CONTRA-CAPA

RESDOMUS – REVISTA DE CULTURA ARQUITECTÓNICA
ARCHITECTURAL CULTURE MAGAZINE

N.03

U.PORTO
FACULDADE DE ARQUITECTURA
UNIVERSIDADE DO PORTO

AJUSTAR LOMBADA

RESDOMUS – REVISTA DE CULTURA ARQUITECTÓNICA
ARCHITECTURAL CULTURE MAGAZINE

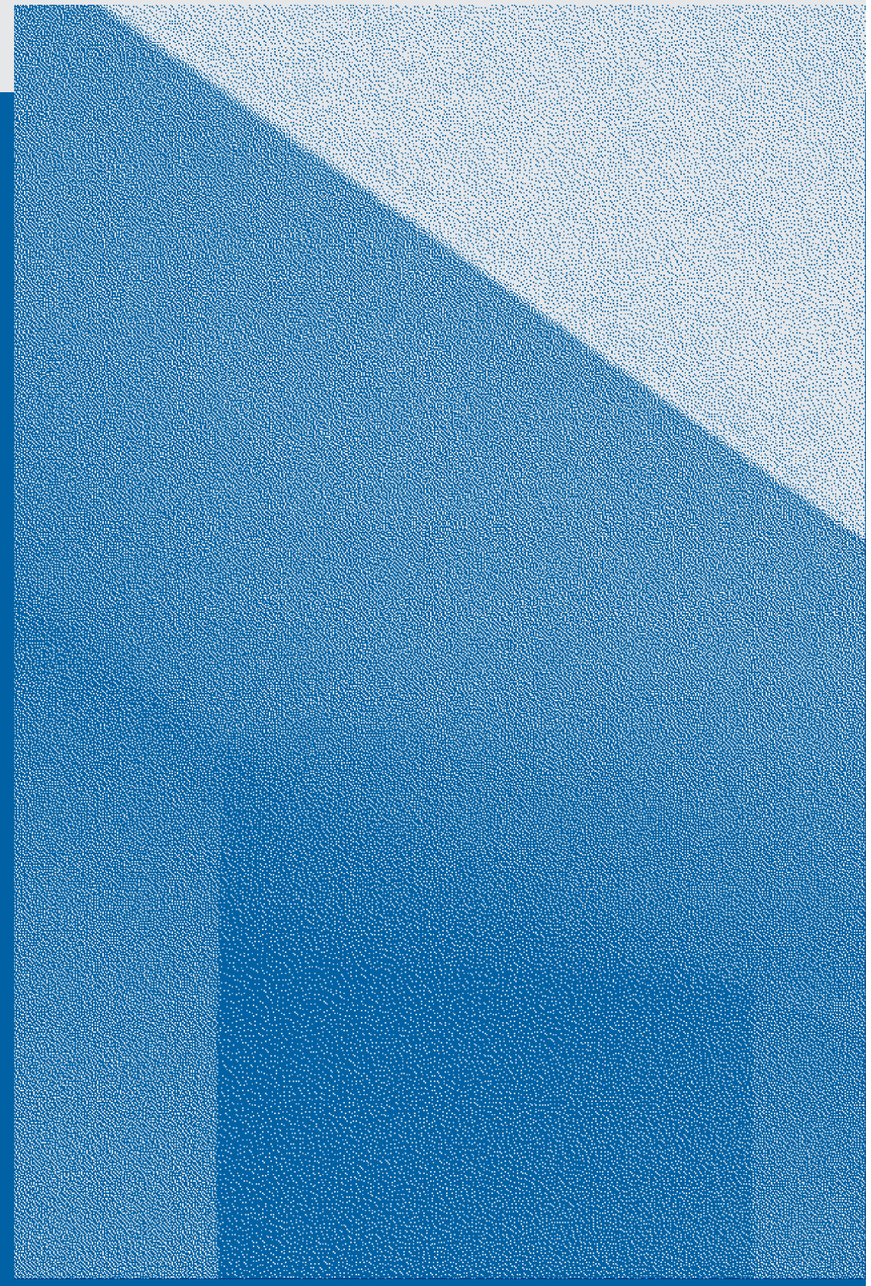
N.03

CAPA

REVISTA DE CULTURA ARQUITECTÓNICA

ARCHITECTURAL CULTURE MAGAZINE

N.03



FAUP 2023

ALTO-RELEVO NA CAPA

RESDOMUS

VERSO CAPA

AJUSTAR LOMBADA

VERSO CONTRA-CAPA

RESDOMUS – REVISTA DE CULTURA ARQUITECTÓNICA
ARCHITECTURAL CULTURE MAGAZINE

RESDOMUS

EDITORIAL

O terceiro número da Resdomus surge com o objetivo de celebrar, uma vez mais, o antigo e ineludível conúbio que existe entre o discurso e o projeto em arquitetura. Desta vez, e de forma mais explícita e inteligível, esta edição reúne artigos e projetos de docentes da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Apesar da suspensão forçada por uma pandemia que reteve muitos planos, encontros e concretizações ao longo dos últimos dois anos, o projeto da revista continua e apresenta-se com um novo formato. Como também já deve ter intuído, a revista que tem em mãos traduz precisamente esse duplo contributo – escrita e desenho – que a contamina e carateriza enquanto objeto gráfico. O novo formato dá resposta a essa polarização através de uma configuração bipartida: a primeira parte, monocromática, relativa a contribuições teóricas; e a segunda parte, dicromática, dedicada a projetos de arquitetura, onde se introduz o azul, cor evocativa da cianotipia, outrora utilizada para a reprodução dos desenhos. As contribuições recolhidas decorrem de um convite dirigido à comunidade académica da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, procurando ilustrar a diversidade e a riqueza de pensamento e de produção existente.

Os cinco artigos publicados na primeira parte percorrem diferentes narrativas no âmbito da cultura arquitetónica e demonstram, através da sua heterogeneidade, a amplitude e complexidade de um campo teórico que, em constante mutação, se movimenta entre os mesmos fenómenos e conceitos, de forma reiterada, mas sempre diferente. Os vários discursos visam a organização de uma cultura arquitetónica baseada em informação factual, os edifícios e o os projetos como documentos a ler e interpretar, tanto quanto uma especulação teórica que volta repetidamente, e quase compulsivamente, aos mesmos temas sempre de uma forma renovada, reconstruída e reorganizada segundo as infinitas narrativas hermenêuticas convocadas em cada novo exercício projetual. Os livros são feitos de livros, os projetos de projetos, as casas de casas e as cidades de cidades. Mesmo na constante transformação da arquitetura, as formas, as tipologias, as soluções do passado são periodicamente reintroduzidas no pensamento projetual e, mesmo que com nova roupagem, voltam a integrar um vocabulário já milenário. A arquitetura é um território de conhecimento que ultrapassa a objetividade das narrativas lineares, surgindo de uma rede de ligações sinápticas que ligam pontos, por vezes aparentemente distantes, de forma hipertextual.

Na segunda parte da revista são apresentados cinco projetos de arquitetura. De diferentes escalas, da casa à cidade, os projetos são também discurso sob a forma de pensamento desenhado ou construído. O projeto é aqui lido como verdadeiro método de investigação, capaz de produzir e validar conhecimento disciplinar que, a seu turno, volta a ser matéria da crítica e da teoria em arquitetura.

O exercício do projeto, no seu desenrodilhar, recorre e alimenta-se da cultura arquitetónica e desta exige respostas, caminhos; como um caranguejo, avança olhando para trás, produzindo um futuro sempre ancorado e validado pelo passado.

O projeto é aqui visto para além do seu valor documental e representativo da obra que alcançou concretização, como materialização de uma ideia arquitetural que lhe está subjacente. Os cinco projetos revelam precisamente essa amplitude, traduzida pelos diferentes programas, diversas abordagens formais e materiais, e pela coexistência de obras e de projetos não construídos, enfatizando a centralidade do ato conceptual. Os projetos, traduzidos pelo desenho, o código disciplinar por excelência, que mantém os valores, expressões e linguagens dos autores no seu discurso arquitetónico através da clareza e univocidade do desenho normativo.

Complementarmente, a fotografia testemunha a obra construída, procurando comunicar os seus valores espaciais, uma compreensão mais aprofundada do seu contexto e o seu contributo para o ambiente construído.

A escrita e o desenho, manifestações complementares e fundadoras, constroem o conhecimento arquitetónico fundamental à prática e ao ensino de projeto, enquanto missão central de uma escola de arquitetura. Nesta edição, estes reafirmam-se como caminho de futuro para a Resdomus, pensada desde o seu início no enredo da produção arquitetónica a partir de temas síntese da sua complexidade.

EDUARDO SOUTO MOURA – UM DESASSOSSEGO INQUIETANTE
Graça Correia
PP. 014 – 021

ARQUITECTURA PORTUGUESA, O APOIO À SUA PROMOÇÃO FEITO EM ESPANHA (1966-1992)
Cristina Emília Silva e Gonçalo Furtado
PP. 022 – 027

AFINIDADE DO DESENHO COM A TECTÓNICA
José Manuel Barbosa
PP. 028 – 037

ENTRE O DESÍGNIO DE TORRE E A CONCRETIZAÇÃO DE UM GAVETO
André Santos
PP. 038 – 051

O DESENHO ARQUITECTÓNICO PRÉ-RENASCENTISTA
Daniel Oliveira
PP. 052 – 071

ARTIGOS
ARTICLES

ARRANJO URBANO DA AV. NUN'ÁLVARES, PORTO — Carlos Prata, Nuno Brandão Costa e Serôdio e Furtado & Associados — PP. 072 – 079

CASA NA PRAIA DE CORTEGAÇA — Eliseu Gonçalves e Carla Inácio — PP. 080 – 087

EDIFÍCIO DA COURAÇA DE LISBOA – HABITAÇÃO COLECTIVA, COIMBRA — José Cabral Dias e Manuela Marques Nogueira — PP. 088 – 095

COMPLEXO TERMAL DE VIDAGO — João Paulo Loureiro — PP. 096 – 103

CONCURSO PÚBLICO DE CONCEPÇÃO PARA O CEMITÉRIO DE FERREIRAS — Rodrigo Coelho e Joana Pinheiro – CDA Arquitectura — PP. 104 – 111

PROJECTOS
PROJECTS

N. 03 2023

RESDOMUS – REVISTA DE CULTURA ARQUITECTÓNICA A Resdomus é uma publicação da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto sujeita a *peer review*.
© FAUP publicações, 2023 – Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Rua do Gólgota, 215, 4150-755 Porto, Portugal / Edição: Ana Neiva, Eliseu Gonçalves e Marco Ginoulhiac / Design gráfico: Koiástudio / Impressão e Acabamento: Tipografia Lessa / Depósito Legal: xxxxxxxx / ISSN: 2183-3257 (versão impressa) ISSN: 1647-6395 (versão digital) / Conselho Executivo: João Pedro Xavier (Professor Associado, FAUP) / Conselho executivo: Marco Ginoulhiac, Ana Neiva, Eliseu Gonçalves / Conselho editorial: Domingos Tavares, Marco Ginoulhiac, Rui Ramos / Conselho científico: Alexandre Alves Costa, João Vieira Caldas, Jorge Fava Spencer, José António Bandeirinha, José Miguel Rodrigues, Luís Soares Carneiro, Manuel Fernandes de Sá, Manuel Mendes, Maria Castrillo, Maria Helena Maia, Marta Oliveira, Nuno Portas, Paulo Tunhas / Os conteúdos dos textos são da responsabilidade dos respectivos autores. A reprodução das imagens é condicionada pela qualidade dos originais incluídos no trabalho. Todos os direitos reservados. Nenhuma parte pode ser reproduzida por processo mecânico, electrónico ou outro, sem autorização escrita do Editor. Nesta publicação não é seguido o Acordo Ortográfico, com excepção dos artigos de André Santos e Sónia Rafaela Salgueiro.

EDUARDO SOUTO MOURA –
UM DESASSOSSEGO INQUIETANTE

GRAÇA CORREIA

I *THE DREAM BEFORE* [1]

Eduardo Souto Moura foi meu professor na Faup há 30 anos – o melhor professor de Projecto que tive e, naturalmente, pedi-lhe trabalho mesmo antes de terminar o curso.

Foi, desde logo inquietante, a primeira conversa que recordo: "A Graça foi sozinha a Brasília? Eu gosto muito de Brasília e da arquitectura do Niemeyer"... Mais ninguém, desde Távora no 1º ano, me tinha dito semelhante coisa até chegar às suas aulas no 4º ano. "Então e a crítica pós-moderna e a defesa da cidade tradicional?" perguntei, "eu gosto da cidade tradicional desde que ela seja tradicional, mas não posso produzir a tradição... e a falência do pós-modernismo foi precisamente essa mentira de fazer a história de modo artificial, em pouco tempo." [2]

A esta primeira inquietação juntou-se ainda outra naquele ano lectivo de 1986/87 quando li, numa das primeiras entrevistas que deu à revista espanhola Faces, aquilo que ainda hoje sintetiza, quanto a mim, a sua visão: "As mudanças históricas foram sempre pontuais na arquitectura. A Turbinenfabrik, por exemplo, realizada por Peter Behrens para a A.E.G. é um templo clássico, uma expressão de continuidade. Mas as colunas foram feitas em ferro: um pequeno detalhe, uma diferença fundamental... É olhando desta forma para as coisas que me recuso a acreditar na ideia de ruptura. As mudanças fazem-se aos poucos, com avanços e recuos." [3]

Enquanto nas aulas teóricas nos faziam ver como os arquitectos modernos fizeram (supostamente) tábua-rasa do passado, nas aulas práticas, Eduardo mostrava-nos como aprendeu com eles que as ideias do passado constituíam uma ferramenta muito útil para ampliar o campo problemático do projecto e esclarecer de forma culta a nossa acção no presente levando, eventualmente, a um futuro que será o nosso. Algo que, estou certa, aprendeu com a atenção com que sempre acompanhou a obra de Siza de quem se emancipou de modo tão natural, que a enorme influência que dele recebe não é, na sua própria obra, evidente ou explícita. Aliás, creio que é no reconhecimento deste processo que se identifica uma Escola do Porto – uma escola que, a quem quer aprender, não ensina respostas, mas um modo de chegar a elas através da prática, numa longa tradição de professores saídos dos escritórios mais activos do Porto.

Na escola e mais tarde no escritório, Eduardo insistia que a arquitectura moderna não representava uma ruptura com o passado, mas uma renovação dos instrumentos que permitem alcançar com mais precisão os objectivos de toda a história da arquitectura: "Está-se cada vez mais a ver o presente como um vínculo entre o passado e o futuro, como dizia Giedion." [4]

Mais tarde, já em Barcelona nas aulas de doutoramento, relacionei esta convicção com o aforismo atribuído a Gaudí que Hélio Pinón repetia (por coincidência também ele entrevistado naquela mesma revista em 87): *a ciência aprende-se com princípios e a arte com exemplos*. De facto, Eduardo ensinava que o conhecimento em arquitectura está inscrito nas próprias obras e projectos de arquitectura, resguardados de interpretações redutoras. Só os profissionais da teoria, talvez por falta do domínio da prática, condicionavam (e condicionam) a nossa memória da história, negando indirectamente o estudo e a compreensão de um valioso legado de ideias e instrumentos muito operativos. Por isso, este *desassossego* que nos ensinava Eduardo poderá hoje parecer natural, mas a verdade é que poucos como ele tinham já na altura o distanciamento necessário para desafiar o *establishment*, bem como os incrédulos que, não querendo *embandeirar em arco* com tão irreverente jovem arquitecto, chegaram mesmo a afastá-lo (temporariamente) da Escola do Porto. Mas isso são águas passadas... e o tempo, diz ele, *é mais importante ou tanto como o espaço na arquitectura*.

1. Anderson, L. (1989). The Dream Before. in *Strange Angels*. [CD]. CA: Warner Bros.
2. *Entrevista a Eduardo Souto Moura*. In Osório, M. (2012). Lúcio Costa. O projecto Moderno. Dissertação de Mestrado em Arquitectura, com orientação de Graça Correia. Porto, FAUP. Texto policopiado.
3. Chenu, L., López, C. (1987). Un pays en voyage. A propos de deux réalisations d'Eduardo Souto de Moura. *Faces – Journal d'architecture*. (5/6). (tradução livre da autora)
4. Ursprung, P. *et. al* (2011). *Eduardo Souto de Moura: atlas de parede, imagens de método*. Porto: Dafne editora.

Foi fundamental ter começado a trabalhar com Eduardo em 1989, ainda estudante, o que me permitiu seguir quase do início a consolidação do seu papel na arquitectura. Tinha, naquela altura, poucas obras construídas e desenhavam-se no escritório as páginas da sua primeira monografia da Gustavo Gili [5], mas era já evidente que ele perseguia a sua própria forma de expressão e que procurava (de forma saudável) distanciar-se da influência incontornável que pairava sobre todos em Portugal – Siza Vieira.

Ali aprendi que a capacidade de ordenar a realidade física, tantas vezes confundida com uma obra de génio é, em grande parte, resultado de uma aprendizagem lenta e rigorosa, muito culta, que o olhar afina e a convicção ética em determinados valores garante. Só deste modo era possível exercer a crítica às construções do passado que naturalmente vinham à discussão em torno de um novo projecto e a forma era sempre pensada na perspectiva da sua metamorfose, sendo precisamente do rigor e acutilância do seu pensamento crítico [6], – absolutamente característico do Eduardo – que resultava a qualidade da obra nova. E o passado era então uma pré-existência, mais uma condição prática do projecto, como o lugar ou o programa, que desaparecem em presença da obra. Na voz de um outro desassossegado, "a cultura é um alimento mental, e o alimento para que nutra, tem que ser assimilado" [7]... No entanto, enquanto o poeta era múltiplo e dentro dele encerrava vários *eus* que não se encontravam, é através dos vários *eus* que Eduardo afirma ser enquanto cliente de si próprio, que se promove a síntese entre o sentido comum e o sentido das formas – entre a intuição e a abstração – estimuladas com um pragmatismo quase desarmante que se lhe reconhece de imediato, mas em inquietante contradição.

E ali passaram seis anos ao som do Miles Davis a quem eu procurava juntar uma Laurie Anderson que, à sua maneira muito peculiar, mostrava no álbum *Strange Angels* [8] editado precisamente em 1989 quando entrei como colaboradora no escritório, o que é o Progresso quando, na realidade, parecia estar a falar da obra que ali se fazia.

Laurie, utilizando as palavras de Walter Benjamin ao reflectir sobre o quadro de Klee que tinha em casa, o *Angelus Novus*, descreve um anjo que parece estar a preparar-se para se afastar de algo que olha fixamente de asas abertas. O anjo da história [9], diz Benjamin, deve ter este aspecto – olha para o passado que quer recompor, mas do paraíso sopra um vendaval que o propulsiona imparavelmente para o futuro e este vendaval é aquilo a que chamamos *progresso*.

Poderia adivinhar que o seu *livro de cabeceira* é *O Náufrago* de Thomas Bernhard, que nunca perde uma oportunidade para oferecer àqueles de quem gosta e é amigo. Este livro parece confirmar as suas obsessões e quando a germanista Teresa Seruya se lhe refere, confessando que o que a fascina neste autor vem da revolução que provocou com a desconstrução radical da narrativa, da sua artificialidade exposta, da auto-reflexão quanto à própria arte de narrar, parece também estar a falar sobre o Eduardo. A estrutura progressiva de um tema e das suas variações como "frases enroladas umas nas outras" [10], numa associação de ideias, sugerindo que o cérebro e o pensamento são imparáveis na sua dinâmica, não num sentido de novidade, mas "antes recorrendo ao princípio da repetição que, tal como o mar, o fogo ou a música de Bach, nunca é repetitiva porque, de frase para frase, há sempre uma alteração." [11]

5. Moura, E. S. (1990). Souto de Moura. (Catálogos de Arquitectura Contemporânea). Barcelona: Gustavo Gili.
6. Arís, C. M. (2005). *La Cimbra y el Arco*. Colección La Cimbra. Madrid: Fundación Caja de Arquitectos.
7. Pessoa, F. (1966). *Páginas de Estética e de Teoria Literárias*. Coelho, J. P., Lind, G. R. (org.). Lisboa: Ática.
8. Anderson, L. (1989). *Strange Angels*. [CD]. CA: Warner Bros. (mais especificamente na música *The Dream Before*)
9. Benjamin, W. (2010). *O Anjo da História*. Lisboa: Assírio & Alvim.
10. Direitinho, J. R. (2014, 14 de Março). A Verdade da Mentira. In *Ípslon*, *Jornal Público*.
11. Idem.

II *PROGRESS* [12]

1 – A ARQUITECTURA DO EDUARDO

A sua arquitectura é acima de tudo resultado de uma grande inteligência, marcada por uma abordagem sensível às questões verdadeiramente disciplinares sem cair em dogmas ou fundamentalismos. Revela uma enorme inquietação, rigor histórico, ético e estético. *Rigor histórico não como erudição* (o que se traduziria em práticas fossilizantes), *mas como material de projecto*, na profunda consciência da essência dinâmica da(s) história(s). Saliento a importância do rigor construtivo, menos preocupado, no entanto, com a *sinceridade na construção*, e mais empenhado em construir uma relação com o lugar através da forte expressão tectónica dos seus próprios sistemas construtivos. O Lugar tem para ele uma enorme importância afastando-se, porém, do entendimento regionalista ou contextual de Kenneth Frampton e, vista do Porto ou de França, Abu Dhabi ou Nova Iorque, não é uma arquitectura bairrista, nem local, nem portuguesa – não tem pátria. E mais uma vez como dizia Pessoa, "o português é, essencialmente, cosmopolita. Nunca um verdadeiro português foi português : foi sempre tudo" [13]. Assim é o Eduardo.

Mas não é um romântico ou um nostálgico, é um pragmático com *o coração muito perto da boca*, sendo que nenhuma obra sua pretendeu alguma vez fazer justiça histórica ou ajustes de contas com o passado, antes, fazer uma síntese muito culta de tudo o que lhe é oportuno para trabalhar, incluindo o próprio Siza nesta digressão. De facto, a obra de Souto Moura é uma prova convincente da capacidade de síntese – da cultura filosófica, pela ética, ou do sentido da forma, pela estética. Tal como aprendeu com Mies, que nos diálogos de Platão encontrava a razão como instrumento de análise e em Goethe a abordagem através do empirismo. Talvez por isso a certa altura ele afirma que "durante a elaboração de um projecto, se chega inevitavelmente a um ponto no qual a razão já não é suficiente; de facto, – diz ele – a inteligência não é suficiente para encontrar o equilíbrio necessário entre a perfeição ética e estética." [14]

2 – DA OBSERVAÇÃO DO SEU MÉTODO DE TRABALHO

Trabalha como todo aquele que vive uma paixão com aquilo que faz. Poderá parecer a alguém que é obsessivo, mas a palavra obsessão pode levar a uma conotação demasiado negativa para a forma quase divertida e natural com que o faz. A sua espontaneidade e o seu pragmatismo são desarmantes para aqueles que esperam ver um excêntrico, ou o estereótipo de *um artista*.

Metodologicamente há sempre uma abordagem crítica ao programa e ao lugar e, apesar de a obra resultar tão extraordinariamente segura e integrada, a solução passa muitas vezes pela reconstrução de ambos; pela manipulação das evidências. Em todas as fases seguintes é com tenacidade, determinação e rigor que resiste quer a um pensamento dogmático ou mesmo regulador, quer à crítica que muitas vezes o tenta encaixar em *etiquetas eventualmente oportunistas* e supera ainda os constrangimentos políticos ou culturais característicos do nosso trabalho.

Desenha constantemente e o desenho é tanto a sua forma de pensar, como de se expressar. Trata-se de um desenho que não funciona como pesquisa gráfica, mas mais como um estudo de proporções, um instrumento de trabalho fundamental. E não é um desenho intimista, ou implícito, é um desenho muito claro sendo esta sua forma de comunicação essencial, quer com os colaboradores, quer com os clientes, serralheiros ou carpinteiros.

A maqueta é outra ferramenta imprescindível nas várias fases do projecto, a diferentes escalas, por vezes simultaneamente, ou mesmo durante a obra, de um pormenor construtivo – um nó de ligação entre um pilar e uma viga – ou de uma janela que se descobriu ser importante, ou mesmo depois da obra feita, pode surgir uma maqueta para estudar o mobiliário.

12. Anderson, L. (2002). Progress (a.k.a Dream Before). in *Live in New York*. [CD]. Nova Iorque: Nonesuch/Elektra Records.
13. Pessoa,F. (1980). *Ultimatum e Páginas de Sociologia Política*. Serrão, J. (org.) Lisboa: Ática. 1ª Publicação in Revista Portuguesa nº23-24 Lisboa:13-10-1923, entrevistado por António Alves Martins.
14. Giangregorio, G. (a cura di). (2002). *Quarantacinque domande a Eduardo Souto de Moura. Saper credere in architettura*. (14) (Col.). Napóles: Clean. (tradução livre da autora)

3 – A EQUIVALÊNCIA DE VALORES ENTRE A CONCEPÇÃO E A OBRA

Diria que não há qualquer dúvida de uma equivalência de valores entre estes momentos do trabalho e mesmo que o Eduardo não esteja fisicamente presente na obra, controla tudo sendo que o afastamento a que por via das viagens ou conferências é obrigado, se revela muitas vezes conveniente (ou talvez estratégico), porque lhe permite o distanciamento necessário para perceber muito rapidamente a solução de um determinado problema que surge inesperadamente em obra e que bloqueia aqueles que se deparam com ele pela primeira vez. Permite-lhe relativizar e ajuizar com uma grande agilidade na conciliação dos problemas em causa – *Arquitectura é construção e nada mais*. Parafraseando o Mies,"em alemão é ainda mais interessante: BauKunst, a arquitectura, é a arte de construir: Bau é construção e Kunst, significando arte, é o reforço dessa ideia..." [15]

Quando desenvolvemos trabalhos em conjunto fizemo-lo no meu escritório, onde tentei reproduzir a escala e o ambiente de pequeno escritório, que era o seu quando trabalhava como colaboradora dele e, de facto, julgo que a razão de ele se associar assim em determinados trabalhos, é precisamente por lhe permitir não aumentar de forma descontrolada a escala do seu próprio escritório e, através de nós, assumir um maior controlo de todas as fases do projecto.

4 – A IMPORTÂNCIA DE *MIES* NO CONTEXTO DO SEU PERCURSO

A ligação é incontornável, mas muitas vezes referem-na, na minha opinião, pelos motivos errados. Mies van der Rohe afirmava que o importante não é a originalidade, mas a perfeição – Souto Moura insiste de forma inteligente nos mesmos temas sem pressa ou ansiedade em procurar uma novidade em cada trabalho. E no entanto, enquanto o faz em continuidade com o que está para trás (seja da sua obra, ou do que a história lhe proporciona), traz sempre algo de novo e quando menos esperamos, surpreende e consegue inquietar.

Julgo que se situa muito mais por aqui a proximidade dos dois do que numa proclamada leitura minimalista, que não tem nada a ver com a sua abordagem e que o Eduardo afasta claramente – interessa-lhe, ao contrário, a tensão latente em toda a obra do Mies, a presença da dualidade, entre o clássico e o neoplástico, a simetria e a equivalência, a tradição e a modernidade. Acima de tudo esta genealogia mostra que a visão, longe de ser um registo mecânico de meios sensoriais, é uma apreensão criativa da realidade.

Há uma extraordinária observação de Phillys Lambert a propósito da obra de Mies, que vem lembrar a pertinência da inquietante frase inicial de Souto Moura sobre a Turbinenfabrik. Phillys descreve a obra de Mies como fruto de uma *descarnificação* da tradição clássica da arquitetura, concebida por Mies como uma língua plena de uma sintaxe rigorosa e de vocábulos bem escolhidos. Vocábulos, que já não tinham a forma das colunas dóricas ou coríntias tradicionais, mas as formas simples dos perfis metálicos H e I ou T, produtos da indústria americana. Essas eram as novas ordens arquitectónicas que constituíam o esqueleto de um tipo inédito de edifício, revestido de uma pele de vidro. "Não se deve modernizar o Renascimento, só se pode aprender com ele" [16] poderia ter dito o Eduardo no lugar da Phillys.

15. Mies van der Rohe citado por Peter Blake in Blake, P. (1996). The master Builders – Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright. Nova Iorque: W.W. Norton&Company. (tradução livre da autora)
16. Beltramini, G. (2014, 3 de Março). L'archi-regina Phyllis Lambert. Il *Sole 24 Ore*. (60). (tradução livre da autora)

5 – O LUGAR DE *SIZA* NO CONTEXTO DO SEU PERCURSO

A influência de Siza é determinante. Com uma evidência menos epidérmica do que aquela que identificamos na relação com Mies, mas acredito que por motivos de natureza idêntica. Existe um enorme compromisso marcado pela metodologia, pela inquietação e por uma grande empatia entre ambos, – julgo que poucas vezes ou nunca falei de arquitectura com o Eduardo sem se falar de Siza. Mas o mais importante nesta relação, julgo eu, é que (mais uma vez) ao contrário do que muito se diz que o Eduardo *quis matar o pai*, que procurou algo diferente, o Eduardo procura ter sempre presente *o que faria o Siza aqui,* evoca-o repetidamente sem qualquer complexo, prova da sua segurança, porque depois manipula, confronta, conjuga, tensiona e sintetiza trazendo, como dizia antes, algo de novo e surpreendente.

Não existe, portanto, uma influência de natureza formal, mas um interesse que julgo ser recíproco e um intercâmbio de ideias e conhecimento que ao longo do tempo passou pela prática da arquitectura, mas seguramente pela vida em geral. E no fim, as influências não são processadas de uma forma directa, nem resultam numa linguagem ou estilo, mas num método. Mais do que as soluções, interessou mais uma vez, o modo de chegar a elas.

O Eduardo é talvez o primeiro arquitecto português, após um longo período de tempo (após a revolução de Abril), a actuar em arquitectura com independência ideológica, mas com um suporte claramente formal resultante de uma culta visualidade. De facto, ele frequenta a Escola numa época em que não se fazia tantos desenhos ou projectos e tinha-se transformado a arquitectura numa ciência social, daí a sua procura de independência. Por isso olha para o projecto moderno com a mesma autonomia e assim o seu entendimento, quer de uma multiplicidade de linguagens com que se confronta no início da sua carreira, quer do *contexto*, é sempre através de valores que estão para além do regional ou internacional, eu diria que no âmbito do universal. Através de uma abordagem de natureza essencialmente visual trabalha a escala, a proporção, a ordem e o rigor construtivo. E assim se cruza de novo, naturalmente, com Siza.

6 – A EVOLUÇÃO

A palavra ***Desassossego*** é talvez aquela que melhor caracteriza a sua evolução, mas também as palavras de Mies [17], se poderiam referir à evolução da sua arquitectura que continua a ser radical e conservadora a um mesmo tempo, pois aceita as possibilidades técnicas aliadas às referências contemporâneas fazendo uso dos meios tecnológicos sem ser *high-tech*, e a cultura sem o *efeito*. É então ao mesmo tempo conservadora pois ao não se preocupar apenas com um propósito ou conceito, ou unicamente com a função, se foca igualmente na significação e expressão. É ainda uma evolução *conservadora* porque tenta integrar no seu resultado final, questões intemporais: critérios de ordem, de espaço e proporção. E como disse justamente o júri do Prémio Pritzker: "como a poesia, (a sua obra) tem a capacidade de comunicar emoções àqueles que despendem tempo para escutar" [18].

E *escutando-a*, assistimos a uma evolução como a da história da arquitectura, *com avanços e recuos*, mas de forma precisa. Uma das características mais importantes que se reconhece neste processo é que ele parte da acção para um pensamento crítico, construtivo e sem ansiedade ou preconceitos, volta à acção e todos os argumentos, ainda que de inegável contundência, são irrelevantes sem o resultado da experiência prática. Desta forma nunca evolui por objectivo, nem continuamente. Os trabalhos contaminam-se, acrescentam informação reciprocamente, absorvem viagens, cultura, arte, incomodidade, sabedoria e evoluem, lentamente. E inquietam, constantemente, como o Estádio de Braga na capa do último número monográfico desta revista. Ou confirmam os critérios já consolidados, como algumas das obras que agora vemos reproduzidas, investindo nos mesmos temas e aparentando uma

17. Mies van der Rohe citado por Peter Carter in Cohen,J. (1996). Mies van der Rohe. Londres:Spon.
18. "And like poetry, it is able to communicate emotionally to those who take the time to listen." The Pritzker Architecture Prize, Jury Citation in http://www.pritzkerprize.com/laureates/2011/jury [2016.05.10]. (tradução livre da autora)

continuidade como princípio que dá sentido à realidade. Aqui, como Távora dizia, e de novo sem usar a sua herança na epiderme: “Cada vez me convenço mais de que só fazendo a mesma coisa várias vezes, numa vida ou ao longo de gerações, é possível refinar e chegar a soluções com eternidade” [19].

