Tira então do bolso interior baixo do casaco o seu maço de tabaco e a carteira de mortalhas. Faz, lentamente, um cigarro e fixa a mortalha passando-a pelos lábios. Continua a observar o trabalho. Depois vai ao bolso de cima do casaco e tira um estojo de couro que contém uma pequena tesoura e com ela acerta as pontas do cigarro. Os seus olhos não abandonam o trabalho. Acende o cigarro com um isqueiro que permanece sobre o estirador, guarda a tesoura no estojo e volta a pô-la no bolso. Os alunos debruçam-se sobre o estirador. Vai iniciar-se a correcção." [209]

Em 1946, Carlos Ramos deixa oficialmente a *Escola do Porto*, e volta para as suas raízes, Lisboa, leccionando na Escola de Belas Artes de Lisboa. Contudo, quando

---

205 TÁVORA. *Editorial Revista Ra, Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto,Nº0, Ano I*. 1987, pp.76.

206 Tradução em português "A Educação dos Arquitectos".

207 SIZA. *Eduardo Souto de Moura entrevista Álvaro Siza*. Em *Jornal dos Arquitectos, nº 245*. 2012, pp.70.

208 "Em vez de percorrer, um a um, o lugar de cada aluno, o mestre chegava, e no trabalho onde ele se sentasse aí decorria uma parte da - ou toda a aula-, com os alunos agrupados em torno."

209 TÁVORA. *Editorial Revista Ra, Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto,Nº0, Ano I*. 1987, pp.76.



Fig.127 Catálogos de Exposição das *Magnas*.

Carlos Ramos regressa às suas raízes, é confrontado com um ambiente de censura e sufoco, onde o diálogo era oprimido. Perante tal situação, alguns alunos da Escola de Lisboa, vêm estudar para o Porto, ao encontro de outra atmosfera. Carlos Ramos, decide fazer o mesmo e regressa à *Escola do Porto*[210], passados dois anos.

Em 1952, assume a direcção da *Escola do Porto*, onde despontou um sentimento de consciencialização na formação do arquitecto na sociedade. O ensino, já era algo que o preocupava, e quando Carlos Ramos envereda como director assume um conjunto de medidas, com vista à sua reestruturação.

Numa palestra destinada aos alunos da ESBAL, Carlos Ramos anuncia algumas regras para uma nova prática pedagógica, que permaneceram inalteráveis ao longo da sua prática profissional.

"1º que o aluno de Arquitectura não desenhasse um único traço sobre o papel branco sem saber o que traduz e a sua relação com todos os outros; 2º que ao proceder ao estudo de qualquer problema de arquitectura o fizesse sempre de acordo com o local para onde se destina, a natureza, a orientação e a topografia de um determinado terreno; 3º que as dificuldades e exigências de programa fossem sendo progressivamente ajustadas; 4º que sobre cada um dos pontos distribuídos se fizessem lições de teoria por forma a interessar nelas todos os alunos do curso; 5º que as visitas às obras em construção se fizessem todas as semanas; 6º que a existência de um museu de materiais de construção seja um facto; 7º que os temas para a execução de motivos de escultura e pintura resultem de exigências dos programas e pontos de arquitectura, e que dali sejam emanados para as respectivas especialidades, concedendo aos alunos que um tal conjunto elaborem, a faculdade de se reunirem superiormente orientados para a indispensável troca de impressões; 8º que dos trabalhos que sejam elaborados seja feita uma exposição anual de Arquitectura, Pintura e Escultura na Sociedade Nacional de Belas-Artes."[211]

A partir de 1952, o processo de renovação da ESBAP é um reflexo destes fundamentos. Fundamentos estes que anunciam um virar de página daquilo que foi a tradição das *Beaux-Arts*, no ensino da Arquitectura.

A *Escola* passa a ser um espaço cultural, um espaço da cidade, com a realização anual de exposições *Magnas*[212], em Outubro de 1952. As *Magnas* potenciam o espírito de equipa e reafirmam as relações entre esta família de artistas, entre alunos e professores, dando a conhecer à cidade do Porto, o trabalho que se desenvolve na ESBAP "incutir ânimo dos futuros artistas, juntava-se a necessidade de o fazer chegar, através destas demonstrações ao conhecimento público". À semelhança das *Magnas*, Carlos Ramos

[210] Nuno Portas por vezes opta uma outra designação para a Escola do Porto: A nossa Escola do rigor, um rigor com base na construção, na composição e na moral.

[211] VIEIRA DE ALMEIDA. *Carlos Ramos- Uma estratégia de intervenção*. Em C*arlos Ramos- exposição retrospectiva da sua obra.*

[212] Estas exposições actualmente ainda se realizam na FAUP, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, no inicio de cada ano lectivo, com a designação de *Anuária*. À semelhança do que acontece com as *Magnas* pretende-se expor exercícios das várias unidades curriculares, que evidência a pedagogia da Instituição.

promove um conjunto de actividades extra-curriculares, visitas de estudo, colóquio e concertos.

Neste processo de renovação juntam-se um conjunto de jovens arquitectos, empenhados na renovação do movimento moderno, como Arnaldo Araújo, Fernando Távora, Octávio Lixa Filgueiras, entre outros nomes.

Estes novos arquitectos, são assistentes da 4º *cadeira*, até então só dirigida por Carlos Ramos e com eles trazem um espírito inovador e uma vontade de fazer moderno: "A abertura formal, a abertura pedagógica é sobretudo e antes de tudo, a grande abertura cívica."[213] Esta foi de facto a *Escola* que Ramos soube criar entre 52 e 69 lutando com todas as dificuldades e até mais riscos, para conseguir "fazer escola, não de estilos mas de pessoas. Esta foi a sua maior obra."[214]

213 ALMEIDA. *Carlos Ramos - uma estratégia de intervenção*. Em *Carlos Ramos- Exposição Retrospectiva da sua Obra*. 1986.

214 ALMEIDA. *Carlos Ramos - uma estratégia de intervenção*. Em *Carlos Ramos- Exposição Retrospectiva da sua Obra*. 1986.

III.2 Carlos Ramos - A reforma de 57

" Criada no Porto, por Decreto de D. Maria I de 27 de Novembro de 1779, a Aula Pública de Debuxo e Desenho, é em 1834 que o ensino da Arquitectura adquire especificidade, integrado na então fundada Academia Portuense de Belas Artes.
A reforma de 1881 cria a Escola de Belas Artes do Porto separando-a da Academia, mas não estabelece a existência de um curso de Arquitectura independente, o qual, embora muito solicitado, apenas surge em 1911. À reforma de 1952, prevendo a necessidade de uma melhor preparação profissional e cultural dos arquitectos, segue-se finalmente a reforma de 1957 ainda parcialmente em vigor. O regime de experiência pedagógica promovido na Escola Superior de Belas Artes do Porto a partir de 1967, como resultado de forte movimento crítico desencadeado na Escola, introduziu profundas alterações ao funcionamento da reforma de 1957 e autonomia total em relação aos Cursos de Pintura e Escultura."[215]

Na segunda metade do século XX, dá-se o "consumar de um processo de lenta transformação do ensino artístico em Portugal".[216] Com o desenvolvimento do ensino, a Reforma de 1957[217] centrou-se num novo modelo de ensino da arquitectura, que ainda estabelece algumas continuidades e prolongamentos com o actual Plano de Estudos.

Antes da Reforma de 57, a Reforma vigente era a de 52[218], em que o ensino da arquitectura era claramente influenciado pelo ensino da *École de Beaux-Arts* de Paris, onde prevalecia a prática do desenho aplicado às disciplinas teórico-artísticas e técnicas de construção [219]

Assim, a Reforma de 57 foi sendo progressivamente aplicada, havendo uma aproximação às questões projectuais. Uma das primeiras medidas foi a transformação do ensino artístico em *ensino superior*, com a alteração da designação de Escolas de Belas-Artes (de Lisboa e Porto) a Escolas Superiores de Belas-Artes, equivalendo ao estatuto das restantes Universidades. Associada à transformação está o desaparecimento da prática de organização por ciclos, passando a ser uma sequência de seis anos lectivos, com o culminar de um estágio.

A reforma de 57 é uma renovação e reestruturação no ensino de arquitectura.

---

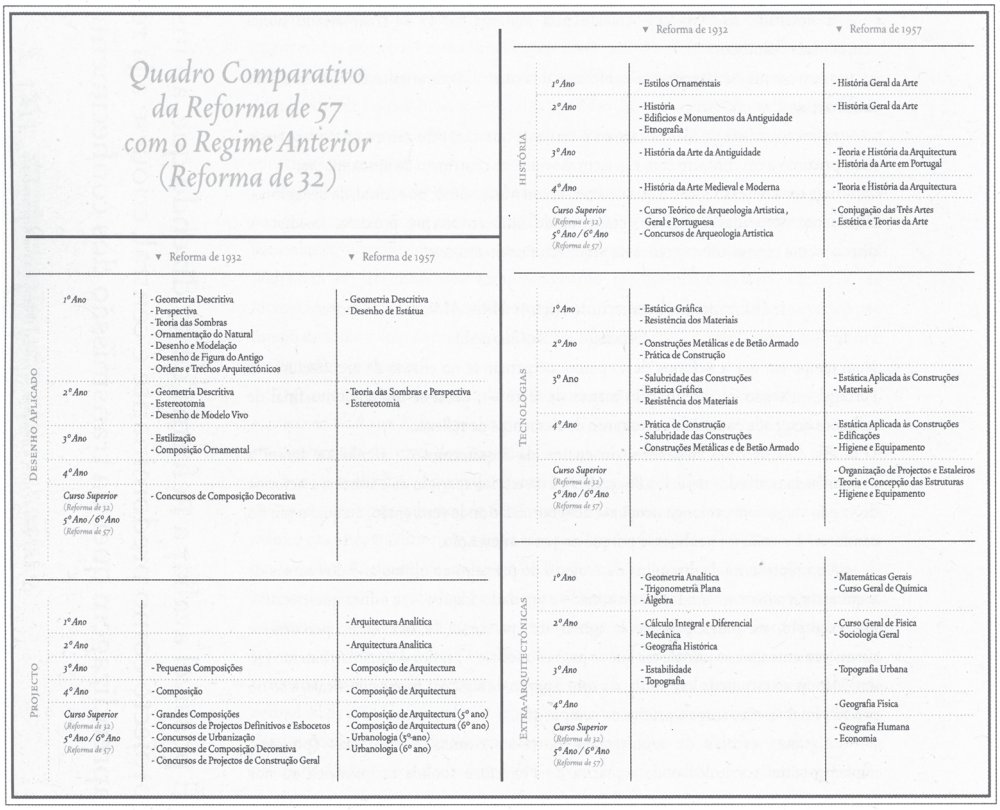
215 Disponível em: www.fa.up.pt.

216 VEIRA DE ALMEIDA. A *reforma de 57, a Arquitectura entre si Própria e a sua Representação.* Em *Jornal dos Arquitectos, nº202*. 2001, pp.21.

217 "Em 14 de Novembro de 1967 foi promulgado o Decreto- Lei nº 41 382, o maior acontecimento destas últimas décadas no campo das Belas- Artes, a tão decantada Reforma por que tanto se ansiava." FILGUEIRAS. *A escola do Porto (1940/69)*. Em *Carlos Ramos - exposição retrospectiva da sua obra,1986.*

218 Com esta reforma vigente "Os quatro primeiros anos do Curso Geral não possuíam nenhuma disciplina preponderante, predominando a prática do desenho aplicado. As disciplinas complementares, por seu lado, eram disciplinas directamente relacionadas com a arquitectura. O aluno era mantido relativamente à margem do que hoje se designa de Projecto; só no terceiro ano surgia uma disciplina de Pequenas Composições e no quarto ano outra de Composição, ambas sem grande carga horária. No Curso Superior que se seguia a estes quatro anos o aluno era introduzido á prática sistemática e exclusiva de Projecto." VIERA ALMEIDA. *A Reforma de 57, a Arquitectura entre si Própria e a sua Representação*. Em J*ornal de Arquitectos nº202*. 2001, pp.22.

219 Ver quadro comparativo, pp.108.



Quadro Comparativo da Reforma de 57 com o Regime Anterior (Reforma de 32)

Desenho Aplicado

	▼ Reforma de 1932	▼ Reforma de 1957
1º Ano	- Geometria Descritiva - Perspectiva - Teoria das Sombras - Ornamentação do Natural - Desenho e Modelação - Desenho de Figura do Antigo - Ordens e Trechos Arquitectónicos	- Geometria Descritiva - Desenho de Estátua
2º Ano	- Geometria Descritiva - Estereotomia - Desenho de Modelo Vivo	- Teoria das Sombras e Perspectiva - Estereotomia
3º Ano	- Estilização - Composição Ornamental	
4º Ano		
Curso Superior (Reforma de 32) *5º Ano / 6º Ano* (Reforma de 57)	- Concursos de Composição Decorativa	

Projecto

1º Ano		- Arquitectura Analitica
2º Ano		- Arquitectura Analitica
3º Ano	- Pequenas Composições	- Composição de Arquitectura
4º Ano	- Composição	- Composição de Arquitectura
Curso Superior (Reforma de 32) *5º Ano / 6º Ano* (Reforma de 57)	- Grandes Composições - Concursos de Projectos Definitivos e Esbocetos - Concursos de Urbanização - Concursos de Composição Decorativa - Concursos de Projectos de Construção Geral	- Composição de Arquitectura (5º ano) - Composição de Arquitectura (6º ano) - Urbanologia (5ºano) - Urbanologia (6º ano)

História

	▼ Reforma de 1932	▼ Reforma de 1957
1º Ano	- Estilos Ornaméntais	- História Geral da Arte
2º Ano	- História - Edifícios e Monumentos da Antiguidade - Etnografia	- História Geral da Arte
3º Ano	- História da Arte da Antiguidade	- Teoria e História da Arquitectura - História da Arte em Portugal
4º Ano	- História da Arte Medieval e Moderna	- Teoria e História da Arquitectura
Curso Superior (Reforma de 32) *5º Ano / 6º Ano* (Reforma de 57)	- Curso Teórico de Arqueologia Artistica , Geral e Portuguesa - Concursos de Arqueologia Artistica	- Conjugação das Três Artes - Estética e Teorias da Arte

Tecnologias

1º Ano	- Estática Gráfica - Resistência dos Materiais	
2º Ano	- Construções Metálicas e de Betão Armado - Prática de Construção	
3º Ano	- Salubridade das Construções - Estática Gráfica - Resistência dos Materiais	- Estática Aplicada às Construções - Materiais
4º Ano	- Prática de Construção - Salubridade das Construções - Construções Metálicas e de Betão Armado	- Estática Aplicada às Construções - Edificações - Higiene e Equipamento
Curso Superior (Reforma de 32) *5º Ano / 6º Ano* (Reforma de 57)		- Organização de Projectos e Estaleiros - Teoria e Concepção das Estruturas - Higiene e Equipamento

Extra-Arquitectónicas

1º Ano	- Geometria Analitica - Trigonometria Plana - Algebra	- Matemáticas Gerais - Curso Geral de Química
2º Ano	- Cálculo Integral e Diferencial - Mecânica - Geografia Histórica	- Curso Geral de Fisica - Sociologia Geral
3º Ano	- Estabilidade - Topografia	- Topografia Urbana
4º Ano		- Geografia Física
Curso Superior (Reforma de 32) *5º Ano / 6º Ano* (Reforma de 57)		- Geografia Humana - Economia

Fig.128 Quadro Comparativo da Reforma de 57 e reforma anterior na ESBAP.

Uma das medidas, consistia na omnipresença do primeiro ao último ano do curso de Arquitectura, a disciplina de Projecto.[220] É instituída como disciplina predominante, não só pela sua continuidade ao longo de todos os anos do curso, como também pela carga horária. A eliminação de disciplinas de desenho aplicado e surgimento de disciplinas sociais e humanas tais como sociologia, geografia e economia, e disciplinas técnico-cientificas como física e matemática.

A integração de disciplinas técnico científicas, fez com que o ensino da ESBAP[221] se fragmentasse, uma vez que estas aulas eram dadas noutra instituição de ensino, na Faculdade de Ciências, leccionadas por professores sem qualquer ligação ao ensino de arquitectura, com objectivos e métodos completamente diferentes dos vigentes na ESBAP, até então.

Na Reforma de 57 "prefilava-se a necessidade de um conceito pedagógico que, sem ignorar aquilo que estava acontecendo além fronteiras, fosse mais radicado na realidade nacional e regional e se apoiasse fundamentalmente na disciplina arquitectónica; conceito que segundo o qual a reflexão e a prática não resultassem de um somatório de matérias mas de um único pensamento expresso através do desenho."[222]

É iniciada uma aproximação ao Movimento Moderno, contudo a formação de um arquitecto moderno não se pode basear em aspectos técnicos e construtivos. Era eminente desenvolver uma consciência social e política, que só poderia ser feita no contacto do país com a realidade exterior.