Ainda que sempre em desassossego, partindo de Bouro parece “voltar a casa” experimentando ser ‘Távora’ na Serra da Estrela, ou apenas para confirmar as suas inquietações – “eu não posso provocar a tradição(...) quer dizer, não posso inventar o antigo” – mostra-nos que *ainda a procissão vai no adro*, repetindo na Praça das Flores em Lisboa, o polémico tema da Rua do Teatro: ”não se pode inventar um centro histórico, porque não se pode inventar a história! A história acontece. É uma realidade.” [20]

E a realidade é que etiquetar o Eduardo ou tentar domesticá-lo acreditando que – no seu percurso tantas vezes (aparentemente) contraditório – uma aproximação mais visível (ou epidérmica) a Távora ou a Siza, signifique um regresso a casa, ou um final, seria apenas a desvalorização deste importante protagonista das “mudanças históricas” na arquitectura, limitando-lhe “os avanços e recuos” [21].

A verdade é que ele esteve sempre em casa que é a sua arquitectura apátrida e quando, para nossa inquietação, pensávamos que já chegou, ele voltou a partir... Regressando, sempre para inquietar de novo.

19. Co, F. (2014, Janeiro). La scuola di Rua do Aleixo. *Casabella* (833). (tradução livre da autora)
20. Osório, M. (2012). Op.cit.
21. Chenu, L., López, C. (1987). Op.cit

ARQUITECTURA PORTUGUESA, O APOIO À SUA PROMOÇÃO FEITO EM ESPANHA (1966-1992)

CRISTINA EMÍLIA SILVA E
GONÇALO FURTADO

A Arquitectura Portuguesa foi adquirindo visibilidade desde a década de 70, o que veio a culminar na entrega do prémio Pritzker a Siza Vieira em 1992. Ao longo destes anos Siza construiu em vários países, como Espanha, onde existem obras notáveis como por exemplo o Museu de Arte Contemporânea (1988-1993) e a Faculdade de Ciências da Informação em Santiago de Compostela (1993-1995), o Centro Meteorológico da Vila Olímpica (1989-1992) em Barcelona, a Reitoria da Universidade de Alicante (1995-1998), o edifício Zaida de escritórios, comércio e habitação em Granada (1998-2006), o Hotel Desportivo e Centro de Alto Rendimento, em Panticosa, (2001-), o Complexo Desportivo Ribero Serralo, Cornellà de L'lobregat em Barcelona (2003-2006), o Paraninfo da Universidade de Bilbau, (2005-2010), sem mencionar casas privadas ou projectos não concretizados.
É de salientar que o reconhecimento internacional da Arquitectura Portuguesa foi apoiado pela promoção feita por críticos Espanhóis. Espanha surgiu na geografia da divulgação da arquitectura Portuguesa em 1966. Identificam-se três fases na sua divulgação em Espanha, que correspondem a três períodos. O primeiro, entre meados da década de 60 e o ano de 1976, (eventos seminais), o segundo, entre os anos de 1977 e 1982, (estagnação), e o terceiro e último, entre 1983 a 1992, (explosão de eventos).
Da nossa análise do universo documental publicado construímos a narrativa que se segue, ilustrada pelos exemplos mais significativos.

O surgimento de Espanha em meados da década de 60 na geografia da divulgação internacional da Arquitectura Portuguesa marcou a perda de protagonismo da França e deslocação do seu centro de divulgação para Itália e Espanha. Durante aproximadamente a década seguinte, ocorreram eventos em Espanha pioneiros a nível internacional. Tal dependeu em muito de protagonistas como Nuno Portas, Carlos Flores, Rafael Moneo, Oriol Bohigas, que divulgaram em particular o trabalho de Siza Vieira, ao qual a revolução de 1974 acrescentou o tema do SAAL.

Destaca-se como marco desse surgimento os números 62 e 64 de 1966 da revista *Hogar y Arquitectura* com a publicação de trabalhos de Nuno Portas e de Bartolomeu Costa Cabral e texto de Francisco Pires Keil do Amaral e José de Santa Bárbara, respectivamente. É de assinalar a publicação por Flores, o director da *Hogar y Arquitectura*, no número 68 de 1967, um extenso dossier dedicado à obra de Siza Vieira, acompanhadas por textos de Portas e de Pedro Vieira de Almeida. Como refere Flores no seu editorial, existia naquela época um desconhecimento por parte dos arquitectos Espanhóis sobre a arquitectura Portuguesa (Flores, 1967: 35).

É de destacar a iniciativa de Portas. Portas participou em algumas sessões dos Pequenos Congressos realizados na sua maioria em Espanha, organizados por Bohigas e Carlos de Miguel, o que constituiu um facto determinante no reconhecimento internacional da arquitectura Portuguesa. O interesse de Bohigas em incluir arquitectos Portugueses levaram-no a tentar contactar Eduardo Anahory em 1961. A presença Portuguesa só veio a concretizar-se em 1967, com a participação de Portas e Anahory no 8º Pequeno Congresso em Tarragona. O seguinte congresso, no mesmo ano, teve lugar em Portugal, o que permitiu visitas a obras em Lisboa e no Norte (nomeadamente de Siza), e constituiu inspiração para o artigo de Bohigas publicado na revista Espanhola *Serra d'Or* (Bohigas, 1968). Os arquitectos Portugueses continuaram a marcar presença nos Pequenos Congressos, (Portas, Siza, Fernando Távora e Duarte Cabral de Mello em Vitória, 1968 e em La Garriga, 1970, tendo também assistido a este último Manuel Tainha). Em Vitória estiveram presentes protagonistas internacionais como Peter Eisenman, (que convidou Mello para trabalhar no IAUS – Institute for Architecture and Urban Studies), e Gregotti que tomou contacto directo com Siza, tornando-se num dos principais divulgadores da arquitectura Portuguesa e da obra de Siza através da revista *Casabella*. Em 1969, Portas em conjunto com alguns destes protagonistas Espanhóis (nomeadamente Bohigas, Rafael Moneo, Fernandez Alba, Federico Correa) integrou uma visita aos EUA, onde contactou directamente nomeadamente com Eisenman e Kenneth Frampton, tendo este último se tornado num incontornável divulgador da obra de Siza.

Espanha entre outros países, mostrou interesse pela Revolução de 1974 e seu contexto, nomeadamente pelo paradigmático programa de construção de habitações económicas – SAAL. São estes os temas publicados em Espanha, algumas vezes contaminados por motivações políticas, como são exemplo o número 30 da revista *CAU: Construcción, Arquitectura, Urbanismo* de 1975 e o número 2 de 1974 da revista *Arquitectura Bis*. É ainda de referir a participação de Siza num seminário em Sevilha em 1975, sobre a sua experiência no SAAL.

Em 1976, Espanha integrou o que designámos como 'núcleo duro' de países que pela primeira vez em simultâneo, publicaram referências à arquitectura Portuguesa, em conjunto com Itália, França e Alemanha. Destacamos a publicação dos projectos de Siza por Bohigas no número 12 da acima referida revista *Arquitecturas Bis*, o qual abre com um editorial de Rafael Moneo intitulado "Arquitecturas en las márgenes". (Anos mais tarde, em 1988, Moneo convidaria Siza para dar aulas na Universidade de Harvard, EUA.) Destacamos ainda a participação de Siza no I Seminário Internacional de Arquitectura em Santiago de Compostela, o qual teve como director Aldo Rossi, onde ambos travaram conhecimento através de Charters Monteiro.

DE 1983 A 1992, MÚLTIPLOS EVENTOS

A partir de 1983 dá-se uma alteração, passando a arquitectura Portuguesa a ser referenciada frequentemente em eventos ocorridos em Espanha (publicações periódicas, ocasionais, exposições, conferências e prémios) sendo acolhida na sua pluralidade.

Esta alteração deve muito ao envolvimento das publicações editadas pelos Colégios de arquitectos Espanhóis: em particular às referidas *Quaderns* e *Arquitectura*, às quais se junta neste período a *Obradoiro* do COAG (Galiza).

A *Quaderns*, sob direcção de Josep-Lluís Mateo (1981-1990) publicou o trabalho de arquitectos Portugueses em pelo menos um número da revista em cada um dos anos entre 1981 e 1989, inclusive. É de destacar o número 159 de 1983, monográfico sobre Siza. O trabalho de Siza só não esteve presente no número 167/168 de 1985, no qual o objectivo era publicar o trabalho de arquitectos Europeus menos divulgados, que trabalhavam num contexto próximo ao Espanhol, tendo sido publicado o trabalho de Souto de Moura e do escritório Jorge Gigante e Francisco Melo. Este número teve na sua origem a organização de um simpósio internacional em 1984, o qual também esteve na origem de um livro editado pela Gustavo Gili em 1987. Mateo explicou-nos que a publicação de outros arquitectos que não Siza constituiu a continuação natural do seu trabalho.

A *Arquitectura* totalizou sete referências à arquitectura Portuguesa no período entre 1981 e 1992, ao longo do qual atravessou três direcções diferentes. A sua periodicidade foi irregular tendo sido referida em: 1985, 1986, 1988, 1989 e em 1992. O trabalho de Siza predomina, à excepção de um número em 1989, no qual foi referido o trabalho de Souto de Moura. É de destacar o número 261 de 1986 por ser monográfico dedicado à Escola do Porto, apresentando-a através da descrição da genealogia Távora, Siza e Souto de Moura. Tal relevância é maior se atendermos à explicação de Capitel que nos informou que a vocação da revista residia em assuntos nacionais, mais concretamente de Madrid.

A *Obradoiro* fez uma cobertura mais alargada do trabalho de vários arquitectos Portugueses, sobretudo do Norte do país. A publicação da Arquitectura Portuguesa na *Obradoiro* manteve-se uma constante, (apesar da passagem de três conselhos de redacção diferentes), devido à contínua presença de Xan Casabella López, que tinha uma ligação privilegiada com Portugal. López estudou na Escola de Arquitectura do Porto (em 1975 e 1976), onde conheceu Távora, Alexandre Alves Costa, Alcino Soutinho e Siza entre outros, foi colega nomeadamente de Souto de Moura, Adalberto Dias, José Gigante, trabalhou no atelier de Domingos Tavares, e é casado com uma Portuguesa. Cremos poder afirmar que é a revista, pelo menos dentro do universo Espanhol, que publicou maior diversidade de arquitectos Portugueses. López acredita que a *Obradoiro* terá contribuído para um conhecimento completo que os arquitectos galegos têm da arquitectura Portuguesa actual, o que admite ter concorrido para os convites feitos a Siza para construir na Galiza; acrescentando que as revistas de Madrid e Barcelona terão contribuído para as encomendas a Siza em Barcelona, Alicante e Madrid, e mais recentemente a Souto de Moura em Barcelona. López confirmou a nossa opinião quanto à aproximação da revista *Obradoiro* da corrente teórica que veio a ser conhecida vulgarmente como "Regionalismo Crítico". Acrescentou que estavam bastante interessados em explorar a relação existente entre "civilização universal e cultura local" na formulação de Paul Ricoeur, pelo que publicaram textos de Frampton, Gregotti e César Portela, entre outros. Argumentamos que a arquitectura Portuguesa serviu na *Obradoiro*, como uma ilustração eloquente daquela corrente teórica, o "Regionalismo Crítico".

A estas publicações juntaram-se revistas de iniciativa privada, nomeadamente, as revistas de Luís Fernández-Galiano, a *A&V* e a *Arquitectura Viva*. Fernández-Galiano explicou-nos que o seu primeiro contacto com a arquitectura Portuguesa aconteceu depois da Revolução de 1974 e destacou Portas pelo seu envolvimento na sua divulgação. De facto, a arquitectura Portuguesa marcou presença constante em ambos os seus projectos editoriais, só não tendo sido referida no ano de 1987, altura em que só existia a *A&V*. O trabalho de Siza realizado fora de Portugal dominou estas referências, tendo Souto de Moura sido o único outro arquitecto Português a ser referido. É de salientar que os textos têm um tom crítico, como é exemplo as duas propostas para as diferentes fases de concurso de Siza para o Centro Cultural da Defesa

em Madrid, ou a hipótese de trabalho de Siza na Andaluzia. Depois de 1992 são editados números monográficos sobre estes arquitectos e sobre a arquitectura Portuguesa representada pelo trabalho de vários arquitectos.

Juntam-se a estas, as publicações ocasionais editadas pela Gustavo Gili (GG). GG, fundada em 1902, consolidou na década de 80 a sua posição como editora de arquitectura. É de destacar a edição de duas monografias de arquitectos Portugueses, Souto de Moura (1990) e Siza (1993). A de Souto de Moura foi integrada numa colecção onde tinham sido já publicados arquitectos como Cruz / Ortiz, Carlos Ferrater, Herzog & de Meuron, Martínez Lapeña / Torres, Lívio Vacchini e Francesco Venezia. Na monografia de Siza foram apresentadas obras e projectos do arquitecto entre 1954 e 1992, acompanhados por textos de Peter Testa e Frampton.

Feito o retrato sumário do universo das publicações em Espanha com referência à arquitectura Portuguesa, passamos a salientar algumas das exposições, nas quais é de realçar a pluralidade dos arquitectos Portugueses apresentados.

Algumas destas exposições situam-se na intersecção do campo da arquitectura com o da arte, como as de iniciativa da galeria Portuguesa de Luís Serpa. É o caso das exposições intituladas "Hiper Modernistas com os 'baixos ondulantes'" patente na Feira de Arte ARCO em Madrid, em 1985, com trabalhos do arquitecto Manuel Graça Dias, e "quatro arquitectos Portugueses", patente no Colégio de Arquitectos em Málaga, em 1986, com desenhos dos arquitectos: Luiz Cunha, Troufa Real, Tomás Taveira e Graça Dias.

Outras exposições tiveram origem fora de Espanha, como a "Tendências da Arquitectura", de iniciativa do Ministério dos Negócios Estrangeiros e Secretaria de Estado da Cultura Portugueses, patente no COAC em Barcelona, em 1986, e a monográfica de Siza com origem no Centro Cultural Georges Pompidou Francês, patente na Galeria de Exposições do MOPU em Madrid, em 1990.

A referida exposição "Tendências da Arquitectura Portuguesa" deu início em Barcelona à sua longa itinerância que passou pelo Rio de Janeiro, São Paulo e Buenos Aires em 1987, Lisboa em 1989, Estrasburgo, Macau e Bombaim em 1990, Nova Deli e Pequim em 1991 e Tóquio em 1992. Foram exibidas várias obras de cinco arquitectos Portugueses: Álvaro Siza, Hetsnes Ferreira, Luiz Cunha, Manuel Vicente e Tomás Taveira. Carlos Duarte, o comissário da exposição, tinha como objectivo transmitir uma ideia da arquitectura que se fazia em Portugal no momento, através da escolha de cinco arquitectos com caminhos divergentes e por vezes polémicos (Duarte, 1987: 7). Graça Dias explicou-nos que Duarte não queria repetir mais uma exposição monográfica de Siza ou da chamada Escola do Porto.

De entre as exposições de iniciativa Espanhola algumas contaram com o envolvimento de Portugueses. A exposição levada a cabo pela Galeria Municipal da Corunha, Kiosco Alfonso, intitulada "Arquitectura Nue(o)va en(m) Trás-os-Montes" foi organizada pelo artista Português Cerveira Pinto, que dirigia aquele equipamento; e as realizadas na Delegação do COAOc em Sevilha contaram com a colaboração de Carlos Castanheira.

A referida exposição colectiva "Arquitectura Nue(o)va en(m) Trás-os-Montes", em 1986, consistiu numa exposição dos trabalhos dos arquitectos Pioledo, e de Júlio Teles Grilo, Egas José Vieira e Dias, todos realizados na região de Trás-os-Montes. No mesmo ano, o trabalho dos Pioledo foi ainda objecto de exposição no mesmo ano de 1986 na galeria Fucares em Almargo. As exposições ocorridas na delegação de Sevilha do COAOc, em 1991, tiveram como objecto o trabalho de arquitectos Portugueses. Uma consistiu na exposição dos trabalhos de João Luís Carrilho da Graça, Adalberto Dias, João Carreira e João Álvaro Rocha (Marquez *et al*., 1991), sobre o qual foi feito um ciclo de conferências; e outra consistiu na exposição do trabalho de Siza, acompanhada pelas conferências de Alves Costa, Távora e Souto de Moura (Galadí, Lara, 1992). Castanheira lembrou que naquela época havia um grande interesse por parte dos arquitectos Espanhóis pelo trabalho dos arquitectos Portugueses, tendo sido promovidos vários encontros.

A estas exposições juntou-se outra de origem Espanhola, organizada pelo Consórcio Madrid Capital Europeia da Cultura 1992. Em 1992 Siza foi convidado em conjunto com Zaha Hadid, Mikko Heikkinen & Markku Komonen, Hans Hollein e Stanley Tigerman para, no âmbito de Madrid Capital Europeia da Cultura 1992, projectar para aquela cidade

uma ideia de futuro. Os respectivos trabalhos e textos de William Curtis, Jean-Louis Cohen, Juan Cruz, Juan Benet e Luís Fernández-Galiano constituíram o objecto da exposição e respectivo catálogo.

É ainda de referir que Graça Dias em conjunto com Egas Vieira ganhou o concurso para o Pavilhão de Portugal que foi construído em representação do País na Exposição de Sevilha em 1992. Este pavilhão integrou uma publicação da Escola Técnica Superior de Arquitectura de Sevilha de 1991 (León, 1991).

Por último, e como o culminar de um processo de consagração da Arquitectura Portuguesa e em particular da obra de Siza, é de destacar os dois prémios que foram atribuídos a Siza em Espanha, ambos no ano de 1988; o Prémio Europeu de Arquitectura da Comissão das Comunidades Europeias / Fundação Mies van der Rohe pelo banco Borges & Irmão em Vila do Conde, e a Medalha de Ouro de Arquitectura do Conselho Superior dos Colégios de Arquitectos de Espanha. É de salientar que Siza é o único arquitecto de nacionalidade não Espanhola a receber a Medalha de Ouro de Arquitectura entre 1981 e 2010.

O prémio Mies van der Rohe foi instituído em 1987, tendo sido uma obra de Siza a ser premiada no primeiro ano da sua edição, em 1988. Fazia parte do júri Frampton, (presidente), Ricardo Bofill, François Burckhardt, (um dos responsáveis por Siza ter trabalhado em Berlim), Gregotti, Hans Hollein, Alessandro Giulianelli, (representante da Comissão Cultural da CEE), e Ignasi de Solà-Morales. Da comissão de especialistas faziam parte também nomes envolvidos na divulgação da arquitectura Portuguesa, alguns por nós acima referidos, como Capitel, Jacques Lucan (director da revista Francesa *AMC* entre 1978 e 1987), Josep Lluís Mateo, Wilfried Wang (director da revista Inglesa *9H* entre 1979 e 1995), Hans van Dijk (director da revista Holandesa *Wonen Tabk*) e o Português Manuel Mendes, entre outros nomeadamente Peter Buchanan, Jean-Louis Cohen e Francesco Dal Co. Podemos efectivamente constatar que a dimensão ou o programa dos edifícios considerados não influenciou directamente a decisão do júri, tal como é afirmado nos princípios do concurso. É realmente impressionante a dimensão e importância das obras e dos arquitectos nomeados, pois embora Siza já não fosse um arquitecto desconhecido internacionalmente a escala da sua obra é claramente de menor dimensão e impacto que as outras. Independentemente da inquestionável qualidade da obra, achamos que a decisão do júri pode ser reveladora da defesa de uma determinada atitude projectual, defesa protagonizada desde algum tempo por algumas das pessoas envolvidas no júri, nomeadamente Frampton, Gregotti e Burckhardt, para não mencionar os elementos da comissão de especialistas. Parece-nos claro que ao longo destas três edições dos prémios Mies van der Rohe, em 1988, 1990 e 1992, estes foram sendo cada vez mais permeáveis à arquitectura e aos arquitectos Portugueses, patente no aumento do número de obras nomeadas bem como na presença de mais arquitectos portugueses nos seus órgãos de decisão. A atribuição dos prémios Medalha de Ouro e Mies van der Rohe a Siza são o testemunho da afirmação da Arquitectura Portuguesa no meio da arquitectura contemporânea internacional.

CONCLUSÃO

Ficou acima descrita a análise da divulgação da arquitectura Portuguesa em Espanha, dividida em três períodos.

No período entre meados da década de 60 e o ano de 1976, ocorreram eventos seminais em Espanha que ecoaram noutras geografias, tendo sido amplificado pela ocorrência da Revolução de 1974. Deveu-se sobretudo ao envolvimento de pessoas como Portas, Flores, Bohigas e Moneo, que fomentaram a divulgação da Arquitectura Portuguesa, em particular do trabalho de Siza e do SAAL, através das revistas em que estavam envolvidos como a *Hogar y Arquitectura* ou a *Arquitectura Bis*, ou dos encontros que organizaram como os Pequenos Congressos, onde o encontro entre os protagonistas nacionais, espanhóis e originários de outras geografias como Gregotti ou Frampton, contribuíram para a expansão da divulgação internacional da Arquitectura Portuguesa nos tempos posteriores e noutros territórios.

No período entre 1977 e 1982, a arquitectura Portuguesa foi de facto mencionada em eventos ocorridos em Espanha, mas na sua maioria com pouca relevância, à excepção de um artigo reflexivo sobre a obra de Siza, mas ao qual não se seguiram outros artigos na revista *Q*. Os eventos ocorridos resumiram-se a reedições, a congressos com impacto reduzido. Mesmo aqueles que destacámos, como as publicações nas revistas *Arquitectura* ou na *Quaderns*, têm pouca relevância em si mesmo, servindo sobretudo para chamar a atenção para estas revistas que divulgarão com particular atenção a Arquitectura Portuguesa nos anos posteriores.

No período entre 1983 e 1992 ocorreram múltiplos eventos com referências à Arquitectura Portuguesa em Espanha. As publicações periódicas e ocasionais dedicaram-lhe uma atenção constante e a sua pluralidade esteve patente em várias exposições. Como culminar deste processo de consagração da Arquitectura Portuguesa deu-se a atribuição de dois prémios a Siza, em 1988, a Medalha de Ouro e o prémio Mies van der Rohe. Podemos inclusivamente afirmar que estes dois prémios em conjunto com o prémio Alvar Aalto e o prémio Príncipe de Gales de Harvard, também atribuídos a Siza em 1988, contribuíram para a atribuição do prémio Pritzker em 1992. Este foi o prémio que se seguiu na carreira de Siza, e que se constitui como um prémio de consagração de uma carreira.

O tema do trabalho do arquitecto Siza predominou em todos aqueles eventos, começando a desenhar-se neste período o protagonismo de Souto de Moura. É no entanto de destacar que as iniciativas onde estão envolvidos Portugueses, como é o caso das exposições de iniciativa nacional, ou conhecedores próximos da realidade Portuguesa como o elemento das equipas de direcção da revista *Obradoiro*, Xan Casabella, tentam transmitir uma ideia mais abrangente da arquitectura Portuguesa. No entanto, argumentamos que ao nível da construção internacional das correntes teóricas da arquitectura, foi uma determinada vertente da arquitectura Portuguesa, representada e materializada no trabalho de Siza, que mais contribuiu para o enriquecimento desse debate internacional. Trata-se do comummente designado como 'Regionalismo crítico' que se começava a impor internacionalmente, tendo usado exemplos dessa vertente da arquitectura Portuguesa como ilustração dos seus postulados, o que aliás ficou indiciado na descrição feita da divulgação da arquitectura Portuguesa em Espanha.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

(1990), *Souto de Moura, Catálogos de Arquitectura Contemporânea / Current Architecture Catalogues*. Barcelona: Gustavo Gili.

(1986), *Arquitectura Nueva en Trás-os-Montes / Arquitectura Nova em Trás-os Montes.* La Coruña; Palácio Municipal de Exposiciones Kiosco Alfonso.

(1992), *Visiones para Madrid. Cinco ideas arquitectónicas*. Madrid: Consorcio para la organización de Madrid, Capital Europea de la Cultura.

Duarte, Carlos S. (1987), *Tendências da Arquitectura Portuguesa. Obras de Álvaro Siza, Hestnes Ferreira, Luiz Cunha, Manuel Vicente, Tomás Taveira*. Lisboa.

León, Jose (1991), "Portugal", *La Arquitectura del 92. Pabellones Internacionales*, Sevilha, Escuela Tecnica Superior de Arquitectura de Sevilla.

Márquez, Purificación Garcia; Chacón, Ignacio Rubiño; Castanheira, Carlos(1991), *Portugal 90's. Arquitecturas., Actas / 4*. Sevilha: Demarcación en Sevilla del C.O.A.A.Oc..

Oliveira, Paula; Marconi, Francesco (1978), *Política y proyecto: una experiencia de base en Portugal*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A..

Rivera, Pilar Cos i (1981), "SIZA VIEIRA, Álvaro (Matosinhos (Portugal), 1933)", in *Diccionario de arquitectos. De la Antiguedad a nuestros dias*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A..

Santos, José Paulo (ed) (1993), *Álvaro Siza, obras y proyectos, 1954-1992*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A..

NÚMEROS AVULSOS DE REVISTAS PERIÓDICAS INTERNACIONAIS REFERENTES AO PERÍODO ANALISADO:

Arquitectura; *Arquitecturas Bis*; *Arquitectura Viva*; *A&V*; *CAU*: *Construcción*, *Arquitectura*, *Urbanismo*; *Hogar y Arquitectura*; *Quaderns*; *Q*; *Obradoiro*; *Serra d'Or*.

AFINIDADE DO DESENHO COM A TECTÓNICA

JOSÉ MANUEL BARBOSA

O saber fazer que o desenho reclama como prática operativa e conceptual denota relações etimológicas em distintos vocábulos – *teknè* [1], *tekton* [2] e *poiêsis* [3] – idênticos aqueles que se relacionam com o termo de arquitecto – *architekton*; por conseguinte, complementares à inter-relação com o espaço e o plano horizontal para a concretização das ideias. É neste percurso que delineamos uma aproximação do desenho como discurso gráfico com a aptidão de revelar características tectónicas e estereotómicas.

É ao articular a porção de elementos plásticos (linha, mancha, forma, textura, etc.), sensíveis por natureza, e pela sua acção, que se determina uma linguagem como possibilidade ou impossibilidade de construção de um discurso gráfico. Porque a percepção do mundo, real ou imaginário, não se traduz numa organização apenas racional mas, notadamente, sensível. Antes de mais, desenhar «é um processo de observação e de expressão, de receber e dar ao mesmo tempo. É sempre o resultado de, inclusive, outro tipo de perspectiva dupla; um desenho olha simultaneamente para fora e para dentro, para o mundo observado e imaginado, e para o próprio desenhador e o mundo mental» [4]. Impõe-se, portanto, uma dialéctica entre fenómenos de distinta natureza, o que é imediatamente dado a ver e o que potencialmente pode ser visto.

É de salientar que os elementos plásticos constituintes deste discurso, são aqueles que confluem para o desenvolvimento de uma representação projetual, tanto artística como arquitectónica. São, como lembra Jorge Sainz, fundamentais «para o arquitecto, não só no seu trabalho como criador e realizador de objectos arquitectónicos, mas, também, para a sua formação inicial e contínuo processo de aprendizagem, assim como, para a assimilação das ideias arquitectónicas dos outros, não só através da experiência directa mas, pela sua representação gráfica» [5]. Isto é, o domínio gráfico que se constitui como discurso gráfico, como uma linguagem plástica, é inerente à representação das ideias. Por isso mesmo, ele impõe-se como disciplina, como processo de aprendizagem e, consequente, como discurso e acção prática no exercício da profissão.

Este é um discurso que se manifesta através de um processo complexo, envolvendo o conhecimento de várias práticas artesanais – no sentido da *práxis* e *teknè*, e de práticas científicas –, o qual, através do desenho, se faz visível e inteligível, ao mesmo tempo que, denota e corrobora com a *poiêsis*. Trata-se, claramente, de um discurso gráfico que concorre para a produção criativa.

Os vocábulos tectónico e estereotómico estão directamente relacionados com a arquitectura e, embora sejam presentes na história da arquitectura, é, sobretudo, através da proposta de Gottfried Semper [6] que Kenneth Frampton [7], nos finais do século XX e inícios do séc. XXI, se reapropria dos mesmos para se referir à estrutura, à construção mas, também, à criação e à articulação do espaço.

Neste contexto, pretendemos estabelecer uma associação destes conceitos com o desenho de arquitectura e, em especial, com o desenho realizado à mão livre que, na maioria das vezes, é esquecido mas que é, sem dúvida, de enorme importância para a concepção, planificação e comunicação das ideias do projecto de arquitectura.

1. *Teknè* ou *Technê* – «Técnica ou arte (em grego). Como assinala o manual de etimologia grega de F.E.Peters, a *teknè* ou *technê* é algo que emerge da experiência (*empeiria*), dos casos individuais e passa da experiência à *teknè* quando as experiências individuais são generalizadas num conhecimento de causas: o homem experimentado sabe como, mas não porquê. Assim, é um tipo de conhecimento e pode ser ensinado. (...). A *teknè*, com efeito, dirige-se mais à produção, à *poietike* do que à acção, à *pratiké*.» <http://maltez.info/aaanetnovabiografia/Conceitos/tekne.htm> do Prof. Catedrático da Universidade Técnica de Lisboa, José Adelino Maltez.
2. *Tekton* – significa carpinteiro ou construtor. *in* FRAMPTON, Kenneth, *Introdução ao estudo da cultura tectónica.* Lisboa, 1998, p. 23.
3. *Poiêsis* (ποιησις)- Termo grego para a criação ou produção, que visa a algum fim (télos – τελος), ao contrário da mera acção (praxis – πραξις) ou fazer. Excelência em *poiêsis* é conseguido através da habilidade *technê* – τεχνη. <www.philosophypages.com>.
4. PALLASMAA, Juhani, *La mano que piensa – sabiduría existencial y corporal en la arquitectura.* Barcelona, 2012, p. 100.
5. SAINZ, Jorge, *El dibujo de arquitectura – teoría e história de un lenguaje gráfico*, Barcelona, 2005, p. 213.
6. Gottfried Semper – 1803-1879, arquitecto alemão <www.britannica.com>
7. FRAMPTON, Kenneth, *Introdução ao estudo da cultura tectónica*. Lisboa, 1998.

O valor instrumental e técnico do desenho para a arquitectura é importante mas a sua primordial manifestação é funcionar como uma linguagem, com a qual a maioria dos arquitectos pode prefigurar as suas hipóteses e ideias. O desenho é o lugar onde o discurso gráfico arquitectónico se exprime imediatamente, enraizado no testemunho e no conhecimento da tradição, na memória colectiva e na transmissão de saberes técnicos, construtivos, estruturais, ou ainda, existenciais, como esclarece Juhani Pallasmaa [8].

Consideremos, pois, a relação etimológica das palavras *teknè*, *tekton* e *poiêsis* para fazer uma aproximação aos conceitos observados comummente como categorias da arquitectura – o estereotómico e o tectónico – e tentar perceber quais os pontos de correspondência entre a arquitectura propriamente dita – a real, material, física – e, a arquitectura, também ela *real* mas, que se forma a partir das representações do desenho, ou seja, da imaginação gráfica.

Coloquemos a hipótese inicial de que os termos estereotómico e tectónico, eminentemente arquitectónicos, se podem articular com os desenhos oriundos do projecto. Isto é: será que se pode falar de desenho estereotómico e tectónico?

Assim, apesar da sua longa história, compreendamos estes conceitos do ponto de vista de Frampton [9], assim como, de Campo Baeza que aborda o assunto em *Pensar com as mãos* [10] e a sua relação etimológica com os termos *teknè*, *tekton* e *poiêsis*.

O desenho, sendo oriundo de uma cultura com muitos séculos de existência, implica um *saber fazer* que não é alheio à *teknè* e ao *tekton*; ao longo dos tempos ele manifesta, em essência, um processo prático fundamentalmente corpóreo e holístico. Corpóreo, no sentido da relação inteligível e háptica que mantém com o corpo, os sentidos e a consciência; holístico, porque a «consciência humana é uma consciência corporal; o mundo está estruturado à volta de um centro sensorial e corpóreo» [11] permitindo um conhecimento existencial aparentemente oculto.

Teknè e *tekton* têm a conotação do conhecimento que implica o *saber fazer*, o saber construir; no sentido poético do fazer criativo, *poiêsis*, o *fazer* denota expressão, relação com o já vivido e experimentado.

O arquitecto finlandês Juhani Pallasmaa faz uma abordagem da arquitectura onde põe em relevo aspectos dos termos *teknè* e *tekton*: por um lado, articulando construção e racionalização mas, por outro, inferindo um conhecimento de memórias vividas. «As ideias arquitectónicas surgem de "um modo biológico" a partir do conhecimento existencial não conceptualizado mas vivido, em vez de partir das meras análises do intelecto. Os problemas arquitectónicos são demasiado complexos e profundamente existenciais para serem tratados de um modo exclusivamente conceptualizado e racional. (...); encontram-se alojadas na realidade vivida dos costumes e nas antiquíssimas tradições do ofício» [12]. O aparente confronto que possa existir entre a intuição e a racionalização dilui-se no momento em que ambos entram no *jogo* articulado das ideias, e onde o conhecimento háptico se revela de enorme valia. Como refere Frampton, *a poética da construção*, que compromete a resolução técnica e a expressão artística com um determinado fim, conjuga dois mundos em vez de os separar ou dividir.

O *saber fazer* do desenho encontra a sua mais directa relação com estes termos porque se formaliza sob os seus dois aspectos, que, por vezes, também eles, se tornam difíceis de discernir: o racional e o intuitivo. A característica artesanal que se verifica no desenho, implica a sabedoria do fazer com elevados níveis de constructo e, por muito paradoxal que pareça, de modo invariavelmente intuitivo.

Aqui, reside a aproximação etimológica à tectónica e ao estereotómico do desenho, motivo que, possivelmente, terá levado Frampton a assumir que o desenho é já arquitectura.

8. PALLASMAA, Juhani, *La mano que piensa – sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona, 2012.
9. FRAMPTON, Kenneth, *Op. Cit.*.
10. BAEZA, Campo, *Pensar com as mãos*. Casal de Cambra, 2013.
11. PALLASMAA, Juhani, *Op. Cit*, p. 9.
12. *Ibidem*, p. 12.

A etimologia dos termos reporta-nos à época da formação da cultura ocidental, ou seja, a uma tradição da Grécia Antiga, onde o termo estereotómico, *stereos* = sólido e *tomia* = cortar, está vinculado aos materiais como o tijolo, o adobe, a pedra ou, mais tarde, o betão armado; enquanto, tectónico, que deriva de *tekton* e significa carpinteiro ou artesão, também entendido como a arte da construção, surge associado ao ofício de uma profissão, estando mais relacionado a materiais como a madeira, o bambu e o trabalho de cestaria pela estrutura em rede daquilo que se forma.

Frampton esclarece que, *taksan* do sânscrito, também se refere à habilidade técnica da carpintaria e que, na poesia Veda [13] existia um termo com significado semelhante; quer dizer que o termo tectónico esteve sempre ligado ao aspecto artesanal, no sentido do *saber fazer*, «como aplicação prática de conhecimento estabelecido através das regras dos diferentes níveis de intervenção» [14]; e, também, à prática de um ofício, aplicação inevitável do fazer arquitectónico. O constructo arquitectónico baseia-se projetualmente num saber fazer orientado para a resolução de problemas práticos. A actividade artesanal daquele que *pensa* com as mãos, encontra por isso uma intensa familiaridade com o desenho, com os processos de construção imaginal.

Ainda segundo Frampton, *tekton* aparece já em Homero como a arte da construção em geral mas, também, com a conotação poética que a obra do carpinteiro manifesta. Contudo, no séc. V a.C. dá-se uma alteração no significado que, para além do *saber fazer* da carpintaria, supõe já a noção da *poiêsis* grega, ao trazer à luz o que está oculto, ou seja, ao desvelar qualquer coisa que se encontra escondido. «É evidente que o papel do *tekton* levaria à eventual emergência do mestre construtor ou *architekton*. Num estudo filológico de 1982, Adolf Heinrich Borbein sugere que o termo teria eventuais aspirações a referenciar-se mais numa categoria estética do que tecnológica» [15]. Esta categoria do *saber fazer*, que implica um ofício mas, também, um sentido estético, o de trazer à luz pela *poiêsis*, ainda hoje se faz sentir nas palavras de Siza Vieira. «Há uma questão que me interessa muito da poesia, é o rigor absoluto no emprego da linguagem, creio que há muitas afinidades entre o processo criativo do poeta e a forma de trabalhar em arquitectura, em ambas é necessário rigor, essencialidade, claridade de discurso, uma mistura de ideias rápidas, aparentemente espontâneas mas provenientes de um trabalho imenso» [16]. Neste testemunho, Siza demonstra, por um lado, a importância da cumplicidade estética do saber fazer, como também, denota a complexidade das operações e do conhecimento que implica o exercício da arquitectura, por outro, mostra a relação que ainda hoje se mantém entre *tekton* e *teknè*, entre o ofício e a arte, a construção e a linguagem gráfica (o desenho), fundidos esteticamente.

Ao artesão, ao fazedor de coisas, imputa-se-lhe portanto um conhecimento que a mais ninguém se atribui. Com o decorrer do tempo percebe-se que, da sequência nomeada, de artesão passe a mestre de construção e, consequentemente, a *architekton*.

Renzo Piano é da opinião que um «arquitecto tem que ser um artesão. É claro que quaisquer ferramentas são adequadas. Hoje em dia, as ferramentas podem incluir um computador, um modelo experimental, bem como a matemática. No entanto, é ainda artesanal: o trabalho de alguém que não separa o trabalho da mente do trabalho da mão» [17]. Deste modo, a arte, a *teknè* do *saber fazer aparecer*, que emerge da experiência e, na qual, está implícito o conhecimento técnico incondicional, é o processo que permite ultrapassar problemas, assim como o *tekton*. Deste modo, a tectónica é, ao mesmo tempo, a arte de articular coisas, a construção ou realização de um objecto artesanal ou artístico. Assim, *teknè* e *tekton* expõem-se ao trazer algo que está oculto, estando imbuídos de uma *poiêsis* que acarreta uma disciplina e lhes confere um *saber fazer*. É a «mão [que] capta a qualidade física e a materialidade do pensamento

13. Védico – [Linguística] Diz-se de ou língua indo-europeia, falada na Índia por volta de 1500 a.C. e considerada a forma ancestral do sânscrito. *in* Priberam <www.priberam.pt>. Do sânscrito veda, «saber; conhecimento» *In* Infopédia, Porto Editora. <www.infopedia.pt>.
14. FRAMPTON, Kenneth, Op. Cit., p. 21.
15. *Ibidem*, p. 23.
16. Siza Vieira citado *in* LEYVA, Juan Luis T. de, GARCIA-POSADA, *La palabra y el dibujo: Álvaro Siza*, Madrid, 2012, p. 30.
17. FRAMPTON, Kenneth, *Op. Cit.*, p. 60/1.

e a converte numa imagem concreta» [18] para nela expor uma relação com a memória e o passado em contínuo processo de transformação.

O desenho é, aqui, o elemento que mantém a vocação mais próxima a esse processo, porque ele «apresenta-se sob *a forma* da potência, (...) o desenho *de*-signa, restitui potência e «não-ser» à presença e existência específicas; melhor, ele é, ou restaura, a *passagem* integral da potência ao acto» [19]; por isso, como ciência, como linguagem, como arte, ele restitui e converte a essência multidimensional das sensações corporais em trabalho projetual.

A tectónica encontra a sua afinidade etimológica com o desenho através da palavra *tikto* [20] (produzir). Embora distinta da *teknè*, *tekton* implica, em simultâneo, arte e técnica, e, ainda, também, «conhecimento, no sentido de revelação do que está subjacente a uma obra. Isto é, implica *aletheia*, ou conhecimento no sentido de uma revelação ontológica» [21]. Através da tectónica faz-se, portanto, a ponte entre o desenho, a experiência, a construção e a ideia, em consonância com os distintos modos de fazer e os saberes que põem em evidência a própria ideia. Trata-se de uma ponte fundamental no processo criativo, ainda que, nos dias de hoje, como refere Frampton, as relações que ela estabelece sejam consideradas por muitos como passos ou etapas independentes.

Como a etimologia dos diferentes termos indica, a trama que se desenvolve da intrincada operação das ideias não se incrementa apenas pelo raciocínio; «a cabeça tão pouco é o único lugar de pensamento cognitivo, uma vez que os nossos sentidos e todo o nosso ser corporal, estruturam, produzem e armazenam directamente conhecimento existencial silencioso» [22]. O desenho à mão livre permite este encontro, onde não apenas a cabeça raciocina mas, todo o corpo, através da mão, ao desenvolver as diferentes categorias de apresentação e exposição, ao trazer para fora o que se encontra oculto, isto é, ao projectar; porque o desenho à mão livre tem esta capacidade de se manter em contacto com o que se encontra por revelar, não só pela aptidão háptica e cinestésica mas, essencialmente, pelo contacto ontológico, no sentido em que é através dele (o desenho) que se manifesta o *ser*.

O comentário de Siza Vieira – «uma mistura de ideias rápidas, aparentemente espontâneas mas provenientes de um trabalho imenso» [23] – confirma essa ideia onde, implicitamente, se depreende a amplitude a que se propõe o arquitecto através do desenho. É este o motivo que leva muitos profissionais da arquitectura a considerarem que o desenho é o mesmo que projecto. «A arte, guia-nos para este "princípio", inspecciona as esferas biológicas e inconscientes do corpo e da mente e, ao fazê-lo, mantém conexões com o nosso passado biológico e cultural, o substrato do conhecimento genético e místico. Em consequência, a dimensão temporal essencial da arte aponta mais para o passado que para o futuro; a arte e a arquitectura mais significativas conservam raízes em vez de suprimir e inventar» [24]. Esta ligação com o mundo e o Eu passado não se define como oposição ao novo, mas antes, como continuidade, numa perspectiva de não perder o contacto com o legado, muitas vezes invisível mas presente nas grandes obras.

Sabemos quanto o desenho se manifesta como atitude compulsiva, e, neste sentido, compreendemos quanto a qualidade artesanal da *teknè* e do *tekton* constitui a passagem de testemunho da consciência, conforme nos diz Frampton, de que «o corpo reconstrói o mundo através da sua apropriação táctil da realidade». E, perante essa atitude, é na «repetição» [25] que se torna possível encontrar a diferença.

Pallasmaa adverte que, recusar a sabedoria da tradição é navegar à deriva e não perceber a linguagem tectónica da arquitectura, a sua lógica interna, assim se entende porque, *repetir, nunca é repetir* [26]; e que um desenho nunca se repete, antes, reafirma um conhecimento com conexões existenciais, sensíveis e racionais, configurando inteligível o plano das ideias – do real e do imaginário.

18. PALLASMAA, Juhani, *La mano que piensa – sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona, 2012, p. 12.
19. PAIXÃO, Pedro A. H., *Desenho — A transparência dos signos*. Lisboa, 2008, p. 41.
20. FRAMPTON, Kenneth, *Op. Cit.*, p. 47.
21. *Ibidem*, p. 47.
22. PALLASMAA, Juhani, *Op. Cit.*, p. 9.
23. Siza Vieira *in* LEYVA, Juan Luis Trillo de, GARCIA-POSADA, Ángel Martínez. *Op. Cit.*, p. 30.
24. PALLASMAA, Juhani, *Op. Cit*, p. 17.
25. DELEUZE, Gilles, *Diferença e repetição*. Lisboa, 2000.
26. SIZA, Álvaro, *Imaginar a evidência*, Lisboa, 2013.

Os termos estereotómico e tectónico, categorias consideradas por Semper, são, simultaneamente, os dois tipos de estruturas que se encontram na organização espacial; assim, a estrutura estereotómica define-se como uma unidade espacial de massa e a estrutura tectónica, como a da rede que, pelos materiais associados, define os vazios, tão importantes como os cheios.

Podemos, então, considerar que o espaço estereotómico se deixa vencer pela gravidade, uma vez que é *empurrado* para o solo; observando-se este tipo de solução, sobretudo, em edifícios da arquitectura do passado, como salienta Baeza [27] e, ainda, quando nos dá exemplos das estruturas romanas, caso da Basílica de Magêncio ou do Panteão de Roma, que prepararam caminho para as *delicadas estruturas de "cesta"* dos góticos. Na arquitectura gótica, as soluções permitiam rasgar mais aberturas na procura da luz, tentando abrir e aligeirar a massa da construção.

O espaço tectónico, constituído pela fragmentação construtiva, formada pela *rede* ou *esqueleto*, vence a gravidade ao pairar sob o solo, utilizando para esse fim materiais mais leves; a organização do espaço faz-se, portanto, a partir de materiais efémeros como a madeira que na revolução industrial seria substituída pelo ferro. Por isso, a tectónica está próxima da arquitectura mais recente. «Uma das particularidades mais importantes do aço é a de conseguir a sua máxima durabilidade com o seu carácter leve, para além da sua capacidade de resistir à concentração de forças que passam por ele. A capacidade de resistir aos esforços estruturais que os arquitectos e engenheiros chamam "momentos"» [28]. Compreende-se que a principal característica da rede se constitui mais pelos vazios do que pelos cheios, permitindo que o espaço seja inundado pela luz em todas as frentes. Ao contrário da estereotómica, a estrutura tectónica precisa de se defender da luz, «em que componentes leves e lineares são montados de modo a formar uma matriz espacial» [29]. Assim se entende que o espaço tectónico esteja mais ligado à "ausência" do que à "presença", imaterialidade que o aproxima da luz.

Apesar de estereotómico e tectónico serem distintos, Baeza insiste em dois pontos fundamentais: «A gravidade que constrói o espaço e a luz que constrói o tempo» [30]. É, portanto, pelo controlo destes elementos que o espaço se começa a definir, primeiro porque existe uma relação que é imposta pela gravidade, segundo, porque é pela luz que vivemos, pela aspiração heliotrópica, pela ascensão, pela flutuação imaterial que se estende à dimensão existencial, psicológica e filosófica.

Ao delimitarmos o espaço para que seja comensurável, organizamo-lo segundo estruturas. Frampton cita Martin Heidegger acerca do limite — «O limite não é onde algo termina mas – tal como os gregos o entendiam – onde algo começa e a sua presença se faz sentir...» [31] —, para explicar que a estrutura não só suporta cargas para aliviar as forças da gravidade como, essencialmente, organiza o espaço.

Este, é um assunto que se articula com os diferentes temas que se associam com a representação: quer de modo intuitivo – através da organização imediata da percepção visual onde o primeiro percepto é, precisamente, o limite, da necessidade do cérebro em procurar estruturas organizadoras -, quer de modo racional – utilizando sistemas de representação ou estruturas definidoras de uma malha ou rede.

Os conceitos estereotómico e tectónico estão directamente relacionados com a estrutura e a construção da arquitectura mas, também, com a linha do horizonte, elemento pelo qual o homem determina a sua ligação com a terra ou o seu afastamento. «Com Semper e com Frampton, diríamos que o horizonte é a misteriosa linha que separa o mundo estereotómico ligado à terra pesada do mundo, tectónico ligado ao céu, à luz» [32]. Consequentemente e, em qualquer dos casos, edifica-se o plano horizontal porque é neste plano que o homem estabelece a relação de equilíbrio com o próprio corpo, contrariando a gravidade, tornando-se, por isso, fundamental na procura e criação da estabilidade daquele que projecta e vive o espaço.

27. BAEZA, Campo, *Op. Cit.*, p. 29.
28. *Ibidem*, p. 30.
29. FRAMPTON, Kenneth, *Op. Cit.*, p. 24.
30. BAEZA, Campo, *Op. Cit.*, p. 34.
31. FRAMPTON, Kenneth, *Op. Cit.*, p. 45.
32. BAEZA, Campo, *Op. Cit.*, p. 16.

Mas, a localização espacial do plano horizontal sofreu grandes mudanças no século XX, com o aparecimento de materiais como o aço e o betão, tal como já havia sofrido no início do séc. XIX com o aparecimento do ferro industrializado. «Com o ferro, apareceu pela primeira vez na história da arquitectura um material artificial de construção. (...). O *rail* [da linha férrea] foi a primeira unidade de construção, o percursor da viga» [33]. O ferro foi o primeiro material artificial a estabelecer uma continuidade do plano horizontal. As pontes erigidas com este material foram, sem dúvida, as primeiras obras a contribuírem para a intensificação da continuidade espacial. O primeiro grande exemplo é a *Pont des Arts* [34] sobre o Sena, em Paris, de 1803.

Campo Baeza recorre aos conceitos estereotómico e tectónico para transmitir as diferentes concepções de plano horizontal e suas consequentes apropriações. Baeza assume que o plano horizontal é o ponto de partida de toda a arquitectura e, como tal, estabelece indubitavelmente uma relação com a linha do horizonte.

Intervir no espaço é ter um sentido de apropriação; e, porque esta apropriação implica uma relação com a linha do horizonte, ela compromete-se, por sua vez, com a profundidade. Questões que levantam os problemas principais da arquitectura, sempre que se define o plano horizontal determina-se uma relação de medida, de proporção e de escala.

Podemos dizer que é no plano horizontal que tudo acontece. Procuramos viver num plano horizontal porque temos a necessidade permanente de nos sentirmos estáveis para contrariar a lei da gravidade que nos atira para o solo. Podemos viver numa montanha mas, é com o plano horizontal que fundamos as principais relações de sobrevivência, desde, comer, sentar, dormir e é, também, sobre o mesmo plano horizontal que trabalhamos: pensamos, investigamos, desenvolvemos ideias, desenhamos.

O suporte do desenho é, normalmente, um plano horizontal onde se estabelecem relações da *mão que pensa* perante o próprio plano horizontal. É através deste plano que também se funda a arquitectura. O plano horizontal é no desenho e na arquitectura a plataforma básica e, ao mesmo tempo, o elemento de transposição que transcende o lugar onde ele se constitui, na medida em que o desenho é já arquitectura. Como refere Frampton, «para mim, a história da arquitectura moderna, refere-se tanto à consciência e às intenções polémicas como aos próprios edifícios» [35]. Aqui, depreende-se que mesmo aqueles projectos que não foram edificados materialmente, e, portanto, não passaram do plano do desenho para a tridimensionalidade, se constituem, porém, como arquitectura.

Pelo plano do desenho o homem domina as dimensões do espaço articulando os diferentes sistemas de representação. A estreita relação que se estabelece entre um esquisso e o plano horizontal define a sua cumplicidade com o espaço. «Os croquis, na qualidade de ensaios, não podem ser compreendidos apenas como recursos de representação, como meros suportes de ideias espaciais. Ao contrário, a intenção espacial se refaz presente através deles, os croquis, ao entabuarem discussões sobre o projecto, antecipam o espaço arquitectónico por serem, a seu tempo, o próprio» [36]. Assim, o plano horizontal torna-se tão complexo como o espaço, uma vez que ele é, também, espaço e se funde com ele. A necessidade da análise como elemento fundamental e da sua cumplicidade com o espaço ocorre porque o plano horizontal se manifesta como aglutinador ao erguer, numa acção transformadora, o próprio espaço.

Através do plano horizontal «o arquitecto que estuda projectos e projecta, conhece o prazer de imaginar a origem do mundo criado por outro e é, por sua vez, um cartógrafo e um explorador – um desenho é também uma geografia – que vê o que ninguém viu antes» [37]. A dupla articulação da dimensão táctil e construtiva, que Frampton aborda, está implicitamente relacionada com o plano horizontal porque é através deste que todo o processo se manifesta, quer na teoria quer na prática.

33. FRAMPTON, Kenneth, *História crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona, 1981, p. 29.
34. FRAMPTON, Kenneth, *Idem*, p. 30.
35. FRAMPTON, Kenneth, *Introdução ao estudo da cultura tectónica*. Lisboa, 1998, p. 9.
36. SCHENK, Leandro Rodolfo, *Os croquis na concepção arquitectónica*, São Paulo, 2010, p. 110/1.
37. LEYVA, Juan Luis Trillo de, GARCIA-POSADA, Ángel Martínez, *Op. Cit.*, p. 11.

Tal como vivemos a realidade no plano horizontal dos nossos percursos, a representação em arquitectura, é, obviamente, como a realidade e não mera representação; ela é o lugar de partida que determina a investigação da própria realidade, a ida e volta, o movimento entre o vivo e o representado, o qual, por mais paradoxal que possa parecer, é o processo que possibilita o pensamento da arquitectura.

Adoptando a posição de Frampton, quando assegura que desenho é já arquitectura, aferimos que o desenho à mão livre, também ele, se possa definir como tectónico e estereotómico, ao encontrar características idênticas àquelas que foram inicialmente definidas para estes dois tipos de estrutura.

Partindo desta hipótese: o desenho estereotómico é aquele que está agarrado ao papel por ser mais racional, como plantas, cortes, alçados e axonometrias; e o desenho tectónico, associado à perspectiva, é aquele que se eleva e que sai do plano para trazer à luz uma ideia da representação da realidade mais próxima dos sentidos. Aqui, o desenho, articula a *teknè*, a *tekton* e a *poiêsis*, como um acto *mágico*, e faz aparecer o que se encontrava oculto. A *tekton* associa teknè e *poiêsis*, impulsionada pela *tikto* (arte e técnica), que *faz aparecer* e *traz para a luz* o que está oculto. Esta tríade, articula o saber na espectativa de produzir uma possibilidade.

Neste sentido, as características tectónicas e estereotómicas reflectem-se nos próprios desenhos que representam a arquitectura. Observando as representações planas e ortogonais utilizadas, como processo de representação de um objecto arquitectónico, seja à mão levantada ou executado com instrumentos de precisão, em essência, detecta-se que essas representações são como *cortes de um sólido* que prefiguram uma realidade.

Uma planta não é mais que um corte longitudinal do *objecto* que representa, denunciando a distribuição dos espaços contíguos. A própria noção de planta arquitectónica, a planta do pé ou a planta vegetal, assenta na noção de contacto com a terra. Uma planta encontra-se na base e nasce ou eleva-se a partir dali; ela assenta no chão e, como tal, pressupõe uma forte ligação com a terra, uma das características fundamentais da estereotomia.

A planta arquitectónica, no papel ou em obra, agarra-se ao plano horizontal para fundar e edificar o *objecto*. Compreende-se a sua fusão com a terra e, consequentemente, a procura da luz ao elevar-se pelo alçado, dando forma ao edifício que revela a sua massa.

Na corte e no alçado (secções horizontais ou verticais do objecto), possuem, identicamente, uma realidade que é ocultada pela sua representação abstracta, que apenas se revela na articulação com a planta, num processo de continuidades em ascensão. De outro modo, permanece no plano horizontal num movimento de baixo para cima à procura que a luz os revele.

A axonometria é um sistema de representação um pouco ambígua porque se define por características que pertencem a ambas as estruturas – estereotómica e tectónica. Embora mais próxima da primeira, por um lado, porque se funda como uma massa que não sai do plano, isto é, do *chão*, por outro, parece avizinhar-se da estrutura tectónica, ao prefigurar-se por cheios e vazios e sem hierarquia. O negativo e o positivo associam-se na mesma representação do espaço.

A axonometria parece que vai à procura da luz que a revele. Deste modo, está mais perto das particularidades estereotómicas – procura a luz ao abrir rasgos no plano.

No lado oposto, encontramos a perspectiva com características notoriamente tectónicas. A própria palavra de que deriva, *tekton*, que implica o artesanal ou a habilidade técnica e, como tal, a arte da construção, encontra na perspectiva as suas correspondências operativas. Como sabemos, este tipo de representação exige o conhecimento de regras de construção da imagem para que se afigure o *objecto* da realidade proposta.

A arte da construção da perspectiva à mão levanta implica o *ofício* de desenhador, uma habilidade artesanal (feita à mão) fundada na arte e na técnica. Neste caso, a perspectiva parece estabelecer com a tectónica uma espécie de sinonímia com o desenho.

A perspectiva revela, pois, o que está oculto, o que não se vê, da percepção sensível através dos elementos plásticos que encontram na *poiêsis* a sublimação do que se prefigura. Neste sentido, procura a luz ao mesmo tempo que se defende desta pelo claro-escuro (mancha e cor), estabelecendo uma hierarquia equivalente para os seus efeitos de luz e sombra (cheios e vazios).

O desenho em perspectiva encontra, com efeito, a sua articulação tectónica numa das características projetuais mais decisivas, o espaço-tempo que a luz propõe como experiência continua.

Assim, a perspectiva é como uma estrutura efémera construída por elementos gráficos e plásticos que variam com a presença da luz. A repetição da perspectiva analisada à passagem da luz do dia, nunca é a mesma; na realidade, a variável luminosa, nunca é repetição mas, sim, o lugar por onde o *architekton* vê através de..., isto é, *objectivando* em imagens aquilo que se prefigura no modo como o corpo vive o espaço.

A perspectiva articula-se com a tectónica ao afirmar-se como potencial de expressão construtiva ou ainda, como *poética da construção* [38], concebidas pela razão e pela força expressiva da intuição, enquanto modos de pensamento e de organização espacial.

Os sistemas de representação ortogonais engendram o espaço como se este existisse em modo de compressão, segundo uma característica que define, implicitamente, os materiais estereotómicos ao trabalharem o espaço por sobreposição das partes.

No entanto, todos os sistemas de representação se encontram mais do lado da tectónica na relação que estabelecem com o processo projetual, uma vez que as suas imagens se fundam num modo construtivo contínuo que exige um *saber fazer*, sensível e inteligível, complexo. O desenho (através dos seus elementos plásticos, que também têm características que se identificam com a tectónica e o estereotómico), podendo estar mais próximo das características da própria estrutura tectónica e, por isso mesmo, da sua leveza ou aparência luminosa, possibilita a criação de representações que progridem numa articulação mais vasta, promovendo a investigação de novas configurações e hipóteses espaciais.

38. FRAMPTON, Kenneth, *Op. Cit.*, p. 20.

ENTRE O DESÍGNIO DE TORRE E A CONCRETIZAÇÃO DE UM GAVETO

ANDRÉ SANTOS

Desde a finalização do primeiro edifício construído na cidade do Porto, a que foi atribuída a designação de arranha-céus (edifício Rialto, em 1940-48), até à conceção do primeiro edifício-torre destinado ao programa de habitação plurifamiliar (edifício Montepio-Geral, em 1959-68), decorreram onze anos, ao longo dos quais a evolução urbana do Porto não atingiu significativa expressão. Ainda assim, os artefactos arquitetónicos protagonizaram um desempenho singular naquela evolução em que, a conquista da verticalidade, assume um percurso inédito. O primeiro argumento deste texto enquadra (um) destes objetos enquanto momentos de desígnio urbano, comprometendo-o, para além da sua condição simbólica, com a responsabilidade face a um valor maior, a cidade. Desde logo, por ser consequência de uma atitude de planeamento urbano que, na sua forma mais abstrata de interpretar e traduzir a complexidade, convoca a capacidade de inovar procurando e incentivando a novas soluções cuja originalidade apela aos sentidos e estimula emoções. Defende-se o desafio de habitar em altura, também enquanto consequência das estratégias de planeamento e evolução da cidade entendida como organismo de articulação, mediação e hierarquização dos espaços públicos. O segundo argumento, pretende desmistificar o desígnio de torre, que o edifício transporta, desde que assumiu protagonismo decorrente do planeamento urbano, propondo-se uma releitura capaz de acentuar a sua condição de gaveto na afirmação de continuidade da frente urbana.

palavras-chave: **Torre, Gaveto, Habitação em altura, Habitação plurifamiliar, Agostinho Ricca**

INTRODUÇÃO

O edifício Rialto (também conhecido por Casa do Maurício) que, durante a sua construção, em 1944, ficaria conhecido como o primeiro *arranha-céus* da cidade do Porto, foi construído na praça de Dom João I, segundo projeto dos arquitetos Rogério Azevedo [1] e Baltazar Castro [2].

Apesar da sensação que provocou na população portuense, o edifício (apenas) atingia uma altura correspondente a dez pisos repartidos em dois pisos com programa comercial na definição de um embasamento recuado e oito pisos destinados a habitação. Apesar da sua cércea não alcançar os quarenta metros, comparativamente com a escala e a altura, dos edifícios destinados à função habitacional, representava à época, na cidade do Porto, uma efetiva excecionalidade.

Este sentido de pioneirismo não se esgotou no desafio da afirmação da verticalidade, tendo o edifício resultado de um complexo processo de licenciamento impondo sucessivos aditamentos. O *Conselho de Estética e Urbanização da Cidade do Porto* [3], considerando o edifício demasiado arrojado, nomeadamente na imagem veiculada pela fachada principal, contribuiu para condicionar a certificação de modernidade e de vanguarda que o edifício, intencionalmente pretendia protagonizar.

Apesar deste acontecimento, a construção em altura destinada ao programa da habitação plurifamiliar, apenas viria a emergir a partir de meados da década de 60, fruto de um contexto social, e sobretudo económico.

Estas circunstâncias desencadearam um fervor de investimento realizados por instituições financeiras que, desta forma, introduziram uma forte dinâmica de desenvolvimento e alteração no tecido urbano da cidade.

É neste âmbito que o edifício de habitação designado como *Torre Montepio-Geral* (1959-68), implantado na rua de Júlio Dinis, é enquadrado, apossando-se da peculiaridade de corresponder ao primeiro edifício-torre concebido e construído na cidade do Porto.

O seu protagonismo, enquanto objeto simbólico, cuja altura, materialidade, elegância e imagem reforçam, deve-se primeiramente, a uma condição de compromisso e de dever para com a cidade, expectativa que lhe seria solicitada em momento anterior à sua existência enquanto projeto. Ao contrário do que o protagonismo, enquanto peça exemplar de arquitetura possa sugerir, a sua existência foi incentivada e ampliada, por uma cadeia de momentos de intencionalidade, na conformação e desenvolvimento urbano.

A clarificação e o entendimento da condição de responsabilidade que o edifício desenha com, e para com a cidade, à semelhança do contexto que enquadrou o edifício Rialto, constitui o primeiro objetivo deste texto. Neste sentido, pretende-se contribuir para a desmistificação do objeto arquitetónico enquanto elemento independente e, pelo contrário, enquadrar e justificar a sua existência, a partir de um desígnio urbano. Recordando Lynch em Imagem da Cidade, defende-se que, a representatividade e a afirmação dos elementos significantes encontram a sua justificação na escala urbana, superando o valor objetual e contribuindo, deste modo, para um bem maior, o da responsabilidade perante um coletivo – a cidade. "*A característica de um elemento marcante viável é a sua singularidade, o contraste com o seu contexto ou pano de fundo*." (Lynch, 1982: 113). Segundo este parecer, a originalidade de um edifício-torre, ultrapassa a sua dimensão individual para encontrar um sentido simbólico, sobretudo a partir do desempenho e do protagonismo que arroga diante da circunstância urbana.

Complementarmente, e invocando-se o conceito de monumento (que no contexto da sua responsabilidade para com a cidade se assume com valor idêntico ao anterior), permitimo-nos compreender que "... *um facto urbano*

1. Rogério dos Santos de Azevedo (1898-1983), arquiteto e professor, oscilando entre a afirmação dos ideais do *Movimento Moderno* e uma atitude mais tradicionalista, concebeu alguns edifícios singulares, como por exemplo a Garagem do Comércio do Porto (1930-32) e o edifício Rialto (1940-48).
2. Baltazar da Silva Castro (1891-1967), arquiteto que no início da carreira integrou a *Direção Geral de Edifícios e Monumentos Nacionais* (DGEMN). Desenvolveu alguns projetos em parceria com Rogério de Azevedo, nomeadamente os dois projetos já citados.
3. Organismo integrado na Câmara Municipal do Porto, responsável pela avaliação dos pedidos de licenciamento da iniciativa privada, pronunciando-se sobretudo pelas questões de natureza estética.

singular, elemento morfológico individualizado pela sua presença, configuração e posicionamento na cidade e pelo seu significado." (Lamas, 2010: 104), constitui igualmente um exemplo de relação biunívoca entre edifício e cidade.

Finalmente, pretende-se reenquadrar o entendimento do edifício, entre o desígnio original de querer ser torre, e a condição posterior, que o impele a assumir uma condição de gaveto urbano.

TORRE (O CONCEITO)

O termo torre deriva de *turris* [4], cujo entendimento mais consensual, conduz a uma expressão afirmativa e assertiva da verticalidade.

O seu sentido original é vulgarmente associado a determinados tipos de edifícios que não são os que necessariamente sustentam a função habitacional. Esta intuição é naturalmente compreensível pelo desempenho e significado que as torres foram adquirindo ao longo da história. Desde a função militar (normalmente associada à defesa), à função religiosa, evoluindo para a versão laica declarativa do poder, ou ainda de comemoração, as torres foram pontuando o território enquanto elementos potenciadores de singularidade, incorporando praticamente sem exceção um valor simbólico. As torres que, num momento posterior, passaram a sustentar programas de serviços, representam igualmente, a versão moderna da manifestação do poder que, migrando da dimensão social se transferiu para a esfera financeira, numa afirmação do capital.

De alguma forma se poderá defender que, se numa primeira instância, o objetivo da torre é o de observar, a sua evolução vem determinar que, mais recentemente, a condição se concentre na exigência de ser vista.

MORFOLOGIA

As torres podem adquirir diversificadas morfologias, particularmente se forem parte integrante de um edifício composto por diversos volumes.

No início do século XX encontram-se exemplos notáveis de dois tipos de torres. Por um lado, os edifícios que correspondem a paralelepípedos densos, como The Fair Store, William Baron 1890-91, torre característica de Chicago, apresentando uma morfologia de sentido mastodôntico [5] e, por outro, aqueles cuja secção horizontal vai diminuindo em socalcos ao longo do seu desenvolvimento vertical como Woolworth Bld., Cass Gilbert 1911-13, torre característica de Nova Iorque que, por se verem obrigadas a cumprir com legislação sensível ao aproveitamento da insolação direta, apresentam uma morfologia mais elegante e esguia.