Esta reforma traz consigo uma nova disciplina; Teoria e História da Arquitectura "pela primeira vez a História de Arquitectura aparece com autonomia numa disciplina também chamada Teoria. Mas durante os dez anos de vigência da reforma, nem foi História nem Teoria. Foi sendo, ao longo deste tempo de contestação permanente, a única plataforma de debate sobre o ensino, o ofício da arquitectura, a arquitectura."[223]

Depois da análise deste quadro comparativo (fig.103) entres estas duas reformas, verifica-se que em 57 existe uma tentativa de melhorar os conhecimentos em torno de construção, uma vez que os alunos reflectiam carências nesta área. Contudo a sectorização das disciplinas mantinha-se em detrimento da articulação entre elas e com Projecto (disciplina primordial da formação). Desta forma os conhecimentos de construção eram limitados e desarticulados, devido à separação dos conteúdos das unidades curriculares entre Projecto e Construção.

Por sua vez, o desenho estava dividido em dois campos: o desenho artístico e o desenho de rigor. Como podemos ver no quadro, *o Desenho e Modelação* e *Desenho de Modelo vivo*, foi substituído por *Desenho de Estátua*. As aulas de Desenho eram comuns e partilhadas com os alunos de Belas Artes, nomeadamente de pintura e escultura.

---

220 A Disciplina de Projecto teve várias nomenclaturas, a partir de 1957 designava-se *Composição de Arquitectura*.

221 ESBAP: Escola Superior de Belas Artes do Porto.

222 TÁVORA. *Para a história de um futuro:: um texto de 1991*. Em *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Percurso e Projecto*. 2003, pp.20.

223 ALVES COSTA. *O lugar da história*. Em *Jornal dos Arquitecto nº202*. 2001, pp.32.

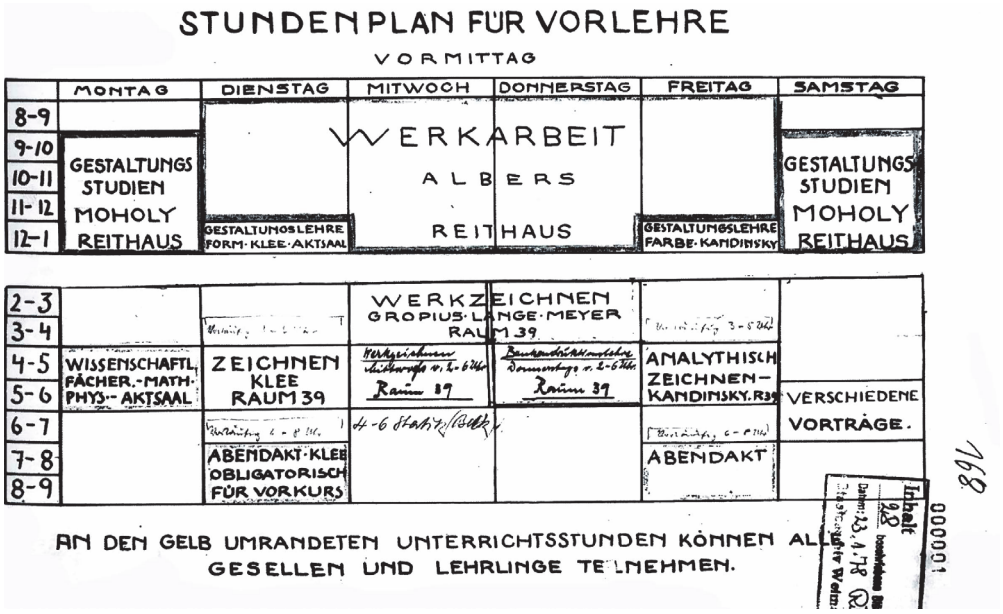


Fig.129 Curso da Bauhaus, horário do ano preliminar em Weimar, 1924.

Contudo o desenho não estava direcionado para ver e analisar a cidade. Com a Reforma de 57, o mesmo rigor no desenho continuava a ser exigido aos estudantes. Este tipo de desenho obedecia a uma técnica, colocada ao serviço do desenho rigoroso do projecto de Arquitectura, com influências de arquitectos modernos, como Frank Lloyd Wright.

Gostaria de deixar aqui um ponto para reflexão sobre a Reforma de 57. Os Planos de Estudo não previam aulas teóricas como parte integrante da disciplina de Projecto, como acontece actualmente. Os conhecimentos teóricos eram transmitidos pelos Professores durante as aulas (práticas) de projecto, e estes conhecimentos eram alicerçados pela vontade de cada aluno, em saber através de livros e revistas. Também não podemos deixar de ter em consideração, que o número de alunos era francamente menor do que o actual, possibilitando o desenvolvimento de relações de proximidade e diálogo, entre professores e alunos.

"A arte e as escolas de arte serão cada vez mais o ponto onde o homem, através do ensino, se encontra consigo e com os outros. E sem que isso impeça a sua, da arte, assunção de consciência como modo de conhecimento, nesse sentido de que conhecimento é uma relação de compreensão ou explicação entre o homem e o mundo."[224]

O século XX foi marcado por um momento de ensino da arquitectura, com a Escola da Bauhaus. Aqui o ensino "um ensino com predomínio das várias disciplinas desenvolvidas em trabalho de oficina, de atelier ou de laboratório, complementado com disciplinas de carácter leccionadas em regime mais magistral." [225]

Bauhaus foi um escola que trouxe conteúdos e métodos completamente diferentes do que se praticava no ensino das Escolas de Belas Artes em Portugal. Enquanto que uns executavam cópias de modelos de composições ornamentais, desde arquitectura grega à romana, outra escola estudava a cor, a forma, tendo como mestre Kandinsky, Klee, passando pelo próprio fundador da Escola; Walter Gropius.

Carlos Ramos era um homem muito atento ao que se passava no estrangeiro, e um profuso seguidor dos métodos e ensinamentos desta *Escola* "Ramos era o que trazia as revistas estrangeiras para a aula e conhecia isso da Bauhaus".[226] Quando é convocado para Director, introduz alguns componentes que aproximam estas duas escolas. Ambas tinham um modelo baseado no trabalho em oficinas e tinham um conjunto de disciplinas que se relacionavam directamente com Projecto.

Carlos Ramos com a introdução das *Magnas*, e com a introdução da disciplina *Integração das Artes*, sempre procurou a união artística: "Soube ser o homem de espírito e o homem de acção que motivou uma grande coesão entre as três grandes artes, sem

---

224 MATOS CHAVES. *Memória de um Ensino*. Em *Arquitectura, Pintura, Escultura, Desenho: património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*. 1987, pp.12/13.

225 VEIRA DE ALMEIDA. A *reforma de 57, a Arquitectura entre si Própria e a sua Representação.* Em *Jornal dos Arquitectos, nº202*. 2001, pp. 24.

226 PORTAS. *Carlos Ramos(1897), Walter Gropius (1883), In Memorian. 1969*. Em *Editorial Revista Ra, Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto,Nº0, Ano I.* 1987, pp.87.

descuidar outras disciplinas, e redobrar o sentido da relação e de parentesco mútuos."[227]

A abertura do Catálogo da VI Magna (1957) foi marcado pelo tema da Nova Reforma.[228] Neste ano de 1957 e 58, Carlos Ramos afirma a necessidade de renovação do quadro de docentes[229], "para o lançamento do que será a fase última da sua acção como Director, já sob o signo da nova estrutura e regime de estudos."[230] Até 1962, o corpo docente foi constituído pelos nomes que podemos observar no quadro da página 108.

A reforma de 57 trouxe consigo muitas reestruturações a nível pedagógico. Contudo, nem sempre quando é introduzida uma reforma isso representa uma melhoria imediata no ensino.

Com esta Reforma os professores passaram a ser devidamente recompensados monetariamente, tendo a possibilidade e de se dedicar unicamente à carreira académica, numa total entrega ao ensino. Esta alteração conduziu a uma maior dedicação por parte dos professores alicerçada a uma metodologia e pedagogia.

"Por isso enganam os que mimetizam na Reforma de 57- processo de compromisso como à data bem assinala Keil de Amaral (*Arquitectura, 12/58*), como se enganam, também, os que o identificam com banalizado e estereotipado *projecto pedagógico*."[231]

Um virar de página, com este pensamento de Manuel Mendes.

---

227 MATOS CHAVES. *Memória de um Ensino*. Em *Arquitectura, Pintura, Escultura, Desenho: património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*. 1987, pp.12.

228 Carlos Ramos agradece publicamente a colaboração dos professores assistentes e voluntários, dedicando o seu tempo e conhecimentos em prol do ensino; Fernando Távora, Rui Pimentel, António Meneres, Arnaldo de Araújo, Carlos Carvalho Dias. Também faz um agradecimento em particular ao Mestre Barata Feyo.

229 "As notas mais salientes das mudanças nos anteriores efectivos respeitam às "baixas" de Agostinho Ricca e Mário Bonito, em Arquitectura (…) assim conduziram Carlos Ramos a convidar-nos, a mim e Arnaldo, para os substituir-; e as entradas de Augusto Gomes, Camarinha, Júlio Resende e depois Demée para a equipa de Pintura; além de Lagoa Henriques e depois Eduardo Tavares, para a escultura." FILGUEIRAS. *A Escola do Porto (1940/69)*. Em *Carlos Ramos- Exposição Retrospectiva da sua Obra*. 1986.

230 FILGUEIRAS. *A Escola do Porto (1940/69)*. Em *Carlos Ramos- Exposição Retrospectiva da sua Obra*. 1986.

231 MENDES. *Os anos 50 (entre a autonomia criativa do "novo" e a crítica ao espaço indiferenciado, ao modelo transferível - os compromissos realistas do estilo internacional*. Em *Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, Nº0, Ano I*. 1987, pp.28.



Fig.130 Carlos Ramos e os seu colaboradores e amigos no atelier, 1968.

III.3 Carlos Ramos - O amigo dos Artistas

"Mestre Carlos Ramos nasceu mais para unir do que para dividir, mais para compreender e estimular do que para discutir e condenar. Insistia e teimava junto dos poderes políticos, para a nomeação deste ou aquele professor e às vezes, os obstáculos mais graves de organismos ou instituições poderosos ou temerosos se afastavam perante a confiança depositada no homem que estava ao leme da Escola e se lhe dedicara por completo."[232]

Carlos Ramos contribuiu de uma forma activa na dignificação da profissão do Arquitecto na sociedade portuguesa. Lutou com a mesma perseverança na dignificação das restantes profissões artísticas, "soube impor o respeito pelos arquitectos junto dos engenheiros(…) e soube impor o respeito pelos pintores, escultores e desenhadores junto dos arquitectos."[233]

Abraçou as Artes, não só no exercício do ofício, sendo um profundo admirador do trabalho de outros artista; desde arquitectura, à pintura, à escultura, à literatura, à dança, entre outras Artes.

"Correlacionar as artes constituiu uma constante no pensamento deste arquitecto e pedagogo."[234] São diversas as suas manifestações, desde exposições colectivas, onde o seu trabalho estava exposto juntamente com outros arquitectos e artistas, passando pelos projectos de arquitectura que eram elaborados em consonância com pintores e escultores; pelas suas publicações e palestras onde afincadamente defendia a *integração das Artes*, rematando com o seu contributo da Reforma do ensino artístico em Portugal.

Foi "(…)um homem de espírito e de acção que motivou uma grande coesão entre as três artes, sem descortinar outras disciplinas, e redobrar o sentido de relação e de parentesco mútuos."[235] A cada arte a sua essência, a sua autonomia, a aptidão de se relacionar com as restantes.[236] Carlos Ramos defendeu uma educação colectiva, um sentido de cooperação entre as artes e o que elas representam.

"É tão indispensável que ao sair da Escola uma fornada de artistas, arquitectos, pintores e escultores, saiam com a certeza de poderem colaborar à primeira chamada (…)."[237]

---

232 RÊGO, Raul. *Carlos Ramos- Arquitecto e formador de Artistas*. 1967.Em Editorial *Revista Ra, Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto,Nº0, Ano I*. 1987, pp.89.

233 GONÇALVES, Rui Mário. *Recordações de Jeunesses*. Em *Carlos Ramos- Exposição Retrospectiva da sua Obra*, 1986.

234 GONÇALVES, Rui Mário. R*ecordações de Jeunesses* em *Carlos Ramos- Exposição Retrospectiva da sua Obra,* 1986.

235 CHAVES, Joaquim Matos. *Memória de um Ensino, Escultura, Desenho.* Em *Arquitectura, Pintura, Escultura, Desenho*: património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.1987, pp12.

236 "Na sua juventude, ficou fascinado pelos Bailados Russos de Diaghilev e, em 1968, podia ainda falar destes como paradigma das mais fecundas demonstrações do que se deve entender por síntese das artes plásticas, em que a música e a poesia desempenham um papel equivalente ao daquelas suas irmãs gémeas." GONÇALVES, Rui Mário. *Recordações de Jeunesses.* Em *Carlos Ramos- Exposição Retrospectiva da sua Obra*, 1986.

237 RAMOS, Carlos. *Prova de Concurso para o lugar de Professor da 4º Cadeira da Escola de Belas-Artes de Lisboa*. 1933. Em Editorial *Revista Ra, Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto,Nº0, Ano I*. 1987, pp.89.

Carlos Ramos procurou uma formação colectiva, na autonomia de cada arte, mas numa base comum, numa formação aberta à cidade, atenta ao estado de progresso nacional. Juntamente com o pintor Dórdio Gomes[238], e o escultor Barata Feyo, Carlos Ramos elabora em 1956, o Projecto de Reforma das Belas-Artes,"foi defendido o grau superior de ensino das Belas-Artes e a conveniência de não separação dos estudos escolares de Arquitectura e Urbanismo, dos Estudos de Escultura e Pintura."[239] (acerca deste tema consultar subcapítulo *Carlos Ramos - A reforma de 57*)

Estas ideias já tinham sido expressas, num palestra em 1933, onde enunciou oito pontos que considerava fulcrais na prática pedagógica.[240] Neste projecto realizado em 1956, afirma que "as diferentes especialidades devem ser consideradas como ramos do mesmo tronco artístico e plástico; a técnica, a considerar como esforço das artes, e não artes como reforço das técnicas."[241] Carlos Ramos, como bom amigo que era, foi compilando um conjunto de cartas, esquiços, pinturas dos seus amigos.

Depois da análise a alguma correspondência, feita por Rui Mário Gonçalves, foram descobertas inúmeras cartas, no sentido de servir a cultura e o ensino, principalmente durante o período em que esteve a desempenhar o cargo de Director da ESBAP. Nestas cartas foi encontrada troca de correspondência com diversos homens das Artes desde Dórdio Gomes, Barata Feyo, Jorge Pinheiro e Ângelo de Sousa.[242] Contudo é de salientar o grau de cumplicidade, afecto e confidência demonstradas na cartas dirigidas ao seu amigo António Quadros e também Arnaldo Araújo.

Carlos Ramos venceu as escolhas com uma notável capacidade diplomática, comprovada em acções internas e externas à Escola. Certo da melhoria da qualidade do ensino da ESBAP, não hesitou em instalar uma política de altas classificações. Protegeu os alunos e professores em todas as circunstâncias. No plano cultural, as Magnas eram a oportunidade de uma provocação e comprovação, onde a própria vontade de colaboração era um bom teste à vitalidade da Escola.

Em 1958, sentiu um declínio desta vontade, compreendendo motivos oriundos da Reforma, que levava os alunos de Arquitectura a terem aulas fora das instalações da ESBAP, nomeadamente na faculdade de ciências, e que levava também de novo a separar os arquitectos dos pintores e dos escultores.

---

238 O pintor Dórdio Gomes foi um pioneiro na modernidade Portuguesa. È de salientar o seu forte contributo no ensino da pintura na ESBAP.
Carlos Ramos delegava em Dórdio e em Barata Feyo, contando com a colaboração do pintor Augusto Gomes, que ingressou no ensino com a Reforma de 57 e dos Assistentes.

239 GONÇALVES, Rui Mário. *Recordações de Jeunesses*. Em *Carlos Ramos- Exposição Retrospectiva da sua Obra*. 1986.

240 Estes oito ponto encontram-se enunciados, no sub-capitulo *Carlos Ramos- O Mestre*.

241 GONÇALVES, Rui Mário. *Recordações de Jeunesses*. Em *Carlos Ramos- Exposição Retrospectiva da sua Obra*. 1986.

242 "Há naturalmente, cartas de Dórdio Gomes e Barata Feyo acerca da proposta da Reforma e de outros problemas da Escola; como há cartas de jovens Assistentes, bolseiros no estrangeiro, enviando daí informações. Assim, Jorge Pinheiro, em 1966, escreveu de Itália, falando de uma proposta da revista Domus no sentido de publicar artigos sobre arquitectura portuguesa. Também Ângelo de Sousa enviou informações sobre uma Escola de Londres onde os programas de História de Arte insistiam na época mais recente, desde Revolução Francesa até 1967, pintura, escultura, arquitectura, fotografia, etc. Bastante puxado mas lógico." GONÇALVES, Rui Mário. *Recordações de Jeunesses*. Em *Carlos Ramos- Exposição Retrospectiva da sua Obra*. 1986.

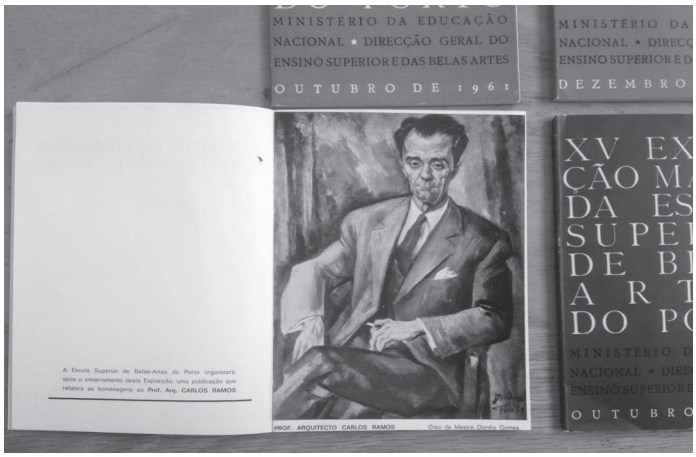


Fig.131 Catálogo das Exposição *Magna*. Na fotografia está representado um retrato de Carlos Ramos, elaborado por Dórdio Gomes.

Teve uma importante missão na sociedade e uma permanente luta pelo estatuto do Arquitecto e dos Artistas "personalidade riquíssima pelo seu trato, pela sua inteligência e cultura, pela sua energia, entusiasmo e dedicação ou, numa palavra, pela sua forte humanidade, o Professor Arquitecto Carlos João Chambers Ramos constitui, assim, uma figura proeminente na cultura portuguesa contemporânea."[243]

243 TÁVORA. *Arquitectura, Pintura, Escultura, Desenho*: património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. 1987, pp.99.

IV O Pavilhão Carlos Ramos (FAUP, 1985/1986)

ARQUITECTURA DO PORTO TEM EDIFÍCIO PRÓPRIO

A escritura de compra do edifício para a Faculdade de Arquitectura, a Casa de Golgota, foi ontem assinada em cerimónia decorrida na Reitoria da Universidade do Porto, que contou com a presença do Ministro do Equipamento Social, Rosado Correia.

À cerimónia estiveram presentes os reitores e Vice-reitor da Universidade do Porto, Director-Geral das Construções Escolares e corpo docente da Universidade, para além da atleta Aurora Cunha.

Na oportunidade, o ministro do Equipamento Social anunciou a autorização dos projectos para instalação da Faculdade de Letras, orçado em 26 mil contos, o projecto para o Pólo 2 da UP que custará 12 mil contos e onde ficará instalado o Instituto Superior de Educação Física e uma pista de «tartan» para servir os atletas e clubes do Norte.

Por outro lado, Rosado Correia salientou que aguardam confirmação a adjudicação dos projectos de infra-estruturas para o Pólo 3 da Universidade do Porto, para a adaptação da Casa de Golgota, bem como para o Centro de Cálculo e de Ciências de Materiais da UP, para além do processo de aquisição da Casa do Inglês.

O palácio do Freixo, que foi alvo de inúmeros vandalismos, mereceu a aprovação de um despacho conjunto dos Ministérios do Equipamento Social e da Educação, no qual se prevê a sua aquisição e passagem para a dependência do Museu Nacional de Soares dos Reis sendo os respectivos anexos adaptados estruturalmente para o funcionamento do Museu Nacional de Arte Moderna.

Rosado Correia referiu, em breve intervenção, que «as assimetrias também existem entre o Norte e Sul (Porto-Lisboa) e que passados 18 meses de governação estas encontram-se a caminho de uma efectiva ultrapassagem.

Fig.132 Excerto do Jornal: *Arquitectura do Porto tem edifício próprio*

O Comércio do Porto 8-10-87

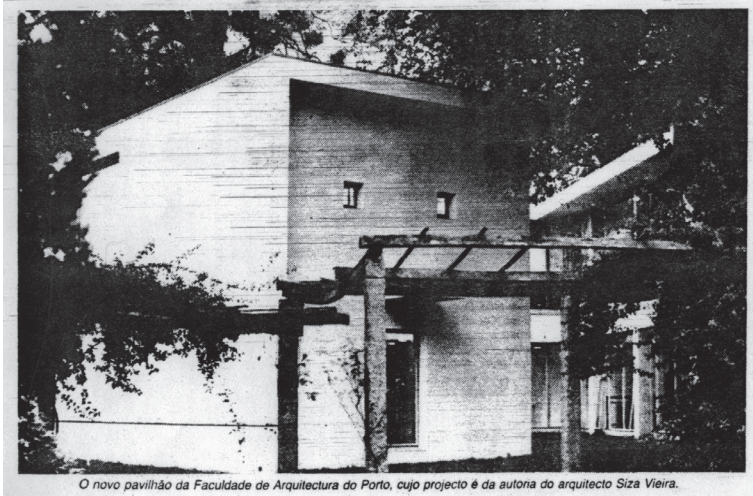
FACULDADE HOMENAGEIA ARQUITECTO CARLOS RAMOS

Uma exposição dos trabalhos do arquitecto Carlos João Chambers Ramos enriqueceu a inauguração, ao fim da tarde de ontem, do novo pavilhão da Faculdade de Arquitectura do Porto. O pavilhão, cujo projecto foi assinado pelo arquitecto Siza Vieira, ergue-se no vasto jardim da Faculdade, respeitando as velhas árvores que o sombreiam.

As salas do rés-do-chão do novo pavilhão estão, desde ontem, ocupados com uma mostra pública do arquitecto Carlos Ramos, falecido há 18 anos em Lisboa. Na exposição, que se manterá patente durante cerca de uma semana, pode ser observado grande parte do trabalho produzido por aquele mestre que deixou marcas de passagem um pouco por todo o país.

Nascido no Porto em 1897, o arqº Carlos João Chambers Ramos desenvolveu intensa actividade profissional, tendo ainda desempenhado funções de professor e director da Escola Superior de Belas Artes do Porto (ESBAP). Com 72 anos de idade, Carlos Ramos viria a morrer em Lisboa, onde havia criado, entre outras obras, o edifício do Instituto de Oncologia.

De salientar que a exposição agora inaugurada na Faculdade de Arquitectura esteve patente, no ano passado, na Fundação Gulbenkian, em Lisboa.



O novo pavilhão da Faculdade de Arquitectura do Porto, cujo projecto é da autoria do arquitecto Siza Vieira.

Fig.133 Edifício em homenagem ao arquitecto Carlos Ramos. *O comércio do Porto,* 8 de Outubro de 1957.

"A singularidade de uma obra evidente" [244]

"Aquela que é hoje chamada Escola do Porto tem a sua origem remota na instituição do ensino artístico na cidade, no fim do século XVIII, e a sua origem próxima em 1940 quando é convidado como professor da Escola de Belas Artes do Porto o Arquitecto Carlos Ramos (…). Carlos Ramos criou na Escola de Belas Artes do Porto condições de grande abertura para a reflexão e a prática disciplinar (…).Quando, em 1982, se apresenta perante a Escola a decisão relativa à autoria do projecto para a construção do seu novo edifício, (…) A escola encontrou em Álvaro Siza, por decisão unânime do corpo docente, o interprete do seu modo de fazer e de ensinar arquitectura." [245]

A Escola do Porto[246] constrói um nova sede: o edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. "Este projecto simboliza a nova escola do Porto."[247] Em 1982, por decisão colectiva do corpo docente, a Escola elege o autor do projecto do novo edifício: Álvaro Siza "o interprete do seu modo de fazer e de ensinar arquitectura."[248]

O projecto da nova Faculdade realizou-se em duas fases: a primeira consistia na intervenção do existente, a Casa e a Quinta da Póvoa e a construção do Pavilhão Carlos Ramos com a preservação do jardim e das árvores centenárias. Numa fase posterior é iniciada a construção do conjunto edificado da Faculdade, no terreno triangular adjacente.

Era para ser um edifício de pequenas dimensões, com um carácter provisório, desenhado para solucionar o problema da falta de espaço e de condições. Paralelamente, davam-se os primeiros esquiços para o projecto da nova Faculdade.[249] Era um projecto sem um programa específico e delineado, um pavilhão que "quase sem futuro; em outras mãos, seria um típico caso de projecto quase sem interesse. Não nas dele."[250]

A 7 de Outubro de 1987, inaugura-se o Pavilhão, manifesto do ensino da Arquitectura no Porto, evocando a memória a Carlos Ramos. "De certeza que, se pudesse ver o seu Pavilhão, o Mestre Carlos Ramos teria gostado. E vendo que há quarenta anos atrás não se tinha enganado, diria, de certeza também, ao seu Autor, como há quarenta anos: - Senhor Álvaro Siza, vamos a isso."[251]

---

244 Fase do Arquitecto Alexandre Alves Costa referindo-se á Escola do Porto. Em *Álvaro Siza 1986-1995*, 1995. pp.52.

245 TÁVORA. *Para a história de um futuro: um texto de 1991*. (1991), 2003, pp.19 e 21.

246 "La Scuola di Porto viene così costruita e espressa, costituita e rappresentata da qualcosa che non è marginale, ma che rimane *fuori moda*; così facendo promuove il sapere di uno dei più acuti maestri dell'architettura contemporanea." WANG. *Alvaro Siza Veira, La nuova facoltá di Architettura di Porto*. 1988, pp.10.

247 FLECK. *Álvaro Siza*. 1999, pp.112.

248 TÁVORA. *Para a história de um futuro: um texto de 1991*.(1991), 2003, pp.21.

249 "O tempo passava, a construção do edifício novo tardava mais do que pensávamos(…), decidimos construir um pavilhão provisório e propusemos a implantação a Sul e um programa simples. O nosso arquitecto fez um estudo prévio de resposta imediata ao pedido. É isso, avançámos. Poucos dias depois chegou-nos um desenho que contrariava tudo, implantação e provisoriedade. Conscientes que iríamos ser donos de uma controversa obra-prima, aceitamos ser desrespeitados no nosso desígnio inicial." ALVES COSTA, *Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*. Em *Edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Percurso e Projecto*. 2003, pp.26.

250 MADUREIRA. *O Pavilhão Carlos Ramos visto com olhos embaciados*. 2008, pp. 30.

251 MADUREIRA, *op.cit.*, pp. 34.

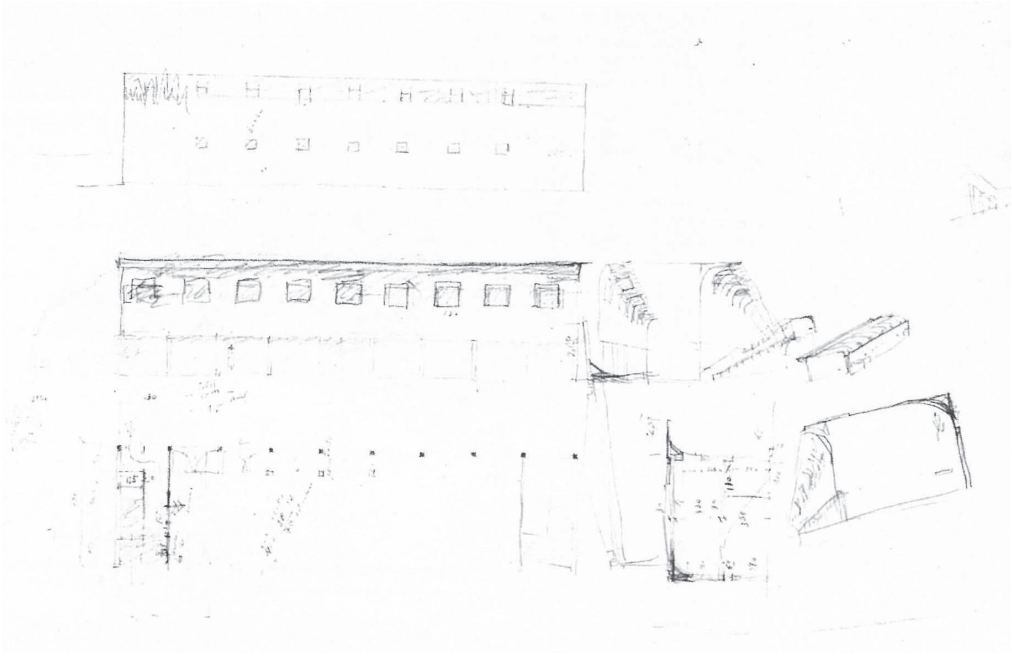


Fig.134 Primeiros estudos- Desenhos do projecto Pavilhão Carlos Ramos, planta e alçados e esquiços com medições (lápis sobre papel), Álvaro Siza, 1985.

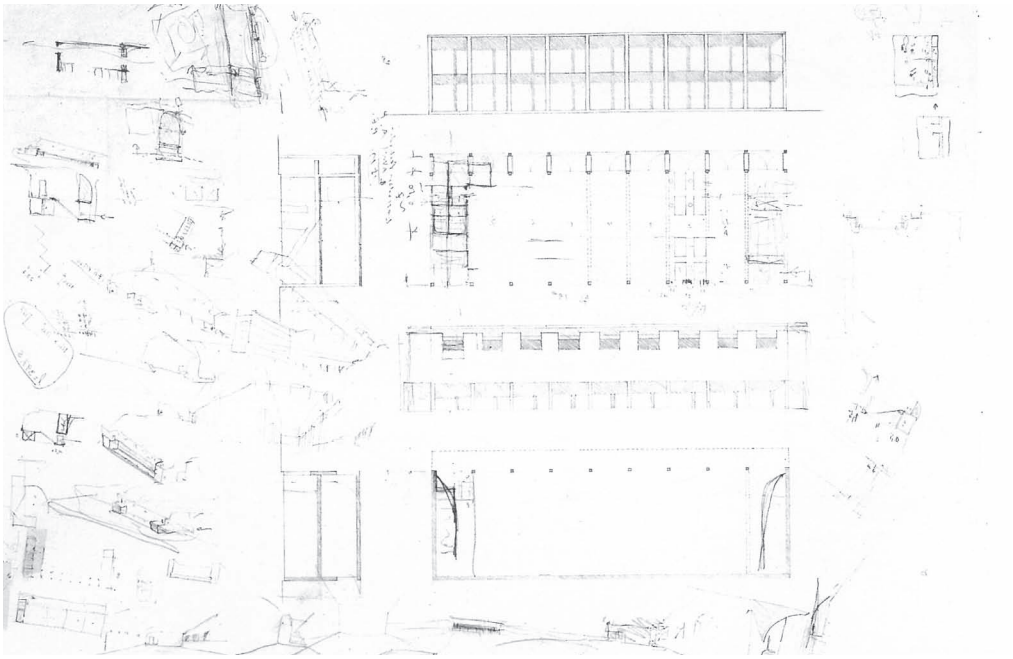


Fig.135 Primeiros estudos - Desenhos do projecto Pavilhão Carlos Ramos, plantas, alçados e esquiços (lápis sobre papel), Álvaro Siza, 1985.

IV.1 O Pavilhão Carlos Ramos | ensino e prática no projecto de arquitectura . Análise a partir dos desenhos

O legado

"O processo de criação arquitectónica não é fruto de um processo linear, que partindo de uma ideia, iria de um ponto a outro, seguindo hierarquias estabelecidas a priori. Não! Há imensos factores muito importantes, e que nem sempre estão ligados entre si, que entram na formação de uma ideia, ainda por cima em diferentes momentos. (…) É como puxar, pouco a pouco, a ponta que sai de um novelo…"[252]

Esta análise tem como base desenhos que relatam a génese e o desenvolvimento do projecto do Pavilhão Carlos Ramos. Estes desenhos são pensamento projectual, um instrumento de trabalho que passa por representações rigorosas, plantas, cortes, alçados, esquiços em perspectiva de *voo de pássaro*.

No seus primeiros desenhos, Siza revela já a intenção de um edifício com dois pisos(fig.134 e 135). Nestes desenhos, que decorrem de uma fase inicial do projecto, estão presentes princípios de métrica e simetria, quer no desenho do alçado quer em planta, elementos estruturadores de todo o edifício. A planta revela a forma de um rectângulo, com uma implantação linear, com uma métrica implícita.

No piso térreo, nos intervalos destes caixilhos, estão desenhadas portas, de duas folhas, que revelam já a intenção de permeabilidade entre o interior e o exterior a partir do centro. Intenção essa que veio a ser consumada na solução final, de forma diferente.

Na análise da planta também podemos constatar a presença da caixa de escadas nos topos do edifício, desenhada de acordo com a mesma métrica. Desta forma a planta e o alçado, obedecem a um rigoroso processo de métrica e simetria, não revelando nenhuma quebra ou elemento de excepção.

Álvaro Siza nestes primeiros desenhos (fig 134 e 135), elabora um estudo da luz e da sombra no espaço. Na planta, Siza introduz o desenho do mobiliário, mesas e cadeiras testando a escala do espaço (fig.135).