Naturalmente que o objeto torre com maior singularidade e notoriedade será a torre independente, ou seja, a que não se apresenta acoplada ou comprometida com outra parte da construção, adotando uma posição individualizada ou isenta (Torre Burgo, Eduardo Souto de Moura 1991-07).

Importará esclarecer que, apesar da necessidade de uma expressiva condição vertical, a altura não constitui um atributo suficiente para assegurar a um edifício, o estatuto de torre. Desde logo, a altura deve ser confrontada com a massa volumétrica do edifício, devendo valorizar-se um sentido de elegância e esbelteza, ao contrário de uma proporção atarracada. De facto, convém verificar um requisito que induz a proporcionalidade entre as três dimensões envolvidas e remete para a necessidade de a altura ser manifestamente diferente das outras duas dimensões que definem o perímetro planimétrico (cuja configuração, ou organização compositiva, é recorrentemente desenhada pela simetria, ou dupla simetria).

Desta forma, ficam excluídos do conceito de torre os edifícios igualmente altos, mas em que uma das dimensões em planta seja notoriamente diferente da outra, casos em que se deverão encaixar na designação de edifícios-lâmina.

4. Termo em latim utilizado para designar edifícios, ou partes de edifícios, cuja altura se destaca das restantes dimensões que definem o perímetro planimétrico, ou de implantação.
5. A partir de meados do seculo XX, em Chicago também se passariam a adotar as torres originais de Nova Iorque.

E como veremos, a partir deste exemplo em concreto, a condição urbana, a caracterização morfológica e a organização do programa interno, são ainda fatores determinantes para a avaliação do conceito de torre.

TORRE HABITACIONAL (O CASO DO PORTO)

A cidade do Porto não é uma cidade de torres. Ainda assim, em 2018, contabilizavam-se 125 torres distribuídas por 75 diferentes conjuntos, sendo a maioria destinada à função habitacional. É de salientar que, até ao ano de 1975, a cidade contava apenas com 31 torres, organizadas em 18 conjuntos.

Elevando o sistema de acesso designado por vertical múltiplo [6], a exploração da altura é também assegurada pelos ascensores, cuja inovação assume importância determinante. As torres habitacionais surgiram a partir de 1959 e desenvolveram-se, lentamente, até à revolução de 1974 [7], momento a partir do qual, a premência no realojamento das populações em condições precárias, maioritariamente proveniente das ilhas [8], foi impondo a construção de torres em quantidade cada vez mais expressiva, mas menos qualificadas arquitetonicamente. Todavia, são de eleger alguns exemplos paradigmáticos e qualificados que, na interpretação tardia que caracteriza a adesão nacional aos ideais do *Movimento Moderno*, se desenvolveram no primeiro momento (Torre Montepio-Geral, Agostinho Ricca 1959; Parque residencial do Luso, José Carlos Loureiro 1959; Torres da Pasteleira, Sérgio Santos 1962; Edifício Miradouro, David Moreira da Silva e Maria José Marques da Silva 1963; Edifício Douro, Agostinho Ricca 1965; Torres vermelhas da Pasteleira, João Serôdio e Luís Almeida d´Eça 1966; Edifício na rua António Patrício, Arménio Losa 1969). Já na vigência do regime democrático, as torres habitacionais produzidas, não se consideram merecedoras de notoriedade, denotando um significativo empobrecimento na qualidade destes edifícios.

RUA (O CONTEXTO)

A rua de Júlio Dinis deve ser compreendida na relação com a polaridade do novo centro protagonizado pela Boavista. Contrapondo-se ao centro histórico e consolidado, a Boavista protagoniza o crescimento da cidade para ocidente, tomando conta de territórios desprovidos de urbanidade.

O planeamento e a construção da ponte da Arrábida (1952-63), veio incentivar o desenvolvimento do novo centro da Boavista, remetendo para a rua de Júlio Dinis a responsabilidade de ligação entre os dois polos da cidade.

A rua de Júlio Dinis foi sendo desenvolvida em fases distintas, não obedecendo a um único gesto de planeamento. Ao contrário, as etapas que assinalam a sua construção, correspondem a atos projetuais que se sucedem em função das vontades, das necessidades e das oportunidades reveladas ao longo de um período de cerca de cem anos, justificando as torções horizontais e as inflexões verticais.

O primeiro e mais marcante momento corresponde à abertura da praça Mousinho de Albuquerque em 1868, enquanto era apenas um semicírculo, do qual irradiavam cinco ruas. A rua de Júlio Dinis (até à rua da Saudade) acabou por se unir à circunferência depois do desenho aprovado em 1881, momento em que passam a ser oito as radiais que constituem a estrutura indutora do desenvolvimento dos tecidos deste novo centro da cidade. O segundo momento corresponde ao plano de 1880, em que se prolongou o eixo entre a rua da Saudade e a rua da Piedade, obrigando uma inflexão, seguido de um terceiro gesto que, em 1933, rasgou a ligação até à rua do Triunfo (onde se localiza a frente do recinto do palácio de Cristal) [9].

6. Sistema de acesso que congrega a continuidade de uma caixa de escadas acompanhando o desenvolvimento em altura do edifício, com um núcleo de elevadores.
7. Na data de 25 de abril de 1974, através de um golpe militar, foi derrubada a ditadura do Estado Novo e instaurado um regime democrático.
8. As ilhas constituem núcleos de habitações que se desenvolvem longitudinalmente ao longo de um estreito caminho, não dispondo de aberturas nos restantes lados.
9. Construído para a *Exposição Internacional do Porto* de 1865, pelo arquiteto Thomas Dillen Jones.

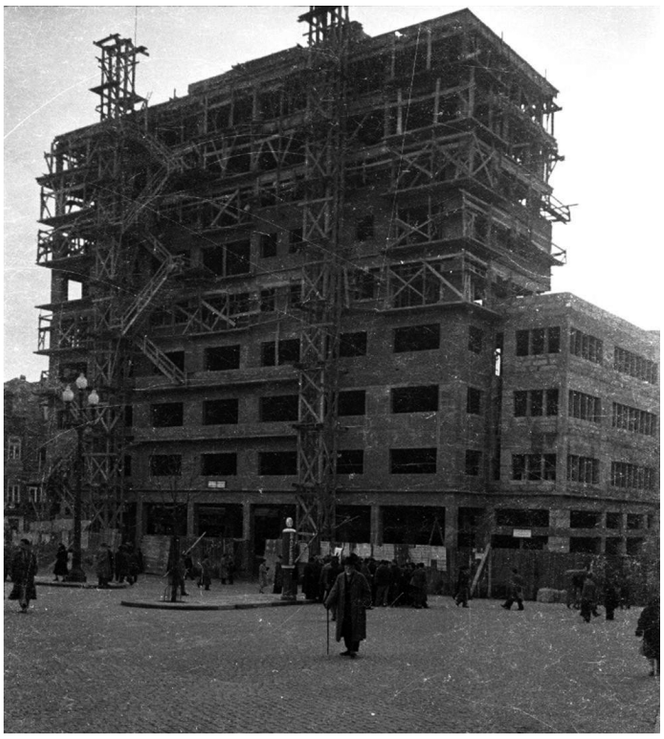


Fig. 1: Fotografia do prédio Maurício Rialto em construção (1943).
© http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/713483/?

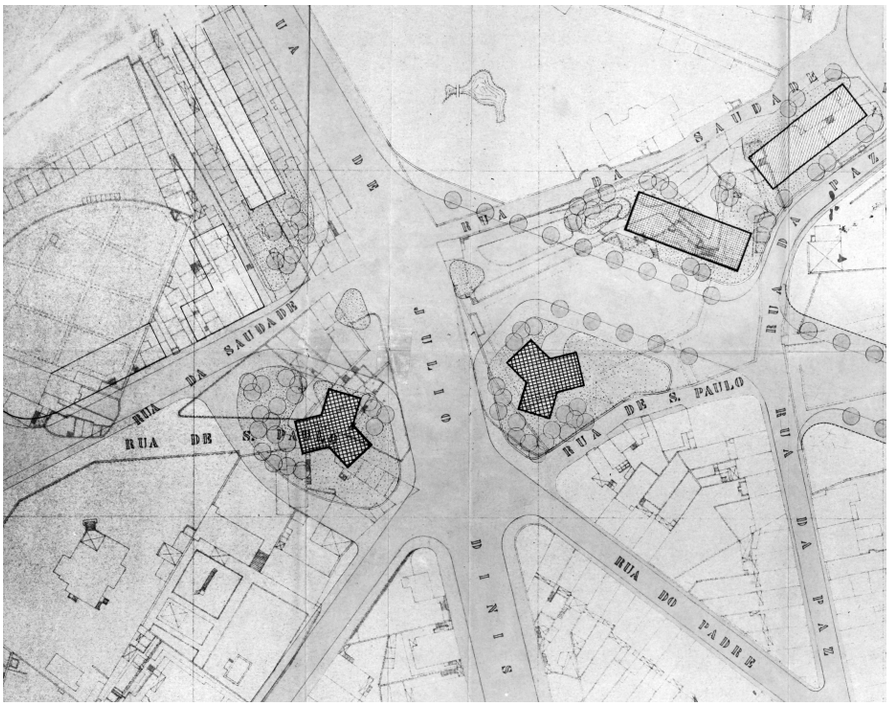


Fig. 2: Desenho do estudo do prolongamento para a rua de Gonçalo Cristóvão,
no momento de inflexão da rua de Júlio Dinis com a implantação das duas torres (1956).
© Arquivo Municipal do Porto.



Fig. 3: Desenho do estudo de "Implantação de Blocos junto à rua Júlio Dinis" (1959) © Arquivo Agostinho Ricca.

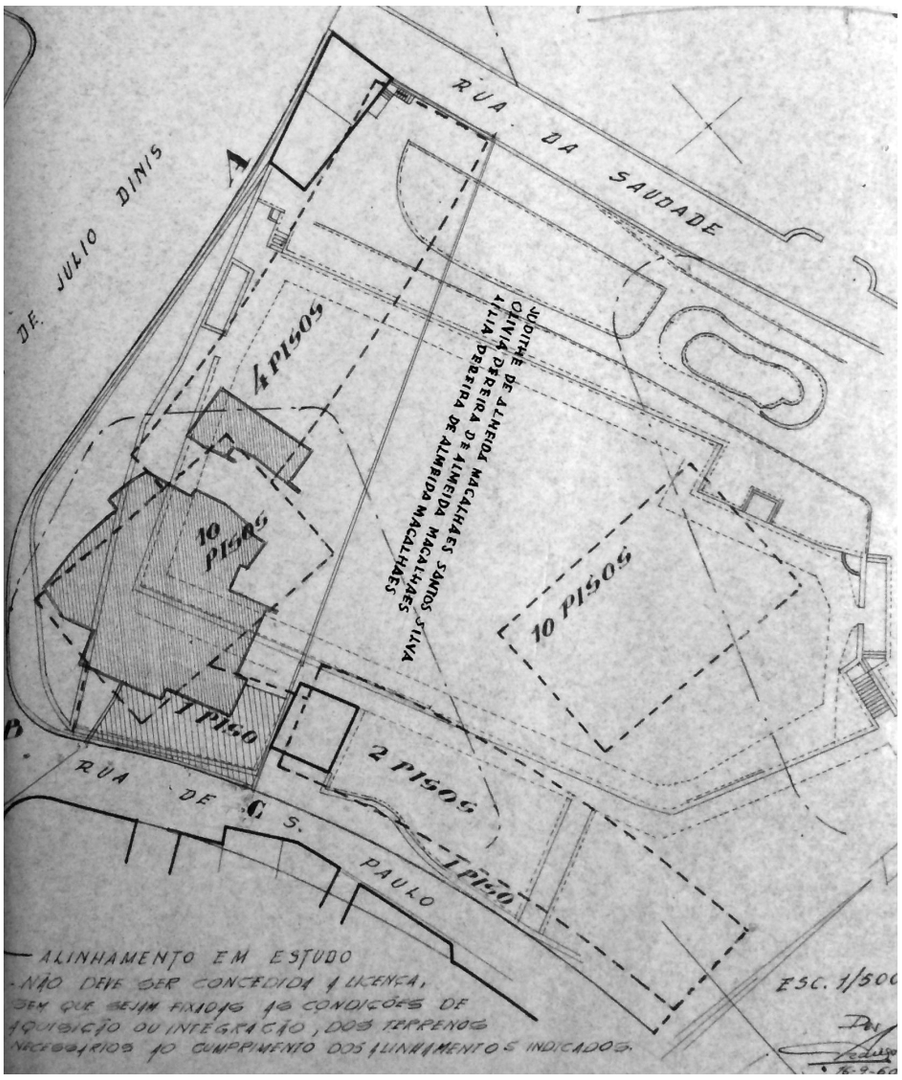


Fig. 4: Implantação do edifício-torre sobre planta topográfica da Câmara Municipal do Porto (1960). © Câmara Municipal do Porto.



Fig. 5: Fotografia do edifício ainda em construção, enfatizando a situação de gaveto entre a rua de Júlio Dinis e a rua de São Paulo (1962). © http://gisaweb.cm-porto.pt/units-of-description/documents/276554/



Fig. 6: Fotografia da fachada principal, orientada a poente em que se salienta a articulação das duas direções que conformam o eixo viário da rua de Júlio Dinis (2018). © André Santos.



Fig. 7: Fotografia do terraço sobre o primeiro tramo da rua de Júlio Dinis, sendo visível a praça Mousinho de Albuquerque (2018). © André Santos.

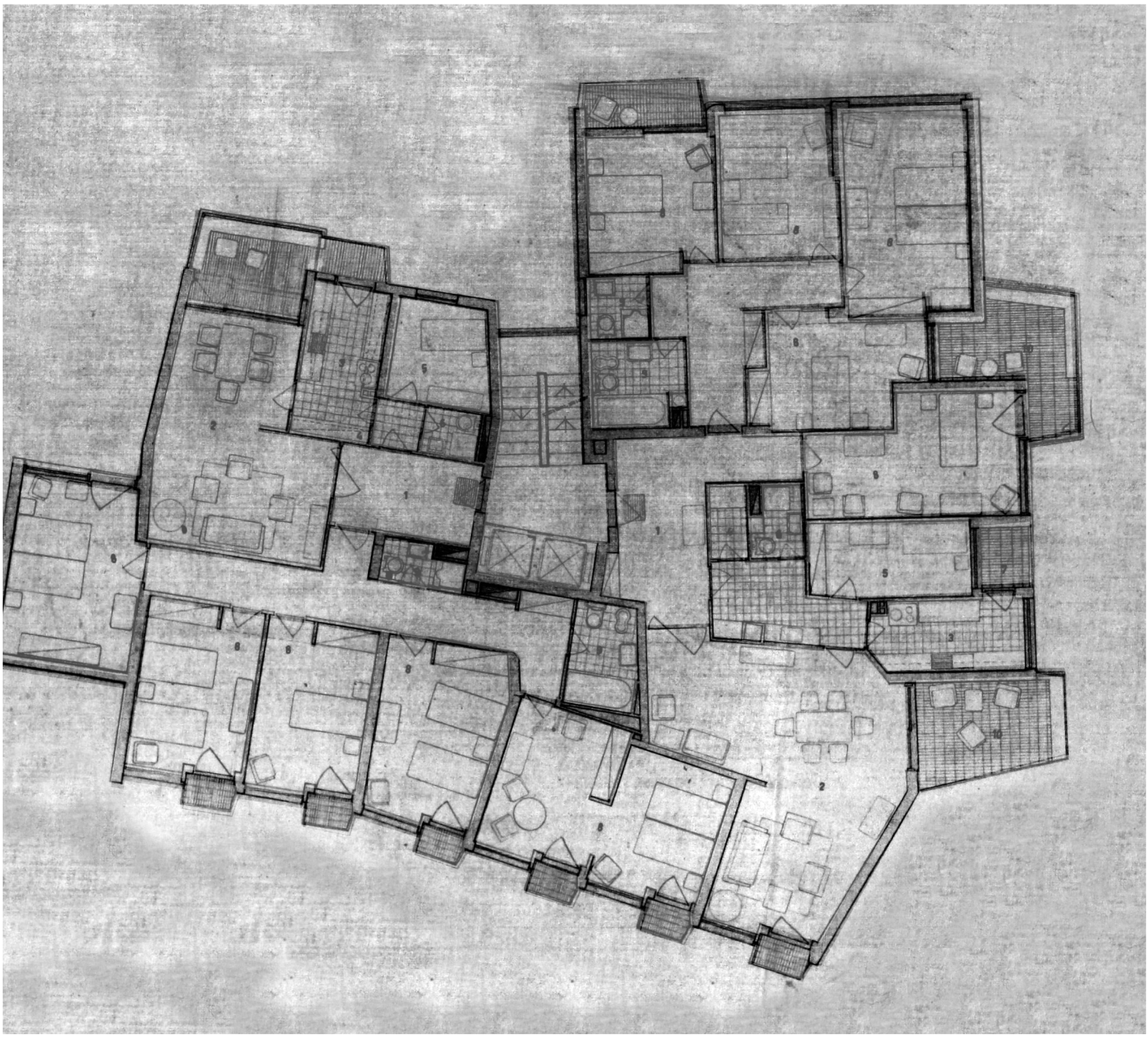


Fig. 8: Planta do piso 1 e 2 (tipologias T4 e T5), correspondente ao processo da fase de Licenciamento (1961). © Câmara Municipal do Porto.

Em 1956, o Gabinete de Urbanização da Câmara Municipal do Porto, inspirado numa ideia de 1941, planeou [10] a ligação direta daquele momento de inflexão da rua de Júlio Dinis à praça da República (e à rua de Gonçalo Cristóvão), valorizando consideravelmente o significado daquela charneira. A singularidade urbana desse local foi ainda elevada com a pretensão de se construir duas torres de geometria irregular e de dez pisos de altura, ladeando a rua de forma simétrica, afirmando-se assim a dupla confluência urbana.

Apesar da aprovação do plano, a artéria nunca viria a ser aberta, tendo-se procedido a uma revisão do estudo, para uma versão de menor impacto, na qual se mantinha a ideia de construção de uma torre no lado nascente da rua de Júlio Dinis.

O estudo [11] da autoria do arquiteto Veloso Correia, realizado em 1959, veio a constituir a situação base definidora das regras urbanísticas e morfológicas para a construção de um edifício, igualmente com dez pisos, no momento em que o banco Montepio-Geral adquire o terreno com o objetivo de investir num edifício habitacional destinado ao arrendamento.

Comparando estes dois estudos, é de salientar a profunda alteração que se verifica na estratégia de implantação. Se em 1956, o objeto proposto, era intencionalmente afirmador de uma condição de independência, na qual a maior altura lhe afirmava uma inequívoca condição de torre, no estudo de 1959, apesar de se manter a designação (torre), e o número de pisos (10), o edifício a implantar junto à rua de Júlio Dinis, assume uma condição de comprometimento com a frente de rua, estabelecendo continuidades a norte e a nascente, com dois edifícios, de 4 e de 2 pisos, respetivamente. De facto, a implantação desenhada em 1959, ao ter como propósito colmatar e preencher o espaço disponível, resultante da anulação da ligação à rua de Gonçalo Cristóvão, afirma a condição de cunhal com a rua de São Paulo, imputando ao edifício, a responsabilidade de resolver um gaveto [12].

Neste contexto, o edifício-torre do Montepio-Geral, é (também) um símbolo arquitetónico que incorpora o desígnio de crescimento e de protagonismo do novo centro da Boavista.

EDIFÍCIO (O OBJETO)

Tornando-se evidente que a cidade determina, em primeira instância, o protagonismo da condição objetual do edifício, é a partir desta ordem, deste compromisso, e desta responsabilidade que se define e caracteriza o objeto arquitetónico, que assim responde e integra desígnios (aparentemente) exógenos.

O arquiteto Agostinho Ricca [13], a quem o banco Montepio-Geral encomendou em 1959 o projeto do edifício-torre, a partir da análise do contexto, propôs imprimir um maior destaque àquele local da rua de Júlio Dinis, evidenciando uma particular sensibilidade na resolução da inflexão impressa no arruamento.

Exemplo disso, é o facto de a fachada principal, orientada a poente, se desenhar de forma descontínua, acentuando a subtil integração das duas direções urbanas que ali convergem. Essa estratégia do autor, que atende e reage ao contexto urbano, proporciona uma maior integração do edifício, determinando, ainda que inconscientemente, a diminuição da sua autonomia enquanto edifício-torre. De facto, apesar do edifício projetado por Ricca, manter na essência os pressupostos que advém do plano de 1956, a sua implantação, a sua morfologia, e a sua organização funcional interior, favorecem, como veremos, uma leitura que contraria o desígnio original de ser torre.

10. O *Estudo da Urbanização na confluência da rua de Júlio Dinis com o prolongamento da rua de Gonçalo Cristóvão para Oeste* constituiu o processo 279/56, sendo aprovado a 20 de novembro de 1956.
11. O estudo de *Implantação de Blocos junto à rua Júlio Dinis* viria a determinar a planta topográfica 735/59 emitida a 3 de julho de 1959.
12. Note-se, que neste plano, a implantação onde se viria a construir o edifício-torre Montepio-Geral, é repetida noutros dois edifícios de igual morfologia, num progressivo afastamento da rua de Júlio Dinis.
13. Agostinho Ricca Gonçalves (1915-2010), arquiteto nascido no Porto. Colabora com o arquiteto Giovanni Muzio no 1º *Plano de Urbanização da Cidade*, e com o arquiteto Rogério de Azevedo na *Direção-Geral dos Monumentos Nacionais*. A partir de 1941 desenvolve atividade profissional com o arquiteto Januário Godinho e depois de 1943 passa a exercer a atividade liberal, projetando centenas de edifícios, de onde se destacam uma quantidade significativa de torres.

Não deixando de revelar consciência sobre a relativa normalidade do programa habitacional, Ricca não abdicou de enfatizar a expressão arquitetónica, recorrendo à colaboração do pintor António Cruz [14]. Para realçar a imagem do edifício, optaram por uma composição utilizando diferentes peças de cerâmica vidrada em vários tons, que oscilavam entre o ocre, o laranja e o castanho. Produziam, simultaneamente, um efeito sensível e delicado numa visão de proximidade e um poderoso e sonante numa de maior afastamento.

"*Nem a feição mais utilitária das construções modernas justifica a sua inferioridade artística porque, fazendo reagir as instituições da harmonia sobre as necessidades da construção, um bloco de habitações ou um edifício industrial podem ser tão belos como (...) uma basílica. Podem ser? Devem ser!*" (Ricca 1987: 16).

A familiaridade de Ricca com os ideais do *Movimento Moderno* foi manifestamente expressa em vários domínios, como ter sido membro fundador da O.D.A.M. [15].

No entanto, nas soluções arquitetónicas, na organização espacial, na conformação morfológica e na composição global da imagem do edifício, a expressão da modernidade são já consequência de um processo crítico daqueles valores. Posicionando-se mais próximo de Aalto e, sobretudo, de Scharoun, contraria a mais pura racionalidade corbusiana, e incorpora as tradições locais, nomeadamente no que diz respeito à expressividade dos revestimentos cerâmicos e à variedade cromática.

"*Ao contrário dos exemplos (...), em que os modelos modernos são evidentes, neste edifício parecem apontar-se novas orientações como as referências a um certo organicismo*." (Gonçalves, 2001).

A organização do edifício, divide-o na vertical em quatro partes. Uma primeira, enterrada, com dois pisos destinados ao estacionamento automóvel, sobre o qual se instala uma segunda, do piso térreo com a entrada e respetivo átrio, as escadas e elevadores, e um espaço igualmente reservado a garagem automóvel. Esta situação que, entretanto, reverteu para uma função comercial, estabelecia continuidade com o acesso automóvel que, partindo da rua de Júlio Dinis e passando por baixo do edifício, possibilitava deixar os inquilinos à porta, e seguir para a garagem com o veículo. Do lado poente, esta passagem era complementada com a habitação do porteiro.

Na terceira e mais expressiva parte, desenvolvem-se os pisos destinados aos apartamentos, integrando: dois fogos do tipo T5+1 [16] nos três pisos iniciais; três fogos do tipo T3+1, entre o quarto e o oitavo pisos; e, numa maior variedade compositiva, no nono e décimos pisos, articula-se uma composição de um T2+1, um T3+1 e de um T4+1, num total de vinte e sete apartamentos. O último e quarto momento é definido pelo remate do edifício que é concluído superiormente por um esplendoroso terraço, manifesto consciente à arquitetura do *Movimento Moderno*.

No entanto, e apesar da assertividade da imagem, e do seu usufruto coletivo, a função a que se destinou originalmente resulta empobrecedora da sua essência.

"*A fim de evitar o tão triste espectáculo dos estendais de secagem de roupas pelas varandas do prédio, (...) entendemos que (...) se poderiam localizar no terraço, sem qualquer prejuizo para os locatários, que a este terão acesso rápido pelo monta-cargas, e com grandes benefícios para a estética do edifício-torre*." (Ricca, 1960: 3).

A condição de cunhal urbano que o edifício ocupa determinou que o sistema de acessos verticais se implantasse numa zona mais interior, com menor iluminação. Ainda assim, a implantação da escada coletiva não prescindiu de um posicionamento se destaque na fachada tardoz que, beneficiando da entrada da luz natural, se apresenta como símbolo de modernidade.

14. António Amadeu Conceição Cruz (1907-1983), foi um conceituado pintor e escultor.
15. *Organização dos Arquitectos Modernos*, criada no Porto em 1947.
16. A denominação utilizada de T5 é definidora de um apartamento com cinco quartos, sendo de notar que a referência ao +1, decorre da incorporação de um quarto menor e contíguo às zonas de serviço, destinado à empregada interna, devendo-se notar que, à época, mesmo nos fogos de menor dimensão, como o T2, o quarto para a empregada não era prescindível.

Analisando a organização interna dos fogos, verifica-se a exemplar concentração das zonas que não carecem de luz natural, como os sanitários, aglutinados em torno daquele momento central. Os quartos, maioritariamente orientados a poente e a sul beneficiam de excelente exposição solar, que apenas contrasta com uma das salas orientada a nascente.

Neste sentido, poder-se-á considerar que os apartamentos são organizados em função de três vetores fundamentais: a orientação solar; a concentração das zonas de águas em torno do núcleo central definido pelos acessos verticais e, por uma sensibilidade e inteligência que ordena as diferentes partes do fogo, a partir de uma lógica vivencial, de hierarquia das zonas de dia e de noite; e da sua relação com a porta de entrada.

"*Na distribuição das peças de cada habitação nada há a assinalar de novo. Como sempre que isso é possível, foi nosso objectivo diferenciar perfeitamente as várias zonas, íntima, de estar e de serviços, localizando a zona íntima longe da entrada ou de modo a que esta não pudesse ser fácilmente devassada, a zona de estar em contacto directo com o vestíbulo, a zona de serviços também em contacto com o vestíbulo com comunicação mais discreta*." (Ricca, 1960:1).

Na composição interna do edifício são evidentes as referências diretas à obra de Hans Scharoun, pela leitura do edifício Romeo em Stuttgart (1954-59) e pela interpretação do complexo de Charlottenburg-Nord em Berlim (1954-61), obras que decorreram em momento contemporâneo com o início do projeto para a torre Montepio-Geral. As similaridades que se verificam na geometria irrequieta e quebrada que orienta a disposição dos vários compartimentos; na efetiva visibilidade que as varandas proporcionam, quer na conformação dos interiores, quer na projeção dessa condição para a demarcação da imagem exterior; e na subtil utilização de uma fachada cega, esclarecendo a conceção da torre Montepio-Geral como um ato imensamente devedor de uma cultura arquitetónica alicerçada no conhecimento e identidade daqueles exemplos de Scharoun.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em meados dos anos 60, um conjunto de jovens, filhos da burguesia, deram início a uma nova forma de habitar – coletivamente e em altura. Esta inovadora forma de viver em conjunto, assentou numa dupla condição de modernidade. Se por um lado, a zona da Boavista, assumiu o protagonismo de afirmar uma nova e emergente polaridade na cidade, por outro lado, o edifício do Montepio-Geral representa uma rutura com os valores burgueses, atestando o ato de habitar enquanto partilha de momentos coletivos (garagem, entrada, átrio, acessos verticais, terraço), e obviamente, a imagem que a todos pertence. O apartamento insurge-se contra a moradia, a sala comum marca presença contra uma maior especialização funcional, e o quarto para a empregada persiste, integrado na zona de serviço do apartamento, embora a dupla entrada, se tenha anulado.

Uma peça arquitetónica, mesmo a mais paradigmática, não pode ser entendida como um facto isolado sobretudo das circunstâncias urbanas em que se integra. Pelo contrário, mesmo no contexto dos edifícios mais relevantes (principalmente nesses), a sua natureza é determinada também por especificidades urbanas, que impõem responsabilidade perante o bem coletivo da cidade. Esta é uma das especificidades deste edifício, determinado em primeira instância, pelo planeamento da cidade, como elemento que, pela sua implantação, morfologia e significado, materializa uma solução inovadora de desígnio urbano.

Sendo consensual que na origem, este edifício foi pensado estrategicamente como uma torre – enquanto elemento isolado que assinala uma inflexão urbana – na sua concretização, a reação ao contexto e a incorporação de valores tradicionalistas motivaram que se desenhasse enquanto objeto que assume a responsabilidade de resolver a viragem entre dois arruamentos, afirmando-se pelo sistema de acesso vertical múltiplo, numa condição de gaveto. Desta forma, o edifício incorpora um conjunto de ingredientes que o afastam do entendimento de edifício-torre, ou de torre, como a existência de uma fachada principal que incorpora a responsabilidade de desenhar a imagem do espaço público (poente), de uma fachada de tardoz que claramente assume uma condição de traseiras (nascente), e de uma empena (que em parte se assume como fachada cega).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barbosa, Cassiano. (1980) ODAM. Organização dos Arquitectos Modernos. Porto 1947-1052. Porto: Edições ASA.

Carvalho, Isabel. (2013) A evolução urbana do Porto e os seus planos urbanísticos. Das origens ao século XXI. Porto: Câmara Municipal do Porto.

Fernandes, Fátima; Cannata, Michele. (2002) Guia de arquitectura moderna. Porto 1925-2002. Porto: ASA Editores II, S.A.

Fernandes, Manuel Correia. (2001) Campo do Luso. *in* Figueira, Jorge; Providência, Paulo; Grande, Nuno (comis.) Porto 1901-2001. Guia de arquitectura moderna. Porto: Livraria Civilização Editora.

Gonçalves, José Fernando. (2001) Prédios de Rendimento. *in* Figueira, Jorge; Providência, Paulo; Grande, Nuno (comis.) Porto 1901-2001. Guia de arquitectura moderna. Porto: Livraria Civilização Editora.

Gonçalves, José Fernando. (2013) Agostinho Ricca. Vila do Conde: Verso da História.

Lamas, José Ressano. (2010) Morfologia Urbana e desenho da cidade. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Lousa, António. (2001) Edifício-torre. *in* Figueira, Jorge; Providência, Paulo; Grande, Nuno (comis.) Porto 1901-2001. Guia de arquitectura moderna. Porto: Livraria Civilização Editora.

Lynch, Kevin. (1982) A imagem da cidade. Lisboa: Edições 70.

Ricca, Agostinho. (1960) Memória descritiva. Porto: Câmara Municipal do Porto.

Ricca, Agostinho. (1987) rA n.º 0. Porto: FAUP.

Ricca, Agostinho; Rodrigues, Jacinto. (2004) Agostinho Ricca, projectos e obras de 1948 a 1995. Porto: Ordem dos Arquitectos.

Rodrigues, Jacinto. (2015) Agostinho Ricca, arquitetura, obra e desenho. Lisboa: Uzina Books.

O DESENHO ARQUITECTÓNICO PRÉ-RENASCENTISTA

DANIEL OLIVEIRA

O acto de desenhar tem convivido desde tempos remotos coma prática arquitectónica, ainda que de modos distintos dos que hoje conhecemos e praticamos.

Embora na Antiguidade se tenham utilizado registos gráficos associados ao ofício edificatório, "(...) é durante a prática arquitectónica medieval e, mais tarde, durante todo o Renascimento e até ao final do séc.XVI, que o desenho de arquitectura bem como o desenho de notação rigorosase vai definindo e estabilizando em sistemas codificados e normalizados, que possibilitam criar uma linguagem precisa de transmissão da ideia a construir." [1]

Emerge do estudo desta questão que a partir da Alta Idade Média existem desenhos, provas materiais, que permitem com alguma segurança perceber como é que o pensamento arquitectónico – o arquitectar – se processava, instrumentava, conceptualizava e comunicava para a obra (isto, claro está, quando nos referimos à cultura ocidental). Antes desse período, o grau de incerteza é ampliado pela escassez documental que chegou até aos nossos dias; o que faz com que as respostas que os estudiosos encontram para essa problemática assentem em versões maisou menos verosímeis, por vezes contraditórias, de natureza conjectural e com elevado teor especulativo e probabilístico.