Neste conjunto de desenhos (fig.134 ao 140) existe uma evolução da forma. Deixa de ser um edifício com uma forma rectangular, passando a ter uma implantação em U[253], que se integra no terreno, "(...)com uma implantação linear, um pavilhão paralelo ao muro do jardim; rapidamente os primeiros ensaios mostraram que tal implantação não servia, porque além de ser insuficiente em termos de área era, pecado capital, óbvia de mais. (....) Para aumentar a sua área era necessário aumentar o desenvolvimento linear, (...) para aumentar o desenvolvimento linear, impunha-se dobrar o edifício,

252 SIZA. *Uma questão de medida*. (1993), 2008, pp. 109.

253 Esta forma em U, composta por três braços, prevalece até à solução final do projecto.

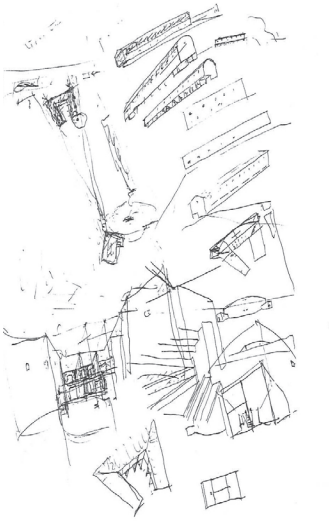


Fig.136



Fig.137

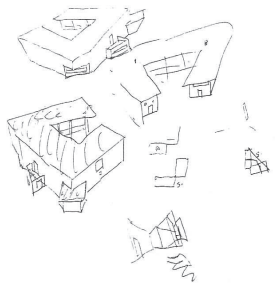


Fig.138

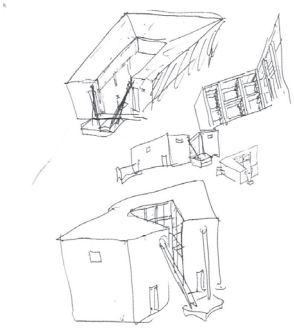


Fig.139



Fig.140

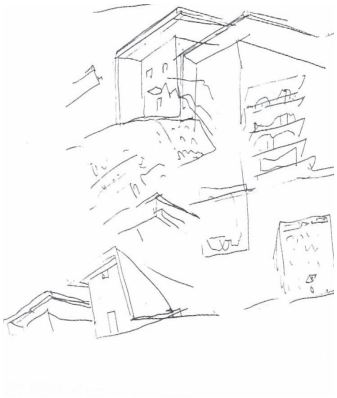


Fig.141

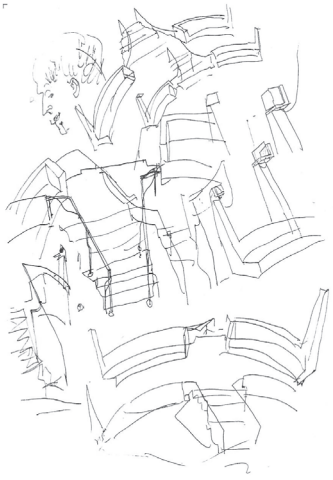


Fig.142

Base de composição do arranjo de imagens:
Todas estes esquiços são instrumento projectual da gênese do projecto do Pavilhão Carlos Ramos.
Fig.136 Esquiço da relação do Pavilhão com a Casa Mãe e árvore preexistente e estudo dos alçados, Álvaro Siza, Junho de 1985.
Fig.137 Esquiço da implantação volumétrica do Pavilhão, Álvaro Siza, Julho de 1985.
Fig.138 Esquiço do Pavilhão, com representação do alçado do topo e volume base com adição e subtração volumétrica, Álvaro Siza, Julho de 1985.
Fig.139- Esquiço do estudo do alçado interior e exterior do Pavilhão., Julho de 1985.
Fig.140- Esquiço da implantação do Pavilhão tendo em conta a forma, envolvente, Álvaro Siza, Janeiro de 1986.
Fig.141- Esquiço da solução dos alçados do topo e da pala que envolve o Pavilhão, Álvaro Siza, Janeiro de 1986.
Fig.142- Esquiços da solução da escada na sua relação com área de recepcção, Março de 1986.

articulá-lo uma ou mais duas vezes, em *L* ou em *U*, hipótese esta que venceu."[254]

Num dos desenhos, Siza revela a implantação do edifício no interior do jardim, que estabelece relações com o preexiste no lugar; o edificado existente, as árvores e raízes. São estes os factores que condicionam a forma, resultando neste *U*, que se integra e respeita o jardim.

A implantação do Pavilhão a norte, tudo indica que terá sido sugerida por Álvaro Siza, pois como afirma o arquitecto Alves Costa "decidimos construir um pavilhão provisório e propusemos uma implantação a sul e um programa simples(…) poucos dias depois chegou-nos um desenho que contrariava tudo, implantação e provisoriedade."[255]

O edifício é uma espécie de prisma triangular, composto por três braços (fig.137). Apresenta um desenvolvimento perfeitamente simétrico. A distinção entre os dois pisos continua a ler-se na marcação da estrutura. Nas duas rótulas deste *U*, Siza equaciona a presença de duas escadas (fig.136), simétricas entre si (mas na solução final só uma delas permanece). No alçado interior do pátio salienta-se a métrica desenhada pela caixilharia de forma quadrangular (fig.135 e 136).

Analisando estes esquiços, a forma do Pavilhão parece estar determinada. A adição do volume da entrada está definido à semelhança do cunhal e de uma saliência no piso superior (fig.137).

Com a forma perfeitamente definida, Siza neste momento do projecto faz um estudo dos alçados, através da representação tridimensional do edifício. No braços que encerram o pátio, o arquitecto desenha um tubo de queda que culmina uma plataforma. Este desenho não irá prosseguir nas fases seguintes do projecto (fig.139).

A janela no piso superior, com visão privilegiada sobre o edifício da Faculdade de Arquitectura, permite acompanhar todo o seu processo de construção. O alçado interior, que confina o pátio abre-se para o seu interior, continuando a revelar uma métrica desenhada através da caixilharia; "por isso as fachadas de vidro abertas para o pátio estão, de facto, abertas para dentro deixando os panos exteriores sólidos, maciços, com poucos vãos estrategicamente colocados."[256]

Controlando a incidência da luz no espaço, Siza recorre a uma solução de invólucro que reveste as paredes e a cobertura (fig.141).

Os esquiços revelam principalmente uma preocupação do estudo do espaço(-fig.141 e 142). Nestes desenhos existe uma preocupação com a volumetria exterior mas também com o seu interior, são pensados e desenhados simultaneamente, como um só.

254 MADUREIRA. *O Pavilhão Carlos Ramos visto com os olhos embaciados*. 2008. pp.31.

255 ALVES COSTA. *Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto*. 2003. pp. 26.

256 MADUREIRA. *O Pavilhão Carlos Ramos visto com os olhos embaciados*. 2008. pp.31.

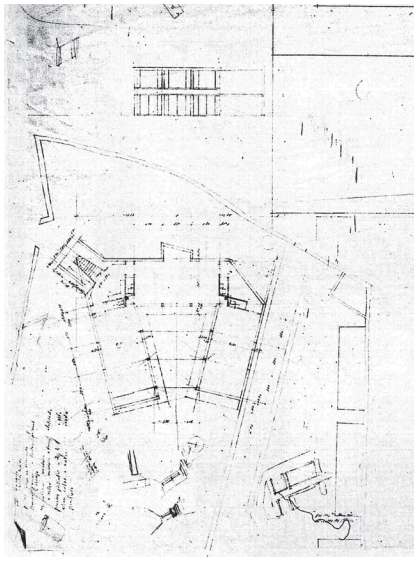


Fig.143 Planta do piso térreo, cotada, do Pavilhão Carlos Ramos, lápis sobre vegetal, Álvaro Siza, 1986.

Siza desenha o interior imaginando a vivência dos espaços. Estes desenhos revelam essa mesma atenção para com uma perspectiva do interior do espaço. A escada, elemento de grande presença no espaço, "quase monumental"[257], culmina numa coluna, onde está escondido o tubo de queda. Assim os tubos de queda andam no interior do edifício, nas duas rótulas, em vez de se manifestarem no alçado.

No sentido ascensional da escada, ao atingir o piso superior, o pavimento desenha um semi-círculo, em que os bancos têm o mesmo desenho, confinando este espaço que remata num plano curvo.

O arquitecto Álvaro Siza desenha o caixilho e o encontro entre a laje e a viga. (fig.143). Em simultâneo com o desenho do caixilho e do seu remate com os restantes elementos, Siza faz o desenho do alçado interior do pátio, na presença de uma métrica, com ritmos diferentes entre os pisos. Esta diferença de ritmos, no piso térreo é assinalado pela possibilidade de abertura do vão para o exterior, onde o espaço interior funde-se com o pátio.

Existem valores, que estão presentes desde os primeiros esquiços até ao projecto final. A preocupação da luz no espaço, o jogo de métrica e simetrias, e a permeabilidade do piso térreo, a fusão entre o interior e o exterior. A relação do edifício com a natureza.

"O esboço é em Siza uma maneira de ser. Ele não lhe serve para representar o projecto, serve-lhe de olhar; é o desenho que contempla o espaço para mostrar ao seu autor o que deve de ser. (…) O desenho inventa o lugar que representa, avançando passo a passo na direcção do que ainda é desconhecido."[258]

257 MADUREIRA. *O Pavilhão Carlos Ramos visto com os olhos embaciados*. 2008, pp.31.

258 BEAUDOUIN. *O agrimensor*. (2008), 2008, pp.17.

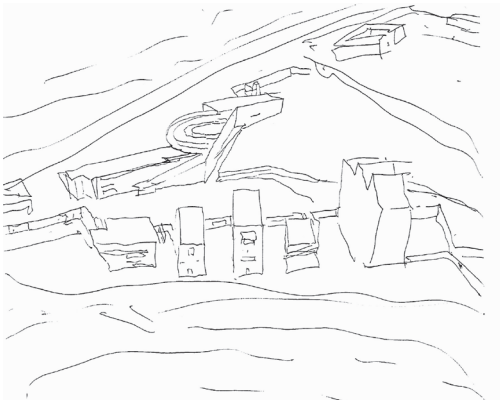


Fig.144 Desenho do complexo da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Álvaro Siza,1987.

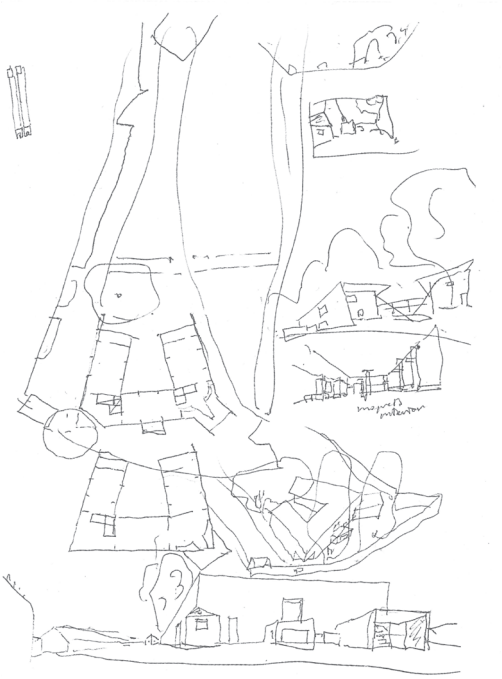


Fig.145 *Apreensão total do objecto*, Esquiços do Pavilhão Carlos Ramos.

A partir da análise de desenhos rigorosos e de esquiços do projecto do Pavilhão Carlos Ramos, desde a sua implantação à forma, respeita o lugar e as preexistências que o envolvem mas simultaneamente apresenta-se como um peão voltado sobre si mesmo.

O lugar influência a forma. Com uma forma prismática, o Pavilhão é uma obra que obedece a rigor geométrico, derivado das relações e condicionantes do lugar, pois é necessário reagir ao lugar para projectar. A génese deste objecto poderá ser apontada como um prisma quadrangular que posteriormente é torcido em três partes. Um *U* fechado que procura alinhamentos com a envolvente, os braços estendem-se no terreno, abrindo-se à relação com uma árvore; que confina e encerra o pátio, um eixo vertical para o qual todo o edifício se volta. A sua presença lê-se no desenho, mas a sua relação com o edifício sente-se no espaço.

Através do desenho é possível estabelecer relações com a *Casa-mãe*(fig.145), relações geométricas conferindo unidade ao jardim, consolidando-o. Na análise da planta de implantação(fig.144 e 145) confirma-se esta intenção de estabelecer relações com o existente. Os alinhamentos com a *casa mãe* e o jardim envolvente tornam-se evidentes; o alçado nascente, através de uma parede cega estabelece um alinhamento com a *casa mãe* que resulta num percurso. O Pavilhão afasta-se mas não lhe fica indiferente. Álvaro Siza materializa relações entre os dois edifícios através de alinhamentos e percursos, estabelecendo um diálogo permanente, num confronto de arquitecturas e tempos; "a atracção evidente entre o Pavilhão e a *casa-mãe* enchia o jardim de eixos virtuais rebeldes e contraditórios. Essa espécie de irresistível magnetismo foi desenhando o Pavilhão clarificando relações, redesenhando o jardim, motivando um prolongamento do pátio."[259]

A aresta interior do braço norte do Pavilhão estabelece uma relação de perpendicularidade com o volume das cavalariças, esta relação só é possível ser consumada através do desenho. O Pavilhão molda-se ao lugar, localizado num canto resguardado do jardim encontra o seu lugar "com dificuldade evidente, entre árvores seculares: um redondendro, um eucalipto, umas camélias. (…) a planta e o volume do edifício foram assim determinados pela proximidade dos muros e pela presença das árvores."[260]

O edifício pretende ser mais um elemento nesta atmosfera natural, por isso quebra regras de simetria e proporção, na procura da forma adaptando-se ao terreno, "na complexidade da planta em *U* deformado do pavilhão, concordâncias subtis de superfícies fazem-no aproximar da complexidade de formas anatómicas que a natureza se vai encarregando de produzir ou evocam outros mundos da natureza viva."[261] Neste processo de metamorfose, o objecto molda-se, acomoda-se, fixando-se no lugar.

Esta relação entre a natureza e construção está presente em todas as obras de Siza e "é decisiva na arquitectura. Esta relação, fonte permanente de qualquer projecto,

259 SIZA. *O Pavilhão Carlos Ramos*. 2009, pp.358.

260 SIZA. *O Pavilhão Carlos Ramos*. 2006, pp.357.

261 BOTELHO. *O Carlos Ramos não é só um pavilhão...*, 2008. pp.127.

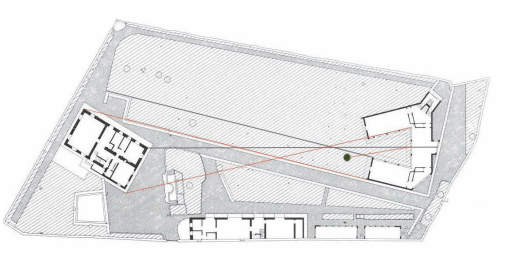


Fig.146 Desenho de alinhamento e eixos sobre planta de implantação do Pavilhão Carlos Ramos.

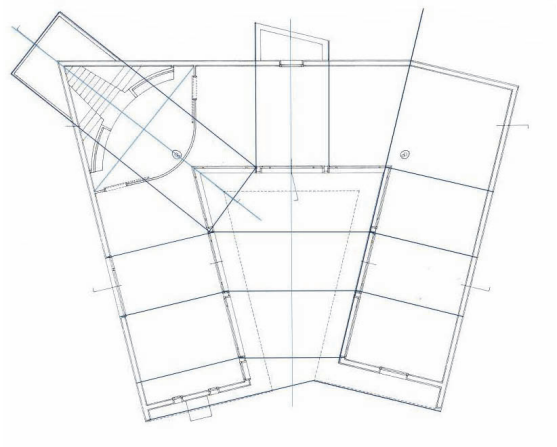


Fig.147 Estudo de eixos sobre planta do segundo piso do Pavilhão Carlos Ramos, solução final.

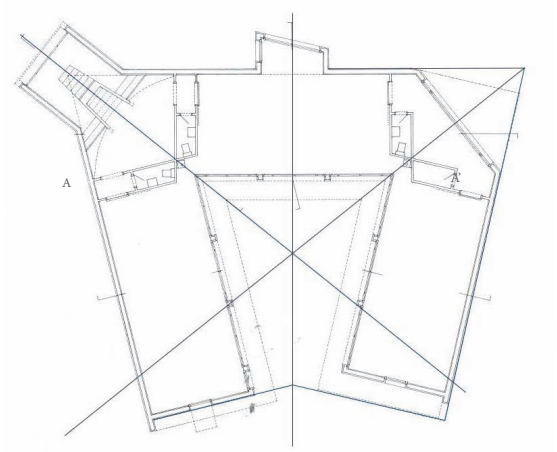


Fig.148 Estudo de eixos sobre planta do piso térreo do Pavilhão Carlos Ramos, solução final.

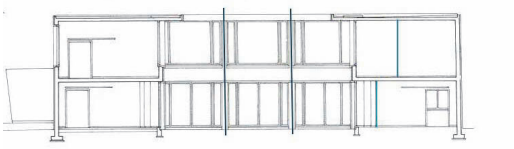


Fig.149 Estudo da métrica do alçado interior do Pavilhão Carlos Ramos, solução final.

representa para mim como que uma obsessão; sempre foi determinante no curso da história e apesar disso tende hoje a uma extinção progressiva."[262] Na recente obra realizada em parceria com o arquitecto Carlos Castanheira, o *Pavilhão Anyang* na Coreia, os arquitectos exploram o sentido experimental, com uma tendência organicista que se insere na natureza, como se dela fizesse parte. Outro espaço é *Visiones para Madrid* em que os volumes penetram no parque natural, numa zona de fronteira entre a natureza e a cidade.

O Pavilhão Carlos Ramos é um objecto que se molda num centenário jardim, carregado de história e preexistências, mas absolutamente enraizado no lugar, diluindo-se entre a natureza.

O Pavilhão também estabelece relações com a cidade, mas de uma forma muito contida, na sua forma de estar, protegido num mundo que só dele faz parte.[263] Pelo desenho, insere-se no lugar, tornando-se parte dele. O edifício desenha-se no piso recorrendo a uma série de alinhamentos materializados em guias no pavimento granítico.

Esse desenho conforma uma leitura do objecto na sua totalidade. Entre saliências e reentrâncias estas confinam um percurso, num jogo de continuidade e movimento, possível de ser controlado e apreendido na sua totalidade.

No exterior este objecto é quase cego com umas aberturas pontuais e estrategicamente colocadas.

Os topos dos dois braços, abrem-se para pátio, com aberturas pontuais, apresentando formas geométricas elementares. Metaforicamente, o alçado desenha-se com base em composições antropomórficas, redução da figuração abstracta a formas geométricas; os olhos (aberturas quadrangulares), o nariz (pala rectangular), a boca (porta, em forma rectangular).
a liberdade com que se rasga a pele, que envolve o pavilhão, contrasta com a racionalidade dos envidraçados que abrem para o pátio.

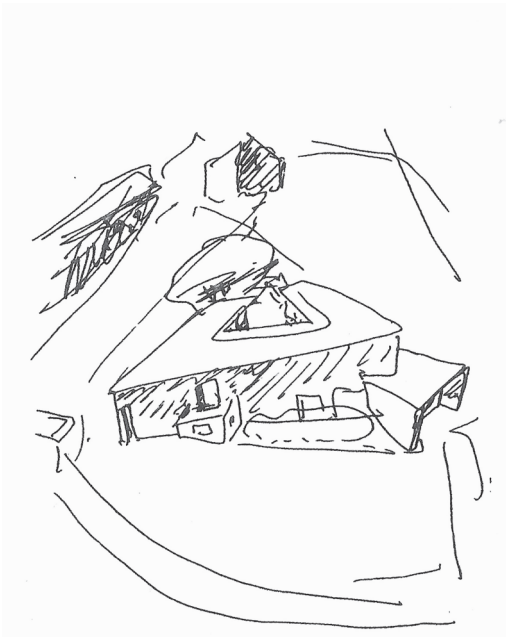
O alçado interior que delimita o pátio é transparente, contrastando com o exterior, que é uma capa quase cega. A modelação o ritmo constante percorre continuamente o alçado interior.

É possível ler, através do desenho, esta divisão tripartida presente no alçado, o vão maior apresenta uma secção quadrada, ou seja, o *X* e o *Z* (sistema de cordenadas) apresentam a mesma dimensão. Esta tripartição dos vãos, através da caixilharia, faz com que se acentue uma malha estruturante que cria ritmo e modelação. É possível constatar, através do desenho rigoroso, que o grande rasgo do segundo piso, no alçado poente, tem a mesma dimensão que a do vão maior da métrica do pátio interior.

A solução construtiva contribui para a percepção da forma e do desenho do

262 SIZA. *Imaginar a evidência*.1998, pp.17

263 Este é um factor que o distingue do complexo da Faculdade, construído à posteriori. As instalações da Faculdade de Arquitectura estabelecem relações com a cidade. Contudo antes da sua construção, o Janelão do Pavilhão Carlos Ramos localizado no braço poente do segundo piso, estabelecia relações visuais com a cidade, com o rio e com a ponte.



"A técnica de esquiço de Siza (…) tende a favorecer a emergência mais do que a forma. Os seus esquiços rápidos têm uma capacidade formidável para capturar a dinâmica do desenrolar das acções e as suas consequências. Nesta exploração evolucionária, cruzamento mutação e metamorfose são os princípios operativos."
PETER TESTA. *Espaço evolucionário. Projectar a Escola de Arquitectura do Porto*. 2003, pp. 70.

Pavilhão. A estrutura é uniforme e contínua na constituição dos planos verticais e horizontais, e expressa claramente na composição geral, dada a justaposição de algumas superfícies para formar um sólido geométrico.

Estes são pilares basilares na experiência e obra do Siza, assim como para a sedimentação da obra desde o passado, estagnando no presente enquanto se debruça sobre o futuro. Assim estes fundamentos são essências não apenas pela coerência formal e conceptual da obra, assim também pela sua coerência ao longo do tempo, tentando chegar ao intangível a partir do que o rodeia. Isto torna-se evidente na obra de Álvaro Siza.



Fig.151 *Entre muros*,Pavilhão Carlos Ramos, 2014.



Fig.152 *Entrada*, Pavilhão Carlos Ramos, 2014.



Fig.153 *Volume de entrada*- outros percursos, Pavilhão Carlos Ramos, 2014.

IV.1 O Pavilhão Carlos Ramos | ensino e prática no projecto de arquitectura. Análise a partir do espaço

"A pobreza dos olhos que não vêem"[264]

"Si tuviera que escoger tan solo una obra entre los numerosos proyectos que ha construido Siza en estos últimos tiempos, debo confesar que mis preferencias se orientarían hacia este pequeño Pabellón Carlos Ramos (1958-86) de la Escuela de Arquitectura de Oporto." [265]

A leitura deste Pavilhão só se torna possível recorrendo à memória próxima da vivência desta obra numa busca incessante de o apreender. Siza tem este dom; desenhar uma obra que se torna impossível de descrever sem lá ter estado.

Em diferentes estações do ano, percorro-o de dia e de noite e "quanto mais procura mais encontra e quanto mais encontra mais conhece (…), mas faz com que o encontro seja sempre um espanto novo."[266] Não se apaga da mente e a cada visita a vontade de explorar é sempre renovada.

Alves Costa escreve "o produto essencial da arquitectura é o espaço. O espaço como forma organizada e preenchida de significado portador de símbolos e ideologia (…)."[267] Como tal esta leitura do Pavilhão Carlos Ramos é feita através: do espaço. Como remata o arquitecto Fernando Távora, no seu livro *Da organização do espaço*; "O espaço é um dos maiores dons com que a natureza dotou os homens e que, por isso, ele tem o dever, de organizar com harmonia, (…) na escala do objecto mas já extraordinariamente sensível na escala da cidade ou região."[268]

Circunscrito por guias de granito, a aproximação ao Pavilhão Carlos Ramos faz-se pelo perímetro exterior. A entrada no Pavilhão está posicionada no extremo norte do jardim da Quinta da Póvoa, funcionando como charneira entre o edificado existente[269] e as futuras (à época) instalações da Faculdade de Arquitectura. Desempenha a função de um elemento de ligação entre tempos; o passado, no existente, o presente no Pavilhão Carlos Ramos, e o futuro na obra que não tardava em nascer.

O **antigo muro em pedra granítica**, que limita o jardim centenário, apresenta um recorte contido, na escala, e estrategicamente posicionado com o volume, que assinala a entrada no Pavilhão Carlos Ramos. Este recorte é uma passagem que contém o movimento. O visitante abranda, encolhe-se, na estreita passagem que liga dois mundos

264 Frase da autoria que Le Corbusier e de eleição de Álvaro Siza. CAMPOS MORAIS. *Sem paredes, nem portas, nem janelas…*, 2009, pp.9.

265 MONEO. *Inquietud Téorica y Estrategia Proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporãneos*. 2004, pp.242.

266 BOTELHO. *O Carlos Ramos não é só um pavilhão…*, 2008. pp.128.

267 ALVES COSTA. *Considerações sobre o ensino da arquitectura*. 2007, pp.233.

268 TAVORA. *Da organização do Espaço*. (1962), 2006, pp. 27.

269 Na quinta da Póvoa, intramuros, existem preexistência a destacar; a Casa Cor de Rosa, as cavalariças e uns anexos que serviam de apoio à Quinta.

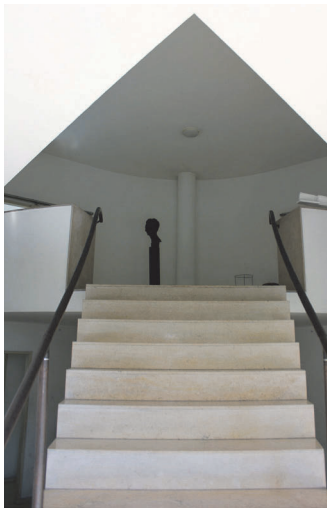


Fig.154



Fig.155



Fig.156

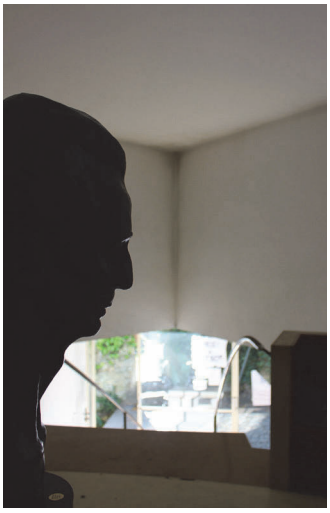


Fig.157

Base de composição do arranjo de imagens:
Fig.154,155,156 *A escada, busto e perspectiva- um percurso,* Pavilhão Carlos Ramos, 2014.
Fig.157 *Ausente mas presente*, busto do Mestre Carlos Ramos, Pavilhão Carlos Ramos, 2014.
Fig.158 *Tripartição*, Pavilhão Carlos Ramos, 2014.
Fig.159 *Afixação*. Estada e entrada, Pavilhão Carlos Ramos, 2014.



Fig.158



Fig.159

tão distantes quanto próximos.

Fazendo a aproximação ao Pavilhão através da passagem contida do muro de granito, este surpreende-nos com um volume saliente, anunciado de forma evidente - a entrada. Este espaço de entrada tem carácter de transição, um patamar de uma escada tripartida, a uma cota intermédia. Neste espaço exíguo, o visitante é completamente absorvido por um jogo de perspectiva proporcionada por três elementos: o rasgo triangular do tecto, a posição e inclinação do busto e a escada.

Subindo os primeiros degraus, o busto do mestre Carlos Ramos, mantém-se a linha do olhar, acompanhando-nos até perfazer os doze degraus. No movimento ascensional, ao atingir o topo, ele recebe-nos em sua casa, num jeito de saudação. A sua posição parece contrariar qualquer posição central, liberta de protagonismo, sendo ele o protagonista, que ao seu jeito, com uma ligeira inclinação vertical[270] dá-nos as boas vindas. O seu posicionamento permite-nos a sua contemplação na totalidade, girando em seu torno, perfazendo 360 graus.

Este espaço de recepção comunica, toca o visitante sempre no olhar atento do Mestre Carlos Ramos. Ao visitar o espaço somos inundamos por numa atmosfera de "A magia do real."[271] Uma sensação transcendente, indescritível num espaço construído.

A diferenciação do pé-direito também contribui para as diferentes sensações no espaço. O pé direito no piso térreo é contido e estabelece uma sensação de proximidade com a terra, com o pátio. E esta horizontalidade do espaço permite uma união entre as salas de aula, em que o espaço interior poderá prolongar-se para o exterior, com a possibilidade de abertura do plano de vidro, através da abertura do caixilho.

A iluminação artificial é colocada no espaço através de pontos de luz e não por linhas de luz, como acontece nas restantes torres da Faculdade de Arquitectura. São pontos esporádicos que vêm demonstrar a clara prioridade dada à luz natural, e com ela conferir unidade ao espaço. A distribuição de luz no espaço é feita de forma pontual, culminando eventuais lacunas de presença de luz no espaço conferindo-lhe unidade.

Em contraponto no piso térreo a luz penetra de forma mais leve, sendo um espaço com pouca intensidade luminosa. Esta luz inunda as salas de aula penetrando pelo plano de vidro que reveste o pátio. No momento de rotação, no vértice nordeste, o plano que recua no piso térreo é rasgado por uma abertura, em que o cunhal (à semelhança de uma pala) controla a incidência da luz. Assim a luz presente no piso térreo invade-o de uma forma subtil.

O pátio ilumina, conforma e resguarda todo o edifício. A "planimetria do pátio proporciona a perspectiva acelerada, afastando a magnifica árvore preexistente e premissa condicionante da implantação. Por outro lado, a opção espacial insere-o nas experiências angustiantes (…) de contracção da perspectiva visual, permitindo uma

270 O busto do Mestre Carlos Ramos, não faz um ângulo de 90º com o chão, apresentando um ligeira inclinação.

271 ZUMTHOR. *Atmosferas*. 2006, pp.19.



Fig.160



Fig.161



Fig.162



Fig.163

Base de composição do arranjo de imagens:
Fig.160 Do interior do patio, Pavilhão Carlos Ramos, 2014.
Fig.161 Do interior de uma sala de aula, Pavilhão Carlos Ramos, 2014.
Fig.162 *Reflexo*, relação do visual entre as salas de aula e o pátio, Pavilhão Carlos Ramos, 2014.
Fig.163 Prolongamento do interior para o exterior, pátio Pavilhão Carlos Ramos, 2014.
Fig.164 *O Vértice*. A presença da árvore no Pavilhão Carlos Ramos, 2014.

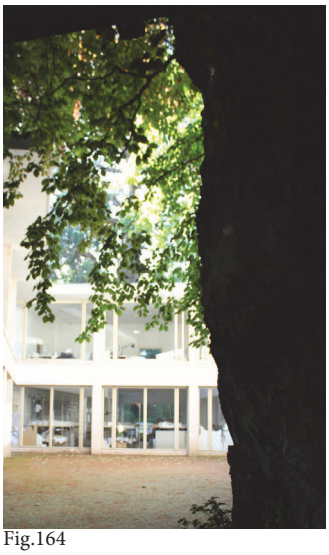


Fig.164

visão diafragma e fugaz para o espaço exterior." [272] Num simples gesto de conter o ângulo na abertura do *U*, o pátio adquire um carácter introspectivo. Este espaço contínuo resguardado, pontuado por uma árvore, que parece que encerra estes braços abertos. A reforçar este carácter de conforto e protecção, o exterior reveste-se numa laje de betão que o envolve como uma capa protectora. Sente-se a presença deste elemento arbóreo tanto no exterior como no interior. Ao percorrermos as salas estabelecemos sempre uma relação visual com este elemento como se fosse um ponto fixo.

Cá dentro, no espaço gerado entre o céu e a terra, o diálogo entre a natureza e o artifício é permanente. A passagem do tempo faz-se sentir com as metamorfoses da árvore, no cair das folhas ao desabrochar da flor "o pátio é um lugar de encontro tão mental enquanto físico."[273]

O pátio é um local de encontro, que convoca a união entre os espaços, neste caso, entre as seis salas de aula. Neste filme mudo, todos os gestos são apreendidos através do plano de vidro que reveste o interior do pátio. As salas de aula estão voltadas umas sobre as outras, abrem-se entre si. O Pavilhão vive deste espírito de comunidade; se nos encontrarmos numa sala conseguimos visualizar o que acontece nas restantes, num permanente jogo de mímica. Depois de (re)visitar este espaço, os alçados transparentes estão preenchidos de cartazes com mensagens escritas, em forma de *outdoor*.

Os espaços interiores projectam-se no pátio e espelham-se uns nos outros, através de um jogo de reflexos produzido pelo plano de vidro, "em contraste com o exterior fechado o interior luminoso estabelece relações de proximidade entre as seis salas do projecto."[274] Fixando num ponto do pátio, apercebemo-nos de tudo o que se passa nas salas de aula, e dentro de uma sala apercebemo-nos de tudo o que se passa nos outros espaços. Esta é a intenção de uma Escola que se protege do exterior, com a fachada opaca, libertando-se no seu núcleo, que se recolhe em si.

É este espírito de comunidade que se vive neste espaço, entre professores e alunos, que incessantemente o Mestre Carlos Ramos propagou. No Pavilhão Carlos Ramos está presente o conceito de comunidade voltado sobre si próprio, supera a sensação de protecção e conforto, é mais do que isso, é União. A união de uma Escola, que o mestre impulsionou na Escola do Porto.

As seis salas deste edifício voltam-se sobre o pátio, como núcleo protector, livre onde tudo se passa e acontece; "el tema del cortile aperto (…) è altrettanto significativo per Álvaro Siza; ma per Siza una comunità scolastica che rimane virtuale non può essere rappresenta letteralmente da un analoga Acropoli ateniese."[275] O Pavilhão tem este carácter de peça escultórica, de um templo grego, que desenha percursos e estabelece relações entre os vários elementos desta acrópole; Faculdade de Arquitectura. Esta

272 QUINTÃO. " *una perfetta maniera*". 2008. pp.15

273 KAHN. *Conversa com estudantes*. (1968), 2002, pp.62.

274 PETER TESTA. *Espaço Evolucionário. Projectar a Escola de Arquitectura do Porto*. 2003, pp. 69.

275 WILFRIED WANG. *Álvaro Siza La nuova Facoltá di Architettura di Porto*. 1988, pp.10.



Fig.165 *A eixo*. Interior de uma sala do piso térreo, Pavilhão Carlos Ramos, 2014.

analogia reflecte a estratégia de ensino sempre defendida de introspectiva, carácter de união e comunidade.