Não é objectivo fazer-se aqui historiografia do desenho arquitectónico. O que se pretende é somente esboçar e apresentar genericamente alguns episódios evolutivos que aquele 'protagonista' continua a interpretar.

Ainda que ele não tenha sido sempre o modo exclusivo com que os arquitectos projectam as suas obras, é seguramente um dos mais importantes. [2] Mesmo quando Álvaro Siza ou Joaquim Vieira referem que muita e boa arquitectura se fez e se faz à "bengala" [3], continuamos perante um tipo específico e historicamente comprovado – o desenho na obra –, mudando somente, nestes casos, os instrumentos e os suportes de'riscamento'. A sua natureza essencial será semelhante à dos outros tiposde desenhos arquitectónicos, na medida em que, como estabelece Álvaro Siza, o "(...) desenho é a linguagem e a memória, a forma de comunicar consigo e com os outros, a construção." [4]

Enquanto instrumento comunicativo e de trabalho, a maqueta tem sido também essencial ao arquitectar. [5] Contudo, não possui a 'portabilidade' da "bengala" nem dos desenhos.

1. RODRIGUES, Ana Leonor. *O Desenho. Ordem do Pensamento Arquitectónico.* Lisboa: EditorialEstampa, 2000, p.237.
2. "Ressalvando sempre que o desenhar não é o único modo como o arquitecto projecta as suas obras, mas que é um dos modos mais importantes, e aquele que, neste caso, nos interessa. Se é possível arquitectar sem fazer desenhos, não podemos ignorar que uma grande parte da arquitectura ocidental está intimamente associada nas suas soluções técnicas e estilísticas a este modo de projectar." RODRIGUES, Ana Leonor. Op. cit. p.238.
3. SIZA, Álvaro. *A importância de desenhar*. In MORAIS, Carlos Campos. *01 Textos Álvaro Siza.* Porto: Civilização Editora, 2009, p.37.
4. SIZA, Álvaro. *O desenho como memória.* In MORAIS, Carlos Campos. Op. cit. p.137. Sobre a função e o carácter comunicativo do desenho arquitectónico, Ana Leonor Rodrigues apresenta uma perspectiva diversa, propugnando que "(...) o desenho, não sendo um discurso verbal ou uma linguagem, é no entanto uma metalinguagem da explanação e um discorrer de ideias em arquitectura, na qual aspectos mais vastos do que a simples racionalidade podem estar contidos. RODRIGUES, Ana Leonor. Op. cit. 54.
5. "Já no caso da antiga Grécia, apesar de ser reconhecida a utilização de maquetes de arquitectura como modo de comunicação pelo menos desde o ano de 725 a.C. (em Perechora) (...)" SPENCER,Jorge. *Aspectos Heurísticos dos Desenhos de Estudo no Processo de Concepção em Arquitectura*.Lisboa: [s.n.], 2000, Dissertação para Dourotamento em Arquitectura pela Faculdade de Arquitecturada Universidade Técnica de Lisboa, p.36. "Dizia Miguel Ângelo que o dinheiro mais bem gasto num projecto é o de uma maqueta. A maquetapermite representar, de forma compreensível para todos, o essencial da proposta contida nos complexos e para muita gente herméticos desenhos de arquitectura (plantas, alçados, cortes). Permite assim tornar efectivo e consciente o diálogo entre quem necessita de apoio profissional e de quem o presta, eventualmente o encontro de entusiasmos em torno de um projecto – condição indispensável à qualidade da arquitectura. Constitui igualmente instrumento de estudo e de optimização, complemento de outros meios também insubstituíveis." SIZA, Álvaro. *Instrumento detrabalho e representação*. In MORAIS, Carlos Campos. Op. cit. p.399.

De que modos comunicariam, consigo e com os outros, os 'antigos'para conceber e construir obras arquitectónicas? A resposta a essa questãoapresenta-se, em diversos autores, menos clara quando se recua para uma época anterior ao século XIII. Aceitando o que refere Jorge Spencer, é desse século que nos chegam vestígios de projectos – 'inteiros' – "(...) entendidos no seu pleno sentido instrumental" [6], ou pelo menos com sentidopróximo daquele com que hoje alguns o entendem. Anterior àquela data, o'coador do tempo' só tem deixado chegar aos estudiosos vestígios parciaise fragmentos daquilo que poderá ter sido a forma completa de conceber e comunicar com a obra.

Os desenhos arquitectónicos mais antigos de que há registo encontraram-se no Crescente Fértil, entre os rios Tigre e Eufrates. Ana Leonor Rodrigues diz-nos que eram desenhos de plantas e de alçados, bem como de mapas ou plantas de cidades, realizados sobre placas de argila. Segundo esta autora, o desenho mais antigo de que há registo datade 2350 a.C., "(...) é uma planta da cidade sumérica de Girsu, da época da primeira dinastia de Ur (...)" [7] Para Jorge Spencer são conhecidos desde 2800 a.C. "(...) registos de Arquitectura (...)." [8]

A discrepância das datações apresentadas pelos autores referidosnão é relevante para o âmbito deste estudo. Importante será, socorrendo-me uma vez mais de Ana Leonor Rodrigues, referir que estes "(...) registos, além de demonstrarem uma ideia clara da redução a plano implícita neste tipo de desenho, contêm por vezes também o apontamento da descrição das diferentes divisões e das suas medidas; por outras palavras, uma referência cotada das medidas do local (...) demonstram a existência de um elevado conhecimento das técnicas de desenho de notação rigorosa." [9] Do Egipto existem igualmente registos de desenhos de arquitectura

– plantas e alçados – gravados sobre placas de gesso ou em papiro. A existência de uma grelha quadricular auxiliar indica que na realização desses desenhos estava subjacente e implícita uma escala de trabalho. [10]

Será pertinente referir que a esta civilização remonta um dosexemplos mais antigos de um tipo específico de desenho arquitectónico, que se irá perpetuar por largos séculos – os desenhos traçados de e na obra. Trata-se de "(...) um grupo de incisões realizadas na 'parede de fundação' da Pirâmide de *Mastaba* nº 17, em Meydum, Egipto, datada da V-IV Dinastia, utilizadas para calcular a inclinação do apótema daquela pirâmide." [11]

No que respeita à utilização do desenho arquitectónico na Grécia, sendo as âncoras a tese de doutoramento de Ana Leonor Rodrigues e a deJorge Spencer, emergem alguns aspectos aparentemente contraditórios enão conciliáveis.

6. "Tal como outros autores, Sainz parece assim coincidir com Savignat quando afirma que os primeiros projectos entendidos no seu pleno sentido instrumental se terão produzido já no séc. XIII, nas "loggias" medievais das catedrais góticas, normalmente consistindo em alçados muito elaborados com correspondência com as plantas das paredes exteriores, sendo os desenhos de plantas dos edifícios mais escassos." SPENCER, Jorge. Op. cit. p.40.
7. RODRIGUES, Ana Leonor. Op. cit. p.127.
"Estes desenhos dividem-se referindo-se respectivamente a dois tipos de construção: o primeiro,ao de casas de habitação, e o segundo, à apresentação de edifícios sagrados, como templos e zigurates, descrevendo as funções de cada divisão, a forma, as medidas, bem como uma definiçãode interior e exterior." Idem, ibidem.
8. SPENCER, Jorge. Op. cit. p.40.
9. Estes desenhos dividem-se referindo-se respectivamente a dois tipos de construção: o primeiro, ao de casas de habitação, e o segundo, à apresentação de edifícios sagrados, como templos e zigurates, descrevendo as funções de cada divisão, a forma, as medidas, bem como uma definiçãode interior e exterior. RODRIGUES, Ana Leonor. Op. cit. p.127.
10. "A execução desses desenhos por parte do arquitecto, não evitava no entanto que tivesse que participar activamente no trabalho manual de levantamento no próprio local, das projecções do edifício a partir dos seus esbocetos, o que se fazia nesse tempo através de diversos sistemas utilizando estacas e cordas." SPENCER, Jorge. Op. cit. p.36.
11. HASELBERGER, Lothar. *Die Werkzeichung des Naiskos im Apollontempel von Didyma*. In Bauplanung und Bautheorie der Antike; Diskussinem zur archaologischen Bauforschung, Vol. 4. Berlin: copyright by Deutsches Archaologisches Institut, 1983, p.26.
Apótema [ɐpɐtɛmɐ]. *s. m. Geom.* Segmento que representa a altura de um qualquer dos triângulosisósceles da superfície lateral de uma pirâmide regular. In Dicionário da Língua Portuguesa. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo, 2001. Volume I.

Na primeira, "(...) dando fé nas fontes literárias e sobretudo no que Vitrúvio refere, apenas na época helenística aparecem planos de projectosa escalas reduzidas, tendo porém o carácter de esquissos."[12]

Na segunda, "(...) as fontes históricas e literárias gregas não dão relevo à utilização de esboços ou desenhos de trabalho de arquitectura. Osarquitectos "desenhavam" por palavras."[13]

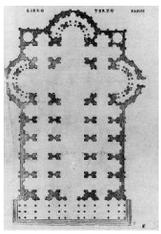
Jorge Spencer contrapõe, no entanto, que "(...) torna-se difícil compreender como teria sido possível atingir os níveis de perfeição quese alcançavam nos alçados, sem a utilização de algum tipo de desenhos preliminares à escala"[14] e confirma a "(...) existência desses croquis ou esbocetos de antecipação, com ou sem escala, da totalidade ou de elementos e partes do edifício (...)"[15]

Sobre este aspecto Carlos Inglese atribui aos Gregos um papel importante na definição e estruturação complexa do "desenho arquitectónico de execução", constituído pelos "Syngraphai", "Paradeigma" e "Anagrapheus". Estes seriam empregues como meios de concepção/projectação e como meios de comunicação/execução; desempenhando ainda funções determinantes nos aspectos contratuais. Construir-se-iam articuladamente entre a escrita, o desenho e os protótipos à escala natural,nas diversas fases sequenciadas daquele processo edificatório – durante acontratação e durante a execução da obra."[16]

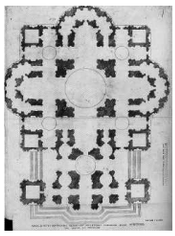
A conexão escrita/desenho aparece também evidente para aquele autor, na tradução de "Grapho" (parte da 'raiz' de *syngraphai* e *anagrapheus*) que pode significar tanto escrever como desenhar. (Vivem ainda hoje arquitectos que, durante o século XX, se não escreveram, pelo menos desenharam com "canetas graphos".)

A natureza dos procedimentos anteriormente apresentados eram, como Vitrúvio nos dá conta no seu Tratado, não só conhecidos como foram também assimilados e adaptados à realidade socio/cultural romana.

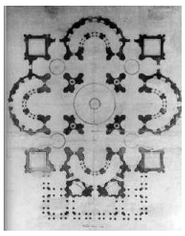
12. RODRIGUES, Ana Leonor. Op. cit. p.128.
13. "Investigadores como Coulton e Kostof por exemplo, não referenciam a utilização do desenho noprocesso de projecto e construção considerando que o principal agente da arquitectura como arte era o mestre pedreiro, o qual trabalharia a partir de descrições verbais muito detalhadas, expostas pelo arquitecto." SPENCER, Jorge. Op. cit. p.36.
14. Idem, ibidem, p.37.
15. "No sec. V a.C., arquitectos como Ictinus e Kalicrates utilizavam diversos meios para comunicarinformação precisa aos construtores, de modo a guiá-los na construção dos templos, que eram como se sabe construções altamente codificadas. Estas indicações, normalmente referidas como "Syngraphai" eram no fundo especificações descritivas muito detalhadas, que frequentemente poderiam incluir números e dimensões. Utilizavam ainda maquetes em tamanhos natural, os "Paradeigma", referentes por exemplo a detalhes escultóricos ou modelos de cornijas, bem como os"Anagrapheus", ou seja, os padrões." Idem, ibidem, p.37.
16. "A *syngraphai* é uma espécie de descrição técnica detalhada que "(...) estabelece as linhas gerais do edifício, com elevado grau de detalhe sobre o modo de construir." Estas descrições (...) deveriam ser complementadas por uma série de informações suplementares mais detalhadas, estabelecidas em sede de contrato.
O *syngraphas* eram descrições de propósitos e intenções escritos pelo arquitecto, que frequentemente substituíram os desenhos de projecto, pelo menos na fase contratual inicial deuma obra arquitectónica; todavia na fase de execução o arquitecto era chamado a dar explicações aos trabalhadores sobre as escolhas projectuais e, no caso dos detalhes, recorria a *paradeigma* e *anagrapheus*.
O termo *paradeigma* indica um modelo, entendido como amostra ou protótipo à escala real (...). Estes modelos – *specimens* – eram frequentemente realizados em madeira, estuque, argila mas tambémgravados em pedra. Neste caso o modelo deveria ser à escala real(...). Sobre tais modelos os artífices poderiam tomar medidas directamente com compasso, evitando assim qualquer problema resultante de um erro de interpretação. (...)
Se poucas dúvidas existem para o significado de *paradeigma*, mais complexa é a tradução de*anagraphe*; esta pode significar, de modo geral, registo, inscrição, relação, descrição e, relativamente à arquitectura, desenho e modelo (...) *Grapho* pode significar tanto escrever como desenhar." INGLESE, Carlo. *All'origine del Disegno architettonico esecutivo: Syngraphai, Paradeigma eAnagrapheus*. In AA.VV. Elogio della teoria: identità delle discipline del disegno e del rilievo. Roma:Gangemi Editore, 2013, p.275-276 [Tradução livre do autor, a partir do texto original em italiano].



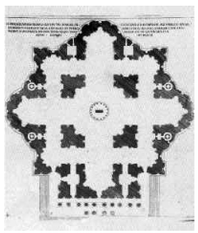
1



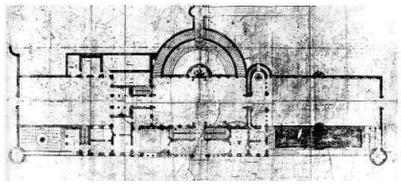
2



3

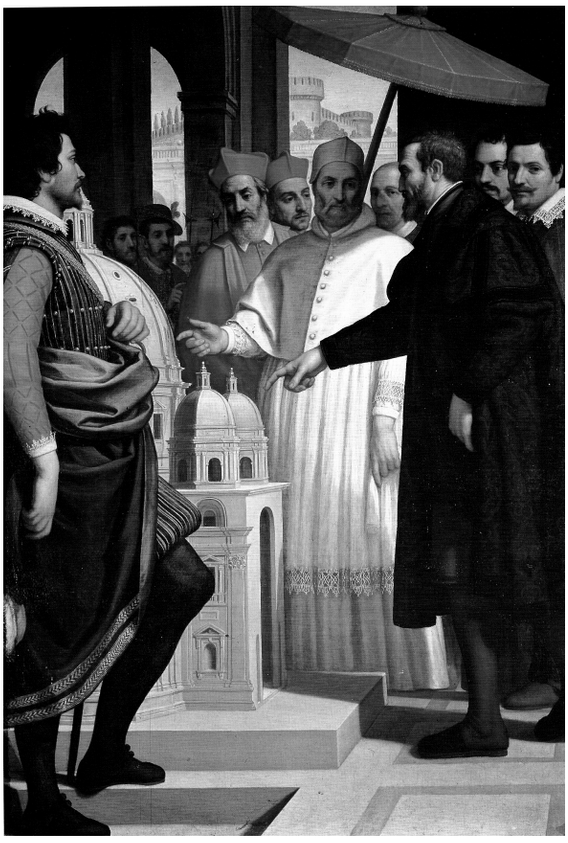


4



5

Fig. 1: Planta de Rafael para Basílica de São Pedro. Retirada do Tratado de Sebastiano Serlio.
Fig. 2: Planta de Antonio Sagallo para Basílica de São Pedro.
Fig. 3: Planta de Baldassare Peruzzi para Basílica de São Pedro.
Fig. 4: Planta de Miguel Ângelo para Basílica de São Pedro.
Fig. 5: Projecto Villa Madalena, Florença. Rafael.



6

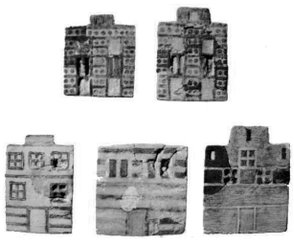


7

Fig. 6: Miguel Ângelo apresenta maquete da Basílica de São Pedro ao Papa Paulo IV.
Fig. 7: Miguel Ângelo apresenta ao Papa Leão X o modelo da fachada
de San Lorenzo, da Capela Medicea e um desenho para a Biblioteca Laureuziana.



8

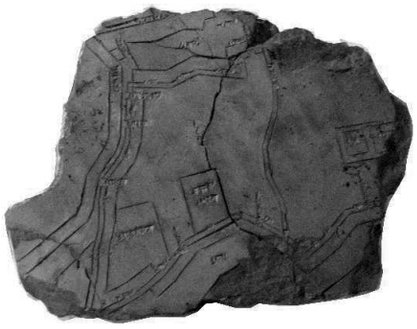


9

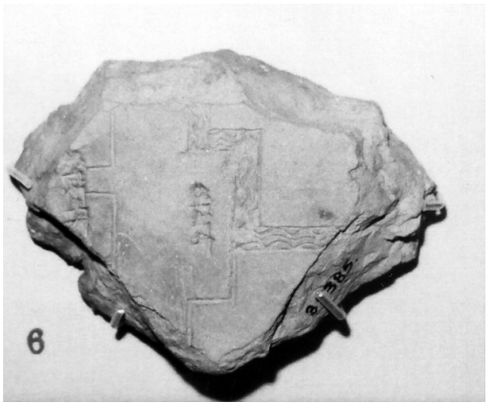
Fig. 8: Maqueta de casa do Neolítico Médio encontrada em Tessalia, Grécia.
Fig. 9: Placas de cerâmica encontradas em Cnossos (1900-1600 a.C.).
Fig. 10: Maqueta em madeira do Duomo de Florença. Brunelleschi.

10





11



12



13



14

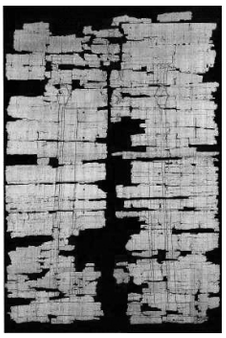


15



16

Fig. 11: Planta da cidade suméria de Nippur.
Fig. 12: Parte do plano da cidade da Babilónia.
Fig. 13: Placa de argila com planta de edifício com seis divisões de um santuário ou casa privada.
Fig. 14: Estátua de Gudea, príncipe de Lagash (2120 a.C.).
Fig. 15: Plano aproximado da estátua de Gudea. Planta do templo de Ningirsu, onde são visíveis contrafortes epilastras.
Fig. 16: Maqueta de casa em barro (c. 2900-2460 a.C.) Ur.



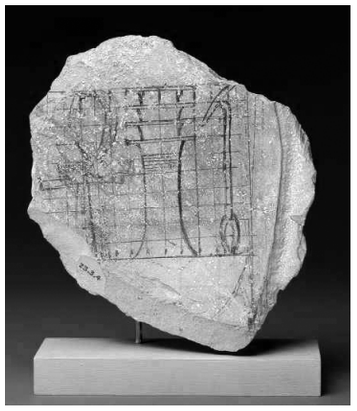
17



18



19



20



21



22

Fig. 17: Papiro com alçado frontal de templo Egípcio, XVIII Dinastia.
Fig. 18: Papiro com alçado lateral de templo Egípcio, XVIII Dinastia.
Fig. 19: Projecto do Túmulo do Faraó Ramsés IV. Papiro.
Fig. 20: Gravura em pedra calcáriado reinadode Hatshepsut (c. 1479-1458 a.C.), Egipto.
Fig. 21: Maqueta em terracota de casa com dois andares. Reino Médio, Egipto.
Fig. 22: Maqueta de casa em terracota. (c. 2060-1785 a.C.) Reino Médio, Egipto.



23



24



25



26



27

Fig. 23: Maqueta em argila de casa minóica.
Fig. 24: Maqueta em terracota de templo de Hera Arcaia em Perachora, Grécia (c. 750 a.C.).
Fig. 25: Templo de Atena Niké (427-424 a.C.).
Fig. 26: Maqueta de templo etrusco (c. 100-50 a.C.).
Fig. 27: Maqueta em terracota de pórtico em Vulci. Período helenístico (entre séc. IV e I a.C.).

A questão da conexão desenho/escrita, referida para a Grécia, foi retomada por aquele autor que sobre a formação do arquitecto afirmava [17]: "(...) ele deve (...) saber escrever e desenhar, ser instruído na geometria (...)" [18], o que o capacita "(...) para representar o objecto desejado (...)." [19]

A época Romana confirma a continuada e intensa actividade desenhatória de e sobre a obra, continuando esta – obra – a ser um dos suportes de desenho imprescindíveis e intrínseco à sua própria construção. [20] (Suporte que, creio, continua ainda hoje ao dispor dos arquitectos.)

Os vestígios/ desenhos chegam-nos em forma de 'traçados de trabalho' realizados *in situ* "(...) sobre superfícies de descarga estrutural e nas faces de contacto (...)" [21] Estas construções geométricas, materializadas através de incisões na pedra, permitiam organizar, clarificar, comunicar e conceptualizar pormenores do processo construtivo. Constituíram uma'espécie de charneira' que articularia a passagem entre o 'projecto geral'e a execução da obra. [22] Segundo Patrizio Pensabene, "(...) não devem ser unicamente consideradas marcas ou indicações da elaboração programada, mas também uma metalinguagem própria que permitia simplificar a construção e acelerar o modo de executar." [23]

17. "(...) el que quiera llamarse arquitecto debe conocer a la perfección (...). Para lograrlo es preciso tener talento y afición al estudio; puesto que ni el talento sin el estudio, ni el estudio sin el talento, pueden formar un buen arquitecto. Debe, pues, éste estudiar Gramática; tener aptitudes para el Dibujo; conocer la Geometría; no estar ayuno de Óptica; ser instruído en Aritmética y versado en Historia; haber oído con aprovechamiento a los filósofos; tener conocimientos de Música; no ignorar la Medicina; unir los conocimientos de la Jurisprudencia a los de la Astrología y movimientos de los astros. Y las razones de la necesidad de estos conocimientos son las siguientes:Conviene que el arquitecto esté versado en las Letras, para poder afirmar su memoria mediante loslibros. Debe saber dibujo, para poder mostrar más fácilmente, mediante modelos dibujados, la figurade la obra que desea realizar. Le será de gran ayuda la Geometría, que le adiestrará especialmente en el uso de la regla y del compás, con cuyo auxilio trazará mucho más fácilmente las plantas de losedificios, y sabrá levantar a escuadra y a nivel los planos de ellos. Igualmente, merced a la Óptica, sabrá dar rectamente la mejor luz a los edificios, según la diferente disposición del cielo. Con la Aritmética calculará los costes de los edificios, pondrá en claro lo que importa cada elemento, y merced al cálculo y método aritmético, resolverá los difíciles problemas de las proporciones, mejor a veces que con la Geometría. El conocimiento de la Historia le es necesario, puesto que muchas veces los arquitectos emplean en los edificios diversos ornatos, de cuyos temas deben dar razón a quien se lo pidiere.
VITRUVIO, Marco Lucio. *Los Diez Libros de Arquitectura*. Barcelona: Editorial Iberia, 1997, p.5-6.
18. Fernando Távora. *Discurso no acto de posse da comissão instaladora da FAUP*. In Guia da Faculdade de Arquitectura 1984/85, p.4.
YOURCENAR, Marguerite. *Memórias de Adriano*. Lisboa: Ulisseia, 1984, p.27 e 28.
19. SPENCER, Jorge. Op. cit. p.42.
20. Carlo Inglese agrupa os traçados em três famílias:
'traçados de projecto': "(...) com significado arquitectónico (...), com consistência grosseira, realizados no local (...), apontamentos focados em aspectos particulares da obra";
'traçados de montagem': "(...) linhas auxiliares e todas as incisões realizadas *in situ* paraa justaposição dos elementos construtivos e o controlo do posicionamento dos elementos arquitectónicos (...)";
'traçados de execução': "(...) todos os traçados que contribuem para a realização da produção(...), seja para a transmissão aos artífices para a correcta execução, para o seu controlo, seja para concepção de um elemento decorativo/arquitectónico."
INGLESE, Carlo. In INGLESE, Carlo; PIZZO, Antonio. *I tracciati di cantieri di epoca romana. Progetti,esecuzione e montaggi*. Roma: Gangemi Editore, 2014, p.13 [Tradução livre do autor, a partir do texto original em italiano].
21. Idem, ibidem, p.14.
22. "(...) este método simples, de traçar através de incisões (...), fornece importantes informações sobre as técnicas utilizadas e permite esclarecer como se chegou à produção de tais obras (...)" PENSABENE, Patrizio. In INGLESE, Carlo; PIZZO, Antonio. Op. cit. p.9. [Tradução livre do autor, apartir do texto original em italiano].
Tais traçados constituíam também "(...) verdadeiros projectos de detalhes arquitectónicos, à escalareal (...) ou modelos gráficos, à escala, utilizados para o controlo das fases de execução." ROSA, Ruiz de la cit.in INGLESE, Carlo; PIZZO, Antonio. Op. cit. p.13. [Tradução livre do autor, a partir dotexto original em italiano].
23. Idem, ibidem, p.10.
Para aprofundamento do conceito do desenho arquitectónico como metalinguagem, Ana Leonor Rodrigues refere que "(...) desenhar: uma forma de expressão plástica com características bem particulares que a colocam na situação de limiar entre uma relação vaga com a verbalização atravésda escrita, uma relação directa com a geometria e todas as possibilidades de pensamento espacial, e não sendo um discurso, é no entanto uma metalinguagem da própria arquitectura. Tendo o poderde dar forma aos vários aspectos do pensamento arquitectónico (...)
É precisamente por o desenho ter um âmbito tão vasto de possibilidades de ordenação, fenomenológica, científica e artística, que adquire a capacidade de se tornar numa metalinguagem da arquitectura, e por isso mesmo numa ordem estruturadora desse modo específico de pensar." RODRIGUES, Ana Leonor. Op. cit. p. 126 e 240.

Este modo de desenho directo traçado na obra – associado à execução – encontra-se também em inúmeras construções góticas, "(...) em particular nas maiores catedrais francesas, entre as quais Reims, Clermont-Ferrand, Chartres, Soissons, e inglesas como Canterbury, Noirlac e Southwark (...)."[24] Nestes exemplos encontram-se desenhadas no pavimento "(...) incisões à escala real(...) de elementos arquitectónicos e, também, esquemas para o controlo estático dos elementos estruturais."[25] Estes grandes estaleiros de obra poderiam ser apoiados por

'salas de risco', espaços reservados e de acesso limitado, localizados no interior da própria obra, onde o gesso, aplicado no pavimento, seria um dos suportes de desenho. O que vem sendo exposto revela que o uso de desenhos traçados na obra (sobre os seus elementos) é prática utilizada pelo menos desde os Egípcios.[26]

Sobre esta questão, diversos autores referem que o acto edificatório – a produção da obra – no período medieval, seria geralmente realizado pelos construtores "(...) a partir de uma planta traçada em tamanho natural no chão (...) da qual "alçavam" a fachada."[27] Este modo de construir 'levantando as paredes' com base numa marcação prévia nãoserá, na essência, muito diferente daquele que ainda hoje é usado pelos construtores. As 'linhas laser' serão o substituto contemporâneo das linhas,cordas, estacas e prumos do passado.

Da Baixa Idade Média chega-nos um 'desenho raro', da planta do Mosteiro de St. Gallen, na Suíça, do século IX. Para o arquitecto Diogo Costa, este desenho, riscado de forma esquemática – em linhas gerais, com sentido organigramático –, revela e representa a ideia de delineamento

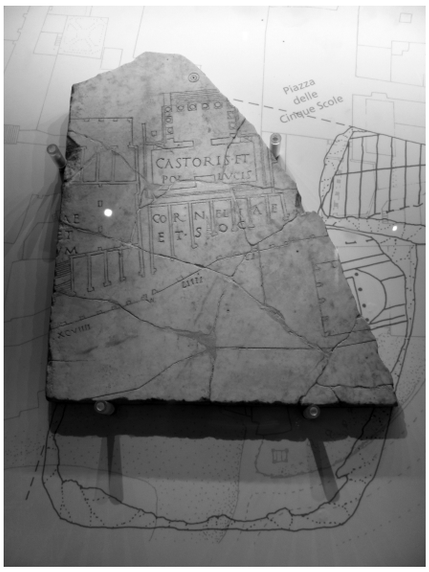
– um projecto geral 'inteiro' –, sem espessura de paredes mas à escala. Permitiria, depois, ser transposto para a obra, sendo aí 'levantado' e pormenorizado nos modos que anteriormente se apresentaram. Será porventura testemunho de que na concepção de edifícios ou conjuntos arquitectónicos mais complexos, certamente se recorreria a desenhos comnatureza similar, gerais e 'inteiros'.

Do que se vem referindo não se deverá concluir, portanto, que o desenho arquitectónico se tenha circunscrito, nas várias épocas, somente aos desenhos traçados nas e sobre as obras. Sabe-se, a partir dos testemunhos escritos e sobretudo dos contratos de obra, "(...) que a actividade do arquitecto implicava a utilização de desenhos com plantase alçados."[28] Disso é exemplo o alçado do Palácio Sansedoni, desenhado por Giovanni di Agostino, que integra o contrato de obra, documento legal datado de 1340, descoberto por Franklin Toker.[29]

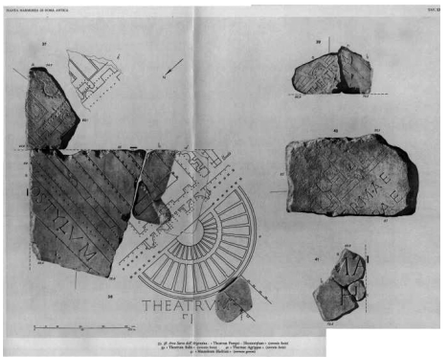
Para Ana Leonor Rodrigues, esta descoberta "(...) vem mostrar como o desenho vai possibilitando ao arquitecto delegar com segurança a sua ideia construtiva, através da utilização de plantas e alçados. Temos claramente uma comunicação que utiliza o desenho, que ficamos a perceberter sido de uso generalizado pelo arquitecto medieval, e continuada e desenvolvida durante o Renascimento."[30]

A questão do desenho arquitectónico não se ter cingido à obra eà sua produção é razão pela qual se nomeia aqui a figura de Villard de Honnecourt, mestre-de-obras do século XIII, célebre pelo álbum de desenhos que mistura caderno de viagem com manual de princípios construtivos e degeometria. Aquele álbum, revestido de alguns aspectos de tratado, vive algures entre os blocos de "(...) pequenas tábuas cobertas de uma fina camada de cera (...)"[31] que Gregos e Romanos utilizavam e os conhecidoscadernos e 'caderninhos' de viagem de Le Corbusier, Álvaro

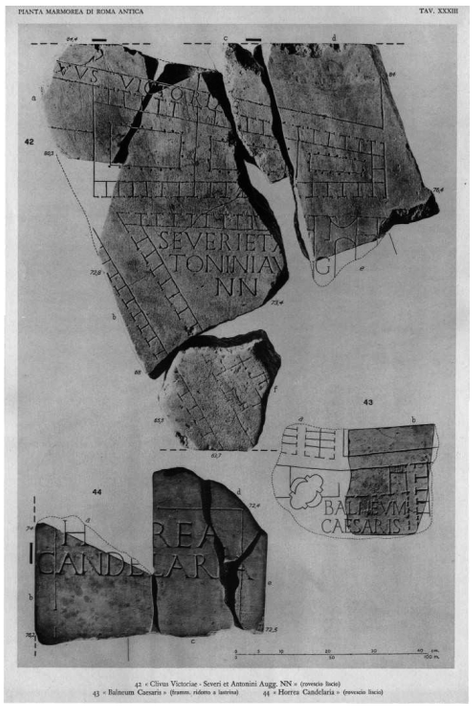
24. BRANNER, Robert. *Villard de Honnecourt, Reims and the Origin of the Gothic Architectural Drawing.* Gazette des Beaux-Arts, nº 105 (61), 1963, p.129-146.
25. BRANNER, Robert. Op. cit.p.129-146.
26. Ver HASELBERGER, Lothar. Op. cit. p.26.
27. SPENCER, Jorge. Op. cit. p.43.
28. RODRIGUES, Ana Leonor. Op. cit. p.133.
29. "(...) não só encontramos diversos grupos de anotações numéricas, como também salvaguardando as alterações feitas aparentemente de comum acordo ente arquitectos e contratador, a fachada do edifício corresponde ao alçado que a prevê, conforme podemos saber da reconstituição feita por Toker para o alçado e para a própria fachada existente do edifício Sansedoni. Idem, ibidem, p.134e 135.
30. Idem, ibidem, p.135.
31. Idem, ibidem, p.30.