"No pavilhão Carlos Ramos podem experimentar-se novos conteúdos pedagógicos revelando toda uma teoria do espaço."[276], onde se reflecte os princípios de ensino e prática do projecto de arquitectura. No pavilhão consubstancia-se a transição da herança do que foi a Escola do Porto, e o que é agora, e o que será. Este paradigma reverte-se no ensino e na prática da arquitectura, como Alexandre Alves Costa escreve em 1987, "tão preso ao presente como ao futuro."[277]

276 JACINTO RODRIGUES. *Álvaro Siza- Obra e método*. 1992, pp.30.

277 ALVES COSTA. *Arquitectura Portuguesa nº11*. 1987.



Fig.166 *Cabe no olhar*, desenho do Pavilhão Carlos Ramos, Álvaro Siza..
"O desenho não está ali para simular um espaço, ele fá-lo existir, procura uma presença. É sem dúvida essa a razaõ pela qual os esquiços são habitados por múltiplas persoanagens, ocupantes hipotéticos ou anjos de passagem(...)."
BEAUDOUIN. *O agrimensor*. (2008), 2008, pp.17.

IV.2 Leitura da peça integral | Peça e raízes

Cabe no olhar

Entre escadas, rampas e muros cegos de granito, espreita e esconde-se; O Pavilhão Carlos Ramos, "um objecto solitário, numa implantação que parece só dele e do seu conteúdo depender."[278]

Na extremidade norte do jardim da Quinta da Póvoa, por entre a densa vegetação, somos surpreendidos por um potencial intruso[279]. Mas nas mãos de Álvaro Siza, o que poderia ter sido um *intruso*, transformou-se numa delicada peça no terreno que respeita o lugar. Estabelece relações com o edificado pré-existente, respeita a continuidade dos muros e das árvores, que pelo seu porte e raízes, nos faz prever a idade centenária da arborização circundante.[280]

O Pavilhão Carlos Ramos localizado num extremo da propriedade, adoçado ao muro existente, fixou, além desse limite e em definitivo, um ponto de apoio para a geometria das futuras construções que teriam lugar extra-muros; "o pavilhão Carlos Ramos não é apenas um edifício integrado no jardim da Quinta da Póvoa, é parte dele. Deixou-se contaminar por ele contaminando-o."[281]

O Pavilhão é parte integrante da *Acrópole* que se extende entre três diferentes cotas, em três níveis. O nível inferior, cota do bar da Faculdade de Arquitectura, estabelece relação do edifício com a cidade. A uma cota intermédia localiza-se o pátio da Faculdade, plataforma nivelada, lugar onde se realiza a entrada nas Instalações da faculdade de arquitectura e das respectivas torres. A terceira é o complexo da Quinta da Póvoa a uma cota superior.

Nesta cota alta, intramuros, ladeada por um muro de pedra, encontra-se quatro elementos: a Casa mãe, as cavalarias, e jardim romântico e o Pavilhão Carlos Ramos.

A *Casa mãe*, designação atribuída por Álvaro Siza, é como o nome indica, uma preexistência que estabelece relação, com todos os elementos através do desenho e de relações visuais e físicas. É ela que dita as regras, que condiciona a forma e implantação, tanto do Pavilhão Carlos Ramos como do restante edificado.

Nesta *Acrópole,* as cavalariças funciona como um elemento estabilizador no desenho e na configuração desta plataforma mais elevada.

Siza mantém o jardim, mantém as cavalariças com um simples gesto. Recupera o existente, uma recuperação que se faz pela manutenção destas peças no do tabuleiro.

---

278 ALVES COSTA. *Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.* 2003, pp.28.

279 SIZA. *O Pavilhão Carlos Ramos*. 2009, pp.357.

280 Em analogia, o Pavilhão, as árvores, o muro, o edificado existente e as instalações da Faculdade de Arquitectura são elementos que constituem esta Acrópole.

281 BOTELHO. *O Carlos Ramos não é só um pavilhão*. 2008, pp.128.



Fig.167



Fig.168



Fig.169

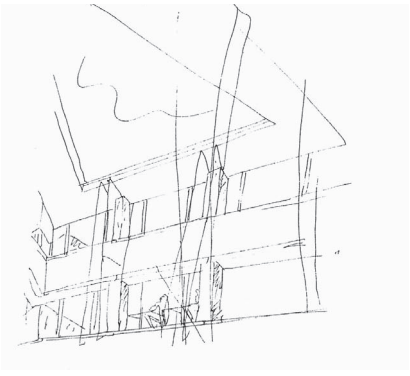


Fig.170

Base de composição do arranjo de imagens:
Fig.167 Acrópole: A relação entre Pavilhão Carlos Ramos, instalações do complexo da Faculdade de Arquitectura, casa mãe, cavalariças, ajrdim romântico.
Fig168 *Opaco e transparente entre o céu e a terra,* vista do interior do pátio, Pavilhão Carlos Ramos, 2014.
Fig.169 *O recorte*. Substração de materialidade do piso térreo, Pavilhão Carlos Ramos, 2014.
Fig.170 Desenho em perspectiva do interior do pátio, Pavilhão Carlos Ramos, Álvaro Siza, 2014.

Desta forma Siza, recupera o existente; a casa mãe, as cavalariças, o jardim romântico com as árvores e raízes centenárias. O desenho do novo edifício, o Pavilhão seu próprio edificado, tomando em conta o existente, retirando lições a partir dele; ensinamento e método de projecto. Siza desenha o Pavilhão ao tom do existente, com as ligação que este lhe transmite. Siza vai buscar *o tom* do edificado antigo, o espírito do lugar.

Deste modo, o arquitecto recupera o edifício da casa cor de rosa, da mesma fora que recupera o jardim, mantendo-o na sua preservação.

Este jardim romântico estabelece uma relação com o pavilhão Carlos Ramos, como *duas faces da mesma moeda*. É uma peça que desenha nas relações com o existente, nele implícita a noção de desenho. Desta forma o jardim está comprometido com todas as peças construídas,e deve ser entendido na mesma lógica do edifício.

A natureza condiciona a forma[282], é necessário reagir ao local para projectar. O edifício nasce do lugar. O projecto molda-se, pouco interfere e a obra integra-se. Nas palavras de Álvaro Siza podemos rever o projecto do pavilhão Carlos Ramos: "Projectar significa procurar uma espécie de independência dos diferentes condicionamentos até encontrar um campo de liberdade que inclua as respostas a todos esses condicionamentos."[283] Com os diferentes condicionamentos inerentes à implantação, a forma resulta num *U*[284], três braços que se abrem para o jardim, "um parêntesis recto que deixa definitivamente o lugar aberto."[285]

Siza convida-nos a usufruir do jardim e a perceber o Pavilhão de dentro, e o Pavilhão devolve-nos o olhar, ele é observador e ocupante permanente do jardim. "Agora depois de chegar o Pavilhão, o jardim ficou contido, justificado, eterno, uno; ficou uma unidade."[286]

O Pavilhão é uma peça escultórica, que compreende a sua volumetria e a potência enquanto volume de uma forma percorrida interna e externamente. É uma peça autónoma e integrada, a escala da própria peça *cabe no olhar*. "Siza é espantosamente escultor quando o é arquitecto e afinal tão arquitecto quando se torna escultor, a sua primeira paixão."[287] O Pavilhão encerra-se, quase na totalidade, para o exterior, e abre-se em toda a sua plenitude para o interior. O contraste entre a expressão das fachadas assim o comprovam. As paredes exteriores opacas voltam-se colidem, transfiguram-se para as paredes interiores transparentes.

---

[282] " Constantemente ouvia os avisos e as recomendações dos meus colegas, receosos, como fada a gente, da arquitectura que se faz: cuidado com o redondendro (sobretudo o redondendro), atenção às raízes do eucalipto, proteja as camélias." SIZA. *O Pavilhão Carlos Ramos.* 2009, pp.357.

[283] SIZA. *Obras e Projectos*. 1996. pp.41.

[284] A forma em U, na leitura em planta, é uma forma algo recorrente na obra do arquitecto Álvaro Siza. Ao analisar os primeiros esquiços, de um volumes do Museu de Serralves, percebemos que este U e a sua torção é extraordinariamente próxima do Pavilhão Carlos Ramos. É de salientar que estamos perante escalas completamente diferentes. Mas continuamos num jardim centenário, este consolidado, onde através de percursos, confere-se unidade ente natureza e a construção. A mesma forma em U, está presente noutra obra nomeadamente, na Escola Superior de Setúbal e na casa António Carlos Siza.

[285] GRAÇA DIAS. *Campo a Norte*. 2003, pp.132.

[286] GRAÇA DIAS. *Campo a Norte*. 2003, pp.132.

[287] BEAUDOUIN. *O Agrimensor. Em SIZA. Uma questão de medida*. 2008, pp.21.

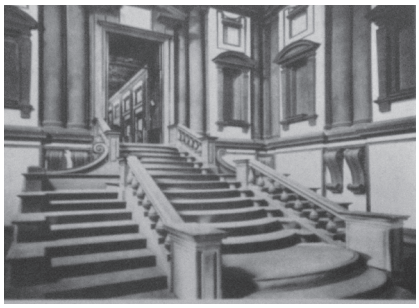


Fig.171

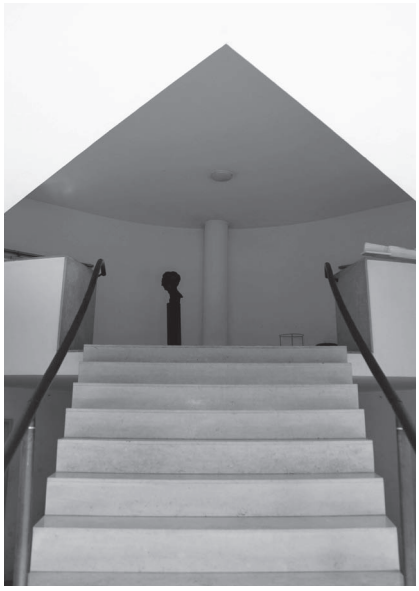


Fig.172

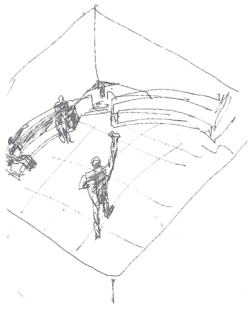


Fig.173



Fig.174

Base de composição do arranjo de imagens:
Fig.171 Escada e atrio da biblioteca Laurenciana de Miguel Ângelo em 1519-1559
Fig.172 Perspectiva da escada e relação com o busto do Mestre Carlos do Pavilhão Carlos Ramos, 2014.
Fig.173 Esquiço *em voo de pássaro* , o homem e o espaço no átrio do Pavilhão Carlos Ramos, Álvaro Siza.
Fig.174- Perspectiva da escada, Pavilhão Carlos Ramos,
Álvaro Siza.

Esta peça é fechada sobre si mesma, compreende todo o espaço num só tempo e isto "confere-lhe a duplicidade mágica de ser essencial na sua consolidação do existente que, simultaneamente, torna dependente na conformação da sua autonomia."[288] No recuo do plano do piso térreo[289], o cunhal, canto recortado[290], é uma excepção, que confere força ao movimento em torno do objecto, é necessário contorná-lo para o aprender.

No momento de entrada surge um volume saliente -adição- ao nível do piso térreo, marcando uma excepção "el punto de acceso es muy espectacular porque está muy próximo, y porque introduce una bisectriz. Resulta un buen acceso."[291]

A entrada do edifício é a materialização de um rasgo de genialidade: a escada do Pavilhão Carlos Ramos. "Ao subir os degraus, sente-se uma impressão misteriosa, uma emoção física provocada pela progressão neste espaço triangular, mas, mais perturbante ainda, é a sensação de deslocação dos próprios elementos arquitectónicos. Parecem mexer-se ao mesmo tempo que o espectador; até o busto de bronze do patamar que, em cima da sua base inclinada, faz como que um sinal com a cabeça em jeito de boas-vindas." [292]

A entrada do pavilhão é anunciada com esta escada[293], um elemento de excepção, que inunda o piso térreo proporcionando um movimento ascensional em direcção a um elemento escultórico negro, que contrasta com os planos brancos.

É inevitável estabelecer uma analogia entre a escada do Pavilhão Carlos Ramos e a escada da biblioteca Laurenciana de Miguel Ângelo,[294] "não só pela similitude de variações formais sobre o mesmo tema, mas também como catalisador do valor simbólico da passagem."[295] Em ambos a escada é tripartida. A excepcionalidade da escada de Miguel Ângelo é de uma invulgar presença na concepção do espaço cenográfico. Inicia o seu maior desenvolvimento no sítio de dimensão volumétrica, mantendo-se constante (nas proporções) até à entrada na biblioteca. A analogia revela semelhanças entre estes dois elementos, desenhados em tempos distintos. Além da utilização da mesma solução formal, existe a sensação de afunilamento e de aperto do espaço no momento da descida.

Mas o edifício nasce da terra, de baixo para cima, onde os pilares de fundação são as fortes raízes, à semelhança do que acontece com a vida natural que o circunda.

---

288 ALVES COSTA. *O Pavilhão Carlos Ramos*. (1987), 1987.

289 Este recorte convida o visitante a percorrer todo edifício, movendo-se em seu torno, e mais uma vez foi a natureza a condicionar a forma. O professor Manuel Botelho cita Siza, que de uma forma muita pragmática explica: "aqui foi necessário dar-lhe um soco, para garantir que as fundações não danificassem as raízes das árvores vizinhas." BOTELHO. O Carlos Ramos não é só um pavilhão..., 2008, pp.127.

290 Designação utilizada pelo Arquitecto Camilo Rebelo, no texto (Em) canto, a proposito do Pavilhão Carlos Ramos.

291 *Quadernus nº 175*. 1987, pp.55.

292 BEAUDOUIN. *O Agrimensor*. Em SIZA. *Uma questão de medida*. 2008, pp.19.

293 Na obra de Álvaro Siza a escada é um elemento peculiar. Tomando como exemplo o edifício da Faculdade de Arquitectura, encontramos este elemento como um único no desenho e na caracterização do espaço.

294 Na Biblioteca Laurenciana, de Miguel Ângelo(1475-1564) em Florença.

295 WITTKOWER. *La biblioteca Laurenziana de Miguel Angel*. (1979), 2003, pp.27.



Fig.175



Fig.176

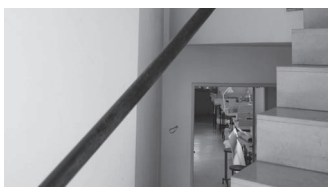


Fig.177



Fig.178

Base de composição do arranjo de imagens:
Fig.175 Referência antropomórfica no desenho do alçado, Pavihão Carlos Ramos, Giovani Chiaramonte.
Fig.176 As formas geométricas no detalhe no Pavilhão Carlos Ramos, 2014.
Fig.177 O corrimão da escada do Pavilhão Carlos Ramos, 2014.
Fig.178 Banco em madeira no atrio do Pavilhão Carlos Ramos, 2014.

Neste processo de enraizamento, o verde apodera-se da base branca do edifício. Numa linha preta que contorna o edifício e adquire carácter de lambrim. "ao tocar o solo as paredes brancas limitam, a traço negro, a superfície aberta à humidade, à contaminação do verde."[296] A patina, este efeito deixado no capoto com o passar do tempo, torna este objecto muito mais plástico, enraizando-o no lugar. É mais um elemento da natureza neste jardim.

Pontuado por um elemento arbóreo, o pátio em forma de *U*, com os seus três braços, abraça o visitante quase até asfixiá-lo. Nesta lógica de integração, a árvore é parte integrante do projecto. Num determinado momento poderá ter sido condicionante, mas Álvaro Siza entende este elemento, valorizando-o, fazendo desta árvore parte integrante do projecto arquitectónico.

Os alçados do topo dos dois braços que olham para o jardim têm uma representação de rostos antropomórficos. Como uma cara que olha e vigia o jardim. Esta referência antropomórfica não está só presente neste volume, também acontece no alçado que olha para o rio, nas torres da Faculdade de Arquitectura. Wilfrield Wang constata o mesmo facto e refere a influência de Loos[297] na obra de Siza: "Nel nuovo padiglione già costruito, Siza esplora una facciata che è reminiscente de un volto umano; l'interesse di Siza per Loos sembra fondarsi sul rapporto paradigmatico tra figura antropomorfa e configurazione dell'edificio." [298]

Na escola da Bauhaus[299], em Weimar, os pedagogos realizaram vários estudos recorrendo a formas geométricas elementares: o quadrado, o círculo e o rectângulo. Siza desenha esta obra com recurso a estas formas puras e elementares, desde a implantação à forma ao detalhe, de forma mais ou menos implícita.

O Pavilhão é um objecto em forma prismática de secção rectangular, o candeeiro de pé é uma pirâmide triangular invertida, caixote do lixo é um prisma triangular. Desde a parte ao todo, recorre-se a formas geométricas básicas e elementares.

Nesta obra onde impera a unidade do espaço; "do mais insignificante objecto à globalidade do edifício ou da paisagem, esta integração dinâmica inter-relacionada é visível, quer no mobiliário das salas, nos candeeiros até nos fechos das janelas e portas, que Siza cuidadosamente desenhou. Deste modo transportado até aos nosso dias o sentido da Obra de Arte como totalidade (*Gezamt kunst Werk*). (….) Despertar o respeito pela nareza, ensinar pela sensibilidade, pela observação atenta a aprender a ver a arquitectura."[300]

---

296 SIZA. *O Pavilhão Carlos Ramos*. 2009, pp.357.

297 Contudo Jacinto Rodrigues afirma: "Na minha opinião, as referencias de Adolf Loos em Siza Vieira são contrapontos, explico: no Pavilhão Carlos Ramos o importante não é a reminiscência aparente, a Loos, que se pode ler na fachada ou nas janelas. O que ressalta neste pavilhão é que qualquer representação ideal, qualquer arquétipo formal que serviu de ponto de partida, se metamorfoseou. Assim, a referência é apenas pretexto. A capacidade deste arquitecto consiste no facto de deixar penetrar o mundo envolvente na memória eventual de formas já vistas." JACINTO RODRIGUES. *Siza Vieira e a beleza que nos circunda*. JN, 25-10-88.

298 WILFRIED WANG. *Álvaro Siza. La nuova Falcotà di Architettura di Porto*. 1988, pp.10.

299 A Escola da Bauhaus foi um tema já estudado, consultar capítulo I, pag.47.

300 JACINTO RODRIGUES. *Álvaro Siza obra e Método*. 1992. pp.30-31

Conclusão

Esta dissertação reflecte sobre uma matéria que me inquietou ao longo do meu percurso académico e pessoal, onde as palavras de "(…) difícil procura de autenticidade, de necessidade de expressão, libertam-nos do silêncio, da espera das razões de falar."[301]

No culminar desta etapa de formação, pretendi convocar para a dissertação elaborada no campo disciplinar da arquitectura, uma discussão em torno dessa matéria; *a integração das artes no projecto arquitectónico*.

Se recuarmos no tempo e fizermos uma análise à herança que a História nos deixou, facilmente identificámos a presença de várias artes no projecto arquitectónico. O artista, arquitecto, pintor e escultor, coloca essas ferramentas em prol de uma obra. Um exemplo aqui estudado é o *Parthenon*[302], um exemplo de "como, entre a escultura e a arquitectura não há diferença mas complementaridade."[303] E a História da arte é feita desta permeabilidade e união entre as várias artes, "uma história de intercâmbio no espaço, e de intercâmbio no tempo, e de intercâmbio entre as artes, as várias formas de arte."[304]

Mas esta união entre as várias formas de Arte reverte no ofício dos vários artistas, que começa desde o ensino, na formação. A escola da Bauhaus foi uma das primeiras escolas a integrar no ensino as várias Artes, onde o arquitecto tinha uma formação comum e transversal aos vários campos das Artes.

Esta Escola foi um dos exemplos que o Arquitecto Carlos Ramos[305] tanto admirava tentando a sua implementação no ensino. Antigo director da ESBAP, um homem atento ao que se passava no exterior, "possuidor de notável dotes de relacionamento humano, atento à vida cultural da cidade, seguidor interessado da reflexão teórica e actividades dos arquitectos locais,"[306] traz para o Porto este espírito de união e integra o trabalho de arquitectos, pintores e escultores em torno de um único projeto. E o resultado é francamente positivo, tanto a nível pedagógico, num ensino "de grande abertura para a reflexão da prática disciplinar"[307] como no espírito de comunidade enraizado nesta *Escola*.

---

301 SIZA. *O exemplo do escritor*. pp.149.

302 Extraído da Conferência proferida pelo arquitecto Álvaro Siza, a 19 de Outubro de 2011. Também presente no Capítulo II, pág.73.

303 Extraído da Conferência proferida pelo arquitecto Álvaro Siza, a 19 de Outubro de 2011. Também presente no Capítulo II, pág.73.

304 Extraído da Conferência proferida pelo arquitecto Álvaro Siza, a 19 de Outubro de 2011. Também presente no Capítulo II, pág.71.

305 "Carlos Ramos, o novo director chegado de Lisboa, de uma inteligência excepcional, instaurou naquela época um novo ensino e reuniu em torno de si um grupo de jovens arquitectos.(…) o prestígio dessa equipa contribuiu para a integração da Escola na Universidade para o reconhecimento, em que Portugal, do que era um arquitecto, que já tinha visto participar nas lutas e manipulações um interesse concreto pela vida portuguesa" ÁLVARO SIZA. *Uma questão de medida*. 2008, pp.100- 101

306 BOTELHO. *Os anos 40: A ética da estética e a estética da ética*. 1987, pp.8.

307 TÁVORA. *Para a história do Futuro: um texto de 1991*. 2003, pp. 19

Parece-me pertinente, fazer uma reflexão em torno do ofício do arquitecto, no campo disciplinar da arquitectura, recuperando esta herança que o mestre Carlos Ramos nos deixou, convocando de novo as Artes para o exercício do campo disciplinar da arquitectura.

Mais tarde deu-se o grande passo, na construção da novas instalações da Faculdade de Arquitectura, uma Escola que representa uma "herança que veio até nós e reclama acrescentamento para os que hão de vir." [308] Com esta cisão do curso de arquitectura procurou um outro edifício, integrando-se na Universidade.

E foi pelo trabalho deste homem "de uma inteligência excepcional [que] instaurou naquela época um novo ensino."[309] Depois de estudarmos esta personalidade notável no ensino da arquitectura "invocamos a sua memória e o nome para o primeiro edifício que a faculdade edificou dentro da Universidade a que, agora, se orgulha de pertencer e que a merece como parte sua."[310]

No Pavilhão Carlos Ramos, nesta obra escultórica, o arquitecto Siza homenageia o Mestre. Não só através da presença do espaço no busto do mestre Carlos Ramos, mas também pelo carácter introspectivo que esta obra tem. Protege-se do exterior e acolhe os seus. Este Pavilhão representa a síntese das várias artes que estão a ser convocadas para o espaço através do ensino, e da Escola, onde na "multiplicidade os seus significados (…), unifica, consolida, conforma-se, rompe e dinamiza, desprende-se, como que tudo justificando."[311]

Fernando Távora escreveu, no livro *Da organização ao espaço*, primeira referência lida no âmbito do curso de arquitectura, que "projectar, planear, desenhar, devem significar apenas encontrar a forma justa, a forma concreta, a forma que realiza com eficiência e beleza a síntese entre o necessário e o possível, tendo em atenção que essa forma vai ter uma vida, vai construir uma circunstância(…). Que seja assim o arquitecto - homem entre os homens - organizador do espaço - criador de felicidade." [312]

---

308 ROGÉRIO DE AZEVEDO. Em ALVES COSTA. *Introdução ao estudo da história da arquitectura portuguesa: outros textos sobre arquitectura portuguesa.*(1995). 2007, pp. 83.

309 ÁLVARO SIZA. *Uma questão de medida*. 2008,pp.100.

310 ALVES COSTA. *Introdução ao estudo da história da arquitectura portuguesa: outros textos sobre arquitectura portuguesa.(1995), 2007*, pp.81

311 ALVES COSTA. *O Pavilhão Carlos Ramos*, 1987.

312 TÁVORA. *Da organização ao espaço*. (1962), 2006, pp. 74-75.

Referência de Bibliografia:

Álvaro Siza, 1986-1995. Lisboa: Blau, 1995.

ALVES COSTA, Alexandre. *Introdução ao estudo da história da arquitectura portuguesa : outros textos sobre arquitectura portuguesa*. - 2º ed. Porto: FAUPPublicações, 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. *Walter Gropius e a Bauhaus*. - 2ºed. - Lisboa: Ed.Presença, 1990.

Arquitectura, Pintura e Escultura, Desenho: Património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Porto : Universidade do Porto, 1987.

ALMEIDA, Pedro Vieira, FILGUEIRAS, Octávio Lixa, GONÇALVES, Rui Mário e RAMOS, Carlos Manuel. *Carlos Ramos Exposição retrospectiva da sua obra.* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

BENEVOLLO, Leonardo. *História de la arquitectura moderna.* - 5ºed. - Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

Carlos Ramos : exposição retrospectiva da sua obra. - Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1986.

Cá fora: arquitectura desassossegada. Lisboa: Direcção geral das artes, 2008.

DROSTE, Magdalena. *Bauhaus,1919-1933*. Berlim: Bauhaus – Archive Museun fur Gestaltug-Taschen, 2004.

Edifício da Faculdade de Arquitectura do Porto: percursos do projecto. - 1ºed. - Porto: FAUPpublicações. 2003.

ELGAR, *Frank. Mondrian*. Lisboa: Verbo, 1973.

FERNANDEZ, Sérgio. *Percurso: arquitectura portuguesa: 1930-1974*. - 2ª ed. - Porto: Faup Publicações, 1988.

Fernando Távora. Lisboa: Blau,1993.

FLECK, Brigitte, *Álvaro Siza*. Lisboa: Relógio D' Água Editores, 1999.

FLECK, Brigitte. *Álvaro Siza: obras y projectos, 1954-1922*. Madrid: Akal. 1999.

FIELD, Gottfried. *Gustav Klimt*. Taschen, 1992.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto linha plano* : contribuição para a análise dos elementos picturais. trad.José Eduardo Rodil. - Lisboa: Edições 70, 1996.

KANDINSKY, Wassily. *Curso da Bauhaus*. trad. Isabel St. Aubyn. Lisboa: Edições 70, 1987.

KAHN, Louis I. *Conversa com estudantes*. trad. Alícia Duarte Penna. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

MALORNY, Ulrike Becks. *Wassily Kandinsky 1866-1944 - Em busca da abstração*. Colonia: Tachen, 2003.

MONEO, Rafael. *Inquietud teórica y estrategia proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004.

O pavilhão Carlos Ramos- colectânea de textos de professores e estudantes. - 1ºed.
Porto: FAUP Publicações, 2008.

PARTSCH, Susanna. *Paul Klee 1879-1940*. Taschen, 1992.

PARRY, Linda. *William Morris and The Arts and Crafts Movement*. London: Studio Ed., 1989.

ROTH, Leland. *Entender la arquitectura sus elementos: historia y significado*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999.

RODRIGUES, António Jacinto. *A Bauhaus e o ensino artístico.* - 1ª ed.- Lisboa: Presença, 1989.

RODRIGUES, António Jacinto. *Álvaro Siza : obra e método*. - 1ºed.-Porto: Civilização, 1992.

SIZA, Álvaro. *01 Textos*. Porto: Civilização Editora, 2009.

SIZA, Álvaro. *Expor=On Display*. Porto: Fundação de Serralves, 2005.

SIZA, Álvaro. *Imaginar a evidência*. Lisboa: Edições 70, 2000.

SIZA, Álvaro. *Uma questão de medida*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, 2009.

TÁVORA, Fernando. *Da Organização do espaço*. - 6ºed. - Porto: Faup Publicações, 2006.

TOMASSONI, Italo. *Piet Mondrian*. Firenze: Sadea Sanzoni, 1969.

WICK, Rainer. *Pedagogia da Bauhaus*. - 1ºed. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WHITFORD, Frank, *Bauhaus*. London: Thames & Hudon, 1984.

WOLFGANG, Pehnt. *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975.

MOURA, Eduardo Souto de. *Cá fora: arquitectura desassossegada = out here: disquieted architecture.* Lisboa : Direcção Geral das Artes, 2008.

ZEVI, Bruno. *Arquitectura In Nuce: une definición de arquitectura*. trad. Rafael Moneo. - Madrid: Aguilar, 1969.

Artigo

FERNANDO TÁVORA. *Intorno alla Scuola di Porto*. Em Casabella n.º579. 1991, pp.57.

Catálogo de uma exposição:

Arquitectura de Álvaro Siza. Lisboa: IN-CM, 1990.

A Universidade e a Cidade: o património edificado da Universidade do Porto. Porto: Reitoria da Universidade do Porto, 2005.

Cá fora: arquitectura desassossegada. Lisboa: Direcção geral das artes, 2008. (Catálogo da 11ª exposição internacional de arquitectura, *Biennale di Venezia*)

Publicações Periódicas:

EL CROQUIS. *Álvaro Siza 1958-2000*. Em Revista de Arquitectura El Croquis, n.º 68-69, n.º 95. Madrid: 2000.

Revista da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Ano I, Número 0, Outubro 1987.

Arquitectura, Revista de Arte e Construção, n.º59,1957.

Arquitectura, Revista de Arte e Construção, n.º96, 1967.

Arquitectura, Revista de Arte e Construção, n.º88, 1965.

Arquitectura Portuguesa, Revista Bimestral, n.º11, 1987.

Jornal Arquitectos, n.º245, 2012.

Jornal Arquitectos, n.º202, 2001.

2G- Revista internacional de arquitectura, n.º 39 e 40.

Quadernus n.º175. 1987.

Webgrafia

Fondation Le Corbusier - Disponível em: http://tv.up.pt

Guggenheim -Disponível em: http://www.guggenheim.org

MoMA- Museu de Arte Moderna - Disponível em: http://www.moma.org

National Gallery of Victoria- Disponível em: http://www.ngv.vic.gov.au/vienna/index

TV.u.porto- Universidade do Porto -Disponível em: http://tv.up.pt/videos/97aLKI63

Últimas Reportagens- Fernado Guerra - Disponível em: http://ultimasreportagens.com

Referência de imagens

Grande parte das fotografias sofreram alterações, a nível de cor, contraste e enquadramento, processo da minha autoria.

Fig.1-Disponível em: http://www.vam.ac.uk/content/articles/t/the-arts-and-crafts-movement/, 2014-05-21, 16:19.
Fig.2- Disponível em: http://www.theviennasecession.com/publications/, 2014-05-23, 12:17.
Fig.3- *De Stijl : 1917-1931: visions of utopia*. Oxford: Phaidon, 1982, pp.102.
Fig.4- Disponível em: http://www.moma.org/collection/browse_results.php?object_id=63072, 2014-05-23, 15:00.
Fig.5- BENEVOLLO, Leonardo. *História de la arquitectura moderna*. - 5ºed. - Barcelona: Gustavo Gili, 1982, pp.220.
Fig.6-Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:WPA_arts_and_crafts_display.gif, 2014-05-23, 14:00.
Fig.7- ROTH, *Leland M. Entender la arquitectura. Sus elementos, historia y significado*. Barcelona: Gustavo Gili, 1999,
pp.503.
Fig.8-Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:WPA_arts_and_crafts_display.gif, 2014-05-23, 15:08.
Fig.9- FLIED, Gottfried. *Klimt*. Taschen, 1992, pp. 60.
Fig.10- Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/Vienna_Secession, 2014-05-23, 18:45.
Fig.11- SARNITZ, August. Wagner. Taschen Público, 2006, pp.20
Fig.12- Disponível em: http://www.getty.museum/research/publications/texts_documents/index.html, 2014-05-22, 9:35.
Fig.13 -http://www.nytimes.com/2011/11/11/arts/design/viennese-works-from-australia.html, 2014-05-27, 10.03.
Fig.14- http://presstletter.com/2011/06/larchitettura-raccontata-da-lpp-1-1-3/, 2014-05-22, 11:10.
Fig.15- http://www.bestourism.com/items/di/1242?title=Stoclet-Palace&b=191, 2014-05-22, 12:25.
Fig.16- *Adolf Loos: our contemporary*. 2012, GSAPP, pp.236.
Fig.17-Disponível em: http://www.ngv.vic.gov.au/vienna/architecture/adolf-loos, 2014-05-23, 18:30.
Fig.18- FLIED, Gottfried. *Klimt*. Taschen, 1992, pp.98.
Fig.19- Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Sinfonia_n.º_9_(Beethoven)#mediaviewer/Ficheiro:Beethoven_Ninth_Symphony.gif, 2014-05-27, 10:02.
Fig.20- Disponível em: http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/list.php?page=museum_internetausstellung_seiten_en&sv%5binternetausstellung.id%5d=31560&skip=9, 2014-05-27, 9:30.
Fig.21- FLIED, Gottfried. *Klimt*. Taschen, 1992, pp.100.
Fig.22- NORET, Gilles. *Klimt*. Taschen Público, 2004, pp.36.
Fig.23- Disponível em: http://mrkcoolhunting.com/en/posts/46/cafe-aubette.html, , 2014-05-27, 10:22.
Fig.24- Disponível em: http://www.tate.org.uk/art/artworks/leck-composition-t0086, 2014-05-27, 11:47.
Fig.25-Disponível em: http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/3052v, 2014-05-27, 12:15.
Fig.26-Disponível em: http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/artwork/4126, 2014-05-27, 13:17.
Fig.27-Disponível em: http://artist.christies.com/Georges-Vantongerloo--49090.aspx, 2014-05-27, 12:35.
Fig.28- Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Metz_%26_Co_showroom_001.jpg, 2014-05-27, 15:13.
Fig.29- Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/De_Stijl, 2014-05-22, 13:27.
Fig.30- Disponível em: http://www.archined.nl/en/news/optical-spectacle/, 2014-05-21, 21:25.
Fig.31- Disponível em: http://en.wikipedia.org/wiki/File:Mondrian_Composition_II_in_Red,_Blue,_and_Yellow.jpg, 2014-05-21, 21:15.
Fig.32- TOMASSONI, Italo. *Piet Mondrian*. Firenze : Sadea Sanzoni, 1969.
Fig.33- Disponível em: http://www.artrepublic.com/prints/14452-cafe-de-unie-rotterdamn-1925.html, 2014-05-21, 21:55.
Fig.34 - Disponível em: http://www.archined.nl/en/news/optical-spectacle/, 2014-05-21, 21:45.
Fig.35 - *De Stijl: 1917-1931: visions of utopia*. Oxford: Phaidon, pp.109.
Fig.36 -Disponível em: http://thaa2.wordpress.com/2009/07/24/vanguardas-russa-x-holandesa/
Fig.37- Disponível em: http://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Vakantiehuis_De_Vonk#mediaviewer/File:Interieur,_trappenuis_met_glas-in-loodramen_-_Noordwijkerhout_-_20353166_-_RCE.jpg
Fig.38- *De Stijl: 1917-1931: visions of utopia*. Oxford: Phaidon, pp.170.
Fig.39- *De Stijl: 1917-1931: visions of utopia*. Oxford: Phaidon, pp.170.
Fig.40- IDA VAN ZJIL, *Gerrit Rietveld*. 2010. pp.57.
Fig.41- IDA VAN ZJIL, *Gerrit Rietveld*. 2010. pp.57.
Fig.42- IDA VAN ZJIL, *Gerrit Rietveld*. 2010. pp.55.
Fig.43- IDA VAN ZJIL, *Gerrit Rietveld*. 2010. pp.56.
Fig.44- *Bauhaus 50 años*. Buenos Aires: Museo e Bellas artes. 1970, pp.2.