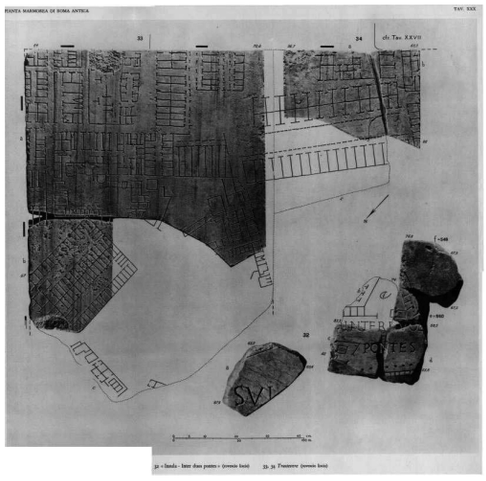
28



29

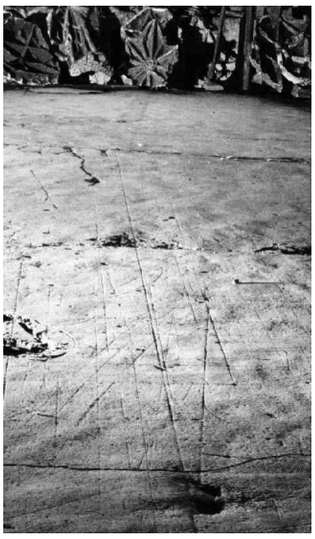


30

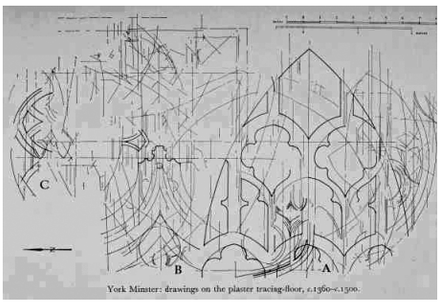


31

Fig. 28: Fragmento da "*Forma Urbis Romae*", planta em mármore de Roma. É visível parte do Forum do Templo de Castor e Plux.
Figs. 29, 30 e 31: Fragmentos da "*Forma Urbis Romae*".

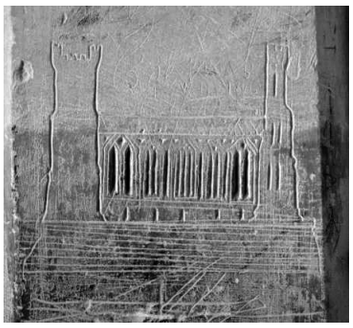


32



York Minster: drawings on the plaster tracing-floor, *c.*1360–*c.*1500.

33

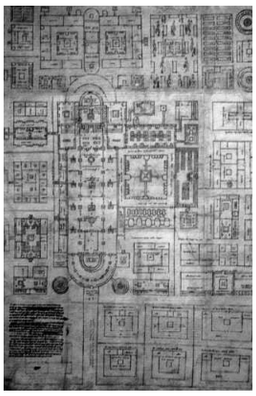


34

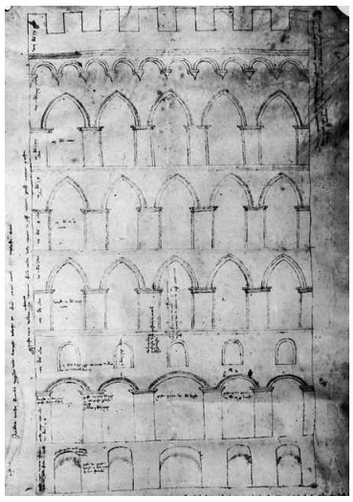


35

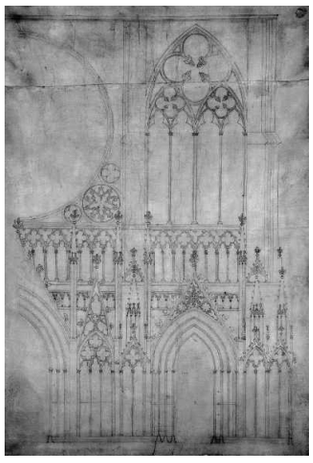
Fig. 32: Antiga fotografia que mostra traçados no chão da Catedral de York Minster.
Fig. 33: Desenhos de John Harvey contendo os traços da Catedral de de York.
Fig. 34 e 35: Graffito medieval. Igreja Ashwell, Hertfordshire.



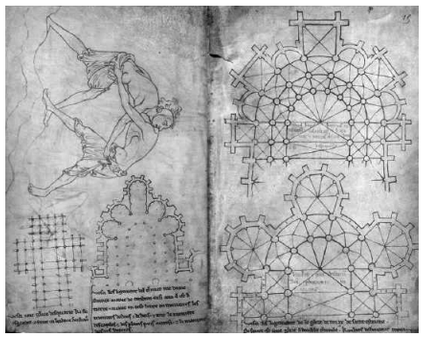
36



37



38



39

Fig. 36: Planta do Mosteiro de St. Gallen, Suíça. Séc. IX.
Fig. 37: Alçado do Palácio de Sansedoni (1340).
Fig. 38: Fachada da Catedral de Estrasburgo (1260). Autor desconhecido.
Fig. 39: Plantas, desenhos e inscrições no caderno de Villard de Honecourt. Folio 28: Lutadores, Planta de Igreja Cisterciense e Cabeceira da Igreja de Cambrai. Folio 29: Plantas de Cabeceiras de igreja.

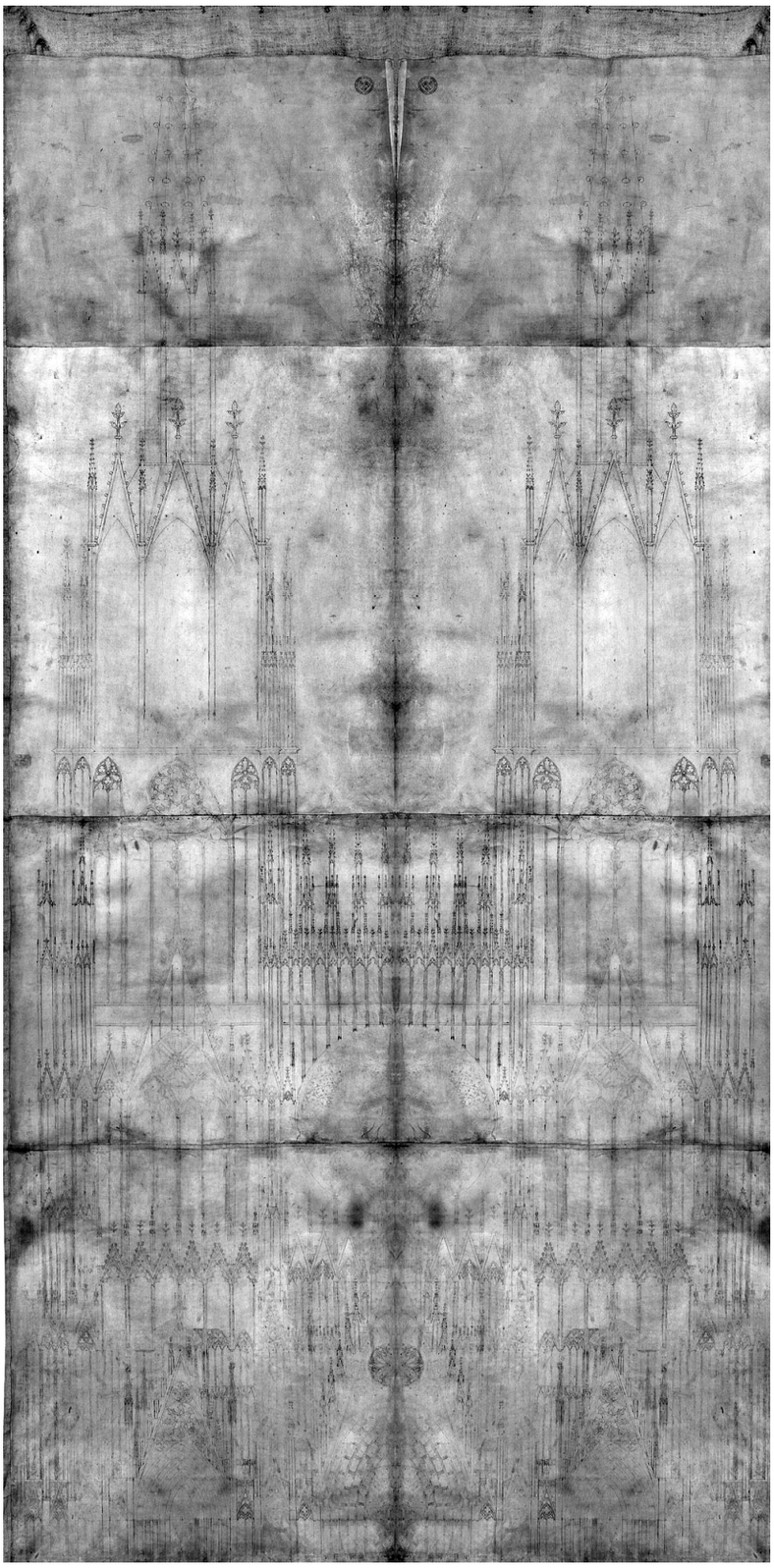


Fig. 40: Desenho do "Projecto B". Atribuído a Erwin von Steinbach.

Siza e muitosoutros artistas. São 'caderninhos' com desenhos que expressam, utilizandonovamente as palavras de Álvaro Siza, "(...) a linguagem e a memória, a forma de comunicar consigo (...) a construção."[32]

Até ao Renascimento chegaram vestígios que permitem afirmar, com alguma segurança, já a existência de desenhos arquitectónicos – de 'natureza intersubjectiva' – que permitiam comunicar na e com a obra. Não recebemos, no entanto, indícios que nos facultem entender completamente como o desenho comunicava com o próprio – desenhos denatureza intrasubjectiva –, que mostrem os processos de ideação ou, pelomenos, os procedimentos da concepção projectual. O facto de não terem sobrevivido como processos 'completos'[33] (ou pelo menos não se terem encontrado até à data) não implica, como refere Ana Leonor Rodrigues, que tais desenhos não possam ter existido. Muitos deles poderão ter sido realizados, prosaicamente, em suporte efémero de chão de areia ou de terra, com um qualquer 'pauzito' ou 'bengala'.

Os desenhos de processo arquitectónico, encarados como simplesinstrumentos e meio transitório, sem finalidade em si mesmo, não tinham "(...) qualquer valor que justificassem a sua conservação."[34] Conjugado com estes aspectos, o custo dos suportes mais perenes, antes da chegada do papel, deram "(...) um forte contributo para esta efemeridade do desenho."[35] Mesmo no Renascimento, período do qual nos chegaram (à data)

os primeiros desenhos em papel deste tipo, muitos foram destruídos, o quealiás Vasari nos dá conta numa passagem da sua obra *As vidas dos mais excelentes arquitectos, pintores e escultores*, referindo-se a Miguel Ângelo:"(...) pouco antes da sua morte ele queimou um grande número dos seus desenhos, esquissos e cartões, a fim de que ninguém visse o seu esforço e as dúvidas do seu génio."[36]

Do que vem sendo exposto pode concluir-se que não será verosímilaceitar que (até ao Renascimento ou à Alta Idade Média, como sugerem alguns autores) tivesse sido possível atingir tais níveis de sofisticação, perfeição e complexidade distributiva, construtiva, formal e estilística, sema utilização complementar e concertada de desenhos de comunicação com o próprio – de ideação – e de comunicação com a/na obra – de execução. Pode deduzir-se ainda que, no longo período histórico que referi, foirecorrente associar ao desenho arquitectónico outras formas de linguagem conexas – verbal, escrita, matemática. Essa conjugação vem permitindo não só comunicar com e na obra, como também com clientes e instituições, cumprindo geralmente funções de natureza legal e contratual.

32. SIZA, Álvaro. *O desenho como memória*. In MORAIS, Carlos Campos. Op. cit. p.137.
33. "As placas de barro arcádias, com os seus estudos e desenhos rigorosos precisos, atestam que já em tempos idos existia uma desenvolvida cultura do Desenho. [...] O desenhador esboça a sua ideia prévia sobre o barro, primeiro com linhas finas, podendo assim alterar esse desenho até à sua apresentação final" JOACHIM, Heisel apud RODRIGUES, Ana Leonor. Op. cit. p.128.
34. REMELHE, Emílio. *Desenho e Palavra: Notas sobre a sua relação*. Porto: 2007. Dissertação deMestrado em Teoria e Prática do Desenho apresentada à Faculdade de Belas-Artes da Universidadedo Porto. p.53.
35. Idem, ibidem.
O papel como material, como refere Ana Leonor Rodrigues, remonta à China (entre 206 a.C. e220 d.C.). Seria aí utilizado para embrulhar medicamentos e não para desenhar ou escrever. Para a cultura ocidental "(...) o papel é o suporte cuja existência está frequentemente associada ao desenho, e o seu aparecimento, divulgação e características estão directamente ligados à própria História do Desenho.
Do séc. VI até ao séc. XIV o pergaminho (uma pele de animal esticada e tratada até ficar fina e lisa)é um suporte muito usado, embora no Egipto o papiro fosse o material mais frequente desde o séc.IV a.C. (as folhas da planta, com o mesmo nome, secas e esticadas). É à introdução na Europa, pelos Árabes, de um material feito a partir da suspensão polposa de fibras vegetais, mais tarde secas sobre uma rede e tomando a forma de lâminas finas, o papel, que está associada a acção de desenhar como hoje a conhecemos." RODRIGUES, Ana Leonor. Op. cit. p.29.
36. VASARI apud BISMARCK, Mario. *Desenhar é o Desenho*. In AA.VV. *Os Desenhos do Desenho - nas Novas Perspectivas sobre o Ensino Artístico*. Porto: Faculdade de Psicologia e de Ciências daEducação da Universidade do Porto, 2001, p.58.
Para Mário Bismarck, "(...) os desenhos destruídos por Miguel-Angelo no final da sua vida, possivelmente, não os seus "melhores" desenhos, mas, inevitavelmente, os seus desenhos mais verdadeiros." Idem, ibidem.

Fig. 01
Autor: Rafael
Projeto de Planta do Tratado de Sebastião Serlio Livro III, 37
Veneza, Biblioteca Nazionale Marciana
LAMPUGNANI, Vittorio Magnago; MILLON, Henry.
Rinascimento Da Brunelleschi a Michelangelo:
La Rappresentazionedell'Architettura.
Milão: Bompiani, 1994, p.168

Fig. 02
Autor: Antonio da Sangallo
Planta do modelo para São Pedro incisão de Antonio Salamanca
Milão, Civica Raccolta Stampe Achille Bertarelli
LAMPUGNANI, Vittorio Magnago; MILLON, Henry.
Rinascimento Da Brunelleschi a Michelangelo:
La Rappresentazionedell'Architettura.
Milão: Bompiani, 1994, p.168

Fig. 03
Autor: Baldassare Peruzzi
Projeto de planta para São Pedro
Nova Iorque, American Academy of Rome, inv. n. 23
LAMPUGNANI, Vittorio Magnago; MILLON, Henry.
Rinascimento Da Brunelleschi a Michelangelo:
La Rappresentazionedell'Architettura.
Milão: Bompiani, 1994, p.169

Fig. 04
Autor: Miguel Ângelo
Planta para São Pedro numa incisão de Dupérac 1569
Milão, Civica Raccolta Stampe Acchile Bertarelli
LAMPUGNANI, Vittorio Magnago; MILLON, Henry.
Rinascimento Da Brunelleschi a Michelangelo:
La Rappresentazionedell'Architettura.
Milão: Bompiani, 1994, p.169

Fig. 05
Autor: Rafael
Projeto para a Villa Madama
Florença, Uffizzi, Gabinetto Disegni e Stampe, 273A
LAMPUGNANI, Vittorio Magnago; MILLON, Henry.
Rinascimento Da Brunelleschi a Michelangelo:
La Rappresentazionedell'Architettura.
Milão: Bompiani, 1994, p.197

Fig. 06
Autor: Domenico Cresti da Passignano
Florença, Casa Buonarroti
LAMPUGNANI, Vittorio Magnago; MILLON, Henry.
Rinascimento Da Brunelleschi a Michelangelo:
La Rappresentazionedell'Architettura.
Milão: Bompiani, 1994, p.34

Fig. 07
Autor: Jacopo Chimenti da Empoli
Florença, Buonarroti
LAMPUGNANI, Vittorio Magnago; MILLON, Henry.
Rinascimento Da Brunelleschi a Michelangelo:
La Rappresentazionedell'Architettura.
Milão: Bompiani, 1994, p.46

Fig. 08
Autor Desconhecido
Volos, Museu Arqueológico de Volos M5509
Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira.
Atlas de Arquitectura Mundial.
Lisboa: Edições Zairol, 1994, p.132

Fig. 09
Autor Desconhecido
Iráklio, Museu Arqueológico Heraklion
Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira.
Atlas de Arquitectura Mundial.
Lisboa: Edições Zairol, 1994, p.135

Fig. 10
Autor: Filipe Brunelleschi
Florença, Museo dell'Opera di Santa Maria del Fiore
LAMPUGNANI, Vittorio Magnago; MILLON, Henry.
Rinascimento Da Brunelleschi a Michelangelo:
La Rappresentazionedell'Architettura.
Milão: Bompiani, 1994, p.23

Fig. 11
Autor Desconhecido
Fotografia: Jörg Kantel
https://www.flickr.com/photos/schockwellenreiter/3836249880/
[consultado em 15-08-2015]

Fig. 12
Autor Desconhecido
Fotografia: Julian Spriggs
http://www.julianspriggs.com/siteimages/babylon_plan.jpg
[consultado em 15-08-2015]

Fig. 13
Autor Desconhecido
Fotografia: Maria Lan Nguyen
Paris, Musée du Louvre
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Building_plans_Louvre_AO338.jpg
[consultado em 17-08-2015]

Fig. 14
Autor Desconhecido
Fotografia: Thierry Ollivier
Paris, Musée du Louvre
https://www.google.pt/ search?q=patesi+gudea&client=opra&hs=
czK&source=lnms&tbm=isch&sa=X&ved=0CAcQ_AUoAWoVChMI1Y
_rslawxwIVRlwaCh01RQBY&biw=1524&bih=846#imgdii=BfmLaD7
TINSRIM%3A%3BBfmLaD7TINSRIM%3A%3BvLt7re
FxgtmlvM%3A&imgrc=BfmLaD7TINSRIM%3A
[consultado em 17-08-2015]

Fig. 15
Autor Desconhecido
Fotografia: Philippe Fuzeau
Paris, Musée du Louvre
http://3.bp.blogspot.com/-jYKqrSNSDR4/VC2BGxEjZ6I/AAAAAAAAguQ/
zwYlvCbWJLw/s1600/Gudea-el-plano-2-.jpg
[consultado em 15-08-2015]

Fig. 16
Autor Desconhecido
Fotografia: Kenneth Garret
GEO Image Collection / Art Resource, Nova Iorque
http://www.artres.com/C.aspx?VP3=ViewBox_VPage&
RAQF=1&IT=ZoomImageTemplate01_VForm&IID=
2UNTWAOBN5M4&ALID=2UNTWAEZUP3Y&PN=14&CT=Search&SF=0
[consultado em 17-08-2015]

Fig. 17 e 18
Autor Desconhecido
Papiro proveniente de Ghorâb XVIII dinastia
Londres, Museum of Egypitian Archeology
LAMPUGNANI, Vittorio Magnago; MILLON, Henry.
Rinascimento Da Brunelleschi a Michelangelo:
La Rappresentazionedell'Architettura.
Milão: Bompiani, 1994, p.20

Fig. 19
Autor Desconhecido
Papiro proveniente de Ghorâb XVIII dinastia
Turim, Museo Egizio
LAMPUGNANI, Vittorio Magnago; MILLON, Henry. Rinascimento Da
Brunelleschi a
Michelangelo: La Rappresentazione dell'Architettura.
Milão: Bompiani, 1994, p.20

Fig. 20
Autor Desconhecido
Nova Iorque, The MET – Metropolitan Museum of Art
http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/23.3.4
[consultado em 15-08-2015]

Fig. 21
Autor Desconhecido
Fotografia: Erich Lessing
K&K Archive
http://www.lessingimages.com/viewimage.
asp?cr=2&i=03010117+&d=3&p=1&a=d&hr=0
[consultado em 17-08-2015]

Fig. 22
Autor Desconhecido
Fotografia: Erich Lessing
K&K Archive
http://www.lessingimages.com/viewimage.
asp?cr=3&i=08010749+&d=3&p=1&a=d&hr=0
[consultado em 17-08-2015]

Fig. 23
Autor Desconhecido
Iráklio, Museu arqueológico de Heraklion
http://mythagora.com/photo/gallery14/intro14.html
[consultado em 17-08-2015]

Fig. 24
Autor Desconhecido
Fotografia: DEA / G. Nimatallah
Getty Image
http://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-notícias/greek-civilization-terracotta-model-of-a-temple-fotografia-de-notícias/122214189
[consultado em 17-08-2015]

Fig. 25
Autor : Kallikrates
Fotografia : Christian Norberg-Schulz
NORBERG-SCHULZ, Christian.
La signification dans l'architecture occidentale.
Liège: Pierre Mardaga éditeur, 1977, p.56

Fig. 26
Autor Desconhecido
Fotografia: DEA / G. Nimatallah
Roma, Museo Nazionale Etrusco di Villa Giulia
https://www.gettyimages.pt/detail/fotografia-de-not%C3%ADcias/etruscan-civilization-a-model-of-a-temple-in-fotografia-de-not%C3%ADcias/122315770?adppopup=true
[consultado em 17-08-2015]

Fig. 27
Autor Desconhecido
Fotografia : Dan Diffendale
Roma, Museo Nazionale di Villa Giulia
https://www.flickr.com/photos/dandiffendale/15984561527/in/photostream/
[consultado em 17-08-2015]

Fig. 28
Autor Desconhecido
Fotografia: Matthew Hoskin
matthewhoskin.wordpress.com
https://matthewhoskin.files.wordpress.com/2015/03/img_1721.jpg
[consultado em 17-08-2015]

Fig. 29
Autor Desconhecido
2002-2016 The Stanford Digital Forma Urbis Romae Project
http://formaurbis.stanford.edu/carettoni/largeimg//32.jpg
[consultado em 17-08-2015]

Fig. 30
Autor Desconhecido
2002-2016 The Stanford Digital Forma Urbis Romae Project
http://formaurbis.stanford.edu/carettoni/largeimg//33.jpg
[consultado em 17-08-2015]

Fig. 31
Autor Desconhecido
2002-2016 The Stanford Digital Forma Urbis Romae Project
http://formaurbis.stanford.edu/carettoni/largeimg//30.jpg
[consultado em 17-08-2015]

Fig. 32
Autor Desconhecido
Catedral de York Minister, York, Reino Unido
http://www-users.york.ac.uk/~arch40/biglines.jpg
[consultado em 15-08-2015]

Fig. 33
Autor: John Harvey
http://www-users.york.ac.uk/~arch40/bigharvey.jpg
[consultado em 15-08-2015]

Fig. 34 e 35
Autores Desconhecidos
Igreja de Ashwell - Hertfordshire, Reino Unido
Fotografias: Matt Champion
medieval-graffiti.blogspot.com
http://medieval-graffiti.blogspot.pt/search?updated-min=2014-01-01T00:00:00Z&updated-max=2015-01-01T00:00:00Z&max-results=14
[consultado em 15-08-2015]

Fig. 36
Autor Desconhecido
Stiftsbibliothek Sankt Gallen, Suiça
http://dailymedieval.blogspot.pt/2012_10_01_archive.html
[consultado em 30-07-2015]

Fig. 37
Autor Agostino di Giovanni
Siena, Arquivos da Cidade
https://soffits.files.wordpress.com/2013/05/toker_sienna.jpg
[consultado em 15-07-2015]

Fig. 38
Plano A: Autor Desconhecido
Estrasburgo, Musée de l'Oeuvre Notre Dame
http://blog.metmuseum.org/penandparchment/wp-content/uploads/2009/05/cat380r2_49f.jpg
[consultado em 15-08-2015]

Fig. 39
Autor: Villard de Honnecourt (Folio 28 e 29
Paris, Bibliothèque Nationale de France
http://classes.bnf.fr/villard/feuillet/
[consultado em 15-07-2015]

Fig. 40
Autor: Atribuído a Erich von Steinbach
http://cathedrale.arte.tv/mediatheque/img/fullsize/Dessin_B_d-Erwin_de_Steinbach.jpg
[consultado em 15-08-2015]



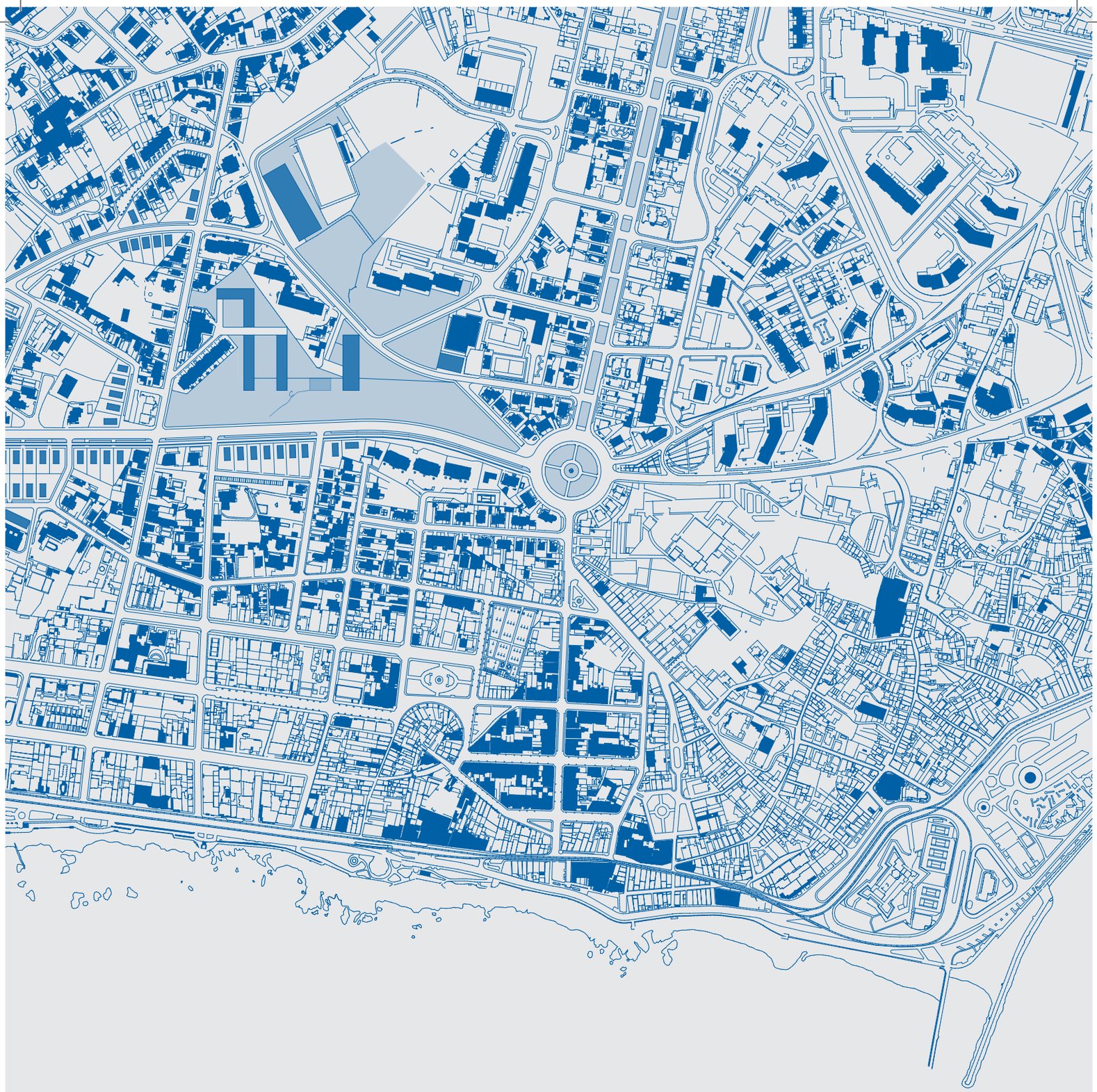
ARRANJO URBANO DA AV. NUN'ÁLVARES, PORTO

O traçado da Avenida Nun'Álvares Pereira define uma grande área de cidade, na forma e no uso. A grande dimensão que esta área representa no tecido urbano, motivou a que as opções para o seu desenho e para a forma da avenida que a atravessa, procurassem estruturar uma importante rede viária – um elemento urbano de hierarquia superior – que tivesse um carácter distinto, que lhe desse identidade e que tornasse esta área numa parte única e ordenadora da cidade.
A ideia que se propõe é determinada pelo sítio, pela função que se exige implementar, pelos usos e qualidades espaciais que se pretendem potenciar, e pelas condicionantes que se respeitam sem desvios.
Pretendeu-se com a realização deste plano criar um sítio, onde o vazio que caracteriza esta área não seja mais obstrução, nem um vazio inútil, mas antes um espaço que liga, que preserva a sua identidade e que cria áreas de bem-estar para os utentes da cidade, potenciadas pelos usos e qualidades espaciais propostos.
Procurou-se também articular a diferenciação morfo-tipológica e funcional do tecido urbano existente, dando continuidade ou remate urbano qualificado à malha regular existente, atribuindo-lhe uma imagem forte de unificação do conjunto. É também de forma cuidada que se atende ao interesse patrimonial particular desta zona da cidade, valorizando sempre a extensão do espaço verde em detrimento da presença maciça da construção, através da criação de um Parque Verde Linear, que estendesse o Parque da Cidade até à Praça do Império.
Esta nova área urbana, que a oportunidade da implantação da avenida cria, estabelece uma grande continuidade entre espaço construído e espaço verde público, pelo que fica criada uma situação sem precedentes na organização da cidade, no que respeita ao usufruto desta zona e da sua envolvente próxima, de espaços livres qualificados. Esta opção poderá vir a ser um elemento indutor de novas formas de desenhar a cidade que privilegiem a apropriação dos espaços pelos cidadãos com finalidades funcionais, mas também de lazer e atividades complementares do quotidiano.

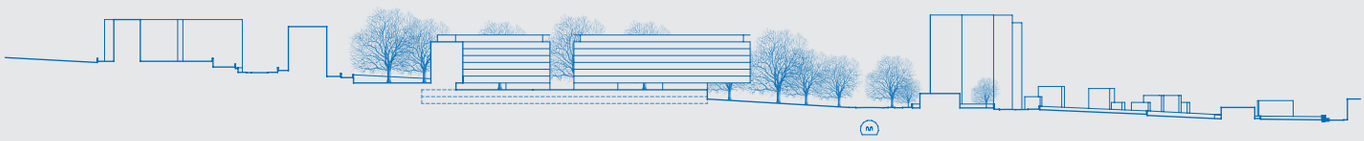
Requerente Câmara Municipal do Porto **Localização** Porto **Data** 2010
Área de construção 143 005 m² **Arquitectura** Carlos Prata, Nuno Brandão Costa e Serôdio, Furtado & Associados **Colaboração** Carlos Santos, Nuno Castro **Fundações e estruturas** Rui Furtado (AFA consult) **Instalações e equipamentos hidráulicos** João Burmester (AFA consult) **Instalações eléctricas e segurança** Maria da Luz Santiago (RS & Associados) **Imagem** Estúdio Goma



Planta geral



0 200M



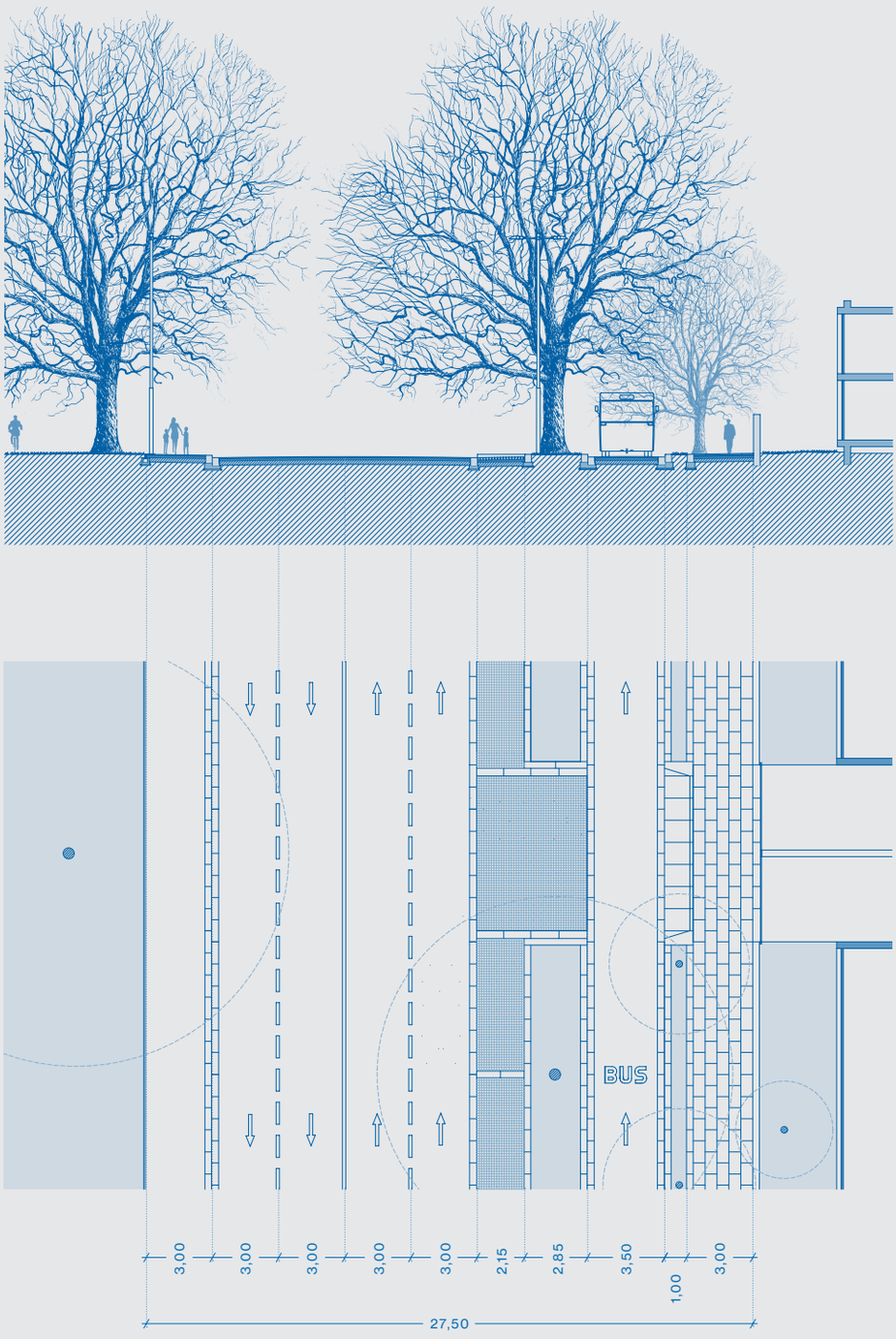




Cortes

0 50M

ARRANJO URBANO DA AV. NUN'ÁLVARES, PORTO
CARLOS PRATA, NUNO BRANDÃO COSTA E SERÔDIO
E FURTADO & ASSOCIADOS



Perfil-tipo da Avenida Nun'Álvares



ARRANJO URBANO DA AV. NUN'ÁLVARES, PORTO
CARLOS PRATA, NUNO BRANDÃO COSTA E SERÔDIO
E FURTADO & ASSOCIADOS

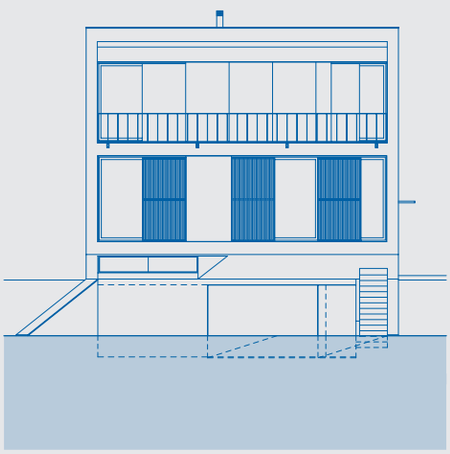

BUS
BUS



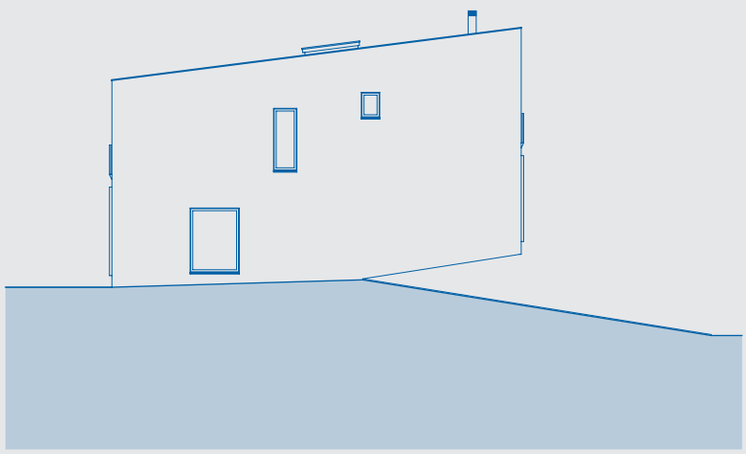
CASA NA PRAIA DE CORTEGAÇA

Esta moradia implanta-se num lote situado à margem do antigo bairro piscatório de Cortegaça, a norte da cidade de Ovar. O desenho da casa foi particularmente condicionado pelas regras urbanísticas impostas pelo alvará do loteamento.
O edifício é monolítico e projeta-se em consola sobre a pendente natural do terreno. Numa aproximação ao "Raumplan" loosiano, o programa da casa está distribuído em meios pisos percetíveis a partir de um saguão central. Em sucessivos patamares, localiza-se a sala, depois a cozinha, dois quartos simples e, no topo, um quarto maior autónomo. Esta distribuição permitiu conceber fachadas laterais muito fechadas com preponderância estrutural, por oposição à sul e norte dominadas por envidraçados protegidos com portadas.
O desfasamento das lajes está denunciado quer na cobertura inclinada como no teto que resulta do balanço da construção.
A consola a norte forma uma zona exterior coberta, complementar ao logradouro ajardinado, que funcionará como um espaço flexível com capacidade para albergar diversas atividades complementares à casa.
No geral, tentou solução responder às solicitações particulares do lugar, nomeadamente, as relativas à escala, topografia e clima.

Arquitectura Eliseu Gonçalves, Carla Inácio **Colaboração** Paulo Sousa
Especialidades JCT Consultores de Engenharia, Lda.
Data do projecto 2005-2006 **Data do construção** 2007-2009
Fotografias Eliseu Gonçalves

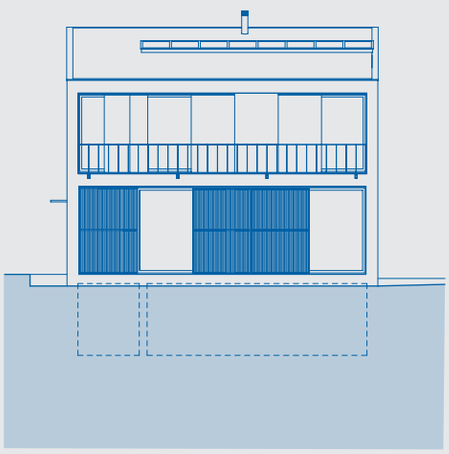


Alçado Norte

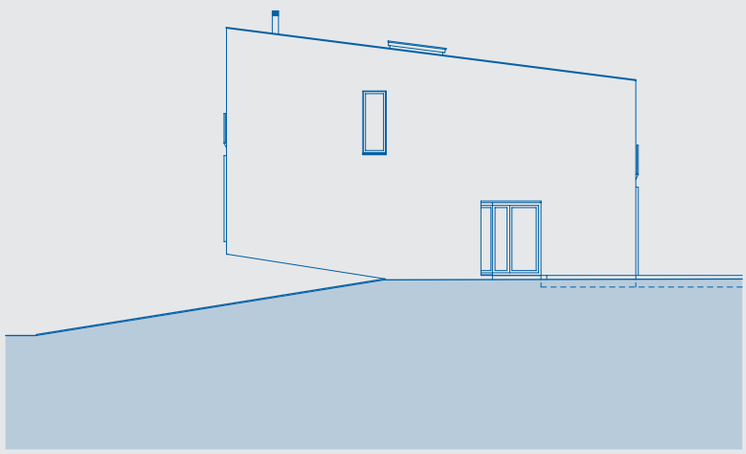


Alçado Nascente

0 5M

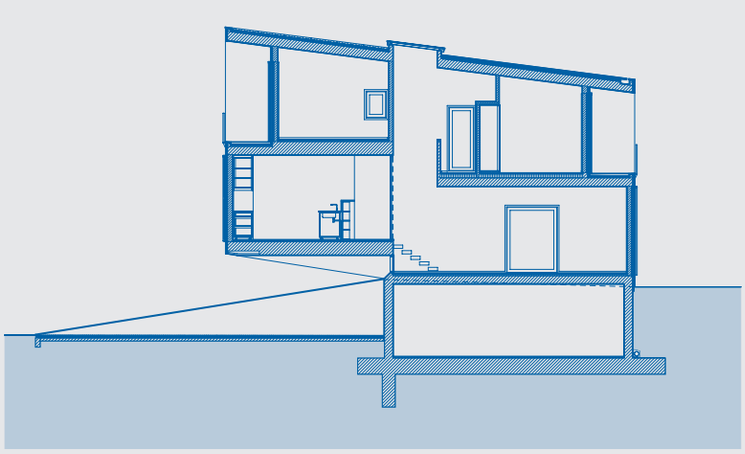


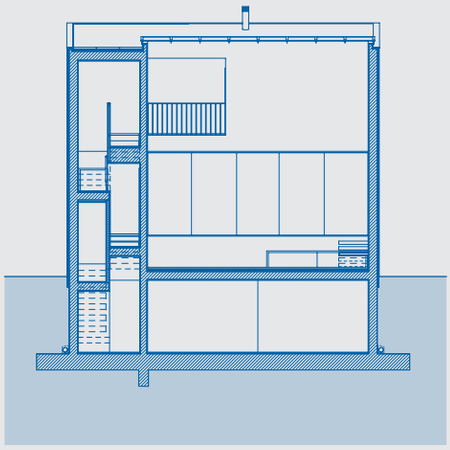
Alçado Sul



Alçado Poente

0 5M

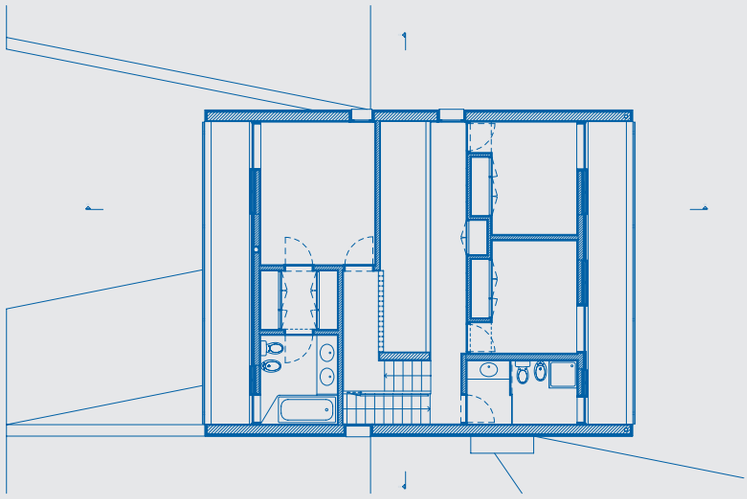




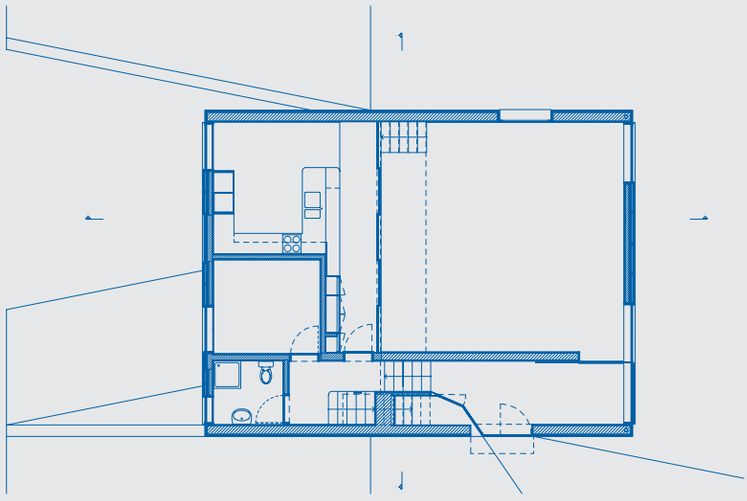
Cortes

0 5M

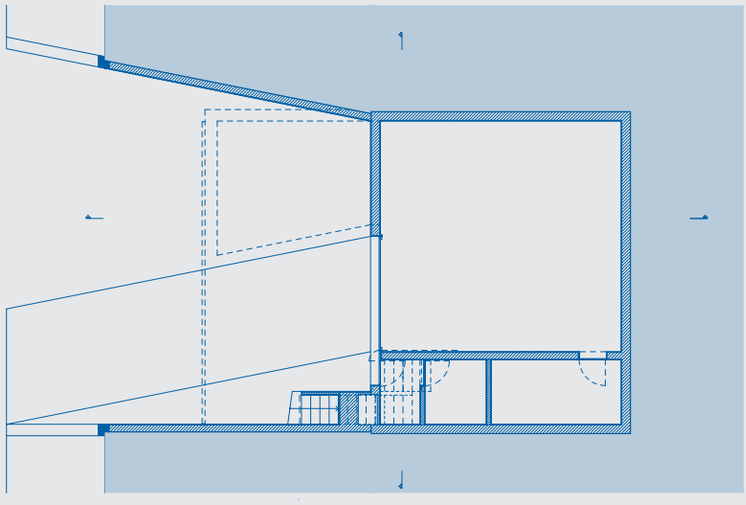
Piso superior



Rés-do-chão



Cave



0 5M







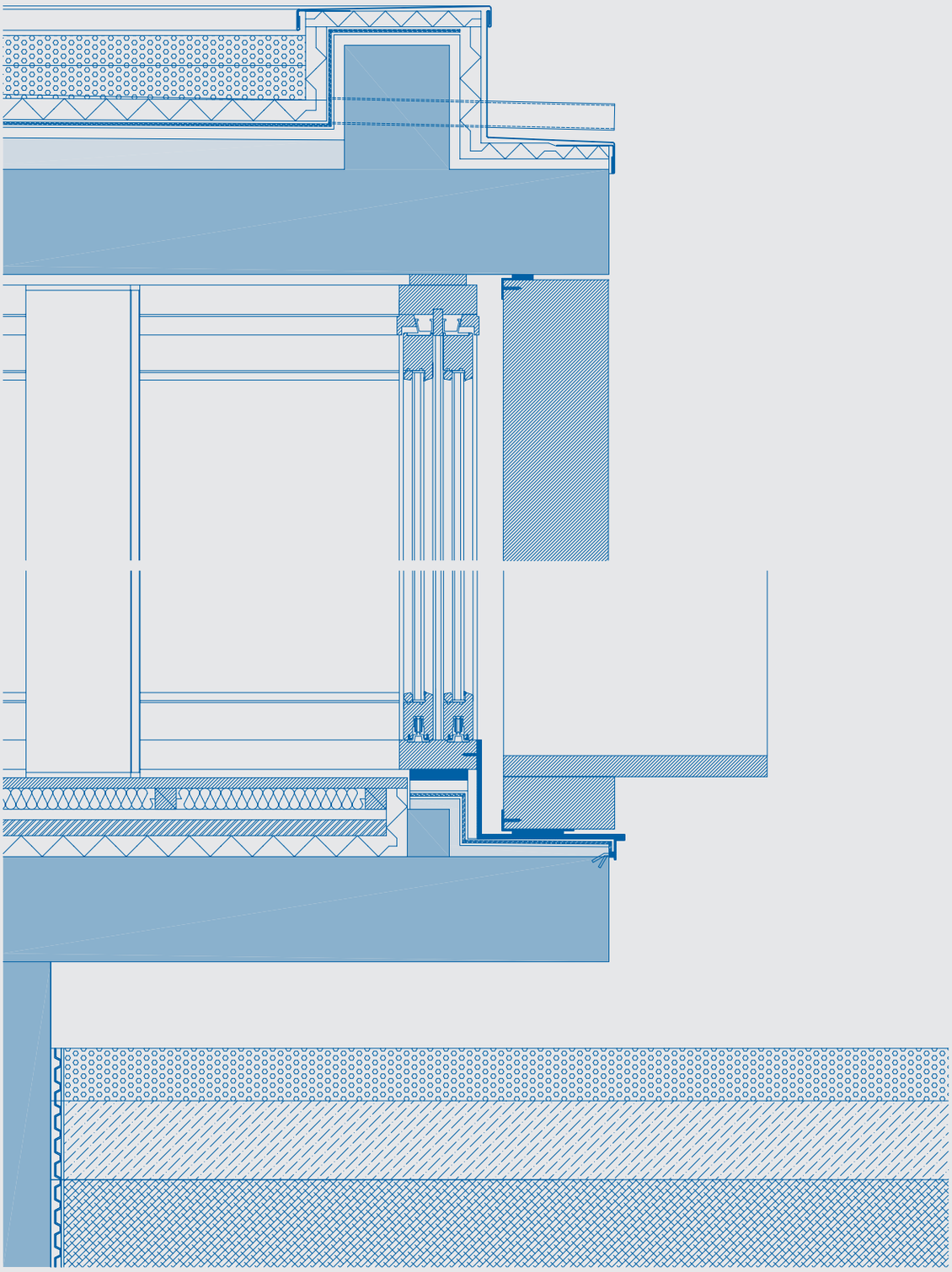


EDIFÍCIO DA COURAÇA DE LISBOA – HABITAÇÃO COLECTIVA, COIMBRA

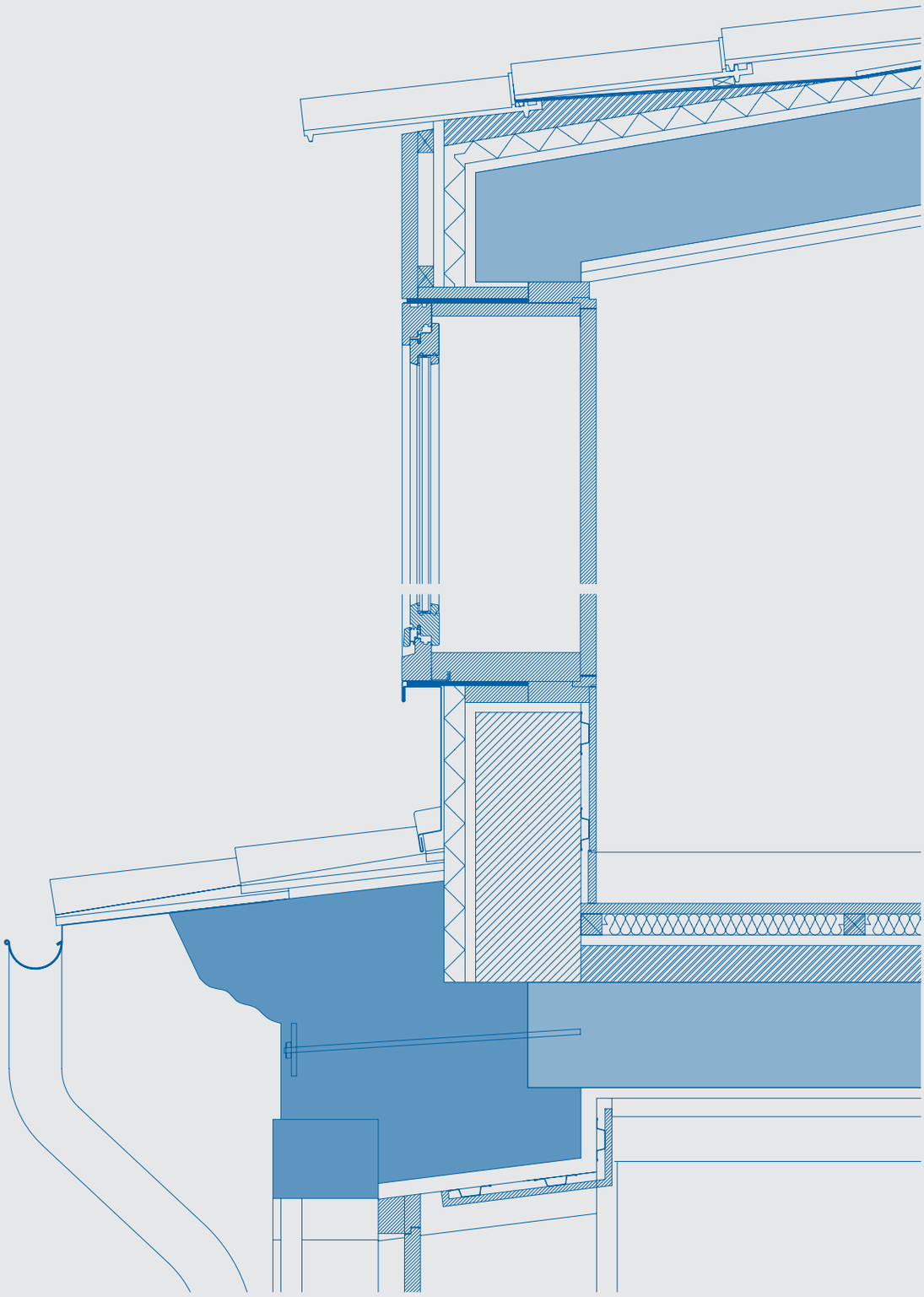
**De que de se fala quando se usa a palavra reabilitação?
A degradação do edifício, a falta de qualidade espacial preexistente, os vãos entaipados e alterados (sistemas de guilhotina e de duas folhas de batente, com ou sem bandeira superior), bem como a fragilidade construtiva mostraram que reabilitar, neste caso, deveria significar uma profunda alteração. A proposta considera a preexistência como ponto de partida para o novo desenho e a escala dos espaços, mas procura um sentido perdido ou mesmo nunca existente.
A estrutura estabiliza as paredes, incapazes de suportar os pavimentos.
A organização espacial desfaz o labirinto interno.
Na Couraça de Lisboa, uma mansarda – a simplicidade das coisas naturais.
Atrás, na zona exposta ao Pátio das Escolas, um novo pano de fundo, neutro – a abstracção é um dispositivo para o silêncio, não uma figura de estilo. Adicionalmente, a nova fachada capta o máximo de luz para o interior das casas (considerando a orientação a Norte) e garante-lhes privacidade. Na obra, os materiais são os usuais. Nos diversos pisos, duas lojas, cinco T1 e um T3: as tipologias sintetizam a diversidade da vida familiar e o quotidiano daqueles que todos os dias, por inerência, cruzam e ocupam os espaços públicos da Alta – os estudantes. A opção foi validada pelo interesse que os novos moradores manifestaram pelas suas futuras casas, ainda durante a fase de construção.
Reabilitar, também pode ser isto.**



Arquitectura José Cabral Dias, Manuela Marques Nogueira
Localização Coimbra, Portugal **Data** 2006-2010
Fundações e Estruturas, Térmica e Acústica, Águas e Esgotos, Gás, Segurança Miguel Caramujo **Instalações Eléctricas** Paulo de Brito Amaral
Fiscalização Miguel Caramujo **Construção** J.B. Pires
Fotografia FG+SG – Fernando Guerra

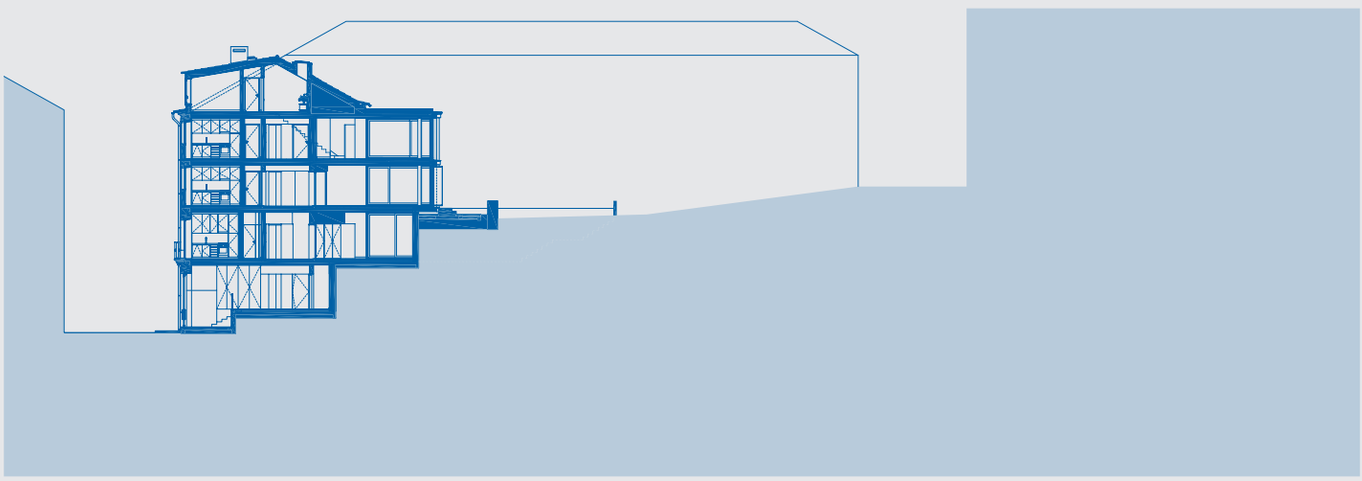


Fachada posterior – Detalhe



Fachada frontal / Mansarda – Detalhe

0 0,50M



Corte longitudinal

0 5M

Piso 04
Piso 03
Piso 02
Piso 01
Piso 00
0
5M





EDIFÍCIO DA COURAÇA DE LISBOA – HABITAÇÃO COLECTIVA, COIMBRA
JOSÉ CABRAL DIAS E MANUELA MARQUES NOGUEIRA



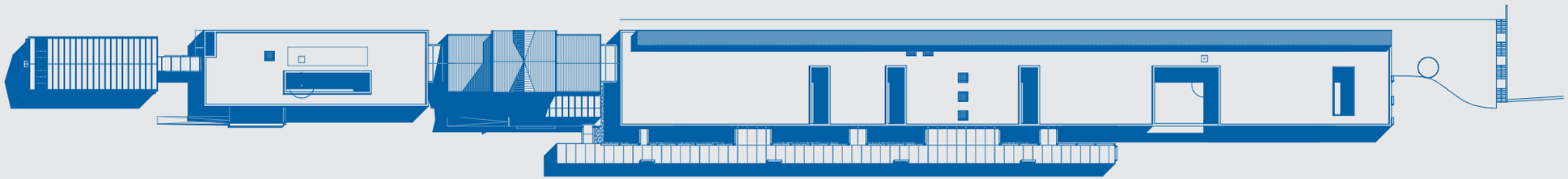


COMPLEXO TERMAL DE VIDAGO

Um edifício linear, em ferro e vidro materializando um momento. Um comboio permanentemente parado, cristalizado no tempo restabelecendo o relacionamento morfológico com os edifícios da estação anexando novos edifícios, novas funções. Estação... Termal. (JPL)

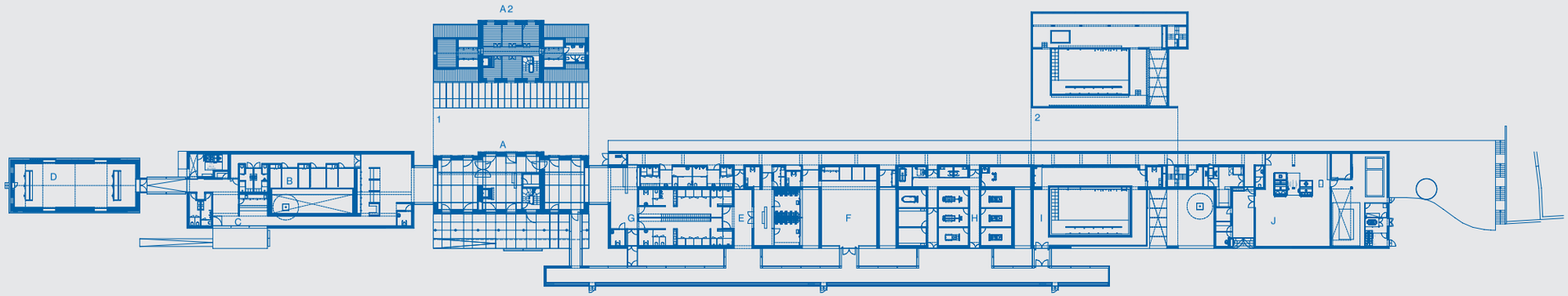
O termalismo português viveu um período de grande desenvolvimento durante a primeira metade do séc. XX, associando-se ao seu posterior declínio, com a crescente crença nos serviços médicos prestados universalmente. Nos últimos anos verificou-se, que as qualidades clínicas e o potencial de bem estar associado às práticas termais são evidentes, tendo-se verificado também, que a sua valorização poderá ser determinante no desenvolvimento turístico, nomeadamente como motor de reabilitação urbana e social, junto das localidades que detêm uma tradição consolidada neste setor. Tendo como principal objetivo e missão o de promover o renascimento do funcionamento do termalismo na vila de Vidago, procedeu-se a um conjunto de intervenções de forma articulada, estabelecendo-se uma estratégia de desenho urbano regeneradora. Paralelamente ao Projeto de Requalificação da Envolvente do Aquanattur, foi construído um novo equipamento, o Balneário Pedagógico de Investigação e Desenvolvimento de Práticas Termais, em conjunto com o edifício do Posto de Turismo, constituindo-se como um conjunto edificado que integra e recupera os edifícios que constituíam a antiga estação de Vidago, valorizando-se o património ligado à arquitetura ferroviária, agora consagrados a uma nova funcionalidade de carácter público, dotando estes edifícios de uma nova vitalidade, assumindo-se a interligação entre a regeneração destes edifício com a requalificação dos espaços urbanos adjacentes.