Fig.45- DROSTE, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. Berlim: Taschen, 1986, pp.35.
Fig.46- DROSTE, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. Berlim: Taschen, 1986, pp.18.
Fig.47- DROSTE, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. Berlim: Taschen, 1986, pp.19.
Fig.48- *Bauhaus 50 años*. Buenos Aires: Museo e Bellas artes. 1970, pp.30.
Fig.49- WHITFORD, FRANK. *The Bauhaus Masters & students by themselves*.- 2ºed.- New York : The Overlook Press, 1993, pp. 73.
Fig.50- *Utopias de La Bauhaus: obra sobre papel.* Madrid: Centro de Arte Reyna Sofia, 1988, pp.56.
Fig.51- *Utopias de La Bauhaus: obra sobre papel.* Madrid: Centro de Arte Reyna Sofia, 1988, pp.55.
Fig.52- *Utopias de La Bauhaus: obra sobre papel*. Madrid: Centro de Arte Reyna Sofia, 1988, pp.56.
Fig.53- *Utopias de La Bauhaus: obra sobre papel.* Madrid: Centro de Arte Reyna Sofia, 1988, pp.57.
Fig.54- *Utopias de La Bauhaus: obra sobre papel.* Madrid: Centro de Arte Reyna Sofia, 1988, pp.56.
Fig.55- *Bauhaus 50 años*. Buenos Aires: Museo e Bellas artes. 1970, pp.22. Redesenho do autor com base nos desenhos:
Fig.56- *Bauhaus 50 años*. Buenos Aires: Museo e Bellas artes. 1970, pp.66.
Fig.57- *Bauhaus 50 años.* Buenos Aires: Museo e Bellas artes. 1970, pp.64.
Fig.58- DROSTE, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. Berlim: Taschen, 1986, pp.64.
Fig.59- *Utopias de La Bauhaus: obra sobre papel.* Madrid: Centro de Arte Reyna Sofia, 1988, pp.83.
Fig.60- MALORNY, Ulrike Becks. *Kandinsky- Em busca da abstração.* Taschen, 2003, pp.144.
Fig.61- MALORNY, Ulrike Becks. *Kandinsky- Em busca da abstração*. Taschen, 2003, pp.144.
Fig.62- KANDINSKY*, Waissly. Ponto linha e plano.*Lisboa: Edições 70, 1996.
Fig.63- MALORNY, Ulrike Becks. *Kandinsky: Em busca da abstração*. Taschen, 2003, pp.153.
Fig.64- DROSTE, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933.* Berlim: Taschen, 1986, pp.47.
Fig.65- LUPFER, Gilbert. SIGEL, Paul. *Gropius*. Taschen Público, 2006, pp.26.
Fig.66- LUPFER, Gilbert. SIGEL, Paul. *Gropius*. Taschen Público, 2006, pp.28.
Fig.67 - Disponível em: http://tv.up.pt/videos/97aLKI63, 2014-04-22, 16:00.
Fig.68 - *Jornal dos Arquitectos nº 245*, 2012, pp.68.
Fig.69- Disponível em: http://tv.up.pt/videos/97aLKI63, 2014-04-22, 16:00.
Fig.70- Disponível em: http://tv.up.pt/videos/97aLKI63, 2014-04-22,16:18.
Fig.71- Disponível em: http://tv.up.pt/videos/97aLKI63, 2014-04-22, 16:23.
Fig.72- URSPRUNG, Philip. Eduardo Souto Moura: atlas de parede, imagens de método. Porto: Dafne, 2011. pp.45.
Fig.73- *Essential Le Corbusier: l'espirit nouveau articles*. Oxford : Architectural Press, 1998. pp. 211.
Fig.74- *Essential Le Corbusier: l'espirit nouveau articles.* Oxford : Architectural Press, 1998.
Fig.75- Disponível em: http://tv.up.pt/videos/97aLKI63, 2014-04-22, 16:42.
Fig.76- Disponível em: http://tv.up.pt/videos/97aLKI63, 2014-04-22, 16:55.
Fig.77 - Disponível em: http://www.loreakmendian.com/web/blog/en/musica-y-arquitectura-2/, 2014-04-22, 17:15.
Fig.78 -Disponível em: http://www.iannis-xenakis.org/images/archi/tourette%20ondulatoire.JPG, 2014-04-22, 17:30.
Fig.79- URSPRUNG, Philip. "Eduardo Souto Moura: atlas de parede, imagens de método". Porto: Dafne, 2011. pp.45.
Fig.80-Disponível em: http://www.archdaily.com.br/br/01-156994/classicos-da-arquitetura-convento-de-la-tourette-le-corbusier/5037f13328ba0d599b000597, 2014-05-22, 18:19.
Fig.81- Disponível em: http://cvc.cervantes.es/artes/paisajes_sonoros/p_sonoros01/palmese/palmese_02.htm

Fig.82- YEHUDA, Safran. *Mies van der Rohe*. 1ºed. - Lisboa: Blau, 2000, pp.53.
Fig.83- Disponível em: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=142968, 2014-05-22, 18:41.
Fig.84- Disponível em: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=780, 2014-05-22, 18:54.
Fig.85- Disponível em: http://www.moma.org/collection/object.php?object_id=78948, 2014-05-22, 19:02
Fig.86- *De Stijl : 1917-1931: visions of utopia*. 1º ed.- Oxford: Phaidon, 1982, pp.141.
Fig.87- *De Stijl : 1917-1931: visions of utopia.* 1º ed.- Oxford: Phaidon, 1982, pp.141.
Fig.88- *De Stijl : 1917-1931: visions of utopia.* 1º ed.- Oxford: Phaidon, 1982, pp.144.
Fig.89- *De Stijl : 1917-1931: visions of utopia*. 1º ed.- Oxford: Phaidon, 1982, pp.144.
Fig.90- Disponível em: http://tv.up.pt/videos/97aLKI63, disponível
Fig.91- Sert 1928 - 1979, obra completa : medio siglo de arquitectura. Barcelona : Fundació Joan Miró, 2005, pp.96.
Fig.92- Disponível em: http://www.architecthum.edu.mx/Architecthumtemp/colaboradores/oares/oares.htm
Fig.93- Disponível em: http://catalogo.artium.org/book/export/html/6086
Fig.94- Disponível em: http://www.architecthum.edu.mx/Architecthumtemp/colaboradores/oares/oares.htm
Fig.95- Disponível em: http://www.architecthum.edu.mx/Architecthumtemp/colaboradores/oares/oares.htm
Fig.96- Disponível em: http://tv.up.pt/videos/97aLKI63, 2014-04-27, 9:55.
Fig.97- Disponível em: http://www.cuisinekarenfrance.com/picasso.htm, 2014-04-27, 10:15.
Fig.98- Disponível em:http://www.smh.com.au/travel/inspiration-and-strokes-of-genius-20120928-26pk8.html#ixzz2xA2BwmG1, 2014-04-27, 10:35.
Fig.99- Disponível em: http://www.smh.com.au/travel/inspiration-and-strokes-of-genius-20120928-26pk8.html, 2014-04-27, 10:48.
Fig.100- *Álvaro Siza: complete works*. London: Phaidon, 2000, pp.92.
Fig.101- *Álvaro Siza: complete works*. London: Phaidon, 2000, pp.92.

Fig.102- *Álvaro Siza: complete works,* London: Phaidon, 2000, pp.113.
Fig.103- *Álvaro Siza: complete works.* London: Phaidon, 2000, pp.113.
Fig.104- *Álvaro Siza: complete works.* London: Phaidon, 2000, pp.113.
Fig.105- *Álvaro Siza: complete works.* London: Phaidon, 2000, pp.113.
Fig.106- Disponível em: http://ultimasreportagens.com/siza.php, 2014-04-29, 22:30.
Fig.107- Disponível em: http://ultimasreportagens.com/siza.php, 2014-04-29, 22:35.
Fig.108- Disponível em: http://ultimasreportagens.com/siza.php, 2014-04-29, 22:40.
Fig.109- http://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/31843, 2014-04-29, 00:15.
Fig.110-RODRIGUES, António Jacinto. *Álvaro Siza : obra e método*. - 1ºed. -Porto: Civilização, 1992, pp.52
Fig.111-Disponível em: http://www.alvaraalto.fi/net/villa_mairea/en/63.htm, 2014-03-22, 21:00.
Fig.112- *Fernando Távora*. Lisboa : Blau,1993.
Fig.113-Disponível http://guiasdearquitectura.com/fernando-tavora
Fig.114-Disponível http://guiasdearquitectura.com/fernando-tavora
Fig.115- *Fernando Távora*- Lisboa: Blau,1993, p.80.
fig.116-Disponível em: http://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/michelan/5archite/late/1campid3.html 2014-03-17, 22:45.
Fig.117-Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Museus_Capitolinos, 2014-03-17, 22:55.
Fig.118- *Cá fora: arquitectura desassossegada*. Lisboa: Direcção geral das artes, 2008, pp.28
Fig.119- *Cá fora: arquitectura desassossegada*. Lisboa: Direcção geral das artes, 2008, pp.31.
Fig.120- *Cá fora: arquitectura desassossegada*. Lisboa: Direcção geral das artes, 2008, pp.58.
Fig.121- SIZA, *Álvaro. Expor=On Display*. Porto: Fundação de Serralves, 2005, pp.278.
Fig.122- SIZA, Álvaro. *Expor=On Display*. Porto: Fundação de Serralves, 2005, pp.281.
Fig.123- SIZA, Álvaro. *Expor=On Display*. Porto: Fundação de Serralves, 2005, pp.282.
Fig.124- Disponível em: http://www.publico.pt/cultura/jornal/viagem-a-uma-geracao-viagem-a-uma-geracao-27471437, 2014-03-10, 15:50.
Fig.125- Disponível em: http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xx/carlos-ramos.html#.U41vVdyLST8, 2014-04-13, 09:40.
Fig.126- Disponível em: http://archives.carre.pagesperso-orange.fr/Periodicals.html, 2014-04-13, 19:40.
Fig.127- Arquivo Pessoal
Fig.128-VIEIRA DE ALMEIDA, Rogério. *A reforma de 1957, a Arquitectura entre si Própria e a sua Representação*. Em Jornal de Arquitectos nº202, 2001, pp. 26.
Fig.129- WHITFORD, Frank, *Bauhaus*. Londres: Thames and Hudson,1984, pp.76.
Fig.130- Disponível em: http://cvc.instituto-camoes.pt/seculo-xx/carlos-ramos.html#.U41vVdyLST8, 2014-04-13, 10:40.
Fig.131- Arquivo Pessoal
Fig.132- *A Universidade e a Cidade: o património edificado da Universidade do Porto*. Porto: Reitoria da Universidade do Porto, 2005, pp.285.
Fig.133- Disponível em: http://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/31843, 2014-02-23, 08:40.
Fig.134- *Edifício da Faculdade de Arquitectura do Porto: percursos do projecto.* - 1ºed. - Porto: FAUPpublicações. 2003, p.86.
Fig.135- *Edifício da Faculdade de Arquitectura do Porto: percursos do projecto.* - 1ºed. - Porto: FAUPpublicações. 2003, p.86.
Fig.136- *Edifício da Faculdade de Arquitectura do Porto: percursos do projecto.* - 1ºed. - Porto: FAUPpublicações. 2003, p.87.
Fig.137- *Edifício da Faculdade de Arquitectura do Porto: percursos do projecto.* - 1ºed. - Porto: FAUPpublicações. 2003, p.87.
Fig.138- *Edifício da Faculdade de Arquitectura do Porto: percursos do projecto*. - 1ºed. - Porto: FAUPpublicações. 2003, p.87.
Fig.139- *Edifício da Faculdade de Arquitectura do Porto: percursos do projecto.* - 1ºed. - Porto: FAUPpublicações. 2003, p.88.
Fig.140- *Edifício da Faculdade de Arquitectura do Porto: percursos do projecto.* - 1ºed. - Porto: FAUPpublicações. 2003, p.88.
Fig.141- *Edifício da Faculdade de Arquitectura do Porto: percursos do projecto.* - 1ºed. - Porto: FAUPpublicações. 2003, p.88.
Fig.142- *Edifício da Faculdade de Arquitectura do Porto: percursos do projecto.* - 1ºed. - Porto: FAUPpublicações. 2003, p.88.
Fig.143- *Edifício da Faculdade de Arquitectura do Porto: percursos do projecto.* - 1ºed. - Porto: FAUPpublicações. 2003, p.89.
Fig.144- *Edifício da Faculdade de Arquitectura do Porto: percursos do projecto.* - 1ºed. - Porto: FAUPpublicações. 2003, p.144.
Fig.145 -*Arquitectura de Álvaro Siza*. Lisboa: IN-CM, 1990, pp.23.

Fig.146- EL CROQUIS. *Álvaro Siza 1958-2000*. Em Revista de Arquitectura El Croquis, n.º 68-69, n.º 95. Madrid: 2000, pp.137.
Fig.147- EL CROQUIS. Álvaro Siza 1958-2000. Em Revista de Arquitectura El Croquis, n.º 68-69, n.º 95. Madrid: 2000, pp.140.
Fig.148- EL CROQUIS. Álvaro Siza 1958-2000. Em Revista de Arquitectura El Croquis, n.º 68-69, n.º 95. Madrid: 2000, pp.140.
Fig.149- EL CROQUIS. Álvaro Siza 1958-2000. Em Revista de Arquitectura El Croquis, n.º 68-69, n.º 95. Madrid: 2000, pp.140.
Fig.150- *Álvaro Siza: complete works.* London: Phaidon, 2000, pp.18.
Fig.151- Arquivo do pessoal.
Fig.152- Arquivo do pessoal.
Fig.153- Arquivo do pessoal.
Fig.154- Arquivo do pessoal.
Fig.155- Arquivo do pessoal.
Fig.156- Arquivo do pessoal.
Fig.157- Arquivo do pessoal.
Fig.158- Arquivo do pessoal.
Fig.159- Arquivo do pessoal.
Fig.160- Arquivo do pessoal.
Fig.161- Arquivo do pessoal.
Fig.161- Arquivo do pessoal.
Fig.163- Arquivo do pessoal.
Fig.164- Arquivo do pessoal.
Fig.165- Arquivo do pessoal.
Fig.166- *Arquitectura de Álvaro Siza*. Lisboa: IN-CM, 1990. p. 15 e 16
Fig.167 http://repositorio-tematico.up.pt/handle/10405/6514, 2014-03-13, 13:40.
Fig.169-Arquivo do pessoal.
Fig.170- *Álvaro Siza: complete works.* London: Phaidon, 2000.
Fig.171-ARAVENA MORI, Alejandro. Escalera Biblioteca Laurenziana: La arquitectura como cuerpo, 2002, p.128.
Fig.172- Arquivo do pessoal.
Fig.173- *Arquitectura de Álvaro Siza*. Lisboa: IN-CM, 1990, pp.23.
Fig.174- revista *Casabella nº 547*, pp. 15
Fig.175. *Edifício da Faculdade de Arquitectura do Porto: percursos do projecto.* - 1ºed. - Porto: FAUPpublicações. 2003, pp.91.
Fig.176- Arquivo do pessoal.
Fig.177- Arquivo do pessoal.
Fig.178- Arquivo do pessoal.