Arquitectura João Paulo Loureiro **Ano** 2016 **Cliente** Câmara Municipal Chaves
Construtor Norcep **Especialidades** ABprojectos, GET, RS, Alfaengenharia
Fotografia Luís Ferreira Alves, João Paulo Loureiro **Colaboradores** Susana David Oliveira, João Pedro Pereira, luis Grilo, Benedita Trigo, Daniel Oliveira, Carolina Paixão, Susana Carabineiro, Claudia Moutinho, Luis Sousa

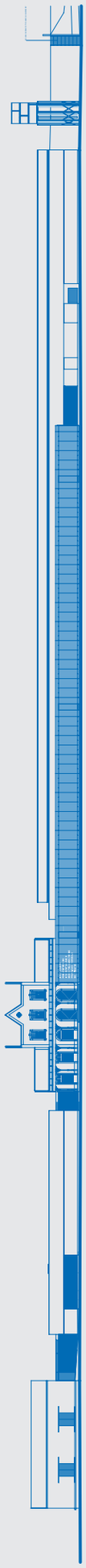


0 50M

Planta Geral



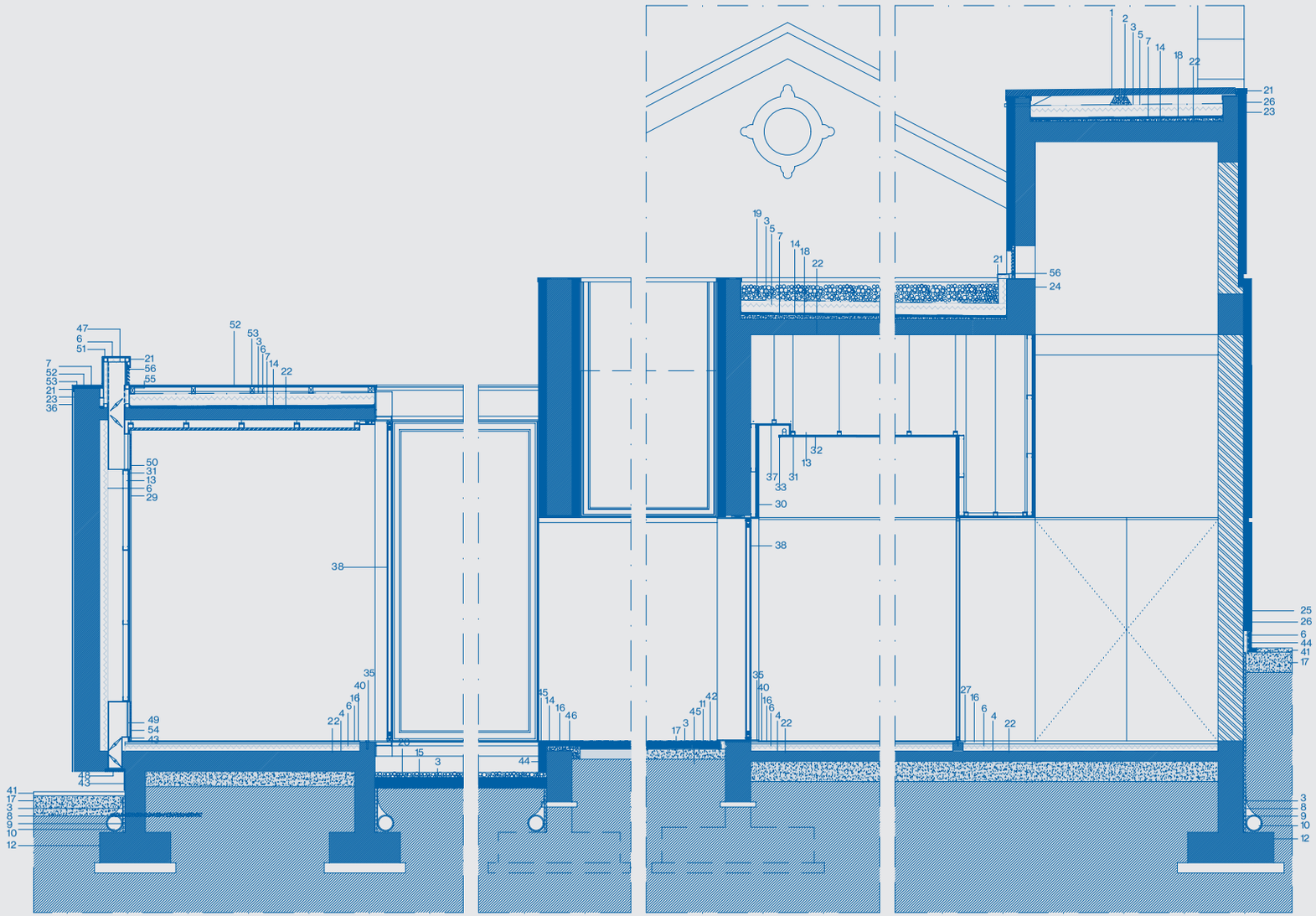
Planta Geral
1. Planta de Cobertura. 2. Planta Piso 0.
A. Receção. A2. Setor Administrativo. B. Setor clínico. C. Cafetaria. D. Hangar Polivalente. E. Ora. F. Ginásio. G. Vestiários. H. Zona de tratamentos. I. Piscinas. J. Área Técnica





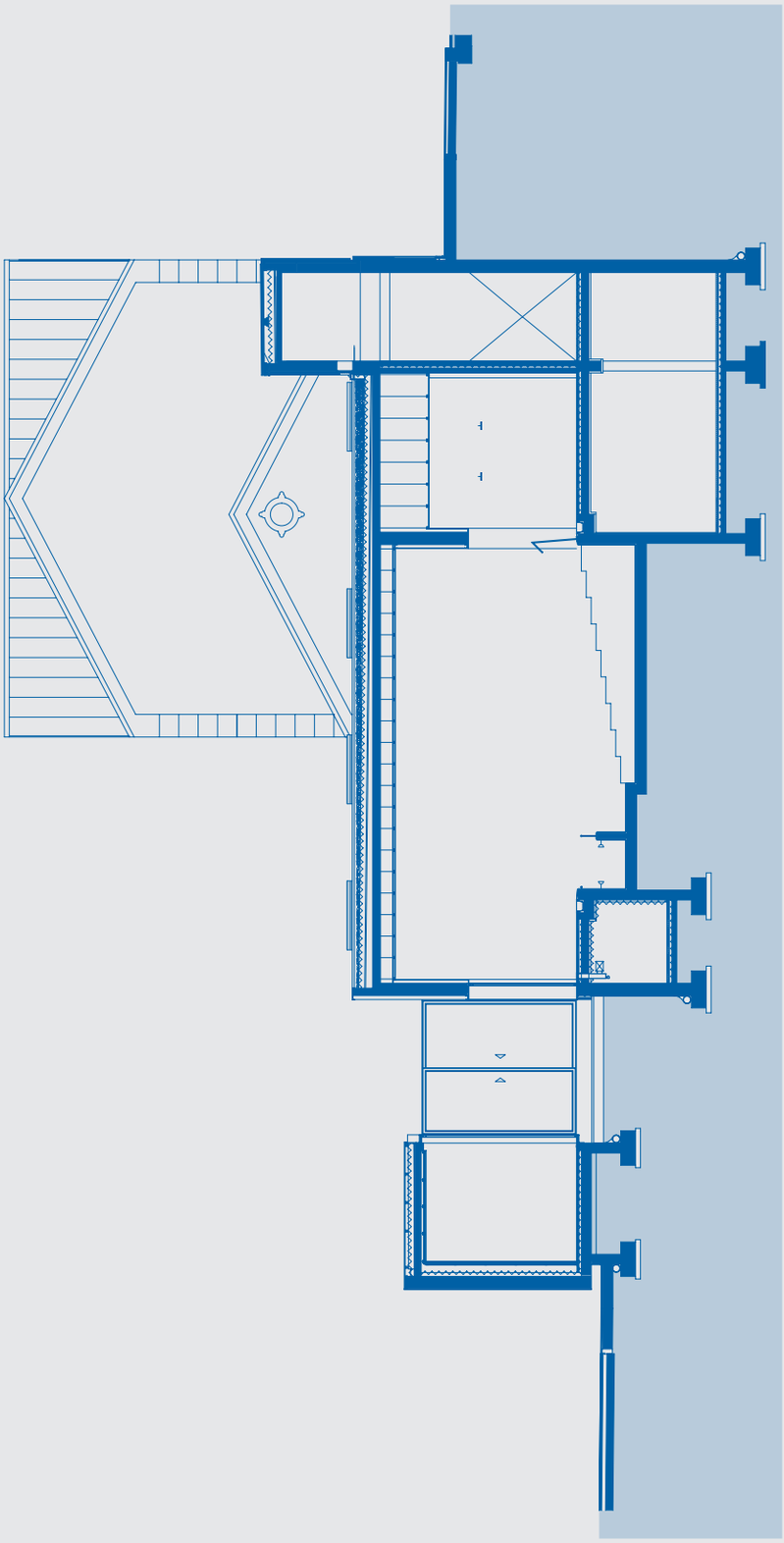
Alçados Nascente/Poente

0 50M



Corte Galeria (detalhe)
1. Lajetas de Betão. 2. Sistema de Suporte das Lajetas. 3. Manta Geotêxtil. 4. Impermeabilização. 5. Isolamento Térmico 120 mm. 6. Isolamento Térmico 60 mm. 7. Tela Impermeabilizante de PVC. 8. Manta Drenante tipo Geodreno. 9. Pintura Hidrófuga. 10. Dreno. 11. Caixa de Areia. 12. Sapata de Betão Armado. 13. Lã de Rocha. 14. Regularização. 15. Camada de Regularização em Tout-Venant. 16. Betonilha Armada. 17. Brita. 18. Enchimento com Formação de Pendente. 19. Gravilha. 20. Gravilha de Granito Amarelo Caverneira. 21. Rufo de Zinco. 22. Laje de Betão. 23. Parede de Betão Armado. 24. Viga de Betão Armado. 25. Bloco de Betão. 26. Revestimento tipo Capotto. 27. Perfil de Remate em T de Ferro. 28. Painel de Gesso Laminado Hidrófugo 15 mm. 29. Painel de Gesso Laminado 15 mm - MDF Lacado. 30. Painel Duplo de Gesso Laminado Hidrófugo 15+15mm. 31. Estrutura de Suporte do Gesso Laminado.

32. Painel de Gesso Laminado Acústico tipo OWAPANEL. 33. Calha de Alumínio para Iluminação LED. 34. Calha Metálica. 35. Prancheta Metálica. 36. Chapa de ferro metalizado pintada a cor preta. 37. Sanca de Iluminação. 38. Caixilho de Alumínio Fixo tipo OPENGLASS - MÍNIMA. 39. Porta de MDF Lacado. 40. Pavimento Autonivelante tipo Sika ComfortFloor. 41. Pavimento Exterior em Saibro. 42. Calçada. 43. Rodapé em Alumínio. 44. Rodapé em Granito Amarelo - Caverneira. 45. Soleira em Granito Amarelo Caverneira. 46. Lintel em Betão Armado. 47. Conduta de Extração. 48. Grelha Metálica. 49. Grelha de Insuflação. 50. Grelha de Extração em MDF Lacado. 51. Estrutura de Ferro. 52. Revestimento de Viroc 18mm. 53. Estrutura de Suporte dos Painéis Viroc. 54. Grelha de Insuflação em MDF Lacado. 55. Persilha de Zinco. 56. Grelha de Ventilação tipo Renson.



Corte Piscina

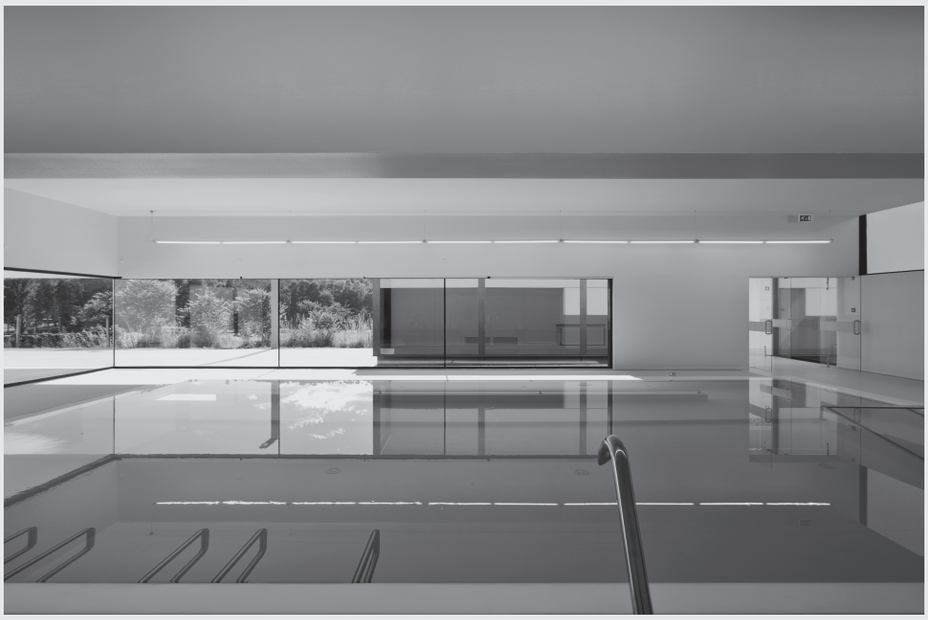
0 5M



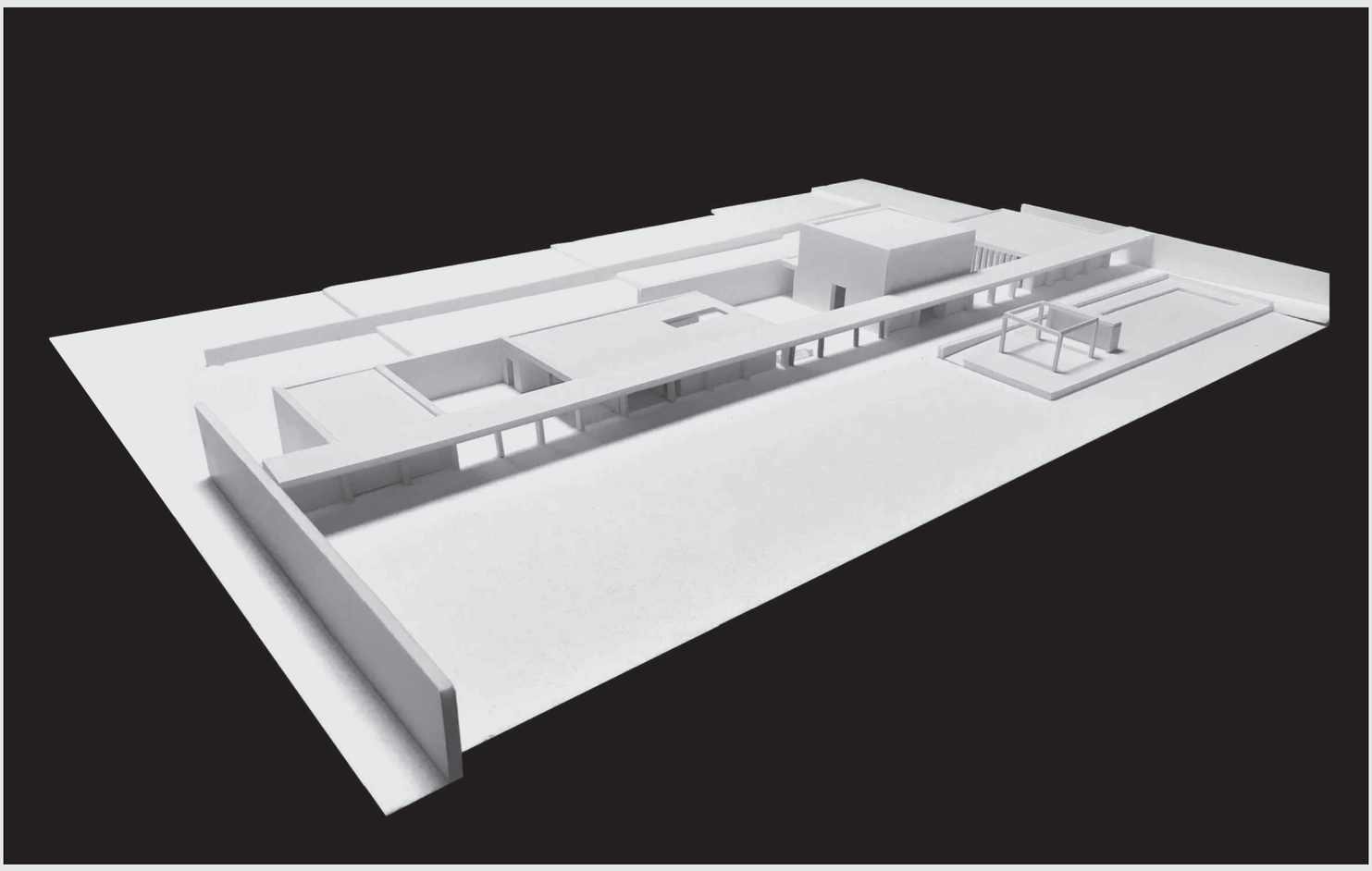




COMPLEXO TERMAL DE VIDAGO
JOÃO PAULO LOUREIRO



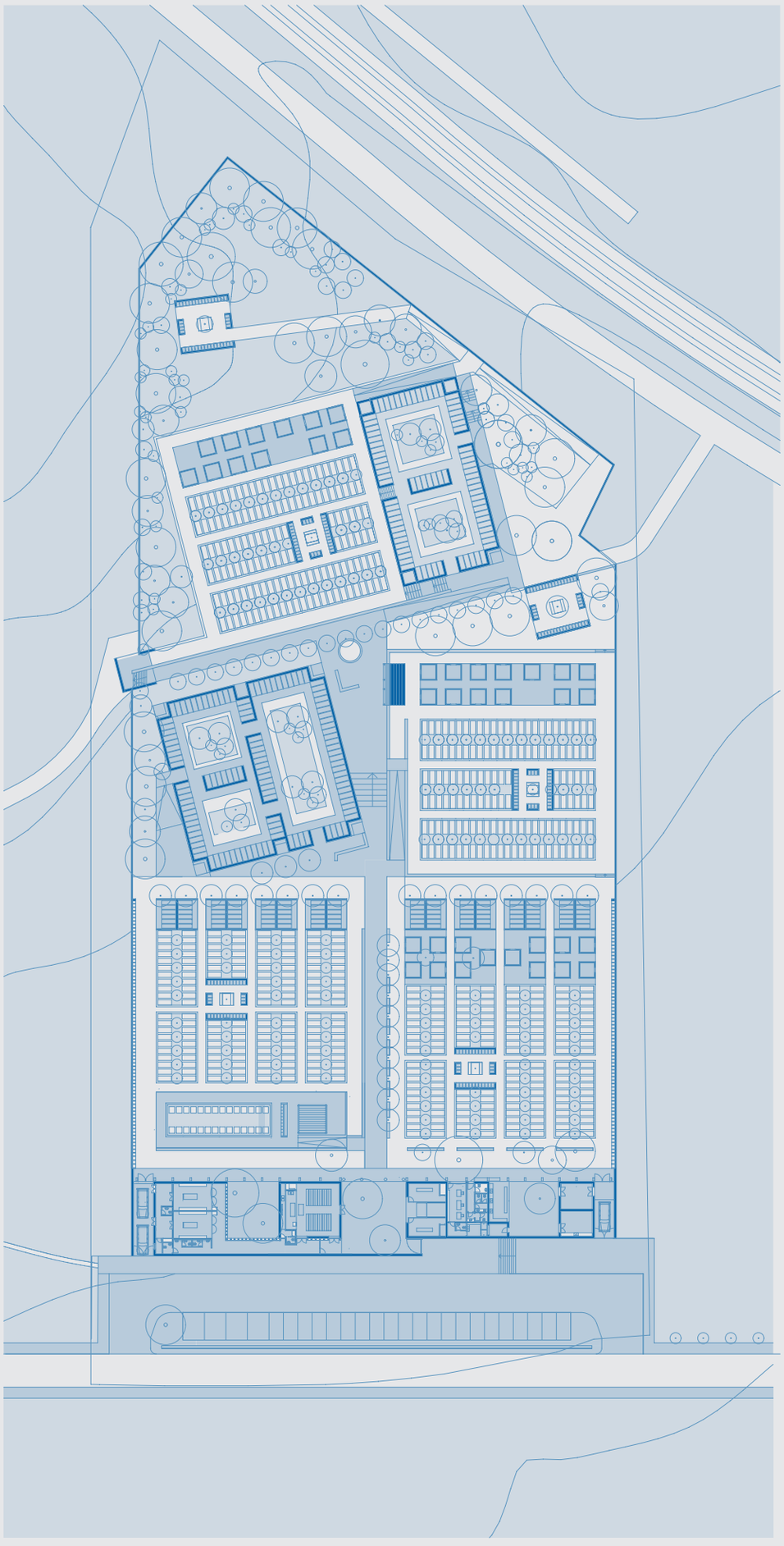




CONCURSO PÚBLICO DE CONCEPÇÃO PARA O CEMITÉRIO DE FERREIRAS

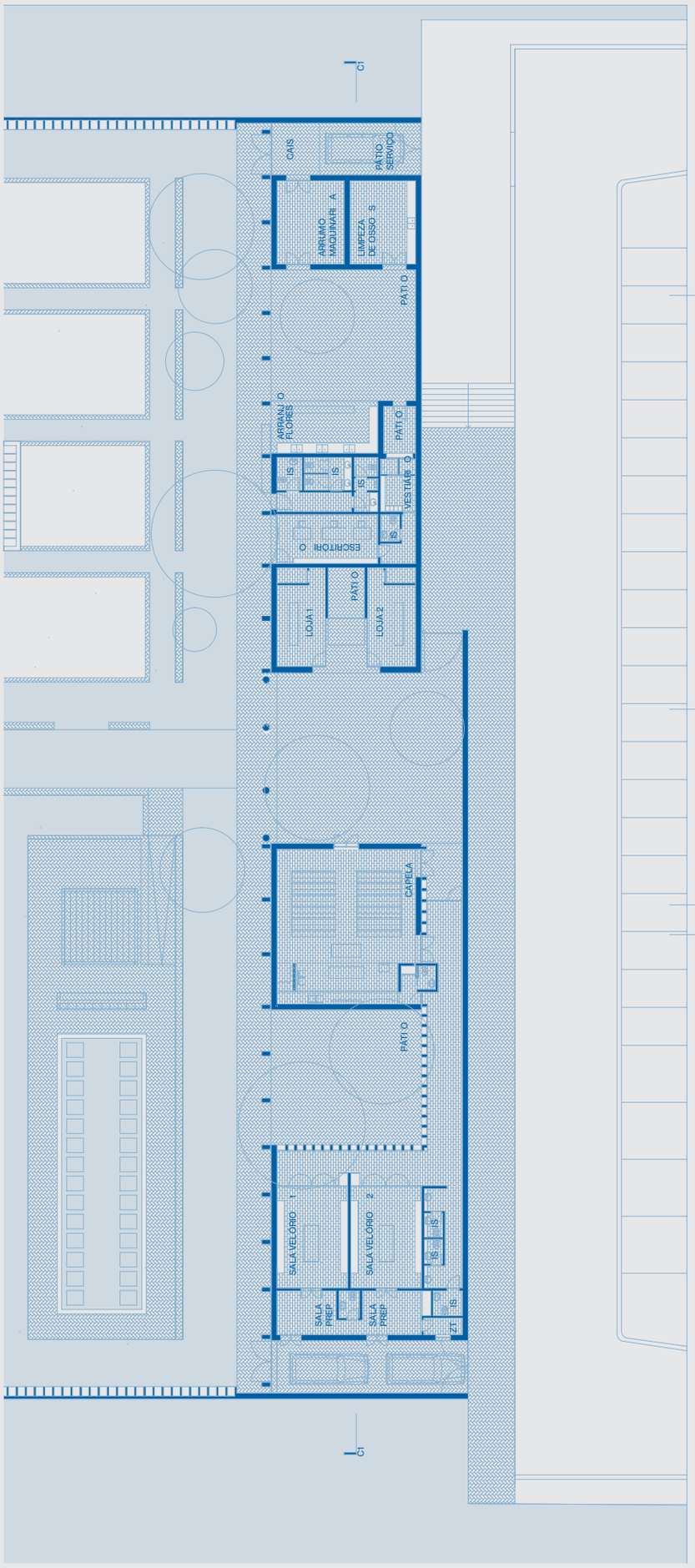
O terreno objeto deste concurso de ideias para o novo Cemitério de Ferreiras, com cerca de 20,856 m2 de área, localiza-se numa área com características marcadamente rurais, acusando uma diferença de cotas de sensivelmente 12 metros entre os limites norte e sul do terreno.
A configuração planimétrica e topográfica do terreno, bem como a existência de um único acesso público e a assunção do conceito mediterrânico do cemitério - como um "campo-santo", demarcado e fechado - leva-nos a definir a área de implantação do cemitério como um recinto murado, alongado no sentido norte--sul, com cerca de 85 metros de frente por 150 de profundidade. O recinto do cemitério, e a circunstância de se prever no Programa Preliminar do Concurso que a sua construção seja faseada, impõe que as partes que constituem cada uma das fases se assumam a sua individualidade e coerência interna, subordinando-se, no entanto, a uma ordem de conjunto. O edifício de apoio adquire especial importância no contexto da solução global; formalmente dá resposta à intenção de dominar, num gesto único, o limite sul da proposta, quer no lado exterior do cemitério – praticamente cego –, quer no lado interior, a partir de um extenso plano horizontal coberto que se estabelece como um percurso de ligação exterior que articula as diferentes funções previstas, funcionando como um elemento de mediação entre pátios de diferente tamanho e importância.

Arquitectura Rodrigo Coelho, Joana Pinheiro – CDA arquitectura
Ano 2018 **Local** Ferreiras (Albufeira) **Colaboração** Afonso Miranda
Especialidades Sopsec **Arquitectura Paisagista** Abbv



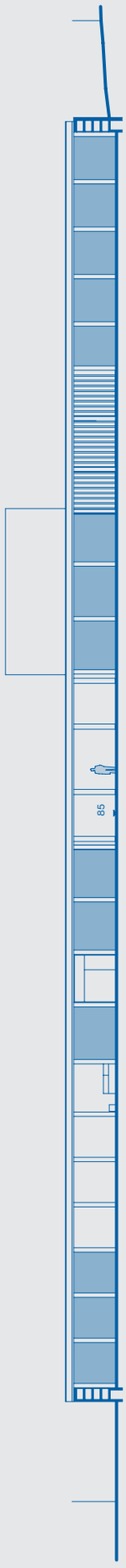
0 10M

CONCURSO PÚBLICO DE CONCEPÇÃO
PARA O CEMITÉRIO DE FERREIRAS
RODRIGO COELHO E JOANA PINHEIRO –
CDA ARQUITECTURA

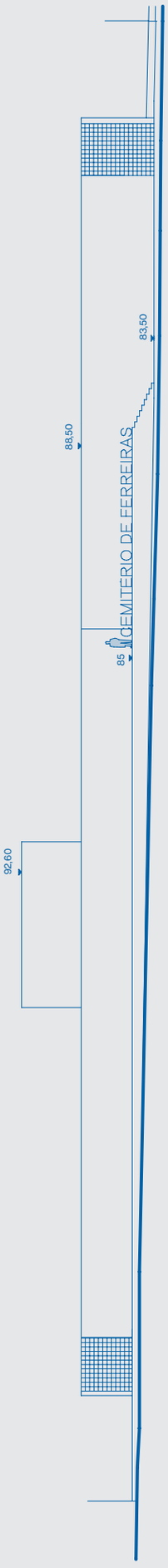

C1
C2
C3
C4
C5
CAIS
PÁTIO SERVIÇO
ARRUMO MAQUINARI - A
LIMPEZA DE GESSO - S
PÁTIO
ARRANJ. O FLORES
IS
VESTIÁR. O
ESCRITÓRIO
LOJA 1
LOJA 2
CAPELA
SALA VELÓRIO 1
SALA VELÓRIO 2
SALA PREP.
ZT

Planta

0 10M



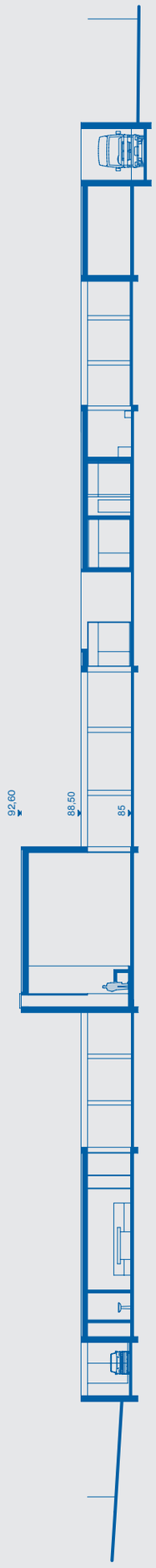
Alçado Norte



Alçado Sul

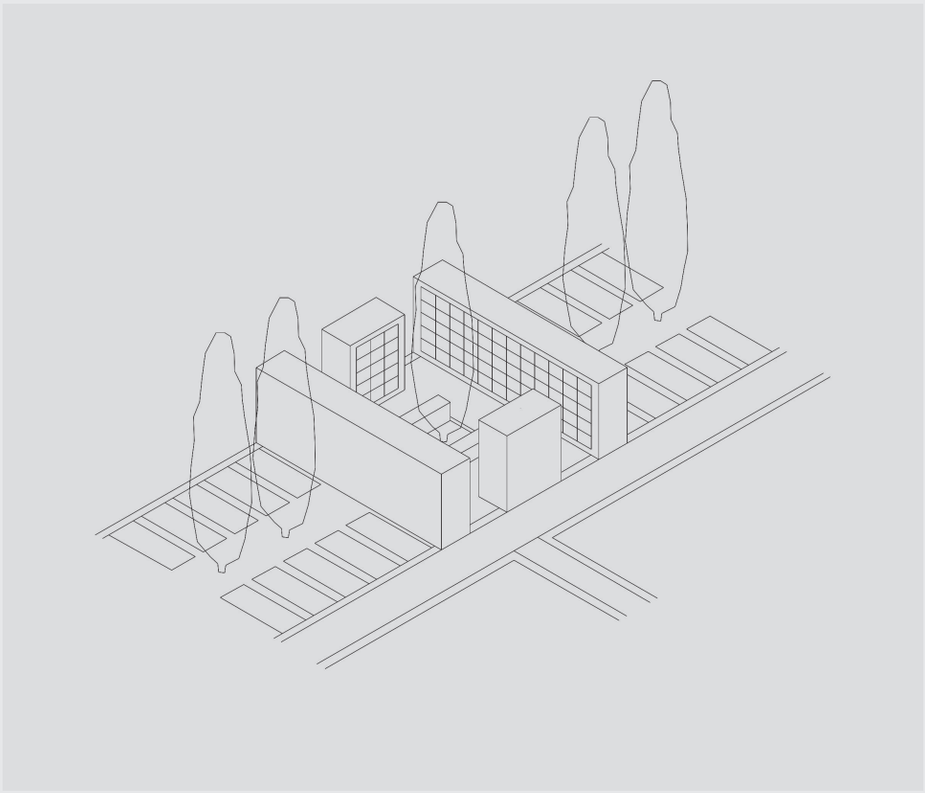
0 10M

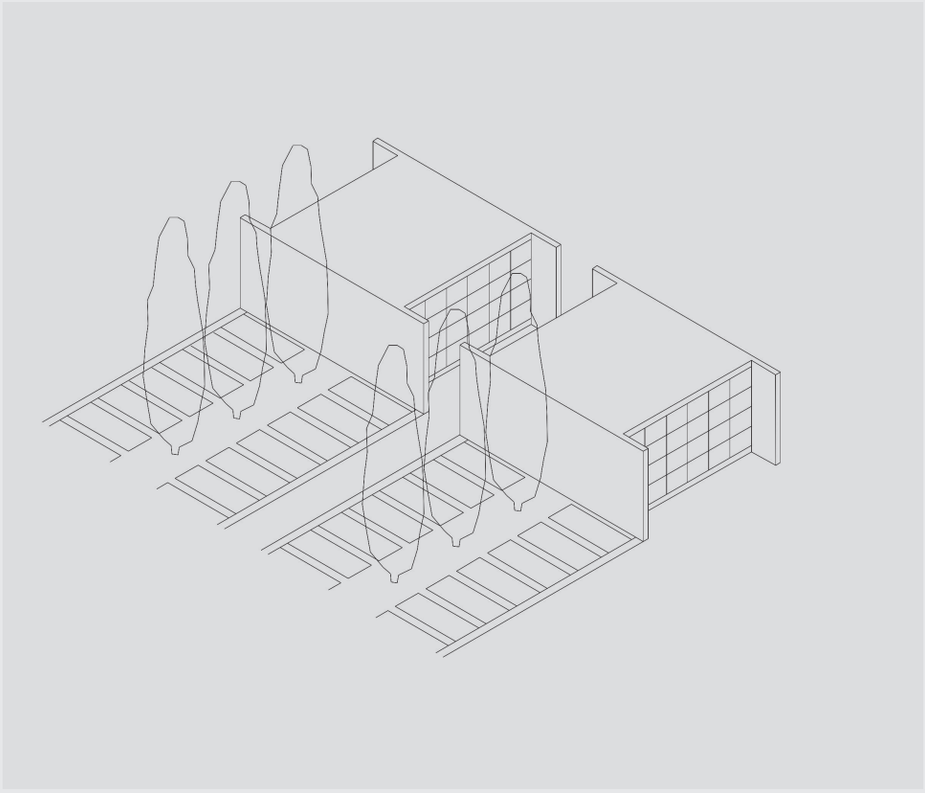
CONCURSO PÚBLICO DE CONCEPÇÃO
PARA O CEMITÉRIO DE FERREIRAS
RODRIGO COELHO E JOANA PINHEIRO –
CDA ARQUITECTURA

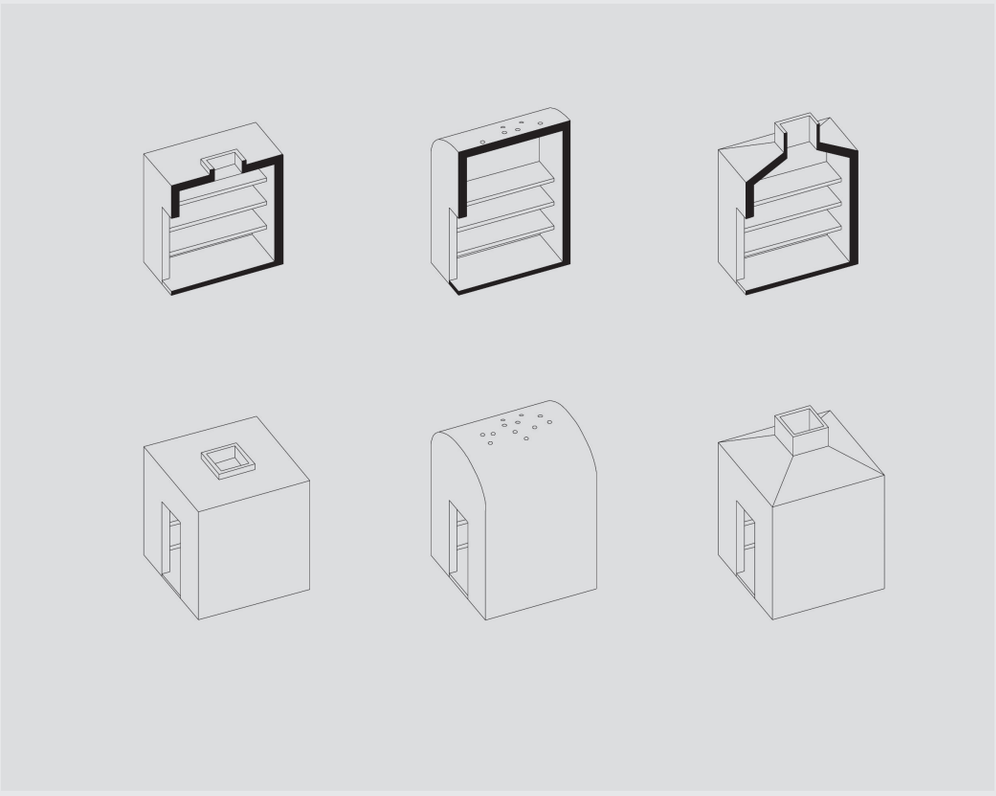


Corte longitudinal

0 10M







© 2023 FAUP